

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SÂN KHẤU - ĐIỆN ẢNH HÀ NỘI
KHOA SAU ĐẠI HỌC

LUẬN ÁN TIẾN SĨ NGHỆ THUẬT

SỰ BIẾN ĐỔI NHÂN VẬT TRONG PHIM TRUYỆN
ĐỀ TÀI CHIẾN TRANH VIỆT NAM
CỦA ĐIỆN ẢNH VIỆT NAM VÀ ĐIỆN ẢNH MỸ SAU 1975

Chuyên ngành : Lý luận, lịch sử và phê bình
điện ảnh - truyền hình

Mã số : 9.21.02.31

Hà Nội - 2021

LỜI CAM ĐOAN

Công trình nghiên cứu này là của tác giả luận án, được thực hiện dưới sự hướng dẫn của các nhà khoa học và sự giúp đỡ của các nhà chuyên môn trong lĩnh vực điện ảnh. Trong toàn bộ nội dung của luận án, các thông tin tổng hợp lấy từ các nguồn tài liệu được trích dẫn đầy đủ. Tất cả các tài liệu tham khảo đều có xuất xứ rõ ràng.

Tác giả luận án

DANH MỤC CÁC CHỮ VIẾT TẮT

GS	: Giáo sư
NCS	: Nghiên cứu sinh
NSND	: Nghệ sĩ Nhân dân
NSUT	: Nghệ sĩ ưu tú
NXB	: Nhà xuất bản
PGS	: Phó giáo sư
TS	: Tiến sĩ
tr	: Trang
Ths	: Thạc sĩ

MỤC LỤC

MỞ ĐẦU.....	7
1. Lí do chọn đề tài.....	7
2. Mục đích nghiên cứu.....	9
3. Đối tượng nghiên cứu.....	9
4. Phạm vi nghiên cứu.....	10
5. Nhiệm vụ của nghiên cứu	10
6. Câu hỏi và giả thuyết nghiên cứu.....	11
6.1. Câu hỏi nghiên cứu	11
6.2. Giả thuyết nghiên cứu	11
7. Cơ sở lí thuyết của nghiên cứu.....	12
8. Phương pháp nghiên cứu.....	13
9. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn của đề tài	14
10. Cấu trúc của luận án.....	14
TỔNG QUAN NGHIÊN CỨU	16
1. Nhóm tài liệu liên quan đến khái niệm, thuật ngữ của vấn đề nghiên cứu.....	16
1.1. Các tài liệu lí luận nhân vật trong văn học nghệ thuật.....	16
1.2. Các tài liệu về lí luận nhân vật trong phim truyện điện ảnh	20
2. Nhóm tài liệu liên quan đến đề tài chiến tranh Việt Nam và sự biến đổi nhân vật trong phim truyện sau năm 1975.....	26
2.1. Các tài liệu tiếng Việt.....	27
2.2. Các tài liệu tiếng nước ngoài	35
NỘI DUNG	41
Chương 1: CƠ SỞ LÍ LUẬN VÀ THỰC TIỄN CỦA NGHIÊN CỨU	41
1.1. Lí luận về nhân vật.....	41
1.1.1 Nhân vật trong văn học nghệ thuật	41
1.1.2. Nhân vật điện ảnh.....	49

1.2. Một số lý thuyết được vận dụng trong nghiên cứu	56
1.3. Mối quan hệ giữa hiện thực cuộc sống và nghệ thuật - Cuộc chiến tranh Việt Nam	65
1.4. Truyền thống văn hóa chi phối việc lựa chọn, xây dựng nhân vật của điện ảnh hai nước	71
Tiểu kết chương 1.....	74
Chương 2: SỰ BIẾN ĐỔI NHÂN VẬT TRONG PHIM TRUYỆN ĐỀ TÀI CHIẾN TRANH VIỆT NAM CỦA ĐIỆN ẢNH VIỆT NAM SAU NĂM 1975	77
2.1. Nhân vật trong một số phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam trước năm 1975	77
2.1.1. Nhân vật cần có của một dân tộc buộc phải đứng lên kháng chiến.....	77
2.1.2. Điểm chung của nhân vật các bộ phim truyện đề tài chiến tranh của điện ảnh Việt Nam trước năm 1975	95
2.2. Nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam sau năm 1975	100
2.2.1. Nhân vật trong những phim trực diện đề tài chiến tranh sau năm 1975	101
2.2.2. Nhân vật của hiện thực phong phú thời hậu chiến.....	109
2.2.3. Điểm chung về sự biến đổi của nhân vật các phim truyện đề tài chiến tranh của điện ảnh Việt Nam sau năm 1975	120
2.3. Nguyên nhân sự biến đổi nhân vật phim truyện điện ảnh Việt Nam sau năm 1975	124
2.3.1. Sự thay đổi về bối cảnh lịch sử, văn hóa, xã hội	124
2.3.2. Sự phát triển nội tại của nền điện ảnh.....	126
Tiểu kết chương 2.....	127
Chương 3: SỰ BIẾN ĐỔI NHÂN VẬT TRONG PHIM TRUYỆN ĐỀ TÀI CHIẾN TRANH VIỆT NAM CỦA ĐIỆN ẢNH MỸ SAU NĂM 1975	129
3.1. Khái lược về sự phát triển dòng phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ	129
3.2. Nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ trước năm 1975	135

3.3. Nhân vật phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ sau năm 1975	141
3.3.1. Nhân vật của cuộc chiến vô nghĩa	141
3.3.2. Nhân vật người lính thời hậu chiến và hội chứng Việt Nam	159
3.3.3. Nhân vật người hùng trở lại	167
3.3.4. Nhân vật phản diện trong các phim truyện về chiến tranh của điện ảnh Mỹ sau năm 1975	170
3.4. Một số nguyên nhân của sự biến đổi nhân vật trong các phim đề tài chiến tranh Việt Nam của Điện ảnh Mỹ sau 1975.....	174
3.4.1. Hiện thực, kết cục cuộc chiến và độ lùi thời gian.....	174
3.4.2. Truyền thống đề cao cá nhân tính và truyền thống Hollywood.....	175
3.4.3. Nền điện ảnh biết nhìn thẳng vào sự thật và nhìn nhận công bằng	176
3.5. Bàn về một số điểm chung, sự khác biệt của điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ trong các phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam.....	177
Tiểu kết chương 3.....	179
KẾT LUẬN	182
DANH MỤC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC ĐÃ CÔNG BỐ LIÊN QUAN ĐẾN ĐỀ TÀI LUẬN ÁN.....	186
TÀI LIỆU THAM KHẢO.....	187
DANH SÁCH CÁC PHIM KHẢO SÁT.....	201
PHỤ LỤC ẢNH	204

MỞ ĐẦU

1. Lí do chọn đề tài

Các loại hình nghệ thuật, trong đó có điện ảnh đều bắt nguồn từ hiện thực cuộc sống. Chiến tranh Việt Nam là cuộc chiến kéo dài, ác liệt trong thế kỉ XX. Bằng khả năng phản ánh hiện thực rộng lớn và trung thực, điện ảnh đã phản ánh cuộc chiến tranh này ở các góc nhìn đa chiều. Điều này phần nào lí giải sự ra đời những bộ phim điện ảnh đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ.

Từ bộ phim truyện điện ảnh đầu tiên *Chung một dòng sông* của đạo diễn Nguyễn Hồng Nghi và Phạm Hiếu Dân (1959), chiến tranh đã trở thành đề tài lớn của điện ảnh Cách mạng Việt Nam. Nghiên cứu những bộ phim đề tài chiến tranh cũng chính là nghiên cứu đặc điểm nổi bật nhất của nền điện ảnh được ra đời trong khói lửa chiến tranh. Nghiên cứu này không chỉ khảo sát những bộ phim về chiến tranh của điện ảnh Việt Nam, mà còn cả những bộ phim cùng đề tài của điện ảnh Mỹ. Do quan điểm chính trị, truyền thống văn hóa - nghệ thuật và điều kiện sản xuất khác nhau mà các bộ phim về chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam và Mỹ đã thể hiện nhiều khác biệt về nội dung cũng như nghệ thuật. Tuy nhiên, vì cùng phản ánh một hiện thực (chiến tranh Việt Nam), nên chúng cũng có những nét tương đồng về xây dựng nhân vật, hay các góc nhìn đa chiều về cuộc chiến này.

Nhân vật trong tác phẩm của các loại hình nghệ thuật nói chung, và điện ảnh nói riêng là yếu tố không thể thiếu. Nhân vật có thể là con người, cá nhân với diện mạo cụ thể, cùng với đời sống bên ngoài và hành vi, tâm lí, tính cách riêng biệt bên trong. Nhân vật cũng có thể là các con vật, hay thậm chí đồ vật được nhân cách hóa,... Nhà biên kịch, đạo diễn, bằng hình thức, thủ pháp nghệ thuật xây dựng nên nhân vật, qua đó chuyển tải cách nhìn, quan niệm về cuộc sống, về thế giới và thông điệp của mình đến người xem. Nhiều nhà

ngiên cứu, lý luận nghệ thuật đã bàn về vấn đề nhân vật, hình tượng nhân vật trong các tác phẩm thuộc nhiều lĩnh vực nghệ thuật khác nhau, ở những góc độ khác nhau. Điều đó giúp làm rõ các giá trị nghệ thuật và nhân sinh ở những tác phẩm này, góp phần quan trọng vào thúc đẩy sự phát triển của nghệ thuật.

Nhìn nhận vai trò của nhân vật trong sự vận động của tiến trình, biến đổi lịch sử xã hội nói chung, cũng như trong sự phát triển của cùng một đề tài, thể loại, loại hình nghệ thuật nói riêng là điều rất cần thiết. Điều này cho thấy sự vận động, tương tác giữa đời sống, văn hóa - xã hội và nghệ thuật, tác động tới nhân vật - yếu tố cơ bản cấu thành tác phẩm nghệ thuật như thế nào. Chúng cũng cho thấy quá trình thay đổi tư duy, phương pháp nghệ thuật phù hợp với đối tượng thẩm mỹ mới của những người sáng tạo nghệ thuật. Bên cạnh đó, nghiên cứu nhân vật trong các phim đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ giúp ta hiểu điện ảnh Mỹ trong xử lý đề tài chiến tranh Việt Nam. Từ đó, cho ta cách nhìn khách quan hơn, sâu sắc hơn để rồi xây dựng tốt hơn các tác phẩm điện ảnh đề tài chiến tranh Việt Nam. Không những thế, chúng còn cho thấy vị trí, vai trò quan trọng của nhân vật trong tác phẩm nghệ thuật nói chung và trong phim truyện điện ảnh nói riêng, đặc biệt, nhấn mạnh ý nghĩa khoa học của đề tài luận án.

Chiến tranh đã lùi xa, cuộc chiến nào cũng để lại những dấu ấn, thương đau cho các bên tham chiến. Hiện thực cuộc sống đi qua lăng kính của nghệ thuật, trở thành một hiện thực khác trong tâm tưởng. Lịch sử là những gì đã “cũ”, đã qua, tuy nhiên “dân ta phải biết sử ta” (chủ tịch Hồ Chí Minh), đó chính là nền tảng để dân tộc tồn tại và phát triển. Việc nghiên cứu những tác phẩm điện ảnh đề tài chiến tranh như một lời nhắc nhở về một dân tộc với những năm tháng bi hùng, nhắc nhở trân trọng quá khứ, sống xứng đáng với các thế hệ đi trước.

Hiện nay, nghiên cứu phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam mới chỉ dừng lại ở những bộ phim riêng lẻ của điện ảnh Việt Nam hoặc điện ảnh Mỹ, chưa có công trình nghiên cứu nào có tính hệ thống cũng như mang tính so sánh, dù chỉ là bước đầu. Không những vậy, nghiên cứu sự biến đổi nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của hai nền điện ảnh Việt Nam và Mỹ nhằm hiểu phần nào quy luật của sự phát triển, để có những tác phẩm phim truyện đề tài chiến tranh của Việt Nam chất lượng hơn, hay hơn... còn chưa có công trình nào thực hiện.

Với những lí do trên, chúng tôi thực hiện nghiên cứu và viết luận án với đề tài *Sự biến đổi nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ sau 1975*.

2. Mục đích nghiên cứu

Tìm ra những biến đổi nhân vật trong phim truyện điện ảnh Việt Nam và Mỹ về đề tài chiến tranh Việt Nam sản xuất sau năm 1975 ở các phương diện: Đối tượng nhân vật, nhân vật trung tâm, khía cạnh được tập trung khắc họa, nghệ thuật xây dựng nhân vật. Từ kết quả nghiên cứu, bước đầu có cái nhìn so sánh nhìn thấy điểm tương đồng.

3. Đối tượng nghiên cứu

Trên cơ sở lí luận về nhân vật trong phim truyện điện ảnh, luận án tập trung nghiên cứu sự biến đổi nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ được sản xuất sau năm 1975.

Sự biến đổi thể hiện qua sự lựa chọn nhân vật, nhân vật trung tâm, khía cạnh được tập trung khắc họa, nghệ thuật xây dựng nhân vật thuộc hai giai đoạn trước và sau năm 1975 của hai nền điện ảnh - Việt Nam, Mỹ.

4. Phạm vi nghiên cứu

Nghiên cứu những vấn đề lí luận về nhân vật trong phim truyện điện ảnh.

Trong mối quan hệ giữa hiện thực với nghệ thuật, chiến tranh Việt Nam là một hiện thực đặc biệt được phản ánh trong nhiều loại hình nghệ thuật, trong đó có điện ảnh. Hiện thực đặc biệt ấy cùng truyền thống văn hóa chi phối tới sự lựa chọn nhân vật cũng như nhân vật trung tâm của điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ.

Phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ sản xuất trong thời gian chiến tranh và sau chiến tranh có số lượng không nhỏ. Người viết chỉ lựa chọn một số bộ phim tiêu biểu, có thể thể hiện rõ sự biến đổi phục vụ cho mục đích nghiên cứu của mình.

Trên cơ sở điều kiện lịch sử cụ thể, tâm lí dân tộc, tâm lí thời chiến và thời hậu chiến, truyền thống nghệ thuật của hai nước, có thể lí giải việc lựa chọn nhân vật, sự biến đổi nhân vật trong các phim truyện điện ảnh đề tài chiến tranh Việt Nam sau năm 1975 ở cả hai nước.

Ở đây cũng cần nói thêm rằng: Điện ảnh Mỹ là một nền điện ảnh lớn, có sự phát triển rất phong phú. Nghiên cứu sự biến đổi của nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ là vấn đề không nhỏ. Người viết nghiên cứu một số sự biến đổi nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh của điện ảnh Mỹ từ góc nhìn của Việt Nam như chúng ta đã xem xét phim của điện ảnh Việt Nam. Kết quả nghiên cứu phần nào giúp chúng ta trong giai đoạn mới đề phim về chiến tranh có chất lượng hơn.

5. Nhiệm vụ của nghiên cứu

- Trên cơ sở lí luận về nhân vật, phân tích, so sánh nhân vật trong các phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam sản xuất trong thời gian chiến tranh và sự biến đổi nhân vật trong các phim truyện đề tài chiến tranh sản xuất sau

năm 1975 của điện ảnh Việt Nam và của điện ảnh Mỹ, bước đầu khái quát, lí giải nguyên nhân sự biến đổi nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ.

- Từ sự biến đổi nhân vật trong các phim đề tài chiến tranh, tìm ra sự khác biệt và điểm tương đồng, điểm chung của điện ảnh hai nước - Việt Nam và Mỹ - khi khai thác đề tài chiến tranh Việt Nam.

6. Câu hỏi và giả thuyết nghiên cứu

6.1. Câu hỏi nghiên cứu

- Trong những bộ phim đề tài chiến tranh Việt Nam, trên cơ sở truyền thống nghệ thuật và thực tiễn khắc nghiệt của chiến tranh, điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ đã quan niệm như thế nào về nhân vật?

- Từ những khuôn mẫu đã định hình trong các phim truyện đề tài chiến tranh, nhân vật trong các phim truyện đề tài chiến tranh của điện ảnh Việt Nam sau năm 1975 đã biến đổi như thế nào? Điều gì tạo nên sự biến đổi ấy?

- Từ góc độ Việt Nam với một cái nhìn toàn cảnh điện ảnh Mỹ, các nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ sau năm 1975 đã biến đổi như thế nào? Điều gì đã tạo nên sự biến đổi ấy?

- Sự biến đổi nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh hai nước tương đồng điều gì, từ đó giúp chúng ta hiểu sâu hơn hiện thực chiến tranh, để rồi có những tác phẩm sâu sắc hơn về cuộc chiến tranh đã qua?

6.2. Giả thuyết nghiên cứu

Nhân vật trong các phim truyện đề tài chiến tranh của điện ảnh Việt Nam chỉ có thể đồng hành cùng dân tộc khi có sự biến đổi chứa đựng khám phá chân thực về con người, trong hoàn cảnh đầy khắc nghiệt.

Sự biến đổi nhân vật trong các phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ sau năm 1975 gắn liền với nhận thức hiện thực nghiêm ngặt, sự phi nghĩa của cuộc chiến tranh mà Mỹ tiến hành ở Việt Nam và khát vọng chân chính bảo vệ giá trị Mỹ.

Cách diễn tả, thể hiện chiến tranh và con người trong chiến tranh có thể khác nhau, điểm chung của các phim đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ trong xây dựng nhân vật - chiến tranh là bi kịch của con người.

7. Cơ sở lí thuyết của nghiên cứu

Luận án sử dụng các lí thuyết:

- Lí thuyết cơ bản nhất để nghiên cứu đề tài này là lý luận của Điện ảnh học. Chúng cung cấp cho nghiên cứu cái nhìn chung về kịch học điện ảnh, tạo hình điện ảnh, nghệ thuật dàn dựng của đạo diễn, nghệ thuật quay phim, nghệ thuật diễn xuất điện ảnh, nghệ thuật *montage* và các đặc trưng của ngôn ngữ điện ảnh.

- Lí thuyết trần thuật học, một nhánh của thi pháp học hiện đại cung cấp bộ công cụ sắc bén giúp nghiên cứu phương thức, phương pháp và kỹ xảo kể chuyện của điện ảnh, nghiên cứu cấu trúc văn bản tự sự, nghiên cứu đặc điểm nghệ thuật trần thuật. Trong lí thuyết này có sự phân biệt “kể cái gì?” và “kể như thế nào?”, từ đó làm nổi bật vai trò của chủ thể trong trần thuật. Lí thuyết không chỉ cho thấy kỹ thuật trần thuật của các tác phẩm điện ảnh với những dấu ấn của các tác giả mà còn cho chúng ta thấy truyền thống văn hóa, những dấu ấn văn hóa với sự phủ định và kế thừa, sự biến đổi để phát triển.

- Các lí thuyết về nhân vật, phân loại nhân vật trong văn học nghệ thuật nói chung và điện ảnh nói riêng.

- Lí thuyết về mối quan hệ giữa hiện thực cuộc sống và nghệ thuật.

Những lí thuyết trên là cơ sở để tác giả luận án lựa chọn cách tiếp cận đối tượng nghiên cứu và phân tích tác phẩm gắn với hình tượng nhân vật, sự biến đổi nhân vật.

8. Phương pháp nghiên cứu

Luận án sử dụng hệ thống các phương pháp nghiên cứu sau:

- Phương pháp tiếp cận liên ngành được sử dụng triệt để, bởi điện ảnh là nghệ thuật thứ bảy, đã kế thừa được những tinh hoa về nghệ thuật, lí luận của các loại hình nghệ thuật khác (văn học, âm nhạc, hội hoạ,...). Ngoài ra, các loại hình nghệ thuật đều gặp gỡ nhau ở một số vấn đề như: hiện thực, chức năng của nghệ thuật, mối quan hệ giữa hiện thực và nghệ thuật...

- Phương pháp chọn và phân tích tác phẩm. Trong khuôn khổ một Luận án không thể nghiên cứu tất cả các phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam, bởi thế cần thiết phải có sự lựa chọn những tác phẩm phù hợp với ý đồ nghiên cứu. Đây cũng có thể nói rằng cách chọn mẫu theo phán đoán. Nghiên cứu về nhân vật có rất nhiều phương diện. Chiến tranh Việt Nam với Việt Nam, đó là cuộc kháng chiến cứu nước, chống xâm lược; với Mỹ, đó là chiến tranh phi nghĩa. Cho nên, khi nghiên cứu, nghiên cứu sinh quan tâm tới quan niệm về nhân vật, sự lựa chọn nhân vật, sự gắn kết của nhân vật với thực tiễn của chiến tranh.

- Đặc biệt, người viết sử dụng phương pháp so sánh - so sánh theo trục thời gian, so sánh sự phát triển trong nội bộ từng nền điện ảnh, so sánh theo cấp độ giữa hai nước dựa trên phân loại nhân vật chủ yếu theo quan hệ thuận - nghịch giữa nhân vật và lí tưởng (có nhân vật chính diện và nhân vật phản diện), phân loại nhân vật theo vai trò của nhân vật trong kết cấu tác phẩm (đi sâu nghiên cứu hệ thống nhân vật trung tâm) là rất phù hợp với phim truyện đề tài chiến tranh... Đối với nghiên cứu này, phương pháp so sánh là quan

trọng hàng đầu, cho thấy sự khác biệt và biến đổi của hệ thống nhân vật cùng loại.

- Phương pháp hệ thống và tổng hợp thông qua quá trình phát triển, thông qua sự biến đổi để thấy những khác biệt và điểm chung trong việc xây dựng nhân vật phim đề tài chiến tranh của điện ảnh Việt Nam và Điện ảnh Mỹ.

9. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn của đề tài

- Đây là một nghiên cứu về vấn đề biến đổi nhân vật trong phim truyện với đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ; cũng là một nghiên cứu đem lại cái nhìn nhiều chiều, có ý nghĩa về mặt lịch sử, văn hoá về cuộc chiến nổi tiếng khốc liệt.

- Nghiên cứu sự biến đổi nhân vật trong phim truyện điện ảnh đề tài chiến tranh Việt Nam sau năm 1975 của điện ảnh Mỹ là một nghiên cứu không chỉ giúp cho chúng ta hiểu phần nào sự phát triển có ý nghĩa quy luật của điện ảnh Mỹ, mà còn giúp ta hiểu chiến tranh từ góc nhìn của một nước thuộc phe đối địch, giúp ta có cái nhìn sâu sắc hơn về hiện thực chiến tranh.

- Nghiên cứu đóng góp thêm cho lí luận phim truyện điện ảnh về vấn đề nhân vật trong phim, mối quan hệ máu thịt giữa thực tế cuộc sống và hiện thực nghệ thuật.

- Nghiên cứu góp thêm tiếng nói ca ngợi lịch sử, nghệ thuật điện ảnh nước nhà và tiếng nói hoà bình trong thời kỳ hoà bình, hội nhập quốc tế.

10. Cấu trúc của luận án

Ngoài các phần Mở đầu; Kết luận; Danh mục các bài báo liên quan đến đề tài luận án; Tài liệu tham khảo và Phụ lục, phần Nội dung luận án gồm ba chương, cụ thể như sau:

Chương 1. Cơ sở lí luận và thực tiễn của nghiên cứu

Nội dung chính của chương là trình bày cơ sở lí luận và thực tiễn của nghiên cứu.

Chương 2. Sự biến đổi nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam sau năm 1975

Nội dung chính của chương là trình bày sự biến đổi nhân vật của điện ảnh Việt Nam.

Chương 3. Sự biến đổi nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ sau năm 1975

Nội dung chính của chương là trình bày sự biến đổi nhân vật của điện ảnh Mỹ; bàn về một số sự khác biệt, điểm chung của điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ trong các phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam.

TỔNG QUAN NGHIÊN CỨU

1. Nhóm tài liệu liên quan đến khái niệm, thuật ngữ của vấn đề nghiên cứu

Người viết chia nhóm các tài liệu liên quan đến khái niệm, thuật ngữ của vấn đề nghiên cứu làm hai phần. Phần thứ nhất là các tài liệu về lí luận nhân vật trong văn học nghệ thuật, phần thứ hai là các tài liệu lí luận nhân vật trong phim truyện điện ảnh.

1.1. Các tài liệu lí luận nhân vật trong văn học nghệ thuật

Có thể khẳng định: điện ảnh - bộ môn nghệ thuật thứ bảy, nghệ thuật tổng hợp, nghệ thuật đa phương tiện - đã không chỉ kế thừa tinh hoa mà còn kế thừa cả hệ thống lí luận của các loại hình nghệ thuật ra đời trước đó, đặc biệt là văn học. Những cuốn sách lí luận *chuyên ngành văn học* cung cấp cho ta cái nhìn khá đa dạng về nhân vật.

Cuốn *150 thuật ngữ văn học*, khái niệm “*nhân vật văn học*” được xác định như sau: “Hình tượng nghệ thuật về con người, một trong những dấu hiệu về sự tồn tại toàn vẹn của con người trong nghệ thuật ngôn từ. Bên cạnh con người, nhân vật văn học có khi còn là các con vật, các loài cây, các sinh thể hoang đường được gán cho những đặc điểm giống con người” [3; tr.303], kèm theo nó là những vấn đề: Nhân vật là phương thức nghệ thuật nhằm khai thác những nét đặc tính của con người, các thành tố tạo nên nhân vật...

Cuốn *Từ điển thuật ngữ văn học*, nhiều khái niệm liên quan đến nhân vật được đưa ra: nhân vật chính diện, nhân vật chức năng, nhân vật phản diện, nhân vật phụ,... cung cấp công cụ để tiếp cận “nhân vật” ở những phương diện đa dạng.

Trong cuốn *Lí luận văn học*, (tập 2, NXB. Đại học Sư phạm Hà Nội) do Trần Đình Sử chủ biên, có viết về vấn đề nhân vật văn học, cung cấp khá đầy đủ khái niệm, các yếu tố của nhân vật, gồm: tên nhân vật, ngôn ngữ nhân vật, tâm lí nhân vật, hành động của nhân vật, sự phân loại nhân vật theo các tiêu chí khác nhau.

Cuốn *Lí luận văn học*, tập 3 do Phương Lựu chủ biên, (NXB. Đại học Sư phạm Hà Nội) là công trình chủ nghiên cứu về tiến trình văn học, các tác giả khi trình bày các phương pháp sáng tác trong văn học phương Đông, phương Tây... đều bàn đến vấn đề nhân vật.

Cuốn *Lao động nhà văn*, tập 2 của A. Seitlen (NXB. Văn học, 1968) đã đưa ra vấn đề xây dựng tính cách nhân vật trong lịch sử văn học.

Cuốn *Điện hình hoá trong nghệ thuật* (tác giả An. Đrê Mốp) đã khẳng định: “Sự đa dạng và phong phú của điện hình hoá”, “Từ trực quan sinh động đến khái quát nghệ thuật”...

Công trình *Tự sự học, lí thuyết và ứng dụng* do Trần Đình Sử chủ biên (Nhà xuất bản Giáo dục Việt Nam, 2017), ở phần “Tự sự học kinh điển”, có bài viết *Sự kiện, nhân vật và tình tiết truyện*. Trong bài viết này, tác giả đã tổng kết “Vấn đề nhân vật trong tự sự, quan niệm nhân vật như là vai trò và chức năng, nhân vật như một thực thể tâm lí, bổ sung lẫn nhau giữa hai quan niệm về nhân vật trong tự sự” [73; tr.107].

Một số sách về loại hình nghệ thuật sân khấu như:

- *Lịch sử sân khấu thế giới* (NXB. Văn hoá)
- *Nghệ thuật sân khấu* (Viện Sân khấu)

- *Lí luận kịch* (Tất Thắng, NXB. Sân khấu)... cho ta thêm cái nhìn toàn cảnh về hệ thống lí luận nhân vật trong lĩnh vực sân khấu, vai trò của nhân vật trong một vở diễn sân khấu. Để nhân vật có sức sống lâu bền, điển hình hoá nhân vật rất đáng được quan tâm.

Có rất nhiều tác phẩm điện ảnh được chuyển thể từ văn học. Vì vậy, các công trình nghiên cứu chuyển thể kịch bản từ văn học, từ tiểu thuyết sang phim *vấn đề nhân vật, xây dựng nhân vật* được các nhà nghiên cứu đặc biệt chú ý.

Trong bài viết *Gooc-ki với sáng tác của các nhà viết truyện phim* của nhà nghiên cứu Nga I. V. Sphen in trong cuốn *Văn học với điện ảnh* (Mai Hồng dịch, NXB. Văn học, 1961), bên cạnh việc khẳng định mối quan hệ mật thiết giữa điện ảnh với văn học, Gooc-ki mong muốn nghệ thuật điện ảnh phải xây dựng được các nhân vật đại diện cho các giá trị của một thời đại mới.

Cuốn *Văn học dân gian và nghệ thuật tạo hình điện ảnh* của Nguyễn Mạnh Lân, Trần Duy Hinh, Trần Trung Nhân (NXB. Văn học, 2002) là công trình nghiên cứu có hệ thống đầu tiên về mối quan hệ giữa hai loại hình nghệ thuật này. Kết quả nghiên cứu cho phép tìm ra những khả năng khám phá mới về nhân vật của điện ảnh, những kinh nghiệm về tạo hình điện ảnh có thể học hỏi tiếp thu từ văn học dân gian.

Cuốn *Văn học Nghệ thuật truyền thống với phim truyện* của Phan Bích Hà (NXB. Văn hóa - Thông tin, 2007) đã có sự phân tích thuyết phục về ảnh hưởng của tính giáo huấn và quan niệm “*văn dĩ tải đạo*” trong phim truyện.

Một trong những công trình nghiên cứu mang tính liên ngành được đánh giá cao tại các trường đại học Điện ảnh Mỹ là cuốn dẫn luận nghiên cứu *Điện ảnh và Văn học* của Timothy Corigan (NXB. Thế giới, 2013). Ngoài phần nghiên cứu chuyên sâu về mối quan hệ giữa điện ảnh và văn học, lịch sử và sự phát triển,

vấn đề chuyển thể,... tác giả còn đưa ra phần hợp tuyển những bài viết có giá trị nhất về vấn đề này trong đó có vấn đề nhân vật của các chuyên gia điện ảnh nổi tiếng trên thế giới. Đây là một trong những công trình khẳng định mối quan hệ đặc biệt giữa hai loại hình nghệ thuật - điện ảnh, văn học và khả năng kế thừa của điện ảnh.

Cuốn *Từ tác phẩm văn học đến tác phẩm điện ảnh* (NXB. Mỹ thuật và Hội Điện ảnh Việt Nam xuất bản, 2014) của Phan Bích Thủy, đã có cái nhìn và sự phân tích chuyên sâu về sự chuyển thể các phim truyện Việt Nam từ tác phẩm văn học. Một trong những yếu tố cơ bản được các nhà làm phim quan tâm khi chuyển thể tác phẩm văn học sang điện ảnh theo tác giả Phan Bích Thủy đó là nhân vật có tính cách, tính cách mang tính chung, tính riêng, tính *logic*.

Trong cuốn *Văn học và các loại hình nghệ thuật* của tác giả Lê Lưu Oanh (NXB. Đại học Sư phạm Hà Nội, 2011) và công trình nghiên cứu *Chuyển thể văn học - điện ảnh* của tác giả Lê Thị Dương, NXB. Khoa học xã hội (2016), vấn đề nhân vật cũng được hết sức quan tâm.

Trong cuốn *Lí luận văn học*, tập 2 (NXB. Đại học Sư phạm Hà Nội), có sự khẳng định: Nhân vật của văn học có những điểm đặc thù, phân biệt rất rõ với nhân vật được thể hiện trong một số loại hình nghệ thuật khác.

Giữa điện ảnh và văn học có mối quan hệ đặc biệt. Vấn đề nhân vật, xây dựng nhân vật là điều cốt lõi khi nghiên cứu chuyển thể. Qua những công trình nghiên cứu lí luận của văn học, sâu khâu, những công trình nghiên cứu liên ngành giữa văn học và điện ảnh, chúng ta có được những tri thức cơ bản về nhân vật trong tác phẩm - khái niệm, vai trò, những cách phân loại... Điện ảnh kế thừa hệ thống lí luận ấy, trong việc xây dựng *hệ thống lí luận riêng* với tư cách một loại hình nghệ thuật độc lập.

1.2. Các tài liệu về lí luận nhân vật trong phim truyện điện ảnh

Nhìn nhận thực trạng lí luận điện ảnh Việt Nam, tác giả Trần Luân Kim trong cuốn *Phương pháp phê bình điện ảnh* (Hội Điện ảnh Việt Nam xuất bản, 2011) có đánh giá: “Ở Việt Nam, lí luận điện ảnh tiến bước chậm trễ. Mặc dù nền điện ảnh dân tộc đã hình thành và phát triển, cho đến nay đã ngót 60 năm, vẫn chưa xây dựng được hệ thống lí luận riêng. Trong nhiều năm, hoạt động điện ảnh Việt Nam phát triển chủ yếu dựa vào đường lối văn nghệ của đất nước cùng hệ thống lí luận chuyên ngành chủ yếu đến từ Liên Xô. Lí luận điện ảnh Việt Nam, như vậy, cũng chưa xây dựng được lí thuyết cơ bản...”. Ý kiến này hoàn toàn chính xác.

Cuốn *Lịch sử Điện ảnh thế giới* của Georges Sadoul (NXB. Ngoại văn và Trường đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội xuất bản, 1987), *Lịch sử điện ảnh thế giới*, của tác giả Iec - gi Te - plic (NXB. Văn hóa, 1978), *Lịch sử điện ảnh* của Kristin Thompson - David Bordwell (NXB. Địa học Quốc gia, 2007), *Lịch sử Điện ảnh Việt Nam* (Cục Điện ảnh, 2003, 2005)... tất cả các cuốn về lịch sử Điện ảnh Thế giới và Việt Nam này tuy không đi sâu về phân tích các nhân vật điện ảnh nhưng đều diễn tả, phân tích những thành công của các trào lưu sáng tác, thành công của từng giai đoạn phát triển điện ảnh luôn gắn liền với sự tìm tòi khám phá trong xây dựng nhân vật.

Cuốn *Nền tảng cơ bản của Nghệ thuật Điện ảnh* của Ô Phơ Nitrai và Gơ Bơ Rastni cốp (Nhà xuất bản Mìn- sơ-cơ, 1985), cuốn *Mỹ học điện ảnh* của V. Giođan (Nhà xuất bản Nghệ thuật Mat x-cơ va, 1982), cuốn *Ngôn ngữ điện ảnh* của Macxen Mactanh (Cục Điện ảnh xuất bản, 1985), cuốn *Ngôn ngữ điện ảnh truyền hình* của Bruno Toussaint (Hội Điện ảnh Việt Nam xuất bản, 2007), cuốn *Ký hiệu học nghệ thuật Sân khấu, điện ảnh* của Erika Fischer - Lichte (Viện

Nghệ thuật và Lưu trữ Điện ảnh Việt Nam xuất bản, 1997), cuốn *Nhập môn về phim* của Graham Robert và Heathr Wallis (Viện Sân khấu Điện ảnh Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội xuất bản, 2015)... tuy không trực tiếp nói về nhân vật nhưng tất cả các nền tảng cơ bản của nghệ thuật điện ảnh, ngôn ngữ điện ảnh đều hướng tới xây dựng tác phẩm điện ảnh trong đó linh hồn của nó là nhân vật điện ảnh.

Điện ảnh là nghệ thuật tổng hợp, thu hút nhiều nghệ sĩ của các chuyên ngành khác nhau tham gia quá trình tạo tác một bộ phim. Nhiều nghiên cứu chuyên ngành khác nhau trong lĩnh vực sáng tạo điện ảnh được triển khai. Có thể kể tới các cuốn sách sau:

Kỹ thuật viết kịch bản điện ảnh và truyền hình của R. Walter (NXB. Văn hóa, 1995);

Nghệ thuật viết kịch bản điện ảnh của John W. Bloch - William Fadiman - Lois Peyser (Trung tâm Nghiên cứu Nghệ thuật và Lưu trữ Điện ảnh Việt Nam, 1996);

Làm thế nào sáng tác một kịch bản hay của Linda Seger (Trung tâm Nghiên cứu Nghệ thuật và Lưu trữ Điện ảnh Việt Nam, 1998);

Để viết một kịch bản điện ảnh của Michel Chion (NXN. Trẻ, 2001);

Kim chỉ nam giải quyết những vấn đề khó cho biên kịch điện ảnh của Syd Field (Viện phim Việt Nam và NXB. Văn hóa thông tin xuất bản, 2005);

Tự học viết kịch bản phim của Ray Frensham (NXB. Tri thức, 2011);

Nghệ thuật đạo diễn phim truyện của Richard L. Bare (NXB. Hội Nhà văn và Trường đại học Sân khấu và Điện ảnh Thành phố Hồ Chí Minh xuất bản, 2017);

Ngôn ngữ tạo hình điện ảnh của Ngô Tạo Kim (Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội và NXB. Sân khấu xuất bản, 2009);

Tạo hình thiết kế mỹ thuật phim truyện của Đỗ Lệnh Hùng Tú (NXB. Văn hóa Thông tin, 2009);

Nghệ thuật tạo hình trong sáng tác điện ảnh của Đỗ Lệnh Hùng Tú (NXB. Mỹ thuật, 2015);

Thiết kế mỹ thuật phim truyện Việt Nam thời kỳ đổi mới của Trần Quang Minh (Nhà xuất bản Sân khấu, 2018);

Nghệ thuật quay phim của Ga-lốp-nhía (Trường đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội, 2010);

Nghệ thuật quay phim Video, Trần Văn Cang biên soạn và dịch thuật, (NXB Trẻ, 1996);

Nghệ thuật làm phim, diễn viên và kịch bản, Lê Dân (NXB. Trẻ, 2002);

Đóng phim là thế nào, Lê Dân (NXB. Văn hóa Sài Gòn, 2008);

Khung hình tự sự, Peter Ettedgui (NXB. Tổng hợp TP. HCM, 2011);

Khi đạo diễn trẻ già dặn, Lê Minh (NXB. Văn hóa Sài Gòn, 1998)...

Điểm gặp nhau ở tất các cuốn sách, công trình nghiên cứu trên đều hướng tới mục đích để có các tác phẩm phim truyện chất lượng, trong đó các nhân vật điện ảnh có sức sống, có khả năng chinh phục trái tim, khối óc người xem.

“Truyện” trong phim là “chuyện” của nhân vật, mọi yếu tố trên phim là để góp phần làm nổi bật nhân vật, thể hiện chủ đề tư tưởng cho bộ phim. *Phim truyện có bao nhiêu yếu tố thì có bấy nhiêu vấn đề người viết cần phải nghiên cứu, lưu tâm: nhân vật, sự kiện, truyện phim, hình ảnh trong phim, âm thanh*

trong phim... Kho tài liệu để nghiên cứu những vấn đề này rất đa dạng và phong phú.

Các cuốn *Đạo diễn phim truyện Việt Nam*, Tập 1 (Trung tâm Nghiên cứu và Lưu trữ Điện ảnh Thành phố Hồ Chí Minh, 1998), Tập 2 (Viện Phim Việt Nam, 2019), *Nghệ sĩ Điện ảnh Việt Nam* (Trung tâm Nghiên cứu Nghệ thuật và Lưu trữ Điện ảnh Việt Nam, 2003) đều giới thiệu chân dung các nghệ sĩ với những thành công đã đạt được trong đó thành công trong việc xây dựng nhân vật các phim đề tài chiến tranh, mặc dù không đi sâu phân tích về các nhân vật.

Cuốn *Trà Giang - Nghệ sĩ nhân dân, diễn viên điện ảnh* do Trần Luân Kim chủ biên (Viện Phim Việt Nam, 2010) tập hợp nhiều bài viết của các nghệ sĩ và nhà báo, nhà nghiên cứu điện ảnh về nhiều khía cạnh trong cuộc đời của Trà Giang trong đó có các vai diễn trong các phim đề tài chiến tranh.

Cuốn *Đạo diễn Hồng Sến - Con người và tác phẩm* của Hải Ninh (Viện Phim Việt Nam, 2012) cho người đọc cái nhìn sâu sắc về một đạo diễn hàng đầu của các bộ phim đề tài chiến tranh. Hải Ninh còn là tác giả của cuốn *Điện ảnh, những dấu ấn thời gian* (NXB. Văn hóa Thông tin, 2006) và cuốn *Điện ảnh Việt Nam trên những ngã đường thế giới* (NXB. Văn hóa - Thông tin, 2010). Cả hai cuốn sách của ông đều đầy ắp tư liệu quý về những bộ phim đề tài chiến tranh và chuyến xuất ngoại giao lưu của các phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam trên đất Mỹ khi Việt Nam còn trong tình thế bị bao vây cấm vận. Không phải là nhà nghiên cứu nhưng với cái nhìn của một đạo diễn - người trong cuộc, tác giả này giúp nghiên cứu sinh có cái nhìn thực tế khi nghiên cứu đề tài.

Trong cuốn *Điện ảnh học - Lý luận và thực tiễn* (NXB. Chính trị Quốc gia, 2015), tác giả Vũ Ngọc Thanh đã dành nhiều trang viết về vấn đề xây dựng hình tượng nhân vật trong phim truyện Việt Nam, trong đó có những nỗ lực xây dựng

nhân vật sao cho thoát khỏi lối mòn của mô hình nhân vật điển hình trong hoàn cảnh điển hình.

Trong cuốn *Tự sự học - Lí thuyết và ứng dụng* (NXB. Giáo dục Việt Nam, 2018), ở phần “Tự sự học điện ảnh” nhìn điện ảnh dưới ánh sáng của lí thuyết “Tự sự học” tác giả đã khẳng định: “Là loại hình nghệ thuật của thời hiện đại, điện ảnh, có thể nói, tích hợp được những điểm mạnh của cả tiểu thuyết và sân khấu và đồng thời cũng khắc phục được những giới hạn cố hữu của chúng”. Trong phần này, tác giả trình bày nhiều ý kiến đáng quý về: người kể chuyện, điểm nhìn trong phim với tất cả tính phức tạp và thách thức của nó [77; tr.348].

Luận văn thạc sĩ: *Tiếng động trong phim truyện* (Nguyễn Mạnh Lâm); *Vai trò của sự kiện trong cốt truyện phim* (Luu Duy Hùng); *Tính hấp dẫn của kịch bản phim truyện* (Nguyễn Thu Dung); *Lời thoại trong phim truyện* (Duong Thị Then); *Vai trò của thiết kế mỹ thuật trong phim truyện Việt Nam* (Trần Quang Minh); *Án dụ trong phim truyện Việt Nam* (Nguyễn Thị Thanh Mai); *Xây dựng nhân vật phụ trong phim truyện điện ảnh Việt Nam* (Tống Thị Phương Dung)..., tất cả đều là những nghiên cứu cần thiết để cánh cửa khám phá nghệ thuật xây dựng nhân vật của mỗi bộ phim điện ảnh được thêm rộng mở, nhiều chiều.

Tạp chí Nghiên cứu Sân khấu và Điện ảnh số 21/2019 có bài viết *Về tính hấp dẫn của một số phim Việt Nam* (Vũ Ngọc Thanh), tác giả tuy không nói trực tiếp vào vấn đề nhân vật, nhưng có định hướng quan trọng về nhân vật trong phim điện ảnh.

Tạp chí Nghiên cứu Sân khấu và Điện ảnh số 15/2017, Phan Thúy Diệu có bài *Nhân vật gương trong phim điện ảnh*. Trong đó, tác giả đưa ra khái niệm nhân vật gương (*mirror character*), các dạng và vai trò của nhân vật gương trong phim, nhưng lí luận chung về nhân vật trong phim điện ảnh thì chưa bàn tới.

Luận văn thạc sĩ *Nhân vật thanh niên trong phim truyện Việt Nam đầu thế kỉ 21* của Vũ Thu Phong, người viết đã dành cả chương đầu tiên để nói về “Vai trò của nhân vật trong phim truyện”. Vũ Thu Phong đưa ra những vấn đề về nhân vật trong phim truyện: khái niệm về nhân vật, nhân vật trong phim truyện, vai trò nhân vật trong phim truyện, và những yếu tố về hoàn cảnh lịch sử. Theo tác giả, phân tích và đánh giá nhân vật phải luôn đặt nhân vật trong không - thời gian tồn tại của nó, trước hết là hoàn cảnh văn hóa, xã hội.

Luận văn thạc sĩ *Nhân vật nữ trong phim truyện điện ảnh Việt Nam thời kì đổi mới* của Phạm Ngọc Hà Lê, tác giả dành gần như cả chương đầu tiên để nghiên cứu về lí luận nhân vật. Sau khi đưa ra khái niệm nhân vật điện ảnh, người viết tổng kết tiêu chí phân loại nhân vật, đồng thời khẳng định: “phân loại nhân vật trong tác phẩm điện ảnh cũng gần với phân loại nhân vật trong văn học”. Trọng tâm của luận văn là hình tượng nhân vật nữ. Nhân vật trung tâm, số phận của họ ở những thời điểm khác nhau được phân tích qua cách nhìn, điểm nhìn của các nhà điện ảnh.

Tác giả Lê Vân nghiên cứu quan niệm độc đáo về nhân vật và cách xây dựng nhân vật điện ảnh trong luận văn thạc sĩ *Nghệ thuật xây dựng nhân vật nữ nông thôn trong phim của Trương Nghệ Mưu*. Sau khi trình bày quan niệm về nhân vật, về bản sắc Trung Hoa người viết đã bước đầu so sánh nhân vật trong văn học và nhân vật điện ảnh để làm rõ nét khác biệt nổi bật nhất của nhân vật điện ảnh của Trương Nghệ Mưu.

Vai trò, sức sống và sự cuốn hút đặc biệt của nhân vật được phân tích trong luận văn thạc sĩ *Phim tác giả của Trương Nghệ Mưu* của Hoàng Anh Tuấn. Trong phần “Quan điểm làm phim của Trương Nghệ Mưu”, Hoàng Anh Tuấn phân tích: “...Ông muốn phục hồi lại nhân tính dũng cảm của người Trung

Quốc. Nhân vật trong phim ông phải mạnh mẽ, đầy tính phản kháng, đấu tranh cũng như phải đi đến tận cùng của số phận. Họ phải sống trọn vẹn với nhân vật, không nửa vời. Với quan điểm nhân vật như vậy, nếu chăm chú lắng nghe âm hưởng những tác phẩm của Trương Nghệ Mưu, ta sẽ cảm thấy motif cơ bản của chúng là: Tự do, tự do, tự do cá nhân!”. Như vậy, mục đích xây dựng nhân vật có thể chi phối tới định hướng tinh thần chung cho bộ phim. Vai trò của nhân vật trong phim được đề cao ở mức trở thành kim chỉ nam dẫn đường cho tác phẩm.

Trong cuốn *Những vấn đề lí luận kịch bản phim* Đoàn, Minh Tuấn dành trọn vẹn chương đầu tiên để nói về “Những vấn đề về nhân vật” với tất cả những nội dung phức tạp trong nó. Không đi sâu phân tích nhân vật của một bộ phim cụ thể nhưng tác giả đã tập hợp được kinh nghiệm của nhiều nhà làm phim trong việc xây dựng nhân vật điện ảnh.

Tóm lại, những công trình nghiên cứu về lí luận nhân vật trong điện ảnh có hai điểm cơ bản nổi bật. Thứ nhất, kế thừa từ hệ thống lí luận văn học. Thứ hai, nhân vật điện ảnh được nghiên cứu ở góc độ đặc trưng điện ảnh. Nhiều công trình chủ yếu nghiêng về góc độ “dạy nghề”, “truyền nghề”, “trao đổi kinh nghiệm” - hỗ trợ những người làm điện ảnh xây dựng nhân vật một cách thành công, chưa nhìn nhận “nhân vật” với một cái nhìn lí luận có tính hệ thống.

2. Nhóm tài liệu liên quan đến đề tài chiến tranh Việt Nam và sự biến đổi nhân vật trong phim truyện sau năm 1975

Trong nhóm tài liệu này, người viết tiến hành khảo sát cả tài liệu tiếng Việt và tài liệu nước ngoài, cụ thể như sau:

2.1. Các tài liệu tiếng Việt

Luận án xác định đối tượng nghiên cứu của mình là *nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam*, nên trước hết người viết cần tìm đọc những tài liệu lịch sử về cuộc chiến này trên lãnh thổ Việt Nam.

Đại cương lịch sử Việt Nam tập II, III (NXB. Giáo dục, 2001) đã khu biệt, khoanh vùng giới hạn thời gian được nói đến từ năm 1858 đến năm 2000, với chương mở đầu “*Việt Nam đối diện với nguy cơ thực dân Pháp xâm lược. Cuộc kháng chiến bắt đầu*” và chương cuối là “*Đất nước trên con đường đổi mới (1986 - 2000)*”. Hai tập lịch sử có một cái nhìn khái quát về giai đoạn lịch sử Việt trong gần 150 năm, trong đó có cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước đầy thử thách của dân tộc.

Không chỉ có tài liệu sách vở, nhiều tài liệu lịch sử trên những trang Internet như: “lichsuvietsu.com”, “nghiencuulichsu.com”, ... mang tới cái nhìn lịch sử từ nhiều góc độ khác nhau, tương đối khách quan, cơ bản về cuộc chiến.

Chiến tranh chi phối đến các sáng tác nghệ thuật, việc tìm hiểu hoàn cảnh chiến tranh tác động đến các loại hình nghệ thuật nói chung và điện ảnh nói riêng là cần thiết. *Chiến tranh là một hiện thực xã hội thâm khốc rộng lớn, có ảnh hưởng tới rất nhiều yếu tố: kinh tế, chính trị, văn hoá, tư tưởng, ... để hiểu được con người trong giai đoạn này, ta cần đến những hiểu biết rất đa dạng về đặc điểm văn hoá, tâm lý dân tộc, ...* Các cuốn sách như:

Cơ sở văn hoá Việt Nam (Trần Ngọc Thêm, NXB. Giáo dục);

Dân tộc học đại cương (Lê Sĩ Giáo chủ biên, NXB. Giáo dục);

Tâm lý học dân tộc (Đỗ Long - Đức Uy, NXB. Đại học quốc gia Hà Nội) là khá cần thiết, như những chiếc chìa khoá để hiểu thêm tâm lý dân tộc nói chung,

tâm lí con người, nhân vật nói riêng trong hoàn cảnh đặc biệt này.

