

ĐẠI HỌC ĐÀ NẴNG
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM

LÊ THANH SƠN

TÁC PHẨM VĂN CHƯƠNG CỦA TẢN ĐÀ
TỪ GÓC NHÌN LIÊN VĂN HÓA

LUẬN ÁN TIẾN SĨ VĂN HỌC VIỆT NAM

Đà Nẵng, 2023

ĐẠI HỌC ĐÀ NẴNG
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM

**TÁC PHẨM VĂN CHƯƠNG CỦA TẢN ĐÀ
TỪ GÓC NHÌN LIÊN VĂN HÓA**

Chuyên ngành: Văn học Việt Nam

Mã số : 9 22 01 21

LUẬN ÁN TIẾN SĨ

NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC

- PGS.TS Nguyễn Phong Nam
- TS Hoàng Đức Khoa

Đà Nẵng, 2023

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu của riêng tôi. Tư liệu trong luận án có nguồn gốc, xuất xứ rõ ràng và các kết quả nghiên cứu đảm bảo tính trung thực.

Đà Nẵng, tháng 4 năm 2023

Tác giả luận án

Lê Thanh Sơn

LỜI CẢM ƠN

Vô cùng biết ơn PGS.TS Nguyễn Phong Nam và TS Hoàng Đức Khoa - những người Thầy đã trực tiếp hướng dẫn khoa học, tận tình giúp đỡ và động viên tôi trong suốt quá trình thực hiện luận án.

Tôi xin chân thành cảm ơn các thầy cô giáo trong tổ bộ môn Văn học Việt Nam cùng các thầy cô giáo trong khoa Ngữ văn, phòng Sau Đại học - Trường Đại học Sư phạm - Đại học Đà Nẵng, đã nhiệt tình giúp đỡ và tạo điều kiện thuận lợi cho tôi trong suốt thời gian học tập, nghiên cứu và hoàn thiện luận án.

Tôi cũng xin gửi lời cảm ơn chân thành tới tập thể lãnh đạo, cán bộ và các thầy cô giáo trong Hội đồng sư phạm Trường THPT Liên Chiểu, TP. Đà Nẵng đã ủng hộ, tạo mọi điều kiện cho tôi được học tập, nghiên cứu và hoàn thành luận án.

Xin trân trọng cảm ơn!

Đà Nẵng, tháng 4 năm 2023

Tác giả luận án

Lê Thanh Sơn

MỤC LỤC

	Trang
MỞ ĐẦU	1
1. Lí do chọn đề tài	1
2. Đối tượng, phạm vi nghiên cứu	2
3. Phương pháp nghiên cứu	2
4. Mục tiêu nghiên cứu	3
5. Đóng góp mới của luận án	3
6. Bố cục luận án.....	4
CHƯƠNG 1. NGHIÊN CỨU TỔNG QUAN	5
1.1. Khái lược quá trình nghiên cứu văn chương Tản Đà.....	5
1.1.1. Hướng nghiên cứu từ góc nhìn tiểu sử học	5
1.1.2. Hướng nghiên cứu từ góc nhìn xã hội học	9
1.1.3. Hướng nghiên cứu từ góc nhìn thi pháp học	14
1.1.4. Hướng nghiên cứu từ góc nhìn văn hóa học	18
1.2. Nghiên cứu lí thuyết liên văn hóa trong bối cảnh đương đại.....	22
1.2.1. Tình hình nghiên cứu ở nước ngoài	22
1.2.2. Tình hình nghiên cứu ở Việt Nam	26
1.3. Đánh giá chung về tình hình nghiên cứu và những vấn đề đặt ra của luận án	29
1.3.1. Đánh giá chung	29
1.3.2. Những vấn đề đặt ra của luận án.....	30
Tiểu kết:	31
CHƯƠNG 2. VẤN ĐỀ LIÊN VĂN HÓA TRONG VĂN CHƯƠNG CỦA TẢN ĐÀ	
2.1. Liên văn hóa và nghiên cứu văn chương	33
2.1.1. Khái lược về lí thuyết liên văn hóa	33
2.1.2. Liên văn hoá - một cách tiếp cận khác trong nghiên cứu văn chương	37
2.2. Liên văn hoá và những quy chiếu về hệ giá trị đồng đẳng trong văn chương.....	40
2.2.1. Liên văn hoá trong sự đối thoại giữa truyền thống và hiện đại	40
2.2.2. Liên văn hoá trong sự tương tác giữa đặc tuyển và đại chúng	43
2.3. Những tiền đề liên văn hóa trong văn chương Tản Đà.....	48
2.3.1. Nền tảng văn hóa truyền thống	48
2.3.2. Tiền đề văn hóa hiện đại	54
2.3.3. Chủ thể Tản Đà trên trên giao lộ văn hóa Đông - Tây.....	59
Tiểu kết:	63

CHƯƠNG 3. TƯ DUY THẨM MĨ TRONG VĂN CHƯƠNG CỦA TẢN ĐÀ TỪ GÓC NHÌN LIÊN VĂN HÓA

3.1. Từ cốt cách của nhà nho tài tử đến dáng dấp văn sĩ chuyên nghiệp - sự tương tác trong quan niệm thẩm mỹ của Tản Đà	64
3.1.1. Tản Đà trong cốt cách nhà nho tài tử	64
3.1.2. Tản Đà trong dáng dấp văn sĩ chuyên nghiệp	68
3.2. Từ “bút lông” đến “bút sắt” - sự thay đổi trong quan niệm văn chương của Tản Đà	75
3.2.1. Những biểu hiện cốt lõi của tư tưởng “văn dĩ tải đạo”	75
3.2.2. “Văn chương phổ phương” và những đổi mới trong quan niệm nghệ thuật	80
3.3. Từ “con người vũ trụ” đến “con người cá nhân” - sự chuyển tiếp quan niệm về con người trong văn chương Tản Đà	88
3.3.1. Cảm quan “con người vũ trụ”	88
3.3.2. Sự trỗi dậy của hình tượng “con người cá nhân”	94
Tiểu kết	102

CHƯƠNG 4. HÌNH THỨC THẨM MĨ TRONG VĂN CHƯƠNG CỦA TẢN ĐÀ TỪ GÓC NHÌN LIÊN VĂN HÓA

4.1. Sự đa dạng trong hệ thống thể loại	103
4.1.1. Hồi quang của những thể loại văn học truyền thống trong văn chương Tản Đà	103
4.1.2. “Khúc đạo đầu” của những thể loại văn học mới trong văn chương Tản Đà	107
4.2. Sự phối trộn trong ngôn ngữ nghệ thuật	117
4.2.1. Tính “đa ngữ” trong văn chương Tản Đà	117
4.2.2. Ngôn ngữ mang tính ước lệ, tượng trưng trong văn chương Tản Đà	120
4.2.3. Ngôn ngữ mang tính tự nhiên, đời thường trong văn chương Tản Đà	124
4.3. Sự cộng hưởng trong giọng điệu nghệ thuật	129
4.3.1. Giọng điệu trang nhã, cổ kính trong văn chương Tản Đà	129
4.3.2. Giọng điệu bình dân, mộc mạc trong văn chương Tản Đà	134
* Tiểu kết:	138
KẾT LUẬN	139
TÀI LIỆU THAM KHẢO	142

MỞ ĐẦU

1. Lí do chọn đề tài

1.1. Có thể nói, từ trong bản chất, văn hóa và văn học đã có mối liên hệ gắn bó, không thể tách rời. Văn học tồn tại trong hệ thống văn hóa, nhưng đồng thời, văn học cũng là “thước đo” giá trị, là kho tàng lưu giữ những yếu tố văn hóa. Bởi vậy, quá trình nghiên cứu văn chương thực chất là việc giải mã các kí hiệu ngôn ngữ - trong sự tương tác với kinh nghiệm văn hóa và nền tảng thẩm mỹ của chủ thể sáng tạo. Hơn nữa, ở thời đại hôm nay, khi mà giao lưu văn hóa đã trở thành một cuộc cách mạng trên toàn cầu, thì việc tiếp cận văn học dưới góc nhìn văn hóa/ liên văn hóa là hướng đi tiềm năng, phù hợp với xu thế học thuật.

1.2. Tản Đà - với văn nghiệp đồ sộ, với khí chất tài hoa, với phong cách nghệ thuật độc đáo - đã nắm giữ một vị trí vô cùng quan trọng trong diễn trình phát triển của nền văn học Việt Nam. Xuất hiện trong giai đoạn giao thời, Tản Đà nhanh chóng trở thành một “hiện tượng văn học”, thu hút được nhiều thế hệ học giả với những hướng nghiên cứu khác nhau. Trong khoảng trên dưới một thế kỉ, quá trình giải mã thế giới nghệ thuật của Tản Đà diễn ra sôi nổi, về cơ bản đã đạt được nhiều thành tựu quan trọng. Tuy nhiên, các hướng tiếp cận thường có tính chất biệt lập, ít nhiều mang tính trực cảm của người nghiên cứu, bởi vậy, một số vấn đề đặt ra trong thế giới văn chương Tản Đà chưa được giải quyết một cách thấu đáo, trọn vẹn. Hơn nữa, Tản Đà là một hiện tượng văn học độc đáo, vừa đại diện cho loại hình nhà nho tài tử đã phổ biến trong xã hội, vừa trở nên riêng biệt với cá tính nghệ thuật của một văn sĩ chuyên nghiệp. Xuất phát từ thực tế đó, việc nghiên cứu văn chương Tản Đà dưới góc nhìn liên văn hóa là một hướng tiếp cận mang tính khả thi, góp phần kiến giải sự phức tạp ở nền tảng thẩm mỹ và “khôî mâu thuẫn lớn” trong tư duy sáng tác của ông.

1.3. Toàn bộ văn nghiệp của Tản Đà trải dài trong khoảng trên dưới ba mươi năm đầu thế kỉ XX, nhưng trên thực tế, đỉnh cao của sự nghiệp văn chương Tản Đà chỉ gói gọn trong hai mươi năm, từ 1916 đến 1935. Đó là khoảng thời gian chứa đựng những biến động lớn nhất trong lịch sử dân tộc - một thời kì xung đột về xã hội, phức tạp về chính trị, và đặc biệt là sự va chạm giữa các nền văn hóa bản địa - ngoại lai, trong công cuộc khai phá thuộc địa của thực dân Pháp. Nền văn học Việt Nam bước vào giai đoạn tái cấu trúc, hướng đến mô hình văn học hiện đại, nhưng không vì thế mà dấu ấn của văn học cổ điển đã bị xóa sạch trong tư duy của người sáng tác, nhất là đối với những nhà nho vốn xuất thân từ “cửa Không, sân Trình” như Tản Đà. Văn chương Tản Đà là sự hòa kết giữa dấu ấn truyền thống và hiện đại, giữa cũ và mới, giữa Á và Âu. Chính sự tồn tại và cộng hưởng của nhiều luồng thẩm mỹ khác nhau đã trở thành một

đặc điểm ưu trội trong phong cách cũng như thể giới văn chương Tản Đà. Bởi vậy, nghiên cứu “*Tác phẩm văn chương của Tản Đà từ góc nhìn liên văn hóa*” là một công việc cần thiết, ở cả góc độ lí luận lẫn thực tiễn.

1.4. Ngoài ra, khi giải mã sáng tác văn chương của Tản Đà dưới góc nhìn liên văn hóa, chúng ta sẽ có thêm căn cứ để đánh giá một cách đầy đủ, xác đáng những đóng góp to lớn của Tản Đà cho nền văn học Việt Nam. Đồng thời, việc giảng dạy, nghiên cứu tác phẩm văn chương của Tản Đà ở các cấp học (phổ thông, đại học, sau đại học) cũng trở nên thuận lợi hơn.

2. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

2.1. Đối tượng nghiên cứu

Đối tượng nghiên cứu của luận án là toàn bộ tác phẩm văn chương của Tản Đà (bao gồm các thể loại thơ, truyện ngắn, tiểu thuyết,...) được in trong *Tản Đà toàn tập* (từ tập 1 đến tập 5), do tác giả Nguyễn Khắc Xương sưu tầm, biên soạn, giới thiệu (2002), NXB Văn học, Hà Nội.

2.2. Phạm vi nghiên cứu

Phạm vi nghiên cứu của luận án là những giá trị, hình mẫu văn hóa, gắn với quan hệ tương tác giữa các vấn đề truyền thống - hiện đại, bác học - bình dân, phương Đông và phương Tây, đã định hình và kết tinh trong văn chương Tản Đà. Đó là những yếu tố đã chi phối tới tư tưởng, quan niệm thẩm mỹ, tư duy nghệ thuật của Tản Đà trong quá trình sáng tạo nghệ thuật, được biểu hiện cụ thể qua nội dung, hình thức của tác phẩm văn chương.

3. Phương pháp nghiên cứu

Căn cứ đối tượng nghiên cứu đã xác định ở phần trên, để thực hiện luận án này, chúng tôi sử dụng các phương pháp nghiên cứu sau:

- *Phương pháp liên văn hóa*: Xác lập liên văn hóa như một phương pháp tư duy trọng yếu, chúng tôi sẽ tiến hành định hình, diễn giải, chứng minh các phương diện tư duy/ hình thức thẩm mỹ trong văn chương Tản Đà, thông qua sự tương tác giữa các giá trị văn hóa truyền thống - hiện đại, bác học - bình dân. Bên cạnh đó, văn hóa là hệ thống mang tính tích hợp, bao trùm và đan xen giữa các thành tố, bởi vậy, khi tiếp cận phương diện văn hóa trong tác phẩm văn chương, người nghiên cứu phải có một cách nhận thức mang tính bao quát, toàn diện, quy chiếu với những lĩnh vực tương liên như tâm lí, ngôn ngữ, cho đến những vấn đề lịch sử, kinh tế, chính trị, ...

- *Phương pháp hệ thống - cấu trúc*: Tác phẩm văn chương của Tản Đà là một yếu tố trong hệ thống văn hóa, đồng thời là một chỉnh thể nghệ thuật với tính độc lập

tương đối, bởi vậy, sử dụng phương pháp hệ thống - cấu trúc là một cách thức phù hợp để giải mã văn chương Tản Đà trong tính thống nhất và biện chứng khoa học.

- *Phương pháp so sánh*: Nghiên cứu trường hợp Tản Đà trong sự đối sánh với các tác giả khác, từ đó tìm ra những nét kế thừa và sáng tạo của Tản Đà trong quá trình sáng tác văn chương. Đồng thời, thông qua so sánh, luận án còn hướng đến việc chứng minh khả năng thích nghi thẩm mỹ của Tản Đà trong bối cảnh giao thoa và xung đột giữa các luồng văn hóa.

Ngoài ra, trong luận án này, chúng tôi còn kết hợp với một số cách thức tiếp cận như: *phương pháp loại hình, phân tâm học, kí hiệu học* để hỗ trợ phân tích, giải mã nhằm tìm ra những nét mới lạ, đặc sắc trong tác phẩm văn chương và phong cách của Tản Đà.

Nghiên cứu Tản Đà dưới góc độ liên văn hóa thực sự là một vấn đề phức tạp và khó khăn. Không chỉ định dạng và miêu tả các đặc trưng thẩm mỹ trong văn chương Tản Đà, chúng tôi phải luôn luôn đặt những giá trị ấy trong mối quan hệ hữu cơ giữa văn hóa và văn học, đồng thời, phải tiếp cận chúng trong sự chuyển tiếp, giao thoa, tương liên giữa văn hóa truyền thống - hiện đại, bác học - bình dân... Cố nhiên, nếu không xử lí một cách phù hợp và bám sát những định hướng tư duy ấy, quá trình nghiên cứu sẽ rơi vào việc phác thảo đơn thuần những dấu ấn văn hóa hoặc miêu tả thế giới nghệ thuật trong văn chương Tản Đà.

4. Mục tiêu nghiên cứu

4.1. Mục tiêu tổng quát

Mục tiêu tổng quát của luận án là nghiên cứu văn chương Tản Đà từ góc nhìn liên văn hóa, qua đó, nhận diện những yếu tố mang tính quy luật trong sự vận động của văn hóa và văn học.

4.2. Mục tiêu cụ thể

Mục tiêu cụ thể của luận án là phân tích, lí giải những mô thức thẩm mỹ trong thế giới văn chương Tản Đà, dựa trên sự tương tác liên văn hóa giữa các yếu tố truyền thống - hiện đại, bác học - bình dân. Bên cạnh đó, luận án cũng hướng đến việc phân tách và định dạng một hệ giá trị phù hợp, để đánh giá vị thế, vai trò của Tản Đà đối với tiến trình hiện đại hóa văn học.

5. Đóng góp mới của luận án

- Tiếp cận văn chương Tản Đà từ quy chiếu liên văn hóa, luận án đã chỉ ra cá tính năng động của chủ thể sáng tạo Tản Đà trong quá trình tiếp xúc văn hóa Đông - Tây, qua đó, khẳng định vị thế tiên phong của ông trong tiến trình hiện đại hóa văn học và ý nghĩa cốt lõi của tư duy liên văn hóa trong bối cảnh đương đại.

- Từ việc nhận diện và giải mã những yếu tố liên văn hóa trong tác phẩm văn chương, luận án đã chỉ ra hoạt động kiến tạo thẩm mỹ của Tản Đà, gắn liền với không gian văn hóa buổi giao thời. Theo đó, cái cũ và cái mới, truyền thống và hiện đại trong thế giới văn chương của Tản Đà đan bện và bổ sung cho nhau, tạo nên một “hàng số thẩm mỹ”, một dấu ấn đặc sắc ở phong cách nghệ thuật của ông.

- Nghiên cứu văn chương Tản Đà dưới góc nhìn liên văn hóa, luận án đã tiếp cận văn học trong sự đối thoại giữa truyền thống và hiện đại, sự tương tác giữa đặc tuyến và đại chúng. Từ mô hình triển khai đó, chúng tôi đề xuất triển vọng nghiên cứu với một số tác giả có xu hướng sáng tác liên văn hóa như: Nguyễn Trãi, Nguyễn Bình Khiêm, Tú Xương, Nguyễn Nhược Pháp, Nguyễn Bính...

6. Bố cục luận án

Ngoài phần *Mở đầu*, *Kết luận* và *Tài liệu tham khảo*, luận án được xây dựng trên những chương trọng tâm sau:

Chương 1: Nghiên cứu tổng quan

Nội dung chính của chương là khái lược quá trình nghiên cứu văn chương Tản Đà, qua đó đánh giá những thành tựu đã đạt được từ hướng tiếp cận cũ và đặt ra những vấn đề trọng tâm, cần giải quyết của luận án ở thời điểm hiện tại (27 trang).

Chương 2: Vấn đề liên văn hóa trong văn chương của Tản Đà

Thông qua việc miêu tả khung lí thuyết liên văn hóa và xác lập tiền đề liên văn hóa trong văn chương Tản Đà, nội dung của chương 2 sẽ tập trung nhận diện nền tảng văn hóa căn cốt, giữ vai trò như những tham số góp phần định hình thế giới quan, nhân sinh quan và tác động tới xu hướng thẩm mỹ của Tản Đà (31 trang).

Chương 3: Tư duy thẩm mỹ trong văn chương của Tản Đà từ góc nhìn liên văn hóa

Từ những tiền đề liên văn hóa đã được nhận diện ở chương 2, luận án sẽ đi sâu vào phân tích, lí giải những biểu hiện trong tư duy thẩm mỹ của văn chương Tản Đà dưới điểm nhìn liên văn hóa. Điều đó được cụ thể hóa bằng các luận điểm: *sự tương tác trong quan niệm thẩm mỹ của Tản Đà*, *sự thay đổi trong quan niệm văn chương của Tản Đà* và *sự chuyển tiếp quan niệm về con người trong văn chương Tản Đà* (37 trang).

Chương 4: Hình thức thẩm mỹ trong văn chương của Tản Đà từ góc nhìn liên văn hóa

Chương 4 tập trung vào những vấn đề: *sự đa dạng trong hệ thống thể loại của văn chương Tản Đà*, *sự phối trộn trong ngôn ngữ nghệ thuật của văn chương Tản Đà* và *sự cộng hưởng trong giọng điệu nghệ thuật của văn chương Tản Đà*. Thông qua hệ thống luận điểm đó, luận án hướng tới việc diễn giải những biểu hiện trong hình thức thẩm mỹ của văn chương Tản Đà dưới điểm nhìn liên văn hóa (35 trang).

CHƯƠNG 1

NGHIÊN CỨU TỔNG QUAN

1.1. Khái lược quá trình nghiên cứu văn chương Tản Đà

Có thể nói, gần một thế kỉ qua, con đường giải mã văn chương của Tản Đà diễn ra sôi nổi, lấp lánh nhiều mĩ từ, nhưng cũng vấp phải không ít những đối thoại gay gắt, thậm chí trái chiều về những điều còn tồn nghi. Bởi vậy, trong phần này, chúng tôi tiến hành mô tả khái lược quá trình nghiên cứu về Tản Đà, để thấy được những thành tựu và những vấn đề chưa thấu triệt của các tiền nhân, đồng thời đề xuất một hướng đi mới trong việc tiếp cận văn chương Tản Đà.

1.1.1. Hướng nghiên cứu từ góc nhìn tiểu sử học

Nghiên cứu văn chương Tản Đà dưới góc nhìn tiểu sử học là một hướng thịnh hành trong thời kì trước 1945. Có thể nói, cuộc đời của Tản Đà rất đặc biệt, với những thăng trầm, biến cố đã tác động mạnh mẽ đến cá tính và in dấu đậm nét trong thế giới nghệ thuật của ông. Nhà thơ Lưu Trọng Lư, dù có lúc không ưa gì cái tôi “kênh cang” của Tản Đà trong đời thực, nhưng vẫn phải thừa nhận: “Con người Nguyễn Khắc Hiếu chính là cái tác phẩm tuyệt hảo, một bài thơ hay nhất trong sự nghiệp của Tản Đà” [194, tr.80].

Ở hướng tiếp cận này, Trương Tửu là một trong số những học giả đã nghiên cứu khá sâu, rộng về cuộc đời và thi nghiệp của Tản Đà. Dưới góc nhìn tiểu sử học gắn liền với quan điểm lịch sử - xã hội, *Uống rượu với Tản Đà* (1939) là một công trình nghiên cứu nổi bật của Trương Tửu, khai mở nhiều đường hướng độc đáo trong việc tiếp cận thơ ca của Tản Đà. Trương Tửu cho rằng, xuất phát từ sự đổ vỡ trong tình yêu thời niên thiếu với giai nhân hàng Bò, nên “khách tài hoa ôm một tiếc hận nặng nề, nghìn thu không cởi được” [136, tr.26] cho nên mãi về sau, thế giới văn chương Tản Đà luôn đeo đẳng cái lãng mạn, sầu muộn của “một tâm hồn dễ xúc động, dễ bị đốt nóng bởi những trạng huống tâm lí của đời tài hoa xấu số” [136, tr.32]. Sự kiện năm 1913, Tản Đà quy ẩn ở Non Tiên, bế quan ở Cổ Đằng, sống ẩn dật, ăn chay trường, sa đọa trong men rượu và sinh sự chán đời, nhưng sau ba tháng trở về quê thì “mỗi ngày cũng chỉ một bữa ăn, hoặc là cái thủ heo, hoặc là con gà con vịt, hoặc con cá, tất toàn thể đặt trong mâm với con dao đĩa muối, rượu thì uống hũ không uống chai” [136, tr.34] đã khiến tâm lí Tản Đà có nhiều thay đổi. Cùng khai thác vào biến cố “Môi tình đầu của Tản Đà”, tác giả Nguyễn Thiên Thụy, trong cuốn *Tản Đà, Thực và Mộng* (1975), đã khái quát những luận điểm tương đối gợi mở: “Tản Đà đã ôm ấp bao mộng đẹp nhưng rồi bao mộng ước đã biến thành ảo mộng thảm thương! Mộng khoa danh tan vỡ kéo theo sự sụp đổ của giấc mộng tình. Tản Đà đau khổ. Tản Đà điên loạn. Sau khi say men tình, Tản Đà say men rượu để quên đời, quên mộng. Tản Đà là một Trang sinh mê hồ điệp. Và đời chính là một cơn trường mộng, Tản Đà say hết mộng này đến mộng khác. Chu Kiều Oanh, Vân Anh là những phó bản của môi tình lý

tưởng” [157, tr.45]. Chính cái thời điểm khủng hoảng trong tinh thần này đã biến Tản Đà trở thành một *tín đồ Epicurus* đích thực với “tư tưởng tôn thờ khoái lạc”. Dõi theo những bước đường thăng trầm trong cuộc đời và thi nghiệp của Tản Đà, Trương Tửu khẳng định ông là một nhà nho chính thống với những nhân cách cao đẹp: “Tôi nói nhà nho và tôi dụng tâm nhắc đi nhắc lại danh từ ấy. Vì tôi nhận thấy Tản Đà tiên sinh là Nho sĩ hơn là thi sĩ, là Nho sĩ tài hoa hơn là Nho sĩ chính thống. Tiên sinh nông hay mộng cũng vẫn giữ cốt cách Nho gia” [136, tr.49]. Trước đó, trên *Văn học tạp chí* (số 16, 1933), trong bài nghiên cứu “Âm Hiếu không thể làm tú khôi hay là một cái tỷ hiệu - Luận giữa Phan Khôi và Nguyễn Khắc Hiếu”, tác giả Dương Tự Quán đã nhấn mạnh đến “giềng mối cố kết với Nho học” của Tản Đà từ thừa ấu thơ. Dương Tự Quán cho rằng, đó là yếu tố cốt lõi ảnh hưởng tới toàn bộ sáng tác của Tản Đà, và chính nó làm nên điểm khác biệt giữa hai con người đầy cá tính này: “Trong các nhà nho thuần túy ấy, chính Khắc Hiếu là một. Khắc Hiếu cũng được đào tạo bởi cái lò Khổng - Mạnh như Phan Khôi, song Khắc Hiếu không ra ngoài cái phạm vi Khổng giáo, nhất cử nhất động đều lấy thánh mô hiền phạm làm khuôn mẫu cho mình. Coi những cái đó như là thiên kinh địa nghĩa” [33, tr.205]. Đây là những kết luận mà sau này đã vấp phải nhiều ý kiến trái chiều, nhất là những học giả nghiên cứu văn chương Tản Đà dưới góc độ xã hội học.

Tác giả Nguyễn Văn Phúc, một người cháu của Tản Đà, do có thời gian tiếp xúc trực tiếp với thi nhân từ nhỏ, nên khi nghiên cứu văn chương Tản Đà dưới góc độ tiểu sử học, ông đã có nhiều trang viết chân thực và xúc động, ẩn chứa một tình cảm trân quý, dạt dào dành cho thi nhân. Trong cuốn *Tôi với Tản Đà*, in lần đầu 1945 tại nhà xuất bản Đời Mới, Nguyễn Văn Phúc đã tái hiện lại chân dung thi nhân xoay quanh những kỉ niệm với chính bản thân mình, đặc biệt là thời niên thiếu của Tản Đà. Sau gia biến, cha mất, mẹ và chị quay lại xóm bình khang, “cậu âm Hiếu” ở cùng người anh Nguyễn Tái Tích ở Khê Thượng: “Tản Đà thường đượm đượm những tư tưởng thanh cao, đã sống được ra ngoài vòng tầm thường của thế tục, hơn nữa đã súc tích được một nguồn thơ mãnh liệt, đã ủ ấp được những cảm xúc dồi dào. Tâm hồn người rung động theo nhịp điệu của hồn quê” [136, tr.256]. Sau này, những hình ảnh về cuộc sống giản dị, những tình cảm chân chất, cùng thứ ngôn ngữ mộc mạc, đời thường đã trở thành một điểm ưu trội trong thế giới nghệ thuật của Tản Đà. Nó tựa như sợi dây vô hình, liên kết nguồn cảm hứng trong tư duy của một văn sĩ đô thị với thứ văn chương nô nức, bình dân, gắn liền với cuộc sống “sau lũy tre làng”.

Nguyễn Mạnh Bông với bài “Thân thế và sự nghiệp văn chương của thi sĩ” in năm 1944, nhà xuất bản Hương Sơn, và Ngô Bằng Giục với bài “Góp phần tìm hiểu Tản Đà” in trên *Văn hóa tùng thư* năm 1951, đã mang đến những cảm nhận mới mẻ về cuộc đời Tản Đà. Đó là hai công trình nghiên cứu nghiêm cẩn, công phu, tái hiện gần

như toàn bộ văn nghiệp và cuộc đời của Tản Đà từ khi còn là “cậu ấm” ở Sơn Tây, cho đến khi thi nhân về cõi vĩnh hằng ở Ngã Tư Sở. Nguyễn Mạnh Bông đã lí giải tương đối chi tiết những bước đường thăng trầm trong cuộc đời Tản Đà gắn liền với những biến thiên trong nội dung văn chương. Dẫu còn một số luận điểm còn tương đối chủ quan, nhưng cơ bản, Nguyễn Mạnh Bông đã đưa ra nhiều nội dung thuyết phục, là một tài liệu quan trọng để hậu thế có thể căn cứ giải mã “hiện tượng văn chương” phức tạp như Tản Đà. Tác giả cho rằng, ở tuổi thơ ấu, khi cha mất sớm, mẹ và chị gái trở lại xóm bình Khang, những sự kiện này đã trở thành “cái mầm yếm thế”, “mà trong văn chương và tác phẩm tiên sinh mới có đôi bài chưa giọng chán đời vậy” [43, tr.12]. Cho đến mãi sau này, dù tâm trạng chán chường không còn thúc giục thường xuyên, nhưng sự “chán đời” và cái thăng trầm của số phận vẫn đeo đẳng thi nhân, như một ám ảnh trong tâm thức lẫn thi hứng. Khi làm chủ bút *An Nam tạp chí* (1926-1933), dẫu ban đầu mang cái nhiệt thành hăng hái, nhưng thời thế lộn độn, Tản Đà vào Nam ra Bắc, sống dở chết dở tới 5 lần cùng tờ báo, cho nên Nguyễn Mạnh Bông gọi Tản Đà là một nhà “tư bản chuồn chuồn”: “Nhà thi sĩ sống với cảm tình của quốc dân cũng không được vững vàng bền dai, rồi lại tự đình bản để dịch Đường thi cho báo *Ngày nay*, chú thích truyện *Kim Vân Kiều* và dịch *Liêu trai* cho nhà xuất bản Tân Dân [...]. Sinh nhai đàm bạc mới tính đến cách xem thêm số Hà Lạc” [43, tr.24], còn Ngô Bằng Giục thì cho rằng: “Song le mớ bong bong càng gỡ càng rối, chỉ một việc lo tiền in báo cũng đủ làm cho Tản Đà tiên sinh hao tổn tinh thần. *An Nam tạp chí* mở lại đóng, đóng lại mở kể đã lắm phen mà tiên sinh vẫn không nổi được tiếng là một tay bình bút siêu quần trong làng báo” [194, tr.266]. Trong bài “Tìm về kỉ niệm uống rượu với Tản Đà” (Tạp chí *Văn*, số 35 - Viết về Tản Đà, Sài Gòn, 1965), khi được gặp gỡ Tản Đà ở vùng đất Khê Thượng (huyện Bất Bạt, tỉnh Sơn Tây cũ), Đinh Hùng đã nhận ra rằng, con người ấy, tuy “khinh bạc, khó tính đối với thiên hạ”, nhất là những kẻ hào phú, trưởng giả, nhưng đối với những văn sĩ, kí giả là học sinh, ông vẫn “dành riêng một chút giao tình đãi độ đặc biệt”: “Đáng quý, chính là tấm lòng thi sĩ cởi mở và bao dung, bát ngát như mây non Tản, như nước sông Đà, với môi tình thanh khí vô cùng phóng khoáng và cũng rất mực hào sảng” [33, tr.121]. Cả một đời phiêu bạt chôn vùi văn chương, xem cuộc đời như mộng, xem danh vọng như gió thoảng, nhưng cuối cùng thi nhân già từ cõi trần thế trong cái nghèo và sự cô độc. Nhìn vào cuộc đời ấy, khi kết thúc bài viết của mình, cả Nguyễn Mạnh Bông, Ngô Bằng Giục, Đinh Hùng đều dành cho thi nhân những cảm khái chân thành, tha thiết.

Đi xa hơn dưới góc độ tiểu sử học, tác giả Huỳnh Phan Anh đã gắn liền cuộc hành trình “Đi tìm tác phẩm văn chương” (1972) với cuộc đời thăng trầm của thi sĩ, để từ đó nhìn ra một “tác phẩm” đặc biệt trong mối quan hệ tương liên giữa con người và văn chương Tản Đà: “Vâng, tôi muốn nhìn cuộc đời Tản Đà với những đường nét

những kích thích, những góc cạnh đặc thù của nó, tôi muốn nhìn nó như một tác phẩm bên cạnh một tác phẩm khác chính là sự nghiệp thơ của Tản Đà [...]. Tản Đà là nhà thơ của đời sống, phải hiểu đời sống đây là đời sống riêng tư, là tiểu sử của chính ông. Đường như ông không thể quên được chính mình ngay trong những lúc làm thơ” [2, tr.103-104]. Bằng những dữ kiện trong cuộc sống thi nhân, Huỳnh Phan Anh tiến tới xác lập mối quan hệ qua lại giữa hiện thực và văn chương, giữa “con người thơ” và “con người xã hội”, từ đó tiến thêm một bước khi nhận ra cái trạng thức phân - hợp trong cấu trúc chủ thể Tản Đà. Tác giả đã nghiệm thấy được một “tác phẩm” trong cái chông lẩn, xô đẩy của Tản Đà là thi sĩ và một bên Tản Đà là con người xã hội. Trước đó, trong bài nghiên cứu “Viết về Tản Đà” (Tập chí *Văn*, số 175 - Viết về Tản Đà, Sài Gòn, 1971), Huỳnh Phan Anh đưa ra sự quy chiếu một cách thi vị và táo bạo: “Con người Tản Đà. Tại sao không. Bởi vì, như chính lời nói của ông đã phát biểu, người ta không thể tách rời một Tản Đà làm văn chương ra khỏi một Tản Đà đang sống lấy đời mình. Tách rời nhà thơ Tản Đà ra khỏi con người Tản Đà hay ngược lại, phải chăng điều này có ý nghĩa là đánh mất Tản Đà từ trong bản chất” [33, tr.368]. Nếu ở “mặt nạ” thứ nhất, Tản Đà gắn liền với quan niệm mới mẻ, hiện đại từ phương Tây, thì ở mặt nạ thứ hai, tiên sinh lại trở về với nguồn cội mỹ cảm Á - Đông thuần khiết. Hai vai ấy Tản Đà đều “diễn” một cách xuất sắc, đến nỗi, nếu tách đi một vai nào đó, thì văn chương Tản Đà cũng coi như “cái xác đã mất đi linh hồn”. Và rồi, sau cùng, khi Tản Đà khép lại những trang cuối cùng của “tác phẩm đời mình”, Huỳnh Phan Anh khẳng định: “Tản Đà trước tiên và sau cùng chỉ là một kẻ phiêu bồng sung sướng, một kẻ sống và dám sống hết đời mình và đồng thời sống hết cái hồn thơ của mình như một kẻ dấn thân vào cuộc chơi kì thú” [2, tr.105]. Đó cũng chính hình hài của Tản Đà, tự biến mình thành một “đứa trẻ ngây thơ” để được vẫy vùng trong trong “ngôi đền thi giới”, và vươn tới những khao khát nghệ thuật đích thực.

Có thể nói, hướng nghiên cứu văn chương Tản Đà dưới góc nhìn tiểu sử học đã ít nhiều có được những thành tựu, nhất là thời điểm trước 1945. Phương pháp nghiên cứu này vốn đề cao con người tiểu sử để giải mã thế giới văn chương, vì thế, việc bám vào những biến cố trong cuộc đời để định hình những thay đổi trong tư tưởng nghệ thuật của Tản Đà không phải là không có cơ sở. Tuy nhiên, “quan niệm này biến văn học sang tính chất cá nhân chủ nghĩa. Nó đòi hỏi ta phải hiểu tường tận con người tác giả trong những nét đặc biệt, độc đáo của cá nhân, một cá tánh để làm trung tâm điểm chiếu sáng mọi biến thái của tác giả và tác phẩm” [84, tr.14], cho nên nó bị quy chiếu về khía cạnh tâm lí học nhiều hơn là việc bám vào bản thân văn bản văn học. Ngày nay, với sự phát triển của lí luận văn học, chúng ta đều biết rằng cá nhân nhà văn với tư cách là chủ thể sáng tạo không bao giờ đồng nhất với con người tiểu sử, và vì thế, những trải nghiệm mang tính xã hội của nhà văn không phải khi nào cũng quy chiếu

về mặt tâm lí học hay “gói gọn” trong bản tính bẩm sinh. Sự giản lược hóa tâm lí của phương pháp phê bình tiểu sử học nhanh chóng bộc lộ những hạn chế cố hữu, và không thể quán xuyên toàn bộ thể giới văn chương của Tản Đà, đặc biệt ở phương diện nghệ thuật.

1.1.2. Hướng nghiên cứu từ góc nhìn xã hội học

Trong quá trình hiện đại hóa văn học, từ buổi sơ khai đến khi hoàn thành, văn chương Tản Đà chiếm một vị trí rất quan trọng. Ngay từ những năm đầu xuất hiện trên văn đàn Việt Nam, khoảng 1915, Tản Đà đã nhanh chóng trở thành một hiện tượng văn học độc đáo. Dưới ảnh hưởng mạnh mẽ của quá trình giao lưu văn hóa Á - Âu, văn chương Tản Đà là một “khối mâu thuẫn lớn” (Tầm Dương) tồn chứa dấu ấn của nền cổ học truyền thống và những nét mạnh nha của nền văn học mới. Chính cái không gian nghệ thuật chứa đựng những hỗn dung và phức tạp đó, đã khiến tên tuổi Tản Đà trở thành hiện tượng trong tiếp nhận với những khen chê trái chiều.

Trong các lời tựa cho cuốn *Khối tình* (1918), nếu Dương Bá Trạc đã ngợi ca sự nghiệp “bút sắt” của Tản Đà là có ích cho quốc văn: “Giọng Hàn Thuyên, hồn Đại Việt đã lập lòe có một tia lửa sáng xuất hiện trong văn giới hoàn cầu. Ông Nguyễn Khắc Hiếu Sơn Tây chính là một kiện tướng trên trường hàn mạc ấy” [194, tr.172], thì Phạm Quỳnh lại nhìn nhận văn chương ấy trong hệ quy chiếu của luân lí và nền tảng đạo đức Nho giáo, với một thái độ công kích: “(...) đem cái nông mà phô diễn trong mấy chục tờ giấy thi thực là quá đáng vậy! Người ta phi cuồng thì không ai trần truồng đi ngoài phố. Nhà làm sách cũng vậy, không ai đem thân thể mình mà làm truyện cho người đời xem, nhất là tự mình tán tụng cho mình thì lại càng khó nghe lắm nữa. Một nhà thi sĩ nước Pháp có câu rằng: “cái tôi là cái vật rất khả ố”. Ông Hiếu đã tự xưng là nhà văn học kiêm triết học ở xứ Đông Dương, tưởng nên ngẫm nghĩ câu ấy mới là phải” [194, tr.166-167]. Bên cạnh đó, Phạm Quỳnh cũng tiếp tục chế giễu thói quen trau chuốt, “chạm trổ” chữ nghĩa, làm tổn hại đến nền quốc văn của Tản Đà: “Nay cứ hiện tượng quốc ngữ mà xét thì ông Nguyễn Khắc Hiếu cũng là một tay sành làm văn trong buổi bây giờ, ví như một tay thợ khéo trong bọn xây cái “nhà quốc văn” ngày nay” [194, tr.170]. Có thể nói, Phạm Quỳnh là một học giả đã nghiên cứu văn chương Tản Đà từ rất sớm, ngay từ những số đầu tiên trên *Nam Phong tạp chí* (1917, 1918), nhưng về cơ bản, do ảnh hưởng ít nhiều trong thiên hướng chính trị, nên ông nhìn văn chương Tản Đà với cái nhìn tương đối chủ quan và không dành nhiều thiện cảm. Tuy rằng, có cả khen lẫn chê, nhưng hầu hết Phạm Quỳnh thường dùng những lời lẽ châm biếm, biến Tản Đà trở thành một hiện tượng trên văn đàn theo đúng nghĩa tích cực lẫn tiêu cực. Sau này, Bùi Thế Mỹ còn trực tiếp công kích Tản Đà trong bài “Một vài dật sự về nhà thi sĩ Nguyễn Khắc Hiếu trong lúc ở Sài Gòn”, đăng trên tờ *Công luận*, Sài Gòn, số 2571, năm 1933. Bùi Thế Mỹ phê phán lối sống phóng khoáng có phần thái

quá của Tản Đà, đã tạo ra khoảng cách không nhỏ giữa vẻ đẹp trong thi ca và lối sống buông thả, rượu chè; giữa phong cách sáng tác tài tử và sự làm báo có phần “tùy tiện, luộm thuộm” của Tản Đà [136, tr.7]. Thêm nữa, ông còn cho rằng: “Đã có người nghi rằng cái tình của Tản Đà không thực, những tình cảm của ông là những tình tiểu thuyết. Khi ông nói rằng ông nhớ ông thương, ông chỉ nói thể cho có chuyện mà thôi, thực ra ông không nhớ không thương; ông cần nặn ra thơ, thì ông phải tìm đề trong sự nhớ thương” [136, tr.77]. Nhìn một cách khái quát, hiện tượng tiếp nhận này cũng gần giống cái cách mà xã hội Pháp đã gán cho Arthur Rimbaud cái danh hiệu “suy đồi” (décadent) hồi cuối thế kỉ XIX, dù rằng trước đó ít lâu ông đã từng viết những tác phẩm bất hủ như *Những kẻ hót hoảng*, *Người ngủ nơi thung lũng...*

Xu hướng chê bai, khích bác Tản Đà còn được đẩy lên cao khi phong trào Thơ mới và Tự lực văn đoàn bước vào những thành công. Đó là một loại bài châm biếm, hí họa như “Tuồng cổ Tân thời” (Tứ Ly, tờ *Phong Hóa*, số 38, 40, 41, 42, 1933), “Số ông Tản Đà” (Tứ Ly, tờ *Phong Hóa*, số 56, 1933), “Tản Đà quý cóc tử” (Tú Mỡ, tờ *Tiểu thuyết thứ bảy*, 1938), “Thi sĩ Tản Đà xoay nghề” (Lê Ta, tờ *Ngày nay*, 1939)... thậm chí, Lưu Trọng Lư còn gọi Tản Đà là “Nàng thơ ám Hiếu mũi thò lò” [191, tr.515]. Nhưng những quan điểm đả kích kiêu này nhanh chóng bị đẩy lùi ngay khi Tản Đà mất. Cả văn đàn “nhôn nháo” thể hiện sự ngưỡng vọng và tiếc thương với thi sĩ Tản Đà. Xuân Diệu, người được mệnh danh là “nhà thơ mới nhất trong những nhà thơ mới”, trong bài “Công của thi sĩ Tản Đà” (*Ngày nay*, số 166, 1939) đã một mực khẳng định: “Chúng ta hiện nay đã có một hồn thơ khúc chiết, dù xu hướng về một lối thơ hợp những tình cảm mới, chúng ta vẫn yêu và kính phục luôn luôn nhà thi sĩ thứ nhất đã cho chúng ta nghe những khúc giáo đầu đặc biệt tài hoa, những khúc giáo đầu của thơ hiện kim, của thơ mới” [194, tr.75].

Nhà báo Vũ Bằng, trong bài nghiên cứu “Người ghét Tản Đà” (Tạp chí *Văn*, số 35 - Viết về Tản Đà, Sài Gòn, 1965) đã nhận ra cái “sâu bàng bạc” trong nội dung văn chương Tản Đà giống như cái sâu của đại văn hào Dostoevsky, ẩn chứa một ma lực mạnh mẽ, “là đầu mối quỷ thuật chính yếu để dụ người ta”, có tác động lớn đến tâm lí xã hội trong “những ngày tháng u uất” từ 1925 trở về đến 1935: “Tản Đà qua những bài thơ trước tác hồi đó, đã nói lên đúng cái sâu bàng bạc trong đất nước, tiềm tàng trong tim gan người ta và người ta thấy ngâm lên cho mình mình nghe trong những lúc mây chiều gió sớm, cảnh tàn rượu tỉnh thì nhẹ nhõm không chịu được” và rồi “Tản Đà lại còn cái phép dùng âm điệu để làm cho nổi bật, để làm cho người ta thồn thốc con tim” [194, tr.135].

Trước đó, khi nói so sánh giữa nội dung triết học và văn chương, tác giả Thiều Sơn, trong bài “Ông Nguyễn Khắc Hiếu” (1933), đã không đánh giá cao Tản Đà trong vai trò của một nhà lập thuyết, mà “ngả nghiêng” trước cái tình đặc sắc trong thi sĩ Tản

Đà: “Cái đặc sắc trong người tiên sinh là cái tình, cái tình nặng, cái tình sâu, cái tình mộng huyền, cái tình nên thơ, cái tình cùng với nước non cây cỏ mà dung hòa vạn vật” [194, tr.180], mà độc đáo ở chỗ, cái tình lâm li ấy “chỉ đan díu với người trong mộng, bất tình với kẻ đâu đâu, cũng thương, cũng nhớ, cũng biệt, cũng ly, cũng nảy lên những áng văn đậm đà tình tứ” [194, tr.181]. Còn trong bài “Lối phê bình nhơn vật - ông Nguyễn Khắc Hiếu” (1931) trên báo *Phụ nữ Tân văn*, khi đặt bên cạnh học giả Phan Khôi, Thiệu Sơn chỉ ra cái cốt cách trong sáng của Tản Đà, xem đó như một lối sống thanh cao, đáng để xã hội lúc bấy giờ học hỏi: “Cũng như ông Phan Khôi, ông Nguyễn Khắc Hiếu ở về phái nhà nho. Mà đây là nhà nho đặc, nhà nho thuần túy, nhà nho sùng ông Khổng, tôn ông Khổng, nhà nho không hay xài đến “luận lý học”, cũng ít nói đến “mâu thuẫn thuyết” như ông Phan” [133, tr.2].

Tác giả Thanh Lãng, trong cuốn *Bảng lược đồ văn học Việt Nam* (1967), đã phác thảo chân dung văn sĩ Tản Đà với những nét độc đáo, khác biệt so với nền văn chương thời điểm ấy: “Tản Đà Nguyễn Khắc Hiếu là một nhà văn đứng biệt lập hẳn ra một môn phái. (...) một mình Tản Đà Nguyễn Khắc Hiếu bỏ trái đất, bay lông lông trên không trung, bắn khoan về những ý nghĩa sâu xa của cuộc đời, về thân phận con người, về sứ mệnh cá nhân đối với vũ trụ” [71, tr.551].

Cũng xuất phát từ quan điểm đạo đức học, nhưng ngược lại với thái độ của Phạm Quỳnh, tác giả Thi Vũ trong nghiên cứu “Tản Đà, người thi sĩ của sự lên đường” (Tập chí *Văn*, số 175 - Viết về Tản Đà, Sài Gòn, 1971) chỉ ra cái đạo đức mới mẻ và táo bạo ở văn chương Tản Đà. Đó là một thứ đạo đức kết hợp giữa luân lí xã hội và xê dịch cá nhân, giữa khuôn mẫu và tự do, giữa niềm tin cộng đồng và kinh nghiệm bản thể, một thứ đạo đức đã làm nên sự hâm mộ nhiệt thành và cả những công kích từ phía độc giả dành cho “người mở đường” như Tản Đà: “Đức của Tản Đà không giản đơn như thứ đức luân lí hủ nho của thuyết pháp, của kinh viện. Đức là sự lật đảo thường trực mọi trạng thái nhân sinh đã bị hủ hóa vì thói quen, vì bạo ngược, vì bóc lột, vì cướp giựt, vì vong tính. Đức là phá vỡ lối nhìn mâu thuẫn của từng cặp từ cú tả hữu, vô hữu, thiện ác... Đức là sự dẫn thân bằng sự cộng nghiệp tương sinh, chứ không bằng cưỡng bức hay sách động. Đức là hành động. Hành động toàn diện trong cái nhiên, trong cái suy, trong cái hiện thực” [33, tr.398].

Trong tập tiểu luận *Thi sĩ Tản Đà* (Tản Đà thư cục xuất bản, 1939), với góc nhìn xã hội học kết hợp với lối phê bình ẩn tượng, Lê Thanh đã phác họa tương đối rõ nét chân dung của Tản Đà xoay quanh hai vấn đề chủ đạo là nhà nho Tản Đà với ngôn ngữ, khí khái của một kẻ tài tử, và thi - văn sĩ Tản Đà với cái tinh tế, thính nhạy của một người khai mở, “gây mầm” cho nền quốc văn nước nhà. Trái với những nhận định có phần thiên lệch của Phạm Quỳnh, tác giả Lê Thanh nói về sự xuất hiện của Tản Đà với sự ngưỡng mộ của cả thi đàn: “Thơ văn Tản Đà ra đời giữa sự mong

đội của cả một thế hệ. Những bản đàn du dương như “khối tình” được đặc biệt hoan nghênh. Người ta mong đợi một người có thể tả được những nỗi chán nản, những điều ước vọng của mình, có thể ru mình trong giấc mộng triền miên - Thi sĩ Nguyễn Khắc Hiếu ra đời” [136, tr.59]. Khi bàn về những đóng góp to lớn với nền quốc văn nước nhà, Lê Thanh cho rằng thi sĩ Tản Đà “là người thứ nhất và là người độc nhất của cái thế hệ ông đã làm sống lại cái hồn thơ Việt Nam đang hấp hối, tôi không muốn nói đến đã chết rồi. Ông ra đời đem cho chúng ta một thi sĩ thành thực dám ca hát cái đời sống của lòng; ông đã mơ mộng, đã chán đời, yêu đời, thiết tha với đời một cách tự do, ông đã dám ngông, dám có một bản ngã” [136, tr.123]. Đó chính là phong cách ngạo nghễ, ngang tàng của một kẻ chân tài, cả đời tiêu diêu trong giấc mộng văn chương, là cái tôi duy nhất đã vút lên thành một điệu riêng trong lúc thi đàn còn đang chập chới giữa cái cũ và cái mới, được nhà phê bình Lê Thanh vẽ lại trong *Thi sĩ Tản Đà* với một giọng điệu tri ân nồng thắm.

Ở một phương diện khác, khi đánh giá tư tưởng tư sản trong văn chương gắn với nội dung yêu nước của Tản Đà, cũng nảy sinh nhiều mâu thuẫn. Sự ảnh hưởng của quan điểm chính trị với việc nhận diện văn học là một trong những nguyên nhân dẫn đến sự đối kháng mạnh mẽ giữa các nhà nghiên cứu. Sau báo cáo “Chủ nghĩa Mác và văn hóa Việt Nam” (1948) của Trường Chinh, vấn đề đánh giá văn học ở nước ta được gắn liền với lập trường giai cấp, chính trị, bởi vậy, suốt một thời gian dài từ những năm 50 - 70 của thế kỷ trước, văn chương Tản Đà được tập trung mổ xẻ ở các mặt giai cấp, thái độ chính trị và biểu hiện của lòng yêu nước, từ đó nảy sinh không ít những thành kiến chủ quan với văn chương của ông. Tầm Dương, trong công trình *Tản Đà khối mâu thuẫn lớn* (1964), đã nghiên cứu tương đối kỹ lưỡng về những vấn đề “Thân thế và cá tính”, “Bối cảnh lịch sử”, “Căn bản tư tưởng Tản Đà”, “Tinh thần dân tộc”, “Ý thức tiểu tư sản”... và cho rằng tư tưởng của Tản Đà cơ bản là tư sản, bên cạnh cái thứ yếu là tư tưởng phong kiến. Tác giả Minh Tranh và Nguyễn Kiến Giang cũng xếp Tản Đà vào giai cấp tư sản trong tiểu luận *Về giai cấp tư sản Việt Nam* (1959). Ở chiều hướng ngược lại, Nguyễn Đình Chú cho rằng Tản Đà là tầng lớp nho sĩ, nhưng xem xét đến thái độ chính trị, tác giả đã nhận định “Tản Đà là một người yếu đuối bất lực không dám tham gia các cuộc đấu tranh của dân tộc và căn bản là một nhà thơ lãng mạn thoát ly” [18, tr.309].

Tác giả Nguyễn Vỹ, trong cuốn *Văn thi sĩ tiền chiến* (1970), dù có phân đề cao văn chương Tản Đà ở chất lãng mạn, nhưng cũng kết luận rằng: “Tản Đà Nguyễn Khắc Hiếu là một trường hợp đặc biệt. Nguyễn gốc Nho học, ông biết tiếng Pháp chút ít thôi, cho nên thơ của ông theo cảm hứng hoàn toàn Việt Nam, với một ít phong độ của con nhà nho “ngông nghênh” [191, tr.449]. Rõ ràng, khi nghiên cứu văn học gắn liền với tính giai cấp, hiện tượng Tản Đà trở thành một thực thể khó minh định và việc

cắt nghĩa tác phẩm văn chương vấp phải những thành kiến chủ quan. Bởi lẽ, việc xác định ý thức hệ của Tản Đà không đơn thuần chỉ là nhận diện tư tưởng nghệ thuật cài cắm trong tác phẩm, mà còn là yếu tố quan trọng để đi đến những kết luận về đóng góp của ông cho tiến trình văn học. Trước đó, tác giả Nguyễn Hữu Đang trong bài “Xóa bỏ vài thành kiến về Tản Đà” (1957) đã lên tiếng thanh minh: “Thực ra đọc thơ Tản Đà cũng dễ nhận thấy lòng yêu nước của Tản Đà như là đọc thơ Nguyễn Đình Chiểu. Mà về hành động để thực hiện lòng yêu nước, Tản Đà cũng tích cực - dĩ nhiên là theo cái lối rất đặc biệt của ông - ít ra trong hàng chục năm” [194, tr.369]. Tác giả Nguyễn Duy Diễm và Bằng Phong trong bài “Lòng ái quốc của Tản Đà” cũng kết luận rằng: “Cũng như Trần Tế Xương và Nguyễn Khuyến, Tản Đà là một nhà nho đã cảm thấy tất cả mối hận vong quốc. Thi văn của tiên sĩ đã đủ chứng tỏ điều đó. Nhưng khác Trần Tế Xương và Nguyễn Khuyến, Tản Đà đau đớn nhưng không tuyệt vọng, vẫn mang hết nghị lực ra để phụng sự tổ quốc hòng bồi đắp lại, một phần nào đó, tấm dư đồ đương rách nát tả tơi” [25, tr.725].

Nằm trong xu hướng đánh giá này, Nguyễn Khắc Xương đã nghiên cứu và chứng tỏ tư tưởng của Tản Đà không phải là nhà tư sản, mà là một nhà nho trung thành với đạo học Khổng - Mạnh. Trong bài “Tản Đà, ngọn lửa cuối cùng của ý thức hệ phong kiến Việt Nam” (1965), Nguyễn Khắc Xương đã phủ định những quan điểm của Tầm Dương trước đó, và cho rằng: “Tuy hô hào duy tân, vận động giới tư sản kinh doanh, thực nghiệp và có khuynh hướng theo con đường tư sản hóa nhưng Tản Đà không những không cộng tác được với giai cấp tư sản, ông còn mạt sát không tiếc lời văn minh tư sản, nghiêm khắc kết tội nó đã làm hỗn loạn xã hội và tha hóa con người” [33, tr.437]. Khi nói đến những mâu thuẫn trong tư tưởng của Tản Đà, Nguyễn Khắc Xương đã khái quát: “Ở Tản Đà, trong những cuộc giao tranh giữa hai ý thức hệ tư sản và phong kiến, giữa hai luồng tư tưởng mới và cũ, vì đứng trên lập trường giai cấp mình nên bao giờ ý thức hệ phong kiến cũng chiếm ưu thế. Mâu thuẫn chủ yếu trong tư tưởng Tản Đà là mâu thuẫn giữa bộ phận tư tưởng tư sản với ý thức phong kiến” [33, tr.441]. Những thuyết minh của Nguyễn Khắc Xương về cơ bản là gắn chặt với quan điểm lịch sử - xã hội, chỉ ra những mâu thuẫn bên trong Tản Đà xuất phát từ trực dẫn xung đột về văn hóa và in hằn dấu ấn thời đại, nhưng cũng vì thế mà tác giả lại quên rằng: chính cá tính liên văn hóa của chủ thể thẩm mỹ Tản Đà mới là thứ quan trọng quyết định đến thái độ của người nghệ sĩ trước hiện thực, bởi thế, dấu cùng trong một điều kiện lịch sử - xã hội, nhưng cả thi đàn chúng ta chỉ có một hiện tượng mâu thuẫn như Tản Đà, và trong cái trực dẫn xung đột ấy, không ai độc đáo hơn Tản Đà!

Tóm lại, việc nghiên cứu văn chương Tản Đà dưới góc độ xã hội học là một quá trình dài, tập trung chủ yếu vào thời kì những năm 50-70 của thế kỉ trước. Dầu có những công trình nổi bật của Phạm Quỳnh, Lê Thanh, Thiều Sơn, Nguyễn Hữu Đang,

Nguyễn Khắc Xương..., nhưng do chịu ảnh hưởng của tư tưởng giai cấp và việc quá coi trọng vấn đề *phản ánh luận*, nên xu hướng nghiên cứu này ít nhiều đưa đến những kết luận chủ quan, mang tính “phong trào”. Xuất hiện những luồng ý kiến trái chiều trong các kết luận, một mặt thể hiện sự phức tạp trong việc tiếp nhận hiện tượng văn học như Tản Đà, bởi nếu đặt văn chương ấy dưới điểm nhìn giai cấp thì đâu đó còn xuất hiện những điểm vênh lệch, vốn xuất phát từ quan điểm chiết trung, lưỡng lự của Tản Đà với chế độ bảo hộ đương thời; tuy nhiên, những khó khăn trong quá trình tiếp nhận ấy cũng đưa đến những dự cảm tươi sáng cho tương lai văn học nước nhà, bởi những người dẫn đường trong nghệ thuật thường gặp phải sóng gió trước khi được xã hội công nhận sứ mệnh của mình. Trước đó không lâu, thi hào nước Pháp là C. Baudelaire đã từng chịu không ít những dè bủ của dư luận khi sáng tác *Những bông hoa Ác (Les Fleurs du Mal, 1857)*, nhưng một thế kỉ sau, ông lại được vinh danh là người có “chỗ ngồi rộng nhất và cao nhất trong lịch sử thơ ca và văn học thế giới” [48, tr.9]. Nhìn nhận một thực tế như vậy để chúng ta biết rằng, việc đánh giá và nghiên cứu thế giới văn chương của những hiện tượng văn học phức tạp như Tản Đà cần có những điểm nhìn xuyên suốt, khách quan, và bám sát vào các yếu tố nghệ thuật trên văn bản để có được những kết luận chân xác hơn, thay vì chỉ tập trung vào khía cạnh phản ánh luận.

1.1.3. Hướng nghiên cứu từ góc nhìn thi pháp học

Nghiên cứu văn học thế kỉ XX đứng trước sự phân cực mạnh mẽ giữa hai xu hướng: một là, tái tạo lại dây tư tưởng hoặc hệ thống hình ảnh được phản ánh ở tác phẩm văn chương trong tương quan với những cấu trúc vĩ mô (thiên về nội dung tác phẩm), hai là, giải mã văn chương từ cấu trúc nội tại, xem văn bản là những đơn vị ngôn ngữ có tính tự trị và độc lập tương đối trong cuộc chơi của cái biểu đạt (thiên về nghệ thuật tác phẩm). Mỗi hướng đi đều có những tiềm năng và giới hạn nhất định, nhưng việc lấn lướt của chủ nghĩa cấu trúc trong nửa sau thế kỉ XX đã khiến thi pháp học trở thành hướng nghiên cứu thịnh hành và đạt được nhiều thành tựu nổi bật.

Đánh giá văn chương Tản Đà dưới góc nhìn thi pháp, ngay từ khi thi nhân còn sống, Lưu Trọng Lư đã có những bài viết đăng trên *Tiểu thuyết thứ bảy* (1935). Dẫu có lúc chế giễu cái cũ trong thơ Tản Đà, nhưng khi bàn về bài *Non xanh xanh*, Lưu Trọng Lư đã thừa nhận rằng ở đó có một điệu thơ rất huyền diệu và độc đáo: “Tiên sinh đã tự ý tạo ra một cái điệu riêng cho thích hợp, từ đầu đến cuối bài thơ. Tiên sinh gieo toàn một vần bằng ngữ hầu diễn cho hết cái “giéo giắt”, cái nảo nùng, cái “mênh mông” của khối tình kỳ lạ ấy! Trong âm hưởng của ta, những tiếng “bằng” thật là dồi dào, uyển chuyển, huyền diệu có thể diễn tả được hết cái buồn của người ta, cái buồn muôn hình vạn trạng” [72, tr.296]. Tác giả Nguyễn Tiến Lãng, trên báo *Tràng An* (số 322, 1938), đã nhận xét về cái đặc sắc trong lối hành văn của Tản Đà: “Nếu ta đọc văn xuôi của Tản

Đà sẽ có lối văn du dương dẻo dắt như bài thơ bằng văn xuôi, có lối văn khúc chiết thanh tao, có lối văn giản dị mà cảm người, có lối văn hùng hồn như lối văn của nhiều bài xã thuyết...” [70, tr.1]. Ông cũng chỉ ra cái mới của Tản Đà trong thơ, khi phân tích bài *Cảm thu tiễn thu*: “Ta lại nên chú ý cái điệu văn: không phải là thơ, không phải là ca, chính là một bài “hành” hay một bài từ khúc. Điệu văn nghe thật mới. “Thơ mới” đấy! Các nhà thơ mới, sau tưởng đã sáng - kiến ra sự mới lạ thật là nhầm thay!” [70, tr.1].

Trương Tửu, khi bàn về “Những cái hay trong thơ Tản Đà” (1939) đã không ngần ngại gọi Tản Đà là “một ảo thuật gia về chữ nghĩa, âm điệu”, có khả năng điều chuyển và vận ngôn một cách linh hoạt, tạo ra những thần tứ và thần cú tuyệt diệu. Trương Tửu cho rằng: “Tiên sinh nhận được giá trị thi tính của mỗi chữ, mỗi âm thanh, mỗi vần điệu, như nhà kĩ sư tiên đoán được lực lượng và hiệu quả của từng luồng điện. Thơ Tản Đà là một toán pháp mà con số toàn là những chữ hình tượng và âm điệu.” [33, tr.189]. Cũng trong bài này, Trương Tửu đã chỉ ra những “chữ thần” của Tản Đà với trữ lượng thâm mĩ dồi dào như chữ “chơi” trong bài *Tiền chân Lưu, Nguyễn*, chữ “mờ” trong bài *Thăm mả cũ bên đòng*. Đặc biệt, khi bàn về chữ “tà tà” trong bài *Cảm thu tiễn thu*, tác giả đã thể hiện một lối phê bình độc đáo và đầy ma lực: “Chữ *tà tà* mạnh như hai nhát chém của lưỡi dao làm cái cột kia đổ nghiêng. Cảnh vật sụp nhào, lặn xuống tiêu vong - xuống mùa đông. Mặt trời, với chữ *tà tà*, tụt một bực rồi rơi vào chân mây đen tối. Ta tưởng chừng mặt trời vừa đi hai bước rất nhanh từ chỗ đang đứng xuống mù mịt” [33, tr.195]. Cũng như Trương Tửu, tác giả Nguyễn Triệu Luật trong bài “Văn Tản Đà” (1939) đã chỉ ra những chỗ dụng ngôn đặc địa với chữ “múc” trong bài xẩm *Lấy chồng nghèo*, chữ “mà” trong *Đài gương*, và đặc biệt là chữ “ai” trong thơ Tản Đà: “Tản Đà nghiệm nhất chữ *ai*. Chữ *ai* ông dùng, như thật, như hư, như ta, như người, hô đầy mà xưng đầy, gần đầy mà xa đầy” [194, tr.204].

Nếu Trương Tửu và Nguyễn Triệu Luật đi sâu vào phân tích cách vận ngôn xuất thần của Tản Đà, thì tác giả Vũ Ngọc Phan, trong cuốn *Nhà văn hiện đại* (1942) lại đi sâu vào những nét đặc sắc trong giọng điệu văn chương. Ông cho rằng Tản Đà là một thi sĩ “đặc Việt Nam”: “Trong số các thi gia Việt Nam hiện đại và thuộc lớp tiên phong, Tản Đà là một nhà thơ điển tả đúng nhất tâm hồn Việt Nam; ông đáng là tiêu biểu cho lớp người bực trung nước ta; bao nhiêu những điều ao ước, những nỗi băn khoăn, những sự chán nản của hạng người này, người ta đều thấy trong lời thơ ông” [116, tr.394]. Đồng quan điểm với Vũ Ngọc Phan, tác giả Phạm Văn Diêu (1970) cũng nghiên cứu và khám phá ra cái chất bình dân, đời thường trong ngôn ngữ và giọng điệu nghệ thuật: “Trong thơ ông, những tiếng nói đời thường được dùng với một ý nghĩa trong một nội dung tương xứng nào đó, khiến cho ý nghĩa thêm rõ, thêm giàu, thì những tiếng dùng để diễn đạt này trở lại càng thêm tinh tế sắc sảo và chuyển thành những hình ảnh vút bay lên” [194, tr.275]. Phạm Văn Diêu cho rằng, cái chất bình dân,

giản dị đó là một “phong cách nghệ thuật dân tộc”, là một giá trị văn hóa độc đáo, để phân biệt thơ ca Tản Đà với phần còn lại của thi đàn bấy giờ.

Nghiên cứu văn chương Tản Đà dưới ánh sáng thi pháp học, trong bài “Thi sĩ của phôi pha” (1972), Đặng Tiến nhận ra một thế giới “mang không khí ngậm ngùi của cách biệt, của úa héo trong một cuộc sống đang lìa tan”, và trong không gian nghệ thuật ấy, thơ Tản Đà ngân vang những giọng điệu u hoài: “Hình ảnh quen thuộc Tản Đà để lại là một hành nhân thất thế. Thơ Tản Đà là một thứ thi ca lang thang. Trần thế phôi pha nói trên phản ánh một nhân sinh quan xem kiếp sống như là bèo dạt hoa trôi” [165, tr.71]. Nhưng trong cái thi giới “mong manh” “phôi pha” đó, thơ Tản Đà vẫn “ngung động, triu mến”, những “lưu luyến” “vấn vương” đến khắc khoải: “Thế giới Tản Đà tàn phai nhưng không mong manh chợt biến; thơ Tản Đà quyến luyến, như muốn e ấp, giữ gìn, rồi buông thả dần dần với thời gian. Giữa những phôi pha vẫn còn chút gì vương vấn. Danh hiệu Tản Đà cũng là một hẹn ước với trần gian” [165, tr.67]. Và rồi cuối cùng, trong cái thi giới ẩn chứa những mong manh ấy, cái ngây ngất của men rượu, cái say sưa của thi nhân đã tạo ra những điểm nhấn không thể phai mờ: “Hơi men giải thoát con người ra khỏi những câu thúc của trần lụy, của thân thế phù du, tạo cho thần trí cảm giác đồng đẳng tề vật để nhìn suốt đến chân như. Phút thoát nghiệp trong hơi cay là một thứ cứu rỗi của Tản Đà trong trần thế phôi pha, cho nên nhà thơ vừa say sưa vừa tả cái say sưa một cách say sưa” [165, tr.70]. Đó là phong thái của một trích tiên giữa đời thực, của một con người tài tử mang “túi rượu”, “bầu thơ” mà say sưa với đời.

Nghiên cứu “Quá trình cách tân và những giới hạn trong sự nghiệp sáng tác văn xuôi của Tản Đà” (2004), Phạm Xuân Thạch đã nhận định: “Đại biểu xuất sắc nhất của loại hình nhà nho tài tử trong giai đoạn giao thời chính là Tản Đà. Nếu như sáng tác của những nhà nho chí sĩ là sự tiếp nối của bộ phận văn chương chính thống mang chức năng hành đạo giáo hóa, thì sáng tác của Tản Đà lại là sự kế thừa của bộ phận văn học mang đậm tính nghệ thuật nhất của văn chương quá khứ” [142, tr.100]. Đi sâu vào góc độ thi pháp văn xuôi, Phạm Xuân Thạch đã bước đầu nhìn nhận những nét đổi mới trong tản văn của Tản Đà: “Nhìn vào khối lượng sáng tác đó, có thể nhận thấy một mặt, dường như ẩn sau một hệ thống tên gọi thể loại có phần hỗn tạp và thiếu nhất quán (với những tên gọi như “thuyết văn”, “dịch văn”, “tản văn thể chính và ngoại”, “ngụ văn”) một nỗ lực muốn tái cấu trúc lại hệ thống thể loại văn xuôi truyền thống nhưng mặt khác, lại cũng có thể nhận thấy một cách đậm nét bóng dáng của một tác gia viết văn xuôi truyền thống với những thể loại được ổn định từ thời Đường Tống bát đại gia chỉ với một khác biệt duy nhất: ngôn ngữ” [142, tr.101]. Cuối cùng, trong sự đối sánh với văn xuôi Phan Khôi, Phạm Xuân Thạch chỉ ra những hạn chế ở văn xuôi Tản Đà: “Cổ thủ trong những kinh nghiệm sáng tác và gần như không có những

thay đổi để thích nghi với đời sống mới (đặc biệt trong việc làm chủ những công cụ sáng tạo mới - điều trái ngược với Phan Khôi), tân văn của Tản Đà trở nên lạc điệu với hệ thống thể loại thông trị đời sống văn học và đứng ngoài lề làn sóng Âu hóa những năm 30” [142, tr.104].

Nghiên cứu thi pháp ở bình diện “cái tôi trữ tình” trong thơ Tản Đà cũng là một trong những hướng sôi nổi với sự tham gia của những học giả uy tín. Khi đi vào phân tích chủ thể Tản Đà, tác giả Mã Giang Lân, trong cuốn *Quá trình hiện đại hóa văn học Việt Nam 1900-1945* (2000), đặc biệt nhấn mạnh *cái tôi cá nhân* - cá tính của thi sĩ, và khẳng định rằng: “Hơn ai hết ở thời điểm ấy Tản Đà bộc lộ cái tôi cá nhân một cách rõ rệt nhất” [73, tr.100]. Đó là một cái tôi phóng khoáng đã tạo nên những độc đáo, mới lạ trong thơ: “Chính cái đa tài cùng với cái đa tình, nhìn đời bằng con mắt phong tình ân ái, Tản Đà để cho nguồn cảm xúc tự do tuôn trào, bất chấp cả vần luật, âm điệu. Trang nghiêm như thất ngôn, đến Tản Đà cũng trở nên xộc xệch, buông thả, mất đi cái âm điệu khuôn thước, trở thành tiếng nói ngang ngang, khác lạ” [73, tr.101]. Trước đó, trong bài nghiên cứu “Tản Đà với chúng ta” (1989), tác giả Phong Lê, khi nhận diện vai trò của Tản Đà trước công cuộc canh tân của nền văn học Việt Nam đầu thế kỉ, đã chỉ ra nhiều bình diện và trạng thức khác nhau: “Với Tản Đà, cái Tôi không còn rụt rè, e thẹn mà dám tự khẳng định, thậm chí, có lúc dám hiên ngang thách thức với hoàn cảnh, trong cái nông. Với Tản Đà, cái Tôi, đối với số đông, không còn xa lạ mà gần gũi, không còn đáng ghét mà đáng yêu” [194, tr.394]. Đó là hình ảnh của một “cái tôi” vươn lên mạnh mẽ giữa những trói buộc của xã hội, như “sứ giả tiên phong” dám phá bỏ những luật lệ cũ kĩ, mở ra những hướng đi đột phá cho văn học. Nhưng trước hết, “cái tôi” ấy dám sống và khao khát bằng chính những cảm xúc trong cấu trúc chủ thể trữ tình - Tản Đà. Ngoài ra, khi đi sâu nghiên cứu thể loại *hát nói*, tác giả Hà Ngọc Hòa đã phác thảo những dấu ấn của con người tài tử và sự xuất hiện của Tản Đà với cái tôi độc đáo: “Có lẽ trong lịch sử văn học, Tản Đà là nhà thơ đầu tiên nói nhiều về mình bằng những cảm xúc chân thành, bằng những khát vọng thành thực không hề được cường điệu tô vẽ. Và cảm hứng chủ đạo bao trùm lên chân dung tự họa vẫn là cái buồn cô đơn, cái sầu vạn cổ “lẽo đẽo đi về” trong từng đêm chớp bể mưa nguồn” [47, tr.27].

Nhìn lại quá trình nghiên cứu văn chương Tản Đà dưới ánh sáng thi pháp học, có lẽ Nguyễn Ái Học là người nổi bật nhất với công trình Luận án tiến sĩ “Thi pháp thơ Tản Đà”, bảo vệ năm 2007, tại Đại học sư phạm Hà Nội. Toàn cuốn Luận án là một công trình khoa học nghiêm cẩn, với độ xác tin cao, đã từng bước định hình và miêu tả các “kiểu nhà thơ mới”, các “kiểu nhân vật mới” và những “cách tân ngôn ngữ” trong thơ Tản Đà. Tác giả cho rằng: “Thơ Tản Đà là sự kết tinh về đẹp muôn màu của thơ ca dân tộc, đồng thời, là một hệ thống nghệ thuật mới mẻ, một thể giới nghệ thuật độc đáo chưa từng thấy trong lịch sử. Thơ Tản Đà đóng vai trò xác lập,

khởi dòng nghệ thuật cho nền thơ hiện đại Việt Nam” [49, tr.190]. Về tư duy nghệ thuật, “Tản Đà đã giải thoát sự chi phối của nguyên tắc “mỹ học của sự đồng nhất” - mỹ học của “sự cào bằng” thay vào đó bằng sự tuân thủ nguyên tắc của “mỹ học của sự đối lập” để xây dựng thế giới nghệ thuật của mình. [49, tr.191]. Về phương diện thi pháp thể loại, Nguyễn Ái Học kết luận: “Tản Đà đã mang hình thức lời nói vào thơ, làm phong phú cho thơ bằng nhiều ngữ điệu của đời sống, đẩy thơ trữ tình điệu ngâm sang trữ tình điệu nói. Đó là sự thể hiện một nhãn quan nghệ thuật mới mẻ sẽ trở thành một cuộc cách mạng hoàn toàn ở trong trào Thơ mới 1932-1945 và thơ ca hiện đại sau này” [49, tr.192]. Có thể nói, với sự kết hợp của thi pháp học cấu trúc và thi pháp học lịch sử, tác giả Nguyễn Ái Học đã đưa ra một cái nhìn bao quát và khá toàn diện về thi giới Tản Đà trong sự chuyển hóa, đổi mới giữa tư duy và hình thức nghệ thuật.

Như vậy, về cơ bản, hướng nghiên cứu thi pháp học trong văn chương Tản Đà rất sôi nổi, với những cái tên tiêu biểu như: Trương Tửu, Đặng Tiến, Phạm Văn Diêu, Mã Giang Lân, Phong Lê, Hà Ngọc Hòa, Nguyễn Ái Học, ... Việc tìm hiểu, nghiên cứu văn chương Tản Đà dựa trên việc nhận diện cấu trúc chủ thể, các tham số thẩm mỹ, mã kí hiệu... trong cấu trúc nội tại của tác phẩm đã đạt được nhiều kết quả ấn tượng và tránh đi ít nhiều những kết luận mang tính chủ quan. Tuy nhiên, hướng đi này chủ yếu nghiên cứu thơ ca Tản Đà, bởi vậy, mảng văn xuôi hầu như vẫn chưa được đánh giá một cách đúng mực. Đó cũng là “mảnh đất” mà chúng tôi sẽ khai thác trong đề tài này.

