

# PHƯƠNG THỨC CHUYỂN THỂ NHÂN VẬT TỪ TRUYỆN NGẮN VIỆT NAM ĐƯƠNG ĐẠI SANG TÁC PHẨM ĐIỆN ẢNH

NGUYỄN VĂN HÙNG

*Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế*

**Tóm tắt:** Mối quan hệ giữa văn học và điện ảnh mang tính chất hai chiều: điện ảnh lấy cảm hứng, chất liệu, thủ pháp nghệ thuật từ mạch nguồn phong phú của văn học; ngược lại, các thủ pháp điện ảnh đã xâm nhập vào địa hạt sáng tạo văn chương. Bài viết tập trung làm rõ mối quan hệ giữa văn học và điện ảnh qua phương thức chuyển thể nhân vật từ truyện ngắn Việt Nam đương đại sang tác phẩm điện ảnh. Trong đó, chúng tôi muốn nhấn mạnh đến việc chuyển thể nhân vật như là cách thức hữu hiệu nhằm chiếm lĩnh, khám phá, diễn giải cuộc sống và số phận con người của nhà làm phim bằng ngôn ngữ điện ảnh đặc thù.

**Từ khóa:** Điện ảnh, mối quan hệ, nhân vật, phim chuyển thể, văn học.

## 1. MỞ ĐẦU

Nhân vật là một trong những thành tố trung tâm của tự sự, nơi chủ thể sáng tạo thể hiện quan niệm nghệ thuật về thế giới và con người bằng những phương tiện, phương thức, biện pháp nghệ thuật. Nhân vật trong văn học và nhân vật trong điện ảnh tuy có sự tương đồng với nhau về loại hình, song giữa chúng có sự khác biệt không nhỏ bởi ngôn ngữ đặc thù của từng loại hình nghệ thuật. Từ hệ thống nhân vật có sẵn trong tác phẩm văn học, các nhà làm phim đã xử lý và tổ chức lại, làm mới ý nghĩa, giá trị bằng việc tạo dựng thêm các mối quan hệ, làm đầy lên đời sống, tô đậm hơn tính cách bằng ngôn ngữ hình ảnh. Với cách làm như vậy, đạo diễn đã mang lại hình hài mới cho nhân vật, khiến chúng vừa quen thuộc vừa lạ lẫm với người xem, qua đó giúp nhà làm phim chuyển tải được tư tưởng, thông điệp của mình.

## 2. THAY ĐỔI Ý NGHĨA, TẠO DỰNG GIÁ TRỊ MỚI CHO NHÂN VẬT VĂN HỌC

Sau khi/đồng thời hình thành đường dây cốt truyện chính, tác giả phim chuyển thể bắt đầu tạo dựng hệ thống nhân vật xoay quanh vào các sự kiện chính của câu chuyện. Nhân vật chính với tính cách, hành động và các mối quan hệ với các nhân vật khác mang chức năng “chèo lái cốt truyện, khởi sự cho hành động, với những động cơ bên trong và mục tiêu bề ngoài”, làm nền cho sự khám phá bản chất cuộc sống và số phận con người trong tác phẩm [3, tr.140]. Do đặc trưng thể loại, hệ thống nhân vật trong truyện ngắn không quá nhiều cũng không quá phức tạp trong các mối quan hệ xã hội, tác giả chỉ tập trung vào một số nhân vật tiêu biểu, đặc biệt, các nhân vật đó ít khi được tái hiện đầy đủ dấu mốc cả cuộc đời, mà chỉ là “lát cắt ngang” những điểm nhấn có tính chất bước ngoặt thay đổi số phận, tính cách, cuộc đời. Khi chuyển thể thành phim, hầu như các nhà làm phim đều kế thừa, tiếp thu hệ thống nhân vật này của tác phẩm văn

học. Nhưng đây không đơn giản là quá trình sao chép y nguyên hệ thống nhân vật từ truyện ngắn sang phim. Mà ở đó biên kịch và đạo diễn thể hiện thao tác chọn lọc: giữ lại và bỏ qua nhân vật, tiếp thu và làm mới nét tính cách, kế thừa và cải biên sự kiện trong cuộc đời nhân vật... Do nhân vật trong điện ảnh đóng vai trò “vừa tạo ra nguyên nhân sự kiện, vừa biểu hiện kết quả; có thể khiến sự kiện xảy ra, làm méo mó hoặc làm đổi chiều” [2, tr.99], nhà làm phim buộc phải tạo dựng đời sống riêng cho nhân vật với ngôn ngữ điện ảnh đặc trưng, hướng đến chủ đề, tư tưởng của bộ phim.

Có thể nói, nhà làm phim khi chuyển thể truyện ngắn sang tác phẩm điện ảnh có rất nhiều cách thể khác nhau trong việc tạo dựng, tổ chức, tái cấu trúc hệ thống nhân vật. Hệ thống nhân vật trong truyện ngắn *Tướng về hưu*, *Thương nhớ đồng quê*, *Những người thợ xé* (Nguyễn Huy Thiệp), *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành* (Nguyễn Minh Châu), *Tiếng đàn môi sau bờ rào đá* (Đỗ Bích Thù), *Trăng nơi đáy giếng* (Trần Thùy Mai), *Cánh đồng bất tận* (Nguyễn Ngọc Tư), hay *Đảo của dân ngụ cư* (Đỗ Phước Tiến), hầu như được giữ nguyên trong phim chuyển thể. Có chăng vai trò và ý nghĩa của hình tượng được tác giả điện ảnh sáng tạo và làm mới.

