



SỰ TRỖI DẬY CỦA “CON NGƯỜI CÁ NHÂN” TRONG VĂN CHƯƠNG TẢN ĐÀ

Lê Thanh Sơn*

Trường Đại học Sư phạm, Đại học Huế, 34 Lê Lợi, Tp. Huế, Việt Nam

Tóm tắt. Có thể nói, văn chương Tản Đà là một “khôi mâu thuẫn lớn” với sự chông lẩn, xung đột giữa các mô thức thẩm mỹ và trạng thức tư duy đối nghịch nhau. Nếu để thế giới nghệ thuật ấy trượt đi trên giao lộ văn hóa Đông - Tây, chúng ta sẽ nhận thấy bên trong cốt cách một nhà Nho vị đời là sự trỗi dậy mạnh mẽ của con người cá nhân với hành trình đi tìm “tự do” và cái tôi trữ tình mang theo khát vọng khai phóng những cảm xúc ẩn sâu. Sự đối lập trong cấu trúc chủ thể ấy vừa là vẻ đẹp độc đáo, vừa là điểm ưu trội thể hiện dấu ấn liên văn hóa trong văn chương Tản Đà.

Từ khóa: Tản Đà, con người cá nhân, cái tôi trữ tình, văn hóa giao thời

1. Đặt vấn đề

Bước sang những năm đầu thế kỉ XX, với những thay đổi quan trọng trong cơ tầng văn hóa, văn học Việt Nam bước vào giai đoạn tái cấu trúc và chịu sự tương tác đồng thời của cả hai nền văn hóa Á - Âu. Nền văn học lúc này mang tính chất giao thời, mà thực chất là sự tranh chấp giữa các vấn đề cũ - mới, truyền thống - hiện đại, bản địa - ngoại lai, mang đến những thách thức cực đại và cả những cơ hội hiếm hoi cho người nghệ sĩ trên con đường sáng tạo nghệ thuật. Trong sinh quyển văn hóa chứa đầy sự hỗn dung đó, Tản Đà xuất hiện như một “khoái đao hiệp khách” với hồn thơ phóng khoáng, tươi mới đã nhanh chóng chiếm được cảm tình của độc giả đô thị. Từ *Giấc mộng con* đến *Giấc mộng lớn*, ta không chỉ bắt gặp thi nhân trong cốt cách của một nhà Nho tài tử với “bá khí” ngạo nghễ giữa đời, mà bên cạnh đó, còn là hình ảnh Tản Đà trong dáng dấp của một tha nhân cô đơn, một lữ khách sầu muộn đang chênh chao trên con đường đi tìm bản ngã. Dường như, thế giới nghệ thuật ấy, vừa được bảo toàn trong những giá trị mẫu mực xoay quanh các khái niệm *tâm, chí, đạo* đã trở thành sinh lộ của nhiều thế hệ nhà Nho, vừa đang manh nha định hình dây ý thức về “cái tôi trữ tình” muốn vượt thoát khỏi

*Liên hệ: lethanhson1881989@gmail.com

Nhận bài: 25-11-2020; Hoàn thành phản biện: 5-12-2020; Ngày nhận đăng: 01-02-2021

những ràng buộc xưa cũ, để vươn tới cái mới mẻ, độc đáo trong niềm khao khát được khai phóng những cảm xúc ẩn sâu. Hay nói cách khác, trong sự chông chênh giữa *cũ* và *mới*, văn chương Tân Đà như một “dung môi văn hóa” đặc biệt, đã khuếch tán và kết tủa dây kí hiệu thẩm mỹ mới lạ, trượt đi trên những mô thức cổ mẫu truyền thống để kiến tạo những dòng tư tưởng vượt thời đại, góp phần vào quá trình biến đổi hệ hình văn học từ cổ điển sang hiện đại.