1.1.4. Hướng nghiên cứu từ góc nhìn văn hóa học

Nghiên cứu văn chương Tản Đà dưới góc nhìn văn hóa tỏ ra là một hướng đi có nhiều lợi thế hơn so với tiểu sử học hay xã hội học, bởi nó có thêm sự “uyển chuyển”, mềm mỏng trong cách thức tiếp cận để giải mã một hiện tượng phức tạp và chứa đựng nhiều mâu thuẫn như Tản Đà. Đánh giá văn chương Tản Đà từ những giá trị văn hóa in hằn trong tác phẩm, một mặt, xuất phát từ mối quan hệ qua lại giữa văn hóa và văn học, nhưng đồng thời, nó cũng cho phép người nghiên cứu bước vào thế giới văn chương Tản Đà bằng một con đường đối thoại với những kinh nghiệm văn hóa của mình. Đó chính là cơ sở quan trọng giúp chúng ta khám phá nghệ thuật trong mối liên kết với đời sống xã hội, góp phần xác định đúng bản chất nội hàm văn hóa của văn bản văn học thay vì chỉ nhìn nhận một cách khép kín trong cấu trúc nội tại của tác phẩm.

Từ rất sớm, khi đối sánh văn hóa truyền thống trong sự ảnh hưởng, xâm lấn của văn hóa Pháp trong thời đoạn văn học Việt Nam đầu thế kỉ XX, Đào Duy Anh trong cuốn *Việt Nam văn hóa sử cương* (1938) đã nhận định Tản Đà là một “thi sĩ hiện đại”, “lãng mạn” và “có tiếng nhất” so với thời điểm đó: “Nhà thi sĩ hiện đại có tiếng nhất là Nguyễn Khắc Hiếu với những tập *Khởi tình con*, *Giấc mộng con* là những khúc thơ

chan chứa cảm tình lãng mạn, đó chính là cái tính lãng mạn được khơi nguồn từ trong thi ca cổ điển Á Đông, nhưng phát triển thành cái lãng mạn mang màu sắc tư sản từ phương Tây mang đến” [4, tr.255]. Bên cạnh đó, bằng *trực cảm văn hóa* của mình, Hoài Thanh đã mừng tượng ra vị thế văn học đặc biệt của Tản Đà - “người của hai thế kỉ”. Trong cuốn *Thi nhân Việt Nam* (1941), Hoài Thanh cho rằng Tản Đà là một tác giả đặc biệt: vừa tin tưởng mang theo “cái cốt cách vững vàng, cái phong thái thung dung” của thế hệ thi nhân xưa, vừa thính nhạy, phóng túng “đạo những bản đàn mở đầu cho một cuộc hòa nhạc tân kỳ đương sắp sửa” [143, tr.12]. Bởi vậy, trước khi dành những lời ngợi ca cho các tác giả Thơ mới nổi bật như Thế Lữ, Xuân Diệu, Huy Cận, Lưu Trọng Lư... Hoài Thanh trân trọng “cung chiêu anh hồn Tản Đà”, xem tiên sinh là người chứng giám cho thời đại mới của Hội tao đàn. Chính nét phác thảo ban đầu của Hoài Thanh về Tản Đà trong vai trò “gạch nối” này, đã góp phần mang đến nhiều ý tưởng gợi mở khi tiếp cận, nghiên cứu văn chương Tản Đà sau này.

Tác giả Nguyễn Huệ Chi, trong bài “Tản Đà, hồi đầu thế kỉ” (1987), khi nghiên cứu mẫu người đặc trưng của văn hóa Nho giáo, đã chỉ ra trong con người Tản Đà tồn tại hai kiểu nhà nho: một phần là “nhà nho tài tử”, một phần là nhà nho “kinh bang tế thế”. Tuy nhiên, “Kiểu nhà nho kinh bang tế thế phần nào đã bị lu mờ, nhường chỗ cho kiểu nhà nho tài tử ngày càng nổi giận” [194, tr.461]. Chính vì sự vượt thoát đó mà thế giới nghệ thuật của Tản Đà thường “tập trung những khuynh hướng tư tưởng phức tạp của thời đại phản ánh và nghệ thuật, sáng tác của Tản Đà vừa đậm chất trữ tình, vừa hài hước và đại chúng, vừa có ý vị hiện thực lại vừa bàng bạc một màu sắc lãng mạn” [194, tr.462].

Có thể nói, mốc quan trọng nhất trong hướng nghiên cứu văn chương Tản Đà dưới góc độ văn hóa là công trình *Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời 1900- 1930* (1988). Với sự am tường về văn hóa truyền thống lẫn những tư tưởng hiện đại từ Tây phương, nhóm tác giả Trần Đình Hượu, Lê Chí Dũng đã có cái nhìn khách quan và thấu tóm được cái “long mạch” trong thế giới thi ca của Tản Đà. Điểm khác biệt lớn nhất của công trình này là bước đầu định hình được một chân dung Tản Đà trong buổi giao thời văn hóa. Cụ thể, với điểm nhìn văn hóa, tác giả đã chỉ ra khác biệt ở dấu ấn tài tử trong Tản Đà, từ đó nhận định: “Tản Đà là nhà nho nhưng không phải nhà nho chính thống hành đạo - ản dật. Ông là nhà nho tài tử, nhà nho tài tử sống trong một môi trường khác trước: xã hội tư sản” [58, tr.259]. Sống trong một xã hội đang được đô thị hóa “nửa mùa” ấy, Tản Đà buộc phải chọn lựa giữa việc gìn giữ cốt cách của một nhà nho tài tử và việc phải đối mặt với nhu cầu “com áo”. Và hẳn nhiên, “com áo không đùa với khách thơ” (Xuân Diệu), dòng chảy của cuộc sống với nền kinh tế hàng hóa, trở thành cơ duyên đẩy đưa Tản Đà đến với cuộc đời của một người “buôn văn,

bán chữ”. Trong tâm thế của một nhà nho đem văn chương đi bán phố phường, “giềng mỗi phong kiến đã đứt tung không còn sức ràng buộc bền chặt mà nhà nho chẳng bợn chút hơi đồng cũng đã mất nhiều thói quen quý tộc cao đạo để khẳng khẳng coi việc “bái ngành cùng anh phường phố” là nhục nhã “khét lừng thế vị”, và rồi “một cậu ấm con quan Án đi với nhà tư sản, ra soạn tuồng, đạo diễn tuồng, kiếm ăn ở phố phường” [58, tr.250]. Trong công trình này, nhóm tác giả cũng chỉ ra sự giao thoa giữa *Tản Đà nhà nho* và *Tản Đà văn sĩ* đã dẫn đến trạng thái lưỡng lự trong tư tưởng: “Một mặt, ông muốn học theo văn minh Âu Mỹ nhưng mặt khác lại muốn bảo vệ luân lý Á Đông”, vì thế “văn xuôi và thơ của Tản Đà chỉ là văn học cổ được cách tân, chỉ là khâu trung gian giữa văn học truyền thống và văn học hiện đại, giữa văn học nông thôn và văn học đô thị” [58, tr.280], chỉ là một “con gió lạ”, “thoảng qua” “chứ không nổi lên thành bão táp” [58, tr.280]. Sự chậm trễ và “lạc nhịp” đó của Tản Đà được phơi bày một cách nhanh chóng khi Thơ mới và Tự lực văn đoàn xuất hiện, bởi vậy, cho đến những năm cuối trong thi nghiệp, Tản Đà đã có sự “lại giống” với thơ ca cổ điển, mà thực chất đó là “bước lùi” trong toàn bộ sự nghiệp của tiên sinh, khi phải nương nhờ vào những thứ đã trở thành quá vãng. Hơn nữa, nhóm tác giả còn chỉ ra điểm chiết trung trong văn chương Tản Đà: “Tản Đà đã xào xáo tư tưởng Nho gia, tư tưởng Lão Trang với tư tưởng tư sản nước ngoài làm thành một thứ nhân sinh quan chiết trung, biện chính cho cả thái độ chính trị đi theo nhà nước bảo hộ, cả cách làm ăn giành giật, cầu may kiếm đôi ba chút, cả sự hưởng thụ vật chất vội vã, làm cho những điều đó của giai cấp tư sản, con hoang trước lễ giáo cổ truyền bớt nhục nhã” [58, tr.266]. Kết quả là, “Tản Đà quả là người có lòng với đất nước và tiến hóa nhưng cách suy nghĩ chấp vá và hời hợt chỉ đưa ông đến những ảo tưởng” [58, tr.286].

Tiếp bước những nghiên cứu của người thầy Trần Đình Hượu trong công trình trước đó, tác giả Trần Ngọc Vương, trong cuốn *Văn học Việt Nam dòng riêng giữa nguồn chung* (1998) đã chỉ ra văn chương Tản Đà là sự va chạm “giữa tính dân tộc” và “tính hiện đại”, từ đó đề xuất sáng tác của Tản Đà “cần được xem xét như một điểm giao hội của những vấn đề lí luận trong văn học sử Việt Nam, trên cơ sở nghiên cứu mối quan hệ qua lại biện chứng của nội dung và nghệ thuật, tính cụ thể, lịch sử của thời điểm ra đời các tác phẩm, các tương tác giá trị vừa mang tính đồng đại vừa mang tính lịch đại” [187, tr.312]. Sau khi chỉ ra sự va chạm “giữa tính dân tộc” và “tính hiện đại”, Trần Ngọc Vương đã xâu chuỗi những mặt đối lập, đối kháng và cho rằng “Tản Đà vẫn nằm trong một quỹ đạo của một ý thức hệ”, để từ đó chứng minh “tính thống nhất” trong văn chương Tản Đà: “Nếu như trong tư tưởng và trong sáng tác của Tản Đà quả có một sự đụng độ mang tính chất đối kháng của hai ý thức hệ, hai dòng văn học, dẫn đến một tình trạng dửng dăng không quyết, thì Tản Đà quả là một “khối mâu thuẫn”, nhưng nếu sau tất cả những ba động lớn nhỏ, Tản Đà vẫn nằm trong một quỹ

đạo của một ý thức hệ, một dòng văn học, nghĩa là tư tưởng ông không có những chỗ “rẽ ngoặt” đáng kể, thì rõ ràng phải khẳng định ông là “một khối thống nhất” [187, tr.327]. Cái “khối thống nhất” đó ở Tản Đà, đầu có lúc chịu sự ảnh hưởng từ những “gợi ý” của đời sống đô thị, những thủy chung thì vẫn xoay quanh ý thức hệ Nho giáo cổ điển: “Đi ra từ Nho giáo và ràng buộc suốt đời trong quỹ đạo Nho giáo, đi ra bằng phần tài tử và trở về với phần chính thống, xuất phát điểm đã cũ nơi trở về càng cũ hơn, Tản Đà bộc lộ lòng chung thủy của ông nói riêng và qua ông, phản ánh quy luật vận động đến tàn cục của mẫu người tài tử” [187, tr.358].

Ngoài ra, từ góc độ văn hóa kết hợp với lí thuyết phân tâm học, tác giả Đỗ Lai Thúy đã có cách giải mã văn chương Tản Đà tương đối mới lạ và mang đậm nét phiêu lãng, tài hoa trong bài nghiên cứu “Tản Đà, con cá và cánh diều” (2015). Với dung lượng gói gọn trong một bài báo khoa học, Đỗ Lai Thúy đã tái hiện và diễn dịch một cách lời cuốn về bức chân dung thi sĩ Tản Đà với “cái tôi” đột sáng và cá tính sáng tạo trong văn chương. Trước hết, Đỗ Lai Thúy đi vào lí giải “ấn ức” thiếu hụt thời thơ ấu, để sau này nó biến thành cái “ngây thơ” trong văn chương Tản Đà: “Tản Đà kiên quyết không tha thứ cho mẹ, không bởi thứ nho phong mà ông vốn không hề coi trọng kia, mà bởi ông không muốn mất đi cái niềm - thơ - ấu của mình, rộng ra tuổi thơ của mình, nay đã trở thành một thú - đau - thương. Nhưng điều đáng nói hơn là mặc cảm mất mẹ, cái chấn thương ấu thời ấy, đã làm dừng lại sự phát triển tâm lý của Tản Đà. Từ đây mãi mãi trong ông còn đó một đứa trẻ” [211]. Đó là những tác động mạnh mẽ để đưa chủ thể thẩm mỹ Tản Đà đến với cuộc chơi triền miên, không chỉ gói gọn trong khái niệm tài tử, mà hơn hết, đó là “sự chơi” trong ngôn ngữ với chính “cái bóng” của mình: “Cuộc chơi với đời của Tản Đà, thực chất, chỉ là cuộc chơi với chính mình. Và cách chơi của Tản Đà đó là làm thơ, làm văn chương nghệ thuật. Tản Đà, ngay từ khi cầm bút, đã văn bản hóa đời mình [...]. Có thể nói, toàn bộ thơ Tản Đà đều xuất phát từ Tản Đà rồi lại quay về với Tản Đà” [211]. Trong cái say mê của “đứa trẻ” với cảm hứng “ngây thơ”, Tản Đà đã từng bước xô lệch những khuôn thước mẫu mực để chạm tới giới hạn của sự tự do trong cuộc chơi nghệ thuật. Đó là cách để thi sĩ Tản Đà trở nên đặc biệt trong một bối cảnh văn hóa vốn tồn tại quá nhiều những xung đột và đổ vỡ. Nhìn thấy mảng kí ức chìm sâu trong tâm thức Tản Đà, trượt theo những trục dẫn của vô thức văn hóa, Đỗ Lai Thúy đã tiếp cận văn chương Tản Đà với “khế ước” độc đáo, mới lạ. Hóa thân vào một “cuộc chơi” mà Tản Đà đã khởi động từ thế kỉ trước, Đỗ Lai Thúy lại trở thành một “người chơi mới” trong thế giới nghệ thuật tương chừng như đã cũ. Chúng tôi tin rằng, đó không chỉ là tài hoa, mà còn là sự tương giao đặc biệt giữa thi nhân và người nghiên cứu.

Nhìn chung, nghiên cứu văn chương Tản Đà dưới góc nhìn văn hóa rất sôi nổi và có nhiều thành tựu đáng kể. Được xây dựng trên cơ sở mối quan hệ tác động qua lại

giữa văn hóa và văn học, cho nên hướng nghiên cứu này tỏ ra rất thích hợp trong việc giải mã chủ thể thẩm mỹ Tản Đà trong tư cách của một nhà nho tài tử. Nổi bật trong khuynh hướng nghiên cứu này là các tác giả Trần Đình Hượu và Trần Ngọc Vương. Xuất phát từ điểm nhìn văn hóa, phóng chiếu đến việc định dạng “loại hình tác giả” gắn với một hệ thống “lối” rồi từ đó cắt nghĩa việc định hình thể giới quan, nhân sinh quan trong nhà nho thất thế như Tản Đà. Qua đó, các tác giả đã phác thảo khái quát về một thể giới văn chương Tản Đà trong những mặt đối lập và thống nhất, mới và cũ, để cuối cùng chỉ ra những hạn chế cố hữu trong tư duy sáng tác của Tản Đà, khiến cho ông hụt hơi trước sự phát triển của phong trào Thơ mới và quá trình hiện đại hóa văn học dân tộc. Một điểm lưu ý là, hướng nghiên cứu này có thiên hướng định hình, lí giải những đổi thay trong tư duy nghệ thuật của Tản Đà gắn liền với bối cảnh văn hóa, mà ít đi sâu vào phương diện hình thức nghệ thuật. Tuy nhiên, về tổng thể, đây là một cách tiếp cận khá thành công và có nhiều luận điểm xác đáng để chúng tôi tiếp thu và tiếp tục triển khai.

1.2. Nghiên cứu lí thuyết liên văn hóa trong bối cảnh đương đại

1.2.1. Tình hình nghiên cứu ở nước ngoài

Trong bối cảnh đương đại, việc giao lưu văn hóa và chuyển hóa các dòng tư tưởng đã trở thành tất yếu, mạng lưới liên văn hóa đã phủ khắp các nền văn minh, và chủ thể văn hóa mặc nhiên đã thành liên chủ thể. Thực tế đó, một mặt, vừa từng bước xóa đi ranh giới tương đối giữa các nền văn hóa, mặt khác, thúc đẩy quá trình vận động ngay trong nội tại mỗi nền văn hóa - và làm thay đổi giao diện của mạng lưới liên văn hóa đến vô cùng. Có thể nói, giao tiếp liên văn hóa, với những dạng thức sơ khai, đã tồn tại từ xa xưa, trong quá trình khai phá và xâm lấn có chủ đích của các đế chế cổ đại, xuyên suốt chiều dài lịch sử văn minh nhân loại. Tuy nhiên, trong khoảng thời gian đó, liên văn hóa không được nhìn nhận như một vấn đề mang tính phổ quát, mà chỉ là một sự đối kháng có chủ đích, giữa các yếu tố bản địa và ngoại lai, trung tâm và ngoại biên... Sau thế chiến II, nhân loại bước vào thời kì phát triển vượt bậc, với sự giao lưu, tương tác sâu rộng giữa các quốc gia và vùng lãnh thổ, trên tất cả các lĩnh vực như văn hóa, kinh tế, chính trị, thể thao, giáo dục. Chính bối cảnh này đã khiến liên văn hóa trở thành một vấn đề mang tính thời sự, có ý nghĩa toàn cầu và thu hút được sự quan tâm của các nhà khoa học giả ở nhiều lĩnh vực khác nhau.

Đầu tiên, ngay cuối thập niên 80 của thế kỷ XX, các nhà triết học trên thế giới đã bắt đầu đưa ra những hệ thống quan điểm mới, nhằm đáp ứng nhu cầu đối thoại giữa các nền văn hoá. Xuất phát từ sự sụp đổ của bức tường Berlin - biểu tượng cho một thế giới phân cực, đã mở ra một quá trình toàn cầu hóa, trong sự giao lưu tự do, bình đẳng giữa các quốc gia, dù rằng trước đó, họ có thể khác biệt nhau về tư tưởng

hay nền tảng chính trị. Hàng loạt những công trình ra đời, đã tạo ra nền tảng lí thuyết quan trọng cho triết học liên văn hóa như: *Ba nơi khởi sinh của triết học: Trung Quốc, Ấn Độ, châu Âu* của Ram Adhar Mall và Heinz Hülsmann (*Die drei Geburtsorte der Philosophie: China, Indien, Europa*, Publisher: Bouvier, 1989); *Triết học liên văn hoá - Lịch sử và lí thuyết* của Franz Martin Wimmer (*Interkulturelle Philosophie - Geschichte und Theorie*, Publisher: Passagen Verlag, 1990); *Triết học châu Phi - Tiếp cận một khái niệm triết học liên văn hoá* của Heinz Kimmerle (*Philosophie in Afrika - Annaeherungen an einen interkulturellen Philosophiebegriff*, Publisher: Edition Qumran in Campus Verlag, 1991), *Sự chuyển biến liên văn hoá trong triết học Mỹ Latinh* của Raúl Fornet-Betancourt (*Zur interkulturellen Transformation der Philosophie in Lateinamerika*, Publisher: Frankfurt am Main, 2002)...

Về cơ bản, triết học liên văn hóa tiếp cận các quy luật vận động của thế giới khách quan bằng cái nhìn liên văn hoá, đề cao tính phổ quát và sự bình đẳng giữa các luồng tư tưởng. Tác giả Choe Hyundok - Giám đốc Trung tâm nghiên cứu và truyền thông Hàn Quốc, trong bài nghiên cứu “Triết học liên văn hóa: khái niệm và lịch sử” đã khái quát rằng: “Triết học liên văn hoá đã cố gắng phát triển một nền triết học mang tính phổ quát khác hẳn, trong đó các truyền thống tư tưởng khác nhau có quyền tham gia bình đẳng như nhau” [206]. Thông qua việc khái lược sự phát triển của triết học liên văn hoá, Choe Hyundok đã bàn luận những vấn đề như “bình đẳng”, “đối thoại”, “đường biên của văn hoá”, “tương đối luận văn hoá” và đi đến khẳng định: “Triết học liên văn hoá là một dự án hay một cương lĩnh triết học dựa trên những suy tư (phản tỉnh) phê phán đối với các vấn đề nan giải khác nhau mà toàn cầu hoá mang lại, đặc biệt là vấn đề về mối quan hệ với “người khác” (tha nhân). Nó tìm kiếm một con đường (phương thức) xây dựng nên một cộng đồng liên đới. Nó có ý nghĩa như một câu trả lời mang tính triết học cho thử thách của thời đại” [206].

L. Wittgenstein - nhà triết học, nhân chủng học, trong công trình “Những nghiên cứu về triết học” đã có những gợi mở quan trọng, khi đề cập về sự tương đồng và khác biệt trong tư duy, hành động của con người ở các nền văn hoá khác nhau. Ông thừa nhận cả hai quan điểm về thuyết *tương đối văn hóa* (the cultural relativism) và *phổ quát văn hóa* (the cultural universalism), khi cho rằng mỗi nền văn hóa đều có chung những nền tảng nhân học phổ quát, nhưng đồng thời cũng khẳng định: “Chúng ta không thể nói một nền văn hóa hay một thế giới quan văn hóa, một phương thức sống của một cộng đồng nào đó là đúng hay sai, khoa học hay không khoa học, cao hơn hay thấp hơn” [204]. Trong tư tưởng của mình, L. Wittgenstein đặc biệt nhấn mạnh đến sự duy trì “tính đa dạng” của các nền văn hóa khác nhau, như là sự đối thoại trong bình

đăng, sự tiếp nhận mang tính tích cực, để giải bài toán “xung đột” trong quá trình giao lưu văn hóa.

Trong bối cảnh hội nhập toàn cầu, nhu cầu giao tiếp ngày càng tăng giữa các cá nhân, tổ chức đến từ nhiều vùng lãnh thổ khác nhau, đã tạo ra môi trường giao tiếp đa ngữ, mà ở đó, mỗi cá nhân trở thành những mắt xích trong mô hình giao tiếp liên văn hóa. Các nhà ngôn ngữ học đương đại đưa ra lý thuyết mô hình giao tiếp liên văn hóa trong sự tương tác của tính liên chủ thể (intersubjectivity), chứ không còn gói gọn trong mô hình kí hiệu như F. Saussure đã đề cập. Tác giả S.Ting-Toomey cho rằng giao tiếp liên văn hoá như “một quá trình trao đổi bằng kí hiệu mà trong đó hai cộng đồng văn hoá khác nhau thương lượng nghĩa trong tình huống tương tác” [217, tr.1], còn S. Ishii khi nghiên cứu truyền thông liên văn hóa đương đại với các quan điểm và thực tiễn văn hóa xã hội Đông Á thì khẳng định, giao tiếp liên văn hóa “là một quá trình hoạt động nhận thức, hành vi, xúc cảm có quan hệ về mặt văn hoá bao gồm việc thu và gửi các thông điệp ngôn từ và phi ngôn ngữ giữa các cá nhân từ các phong văn hoá khác nhau trong một ngữ cảnh giao tiếp liên nhân, nhóm, tổ chức hay công cộng” [213, tr.15]. Như vậy, nhìn nhận quá trình giao tiếp từ góc nhìn liên văn hóa, các nhà ngôn ngữ học đã bước đầu chỉ ra những thay đổi quan trọng trong cách thức tương tác giữa con người với con người trong thời đại toàn cầu hóa. Tác giả I.E. Zohar trong cuốn *Lý thuyết đa hệ thống trong nghiên cứu văn hóa, văn chương* đã chỉ ra: “Nếu như không có các chất liệu ngôn ngữ sẵn đủ hiện diện tức thì như là các phương án thay thế thì chúng có thể được cung ứng từ các nguồn khác gần gũi hay xa xôi, hoặc từ một nguồn được tân tạo hoàn toàn hay tân tạo một phần” [201, tr.282]. Nói cách khác, trong bối cảnh đương đại, sự khác biệt giữa các kí hiệu ngôn ngữ trong những phong văn hóa khác nhau không còn là điều quá quan trọng, mà quá trình giao tiếp liên văn hóa, đòi hỏi mỗi cá nhân - với tư cách liên chủ thể, phải mở rộng việc sử dụng các nguồn lực ngôn ngữ và phi ngôn ngữ cho chính mình, từ đó hướng tới một phong văn hóa toàn cầu với sự thu hẹp khoảng cách biểu đạt giữa các hệ ngôn ngữ.

Nghiên cứu chính trị từ góc độ liên văn hóa, các học giả chỉ ra một tương lai phân cực giữa các quốc gia trong địa hạt văn hóa, chứ không còn căn cứ vào hệ thống chính trị hay theo trình độ phát triển kinh tế, như trong những thập niên 50-70 của thế kỉ trước. Tác giả S.P. Huntington - một chuyên gia nghiên cứu chính trị ở Hoa Kỳ, đã xuất bản cuốn *Sự va chạm của các nền văn minh (Clash of Civilizations, 1993)*, nhằm định hình và lý giải một trật tự thế giới mới sau thời Chiến tranh lạnh. Theo ông, chính trị thế giới vẫn tiếp tục vận hành, không phải qua mâu thuẫn giữa các thể chế và quốc gia, mà là giữa các nền văn minh, có thể kéo theo xung đột vũ trang trên chiến trường: “Trong thế giới mới này, các cuộc xung đột dữ dội, quan trọng và nguy hiểm nhất

không phải giữa các tầng lớp xã hội, giữa giàu và nghèo mà giữa các dân tộc thuộc về các chính thể văn hóa khác nhau” [52, tr.20]. Trong khi đó, Jacques Delors - chính trị gia người Pháp cũng nhất trí và cho rằng: “Các xung đột trong tương lai sẽ được châm ngòi bằng những yếu tố văn hóa chứ không phải kinh tế hay ý thức hệ” [52, tr.21]. Đứng trước thách thức xung đột giữa các nền văn minh, với nguy cơ làm sụp đổ những hệ giá trị mà nhân loại đã mất hàng ngàn năm gây dựng, S.P.Huntington đề xuất, cần phải tìm ra những yếu tố tương đồng giữa nền văn minh phương Tây và các nền văn minh khác. Bởi vì trước mắt, sẽ chẳng có nền văn minh phổ quát nào hình thành, mà thay vào đó sẽ là một thế giới bao gồm các nền văn minh khác nhau, và mỗi nền văn minh đó sẽ phải học cách cùng tồn tại với tất cả các nền văn minh còn lại. Trong một thế giới *phẳng*, “văn minh có thể là một sự hoà trộn phức tạp các mức cao của đạo đức, tôn giáo, học vấn, nghệ thuật, triết học, công nghệ, phồn thịnh và có thể còn nhiều tổ chất khác” [52, tr.447].

Đối với các nhà văn hóa học, trong sự phát triển vượt bậc của khoa học kỹ thuật và nền tảng tư tưởng của các trung tâm văn hóa (Tây Âu, Hoa Kỳ), họ nhìn thấy một khoảng cách lớn giữa các quốc gia phát triển và các quốc gia nghèo đói, lạc hậu (ở châu Phi, châu Á), nhất là từ sau thế chiến II, 1945. Trong cuốn *Chiếc Lexus và cây Ô liu*, Thomas L.Friedman cho rằng: “Toàn cầu hóa đem lại đồng thời cả xung đột và đồng nhất văn minh (...) cả sự bền vững của khái niệm quốc gia và sự trỗi dậy của những con người có quyền lực to lớn không thuộc quốc gia nào” [35, tr.32]. Những nền văn minh đều có xu hướng xem mình là trung tâm, và quy chiếu những thay đổi trong tiến trình phát triển của nhân loại thông qua trung tâm ấy. Ngoài ra, sự bành trướng của “chủ nghĩa duy ngã văn hóa” (Cultural solipsism) hay “thuyết lấy cái tôi là trung tâm” (The egocentrism) dẫn đến những tư duy phiến diện, lệch lạc về sự phát triển của văn hóa trong tính phức tạp và đa diện của nó. Dần dà, sự mất cân bằng này sẽ dẫn đến một trạng huống “phân cực” sâu sắc trong văn hóa nhân loại. Đó là sự phân chia giai tầng “thượng đẳng - hạ đẳng”, “trung tâm - ngoại biên”, đồng thời, một thứ quyền lực tuyệt đối sẽ được xác lập để đặt nền móng cho sự cai trị vĩnh viễn về văn hóa - của những gì thuộc về “thượng đẳng” và phía bên kia là những gì khác nó. Trước mắt, nó sẽ dẫn đến nguy cơ đánh mất bản sắc đặc trưng của mỗi dân tộc trong một hệ thống đa luồng, đa hướng như văn hóa. Tác giả G. Waite, trong công trình “Bàn về truyền thống trong thị trường tự do: những so sánh mang tính giao thoa văn hóa” đã cho rằng: “Bản sắc văn hóa dường như hay bị lép vế so với một bản sắc hiện đại. Khi những đồ tạo tác của một thế giới toàn cầu và tinh tế phân tán ra những lớp nhân loại đang tồn tại ở diện rộng hơn, thì những dấu hiệu có thể nhận biết để phân biệt những nhóm đặc thù trở nên ngày càng ít hơn” [192, tr.389]. Trong bối cảnh toàn cầu hóa

đang diễn ra một cách mau lẹ, mang đến cơ hội giao lưu tự do giữa các quốc gia, một mặt, nó góp phần thu hẹp khoảng cách giữa các trung tâm văn hóa và ngoại biên, mặt khác, cũng mang đến những khó khăn to lớn trong việc giữ gìn bản sắc của mỗi dân tộc, mỗi quốc gia. Nhìn nhận một thực tế như vậy để chúng ta biết rằng, liên văn hóa vừa là một trạng thái, một phương thức tồn tại của xã hội đương đại, vừa là một vấn đề cần được nâng lên mức độ toàn cầu. Khi nghiên cứu về *Văn hóa và chủ nghĩa bá quyền*, E.W. Said chỉ ra “một ý thức ngày càng rõ rệt ở hầu hết mọi nơi về những ranh giới giữa các nền văn hóa, về những sự phân hóa hoặc khác biệt không chỉ cho phép ta phân biệt nền văn hóa này với nền văn hóa khác, mà còn cho phép ta thấy được quy mô các nền văn hóa là những cấu trúc do con người tạo ra, cấu trúc của cả quyền lực lẫn sự tham gia, nó tỏ ra rộng lượng đối với những gì mà nó bao chứa, hợp nhất, hoặc công nhận giá trị, nó tỏ ra ít rộng lượng hơn đối với những gì nó loại trừ hoặc hạ thấp giá trị” [127, tr.66].

Như vậy, trong xu hướng hội nhập hiện nay, liên văn hoá và những tác động của nó đang là vấn đề thời sự, được nhiều nhà nghiên cứu trên thế giới quan tâm. Trong mỗi lĩnh vực, các học giả lại có những quan điểm khác nhau, tuy nhiên, sử dụng liên văn hóa như một phương thức tư duy, họ đã và đang tạo ra một cách tiếp cận mới, nhằm thu tóm và kiến giải sự phát triển của nhân loại, trong bối cảnh toàn cầu hóa.

1.2.2. Tình hình nghiên cứu ở Việt Nam

Có thể nói, tiếp cận liên văn hóa đang trở thành một xu thế học thuật ở Việt Nam. Số đông học giả đã cố gắng tiếp cận nguồn tài liệu nước ngoài, để ứng dụng vào nghiên cứu các vấn đề cụ thể ở trong nước. Dù chưa thể xác lập một khung lí thuyết nhất quán cho khái niệm này, tuy nhiên, quá trình ấy đã gợi mở một hướng đi tiềm năng và bước đầu đạt được những thành tựu nhất định.

Trong công trình “Bàn về cách tiếp cận của lý luận phương Tây về trật tự thế giới” (2014), Vũ Lê Thái Hoàng đã bàn về khái niệm “trật tự thế giới” với những lí giải xoay quanh thực tiễn quan hệ giữa các quốc gia sau thời điểm Chiến tranh lạnh. Tác giả cho rằng: “Bước vào thế kỷ 21, dưới tác động mạnh mẽ của quá trình toàn cầu hóa và cuộc cách mạng khoa học công nghệ, chứ không phải là hệ lụy của một cuộc chiến tranh nóng, hệ thống quan hệ quốc tế đang trải qua những thay đổi nhanh chóng và ở trong thời kỳ quá độ từ trật tự hai cực (Chiến tranh lạnh) sang một mô hình mới phù hợp với thực tiễn quan hệ quốc tế mới” [205]. Cũng trong công trình này, tác giả đã trình bày và lí giải những thuộc tính cơ bản (*tính ổn định, tính có thể dự đoán, tính hợp lệ, tính thứ bậc/đẳng cấp, tính khả biến*) và một số tiêu chí chủ yếu để nhận dạng trật tự thế giới (*chủ thể chính, phân bố sức mạnh giữa các chủ thể chính, luật chơi và tập hợp lực lượng của các chủ thể chính, phương thức của trật tự, công cụ của trật tự*

và cấu trúc địa lý của trật tự). Với nền tảng lý luận đó, công trình đã cung cấp một cái nhìn tương đối toàn diện, hệ thống về trật tự thế giới, từ đó góp phần dự báo, nhận dạng chính xác hơn về một bức tranh văn hóa đang định hình trong bối cảnh hội nhập.

Nghiên cứu vấn đề “Giao tiếp liên văn hóa trong bối cảnh toàn cầu hóa”, Nguyễn Vũ Hảo đã tập trung lí giải những khía cạnh triết học của giao tiếp liên văn hoá. Tác giả khẳng định: “Giao tiếp liên văn hóa chính là sự giao tiếp giữa các nền văn hóa, giữa các cộng đồng văn hóa khác nhau với những phương thức sống và thế giới quan khác nhau. Bản thân sự giao tiếp liên văn hóa không phải là một hiện tượng mới mẻ, mà đã trải qua lịch sử hàng ngàn năm, gắn liền với số phận của tất cả các dân tộc, các cộng đồng người trên thế giới” [204]. Bên cạnh đó, ông cũng đã trình bày những vấn đề lí luận như: *sự tương đồng trong tư duy và hành động của con người ở các nền văn hoá; tính đa dạng của các nền văn hoá, các thế giới quan và phương thức sống*. Những nội dung này được kế thừa và phát triển từ quan niệm triết học của L. Wittgenstein, khi dung hòa hai quan điểm đối lập nhau: *chủ nghĩa tương đối văn hóa* và *chủ nghĩa phổ quát văn hóa*. Ngoài việc khẳng định những đóng góp to lớn trong việc đưa ra một mô hình hiện thực, nhiều triển vọng để lý giải khả năng nhận biết liên văn hóa, ông cũng chỉ ra những hạn chế của L. Wittgenstein khi phân tích sự giao tiếp liên văn hóa, trong đó sự xung đột văn hóa chỉ thuần túy từ giác độ văn hóa, xã hội và liên văn hóa, chứ không xem xét nó trong mối quan hệ ràng buộc và không thể tách rời của các yếu tố căn bản khác, như kinh tế hay chính trị... Từ những nghiên cứu mang tính đa chiều, Nguyễn Vũ Hảo đã đưa ra bài học kinh nghiệm trong quá trình hội nhập: “Toàn cầu hóa chỉ có thể thực hiện được thông qua quá trình giao tiếp liên văn hóa, thông qua sự đối thoại đã được thể chế hóa giữa các nền văn hóa khác biệt nhau và bình đẳng với nhau, thông qua sự chất lọc những giá trị nhân văn và tinh hoa được thể hiện trong tất cả các nền văn hóa hay các cộng đồng văn hóa” [204].

Lật lại quan điểm của S. P.Huntington trong cuốn *Sự va chạm của các nền văn minh (Clash of Civilizations)*, tác giả Hồ Sĩ Quý đưa ra những ý kiến tranh biện và khẳng định: “Sự đối thoại giữa các nền văn hóa là phương thức tối ưu cho sự lựa chọn của con người, là quy luật khách quan của sự phát triển bền vững. Sự đối thoại giữa các nền văn hóa là giá trị định hướng an toàn đối với tiến bộ xã hội” [208]. Để đưa ra những kết luận mang tính thực tiễn đó, trong công trình “Về quan điểm của Samuel P. Huntington: Đối thoại văn hóa hay đụng độ văn minh”, Hồ Sĩ Quý đã phê phán những điểm cực đoan trong thế giới quan về văn minh, vũ trụ và các mối quan hệ con người của Samuel P. Huntington. Nếu S. P.Huntington nhấn mạnh sự đụng độ, va chạm của các nền văn minh, dẫn đến phá vỡ các hệ giá trị, thì Hồ Sĩ Quý lại cho rằng, đối thoại là “phương thức tối ưu” để duy trì và phát triển các nền văn minh. Xã hội, trong xu thế

khách quan của nó, vẫn đi theo logic của sự đối thoại giữa các nền văn hóa chứ không lạc lối vì sự mách bảo tai ác của sự kì thị giữa các nền văn minh, như những vấn đề mà S. P. Huntington đã đặt ra hơn 20 năm trước. Tuy có những quan điểm trái ngược nhau, nhưng những nghiên cứu của Samuel P. Huntington hay Hồ Sĩ Quý đã giúp cho người đọc hình dung một cách cụ thể, đa chiều về bản chất quá trình giao lưu, tiếp xúc, “xung đột” giữa các nền văn hóa.

Quá trình toàn cầu hoá đang diễn ra với nhịp độ nhanh chóng và bao trùm lên hầu hết các lĩnh vực trong đời sống. Hoàn cảnh này đã tạo ra nhu cầu giao tiếp ngày càng tăng giữa các cá nhân, tổ chức đến từ các quốc gia, các nền văn hóa khác nhau. Giao tiếp liên văn hoá là công cụ thúc đẩy quá trình giao lưu hay giao thoa văn hoá, làm chủ được cách giao tiếp liên văn hoá sẽ đạt được những mục tiêu như phá vỡ mọi rào cản như bất đồng văn hoá, định kiến hay khuôn mẫu. Nguyễn Hòa, trong công trình “Phân tích giao tiếp liên văn hoá” đã bàn về cách thức giao tiếp liên văn hoá - intercultural communication analysis (ICA) và phân tích những tham số văn hoá mang tính phổ quát, cũng như vai trò của chúng trong bối cảnh giao tiếp đương đại. Tác giả cho rằng, ICA “thực chất là phân tích diễn ngôn từ góc độ liên văn hoá (...) và “khía cạnh liên văn hoá ở đây chủ yếu được bộc lộ qua quan hệ liên nhân (interpersonal relations) giữa các cá thể, các tổ chức và các định chế. Đó chính là ngữ cảnh xã hội mà ở đó người nói và người nghe tương tác với nhau” [46, tr.79]. Phân tích giao tiếp liên văn hoá chính là nghiên cứu các giá trị văn hoá thể hiện trong hoạt động của giao tiếp hay diễn ngôn. Đây là một lĩnh vực nghiên cứu quan trọng, ngày càng được quan tâm, thể hiện mối quan hệ giữa ngôn ngữ - giao tiếp - văn hoá, làm tiền đề ứng dụng trong thực tiễn và khai thác sâu hơn vào quá trình hội nhập.

Tác giả Bùi Văn Nam Sơn, trong bài viết “Tính liên văn hoá: một thái độ giáo dục”, đã đề xuất liên văn hoá như một môn học, được xét ở bốn viễn tượng: triết học, tôn giáo, chính trị và giáo dục. Ông cho rằng, “trong viễn tượng giáo dục - và đây là viễn tượng quan trọng nhất, thái độ, tinh thần và sự thức nhận liên-văn hoá về cả ba viễn tượng trên cần được dạy và học trong gia đình và xã hội, từ nhà trẻ cho đến đại học, trong tư tưởng lẫn hành động” [209]. Song song với tiến trình toàn cầu hóa, liên văn hoá trở thành một vấn đề then chốt, bởi vậy, thiết lập như một ngành học hàn lâm, sẽ khiến liên văn hoá được nhận thức một cách đầy đủ và mang tính hệ thống. Chỉ có như thế mới hi vọng ngăn chặn tư tưởng cục bộ, toàn thủ (integrism), để đảm bảo cho quá trình hội nhập diễn ra bình đẳng, xuyên suốt.

Như vậy, thông qua việc phác thảo về tình hình nghiên cứu liên văn hoá ở trong nước và quốc tế, chúng tôi nhận thấy đây là một hướng đi tiềm năng, một xu thế học thuật ở thời điểm đương đại. Mặc dù khung lí thuyết vẫn chưa thật sự ổn định và đang

được bổ sung, ở một số công trình còn tồn tại những mâu thuẫn, nhưng rõ ràng, việc thừa nhận tính tất yếu và sự cần thiết của tư duy liên văn hoá trong bối cảnh toàn cầu hóa là điều mà các học giả đều thống nhất. Trong một “thế giới phẳng”, đường biên văn hóa không còn đồng dạng với ranh giới địa lí, có xu hướng mờ nhòe và đan cài vào nhau, thì việc nhận thức các yếu tố trong thế giới khách quan cũng cần đề cao tính đối thoại và tương liên. Đây là một trong những nền tảng lí thuyết quan trọng mà luận án của chúng tôi kế thừa và ứng dụng, để giải quyết một hiện tượng văn học phức tạp như Tản Đà.

1.3. Đánh giá chung về tình hình nghiên cứu văn chương Tản Đà và những vấn đề đặt ra của luận án

1.3.1. Đánh giá chung

Trên đây, chúng tôi đã trình bày một cách khái quát tình hình nghiên cứu Tản Đà với những điểm nhìn khác nhau từ trước tới nay. Thống kê sơ bộ trong khả năng tập hợp tài liệu của chúng tôi, đã có tới hơn 300 công trình lớn nhỏ (từ những phân tích, đánh giá trên báo ấn, tạp chí; những chuyên luận, luận văn, luận án...) đi sâu vào nghiên cứu, đánh giá, bình luận về cuộc đời, thân thế và đặc biệt là thế giới văn chương của Tản Đà. Điều đó, một mặt, thể hiện sức sống mãnh liệt và giá trị to lớn của Tản Đà trong dòng chảy văn học, mặt khác cũng phản ánh được sự phức tạp khi giải mã “hiện tượng văn học” này.

Về cơ bản, quá trình nghiên cứu thế giới văn chương của Tản Đà đã đạt được nhiều thành tựu ở các hướng tiếp cận như: tiểu sử học, xã hội học, thi pháp học, văn hóa học.

- Thứ nhất, giải mã thơ văn Tản Đà dưới góc nhìn tiểu sử học, các học giả đã dựa vào những biến cố, thăng trầm trong cuộc đời của Tản Đà (con người tiểu sử) để giải mã thế giới văn chương. Tiêu biểu cho khuynh hướng nghiên cứu này là các học giả: Trương Tửu, Nguyễn Văn Phúc, Nguyễn Mạnh Bông, Huỳnh Phan Anh...

- Thứ hai, tiếp cận văn chương Tản Đà từ điểm nhìn xã hội học, các học giả chủ yếu tập trung vào nội dung phản ánh gắn liền với hệ tư tưởng, điểm nhìn chính trị, giai cấp của Tản Đà. Tiêu biểu cho khuynh hướng nghiên cứu này là các học giả: Phạm Quỳnh, Nguyễn Khắc Xương, Lê Thanh, Thanh Lãng, Thiều Sơn, Vũ Bằng...

- Thứ ba, phân tích, bình giảng thơ văn Tản Đà bằng lí thuyết thi pháp học dựa trên việc nhận diện cấu trúc chủ thể, các tham số thẩm mỹ, mã kí hiệu,... Tiêu biểu cho khuynh hướng nghiên cứu này là: Trương Tửu, Đặng Tiến, Phong Lê, Phạm Xuân Thạch, Mã Giang Lân, Hà Ngọc Hòa, Nguyễn Ái Học, ...

- Thứ tư, nghiên cứu văn chương Tản Đà từ góc nhìn văn hóa học, các học giả đã tập trung định dạng chủ thể Tản Đà gắn với một “loại hình tác giả” (đại diện cho những hệ hình văn hóa) qua đó cắt nghĩa các hình tượng nghệ thuật, tư tưởng thẩm mỹ, mã văn hóa... trong sáng tác của ông. Tiêu biểu cho khuynh hướng nghiên cứu này là: Phạm Thế Ngũ, Phạm Văn Diêu, Trần Đình Hượu, Lê Chí Dũng, Trần Ngọc Vương, Đỗ Lai Thúy...

Thông qua những hướng nghiên cứu này, các học giả đã đưa ra những cơ sở quan trọng để xác lập vị trí văn học sử không thể thay thế của Tản Đà trong giai đoạn giao thời 1900 - 1930. Tuy nhiên, quá trình khám phá thế giới nghệ thuật cũng như lí giải tư duy sáng tác của Tản Đà vẫn còn tồn tại ít nhiều tình trạng chiết trung, lưỡng lự giữa các thế hệ học giả. Bên cạnh đó, việc đánh giá Tản Đà với tư duy biệt lập, “siêu hình”, đặt vào “lát cắt” văn hóa buổi giao thời, đã bộc lộ những kiến giải chưa thỏa đáng. Lịch sử là một dòng chảy tuyến tính trong khi văn hóa là một “bức tranh” nhiều mảnh ghép, bởi vậy, “văn hóa giao thời” chỉ là một khái niệm mang tính tương đối, chưa đủ thuyết phục để cắt nghĩa trọn vẹn một hiện tượng văn học như Tản Đà. Vì lẽ đó, cho đến thời điểm hiện tại, vẫn chưa có đủ cứ liệu để kiến giải “khôî mâu thuẫn lớn” trong chính cấu trúc chủ thể sáng tạo Tản Đà. Sự dùng dằng trong cốt cách nhà nho tài tử và dáng dấp của một văn sĩ chuyên nghiệp trở thành điểm độc đáo trong phong cách Tản Đà, nhưng điều đó cũng khiến cho việc nhận thức thái độ của ông trước bối cảnh xã hội cùng những phản ứng trong văn chương trở nên khó khăn hơn, nhất là khi chúng ta đặt ông vào bức tranh văn hóa Việt Nam thời điểm cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX. Bởi vậy, việc nghiên cứu các tác phẩm văn chương của Tản Đà dưới góc nhìn liên văn hóa sẽ mở ra một hướng tiếp cận mới, nhằm giải quyết phần nào đó những vấn đề còn tồn đọng xung quanh hiện tượng văn học này.

1.3.2. Những vấn đề đặt ra của luận án

Thông qua việc tổng quan quá trình nghiên cứu ấy, chúng tôi nhận thấy, việc tiếp cận thế giới văn chương Tản Đà từ góc nhìn liên văn hóa là một hướng đi khả thi và hứa hẹn có nhiều cách lí giải mới lạ. Với điểm nhìn này, chúng tôi muốn xuất phát từ mã kí hiệu thẩm mỹ đến cấu trúc chủ thể trong sự quy chiếu văn hóa Đông - Tây, giữa bản sắc truyền thống với hơi hướng hiện đại, qua đó, nhận diện những dây tư tưởng nghệ thuật được xác lập từ chính sự va chạm và tích hợp văn hóa ấy. Xuất hiện trên văn đàn trong tư cách là một chủ thể sáng tạo, được nuôi dưỡng trọn vẹn bằng nguồn mã cảm truyền thống, nhưng đồng thời cũng không thể thoát ra khỏi hấp lực mạnh mẽ của văn hóa hiện đại từ phương Tây, Tản Đà mang vào văn chương của mình tất cả những giá trị văn hóa ấy và kết hợp chúng trong những cấu trúc nghệ thuật mềm mại, uyển chuyển. Đó chính là đường dẫn cốt lõi để định hình vị thế văn chương

của một “thi bá” như Tản Đà trong tiến trình vận động của nền văn học dân tộc những năm đầu thế kỉ XX.

Thế giới văn chương Tản Đà, không chỉ dừng lại ở việc tồn tại các yếu tố đa văn hóa, mà là sự tương tác, đối thoại một cách xuyên suốt, có chủ đích giữa các yếu tố văn hóa. Kết quả cho quá trình tương tác đồng đẳng đó, là sự định hình của những biến thể thâm mỹ mới: văn sĩ chuyên nghiệp bên cạnh nhà nho tài tử, xu hướng tự do hóa thi ca bên cạnh những thể loại truyền thống... Như vậy, ở Tản Đà, các thái cực văn hóa Đông - Tây, truyền thống và hiện đại đã bện kết, tương tác và tạo ra những kết quả cụ thể, là những biến thể văn hóa được biểu hiện bằng văn chương. Cho nên, bất kì một sự đánh giá thiên vị nào giữa chính trị hay nghệ thuật, giữa mới hay cũ, giữa cổ điển hay cách tân, giữa Á hay Âu... cũng đều có nguy cơ trở thành những nhận thức cũ kĩ, khiên cưỡng, thiếu khách quan.

Bắt đầu từ việc nhận diện cội nguồn liên văn hóa, chúng tôi sẽ đi tìm các nhân tố chi phối sự hình thành các mô thức tư duy, các quan niệm văn học, các biểu hiện nghệ thuật cụ thể trong tác phẩm văn chương của Tản Đà. Đó không hẳn là con đường đi tìm dấu ấn, bản sắc văn hóa được biểu hiện trong văn chương, mà còn là việc truy xuất những giá trị văn hóa được kết tinh và định hình trong không gian văn học. Hay nói cách khác, chúng tôi sẽ tập trung lí giải nguyên nhân hình thành các yếu tố nội dung - hình thức của văn chương Tản Đà trên cơ sở văn hóa đặc trưng là sự giao thoa giữa các giá trị cũ và mới, Á và Âu. Hướng đi này sẽ giúp cho khả năng miêu tả và lí giải thế giới văn chương Tản Đà với một điểm nhìn linh hoạt, đa biến hơn, ở cả phương diện tuy duy lẫn hình thức nghệ thuật. Thông qua việc đối chiếu tương liên trên trục dẫn văn hóa ấy, tác giả luận án muốn khẳng định khả năng thích nghi nghệ thuật và vị thế tiên phong trên con đường hiện đại hóa văn học của Tản Đà, đồng thời, nhận diện những vấn đề mang tính quy luật trong sự vận động của văn học dưới những tác động của yếu tố văn hóa.

***Tiểu kết**

Có thể thấy, trên dưới một thế kỉ qua, tác phẩm văn chương của Tản Đà được đem ra nghiên cứu, luận bàn một cách sôi nổi, với nhiều hướng tiếp cận và trải qua nhiều thế hệ học giả. Nhìn chung, quá trình ấy đã đạt được những thành tựu quan trọng, ở cả bốn hướng tiếp cận: *tiểu sử học*, *xã hội học*, *thi pháp học*, *văn hóa học*. Đó là những cơ sở quan trọng để xác lập vị trí văn học sử không thể thay thế của Tản Đà trong giai đoạn giao thời 1900 - 1930. Tuy nhiên, việc nhận diện, phân tích, lí giải sự va chạm và tích hợp của những mô thức văn hóa, những yếu tố nghệ thuật, những mã

thẩm mỹ tương chừng như đối nghịch nhau trong thế giới văn chương Tản Đà vẫn đề ngỏ nhiều vấn đề cần bàn luận thêm. Trong phần tiếp theo của luận án, thông qua việc đối chiếu trên trục dẫn liên văn hóa Đông - Tây, truyền thống - hiện đại, bình dân - bác học, chúng tôi đi vào nghiên cứu phương diện tư duy thẩm mỹ và hình thức thẩm mỹ trong thế giới văn chương Tản Đà.

CHƯƠNG 2

VẤN ĐỀ LIÊN VĂN HÓA TRONG VĂN CHƯƠNG CỦA TÂN ĐÀ

2.1. Liên văn hóa và nghiên cứu văn chương

2.1.1. *Khái lược về lý thuyết liên văn hoá*

Có thể nói, văn hóa là khái niệm có khả năng bao quát rộng lớn, với nội hàm và ngoại diên phức tạp bậc nhất trong các lĩnh vực khoa học xã hội. Trong hệ thống lý luận nhân loại từ trước đến nay, có đến vài trăm định nghĩa về văn hóa, nhưng không có nghĩa là sẽ thu tóm được toàn bộ bản chất và cấu trúc của văn hóa. Thậm chí, ở mỗi giai đoạn, mỗi thời điểm, định nghĩa về văn hóa có thể thay đổi và mâu thuẫn với nhau. Văn hóa là những gì “do con người tạo ra”, “đôi lập với cái tự nhiên”, trong tương quan đồng đẳng giữa giá trị vật chất lẫn tinh thần. Hồ Chí Minh từng quan niệm “văn hóa là sự tổng hợp của mọi phương thức sinh hoạt cùng với biểu hiện của nó mà loài người đã sản sinh ra” [94, tr.431], và Trần Ngọc Thêm cũng cho rằng: “Văn hóa là hệ thống hữu cơ các giá trị vật chất và tinh thần do con người sáng tạo và tích lũy trong quá trình hoạt động thực tiễn” [153, tr.27]. Trước đó, nhà nhân chủng học E. B. Tylor đã từng định nghĩa, văn hóa là “một toàn thể phức hợp bao gồm tri thức, tín ngưỡng, nghệ thuật, luân lý, luật pháp, phong tục và tất cả những năng lực khác và những tập quán khác mà con người hoạch đắc với tư cách là thành viên của xã hội” [20, tr.10].

Trên thực tế, văn hóa là một khái niệm bao trùm lên hầu hết các khuôn diện trong đời sống con người, lại luôn vận động và chuyển hóa để hấp thụ những yếu tố mới, bổ sung thêm vào hệ thống chủ, “một trong những bản tính của văn hóa là nó có thể chia sẻ, giao lưu, ảnh hưởng qua lại giữa các cộng đồng, nó là nhân tố ngoại sinh cùng với nhân tố nội sinh quyết định sự biến đổi và phát triển của bất cứ nền văn hóa nào, và thông qua đó, nó góp phần quyết định vào sự phát triển xã hội” [155, tr.369], hơn nữa, “trong vũ trụ, không có những tế phần tũn mủn, rời rạc, mà chỉ có những hệ thống bao gồm lẫn nhau, chứa đựng lẫn nhau, có quan hệ ngang dọc, ngay thẳng, quanh co, bắt chéo với nhau” [54, tr.121], bởi vậy, việc tiếp xúc, giao lưu, tương tác giữa các nền văn hóa là một biểu hiện trong cơ chế lẫn phương thức tồn tại của hệ thống này, và xu hướng phát triển tới vô cùng của các hệ giá trị trong mạng lưới liên văn hóa là điều đã được dự đoán trước.

Về cơ bản, liên văn hóa (interculturality) và quá trình giao tiếp (communication) không thể tách rời nhau. J. Luring cho rằng: “Giao tiếp liên văn hóa là một hình thức giao tiếp nhằm mục đích chia sẻ thông tin giữa các nền văn hóa khác nhau và các nhóm xã hội. Nó được sử dụng để mô tả các quy trình truyền thông và các vấn đề mà tự nhiên xuất hiện trong một tổ chức hay bối cảnh xã hội gồm các cá nhân có nguồn gốc tôn giáo, xã hội, dân tộc và giáo dục khác nhau” [216, tr.233]. Bối cảnh toàn cầu hóa đem đến cho nhân loại cả cơ hội và thách thức, với những biểu hiện song hành của

sự đồng nhất văn minh và xung đột văn minh. Toàn cầu hóa là xu hướng phát triển của thế giới, do đó, điều cốt tử là cần tìm ra một phương thức giao tiếp để duy trì sự đa dạng và tôn trọng sự khác biệt giữa các nền văn hóa, chứ không phải là tìm cách để rời khỏi “cuộc chơi”. Trong mạng lưới các nền văn hóa, xuất hiện những yếu tố tương thuộc hoặc không tương thuộc với văn hóa bản địa, dù muốn hay không muốn, thì sự tiếp xúc, đối thoại, giao thoa vẫn luôn được diễn ra, dưới nhiều hình thức, cấp độ khác nhau, bởi các thành tố cấu tạo căn bản trong nó luôn có xu hướng dung nạp những thành tố mới để làm đầy hơn tiềm năng của hệ thống. Liên văn hoá tạo sự kết nối từ bề mặt đến chiều sâu, giữa “văn hoá bản địa” và “văn hoá ngoại lai”, đồng thời, nỗ lực cản trở sự trỗi dậy của các đặc khu văn hóa, với quyền lực xã hội (social power) tối cao, có khả năng tiềm quyền và xóa sổ các phân khu văn hóa thuộc vùng ngoại biên. Trong sự giao lưu, tương tác một cách chủ động, linh hoạt giữa các nền/chủ thể văn hóa, liên văn hóa được nhận diện với những tính chất cơ bản sau:

- *Tính đa dạng - nền tảng hội nhập*: Nếu coi văn hóa là thành tựu trong quá trình thích ứng của con người với môi trường tự nhiên, thì tính đa dạng thể hiện quy luật và mối quan hệ bản chất của hệ thống văn hóa. Thừa nhận tính chất đa dạng trong nền tảng văn hóa của mỗi quốc gia, dân tộc, tư duy liên văn hóa xem đó là một giá trị phải được bảo toàn: “Mọi nền văn hóa đều có tính đa dạng và tiến hóa, vì văn hóa không bao giờ là một tổng thể hoàn thiện mà ít nhiều mang tính tạm thời dựa trên những đóng góp từ nhiều nguồn khác nhau” [21, tr.332]. Tôn trọng sự đa dạng văn hóa của mỗi quốc gia là tinh thần chung trong tiến trình phát triển của nhân loại. Những tư duy cực đoan trong xu hướng “li tâm hóa” hoặc miễn cưỡng “đồng nhất hóa” sẽ dẫn đến nguy cơ đánh mất giá trị định hướng, bản sắc đặc trưng của mỗi dân tộc. Với một hệ thống đa luồng, đa hướng như văn hóa, thì sự quy chiếu về tính đồng dạng hay thuần nhất là một tham vọng mang tính bá quyền, hơn là việc nỗ lực xác lập một “trật tự” trong cấu trúc văn hóa: “Sự đồng nhất hóa hay sự đồng thể hóa này, không phải do hội tụ các giá trị khác nhau của nền văn minh mà do tính trội hơn của một số cực truyền đi những kiến thức, những cách thức làm việc thành thạo phù hợp với những nước phát triển nhất, những nước được trang bị đầy đủ nhất” [13, tr.152]. Tính phổ quát của văn hóa không đồng nghĩa với sự cộng hợp, và tính đa dạng cũng không bao trùm lên tính khác biệt, bởi vậy, tư duy liên văn hóa hướng tới một không gian khả thể với sự phức hợp ngẫu nhiên của vô số cái khác biệt. Tóm lại, nói tới liên văn hóa là nói tới “các hệ giá trị, lối sống, niềm tin, quan niệm của các nền văn hóa thường đan xen, tương tác, đối thoại lẫn nhau một cách đa dạng” [98, tr.111].

- *Tính bình đẳng - quy chuẩn hội nhập*: Trong một “sân chơi” có sự tham gia của nhiều nền văn hóa, ngoài việc bảo toàn tính đa dạng, thì việc xây dựng mối quan hệ bình đẳng giữa các quốc gia, dân tộc trở thành một quy chuẩn trong “luật chơi”:

“Một thế giới quan văn hóa không tốt cũng chẳng xấu, không đúng cũng không sai. Nó đơn giản chỉ là kết quả của việc kế thừa qua các thế hệ, kết quả của nền giáo dục trong mỗi cộng đồng văn hóa” [204]. Trong quá khứ, sự phân chia thành các khu vực trung tâm và ngoại biên như thời kì Chiến tranh lạnh đã tạo ra những mâu thuẫn sâu sắc giữa các quốc gia, khi họ theo những tư tưởng chính trị đối lập nhau. Hình ảnh của một thế giới phân cực cung cấp cho các trung tâm văn hóa những “đặc quyền” và không thể dung hòa với các vùng ngoại biên. Giờ đây, tiến trình toàn cầu hóa được tạo dựng trên một nền tảng liên văn hóa và một luật chơi bình đẳng giữa các bên tham chiếu: “Tính liên văn hoá hàm ý một mối quan hệ bình đẳng giữa những nền văn hoá khác biệt như những chủ thể bình đẳng với các quyền bình đẳng. Đó là nền tảng để chấp nhận người khác với tính căn nguyên độc đáo của họ trong khi vẫn nhận biết sự khác biệt và đa dạng” [206]. Thực tế mà nói, việc hiện thực hóa sự bình đẳng trong giao tiếp liên văn hóa bị cản trở bởi những “tập tính” bản địa, tuy nhiên, khi các chủ thể văn hóa tán thành tính đa dạng và sự khác biệt như là những giá trị, sẽ góp phần tạo ra một quá trình đối thoại mang tính cởi mở, từng bước tiến tới xác lập một niềm tin về không gian văn hóa “phẳng”, với “đường biên” không nằm gói gọn trong khái niệm địa lí. Điều này “hướng đến một thế giới quan phổ quát toàn cầu dựa trên nền tảng nhân học chung của con người trong tất cả các nền văn hóa” như L. Wittgenstein đã từng đề cập trong cuốn *Những nghiên cứu về triết học* [204]. Trong suốt chiều dài của lịch sử nhân loại, sự xung đột, đối nghịch giữa các nền văn hóa là điều khó tránh khỏi, nhưng nó chỉ mang tính tạm thời hoặc được duy trì trong trạng thái “cưỡng bức” với sự hậu thuẫn của quyền lực chính trị, và hẳn nhiên “chỉ có sự giao lưu hoà bình và đồng quy hài hoà giữa các nền văn minh khác nhau mới là xu thế chủ đạo của tiến bộ nhân loại và là một động lực quan trọng cho phát triển văn hoá” [207].

- *Tính đối thoại - phương thức hội nhập:*

Quan niệm về văn hóa là một thứ diễn ngôn được tạo ra dưới sự chi phối của quyền lực chính trị đã trở thành “huyền thoại” sau quá trình sụp đổ của Liên Xô và sự chấm dứt của thời kì Chiến tranh lạnh. Ở thời kì đương đại, hình ảnh của thế giới phi tâm hóa trong xu hướng toàn cầu hóa hướng tới sự đối thoại, tương tác giữa các nền văn hóa kèm theo sự bình đẳng, tôn trọng, thân thiện. Là phương thức hiệu quả trong xu hướng hội nhập, quá trình đối thoại mang đến sự thấu hiểu giữa các cá nhân, các tổ chức và các dân tộc: “Khi toàn cầu hóa được đẩy mạnh và khi sự phụ thuộc lẫn nhau tăng lên, các nền văn minh và văn hóa có nhu cầu sống còn là cần tiếp xúc, cách tân, tác động qua lại, trao đổi và đối thoại trên cơ sở bình đẳng về phẩm giá và sự khoan dung” [91, tr.648]. Hội nhập tạo ra không gian để các quốc gia chia sẻ những kinh nghiệm và thành tựu của mình, làm tiền đề cho sự phát triển đồng đều, bền vững, thay vì áp đặt sự ảnh hưởng hay tạo ra một “trật tự” văn hóa mang tính bá quyền. Trên cơ

sở đó, “liên văn hóa dựa trên yếu tố cốt tử là đối thoại văn hóa, với đích đến là sự quy tụ văn hóa” [5, tr.68], để tránh dẫn tới một cái kết “đụng độ” và “triệt tiêu” giữa các nền văn minh. Đối thoại góp phần lấp những khoảng cách về văn hóa giữa các vùng lãnh thổ, mà vẫn cho phép giữ lại những giá trị bản sắc trong nền tảng văn hóa nội tại. Sự đối thoại liên văn hóa là một trong những hạt nhân quan trọng, đánh dấu sự “bình đẳng giữa những bên tham gia đối thoại” [215, tr.12], với tính cởi mở trong mọi kết quả cùng những cách thức giao tiếp vượt ra ngoài sự tranh luận đơn thuần, tiến tới xác lập một niềm tin về một không gian văn hóa “phẳng”, với sự tương tác đồng đẳng giữa các quốc gia.

Từ trực dẫn lí thuyết đó, những khái niệm đa văn hóa (multiculturality), liên văn hóa và tiếp biến văn hóa (acculturation) ra đời trong bối cảnh toàn cầu hóa (globalization) là điểm thay đổi cốt lõi trong phương thức phát triển và tồn tại của nhân loại, đặc biệt sau thời hậu chiến, nhằm hướng đến một hình ảnh “thế giới phẳng”, trong sự tương tác, đối thoại đồng đẳng về thành tựu kinh tế cũng như địa vị văn hóa của các quốc gia và vùng lãnh thổ. Thoạt nhìn, đa văn hóa, liên văn hóa hay tiếp biến văn hóa là những hiện tượng tương đồng về phương thức tồn tại, nhưng về bản chất và cơ chế tác động lại có những điểm không giống nhau. Đa văn hóa là hiện tượng tồn tại, tiếp xúc của nhiều nền văn hóa trên cùng một vùng lãnh thổ, tại một thời điểm: “Từ cái nhìn bình đẳng, đa diện, nhân loại sẽ không có cái gì là trung tâm chót vót (chẳng hạn như trung tâm luận châu Âu) với quyền lực làm thước đo giá trị của các nền văn hóa khác, nảy sinh khái niệm đa văn hóa” [9, tr.349]. Tiếp biến văn hóa là “hiện tượng xảy ra khi những nhóm người có văn hóa khác nhau, tiếp xúc lâu dài và trực tiếp, gây ra sự biến đổi mô thức (pattern) văn hóa ban đầu của một hay cả hai nhóm” [190, tr.39], hay đúng hơn, hiện tượng này được xem xét như một quy trình thích ứng của văn hóa trong sự giao lưu, truyền nhập và tổng hợp giữa hệ quy chiếu đa văn hóa. *Liên văn hóa không đơn thuần là sự tiếp xúc, va chạm của nhiều nền văn hóa trong một không gian nhất định, mà nó còn diễn ra quá trình đối thoại, tương tác, chuyển hóa và thẩm thấu vào nhau, có khả năng phái sinh những biến thể văn hóa, là hình thức kết hợp giữa những giá trị bản địa và ngoại lai.* Nói cách khác, *liên văn hóa là mô hình đối thoại/tương tác động, trong cơ chế đó, sự tìm tòi, chọn lọc, khúc xạ với ý thức chủ động “hòa nhập nhưng không hòa tan” của những chủ thể văn hóa ở khu vực bản địa là yếu tố cốt lõi.* Bởi lẽ, bất kì một sự bị động nào trong tiếp nhận văn hóa cũng sẽ trở thành những lệ thuộc, và dần dà, những lệ thuộc đó sẽ làm nền văn hóa bản địa mất dần bản sắc, trong sự tiềm quyền của văn hóa ngoại lai, điều mà bất kì chủ thể văn hóa nào cũng đều không muốn xảy ra. Trong quá trình đó, tiếp biến văn hóa được nhìn nhận như những “mắt xích” chuyển tiếp trong sự tương tác của các mô hình văn hóa khác nhau, “làm thay đổi không chỉ trên bề mặt mà còn ở cả cấu trúc và ý nghĩa bên trong

của cả 2 mô hình văn hóa” [34, tr.3], hay nói cách khác, tiếp biến văn hóa chỉ được xác nhận khi nó tạo ra thành quả là những kết cấu mới thích nghi với hệ thống cũ, chứ không thể là khái niệm quán xuyến và đảm bảo cho toàn bộ quá trình linh hoạt, thậm chí phần này. Tuy nhiên, những phân biệt kể trên cũng mang tính tương đối, bởi nếu đa văn hóa là sự xác nhận của số lượng nhiều các yếu tố văn hóa trong cùng một thời điểm, một không gian, thì ngay ở việc một kí hiệu văn hóa có sự tương tác, liên quan với nhiều nền văn hóa khác nhau khiến chúng ta khó có thể chấp nhận đó đơn thuần chỉ là đa văn hóa.

2.1.2. Liên văn hóa - một cách tiếp cận khác trong nghiên cứu văn chương

Trong hệ thống hữu cơ các giá trị vật chất và tinh thần do con người sáng tạo và tích lũy, văn học là một yếu tố quan trọng, có mối liên hệ khăng khít, qua lại, và không thể tách rời. Văn học không thể tồn tại độc lập với hệ thống văn hóa, nhưng mặt khác, văn học là “thước đo” giá trị, là kho tàng lưu giữ những yếu tố văn hóa. Hơn nữa, quá trình tiếp nhận văn học cũng đồng thời sản sinh ra những giá trị văn hóa mới, vượt qua khả năng thẩm mỹ của hệ thống nội tại. Văn học, trong xu thế phát triển chung của thời đại, được đánh dấu bởi hai xu hướng đối lập: “Một mặt diễn ra quá trình hình thành, phát triển các nền văn học dân tộc nghĩa là quá trình chia tách ra thành các nền văn học riêng biệt được thể hiện qua các dấu hiệu ngôn ngữ và dân tộc; mặt khác quá trình phát triển mạnh mẽ của các quan hệ văn học giữa các cộng đồng dân tộc nghĩa là quá trình đưa các nền văn học riêng rẽ hợp vào một số cộng đồng” [66, tr.323]. Trong một “thế giới phẳng”, khi mà các hệ giá trị của các nền văn hóa thường va chạm, tương tác, đối thoại với nhau, thì nhu cầu giao lưu liên văn hóa giữa các quốc gia, vùng lãnh thổ trên thế giới trở thành một yếu tố cốt lõi của sự phát triển. Những thay đổi mang tính bước ngoặt trong thời đại mới đã kéo theo trào lưu sáng tác “liên văn hóa” trong văn chương, với những cái tên nổi bật như: Cao Hành Kiện (Nobel Văn học 2000), Orhan Pamuk (Nobel Văn học 2006), JMG. Le Clézio (Nobel Văn học 2008), Mạc Ngôn (Nobel Văn học 2012)... Có thể nói, trong sáng tác văn học ở thời đương đại, “đa văn hóa và liên văn hóa là một xu thế không thể khác, khi các nhà văn chuyển từ việc nhận thức đời sống chỉ từ góc nhìn dân tộc tính sang một cái nhìn đa chiều hơn, ưu tiên hướng đến những giá trị mang tầm nhân loại” [5, tr.65].

Ở Việt Nam, cùng với xu hướng đổi mới trong sáng tác và học thuật, nghiên cứu văn học từ lí thuyết liên văn hóa đã diễn ra ở những năm đầu của thế kỉ XXI. Có thể kể đến những tác giả tiêu biểu như: Nguyễn Văn Dân (“Toàn cầu hóa văn hóa và đa dạng văn hóa”, 2006), Nguyễn Hưng Quốc (“Văn học Việt Nam trong thời đại toàn cầu hóa”, 2010), Hồ Thị Thanh Loan (“Tác phẩm *Mắt nơi ở* của Phạm Văn Ký nhìn từ lý thuyết Liên văn hoá”, 2014), Nguyễn Toàn Thắng (“Toàn cầu hóa và sự đa dạng văn hóa, văn học”, 2015), Nguyễn Thị Bích Thủy (“Văn xuôi Hồ Anh Thái từ góc

nhìn Liên văn hoá”, 2016), Lê Nguyên Căn (“Tính chất đa hệ thống và đa văn hóa trong tác phẩm văn chương: nhận diện và giảng dạy”, 2020)...

Trong công trình “Toàn cầu hóa và xu hướng tiểu thuyết “liên văn hóa” trong văn học thế giới”, tác giả Bửu Nam đã nghiên cứu những yếu tố liên văn hóa ở một số tác giả quốc tế như: tính chất liên văn hóa hay sự đối thoại văn hóa Hồi giáo (Thổ) và Thiên Chúa giáo (Venice, Châu Âu), trong tiểu thuyết *Pháo đài trắng* của Orhan Pamuk; tính chất liên văn hóa sự đối thoại giữa nền văn hóa Bắc Phi và văn hóa Pháp dưới góc nhìn “hậu thực dân, hậu thuộc địa” trong tiểu thuyết *Sa Mạc* của J.M.G. Le Clézio; tính chất liên văn hóa trong lối viết “liên văn bản” của Michel Tournier trong tiểu thuyết *Thứ Sáu hay vành Thái Bình Dương*... [98].

Nghiên cứu xu hướng “lạ hóa” của tiểu thuyết Việt Nam đương đại, tác giả Thái Phan Vàng Anh cho rằng: “Tính liên văn hóa không tồn tại như một bình diện cụ thể trong tác phẩm văn học mà chỉ là một lập trường, một quan niệm, một thái độ hay một sự thức nhận về sự đối thoại, tương tác văn hóa, được hiển lộ với các mức độ khác nhau trên nhiều phương diện của văn bản” [5, tr.75]. Từ những phác thảo về lí thuyết đa văn hóa/ liên văn hóa, tác giả đã đi vào phân tích, lí giải những biểu hiện nổi bật (*tính lai ghép, tính cộng hợp, tính đối thoại liên văn hóa*) trong các tiểu thuyết của Hồ Anh Thái, Nguyễn Xuân Khánh... và một số tác giả hải ngoại.

Trong công trình *Tiểu thuyết phương Tây hiện đại và các hướng tiếp cận*, tác giả Trần Huyền Sâm đã mang đến cho người đọc các hướng tiếp cận: *tự sự học* (thời gian trần thuật, kiểu trần thuật), *so sánh* (giữa thể loại tiểu thuyết và kinh thánh), *tiểu sử học* (về các tiểu thuyết gia: Umberto Eco, Marguerite Duras, Claude Lévi-Strauss, Le Clézio, ...). Đặc biệt, với hướng tiếp cận liên văn hoá, tác giả đã nghiên cứu sự xung đột văn hoá, tôn giáo tín ngưỡng... trong một số tiểu thuyết của Claude Lévi – Strauss hay Mathias Énard. Tác giả nhận định, chủ đề đối thoại văn hóa Đông - Tây không phải là mới, nhưng Mathias Énard đã mang lại cho độc giả một cái nhìn mới về Đông phương: “Niềm khao khát dung hoà trong sự đối thoại thân mật giữa con người với con người sẽ trở thành một định đề lý thuyết sáo rỗng, nếu chúng ta không tìm ra căn nguyên đã tạo ra cái thế giới bất ổn này. La bàn vì vậy, mang một ý nghĩa kép thú vị: vừa dò tìm những căn bệnh của thế kỷ, vừa xây dựng lại bản đồ mới về một thế giới “khả thể” hơn trong tương lai” [130, tr.323].

Tác giả Lê Huy Bắc, trong cuốn *Ký hiệu và Liên ký hiệu*, đã diễn dịch khái niệm *đa/liên văn hóa* dựa trên nền tảng liên kí hiệu. Tác giả khẳng định, liên văn hóa gắn liền với quá trình tiếp nhận văn bản, đòi hỏi người đọc phải có những hiểu biết văn hóa để giải mã những kí hiệu thẩm mỹ: “Đa văn hóa trong tác phẩm sẽ chuyển thành liên văn hóa khi được tiếp nhận. Văn hóa trong tác phẩm, khi chưa đến với bạn đọc thì ở trạng thái “tĩnh”, khi tiếp xúc với người đọc thì nó chuyển sang trạng thái “động”,

trạng thái tương tác để tạo nghĩa” [9, tr.347]. Từ trực dẫn tư duy đó, tác giả đã tiến hành nghiên cứu “nghĩa tạo sinh” trong tương tác liên kí hiệu ở một số tác phẩm văn chương nổi tiếng như: *Hamlet* của William Shakespeare, *Hòn Truong Ba da hàng thị* của Lưu Quang Vũ, *Phiên chợ Giát* của Nguyễn Minh Châu, *Một người Hà Nội* của Nguyễn Khải...