Bộ phim *Thương nhớ đồng quê* hầu như vẫn giữ nguyên hệ thống nhân vật trong truyện ngắn cùng tên của Nguyễn Huy Thiệp. “Tôi là Nhâm. Tôi sinh ra ở đồng quê”, phim mở đầu bằng những lời tự sự của Nhâm (Tạ Ngọc Bảo) khi anh lang thang trên cánh đồng quê mình. Qua lời kể ngắn ngủi của Nhâm, không những hình ảnh tự họa của anh được dựng nên, mà cuộc đời, số phận của những người xung quanh cũng được điểm xuyết. Nhâm là chàng thanh niên mười bảy tuổi, bỏ học giữa chừng vì nhà nghèo, hay mơ mộng, suy tư và thích làm thơ. Cha hi sinh, Nhâm sống với mẹ (Ngọc Thoa), người chị dâu tên Ngừ (Thúy Hoàng) và cô em gái tên Minh (Thùy Linh) - những người chưa bao giờ rời khỏi lũy tre làng. Từ gia đình, câu chuyện của Nhâm mở rộng ra kể về chú Phụng (Nguyễn Ánh), em trai bố Nhâm, một người bất đắc chí, phiêu lưu; ông giáo Quý (Trịnh Thịnh), bố đẻ chị Ngừ, dù đã có vợ nhưng vẫn đưa cô gái điếm - Nhung (Bích Ngọc) về làm vợ chỉ vì thương xót và muốn “cưu mang” một kiếp người...

Thế giới bình yên đến đơn điệu, nhọc nhằn đến xót xa ở làng quê trong con mắt và cảm nhận của Nhâm bỗng thay đổi khi chị Quyên (Lê Vân), cô cháu gái của di Lưu hàng xóm từ nước ngoài trở về làng thăm di. Là người ra đi từ đồng quê, từng trải qua những kí ức đẹp của tuổi thơ với dòng sông, cánh đồng, đường làng, sau bao nhiêu chìm nổi, bôn ba nơi xứ người, chị thực sự đồng cảm và thương nhớ làng quê. Ở Quyên toát lên vẻ đẹp tự do, phóng khoáng, tươi mới, những điều mà Nhâm chưa bao giờ thấy được ở những người cùng làng. Những chuyện dạo chơi cùng Quyên nơi làng quê đã đánh thức bản năng đàn ông của gã thanh niên mới lớn trong Nhâm. Trong anh trỗi dậy những cảm xúc khó tả. Lặng nghe tiếng nói thầm kín, riêng tư của cơ thể, Nhâm phần nào thấu hiểu những tình cảm đè nén, nỗi xót xa, ngóng trông trong ánh mắt, tiếng thở dài, sự ghen tức vô cớ, hay cái ôm vô thức của chị Ngừ dành cho mình. Sau cái chết tức tưởi của Minh và My, chị Quyên trở về nước, chị Ngừ lên Cao Bằng tìm chồng, còn Nhâm lên đường nhập ngũ, với lời hứa hẹn sẽ trở về, bởi “tôi thương nhớ làng quê của tôi”. Bộ

phim kết thúc ở đó, nhưng dư âm da diết, miên man, vời vợi vẫn còn đọng lại rất lâu trong lòng người xem.

*Thương nhớ đồng quê*, mặc dù vẫn được kể lại qua quan sát và tự sự độc thoại của Nhâm, chàng trai sắp bước sang tuổi mười bảy, nhưng khác với truyện ngắn, Đặng Nhật Minh trong bộ phim của mình không tập trung vào một nhân vật trung tâm, mà hướng ống kính vào ba nhân vật chính (Nhâm, Ngử, Quyên), tạo thành ba cạnh của một hình tam giác, ảnh hưởng, hỗ trợ cho nhau và cùng hướng đến trung tâm là những nỗi niềm về làng quê và số phận người dân quê. Trong Nhâm, người xem cảm nhận một tâm hồn nhạy cảm, yêu làng, thương người của một chàng trai chân thành, mơ mộng và suy tư. Ở Ngử, chúng ta bắt gặp chân dung của một người phụ nữ, quanh năm làm lụng vất vả, tất bật với ruộng vườn, nhưng không thể vời đi nỗi niềm cảm xúc vị đê nén, kim ché. Với Quyên, sự từng trải, tự do, phóng khoáng toát lên qua từng ánh mắt, nụ cười, dáng đi của kẻ đã bôn ba khắp chốn đang tìm kiếm sự bình yên trong những kí ức ngọt ngào nơi làng quê; cô là nỗi thèm muốn, khát khao mà cả Nhâm và chị Ngử đều hướng tới.

