

## Văn học Việt Nam thời trung đại- Trần Đình Hượu

Trong lịch sử nghiên cứu văn học của ta, từ lâu nay mối quan hệ tác giả - tác phẩm - công chúng đã được quan tâm một cách đúng mức trên bình diện của lí luận văn học macxit. Tuy nhiên, trong khi vận dụng, do đi từ cực đoan này sang cực đoan khác, “việc chống lại một lối nghiên cứu xã hội học dung tục, lối nghiên cứu qui kết một cách giản đơn sự khác biệt muôn màu muôn vẻ của văn chương chỉ [dựa] vào thái độ chính trị của tác giả, hay việc chống lại khuynh hướng chủ quan hoá tác phẩm văn học, cho rằng mọi sáng tác đều chỉ là sự thể hiện thế giới nội tâm của nhà văn cơ hồ đã khiến các nhà nghiên cứu ngại ngần khi đưa chính đội ngũ tác giả ra làm đối tượng phân loại”(1) dù rằng trên thực tế không phải không có những công trình đã bước đầu đặt ra vấn đề đó. Trong giáo trình Văn học Việt Nam thế kỷ X - XVIII, Đinh Gia Khánh đã đưa ra mẫu mực về con người lí tưởng của văn học thế kỉ X - XVII. Đó chính là sự mạnh mẽ của những nghiên cứu theo hướng loại hình học. Tuy nhiên, như Bùi Duy Tân nói, Đinh Gia Khánh đã không đi sâu hơn những nhận định ban đầu đó do thiên hướng hơn là bút lực.

Trong thời Trung đại, giai đoạn văn học thế kỉ XVIII - nửa trước thế kỉ XIX thật sự có những đóng góp lớn về nội dung và nghệ thuật. Lí giải sự tồn tại và phát triển của giai đoạn văn học này, các nhà nghiên cứu văn học sử đã đưa ra nhiều nhận định có tính đồng thuận cao, coi văn chương thế kỉ XVIII - nửa trước thế kỉ XIX đạt đến trình độ nghệ thuật cao nhất trong nền văn chương cổ điển, “là kết quả của sự hoà hợp giữa nghệ thuật nhân dân trong văn chương truyền miệng với nghệ thuật phong kiến” (1957)(2), “chịu ảnh hưởng của phong trào nông dân khởi nghĩa bấy giờ mà trở nên phong phú sâu sắc” (1957)(3). Với những đóng góp về nội dung và hình thức của văn học giai đoạn này, có một thời các nhà nghiên cứu cho rằng nó “mang nhiều tính chất phi phong kiến (...), nói lên tình trạng thối nát của giai cấp thống trị (...), đề cao hạnh phúc cá nhân, đối lập với lễ giáo phong kiến” (1961)(4), có một số tác phẩm “rơi vào khuyết điểm là ồn ào nhưng trống rỗng (...) đọc lên vẫn rất kêu nhưng lắm khi nội dung thực sáo cũ” (1957)(5), coi một số tác giả thuộc giai đoạn này như Nguyễn Công Trứ là đại diện của “tư tưởng anh hùng cá nhân” và “tư tưởng hường lạc” (1961)(6), đồng thời

kì thị với cả những người cuối thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX mang trong mình “căn bệnh cũ” của giai đoạn văn học này như Dương Khuê và Chu Mạnh Trinh.

