

Tam Ích trong bối cảnh văn học miền Nam sau 1945

HUỶNH NHƯ PHƯƠNG

Tam Ích là nhà văn, dịch giả, nhà nghiên cứu lý luận và phê bình văn nghệ độc đáo, sống và viết trong một giai đoạn lịch sử đầy biến động, có một sự nghiệp khá đa dạng và một số phận bi kịch. Trải qua một cuộc đời truân chuyên với nhiều uẩn khúc, Tam Ích đã chọn lựa thể đứng độc lập của người trí thức, tự khẳng định mình như một nhà phê bình có khuynh hướng xã hội, đồng thời sẵn sàng xét duyệt lại bản thân để chuyển hướng ngòi bút phụng sự văn hóa dân tộc. Kết thúc bi kịch của cuộc đời ông cho thấy hoàn cảnh cực đoan và khắc nghiệt đương thời.

Một cuộc đời truân chuyên và nhiều uẩn khúc

Tam Ích¹ tên thật là Lê Nguyên Tiệp, còn ký bút hiệu Trúc Lâm² và XXX³, sinh năm Ất Mão 1915⁴, nguyên quán xã Ngọc Đường, phủ Tĩnh Gia, tỉnh Thanh Hóa. Thân phụ ông là cử nhân Lê Nguyên Phong⁵, thường gọi là Cụ Tú Ngọc Đường, từng bị đầu tó trong cải cách ruộng đất ở miền Bắc đến nỗi phải tự vẫn. Sau biến cố này, gia đình ông ly tán, mẹ ông lưu lạc kiếm sống, mất tin tức. Nhưng trước đó, từ năm 20 tuổi, Tam Ích đã rời quê hương vào miền Nam định cư, trải qua nhiều nghề khác nhau: viết báo, viết văn, dịch sách, làm từ điển, dạy học, nghiên cứu văn học và triết học. Nửa cuối những năm 1940, ông tham gia nhóm Chân Trời Mới cùng với Thê Húc Phạm Văn Hạnh và Thiên Giang Trần Kim Bảng, nghiên cứu chủ nghĩa Marx, có khuynh hướng thiên về Đệ tứ Quốc tế và tư tưởng L. Trotski. Ông cộng tác với các báo *Việt bút*, *Công lý*, *La Justice*, *Lendemain*...

Về xã hội cũng như văn học, ông thể hiện lập trường dân tộc, “nghệ thuật vị nhân sinh”. Ông viết báo phê phán chủ nghĩa thực dân Pháp, đả kích chính phủ Nam Kỳ tự trị do Nguyễn Văn Tâm, sau đó là Nguyễn Văn Thinh làm thủ tướng. Vì việc đó, ông bị chính quyền thân Pháp bắt giam và đưa đi “an trí” ở Hội An. Sau 1954, ông là nhà giáo thuần thành, tham gia giảng dạy tại Đại học Vạn Hạnh, Đại học Đà Lạt và một số trường trung học, chuyển hướng nghiên cứu triết học phương Tây hiện đại. Ông thường xuyên viết bình luận về văn học Việt Nam và nước ngoài trên các tạp chí *Văn*, *Văn học*, *Khởi hành*, *Phổ thông*, *Tư tưởng*, *Giữ thơm quê mẹ*... Ông lên tiếng kêu gọi hòa bình để người Việt Nam không tàn sát

1 Theo Phan Kim Thịnh (*Ba trăm sáu mươi lăm ngày mới chọn được một cách chết*, Tạp chí *Văn học*, Sài Gòn, số 145, ngày 01-4-1972, tr. 51), chính Tam Ích giải thích “Tam Ích” muốn nói ba việc phải làm là Ích quốc, Ích dân, Ích nhà. Những người bạn của Tam Ích từng ký bút hiệu là Nhất Ích (Phan Văn Hùm), Song Ích (Phong Châu/ Lê Bình).

2 Trúc Lâm là tên một thắng cảnh ở làng Ích Hạ, tỉnh Thanh Hóa, mà thời trẻ Tam Ích thường đến chơi (Xem Phan Kim Thịnh, Bđd)

3 Theo Phan Kim Thịnh (Bđd), Tam Ích giải thích XXX là ký hiệu thay cho Tam (Ba) Ích (X). Thái Bạch (*Những ngày gần gũi với nhà văn Tam Ích*, Tạp chí *Văn học*, Bđd, tr.3) thì đặt giả thuyết XXX nghĩa là (Ông) Ba Mươi. Tam Ích lấy bút hiệu này để giữ một kỷ niệm với Phan Văn Hùm.

4 Ghi theo mục từ “Tam Ích” trên Wikipedia. Theo Tạp chí *Văn học* (Sài Gòn, số 145, ngày 01-4-1972), Tam Ích sinh ngày 11-2-1917, nhằm ngày 11-9 năm Ất Mão. Nếu như vậy thì ông mất năm 55 tuổi, không đúng với thông tin cho rằng ông hưởng dương 57 tuổi. Năm 1917 là năm Đinh Tỵ chứ không phải Ất Mão.

5 Theo Tạp chí *Văn học*, Bđd, tr. 2. Mục từ “Tam Ích” trên Wikipedia ghi là Lê Nguyên Long (?).

lẫn nhau. Gần cuối cuộc chiến tranh, Tam Ích rơi vào tâm trạng yếm thế, bi quan trước thời cuộc, cộng với những khó khăn về đời riêng, ông tự vẫn ngày 05-01-1972 tại Sài Gòn khi mới 57 tuổi.

Tác phẩm Tam Ích để lại không nhiều nhưng khá đa dạng về thể loại: *Cuộc cách mạng Việt Nam thành công chăng và thành công cách nào?*, (nghị luận, NXB Nam Việt, 1947); *Nghệ thuật và nhân sinh* (khảo luận, đồng tác giả với Thiên Giang và Thê Húc, NXB Chân Trời Mới, 1949); *Văn nghệ và phê bình* (khảo luận, NXB Nam Việt, 1949); *Lettre à André Malraux* trong *Dialogue* (tiếng Pháp, đồng tác giả với Nhất Hạnh, Hồ Hữu Tường, Bùi Giáng, Phạm Công Thiện, NXB Lá Bối, 1965); *Những đứa trẻ ở Guernica* (Hermann Kesten, Tam Ích dịch qua bản dịch tiếng Pháp của Blanche Gidon, NXB Lá Bối, 1966); *Kêu thương* (Juan Hernanos, Tam Ích dịch, NXB An Tiêm, 1967); *Ý văn I* (tiểu luận phê bình, NXB Lá Bối, 1967); *Sartre và Heidegger trên thảm xanh* (khảo luận, NXB Hồng Đức, 1969); *Mười văn sĩ tiền chiến và hiện đại*, NXB Nhân Văn, 1972); *Nên kinh sợ hay nên hy vọng - Suy tư về lịch sử hiện đại* (Tibor Mende, Tam Ích dịch, Ủy ban dịch thuật, Phủ Quốc vụ khanh đặc trách văn hóa xuất bản, 1972). Ngoài ra, ông còn những di cảo chưa được công bố: *Hán Nho và Tống Nho* (khảo luận), *Vấn đề bản thể học trong triết học Đông Tây* (khảo luận), *Triết học Đông Tây chung quanh bàn tròn* (khảo luận), *Di chúc người tử tù* (hồi ký), *Lần nữa* (kịch bản), *Hương vị mật ong* (kịch bản dịch), *Ý văn II* (tiểu luận phê bình), *Hồ sơ văn hóa* (khảo luận)⁶.

Nhà phê bình có khuynh hướng xã hội

Tam Ích xuất hiện trong đời sống văn học vào nửa cuối những năm 40 thế kỷ trước. Sau lưng ông lúc đó, về chính trị - xã hội, là cuộc Cách mạng Tháng Tám làm thay đổi vận mệnh đất nước và con người Việt Nam, xa hơn là các phong trào Xô viết Nghệ Tĩnh, Mặt trận Dân chủ Đông Dương; về văn hóa văn học là phong trào Duy Tân, Đông Kinh Nghĩa Thục và các trào lưu văn học lãng mạn, hiện thực... Tam Ích cầm bút trong một bối cảnh thật đặc biệt: cuộc kháng chiến chống Pháp đang rền vang tiếng súng khắp ba miền, trong khi ở các đô thị nhiều nhà văn, trong đó có Tam Ích, vừa hướng về kháng chiến⁷, vừa tìm cách đối phó trong vòng vây của chính quyền thân Pháp.

