# SỰ BIỂU ĐẠT CỦA KHÔNG GIAN VÀ ĐỘNG VẬT: SO SÁNH SỰ TƯƠNG TÁC GIỮA CON NGƯỜI VÀ PHI NHÂN TRONG *CON BÒ CÁI* (1969) CỦA DARIUSH MEHRJUI VÀ *CÚN* (1990) CỦA BÙI NGỌC TẤN

***Phan La Phương Uyên[1], Kiều Minh Hùng***

***Tóm tắt:*** *Trong nghiên cứu, phê bình văn học và điện ảnh đương đại, sự chuyển dịch "bước ngoặt phi nhân" (the nonhuman turn) đã mở ra những hướng đi mới khi khai thác bối cảnh áp bức chính trị cùng sự đứt gãy bản thể như một hệ quả tất yếu của diễn ngôn hiện đại hoá. Bài báo tập trung khám phá mạng lưới bện chặt (entanglements) giữa những chủ thể phi nhân được biểu đạt bằng phương thức tự sự không gian và tự sự động vật, qua việc khảo sát hai trường hợp tiêu biểu là truyện ngắn Cún của Bùi Ngọc Tấn và phim điện ảnh Con bò cái của Dariush Mehrjui. Vận dụng khung lý thuyết về phê bình không gian, tự sự động vật, kết hợp với cách đọc thông diễn học, nghiên cứu này đi vào phân tích các cấu trúc không gian, môi trường được xây dựng không chỉ là những phông nền tĩnh tại mà là "sản phẩm của các mối tương quan" giữa con người và động vật, đồng thời xem xét sự hiện hữu của động vật như là những chủ thể đồng hành (companion subjects), can dự trực tiếp vào quá trình kiến tạo bản sắc xã hội chứ không chỉ giữ vai trò biểu trưng hay là công cụ phản chiếu thân phận con người. Kết quả cho thấy, dù được sáng tác ở hai loại hình và bối cảnh cách biệt, sự hiện diện của động vật đã phá vỡ tính chất tĩnh tại, đơn nghĩa của không gian. Thông qua những tương tác bện chặt giữa con người và phi nhân, nghiên cứu làm nổi bật những hình thức phản kháng thầm lặng của động vật trước các cơ chế quyền lực kiểm soát và áp bức sinh mệnh. Từ đó, nghiên cứu góp phần khẳng định những tiềm năng nổi bật của phê bình không gian và tự sự động vật trong việc mở rộng khả năng diễn giải văn học và điện ảnh, hướng đến thực tiễn hoá viễn cảnh mà các thực thể đa loài cùng chung sống, cùng thương lượng và đồng kiến tạo nên ý nghĩa chính trị - văn hoá trong đời sống xã hội đương đại.*

***Từ khóa:*** *phê bình không gian, tự sự động vật, tương tác liên loài, Con bò cái, Cún*

## 1. MỞ ĐẦU

Từ cuối thế kỷ XX, gắn với xu hướng hậu cấu trúc và giải trung tâm ngôn thuyết luận (*delogocentrism*)[2], "bước chuyển không gian" (*spatial turn*) đã mở ra các hướng nghiên cứu về sự biểu đạt phi ngôn ngữ của không gian và tương tác dạng mạng lưới giữa các chủ thể. Khác với góc nhìn bất động truyền thống (xem thêm Trần Văn Giàu, 2023),

[1] Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh

[2] Thuật ngữ của triết gia Derrida, chỉ sự từ chối xem ngôn ngữ và lý trí của con người là thước đo duy nhất để kiến tạo thực tại

Foucault khẳng định không gian là một giao kết của các quan hệ xã hội phức tạp, nơi các vị trí tương tác, chồng chéo và định nghĩa lẫn nhau (Foucault, 1984, tr.1). Tiếp nối lập luận này, Lefebvre (1991) trong *Sự sản xuất không gian* (*The Production of Space*) xem không gian như một công cụ quyền lực chính trị, có khả năng sản xuất và tái sản xuất các địa điểm đặc trưng của mỗi hình thái xã hội (tr. 33). Trong lĩnh vực văn hóa – nghệ thuật, Bachelard (1994) tiếp cận không gian từ trải nghiệm nội vi và trí tưởng tượng, nhấn mạnh khả năng kiến tạo thế giới nội tâm và sự thân mật của nơi chốn (tr. 6). Nhìn chung, giờ đây, không gian không còn trung lập mà trở thành một chủ thể kiến tạo thực sự.

Dù vậy, các quan điểm trên vẫn chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa nhân loại trung tâm (*anthropocentrism*) khi chủ yếu giới hạn không gian trong phạm vi xã hội loài người, bỏ qua sự tồn tại và tương tác của các thực thể phi nhân. Khắc phục hạn chế này, Doreen Massey (2005) trong *Vì không gian* (*For Space*) định nghĩa nơi chốn qua trạng thái "bị-ném-chung-vào-nhau" (*throwntogetherness*). Theo bà, không gian kéo con người vào đời sống của những kẻ khác, bao gồm cả "các mối quan hệ của ta với những thực thể phi nhân" (Massey, 2005, tr.141). Tại không gian ấy, "một sự thương lượng buộc phải diễn ra cả bên trong lẫn giữa các chủ thể" (Massey, 2005, tr.140). Quan điểm này yêu cầu sự thừa nhận "Kẻ Khác" (The Other), đồng thời đặt ra trách nhiệm về cách các chủ thể chung sống, chia sẻ và cùng định danh lẫn nhau. Việc nhìn nhận không gian như một "cấu hình quan hệ đang trở thành" thiết lập sự đồng đẳng giữa con người và thực thể phi nhân. Đặt trong bối cảnh hậu thuộc địa, hướng tiếp cận này làm rõ các tương tác chồng chéo giữa người, động vật và môi trường; từ đó mở ra tiềm năng phân tích ngôn ngữ của không gian và động vật như một diễn ngôn phê phán quyền lực, phản ánh những chấn thương ký ức và đứt gãy căn cước đang hiện tồn.

Nhìn lại lịch sử tiếp nhận, các sáng tác của Bùi Ngọc Tấn, đặc biệt là mảng văn xuôi và truyện ngắn, thường được giới chuyên môn tiếp cận dưới lăng kính tự sự học, lý thuyết thể loại hoặc phê bình xã hội học (Nguyễn Thị Bích Vân, 2013; Ngô Thị Dung, 2016; Nguyễn Thị Thảo Ngân, 2020). Trong các nghiên cứu này, thực thể phi nhân thường bị đóng khung như một công cụ nghệ thuật để làm nổi bật phương thức tự sự, hoặc như một ẩn dụ cho số phận bấp bênh của người trí thức thời hậu bao cấp. Tương tự, tác phẩm điện ảnh *Con bò cái* của Dariush Mehrjui, dù được giải mã ở nhiều bình diện phong phú từ phân tâm học, triết học hiện sinh đến bình luận xã hội (Dabashi, 2007; Fouladi, 2021; Tohidifar, v.v.) – phần lớn vẫn được định vị như một trường biểu tượng phản ánh sự tha hóa của nông thôn Iran hoặc sự suy sụp tâm lý thuần túy của nhân vật khi mất đi tài sản. Nhìn chung, ở cả hai đối tượng, dù đi từ góc độ cấu trúc xã hội hay diễn ngôn văn hóa, các nghiên cứu trước đây vẫn chủ yếu diễn dịch văn bản qua bộ lọc nhân loại trung tâm, nơi động vật bị quy giản thành "kẻ thế thân" phản chiếu chấn thương lịch sử của con người.