Đối diện với cách nhìn trên, trước tiên Trần Đình Hượu muốn đánh giá công bằng với cả giai đoạn lịch sử trong đó có sự tồn tại của nhà Nguyễn, một thời kỳ lịch sử có được quốc gia thống nhất, sự gia nhập của vùng cực Nam vào đời sống văn học nước nhà và Huế thành thủ đô, thành trung tâm văn học thay cho Thăng Long. Trần Đình Hượu cũng cho rằng “các cuộc khởi nghĩa [nông dân] thường thất bại còn nếu cuộc khởi nghĩa nào thành công thì (...) lập ra triều đình như cũ với thể chế cũ (...). Cho nên không thể nói khởi nghĩa nông dân là động lực phát triển”(7). Để giải thích lịch sử văn học Việt Nam trung đại, một luận điểm đáng chú ý của Trần Đình Hượu là phân loại nhà nho. Đây là một cách nhìn mới đối với thực tế văn học thế kỉ XVIII - nửa trước thế kỉ XIX, tưởng như đã được phân tích đến kiệt cùng. Việc phân loại ba mẫu nhà nho của Trần Đình Hượu, việc xác định vị trí đặc thù của đẳng cấp nho sĩ trong xã hội Đông Á truyền thống “là một “kiến giải - phát hiện” quan trọng (...) giúp người đọc thoát ra khỏi những tín niệm giáo điều và những suy diễn dễ dãi về giai cấp và đấu tranh giai cấp”(8).

Phải nói rằng trước Trần Đình Hượu khá lâu, Nguyễn Bách Khoa đã sử dụng khái niệm “nhà nho tài tử” (1944) song không thấy ông triển khai, phát triển rộng hơn. Sau Nguyễn Bách Khoa, đã có những người quan tâm đến kiểu tác giả nhà nho này và diễn đạt bằng một số cách khác nhau. Hoài Thanh gọi họ là “những nhà nho phóng khoáng”(1949)(9), N. I. Niculin thì cho rằng họ “đã thể hiện rõ lối sống tự do và tài tử”(1971)(10), Xuân Diệu thì gọi họ là “nhóm tài tử”, “những tài tử Trung Quốc và Việt Nam” (1981)(11)... nhưng, như Đỗ Lai Thúy ghi nhận, “có lẽ chỉ ở Trần Đình Hượu, được đặt trong hệ thống nghiên cứu Nho giáo của ông, chữ này mới trở thành một khái niệm khoa học có giá trị thao tác”(12). Trên thực tế, tư tưởng về sự tồn tại của loại hình nhà nho tài tử như là loại hình tác giả thứ ba của văn chương Nho giáo ở Việt Nam lần đầu tiên được Trần Đình Hượu đề xuất từ những năm 1970 và lần đầu tiên được “hiện thực hoá” thành văn bản trong Luận văn tốt nghiệp đại học của Trần Ngọc Vương năm 1976. Về sau, Trần Đình Hượu củng cố thêm tư tưởng của mình và trình bày kết hợp

trong phần viết về Tản Đà trong Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời 1900 - 1930, tuy nhiên giáo trình này đến tận năm 1988 mới chính thức được xuất bản.

