

**TYPE INTERACTION GENRE
INTERACTION AND TYPE
INTERACTION IN *BLINDNESS* BY
JOSÉ SARAMAGO AND *THE
DISAPPEARING CONVICT CITY* BY
TRAN TRONG VU FROM A
COMPARATIVE PERSPECTIVE**

Pham Thanh Khang
and Nguyen Thi Hong Hanh*

School of Education, Can Tho University,
Can Tho city, Vietnam

*Corresponding author: Nguyen Thi Hong Hanh
e-mail: nthhanh@ctu.edu.vn

Received March 15, 2024.

Revised April 19, 2024.

Accepted May 17, 2024.

**TƯƠNG TÁC LOẠI HÌNH TRONG
MÙ LÒA CỦA JOSÉ SARAMAGO VÀ
THÀNH PHỐ BỊ KẾT ÁN BIẾN MẤT
CỦA TRẦN TRỌNG VŨ
TỪ GÓC NHÌN SO SÁNH**

Phạm Thành Khang
và Nguyễn Thị Hồng Hạnh*

Khoa Sư phạm, Trường Đại học Cần Thơ,
thành phố Cần Thơ, Việt Nam

*Tác giả liên hệ: Nguyễn Thị Hồng Hạnh
e-mail: nthhanh@ctu.edu.vn

Ngày nhận bài: 15/3/2024.

Ngày sửa bài: 19/4/2024.

Ngày nhận đăng: 17/5/2024.

Abstract. The approach of interaction between art forms is already common in creative writing and literary research. With the development of comparative literature, the trend of interdisciplinary research opens up the possibility of approaching literary works in diverse interactions with other art forms. By comparing the novel *Blindness* by José Saramago and the novel *The City sentenced to disappear* by Tran Trong Vu, the interaction mechanism, the variety of aesthetic effects, and the ability to reflect reality in the mixture of genres Literary and artistic images will be explained. The article combines the systematic method when considering literature and painting as members of the art family using the comparative method when pointing out differences based on similarities in mechanism typological interaction in the novels of the two writers.

Keywords: interactive type, José Saramago, Tran Trong Vu, comparative literature.

Tóm tắt. Vấn đề tương tác giữa các loại hình nghệ thuật vốn đã phổ biến trong sáng tác và nghiên cứu văn học. Với sự phát triển của văn học so sánh, xu hướng nghiên cứu liên ngành mở ra khả năng tiếp cận tác phẩm văn học trong sự tương tác đa dạng với các loại hình nghệ thuật khác. Qua việc so sánh tiểu thuyết *Mù lòa* của José Saramago và tiểu thuyết *Thành phố bị kết án biến mất* của Trần Trọng Vũ, cơ chế tương tác, sự đa dạng hiệu ứng thẩm mỹ và khả năng phản ánh hiện thực trong sự pha trộn loại hình văn học và hội họa sẽ được lí giải. Bài viết được triển khai bởi sự kết hợp giữa phương pháp hệ thống khi xem văn học và hội họa là những thành viên của gia đình nghệ thuật với phương pháp so sánh khi chỉ ra những điểm dị biệt trên cơ sở tương đồng về cơ chế tương tác loại hình trong tiểu thuyết của hai nhà văn.

Từ khóa: tương tác loại hình, José Saramago, Trần Trọng Vũ, văn học so sánh.

1. Mở đầu

José Saramago (José de Sousa Saramago) được biết đến là một trong những nhà văn xuất sắc của văn học Bồ Đào Nha với giải thưởng Nobel năm 1998. Sự nghiệp văn chương của ông song hành với những sự kiện chính trị - xã hội, đa dạng về đề tài nhưng đầy sự mâu thuẫn. Do sinh thời

hoạt động trong nhiều lĩnh vực, cộng thêm, José Saramago thường bất bình trước các vấn đề về chính phủ, tổ chức cầm quyền nên trong sáng tác của ông, những quy phạm dường như đều bị biến đổi để thoát khỏi các định chế, chống lại những lề thói bất cập của giới cầm quyền. Tinh thần này đi vào sáng tác kết hợp với cái nhìn đa chiều và tư duy phức hợp đã làm tác phẩm của José Saramago có tính tương tác loại hình nghệ thuật.

Ở Việt Nam, các nghiên cứu về José Saramago còn khiêm tốn, đa phần là những bài viết tản mạn trên Internet, chưa có nghiên cứu chuyên sâu nào. Tuy nhiên, ở nước ngoài, việc nghiên cứu Saramago diễn ra khá sôi nổi. Có thể kể đến một số bài viết như *Becomings in J.M.Coetzee's Wating for the barbarians and José Saramago's Blindness* (tạm dịch: *Sự biến đổi trong Đợi bọn mọi của J.M.Coetzee và mù lòa của José Saramago*) của Hania A. M. Nashef; *Animal Imagery in Jose Saramago's Blindness* (Tạm dịch: *Hình ảnh động vật trong mù lòa của José Saramago*) của Arya Aryan và Zohreh Helali; *Panopticism in José Saramago's Blindness* (Tạm dịch: *Chủ nghĩa toàn cảnh trong tiểu thuyết mù lòa của José Saramago*) của Somaye Esmaeili và Esmaeil Zohdi;... Trong *Becomings in J.M.Coetzee's Wating for the barbarians and José Saramago's Blindness*, Hania A. M. Nashef tập trung nghiên cứu hai tác phẩm qua thuật ngữ “becoming-animal” của Deleuzian và Guattarian. Tác giả đã chỉ ra hệ lụy của sự biến đổi là con người bị hạ cấp, đặt ra ngoài rìa của nền văn hóa mà họ từng là một phần của nó. Từ đó, sự xuống cấp, biến đổi và tiến dần đến những phần bản năng có thể khiến con người đi từ trung tâm đến ngoại biên, dần dà đánh mất cả bản thân [1]. Đến với *Animal Imagery in Jose Saramago's Blindness*, Arya Aryan và Zohreh Helali đã khám phá và phát hiện ra sự liên kết giữa hình ảnh động vật và người mù, chỉ ra sự suy vi của nhân loại qua những biến cố không xác định được nguyên nhân [2]. Trong *Panopticism in José Saramago's Blindness*, dựa trên lí thuyết “Panopticism” (chủ nghĩa toàn cảnh) của Foucault soi chiếu vào *Mù lòa*, Somaye Esmaeili và Esmaeil Zohdi nhận thấy quyền lực thể chế chính trị chi phối mạnh mẽ đến mỗi cá nhân trong xã hội và đi đến kết luận: hầu hết nhân vật trong *Mù lòa* đều xem các thiết chế, quy ước xã hội là đúng đắn, biến những thiết chế quy ước này thành các chuẩn mực cố hữu trong tâm thức và hành động [3]. Các nghiên cứu nước ngoài về José Saramago nêu trên chủ yếu dùng các lí thuyết khác nhau để soi chiếu sáng tác của nhà văn, đặc biệt là với những tiểu thuyết tiêu biểu như *Mù lòa*, *Sáng mắt*, *Hang động*,... và chưa thấy có nghiên cứu bàn sâu về vấn đề tương tác loại hình. Do đó, việc phân tích vấn đề tương tác loại hình trong tiểu thuyết *Mù lòa* có tính mới và hứa hẹn sẽ góp phần lí giải cái nhìn mang tính phức hợp và đa nguyên của nhà văn khi sáng tác, đồng thời, giúp hiểu thêm về những đóng góp của tác giả đối với văn học Bồ Đào Nha nói riêng và văn học thế giới nói chung.

Một tác giả khác mà nghiên cứu hướng đến là Trần Trọng Vũ. Ông vốn là một họa sĩ, nhà văn gốc Việt nhưng sinh sống và định cư tại Pháp. Trần Trọng Vũ có nhiều sáng tạo độc đáo liên quan đến hội họa thị giác. Sáng tác của ông không chấp nhận sự đóng khung, tĩnh tại một lối vẽ mà luôn thử nghiệm cái mới với mục đích gây nên những băn khoăn, nghi hoặc đối với công chúng thưởng thức. Đến với lĩnh vực văn chương, từ những ngày đầu chập chững bước vào con đường làm mới bản thân, Trần Trọng Vũ ra mắt tiểu thuyết *Thành phố bị kết án biến mất* (2013). Tác phẩm ra đời nhận được sự hưởng ứng mạnh mẽ của công chúng khi tạo ra hiệu ứng lạ hóa bằng việc khước từ bản mẫu trước đó trong văn học để kiến tạo những thể nghiệm mới. Khảo sát nghiên cứu về Trần Trọng Vũ ở Việt Nam cũng như nước ngoài, đa phần, chỉ có những bài viết về hội họa của ông được đăng trên các trang blog, mỹ thuật,... Năm 2017, Thái Phan Vàng Anh trình làng quyển sách *Tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI – Lạ hóa một cuộc chơi* (Nxb. Đại học Huế cho ấn hành) [4]. Tác giả chia quyển sách thành ba phần: *Lạ hóa từ tâm thức hậu hiện đại*, *Các khuynh hướng tiểu thuyết*, *Trò chơi và lối viết*. Trong đó, ở nội dung *Đổi mới không chỉ để “lạ”*, tác giả chọn *Thành phố bị kết án biến mất* của Trần Trọng Vũ làm ví dụ cho xu hướng lạ hóa tiểu thuyết Việt Nam hiện đại. Dù Thái Phan Vàng Anh có chỉ ra hiện tượng giao thoa kỹ xảo giữa văn học và hội họa trong tiểu thuyết nhưng các vấn đề được đặt ra chỉ mang tính nhận diện và gợi mở. Vì thế, việc nghiên cứu tương tác loại hình trong tiểu thuyết của Trần Trọng Vũ vẫn còn nhiều dư địa để khai thác và hứa hẹn những khám phá hấp dẫn.