Thoạt nhìn, khung lí thuyết liên văn hóa chỉ phù hợp với những tác giả đương đại (tư duy tích hợp văn hóa trong sáng tác), tuy nhiên, khi phóng chiếu về các tác giả tương chừng như đã cũ, lí thuyết liên văn hóa mang đến những điểm mới mẻ và cách giải mã vô cùng uyển chuyển, hợp lí. Bởi họ, xét đến cùng, với tư cách là những chủ thể văn hóa, khi dùng các kí hiệu ngôn ngữ để sáng tác, dù cố ý hay vô tình thì cũng không thể thoát ra khỏi mạng lưới *liên văn bản* (intertextuality) với sự giao kết liên văn hóa, cho nên, khác nhau chỉ là ở mức độ “đậm” hay “nhạt” mà thôi. Ngoài ra, việc tiếp nhận và phác thảo hệ giá trị của văn hóa trong điểm nhìn đa hệ thống đã trở thành một trong những trực dẫn tư duy quan trọng của thời đại: “Ý tưởng cho rằng các hiện tượng ký hiệu học xã hội, tức là các mô hình truyền thống của con người được điều khiển bằng ký hiệu (như văn hóa, ngôn ngữ, văn chương), có thể được hiểu và nghiên cứu một cách thỏa đáng hơn, nếu được quan tâm như những hệ thống chứ không chỉ là những khối kết hợp các yếu tố bác tạp” [201, tr.82]. Cho nên, tiếp cận văn học dưới góc độ liên văn hóa, xét đến cùng, là việc nghiên cứu, giải mã các kí hiệu ngôn ngữ - trong sự tương tác với kinh nghiệm văn hóa của chủ thể sáng tạo - được trình diễn qua cấu trúc nghệ thuật mà vốn nó đã là một “mắt xích” trong mạng lưới vô tận liên văn bản, chứ không đơn thuần là một chỉnh thể nghệ thuật trong tình trạng hoàn kết. Những kí hiệu ngôn ngữ đó, nảy sinh những giá trị thẩm mĩ trong quá trình tiếp nhận và tiến tới việc kiến tạo những mã văn hóa mới. Nghiên cứu liên văn hóa không chỉ dừng lại ở việc xác định các chỉ số đa văn hóa có trong một tác phẩm, ở một tác giả, mà trên hết, thông qua những điểm xung đột và chồng lấn văn hóa, phải tìm được những biến thể nghệ thuật, những cấu trúc thẩm mĩ mới. Cụ thể, đó là công việc “đi tìm nghĩa tạo sinh” của kí hiệu ngôn ngữ đến từ những nền/vùng/ hệ văn hóa khác nhau trong cùng một tác phẩm/ cấu trúc nghệ thuật. Từ những nghĩa tạo sinh đó, nhà nghiên cứu có thể dựa vào để khái quát hóa khả năng thích nghi và thái độ tiếp nhận văn hóa của tác giả - “chủ thể hoạt động thẩm mĩ” (M. Bakhtin) - một cách chính xác, khách quan hơn, qua đó phác thảo những đóng góp của tác giả với quá trình phát triển của một nền văn học, trong tương quan với hệ thống văn hóa. Hơn nữa, nghĩa tạo sinh đó, do được hình thành từ sự tương tác và thẩm thấu của nhiều nền/vùng/hệ văn hóa khác nhau, vì thế việc giải mã chúng không thể cứng nhắc trong một mô hình lí thuyết, mà cần sự uyển chuyển trong tư duy nghiên cứu cùng những am tường về giá trị văn hóa trong sự đa dạng, đa biến của nó.

2.2. Liên văn hoá và những quy chiếu về hệ giá trị đồng đẳng trong văn chương

2.2.1. Liên văn hoá trong sự đối thoại giữa truyền thống và hiện đại

Khái niệm *truyền thống*, trong tiếng La-tin là *traditio* với nghĩa nguyên khởi là “hành vi lưu truyền”, còn trong từ điển Hán - Việt giải nghĩa là “đời nọ truyền xuống đời kia” [3, tr.505]. Theo đó, truyền thống văn hóa là khái niệm chỉ về các yếu tố, giá trị văn hóa được chung cất, chọn lọc và truyền dẫn cho thế hệ sau thông qua hoạt động thực tiễn của một tập thể, một cộng đồng. Nhà nghiên cứu Vũ Khiêu trong cuốn *Bàn về văn hóa Việt Nam* đã khái quát: “Truyền thống là những thói quen lâu đời đã được hình thành trong nếp sống, nếp suy nghĩ và hành động của một dân tộc, một gia đình, một dòng họ, một tập đoàn lịch sử” [64, tr.536], còn học giả Phan Huy Lê thì cụ thể hóa trong công trình *Truyền thống và hiện đại - Vài suy nghĩ và đề xuất* như sau: “Truyền thống là tập hợp những tư tưởng và tình cảm, những thói quen trong tư duy, lối sống và ứng xử của một cộng đồng người nhất định được hình thành trong lịch sử và đã trở nên ổn định, được lưu truyền từ thế hệ này sang thế hệ khác” [74, tr.30]. Gốc rễ của truyền thống là lịch sử, những không phải tất cả “những thứ đã” qua đều là truyền thống. Nó có thể là một tập quán, một thói quen, một mô hình cảm thụ - tư duy... được cộng đồng thừa nhận và bảo tồn trong quá trình phát triển. Một cách khái quát, đó là tập hợp toàn bộ giá trị vật chất và giá trị tinh thần của một dân tộc, được kết tinh và bảo toàn trong tính ổn định tương đối, có vai trò như những dấu hiệu đặc trưng, định hình bản sắc của một nền/ vùng/ hệ văn hóa. Bởi vậy, một yếu tố văn hóa trở thành tham số trong hệ giá trị truyền thống phải đảm bảo các tiêu chí: *tính cộng đồng*, *tính ổn định* và *tính lưu truyền*. Tuy nhiên, xét đến cùng, những tiêu chí đặc trưng đó cũng chỉ mang ý nghĩa tương đối, vì bản chất của văn hóa là một hệ thống luôn biến đổi và có sự phát triển theo “mô hình xoắn ốc” (Spiral-Model). Khi bối cảnh lịch sử, hình thái kinh tế - xã hội thay đổi, dẫn tới những xô lệch trong hệ tư tưởng cộng đồng, thì phạm trù truyền thống cũng có những bước chuyển dịch, thích nghi, vừa có kế thừa, phát triển, vừa có sự loại bỏ, thanh lọc những yếu tố lạc hậu để những hình thành mô hình “truyền thống mới”. Vì vậy, trong quá trình giao lưu văn hóa, việc duy trì những yếu tố tích cực, phù hợp của văn hóa truyền thống là thao tác then chốt, nó giống như việc giữ lại “chất” bản sắc cho mỗi dân tộc. Nhưng bên cạnh đó, việc chấp nhận đào thải những yếu tố tiêu cực, lỗi thời, gây ra tình trạng trì trệ trong xã hội, cũng là một khâu quan trọng, góp phần tạo nên lực đẩy cho sự phát triển của văn hóa - xã hội.

Bên cạnh truyền thống, khái niệm về tính hiện đại cũng là một trong số những vấn đề mang tính cốt lõi của phạm trù văn hóa. Theo nghĩa từ nguyên, “hiện đại” là một thuộc tính của các hiện tượng, sự vật thuộc thời hiện tại hoặc đương đại (contemporary period or present time). Tuy nhiên, tính chính xác của những khái niệm như “thời hiện tại”, “đương đại” luôn bị thay thế bởi tính diễn trình của đại lượng thời

gian, khi mà những thứ ngày hôm nay là “hiện tại” thì ngày hôm sau đã là quá khứ. Hơn nữa, có những yếu tố được cho là mới ở một không gian văn hóa này thì vẫn có khả năng đã là cái cũ ở một không gian văn hóa khác. Vì thế, nếu truyền thống được giới hạn trong tính ổn định, thì hiện đại là khái niệm để chỉ một trạng thái mang tính định tính. Nó phản ánh cho một trình độ, một “nấc thang” phát triển của sự vận động xã hội gắn với điều kiện, hoàn cảnh mới. Về bản chất, truyền thống và hiện đại có mối quan hệ biện chứng với nhau, và sự thống nhất giữa hai phạm trù này trở thành điều kiện căn cốt cho quá trình phát triển của văn hóa: truyền thống là cơ sở, là tiền đề của hiện đại và hiện đại là sự kế thừa, phát triển nâng cao truyền thống. Bởi vậy, nội hàm của khái niệm hiện đại luôn mang tính lịch sử, tính tương đối, trong sự vận động không ngừng của xã hội loài người.

Trong các lĩnh vực nghệ thuật nói chung, với văn chương nói riêng, tính hiện đại (modernity) là khái niệm để chỉ những xu hướng sáng tác mới, những phẩm chất tiến bộ, những mô hình thẩm mỹ vượt qua các giá trị đã định hình trong thời kì trước đó. Tính hiện đại là một trong những vấn đề trung tâm trong tiến trình phát triển nhân loại, để phân biệt những giai đoạn biến đổi của ý thức hệ cộng đồng, nhằm tiến tới xu hướng giải thoát con người khỏi ràng buộc tự nhiên, định chế xã hội và đề cao vai trò của *duy lý (rationnel)*. “Tính hiện đại không chỉ là sản phẩm trực tiếp của cuộc cách mạng khoa học kỹ thuật lần thứ nhất và sự ra đời của chủ nghĩa tư bản, mà còn là một biểu trưng trí tuệ của tầm nhìn thế giới hiện đại, bắt đầu từ Copernic và Galilée, kết thúc bởi chính Descartes, Newton” [55, tr.129]. Riêng về mặt tư tưởng, tính hiện đại được định hình rõ rệt vào thế kỉ XVIII, khi mà cả châu Âu bước vào “thời kì khai sáng” (Age of Enlightenment) đấu tranh để giải phóng cá nhân khỏi vũ trụ luận thần thánh: “Quan niệm cổ điển về tính hiện đại trước hết là sự cấu tạo một hình ảnh duy lý về thế giới, đặt con người vào tự nhiên, đặt vũ trụ vi mô vào vũ trụ vĩ mô, và từ bỏ tất cả những hình thức nhị nguyên về thân thể và linh hồn, của thế giới con người và sự siêu việt” [169, tr.57]. Trong hệ sinh thái đề cao “thế tục hóa” và sự phân li độc lập ấy, niềm tin về một hệ thống có tính cố định, bất biến trong cấu trúc xã hội trở thành những huyền thoại, kéo theo đó là sự phân rã giữa quyền lực chính trị xã hội và quyền lực tôn giáo vốn đã ngự trị như môi cốt kết hữu cơ trong xã hội tiền hiện đại. Quá trình tái cấu trúc thế giới xuất phát từ những định luật có tính thực chứng, định lượng đã làm thức tỉnh tư duy nhân loại và thoát ra khỏi tình trạng nhập nhằng giữa bản diện con người và niềm tin tôn giáo, đồng thời xác lập vai trò của chủ nghĩa cá nhân trong cơ tầng xã hội và tiến trình sản xuất.

Trong tương quan với biểu hiện định tính của vấn đề hiện đại, thì truyền thống là một tập hợp các giá trị văn hóa đã được định hình, ổn định và duy trì qua các thế hệ, nhưng nếu không được bổ sung và chuyển biến một cách linh hoạt, chúng rất dễ biến

thành những biểu hiện của sự trì trệ, lạc hậu. Văn hóa là một hệ thống luôn có khả năng mở rộng không ngừng, chính điều này đã quy định những hạn chế trong xu hướng tĩnh tại của tính truyền thống, và cho thấy bản chất năng động của tính hiện đại. Từ việc nhìn nhận tính mâu thuẫn trong khái niệm truyền thống và hiện đại, quy chiếu về bối cảnh văn hóa - xã hội Việt Nam cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX, giúp chúng ta hiểu được quá trình hiện đại hóa gắn với hệ giá trị từ văn hóa phương Tây tràn vào nước ta thông qua trình “cưỡng bức” và giao lưu văn hóa giữa chính quốc - thuộc địa là một xu hướng tất yếu. Hiện đại hóa là một “mắt xích” chuyển tiếp giữa truyền thống và hiện đại, quá trình này gắn liền với mối quan hệ tương tác giữa các nền/vùng/hệ văn hóa, văn minh, mà thực chất là sự quy chiếu về sự ảnh hưởng của văn minh phương Tây với văn hóa phương Đông thời điểm đó. Phương Tây, sau cuộc cách mạng khoa học kĩ thuật lần thứ nhất (đầu thế kỉ XVII - nửa đầu thế kỉ XVIII), với những thành tựu vượt bậc đã cho phép tư duy con người tiến tới những giới hạn mới, trong khi phương Đông có phần bảo thủ từ việc duy trì nền minh triết cổ điển. Khoảng cách giữa phương Tây và phương Đông thời điểm đó được đánh dấu bằng đường biên giữa hiện đại và truyền thống. Về cơ bản, văn hóa phương Tây đề cao tính dân chủ với hình ảnh của con người cá nhân, mang cá tính sáng tạo trong sự đối lập với tính ước lệ, ổn định và phi cá nhân của văn hóa truyền thống phương Đông. Bởi vậy, xét đến cùng, quá trình hiện đại hóa văn học Việt Nam, thực chất là sự tương tác giữa các yếu tố truyền thống và hiện đại, dẫn đến việc thay đổi “chất” của văn học, làm cho văn học “Âu hóa”, tiệm cận với “cái mới”. Nhìn nhận kĩ ở điểm này, chúng ta có thể thấy được, nội hàm của khái niệm “văn học hiện đại” trong văn học Việt Nam có sự kết hợp giữa hai cách hiểu: nó vừa là khái niệm (thời) để chỉ “một thời kì văn học (period of literature), một khái niệm thuộc văn học sử” [97, tr.112], vừa là một khái niệm (tính) “để chỉ một đối tượng xác định, cụ thể: những hiện tượng văn học đạt đến một trình độ, “chất lượng” cao hơn so với “chuẩn mực” chung; tức là loại văn chương được “Âu hóa”, được mô phỏng theo lối phương Tây” [97, tr.113].

Trở lại với bối cảnh Việt Nam cuối XIX, thực dân Pháp đẩy mạnh quá trình khai hóa thuộc địa trên bán đảo Đông Dương gắn liền với “quá trình thiết lập một nền văn minh phương Tây cưỡng chế” [56, tr.55] nhằm từng bước kiểm soát kinh tế, chính trị, văn hóa và ý thức dân cư thuộc địa. Điều này dẫn đến tình trạng manh nha của một nền kinh tế tư bản trong lòng của chế độ phong kiến tập quyền, một lối sống đô thị trên chính mảnh đất của nền văn minh nông nghiệp, đồng thời nuôi dưỡng những mầm mống của ý thức hệ hiện đại và kéo theo những bước chuyển biến trong cơ tầng văn hóa, xã hội Việt Nam. Đó là khoảng thời gian chứa đựng những biến động lớn nhất trong lịch sử dân tộc - một thời kì xung đột [về xã hội], phức tạp [về chính trị], và đặc biệt là sự va chạm giữa các nền văn hóa trong sự “cưỡng ép” của chế độ thực dân, tạo

ra những biến chuyển mạnh mẽ trong nền văn học. Đây là thời gian mà nền văn học Việt Nam bước vào giai đoạn tái cấu trúc, hướng đến mô hình văn học mới, với sự mạnh mẽ của tiền đề hiện đại tính bên cạnh sự suy thoái của những mô thức nghệ thuật cổ điển.

Đó là nền văn học mang tính chất giao thời, mà cụ thể là một không gian liên văn hóa, với sự tương tác, đối thoại, và thậm chí là tranh chấp giữa các vấn đề cũ - mới, truyền thống - hiện đại, bản địa - ngoại lai, phương Đông - phương Tây. Bối cảnh xã hội đó là thách thức cực đại cho dân tộc Việt Nam trên con đường lưu giữ những bản sắc văn hóa bản địa, điều mà ngay trong lời Tựa của cuốn *Việt Nam văn hóa sử cương*, tác giả Đào Duy Anh đã đặc biệt lưu ý: “Cái bi kịch hiện thời của dân tộc ta là sự xung đột của những giá trị cổ truyền của văn hóa cũ ấy với những điều mới lạ của văn hóa Tây phương. Cuộc xung đột sẽ giải quyết thế nào, đó là một vấn đề quan hệ đến cuộc sinh tử tồn vong của dân tộc ta vậy” [4, tr.1]. Tuy nhiên, ở một góc độ tích cực, chính sự gặp gỡ giữa phương Đông và phương Tây ấy đã ngấm ngấm tạo ra những động lượng, góp phần đẩy nhanh tiến trình hiện đại hóa văn học dân tộc. Bỏ qua những thái độ cực đoan của một vài bộ phận xã hội trong buổi đầu va chạm với văn hóa phương Tây (hoặc là cự tuyệt, hoặc là tiếp nhận không điều kiện với văn minh phương Tây), về cơ bản, thế hệ tinh hoa người Việt đã tiếp thu có chọn lọc văn minh phương Tây, để tạo ra những giá trị mới: “Tính ưu việt của giải pháp này là ở chỗ, người ta không chỉ tiếp thu có chọn lọc văn minh phương Tây mà phải nhào nặn những yếu tố mới du nhập của văn minh phương Tây vào văn hóa bản địa để từ đó tạo ra những giá trị văn hóa mới” [56, tr.102]

Nghiên cứu sự *thống nhất* và *mâu thuẫn* giữa tính truyền thống và hiện đại trong văn hóa làm chúng ta nhận ra vai trò quan trọng của các nhà văn trong quá trình giao lưu, tương tác văn hóa. Hay nói cách khác, những phản ứng và cách thức thích nghi của các tác giả trong mạng lưới liên văn hóa phản ánh sự sáng tạo và xác lập hệ giá trị của họ giữa cộng đồng. Nhà văn - với tư cách là một chủ thể sáng tạo, không bao giờ công việc sáng tác của họ chỉ là việc cắt ghép, cộng gộp, lai tạp nhiều yếu tố văn hóa trong cùng một tác phẩm, mà đó phải là quá trình thẩm thấu, tiếp biến những yếu tố văn hóa khác nhau, trên cơ chế chọn lọc, sáng tạo, hình thành những biến thể văn hóa, những hình tượng nghệ thuật mới mẻ với đồng đại, mang đến cơ hội trong việc thay đổi xu hướng tiếp nhận ở độc giả và trở thành những “người mở đường” trong quá trình đổi mới nền văn học bản địa.

2.2.2. Liên văn hóa trong sự tương tác giữa đặc tuyển và đại chúng

Có thể nói, việc xuất hiện cách định danh văn học “đặc tuyển” (elite literatur) và “đại chúng” (popular literature) chủ yếu dựa trên tiêu chí cốt lõi là những thành tố văn hóa chứa đựng trong văn học. Trong văn hóa phương Tây, văn học đặc tuyển và văn học đại chúng thường được lí giải là văn hóa của phần tử trí thức và văn hóa dân

gian, trong khi đó, xã hội cổ điển phương Đông thường nhận diện trong cặp phạm trù tương ứng là văn hóa “bác học” và văn hóa “bình dân”. Về cơ bản, đặc tuyển và đại chúng không chỉ định hình về chủ thể văn hóa, mà còn hướng đến phân biệt đẳng cấp và tính chất của hiện tượng văn hóa. Khi đó, văn học không chỉ là một cấu trúc mang trữ lượng thẩm mỹ, mà nó còn là tham số để nhận diện một mô hình văn hóa, mà ở đó, chủ thể sáng tác được quy chiếu về một mẫu hình tác giả với những đặc trưng tư duy nhất định: “Văn học đặc tuyển sẽ không phải dùng để chỉ phần tử trí thức với tư cách là chủ thể văn học đó, cũng không phải để chỉ bộ phận văn học của phần tử trí thức, mà để chỉ tư duy thuộc loại hình đặc tuyển mà nhà văn có, chỉ sự vận hành và sáng tác văn học với lập trường đặc tuyển hóa. Bên cạnh đó, văn học đại chúng cũng không phải thuật ngữ dùng để chỉ chủ thể văn học, mà là để chỉ tư duy thuộc loại hình đại chúng với lập trường đại chúng hóa” [163, tr.4].

Trong văn hóa Việt Nam thời kì tiền hiện đại, thuật ngữ “văn học bình dân” để chỉ những sáng tác dân gian, còn “văn học bác học” để chỉ những sáng tác của tầng lớp văn nhân, quan lại, mà thực chất là những chủ thể văn hóa gắn liền với nền giáo dục Nho học. Một bên là đại diện cho văn hóa phong kiến, với chức năng giáo huấn và duy trì tính ổn định của nền tảng xã hội, dù độ phổ biến không cao nhưng vẫn được thừa nhận là “trung tâm”, là chính thống của nền văn học dân tộc, một bên là “tiếng nói” của người dân lao động, chủ yếu mang chức năng giải trí, với tính phổ biến cao trong cộng đồng, nhưng vẫn luôn bị coi là “ngoại biên”, phi chính thống. Chính vì vậy, người đọc có thể tìm thấy rất nhiều các thi tuyển của thời trung đại (như *Việt âm thi tập* (Phan Phu Tiên), *Toàn Việt thi lục* (Lê Quý Đôn), *Trích diễm thi tập* (Hoàng Đức Lương), *Hoàng Việt thi tuyển* (Bùi Huy Bích),... được xem là những bộ sưu tập công phu tác phẩm văn chương bác học, trong khi đó, bộ phận văn học còn lại chủ yếu được lưu truyền qua con đường truyền khẩu với không gian văn hóa in đậm tính quần chúng.

Đặc tuyển gắn liền với văn chương bác học, với đẳng cấp văn hóa cung đình, được duy trì bằng những quan niệm sáng tác gắn với tính chất quan phương, mẫu mực: “Người làm văn học đều là những nhà Nho, nhiều người lại giữ chức vị cao trong triều đình. Do đó văn học nói chung đã phát biểu quan điểm chính thống của nhà nước phong kiến và thường nặng nề về xu hướng thù phụng, ca ngợi. Văn học đã thể hiện rõ rệt tính chất quan phương” [63, tr.270]. Đề cao tính giáo huấn của văn chương, các nhà văn đặc tuyển trong văn hóa trung đại quan tâm nhiều đến các vấn đề xã hội, như một biểu hiện rõ ràng nhất cho sứ mệnh “hành đạo” của mình. Cho nên, những mệnh đề như “văn dĩ tải đạo”, “thi dĩ ngôn chí” trở nên quen thuộc với người sáng tác, và biến thành quan niệm về chức năng của văn chương chính thống. Trong cuốn *Việt Hán văn khảo*, Phan Kế Bính khẳng định: “Văn chương chẳng những là một nghề chơi thanh nhã để di tình dưỡng tính mà thôi; mà lại có thể cảm động được lòng người, di dịch

được phong tục, chuyển biến được cuộc đời, cái công hiệu về đường giáo hóa lại càng to lớn. Cho nên, xưa nay vẫn lấy văn chương làm một khoa học rất cao” [10, tr.14]. Văn chương đặc tuyển đều là sản phẩm của những trí thức Nho học, vì thế, ngôn ngữ thường được trau chuốt, gọt giũa rất công phu, văn phong theo lối điển nhã, sử dụng nhiều điển tích, điển cố... nhằm làm tăng tính trang trọng: “Văn chương thì phải nói cho có ý nhị, có văn hoa, phải xếp đặt cho ra nhời óng chuốt, ý tứ đầu đuôi phải quán xuyên với nhau, mới thành được văn chương” [10, tr.17]. Một điều đáng lưu ý, văn chương đặc tuyển chỉ lưu hành trong phạm vi hạn chế, gắn liền với tầng lớp trí thức, quan lại, hay đúng hơn là người sáng tác và người tiếp nhận ở cùng một “đẳng cấp văn hóa”. Những văn nhân trong xã hội phong kiến sáng tác văn chương để tải đạo, luận chí, để ngâm ngợi, giải khuây, chứ không bao giờ nhằm mục đích “kiếm tiền”: “Thơ văn vốn chưa thành thương phẩm, Nhà nước vốn ghét kẻ đi buôn. Dem bán cái của cao quý ấy xúc phạm đến cả thánh hiền (...). Được cái là nó giữ cái giá cao quý, tuấn nhã. Không phải mất xanh, tai thính, tri âm tri kỷ, cùng hàng khoa bảng, hoạn sĩ, thanh khí thì đứng ngoài, dựa cột, dẫu được phép bèn mắng” [186, tr.171]. Bằng lớp ngôn ngữ điển phạm, ước lệ, cùng lẽ lối cân chỉnh, trang nghiêm, văn chương đặc tuyển hầu như chỉ nói đến những đề tài như tâm, chí, đạo; những con người anh hùng, lí tưởng; những tấm gương trung hậu, tiết nghĩa..., mà ít khi đụng chạm đến cuộc sống thế sự, xô bồ, với những con người đời thường. Tinh thần sáng tác “sùng thánh”, “hiếu cổ”, xem trọng những mô thức thẩm mỹ ổn định, có tính bền vững, nhằm hướng đến một xã hội trật tự, khuôn phép, hạn chế tối đa những trạng thái năng động, hay vượt qua những luật lệ đã được định hình. Đây là một thực tế từng trải qua trong văn học trung đại, khi những thể loại như Đường thi đã đạt đến sự mẫu mực, nhưng chúng chỉ phù hợp và tồn tại trong phạm vi rất nhỏ, với sự hiện diện của các nhà nho và không gian văn hóa cung đình. Không hẳn vì chúng được viết bằng Hán tự, mà hơn hết, sự mã hóa một cách cô đúc, thâm tàng những tư tưởng nghệ thuật đã làm gián đoạn khả năng tiếp nhận của quần chúng. Văn học thời đại mới, và nhất là văn học đại chúng, ra sức tháo dỡ quan niệm cổ điển này, để đưa văn chương đến gần hơn với cộng đồng.

Văn học đại chúng “còn được gọi là văn học thông tục” [39, tr.202], gắn liền với không gian văn hóa đời thường, hướng tới đối tượng quần chúng với những nhu cầu mang tính thế tục, bởi vậy, văn học đại chúng cần sự đơn giản đến tối giản, sự gần gũi, thân quen, hơn là những thứ motif mẫu mực, những cách diễn đạt thâm sâu, hàm súc như văn chương đặc tuyển: “Tiểu thuyết của đại chúng không thiên trọng về lối phô diễn cầu kỳ. Tánh chất, giá trị của nó là giản dị, đẹp và thật: dùng rất ít lời văn mà tả nên bức tranh linh hoạt đầy thi vị. Đó là yếu tố của đại chúng văn học (...) [122, tr.156]. Nếu các nhà Nho khi sáng tác chú trọng đến vai trò xã hội, thì các nhà văn của văn học đại chúng lại quan tâm đến thị trường, tới số lượng bạn đọc, do đó, phương

châm sáng tác là ít cầu kì, chú trọng tính giải trí, hơn là việc bồi bổ, nâng cao thị hiếu thẩm mỹ của người tiếp nhận: “Văn học đại chúng có các đặc điểm đáng chú ý là viết về cuộc sống đời thường, trình bày đơn giản, hướng đến người đọc rộng lớn, có tính chất giải trí và hàng hóa (...). Ở phương Đông, văn học đại chúng phát triển từ cội nguồn văn học dân gian, cùng với sự lớn mạnh của các đô thị và thể loại quan trọng là tiểu thuyết thông tục” [53, tr.26]. Người Việt truyền thống trọng tình cảm hơn lí trí, hướng về những giá trị nhân văn, mang tính cộng đồng. Đặc tính của người Việt truyền thống luôn dựa trên “một xã hội truyền thống với ba yếu tố áp đảo là nông thôn, nông dân và nông nghiệp” [24, tr.257]. Suốt hàng ngàn năm, người nông dân là lực lượng lao động chính của cả xã hội, nhưng trong văn chương - nghệ thuật, từ quá trình sáng tác tới tiếp nhận, những gì gắn với họ đều bị coi là “ngoại biên”: “Về bản chất, văn học đại chúng có ý thức khước từ tính cung đình và tính hàn lâm trong nghệ thuật” [203]. Không chủ trương mô phỏng hiện thực thông qua thủ pháp ước lệ như văn học đặc tuyển, văn học đại chúng hướng tới khả năng tái hiện cuộc sống trong tính tự nhiên, tươi mới, cho nên ngôn ngữ thường ưu tiên sử dụng lớp từ khẩu ngữ và theo đuổi một thứ giọng điệu bình dân, mộc mạc, dễ gần với quần chúng.

Ở Việt Nam, những năm đầu của thế kỉ XX, dân cư đô thị được bổ sung thêm một số lượng rất lớn, là những người nông dân ở các vùng nông thôn đổ về thành thị, trung tâm công nghiệp để làm thuê, kiếm sống. Quá trình đô thị hóa ở nước ta diễn ra nhanh chóng hơn bất kì thời điểm nào trước đó: “Các thành thị đã trở nên tấp nập khi thu hút ngày một đông đảo những người dân quê đến buôn bán, đi học, làm thợ, đi lính... Hệ thống công sở của Pháp đã thu hút hơn 30.000 nhân viên và hàng trăm nghìn công nhân các ngành kĩ nghệ, thương mại. Dân số các thành phố lớn như Sài Gòn, Hà Nội, Hải Phòng đã đạt mức trên dưới 700.000 người...” [56, tr.102]. Những thành phần bổ sung cho cư dân thành thị chủ yếu xuất thân từ nông thôn, thói quen thẩm mỹ gắn liền với thứ văn chương bình dân, mặt khác, với vốn liếng chữ nghĩa ít ỏi, họ cũng không thể tìm đến những tác phẩm mang tính đặc tuyển để thưởng thức. Hơn nữa, trong quá trình đô thị hóa, sự xuất hiện của công nghệ in ấn, báo chí, và ý thức sáng tác văn học như một nghề chuyên nghiệp đã được hình thành. Văn học thời đại mới không chỉ là con đường lập thân, mà còn là cánh cửa để văn sĩ kiếm tiền mưu sinh. Chính những điều kiện xã hội đó đã khiến cho văn học đại chúng có cơ hội để phát triển.

Cần nhấn mạnh rằng, trước đây, dù tồn tại cả hai bộ phận văn học đặc tuyển (văn học viết bằng chữ Hán) và bình dân (văn học dân gian, và một phần văn học viết bằng chữ Nôm), tuy nhiên sự va chạm, tương tác giữa hai bộ phận này là không đáng kể. Sự hậu thuẫn tuyệt đối của chính quyền phong kiến đã mang đến một vị thế [đẳng cấp văn hóa] vượt trội của bộ phận văn học đặc tuyển so với bộ phận văn học bình dân. Với vị thế như một “trung tâm” trong nền văn học, bộ phận văn học đặc tuyển có

thẩm quyền xác lập hệ giá trị thẩm mỹ chính thống và xu hướng kiểm soát các hành vi thực hành thẩm mỹ của các bộ phận văn học ngoại biên. Chính sự khác biệt quá lớn đã gây cản trở cho quá trình tương tác giữa hai bộ phận văn học này. Về cơ bản, bộ phận văn học đặc tuyển tự khu biệt với những niêm luật chặt chẽ, ổn định, mang tính mẫu mực, và từng bước nâng lên thành “điển phạm”; ngược lại, bộ phận văn học bình dân luôn duy trì tính tối giản trong phương thức sáng tác và tiếp nhận, cho nên, cũng không mặn mà với những khuôn thước mang tính hàm súc, ước lệ của phía bên kia. Điều này không chỉ hình thành thói quen thẩm mỹ cho người tiếp nhận, mà với người sáng tác, nó cũng gây ra những tâm lí nhất định. Nhìn nhận khía cạnh như vậy, chúng ta mới hiểu được vì sao Nguyễn Du khi viết *Truyện Kiều* (dùng thể loại lục bát và chữ Nôm), đã kết thúc tác phẩm bằng một lời bộc bạch khiêm tốn rằng: *Lời quê chấp nhật đông dài/ Mua vui cũng được một vài trống canh*.

Ở thời điểm giao thoa về văn hóa này, tuy văn chương đặc tuyển, gắn liền với ý thức hệ Nho giáo đã không còn được đề cao (một phần do viết bằng chữ Hán, một phần bởi sự hàm súc, cô đọng, ước lệ trong cách diễn đạt, gây khó khăn cho quá trình tiếp nhận của quần chúng đô thị), nhưng văn chương bình dân/ quốc ngữ/ đại chúng cũng chưa hẳn đã có được vị trí rõ rệt trong lòng bạn đọc. Đây chính là thời điểm tồn tại sự đối chọi, tương tác mạnh mẽ nhất của hai bộ phận văn học: một là văn chương đặc tuyển gắn với tầng lớp cựu học, trong sự thoái trào vẫn muốn để lại ít nhiều dấu ấn trên văn đàn, và bên kia là văn chương đại chúng, gắn với tầng lớp văn sĩ chuyên nghiệp, đang trên đà tiếp cận đến số đông bạn đọc. Trong khoảng 30 năm đầu thế kỉ XX, sự ảnh hưởng mạnh mẽ của văn hóa phương Tây, cùng với quá trình tái cấu trúc theo phương châm hiện đại hóa, nền văn học Việt Nam đã có những xáo trộn mạnh mẽ. Từ vị trí ngoại biên, bộ phận văn học đại chúng dần chiếm lĩnh văn đàn, với sự lên ngôi của một thế hệ văn sĩ mới.

Tản Đà là một tác giả điển hình ở buổi giao thời với cá tính liên văn hóa, bởi vậy, sự tương tác giữa đặc tuyển và đại chúng trong văn chương của ông được thể hiện tương đối rõ nét. Đó là sự phối trộn về mặt ngôn ngữ (ngôn ngữ ước lệ, hàm súc và ngôn ngữ tự nhiên, đời thời), sự cộng hưởng về mặt giọng điệu (giọng điệu cổ kính, trang nhã và giọng bình dân, mộc mạc, suồng sã). Đặc biệt, cùng với những tác gia như Nguyễn Trãi, Nguyễn Bình Khiêm..., Tản Đà đã góp phần vào công cuộc “bình dân hóa” thể loại Đường thi, khiến nó trở nên thuần Việt, gần gũi với văn hóa quần chúng, và ở chiều hướng ngược lại, ông cũng từng bước “thi vị hóa” thể loại phong dao, cung cấp cho nó một trữ lượng thẩm mỹ dồi dào, một phẩm chất nghệ thuật mới, đủ để đứng cạnh những thể loại văn chương bác học khác. Đây là vấn đề quan trọng mà chúng tôi sẽ đề cập đến nhiều hơn ở trong chương 4.

2.3. Những tiền đề liên văn hóa trong văn chương Tản Đà

2.3.1. Nền tảng văn hóa truyền thống

Có thể nói, giếng mối có kết với văn hóa truyền thống là một trong những hệ giá trị ổn định, bền vững nhất, hằn sâu nơi văn chương Tản Đà. Một thi giới vốn chứa đựng quá nhiều những mâu thuẫn, đối nghịch, những xáo động, tranh chấp giữa cái cũ và cái mới, nhưng độc giả vẫn nhận ra đâu đó những dấu ấn bản sắc của dân tộc, những nét đẹp giản dị, bình dân đến ngỡ ngàng của người dân Việt Nam trong cái lam lũ, chật vật của cuộc sống. Tất cả những vẻ đẹp truyền thống trong văn chương Tản Đà, một phần nào đó, trước hết, là sự chung đúc từ mảnh đất quê hương - vùng đất thánh Sơn Tây.

Tản Đà, một con người lịch duyệt chốn giang hồ, “quê hương thời có, cửa nhà thời không”, sống giữa đời với khao khát xê dịch, với tiêu diêu, tự tại, “nay Bắc mai Nam”, nhưng chưa khi nào thi nhân quên đi mảnh đất Sơn Tây - nơi có núi Tản, sông Đà, đã gắn bó với tuổi thơ và những bước thăng trầm đầu đời của ông: *Mạch nước sông Đà tìm róc rách/ Ngàn mây non Tản mắt lơ mơ* [196, tr.149]. Trong cái nhìn phóng chiếu tới toàn bộ văn nghiệp của Tản Đà, không hề vội vàng khi kết luận, mối ràng buộc với “non nước” quê hương là một nguồn mỹ cảm dồi dào, tinh khiết trong hứng cảm của văn nhân. Đôi khi, chúng ta chỉ cần nhìn vào bút danh “Tản Đà”, cũng đủ để hiểu được mối ràng buộc, có kết giữa tác giả và mảnh đất quê hương là sâu đậm đến nhường nào.

Sơn Tây vốn là vùng đất “địa linh sinh anh kiệt”, nằm trên “long mạch văn hiến” của xứ kinh kì, nối dài một đường đến Thăng Long theo hướng Tây Bắc. Đặc biệt, làng Khê Thượng, nơi Tản Đà cất tiếng khóc chào đời, là một “vùng đất cổ của xứ Đoài, của Châu Phong, nơi các vua Hùng đóng đô dựng nước. Phong cảnh thiên nhiên rất khoáng đạt, đẹp đẽ” [25, tr.34]. Về văn hóa, Sơn Tây là một vùng đất cổ, có bề dày truyền thống lịch sử với bản sắc độc đáo và giàu có bậc nhất vùng Bắc Bộ. Từ xưa, nơi đây là một trong bốn trọng trấn ở Bắc kỳ, có đình thờ Tản Viên Sơn Thánh với nhiều lễ hội dân gian hàng năm, có làng Việt cổ Văn Khê trấn ngự cạnh dòng sông Đà với nguồn phù sa dồi dào, và đặc biệt là có làng cổ Đường Lâm - “một ấp hai vua” (Phùng Hưng và Ngô Quyền) - nơi được mệnh danh là “thế hữu hưng ngôi đại” (ý chỉ thời nào cũng có người tài giỏi). Vùng đất linh khí dồi dào này đã từng sản sinh ra những anh hùng, lỗi lạc như Nguyễn Phi Khanh, Giang Văn Minh, Tô Hiến Thành, Nguyễn Công Hoàn, Nguyễn Sư Mạnh... và rất nhiều những con người tài hoa, xuất chúng như Nguyễn Đức Lượng, Nguyễn Thiến, Ngô Thì Nhậm, Phan Huy Chú, Phan Huy Ích... đã được ghi danh tại Văn miếu Quốc Tử Giám.

Nhìn một cách đại thể, Sơn Tây là vùng đất của Âm - Dương hài hòa, của trời đất giao thoa, của non nước hữu tình, của ngàn năm văn hiến, và ẩn tàng một nguồn

khí lực dồi dào ẩn khuất trong những nét đẹp truyền thống, lâu bền. Chính Tản Đà đã nhiều lần nhắc đi nhắc lại mối “luong duyên” sâu đậm giữa thi nhân và “huyết địa” Sơn Tây, hay đúng hơn là sự giao thoa, thấu cảm giữa hồn người với sông Đà, non Tản: *Nước rợn sông Đà con cá nhảy/ Mây trùm non Tản cái điều bay* [196, tr.112]. Xưa nay, “cái nguồn mà kín đáo thì nước mạch sinh ra, cái gốc mà vững chắc thì cái ngọn dồi dào” [42, tr.134], cho nên được sinh ra trên mảnh đất “địa linh nhân kiệt” và giàu có về truyền thống văn hóa ấy, Tản Đà đã hấp thụ được phần nhiều cái khí thiêng của tạo hóa để từ đó chuyển hóa thành nguồn mỹ cảm dồi dào trong sáng tác của mình sau này.

Hơn nữa, được sinh ra trong dòng dõi khoa bảng, Tản Đà đã kế thừa niềm tự hào lớn lao cùng dòng máu nghệ thuật từ cha ông để lại. Tiền bối của Tản Đà thuộc dòng tộc họ Nguyễn tại Sơn Tây với nhiều con người tài hoa, xuất chúng: như cụ Nguyễn Công Thái (1674 - 1748) - tổ sáu đời của Tản Đà, từng làm đến chức Tả thị lang Bộ Lại, Thượng thư Bộ Lễ, Tham tụng trong triều Nguyễn; cụ Nguyễn Trọng Hợp (1834 - 1902) làm quan lớn, rất cương trực, thanh liêm, chính nghĩa, lại có tài phú văn chương. Thân phụ Tản Đà là Nguyễn Danh Kế, sinh năm Đinh Dậu (1837), từng làm “phu đất” để nuôi gia đình, sau đó phá bỏ lời thề gia tộc ra ứng thi, đậu cử nhân đời Tự Đức, đã từng làm tri huyện Nam Sang (Hà Nam), tri phủ Xuân Trường, Lý Nhân (Nam Định), giữ chức án sát Ninh Bình trong hai năm rồi mất đột ngột vào năm Tân Mão (1891), khi Tản Đà mới lên 3 tuổi. Gần ba mươi năm “sóng gió” trên hoạn lộ, nhưng cụ Nguyễn Danh Kế luôn sống thanh liêm, trong sạch, trở thành một tấm gương sáng để con cháu noi theo. Nhìn lại dòng dõi khoa bảng của họ Nguyễn tại Sơn Tây, chúng ta cũng cần kể đến người anh ruột (cùng cha khác mẹ) với Tản Đà là Nguyễn Tái Tích. Ông vốn là người nghiêm khắc, nề nếp, tính tình chính trực, cũng từng đỗ phó bảng, làm tri huyện sau đổi sang ngạch Học quan giữ chức Giáo thụ. Có thể nói, đây là người mà Tản Đà gắn bó và hàm ơn sâu sắc, bởi lẽ, sau khoảng thời gian cha mất, suốt cả thời thơ ấu lẫn thiếu niên, Tản Đà đã trải qua cuộc sống “xê dịch” cùng người anh Nguyễn Tái Tích qua nhiều vùng đất khác nhau, khi thì Yên Mô (Ninh Bình), lúc Vụ Bản (Nam Định), rồi cuối cùng ở Vĩnh Tường (Vĩnh Yên). Được sinh ra và lớn lên trong dòng dõi “trâm anh thế phiệt” ấy, cho nên, dấu ấn của văn hóa phong kiến, với nền Nho học mẫu mực đã di truyền và thấm nhuần vào huyết mạch của Tản Đà như một lẽ tất yếu. Chính những điều này đã góp phần hình thành căn tính nhà nho tài tử Tản Đà, gắn liền với nét tính cách của một sĩ phu Bắc Hà. Bởi vậy, nếu đặt trong hệ thống các nhà nho cùng thời, chúng ta vẫn dễ dàng nhận ra sự khác nhau trong căn tính và cách “đối nhân, xử thế” giữa Tản Đà (sự khéo léo, mềm mỏng) và các nhân vật như: Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh (sự bộc trực, quyết liệt của nhà nho

Trung Kì); Lê Hoàng Mưu, Nguyễn Chánh Sắt, Hồ Biểu Chánh (sự chất phác, vô tư, dân dã của nhà nho Nam Kì)...

Ngoài ra, khi nói đến giềng mối với văn hóa truyền thống trong văn chương Tản Đà, chúng ta không thể không nhắc đến sự ảnh hưởng sâu sắc, trực tiếp từ người mẹ của ông. Mẹ của Tản Đà là bà Nhữ Thị Nghiêm, vốn là một đào nương có tiếng ở phố Hàng Thao - Nam Định. Tuy là người tài sắc, có chút danh phận khi chồng là tri phủ Xuân Trường, nhưng với xuất thân là đào hát ở xóm bình kang, lại chỉ là thứ thê của cụ Nguyễn Danh Kế, nên cuộc sống của bà không hẳn là ấm êm, hạnh phúc. Dù nổi mặc cảm này có lớn bao nhiêu thì nó cũng không thể lấy đi tất cả tình cảm của Tản Đà dành cho thân mẫu: “Thực ra, chán thương ấu thời này làm cho Tản Đà ghét mẹ, căm thù mẹ, nhưng càng ghét bao nhiêu thì lại càng yêu bấy nhiêu, vì trong vô thức luôn tồn tại cùng lúc những xung năng đối lập, hơn nữa, bà, xét cho cùng, cũng là một tài nữ bậc phận, như Vân Anh, như Chiêu Quân, như Dương Quý Phi” [211]. Tưởng chừng như, trong cái tuổi thơ như đây rầy biền cố ấy, Tản Đà chỉ mang theo những thiệt thòi, mặc cảm, nhưng khách quan mà nói, ông cũng có cho mình một điều may mắn hơn người: đó chính là được thừa hưởng dòng máu tài hoa và lớn lên cùng lời hát ngọt ngào ở người mẹ. “Bà thân sinh ra Nguyễn Khắc Hiếu cũng là một tay sành văn từng hay ngâm vịnh với chồng” [71, tr.539], dẫu mang thân phận “xương ca vô loài”, làm đào nương ở xóm bình kang vốn không mấy trong sạch, nhưng bà lại trở thành một cầu nối quan trọng để tuổi thơ Nguyễn Khắc Hiếu được tiếp xúc với văn hóa dân gian và nền văn học truyền thống qua các làn điệu ca dao, dân ca, những điệu xẩm xoan, cho đến cả nhịp trống “tom chát”. Đây là những ảnh hưởng rõ rệt đến tâm thức của Tản Đà từ thời thơ ấu, mà sau này khi trở thành bậc thi bá, dấu ấn của người mẹ vẫn còn in hằn đậm nét trong suy tư và cảm hứng của thi nhân. Tản Đà từng thừa nhận với Nguyễn Vỹ rằng: “Tôi cảm thấy rõ rằng tâm hồn thơ của tôi chính là thừa hưởng tâm hồn nghệ sĩ của mẹ tôi. Không phải mẹ tôi sinh ra Nguyễn Khắc Hiếu, mà mẹ tôi sinh ra thi sĩ Nguyễn Khắc Hiếu” [191, tr.19]. Khoảng thời gian ngắn ngủi nhưng quý giá này đã nuôi dưỡng và lắng đọng trong tâm thức Tản Đà một tình yêu da diết dành cho nền văn hóa dân gian, để rồi sau này nó trở thành một nội dung quan trọng xuyên suốt trong văn nghiệp của ông.

Bên cạnh sự chung đúc, kế thừa, cộng hưởng tích cực từ các yếu tố quê hương, dòng dõi, gia đình thì tiền đề liên văn hóa truyền thống trong văn chương Tản Đà còn xuất phát từ nền tảng minh triết Á - Đông, được xem như những tư tưởng định hình thế giới quan, nhân sinh quan của một nhà nho tài tử như Tản Đà. Một cách khái quát, lịch sử tư tưởng văn hóa trung đại Việt Nam có thể được quán xuyên trong sự xuất hiện, phát triển cộng hưởng của các học thuyết Nho - Phật - Đạo, và thường được nhắc đến trong mệnh đề “tam giáo đồng nguyên”. Vốn là những học thuyết ngoại lai bắt nguồn

từ Trung Hoa và Ấn Độ, nhưng với điều kiện lịch sử đặc thù của các triều đại phong kiến Việt Nam, cùng những điểm “khả thủ” phù hợp của các chủ thuyết này, mà dần dà, nó được chấp nhận, lưu truyền và thậm chí đã hằn sâu trong tâm thức văn hóa cộng đồng người Việt. Tiến trình này đồng thời là hệ quả của quy luật phát triển không đồng đều trong văn hóa phương Đông, khi mà luôn có một nền văn hóa lớn trong vai trò “kiến tạo vùng” để các khu vực lân cận tham gia như những “vệ tinh văn hóa”. Ban đầu, đó có thể là sự “cưỡng hôn” trong quá trình thôn tính của các cường quốc, nhưng sau đó chuyển thành “hợp hôn” với diễn trình tiếp biến và chuyển hóa những tinh hoa của nền văn hóa vùng kiến tạo vào trong cơ tầng văn hóa vùng vệ tinh. Trong quá trình đó, văn hóa Trung Hoa và Ấn Độ trở thành những hạt nhân kết nối gần như toàn bộ vùng văn hóa Á Đông, bởi vậy, hấp lực mạnh mẽ của Nho giáo, Đạo giáo và Phật giáo tới nền văn hóa Việt Nam là hệ quả tất yếu. Điều đặc biệt là, những học thuyết đó, vừa là học thuyết chính trị, vừa là học thuyết tôn giáo, nhưng lại thấm đẫm những quan niệm về tư duy thẩm mỹ: một mặt, nó chi phối mạnh mẽ đến việc hình thành những quan niệm nghệ thuật về con người, về thế giới khách quan, về bản chất của văn chương, về hình thái tồn tại của không - thời gian; mặt khác, nó cũng trở thành một trục dẫn quan trọng cung cấp cảm hứng, đề tài, chủ đề, thể loại... cho toàn bộ nền văn chương cổ điển, trong sự đối lập về *đẳng cấp văn hóa* và *phương thức sáng tác* với văn học dân gian. Bởi vậy, những tư tưởng khởi nguồn từ các học thuyết ấy tạo ra một nguồn mỹ cảm dồi dào, bồi đắp cho nền “minh triết Á Đông” và ảnh hưởng mạnh mẽ đến quá trình tư duy, sáng tác của các thế hệ văn nhân cổ điển, đặc biệt là những nhà nho.

Trong bối cảnh “tam giáo đồng nguyên”, Nho giáo xem ra là học thuyết nhận được sự ưu ái hơn cả của nhà nước phong kiến tập quyền. Là hệ tư tưởng cốt lõi trong xã hội, Nho giáo “phát triển mạnh ở nước ta từ thời Trần với khoa thi Thái - học - sinh đầu tiên năm Nhâm Thìn, 1232” [168, tr.57]. Sau này, cùng với quá trình hưng thịnh của các triều đại phong kiến, Nho giáo - đúng hơn là “Tống Nho” - trở thành hệ tư tưởng chính thống và chi phối đến phần lớn đời sống chính trị, xã hội, văn hóa của nước ta. Vị thế nhà nho cũng từ đó được tôn vinh tột đỉnh. Với quan niệm *vô ngã*, Nho giáo chỉ chấp nhận một cái tôi khép kín, hạn chế tối đa ý thức cá nhân và được đẩy lên thành “chủ nghĩa khắc kỷ”, trong sự quán triệt của tư tưởng Thiên mệnh, nhằm đảm bảo quyền lực tập trung tuyệt đối và sự duy trì lâu dài của nhà nước phong kiến: “Khắc kỷ để làm cho con người phục lễ, đúng với lễ. Khắc kỷ để phục hồi lễ. Lễ có tác dụng giới hạn hành vi con người” [60, tr.56]. Điều đó giải thích vì sao vấn đề “cái tôi cá nhân” trong văn hóa phương Đông cũng như trong văn chương cổ điển rất ít khi được đề cập, thăng hoặc có xuất hiện cũng chỉ tồn tại như những hiện tượng văn học. Mặt khác, về mối quan hệ “con người - xã hội”, Nho giáo đặt quyền lợi cái chung lên trên hết, và vì vậy, cái đạo đức, luân thường luôn luôn được đề cao trong sự phục tùng của cá nhân trong

cộng đồng, được đúc kết trong mệnh đề “khắc kỷ phục lễ vi nhân” [78, tr.409]. Xây dựng một hệ thống “đạo đức học” xoay quanh các khái niệm “tâm, chí, đạo”, Nho giáo đã tạo ra rường cột “tam cương, ngũ thường” và biến chúng trở thành một trong những yếu tố cốt lõi, ảnh hưởng đến quá trình định hình thể giới quan, nhân sinh quan và cả quan niệm thẩm mỹ của các nhà nho trung đại.

Vốn được sinh ra trong gia đình thuộc dòng dõi “trâm anh thế phiệt”, nhiều đời làm quan, bởi vậy, dấu ấn văn hóa cổ điển với nền Nho học mẫu mực đã di truyền và thấm nhuần vào dòng máu của Tản Đà như lẽ tất yếu, tạo thành một lối tư duy, xuyên suốt trong hệ tư tưởng và thể giới nghệ thuật của ông. Nói cách khác, “Tản Đà đã được chuẩn bị về mặt học vấn, về tư tưởng, về nhân sinh quan một cách chu đáo theo tinh thần Nho giáo chính thống” [187, tr.325], nghĩa là “từ khi cắp sách đi học cho đến lúc đi thi, các nho sĩ nhất thiết phải rèn luyện theo khuôn khổ Nho giáo, phải học tập những sách *Tứ thư*, *Ngũ kinh* và tham bác sách của *Bách gia chư tử*, phải học cách làm thơ phú, văn sách, kinh nghĩa” [8, tr.10]. Ngay thừa thiếu thời, Tản Đà đã nổi tiếng là một thần đồng của tỉnh Sơn Tây, với khả năng thiên phú trong việc tiếp nhận hệ thống tri thức cổ điển: 5 tuổi ông học *Tam tự kinh*, *Áu học ngũ ngôn thi* và một phần *Dương tiết*; lên 6 tuổi, ông học *Luận ngữ* chính văn; khi 10 tuổi đã biết làm thơ, câu đối; 15 tuổi đã thông tường thi phú bát cổ... Tới năm 1922, khi ở độ tuổi chín chắn trong sự nghiệp văn chương và làm chủ bút ở tờ báo Hữu Thanh, Tản Đà đã “lội ngược dòng” với xu thế tiếp nhận của độc giả đô thị, không quản ngại khó khăn mà dịch bộ *Tứ thư - Ngũ kinh* sang quốc ngữ, nhằm xiển dương tinh thần Khổng giáo cũng như nền Nho học đang dần suy tàn trong sinh quyển văn hóa An Nam. Ở ngay lời tựa bản dịch, Tản Đà đã bộc bạch những lời tâm huyết: “*Tứ thư - Ngũ kinh* bao tàng những tư tưởng, học thuật, đạo đức, chính trị của đế vương hiền thánh đời xưa ở Á Đông mà trọng dụng ở Việt Nam ta kể có mấy nghìn năm, tinh thần bằng bạc ở nhân tâm, phong tục, luân thường, trật tự trong xã hội” [199, tr.202]. Việc đề cao nhân tính, giữ gìn phong hóa đã trở thành một trong những nội dung chủ đạo trong hệ thống “đạo đức học” của Nho gia, chi phối gần như tuyệt đối đến quá trình hình thành nhân cách và tư duy của các nhà nho trung đại. Trong chương Thuật nhi của sách *Luận ngữ*, Khổng tử viết “Chí ư đạo, cú ư đức, ý ư nhân, du ư nghệ”, có nghĩa là: “giữ tâm chí vào đạo, giữ gìn đức hạnh, nương theo điều nhân, vui với lục nghệ (lễ, nhạc, xạ, ngự, thư, số)” [78, tr.348]. Và quả thực, cuộc đời dù có trảm luân, trôi nổi, dù có “trần thế em nay chán nửa rồi”, thì ở đâu Tản Đà cũng cố giữ cái tâm đạo làm người, vui thú với văn chương, rồi cuối đời chuyển qua nghiệp “trống số tử vi” mà tiên đoán thiên thời, hậu tri thế thái. Cuộc đời ấy không khác là bao so với lời dạy của Khổng Tử vậy! Sự in hằn đậm nét của tư tưởng Nho giáo đến Tản Đà còn thể hiện ở quan niệm “Ôn cố nhi tri tân, khả dĩ vi sự hĩ” [78, tr.284]. Đó là biểu hiệu của tâm lí sùng cổ, hoài cổ đã tồn tại ở nhiều thế hệ

tác giả trung đại, vốn được cổ xúy cùng quan niệm “thuật nhi bất tác, tín nhi hiếu cổ” [78, tr.346] của Khổng gia. Cho nên, dẫu có nhiều điểm cách tân, đổi mới, thì văn chương Tản Đà vẫn còn in đậm dấu vết những mô thức nghệ thuật cổ điển, cùng tính chất giáo huấn, thuyết lí vốn có của văn học nhà nho.

Bên cạnh sự ảnh hưởng của Nho giáo đến việc định hình thể giới quan, nhân sinh quan của Tản Đà, thì sự hòa hợp một cách tương đối giữa cái “Vô” của Lão giáo và tính “Không” của Phật giáo cũng trở thành những yếu tố quan trọng khiến văn chương Tản Đà ẩn chứa một sức hút kì diệu, một vẻ đẹp bàng bạc, đắm chìm trong cái trầm lắng, tinh tế của minh triết Á Đông. Hình ảnh Tản Đà trong dáng dấp của một “trích tiên giữa đời thường” bắt nguồn từ hình mẫu Trang Tử với “giác mộng hồ điệp”, với trạng thái huyền đồng trong cái “vô kỹ, vô công, vô danh” [14, tr.121] vốn đã trở nên quá quen thuộc với độc giả. Bên cạnh đó, thuyết lí “sắc sắc không không” của nhà Phật thể hiện quan điểm xa lánh đối với phàm tục, hướng tới cõi niết bàn trong sự tịnh tâm, trong sáng, cũng ít nhiều được thể hiện ở quan niệm văn chương và cách xử thế của Tản Đà. Tồn tại giữa thời điểm biến động về chính trị, giao thoa về văn hóa, thi nhân đã xây dựng cho mình một lối sống khoáng hoạt, tự do của kẻ tài tử, lịch duyệt, coi nhẹ cái danh lợi, chức vọng, xem tiền bạc như gió thoảng, mây bay, để tâm hồn mình vùng vẫy giữa non nước với cái thú tiêu diêu, xê dịch: lấy sông núi làm quê quán, lấy trời đất làm nhà cửa, lấy mỹ nhân làm thi đề, lấy mỹ tửu làm thi hứng... Tất cả mang đến cái thanh cao trong cốt cách của một kẻ tài tử như Tản Đà.

Hơn nữa, trong vị thế “người hai thế kỉ”, Tản Đà thuộc thế hệ thi nhân tiên phong, đặt những viên gạch đầu tiên cho phong trào Thơ mới, nhưng đồng thời, ông cũng là đại diện tiêu biểu cuối cùng của loại hình nhà nho tài tử với khuynh hướng sáng tác lãng mạn mang đậm màu sắc cổ điển. Những yếu tố thi pháp quen thuộc trong thể giới văn chương Tản Đà như: hình ảnh vũ trụ, thiên nhiên phong phú, chất liệu văn học dân gian đa dạng, kết hợp với các yếu tố kì ảo, huyền hoặc xuất hiện với tần suất cao... là những dấu hiệu cho khuynh hướng mỹ học này. Nếu Đạo giáo chủ trương về một cái đẹp “xuất thủy phù dung” thì Phật giáo lại hướng đến một cái đẹp thoát tục, huyền hoặc và khó nắm bắt bằng tri giác. Đẹp là sự vắng mặt của *tham, sân, si*, trong tính độc lập của thế giới hữu ngã trước sự giải thoát khỏi “vô minh”, và được thức nhận trong trạng thái của “ngộ”: “Đạo thiên ở chỗ diệu ngộ. Đạo thơ cũng ở chỗ diệu ngộ... Chỗ kì diệu của nó thấu triệt mà lung linh, không thể nắm bắt, như thanh âm giữa trời, sắc đẹp trong dung nhan, khuôn trăng dưới đáy nước, hình ảnh trong gương” [90, tr.94]. Những yếu tố trong mỹ học của Đạo giáo và Phật giáo ấy tuy có phân đôi lập với tư tưởng nhập thế của Nho giáo ở giới Hành và Dụng, nhưng không vì thế mà chúng triệt tiêu hay phủ định lẫn nhau. Xu hướng “tam giáo hợp lưu” cho thấy sự hòa hợp, thích ứng, cân bằng một cách tương đối giữa cặp nhị nguyên *hữu - vô, xuất -*

nhập, và những trục dẫn tư duy này đã chi phối mạnh mẽ đến việc hình thành thế giới quan, nhân sinh quan, quan niệm nghệ thuật của nhiều thế hệ văn sĩ trong văn học trung đại, mà Tản Đà là một trường hợp tiêu biểu. Bởi vậy, dẫu chịu nhiều ảnh hưởng của văn hóa hiện đại từ cuộc xáo động Á - Âu, dẫu cái tôi - bản ngã có trở dậy mạnh mẽ đến nhường nào, thì ở tận sâu trong tâm thức của Tản Đà, trước sau vẫn một mực thủy chung với giá trị văn hóa cổ điển, với cái vàng son của “cửa Khổng sân Trình”, cái “tiêu diêu”, “vô vi” của Lão giáo, và phần nào đó là cái kinh đề “thoát tục” của Phật gia. Sự cộng hưởng của những mô thức văn hóa ấy đã trở thành hạt nhân cốt lõi định hình khung thẩm mỹ, xuyên suốt trong sự nghiệp sáng tác của Tản Đà.

Tóm lại, tiền đề văn hóa truyền thống trong văn chương Tản Đà là sự chung đúc từ vẻ đẹp cổ điển, thâm tàng của nền minh triết Á Đông và sự kế thừa, cộng hưởng tích cực từ các yếu tố quê hương, dòng dõi và gia đình. Những nền tảng tư tưởng ấy đã chuyển hóa, khuếch tán, rồi ngưng tụ trong khung thẩm mỹ và cơ tầng ý thức của Tản Đà ngay từ thời niên thiếu. Một mặt, nó góp phần quyết định đến việc định hình thế giới quan, nhân sinh quan của Tản Đà, mặt khác, cũng cung cấp cho văn nhân một dòng mỹ cảm dồi dào, góp phần kiến tạo nên thế giới nghệ thuật độc đáo, đa dạng, không thể nhầm lẫn với ai trong tiến trình vận động của nền văn học nước nhà.

2.3.2. Tiền đề văn hóa hiện đại

Tiền đề văn hóa hiện đại trong văn chương Tản Đà, trước hết, được hình thành qua sự va chạm giữa “minh triết phương Đông” và “văn hóa phương Tây” ở giai đoạn cuối XIX đầu thế kỉ XX. Nhìn một cách khách quan, nền văn học ở nước ta trong khoảng 30 năm đầu của thế kỉ XX, với xu hướng tháo dỡ cái cũ và hướng đến cái mới, phần lớn đến từ tác động *ngoại lực*, được thúc đẩy qua quá trình khai phá thuộc địa của thực dân Pháp. Sự manh nha của nền kinh tế hàng hóa với quá trình “lên ngôi” của đồng tiền, đã phá vỡ hệ giá trị phong kiến vốn đã ngự trị trong tâm thức của người dân An Nam trên dưới ngàn năm qua. Hơn nữa, hình thái xã hội “nửa thực dân nửa phong kiến” ngay từ trong bản chất đã tồn tại những mâu thuẫn gay gắt giữa các vấn đề tập quyền - phân quyền, quân chủ - dân chủ, bản địa - ngoại lai, mà thực chất là sự đụng độ giữa cái cũ và cái mới, giữa Á và Âu, giữa truyền thống và hiện đại. Điều này làm nảy sinh một vấn đề cốt tử: cái cũ sẽ kháng cự để tách biệt khỏi cái mới hay sẽ thỏa hiệp để dần tiến đến một trạng thức cao hơn?

Trên thực tế, sự xuất hiện của những khuynh hướng, tư tưởng mới thừa ban đầu thông qua con đường thông thương, dịch thuật và “cưỡng bức văn hóa” có phần mỏng yếu do sự kháng cự của “chủ nghĩa dân tộc” cùng sự hậu thuẫn mạnh mẽ của tầng lớp trí thức cũ (cựu học). Nhưng dần dà, sự xâm thực của tư tưởng dân chủ - tư sản phương Tây qua những tác phẩm được dịch và phổ biến ở Việt Nam như *Dân ước luận của Lu Thoa* (Jean-Jacques Rousseau), *Tiến hóa luận* của Tư Tân Tắc (Herbert

Spencer), *Dân quyền thiên* của Mạnh Đức Tư Cưu (Montesquieu),... phần nào đó được xã hội nước ta chấp nhận, như một sự canh tân trong ý thức hệ, đặc biệt là ở môi trường đô thị. Cùng với sự biến động của các phong trào duy tân, cải lương, xu hướng tiếp nhận của xã hội được mở rộng: “Sách mới, báo mới xuất hiện đã tràn qua nước ta, mà ảnh hưởng nhất là sách của Khang Hữu Vi, cùng Lương Khải Siêu, vì sách ấy nói tới dân quyền tự do, phát minh được cái đặc sắc - chân tướng của văn minh Âu châu rất nhiều” [162, tr.159]. Niềm tin về cái cũ bị xói mòn và mất dần vị thế độc tôn trong ý thức hệ thời đại. Cái mới lên ngôi và nhanh chóng trở thành thị hiếu thẩm mỹ chung của cư dân đô thị. Khi quyền lực của đồng tiền được khuếch trương trong xã hội, một bộ phận người dân đô thị cũng quên dần đi cái hóm hĩnh, lố lăng của kẻ trọc phú mà sống dĩ hòa vi quý, tiếp nhận những cái mới mẻ, tự do từ Pháp - phương Tây mang lại, dẫu đâu đó vẫn mang ít nhiều tâm lý bảo thủ cố hữu của tầng lớp nho học. Đô thị Việt Nam lúc bấy giờ trở nên nhộn nhịp hay nhốn nháo người ta cũng không thể phân biệt rạch ròi. Nhưng bên cạnh những thách thức về việc giữ gìn nền phong hóa truyền thống, thời đại bão táp trong văn hóa ấy, với sự va chạm giữa Á và Âu cũng tạo nên một xung lực mạnh mẽ, một cơ hội hiếm có cho nền văn hóa xứ An Nam được tiếp xúc với tư tưởng hiện đại - Tây phương sau hơn ngàn năm chịu ảnh hưởng bởi văn hóa Trung Hoa.

Tồn tại như một vấn đề lịch sử phức tạp trong sự đối kháng giữa “chủ nghĩa dân tộc” và nhu cầu “khai hóa văn minh”, nhưng công cuộc “canh tân thuộc địa” của thực dân Pháp, bằng nhiều cách khác nhau, đã kéo theo sự xuyên thâm của tư tưởng “khai sáng” và đặc biệt là ảnh hưởng văn học Pháp với hai trường phái mẫu mực là lãng mạn và hiện thực vào môi trường văn hóa nước ta. Dù không phải hoàn toàn là tích cực, nhưng việc đụng độ và giao thoa văn hóa đó thực sự đã mang đến một luồng gió mới, những tư tưởng cấp tiến so với thời đại bấy giờ, bổ sung cho nguồn mĩ cảm truyền thống: “Từ cuối thế kỉ XIX chuyển sang thế kỉ XX xung đột văn hóa Đông - Tây đã diễn ra gay gắt tại phương Đông nói chung và Việt Nam nói riêng. Ngay trong lòng chế độ thực dân, bên cạnh xung đột, vẫn có một quá trình đối thoại và tiếp biến văn hóa tích cực của Việt Nam đối với phương Tây” [119, tr.7]. Nguyễn Trường Tộ, Nguyễn Lộ Trạch, Phan Châu Trinh, Phan Bội Châu... là những trí thức tiên phong, khai sáng, tiêu biểu cho trào lưu canh tân, hướng ngoại ở Việt Nam ở thời điểm cuối XIX. Từ những nhen nhóm ban đầu này, ý thức về công cuộc duy tân đã được đẩy lên thành cao trào trong những năm đầu của thế kỉ XX, đặc biệt ở lĩnh vực tư tưởng, văn hóa: “Lần đầu tiên, các sinh viên Việt Nam biết đến châu Âu, lịch sử của nó, chủ nghĩa đế quốc, những học thuyết mới như duy lí luận của Descartes, thuyết tam quyền phân lập của Montesquieu...” [102, tr.443]. Trong dòng dịch chuyển văn hóa đó, các nhà tư tưởng kinh điển như Bernadin de Saint Pierre, François-Marie Arouet (Voltaire), Jean-

Jacques Rousseau... lẫn các tác gia văn học lỗi lạc của Pháp như A. Dumas, H. de Balzac, V. Hugo, Charles Baudelaire, A. Daudet, Paul Bourget... có cơ hội len lỏi vào cơ tầng văn hóa và đời sống sinh hoạt của người dân đô thị trong thời kì này thông qua con đường báo chí, dịch thuật. Những tác phẩm của họ đã mang đến những thay đổi đáng kể trong nhận thức và cảm quan thẩm mỹ của người tiếp nhận lẫn chủ thể sáng tác. Trên đà phát triển ấy, đến khoảng những năm 1920, hình thức văn học mới (tân học) ngày càng chiếm lĩnh đời sống xã hội, trở thành một nguồn hấp lực văn hóa, có sức hút đặc biệt với cư dân đô thị. Sự xuất hiện của những học giả nổi bật như: Phạm Quỳnh, Nguyễn Văn Vĩnh, Phạm Duy Tồn, Nguyễn Văn Tố... cùng hàng loạt các tờ báo: *Nam Phong tạp chí*, *Đông Dương tạp chí*, *Trung Bắc tân văn*, *Hữu Thanh tạp chí*, *Phụ nữ tân văn*... đã cổ xúy, khuếch trương cho khuynh hướng văn học này. Và *An Nam tạp chí* của Tản Đà cũng không nằm ngoài xu hướng ấy. Với khả năng nhạy bén về nghệ thuật, Tản Đà đã dấn cảm dần thân vào một con đường văn chương đầy thách thức, chông gai: phá cách những khuôn mẫu văn chương cổ điển, chủ động hướng đến những mô thức nghệ thuật mới mẻ, để văn nhân được tự do sáng tạo, khẳng định vị thế của mình trong xã hội đương thời.

Nếu cuộc đụng độ giữa “minh triết phương Đông” và “văn minh phương Tây” trong buổi giao thời đã tạo ra cơ hội cho Tản Đà tiếp xúc với những ảnh hưởng của văn hóa phương Tây, thì việc chữ quốc ngữ được hoàn thiện đã cung cấp cho Tản Đà một phương tiện nghệ thuật đặc biệt quan trọng, có vai trò như “cầu nối liên văn hóa” trong thời kì “gió Á - mưa Âu”. Chữ quốc ngữ đã manh nha từ thế kỉ XVII, cùng những giáo sĩ thừa sai Dòng Tên (Jésu) như: Francesco de Pina, Gaspar d’Amaral, Antonio Barbosa, Alexandre de Rhodes... Họ đã có nhiều nỗ lực trong việc phát triển một hệ thống kí tự có thể ghi lại tiếng nói của người dân An Nam, nhưng gần 3 thế kỉ sau đó, thứ chữ “phôi thai” ấy chỉ được sử dụng hạn chế trong lĩnh vực truyền đạo và có rất ít cơ hội để vươn tới cộng đồng người Việt.

Trạng huống phát triển chậm chạp của chữ quốc ngữ này được phá vỡ phần nào khi thực dân Pháp bước vào xâm lược An Nam cùng với những chính sách khai thác thuộc địa ở những năm cuối thế kỉ XIX. Dẫu rằng, ở góc độ lịch sử, sự kiện này còn nhiều điều để bàn, nhưng đứng trên lộ trình phát triển của chữ quốc ngữ, đây là một trong những bước ngoặt có tính chất quyết định. Thực hiện chính sách đồng hóa, chính quyền thực dân Pháp đã thành lập các cơ sở giáo dục, trường thông ngôn, hậu bổ... để truyền bá văn hóa phương Tây vào thuộc địa, đồng thời đưa ra những yêu cầu bắt buộc với việc dùng chữ quốc ngữ trên phạm vi rộng: “Kể từ ngày 1-1-1882 không một tuyền dụng nào được thi hành, không một thăng trật nào được cho phép trong ngạch phủ, huyện, tổng đối với bất cứ ai ở trong tình trạng không viết được chữ quốc ngữ” [175, tr.29]. Trong giáo dục, năm 1903, môn chữ Pháp và chữ quốc ngữ trở thành

những môn học bắt buộc trong các trường Pháp - Việt, và đến năm 1919 thì chấm dứt việc thi cử bằng chữ Hán. Đây chính là thời cơ lí tưởng về mặt pháp chế để chữ quốc ngữ có cơ hội được chú trọng sử dụng, phát triển và hoàn thiện một cách nhanh chóng: “Khi vai trò của Hán tự chấm dứt, giới trí thức Tây học sử dụng Pháp ngữ để đọc và sử dụng quốc ngữ để viết. Các nhà báo, các nhà khảo cứu cũng vào cuộc. Kết quả là tiếng Việt viết bằng quốc ngữ ngày càng trở nên phong phú, uyển chuyển, có khả năng diễn đạt những khái niệm trừu tượng, những thuật ngữ khoa học đến từ phương Tây” [82, tr.141].

Trong khoảng mười năm đầu XX, với các sự kiện chính trị làm dậy sóng cả dân tộc, được bắt nguồn từ việc xuất dương của Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh, Nguyễn Thượng Hiền... và phong trào Duy Tân phát triển mạnh mẽ, đã xiển dương cho đường lối “khai dân trí”, “chấn dân khí” và tạo điều kiện về mặt xã hội để chữ quốc ngữ phát triển rộng rãi. Thông qua việc thành lập các trường kiểu Đông Kinh Nghĩa Thục (3/1907), các phong trào này đã kêu gọi cải cách giáo dục, cải cách văn hóa, tiến hành truyền bá tân thư được dịch bằng chữ quốc ngữ tới quần chúng. Từ đây, sách báo của những nhà tư tưởng châu Âu như Voltaire, J.Rousseau, Herbert Spencer, Montesquieu... và các nhà cải cách Trung Quốc như Khang Hữu Vi, Lương Khải Siêu, Đàm Tự Đồng... có cơ hội thâm nhập vào hệ tư tưởng văn hóa của người Việt. Nhìn chung, Đông Kinh Nghĩa Thục không chỉ tồn tại như một ngôi trường thuần túy, với nhà sáng lập Lương Văn Can, mà nó nhanh chóng thổi bùng thành ngọn lửa cải cách, đẩy lên một tâm lí bãi bỏ nền Nho học cũ và cổ động cho tân thư, các tư tưởng mới ulla vào để phục vụ cho công cuộc canh tân, cải tổ và làm cách mạng theo chủ trương “duy tân để tự cường”. Dấu văn chương của phong trào Đông Kinh Nghĩa Thục trên tờ *Đảng cổ tòng báo* còn mang nặng tư tưởng tuyên truyền, cổ động, và duy trì trong một thời gian ngắn (3/1907 - 11/1907), nhưng chừng đó cũng đủ để đánh dấu bước chuyển mình của nền văn học, khai mở những chỉ dấu quan trọng cho văn học đi vào giai đoạn “quốc ngữ hóa”. Chỉ khoảng trên dưới một thập niên sau sự xuất hiện của Đông Kinh Nghĩa Thục, chữ quốc ngữ đã được nâng lên một tầm cao mới. “Từ chỗ kỳ thị, khinh miệt thứ chữ của bọn tây dương nghèo như rau muống, nay công nhận nó, lại còn nhận là chữ mình, gọi chữ Quốc ngữ” [201, tr.27], là một bước chuyển biến lớn trong tư tưởng và nhận thức của trí thức Việt Nam, đặc biệt là ở những tầng lớp nho sĩ vốn đã mang theo sự cừ hận nhất định trong tư duy bảo thủ của mình với tân học.