Như chúng ta đều biết, không phải ngay từ đầu và không phải lúc nào Trần Đình Hượu cũng dùng một cách gọi duy nhất là nhà nho tài tử mà bằng các khái niệm tùy theo văn cảnh như “nhà nho quen cuộc sống đô thị” (1981), “người tài tử” (1983), “nhà nho nghệ sĩ” (1986), “tài tử” (1988), “nhà nho tài hoa” và ở một mức độ nào đó là “những nhà nho chán nản”... tuy nhiên khái niệm “nhà nho tài tử” được ông sử dụng nhiều nhất - bên cạnh “nhà nho hành đạo” và “nhà nho ẩn dật”, theo cách phân loại của những người đi trước. Theo ông, “khi đô thị phong kiến, nhờ sự phát triển của thương nghiệp mà phát triển đến có đời sống riêng so với nông thôn và cung đình, thì trong văn học có thêm một xu hướng phi chính thống của văn học nhà nho nữa. Đến tập trung ở đô thị sầm uất là nhiều hạng người tứ chiếng, giang hồ. Những người học trò hồng thi, những khách thương, những người ca kĩ - đều thoát li khỏi sự ràng buộc của gia đình, họ hàng, làng xóm - gặp nhau, cùng nhau sống những thiên tình sử diệu kì. Những nhà nho chán nản ngoài thú vui gió trăng, nhàn dật còn có thú vui hành lạc. (...) Chính những nhà nho quen cuộc sống đô thị đã đem Tài Tình đối lập với Đức Tính, đưa Tài Sắc đối lập với Mệnh, phá cái cửa cấm Tà, Dâm, ca tụng tình yêu say đắm ngoài lễ giáo, viết về những mối duyên kì ngộ “tài tử giai nhân” (1981)(13). Đến năm 1983, ông viết: “Xét về mặt tác giả văn học, hình như có một sự khác biệt rõ rệt giữa ba mẫu nhà nho: người hành đạo, người ẩn dật và người tài tử. Người hành đạo và người ẩn dật là con sinh đôi, thay thế nhau xuất hiện trong những tình thế khác nhau của xã hội nông thôn, cung đình, cổ hũu. Còn người tài tử (...) là chủ nhân nền văn học có mầm mống chống Nho giáo, có xu hướng nhân đạo chủ nghĩa như ngâm khúc, truyện Nôm (chỉ tính các truyện tình yêu tài tử giai nhân) và hát nói. Người ẩn dật và người tài tử đều có lên án vua quan, (...) đòi quyền sống cho con người cũng không chống Nho giáo. Và (...) toàn bộ sáng tác của họ (...) không chống quan niệm văn học Nho giáo”(14). Nhìn từ tính hệ thống của cả tầng lớp sĩ, Trần Đình Hượu cho rằng “những tìm tòi (...) đáng quan tâm nhất (...) là những tìm tòi trong tầng lớp sĩ (...) họ luôn luôn phải suy nghĩ về cách sống, nghĩ về những vấn đề trách nhiệm, hạnh phúc, lạc thú, về ý nghĩa cuộc sống. Vấn đề làm day dứt các thế hệ nhà nho là lựa chọn “xuất, xử”, ra làm quan hay

rút lui ẩn dật. (...) Cuộc đấu tranh tư tưởng lặp đi lặp lại như thế tạo ra hai hình tượng văn học, hai mẫu nhà nho: người hành đạo và người ẩn dật. Người hành đạo chỉ tìm lẽ sống của mình trong học thuyết Nho giáo. Nhưng người ẩn dật phải cầu viện đến học thuyết Lão Trang hay Phật, tìm ý nghĩa cuộc đời ngoài cái Nho giáo chỉ cho họ. Về sau, khi đô thị đã phát triển mạnh, những nhà nho nghệ sĩ quen sống cuộc sống đô thị, tìm hạnh phúc và lạc thú theo một hướng khác (...) là [những] “nhà nho tài tử”(1986)(15). Qua trường hợp các truyện Nôm tài tử giai nhân, Trần Đình Hượu cho rằng: “Tài tử cũng là nho sĩ (...) (...) nhưng lí tưởng làm người của họ (...) không ở chỗ tu thân, hành đạo, trí quân trạch dân mà là thoả mãn tính cách thị tài và đa tình (...). Họ không quan tâm nhiều đến nghĩa quân thần, (...) đến trách nhiệm với xã hội và còn đi xa hơn nữa đối lập tình với tính, tài với đức, tự coi là những cá nhân chứ không còn là thần tử (...). Ước mong tự do và hạnh phúc chỉ mới đặt ra trong một phạm vi hẹp là tình yêu (...). Tài tử là những nhà nho chưa thể gọi là “bội đạo”, “li kinh” nhưng rõ ràng đã xa rời quỹ đạo chính thống, tức là những nhà nho tu thân hành đạo hay ẩn dật theo lẽ xuất xử”(1988)(16). Theo ông, có thể chia các nhà nho sáng tác văn học thành hai nhóm, “một nhóm tương đối chính thống và nhóm khác ít nhiều thoát li chính thống. Thuộc xu hướng chính thống là văn chương những nhà nho hành đạo, gắn văn chương với Đạo, Lí. (...) Thuộc xu hướng phi chính thống là văn chương của các nhà nho coi trọng tự do tự tại của cá nhân (...) thường có trong các nhà nho ẩn dật. (...) Ẩn dật và hành đạo không đối lập nhau mà thường lại thống nhất trong mỗi người. (...) Đối lập với mẫu người hành đạo - ẩn dật(...) là nhà nho tài tử” (1988)(17). Sau này ông còn tiếp tục giới thuyết kĩ hơn khi cho rằng: “Chúng tôi chia nhà nho - chỉ kể trong phạm vi sáng tác văn học - ra làm ba loại: nhà nho hành đạo, nhà nho ẩn dật và nhà nho tài tử. Nhà nho hành đạo không phải là tất cả những người thi đỗ, làm quan; nhà nho ẩn dật không phải là tất cả các ẩn sĩ, nhất là không phải những người chủ trương thoát tục; còn nhà nho tài tử thì cần đến một thuyết minh phức tạp hơn; không nên làm lẫn với khái niệm “tài tử” thường dùng mà cũng không đồng nghĩa với khái niệm “tài tử” mà Kim Thánh Thán dùng để đánh giá một số tác phẩm văn học Trung Quốc (...)” (1991)(18).