Những nhân vật phụ, mặc dù xuất hiện ít, song vẫn hiện lên sống động, sắc nét qua lời kể, cái nhìn của Nhâm. Đó là ông giáo Quý, chú Phụng, thím Nhung, chị Thoa, dì Lưu, thầy Ngọc... Họ là những con người bị mắc kẹt trong cái vòng luẩn quẩn của sự nghèo đói, thiếu thốn, thụ động, cứ lặp đi lặp lại từ đời này qua đời khác. Họ chỉ còn là những cái bóng, nhỏ bé, đơn độc, sợ thay đổi giữa đời sống dường như không trôi chảy nơi làng quê. Cách tự sự thiên về khơi gợi cảm xúc hơn là kể một câu chuyện có đầu có đuôi về cuộc đời, số phận con người khiến phim của Đặng Nhật Minh như một “lát cắt cuộc sống”, “một khoảnh khắc tâm trạng”, dễ cảm nhận song khó kể lại. Có thể thấy, hệ thống nhân vật chính và phụ trong phim của Đặng Nhật Minh hầu như không khác so với truyện của Nguyễn Huy Thiệp. Cái khác ở đây chính là đạo diễn phim đã làm mới ý nghĩa của hình tượng, tổ chức lại các tuyến nhân vật, tái cấu trúc các mối quan hệ, từ đó nâng tầm khái quát của chủ đề, tư tưởng bằng ngôn ngữ điện ảnh đặc trưng.

Cũng với cách làm ấy, song Phạm Hồng Ánh trong bộ phim đầu tay *Đảo của dân ngụ cư*, chuyển thể từ truyện ngắn cùng tên của Đỗ Phước Tiên lại có cách tiếp cận và lối tự sự quyết liệt, mạnh mẽ hơn. Hầu hết các gương mặt trong hệ thống nhân vật của truyện đều xuất hiện trên màn ảnh. Đó là ông chủ người Hoa - chệt Liếm (Hoàng Phúc), lạnh lùng, bí hiểm; một bà vợ nhẵn nhụi, phục tùng quá mức - Xiếm Hoa (Ngọc Hiệp); hai gã thanh niên làm thuê: Miên (Nhan Phúc Vinh), Phước (Phạm Hồng Phước), làm việc quần quật suốt ngày, hừng hực sức sống, tràn trề bản năng đàn ông; một ông đầu bếp người Ấn sùng đạo, nhiều suy tư (Hoàng Nhân); và cuối cùng là chị Chu (Ngọc Thanh Tâm), cô con gái bị tật nguyền của ông chủ, bị nhốt trên căn phòng gác mái bằng gỗ, với những cảm xúc hồn nhiên, trong trẻo và khát khao đàn bà mãnh liệt.

Từ hệ thống nhân vật ấy, nhà làm phim đã tái cấu trúc tạo thành những mối quan hệ vừa chặt chẽ vừa lỏng lẻo, vừa cộng sinh vừa đối đầu, vừa phục tùng vừa ngấm ngấm phản kháng. Bối cảnh nội bên trong ngôi nhà cổ, có căn phòng gỗ áp mái với hai chiếc cửa sổ trời, góc quay chủ yếu là trung cảnh và cận cảnh trực diện, tạo nên sự bức bối, ngột ngạt. Đường như không gian bên trong tách biệt hoàn toàn với thế giới bên ngoài, nơi

cánh cửa gỗ ít khi được mở toang, nơi mỗi người tồn tại như một cái bóng buồn bã triền miên. Cùng với đó, gam màu được sử dụng là màu tối, có khi tranh tối tranh sáng, vừa thể hiện những số phận hẩm hiu, không lối thoát, vừa khắc họa tâm trạng bán loạn, bí ẩn trong cõi lòng mỗi nhân vật. Sáu nhân vật, không ai chính ai phụ. Một cộng đồng tứ chiếng, trôi dạt cùng tụ về đây. Mỗi người trong họ là hòn đảo cô đơn, họ tự nhốt, hoặc bị nhốt biệt lập với những người còn lại. Một quân hợp những con đực, bạo liệt, tìm mọi cách để giải phóng cái dương tính ngồn ngộn trong mình, nhưng lại thiếu tình thương, lòng trắc ẩn và trách nhiệm. Chệt Liêm, ông chủ người Hoa tìm kiếm niềm vui trong sự hành hạ tàn bạo với người vợ, và tình thương ích kỉ, khó hiểu dành cho cô con gái. Miên và Phước, hai gã đàn ông cường tráng, cho dù thay nhau lên căn phòng gác mái, lén lút, hì hục làm tình với chị Chu mỗi đêm, nhưng không ai trong họ có ý định “cởi trói” giải phóng, trở thành đôi chân để một lần đưa người tình khỏi căn phòng bị nhốt như chính niềm mong mỏi của cô. Một thế giới đàn bà “bị nhốt” cả về thể xác và tâm hồn, càng vùng vẫy họ càng bị thít chặt trong thế giới được ngự trị bởi nam giới, dương tính. Xiêm Hoa, vợ chệt Liêm, nhẫn nhục hầu hạ và phục tùng chồng trong sự sợ hãi, bị đối xử thô bạo, thậm chí cô không còn coi mình như một con người. Chu, cô con gái với đôi chân bị liệt, trong căn phòng khép kín, âm u, nhiều âm tính, cô tìm niềm vui bên những con vật bằng đất nặn vô tri vô giác (một ám dụ sâu sắc về nỗi cô đơn, lạc loài, và sự tha hóa, vô cảm của con người); tìm sự giải thoát khỏi bế tắc, trốn tránh bằng tình dục với hai người đàn ông. Bằng lối dàn dựng mới mẻ, cách tiếp cận vấn đề quyết liệt, mỗi nhân vật trong truyện ngắn của Đỗ Phước Tiến dường như được làm mới lại, khiến người xem trải qua rất nhiều cung bậc cảm xúc, khi nhẹ nhàng, thư thái, khi bức bối, bùng nổ, lúc xót xa, cảm thương, lúc giận hờn, căm ghét.