2. Nội dung

2.1. Những chuyển biến trong sinh quyển văn hóa Việt Nam buổi giao thời

Có thể 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. Kéo theo những xói mòn trong hệ tư tưởng ấy, quan niệm về văn chương, nghệ thuật được mở rộng theo hướng tân kì, tập trung vào 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 [...]. Con người không là một tuyệt đối và những giá trị con người áp ủ không có cơ sở ở ngoài bản thân nó” [12, 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. Trục dẫn tương quan trong chuỗi chuyển dịch đó là 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” [4, 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, lẫn lóc tựa lá khô/ Là tả bay theo gió” [4, tr. 191]. Những chuyển biến mạnh mẽ của hệ tư tưởng này đã thẩm thấu và có những tác động nhất định vào sinh quyển văn hóa Việt Nam những năm đầu thế kỉ XX thông qua câu nổi báo chí và văn học dịch.

Khoảng thời gian những năm 1913-1915, trong lòng các đô thị mới nổi ở Việt Nam, dịch thuật phát triển mạnh mẽ, chiếm vị trí trung tâm trong đời sống văn nghệ, kĩ nghệ ấn loát được

hiện đại hóa theo công nghệ mới, nhà xuất bản ra đời ở nhiều thành thị, báo chí được cổ xúy trong sự mời gọi của những nội dung mới mẻ, thời thượng đã kích thích sự khuếch tán những luồng tư tưởng mới mẻ, canh tân vào xã hội nước ta, đặc biệt là tầng lớp thị dân. “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 Xécvăngtét, Môlie, Cornây, Victo Huygô, Rimbô, Đôđê, AndréGít...” [6, 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 tưởng và hình thức nghệ thuật của luồng văn hóa ngoại lai. Có thể nói, bộ phận văn học dịch xuất hiện một cách ô ạt này chính là một trong những nguyên nhân trực tiếp dẫn đến tình trạng tranh chấp, đối kháng mạnh mẽ giữa “gió Á” và “mưa Âu” trong không gian văn hóa dân tộc. Nhưng, ở một khía cạnh khác, sự tiếp xúc một cách nóng hổi và có phần pha tạp, “hỗ lẫn” này, cùng với sự truyền bá mạnh mẽ của chữ quốc ngữ, đã đưa văn học Việt Nam đến một nhịp cầu mới, một điểm nối mới, một động lực mới để chuyển mình theo hướng hiện đại hóa.

Nhìn lại quá khứ, văn hóa cổ điển phương Đông, về cơ bản, chịu sự thống ngự của ý thức hệ “tam giáo” Nho - Phật - Lão với chủ trương “khắc kỉ” và “vô ngã”, cho nên vấn đề “cái tôi cá nhân” là một khái niệm cấm kỵ và 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 trong 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). Vì vậy, về cơ bản, 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 trong sự độc lập tương đối về vị thế và tự do khát vọng. Mặc dù phạm trù “vô ngã” trong Tử tuyệt tú (vô ý, vô tất, vô cố, vô ngã) của Khổng Tử đã được Francois Jullien diễn giải là “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 tính tại trong bất cứ một lập trường cho trước nào, nên chẳng có gì có thể cá thể hóa” [7, tr. 14]. Tương tự, Lý Trạch Hậu trong sách *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 11, tr. 114]. Nhưng dẫu sao, việc “tình cảm không trực tiếp ngoại lộ” hoặc 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 quy chiếu đầy đủ trong hệ thống loại hình.