Có thể nói việc sử dụng khái niệm “nhà nho tài tử” như một giả thuyết làm việc đã thực sự lỗi cuốn giới nghiên cứu văn học trung đại. Những học trò của Trần Đình Hượu đã

vận dụng khái niệm này để đi tiếp con đường của mình như chuyên luận Loại hình học tác giả văn học - Nhà nho tài tử và văn học Việt Nam (NXB Giáo dục, 1995) của Trần Ngọc Vương (vốn có cơ sở là Luận án mà ông bảo vệ tại Nga năm 1992) và Luận án Thể hát nói trong sự vận động của lịch sử văn học (2000) của Nguyễn Đức Mậu... Trong công trình của mình, Trần Ngọc Vương đã lần lượt phân tích cả ba loại hình tác giả hành đạo, ẩn dật và tài tử, trong đó tập trung vào phân tích loại hình nhà nho tài tử cũng như những đóng góp của lực lượng sáng tác này tới sự phát triển của văn học Việt Nam thế kỉ XVIII - nửa trước thế kỉ XIX cùng những vĩ thanh của nó vọng đến văn học giao thời (Tản Đà) và phong trào Thơ mới, văn chương Tự lực văn đoàn. Ông đi tìm nguồn gốc của nhà nho tài tử ở Trung Quốc và Việt Nam, từ Khuất Nguyên đến những bậc “chí nhân” - con người lí tưởng của học thuyết Lão Trang - và các đấng “trích tiên” - hình tượng văn học của Đạo gia đến nhà nho Nguyễn Trãi... Theo ông, “trong lịch sử lâu dài của các nước Đông Á, sau khi các lí luận, các học thuyết bùng nổ nảy nở thời Xuân Thu - Chiến Quốc đã lần lượt đi dần vào khuôn phép hay bị tận diệt, chỉ còn tìm thấy một số định hướng bảo lưu được những “mảnh trời riêng”, thủ đắc được ít nhiều quyền tự do độc lập (...) hiện thực hóa được một vài đặc điểm phát triển nhất định của con người cá nhân(...) [trong đó có] nhà nho tài tử, nói rộng hơn đây là cặp “tài tử giai nhân”(1995)(19). Đây là điểm mà Trần Ngọc Vương bổ sung nhưng không thấy ông nói rõ hơn vì đó là “các dạng thức tồn tại tiền cá nhân” chứ chưa hẳn là các “loại hình tác giả văn học”. Theo ý chúng tôi, nếu thừa nhận sự tồn tại song song của cặp đôi kiểu tác giả tài tử - tài nữ sẽ bao quát được về mặt tác giả văn học gồm cả những người như Nguyễn Du và Hồ Xuân Hương, ở đây chưa xét Hồ Xuân Hương là một hiện tượng hay một tác giả có thực. Điều này có cơ sở ngay trong sáng tác của những người đương thời, như trường hợp Ninh Tồn (1743 - ?) có tới 2 bài thơ mang tên Kí tài nữ và Kí tài nữ Thụy Liên. Theo Trần Ngọc Vương, các nhà nghiên cứu về Nhật Bản và Triều Tiên mà ông có dịp tiếp xúc đã thừa nhận vấn đề loại hình nhà nho tài tử “là một vấn đề có ý nghĩa toàn khu vực”(20), và riêng ở Việt Nam, “việc khảo sát sự tiếp tục của văn chương tài tử trong văn học Việt Nam cận hiện đại đòi hỏi một công trình khác, hứa hẹn nhiều ý nghĩa”(21).