Trong khi đó, tại Việt Nam, dù phê bình sinh thái đã có những bước tiến đáng kể trong thập niên qua, phần lớn các công trình vẫn thiên về "phê bình sinh thái tinh thần"

khi xem không gian như môi trường luân lý bảo bọc hoặc trừng phạt con người. Hướng tiếp cận hậu nhân văn và đặc biệt là tự sự động vật vẫn là một địa hạt chưa được khai phá triệt để đối với các văn bản bản lề này. Chính sự khuyết thiếu một khung đối thoại liên văn hóa và liên loại hình nghệ thuật về phương thức biểu đạt phi nhân là khoảng trống nghiên cứu mà bài viết hướng tới lấp đầy.

Từ hệ quy chiếu trên, nhiều tác phẩm văn học và điện ảnh đương đại đã cho phép không gian và động vật trở thành những chủ thể tự sự chính (như tiểu thuyết *Trại súc vật* của George Orwell, truyện ngắn *Muối của rừng* của Nguyễn Huy Thiệp hay bộ phim *Okja* của Bong Joon-ho). Các tác phẩm này chủ yếu khai thác tương tác liên loài trong các không gian di động, lai ghép, nhằm đặt lại vấn đề đạo đức sinh thái và vị trí của con người. Trong nghiên cứu này, chúng tôi lựa chọn khảo sát truyện ngắn *Cún* (1990) của Bùi Ngọc Tấn và phim điện ảnh *Con bò cái* (1969) của Dariush Mehrjui. Việc đối chiếu hai tác phẩm thuộc hai loại hình nghệ thuật và bối cảnh văn hóa khác nhau nhằm làm rõ cách các phương tiện biểu đạt đa dạng kiến tạo nên ngôn ngữ của không gian và động vật. Từ đó, các thực thể này vượt khỏi vị thế phụ trợ để trở thành hệ thống ký hiệu đặc thù, tham gia trực tiếp vào quá trình sản sinh ý nghĩa và phản tư về những căng thẳng sinh tồn bên trong các cấu trúc xã hội – chính trị.

*Cún* (1990) xoay quanh sự gắn bó giữa anh Trung, một cựu cán bộ bị cô lập do những nghi kỵ chính trị, và chú chó nhỏ bị tách đàn. Khi Trung đột ngột biến mất, Cún trải qua hành trình đi tìm chủ và kết thúc bằng việc bị bán đi, phản ánh sự dịch chuyển và đứt gãy của các giá trị xã hội thời kỳ hậu Đổi Mới. Về phần *Con bò cái* (1969), tác phẩm tập trung vào Masht Hassan, một người đàn ông gắn chặt sinh kế và căn tính vào con bò duy nhất trong một ngôi làng cằn cỗi ở Iran. Khi con bò đột ngột chết trong lúc ông đi vắng, cú sốc tâm lý khiến Hassan cự tuyệt thực tại và bước vào quá trình xóa nhòa ranh giới giữa người và vật. Sự dịch chuyển bản thể này đạt đến đỉnh điểm ở cuối phim khi Hassan bị chính cộng đồng trói giải đi và cuối cùng bỏ mạng do rơi xuống khe núi.

Có thể thấy, việc khảo sát tác phẩm tự sự từ góc độ nghiên cứu không gian và động vật là một hướng đọc có tiềm năng khi cả hai trong cấu trúc tác phẩm không chỉ là những yếu tố tạo dựng nên phông nền đời sống cho con người mà hơn hết còn là những tác nhân nền tảng của lịch sử, xã hội và văn hóa. Điều này đồng vọng với quan điểm của Massey (2005) khi bà xem không gian luôn là sản phẩm của sự tương tác, chồng lớp và đồng hiện của nhiều quỹ đạo, trong đó có cả con người và phi nhân (tr. 9). Dựa trên cơ sở đó, bài viết tập trung phân tích cách không gian và động vật được khôi phục tác năng (*agency*), làm rõ cơ chế can dự của chúng vào thế giới tự sự và quá trình tái định danh các mối quan hệ từ sự tương tác liên loài.

Việc vận dụng khung lý thuyết hậu nhân văn và tự sự động vật vào nghiên cứu này không dừng lại ở thao tác kiểm chứng lý thuyết phương Tây trên các văn bản Á Đông. Đóng góp riêng của bài báo nằm ở việc tái định vị cách đọc các văn bản văn học và điện ảnh mang tính chất bản lề của Việt Nam và khu vực. Trước đây, các nghiên cứu về *Cún*

(Bùi Ngọc Tấn) hay *Con bò cái* (Dariush Mehrjui) thường bị đóng khung trong lối tiếp cận phản ánh luận (xem động vật như một tấm gương phản chiếu chấn thương lịch sử, đói nghèo của con người) hoặc lối đọc ẩn dụ chính trị. Bằng cách đặt hai tác phẩm này trong thế đối sánh qua lăng kính không gian đa loài, công trình này phá vỡ lối đọc nhân loại trung tâm đó. Nghiên cứu chỉ ra rằng: chấn thương thời kỳ hậu chiến/hậu bao cấp tại Việt Nam và chấn thương hiện đại hóa nông thôn tại Iran thực chất là những chấn thương đa loài. Việc giải mã ngôn ngữ không gian phi nhân trong hai tác phẩm mở ra một hướng tiếp cận mới cho nghiên cứu văn học và điện ảnh Việt Nam khi nó từ chối việc quy giản tự nhiên và động vật thành phông nền xã hội học, trao trả cho chúng vị thế của những chủ thể can dự trực tiếp vào lịch sử thẩm mỹ.

## 2. NỘI DUNG NGHIÊN CỨU

### *2.1. Các hình thái không gian như trường tái thương lượng vị thế loài*

Có thể nói, không gian trong truyện ngắn *Cún* của Bùi Ngọc Tấn và phim điện ảnh *Con bò cái* của Dariush Mehrjui đều mang khả năng tự sự về mối tương tác của những chủ thể cùng tồn tại, đối thoại và định danh lẫn nhau. Đặc biệt, qua hệ thống dàn cảnh đầy tính biểu tượng trong điện ảnh của Mehrjui và thủ pháp trần thuật ngoại hiện tâm lý của Bùi Ngọc Tấn, ngôn ngữ không gian như một thực thể quan trọng tham gia trực tiếp vào quá trình phản ánh tình trạng tan rã bản năng của những thân phận bị "thất sủng", cùng lúc tái cấu trúc lại ranh giới vị thế loài giữa người và vật trong thời cuộc biến động.