Trở về với lịch sử, cuộc gặp gỡ, tiếp xúc giữa văn hóa An Nam và văn hóa phương Tây đã manh nha từ thế kỉ XVI, và kéo dài cho đến thế kỉ nửa đầu thế kỉ XIX trong những nỗ lực “kết nối” của Nguyễn Trường Tộ, nhưng hầu như không đạt được nhiều kết quả khả quan. Một mặt, cuộc tiếp xúc ấy diễn ra trong sự e dè của nhà nước phong kiến, mặt khác, tầng lớp cựu học vốn lấy nền minh triết Á Đông làm rường cột cho việc định hình thế giới quan, nhân sinh quan, nên về cơ bản, họ cũng không mẫn

mà với thứ văn hóa xa lạ kia. Và một cản trở căn bản khiến cho quá trình tiếp xúc này không thể diễn ra trên phạm vi sâu rộng, đó chính là cách biệt về ngôn ngữ. Chữ Hán/Nôm, là thứ kí tự ngôn ngữ chỉ sử dụng trong một môi trường hẹp, với đối tượng là tầng lớp trí thức, thì việc chuyển hóa một cách “gián tiếp” những nguồn kiến thức mới từ bên rìa của lục địa Âu châu vào nước ta (thông qua thứ chữ ấy) là một điều rất khó khăn, ngay từ việc tiếp nhận. Bởi vậy, sự phổ biến của chữ quốc ngữ, như chúng tôi trình bày ở trên, là một chất xúc tác hoàn hảo, là “mảnh ghép” tối ưu để cuộc tiếp xúc giữa văn hóa Việt Nam với văn hóa phương Tây trong những năm đầu của thế kỷ XX trở nên thuận lợi và sâu rộng hơn bao giờ hết: “Sự xuất hiện của chữ Latinh Việt Nam đã mở ra những khả năng cho việc học đọc viết một cách nhanh chóng và cho việc tạo ra ở Việt Nam vốn vẫn nằm trong cộng đồng văn học Viễn Đông một nền văn học và văn hóa không phụ thuộc vào văn học và văn hóa Trung Quốc” [113, tr.541].

Nhìn nhận một cách thấu đáo, giai đoạn “quốc ngữ hóa” là một quá trình mang tính hai mặt: chính sách “cưỡng bức văn hóa” của chế độ cầm quyền, nhằm đưa văn hóa phương Tây vào thuộc địa đã kích thích cho sự phát triển của chữ quốc ngữ, và đồng thời, chính việc phổ biến của chữ quốc ngữ cũng tạo điều kiện cho quá trình truyền bá tư duy hiện đại trở nên thuận lợi, dễ dàng. “Đến ngày chữ quốc ngữ dùng làm quốc văn được thì người nước Nam mới có thể thâm thái các khoa học mới mà gây thành một nền học thích hợp với trình độ, với tính cách dân ta. Đến ngày ấy thì người nước ta mới phát biểu được tinh thần cốt cách của mình, tinh thần cốt cách ấy hiện nay còn mập mờ phảng phất như ảnh không hình vậy” [124, tr.58]. Như vậy, có thể nói, chữ quốc ngữ là hạt nhân tối quan trọng trong quá trình giao lưu văn hóa giữa hai bờ Đông - Tây trong những năm cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX. Đây là thời kì ghi dấu sự chuyển mình mạnh mẽ chưa từng có của văn hóa nước ta, khi tiếp nhận ào ạt cùng lúc các luồng tư tưởng, lí luận, văn hóa, văn học... của phương Tây. Trong dòng dịch chuyển văn hóa đó, chữ quốc ngữ với khả năng chuyển tải được kho tàng tri thức, văn minh nhân loại, trong một hình thái kí tự giản đơn, vừa chung nét chữ Latinh với ngôn hệ Ấn Âu, vừa gần gũi với cách phát âm của người Việt, qua đó giúp cho việc kết nối văn hóa giữa hai rìa lục địa trở nên thuận tiện hơn.

Bản thân chữ quốc ngữ là một hệ thống tối giản trong hình thức, lại được phát triển trong xã hội An Nam, với những con người mang sẵn cái giàu có trong văn hóa tinh thần, cái sâu sắc trong tâm hồn, chữ quốc ngữ nhanh chóng trở nên phong phú và khả năng thích nghi, bắt nhịp với những biến động trong cơ tầng văn hóa. Những quan ngại về khả năng biểu niệm, biểu thái của quốc ngữ dần dần được giải quyết trong quá trình sáng tác văn học: “Quan niệm cũ coi thơ chữ Hán là quốc văn vì thế đã bắt đầu bị lung lay. Bởi những điều người ta ngại quốc âm không đủ sức tích bao hàm những điển cố, hoặc không đủ khả năng gợi cảm, thì bây giờ với những tác phẩm được giới

thường ngoạn lấy làm thương thức, đã có đủ hết, mà lại thêm tinh thần gọi hình gọi cảm riêng của tiếng Việt nữa” [132, tr.315]. Như vậy là, từ khi xuất hiện cho đến khi được sử dụng phổ biến, trên dưới ba thế kỉ, chữ quốc ngữ đã trải qua một quá trình biến đổi, phát triển và dần dần hoàn thiện. Trong sự nuôi dưỡng của văn hóa dân tộc, chữ quốc ngữ, từ những biểu hiện sơ sài, “nôm na”, “quê mùa” ban đầu, đã trở thành “những từ ngữ mới đậm chất biểu cảm, có khả năng diễn tả được những rung động tinh tế, đa dạng trong tâm hồn con người, vẻ đẹp thiên nhiên và biến thiên của xã hội” [73, tr.116], để rồi chỉ ít lâu sau, “chữ quốc ngữ đã dần dần tạo nên một thời đại trong thi ca - thời đại của cái tôi và thi pháp mới trong thi ca” [73, tr.111]. Chữ quốc ngữ là một cầu nối quan trọng trong cuộc tiếp xúc và giao lưu văn hóa với phương Tây, là yếu tố cốt lõi trong quá trình chuyển hóa trạng thái từ một nền văn chương trung đại sang nền văn chương hiện đại. Từ chỗ chỉ phục vụ khoa cử, hay số ít tầng lớp trí thức, văn chương giờ đây trở thành một thứ hàng hóa lưu thông, mang lại lợi nhuận cho người cầm bút, đòi hỏi phải được phổ biến tới nhiều giai tầng trong xã hội. Trong xu hướng đó, “chữ quốc ngữ, vì vậy, hiển nhiên là hệ thống ngôn ngữ - văn tự lý tưởng của văn học mới như một nền văn học phải mang tính đại chúng, vì nó mô tả cuộc sống bình thường, vì nó phải chiều lòng độc giả, không loại trừ cô sen, cậu bồi rất ít chữ nghĩa” [58, tr.319]. Chữ quốc ngữ cũng trao cho Tản Đà một cơ hội để diễn tả những nội dung mới, những rung động tinh tế và chân thực, được hình thành trong trực giác của cái tôi cá nhân với những cảm xúc tự do, khoáng đạt.

Như vậy, sự hoàn thiện của hệ thống chữ quốc ngữ và những xung đột gay gắt trong xã hội Việt Nam thời điểm cuối XIX đầu thế kỉ XX trên phương diện văn hóa, đã trở thành một cơ hội hiếm có để Tản Đà phát tiết tài năng, sáng tạo nên những tác phẩm văn chương mang màu sắc mới mẻ, tân thời, góp phần mở đường cho quá trình hiện đại hóa văn học về sau.

2.3.3. Chủ thể Tản Đà trên giao lộ văn hóa Đông - Tây

Có thể nói, hầu hết văn nghiệp của Tản Đà nằm gói gọn trong khoảng 30 năm đầu thế kỉ XX, là thời điểm xuất hiện nền văn học giao thời, “không chỉ là sự tồn tại song song của hai thứ văn học cũ và mới lưu hành ở hai địa bàn văn học khác nhau, do hai lực lượng sáng tác đáp ứng nhu cầu của hai loại công chúng khác nhau, mà còn là sự hiện diện của cả hai bên trong chủ đề, trong hình tượng nghệ thuật, trong ngôn ngữ phản ánh sự chuyển biến từ nền văn học cổ truyền có tính chất của một vùng ở phương Đông sang nền văn học cận hiện đại có tính chất phổ biến cho cả thế giới” [58, tr.417]. Nhưng nếu nhìn vào bối cảnh lịch sử - xã hội như vậy để kết luận yếu tố liên văn hóa trong văn chương Tản Đà chỉ là sản phẩm của thời đại, thì có phần quá vội vàng. Đó dường như chỉ là “điều kiện cần” chứ không phải là tất cả. Với chừng đó nguyên nhân,

chúng ta sẽ không lí giải được tại sao giữa nhiều văn nhân, trí thức trong thời điểm đó, chỉ có mỗi Tản Đà là người thành công khi đứng giữa giao lộ văn hóa Đông - Tây? Hơn nữa, những tác giả cùng thế hệ, một là thủ cựu bảo vệ cái cũ, hai là chạy theo cái mới như một thị hiếu, mà thiếu đi sự uyển chuyển, linh hoạt, cộng hưởng hài hòa giữa truyền thống và hiện đại như văn chương Tản Đà? Do đó, những vấn đề như sự tương tác giữa cốt cách của nhà nho tài tử và dáng dấp của văn sĩ chuyên nghiệp, đến những chuyển tiếp trong quan niệm về văn chương cổ điển sang “văn chương phổ phùng”, hay sự giao thoa giữa con người vũ trụ và con người cá nhân trong văn chương Tản Đà, trước hết, cần được nhìn nhận như những hiện tượng mang tính chất giao thời trong một khoảng thời gian quá độ. Nhưng đồng thời, đó còn là sự kết tinh nghệ thuật của một chủ thể thẩm mỹ năng động, một cá tính liên văn hóa, chỉ có ở Tản Đà. Nếu quy chiếu hình ảnh con người tiểu sử Tản Đà về khía cạnh tâm lí học, chúng ta sẽ thấy những biến cố trong đời sống tình cảm, gia đình được hằn in rõ nét thông qua thể giới nghệ thuật của ông.

Trước hết, tuổi thơ thặng trầm, nhiều sóng gió là một yếu tố sâu xa, góp phần hình thành cá tính liên văn hóa ở Tản Đà. Thân phụ ông từng giữ chức án sát, nhưng thân mẫu chỉ là thứ thê, xuất thân là đào hát, cho nên tuổi thơ của “cậu ấm” Hiếu đã phải chịu không ít ảm ức, thiệt thòi. Chưa kể, khi mới lên ba tuổi, cha mất sớm, ông sống trong gia đình với nhiều vết rạn nứt, mâu thuẫn. Ít lâu sau ngày cha mất, mẹ cùng chị gái lại trở về xóm bình khang với “nghiệp phẩn sơn” ca hát, kể từ đây ông sống trong cảnh thiếu thốn đủ, mặc cảm đủ bề. Tác giả Nguyễn Mạnh Bông đã từng nói đến nỗi đau khổ trong nội tâm Tản Đà như sau: “Đối với việc cụ bà và cô Trang hành động như vậy, Tản Đà tiên sinh lúc còn trẻ tuổi, ở với ông anh cả là Nguyễn Tái Tích vốn nung đúc ở trong đạo Khổng Mạnh, lấy làm một sự không chính đáng. Cho nên tâm cảnh tiên sinh lúc nào cũng u uất, đau đớn, buồn rầu, không muốn biết đến, không muốn nói ra. Vì tiên sinh là một người đã có cái ý muốn làm “Á châu Khổng phu tử chi đồ” từ lúc bé, nên phạm cái gì trái với đạo đức Khổng Mạnh, tiên sinh đều cho là một sự không trong sạch cả” [43, tr.11]. Một mặt, tâm thức của người được ăn học tử tế như Nguyễn Khắc Hiếu thật khó để chấp nhận những điều hoen ố, nhưng đồng thời, sự kiện như vậy cũng tạo cơ hội cho phản xạ tâm lí của Tản Đà mừng tượng đến những điều lệch ra khỏi quỹ đạo của văn hóa truyền thống, để chấp nhận những cái mới một cách cởi mở hơn.

Khi trở thành thiếu niên, thi trượt liên tiếp hai khóa thi Kỷ Dậu (1909) và Nhâm Tý (1912), Tản Đà rơi vào trạng thái hụt hẫng, chênh vênh: “Cái giấc mơ mũ bạc lọng xanh, hèo hoa gươm khảm, đến khoa thi trường Nam bị bài văn sách hỏi mẹo mà cậu học trò quyết khoa thực thà giả lời theo ý riêng mình, không hợp khuôn mẫu của quan

trường, thế là lại chỉ là một giấc mơ hảo, mơ huyền” [43, tr.14]. Hoạn lộ đã không thành, đường tình duyên cũng từ đó trắc trở, cô giai nhân Hàng Bò “theo chồng bỏ cuộc chơi”, trở thành một cú sốc lớn trong tinh thần của một chàng thanh niên mới lớn như Tản Đà: “Càng về nhà càng uất giận, vì tiên sinh bấy giờ lại đâm ra oán cả gia đình, cho rằng tại gia đình không biết chu toàn hôn sự cho nên mới có chuyện thất bại ở phố Hàng Bò như thế. Rồi giận nhà, giận đời, giận người yêu, giận vợ giận vẫn, thế là hóa điên” [43, tr.21]. Nhân sự kiện này, tác giả Ngô Bằng Giục nhận định: “Có người cho rằng Tản Đà tiên sinh thi hỏng mà chán đến thế thì không phải chán riêng vì hỏng thi, nếu sự hỏng thi không đem theo sau một sự thất vọng khác là sự tình duyên trắc trở. Cái giả thuyết ấy chẳng biết có đúng không?” [194, tr.250]. Sau những cú “sốc” đầu đời, Tản Đà rơi vào trạng thái tuyệt vọng, chán chường, có khi trở nên điên loạn, tự giam mình trên non Tiên, ở ấp Cổ Đằng và tế Chiêu Quân. Sau đó, Tản Đà được người anh Nguyễn Thiện Kế đưa đến tư doanh của Bạch Thái Bưởi - vốn là một nhà tư sản lớn ở đất Nam Định. May mắn thay, tại đây, Tản Đà đã có khoảng thời gian quý báu và một cơ hội vàng ngọc để có thể tiếp xúc với nhiều sách báo, tân thư mang những tư tưởng mới mẻ từ phương Tây được khúc xạ qua những tác phẩm của Khang Hữu Vi, Lương Khải Siêu... Đặc biệt, bộ *Ấm BĂNG THẮT TÙNG TRÚ* của Lương Khải Siêu đã ảnh hưởng rất nhiều đến tư tưởng của Tản Đà, đã được nhắc đến trong bài “Các sĩ phu về bên Hán học trong nước ta thời buổi nay...”, in trong *An Nam tạp chí* số 25, 1932. Bộ *Ấm BĂNG THẮT TÙNG TRÚ* bao gồm các bài nghiên cứu và bình luận về nhiều vấn đề thuộc lĩnh vực triết học, văn học, chính trị... thấm đẫm tư tưởng khai sáng, tiêu biểu cho luận thuyết cải lương tư sản vào cuối thế kỉ XIX ở Trung Hoa. Có thể nói, thời điểm 1912-1914 là một trong những biến cố quan trọng nhất của cuộc đời thi nhân, đánh dấu bước ngoặt về tư tưởng và tinh thần nhập cuộc với một tâm thế hoàn toàn khác của Tản Đà. Hơn nữa, đây còn là thời kì khai mở cho Tản Đà trong quá trình tiếp nhận nguồn văn hóa tân học, để sau này ông bắt kịp với xu thế đổi mới của thời đại, trong một không gian sinh hoạt đô thị kiểu mới và một sinh quyển văn chương đang đứng trước ngưỡng cửa hiện đại hóa.

Ngoài cuộc đời với nhiều biến cố như trên, một yếu tố đặc biệt quan trọng hun đúc nên cá tính liên văn hóa trong Tản Đà chính là cá tính nông ngạo gặp đúng thời vận để phát tiết. Cái nông ấy xuất phát từ tố chất tài hoa, từ vốn tri thức uyên bác, và một tâm hồn thanh cao của người con sinh ra từ núi Tản sông Đà. Nông hời thúc bản năng muốn cựa quậy, bứt phá ra khỏi trạng huống ràng buộc trong tư duy. Nông không chấp nhận “an phận thủ thường”, giậm chân tại chỗ. Nông khiến tâm lí con người ta muốn xô dịch, muốn vượt lên những thứ bị cho là tầm thường. Nông để chơi với đời bằng luật lệ của chính mình: “Nhưng điều đáng nói hơn cả với người chơi Tản

Đà là cả Tản Đà - sống lẫn Tản Đà - thơ đều không có một luật chơi cố định, cứng nhắc, mang tính khế ước, giao kèo, mà chỉ là thỏa thuận trường hợp. Trò chơi đến, luật chơi hình thành, trò chơi kết, luật chơi không còn tồn tại” [211]. Bên cạnh đó, cái ngông của Tản Đà còn được hậu thuẫn từ sự chênh lệch giữa thái độ nhập cuộc của một nhà nho nhưng lại biểu hiện trong tư thế của văn sĩ chuyên nghiệp, một “Không phu tử chi đồ” muốn dùng hoạn lộ để “trí quân trạch dân” nhưng phải đổi “bút lông” qua “bút sắt”. Và ít nhiều, đó còn là sự bất mãn với xã hội chạy theo đồng tiền, để vui vẻ với cái nghèo về vật chất, cái thanh cao trong tâm hồn của mình. Chúng tôi cho rằng, nếu không có cái ngông (nội lực), thì Tản Đà sẽ vẫn theo đuổi con đường khoa cử để nối nghiệp gia tộc (phản chiếu ít nhiều hình ảnh của nhà nho Trần Tế Xương), nhưng nếu không có buổi giao thời trong văn hóa (thời vận), thì Tản Đà cũng chỉ giống như Cao Bá Quát, Nguyễn Công Trứ... và cố gắng đưa đầy chất tài tử của mình lên cao hơn mà thôi.

Xuất thân từ dòng dõi khoa bảng, hưởng thụ nền giáo dục Nho học từ nhỏ, nhưng khi hoạn lộ không thành (tới tận 2 lần, như đã nói), sự kiêu hãnh của một kẻ ngông ngạo bị tổn thương, khiến Tản Đà vừa cảm thấy tủi hổ, mất mặt, vừa bất mãn, phần uất. Đồng thời, nó cũng trở thành một cơ hội, một lí do, một động năng để ông bút phá, vượt ra khỏi sự trói buộc thuần túy của Nho học và hướng tới những điều tươi mới, gọi mời từ luồng văn hóa hiện đại phương Tây. Cho nên, sau khoảng thời gian 1916, khi Tản Đà thành công với những tác phẩm in trên *Đông Dương tạp chí*, giám đốc trường Hậu bổ là E.Vayrac đã đặc cách cho ông vào học mà không cần qua thi cử, nhưng Tản Đà đã thẳng thừng từ chối. Dù chưa phải là bước ngoặt cuộc đời, song sự kiện này đã khẳng định quyết tâm của Tản Đà để trở thành một văn sĩ chuyên nghiệp, theo đuổi con đường làm báo, viết văn, chứ không còn đam mê hoạn lộ. Chính nghiệp báo chí đã kéo Tản Đà đến gần hơn với văn hóa hiện đại phương Tây, nhưng chắc chắn, đây cũng không phải là lí do để triệt tiêu những dưỡng chất truyền thống đã có sẵn trong tâm thức của ông.

Tản Đà là lớp người đầu tiên trên văn đàn, đã tiếp biến và chuyển hóa thành công những tiền đề hiện đại trong tư tưởng phương Tây vào sáng tác văn chương. Bắt đầu từ việc phá vỡ những quy định về hình thức của thi ca truyền thống, rồi từng bước vượt qua lần ranh của những mô thức nghệ thuật mang tính “ước lệ” trong lề lối văn chương cổ điển, để hướng đến xây dựng một chuẩn mực về “cái tôi cá nhân” trong sáng tác nghệ thuật... Tuy nhiên, Tản Đà cũng là người độc nhất, ở thời điểm đó, dù mang tư tưởng đổi mới, nhưng không nghiêng hẳn sang tân học (như Phạm Quỳnh, Nguyễn Văn Vĩnh, Phạm Văn Tồn...), mà chắt lọc, tiếp thu những cái mới bên cạnh việc chuyển hóa những cái cũ, để khiến nó trở nên mới hơn, hiện đại hơn, hợp với thị hiếu hơn, nhưng vẫn giữ được cái hồn cốt truyền thống - những giá trị văn hóa đã trở

thành mẫu mực trong tiếp nhận của người Việt. Hay nói cách khác, thế giới văn chương của Tản Đà cho dù có ảnh hưởng thế nào từ địa hạt văn hóa phương Tây với những nét hiện đại, mới lạ, đa dạng, thì tận sâu trong mạch ngầm thi phú, giếng mối có kết với Nho học truyền thống, vẫn là một trong những nét đặc trưng, xuyên suốt trong tư duy nghệ thuật và thái độ sống của Tản Đà. Trong quá trình tương tác, giao lưu văn hóa một cách mạnh mẽ như thời điểm cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX, chỉ những chủ thể liên văn hóa năng động và táo bạo như Tản Đà mới không kéo xa khoảng cách giữa dân gian và bác học, giữa truyền thống và hiện đại, giữa Á và Âu. Thực chất, đây là quá trình xác lập cá tính sáng tạo - phong cách sáng tác của chủ thể thẩm mỹ chuyển vị trên nhiều khu vực tiếp xúc văn hóa. Ở Tản Đà, cái truyền thống không chỉ là truyền thống do sự tác động của cái hiện đại, và đương nhiên, cái hiện đại cũng không/ chưa phải là cái hiện đại do sự níu kéo của cái truyền thống. Theo đó, cũ và mới, truyền thống và hiện đại trong thế giới văn chương của Tản Đà đan bện và bổ sung cho nhau, tạo nên một “hằng số thẩm mỹ”, một dấu ấn đặc sắc ở phong cách nghệ thuật. Đó chính là *nét cá tính liên văn hóa trong sáng tác văn chương*, giúp chúng ta phân biệt được hiện tượng Tản Đà với những tác giả còn lại của giai đoạn văn học giao thời.

***Tiểu kết**

Nhìn lại sự vận động trong nhân sinh quan và tư duy thẩm mỹ của Tản Đà, chúng ta thấy được một quá trình hấp thụ, tích lũy và thích nghi một cách chủ động những thành tố văn hóa. Một mặt, giá trị văn hóa truyền thống trong văn chương Tản Đà là sự chung đúc, kế thừa, cộng hưởng các yếu tố quê hương, dòng dõi, gia đình và nền tảng minh triết Á Đông. Mặt khác, sự hoàn thiện của hệ thống chữ quốc ngữ và những xung lực từ cuộc đụng độ minh triết phương Đông với văn hóa phương Tây buổi giao thời, đã ngấm ngầm hình thành tiền đề văn hóa hiện đại trong văn chương Tản Đà. Xuất phát từ dòng dõi quan trường, nhưng những đổ vỡ đầu đời trên đường khoa cử đã trở thành những “chấn thương” trong suy nghĩ của ông về Nho học, để khi tiếp xúc với tân học, ông thấy được ở đó cả một chân trời mới, với những niềm cảm hứng mới, phù hợp với bản tính tài hoa và đầy “tự phụ” của mình. Hay nói cách khác, cuộc đời thăng trầm, nhiều biến cố, cùng với một cá tính liên văn hóa, đã tạo điều kiện cho những giá trị truyền thống Á Đông và yếu tố hiện đại phương Tây lắng đọng trong tâm thức của một con người tài tử như Tản Đà. Đây là những yếu tố cốt lõi trong việc định hình thế giới quan, nhân sinh quan và kiến tạo nguồn cảm hứng liên văn hóa dồi dào cho quá trình sáng tác văn chương của ông.

CHƯƠNG 3

TƯ DUY THẨM MĨ TRONG VĂN CHƯƠNG CỦA TẢN ĐÀ TỪ GÓC NHÌN LIÊN VĂN HÓA

3.1. Từ cốt cách của nhà nho tài tử đến dáng dấp văn sĩ chuyên nghiệp - sự tương tác trong quan niệm thẩm mĩ của Tản Đà

3.1.1. Tản Đà trong cốt cách nhà nho tài tử

Nhà nho tài tử là một khái niệm có tính lịch sử và nội hàm tương đối phức tạp, nhưng xét đến cùng, đó là khái niệm về một loại hình tác giả cốt lõi thuộc về thời kì văn học trung đại Việt Nam, trong sự đối lập tương đối với khái niệm nhà nho chính thống. Khái niệm nhà nho tài tử được Trương Tửu đưa ra lần đầu trong công trình *Tâm lí và tư tưởng Nguyễn Công Trứ* (Tạp chí *Văn mới*, Hà Nội, 1944), sau đó được Trần Đình Hượu và Trần Ngọc Vương phát triển để trở thành từ khóa then chốt trong nghiên cứu văn hóa - văn học trung đại.

Trong cái nhìn lịch đại, loại hình nhà nho tài tử xuất hiện đông đảo trên văn đàn vào giai đoạn nửa cuối thế kỉ XVIII và nửa đầu thế kỉ XIX, trong một xã hội phong kiến đã manh nha chút ít lối sống đô thị (Thăng Long, Kẻ Chợ, Phố Hiến, Đồ Sơn...) và những xáo trộn trong sự phân chia quyền lực của các tập đoàn phong kiến Trịnh - Nguyễn - Lê - Mạc. Hít thở trong môi trường văn hóa thị dân - phi cổ truyền, các môn sinh của “cửa Khổng sân Trình” toan liệu lối sống mới, tình cảm mới và nảy sinh những mâu thuẫn với nguyên tắc ứng xử chính thống, dần dà, tạo ra một loại hình nhà nho mới - nhà nho tài tử, bên cạnh hai loại hình chính thống là hành đạo và ẩn dật. Dẫu rằng, về căn cốt, “nhà nho tài tử trước hết, vẫn là nhà nho kể từ nguồn gốc xuất thân, học vấn và quy trình đào tạo, lẫn hệ thống cơ bản trong nhân sinh quan và thế giới quan” [188, tr.70], tuy nhiên trên thực tế, con người tài tử là sản phẩm kết hợp của văn hóa phong kiến pha lẫn với lối sống đô thị, hay đúng hơn, là sự cộng hưởng của Nho giáo, Phật giáo, Đạo giáo trong trực dẫn của lớp tư tưởng thị dân: “Các tài tử ấy học đạo thánh hiền, nhưng suy nghĩ theo lối thị dân. Nguyễn Du, Nguyễn Công Trứ, Cao Bá Quát đều tự xưng là tài tử. Con người tài tử là điển hình mới của thời đại. Con người quân tử bị chế giễu, đạo đức sống khắc kỷ phục lễ bị mặt sát. Một trào lưu tư tưởng mới manh nha trong lòng những chàng trai tài giỏi nhất của thời đại” [103, tr.45].

Với những chuyển biến trong thế giới quan và nhân sinh quan, nhà nho tài tử có xu hướng tháo dỡ những lề lối mẫu mực trong quan niệm chính thống của Nho gia, bắt đầu nghĩ đến “cái tôi” cùng những thói quen *hành lạc*, nhằm đề cao cái Tài và thỏa mãn cái đa tình của bản thân chủ thể, điều mà những nhà nho chính thống trước đây không dám nghĩ đến do những trói buộc của cương thường, đạo lí. “Cái ý vị của cuộc sống, theo quan niệm tài tử, không phải ở chỗ phụng sự mà là ở chỗ hưởng thụ, ở uống rượu, ở làm thơ, ở gảy đàn, ở đánh cờ, ở giăng gió, ở sông núi” [134, tr.621], trong

trục dẫn tư tưởng đó, nhà nho tài tử trở thành kẻ “tự phụ”, nâng cái tài hoa thiên phú của mình trở thành một nét cá tính ngông ngạo giữa trời đất, đưa cái đam mê hưởng lạc trở thành một quan niệm thẩm mỹ, xoay quanh bản chất xê dịch, đa tình.

Xã hội Việt Nam cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX, với nhiều biến động, đã phần nào đó chuyển hóa Tản Đà sang dáng dấp của một văn sĩ chuyên nghiệp, hành nghề “buôn chữ bán văn” trên phố phường, nhưng sau tất cả những thăng trầm của cuộc sống và văn nghiệp, độc giả vẫn tìm thấy một Tản Đà trong cốt cách của nhà nho tài tử. Trước hết, Tản Đà ý thức rõ về cái tài của mình, xem đó là niềm tự hào, là cái “trời cho” để kẻ trượng phu “quang gánh với đời”. Với những thay đổi trong thế giới quan, người tài tử sống trong văn hóa đô thị, dù là thứ đô thị “èo uột”, “nửa mùa” của phương Đông, đã nảy sinh những mong muốn “tếch mái rừng Nhan, Khổng”, “toan vượt bể Trình, Chu” (Cao Bá Quát) để xê dịch, hưởng thụ và “giang tay vào hội lạc”. “Điểm khác biệt cơ bản giữa người tài tử với người hành đạo và ẩn dật là ở chỗ người tài tử coi “tài” và “tình” chứ không không phải đạo đức làm nên giá trị của con người” [188, tr.72], cho nên, cây tài không chỉ trở thành một đặc trưng, mà hơn hết, nó còn được nâng lên thành cá tính ngông ngạo của kẻ tài tử. Tản Đà không ít lần đã từng “tự trào”: *Vùng đất Sơn Tây này một ông,/ Tuổi chưa bao nhiêu vẫn rất hùng,/ Sông Đà núi Tản ai hun đúc,/ Bút thánh câu thần sớm vãi vung...* [196, tr.90]. Coi trọng cái tài trong tay mình, kẻ tài tử có những nét “nổi loạn” hơn những người hành đạo hay ẩn dật. “Ở người tài tử không quan sát thấy một sự trung thành vô điều kiện, trung thành đến hy sinh tính mạng như ở người hành đạo trung nghĩa. Mỗi quan tâm hàng đầu của họ trong cuộc đời chính là việc làm thỏa mãn hoài bão cá nhân” [188, tr.73], vì lẽ đó, con đường sự nghiệp không chỉ là hoạn lộ để “trí quân trạch dân”, mà còn lấy lòng “thay con Tào xoay con khí số” (Cao Bá Quát), “phải có danh gì với núi sông” (Nguyễn Công Trứ). Tiếp bước các vị tiền bối, Tản Đà cũng cho rằng: *Non sông thế với hai vai/ Quyết đem bút sắt mà mài lòng son* [196, tr.265].

Nhìn lại chặng đường phát triển của loại hình nhà nho tài tử trong văn học Việt Nam, bản chất cây tài và cá tính ngông ngạo đã được thể hiện một cách tăng tiến, đậm nét trong văn chương của Nguyễn Du, Phạm Thái, Nguyễn Công Trứ, Cao Bá Quát... nhưng dường như, đến Tản Đà, cốt cách ngang tàng, ngông ngạo của kẻ tài tử mới được phát tiết đến mức tối đa (rồi cũng từ Tản Đà thoái trào và dần dần lui vào dĩ vãng). Bản thân con người tài tử đã là sự phối trộn, cộng hưởng giữa văn hóa phong kiến và văn hóa đô thị, trong đó, nét chủ đạo vẫn là những khuôn mẫu trong hệ tư tưởng của Nho giáo phương Đông. Nhưng đến giai đoạn giao thời, với những xáo trộn mạnh mẽ trong văn hóa do quá trình “khai hóa văn minh” của thực dân Pháp, tạo đà cho cái mới tràn vào ồ ạt từ phương Tây, đã câu thúc bản năng Tản Đà đi xa hơn trong việc thể hiện cái tài của mình. Nếu Nguyễn Công Trứ “giắt lưng đành để tháng ngày

chơi”, thì Tản Đà lại đem cái tài của mình lên tận thiên đình để phô trương. Cho rằng hạ giới không hiểu nổi thứ thơ văn “mưa sa, gió táp”, “quý phẩm, thần kinh” của mình, Tản Đà đem hẳn một mạch lên “hầu trời”: *Trời lại phê cho: “Văn thật tuyệt!/ Văn trần được thế chắc có ít,/ Nời văn chuốt đẹp như sao băng/ Khí văn hùng mạnh như mây chuyển”* [196, tr.167]. Dám mang văn chương lên thiên giới, để đàm đạo cùng các bậc chư tiên cho đến Thiên Hoàng là điều mà trước đây ta chưa từng chứng kiến, dù là ở bản tính xông xênh như Cao Bá Quát, hay kẻ ngạo nghễ như Nguyễn Công Trứ.

Thực ra, ở thời đại Tản Đà, cây tài không còn là cái gì đó mới lạ, “kì quặc”, cho nên, cây tài như thế nào cho độc đáo mới là điều đáng để nhân sĩ bận tâm! Tản Đà có cây tài một cách phô trương hay “trần truồng”, điều đó không còn là “phản cảm”, “sỗ sàng” như Phạm Quỳnh lên án (chúng tôi đã trình bày ở chương 1), vì rằng, về cơ bản, Tản Đà là kẻ có chân tài, thực tài, và hơn nữa, với độc giả đô thị, việc người sáng tác đề cao tài năng, mà thực chất là việc khẳng định vị thế của cá nhân, trở thành một nhu cầu thẩm mỹ, một xu hướng tiếp nhận phát sinh từ trực dẫn của những tiền đề *hiện đại tính*. Ngoài ra, bản thân những cái gọi là khuôn mẫu của Nho giáo, đến thời điểm này, đã chứa đựng những xộc xệch, rệu rã và không thể vá víu được nữa. Đường công danh dang dở, thi cử lận đận, cái tài của Tản Đà không giúp cho ông có được phẩm trật, đứng với con đường mà truyền thống gia đình đã định hướng, lại được phen lao đao trên con đường làm báo, vì thế, bên trong suy nghĩ của kẻ tài tử ấy cũng mang không ít những tâm tư bất mãn với thời cuộc. Một điều dễ nhận thấy, Tản Đà hay nói đến cái tài của mình như một sự ưu ái của trời đất, nhưng đi kèm với đó là sự bất mãn, chán chường: “VẬY mà con tạo hóa đã ghen ai, ghen cho thật quá nhẽ, đã ghét ai ghét cho thật đủ đường. Nào ai là những kẻ có tài, nghĩ chữ tài còn nên có nữa hay thôi?” [197, tr.523], và đôi khi là cả những ai oán, trách móc trước vận mệnh trắc trở, lênh dênh: *Đời chưa duyên kiếp ai xanh mắt?/ Khách chẳng công danh cũng bạc đầu!* [196, tr.112]. Vì rằng, xưa nay tài mệnh tương đố, bàn tay của tạo hóa chỉ khéo trêu đùa với kẻ tài tử: cho cái tài mà không trao cơ hội tiến thân, cho cái tình mà không thể trọn vẹn cùng giai nhân, để rồi, người quân tử trở thành kẻ du tử, lưu lạc chốn hồng trần, mang trong mình cái ám ảnh về sự ghen ghét, đố kị của trời xanh. Cũng từ đó, trong văn nghiệp của mình, Tản Đà đã nhiều lần nhắc đến những con người tài hoa bạc mệnh với nỗi cảm thương da diết. Đó là cô ca nữ Vân Anh trong *Thẻ non nước*, là Liễu Nương, Hai Đào, cô Lan trong *Kiếp phong trần*, là Thị Hai trong *Trần ai tri kỉ*, và biết bao những con người đã hóa sương gió trong *Thăm mả cũ bên đường*...

Cây tài nhưng không phải lúc nào cũng được chế độ trọng dụng, kẻ tài tử tìm đến chữ tình, như là chất xúc tác để cân bằng những xung đột trong tư tưởng, để lấp đầy những thiếu hụt trong cảm xúc: *Sự nghiệp nghìn thu xa vút mắt/ Tài tình một gánh nặng bên vai* [196, tr.148]. Nảy sinh những bất mãn với thời cuộc, cái tài còn đó

nhưng không thể thành công trên hoạn lộ, Tản Đà trút bầu tâm sự của bản thân vào chữ tình, để say sưa với gió trăng, để quay quần với cố nhân trong mộng: *Những lúc tàn canh ba cốc rượu/ Nào khi cánh điệp bốn phương trời?/ Tìm đâu cho thấy người trong mộng/ Mộng cũ mê đường biết hỏi ai!* [196, tr.113]. Chữ tài cần phẩm trật để minh chứng, những chữ tình thì không! Thuộc giới thượng lưu của tầng lớp trí thức, với bản chất tự phụ, duy mỹ, cùng với tính cách phóng khoáng, đa cảm, cho nên nét phong tình của kẻ tài tử cũng phải sang trọng, đẹp đẽ: *Lửa son rền đúc câu thơ tặng/ Sơn phấn quây quần cuộc tỉnh say* [196, tr.142]. Nhìn chung, văn hóa phong kiến và những tư tưởng truyền thống không tán thành cái đa tình này ở mẫu hình nhà nho tài tử, vì sợ rằng cái tình đi liền cái dục, từ đó mà lấn át đi cái *tính*, cái *tâm* và xao lãng cái “đạo”, “lễ”. Và thực tế, sự xuất hiện của loại hình tác giả này, phần nào đó đã cổ xúy cho nhu cầu được giải phóng trong cảm xúc, được tự do hướng tới cái đẹp và hưởng lạc, thay vì xoay quanh hệ giá trị giữa tài và đức như nhà nho chính thống. Tuy nhiên, Tản Đà vẫn nhiều lần tự nhận mình là kẻ đa tình, một cách thẳng thắn, như là niềm tự hào, chứ không hề rụt rè, kiêng nê: *Người đâu cũng giống đa tình/ Ngờ ra ai lại là mình với ta* [196, tr.277]. Thi nhân Việt Nam từ xưa đến nay, say sưa với cái tình như Tản Đà thì nhiều, nhưng để “vướng vít” với cái tình như Tản Đà thì ít: *Xuân hồ hết, mối tình vướng vít,/ Mượn bút hoa ngòi viết nên thơ./ Nước non còn nhớ người xưa?/ Bạn tình còn nhớ bây giờ cố nhân?* [196, tr.296]. Cái đa tình đã dồn nén, kết đọng thành một nỗi buồn sâu lắng, một niềm hoài cảm, khao khát khôn nguôi. Vì thế, trong văn chương Tản Đà, chúng ta không khó để nhận ra bóng dáng của những mối tình si với những mỹ nhân tuyệt sắc, dẫu đó là cõi thực hay cõi mộng, là vô tình hay hữu ý, là cố nhân hay “người tình không quen biết”..., tất cả đều có thể trở thành những “tương tư”: *Sông nước chảy, núi mây bay/ Minh ơi, có biết ta đây nhớ mình?!* [196, tr.283]. Từ hình tượng “người tình không quen biết” này, mà mấy mươi năm sau, độc giả sẽ còn tìm thấy đâu đó trong dáng dấp “chị Trúc” của Nguyễn Bính, “chị Hoài” của Nguyễn Tuân, hay hình ảnh “gái thiên nhiên”, “gái muôn đời” trong thi giới của Đinh Hùng!

Khao khát với tình như vậy, nhưng Tản Đà lại bị cái tình ngoảnh mặt, mà tình ngoảnh mặt thì thi nhân càng khát khao. Cuộc đời trần thế nhiều xáo động, lắm đắng cay, chữ công danh đã không thành, mà chữ tình cũng chưa từng ấm êm, Tản Đà chọn cho mình một lối sống thanh thản, tiêu diêu, như một “trích tiên giữa đời thường”, trong hơi hướng của Lão - Trang: *Rượu thơ mình lại với mình/ Khi say quên cả cái hình phù du./ Trăm năm thơ túi rượu vò/ Nghìn năm thi sĩ, tửu đồ là ai?* [196, tr.264]. “Mộng寐” với mỹ nhân, “chuẩn choáng” với mỹ tửu, Tản Đà bước vào văn chương và đối diện với cuộc đời bằng một tâm thế nhẹ nhàng, khoái hoạt của kẻ tài tử, sẵn sàng vứt bỏ gánh nặng công danh trên hoạn lộ. “Những trí thức thời xưa, khi thoát

mình khỏi cảnh đời trước mắt với muôn vàn tục lụy, lại thường có cái cảm nhận hầu như hư vô để đi tới một thái độ thoát ly hưởng thụ, dù chỉ là hưởng thụ hoa rượu, gió trăng, xanh non, biếc nước” [186, tr.99], cũng vì thế, họ xem mình là kẻ lịch duyệt trong thiên hạ, xây dựng cho mình lối sống ung dung, tự tại, coi nhẹ danh lợi, tiền bạc như gió thoảng mây bay: *Thánh hiền thân hậu do thiên cố/ Phong nguyệt thành trung thả nhất tiêu* [196, tr.322]. Một mặt, đây là cách phản ứng bất mãn, trước những đả ngộ không tương xứng của kẻ cầm quyền, bởi vì dù sao, người tài tử vẫn luôn mang trong mình cái tài năng thiên phú cùng niềm kiêu hãnh vốn có. Mặt khác, đó cũng là lối sống nhàn tản, phù hợp với nhu cầu giải phóng cảm xúc cá nhân. Làm kẻ phiêu bạt giữa thế gian, Tản Đà để tâm hồn mình vùng vẫy cùng non nước, sơn hà, với thú tiêu dao: lấy sông núi làm quê quán, lấy trời đất làm nhà cửa, lấy “gió trăng” làm thi hứng, lấy “thú chơi” làm thi đề: *Túi thơ đeo khắp ba kỳ/ Lạ chi rừng biển, thiếu gì gió trăng* [196, tr.250], *Đòi phen ngọn suối đầu ghềnh/ Vui duyên trăng gió, mặn tình cỏ hoa* [196, tr.288]... Dư ba của lời thơ vọng lại là hình hài của một kẻ tài tử ưu du, phóng nhiệm giữa cuộc đời trần thế, phơi phới trong cái hương nồng của men rượu và phong tình. Thi nhân say sưa trong tử hứng, mà dường như muốn trút cả cuộc đời dằng dặc, cả “gánh tang bông” nặng trĩu, cả chán chường, phần uất trong hơi men, rồi thả hồn mình bồng bênh, rong chơi cùng gió trăng, mộng ảo, để được thăng hoa với chữ tình, được say đắm với thi ca: *Cảnh đời gió gió mưa mưa/ Buồn trông ta phải say sưa đỡ buồn/ Rượu say, thơ lại khơi nguồn/ Nên thơ, rượu cũng thêm ngon giọng tình* [196, 264].

Như vậy, dẫu có lúc lâm vào trạng thái bế tắc vì tình duyên đổ vỡ hay hoàn cảnh chật vật trong vai trò chủ bút của báo *An Nam tạp chí*, nhưng cuối cùng, vượt lên những hỗn loạn của thế sự, Tản Đà vẫn giữ cho mình tâm lòng trong sáng của kẻ “chân tâm với Nho học”: *Trung hiếu vẹn tròn hai khối ngọc/ Thanh cao phở trắng một cành mai* [196, tr.140]. Trải qua bao phen phong đào sương gió, cái cốt cách của nhà nho tài tử trong Tản Đà vẫn lấp lánh, bền bỉ như “phiến băng tâm” vôi vọi giữa dẫu bể. Nhìn lại nền văn học Việt Nam ở giai đoạn giao thời này, chúng ta khó có thể tìm đâu ra một một hồn thơ khoáng hoạt, bay bổng, mang trong mình “giác mộng lớn” như Tản Đà. Tiên sinh đã sống một cuộc đời sóng gió, ném đủ những thăng trầm, nhưng còn lại với nhân thế là một sự nghiệp văn chương bề thế, đồ sộ cùng những đóng góp to lớn trong việc đưa loại hình nhà nho tài tử lên một tầm cao mới - đó là dấu ấn đặc trưng của Tản Đà, trong tiến trình vận động của nền văn học nước nhà.

3.1.2. Tản Đà trong dáng dấp văn sĩ chuyên nghiệp

Trong khoảng thời gian cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX, dưới ảnh hưởng của chính sách khai thác thuộc địa của thực dân Pháp, xã hội Việt Nam bắt đầu chứng kiến sự biến đổi mạnh mẽ từ gốc rễ ở tất cả các phương diện: chính trị, kinh tế, văn hóa, giáo dục... Bước vào buổi giao thời, cơ tầng xã hội Việt Nam thay đổi chóng mặt với

sự hình thành của các đô thị lớn, xuất hiện tầng lớp thị dân mới và mạnh mẽ cơ chế thị trường. Điều đó, một mặt phản ánh những hệ quả của quá trình chuyển dịch cơ cấu kinh tế từ nông nghiệp thuần túy sang công nghiệp kỹ nghệ, mặt khác dẫn đến sự thay đổi mạnh mẽ trong cấu trúc chủ thể văn hóa. Bên cạnh mô hình “tứ dân” truyền thống gồm sĩ, nông, công, thương, xã hội bắt đầu xuất hiện những giai tầng mới như tầng lớp tư sản, tiểu tư sản, công nhân. Điều đáng nói là, cùng với sự chuyển đổi của nền kinh tế thị trường, chính những con người này, từ vị trí “thiếu số”, “ngoại vi” trong cơ tầng văn hóa, đã dần dà trở thành “trung tâm”, định hướng những thay đổi trong dòng chảy ý thức hệ xã hội, làm lung lay niềm tin cố kết của cộng đồng với tầng lớp Nho học. Sự chuyển đổi mạnh mẽ của chủ thể văn hóa dẫn đến những chuyển biến về lối sống, quan niệm sống, làm thay đổi hẳn bộ mặt đô thị Việt Nam. Cái tân kì, tiện lợi của văn minh vật chất, của văn hóa phương Tây có sức mạnh lôi kéo dần cư dân thành thị vào những quan niệm mới, với rất nhiều đổi thay trong cảm xúc, tâm lí, thị hiếu thẩm mỹ. Các nam nhân nhanh chóng thay những bộ khăn đóng, áo xếp bằng những bộ âu phục thời thượng, nữ nhi cũng để răng trắng và trung diện “khăn nhung quần lĩnh rộn ràng” (Nguyễn Bính) cho hợp mốt thay vì giữ “nét cười đen nhánh sau tay áo” (Luu Trọng Lu). Trong bối cảnh văn hóa đó, các nhà nho đã dần mất đi vị thế trong xã hội, dấu họ vẫn cố níu giữ những nét đẹp mẫu mực một thời. Áo tương về vị thế của mình, các nhà nho loay hoay giữa việc gìn giữ cái cũ như một trách nhiệm và bài trừ cái mới một cách cố chấp. Chính điều này đã tạo ra khoảng cách rất lớn giữa tầng lớp cựu học và tân học, trong khi quá trình canh tân đất nước vẫn đang trong trạng thái dở dang, và thậm chí là mất phương hướng.

Bước sang những năm 20 của thế kỉ XX, sự xâm lấn ngày càng sâu rộng của nền văn hóa mới và sự vận hành của nền kinh tế hàng hóa đã tẩy xóa đi gần hết những ý niệm về hình mẫu nhà nho lí tưởng trong môi trường đô thị. Hơn nữa, thời đại mà yêu cầu cứu quốc, canh tân được đưa lên hàng đầu, thì các nhà nho say mê với đạo Khổng, quân quýt lấy văn chương, bảo vệ cái luân lí, đề cao cái thiên lương... đã ít nhiều vênh lệch với thời đại. Cho nên, dấu có thông quán “thiên kinh vạn quyển” thì họ cũng trở nên lạc lõng với thời thế. Giờ đây, trong xu thế tiếp nhận, chuyện nhà nho xuất thế hay nhập thế không còn được xã hội ca tụng, trọng vọng. Bên cạnh đó, văn chương cổ xúy cho lối sống hưởng lạc của những nhà nho tài tử như Nguyễn Công Trứ, Dương Lâm, Dương Khuê, Chu Mạnh Trinh... từng bị lên án là xa rời thực tế, có ảnh hưởng tiêu cực với tinh thần chiến đấu của dân tộc. Dưới áp lực của môi trường văn hóa mới, dòng văn học truyền thống, mà đại diện là tầng lớp nhà nho sáng tác, dần dần mất đi vị thế vốn có và nhường chỗ cho sự lên ngôi của nền văn học thị trường. Bởi đó là thứ văn chương được “hợp thức hóa” trước sự kiểm duyệt của chính quyền,

lại được công chúng đô thị đón nhận nhiệt tình như là một “món ăn tinh thần”, “công cụ giải trí” đúng nghĩa.

Với những thay đổi bước ngoặt trong môi trường văn hóa, văn chương của thời đại mới không phải để “tải đạo, luận chí” hay thi cử chốn quan trường, nó trở thành “món hàng” để bán buôn giữa phố phường, thông qua sự hỗ trợ của kỹ thuật ấn loát và kênh trung chuyển báo chí. Khi nghiên cứu về văn học Việt Nam trong khoảng 30 năm đầu thế kỉ XX, Trần Đình Hượu đã chỉ ra sự thay đổi trong mục đích sáng tác văn học: “Thay vì việc trước thư lập ngôn là để di dưỡng tính tình và giáo dục con cháu, để thể hiện tâm, chí, đạo, nhà văn sáng tạo tác phẩm như một kẻ sinh nhai, thay vì việc đọc giả trước đây đi tìm văn phẩm, bây giờ tác phẩm phải chạy theo người tiêu thụ” [58, tr.315], còn Vũ Ngọc Phan thì khẳng định sự hiện diện của một lớp nhà văn mới: “Nhà văn (theo nghĩa tôi dùng) là những người viết văn xuôi hay văn vần, có tính cách vĩnh viễn, đăng trong các báo chí hay trong những sách đã xuất bản, mà điều cốt yếu là những văn phẩm của họ đã được người đồng thời chú ý” [116, tr.32]. Những thay đổi nhanh chóng này đã khiến thế hệ nhà nho - với tư cách là những người sáng tác chủ đạo trong văn học cũ - trở nên bỡ ngỡ, choáng ngợp và cả những xung đột, bất mãn. Họ không quen với hình ảnh của một người cầm bút chuyên tâm vì “đồng tiền bát gạo”, cũng không dễ dàng chấp nhận một thứ văn chương với thuộc tính hàng hóa, chạy theo nhu cầu của xã hội mà quên đi việc “tải đạo”. Vì lẽ đó, có một thời, những nhà nho đôi “bút lông” qua “bút sắt” đã trở thành đối tượng công kích mạnh mẽ: *Thám hoa gì nó, thám hoa... xòe/ Mỗi quyển tam nguyên ních chẻ hoe* (Nguyễn Thiện Kế), *Nào có nghĩa gì cái chữ nho/ Ông nghề ông công cũng nằm co* (Tú Xương)...

Trước đây, văn chương trung đại gắn chặt với tính chất giáo huấn và công thức mẫu mực, cho nên, từ bản chất đến mục đích, thứ văn chương này không đề cao tính sáng tạo ở người nghệ sĩ và hoàn toàn mang tính chất nghiệp dư. Hơn nữa, với văn hóa phong kiến, sáng tác văn chương không phải là nghề, và người viết - dù có là hiền nho hay hàn sĩ, hành đạo hay ẩn dật, quan lại hay văn nhân - thì cũng chưa bao giờ lấy nghiên bút, chữ nghĩa làm phương tiện “kiếm cơm”. Bởi vậy, về cơ bản, họ nhận được sự sùng bái từ xã hội, có vị thế như những “tao nhân mặc khách”, thuần khiết trước cái Đẹp. Giờ đây, văn chương hiện đại hướng đến nhu cầu giải trí, thưởng thức của quần chúng, mà trước hết là tầng lớp thị dân. Họ sẵn sàng trả tiền cho những tác phẩm văn học mà họ cảm thấy muốn đọc, cần đọc, phải đọc. Từ thực tế đó, người viết nhận ra có thể kiếm tiền từ độc giả thông qua việc bán các tác phẩm của mình, cho nên, họ ý thức được việc sáng tác văn chương phải trở nên chuyên nghiệp và bắt kịp nhu cầu của độc giả. Viết văn là kỹ nghệ và người sáng tác phải vật lộn với “cơm áo gạo tiền” như bao nghề mưu sinh khác, đó là một thực tế, cho nên không phải khi nào kẻ cầm bút cũng được tôn trọng như vị thế đã từng có trong quá khứ. “Xã hội tư sản là xã hội cạnh

tranh để kiếm lời. Nó cũng cần thứ tài để giữ trật tự (...), nhưng trước hết nó cần thứ tài giúp nó kinh doanh kiếm được nhiều tiền” [58, tr.257], vì vậy, đối với người sáng tác, sự thay đổi mang tính bước ngoặt này được xem như một thách thức, hơn là một cơ hội.

Giữa buổi “chạng vạng” trong văn hóa ấy, Tản Đà xuất hiện với tư cách là kẻ đem văn chương đi bán phố phường, nhưng lại nhanh chóng chiếm được sự cổ vũ nhiệt tình từ phía độc giả và mang đến những luồng sinh khí mới mẻ, tươi mát cho văn đàn. Tản Đà đã trầy trật trong chốn quan trường nên không thể dùng tài để “trí quân trạch dân”, lại gặp phen “gió Á, mưa Âu” lẫn lộn, ông “ném” tất cả cái tài của mình vào chốn văn chương, chữ nghĩa, rồi quang gánh, bán buôn từ chợ búa đến phố phường, từ trần gian lên thiên giới: *Chữ nghĩa Tây, Tàu trót dở dang/ Nôm na phá nghiệp kiếm ăn xoàng* [196, tr.86]. Ngay từ khi bước chân vào chốn văn chương, Tản Đà đã tự đặt mình vào vai vế của một người phụng sự nghề văn: “Cái nghề văn tự này tuy nó là một nghề bạc bẽo nhưng cũng phải thành tâm với nó thì mới được [...]. Nếu bây giờ có đi buôn gỗ lã ngay tiền vạn, Hiếu đây cũng không buôn, bỏ đi làm tổng đốc lương tháng bốn trăm, Hiếu đây cũng không làm. Hiếu chỉ phụng sự nghề văn thơ mà thôi” [198, tr.366]. Không chỉ tròn vai trong vị thế của một người sáng tác, Tản Đà còn đem cái mộng văn chương của mình vào nghiệp báo chí: làm bình bút cho *Đông Dương tạp chí*, trợ bút cho *Tiểu thuyết thứ bảy*, phụ trách trang văn học của *Đông Pháp thời báo*... Lập ra tờ *An Nam tạp chí* (1926), trước hết, Tản Đà muốn khẳng định tên tuổi của mình trong vị thế của một ông chủ báo để phần nào quên đi cái mặc cảm đồ vỡ trong đường công danh, sau đó, ông cũng muốn dùng cái sự làm báo của mình để *vị đời*, góp phần hiện thực hóa cái hoài bão hành đạo và gìn giữ thiên lương trong nhân quần. Xác định việc theo đuổi nghiệp văn một cách chuyên nghiệp và thành tâm đến vậy, cho nên, dẫu có mang tiếng là “phá nghiệp”, “kiếm ăn xoàng” - như cách ông đã nói - thì đó vẫn là cái nghề “trong sạch” cho một kẻ tài tử giữa thời cuộc nhiễu nhương. Không cố chấp theo đuổi đường khoa cử, không lui về ở ẩn, cũng không “bê bút” theo chính quyền bảo hộ, Tản Đà chọn cho mình một con đường làm văn chương độc lập, tự chủ.

Sự thành công của Tản Đà ngay trong những năm đầu bước vào làng văn là minh chứng xác quyết cho sự thích ứng nhạy bén của một nhà nho chuyên sang làm văn sĩ chuyên nghiệp: “Tản Đà là người đầu tiên trong lịch sử văn học tìm được một lượng độc giả khổng lồ trong một thời gian kỉ lục” [187, tr.310]. Kết quả là, khi mới trình làng *Khối tình con I* (1916), cái tên Tản Đà đã thực trở thành một hiện tượng hiếm hoi trên văn đàn gây ra những “đợt sóng” liên hồi trong tiếp nhận, chiếm được sự quan tâm của cả học giả lẫn độc giả. Thật khó có thể lường tượng ra rằng, một tay cự phách trong làng văn bác cổ, một kẻ thư sinh từng hai lần thi rớt, lại có thể thích nghi và chiếm lĩnh văn đàn nhanh chóng bằng một cuốn “văn chơi” như *Khối tình con*. Từ

những thành công ban đầu đó, Tản Đà nghiêng hẳn sang con đường sáng tác chuyên nghiệp, với hàng loạt các tác phẩm liên tiếp ra đời: *Khối tình con II, Giấc mộng con, Thần tiên, Còn chơi...* Trước đó, những giềng mối cố kết với Nho học, với nền văn chương khoa cử, đã phần nào trói cột trí tưởng tượng và khả năng sáng tạo thiên phú của Tản Đà trong những khuôn thước chật chội. Vì thế, thi rớt không có nghĩa là Tản Đà bất tài, mà rằng, nền văn chương khoa cử ấy không dung chứa nổi sự phóng túng của thi nhân, và đương nhiên, nó cũng không chấp nhận những phá cách đi trước thời đại của con người tài hoa này. Chính điều ấy đã tạo nên những xung đột trong quan niệm sáng tác của Tản Đà, mà “độ lệch” giữa trách nhiệm của một nhà nho tài tử với khát vọng sáng tạo của một kẻ cầm bút chuyên nghiệp đã được nhen nhóm ngay từ những năm ông thi rớt: *Chữ chữ nôm nôm nào kém cạnh/ Khuyên khuyên điểm điểm có hay không./ Bời ông hay quá ông không đỡ/ Không đỡ ông càng tốt bộ nông* [196, tr.90]. Phải chăng, từ trong vô thức, não trạng của Tản Đà đã ngấm ngấm nuôi dưỡng cái khao khát “tếch mái rừng Nhan, Khổng”, “toan vượt bể Trình, Chu” như Cao Bá Quát thừa trước, và từng bước hướng đến thang giá trị cá nhân như một nhu cầu thâm mĩ tất yếu của con người thời đại mới. Khi nghiên cứu những chuyển biến trong tư duy sáng tác của Tản Đà, tác giả Trần Ngọc Vương đã nhận định rằng: “Chính sự khác biệt đến mức xung đột giữa các chuẩn mực của thơ được tạo tác trong niềm hân hoan của cảm hứng sáng tạo đích thực với thơ trong văn chương khoa cử đã khiến cho Tản Đà gặp lại cái bi kịch của rất nhiều danh sĩ thi nhân trong quá khứ” [188, tr.11]. Chỉ có điều, lần này, “bi kịch” ấy lại định hình một Tản Đà - trong dáng dấp của một văn sĩ chuyên nghiệp. Đó cách phản ứng rất nhạy bén, tinh tế, vừa hợp tình, hợp lí, vừa hợp thời, hợp vận của Tản Đà.

Từ một nhà nho với quan niệm sáng tác văn chương là phương tiện để “tải đạo”, giờ đây, Tản Đà xem viết văn như là một kĩ nghệ, vừa “lập ngôn, lập chí”, vừa là một nghề “bán văn buôn chữ kiếm tiền tiêu”: *Nhà thơ xưa nay vốn vẫn nghèo,/ Bán văn buôn chữ kiếm tiền tiêu* [196, tr.170]. Văn chương trở thành hàng hóa, sáng tác trở thành một nghề, người viết văn trở thành kẻ “buôn chữ”, đó đều là những cú sốc với văn hóa phong kiến, cũng như hoàn toàn lạ lẫm trong thế giới quan của nhà nho trước đây. Nhưng thời thế đã thay đổi, một xã hội được vận hành trên quy luật của đồng tiền và ý thức hệ tư bản, thì tất cả sản phẩm của con người đều có thể trở thành hàng hóa. Chính những đổi thay mau lẹ đó, đã khiến những nhà nho đổi “bút lông” sang “bút sắt” như Tản Đà bước vào vòng xoáy của kim tiền, nhưng cũng đồng thời mang theo sự dửng dăng, luyến tiếc với “cửa Khổng, sân Trình”: *Bây giờ anh đổi lông ra sắt/ Cách kiếm ăn đời có nhọn không?* [196, tr.70]. Văn chương từ chỗ bàn luận “tâm, chí, đạo” chuyển sang “kiếm ăn xoàng”, nhà nho tài tử tạm gác lại cái thú rong chơi, hưởng lạc để đối diện với cuộc sống chìm nổi: *Cuộc trần thế kiếm ăn chẳng dễ/ Rẻ rúng thay*

là nghệ làm văn! [196, tr.298]. Xưa đem bút mực để tỏ lòng, luận chí nên thi nhân là “tao nhân mặc khách”, nay đem chữ nghĩa đi “lôi thôi” với đời, chưa biết là được mất hay hơn thua, nhưng vì áp lực đồng tiền, vì cái nghèo đeo đẳng, kẻ cầm bút dầu biết là “rẻ rúng” mà không dễ gì thoát ra: *Một mối tơ tình buộc chết ai/ Bán văn buôn chữ kiếp nào thôi./ Ruột tằm rút mãi chưa thành kén/ Có nhẽ lôi thôi suốt cả đời!* [196, tr.70].

Nổi trôi với xã hội kim tiền, trong sự vận hành của cơ chế văn hóa mới, người cầm bút ngỡ trước những đổi thay chóng mặt từ nội dung phản ánh đến hình thức nghệ thuật, đặc biệt là sự chuyển đổi trong xu hướng tiếp nhận. Nếu văn hóa phong kiến dành cho họ sự sùng bái tuyệt đối, thì văn hóa tư sản trao cho họ những thử thách cực hạn. Văn chương từ chỗ cao quý “*Vạn ban giai hạ phẩm/ Duy hữu độc thư cao*”, trở thành một món hàng, còn người sáng tác từ vị trí “tao nhân”, trở thành kẻ văn sĩ lặn lội giữa cuộc đời: *Trần gian thước đất vẫn không có/ Bút sắt chẳng hơn gì bút lông* [196, tr.194]. Là người đầu tiên mang văn chương “quang gánh” từ ngõ ngách phố phường đến tiên giới xa xôi, Tản Đà vướng vào cái nổi lo mà trước đây chưa từng xuất hiện trong tâm trí của người sáng tác, đó là lo văn ế: *Quanh năm luống những lo vì ế./ Thân thể xem thua chú hát chèo* [196, tr.170]. Bước vào thương trường, thi nhân không còn thanh nhàn để thưởng thức văn chương như trước đây, thay vào đó là cái lo lắng tằm thường của một kẻ tiểu thương: *Hôm qua chưa có tiền nhà/ Suốt đêm thơ nghĩ chẳng ra câu nào!* [196, tr.262]. Lúc thơ văn ế âm, tạp chí đình bản, kẻ văn sĩ cũng lâm vào cảnh túng quẫn, bi đát: *Bị gậy lang thang người thủy hạn/ Thơ văn lặn đần, khách phong trần* [196, tr.116].

Có thể nói, ở văn chương Tản Đà, người ta tìm thấy đủ cả những vinh quang và tủi nhục của người cầm bút trong thời đại mới. Cái thời mà “com áo không đùa với khách thơ”, cho nên, thi nhân cũng từ đó mà ít nhiều bị tác động bởi thời cuộc. Chính Tản Đà cũng đã xác định những phản hồi từ phía độc giả là rất quan trọng, bởi chính họ mới là người “tiêu thụ” sản phẩm mà văn sĩ tạo ra: “Vì chúng ta có quyền viết văn thời những người xem văn cũng có quyền bình luận. Sự bình luận đó mà là phải, thời cổ lệ cho chúng ta thực nhiều, sự bình luận đó mà là do ở một người không hiểu văn, thời cũng không hại chi cho ta mà cũng là cổ lệ cho chúng ta càng thêm gắng sức cố công vậy” [198, tr.278]. Văn chương không còn là quà tặng để thù tạc, độc giả phải bỏ tiền ra mua về thưởng thức, vì thế, văn sĩ cũng không thể khoanh tay bằng lòng với những gì mình viết ra, nếu như nó không phù hợp với thị hiếu của độc giả: “Vậy thời trước khi chúng ta cầm ngọn bút mà viết một bài văn xã thuyết, thời đàm, vận văn, tiểu thuyết, đều nên phải hết lòng trân trọng, tưởng như có mấy trăm nghìn độc giả đứng xung quanh” [198, tr.276]. Bản chất của xã hội kim tiền quan tâm nhiều đến những giá trị thực dụng và “vòng xoáy” tư bản không ưu tiên hay đảm bảo cho bất kì ai, bất kì tác giả nào.

Thực tế, nhu cầu độc giả đưa ra những thách thức cho người sáng tác, không phải cứ tác giả nổi tiếng là tác phẩm của họ sẽ có được thành công, điều này Tản Đà là người hiểu hơn ai hết, bởi chính ông đã từng trải nghiệm những khó khăn, khắc nghiệt trong vị thế chủ bút của tờ *An Nam tạp chí*. Vì vậy, Tản Đà ý thức rất rõ, bên cạnh nỗ lực sáng tạo, người sáng tác còn phải biết lắng nghe những phản hồi từ phía độc giả, mà việc đầu tiên, là anh ta phải đọc và thẩm định chính những “đứa con tinh thần” của mình: “Nay tôi viết bài đây không phải là tôi để mình vào người làm văn mà chính là tôi tự để mình vào người xem văn, để cùng các bạn xem văn ta cùng nghĩ ngợi ra sao vậy” [198, tr.272]. Điều này, trước đây không có trong suy nghĩ của các nhà nho, bởi họ cho rằng, thứ họ viết ra là “khuôn vàng, thước ngọc”, được vận dụng từ những mô thức thẩm mỹ đã được kiểm định và tồn tại qua hàng ngàn năm. Với quan niệm *thẩm định tác phẩm* [của chính mình] là một phẩm chất của người sáng tác chuyên nghiệp, Tản Đà đã biến mình thành một độc giả, là “một nhà phê bình đầu tiên có thẩm quyền nhất để nói về chính mình” [2, tr.96]. Có thể nói, không ai trong thời đại đó làm nhiều thơ tự thuật, tự trào và tự vịnh như Tản Đà, và cũng không khó để người ta tìm thấy một tác giả trong vai vế của một độc giả như Tản Đà. Thậm chí, trong *Giấc mộng con*, tác giả mượn thư giả lời cố nhân là cô Chu Kiều Oanh mà bình rằng: “Cố nhân xem tập vận văn của tôi mà bảo rằng: đầu đề bài *Muốn làm thằng Cuội*, là vì nhân tư tưởng chán đời mà sinh ra làm văn, nhưng lại có một câu “dặm đời” đứng kết sau, thời cõi đời rút lại không chán được, cố nhân cũng đã biết”, thời có người xem văn chương của tôi ở trong đời chẳng chưa ai được như cố nhân” [197, tr.170]. Điều này, một mặt, là thuộc tính cố hữu của một kẻ tài tử, ngạo nghễ vốn tự phụ và cậy tài, nhưng mặt khác, cho thấy Tản Đà là một người sáng tác chuyên nghiệp và ý thức được sự đón nhận của độc giả đối với văn chương của mình là quan trọng như thế nào. Ngoài ra, việc *tự phê bình* chính tác phẩm của mình cũng là một cách để Tản Đà nhìn nhận, lắng nghe bản thân, đồng thời quán xuyến được phần nào sự tiếp nhận của độc giả. “Tản Đà nói về ông? Không. Ông dọn đường chỉ lối cho kẻ khác nói về ông, đến với ông. Lời nói (của Tản Đà) chắc hẳn sẽ làm thất vọng nhiều người [...]. Người ta sẽ nghi ngờ. Người ta sẽ nêu những câu hỏi thắc mắc. Những nghi ngờ và thắc mắc do chính lời nói của Tản Đà khơi lên Tản Đà” [2, tr.95], đó chính là phẩm chất của một văn sĩ chuyên nghiệp, với sự tự phụ cao ngất và lòng tự trọng đáng kính nể. Giữa bối cảnh xã hội chất chứa nhiều rối ren, xô bồ, đôi lúc Tản Đà có thể chệnh chao trước thời cuộc, có thể “nôm na phá nghiệp kiếm ăn xoàng”, nhưng sau cùng, ông vẫn giữ lại cho mình sự khoáng hoạt và một phong cách văn chương độc đáo: “Rốt cục, ông thành một triết lí của kẻ chiến bại tự trọng. Hơn nữa, nó thành một bản ngã thứ hai của Nguyễn Khắc Hiếu tiên sinh. Nó là dấu hiệu của tài hoa” [134, tr.71].

3.2. Từ “bút lông” đến “bút sắt” - sự thay đổi trong quan niệm văn chương của Tản Đà

3.2.1. Những biểu hiện cốt lõi của tư tưởng “văn dĩ tải đạo”

Quan niệm về một thứ văn chương coi trọng chữ đạo, để từ đó gìn giữ thiên lương, giáo huấn con người đã có từ xa xưa trong hệ tư tưởng Nho giáo, và được thấm nhuần trong nền văn hóa truyền thống ở nước ta trong suốt chiều dài của nhà nước phong kiến. Từ nền tảng thuyết lí Nho gia, đến hệ thống lí luận văn chương cổ điển, mối quan hệ giữa *văn* và *đạo* giữ vai trò đặc biệt quan trọng và trở thành một hệ giá trị cốt lõi chi phối đến quá trình sáng tác của các nhà nho.

Trong kho tàng văn hóa phương Đông, đạo là một trong những phạm trù trung tâm, phức tạp, bởi nó bao trùm từ quy luật vận hành của vũ trụ đến sự nhất quán trong thế giới tinh thần của con người. Đạo là cái lẽ tự nhiên (thiên đạo), là nguyên lí hình thành của càn khôn, là chu trình biến dịch trong sự hài hòa Âm Dương, và gần gũi nhất, đạo là cách cư xử tốt đẹp, hướng thiện của con người (nhân đạo). Đó là giá trị cốt lõi của con người, từ lúc sinh ra cho đến khi chết đi, để phân biệt với vạn vật trong vũ trụ bao la này. Khổng Tử từng dạy: “Đạo bất viễn nhân. Nhân chi vi đạo nhi viễn nhân, bất khả dĩ vi đạo” (Đạo không xa người. Khi người làm cho Đạo xa mình, thì nó không thể xem là Đạo được nữa) [104, tr.32]. Tính giáo huấn mạnh mẽ của quan niệm này đã được nhà nước phong kiến tận dụng một cách triệt để và nâng lên thành quy tắc sáng tác trong văn chương, đặc biệt là văn chương khoa cử.

Trong sách *Luận ngữ*, Khổng Tử đã xác lập mối quan hệ giữa hình thức và nội dung thông qua tương quan giữa hai phạm trù “thi” và “đạo”. Ở thiên “Dương hóa”, Khổng Tử nói: “Thi khả dĩ hưng, khả dĩ quan, khả dĩ quân, khả dĩ oán. Nhĩ chi sự phụ, viễn chi sự quân, đa thức ư điều thú thảo mộc chi danh” (Thơ có thể khiến người ta phấn chấn, có thể khiến người ta quan sát phong tục, có thể khiến người ta hợp quân, có thể khiến người ta phúng thích chính trị đương thời. Gần thì biết đạo thờ cha, xa thì biết đạo thờ vua, lại biết được nhiều tên chim muông cỏ cây” [78, tr.489]. Đến thời Đông Hán, Vương Sung đã bổ sung và hoàn thiện thành một mệnh đề có tính bao quát hơn là “văn vị tế dụng”. Trong sách *Luận hành*, ông nói: “Vi thể dụng giả, bách thiên vô hại; bất vi dụng giả, nhất chương vô bổ. Nhu giai vi dụng, tắc đa giả vi thượng, thiếu giả vi hạ” (Có ích dụng cho đời thì trăm thiên cũng vô hại. Không có ích dụng cho đời, thì một chương cũng vô bổ. Còn như đều có ích dụng cả, thì nhiều là hơn, ít là kém) [146, tr.9], ý chỉ là khi sáng tác văn chương phải đề cao tính dụng ích cho đời, phải thực hành đạo đức, bồi bổ giáo hóa, gìn giữ thiên lương, để từ đó có thể “di phong dịch tục”, hướng đến cái thiện của con người và duy trì chính giáo. Càng về sau, cùng với sự hậu thuẫn của chính quyền phong kiến, các nhà lí luận văn học đã biến nhiệm vụ *tải đạo* trở thành một yêu cầu gần như bắt buộc đối với những nhà nho

khi sáng tác. Trong *Văn tâm điều long*, Lưu Hiệp khẳng định: “Đạo nhờ thánh nhân mà thành văn chương, nhưng thánh nhân nhờ văn chương mà làm sáng tỏ được đạo” [42, tr.19]. Văn chương gắn liền với đạo trở thành một trong những ý niệm cốt lõi, chi phối trực tiếp đến tư duy sáng tác của các nhà nho trung đại. Vì thế, bên cạnh việc lựa chọn thi đề và khả năng dụng ngôn, người sáng tác phải chú trọng đến nội dung giáo huấn. Xét cho cùng, mục đích then chốt của văn chương thời phong kiến vẫn là cổ xúy cho lễ giáo, luân thường, nhằm hướng đến sự ổn định trong ý thức hệ và duy trì một nền tảng xã hội ôn hòa.

Tản Đà được sinh ra và lớn lên gắn liền với môi trường Nho học, cho nên, tư duy sáng tác chịu ảnh hưởng sâu sắc của quan niệm “văn dĩ tải đạo” là điều tất yếu. Nhân sinh quan nhập thế tích cực của cụ Nguyễn Danh Kế đã thấm nhuần trong tâm thức Nguyễn Khắc Hiếu ngay từ thời thơ ấu. Chính điều đó đã khiến văn nghiệp của Tản Đà sau này chủ yếu đi vào quán tính “hành đạo nhập thế”, chứ không phải là “yếm thế thoát li”. Dẫu rằng, một bộ phận văn chương của ông vẫn đề cập đến cuộc sống an nhàn, tiêu diêu, tự tại của kẻ tài tử, nhưng ở sâu trong cốt tủy, tinh thần đạo đức Nho gia, với “Ngũ luân”, “Ngũ thường” vẫn là một ý niệm chưa hề phai phôi, và luôn âm ỉ trong suy nghĩ của nhà nho tài tử ấy. Tản Đà tự nhận mình là “Á Châu Không phu tử chi đồ”, nên từ thủy đến chung, một mực “chân tâm với Nho học”, cố gắng đưa cái đạo của Không - Mạnh đến với quần chúng, để khôi phục lại luân thường, phong hóa. Ở buổi giao thời nhá nhem, cũ - mới lẫn lộn, xã hội đề xướng cái tài, chiều chuộng cái đẹp, nhưng lại xem nhẹ cái đức: *Luân thường đổ nát, phong hóa suy./ Tiết nghĩa rẻ rúng, ân tình ly...* [196, tr.173]. Quan ngại hơn, sự thay đổi ấy phần nhiều nằm ở giới trẻ - thế hệ nắm trong tay tiền đồ của quốc dân An Nam. Hiểu rõ điều ấy, Tản Đà đã nhiều lần bày tỏ niềm canh cánh trong văn chương của mình. Ông ra sức giáo huấn: “Cái bụng trú vọng ở các bạn thanh niên, không những chỉ mong bên tài, mà phần nhiều còn mong ở bên đức. Cái quan niệm về đạo đức mới thực là phần gốc để lập thân cho khắp thấy mọi người; nói về nông nổi gần hơn, thời lễ giáo cũng tức là một vậy” [198, tr.95]. Đặc biệt, Tản Đà còn soạn bộ sách *Đài gương truyện*, thuật lại những câu chuyện về: Thái Nhâm, Kính Khương, Mẫu sư, Nga Hoàng, Nữ Anh, Tề Khương, Phan Cơ... đều là những người phụ nữ nổi tiếng trong sách vở bên Tàu, mượn chuyện xưa để răn dạy đời nay, qua đó đề cao luân thường, đạo lí, hiếu thuận, mẫu tử, hữu ái, tiết hạnh, trung nghĩa, khiêm nhường.