Sáng tác của José Saramago và Trần Trọng Vũ có nhiều điểm tương đồng, nhất là sự xâm nhập của hội họa vào trong văn học. Trong bài viết này, chúng tôi tập trung nghiên cứu so sánh sự khác biệt trong cơ chế tương tác loại hình nghệ thuật trong *Mù lòa* (José Saramago) và *Thành phố bị kết án biến mất* (Trần Trọng Vũ), đồng thời đi đến minh giải nguyên nhân của sự dị biệt với nhiều lí do khác nhau để thấy được nét độc đáo trong cách thức xây dựng tác phẩm và những hiệu ứng thẩm mỹ mà tác phẩm mang lại.

2. Nội dung nghiên cứu

2.1. Một số vấn đề lí thuyết cơ sở về tương tác loại hình

Đời sống văn học nghệ thuật không ngừng vận động và phát triển, từ dạng thái nguyên hợp cho đến sự phát triển thành các loại hình nghệ thuật độc lập. Trong quá trình phát triển đó, văn học vẫn không tồn tại biệt lập, mà luôn tìm cách kết giao, đối thoại với các loại hình nghệ thuật khác, tạo nên hiện tượng tương tác loại hình. Trong *Văn học và các loại hình nghệ thuật*, Lê Lưu Oanh cho rằng: “Ở mỗi loại hình nghệ thuật đều có sự kết hợp và đan chen của các đặc điểm khác nhau. Vì vậy, không thể nói loại hình nghệ thuật nào là ‘thuần nhất’” [5; 96]. *Tương tác loại hình có thể hiểu là sự pha trộn, lồng ghép, giao thoa các yếu tố, đặc điểm giữa các loại hình nghệ thuật với nhau (âm nhạc, kiến trúc, điêu khắc, hội họa, điện ảnh, ...) với mục đích phản ánh tính mở giữa các hệ thống loại hình và bản chất biến đổi các quy phạm thể loại; phục vụ ý đồ sáng tạo của nghệ sĩ và gia tăng hiệu ứng thẩm mỹ trong xu thế tiếp nhận tác phẩm theo hướng liên ngành.* Trong văn học, việc tiếp cận tác phẩm dựa trên kinh nghiệm tiếp nhận các loại hình nghệ thuật khác góp phần mở rộng năng lực cảm thụ thẩm mỹ cho người đọc, đồng thời làm giàu giá trị thẩm mỹ cho tác phẩm. Trong nhiều trường hợp, độc giả có thể nhận thức đầy đủ về cơ chế sáng tạo, giúp giải mã những kí hiệu thẩm mỹ một cách chính xác, bởi “ở các nước nghệ thuật tạo hình phát triển, những quy luật được rút ra từ nghệ thuật tạo hình đã được chuyển sang văn học, văn học phải tuân theo quy luật đó” [5; 128].

Ngày nay, nghiên cứu tương tác loại hình được xem là một trong những nhánh của nghiên cứu văn học so sánh theo hướng nghiên cứu liên ngành, lấy đối tượng chính là mối liên hệ giữa các loại hình nghệ thuật, tồn tại bên cạnh hướng nghiên cứu mối quan hệ giữa văn học với các hình thái ý thức xã hội và các hiện tượng văn học có tính quốc tế. Trong *Giáo trình văn học so sánh*, Hồ Á Mẫn cho rằng “mỗi loại nghệ thuật trong quá trình phát triển đều chịu ảnh hưởng của ngành nghệ thuật khác nhau, từ đó hình thành nên sự vay mượn, sự giao thoa về kỹ xảo, công năng và hiệu quả” [6, 68]. Cách tiếp cận này giúp nắm bắt được cơ chế tương tác, nhận thức được văn học đã học tập kinh nghiệm gì từ những ngành nghệ thuật khác để làm mới cấu trúc, nòng cốt thể loại và cách thức phản ánh hiện thực.

Trong quá trình sáng tạo nghệ thuật, người nghệ sĩ “thai nghén” nên tác phẩm dựa trên việc kế thừa, vay mượn chất liệu có từ trước, đồng thời tái tạo các chất liệu và pha trộn vào đó nét riêng hay ý tưởng mới mẻ nhằm hình thành phong cách, dấu ấn cá nhân. Với văn học, mỗi tác phẩm ra đời vừa kế thừa chất liệu và nội dung tư tưởng của các trước tác, vừa hòa phối vào đó những cảnh huống, tư tưởng, quan điểm riêng có của thời đại. Do đó, văn bản mới thường có xu hướng liên kết với văn bản trước đó, hình thành nên tính liên văn bản. Có thể nói, liên văn bản đã trở thành “đặc tính bản thể luận của mọi văn bản” (Nguyễn Văn Thuần) [7; viii]. Từ đây, văn bản được cấu thành trên một hệ thống diễn ngôn của người khác nhằm tạo nên sự “du hành”, đối thoại giữa các văn bản. Yếu tố liên văn bản không chỉ là sự liên đới giữa hai văn bản văn học, mà còn là sự liên kết, gợi nhắc đến tác phẩm âm nhạc, hội họa, điện ảnh, sân khấu, ... Ngoài ra, yếu tố liên văn bản hay liên loại hình còn cho thấy tư duy tổng hợp loại hình của chủ thể sáng tạo và phản ánh sự phối kết mỹ học các thể loại. Các chất liệu hình thức của hội họa (màu sắc, hình khối, đường nét...) khi được đưa vào tác phẩm (thông qua sự kí mã của ngôn ngữ), lồng ghép, đan bện vào cấu trúc văn bản chỉ là biểu hiện của hình thức bên ngoài. Trong khi đó, sự tương tác giữa

các loại hình còn phản ánh tư duy thẩm mỹ và sự cộng hưởng những đặc tính “ưu việt” của các loại hình khác vì qua “cái vỏ biểu hiện”, chúng ta có thể nhận ra “chủ tâm cảm thức” và “chủ tâm ý chí” (Bakhtin) của nhà văn trong việc dùng đặc điểm của các loại hình khác nhau nhằm vào phản ánh chân xác đối tượng thẩm mỹ với tất cả sự đa dạng, sinh động, phức tạp, muôn mặt của nó.

Như vậy, tương tác loại hình từ một thuộc tính của tư duy nguyên hợp, cho đến một đặc tính “bản thể luận” của văn bản hay là nhánh nghiên cứu của văn học so sánh đều có chung mục đích tìm kiếm hiệu quả thẩm mỹ của sự tương hỗ giữa các cảm hứng tư tưởng, quan niệm nghệ thuật, kĩ thuật,... đến từ các loại hình nghệ thuật góp phần làm mới và làm giàu sáng tác văn học. Đồng thời, với nghệ sĩ sáng tác, tương tác loại hình còn phản ánh tư duy phức hợp những đặc điểm và đặc tính thẩm mỹ của các loại hình trong việc tạo sinh văn bản từ những trước tác thông qua sự kế thừa và sáng tạo.

Tiểu thuyết *Mù lòa* của José Saramago và *Thành phố bị kết án biến mất* của Trần Trọng Vũ đều là những tác phẩm văn học có sự hiện diện đậm đặc của hội họa. Soi chiếu hiện tượng tương tác loại hình trong hai tiểu thuyết này cho phép chúng ta tìm thấy sự gặp gỡ của văn với họa, vừa tìm thấy điểm tương đồng của hai nhà văn. Cùng xuất phát từ cơ sở “văn học và nghệ thuật tạo hình có cùng một phương thức phản ánh đó là mô tả” [5; 191] nhưng phương thức thể hiện lại mang đậm dấu ấn sáng tạo cá nhân của từng nghệ sĩ.

2.2. Tương tác giữa văn học và hội họa trong tiểu thuyết *Mù lòa* của José Saramago và *Thành phố bị kết án biến mất* của Trần Trọng Vũ

Để làm mới mô thức phản ánh hiện thực so với hướng phản ánh truyền thống, José Saramago và Trần Trọng Vũ giống nhau khi pha trộn, lồng ghép hội họa vào bên trong tiểu thuyết của mình. Với những thể nghiệm mới, hai tác giả đã thỏa sức sáng tạo và đem đến cho độc giả những tiểu thuyết mang hơi hướng lạ hóa. Hầu như, việc pha trộn, lồng ghép này của hai tác giả nhằm hướng đến việc đưa đặc điểm, yếu tố, quy luật của hội họa vào cấu trúc chính thể của tác phẩm. Từ đây, tiểu thuyết có sự đa dạng trong phương thức phục dựng hiện thực và góc nhìn nhân sinh quan, trở thành một chính thể theo hướng đa tầng, đa kết, tựa như một khối rubik muôn màu, có nhiều phân mảnh liên tục hoán vị.

