

XU HƯỚNG CÁCH TÂN TRONG VĂN CHƯƠNG TÂN ĐÀ – NHÌN TỪ PHƯƠNG DIỆN THỂ LOẠI

Lê Thanh Sơn

Trường Đại học Sư phạm - Đại học Đà Nẵng, Việt Nam

Tác giả liên hệ: Lê Thanh Sơn - Email: lethanhsan1881989@gmail.com

Ngày nhận bài: 24-12-2020; ngày nhận bài sửa: 18-5-2021; ngày duyệt đăng: 17-6-2021

Tóm tắt: Trong khoảng 30 năm đầu của thế kỉ XX, nền văn học Việt Nam bắt đầu bước vào giai đoạn tái cấu trúc theo hướng hiện đại hóa. Quá trình này được tiến hành trong sự “dùng dằng” giữa hai khuynh hướng: nếu tầng lớp cựu học cố gắng giữ gìn những khuôn thước mẫu mực của văn chương cổ điển, thì thế hệ tân học lại ra sức học tập văn học hiện đại phương Tây và từng bước hướng đến một nền văn chương mới. Đứng trước những thách thức và cơ hội của thời đại, một nhà Nho như Tân Đà đã mạnh dạn tháo dỡ “cái cũ” trong trục dẫn của “cái mới”, lấy tư tưởng hiện đại phương Tây hòa nhập với minh triết phương Đông để chuyển hóa, kết tinh thành thứ văn chương độc đáo, mới lạ. Nếu dấu ấn Á Đông làm cho văn chương Tân 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. Trong xu hướng cách tân nghệ thuật ấy, *nỗ lực tiệm cận với tiểu thuyết hiện đại và xu hướng tự do hóa thi ca* là hai trong số những đóng góp quan trọng của Tân Đà. Được kiểm nghiệm bằng sự thành công vượt bậc trên văn đàn, những cách tân sáng tạo của Tân Đà đã gợi mở những hướng đi tiềm năng cho thế hệ văn sĩ kế tiếp và góp phần đẩy nhanh tiến trình hiện đại hóa văn học dân tộc.

Từ khóa: Tân Đà; văn học giao thời; cách tân nghệ thuật; tiểu thuyết hiện đại; thơ tự do.

1. Mở đầu

Có thể thấy, Tân Đà là một hiện tượng văn học khá phức tạp, xuất hiện và tồn tại trong khoảng trên dưới 30 năm đầu của thế kỉ XX. Đây là khoảng thời gian chứng kiến sự xáo động mạnh mẽ trong cơ tầng xã hội và nền tảng văn hóa dân tộc. Khi nghiên cứu, định dạng và phân loại các vấn đề về chính trị, kinh tế, văn hóa, xã hội... phần lớn các học giả đều thống nhất gọi khoảng thời gian này là “giai đoạn giao thời”. Tính chất “giao thời” thực chất là trạng huống “lưỡng lự” của quá trình tiếp xúc văn hóa, được biểu hiện bằng sự tranh chấp giữa các vấn đề cũ - mới, truyền thống - hiện đại, bản địa - ngoại lai, phương Đông - phương Tây. Trong cái chạng vạng, chông chênh của sinh quyển văn hoá, nền

văn học Việt Nam bước vào giai đoạn tái cấu trúc theo hướng hiện đại, mà chủ yếu là việc học tập văn học hiện đại phương Tây trên phương diện tư duy sáng tác và hệ thống thể loại. Đứng trước những thử thách và cơ hội của thời đại mới, Tân Đà đã mạnh dạn tháo dỡ “cái cũ” trong trục dẫn của “cái mới”, lấy tư tưởng hiện đại phương Tây hòa nhập với văn hóa minh triết phương Đông để chuyển hóa thành một thứ văn chương độc đáo, mới lạ. Đặc tính *liên văn hóa* ấy trong văn chương Tân Đà vừa là một đặc trưng mang tính thời đại - một hệ quả của quá trình tiếp xúc và “cưỡng bức” về văn hóa - nhưng mặt khác, đó vừa là minh chứng cho sự dẫn thân táo bạo và một bản năng nghệ thuật thiên phú của ông. Từ một “nhà Nho thất thời”, Tân Đà đã biết cách “chuyển họa vi phúc”, biến một cơn khủng hoảng về văn hóa thành trữ lượng thẩm mỹ, biến thách thức thành cơ hội để bản thân phát tiết sáng tạo, từ đó chế tác ra những tác phẩm văn chương mang dư ấn truyền thống nhưng vẫn lấp lánh thứ ánh sáng mới mẻ, tân thời.