Văn chương trung đại, thực chất, là phương tiện thực thi giáo hóa, truyền bá thuyết lí của các nhà nho chính thống, cho nên về tổng thể, chúng là những sản phẩm được chế tác theo những khuôn thước định sẵn, trong một hệ thống “mẫu mực” được cả xã hội công nhận và thực thi. Phần còn lại, văn chương của những nhà Nho tài tử tuy có phần phóng túng, tự do hơn trong việc thể hiện cái 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 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” [8, tr. 489]. Tuy nhiên, sự ổn định, tĩnh tại trong khuôn khổ của những mô thức văn hóa mẫu mực đó cho đến điểm giao thời đầu thế kỉ XX cơ hồ đã trở thành những “huyền thoại”, không còn đủ sức để thâm tócm và định hướng cho niềm tin của cộng đồng. Thay vào đó, tư duy của thời đại mới đã mang đến những biến đổi sâu sắc trong quan niệm nghệ thuật: từ “con người siêu nghiệm” đến “con người cá nhân”, với số phận và cảm xúc được định danh bằng chính “cái tôi chủ thể”, chứ không còn nhân danh cho cái Ta [cộng đồng] hay phục vụ cho đấng quân vương tuyệt đối nào. Trong quá trình tái cấu trúc lại thế giới trên nền tảng duy lí, con người “hãnh diện về tư cách cá nhân của mình, ý thức mình tách biệt với giới tự nhiên, ý thức được khả năng sáng tạo của mình như một tạo hóa cá nhân” và họ bắt đầu “hoài nghi những truyền thống, chống lại các thẩm quyền” [12, tr. 261]. Trước những bước ngoặt ấy, ý niệm “khắc kỉ” trở nên lạc thời và mất dần quyền lực thống ngự trong vô thức văn hóa, đồng thời, ý thức về con người cá nhân được hình thành một cách rõ nét và tồn tại như một đối tượng thẩm mĩ mới trong văn chương - nghệ thuật.

2.2. Hình ảnh “con người cá nhân” với khát vọng khai phóng những cảm xúc ẩn sâu

Phải nói rằng, phạm trù “con người cá nhân” thực ra không phải là một sản phẩm chỉ thuộc về hệ hình văn chương hiện đại, bởi vì, kể từ Nguyễn Trãi, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Du, Cao Bá Quát, Nguyễn Công Trứ, hay Trần Tế Xương, người ta đã thấy manh nha một số “yếu tố cá thể” trong thơ. Nhưng rõ ràng, chưa khi nào nó trở thành một hệ thống đầy đủ và vượt thoát lên hẳn sự ảnh hưởng của “chủ nghĩa khắc kỉ” đã ăn sâu vào tâm thức của con người trung đại. Tuy nhiên, dưới trực dẫn của một 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 trở dậy mạnh mẽ của hình ảnh “con người cá nhân”. Trong thế giới nghệ thuật của kẻ tài tử ấy, 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 thẩm 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” [5, tr. 227], Tản Đà đã trình diễn *cái tôi* trứ

tình vô cùng mới mẻ, đặc sắc, biểu hiện trong sự chông lán 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 thẩm mỹ quan trọng để giải phóng cái tôi sáng tạo. Giữa không gian văn hóa giao thời, chứa đựng những tranh chấp giữa cũ và mới, Ta và Tây, 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” [5, 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

[16, 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

[16, tr. 88]

Trong cái cay đắng của đường công danh dò 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” [16, 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:

Tình tình sắc sắc
Muốn buông ra mà lác rắc mãi chưa ra!

[16, 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” [1, tr. 227] được chạm đến tâm hồn người Việt Nam 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 tuyệt vời

Hỏi thăm cung Nguyệt cho người trọ không?

[16, 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” [15, tr. 394]. Bắt đầu từ sự thiếu thốn [đến ức chế] về tình cảm gia đình, đặc biệt từ người mẹ, từ 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 đổ vỡ, lại bàng hoàng khi người thương “lỡ bước sang ngang”, tâm trí Tản Đà tròng trành cùng những khoảng trống vô biên. Chính trạng huống này đã khiến những thèm khát được yêu thương, được quan tâm trở dậy mạnh mẽ hơn bao giờ hết, bởi thế, cái “tình riêng” của thi nhân cũng trở nên thốn thức, da diết:

Xa cách ngoại trăm nghìn dặm đất

Ước ao trong sáu bảy năm trời

Cái mê vô ích mà mê đại

Mê đại, mê mê, mãi chẳng thôi

[16, tr. 95]