Thực tế, việc dùng văn chương để chuyển tải nội dung đạo lí, hướng đến những giá trị truyền thống đã là một lối mòn trong văn hóa phong kiến, nhưng đến thời điểm cuối thế kỉ XIX, đầu thế XX, vấn đề đạo đức xã hội trở nên cấp thiết hơn bao giờ hết, khi nền tảng văn hóa cộng đồng lúc này đang bị xói mòn nghiêm trọng trước những đổi thay chóng mặt của cuộc sống kim tiền. Không phải ngẫu nhiên, Trương Quang

Tiền khi viết tiểu thuyết *Hoàng Nguyệt Ánh* đã có những lời mở đầu rằng: “Tôi viết bộ tiểu thuyết này, cốt là mong thức tỉnh nhơn tâm muôn một, đang buổi thối dờn tục đố, đang buổi mà thiên hạ vẫn cúi đầu nhắm mắt sùng bái cái chủ nghĩa kim-tiền này” [164, tr.2]; còn Dương Quang Nhiều thì nhấn mạnh trong *Thù nhà nợ nước* rằng: “Trong quyển tiểu thuyết *Thù nhà nợ nước* này, tác giả sẽ chỉ rõ những sự nào mà đoàn thể ta nên bắt chước, những đoạn nào mà đồng bào ta nên xa chừa; tác giả viết ra quyển tiểu thuyết này là muốn tập rèn cái nét tốt cho đoàn thể quốc dân, cho đoàn thể quốc dân mình biết cái luân lý Việt Nam là tốt đẹp, cái phong hoá ở nước mình là hoàn toàn” [108, tr.11-12.]. Sống trong một xã hội giao thời, nhà nho Tản Đà cố hình dung một xã hội tư sản mà họ coi là lý tưởng - xã hội tư sản với đạo đức cũ, bởi vậy, một phần không nhỏ văn chương của ông tập trung phản ánh những biến động của xã hội tư sản mới, nhưng tận sâu trong cốt lõi tư tưởng, văn chương ấy vẫn lấy nền tảng đạo đức, luân lý của Nho giáo làm trọng, nếu như không muốn nói công thức “văn dĩ tải đạo” như là bản mệnh của văn chương Tản Đà.

Nhìn lại bộ phận “văn vị đời” - tức phần văn xuôi trong văn nghiệp của Tản Đà, chúng ta nhận ra rằng, bên cạnh việc ra sức gìn giữ luân thường, đạo lý, Tản Đà còn đặc biệt đề cao trọng giá của “thiên lương”. Hai chữ “thiên lương” vốn cao quý, thiêng liêng, Tản Đà muốn mang cái “đệ nhất vô hình” ấy đến với cõi phàm, coi đó như bản phận mà trời đất đã giao cho một văn nhân, kẻ sĩ như mình: “Thiên lương là một vật đứng đầu loài vô hình, là cái hay của Giời cho tự nhiên trong loài người; phàm người ai cũng có [...] loài người hơn loài khác cái thiên lương” [197, tr.225]. Tản Đà đã cố gắng xây dựng cơ sở lý luận về phạm trù “thiên lương”, với ba đặc tính ưu trội, điều hòa lẫn nhau: *lương tri*, *lương tâm*, *lương năng*. Theo đó, lương tri là cái tri giác để cảm biết sự vật, lương tâm là cái cảm giác để tiếp nhận sự vật, lương năng là cái tài để làm theo sự vật. Trên thực tế, những điều Tản Đà luận bàn trong các tiểu mục “nguyên chất của thiên lương”, “sức vận động của thiên lương”, “công dụng của thiên lương”, “trọng giá của thiên lương” thực chất không có nhiều mới mẻ. Xét cho cùng, trong quan niệm về “thiên lương”, Tản Đà đã có sự phối trộn giữa chữ *tâm* của Mạnh Tử (372 TCN - 289 TCN) và *lương tri* của Vương Thủ Nhân (1472 - 1529) trong tư tưởng Trung Hoa, cùng với lý tưởng giáo dục tự do, toàn diện, phù hợp với thiên nhiên và bản tính vốn có của con người trong cuốn *Émile hay là về giáo dục* của Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778). Việc lấy trực dẫn đạo đức thay cho bạo lực làm yếu tố cốt lõi trong tiến trình cải tạo xã hội, vốn là những tư tưởng cải lương ngập tràn trong xã hội nước ta thời điểm đó, mà con đường cải cách của Phan Châu Trinh là một minh chứng rõ ràng nhất.

Ngoài ra, chúng ta sẽ nhận thấy ở Tản Đà còn có ước vọng xây dựng một “xã hội không tưởng” (Utopian socialism) theo học thuyết của Saint Simon (1760 - 1825),

đã từng được đề cập một cách kín đáo trong tiểu thuyết *Giấc mộng con*, khi tác giả cho nhân vật Nguyễn Khắc Hiếu lưu lạc đến “vùng đất mới” và chứng kiến cuộc sống ôn hòa, hạnh phúc của những con người nơi đây. Việc đề cao “thiên lương” và những giá trị đạo đức truyền thống trở thành một nội dung quan trọng và chiếm phần lớn dung lượng các tác phẩm văn xuôi của Tản Đà. Điều này, một mặt, lí giải thể giới quan của những nhà nho tài tử “cải lương”, mang trong mình lí tưởng về một xã hội mới, nhưng lại không muốn tách khỏi lễ thói xưa cũ - một nền tảng xã hội vốn lấy hệ tư tưởng Nho gia làm căn cốt, với giường cột “tâm, chí, đạo” trong giáo huấn con người; mặt khác, do hạn chế về mặt thời đại và thiếu đi một phương pháp luận tề chỉnh, nên những vấn đề mà Tản Đà đưa ra ở phần *Thiên lương* chỉ dừng lại ở mức độ lí thuyết mang tính “cải lương”, chưa thể vươn lên thành một triết thuyết hoàn chỉnh. Nhưng dầu sao, đó cũng là cái tâm huyết, nhiệt thành của một nhà nho như Tản Đà trên con đường bồi đắp phong hóa và truyền bá “thiên lương” đến nhân quần. Dầu có là “đường xa gánh nặng” âu cũng là điều đáng trân quý ở một nhà nho thất thế như Tản Đà: *Hai chữ “thiên lương” thặng Hiếu nhớt/ Dám mong không phụ giờ trông mong* [196, tr.194].

Ở một phương diện khác, đứng trước nguồn cơn lầm than của dân tộc, cái đạo mà văn chương Tản Đà đề cập đến còn là tinh thần yêu nước, thương nòi, đoàn kết dân tộc và hướng đến sự đổi mới, văn minh. Đây là một nội dung tương chừng tương đối mới mẻ và nhạy cảm do thời cuộc quy định, nhưng xét đến cùng, vẫn nằm trong quỹ đạo của truyền thống yêu nước từ xưa đến nay của cha ông ta. Chỉ có điều, đề tài yêu nước của Tản Đà được diễn dịch trong những hình tượng nghệ thuật khá kín đáo và mới mẻ. Đã có lúc, người ta cho rằng ông là một nhà tiểu tư sản, cố xúi cho tinh thần bảo hộ của thực dân Pháp, nhưng dường như kết luận ấy nghiêng nhiều hơn về mục đích chính trị, mà xem nhẹ tính hình tượng và đa nghĩa của văn chương nghệ thuật. Đứng trước những thách thức từ thời cuộc mang đến, Tản Đà chọn cho mình một “khoảng chân không nghệ thuật” đủ để ông luôn đứng an toàn trong vòng hợp pháp và giữ được một trữ lượng thẩm mỹ sáng tạo cần thiết để trụ vững trên văn đàn, hay nói cách khác “Tản Đà bước vào xã hội đó không với cái nhìn cừ địch của nhà nho yêu nước nhưng cũng không nhập cuộc, chịu tha hóa để kiếm công danh và kiếm tiền” [58, tr.244]. Bởi vậy, cái tình của Tản Đà với quê hương, đất nước dù không được thể hiện một cách trực tiếp, mãnh liệt như một lí tưởng cách mạng, nhưng nó vẫn rả rích, đượm đà đâu đó trong cả thi nghiệp của ông: *Lo nước thương đời đêm chẳng ngủ/ Vầng đông trông đã ngọn sào cao* [196, tr.151]. Đối diện với thực tại đồ võ, Tản Đà quay về với lịch sử vàng son. Thi nhân đã sáng tác một loạt các bài thơ ngợi ca truyền thống bất khuất của dân tộc trong công cuộc giữ nước, với những vị anh hùng ghi danh sử sách như Hai Bà Trưng, Lê Lợi, Quang Trung... Tản Đà cũng có những bài báo luận bàn về “tinh thần yêu nước của người An Nam ta từ xưa đến nay”, đồng thời, ông cũng tỏ thái độ khinh miệt gay gắt

với những kẻ lợi dụng chữ “ái quốc” để chuộc lợi: “Tôi ác xã hội ngày nay, không gì lớn hơn lợi dụng sự ái quốc” [198, tr.579]. Dầu có giọng điệu gay gắt với bè lũ tay sai, với hạng quan hèn kém, nhưng nhìn chung, Tản Đà không công kích chế độ bảo hộ thời điểm đó. Hay nói đúng hơn, tinh thần yêu nước của Tản Đà có phần ôn hòa: *lấy truyền thống làm căn cốt, lấy đạo đức làm chính yếu, lấy văn chương làm phương tiện.*

Trong *Thề non nước*, tình cảm sâu đậm giữa “non” và “nước” được hòa quyện cùng lời thề son sắt, như là một lời ẩn dụ kín đáo cho tình cảm của thi nhân với nước nhà. Ở thời điểm mà văn chương, báo chí bị kiểm duyệt gắt gao của chế độ thực dân, thật khó để một văn sĩ như Tản Đà có thể công khai biểu lộ nội dung cách mạng trên mặt báo. Có thể, ở Tản Đà, độc giả không thấy được cái thái độ quyết liệt, một nhiệt huyết sôi sục, cuộn cuộn của nhà cách mạng như trong thơ của Phan Bội Châu:

*Ngược gió mà xuôi dòng, ta sẽ vén xiêm mà sang này, dô hò khoan!
Dù Pháp, dù Nhật, dù Nga này, sao lại ngăn chặn được ngang dòng?
Ta tìm hỏi bến mà chèo sang này, dô hò khoan!*

[152, tr.207]

Nhưng cũng không vì thế mà *Thề non nước* của Tản Đà lại bị phủ nhận trong việc diễn tả nỗi niềm quan hoài của thi nhân trước vấn đề dân tộc. Sau những biến động của thời cuộc, giờ đây, chúng ta có đủ thời gian và kinh nghiệm để nhìn nhận lại *Thề non nước* với tất cả vẻ đẹp và sự đa nghĩa của nó. Tình yêu quê hương, đất nước được cộng hưởng và khuếch tán một cách tinh tế, sâu lắng qua chuyện tình lừa dối: *Dẫu rằng sông cạn đá mòn/ Còn non còn nước hãy còn thề xưa* [196, tr.221]. Giữa cái mệnh mông của vũ trụ, cái vô tình của dòng chảy thời gian, “nước” và “non” đều thình lặn, chỉ có thi nhân trợ trợ với cái tình khắc khoải, da diết. Trước những biến động của thời cuộc, nhà nho tài tử lâm vào khủng hoảng trầm trọng, từ thế giới quan đến nhân sinh quan. Xã hội lúc này không còn nằm trong khung giá trị của Nho giáo và người tài tử cũng không còn được trọng vọng, cho nên cái tôi nhập thế hăm hở của Tản Đà ít nhiều bị tổn thương, nhưng không vì thế mà tình cảm của thi nhân dành cho quê hương xoay chuyển.

Phải khẳng định rằng, dù ở cương vị là một nhà nho tài tử, một văn sĩ chuyên nghiệp hay một ông chủ tờ báo, Tản Đà vẫn luôn đặt nặng trọng trách bản thân với cơ đồ dân tộc, xem đó như là cái *tâm nhiệt huyết*, cái *chí khai minh* của người quân tử. Tản Đà lập ra tờ *An Nam tạp chí*, cũng là một con đường để ông có thể *vị đời* một cách triệt để, góp phần thực thi cái hoài bão *hành đạo*, cổ xúy việc gìn giữ thiên lương. Dầu rằng, con đường phát triển của tờ *An Nam tạp chí* không suôn sẻ, “chết đi sống lại” tới 5 lần (từ 1926 đến 1933), nhưng có một điều duy nhất không hề thay đổi, đó chính là quốc hiệu “An Nam” vẫn được giữ lại để gọi tên cho tờ báo. Tản Đà đã từng viết trong *An Nam tạp chí* (số 11, 1930): “Nay cuốn tạp chí in ra là đối với khắp thầy quốc dân

mà trần thuyết mọi sự, không phải là riêng đối với những người có học mà thôi. Cho nên lấy quốc hiệu đặt tên mà định là hai chữ “An Nam”, là ý kiến của tôi như thế. Mong rằng tạp chí lưu hành khắp cả toàn quốc, phàm là người An Nam đều có biết tạp chí An Nam, mà sự hay dở của tạp chí có quan hệ mật thiết với sự thịnh suy của quốc dân, thời tạp chí mới không phụ đặt tên bằng quốc hiệu vậy” [198, tr.13-14]. Thậm chí, sau lần xuất bản thứ 3 (số 14, tháng 12/1930), ở ngay ngoài bìa tạp chí, Tản Đà còn cho vẽ tấm bản đồ đất nước Việt Nam như là một lời kêu gọi tinh thần tự tôn và yêu nước của toàn thể dân tộc. Dầu biết vận mệnh và thời thế không ủng hộ bản thân, nhưng ở thi nhân, vẫn còn đó một tấm thiện tình dành cho quê hương: *Ruột tấm dù héo chưa mòn/ Tư lòng một mối xin còn vấn vương* [196, tr.240]. Thật khó để có thể diễn dịch tường tận về nội dung yêu nước trong văn chương Tản Đà, bởi lẽ còn tồn tại ít nhiều điểm chi tiết, lưỡng lự trong tư tưởng của ông, nhưng có một điều minh định không thể xoay chuyển: tình yêu với quê hương, đất nước luôn là niềm quan hoài khôn xiết, là nỗi đau đáu khôn nguôi trong tâm thức Tản Đà, từ khi bước vào văn nghiệp cho đến khi già từ bút nghiên.

Có thể thấy, trong văn nghiệp đồ sộ của Tản Đà, vẫn còn một bộ phận văn chương cô sứa cho lối sống hưởng lạc, say sưa với sơn hào, mỹ tửu, với ca kỹ, hồng nhan, nhưng sau hết, cái trọn vẹn, bền vững trong thế giới nghệ thuật của ông vẫn là những phạm trù đạo đức, “thiên lương” gắn liền với nội dung giáo huấn tích cực. Dầu có khoái hoạt và “xông xênh” đến chừng nào, thì ở tận sâu trong tâm thức, tiên sinh hãy còn luyện thương lắm cái vàng son của “cửa Không, sân Trình”, cái mẫu mực của nền nếp gia phong, vốn đã ngự trị cả ngàn năm trong văn hóa dân tộc. Đó là nét đẹp cổ điển không thể nào phủ nhận trong tinh thần và văn chương của Tản Đà.

3.2.2. “Văn chương phổ phường” và những đổi mới trong quan niệm nghệ thuật

Cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX, là khoảng thời gian đặc biệt, chứng kiến sự biến đổi chưa từng có trong suốt chiều dài của lịch sử dân tộc. Việc đẩy mạnh chính sách khai thác thuộc địa của thực dân Pháp đã mang đến những bước chuyển tiếp quan trọng trong hình thái kinh tế xã hội ở nước ta, từ nền sản xuất nông nghiệp, nay bắt đầu manh nha những dấu hiệu của nền kinh tế hàng hóa, kéo theo đó là sự xuất hiện của đô thị hiện đại, với tầng lớp thị dân mới được hình thành. Dù chưa phải là “đa số”, nhưng tầng lớp thị dân là hình ảnh của con người thời đại mới, là những chủ thể liên văn hóa, vừa mang trong mình những giá trị truyền thống, nhưng cũng sẵn sàng hòa mình vào cuộc giao lưu văn hóa, chủ động tiếp nhận những cái mới lạ từ phương Tây mang đến.

Truyền thống đối chọi với hiện đại, cái mới tồn tại trong lòng của cái cũ, mặc dù hình thành những khối mâu thuẫn kịch liệt, khó khăn để dung hòa, nhưng mặt khác, sự tiếp xúc, giao thoa với cái mới một cách ép buộc hay tự nhiên cũng làm nảy sinh

một không gian văn hóa mới, một tâm lí xã hội mới, mà qua đó, thị hiếu thẩm mĩ của quần chúng cũng thay đổi theo, như một hệ quả trong quá trình va chạm giữa các luồng văn hóa. Cuộc chơi thay đổi, và luật chơi cũng không còn như trước. Văn chương cổ điển với tính chất ước lệ, mẫu mực, “quý phái, bệ vệ, đường hoàng, có lễ, có lối để thù tạc với nhau, hay để ca tụng những kẻ quyền thế đương thời, những công danh sự nghiệp của người và của mình” [72, tr.288], đã mất dần chỗ đứng trong công chúng tiếp nhận. Văn chương bắt nhịp với lối sống mới, và người sáng tác, một phần nào đó, cũng không còn mặn mà với nền văn chương cung đình, với những khuôn thước trang trọng “trung, hiếu, tiết, nghĩa”. Bởi vậy, Hoài Thanh đã có lí khi kiến giải trong cuốn *Thi nhân Việt Nam*, những câu thơ tưởng như “liều lĩnh” cũng được người tiếp nhận cho là “tự nhiên”: “Hẳn có sức gì nâng người ta lên trên những điều phải chăng, mực thước. Ấy là một nguồn sống đương rạo rục trong tâm trí thanh niên và trong những văn thơ linh động” [144, tr.27]. Nhu cầu thẩm mĩ và nhu cầu thưởng thức văn chương thời kì này có sự đổi thay mạnh mẽ, bắt đầu từ tầng lớp thị dân. Một mặt, cũng là nhu cầu về thưởng thức cái đẹp, nhưng không phải là cái đẹp trong “tính hoàn kết” hay “ước lệ” như văn học cổ điển, độc giả đô thị hướng đến một cái đẹp tự nhiên, chân thật, gắn liền với cuộc sống đời thường, để một con người bình thường có thể cảm nhận được. Mặt khác, vì văn chương thời kì này không còn thuần túy phục vụ cho khoa cử hay xoay quanh “bao biếm, phúng gián, ngôn hoài”, gắn liền với những nhà nho tao nhã, văn chương mới hướng tới mục đích giải trí, để xóa tan đi những muộn phiền, lo âu trong cuộc sống mới xô bồ, trong xu hướng tìm về nhu cầu của cá nhân, cá thể trong cộng đồng. Dù có thể còn nhiều nguyên nhân khác, nhưng những thay đổi trong ý thức hệ ấy đã ngấm ngấm trở thành những tiền đề quan trọng, thôi thúc nền văn học nước ta bước đến ngưỡng cửa hiện đại hóa, và biến đổi những khuôn thước thẩm mĩ vốn đã ngự trị hàng ngàn năm cùng văn hóa phong kiến.

Đứng giữa bối cảnh văn hóa giao thời vốn chứa đựng quá nhiều ngổn ngang đó, Tản Đà đã tìm cho mình một hướng đi khác biệt: cải biến văn chương theo hơi hướm phương Tây, trong sự gắn bó chặt chẽ với cuộc sống thường nhật và “suối nguồn” mĩ cảm Á - Đông. Với năng lực thính nhạy của một văn sĩ chuyên nghiệp, Tản Đà nhận ra văn chương ở thời điểm hiện tại, để phục vụ cho độc giả ở phố phường, phải là thứ văn chương được viết bằng chữ quốc ngữ, chứ không phải là Hán hay Nôm, như một ngàn năm qua đã từng. Thực tế, hơn ba thế kỉ xuất hiện ở vùng đất An Nam, nhưng vị thế của chữ quốc ngữ trong sinh quyển văn hóa chưa khi nào có thể sánh ngang với chữ Hán, chữ Nôm. Một mặt, hệ thống chữ quốc ngữ trước đây tương đối nghèo nàn, không thể đáp ứng được nhu cầu thể hiện đời sống nội tâm của con người; mặt khác, tầng lớp trí thức trong xã hội phong kiến, chủ yếu là các nhà nho, cho nên việc tôn sùng chữ Hán đã trở thành một thói quen, một niềm tự hào trong tâm thức. Bởi vậy, ở

thời điểm đầu thế kỉ XX, việc sử dụng chữ quốc ngữ để sáng tác thay thế cho chữ Hán - Nôm không chỉ mang ý nghĩa về mặt hình thức kí tự, mà đó còn là một cuộc “vượt rào” thực sự trong tư duy sáng tác của thế hệ nhà nho như Tản Đà.

Chữ quốc ngữ đã đem đến những giới hạn diễn đạt mới cho văn chương, điều mà trước đây chữ Hán/ Nôm không thể nào làm một cách trọn vẹn, và hơn nữa, là một thứ chữ tối giản trong hình thức, cho nên, nó có khả năng đi sâu và lan rộng vào cộng đồng, có khả năng diễn đạt những ý tứ cao siêu trong một hình thức chữ nghĩa đơn giản. Hẳn nhiên, việc dùng quốc ngữ để sáng tác có thể tạo ra những đứt gãy trong mạch thẩm mỹ, so với văn hóa cổ điển, nhưng diễn biến này chỉ xảy ra ở phạm vi nhỏ, ở tầng lớp cựu học. Về mặt bằng chung, đặc biệt là với cư dân đô thị mới, họ không quan tâm nhiều đến vấn đề ấy. Trục dẫn của tư duy hiện đại và lối sống tư sản đã nhanh chóng đưa độc giả đô thị hướng đến quỹ đạo văn chương mới mẻ, tự do, dễ đọc, dễ hiểu, để thỏa mãn niềm hứng thú, giải trí, hơn là việc tiếp thu những nội dung đã trở nên sáo mòn như “tâm, chí, đạo” trong khuôn nền Hán - Nôm của văn học cổ điển. Mặc dù, chủ trương dùng chữ quốc ngữ để sáng tác đã bắt đầu manh nha từ những cái tên như Huỳnh Tịnh Của, Trương Vĩnh Ký, Trương Minh Ký, rồi đến Nguyễn Trọng Quản với tiểu thuyết *Truyện thầy Lazaro Phiền* (1887), nhưng cho đến những năm đầu thế kỉ XX, việc sáng tác bằng chữ quốc ngữ vẫn rất hiếm hoi: “Nước ta xưa nay trước thuật thuần dùng chữ Tàu: văn quốc âm chỉ vận văn còn có đôi bài mà tản văn bói không thấy một quyển” [197, tr.184]. Giữa bối cảnh đó, Tản Đà - vốn là tay kiện tướng văn chương bác cổ - nay lại trình diễn trên văn đàn những *Khối tình con I* (1916), *Giác mộng con I* (1917), *Khối tình con II* (1918)... viết bằng chữ quốc ngữ cùng một lối văn mới mẻ, phá cách. Ngay lập tức, những tác phẩm này đã tạo nên cơn sốt trong tiếp nhận, và những cuộc “bút đàm” sôi nổi trong giới học thuật.

Từ khá sớm, trong tập *Khối tình*, Tản Đà đã chỉ ra hướng đi tất yếu của nền học vấn dân tộc là phải theo tân văn mà nương nhờ, dẫu có “như điều mới tung”, “như đào mới bói” thì cũng nên lấy đó làm hi vọng, chứ không thể trông mong vào Nho học đã đến lúc “về hưu”: “Trong nước ta ngày nay, sự học nho đã đến lúc về hưu trí, sự học tây bắt đầu nhận bàn giao. Cái gió Á mưa Âu, con đường kia phải trông mong vào các bậc thiếu niên anh tuấn” [197, tr.215], và trong *Giác mộng con*, mượn lời cô Chu Kiều Oanh, Tản Đà thể hiện thái độ đề cao văn chương quốc âm: “Tôi bên này, văn chữ tây chữ nho xem nhiều còn văn chương quốc âm thời không có. Nếu có thể chép gửi cho được, thời đồ làm quà ở cố quốc thật không gì quý hơn. Vả lại, chơi văn như chơi điều. Làm được cái điều mà không đem ra thả, tưởng không có thú hứng gì cả” [197, tr.127]. Có thể nói, việc dùng chữ quốc ngữ để sáng tác thay thế cho Hán - Nôm đã mang đến những đường hướng mới mẻ, tự do và đột phá cho văn chương thời đại mới. Dẫu không phải là người mở đường, nhưng Tản Đà lại có vị trí quan trọng trong quá

trình này, bởi trước đó không lâu, ông còn là môn đồ của đạo Khổng trên con đường khoa cử, nay lại bỏ “bút lông” qua “bút sắt”, bỏ Hán Nôm qua quốc ngữ, và nhanh chóng gây được tiếng vang lớn trong cộng đồng học thuật lẫn tiếp nhận ở độc giả. Nếu Tản Đà là ánh hồi quang cuối cùng của loại hình nhà nho tài tử, thì cũng chính ông, với thành công vượt bậc của mình, đã góp phần đặt dấu chấm hết cho nền văn chương, khoa cử Hán-Nôm, và tạo ra xu hướng sáng tác lấy chữ quốc ngữ làm chủ đạo.

Xuất phát từ những thay đổi bước ngoặt về mặt kí tự diễn đạt này, Tản Đà trong quá trình sáng tác của mình cũng đồng thời nhen nhóm ý định muốn xây dựng một loại văn chương với hình thức ngắn gọn, đơn giản, cách diễn đạt tự nhiên, dung dị, để bắt kịp với xu hướng tiếp nhận từ độc giả và có thể len lỏi, bán buôn khắp chốn phố phường. Với độc giả đô thị, thời gian là vàng bạc, không ai rảnh rỗi để ngâm ngợi những thể loại văn học trường thiên, chương hồi, cũng ít người đủ tâm văn hóa để thưởng thức cái thâm sâu, kín đáo của Đường thi trong hình thức Hán - Nôm. Tản Đà đã từng nhận ra rằng: “Những người độc giả kia mỗi người mỗi việc, cũng không ai có nhiều thì giờ mà xem xét kĩ về tờ báo, quyển tạp chí mà trích những chỗ hay chỗ dở làm chi” [198, tr.276]. Hơn nữa, trong một xã hội theo đuổi cái tự do, mới mẻ một cách “nửa mùa”, với một dung môi văn hóa có phần xộc xệch giữa Á và Âu, giữa cũ và mới, thì cái lẽ lối ước lệ, cân chỉnh, đối xứng của cổ thi và biền ngẫu lại trở nên xa lạ, lạc lõng đối với người thưởng thức văn chương đô thị. Là một văn sĩ chuyên nghiệp, Tản Đà ý thức rõ điều này: “Nay các người xem văn phần nhiều có cái tính ưa dễ, muốn rằng cái ý nói của tác giả bộc bạch ngay trên tờ giấy cho khỏi mất cái thời giờ suy nghĩ của mình. Cái tính đó nghe nói các độc giả ở trong Nam này lại quá lắm. Vì cái tính người xem văn như thế cho nên những người làm văn cũng tiện theo ý các độc giả mà viết” [198, tr.273]. Cho nên, trong *Giác mộng con*, khi đem văn chương lên thiên giới, Tản Đà đã phê phán lối văn chương rối rắm, dài dòng nơi hạ giới: “Đây, ông cứ xem tờ báo như thế mà mỗi ngày ra một kỳ, mỗi kỳ lại ra bao nhiêu bài xã thuyết của vạn quốc, nếu mình mà viết dài thời ai có thì giờ coi. Như bài này, tôi còn hiềm rằng dài quá, nếu ông có viết thời viết ngắn hơn càng hay” [197, tr.148], rồi mượn lời cổ nhân để cổ xúy cho lối văn “bình dị”, “minh bạch”: “Các quyển văn của tôi đã in ra mấy năm trước nhiều người xem cho là trúc trắc, vậy từ nay tôi muốn đổi cả cái tính chất văn chương toàn theo một cách rất bình dị, minh bạch” [197, tr.172].

Chúng tôi cho rằng, thực chất việc Tản Đà hướng tới việc đổi mới văn chương theo hướng đơn giản, rành mạch, phần nhiều là từ sự câu thúc của độc giả đô thị, với sức ép về doanh thu và lượng ấn phẩm được tiêu thụ trong cộng đồng. Tản Đà từng bộc bạch: “Tôi muốn thơ văn của tôi được phổ thông trong đám bình dân. Sách của tôi sẽ bán rất rẻ cho những ông hàng xén để các ông này đem bán rong phố hay ở các chợ quê” [196, tr.33]. Văn chương, thời điểm này, trở thành thứ hàng hóa mua bán, coi

trọng tính đại chúng, chứ không còn là thứ văn chương chức năng, cũng không hẳn là một thứ văn chương thuần túy nghệ thuật. Điều quan trọng nhất là, nó phải chiều chuộng được lòng độc giả, giao dịch thuận lợi trên thị trường, và có thể giúp nhà văn kiếm cơm: “Trong bạn làng văn, ai đã để thân vào báo giới, tuy là cái thì giờ eo hẹp, cái cảnh ngộ khó khăn, song cũng phải gắng sức thực lòng để làm hướng đạo cho công chúng. (...) Vì cái tâm lí của các độc giả trong xã hội đối với một bài văn khinh trọng có ít mà đối với người viết bài thời khinh trọng nhiều hơn” [198, tr.277]. Khi công chúng đô thị đã thay đổi thị hiếu thẩm mỹ một cách nhanh chóng trong guồng quay của nền kinh tế thị trường, trong sự xâm lấn của những cái mới từ văn hóa phương Tây ulla vào, người cầm bút vẫn cứ khư khư giữ ngọn “bút lông” và tô vẽ những thứ thuộc về cổ điển, thì rõ ràng, sẽ không tìm kiếm được sự ủng hộ từ số đông độc giả và phát sinh những mâu thuẫn giữa nhu cầu thẩm mỹ với khả năng tiếp nhận: “Cổ văn bây giờ không ai thích. Không những không ai thích, mà dễ không ai xem; không những không ai xem, mà đọc đến hai tiếng cổ văn đã như cặp cẳng ngày xưa, như cụ lại về hưu trí” [197, tr.202]. Hơn nữa, do chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của lối sống hiện đại, ý thức thẩm mỹ của độc giả đô thị đã phần nào tách rời với quan niệm Á - Đông cũ kĩ, và hướng đến cái mới mẻ, tự do như là một hệ quả tất yếu. Được thưởng thức văn chương dịch thuật, họ bắt đầu nghĩ đến các phạm trù về cái tôi cá nhân, sự tự do phá bỏ những khuôn thước, những nhân vật với cá tính mạnh mẽ, thoát ra khỏi hệ thống nam nhân, liệt nữ của văn chương cổ điển; họ say mê với những câu chuyện tiểu thuyết về tình yêu đôi lứa, hơn là những bài học đạo đức, giáo huấn trong đại thuyết; họ hướng về cái linh hoạt, năng động mang hơi thở ấm nóng trong từng khoảnh khắc cuộc sống hơn là cái tĩnh tại gắn liền với thời gian miên viễn và không gian vũ trụ. Sự chuyển biến trong nhu cầu thẩm mỹ này đã được Lưu Trọng Lư khái quát một cách rất tình tứ rằng, “ra những màu xanh nhạt” hơn là “những màu đỏ choét”, thích “nhìn một cô gái xinh xắn, ngây thơ” và không cho đó là “một điều tội lỗi” [144, tr.13].

Tóm lại, giờ đây, độc giả muốn tiếp thu một thứ văn chương phản ánh được những nét dung dị, chân thực của cuộc sống, chứ không còn nhiều hứng thú với những mô thức thẩm mỹ mang đậm tính hoa mỹ, ước lệ. Văn chương buổi giao thời đang từng bước chuyển mình và hướng đến phản ánh cuộc sống chứa đựng đầy đủ những mâu thuẫn - xung đột, những mảng tối - sáng đan xen, với con người mang những nét tâm lí riêng biệt. Đó là bức tranh hiện thực phức tạp của xã hội đương thời, không còn là thứ hiện thực đông cứng với hệ thống hình ảnh tĩnh tại, ước lệ và những khuôn mẫu nhân vật lấy từ văn hóa Trung Hoa. Thực thế thì, khi đề cập đến “cái lệ vay mượn” này, Tân Dân Tử trong lời tựa cuốn *Giọt máu chung tình* (1926) đã thẳng thắn công kích: “Trong xứ ta chỉ biết khen ngợi sùng bái người anh hùng liệt nữ của xứ khác, mà chôn lấp cái

dan giá của người anh hùng liệt nữ trong xứ mình, chỉ biết xưng tụng cái oai phong của người ngoại bang, mà vui lấp cho lu mờ cái tinh thần của người bản quốc” [180, tr.6].

Xuất phát từ những thay đổi trong nhu cầu thưởng thức của độc giả, Tản Đà đã nhiều lần chủ trương hướng đến một thứ văn chương phổ phùng, với tính chất sinh động, chân thực, phản ánh được cuộc sống tự nhiên trong cái muôn màu vốn có của nó. Trong mục *Xã hội thiểu đăm, Xã hội ba đào kí* đăng trên *An Nam tạp chí*, Tản Đà đã hưởng ứng cho lối văn chương phổ phùng: “Chỉ là câu chuyện nói nông nổi không cần dùng ý tứ sâu xa gì, sự viết bài cũng chỉ cứ theo những điều trông thấy, nghe thấy mà viết ra cho rõ nghĩa xuôi câu, quý hồ đắc thực là hơn, không cần có lời lẽ văn chương chi hết” [196, tr.31]. Ở *Giấc mộng lớn*, là cuốn tiểu thuyết mang đậm dấu ấn tự thuật, Tản Đà lại trình bày thêm một thứ văn chương có phần tự do, xông xênh hơn rất nhiều: “Cứ theo sự chiêm bao mà tùy ý chép ra, không có mạch lạc, không có quy tắc, không kể việc khinh việc trọng, không hiềm cái hay cái dở, muốn lược thời lược, muốn tường thời tường, chẳng qua là một cuốn văn chơi” [197, tr.602]. Việc miêu tả, phản ánh hiện thực bám sát với cảm xúc thẩm mỹ của chủ thể trữ tình là sự thay đổi đáng kể so với tư duy sáng tác của văn chương cổ điển. Trước đây, văn chương cổ điển dùng chung những mô thức nghệ thuật để mô phỏng cuộc sống trong xu hướng phán xét về chính sự của thời đại: nếu hưng thi ngợi ca vua sáng, nếu suy thì cảm thông quần chúng, thảng hoặc, loại văn chương về “ngu, tiều, canh, mục” xuất hiện như là một ngoại lệ duy nhất nằm ngoài xu hướng này, nhưng cũng không khỏi nằm trong những khuôn thước về hình thức. Đó không phải là văn chương miêu tả hiện thực cuộc sống, qua lăng kính của cái tôi, mà xét đến cùng, đó là thứ văn chương để thể hiện tâm, chí, đạo của nhà nho bằng những phương tiện và điểm nhìn khác nhau mà thôi: “Cái thực tiễn được đưa vào văn chương nhà nho tuy là có thực (sở kiến) nhưng đồng thời lại là thứ thực tại công thức. Trên cái nền công thức, khuôn sáo của tư duy, sự sáng tạo của tác giả chỉ có thể hoạt động trong một khuôn khổ xác định” [154, tr.118].

Với Tản Đà, cuộc sống đi vào văn chương là cái xô bồ, lo toan, tất bật, và nhà thơ, từ chỗ là “tao nhân” trong chốn văn chương cao quý, nay phải “lạc trôi” giữa dòng đời bươn chải, kiếm tiền trên nghề “bán văn buôn chữ”: *Nằm meo cho tớ nghĩ ra văn,/ In bán ra đời cách kiếm ăn* [196, tr.172]. Bởi vậy, không ít lần Tản Đà xót xa trước cái bèo bọt, rẻ rúng của văn chương hạ giới, của lối chữ nghĩa bán buôn, của những kẻ tài tử phải lo “com, áo, gạo, tiền”: *Văn có pha trò cho đủ lối/ Mục đem bôi nhọ khéo mua cười* [196, tr.99]; *Văn chương rẻ ế coi mà chán/ Trăng gió ham mê nghĩ cũng phèo!* [196, tr.108]. Là những văn sĩ chuyên nghiệp, bị câu thúc bởi thời cuộc, bị ràng buộc trong vòng xoáy kim tiền, văn chương viết ra phần nhiều là lối nôm na, ngắn gọn, dễ đọc, dễ hiểu, với những câu chuyện thời sự, đường phố, đôi khi nông nổi, “giật gân”, cốt làm sao tiếp cận được số lượng độc giả càng nhiều càng tốt, cho nên: *Phòng văn*

lúc nhàn rỗi/ Lời quê diễn nôm na [196, tr.158]. Quan niệm như vậy, quả thực, là gần như đối lập hoàn toàn với sự thâm trầm, sâu sắc trong ý tứ, với cái hoa mỹ, ước lệ trong ngôn từ của văn chương cổ điển. Nếu như trước đây, “việc làm văn thơ không phải để bán mà để cho, để dâng, để vui chơi, lại có thể tạo điều kiện cho văn thơ đạt tới mức vô tư, thuần khiết và tinh luyện” [138, tr.102], thì giờ đây, văn chương bị ràng buộc bởi đồng lái, phải chạy theo đáp ứng nhu cầu và sở thích của độc giả: *Có kẹo, có câu là sách vở/ Chẳng lẽ chẳng lối cũng văn chương* [196, tr.129]. Nhưng chính những thay đổi có phần thoải mái trong hình thức và nội dung của văn chương này, lại nhận được sự hưởng ứng nhiệt tình từ phía độc giả đô thị, nếu không muốn nói đó chính là bước ngoặt mang tính đột phá, táo bạo so với văn chương cổ điển, vốn chuộng sự cầu kì, cân xứng. Họ, những cư dân hiện đại, do tiếp xúc nhiều với thứ văn hóa mới cùng những bộn bề, hối hả và có phần nhố nhăng của cuộc sống nơi thành thị, thường có xu hướng tiếp nhận những khoái cảm thẩm mỹ mang tính tự nhiên, nhẹ nhàng, để thỏa mãn nhu cầu giải trí hơn là mục đích trau dồi sở học với những thứ văn chương cổ điển, minh triết. Hiểu rõ tâm lí của độc giả, nên trong nghiệp làm báo, Tản Đà tiếp tục theo đuổi lối văn chương “giản dị, bình thường, nói làm sao, viết làm vậy, có thể dùng mà diễn được cái tư tưởng mới”, [197, tr.179], chứ không phải ngòi “chải chuốt đẽo gọt”, “điều trùng tiêu kĩ”, bởi lẽ, cái thời mà, “mở quyển sách đọc, ai cũng mong được biết một ý kiến mới, nghe một lời bàn hay, chớ mở quyển sách đọc mà chỉ chủ ngâm nga vài câu văn cho êm tai vui miệng, thời cái cách đọc sách ấy thực là không phù hợp với cái thời đại học thuật tiến hóa, tư tưởng cạnh tranh này” [197, tr.180].

Phóng chiếu sang nền văn học Pháp thế kỉ XIX, trước hết, ở lĩnh vực văn xuôi, rõ ràng chúng ta thấy sự biến chuyển nhất định từ lối trần thuật cổ điển chuyển sang phương thức trần thuật ngắn gọn, đơn giản, trong sáng. Những tác gia lớn như G.Maupassant với *Chuỗi hạt kim cương, Con Quỷ, Một gia đình*, Mérimée với *Phá đôn*, A. Daudet với *Truyện kể ngày thứ hai...* đã trình diễn một lối kể chuyện mới mẻ, đậm chất hiện thực và tinh giản về mặt ngôn ngữ. Mang hình thức của những văn bản kể, “trong đó tác giả dành một phần quan trọng cho lời kể chuyện, ít có phần tán rộng thêm hay các đoạn miêu tả [...] Câu chuyện thường được thuật lại với những sự kiện chính, bỏ qua mọi chi tiết rườm rà” [151, tr.53]. Bên cạnh đó, ở lĩnh vực thơ ca, Théophile Gautier và phái *Thi Sơn* (Parnasse) phê phán và phủ định triệt để bút pháp “duẩn đoãng, tản mạn” (style diffus) [48, tr.109], tức là hình thức nói và kể lẽ dài dòng, ít ý nhiều lời, vốn là kiểu diễn đạt đặc trưng trong thơ Pháp nửa đầu thế kỉ XIX. Chính những thay đổi quan trọng trong thi pháp này đã ảnh hưởng không nhỏ đến tư duy sáng tác của các văn sĩ và sự tiếp nhận của độc giả đô thị Việt Nam, vốn đã tiếp xúc với văn học Pháp thông qua con đường dịch thuật, báo chí. Nhìn lại tâm lí tiếp nhận của thời đại này, chúng ta mới hiểu được vì sao, không phải ngẫu nhiên, từ

khoảng năm 1920 trở đi, văn đàn dân tộc xuất hiện một xu thế sáng tác theo lối văn “nôm na”, “quê mùa”, phỏng theo lời nói tự nhiên, thường nhạt, ngắn gọn, và công khai tách dần khỏi những ảnh hưởng của lối văn biền ngẫu, hay lối diễn đạt đầy đưa lòng vòng, vẫn được xem như đặc sản của văn chương cổ điển. Đặng Trần Phát, khi viết *Cành hoa điểm tuyết*, đã thông báo trước trong “mấy nhời nói đầu” rằng lời văn của mình viết ra chỉ là những “lời lẽ quê mùa” [117, tr.2], còn Nguyễn Ý Bửu thì tâm tư trong cuốn *Cô Ba Trà* như sau: “Tôi lượm lặt lời thô đông dài mà góp thêm vào tấn trò đời một chuyện thế gian hi hữu” [12, tr.3]. Thích nghi với xu hướng tiếp nhận mới từ độc giả, người sáng tác phải thay đổi chính cách viết của mình, nếu không muốn bị bỏ lại chôn thương trường lạ lẫm này, và những gì mà Tân Đà đã làm được trong những năm đầu bước vào làng văn là minh chứng xác quyết cho sự thích ứng nhạy bén của một nhà nho chuyển sang làm văn sĩ chuyên nghiệp.

Song hành với những đổi mới trong quan niệm về văn chương phổ phùng, tư duy sáng tác của Tân Đà vẫn luôn ẩn chứa những ý niệm tiến bộ trong nhiệm vụ của văn chương. Với ông, văn chương phải đi sâu vào quần chúng, không phải chỉ vì mục đích tìm kiếm độc giả, mà hơn hết, văn chương phải hướng đến những nỗi niềm của “dân xã”, chứ không phải chỉ quanh quẩn với nội dung “quân thần” hay “chí, đạo” của kẻ quân tử. Văn chương phải *trọng giá*, phải *vị đời*, không chỉ mỗi cái “sự chơi riêng trong ý thú”, văn chương phải chạm từ cỏ cây đến lòng người, “từ bóng mây hơi nước đến dân xã”: “Văn chương có trọng giá, không phải là một sự chơi riêng trong ý thú, không phải là một sự đua vui trong phẩm mình, mà phải có bóng mây hơi nước đến dân xã” [197, tr.170] và “văn chương ngôn luận nếu không có ảnh hưởng đến nhân quần xã hội thời thật là không có chút giá trị” [198, tr.291]. Bởi vậy, dầu có hẳn một kho tàng “văn chơi”, thì Tân Đà vẫn luôn trăn trở trước những biến động của xã hội, từ đó mà cảm thông, lắng lo cho cái khó khăn nơi nhân tình thế thái: “Nhân thấy cái quang cảnh mới từ năm ngoái sang năm nay, xã hội vốn rất khó khăn hơn trước, lại càng nghĩ đến cái vận mạng từ nay về sau nữa, biết rồi nữa xã hội ta ra sao? (...) Cho nên không cứ sĩ nông công thương các giới, ai kẻ hữu tâm đến thời cực nhất thiết đều nên lo” [198, tr.90]. Nhìn lại tình hình văn học Việt Nam thời điểm ấy, các nhà văn chí sĩ như Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh, Ngô Đức Kế, Đặng Tử Kính... hướng toàn bộ ngòi bút của mình vào những mâu thuẫn trong tầng lớp xã hội và cuộc đấu tranh giải phóng dân tộc, còn Tân Đà lại chọn cho mình một hướng đi khác trong hoạt động văn chương. Tân Đà đã có một “khoảng chân không nghệ thuật”, đủ để văn chương của ông nằm ở phần rìa cuộc đấu tranh với nội dung yêu nước ôn hòa, và tập trung mô phỏng cuộc sống hiện tại với những mẫu chuyện dân gian, với những con người đời thường đang trượt đi trong những đổ vỡ, xói mòn của đạo đức, luân lí, như là một hệ quả tiêu cực của hình thức xã hội mới. Hình ảnh của một xã hội phân chia cấp bậc vua - tôi, quan - dân, với rường cột “tam cương” không còn xuất hiện nhiều trong văn

chương Tản Đà, họa chẳng chỉ là những điển tích được sử dụng như là một phương tiện nghệ thuật, thay vào đó là một xã hội tục lụy, tồn tại nhiều rối ren, với những con người mang thân phận bình thường, phải trầy trật giữa cuộc sống mưu sinh: “*Những người khó rách áo ôm/ Mồ hôi đổi lấy bát cơm no lòng/ Người thương mại, kẻ canh nông/ Lo tiền, lo thóc, năm cùng lại năm*” [196, tr.266]. Với điểm nhìn linh hoạt, một mặt, hướng văn chương đến cuộc sống thường nhật, Tản Đà đi sâu vào những nhố nhăng, bát nháo của xã hội tư sản nửa mùa, những đổ vỡ trong phong hóa, luân lí, những xói mòn trong niềm tin về đạo đức, thiên lương; mặt khác, hướng văn chương đến số phận con người, Tản Đà khai thác những mảnh đời bất hạnh, những cô gái ả đào chốn bình kang, những anh phu xe ra thành thị kiếm kế sinh nhai, những nhà nho mất gốc phải bươn chải nơi phố phường, đổi bút lông ra bút sắt, bán chữ kiếm tiền... Đó là những điều mà trong tư duy nghệ thuật của văn chương cổ điển rất hiếm đề cập tới.

Có thể thấy, nếu tâm tư của các nhà nho cuối mùa thường phản ánh cái cũ trong niềm tiếc thương, hoài cảm, và nhìn cái mới trong sự cừ thù (Nguyễn Khuyến, Trần Tế Xương...), thì việc dấn thân vào một thứ văn chương tự do, mới mẻ là một nỗ lực tự thân rất đáng ghi nhận ở một văn sĩ như Tản Đà. Phản ánh cuộc sống một cách chân thực, trước những biến thiên của thời cuộc, tái hiện hình ảnh con người trong sự đẩy đưa của số phận, Tản Đà đã từng bước tạo tiền đề quan trọng cho dòng văn học hiện thực về sau, nơi mà những cái tên như Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Nam Cao... sẽ viết tiếp những gì mà Tản Đà đã khai mở, và đạt đến đỉnh cao trong khuynh hướng văn học này.

3.3. Từ “con người vũ trụ” đến “con người cá nhân” - sự chuyển tiếp quan niệm về con người trong văn chương Tản Đà

3.3.1. Cảm quan “con người vũ trụ”

Trong văn hóa cổ điển phương Đông, với nền kinh tế nông nghiệp dựa vào thiên nhiên là chính, khoa học kĩ thuật chưa phát triển, cùng những hậu thuẫn có chủ đích của chế độ quân chủ tập quyền, con người cảm thức thế giới khách quan trong tư cách là một chủ thể, có mối quan hệ mật thiết với chính bản thân mình. Theo mô hình vận hành của vũ trụ, con người là một trong ba yếu tố hợp thành *tam tài* “thiên - địa - nhân” và cuộc sống được bao bọc trong vòng “thiên phú địa tái”, bởi vậy, mối quan hệ giữa trời đất và con người là không thể tách rời, thậm chí giữa các thực thể ấy còn tồn tại mối tương thông giao hòa: “Tam giả tương vi thủ túc, hợp dĩ thành thể, bất khả nhất vô dã” (Ba cái đó, ý chỉ thiên, địa, nhân, như tay chân với nhau, hợp thành một thể, không thể thiếu một cái nào) [69, tr.204]. Các quan niệm như “thiên nhân tương đồng”, “thiên nhân cảm ứng”, hay “thiên nhân hợp nhất”... chính là kết tinh của mô thức tư duy mang đậm màu sắc minh triết phương Đông này.

Nhìn một cách xuyên suốt, hệ thống các phạm trù mĩ học xoay quanh những yếu tố thiên, địa, nhân đã trở thành cổ mẫu đặc trưng trong văn hóa cổ điển Trung

Hoa. Xuất phát từ *Kinh Dịch*: “Dịch chi vi thư dã, quảng đại tất bị: hữu thiên đạo yên, hữu nhân đạo yên, hữu địa đạo yên, kiêm tam tài nhi lưỡng chi, cố lục. Lục giả, phi tha dã, tam tài chi đạo dã” (Dịch bao la (rộng lớn) gồm đủ cả: có đạo trời, có đạo người, có đạo đất, gồm cả ba ngôi (tam tài là trời, người, đất) mà nhân hai lên, cho nên thành ra sáu hào. Sáu hào không có gì khác là đạo của ba ngôi) [77, tr.597]; trong *Nam Hoa Kinh*, tại thiên *Tề vật luận*, Trang Tử nói: “Thiên địa dữ ngã tịnh sanh, nhi vạn vật dữ ngã vi nhất” (Trời, đất cùng ta cùng sinh ra mà muôn vật cùng ta là một) [170, tr.72]; đến đời Tây Hán, Đông Trọng Thư diễn biến thành thuyết “thiên - nhân cảm ứng” trong *Xuân Thu phồn lộ*: “Nhân chi hình thể, hóa thiên số nhi thành. Nhân chi huyết khí, hóa thiên chí nhi nhân. Nhân chi đức hạnh, hóa thiên lý nhi nghĩa. Nhân chi hiếu ố, hóa thiên chi noãn thanh. Nhân chi hỉ nộ, hóa thiên chi hàn thử” (Hình thể con người là do số trời biến hóa mà thành. Huyết khí của con người là do ý chí của trời biến hóa mà có đức nhân. Đức hạnh của con người là do lẽ trời biến hóa mà có đức nghĩa. Sự ưa ghét của con người là do tính âm áp và trong trẻo của trời biến hóa ra. Sự mừng và giận của con người là do tính lạnh và nóng của trời biến hóa ra) [69, tr.31]. Chung quy lại, đó vẫn là một mô thức tư duy lấy thiên nhiên làm quy chuẩn để diễn dịch và tương thông với thế giới con người.

Sự phát triển của vũ trụ luận phương Đông, từ thời cổ đại đến cận đại, luôn tìm cách chứng minh cho mối quan hệ không thể tách rời giữa trời đất và thế giới bên trong con người. Cùng với sự ủng hộ của chế độ phong kiến, mô thức tư duy này đồng hành với tư tưởng *thiên mệnh* đã trở thành một cổ mẫu quan trọng trong sinh quyển văn hóa. Với quyền lực mạnh mẽ, nó xuyên thấm và chi phối đến hầu hết các hoạt động ý thức tinh thần trong xã hội phong kiến, đặc biệt là ở lĩnh vực sáng tác văn chương - nghệ thuật, không chỉ ở Trung Hoa mà còn lan rộng khắp các quốc gia phương Đông. Hình ảnh của con người vũ trụ trong văn chương cổ đại và trung đại được nảy sinh từ chính trực dẫn tư duy này. Qua quá trình tồn tại lâu dài và ngự trị trong tâm thức cộng đồng, nó trở một sản phẩm đặc trưng của không gian văn hóa cổ điển, đồng thời tác động trực tiếp tới thế giới quan và tư duy sáng tác của các nhà nho trung đại. Trong cuốn *Văn học trung đại Việt Nam dưới góc nhìn văn hóa*, Trần Nho Thìn nhận định: “Với nhà nho, hình như điều đáng phô bày, đáng tự hào nhất ở con người mình là việc biết thụ cảm, biết chiêm ngưỡng cái đẹp của thiên nhiên vĩ đại, biết dứt bỏ mối ràng buộc với xã hội” [154, tr.272]. Nói rõ hơn, đó là mô hình tư duy đặt con người tương quan với vũ trụ, trong hệ quy chiếu thiên - địa - nhân, chứ không phải hình ảnh của con người cá thể, tồn tại song hành cùng những mối quan hệ phức tạp giữa xã hội như trong quan niệm hiện đại của K.Marx: “[...] bản chất con người là tổng hoà những quan hệ xã hội” [92, tr.11]. Điều đó giải thích vì sao, trong văn chương cổ điển, những thi đề ngẫu hứng, ngẫu tác, hữu cảm, mạn hứng... hay những

hành động của chủ thể trữ tình hướng đến một quy mô vũ trụ như “tung hoành ngang dọc”, “chọc trời khuấy nước”, “vẫy vùng bể khơi” lại xuất hiện với tần suất lớn đến như vậy.

Tản Đà, trong tư cách của một văn sĩ chuyên nghiệp, đã đưa văn chương đi sâu vào từng ngõ ngách của phố phường và khai thác cuộc sống ở góc độ đời thường nhất. Những nhố nhăng, xô bồ của xã hội giao thời, những biểu hiện suy tàn của Nho học đều được Tản Đà tái hiện chân thực trong các tác phẩm. Nhưng, sau tất cả những thứ đồ vờ ầy, cái đầy đủ và nổi bật trong văn chương Tản Đà, vẫn là hình ảnh của con người vũ trụ với sự khoái hoạt, cao viễn trong chí khí, cùng khao khát tự tình cùng phong vân, tuế nguyệt, tương giao với non nước, sơn hà. Trong *Văn tâm điều long*, tại thiên *Tự chí*, Lưu Hiệp cho rằng: “Con người ta hình dáng giống trời đất, có bẩm thụ cả ngũ hành, lấy mắt soi sáng so với mặt trăng mặt trời; lấy âm thanh và khí chất so với gió và tiếng sấm. Cái việc nó vượt ra ngoài muôn vật cũng đã là linh diệu vậy” [42, tr.180]. Bởi vậy, thi nhân xưa thường quan niệm chỉ có cái vĩnh hằng của trời đất, cái triền miên của thời gian, cái khoáng dãng của phong vân, cái bao la của cánh chim trời, mới có thể đối cảm và tương thông được với tâm trạng của con người: *Gió hời gió, phong trần ta đã chán/ Cánh chim bằng chín vạn những chờ mong* [196, tr.337]. Chấp chới, bay bổng theo cái lãng du của Tản Đà, bất giác, ta lại nhớ đến cái phong khí ngang tàng của Cao Bá Quát: *Bóng thiêu quang thấp thoáng dưới Nam Sơn/ Ngoảnh mặt lại cứu hoàn coi cũng nhỏ* [185, tr.725]. Tự đặt mình trong tầm vóc lớn lao, con người trong văn học cổ điển thường xuất hiện trong tư thế vững chãi, bên cạnh những chiều kích không gian bao la, rộng lớn. Điều đó, một mặt lí giải vì sao trong văn học trung đại, con người thường tồn tại trong trạng thức “siêu cá thể” và hiếm khi xuất hiện với tư cách cá thể, mặt khác, đây cũng là cách để thi nhân thể hiện khao khát vượt lên khỏi cuộc đời tục lụy: *Ba Vì tây lĩnh non thêm trẻ/ Một dải thu giang nước vẫn đầy* [196, tr.140].

Trong không gian bao la, con người như điểm cầu trung chuyên, nối liền khoảng cách giữa thiên và địa, trở thành một mắt xích tương giao trong *tam tài*, thế nhưng, đứng trước dòng chảy miên viễn của thời gian, con người lại thật khó để cưỡng lại quy luật tạo hóa. Khi diễn dịch về khả năng của con người trước thời gian, Nguyễn Thị Bích Hải trong cuốn *Thi pháp thơ Đường* đã nhận định: “Con người nhận thức được giới hạn của mình, nhận thức được cuộc đời là ngắn ngủi, nhưng nó muốn trường tồn, muốn mở rộng cuộc đời, mở rộng tâm hồn về mọi hướng nên nó gửi mình vào trong vũ trụ, nó “phổ” tâm tư vào thiên nhiên” [37, tr.55]. Đau đáu với lời thề cùng nước non, thi nhân muốn vĩnh cửu hóa cái khoảnh khắc của sự sống nơi trần thế vào dòng chảy vô thủy vô chung: “*Dưới trên còn đất còn trời,/ Còn non còn nước, còn người nước non*” [196, tr.225]. Đặc biệt, chúng ta dễ dàng nhận thấy trong bút danh “Tản Đà” có sự giao hòa, đồng điệu, một mối cố kết vững chắc giữa trời đất và con người, được thi nhân cụ thể hóa một cách tinh tế qua hình tượng núi Tản - sông Đà:

“*Nước rợn sông Đà con cá nhảy/ Mây trùm non Tản cái điều bay*” [196, tr.112]. Ngoài ra, nếu nhìn trong tương quan Ngũ hành, bút danh “Tản Đà” còn là sự kết hợp giữa cái mềm mại, uyển chuyển, di động của nước (Âm) với cái sừng sững, hùng vĩ, cố định của non (Dương), tạo ra một bức tranh tương hợp, hữu tình. Ẩn tàng trong bức họa đồ ấy là mối lương duyên khăng khít không thể tách rời, giữa nước và non, giữa thiên nhiên và tâm hồn con người, như chu trình tuần hoàn, vĩnh cửu của vũ trụ, như sự gặp gỡ, hài hòa của nhân gian. Cảnh giới thiên nhân hợp nhất ấy trong sách *Luận ngữ*, Khổng Tử đã từng phác họa: “Trí giả nhạo thủy, nhân giả nhạo sơn” (Bậc trí giả thích cảnh sông nước, bậc nhân giả thích cảnh núi non) [65, tr.237]. Đó cũng là dấu hiệu thâm mỹ để chúng ta có thể hiểu vì sao văn chương Tản Đà lại khác biệt so với phần còn lại của thi đàn thời bấy giờ.

Trong không gian văn hóa buổi giao thời, chông chênh giữa cũ và mới, thế giới nghệ thuật của Tản Đà hóa thân thành một nhịp cầu, kết nối những giao điểm thâm mỹ tưởng chừng khác biệt và đối nghịch nhất. Giữa vùng hoang sơ Tây Bắc, con sông Đà như dải lụa vắt ngang giữa trời, hùng hực chảy từ thượng ngàn hiểm trở đến đồng bằng trù phú, để lắng đọng thứ phù sa bàng bạc, lấp lánh dưới chân núi Tản Viên. Nguyễn Văn Phúc, khi kể lại những kỉ niệm với Tản Đà, đã tái hiện lại khung cảnh quê nhà: “Trước nhà một dãy cao sơn, mây bay, sương phủ, quanh làng một dải tràng giang nước vỗ sóng reo, ngày lại ngày, năm lại năm, đã cùng Tản Đà thành đôi bạn cố tri” [136, tr.248]. Đó là không gian sơn thủy hữu tình, gắn liền với cả tuổi thơ của Tản Đà tại vùng đất Sơn Tây. Cơ hồ, dòng sông - ngọn núi ấy đã trấn yểm vào phong cốt văn chương của ông, để điểm xuyết và hằn in nơi không gian thâm mỹ ấy một lời “thề non nước” tha thiết, đượm nồng. “Con người là tham dự được vào (sự biến hóa của) trời đất, người là nơi chung đúc của cái linh thiêng của thiên tính” [42, tr.16], bởi thế, cái tư thiên dôi dào mà Tản Đà có được một phần hấp thụ từ những dưỡng khí tinh anh của vùng đất thánh Sơn Tây. Điều này, được chính Tản Đà “tự trào” một cách xác quyết, hào sảng: “*Vùng đất Sơn Tây nầy một ông/ Tuổi chưa bao nhiêu văn rất hùng/ Sông Đà núi Tản ai hun đúc?/ Bút thánh câu thân sớm vãi vung*” [196, tr.90].

Ý thức về tài xuất chúng của mình, là sự chung đúc của thiên - địa, bởi vậy, nhà nho trung đại cho rằng, cái chí của mình cũng phải lớn lao, vĩ đại, gắn liền trách nhiệm trước non sông, đất nước, chứ không thể quần quanh trong ao ước tầm thường của một kẻ phạm phu với cuộc sống tục lụy. Trước đây, nếu Cao Bá Quát xông xênh với thánh hiền: “*Nghiêng cánh nhận téch mái rừng Nhan, Không, chí xông pha nào quần chông gai!/ Cựa đuôi kinh toan vượt bể Trình, Chu, tài bay nhảy ngại gì lao khổ!*” [185, tr.611], thì Nguyễn Công Trứ quấy đạp trước trùng dương: “*Chí làm trai nam bắc đông tây/ Cho phỉ sức vẫy vùng trong bốn bể*” [185, tr.703]. Tiếp bước tiền nhân, Tản Đà cũng lấy “tang hồ bồng thi” làm thước đo cho cái tráng chí nam nhi, tự đặt giang

son trên đôi vai để gồng gánh trách nhiệm với thiên hạ và lấy ngòi bút văn chương để minh tỏ lòng son: “*Phận nam nhi tang bồng là chí/ Chữ trượng phu ý khí như rồng ai*” [196, tr.293]. Từ vị trí một nhà nho thất thế, lặn lội với chữ nghĩa, ấy vậy, Tản Đà vẫn mang trong mình hoài bão lớn lao, dùng cái tài của bản thân để gánh vác sự đời: “*Khắp bốn phương giời không thước đất/ Địa cầu những muốn ghé bên vai*” [196, tr.75]. Cho đến khi làm chủ bút tờ *An Nam tạp chí*, dù không suôn sẻ về mặt doanh thu, nhưng không vì thế, cái “phỉ chí” của một kẻ tài tử “bút thánh câu thần sớm vãi vung” lại lung lay, phai nhạt: *Tám thân dầm nước đà nên sắt/ Tiếng hiệu vang sông mới hét còi/ Vồn vã gió mưa cơn giục khách/ Mệnh mông giời biển bước ra khơi* [196, tr.128]. Giữa cơn biến động, ông ví tờ báo của mình như “con tàu” lớn, theo “tiếng hiệu” thúc giục của thời đại, mà vượt ngàn trùng sóng bể, để đến với những chân trời xa xôi, mang tiến bộ, văn minh về cho dân tộc “hai mươi năm triệu người” thông qua con đường giao lưu văn hóa. Hoài bão lớn lao là thế, nhưng giới hạn của thời cuộc không cho phép “con tàu” *An Nam tạp chí* đi xa như điều Tản Đà mong muốn, sau nhiều trầy trật, định mệnh bắt nó đình bản lần cuối cùng vào 01/3/1933, chính điều này đã mang đến cho Tản Đà không ít những tâm tư. Nhưng, với địa vị là một ngôi trong *tam tài*, lại luôn trong tư thế “chọc trời khuấy nước”, bởi vậy, nếu sự nghiệp không thành, công danh không toại, thì kẻ trượng phu cũng chỉ cúi đầu luống thẹn trước trời đất, sông núi: “*Bước lặn đận thẹn thùng sông núi/ Mớ văn chương tháng lụi năm tàn*” [196, tr.308]. Đó là nỗi mặc cảm có tính loại hình trong nhân sinh quan của các nhà nho thời trung đại. Mang trong mình căn cốt tài năng được chung đúc từ khí thiêng của trời đất, kẻ tài tử nhận rõ trách nhiệm với chính cái tư thiên ấy, cho nên, nếu phải hổ thẹn, thì đó cũng là sự hổ thẹn mang tầm vóc lớn lao. Không chỉ Tản Đà, mà trước đó, những nhà nho tiêu biểu như Phạm Ngũ Lão trong *Thuật hoài* (“Tu thính nhân gian thuyết Vũ Hầu”), Nguyễn Du trong *Lưu biệt Nguyễn đại lang* (“Loạn thế nam nhi tu đối kiếm”), Nguyễn Khuyến trong *Di chúc văn* (“Bình nhật vô thôn công, Phủ ngưỡng dĩ tâm phụ”), Cao Bá Quát trong *Tài hoa là nợ* (“Nghĩ nguồn cơn thẹn với trời xanh”), Phan Bội Châu trong *Bài ca chúc Tết thanh niên* (“Buồn cùng sông, thẹn cùng núi, tủi cùng trăng”)... Nỗi thẹn thùng, xấu hổ đó, một mặt, tuyệt nhiên không làm chủ thể trở tình trở nên nhỏ bé, tầm thường, mặt khác, nó còn mang vị thế của họ sánh ngang với vũ trụ, để cái hùng tâm, tráng chí được đối chọi với thiên địa.

Dẫu rằng, Tản Đà đã nhiều lần thừa nhận đường đời trắc trở của mình là do sự sắp đặt của *thiên mệnh*: “Con người ta sinh ra đời như đã bị dưới một cái quy trình nhất định, dẫu có muốn ương với hóa công mà thoát vòng đào trú, khó thay” [197, tr.614]. Nhưng sự đời ngang trái, ông liên tiếp vấp phải những khó khăn, từ thời thơ ấu cho đến khi về già. Sẵn tài năng thì hoạn lộ không thành, sống đa tình thì phận duyên lặn đận, những trầm luân ấy theo thời gian chuyển sang trạng thái mặc cảm, hổ thẹn.

Triền miên không dứt, nỗi niềm ấy tích tụ rồi dần dà trở thành phần uất. Phần uất với với nhân gian thì trở nên nhỏ bé, mà phần uất với trời đất thì lại quá thiệt thòi, bởi thế, kẻ tài tử chọn một cuộc sống tự do, ưu du, xê dịch: “*Văn chương thời nôm na,/ Thú chơi có sơn hà,/ Ba Vì ở trước mặt,/ Hắc Giang bên cạnh nhà: Tản Đà!*” [196, tr.73]. Trong nhân sinh quan của một kẻ tài tử như Tản Đà, nếu cái tráng chí được đo bằng “tang hồ bổng thi” thì cái phần uất cũng phải đặt ngang hàng với sự tròng trành của trời đất: “*Tài cao phận thấp chí khí uất*” [196, tr.175]. Với bản tính nông ngạo, lại bị phen lao đao trước thời cuộc, Tản Đà để cái tài của mình vào chôn vãn chương, và đẩy sự chơi lên một tầm cao mới: “*Giang hồ mê chơi quên quê hương*” [196, tr.175]. Xênh xang với tam giang ngũ hồ, tự tình cùng tuế nguyệt, đó là sự khoái hoạt, hào sảng của một kẻ tài tử. Tản Đà, tuy thất thế lỡ vận, vẫn ngẩng cao đầu, vẫn tếu táo cùng trời đất, giang san, không vì “áo mảo cân đai”, “giá com túi áo” mà mất đi cái cốt cách thanh tao vốn có của mình. Cho đến khi sắp tạ từ nhân thế, một lần nữa, thi nhân lại trở về với núi Tản, sông Đà trong niềm hoài cảm, tương giao: *Lịch kỷ phong sương thân bất dĩ,/ Quy lai hà nhạc ngã do liên* (Trải bao sương gió mà tinh thần không thay đổi. Nay trở về với sông núi ta lại càng thêm thương) [196, tr.348]. Trân trọng trước lối sống quân tử, tài hoa của Tản Đà, Trương Tửu đã khẳng định rằng: “Vượt khỏi những eo sèo hèn thấp của trái tim, đứng trên những thăng thác hỗn loạn của thế sự, nghệ sĩ chỉ chăm lo vun xới tài tình, phát triển tài tình, hưởng thụ tài tình, sống một kiếp tài tình” [33, tr.173].

Quả thực, phải khi cơn choáng ngợp về những cái mới, cái tân thời qua đi, người ta mới đủ thời gian và hoàn cảnh để thấy những nét đẹp cổ điển trong cốt cách và tâm hồn của Tản Đà là bền vững và thanh cao đến nhường nào. Trong thời đại bát nháo, lẫn lộn, tình cảm con người trở nên chệnh vênh, méo mó trước quyền lực của đồng tiền, và giá trị đạo đức, luân lý xã hội cũng từ đó mà xói mòn nghiêm trọng. Giữa môi trường đó, không ít nhà nho đã chán nản, tuyệt vọng, không ít kẻ trí thức đã “bè bút” quay sang phục vụ cho chế độ thực dân. Dầu vậy, Tản Đà vẫn giữ cho mình nguồn cội của sự an nhiên, khoái hoạt trong tâm hồn. Đôi lúc, thi nhân có thể chệnh chao, chúi choáng trước thời cuộc, có thể “nôm na phá nghiệp kiếm ăn xoàng”, nhưng nguồn mĩ cảm truyền thống vẫn chưa bao giờ tắt lịm, mà cứ âm thầm chảy trong tâm thức thi nhân và trên từng con chữ. Đó chẳng phải là nhựa sống, là cái tinh rờng trong văn nghiệp của Tản Đà hay sao?

Trong thế giới nghệ thuật của Tản Đà, bên cạnh cái hồi hã, xô bồ của nhịp sống thành thị, đằng sau những sứt mẻ, hoen ỉ của nền tảng phong hóa, chúng ta vẫn dễ dàng nhận thấy dấu ấn đậm nét của nguồn mĩ cảm truyền thống, đóng vai trò như trục lõi trong tư duy nghệ thuật của Tản Đà, mà một trong số đó, là cảm quan về con người vũ trụ. Văn chương Tản Đà, với khả năng dung chứa và kết hợp một cách tài tình những yếu tố, nội dung, mô thức thẩm mĩ... dường như đối lập ấy, cơ hồ trở thành một

phẩm chất ưu trội, lôi cuốn độc giả đến bất ngờ. Không quá khi nói rằng, tư duy nghệ thuật của Tản Đà uyển chuyển, mềm mại như một nhịp cầu thăm mĩ, đủ để nối liền những cảm thức giữa hai thế hệ tân - cựu, đủ để chứa đựng những đặc trưng văn hóa của hai miền Á - Âu, và dung hòa tất cả những xung đột đó trong một thế giới nghệ thuật riêng biệt, độc đáo, mới lạ của mình. Hẳn nhiên, trong không gian mĩ cảm ấy, hình ảnh của thiên nhiên, vũ trụ trở thành thước đo, quy chuẩn cho vẻ đẹp con người, đó là điều mà văn học hiện đại sau này luôn tìm cách phá vỡ, nhưng dẫu sao, với những hạn chế về nhận thức của thời đại cùng sự trói buộc, tỏa chiết của tính quy phạm trong văn học cổ điển, thật khó để đòi hỏi những nhà nho như Tản Đà, ở thời điểm ấy, có thể nhanh chóng tháo dỡ hay chối bỏ triệt để được quan niệm này.

3.3.2. Sự trỗi dậy của hình tượng “con người cá nhân”

Như đã nói, quá trình đô thị hóa và sự du nhập mạnh mẽ văn hóa phương Tây trong khoảng thời gian cuối thế kỉ XIX - đầu thế kỉ XX, đã kéo theo những thay đổi mang tính bước ngoặt trong cơ tầng văn hóa Việt Nam. Những hương ước cổ kết của tư duy làng xã cùng những khuôn thước ràng buộc của các phạm trù Nho giáo chỉ còn là những “Nền cũ lâu đài bóng tịch dương” (Bà Huyện Thanh Quan) và không còn nhiều giá trị trong việc định hướng suy nghĩ, cảm xúc của con người xã hội, nhất là với tầng lớp thị dân. Song hành với những suy thoái trong hệ tư tưởng ấy, quan niệm về văn chương, nghệ thuật được coi nói, mở rộng theo hướng tân kì, tập trung đến việc giải thoát con người khỏi quyền lực tập trung và những “ma trận” tư tưởng gắn liền với niềm tin cảm tính: “Bất cứ suy đoán thần học nào còn sót lại về thần thánh cai quản vũ trụ và địa vị tinh thần đặc biệt của con người đều bị các lí thuyết mới, bằng chứng mới bác bỏ” [140, tr.304-305]. Nhìn một cách khái quát, sự biến đổi tư duy nghệ thuật trong văn học, từ hệ hình cổ điển sang hệ hình hiện đại, thực chất là sự nhận thức và biểu hiện của hình ảnh con người từ thế giới tự nhiên/tĩnh tại, sang mối quan hệ xã hội/vận động. Điểm mấu chốt trong chuỗi chuyển dịch đó là sự xung đột giữa quyền lực tuyệt đối và xu hướng phân li cá thể, để đạt đến trạng thái tự do, bình đẳng trước những định thức của xã hội thế tục. Những biến thiên trong dòng chảy tư tưởng này nhanh chóng được phản ánh qua văn học - nghệ thuật. Đặc biệt, ở châu Âu, kể từ sau cuộc cách mạng tư sản 1789, văn học Pháp cuối thế kỉ XVIII đầu XIX trở nên sôi nổi với cảm hứng giải phóng, tự do và ít lâu sau đó là sự thăng hoa của chủ nghĩa lãng mạn. Một thời đại mà con người sống trong “tự do thiêng liêng ngập tràn tâm trí” [28, tr.191], và “ngai vàng quyền lực” trở nên “run rẩy” hơn bao giờ hết: “*Kẻ này hiến dâng hòa bình và kẻ kia mở cửa/ Và những ngai vàng, lăn lóc tựa lá khô/ Lá tả bay theo gió*” [28, tr.191]. Xu hướng đề cao cá nhân, hướng đến tự do, dân chủ đã thấm thấu và có những tác động nhất định vào sinh quyền văn hóa Việt Nam những năm đầu thế kỉ XX thông qua câu nói báo chí và văn học dịch: “Mãi đến thế kỉ XX, người Việt Nam mới được đọc các tác phẩm viết từ

thế kỉ XVII, XVI ở phương Tây nhưng cũng cùng lúc đó họ đọc cả những tác phẩm vừa in chưa ráo mực. Họ làm quen chậm nhưng cùng một lúc với cả Xecvăngtéc, Môlie, Cornây, Victo Huygô,...” [58, tr.35]. Một mặt, những tác phẩm dịch này đã tạo ra bước ngoặt trong quá trình tiếp nhận của độc giả đô thị, đồng thời, chúng cũng là một nguồn tài nguyên phong phú, một “con đường tắt” để lực lượng sáng tác trong nước được tiếp xúc và học hỏi những nét mới trong tư duy và hình thức nghệ thuật của luồng văn hóa ngoại lai.

Nhìn lại quá khứ, văn hóa cổ điển phương Đông, về cơ bản, là sự thống ngự của ý thức hệ tam giáo Nho - Đạo - Phật với chủ trương “khắc kỉ” và “vô ngã”, cho nên vấn đề cái tôi cá nhân là một khái niệm hiếm khi được đề cập một cách trọn vẹn trong văn chương. Mặt khác, luân lí Nho giáo thường hướng tới một xã hội ổn định cùng những quy cũ đạo đức và đề cao sự phục tùng cá nhân, được đúc kết trong mệnh đề “khắc kỉ phục lễ vi nhân” (Khổng Tử), cho nên, con người trong văn chương cổ điển bị ràng buộc với cái chung và trách nhiệm trước thời cuộc, chứ không phải hình ảnh của con người tự nhiên, có sự độc lập tương đối về vị thế xã hội và tư duy cá thể. Mặc dù phạm trù “vô ngã” trong *Tử tuyệt tử* (vô ý, vô tất, vô cố, vô ngã) của Khổng Tử đã được Francois Jullien diễn giải rằng: “Không đề cao bất cứ điều gì với tư cách là ý tưởng được đưa ra, cũng không dự tính bất cứ điều gì với danh nghĩa là đòi hỏi phải tuân thủ, cũng không tinh tại trong bất cứ một lập trường cho trước nào, nên chẳng có gì có thể cá thể hóa” [61, tr.14], còn Lý Trạch Hậu, trong cuốn *Mỹ học tam thư* thì phân trần: “Cái gọi là vô ngã, không phải là nói người nhà nghệ sĩ không có tư tưởng, tình cảm cá nhân ở trong tác phẩm, mà là nói tư tưởng tình cảm đó không trực tiếp ngoại lộ” [dẫn theo 138, tr.114]. Nhưng dẫu sao, việc “tình cảm không trực tiếp ngoại lộ” hay mất đi sự định dạng “cá thể hóa” trên văn bản, xét đến cùng, cũng không khác gì việc vắng mặt một cái tôi cá thể trên giao diện hình thức hoặc chỉ là những biểu hiện mang tính lặp lại được bổ sung và quy chiếu trong hệ thống loại hình.