2.2.1. Sự xâm nhập trực tiếp của hội họa vào cấu trúc tiểu thuyết *Mù lòa* của José Saramago

Các thể loại trong hệ thống loại hình văn học không tồn tại khu biệt, tách rời khỏi sự liên đới với các loại hình nghệ thuật khác. Do đó, tác phẩm văn học tồn tại không nằm ngoài quy luật chung của sự liên kết, vay mượn đặc điểm nòng cốt hay tư duy của các loại hình lân cận. Thêm vào đó, với tư duy phức hợp mà nhà văn đã thể nghiệm từ các lĩnh vực trong đời sống, mỗi tác phẩm văn học khi ra đời đều “phản chiếu” ít nhiều những đặc điểm của các loại hình nghệ thuật khác (âm nhạc, hội họa, điêu khắc,...). Vì José Saramago từng hoạt động trong nhiều ngành nghề, nên khi sáng tác, tiểu thuyết của ông thường có sự xuất hiện của một số loại hình, lĩnh vực nhất định. Với đối tượng được chọn khảo sát, có thể kể đến sự xâm nhập trực tiếp của các yếu tố thuộc loại hình hội họa vào cấu trúc tiểu thuyết *Mù lòa*. Nhờ vào việc sử dụng yếu tố liên văn bản như một thủ pháp sáng tạo đặc lực nhà văn đã lồng ghép, gợi nhắc đến các bức tranh thuộc nhiều trường phái hội họa, kích hoạt thành công cuộc đối thoại giữa văn học và hội họa. Đây được xem là một sáng tạo nghệ thuật theo hướng hậu hiện đại, vì việc lồng ghép hội họa vào tiểu thuyết sẽ phá vỡ tuyến tính của cốt truyện chính, làm mạch trần thuật đứt gãy. Ngoài ra, người đọc sẽ phải rời xa cốt truyện để đi đến thế giới của các bức tranh với ý nghĩa mới mà văn bản gợi ra.

Năm 2017, với bài viết *An Essay about Dialogue: Intertextual Relations between José Saramago, Pieter Bruegel, and Van Gogh* (Tạm dịch: *Tiểu luận về Đối thoại: Quan hệ liên văn bản giữa José Saramago, Pieter Bruegel và Van Gogh*), Macedo Gomes đã nghiên cứu hai bức tranh xuất hiện đầu tiên trong tiểu thuyết *Mù lòa* của José Saramago gồm: *Người mù dẫn đường người mù* của Pieter Bruegel và *Cánh đồng lúa mì quạ bay* của Van Gogh [8]. Thông qua nghiên cứu này, tác giả lí giải việc J. Saramago đưa tranh vào tác phẩm nhằm mục đích gợi dẫn cho người

đọc đoán định về số phận nhân vật, chỉ ra tính lặp lại của chu kì lịch sử đầy bi kịch, tái thiết ý nghĩa các bức tranh trong bối cảnh tiểu thuyết. Tuy nhiên, công trình này chỉ nghiên cứu hai bức tranh đầu tiên trong tổng số tám bức tranh của tác phẩm. Thêm vào đó, ở một số chỗ, tác giả chỉ bước đầu đưa ra phán đoán về tính đối thoại giữa các loại hình. Trong nghiên cứu này, chúng tôi tập trung khai thác sâu và toàn diện sự tương tác giữa tiểu thuyết với hội họa qua việc phân tích tất cả các bức tranh xuất hiện trong *Mù lòa*; đồng thời, củng cố, cung cấp thêm những cơ sở làm rõ tính đối thoại giữa tiểu thuyết với Kinh Thánh.

Để có thể lồng ghép các tác phẩm hội họa vào *Mù lòa*, José Saramago đã cho nhân vật thuật lại sự việc hoặc mô tả đặc điểm của những trước tác hội họa. Chẳng hạn, thông qua ông già mù bị đục thủy tinh thể, bức tranh đầu tiên xuất hiện trong lời nói của nhân vật theo lối liên văn bản: “Tệ nhất là cả gia đình, nhất là các gia đình ít người, nhanh chóng trở thành gia đình mù, chẳng còn ai hướng dẫn hay săn sóc họ, cũng như bảo vệ cho lảng giềng khỏi bị họ lây, và rõ ràng là những người mù này, dù cha mẹ hay con cái có chu đáo đến mấy, cũng không thể tự săn sóc lẫn nhau, nếu không họ sẽ gặp cùng số phận như người mù trong bức tranh, cùng đi, cùng ngã, và cùng chết” [9; 155]. Khi nhân vật đang thuật lại sự việc bên ngoài cho những người mù trong nhà thương điên, bỗng nhiên lời trần thuật bị gián đoạn. Và từ lời bình luận của ông già, những người mù bên ngoài “sẽ gặp cùng số phận như người mù trong bức tranh” [9; 155]. Việc nhận ra bức tranh được chèn vào lời thoại nhân vật là điều không dễ đối với độc giả, bởi chỉ một câu văn ngắn, tác giả đã gợi nhắc đến bức tranh *Người mù dẫn đường người mù* (*The Blind Leading the Blind*) của Bruegel. Trong bức tranh của họa sĩ, có sáu người mù dắt nhau đi trên một con đường. Đáng chú ý là người mù thứ nhất bị té và nằm sát đất, khiến những người mù đi nối theo chuẩn bị ngã rạp. Bức tranh cho thấy, nếu một người mù đóng vai trò là người dẫn đường, tất cả có thể té ngã và chẳng thể tìm thấy lối đi. Khi lồng ghép tác phẩm hội họa vào tiểu thuyết, José Saramago tạo nên tính đối thoại giữa hai loại hình nghệ thuật. Bức tranh của Bruegel thuộc thế kỉ XVI có thể tiên đoán cho số phận nhân vật trong tiểu thuyết của José Saramago. Quá khứ sẽ lặp lại khi những nhân vật này không được người sáng mắt chăm nom, dẫn dắt. Lịch sử mang tính chu kì và có thể tái thiết những bi kịch lên con người. Bên cạnh đó, khi nghiên cứu về nguồn gốc của bức tranh, tác phẩm của Bruegel có sự liên quan đến lời của Chúa Jesus trong Kinh Thánh *Tin Mừng Má-thêu*: “Nếu một người mù dẫn dắt một người mù, thì cả hai sẽ cùng rơi xuống hố” [10]. Điều đó được thể hiện rõ hơn qua những nhân vật trong tranh. Người mù trong tác phẩm của Bruegel đa phần đều ăn mặc đàng hoàng, thậm chí, một nhân vật còn đeo dây chuyền thánh giá. Từ đây, có thể phỏng đoán bức tranh của Bruegel được lấy ý từ câu nói của Chúa trong Kinh Thánh. Như vậy, José Saramago đã tái hiện, kể lại một câu chuyện mới về các nhân vật trong tiểu thuyết *Mù lòa* thông qua tranh của Bruegel. Mà sâu xa hơn, khi tranh của Bruegel có nguồn gốc từ kinh Thánh, tiểu thuyết của Saramago đã đối thoại với tôn giáo. Những lời của Chúa sẽ hiệu nghiệm lên số phận của người mù trong nhà thương điên.

Khi câu chuyện tiếp tục được kể bởi các nhân vật, ông già đeo vải đen yêu cầu người mù trong phòng cùng tham gia một trò chơi. Họ lần lượt mô tả lại những gì mình thấy trước khi bị mù. Qua trò chơi, một người vô danh đã tái hiện lại bảy bức tranh mà anh ta thấy được ở bảo tàng. Đến đây, mạch trần thuật tiếp tục dừng lại để chèn các tác phẩm hội họa vào tiểu thuyết theo lối liên văn bản. Qua lời người vô danh, bức tranh đầu tiên xuất hiện: “Tôi tới viện bảo tàng, bức tranh một cánh đồng bắp có mấy con quạ và cây bách với một mặt trời cho ấn tượng là được làm từ nhiều mảnh mặt trời khác” [9; 162]. Sau đó, ông già đeo vải đen lập tức bình luận “nghe như một họa sĩ Hà Lan” [9; 162]. Ghép nối hai chi tiết này lại, có thể nhận ra sự vật xuất hiện trong tranh hướng đến tác phẩm *Cánh đồng lúa mì quạ bay* (*Wheatfield with Crows*) của Vincent Van Gogh - họa sĩ nổi tiếng ở Hà Lan. Khung cảnh trong tranh hiện lên u ám với phía xa là cánh đồng bị bóng tối vây quanh. Đối với bức tranh này, qua lối đối sánh tương đồng với số phận của người họa sĩ, việc lồng ghép mang ý nghĩa dự báo số phận của các nhân vật trong tiểu thuyết. *Cánh đồng lúa mì quạ bay* được sáng tác vào năm 1889, trước khi Van Gogh phát bệnh, mất đi sự tỉnh táo, dần trở nên rối loạn tâm trí và qua đời năm 1900. Sự chấp nối, vỡ vụn, u ám của bức tranh báo

trước số phận điên loạn của người nghệ sĩ. Đồng thời, nó cũng tiên đoán bi kịch sẽ xảy đến với người mù trong nhà thương điên. Hình ảnh ba lối rẽ trong tranh cho thấy sự mong lung, bất ổn và vô định do khó chọn lựa hướng đi phù hợp. Sau này, điều đó ứng nghiệm lên các nhân vật trong khu cách li một cách độc đáo. Nhà thương bị cháy, nhiều người mù đã chọn ở lại trước sân thay vì xông ra thế giới ngoài kia, bởi lẽ có quá nhiều hướng rẽ mà họ không thể chọn lựa. Tác phẩm của Van Gogh đã góp phần tiên tri và gợi ra hoàn cảnh đau thương của người mù sau này. Không chỉ mượn ý từ hội họa để sáng tác, José Saramago còn đối thoại với nó để tạo nên ngữ cảnh, ý nghĩa mới cho câu chuyện.