Chiến tranh là một hoàn cảnh đặc biệt, chi phối sáng tạo nghệ thuật nói chung, hình tượng nhân vật nói riêng.

Trong cuốn *Lí luận văn học tập 1 - Văn học, nhà văn, bạn đọc* do Phương Lưu chủ biên (NXB. Đại học Sư phạm) có bàn tới “*Chức năng của văn học*” gồm chức năng nhận thức, giáo dục (tư tưởng, lí tưởng, tình cảm,...), giao tiếp (giao lưu tư tưởng, tình cảm), thẩm mỹ, giải trí, dự báo. Thực tế, điện ảnh cũng hoàn toàn có đầy đủ những chức năng đã nêu trên của văn học. Nhìn nhận đầy đủ chức năng của điện ảnh, chúng ta sẽ hiểu sâu giá trị nhiều mặt của một bộ phim nói chung và giá trị của nhân vật trong bộ phim đó nói riêng.

Cuốn *Nghệ thuật sân khấu* (Viện Sân khấu xuất bản), có một phần quan trọng nói về “*Sân khấu Cách mạng*”, khẳng định về một nền nghệ thuật “hiện đại cách mạng, mang nội dung dân tộc và chủ nghĩa xã hội” có “thành tích phục vụ hai cuộc kháng chiến chống Pháp và chống Mỹ... đứng hàng đầu những nền nghệ thuật tiên tiến chống chủ nghĩa đế quốc trên thế giới”.

Cuốn *Quan hệ thẩm mỹ của nghệ thuật đối với hiện thực* của Tsec - nur - sep - ski (NXB. Văn hoá - Nghệ thuật) là một tài liệu khá cần thiết với nhiều tiêu mục đáng quan tâm, thiết thực với nội dung luận án này: “Cái đẹp, vấn đề số phận, âm nhạc, thi ca, sáng tác, mục đích thứ nhất của nghệ thuật là mô tả hiện thực, mô tả lại hiện thực khác với bất cứ ước tự nhiên...”.

Hai tập sách *Cách mạng dân tộc dân chủ nhân dân Việt Nam* của tác giả Trường Chinh (NXB. Sự thật, 1975), không những hướng về nội dung chính là về cuộc cách mạng dân tộc dân chủ nhân dân của Việt Nam mà còn khẳng định vai trò đặc biệt của văn hóa nước nhà trong sự nghiệp cách mạng: “Giới văn hóa Việt Nam hiện đang hăng hái kháng chiến và kiến quốc trên mặt trận văn hóa”.

Cuốn *Văn hoá văn nghệ cũng là một mặt trận* (NXB. Văn học, 1981) là tập hợp những bài viết, lời phát biểu của chủ tịch Hồ Chí Minh, đúng theo tinh thần chung: “Văn hoá, nghệ thuật, cũng như mọi hoạt động khác, không thể ở ngoài, mà phải ở trong kinh tế và chính trị”.

Cuốn *Văn hoá văn nghệ trong cách mạng xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam. Mục tiêu và động lực* của Trần Độ (NXB. Văn hoá, 1986), trong phần “Về văn nghệ”, tác giả đề cập đến vấn đề: Văn nghệ là vũ khí của cách mạng; Xung quanh vấn đề đánh giá tác phẩm văn nghệ; Tình thế cách mạng và nhiệm vụ của văn nghệ...

Để thực hiện đề tài *Sự biến đổi nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ sau 1975*, chúng tôi quan tâm đến một số bài viết phân tích phim, phân tích nhân vật trong phim, được tập hợp trong một số cuốn sách như:

Tập phê bình phim *Từ Chung một dòng sông* (Nhiều tác giả, NXB. Văn hoá, 1974). Đây là cuốn sách tập hợp nhiều bài viết về các phim truyện Việt Nam thời gian chiến tranh với cảm hứng chủ yếu là khẳng định những thành tựu đã đạt được của một nền điện ảnh cách mạng trưởng thành trong khói lửa của cuộc chiến đấu.

Cuốn *Nửa thế kỷ Điện ảnh Cách mạng Việt Nam* (Viện Nghệ thuật và Lưu trữ Điện ảnh Việt Nam và Nhà xuất bản Văn hóa Thông tin xuất bản, 2003) tập hợp nhiều bài viết có giá trị của các nhà điện ảnh về thành tựu và tương lai của điện ảnh Việt từ những góc độ khác nhau, trong đó có những bài về phim truyện thời gian chiến tranh. Có thể kể tới các bài viết *Máy vấn đề lịch sử điện ảnh nước nhà* của Vũ Quang Chính, *Điện ảnh Việt Nam với nhân vật người lính và chiến tranh cách mạng* của Chu Lai, *Phim truyện Việt Nam thập kỷ 80* của Lê

Cẩm Lương - Nguyễn Danh Dương, *Một nền điện ảnh đã trưởng thành* của Đặng Nhật Minh, *Áp lực của “cái có thực và như thực” trong phim truyện Việt Nam* của Xuân Sơn, *Điện ảnh Việt Nam cần một cái nhìn thấu đáo* của Lê Đăng Thực, *Bước đi tiếp của Điện ảnh Việt Nam sau 50 năm hoạt động* của Trần Luân Kim, *Vài suy nghĩ về phim truyện Việt Nam* của Trần Thanh Hiệp... Tất cả các bài viết là những lát cắt cho nghiên cứu sinh một cái nhìn thấu đáo về điện ảnh Việt. Có những quan điểm đáng chú ý: “Gắn bó mật thiết với vận mệnh dân tộc, không đứng ngoài những thao thức, trăn trở suy tư của một dân tộc đang đấu tranh giành quyền sống trong độc lập, tự do - chính điều đó đã tạo nên sức sống, sức hấp dẫn của Điện ảnh phim truyện Việt Nam” [60; tr.124].

Cuốn *Hiện thực sáng tạo* của Trần Luân Kim (NXB. Văn hóa - Thông tin, 2013) bình luận 30 phim truyện Việt Nam qua 60 năm làm nên phần nào diện mạo đẹp đẽ của phim truyện Việt Nam, trong đó có những bộ phim đề tài chiến tranh như: *Bao giờ cho đến tháng Mười*, *Bến không chồng*, *Cánh đồng hoang*, *Chung một dòng sông*, *Đời cát*,... Mỗi bộ phim được nhìn nhận với những khía cạnh nổi bật nhất: Biểu tượng của niềm tin tất thắng, chung một ý chí và tình yêu, khúc tình ca bất diệt,... góp phần khẳng định sức lay động mãnh liệt đến ám ảnh của từng bộ phim.

Phim truyện điện ảnh Việt Nam phát triển không đơn giản chỉ vì mục đích phục vụ cuộc chiến đấu mà trên hết vì nhu cầu phát triển văn hóa, điều này được Trần Thanh Hiệp khẳng định trong cuốn *Điện ảnh của nhu cầu phát triển văn hóa*, (Nhà xuất bản Văn học, 2003).

Cuốn *101 bộ phim Việt Nam hay nhất* của Lê Hồng Lâm (Nhà Nam và Nhà xuất bản Thế giới xuất bản, 2018) cũng đã điểm danh và phân tích ngắn gọn những bộ phim đề tài chiến tranh mà theo tác giả đã góp mặt vào danh sách

những bộ phim hay nhất của điện ảnh Việt.

Trong cuốn *Tính hiện đại và tính dân tộc trong điện ảnh Việt Nam* của Ngô Phương Lan (NXB Văn hóa - Thông tin và Viện Văn hóa Thông tin xuất bản, 2005) tác giả đã dành một phần của chương 2 để khảo sát, phân tích có sức thuyết phục tính hiện đại và tính dân tộc trong phim truyện thời chiến tranh và thời kỳ sau giải phóng miền Nam, thống nhất đất nước.

Cuốn *Hành trình nghiên cứu điện ảnh Việt Nam* (NXB. Văn hoá - Thông tin và Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật xuất bản, 2007) tập hợp bài viết của nhiều tác giả về sự phát triển của điện ảnh với những thành tựu và bất cập. Trong cuốn này có bài viết đáng chú ý “*Chiến tranh cách mạng, đề tài thủy chung của phim truyện Việt Nam*” của đạo diễn, NSND Phạm Văn Khoa, một trong những người đầu tiên xây dựng nền điện ảnh Cách mạng Việt Nam. Tên bài viết đã xác định vị trí đặc biệt của những bộ phim truyện đề tài chiến tranh trong nền điện ảnh Việt Nam.

Cuốn *Đời sống nghệ thuật* của tác giả Trần Luân Kim (NXB. Văn học, 2015) tập trung bàn những vấn đề liên quan đến “Mối quan hệ hữu cơ và tương sinh” giữa hai phạm trù đời sống và nghệ thuật.

Luận văn thạc sĩ *Đổi mới phim truyện Việt Nam trong bối cảnh truyền thông hiện nay* (Chử Thị Hà) cho thấy cái nhìn toàn cảnh về nghệ thuật nói chung và điện ảnh nói riêng, trong đó có điện ảnh đề tài chiến tranh. Bối cảnh mới chi phối tới toàn bộ nền điện ảnh - cách làm phim, cách xây dựng hình tượng nhân vật cách vượt qua khó khăn, trong thời cuộc mới...

Hai luận văn thạc sĩ: *Những đổi mới của phim truyện Việt Nam về đề tài chiến tranh từ sau năm 1975* (Lê Cẩm Lượng) và *Đề tài chiến tranh trong phim truyện Việt Nam giai đoạn từ năm 2000 đến nay* (Đoàn Thị Việt Hoà) tuy chưa

đi sâu vào vấn đề nhân vật, và sự biến đổi nhưng đã có cái nhìn khái quát, bước đầu nhận ra sự biến chuyển, phát triển của điện ảnh Việt Nam khi khai thác đề tài chiến tranh.

Ở luận văn thạc sĩ *Nhân vật nữ trong phim truyện điện ảnh Việt Nam thời kì đổi mới* (Phạm Ngọc Hà Lê) và *Những tìm tòi đổi mới của phim truyện Việt Nam đương đại* (Bùi Thanh Tú), cả hai tác giả đều có chung mục đích là tìm ra những điều mới mẻ trong xây dựng nhân vật, yếu tố nào đã góp phần thúc đẩy sự tìm tòi sáng tạo của những người làm điện ảnh.

Trần Thanh Hiệp, trong bài viết *Chiến tranh Việt Nam trên màn ảnh Mỹ* được in trong cuốn *Điện ảnh của nhu cầu phát triển văn hóa*, Nhà xuất bản Văn học, năm 2004 đã bước đầu khảo sát điện ảnh Mỹ với đề tài chiến tranh Việt Nam. Tuy vấn đề nhân vật chưa được bàn sâu trong công trình này, nhưng nhắc tên và khẳng định nét tiêu biểu của một số phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam có giá trị được Mỹ sản xuất.

Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật số 366 có bài viết *Chiến tranh Việt Nam qua cái nhìn của các nhà điện ảnh Mỹ (1976 - 2000)* của Hoàng Cẩm Giang. Phần tóm tắt nói lên tinh thần chung: “Trong lịch sử nước Mỹ, chiến tranh Việt Nam (CTVN) là cuộc chiến mà người Mỹ sa lầy lâu nhất (1954 - 1975) và để lại những hậu quả nặng nề cho đất nước này. Do đó, không ngạc nhiên khi chủ đề CTVN đã truyền cảm hứng cho nhiều kịch bản từ những năm 1960 đến ngày nay. Là một trong những cuộc chiến nổi tiếng nhất lịch sử cận đại. CTVN đã in sâu vào lòng công chúng Mỹ từ thế hệ này sang thế hệ khác và đi vào văn hóa đại chúng như là một vết thương khó lành mang tên hội chứng Việt Nam. Trong bài viết này, chúng tôi muốn đề cập đến những góc nhìn chủ đạo của điện ảnh Mỹ về CTVN, các ảnh hưởng của cuộc chiến với xã hội, những dư chấn tinh

thần mà nó để lại cho người Mỹ vào khoảng 3 thập niên sau khi cuộc chiến kết thúc”. Trong bài viết của mình, Hoàng Cẩm Giang có nói tới hai xu hướng về chiến tranh Việt Nam ở Hollywood là: “huyền thoại hóa các giá trị Mỹ và sự xoa dịu vết thương Việt Nam”, “huyền thoại hóa nước Mỹ và khơi lại sự thật chiến tranh tòi tệ”. Một số bộ phim được người viết đưa ra cùng với vấn đề chính mà nó thể hiện cũng như xu hướng chính mà nó thuộc vào như: *The deer hunter*, *Coming home*, *Born on the Fourth of July*, *The Green berets Platon*. Tuy không đi sâu vào vấn đề nhân vật nhưng bài viết đã cho thấy cái nhìn toàn cảnh về cuộc chiến và cảm hứng chung của các bộ phim, nhân vật trong mỗi bộ phim ấy.

Bởi mối quan hệ giữa điện ảnh và văn học là rất mật thiết, nhiều bộ phim được chuyển thể từ tác phẩm văn học đã được quan tâm nghiên cứu. Trong luận văn *Sự vận động của cái bi trong tiểu thuyết viết về chiến tranh từ 1945 đến nay (Khảo sát qua một số tác phẩm tiêu biểu)* của Nguyễn Thị Nhung có nhiều gợi mở không chỉ đối với nghiên cứu tác phẩm văn học mà còn cả nghiên cứu phim truyện điện ảnh đề tài chiến tranh về cái bi - một góc khác của cuộc chiến đầy anh hùng với không khí sử thi bao trùm.

Chính sự hiểu biết về đặc điểm lịch sử, nội dung và cảm hứng chủ đạo giai đoạn nghệ thuật trước năm 1975 sẽ cho ta cơ sở để tiến hành so sánh, nhìn nhận thấy “sự biến đổi nhân vật” ở mốc sau năm 1975 trong các phim truyện điện ảnh. Mặt khác, mọi sự biến đổi đều có những kế thừa nhất định, nhiệm vụ của người nghiên cứu là phải chỉ ra những nét được kế thừa ấy.

Tuy thuộc lĩnh vực nghệ thuật sân khấu nhưng cuốn *Vấn đề văn học kịch* (chủ nhiệm Hoàng Chương, NXB. Sân khấu, 1996) tập hợp rất nhiều bài lý luận về sân khấu, đáng chú ý là:

Vấn đề kịch bản sân khấu viết về người lính (Nguyễn Nam Khánh),

Từ góc độ sân khấu nghệ về một mảng đề tài chiến tranh (Chu Lai),

Về xây dựng hình tượng người lính sau chiến tranh trong kịch nói từ 1986 đến nay (Trần Thị Nhàn).

Những bài viết đã cho ta thêm hiểu biết về nhân vật, thủ pháp xây dựng nhân vật, bối cảnh chiến tranh, bối cảnh từ đổi mới đến nay ảnh hưởng tới hình tượng, sự đổi thay hình tượng nhân vật trong tác phẩm.

Triết học, Mỹ học là môn nền tảng khám phá thế giới, con người từ tư tưởng đến hành động với những quy luật của nó, sẽ là chiếc chìa khóa để hiểu biết về dân tộc, con người, quan niệm thẩm mỹ. Chúng tôi đề cao những cuốn sách, công trình phục vụ khá đắc lực cho việc *khám phá tâm lí dân tộc, tâm lí con người trong cuộc sống và nhân vật phim ảnh*, đặc biệt là nhân vật được đặt trong bối cảnh, sự liên quan đến chiến tranh (là một hoàn cảnh hết sức đặc biệt)

Cuốn *Triết học Mỹ* (Bùi Đăng Duy, Nguyễn Tiến Dũng, NXB. Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh, 2006) tuy còn những hạn chế nhất định, nhưng những nội dung nó đưa ra: Nước Mỹ và triết học Mỹ, Chủ nghĩa thực dụng, Những giá trị nhân bản khác, Triết học khoa học... thực sự là những nội dung tư tưởng quan trọng để khám phá những bộ phim của Mỹ.

Như vậy, những tài liệu nghiên cứu liên quan phục vụ cho việc nghiên cứu sự biến đổi nhân vật trong những bộ phim đề tài chiến tranh Việt Nam - Mỹ là rất đa dạng và phong phú, thuộc nhiều lĩnh vực: văn học, sân khấu, mỹ học, triết học, xã hội học, ... Tuy nhiên, đó là những công trình mang tính chất “nền” hiểu biết, giúp người viết tiên hành nghiên cứu của mình một cách hợp lí và logic. Hầu như chưa có nghiên cứu nào tìm hiểu, phân tích một cách hệ thống về sự biến đổi nhân vật đề tài chiến tranh Việt Nam trong điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ sau năm 1975.

2.2. Các tài liệu tiếng nước ngoài

Chúng ta có thể khẳng định: Chiến tranh Việt Nam không chỉ là đề tài nghiên cứu của khá nhiều công trình, bài báo, các luận văn, luận án trong nước mà còn có một số lượng lớn các công trình nghiên cứu nước ngoài, chủ yếu là nghiên cứu của Mỹ. Tuy nhiên những công trình nghiên cứu về điện ảnh liên quan đến nhân vật chưa nhiều.

Công trình của tác giả Mark Taylor *The Vietnam War in History, Literature, and Film (Cuộc chiến tranh Việt Nam qua lịch sử, văn học và điện ảnh)*, tác giả có cách tiếp cận đa chiều đến cuộc chiến tranh Việt Nam - vốn là đề tài khá phổ biến mà phức tạp, được nhiều nhà nghiên cứu văn học, lịch sử, điện ảnh để tâm, thảo luận. Ông đưa ra các phân tích và nghiên cứu một số bộ phim chiến tranh Việt Nam như: *Mũ nồi xanh (Green Beret)*, *Người săn hươu (Deer Hunter)*, *Rambo*,...

Tuyển tập *America Rediscovered: Critical Essays on Literature and Film of the Vietnam War - Tìm lại nước Mỹ: những bài luận nghiên cứu văn học và điện ảnh nói về chiến tranh Việt Nam* (Owen W. Gilman, Jr. and Lorrie Smith biên tập) thể hiện nhiều cách tiếp cận chiến tranh Việt Nam qua phim ảnh, văn học.

Dưới nhiều góc nhìn khác nhau, tuyển tập các bài báo về phim điện ảnh và truyền hình về chiến tranh Việt Nam được tập hợp bởi Anderegg, Michael trong cuốn sách *Inventing Vietnam: The War in Film and Television - Khám phá Việt Nam: chiến tranh qua phim ảnh và truyền hình*.

Tuyển tập gồm 14 bài viết của nhiều tác giả khác nhau, đã phân tích đề tài, phong cách thể hiện của hàng loạt bộ phim điện ảnh và truyền hình Mỹ về chiến tranh Việt Nam, bao gồm cả các phim tài liệu và phim truyện thời kỳ đầu, dòng phim hậu chiến của thập niên 1970 như: *Người săn hươu (Deer Hunter)* hay *Giờ*

là tận thế (*Apocalypse Now*), Trung đội (*Platoon*), Áo giáp sắt (*Full Metal Jacket*) và Sinh ngày 4 tháng 7 (*Born on the Fourth of July*)...

Các tác giả Linda Dittmar và Gene Michaud của cuốn sách *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American films* (Từ Hà Nội tới Hollywood: Chiến tranh Việt Nam trong các bộ phim Mỹ) đã thu thập các bài nghiên cứu phim tài liệu và phim truyện Việt Nam trong cuốn sách xuất bản dưới tên gọi trên nhằm thể hiện cách mà tiềm năng điện ảnh đã được dùng như thế nào để gửi đến người xem những thông điệp mang màu sắc chính trị. Mười chín bài phê bình và nghiên cứu bàn về quyền lực khơi mào cuộc chiến và phá hủy con người.

Mặt khác, các bài báo cũng mô tả cách mà một loại quyền năng khác - quyền năng sử dụng hình ảnh - để bóp méo, thay thế, phá hủy những kiến thức về thời đại mà những con người bị phá hủy đó từng sống.

Tác giả Gilbert Adair trong tuyển tập các bài nghiên cứu đưa ra một góc nhìn khác về điện ảnh chiến tranh Việt Nam, công trình: *Hollywood's Vietnam: From The Green Berets to Full metal Jackets - Việt Nam của Hollywood: từ Mũ nồi xanh đến Áo giáp sắt*. Với công trình này, ông phân tích khoảng hơn mười bộ phim truyện về chiến tranh Việt Nam của Mỹ được sản xuất trong vài thập niên, từ phim *Mũ nồi xanh* (sản xuất năm 1968) đến *Áo giáp sắt* (sản xuất năm 1987). Tác giả đi sâu phân tích cách nhào nặn thực tế chiến tranh thành những câu chuyện hoang đường về người lính, người hùng nước Mỹ trong bộ phim *Mũ nồi xanh* (*The Green Berets*) mà người Mỹ theo đạo diễn John Way đến Việt Nam để Mỹ hóa Việt Nam. Ông cũng phân tích sự vỡ mộng đối với cuộc chiến qua cách đối mặt với những hậu quả mà nó mang lại trong các bộ phim: *Người săn hươu* (1978) của đạo diễn Micael Cimino và *Giờ là tận thế* (1979) của đạo diễn

Francis Coppola với hình tượng những người hùng trở về từ trận chiến và đối diện với cuộc chiến nội tâm, hội chứng sau chiến tranh.

Gilbert Adair đưa ra cách nhìn nhận khác biệt về cuộc chiến được đạo diễn Oliver Stone mô tả như “một khu vườn địa đàng không có các nàng Eva mà toàn rắn rết và súng ống” trong bộ phim *Trung đội* với những người lính chỉ cần sống sót quay về. Nhờ phân tích một số bộ phim Hollywood điển hình về chiến tranh Việt Nam thập niên 1960 đến cuối thập niên 1980, tác giả cho thấy sự thay đổi trong nội dung tư tưởng trong các bộ phim này, phản ánh phần nào sự đổi thay quan điểm trong cách nhìn nhận về chiến tranh Việt Nam của giới điện ảnh Mỹ.

Các cựu chiến binh, phóng viên, nhà thơ, giáo sư Mỹ đã có những nghiên cứu về cách thức mà văn hóa Mỹ được thể hiện như thế nào trong cuộc chiến tranh Việt Nam qua truyền hình, điện ảnh, báo chí, kịch và âm nhạc.

Các bài phê bình nghiên cứu này đã được John Carlos Rowe and Rick Berg làm biên tập, xuất bản trong cuốn *The Vietnam War and American Culture (Chiến tranh Việt Nam và văn hóa Mỹ)*. Những bài viết trong cuốn sách toát lên một vấn đề đạo đức cơ bản rất quan trọng: đặt ra những câu hỏi liên quan đến vai trò của chủ nghĩa cá nhân vốn là nền tảng đạo đức cho các hành động chính trị trong văn hóa Mỹ. Chủ nghĩa cá nhân hoặc sự tin tưởng rằng: mỗi người cần chịu trách nhiệm về hành động của bản thân là nguồn gốc của sự cao cả hay sự lố bịch thể hiện trong các câu chuyện, bài hát khi kỷ niệm về cuộc chiến ở Đông dương. Nó cũng là cách tiếp cận ngạo mạn, bằng súng - bom napal của nước Mỹ đối với các quốc gia khác, sự căm ghét “chủ nghĩa cộng sản” khiến nước Mỹ tham chiến tại Việt Nam cũng như có vô số các can thiệp quân sự ở các nước khác.

Tác giả Albert Auster và Leonard Quart trong cuốn *How the War Was Remembered: Hollywood and Vietnam* (Người ta nhớ về chiến tranh như thế nào: Hollywood và Việt Nam) đã đưa ra những phân tích về cảm xúc mâu thuẫn của người Mỹ về cuộc chiến tranh Việt Nam, cách nhìn nhận về chiến tranh Việt Nam được mô tả thông qua phim ảnh. Các tác giả đã đưa ra những hình tượng điển hình trong phim thông qua mối liên kết chúng với trào lưu lịch sử xã hội như: những anh hùng bị tổn thương, siêu nhân, kẻ đi săn/ người hùng và người sống sót... Họ kết hợp những phân tích phê phán xã hội, lịch sử, văn hóa trong những nghiên cứu này. Những nghiên cứu đề cập đến các bộ phim chính về chiến tranh Việt Nam như: *Mũ nồi xanh*, *Áo giáp sắt*, *Rambo*...

Chiến tranh Việt Nam là một đề tài khá rộng lớn và mang tính thời sự nên có rất nhiều các nhà nghiên cứu, các sinh viên ở Mỹ và một số nước chọn làm đề tài nghiên cứu luận văn thạc sĩ hay tiến sĩ, bao gồm cả những nghiên cứu về các bộ phim truyện chiến tranh do Việt Nam sản xuất.

Tác giả Elliot Scot Stegal trong luận văn tiến sĩ của mình tại Trường đại học Quốc gia bang Florida (Mỹ) có tên là *Ideological, Dystopic and Antimythopoeic Formations of Masculinity in the Việt Nam war film* (Đặc điểm tư tưởng, tư duy lạc lối và phi thần thánh hóa của nam giới trong phim về chiến tranh Việt Nam) đã phân tích hình tượng và tính nam của các nhân vật trong các bộ phim của Hollywood làm về những người lính Mỹ trong chiến tranh Việt Nam. Qua bốn bộ phim chính: *Mũ nồi xanh* (1968, đạo diễn John Wayne), *Những chàng trai đại đội C* (*The Boys in Company C*, 1977, đạo diễn Sidney Furie), *Đồi thịt băm* (*Hamburger Hill*, 1987, đạo diễn John Irvin), *Chúng ta là lính* (*We Were Soldiers*, 2002, đạo diễn Randall Wallace) tác giả muốn trả lời câu hỏi: Vì sao lại có sự thay đổi đáng kể từ các hình tượng điện ảnh đáng ngưỡng mộ của nước Mỹ (như một quốc gia đại diện cho ý thức hệ tự do và giải phóng và những người

lính Mỹ thể hiện cho sức mạnh và lòng tốt trong các bộ phim của WW II) lại bị phá hủy gần hết trong các bộ phim về Chiến tranh Việt Nam? Dựa vào quan điểm văn hóa - chính trị - lịch sử, tác giả đã nghiên cứu cách tạo dựng hình ảnh của Hollywood về cuộc Chiến tranh Việt Nam và những người tham gia cuộc chiến như những nhân vật phản loạn, mất phương hướng, những người buộc phải yêu nước, Thiên Chúa và thần trách nhiệm được mô tả như những con người bị phản bội bởi phải tuân theo mô hình thay đổi khuôn mẫu tính nam, tạo ra một kiểu người hùng Mỹ mới.

Tác giả Bùi Thị Diễm My trong luận án tiến sĩ *Embodiments of difference: Representations of Vietnamese women in U. S. Cultural Imaginary* (Những biểu hiện đa dạng: các hình tượng phụ nữ Việt Nam khác nhau trong văn hóa hư cấu Mỹ, 2008, trường đại học Tổng hợp Urbana, bang Illinois) đã dành hẳn một chương phân tích về hình tượng các nhân vật nữ trong những bộ phim Mỹ nói về chiến tranh Việt Nam, mô tả những hoài niệm về cuộc chiến. Tác giả phân tích về bi kịch nhân vật nữ trong bộ phim *Trời và đất* (*Heaven and Earth*, đạo diễn Oliver Stone) cũng như sự phê phán chiến tranh trong *Người Mỹ trầm lặng* (*The Quiet American*, đạo diễn Phillip Noyce). Trong kết luận, tác giả đưa ra nhận xét về hình tượng những nhân vật lính Mỹ siêu đẳng đã được đặt đối nghịch với hình tượng những người cô gái điếm Việt Nam vô cùng khêu gợi và nữ tính trong một số bộ phim Mỹ làm về chiến tranh Việt Nam ra sao.

Trong bài viết *Chinh phụ ngâm khúc: Thân phận phụ nữ trong chiến tranh thể hiện trong các bộ phim Việt Nam* (*Lament's of Warriio's Wife: Re-gendering the War in Vieetnamese Film*) của tác giả Dana Healy đăng trên tạp chí South East Asia Research [14, 2, tr. 231 - 259], hai bộ phim *Đời cát* (1999, đạo diễn Nguyễn Thanh Vân) và *Bến không chồng*, (2000, đạo diễn Lưu Trọng Ninh), dưới

góc độ một nhà nghiên cứu điện ảnh, tác giả đi sâu vào phân tích thân phận người phụ nữ Việt Nam thời hậu chiến được thể hiện ra sao. Đây cũng là một góc nhìn của một nhà nghiên cứu nước ngoài về phim chiến tranh Việt Nam do Việt Nam sản xuất.

Ngoài một số luận văn và luận án đã nghiên cứu về từng khía cạnh các bộ phim chiến tranh của Mỹ, ví dụ như: sự phân biệt chủng tộc, tính bạo lực, tính tư tưởng, hội chứng Việt Nam của lính Mỹ, ảnh hưởng văn hóa và xã hội Mỹ lên sự hình thành phim chiến tranh Việt Nam,... thể hiện trong các bộ phim Hollywood làm về chiến tranh Việt Nam, vấn đề liên quan đến nhân vật người lính trong phim chiến tranh Việt Nam hiện diện rải rác trong khá nhiều các bài phân tích từng khía cạnh các bộ phim truyện chiến tranh Việt Nam điển hình đã nêu ở trên. Bên cạnh đó, cũng có những bài báo viết về từng bộ phim đăng trên nhiều tạp chí và báo Mỹ cũng như các trang mạng.

Như vậy, những công trình nghiên cứu về đề tài chiến tranh Việt Nam ở nước ngoài - cụ thể là ở Mỹ khá đa dạng, phong phú về: đối tượng, phạm vi nghiên cứu... Tuy nhiên, chưa có công trình nào nghiên cứu một cách có hệ thống về nhân vật và sự biến đổi nhân vật trong các bộ phim điện ảnh về đề tài chiến tranh Việt Nam được sản xuất sau năm 1975 với mục đích tìm ra điểm tương đồng, những giá trị nhân bản chung, để rồi nói không với chiến tranh. Đây là vấn đề nghiên cứu mới mẻ, đòi hỏi tính hệ thống và có sự bao quát cần thiết.

NỘI DUNG

Chương 1: CƠ SỞ LÝ LUẬN VÀ THỰC TIỄN CỦA NGHIÊN CỨU

1.1. Lí luận về nhân vật

1.1.1 Nhân vật trong văn học nghệ thuật

“Nhân vật” là một khái niệm không xa lạ trong văn học nghệ thuật nói chung. Nhân vật văn học được Lại Nguyên Ân định nghĩa như sau: “Hình tượng nghệ thuật về con người, một trong những dấu hiệu về sự tồn tại toàn vẹn của con người trong nghệ thuật ngôn từ. Bên cạnh con người, nhân vật văn học có khi còn là các con vật, các loài cây, các sinh thể hoang đường được gán cho những đặc điểm giống với con người” [3; tr. 303]. Nhân vật không chỉ được hiểu là một khái niệm quan trọng trong văn học mà còn xuất hiện ở nhiều bộ môn nghệ thuật, “là phương thức nghệ thuật nhằm khai thác những nét thuộc đặc tính con người, nhân vật có ý nghĩa trước hết ở các loại văn học tự sự và kịch, ở sân khấu, điện ảnh, điêu khắc, hội họa, đồ họa” [3; tr.303]. Các thành tố tạo nên nhân vật được cho là “gồm: hạt nhân tinh thần của cá nhân, tư tưởng, các lợi ích đời sống, thế giới xúc cảm, ý chí, các hình thức ý thức và hành động” [3; tr.303]. Lại Nguyên Ân cũng đưa ra một số mấu chốt quan trọng liên quan đến vấn đề nhân vật: Nhân vật văn học được thể hiện bằng ngôn từ nghệ thuật với sự miêu tả và biểu cảm. Con người trong tác phẩm văn học xây dựng nên với những nét khu biệt về ngoại hình, hành động, tính cách. Nhân vật văn học là một đơn vị nghệ thuật, không đồng nhất với con người ngoài đời, kể cả khi nhân vật đó xây dựng từ những nguyên mẫu ngoài đời. Nhà soạn kịch, đạo diễn sân khấu người Đức Bertolt Brecht cho rằng, “Các nhân vật của tác phẩm nghệ thuật không phải giản đơn là những bản dập của những con người sống mà là những hình tượng được khắc họa phù hợp với ý đồ tư tưởng của tác giả”. Nhân vật thể hiện quan niệm

nghệ thuật của tác giả về con người, ý nghĩa của nó được thể hiện toàn diện trong tác phẩm và không tách rời khỏi tác phẩm mà nó được sáng tạo. Với những xu hướng sáng tác ở những thời đại khác nhau, nhân vật văn học có sự khác biệt về nhân vật trung tâm, phương pháp khắc họa. Có nhiều cách để phân loại nhân vật: căn cứ vào vai trò trong tác phẩm, ta có nhân vật chính - nhân vật phụ; liên quan đến việc thể hiện lí tưởng, có nhân vật chính diện - nhân vật phản diện; gắn với thể loại, ta có nhân vật tự sự, nhân vật trữ tình, nhân vật kịch...

Với các nhà nghiên cứu Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi, nhân vật nói chung cùng những nội hàm liên quan với nó được nói đến như sau: “Nhân vật văn học là một đơn vị nghệ thuật đầy tính ước lệ. Chức năng cơ bản của nhân vật văn học là khái quát tính cách của con người. Do tính cách là một hiện tượng xã hội, lịch sử, nên chức năng khái quát tính cách của nhân vật văn học cũng mang tính lịch sử” [20; tr.235]. Không chỉ có vậy, nhân vật văn học còn thể hiện quan niệm nghệ thuật và lí tưởng thẩm mỹ của nhà văn về con người. Vì thế, “nhân vật luôn gắn chặt với chủ đề của tác phẩm... Nhân vật văn học được miêu tả qua các biến cố, xung đột, mâu thuẫn và mọi chi tiết các loại. Đó là mâu thuẫn nội tâm của nhân vật, mâu thuẫn giữa nhân vật này với nhân vật kia, giữa tuyến nhân vật này với nhân vật khác. Cho nên nhân vật luôn luôn gắn liền với cốt truyện... Nhân vật văn học là một chỉnh thể vận động, có tính cách được bộc lộ dần trong không gian, thời gian, mang tính chất quá trình” [20; tr.236].

Sự manh nha ra đời của nghệ thuật tạo hình, người ta có thể tìm thấy qua những nét vẽ, nét khắc vạch trên vách hang động của người tiền sử. Đó là những hình vẽ những con thú và con người, nhân vật trong những cuộc đi săn. Trong tư duy nguyên thủy của người tiền sử vẽ cũng giống như đi săn và các công việc khác. Theo Ernst Gombrich, tác giả cuốn *Câu chuyện nghệ thuật*, “Những người

thời kỳ này nghĩ rằng chỉ cần vẽ hình con mồi và có lẽ tấn công chúng bằng giáo mác hay rìu đá, những con thú sẽ khuất phục sức mạnh của họ”. Nghệ thuật bắt nguồn từ thực tế. Các nhà nghiên cứu đều có chung kết luận rằng, con người thấu hiểu hiện thực khách quan tới đâu, nghệ thuật cũng tiến thêm đến đó. Hai nhân vật trong Mỹ thuật thời nguyên thủy đó là những con thú và con người. Nghệ sĩ thời nguyên thủy đã sử dụng cách sơ đồ hóa, đơn giản và ước lệ khi mô tả con người. Các pho tượng thời nguyên thủy lại chủ yếu là tượng phụ nữ. Gương mặt người phụ nữ không được mô tả. Điều đó có nghĩa rằng nhân vật không có tính cách, chưa có sự cá thể hóa. Chỉ phần thân các bức tượng nữ được chăm chút cường điệu, phóng đại hai bầu vú và hông, mông. Cái đẹp gắn liền với chức năng, gắn liền khái niệm phồn thực, sự sinh tồn [6; tr. 11].

Trong chương “*Nhân vật văn học*” của cuốn *Lí luận văn học tập 2 - Tác phẩm và thể loại văn học* do Giáo sư Trần Đình Sử chủ biên, các tác giả đã đi sâu làm rõ về khái niệm nhân vật văn học: “Nhân vật văn học là khái niệm dùng để chỉ hình tượng các cá thể con người trong tác phẩm văn học - cái được nhà văn nhận thức, sáng tạo, thể hiện bằng các phương tiện riêng của nghệ thuật ngôn từ” [75; tr. 58]. Về những nét đặc trưng của nhân vật văn học, cuốn sách thu tóm những nội dung sau: Nhân vật văn học là một hiện tượng, một đơn vị nghệ thuật, được sáng tạo theo những ước lệ của văn học. Mỗi nhân vật thường có một chùm dấu hiệu khu biệt để người ta có thể nhận biết dễ dàng: cái tên, đặc điểm về diện mạo, tiểu sử, tính cách, lời nói, hành động và số phận... tuy nhiên, điểm trung tâm để nhân vật là nó chứ không phải ai khác là ở tính cách... Cũng cần xác định rằng chất liệu của nghệ thuật văn chương là ngôn từ, cho nên nhân vật của văn học là “hình tượng phi vật thể, bởi vậy, muốn “thấy” được nhân vật của văn học, người đọc buộc phải phát động hết mức khả năng liên tưởng, tưởng tượng của mình... “chân dung” của nhân vật cũng chỉ được hiện hình dần trong

tâm trí độc giả theo thời gian đọc... Chính do đặc điểm này của hoạt động nhận thức về nhân vật văn học, người ta có căn cứ để nói rằng nhân vật văn học là loại nhân vật quá trình” [75; tr.60]. Nội dung cuốn sách cũng khẳng định “nhân vật là điều kiện thiết yếu đảm bảo cho sự miêu tả thế giới của văn học có được chiều sâu và tính hình tượng” [75; tr. 60], từ đó đưa ra các chức năng của nhân vật trong tác phẩm văn học.

Đầu tiên, nhân vật có chức năng miêu tả và khái quát các loại hình tính cách xã hội. Ví dụ: “với nhân vật Hămlet (trong bi kịch Hamlet), W.Shakespeare vừa gợi trong ta niềm cảm phục một tính cách cao thượng đặc trưng của thời Phục hưng, vừa giúp ta thấy được nhiều vấn đề lớn của chính thời đại đó, cảm nhận được sức sống mãnh liệt của chủ nghĩa nhân văn trong cuộc đối đầu với những thế lực hắc ám tượng trưng cho một thời trung cổ đang qua. Với nhân vật Grăngđê (trong tiểu thuyết *Eugenie Grandet*), H. Balzac vừa tạo cho độc giả thái độ căm ghét loại tính cách keo cú, bủn xỉn đặc trưng của giai cấp tư sản (thời tích lũy tư bản), vừa chứng minh một cách thuyết phục khả năng hủy hoại nhân tính khủng khiếp của đồng tiền trong xã hội Pháp thế kỷ XIX...” [75; tr.62].

Thứ hai, nhân vật như một công cụ hữu hiệu giúp tác giả nhận ra bản chất đời sống và giúp độc giả thấu hiểu những quy luật sâu xa ngầm chi phối mọi diễn biến lịch sử. Cho nên, trong văn học, thông qua thế giới nhân vật người ta có thể nói: *Số đỏ* (Vũ Trọng Phụng) thể hiện được thời đại của những kẻ khốn nạn lên ngôi và ngược lại, *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh) cho ta thấy bi kịch của người anh hùng.

Thứ ba, nhân vật có chức năng biểu hiện quan niệm nghệ thuật của nhà văn về thế giới, con người. Với các nhân vật cụ thể, thái độ đánh giá về các tính cách, về các vấn đề xã hội của nhà văn được bộc lộ với mức độ tập trung cao.

Và cuối cùng, nhân vật tạo nên mối liên kết giữa các sự kiện trong tác phẩm - cốt truyện. Nhờ nhân vật mà kết cấu tác phẩm trở nên thống nhất, hoàn chỉnh, chặt chẽ. Cuốn sách cũng bao quát các nội dung về các yếu tố của nhân vật: Tên của nhân vật, ngôn ngữ nhân vật, tâm lí của nhân vật, hành động của nhân vật... Yếu tố tâm lí của nhân vật văn học được khẳng định là càng về sau thì càng được quan tâm sâu sắc. Yếu tố hành động là một trong những yếu tố cơ bản của nhân vật được nhận biết, quan tâm từ rất sớm. Hành động của nhân vật là những việc làm cụ thể của nhân vật trong các tình huống đời sống và trong các quan hệ ứng xử. Thông qua hành động, tính cách nhân vật sẽ được thể hiện, khắc họa rõ nét, nhờ hành động mà tiến trình của câu chuyện được đẩy tới, cốt truyện trở nên hoàn chỉnh. Vì thế, trong tác phẩm văn học, tác giả thường ưu tiên miêu tả hành động của nhân vật. Việc phân loại nhân vật cũng là vấn đề khá được quan tâm trong cuốn sách. Như chúng ta đã biết, có nhiều tiêu chí để thực hiện việc phân loại, có thể phân loại theo vai trò của nhân vật trong kết cấu tác phẩm hay phân loại theo quan hệ thuận - nghịch giữa nhân vật với lí tưởng, hoặc phân loại theo hình thức cấu trúc nhân vật. Dựa trên tiêu chí vai trò nhân vật trong kết cấu tác phẩm, ta có nhân vật chính, nhân vật trung tâm và nhân vật phụ [48; tr. 68]. Có thể có nhiều nhân vật chính trong một tác phẩm, nhân vật trung tâm là “nhân vật chính có vai trò quan trọng hơn cả” [75; tr. 69]. Ngoài nhân vật chính, nhân vật trung tâm, trong tác phẩm còn có nhân vật phụ. Nhân vật phụ là nhân vật “ít được vẽ đầy đủ các mặt và thường đóng vai trò khá khiêm tốn trong những sự kiện chính của tác phẩm” [75; tr. 69]. Theo tiêu chí quan hệ thuận - nghịch giữa nhân vật với lí tưởng, người ta chia nhân vật thành nhân vật chính diện và nhân vật phản diện. Nhân vật chính diện “là loại nhân vật chiếm được tình yêu, niềm tin và sự khẳng định của nhà văn, mang trong mình nhưng phẩm chất tốt đẹp, có thể trở thành kẻ đại diện cho những giá trị tư tưởng, đạo đức và thẩm mỹ mà nhà

văn cùng thời đại của anh ta hướng tới” [75; tr. 70]. Nhân vật phản diện “có những phẩm chất ngược với nhân vật chính diện, bị miêu tả trong tác phẩm với thái độ phê phán, phủ định...” [75; tr. 70]. Nếu phân loại nhân vật theo hình thức cấu trúc nhân vật, ta có nhân vật dẹt và nhân vật tròn. Nhân vật dẹt (kiểu nhân vật ít giống thật, ít được khắc họa đầy đặn các mặt) gồm nhân vật chức năng - “là loại nhân vật được “giao cho nhiệm vụ” thực hiện một chức năng cố định nào đó trong tác phẩm và trong việc phản ánh đời sống” [75; tr.72]. Nhân vật loại hình là “nhân vật có thể đứng ra làm đại diện cho một loại người nhất định trong đời sống, nó thể hiện được những nét đặc trưng, ổn định và bất biến ở phẩm chất xã hội, đạo đức, tính cách của loại người đó...”. Khác biệt với nhân vật dẹt, nhân vật tròn là loại nhân vật “được khắc họa, nhìn ngắm trên những bình diện, đưa tới cho độc giả cảm tưởng “thực”, ... thực chất cũng chính là nhân vật tính cách” [75; tr. 74].

Vấn đề nhân vật văn học cũng là vấn đề được hết sức quan tâm trong phần *Tiến trình văn học (Lí luận văn học tập 3*, NXB. Đại học Sư phạm Hà Nội, 2012) do Phương Lưu chủ biên. Bên cạnh như nội dung chung về tiến trình văn học, thời đại, trào lưu, phương pháp sáng tác, phong cách văn học, ... cuốn sách đi sâu vào các vấn đề: Phương pháp sáng tác trong văn học cận đại phương Tây, Một số vấn đề về phương pháp sáng tác trong văn học cổ phương Đông, Chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XX và Chủ nghĩa hiện đại... Trong cuốn sách các tác giả đã tổng kết được những vấn đề về nhân vật trung tâm, nguyên tắc khắc họa tính cách của các thời kì, thuộc các không gian Đông - Tây. Ở phương pháp sáng tác trong văn học cận đại phương Tây, có sự khác biệt về nhân vật trung tâm, nguyên tắc xây dựng nhân vật của chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng, chủ nghĩa cổ điển, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa hiện thực phê phán, chủ nghĩa tự nhiên. Thời Phục hưng chọn nhân vật trung tâm là những “con người mang lí

tưởng nhân văn cao đẹp, đầy tài năng và trí tuệ, như những kì quan của thiên nhiên” [49; tr. 110]. Tính cách của nhân vật trong chủ nghĩa hiện thực thời Phục hưng “không những giàu màu sắc cá tính, mà còn rất đa dạng, chứ không đơn nhất một chiều” [49; tr. 113]. Đến chủ nghĩa cổ điển, nhân vật trung tâm là nhân vật “có tính chất lí tưởng, là những con người đặt lí trí lên trên tình cảm, chiến thắng đam mê, coi nhẹ lợi ích cá nhân, phục tùng cho lợi ích và danh dự của quốc gia và dòng dõi” [49; tr. 120], với nguyên tắc khắc họa “làm nổi bật và phóng đại nét tính cách nào mà họ cho là bản chất nhất” [49; tr. 122]. Đến chủ nghĩa lãng mạn trong phương pháp sáng tác văn học cận đại phương Tây, nhân vật thường thoát li thực tế bằng cõi mộng, quá khứ hay cái tôi của bản thân với nguyên tắc xây dựng: “coi trọng vẻ đẹp riêng, cái đặc biệt độc đáo, thậm chí nhấn mạnh đến mức cực đoan, phi thường, ngoại lệ” [49; tr. 141]. Với chủ nghĩa hiện thực phê phán, có hai loại nhân vật lí tưởng là loại nhân vật quý tộc hay những “anh hùng cộng hòa”, quan tâm đến vấn đề tính chung và tính riêng của điển hình, mối liên hệ giữa tính cách và hoàn cảnh, tính cách điển hình của nhân vật. Đến chủ nghĩa tự nhiên, nhân vật trung tâm là những “con vật - người”, chỉ tập trung “khắc họa những tính khí hiểu theo nghĩa sinh học cá biệt, ngẫu nhiên. Nhân vật nói chung không có hồn, không có lí tưởng, tình cảm thông thường, mà là cảm nghĩ và hành động đều theo sự chi phối của sinh lí, di truyền, bệnh hoạn...” [49; tr. 189].

Về phương pháp sáng tác trong văn học cổ phương Đông, có sự khác biệt giữa khuynh hướng cổ điển, chủ nghĩa hiện thực, khuynh hướng lãng mạn. Ở khuynh hướng cổ điển, nhân vật trung tâm là những kiểu mẫu về đạo đức phong kiến như “quân tử, trượng phu, liệt nữ...” [49; tr.189], đối lập họ là “nhân vật loạn thần, tặc tử, phản bạn, lừa thầy, những người đàn bà bạc nghĩa, thất tiết” [49; tr. 202]. Xây dựng tính cách một cách “phi ngã”, thiếu cá tính, sử dụng

những chi tiết tượng trưng, ước lệ, cái “ta” được quan tâm, đề cao hơn là cái “tôi” cá nhân... Đến chủ nghĩa hiện thực, nhân vật trung tâm là những “nghịch tử”, “nông dân khởi nghĩa” với nguyên tắc khắc họa đề cao cá tính sinh động, số phận đa dạng, tính cách nhân vật phát triển, tái hiện được “tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình” [49; tr. 217]... Ở khuynh hướng lãng mạn, có ba loại nhân vật trung tâm: cái tôi cao khiết, yêu nước thương đời của tác giả chống lại triều đình thối nát; những hiệp khách chống lại áp bức, cường quyền, bênh vực người yếu; những người nông dân chống lại chế độ phong kiến. Khắc họa tính cách ở khuynh hướng này “thường chú ý về riêng, độc đáo của nhân vật, do đó mà ít có ý nghĩa tiêu biểu, khái quát” [49; tr. 229].

Chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XX, nhân vật trung tâm gắn với vấn đề ca ngợi và phê phán. “Nhân vật trung tâm trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa phải là hình ảnh những con người mới giác ngộ lí tưởng xã hội chủ nghĩa, làm chủ được cuộc đời và làm chủ vận mệnh của mình” [49; tr. 255]. Về xây dựng nhân vật, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa “kế thừa trọn vẹn nguyên tắc”, “tái hiện một cách chân thật tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình” của chủ nghĩa hiện thực phê phán. Tính cách điển hình đó phải là sự hài hòa cao độ giữa cái riêng sắc nét và cái chung có ý nghĩa khái quát cao, phải phong phú và đa dạng, phải gắn bó và luôn luôn phát triển với hoàn cảnh điển hình” [49; tr.261]. Đến chủ nghĩa hiện đại, các chủ nghĩa rất đa dạng: chủ nghĩa tượng trưng, chủ nghĩa biểu hiện, chủ nghĩa vị lai, chủ nghĩa đa đa, chủ nghĩa siêu thực và chủ nghĩa trừu tượng, chủ nghĩa hiện sinh, chủ nghĩa hậu hiện đại với các nguyên tắc sáng tác, xây dựng nhân vật phong phú, ...