Đầu tiên, quyền lực của chủ thể được đặt vào không gian hạn giới đã có chức năng giải địa vị hóa các trật tự nhị nguyên giữa người và vật. Bởi lẽ, xét theo nhận thức truyền thống, mặc dù trong cùng một không gian nhưng giữa con người và con vật vẫn luôn tồn tại những ranh giới nhất định, biểu lộ được vị thế loài và quyền lực xoay trục lấy con người làm trung tâm. Thế nhưng, trong *Cún*, không gian "sàn gỗ lim" đã củng cố quá trình tái kiến tạo tôn ti ở các loài qua sự tương tác giữa anh Trung và vật nuôi của mình, khi nhân vật đã phá vỡ cấu trúc thứ bậc cố hữu bằng cách "nằm luôn xuống sàn" (Bùi Ngọc Tấn, 2010). Sự chủ động hạ mình của Trung đã biểu đạt được ý tưởng của Massey khi nhìn nhận không gian như một tập hợp "cùng tồn tại của sự đa dạng" *(co-existence of heterogeneity)*. Ở đây, trên sàn gỗ lim, sự đa dạng loài (một là người, một là chó) đã không còn bị phân tách rạch ròi dưới thân phận chủ – tớ, thay vào đó, Bùi Ngọc Tấn cho người đọc chứng kiến được những tương tác hòa nhập giữa hai sinh thể để rồi biểu hiện sự đồng đẳng, gắn bó giữa con người và phi nhân.

Không những thế, xuyên suốt câu chuyện, không gian hạn giới chứng kiến phần lớn hoạt động trong ngày của hai chủ thể cũng chính là "sàn nhà". Ở đó, Trung ngồi đọc báo, Cún nằm bên cạnh hay chi tiết cả hai "người và chó nằm đắp chăn ôm nhau trong căn buồng trống" (Bùi Ngọc Tấn, 2010, tr. 24), từ việc Trung chia sẻ đồ ăn, chơi đùa với Cún, đến việc cả hai cùng nhau ngồi trên sàn nhà ngắm trời mây (Bùi Ngọc Tấn, 2010, tr. 14), đã cho thấy trong cùng một không gian hạn hẹp, con vật hoàn toàn có thể được tái định

vị chính nó bằng sự thấu cảm và những tiếp xúc đặc biệt giữa người và vật. Cún giờ đây, sống trong một không gian của con người, sinh hoạt theo lịch trình của con người, đã hoàn toàn được nâng lên thành một chủ thể có tâm hồn, một người bạn có thể cùng chia sẻ hơi ấm và vị trí với chủ nhân. Không gian phẳng được kiến tạo từ những câu văn ngắn với nhịp độ trần thuật chậm rãi trong Cún đã khiến trật tự phân cấp sinh học giữa các thực thể bị bỏ ngỏ, để rồi mở ra những ý nghĩa của sự cộng sinh thuần khiết giữa những cá thể cô đơn trong thời cuộc hậu chiến mà ở đây chính là anh Trung và Cún.

Trong *Con bò cái*, không gian hạn giới được biểu thị rõ nét qua chuồng bò nhà Hassan. Sau cái chết của con bò, việc Hassan rút lui vào chuồng bò trở thành không gian biểu đạt cho quá trình phi nhân hóa của nhân vật. Đối lập với quan niệm của Massey về không gian như một sự rộng mở của các mối quan hệ, các cú máy cận (*close-up*) vào chuồng bò của Mehrjui thể hiện nỗ lực khép kín không gian của Hassan. Sự khép kín này triệt tiêu vận động của thời gian và thế giới bên ngoài, phản chiếu trạng thái đình trệ tâm lý của nhân vật. Kỹ thuật ánh sáng tương phản (*chiaroscuro*) kết hợp với cấu trúc chật hẹp của chuồng bò tạo hiệu ứng thị giác cô lập, tách biệt Hassan khỏi không gian sinh hoạt cộng đồng. Đồng thời, Hassan từ bỏ vị trí người chủ (nhìn từ trên xuống) để bước hẳn vào không gian tồn tại của con vật. Cấu trúc vật lý hạn giới này góp phần làm suy tiêu nhân dạng, thể hiện qua việc Hassan liên tục khẳng định với dân làng: "Tôi là con bò của Masht Hassan".

Về mặt âm thanh, không gian chuồng bò khuếch đại tiếng nhai cỏ và tiếng rống của Hassan, mô phỏng tập tính của loài vật. Tại đây, các đặc trưng nhân tính dần bị thay thế bởi các biểu hiện vật tính. Nhịp điệu tĩnh, chậm và các chuyển động hạn chế của máy quay trong chuồng bò cho thấy nỗ lực của nhân vật nhằm duy trì sự tồn tại của con vật thông qua việc đồng hóa thân thể mình vào không gian cư trú của nó. Đặt trong thế đối sánh, nếu không gian sàn nhà trong *Cún* phá vỡ phân tầng sinh giới để xác lập sự đồng đẳng và gắn bó giữa người và vật, thì không gian chuồng bò trong *Con bò cái* lại thúc đẩy sự thoái lui nhân tính. Sự đồng đẳng liên loài ở đây diễn ra theo chiều hướng hạ thấp con người xuống vị thế của con vật, tạo tiền đề cho quá trình phi nhân hóa toàn diện của Hassan ở phần sau của tác phẩm.

"Phân cảnh Hassan trong chuồng bò", Dariush Mehrjui, *Con bò cái*, 1969, 01:24:15

Tiếp đó, cấu trúc không gian đối cực giữa ngoại giới (nơi đe dọa) và vùng riêng tư (nơi bảo vệ) đã khoét sâu bi kịch trong tương tác giữa con người và phi nhân. Phù hợp với quan điểm của Massey về tính chất mở rộng và luôn xung đột của không gian, các áp lực từ bên ngoài đã phá vỡ ranh giới giữa không gian công cộng và không gian riêng tư, trực tiếp xâm lấn vùng trú ẩn của cả người và vật.

Trong *Cún*, không gian đối cực làm nổi bật sự tương phản giữa các mối quan hệ xã hội đương thời và sự gắn kết người – vật. Không gian cộng đồng bị chi phối bởi các nghi kỵ chính trị và hiểm họa chiến tranh, đe dọa trực tiếp đến sự an toàn vật lý và tinh thần của các chủ thể. Đối lập với không gian sàn nhà bình yên giữa Cún và Trung, thế giới bên ngoài hiện lên qua sự đứt gãy và phai nhạt của tình người. Điển hình, khi nhân vật Vịnh biết được lai lịch chính trị của Trung, "toàn thân ông tê liệt [...] thè lưỡi dài đến tận cằm, đột ngột đứng lên chào, vội vã xuống gác [và vĩnh viễn không bao giờ quay lại nhà anh Trung]" (Bùi Ngọc Tấn, 2010, tr.8). Chi tiết này cho thấy không gian xã hội đã đẩy con người vào trạng thái cô lập. Tại thành phố tỉnh lẻ, không gian sinh hoạt của Trung "vắng teo các ông giám đốc, các ông trưởng phòng và những người bạn gắn bó của anh" (Bùi Ngọc Tấn, 2010, tr.11), định vị Cún như thực thể duy nhất duy trì sự tương tác với nhân vật chính.