Cite this article as: Le, T. S. (2021). The tendency of modernization in Tan Da's literature - viewed from a genre perspective. *UED Journal of Social Sciences, Humanities and Education*, 11(1), 47-55.

<https://doi.org/10.47393/jshe.v11i1.911>

2. Nội dung

2.1. Tân Đà và nỗ lực tiệm cận với tiểu thuyết hiện đại

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 thường 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, tỉ, hứng*, vốn đã trở thành thói quen thẩm mỹ trong văn hóa cổ điển phương Đông. Ngược lại, văn học trong thời đoạn mới chủ yếu hướng đến môi trường đô thị để đáp ứng nhu cầu thường thức của tầng lớp thị dân. Các văn sĩ tự do du nhập những thể loại văn học mới từ phương Tây, thông qua con đường báo chí, dịch thuật... Trong trào lưu của 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 trong tiến trình hiện đại hóa văn học. Những cái tên mở đường 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)... đã ít nhiều gây được sự chú ý trong độc giả đô thị. Tuy nhiên, nếu chúng ta hình dung: “Tiểu thuyết là hình thức tự sự cỡ lớn đặc biệt phổ biến trong thời cận đại và hiện đại. Với những giới hạn rộng rãi trong hình thức trần thuật, tiểu thuyết 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” (Phuong Luu, 2006, 387), thì rõ ràng, ở thời điểm này, văn học dân tộc chưa có được một *tiểu thuyết hiện đại* 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*¹ 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 *truyện kì, kì 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” (Vuong, 2003, 36). Trượt 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 kì, đủ làm cho người đọc có hứng thú” (Pham, 2006, 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* (Thanh, 1967, 441). Học giả nghiên 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 kì ngộ...* hay những truyện rất nôm na như *Thạch Sanh, Phạm Công Cúc Hoa*” (Nhật Linh, 1961, 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 một 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 đẳng quân vương, tri thức, còn *tiểu thuyết* thì xuất phát từ “đám bái quan”, “với những câu chuyện ngồi lê đôi mách nơi đầu đường xó chợ” (N. Tran, 1998, 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. Bởi vậy, chúng ta có thể hiểu được vì sao Trần Chánh Chiếu trong lời tựa cuốn *Hoàng Tố Anh hàm oan* đã dè chừng 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 chớ quý vị khán quan dung túng” (Vuong, 2003, 26). Nhìn lại bối cảnh sáng tác và tiếp nhận ấy để chúng ta có thể

¹Xem thêm (N. Tran, 1998, 485 - 495).

hiểu rằng, *tiểu thuyết* là một thể loại tưởng 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 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, với những cái tên mở màn như Vũ Đình Long, Vi Huyền Đắc, Nam Xương,... 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 cảnh thì *tiểu thuyết* có phần coi nói, rộng mở 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” (Tsubouchi, 2013, 89). Giữa bối cảnh tiếp nhận đó, Tân Đà - trong vị thế của một văn sĩ chuyên nghiệp - đã nhận ra và thích nghi với nó một cách nhanh chóng, thay vì những bỡ ngỡ, choáng ngợp như tầng lớp cựu học. Ở thời điểm ấy, hơn ai hết, Tân Đà hiểu rõ “cái giá” của văn chương 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 (ví như *Ngũ hổ bình Tây*, *Ngũ hổ bình Nam*... ở trong Nam, *Song phương kì duyên*, *Lục mẫu đơn*... ở ngoài Bắc), thì một vài cuốn tiểu thuyết quốc ngữ ở dạng sơ khởi của Nguyễn Trọng Quản, Trần Chánh Chiếu, Trương Duy Toàn... dường như là không đủ để kéo độc giả về với văn học thuần chính An Nam. Năm bất cơ hội này, Tân Đà đã sáng tác một loạt các tác phẩm như: *Giác mộng con* (1917), *Thần tiên* (1919), *Giác mộng lớn* (1929), *Thẻ 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 “đổi 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 Tân Đà thì phải kể đến những