Chơi voi trong cái khoảnh khắc “mê mê”, “đại đại” của Tản Đà, ít nhiều cũng làm ta nhớ đến những rung động rũ liệt của thi sĩ 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 hạn

Lên thân hình của em như đồng bóng nhẵn

[14, tr. 12]

Nếu “thơ tình của Bôđoler (tên của thi sĩ được người viết trích nguyên văn theo tài liệu tham khảo) thấm đẫm niềm si mê với nỗi ngỡ vực, đắng cay và đau khổ” [14, 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 thâm kín, những mơ mộng phiêu du, những nỗi sâu vương vấn, những giấc mộng dở dang, những khát vọng gãy cánh, những giấu cột sâu cay, những tiếng cười rom róm... Để rồi, sau tất cả những chênh 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
Mình ơi ta nhớ, mà mình quên ta
[16, 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 tro troi quá lâu trước cuộc thức và những ẩn 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 sục 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 là điều mà trước đây được xem là cấm kỵ, Tản Đà đã bước một chân vào lãnh địa thơ ca hiện đại. 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. Cũng cần thấy rằng, 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 cái cũ và cái mới, giữa Á và Âu, một hệ giá trị mới được hình thành: con người được giải phóng khỏi những ràng buộc, câu thúc trong tư tưởng phong kiến và nhu cầu thẩm mỹ hướng đến sự tự do dưới trướng của một xã hội “tư sản hóa”.

Độc giả từ đây hướng tới những sáng tạo thay vì những khuôn mẫu và chờ đợi sự coi 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.

2.3. Hình ảnh “con người cá nhân” trong “cuộc chơi” tìm kiếm “tự do”

Nhìn về quá khứ, chúng ta sẽ thấy rằng, những kẻ tài tử trứ danh như Nguyễn Công Trứ, Dương Khuê hay 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 và nay muốn được coi bỏ để “xáo lộn cổ kim”, thỏa chí tang bồng. Nhưng với đường công danh dở dang và đường tình duyên trắc trở, Tản Đà khác với các danh Nho trước đó khi trở thành một kẻ tài tử bị bỏ rơi giữa một xã hội kim tiền. Trong trạng thái bơ vơ ấy, phẩm chất tài tử vốn có ở Tản Đà bị tác động và chuyển biến một cách nhanh chóng. Điều này, 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 thế 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 đổ vỡ về mặt cảm xúc, hay nói cách khác, đó là dòng ý niệm dị biệt của một hữu thể đang quẫy 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 khuynh 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 kang. 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 là nhà nho dám công khai nói đến sự sung sướng, nói đến cái “thú” ở đời, nói đến thú ăn ngon, thú hưởng thụ những bữa tiệc có “con ca xứ Huế, cô đầu tỉnh Thanh. Tản Đà không dè bieu 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” [6, tr. 264]. Với bản tính ưu du, khoái hoạt, Tản Đà ung dung “tự tình” cùng sông núi, sơn hà:

Trăm năm hai chữ “Tản Đà”,
Còn sông, còn núi, còn là ăn chơi.

[16, 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 cò quẩn ngược,

Kéo cái già sông sộc nó thì theo sau

[16, tr. 363]

Cái tình rạo rức, cái duyên mon mòn và cả sự giục giã, vô vấp trong thi giới của Tản Đà như là thứ sinh lực mê đắm, dồi dào, bổ khuyết cho một thế 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 là loi ánh đèn

Cho cung bậc ngã nghiêng, cho điên rồ xác thịt

[13, tr. 82]