Sự gián đoạn lại nối dài qua lời kể tiếp theo của người vô danh: “trong tranh có một con chó đang chết đuối, đã chìm phân nửa, tội nghiệp con vật” [9; 162]. Để quá trình tiếp cận được dễ dàng, tác giả cho ông già bình luận: “Nếu như vậy phải là của một họa sĩ Tây Ban Nha” [9; 162]. Qua lời đối thoại của nhân vật, bức tranh *Con chó (The Dog)* của họa sĩ người Tây Ban Nha - Francisco Goya xuất hiện trong *Mù lòa*. Cũng như những bức tranh trước đó, tác phẩm mang ý hướng dự báo về sự hiện hữu “con chó của nước mắt” [9; 287]. Hơn thế nữa, José Saramago còn sử dụng bức tranh để phản ánh căn tính nguyên thủy của nhân vật trong *Mù lòa*. Vì thức ăn và tình dục, “người mù hại người mù” [9; 171] và giết chóc lẫn nhau. Điều đó cho thấy, “chẳng bao lâu họ sẽ biến thành loài thú, tệ hơn nữa, thành loài thú mù” [9; 166]. Ngược lại với người mù, “con chó của nước mắt” khi thấy vợ bác sĩ khóc đã “liếm mặt bà, có lẽ nó đã quen lau khô nước mắt từ khi còn nhỏ” [9; 286]. Rõ ràng, con chó vốn dĩ là động vật nhưng lại có đức tính âm áp, biết an ủi cho người phụ nữ trong hoàn cảnh khó khăn. Hình ảnh con chó mang phẩm chất người đối lập với hình ảnh con người mang bản chất thú. Từ đó, tác giả đưa ra cảnh báo về nguy cơ con người mất đi nhân tính và đạo đức. Họ sẽ trở về với kiếp sống loài thú nguyên thủy nếu không kiểm soát được hành vi. Đặc biệt hơn cả, con chó vừa được đề cập lại đối lập với bầy chó ăn xác người trong tiểu thuyết. Hình ảnh con vật dị biệt này là sự tái hiện lại bức tranh của Goya, bởi lẽ trong tranh vẽ của ông, chỉ có duy nhất một con chó ngoi đầu, vươn lên để thoát khỏi cái chết và khung cảnh u tối. Như vậy, khi lồng ghép tranh của Goya vào tiểu thuyết, José Saramago vừa dự báo về sự xuất hiện của con chó, vừa tạo nên trường nghĩa mới về số phận nhân vật và tái tạo lại bức tranh trên một ngữ cảnh sáng tạo mới.

Hội họa dung hợp vào tiểu thuyết không chỉ là yếu tố phản ánh hiện thực, tiên tri số phận, mà nó còn thể hiện tâm thức, suy nghĩ không tưởng của nhân vật. Trong tiểu thuyết *Mù lòa*, người vô danh và ông già mù như một cặp bài trùng gợi dẫn cho sự xuất hiện của nhiều bức danh họa. Tiếp nối cho bức tranh *Con chó* của Goya, người vô danh nói thêm: “có một chiếc xe đầy cỏ khô do ngựa kéo qua dòng nước” [9; 162] và ông già liền xác thực “đó là của một họa sĩ người Anh” [9; 162]. Hình ảnh xe ngựa, dòng nước và thông tin người sáng tác là họa sĩ nước Anh phần nào mô tả lại bức tranh *Cánh đồng cỏ khô (The Hay Wain)* của họa sĩ John Constable. Phong cảnh nông thôn bày ra trong tranh có nét thanh bình, yên ả với một con chó đang đi dọc bờ sông và ba con ngựa kéo một chiếc xe băng qua dòng nước. Khung cảnh trong bức họa của John Constable cũng là hình ảnh được gợi ra trong tâm thức kiếm tìm của bảy nhân vật. Họ thầm nghĩ: “Không lâu lắm đâu, khi mọi thứ đã hết chúng ta sẽ phải lang thang ra ruộng để tìm thức ăn, chúng ta sẽ hái tất cả trái trên cây, chúng ta sẽ giết tất cả thú vật mình bắt được” [9; 386]. Mong muốn rời bỏ thành thị đầy tử khí, ô uế, chết chóc để về chốn nông thôn thanh bình có nét tương đồng với khung cảnh trong tranh của John Constable. Sở dĩ, xem bối cảnh trong tác phẩm *Cánh đồng cỏ khô* là suy nghĩ trong tâm thức của nhân vật vì ở phần sau, ý tưởng đó xuất hiện một lần nữa, nhấn mạnh cho việc “rời thành phố và về sống ở nông thôn, ở đó ít nhất thực phẩm họ nhặt được tốt lành hơn, Và phải có dê và bò thả rông, chúng ta có thể vắt sữa, chúng ta sẽ có sữa, và có nước giếng, chúng ta có thể nấu món mình muốn” [9; 395]. Cách nghĩ như thế cho phép chúng ta hình dung đến vấn đề môi trường trong tác phẩm. Một thành phố đầy dịch bệnh, giết chóc, xuống cấp không phải là nơi sống lí tưởng. Vấn đề hình dung ra bối cảnh tương lai có thể sinh tồn “đối với họ rõ ràng đây là quyết định thức bách và khẩn cấp” [9; 395]. Từ một bức tranh liên quan đến bất động sản của họa sĩ, José Saramago tạo sinh ý nghĩa khác cho tác phẩm khi gắn nó với những sinh thể sống

động trong *Mù lòa*. Sự tương tác tỏ ra đặc dụng trong việc mang đến thử thách đối với độc giả. Họ phải có sự am tường về hội họa và phải xâu chuỗi hàng loạt các chi tiết văng khắp bề mặt văn bản mới hiểu được ý đồ nghệ thuật của nhà văn và đoán được những điều xảy đến tiếp theo trong cốt truyện.

Tuy nhiên, dù bảy nhân vật có ý nghĩ tươi sáng đến đâu, cái chết vẫn bao quanh họ, luôn rình mò sự sống của nhóm người này. Nhờ có vợ bác sĩ, nhóm người này đã sống sót và trốn chạy thành công khỏi lưỡi hái tử thần. Sự đoàn kết có nét tương đồng đáng kinh ngạc với những nhân vật trong tác phẩm của họa sĩ người Áo - Gustav Klimt. Thông qua chi tiết nhỏ mà người vô danh cung cấp: “có một người đàn bà bé con” [9; 162], mảnh tranh của Klimt đã hiện lên trong tiểu thuyết của José Saramago. Đến đây, dấu vết truy xuất tác phẩm hội họa được tác giả xóa mờ tối đa. Độc giả chỉ có thể dựa vào một ít thông tin để tìm kiếm, thử nghiệm các bức họa có nét giống với mô tả của nhân vật. Căn cứ vào dấu vết hội họa hiển thị trên bề mặt văn bản, cùng với sự tương đồng trong việc so sánh hệ thống nhân vật, có thể nhận thấy bức họa *Cái chết và sự sống* (*Death and Life*) của Gustav Klimt chính là tác phẩm được nói đến. Điều đó được củng cố bởi các lí do: thứ nhất, sự xuất hiện của bảy người đang kết nối với nhau thành một vòng tròn trong tranh có nét giống với bảy nhân vật luôn gắn bó cùng nhau trong *Mù lòa*; thứ hai, nhóm người trong tranh của Klimt có đủ các thành phần từ giới tính đến lứa tuổi và điều đó hoàn toàn trùng khít với đặc điểm của bảy nhân vật trong tiểu thuyết; thứ ba, số lượng nhân vật trong tranh tương ứng với nhóm người mù do vợ bác sĩ dẫn đầu. Lập luận này tiếp tục được củng cố với sự hiện diện của thần chết trong tác phẩm của Klimt. Hắn ăn mặc đầy ghê rợn, tay cầm một chiếc gậy đang nhìn vào nhóm người như quan sát sự sống một cách tổng thể. Trong tiểu thuyết, chi tiết “thần chết rình rập ngoài phố, nhưng sự sống vẫn tiếp tục trong vườn sau” [9; 300] cho thấy sự tương ứng và trùng khớp giữa hai tác phẩm. Không đơn thuần tái hiện lại tác phẩm của Klimt, ở đây, Saramago đưa hội họa vào tiểu thuyết để tạo nên hiệu ứng nhân đôi diễn ngôn văn học. *Mù lòa* tương đồng với mọi chi tiết trong *Cái chết và sự sống*. Điều đó phần nào lặp lại ý nghĩa cái chết sẽ cướp đi sinh mạng con người khi mỗi cá thể tồn tại đơn độc, lạc lõng. Ngược lại, khi đoàn kết, con người sẽ thức dậy bản năng yêu thương, biết quan tâm, chăm sóc và cùng chờ che nhau vượt qua cái chết. Sự chùng lún, nhân đôi hai diễn ngôn văn học và hội họa có tác dụng củng cố thêm ý nghĩa bề sâu trong tiểu thuyết của nhà văn.