Bên cạnh Trần Ngọc Vương, Nguyễn Đức Mậu... có nhiều nhà nghiên cứu cũng sử

dụng khá đặc lực khái niệm nhà nho tài tử trong các công trình của mình. Phan Ngọc là một trường hợp như thế. Bằng một lối văn sắc sảo trong Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong Truyện Kiều, ông viết: “Các tài tử ra đời để thay thế các quân tử, các trượng phu là những người độc chiếm văn đàn trước đây. 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. (...) Một trào lưu tư tưởng mới mạnh mẽ trong lòng những chàng trai tài giỏi nhất của thời đại” (1986)(22). Chuyên luận của Phan Ngọc phần nào có sự xuất nhập bên những trang viết của Trần Đình Hượu nên bản khoản “khái niệm nhà nho tài tử cũng được nhiều nhà nghiên cứu khác sử dụng, trong đó đặc biệt rõ rệt là Phan Ngọc (...) tuy không có một giới thuyết nào về việc sử dụng khái niệm này”(23) của Trần Ngọc Vương là có cơ sở. Tuy nhiên, từ góc độ khác, chúng tôi cho rằng với một người có khí chất như Phan Ngọc, một khái niệm được ông sử dụng một cách hào hứng như vậy chứng tỏ khái niệm đó phải có một sức hấp dẫn khá lớn. Sau Phan Ngọc, Trần Đình Sử cho rằng Luận án Tiến sĩ về loại hình tác giả nhà nho tài tử của Trần Ngọc Vương và việc nghiên cứu ảnh hưởng tư tưởng Nho giáo đối với văn học Việt Nam của Trần Đình Hượu là những hướng tiếp cận văn học bằng thi pháp học. Đối thoại với cách phân loại nhà nho của Trần Đình Hượu, Trần Đình Sử cho rằng “nhiều tác giả “tài tử” thực ra cùng loại với đại ẩn”(1999)(24). Quan điểm này khá gần với quan điểm “trung dung” của nhiều nhà nghiên cứu khi cho rằng khó có thể phân biệt rạch ròi ba mẫu nhà nho vì nhà nho vốn pha tạp cả trong thành phần và học vấn. Theo Lại Nguyên Ân, “những nhận định mà Trần Ngọc Vương nêu ra (...), nối tiếp những nhận định của Trần Đình Hượu, nhất là về ba loại hình nhà nho, về nhà nho tài tử (...) là những nhận định - dù có chông chênh, đáng tranh luận thế nào - cũng có tác dụng “gỡ cửa”, đòi hỏi sự đối thoại của giới sử học hiện còn kín tiếng trên đề tài này”(25). Tiếp nối mạch đối thoại đó, Trần Nho Thìn cũng đưa ra những trao đổi nhất định. Trần Nho Thìn cho rằng “có những luận điểm của ông khiến chúng tôi còn băn khoăn, trong đó nổi bật là luận điểm về ba loại hình nhà nho trong lịch sử văn học trung đại” vì “ai cũng biết là không thể có một thứ Nho giáo thuần túy, tinh khiết”(26).