cuốn như *Giác mộng con* và *Thẻ non nước*. Nhìn nhận một cách công bằng, cho đến đầu thế kỉ XX, khi văn xuôi quốc ngữ đang còn trong giai đoạn “chuyển 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 Nguyễn Khắc Hiếu. Thanh Lăng 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” (Thanh, 1967, 454). Nhưng trên thực tế, Tân Đà đã làm được nhiều hơn thế. Bằng việc *hóa thân* vào chính câu chuyện đang kể, Tân Đà đã bước đầu phá vỡ 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 phần tính cách và số phận của nhân vật một cách tự nhiên, sinh động, khác xa 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” (D. S. Tran, 2014, 299), thì trong hai cuốn tiểu thuyết trên, Tân 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 chôn Thiên thai ở đỉnh địa cầu. Tân 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 Tân Đà. Chỉ riêng về trữ lượng văn hóa và chất liệu văn chương trong *Giác mộng con* đã khiến người đọc phải trầm trồ. Phan Khôi - nhà học phiệt nổi tiếng khó tính đã phải thừa nhận: “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 *Giác mộng con* của ông xuất bản, tôi không thể nào không phục ông là tay đại tài” (Trinh & Nguyen, 2007, 55). Nếu *Giác mộng con* là cuốn tiểu thuyết mang nhiều nét đổi mới trong nghệ thuật tự sự, thì *Thẻ 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 ngùi, “chốc nhát” 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. Dẫn cho, tình cảm ấy về sau cũng không có được cái kết viên mãn, mỗi người một nơi, kẻ ngóng người trông, nhưng “cuộc tình duyên chốc nhát 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 quý” (Tran & Le, 1988, 269). Với những cảm xúc tự nhiên và sôi nổi, trong thiên tiểu thuyết này, Tản Đà đã thai nghén ra thi phẩm mang tên *Thẻ 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 tài tử* để bàn về chữ *Tình* trong chốn nhân gian. Với cách thể hiện có phần táo bạo như thế, 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 “bê bút” theo chính quyền bảo hộ, mà chọn cho mình một con đường làm văn chương độc lập, tự chủ: “Đứng trước những thách thức cực hạn, Tản Đà chọn cho mình một “khoảng chân không nghệ thuật” đủ để ông luôn đứng yên trong vòng hợp pháp và giữ được một trữ lượng thẩm mỹ sáng tạo cần thiết để trụ

vững trên văn đàn” (Le, 2020, 156). 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. 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 tưởng cũng như giới hạn tiếp nhận. 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” (H. S. Nguyen et al., 2010, 175), thì giờ đây, Tản Đà đã bước đầu nhận diện con người ít nhiều gắn với sự phức tạp trong đời sống nội tâm và 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 *Giác mộng con* đến *Thẻ non nước*, Tản Đà đã từng bước khơi gợi một nguồn cảm hứng mạnh mẽ cho các thế hệ nhà văn về sau tiếp tục phát triển trên hướng lộ tiềm năng này. Hơn nữa, phóng chiếu trong tương quan sinh quyền văn hóa Việt Nam thời điểm đó, những gợi mở, coi nói trong tư duy sáng tác của Tản Đà thực sự là những tiền đề tư tưởng rất cần thiết để giải phóng khung thẩm mỹ của người tiếp nhận, nhất là ở 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”. Ngoài ra, chính từ những thể nghiệm có phần táo bạo trong thể loại *tiểu thuyết* này, Tản Đà đã tạo ra một động lượng mạnh mẽ, góp phần đẩy nhanh tiến trình hiện đại hóa nền văn xuôi nước nhà.