Trong *Mù lòa*, José Saramago dùng yếu tố hội họa giải thích chủ đề của tiểu thuyết. Ở tác phẩm hội họa tiếp theo, sự tương đồng giữa hai loại hình không còn dễ đoán định. Ý nghĩ của việc tương tác chìm sâu trong mạch ngầm văn bản. Dựa vào lời thoại của nhân vật: “có vài người đang ăn tối” [9; 162], “tổng cộng có mười ba ông” [9; 163], có thể nhận biết, bức tranh được nhắc đến là *Bữa ăn cuối cùng* (*The Last Supper*) của danh họa Leonardo da Vinci. Tác phẩm có sự góp mặt của Chúa Jesus ở vị trí trung tâm bức tranh. Chúa được xem là người sáng suốt, là đáng phán truyền chân lí. Cái nhìn biết hết mọi sự xuất phát từ vị trí của một đấng toàn năng. Ngược lại, ở tiểu thuyết, giữa một thế giới mù lòa, chỉ có vợ bác sĩ nhìn thấy. Nhân vật được mọi người xem như “một loại lãnh tụ tự nhiên, một ông vua sáng mắt trong xứ sở mù” [9; 313], có quyền sai khiến họ bất cứ điều gì. Tuy vậy, bà không đồng tình và nói “tôi không ra lệnh” [9; 313]. Vợ bác sĩ thẳng thắn từ chối quyền lực và sự thống lĩnh. Thay vào đó, bà chọn giúp đỡ người mù đi cùng. Mượn tác phẩm của Leonardo da Vinci, Saramago đối thoại ngược với tranh của họa sĩ bằng cách cho vợ bác sĩ nhìn thấy giữa một thế giới mù. Ánh sáng thị lực có được do bà từ bỏ quyền lực và có những hành động củng cố tình thương, lương tri trong tâm hồn mình. Điều đó hoàn toàn khác với vị thế thấu suốt của Chúa. Tái tạo ý nghĩa của hình ảnh trong tôn giáo, Saramago tạo nên lớp nghĩa mới đối lập với diễn ngôn tôn giáo trong tranh của Vinci. Lí giải sự việc dựa trên ý tưởng cá nhân, giễu nhại cái trung tâm có tính thống ngự và quyền lực là một trong những đặc trưng của chủ nghĩa hậu hiện đại được nhà văn thực hiện một cách thuần thực.

Khi vợ bác sĩ, cô gái đeo kính đen, vợ của ông mù đầu tiên lần lượt từ bỏ quyền lực, dục vọng và sự ích kỉ để sống vì mọi người, cả ba nhân vật nữ đều được tái sinh dưới cơn mưa. Họ

sống lại trong một cuộc đời mới, không âu lo hay đau khổ. Sự tái sinh đó có liên quan mật thiết đến tác phẩm *Sự ra đời của thần vệ nữ* (*The Birth of Venus*) của Sandro Botticelli. Nhờ chi tiết “có một người phụ nữ tóc vàng khỏa thân ở bên trong một vỏ ốc đang nổi trên biển, chung quanh cô ta đầy hoa” và sự đoán định của ông già “hiển nhiên là người Ý” [9; 163] đã làm bức tranh có cơ hội đi vào tiểu thuyết. Thần vệ nữ ra đời như một biểu tượng cho sự tái sinh một nền văn minh với những hy vọng thay đổi tình thế chính trị, xã hội. Thêm vào đó, hình ảnh thần vệ nữ khỏa thân còn thể hiện ý nghĩa về một tình yêu tân sinh. Do đó, sự tái sinh đời sống tâm hồn của ba nhân vật nữ trong tác phẩm tương đồng với sự ra đời của thần Vệ nữ. Khi đã thanh lọc tâm hồn, ba người phụ nữ cùng mang một tình yêu mới nguyên và thanh sạch như vị thần trong họa phẩm của Sandro Botticelli. Yếu tố hội họa được đưa vào nhằm gửi gắm niềm hy vọng của nhà văn đối với sự hồi sinh thế giới tâm hồn của con người trước những vòng xoáy cuốn họ vào một hiện thực thậm phồn, đầy nghiệt ngã.

Về cuối, bức tranh xuất hiện sau cùng được người vô danh miêu tả chi tiết hơn cả và nó là tác phẩm có tính dự báo cao độ cho hàng loạt bi kịch của các nhân vật trong nhà thương điên. Không còn những dấu vết đơn giản, ít ỏi như những bức tranh trước đó, lúc này, người vô danh miêu tả những gì thấy được với nhiều chi tiết như sau: “có một trận đánh nhau, Giống như trong các bức tranh vẽ yến tiệc và mẹ bé con, mấy chi tiết này không đủ để tiết lộ ai vẽ bức tranh, Có nhiều xác chết và người bị thương, Tự nhiên thôi, không sớm thì muộn, trẻ con đều chết hết, cả lính tráng nữa, Và một con ngựa hoảng sợ, Mắt nó sắp rơi khỏi tròng” [9; 163]. Các chi tiết được mô tả hoàn toàn trùng khớp với tác phẩm *Du kích* (*Guerniaca*) của họa sĩ Pablo Picasso. Bức tranh được sáng tác vào năm 1937 với cảm hứng tố cáo chiến tranh, phản đối vụ ném bom tại thị trấn Basque trong cuộc nội chiến diễn ra tại Tây Ban Nha. *Du kích* của Picasso khắc họa một không gian hẹp chứa những con người đau khổ, đang rên rỉ và kêu la. Một điểm thú vị là bức tranh do Picasso sáng tác được lồng vào tiểu thuyết của Saramago không chỉ tiên đoán số phận của hàng loạt nhân vật mà nó còn gợi ra những sự kiện ở phần sau của *Mù lòa*. Không gian hẹp, chật chội và tù túng trong bức tranh giống với khu cách ly giam hãm con người tại nhà thương điên. Sự xuất hiện của nhân vật trong tranh lần lượt đại diện cho các cá thể khác nhau trong tiểu thuyết của Saramago. Đầu tiên, người đàn bà cầm chiếc đèn đang bay lượn trong tranh gợi ra hình ảnh của vợ bác sĩ với đôi mắt sáng và sự tự do đi lại. Bên cạnh đó, người đàn bà gần phía cửa sổ bị ngọn lửa nuốt chửng dự đoán có một người phụ nữ sẽ tự thiêu thân xác để giết bọn côn đồ mù. Với hai người đàn bà còn lại, một người ôm con chết rũ trên tay và một người nhăn nhó khi bị hút vào trung tâm bức tranh gợi ra nỗi đau tinh thần và thể xác. Chỉ trong một không gian hẹp, những nỗi đau không ngừng hiện hình trên nhân vật. Từng cá thể cũng hiện ra với những vóc dáng méo mó, không toàn vẹn. Mỗi nhân vật đều là sự ghép nối của vô vàn mảnh vỡ nghịch dạng, đầy đau thương và thống khổ. Thậm chí, người lính trong tranh còn bị phân mảnh đến cực điểm khi đầu và cánh tay lìa khỏi thân thể. Sự phân mảnh nhân vật trong tác phẩm của Picasso phản ánh sự tàn khốc của cuộc nội chiến Tây Ban Nha. Một lần nữa, trong ngữ cảnh mới, Saramago đưa ra dự báo về một lịch sử có nguy cơ lặp lại. Ở phần sau của tiểu thuyết *Mù lòa*, chiến tranh cướp thức ăn của người mù khiến hai người chết đi. Nỗi đau đã hiện hình như khung cảnh u ám trong tranh của Picasso. Điều đáng chú ý là trung tâm của bức tranh có một bóng đèn được bao quanh bởi một vòng tròn như mắt người. Dù vậy, do hai hình ảnh này cùng màu và đan bện vào nhau nên không thể xác định được đêm hay ngày, sáng hay tối. Rõ ràng, bóng đèn có thể phát ra ánh sáng và con mắt giúp nhìn được sự việc hoàn toàn vô dụng trong một không gian mơ hồ. Điều này lí giải cho vấn đề trung tâm của tác phẩm: “Mù nhưng thấy, Những người mù có thể nhìn, nhưng không thấy” [9; 403]. Sự mù lòa mang ánh sáng trắng là một phương thức mù tâm linh do lương tri bị che mờ. Đôi mắt có thể nhìn thấy, nhưng vì nó đui mù về tâm hồn nên kéo theo sự đui mù vật lí. Chỉ khi con người khắc phục được lầm lạc, tìm lại được ý nghĩa của sự tồn tại thì lúc ấy, sự mù lòa mới biến mất. Như vậy, các bức tranh được José Saramago lồng ghép, pha trộn vào tiểu thuyết với nhiều ý nghĩa khác nhau. Ở đây, nhà văn dùng hội họa như một yếu tố có chức năng tiên đoán số phận và giải thích sự mù lòa về tâm hồn con người trong kỉ nguyên kĩ trị. Bằng