Như vậy, chúng ta có thể tóm tắt vài nét khái quát về vấn đề nhân vật trong bộ môn nghệ thuật văn học như sau:

Thứ nhất, nhân vật là những con người được xây dựng trong tác phẩm, với những nét khu biệt về tên, tuổi, tính cách, số phận... Nhân vật cũng có thể không phải con người mà là con vật, cây cỏ, muông thú... nhưng chúng được phú cho “tính người” để hỗ trợ mô phỏng, thể hiện được cuộc sống, cách nghĩ của con người.

Thứ hai, nhân vật là một đơn vị nghệ thuật trong tác phẩm, không đồng nhất với con người ngoài đời. Nhân vật là một phương tiện để tác giả thể hiện nội dung tư tưởng, dụng ý nghệ thuật của tác giả.

Thứ ba, có nhiều cách phân chia nhân vật với những tiêu chí khác nhau.

Thứ tư, nhân vật với những vấn đề liên quan đến nó (nhân vật trung tâm, nghệ thuật xây dựng, phương diện khắc họa,...) có tính lịch sử, gắn liền với đặc điểm thời đại và thẩm mỹ đặc trưng của thời đại ấy.

1.1.2. Nhân vật điện ảnh

Điện ảnh, nghệ thuật thứ bảy, kế thừa tinh hoa nghệ thuật và lí luận của các môn nghệ thuật xuất hiện trước nó, đặc biệt là văn học.

Có lẽ, sợi dây liên kết đặc biệt giữa điện ảnh và văn học là yếu tố ngôn ngữ của loài người nói chung. Ngôn ngữ nói và viết với tất cả sự phổ biến và quan trọng của nó trong đời sống đã trở thành chất liệu quan trọng (ở những mức độ khác nhau) của nhiều bộ môn nghệ thuật. Ngôn ngữ là chất liệu của văn học. Ngôn ngữ là chất liệu của kịch bản phim và một bộ phim cũng cần ngôn ngữ - đó là những lời giới thiệu đầu và cuối phim, những dòng chữ giới thiệu về thời gian (10 năm sau, 20 năm sau...), đó là lời dẫn, đặc biệt là các hình thức thoại của nhân vật. Vì thế, điện ảnh đã kế thừa nền tảng lí luận văn học về nhân vật, đồng thời có những thay đổi để phù hợp với đặc trưng của chính mình.

Trên con đường phát triển của mình điện ảnh học hỏi kinh nghiệm của văn học trong xây dựng nhân vật, học hỏi kinh nghiệm nghệ thuật đạo diễn và diễn viên sân khấu, học hỏi kinh nghiệm về ánh sáng, âm thanh, màu sắc, nhịp điệu, tiết tấu, bố cục, hình khối của các loại hình nghệ thuật khác để xây dựng nhân vật điện ảnh bằng ngôn ngữ đặc trưng của mình. Nhân vật là hồn cốt của một tác phẩm điện ảnh, mọi sự miêu tả nghệ thuật đều xoay quanh nhân vật.

Theo Timothy Corrigan - nhà nghiên cứu điện ảnh Mỹ, nhân vật điện ảnh là “nhân tố hội tụ hành động và các chủ đề của bộ phim. Thông thường, một cuộc bàn luận về phim ảnh chỉ tập trung vào điều gì xảy ra với nhân vật hoặc nhân vật đã thay đổi như thế nào?” [88; tr. 104]. “Các nhân vật đại diện cho giá trị nào?” [88; tr. 106].

Nếu như nhân vật văn học được người đọc nhìn thấy qua sự mô tả của tác giả bằng sự hình dung, trí tưởng tượng, nếu như nhân vật sân khấu được người xem nhìn thấy trực tiếp trên sân khấu trong một không gian ước lệ thì nhân vật điện ảnh được nhìn thấy trong một bối cảnh mà người xem tiếp nhận như một bối cảnh thực. Điện ảnh là nghệ thuật luôn trong sự vận động. Khi nói tới nhân vật điện ảnh, không nên quên rằng điện ảnh với đặc trưng ngôn ngữ của mình đã tạo ra một “hiện thực trực quan” (Visual Reality - Yu. Lotman). Bởi thế nhân vật điện ảnh là vai diễn được thể hiện bằng ngôn ngữ điện ảnh.

Các nhân vật điện ảnh đều nhận một chức năng trong một bộ phim. Nói cách khác trong điện ảnh cũng có sự phân loại nhân vật:

- Nhân vật chính, nhân vật chủ chốt (main character).
- Nhân vật thứ chính (secondary character).
- Nhân vật phụ (minor character).

Theo nhà điện ảnh Mỹ - Ray Frensham “Nhân vật chính là nhân vật mà người xem có thể khám phá toàn bộ câu chuyện qua điểm nhìn của họ”. Đó cũng là nhân vật chèo lái cốt truyện, khởi sự cho hành động, có vai trò thúc đẩy câu chuyện. Nhân vật thứ chính là những người tương tác với nhân vật chính, có tác động đáng kể tới cốt truyện hoặc với nhân vật chính. Nhân vật phụ là những người tạo thêm màu sắc, không khí hoặc chút hài hước thư giãn, gửi thông điệp, mở hướng đi và có đóng góp vào thế giới câu chuyện [72; tr. 140].

Linda Seger cũng cho rằng nhân vật chính là người đẩy câu chuyện tiến lên. Theo tác giả họ là điểm trọng tâm của bộ phim, họ cung cấp xung đột và sự thú vị. Nhân vật chính là người mà câu chuyện nói tới, là người mà người xem mong mỏi theo dõi, được tích cực ủng hộ, được thấu cảm, được quan tâm đến, là người hùng. Điều đó không có nghĩa là nhân vật hoàn mỹ hoặc không có thiếu sót. Thịnh thoảng có vai chính là nhân vật tiêu cực (*Làm thế nào để sáng tác một kịch bản hay*, Trung tâm Nghiên cứu Nghệ thuật và Lưu trữ Điện ảnh Việt Nam, 1998 - tr.198).

Như vậy, có thể thấy trong một bộ phim truyện ngoài một hoặc vài nhân vật chính còn có nhân vật phụ ở các cấp độ khác nhau. Họ giữ vai trò, vị trí thứ yếu so với nhân vật chính trong quá trình diễn biến của câu chuyện, của việc thể hiện chủ đề tư tưởng của tác phẩm. Hỗ trợ, bổ sung cho nhân vật chính, không làm mờ nhạt nhân vật chính nhưng các nhân vật phụ vẫn có cuộc đời và tính cách độc đáo riêng, góp phần cùng các nhân vật tạo nên bức tranh sinh động của câu chuyện”. Nhân vật phụ chỉ nhằm việc duy nhất là phục vụ cho nhân vật trung tâm của truyện phim nổi bật lên, làm “phức tạp hóa” cuộc đời của vai chính. Nhân vật phụ là những người đóng vai “vật cản”, họ là nhân vật chính của một “tình tiết phụ”, và một tình tiết phụ (đường dây phụ) chỉ nhằm độc một việc là nâng đỡ, đẩy tới tình tiết chính. (John w. Blok William Fadiman và Lois Peyser -

Nghệ thuật viết kịch bản điện ảnh, tập 1, Trung tâm Nghiên cứu Nghệ thuật và Lưu trữ Điện ảnh Việt Nam, 1996 - tr. 252).

Về nhân vật điện ảnh Syd Field nhìn nhận nhân vật ở 3 cấp độ: “Chuyên nghiệp, cá thể và thân mật”. Đây là cái nhìn khá toàn diện.

“Chuyên nghiệp” chính là “nghe - nhìn” cụ thể, rõ ràng của nhân vật từ quan điểm, thái độ, hành động đến sự thay đổi của nhân vật.

“Cá thể” là sự độc đáo, cá tính, nét riêng của nhân vật từ hình dáng, hành động tới câu chuyện nội tâm. Cá thể làm nên sức hút của nhân vật.

“Thân mật” là trạng thái đạt được khi nhân vật chiếm được lòng tin của khán giả từ sự gần gũi, chân thực. Với khán giả, nhân vật như người bạn cùng chia sẻ cảm xúc về câu chuyện, về hành trình để đạt được mục đích.

Theo Syd Field trong cuốn *Kim chỉ nam giải quyết những vấn đề khó cho biên kịch điện ảnh* (NXB. Văn hóa - Thông tin Hà Nội, 2005) “chuyên nghiệp, cá thể và thân mật” là ba phẩm chất có tác động tương hỗ với nhau làm nên vẻ đẹp của nhân vật điện ảnh.

Nhân vật là điểm giao thoa tác giả - tác phẩm - khán giả. Điểm giao thoa này cũng mang đặc điểm riêng được tạo ra bằng ngôn ngữ điện ảnh, trong đó vai trò của người xem, tâm lý của người xem được đặc biệt coi trọng.

Bên cạnh cấu trúc của truyện phim, còn có cấu trúc của nhân vật, được xác định bởi ba mối quan hệ: động cơ thúc đẩy, mục đích và hành động. Dựa vào chức năng nhân vật, bên cạnh nhân vật chính, nhân vật phụ chính, nhân vật phụ người ta thường nói tới nhân vật chuyên trách và nhân vật làm tăng số lượng, trọng lượng tiết tấu. Nhân vật chuyên trách dùng để chuyên tải, biểu đạt chủ đề phim. Nhân vật làm tăng số lượng, trọng lượng giúp thể hiện uy tín, quyền lực,

sự phát triển của nhân vật chính. Nhân vật trong phim được xây dựng là nhân vật đa chiều. Nhân vật đa chiều là nhân vật khiến ta thấy được nhiều khía cạnh nơi họ: suy nghĩ, hành động, cảm xúc... trong suốt quá trình nhân vật đi từ động cơ đến mục đích cuối phim. Suy nghĩ gồm triết lí, thái độ, quan điểm của nhân vật. Hành động gồm quyết định dẫn tới hành động và những hành động cụ thể. Cảm xúc gồm bản chất dễ xúc động, những phản ứng, câu trả lời biểu lộ tình cảm,...

Trong cuốn *Nghệ thuật điện ảnh* (NXB. Giáo dục Hà Nội, 2008) David Bord Weel và Kristin Thompson các nhà nghiên cứu Mỹ đã viết về nhân vật: “Trong phim tự sự, những nhân vật mang nhiều đặc điểm. Họ thường có một hình thể...các nhân vật thường có các đặc tính... nhìn chung những đặc tính của nhân vật được xây dựng nhằm đảm nhiệm vai trò tạo nguyên cơ trong phim tự sự. Đặc tính của nhân vật có thể bao gồm thái độ, kỹ năng, khát vọng tâm lý, các chi tiết cụ thể về trang phục và hình thể, và cả những phẩm chất đặc biệt khác mà bộ phim tạo ra cho nhân vật” [7; tr. 99].

Trong cuốn *Những vấn đề lí luận kịch bản phim* (NXB. Văn hóa - Thông tin và Trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội xuất bản, 2008) tác giả Đoàn Minh Tuấn trên cơ sở tiếp thu thành tựu của các tác giả, các nhà nghiên cứu nổi tiếng trên thế giới đã có sự khái quát về nhân vật điện ảnh. Với ba chương sách, tác giả dành trọn vẹn chương đầu tiên để trình bày “*Những vấn đề về nhân vật*”. Nội hàm chương này gồm các nội dung như sau: Những yếu tố làm nên một nhân vật, nhân vật và motip nhân vật; cách làm cho nhân vật thêm thiện cảm; tạo tai họa và may mắn cho nhân vật; những vật cản chống lại nhân vật; ba cuộc sống trong một nhân vật; những phẩm chất của nhân vật chính; nhiệm vụ của nhân vật chính và nhân vật phụ; áp lực của thời gian lên nhân vật; kịch bản của nhà biên kịch, phim của đạo diễn, nhưng câu chuyện là của nhân vật; yêu thương

và tôn trọng nhân vật; về những nhân vật kỳ hình dị dạng; trước khi nhân vật chết; đặt tên người và tên nhân vật.

Qua những nội dung mà tác giả trình bày trong cuốn sách, tác giả đã đưa ra câu hỏi “*Thế nào là nhân vật trong điện ảnh?*” nhưng không đưa ra kết quả là một khái niệm mà đưa ra điểm khu biệt nhân vật trong điện ảnh với những nhân vật trong bộ môn nghệ thuật khác (trong đó có văn học) là ở tính hành động và sự biến đổi. Tác giả khẳng định “Trong tác phẩm văn học, có những nhân vật không cần hành động. Anh ta có thể chỉ suy nghĩ, triết lí hoặc mơ mộng, hồi tưởng. Nhưng trong tác phẩm điện ảnh, nhân vật phải hành động. Bởi chỉ có hành động và thông qua hành động, nhân vật mới chứng tỏ được rằng anh ta là ai, anh ta là người như thế nào? Và quan trọng hơn là phải có những diễn biến dẫn tới những hành động đó một cách hợp logic. Một yếu tố rất quan trọng nữa đối với nhân vật trong tác phẩm điện ảnh là anh ta phải có sự biến đổi. Chẳng hạn, ở đầu phim, nhân vật là người yếu đuối, nhưng ở cuối phim, anh ta sẽ trở thành người dũng cảm...” [73; tr. 10]. Để xây dựng nhân vật đa chiều, tác giả tổng kết và đưa ra ba mặt đời sống của một nhân vật: đời sống sinh lí, đời sống tâm lí và đời sống xã hội. Về đời sống sinh lí, cần quan tâm nhân vật gầy, béo, cao, thấp, tuổi tác ra sao. Chính đặc điểm đó có thể dẫn đến lối sống, số phận của nhân vật. Trong đời sống tâm lí, cần quan tâm đến “tiêu chuẩn đạo đức, mơ ước, khao khát, tính khí, thái độ, sự sợ hãi... của nhân vật” [73, tr. 55]. Lưu ý rằng chính những đặc điểm tâm lí nào đó có thể trở thành động lực để nhân vật tiến lên dành mục đích, cũng có khi trở thành vật cản tâm lí trong quá trình nhân vật chiến đấu để có được mục tiêu. Đời sống xã hội của nhân vật, các nhà làm phim “quan tâm đến sự giàu nghèo, nghề nghiệp, trình độ học vấn, cuộc sống gia đình, nơi sinh hoạt, các sở thích của nhân vật...” [73; tr. 57]. Ba mặt đời sống của nhân vật được coi là “quấn quện vào nhau một cách chặt chẽ (...) mặt nọ bổ

sung, lí giải cho mặt kia, tạo nên bề dày trong tiểu sử, tạo nên sự vừa phức tạp vừa thống nhất trong hành động và cuộc đời nhân vật” [73; tr. 58]. Cái tên là một nét khu biệt nhân vật này với nhân vật khác, chính vì vậy, vấn đề đặt tên nhân vật cũng rất được quan tâm, bởi nó thể hiện được nhiều ý nghĩa ẩn sau đó: tính cách, phẩm chất, gia thế, dự báo tương lai, cuộc đời... Khi nói tới nhân vật điện ảnh không thể không nói tới vai trò của diễn viên mà từ diễn xuất và hình thể của họ người ta nhận ra nhân vật cùng với những cung bậc cảm xúc, sắc màu tình cảm, sự đồng cảm, yêu ghét khác nhau.

Trên cơ sở tiếp thu thành tựu, kinh nghiệm của văn học và của các ngành nghệ thuật khác, trên cơ sở nhận thức đặc trưng ngôn ngữ điện ảnh lý luận về nhân vật điện ảnh ngày càng được các nhà điện ảnh nhận thức sâu sắc trên các chặng đường phát triển.

Có thể xác định những điểm sau về nhân vật trong điện ảnh:

Thứ nhất, nhân vật trong điện ảnh là một đơn vị nghệ thuật. Tuy điện ảnh là bộ môn nghệ thuật rất gần gũi đời sống con người, nhân vật trong điện ảnh vẫn là hình tượng nghệ thuật và có những ước lệ nhất định.

Thứ hai, nhân vật trong điện ảnh cũng như nhân vật trong văn học, trong đời thường, có những nét khu biệt về: tên tuổi, ngoại hình, tính cách, số phận... Nhưng khác với văn học nhân vật điện ảnh được xây dựng để cho người xem. Hình hài nhân vật qua sự lựa chọn diễn viên được hết sức chú ý. Yếu tố tính cách được quan tâm xây dựng. Người ta thấy nhân vật qua cốt truyện, qua xung đột, qua tính cách, qua vai diễn, sự hóa thân của diễn viên, qua cách dàn dựng của đạo diễn, qua điểm nhìn của ống kính máy quay, qua phong cảnh và bối cảnh, đạo cụ. Chính tính cách, suy nghĩ, tư tưởng của nhân vật sẽ dẫn lối để nhân vật hành động. Nhân vật trong điện ảnh bao giờ cũng là sự khám phá về

con người, hội tụ quan điểm nghệ thuật của tác giả. Điện ảnh đề cao hơn hết nhân vật có tính cách sâu sắc, đa chiều với các mặt của đời sống sinh lí, tâm lí, xã hội.

Thứ ba, dựa trên sự biến đổi của nghệ thuật điện ảnh trên toàn thế giới nói chung và mỗi quốc gia ở các giai đoạn khác nhau nói riêng, nhân vật điện ảnh mang tính lịch sử. Nhân vật trong tác phẩm bao giờ cũng là hình tượng con người, mang bóng dáng của con người thực tế, nên cách nhìn nhận, xây dựng nhân vật điện ảnh, nhân vật trung tâm trong nghệ thuật điện ảnh với những thủ pháp luôn có sự thay đổi, luôn có tính lịch sử của nó. Nhân vật điện ảnh luôn gắn liền với quan niệm về sự phát triển nghệ thuật và nhu cầu nhận thức, tiếp nhận của người xem ở từng thời kỳ.

1.2. Một số lý thuyết được vận dụng trong nghiên cứu

Điện ảnh học. Điện ảnh học là một khoa học nghiên cứu điện ảnh với tư cách một nghệ thuật và như một phương tiện truyền thông đại chúng. Điện ảnh học xem xét tác phẩm điện ảnh trong bối cảnh xã hội, kinh tế, chính trị cụ thể, trong bối cảnh ảnh hưởng văn hóa và các mối quan hệ với các loại hình nghệ thuật khác. Nhiệm vụ đặc biệt của điện ảnh học nghiên cứu những nhân tố, những quy luật phát triển bên trong của nghệ thuật điện ảnh. Nghiên cứu điện ảnh như một hệ thống thẩm mỹ, sáng tạo.

Lịch sử điện ảnh, lí luận điện ảnh, phê bình điện ảnh là những lĩnh vực chủ yếu hợp thành điện ảnh học. Ba lĩnh vực chủ yếu đó không tách rời nhau, có quan hệ máu thịt với nhau, bổ xung cho nhau, và là những điều kiện của nhau trong sự phát triển.

Điện ảnh học nhìn nhận điện ảnh bình đẳng với các nghệ thuật khác khi nghiên cứu chức năng xã hội và thẩm mỹ của điện ảnh trong quá trình chiếm lĩnh hiện thực và sự cách tân trong sáng tạo nghệ thuật.

Ép - stanh cho rằng “Điện ảnh là công cụ mạnh nhất của thi ca, một phương tiện hiện thực nhất của việc truyền đạt cái tối hiện thực hay là “cái siêu hiện thực” (Mác-xen Mác-tanh - *Ngôn ngữ điện ảnh*, Trường đại học Sân khấu Điện ảnh, 1984 - tr. 14).

Trong công trình *Ngôn ngữ điện ảnh* của mình Mac-xen Mac-tanh đã đưa ra những đặc trưng cơ bản của hình ảnh điện ảnh:

1- Hình ảnh của điện ảnh là “chân thực”, hoặc tốt hơn ta nên nói nó mang nhiều dấu hiệu bề ngoài của hiện thực [50; tr. 16] (tr.16).

2- Hình ảnh điện ảnh là sự phát triển hành động “trong thì hiện tại” [50; tr. 23].

3- Hình ảnh là một “hiện thực nghệ thuật”, tự là nó được lựa chọn, gọt giũa, xây dựng, tóm lại được tái tạo theo thẩm mỹ chứ không phải là bản sao giống như nó có [50; tr. 24].

4- Hình ảnh điện ảnh là vai trò “ý nghĩa của nó”. Tất cả những gì được đưa lên màn ảnh đều có một sức mạnh lớn về ý nghĩa, bởi nghệ thuật điện ảnh cũng như các loại hình nghệ thuật khác vốn đặt cơ sở trên một tính ước lệ hết sức quan trọng... Hình ảnh không chỉ có ý nghĩa trực tiếp rõ ràng mà còn có cả ý nghĩa bổ xung, dấu kín, tượng trưng, nó trở thành biểu đạt hiện thực sâu sắc hơn nhiều [50; tr. 25].

5- Nét điển hình tiếp theo của hình ảnh là “tính đơn nhất của biểu hiện”. Hình ảnh của điện ảnh do “bản chất kỹ thuật” của mình, chỉ truyền đạt những

mặt xác thực và cụ thể của cuộc sống... Điện ảnh không bao giờ đưa ra khái niệm cái nhà chung chung, cái cây chung chung mà là cái nhà cụ thể, cái cây cụ thể [50; tr. 26].

6- Nét thứ sáu và cuối cùng của hình ảnh là “dung lượng” của nó. Mỗi hiện thực đều có văn cảnh của mình. Không bao giờ và có gì tồn tại ngoài mối quan hệ với môi trường bao quanh nó [50; tr. 27]. Đạo diễn Ku lê Sốp đã từng thí nghiệm cùng một khuôn mặt cận cảnh vô cảm của diễn viên Mô giu Khin có thể bộc lộ cái đói, tình cảm cha con hoặc nỗi đau tùy thuộc vào trước mặt ông ta sẽ đặt cái gì: đĩa súp, đứa bé đang chơi hay chiếc quan tài. Hình ảnh đơn nhất trong sự biểu hiện vật chất thuần túy của mình nhưng đồng thời nó lại có “dung lượng” lớn lao. Điều này trước hết nhờ sự đối chiếu với các hình ảnh kế cận mà nó có được cái ý nghĩa mà người đạo diễn cần.

Mỗi loại hình nghệ thuật đều có ngôn ngữ riêng của mình. Khi nói tới đặc trưng ngôn ngữ điện ảnh các nhà nghiên cứu đều cho rằng đó hình ảnh chuyển động, âm thanh và montage. *Nhân vật điện ảnh được xây dựng bằng ngôn ngữ điện ảnh.*

Điện ảnh biến đổi cùng thực tế lịch sử. Trong cuốn *Tiết điện vàng điện ảnh* của nhà nghiên cứu X. Frei Lich (NXB. Nghệ thuật Moscowa, 1986) tác giả cho rằng điện ảnh là một hiện tượng sống. Điện ảnh biến đổi cùng thực tế lịch sử. Có thể hình dung quá trình phát triển điện ảnh như một tấn kịch nhiều hồi. Mỗi phần, mỗi đoạn trong tấn kịch đều có bắt đầu, có cao trào và kết thúc [94; tr. 6]. Phải xem xét lịch sử điện ảnh như một quá trình lịch sử khách quan. Trong thời đại bão táp cách mạng và sự phát triển thời gian gần đây đã có những thay đổi trong quan niệm về nhân vật.

Bộ phim *Chiến hạm Pa-chôm-kin* của Sergei Eisenstein được các nhà điện ảnh công nhận là một trong 20 kiệt tác điện ảnh hay nhất mọi thời đại. Trong bộ phim này nhân vật không phải là một người nào đó mà cả một khối quần chúng. Đạo diễn cho rằng ông đã đưa quần chúng vào trung tâm tấn kịch. Công lao của ông chính là đã biến quần chúng thành nhân vật. Lần đầu tiên cốt truyện trong phim có diễn xuất được xây dựng không phải do mối quan hệ riêng của con người mà đạo diễn trình bày mối quan hệ con người với lịch sử. Đây là bộ phim sử thi. Phim được xây dựng không theo cốt truyện truyền thống, mà theo phương pháp phim tài liệu. Mặc dù phim được tổ chức theo phương pháp tài liệu - thời sự nhưng đạo diễn cho rằng chỉ nên coi các sự kiện trong phim là thời sự, còn hành động của nó là kịch [94; tr. 21]. Theo tác giả *Tiết điện vàng điện ảnh* ngoại hình các diễn viên trong phim của Eisenstein nói lên các loại nhân vật, các mẫu nhân vật khác nhau.

Nếu như Eisenstein đưa lên màn ảnh hình ảnh con người hiện thực đầy sức thuyết phục và bất ngờ do lựa chọn kỹ càng các mẫu người vốn có trong cuộc sống, do sức diễn cảm của cảnh quay và nghệ thuật montage tài tình thì Pu đốp kin, đạo diễn của bộ phim *Người mẹ ngược lại*, đã nhờ vào các diễn viên thể hiện các tính cách một cách tuyệt vời đến nỗi làm cho người xem có cảm giác như lấy ra từ dòng thác của hiện thực. Eisenstein đã nâng diễn viên không chuyên lên trình độ nghệ sĩ còn Pu đốp kin đã phát hiện ra sức sống của con người hiện thực trong người nghệ sĩ [94; tr. 25].

Cùng cảm hứng sử thi cái độc đáo của đạo diễn Đốp ghen cô khác hẳn. Nếu như Pu đốp kin phát hiện trong sử thi các nguyên tắc của kịch thì Đốp ghen cô phát hiện ở đó chất trữ tình. Tình tiết trong phim *Đất* của ông được các nhà nghiên cứu đánh giá là thông minh, hồn nhiên như một truyện cổ tích. Người ta nói tới *điện ảnh thơ*, nói tới sử thi chủ quan. Khác với Pu đốp kin đem các truyền

thống của kịch cổ điển phục vụ cho nền điện ảnh hiện đại, Đốp ghen cô lần đầu tiên trong phim *Đất* (một kiệt tác của điện ảnh thế giới) đã lấy bản thân hiện thực đương đại làm đối tượng cho anh hùng ca, về mặt này ông đã đạt tới sự hoàn chỉnh cổ điển như X. Frei lịch nhận xét [94; tr. 26].

Có thể thấy phim sử thi gắn với một thời điểm lịch sử cụ thể. Thành công trong một thời điểm lịch sử cụ thể không thể là công thức, là lối mòn cho sự phát triển điện ảnh. Đạo diễn của kiệt tác *Chiến hạm Pa-chôm-kin* khi bối cảnh xã hội đã đổi thay đã khẳng định rằng “Không thể đi theo con đường của Pa chôm kin” [94; tr. 6].

Nghiên cứu phim là tìm hiểu cấu trúc và hình thức chung của một bộ phim. Theo Warren Buckland trong cuốn *Nghiên cứu phim* (Nhã Nam và NXB. Tri thức, 2011) trong quá trình nghiên cứu phim các học giả và các nhà phê bình điện ảnh thường chọn phương pháp mô tả hoặc phân tích. Sự phân tích này liên quan tới việc tìm hiểu cấu trúc và hình thức chung của một bộ phim, hay nói cách khác, thiết kế một bộ phim. Khi chúng ta nói rằng một bộ phim có “hình thức nổi bật” cũng đồng nghĩa với việc chúng ta đánh giá rằng, tổng thể của bộ phim đó không chỉ dừng ở sự hợp nhất giữa các phần với nhau, mà chính các phần của bộ phim đã phối hợp để tạo nên một thực thể mới mẻ có giá trị lớn hơn phép cộng cơ học các phần cấu thành nên tổng thể [93; tr. 9].

Tiếp cận tác phẩm tác phẩm điện ảnh từ bên trong theo Warren Buckland sẽ mở ra hướng tiếp cận về bản chất và giúp nghiên cứu cấu trúc nội tại của tác phẩm điện ảnh. Điều này có nghĩa là sự đánh giá bên trong tập trung nghiên cứu chính bộ phim đó khi tách rời khỏi bối cảnh lịch sử, đạo đức và xã hội. Cách tiếp cận này được xem có tính thi pháp [93; tr. 15]. Trong thi pháp điện ảnh, người ta quan tâm đến các nhà nghiên cứu, các nhà làm phim theo chủ nghĩa hình thức

như Rudolf Arnheim và Sergei Eisenstein và những người theo chủ nghĩa hiện thực như Andre Bazin. Những người theo chủ nghĩa hình thức đề cao khâu biên tập, dựng phim, các góc quay cao thấp... Trong khi đó các nhà làm phim hiện thực chủ nghĩa lại đề cao kỹ thuật quay phim lấy nét sâu. Các nhà nghiên cứu cũng nghiên cứu các vấn đề tự sự điện ảnh, bao gồm các sự kiện theo trật tự nguyên nhân - kết quả, động cơ hành động của nhân vật, diễn biến của câu chuyện trong phim, trình bày theo trật tự thời gian tuyến tính hoặc không cùng với phần kể chuyện toàn tri hoặc giới hạn.

Ngoài cách tiếp cận tác phẩm điện ảnh từ bên trong còn có cách tiếp cận tác phẩm từ bên ngoài. Loại tiếp cận này đặt bộ phim trong bối cảnh lịch sử và xã hội. Nghiên cứu thể loại bao gồm nghiên cứu nội tại tác phẩm điện ảnh lẫn những nghiên cứu điện ảnh trong mối tương quan với các yếu tố bên ngoài. Theo Warren Buckland nó mang tính nội tại khi xác định các thuộc tính bên trong trong một nhóm phim và mang tính ngoại khi nó liên hệ một bộ phim với bối cảnh lịch sử và xã hội, tranh luận rằng các bộ phim theo thể loại thể hiện những bất cập và giá trị căn bản tồn tại trong một xã hội [93; tr. 16].

Theo Timothy Corrigan trong cuốn “*Hướng dẫn viết về phim*” (Nhà Nam và Nhà xuất bản Tri thức xuất bản, 2011) nhân vật là nhân tố hội tụ hành động và các chủ đề của bộ phim. Thông thường, một cuộc bàn luận về phim ảnh chỉ tập trung điều gì xảy ra với nhân vật hoặc họ đã thay đổi như thế nào [84; tr. 104]. Nhân vật được xác định qua trang phục, qua lời thoại hoặc qua điều gì nữa? Nhân vật có thay đổi không và thay đổi như thế nào? Các nhân vật đại diện cho những giá trị nào? Để hiểu chủ đề một bộ phim phải xác định được nhân vật trung tâm. Nhân vật thể hiện cái gì trong bản thân họ và trong mối quan hệ với các nhân vật khác. Thể hiện tâm cá nhân hay xã hội? Thể hiện sức mạnh hay lòng trắc ẩn của con người. Hoạt động của nhân vật đã tạo ra câu chuyện như thế

nào? Nhân vật bao giờ cũng gắn với câu chuyện. Câu chuyện là tất cả những sự kiện được trình bày trước mắt chúng ta hoặc những sự kiện có thể suy luận đã xảy ra. Cốt truyện là sự sắp xếp hoặc sự tổ chức những sự kiện đó theo một trật tự hoặc một cấu trúc nào đó (tr.94). Có nhiều kiểu quan hệ giữa câu chuyện, cốt truyện và phong cách tự sự. Timothy Corrigan cho rằng tự sự cổ điển thường có:

- Sự phát triển của cốt truyện trong đó bao hàm mối quan hệ giữa *logic* sự kiện này với sự kiện khác.
- Sự kết thúc có ý nghĩa ở cuối phim (có hậu hoặc bi kịch).
- Câu chuyện tập trung vào nhân vật.
- Phong cách tự sự luôn cố gắng để ít nhiều mang tính khách quan [84; tr. 97].

Các cốt truyện được cấu trúc xung quanh khái niệm “điều tất yếu gây ngạc nhiên”. Một mặt, các sự kiện nằm trong tự sự có vẻ trôi chảy một cách tự nhiên, tình cờ, gây ngạc nhiên; không có điều gì trông đợi, không có điều gì có thể đoán trước. Mặt khác, các sự kiện trong tự sự đều được chuẩn bị từ trước, có thể biện luận, được báo trước; không điều gì là không được chờ đợi, mọi thứ đều được nhìn thấy trước.

Kiểu tự sự thiếu tính ngẫu hứng và không gây ngạc nhiên thường bị chỉ trích là được tính toán trước, sắp xếp quá kỹ, thiếu tự nhiên, khiên cưỡng; kiểu tự sự không mang tính chất khuôn mẫu thường bị phê phán là ngẫu hứng, lan man, tùy tiện và không theo một hình thức nào cả [84; tr. 99].

Tất cả những điều trên đều gắn với nhân vật.

Lý thuyết trần thuật. Trần thuật học là một nhánh của thi pháp học hiện đại nghiên cứu cấu trúc văn bản tự sự, nghiên cứu đặc điểm nghệ thuật trần thuật.

Theo GS. Trần Đình Sử ngày nay tự sự không còn đơn giản là việc kể chuyện, mà một phương pháp không thể thiếu để giải thích, lý giải quá khứ, có nguyên lý riêng. Ông trích lời J. H. Miller nhà giải cấu trúc Mỹ nói năm 1993 “Tự sự là cách để ta đưa các sự việc vào một trật tự, và từ trật tự ấy nó có được ý nghĩa. Tự sự là cách tạo nghĩa cho sự kiện, biến cố” Jonathan Culler (1988) cũng nói: “Tự sự là phương thức chủ yếu để con người hiểu biết sự vật” Muốn hiểu biết về sự vật nào thì người ta kể câu chuyện về sự vật đó (*Tự sự học - Lí thuyết và ứng dụng*, Trần Đình Sử chủ biên, 2017 - tr.10).

Trong cấu trúc tự sự, một câu chuyện trong phim không phải là một chuỗi ngẫu nhiên. Các sự kiện trong phim có mối liên hệ nhân quả. Chuỗi nguyên nhân - kết quả này được thúc đẩy bằng mong muốn của nhân vật. Theo nhà lý thuyết tự sự Tzvetan Todorov câu chuyện thường có ba giai đoạn:

- Giai đoạn cân bằng
- Sự phá hủy trạng thái cân bằng bằng một sự kiện
- Khôi phục thành công trạng thái cân bằng (Warren Buckland - *Nghiên cứu phim*, Nhã Nam và NXB. Tri thức, 2011 - tr. 74).

Diễn biến từ trạng thái cân bằng ban đầu đến khi khôi phục trạng thái cân bằng luôn bao gồm sự biến đổi thường là của nhân vật chính trong phim.

Trần thuật học điện ảnh là nghiên cứu phương thức, phương pháp và kỹ xảo thuật truyện điện ảnh. Điểm nhìn trần thuật là vấn đề hàng đầu của kết cấu trần thuật. Nhà nghiên cứu người Pháp Genette phân biệt người trần thuật thành “ai nói” và “ai nhìn”. Theo ông, ai nói tức ai là người trần thuật, ai nhìn tức là thông qua điểm nhìn của nhân vật nào để triển khai trần thuật. Genette cho rằng phải vấn đề quan trọng đầu tiên là phải xác định đúng “tiêu điểm” của trần thuật. Ông đề xuất ba phương pháp nổi tiếng:

- *Vô tiêu điểm* - Đặc điểm là người trần thuật có cái nhìn toàn tri, biết hết tất cả, biết nhiều hơn bất cứ nhân vật nào, tức là người trần thuật lớn hơn nhân vật.

- *Nội tiêu điểm* - Có điểm nhìn bên trong cố định. Người trần thuật chỉ kể những gì nhân vật biết, tức người trần thuật bằng nhân vật.

- *Ngoại tiêu điểm* - Đặc điểm của nó là người đọc, người xem không có cách nào biết được tư tưởng tình cảm của nhân vật, người trần thuật nói ít hơn nhân vật, tức là người trần thuật nhỏ hơn nhân vật.

Nhiều nhà nghiên cứu cho rằng nghiên cứu điểm nhìn trần thuật đã gợi ra rất nhiều điều trên con đường sáng tạo của trần thuật điện ảnh. Đằng sau các cảnh quay là người trần thuật tiềm ẩn, vô hình trung đã chế ước, dẫn dắt quá trình trần thuật.

Từ ba phương pháp của Genette có thấy vị khán giả xem một bộ phim trong mối tương quan lớn hơn, bằng, hoặc nhỏ hơn nhân vật. Chính điểm nhìn không chỉ góp phần phát triển câu chuyện, xây dựng nhân vật mà còn gây hứng thú cho người xem.

Lý thuyết tự sự theo nhiều nhà nghiên cứu trong đó có GS. Trần Đình Sử đánh giá là một bộ môn nghiên cứu liên ngành giàu tiềm năng, một bộ phận của thi pháp học so sánh, không chỉ cho thấy kỹ thuật trần thuật mà còn thấy cả truyền thống văn hóa ở đằng sau nó (*Tự sự học, một số vấn đề lý luận và lịch sử*, Trần Đình Sử chủ biên, NXB. Đại học Sư phạm, 2017 - tr. 17).

Trong cuốn *Lý luận văn học so sánh* (NXB. Đại học Quốc gia Hà Nội, 2003) nhà nghiên cứu Nguyễn Văn Dân có trích dẫn ý kiến của từ năm 1827 của Goethe nhân câu chuyện liên quan tới một cuốn tiểu thuyết Trung Quốc và thơ của một nhà thơ Pháp nổi tiếng “nếu người Đức chúng ta không nhìn vượt ra cái

khung biên giới hạn hẹp của chúng ta, thì không có gì dễ bằng việc chúng ta rơi vào căn bệnh tự phụ, thông thái rởm. Chính vì thế tôi thích xem xét cả những gì xảy ra ở các dân tộc khác và tôi cũng khuyên tất cả mọi người hãy cùng làm như tôi. Ở thời đại chúng ta, văn học dân tộc không còn có ý nghĩa gì nhiều; bây giờ là thời đại của văn học thế giới...” [9; tr. 10].

Văn học so sánh ở buổi khai sinh của nó được coi là một khoa học nghiên cứu các mối quan hệ trực tiếp giữa các nền văn học khác nhau. Đây là quan điểm chung của các nhà so sánh luận buổi đầu thế kỷ XX. Nhưng thực tiễn nghiên cứu lại cung cấp thêm cho văn học so sánh một khía cạnh khác: những điểm tương đồng độc lập với nhau, không có quan hệ ảnh hưởng tới nhau. Theo nhà nghiên cứu Nguyễn Văn Dân văn học so sánh bao hàm ba bộ phận nghiên cứu:

- Những mối quan hệ trực tiếp giữa các nền văn học dân tộc (những sự vay mượn và ảnh hưởng lẫn nhau giữa các nền văn học).

- Những điểm tương đồng (những điểm giống nhau giữa các nền văn học sinh ra không phải do ảnh hưởng giữa chúng mà do điều kiện xã hội lịch sử giống nhau).

- Những điểm khác biệt độc lập, biểu hiện bản sắc của các hiện tượng văn hóa dân tộc hay của các nền văn hóa dân tộc, được chứng minh bằng phương pháp so sánh.

Trong Điện ảnh không có bộ môn văn học so sánh như Văn học. Nhưng khác văn học ngôn ngữ điện ảnh là ngôn ngữ quốc tế. Nghiên cứu sinh có thể vận dụng kinh nghiệm của văn học trong nghiên cứu đề tài của mình.

1.3. Mối quan hệ giữa hiện thực cuộc sống và nghệ thuật - Cuộc chiến tranh Việt Nam

Trong nội dung vấn đề *Tiến trình văn học* trong cuốn *Lí luận văn học tập 3* do nhà nghiên cứu Phương Lựu chủ biên có khẳng định: “*Văn học là một hình thái ý thức xã hội thuộc kiến trúc thượng tầng*”. Điều này đúng với mọi bộ môn nghệ thuật, trong đó có điện ảnh. Cũng trong cuốn sách này, một số luận điểm quan trọng được đưa ra. Tồn tại xã hội là toàn bộ đời sống vật chất của con người mà hạt nhân cơ bản của nó là “*cơ sở hạ tầng*”, còn gọi là “*nền tảng kinh tế*”... Bên trên cơ sở hạ tầng, có một thượng tầng kiến trúc được dựng lên, bao gồm các hình thái ý thức xã hội như khoa học, pháp quyền, tôn giáo... và những tổ chức tương ứng với các hình thái ý thức đó. Văn học, các bộ môn nghệ thuật, điện ảnh... cũng là một trong những hình thái ý thức thuộc kiến trúc thượng tầng. Văn học nghệ thuật, điện ảnh cũng có sự “*lệ thuộc, chịu sự chế định của cơ sở hạ tầng ấy*” [49; tr. 80].

Từ phương pháp luận của công trình lí luận này, chúng ta thấy “*vai trò quyết định của cơ sở hạ tầng, của sản xuất kinh tế và toàn bộ đời sống vật chất xã hội nói chung đối với nghệ thuật. Đời sống vật chất xã hội quy định toàn bộ nội dung của một môn nghệ thuật - “từ đề tài, chủ đề, tư tưởng chủ đề cho tới cảm hứng, tình điệu*” [49; tr. 81]. Cuốn sách cũng lấy các ví dụ liên quan đến nghệ thuật văn học để minh họa: Trong xã hội công xã nguyên thủy, do cơ sở kinh tế, trình độ sản xuất thấp kém, tổ chức xã hội gần như đồng nhất tổ chức sản xuất, nên thân thoai, tranh tượng trong hang động thời ấy thường miêu tả những cuộc đấu tranh chống lại sự xâm lăng của các thị tộc bộ lạc khác, hoặc đấu tranh chinh phục thiên nhiên, khai phá đất đai, mở rộng địa bàn cư trú, làm toát lên cảm hứng ca ngợi vẻ đẹp của những sức mạnh và năng lực. Văn học nghệ thuật thời phong kiến lại thường gắn liền những đề tài đạo đức, thế sự, phong tục. Trong văn học thời ấy, bên cạnh bộ phận đề cao chủ nghĩa trung quân và luân lí

phong kiến, còn có bộ phận ngợi ca những phẩm chất tính cách cao quý của người lao động.

Có thể nói, lịch sử của nghệ thuật là lịch sử của đời sống tâm hồn của con người và bị chi phối mạnh bởi đời sống kinh tế, xã hội.

Trong cuốn *Lí luận văn học tập 1 - Văn học, nhà văn, bạn đọc* do Phương Lưu chủ biên có một phần quan trọng: “*Ý thức xã hội trong văn học*”. Các tác giả khẳng định: Nghệ thuật nói chung tuy là một hình thái ý thức xã hội đặc thù, nhưng vẫn thuộc kiến trúc thượng tầng, phản ánh bản chất và quy luật của hạ tầng cơ sở trong những điều kiện lịch sử cụ thể của các hình thái kinh tế xã hội. Nhưng đây không phải là sự phản ánh trực tiếp, thụ động, máy móc, mà là sự phản ánh tích cực, có tác động trở lại với hạ tầng cơ sở. Như thế, các môn nghệ thuật có bản chất, quy luật phát triển riêng, tương đối độc lập, không khớp đồng đều với cơ sở kinh tế xã hội. Sở dĩ như vậy là bởi vì nghệ thuật có tác động qua lại với các hình thái ý thức xã hội khác trong kiến trúc thượng tầng: chính trị, đạo đức, tôn giáo... Các tác giả đã phân tích kĩ mối quan hệ giữa văn học với chính trị - là cơ sở lí luận để ta hiểu rộng ra mối quan hệ giữa nghệ thuật nói chung với chính trị. Đây là mối quan hệ nhiều tầng bậc. “Chính trị không chỉ là hình thái ý thức mà còn là các thể chế, tổ chức tương ứng... Chính trị tác động trực tiếp đến đời sống của mọi người từ trẻ đến già, người sống, người chết, vì nó liên quan đến quyền con người từ ăn ở, lao động, học tập, nghỉ ngơi đến tự do suy nghĩ, sáng tạo, bày tỏ thái độ, tư tưởng trước mọi vấn đề nhân sinh, thế sự, quá khứ, hiện tại, tương lai... Chính trị luôn vận động, đổi thay...” [48; tr. 104]. Có thể nói rằng: tác phẩm nghệ thuật chân chính sẽ “miêu tả, phản ánh, suy ngẫm, mơ ước về đời sống và con người. Nó tìm kiếm cái đẹp để vui sướng, say mê, ca ngợi, nuôi dưỡng, phát triển. Nó phát hiện, vạch trần cái sai, cái xấu, cái ác để lên án, chỉ trích, phủ nhận...” [48; tr.105]. Chính vì điều đó mà nghệ thuật

có thể giao tiếp với mọi vấn đề chính trị và bày tỏ cách này hay cách khác thái độ chính trị theo lí tưởng thẩm mỹ của mình. Tác phẩm chân chính trong những thời khắc đầy thách thức của dân tộc là tác phẩm như chủ tịch Hồ Chí Minh nói là “phò chính trừ tà”, là “trợ thủ đắc lực cho chính trị tiến bộ và hạnh phúc của nhân dân... mang phẩm chất nhân đạo, lại dễ va chạm, mâu thuẫn với chính trị bảo thủ, phản động” [48; tr. 105].

Như vậy, nghệ thuật nói chung và điện ảnh nói riêng có mối quan hệ đặc biệt sâu sắc với hiện thực cuộc sống. Là một địa hạt thuộc hình thái kiến trúc thượng tầng, nghệ thuật chịu sự chi phối mạnh mẽ của cơ sở hạ tầng và các hình thái kiến trúc thượng tầng khác - triết học, chính trị, đạo đức... Sự chi phối này sâu sắc và rộng rãi trên các phương diện: đề tài, chủ đề, nghệ thuật biểu hiện, cảm hứng... Có khi nghệ thuật tiến bộ hơn cả hiện thực đang diễn ra - trường hợp hiện thực xảy ra những bất cập và nhân quyền con người không được đề cao, số phận con người không được trân trọng. *Chính vì mối quan hệ đặc biệt giữa nghệ thuật và hiện thực mà nghệ thuật có nhiều chức năng: chức năng phản ánh hiện thực, chức năng giải trí, chức năng giáo dục, chức năng dự báo tương lai...*

Chiến tranh Việt Nam là một hiện thực đặc biệt, một thách thức có ý nghĩa sống còn đối với dân tộc Việt Nam. Cuộc chiến này kéo dài hơn 2 thập niên, qua 5 đời tổng thống Mỹ (Aixenhao, Kennơđi, Giônxon, Níchxon, Pho) cùng 4 kế hoạch chiến lược mà Mỹ tiến hành: Chiến tranh đơn phương, Chiến tranh đặc biệt, Chiến tranh cục bộ, Chiến tranh Việt Nam hóa. Chính quyền Mỹ đã chi trực tiếp cho cuộc chiến tranh ở Việt Nam tới 676 tỉ đô la, nếu tính cả chi phí gián tiếp thì lên tới 920 tỉ; huy động lúc cao nhất là 55 vạn quân viễn chinh, lôi kéo 5 nước châu Á - Thái Bình Dương tham chiến với số quân lúc cao nhất là hơn 7 vạn người vào cuộc chiến; dội xuống hai miền Việt Nam 7, 8 triệu tấn bom đạn.

“Chiến tranh Việt Nam là cuộc chiến gây nhiều tàn phá nhất, thiệt hại nhân mạng nhiều nhất trong lịch sử Việt Nam và gây chia rẽ sâu sắc về chính trị cũng như tác động xấu đến kinh tế đối với cả Việt Nam và Mỹ, cũng như nhiều quốc gia khác trên thế giới” [132].

Nếu với chúng ta chiến tranh Việt Nam là cuộc kháng chiến chính nghĩa, toàn dân, toàn diện, lớp cha trước, lớp con sau, chung sức chung lòng, tất cả vì tiền tuyến, tất cả để giải phóng miền Nam thống nhất đất nước thì với Mỹ, đây không chỉ là cuộc chiến vô nghĩa tốn kém bậc nhất mà còn là cuộc chiến gây ra nhiều hậu quả, chia rẽ nước Mỹ, tạo ra tâm lí phản chiến trong nội bộ nước Mỹ và hội chứng Việt Nam sau chiến tranh. “Tại Việt Nam, lính Mỹ ra trận mà hoàn toàn mơ hồ về lí tưởng chiến đấu. Sau khi chúng kiến tận mắt những gì diễn ra ở Việt Nam và cảm thấy cuộc chiến của Mỹ là sai trái, nhiều lính Mỹ trở nên bất mãn và phản đối chiến tranh, tinh thần và sức chiến đấu của quân đội Mỹ ở Việt Nam dần sa sút nghiêm trọng” [132].

Sự phản đối chiến tranh Việt Nam không chỉ có ở các quân nhân tại ngũ mà còn của cả cựu chiến binh Mỹ, có người sẵn sàng ngồi tù vì từ chối tham

gia chiến tranh tại Việt Nam. “Đã có hơn 200 tổ chức chống chiến tranh ở trên khắp các bang ở Mỹ, 16 triệu trong số 27 triệu thanh niên Mỹ đến tuổi quân dịch đã chống lệnh quân dịch, 2 triệu người Mỹ bị kết án “gây thiệt hại bất hợp pháp” vì chống chiến tranh Việt Nam, 75. 000 người Mỹ bỏ ra nước ngoài vì không chịu nhập ngũ và đấu tranh chống chiến tranh Việt Nam, trong đó có cựu Tổng thống Mỹ Bill Clinton” [132].

Về Hội chứng Việt Nam, đây là một thuật ngữ được sử dụng rộng rãi ở Mỹ, “để mô tả những chấn động trong tâm lí của người Mỹ cũng như những tranh cãi nội bộ của chính giới Mỹ liên quan đến chính sách can thiệp của Mỹ vào

cuộc Chiến tranh Việt Nam. Hội chứng này được bộc lộ ở các hiện tượng xã hội - chính trị - kinh tế như: khủng hoảng lòng tin, tâm trạng chán chường, mặc cảm của nhân dân Mỹ, đặc biệt là thanh niên đối với cuộc chiến (phong trào chống quân dịch, phản đối chiến tranh); sự ám ảnh bởi tội lỗi do họ gây ra của phần lớn lính Mỹ tham chiến ở Việt Nam; nội bộ nước Mỹ chia rẽ, giới cầm quyền mâu thuẫn sâu sắc, nhất là trong hoạch định chính sách đối ngoại; sự gia tăng tốc độ suy thoái kinh tế và các tệ nạn xã hội; sự suy giảm vị thế của Mỹ trên thế giới” [133].