2.2. Tản Đà trong xu hướng “tự do hóa” thi ca

Có thể nói, bước sang thế kỉ XX, những thay đổi trong sinh quyền văn hóa và sự ảnh hưởng mạnh mẽ của văn học Pháp [qua con đường báo chí, dịch thuật] đã trở thành 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 bị “phong ấn” 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 dù đứng trên lập trường chính trị hay văn hóa, dưới góc độ *cá thể tính* hay *dân tộc tính*, chúng ta cũng phải thừa nhận rằng,

công cuộc “canh tân thuộc địa” của thực dân Pháp, bằng nhiều cách khác nhau, đã kéo theo sự xuyên thấu của tư tưởng “khai sáng” và đặc biệt là ảnh hưởng văn học Pháp với hai trường phái mẫu mực là *chủ nghĩa lãng mạn* và *chủ nghĩa hiện thực* vào sinh quyển văn hóa trên dải đất An Nam. Lần đầu tiên, tác phẩm văn chương của những tác gia văn học lỗi lạc của Pháp như A. Dumas, H. de Balzac, V. Hugo, Charles Baudelaire, A. Daudet, Paul Bourget... xuất hiện trong cơ tầng văn hóa và đời sống sinh hoạt của người dân đô thị, chính điều này 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. Thứ nhất, trên phương diện tư tưởng, *chủ nghĩa hiện thực* đã cung cấp một phương pháp khám phá hiện thực cuộc sống với tất cả sự phức tạp vốn có của nó, còn *chủ nghĩa lãng mạn* thì mang đến nguồn sức mạnh tinh thần “tăng cường ý chí con người đối với cuộc sống, thức tỉnh lòng bất phục tùng đối với thực tại, đối với mọi dè dặt áp bức” (Phuong Luu, 2006, 512). Thứ hai, về phương diện hình thức, luồng văn học này đã trình diễn những thể loại văn học mới mẻ, phá cách - điều mà trước đây độc giả An Nam chưa từng biết đến, ngoài những khuôn thước trường quy của văn chương cổ điển: “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, Rimbô, Đôđê, AndrêGít...” (Tran & Le, 1988, 35). Những tác phẩm dịch này là “con đường tắt” nhanh nhất để lực lượng sáng tác trong nước được tiếp xúc và học hỏi với cái mới lạ trong hình thức nghệ thuật, đặc biệt là ở lĩnh vực thi ca. Hơn một ngàn năm chịu ảnh hưởng của thi học Trung Quốc, nền thơ ca dân tộc không có những bài thơ vượt ra khỏi khuôn thước của “niêm, luật, vận, đối”. Tuy nhiên, đến đầu thế kỉ XX, tình hình sáng tác văn chương đã có những thay đổi. 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), Tân Đà đã sáng tác những thi phẩm với niêm luật tự do và số chữ, số câu đa dạng, linh hoạt kiểu như: *Tổng biệt, My Châu - Trong Thủy, Tâm sự nàng My Ê, Bài hát của Tây Thi*... Tân Đà đã từng bước biến thi ca, từ chỗ là một mô thức

thẩm mỹ được đóng khung trong những lẽ lối khô cứng, mẫu mực, trở thành một cấu trúc ngôn ngữ linh hoạt, đa biến. 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 lẽ lối trường quy, nhưng Tân Đà cũng là người đầu tiên mạnh dạn tìm đến đến sự đổi mới. Khi phong trào Thơ mới còn “dùng dằng” trước hấp lực của thơ cũ, thì Tân Đà đã từng khẳng định:

Nếu không phá cách vứt điệu luật

Khó cho thiên hạ đến bao giờ?

(Nguyen K. X., 2002a, 396)

Điều này khiến Tân Đà khác với những kiểu tác giả như Đông Hồ, Tương Phố, 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 Tân Đà thì khác! Thi nhân của chúng bước trên thi đàn với tham vọng “làm mới” cả nội dung và hình thức thơ ca. Trong quan niệm cổ điển, thể loại thơ (hay rộng hơn là *vận văn*) chủ yếu để ngâm, vịnh, nên cố nhiên phải có tiết điệu nhịp nhàng, có giai âm hài hòa, du dương, chính điều này đã đưa thơ vào một quỹ đạo niêm luật chặt chẽ, tề chỉnh và cân đối. Nhưng với khả năng dụng ngôn xuất thần, Tân Đà đã từng bước biến những niêm luật của thơ ca cổ điển thành những khái niệm xơ cứng và khiên cưỡng. Trước hết, ở thể loại thơ *trường thiên chia khổ*, Tân Đà đã có những đóng góp đặc biệt quan trọng. Phải nói rằng, 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 Tân 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 Lư 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 cái lẽ lối tứ tuyệt hoặc thất ngôn tứ tuyệt của văn chương cổ điển. Về mặt cấu trúc, những bài thơ *trường thiên* của Tân Đà đã phá vỡ cái khuôn mẫu *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. Đặc biệt, về mặt niêm luật, vận nhịp, Tân Đà đã có một bước cải