Cuộc tranh luận “nghệ thuật vị nghệ thuật” và “nghệ thuật vị nhân sinh” chắc chắn còn gây tác động và ảnh hưởng đến các thành viên trong nhóm Chân Trời Mới: Thiên Giang, Tam Ích và Thê Húc. Mặc dù Thiên Giang có lúc chê trách tư tưởng Hải Triều chưa thật triệt để, nhưng chắc chắn về lập trường xã hội và nghệ thuật, ông đứng về phía nhà lý luận mác-xít này, bởi chính ông, với bút hiệu Hải Vân, là thành viên nhóm “Tứ Hải” trước 1945, gồm Hải Triều, Hải Khách, Hải Vân và Hải Thanh. Những cuốn sách của Chân Trời Mới, ngay từ nhan đề, đã cho thấy sự kế tục đường hướng tư tưởng của Hải Triều: *Nghệ thuật và nhân sinh*, *Văn chương và xã hội*...

Trong cuốn *Nghệ thuật và nhân sinh*, khi bàn về “tự do trong nghệ thuật và sứ mạng lịch sử của nghệ sĩ”, Tam Ích viết như một tuyên ngôn:

6 Tổng hợp theo Tạp chí *Văn học*, Bdd, tr. 2; Wikipedia và các sách của Tam Ích.

7 Năm 1948, Tam Ích được mời ra vùng kháng chiến ở Đồng Tháp để dự lễ thụ phong trung tướng cho Nguyễn Bình, tư lệnh Vệ quốc đoàn và tổng chỉ huy chiến trường Nam Bộ (Xem Thái Bạch, *Bdd*, tr. 4; Tam Ích lại nhớ là “đầu năm 1950”, xem *Ý văn I*, NXB Lá Bối, Sài Gòn, 1967, tr. 119).

“Nghệ thuật là sản vật của xã hội. Phát nguyên của nghệ thuật là ở trong xã hội mà cứu cánh của nó cũng là ở trong xã hội.

Vì vậy nghệ sĩ với quần chúng là một, và nghệ sĩ không thể làm một hạng người biệt lập. Một văn hào Nga nói rằng nghệ thuật là sự khuyển hòa với cuộc đời (*L’art, c’est là réconciliation avec la vie*, Gogol).

Nghĩa là nghệ sĩ đừng nên ẩn trong bản ngã, ly khai với xã hội, tu hành trong một thế giới riêng, sống trong một cuộc đời biệt lập, mà phải trở về với cuộc đời. Giữa cuộc đời quần chúng, họ sẽ tìm thấy sứ mạng lịch sử. Và cuộc đời không phải chỉ gồm có một số người mà là gồm có một loài người, nghe nhạc họ, ngắm tranh họ, nghe thơ họ, như thơ của Tố Hữu hay của Paul Éluard chẳng hạn”⁸.

Từ quan điểm ấy, Tam Ích đặt vấn đề ý thức hệ của người nghệ sĩ một cách trực diện: “Ý thức hệ của nghệ sĩ không phải là một vật trên trời rơi xuống, trong tháp ngà bay ra, hay lấp ló ở một tà áo màu. Nó ở trong sự tranh đấu mà bắt nguồn gốc, từ trong phong trào giải phóng dân tộc mà bành trướng và lần lần vạch sứ mạng của nghệ sĩ”⁹.

Tam Ích viết và cho in những dòng này giữa lòng thành phố Sài Gòn, lúc đó đang bị chính quyền thân Pháp kiểm soát, trong khi mà ở vùng kháng chiến miền Bắc cũng như miền Nam, đông đảo trí thức, văn nghệ sĩ tự nguyện dứt khoát “sang bờ tư tưởng ta lia ta” (Té Hanh) để “về với nhân dân” (Chế Lan Viên), như thể hiện trong văn thơ của Lưu Trọng Lư, Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Té Hanh, Nam Cao...

Không phải ngẫu nhiên mà chính là có sự chuẩn bị từ trước Cách mạng Tháng Tám mới dẫn đến quan niệm về tự do sáng tác nơi nhóm Chân Trời Mới trên cơ sở luận điểm “tự do là tất yếu được nhận thức” của F. Engels, “tự do không mâu thuẫn với tính Đảng” của V. Lenin. Trong khi Thê Húc cho rằng “nghệ sĩ hồi xưa không có ý niệm gì về tự do sáng tác”¹⁰, thì Tam Ích khẳng định: “... họ không có tự do! Cái mà họ kêu bằng tự do đó chỉ là ảo ảnh và họ cũng như các nhà triết học duy tâm vậy”¹¹. Có cả ít nhiều ảnh hưởng của chủ nghĩa hư vô trong văn hóa khi Thê Húc, Thiên Giang và Tam Ích chỉ trích cả trào lưu lãng mạn lẫn những trào lưu thuộc khuynh hướng hiện đại chủ nghĩa và tiền phong chủ nghĩa, mặc dù họ tỏ ra không tán thành phái “Văn hóa vô sản” ở Nga sau Cách mạng Tháng Mười, vốn chủ trương “biệt phái”, muốn đưa văn hóa truyền thống đi vào viện bảo tàng.

Về chủ nghĩa lãng mạn, Tam Ích phân biệt thơ Lưu Trọng Lư trước Cách mạng và con người Lưu Trọng Lư đang hòa nhập vào kháng chiến: “Thơ Lư thuộc về một kỷ nguyên đã chết, người Lư hiện thời là người của hai mươi triệu người. Ngày nào Lư về ta sẽ có một Lư khác. Lòng nghĩ vậy, nhưng cái buồn của mấy câu thơ Lư lẽo đẽo theo: một thứ buồn không dữ tợn, buồn diu diu lê thê... buồn không biên giới, buồn dài dài...”¹². Tam Ích khen nghệ thuật thơ Vũ Hoàng Chương nhưng cho nghệ thuật đó đã bị vượt qua: “Thơ như thơ Vũ Hoàng Chương [...] thì phần nghệ thuật làm nổi cả một thời đại trong

8 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Nghệ thuật và nhân sinh*, NXB Nam Việt, Sài Gòn, tr. 29.

9 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 49.

10 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 17.

11 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 25.

12 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 124.

thơ ca. Người ta nghe Chương như nghe một bản đàn xưa, lênh đênh lão đảo, mang mang, xuống lên và xuống lên. Tiếc rằng ta với *Thơ Say* xa quá: *Thơ Say* đứng bên kia biên giới thời gian rồi”¹³.

Đôi với chủ nghĩa siêu thực – mà Tam Ích gọi là siêu tả chân – của Xuân Thu Nhã Tập, ông phê bình còn nặng lời hơn:

“Một hôm, nghệ sĩ mở mắt. Ý thức về cuộc đời của nghệ sĩ dựng đầu nghệ sĩ dậy. Mơ màng và bàng hoàng giữa lịch sử, họ quả quyết ly khai với công thức xã hội và lãnh sự mạng tiền phong trong văn hóa: họ phá đổ hết những giá trị nghệ thuật cũ để gây dựng những giá trị mới cho một... xã hội mới. Họa sĩ định bôi một vạch đen lên những tấm tranh của một loài người cũ, thi sĩ định đốt hết những vần thơ của Ronsard, của Mallarmé, của Verlaine, của Xuân Diệu, của Hàn Mặc Tử... [...]

“Và muốn tránh cái thế giới mà họ cho là tù hãm, họ trở vào trong bản ngã luyện chất nghệ thuật trên phần chủ quan của con người và chiến sĩ bỏ khí hậu chiến trường văn hóa rất nặng nề để trở về trốn trong cá tính.

“Và rốt cuộc là họ trở nên những nghệ sĩ thần bí (*mythomanie*). Quần chúng đọc thơ họ như đọc chữ Phạn, ngắm tranh họ như ngắm chú Cuội trên cung trăng và nghe nhạc họ như vẹt nghe sấm...

“Một lần nữa, họ đi tìm tự do và sa vào hố huyền bí. Họ tránh một số người, nhưng họ không biết làm sao để làm tròn nhiệm vụ lịch sử của mình và họ không hiểu đi với quần chúng là nghĩa thế nào [...]

“Thế rồi họ chơi voi, lơ lửng, chân không đến đất, cật không đến trời, ly khai với một giai cấp nhưng lại không muốn đi sát với một giai cấp khác. Và chất nghệ thuật của họ thành một chất vô lý (*culte de l'absurde*). Thơ của họ có câu “*Đài nhài rớt nguyệt vù đôi thom*” (Xuân Sanh) [...]”¹⁴.