Có thể nói, tư duy của nhà làm phim mặc dù có sự gặp gỡ với tư duy của nhà văn, song với những đặc trưng về loại hình, về chất liệu ngôn ngữ, tác giả điện ảnh phải có những cách làm khác. Có rất nhiều cách để kể lại tác phẩm văn chương bằng hình ảnh, tức là chuyển từ hệ thống kí hiệu này sang một hệ thống kí hiệu khác. Câu chuyện trung thành hay không trung thành với văn bản gốc lúc này không còn quá quan trọng, bởi chất liệu văn chương chỉ có tính chất gợi hứng/gợi mở cho những sáng tạo nghệ thuật của nhà làm phim. Sự tự do sáng tạo được đề cao, điều đó đồng nghĩa với việc tác phẩm điện ảnh có giá trị tự thân, độc lập với giá trị của tác phẩm văn chương. Trong quá trình sáng tạo, nhà làm phim cần phải tuân thủ nguyên tắc đặc trưng loại hình trên các bình diện chất liệu, hình tượng nghệ thuật, tư duy hình ảnh, ngôn ngữ điện ảnh, sự biểu hiện của nhân vật...; sau nữa làm rõ, nhấn mạnh, có thể bổ sung, sáng tạo thêm những nội dung, tư tưởng mà tác phẩm văn học ít nhiều đề cập đến.

### 3. BỔ SUNG NHÂN VẬT, TẠO LẬP CÁC MỐI QUAN HỆ TRONG TÁC PHẨM ĐIỆN ẢNH

Bên cạnh việc tái cấu trúc hệ thống nhân vật, và làm mới ý nghĩa của nhân vật, các nhà làm phim còn bổ sung, gia cố, sáng tạo thêm nhiều nhân vật khác không có trong phiên bản gốc. Tiêu biểu như Nguyễn Thanh Vân với *Đời cát*, Phạm Huệ Giang với *Tâm hồn mẹ*. Có thể hiểu cho cách làm này của nhà làm phim bởi trong hai truyện ngắn của Hữu

Phuong và Nguyễn Huy Thiệp, tuyến nhân vật khá ít, có chiều giản đơn trong tính cách, suy nghĩ, mối quan hệ. Trong khi đó, cả *Đời cát* và *Tâm hồn mẹ*, chủ đề tư tưởng đã được mở rộng thêm, có tính phổ quát và giá trị biểu trưng. Cùng với việc gia tăng các sự kiện, chi tiết trong đường dây cốt truyện chính, mở ra những mạch truyện mới, các nhà làm phim đã bổ sung, sáng tạo thêm nhiều nhân vật mới, và đặt họ trong những mối quan hệ ràng buộc với nhân vật cũ, vừa tô đậm cho cuộc đời, tính cách, số phận nhân vật, vừa triển khai hệ chủ đề nhiều tầng, nhiều lớp.

Được Nguyễn Thanh Vân chuyển thể từ truyện ngắn *Ba người trên sân ga* của Hữu Phương, *Đời cát* là câu chuyện của một vùng đất đặc biệt với những con người đặc biệt. Trong truyện ngắn của Hữu Phương, câu chuyện xoay quanh ba nhân vật chính: ông Cảnh, bà Thoa và Tâm. Câu chuyện chia thành hai lớp thời gian: thời gian thực tại, ông Cảnh từ biệt Tâm, người vợ hai, trở về tìm người vợ đầu, bà Thoa sau hơn 20 năm chia cắt vì chiến tranh; thời gian kí ức, tái hiện lại những năm tháng ác liệt của chiến tranh nơi vùng biển Quảng Bình, ông Cảnh lúc bấy giờ là anh chàng lính thủy, chỉ huy đoàn tàu kháng cự lại những trận oanh tạc của địch, trong lúc gặp nạn, bị thương, ông được người con gái đẹp người đẹp nét nơi vùng đất Phù Kinh cứu giúp; cảm cái ơn cứu mạng, ông đã yêu thương, ở lại kết duyên cùng Tâm, kết quả là sự ra đời của Gianh. Câu chuyện đan cài thực tại và quá khứ để lí giải cho tình cảnh trở trêu của ông Cảnh. Cuộc “đụng độ” của ba người ở ngôi nhà bà Thoa, sự khó xử, hờn ghen, tui phận thể hiện trong cách họ ứng xử với nhau hằng ngày. Cuối cùng Tâm về quê, ông bà Cảnh tiễn cô lên tàu. Chứng kiến cảnh chia tay xót đắng, ghen ngào giữa chồng và người vợ hai trong ngôi nhà hoang vắng ga tàu, bà Cảnh quyết định mua vé để ông Cảnh theo vợ hai, còn mình thì tìm niềm an ủi ở Gianh trong quãng đời còn lại.