biến rõ nét. Với khả năng sáng tạo tài tình và sự thính nhạy nghệ thuật, Tản Đà đã từng bước tháo dỡ những ràng buộc trong mô hình niêm luật của thơ cũ, tạo ra những cách gieo vần độc đáo:

Ai đã hay đâu tớ chán đời
Đời chưa chán tớ, tớ còn chơi
Chơi cho thật chán, cho đời chán
Đời chán nhau thời tớ sẽ thôi

(Nguyen K. X., 2002a, 160)

Cả bài thơ là một chuỗi khổ thơ được kết nối với nhau qua sự “tung hứng” giữa ba chữ *đời, chơi, thôi* (cũng là vần được điệp lại một cách liên hoàn), giống như trò chơi “lộng hoàn”² trong dân gian. Cái “sự chơi” từ nội dung tư tưởng tràn sang hình thức nghệ thuật đó của Tản Đà thực là một điển hình trong việc dụng ngôn tinh tế. Trong bài *Thăm mã cũ bên đường*, Tản Đà đã tạo ra hai 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

(Nguyen K. X., 2002a, 175)

Thanh điệu bằng - trắc trong hai câu cuối được thi nhân phối hợp một cách rất tinh tế. Vượt ra khỏi lẽ lối *hài thanh* trong thơ cũ, Tản Đà để cho dòng cảm xúc được vẫy vùng trong vũ điệu của thanh âm: nếu câu trên là cái trúc trắc, cao vút, thì câu dưới là cái êm ả, yên bình; nếu câu trên là cái *phấn uất* của một người tài tử, thì câu dưới là sự *rong chơi* của một kẻ du tử. Điều thanh một cách tinh tế, xào diệu như vậy, thực là xưa nay hiếm có! Chính từ những cải biến trong hình thức này, mà những cung 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 vãn ế, Hủ nho lo đời, Khuyên người giúp dân lụt...*).

²Lộng hoàn là trò chơi dân gian với hình thức tung cầu trên tay. Người chơi dùng hai tay tung hứng cùng lúc ba quả cầu, tung lên rơi xuống sao cho vẫn còn ba quả cầu trong tay, bởi vậy nó đòi hỏi sự khéo léo, phối hợp nhịp nhàng của tay và mắt.

Như vậy, có thể thấy, quá trình phát triển của thể loại thơ *trường thiên chia khổ* này 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 [...]”³. 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 đầm thắm trong cái dịu dàng, tha thiết của cảm xúc hiện kim. Với cách ngắt nhịp linh hoạt, thật khó để 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 tiễn 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 tiễn/ oanh đưa/ luống ngậm ngùi!*

³Nguyên văn: “Poetry is not the only area where sound symbolism makes itself felt, but it is a province where the internal nexus between sound and mean-ing changes from latent into patent and manifests itself most palpably and intensely” (Jakobson, 1987, 87)

Như vậy với cách ngắt nhịp sau, câu thơ 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/ Dầu non/ Đường lối cũ*, tựa như bước chân dừng dằng, lưu luyến, tựa như tiếng lòng xao xuyên, băng khuâng 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, sự vận ngôn thiên về thanh bằng dường như biến cả bài thơ trở thành một bức tranh bình đạm, nhẹ nhàng, tan dần trong cái không cái mệnh mang, hư huyền của một khung trời viễn mộng. Rồi bỗng nhiên, giữa cái mơ màng, băng lãng 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! Có thể nói, sự tinh anh, xuất thần của Tản Đà trong *Tổng biệt* là đã mang cái *Khoảnh khắc* để đối chọi với *Vĩnh cửu*, lấy cảnh *thiên thai* để diễn dịch *trần thế*, từ chỗ *tồn tại* hóa chốn *hư vô*, tưởng gần ngay trước mắt mà xa tận chân mây. Kẻ ngậm ngùi, người ngơ ngác, ngỡ lạc vào bỗng lai tiên cảnh, rồi phút chốc chỉ còn lại đoái trông, thân thơ... “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” (T. P. T. Nguyen, 2014, 38), cho nên, khi đọc *Tổng biệt*, chúng ta không thấy “độc vận”, không còn “hài thanh”, cũng không có 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 lăm lăm 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 xuyên, băng khuâng. Lời thơ lúc trầm