Bên cạnh đó, không gian bên ngoài mang tính sát thương cao đối với sự sinh tồn của động vật. Đó là khu vực bị đe dọa bởi "tiếng máy bay gầm rít và tiếng bom, tiếng rốc két nổ gần", đồng thời là môi trường bất trắc đối với Cún khi "đi đường nó sợ nhất là ổ gà, đến thành phố nó sợ nhất là ô tô", cùng với sự rình rập của những kẻ bắt chó. Do đó, khi Cún rời khỏi không gian an toàn (ngôi nhà có sàn gỗ lim) để bước ra không gian công cộng tìm chủ, nó lập tức đối mặt với các tổn thương thể chất. Chính sự bạo lực của không gian bên ngoài đã định hình không gian bên trong thành một vùng trú ẩn, đảm bảo sự an toàn cho sinh thể. Dưới sự tấn công của bom đạn (ngoại giới), hầm trú ẩn trở thành không gian bao bọc sự sinh tồn chung giữa Trung và Cún. Hành động "Anh Trung ôm chặt lấy Cún. Nó run rẩy nép vào anh" (Bùi Ngọc Tấn, 2010, tr.16) tái khẳng định sự đồng đẳng về vị thế sinh học: con người và phi nhân đều là những thực thể dễ bị tổn thương, buộc phải nương tựa vào nhau trước sức ép của thế giới ngoại vi. Không gian riêng tư lúc này đóng vai trò bảo lưu nhân phẩm của Trung – điều mà xã hội bên ngoài đang cự tuyệt, đồng thời duy trì sự an toàn cho bản thể của Cún. Từ đây, chức năng của không gian riêng tư không chỉ giới hạn ở việc che chở mà còn là nền tảng để kiến tạo và khẳng định mối quan hệ đồng hành liên loài trong những biến động thời cuộc.

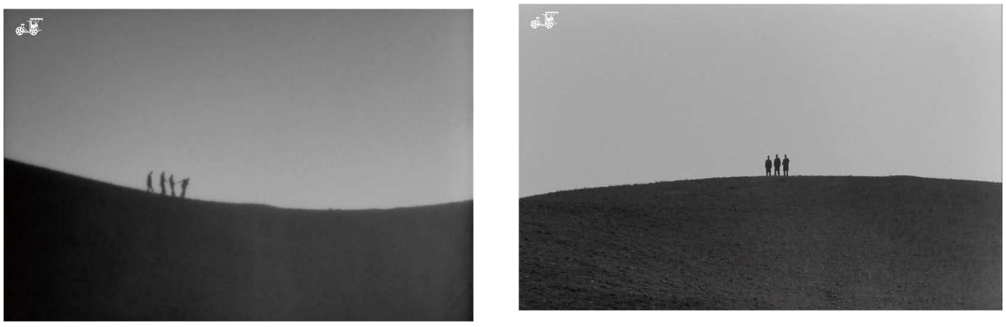
Với phim của Mehrjui, không gian bên ngoài cũng được cấu thành từ sự giám sát cộng đồng và hiểm nguy từ bạo lực trộm cướp đã xâm phạm vào chính không gian mà Hassan và dân làng đang trú ẩn. Xuyên suốt các cảnh quay, không gian ngôi làng được đạo diễn tái hiện trong bầu không khí ngột ngạt của sự soi mói từ dân làng. Với kỹ thuật khung trong khung, bằng thao tác tạo ra đường viền bao quanh chủ thể trong một cảnh, không gian trong phim sẽ được thiết lập từ một cú máy bó hẹp điểm nhìn, từ đó lôi kéo

sự tập trung của người xem vào chủ thể bên trong khung hình (DeGuzman, K., 2022). Có lẽ vì thế mà vị đạo diễn đã lặp lại rất nhiều cảnh quay qua các khung cửa sổ, với những cái nhìn lấp ló từ cộng đồng. Điều này mang đến cảm giác như Hassan đang bị theo dõi, dù xa hay gần, bởi đám đông trong ngôi làng ấy. Kể cả khi đã rút lui vào bên trong chuồng bò, Hassan vẫn bị Islam, trưởng làng và các người bạn của mình giám sát hay phán xét qua khung cửa chuồng. Áp lực từ sự vây quanh, bàn tán, hay những lời nói dối, động viên của dân làng đã vô tình đè nặng lên không gian tâm lý riêng tư của Hassan. Để rồi, không gian công cộng của ngôi làng trở thành một nhà tù vô hình, nơi cấu trúc không gian khép kín của chuồng bò không bảo vệ được Hassan mà biến ông thành kẻ bị giám sát toàn diện dưới nhãn quan tàn nhẫn của đám đông.

"Phân cảnh dân làng quan sát Hassan", (Mehrjui, 1969, 01:27:54; 01:36:23)

Ngoài ra, không gian đồi núi, đất trống bao quanh ngôi làng cũng ẩn chứa những hiểm nguy ám ảnh ông, nơi mà bọn cướp hung tàn Boulouris ẩn náu và sẵn sàng tấn công dân làng để chiếm đoạt tài sản. Đỉnh điểm, khi Hassan bị cưỡng chế đưa đến "thành phố" để trị bệnh, không gian bên ngoài cực đại này đã cho thấy sự nhỏ bé và bất lực của cá nhân trước ngoại cảnh mênh mông, tàn nhẫn. Chi tiết Hassan bị trói, kéo lê, đánh đập, hay liên tục bị Islam chửi mắng: "Đi đi, đồ khốn khiếp… Đi đi, con súc vật này!" trong màn mưa trắng xoá, chơi vơi trên đồi đất, ở phía xa là bóng người của đám trộm đã được thu lại trọn vẹn với góc quay toàn cảnh, lại càng nhấn mạnh thêm chấn thương khủng khiếp mà Hassan phải hứng chịu. Có thể thấy, ban đầu, chuồng bò là nơi bảo vệ con bò thì đến lượt Hassan, khi đã đồng hóa mình là bò, ông xem không gian riêng tư ấy như một chốn che chở mình khỏi sự xâm lăng, giám sát từ các tác nhân bên ngoài, đồng thời trốn tránh khỏi sự thật tàn nhẫn và cô lập bản thân ra khỏi xã hội loài người.