Thực ra, hình ảnh con người cá nhân không phải là một sản phẩm chỉ thuộc về hệ hình văn chương hiện đại. Về đại thể, văn học trung đại nổi bật với hình ảnh con người xã hội, do chịu sự chi phối và tác động sâu sắc của văn hóa Nho giáo. Nhưng khi đi sâu vào từng hiện tượng văn học (tác giả), các nhà nghiên cứu vẫn chỉ ra những dấu hiệu của hình ảnh con người cá nhân, tuy còn rời rạc, kín đáo trong tư tưởng nghệ thuật, nhưng đã có sự đa dạng về mức độ thể hiện. Đó là con người cá nhân với ý thức vượt lên nhân thế, khẳng định tài năng xuất chúng của mình, đã xuất hiện trong văn chương của Nguyễn Du đến Nguyễn Công Trứ, Nguyễn Khuyến, Cao Bá Quát... Đó là con người cá nhân với nhu cầu chia sẻ, giải bày những u uất riêng tư, được thể hiện khá rõ nét trong thơ Nôm của Nguyễn Trãi, Nguyễn Bỉnh Khiêm... Ngoài ra, con người cá nhân với khát vọng yêu đương tự do, mưu cầu hạnh phúc riêng tư đã ít nhiều được định hình

qua thể loại ngâm khúc như *Chinh phụ ngâm* (bản dịch của Đoàn Thị Điểm); *Cung oán ngâm khúc* (Nguyễn Gia Thiều), *Ai tư vãn* (Lê Ngọc Hân); *Tự tình khúc* (Cao Bá Nhạ)... và đặc biệt là sự đụng chạm ít nhiều đến vấn đề “bản năng”, “tính dục” trong thơ Nôm của Hồ Xuân Hương. Ngoài ra, khi nhắc về con người cá nhân trong văn chương trung đại, thì loại hình nhà nho tài tử chính là bộ phận đi xa nhất đến phạm trù cá nhân. Hay đúng hơn, thế giới nghệ thuật của các nhà nho tài tử hội tụ những yếu tố rõ ràng nhất để phân biệt với “vô ngã” trong quan niệm minh triết phương Đông. Tư duy phóng túng và ngôn ngữ có phần linh hoạt, đã giúp kẻ tài tử thể hiện chí khí thanh tao, lối sống tiêu diêu, hoặc đôi khi cũng thể hiện một mặt nào đó những cảm xúc gắn liền với chiêm nghiệm bản thân về cuộc đời, nhân thế (đặc biệt trong thể loại *hát nói*). Nhưng dẫu sao, đến cuối cùng, những nổi loạn của họ vẫn không thể tách khỏi quỹ đạo loại hình và khuôn mẫu phép tắc của Nho gia, hay đúng hơn “ý thức về nhân cách biểu lộ rõ rệt trong ý thức về giá trị của tầng lớp quân tử, tài tử, nhưng chưa mở rộng ra toàn thể loài người để chấp nhận cá nhân” [101, tr.489].

Cũng xuất thân là nhà nho tài tử, tuy nhiên, dưới ảnh hưởng của xã hội đang trên đà thế tục hóa và bị chi phối mạnh mẽ bởi những luồng văn hóa hiện đại, văn chương Tản Đà bắt đầu thể hiện sự trỗi dậy mạnh mẽ của hình ảnh con người cá nhân. Trong thế giới nghệ thuật của Tản Đà, độc giả lần đầu tiên chứng kiến một cái tôi cá thể, với trọn vẹn quyền lực của nó trong việc xây dựng các dây tư tưởng nghệ thuật, lập trình cấu trúc ngữ nghĩa và bộc lộ cảm xúc thâm mĩ của chủ thể sáng tạo. “Là người thứ nhất đã có can đảm làm thi sĩ, đã làm thi sĩ một cách đường hoàng bạo dạn, dám giữ một bản ngã, dám giữ một cái “tôi” [33, tr.227], Tản Đà đã trình diễn cái tôi trữ tình mới mẻ, đặc sắc, biểu hiện trong sự chông lãn giữa bút pháp hiện thực và lãng mạn, giữa cảm quan cá nhân và những mô thức nghệ thuật cách điệu. Trước đây, tự thuật, tự trào, tự vịnh là mảng đề tài tương đối nổi bật trong văn chương của người tài tử, từ Nguyễn Công Trứ, Cao Bá Quát đến thời Dương Khuê, Chu Mạnh Trinh, Trần Tế Xương... Hẳn nhiên, xuất thân là một nhà nho tài tử, Tản Đà cũng không nằm ngoài quỹ đạo văn chương này, nhưng ý thức về việc xây dựng chân dung một *cái tôi* chân thật, đầy đủ, không hề có ý định ước lệ hay giấu giếm, là những biểu hiện khác biệt và đột phá trong tư duy nghệ thuật của Tản Đà. Dường như, ở Tản Đà, cốt cách tài tử và bá khí ngạo nghễ giữa làng văn đã trở thành hạt nhân thâm mĩ quan trọng để giải phóng cho cái tôi sáng tạo. Giữa không gian văn hóa giao thời, chứa đựng những tranh chấp giữa mới và cũ, Tản Đà đã “dám vắn vơ, dám mơ mộng, dám cho trái tim và linh hồn được có quyền sống cái đời riêng của chúng” [33, tr.227].

Kẻ tài tử xông xênh giữa nhân gian và tự hào với cái đa tình của mình: *Cái giống đa tình ta có một/ Mà người tri kỷ đấy không hai* [196, tr.137]. Kẻ tài tử xưa nay vốn đa tình. Đó là một thuộc tính loại hình trong phong cách của nhà nho tài tử, vốn tự phụ về

cái tài của bản thân nên muốn có giai nhân để thỏa mãn cái Tình. Nguyễn Công Trứ đa tình. Cao Bá Quát đa tình. Chu Mạnh Trinh đa tình... và Tản Đà cũng đa tình! Nhưng trong sự đa tình của Tản Đà, có những cái “tình riêng” vượt thức mà những tiền nhân chưa có. Đó là một khối tình nhiều cung bậc, nhiều trạng thức, được khuếch tán cùng những rung động, khao khát chủ thể trữ tình: *Vì ai cho tớ phải lênh đênh/ Nặng lắm! ai ơi một gánh tình* [196, tr.88]. Trong cái cay đắng của đường công danh dở dang, trong cái u sầu của đường tình duyên trắc trở, Tản Đà rơi vào trạng thái cô đơn, buồn bã, bất lực, lạc lõng, chấp chới, chông chênh. Thi nhân “đập cho nát mảnh tình tung tứ xứ” [196, tr.342], rồi đem “gánh tình” đi khắp nhân gian mà “hỏi người trong mộng”, bỏ lên tận Hòa Bình quy ẩn ở non Tiên mà ngày đêm thương nhớ đến hóa điên: *Tình tình sắc sắc/ Muốn buông ra mà lắc rắc mãi chưa ra!* [196, tr.317].

Cái tương tư, sầu mộng của Tản Đà không đơn thuần chỉ là sự thủy chung, sâu nặng, sự gắn bó mật thiết giữa hai con người, cũng không chỉ là thương cảm hay niềm đau, mà hơn hết, đó là sự ghi nhận chân thực quá trình trải nghiệm thẩm mỹ của bản ngã trong sự xê dịch của những ám ảnh, vẩn vương. Tản Đà đã “để cho bản ngã mình tràn ra ngoài khuôn khổ” và “cho thơ cho mộng một cái quyền” [4, tr.227], ấy là được chạm đến tâm hồn cá thể bằng chính cái tự nhiên, cởi mở của chủ thể sáng tạo. Sự giao thoa giữa màu sắc văn chương tài tử và hơi hướng lãng mạn chủ nghĩa ấy tạo nên cái độc đáo, phá cách trong thế giới nghệ thuật của ông. Bằng chứng là Tản Đà xây dựng cả một “thi giới mộng ảo” để nuôi dưỡng nguồn cảm hứng lãng mạn, gắn với những hình tượng giai nhân lí tưởng như Vương Chiêu Quân, Chu Kiều Oanh, Tây Thi... cho đến cả Hằng Nga trên cung Nguyệt: *Hạc kia bay bổng tuyết vời/ Hỏi thăm cung Nguyệt cho người trọ không?* [196, tr.209]. “Như một đòi hỏi giải phóng, và như một nhu cầu phát triển, cái tôi ấy ở Tản Đà đã phản ứng lại mọi câu thúc, kiềm tỏa, bóp nghẹt của hoàn cảnh bằng sự tung hoành trên những giới hạn thật phóng khoáng của không ít đam mê, khát vọng” [194, tr.394]. Bắt đầu từ sự thiếu thốn [đến ức chế] về tình cảm gia đình, đặc biệt về phía tình mẫu tử thuở ấu thơ, đã ngấm ngấm tích lũy trong tâm thức thi nhân một khao khát yêu thương mãnh liệt, một ẩn ức cảm tính chỉ chờ chực được thỏa mãn, thăng hoa.

Vốn phần uất vì đường công danh đồ vỡ, lại bàng hoàng khi người thương “lỡ bước sang ngang”, tâm trí Tản Đà trôi tròng cùng những khoảng trống vô biên. “Cái tình vị tha vị xã trước kia nay bị co rút vào tháp ngà của cuộc sống hiện hữu được gói ghém kỹ trong một cá thể” [83, tr.51], chính trạng huống dồn nén này đã khiến những thèm khát được yêu thương, được quan tâm trở dậy mạnh mẽ hơn bao giờ hết. Bởi thế, mảnh “tình riêng” của thi nhân cũng trở nên thôn thức, da diết đến tận cùng bản thể: *Xa cách ngoại trăm nghìn dặm đất/ Ước ao trong sáu bảy năm trời/ Cái mê vô ích mà mê dại/ Mê dại, mê mê, mãi chẳng thôi* [196, tr.95]. Chơi vui trong cái khoảnh khắc “mê mê”, “dại dại” của Tản Đà, ít nhiều cũng làm ta nhớ đến những rung động rũ liệt của thi

sĩ C. Baudelaire trong *Suối mê: Ta muốn ngủ hơn là sống, ngủ triền miên/ Một giấc ngủ cũng như cái chết êm đềm/ Ta sẽ trải những chiếc hôn dài không hồi hận/ Lên thân hình của em như đồng bóng nhẵn* [184, tr.12]. Nếu “thơ tình của Bôđoler thắm đẫm niềm si mê với nỗi ngờ vực, đắng cay và đau khổ” [184, tr.12], thì thi giới của Tản Đà cũng mơ về một thế giới tự do, ấp đầy những xúc cảm trái nghịch, đa đoan. Đó, có thể là những u uất thầm kín, những mơ mộng phiêu du, những nỗi sầu vương vấn, những giấc mộng dở dang, những khát vọng gãy cánh, những giễu cợt sâu cay, những tiếng cười rom róm... Từng cung bậc cảm xúc như nổi loạn trong tâm trí, nhưng không biết giải bày cùng ai, cũng khó tìm được ai hiểu mình, thi nhân đành nói chuyện với cái bóng trên tường: *Trăm năm cho đến cõi già/ Còn ta còn Bóng còn là có nhau/ Trần ai mặc những ai đâu/ Ai thương tử biệt ai sầu sinh ly* [196, tr.233]. Để rồi, sau tất cả những chên vênh lẫn chua chát, thi nhân trở về và đối diện với “chân ái” trong sâu thẳm bản thể: *Câu tri kỉ cùng ai tri kỉ/ Chuyện chung tình, ai kẻ chung tình/ Bụi hồng vắng vẻ mắt xanh/ Minh ơi ta nhớ, mà mình quên ta* [196, tr.283]. Qua những chiều kích không - thời gian, “mình” với “ta” có thể là hai con người ở hai thế giới khác nhau, tương tư nhau, nhớ về nhau. Nhưng khi trơ trọi quá lâu trước cuộc thức và những ân ức trong bản thể vẫn luôn bị trói buộc, thì phải chăng “mình” với “ta” chính là sự phân thân trong cấu trúc chủ thể Tản Đà? Một nửa “ta” là con người xã hội, gắn với hệ giá trị mẫu mực không tách rời khỏi luân lí Nho gia; một nửa “mình” là con người cá nhân, được vực dậy từ những khao khát bản năng. Dưới sức ép của trách nhiệm với cộng đồng, cái “ta” bị dồn nén trong những mối xung đột mà cái “mình” hằng ao ước, để rồi, tất cả cùng nhớ nhớ, quên quên, hư hư, thực thực trong một thực thể phân cực giữa Tản Đà hành đạo với một Tản Đà tài tử. Cho nên, thi giới của nhà nho “bút sắt” ấy, đôi khi phiêu bồng tận chốn tiên giới xa xôi, nhưng ngay sau đó, lại sụts sùi, thở than nơi trần thế.

Văn chương xuất phát từ những trạng huống đó hẳn nhiên không phải là một thứ khuôn mẫu, được đúc sẵn để tấu trình, không phải thứ tình cảm của thiên hạ được mô phỏng lại trong lời cảm hoài của thi nhân. Đó là thứ văn chương với tham vọng tái hiện hình ảnh của một hiện thực khách quan đa sắc màu, trong sự soi chiếu với thế giới nội tâm thông qua quá trình giải phóng tình cảm cá nhân riêng tư. Dám thể hiện cái - tôi - cá nhân, Tản Đà đã bước một chân vào lãnh địa thơ ca hiện đại. Thi giới Tản Đà bộn bề những dẫu nguồn mỹ cảm, mà sau này, dễ dàng tìm thấy ở đâu đó trong thế giới nghệ thuật của những tác giả Thơ mới: “(...) có cái lãng mạn của J.Leiba hay Hồ Dzếnh sau khi bị tiếng sét ái tình của người con gái họ Đỗ; cũng có cái mộng mơ hư thực của Lưu Trọng Lư, Thế Lữ; cũng có nỗi niềm tha thiết với quê hương trong mấy vần thơ của Thâm Tâm, Trần Huyền Trân; lại có cả cái say sưa của Vũ Hoàng Chương” [83, tr.36]. Nhìn lại những ràng buộc trong văn hóa cộng đồng, chúng ta mới hiểu được vị thế văn học của Tản Đà quan trọng đến nhường nào, khi là người đầu tiên xây dựng một cách

chủ động, rõ ràng, có hệ thống về hình thái của con người cá nhân trong sáng tạo nghệ thuật. Động lực rất lớn cho Tản Đà hướng đến sự khẳng định con người cá nhân trong văn chương chính là sự đón nhận nhiệt tình của độc giả đô thị. Trong sự xáo trộn mạnh mẽ giữa truyền thống và hiện đại, một hệ giá trị mới được hình thành: con người được giải phóng khỏi những ràng buộc trong tư tưởng phong kiến và nhu cầu thẩm mỹ hướng đến sự tự do, dưới trực dẫn của một xã hội tư sản hóa. Độc giả từ đây muốn thưởng thức những yếu tố nghệ thuật sáng tạo (thay vì những khuôn mẫu), và chờ đợi sự cởi mở của thi nhân với những cung bậc cảm xúc chân thật, để họ có thể cảm nhận, nắm bắt, thay vì những thứ sáo rỗng, xa rời thực tế.

Trong quá khứ, những kẻ tài tử trứ danh như Nguyễn Công Trứ, Dương Khuê, Chu Mạnh Trinh... thường là những bậc thành danh trên hoạn lộ, bởi vậy, cái phá phách, ngang tàng của họ là hệ quả của những tháng ngày làm quan, của cả một quá trình sống trong khuôn thước nay muốn được cởi bỏ để “xáo lộn cổ kim”, thỏa chí tang bồng. Nhưng Tản Đà thì khác! Đường công danh dở dang, đường tình duyên trắc trở, Tản Đà trở thành một kẻ tài tử bị bỏ rơi giữa một xã hội kim tiền. Trong trạng thái bơ vơ ấy, nguyên chất tài tử vốn có ở Tản Đà bị tác động và chuyển biến một cách nhanh chóng. Nó, một mặt, là minh chứng cho dòng chảy quán tính của loại hình nhà nho tài tử đã được định hình trong tâm thức Tản Đà ngay từ thời thơ ấu, nhưng mặt khác, cũng là chất xúc tác để khởi phát những manh nha về ý thức tự do, màu sắc cá thể trong một xã hội đang chuyển dần về hướng thể tục hóa. Cố nhiên, cái ngông ngạo, ngang tàng ở Tản Đà phần lớn mang màu sắc loại hình, nhưng cũng không thể che giấu đi sự phản kháng tất yếu của một tâm hồn vốn đã chứa đựng quá nhiều đồ vỡ về mặt cảm xúc, hay nói cách khác, đó là dòng ý niệm dị biệt của một hữu thể đang quấy đạp trong chuỗi vô thức để tìm về với bản ngã tự do.

Có thể nói, từ lúc mới bước chân vào chốn văn chương, cho đến khi khuyh đảo cả thi đàn, Tản Đà luôn bộc lộ cái khí chất ngang tàng bên cạnh bản tính phong lưu, đa tình của một kẻ tài tử, mà ở đó “sự chơi” được nâng cấp lên một tầng cao mới, một giới hạn mới, nếu không muốn nói là đạt đến hàng nhất lưu trong thi giới. “Tản Đà trước tiên và sau cùng chỉ là một kẻ phiêu bồng sung sướng, một kẻ sống và dám sống hết đời mình và đồng thời sống hết cái hồn thơ của mình như một kẻ dấn thân vào cuộc chơi kì thú” [2, tr.105]. Đó là lí do vì sao văn chương của Tản Đà không thiếu những cái thú say sưa từ sơn hào đến mỹ tửu, từ cung Quảng Hàn đến hoa phấn bình khang: *Chấn Phòng đất khách com Tàu/ Con ca xứ Huế, cô đầu tỉnh Thanh* [196, tr.251]. Tản Đà không chê bai những thú vui ở đời, mặt khác, ông còn nhắc đến chúng với tất cả niềm hân hoan, khoái cảm: “Tản Đà không dè bủ khinh miệt - hay che giấu cái sung sướng chung thường là giàu sang, vinh hoa, ăn mặc, thanh sắc như các nhà nho xưa. Ông nói đến những thú vui trần tục đó với tất cả khoái cảm và sự ham muốn” [58, tr.264]. Với bản

tính ưu du, khoái hoạt, Tản Đà ung dung tự tình cùng sông núi: *Trăm năm hai chữ “Tản Đà”/ Còn sông, còn núi, còn là ăn chơi* [196, tr.253]. Chính cái tuyên ngôn ấy đã khẳng định một “hệ giá trị riêng” với đầy đủ phẩm chất, danh dự của một kẻ dấn thân và rong chơi như Tản Đà, trên cả chiều văn lẫn đường đời.

“Sự chơi” của một kẻ tài tử là ngao du, lịch duyệt, để thỏa chí tang bồng; là bất đắc chí với hiện tại mà tìm đến giai nhân mỹ tửu, nhưng sau cùng, sự chơi ấy vẫn không thể vượt thoát khỏi ý thức hệ của một nhà nho. “Sự chơi” của kẻ hiện sinh lại chiếm lĩnh ở một giới hạn khác, giới hạn của tự do tuyệt đối: *Chơi đi thôi/ Chơi mau đi thôi/ Cho trống thùng,/ Cho chiêng long/ Cho cờ quán ngược,/ Kéo cái già sông sộc nó thì theo sau* [196, tr.363]. Cái tình rạo rức, cái duyên môn mọn và cả sự giục giã, vồ vập trong thi giới của Tản Đà như là thứ sinh lực mê đắm, dồi dào, bổ khuyết cho một thể giới tinh thần đã chất chứa vô vàn cay đắng, tủi hổ, xen lẫn những mặc cảm từ thời thơ ấu. Ngạc nhiên trước “sự chơi” của Tản Đà, ta chợt nhớ *Say đi em* của Vũ Hoàng Chương: *Say đi em/ Say cho lá loi ánh đèn/ Cho cung bậc ngả nghiêng, cho điên rồ xác thịt* [183, tr.82]. Dầu rằng, khoảng cách từ Tản Đà tới Vũ Hoàng Chương còn tương đối xa, giữa một bên là tâm thức của nhà nho tài tử và một bên là cá tính của thi sĩ “đầu thai nhằm thế kỉ”, nhưng rõ ràng, những say sưa, lả loi của kẻ hậu thế ít nhiều đã được nhen nhóm từ cái vồn vã, hối thúc của tiền nhân. Với thể hệ như Tản Đà, tiếng gọi giục giã ấy vừa là “sự chơi” hoan lạc vừa là sự dấn thân táo bạo đến không ngờ! Con người sinh ra là một đặc hữu, không lặp lại ở bất kì một cá thể nào về mặt vật chất lẫn tinh thần: “Không có thuyết tất định, con người là tự do, con người được tự do [...] và không có một bản tính con người nào khác để tôi có thể đặt nền tảng trên đó” [129, tr.45]. Theo đó, “sự chơi” là ước muốn dấn thân vào cuộc đời trong từng khoảnh khắc hùng hực, nóng hổi của nó, để kiếm tìm và hội ngộ với tha nhân trong chính mình. Chơi vì cái riêng, phục vụ cho cái tôi bản thể. Chơi như là cách để phản kháng với thực tại và khẳng định bản lĩnh của cá nhân: “Chơi sao cho đáng là chơi, cho không uổng phí thiệt thời xuân xanh. Có chăng là giống hữu tình, chơi cho đồ quán xiêu đình mới thôi” [198, tr.212].

Vượt lên khỏi bề đời tục lụy, Tản Đà phiêu bồng cùng “cuộc chơi” mới mẻ, táo bạo và thăng hoa với dòng cảm xúc dâng trào. Khung thẩm mỹ của kẻ tài tử trong quá khứ dường như không đủ để “chiều chuộng” một cá tính “nổi loạn” như Tản Đà, vì thế, thi nhân tự tạo cho mình một thi giới riêng, từ hiện thực đến mộng ảo, để có thể tìm thấy những xúc cảm tinh khiết và trọn vẹn nhất. “Trong cái đẹp, con người tự đặt mình như tiêu chuẩn của sự hoàn hảo; trong những trường hợp chọn lọc, nó tự ngưỡng mộ mình trong đó” [114, tr.119], chàng “Narcissus” của thế kỉ XX đã say mê, đắm đuối trong thi giới của chính mình. Bởi không một nơi nào khác ngoài thi giới ấy, Tản Đà gặp lại chính “bản sao” của mình trong sự đồng điệu và hấp dẫn đến như thế: “Minh yêu mình, không cứ đẹp hay xấu hay hay dở; người ta yêu nhau, thường cũng không cứ đẹp xấu,

hay hay dở, mà yêu thời cứ yêu” [197, tr.602]. Dẫu đó là cái khao khát được nuôi dưỡng từ những vết thương thời niên thiếu, hay cái định mức khuây khỏa bị phong ấn bởi ý thức của một kẻ “chân tâm với Nho học”, thì chí ít, một phần nào đó, thi sĩ đã được thỏa mãn với sự tự do xuất phát từ bản ngã sâu thẳm, được sống với nhân vị “lâm thời” trong thi giới ấy. Đó là lí do vì sao, trong giới văn sĩ, Tản Đà lại là người duy nhất nói chuyện và đối thoại với “bóng”, với “ảnh” [của chính mình] như một nhu cầu giải bày tâm sự.

Tản Đà đã dũng cảm cởi bỏ những định kiến xã hội, những mô thức tư duy cũ kĩ để khai phóng những cảm xúc ẩn sâu trong chính bản thể. “Con người không là gì khác ngoài dự phóng của mình, nó chỉ tồn tại trong giới hạn có hiện thực hóa bản thân, vì vậy con người không là gì khác ngoài toàn bộ các hành vi của mình, không có gì khác ngoài đời sống của nó” [129, tr.58], cho nên, xét đến cùng, hiện sinh không phải một trạng thái mà là một hành vi xuất phát từ hữu thể để hướng tới sự tự do tuyệt đối, để vượt ra khỏi ràng buộc của những ý niệm trừu tượng có sẵn, để “tôi” là “tôi” với cá tính đặc hữu, để tìm trong cái “hư vô bất tận” một sự diễn dịch cá biệt - là “tôi”. Nếu như triết học cổ điển, với kinh nghiệm và những áp đặt trong niềm tin, chỉ nhìn con người ở những đặc tính chung nhất, phổ quát, rồi sắp xếp vào một hệ thống nhất định với sự phân tầng “đẳng”, “bậc” rõ ràng, thì đến thời đại mới, con người là một hữu thể, một dự phóng “không chỉ tồn tại như nó tự quan niệm, mà còn tồn tại như nó muốn thể hiện” [129, tr.33]. Giữa dòng chảy miên viễn của lịch sử, trong “cái hố đen ngòm sâu thẳm” của hư vô, con người giờ đây muốn khao khát hưởng thụ cuộc sống trong từng hơi thở, từng phút giây. Không chấp nhận sự sống là giới hạn, Tản Đà đối thoại với thời gian bằng một thái độ cuồng quýt, vội vàng, và cả những tiếc nuối: *Thương thay! xuân chẳng đợi chờ/ Tiếc thay! xưa những hững hờ với xuân/ Trăm nghìn gửi lại Đông quân/ Hãy khoan khoan tới, hãy dần dần lui!* [196, tr.211]. Cái tha thiết yêu xuân, tiếc xuân đến “hờn xuân” này có lẽ chúng ta lại bắt gặp trong *Vội vàng* của Xuân Diệu sau này. Vượt lên những câu thúc của thời cuộc, Tản Đà đã để cho bản ngã được khuấy động, vẫy vùng trong khao khát yêu thương, được rong chơi trong mộng ảo, và hơn hết, được chìm trong cái trạng thức lâng lâng, mơ màng của một kẻ say đắm “tự do”: *Mạch nước sông Đà tim róc rách/ Ngàn mây non Tản mắt lơ lơ/ Còn thơ còn rượu còn xuân mãi/ Còn mãi xuân còn rượu với thơ* [196, tr.149].

Đi sâu vào thi giới của Tản Đà, chúng ta nhận ra sự chông lán, xung đột của các trạng thức tư duy: một con người tự nhận là “hủ nho” nhưng khao khát hướng đến sự tự do, khoái hoạt; một nhà nho vị đời lại ẩn chứa một cái tôi trữ tình muốn quấy đạp, vượt thoát khỏi cuộc đời tục lụy. Hay nói đúng hơn, cấu trúc chủ thể thâm mĩ - Tản Đà luôn trong trạng thái tròng trành, giữa một bên là “chân tâm” hành đạo - một bên là khoái hoạt tài tử; một bên là con người nỗ lực vị đời - một bên là cái tôi khao khát thoát tục; một bên là trách nhiệm với cộng đồng - một bên là “cuộc chơi” của chính mình. Tuy

nhiên, nếu chỉ là giao thoa giữa những trạng huống đó, thì Tản Đà cũng không khác gì một kẻ tài tử ở điểm giới hạn cuối cùng của loại hình này. Nhưng, khi nhìn vào *hành trình* mà Tản Đà nỗ lực níu giữ những cái cũ và cố gắng chạm tay đến những cái mới, thì phải chăng, đó là cuộc tìm kiếm, giải mã kẻ “tha nhân” trong bản thể của mình? Tản Đà đã dường như ra một cái gì khác với thời đại của mình, nhưng ông không thể đẩy nó lên thành một sự biểu hiện rõ ràng trong quan điểm sáng tác - điều mà sau này chúng ta vẫn thường quy chiếu về những phạm trù của lý thuyết hiện sinh.

***Tiểu kết**

Nhìn lại toàn bộ văn nghiệp của Tản Đà, trong cái nhìn tương quan với thời thế, chúng ta thấy được một nỗ lực phi thường và sự chuyên nghiệp đáng nể của kẻ “chân tâm với Nho học” nhưng lại theo đuổi con đường sáng tác văn chương như một kỹ nghệ. Vì lẽ đó, sự phức hợp trong tư duy sáng tác của Tản Đà không chỉ được nhận diện trên cương vị của nhà văn, nhà thơ, nhà báo, mà quan trọng hơn, ở Tản Đà còn là sự chùng lún, tương tác giữa hai hình thái chủ thể đặc trưng cho hai thời kỳ văn hóa: nhà nho tài tử (trung đại) và văn sĩ chuyên nghiệp (hiện đại). Một mặt, mang trong mình cốt cách của một nhà nho tài tử, Tản Đà đã hoàn thành sứ mệnh hành đạo nhập thế bằng văn chương một cách trọn vẹn, nhưng mặt khác, từ rất sớm, Tản Đà đã ý thức xây dựng một quan niệm mới về văn chương, nhằm phá cách những lề lối cổ điển và đáp ứng thị hiếu của độc giả đô thị. Bằng sự sáng tạo của một văn sĩ chuyên nghiệp, Tản Đà đã tạo ra cho mình một thế giới nghệ thuật độc đáo, đủ sức dung chứa những mô thức thẩm mỹ tưởng chừng như đối lập nhau: một bên là cảm quan “con người vũ trụ” với khao khát tự tình cùng phong vân, tuế nguyệt, một bên là sự trỗi dậy mạnh mẽ của hình tượng “con người cá nhân” với hành trình đi tìm tự do và khát vọng khai phóng những cảm xúc ẩn sâu. Sự phức hợp trong quan niệm thẩm mỹ ấy vừa là vẻ đẹp độc đáo, vừa là điểm ưu trội thể hiện dấu ấn liên văn hóa trong văn chương Tản Đà.

CHƯƠNG 4

HÌNH THỨC THẨM MỸ TRONG VĂN CHƯƠNG CỦA TẢN ĐÀ TỪ GÓC NHÌN LIÊN VĂN HÓA

4.1. Sự đa dạng trong hệ thống thể loại

4.1.1. *Hội quang của những thể loại văn học truyền thống trong văn chương Tản Đà*

Có thể nói, những quy chiếu văn hóa được cảm nhận đầu tiên và nổi bật nhất trong cấu trúc nội tại của một tác phẩm văn chương là ở phương diện thể loại. Về cơ bản, thể loại văn học “là một hiện tượng loại hình của sáng tác và giao tiếp văn học, hình thành trên cơ sở sự lặp lại có quy luật của các yếu tố tác phẩm” [88, tr.340], nhưng đồng thời nó là một hiện tượng mang tính thời đại rõ nét nhất hệ thống kiến trúc thượng tầng. Sự lặp lại có quy luật của các thành tố thẩm mỹ trong tác phẩm không chỉ đơn thuần được nhìn nhận ở phương diện hình thức, mà còn mang theo trong nó dấu vết của lối tư duy sáng tác và cách thức tiếp nhận của cả cộng đồng văn hóa. Chẳng phải ngẫu nhiên, sự phát triển của văn học viết Việt Nam, từ thế kỉ X đến XIX, được đóng khung trong sự duy trì ổn định của những thể loại văn học tiếp thu từ Trung Hoa là chính: “Đây là thời kì tồn tại những quan điểm văn học, phương pháp văn học, ngôn ngữ văn học, không khí và tập quán văn học có tính chất trung cổ truyền thống” [141, tr.96]. Đồng hành với quan điểm “thuật nhi bất tác”, nền văn học cổ điển chỉ tập trung vào những mô thức thẩm mỹ, những khuôn mẫu nghệ thuật đã có, và ưu tiên đưa chúng lên giới hạn của sự mẫu mực, thay vì phá cách hay tìm tòi để phát triển những thể loại mới. Tập tính sáng tác này đã được định hình một cách rõ rệt trong tư duy nghệ thuật của các nhà nho, và gần như không thay đổi trong suốt diễn trình văn học trung đại Việt Nam.

Bước sang những năm đầu thế kỉ XX, đứng trước những hấp lực của văn hóa phương Tây, nền văn học cổ điển gắn liền tâm thức Nho giáo đã suy yếu một cách nghiêm trọng, nhưng không vì thế mà dấu ấn của nó biến mất hoàn toàn trên văn đàn. Trong buổi giao thời, nền văn học Việt Nam tuy chứng kiến sự tồn tại đồng thời của nhiều mô thức thẩm mỹ, mô hình tự sự, thể loại văn học đại diện cho những hệ hình văn hóa khác nhau, nhưng nhìn chung, quán tính của nền văn học cổ điển vẫn còn sức ảnh hưởng tương đối rõ rệt. Văn chương các nhà nho như Nguyễn Thượng Hiền, Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh, Ngô Đức Kế, Huỳnh Thúc Kháng... chủ yếu được thể hiện qua những thể loại văn học truyền thống. Và thi nghiệp của Tản Đà cũng không nằm ngoài vệt thẩm mỹ đó. Với tổng cộng 318 tác phẩm được in trong *Tản Đà toàn tập* (tập 1), chúng tôi tiến hành thống kê dựa trên phương diện thể loại, kết quả như sau:

STT	Thể loại	Số lượng	Tỉ lệ %
1	Lục bát	48	15.1
2	Song thất lục bát	20	6.2
3	Thất ngôn bát cú	93	29.3
4	Hát nói	19	5.9
5	Dân ca	20	6.2
6	Thất ngôn trường thiên	18	5.5
7	Chèo, tuồng	02	0.6
8	Thơ tự do	16	5.2
9	Khác (Phong dao, Thù tiếp, Yết hậu...)	82	26
Tổng		318	100%

Như vậy, chỉ riêng ở lĩnh vực thơ ca, nhìn vào hệ thống thể loại, độc giả dễ dàng nhận thấy giềng mối cố kết với văn học truyền thống ở Tản Đà là sâu đậm đến nhường nào. Khi mà cuộc sống nơi thành thị đổ xô theo những cái mới và nền văn minh vật chất phương Tây đang dần định hình trong thế giới quan của cư dân đô thị, thì Tản Đà lại thể hiện sự ưu ái với những gì thuộc về truyền thống và bản sắc của dân tộc. Phạm vi thể loại mà Tản Đà sáng tác rất rộng, từ thơ ca bác học đến thơ ca dân gian, từ Đường thi tới lục bát, từ thù tiếp tới chèo, tuồng..., hầu hết trong số đó đều có những kiệt tác chạm đến sự mẫu mực của đặc trưng thể loại.

Trước hết, việc “bình dân hóa” Đường thi và nâng tầm nghệ thuật cho thể loại phong thi là những đóng góp to lớn của Tản Đà trong quá trình xác lập địa vị của chủ thể sáng tạo. Mang trong mình giềng mối cố kết với Nho học và nền văn chương cổ điển, dễ hiểu vì sao thể loại Thất ngôn bát cú và Tứ tuyệt lại chiếm đại đa số trong các sáng tác của Tản Đà. Hai thể thơ ấy vẫn được xem là linh hồn của thơ Đường luật và chiếm vị trí chính thống trong dòng văn học viết Việt Nam. Cái hàm súc, cô đọng, và sự cân đối, hài hòa trong niêm luật cổ điển là một phương diện đặc trưng của thể loại này. Không chỉ là thành tựu đỉnh cao của văn hóa thời nhà Đường (618 - 907), mà nó còn đại diện cho cái thâm trầm, sâu lắng của nền minh triết Á Đông. Mặc dù là thể loại ngoại lai và đã trở thành mẫu mực với những niêm luật cố định, nhưng qua ngòi bút tài hoa của Tản Đà, người đọc vẫn thấy được sự phá cách nhất định. “Tản Đà đã vận dụng rất nhiều hình thức dân ca làm tràn ngập hết bờ bụi, ranh giới, xô lệch hết khuôn khổ của các thể loại truyền thống, nhất là âm điệu thơ truyền thống. Ngay cả thơ thất ngôn, dưới tay ông cũng trở nên uyển chuyển, không trang nghiêm, gò bó như thơ xưa” [58, tr.301].

Thực tế, việc đem Đường thi xuống gần hơn với cuộc sống thường nhật, phổ vào đó những hình ảnh dung dị, bình đạm, đã được khởi xướng từ Nguyễn Trãi, Nguyễn Bình Khiêm, còn Đường thi trong tay của Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến, Tú Xương đã trở nên gai góc và bền cột từ lâu. Nhưng đến Tản Đà, Đường thi lại trở nên biến hóa hơn với sự giải thiêng và tham gia vào môi trường văn học ở đô thị. Trong bài *Mắng con cuộc tiếc xuân*, từ “khuôn vàng thước ngọc” của thể loại bát cú Đường thi, Tản Đà đã mở ra cuộc chơi “giải thiêng” và gài vào đó những ý tứ mới mẻ, táo bạo: *Ai khuyên con quốc nó đừng kêu/ Xuân đã qua rồi cứ gọi theo./ Sao cứ lo co trong bụi rậm/ Lại còn eo óc với trời cao./ Cỏ non nước lục chờ mi mãi/ Liễu yếu đào tơ chán kẻ yêu./ Đen đũi chẳng nên năn nỉ phận/ Mặc con mây sớm, hạt mưa chiều* [196, tr.101]. Trong sử học cổ điển, chim quốc, với tiếng kêu đặc trưng của nó đã gắn liền với điển cố Vọng Đế để mắt nước vào tay Miết Linh, từ đó uất ức và tiếc nuối, ngày đêm kêu “quốc! quốc!” (trong sách *Hoàn vũ ký*). Xuất phát từ điển ấy, trong dân gian cũng như văn chương cũ, chim quốc là biểu tượng cho nỗi đau thương của người dân mất nước, hay là tiếng lòng đau đáu của những người tha hương mong trở về cố quốc. Nhưng trong thơ Tản Đà, ta không còn thấy cái hoài vọng trang trọng đó nữa, mà thay vào đó là cái ồn ào, “eo óc”, cái “đen đũi”, “lo co”, chẳng khác nào loài chim “hèn nhát”, sống lẩn khuất, rón rén trong bụi rậm mà kêu lên những tiếng vô nghĩa, điếc tai. Như vậy, bằng cách giải thiêng tinh tế đó, Tản Đà đã kín đáo đả kích những kẻ yêu nước “bằng mồm”, bề ngoài hô hào “xuất dương”, ủng hộ “canh tân”, nhưng thực chất chỉ là những kẻ hùa theo “phong trào”. Đó là những “cô oanh học nói”, “chú khướu nỏ mồm”, được sản sinh ra trong xã hội lai căng giữa phong kiến và tư sản, trong những phong trào cải lương, duy tân “nửa mùa” mà kết quả chẳng thể đi đến đâu. Và tất nhiên, ở đâu đó trong hình ảnh này, Tản Đà cũng đang chế giễu chính bản thân mình. Kéo Đường thi xuống gần hơn với văn chương phổ thường, cọ xát với môi trường văn hóa đô thị, Tản Đà đã góp phần “đại chúng hóa” thể loại mực thước này. M. Bakhtin đã từng nói: “Thể loại bao giờ cũng thế, bao giờ cũng đồng thời vừa cũ vừa mới. Thể loại được tái sinh và đổi mới trong từng giai đoạn mới của sự phát triển văn học và trong từng tác phẩm, cá biệt của thể loại đó” [7, tr.121 - 122]. Vậy là, trong hình thức thơ cổ điển với thi đề truyền thống, Tản Đà đã phá vỡ những giới hạn mẫu mực ấy, để mang đến những thi tứ mới mẻ, lạ lẫm, pha chút tinh nghịch, bền cột mà vẫn vô cùng duyên dáng. Đó là lúc mà sáng tạo và phá cách lên ngôi, để xác lập vị thế vững chắc cho cái tôi cá nhân trong một thế giới nghệ thuật mang bản sắc riêng của thi nhân.

Ngoài việc bình dân hóa Đường thi, Tản Đà còn nỗ lực nâng tầm nghệ thuật cho thể loại phong dao - vốn được xem là ngoại biên của văn học chính thống và chỉ được lưu hành trong môi trường dân gian. “Tản Đà tìm được trong văn học truyền thống mảnh đất màu mỡ là văn chương nhà nho tài tử và văn học dân gian. Những đóng góp

đặc sắc của Tản Đà cho thơ ca như nâng cao nghệ thuật phong thi, làm cho những ca khúc như sấm lý... có tính văn học” [58, tr.280]. Nếu nói về dấu ấn đậm nét nhất của văn học dân gian [ở phương diện thể loại], thì đó chính là việc Tản Đà đã để lại cho hậu thế 20 bài dân ca và trên dưới 50 bài phong dao. Một cách khái quát, phong dao là “ca dao cổ” [10, tr.782], với hình thức “câu hát của dân gian” [54, tr.440], đó là thứ văn chương bình dân, phản chiếu một cách trực tiếp, chân thật những cảm xúc của người lao động trong cuộc sống thường nhật, gắn liền với thiên nhiên, ruộng đồng. Với bối cảnh nông thôn, những con người sống quanh năm gắn liền với đồng nội và những mối quan hệ cộng đồng thân thuộc, họ mang vào ca dao những tình cảm tự nhiên, chân thật, những lời giao duyên hẹn ước, cho đến những bài ca đằm thắm, yêu đời, đều không có dấu hiệu của sự gọt giũa trong câu chữ hay gò ép trong ý tứ: “Trong lũy tre xanh, trai gái hát với nhau những câu ví von bóng bẩy và lý thú, tưởng chừng như các nhà văn ngồi trong buồng, ôm đầu, nặn óc, mất bao công gọt giũa cũng không thể viết được bằng” [79, tr.48].

Những bài phong dao của Tản Đà, thoát nhìn, độc giả bị nhầm lẫn đó là những bài ca dao lưu hành trong dân gian, bởi lẽ toàn bộ tác phẩm là những liên lục bát không có nhan đề, lại luôn bộc lộ cái vẻ tình tứ, duyên dáng nhưng nhẹ nhàng, bình dân: “Hầu hết thơ của Nguyễn Khắc Hiếu, nhất là những câu thơ hay nhất của ông, đều tiết lộ tâm hồn lãng mạn thanh thoát, đặc biệt của miền Bắc hồi đầu thế kỷ 20, còn đượm nhiều hương vị thuần túy nông thôn miền Bắc” [191, tr.20]. Chìm đắm trong nguồn thắm mỹ dân gian đó, độc giả được trở về với không gian văn hóa bình dân, qua lối hát đối đáp “mình - ta”, qua những hình ảnh quen thuộc như “con cò”, “con sáo”, những mô tip “thân em”, “anh đi”: *Mình ơi có nhớ ta chăng?/ Nhớ mình đừng tựa bóng trăng ta sầu* [196, tr.440], *Anh đi để vợ anh nhà,/ Lấy ai đằm ấm đằm đà cho anh* [196, tr.442]... Cái tôi tập thể trong phong dao và cái tôi cá thể trong lục bát là tiêu chí cơ bản nhất để khu biệt hai thể loại này. Đặt phong dao và lục bát của Tản Đà cạnh nhau, người nghiên cứu có thể nhìn thấy ở đó sự biến đổi tự nhiên từ những nguồn mạch của dân gian để trở thành một thể loại của văn học viết. Phong dao của Tản Đà luôn tươi thắm cái duyên quê, luôn đượm đà cái hương đồng cỏ nội, luôn chất chứa cái vẻ đẹp mộc mạc, giản dị của những con người lao động. Trong cái đường biên giữa ca dao và phong dao đó, nghệ thuật và cuộc sống như hòa làm một, “nơi không còn thơ Tản Đà, nơi cũng không còn đời sống Tản Đà, nơi chỉ còn lại một luồng hơi thở đằm ấm, mong manh” [2, tr.105] như chính cuộc sống thanh đạm, yên bình của người dân Việt Nam sau lũy tre làng. Bên cạnh cái phong vị của lục bát mộc mạc, cái hơi hướm của cuộc sống nông thôn với những tính cách giản dị, đơn sơ ấy, những bài phong thi của Tản Đà cũng chứa đựng những hình tượng nghệ thuật đặc sắc, với cách dụng ngôn tài hoa, với trữ lượng thắm mỹ dồi dào, khiến cho độc giả khó có thể phân biệt rạch ròi

đó là thơ hay ca dao, là văn chương bác học hay văn chương dân gian. Giữa cái vũ trụ biến thiên của chữ nghĩa và vần điệu, thi nhân mang tới người đọc những “luồng gió” mát mẻ, trong lành: *Đưa nhau một quãng đường xa/ Gió mai quyên giục, trăng tà nhận kính/ Ai đi đường ấy cùng mình/ Minh đi, để lại gánh tình ngổn ngang* [196, tr.441], *Con sông xuân nước chảy lờ đờ/ Thuyền trôi lững đững, trăng tờ mờ soi/ Công danh chi nữa chàng ơi!/ Chàng về dậm mũi cho tôi lái thuyền* [196, tr.400]... Phạm Văn Diêu cho rằng, cái chất bình dân, giản dị đó là một “phong cách nghệ thuật dân tộc”, là một giá trị văn hóa độc đáo, để phân biệt thơ ca Tản Đà với phần còn lại của thi đàn bấy giờ: “Cũng như ca dao và dân ca, biểu hiện chủ yếu của phong cách nghệ thuật dân tộc trong thơ Tản Đà là cái vẻ tự nhiên nổi bật và sự tràn lan tình cảm trong sáng tác nó là một đặc điểm để phân biệt thơ ông với thơ những thi sĩ cùng thời” [194, tr.275]. Với thể loại phong dao, Tản Đà đã từng bước đưa văn học dân gian lên một tầm cao mới, bước đầu ghi dấu ấn trong không gian văn học chính thống. Ở khía cạnh này, cùng thời Tản Đà, thi Á Nam Trần Tuấn Khải cũng là một tác giả rất thành công với những thi phẩm mang âm hưởng dân gian, như bài “Anh đi anh nhớ quê nhà” bao năm vẫn bị lầm tưởng với ca dao vậy.

Nói tóm lại, bằng những rung cảm thâm mỹ đặc biệt, bằng tình yêu sâu đậm với quê hương và mối giao cảm đặc biệt với linh hồn văn hóa Việt, Tản Đà đã nỗ lực đưa văn học dân gian tiến sát hơn đến trình độ nghệ thuật của văn chương bác học, đồng thời, chuyển hóa thể loại Đường thi trở nên gần gũi, thuần Việt hơn. Sự thay đổi này, vừa phù hợp với xu hướng thâm mỹ của công chúng đô thị thời bấy giờ, mặt khác, cũng thể hiện rõ nét ý thức giữ gìn những bản sắc truyền thống trong quá trình tiếp biến văn hóa của Tản Đà. Sau này, khi xuất hiện Thơ mới, sinh quyển văn chương Việt Nam vắng dần những bài thơ theo thể loại Đường thi, thay vào đó là sự lên ngôi của thể loại thơ tự do. Trong thời điểm ấy, Quách Tấn trình làng những tập thơ sáng tác theo luật Đường, mang theo sự hàm súc, cô đọng vốn có trong nguyên mẫu của nó, chứ không tiếp tục theo xu hướng phá cách thể loại. Vì vậy, có thể thấy, con đường bình dân hóa Đường thi được khởi động từ Nguyễn Trãi đã có thể kết thúc với đại diện ưu tú cuối cùng là Tản Đà.

4.1.2. “Khúc dạo đầu” của những thể loại văn học mới trong văn chương Tản Đà

Những thập niên đầu của thế kỉ XX, nền văn học Việt Nam bước vào giai đoạn tái cấu trúc trên cơ sở diễn ra đồng thời cả hai khả năng: “Hoặc cách tân dần dần nền văn học truyền thống để đi tới văn học hiện đại, hoặc học tập văn học cận, hiện đại ở phương Tây, theo hệ thống thể loại của nền văn học ấy để xây dựng nền văn học mới” [58, tr.309]. Đứng trước thử thách của thời đại, nhà nho Tản Đà đã mạnh dạn tháo dỡ cái cũ trong sự định hình của cái mới, lấy tư tưởng văn hóa hiện đại phương Tây hòa nhập với cái minh triết phương Đông để chuyển hóa thành một thứ văn chương độc

đảo, mới lạ, có khả năng chuyển tải những cung bậc cảm xúc của một “con người cá nhân” trong một “xã hội thể tục hóa”, và từng bước thoát ra những mô thức nghệ thuật cổ điển mang tính ước lệ, loại hình. Trong sự chuyển dịch của hệ hình văn học, hệ thống thể loại bắt đầu có sự đa dạng và xáo trộn mạnh mẽ. Nếu như trước đây, lực lượng sáng tác và đối tượng thưởng thức của văn học là các quan lại, nho sĩ, nên chủ yếu sáng tác bằng các thể loại trữ tình xoay quanh các phương thức phú, ti, hứng, vốn đã trở thành thói quen thẩm mỹ trong văn hóa cổ điển phương Đông. Ngược lại, văn học trong thời đoạn mới lại chủ yếu hướng đến môi trường đô thị, để đáp ứng lại nhu cầu thưởng thức mới của tầng lớp thị dân. Các văn sĩ tự do du nhập những thể loại văn học mới thông qua con đường báo chí, dịch thuật...

Trong không gian văn học mới, tiểu thuyết là một trong những thể loại được chú ý đến sớm nhất và có những bước chuyển mình đáng kể. Những cái tên mở đường đáng chú ý có thể kể đến như: Nguyễn Trọng Quản (*Thầy Lazaro Phiền*, 1887), Trần Chánh Chiếu (*Hoàng Tố Anh hàm oan*, 1910) Trương Duy Toàn, (*Phan Yên ngoại sử*, 1910), Hồ Biểu Chánh (*Ai làm được*, 1912)... Tuy nhiên, nếu hình dung tiểu thuyết là “hình thức tự sự cỡ lớn”, “với những giới hạn rộng rãi trong hình thức trần thuật”, “có thể chứa đựng lịch sử của nhiều cuộc đời, những bức tranh phong tục của xã hội miêu tả cụ thể các điều kiện sinh hoạt giai cấp tái hiện lại nhiều tính cách đa dạng” [88, tr.387], thì rõ ràng ở thời điểm cuối thế kỉ XIX - đầu thế kỉ XX, văn học nước ta chưa có được một tiểu thuyết đúng nghĩa. Ngược dòng thời gian, có thể thấy rằng, văn học cổ điển các nước phương Đông thường quan tâm đến văn vần nhiều hơn văn xuôi, cho nên thành tựu về thi ca cổ điển rất phong phú và đạt đến đỉnh cao, nhưng khi nói về nghệ thuật văn xuôi thì tương đối hạn chế. Về đại thể, thuật ngữ *tiểu thuyết* trong tư duy sáng tác và tiếp nhận của người Việt là mượn từ Trung Hoa mà mục đích của nó là nhằm phân biệt với hai thể loại cơ bản khác là *đại thuyết* (kinh sách của các thánh nhân) và *trung thuyết* (sách do các hiền sư, sử gia thực hiện). Hơn nữa, tình trạng phân loại luôn nhập nhằng, lẫn lộn giữa những thể loại có hình thức tương tự như truyền kì, kí sự, tùy bút, liệt truyện, truyện văn xuôi..., khiến cho khái niệm tiểu thuyết còn tương đối mờ nhạt trong văn hóa tiếp nhận của người Việt: “Nước ta trước kia vốn chỉ có tiểu thuyết bằng Hán văn, lạ gì tiểu thuyết mà mượn chữ nước ngoài thì làm sao cho được thông tục, vì vậy mà cái ảnh hưởng của tiểu thuyết đối với toàn thể xã hội chưa đáng là bao” [93, tr.36]. Ảnh hưởng theo quán tính tiếp nhận đó, Phạm Quỳnh từng giảng luận về tiểu thuyết với phạm vi rất rộng: “Tiểu thuyết là một truyện viết bằng văn xuôi đặt ra để tả tình tự người ta, phong tục xã hội, hay là những sự lạ tích kỳ, đủ làm cho người đọc có hứng thú” [124, tr.659], còn Thanh Lăng khi viết *Bảng lược đồ văn học Việt Nam* vẫn xếp những tác phẩm như: *Cung oán ngâm khúc*, *Chinh phụ ngâm*, *Truyện Kiều*, *Lục Vân Tiên*... vào thể loại tiểu thuyết [71, tr.441]. Học giả

ngiên cứu đã vậy, cho nên, không quá khó hiểu khi những người sáng tác như Nhất Linh từng quan niệm rằng: “Ở nước ta thịnh hành nhất là lối tiểu thuyết bằng thơ như *Đoạn trường tân thanh*, *Phan Trần*, *Hoa tiên*, *Bích Câu kỳ ngộ*,... hay những truyện rất nô nê như *Thạch Sanh*, *Phạm Công Cúc Hoa*” [80, tr.88].

Sự nhập nhằng trong sáng tác lẫn tiếp nhận như vậy là hệ quả của một quá trình lâu dài nền văn học Việt Nam phụ thuộc vào hệ thống thể loại của văn học Trung Quốc, thành ra, khi phương Tây đã làm quen với tiểu thuyết từ thời Phục hưng, thì ở các nước phương Đông nói chung, Việt Nam nói riêng, đại thuyết, trung thuyết hay tiểu thuyết vẫn chỉ là những khái niệm mang tính chất phân bậc văn chương. Trong hệ quy chiếu của văn hóa cổ điển, đại thuyết và trung thuyết là những tác phẩm dành cho đấng quân vương, trí thức, còn tiểu thuyết thì xuất phát từ “đám bái quan”, “với những câu chuyện ngồi lê đôi mách nơi đầu đường xó chợ” [99, tr.486]. Quan điểm này chi phối đến sự phát triển và quá trình tiếp nhận của thể loại tiểu thuyết trong cộng đồng người Việt, gắn liền với nền văn học cổ điển. Nguyễn Trọng Quản mở đầu cuốn *Thầy Lazaro Phiền* với một sự dè chừng: “Tôi một có (chỉ có) ý dụng lấy tiếng thường mọi người hằng nói mà làm ra một truyện hầu cho kẻ sau coi mà bày đặt cùng in ra ít nhiều truyện hay, trước là làm cho trẻ ham vui mà tập đọc, sau là làm cho các dân xác xừ biết rằng người An Nam sánh trí sánh tài thì cũng chẳng thua ai” [121, tr. 4], còn Trần Chánh Chiếu trong lời tựa cuốn *Hoàng Tố Anh hàm oan* đã rào đón: “Nay tôi ngụ ý soạn một bản nói về chuyện trong xứ mình, dùng tiếng tầm thường cho mọi người dễ hiểu đặng. Ấy là làm thử, nên chỗ nào có sơ siêng, xin chur quý vị khán quan dung túng” [106, tr.26]. Nhìn lại bối cảnh sáng tác và tiếp nhận ấy để chúng ta có thể hiểu rằng, tiểu thuyết là một thể loại tương chừng như rất cũ trong văn học cổ điển nước ta nhưng thực tế thì lại là một thể loại mới mẻ, và ít nhiều còn xa lạ đối với công chúng và kể cả người sáng tác.

Bước sang những năm đầu thế kỉ XX, khi cư dân đô thị bắt đầu tiếp xúc nhiều hơn với văn học phương Tây, những thể loại văn xuôi lãng mạn và kịch nhanh chóng chiếm được cảm tình của quần chúng. Kịch nói được mở màn bởi Vũ Đình Long với vở diễn *Chén thuốc độc* (1922), và sau đó là một loạt vở kịch của Vi Huyền Đắc (*Uyên ương*, *Hoàng Mộng Điệp*, *Hai tối tân hôn*), Nam Xương (*Ông Tây An nam*, *Chàng ngốc*), Trương Ái Chung (*Nghị ngốc*)... Tuy nhiên, trong xu hướng tiếp nhận mới, tiểu thuyết vẫn là thể loại thu hút được quần chúng đô thị nhiều hơn cả. Một mặt, tiểu thuyết dễ dàng tiếp cận hơn, bởi không phải ai cũng có khả năng về kinh tế để đến xem diễn kịch trên sân khấu, mặt khác, về khung thẩm mĩ thì tiểu thuyết có phần cởi mở, rộng rãi hơn cả: “Phạm vi của tiểu thuyết nói chung rộng hơn sân khấu. Nó tạo ra một chân dung tiếp nhận được và thỏa mãn về xã hội đương thời. Trong khi miêu tả tính cá thể trong các vở kịch bị giới hạn bởi sự phụ thuộc của nó vào yêu cầu thị giác và thính

giác thì tiểu thuyết, nhờ giao tiếp với tâm trí và khuấy động sức tưởng tượng của độc giả, lại có một diện giao tiếp rộng hơn rất nhiều” [131, tr.89].

Giữa bối cảnh tiếp nhận ấy, Tản Đà - trong dáng dấp của một văn sĩ chuyên nghiệp - đã nhận ra và thích nghi một cách nhanh chóng, thay vì những bỡ ngỡ, choáng ngợp như tầng lớp cựu học. Được trải qua nghề làm báo, hơn ai hết, Tản Đà hiểu rõ “cái giá” của văn chương, giờ đây được đong đếm bằng sự say sưa, hào hứng của độc giả, chứ không hẳn là ở những giá trị đạo đức hay thẩm mỹ thuần túy. Khi mà độc giả trong Nam, ngoài Bắc đổ xô đọc các tiểu thuyết Tàu được dịch qua chữ quốc ngữ: “Ở trong Nam thì người ta tranh nhau mà coi những *Ngũ hổ bình Tây*, *Ngũ hổ bình Nam*... còn ở ngoài Bắc thì người ta chỉ ham coi *Song phượng kỳ duyên*, *Lục mẫu đơn*” [105, tr.53], thì một vài cuốn tiểu thuyết quốc ngữ ở dạng sơ khởi của Nguyễn Trọng Quản, Trần Chánh Chiêu, Trương Duy Toàn... dường như là không đủ để kéo độc giả về với văn học thuần chính An Nam. Nắm bắt cơ hội này, Tản Đà đã sáng tác một loạt các tác phẩm như: *Giác mộng con* (1917), *Thần tiên* (1919), *Giác mộng lớn* (1929), *Thê non nước* (1932), mang đến những luồng gió tươi mới, độc đáo ở nội dung, tư tưởng và cách thức thể hiện. Nếu *Giác mộng lớn* được viết theo lối “tự truyện”, thì *Thần tiên* là cuốn tiểu thuyết được viết theo kiểu “đối thoại” tương đối mới lạ. Dĩ nhiên, hai tác phẩm này mang ý nghĩa về mặt thể nghiệm nhiều hơn, còn thành công trong văn xuôi của Tản Đà thì phải kể đến những cuốn như *Giác mộng con* và *Thê non nước*.

Nhìn nhận một cách công bằng, cho đến đầu thế kỉ XX, khi văn xuôi quốc ngữ đang còn trong giai đoạn “chuyên mình” để thoát khỏi hình thức của những câu văn biền ngẫu, thì việc cho ra đời cuốn *Giác mộng con* là nỗ lực vượt bậc của một nhà nho như Tản Đà. Thanh Lãng từng nhận định: “*Giác mộng con* như là kết thai tinh thần của giai đoạn nhất này, nó thoát thai do ba dòng ảnh hưởng: sách dịch Trung Hoa, sách dịch Tây phương, và truyền thống huyền truyện dân gian như các huyền truyện của Huỳnh Tịnh Của hay Trương Vĩnh Ký” [71, tr.454]. Nhưng trên thực tế, Tản Đà đã làm được nhiều hơn thế. Bằng việc hóa thân vào chính câu chuyện đang kể, Tản Đà đã bước đầu thu hẹp khoảng cách giữa người kể chuyện và nhân vật, dùng những trải nghiệm và cảm xúc của chính bản thân để tái hiện lại những mô thức tự sự, từ đó bộc lộ một phân tính cách và số phận của nhân vật một cách tự nhiên, sinh động, khác với những khuôn thước trường quy trong tiểu thuyết chương hồi trước đây. Nếu như “nhân vật tiểu thuyết khác với nhân vật sử thi, nhân vật truyện trung đại là ở nhân vật tiểu thuyết là con người ném trải trong khi các nhân vật kia thường là nhân vật hành động, nhân vật đạo đức” [139, tr.299], thì trong hai cuốn tiểu thuyết trên, Tản Đà đã để cho nhân vật của mình được xê dịch, ngao du và trải nghiệm một cuộc sống với nhiều cung bậc cảm xúc chân thực. Nhân vật Nguyễn Khắc Hiếu từng phiêu diêu từ châu Á qua

châu Âu, châu Mỹ, Bắc Cực, thậm chí là vùng đất “cõi đời mới” như chốn Thiên thai ở đỉnh địa cầu. Tản Đà còn đưa nhân vật của mình “lên chơi” thiên đình để gặp gỡ với những người đẹp như Hằng Nga, Quý Phi, Tây Thi..., rồi trở về nhân gian phàm tục để cùng thưởng trà, làm thơ với cổ nhân trong mộng. Tất cả đều được thêu dệt qua trí tưởng tượng phong phú và tinh thần lãng mạn mang đậm màu sắc cá nhân của Tản Đà. Chỉ riêng về trữ lượng văn hóa và chất liệu văn chương trong *Giấc mộng con* đã khiến người đọc phải trầm trồ. Học giả Phan Khôi từng thừa nhận rằng: “Trước kia đọc Đông Dương tạp chí, tôi đã thấy những bài như *Cái chứa trong bụng người* của ông, lần ấy đến Hà Nội lại vừa gặp *Giấc mộng con* của ông xuất bản, tôi không thể nào không phục ông là tay đại tài” [33, tr.55].

Nếu *Giấc mộng con* là cuốn tiểu thuyết mang nhiều nét đổi mới trong nghệ thuật tự sự, thì *Thề non nước* lại mang đến những bước ngoặt trong nội dung tư tưởng. Tản Đà đã khai mở và dẫn dắt cho độc giả một câu chuyện về tình yêu cá nhân, mang màu sắc tư sản mới mẻ. Thoạt nhìn, câu chuyện giữa vị khách giang hồ và cô đào Vân Anh trong một đêm mưa gió tại xóm bình khang dễ khiến chúng ta liên tưởng tới những hình mẫu cổ điển như “tài tử - giai nhân”, “kẻ chốn Chương Đài - người lữ thứ” gặp nhau rồi quyến luyến, sinh tình. Nhưng, đằng sau cái dáng dấp tưởng chừng như quen thuộc ấy, Tản Đà đã chủ động thể hiện quan niệm mới về một thứ tình cảm ngăn ngủi, “chốc nhất” nhưng đủ sức vượt lên hoàn cảnh ngặt nghèo của cuộc sống. Bỏ qua những ranh giới của lễ giáo phong kiến, tình yêu ấy được nảy nở, dưỡng nuôi bằng những cảm xúc tự do, tự nguyện giữa khách má đào và kẻ du tử, chứ không phải rập khuôn như những motif trong văn chương cổ điển. Dầu cho, tình cảm ấy về sau không có được cái kết viên mãn, mỗi người một nơi, kẻ ngóng người trông, nhưng “cuộc tình duyên chốc nhất trong cuộc đời bèo trôi nước chảy, không ràng buộc, không trách nhiệm như vậy, đối với ông, hình như đã thành cái gì rất đáng quyến rũ” [58, tr.269]. Từ những cảm xúc tự nhiên và sôi nổi trong thiên tiểu thuyết này, Tản Đà đã thai nghén ra thi phẩm mang tên *Thề non nước*, vang danh khắp thi đàn về sau. Quan niệm về một thứ tình cảm tự do, hiện đại như thế, hẳn nhiên, phải xuất phát từ lăng kính của một cái tôi cá nhân trong xã hội thế tục, chứ không chỉ trên cương vị của một nhà nho tài tử để bàn về chữ Tình trong thiên hạ.

Với cách thể hiện cảm xúc có phần phóng khoáng, táo bạo đó, cùng với cái duyên trong lối kể chuyện, những tác phẩm của Tản Đà đã nhanh chóng tạo nên cơn sốt trong tiếp nhận. Bằng chứng là có những thời điểm, văn chương của Tản Đà đã xuất hiện trên rất nhiều tờ báo, tạp chí và thâm nhập rộng rãi trong cộng đồng độc giả đô thị lẫn giới học thuật. Phải thấy rằng, việc thành công ngoài sức tưởng tượng này không phải vì Tản Đà đã trình diễn một thứ văn phong quá mới mẻ hay hiện đại, mà là ở việc ông đã tinh tế đánh trúng tâm lí của thế hệ độc giả mới ở xã hội đô thị. Xác định

việc theo đuổi nghiệp văn một cách chuyên nghiệp và thành tâm, cho nên, Tản Đà không cố chấp theo đuổi đường khoa cử, cũng không ngả theo chính quyền bảo hộ, mà dẫn thân vào con đường làm văn chương độc lập. Sự thành công của Tản Đà ngay trong những năm đầu bước vào làng văn là minh chứng xác quyết cho sự thích ứng nhạy bén của một nhà nho chuyển sang làm văn sĩ chuyên nghiệp. Chính trong vị thế này, Tản Đà đã tìm thấy sự đồng điệu với những con người cá thể, mơ ước về một thứ tự do, bình đẳng và chuẩn bị cho một cuộc “vượt rào” thực sự trong tư duy sáng tác. Nếu như trước đây, trong văn học, con người chỉ được nhận thức như là “một bộ phận của đẳng cấp, gia tộc, bị đồng nhất trực tiếp vào cộng đồng, tự cảm thấy các thuộc tính của cộng đồng ấy như là thuộc tính tự nhiên của chính mình” [135, tr.175], thì giờ đây, Tản Đà đã bước đầu nhận diện con người gắn với sự phức tạp trong đời sống nội tâm và theo đuổi những tình cảm được “nuôi dưỡng” theo cách riêng của mình. Hẳn nhiên, ở những cuốn tiểu thuyết này, độc giả vẫn dễ dàng tìm thấy dấu vết “biên ngẫu”, “chương hồi” cùng thứ hiện thực được phản ánh còn khá phiến diện, giản đơn, nhưng bằng “khúc dạo đầu” rất thành công từ *Giấc mộng con* đến *Thề non nước*, Tản Đà đã từng bước khơi gợi nguồn cảm hứng mạnh mẽ cho các thế hệ nhà văn về sau tiếp tục phát triển trên hướng đi tiềm năng này. Hơn nữa, phóng chiếu trong tương quan văn hóa Việt Nam thời điểm đó, những gợi mở, coi nói trong tư duy sáng tác của Tản Đà thực sự là tiền đề tư tưởng rất cần thiết để giải phóng khung thâm mĩ ở người tiếp nhận, nhất là trong một xã hội đã có hơn ngàn năm sống trong lễ thói Nho giáo và chịu sự chi phối triệt để của “chủ nghĩa khắc kỉ”.

Không chỉ đóng góp vào sự phát triển của thể loại tiểu thuyết hiện đại, Tản Đà còn là thế hệ thi nhân đầu tiên ở Việt Nam sáng tác theo thể loại thơ tự do. Ảnh hưởng của văn học Pháp cùng với những chuyển biến trong ý thức tiếp nhận của độc giả đô thị đã làm lung lay tận gốc những mẫu mực trong thi ca cổ điển. Chính Phạm Quỳnh đã phản pháo sự ràng buộc của luật lệ thơ cũ trên *Nam Phong tạp chí*: “Người ta thường nói thơ là tiếng kêu tự nhiên của con tâm. Người Tàu định luật nghiêm cho nghề làm thơ thật là muốn chữa lại, sửa lại cái tiếng kêu ấy cho nó hạp hơn, nhưng cũng nhân đó mà làm mất cái giọng thiên nhiên đi vậy” [84, tr.42]. Nếu không kể đến bài *Con ve và Cái kiến* (1907) của Nguyễn Văn Vĩnh dịch từ tác phẩm *La Cigale et la Fourmi* của La Fontaine bắt đầu xuất hiện những dấu hiệu lệch chuẩn trong hình thức thơ, thì ngay từ những năm 1916 - 1930 (tức là trước khi có phong trào Thơ mới), Tản Đà đã sáng tác những thi phẩm tự do về niêm luật và đa dạng về số câu, số chữ như: *Cảm thu tiễn thu*, *Tống biệt*, *Mỵ Châu - Trọng Thủy*, *Tâm sự nàng Mỵ Ê*, *Bài hát của Tây Thi*... Cần phải nhấn mạnh rằng, dù xuất thân là một nhà nho tài tử, chịu sự chi phối mạnh mẽ của quan niệm sáng tác theo lễ lối trường quy, nhưng Tản Đà cũng là thế hệ thi nhân đầu tiên mạnh dạn tìm đến đến sự đổi mới: “Những điệu thơ đó thật tự

tôi đặt ra, không theo niêm luật ở đâu hết, duy tôi không gọi nó là “thơ mới” mà “thơ” [198, tr.338]. Trên nhật báo *Phụ nữ thời đàm*, Tản Đà đã từng đặt ra những bản khoán: *Nếu không phá cách vứt điệu luật/ Khó cho thiên hạ đến bao giờ?* [196, tr.396]. Điều này khiến ông khác với những kiểu tác giả như Đông Hồ, Trương Phổ, Vân Đài, Đông Xuyên, Ngân Giang... mặc dầu thoát nhin, họ có vẻ khá giống nhau trong xu hướng cách tân thi ca. Một mặt, họ cố gắng phô diễn những tình cảm mới, tư duy mới, nỗi buồn mới của cuộc sống nơi thị thành xô bồ, nhưng bên cạnh đó, họ gần như vẫn trung thành với những hình thức văn chương cũ. Còn Tản Đà thì khác! Kể tài tử ấy bước trên thi đàn với tham vọng “làm mới” cả nội dung và hình thức thơ ca. Trong quan niệm cổ điển, “văn văn gọi là văn văn, là thơ, lẽ cố nhiên phải có tiết điệu nhịp nhàng, có âm hưởng du dương để người đọc có thể ca, ngâm” [145, tr.140], chính điều này đã đưa thơ vào một quỹ đạo niêm luật chặt chẽ, tề chỉnh và cân đối. Nhưng với tư duy đổi mới và khả năng dụng ngôn xuất thần, Tản Đà đã từng bước biến thi ca, từ chỗ là một mô thức thâm mỹ được đóng khung trong lễ lối mẫu mực, trở thành một cấu trúc ngôn ngữ linh hoạt, đa biến. Đó là hình thức thi ca mà như thi hào C.Baudelaire đã từng nhắc đến: “[...] thơ không điệu, không vần, hơi mềm và hơi cứng để có thể thích ứng với những vận động trữ tình của tâm hồn, với làn sóng nhấp nhô của mơ mộng, với những xúc cảm bất thường của lương tri” [44, tr.578].

Trước hết, ở thể loại thơ *trường thiên chia khổ*, Tản Đà đã có những đóng góp quan trọng. Hình thức “tứ tuyệt” trở thành những *khổ thơ* trong một bài thơ *trường thiên* đã manh nha xuất hiện ở Tú Xương (*Năm mới chúc nhau*), nhưng đến Tản Đà mới phát triển để trở thành một thể loại mới đúng nghĩa. Về mặt dung lượng, trong 18 bài thơ viết theo thể trường thiên, bài ngắn nhất là *Nhớ ông Lu Thoa* với 16 câu thơ liên tục, còn bài dài nhất là *Hầu trời*, có tới 25 khổ thơ, có những khổ dài tới 22 câu thơ. Đó là sự thay đổi mạnh mẽ trong dung lượng một bài thơ, thoát hẳn lễ lối tứ tuyệt hoặc thất ngôn tứ tuyệt của văn chương cổ điển. Về mặt cấu trúc, những bài thơ trường thiên của Tản Đà đã không còn tuân theo khuôn thước đề - thực - luận - kết, biến bài thơ thành một *cấu trúc mở*, với khả năng liên tưởng và diễn dịch những nội dung đa dạng, phong phú. Hơn nữa, về phương diện niêm luật, vần nhịp, Tản Đà đã có một bước cải biến rõ nét. Trong bài *Thăm mã cũ bên đường*, thi nhân đã tạo ra những câu thơ tuyệt hay với một lối điệp thanh hoàn toàn mới: *Tài cao, phận thấp, chí khí uất/ Giang hồ mê chơi quên quê hương* [196, tr.175]. Vượt ra khỏi phương thức hài thanh trong thơ cũ, thanh điệu bằng - trắc trong hai câu thơ được sắp xếp thiếu cân bằng, một cách có chủ đích: nếu câu trên là cái trúc trắc, cao vút, thì câu dưới là cái êm ả, yên bình; nếu câu trên là cái phần uất của một người tài tử, thì câu dưới là sự rong chơi của một kẻ du tử. Điều thanh một cách tinh tế, xảo diệu như vậy, thực là xưa nay hiếm có! Chính từ những cải biến trong hình thức này, mà những cũng bậc cảm xúc của thi nhân

cũng được bay bổng, tự do, đa dạng hơn. Thi nhân có thể phiêu diêu từ trần gian lên thiên giới (*Hầu trời*), có thể chuyện trò với người thiên cổ (*Thăm mã cũ bên đường*), có thể lang thang “dan díu” với đời (*Còn chơi*), có thể trực tiếp giải bày nỗi lòng chông chênh nơi tục lụy (*Lo vắn ế, Hủ nho lo đời, Khuyên người giúp dân lụt...*). Nhìn lại quá trình phát triển của thể loại thơ trường thiên chia khổ, chúng đã được manh nha từ Tú Xương, hoàn chỉnh bởi Tản Đà, và đạt đến đỉnh cao trong Thơ mới, với những thi sĩ tài hoa như Xuân Diệu, Bích Khê, Hàn Mặc Tử...

Không chỉ nỗ lực tháo dỡ các quy cũ niêm luật của các thể loại thơ ca cổ điển, Tản Đà còn dẫn thân thể nghiệm ở thể loại hoàn toàn mới - *thơ tự do*. Về cơ bản, thơ tự do là một hình thức phân biệt với thơ cách luật, và không bị ràng buộc vào các quy tắc nhất định về số câu, số chữ, niêm đối... Nhưng nội hàm của khái niệm này còn diễn tả sự vận động “bất quy tắc” trong dòng chảy cảm xúc [của chủ thể trữ tình] và sự biến thiên nhạc tính một cách tự do, linh hoạt theo nhịp điệu của ngôn ngữ, như R. Jakobson đã từng khẳng định: “Thơ không phải lĩnh vực duy nhất mà biểu tượng âm thanh có thể cảm thụ được, đó còn là lĩnh vực mà quan hệ bên trong giữa âm thanh và ngữ nghĩa từ chỗ là dạng tiềm năng trở thành hiện hữu nhờ được thể hiện một cách tập trung và mãnh liệt hơn cả” [214, tr.87]. Tuy nhiên, hình thức thơ tự do là một vấn đề lịch sử trước khi định hình về mặt cấu trúc, bởi vậy, nếu trở lại thời điểm những năm đầu thế kỉ XX, phóng chiếu với quá trình chuyển đổi hệ hình trong văn học, thì Tản Đà thuộc thế hệ thi nhân đầu tiên ở Việt Nam dám tháo dỡ những quan niệm về “niêm, luật” để sáng tác thơ theo xu hướng tự do, phá cách.