Đôi với văn xuôi lãng mạn, Tam Ích chê bai Hoàng Ngọc Phách kéo người đọc “đến bãi tha ma”, Khái Hưng thì kéo “vào nơi tu hành”. Theo ông, “tình cảm Tố Tâm là một thực tế tịnh. Hoàng Ngọc Phách đã dùng văn chương tô điểm cho ủy mị, cho yếu hèn, cho bạc mệnh. Ngày nay Tố Tâm chết hẳn trong lòng người”¹⁵. Còn nghệ thuật của Khái Hưng là “mảnh đất hương hỏa của giai cấp tiểu tư sản và tư sản”¹⁶. Theo Tam Ích, “mớ nhân vật của Khái Hưng chỉ là một “thế giới” biệt lập, người này cảm thông riêng với người kia, nói những chuyện riêng của một số người riêng. Cái ‘thế giới’ ấy tạo ra được một số thanh niên lãng mạn. Vậy thôi. Có ai muốn xây một cuộc đời lý tưởng, một xã hội lý tưởng, hẳn là phải xây trên một hạng người khác, chứ không thể xây bằng một cậu Ngọc, một cô Tuyết, một ông giáo Chương, hay một họa sĩ như Nam. Phát nguyên của nghệ thuật Khái Hưng là ở một ‘thế giới’ riêng, cứu cánh lại cũng ở đó”¹⁷.

Nhà phê bình cho rằng chủ nghĩa lãng mạn không đáp ứng đòi hỏi sứ mệnh lịch sử của người nghệ sĩ bởi mẫu người bạc nhược mà nó tái hiện: “Một cậu Ngọc lên chùa thăm chú tiểu Lan, một chàng Đạm Thủy khóc lướn muốt, một bức tranh khỏa thân chẳng hạn chẳng bao giờ chạm đến... chế độ hiện hành

13 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđđ*, tr. 129.

14 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđđ*, tr. 26 - 28.

15 Tam Ích (1949): *Văn nghệ và phê bình*, NXB Nam Việt, tr. 36.

16 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđđ*, tr. 54.

17 Tam Ích (1949): *Văn nghệ và phê bình*, *Sđđ*, tr. 34.

hết. Giai cấp thống trị còn xui mỗi người thanh niên Việt Nam mỗi buổi chiều nên đi tìm nước mắt bên ngôi mộ Tố Tâm nữa là khác!... Phải vậy chăng?”¹⁸.

Nhiệt tình phê phán thái quá đã đưa ngòi bút Tam Ích kết nối “một bức tranh khỏa thân” với nghệ thuật lãng mạn và khẳng định một điều giả định về “giai cấp thống trị”.

Tam Ích phân biệt “thực tế động” với “thực tế tĩnh”. Không tán thành biểu hiện cái tôi, phát huy cá tính, bản ngã, miêu tả “thế giới riêng”, Tam Ích cho rằng nghệ thuật chỉ có thể đi theo con đường của “một thực tế sống, động, hợp với tiến hóa”. Theo lô-gích đó, cũng như nhiều nhà phê bình mác-xít đương thời và về sau, Tam Ích nhìn tiến trình văn học như một con đường tiến bộ từ các trào lưu phi hiện thực đến trào lưu hiện thực – mà ông gọi là chủ nghĩa tả chân - rồi hiện thực xã hội chủ nghĩa – mà ông gọi là chủ nghĩa tả chân xã khuynh.

Hai tiêu chí về sự tiến bộ trong nghệ thuật mà Tam Ích luôn nhấn mạnh là mối quan hệ mật thiết giữa nghệ thuật với quần chúng và điều mà ông gọi là chất nghệ thuật.

Về mối quan hệ giữa nghệ thuật với quần chúng, Tam Ích đã viện dẫn những ý kiến của Lenin, Bukharin, Medvedev, G. Lukacs, R. Rolland... làm cơ sở cho lập luận của mình. Ông nhấn mạnh luận điểm của Lenin trong tác phẩm *Làm gì?*:

“Vấn đề phải đặt như thế này: một là theo ý thức hệ phú hào, hai là theo ý thức hệ xã hội (idéologie socialiste). Loài người chưa từng làm ra một ý thức hệ thứ ba. Trong một xã hội có sự đấu tranh giữa hai giai cấp thì không thể có một ý thức hệ ĐÚNG NGOÀI hoặc ĐÚNG LÊN TRÊN các giai cấp”¹⁹.

Ông chia sẻ “thái độ nghiêm khắc” của Lenin khi phê bình các trường phái ấn tượng, tương lai (vị lai), lập thể:

“Bậy, hoàn toàn bậy. Đó chỉ là một sự giả dối về nghệ thuật. Đó hẳn là nghệ sĩ theo một cách vô ý thức cái một nghệ thuật Tây phương... Tôi không thể coi những nghệ phẩm của phái ấn tượng, phái tương lai, phái lập thể như là những biểu hiện tối cao của nghệ thuật. Tôi không hiểu gì cả, mà tôi cũng không thấy thú vị...”²⁰.

Không ai buộc chúng ta phải coi những tác phẩm nghệ thuật của các trường phái nói trên là “những biểu hiện tối cao của tài năng nghệ thuật” (la plus haute expression du génie artistique), cũng không ai buộc ta phải hiểu và thấy thú vị với những tác phẩm ấy. Nhưng nếu vì thế mà cho đó là “bậy, hoàn toàn bậy” (la bêtise pure et simple) thì thật không thuyết phục.

18 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđđ*, tr. 26.

19 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđđ*, tr. 42. Từ đây những chữ in hoa là do Tam Ích nhấn mạnh.

20 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđđ*, tr. 45. Trong câu văn dịch của Tam Ích từ bản tiếng Pháp của tạp chí *La Littérature soviétique* có một nhầm lẫn. Lenin viết “l’expressionnisme” tức là “chủ nghĩa biểu hiện”, nhưng Tam Ích lại dịch là “phái ấn tượng” (l’impressionnisme) để rồi chính ông thắc mắc “không hiểu tại sao Lenin lại nghiêm khắc với cả phái ấn tượng [...]. Những bức tranh của Van Gogh, Gauguin, Cézanne là những bức tranh rất đẹp và chất nghệ thuật rất cảm thông dù là của một thời đại đã qua rồi” (Tam Ích). Kê ra, theo văn mạch của Lenin khi ông gộp chung tất cả những “chủ nghĩa khác” (autres “ismes”), thì chắc ông cũng không thiện cảm với chủ nghĩa ấn tượng, dù không nêu tên.

Ngoài ý kiến của Lenin, Tam Ích còn tán thành quan điểm của nhà cách mạng Nga Bukharin: “Nghệ thuật phải là một phương pháp xã hội hóa tình cảm” – từng được Hải Triều lặp lại vào giữa những năm 1930 - và giải thích:

“Xã hội hóa tình cảm đây là xã hội hóa cho một đại đa số thường thức [...]. Nghệ sĩ cần hiểu hạng người nào là động lực của lịch sử: không phải là Napoléon, là Hitler, là Tưởng Giới Thạch, mà là những người đã làm ra những năm 1789 ở Pháp, 1917 ở Nga, 1911 ở Tàu chẳng hạn... HIỂU RỒI thì nghệ sĩ sẽ làm nghệ sĩ tiên phong, và cùng với những người ấy đẩy bánh xe tiến hóa”²¹.

Từ đó sẽ dẫn tới một hệ luận: “nghệ thuật của họ sẽ là một thứ ngôn ngữ ĐỂ HIỂU để mọi người cảm thông với nhau, trong xã hội, trong sự tranh đấu, trong các phong trào lịch sử”²². Ở đây, tính quần chúng, tính nhân dân, vô hình trung, đồng nhất với tính dễ hiểu, tính phổ cập của nghệ thuật.

Về vấn đề “chất nghệ thuật”, Tam Ích xuất phát từ một đoạn văn của Joseph Billiet trong chương đầu “Những điều kiện tổng quát của nghệ thuật” của công trình *Nhập môn nghiên cứu nghệ thuật Pháp (Introduction à l'étude de l'art française)* do Éditions Sociales xuất bản. Tam Ích trích nguyên văn tiếng Pháp đoạn văn ấy mà không dịch sang tiếng Việt, rồi rút ra ý tưởng rằng “một tác phẩm nghệ thuật gồm có hai phần: chất NGHỆ THUẬT (*MATIÈRE*) và KỸ THUẬT (*TECHNIQUE*)”²³. Về điểm này ông giải thích hơi mơ hồ và rối rắm. Theo ông, một tác phẩm nghệ thuật gồm có bốn phần (đúng ra là bốn lớp yếu tố - HNP): a) lời – gồm có chữ, nghĩa (*matière*); b) kỹ thuật viết văn (*technique*); c) thiên tài (*génie*); d) xu hướng văn học (*tendance littéraire*).