"Phân cảnh đám cướp Boulouris xuất hiện", Dariush Mehrjui, *Con bò cái*, 1969, 01:37:58



"Phân cảnh Hassan bị trói đi", Dariush Mehrjui, *Con bò cái*, 1969, 01:38:38

Dựa trên quan điểm của Massey (2005) về không gian như sự đồng hiện của các quỹ đạo vận động liên tục và những câu chuyện dang dở (*simultaneity of stories-so-far*) (tr. 9), có thể thấy khi một chủ thể biến mất, nơi chốn họ từng hiện diện không lập tức trở thành một khoảng trống vật lý. Thay vào đó, sự đứt gãy này chuyển hóa nơi chốn thành trạng thái "không gian vắng mặt", tiếp tục diễn đạt ý nghĩa của những chấn thương và tái định danh quan hệ liên loài. Trong bối cảnh đó, các chủ thể trong *Cún* và *Con bò cái* buộc phải thiết lập một cơ chế tương tác mới nhằm bù đắp sự tan rã của các quỹ đạo hiện sinh. Cách thức các chủ thể tạo nghĩa cho khoảng trống này sẽ quyết định bản thể hiện diện của họ, đồng thời thúc đẩy quá trình đồng hóa vị thế loài.

Cụ thể, trong *Cún*, khi nhân vật Trung biến mất và "mãi mãi không về nữa" (Bùi Ngọc Tấn, 2010, tr.24), sự vắng mặt của anh đã biến sàn gỗ lim thành một không gian đứt gãy. Lúc này, chiếc chăn sợi, vật lưu giữ bao mùi hương, lông vụn trong quá trình gắn bó người – vật, giờ đây đã trở thành dấu vết vật chất duy nhất lưu giữ sự hiện diện vô hình của người chủ. Việc Cún từ chối thức ăn để tìm đến không gian chiếc chăn: "Nó ngửi. Có thể nói nó ngửi từng phân vuông một. Và nó nằm ghếch đầu lên cái chăn sợi ấy" (Bùi Ngọc Tấn, 2010, tr.25) cho thấy hành vi đánh hơi bản năng đã chuyển hóa thành phương thức truy xuất ký ức không gian. Thông qua dấu vết mùi hương, Cún nỗ lực tái tạo lại hình hài và hơi ấm của chủ nhân còn sót lại trong không gian ấy. Phản ứng trước không gian vắng mặt này khẳng định động vật không phải là một thực thể sinh học vô tri, mà là một chủ thể sở hữu đời sống tâm lý phức tạp và khả năng lưu giữ chấn thương. Việc bám víu vào không gian vắng mặt không nhằm mục đích nhân hóa con vật, mà thực chất là sự xác lập tính chủ thể động vật (*animal subjectivity*). Trạng thái này đưa Cún trở thành chủ thể đồng đẳng với con người, chứng minh chúng có hệ tri giác độc lập và khả năng phản hồi sâu sắc trước những đứt gãy từ môi trường tương tác liên loài.

Ngược lại, trong *Con bò cái*, khi đối diện với không gian vắng mặt của con vật, Hassan trải qua quá trình thoái hóa bản thể nghiêm trọng. Đạo diễn Mehrjui đã khắc họa

sự suy tiêu nhân tính này qua các tầng bậc không gian, biến cơ chế lấp đầy khoảng trống của nhân vật thành một nỗ lực chối bỏ thực tại để tiến tới chấp nhận bị đồng hóa. Nếu Cún lấp đầy khoảng trống bằng hệ tri giác khứu giác, thì Hassan lại lựa chọn thay thế trực tiếp sự hiện diện của con bò tại không gian chuồng và thay đổi tập tính sinh hoạt. Thông qua dàn cảnh, Hassan được đặt vào đúng vị trí chiếc máng cỏ, tái lập tư thế và hành vi (quỳ nhai cỏ, rống gọi) (Mehrjui, 1969, 1:09:40) tại chính cấu trúc không gian mà con vật từng chiếm giữ (Mehrjui, 1969, 0:16:52).

Hình ảnh nhân vật cố định thân thể bên máng cỏ đã chấm dứt hoàn toàn chức năng xã hội của không gian kiến trúc. Đối diện với chấn thương hiện sinh do mất mát kép ("tài sản" và "nhân dạng"), con người trong trường hợp này thất bại trong việc tự chữa lành. Việc Hassan dùng thân xác để lấp đầy không gian vật nuôi đánh dấu sự cự tuyệt nhân tính, đẩy nhân vật vào quá trình vật hóa (*animalization*) nhằm trốn tránh những tổn thương thực tại. Quá trình phi nhân hóa này thiết lập một cấu trúc vắng mặt kép, khi sự biến mất của con bò khỏi chuồng kéo theo sự biến mất của Hassan khỏi không gian làng xã. Khi Hassan lấp đầy khoảng trống của con bò, ông đồng thời tạo ra một khoảng trống mới trong cộng đồng loài người.

Thông qua cơ chế phản ứng với không gian vắng mặt, hai tác phẩm phản ánh bức tranh đối lập về sự hoán đổi vị trí sinh học. Nếu *Cún*, thông qua không gian sàn nhà và chiếc chăn sợi, đã xác lập thành công tính chủ thể động vật, thì *Con bò cái*, qua không gian chuồng bò, lại trình hiện sự thoái lui nhân tính, biến Hassan thành một sinh thể phi nhân tự nguyện nhằm xoa dịu những rạn vỡ hiện sinh.

### *2.2. Phép thông diễn liên loài hay là thi pháp hóa tính chủ thể động vật*

Rõ ràng, sự hiện diện của động vật trong hai tác phẩm không bị quy giản thành những biểu tượng thụ động. Chúng can dự vào văn bản với trọn vẹn tính chủ thể, đóng vai trò như một tác nhân (*actant*), mang năng lực tác động trực tiếp lên môi trường vật chất và góp phần định hình căn tính con người. Tuy nhiên, khi khảo sát sự hiện hữu xuyên biểu tượng của động vật, cần đặc biệt chú ý đến sự dung hợp nhãn quan (hòa trộn chân trời) giữa các chủ thể trong đối thoại phi ngôn từ, cũng như tác động của chúng lên không gian văn bản. Bằng các phương tiện biểu đạt đặc thù, cả hai tác phẩm đã thực hành thi pháp hóa tính chủ thể động vật. Quá trình này chuyển hóa con vật từ một khách thể bị nhìn (*the looked-at object*) thành lăng kính soi chiếu bi kịch nhân sinh, thông qua phép thông diễn của tác giả.

Theo Barcz (2017), văn bản chứa đựng sự hiện diện của con vật thực chất là một "phép dịch liên loài", trong đó tác giả đóng vai trò người thông ngôn (tr. 66-67). Do đó, tính chủ thể phi nhân cần được xem xét từ chính phương thức phát ngôn của chúng. Trong *Con bò cái* và *Cún*, động vật được cấp quyền phát ngôn thông qua điểm nhìn trần thuật và các tập tính loài đặc thù. Ở *Con bò cái*, tiếng rống của con vật được thu thanh trực tiếp (*diegetic sound*) mà không bị chèn lời thuyết minh (*voice-over*) nhằm diễn giải theo tư

duy con người. Sự biểu đạt này là chủ đích của đạo diễn nhằm bảo lưu khoảng cách bản thể luận giữa người và vật. Hơn thế nữa, Mehrjui sử dụng các góc máy đặc tả để ghi nhận những biểu cảm tinh tế như cái quẫy tai, chớp mắt khi được tắm (Mehrjui, 1969, 8:31–8:51), cận cảnh (*close-up*) nhai cỏ trong chuồng (Mehrjui, 1969, 17:41–17:57) hay cảnh con vật ngoái đầu rống khi Hassan rời đi. Các thủ pháp hình ảnh này đã định hình con bò như một tác nhân tự sự thực thụ, biểu đạt cảm xúc và hành động bằng chính ngôn ngữ sinh học của loài.