Trong bài *Tổng biệt*, Tản Đà đã để cho dòng chảy của thời gian hòa nhịp cùng giai điệu trong tâm hồn thi nhân với cách gieo vần, ngắt nhịp hoàn toàn mới lạ. Cả bài thơ vừa băng láng nét hoài cổ của điển tích “Lưu - Nguyễn”, vừa đậm thắm trong cái dịu dàng, tha thiết của cảm xúc hiện kim. Với cách ngắt nhịp linh hoạt, thật khó để xác định đâu mới là nhịp chính của bài thơ. Ví dụ ở ngay câu đầu: *Lá đào rơi rắc lối thiên thai*, có thể nghĩ ngay đến cách ngắt nhịp 4/3 như truyền thống *Lá đào rơi rắc/ lối thiên thai*, như vậy câu dưới cũng có thể ngắt 4/3 để cân xứng: *Suối tiên oanh đưa/ luống ngậm ngùi!*. Nhưng nếu ta thử ngắt câu đầu với nhịp 2/2/3: *Lá đào/ rơi rắc/ lối thiên thai* và câu dưới cũng có thể ngắt 2/2/3: *Suối tiên/ oanh đưa/ luống ngậm ngùi!* Như vậy với cắt ngắt nhịp sau, câu thơ dường như bị xé nhỏ ra, vương vãi từng tiếng trên dòng ngữ lưu, va vào nhau như những tiếng nấc nghẹn ngào của tài tử - giai nhân trong khoảnh khắc biệt li. Trên cơ sở ngắt nhịp như vậy, ta cũng hiểu vì sao những câu sau, cách vận ngôn của Tản Đà lại cố tình để dòng thơ như bị chia nhỏ và đứt gãy: *Đá mòn/ rêu nhạt/ Nước chảy/ huê trôi - Cửa động/ Đâu non/ Đường lối cũ* [196, tr.383], tựa như bước chân dừng dằng, lưu luyến, tựa như như tiếng lòng xao xuyến, băng băng của kẻ ở - người đi. Kế tiếp, sự sắp xếp của những *âm tiết mở* ở cuối mỗi dòng thơ (*ai, ui, ôi, ơi*)

tuy không hiệp vần như thơ cũ, nhưng được lặp đi lặp lại tạo ra độ ngân nga, vang vọng kéo dài về mặt âm thanh, như lời thở dài luyến tiếc của chủ thể trữ tình. Cùng với đó, cách vận ngôn thiên về thanh bằng đã biến cả bài thơ trở thành một bức tranh bình đạm, nhẹ nhàng, tan dần trong không cái mênh mang, hư huyền của một khung trời viễn mộng. Rồi bỗng nhiên, giữa cái mơ màng, bàng lảng ấy, thi nhân chen vào một câu thơ cao vút với 4 thanh trắc: “*Cái hạc/ bay lên/ vút/ tận trời!*”. Nhịp thơ thay đổi đột ngột thành 2/2/1/2 khiến chữ “vút” trở thành tiêu điểm của cả cảnh thơ lẫn tình thơ. Một chữ “vút” nhanh như ánh chớp mà nặng tựa thái sơn! Nếu tài năng thiên bẩm của thi hào Paul Verlaine là ở chỗ “thể hiện cái Sai biệt vi diệu và sự kết liên cái Mơ hồ với cái Chính xác” [48, tr.29], thì sự tinh anh, xuất thần của Tản Đà là đã mang cái *Khoảnh khắc* để đối chọi với *Vĩnh cửu*, lấy cảnh thiên thai để diễn dịch trần thế, từ tồn tại hóa hư vô, tưởng gần ngay trước mắt mà xa vút chân mây. Kẻ ngậm ngùi, người ngơ ngác, ngỡ lạc vào bồng lai tiên cảnh, rồi phút chốc chỉ còn lại thơ thần, đoái trông...

“Thơ tự do không vần, câu thơ dài ngắn khác nhau, co duỗi linh hoạt không có nghĩa là thiếu sự liên kết nội tại giữa các yếu tố cấu thành bài thơ. Chính cảm xúc, năng lượng tâm linh và logic nội tại của sự vật sẽ kết dính các hình ảnh, chi tiết và ngôn ngữ thi ca” [160, tr.38], cho nên, khi đọc *Tổng biệt*, chúng ta không thấy “độc vận”, không còn “hài thanh”, cũng không còn niêm luật cân chỉnh, nhưng cả bài thơ lại trở thành một khối thống nhất với nhạc điệu mới lạ, linh hoạt, biến tấu theo dòng cảm xúc ẩn sâu trong chủ thể trữ tình. Có thể hình dung, *Tổng biệt* là một “bức tranh toàn bích” bằng ngôn từ, với lấm tấm chút hồng phớt của cánh đào phai, với tí tách những tiếng nước chảy trong nguồn, với cái mờ mờ, bàng bạc của “bóng trăng chơi”, tất cả như đặt vào cái “hư không” nơi cánh hạc bay vút, rồi cơ hồ gieo vào lòng người những xao xuyến, băng khuâng. Lời thơ lúc trầm bổng, u hoài, lúc dập dìu, nổi sôi, khi nhẹ nhàng như “lưu thủy hành vân”, khi gấp gáp như “ô vân đập tuyết”, như xé tan cả không gian thần tiên, hư huyền, để lại sau con chữ là cái trơ trọi của trời đất, cái thơ thần của bóng trăng, và hằn in đâu đó là sự lưu lạc của lòng người giữa chốn nhân gian.... Học giả Thạch Trung Giả đã có những lời bình tuyệt đẹp về *Tổng biệt*: “Cửa động đầu non đường lối cũ, mấy chữ khô lạng như vô tình nhưng rất gợi cảm. Thơ thần bóng trăng chơi khiến người đọc nhận thấy vàng trăng được nhân cách hóa như một linh hồn trầm tư cúi xuống nơi đã ghi vết một cuộc tình duyên đẹp nhất nhưng cũng bi thương nhất trên đời” [36, tr.511]. Thật khó để có thể diễn dịch, bình phẩm cho hết cái xuất thần trong cách dụng ngôn ấy của thi sĩ, bởi ẩn tàng trong đó là cả những điều mơ hồ, những vẻ đẹp hư huyền mà con mắt của người thường không dễ chân thấu. Lấy thi pháp của “hoàng hạc” để gợi đến chuyện trần ai, mượn cảnh Lưu - Nguyễn tạ từ thiên thai để vẽ ra cái tình tha thiết của khách du tử thời hiện kim, rồi trình diễn trong một hình thức thơ cách tân, độc đáo, với trực dẫn cảm xúc là cái tôi

lãng mạn, vừa hư huyền, bay bổng, vừa tinh tế, sâu lắng, Tản Đà đã làm ngỡ ngàng tất cả thi đàn thời điểm ấy.

Tiêu biểu cho xu hướng “tự do hóa” thi ca, ngoài thi phẩm *Tổng biệt*, thì *Bài hát của Tây Thi* cũng xứng đáng là một bản hợp âm ma thuật, vượt ra khỏi giới hạn của “tư thiên trầm nghĩa” chốn nhân gian. Chẳng phải ngẫu khúc hay lãng ca, cũng không mang theo vẻ đẹp mơ màng, huyền hoặc, *Bài hát của Tây Thi* gây ấn tượng mạnh mẽ bằng sự réo rắt trong âm điệu, dồn nén trong cảm xúc:

<i>Non xanh xanh</i> [1/2]	<i>Nỗi niềm non nước</i> [2/2]
<i>Nước xanh xanh</i> [1/2]	<i>Đố ai quên cho đành!</i> [2/1/2]
<i>Nước non như vẽ bức tranh tình!</i> [4/3]	<i>Quên sao đành</i> [1/2]
<i>Non nước tan tành</i> [2/2]	<i>Nhớ sao đành</i> [1/2]
<i>Giọt lụy tràn năm canh!</i> [3/2]	<i>Trần hoàn xa cách</i> [2/2]
<i>Đêm năm canh</i> [1/2]	<i>Bông Lai non nước xanh xanh!</i> [2/2/2]
<i>Lụy năm canh</i> [1/2]	[196, tr.394]

Mỗi câu thơ ngắt nhịp linh hoạt, nhưng đều có quy luật để lặp lại, giống như đoạn điệp khúc của một khúc hát. Đặc biệt ở chỗ, những dòng thơ ngắn với nhịp ½ đúng ra là một câu thơ dài, Tản Đà đã cố tình cắt đi, rồi cấp cho nó một nhịp điệu ổn định, nhịp nhàng, như hiện ra trước mắt độc giả những bước đi duyên dáng, uyển chuyển trong điệu múa của Tây Thi, khi còn hầu hạ Ngô vương Phù Sai. Nhưng để ý cấu trúc cả bài thơ, việc tác giả để cho dòng thơ ngắn lại, vỡ ra cùng con chữ trên trang giấy, tựa như những giọt nước mắt ẩn chứa trong tâm can của người thiếu nữ vốn đang chất chứa quá nhiều ưu phiền. Ngoài ra, mỗi khổ thơ đều kết thúc bằng một dấu chấm than (!), điều này, một mặt đưa cao độ âm thanh lên đỉnh, nhưng mặt khác, nó cũng là dấu hiệu cho sự đứt gãy về mặt trường độ, đó chẳng khác gì những tiếng nấc nghẹn trên khóe môi của người con gái hồng nhan bạc mệnh kia. Với giai âm mới lạ, Tản Đà đã vẽ ra trước mắt người đọc cái duyên dáng, uyển chuyển của điệu múa Tây Thi, nhưng sau khung hình mỹ lệ ấy, thấp thoáng cả cuộc đời cay đắng, hờn tủi của người con gái hồng nhan mang số phận hẩm hiu, trở thành một món đồ trong trò chơi vương quyền của hai nước Việt - Ngô, để rồi chịu cái chết tang thương nơi đất khách quê người mà lòng vẫn còn vấn vương, đau đáu mối tình cùng Phạm Lãi thừa hàn vi. Không khóc mà lệ, không sầu mà đau, đó chính là cái tài tình của Tản Đà trong phép vận ngôn, để vừa có thể tháo dỡ khuôn thước của thi ca cổ điển, mà vừa họa theo được nét thồn thốc trong cảm xúc, cái rung rung của lòng người. Rong chơi chốn Thiên thai với *Tổng biệt*, ngạo nghễ trên tiên giới với *Khúc hát của Tây Thi*, Tản Đà đã từng bước chạm tới cái tinh hoa của vũ điệu ngôn từ, với “những cuộc ca vũ nhịp nhàng của âm điệu”, “những mãnh lực thần kì của chữ”, và cả “hội bay linh diệu của hình tượng” [33, tr.184].

Vậy là, không chỉ đóng góp vào sự phát triển của thể loại tiểu thuyết hiện đại, Tản Đà còn là thế hệ thi nhân đầu tiên ở Việt Nam dám tháo dỡ những quan niệm về niêm, luật để sáng tác thơ theo xu hướng tự do, phá cách. Tác giả Nguyễn Đăng Điệp, khi nghiên cứu tiến trình hiện đại hóa thơ ca đã nhận định: “Nhân vật sáng chói nhất trên thi đàn hai mươi lăm năm đầu thế kỉ thuộc về Tản Đà” [31, tr.111]. Những thể nghiệm thành công của Tản Đà đã để lại nhiều dư ấn tích cực trong cộng đồng tiếp nhận, đồng thời cũng hé mở những ánh bình minh đầu tiên cho phong trào Thơ mới. Quá trình tái cấu trúc trong văn học theo hướng cổ điển đến hiện đại, thực chất đều nằm trong dãy hệ thống liên văn bản với sự chùng ghép và đối thoại liên tục giữa hệ hình văn học cũ và mới. Cho nên, chúng ta có thể thấy, cái âm hưởng mơ hồ, vô hình mà ám ảnh, da diết ở *Tống biệt* sẽ còn bắt gặp ít nhiều trong Hàn Mặc Tử, còn cái sắc điệu dập dìu, réo rắt, nhưng ma mị, lôi cuốn trong *Bài hát của Tây Thi* cũng không khó để tìm thấy ở Bích Khê sau này. Như vậy, sự xáo trộn và cả những xung đột gay gắt giữa truyền thống và hiện đại, cơ hồ đã trở thành không gian thăm mĩ vô cùng độc đáo, một cơ hội hiếm có, một sân khấu để “diễn viên” tài ba như Tản Đà tiên sinh “chuyển họa vi phúc” và dấn thân vào con đường sáng tạo nghệ thuật.

4.2. Sự phối trộn trong ngôn ngữ nghệ thuật

4.2.1. Tính “đa ngữ” trong văn chương Tản Đà

Có thể nói, ngôn ngữ là “yếu tố thứ nhất của văn học” (Gorki), là phương tiện đặc thù mà nhà văn nào cũng phải sử dụng để phản ánh cuộc sống, “bởi vì trong mọi trường hợp dù đó có là trường hợp gì, cái bên trong cũng phải toát ra qua cách biểu đạt bằng ngôn ngữ và quy định tính chất của cách diễn đạt ấy” [40, tr.531]. Nhưng đồng thời, ngôn ngữ còn là thành tố đặc biệt quan trọng trong cấu trúc văn hóa, tạo ra nét bản sắc độc đáo để phân biệt những vùng/ miền văn hóa khác nhau. Những thay đổi về mặt văn hóa hầu hết đều được ghi nhận trong kí hiệu ngôn ngữ, và ngược lại, sự thậm phồn của hệ thống ngôn ngữ cũng đánh dấu sự phát triển phong phú, đa dạng của văn hóa. Theo đó, *liên văn hóa* trong văn học được nhìn nhận dưới góc độ tính đa ngữ trong sáng tác. Đó như là một dấu hiệu đầu tiên và cũng là một hệ quả tất yếu trong quá trình tương tác giữa các nền văn hóa. Khi bàn về thi pháp tiểu thuyết, Bakhtin đã đặc biệt quan trọng đến hiện tượng pha tạp ngôn ngữ, xem đó là một trong những yếu tố quan trọng tạo nên tầm vóc của thể loại tiểu thuyết: “Cái mà châu Âu khám phá ra, cái mà từ đây nó quy định đời sống và tư duy của nó, đó là sự đa dạng của ngôn ngữ, những nền văn hóa, những thời đại (...), hơn nữa đặc điểm phong cách thứ nhất của tiểu thuyết gắn với tính đa ngữ tích cực của thế giới mới, văn hóa mới” [6, tr.33].

Trước khi bàn đến tính đa ngữ, chúng ta cũng cần nhìn lại hiện tượng song ngữ trong giai đoạn văn học trung đại. Sự hiện diện của hai dòng văn học Hán - Nôm, mà thực chất là việc sử dụng đồng thời chữ Hán và chữ Nôm trong sáng tác văn chương là

một đặc trưng mang tính lịch sử, văn hóa của nền văn học Việt Nam. Điều này, một mặt, thể hiện sự ảnh hưởng mạnh mẽ của văn hóa Trung Hoa trong suốt diễn trình phát triển của triều đại phong kiến, mặt khác, phản ánh tinh thần dân tộc của cha ông ta trong hoàn cảnh bị áp đặt về văn hóa. Thực tế, chữ Hán luôn chiếm vị trí trung tâm trong cảm quan mỹ học của văn hóa phong kiến, còn chữ Nôm được sử dụng như một thứ ngôn ngữ phái sinh, phi chính thống: “Khi bàn đến chính sự, lý tưởng, lịch sử, luân lý, thơ phú người ta biểu đạt bằng chữ Hán, khi biểu đạt những cảm xúc hàng ngày, các hiện tượng đời sống, người ta dùng tiếng Nôm, chữ Nôm” [138, tr.134]. Trong sự phát triển của nền văn học dân tộc, nhất là sau khi xuất hiện tập đại thành *Quốc âm thi tập* của Nguyễn Trãi, thì hiện tượng pha trộn và chòng lẩn giữa các yếu tố Hán và Nôm trở nên rất phổ biến. Các tên tuổi lớn như Nguyễn Trãi, Lê Thánh Tông, Nguyễn Bình Khiêm, Nguyễn Du... tạo thành loại hình tác gia song ngữ.

Tuy không sáng tác đồng thời cả văn học chữ Hán và văn học chữ Nôm, nhưng dấu vết của hiện tượng song ngữ vẫn còn hằn in trong văn chương Tản Đà ở một vài mức độ khác nhau. Không kể đến những tác phẩm sử dụng tất cả Hán tự như *Văn tế Chiêu Quân* (in trong cuốn *Giác mộng lớn*, 1929), thì ở 19 bài hát nói của Tản Đà đều có sự đan xen của những câu thơ chữ Hán: *Nhất thiên linh vũ sơn hà lệ/ Ngũ dạ bi phong thảo mộc đề/ Bởi vì đâu con tình lại con mê/ Giời đất ấy nghĩ mê mà nghĩ chán* [196, tr.317]... Hát nói, là sản phẩm đặc trưng của loại hình nhà nho tài tử, trong cấu trúc nội tại của nó thường xuất hiện hai câu chữ Hán, có vai trò như một dẫn ngữ, vừa thể hiện sự trang trọng, vừa bộc lộ sự phá cách. Mặc dù, bản thân hiện tượng này cũng là một đặc trưng ưu trội thể hiện tính liên văn hóa trong văn học trung đại, nhưng xét đến cùng, nó là sản phẩm của lịch sử, và không mang nhiều dấu ấn cá nhân của Tản Đà. Ở đề tài này, điều chúng tôi muốn bàn tới nhiều hơn, chính là việc lai tạp giữa quốc ngữ và tiếng Pháp trong những sáng tác của ông.

Trong bối cảnh giao thoa, tương tác văn hóa cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX, thì hiện tượng pha tạp giữa quốc ngữ và Hán Nôm, giữa tiếng Việt với tiếng Pháp, mà thực chất là dây kí hiệu hiện tồn trong cấu trúc phát ngôn, trở thành một sản phẩm đặc trưng trong giao tiếp xã hội và sáng tác văn chương. Bên cạnh các tác giả thuộc tầng lớp cựu học như Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh, Nguyễn Thượng Hiền..., phần lớn chuyên tu với Hán Nôm, thì các tác giả theo phái tân học như Phạm Quỳnh, Trương Tửu, Nguyễn Văn Vĩnh, Phan Kế Bính... lại ra sức cổ xúy cho sự xâm lấn của Pháp ngữ vào các tác phẩm như một minh chứng cho sở học tân kì của mình. Đơn cử, Phạm Quỳnh đã chủ biên *Nam phong tạp chí* với cả ba thứ tiếng: quốc ngữ, chữ Hán, chữ Pháp để vừa có thể phổ biến văn hóa phương Tây thông qua những ấn phẩm dịch thuật, mặt khác vừa cổ vũ cho sự phát triển của văn xuôi quốc ngữ để có thể thay thế Hán tự trong đời sống học thuật, văn hóa. Tồn tại trong môi trường văn học đô thị, Tản

Đà cũng ít nhiều cũng chịu ảnh hưởng. Vốn được xem là đại diện ưu tú cuối cùng của nền Nho học, Tản Đà đã sử dụng hệ thống các hình ảnh ước lệ, tượng trưng trong sáng tác, tạo nên màu sắc cổ kính, trang trọng cho tác phẩm. Nhưng bên cạnh đó, với tư tưởng phóng khoáng và chịu ảnh hưởng của tân thư ngay từ thời kì đầu bước vào văn nghiệp, Tản Đà cũng thường xuyên sử dụng Pháp ngữ vào sáng tác văn chương của mình. Điều này đã trở thành một trong những nét độc đáo trong cách hành văn của Tản Đà, so với những nhà nho cùng thời.

Ở trường hợp thứ nhất, Tản Đà sử dụng đan xen tiếng Pháp với mục đích định vị thời gian, tên gọi địa danh, sự vật...: “Ở Saint-Etienne hơn hai năm, học chữ français đã rộng thêm, chữ anglais cũng thông hiểu, giao tiếp nhiều, nghe biết rộng” [197, tr.77]; “Trong khi đi xe lửa ở Yên Bái lên Bảo Hà, chúng tôi gặp một người cùng nói chuyện văn thơ, là Mr. Nguyễn Văn Long, chef de train a Yên Bái. Mr. Long đọc cho nghe những câu đối của ông làm chơi trong khi còn đi học ở Hà Nội” [198, tr.131]... Đây là kiểu diễn đạt “nửa ta nửa tây”, một trong những biểu hiện của màu sắc văn học đô thị, tập trung phục vụ cho tầng lớp thị dân có ít vốn “chữ Tây” nhưng chỉ ở mức độ bập bõm, “trót dở dang”. Lối hành văn kiểu chêm xen các yếu tố ngoại lai còn thường thấy ở các trí thức Tây học thời điểm đó như Phạm Quỳnh, Đào Trinh Nhất, Tùng Hương, Đông Hồ...

Ở trường hợp thứ hai, Tản Đà sử dụng tiếng *bồi* trong quá trình sáng tác. Tiếng *bồi* thực chất là một thứ ngôn ngữ pha tạp, lai ghép có gốc từ tiếng Pháp: *Laga lúc ấy đèn choang sáng./ Xôn xao rối lộn Tây, Tàu, Ta* [196, tr.179], *Lại đến o-ran, là bước khó/ Minh ơi, ta bảo: Có thi thì...* [196, tr.89], *Nay anh vu (vous), mai anh moi (moi),/ Mỗi tháng anh diện phố* [198, tr.533]... Sử dụng tiếng *bồi* trong sáng tác văn chương, một mặt, đó là biểu hiện của sự chủ động làm phong phú cho vốn ngôn ngữ dân tộc, trong bối cảnh chữ quốc ngữ đang ở giai đoạn hoàn thiện; mặt khác, sử dụng tiếng *bồi* cũng là một phương tiện thâm mỹ để giễu cợt, đả kích một cách hóm hỉnh thực trạng văn hóa trong bối cảnh thổ nạp Á - Âu. Ở thời điểm đó, những câu ca dao kiểu như: “*Thương chồng nấu cháo đường xe/ Nấu canh lắc - lít, nấu chè bù-loong”, “*Biết rằng cu-lít, cu-li/ Thà rằng ở vậy nhà quê với nàng*”... được lưu truyền một cách rộng rãi trong quần chúng. Cái nhộn nhạo, tạp nham của xã hội đương thời, nơi mà người ta không phân biệt được tây - ta, mới - cũ, tất cả như hòa lẫn vào nhau, cứ thế vang lên trong một bản nhạc hồ lớn, eo sèo. Bởi vậy, khi chứng kiến tình cảnh ấy, Tản Đà lại thêm phần ngao ngán và tiếc nuối cho những giá trị văn hóa truyền thống, đang dần phai nhạt trước xã hội kim tiền.*

Tóm lại, hiện tượng “đa ngữ” trong sáng tác văn chương của Tản Đà là một biểu hiện liên văn hóa mang đậm *dấu ấn thời đại*. Sự giao thoa trong văn hóa Á và Âu đã tạo ra một hệ sinh thái đa ngữ, vô tình trở thành một phương diện thâm mỹ mới, để

những văn sĩ chuyên nghiệp như Tản Đà tận dụng một cách triệt để. Hẳn nhiên, đây không phải là kết quả của quá trình cưỡng bức về văn hóa như hiện tượng song ngữ trong văn học cổ điển, mà đó là *sự lựa chọn phương tiện ngôn ngữ mang tính chủ động* của chủ thể trữ tình nhằm mang lại những giá trị thẩm mỹ nhất định. Hơn nữa, đến thời đại của Tản Đà, không gian văn hóa Việt Nam đã có thêm một hệ thống ngôn ngữ tương đối toàn diện là chữ quốc ngữ, chứ không còn là môi trường với sự tồn tại độc tôn của Hán tự như trước đây.

4.2.2. Ngôn ngữ mang tính ước lệ, tượng trưng trong văn chương Tản Đà

Trên dưới ngàn năm tồn tại cùng nền văn hóa phong kiến, văn chương cổ điển là sản phẩm tinh thần của những nhà nho, mà tuyệt đại đa số là hạng trí thức phong lưu, có tước vị, danh phẩm, lại được sáng tác với mục đích tải đạo, luận chí, vì thế, từ bản chất đến mục đích, văn chương cổ điển đã mang sẵn vẻ đẹp trang nhã, cao quý. Phan Kế Bính trong cuốn *Việt Hán văn khảo* đã khẳng định: “Văn là gì? Văn là vẻ đẹp. Chương là gì? Chương là vẻ sáng. Lời của người ta rục rờ, bóng bẩy, tựa như có vẻ đẹp vẻ sáng, cho nên gọi là văn chương” [10, tr.9]. Như vậy, “rục rờ”, “bóng bẩy” đã trở thành một trong những đặc tính chủ đạo trong lối diễn đạt của văn chương cổ điển, cho nên, các văn nhân khi sáng tác, ngoài việc tuân theo lẽ lối niêm luật, còn phải dồn tâm huyết vào việc chạm khắc, trùng tu câu chữ, để tác phẩm của mình đạt đến trạng thái trang nhã, hàm súc, hạn chế lối diễn đạt nôm na, quê mùa. Việc ưu tiên lựa chọn lớp từ ngữ Hán - Việt và sử dụng điển cố, điển tích với tần suất cao, trong quá trình sáng tác, là biểu hiện tiêu biểu cho quan niệm này.

Nhìn lại lịch sử văn học trung đại Việt Nam, sự tồn tại song song của hai dòng văn học Hán và Nôm là biểu hiện rõ ràng nhất cho việc phân chia đẳng cấp trong văn học. Một bên là dòng văn học chính thống, sáng tác bằng chữ Hán, mang tính khuôn thước, bác học và được bảo trợ bởi nhà nước phong kiến; một bên là dòng văn học phi chính thống, mang tính “nôm na”, “mách quẻ”, được lưu hành chủ yếu trong môi trường dân gian. Với sự cổ xúy tuyệt đối của nền giáo dục Nho giáo, yếu tố Hán - Việt như một điển phạm, và trở thành trung tâm trong hệ thống ngôn ngữ văn chương, điều mà chữ Nôm không bao giờ có được. Cho nên, từ trong tâm thức, việc sử dụng yếu tố Hán - Việt trong sáng tác đã trở thành thói quen của hầu hết nhà nho trung đại, và Tản Đà cũng không nằm ngoài vệt thẩm mỹ này. Khác với bộ phận văn chương phục vụ cho mục đích hưởng lạc, bộ phận văn chương thuyết lí, vị đời của Tản Đà thường có sự xuất hiện của lớp từ ngữ Hán Việt với tần suất cao hơn hẳn: “Nay An Nam tạp chí lại ra đời, tôi là kẻ chủ sự xin có ít lời trân trọng tường minh, kính ngỏ cùng độc giả chư vị là khấp thầy quốc dân sĩ nữ trong ba kỳ cùng những ai sĩ binh công thương, lữ du nơi hải ngoại” [198, tr.13]; “Về sự viết văn, chúng ta nên phải tế tâm, mà về cách lập thân chung ta lại càng nên phải trì thủ” [198, tr.277]... Đến những vần thơ dùng để

“luận đạo, tỏ chí”, Tản Đà cũng ưu tiên sử dụng lớp từ ngữ mang tính trang trọng, hàm súc này: *Phận nam nhi tang bồng là chí,/ Chữ trượng phu ý khí nhường ai* [196, tr.293], *Tài tử giai nhân nhằm thế nhi?/ Nhân gian địa ngục khéo chi mà!* [196, tr.105], *Làm cho phỉ chí nam nhi./ Trước là phu quý, sau thì phu vinh* [196, tr.287]... Xưa nay, “đôi với văn thuyết lý giảng học, hạng ấy là hạng cao hơn nhất, xưa nay người mình không dùng tiếng Nôm bao giờ [...]. Nói những sự cao xa mà dùng lời Nôm na quá, không những không được gọn ghẽ thanh tao, mà sao cho xứng đáng!” [124, tr.345]. Với ưu thế hàm súc, cô đọng, lớp từ Hán - Việt là sự lựa chọn tối ưu hóa trong việc chuyển tải trữ lượng thẩm mỹ, khiến câu văn được bóng bẩy, sang trọng và không rơi vào trạng thái “bằng phẳng, tầm thường”: “Làm thơ nếu lập ý không hoạt sẽ rơi vào câu nệ, luyện cách điệu không nhẽ sẽ mắc vào quê mùa, đặt câu không sắc sảo thì mắc bệnh thô lậu, vụng về, dùng chữ không kêu thì bằng phẳng, tầm thường” [109, tr.55].

Ngoài việc tận dụng lớp từ ngữ Hán - Việt, Tản Đà còn đặc biệt chú trọng sử dụng điển cố trong quá trình sáng tác văn chương. Nếu chỉ nhìn Tản Đà như một văn sĩ chuyên nghiệp, hướng đến thứ văn chương ở môi trường đô thị, mà cho rằng ông đang cố gắng thoát li khỏi sự ảnh hưởng của nền tảng văn hóa cổ điển thì hẳn đó là một sai lầm. Nhìn vào cách Tản Đà chú giải kiệt tác *Truyện Kiều* của Nguyễn Du (được đăng trên *Tân Dân* năm 1940 sau khi ông mất) hay như việc đem những bộ sách kinh điển như: *Kinh Thi, Đại Học, Liêu trai chí dị...* và chừng 90 bài thơ Đường thâm thấu vào tâm thức người Việt qua con đường chuyên ngữ, độc giả đã ít nhiều thấy được năng lực xử lí nguồn thi liệu cổ điển của Tản Đà là tinh tế đến nhường nào. Bởi vậy, không quá khi nói rằng, văn chương Tản Đà là cả một “kho tàng điển cố”, từ *Ta* đến *Tàu*, nhưng để có thể thấu triệt hết toàn bộ những câu chuyện phía sau đó là điều tương đối khó đối với một cá nhân. Nếu diễn giải điển cố dưới góc độ phong cách hay tín hiệu thẩm mỹ, thì “người nghiên cứu không chỉ hình dung được lược đồ chuyên nghĩa của điển cố mà còn từ đó nhận ra dòng mạch kí ức cộng đồng bén rễ sâu xa như thế nào trong văn chương” [100, tr.404].

Thực tế, dùng điển cố và các thi liệu Hán học trong sáng tác văn chương, là một trong những biểu hiện của tính quy phạm, ước lệ trong quan niệm thẩm mỹ của văn học phương Đông. Nếu văn chương hiện đại giải phóng tối đa cho ngôn ngữ được vẫy vùng trong khả năng sáng tạo của người viết, thì văn chương cổ điển lại hướng đến xây dựng một hệ thống ngôn ngữ “mô phỏng”, ước lệ, tượng trưng với khả năng duy trì những mô thức thẩm mỹ mẫu mực, ổn định và bất biến. Nhìn vào bản chất, văn hóa phong kiến xây dựng và cổ xúy một thứ văn chương cách luật, với hệ tiêu thức chặt chẽ, xét đến cùng, đều nhằm mục đích kiến tạo một không gian tinh thần bình ổn, cố định, chuộng sự cân đối, hài hòa, hạn chế tối đa những xung đột, thay đổi, vốn là những mầm mống không tốt cho nền quân chủ và ảnh hưởng đến quyền lực tập trung

của vua chúa. Trong suốt nguồn văn hóa lấy quy thức làm chuẩn, dễ hiểu vì sao, những tác giả trung đại, “họ làm tác phẩm nhiều hơn là sáng tạo ra nó như nghệ sĩ hiện đại. Khuôn mẫu có sẵn, tác giả chỉ có việc sắp xếp, lựa chọn, tĩa tót, sao cho thật khéo léo, tinh xảo, mới lạ. Do đó họ thích vay mượn, tập cổ, diễn dụng mà ít sáng tạo hình thức mới” [138, tr.112]. Về mặt ngôn ngữ, diễn cố tương đương với đơn vị từ, nhưng ở dạng kí hiệu thẩm mỹ thứ cấp, được nhận dạng chủ yếu qua cơ chế ẩn dụ và tích tụ trong trầm tích văn hóa cộng đồng. Vì cái biểu đạt và cái được biểu đạt chỉ được nhận diện gián tiếp thông qua mã văn hóa đã được quy định trong vô thức tập thể, mà không phải là những xung nhịp ý thức phản ánh trực tiếp với thực thể cá nhân, cho nên, diễn cố là một dạng ngôn ngữ đặc biệt trong sáng tác.

Trong văn xuôi, Tản Đà dùng khá nhiều diễn cố, mang đến vẻ đẹp thâm trầm và đầy ý vị. Để diễn đạt ý nghĩa về “tri âm”, Tản Đà không dùng lại tích Bá Nha - Tử Kỳ như chúng ta vẫn thường gặp, thay vào đó, tác giả sử dụng chữ *đoái khúc* (cổ khúc): “Lúc đêm thanh ngồi dậy ôm cầm; lòng tơ tưởng âm thầm tiếng tơ. Khúc đàn này vẫn khúc ngày xưa, mà người *đoái khúc* bây giờ đâu xa” [197, tr.87]. Chữ này lấy lại chuyện Chu Du thời Tam quốc, là người rất sành về âm nhạc, chỉ cần đàn sai một nhịp, ông đều nhận ra và ngoảnh mặt trông lại. Cho nên, lấy chữ “đoái khúc” để diễn tả ý “nghe âm nhạc mà biết thấu tận tâm hồn” thay cho chữ “tri âm” cũng là tài tình rồi vậy! Nhưng đôi lúc, diễn cố xuất hiện với tần suất dày đặc trong văn xuôi Tản Đà: “Ông Hạng Vương, nàng Ngu Cơ lúc uống rượu đêm trong màn, mà bốn mặt tiếng hát Sờ; ông Hàn Dũ lúc đi ra Trà châu mà mây núi Hành Sơn, tuyết cửa Lam Quan; ông Tô Tần lúc chưa đeo tướng ấn mà về quê Lạc Dương; ông Mạnh Tử lúc bỏ chức khách khanh ra nằm ấp Chú; ông Kinh Kha trên sông Dịch Thủy; ông Ngũ Tử trong chợ Đông Ngô” [197, tr.200]... Điều này chứng minh cho sở học phong phú và nội lực văn hóa thâm sâu của Tản Đà, nhưng bên cạnh đó, việc sử dụng quá nhiều những tích xưa cho một nội dung cũng vô tình gây khó khăn cho người thưởng thức. Nó đòi hỏi ở người đọc một vốn hiểu biết rất rộng, mà đôi khi, ở môi trường đô thị bây giờ, không phải ai cũng có thể tiếp nhận.

Tuy nhiên, đối với thể loại thơ, Tản Đà lại có những cách xử lí xuất thần, mang đến hiệu quả thẩm mỹ đặc biệt. Diễn cố đôi khi được sử dụng ở dạng ẩn tàng, như một lời diễn đạt mang tính hàm súc, tinh tế: *Xương mai một năm hao gầy/ Tóc mây một mái đã dày* *tuyết sương* [196, tr.221], *Làng hoa mấy bạn văn chương/ Bút hoa án tuyết, hơi sương mái đầu* [196, tr.273], *Úa bốn bề đôi hàng* *luy ngọc./ Gầy ba đông một vóc* *sương mai* [196, tr.284]... Có thể nói, một mặt, “thiên hướng chính của thơ là sử dụng ngôn từ gián tiếp, nhất là khi biểu hiện những đối tượng tinh tế, thuộc ý thức tư tưởng, tình cảm, trí tuệ, mà sự nói thẳng sẽ không được hiệu quả thẩm mỹ cao, ám ảnh được sự tưởng tượng suy đoán của người tiếp nhận” [172, tr.98], mặt khác, đặc

tính của hình tượng thơ là cô đọng, hàm súc, số lượng câu chữ xuất hiện trong dòng ngữ lưu cũng bị hạn chế, cho nên, việc sử dụng các điển cố chính là bài toán tối ưu để giải quyết một lúc hai yêu cầu này. Thực chất, điểm “cực hạn” ấy không phải là sự thu gọn cơ học về dung lượng bề ngang, mà nó buộc các thi nhân phải tìm ra những phương thức tạo nghĩa tối đa bằng lượng phương tiện ngôn ngữ tối thiểu trên văn bản. Việc sử dụng điển cố hay hệ thống ngôn ngữ ước lệ đã khiến văn chương cổ điển mang một vẻ đẹp sự súc tích, thâm tàng, kín đáo. Bởi những đơn vị ngôn ngữ ấy tuy xuất hiện trên ngữ lưu, nhưng không đồng nghĩa là sẽ được thi nhân diễn dịch ý tứ trên văn bản. Vì thế, người đọc không thể hiểu rõ ý nghĩa của những đơn vị này nếu không thể truy nguyên về những điển tích, những câu chuyện xưa cũ, mà đôi khi là cả một vệt trầm tích văn hóa đã “hóa thạch” đâu đó trong kho tàng dân gian: “Một khi đã lấy cái kín đáo làm cốt yếu thì cái nghĩa của văn chương là ở ngoài bài văn, cái vi diệu của nó vang lên thông sang bên cạnh; cái đẹp ẩn nấp dần dần phát lộ ra” [42, tr.135].

Với nội lực văn hóa thâm tàng cùng khả năng dụng ngôn mẫu mực, Tản Đà đã để không gian văn chương của mình ướp đầy nguồn sinh lực văn hóa cổ điển. Trong tập *Thề non nước*, giữa đêm khuya canh vắng, một bên là cô đầu Vân Anh, vốn là ca nữ chốn bình khang, một bên là khách du tử, hai cảnh đời lâm li gặp nhau cùng làm nên khúc hát tuyệt hay: *Bức khăn hồng nâng đỡ hạt châu, / Chuyện kim cổ một vài câu phải trái. / Châu Nam Hải, thuyền chìm sông Thúy Ái / Sóng Tiền Đường, cỏ ái bên Ô Giang! / Ngâm nghìn xưa, ai tài hoa, ai tiết liệt, ai dài trang...* [196, tr.333]. Điều đặc biệt ở chỗ, tuy chỉ trong vẹn vẹn 2 câu hát, nhưng xuất hiện tới 4 điển tích liên quan đến cuộc đời của 4 người con gái: Châu Nam Hải là nói đến nàng My Châu trong sử ta, vì quá tin người yêu là Trọng Thủy mà để mất cơ đồ, bị vua cha chém ở bờ bể Nam; thuyền chìm sông Thúy Ái là nhắc đến Phan Thị Thuần, hiền thê của Ngô Cảnh Hoàn, thương chồng chết trận mà tự chìm mình ở sông Thúy Ái; sóng Tiền Đường là lấy lại điển Tây Thi ở sử Tàu, sau khi vua Việt đánh được vua Ngô, đã bắt Tây Thi bỏ vào túi vớt xuống sông Tiền Đường; cỏ ái bên Ô Giang là nói đến mỹ nhân Ngu Cơ, đã tự tử cùng Hạng vương tại bến sông Ô Giang để giữ trọn tiết nghĩa, nơi đó mọc ra một thứ cỏ thơm gọi là cỏ “Ngu mỹ nhân”. Mỗi người mỗi cảnh, những tự chung đều là số kiếp hồng nhan bạc phận, đều chịu cảm cái hẩm hiu, cô quạnh nên dâu bể trầm luân. Cô đầu Vân Anh kể lại tích cũ mà thương xót cho người ở hiện kim, khiến kẻ ngồi nghe cũng man mác, quan hoài. Cảnh “bèo nước gặp nhau”, bên kẻ du tử, bên người xướng ca, giữa chốn bình khang tưởng chừng tụy lục, trần trụi, mà vẫn cất lên được lời lẽ cao sang, tình cảm da diết như thế, nếu không là ca nữ xuất chúng thì hẳn phải là phút xuất thần của thi nhân vậy!

Có thể nói, việc sử dụng lớp ngôn ngữ ước lệ, điển phạm trong văn chương đã tạo nên một vẻ đẹp hàm súc, ẩn tàng trong hơi hướm “huyền ngoại chi âm”, toát lên sự

sang trọng, điển nhã trong nghệ thuật văn chương cổ điển - vốn được xem như mảnh đất trù phú của cái Đẹp trong văn hóa Á Đông. Tuy nhiên, chính việc đề cao thứ ngôn ngữ này phần nào đó cũng khiến văn chương dễ sa vào lối mòn khuôn thước, sáo rỗng. Đây chính là điều mà hệ hình văn chương hiện đại sẽ điều chỉnh, thông qua việc gia tăng sử dụng ngôn ngữ tự nhiên, đời thường trong quá trình tạo lập văn bản nghệ thuật.

4.2.3. Ngôn ngữ mang tính tự nhiên, đời thường trong văn chương Tản Đà

Nếu ngôn ngữ ước lệ, tượng trưng tạo ra vẻ trang trọng, bác học cho một văn phẩm, thì ngôn ngữ tự nhiên, đời thường lại làm nên sự gần gũi, thân thiện giữa vẻ đẹp từ chương và những con người bình dân. Trước đây, “nhà nho học thì theo cái lối từ chương biền ngẫu của văn Tàu mà luyện cho nhờ Nôm được chải chuốt nghiêm trang, dùng phép gián tiếp hơn phép trực tiếp” [158, tr.126], bởi vậy mà trong dòng văn học cổ điển chính thống, hơi thở của cuộc sống thường nhật gắn liền với những con người đời thường hiếm khi xuất hiện. M.Bakhtin đã từng nêu ra quan điểm: “Khi những dạng thức thi ca đạt đến hạn độ tốt bậc của chúng về phong cách, thì ngôn ngữ thi ca thường trở thành thứ ngôn ngữ quyền uy, giáo điều và bảo thủ, tự ngăn cách mình khỏi ảnh hưởng của những phương ngữ xã hội ngoài văn học” [212, tr.287]. Đặt trong tầm quyền tự trị và tính hoàn kết của thứ ngôn ngữ đó, thi ca tự tách mình khỏi không gian thẩm mỹ xã hội, và chỉ có thể tồn tại trong môi trường nhất định, với những nhóm người nhất định. Hay nói cách khác, đó là lúc ngôn ngữ thi ca tự biến mình trở nên “đồng danh”, “khác biệt”, không thể thâm nhập vào không gian nghệ thuật cộng đồng. Nếu nói, văn chương cổ điển cũng hướng đến cái giản dị trong ngôn từ, thì đó phải là cái giản dị trong sự tinh luyện, là cái bình đạm trong tinh tế. Lưu Đại Khôi trong *Luận văn ngẫu ký* đã đưa ra 7 tiêu chí cho thứ “giản vi văn chương tận cảnh” gồm: “bút lão”, “ý chân”, “từ thiết”, “vị đạm”, “khí ôn”, “phẩm quý”, “thần viễn” [146, tr.174]. Cho nên, sự giản dị trong thi pháp cổ điển không đồng nghĩa với cái đời thường, thô ráp, tự nhiên.

Nhìn lại giai đoạn cuối thế kỉ XIX và chừng 30 năm đầu thế kỉ XX, khi mà văn chương còn “dùng dằng” giữa những giá trị cổ điển với tân kì, thì sự phân chia ranh giới giữa văn học đô thị và văn học nông thôn trở nên sâu sắc hơn bao giờ hết. Trước nhu cầu canh tân, từ không gian đồng ruộng nhìn qua phố phường, người ta thấy những cái mới mẻ đều nhỏ nhắn, kịch cỡm, đi ngược với bản sắc truyền thống; và đồng thời, những con người nơi thành thị cũng ném cái nhìn khinh bạc cho những thứ lạc hậu, quê mùa ở sau “lũy tre làng”. Bên cạnh đó, ở khuynh hướng văn học cứu nước, văn chương của những nhà nho chí sĩ như Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh, Dương Bá Trạc, Trần Quý Cáp, Huỳnh Thúc Kháng, Lương Văn Can, Nguyễn Thành, Đặng Thái Thân... lại bị kiểm soát bởi chính quyền thực dân, nên phạm vi phổ biến có phần hạn chế. Hơn nữa, những kêu gọi mang tính “bạo động” hay “ôn hòa”, “cải

lượng” hay “duy tân” của họ, thực chất chỉ gần gũi với tầng lớp trí thức, mà khó khăn trong việc tiếp cận với quần chúng, nhất là lớp người ở nông thôn. Đó là chưa kể đến những tầng lớp cựu học như Nguyễn Trọng Thuật, Nguyễn Bá Học, Nguyễn Đôn Phục, Ngô Văn Tố, Phan Kế Bính, Hoàng Tăng Bí... vẫn ít nhiều bảo vệ cho thứ văn chương đặc tuyển, tức là thứ văn chương mang màu sắc mẫu mực, trịnh trọng, đài các, đạo mạo, “không phải họ không muốn tiến, chỉ vì khuynh hướng thủ cựu nặng nề, nên họ chủ trương chỉ cải tiến trong vòng trật tự, không gây xáo trộn, không phá phách, không tách biệt với cái mà họ gọi là quốc hồn, quốc túy” [84, tr.34].

Đứng giữa sinh quyển văn hóa giao thời ấy, một nhà nho tài tử như Tản Đà đã tìm cho mình hướng đi mới: cải biến văn chương cổ điển trong sự gắn bó chặt chẽ với cuộc sống đời thường, với cội nguồn dân gian. Văn chương của Tản Đà có lúc dạt dào, tha thiết, cũng có khi hời hả, buông tuồng; có lúc mơ màng trong thi giới của tình duyên, mộng ảo, rồi bất giác trở về với cái lao xao, ồn ã của cuộc sống tục lụy. Đó không chỉ là sự thay đổi trong cách khai thác hiện thực hay điểm nhìn trần thuật, mà hơn hết, đó còn là những bước chuyển tiếp quan trọng trong tư duy sáng tác, và khả năng thích nghi, dung chứa, kết hợp hài hòa giữa ngôn ngữ bác học và ngôn ngữ dân gian, ở một văn sĩ chuyên nghiệp như Tản Đà. Nhất Linh từng quan ngại về lối viết văn trong giới bác học rằng: “Các nhà thâm nho thì dùng thật nhiều chữ nho để tỏ mình học rộng. Các nhà Tây học thì dùng những câu lạ, những tiếng nói thật ngộ nghĩnh để tỏ rằng mình khác đời... Thành thử họ không dùng lối văn Tàu cũng dùng lối văn Tây” [85, tr.482]. Phóng chiếu cái nhìn toàn cảnh đối với đời sống văn chương 30 năm đầu thế kỉ, chúng ta mới hiểu được vì sao việc sử dụng đồng thời cả ngôn ngữ ước lệ, điển phạm và thứ ngôn ngữ đời thường, thậm chí là thông tục trong quá trình sáng tác văn chương đã trở thành điểm khác biệt, mới lạ ở Tản Đà. Chính điều này đã nhận được sự yêu mến của độc giả, góp phần tạo nên thành công của Tản Đà trong giới văn sĩ, dù đôi lúc, cái cậy tài và khoe tài của ông trong văn chương cũng gây ra ít nhiều gai góc và khó chịu: “Kể từ khi có văn chương bằng chữ quốc ngữ, đến đây mới thấy một người thi sĩ đùa cợt thân mật với độc giả để cùng cười chơi, vì mặc nhiên biết là chuyện không tưởng. Thành ra bao nhiêu cái ngông nghênh, lẳng lơ, cái gàn dở, ương ngạnh, cũng như sai sót, độc giả đều chấp nhận hết, rất lấy làm vui thú” [132, tr.428].

Nếu ở bộ phận văn xuôi thuyết lí, vị đời, Tản Đà chú trọng sử dụng các điển cố, điển tích, thì ngược lại, ở lĩnh vực thi ca, Tản Đà thường xuyên đưa tục ngữ, thành ngữ dân gian vào phép dụng ngôn của mình. Đó là biểu hiện đầu tiên trong nỗ lực đưa ngôn ngữ dân gian vào trung tâm của văn học: *Chim trời cá nước duyên ai đó/ Vía đại hồn khôn chết để chơi* [196, tr.95], *Dù cho sông cạn đá mòn/ Còn non còn nước hãy còn thế xưa* [196, tr.221], *Cái lưới không xương nhiều lắt léo/ Bảo nhau ta bớt một đôi lời* [196, tr.86]... Trong kho tàng văn học dân gian, thành ngữ, tục ngữ là những đơn

vị được ví như “túi không nhân gian”, “kho báu của trí tuệ nhân dân” [107, tr.254]. Thực chất, đó là những cụm từ cố định, ngắn gọn, có nhịp điệu, thường diễn tả những bài học luân lí, nhưng kinh nghiệm được đúc kết từ chính cuộc sống hằng ngày của người dân lao động. Đó là điểm kết tinh giữa cuộc sống và tình cảm, giữa trí tuệ và cảm xúc của lớp người bình dân, được cô đúc dưới hình thức ngôn ngữ mộc mạc, thô ráp: “Bên trong cái vẻ giản dị của ngôn ngữ dân gian là sự anh minh vĩ đại nhất. Tục ngữ và dân ca bao giờ cũng ngắn gọn, song trí tuệ và tình cảm chứa trong đó có thể đem viết thành những cuốn sách trọn vẹn” [62, tr.126]. Bởi vậy, sáng tác văn chương kết hợp với việc sử dụng thành ngữ, tục ngữ một cách tinh tế, sẽ tạo ra một thứ văn chương linh hoạt, uyển chuyển, vừa mang tính biểu trưng cao, lại vừa có khả năng đi vào không gian văn hóa quần chúng một cách tự nhiên, nhẹ nhàng, mà không phải cưỡng cầu học vấn như việc vận dụng điển cố, điển tích. Đó là nét đặc sắc ưu trội trong phong cách ngôn ngữ gắn liền với không gian văn hóa bình dân, đời thường này.

Cùng với việc sử dụng thành ngữ, tục ngữ dân gian, Tản Đà còn làm mới câu thơ của mình bằng lớp từ khẩu ngữ. “Đời sống và thơ, hai ý niệm này dường như đối lập nhau triệt để, vì xưa nay thơ vẫn được xem là một giá trị tinh anh siêu việt trong khi đời sống nhất là đời sống thường nhật chỉ là một cái gì đó tầm thường trần tục; thế mà Tản Đà đã dung hòa được chúng, đã thể nhập chúng vào nhau. Có thể nói rằng ông đã trần tục hóa thi ca đồng thời thi vị hóa cuộc sống” [2, tr.99]. Với thi ca cổ điển, đặc biệt ở những bài thất ngôn bát cú, một thể loại trường quy với niêm luật chặt chẽ và tính tao nhã thâm đắm đến tận mỗi “tế bào”, thi nhân xưa thường tập trung lựa chọn lớp *thực từ*, mang tính khái quát cao, chủ yếu là từ Hán Việt. Điều đó, vừa tạo sự trang trọng, nho nhã trong giọng điệu, và quan trọng nhất là tạo ra dãy ý nghĩa tư tưởng tối đa trong một chuỗi kí hiệu tối thiểu. Nhưng ở một lượng lớn tác phẩm của mình, Tản Đà lại đi ngược xu hướng này: *Quái lạ! làm sao cứ nhớ nhau, / Nhớ nhau đằng đằng suốt đêm thâu* [196, tr.71], *Trời ơi! ới tét ới là tét! / Bác hãy còn hơn, tôi mới chết!* [196, tr.106], *Góm ghê con bé già gan tẻ / Lây bầy thầy nho mắc miếng cay* [196, tr. 85]... Có thể thấy, khẩu ngữ thường bộc lộ trực tiếp tình cảm của chủ thể trữ tình trên văn bản và tạo ra những mối liên kết nổi trong ngữ lưu. Đây là thói quen thâm mĩ của dân gian, gắn liền không gian sinh hoạt hằng ngày. Với lối diễn đạt chân thực, dung dị, khẩu ngữ mang đến cho thi ca những nét đẹp hồn nhiên, tươi rói, mà đôi khi kĩ thuật từ chương không thể bù đắp, “ngay đến cái ở trong ngôn ngữ là sản phẩm của sự suy nghĩ cũng không được bỏ mất tính hồn nhiên của nó, mà phải làm sao cho người ta cảm thấy rằng nó đã tuôn ra một mình từ cái lõi thâm trầm của sự vật” [40, tr.535]. Điều này hoàn toàn ngược lại với văn chương cổ điển, vốn chuộng sự thâm trầm, sâu sắc, “ý tại ngôn ngoại”, cho nên các thi nhân luôn giấu đi cảm xúc cảm của mình trên ngôn bản, thay vào đó sẽ tập trung miêu tả hệ thống hình ảnh ước lệ, tượng

trung, xoay quanh những điều muốn bày tỏ. Đó là lí do vì sao, Lý Bạch tuy buồn bã khi tiễn người bạn cũ đi xa, nhưng độc giả không thấy một chữ *sầu* hay *lệ* trong *Hoàng Hạc Lâu tống Mạnh Hạo Nhiên chi Quảng Lăng*, Hồ Chí Minh diễn dịch cảnh “chiều tối” nhưng độc giả không bắt gặp một chữ nào trực tiếp biểu đạt ý nghĩa này trong *Mộ*, hay như Tản Đà trong bài *Tây Hồ vọng nguyệt* cũng chưa từng dùng đến một chữ “trăng” trong toàn bộ 8 dòng thơ.

Bên cạnh sử dụng khẩu ngữ thường nhật, Tản Đà còn đưa lớp từ ngữ thông tục vào trong khuôn khổ của một bài Thất ngôn: *Cả nước bấy lâu toàn me hỡm/ Hai Bà chắc hẳn có con bồi/ Một đàn em bé theo sau đi/ Máy chú quân Tàu chạy đứt đuôi* [196, tr.152], *Cũng bởi thằng dân ngu quá lợn/ Cho nên quân nó dễ làm quan* [196, tr.117]... Ở những bài thơ như thế, người đọc thấy được cái ngoa ngoắt, đáo đả của chủ thể trữ tình, mà quên đi tính trang trọng của thể loại Thất ngôn. Đó là lúc mà Tản Đà chỉ ngòi bút sắc nhọn của mình vào đả kích những chương tui gai mắt, những thói hư tật xấu của quan lại và cả những lạc hậu, kém cỏi trong dân trí. Hay khi nói đến những hiện tượng suy đồi trong xã hội, Tản Đà thường bộc lộ cái gay gắt của mình: *Bé khổ đã qua cơn sóng gió/ Giàu sang mây chó kiếp phù sinh* [196, tr.173]. Cụm từ “mây chó” là một phép *bõn chữ* chua ngoa của Tản Đà. “Vân cầu” vốn là một hình ảnh ước lệ trong cổ thi để chỉ sự thay đổi mau chóng ở đời: “*Thiên thượng phù vân như bạch y/ Tu du hốt biến vì thương cầu*” (Khả tán, Đỗ Phủ). Hình ảnh vân cầu dịch sang nghĩa tiếng Việt một cách thô sơ nhất đó là “mây chó”, nhưng trong văn chương bác học, nơi trọng sự điển nhã, không ai sử dụng một cách buông tuồng như vậy. Hẳn nhiên, Tản Đà có thể viết “Giàu sang vân cầu kiếp phù sinh”, giống như cách Nguyễn Gia Thiều trong *Cung oán ngâm khúc* đã viết: “*Lò cừ nung nấu sự đời/ Bức tranh vân cầu vẽ người tang thương*”, vẫn đảm bảo thanh điệu bằng trắc của câu thơ, mà ý tứ lại trang trọng, thâm sâu. Nhưng Tản Đà không “thuật nhi bất tác”, ông chọn cách “bõn chữ” để làm mới ý thơ và nhấn mạnh thái độ châm biếm của mình. Có thể nói, cái tinh tế của Việt ngữ dân gian đã được Tản Đà vận dụng một cách khéo léo, góp phần thay thế những lời mòn khuôn sáo trong văn chương cổ điển bằng cái tự nhiên, thô ráp, nhưng đủ sức lan tỏa vào tận thế giới tâm hồn của độc giả, đủ sức len lỏi khắp chốn phố phường, từ hàng quán đến sạp chợ, từ trường quy đến hè phố. Tuy nhiên, không phải khi nào sự kết hợp giữa ngôn ngữ bình dân và bác học cũng tạo ra những hiệu quả thẩm mĩ, nó cần có ở người nghệ sĩ một nội lực văn hóa đủ thâm sâu để có thể thực hiện, bởi chỉ một chút vụng về hay khiên cưỡng sẽ biến một tác phẩm văn chương trở thành một thứ “lẩu thập cẩm” vô vị, nhạt nhẽo. Nguyễn Triệu Luật khi nghiên cứu ngôn ngữ trong văn chương Tản Đà đã khẳng định rằng: “Tản Đà tiên sinh, óc thật là một cây đàn tự nhiên, hồn nhiên của Việt ngữ. Cây đàn ấy, có xúc động cảnh tình gãi vào là tự nhiên thành âm điệu” [194, tr.202].

Một điều đáng chú ý, bên cạnh những bài thơ có nhan đề rất mực thước, trang trọng như: *Sơ thu hoài cảm, Khách giang hồ, Cảm đề, Ngày xuân tương tư, Trần ai tri kỷ, Thê non nước, Thu khuê oán, Tống biệt, ...* Tản Đà còn có một hệ thống những bài thơ, tuy ý tứ thâm sâu, nhưng được “điểm xuyết” bằng những cái tên rất nôm na, đời thường, thậm chí thô鄙, chợ búa: *Bóp vú đau tay, Mắng con quốc tiếc xuân, Gà thiến, Thầy đồ ve gái phải đánh đau tay, Ghẹo người vu vợ, Mắng con quốc tiếc xuân, Ve người đá, Cứu cấp sự sợ vợ...* Điều này, thoạt nhìn có vẻ đi ngược lại với tiêu chí trang nhã, ước lệ của văn chương cổ điển, vốn trau chuốt nhiều cho nhan đề của tác phẩm, nhưng nếu nghiền ngẫm kỹ lưỡng, đặt trong tương quan với tình hình xã hội và tư duy sáng tác phá cách của Tản Đà, thì đây là cách nhanh nhất để thi nhân thể hiện những phê phán, đả kích của mình với những nhố nhăng, kịch cỡm của xã hội đương thời.

Khi khảo sát ngôn từ nghệ thuật của Tản Đà, chúng ta thấy có những thái cực rất đối nghịch nhưng vô cùng hấp dẫn. Tản Đà từng được xem là bậc “thi bá” trên thi đàn, với tu vi ngôn thuật đã đạt đến mức xuất chúng, nhưng lại quay về với xu hướng dùng ngôn ngữ đời thường, thậm chí là thông tục trong thi ca. Đó không phải là bước thụt lùi trong tư duy, mà đó là những cách tân táo bạo của Tản Đà trong nỗ lực đưa văn chương xuống gần hơn với không gian đời thường, để thoát khỏi sự “khô khan ở trong dầu xe cũ” [33, tr.227]. Thơ ca cổ điển chuộng sử dụng ngôn ngữ ước lệ, tượng trưng, mang màu sắc trang trọng, quý phái, chính điều đó tạo ra khoảng cách khá xa giữa chất liệu cuộc sống và kí hiệu thẩm mỹ. Điều đó tạo ra những khoảng cách nhất định trong việc giữ gìn và phát huy nguồn mĩ cảm dân gian, vốn chỉ mô phỏng lại cuộc sống bằng trực giác, cảm giác của người dân lao động. Thực tế là, “trước đây hễ nói đến văn học thì chỉ biết là văn học chứ có nói đến văn học bình dân bao giờ” [84, tr.544], một sự phân chia đẳng cấp rạch ròi trong văn học như vậy trong suốt một thời gian dài đã mang tới những thói quen nhất định trong xu hướng tiếp nhận. Cho nên, việc sử dụng một chất liệu ngôn ngữ dân dã trong một thể loại bác học là điều bất thường. Nó chỉ xuất hiện ở một vài hiện tượng như Nguyễn Trãi, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Du... trong xu hướng xóa dần khoảng cách đẳng cấp giữa thơ chữ Hán và thơ chữ Nôm. Nhưng sang đầu thế kỉ XX, khi mà nền văn chương dân tộc trở nên chông chênh giữa cũ và mới, thì hơn ai hết trong tầng lớp cựu học, Tản Đà là người có ý thức chủ động và sự nỗ lực vượt bậc trong việc bình dân hóa ngôn ngữ thi ca, mang văn hóa quý tộc, bác học xuống gần hơn với văn hóa dân gian, thường nhật, mà đúng hơn là kéo văn học ước lệ, dụng điển tới gần hơn với văn chương quần chúng. Bởi lẽ, “một công trình văn nghệ, hay mỹ thuật càng diễn đạt được rõ ràng cái tính cách xã hội thì lại càng có giá trị” [171, tr.1022], thay vì nó chỉ tồn tại và tập trung phục vụ cho nhu cầu thưởng thức của số ít tầng lớp trí thức trong xã hội. Với việc sử dụng tần suất cao lớp ngôn từ khẩu ngữ vào thơ, Tản Đà đã khởi đầu cho cuộc cách mạng trong thơ: từ thơ điệu ngâm để “tải đạo, luận chỉ” thành thơ điệu nói với mục đích giải bày, tâm tình. Phóng chiếu về cái nhìn lịch đại như vậy, chúng ta mới có thể thấy được những đóng góp của

Tản Đà trong quá trình bình dân hóa ngôn ngữ văn chương là quan trọng như thế nào. Sau này, khi Thơ mới phát triển và đạt được đỉnh cao nghệ thuật, thì ở đâu đó, chúng ta vẫn thấy được dấu ấn của Tản Đà khá đậm nét ở các thi sĩ như Nguyễn Nhược Pháp, Phạm Huy Thông... và đặc biệt là Nguyễn Bính.

4.3. Sự cộng hưởng trong giọng điệu nghệ thuật

Giọng điệu nghệ thuật trong văn chương là một hiện tượng “siêu ngôn ngữ”, là yếu tố cơ bản trong cấu trúc nội tại của tác phẩm văn học, và phân biệt với “giọng” của mỗi người trong giao tiếp thường nhật - vốn là một vấn đề gắn liền với tính phương ngữ. Về cơ bản, giọng điệu trong văn chương là một yếu tố mang đậm tính chủ quan, thể hiện phần lớn cá tính sáng tạo của nhà văn. Trong sự diễn dịch về những thành tố tạo nên cấu trúc nội tại của tác phẩm, giọng điệu phản ánh phương thức tri giác nghệ thuật của chủ thể thẩm mỹ, “thể hiện lập trường xã hội, thái độ, tình cảm, thị hiếu thẩm mỹ sở trường ngôn ngữ của tác giả, nó gắn chặt với đối tượng giao tiếp và cách thức tổ chức lời lẽ diễn đạt” [30, tr.35]. Đồng thời, giọng điệu cũng là yếu tố mang tính thời đại và chịu sự chi phối của môi trường văn hóa, không gian giao tiếp. Môi trường văn hóa phong kiến, với những quy chuẩn, phép tắc trong giao tiếp, gắn với nền văn học cổ điển chính thống, quy định giọng điệu mẫu mực, nghiêm túc trong sắc thái cổ kính, trang nhã, ngược lại, không gian văn hóa bình dân, với sự tự do, thân mật trong giao tiếp, gắn liền với nền văn học dân gian, quy ước một điệu thức giản dị, tự nhiên, mà đôi khi là suồng sã, buông tuồng. Thực tế, trong cấu trúc của một chủ thể thẩm mỹ có thể vang lên nhiều giọng điệu khác nhau, và chính sự phối trộn giữa các giọng điệu này tạo nên phong cách đặc thù cũng như khuynh hướng sáng tác của tác giả. Việc định vị và mô tả giọng điệu nghệ thuật của văn chương Tản Đà trong dấu ấn của hai âm sắc chính là: trang nhã, cổ kính và bình dân, mộc mạc, xét đến cùng cũng là sự nhận diện cấu trúc chủ thể Tản Đà trong khung thẩm mỹ đa tầng, với sự trải rộng từ không gian văn hóa bác học đến môi trường dân gian.

4.3.1. Giọng điệu trang nhã, cổ kính trong văn chương Tản Đà

Có thể thấy rằng, sự trang nhã của văn chương cổ điển thể hiện ngay ở mục đích và hoàn cảnh sáng tác. Từ trong cảm thức văn hóa, văn chương là hiện thân của cái Đẹp, là phương tiện trung chuyển cái đạo của thánh hiền đến với nhân gian, nghiêm nhiên nó trở thành thứ cao quý “vạn ban giai hạ phẩm, duy hữu độc thư cao” mà không phải như thương phẩm bán buôn, gắn liền với không gian thế sự. “Tính chất thi ca cổ điển là đi tìm cái đẹp thanh nhã, cao siêu, cái đẹp tuyệt đối về lí tưởng” [84, tr.382], cho nên, các thi nhân xưa, “mỗi khi được thư thả lại đứng dậy đứng mà ngâm vịnh, hoặc là ca tụng cảnh đẹp của sơn thủy hoặc là tô vẽ nét thanh tú của hoa trúc, hoặc là tức cảnh mà ngụ ý, hoặc là tức sự mà tự thuật” [109, tr.36-37]. Đó là một thứ văn chương sang trọng, từ cấu tứ đến hình thức, từ ngôn ngữ đến giọng điệu, từ sáng tác đến thưởng ngoạn, vì thế thường có xu hướng “đạt tới mức vô tư, thuần khiết và

ting luyện” [138, tr.102]. Ngoài ra, với lịch sử phát triển đặc thù, văn học Việt Nam chứng kiến sự tồn tại song song của hai dòng văn học Hán và Nôm đã tạo nên bức tranh văn học có sự phân chia đẳng cấp một cách rõ rệt: “Tính song ngữ tạo thành đặc điểm văn học nhiều thành phần, bên cạnh văn học bằng thứ tiếng vay mượn quan phương có văn học tiếng bản địa. Đồng thời, do tính chất ý thức hệ trong việc sử dụng ngôn ngữ, tính song ngữ trung đại là một song ngữ bất bình đẳng, ngôn ngữ cao nhã và tầm thường” [138, tr.56]. Đầu tiên là bộ phận văn chương bác học gắn liền với môi trường phong kiến, khoa cử, và phần còn lại là bộ phận văn chương bình dân gắn liền với sinh hoạt dân gian, đã tạo ra những tính chất đối ngược nhau, được thừa nhận trong quá trình sáng tác và cả thói quen tiếp nhận. Hơn nữa, “văn chương bác học thoát thai từ tình cảm của lớp người phong lưu, quý phái” [85, tr.465] nên ý tứ thâm trầm, sâu xa, còn “văn chương bình dân phản ánh tình cảm và sinh hoạt của lớp người nghèo khổ [85, tr.465], nên nội dung giản lược, tự nhiên. Nhìn trong tương quan đó, dễ hiểu vì sao giữa văn chương bác học và văn chương bình dân lại có khoảng cách lớn trong trữ lượng thẩm mỹ và giọng điệu nghệ thuật. Nếu văn chương bình dân sử dụng các yếu tố “nôm na” “quê mùa”, như là lời ăn tiếng nói hằng ngày của người lao động, thì văn chương bác học ưu tiên sử dụng những yếu tố Hán - Việt, với những mô thức thẩm mỹ tề chỉnh trong văn hóa cung đình và theo đuổi sự trang nhã, cổ kính trong giọng điệu nghệ thuật.

Trong quá trình sáng tác, Tản Đà bộc lộ rõ quan điểm muốn phân chia văn chương thành hai loại: văn xuôi và văn vần. Trong chừng mực tương đối, chúng ta có thể thấy, văn xuôi là địa hạt mà Tản Đà chú trọng đến vấn đề lập ngôn, lập thuyết còn văn vần là mảnh đất để thi nhân phô diễn cái “sự chơi” của mình một cách thoải mái. “Giọng điệu chính là mối quan hệ giữa chủ thể và hiện thực khách quan thể hiện bằng hành vi ngôn ngữ trong đó bao hàm cả việc định hướng, đánh giá và thói quen cá nhân sử dụng ngôn từ” [45, tr.154], theo đó, những tác phẩm văn xuôi của Tản Đà với mục đích lập thuyết, thường được trau chuốt và đặt vào khuôn thước của lối văn *biền ngẫu*. Tính chất đối xứng, tề chỉnh và lặp lại một cách tuần hoàn những yếu tố ngôn ngữ trong văn biền ngẫu phản ánh mô thức tư duy đặc trưng trong vũ trụ luận cổ điển của người Á - Đông: “Trong mỹ học phương Đông, nhịp điệu được giải thích bằng sự vận động, lưu chuyển của thế giới tự nhiên. Bản chất của vũ trụ, thế giới tự nhiên và của đời sống xã hội là luôn luôn vận động tuần hoàn, tức là vận động lặp lại theo chu kì” [17, tr.159]. Bởi thế, trong văn hóa phong kiến, lối văn biền ngẫu mặc định được ưu tiên sử dụng trong các thể loại cổ điển mang tính chất quan phương và nghi thức như: *cáo, chiếu, biểu, bi, hịch, phú, văn tế*... Với phạm vi sử dụng hạn hẹp và sự công nhận trong môi trường văn hóa chính thống, không khó để giải thích vì sao lối văn biền ngẫu lại trữ lượng trong nó sắc thái trang trọng, điển nhã, và đòi hỏi sự đầu tư cầu kì, kĩ lưỡng của người viết trong từng câu, từng chữ. Lưu Hiệp, trong *Văn tâm điều long*,

đã bàn luận về lời văn của *Hệ từ* (Kinh Dịch) như sau: “Khi Khổng Tử nói đến bốn đức của càn thì câu nào cũng đối, nói đến rồng, hổ, thì chữ nào cũng sóng đôi. Càn khôn thay nhau thì uyển chuyển nâng đỡ nhau; mặt trời, mặt trăng đi lại thì đi cách nhau mà hợp với nhau” [42, tr.114]. Dần dà về sau, trong nỗ lực nhằm nâng cao vị thế và chất lượng của văn học chữ Nôm trước văn học chữ Hán, các nhà nho nước ta cũng bắt đầu nghiên cứu, vận dụng lối từ chương này trong sáng tác chữ Nôm: “Nhà nho học thì theo cái lối từ chương biền ngẫu của văn Tàu mà luyện cho lời Nôm được chải chuốt nghiêm trang, dùng phép gián tiếp hơn là trực tiếp” [124, tr.62]. Theo vết trâm tích văn hóa đó, trong văn xuôi của Tản Đà, dấu vết của lối văn biền ngẫu rất rõ nét: “Thời không biết ai liên tài, ai liên tề? Hoặc cũng là một nhẽ nhất định của những khách thiên nhai? Chẳng băng thanh ngọc thuận, Tàn Tản uyên ương, cũng lắm lúc tu chước đàm hoan, đồng lao công thực” [197, tr.41]; “Lại từ sau lúc đám ma mẹ đã cất, khăn buộc áo xô mà môi son mắt phấn, nén hương ngon sáp mà dip phách cung cầm” [197, tr.538]; “Ngọn đèn khêu cạn, giấy không hết nhời, ngày tháng còn dài, âm thư chưa dứt” [198, tr.267]... Đây là lối diễn đạt mà chúng ta thường xuyên bắt gặp trong *Bình Ngô đại cáo, Hịch tướng sĩ, Văn tế nghĩa sĩ Cần Giuộc*... và thậm chí là *Tuyên ngôn độc lập* của Hồ Chí Minh, vốn là những tác phẩm thuộc thể loại chính luận, gắn liền với các hoạt động mang tính chất trang trọng, quan phương. Dù viết dưới dạng văn xuôi, nhưng với tính chất đăng đối, sóng đôi của văn biền ngẫu, thì câu văn vẫn toát lên cái rạo rạo trong giai điệu, cái thổn thức trong cảm xúc, điều mà sau này Thơ mới tập trung khai thác trong một hình thức biểu đạt hoàn toàn mới.

Ngoài ra, với tâm lí sáng tác tập trung vào sắc thái nho nhã, kín đáo, cho nên, lời văn thường được điểm xuyết bằng lối nói *rào đón, đưa đẩy*, có trước có sau, lấy xa tả gần, lấy cảnh tả tình: “Ngày tháng thoi đưa, không mấy chốc mà đôi ta lại hợp mặt. Mấy nhời trân trọng, ngàn dặm thước mây” [...]. “Tiếc cho, con chim xanh vừa đương chấp cánh bay chuyên, ánh trúc mới thông, cành mai chưa bén, mà vườn hồng chi đã ngăn rào ấy ai” [197, tr.77]; “Vậy là nhận nam én bắc, một bầu giới đôi ngả phân phi, hạc nội mây ngàn, bốn mắt đất trăm đường ly cách” [198, tr.296]... Những hình ảnh “ngày tháng thoi đưa”, “ngàn dặm mây thước”, “ánh trúc mới thông”, “cành mai chưa bén”, “nhận nam én bắc”, “hạc nội mây ngàn”... đã trở thành những công thức diễn đạt trong cổ văn, đem thế giới khách quan làm chuẩn mực cho thế giới nội tâm, tạo nên giai điệu nhẹ nhàng, êm ái, khêu lòng rung động, đồng cảm. Văn nhân trong xã hội phong kiến vốn được xã hội sùng hạnh là những “tao nhân”, “mặc khách”, cho nên lời văn của họ cũng giống như một thứ trang sức bằng ngôn từ, để mỗi câu đọc lên như “thêu hoa dệt gấm”, để mỗi lời nói như “nhả ngọc phun châu”. Đây cũng là nét đẹp đặc trưng trong giao tiếp của văn nhân thời xưa, vốn trọng sự nho nhã, lịch sự, kiêu cách, đặc biệt khi đối diện với giai nhân, tri kỉ. Chính sự xuất hiện dày đặc của lối văn biền ngẫu, của lối diễn đạt ước lệ này mà văn xuôi Tản Đà toát lên vẻ sang trọng, tinh

tê: khi nói đến mộng thì văn phong phóng túng, uyển chuyển; khi nhắc đến tài tử - giai nhân thì văn phong trang nhã, hài hòa; khi kể chuyện “đài gương” giáo huấn thì tề chỉnh, trọng hậu. Từng trở thành một trong những đặc điểm nổi bật trong thi pháp văn xuôi cổ điển, cho nên, chúng ta có thể dễ dàng tìm thấy dấu vết của lối diễn đạt này ở hầu hết các văn phẩm ở thời điểm trước đó và ngay trong thời đại của Tản Đà. Huỳnh Thúc Kháng, khi bàn về “cái tánh di truyền của dân tộc ta”, đã dẫn giải, đây đưa “bóng gió”: “Bởi vậy cho nên hai điều đó thường thường đấp đôi nhau mà tiêu trường, nhất là gặp khoảng chánh giáo suy đồi, nhân tâm hoang hoặc, thì điều tốt như lan sinh trong cỏ, một ngày một tiêu mòn, điều xấu như nước lụt giăng đồng, phá vỡ đê mà không có cái gì ngăn cản được” [173, tr.273], còn Trương Phổ trong *Tặng bạn chán đời*, dù tình cảm có thể thiết, ảo não nhưng vẫn phải rào đón một cách say sưa: “Mưa sâu từng trôn, gió thảm từng cơn, trường khổ nào từng phen gan đứt ruột, khóc đoạn trường đã khô nước mắt, nổi đau đón tưởng như sức mình không tài nào chống lại được nữa” [174, tr.1003]. Xét về phong cách, có thể xếp chúng vào lớp “sáo ngữ”, nhưng ở phương diện văn hóa, đây là biểu hiện rõ ràng nhất cho nét đẹp trang nhã, mẫu mực của văn chương cổ điển, gắn liền với nền văn hóa cung đình phong kiến, vốn đã định hình và thấm sâu vào trong tâm thức văn hóa của người Việt nói riêng, người Á - Đông nói chung.

Bên cạnh sử dụng công thức của lối văn biền ngẫu, Tản Đà còn thường xuyên dẫn lời của cổ nhân vào trong câu văn của mình, để góp phần tạo ra sắc thái cổ kính, trang trọng trong giọng điệu văn chương. Xuất phát từ quan niệm “Thuật nhi bất tác, tín nhi hiếu cổ” [78, tr.346], cho nên, việc mượn lời của người xưa một cách gián tiếp hoặc trực tiếp là một đặc trưng trong cách diễn đạt của các nhà nho trung đại. Mỗi lời, mỗi chữ của cổ nhân là “khuôn vàng thước ngọc”, là những mô thức thẩm mỹ đã được thẩm định qua thời gian, trở thành mẫu mực, kẻ hậu nhân khi làm thơ viết văn tất nhiên phải dùng đến, “phàm cổ nhân mà có một lời, một hàng, một câu, một chữ, đủ để bước mình trong một thời, chiêm cứ cả ngàn năm, thì ta cần phải tin rằng không gì là không đều do ở đọc sách, dưỡng khí mà ra” [128, tr.32]. Với trực dẫn trong tư duy sáng tác như thế, dễ hiểu vì sao, “nhà văn trung đại ra sức dựa theo các tiên lệ trong quá khứ, những mẫu mực, công thức, các tương tự, các lời trích” [138, tr.143]. Trong phần *Mộng tự* mở đầu cho *Tản Đà văn tập*, trước khi nói về cái mộng trong suy nghĩ của mình, Tản Đà viết: “Các cảnh ngộ trong lúc mộng tỉnh dậy thời thành không. Vậy thời đó lại là một sự con tạo hóa đối mình thời có gì thú mà nói. Lại có gì thú mà chép. Dẫu thế chốc, nhưng có câu nói rằng: “Các sự đã qua, nhiều cái như mộng” mà ông Lý Bạch là một người đại nhân bên nước Tàu ngày trước cũng có bảo “ở đời như một giấc mộng to”. Học thấy thế cho nên ngồi mà nghĩ thời các việc năm trước đến năm nay đã thành không” [197, tr.38]. Sau khi nói về cái mộng của mình, ở phần *Hết mộng*, Tản Đà lại viết: “Mộng thường hiện ra bởi tư tưởng. Tư tưởng đi mặt nào, mộng đón mặt ấy. Cho nên ông

Không Tử có tư tưởng hành đạo thời mộng thấy ông Chu công; ông Văn Vương có tư tưởng Hương Chu thời mộng được ông Lã Vọng. Xem mộng ai thế nào mà biết tư tưởng thế ấy. Nay mình tự đem cảnh mộng thế mà chép vào giấy” [197, tr.49]... Nếu nhìn ở phương diện ngôn ngữ, các trường hợp trên có thể xem là các điển cố, điển tích dưới dạng hiện ngôn, nhưng xét cho cùng, những cấu trúc ngữ nghĩa như thế cũng là một yếu tố tiềm năng trong việc tạo nên giọng điệu cổ kính cho toàn bộ văn bản.