Thật ra, tác phẩm là biểu hiện của thiên tài, là sự “vong thân” của thiên tài, tương tự như nghệ thuật là sự “vong thân” của Tinh thần tuyệt đối, nói theo ngôn ngữ của Hegel, chứ thiên tài không phải là yếu tố của tác phẩm. Sau khi lưu ý tác phẩm nghệ thuật “là một toàn thể (un tout), một nhất trí (unité) và NHỮNG YẾU TỐ ấy, trong khi nghệ phẩm sinh thành, biện chứng, tương quan, phối hợp với nhau, không đứng riêng biệt ra được...”²⁴; Tam Ích gắn kết yếu tố “chất” với yếu tố “xu hướng nghệ thuật” thành khái niệm “chất nghệ thuật” để nói đến “chất ấn tượng” trong hội họa Van Gogh, “chất lãng mạn” trong văn Khái Hưng, “chất tự nhiên” trong văn Vũ Trọng Phụng.

Thật ra, theo chúng tôi, trong ngữ cảnh đoạn văn của J. Billiet mà Tam Ích trích dẫn, nên dịch “*matière*” là “chất liệu”, hiểu như yếu tố tiền thẩm mỹ chưa phải là thành tố của cấu trúc tác phẩm, còn “*technique*” là “kỹ thuật” như yếu tố thẩm mỹ của chính tác phẩm. J. Billiet viết:

“Tác phẩm nghệ thuật đạt đến sự thật và sự biểu hiện nội tâm con người nhờ một chất liệu được cung cấp từ đầu do điều kiện môi trường và nhờ một kỹ thuật thích nghi với chất liệu ấy. Chất liệu và kỹ thuật được người nghệ sĩ chọn lựa ít nhiều có ý thức, tùy theo những năng khiếu tự nhiên do tính khí cá nhân và những sở đắc nhờ giáo dục, nghĩa là, trên thực tế, nó được xác định bởi những điều kiện nội tại và ngoại tại”²⁵.

21 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđđ*, tr. 54.

22 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđđ*, tr. 58.

23 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđđ*, tr. 60.

24 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđđ*, tr. 61.

25 HNP dịch theo trích dẫn trong Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđđ*, tr. 60.

Theo ý nghĩa đó, Tam Ích có lý khi xác định “chất” trong âm nhạc là âm thanh, trong văn chương là lời và chữ, trong hội họa là màu sắc, trong khiêu vũ là điệu bộ. Tuy nhiên, chất liệu (*matière*) của sáng tạo nghệ thuật không phải chỉ có thế: nó còn là kiến thức, văn hóa, bức tranh xã hội, lịch sử, triết học... Mặt khác, Tam Ích cũng nhầm lẫn, khi ông cho rằng “chất ấn tượng” chỉ có trong hội họa (Van Gogh), “chất tự nhiên” chỉ có trong văn chương (Vũ Trọng Phụng).

Có lẽ đó là lần hiếm hoi Tam Ích bàn về tính nghệ thuật và cho thấy sự quan tâm đối với đặc trưng và phẩm chất của nghệ thuật, nhưng sự luận giải của ông chưa thật thấu đáo và thuyết phục. Vì là nhà phê bình xã hội, dù nói về chất nghệ thuật, ông cũng tìm cách quy về ý thức hệ, tính chất đại chúng cùng mối quan hệ giữa nghệ sĩ và quần chúng. Ông khẳng định ý thức hệ là sản phẩm của lịch sử, còn chất nghệ thuật là sản phẩm do ý thức hệ đào luyện nên: “Vấn đề ý thức hệ xã hội của nghệ sĩ thành một vấn đề lớn. Và màu sắc ý thức hệ của nghệ sĩ Việt Nam, sản vật của điều kiện lịch sử, sẽ không thể nào phai; cái gì từ trên trăng rơi xuống không bền, cái gì từ phong trào và hoàn cảnh xã hội mà mọc, sống lâu và ăn sâu. Nghệ sĩ và chất nghệ thuật do ý thức hệ đào luyện nên sẽ là một nhất trí”²⁶.

Khi viết những bài bình luận nghệ thuật, Tam Ích không giấu giếm tính mục đích của mình: “Bài của chúng tôi có tính chất tranh đấu. Khi tranh đấu về ý thức hệ, không ai tránh được tính cách tranh đấu trong văn chương”. Ông minh xác: “Khi phủ nhận những giá trị nghệ thuật cũ, chúng tôi vẫn thừa nhận CÁI ĐẸP của nghệ thuật cũ trong một giai đoạn lịch sử nhất định”. Nhưng rồi ông nói thêm, vấn đề không phải là “ĐẸP hay KHÔNG ĐẸP” mà là “làm sao cho đừng có ly khai giữa nghệ sĩ và quần chúng và nghệ sĩ đừng mất sứ mạng tiên phong. Muốn làm nghệ sĩ tiên phong, phải dẫn đạo và đi sát, phải làm sao cho quần chúng hiểu mình, đừng bí hiểm (cái đẹp bí hiểm chỉ có một số người *hiểu* và *cảm* mà thôi) mà cũng đừng giữ những giá trị nghệ thuật cũ làm cái trò mua vui, không gây ra một động lực tiến hóa biến chúng theo ý thức hệ xã hội nào”²⁷.

Như vậy là Tam Ích muốn kéo nghệ thuật xuống ngang tầm với quần chúng và dùng nó như một phương tiện “thúc đẩy bánh xe tiến hóa của lịch sử”.

Chính vì quan niệm đề cao những xu hướng nghệ thuật thực hiện sứ mệnh hòa nhập với sự tiến hóa lịch sử mà Tam Ích dành nhiều trang viết cho chủ nghĩa tả chân và chủ nghĩa tả chân xã khuynh. Về chủ nghĩa tả chân trong văn học thế giới từ thế kỷ 19 đến thế kỷ 20, Tam Ích điếm qua: tả chân quý tộc (*réalisme aristocratique*), tả chân trưởng giả (*réalisme bourgeois*), tả chân bình dân (*réalisme populaire*), tả chân tâm lý (*réalisme psychologique*), tả chân sanh tồn (*réalisme existentialiste*), tả chân huyền ám (*réalisme apocalyptique*), tả chân hoảng hốt (*réalisme panique*). Theo ông, “chủ nghĩa tả chân là một chủ nghĩa của những nghệ sĩ muốn thay đổi thực tế để cải tạo thực tế. Nói một cách khác là họ muốn biến hóa đời sống khách quan”²⁸.

Tuy nhiên, trên thực tế, vẫn theo Tam Ích, “tất cả những thứ tả chân mà chúng tôi vừa mới kể ra đó không hề biến hóa được những thực tế xã hội. Nghệ sĩ tả chân vì vậy mà thấy công trình nghệ thuật của mình phải liên tiếp nhau mà phá sản. Xưa kia Hoàng Ngọc Phách, Khải Hưng, Nhất Linh thì cố nhiên

26 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 50.

27 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 65.

28 Tam Ích (1949): *Văn nghệ và phê bình*, *Sđd*, tr. 25.

không làm hết cái nhiệm vụ xã hội của mình. Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Công Hoan, Nguyễn Đình Lạp, Lan Khai, Tam Lang, thuộc vào những phái tả chân, cũng không làm gì để đẩy bánh xe tiến hóa”²⁹.

Tam Ích khuyên độc giả: “Dù sao, nếu có phải đọc – giữa lúc chưa có gì nên đọc – người ta vẫn đọc Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Công Hoan, hơn là đọc Khải Hưng, Hoàng Ngọc Phách cũ, hay Từ Trầm Á v. v...”³⁰, tuy rằng ông đánh giá Vũ Trọng Phụng và Nguyễn Công Hoan khá nghiêm khắc: “Phụng và Hoan chẳng hạn là những người vụng vãi trong một giai cấp khó thờ. Trong khi tàn phá sự tù hãm của một cá tính, say mê tự do và khí trời, Phụng không đi quá được bản ngã của mình, Phụng lột trần trường xã hội của Phụng trong văn chương... và Phụng không làm gì hơn được Zola và Balzac”³¹. Thiết nghĩ, cách đánh giá ở đây vừa không khoa học, vừa không cận nhân tình, còn cách so sánh thì lại khập khiễng.