Có thể thấy, đường dây cốt truyện chính khá đơn giản, hệ thống nhân vật ít, buộc Nguyễn Thanh Vân khi chuyển thể thành phim không chỉ gia cố cho đời sống nhân vật thêm phong phú, trọn vẹn, mà còn phải bổ sung hệ thống nhân vật mới, giúp ông chuyển tải trọn vẹn chủ đề, tư tưởng. Cũng nói thêm, *Đời cát* là một trong số ít bộ phim chuyển thể không lấy tên phim là tên tác phẩm gốc (*Chuyện của Pao*, *Người đàn bà mộng du* cũng nằm trong số ấy), cho thấy ý thức đổi mới của đạo diễn ngay từ nhan đề tác phẩm. Tên gọi “Đời cát”, một phần nào đó đã chuyển tải chủ đề bộ phim về thân phận nhỏ bé, vô định của con người, họ như những hạt cát mong manh, tội nghiệp giữa bãi cát ngút ngàn, nép mình bên biển cả bao la, dữ dội. Cát cũng trở thành nhân vật chính xuyên suốt, tác động đến tất cả các nhân vật trong phim. Bao quanh họ là cát, họ “sống trên cát và chết vùi trong cát”, rồi những cơn bão cát luôn đe dọa đến cuộc sống bình yên của họ. Giữ lại bộ khung hệ thống nhân vật trong truyện, Nguyễn Thanh Vân phát triển thêm hệ thống nhân vật khác, sinh động và ám ảnh. Họ là nạn nhân của chiến tranh, theo cách này hay cách khác. Đó là Huy (Công Ninh), du kích xã năm xưa, nay là thương binh cụt một chân, luôn trong trạng thái say mèm, ngất ngưỡng trong đêm, vật vờ như một bóng ma. Đó là chị Hảo (Trần Thị Bé), người đàn bà cụt hai chân vì bị vương phải mìn, mất khả năng lao động, hàng ngày phải xin cá của người đi biển để sống. Hai con người luôn luôn thao thức giữa màn đêm âm u của ngôi làng cát ven biển.

Bên cạnh những nhân vật có tên, trong phim còn xuất hiện vô số những nhân vật không tên, họ là người dân của làng cát, làm ruộng, bắt tằm mưu sinh, hằng ngày đối diện với những hiểm nguy của biển cả. Góc máy toàn cảnh của nhà làm phim nhiều lần thu lại hình ảnh những bãi cát dài miên man, bất tận, trên đó là những phận người làm lữ bước những bước đi nặng nhọc. Họ như những chấm nhỏ trong biển cát bao la, bị gió, bị bão quăng quật liên hồi, bị cát níu chân, kìm giữ. Tuyến nhân vật cũ và mới bổ sung, đan chéo vào nhau tạo thành những mối quan hệ rối rắm, phức tạp. Đây chính là tìm tòi, sáng tạo khác biệt của nhà làm phim. Ông Huy yêu thầm Thoa (Mai Hoa), âm thầm bảo vệ bà khi hai người còn là du kích chiến đấu bên cạnh nhau, nhưng bà đã cự tuyệt tình cảm chân thành ấy, một mực chờ đợi chồng trở về. Chị Hảo lại dành tình cảm cho Huy, mong Huy về ở với mình và khao khát một đứa con với ông để bớt quanh hiu, cô độc, nhưng trớ trêu, Huy không đáp lại tình cảm ấy. Để rồi, hằng đêm, Huy mang rượu đến trước ngôi nhà tranh của bà Thoa uống trong sự chờ đợi tuyệt vọng (và bị bà xua đuổi); còn phía bên kia, chị Hảo ngóng nhìn sang, cũng mỗi mòn, cay đắng cười trong nước mắt. Hình ảnh ấy lặp đi lặp lại biết bao đêm, bao tháng, bao năm, cho đến khi cuộc đời tất cả bị lỡ làng, rơi vào bế tắc, không lối thoát.