Phillip Noyce, đạo diễn bộ phim *Người Mỹ trăm lạng* sinh ra, lớn lên trên trên đất Úc thành danh bởi nhiều bộ phim ở Hollywood đã kể lại: “Hàng xóm và bạn bè chúng tôi tới Việt Nam, chiến đấu và quay về với sự vỡ mộng hoàn toàn, và sự vỡ mộng lan rộng (như đã xảy ra ở nước Mỹ) ra khắp cả nước, điều mà vào năm 1970 đã khiến chúng tôi tự vấn rằng tại sao lại dễ dàng để mình bị lừa bịp trong năm năm trước. Cho dù tôi có thoát được chiến tranh, nhưng cũng như nhiều người trong thế hệ của chúng tôi, lòng tôi tràn ngập cảm giác không thể xóa bỏ về tội lỗi với Việt Nam vì tất cả những gì đã xảy ra.” (Ingo Petzke - *Từ Đường Làng đến đại lộ Hollywood Philip Noyce*, NXB. Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh, 2011 - tr.434).

Cuộc chiến tranh Việt Nam, sự khốc liệt và hậu quả của nó đã có những tác động mạnh mẽ đối với cả hai nước Việt Nam và Mỹ. Cuộc chiến đã trở thành đề tài phổ biến trong văn hóa đại chúng - sách vở, phim ảnh, thậm chí những trò chơi. Chắc chắn là chưa đầy đủ, người ta đã thống kê được số lượng khoảng 50 cuốn sách, tiểu thuyết đề tài chiến tranh Việt Nam [134] và trên dưới 60 phim điện ảnh bằng ngôn ngữ hai nước [134].

Chiến tranh Việt Nam là một hiện thực đặc biệt và cũng là một đề tài đặc biệt, là niềm cảm hứng cho nghệ thuật nói chung và điện ảnh nói riêng - với cả điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ.

1.4. Truyền thống văn hóa chi phối việc lựa chọn, xây dựng nhân vật của điện ảnh hai nước

Việt Nam là một đất nước có lịch sử mấy ngàn năm dựng nước và giữ nước. Đất nước có nền văn minh lúa nước lâu đời, văn hóa làng xã phát triển... Việt Nam được coi là một xứ sở của truyền thống “duy tình, tính cộng đồng cao và tinh thần dân tộc nồng thắm trong mỗi nếp sống, mỗi nét tư duy...”. Để bảo vệ lãnh thổ và lưu giữ bản sắc văn hóa dân tộc, con người Việt Nam có truyền thống yêu nước nồng nàn. Sự đoàn kết của 54 dân tộc trên đất nước Việt Nam làm nên bản sắc văn hóa Việt Nam. Mỗi khi có giặc ngoại xâm, người Việt Nam không phân biệt lứa tuổi, giới tính lại cùng nhau đánh giặc giữ nước, bảo vệ nền độc lập của dân tộc.

Là một nước phương Đông, từ xa xưa ở nước ta đã hình thành quan niệm về nền văn học nghệ thuật yêu nước, tự hào dân tộc. “Trải qua bao thế kỷ, ông cha ta đã dần hình thành có ý thức xuất phát từ lẽ tồn vong của đất nước để xem xét văn học nghệ thuật” [48; tr. 18]. Người ta đã tổng kết được “thế kỷ XI, đời Lý, Lý Thường Kiệt đã gián tiếp nói lên cái chân lí sách vở, văn chương, trước hết phải ra sức khẳng định chủ quyền dân tộc... Đời Lê, thế kỷ XV, Nguyễn Trãi có tuyên bố “đạo bút” của mình là dùng những bài văn từ lệnh khéo léo góp phần vào việc dẹp yên giặc... Nửa sau thế kỷ XIX, trước bè lũ cướp nước và bán nước, Nguyễn Đình Chiểu đã tuyên chiến: “Đâm mấy thằng gian bút chẳng tà”... Đầu thế kỷ XX, nhóm Đông Kinh Nghĩa Thục chủ trương thơ văn “đều cốt phát huy chủ nghĩa yêu nước, yêu nòi giống”. Phan Châu Trinh bày tỏ: “Bút lưỡi

muốn xoay dòng nước lũ”. Phan Bội Châu nêu cao: “Ba tác lưỡi mà gươm mà súng - Một ngòi lông vừa trống vừa chiêng”. Tóm lại, văn chương nghệ thuật, văn nhân nghệ sĩ, không thể đứng trên, ở ngoài, mà phải là thế trận, là vũ khí, là chiến sĩ trong sự nghiệp cứu nước, giữ nước” [48; tr.18]. Trong *Tuyển tập Cách mạng dân chủ nhân dân Việt Nam* của tác giả Trường Chinh, ở phần “*Kháng chiến nhất định thắng lợi*”, có tiêu mục rất đáng quan tâm: “*Kháng chiến về mặt văn hóa*”. Tổng bí thư Trường Chinh khẳng định: “Kháng chiến về quân sự, chính trị, kinh tế chưa đủ gọi là toàn diện. Phải kháng chiến về mặt văn hóa nữa. Văn hóa cũng là một mặt trận đấu tranh của nhân dân ta” [5; tr. 54], “Những nhà thơ của ta đang sáng tác thơ ca, giáo dục lòng yêu nước và kêu gọi chí căm thù của nhân dân. Nhiều kịch sĩ, họa sĩ đang tham gia công việc tuyên truyền kháng chiến rất đặc lực” [5; tr. 56], “những người văn hóa phải biểu dương và bồi dưỡng chí khí anh hùng tập thể của nhân dân...” [5; tr. 57]. Nhiều người tham gia Cách mạng đã vừa là chiến sĩ vừa là những tác giả, mang tinh thần của chủ tịch Hồ Chí Minh - “Nay ở trong thơ nên có thép/ Nhà thơ cũng phải biết xung phong”. Nói chuyện tại Hội nghị văn hóa, Chủ tịch Hồ Chí Minh khẳng định: “Phải đặt rõ là văn hóa phục vụ ai? Cố nhiên chúng ta phải nói là phục vụ công nông binh, tức là phục vụ đại đa số nhân dân... không thể nói nghệ thuật vị nghệ thuật, mà cần nói rõ văn hóa phục vụ công nông binh” [31; tr. 109]. Truyền thống “văn dĩ tải đạo”, tính giáo huấn của các sản phẩm nghệ thuật trong bối cảnh khắc nghiệt của lịch sử được coi trọng. Các nhân vật trong truyện cổ dân gian như Thánh Gióng, Thạch Sanh, Cô Tấm, các nhân vật của sân khấu dân tộc tuồng chèo, cải lương, ca kịch dân tộc hội tụ hệ giá trị tinh thần Việt Nam luôn sống cùng dân tộc trong những năm tháng đầy thử thách trước bom đạn của Mỹ.

Như vậy, có thể khẳng định: hai truyền thống của văn hóa văn nghệ Việt Nam là truyền thống nhân đạo và yêu nước; người nghệ sĩ trên mặt trận văn hóa

nghệ thuật là một người chiến sĩ; các tác phẩm đặc biệt đề cao sức mạnh chính nghĩa, sức mạnh đoàn kết, sức mạnh cộng đồng.

Điện ảnh Việt Nam ra đời trong khói lửa của chiến tranh, do nhu cầu của cuộc chiến đấu. Sự hình thành điện ảnh phim truyện Việt Nam gắn liền với những năm tháng chiến tranh có vai trò đặc biệt trong việc cổ vũ, tuyên truyền, cổ động toàn dân tham gia kháng chiến. Điện ảnh là môn nghệ thuật có thể đến với mọi người dân, mọi đối tượng, dù người đó có biết chữ hay không. Truyền thống văn hóa văn nghệ của dân tộc, bản chất chính nghĩa của cuộc kháng chiến chống Mỹ, đặc điểm của một nước nhỏ phải đương đầu với một đối thủ có tiềm lực kinh tế và quân sự khổng lồ đã chi phối sâu sắc tới việc lựa chọn nhân vật, cách xây dựng nhân vật trong thời gian chiến tranh. Sự biến đổi của nhân vật trong các phim đề tài chiến tranh của điện ảnh Việt Nam sau chiến tranh thể hiện sự nhận thức sâu sắc hơn về chiến tranh cũng như truyền thống văn hóa của những người làm điện ảnh.

Mỹ là một nước có nền kinh tế và tiềm lực quân sự hàng đầu thế giới. Mỹ là một đất nước có lịch sử hơn 200 năm, là đất nước đa dạng về chủng tộc do kết quả của sự di cư quy mô lớn từ nhiều quốc gia trong suốt thời gian lịch sử... nên “thật khó để có thể miêu tả về một người Mỹ điển hình” [135].

Người ta đã thống kê được một số nét văn hóa, thói quen của người Mỹ, trong đó tính cá nhân được xếp ở vị trí hàng đầu - “Trên hết, Người Mỹ tự hào về tính cá nhân và sự khác biệt. Mặc dù có quan hệ chặt chẽ với gia đình và cộng đồng, song tính cá nhân và nhân quyền là điều quan trọng nhất với họ. Điều này nghe có vẻ giống thái độ ích kỷ nhưng chính nó khiến người Mỹ thành thật, biết tôn trọng các cá nhân khác và đảm bảo quyền bình đẳng con người” [135].

Lối sống Mỹ (*American way of life* hoặc *American way*) - lối sống được coi là độc nhất vô nhị của người dân Mỹ - “Đó là những đặc tính dân tộc gắn chặt với ba quyền cơ bản “Quyền được sống, quyền tự do và quyền mưu cầu hạnh phúc”. Vị trí trung tâm của lối sống Mỹ chính là Mỹ mà sự thay đổi đi lên thì bất kỳ người Mỹ nào cũng có thể thực hiện được thông qua sự làm việc chăm chỉ. Khái niệm này được quyện chặt với khái niệm Sự phi thường của nước Mỹ, một niềm tin vào nền văn hóa độc nhất của đất nước” [135].

Nước Mỹ có một nền công nghiệp điện ảnh hùng mạnh nổi tiếng thế giới. Nước Mỹ trước chiến tranh Việt Nam đã có những kiệt tác điện ảnh được người xem ngưỡng mộ.

Với những nền tảng trên, cuộc chiến tranh Việt Nam cùng những bộ phim về đề tài này trong thời gian chiến tranh gắn liền với khái niệm về sự phi thường của nước Mỹ là điều không đáng ngạc nhiên. Trong phim Mỹ đề tài chiến tranh Việt Nam, sự chú trọng nhân vật anh hùng cá nhân là rất hợp logic; có chăng, ở mỗi giai đoạn người hùng có những sắc thái, đặc điểm khác nhau. Điều này gắn bó mật thiết với mức độ nhận thức về cuộc chiến, về con người trong cuộc chiến của những người làm điện ảnh. Đề tài chiến tranh Việt Nam cũng là một chất thử bộc lộ sức mạnh và hạn chế của điện ảnh Mỹ trước hiện thực một cuộc chiến tranh phi nghĩa mà nước Mỹ tiến hành. Nghiên cứu những bộ phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ và điện ảnh Việt Nam dù chỉ là bước đầu sẽ là điều bổ ích khi nghĩ về sự phát triển điện ảnh.

Tiểu kết chương 1

Điện ảnh là nghệ thuật thứ bảy. Trong sự phát triển để tìm ra đặc trưng của mình điện ảnh học hỏi, tiếp thu kinh nghiệm sáng tạo và thành tựu lí luận của các loại hình nghệ thuật có trước nó, đặc biệt là văn học. Giống như nhân vật văn

học, nhân vật điện ảnh có tên tuổi, ngoại hình, sắc diện, tính cách, số phận, có vai trò đặc biệt quan trọng đối với sức sống của một tác phẩm. Nhân vật trong điện ảnh là một đơn vị nghệ thuật, mang tính ước lệ nhất định được xây dựng bằng ngôn ngữ điện ảnh. Khi nói tới nhân vật điện ảnh không nên quên rằng điện ảnh với đặc trưng ngôn ngữ của mình đã tạo ra một “hiện thực trực quan” (Visual reality - Yu. Lotman). Yếu tố tính cách qua diễn xuất của diễn viên, qua cách dàn dựng của đạo diễn, qua các góc độ của máy quay cùng với ánh sáng và bối cảnh, âm thanh... làm nên chiều sâu của nhân vật và là nền tảng để xây dựng cốt truyện phim hấp dẫn. Nhân vật điện ảnh hội tụ hành động và chủ đề của bộ phim. Dù ngôn ngữ điện ảnh có tính quốc tế không thể bàn cãi nhưng nhân vật điện ảnh bao giờ cũng là sản phẩm của nền văn hóa cụ thể. Nhân vật điện ảnh có tính lịch sử - do bị chi phối bởi hiện thực cuộc sống luôn đổi thay.

Nghiên cứu nhân vật, sự biến đổi của nhân vật qua cấu trúc và hình thức, nhân vật tự sự không phải được xây dựng chỉ để kể một chuyện gì mà quan trọng là kể câu chuyện đó như thế nào, con người và sự kiện có ý nghĩa như thế nào.

Điện ảnh cũng như các loại hình nghệ thuật có khả năng tác động qua lại với các ý thức xã hội khác trong kiến trúc thượng tầng. Chiến tranh trở thành một hiện thực đặc biệt, một đề tài của nhiều môn nghệ thuật, trong đó có điện ảnh. Tuy nhiên, cách tiếp cận đề tài chiến tranh, cách lựa chọn, xây dựng nhân vật luôn phụ thuộc vào cách nhìn cuộc chiến tranh, thái độ của người nghệ sĩ đối với cuộc chiến tranh ấy.

Chiến tranh Việt Nam là cuộc chiến chấn động địa cầu, không những bởi quy mô, sự khốc liệt mà còn bởi vì một đất nước bé nhỏ như Việt Nam đã phải đương đầu với một đế quốc xâm lược có tiềm lực bậc nhất thế giới. Chiến tranh Việt Nam và hậu quả của nó trở thành đề tài nhiều bộ phim của nền điện ảnh non

trẻ của Việt Nam. Là một đất nước nông nghiệp, bao đời phải đương đầu với giặc ngoại xâm, nhân vật văn học nghệ thuật Việt Nam đề tài chiến tranh của Việt Nam thường đề cao sức mạnh tập thể, đoàn kết xuyên suốt là chủ nghĩa yêu nước và nhân văn. Truyền thống đó không phải là một lối mòn mà được thể hiện sinh động có sức thuyết phục trong các nhân vật mang hơi thở bi tráng của hiện thực.

Chiến tranh Việt Nam cũng là một trang sử không thể quên đối với nước Mỹ. Người Mỹ tôn sùng tính cá nhân, có truyền thống đề cao hết sức vẻ đẹp và sức mạnh của những anh hùng cá nhân xuyên suốt các bộ phim của Hollywood. Hiện thực nghiệt ngã của chiến tranh Việt Nam, sự trải nghiệm cũng như cái kết cay đắng của nó là thử thách buộc điện ảnh Mỹ trên nền tảng của sự thật tạo ra sự biến đổi nhân vật trong các bộ phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam.

Những bài học lịch sử bao giờ cũng là những bài học quý đối với hiện tại và tương lai.

Chương 2: SỰ BIẾN ĐỔI NHÂN VẬT TRONG PHIM TRUYỆN ĐỀ TÀI CHIẾN TRANH VIỆT NAM CỦA ĐIỆN ẢNH VIỆT NAM SAU NĂM 1975

2.1. Nhân vật trong một số phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam trước năm 1975

2.1.1. Nhân vật cần có của một dân tộc buộc phải đứng lên kháng chiến

Bộ phim truyện đầu tiên của nền điện ảnh cách mạng đó là *Chung một dòng sông* (1959) do Nguyễn Hồng Nghi, Phạm Hiếu Dân - tức Phạm Kỳ Nam đạo diễn. Bộ phim kể về mối tình của Hoài và Vận, anh ở bờ Bắc, chị ở bờ Nam của một con sông, mà hiệp định Gieneve năm 1954 lấy làm giới tuyến quân sự tạm thời. Họ yêu nhau, háo hức chuẩn bị lễ cưới trong sự vui chung của xóm làng. Khi thuyền nhà trai đến đón dâu thì bị cảnh sát ở phía Nam không cho lên bờ bởi âm mưu chia cắt lâu dài. Bộ máy chính quyền và cảnh sát bờ Nam được thể hiện trong phim là những kẻ mưu mô, tàn bạo, rượu chè, cờ bạc. Đằng sau họ người xem thấy bóng dáng của người Mỹ. Chính quyền và cảnh sát bờ Nam với nhiều thủ đoạn, vây bố đàn áp những người yêu nước, những người có người thân tham gia cách mạng, tổ chức chiến dịch diệt cộng tố cộng, cưỡng bức ly khai, tung tin chia rẽ tạo nên không khí ngột ngạt. Chúng ta bắt gặp trong phim bao gia đình - bố mẹ và con cái, anh em trong nhà phải li tán. Người dân bị cấm đoán trong làm ăn, tình cảnh đói nghèo thê thảm, chẳng mấy ai có nổi chiếc áo lạnh. Hoài, nữ nhân vật chính do Phi Nga đóng được đặt trong bối cảnh đó. Hoài bị theo dõi, bị gây sức ép, nhóm cảnh sát bờ Nam dùng nhiều thủ đoạn xấu xa mua chuộc, kể cả tìm cách chia rẽ Hoài với Vận, nhưng Hoài không bao giờ mất niềm tin ở Vận, luôn thủy chung son sắt, không bao giờ rời bỏ lý tưởng của mình. Hoài không cô đơn trong tình yêu với Vận bởi bên Hoài có bà con làng xóm và có Vận son sắt tin yêu Hoài. Một buổi sáng Hoài trốn sang bờ Bắc tìm Vận, tuy rất muốn ở lại

sống chung với người yêu của mình như một lẽ thường, nhưng rồi Hoài lại quyết định trở về bờ Nam để cùng gia đình và bà con bờ Nam đấu tranh thống nhất đất nước. Quyết định ấy thể hiện hạnh phúc của Hoài Vận gắn bó chặt chẽ với vận mệnh dân tộc. Số phận của con người không tách rời số phận dân tộc.

Bị đẩy vào bước đường cùng - bi đát về vật chất, đau khổ về tinh thần - đã khiến những người nông dân nơi bờ Nam, đồng hương của Hoài đoàn kết cùng đấu tranh. Họ kiên quyết bám trụ mảnh ruộng, miếng đất của mình, từ chối tham gia những buổi vận động, thuyết giảng, dụ dỗ tố Cộng, diệt Cộng của những kẻ địch. Không đi làm được ban ngày, thì ban đêm người dân rủ nhau tát nước... Để bảo vệ người bị bắt bớ, họ sẵn sàng xông vào đồn bắt giặc để khẳng định rằng: “Các ông có muốn bắt thì cứ bắt hết tất cả chúng tôi đây này, chứ hai người này không có tội tình gì cả”. Nhờ vào sự đấu tranh đoàn kết, đầy kiên quyết của quần chúng nhân dân, kẻ địch có lúc phải lùi bước, một số người đã có thể vượt sông đoàn tụ với người thân ở bờ bên kia, trong đó có Hoài đến với Vận. Hoài chọn con đường cách mạng, vững tin trên con đường đi của mình cũng nhờ sức mạnh đoàn kết.

Bên cạnh việc tạo dựng được không khí ngọt ngào của người dân sống trong kìm kẹp, bộ phim cũng có những cảnh quay đẹp, đầy cảm xúc về con người cùng con thuyền trên mênh mông sóng nước hướng tới tự do. Bờ bắc sông Bến Hải, con người và cảnh vật, bình yên, trong sáng, rục rịch trong các cảnh quay đối lập với bờ Nam. Những chiến sĩ bảo vệ bờ Bắc ăn mặc lúc nào cũng trang trọng chỉnh chu, gằn gỏi, hết lòng chăm lo cho dân. Hình ảnh của họ như chỗi dậy tinh thần của bà con đang trong ách kìm kẹp phía bờ Nam.

Câu chuyện phim đơn giản, nhưng nhân vật được đặt trong vấn đề thời

sự nhất của đất nước. Phim không đơn giản chỉ về câu chuyện tình của đôi trai gái mà là câu chuyện thống nhất non sông, khát vọng sống trong hòa bình của dân tộc. Nhân vật mang trong mình những phẩm chất tốt đẹp, cần có của con người Việt Nam trước những thách thức lịch sử. Không phải ngẫu nhiên mà các nhà nghiên cứu lịch sử Việt Nam cho rằng, bộ phim *Chung một dòng sông* là “tác phẩm cương lĩnh” của điện ảnh phim truyện cách mạng Việt Nam (*Lịch sử điện ảnh Việt Nam*, tập 1, Cục điện ảnh xuất bản, 2003 - tr.187).

Năm 1966 đạo diễn Huy Thành làm bộ phim truyện *Nổi gió* theo kịch bản của Đào Hồng Cẩm. Trong lịch sử điện ảnh Việt Nam bộ phim được ghi nhận là bộ phim truyện đầu tiên về cuộc đấu tranh của đồng bào miền Nam chống Mỹ. Để làm bộ phim *Nổi gió* các tác giả không chỉ chuyển thể từ vở diễn sân khấu cùng tên, đã rất thành công thời bấy giờ, mà còn tìm nhiều chất liệu thực tế sống động qua các bức thư “Tờ tuyên đầu Tổ quốc” của đồng bào, chiến sĩ miền Nam gửi ra.

Nhân vật chính của bộ phim là chị Vân, cán bộ cách mạng (do Thụy Vân đóng). Chị Vân có chồng bị kẻ thù giết hại. Chị Vân có em trai là Phương (do Thế Anh) đóng. Hai chị em thất lạc, mất tin tức của nhau đã 7 năm. Nghe tin Phương trở về, chị Vân vô cùng mừng rỡ. Bà con chòm xóm hay tin, khao nhau cũng đến chia vui cùng gia đình chị.

Niềm vui qua rất nhanh khi chị Vân biết em trai đứng trong đội ngũ kẻ thù của cách mạng. Phương vừa tốt nghiệp sĩ quan Đà Lạt, muốn trở về để đón chị và Mơ tới một cuộc sống đủ đầy. Hai nhân vật, hai chị em ruột được đặt trên hai trận tuyến đối lập nhau, trận tuyến chính nghĩa và phi nghĩa. Đây là một mâu thuẫn lớn, một bi kịch đau xót của nhiều gia đình. Sau bao năm xa cách, chị Vân tìm cách chỉ ra sự lầm lẫn của em trai nhưng Phương đâu có dễ nghe lời. Rất

kiên quyết chị Vân ném vali của em trai ra ngoài và đuổi em ra khỏi nhà. Khi em trai cất bước, chị Vân đau xót cất tiếng gọi bằng tất cả trái tim yêu của một người chị gái: “Phương, Phương ơi...”, nhưng người em trai đã không quay trở lại.

Mâu thuẫn của hai chị em chỉ có thể được giải quyết khi chị Vân luôn trung thành với lý tưởng, gắn bó máu thịt với dân, kiên cường, không bị gục ngã trước thủ đoạn đàn áp dã man của kẻ thù, đặc biệt có khả năng thức tỉnh những người lầm đường lạc lối, đưa họ về với chính nghĩa, với nhân dân.

Nhiều trường đoạn trong phim có sức tố cáo lớn như trường đoạn chị Vân và đứa con trai nhỏ của chị bị bắt vào trại tập trung, con chị bị tiêm thuốc độc chết, trường đoạn chị Vân cùng bà con chòm xóm biểu tình mang xác một bà mẹ, một người lính ngự bị đạn chết. “Cánh đồng cần nước chứ không cần máu”. Có những hình ảnh gây ấn tượng mạnh như khi chị Vân hiên ngang, đầy dũng khí cách mạng, đứng giữa hai hàng lính quân đội Việt Nam Cộng hòa rẽ hai hàng lưỡi lê tuốt trần, hai tay vươn cao, không gì ngăn cản nổi, vận động binh lính không được quay súng bắn vào dân, vào những người ruột thịt của mình. Trong nhà giam, kẻ thù tra tấn chị Vân, tẩm xăng vào các ngón tay chị dọa đốt, tên cố vấn Mỹ chờ đợi sự sợ hãi của chị nhưng chị Vân tự châm lửa vào hai bàn tay mình, không chút biểu hiện của run sợ và khuất phục. Hai bàn tay đang cháy của chị được chị giơ cao - Một sức mạnh thần kỳ. Hình ảnh như vậy đầy chất sử thi, chỉ có trong những năm tháng chiến tranh. Chị Vân cũng là người lãnh đạo gần gũi chân tình, giàu kinh nghiệm đấu tranh chính trị, vận động các binh lính buông súng về với cách mạng. Chị không chỉ là hạt nhân lãnh đạo phong trào quần chúng mà còn là người tổ chức mạng lưới hoạt động ngầm trong nội bộ địch. Khi nắm được kế hoạch quân sự những người lính được cách mạng giác ngộ đều nói với nhau: hãy báo cho chị Vân...Chị Vân là con người của ba mũi giáp công: đấu tranh chính trị, đấu tranh quân sự và binh địch vận. Bởi thế khi

thời cơ đến, không chỉ có lực lượng chính trị, có lực lượng du kích mà còn có sự tiếp sức hiệu quả của những người lính phía bên kia tham gia xóa đồn bốt địch. Chiến tranh nhân dân còn được thể hiện qua những nhân vật phụ như bà má trong trận chiến với quân thù. Khi người du kích thấy địch đang tiến lên đã hỏi: “bắn được chưa má”. Bà má miệng bồm bẻm nhai trầu, tay vẫn giã cối trầu bình tích lắc đầu “chưa”. Bà má bình tĩnh đến kỳ lạ. Khi địch đến gần, má ra lệnh: “bắn”. Lúc đó các xạ thủ mới nổ súng. Sự ung dung, điềm tĩnh của bà má thể hiện thế trận nhân dân vững vàng với niềm tin chiến thắng kẻ thù.

Bộ phim cũng dành một đường dây, lột trần bản chất xâm lược của Mỹ. Bên cạnh sự mô tả mang tính chất khái lược, địch bao giờ cũng ở quán bar, cũng uống rượu, cũng hút thuốc, cũng đi điếm, các nhà làm phim đã dành nhiều tâm huyết kể về viên cố vấn Mỹ cùng với âm mưu thâm độc của ông ta, dùng người Việt đánh người Việt, nhưng đồng thời cũng không tin người Việt, có kế hoạch loại bỏ Phương sau khi y giao cho Phương giết chị mình. Ngày trung úy Phương được thăng chức đại úy cũng là ngày Phương nhận được nhiệm vụ phải tự tay giết chị Vân. Thực tế nghiệt ngã đã giúp Phương thức tỉnh. Phương nhận ra con đường mình đi là sai lầm, tội lỗi, niềm vui thăng chức không thể xóa đi nỗi đau khi chị gái bị tra tấn và sắp bị đẩy vào cái chết. Cuối phim, nhân dân phá áp chiến lược, tự tay Phương bắn chết tên cố vấn Mỹ - kẻ đã đẩy bao gia đình vào cảnh nô da xáo thịt. Các binh lính, trong đó có Phương tỉnh ngộ đã trở về với cách mạng. Trên dòng sông, Phương và chị Vân đang ngồi trên thuyền, chàng trai trẻ ấy thanh thản cúi xuống, vục nước sông rửa mặt. Sự gột rửa trong dòng nước trong lành của quê mẹ. Xung quanh anh, chị Vân và những người dân đang vui vẻ, hạnh phúc và chị gái anh là người hạnh phúc nhất - người chị đã đón em trai mình trở về thành công, không chỉ bằng lễ phải mà còn bằng trí tuệ và tình cảm yêu em vô bờ.

Chúng ta bắt gặp tinh thần đoàn kết cộng đồng, tình làng nghĩa xóm ngay trong không khí đầu bộ phim. Giữa nhân vật chị Vân và bà con chòm xóm cùng chung số phận, giữa họ chung và riêng luôn hòa quyện, họ có chung một lẽ sống. Cũng vì tình cảm lớn lao đó, chị Vân đủ quyết tâm để đuổi em trai ra khỏi nhà. Đến khi chị bị bắt vào tù, chính tập thể những người tù đã là yêu thương, bảo bọc mẹ con chị, đó cũng chỉ là bảo vệ cách mạng... Bộ phim *Nổi gió* phản ánh chân thực phong trào cách mạng điển hình tại đồng bằng Nam Bộ. Trước kẻ thù xâm lược, tất cả phải đoàn kết. Nếu không có tình đồng chí, không có bà con... phong trào đấu tranh chính trị trong *Nổi gió* do nhân vật chị Vân lãnh đạo không thể thành công. Kẻ thù dùng trăm phương ngàn kế để dập tắt cách mạng từ trong mỗi gia đình, trong mỗi quan hệ thiết thân... thì quần chúng cách mạng cũng kiên cường đấu tranh trên mọi mặt trận, từ chính trị đến bạo lực vũ trang.

Chân dung nhân vật quần chúng, những nét điển hình cần có như đoàn kết, chia sẻ, giúp đỡ nhau trong khó khăn hoạn nạn, thủy chung với sự nghiệp giải phóng dân tộc, kiên cường đồng thời mềm dẻo trong đấu tranh của quần chúng cách mạng đã được các nhà làm phim hết sức quan tâm khắc họa. Lần đầu tiên trên màn ảnh phim truyện Việt Nam người xem Việt Nam và bạn bè thế giới được chứng kiến hình ảnh kiên cường, quả cảm, đầy thông minh, đầy sức mạnh của đội quân tóc dài.

Nhìn ở góc độ cấu trúc có thể thấy nét riêng của phim *Nổi gió*. Thường trong cấu trúc các bộ phim người ta thấy giai đoạn cân bằng, sự phá hủy trạng thái cân bằng bằng một sự kiện, và cuối cùng là sự khôi phục thành công trạng thái cân bằng. Sự cân bằng mới được thiết lập thường do sự biến đổi của nhân vật chính. (Warren Buckland, *Nghiên cứu phim*, Nhã Nam và NXB. Tri thức, 2011 - tr. 74). Nhưng trong phim *Nổi gió* sự cân bằng mới được thiết lập không hoàn toàn do sự biến đổi của nhân vật chính, mà chính là sự trưởng thành của

những người phụ nữ được tập hợp trong đội quân tóc dài, sự thức tỉnh của những người lính ngay khi nhận ra lẽ phải, là không thể theo kẻ xâm lược chống lại dân tộc cùng với những người thân, ruột thịt của mình. Cái yếu tố mang tính tập thể này rất quan trọng. Chính điều đó góp phần quyết định làm thay đổi Phương.

Các nhân vật phản diện trong văn học nghệ thuật thời kỳ chiến tranh, đặc biệt trên sân khấu truyền thống dân tộc thường bao giờ cũng được diễn tả có bộ mặt xấu xí, người xem nhận ngay ra từ cái nhìn ban đầu. Hành động của các nhân vật phản diện càng thể hiện rõ hơn sự xấu xa của nhân vật. Trong phim *Nổi gió* nhân vật cố vấn Mỹ được mô tả như vậy, nhưng những người lính Ngụy vẫn có những được những nét chân chất của người nông dân, đáng chú ý là diễn viên sắm vai trung úy Phương rất đẹp trai. Đó cũng là cách mà bộ phim nhìn thấy từ đội ngũ phía bên kia những con em máu thịt của mình, gửi thông điệp những người làm đường lạc lối nhất thời hãy tỉnh ngộ, về với đội ngũ chung, chống kẻ thù của dân tộc.

Năm 1966, khi Mỹ ồ ạt đưa quân vào miền Nam và mở rộng chiến tranh ra miền Bắc, cả nước sống trong chiến tranh, tiếp sau phim *Nổi gió*, bộ phim *Nguyễn Văn Trỗi* của đạo diễn Bùi Đình Hạc và đạo diễn Lý Thái Bảo cũng được ra đời. Đây là bộ phim về một người anh hùng có thật đang được cả nước ca ngợi.

Chất liệu chính của bộ phim là cuốn *Sống như anh* của nhà văn Trần Đình Vân, từ miền Nam gửi ra, dựa theo lời kể của chị Phan Thị Quyên, vợ của anh hùng Nguyễn Văn Trỗi, người đặt mình trên cầu Công lý để diệt bộ trưởng Quốc phòng Mỹ. Nhiều chi tiết trong lời kể của chị Quyên được đưa vào phim nhưng kịch bản bộ phim được hình thành khá đặc biệt, qua sự góp ý của nhiều người, kể cả người làm điện ảnh, cũng như người ngoài ngành điện ảnh, nhiều vòng góp

ý, kể cả sự góp ý của cấp lãnh đạo bởi ai cũng khâm phục, cảm mến hành động anh hùng của anh Trỗi và muốn thấy anh Trỗi thật đẹp, đại diện cho phẩm giá và khát vọng của con người Việt Nam, ý chí quyết thắng của con người Việt Nam. Trên màn chữ giới thiệu phim kịch bản được khẳng định là sáng tác tập thể. Chắp bút kịch bản nhà văn Phù Thăng. Có thể thấy có điều gì đó gần gũi như cách sáng tác dân gian Folklore. Các nhà làm phim xác định đây là một bản anh hùng ca trữ tình (*Lịch sử điện ảnh cách mạng Việt Nam*, tập1, Cục Điện ảnh, 2003 - tr.241).

Câu chuyện trong phim đơn giản, sự kiện không nhiều, chủ yếu trong nhà tù. Câu chuyện xảy ra kể từ lúc Nguyễn Văn Trỗi bị bắt cho đến khi anh bị kẻ thù sát hại, cái chết của anh đã thổi bùng lên ngọn lửa căm thù, tiếp thêm sức mạnh cho cuộc chiến đấu.

Nguyễn Văn Trỗi là nhân vật có thật, Chị Quyên, vợ anh là nhân vật có thật, nhiều nhân vật phụ như chị Y, chị Châu, má M. Nam Bộ, bà má Huế đều là những nhân vật có thật ngoài đời. Đạo diễn đã kỳ công chọn Quang Tùng, một diễn viên nghiệp dư có vẻ ngoài gần giống với anh Trỗi. Tính cách của anh Trỗi là tính cách bộc lộ, tính cách hội tụ những phẩm chất cao quý nhất của người công nhân thời cách mạng, nhân ái, yêu thương vợ tha thiết, hiểu rõ bản chất kẻ thù, sẵn sàng hiến dâng tuổi trẻ của mình cho sự nghiệp giải phóng, không uy vũ nào khuất phục được. Các phẩm chất đó được bộc lộ trong mối quan hệ với Quyên và trong khi bị bắt bị tra tấn dã man, khi kẻ thù tìm cách mua chuộc. Đó là những tính cách, những phẩm chất tiêu biểu cần có của thế hệ thanh niên trong phong trào kháng chiến chống Mỹ ở các đô thị miền Nam.

Nếu tính cách của Nguyễn Văn Trỗi là tính cách đã định hình, được bộc lộ trong những tình huống khác nhau thì tính cách của chị Quyên có thể nói là tính

cách phát triển. Từ một cô gái ngây thơ, hiền lành, chỉ mong có một cuộc sống gia đình hạnh phúc, Quyên đã dần giác ngộ, trưởng thành, cứng rắn hơn, sâu sắc hơn, hiểu được lý tưởng cách mạng, nhà tù thực sự là trường học với chị.

Các nhà làm phim đã thành công khi xây dựng một tập thể những người cách mạng, những người yêu nước trong tù, nhờ tập thể ấy mà Quyên trưởng thành.. Họ đã biến nhà tù thành trường học cách mạng, nơi yêu thương và đoàn kết, nhường cơm và sẻ áo... Giữ khí tiết, không phản bội lý tưởng, kiên cường trước các đòn tra tấn tàn độc của kẻ thù, khi bị tra khảo đánh đập chỉ với một câu trả lời kiên quyết “tôi không biết” nhưng khi các nhân vật trở về bên đồng đội trong các phòng giam, là những con người bằng xương bằng thịt, họ đã rơi nước mắt thành thật vì thân thể chịu quá nhiều đau đớn. “Về đây có chị có em, em mới khóc, chứ trước chúng nó em không bao giờ”. Dù bị tra tấn dưới mọi hình thức, đe nẹt dưới mọi thủ đoạn, họ vẫn dạy cho nhau hát những bài cách mạng đầy mê say, như một cách để động viên, giữ vững tinh thần cho nhau. Dù bàn tay mười ngón đã bị giặc thiêu cháy vẫn còn băng trắng, họ vẫn cầm kim dạy cho Quyên thêu những lời tin yêu để tặng cho chồng. Ở tập thể những con người bị cầm tù ấy toát lên một sức mạnh cách mạng triệt để, một ý chí tự do mạnh tới nỗi làm người khác cảm nhận được không có một ngục tù, không một cánh cửa sắt nào có thể giam cầm được tinh thần, hủy hoại được ý chí của họ.

Kẻ địch trong phim được diễn tả mưu mô, tàn độc, mặt người dạ thú. Có tên chậm rãi chọn từng cái đinh để đóng vào các ngón tay của người phụ nữ bị cầm tù.

Cảnh Nguyễn Văn Trỗi trong phiên tòa, hiên ngang, đầy khí thế tiến công, biến phiên tòa xử mình thành nơi lên án kẻ địch, các quan tòa lúng túng, sợ sệt, co rúm lại, hình ảnh anh Trỗi dướn lên chiếm cả khuôn hình để lại những ấn

tượng mạnh trong người xem. Sau này có nhà nghiên cứu cũng trao đổi về cảnh đó như minh chứng sự xử lý chưa đủ tinh tế nhưng không nên quên rằng với tâm lý người xem lúc bấy giờ Nguyễn Văn Trỗi là con người mà “cái chết hóa thành bất tử”, là con người “như chân lý sinh ra”, người xem dễ dàng chấp nhận cảnh ấy. Người xem cần thấy sự hiên ngang của người anh hùng của mình. Ống kính máy quay từ các góc độ, không dấu điểm thái độ khâm phục và ngưỡng mộ người anh hùng.

Khi bộ phim hoàn thành, nhiều nơi người dân đã tổ chức mít tinh, trống giông, cờ mở đón bộ phim *Nguyễn Văn Trỗi* như đón anh Trỗi về làng. Có nơi xem xong phim, người dân tổ chức học tập nhân vật Nguyễn Văn Trỗi và mong học tập tấm gương của anh (*Lịch sử Điện ảnh cách mạng Việt Nam*, tập 1, Cục Điện ảnh, 2003 - tr.241). Trong trường hợp này đối với tâm lý người xem trong những năm tháng chiến tranh hình tượng nhân vật Nguyễn Văn Trỗi trong phim và anh hùng Nguyễn Văn Trỗi, người đặt mình trên cầu Công lý mưu giết Bộ trưởng Quốc phòng Mỹ là một.

Khi nói tới chiến tranh bao giờ người ta cũng nói tới người lính. Mặc dù xây dựng hình tượng người lính cầm súng trực tiếp chiến đấu ngoài mặt trận bao giờ cũng là một phương hướng sáng tác quan trọng, rất được khuyến khích nhưng đến năm 1971 điện ảnh Việt Nam mới có bộ phim *Đường về quê mẹ*. Phim được làm theo kịch bản của Bành Châu và Bùi Đình Hạc, đạo diễn Bùi Đình Hạc.

Ba nhân vật chính của bộ phim là những người lính từ những vùng quê khác nhau. Dư do Thế Anh đóng là người miền Bắc, Ly do Hồ Trường đóng là người Tây Nguyên, còn Núi do Lâm tới đóng là người Làng Vây miền Trung. Ngay việc chọn nhân vật chính có xuất thân từ ba miền Bắc, Trung, Nam đoàn

kết trong cùng một tổ, kẻ vai sát cánh chiến đấu, đã có thể thấy không phải là chuyện ngẫu nhiên của các nhà làm phim.

Câu chuyện của phim *Đường về quê mẹ* được xây dựng trên chất liệu có thật xuất hiện vào giai đoạn quyết liệt nhất của cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước. Theo lệnh của Bộ tư lệnh trong bất cứ hoàn cảnh nào, bất cứ khó khăn nào thì tiểu đoàn công binh do Hạ chỉ huy cũng phải hoàn thành con đường bí mật xuyên rừng, xuyên qua bãi lầy tạo điều kiện cho bộ binh, pháo binh, xe tăng phối hợp tấn công giải phóng Làng Vây khỏi sự chiếm đóng của quân Mỹ. Giữ bí mật con đường là điều kiện sống còn.

Để đánh lạc hướng, bảo vệ con đường, bảo vệ bí mật mũi tấn công của ta đơn vị công binh phải cử người đi làm nhiệm vụ nghi binh. Ba chàng trai quê Bắc, Trung, Nam được giao nhiệm vụ hiểm nguy ấy. Ba nhân vật Dư, Ly và Núi những chiến sĩ làm nhiệm vụ nghi binh và tiểu đoàn công binh được đặt trong tình huống kịch vô cùng căng thẳng. Ba chiến sĩ phải làm trận địa giả, thu hút sự chú ý của địch, thu hút bom đạn địch còn tiểu đoàn công binh phải bí mật mở đường gấp, hoàn thành trong năm ngày. Trận địa làm đường bí mật, trận địa nghi binh, sự rung chuyển của núi rừng trong những trận bom, từ thực tế bi tráng ấy hiện lên hình ảnh người chiến sĩ công binh rất đẹp, can trường, giản dị, luôn lạc quan yêu đời, sẵn sàng xả thân vì nhiệm vụ. Núi, chàng trai quê Làng Vây, chân chất, mộc mạc, “sẵn sàng chết để bảo vệ con đường để giải phóng quê hương”. Ly, chàng trai Tây Nguyên bộc trực: “chiến đấu là con đường duy nhất để giải phóng quê hương”. Còn Dư chàng trai diêm đạm quê miền Bắc “nếu chúng ta chỉ nghĩ đến một làng quê mình, một bà mẹ mình chúng ta không thắng nổi đâu... Chúng ta thắng vì chúng ta còn nghĩ tới cái gì lớn hơn”. Bình dị, nói những điều giản dị, họ là những chiến sĩ lành như đất, mang trong mình ý chí và quyết tâm của toàn dân tộc.

Trận địa nghi binh đã trở thành túi bom. Một cuộc đối đầu giữa ý chí nghị lực con người và sắt thép. Sau mỗi trận bom các chiến sĩ trên trận địa nghi binh trong khói lửa đạn bom lại mừng rỡ báo cáo về ban chỉ huy: “A lô, mua rồi. Mua một chuyến nữa rồi. Tất cả đều khỏe mạnh”. Gương mặt của từng người lính, cán trường, trong sáng, lạc quan. Họ là chủ nhân của hoàn cảnh, không chút sợ sệt. Con người của huyền thoại chiến tranh. Trận địa nghi binh đã thu hút bom đạn địch cho con đường bí mật như mũi lao đâm vào yết hầu của địch ở Làng Vây.

Trong một trận bom ác liệt đồng đội không tìm ra Núi. Tất cả chỉ sót lại dụng cụ cá nhân của anh. Có một phút lặng, bàng hoàng. Cứ nghĩ cái chết là không tránh khỏi nhưng thật kỳ diệu Núi không chết. Núi thất lạc một mình trong rừng. Anh không chỉ tìm cách sinh tồn, đặc biệt anh tìm cách không rời cuộc chiến đấu, không quên nhiệm vụ của mình. Hình ảnh Núi lực lưỡng với sức mạnh phi phàm vừa vác bom, vừa làm đòn bẫy để câu bom bi, lăn xuống đường diệt và chặn địch. Dưới tầm mắt của Núi quân địch hoảng loạn, tan tác. Hình ảnh người lính hiện lên như một bài ca hào hùng về đội quân bách chiến bách thắng. Một Thạch Sanh của thế kỷ XX, đây là hình ảnh người ta thường nói về người lính trong những năm tháng chiến tranh.

Trong phim *Đường về quê mẹ*, Núi còn được diễn tả là một chàng trai mộc mạc, hiền lành, trong sáng, mơ mộng và đầy tình yêu thương. Núi có bạn gái là Huế. Họ yêu nhau mà vẫn trêu nhau, cãi nhau... Khi đi làm nhiệm vụ, đối diện với kẻ thù, với cái chết, với đạn bom giáng xuống đầu, Núi vẫn bình tĩnh làm lược để tặng mẹ, tặng người yêu.

Trong *Đường về quê mẹ* bên cạnh việc khắc họa chân dung ba chiến sĩ công binh ở trận địa nghi binh các nhà làm phim cũng rất quan tâm xây dựng

chân dung tập thể kiên cường của tiểu đoàn công binh đang phải làm con đường bí mật dưới sự chỉ huy của Hạ, một chỉ huy xông xáo luôn có mặt ở nơi hiểm nguy nhất. Đặc biệt trong phim ngoài tuyến truyện về các chiến sĩ công binh trên trận địa nghi binh người xem còn được thấy vẻ đẹp của nhân vật bà mẹ Núi do Như Quỳnh đóng, một bà mẹ bình dị, chân chất của miền Trung. Bà cho con trai là Núi theo bộ đội đánh giặc, còn chính bà lặn lội tìm cách nấu cơm cho bộ đội, chỉ đường cho bộ đội với tấm lòng cao cả của người mẹ yêu thương tất cả những đứa con đang cầm súng chiến đấu giải phóng quê hương. Có thể thấy nhân vật chính, những người lính trong phim có sức mạnh từ một tập thể đồng đội can trường, có sức mạnh từ tấm lòng yêu thương của người mẹ.

Người mẹ trong phim *Nỗi gió* là bà mẹ nông thôn đồng bằng Nam Bộ, bà mẹ trong phim *Nguyễn Văn Trỗi* là bà mẹ đô thị Sài Gòn, bà mẹ trong *Đường về quê mẹ* là bà mẹ người dân tộc ở khúc ruột miền Trung, hình hài, diện mạo trang phục, sự xuất hiện trong những tình huống có thể khác nhau nhưng tất cả ở họ giống nhau ở sức mạnh tình mẫu tử, ở tình yêu quê hương sâu sắc, ở sự hội tụ đạo lý chung của dân tộc.

Bộ phim truyện *Vĩ tuyến 17 ngày và đêm* theo kịch bản của Hoàng Tích Chỉ và Hải Ninh đạo diễn Hải Ninh được sản xuất năm 1972. Đây là bộ phim - được các nhà nghiên cứu lịch sử điện ảnh đánh giá là bộ phim có quy mô lớn hơn cả của nền điện ảnh cách mạng Việt Nam trong những năm tháng chiến tranh (*Lịch sử điện ảnh cách mạng Việt Nam*, Cục Điện ảnh, 2003 - tr.262). Các sự kiện của phim diễn ra trong khoảng thời gian từ sau Hiệp định Geneve 1954 đến năm 1968 ở vùng đất đầy máu và nước mắt, sự sôi không khí cách mạng ở bờ Nam sông Bến Hải.

Kịch bản phim được viết trong năm năm là kết quả những chuyến đi thực tế gian truân, đầy quả cảm của Hải Ninh và Hoàng Tích Chi, tiếp xúc với nhiều con người cụ thể đã trải qua những thăng trầm của cuộc chiến sinh tử bên bờ sông Bến Hải. Đây không còn là câu chuyện tình đôi lứa đôi của Hoài và Vận bị cản trở vì âm mưu chia cắt đất nước và khát vọng đấu tranh thống nhất như trong phim *Chung một dòng sông* nữa mà là câu chuyện về một chiến thực sự quyết liệt, sống còn. Người ta thấy từng giai đoạn lịch sử của cuộc chiến trong phim. Các nhân vật chính diện, phản diện được đặt trong các cuộc đối đầu ngày càng gay gắt. Dịu, do Trà Giang đóng, gắn bó với cuộc chiến đấu, đã tự tin, trưởng thành, đã có sự phát triển so với nhân vật Hoài. Tập 1 *Vĩ tuyến 17 ngày và đêm* với tựa đề “Quê hương” và những dòng lời dẫn: “Câu chuyện xảy ra tại khu giới tuyến quân sự tạm thời ở một làng bên bờ Nam sông Bến Hải, sau hiệp nghị Giơ-ne-vơ”. Phim phản ánh sự thật: Cuộc sống của người dân nơi bờ Nam sông Bến Hải bị ảnh hưởng rất nặng nề, bị trả thù... Hầu hết các gia đình đều có người thân sống ở bờ bắc. Ngày chồng chị Dịu - anh Thạch - tập kết ra Bắc cũng là ngày chị nói với chồng: “Em sắp có con”...Địch tổ chức tổ Cộng, diệt Cộng, đàn áp những người kháng chiến cũ.

Hai nhân vật chính của phim là Dịu do Trà Giang đóng và Trần Sùng do Lâm Tới đóng. Khi nhỏ Trần Sùng mồ côi, y từng được bà con nuôi nấng cưu mang, lớn lên bằng bầu sữa của mẹ Dưỡng. Trần Sùng khi nhỏ từng là bạn của Thạch và Dịu, từng đem lòng yêu Dịu. Và hẳn không dấu hẳn yêu Dịu. Dịu lấy chồng là Thạch, cán bộ tập kết, đang làm nhiệm vụ ở bờ Bắc sông Bến Hải. Có thể thấy dường như hình thành một mối quan hệ, một tam giác tay ba. Nhưng tam giác này đối với các tác giả không nhằm khai thác những xung đột tình cảm của Dịu và Trần Sùng mà chỉ nhằm bộc lộ hơn sự thâm độc, tàn bạo của Trần Sùng. Can tâm làm là tay sai cho Mỹ - Trần Sùng trở về làng. Khác các nhân vật

phản diện trong các phim truyện trước đây, Trần Sùng được xây dựng không như một bức tranh biếm họa. Hắn vạm vỡ, có đầu óc, xảo quyệt. Hắn dùng tiền, dùng rượu mua chuộc những thành phần bất hảo như Vệ với nhiều cơ mưu, thủ đoạn. Khi Dị bị bắt hắn trách đăm lỉnh không nhẹ tay với Dị. Hắn đến nhà Dị không mặc sắc phục, tỏ ý muốn tặng quà áo dài cho Dị. “Chồng tôi áo rách tôi thương, chồng người áo gấm, xông hương, mặc người”, giữ đạo lý dân tộc, Dị kiên quyết từ chối. Với Dị thủy chung với chồng cũng là thủy chung với sự nghiệp cách mạng. Không phải ngẫu nhiên quân của Trần Sùng luôn o ép, cưỡng bức những người có chồng tập kết muốn sống yên ở bờ Nam phải lấy chồng khác.