cách kích hoạt trí nhớ của nhân vật ông già và người vô danh thông qua những mảnh tranh, Saramago diễn giải vấn đề cốt yếu của tiểu thuyết và sáng tạo lại tác phẩm hội họa dựa trên việc tái tạo ý nghĩa những hình ảnh. Tương tác loại hình có tác dụng đối thoại với những vấn đề mang tính lịch sử từng được tái hiện trong tác phẩm hội họa trước đó. Tất cả các bức tranh đều hướng về số phận con người trong dịch mù, tạo nên một sự thống nhất về mặt chủ đề cho tác phẩm. Tóm lại, sự tương tác loại hình giữa hội họa với tiểu thuyết sẽ mở đầu cho cái khác, ngắt quãng mạch trần thuật và đưa người đọc đi vào những trải nghiệm tư duy mới lạ khi du hành qua các văn bản khác nhau.

2.2.2. Sự xâm nhập của nguyên lí màu sắc và nguyên tắc bố cục hội họa vào tiểu thuyết *Thành phố bị kết án biến mất* của Trần Trọng Vũ

Đến tiểu thuyết *Thành phố bị kết án biến mất*, sự tương tác giữa văn học với hội họa có điểm khác biệt rõ rệt. Do Trần Trọng Vũ là một họa sĩ, nên khi sáng tác văn học, ông đề cập các đặc điểm của hai trường phái hội họa: *Thị giác* và *Dã thú* tương tác trực tiếp với văn học thông qua trò chơi ngôn từ. Trước hết, theo kĩ thuật hội họa, yếu tố thời gian trong tiểu thuyết bị giản lược một cách tối đa để tái tạo không gian đặc trưng. Có thể nói, không gian “là một phạm trù cơ bản đối với nghệ thuật thị giác, dù là nghệ thuật theo hai chiều hay ba chiều” [11; 109]. Bằng việc giảm thiểu các sự kiện xuất hiện trong tác phẩm, tiểu thuyết cũng bị giản lược về mặt thời gian. Dòng chảy sự kiện trong tác phẩm diễn ra chậm chạp và trùng lặp, mang tính hồi tưởng nhiều hơn hướng đến tương lai. Dù tiểu thuyết được viết theo mạch thời gian tuyến tính, nhưng thời gian không vượt qua hai mươi bốn giờ. Như thế, việc giản lược thời gian là một ý đồ nghệ thuật của chủ thể sáng tạo nhằm tập trung vào việc khắc họa không gian theo kĩ thuật hội họa, mà bối cảnh là một thành phố với sự đan xen đa dạng của các mảng màu khác nhau.

Đề pha trộn đặc điểm của trường phái hội họa *Thị giác* (Optical art), Trần Trọng Vũ đã dùng cách viết phân mảnh, lắp ghép để chia bức tranh hiện thực ra nhiều mảnh đoạn nhỏ. Sau đó, tác giả sắp xếp chúng lại nhằm tạo nên một không gian hiện thực đa khối, đa màu. Thành phố hiện lên với màu trắng đặc trưng của hơi nước là phong nền để hòa phối và xếp đặt màu sắc. Trên nền bức tranh, ba nhân vật X với cuộc đời nhàm chán, tẻ nhạt, xám xịt và u tối cùng sống trong một thành phố luôn có sự xâm nhập của hơi nước trắng xóa. Màu trắng được sắp xếp xen kẽ các mảng màu xám theo bố cục đan xen, nối kết chúng lại trong một chỉnh thể. Do đó, cuộc đời của ba nhân vật X được liên kết và xác lập dựa trên mối quan hệ với thành phố. Câu chuyện của thành phố hơi nước xuất hiện xen kẽ câu chuyện X2 - X1 - X3 (Trong tiểu thuyết, có ba nhân vật cùng mang tên X. Ở nghiên cứu này, chúng tôi dựa vào không gian sinh sống (tầng 1, tầng 2, tầng 3 trong căn hộ số Không) để phân biệt nhân vật, đồng thời, giúp quá trình tiếp cận được dễ dàng hơn), tạo thành một môi dây liên hệ chặt chẽ giữa ba cá thể lạc loài, cô đơn. Đồng thời, sự đan xen tạo nên bức tranh với hai mảng màu đối lập nhau. Theo nguyên tắc sáng tạo của hội họa thị giác, tác phẩm thường dùng những mảng màu đối lập xếp đặt xen kẽ, tạo nên các phản xạ quang học khi quan sát, mà “sự nhìn và toàn bộ hệ thống tri giác của chúng ta, còn có khuynh hướng thiết lập cả một loạt liên kết và tương phản giữa các yếu tố được tri giác. Sự tìm kiếm những cái đồng dạng và những cái tương tự quả là một thành phần chủ yếu của quá trình xây dựng lại thế giới hữu hình là sự tri giác. Và sự tìm kiếm đó càng mạnh mẽ thì cảm giác về chuyển động càng mạnh” [11; 141]. Vì lẽ đó, người thưởng thức nếu quan sát vào một điểm trong tranh, chỉ thấy nó ở trạng thái tĩnh. Nhưng nếu nhìn tổng quát, tìm kiếm các mảnh vỡ liên quan đến nhân vật (màu xám) và nối kết chúng lại, các ảo giác xuất hiện, khiến người xem thấy bức tranh đang chuyển động. Trong tiểu thuyết, nếu chỉ tách riêng hoặc chăm chú nhìn vào cuộc sống của một nhân vật, bức tranh hiện thực hầu như đứng yên, không chuyển động, vì sự kiện xuất hiện không đáng kể. Nhưng khi nhận biết được các mảng màu đặc trưng, đại diện cho từng nhân vật và quan sát tất cả trong mối liên kết chặt chẽ, hiện thực của tiểu thuyết không ngừng chuyển động, xoay vòng. Tuy nhiên, giữa các nhân vật X lại có sự trùng lặp về hành động, ngôn ngữ, bởi họ cùng mang một mảng màu xám nên bức tranh hiện thực dù có vận động cũng chỉ là sự di chuyển theo phương thức vòng lặp xoay tròn.

Từ đó, con người trở thành những mảnh vỡ được gán những màu sắc riêng, bị cuốn vào một vòng lặp bế tắc trong bức tranh hiện thực đa dạng mảng màu.