Kịch tính của phim được đẩy lên cao trào khi những phận người tưởng chừng như bị quên lãng được đặt vào một thử thách mới, buộc họ phải bộc lộ toàn bộ tính cách, nỗi lòng để chấp nhận và lựa chọn, để lãng quên quá khứ và xoa dịu nỗi đau hiện tại. Gianh nhớ ba (ông Cảnh - Đơn Dương), trốn mẹ nhảy tàu vào thăm, Tâm (Hồng Ánh) ở nhà lo lắng, không yên, cũng phải vào theo. Từ đây, năm con người, già có trẻ có, lành lặn có thương tật có, bị đẩy lên sân khấu cuộc đời, nơi cát bao quanh, biển gầm gừ cũng không thể che giấu con bão lòng đang trời lên mạnh mẽ, dữ dội ở mỗi người. Cuối cùng lòng tốt, sự tử tế và khát khao hòa giải chiến thắng. Bà Thoa dắt ông Cảnh đi thăm mộ của người thân (qua lời kể của bà, đa phần họ đều bị chết bởi bom đạn của chiến tranh, sự tra tấn tàn bạo của địch), bà chỉ thêm ngôi mộ của một kẻ đã từng là bạn đồng môn của ông Cảnh năm xưa, nhưng sau đó theo phe Cộng hòa, trở thành tên xã trưởng ác ôn chuyên ức hiếp đàn bà, giết người không ghê tay (kẻ này đã từng có ý định hãm hiếp bà Thoa trong rừng dương, nhưng bị Huy bắn chết). Bà Thoa đã đưa một nén nhang cho chồng để ông thấp lên ngôi mộ của người đồng môn, cũng là kẻ bên kia chiến tuyến. Chi tiết này được nhà làm phim lồng vào khéo léo nhằm thể hiện tinh thần hòa giải dân tộc, xoa dịu nỗi đau, cũng là phù hợp với văn hóa Việt: “chết là hết”. Hay chi tiết ông Huy chứng kiến cảnh chị Hảo bị người vợ của lão Quỳnh chửi bới, nhục mạ, mạt sát vì ngủ với chồng bà để kiếm một đứa con, mặc dù không yêu chị, nhưng ông đã đứng ra nhận mình là cha của đứa bé trong bụng chị Hảo. Hình ảnh chị Hảo tủi thân tủi phận gục đầu vào ông Huy rầm rức khóc, cùng lời hứa từ nay sẽ về ở và chăm sóc chị của ông Huy đã cho thấy lòng trắc ẩn, tình yêu thương như sức mạnh phi thường nâng đỡ những tâm hồn đã chịu quá nhiều tổn thương, mất mát, đau khổ. Và cuối cùng là chi tiết đoạn kết được đạo diễn làm mới lại, tạo nên sự bất ngờ cho người xem. Góc quay cận cảnh gương mặt bà Thoa trong cơn đau khổ tuyệt vọng, trong khi tiếng còi tàu vang lên, tàu chuyên bánh; ngay tức khắc, máy quay lại hướng đến hình ảnh của Tâm đang ngồi trên tàu, góc quay cận cảnh, gương mặt dàn dụa nước mắt, người xem vô cùng ngạc nhiên,

bản khoản, bởi tâm lí bình thường, Tâm phải vui mới đúng vì chồng trở về với mình. Máy quay tiếp tục dừng ở sân ga, bên đường ray, tiền cảnh là hình ảnh ông Cảnh đang đứng ngóng theo đoàn tàu, hậu cảnh là bước chân liêu xiêu trên cùn cát của bà Thoa. Lúc này người xem mới vỡ òa trong sự xúc động, ông Cảnh đã quyết định ở lại bên người vợ già nua, tội nghiệp, người đã dành cả đời để chờ đợi ông trở về. Đây là đoạn kết có thay đổi một vài chi tiết so với truyện ngắn của Hữu Phương, và với người xem, họ cảm thấy thỏa lòng, còn với đạo diễn, ông đã nâng bộ phim lên tầm cao mới, đề cao giá trị nhân bản: tình người, trách nhiệm và lòng nhân.

*Tâm hồn mẹ* cũng là bộ phim thể hiện dấu ấn mạnh mẽ của nhà làm phim trong việc tổ chức và cấu trúc lại hệ thống nhân vật. So với *Ba người trên sân ga*, truyện của Nguyễn Huy Thiệp còn ít ỏi sự kiện và nhân vật hơn. Câu chuyện chỉ được kể trong bảy trang giấy, xoay quanh hai nhân vật Đăng và Thu, bối cảnh diễn ra phần lớn trên lớp học, chủ yếu là đối thoại. Với những đặc điểm như vậy, chọn chuyển thể truyện ngắn này thành phim quả là một thách thức không hề nhỏ với đạo diễn Phạm Nhuệ Giang. Tuy nhiên, cũng giống như Nguyễn Thanh Vân, chi tiết phát sáng “chiếc vé cao thượng” ở cuối truyện của Hữu Phương đã gợi hứng cho *Đời cát*; Phạm Nhuệ Giang thấy được ở tác phẩm của Nguyễn Huy Thiệp một cái tứ lạ: bản năng làm mẹ trong một đứa trẻ. Từ cái tứ này, bà đã xây dựng đường dây cốt truyện chính bằng cách mở rộng các tuyến truyện, thêm vào đó tuyến truyện về người mẹ (nhân vật vốn xuất hiện thoáng, không ấn tượng trong truyện). Thêm tuyến truyện về người mẹ, đồng nghĩa với việc nhà làm phim bổ sung các nhân vật và những mối quan hệ xoay quanh, nhằm tạo dựng đời sống cho người mẹ. Những nhân vật mới xuất hiện bên cạnh hai nhân vật chính trong phiên bản truyện: mẹ Lan (Hồng Ánh), anh tài xế xe tải - người tình của Lan (Trương Minh Quốc Thái), người đàn ông đánh cá trên sông Hồng (Công Lý), người đàn bà cho vay nặng lãi (Lê Thủy). Ngoài ra, Phạm Nhuệ Giang còn tô đậm thêm chân dung của ông bà Đăng (Phát Triệu, Đăng Thị Tàn) để tái hiện không khí gia đình, nơi Đăng, mồ côi mẹ, cha bỏ đi; bổ sung thêm những người dân lao động nhọc nhằn buôn bán ở chợ đầu mối Long Biên, nhằm tạo bối cảnh về hiện thực xã hội cho bộ phim. Rõ ràng, số lượng nhân vật đã gấp nhiều lần so với truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp. Kể từ đây, Phạm Nhuệ Giang triển khai diễn biến câu chuyện dựa trên sự phát triển tính cách và các mối quan hệ của nhân vật.