Địch ngày càng tàn bạo đàn áp người dân. Trong bối cảnh ấy, chi bộ làng Cát với ba đảng viên vẫn tổ chức nhóm họp trên con thuyền thúng như bao người dân khác để che mắt địch xác định việc phải bám dân, phải biết chọn thời cơ cho cuộc chiến đấu.

Trần Sùng không lôi kéo được Dị, không lôi kéo được dân, hắn đã thẳng tay đàn áp, cho lính cướp của, đốt nhà, giết những người dân, kể cả người đã nuôi nấng mình. Bác Cả Thuận (bí thư chi bộ) bị bắt. Trần Sùng thiêu chết bác Cả Thuận để làm nhụt ý chí của mọi người. Cảnh thiêu cháy bí thư chi bộ được dàn dựng như một khúc tráng ca, một điểm nhấn tạo sự xúc động mạnh mẽ của bộ phim. Trả lời Trần Sùng trước khi chết, bác Cả Thuận nói: “Tao quý nửa đời người rồi. Đã đứng lên thì không quý nữa. Tao nhìn thấy mắt mày, tao thấy mày run sợ”. Rồi quay về phía bà con “Gia đình làng xóm sẽ xum họp. Kẻ thù có thể thiêu đốt tôi, nhưng không thiêu đốt được cả Làng Cát. Đừng bị âm mưu chia rẽ của kẻ thù...” Cả dân làng xót thương nhưng tất cả tìm thấy từ cái chết của bác sức mạnh đồng lòng của mình. Nhà nghiên cứu Trần Luân Kim đánh giá rằng “cảnh bác Cả Thuận hiện lên như một thiên thần, điểm tĩnh nhận lấy cái chết khi

bị quân thù thiêu sống, một cái chết mang ý nghĩa không bao giờ chết” (Trần Luân Kim, *Hiện thực sáng tạo*, NXB. Văn hóa Thông tin, 2013 - tr. 247).

Chị Dịu lặng lẽ làm công việc của bác Cả Thuận để lại, mang theo những lời dặn dò: “Đã là Đảng viên, uy vũ không thể khuất phục được. Bạc tiền không sa ngã. Khổ cực đi trước, vui sướng nhận sau... Chi bộ còn một người vẫn phải bám lấy dân. Đảng là mình. Đảng ở bên mình”. Trần Sùng bị một người dân tham gia tổ chức cách mạng chém, người ta ngỡ rằng hắn sẽ không qua khỏi...

Tập 2 của phim *Vĩ tuyến 17 ngày và đêm* mang tên “Ngày và đêm” với lời dẫn: “Sau mấy năm bị tù đầy, Dịu trở về gây dựng lại cơ sở, đưa phong trào cách mạng lên một bước. Để thực hiện âm mưu chia cắt đất nước Việt Nam và đối phó với tình hình, Mỹ Diệm lại đưa Trần Sùng về vùng tuyến”.

Trần Sùng phối hợp với những tên tay sai của làng để tìm cách lũng đoạn tìm một nữ lãnh đạo có bí danh Hồ Thị Hạnh. Chị Dịu bị bắt, bị nghi ngờ chính là Hồ Thị Hạnh. Chúng tra tấn dã man bằng đủ mọi nhục hình, Trần Sùng áp dụng mọi đòn tâm lí... nhưng chị không khuất phục. Trần Sùng mở đầu phim đã mặc bộ quần áo suông màu trắng như một tên trọc phú. Màu trắng ấy cho thấy tính đạo đức giả ở nhân vật này. Suốt chiều dài 2 tập phim, Trần Sùng nói rất nhiều những lời đạo đức với người khác - phe của hắn và phe đối địch, với những người cộng sản và những người ủng hộ Cách mạng. Hắn hiểu về nỗi đau của người đàn bà như Dịu. Trong bối cảnh phòng giam tối om, Trần Sùng đi đi lại lại. Sự diễn xuất của diễn viên Lâm Tới đã bộc lộ được bản chất thâm độc của Trần Sùng. Dường như mỗi lời Sùng nói ra đều suy tính... Giọng Sùng nhỏ nhẹ với Dịu như một sự đồng cảm, vỗ về: “Tù tội một mình, sinh con một mình và buồn vui cũng một mình. Chi bộ thì tan nát hết cả rồi. Ngày thống nhất còn dài triền miên mà đời người đàn bà lại quá ngắn ngủi. Cho dù Dịu là người cộng sản

hay người anh hùng đi nữa thì Dịu cũng chỉ là người đàn bà... Dịu suy nghĩ đi, đừng trả lời tôi... Không có tình yêu, không có hạnh phúc, không có cuộc đời riêng. Tôi đã nhường Dịu nhiều lần, Dịu hãy nhường tôi lấy một lần thôi... Tôi hứa tôi sẽ làm tất cả những gì Dịu muốn. Dịu là người đàn bà đẹp nhất trên đời này...". Tỏ ra cảm thông là thế, tỏ ra ngọt ngào thương xót vô bờ... nhưng khi thấy Dịu đưa tay xé tờ biên bản như một câu trả lời cho tất cả... ống kính máy quay cận vào khuôn mặt của Trần Sùng, toàn bóng tối với một vết sẹo dài. Hấn nghiêng rãnh như một con thú đã không thể vẫy bắt được con mồi: “Thật kinh khủng! Mà không còn là một con người!”, rồi hấn hùng hổ lao đi. Diễn xuất của diễn viên Lâm Tới khiến khán giả cảm giác Trần Sùng là một con thú dữ gầm lên vừa vồ mồi trượt. Trong mắt của những kẻ như Sùng, tiêu chí của một con người khác hoàn toàn với Dịu. Trần Sùng hiểu tâm lí, hiểu rằng con người quả thật có những giới hạn, bởi vì con người có da thịt, cũng biết đau... mà Dịu thì vừa bị tra tấn dã man. Và con người có trái tim, nhất định sẽ biết thấm tận nỗi cô đơn, nhất là nỗi cô đơn và yếu đuối thường tồn tại trong tâm trí của một người đàn bà. Trần Sùng chỉ có vậy, nên không thể biết rằng khi người ta có đủ tình yêu thương, sự trung thành với một lí tưởng... thì người ta sẽ có sức mạnh vô địch, một sức mạnh tinh thần mà hấn không tin rằng có thể tồn tại trên đời ở một con người như thế. Cả một đời Trần Sùng không biết đến thế giới ấy, kể cả cho đến khi hấn chết, lăn xuống hố bom... Bên cạnh Trần Sùng là đại tá Jim, mang dáng vẻ một người hiền lành. Hấn thích côn trùng, vào nhà thờ cầu nguyện, cắt tóc cho trẻ con Việt Nam... nhưng cũng chính từ Jim, hấn đã nói ra “Cái gốc của người đàn bà là những đứa con. Phải diệt cộng sản bằng cách giành lấy, nuôi những đứa con của họ”. Hấn là nguyên nhân của tội ác ở đất này.

Kết phim, nhờ sự giúp đỡ tận tình, dũng cảm, khôn ngoan, đầy nhân ái của bà con đứa con trai của chị Dịu đã được đưa sang an toàn với bố bên bờ Bắc,

phong trào cách mạng lớn mạnh, không gì dập tắt được, một thế trận mới mở ra trên địa bàn thành công - đại tá Jim, Trần Sùng, Ba Kinh... - những kẻ ác bị tiêu diệt...

Các nhà làm phim đã rất công phu dàn dựng trường đoạn Dịu trong nhà tù của giặc. Trong ngục tối, tên đồn trưởng cầm roi đánh Dịu. Hấn như con thú dữ dòn con mồi tới đường cùng. Ông kính máy quay hướng lên cây roi đang quật xuống với sức mạnh vô nhân tàn bạo. Dịu hai bàn tay trắng, không có khả năng chống trả, co người lại cố gắng bảo vệ đứa con trong bụng. Có lúc chúng man rợ treo Dịu lên, rỏ những giọt nước trên đầu khiến cho nạn nhân bị ức chế, có thể không tỉnh táo. Nhưng Dịu vẫn tìm cách vượt qua, không khuất phục. “Đời tôi chưa thấy con nào gớm ghê như con này...Thủ tiêu mẹ nó đi tôi sợ lắm”, chúng nói với nhau.

Trong tù, Dịu luôn giữ mối quan hệ thân thiết với mọi người, biến nhà tù thành trường học cách mạng, không quên vai trò hạt nhân lãnh đạo của mình, động viên Thương người cùng bị giam cầm tra tấn, giúp Thương hiểu rõ âm mưu chia rẽ các gia đình của địch, ân cần chỉ cho những người lính, những cai ngục con đường chính nghĩa về với nhân dân.

Dịu chuyển dạ sinh con, trước âm mưu địch muốn hại đứa trẻ, những phụ nữ trong tù với những tuổi tác khác nhau, bầm dập bởi đòn roi tra tấn khác nhau đã kết thành một khối yểm trợ cho sự sinh nở của Dịu. Họ cởi áo, tháo khăn, chuyền tay nhau trải thành một tấm vải gồm những tấm áo trên sàn đá lạnh đón đứa con của Dịu chào đời. Họ sát cánh bên nhau tạo thành một hàng rào người để bảo vệ đứa trẻ. Từng gương mặt, từng ánh mắt của những người tù trong giây phút này được ghi cận cảnh có một sức mạnh diệu kỳ. Đứa bé khóc, cả nhà tù lặng đi. Không gì ngăn được sự sống, tất cả vỡ òa vì hạnh phúc.

Bà mẹ Dưỡng nói với Dịu “Chúng tao còn thì con mày còn”. Một bà mẹ khảng định thế thôi nhưng tất cả người dân đều tìm cách bảo vệ con của Dịu. Không chỉ là người lãnh đạo chi bộ, Dịu còn là người chỉ huy du kích, lãnh đạo đội quân tóc dài đấu tranh chính trị, đã tạo ra một thế trận tổng hợp mà kẻ thù phải chịu thất bại. Phần cuối phim, nhân vật Dịu được mô tả và hành động trong những đại cảnh lớn. Đối đầu với đoàn quân hùng hổ bạo tàn của địch là ba mũi giáp công quân sự của du kích, mũi giáp công chính trị của đội quân tóc dài, và mũi giáp công binh vận, bước phát triển mới trong lịch sử chiến tranh.

Các nhân vật chính diện và phản diện trong bối cảnh khốc liệt của cuộc chiến tranh được các nhà làm phim xây dựng rạch ròi như ánh sáng và bóng tối. Những kẻ bị Trần Sùng mua chuộc, can tâm làm tay sai như Vệ, những kẻ mù quáng như đồn phó Hách, những kẻ thâm thù với cách mạng như địa chủ Kinh đều phải trả giá cách này cách khác cho những tội lỗi của mình.

Trong cuốn *Điện ảnh Việt Nam trên những nẻo đường của điện ảnh thế giới* của Hải Ninh (NXB. Văn hóa Thông tin, 2010) đạo diễn Hải Ninh kể rằng, trong quá trình làm phim, người lãnh đạo cao nhất của cuộc kháng chiến, Bí thư thứ nhất Lê Duẩn đã xem bản dựng phim và có ý kiến chỉ đạo về bộ phim này. Khi xem bộ phim hoàn chỉnh ông đánh giá bộ phim “nói về số phận một người phụ nữ, một xóm làng, nhưng người xem thấy được hình ảnh một đất nước kiên cường, bất khuất, một dân tộc anh hùng quyết tâm đấu tranh nhằm giải phóng và thống nhất tổ quốc” (tr. 127). Có thể thấy đó là khuynh hướng chung trong xây dựng nhân vật của các phim truyện Việt Nam trong chiến tranh.

2.1.2. Điểm chung của nhân vật các bộ phim truyện đề tài chiến tranh của điện ảnh Việt Nam trước năm 1975

Qua các nhân vật của các bộ phim truyện *Chung một dòng sông*, *Nỗi gió*,

Nguyễn Văn Trỗi, Đường về quê mẹ, Vĩ tuyến 17 ngày và đêm có thể thấy cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước là cuộc kháng chiến toàn dân, toàn diện ở các vùng, các mặt trận khác nhau. Tất cả mọi tầng lớp nhân dân đều tham gia chống kẻ thù chung. Tất cả có tinh thần người chiến sĩ, vai trò người chiến sĩ trên trận tuyến tấn công quân thù. Những mâu thuẫn, những kịch tính, những vấn đề mà các nhân vật phải đối đầu người xem thấy trong các bộ phim đều là những vấn đề chung, có ý nghĩa quan trọng của cả dân tộc.

Phim *Chung một dòng sông* là câu chuyện đấu tranh thống nhất đất nước, sự bình yên, hạnh phúc của lúa đôi không thể nằm ngoài sự bình yên hạnh phúc của cả dân tộc.

Phim *Nổi gió* là câu chuyện chiến tranh xâm lược không chỉ chia rẽ đất nước mà chia rẽ cả con người, chia rẽ từng gia đình Việt Nam muốn chiến thắng phải kiên cường đoàn kết lại trên cơ sở những nét đẹp truyền thống của con người Việt Nam.

Phim *Nguyễn Văn Trỗi* là câu chuyện về huyền thoại mới, về sự bất tử của người anh hùng ở một thời điểm đầy thử thách khắc nghiệt của dân tộc, thời điểm rất cần những người anh hùng. Đây cũng là phim về khí tiết và sự trưởng thành của cá nhân và tập thể những người chẳng may sa vào tay giặc trên con đường đến với chiến thắng.

Phim *Đường về quê mẹ* là phim về trí thông minh, lòng quả cảm, sức mạnh vô địch đã trở thành huyền thoại và ý chí quyết chiến quyết thắng của những người lính trực tiếp cầm súng trên mặt trận chống quân thù, những người được ví như là Thạch Sanh của thế kỷ XX.

Phim *Vĩ tuyến 17 ngày và đêm* là phim về một người phụ nữ anh hùng bất khuất trong cuộc chiến khốc liệt một mất một còn ở một vùng đất hội tụ xung đột của hai phe chính nghĩa và phi nghĩa trong các giai đoạn lịch sử khác nhau trong chiến tranh.

Làm sao chống được sự chia rẽ các gia đình, chia rẽ dân tộc, làm sao để người dân thấy rõ được âm mưu, thủ đoạn thâm độc, tàn bạo của kẻ thù, làm sao và cách nào để một dân tộc đất không rộng, người không đông, kinh tế còn nhiều khó khăn có thể chiến thắng một kẻ thù hung bạo, giàu tiềm lực?

Các bộ phim trên đều động chạm tới vấn đề lớn, câu hỏi lớn của dân tộc trong cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước. Nếu đặt tên chung cho hành động các nhân vật chính diện trong phim có thể đặt là: đối với họ không có con đường nào khác.

Có thể thấy các phim về chiến tranh kể trên không khác các truyện cổ dân gian. Nhân vật được xây dựng trên hai tuyến chính diện và phản diện, thiện - ác rõ ràng. Câu chuyện phim thường giản dị, phân tuyến rõ ràng, mạch lạc, không có khoảng mờ để dễ hiểu với người xem, trong điều kiện chiến tranh. Cấu trúc tự sự truyền thống, mối quan hệ nguyên nhân hậu quả được trình bày rõ ràng. Kết thúc có hậu, giống trong truyện dân gian, cái thiện tất thắng, cái ác bị tiêu diệt và niềm tin thắng lợi cuối cùng rồi sẽ đến.

Nhân vật trung tâm trong các phim đề tài chiến tranh trong thời gian này, có thể lúc đầu ở tình thế khó khăn, bị kẻ thù bắt, bị tra tấn, bị chèn ép, nhưng hội tụ ở những con người này là những phẩm chất tốt đẹp nhất của dân tộc, không khiếm khuyết. Họ đều mang theo mình tính cách điển hình. Đó là sống có lý tưởng của những người cộng sản với tính kiên định, luôn tìm cách làm chủ tình thế, là hạt nhân lãnh đạo, bình thản vượt qua thử thách... và đặc biệt, sẵn sàng hi

sinh vì sự nghiệp giải phóng dân tộc. Tất cả đã làm rõ thêm, rõ hơn những phẩm chất cao quý, sự phi thường của họ. Nếu có nói tới những gì riêng tư như đứa con, như tình chị em, tình mẹ con, tình yêu cũng chỉ để nói tới sự hi sinh hoặc sẵn sàng hi sinh cao cả của cá nhân cho sự nghiệp chung. Người xem nhìn thấy từ các nhân vật tấm gương về những phẩm chất cần có trong chiến tranh để sống và chiến thắng kẻ thù. Chị Vân trong phim *Nổi gió* là như vậy, anh Trỗi trong phim *Nguyễn Văn Trỗi*, Núi, chiến sĩ công binh trong phim *Đường về quê mẹ*, Dịu trong phim *Vĩ tuyến 17 ngày và đêm* đều là như vậy.

Các nhà điện ảnh Việt Nam xây dựng các nhân vật chính, các nhân vật trung tâm, nhân vật anh hùng trong các phim không bao giờ tách rời chân dung tập thể của quần chúng cách mạng. Chân dung tập thể cách mạng không chỉ là cái nền mà thực sự là một nhân tố quan trọng thúc đẩy sự phát triển của cốt truyện, tạo ra tương quan mới giữa nhân vật chính diện và nhân vật phản diện. Hơn thế còn tạo nên sức mạnh cho nhân vật chính. Nhân vật Hoài trong phim *Chung một dòng sông* khao khát gặp Vân, vượt được con sông mà kẻ thù cố tình chia cắt, bình thường có thể ở lại chung sống với Vân nhưng ân nghĩa với bà con, Hoài vẫn quyết định quay về bờ Nam, quay về với bà con đang trong cuộc đấu tranh thống nhất đất nước.

Sự mưu mẫn, đùm bọc của bà con chòm xóm khi chồng chị Vân trong phim *Nổi gió* bị giết, sự giúp đỡ bảo vệ chị Vân khi bị địch giam cầm, sự tham gia của bà con trên mặt trận binh vận và sự hình thành và tham gia của đội quân tóc dài có thể thấy vẻ đẹp từ chiều sâu văn hóa của con người Việt Nam.

Trong trường hợp phim *Vĩ tuyến 17 ngày và đêm* cũng vậy, với một số nét chạm khắc về bác Cả Thuận, Bí thư chi bộ bị Trần Sùng thiêu chết, chị Lành kiên cường trước sự tra khảo của địch để bảo vệ đứa con của Dịu... là những ấn

tượng không thể quên, góp phần lý giải sức mạnh tiềm tàng của nhân vật Dị và sự tất thắng của cuộc chiến đấu ở Làng Cát.

Cảm hứng chung khi xây dựng nhân vật chính, nhân vật trung tâm, nhân vật phụ, tập thể quần chúng cách mạng là cảm hứng ngợi ca, nhìn thấy từ họ sứ mệnh lịch sử thiêng liêng phải chiến thắng trong cuộc chiến chống quân thù.

Điểm chung xuyên suốt trong việc xây dựng nhân vật chính diện các bộ phim, như Tổng Bí thư Lê Duẩn đã nhận xét là: "... Người xem thấy được hình ảnh một đất nước kiên cường, bất khuất, một dân tộc anh hùng quyết tâm đấu tranh nhằm giải phóng và thống nhất tổ quốc." (Hải Ninh, *Điện ảnh Việt Nam trên những nẻo đường của điện ảnh thế giới*, NXB. Văn hóa Thông tin, 2010 - tr.127).

Nhân vật phản diện được xây dựng trong các bộ phim là lính Mỹ, cố vấn Mỹ và những người Việt ở chiến tuyến bên kia. Nếu phe chính diện trong phim được xây dựng với mục đích khẳng định những giá trị tốt đẹp, ngợi ca thì phe phản diện được xây dựng với mục đích khẳng định bản chất xấu xa, tố cáo tội ác, vạch trần các thủ đoạn, vạch trần bộ mặt thật của kẻ thù. Trong phe phản diện nếu khi khắc họa người Mỹ các nhà làm phim có thái độ không khoan nhượng họ là quân xâm lược, là sự xấu xa, là nguyên nhân tất cả tội ác thì việc khắc họa những nhân vật phản diện người Việt luôn có sự phân biệt giữa những người lầm đường lạc lối cần thức tỉnh, kêu gọi họ về phía nhân dân với những kẻ có thâm thù với cách mạng, cố tình theo địch, phản lại lợi ích dân tộc.

Viên đại úy cố vấn Mỹ trong phim *Nổi gió* với âm mưu xảo quyệt, dùng người Việt đánh người Việt, dùng Phương nhưng không tin Phương, thăng quân hàm cho Phương đồng thời giao cho Phương giết chị gái, cùng lúc đó ra lệnh cho quân phải giết Phương.

Đại tá Jim trong phim *Vĩ tuyến 17 ngày và đêm* cũng được khai thác cách ấy, mặc dù hần mưu mô hơn. Jim đóng vai một nhà côn trùng học, hần vào nhà thờ cầu nguyện, hần tự tay cắt tóc cho trẻ con. Hần ít nhiều hiểu tâm lý người Việt Nam. Hần nói với Trần Sùng “Cái gốc của người đàn bà là những đứa con. Phải diệt Cộng sản bằng cách giành lấy, nuôi những đứa con của họ”.

Nếu việc xây dựng nhân vật người Mỹ mới dừng ở mức sơ lược thì việc xây dựng nhân vật người Việt Nam ở trận tuyến bên kia can tâm làm tay sai, bán nước đã sinh động hơn. Người ta thường nói tới thành công của việc xây dựng nhân vật Trần Sùng. Nhưng nhìn chung khi xây dựng các nhân vật phản diện các nhà làm phim thường tìm đến thủ pháp “vật hóa” qua việc sử dụng các khuôn hình cận cảnh làm méo mó hình ảnh đối tượng diễn tả: mồm nhai nhồm nhoàn, uống rượu, ánh mắt thú dữ, những quán *bar* điên loạn, dĩ điếm...

Cảm hứng sử thi là cảm hứng chủ đạo xuyên suốt các phim thời kỳ chiến tranh.

Không thể không nhận ra ít nhiều ảnh hưởng tính thuyết giáo, tính giáo huấn của sân khấu truyền thống và của truyện cổ dân gian trong các bộ phim. Điều này dễ hiểu bởi trong chiến tranh, điện ảnh cùng cả nước ra trận tham gia mật trận chống quân thù. Điện ảnh được coi là vũ khí đấu tranh cách mạng. Tính giáo dục được coi trọng. Tính cổ động tuyên truyền là điều tất yếu trong điều kiện đất nước có chiến tranh.

2.2. Nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam sau năm 1975

Ngày 30 tháng 4 năm 1975 chiến tranh kết thúc. Đất nước được thống nhất. Nhiệm vụ hàn gắn vết thương chiến tranh, khôi phục kinh tế, xây dựng đất nước được đặt ra.

Trong bối cảnh đó đề tài chiến tranh trong điện ảnh Việt Nam vẫn là dòng chảy liên tục. Nhưng đã có sự biến đổi ở những mức độ khác nhau khi xây dựng nhân vật phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam.

2.2.1. Nhân vật trong những phim trực diện đề tài chiến tranh sau năm 1975

Mùa gió chướng là bộ phim truyện của Hãng phim Giải phóng sản xuất năm 1978, theo kịch bản của nhà văn Nguyễn Quang Sáng, đạo diễn Nguyễn Hồng Sến. Đây là bộ phim mang tính sử thi hoành tráng và thấm đượm chất lãng mạn trữ tình... Phim kể về cuộc càn quét, âm mưu dìm dân lập ấp của kẻ địch - nhân vật đại diện là đại úy Long - trong mùa gió chướng và cuộc đấu tranh kiên cường chống lại âm mưu địch của quân và dân đồng bằng Nam Bộ.

Cuộc đối đầu giữa hai tuyến nhân vật chính diện và phản diện diễn ra quyết liệt, một mất, một còn. Trên đầu trực thăng địch quân đảo lừng lừng, bắn phá dữ dội căn cứ cách mạng, trạm giao liên. Dưới đất đội quân của đại úy Long rà soát, bắt bớ, tra khảo, tra tấn những người dân theo cách mạng.

Hai chiến sĩ Quân Giải phóng là Năm Bờ do Minh Đáng đóng và Châu do Nguyễn Phúc đóng được cử về hỗ trợ cho địa phương. Năm Bờ là người yêu của Sáu Linh, một du kích can trường hoạt động ở địa phương luôn bị địch săn lùng. Châu một chàng trai trẻ đã mê ngay Ba, một du kích nhỏ hồn nhiên khi cô làm nhiệm vụ đưa đón hai chiến sĩ trẻ về trạm giao liên trong bối cảnh cả đàn trực thăng Mỹ săn đuổi trên đầu. Có thể thấy nhân vật trong mối quan hệ tình cảm riêng tư cùng những cảm xúc tinh tế của họ đã được các nhà làm phim chú ý mô tả. Các nhà làm phim đã xây dựng thành công tập thể anh hùng với những nhân vật tiêu biểu: Sáu Linh, Năm Bờ, Tám Quyện... và những người dân gắn bó sống chết với cách mạng. Từ người dân đến chiến sĩ cách mạng đều hết lòng vì cách

mạng, sẵn sàng hi sinh và rất thương mến lẫn nhau. Không bom đạn, không sự tàn bạo nào khuất phục được họ. Bối cảnh phim đẹp, thơ mộng, gợi nhiều ý nghĩa... đó là cánh đồng nước với lớp cây cỏ rợn ngợp và những đóa hoa sen, là những cây dừa nước cho người lính bị thương tựa lưng vào lấy sức cố bắn về phía kẻ thù phát đạn cuối cùng, là cánh đồng, bờ mương, ao bèo, góp phần che giấu quân ta... Người xem không quên anh Năm Bờ kiên trung; bé Ba nghiêm túc và đáng yêu; Châu - chàng trai trẻ tính tình có phần bộc trực và dũng cảm; chị Sáu Linh thông minh, giỏi lãnh đạo, đầy ảm áp... và càng không quên bác Tám Quyện - một người nông dân với ngôi nhà trống hầu như chẳng có tài sản gì, sống một mình, nhưng chính là người chăm nuôi, hỗ trợ cán bộ cách mạng đắc lực trong tình thế khó khăn.

Các nhân vật trong phim được xây dựng có thể thấy vẫn tiếp tục mang trong mình những phẩm chất tốt đẹp, một lòng một dạ chiến đấu, hi sinh vì sự nghiệp chung như đã có trong các phim được sáng tác trong thời gian chiến tranh nhưng sự khác biệt chính là nhân vật được đặt trong thực tế sinh động hơn. Nhân vật người anh hùng gần với cuộc đời thường hơn, bản sắc địa phương, nơi nhân vật sinh ra, lớn lên rõ hơn, ấn tượng hơn.

Trong một trận càn Tám Quyện do Lâm tới đóng bị địch bắt. Để khủng bố tinh thần dân chúng, đại úy Long quyết định chôn sống ông. Chúng ta nhớ rằng trong phim *Vĩ tuyến 17 ngày và đêm* Trần Sùng khi bắt được bác Cả Thuận cũng có một quyết định tàn bạo thiêu chết bác Cả Thuận cùng mục đích khủng bố tinh thần người dân. Bác Cả Thuận trước khi chết nói với Trần Sùng: “Tao quỳ nửa đời người rồi. Đã đứng lên thì không quỳ nữa. Tao nhìn vào mắt mày, tao thấy mày run sợ”. Bác Cả Thuận quay sang phía người dân: “gia đình, làng xóm sẽ xum họp. Kẻ thù có thể thiêu đốt tôi nhưng không thể thiêu đốt cả Làng Cát. Đừng bị âm mưu chia rẽ của kẻ thù”. Trong bộ phim *Mùa gió chướng* trước khi

bị chôn sống, bác Tám Quyện không nói lời to tát mang tính tuyên ngôn, mang tính lý tưởng, không nói lời đao to búa lớn, bác có cách nói khác về sự hi sinh, như lời tâm tình, thể hiện ân tình, sâu nặng tình yêu con người, yêu đất, yêu quê, yêu cách mạng: “Thím Tư, tôi còn nợ của thím 200 đồng với 4 lút gạo, giờ tôi xin chú thím... Chị Chín, tôi hứa là tôi sửa lại cho chị cái mái nhà... Chú Năm, tôi có lỗi với chú... Tôi có lỗi với chú vì tôi không bảo vệ được chú. Xin chú, xin bà con hãy thứ lỗi cho tôi nghe!”. Tất cả những lời chân thật, gần gũi, cảm động, có tình có lý, thể hiện tinh thần gắn bó như ruột thịt ấy đã sống mãi trong lòng bà con trong làng, khiến đại úy Long dù căm giận vẫn băn khoăn, làm nhà báo Sơn, người đi cùng đại úy Long như người quan sát, chứng kiến phải nhìn lại cuộc chiến bằng con mắt của sự công bằng và sáng suốt...

Thế giới nhân vật cách mạng được xây dựng là thế giới trong sáng, đẹp đẽ, có tình yêu, có nghĩa tình, dù có nhiều mất mát, nguy hiểm, hi sinh... luôn được nhân dân bảo bọc, chở che. Điều khác biệt, điều biến đổi ở phim này là các nhân vật phản diện *được xây dựng ở hai đời sống*: một mặt là một kẻ tàn ác, giết người không ghê tay, nhiều mưu mô; mặt khác là đời sống riêng tư, cũng có gia đình, cũng yêu vợ thương con. Trong phim *Mùa gió chướng*, khi bị chĩa súng vào người, đại úy Long nói với Sáu Linh một lời cầu xin: “Xin cô đừng bắn tôi ở đây, trước mặt vợ con tôi”. Long bị giải đi trong tiếng khóc của đứa con trai mới hơn một tháng tuổi, trong tiếng gọi đau đớn đầy bất lực của người vợ trẻ: “Anh ơi!... ”.

Kết phim *Mùa gió chướng*, sự khoan hồng của quân ta khi kẻ thù hối cải cho thấy một cái nhìn tràn ngập tinh thần khoan dung, nhân văn.

Năm 1979, Xí nghiệp Phim Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh cho ra đời bộ phim *Cánh đồng hoang* theo kịch bản của Nguyễn Quang Sáng, đạo diễn

Hồng Sến, quay phim Đường Tuán Ba. “*Cánh đồng hoang* đã vẽ nên bức tranh đặc biệt chân thực về cuộc chiến tranh du kích chống xâm lược” (Trần Luân Kim, *Hiện thực sáng tạo*, NXB. Văn hóa Thông tin, 2013 - tr.33).

Bộ phim tập trung được khắc họa ba nhân vật trong gia đình Ba Đô với tất cả những sinh hoạt của họ để phục vụ cuộc cách mạng. Họ sống trên cánh đồng mênh mông nước của vùng Đồng Tháp Mười vừa làm giao liên cho cách mạng đưa đón bộ đội vừa làm tất cả những công việc hàng ngày bình thường của người nông dân: bắt cá, bẫy chim, săn rùa, trồng lúa. Trên cánh đồng này máy bay trực thăng Mỹ thường xuyên quần đảo, giám sát, dòm ngó. Chúng có thể xả đạn vào bất cứ biểu hiện đáng ngờ nào trên cánh đồng. Cuộc chiến giữa hiện đại và thô sơ được diễn tả trong một bối cảnh độc đáo: cánh đồng nước và túp lều đơn sơ lẫn trong lau sậy. Chân dung cá nhân nhân vật đã được quan tâm khắc họa, Ba Đô (do Lâm Tới đóng) phóng khoáng, kiên cường, hết lòng vì cách mạng, yêu vợ, thương con nhưng cũng là người khí chất nóng nảy, thẳng tính. Ba Đô không phải là nhân vật không có khiếm khuyết như các nhân vật chính diện, nhân vật trung tâm trong các phim thời chiến tranh. Con người anh được bộc lộ không chỉ trong lúc đối đầu với hiểm nguy mà ngay trong cuộc sống đời thường bên vợ. Ba Đô đậm chất Nam Bộ trong sinh hoạt đời thường. Sáu Xoa, vợ Ba Đô (do Thúy An) đống chăm chỉ, hiền lành, hết mực yêu chồng con, khó khăn vất vả không thể để lại dấu vết trên gương mặt trong sáng của chị. Trên cánh đồng nước hai vợ chồng luôn có những phút giây đầy hạnh phúc bên nhau. Vô ý để con rơi xuống nước Sáu Xoa bị chồng tát, cũng giận hờn, cũng âm ức. Hoàn cảnh sống của gia đình khắc nghiệt, đứa bé cũng trải qua nhiều giây phút hiểm nguy... Cuộc sống gia đình vợ chồng, con cái của người chiến sĩ giữ nhiệm vụ đặc biệt được khắc họa rất tinh tế, rất ấm áp. Thiên nhiên Đồng Tháp Mười không chỉ hòa vào nhân vật mà còn góp phần vẽ nên chân dung nhân vật. Trong hoàn cảnh khắc nghiệt,

những người yêu nhau và có lí tưởng vẫn có thể vượt qua tất cả khó khăn để có những phút giây đầy hạnh phúc dưới một mái ấm đơn sơ. Trong phim có nhiều cảnh ấn tượng: để tránh sự săn lùng của trực thăng Mỹ cả hai vợ chồng phải lặn dưới nước, đưa con cũng được cho vào túi nilông nhún chìm dưới nước. Cảnh vợ chồng Ba Đô chơi với tìm nhau trên cánh đồng dưới sự quần đảo của máy bay trực thăng. Hai mũi thuyền lướt vội giữa cây hoang cỏ dại, tìm nhau. Tiếng gọi “mình ơi” vang vọng khắp cánh đồng.

Các nhà làm phim tập trung vào mô tả cuộc sống chiến đấu của gia đình Ba Đô không tách rời cuộc chiến đấu chung. Hình ảnh những đoàn bộ đội mỗi lúc một đông cho người xem thấy được ý nghĩa thiêng liêng của cuộc chiến đấu thầm lặng của vợ chồng Ba Đô. Cuộc đời giữa gia đình Ba đô với trực thăng Mỹ mỗi lúc một căng thẳng. Trong một trận chiến đấu với Trực thăng Mỹ, Ba Đô dũng cảm hi sinh. Người vợ bằng khẩu súng trường của chồng với sức mạnh của tình yêu và lòng căm thù đã nổ súng hạ chiếc trực thăng vừa gây ra tội ác với gia đình chị.

Trong bộ phim *Cánh đồng hoang* tiếng máy bay, sự quần đảo của máy bay, tiếng bom đạn của máy bay Mỹ đã góp phần tạo dựng thêm chân dung tàn bạo của phe phản diện. Ở phim này có cảnh chiếc máy bay lên thẳng bị Sáu Xoa bắn rơi, máy bay ngàn ngụt cháy, viên phi công bị chết, tội ác đã bị trừng phạt. Nhưng cảnh máy bay ngàn ngụt cháy không chỉ dừng ở đấy. Từ chiếc máy bay tẩm ảnh gia đình vợ con viên phi công Mỹ bay ra. Hình ảnh người phụ nữ Mỹ trong bức ảnh đang cháy. Một dấu lặng. Gương mặt Sáu Xoa đầy biểu cảm. Có thể nói ở chừng mực nào đó những người làm phim khi diễn tả kẻ thù đã có một cái nhìn nhân bản hơn. Chiến tranh bao giờ cũng là sự mất mát không đáng có.

Năm 1989, Hãng phim truyện Việt Nam cho ra đời bộ phim *Không có đường chân trời*, đây là bộ phim do Khánh Dư đạo diễn. Phim *Không có đường chân trời* của đạo diễn Khánh Dư nói về khía cạnh khác của cuộc chiến, của người lính một cách đầy nhân bản và day dứt. Nếu trong thời gian chiến tranh chắc chắn chưa thể làm phim này bởi câu chuyện dường như không diễn hình, hoàn cảnh không diễn hình, nhân vật không diễn hình. Nhân vật người lính trong phim không đặt trong hoàn cảnh chiến trường mà đặt trong hoàn cảnh đặc biệt - phải chờ đợi, xây dựng kho lương thực, chờ đợi đại quân ở một khu rừng sâu, vắng lặng, heo hút. Nếu trong phim làm thời chiến tranh *Đường về quê mẹ* nhóm công binh làm trận địa giả của Núi là điểm trung tâm sự chú ý của chiến dịch giải phóng Làng Vây, cơ quan chỉ huy ngóng tin họ từng giờ, đặc biệt sau mỗi trận bom thì nhóm chiến sĩ này của phim *Không có đường chân trời* sống lặng lẽ coi kho, trông trọt tụt tụt lương thực, đợi đơn vị, có lúc cảm giác họ bị lãng quên. Trong một không gian sống tưởng chừng không thay đổi, nhưng lần lượt tai họa bệnh tật, thú dữ đến với họ nơi chôn rừng thiêng nước độc. Nghĩa vụ và trách nhiệm của người lính được thử thách.

Trách nhiệm và nghĩa vụ trong bộ phim này của các nhân vật được đặt lên hàng đầu. Khát khao được chiến đấu như một người lính cũng phải nhường chỗ cho trách nhiệm và nghĩa vụ này. Họ không được chiến đấu như người lính bình thường, họ cũng không được là người nông dân thông thường, có lúc dường như họ trở thành những người rừng cô độc. Họ phải đối diện với những khao khát của thuộc tính con người trong những tháng năm dài, mệt mỏi, khô héo và hoang mang...

Bộ phim thành công trong xây dựng nhân vật, xây dựng thế hệ những người lính trong những hoàn cảnh đặc biệt với những phẩm chất đẹp: kiên trung với nhiệm vụ, hết lòng với đồng đội, đầy tính người cùng sự tử tế. Các diễn viên Bùi

Cường, Thanh Quý trong vai diễn của mình đều thể hiện được vẻ đẹp tiềm ẩn của các nhân vật. Bộ phim cũng thể hiện được sự khắc nghiệt của chiến tranh ở sự ra đi của từng người, từng người trong đội, những tình yêu, hạnh phúc lỡ dở - bị phản bội, bị lừa tình yêu, bị lạc mất người yêu. Nỗi đau khổ của họ là sự đau khổ của một con người đầy chất người: sự cô đơn vì sống tách biệt, khao khát được gần người, đau khổ, thiếu vắng khi đồng đội lần lượt ra đi.

Trong phim không có các nhân vật phản diện. Người lính bộc lộ mình trong cuộc đấu tranh với hoàn cảnh sống khắc nghiệt, với khó khăn và phải đối diện với chính mình.

Quyết tâm hoàn thành nhiệm vụ là chót sáng trong con người người lính *nhân vật được xây dựng không nặng về tính chức năng, một chiều mà đi sâu vào con người của tính cách, cá tính*, người lính đặt vào hoàn cảnh đặc biệt trong cuộc chiến, không được trực tiếp chiến đấu. Sự chung thủy - có trước có sau - với lý tưởng, với nhiệm vụ, ý thức được trách nhiệm được giao phó đã khiến người lính vượt qua mọi khó khăn. Sự khao khát yêu thương và muốn gần gũi cộng đồng một cách bình thường - đã nhường chỗ cho lí trí mạnh mẽ, lùi bước trước trái tim nhiệt thành, hết mình cho cách mạng. Nhân vật bằng bạc chất sử thi - mang vẻ đẹp chung của cộng đồng. Nhờ những con người vượt lên trên hoàn cảnh, hi sinh được quyền lợi tối thiểu của cá nhân cho cộng đồng mới có thể làm nên chiến thắng của dân tộc - một chiến thắng chân động địa cầu.

Tác phẩm đậm màu sắc tâm lí, đi sâu vào khai thác tâm lí, nỗi cô đơn và sợ hãi sâu kín của mỗi con người. Tác phẩm đậm chất nhân văn.

Năm 2012, Hãng phim truyện Việt Nam cho ra mắt bộ phim *Mùi cỏ cháy*, kịch bản của Hoàng Nhuận cầm, đạo diễn Hữu Mười. Chất liệu kịch bản phim

được dựa vào cuốn hồi ký nổi tiếng *Mãi mãi tuổi hai mươi* của liệt sĩ Nguyễn Văn Thạc.

Bốn sinh viên trường của Đại học Tổng hợp Hà Nội, nhân vật chính của phim là Hoàng, Thành, Thăng, Long theo lệnh tổng động viên năm 1971 đã lên đường nhập ngũ. Họ được huấn luyện cấp tốc và cùng vào chiến đấu ở mặt trận Quảng Trị năm 1972. Trong cuộc chiến khốc liệt ấy các cựu sinh viên Thành, Thăng, Long đã hi sinh, chỉ còn Hoàng may mắn sống sót trở về. Câu chuyện được kể lại từ ký ức của Hoàng khi Hoàng thăm lại chiến trường xưa.

Phim *Mùi cỏ cháy* của đạo diễn Nguyễn Hữu Mười khá thành công khi xây dựng được tập thể thanh niên trí thức “*gác bút nghiên lên đường tranh đấu*” nơi trận chiến ác liệt nhất, tại địa điểm ác liệt hàng đầu của cuộc chiến - Thành cổ Quảng Trị - với những cảnh quay đầy tính chân thực về sự sống và cái chết. Hăng hái lên đường nhưng họ là những con người ở một thời điểm có ý nghĩa bước ngoặt chứ không phải ra trận vui như trẩy hội.

Bộ phim được kể theo lối hồi tưởng, giàu chất thơ, thế giới nhân vật thanh niên đầy sôi nổi, trẻ trung, yêu đời, yêu người, giàu lí tưởng và cũng thấm đượm chất con người, tính người, bản năng yêu cuộc sống... Các tác giả không sa vào xây dựng nhân vật anh hùng với vẻ đẹp toàn vẹn với sắc màu huyền thoại cùng những lời tuyên ngôn đao to búa lớn. Phim không kể về những người lính có sức mạnh phi phàm như phim làm thời gian chiến tranh. Tầng hiện thực chiến tranh được khai thác ở chiều sâu hơn. Câu chuyện và nhân vật trong phim là câu chuyện của sinh viên trong thời khắc đầy thử thách của những năm tháng chiến tranh, không khoa trương mà gần với hiện thực, gần với cách nhìn và cách cảm nhận của mọi con người bình thường trong thời đại mới. Nhân vật giản dị, gần gũi, trong sáng, lãng mạn, có ước mơ, có hò hẹn, có sự băng khuông bịn rịn chia

tay, có tình cảm bạn bè, có tình cảm sâu nặng với mẹ, tất cả đáng yêu một cách tự nhiên. Chính vẻ đẹp tinh thần của thế hệ thanh niên trí thức một thời của Việt Nam như một lời nhắc nhở cho mãi mãi thế hệ về sau noi gương phụng sự dân tộc, phụng sự tổ quốc. Mỗi một tấc đất Việt Nam thấm đầy máu và nước mắt, đều là một sự đánh đổi... hãy hưởng hòa bình một cách biết ơn và trân trọng, hãy gìn giữ non sông này bằng cách này hay cách khác - dù thời chiến hay thời bình. Sự trân trọng và gìn giữ ấy sẽ làm nên một sợi chỉ đỏ rạng rỡ đi suốt hành trình của dân tộc từ quá khứ đến hiện tại, từ hiện tại tới tương lai.

2.2.2. Nhân vật của hiện thực phong phú thời hậu chiến

Cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước giải phóng dân tộc là cuộc chiến tranh toàn dân toàn diện chống xâm lược, giải phóng dân tộc. Không một người Việt Nam nào đứng ngoài ảnh hưởng của cuộc chiến tranh ấy ở khía cạnh này hay khía cạnh khác. Nhiều vấn đề hậu chiến gợi cho người xem nhiều điều góp phần nhận thức về hiện thực chiến tranh, suy ngẫm sâu sắc về con người trong chiến tranh.

Năm 1987, Hãng phim truyện Việt Nam cho ra đời bộ phim *Cô gái trên sông* của tác giả kịch bản và đạo diễn Đặng Nhật Minh. Nữ nhà báo Liên đang làm việc cho một tạp chí văn nghệ ở Huế do Hà Xuyên đóng đến bệnh viện thăm Nguyệt, một cô gái lao vào xe tải tử tự được cứu sống trước đây mấy hôm. Họ đã từng gặp nhau ở trại phục hồi nhân phẩm khi Liên đến đó viết về các cô gái điếm trước chiến tranh và Nguyệt là một người trong số đó. Tại sao cô gái tìm cách tử tự đó là điều Liên cố gắng tìm hiểu.

Trong chiến tranh có một lần Nguyệt khi làm nghề gái điếm phục vụ khách trên sông Hương cô đã cứu và che chở cho một chiến sĩ hoạt động nội thành bị thương nặng bất chấp sự hiểm nguy có thể đe dọa tính mạng. Người chiến sĩ ấy,

cảm động bởi tấm lòng, sự ân tình của cô gái đã hứa sau chiến tranh sẽ quay lại tìm cô. Nguyệt vốn an phận nghĩ “cuộc đời không thể thay đổi” nhưng cô bắt đầu sống bằng niềm hi vọng khi anh quả quyết “ngày mai sẽ đến”. Cô đem lòng yêu người chiến sĩ đó, hi vọng và chờ đợi. Nhưng lời hứa không thực hiện khi chiến tranh đã kết thúc. Một lần khi Nguyệt làm công nhân cô tình cờ nhận ra người đàn ông ấy đang ngồi trên chiếc xe ô tô đi ngang qua đường. Cô lần tìm ra nơi làm việc của anh, một cán bộ cao cấp của thành phố. Nhưng khi cô tìm cách gặp anh, anh đã lảng tránh, từ chối gặp cô. Khó có thể nói sự đổ vỡ trong lòng Nguyệt lớn như thế nào.

Qua câu chuyện của Nguyệt, Liên đã viết một bài bút ký lên án mạnh mẽ hành động bội bạc vô ơn của người chiến sĩ ấy. Bài báo không được đăng và chính sự cố ấy cho cô biết người chiến sĩ từng được che chở không phải ai khác, chính là chồng mình.

Bộ phim thể hiện vấn đề đạo đức của con người sau chiến tranh cũng là vấn đề muôn thuở của xã hội. Con người ở vị thế cao, lãnh đạo chưa chắc đã là người thủy chung nghĩa tình, có trước có sau, và ngược lại. Hoàn cảnh là điều có thể chi phối mạnh mẽ đến số phận, lương tri và lương tâm của mỗi người. Trong hoàn cảnh chiến tranh, chiến sĩ Thu do Anh Dũng thủ vai đã không ngại hi sinh thân mình để sống vì lí tưởng... nhưng khi hòa bình, anh đã không thắng nổi sức quyến rũ của danh vọng, vị thế... Tuy nhiên nhân vật Nguyệt - cô gái trên sông, làm nghề cả xã hội coi thường, thậm chí khi đất nước giải phóng thì những người như Nguyệt thuộc diện phải đi cải tạo, nhưng tâm hồn cô gái ấy - đúng như tên cô - giản dị, sáng trong. Khi nghe cô nhà báo Mai Liên nói rằng người chiến sĩ hoạt động bí mật mà Nguyệt cứu ngày nào đã chết, Nguyệt vẫn tin, Nguyệt tin rằng người mình từng yêu đã ngã xuống anh dũng và đầy đẹp đẽ.

Chiến tranh và sự đổi thay dữ dội của cuộc sống cũng là một hoàn cảnh sống thay đổi điển hình để đạo đức, lương tâm, lương tri của con người được đưa ra thử thách. Phim xây dựng được những cặp nhân vật đối lập, đối sánh rất thành công trên nhiều phương diện, được nhiều nhà nghiên cứu, phân tích sâu sắc, đánh giá cao.

Trước hết, đó là cặp nhân vật cô gái Nguyệt và anh cán bộ - cán bộ Thu. Một cô gái dưới đáy xã hội cứu một người cách mạng trong cuộc chiến tranh giải phóng, tin vào lí tưởng và niềm tin của người ấy. Khi đất nước giải phóng, anh cán bộ hoạt động bí mật ngày nào đã trở thành cán bộ cấp cao, bội bạc quên đi lời hứa; đối lập với cô gái mới đi cải tạo về nhưng tâm tính lương thiện, luôn giữ trong mình tình cảm thủy chung, dù cô có cơ hội đi cùng người yêu cô thật lòng.

Cặp nhân vật anh lính Cộng hòa tên Sơn và anh cán bộ Thu. Trong quá khứ, hai người đối lập về mặt lí tưởng chính trị. Khi hòa bình, hai người đối lập về vị thế xã hội - một người đi cải tạo về (Sơn) và một người cán bộ cao cấp (Thu), đối lập về lương tri và tâm tính, một người luôn biết lo lắng, hi sinh cho người mà mình dành lòng yêu, dù người đó không yêu mình, còn người kia dễ quên chuyện xưa, sẵn lòng bội bạc.

Cặp nhân vật nhà báo Mai Liên - vợ của cán bộ Thu và cán bộ Thu. Đặng Nhật Minh xây dựng thành công nhân vật người phụ nữ Việt Nam đẹp đẽ thông qua nhân vật Mai Liên. Đó là một nhân vật có tài và có đức, chí công và vô tư - việc công đặt lên hàng đầu, không vì yêu chồng mà không dám nhìn thẳng vào sự thật hoặc che giấu sự thật, sẵn sàng tranh đấu, dám yêu và dám từ bỏ. Trái ngược Mai Liên, Thu - chồng cô - không dám sống thành thật với người, với đời, và với chính mình, đầy tư lợi và hèn nhát.