Với tín niệm “một học thuyết dù phong phú và uyển chuyển đến đâu mà không có đối trọng, không nằm trong thế đa cực thì rất dễ trở nên xơ cứng, độc quyền chân lí, và trở

nên cần cỗi vì bộ máy tự điều chỉnh bị hạn chế không hoạt động được”(27), Đỗ Lai Thúy đã viết một bài “đọc” khá kĩ so với những bài đã từng viết về Trần Đình Hượu: Trần Đình Hượu với những khái niệm công cụ trong nghiên cứu Nho giáo, TC Văn hoá Nghệ thuật, số 6 - 2000. Khẳng định khái niệm nhà nho tài tử là một đóng góp quan trọng của Trần Đình Hượu để đánh dấu sự biến đổi của xã hội Việt Nam nói chung và văn hoá Việt Nam nói riêng, Đỗ Lai Thúy cũng đồng thời thấy rằng “luận điểm ba mẫu nhà nho của Trần Đình Hượu chưa thật chặt. Nhà nho tài tử không phải đối lập với nhà nho hành đạo hay ẩn dật, bởi con người tài tử, chất tài tử có thể có cả ở người hành đạo lẫn người ẩn dật, mà chỉ đối lập với người nho chính thống, tức nhà nho quân tử”(2000)(28). Đúng như Trần Nho Thìn ghi nhận, “với những dòng ngắn ngủi (...) [Đỗ Lai Thúy] chưa thể thuyết phục được người đọc, song dẫu sao Đỗ Lai Thúy cũng là một trong số rất ít người có đọc và suy nghĩ kĩ trước các trang viết của Trần Đình Hượu”(29). Theo Đỗ Lai Thúy, văn học Việt Nam thế kỉ X - XIX có loại hình các nhân vật như: loại hình nhân vật mang tính phi ngã, loại hình nhân vật quân tử (Nguyễn Trãi, Lê Thánh Tông, Nguyễn Bình Khiêm), loại hình nhân vật tài tử (Nguyễn Gia Thiều, Nguyễn Du, Dương Khuê). Ông lập mô hình lí thuyết cho loại hình nhân vật tài tử mà ông gọi là “con người tài tử”, xem “con người tài tử là một nhân vật đặc biệt của Việt Nam và có lẽ chỉ có ở Việt Nam. (...) Ở Trung Hoa, ngay từ thời cổ đại đã phát triển thương nghiệp, phát triển đô thị, bởi vậy đã có sẵn văn hoá đô thị. Hơn nữa, ở Trung Hoa, chưa bao giờ Nho giáo chiếm được địa vị độc tôn tuyệt đối, mà luôn có tư tưởng Lão Trang và Thiền học phát triển làm đối trọng. Bởi vậy, xã hội Trung Hoa thời nào cũng có những hạng người ngoài lề, những người phi chính thống, như khách giang hồ, hiệp sĩ, thiền sư, ẩn sĩ, kẻ cướp... (...), thời nào cũng có con người tài tử, theo cái nghĩa là lệch chuẩn Nho giáo. Còn ở Việt Nam, từ Hậu Lê trở đi thì thương mại không phát triển,...) hơn nữa, khi Nho giáo lên ngôi độc tôn (...) không có đối trọng văn hoá. Bởi vậy, con người làng xã và con người quân tử là hai mẫu người chính thống của xã hội bấy giờ. Khi thương nghiệp phát triển, văn hoá đô thị phát triển thì mới xuất hiện con người tài tử - sản phẩm lịch sử của một giai đoạn xã hội nhất định - mà các nhà nho tài tử là đại diện tiêu biểu” (2007)(30). Như chúng ta thấy, Đỗ Lai Thúy nói về loại hình nhân vật tài tử, con người tài tử, coi nhà nho tài tử là đại diện tiêu biểu cho nhóm người này, với hàm nghĩa chỉ cần “lệch chuẩn Nho giáo” là có thể đứng được trong tập