Để tạo dựng được một hiện thực nhiều mảnh màu, Trần Trọng Vũ đã vay mượn và vận dụng đặc điểm mảng màu đối lập của hội họa thị giác vào việc sáng tạo ngôn ngữ trong *Thành phố bị kết án biến mất*. Ở góc độ màu sắc, trường phái hội họa này thường dùng hai tông màu đen - trắng để tạo ra những bức tranh đầy ảo giác, đánh lừa thị giác người xem. Sở dĩ có sự thông dụng của hai màu trắng và đen bởi chúng tạo nên sự đối lập mạnh mẽ (như hai cực âm và dương) trên một phong nền chung. Họa sĩ Vương Hoàng Lục đã chỉ ra: “đen và trắng mỗi cái có tính cách và tượng trưng riêng [...] đen trắng của mọi vật thể trong tác phẩm đều có tính cách của nó” [12; 36]. Nắm bắt được quy luật đối lập màu sắc và khả năng ẩn dụ của các đối cực trắng đen, Trần Trọng Vũ vận dụng quy tắc này vào trò chơi ngôn ngữ đầy sự chuyên đổi thị giác. Do dung nạp đặc điểm hội họa nên ngôn ngữ trong tác phẩm luôn chứa hai phạm trù đối lập như trắng và đen, âm và dương. Trong đó, các phạm trù thường xuyên xuất hiện và lặp lại như hài kịch - bi kịch, hợp lí - nghịch lí. Thứ nhất, yếu tố hài kịch biểu hiện qua sự lặp lại liên tục hành động của nhân vật hay sự kiện trong ngày chủ nhật, tại thành phố hơi nước. Nhân vật nhại lời của nhau như không thể tự mình biểu đạt được suy tư và cảm xúc cá nhân. Sự lặp lại đầy hài hước đi liền theo sau là tính bi kịch. Các nhân vật đều mang hoài nghi, đau buồn riêng, bởi họ bị cuốn vào những vòng xoáy sự kiện không rõ đầu đuôi, trong một không gian thành phố đầy hơi nước. Câu nói “ngày mai anh đừng quay lại” [13] liên tục được lặp lại nhiều lần như rào cản ngăn cách sự tiếp xúc giữa các cá thể cô đơn, lạc loài. Như vậy, hai phạm trù đối lập hài kịch - bi kịch được hình thành, tựa như hai mảnh màu đối lập trong hội họa thị giác. Nó có chức năng phản ánh số phận con người trong đời sống phi lí, nhiều hoài nghi. Thứ hai, với cặp phạm trù hợp lí - nghịch lí, tiểu thuyết đưa ra một cách hiểu có tính quy luật. Sự song hành của hai cực vừa có mối quan hệ mật thiết, vừa đối lập khiến nhân vật trong tiểu thuyết bị đặt vào thế lưỡng phân, gây nên hiện tượng nhiễu loạn về tâm lí. Cụ thể, X2 luôn “trong một do dự giữa nghịch lí và hợp lí” [13; 176]. Do mãi trong thế lưỡng phân giữa nghịch lí và hợp lí, X2 “không thể làm một cử chỉ thân thể” [13; 179] vì sợ rơi vào dòng xoáy không lối thoát của những phạm trù đối lập. Người đọc dường như cũng rơi vào sự mơ màng, khó hiểu trước hiệu ứng đối lập ngôn từ xuất hiện liên tiếp trong tiểu thuyết. Ngôn ngữ gợi nhiều ý nghĩa nghịch ngược, mà con người tồn tại trong một hiện thực chằng chịt những phương tiện giao tiếp và suy nghĩ đối lập trở nên rối rắm, sợ hãi, dẫn đến tự hủy. Có thể nói, “nhờ pha trộn các màu trắng đen, vàng và đỏ, hội họa mô tả phù hợp với nguyên mẫu” [5; 25], mà cụ thể trong tiểu thuyết, nguyên lí màu sắc trắng đen được biểu hiện thông qua trò chơi ngôn ngữ để dựng nên những “nguyên mẫu” cô đơn, biệt lập, bất tín, tồn tại nhan nhản trong bối cảnh kĩ trị. Đồng thời, trò chơi ấy gây nên hiệu ứng nhòe mờ trí tưởng tượng và đưa người đọc đi vào những mê lộ, ảo ảnh khác nhau như đang quan sát một bức tranh thị giác. Không những thế, nguyên lí màu sắc còn phản ánh tư duy của chủ thể sáng tạo khi “muốn nắm bắt thế giới một cách tổng hợp và diễn tả thần thái, bản chất sự vật, tư duy Việt Nam thường chú ý tới các cặp đối lập mà hài hòa” [5; 313], thống nhất trong việc cấu thành chủ đề văn bản. Thêm vào đó, “cặp đối lập” còn phản ánh tính chất phi tâm của hiện thực khi mọi thứ hiện lên đều vô định và nhân vật không thể chọn lựa đâu là trung tâm của hành động.

Ngoài ra, *Thành phố bị kết án biến mất* còn pha trộn kĩ thuật sử dụng sắc độ của hội họa Dã thú. Trường phái này đặt biệt chú trọng đến phương diện hòa phối, kết hợp màu sắc để tạo nên chủ đề, tư tưởng và hình thức cho tác phẩm. Trong đó, màu sắc đặc trưng thường được dùng đến là các màu rực rỡ và chói lọi như: xanh lá, đỏ, vàng... Trên phong nền bức tranh, các màu sắc đó gây ra ấn tượng thị giác tức thời đối với người tiếp nhận “bằng đường nét và màu mạnh” [11; 166]. Tiểu thuyết lồng ghép đặc điểm của trường phái hội họa Dã thú nhằm phóng chiếu những nét tâm trạng hiện tồn trong nhân vật và thiết lập nên cấu trúc, mạch ngầm ý nghĩa cho tác phẩm. Tiêu biểu có thể kể đến màu hồng, màu xanh trong *Thành phố bị kết án biến mất*. Cô gái xuất hiện trong cuộc gặp gỡ với các nhân vật X và cô gái làm bằng nhựa dẻo được cất trong tủ X1 đều mang một sắc hồng. Màu sắc ấy còn tỏa ra khắp không gian. Tất cả nhuộm một “màu hồng rực

rất lộng lẫy” [13; 232]. Thậm chí khi X3 tự cắt cổ tay, máu chảy tràn từ tầng ba xuống tầng hai và tầng một đã gia tăng sắc độ hồng, khiến nó trở thành “màu hồng quá khủng khiếp” [13; 233]. Tuy cùng mang màu hồng, nhưng màu sắc gắn với cô gái liên quan đến tình yêu bởi đó là trực chính điều khiến sinh mệnh của nhân vật. Còn với cô gái làm bằng nhựa dẻo, màu hồng là sự ngọt ngào mời gọi nhu cầu tính dục từ X1. Ngược lại, màu hồng nhuộm cả không gian trở thành sắc màu cho sự tự hủy diệt X3 rơi vào bế tắc, đau khổ và sợ hãi. Không chỉ có những nét tâm trạng và sắc thái cảm xúc ấy, ở X2, ta còn bắt gặp sự ám ảnh khôn nguôi về một bầu trời khủng khiếp xanh. Chi tiết liên quan đến nỗi sợ màu xanh của X2 được lặp lại nhiều lần phản ánh sự ám ảnh trong tâm thức nhân vật. Tất cả các sắc màu chói lọi đều hướng đến phóng chiếu tâm trạng và thái độ tình cảm khác nhau của nhân vật, bởi “mục đích của họa sĩ là trước hết biểu thị một thông điệp, màu sắc phải chứa hết mọi cảm xúc, trạng thái tâm hồn và tư tưởng” [11; 172]. Đồng thời, nó phản ánh tình trạng chung của con người cá nhân trong guồng quay cuộc sống hiện đại với bao nhiêu lo toan, sợ hãi, hoài nghi và bất tín. Từ đó, có thể cho rằng, tiểu thuyết tương tác và dung hợp đặc điểm của hội họa, mang lại nhiều ý nghĩa và giá trị riêng biệt trong việc phản ánh hiện thực và số phận con người.

Bên cạnh đó, nguyên tắc bố cục của hội họa cũng xâm nhập vào văn bản và biểu hiện qua sự sắp đặt các hình khối (sự vật, con người) trong tác phẩm. Trong không gian thành phố, nhà văn đặt vào đó vô số đồ vật chen giữa các cá thể lạc loài, đơn độc, mất liên kết. Có thể thấy, trong tiểu thuyết, nguyên tắc bố cục của hội họa thể hiện qua sự sắp đặt vật thể theo thứ tự lớp lang (trong mảng lớn có những sự vật nhỏ dần). Đầu tiên, không gian thành phố được “xếp lên đây một chữ X khổng lồ rồi một phố X rồi một ngôi nhà X với một căn hộ X chỉ dành cho một người. Bên trong căn hộ X có cuốn sách X có giường ngủ X có chiếc bàn X có năm chiếc ghế X có buồng tắm X có phòng bếp X. Trong phòng bếp X có đầy đủ ba chiếc hộp nhựa buồn và đầy đủ ba nỗi buồn mà X không thể kể lại được. Và bởi vì không thể kể lại được anh đành xếp một chữ nỗi buồn X làm đại diện” [13; 282-283]. Với cách xếp đặt như thế, bố cục bức tranh về thành phố không còn đóng khung, tĩnh tại, ổn định mà thay vào đó, nó liên tục “phì đại” để có thể chứa các hình khối khác nhau. Vì không gian ngày càng “trương nở” nên khoảng cách giữa các cá thể cũng xa hơn, con người trong đó trở nên nhỏ bé dần, có khả năng tiêu biến bất cứ lúc nào. Kế đến, trên quãng đường X2 đến sân bay, nhà văn ghép nối sáu mảnh vỡ không gian khác nhau để tạo nên bức tranh toàn cảnh. Ở mỗi mảng không gian, Trần Trọng Vũ xếp vào đó những “nhà hộp cao tầng và rất hẹp chiều ngang” [13; 65], cùng những biển quảng cáo, phòng tắm hơi, phòng thể dục nhịp điệu, nhà trẻ, quán cà phê... theo thứ tự xuất hiện nhất định và có tái lặp. David Piper cho rằng: “cấu trúc của không gian thường để lộ tâm tính của họa sĩ một cách vô thức, và cách anh ta quan niệm thế giới” [11; 111], do đó, dựa trên tính “phì đại” của không gian, tâm thức cô đơn trước nơi chốn xa lạ của nhà văn dần hiện lộ trên trang viết khi rời bỏ đất Việt để di cư sang Pháp sinh sống. Cộng thêm, qua sự tái lặp của các mảnh không gian trên đại lộ, nhà văn đã bày tỏ quan niệm về một thế giới có nguy cơ “đồng hóa tất cả” [13], đồng nhất mọi thứ với nhau, khiến con người tồn tại trong đó đánh mất bản sắc và trở nên vong thân.