Trong tình thế như vậy, đối với Tam Ích, chỉ còn con đường duy nhất hợp với sự tiến hóa lịch sử là chủ nghĩa tả chân xã khuynh (réalisme socialiste).

Quan niệm về tiến hóa của Tam Ích tỏ ra là một quan niệm có tính chất cơ giới hơn là có tính biện chứng. Ông đồng nhất tiến hóa xã hội với tiến hóa văn nghệ. Và ông hình dung tiến hóa văn nghệ như một con đường thẳng và nghệ sĩ tiên phong là kẻ hướng quần chúng đến với hình ảnh xã hội và con người tương lai. Với giọng văn nồng nhiệt, ông viết:

“Nhà nghệ sĩ tiên phong là một người vừa ‘ở trong thời đại của mình’, vừa vạch cho quần chúng thấy hình ảnh những chất văn hóa của ngày mai – hình ảnh CON NGƯỜI ngày mai, hay hình ảnh xã hội ngày mai chẳng hạn. Trong cuộc tranh đấu với xã hội thống trị, có cả một cuộc tranh đấu về văn hóa đi song song, đi sát, đi một nhịp, và những phong trào xã hội phải có một VIỄN VỌNG. Nghệ sĩ tiên phong vừa tranh đấu, vừa tạo ra mình, vừa đi quá bản ngã, đi cùng một nhịp với sự tiến hóa lịch sử: BỎI sự tiến hóa, TRONG sự tiến hóa, VÌ sự tiến hóa, CHO sự tiến hóa”³².

Về vấn đề này, Tam Ích có thể bị phản bác trên hai phương diện sau đây. Một mặt, sự tiến hóa lịch sử hay tiến hóa xã hội không phải bao giờ cũng diễn ra thuận chiều: hôm nay tiến bộ hơn hôm qua, ngày mai tiến bộ hơn hôm nay. Lịch sử nhân loại không thiếu dẫn chứng về bước thụt lùi của văn minh, sự phục tích của lạc hậu. Mặt khác, trên thực tế, sự tiến hóa trong nghệ thuật có liên quan với sự tiến hóa trong xã hội, nhưng hai điều này không phải bao giờ cũng tương thích với nhau: có khi xã hội khủng hoảng, xáo trộn, loạn lạc nhưng văn nghệ lại phát triển và ngược lại. Vì vậy thước đo của tiến hóa nghệ thuật nằm ở vận động tâm hồn chứ không phải ở vận động xã hội.

Tam Ích cũng tỏ ra tự mâu thuẫn, khi một mặt, ông kêu gọi nghệ thuật phải tiên phong dẫn đường cho quần chúng, mặt khác vẫn muốn nghệ thuật không được “chênh lệch” với sự tiếp nhận phổ cập của quần chúng. Ông bài bác nghệ thuật tiên phong:

“Thế giới nghệ thuật tiên phong ngày nay được trải qua một thời kỳ mà đâu đâu cũng có những sự chênh lệch (*décalage*). Những sự chênh lệch ấy là nguồn gốc của sự khủng hoảng. Sự ly khai giữa quần chúng và nghệ sĩ không đều. Có kẻ thì lùi lại quá khứ, có kẻ ‘đi quá’ sự ‘tiến hóa’ một vạn cây số, có kẻ

29 Tam Ích (1949): *Văn nghệ và phê bình*, Sđd, tr. 25.

30 Tam Ích (1949): *Văn nghệ và phê bình*, Sđd, tr. 32.

31 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 56.

32 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 56.

đi gần quần chúng mà cô độc, có kẻ đương lúng túng tìm đường như một người mù. Hàng ngũ nghệ sĩ cũng mất sự nhất trí trong thời gian: giữa lúc Aragon vô đảng cộng sản thì Picasso vẫn vẽ những bức tranh mà một người thợ ngấm như ngấm chú Cuội”³³.

Từ một quan niệm như vậy về tiến hóa xã hội và tiến hóa nghệ thuật, trên mảnh đất thuộc địa của Pháp, ngay từ cuối những năm 40 thế kỷ trước, Tam Ích đã dứt khoát chọn lựa cho mình một thái độ chính trị và một ý thức nghệ thuật dần thân.

Về chính trị, Tam Ích không giấu giếm sự ngưỡng vọng đối với cuộc kháng chiến chống Pháp trong quỹ đạo tư tưởng của ý thức hệ Marx-Lenin. Ngay từ năm 1947, trong tập sách mỏng *Cuộc cách mạng Việt Nam thành công chăng và thành công cách nào?*, mặc dù xác định cách mạng Việt Nam là “một cuộc cách mạng tư sản dân quyền”, sau những phân tích sơ lược về tình hình chính trị thế giới, Tam Ích khẳng định “vấn đề GIẢI THOÁT GIAI CẤP VÔ SẢN QUỐC TẾ là vấn đề đặt TỪ BÂY GIỜ”. Ông ca ngợi người lãnh tụ của cuộc cách mạng đó:

“Cụ Hồ Chí Minh và nhiệm vụ lịch sử của Cụ, như trên chúng tôi đã nói, đã theo một đường đi, đã dẫn cuộc cách mạng TRONG MỘT GIAI ĐOẠN LỊCH SỬ NHẤT ĐỊNH, TRÊN CÁC ĐIỀU KIỆN XÃ HỘI NHẤT ĐỊNH. Cuộc cách mạng Việt Nam, theo sự nhận xét, ở KHỞI ĐIỂM VÀ CỨU CÁN, là một cuộc cách mạng tư sản dân quyền. Từ một vị trí xã hội, Cụ dọn đường đi, Cụ chỉ đường đi. Trên đường có vết chân của 25 triệu người”³⁴.

Cái nhìn của Tam Ích lúc đó về Hồ Chí Minh, về sau gặp gỡ với cái nhìn của Lý Chánh Trung, Nguyễn Ngọc Lan, Nguyễn Văn Trung, Trương Bá Cần, Lữ Phương... ở miền Nam trước 1975.

Bạn đọc tinh ý có thể nhận thấy đây đó ảnh hưởng của tư tưởng L. Trotski trong diễn ngôn của Tam Ích, khi ông nói đến một cuộc cách mạng toàn cầu hay nhắc đến, với thiện cảm, nhóm Hàn Thuyên và những tên tuổi trong phái Đệ tứ quốc tế ở miền Nam mà ông từng kết giao như Phan Văn Hùm, Tạ Thu Thâu, Trần Văn Thạch. Tuy nhiên, cần ghi nhận rằng Tam Ích luôn luôn trích dẫn V. Lenin với sự kính trọng mà hầu như chưa bao giờ trích dẫn L. Trotski như một nhà kinh điển. Thỉnh thoảng sự chỉ trích của ông đối với J. Stalin lúc đó có thể khiến người ta ngỡ nhận ông “ở bên kia bờ bến”, nhưng giờ đây lại cho thấy tính chất viễn kiến trong nhận định của ông.

Về nghệ thuật, như một hệ luận tất yếu của thái độ chính trị trên đây, Tam Ích viết: “Giữa cuộc tranh đấu giải phóng của dân tộc Việt Nam trong Văn hóa Cứu quốc, nghệ sĩ Việt Nam làm lại chất nghệ thuật”³⁵. Và ông không tiếc lời đề cao những tác gia và tác phẩm thuộc khuynh hướng hiện thực xã hội chủ nghĩa mà Hải Triều gọi là “tả thực xã hội”, còn Thê Húc và ông gọi là “tả chân xã khuynh”, một thuật ngữ đã được chính Stalin thông qua năm 1932 và được đưa vào Điều lệ Hội Nhà văn Liên xô lần thứ nhất năm 1934. Đối với Tam Ích và những cây bút trong nhóm Chân Trời Mới, chủ nghĩa tả chân xã khuynh trở thành câu trả lời và niềm hy vọng khi nó mở ra một thời kỳ mới của văn nghệ: “Sau một cuộc biến chuyển dữ dội như cuộc chiến tranh mới rồi, nghệ sĩ bỗng thấy mình đứng trước một tình thế

33 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 47.