bồng, 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 tro trọi của trời đất, cái thơ thần của bóng trăng, và hẳn in dấu 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 trắng 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” (Thạch, 1973, 511). Quả thực, không phải dễ dàng 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 gọi 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 trục dẫn cảm xúc là cái tôi lãng mạn [trữ tình], 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*, thi *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:

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

Bồng Lai non nước xanh xanh! [2/2/2]

(Nguyễn K. X., 2002a, 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 $\frac{1}{2}$ đúng ra là một câu thơ dài, nhưng Tân 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, Tân 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 khác mà lệ, không sầu mà đau, đó chính là cái tài tình của Tân Đà trong phép vận ngôn, để vừa có thể tháo dỡ cái khuôn thước khô cứng của thi ca cổ điển, mà vừa họa theo được cái thổn thức của cảm xúc, cái rung rung của lòng người. Rong chơi chôn Thiên thai với *Tống biệt*, ngao nghễ trên tiên giới với *Khúc hát của Tây Thi*, Tân 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 mảnh lực thần kì của chữ”, và cả “hội bay linh diệu của hình tượng” (Trinh & Nguyễn, 2007, 184).

Vậy là, không chỉ đóng góp vào sự phát triển của thể loại tiểu thuyết hiện đại, Tân 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. Không phải ngẫu nhiên, 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 Tân Đà” (Nguyễn, 2016, 111). Những thể nghiệm thành công của Tân 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 dây hệ thống *liên văn bản (intertextuality)* với sự chònh 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 cái mới và cái cũ, giữa *truyền thống* và *hiện đại*, cơ hồ đã trở thành một không gian thâm mĩ vô cùng độc đáo, một cơ hội hiếm có, một sân khấu để “diễn viên” tài ba như Tân Đà tiên sinh “chuyển họa vi phúc” và dẫn thân vào con đường sáng tạo nghệ thuật.

3. Kết luận

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 thâm mĩ đã thành kinh điển, mẫu mực. Xét trên tiêu chí đó, Tân 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 Tân Đà, chúng ta thấy rằng, việc duy trì những thể loại văn học cổ điển như *Đường thi, hát nói, lục bát...* là minh chứng hùng hồn cho dấu ấn văn hóa truyền thống, nhưng bên cạnh đó, Tân Đà còn dẫn 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*, Tân Đà đã từng bước phá vỡ lần ranh của tiểu thuyết chương hồi và hướng đến sự mới mẻ, tân thời ở tư tưởng thâm mĩ. Đặc biệt, trong *xu hướng tự do hóa thi ca*, Tân 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 ngao 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 Tân Đà đã gợi mở những hướng đi tiềm năng cho

các thể hệ văn sĩ về sau. Trong cái chạng vạng giữa cũ và mới, cái chênh chao giữa “Tây” và “Ta”, Tân Đà đã biết cách chuyển hóa và kết tinh những luồng thẩm mỹ tưởng chừng như đối nghịch ấy. Bởi vậy, thường lẫn văn chương của Tân Đà cần có con mắt tinh tường và một tâm hồn nhạy cảm, đủ để nhận ra những nét mới trong cái cũ, những cách tân trong truyền thống, mà đúng hơn là những cốt cách bản địa trong hương sắc ngoại lai. Chính sự cộng hưởng, giao thoa những nguồn thẩm mỹ ấy trở thành điểm ưu trội thể hiện dấu ấn liên văn hóa, là thành tựu điển hình của văn chương Tân Đà.