Điều này cũng diễn ra tương tự trong *Cún* của Bùi Ngọc Tấn khi con chó được chính Trung mô tả là "có hai bộ phận biết nói là đôi mắt và cái đuôi". Điều này không bị diễn xuông mà thường xuyên được củng cố trong tác phẩm. Cụ thể, ta có thể thấy Bùi Ngọc Tấn đã thể hiện điều này rõ như thế nào trong phân đoạn Cún gặp lại Trung sau khi anh đi công tác lâu ngày về:

"Nó cọ vào chân anh. Cả nửa thân phía sau đảo đi đảo lại. Cái đuôi cụp xuống, nó vừa ngước đôi mắt long lanh nhìn anh, vừa rên ư ử như đau đớn" (Bùi Ngọc Tấn, 2010, tr.22-23) hay phân đoạn Cún trở về nhà sau khi "vượt đường trường" tìm Trung:

"Nó bật dậy nhưng như có ai đó đánh mạnh vào vai, nó sập xuống, ngực đập xuống sàn. Đuôi ve vẩy, nó nhìn chúng tôi như biết lỗi. Nó cố nhoai vào nhà, đau đớn, quằn quại, móng chân cào trên sàn sào sạo. [...] Mắt nó nhắm nghiền. Nó rên. [...] Ngửi thấy mùi cơm, nó ve vẩy đuôi. Rõ ràng nó đói" (Bùi Ngọc Tấn, 2010, tr.26-27).

Chuỗi miêu tả này tạo ra một trường lực căng thẳng giữa thao tác nhân hình hóa, như một sự áp đặt hệ quy chiếu luân lý của con người lên vật nuôi, và việc bộc lộ "tha tính triệt để"[1] (*radical alterity*) của con vật. Một mặt, thông qua điểm nhìn thấu cảm, tác giả nỗ lực diễn dịch những biểu hiện thể lý của Cún thành các trạng thái luân lý của con người, thể hiện qua sự suy đoán "như biết lỗi". Theo Weil (2012), đây là một dạng thấu cảm vừa tất yếu vừa bất khả, bởi ngôn ngữ con người luôn có xu hướng thuần hóa trải nghiệm phi nhân bằng các mã văn hóa. Sự "biết lỗi" ấy thực chất là phản chiếu mong muốn của người kể chuyện nhằm định vị con vật trong một trật tự luân lý quen thuộc.

Tuy nhiên, văn bản ngay lập tức tự giải cấu trúc thao tác thi vị hóa đó bằng hiện thực của tính hiện thân (*embodiment*), thông qua việc khắc họa trực diện những va đập vật lý của cơ thể động vật lên không gian. Những chi tiết vật lý như "ngực đập xuống sàn", "móng chân cào trên sàn sào sạo" đã phủ nhận các nỗ lực thi vị hóa. Tại đây, con vật không còn là một ẩn dụ đạo đức mà được trả về với tình thế sinh học đặc thù của nó. Đặc biệt, chi tiết "ngửi thấy mùi cơm, nó ve vẩy đuôi. Rõ ràng nó đói" đánh dấu một sự dịch chuyển nhận thức luận quan trọng. Đọc dưới lăng kính của Wolfe (2003), sự chuyển dịch từ cái nhìn "biết lỗi" (thuộc về hệ quy chiếu tâm lý con người) sang cái "đói" (bản năng sinh tồn) đã phơi bày giới hạn của diễn ngôn nhân vị. Động lực vẫy đuôi không xuất phát từ sự tạ lỗi với chủ thể con người, mà là phản xạ tự nhiên của một sinh mệnh đối với nhu

[1] Những đặc tính sinh học nguyên sơ, hoàn toàn khác biệt và không thể bị đồng hóa của loài vật

cầu duy trì sự sống. Tác giả, với tư cách người thông ngôn, cuối cùng phải lùi lại trước đặc tính sinh học nguyên sơ và không thể bị đồng hóa của sinh thể. Nhìn chung, việc trình hiện các biểu đạt mang tính hiện thân của động vật đã vạch ra một giới hạn nhận thức luận, yêu cầu người đọc tiếp cận những chấn thương thể lý/tâm lý của con vật từ chính tồn tại sinh học của chúng, thay vì chỉ xem chúng như một biểu tượng vô ngôn.

Hơn thế, tính chủ thể của động vật không chỉ thể hiện khi chúng hiện diện mà còn bộc lộ sức mạnh ngay cả khi vắng mặt, từ đó làm phát lộ sự mong manh của căn tính người trước chấn thương. Trong *Con bò cái*, cái chết của con bò không khép lại diễn ngôn về loài vật; ngược lại, nó mở ra bi kịch "bò hóa" nơi Masht Hassan. Khi ngôn ngữ bất lực trước nỗi đau, ông phải vay mượn tập tính và âm thanh của tha thể phi nhân để biểu đạt sự đứt gãy hiện sinh của chính mình. Sau khi phủ nhận căn tính "Masht Hassan" để tự nhận là con bò, ông bắt đầu trình hiện hàng loạt tập tính loài. Từ sự chậm chạp trong hành động, tiếng gầm gừ trong chuồng khi đối mặt với đám người Bolouris (Mehrjui, 1969, 1:21:11), việc chạy lẩn quẩn rồi húc đầu vào tường (Mehrjui, 1969, 1:28:14–1:29:05), cho đến tiếng rên rỉ thống thiết khi bị trói (Mehrjui, 1969, 1:34:48–1:35:00), hành vi của Hassan không đơn thuần là biểu hiện của sự loạn trí. Thực chất, ông đang nỗ lực "hóa thân" nhằm lấp đầy khoảng trống mà con vật để lại. Đây là phương thức biểu đạt chấn thương khi Hassan nhận ra chủ thể phi nhân cùng tham gia kiến tạo căn tính của mình đã chết. Tại thời điểm này, tiếng nói của động vật đã hoàn toàn xâm chiếm và triệt tiêu năng lực biểu hành chủ thể tính của con người.