Trong địa hạt của thơ ca, Tản Đà cũng thường xuyên cài cắm, đan xen lời thơ của mình với câu thơ, ý thơ cũ: *Chút thân lẽo đẽo theo đàn/ Kể làm sao xiết muôn vàn ái ân* [196, tr.210], *Vì chẳng duyên nợ ba sinh/ Lại đem chi cái tài tình trêu ai* [196, tr.242], *Ái ân thôi có ngần này/ Thề nguyện non nước đợi ngày tái sinh* [196, tr.279], *Trăm năm trong cõi người ta/ Trai thời trung hiếu, đàn bà tiết trinh* [196, tr.310]... Chúng kiến sự xói mòn nghiêm trọng của phong hóa và luân lí trong xã hội đô thị lúc bấy giờ, Tản Đà thường lấy lại những ý thơ trong *Truyện Kiều* của Nguyễn Du để bàn về chuyện hiện tại. “Lời thánh nhân giàu như núi sông. Trăm năm đi qua, nhưng lòng thánh nhân vẫn tồn tại mãi hàng ngàn năm” [42, tr.24], vì thế, dưới ánh sáng của tư tưởng “ôn cố tri tân”, lời của cổ nhân va chạm với lời của tác giả ở thời hiện kim, tạo ra những giá trị thẩm mỹ khác biệt, đòi hỏi độc giả vừa phải phóng chiếu về không gian quá khứ, vừa phải đặt câu thơ trong tương quan với thi nhân hiện tại để giải mã. “Người quân tử biết nhiều những lời nói xưa, những việc làm đời trước” [42, tr.124], cho nên khi sáng tác, các tác giả cố gắng “lao tâm tiêu tử” để vận dụng thật nhiều các dẫn liệu nghệ thuật đã có. Đây là thói quen trong tư duy nghệ thuật của hầu hết các văn nhân trong xã hội phong kiến. Không phải họ thiếu thốn ngôn từ đến mức phải dùng lại lời của cổ nhân, mà đó là một biểu hiện của tâm lí “trung thánh”, “sùng cổ”. Một mặt, các văn nhân muốn phô diễn cái sở học thâm sâu, quán thông cổ kim, mặt khác, việc viện dẫn các lời của cổ nhân cũng được như là một thuộc tính tạo ra độ tin cậy của văn chương, bởi vì, “muốn soi sáng cái lí thì phải dẫn những lời có sẵn; muốn chứng tỏ việc làm hợp với chính nghĩa thì phải dẫn những việc của người đời. Đó là cái khuôn phép to lớn của thánh nhân quy cũ thống nhất của các thánh kinh vậy” [42, tr.124].

Như vậy, gắn liền với nền văn hóa phong kiến và không gian khoa cử, văn chương cổ điển hướng tới giọng điệu trang nhã, cổ kính, và được duy trì bằng những mô thức nghệ thuật quen thuộc. “Thơ đạo chí thì phải trang trọng, thơ điệu cổ thì phải cảm khái, thơ đề tặng thì phải dịu dàng” [109, tr.88], đó là điều đã thấm sâu vào tiềm thức của một nhà nho như Tản Đà, ngay từ thời niên thiếu. Có những lúc, Tản Đà dùng dằng giữa các lựa chọn: “Các quyển văn của tôi đã in ra mấy năm trước, nhiều người xem cho là trúc trắc; vậy từ nay tôi muốn đổi cả cái tính chất văn chương, toàn theo một cách rất bình dị minh bạch” [198, tr.236], nhưng mỗi ràng buộc cố kết với văn chương cổ điển, đã khiến Tản Đà thừa nhận rằng: “Song lại nghĩ đã gọi là văn, nếu không có cái khuất khúc, không có khởi phục, không có trầm tế, không có hàm súc

thời như câu nói vãi viết vào giấy, sao cho là vãn” [198, tr.236]. Đó cũng là lí do vì sao, dù đã từng sống với vai vế của một ông chủ bút, đã từng dẫn thân đem vãn chương đi bán phố phường, nhưng cái trọn vẹn và đắm sâu ở vãn chương Tản Đà vẫn là nguồn mỹ cảm Á - Đông, với cái thâm trầm, cổ kính vốn có trong ngôn từ, giọng điệu.

4.3.2. Giọng điệu bình dân, mộc mạc trong vãn chương Tản Đà

Như đã nói, trong quá trình sáng tác, Tản Đà có ý thức chủ động phân chia ranh giới giữa vãn xuôi và vãn vắn. Dùng để lập ngôn, lập thuyết, vãn xuôi Tản Đà lấp lánh trong vẻ đẹp từ chương óng chuốt và giọng điệu cổ kính, trang nhã. Ngược lại, với mục đích để “chơi”, vãn vắn Tản Đà hướng đến sự dung dị, tự nhiên, đậm chất đời thường. Hai thứ vãn phong điển hình cho hai thái cực vãn hóa tưởng chừng như trái ngược nhau lại hòa kết và lắng đọng một cách tài tình trong vãn chương Tản Đà. Chính sự giao thoa này là sợi dây vô hình, chấp nối thế giới nghệ thuật của Tản Đà từ chỗ trang trọng, tề chỉnh, trở nên gần gũi, giản dị trong sự tiếp nhận của đông đảo quần chúng. Đó là lí do vì sao, Xuân Diệu đã từng khẳng định: “Thơ Tản Đà xuống tới những lớp dưới của xã hội, đi đến mọi hạng người, những bài hát xóm bình kang, những câu xẩm của người hát dạo mãi mãi truyền đi một cách mặn mà, thấm thía” [33, tr.229].

Nhìn lại bối cảnh văn hóa Việt Nam trong giai đoạn giao thời, chúng ta thấy được sự chuyển biến mạnh mẽ trong ý thức hệ và thị hiếu thẩm mỹ của độc giả đã tác động rất lớn đến quá trình sáng tác và tư duy nghệ thuật của người nghệ sĩ. Bước vào cơ chế văn hóa mới, nền văn chương khoa cử, giáo điều đã không còn nhiều chỗ đứng, thay vào đó là sự lên ngôi của nền văn học đô thị. Trở thành một loại thương phẩm, văn chương giờ đây đề cao tính giải trí và phục vụ theo xu hướng tiếp nhận của độc giả. Công chúng đô thị, sau một ngày làm việc ở công xưởng, nhà máy, họ cần được nghỉ ngơi, được giải tỏa, được “mộng mơ”... Họ nghĩ nhiều đến những câu chuyện tình yêu lãng mạn và mỏng manh như trong tiểu thuyết phương Tây; họ thích đọc những vãn thơ suồng sã, hề phố, miễn là nhẹ nhàng và kèm chút hài hước chứ không phải u trầm, thâm sâu như Đường thi; họ muốn xem những vở kịch mà ở đó các nhân vật vì tình, vì tiền mà đối đáp “bốp chát”, rồi cuối cùng là tan vỡ hoặc xuề xòa cả làng để vui vẻ ra về, chứ không phải xem xong “vò đầu bứt tai” nghĩ về những cái lớn lao, cao cả như “tu thân, tề gia, trị quốc, bình thiên hạ”. Đứng trước những đổi thay mang tính bước ngoặt đó, một nhà nho như Tản Đà tỏ ra xông xáo và thính nhạy hơn cả. Tản Đà đã từng bước phá vỡ khuôn sáo, mực thước của thi ca cổ điển, để hướng tới cái chân thật trong cảm xúc, cái tự nhiên trong ngôn ngữ, giọng điệu, khiến cho hơi thở của cuộc sống có cơ hội được tái hiện trong vãn chương mà không phải là ước lệ, cách điệu, khiến cho hồn Việt có cơ hội được “cựa quậy” trong vãn chương bác học mà không phải chỉ là “hình Tây vía Tàu”.

Có thể thấy, bên cạnh âm sắc cổ kính, trang nhã, thế giới nghệ thuật của Tản Đà còn vang lên một giọng điệu bình dân, giản dị. Đó là cách để ông có thể đem vãn

chương đến gần hơn với đại chúng, với văn hóa cộng đồng, đặc biệt là những người dân lao động. Nếu như trước đây, các thi nhân thường dùng đại từ “ta” để nhân danh cho một cái tôi siêu cá thể, vượt lên khỏi quần chúng, thì ngược lại, Tản Đà có thói quen sử dụng đại từ nhân xưng “tớ”: *Ai đã hay đâu tớ chán đời,/ Đòi chưa chán tớ, tớ còn chơi* [196, tr.160], *Vì ai cho tớ phải lênh đênh/ Nặng lắm! ai ơi một gánh tình* [196, tr.88], *Mỗi năm hậu bỏ một lần thi/ Năm ngoái năm xưa tớ cũng đi* [196, tr.89], *Ai đương độ ấy lắm dăm mắt/ Tớ đã ngày nay lún phún râu* [196, tr.92]... Trong ngôn ngữ học, “tớ” cũng là đại từ ngôi thứ nhất như “tôi”, biểu thị cho cá nhân trong giao tiếp. Nhưng trong phong cách học, xưng “tớ” không như xưng “tôi”. “Tôi” là đại từ trung hòa về tình thái, không kèm theo cảm xúc khi sử dụng trong giao tiếp. Tuy nhiên, “tớ” là đại từ mang đến sự gần gũi, thân thiết, xóa nhòa khoảng cách trong giao tiếp: người nói và người nghe dường như đều bằng vai phải lứa, đó là hiệu ứng tích cực trong nét nghĩa tình thái của đại từ “tớ”. Sử dụng với tần suất lớn đại từ “tớ” trong thơ, một mặt, Tản Đà muốn trực tiếp chỉ đến “cái tôi cá nhân” của bản thân mình, mà không phải là nhân danh cho cái chung hay mượn lời của cổ nhân, nhưng mặt khác, đây cũng là cách để “bình dân hóa” văn chương, vì những đại từ kiểu này chỉ xuất hiện trong “lời ăn tiếng nói” của người bình dân, không dùng trong văn chương chính thống.

Cùng với đó, Tản Đà còn thường xuyên đưa lối diễn đạt “hô hào” vào thơ: *Hỡi ai ơi! Là những người/ Ông trên mạn ngược, bà vùng xuôi* [196, tr.185], *Bạc đánh còn tiền thua cóc sợ/ Đòi chưa đáng chán, chị em ơi!* [196, tr.79], *Tình cảm bồi hồi khi mở mắt, Con tằm chưa thác, chị em ơi!* [196, tr.114]... Có thể khẳng định rằng, giọng điệu kêu gọi thân mật kiểu “chị em ơi” thường chỉ xuất hiện khi chủ thể trữ tình là nữ giới và trong môi trường giao tiếp đời thường, nay lại được Tản Đà đưa vào văn chương một cách hồn nhiên, nhẹ nhàng. “Đọc xong một bài thơ của tiên sinh, tôi có cảm giác gặp một người quen, quen lắm, tuy tôi chưa hề giáp mặt người này bao giờ” [33, tr.182]. Không quen sao được khi cứ đọc thơ Tản Đà dăm ba câu lại thấy “tớ”, thấy “chị em ơi”? Dường như, thi nhân đang cố gắng xóa đi khoảng cách giao tiếp giữa người viết và người đọc, để thơ ca thực sự đi vào đời sống tâm hồn của quần chúng một cách tự nhiên, mộc mạc nhất. Tạm thời xóa bỏ đi vị thế của “tao nhân”, để được trở về với vị trí “thường nhân” trong tâm hồn độc giả, với Tản Đà, lần đầu tiên, bạn đọc đến với văn chương không phải như đến với người đứng cao hơn mình, mà ngang hàng để cùng tâm tình, giải bày. Ngay cả với một nội dung tưởng chừng như chỉ có buồn bã, bi thương (số phận lênh đênh của Thúy Kiều), Tản Đà vẫn biết cách mang đến độc giả nét tươi mới, cởi mở trong cách thể hiện, cùng những trải nghiệm nhẹ nhàng, hóm hỉnh: *“Ồi em Kiều ơi! Mười lăm năm giờ! Quan trái, tương giặc trái, ba que xỏ lá trái, lái buôn mừng mán trái. Bể dâu chìm nổi, kiếp hồng nhan nặng tội thể ru mà?”* [197, tr.234]. Đây không phải là sự bỡn cợt mang tính đả kích, mà thực chất

là cách luận bàn về quy luật tài - mệnh tương đố của tạo hóa. Với việc sử dụng lối diễn đạt nôm na, pha chút giễu nhại, Tản Đà đã tạo lập cho mình một “cái duyên” trong văn phong, để lôi cuốn độc giả. Điều đó giải thích vì sao, không phải ngẫu nhiên mà từ một nhà nho thất thế “đem văn chương đi bán phố phường” Tản Đà lại có được thành công nhanh chóng đến vậy.

Ngoài ra, giọng điệu văn chương Tản Đà trở nên da diết, mặn mà còn là sự cộng hưởng của những thi liệu dân gian. Giống với cách mà những thi hào dân tộc như Nguyễn Trãi, Nguyễn Du từng làm, Tản Đà đã dịch chuyển những dưỡng chất sâu lắng ngọt ngào từ môi trường dân dã vào mạch nguồn thi ca. Sau tất cả những nhố nhăng, bát nháo của xã hội kim tiền, nếu có điều gì khiến thơ ca đủ sức lan tỏa đến với nhiều tầng lớp nhân dân lao động, thì chỉ có thể là cái chân chất, giản dị mà thân tình, da diết của văn học dân gian. Đó là một kho tàng quý báu, “là những bông hoa đẹp lớn lên tự nhiên trên mảnh đất của cuộc sống, chứ không phải những bông hoa giấy đã qua tay người thợ cắt xén, đẽo gọt. Chúng cứ tùy việc mà buột thành thơ, bày tỏ, bộc lộ thẳng bụng dạ mình không chút che đậy, mộc mạc mà hấp dẫn, mang lại ý vị cho mọi người” [146, tr.408]. Có lẽ, với việc có người mẹ làm nghề ca kỹ, nên ngay từ thừa ấu thơ, tâm hồn “cậu ấm Hiếu” đã được nuôi dưỡng bằng những lời ru ngọt ngào, những làn điệu ca dao, dân ca sâu lắng và cả những “hồng hồng tuyết tuyết”, cùng nhịp trống chầu “tom chát” chôn binh kháng. Tất cả tạo nên một mạch nguồn thi phú trong tâm hồn Tản Đà, gắn chặt với nét bản sắc văn hóa dân gian.

Trong bài *Chơi Huế*, thi nhân đã bày tỏ tình yêu quê hương của mình trước vẻ đẹp hữu tình của núi non, sông nước bằng câu ca dao: *Đường vô xứ Huế quanh quanh/ Non xanh nước biếc như tranh họa đồ/ Yêu em, anh cứ anh vô!/ Kệ trường nhà Hồ, mặc phá Tam Giang* [196, tr.215]. Không như lối diễn đạt rào đón, ước lệ trong văn chương bác học, người đọc nhận ra cái mặn mà, da diết của văn hóa xứ Huế được bộc bạch qua vẻ đôn hậu, nhiệt thành của nhân vật trữ tình. Câu ca dao như hòa nhịp vào lời thơ, một mặt đã mở rộng nội hàm ngữ nghĩa cho câu thơ, mặt khác lại tạo ra giọng điệu ái ân nhưng mộc mạc, có một chút “vô vập” nhưng lại đáng yêu của nhân vật “anh”. Thơ như vậy, là sự đồng hiện giữa quá khứ và hiện tại, giữa dân gian và bác học, “thực là những câu có tính cách hoàn toàn Việt Nam, khi đọc lên nghe cái nhạc điệu thuần túy vô cùng, nó đi thẳng vào tâm hồn Việt Nam của chúng ta, làm ta cảm động không biết chừng nào” [33, tr.80]. Thấp thoáng trong câu hò, điệu hát là một vẻ đẹp giản dị, chân thật, đã tạo nên cốt cách nhẹ nhàng của hồn người xứ Huế, và đậm sâu chôn ấu là sự gắn bó một mực với thiên nhiên, xóm làng. Hay như, để diễn đạt cho tâm trạng thấp thỏm, “bồi hồi bồi hồi” khi trông ngóng người yêu, Tản Đà đã “đập vỡ” câu ca dao và xếp vào lời thơ của mình, để vẫn giữ được cái nhẹ nhàng, tự nhiên trong giọng điệu: *Nhớ mình ra ngẩn vào ngơ/ Trông mây trông nước nay chờ mai mong* [196, tr.283], *Mong ai mới mắt chân trời/ Nhớ ai, đi, đứng, ăn ngồi thân thơ* [196,

tr.285]... Chỉ đôi vầng lục bát cất lên, mà người đọc đã mừng tưng ra cảnh hữu tình nơi không gian non nước, hòa cùng sự say đắm dồi dào trong cảm xúc thi nhân. Cứ như thế, dòng mỹ cảm trong thơ ông mở ra trước mắt người đọc hình ảnh về một cuộc sống êm ả, yên bình và lối suy nghĩ chất phác, thật thà của người nông dân. Cảm giác như trong thơ ấy chỉ có cái tự nhiên, bình dị, mà tuyệt nhiên không thấy cái dấu hiệu của kĩ xảo hay từ chương, “lần đầu người ta được nghe một giọng nói dịu dàng trong trẻo, nhẹ nhõm, có duyên, người ta thấy một tấm lòng thực thà hé phơi” [33, tr.228].

Từ rất lâu rồi, mô thức giọng điệu mang đậm sắc thái dân gian ấy đã trở thành một cái gì đó rất quen thuộc, rất đời thường, chỉ có ở trong tâm thức người Việt, và cũng chỉ người Việt mới có thể cảm nhận hết cái trong trẻo, đẹp đẽ đó. Nói về sự mê đắm đặc biệt của âm điệu dân gian, trong bài *Văn phú*, Lục Cơ đã rất có lí khi cho rằng: “Chớ cắt cái rườm rà vì đôi khi cái âm quê mùa cũng làm đủ khúc nhạc” [42, tr.113]. Cố nhiên, phản xạ nghệ thuật của mỗi người thường hướng đến cái gì đó hoàn chỉnh, mẫu mực, nhưng khi phải quay cuồng với những mối quan hệ phức tạp, bức bối, những hào nhoáng vật chất, kim tiền chôn thành thị, người ta lại dễ xúc động và trân quý trước những thứ dân dã, mộc mạc nhưng nhẹ nhàng, tinh khiết. Chẳng phải thế mà, khi phong trào Thơ mới đang ở độ đỉnh cao, trong cuốn *Thi nhân Việt Nam*, Hoài Thanh đã từng nhắc các tác giả Thơ mới nên tìm đến thơ xưa với một “tấm lòng trẻ”: “Nhất là ca dao sẽ đưa họ về với dân quê, nghĩa là với chín mươi phần trăm số người trong nước. Trong nguồn sống dồi dào và mạnh mẽ ấy họ sẽ tìm ra những vần thơ không phải chỉ dành riêng cho chúng ta, một bọn người có học mới, mà có thể làm nao lòng hết thầy người Việt Nam” [144, tr.29]. Đó không phải là hiện tượng “khập khiễng” trong nhu cầu thường thức hay những ham muốn nhất thời, mà trên hết, đó là mạch nguồn thẩm mỹ cần thiết để cân bằng những trạng thức đối nghịch của cảm xúc con người khi phải đối đầu với cuộc sống phức tạp, xô bồ. Chúng ta phải nhận thức rõ điều này, để hiểu được vì sao một người được xếp vào hàng “thi bá” và lăn lộn giữa môi trường văn học đô thị như Tản Đà, lại sẵn sàng “quay về đi tìm cái đẹp trong ruộng rẫy nương dâu, tìm cái giá trị chân thành mộc mạc trong con người nông phu chất phác mà thế giới văn minh cho là lạc hậu” [85, tr.469].

Tóm lại, cùng với lớp ngôn ngữ tự nhiên, đời thường được vang lên trong giọng điệu bình dân, mộc mạc, Tản Đà đã để ngòi bút của mình chạm đến hiện thực trong cái tươi rói, phập phồng của cảm xúc, giữa cái ngổn ngang, xô bồ của cuộc thức. Xuất phát từ cảm quan con người vũ trụ, với khao khát tương giao cùng phong vân, tuế nguyệt, với tâm thế “chọc trời khuấy nước”, cao viễn, khoáng hoạt, đã dần dà kết tinh và hình thành một cái tôi tự nhiên mạnh mẽ trong cấu trúc chủ thể Tản Đà. Để rồi, khi hòa mình vào mạch nguồn thi phú dân gian, cái tôi ấy như được trở về với “bản ngã trẻ thơ”, được soi mình trong điệu khúc của cỏ cây, hoa lá, tất cả đã góp phần tạo ra ở Tản Đà một bút pháp tối giản nhưng chạm đến sự hài hòa, tinh tế, một dòng mỹ cảm tự do

nhưng đột phá đến thăng hoa. “Màu sắc tươi đẹp của mây, của ráng còn vượt quá cái tài khéo léo của người họa sĩ. Hoa lá của cỏ cây không chờ đến tài của người dệt gấm mới đẹp. Những điều nói trên đây phải là những trang sức bên ngoài do con người đưa đến. Chúng đều là cái khách quan, tự nhiên mà thôi” [42, tr.16], đó là vẻ đẹp của sự hồn nhiên, trong trẻo, tu từ mà như không tu từ, chọn lọc mà như không chọn lọc, điều này đã làm nên nét thi vị hiếm có của thơ ca Tản Đà. Có lẽ vì thế, Vũ Ngọc Phan trong cuốn *Nhà văn hiện đại* đã gọi Tản Đà là một thi sĩ “đặc Việt Nam” [116, tr.394] còn Nguyễn Vỹ trong *Văn thi sĩ tiền chiến* thì một mực khẳng định rằng: “Hầu hết thơ của Nguyễn Khắc Hiếu, nhất là những câu thơ hay nhất của ông, đều tiết lộ tâm hồn lãng mạn thanh thoát, đặc biệt của miền Bắc hồi đầu thế kỷ 20, còn đượm nhiều hương vị thuần túy nông thôn miền Bắc” [191, tr.20].

***Tiểu kết**

Có thể nói, khác với sự ổn định của thời kì văn học cổ điển, đặc trưng nổi bật của khuôn diện văn học giao thời là sự đa dạng, phong phú trong hệ thống thể loại, với hình thức “lệch chuẩn” và những thể nghiệm nghệ thuật sơ khởi, chứ chưa phải là sự kết tinh của những mô thức thẩm mỹ đã thành kinh điển, mẫu mực. Xét trên tiêu chí đó, Tản Đà xứng đáng là một tác giả giao thời có nhiều đóng góp quan trọng cho quá trình hiện đại hóa văn học dân tộc. Nhìn nhận lại toàn bộ văn nghiệp của Tản Đà, chúng ta thấy rằng, việc duy trì những thể loại văn học cổ điển như Đường thi, hát nói, ca dao, phong dao... là minh chứng hùng hồn cho dấu ấn văn hóa truyền thống, nhưng đồng thời, Tản Đà còn dấn thân vào một cuộc chơi văn chương đầy táo bạo, với những nỗ lực tiệm cận với tiểu thuyết hiện đại và xu hướng tự do hóa thi ca. Bên cạnh đó, sự phối trộn giữa ngôn ngữ điển phạm, ước lệ và ngôn ngữ tự nhiên, đời thường đã góp phần tạo ra sự cộng hưởng, hài hòa giữa giọng điệu trang nhã, cổ kính và giọng điệu bình dân, mộc mạc. Đằng sau sự tương tác trong ngôn ngữ và giọng điệu nghệ thuật ấy là quá trình khuếch tán không ngừng của trữ lượng văn hóa trong văn chương Tản Đà. Giao diện nghệ thuật ấy đã góp phần đưa người đọc chiếm lĩnh tác phẩm văn chương với tất cả bề rộng lẫn chiều sâu trong tâm thức văn hóa, từ chất liệu ngôn từ đến dư vị thẩm mỹ. Bởi vậy, nghiên cứu văn chương của Tản Đà, xét đến cùng, là quá trình nhận diện những nét mới trong cái cũ, những cách tân trong truyền thống, hay đúng hơn là xác lập cốt cách bản địa trong hương sắc ngoại lai. Chính sự cộng hưởng, giao thoa những nguồn thẩm mỹ ấy đã trở thành điểm ưu trội thể hiện dấu ấn liên văn hóa, là thành tựu điển hình của văn chương Tản Đà.

KẾT LUẬN

1. Trên giao lộ văn hóa Đông - Tây, văn chương Tản Đà tồn tại như một điểm cầu nối giữa các giới hạn thẩm mỹ, trong dáng hình của cái đẹp độc đáo “dị âm tương tông”. Đó là đường dẫn cốt lõi để định hình vị thế văn chương của Tản Đà trong tiến trình vận động của nền văn học dân tộc. Nhìn một cách đại thể, mô hình văn chương ấy có sự kết hợp giữa cách tân nghệ thuật với nét đẹp cổ điển, truyền thống. Nếu dấu ấn Á Đông làm cho văn chương Tản Đà thâm sâu, đượm đà, thì những hơi hướng của văn hóa hiện đại phương Tây biến thứ văn chương ấy trở nên lấp lánh, nhiều sắc màu. Hay nói cách khác, văn chương Tản Đà là sự kết hợp giữa truyền thống và cách tân, giữa cổ điển và hiện đại, giữa kĩ xảo ngôn từ và linh hồn thẩm mỹ. Tất thảy, tạo ra một chỉnh thể nghệ thuật hài hòa từ hình thức bên ngoài đến cấu trúc bên trong, từ nội dung cho đến tầng tư tưởng. Phóng chiếu từ linh cốt đến phong khí, văn chương Tản Đà là kết quả hội tụ giữa cái thiên phú, tài tử [được kết tinh từ nguồn nguyên khí của núi Tản, sông Đà] và động lượng mạnh mẽ từ sự va chạm các vấn đề bản địa - ngoại lai trong bối cảnh văn hóa giao thời cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX. Vì thế, bất kì một sự đánh giá thiên vị nào giữa mới hay cũ, giữa cổ điển hay cách tân, giữa Á hay Âu cũng đều có nguy cơ trở thành những nhận thức lệch lạc và thiếu linh hoạt trong việc nghiên cứu và lí giải hệ thống văn chương của Tản Đà. Nhận thức được sự phức tạp đó, chúng tôi đã nghiên cứu sự tương tác loại hình tác giả trong văn chương Tản Đà đặt dưới cái nhìn tham chiếu giữa hai nền văn hoá Á - Âu, để có được sự định dạng khách quan và cụ thể về *cấu trúc chủ thể thẩm mỹ Tản Đà*, coi đó như “chìa khoá” để khai mở thế giới nghệ thuật của ông.

2. Trong dáng dấp của văn sĩ chuyên nghiệp, Tản Đà đã lần đầu tiên biến tác phẩm văn chương thành thương phẩm ở môi trường đô thị, nhưng đồng thời, trong cốt cách của nhà nho tài tử, ông cũng hoàn thành sứ mệnh hành đạo nhập thế bằng văn chương một cách trọn vẹn. Xuất phát điểm là một nhà nho tài tử, văn chương Tản Đà in đậm dấu ấn truyền thống, nơi mà cốt cách tài tử được phát tiết một cách tối đa: vẫn chú trọng sự hài hòa, trang nhã trong hành văn; vẫn ước lệ, tượng trưng trong ngôn ngữ, vẫn đề cao thiên lương, luân lí trong nội dung phản ánh. Nhưng bên cạnh đó, văn chương Tản Đà còn phảng phất tư duy hiện đại, duy lí, cổ xúy cho sự trỗi dậy của “cái tôi cá nhân”, vươn tới cá tính sáng tạo và chủ động chiết xuất một cách tương đối tiêu chí thẩm mỹ ra khỏi các phạm trù về luân lí, giáo huấn, đạo đức trong văn chương. Văn chương với ông không đơn thuần là thú chơi tao nhã để ngâm ngợi, tải đạo, vịnh tình như các thi nhân cũ, mà còn là tiếng lòng thổn thức, là rung động tế vi của tâm hồn với sự trải nghiệm thẩm mỹ của bản ngã trong sự xô dịch của những ám ảnh, vấn vương. Xuất hiện giữa buổi giao thời, Tản Đà đã trình làng một thứ văn chương lãng mạn đến mơ màng, một phong cách nghệ thuật ngông ngạo đến tài hoa, được định hình trong sự

tương tác giữa cốt cách của một nhà nho tài tử và dáng dấp của một văn sĩ chuyên nghiệp. Hai “kiểu tác giả” đặc trưng cho hai giai đoạn văn học đều tồn tại song hành trong một thế giới nghệ thuật - một cấu trúc thẩm mỹ, góp phần làm nên sự độc đáo trong sáng tác cũng như phong cách văn chương của Tản Đà.

3. Nhìn nhận lại toàn bộ văn nghiệp của Tản Đà, chúng ta thấy rằng, việc duy trì những thể loại văn học cổ điển như Đường thi, hát nói, ca dao, phong dao... là biểu hiện tiêu biểu cho dấu ấn văn hóa truyền thống, nhưng đồng thời, Tản Đà còn dấn thân vào một cuộc chơi văn chương đầy táo bạo, với những cách tân nghệ thuật độc đáo, tinh tế. Trong nỗ lực tiệm cận với tiểu thuyết hiện đại, Tản Đà đã từng bước phá vỡ lần ranh của tiểu thuyết chương hồi và hướng đến sự cởi mở, tươi mới ở tư tưởng thẩm mỹ. Đặc biệt, trong xu hướng tự do hóa thi ca, Tản Đà đã dám “phá chấp” tháo dỡ những “khuôn vàng thước ngọc” cổ điển, để chạm tới sự thăng hoa của “thi nhân” trong lãnh giới của cái Đẹp và ngôn từ. Một mặt, những cách tân nghệ thuật đó là minh chứng hùng hồn về một nội lực văn hóa thâm tàng cùng nguồn “bá khí ngạo nghễ” giúp thi nhân làm chủ trên thi đàn dân tộc trong chừng ba mươi năm bão táp đầu thế kỉ XX, mặt khác, chính những tìm tòi, sáng tạo này của Tản Đà đã gợi mở những hướng đi tiềm năng cho các thế hệ văn sĩ về sau. Bên cạnh đó, với sự gia tăng đột biến lớp từ vựng đời thường, cùng giọng điệu suồng sã, tự nhiên, gần với không gian văn hóa sinh hoạt hằng ngày, Tản Đà đã từng bước thu hẹp khoảng cách giữa văn chương bác học và văn chương bình dân. Tính liên văn hóa ở góc độ “đẳng cấp” và “không gian” này, đã khiến văn chương Tản Đà trở nên gần gũi với cuộc sống thường nhật, chứ không còn mang nặng tính trường quy hay chức năng giáo dục thuần túy như văn chương trong thời kì trước. Đó là sự nhảy vọt trong tư duy sáng tác, mà diễn trình của nó phải kể đến những tên tuổi trước đó như Nguyễn Trãi, Nguyễn Bình Khiêm, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Du,... Ngoài những đặc điểm ước lệ, tượng trưng vốn có, thì xu hướng “bình dân hóa” văn chương làm nên sự dung dị, tự nhiên nhưng ngọt ngào, sâu lắng trong thế giới nghệ thuật của Tản Đà, đến nỗi nhiều khi độc giả cũng không quá quan trọng việc ông “chạm khắc” chữ nghĩa hay cách điệu vần luật ra sao. Đây cũng là một trong những nét đẹp ở phong cách nghệ thuật của Tản Đà.

4. Sự cộng hưởng giữa trữ lượng văn hóa cũ và mới, bác học và bình dân trong thế giới nghệ thuật của Tản Đà trở thành một bước đệm thẩm mỹ quan trọng để trung hòa những thái cực đối nghịch trong tư duy nghệ thuật của các lực lượng sáng tác, đại diện cho hai tầng lớp cựu học và tân học. Hơn nữa, sự chuyển tiếp giữa các hệ giá trị truyền thống và hiện đại trong văn chương Tản Đà còn là một cầu nối cần thiết để hàn gắn sự đứt gãy trong nhu cầu thẩm mỹ, khi văn học bước vào quá trình tái cấu trúc từ hệ hình cổ điển qua hiện đại. Nhìn nhận thế giới nghệ thuật của Tản Đà như một hệ thống liên văn hóa như vậy, chúng ta mới có thể cắt nghĩa những quan điểm triết

chung và lưỡng lự của ông trong thời điểm ấy là có căn cứ xác đáng. Trong thời kì giao thoa, phức tạp như thời điểm cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX, chỉ những chủ thể văn hóa năng động và táo bạo như Tản Đà mới không kéo xa khoảng cách giữa dân gian và bác học, giữa truyền thống và hiện đại, giữa Á và Âu. Bằng cách riêng của mình, Tản Đà đã tạo ra động lượng tích cực cho quá trình hiện đại hóa văn học, bởi vì, xét đến cùng, đó là một quá trình thay đổi dựa trên mối quan hệ *nối tiếp/ gối tiếp* của những tư duy và mô thức nghệ thuật, chứ không phải là sự triệt tiêu hay phủ định hoàn toàn giữa chúng. Cũ và mới, truyền thống và cách tân trong tư tưởng nghệ thuật của Tản Đà đan bện và bổ sung cho nhau, tạo nên một “hàng số thẩm mỹ”, một dấu ấn đặc sắc ở phong cách nghệ thuật. Đó chính là *nét cá tính liên văn hóa trong sáng tác văn chương*, giúp chúng ta phân biệt được hiện tượng Tản Đà với những tác giả còn lại của giai đoạn văn học giao thời.

5. Trong sự phát triển của thế giới hiện nay, khi mà xu hướng toàn cầu hóa tạo ra một cơ chế “phẳng” và sinh quyển văn hóa năng động, thì việc nhìn nhận lại trường hợp Tản Đà với vai trò chủ thể liên văn hóa lại trở nên vô cùng quan trọng. Với Tản Đà, chúng ta thấy sự va chạm, đối kháng giữa cũ và mới, giữa tây và ta không phải để thủ tiêu hay phủ định một cách cực đoan giữa những thái cực đó. Tản Đà đã biết lấy truyền thống làm căn cốt (Thê), rồi biến hóa cùng cái mới (Dụng), để từng bước nâng tầm văn chương dân tộc. Đó là bài học thực tiễn quý giá và không bao giờ lỗi thời, dẫu có lúc dư luận đã đánh giá Tản Đà trong những tư tưởng phiến diện, thiên về yếu tố cảm tính và chính trị, hơn là những giá trị văn hóa - nghệ thuật đan cài trong thế giới văn chương của ông.

Ở khía cạnh đồng đại, điểm nhìn liên văn hóa tỏ ra đặc biệt thích hợp trong việc giải mã những “hiện tượng văn học” như Tản Đà. Trong không gian văn hóa “gió Á mưa Âu”, chông chênh giữa cũ và mới, thế giới nghệ thuật của Tản Đà hóa thân thành một nhịp cầu kết nối những giao điểm thẩm mỹ tưởng chừng khác biệt và đối nghịch nhất. Như con sông Đà vắt ngang qua vùng trời Tây Bắc, từ núi non hiểm trở đến đồng bằng trù phú, chảy qua những vùng văn hóa khác nhau, để lắng đọng thứ phù sa bằng bạc, lấp lánh trong thế giới nghệ thuật. Đó là sự dồi dào của trữ lượng thẩm mỹ, và cũng là vệt trâm tích liên văn hóa được hằn in một cách rõ nét trong văn chương Tản Đà. Ở dòng chảy lịch đại, lí thuyết liên văn hóa là một lựa chọn hứa hẹn để nghiên cứu những tác giả như Nguyễn Trãi, Nguyễn Bình Khiêm, cho đến thế hệ Tú Xương, Tản Đà, và gần hơn là Nguyễn Nhược Pháp, Nguyễn Bính... Đó sẽ là một hướng đi tiềm năng, góp phần định hình và tạo ra những kiến giải mang tính đột phá, trong hệ thống các tác giả có thiên hướng sáng tác liên văn hóa./.

DANH MỤC TÀI LIỆU THAM KHẢO

*Tài liệu sách, báo, tạp chí:

- [1] Albérès, R.M. (2003), *Cuộc phiêu lưu tư tưởng văn học Âu châu thế kỉ XX (1900 - 1959)*, (Vũ Đình Lưu dịch), NXB Lao động, Hà Nội.
- [2] Huỳnh Phan Anh (1972), *Đi tìm tác phẩm văn chương*, NXB Đồng Tháp.
- [3] Đào Duy Anh (1996), *Từ điển Hán Việt*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [4] Đào Duy Anh (2017), *Việt Nam văn hóa sử cương*, NXB Thế giới, Hà Nội.
- [5] Thái Phan Vàng Anh (2017), *Tiểu thuyết Việt Nam thế kỉ XXI - Lạ hóa một cuộc chơi*, NXB Đại học Huế.
- [6] Bakhtin, M.M. (1991), *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết* (Phạm Vĩnh Cư tuyển chọn, dịch và giới thiệu,) NXB Thông tin và Thể thao, Trường viết văn Nguyễn Du, Hà Nội.
- [7] Bakhtin M.M. (1993), *Những vấn đề thi pháp Đôxtôiépki* (Trần Đình Sử dịch), NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [8] Phan Trọng Báu (1994), *Giáo dục Việt Nam thời cận đại*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [9] Lê Huy Bắc (2019), *Ký hiệu và Liên ký hiệu*, NXB Tổng Hợp TP. Hồ Chí Minh.
- [10] Phan Kế Bính (1970), *Việt Hán văn khảo*, NXB Mặc Lâm, Sài Gòn.
- [11] Brunel, P. (2006), *Văn học Pháp thế kỉ XX* (Nguyễn Văn Quảng dịch), NXB Thế giới, Hà Nội.
- [12] Nguyễn Ý Bửu (1927), *Cô Ba Trà*, NXB Đức Tín thư xã, Sài Gòn.
- [13] Huy Cận (1994), *Suy nghĩ về bản sắc văn hoá dân tộc*, NXB Chính trị Quốc gia, Hà Nội.
- [14] Nguyễn Duy Cần (dịch) (2013), *Trang Tử tinh hoa*, NXB Trẻ, TP. Hồ Chí Minh.
- [15] Nguyễn Duy Cần (dịch) (1991), *Lão Tử - Đạo Đức Kinh*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [16] Charrier, J.P. (1972), *Phân tâm học* (Lê Thanh và Hoàng Dân dịch), NXB Trẻ, Sài Gòn.
- [17] Vũ Thị Sao Chi (2015), *Nhịp điệu ngôn ngữ thơ văn Việt Nam*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội
- [18] Nguyễn Đình Chú (1961), *Lịch sử văn học Việt Nam* (tập IV), NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [19] Phan Huy Chú (2007), *Lịch triều hiến chương loại chí* (tập 4), NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [20] Đoàn Văn Chúc (1997), *Văn hóa học*, NXB Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
- [21] Cuche, D. (2020), *Khái niệm văn hóa trong khoa học xã hội* (Lê Minh Tiến dịch), NXB Tri thức, Hà Nội
- [22] Nguyễn Văn Dân (2006), “Toàn cầu hóa văn hóa và đa dạng văn hóa”, *Tạp chí Sông Hương*, số 214/12, 2006, tr.53-60.
- [23] Nguyễn Văn Dân (2012), *Phương pháp luận nghiên cứu văn học*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [24] Chu Xuân Diên (2002), *Cơ sở văn hóa Việt Nam*, NXB Đại học Quốc gia thành phố Hồ Chí Minh.
- [25] Ngô Viết Dinh (tuyển chọn và biên tập) (2000), *Đến với Thơ Tản Đà*, NXB Thanh niên, Hà Nội.
- [26] Trương Đăng Dung (2021), *Văn bản văn học và sự bất ổn của nghĩa*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [27] Tâm Dương (2003), *Tản Đà, khối mâu thuẫn lớn*, NXB Văn nghệ TP. Hồ Chí Minh.
- [28] Đặng Anh Đào, Nguyễn Hoàng Tuyên, Phùng Văn Tửu (tuyển chọn, giới thiệu và

- dịch) (1989), *Tự do, tự do yêu dấu*, NXB Ngoại văn Hà Nội.
- [29] Đặng Anh Đào (2007), *Việt Nam và phương Tây - tiếp nhận và giao thoa trong văn học*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [30] Nguyễn Đăng Điệp (2002), *Giọng điệu trong thơ trữ tình*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [31] Nguyễn Đăng Điệp (2016), *Một số vấn đề văn học Việt Nam hiện đại*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [32] Kim Định (1971), *Lạc Thư minh triết*, NXB Nguồn sáng, Sài Gòn.
- [33] Trịnh Bá Đĩnh, Nguyễn Đức Mậu tuyển chọn và giới thiệu (2007), *Tản Đà - về tác gia và tác phẩm*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [34] Nguyễn Tài Đông (2013), “Nho giáo Việt Nam nhìn từ góc độ tiếp biến văn hóa”, *Tạp chí Khoa học xã hội*, số 6 (178) - 2013, tr.1-7.
- [35] Friedman, T.L. (2005), *Chiếc Lexus và cây Ô liu* (Lê Minh dịch), NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [36] Thạch Trung Giả (1973), *Văn học phân tích toàn thư*, NXB Lá Bối, Sài Gòn.
- [37] Nguyễn Thị Bích Hải (2006), *Thi pháp thơ Đường*, NXB Thuận Hóa, Huế.
- [38] Dương Quảng Hàm (1968), *Việt Nam văn học sử yếu*, NXB Bộ Giáo dục, Hà Nội.
- [39] Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi, (2009), *Từ điển thuật ngữ văn học*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [40] Hegel, G.W. F. (1999), *Mỹ học- Tập 2* (Phan Ngọc dịch), NXB Văn học, Hà Nội.
- [41] Đỗ Thu Hiền (2018), *Điện phạm và vấn đề điện phạm hóa trong văn học Việt Nam*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.
- [42] Lưu Hiệp (2007), *Văn tâm điều long* (Phan Ngọc dịch), NXB Lao động, Hà Nội.
- [43] Nguyễn Khắc Hiếu (1952), *Tản Đà vận văn toàn tập*, NXB Hương Sơn, Hà Nội.
- [44] Nguyễn Văn Hoa, Nguyễn Ngọc Thiện (1997), *Tuyển tập thơ văn xuôi (Việt Nam và nước ngoài)*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [45] Nguyễn Thái Hòa (2000), *Những vấn đề thi pháp của truyện*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [46] Nguyễn Hòa (2011), “Phân tích giao tiếp liên văn hóa”, *Tạp chí Khoa học*, Đại học Quốc gia Hà Nội, Ngoại ngữ 27-2011, tr77-87.
- [47] Hà Ngọc Hòa (2019), “Hồi quang người tài tử trong hát nói của Tản Đà”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, Viện Văn học, số 6 (568)-2019, tr.23-tr30.
- [48] Đông Hoài (tuyển dịch và giới thiệu) (1992), *Thơ Pháp nửa sau thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [49] Nguyễn Ái Học (2007), “Thi pháp thơ Tản Đà”, Luận án Tiến sĩ Ngữ văn (chuyên ngành Lý luận văn học), Đại học Sư phạm Hà Nội.
- [50] Hội Khai Trí Tiến Đức (1931), *Việt Nam tự điển*, NXB Trung Bắc Tân Văn, Hà Nội.
- [51] Nguyễn Thị Hồng (2013), “Tản Đà và sự hình thành loại hình kí giả - văn nhân chuyên nghiệp giai đoạn giao thời”, Luận văn Thạc sĩ (chuyên ngành Văn học), Trường Đại học KHXH&NV - ĐHQG Hà Nội.
- [52] Huntington, S.P. (2003), *Sự va chạm của các nền văn minh* (Nguyễn Phương Sứ - Nguyễn Văn Hạnh - Nguyễn Phương Nam - Lưu Ánh Tuyết dịch), NXB Lao động, Hà Nội.
- [53] Phan Mạnh Hùng (2013), “Loại hình tiểu thuyết, hình thức công bố của tiểu thuyết Nam bộ đầu thế kỷ XX”, *Tạp chí Khoa học Xã hội*, số 6(178)-2013, tr.23-31.
- [54] Cao Xuân Huy (1995), *Tư tưởng phương Đông gợi những điểm nhìn tham chiếu*

- (Nguyễn Huệ Chi soạn, chú, giới thiệu), NXB Văn học, Hà Nội.
- [55] Đỗ Quang Hưng (2017), “Tính hiện đại nhìn từ khía cạnh triết học”, *Tạp chí Khoa học xã hội Việt Nam*, số 1/2017 (110), tr.121-129.
- [56] Đỗ Quang Hưng (2019), *Tính hiện đại và sự chuyển biến của văn hóa Việt Nam thời cận đại*, NXB Khoa học xã hội, TP. Hồ Chí Minh.
- [57] Trần Thị Thu Hương (2014), “Thơ chơi” của Tản Đà từ góc nhìn tư duy nghệ thuật”, Luận văn Thạc sĩ (chuyên ngành Văn học), Trường Đại học KHXH&NV - ĐHQG Hà Nội.
- [58] Trần Đình Hượu, Lê Chí Dũng (1988), *Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời 1900 - 1930*, NXB Đại học và giáo dục chuyên nghiệp, Hà Nội
- [59] Trần Đình Hượu (1996), *Nho giáo và văn học Việt Nam trung cận đại*, NXB Văn Hóa, Hà Nội.
- [60] Trần Đình Hượu (2001), *Các bài giảng về tư tưởng phương Đông* (Lại Nguyên Ân biên soạn), NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.
- [61] Jullien, F. (2004), *Minh triết phương Đông và triết học phương Tây* (Nguyễn Ngọc dịch), NXB Đà Nẵng.
- [62] Đinh Gia Khánh (1989), *Trên đường tìm hiểu văn hoá dân gian*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [63] Đinh Gia Khánh, Bùi Duy Tân, Mai Cao Chương (2008), *Văn học Việt Nam (Thế kỉ X – nửa đầu thế kỉ XVIII)*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [64] Vũ Khiêu (1996), *Bàn về văn hóa Việt Nam* (tập 3), NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [65] Phạm Văn Khoái (2004), *Khổng Phu tử và Luận Ngữ*, NXB Chính trị Quốc gia, Hà Nội.
- [66] Konrat N. (1997), *Phương Đông và Phương Tây - Những vấn đề triết học, triết học lịch sử, văn học Đông và Tây*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [67] Phùng Hữu Lan (2006), *Lịch sử triết học Trung Quốc*, tập 1 (Lê Anh Minh dịch), NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [68] Phùng Hữu Lan (2006), *Lịch sử triết học Trung Quốc*, tập 2 (Lê Anh Minh dịch), NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [69] Phùng Hữu Lan (2010), *Lược sử triết học Trung Quốc* (Lê Anh Minh dịch), NXB Đại học Sư phạm TP. Hồ Chí Minh.
- [70] Nguyễn Tiến Lãng (1938), “Thi sĩ Tản Đà - Nguyễn Khắc Hiếu”, Báo Tràng An, số 322, 5/1938, Huế, tr.1.
- [71] Thanh Lãng (trình bày và trích tuyển) (1967), *Bảng lược đồ văn học Việt Nam* (Quyển Hạ), NXB Trình Bày, Sài Gòn.
- [72] Thanh Lãng (1972), *Phê bình văn học thế hệ 1932*, NXB Phong trào văn hóa, Sài Gòn.
- [73] Mã Giang Lân (2000), *Quá trình hiện đại hóa văn học Việt Nam 1900-1945*, NXB Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
- [74] Phan Huy Lê (1996), “Truyền thống và hiện đại - Vài suy nghĩ và đề xuất”, *Tạp chí Cộng sản*, số 18, tháng 10/1996, tr.28-tr.35.
- [75] Nguyễn Hiến Lê (1996), *Mạnh Tử*, NXB Văn hóa, TP. Hồ Chí Minh.
- [76] Nguyễn Hiến Lê (chú dịch và giới thiệu) (1998), *Lão Tử - Đạo Đức Kinh*, NXB Văn hóa, Hà Nội.
- [77] Nguyễn Hiến Lê (2005), *Kinh Dịch - Đạo của người quân tử*, NXB Văn học, Hà Nội

- [78] Nguyễn Hiến Lê (dịch) (2003), *Khổng Tử và Luận Ngữ*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [79] Vũ Bội Liêu (2000), *Những sự gặp gỡ của Đông phương và Tây phương trong ngôn ngữ và văn chương*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [80] Nhật Linh (1961), *Viết và đọc tiểu thuyết*, NXB Đời nay, Hà Nội.
- [81] Lisevich, I.S. (1994), *Tư tưởng văn học cổ Trung Quốc* (Trần Đình Sử dịch), NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [82] Từ Thị Loan (2019), *Giao lưu văn hóa trong lịch sử Việt Nam*, NXB Lao động, Hà Nội.
- [83] Nguyễn Tấn Long, Nguyễn Hữu Trọng (1968), *Việt Nam thi nhân tiền chiến* (Quyền Thượng), NXB Sống Mới, Sài Gòn.
- [84] Nguyễn Tấn Long, Phan Canh sưu tầm và biên soạn (1968), *Khuynh hướng thi ca tiền chiến*, NXB Sống Mới, Sài Gòn.
- [85] Nguyễn Tấn Long, Phan Canh (1969), *Thi ca bình dân Việt Nam* (quyển 3), NXB Sống Mới, Sài Gòn.
- [86] Lotman, I.M. (2015), *Kí hiệu học văn hoá* (Lã Nguyên - Đỗ Hải Phong - Trần Đình Sử dịch), NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.
- [87] Phương Lựu (1996), *Văn hóa, văn học Trung Quốc cùng một số liên hệ ở Việt Nam*, NXB Hà Nội.
- [88] Phương Lựu (chủ biên) (2006), *Lí luận văn học*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [89] Phương Lựu (2017), *Phương pháp luận nghiên cứu văn học*, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội.
- [90] Phương Lựu (2017), *Thi học cổ điển Trung Hoa: Học phái, Phạm trù, Mệnh đề*, NXB Đại học sư phạm, Hà Nội.
- [91] Matsuura, K. (2005), *Vai trò của UNESCO trong thế kỉ XXI*, NXB Khoa học xã hội và Hiệp hội Câu lạc bộ UNESCO Việt Nam, Hà Nội.
- [92] Marx, K. - Engels, F. (1995), *Toàn tập* (tập III), NXB Chính trị Quốc gia, Hà Nội.
- [93] Nguyễn Đức Mậu (2018), “Con người trong văn học Việt Nam thế kỉ XIX”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, Viện Văn học, số 11/2018, tr.24 - 38.
- [94] Hồ Chí Minh (1995), *Toàn tập* (tập III), NXB Chính trị Quốc gia, Hà Nội.
- [95] Trần Văn Hiến Minh, Vũ Đình Trác (1962), *Tam giáo đại cương - triết học Đông phương*, NXB Ra khơi, Sài Gòn.
- [96] Nguyễn Phong Nam - Hoàng Sĩ Nguyên (2006), “Sự tương tác giữa các thể loại văn học và thể thơ văn xuôi trong Thơ mới 1932-1945”, *Tạp chí Khoa học và Công nghệ*, Đại học Đà Nẵng, số 5 (17), tr.4-11.
- [97] Nguyễn Phong Nam (2008), “Nghiên cứu về quá trình hiện đại hóa văn học Việt Nam - Một số vấn đề phương pháp luận”, *Tạp chí Khoa học và Công nghệ*, Đại học Đà Nẵng, số 5(28), tr.111-117.
- [98] Bửu Nam (2012), “Toàn cầu hóa và xu hướng tiểu thuyết liên văn hóa trong văn học thế giới”, *Kỷ yếu hội thảo khoa học Nghiên cứu và dạy học Ngữ văn trong bối cảnh ngày nay*, Đại học Sư phạm Huế. tr. 107-114.
- [99] Trần Nghĩa (1998), “Tiểu thuyết chữ Hán Việt Nam - Danh mục và phân loại”, *Kỷ yếu hội thảo quốc tế Việt Nam học lần thứ nhất* (tập 1), Viện Khoa học xã hội Việt Nam và Đại học Quốc gia Hà Nội, tr.485 - 495.
- [100] Bùi Trọng Ngoãn (2018), “Tín hiệu thẩm mỹ truyền thống ngữ văn - điển cố trong thơ hiện đại, trường hợp Nguyễn Bính”, *Kỷ yếu Hội thảo Quốc tế Ngôn ngữ*

- học lần thứ I - Ngôn ngữ học Việt Nam - Những chặng đường phát triển và hội nhập, số 01, tr.403 - 417.
- [101] Phan Ngọc (1998), *Bản sắc văn hóa Việt Nam*, NXB Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
- [102] Phan Ngọc (2000), *Thử xét xử văn hóa - văn học bằng ngôn ngữ học*, NXB Thanh niên, Hà Nội.
- [103] Phan Ngọc (2001), *Tìm hiểu phong cách của Nguyễn Du trong Truyện Kiều*, NXB Thanh Niên, Hà Nội.
- [104] Lê Văn Ngữ (1971), *Trung Dung thuyết ước* (Nguyễn Duy Tinh dịch), NXB Phủ Quốc vụ khanh đặc trách văn hóa.
- [105] Vương Trí Nhàn (sưu tầm và biên soạn) (1996), *Khảo về tiểu thuyết*, NXB Hội Nhà văn, Hà Nội.
- [106] Vương Trí Nhàn (sưu tầm và biên soạn) (2003), *Những lời bàn về tiểu thuyết trong văn học Việt Nam từ đầu thế kỉ XX đến 1945*, NXB Hội Nhà văn, Hà Nội.
- [107] Bùi Mạnh Nhị (chủ biên) (2003), *Văn học dân gian, những công trình nghiên cứu*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [108] Dương Quang Nhiều (1928), *Thù nhà nợ nước*, Nhà in Xưa nay, Sài Gòn.
- [109] Nhiều tác giả (1988), *Từ trong di sản*, NXB Tác phẩm mới, Hà Nội.
- [110] Nhiều tác giả (2019), *Các lý thuyết văn hóa* (Đỗ Lai Thúy tuyển chọn và giới thiệu), NXB Hồng Đức, Hà Nội.
- [111] Nhiều tác giả (2019), *Các lý thuyết và phương pháp văn học* (Đỗ Lai Thúy biên soạn và giới thiệu), NXB Hồng Đức, Hà Nội.
- [112] Nhiều tác giả (2019), *Văn chương Sài Gòn 1881-1924*, tập 4 (Trần Nhật Vy sưu tập), NXB Văn hóa - Văn nghệ, TP. Hồ Chí Minh.
- [113] Niculin, N.I. (2000), *Văn học Việt Nam và giao lưu quốc tế* (Nguyễn Hữu Sơn tuyển chọn và giới thiệu), NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [114] Nietzsche, F. (2014), *Hoàng hôn của những thần tượng* (Nguyễn Hữu Hiệu dịch), NXB Văn học, Hà Nội.
- [115] Lê Lưu Oanh - Phạm Đăng Dư (2008), *Lí luận văn học*, NXB Đại học Sư phạm Hà Nội.
- [116] Vũ Ngọc Phan (1960), *Nhà văn hiện đại* (quyển Nhất), NXB Thăng Long, Sài Gòn.
- [117] Đặng Trần Phát (1921), *Cành hoa điểm tuyết*, NXB Bùi Xuân Học, Hà Nội.
- [118] Hoàng Phê (chủ biên) (2003), *Từ điển tiếng Việt*, NXB Đà Nẵng.
- [119] Nguyễn Hồng Phong (1998), *Văn hoá chính trị Việt Nam - truyền thống và hiện đại*, NXB Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
- [120] Pospelov, G. N. (chủ biên) (1985), *Dẫn luận nghiên cứu văn học*, tập I (Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Nguyễn Nghĩa Trọng dịch), NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [121] Nguyễn Trọng Quản (1887), *Thầy Lazaro Phiền*, J.linage, Libraire - éditeur, đường Catinat Sài Gòn (bản làm lại của tác giả Nguyễn Văn Trung, 1/1999).
- [122] Kiều Thanh Quế (2009), *Cuộc tiến hóa văn học Việt Nam - Tuyển tập khảo cứu phê bình* (Nguyễn Hữu Sơn, Phan Mạnh Hùng sưu tầm và biên soạn), NXB Thanh niên, Hà Nội.
- [123] Nguyễn Hưng Quốc (2010), *Văn học Việt Nam trong thời đại toàn cầu hóa*, NXB Văn Mới, USA.
- [124] Phạm Quỳnh (tái bản 2006), *Thượng Chi văn tập*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [125] Vũ Tiến Quỳnh (tuyển chọn) (1997), *Tản Đà, Nguyễn Nhược Pháp, Tương*

- Phố*, NXB Văn nghệ TP. Hồ Chí Minh.
- [126] Rousseau, J.J. (2008), *Émile hay là về giáo dục* (Lê Hồng Sâm, Trần Quốc Dương dịch), NXB Tri thức, Hà Nội.
- [127] Said, E.W. (2015), *Văn hóa và chủ nghĩa bá quyền* (Phạm Anh Tuấn, An Khánh dịch), NXB Tri thức, Hà Nội.
- [128] Trần Trọng San (biên dịch) (1990), *Kim Thánh Thán phê bình thơ Đường*, NXB Đại học tổng hợp thành phố Hồ Chí Minh.
- [129] Sartre, J.P. (2016), *Thuyết hiện sinh là một thuyết nhân bản* (Đình Hồng Phúc dịch), NXB Tri thức, Hà Nội.
- [130] Trần Huyền Sâm (2016), *Tiểu thuyết phương Tây hiện đại và các hướng tiếp cận*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [131] Shoyo, T. (2013), *Chân tủy của tiểu thuyết* (Trần Hải Yên dịch), NXB Thế giới, Hà Nội.
- [132] Lê Văn Siêu (2006), *Văn học sử Việt Nam*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [133] Thiệu Sơn (1931), “Lối phê bình nhơn vật - ông Nguyễn Khắc Hiếu”, Báo Phụ nữ Tân văn - số 95, ngày 13/8/1931, tr.2.
- [134] Nguyễn Hữu Sơn, Trịnh Bá Đĩnh (sưu tập, giới thiệu) (2007), *Trương Tửu - Tuyển tập nghiên cứu phê bình*, NXB Lao động, Hà Nội.
- [135] Nguyễn Hữu Sơn, Trần Đình Sử, Huyền Giang, Trần Ngọc Vương, Trần Nho Thìn, Đoàn Thị Thu Vân (2010), *Về con người cá nhân trong văn học cổ Việt Nam*, NXB Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.
- [136] Nguyễn Hữu Sơn (tuyển chọn và giới thiệu) (2019), *Tản Đà - những thanh âm thực mộng*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [137] Trần Đăng Suyền (2018), *Phương pháp nghiên cứu và phân tích tác phẩm văn học*, NXB Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.
- [138] Trần Đình Sử (2005), *Thi pháp văn học trung đại Việt Nam*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
- [139] Trần Đình Sử chủ biên (2014), *Lí luận văn học* (tập 2 - Tác phẩm và thể loại văn học), NXB Đại học Sư phạm Hà Nội.
- [140] Tarnas R. (2008), *Quá trình chuyển biến tư tưởng phương Tây* (Lưu Văn Hy dịch), NXB Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
- [141] Bùi Duy Tân (2005), *Theo dòng khảo luận văn học trung đại Việt Nam*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.
- [142] Phạm Xuân Thạch (2004), “Quá trình cách tân và những giới hạn trong sự nghiệp sáng tác văn xuôi của Tản Đà Nguyễn Khắc Hiếu”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 9(2004), tr.97 - 105.
- [143] Phạm Xuân Thạch (2000), *Thơ Tản Đà, những lời bình*, NXB Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
- [144] Hoài Thanh, Hoài Chân (tái bản 2006), *Thi nhân Việt Nam*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [145] Vũ Văn Thanh (1959), *Nguyên tắc sáng tác thi ca*, NXB Khai Trí, Sài Gòn.
- [146] Khâu Chân Thanh (1994), *Lí luận văn học, nghệ thuật cổ điển Trung Quốc* (Mai Xuân Hải dịch), NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [147] Tuấn Thành, Vũ Nguyễn (tuyển chọn) (1999), *Thơ Tản Đà, tác phẩm và lời bình*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [148] Bùi Quang Thắng (2003), *Hành trình vào văn hóa học*, NXB Văn hóa - Thông

- tin, Hà Nội.
- [149] Nguyễn Q. Thắng (2005), *Khoa cử và giáo dục Việt Nam*, NXB Tổng Hợp TP. Hồ Chí Minh.
- [150] Nguyễn Toàn Thắng (2015) “Toàn cầu hóa và sự đa dạng văn hóa, văn học”, *Tạp chí Lý luận phê bình văn học nghệ thuật Trung ương*, số 32 (tháng 04/2015), tr.7 - 13.
- [151] Phạm Thị Thật (2013), “Truyện ngắn Pháp thế kỉ XIX - Quan điểm mỹ học và thi pháp”, *Tạp chí Khoa học*, ĐHQG Hà Nội, số 01 (2013), tr.48 - tr.55.
- [152] Chương Thuần chủ biên (2005), *Phan Châu Trinh toàn tập* (tập 2), NXB Đà Nẵng.
- [153] Trần Ngọc Thêm (1996), *Tìm về bản sắc văn hóa Việt Nam*, NXB TP. Hồ Chí Minh.
- [154] Trần Nho Thìn (2003), *Văn học trung đại Việt Nam dưới góc nhìn văn hóa*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [155] Ngô Đức Thịnh (2019), *Hệ giá trị văn hóa Việt Nam*, NXB Tri thức, Hà Nội.
- [156] Phạm Như Thơm (2005), “Vài nét về việc phổ biến chữ Quốc ngữ ở Việt Nam đầu thế kỷ XX”, *Tạp chí Nghiên cứu Lịch sử* (số 11, 2005), Viện Sử học, tr.23 - tr.30.
- [157] Nguyễn Thiên Thu (1975), *Tản Đà, Thực và Mộng*, NXB Lửa Thiêng, Sài Gòn.
- [158] Nguyễn Đức Thuận (2008), *Văn trên Nam Phong tạp chí*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [159] Lộc Phương Thủy (chủ biên) (2005), *Quan niệm văn chương Pháp thế kỷ XX*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [160] Nguyễn Thị Phương Thùy (2014), *Xu hướng tự do hóa ngôn ngữ thơ Việt Nam thế kỷ XX*, NXB Chính trị Quốc gia, Hà Nội.
- [161] Đỗ Lai Thúy (1999), *Từ cái nhìn văn hoá*, NXB Văn hoá dân tộc, Hà Nội.
- [162] Trịnh Trí Thức, Nguyễn Vũ Hào (chủ biên) (2006), *Tư tưởng triết học Việt Nam trong bối cảnh du nhập các tư tưởng Đông - Tây nửa đầu thế kỉ XX*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.
- [163] Nguyễn Thị Minh Thương, Lê Hải Anh (2018), “Văn học đại chúng, văn học đặc tuyển, đặc trưng và tương tác”, *Tạp chí Khoa học*, Đại học Sư phạm Hà Nội, số 04/2018, tr.1-8.
- [164] Trương Quang Tiền (1924), *Hoàng Nguyệt Ánh*, NXB Imprimerie Du Centre, Sài Gòn.
- [165] Đặng Tiến (1972), *Vũ Trụ Thơ*, NXB Giao Điểm, Sài Gòn.
- [166] Bùi Đức Tịnh (2002), *Những bước đầu của báo chí, truyện ngắn, tiểu thuyết và thơ mới*, NXB Thành phố Hồ Chí Minh.
- [167] Bùi Đức Tịnh (2007), *Lược khảo lịch sử văn học Việt Nam - Từ khởi thủy đến cuối thế kỷ 20*, NXB Văn nghệ Thành phố Hồ Chí Minh.
- [168] Nghiêm Toàn (1949), *Việt Nam văn học sử*, Nhà in Vĩnh Bảo, Sài Gòn.
- [169] Touraine, A. (2003), *Phê phán tính hiện đại* (Huyền Giang dịch), NXB Thế giới, Hà Nội.
- [170] Nhung Tống (dịch) (1962), *Trang Tử - Nam Hoa Kinh*, NXB Tân Việt, Sài Gòn.
- [171] Hải Triều (1983), *Về văn học nghệ thuật*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [172] Hoàng Trinh (1997), *Từ Kí hiệu học đến Thi pháp học*, NXB Đà Nẵng.
- [173] Trung tâm Khoa học Xã hội và Nhân văn Quốc gia (2000), *Tổng tập văn học Việt Nam*, tập 19, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội.
- [174] Trung tâm Khoa học Xã hội và Nhân văn Quốc gia (2000), *Tổng tập văn học Việt Nam*, tập 20, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội.
- [175] Nguyễn Văn Trung (1974), *Chữ, văn Quốc ngữ thời kỳ đầu Pháp thuộc*, NXB Nam Sơn, Sài Gòn.

- [176] Nguyễn Văn Trung (2019), *Lược khảo văn học - Nghiên cứu và phê bình văn học* (tập III), NXB Tổng hợp TP. Hồ Chí Minh.
- [177] Nguyễn Văn Trung (1960), *Luận lý học*, NXB Nam Sơn, Sài Gòn.
- [178] Tạ Đức Tú (2011), *Văn chương khoa cử Việt Nam*, NXB Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.
- [179] Ngô Thị Tuyết (2014), *Nông thôn và thành thị trong sáng tác của Tản Đà*, Luận văn thạc sĩ (chuyên ngành Văn học), Trường Đại học KHXH&NV - ĐHQG Hà Nội.
- [180] Tân Dân Tử (1928), *Giọt máu chung tình*, Đức Lưu Phương thư quán xuất bản (lần thứ 2), Sài Gòn.
- [181] Phùng Văn Tửu, Lê Hồng Sâm (2005), *Lịch sử văn học Pháp thế kỉ XVIII và thế kỉ XIX* (tập II), NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.
- [182] Trương Lập Văn (1999), *Tâm - Triết học phương Đông* (Tạ Phú Chinh, Nguyễn Văn Đức, Hồ Trung Trai dịch), NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [183] Kiều Văn (2002), *Thi ca Việt Nam chọn lọc: Thơ Vũ Hoàng Chương*, NXB Đồng Nai.
- [184] Kiều Văn (tuyển chọn, giới thiệu) (2004), *Thơ S. Bôđôler*, NXB Thanh niên, Hà Nội.
- [185] Trần Trung Viên (sưu tập) (2004), *Văn Đàn Bảo Giám*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [186] Lê Trí Viễn (1996), *Đặc trưng văn học trung đại Việt Nam*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [187] Trần Ngọc Vương (1998), *Văn học Việt Nam dòng riêng giữa nguồn chung*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [188] Trần Ngọc Vương (1999), *Loại hình học tác giả văn học - Nhà nho tài tử và văn học Việt Nam*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.
- [189] Trần Ngọc Vương (2019), “Sáng tác của Tản Đà nhìn từ hệ thống chủ đề, đề tài và thể loại”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, Viện Văn học, số 6 (568)-2019, tr.3-15.
- [190] Trần Quốc Vượng (1997), *Cơ sở văn hóa Việt Nam*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [191] Nguyễn Vỹ (1970), *Văn thi sĩ tiền chiến*, NXB Khai Trí, Sài Gòn.
- [192] Waite, G. (2004), “Bàn về truyền thống trong thị trường tự do: những so sánh mang tính giao thoa văn hóa”, *Kỷ yếu Hội thảo Quốc tế Việt Nam học lần thứ hai* (tập 1), Viện Khoa học Xã hội Việt Nam và Đại học Quốc gia TP Hồ Chí Minh, tr.387-396.
- [193] Nguyễn Khắc Xương (sưu tầm) (1995), *Tản Đà - thơ và đời*, NXB Văn học, Hà Nội
- [194] Nguyễn Khắc Xương (sưu tầm và biên soạn) (1997), *Tản Đà trong lòng thời đại*, NXB Hội nhà văn, Hà Nội.
- [195] Nguyễn Khắc Xương (sưu tầm) (1995), *Tản Đà một đời văn*, NXB Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
- [196] Nguyễn Khắc Xương (sưu tầm, biên soạn, giới thiệu) (2002), *Tản Đà toàn tập* (tập 1), NXB Văn học, Hà Nội.
- [197] Nguyễn Khắc Xương (sưu tầm, biên soạn, giới thiệu) (2002), *Tản Đà toàn tập* (tập 2), NXB Văn học, Hà Nội.
- [198] Nguyễn Khắc Xương (sưu tầm, biên soạn, giới thiệu) (2002), *Tản Đà toàn tập* (tập 3), NXB Văn học, Hà Nội.
- [199] Nguyễn Khắc Xương (sưu tầm, biên soạn, giới thiệu) (2002), *Tản Đà toàn tập* (tập 4), NXB Văn học, Hà Nội.
- [200] Nguyễn Khắc Xương (sưu tầm, biên soạn, giới thiệu) (2002), *Tản Đà toàn tập*

(tập 5), NXB Văn học, Hà Nội.

[201] Zohar, I.E. (2014), *Lý thuyết đa hệ thống trong nghiên cứu văn hóa, văn chương* (Trần Hải Yến, Nguyễn Đào Nguyên dịch), NXB Thế giới, Hà Nội.

***Tài liệu trên Internet:**

[202] Thái Phan Vàng Anh (2017), “Tính liên văn hóa trong văn xuôi Việt Nam đương đại - trường hợp Hồ Anh Thái”, <https://caulacbovanhoc2015.wordpress.com/>, truy cập lần cuối ngày 15/6/2019.

[203] Nguyễn Đăng Điệp (2017), “Văn học đại chúng ở Việt Nam hiện nay”, <http://vanhoahoc.edu.vn>, truy cập lần cuối ngày 26/4/2020.

[204] Nguyễn Vũ Hào (2006), “Giao tiếp liên văn hóa trong bối cảnh toàn cầu hóa: Một số vấn đề triết học”, <http://philosophy.vass.gov.vn>, truy cập lần cuối ngày 16/9/2020.

[205] Vũ Lê Thái Hoàng (2014), “Bàn về cách tiếp cận của lý luận phương Tây về Trật tự thế giới”; <http://nghiencuuquocte.org/>, truy cập lần cuối ngày 22/12/2020.

[206] Hyundok, C. (2013), “Triết học liên văn hóa: khái niệm và lịch sử” (Lương Mỹ Vân dịch), <http://triethoc.edu.vn>, truy cập lần cuối ngày 20/10/2020.

[207] Jiehou, Y. (2009), “Giao lưu liên văn hóa và tiến bộ chung của các nền văn minh thế giới” (Khuất Duy Dũng dịch), <https://www.chungta.com>, truy cập lần cuối ngày 16/3/2021.

[208] Hồ Sĩ Quý (2020), “Về quan điểm của Samuel P. Huntington: Đối thoại văn hóa hay đụng độ văn minh”, <http://nguvan.hnue.edu.vn/>, truy cập lần cuối ngày 18/12/2020.

[209] Bùi Văn Nam Sơn (2012), “Tính liên văn hóa: một thái độ giáo dục”, địa chỉ truy cập <http://tapchisonghuong.com.vn>, truy cập lần cuối ngày 21/3/2019.

[210] Trần Nho Thìn (2019), “Đối thoại liên văn hóa trong thời đại toàn cầu hóa và vấn đề tiếp nhận lý luận văn học phương Tây ở Việt Nam”, <http://vsl.edu.vn/>, truy cập lần cuối ngày 27/5/2019.

[211] Đỗ Lai Thúy, “Tản Đà, con cá và cánh diều”, <http://vanhoanghean.com.vn/>, truy cập lần cuối ngày 14/02/2019.

***Tài liệu nước ngoài:**

[212] Bakhtin, M.M (1981), *The Dialogic Imagination* (bản dịch Anh ngữ của Caryl Emerson & Michael Holquist), University of Texas Press, United States.

[213] Ishii, S. (2006), “Complementing contemporary intercultural communication research with East Asian sociocultural perspectives and practices in China Media Research”, China Media Research, Volume 2 No. 1/2006, p.13-21.

[214] Jakobson, R. (1987), *Language in Literature* (Edited by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

[215] Kimmerle, H. (2002), *Interkulturelle Philosophie zur Einführung*, ISBN 3-88506-366-2, Hamburg: Junius-Verlag

[216] Luring, J. (2011), “Intercultural Organizational Communication The Social Organizing of Interaction in International Encounters”, Journal of Business and Communication 48.3 (2011), p.231- 255.

[217] Ting-Toomey, S. (1999), *Communicating across cultures*, New York: The Guildford Press.

**DANH MỤC CÁC BÀI BÁO KHOA HỌC
LIÊN QUAN ĐẾN ĐỀ TÀI LUẬN ÁN ĐÃ CÔNG BỐ**

1. Lê Thanh Sơn (2020), “Quan niệm “văn dĩ tải đạo” và những biểu hiện cốt lõi trong văn chương Tản Đà”, *Tạp chí Khoa học Xã hội, Nhân văn và Giáo dục*, Đại học Sư phạm Đà Nẵng, tập 10 (số đặc biệt, 2020), tr.152-158.
2. Lê Thanh Sơn (2021), “Cảm quan “Con người vũ trụ” trong văn chương Tản Đà”, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, Viện Văn học, số 8-2021 (594), tr.39-47.
3. Lê Thanh Sơn (2021), “Xu hướng cách tân trong văn chương Tản Đà - nhìn từ phương diện thể loại”, *Tạp chí Khoa học Xã hội, Nhân văn và Giáo dục*, Đại học Sư phạm Đà Nẵng, tập 11 (số 1, 2021), tr.47-56.
4. Lê Thanh Sơn (2021), “Sự trỗi dậy của con người cá nhân trong văn chương Tản Đà”, *Tạp chí Khoa học Xã hội và Nhân văn*, Đại học Huế, tập 130, số 6A (2021), tr.38-48.
5. Lê Thanh Sơn (2021), “Nhận diện chủ thể thẩm mỹ Tản Đà trong vị thế của một văn sĩ chuyên nghiệp”, *Tạp chí Khoa học và Công nghệ*, Đại học Duy Tân, số 3 (47), tr.10-17.
6. Lê Thanh Sơn (2022), “Xu hướng đổi mới trong văn chương Tản Đà - nhìn từ phương diện tư duy nghệ thuật”, *Tạp chí Khoa học xã hội miền Trung*, Viện Khoa học xã hội vùng Trung bộ, số 03 (77)-2022, tr.75-84.