Tài liệu tham khảo

- Jakobson, R. (1987). *Language in Literature*. Harvard University Press.
- Le, T. S. (2020). The concept of conveying the dao through literature and core expression in Tan Da's poetry. *UED Journal of Social Sciences, Humanities and Education*, 10 (Special), 152–158. <https://doi.org/10.47393/jshe.v10iSpecial.835>
- Nguyen, D. D. (2016). *Some issues of modern Vietnamese literature (Một số vấn đề văn học Việt Nam hiện đại)*. Social Sciences.
- Nguyen, H. S., Tran, D. S., Huyen, G., Tran, N. V., Tran, N. T., & Doan, T. T. V. (2010). *The individual in ancient Vietnamese literature (Về con người cá nhân trong văn học cổ Việt Nam)*. Education.
- Nguyen, K. X. (2002a). *The complete works of Tan Da (Book 1) [Tân Đà toàn tập (Tập 1)]*. Literature.
- Nguyen, K. X. (2002b). *The complete works of Tan Da (Book 2) (Tân Đà toàn tập) (Tập 2)*. Literature.
- Nguyen, T. P. T. (2014). *The tendency to liberalize language in Vietnamese poetry in the 20th century (Xu hướng tự do hóa ngôn ngữ thơ Việt Nam thế kỷ XX)*. National Politicics.
- Nhat, L. (1961). *Writing and reading a novel (Viết và đọc tiểu thuyết)*. Doi Nay.
- Pham, Q. (2006). *Thuong Chi collection of literary works (Thương Chi văn tập)*. Literature.
- Phuong, L. (2006). *Literary theories (Lý luận văn học)*. Education.
- Thach, T. G. (1973). *Encyclopaedia of analytic literature (Văn học phân tích toàn thư)*. La boi.
- Thanh, L. (1967). *The diagram of Vietnamese literature (the final book) (Bảng lược đồ văn học Việt Nam) (quyển hạ)*. Trinh bay.
- Tran, D. H., & Le, C. D. (1988). *Vietnamese literature in the transitional period, 1900-1930 (Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời, 1900-1930)*. Universities and Vocational Schools.
- Tran, D. S. (2014). *Literary theories (Book 2) (Lý luận văn học) (Tập 2)*. Hanoi National University of Education.
- Tran, N. (1998). Vietnam's Han language novels - Categorization and classification (Tiểu thuyết chữ Hán Việt Nam - Danh mục và phân loại). *Proceedings of the 1st International Conference on Vietnamese Studies (Part 1)*, 485–495.
- Trinh, B. D., & Nguyen, D. M. (2007). *Tan Da - About the author and his works (Tân Đà - Về tác gia và tác phẩm)*. Education.
- Tsubouchi, S. (2013). *The essence of the novel (Chân túy của tiểu thuyết)* (Tran, H. Y., Trans.). The gioi.
- Vuong, T. N. (2003). *A discussion of Vietnamese novels from the early 20th century to 1945 (Những lời bàn về tiểu thuyết trong văn học Việt Nam từ đầu thế kỷ XX cho đến 1945)*. The Writers' Association.

THE TENDENCY OF MODERNIZATION IN TAN DA'S LITERATURE - VIEWED FROM A GENRE PERSPECTIVE

Le Thanh Son

The University of Danang - University of Science and Education, Vietnam

Author corresponding: Le Thanh Son - Email: lethanhson1881989@gmail.com

Article History: Received on 24th December 2020; Revised on 18th May 2021; Published on 17th June 2021

Abstract: During the first 30 years of the twentieth century, Vietnamese literature began to enter the period of restructuring in the direction of modernization. This process occurred in the conflicting existence between two tendencies: the former educated class tried to preserve the traditional values of the classical literature whereas the younger scholars actively absorbed the modern Western literature and gradually moved towards the new literature. Faced with the challenges and opportunities of the time, a Confucian like Tan Da boldly removed the “olds” in the pursuit of the “news”, integrating the Western thoughts into the Eastern wisdom to crystallize a unique and brand new form of literature. His works embraced the depth brought by the Oriental culture and adopted more colors with the Western breaths. Within this modernization process, his efforts to approach modern novels and his tendency to liberalize poetry are two among the most important contributions of Tan Da, opening up possibilities for the next generation of writers as well as helping accelerate modernization in national literature.

Key words: Tan Da; transitional literature; artistic modernization; modern novels; free verse poems.