Cặp nhân vật Nguyệt và Mai Liên. Nguyệt là nhân vật được coi là dưới đáy xã hội cũ và mang nhiều mặc cảm ở xã hội mới, cô làm nghề bán thân - được coi là nghề như bản, thường bị khinh rẻ. Ở hoàn cảnh ấy, về mặt logic, Nguyệt khó tìm được hạnh phúc lứa đôi. Ngược lại, Mai Liên là một cô nhà báo thời đại mới, có trí tuệ, có tài và đức, có vị thế trong xã hội, được tôn trọng. Rút cuộc, Nguyệt đã tìm thấy người đồng điệu tâm hồn với cô, đó là Sơn - chàng trai trong mọi hoàn cảnh đều nghĩ đến cô, thành thật và hi sinh cho cô. Sau khi gặp Nguyệt, Mai Liên cay đắng nhận ra người chồng mà mình hằng yêu, hằng tôn trọng lại chỉ là một kẻ giả dối, hèn nhát... Tâm hồn Mai Liên và chồng không còn đồng điệu, Mai Liên quyết định ra đi... Đặng Nhật Minh rất tinh tế trong đặt tên nhân vật, Nguyệt vẫn luôn trong sáng, Mai Liên - con người ấy thanh sạch, trong sáng, cương nghị như hoa mai, hoa sen... Cặp nhân vật Nguyệt và Mai Liên tạo nên hình tượng trọn vẹn đầy đẹp đã của người phụ nữ Việt Nam.

Lời kể chuyện của *Cô gái trên sông* hồi tưởng xen lẫn hiện thực và quá khứ. Bộ phim cũng là lời cảnh tỉnh, cảnh báo đối với xã hội đang đi vào cuộc sống mới với nhiều biến động lớn. Tuy có nhiều bi kịch, nhưng bộ phim vẫn đem lại niềm tin mãnh liệt cho con người. Bên cạnh cái xấu vẫn có cái tốt, thật giả lẫn lộn, điều quan trọng đó là tình người và cách đối xử có tình người với nhau trong xã hội.

Năm 1999, Hãng phim truyện Việt Nam sản xuất bộ phim *Đời Cát* theo kịch bản của Nguyễn Quang Lập, đạo diễn Nguyễn Thanh Vân. Phim *Đời cát* giúp người xem hiểu thêm chiến tranh một cách sâu sắc khi khai thác hậu quả của chiến tranh.

Lời dẫn mở ra nguyên nhân của truyện phim: “Sau hiệp định Giơ-ne-vơ năm 1954, hàng ngàn người ở miền nam tập kết ra Bắc. Những tưởng hai năm

sau họ sẽ trở về nhưng phải đến năm 1975 khi chiến tranh chấm dứt, đất nước được thống nhất, họ mới trở về quê hương sau hơn 20 năm xa cách”...

Chúng ta nhớ rằng, trong nhiều bộ phim truyện đề tài chiến tranh được thực hiện trong thời gian chiến tranh như *Chung một dòng sông*, như *Vĩ tuyến 17 ngày và đêm* không ít tình tiết kể về sự thủy chung son sắt của những người vợ có chồng tập kết ra Bắc bất chấp kẻ thù tìm cách buộc họ li hôn, qua đó chia rẽ họ với cách mạng. Chung thủy là một nét đẹp được ngợi ca và đó như một biểu hiện hạnh phúc, biểu hiện chiến thắng âm mưu của kẻ thù.

Khi chiến tranh kết thúc câu chuyện hạnh phúc của người phụ nữ được khai thác ở tầng hiện thực sâu hơn. Phim *Đời Cát* kể về số phận của một người phụ nữ dành cả thanh xuân để chờ chồng - Thoa, nhưng đến khi chồng trở về - ông Cảnh - thì ông đã có một ra đình riêng rất hạnh phúc. Ông Cảnh trở lại quê hương, làm đúng nghĩa vụ người chồng tốt, nhưng lòng vẫn không nguôi về vợ con nơi xa. Câu chuyện phim được đẩy lên khi Giang, đứa con riêng của ông đã trốn mẹ đi thăm ba, khiến cho người vợ thứ hai là Tâm cũng phải xuất hiện để tìm, đón con. Ngay từ đầu khi Giang xuất hiện bà Thoa đã coi Giang như con đẻ của mình. Ông Cảnh hỏi bà Thoa sau 20 xa cách, có giận không khi ông lấy thêm vợ, bà Thoa đã trả lời “chỉ tủi thân chứ không giận”. Bốn người trong một mái nhà, xoay vần trong tình huống tình tế, nhạy cảm, khó xử. Hạnh phúc tựa một chiếc chăn thật hẹp mà người nọ có chút ấm thì người kia nhất định phải lạnh. Ngày hai mẹ con Tâm phải trở về quê, ông Cảnh và bà Thoa tiễn họ ra bến tàu. Vô tình chứng kiến cảnh chồng mình chia tay trong nước mắt với Tâm, bà Thoa đã quyết định tự mua thêm vé và đẩy chồng lên tàu để ra về với mẹ con Tâm. Dù trong lòng đầy mặc cảm, buồn bã và ghen tuông, nhưng cuối cùng bà Thoa cũng vượt qua ích kỷ bản thân. Số phận đã không nghiệt ngã với bà đến tận cùng khi ông Cảnh quyết định ở lại cùng người vợ tào khang. Tên phim *Đời cát*

đã nói lên tất cả. Bộ phim với những phận đời bé nhỏ, và thật nhiều phận đời mất mát, thiếu đi hạnh phúc cũng như bà Thoa - đó là ông Huy, người hàng xóm của bà Thoa, vợ con ông chết bom, bao năm vẫn thầm yêu Thoa nhưng bị Thoa từ chối; là cô gái quá lứa lỡ thì tên Hảo, bị dính bom nên cụt cả hai chân, luôn phải xin ăn người cùng làng, yêu ông Huy nhưng bị từ chối, đêm đêm làm thơ trong vô vọng... Không tập trung khắc họa những nhân vật với lí tưởng, tầm vóc lớn lao... Nguyễn Thanh Vân lựa chọn nhân vật là con người nhỏ bé, đậm chất đời thường. Phim xây dựng thành công những hoàn cảnh điển hình ngang trái bởi bi kịch cuộc đời, bi kịch do hoàn cảnh cuộc đời - liên quan đến cuộc chiến mang lại. Hậu quả của chiến tranh là những mảnh đời thiếu thốn, bất hạnh, những nỗi đau do người nọ người kia gây ra mà không ai là người có lỗi - chỉ có thể đổ lỗi cho hoàn cảnh, mà hoàn cảnh đó chính là cuộc chiến. Bộ phim có giá trị đặc biệt vì nó thể hiện được sự thật, những nỗi khổ tâm của nhiều số phận không dễ gì nói ra và vẻ đẹp truyền thống, đức hi sinh, lòng nhân ái.

Đây là bộ phim mang đầy tính hiện thực và nhân bản. Nhân vật có cá tính, có dấu ấn, những mâu thuẫn và sự đấu tranh nội tâm. Số phận đúng thực sự là kết quả của tính cách ấy. Ví như cô Thoa, nếu không chung thủy, chờ chồng, thì cô ấy đã có một mái ấm, chứ không phải một người phụ nữ khô héo không còn tuổi thanh xuân mà cũng mất cả tình yêu của chồng. Mọi quan hệ vợ chồng, tình yêu được diễn tả chân thực đầy bi kịch.

Năm 2000, Hãng phim truyện Việt Nam đã cho ra đời bộ phim *Bến không chồng*, kịch bản của Lưu Trọng Văn được chuyển thể từ một tiểu thuyết cùng tên của nhà văn Dương Hương, đạo diễn Lưu Trọng Ninh.

Bối cảnh phim diễn ra tại một ngôi làng với một cái bến sông đồng bằng Bắc bộ. Chúng ta nhớ trong bộ phim *Chung một dòng sông* âm mưu chia cắt đất

nước của kẻ thù đã ngăn cản đám cưới, ngăn cản hạnh phúc của đôi trai gái của Hoài và Vận và Hoài đã lựa chọn con đường cùng nhân dân đấu tranh giải phóng cũng là cách giành lại hạnh phúc của mình như thế nào. Nhưng đây là câu chuyện khởi đầu của cuộc đấu tranh giải phóng. Trong bộ phim *Bến không chồng* đạo diễn Lưu Trọng Ninh kể một câu chuyện hậu chiến gần gũi mà rất đặc biệt, khác lạ - đó là. Sự thất bại của người anh hùng và nỗi khổ của thân phận phụ nữ trong cũng như sau chiến tranh. Cảm hứng sử thi của tác phẩm không còn, thay vào đó là cảm hứng thế sự với những thân phận muôn màu.

Ở một ngôi làng thiếu vắng đàn ông bởi họ đã ra đi bởi tiếng gọi của chiến tranh có một người đàn ông đã trở về, đó là Nguyễn Vận, một thương binh do Lưu Trọng Ninh đóng. Nguyễn Vận mong có một cuộc sống bình yên. Vận được chính quyền phân cho ở nhà bà Hôn do Như Quỳnh đóng, một phụ nữ có chồng là địa chủ bị giết. Mẹ con bà Hôn phải ở nhà ngang, dành nhà chính cho Vận. Ở làng này phụ nữ góa bụa rất nhiều, hầu hết đàn ông chết trận.

Bà Nhân do Minh Châu đóng có chồng là liệt sĩ, một thân một mình nuôi con nhưng không dám đi bước nữa. Định kiến như sức mạnh vô hình bủa vây tất cả. Sung sức, Vận phải kìm nén, yêu bà Nhân nhưng không dám, không đủ gan bước qua định kiến, hủ tục nặng nề.

Sau chiến tranh năm 1975, giữa bao người tàn phế, người yêu của con gái bà Nhân lành lặn trở về. Nhưng bị kịch lại đến với họ. Cặp đôi không thể có con. Gia đình, dòng tộc bắt cô phải ly dị để họ có con cháu nối dõi tông đường. Bé tặc, Hạnh con gái bà Nhân quyết định ra đi. Đêm cuối cùng, cô đến nhà Vận. Lần đầu tiên Vận được sống với bản năng mãnh liệt của mình.

Trong *Bến không chồng*, hậu quả của cuộc chiến không những ở trên thân thể, những gì nhìn thấy... mà còn ở trong quan niệm và tâm hồn - thứ người ta

cần phải cảm nhận và trải nghiệm mới có thể biết được. Nhân vật có cá tính cao, có thân phận, nhiều mâu thuẫn... Những người đàn bà bất hạnh trong cuộc chiến và sau cuộc chiến, mỗi người một hoàn cảnh, một tính cách, đều khao khát điều bình thường ở đời, là tình yêu, một người đàn ông trụ cột, mái ấm nhưng không thể.

Bộ phim còn nói đến mặt trái của những quan niệm liên quan đến cuộc chiến, đến người đàn bà (phải thủy chung, phải thờ chồng nuôi con, nếu có lỗi không con thì lỗi ấy là ở người phụ nữ...) mà cuối cùng khổ nhất vẫn là những người đàn bà. Bộ phim phản ánh được nghịch lí - cái lỗi thời, cổ hủ nhất có thể lại xuất hiện ở nơi mà người ta tưởng rằng có những con người tiên tiến nhất, đó là trong gia đình một anh bộ đội.

Nghệ thuật diễn tả và xây dựng nhân vật, đặc biệt là lí tính và bi kịch của nhân vật Vạn, kết cục bi thảm là cái chết của nhân vật này, ngày ra chiến trường, lúc mới trở về, Vạn là anh hùng. Khi trở về rồi, Vạn không những không thể mang lại hạnh phúc cho chính mình, người mình yêu mà còn là nạn nhân thảm và đáng thương nhất trên chính quê hương mình. Nhân vật anh hùng đã dần chuyển thành nhân vật phi anh hùng trên nhiều phương diện và cấp độ. Nhân vật chiến đấu trở về hậu phương, người chiến thắng trở thành kẻ chiến bại. Anh hùng trên chiến trường nhưng phi anh hùng trong ứng xử đời thường, tình cảm. Tên "*Bến không chồng*" giàu ý nghĩa - bến của những người đàn bà vì chiến tranh mà không thể lấy chồng, gần chồng; bến của những người phụ nữ có chồng mà chẳng thể tựa nương. Bộ phim "giải thiêng" một số quan niệm truyền thống về người anh hùng, về đấng nam nhi... đồng thời thể hiện tính chủ động của những người phụ nữ trong cuộc kiếm tìm hạnh phúc, dù có thể là vô vọng.

Năm 2005, Hãng phim truyện Việt Nam đã cho ra đời bộ phim *Sống trong sợ hãi*, theo kịch bản của Nguyễn Minh Ngọc, Bùi Thạc Chuyên đạo diễn Bùi Thạc Chuyên.

Bối cảnh của bộ phim là vùng đất khô cằn, đầy sỏi đá sau khi chiến tranh kết thúc. Nhân vật chính của bộ phim là Tải, một người từng là lính quân đội Sài Gòn trước đây mới đi cải tạo về. Tải lập gia đình với người vợ mới có tên là Út do Mai Ngọc Phượng đóng. Trước đó Tải đã lấy Ba Thuận do Hạnh Thúy đóng và có với nhau hai con. Anh trai của Ba Thuận là cán bộ cách mạng, từ nhỏ là bạn chơi với nhau, từng coi nhau là kẻ thù trong chiến tranh, bao giờ anh ta cũng có cái nhìn nghiêm khắc.

Trong phim *Sống trong sợ hãi* của đạo diễn Bùi Thạc Chuyên là cái nhìn hiện thực thấm đượm cùng những nỗi xót xa, sự cảm thông khi không chỉ có người bại trận, mà cả những người thắng sau cuộc chiến, tất cả đều trong mất mát, bi kịch và sự khổ đau. Tác phẩm xoay quanh nhân vật chính là Tải - một người đàn ông có quá khứ làm lính chế độ Sài Gòn, vì thế mà luôn mâu thuẫn với người anh vợ, cũng từng là bạn thân - cán bộ cộng sản Hai Dân. Chiến tranh kết thúc, Tải mang nhiều nỗi mặc cảm, sợ hãi nên không dám sống với vợ cả, tìm cách sống với vợ hai... Không có nguồn sống, Tải kiếm sống bằng việc liều mạng tháo gỡ bom mìn đem bán. Gỡ bom mìn đến đâu, Tải trồng cây lương thực tới đó. Sống trong sợ hãi Tải tìm sự quên lãng, tìm sự cân bằng trong những cuộc làm tình...

Bộ phim cho thấy hậu quả thực hiện hiện trước mắt của chiến tranh (đất đai bị bom mìn, khó kiếm sống, khó làm ăn, nguy hiểm đến tính mạng...) và cả hậu quả nơi những quan niệm: quan niệm phân biệt, hằn thù, những cái nhìn không dễ gì dung nạp nhau khiến Tải - một người lính bên thua cuộc không dám sống với vợ mình mà phải chuyển đi, và ở với một người vợ khác. Cuộc chiến đã

không chỉ hủy hoại mảnh đất sống mà còn hủy hoại con người, không chỉ hủy hoại thân thể, tính mạng mà còn hủy hoại cả tình thương, sự thông cảm, độ lượng, hủy hoại cả hạnh phúc của con người.

Tính nhân văn của bộ phim còn ở chỗ, những người chính nghĩa ở hoàn cảnh này lại là người có thể vô tình là tội đồ với cuộc đời của người ở hoàn cảnh khác. Chiến tranh là câu chuyện của một thời, còn nhân văn lại là câu chuyện của muôn đời. Mọi cuộc chiến tranh rồi sẽ qua đi, hậu quả của nó còn găm lại trong lòng người tựa những mảnh đạn còn ẩn giấu nơi mỗi mảnh đất. Chiến tranh có thể đẩy con người đến cái chết, nhưng nếu con người không chịu từ bỏ phân biệt, hận thù thì chiến tranh chỉ có thể chuyển từ dạng này sang dạng khác.

Năm 2009, Hãng phim Hội Điện ảnh Việt Nam cho ra đời bộ phim *Đừng đốt* theo kịch bản của Đặng Nhật Minh, đạo diễn Đặng Nhật Minh. Bộ phim lấy cảm hứng từ cuốn nhật kí của cô bác sĩ Đặng Thùy Trâm từng là một hiện tượng khiến nhiều người quan tâm.

Bối cảnh phim trải từ dài từ thời chiến đến thời bình, trên một không gian rộng gồm chiến trường Đức Phổ, nơi có bệnh xá quân y Thùy Trâm phục vụ, gia đình Thùy Trâm trong và sau chiến tranh, gia đình cựu chiến binh Mỹ sau chiến tranh. Các nhà làm phim bằng những dòng hình ảnh suy tưởng, những lời độc thoại trên trang nhật ký đã xây dựng thành công chân dung một nữ bác sĩ, một cô gái Hà Nội dấn thân vào cuộc chiến cam go, ác liệt. Ám ảnh ở bộ phim là gương mặt tâm hồn của cả một thế hệ. Fred là một sĩ quan Mỹ, may mắn khi không phải chiến đấu trực tiếp mà chỉ chịu trách nhiệm về những công việc liên quan đến tài liệu, giấy tờ. Trong đám giấy tờ thu được trong cuộc chiến, Fred thực sự bị cuốn hút đến ám ảnh về cuốn nhật kí của nữ bác sĩ thuộc phe đối lập - Đặng Thùy Trâm. Fred không phải bị cuốn hút vào xu hướng chính trị của cô mà là đời sống tâm hồn của Thùy Trâm quá đẹp đẽ, trong sáng... Đó là nỗi nhớ quê nhà, món ăn

mẹ nấu, nhớ bạn bè, nhớ đồng đội, nhớ người yêu, sự sợ hãi khi phải đương đầu với cái chết, sự xót đau khi bạn bè ngã xuống... Những người con cách mạng họ cũng là người, có niềm vui, có nỗi buồn, có khiếm khuyết, không phải họ không sợ chết, tất cả con người đều muốn sống, nhưng họ đã biết đặt quyền lợi chung của đất nước, dân tộc lên trước nỗi sợ hãi, sự ham muốn sống của chính mình... Fred nghĩ về Thùy Trâm nhiều đến mức mỗi khi một cô gái Việt Nam ngã xuống trước mũi súng của lính Mỹ, Fred lại sợ đó chính là Thùy Trâm... Khi trở lại Mỹ, Fred chia sẻ cuốn nhật kí với những người gia đình mình. Không phải không có ý kiến phản đối nhưng rồi mọi người cũng yêu quý Thùy Trâm dù chưa một lần biết mặt, dù người con gái ấy không còn sống. Tình yêu thực sự xuất phát từ tâm hồn đầy nhạy cảm.

Có thể thấy trong phim *Dừng đốt* nhân vật người lính Mỹ từng tham chiến ở Việt Nam đã được chú trọng xây dựng đời sống tâm hồn, thể hiện cuộc sống riêng tư, không mang tính kì thị như những bộ phim đề tài kháng chiến chống Mỹ được làm trước năm 1975. Nhân văn của người lính Mỹ cùng những người trong gia đình ông, cộng với “cuốn nhật kí đã có lửa” đã là động lực khiến người lính kia không quản ngại khó khăn mà tìm lại gia đình Đặng Thùy Trâm để trao cuốn nhật kí của cô và cũng là cách tìm lại sự thanh thản trong tâm hồn mình. Tác phẩm viết về chiến tranh nhưng có cách nhìn rất mới, rất nhân văn, rất gần gũi... Tính nhân bản gặp gỡ nhau khi mỗi gia đình khi đón con từ trận chiến trở về đều hạnh phúc, cảm thấy may mắn; khi người thân không thể trở về đều trải qua cảm giác về sự mất mát, thương đau... Chiến tranh là câu chuyện của một thời, nhưng *Dừng đốt* là câu chuyện về tình người muôn thuở. Tình người là thứ mọi người dân thuộc mọi dân tộc đều có thể đồng cảm. Nó còn có thể xoa dịu mọi nỗi sợ hãi, sự phân biệt, sự kì thị, sự trốn tránh... thông qua nhân vật em dâu (tên Mai) của sĩ quan Fred. Cuối cùng, Fred đã hoàn thành sứ mệnh của

lượng tâm, của sức mạnh vô hình thôi thúc - đưa nhật kí của Đặng Thùy Trâm trở lại với gia đình cô. Nhật kí của Đặng Thùy Trâm cũng được Mỹ lưu giữ với phương pháp hiện đại nhất. Người anh hùng mãi mãi là người anh hùng - nếu họ có một lý tưởng đẹp - đó là lý tưởng cống hiến cho dân tộc, cho nhân dân... Thời nào cũng vậy. “Đừng đốt” thực sự đã góp phần kéo gần tình người, tình cảm giữa hai dân tộc: Mỹ và Việt Nam.

2.2.3. Điểm chung về sự biến đổi của nhân vật các phim truyện đề tài chiến tranh của điện ảnh Việt Nam sau năm 1975

Trước hết cần phải nói rằng đã có sự nhận thức mới trong sáng tác phim truyện về đề tài chiến tranh. Trong thời gian chiến tranh các nhân vật điện ảnh được xây dựng như các chiến sĩ đại diện cho dân tộc ở các mặt trận. Đọc tên các phim, các nhân vật chính trong phim thấy điện ảnh cùng các nhân vật ra trận như thế nào. Khi hòa bình điện ảnh có điều kiện khắc họa những “cận cảnh” của cuộc chiến đấu. Đối chọi với sức mạnh của trực thăng Mỹ để bảo vệ con đường giao liên trên cánh đồng nước mênh mông là một gia đình nhỏ của vợ chồng Ba Đô đậm chất Nam Bộ cùng cây súng trường.

Có phim nhân vật được xây dựng trong xung đột sống còn giữa nhân vật chính diện và nhân vật phản diện như *Mùa gió chướng*, như *Cánh đồng hoang* nhưng trong nhiều phim nhân vật được xây dựng không theo cách phân chia hệ thống nhân vật chính diện, nhân vật phản diện, bởi hiện thực cuộc sống trong nhiều trường hợp, được nhìn nhận đã phong phú hơn, phức tạp hơn, chạm được vào những điều cốt lõi hơn. Ngay bản thân nhân vật thuộc phe chính diện cũng không còn là nhân vật tập chung tất cả những phẩm chất tốt đẹp cần có, không còn là nhân vật không tỳ vết. Phẩm chất, tính cách của con người bao giờ cũng được đào luyện bởi hoàn cảnh cụ thể bởi môi trường, không gian văn hóa cụ thể.

Ông Tám Quyện không nói lời đao to búa lớn mà với lời gan ruột chia sẻ với bà con trước khi bị kẻ thù chôn sống đã cho người xem hiểu ông yêu cuộc sống, yêu quê hương biết nhường nào. Trong nhiều phim nhân vật không phải là loại nhân vật để cho mọi người ngưỡng mộ và khâm phục, hoặc tập trung tất cả những phẩm chất tốt đẹp cần có như các phim thời chiến tranh mà là những nhân vật sống động của đời thường chứa đựng những vấn đề nhức nhối của hiện thực, thông điệp của một hiện thực buộc người xem phải suy nghĩ, hoặc gọi cho người xem những suy nghĩ sâu xa hơn về những gì đã diễn ra, hoặc đang diễn ra hoặc mang tính dự báo. Nhân vật các phim *Bến không chồng*, *Cô gái trên sông*, sống trong sợ hãi là như vậy.

Trong thời gian chiến tranh nhiều nhân vật nữ là nhân vật chính trong các phim đề tài chiến tranh. Họ được ca ngợi, họ được tôn vinh vì những phẩm chất anh hùng của họ như Hoài, như chị Vân, như chị Dịu trong các phim *Chung một dòng sông*, *Nỗi gió*, *Vĩ tuyến 17 ngày và đêm*. Trong những phim sau chiến tranh các nhân vật phụ nữ không mất đi vẻ đẹp truyền thống nhưng họ được khắc họa sâu sắc hơn với sự cảm thông, sẻ chia về nỗi đau và mất mát tột cùng mà họ phải gánh chịu. Bé Ba, hôn nhiên, ngây thơ đã mất người yêu trong trận càn của giặc, Sáu Xoa không còn hạnh phúc bên chồng trên cánh đồng hoang, Liên và Nguyệt mỗi người có nỗi đau khổ riêng vì sự đổ vỡ và bội bạc, Thoa 20 năm vò võ đợi chồng, bẽ bàng bởi tuổi xuân thì đã qua. Có thể thấy sự biến đổi về nhân vật trung tâm trong một bộ phim và cảm hứng chủ đạo trong các bộ phim đề cập tới hiện thực thời hậu chiến.

Nhân vật được đặt trong cảm hứng thế sự, phải đối mặt với tất cả những bề bộn của đời thường. Đó là quan niệm cổ hủ, hạn chế của làng xã và ở cả chính bản thân mỗi người trong phim *Bến không chồng* của đạo diễn Lưu Trọng Ninh ; cái nhìn ác cảm giữa người với người ở hai chiến tuyến ngay cả khi cuộc chiến

đã kết thúc trong phim *Sống trong sợ hãi* của đạo diễn Bùi Thạc Chuyên; sự thủy chung, ân nghĩa lời hứa, lòng tin trong thời chiến đặt trong hoàn cảnh hòa bình mới trong phim *Cô gái trên sông* của đạo diễn Đặng Nhật Minh; hay chiến tranh chia cắt đã làm cho bao số phận lỡ dở, hạnh phúc trở thành một chiếc chăn hẹp dù lỗi chẳng của riêng ai trong phim *Đời cát* của đạo diễn Nguyễn Thanh Vân... Sự hấp dẫn của mỗi đề tài là ở chỗ: đề tài chính mà mảnh đất mà mỗi một nhân vật được thể hiện về nó ra sao - một người lính anh dũng là ở trên trận chiến, vậy anh ta sẽ như thế nào khi được đặt vào cuộc sống thường nhật đã hòa bình... Mỗi một hoàn cảnh luôn là một thử thách về đạo đức, về tính người. Chiến tranh là một hoàn cảnh đặc biệt, hậu chiến là hoàn cảnh đặc biệt trong đặc biệt, bởi nó là không gian sống giao thời. Mọi sự chuyển giao đều có những vấn đề của nó. Thông điệp của những phim đề tài chiến tranh thời chiến tranh là sự cổ vũ cho một lí tưởng đẹp - đó là lí tưởng vì nước, vì dân... còn ở những phim của hiện thực hậu chiến, vẫn là lí tưởng vì nước, vì dân, vì mình, vì người khác, vì xã hội... nhưng hình thức thể hiện thì đa dạng và phức tạp hơn rất nhiều. Nếu như nhân vật phim truyện thời chiến tranh, tất cả đồng sức đồng lòng hướng về thắng lợi của cuộc chiến; thì nhân vật của hiện thực hậu chiến là những tiếng nói đa thanh, tiếng nói của khao khát hạnh phúc của mỗi cá nhân với đa dạng số phận, đa dạng nỗi đau còn để lại sau cuộc chiến rất dài...

Tâm lí nhân vật được quan tâm xây dựng, nhất là những góc khuất của đời người. Tính nhân văn chi phối mọi yếu tố trong bộ phim, trong đó có cả nhân vật với cái nhìn cảm thông sâu sắc. Chính sự quan tâm xây dựng tâm lí nhân vật đã làm nên chiều sâu, sức ám ảnh của nhân vật với người xem. Đó là tâm lí phức tạp vừa yêu thương, vừa ghen hờn, vừa bất lực, vừa chủ động vừa bị động của bà Thoa trong *Đời cát* - biết bao người phụ nữ đời thường trên đất nước Việt Nam cũng có hoàn cảnh ngang trái giống bà Thoa; hay tâm trạng vừa gỡ bom vừa sợ

hãi, và phải giải quyết nỗi sợ bằng những cuộc làm tình của Tài - một cách giải quyết rất sinh học, rất con người... - trong *Sống trong sợ hãi...*; hay sự phản bội của người lính cách mạng trước sự cuốn hút của danh - lợi - tình thời hòa bình, được thể hiện ở nhân vật cán bộ Thu, trong *Cô gái trên sông...*

Những bộ phim đã không còn chất sử thi, mà thay vào đó là cảm hứng thể sự, thậm đợm hiện thực bề bộn cùng nhiều vấn đề của nó đã thực sự bắt nhịp với hơi thở cuộc sống để thể hiện một cách chân thực, ám ảnh tâm hồn của người Việt.

Biến đổi về cách nhìn nhân vật. Nhân vật không còn một chiều, phe ta luôn tốt, phe địch luôn xấu. Tránh được cái nhìn một chiều cho thấy mọi nhân vật đều được quan tâm, xây dựng tinh tế, không sa vào lối sáng tạo công thức, khô cứng.

Nhân vật không còn mang nặng tính chức năng mà gần với đời thường hơn, nhân vật người lính của ta không được nhìn khô cứng mà dần được khắc họa đời sống tâm lí, có khi vẻ đẹp của người lính không thể hiện ở nơi chiến trường mà thể hiện trong mối quan hệ với đồng đội, với nhân dân, với người mình yêu và với cả kẻ thù, hoặc trong những hoàn cảnh khắc nghiệt không được ra chiến trường, như trong phim *Không có đường chân trời*.

Đặc biệt, những phim thời hậu chiến cho ta một cái nhìn “đời” hơn, day dứt hơn về thân phận người lính, và những thân phận sau chiến tranh.

Nhân vật kẻ địch được nhìn nhận ở cả góc độ chiến trường và góc độ đời tư. Mỗi kẻ thù đều có đời sống cá nhân, đều có quê hương, có gia đình chứ không chỉ là những kẻ chỉ biết đến bắn giết mà không có mối quan tâm hay niềm yêu thương. Đó là sự biến đổi hết sức nhân văn, nhân ái.

Từ những thủ pháp “*vật hóa*” con người khi xây dựng nhân vật kẻ địch, nhân vật đối lập, đã có sự “*nhân tính hóa*” con người khi xây dựng nhân vật “phe

địch”. Đây là cách nhìn hết sức nhân văn, gần với đời thường và giàu tính thuyết phục.

Trước năm 1975, thủ pháp xây dựng nhân vật có những chi tiết khoa trương, lãng mạn mang cảm hứng ngợi ca, thì sau năm 1975 nhân vật được đưa về chất hiện thực đậm đà, đi vào những vấn đề đời thường, thế sự. Bộ phim gần gũi với đời thường và đậm đà tính nhân văn, nhiều day dứt - đó cũng là một phương diện khi thể hiện đề tài chiến tranh.

2.3. Nguyên nhân sự biến đổi nhân vật phim truyện điện ảnh Việt Nam sau năm 1975

2.3.1. Sự thay đổi về bối cảnh lịch sử, văn hóa, xã hội

Sự thay đổi về bối cảnh lịch sử, văn hóa, xã hội dẫn đến sự thay đổi của nền nghệ thuật, trong đó có điện ảnh với nhiệm vụ mới.

Trước năm 1975, trong cuộc kháng chiến chống Mỹ, chúng ta phải đối đầu với kẻ thù hùng cường nhất thời đại, để có thể đối đầu và chiến thắng kẻ thù to lớn ấy, phải phát huy sức mạnh của toàn dân, chiến tranh nhân dân. Văn nghệ, trong đó có điện ảnh tự giác nhận nhiệm vụ tuyên truyền, cổ động, ghi dấu những khó khăn, gian lao, mất mát của toàn thể dân tộc, và ghi dấu cả những chiến thắng của dân tộc như lời động viên to lớn và dẫn dắt tinh thần của toàn dân tiếp tục đi lên thắng thù.

Chính điều đó khiến nhân vật trong phim trước năm 1975 là nhân vật của quần chúng cách mạng, của tập thể anh hùng, mọi nhân vật chính đều là nhân vật tiêu biểu của quần chúng đó, tập chung cao nhất những phẩm chất của tập thể, được tập thể dẫn đường, dìu dắt... làm nên thắng lợi chung.

Những bộ phim thời kì đầu có vai trò định hướng gương mặt, tội ác của

kẻ thù. Bộ phim truyện đầu tiên *Chung một dòng sông* là một bộ phim định hướng như thế. Tiếp theo là những bộ phim động viên toàn thể dân tộc đi lên, kiên cường chống Mỹ bất chấp thử thách, mất mát, hi sinh.

Sự phân hóa cao độ ta đúng, địch sai, ta chính nghĩa, địch phi nghĩa, ta nhân tính, địch trở thành kẻ “vật hóa”... chính là để thúc đẩy lòng căm thù giặc, yêu nước. Những bộ phim thời kì này có tinh thần của lời hịch chống giặc ngoại xâm.

Chiến tranh lùi xa, các nhà làm phim có độ lùi về thời gian để chiêm nghiệm về nỗi đau, mất mát của cả đôi bên... điều đó giúp cho người làm phim hiểu hơn cái giá của chiến thắng, có cái nhìn về kẻ thù, lực lượng đối lập không còn là cái nhìn một chiều, cái nhìn mang tính chất nhân văn. Cuộc sống đời tư của nhân vật kẻ địch cũng được quan tâm, khắc họa với một thái độ ôn hòa, cảm thông.

Đất nước thoi tiếng súng nhưng những vấn đề của một đất nước trải qua cuộc chiến tranh dài lâu là quá nhiều và quá lớn. Từ đề tài, cảm hứng sử thi về cuộc chiến hào hùng, phim ảnh chuyển sang đề tài hậu chiến với cảm hứng thể sự đậm đà. Điều này không chỉ có ở điện ảnh, mà văn học cũng vậy. Thân phận người lính, thân phận của những người thất bại trong cuộc chiến và những số phận kéo theo trở thành điều được quan tâm.

Hiện nay, thời kì mở cửa, cuộc sống thay đổi như vũ bão, những giá trị văn hóa, lịch sử, con người, bản chất Việt đang bị thử thách, đất nước cũng phải đối mặt với nhiều thử thách mới, những bộ phim đề tài chiến tranh như *Dừng đốt*, *Mùi cỏ cháy*... tuy là đề tài chiến tranh nhưng không nặng về cổ vũ chiến đấu. Thời kì chiến tranh vũ khí đã dần thay bằng những cuộc chiến không tiếng súng nhưng cũng rất ác liệt, nhức nhối đặt người ta vào một tâm thế khác. Những bộ phim đề tài chống Mỹ ấy là một sự nhắc nhở về thế hệ anh hùng. Sự nhắc nhở ấy

để củng cố tinh thần người Việt kiên cường đấu tranh, đặt quyền lợi của dân tộc cao hơn mọi lợi ích cá nhân... tinh thần ấy vô cùng cần thiết cho mọi thời đại.

2.3.2. Sự phát triển nội tại của nền điện ảnh

Trong chiến tranh đã hình thành một đội ngũ làm phim trưởng thành trong thực tế cuộc chiến đấu của dân tộc. Đề tài chiến tranh, những tác phẩm chân thực về chiến tranh được các nghệ sĩ điện ảnh coi là món nợ tinh thần đối với đất nước và những người đã ngã xuống trong chiến tranh.

Sau năm 1975, đất nước được giải phóng, con người cũng đổi mặt với muôn vàn khó khăn đời thường, nhân vật người lính phát huy vai trò, giá trị của người lính nơi chiến trường, nay đặt ở một không gian sống mới, một cuộc sống mới... tất cả đều bộn bề vấn đề, nhiều nhức nhối, thậm chí nhiều thương đau... Nghệ thuật đi sát những vấn đề đó như một sự thấu hiểu, một sự khẳng định, một lời động viên, thậm chí là lời dự báo, một tiếng chuông cảnh tỉnh. Điện ảnh của nhu cầu phát triển văn hóa (GS.TS. Trần Thanh Hiệp).

Sức sống nội tại của một nền nghệ thuật bao giờ cũng ở giá trị tư tưởng, giá trị nghệ thuật vì con người. Nó yêu cầu những khung hình nhân văn, nhiều ý nghĩa, thể hiện được chiều sâu tâm lý nhân vật và có giá trị biểu trưng.

Đề tài chiến tranh được các nhà điện ảnh nhận thức và khai thác ở tầng hiện thực mới. Người xem phim đề tài chiến tranh không chỉ là những người đã cầm súng chiến đấu mà là thế hệ trẻ những người đang học tập, đang xây dựng và bảo vệ đất nước. Kể một câu chuyện về chiến tranh cho những người xem trẻ bao giờ cũng là một thách thức đối với những người làm điện ảnh.

Tiểu kết chương 2

Nghiên cứu phần nội dung *sự biến đổi nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam sau năm 1975 của nền điện ảnh Việt Nam*, người viết triển khai có phân tích sự so sánh với nhân vật trong những phim sản xuất trước năm 1975. Nhân vật trong những phim sản xuất sau năm 1975 và vấn đề biến đổi nhân vật trong phim điện ảnh Việt Nam đề tài chiến tranh Việt Nam sản xuất trước và sau năm 1975, nguyên nhân của nó.

Về nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam trước năm 1975, có sự phân chia rõ ràng, không khoan nhượng giữa nhân vật phe chính diện và nhân vật phe phản diện. Trong các bộ phim qua hình hài, đầu tóc, quần áo người xem nhận ra ngay nhân vật chính diện hay nhân vật phản diện. Có thể thấy ảnh hưởng ít nhiều của sân khấu truyền thống dân tộc, của truyện cổ dân gian. Nhân vật chính diện bao giờ cũng tập trung những phẩm chất tiêu biểu nhất, cần có, mang tính đại diện trong cuộc chiến chống quân thù. Nhân vật chính bao giờ cũng gắn bó với quần chúng cách mạng, tập thể anh hùng. Những cá nhân anh hùng, nhân vật nữ anh hùng được đặc biệt chú trọng. Nhân vật phe phản diện là đế quốc, tay sai với lực lượng đông đảo; có đặc điểm chung là đi ngược lại với nhu cầu của quần chúng nhân dân, chống lại cách mạng, thực hiện chia cắt đất nước, phá hoại thành quả cách mạng. Xây dựng nhân vật trong giai đoạn này, các nhà làm phim còn nặng về nhân vật mang tính chức năng chính nghĩa - phi nghĩa, tuy nhiên bước đầu cũng đã xây dựng thành công nhân vật có cá tính, cá tính đa diện, tính cách của nhân vật là kết quả của hoàn cảnh với tính biện chứng cao. Kiểu nhân vật quá trình được phát huy triệt để cả ở nhân vật phe ta lẫn phe địch - phù hợp logic tâm lí con người và thích hợp với tiến trình cuộc cách mạng gian nan, lâu dài. Trong các bộ phim nói chung và xây dựng nhân vật nói riêng ở giai đoạn này, chủ nghĩa hiện thực kết hợp với chủ nghĩa lãng mạn

cách mạng làm nên sức cuốn hút và thuyết phục đặc biệt. Điện ảnh giai đoạn này cũng triệt để sử dụng thủ pháp khoa trương.

Về nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam sau năm 1975, điện ảnh giai đoạn này có sự kế thừa và mở rộng đề tài nên có sự thay đổi nhân vật và phương diện tập trung khắc họa. Hiện thực được khai thác ở tầng sâu mới. Bên cạnh nhân vật trong phim đề tài trực diện cuộc chiến tranh còn có những nhân vật đa dạng, được khắc họa ở nhiều phương diện để thể hiện những góc nhìn đa dạng về cuộc chiến, thế giới nhân vật đa dạng và phức tạp ở những phim của hiện thực hậu chiến. Xây dựng thành công các nhân vật này ngoài dụng ý nhắc nhở về quá khứ, truyền thống hào hùng của dân tộc nhiều bộ phim về chiến tranh còn giúp người xem hiểu cái giá của chiến thắng, cái giá của hòa bình hôm nay để biết yêu quý đất nước quê hương mình. Hệ thống nhân vật trong giai đoạn này được xây dựng sâu sắc với con người tâm lí, được đặt trong cảm hứng thể sự với bề bộn vấn đề.

Như vậy, nhân vật trong các phim điện ảnh đề tài chiến tranh Việt Nam được sản xuất trước và sau năm 1975 có sự biến đổi cả về nhân vật trung tâm, cảm hứng, cách nhìn cũng như thủ pháp xây dựng. Hai nguyên nhân lí giải sự biến đổi đó, là sự thay đổi về bối cảnh lịch sử, văn hóa, xã hội kéo theo sự thay đổi chung của nền văn nghệ, trong đó có điện ảnh và sự phát triển nội tại của chính nền điện ảnh trong thể hiện cuộc sống, con người.

Chương 3: SỰ BIẾN ĐỔI NHÂN VẬT TRONG PHIM TRUYỆN ĐỀ TÀI CHIẾN TRANH VIỆT NAM CỦA ĐIỆN ẢNH MỸ SAU NĂM 1975

Chiến tranh Việt Nam đối với nước Mỹ, là cuộc chiến tranh phi nghĩa kéo dài nhất, nhiều tổn thất nhất. Hậu quả của chiến tranh Việt Nam ảnh hưởng tới cuộc sống của hơn hai triệu lính Mỹ từng tham chiến ở Việt Nam, là nỗi đau dai dẳng của những gia đình hơn năm vạn người lính Mỹ đã bỏ thân ở chiến trường.

3.1. Khái lược về sự phát triển dòng phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ

Những nhà làm phim Mỹ không thể bỏ qua đề tài về chiến tranh Việt Nam, dù cuộc chiến này để trong lòng mỗi người dân Mỹ nhiều dấu hỏi và nhiều mối nghi ngờ: Vì sao nước Mỹ lại can thiệp vào chủ quyền của một quốc gia ở nơi xa xôi? Vì sao con em của họ phải bỏ mạng ở đó? Vì sao giờ đây họ phải chứng kiến nỗi đau của những đứa con - cựu chiến binh Mỹ trở về? Cả nỗi cay đắng của người thua cuộc trong một cuộc chiến kéo dài hai mươi năm hoàn toàn vô nghĩa và vô cùng tốn kém...?

Tiếp cận hiện thực nghiệt ngã, điện ảnh Hollywood gặt hái nhiều thành công với đề tài *Chiến tranh Việt Nam*. Hàng loạt bộ phim về chiến tranh Việt Nam đã giành được giải thưởng của Viện hàn lâm nghệ thuật Mỹ như: *Người săn hươu* (*The Deer Hunter*, 1978) của đạo diễn Cinimo, *Trở về* (*Coming Home*, 1978) của đạo diễn Hal Ashby, *Giờ là tận thế* (*Apocalypse Now*, 1979) của đạo diễn Francis Coppola và đặc biệt là bộ ba phim: *Trung đội* (*Platoon*, 1986), *Sinh ngày mùng bốn tháng bảy* (*Born on the 4th of July*, 1989), *Trời và Đất* (*Heaven and Earth*, 1993) của đạo diễn lừng danh Oliver Stone. Những bộ phim ấy đã diễn tả hiện thực khủng khiếp của chiến tranh cũng như thân phận con người

trong chiến tranh qua những nhân vật có sức tác động mạnh mẽ tới tâm lí người xem.

Trong suốt thời gian cuộc chiến, góc nhìn của những nhà làm phim gắn liền với nhận thức về cuộc chiến có sự thay đổi đáng kể. Vì thế, những nhân vật mà các bộ phim mô tả cũng biến đổi theo từng giai đoạn, nhất là thời kỳ sau khi cuộc chiến tranh chấm dứt - hình tượng các nhân vật trong phim trở nên đa dạng và sâu sắc hơn, tạo ấn tượng mạnh mẽ với người xem không chỉ ở Mỹ mà trên toàn thế giới.

Cuộc chiến tranh Việt Nam đã được thể hiện qua nhiều bộ phim tài liệu và phim truyện của Điện ảnh Mỹ, nghiên cứu này tập trung vào dòng phim truyện. Trong các nghiên cứu về phim truyện Mỹ liên quan đến chiến tranh Việt Nam, các nhà nghiên cứu và các học giả Mỹ phần lớn chia ra dòng phim này thành hai giai đoạn: trước năm 1975 - tức là trong thời gian cuộc chiến tranh xảy ra và giai đoạn sau năm 1975 - là khi cuộc chiến tranh chấm dứt.

Trong thời gian chiến tranh, một số ít bộ phim nói về cuộc chiến được thực hiện. Như vào năm 1970, một số nhà biên kịch nổi tiếng như Samuel Fuller, Sy Barlett và Stanley Kramer đã có các kịch bản tập trung vào chiến tranh Việt Nam, nhưng không được các hãng phim hỗ trợ. Bộ phim về chiến tranh Việt Nam duy nhất được sự hỗ trợ một triệu đô la từ Phòng điện ảnh Lầu năm góc thuộc Bộ quốc phòng Mỹ là phim của đạo diễn John Wayne: *Mũ nôi xanh* (*The Green Beret*, 1968). Một số phim liên quan đến cuộc chiến Việt Nam sản xuất trong thời gian này như: *Một người Mỹ ở Việt Nam* (*A Yank in Viet Nam*, 1964), *Chiến dịch C.I.A.* (*Operation C.I.A.*, 1966) và *Chuyến đến bến bờ Địa ngục* (*To the Shores of Hell*, 1965) với những cố gắng hết sức để “nhồi nhét mối quan hệ phức tạp giữa Mỹ với Việt Nam khớp vào lối dẫn chuyện kinh điển của

Hollywood và thể loại phim chiến tranh có mục đích hoàn thành tốt nhiệm vụ được giao hay mục tiêu cần có” [91].

Những nhà nghiên cứu về phim chiến tranh Việt Nam của Mỹ là Eusebio V.Llácer và Esther Enjuto đã nhận xét rằng: Các bộ phim chiến tranh Việt Nam thời kỳ trước năm 1975 được làm “xuất phát từ tư tưởng hiếu chiến và tô hồng cuộc chiến” [69], còn John Wayne là đạo diễn “cố gắng phá vỡ vùng lặng với bộ phim *Mũ nồi xanh*, mô tả chiến tranh giống với cuộc viễn chinh hoành tráng chống lại chủ nghĩa cộng sản” [69].

Dường như thực tế cuộc chiến không phải là thứ mà các đạo diễn mô tả, chiến tranh không phải là chủ đề chính của bộ phim. Lí do đích thực của cuộc chiến đã bị xóa mờ và trở nên mờ lung với người xem. Phim thời kỳ này mang tính tuyên truyền quảng bá chiến tranh, thậm chí ca ngợi cuộc chiến. *Mũ nồi xanh* là phim được trích dẫn nhiều nhất và nổi bật nhất cho thời kỳ này. Ngoài ra trong thời kỳ này cũng có một số phim đề cập đến việc chống nhập ngũ hay đảo ngũ như: *Lời chào* (*Greeting*, 1968) của Brian de Palma; *Những kẻ hèn nhát* (*The cowards*, 1969) của đạo diễn Nuchten; *Chào người hùng* (*Hail, Hero*, 1969) và *Nhà hàng Alice* (*Alice's restaurant*, 1969) của Arthur Penn; *Hai người* (*Two People*, 1972) của Robert Wise. Một vài bộ phim đã phản ánh nỗi đau về tinh thần và thể xác của những người lính Mỹ trở về từ cuộc chiến Việt Nam như *Con bồ câu đất sét* (*In clay Pigeon*, 1973) của Tom Stern và Lane Slate có nhân vật chính là cảnh sát, cựu chiến binh Việt Nam trở thành dân *hippi* [69].

Cuối tháng 4 năm 1975, cuộc chiến tranh Việt Nam kết thúc với sự thắng lợi hoàn toàn của dân tộc Việt Nam và chấm dứt sự dính líu của nước Mỹ. Sự thất bại của Mỹ trong cuộc chiến kéo dài hai thập kỷ đã để lại hậu quả nặng nề về mặt tinh thần cho đất nước này, nhất là khi có hơn hai triệu cựu chiến binh

Mỹ đã từng đối mặt với nỗi kinh hoàng của cuộc chiến tàn bạo, tốn người hao của. Khác hẳn với thời kỳ chiến tranh, những bộ phim liên quan đến cuộc chiến ấy đã liên tục xuất hiện và đã đoạt được rất nhiều thành công về mặt nghệ thuật (nhiều phim nhận được các giải thưởng của Viện hàn lâm), cũng như về mặt thương mại, trở thành phim bom tấn trên bảng xếp hạng phim Mỹ. Hollywood thời kỳ sau năm 1975 trở nên sôi động với dòng phim về chiến tranh Việt Nam hoặc liên quan đến chiến tranh Việt Nam như: *Người lái xe tắc xi (Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976), *Những người hùng (Heroes*, Jemery Kagan, 1977); *Hãy đi và nói với những chàng Spartans (Go, Tell the Spartans*, Ted Post, 1978) *Những anh lính đại đội C (The Boys in Company C*, Sidney J Furie, 1978); *Người săn hươu, Trở về; Giờ Tận thế; Mất tích khi làm nhiệm vụ (Missing in Action*, Joseph Zito, 1984); *Giá trị đặc biệt (Uncommon Valor*, Ted Kotcheff, 1983); bộ ba phim của đạo diễn Oliver Stone là *Trung đội, Sinh ngày 4 tháng 7, Trời và đất; Rambo - Lần đầu đổ máu (Rambo - First Blood*, 1982); *Áo Giáp sắt (Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987), *Đồi thịt băm (Hamburger Hill*, John Ivring, 1987) và *Những nạn nhân chiến tranh (Casualties of War*, Brian De Palma, 1989); *Forest Gump (Forest Gump*, Robert Zemeckis, 1994); *Chúng tôi là lính (We Were Soldiers*, Randall Wallace, 2002); *Giải cứu lúc bình minh (Rescue Dawn*, Werner Herzog, 2007);...