Nếu trong *Con bò cái*, bi kịch nảy sinh khi con người đối diện với sự vắng mặt của con vật, thì trong *Cún* của Bùi Ngọc Tấn, tác phẩm trình hiện một tình thế đảo nghịch: con vật trở thành chủ thể chứng kiến và gánh chịu nỗi đau trước sự biến mất của con người. Việc lật lại tình huống từ góc độ này mở ra một diễn ngôn đạo đức, nơi động vật được xác lập như những thực thể hữu cảm, chịu ảnh hưởng sâu sắc từ các mối quan hệ liên loài. Bùi Ngọc Tấn không chỉ khắc họa sự thương cảm của Cún mà còn nhấn mạnh tính năng động của nó khi chủ động rời bỏ không gian an toàn để tìm chủ. Đặc biệt, tác giả không để con vật "tuẫn tiết" theo chủ, một phương thức giải quyết thường thấy nhằm áp đặt chuẩn mực đạo đức con người lên hành vi loài vật. Thay vào đó, hiện thực được phơi bày một cách triệt để khi Cún bị chính chị Thanh và ông "xuất khẩu" bán đi. Trái ngược với cái nhìn mang tính nhân hình hóa (humanized) đầy xót xa của Tuấn khi thấy "con ngươi ươn ướt của Cún nhìn tôi đờ đẫn", sự đánh giá của ông "xuất khẩu" lại hoàn toàn quy giản sinh mệnh thành giá trị kinh tế: "tiếc quá. Không bán sớm được mấy ngày. Hôm nay mới bán, mất nửa tiền" (Bùi Ngọc Tấn, 2010, tr.28). Tại không gian này, khả năng biểu đạt cảm xúc của Cún bị gạt bỏ. Chi tiết này phản ánh một nhãn quan hậu nhân văn sâu sắc của Bùi Ngọc Tấn, phơi bày thực trạng thương mại hóa động vật trong bối cảnh xã hội hậu Đổi Mới. Sự biểu đạt thương tổn của Cún cuối cùng đã khắc họa động vật như một chủ thể yếu thế, mắc kẹt trong bi kịch của mạng lưới phân cấp sinh quyền do chính con người thiết lập.

Có thể thấy, sự hiện diện của động vật trong *Con bò cái* và *Cún* không bị giới hạn ở bình diện nội dung hay các diễn ngôn đạo đức, mà chúng trực tiếp can dự vào cơ thể văn bản, làm thay đổi hệ thống hình thức biểu đạt. Sự biến đổi này chính là cốt lõi của thi pháp tự sự động vật (*zoopoetics*), nơi phép thông diễn liên loài được khắc tạc trực tiếp lên nhịp điệu trần thuật và cấu trúc khung hình. Như McMahon đã gợi ý trong công trình *Animal Worlds: Film, Philosophy and Time*, sự can dự của động vật không chỉ nằm ở mạch tự sự, mà nó trực tiếp bẻ cong nhịp điệu trần thuật, tạo ra một dạng thi pháp điện ảnh mang tính động vật hóa. Khi phân tách cấu trúc tự sự của bộ phim, thời gian và không gian nghệ thuật dường như bị uốn nắn theo nhịp điệu sinh học của con vật. Ở nửa đầu phim, mạch trần thuật từ chối tốc độ logic của con người để mang hình thức "nhai lại", với nhịp độ chậm rãi và lặp đi lặp lại. Máy quay thường xuyên sử dụng các cú máy dài (long take) và tĩnh, bám theo sự di chuyển của con bò (Mehrjui, 1969, 6:35–7:45; 11:02–11:32). Hơn thế, không gian thính giác liên tục bị xâm lấn bởi tiếng nhai cỏ và tiếng thở phì phò trong đêm (Mehrjui, 1969, 17:29–19:09), tạo ra một thời lượng chuyên biệt phơi bày tính vật chất của sinh thể.

Tuy nhiên, thi pháp tính chủ thể động vật thể hiện rõ nét nhất ở nửa sau, khi Masht Hassan bị "bò hóa". Nỗ lực duy trì một góc máy toàn cảnh, khách quan của đạo diễn đã hoàn toàn sụp đổ trước tác năng phi nhân. Ở phân cảnh Hassan bị trói và kéo lê khỏi làng, khung hình trở nên chao đảo, mất trọng tâm và vỡ vụn thành những góc cận quay cuồng. Sự rung lắc dữ dội của máy quay lúc này không còn là sự ghi hình từ bên ngoài, mà dường như mô phỏng cái nhìn hoảng loạn, ngột ngạt của một sinh thể đang bị ép buộc giải đi. Sự đứt gãy trong khả năng làm chủ khung hình của bộ máy điện ảnh trong *Con bò cái* mang tác năng tương đương với sự vỡ vụn của cú pháp ngôn từ trong *Cún*.

Nếu trong những đoạn Cún khỏe mạnh, câu văn mang nhịp điệu linh hoạt mô phỏng cái vẫy đuôi hay bước chạy, thì ở phân cảnh Cún lê lết trở về sau cơn bạo bệnh, cấu trúc cú pháp đã hoàn toàn đứt gãy: "Nó sập xuống, ngực đập xuống sàn. Đuôi ve vẩy [...] Mắt nó nhắm nghiền. Nó rên" (Bùi Ngọc Tấn, 2010, tr.26-27). Một loạt các câu đơn ngắn, dồn dập, vắng bóng các từ nối phức tạp đã trực tiếp bẻ cong hình thức văn bản, mô phỏng chính nhịp thở gấp gáp, ngắt quãng của một sinh thể đang suy kiệt. Tác năng phi nhân ở đây đã phá vỡ sự trôi chảy của ngôn ngữ loài người. Thậm chí, ở phân cảnh cuối cùng khi Cún bị mang đi bán, mạch tự sự đột ngột chuyển sang những câu thoại cộc lốc, lạnh lùng của nhân vật ông "xuất khẩu": "tiếc quá [...] mất nửa tiền" (Bùi Ngọc Tấn, 2010, tr.28). Sự biến mất hoàn toàn của những đoạn miêu tả nội tâm hay hành động chi tiết trước đó đánh dấu sự sụp đổ của thế giới tri giác động vật trong văn bản. Bằng cách sử dụng sự cạn kiệt của ngôn từ và sự chuyển dịch nhịp điệu trần thuật này, tác giả đã khắc họa chân thực sự vỡ vụn của tính chủ thể của con vật. Cún bị ném vào không gian của sự tước đoạt sinh mệnh tuyệt đối, nơi nó bị loại trừ khả năng hồi đáp và sự hiện hữu tự thân, mà bị quy giản thành một khối thịt vật chất thụ động chờ được định giá thương mại.

## 3. KẾT LUẬN

Qua việc khảo sát *Cún* và *Con bò cái*, nghiên cứu khẳng định giá trị của việc nhìn nhận không gian và động vật như những chủ thể tự sự. Chúng tham gia trực tiếp vào quá trình kiến tạo ý nghĩa, tái cấu trúc các quan hệ quyền lực và làm biến đổi căn tính của các thực thể cùng hiện diện, thay vì chỉ đóng vai trò nền cảnh hay công cụ phụ trợ. Nếu Bùi Ngọc Tấn khai thác không gian thân mật của đời sống gia đình để xác lập con vật như một chủ thể của cảm giác và ký ức; thì đạo diễn Dariush Mehrjui lại vận dụng nhịp điệu điện ảnh chậm (*slow cinema*), tính lặp lại cùng các khuôn hình tĩnh trong không gian làng xã và chuồng bò nhằm khắc họa quá trình phi nhân hóa của Masht Hassan.