Dẫu 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 thế 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! “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” [10, tr. 45], 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, cho nên, “con người không nhốt mình mãi, nằm lì mãi trong một

mẫu người đã được khẳng định sẵn, đứng tại chỗ “là”, chỗ hiện hữu, chết cứng, đóng băng trong hiện hữu” [3, tr. 85]. “Sự chơi” giờ đây là ước muốn dẫn 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 thiết thòi xuân xanh. Có chẳng là giống hữu tình, chơi cho đỡ quán xiêu đình mới thôi” [18, tr. 212]. Vượt lên khỏi bể đời tục lụy, Tản Đà phiêu bồng cùng “cuộc chơi” mới mẻ, táo bạo và thăng hoa với dòng cảm xúc dâng trào. Khung thâm mỹ của kẻ tài tử trong quá khứ dường như không đủ để “chiêu chuộng” một cá tính “nổi loạn” như Tản Đà, bởi thế, thi nhân tự tạo cho mình một thi giới của 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” [9, 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 đó, Tản Đà gặp lại chính “bản sao của mình” trong sự đồng điệu và hấp dẫn đến như thế: “mình 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” [17, 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 ít nhất, 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: “thơ ông khởi đi cuộc sống của chính ông, khởi đi để luôn trở về với nó [...] và thơ chính là cơ hội để thi sĩ gặp lại chính mình” [2, tr. 100]. Tản Đà đã dũng cảm vượt lên những cấm kỵ 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” [10, tr. 58], bởi vậy, 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 thoát khỏi ràng buộc của những ý niệm trừu tượng có sẵn, để “tôi” là “tôi” với cá tính đặc hữu, để tìm trong cái “hu 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” [10, 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!
 [16, tr. 211]

Cái tha thiết yêu xuân, tiếc xuân đến “hòn xuân” này có lẽ chúng ta đã bắt gặp lại 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 tím róc rách
 Ngàn mây non Tản mắt lơ lơ
 Còn thơ còn rượu còn xuân mãi
 Còn mãi xuân còn rượu với thơ
 [16, tr. 149]

Đi sâu vào thi giới của Tản Đà, chúng ta nhận ra sự chông lẩn, xung đột của các trạng thức tư duy: một con người tự nhận là “hủ nho” nhưng khát khao 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 thẩm mỹ - 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 mượn tượng 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.

3. Kết luận

Có thể nói, trong thời điểm văn hóa giao thời đầu thế kỉ XX, văn chương Tản Đà trở thành điểm cầu tương tác giữa các giới hạn thẩm mỹ cũ và mới. Nếu cái dấu ấn Á Đông làm cho văn chương Tản Đà thâm sâu, đượm đà, thì những hơi hướng hiện đại phương Tây làm cho thứ văn chương ấy thêm lấp lánh, nhiều sắc màu. Dẫu rằng, sáng tác của Tản Đà chưa thể đạt đến cái giới hạn xung đột giữa ý thức và tâm linh, cái cuồng nhiệt của tình yêu với nhục dục hay cái

bất định của bản thể trong hành trình tìm kiếm sinh lộ “hư vô”, nhưng chắc chắn, nơi đó cũng đã định hình được hình ảnh của một con người cá nhân, với cá tính độc đáo, riêng biệt trong sự thăng hoa của cảm xúc và ít nhiều đã xuất hiện những dấu hiệu sơ khởi của tâm thức hiện sinh. Phóng chiếu dưới nhãn quan văn hóa, sự cộng hưởng trữ lượng ấy 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 lúc bấy giờ. Hơn nữa, sự đối lập trong cấu trúc chủ thể ấy còn là vẻ đẹp độc đáo, là điểm ưu trội thể hiện dấu ấn liên văn hóa trong văn chương Tản Đà.