Lan, người mẹ đơn thân, sống cùng cô con gái nhỏ - Thu (Phùng Hoa Linh Thoại) ở ngôi nhà đơn sơ bãi giữa sông Hồng, mưu sinh bằng nghề bán trái cây ở ven đường. Cuộc sống của hai mẹ con vô cùng thiếu thốn, buôn bán ế ẩm, hàng tồn đọng, Lan phải đi vay nặng lãi, bị siết nợ, nhiều khi không có tiền để trang trải việc học cho con, sinh hoạt trong gia đình. Thế nhưng, cô lại lao vào cuộc tình mê đắm, mù quáng, đầy bản năng với anh chàng lái xe tải, bỏ bê việc chăm sóc con, không thiết tha việc làm ăn buôn bán, khó khăn chồng chất khó khăn (loại hình nhân vật “người phụ nữ sa ngã” trong điện ảnh thế giới” [1, tr.205]. Người tình của Lan, kẻ luôn xem Lan là một trò chơi, nơi thỏa mãn thể xác sau những chuyến xe đường dài chờ hàng. Anh chưa bao giờ xác định sẽ có mối quan hệ lâu dài với Lan, và lại càng không muốn vương trách nhiệm với mẹ con Lan. Trước cảnh mê muội, yếu đuối, lụy tình của mẹ, cô bé Thu như trưởng thành

trước tuổi. Cô luôn tự nhủ “mẹ phải yêu con chứ”, “mẹ phải bảo vệ con chứ”, dần thành hình trong cô bản năng làm mẹ mạnh mẽ, dù chỉ là trong huyền tưởng. Bao nhiêu điều mong mỏi, khao khát ở người mẹ, Thu chuyển sang cho Đăng, cậu bé mồ côi mẹ, bố bỏ đi, sống với ông bà ngoại cũng thiếu thốn trăm bề. Ở lớp học, Thu luôn tìm cách bảo vệ, che chở cho Đăng trước sự bắt nạt, trêu ghẹo của bạn bè. Sự mạnh mẽ, quyết liệt của Thu khiến Đăng ngưỡng mộ, khâm phục. Hai đứa trẻ bắt đầu hình dung dường như có một mối liên hệ vô hình giữa chúng, và dường như Thu là mẹ Đăng! Trong mọi hoàn cảnh, Thu biết cách để khóa lấp nỗi trống trải, cô đơn trong Đăng.

Những trò chơi của hai đứa trẻ ở ven sông bên bãi ngô xanh muốt (đuổi bắt, nướng ngô, thui chuột, chăm sóc rau), giấc mơ huyền tưởng được lạc xuống thủy cung, nơi không còn bất kì nỗi sợ hãi, lo toan nào; hay chi tiết chúng được người đánh cá cho xuống thuyền, vui đùa trên sông, ăn cá nướng... Tất cả gợi nhắc những dư vị ngọt ngào tuổi thơ bị chính người lớn và cuộc sống nhọc nhằn đang tâm đánh cắp. Niềm vui chỉ là khoảnh khắc, vội đến vụt trôi, chỉ đọng lại sự lạc lõng, chơi vơi. Khi miêu tả những trò chơi vui tươi của hai đứa trẻ, góc máy toàn cảnh, thu trọn hình ảnh thiên nhiên rộng lớn (biểu tượng của người mẹ che chở, bao dung), trung tâm là nét mặt trong trẻo, tiếng cười ngây thơ. Âm nhạc nhẹ nhàng, da diết vang lên như xoa dịu những nỗi buồn của Thu và Đăng. Ngay sau đó, góc máy chuyển sang trung cảnh, cận cảnh hình hài co ro, nét mặt đượm buồn của hai đứa trẻ, chúng ngồi cạnh nhau, nhưng mỗi đứa nhìn mỗi hướng như đang theo đuổi ý nghĩ riêng, nỗi lo riêng và khát vọng riêng. Âm nhạc ngừng lại, tạo ra một không gian tĩnh và khuôn hình bất động, như thể hiện nỗi lòng này sẽ còn mãi trong những tháng ngày tiếp theo của hai đứa trẻ.