Từ những phân tích trên, có thể thấy việc khảo cứu các không gian đứt gãy trong *Cún* và *Con bò cái* không chỉ giới hạn ở việc phản ánh những chấn thương lịch sử đặc thù của không gian hậu thuộc địa hay hậu chiến, mà còn thiết lập một cuộc đối thoại trực tiếp với bối cảnh khủng hoảng sinh thái đương đại. Trong thời đại của Kỷ Nhân sinh (*Anthropocene*) hiện nay, khi quá trình đô thị hóa và sự vận hành của chủ nghĩa tư bản toàn cầu không ngừng tái định dạng cấu trúc không gian sống, sự đứt gãy trong mối quan hệ liên loài lại càng bộc lộ những hệ lụy sâu sắc. Động vật và các thực thể phi nhân trong không gian hiện đại liên tục bị đẩy ra vùng rìa, bị công cụ hóa phục vụ cho các cơ chế kiểm soát và bóc lột sinh mệnh (sinh chính trị - *biopolitics*) của con người, hay thậm chí là bị tước đoạt hoàn toàn môi trường sống tự nhiên. Những chấn thương không gian mà Mehrjui và Bùi Ngọc Tấn khắc họa, do đó, chính là những dự báo mang tính tiền đề để chúng ta nhận diện sự tổn thương đa loài đang tiếp diễn trong thực tại.

Nhìn từ góc độ này, giá trị ứng dụng của công trình không chỉ dừng lại ở việc làm mới thao tác đọc các văn bản văn học và điện ảnh kinh điển. Quan trọng hơn, thông qua việc kết hợp phê bình không gian và tự sự động vật, nghiên cứu cung cấp một hệ hình phương pháp luận hữu hiệu để giải cấu trúc các diễn ngôn mang tính nhân loại trung tâm vốn vẫn đang thống trị. Thao tác này mở ra tiềm năng ứng dụng trong việc phân tích các thực hành văn hóa nghệ thuật đương đại, đồng thời gợi mở những suy tư thực tiễn về đạo đức sinh thái. Nó đặt ra yêu cầu cấp thiết về việc nhìn nhận lại cách con người đang quy hoạch các không gian sống, đòi hỏi một sự chuyển dịch hướng tới các mô hình không gian bao dung và hòa hợp hơn, nơi tính chủ thể của tự nhiên được tôn trọng và những hình thức "đồng-thành-hình" (*becoming-with*) bền vững mà Haraway dự phóng thực sự được thiết lập và duy trì.

***Lời cảm ơn:*** *Bài báo này là thành quả của công trình nghiên cứu Căn tính và chấn thương: Tự sự động vật trong Con bò cái của Dariush Mehrjui và Cu Li không bao giờ khóc của Phạm Ngọc Lân do Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, ĐHQG Thành phố Hồ Chí Minh tài trợ dưới sự hướng dẫn, hỗ trợ và góp ý của PGS. TS. Hoàng Minh Phúc. Tập thể tác giả xin chân thành cảm ơn.*

## TÀI LIỆU THAM KHẢO


1. Bachelard, G. (1994), *The poetics of space* (M. Jolas, Trans.), Beacon Press.
2. Barcz, A. (2017), *Animal narratives and culture: Vulnerable realism*, Cambridge Scholars Publishing.
3. Dabashi, H. (2007), *Masters and Masterpieces of Iranian Cinema*, Mage Publishers.
4. DeGuzman, K. (2022), *What is a frame within a frame - Composition techniques* [Video], Studiobinder. https://www.studiobinder.com/blog/what-is-a-frame-within-a-frame-definition/
5. Foucault, M. (1984), *Of other spaces: Utopias and heterotopias* (J. Miskowiec, Trans.,. Diacritics, 16(1),pp. 22–27.
6. Fouladi, M. M. (2021), *Adaptation in Iranian New Wave Cinema: Social commentary in Dariush Mehrjui's The Cow* (1969), Adaptation, *14*(3), 448–459. https://doi.org/10.1093/adaptation/apab004
7. Haraway, D. (2003), *The companion species manifesto: Dogs, people, and significant otherness*, Prickly Paradigm.
8. Lefebvre, H. (1991), *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.), Blackwell.
9. Massey, D. (2005), *For space*, SAGE.
10. Ngô Thị Dung (2016), *Nghệ thuật tự sự trong truyện ngắn Bùi Ngọc Tấn* [Luận văn Thạc sĩ, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội].
11. Nguyễn Thị Thảo Ngân (2020), *Biển và Chim bói cá của Bùi Ngọc Tấn: Nhìn từ phê bình xã hội học*, Tạp chí Phát triển Khoa học & Công nghệ – Khoa học Xã hội và Nhân văn, 4(1), tr.445-455.
12. Trần Văn Giàu (2023), *Tồn tại và tư tưởng (2): Thời gian, không gian*, Triethoc.edu.vn. https://triethoc.edu.vn/vi/chuyen-de-triet-hoc/nhap-mon-triet-hoc/ton-tai-va-tu-tuong-2-thoi-gian-khong-gian_1604.html
13. Weil, K. (2012), *Thinking animals: Why animal studies now?* Columbia University Press.
14. Wolfe, C. (2003), *Animal rites: American culture, the discourse of species, and posthumanist theory*, University of Chicago Press.

# SPATIAL AND ANIMAL ARTICULATIONS: COMPARING HUMAN-NONHUMAN ENTANGLEMENTS IN DARIUSH MEHRJUI'S *GAV* (1969) AND BUI NGOC TAN'S *CUN* (1990)

***Phan La Phuong Uyen, Kieu Minh Hung***

***Abstract****: In contemporary literary and cinematic criticism, the "nonhuman turn" has forged new trajectories for exploring political oppression and ontological rupture as inevitable consequences of the modernization discourse. This article focuses on uncovering the entanglements among nonhuman subjects articulated through the spatial and animal narrative modes. This is achieved by examining two representative cases: Bui Ngoc Tan's short story Cun (1990) and Dariush Mehrjui's film Gav (1969). Drawing upon the theoretical frameworks of spatial criticism and zoonarratology, in tandem with a hermeneutic approach, this study analyzes how spatial structures and environments are constructed not merely as static backdrops but as "products of interrelations" between humans and animals. Furthermore, it examines the presence of animals as companion subjects that directly intervene in the formation of social identity, rather than being reduced to symbolic tropes or reflective instruments of the human condition. The findings demonstrate that despite originating from divergent artistic mediums and contexts, the presence of animals simultaneously reinforces the multiplicity of space. Through human-nonhuman intra-actions, we can discern the silent forms of resistance mounted by these species against biopolitical power. Consequently, this research affirms the profound potential of spatial criticism and zoonarratology in expanding the interpretive possibilities of literature and film. It ultimately gestures towards actualizing a vision wherein multispecies entities coexist, negotiate, and collectively co-create socio-cultural and political meanings in contemporary life.*

***Keywords:*** *spatial criticism, zoonarratology, human-nonhuman entanglements, Gav, Cun*

*(Ngày Tòa soạn nhận được bài: 05-02-2026; ngày phản biện đánh giá: 26-02-2026; ngày chấp nhận đăng: 09-03-2026)*