Trong khoảng thời gian giao thời này, dường như không một ai ngoài Tản Đà đủ nội lực văn hóa để thực hiện sự cách tân táo bạo và thành công đến vậy. Ý thức rõ rệt về cá nhân trở thành chất xúc tác quan trọng để Tản Đà có thể giải phóng tối đa năng lượng sáng tạo của mình thông qua chuỗi kí hiệu ngôn ngữ, điều mà trước đây luôn bị kiểm tỏa trong cái bóng của “chủ nghĩa khắc kỉ” cùng với những niêm luật chặt chẽ của nền thi học cổ điển. Chúng ta có thể khẳng định rằng, trong chuỗi các nhân cách văn hóa tích lũy yếu tố cá nhân, từ Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Công Trứ, Cao Bá Quát, Trần Tế Xương thì đến Tản Đà là “mắt xích cuối cùng”. Thi giới Việt Nam, sau khi Tản Đà xuất hiện, đã chứng kiến những thay đổi mang tính bước ngoặt: cái tôi của thi nhân được giải phóng tối đa trong trực dẫn cảm xúc; thi nhân được mở rộng trong chiều kích từ ý thức đến vô thức, cùng với đó là việc hình thành những cá tính nghệ thuật mới mẻ, những điểm đột sáng trong tư duy và giọng điệu, góp phần tạo nên một đế chế “thơ Mới” như chúng ta đã từng biết đến./.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Đào Duy Anh (2017), *Việt Nam văn hóa sử cương*, Nxb. Thế giới, Hà Nội.
2. Huỳnh Phan Anh (1972), *Đi tìm tác phẩm văn chương*, Nxb. Đồng Tháp.
3. Nguyễn Tiến Dũng (1999), *Chủ nghĩa Hiện sinh: Lịch sử, sự hiện diện ở Việt Nam*, Nxb. Chính trị quốc gia, Hà Nội.
4. 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.
5. Trịnh Bá Đĩnh, Nguyễn Đức Mậu tuyển chọn, giới thiệu (2007), *Tản Đà về tác gia và tác phẩm*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
6. 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.

7. François Jullien (2004), *Minh triết phương Đông và triết học phương Tây* (Nguyễn Ngọc dịch), Nxb. Đà Nẵng.
8. Phan Ngọc (1998), *Bản sắc văn hóa Việt Nam*, Nxb. Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
9. Friedrich Nietzsche (2014), *Hoàng hôn của những thần tượng*, (Nguyễn Hữu Hiệu dịch), Nxb. Văn học, Hà Nội
10. Jean Paul Sartre (2016), *Thuyết hiện sinh là một thuyết nhân bản* (Đình Hồng Phúc dịch), Nxb. Tri thức, Hà Nội.
11. Trần Đình Sử (2005), *Thi pháp văn học trung đại Việt Nam*, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
12. Richard Tarnas (2008), *Quá trình chuyển biến tư tưởng phương Tây* (Luu Văn Hy dịch), Nxb. Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
13. Kiều Văn biên soạn (2002), *Thi ca Việt Nam chọn lọc: Thơ Vũ Hoàng Chương*, Nxb. Đồng Nai
14. Kiều Văn tuyển chọn, giới thiệu (2004), *Thơ S. Bôđôler*, Nxb. Thanh niên, Hà Nội.
15. Nguyễn Khắc Xương sưu tầm và biên soạn (1997), *Tản Đà trong lòng thời đại*, Nxb. Hội nhà văn, Hà Nội .
16. Nguyễn Khắc Xương (2002), *Tản Đà toàn tập* (tập 1), Nxb. Văn học, Hà Nội
17. Nguyễn Khắc Xương (2002), *Tản Đà toàn tập* (tập 2), Nxb. Văn học, Hà Nội
18. Nguyễn Khắc Xương (2002), *Tản Đà toàn tập* (tập 3), Nxb. Văn học, Hà Nội.

THE RISE OF THE “INDIVIDUAL PERSON” IN TAN DA'S LITERATURE

Le Thanh Son*

University of Education, Hue University, 34 Le Loi St., Hue city, Vietnam

Abstract. It can be said that Tan Da literature is a “big contradiction block” with the overlap, conflict between aesthetic models and opposite state of thinking. When letting that artistic world slip on the East-West cultural intersection, it is realized that inside the essence of an amateur Confucian is the strong rise of the individual man with the journey to look for “freedom” and the lyrical ego carrying the desire to

liberate the hidden emotions. The opposition in that lyrical subject is both unique beauty and prominence that shows the intercultural mark in Tan Da literature.

Keywords: Tan Da, individual person, lyrical ego, transitional culture.