Những bộ phim Mỹ về chiến tranh Việt Nam thời kỳ sau chiến tranh đi theo nhiều khuynh hướng khác nhau. Một khuynh hướng phản ánh hiện thực cuộc chiến, sự tàn nhẫn, vô đạo đức của chiến tranh và hội chứng Việt Nam của các cựu binh Mỹ nhiều năm về sau. Cuộc chiến tranh đã mang lại cho những cựu chiến binh trở về Việt Nam những cơn ác mộng thực sự, không chỉ với những người lính thương tật về thể chất mà chủ yếu là những tác động của cuộc chiến vào tâm lí những cựu chiến binh làm tổn hại tinh thần họ và tạo ra một hội chứng

được các nhà y học và tâm lí học gọi với cái tên *Hội chứng chấn thương tâm lí hậu chiến* (*Post Traumatic Stress Disorder PTSD*), ngắn gọn gọi là *Hội chứng Việt Nam* (*Vietnam Syndrom*). Hội chứng Việt Nam thể hiện dưới nhiều dạng, nhưng chủ yếu đó là “một vấn đề tâm lí khó thay đổi và hay dao động có những đặc điểm ban đầu xuất phát từ sự ác cảm với lịch sử tham chiến của bản thân, có thể phát triển thành cảm giác xấu hổ tập thể, cảm giác tội lỗi và mong muốn viết lại lịch sử” [70]. Những hệ lụy về hội chứng Việt Nam có thể nhận dạng qua các nhân vật trong nhiều bộ phim truyện về chiến tranh Việt Nam như: *Người săn hươu*, *Trở về*, *Giờ tận thế*, *Sinh ngày 4 tháng 7*,... Những bộ phim Chiến tranh Việt Nam của Mỹ không chỉ mô tả về những trải nghiệm kinh hoàng ở Việt Nam, những chấn thương tâm lí của người tham chiến mắc *Hội chứng chấn thương tâm lí hậu chiến* sau khi trở về nhà, mà còn gọi lên cả những nỗi đau và sự mất mát không gì bù đắp của những người vợ, người mẹ Mỹ có con chết trên chiến trường Việt Nam hay những người phụ nữ trải nghiệm nỗi đau thương do sự tàn bạo mà cuộc chiến tranh Việt Nam mang lại qua các bộ phim như: *Trời và Đất*, *Những nạn nhân chiến tranh*,...

Một khuynh hướng khác của những bộ phim liên quan đến chiến tranh Việt Nam là mô tả hiện thực cuộc chiến tranh, với sự dã man độc ác của con người, sự tàn phá về thể chất và tinh thần người lính Mỹ mà ví dụ nổi bật nhất là phim *Trung đội* của đạo diễn Oliver Stone. Bộ phim tập trung mô tả cuộc sống thường nhật, những trận chiến của những người lính Mỹ còn quá trẻ và ngây thơ gia nhập lính bộ binh Mỹ, trải nghiệm từng phút giây khắc nghiệt của cuộc chiến tàn khốc, vô nghĩa, không lối thoát. Những phim: *Áo giáp sắt*, *Giờ tận thế*... cũng nằm trong khuynh hướng này. Các cảnh phim cho thấy sự dã man và sức tàn phá của chiến tranh không chỉ đối với người dân Việt mà cả những người lính Mỹ cùng với chết chóc luôn bao quanh họ từng giây từng phút.

Vào thập niên 1980, xuất hiện khuynh hướng trái chiều với khuynh hướng phản ánh chân thực hiện thực chiến tranh. Đó là những phim hành động, mang tính giải trí nhiều hơn, ca ngợi người lính Mỹ anh hùng và tài năng xuất chúng. Bỗng nhiên “Các cựu chiến binh chiến tranh Việt Nam trên đỉnh cao dưới hình tượng người hùng lại bước ra thế giới. Những bộ phim như *Mất tích khi làm nhiệm vụ* (phần 1 và 2), *Giá trị đặc biệt* hay *Rambo* đã minh họa cho sự xuất hiện này” [69]. Các đạo diễn đi theo hướng anh hùng hóa hình tượng lính Mỹ, mong muốn thể hiện cách nhìn bảo thủ về chiến tranh, mong muốn chứng minh nước Mỹ có quyền hạn thực hiện hành động chiến tranh phi nghĩa này và tìm cách xóa đi lỗi lầm mà họ từng cảm nhận về cuộc chiến tranh. Sự tái sinh người hùng Mỹ, nhất là qua bộ phim *Rambo - Lần đầu đổ máu* cho thấy “sự thô thiển và trắng trợn trong cách thể hiện song song hình tượng người hùng sức mạnh vô song và hình tượng Chúa cứu thế hay anh hùng da đỏ” là ý đồ mà đạo diễn dùng “phim có diện mạo phiêu lưu mạo hiểm để giấu một tư tưởng bên trong” [69]. Hình ảnh xác lính Việt Cộng chất đống trong một cảnh cuối bộ phim *Chúng tôi là lính* cũng phần nào thể hiện khuynh hướng người hùng này của phim Mỹ về chiến tranh Việt Nam.

Như vậy, có thể các bộ phim Mỹ đề tài chiến tranh Việt Nam - con đẻ của một nền điện ảnh, một trung tâm điện ảnh lớn trên thế giới - cơ bản đều đạt chất lượng tốt về mặt kỹ thuật, nghệ thuật biểu hiện nhưng **không có sự thống nhất trong cái nhìn về chiến tranh Việt Nam**. Đây chính là điểm khác biệt với nền điện ảnh Việt. Điện ảnh Việt Nam khi thực hiện đề tài chiến tranh Việt Nam đều thống nhất về tư tưởng: chiến tranh Mỹ tiến hành ở Việt Nam là chiến tranh xâm lược. Cuộc kháng chiến của quân và dân ta là cuộc kháng chiến chính nghĩa, toàn dân một lòng chống giặc, vì một đất nước thống nhất, độc lập, hòa bình.

3.2. Nhân vật trong phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ trước năm 1975

Trước hết, có thể khẳng định: thời kỳ đầu (trước năm 1975) rất ít phim được sản xuất về đề tài chiến tranh Việt Nam. Chỉ có một vài phim mang tính tuyên truyền cho cuộc chiến tranh (*Mũ nồi xanh*) và một số phim người hùng như: *Rambo - Lần đầu đổ máu*,...

Nhân vật phe chính diện và phe phản diện được phân chia rõ ràng. Phe chính diện là những người lính Mỹ mang trong mình sự hiểu biết, sức mạnh (trí tuệ, thể chất, vũ khí...) đầy lí tưởng nhân văn, mang sứ mệnh cứu nhân loại. Phe phản diện là những người cộng sản. Người cộng sản được khắc họa là những người cướp bóc, bắn giết, những kẻ man rợ, thiếu nhân tính.

Hành động, phẩm chất nhân văn, chính nghĩa đối lập với lực lượng hủy hoại mạng sống con người, tàn phá tính người, nhân văn của nhân loại.

Người anh hùng trong phim giai đoạn này vừa có trí, vừa có tình. Trí là trí tuệ, tình là tình người, yêu thương con người. Họ mang trong mình lí tưởng xả thân để cứu những người dân ở một mảnh đất, một đất nước xa lạ đang bị tàn sát, hãm hại. Nhân vật anh hùng thời kì này được thể hiện tập trung ở hình tượng nhân vật trong bộ phim *Mũ nồi xanh*.

Mũ nồi xanh là một bộ phim của đạo diễn John Wayne có nội dung chống cộng và ủng hộ chế độ Sài Gòn mạnh mẽ, được sản xuất vào năm 1968, ở đỉnh điểm của sự can thiệp của Mỹ vào Chiến tranh Việt Nam, khi xảy ra hàng loạt cuộc tấn công Tết Mậu Thân tại các thành phố lớn nhất ở miền nam Việt Nam. Do làn sóng phản đối chiến tranh ở Mỹ ngày một cao, đạo diễn John Wayne muốn làm bộ phim thể hiện quan điểm ủng hộ quân đội Mỹ. John Wayne đã viết

thư cho Tổng thống Johnson xin đầu tư và hỗ trợ vật chất cho bộ phim và được Lầu năm góc chấp thuận, cấp cho bộ phim một triệu đô la.

Nội dung phim kể về việc phóng viên George Beckworth (David Janssen) - người luôn hoài nghi về việc Mỹ can thiệp vào cuộc chiến tranh Việt Nam - gặp gỡ đại tá Mike Kirby (John Wayne) thuộc lực lượng đặc biệt còn gọi là Mũ nồi xanh tại Fort Bragg. Ông mời phóng viên đến Việt Nam để tận mắt chứng kiến những gì xảy ra ở Việt Nam và hiểu rõ hơn mối nguy cơ làn sóng Cộng sản tại Đông Nam Á. Beckworth quyết định đến Việt Nam tìm hiểu tình hình.

Đại tá Kirby mang theo hai đội quân hạng (A-Team) của Lực lượng đặc biệt được tuyển chọn kỹ lưỡng đến miền Nam Việt Nam. Một đội A sẽ thay thế một đội lính Mỹ tại một căn cứ quân sự, kết hợp với những người lính Nam Việt và người Thượng trong khi đội kia sẽ thành lập một lực lượng du kích phản công đối phương. Trong lúc chọn các đội của mình, Kirby ngăn chặn anh lính Petersen (Hutton) đang biến thủ nguồn cung từ kho của Kirby. Nhận ra các kỹ năng của Petersen, Kirby đưa anh ta vào lực lượng đặc biệt của mình.

Đến miền Nam Việt Nam, họ gặp lại phóng viên Beckworth. Kirby cho phép anh tham gia cùng lực lượng của họ. Beckworth chứng kiến những nhiệm vụ mang tính nhân đạo của lực lượng đặc biệt: đào mương thủy lợi, băng bó thương binh, chia kẹo cho trẻ em,... Tuy nhiên, anh vẫn hoài nghi về lí do nước Mỹ can thiệp vào cuộc chiến. Beckworth chỉ thay đổi suy nghĩ khi chứng kiến hậu quả cuộc tấn công khủng bố của Việt Cộng vào một ngôi làng người Thượng gần đó - nơi cô cháu gái nhỏ của trưởng làng bị hãm hiếp, trưởng bản và nam giới trong làng bị tra tấn, hành quyết dã man bởi Việt Cộng. Beckworth viết bài ủng hộ nỗ lực chiến tranh của Mỹ ở Đông nam Á. Trong thời gian này, Petersen kết bạn với một cậu bé bản địa trẻ tên Hamchuck, một đứa trẻ mồ côi chiến tranh

không có gia đình ngoài con chó của cậu và tình thân của những người lính Mỹ ở căn cứ.

Sau trận chiến đó, đại tá Mike Kirby chỉ huy đội Mũ nồi xanh, cùng với binh lính người Thượng (Degar) và lính Việt Nam cộng hòa bí mật bắt giữ một tướng Việt Cộng. Cuộc đột kích thành công, vị tướng bị bắt được đưa ra khỏi khu vực bằng một máy bay nhưng lực lượng đặc biệt bị tổn thất nặng nề, nhiều người đã bị giết và bỏ lại, bao gồm cả Petersen.

Kết thúc câu chuyện phim, Beckworth thấy Hamchuck chờ những chiếc trực thăng chở những người sống sót sau cuộc đột kích, giàn giụa nước mắt tìm kiếm Petersen từ máy bay trực thăng này đến máy bay trực thăng kia. Đại tá Kirby đi đến báo tin cho cậu bé là Petersen đã chết [108].

Mũ nồi xanh miêu tả quân đội Việt Cộng là những kẻ độc ác, dã man, tàn bạo, nhưng nó cũng miêu tả họ là một kẻ thù mạnh và có ý chí. Bộ phim cho thấy đây là một cuộc chiến không có chiến tuyến, nghĩa là kẻ thù có thể xuất hiện và tấn công ở hầu hết mọi vị trí, mọi nơi. Bộ phim cũng đưa ra một cái nhìn tích cực về lực lượng quân đội Sài Gòn miền Nam Việt Nam.

Dù phim *Mũ nồi xanh* có doanh thu cao khi phát hành và được nhiều khán giả biết đến, nó lại nhận rất nhiều phê phán tiêu cực từ các nhà phê bình và nghiên cứu điện ảnh bởi tính hư cấu thái quá và sự hoang đường. Cuộc chiến đấu ở Việt Nam được mô tả trong phim giống với cuộc viễn chinh hoành tráng nhiều hơn. Bộ phim đưa ra quan điểm ca ngợi một chiều cuộc chiến tranh Việt Nam và nặng tính tuyên truyền quảng bá ủng hộ sự can thiệp của Mỹ vào cuộc chiến. Một bài viết của Renata Alder đăng trên tờ Thời báo New York vào năm 1968 đã phê phán bộ phim này như sau: *Mũ nồi xanh* là một bộ phim không có gì để bàn luận. Nó quá ngu ngốc, đồi bại và giả dối đến từng chi tiết mà nó thể hiện qua

màn gây cười, trò hài hước, qua cảnh những trại lính, qua mọi thứ và trở thành lời mời chào đến chúng kiến nỗi đau khổ - không phải vì những người lính của Mỹ hay Việt Nam mà vì những gì xảy ra với hệ thống điện ảnh hư cấu của đất nước này. Sự đơn giản hóa cuộc chiến của cả phe này lẫn phe kia đều vượt sức tưởng tượng. Một bộ phim tẻ nhạt và điên rồ. Trên hết, nó chán ngắt. [109]

Bộ phim do John Wayne đạo diễn và trên danh nghĩa dựa vào tiểu thuyết của Robin Moore, không có nhân vật. Người ta hiểu một cách mơ hồ về một lực lượng Mũ nồi xanh, do đại tá Kirby (John Wayne) chỉ huy, cố gắng thuyết phục một nhà báo tự do (David Janssen) rằng cuộc chiến này là một điều tốt đẹp cho Việt Nam và cho nước Mỹ. Bộ phim có đạo cụ như được lấy từ mọi bộ phim chiến tranh từng được làm: những cuộc nhảy dù; hình ảnh những người lính Việt Cộng (kẻ địch), sang trọng, mặc đồng phục, uống rượu sâm banh và ăn trứng cá muối, xuất hiện như từ bộ chỉ huy tối cao của phát xít Đức. Một đứa trẻ mồ côi châu Á tên là Hamchunk, phải giống Upchuck hơn; cảnh chiến đấu nằm ở đâu đó ở đâu đó giữa những hình ảnh phim *Huân chương vì lòng dũng cảm (The Red Badge of Courage)* và phim *Dozen bản thủ (The Dirty Dozen)*, một con chó chết thảm hại [109].

Những lời trích dẫn trên tương đồng với những nhận xét của nhiều nhà phê bình phim, phê phán sự ảnh hưởng nặng nề của thể loại phim về Thế chiến II và phim miền Tây mà Wayne từng tham gia lên bộ phim này. Trong thế chiến thứ II, những người lính quân đội Đồng minh chính nghĩa mang hình tượng những nhân vật người hùng cứu vớt thế giới. Trong khi đó lí do *chống Cộng* để nước Mỹ can thiệp vào Việt Nam lại mang tính phi nghĩa và khá mù mờ nên đạo diễn khó mà tạo ra những nhân vật người lính Mỹ - người hùng của cuộc chiến phi nghĩa này khiến mọi thứ trong phim trở nên kịch cớm và phi lí. Tính tuyên truyền của nó chỉ là còn những lời sáo rỗng, không thể thuyết phục người xem.

Nhà bình luận Simon Gelten khi bàn về bộ phim *Mũ nồi xanh* trên trang *Điện ảnh não nhiệt (Furious cinema)* [110] đã đưa ra nhận xét khá hài hước như sau: Phim có cốt truyện kể về một nhà báo chỉ trích chiến tranh, đến Việt Nam để trải nghiệm. Cuối cùng, anh quay ra ủng hộ sự can thiệp của Mỹ vào cuộc chiến. Câu chuyện phim đảo ngược những gì có trên thực tế về các nhà báo đã từng đến Việt Nam: hầu hết họ ra đi với ý tưởng rằng cuộc chiến là đáng giá và Mỹ có thể chiến thắng, hầu hết trong số họ đã nghĩ ngược lại khi quay về nhà [110].

Bộ phim cũng có những màn ca ngợi những người lính Mỹ như những người hùng: giúp dân làm thủy lợi, chăm sóc người bị thương, yếu mến trẻ em Việt, thậm chí nhận trẻ mồ côi làm con nuôi. Ngược lại, phe Việt Cộng được mô tả như những kẻ độc ác và dã man, không còn tính người: “Họ giết trưởng bản, năm tên cưỡng hiếp con gái ông” và “dường như chưa đủ độ khủng khiếp về băng cướp Việt Cộng này, đại tá Kirby chuyển sang kể lại câu chuyện về người vợ một trưởng làng khác bị ít nhất bốn mươi tên Việt Cộng cưỡng bức” [107]. Chính sự phi lý và hoang đường thái quá mà đạo diễn bộ phim đưa vào đã phá hủy hoàn toàn tính hiện thực của bộ phim khiến nó trở thành một bộ phim “quá đổi ngớ ngẩn” [108].

Nhân vật đại tá Kirby được xây dựng như hình tượng *một chiến binh Mỹ*: quan sát mọi sự vật với vẻ lo lắng thường trực trên khuôn mặt đẹp trai từng trải của mình, thỉnh thoảng lẩm bẩm những lời đồng ý, không đồng ý cũng như sự khó chịu... dù ít nói nhưng nếu đã nói, ông ta luôn đi thẳng vào vấn đề. Cảnh kết với hình ảnh Kirby nắm tay cậu bé Việt mồ côi đi về phía hoàng hôn, giải thích với cậu “tất cả những điều này là làm cho cháu” dường như khiến ông đột nhiên trở thành “một trong những người đàn ông tốt nhất, dũng cảm nhất của lực lượng đặc biệt Mỹ” nhưng lại làm người xem cảm giác được sự hoang đường, dối trá của bộ phim.

Ngoài ra, những phim đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ còn *chú trọng khắc họa nhân vật phụ nữ, trẻ thơ*. Trong phim giai đoạn này, nhân vật phụ nữ, đặc biệt là trẻ thơ được xây dựng như là những nạn nhân thảm khốc của những người lính Việt Cộng. Họ là những người được những người lính Mỹ, những người hùng Mỹ cứu thoát tính mạng, được chăm sóc từ miếng ăn đến chăm sóc y tế, được quan tâm đến đời sống tâm hồn. Họ ủng hộ và mang ơn những người lính Mỹ. Thế giới nhân vật trong *Mũ nồi xanh* vẫn là một ví dụ tiêu biểu cho vấn đề này.

Thủ pháp lãng mạn hóa, thi vị hóa được sử dụng triệt để trong xây dựng nhân vật, đặc biệt là xây dựng nhân vật anh hùng theo truyền thống của điện ảnh Mỹ. Những chi tiết lãng mạn, những cảnh quay thi vị, giàu sức gợi cảm và liên tưởng được tận dụng triệt để.

Các nhà điện ảnh Mỹ theo truyền thống đã rất chú trọng xây dựng nhân vật cá nhân - nhân vật người anh hùng. Người anh hùng phần nào mang tính chất sử thi - đại diện cho sức mạnh cộng đồng (nước Mỹ hùng cường, nhân văn - một xứ sở đáng sống, đầy chính nghĩa và vì nhân loại, không phân biệt dân tộc, quốc gia). Điều này trở nên khập khiễng khi tính chất phi nghĩa của cuộc chiến tranh bị xóa nhòa. Nhân vật đối lập Việt Cộng được xây dựng theo kiểu “nhân vật chức năng”. Đó là nhân vật tập thể, nhân vật không được khắc họa đời sống cá nhân, cá tính, mà thể hiện bản chất qua hành động man rợ, tàn bạo... với chức năng phi nghĩa.

Với hai thủ pháp trên, tính đối lập, liên tưởng, so sánh được phát huy triệt để trong khi thể hiện nhân vật và hai hệ thống nhân vật trái chiều.

3.3. Nhân vật phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ sau năm 1975

3.3.1. Nhân vật của cuộc chiến vô nghĩa

Mũ nồi xanh là phim nổi tiếng của dòng phim truyện chiến tranh Việt Nam khi cuộc chiến tranh đang diễn ra. Nếu như trong giai đoạn trước các bộ phim ít ỏi về cuộc chiến tranh Việt Nam mang ý nghĩa tuyên truyền và phóng đại, ít đề cập đến thực tế cuộc chiến và hệ lụy của nó, thì sau năm 1975 những phim truyện về chiến tranh Việt Nam do Hollywood đã sản xuất đã phản ánh một cách chân thực hơn cuộc chiến tranh khốc liệt này, một cuộc chiến vô nghĩa.

Vài năm sau năm 1975, thời điểm đánh dấu sự chiến thắng của Việt Nam và sự thất bại của Mỹ trong cuộc chiến tranh hao người tốn của kéo dài hơn 20 năm, Hollywood bắt tay vào đầu tư những bộ phim về chiến tranh Việt Nam và ngay lập tức, hàng loạt bộ phim chiến tranh Việt Nam đã trở thành phim bom tấn trên bảng xếp hạng, nhận được nhiều giải thưởng của Viện hàn lâm Nghệ thuật Mỹ: *Người săn hươu; Trở về; Giờ là Tận thế*. Tiếp sau đó bộ ba phim của đạo diễn Oliver Stone trình làng: *Trung đội, Sinh ngày mùng 4 tháng 7, Trời và đất*. Bộ phim *Áo giáp sắt* của Stanley Kurbick cũng khá nổi tiếng.

Nhân vật người lính nhận ra sự vô nghĩa của cuộc chiến, họ không cứu cánh cho ai cả, mà chính họ xuống tay tàn sát làng mạc, người dân đáng thương, vô tội (từ người già đến trẻ em, phụ nữ...) của một dân tộc nơi xa. Những thương đau của chính họ hiển hiện trước mắt: họ bị thương, bị bắn chết, thậm chí chết vì không hợp với phong thổ của Việt Nam - một vùng có khí hậu nóng ẩm mưa nhiều, địa hình chưa quen, rừng già nhiều bí ẩn... Thậm chí chính đồng đội họ cũng bắn giết lẫn nhau vì mâu thuẫn tính cách, mâu thuẫn sắc tộc, lục đục nội bộ, tư thù. Phim *Trung đội* là một ví dụ tiêu biểu. Nhân vật người lính hiển hiện toàn

diện. Toàn diện về những phương diện khác họa: đời sống chiến đấu, đời sống cá nhân; cái hùng, cái bi; cái lãng mạn, điều bình thường. Họ là những người có những nét tính cách anh hùng, được thể hiện ở nhiều mặt: trí tuệ, cách ứng xử với bản thân, với gia đình, với đồng đội... Ví dụ như phim: *Chúng tôi là lính*.

Tuy nhiên, họ cũng là những người hùng với đầy yếu điểm, nhiều mất mát, vấp bực trong những hoang mang, lo sợ... Nhân vật người lính Mỹ mang tâm lí bất ổn trong cuộc chiến tàn khốc, đẫm máu và dần nhận thức ra sự vô nghĩa. Trong hàng loạt các bộ phim phản ánh sự thật chiến tranh, phim *Giờ tận thế* của đạo diễn Francis Ford Coppola đã “bỗng nhiên làm Việt Nam trở nên thời thượng” [69]. Không thể không có người hùng nhưng cũng không thể nhắm mắt trước sự thật tàn khốc của một cuộc chiến vô nghĩa.

Giờ tận thế là bộ phim có cốt truyện dựa vào cuốn tiểu thuyết *Trái tim tăm tối* (*Heart of Darkness*, 1899) của nhà văn Joseph Conrad người gốc Ba lan - Anh. Tiểu thuyết của Conrad kể về chuyến phiêu lưu của thuyền trưởng Charles Marlow trên sông Công-gô trong thời kỳ Chủ nghĩa đế quốc xâm chiếm châu Phi. Marlow ngược sông tìm kiếm nhân vật Kurtz, một kẻ buôn ngà voi và là người muốn đưa văn minh tới châu Phi, khai sáng cho người bản địa. Kurtz đã thất bại và phát điên. Cuốn tiểu thuyết cho thấy ranh giới mỏng manh giữa những người văn minh và những kẻ hoang dã.

Lấy cảm hứng từ cuốn tiểu thuyết của Conrad, đạo diễn Coppolla xây dựng bộ phim *Giờ tận thế* với phong nền là cuộc chiến tranh Việt Nam, kể lại câu chuyện về đại úy Willar được CIA giao nhiệm vụ tới giết đại tá Walter Kurtz thuộc lực lượng đặc biệt của Mỹ - kẻ bị kết tội đã thủ tiêu bốn điệp viên hai mặt người Việt của CIA, kẻ từ bỏ quân đội và thiết lập quân đội riêng, trở thành Chúa trời của bộ lạc thổ dân. Câu chuyện diễn ra trên suốt chặng đường đại úy Willar trên con tàu tuần tra của hải quân Mỹ, ngược dòng sông tìm giết Kurtz.

Trong cuộc phiêu lưu này, Willar đã trải nghiệm những khía cạnh khác nhau của cuộc chiến và hiểu được sự điên rồ phi lí của nó. Anh hoàn thành nhiệm vụ, giết chết Kurtz và quay trở về.

Mặc dù *Giờ tận thế* là một bộ phim trên thực tế có cốt truyện và lối dẫn chuyện tương ứng với các phim kinh điển của Hollywood: có nhân vật chính (đại úy Willar), có mục tiêu của nhân vật chính (đi tìm giết đại tá Kurtz) và có kết thúc (đại tá Kurtz bị nhân vật chính giết chết), cả bộ phim giống với một màn trình diễn kinh hoàng siêu thực về cuộc chiến tranh Việt Nam theo quan điểm người Mỹ: bom đạn, chết chóc, hủy diệt, điên loạn,... Chính các nhà phê bình điện ảnh Mỹ cũng phải thốt lên rằng: “Hai phần ba đoạn đầu thì hay, đáng khen nhưng một phần ba đoạn cuối thì đáng buồn là một đống hỗn độn mù mịt và “nhiều khán giả lúng túng vì chẳng hiểu bộ phim nói gì” [66].

Trên thực tế, bộ phim *Giờ là tận thế* đã phần nào phản ánh sự thực về những gì mà lính Mỹ đã làm ở Việt Nam, với người dân Việt Nam: giết chóc, bắn phá, tàn sát,... Ta sẽ thấy những cảnh xác chết người Việt rải đầy trên đường làng trong một trận càn của lính Mỹ và tên chỉ huy cầm bộ bài đi rải lên từng cái xác để nói cho mọi người biết hắn đã ở đó. Rồi cảnh một ngôi làng thanh bình khác vào buổi sáng với lớp học đầy trẻ nhỏ, những người dân đang chuẩn bị công việc hàng ngày ở sân kho bỗng chốc lát biến thành mục tiêu săn đuổi của súng đạn khi một dàn trực thăng chở đầy những tên lính Mỹ điên cuồng xả súng ở khắp nơi, đuổi theo từng người bắn giết. Nhà cửa cháy, cầu sập, xác chết khắp nơi,... Rồi một loạt máy bay ném bom theo lệnh đến rải bom Napal suốt dọc cánh rừng ven làng và giọng tên chỉ huy trên nền khung cảnh lửa Napal cháy rừng rực phía sau hào hứng nói: “Tôi rất thích mùi của Napal. Mùi của chiến thắng”. Ta cũng chứng kiến cảnh những tên lính Mỹ khi lục soát một con thuyền của dân thường trên sông hoang hốt bắn chết tất cả mọi người trên thuyền chỉ vì

ngĩ có ai đó núp bên trong, nhưng hóa ra đó là một chú chó nhỏ. Cuối cùng, để có thời gian sớm tiếp tục hành trình, đại úy Willard đã dùng súng bắn chết cô gái bị thương nặng. Sinh mạng của người Việt trong phim thật mỏng manh và bèo bọt - làm người ta nhận ra sự giả dối, sự phi nghĩa của cuộc chiến mà nước Mỹ khơi mào. Nó còn được nhấn mạnh trong lời mà đại úy Willard thốt ra sau đó: “Chúng ta bắt đôi người họ bằng một tràng tiểu liên và sau đó lại băng bó cấp cứu họ. Đó là sự lừa dối và càng trông thấy họ, tôi càng căm ghét sự lừa dối”.

Bên cạnh đó, bộ phim cũng phơi bày nỗi sợ hãi, sự đau đớn thể xác và tinh thần, sự điên khùng, nỗi tuyệt vọng của mỗi người lính Mỹ trước hơi lạnh tử thần rập rình khắp mọi nơi trên đất Việt. Phim mô tả rất chân thực những gì tự thân họ đã nếm trải từng ngày, từng phút, từng giây của cuộc chiến: từ cảnh nhân vật chính mơ mơ màng màng nhận ra anh ta đang ở Sài Gòn và đấm tay vào gương bê bết máu, nửa tỉnh, nửa mê khi có người đến giao nhiệm vụ; rồi đến màn lướt sóng ven biển khi máy bay điên loạn bắn giết thường dân; cảnh những cô gái Mỹ đến nhảy nhót mua vui cho lính Mỹ và bỏ chạy khi đám lính cuồng nhiệt đổ xô lên sân khấu; cảnh khu trại bản thiu, hoang tàn, không người chỉ huy nơi gái Mỹ phục vụ những anh lính Mỹ khát tình để đổi lấy những thùng dầu; nỗi sợ hãi bất cứ cái gì của rừng rậm hai bên sông - nơi trú ẩn của các loại kẻ thù: thú dữ, tên bắn, lao đâm, đạn lạc... Một anh lính da đen trẻ tuổi (đi cùng con tàu tuần tra với nhân vật chính) bị bắn chết khi đang nghe tin nhà qua cuốn băng người mẹ gửi. Người thì đã tắt thở nhưng lời người mẹ Mỹ da màu hi vọng con trở về và lấy vợ sinh con đẻ cái vẫn cứ vang vang trên dòng sông vắng lặng... Mỗi người chết theo mỗi cách khác nhau nhưng người xem có thể thấy được sinh mạng những người lính Mỹ ở đây cũng mỏng manh và bèo bọt... Hiện thực cuộc chiến trong phim cho thấy chiến tranh là sự tàn khốc, như con lóc hủy diệt mọi thứ mà nó quét qua không loại trừ một ai.

Tuy nhiên, đúng như nhiều nhà phê bình đã nhận xét: đạo diễn Coppola đã đưa vào nhân vật, để nhân vật hành động với khá nhiều những yếu tố hoang đường. Cuộc chiến lên màn ảnh trở thành màn trình diễn hoành tráng của chiến tranh với mọi góc cạnh của nó. Phim trở nên lan man, phức tạp, khó hiểu, nửa hư, nửa thực với rất nhiều ẩn ý bên trong làm người xem trở nên hoang mang, lúng túng. Nó là mớ hỗn độn các thể loại: phiêu lưu mạo hiểm, hành động, kinh dị, lịch sử...

Tác giả bộ phim từng phát biểu: “Phim của tôi không phải là điện ảnh. Nó cũng không nói về Việt Nam. Nó chính là Việt Nam” [68]. Cuộc chiến tranh Việt Nam quả thật giống với một cơn ác mộng kéo dài, cơn ác mộng mà tác giả muốn cho người xem chứng kiến qua lời kể lại của nhân vật chính. Những cơn ác mộng dường như luôn kéo theo các yếu tố hoang đường, tưởng tượng, kỳ bí nên trong phim đầy rẫy những thứ siêu thực và trừu tượng.

Ngay từ những cảnh đầu tiên ta đã thấy nhân vật chính là đại úy Willard trong tình trạng nửa tỉnh nửa mê, đầu lộn ngược. Anh ta nhận ra hình như anh ta đang ở Sài Gòn, vì anh ta ngỡ mình vẫn đang trong rừng rậm. Anh ta đâm vỡ gương và chảy máu rồi lấy tay bôi máu lên mặt. Anh ta cứ u u mê mê như vậy cho đến khi những người đến dẫn anh ta đi gặp cấp trên phải xả nước lạnh lên đầu cho anh ta tỉnh lại. Anh ta đang sống cùng ác mộng. Đó cũng là những cơn ác mộng mà dường như mỗi người lính Mỹ quay trở về từ Việt Nam đều có thể gặp. Những màn trình diễn tiếp theo của phim dần dần đưa người xem đi từ cơn ác mộng này qua cơn ác mộng khác với muôn hình vạn trạng của nỗi kinh hoàng, nỗi sợ, sự điên khùng, sự tàn bạo, sự giết chóc, vô vàn kiểu chết... Khán giả đi theo lời dẫn chuyện của nhân vật chính và trải qua hết sự việc này đến sự việc khác trên hành trình của đại úy Willard đi tìm giết Kurtz. Người xem có thể nhận ra từ khung cảnh tràn ngập màu sắc, ánh sáng con thuyền ngược dòng sông

càng đi càng ần sâu vào vùng tối tăm, với cái chết rình rập từng bước chân và những người trên thuyền thay nhau từng người, từng người ra đi.

Dĩ nhiên là thực tế không bao giờ có cảnh dàn trực thăng đi càn lại như đi hội ở bờ biển, với các phi công - lính Mỹ buổi tối tràn trên bãi biển ăn uống, cười đùa đàn hát, rồi cảnh lính Mỹ lướt ván khi bom rơi đạn vãi xung quanh. Trường đoạn vui vẻ lướt ván giữa đám lửa chiến tranh tạo nên sự tương phản đối lập là bằng chứng cho thấy cuộc chiến tranh Việt Nam đã bộc lộ những khía cạnh tối tăm nhất của bản thể con người. Nhân vật đại tá Kilgore không còn thấy hứng thú với chuyện bắn giết mà đi tìm trò vui. Những hành động quái đản của ông ta, sự phẫn khích quá độ của ông ta trên chiến trường là ví dụ hoàn hảo về sự biến dạng nhân cách của những người lính Mỹ, xóa nhòa hình tượng người hùng của lính Mỹ trong các bộ phim chiến tranh trước đó [82].

Dường như cung cách thách thức cái chết của nhân vật khôi hài là đại tá Kilgore - chỉ huy sư đoàn kỵ binh bay số 9 đã làm người xem nhận ra ông ta không sợ chết vì ông biết rõ ở nơi đây sinh mạng con người hoàn toàn đã thuộc về thần chết, đã nằm ở cửa tử, sống sót mới là điều kỳ diệu. Đây chính là địa ngục. Ông ta đang chơi trò cá độ với tử thần. Cách ông ta thể hiện bản thân giữa khung cảnh bom đạn, cháy nổ gợi nhớ về nhân vật bộ phim *Người săn hươu* chơi trò Rulet kiểu Nga (quay ngẫu nhiên ổ đạn rồi chĩa súng vào đầu anh bắn, có đạn thì chết, không đạn thì sống).

Một yếu tố hoang đường khác được dàn dựng rất công phu là cảnh hàng chục máy bay lên thẳng diễu hành đến nơi cần hủy diệt bay trên nền bản nhạc bi tráng *Khúc tử thần (Ride of Valkyries)* nổi tiếng của Wagner, hoàn toàn biến vụ càn vào làng trở thành buổi trình diễn hoành tráng của công nghệ chiến tranh hiện đại, hướng khán giả vào hình ảnh sắc màu rực rỡ, chuyển động máy quay đa

dạng. Cảnh này giống với màn ca ngợi cuộc chiến nhiều hơn, làm cho những hình ảnh đau thương, chết chóc phía dưới bị lu mờ. Nó cũng mang ẩn ý: cỗ máy chết chóc hiện đại (phi đội máy bay lên thẳng với hàng chục lính tay lăm lăm súng máy) đang lừ lừ tiến đến bắn phá như điên, không chừa một ai... nên chắc hẳn các vị thần Valkies của thần thoại Bắc Âu cũng khó mà kịp lựa chọn chiến binh nào phải chết, chiến binh nào được tha trên cái chiến trường hỗn loạn, điên loạn này. Không có gì ngạc nhiên khi có những nhà phê bình cho rằng *Giờ là tận thế* mang tính hai mặt. Vừa chống, vừa ủng hộ chiến tranh [66], [75].

Những cảnh tiếp theo của bộ phim trên hành trình đại úy Willard đi tìm kiếm đại tá Kurtz cũng không kém phần kỳ quái. Tác giả đặt màn diễn của các cô gái nhảy Mỹ ở sân khấu của một doanh trại lính Mỹ có hàng rào dây thép gai ngăn những người dân Việt đứng xem bên ngoài. Hiển nhiên việc các nghệ sĩ Mỹ đến thăm và biểu diễn cho lính Mỹ ở miền nam Việt Nam là chuyện có thật, nhưng khung cảnh mà đạo diễn dựng vào phim lại khiến người xem nhận ra sự khác biệt rõ ràng giữa hai thế giới, hai cộng đồng và tự hỏi chưa biết thế giới nào mới đáng để sống: cái thế giới của những người lính Mỹ xa nhà khao khát dục vọng đang bị kích thích và điên cuồng đuổi theo các cô gái đang hốt hoảng bỏ chạy hay thế giới hiền hòa, lặng lẽ, đơn giản phía bên kia. Mọi thứ đương nhiên được dàn dựng quá lên. Tiếp theo là cảnh cũng các cô gái đó bán thân lấy hai thùng dầu tại một doanh trại tan hoang, rệu rã, ngập những bùn lầy, không có chỉ huy (ông ta đã chết) cho ta thấy sự sa sút tinh thần, sự bàng quan, cách suy nghĩ sống được ngày nào hay ngày đây của lính Mỹ trên chiến trường Việt Nam. Thế giới xung quanh con tàu của đại úy Willard ngày càng trở nên tăm tối, mông muội. Nó dường như mô tả hành trình cuộc chiến tranh Việt Nam đối với nước Mỹ. Càng leo thang càng rơi vào vũng lầy không lối thoát. Nỗi sợ hãi, sự điên loạn, chán nản của lính Mỹ với cuộc chiến là có thật. Trường đoạn cầu Đô

Lương là minh chứng rõ nhất khi sự hỗn loạn, điên khùng ở chiến trường đã lên đỉnh điểm: lính không chỉ huy, bắn lộn nhau, bắn mà không biết ai vào với ai: lính Mỹ, Việt Cộng, Campuchia... Đạo diễn cũng đưa vào phim một trường đoạn đại úy Willard ghé vào đồn điền người Pháp nằm cạnh dòng sông mà anh ta đang ngược dòng chỉ để nhân vật chủ đồn điền nói về việc Mỹ đã không rút kinh nghiệm từ những sai lầm của Pháp ở Đông Dương. Cái đồn điền tồn tại hàng trăm năm này vốn là những sự kiện có thật trong lịch sử thuộc địa của Việt Nam được đạo diễn sử dụng như thủ pháp để phản ánh suy nghĩ của mình về chiến tranh Việt Nam.

Cuối cùng, vùng đất mà đại tá Kurtz làm chủ cũng hiện ra trước mắt khán giả. Ta chỉ thấy nhân vật Kurtz từ trong bóng tối dần dần hiện ra. Ta nhận ra sự tàn bạo, điên khùng của ông ta qua những khung cảnh gợi nhớ đến những bức tranh siêu thực: xác chết ở lẫn với người, đầu người đặt ở mọi nơi, người đi như xác sống, bùn lầy, tối tăm, bắn thiu... Tuy nhiên, ông ta lại được những người thổ dân tôn thờ như vị thánh. Nhân vật Kurtz của Coppola chẳng thể giống với người thường. Qua những gì ông ta làm ta có thể thấy đây là một con người đã phát điên, tàn bạo tới mức khó mà chấp nhận. Nhưng những lời ông ta nói thì dường như ông ta chưa đủ tàn bạo, chưa đủ quyết tâm như Việt Cộng? Đây chính là sự hoang đường dôi trá nhất của bộ phim. Câu chuyện Kurtz kể về việc Việt Cộng chặt tay những trẻ em được lính Mỹ tiêm vắc xin phòng bại liệt rõ ràng là chuyện hoang đường nhất. Gibert Aidar trong bài phê bình về bộ phim đã phải nhận xét rằng: “Cách bịa đặt để tạo ra kịch tính rẻ tiền đó thật đáng thất vọng” [107]. Và cách lí giải sự thất bại của Mỹ trong cuộc chiến tranh Việt Nam của bộ phim quả là hoang đường vì nó đặt người Mỹ (qua lời nói của Kurtz) vào “vị trí người tốt hơn do không thể giết người theo bản năng không suy tính, không lí do, không phán xét” [107] như người Việt. Dường như đạo diễn

Coppola đã rất lúng túng trong xử lí cái kết bộ phim. Một mặt, tác giả đã né tránh những gì liên quan đến lí do chính trị khi Mỹ can thiệp vào Việt Nam, bỏ qua những sự kiện lịch sử của cuộc chiến. Mặt khác bộ phim đã mô tả đối phương là những nhân vật câm lạng, vô hình, không có diện mạo rõ ràng, giống với “người từ hành tinh khác” vậy. Chính vì thế mà bộ phim không phản ánh sự thực về cuộc chiến tranh Việt Nam. Tác giả chỉ lấy nó làm nền cho ý tưởng nghệ thuật của mình. Phê phán tính lưỡng đê (vừa chống, vừa ủng hộ chiến tranh) trong cách thể hiện chiến tranh Việt Nam của bộ phim *Giờ tận thế*, tác giả Tomasulo đã nhận xét một cách hài hước rằng: “Có thể giả dụ rằng nếu nước Mỹ tạo ra cuộc chiến tranh với sự say mê của đại tá Kilgore, với sự lạnh lùng của đại úy Willard và sự trung thực tàn bạo của đại tá Kurtz nước Mỹ sẽ chiến thắng?” [88].

Mặc dù trong *Giờ là tận thế* tác giả đã không đề cập đến lí do và nguyên nhân cơ bản vì sao Mỹ lại can thiệp vào Việt Nam, đem con em của họ nướng vào lò lửa cuộc chiến kéo dài suốt 20 năm, gây bao nhiêu đau thương chết chóc cho người Việt, cũng như ông đã đưa quá nhiều yếu tố hoang đường, siêu thực, gây sốc vào bộ phim, đạo diễn Coppola thực sự đã “mang đến những trải nghiệm về nỗi kinh hoàng, sự điên loạn, sự nhục cảm, tính hai mặt của vấn đề đạo đức của cuộc chiến tranh Việt Nam” [75]... để người xem chiêm nghiệm.

Nếu như bộ phim *Giờ là tận thế* của đạo diễn Coppola vẽ nên một bức tranh mang màu sắc trừu tượng - hoang đường về chiến tranh Việt Nam và về những nhân vật phi lí và lẫn lộn giữa hư và thực, thì bộ phim *Trung đội* của đạo diễn Oliver Stone đã cho ta sự cảm nhận về ranh giới giữa sự sống và cái chết chân thực hơn bất cứ bộ phim chiến tranh Việt Nam nào. Nhân vật trong phim *Trung đội* như bước thẳng từ trận chiến trong rừng rậm Việt Nam lên phim và mang lại cho khán giả những cảnh tượng diễn ra hàng ngày của những người lính Mỹ

trong cuộc chiến tàn khốc, đẫm máu, vô nghĩa ở Việt Nam. Đó là bộ phim đầu tiên trong lịch sử điện ảnh Hollywood do một cựu chiến binh Việt Nam vừa viết kịch bản vừa làm đạo diễn. Đạo diễn Oliver Stone đã chiến đấu như một lính bộ binh Mỹ trong chiến tranh Việt Nam từ năm 1967 đến năm 1968. Ông đã sử dụng những trải nghiệm trong chiến đấu của mình vào sự nghiệp làm phim của mình.

Phim kể câu chuyện chàng thanh niên Chris Taylor đã bỏ học đại học vào năm 1967, tình nguyện vào lính tham gia chiến đấu tại Việt Nam phục vụ trong sư đoàn 25 Bộ binh đóng gần biên giới Campuchia. Anh bị kiệt sức bởi những điều kiện khắc nghiệt của vùng nhiệt đới và tinh thần giảm sút vì cuộc chiến. Một đêm bị phục kích bởi một nhóm binh sĩ của quân đội Việt Cộng (NVA), lính mới Gardner bị giết ngay trong khi một người lính khác, Tex, chết bởi quả lựu đạn của Trung sĩ "Red" O'Neill khiến trung sĩ Barnes khiển trách nhằm Taylor. Taylor kết với nhóm binh sĩ trung sĩ Elias gồm hai người lính Lerner và Rhah và trung sĩ Elias.

Trong một lần tuần tra, lính Mỹ phát hiện một người lính tên là Manny bị tra tấn và trói vào cột trong khi hai người khác, Sal và Sandy, bị giết bởi một cái bẫy chông. Trung đội sớm tìm đến một ngôi làng gần đó, phát hiện ra nơi cung cấp lương thực cho Việt Cộng. Taylor tìm thấy một thanh niên tàn tật và một phụ nữ lớn tuổi trốn trong hầm và anh sốc khi thấy Bunny đánh chết người thanh niên. Barnes thăm vấn trưởng làng xác định xem họ có giúp đỡ lính Việt Cộng hay không và bắn chết vợ của trưởng làng. Y bắt con gái trưởng làng làm con tin nhằm buộc dân làng khai ra Việt Cộng. Vì vụ này, Elias đến tranh luận rồi đánh nhau với Barnes làm quan hệ cả hai căng thẳng. Trung đội trưởng Wolfe ra lệnh đốt cháy ngôi làng để buộc mọi người rời đi. Trong lúc đó, Taylor ngăn một nhóm lính cưỡng hiếp hai cô gái.

Khi trở về căn cứ, đại úy Harris dọa Barnes và Elias sẽ lập một tòa án quân sự, nếu xảy ra án mạng trong quân đội. Trong cuộc tuần tra tiếp theo, trung đội bị phục kích khiến nhiều binh sĩ, bao gồm Lerner và Big Harold bị thương. Lerner được đưa trở lại khu vực trực thăng hạ cánh trong khi Wolfe gọi cuộc tấn công hỗ trợ bằng súng cối nhưng dẫn tọa độ không chính xác, làm thương vong vô số lính. Elias đưa Taylor, Crawford và Rhah đi đánh chặn quân địch. Barnes ra lệnh cho phần còn lại của trung đội rút lui, rồi quay trở lại vào rừng để tìm nhóm của Elias. Barnes bắn Elias và quay lại nói với những người khác rằng Elias đã bị kẻ thù giết chết. Trong khi rời đi, Elias bị thương xuất hiện từ rừng rậm, đuổi theo sau là một nhóm lính Việt Cộng. Taylor liếc nhìn Barnes và đọc thấy nỗi sợ hãi trên khuôn mặt y khi Elias bị bắn chết. Taylor bàn với nhóm của mình trả thù cho Elias khi Barnes say rượu vào phòng và chế nhạo họ. Taylor tấn công Barnes, nhưng bị y dùng dao găm làm anh bị thương gần mắt.

Khi trung đội quay lại khu vực chiến đấu duy trì phòng thủ, Taylor ngồi chung với Francis. Anh lính trẻ Junior cố gắng trốn ra trận bằng cách phun thuốc chống muỗi, tạo vết thương lên chân nhưng bị Barnes nhận ra. Cuộc tấn công của Việt Cộng đã phá vỡ các chốt phòng thủ. Junior, Bunny và Wolfe đều bị giết, còn O'Neill may mắn thoát chết khi nấp dưới xác một người lính. Một lính Việt Cộng cầm tử quân thuốc nổ xông vào sở chỉ huy tiểu đoàn, tự kích nổ và giết chết mọi người bên trong. Trung đội trưởng Harris gọi máy bay hỗ trợ tiêu diệt mọi thứ bên trong vành đai của anh ta. Trong lúc hỗn loạn, Taylor gặp Barnes. Tên trung sĩ đã bị thương này tấn công anh rồi cả hai bất tỉnh bởi cuộc không kích toàn bộ căn cứ. Tỉnh lại vào sáng hôm sau, Taylor nhặt một khẩu súng trường của địch, tìm thấy Barnes bị thương, bắn chết y và đội quân tiếp viện ứng cứu.

Francis, người sống sót sau trận chiến, đã cố tình tự đâm vào chân mình nhắc nhở Taylor rằng họ đã hai lần bị thương và họ có quyền trở về nhà. O'Neill, người rất mong muốn về nhà, lại bị buộc ở lại và trở thành chỉ huy trung đội. Rhab khóc nức nở chào tạm biệt Taylor vì anh ta phải quay về binh đoàn kỵ binh bay. Khi chiếc trực thăng chở Taylor và Francis trên đường về để rời khỏi Việt Nam, anh bật khóc khi nhìn xuống nhiều miệng hố phía dưới chứa đầy xác chết của bạn bè và kẻ thù. Giọng Taylor vang lên trên khuôn hình: Dù chiến tranh đã kết thúc đối với anh, anh sẽ nhớ nó suốt đời.

Trước tiên ta nhận thấy bộ phim *Trung đội* có khá nhiều nhân vật nhưng các nhân vật phân bố theo ba nhóm chính. Một nhóm lính Mỹ xung quanh Trung sĩ Elias và Chris Taylor ở nhóm này, một nhóm lính Mỹ xung quanh Trung sĩ Barnes và một nhóm là kẻ địch người Việt Nam. Xung đột trung tâm của bộ phim tập trung vào một cuộc tranh chấp nội bộ giữa những người lính quân đội Mỹ xoay quanh việc giết hại dân làng vô tội và cung cách trung đội xử lý vụ việc này. Cuộc chiến diễn ra không hoàn toàn là chiến đấu với kẻ địch mà là chiến đấu với cái thiện - cái ác diễn ra hàng ngày trong chiến tranh, diễn ra ngay trong mỗi con người. Đó là cuộc đấu tranh với chính bản thân mỗi người lính để giữ được linh hồn không sa vào địa ngục. Đối diện với chết chóc, bom đạn, sự khắc nghiệt của chiến tranh trong từng giây phút, sự lạc lõng linh hồn là chuyện dễ dàng xảy ra. Hình ảnh những người hùng hoành tráng xuất hiện trong những bộ phim trước năm 1975 như *Mũ nồi xanh* dường như biến mất tăm và thay vào đó là sự trần trụi của hiện thực. Tuy nhiên chính vì bộ phim phản ánh hiện thực cuộc chiến một cách chân thực nhất nên nó lại lôi cuốn người xem bởi những mâu thuẫn nội tâm các nhân vật, tạo nên sự căng thẳng khi xem bộ phim từ đầu đến cuối. “Phim *Trung đội* cho đến đây đã chuyển cuộc xung đột từ đặc thù cuộc chiến tranh Việt Nam sang một thứ mơ hồ, khi mà cuộc đối đầu giữa Barnes và

Elias được nhìn nhận như biểu tượng hoang đường của cuộc chiến giữa cái thiện và cái ác giành giật linh hồn của Chris” [69].