Trong *Thành phố bị kết án biến mất*, qua cách tổ chức mạch trần thuật và sử dụng ngôn ngữ, Trần Trọng Vũ đã có dụng ý biến tiểu thuyết thành một cuộc chơi giữa hình ảnh và ngôn từ. Nhìn chung, lối viết này có mục đích tạo nên những mơ hồ trong trí tưởng tượng của người đọc khi tiếp nhận, biến tiểu thuyết thành một trò chơi đầy tính thử thách, thỏa mãn thị hiếu của đối tượng độc giả thời đại mới. Hơn hết, sự tương tác có tác dụng tạo lập bức tranh hiện thực hành một khối rubik đa mảng màu, sáng tạo nên những nhân vật độc đáo với nỗi buồn cô đơn, nỗi ám ảnh và khủng hoảng hiện sinh trong thời đại kỹ trị. Thành phố nhiều màu sắc sặc sỡ, đủ loại ánh sáng đều bị hơi nước trắng xóa nuốt chửng. Màu trắng là sự tổng hợp của tất cả các màu, nó đại diện cho ánh sáng của kỹ nguyên công nghệ. Đặt để các nhân vật vào một hiện thực đa khối, đa màu, Trần Trọng Vũ đã thành công với việc lạ hóa tiểu thuyết, chơi đùa trên miền chữ nghĩa và phản ánh đời sống đầy nghịch lý của con người thời kỳ hậu hiện đại.

Trong cách lồng ghép, pha trộn yếu tố hội họa vào tiểu thuyết để tạo nên tính tương tác loại hình, chúng tôi nhận thấy có sự khác nhau về cách thức thực hiện và tổ chức tác phẩm của hai nhà văn. Với José Saramago, sự tương tác diễn ra theo lối liên văn bản, tạo điều kiện yếu tố hội họa xâm nhập trực tiếp vào cấu trúc văn bản. Các bức tranh được chèn vào với nhiều mục đích khác nhau như tiên đoán, dự báo, diễn dịch vấn đề,... Không dễ nhận ra sự tương tác của các trường phái hội họa với tiểu thuyết *Mù lòa*, bởi lối trích dẫn liên văn bản đòi hỏi người tiếp nhận phải am tường nhiều trường phái hội họa và tinh ý nhận ra các “dấu vết” xuất hiện trên bề mặt văn bản. Để hiểu được ý nghĩa việc tương tác, người đọc phải suy luận sự kiện trong mạch trần thuật của văn bản. Ngược lại, với tiểu thuyết *Thành phố bị kết án biến mất*, Trần Trọng Vũ cho tiểu thuyết tương tác một cách trực tiếp với hội họa. Nguyên lí mảng màu và nguyên tắc bố cục đã xâm nhập vào các phương diện cấu thành văn bản. Người đọc ngay lập tức bị ấn tượng, mong muốn tìm hiểu ý đồ nghệ thuật của nhà văn trong sự thể hiện các nguyên lí hội họa. Sự khác nhau về cách thức sáng tác và lồng ghép hội họa vào tiểu thuyết của hai nhà văn được có thể được lí giải trên những nguyên nhân khác nhau. Sở dĩ, tiểu thuyết của Trần Trọng Vũ có sự tương tác trực tiếp với hội họa vì ông là một họa sĩ. Trong khi đó, Saramago lại là nhà văn nên tác phẩm của ông, về cách thức tương tác chỉ diễn ra ở khía cạnh liên văn bản. Khác biệt còn đến từ việc mỗi nhà văn bao giờ cũng có sự sáng tạo nghệ thuật riêng khi cho ra đời đứa con tinh thần của mình. Thêm vào đó, trong trường phái hậu hiện đại, các tác giả thường chống lại tính rập khuôn và sự áp đặt về lối viết, nên hướng đi và cách làm có sự khác biệt rõ rệt. Điều đó hình thành nên phong cách, dấu ấn cá nhân riêng biệt và sự đa dạng, phong phú, mới lạ cho tiểu thuyết trong hệ thống thể loại.

3. Kết luận

Sự phát triển của văn học không thể chỉ gói gọn trong những quy phạm cũ, mà hơn hết, các thể loại đóng vai trò nền tảng luôn tìm cách làm mới diện mạo và đời sống của chính nó. Tương tác loại hình là một trong những phương cách đổi mới sáng tạo và là nhân tố thúc đẩy sự phát triển của hệ thống thể loại nói chung và tiểu thuyết nói riêng. Nghiên cứu so sánh tiểu thuyết *Mù lòa* của José Saramago và *Thành phố bị kết án biến mất* của Trần Trọng Vũ dựa trên điểm quy chiếu tương tác loại hình giúp mở rộng phạm vi và đối tượng nghiên cứu từ văn học dân tộc ra văn học thế giới, đồng thời, giúp nhận diện được những hiệu ứng thẩm mỹ của sáng tác nghệ thuật ngôn từ trong sự đối sánh với nghệ thuật thị giác.

Tương tác loại hình giữa văn học với hội họa đã làm mới cho tiểu thuyết và khả năng phục dựng hiện thực theo cách thức riêng của hai nhà văn José Saramago và Trần Trọng Vũ. Sự tương tác trong tiểu thuyết *Mù lòa* của José Saramago diễn ra theo lối liên văn bản. Yếu tố hội họa xâm nhập trực tiếp vào cấu trúc tiểu thuyết của José Saramago và có chức năng dự báo số phận con người, bối cảnh hiện thực, minh giải chủ đề, gợi mở tương lai, đối thoại với các trước tác và Kinh Thánh; hình thành nên sự mới lạ, hấp dẫn trong việc tiếp nhận ở phía độc giả. Với Trần Trọng Vũ, *Thành phố bị kết án biến mất* có sự tương tác với nguyên tắc bố cục và nguyên lí màu sắc của hội họa, qua đó, tác phẩm phản ánh tính nhị nguyên của dòng suy tư trong nhân vật, phô bày những cung bậc cảm xúc và nỗi ám ảnh trong con người. Cùng tương tác với hội họa, nhưng cách làm của hai nhà văn khác nhau nên những hiệu ứng thẩm mỹ cũng khác biệt.

Hướng tiếp cận từ góc nhìn so sánh trong nghiên cứu này góp phần nhấn mạnh mối quan hệ hữu cơ giữa văn học và hội họa, đồng thời thu hẹp khoảng cách giữa văn học Việt Nam và Bồ Đào Nha, mang tác phẩm của hai nhà văn xuất sắc đến gần với độc giả Việt Nam hơn. Tiếp tục hướng nghiên cứu này hứa hẹn sẽ mang lại những phát hiện mới về mối quan hệ giữa văn học với các loại hình nghệ thuật khác cũng như thấy được sự gặp gỡ và nét độc đáo của các nghệ sĩ trên toàn thế giới.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Nashef HAM, (2010). “Becomings in J.M. Coetzee’s Wating for the barbarians and José Saramago’s Blindness”. *Comparative Literature Studies*. Penn State University Press, 47(1), 21-44.
- [2] Aryan A & Helali Z, (2012). “Animal Imagery in Jose Saramago’s Blindness”. *American International Journal of Contemporary Research*, 2(1), 63-72.
- [3] Esmaili S & Zohdi E, (2015). “Panopticism in José Saramago’s Blindness”. *Theory and Practice in Language Studies*. Academy Publication, English, 5(12), 2539-2544.
- [4] TPV Anh, (2017). *Tiểu thuyết Việt Nam đầu thế kỉ XXI – Lạ hóa một cuộc chơi*. Nxb Đại học Huế, Thừa Thiên Huế.
- [5] LL Oanh, (2006). *Văn học và các loại hình nghệ thuật*. Nxb Đại học Sư phạm, Hà Nội.
- [6] HA Mẫn, (2011). *Giáo trình văn học so sánh (Lê Huy Tiêu dịch)*. Nxb Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.
- [7] NV Thuần, (2019). *Giáo trình Lí thuyết liên văn bản*. Nxb Đại học Huế, Thừa Thiên Huế.
- [8] Gomes MAM, (2017). “An Essay about Dialogue: Intertextual Relations between José Saramago, Pieter Bruegel, and Van Gogh”. *Bakhtiniana, São Paulo*, Vol.12 (3), 43-59, Brazil.
- [9] Saramago J, (2022). *Mù lòa (Phạm Văn dịch)*. Nxb Dân trí, Hà Nội.
- [10] C Hải, (2024, February), *Sự chiêm biếm trong bức “Thằng mù lại dắt thằng mù” của Pieter Bruegel*. <https://trithucvn.co/van-hoa/su-cham-biem-trong-buc-thang-mu-lai-dat-thang-mu-cua-pieter-bruegel.html/amp>.
- [11] Piper D, (1997). *Thưởng ngoạn hội họa (Lê Thanh Lộc dịch)*. Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
- [12] VH Lục, (2007). *Nguyên lí hội họa đen trắng (Võ Mai Lý dịch)*. Nxb Mỹ thuật, Hà Nội.
- [13] TT Vũ, (2014). *Thành phố bị kết án biến mất*. Nxb Văn hóa Thông tin, Hà Nội.