34 Tam Ích (1947): *Cuộc cách mạng Việt Nam thành công chăng và thành công cách nào?*, NXB Nam Việt, Sài Gòn, tr. 42.

35 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 49.

mới, và có lẽ con đường biên giới giữa nghệ sĩ và quần chúng đã mở, cái hố chia rẽ giữa nghệ sĩ và quần chúng đã lấp dần, và hai bên sắp xé tờ ly khai”³⁶.

Trong tinh thần đó, Tam Ích phân biệt “nghệ sĩ tả chân xã hội” với “nghệ sĩ duy tâm”:

“Nghệ sĩ duy tâm nhìn một người thợ như một sinh vật nghèo khổ, thiếu cơm áo, thiếu giáo dục, thiếu trang nhã; nhưng nghệ sĩ tả chân nhìn người thợ một cách khác: một cá nhân có một lương năng phong phú, chỉ vì chế độ xã hội mà không thể phát hiện, một sức mạnh chỉ gặp một trường hợp xã hội thuận tiện là trở nên một sức mạnh cải tạo xã hội” ; [...] “cái ‘thế giới’ của nghệ sĩ duy tâm tạo ra, nếu là một cuốn tiểu thuyết xã hội (roman social) chẳng hạn... chỉ là một thế giới đen tối, xấu xa, mang trên đầu tất cả những tội lỗi của xã hội, và nếu có phải làm kiếp nô lệ cũng là tại ‘lẽ trời’”.

Đối lập với thế giới đó, theo Tam Ích, “cái ‘thế giới’ của nghệ sĩ tả chân xã hội khác hẳn: con người nạn nhân của xã hội không tổ chức sẽ không phải là con người khuất phục: con người là sản vật của hoàn cảnh nhưng lại chi phối lại hoàn cảnh. Hiểu được vậy là có được một quan niệm nhân sinh hợp với tiến hóa”³⁷.

Đánh giá trên tiêu chí “tiến hóa” đó, về văn nghệ nước ngoài, Tam Ích ca ngợi M. Gorki, A. Fadeev, M. Sholokhov, I. Erhenbourg, J. London, E. Hemingway, R. Wright, J. Steinbeck... Đặc biệt, Tam Ích nhiều lần tán dương tiểu thuyết *Người mẹ* của M. Gorki, tác phẩm mở đường và mẫu mực nghệ thuật của chủ nghĩa “tả chân xã hội”. Về thế giới nghệ thuật của tác phẩm này, Tam Ích phân tích:

“Bức tranh của Maxime Gorki rất nhiều màu sắc, nét bút có khi rất đậm, có khi lờ mờ, có khi rõ ràng và ồn ào, có khi nhẹ nhàng và kín đáo [...]. Người đọc sách có thiện cảm ngay với người trong truyện, những người làm cách mạng một cách vui vẻ, điềm nhiên trước những sự tang thương, lạnh lùng trước thế lực, không sợ gì cả, quên cái chết. Họ cũng biết yêu, biết nghề âm nhạc, biết nói về triết học, biết tranh luận. Lời nói họ linh động, cử chỉ họ trang nhã. Đời sống họ thành thực, có thể nào nói thế ấy, không dùng màu sắc để che những thấp hèn và nhất là họ cũng không thấp hèn bao giờ”³⁸.

Và nhà phê bình dựa theo một câu nói của nhân vật trung tâm trong tác phẩm *Cuộc đời Klim Samghin* của M. Gorki để kết luận: “Gorki đã sáng tạo ra những người xứng cái nghĩa con người, chứ không phải những người của một xã hội ‘phát minh’ ra một thứ người mà vẫn không thành người...”³⁹.

Về văn nghệ Việt Nam đương thời, Tam Ích tán dương âm nhạc của Lưu Hữu Phước, Văn Cao, văn chương của Tố Hữu, Tô Hoài, Nguyễn Đình Thi, Nguyễn Hồng và những văn nghệ sĩ đã chuyển biến lập trường về ý thức hệ: “Tô Hoài bỏ chủ nghĩa cá nhân để hòa hợp với đời sống. Tố Hữu đại diện cho dân tộc trong thi ca. Nguyễn Hồng đã trở nên một văn sĩ của giai cấp vô sản. Họ là những người đương xây đắp một tương lai”⁴⁰. Lách qua sự kiểm duyệt của chính quyền, Tam Ích đã đưa in bài “Tự do sáng

36 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 42.

37 Tam Ích (1949): *Sđd*, tr. 30-31.

38 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 132

39 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 137.

40 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 118.

tạo” của A. Tolstoi và “Tìm nghĩa hiện thực mới” của Nguyễn Đình Thi trong cuốn sách *Văn nghệ và phê bình* của ông.

Nhìn lại những gì Tam Ích đã viết trong thời kỳ chiến tranh Việt Pháp, có thể nói ông là một trong những ngòi bút mác-xít tiên phong trong vùng bị chiếm đóng. Ông đã dũng cảm bộc lộ thái độ chính trị, lập trường xã hội và khuynh hướng nghệ thuật của mình. Ông đã phải trả giá bằng những năm tháng tù đầy vì sự dũng cảm đó. Tuy nhiên, cũng phải nhìn nhận rằng ngòi bút Tam Ích có những lúc sơ lược, công thức, thiếu sự mềm dẻo, linh hoạt và tinh tế cần thiết của người làm phê bình văn nghệ. Cũng như một số nhà lý luận theo quan điểm mác-xít thô sơ, nhằm lẫn lộn nhất của Tam Ích là đồng nhất bình diện nhận thức luận duy vật với bình diện lý luận nghệ thuật. Sự so sánh và định giá của ông đối với những trào lưu và phong cách nghệ thuật còn khiên cưỡng, máy móc, nên không có sức thuyết phục về lâu dài. Dưới ngòi bút của ông, đôi khi tác phẩm văn học được sử dụng để minh họa cho một số quan điểm lý luận thường thức sơ giản. Vốn là tập hợp những bài viết rời, hai cuốn sách *Nghệ thuật và nhân sinh*, *Văn nghệ và phê bình* có nhiều ý tưởng trùng lặp và văn phong không thật nhất quán. Cách in các từ ghép dính liền nhau theo chủ trương của Tủ sách Chân Trời Mới cũng làm cho người đọc khó chịu và ngày nay không còn ai hưởng ứng.

Sự chuyển hướng của ngòi bút

Sau thời gian bị đưa đi “an trí” ở miền Trung, Tam Ích trở lại Sài Gòn. Năm 1954, cuộc kháng chiến chống Pháp kết thúc, trí thức và văn nghệ sĩ ở miền Nam đứng trước một tình thế mới với những chọn lựa mới: người đi tập kết ra miền Bắc, người tham gia hoạt động bí mật, bị chính quyền bắt giam hay thoát ra vùng kháng chiến, người hợp tác với chế độ Việt Nam Cộng hòa hay ẩn nấp chờ thời... Tam Ích làm nghề giáo, tiếp tục cầm bút và vẫn giữ thiên lương của một người trí thức ưu thời mẫn thế.

Sự khủng hoảng của xã hội miền Nam tác động đến tâm thức của những người trí thức nhạy cảm như Tam Ích. Ông không tránh được sự “xét duyệt” và “kiểm thảo” lại con người và quan niệm của chính mình. Những xác tín của ông trước đây, có phần vững vàng trước thử thách của thực tế và thời gian, lại có phần từng bước bị rạn vỡ. Ông vẫn tin vào sức mạnh và lẽ phải của dân tộc, đồng thời vượt qua một số giáo điều cũ kỹ. Ông phê phán Ngô Đình Nhu về việc lợi dụng chủ nghĩa nhân vị (personnalisme) của E. Mounier để làm cơ sở tư tưởng cho chế độ độc tài gia đình trị. Dưới thời Ngô Đình Diệm, ông lại bị bắt giam một lần nữa.

Về văn học, Tam Ích nghĩ lại và tìm cách “chiêu tuyết” cho Nhất Linh, Vũ Hoàng Chương... Ông xem Dũng và Loan trong *Đoạn tuyệt* là “những nhân vật lạnh mạnh vô cùng” và “xin gửi thêm một vòng hoa” cho Nhất Linh⁴¹. Ông ca ngợi Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng như “những người ‘dệt gấm Á Đông’ cho thanh niên trí thức tiền bán thế kỷ (và cả bây giờ)”; khẳng định Hàn Mặc Tử, Bích Khê là “hai người làm thơ tượng trưng và gần như không vay mượn của chân trời mới Âu Tây một mẫu âm thanh nào”⁴².