Việc Phạm Nhuệ Giang mở rộng tuyến nhân vật người mẹ nhằm tạo nên sự đối lập, tương phản giữa một bên là Lan, người mẹ nghèo khổ, bông bột, yếu đuối, lụy tình, có phần vô trách nhiệm; còn bên kia là Thu, cô con gái mười tuổi chín chắn, trưởng thành, trách nhiệm, mang bản năng giỏi và thiên chức làm mẹ mạnh mẽ. Đó cũng là cách nhà làm phim lí giải cho tính cách và bản năng của Thu (trong truyện của Nguyễn Huy Thiệp điều này chỉ được đề cập thoáng qua); đồng thời, ở một khía cạnh nào đó, nhà làm phim như gióng hồi chuông cảnh tỉnh, chỉ có tình yêu thương của gia đình, trách nhiệm của cha mẹ mới có thể giúp những đứa trẻ phát triển bình thường. Đồng thời, qua cuộc sống của mẹ con Thu và rất nhiều người dân lao động, tầng lớp dưới đáy xã hội, Phạm Nhuệ Giang như muốn khắc họa hiện thực cuộc sống nghiệt ngã, đầy bất trắc và nhiều lo toan. Hình ảnh những gương mặt nhàu nát vì nghèo đói, chen lấn, chộp giạt, giữa tiếng chửi rủa, hỗn tạp ở chợ Long Biên, chính là một mảnh ghép của cuộc sống đô thị. Rõ ràng, giữa cái phồn hoa, tấp nập, lung linh của thành phố, còn đó một thế giới khác, u tối, lầm lũi, nghèo khổ. Trong thế giới ấy, còn biết bao tuổi thơ bị đánh cắp như Thu và Đăng, bao đứa trẻ phải trở thành người lớn khi chưa đến tuổi, bao cuộc đời lỡ làng, bế tắc, không lối thoát; điều này, Phạm Nhuệ Giang đòi hỏi người xem phải thận thức, suy tư, trăn trở.

Là một trong số ít người đàn bà làm phim, Phạm Nhuệ Giang đã thể hiện góc nhìn mang tính nữ của mình trong mỗi góc máy, mỗi khuôn hình, từng ánh mắt, từng nét mặt khắc



họa nhân vật. Mười năm sau *Thung lũng hoang vắng*, bà lại tiếp tục chủ đề bản năng giới, thiên chức làm mẹ, và cả nỗi cô đơn, khao khát mãnh liệt của người đàn bà trong phim *Tâm hồn mẹ*. Không như Phạm Hồng Ánh, đạo diễn phim *Đảo của dân ngụ cư*, chưa mạnh dạn vượt thoát góc nhìn của đàn ông về số phận và khát khao của đàn bà, Phạm Huệ Giang thực sự đã để lại dấu ấn đậm nét phái tính nữ khi thể hiện câu chuyện mang đậm chất âm tính. Bà đã chuyển đi thông điệp: “Mỗi người đàn bà đều có thiên tính người mẹ”, chỉ có điều họ sẽ thực thi sứ mệnh cao cả đó như thế nào mà thôi. Lan bông bột, bản năng, cháy hết mình trong cuộc tình; Thu nữ tính, chín chắn, khao khát được che chở, bảo vệ. Hai hình ảnh đối nghịch, Lan vừa đáng trách vừa đáng thương khi không làm tròn trách nhiệm của một người mẹ đích; còn Thu lại khiến người xem an tâm, lạc quan về hình ảnh người “đàn bà khác mẹ mình” trong tương lai.

#### 4. KẾT LUẬN

Như vậy, từ nhân vật văn học đến nhân vật điện ảnh, các nhà làm phim đã thể hiện sự tìm tòi, đổi mới nhằm đem lại giá trị biểu hiện khác cho nhân vật. Tiếp thu, kế thừa, bổ sung, cải biên, dường như không có một con đường định sẵn với những nguyên tắc, thao tác lựa chọn cho nhà làm phim, mà mỗi người phải tự chủ động kiếm tìm, sáng tạo riêng. Mang đặc trưng của loại hình điện ảnh với chất liệu riêng khác, tác giả điện ảnh thể hiện dấu ấn đậm nét của mình trong từng khuôn hình, góc quay, mỗi cách dàn dựng, cắt đúp, từng giai điệu âm nhạc, tiếng động, mỗi nét tạo hình, diễn xuất. Nhờ vậy, nhân vật hiện lên sinh động, sắc nét, mang tính khái quát cao, có thể chuyển tải được chủ đề, tư tưởng, mang lại giá trị thẩm mỹ, nghệ thuật cho tác phẩm điện ảnh.

#### TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Buckland Warren (2011). *Nghiên cứu phim*, Phạm Ninh Giang dịch, NXB Tri thức, Hà Nội.
- [2] Bordwell David, Thompson Kristin (2013). *Nghệ thuật điện ảnh*, Đỗ Thu Hà, Nguyễn Liên, Nguyễn Kim Loan, Ngô Tự Lập, Trần Nho Thìn, Trần Hải Yên, Trần Phương Hoàng dịch, NXB Thế giới, Hà Nội.
- [3] Frensham Ray (2011). *Tự học viết kịch bản*, Trịnh Minh Phương dịch, NXB Tri thức, Hà Nội.

**Title:** CHARACTER ADAPTATION METHOD FROM CONTEMPORARY VIETNAMESE SHORT STORIES TO FILMS

**Abstract:** Literature and motion picture arts are distinctive art forms, yet they have a reciprocal relationship: movies are inspired by literature works and methods, while movie methods have been applied more frequently in literature works. This article focused on the relationship between literature and motion picture arts by character adaptation method from contemporary Vietnamese short stories to films. In addition, we want to place an emphasis on organising methods for the character adaptation as an effective way of occupying, discovering, and interpreting history and human fate of file director, in a special cinematic language.

**Keywords:** Motion picture arts, relationship, character, film adaptation, literature.