Trong bài viết *Vấn đề giải quyết... và hướng đi lên trong văn thơ*, Tam Ích nhìn lại hoạt động phê bình của mình và tự chỉ trích:

41 Tam Ích (1967): *Ý văn I*, NXB Lá Bối, Sài Gòn, tr. 208.

42 Tam Ích (1967): *Sđđ*, tr. 145.

“... vào những năm 1948, 1949, 1950, những năm trước khi đi tù, tôi có viết một số bài *phê bình* và *khảo luận* về văn nghệ. Ở đời nó vậy, hễ mới tập tành theo một *thuyết văn nghệ* nào đó... thì bao giờ cũng say mê và làm mất nghiêm khắc (rigorisme) – mãi sau này tôi mới thấy cái lỗi... của chính mình, chính mình đã ấu trĩ trên cương vị một nhà phê bình. [...] Khi viết tôi tập tành áp dụng duy vật biện chứng pháp, và tôi đòi thiên hạ phải theo *tả chân xã hội* (réalisme socialiste) làm khuôn thước văn nghệ. Rồi cứ mỗi cuốn tiểu thuyết ra đời, tôi lại đưa cái chủ quan của tôi ra, hướng hết mọi luận cứ về mấy nguyên tắc mà tôi mới học được, rồi phê bình rằng cuốn này không *giải quyết* gì cả, cuốn nọ không đưa ra một *kết luận* gì cả, tác giả không gợi một biện pháp nào cho *vấn đề đặt ra* trong tác phẩm...”⁴³.

Tuy vậy, trước sau Tam Ích vẫn là một nhà phê bình có khuynh hướng xã hội. Ông viết:

“Tôi phải xin nói ngay rằng tôi không kết án cái phương pháp *duy vật biện chứng* trong văn nghệ, tôi không chống, trái lại, tôi còn cho nó là một tác phong phê bình có giá trị, nó phong phú hóa thông minh con người và *văn hóa tính* của lịch sử. Tôi chỉ muốn nói rằng nên dùng nhưng phải dùng cho mềm dẻo, cho linh động: chúng tôi hồi đó chỉ theo một mớ giáo điều mà thôi!”⁴⁴.

Độc giả và đồng nghiệp của ông ở Sài Gòn có những người ngưỡng mộ tiếng nói của ông thời chống Pháp⁴⁵; những ai không chia sẻ quan điểm này thì vẫn tôn trọng tác giả và về sau ít nhắc đến quá khứ của ông. Bên cạnh một số sáng tác và dịch phẩm được công bố, Tam Ích tiếp tục viết phê bình và trên lĩnh vực này, ngòi bút của ông tỏ ra linh hoạt và sâu sắc hơn giai đoạn trước. Có thể nhận thấy sự chú ý về kỹ thuật sáng tác qua những bài viết của ông về *Siu Cô Nương* của Mặc Đỗ, *Thần Tháp Rùa* của Vũ Khắc Khoan, *Nhìn xuống* của Sao Mai⁴⁶, *Người viễn khách thứ mười* của Nghiêm Xuân Hồng, *Tình người* của Tâm Quán, *Bão rừng* của Nguyễn Văn Xuân... Ông kết hợp ngôn ngữ mác-xít với ngôn ngữ Phật học và ngôn ngữ hiện sinh trong các bài phê bình. Đây đó ông còn đưa vào những khái niệm mới mẻ như “tính đa phương” (pluridimensionnalité), “tính chủ quan ngoại cuộc” (subjectivité hors situation), “tư duy lại lịch sử” (repenser l’histoire), “đa hưởng tiểu thuyết” (polyphonie romanesque)... Tuy không tránh khỏi thiên vị, ông tỏ ra là một nhà phê bình có chủ kiến, khiến người đọc bất ngờ, khi đề cao ba “văn phẩm xuất chúng”, ba “hòn ngọc văn chương” Việt Nam thế kỷ 20 là *Trại Tân Bồi* của Hoàng Công Khanh, *Đất nước đứng lên* của Nguyễn Ngọc và *Bếp lửa* của Thanh Tâm Tuyền – ba tác phẩm thuộc ba khuynh hướng tư tưởng khác nhau. Trước đây, ông phê phán những tác giả mà “quần chúng đọc thơ họ như đọc chữ Phạn, ngắm tranh họ như ngắm chú Cuội trên cung trăng...”, thì nay ông lại tỏ ra cảm thông và biện minh cho kịch phi lý và chủ nghĩa tiền phong. Quả như Tam Ích nói, khác với giai đoạn trước, giờ đây ông chủ trương “tôi đề cao cái *hay* trước, rồi tôi đề cập tới cái mà tôi gọi là *tinh thần* hay cái *ý thuyết* của tác phẩm sau”⁴⁷. Hoàng Trọng Miên ghi nhận sự chuyển hướng của Tam

43 Tam Ích (1967): *Ý văn I*, Sđd, tr. 194.

44 Tam Ích (1967): *Ý văn I*, Sđd, tr. 195.

45 Nguyễn Văn Trung viết: “Anh được nổi tiếng là chống Pháp hồi kháng chiến. Lúc đó tôi, cũng như nhiều thanh niên khác, thích đọc những lý luận văn học của anh đầy nhiệt tình cách mạng và quý mến” (“Nỗi buồn của người ra đi”, Tạp chí *Văn học*, Bđd, tr. 85). An Chi nhớ lại: “... tôi thích văn học thiên tả là do chịu ảnh hưởng của nhóm Chân Trời Mới mà nòng cốt là Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc. Nhóm này chủ trương “tả chân xã hội”. Tôi có hầu như tất cả những tác phẩm chính của nhóm này, do nhà Nam Việt xuất bản...” (“Thế giới sách của tôi”, Báo Phụ Nữ, TP HCM, ngày 27-6-2016, tr. 11).

46 Bài viết “Nhìn lên hay nhìn xuống” của Tam Ích được đưa vào *Tuyển tập lý luận – phê bình văn học miền Trung thế kỷ XX*, NXB Đà Nẵng, 2001, tr. 211-217.

47 Tam Ích (1967): *Sđd*, tr. 203.

Ích khi viết lời tựa cho tập *Ý văn I* của ông:

“Trong một tình trạng xã hội bế tắc, sáng tác văn nghệ bị dồn ép, vấn đề phê bình đặt ra không phải là dễ dàng, nhà phê bình thiếu đối tượng cũng như nhà sáng tác thiếu tự do, tấm gương giải phẫu phê bình đôi khi phải phản chiếu màu sắc văn nghệ của chân trời xa, có thể bờ ngõ cho người đọc ở đây... Mang lót một viên trọng tài để xét đến hồ sơ, nhưng nhà văn Tam Ích không có cái vẻ khô khan và đọc thuộc lòng luật pháp văn nghệ vì anh là một nghệ sĩ, và phê bình đối với anh cũng là một cách sáng tạo”⁴⁸.

Điều đáng suy nghĩ nhất trong sự thay đổi quan niệm văn học của Tam Ích là thái độ đối với chủ nghĩa hiện sinh. Trước 1954, ông phê phán “văn nghệ của phái sinh tồn chủ nghĩa [...] đi ngược sự tiến hóa duy vật của loài người, đứng trên sự trống rỗng, không phụng sự cho ai hết, đi ra ngoài lịch sử”⁴⁹. Lúc đó, theo ông, “Sartre để ra những nhân vật mục nát như những cây ma, cần cỗi như tre già, trụy lạc, trác táng, hư hỏng, chán nản, hoang hốt; những nhân vật con đẻ của sinh mệnh (sic) chủ nghĩa là những nhân vật của xã hội chết”⁵⁰. Trong những năm 1960, có điều kiện đọc kỹ Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, ông viết hẳn một cuốn sách về hai tác gia quan trọng của chủ nghĩa hiện sinh: *Sartre và Heidegger trên thảm xanh* (NXB Hồng Đức, 1968), trong đó ông tỏ ra tâm đắc với hiện tượng luận của Husserl và Heidegger như một nỗ lực tìm con đường thứ ba trong triết học, với tác phẩm của Sartre, đặc biệt là kịch bản sân khấu. Ông thanh minh cho cuốn sách *Ca tụng thân xác* của Nguyễn Văn Trung, khi vừa được xuất bản đã bị dư luận công kích là kiểu miêu tả hiện tượng luận (description phénoménologique) có tính chất khiêu dâm⁵¹. Ông tâm đắc với thông điệp nghệ thuật của Jean-Paul Sartre trong vở kịch ngắn *Cô gái điếm lễ độ*. Phải chăng là Tam Ích tìm được sự đồng cảm với chủ nghĩa hiện sinh từ hoàn cảnh và tâm trạng của bản thân và những người đồng cảnh ngộ, như Nguyễn Văn Trung phân tích:

“Không dám hăng say tranh đấu nữa, nhưng cũng không dám phản bội, đầu hàng. Tâm trạng không dứt khoát đó cấu xé, giằng co anh trong suốt gần 30 năm cho đến bây giờ và càng ngày mỗi sào ray rút trên càng tăng. [...] Tôi nghĩ đến rất nhiều người cũng ở trong một tâm trạng như Tam Ích: tha thiết với dân tộc, căm giận bọn cướp nước và bán nước, đau xót trước tình cảnh khốn cực hiện nay của quê hương, nhưng không dám hoặc không thể dấn thân. Đó đây đều phảng phất một nỗi buồn ray rút có khác nhau, chẳng qua là về mức độ dấn vật và khả năng trốn lánh hoặc quên lãng mà thôi”⁵².

Lời kết: văn chương như một định mệnh

Trong bài viết về *Của chuột và người* của John Steinbeck, một trong những tác phẩm văn học nước ngoài mà ông yêu thích, Tam Ích ngẫu hứng dành năm trang liền để triết lý về định mệnh:

“Định mệnh là hàm số của một bài toán siêu hình con người không giải đáp được – là đáp số của một bài toán đại số có một hay nhiều ẩn số - là tất cả những gì cụ thể hay trừu tượng, bất kỳ kích thước

48 Tam Ích (1967): *Sđd*, tr. 11.

49 Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Sđd*, tr. 29.

50 Tam Ích: “Thay lời tựa” trong sách Thiên Giang (1948): *Văn chương và xã hội*, NXB Nam Việt, Sài Gòn, tr. 13.

51 Xem Tam Ích (1967): “Văn học hiện tượng luận có phải là văn học khiêu dâm không?”, Đặc san *Văn*, Sài Gòn, số 1, tr. 31-48.

52 Nguyễn Văn Trung: “Nỗi buồn của người ra đi”, Tạp chí *Văn học*, Bđd, tr. 85-86.

làm sao và bao lăm, hiện ra chắn ngang đường hạnh phúc của con người trong những trường hợp nhất định... - hạnh phúc có hạn trong một nhân sinh hữu hạn...” [...]. “Mỗi người mang định mệnh trong đời mình, trong cơ thể mình... như mang một cái ung thư *hiện hữu* (existant) và *thiết yếu* (nécessaire) – kể cả là *tự hữu* (immanent); không bỏ nó được, không rút ra được... cho đến ngày buông xuôi hai tay về chín suối...”⁵³.

Rồi Tam Ích rút ra kết luận: “Định mệnh bám như đĩa, bám rồi, không nhả ra nữa”; “chủ quan của mình mang ‘định mệnh’ của chính mình và gây ‘định mệnh’ cho kẻ khác”; “không ai thoát được ‘định mệnh’, không ai thoát được *thân phận!*”⁵⁴.

Chỉ cách 20 năm mà ở đây, cuối những năm 1960, không còn giọng văn lạc quan, “hồ hởi, phấn khởi”, tin tưởng vào sự nghiệp cải tạo con người, cải tạo thế giới theo hướng tiến hóa như hồi cuối những năm 1940. Đó là do ảnh hưởng triết lý chữ “nghiệp” của nhà Phật hay tinh thần yếm thế của chủ nghĩa hiện sinh? Đó là do sự bế tắc của thời cuộc hay bế tắc của chính lòng người? Dù sao, tất cả đã tiên báo kết cục bi thảm của một văn nghiệp.

Bạn đọc quan tâm có thể so sánh hai lời đề tặng của Tam Ích ở đầu hai cuốn sách. Trong cuốn *Văn nghệ và phê bình* (1949): “Trang tặng tất cả những nghệ sĩ tiền cách mạng đã phủ nhận xu hướng nghệ thuật cũ của mình...”. Còn trong cuốn *Ý văn I* (1967): “Em Tảo, anh nhớ thầy mẹ, nhớ em, nhớ tất cả các em và các cháu lắm...”. Làm sao hiểu được bước ngoặt về tình cảm trong tâm trạng của một người biết rõ thảm kịch gia đình khi viết những lời hoài hương này? *Ý văn I* là một tập tiểu luận phê bình đúng nghĩa, nhưng cuối sách lại in tác phẩm *Bể dâu*, vở “bi kịch ba màn” do Tam Ích sáng tác, kết thúc bằng hình tượng một nhân vật tự quyết cái chết của mình. Xét về đặc trưng nghệ thuật, đây là một vở kịch thuyết lý theo kiểu “Schiller-hóa” (F. Engels), nên khó mà dàn dựng cho hấp dẫn. Hình như tác giả mượn lời nhân vật Tuệ Không để nói thay chính mình: “Thiên hạ đi vào đời sống như đi tản cư: con ai nấy mang, đồ ai nấy gánh, chọn hướng mà theo... Nhìn vào gương, mỗi người soi mặt mình: đã có ai soi vào gương mà thấy mặt người khác chưa? Nghiệp ai nấy báo, nhân nào quả nấy, nợ ai nấy trả...”⁵⁵. Càng về sau, khi chủ nghĩa hiện sinh tỏ ra không phải là lời giải đáp đích thực cho những bế tắc của cuộc đời, Tam Ích càng ngả về tư tưởng giải thoát của Phật giáo.

Cái chết bi đát của Tam Ích – phải chăng như một cách “trả nợ” của ông - đã gây chấn động làng văn, làng báo Sài Gòn những tháng đầu năm 1972. Những tờ báo và tạp chí nổi tiếng đều có bài tường niệm Tam Ích và đưa ra những giả thuyết khác nhau về quyết định gây đau lòng của ông. Lý giải trên đây của Nguyễn Văn Trung có thể chưa hẳn phù hợp với cuộc đời nhiều uẩn khúc và những bí ẩn trong tâm hồn Tam Ích. Điều đáng nói là cuộc đời và tác phẩm Tam Ích, trong bối cảnh phức tạp và bạo tàn của xã hội Việt Nam nửa cuối thế kỷ 20, trở thành một trường hợp cực đoan nhất trong những số phận đau thương của người trí thức còn ám ảnh và nhắc gọi cho đến bây giờ.

HUỲNH NHƯ PHƯƠNG

53 Tam Ích (1967): *Sđđ*, tr. 168, 169.

54 Tam Ích (1967): *Sđđ*, tr. 169, 170.

55 Tam Ích (1967), *Sđđ*, tr. 286.

Tài liệu tham khảo

1. Hernanos, Juan (1967): *Kêu thương* (Tam Ích dịch), NXB An Tiêm, Sài Gòn.
2. Kesten, Hermann (1966): *Những đứa trẻ ở Guernica* (Tam Ích dịch qua bản dịch tiếng Pháp của Blanche Gidon), NXB Lá Bối, Sài Gòn.
3. Tam Ích (1947): *Cuộc cách mạng Việt Nam thành công chăng và thành công cách nào?*, NXB Nam Việt, Sài Gòn.
4. Tam Ích (1949): *Văn nghệ và phê bình*, NXB Nam Việt, Sài Gòn.
5. Tam Ích (1965): *Lettre à André Malraux* trong *Dialogue* (đồng tác giả với Nhất Hạnh, Hồ Hữu Tường, Bùi Giáng, Phạm Công Thiện), NXB Lá Bối, Sài Gòn.
6. Tam Ích (1967): *Ý văn I*, NXB Lá Bối, Sài Gòn.
7. Tam Ích (1967): “Văn học hiện tượng luận có phải là văn học khiêu dâm không?”, Đặc san *Văn*, số 1.
8. Tam Ích (1969): *Sartre và Heidegger trên thảm xanh*, NXB Hồng Đức, Sài Gòn.
9. Tam Ích (1972): *Mười văn sĩ tiền chiến và hiện đại*, NXB Nhân Văn, Sài Gòn.
10. Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc (1949): *Nghệ thuật và nhân sinh*, NXB Chân Trời Mới, Sài Gòn.
11. Thiên Giang (1948): *Văn chương và xã hội* (Phụ lục của Tam Ích và Thê Húc), NXB Nam Việt, Sài Gòn.
12. Tạp chí *Văn học* (1972): *Tưởng niệm Tam Ích*, số 145, ngày 1-4, Sài Gòn.