Người xem có cảm giác rằng mọi nhân vật trong phim đều đang ở bên bờ vực của sự khủng hoảng, sự căng thẳng liên tục và cận kề cái chết. Chính vì vậy mà sự giữ vững được tính nhân bản của con người là điều rất khó khăn. Nhiều nhà phê bình nhận xét Oliver Stone có khuynh hướng *nạn nhân hóa cuộc chiến* nhưng nạn nhân ở đây lại chính là những người lính Mỹ trong phim *Trung đội*: Trong phim *Trung đội*, họ không còn là những người hùng nữa mà giống với những nạn nhân của sai lầm khủng khiếp. Ở đây lần nữa chúng ta lại nhận ra chiến lược nạn nhân hóa cuộc chiến từ đó dẫn đến suy luận rằng trong phim của Stone, bất chấp bề ngoài mà nó thể hiện, đề tài không tới mức đối nghịch như người ta vẫn tưởng khi thoát đầu xem phim [69].

Một phân tích của tác giả Gavin Davie cho thấy sự hình thành hình tượng người hùng trong phim *Trung đội* khác với cách xây dựng nhân vật người hùng của các phim thời kỳ trước năm 1975. Nó phức tạp hơn, tinh tế hơn thông qua những tình huống mà cốt truyện dẫn dắt. Trong phim có những nhân vật người hùng (hero) và nhân vật phi người hùng (none - hero), nhưng điều đáng nói là khán giả không thể nhận dạng ngay lập tức chân dung của từng nhân vật, mà phải đi qua toàn bộ các sự kiện xảy ra trong cốt truyện, thậm chí có những khi nhân vật thay đổi lẫn vị thế phi người hùng và người hùng với nhau (trường hợp binh nhì Taylor). Ví dụ như với Barnes, ta có thể nhận thấy đặc điểm phi người hùng gần như ngay từ đầu qua tính cách khó chịu của anh ta, rồi đến cảnh anh ta thể hiện sự độc ác khi bắn chết bà vợ trưởng làng chỉ vì tức giận, sau đó lại bắt con gái của ông làm con tin. Anh ta bắn Elias trong rừng rồi nói dối là Elias bị Việt Cộng giết, anh ta cũng dự định giết Taylor. Trung sĩ Barnes giống với nhân vật phản diện trong bộ phim, mặc dù trên thực tế anh ta lại là lính Mỹ - một

trong những nhân vật chính của phim và những người phía bên kia mới thực sự là đối địch của anh ta. Barnes thực chất đã bán linh hồn cho quỷ dữ và anh ta đi dần từ một hình tượng nhân vật phi người hùng sang nhân vật phản diện. Barnes hiện thân không chỉ cho chủ nghĩa phi anh hùng, mà theo nhiều cách, đại diện cho cái ác. Trong cuộc tàn sát những người dân vô tội, anh ta vượt qua ranh giới từ sĩ quan cộc cằn đến nhân vật phi người hùng và vụ giết Elias sau đó càng làm tăng thêm sự biến đổi của anh ta; người ta thậm chí có thể tranh luận điều này làm cho anh ta trở thành một nhân vật phản diện [111].

Trong khi đó Trung sĩ Elias lại là nhân vật người hùng, dám chống lại cái ác (sự vô lỗi và tàn ác của Barnes giết dân lành bừa bãi), bảo đảm công lí thực thi (báo cáo vụ việc lên trên) và chính vì vậy anh mất mạng trong mớ hỗn độn của cuộc chiến này, nơi cái xấu hoành hành, không có luật pháp, không đạo đức.

Binh nhì Taylor là một trong những nhân vật chính xuyên suốt câu chuyện. Bắt đầu phim tất cả họ đều chỉ là những người lính làm nhiệm vụ. Taylor cũng đã từng đến sát với tội ác trở thành kẻ phi người hùng nhưng anh kịp dừng lại (không bắn chết người dân chỉ còn một chân trong vụ càn. Anh lựa chọn đi theo Elias, ngăn cản đồng đội cưỡng hiếp các cô gái, cứu đồng đội dưới bom đạn và khi Elias bị chết do âm mưu của Barnes, anh quyết thực thi công lí là giết chết Barnes. Vụ Taylor giết Barnes gây tranh cãi nhưng người ta cho rằng hành động này chính là “sự giải thoát cho Barnes khỏi linh hồn quỷ ám khỏi chính địa ngục anh ta rơi vào” [111]. Tác giả Gavin Davie cũng đưa ra nhận xét rằng xét về mọi phương diện “Taylor không phải là một người hùng hoàn hảo, nhưng anh ta là hiện thân của thời đại mà anh ta được tạo ra cũng như tinh thần của Chiến tranh Việt Nam” [111].

Nếu phân tích các nhân vật của phim *Trung đội* ta nhận ra rất rõ thế giới nội tâm hỗn loạn của mỗi người lính Mỹ mà cuộc chiến tranh Việt Nam chính là

nguồn gốc tạo ra. Từ những người lính trẻ trung, ngây thơ họ đã trưởng thành trong một địa ngục trần gian, đối diện với thực tế khắc nghiệt và đẫm máu của cuộc chiến mà họ không thể mừng tượng ra khi còn ở nhà. Câu hỏi họ luôn đặt ra là vì sao họ lại phải tới đây? Và liệu họ còn có thể trở về. “Đó chỉ là một nhóm những đàn ông sợ hãi chiến đấu theo cách riêng của mình để sống sót và đếm từng ngày cho đến khi họ rời khỏi đất nước này” (Phim *Trung đội*).

Qua hai ví dụ điển hình về các bộ phim phản ánh hiện thực cuộc chiến nói trên, ta thấy *hình ảnh các nhân vật lính Mỹ thay đổi hẳn so với các nhân vật xây dựng trong những bộ phim thời trước như Mũ nồi xanh*. Họ giờ đây mỗi người mỗi vẻ nhưng nổi chán ghét, ghê sợ và câu hỏi về sự vô nghĩa của cuộc chiến đã xâm chiếm tâm trí họ. Nỗi nghi ngờ này cùng những ký ức chiến tranh ám ảnh họ trong suốt cuộc đời còn lại. Giống như ý nghĩ của Taylor qua giọng nói vang lên trên khuôn hình cảnh cuối phim - khi anh cùng Fransis ngồi trên máy bay lên thẳng đưa họ sống sót rời khỏi Việt Nam: Bây giờ khi nhìn lại, tôi nghĩ chúng tôi đã không chiến đấu với kẻ thù. Chúng tôi đã chiến đấu với chính mình và kẻ thù đã ở trong mỗi chúng tôi. Giờ chiến tranh đã kết thúc với tôi nhưng nó sẽ luôn ở đó, suốt những năm tháng còn lại của đời tôi” (Phim *Trung đội*).

Nhân vật phụ nữ, trẻ em được chú trọng khắc họa. Nhìn chung, đó thường là nhân vật người thân, vợ con, người bạn, người thân quen, người yêu... Những nhân vật này mang trong mình những nỗi đau về hậu quả của cuộc chiến ngay cả khi nó chưa kết thúc. Nỗi đau khi chồng, người yêu ra đi; sự lo sợ khi chồng, người yêu, người thân có thể chết bất cứ lúc nào; sự tò mò, ngạc nhiên của trẻ thơ về chiến tranh và mong ngóng cha mình trở về từ cuộc chiến.

Đi sâu hơn nữa vào nhân vật người phụ nữ được khắc họa trong những bộ phim thời kì này với một cái nhìn sắc sảo, chúng ta thấy rằng: phim chiến tranh

Việt Nam của Mỹ phần lớn tập trung vào những nhân vật người lính và những cuộc chiến của họ trên mặt trận và với bản thân. Tuy nhiên, bất kể người lính nào cũng có bạn bè, người yêu, gia đình ở quê hương,... Những hình ảnh phía sau mỗi người lính trong phim truyện chiến tranh Việt Nam của Mỹ rất ít khi xuất hiện, nhưng chúng gây được ấn tượng sâu sắc với người xem.

Ta đã thấy hình ảnh những cô gái nhảy Mỹ được đưa sang Việt Nam trong bộ phim *Giờ tận thế* với cảnh kích động đám đông lính Mỹ từ sân khấu chói đèn, cũng như cảnh làm tình với mấy anh lính từ thuyền của đại úy Willard ở một khu trại hoang tàn lầy lội dưới mưa.

Ta cũng thấy được cảnh những người mẹ, người vợ Mỹ trong phim *Chúng tôi là lính* hồi hộp, lo sợ ngày nhận được tờ giấy báo tử đứa con trai hay người chồng của mình từ chiến trường Việt Nam ra sao. Những người vợ của lính phải tập hợp thành một khối, an ủi chăm sóc lẫn nhau, nâng đỡ nhau trong cơn hoạn nạn. Chúng ta cũng thấy hình ảnh của hai nhân vật Angela và Linda trong phim *Người săn hươu*, những người phụ nữ bình dị ở một vùng quê bình dị nhưng cũng không thoát khỏi tổn thương mà chiến tranh mang lại: Angela bị người chồng cựu chiến binh thương tật mắc hội chứng chấn thương tâm lí bỏ mặc; Linda là vợ chưa cưới của Nick, mãi mãi trông chờ người yêu trở lại mà không thấy, để cuối cùng cô lại là người đưa tiễn anh trong đám tang ở cảnh kết bộ phim.

Người xem cũng không thể nào quên trường đoạn phim *Giờ tận thế* khi người lính da đen đi cùng con tàu của đại úy Willard bị giết chết cũng là chính là lúc anh đang chăm chú nghe bức thư ghi âm mẹ anh gửi cho: giọng bà mẹ cứ vang vang trên dòng sông với mong muốn con trở về yên lành lấy vợ sinh con cho bà trong khi khuôn mặt của anh đã cứng đờ. Hình ảnh đó tạo ám ảnh không thể nào quên cho khán giả. Bằng những khung cảnh, những lời kể lại, qua hình

tượng các nhân vật và thậm chí qua một giọng đọc thư, người xem nhận ra những nỗi lo lắng, cam chịu và day dứt, những nỗi đau triền miên ẩn giấu bên trong mỗi số phận của những người mẹ, người vợ Mỹ có người thân tham gia cuộc chiến tranh Việt Nam.

Phần lớn các nhân vật nữ trong phim là nhân vật phụ, nhưng với đạo diễn Hal Ashby trong bộ phim *Trở về* (1978) của ông, cuộc sống của các cựu chiến binh Mỹ trở về sau chiến tranh Việt Nam lại có nhân vật nữ chính do diễn viên Jean Fonda đóng. Bộ phim đã kể lại câu chuyện tình tay ba của một cô y tá, với hai cựu binh chiến tranh Việt Nam là chồng cô và người tình - thương binh. Sally là y tá chăm sóc cho Luke - một cựu chiến binh bị liệt nửa người, từng là bạn học ngày xưa của cô. Cô giúp Luke lấy lại tinh thần và dần yêu anh. Khi chồng cô, Bob Hyde - một cựu chiến binh Mỹ trở về từ nhiệm vụ chiến đấu và mắc hội chứng chấn thương tâm lí, anh biết vợ mình là Sally đang ngoại tình với Luke. Trong cơn tức giận, Bob đe dọa Sally và Luke. Cảnh cuối cho thấy Luke đang kể lại những trải nghiệm chiến tranh của mình cho lớp trẻ trong khi Bob cởi quân phục và huy chương để lên bờ biển và bơi ra tự tử. Nhân vật Sally đại diện cho hình ảnh rất nhiều phụ nữ Mỹ từng có chồng hay con tham chiến ở Việt Nam. Họ vật lộn với những vết thương chiến tranh và những tổn thất tinh thần của những người thân, người yêu của mình. Họ có lòng kiên nhẫn, tình yêu, tình thương vô bờ đối với những “nạn nhân” chiến tranh này mà không để tâm chính họ cũng là những nạn nhân của cuộc chiến phi nghĩa và tàn bạo đó. Giảng co giữa hai người đàn ông, một bên là người yêu, một bên là chồng, cả hai người đều bị tổn thương, đều cần giúp đỡ... Sally thật sự không có cách nào để lựa chọn. Cô mở rộng vòng tay với từng người đàn ông, cô sẵn sàng yêu cả hai. Chính Bob mới là người đưa ra cái kết cho tấn bi kịch xưa như trái đất này. “Trở về là một câu chuyện mạnh mẽ với cái kết mơ hồ, tạo nên một trải nghiệm khó

có thể mô tả” [114]. Không phải vô cớ mà phim đã giành được ba giải Oscar - cho Nam diễn viên xuất sắc nhất (Jon Voight), Nữ diễn viên xuất sắc nhất (Jane Fonda) và Kịch bản gốc xuất sắc nhất (Waldo Salt, Robert C. Jones và Nancy Dowd) [115].

Một nhân vật phụ nữ chính khác cũng được mô tả khá chi tiết trong một bộ phim Mỹ nói về chiến tranh Việt Nam, đó là phim *Trời và Đất* (1993) của đạo diễn Oliver Stone. Phim mô tả số phận ba chìm bảy nổi của nhân vật Le Ly - một cô gái Việt Nam trong chiến tranh, từng bị một lính Việt Cộng cưỡng hiếp, lưu lạc đến Đà Nẵng thì bị một ông chủ lừa cho có thai rồi bỏ rơi, cuối cùng cô được một trung sĩ Mỹ là Steve Butler yêu và lấy. Cả hai về Mỹ sau khi Sài Gòn thất thủ, Steve mắc hội chứng chấn thương tâm lí hậu chiến, trở nên bạo lực, ly thân với cô và cuối cùng tự sát. Bộ phim mô tả số phận bèo bọt, trôi nổi của phụ nữ trong cuộc chiến vô nhân đạo và không lối thoát của Mỹ tại Việt Nam.

Như vậy, sự chú trọng khắc họa nhân vật phụ nữ, trẻ em để thể hiện hậu quả khôn cùng, vô nhân tính của cuộc chiến và nỗi đau nhiều chiều của người lính khi phải ra đi.

Trong những bộ phim đề tài chiến tranh Việt Nam được sản xuất sau năm 1975, hình tượng nhân vật người lính trực tiếp chống lại cuộc chiến cũng được thể hiện rất thành công. Người lính nhận ra được những sự thật: Sự thật về sự khác biệt giữa ước mơ, mộng tưởng đẹp với hiện thực; sự thật về cuộc chiến khắc nghiệt và vô nghĩa, hiện thực về những hi sinh, mất mát không đáng có (cả trên thể xác và tâm hồn, không chỉ một cá nhân mà rất nhiều người), sự thật về sự dối đãi của chính phủ của chính họ đối với họ, sự thật về những đám đông mù quáng và sự nhân tâm của những người xung quanh...

Ví dụ như nhân vật chính trong phim *Sinh ngày 4 tháng 7*, nhân vật quá trình được chú trọng xây dựng, thể hiện những đổi thay trong suy nghĩ và quan niệm. Ban đầu thái độ của nhân vật chính khi tham gia cuộc chiến là rất hào hứng, nhưng khi trải qua nó rồi, trở lại quê hương, anh ta sẵn sàng đấu tranh để ngăn cản cuộc chiến phi nhân, phi nghĩa ấy... Như vậy, nhân vật có sự biến đổi hoàn toàn về cách nghĩ, lí tưởng; hành động từ ủng hộ có thể chuyển sang chống đối, phản đối dữ dội,... dựa trên trải nghiệm bản thân và sự dẫn đường của trí tuệ, lương tâm, chính nghĩa.

3.3.2. Nhân vật người lính thời hậu chiến và hội chứng Việt Nam

Giai đoạn phim được sản xuất sau năm 1975, có sự bùng nổ phim thời hậu chiến tranh với những tác phẩm đoạt giải Oscar nói về thân phận con người trong cuộc chiến và hậu chiến cũng như hội chứng Việt Nam (*Vietnamese syndrol*).

Chiến tranh là đau thương, chiến tranh là mất mát, chiến tranh là những ký ức kinh hoàng ám ảnh suốt cuộc đời những người từng tham gia chiến trận. Trong hơn hai triệu lính Mỹ từng tham gia vào chiến trường Việt Nam suốt hai mươi năm đã có hơn năm vạn người bỏ mạng. Rất nhiều người trong số họ trở thành phế binh và nhiều người bị mắc hội chứng chấn thương tâm lí hậu chiến thường gọi là hội chứng Việt Nam (*Vietnamese Syndrom*). Vấn đề này được mô tả trong vô số bộ phim Mỹ nói về chiến tranh Việt Nam như *Người lái xe tắc xi*, *Trở về*, *Sinh ngày mùng 4 tháng 7*, *Trời và đất*, *Forest Gump*... Bối cảnh điện ảnh thay đổi khi hiện thực đau khổ thời hậu chiến xuất hiện: hàng ngàn cựu chiến binh đang đối đầu với vết thương chiến tranh, bị đột quy và bị chối bỏ thay vì được chào đón. Các nhà làm phim đối diện với thông điệp hòa bình: mọi người tham gia cuộc chiến vừa là kẻ chiến thắng vừa là kẻ thất bại. Họ tập trung mô tả cuộc chiến của những người quay về tránh xa các nguyên nhân vì sao nước

Mỹ lại tham gia vào cuộc chiến này. Vì vậy hầu hết các bộ phim sản xuất trong giai đoạn này không thực hiện trong các cánh rừng nhiệt đới Việt Nam mà lại ở đất Mỹ [69].

Hollywood bùng nổ các bộ phim nói về thân phận con người trong thời hậu chiến, mô tả cuộc sống của các cựu chiến binh Mỹ từng tham chiến tại Việt Nam và những chấn thương tâm lí của họ, biến họ “từ vị trí dùng để khai thác vết thương chiến tranh Việt Nam thành những kẻ tử vì đạo đáng thương hi sinh vì tổ quốc” [69]. Một trong những bộ phim xuất sắc nhất đề cập đến vấn đề này là phim *Người săn hươu* của đạo diễn Cimino, phát hành năm 1978. Đây cũng là tác phẩm gây tranh cãi nhất trong dòng phim truyện chiến tranh Việt Nam, tới mức người ta phản đối dữ dội việc trao giải thưởng Viện Hàn lâm nghệ thuật Mỹ cho phim. “*Người săn hươu*” cuối cùng đã giành được năm giải Oscar cho phim hay nhất, đạo diễn xuất sắc nhất, diễn viên phụ xuất sắc nhất (Christopher Walken), âm thanh và dựng phim (Peter Zinner), thu về 49 triệu đô la, gấp hơn ba lần vốn đầu tư.

Chuyện phim kể về ba người công nhân luyện kim, Michael (Robert De Niro), Nick (Christopher Walken) và Steven (John Savage), đến từ thị trấn Clairton, Pennsylvania, là lính tham gia chiến tranh Việt Nam. Họ có đặc điểm truyền thống của vùng Clairton, sống trong cộng đồng đạo Chính Thống Nga yêu nước. Trước khi đi nhập nghĩa vụ, ba người bạn tham dự đám cưới của Steven trong một quán bar. Hôm sau, Michael và Nick cùng một số người bạn khác tham gia một chuyến đi săn hươu lên núi và Michael nói về cách bắn hươu chỉ bằng một phát súng. Rồi phim đột ngột cắt cảnh chuyển sang cảnh chiến đấu ở Việt Nam - nơi ba người bạn cùng bị Việt Cộng bắt.

Để giải trí, những người canh tù độc ác buộc các tù nhân của họ chơi trò cò quay Nga để đánh bạc. Cả ba người bạn đều bị ép chơi. Steven chơi cùng Mike. Steven mất quyền kiểm soát khẩu súng, bị cai ngục Việt Cộng nhốt vào một cái lồng dưới nước, đầy chuột và xác chết. Mike và Nick cuối cùng đổi mặt nhau. Michael thuyết phục lính canh để cho họ chơi với ba viên đạn trong súng. Sau một trận đấu căng thẳng, họ giết kẻ bắt giữ, cứu Steven và chạy trốn. Một máy bay trực thăng Mỹ vô tình tìm thấy họ, nhưng chỉ Nick leo lên được máy bay. Steven rơi xuống nước và Mike lao xuống cứu anh ta. Steven đã bị tê liệt đôi chân, nên Mike vác anh qua rừng chặn một chiếc xe tải của Quân đội miền Nam, nhờ đưa Steven về nơi an toàn.

Nick bị tổn thương tâm lí sau trò chơi cò quay Nga, anh hoàn toàn mất trí, trở thành người nghiện ma túy và đánh bạc bằng trò cò quay Nga trong những tụ điểm cờ bạc ở Sài Gòn. Mike trở về Mỹ, gặp Angela - vợ của Steven và biết được Steven ở trong bệnh viện. Sau khi đến thăm Steven, anh biết hiện Nick vẫn còn ở Sài Gòn và kiếm rất nhiều tiền từ đánh bạc bằng trò cò quay Nga. Mike quay lại Việt Nam tìm Nick đúng vào lúc Sài Gòn thất thủ. Mike tham gia vào trò chơi cò quay Nga cùng Nick, hi vọng khơi gợi trí nhớ của Nick và thuyết phục anh ta về nhà. Vào giây phút cuối cùng, khi Nick chợt nhận ra Mike, anh mỉm cười nói với Mike: "một phát bách trúng" nhé, rồi giơ khẩu súng lên thái dương và bóp cò. Viên đạn nằm trong khoang trên cùng của súng và Nick đã tự sát. Mike đau đớn đưa Nick về nhà, tổ chức tang lễ cho anh. Mọi người có mặt tại quán bar của John, cùng hát bài *Chúa phù hộ cho nước Mỹ (God Bless America)*, nâng ly tưởng nhớ người đã mất.

Bộ phim *Người săn hươu* tạo nên một cuộc tranh luận công khai nghiêm túc về Chiến tranh Việt Nam “đề cập đến vấn đề đạo đức của cuộc chiến tranh Việt Nam thông qua tranh luận về tính nghệ thuật và nền tảng đạo đức trong cách tái

tạo lại những ký ức văn hóa” [112]. Đứng trước vô số lời khen ngợi lẫn chê bai, đạo diễn Cimino cho rằng phim của ông không mang màu sắc chính trị mà chỉ là phim về số phận những người Mỹ bình thường đã trải qua cuộc chiến khắc nghiệt: “Đây là một phần đời của họ và không có gì khác ngoài chuyện đó”. “Giống với mọi người bình thường, họ có thể trở nên đặc biệt khi đối diện với khủng hoảng. Như vậy chiến tranh chỉ là nền tảng để thử thách lòng can đảm và ý chí mạnh mẽ của họ” [112].

Cả ba nhân vật trong bộ phim của Cimino đều bị tổn thương bởi trải nghiệm cuộc chiến tranh. Michael trở lại quê hương và cảm thấy lạc lõng giữa cộng đồng; Steven thương tật ở li bệnh viện, từ chối về nhà với vợ; Nick tự sát trước mặt Michael. Tấn bi kịch của họ bắt đầu ngay khi họ bị đẩy vào một trò chơi anh sống tôi chết của số phận, là trò “cò quay Nga” (*Russian roulette*) mang tính may rủi nguy hiểm. Trong trò chơi này, những người chơi sử dụng một khẩu súng lục ổ quay với chỉ một viên đạn bên trong và lần lượt bắn vào đầu mình. Mặc dù chúng ta biết rằng đó là điều bịa đặt và chính các nhà phê bình Mỹ cho rằng một điều như vậy chưa từng xảy ra ở Việt Nam, thì đây vẫn là một trong những cảnh ám ảnh nhất của bộ phim, cũng là nguyên nhân gây ra những chấn thương tâm lí nặng nề cho các nhân vật trong phim.

Bộ phim của Cimino ngay từ đầu đã đặt các nhân vật của mình vào một môi trường hiểm họa vô hình treo lơ lửng trên đầu họ trước khi họ rời thị trấn bình yên, êm ả của mình để sang Việt Nam tham chiến. Những điềm báo xấu về số phận và những đau thương mất mát họ phải trải qua đã xuất hiện ngay từ những cảnh đầu bộ phim với hình ảnh những người đàn ông làm việc trong nhà máy luyện kim. Ngọn lửa chói mắt, âm thanh điếc tai, những khuôn mặt đờ đẫn sau mặt nạ bảo vệ dường như liên quan đến cảnh lửa cháy, bom rơi, máy bay gào rú ở Việt Nam trong tương lai gần, cũng như sự vô danh vô diện của họ trong cuộc chiến này.

Chiếc váy cưới trắng muốt của Angel bị dây vết đỏ của rượu vang, người lính Mỹ nòi xanh cẩu kính trong quán bar, câu nói Mike với Nick về săn hươu “một phát phải trúng đích” và lời hứa của anh với Nick sẽ chăm sóc và không bỏ rơi cậu. Mọi chi tiết đều như dẫn đến bi kịch mà cả ba gặp phải về sau [64].

Ba nhân vật chính bộ phim là những người bạn thân nhưng tính cách khác nhau rõ rệt. Michael dường như là anh cả, nam tính, tháo vát và bình tĩnh trong mọi tình huống. Anh giảng giải cho Nick về việc săn hươu. Anh hứa che chở bảo vệ cho Nick khi sang Việt Nam. Anh là người cứu sống Steven và Nick với sự nhanh nhẹn và can đảm của mình. Anh cũng là người lần nữa sang tận Việt Nam tìm cách đưa Nick trở về nhà. Trường đoạn phim ba người bạn bị buộc chơi trò cò quay Nga cho ta thấy rõ nhất tính cách từng nhân vật: Steven hoàn toàn bất lực khi bị đặt đối diện với Michael trong trò chơi và chính Michael là người củng cố tinh thần hướng dẫn cho Steven “Hãy tin tôi, cậu làm được. Nếu làm được cả ba chúng ta sẽ về nhà”. Cũng chính Michael là người đưa ra ý định nạp ba viên đạn vào súng để tìm cách giết kẻ địch và trốn chạy. Nick hoàn toàn mất bình tĩnh và rồi trí quay súng chĩa vào đầu mình. Nhân vật Michael được đạo diễn Cimino xây dựng như nhân vật chiến binh - người hùng: Anh ta tự cường và có thể sống sót trong hoang dã, sử dụng nghệ thuật chết người của mình để giết người tự vệ. Anh ta là chiến binh sành điệu khuôn mẫu người hùng của truyền thuyết vua Arthur huyền thoại, là người hào phóng và lịch thiệp, có năng lực, có những đức tính mà xã hội Mỹ đã mong chờ ở những người hùng trong những câu chuyện hoang đường mà họ tạo ra... [113].

Sức mạnh tinh thần của Michael bắt nguồn từ năng lực tự thân, những kỹ năng sống sót thuộc về bản năng của người sống vùng rừng núi và sự tôn trọng tính nam của mình. Trong bất cứ hoàn cảnh nào, Michael cũng vững vàng, tìm ra giải pháp. Tuy nhiên Cimino cũng cho ta thấy cuộc chiến tranh Việt Nam và màn

cò quay Nga kinh khủng đã in dấu vết khá sâu vào tâm trí nhân vật Michael ra sao - khi một lần bị kích động, Michael dí khẩu súng vào đầu Stan bạn anh với dụng ý diễn lại trò chơi đó khiến tất cả những người bạn anh (John, Alex, Stan) đều tái mặt. Ngay cả Michael dường như vẫn ổn, nhưng sự bùng nổ đột ngột của anh ấy cho thấy rõ tác động của trải nghiệm trò chơi “cò quay Nga” đối với anh ấy và sự bật phát của cơn giận dữ đau thương này có thể phải trả giá bằng mạng sống của Stan [64]. Không ai trong số các nhân vật thoát khỏi bóng ma chiến tranh. Steven sau khi trở về nhà trở thành thương binh đã không còn bất cứ ham muốn gì, sống cho qua ngày đoạn tháng tại một bệnh viện, bỏ mặc người mẹ và Angel người vợ của anh. Với nhân vật Nick, anh đã không bao giờ thoát khỏi sự tổn thương mà cuộc chiến tranh Việt Nam gây cho anh, thoát khỏi sự ám ảnh ma quái của trò chơi cò quay Nga. Nick hoàn toàn bị cuộc chiến hủy diệt. Nhân vật Nick bị mắc kẹt trong một thế giới nội tâm đầy đau khổ và đau đớn, không thể nói rõ về nỗi kinh hoàng mà anh ta đã gặp. Điều này cuối cùng dẫn đến sự sụp đổ tinh thần hoàn toàn của nhân vật, Nick bỏ sung vào đội quân đào ngũ, đi vào thế giới ngầm tội phạm Sài Gòn, trở thành một kẻ nghiện ma túy và một người chơi trò cò quay Nga chuyên nghiệp. Thực tế, Nick đã trở thành nhân vật bị kích thích, bị cô lập khỏi xã hội và chiến đấu chống lại Màn đêm và Ác quỷ trong thế giới nội tâm [113]. Nick không có cách nào quay lại với đời thường. Nick đi vào con đường tự hủy diệt bản thân và anh trở thành nạn nhân của chính mình vì sự ám ảnh ma quái với trong trò chơi cò quay Nga mà anh là cao thủ.

Theo nhận xét của các khán giả và các nhà phê bình trò chơi cò quay Nga trong phim “là một phép ẩn dụ phản ánh sự tàn khốc và ngẫu nhiên khi chiến tranh chọn lựa những nạn nhân của nó: đó là định mệnh khó cưỡng” [112]. Cách dựng phim của đạo diễn Cimino cho ta thấy sự thay đổi liên tục của các nạn nhân trong trò chơi cò quay Nga: đầu tiên là ba nhân vật bị lính Việt Cộng

buộc phải chơi. Sau đó là Nick chơi với những kẻ cờ bạc ở Sài Gòn, rồi cuối cùng là Nick chơi với chính mình (tự sát). Bộ phim liên tục thay đổi vai trò bạo lực trong kịch bản, để thay vì người Mỹ gây ra bạo lực đối với người Việt Nam thành người Việt Nam gây ra bạo lực đối với người Mỹ và họ gây bạo lực với nhau. Những hoán vị như vậy gọi lại cấu trúc của ảo mộng phân tâm và mơ mộng, khuôn khổ thích hợp cho những cảnh mà chính Cimino coi là “siêu thực”. Thay vì tập trung vào các nhân vật có vị trí nhận dạng ổn định, Cimino nhấn mạnh hạt nhân của giấc mơ và ảo mộng trong hành động bạo lực bằng cách trừu tượng hóa hành động đến mức thuần túy - bắn, giết, chết [112].

Trong cách thay đổi nạn nhân trò chơi như vậy đạo diễn Cimino đã để trò chơi cò quay Nga trong bộ phim trở thành trục dẫn xuyên suốt cả bộ phim, tác động vào mỗi nhân vật của phim theo cung cách và mức độ khác nhau nhưng đều mang tính phá hủy. Nó tượng trưng cho sự vô nghĩa của cuộc chiến tranh, sự độc ác và tàn bạo, tác động dường như ngẫu nhiên vào số phận con người nhưng mặt khác lại là thử thách nghiệt ngã để bản chất con người bộc lộ ra. Chiến tranh cũng giống như vậy: nó không những hủy diệt vô số sinh mạng con người mà còn mang lại những tổn thương sâu sắc về tâm lý cho những người sống sót qua cuộc chiến. Đồng thời nó cũng tôi luyện nhân cách con người, giúp con người nhìn nhận lại bản thân và tìm ra lối thoát. Mặc dù đạo diễn Cimino luôn giải thích bộ phim *Người săn hươu* của ông là “phi chính trị” nhưng những nhân vật ông mô tả đã cho ta thấy được phần nào tính phản chiến và màu sắc chính trị của bộ phim. “Bằng cách trình bày bạo lực của chiến tranh ở Việt Nam là ngẫu nhiên và vô nghĩa, trò chơi cò quay che khuất ý tưởng rằng chiến tranh được tổ chức và thúc đẩy bởi hệ thống chính trị” [112]. Bộ phim không cho người xem thấy lý do Mỹ can thiệp vào Việt Nam mà chỉ đi sâu mô tả những khủng hoảng và chấn thương tâm lý của những người lính Mỹ tham chiến. Từ hình ảnh những nạn

nhân này, dường như nước Mỹ trong con mắt người xem cũng như trở thành nạn nhân của cuộc chiến, xóa nhòa ranh giới hư và thực.

Cảnh kết trong bộ phim khi mọi người nâng ly tưởng niệm Nick cùng hát *Chúa phù hộ cho nước Mỹ* cũng gây nhiều tranh cãi. Một số người cho rằng bài hát mang ẩn ý rằng, “ba người bạn ra đi để thực hiện nghĩa vụ với Chúa và đất nước, họ trở về mà không có bất kỳ sự hoài nghi hay vỡ mộng nào, đừng nói gì đến cảm giác tội lỗi. Họ là nạn nhân của kẻ thù Việt Nam man rợ, chứ không phải là chính sách sai lầm và vô đạo đức của Mỹ”. “Chúa phù hộ cho nước Mỹ là một kiểu cách miễn trừ tinh tế, tuyệt đối vai trò người Mỹ ở Việt Nam” [112].

Một số khán giả nhận định rằng bộ phim *Người săn hươu* thể hiện quan điểm của tầng lớp lao động về cuộc chiến và hiệu ứng của nó. “Đây là một bức chân dung chính xác về cuộc chiến dưới góc nhìn của các nhân vật chính”. Jack Kroll, phóng viên tờ Newsweek cho rằng “Chúa trời phù hộ cho nước Mỹ, đại diện cho các nhân vật của mình, những nỗ lực của họ để cứu vãn một hi vọng nào đó từ những mất mát khủng khiếp của họ: một ý thức về cộng đồng, tình bạn và tình yêu” [76]. Bài hát *Chúa phù hộ cho nước Mỹ* thật ra cũng có thể hiểu theo một cách khác: các nhân vật trong phim cầu Chúa ban cho nước Mỹ sự bình yên, tươi đẹp và đừng bao giờ lại đưa những đứa con của đất nước vào trong màn đêm tăm tối vào trong những cuộc chiến tranh đầy máu và nước mắt: “Chúa phù hộ cho nước Mỹ, quê hương yêu dấu của tôi. Xin người ở bên và dẫn dắt đất nước tôi đi qua đêm tối với ánh sáng trên trời...” [76].

Dù còn nhiều tranh cãi nhưng những nhân vật trong bộ phim *Người săn hươu* của đạo diễn Cimino quả thật đã khắc họa vào trong óc người xem những hình ảnh chân thực, khó phai về sự tàn nhẫn và bi ai của chiến tranh đối với số

phận mong manh của con người. Không còn thấy trong phim bóng dáng tinh thần của các nhân vật trong phim *Mũ nồi xanh* thời kỳ chiến tranh Việt Nam.

Như vậy, nhân vật người lính chịu tổn thất nặng nề sau cuộc chiến. Về thể chất, họ phải chịu cái chết, bị thương tật, cụt chân cụt tay,... Về tinh thần, họ chịu nỗi đau khổ, điên loạn, dần vật dờn và... thậm chí không nhớ nổi quê hương.

Nỗi đau tinh thần không chỉ ở chính người lính mà còn cả ở người thân, người yêu, bè bạn,... Làm sao gia đình, bè bạn có thể vui vẻ hạnh phúc khi người thân, bằng hữu của họ sống trong mắt mù, đau khổ.

Tất cả cho thấy, cuộc chiến đã qua rồi nhưng nỗi đau trên nhiều phương diện vẫn mãi luôn còn đó.

3.3.3. Nhân vật người hùng trở lại

Nước Mỹ sau cú sốc với thất bại của cuộc chiến tranh Việt Nam đã có hàng loạt bộ phim mang tính phản chiến, lột tả hiện thực của cuộc chiến và những hậu quả của nó như: *Trung đội*, *Giờ tận thế* và *Người săn hươu* vừa phân tích ở phần trên. Dù hầu hết các nhà làm phim này bằng cách này hay cách khác lãng tránh lí do thực sự của cuộc chiến cũng như cố tránh thể hiện trực tiếp, quan điểm chính trị về cuộc chiến, những bộ phim nổi tiếng trên đã phản ánh sâu sắc hiện thực cuộc chiến và những hệ lụy của nó. Tuy nhiên vào cuối thập niên 1980, bên cạnh dòng phim được xếp vào phim phản chiến và phản ánh chân thực hiện thực cuộc chiến này đã xuất hiện một dòng phim có khuynh hướng đảo ngược, kéo theo đó là sự thay đổi hình tượng các nhân vật phim. Dòng phim này được gọi là dòng phim *mang tính xét lại* cuộc chiến tranh Việt Nam. Khuynh hướng này thể hiện một quan điểm của giới bảo thủ trong xã hội, cảm thấy sự thất bại của Mỹ ở Đông Dương là nỗi đau, muốn khôi phục hình ảnh đẹp của nước Mỹ bằng cách viết lại lịch sử, biến những hành động của nước Mỹ trong chiến tranh Việt Nam

thành những hành động vinh quang và yêu nước. Một loạt các bộ phim loại này được trình chiếu như: *Giá trị đặc biệt; Mất tích khi làm nhiệm vụ; Rambo, Máu đổ lần đầu* (phần 2), *Chúng tôi là lính*. Trong đó, *Rambo* (phần 2, 1985) là phim chứng minh rõ nhất khuynh hướng này. Nhân vật Rambo đã từng được khán giả biết đến trong bộ phim *Rambo, Máu đổ lần đầu* sản xuất năm 1982 của đạo diễn Ted Kotcheff. Phim kể về John Rambo - một cựu chiến binh Việt Nam bị một Cảnh sát trưởng của một thị trấn nhỏ gây hấn, và truy giết. J. Rambo đã chống lại sự truy giết này ra sao. Năm 1985, đạo diễn George Pan Cosmatos làm tiếp phần 2 của phim, với việc tù nhân hình sự Rambo được yêu cầu trở lại Việt Nam để tìm kiếm những người lính bị mất tích hay bị giam giữ. Khi anh ta cứu được các tù binh và đưa đến máy bay lên thẳng thì nhân viên chính phủ là Murdock nhìn thấy kẻ thù đuổi theo họ đã bỏ nhiệm vụ và đưa máy bay đi. Rambo bị bắt và đưa vào tù chịu sự tra tấn, nhưng anh ta trốn thoát. Giống như siêu nhân, anh ta vượt qua mọi rào cản, chiến thắng kẻ thù vô nhân và độc ác, bảo vệ những tù binh Mỹ an toàn.

Nhân vật Rambo trong phim *Rambo, Máu đổ lần đầu* (phần 2) này có thể coi là nhân vật phim hành động giải trí mà trong đó cuộc chiến tranh Việt Nam chỉ là cái nền để khán giả Mỹ cảm thấy được vỗ về sau thất bại cuộc chiến vào năm 1975. Phim giống mọi bộ phim hành động của Hollywood - nơi người hùng siêu nhân bất chấp mọi kẻ thù, một mình chống chọi hàng ngàn đối thủ mà không bị một vết xước nhỏ. “Bạo lực xuất hiện ngay trong hai mươi phút đầu và càng về sau càng dữ dội. Với tốc độ một mạng trong một phút nên trong chín mươi tám phút phim đã có hàng trăm xác chết” [112]. Không có gì là không thể với Rambo - người hùng siêu nhân. Anh ta bất chấp mọi *siêu nhân khác* từ lính Việt Cộng, cố vấn Nga, hay kẻ cả người cùng phe của anh ta là Marshall Murdoc, nhân viên chính phủ theo dõi chiến dịch giải cứu tù binh Mỹ... Nhân

vật Rambo do Stallone thủ vai đã mang lại sự an ủi mơ hồ cho phe bảo thủ có khuynh hướng xét lại cuộc chiến. Đó là, nếu không có được chiến thắng trên chiến trường, phim giúp ta có chiến thắng trên màn ảnh để xoa dịu lòng tự ái tổn thương. Thông điệp chính trị của bộ phim và tính tuyên truyền của nó rất rõ ràng: người Việt là những kẻ độc ác, man di mọi rợ, hèn nhát, xấu xa. Rambo tượng trưng cho những gì chính nghĩa và cao thượng. Đứng trên góc nhìn chân thực về cuộc chiến, đây rõ ràng là bộ phim đổi trắng thay đen trắng trợn, nhằm thỏa mãn mục tiêu “viết lại lịch sử” theo cách của Hollywood “chuyển từ một sự thất bại quân sự đáng xấu hổ sang bản hùng ca chiến tranh” [112]. Phim *Rambo, Máu đổ lần đầu* (phần 2) là một nỗ lực khác để đổi đầu với chiến tranh Việt Nam. Nhưng cuối cùng, qua sự cường điệu thái quá của nội dung và hình ảnh nhân vật phim “Johnny siêu nhân vẫn được thể hiện như là kẻ bị thương tổn” [112]. Những người xem tri thức vẫn nhận biết ra sự hoang đường quá đỗi của loại người hùng này và chỉ coi đó là những cố gắng khôi hài kéo lại vinh quang đã mất mà thôi. Khuynh hướng tái hiện những nhân vật người hùng lính Mỹ dũng cảm trong chiến tranh Việt Nam, xét lại cuộc chiến theo cách ca ngợi vinh quang người lính Mỹ, tìm cách xóa bỏ làm nhòa những sai lầm của nước Mỹ cũng được khẳng định trong bộ phim *Chúng tôi là lính* của đạo diễn Randal Wallace sản xuất vào năm 2002. Phim kể về trận chiến ở La Drang (dựa trên cuốn sách ăn khách *Chúng tôi từng là lính và... còn trẻ - We were Soldiers and ... young* của tác giả Lt. Gen. Harold G. Moore). Tất cả những bộ phim trên là những minh họa rõ ràng cho một xu hướng phim Hollywood về chiến tranh Việt Nam.

Mark Cronlund Anderson, giáo sư sử học Mỹ trong bài viết: “Làm thế nào để chiến thắng cuộc chiến tranh Việt Nam: Cần nhiều hơn những Rambo” [76] đã có những nhận xét tương chừng như hài hước nhưng ý nghĩa rất sâu xa về

việc vì sao nước Mỹ lại cần nhiều hơn những Rambo như vậy: “Những câu chuyện về chiến tranh Việt Nam rất giống với những câu chuyện tranh giành lãnh thổ huyền thoại của nước Mỹ, mà các học giả coi là những câu chuyện hoang đường sản sinh ra khi hình thành quốc gia này. Nhìn chung, phim truyện chiến tranh Việt Nam của Mỹ mô tả những chàng cao bồi hư cấu chiến đấu với bọn da đỏ hư cấu. Những chàng cao bồi, trong khi xâm lấn, chiếm đóng, cướp bóc, đã chiến đấu bảo vệ nền dân chủ và tự do; trong khi đó, bọn da đỏ/Việt Cộng chiến đấu chống lại lòng tốt và sự đàng hoàng cũng như mọi thứ mà nước Mỹ có thể nghĩ ra. Nói tóm lại, tương tự như huyền thoại chiến đấu giành lãnh thổ nhưng ở Việt Nam, một lần nữa nền văn minh lại vật lộn với sự man rợ. Và cuộc chiến này thật thảm khốc bởi vì Mỹ chiến đấu ở Việt Nam còn nhằm ngăn chặn sự phát triển của chủ nghĩa cộng sản đang đe dọa thống trị thế giới, nổi ám ảnh các tổng thống Mỹ trong suốt thế kỷ XX. Bởi vậy, một lần nữa giống như trong câu chuyện giành lãnh thổ hoang đường, nước Mỹ đang chiến đấu ở Việt Nam vì chính sự sống còn của mình” [76].

3.3.4. Nhân vật phản diện trong các phim truyện về chiến tranh của điện ảnh Mỹ sau năm 1975

Các nhân vật của đối phương trong các bộ phim truyện của Mỹ về chiến tranh Việt Nam sau năm 1975 vẫn thường chỉ là những bóng ma, mà nhiều nhà phê bình Mỹ gọi là “vô diện” (*faceless*). Những nhân vật Việt Cộng, du kích, người dân Việt...trong một số phim chiến tranh của Mỹ về Việt Nam được mô tả như những kẻ độc ác, phi nhân tính, tàn bạo. Họ hãm hiếp dân lành (phim *Trời và đất...*), giết chết dân lành (ném lựu đạn vào hầm chứa thương dân phim *Người săn hổ*), tra tấn thể chất và tinh thần kẻ thù (bắt tù binh chơi trò cò quay Nga phim *Người săn hổ*), hoặc là những kẻ mọi rợ da màu, bản thủ, độc ác, dâm dật, hèn nhát, kém cỏi, thậm chí cúi đầu trước cố vấn Nga (Phim *Rambo, máu đỏ*

lần đầu II), hoặc là những kẻ hạ đẳng một “mối họa da vàng” cần được khai sáng (*Giờ là tận thế*),...

Phe phản diện không có nhân vật rõ nét đối nghịch và xứng tầm với các nhân vật chính của phe chính diện. Người Mỹ - cách nhìn nhận *nhân vật đối phương* như vậy trước hết xuất phát từ mục tiêu của các nhà làm phim muốn bào chữa cho sai lầm của cuộc chiến phi nghĩa tàn bạo nhất trong lịch sử nước Mỹ, cho lí do mà chính phủ Mỹ theo đuổi suốt bao nhiêu năm: “ngăn chặn chủ nghĩa cộng sản tàn bạo, mối nguy cơ của nhân loại”. Nhiều nhà phê bình đã chỉ ra trường đoạn chiến đấu của phim *Người săn hươu* là một sự đảo ngược các hoạt động phổ biến của lính Mỹ, tìm cách bình định làng quê Việt Nam bằng cách đốt cháy hủy diệt, cụ thể là vụ thảm sát Mỹ Lai tháng 3 năm 1968, trong đó lính Mỹ tàn sát khoảng từ bốn đến năm trăm thường dân Việt Nam, chủ yếu là phụ nữ và trẻ em. (Seymour Hersh đã xuất bản các báo cáo đầu tiên về vụ thảm sát Mỹ Lai vào tháng 11 năm 1969) Trong phim là cảnh Việt Cộng đang phá hủy ngôi làng và giết chết cư dân, trong khi lính Mỹ anh hùng báo thù cho cái chết của họ [112].

Tiếp theo là cách mô tả thể hiện rõ sự phân biệt chủng tộc trong các bộ phim về những nhân vật phe phản diện của họ, để nâng cao “niềm tự hào” về chủng tộc văn minh của mình và quyền khai sáng cho những kẻ còn mông muội, cũng như để tìm cách giải thích và lôi kéo khán giả đi theo khuynh hướng xóa nhòa ranh giới đúng sai, thực ảo, giống như lời nhận xét của John Pilger - phóng viên chiến trường người Anh về bộ phim *Người săn hươu* được ông gọi bằng cái tên “Người săn lùng những tên gook” (Việt Cộng): “Đó là một nỗ lực đáng hoài nghi của Hollywood nhằm kiếm lời từ một bộ phim trực tiếp khêu gợi nguyên nhân gây ra chiến tranh và cho phép chiến tranh Việt Nam kéo dài lâu như vậy là do những bản năng phân biệt chủng tộc gây nên” [112]. Còn nhà nghiên cứu

Saul Steier thì đưa ra nhận xét khẳng định rằng: Bộ phim *Giờ là tận thế* “là một bộ phim phân biệt chủng tộc sâu sắc” bởi vì tất cả người châu Á trong phim được thể hiện như những kẻ mất trí. Ý chí quyết thắng của người Việt Nam trong cuộc chiến là do bản chất nguyên thủy của họ. Người châu Á là người nguyên thủy và man rợ, hoang dã tự thân. Trí tuệ và văn minh là nguyên nhân dẫn đến sự thất bại của người Mỹ [66].

Cách thể hiện những nhân vật địch trong các bộ phim chiến tranh Việt Nam của Mỹ như vậy càng làm rõ hơn sự lúng túng, vòng vo và bất lực của các nhà làm phim mô tả hiện thực cuộc chiến theo đúng với sự chân thực lịch sử. Điện ảnh là một ngành nghệ thuật và nó là mảnh đất cho trí tưởng tượng, óc sáng tạo của các nhà làm phim tung hoành. Tuy nhiên, dù muốn hay không, phim chiến tranh luôn phản ánh sự kiện lịch sử có thật. Bởi vậy sự mù mờ, lừa dối, đổi trắng thay đen không thể qua mắt được những khán giả có hiểu biết và tôn trọng sự thật.

Qua đây có thể nhận ra một điều: trong các phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam sau năm 1975 nếu như các nhà điện ảnh Việt Nam có sự phát triển trong nhận thức, trong diễn tả nhân vật phía đối phương sao cho ngày chân thực hơn thì với các nhà điện ảnh Mỹ điều đó chưa xảy ra.

Qua sự phát triển dòng phim chiến tranh Việt Nam của Mỹ và dựa vào những bộ phim nổi bật nhất của từng khuynh hướng được phân tích ở trên ta có thể nhận thấy những đặc điểm sau đây trong cách xây dựng nhân vật:

Các bộ phim ít tập trung vào một nhân vật chính - điều này thường hay được thiết lập trong cốt truyện các phim truyện kinh điển của Hollywood. Phim chiến tranh Mỹ có sự đa dạng nhân vật, ít đưa hình ảnh về một nhân vật trung tâm, nhất là các phim chiến đấu (Combat Film).

Ví dụ bộ phim *Trung đội*, có nhiều nhân vật và chia làm hai tuyến nhân vật chính: một bên là các nhân vật gắn gũi với trung sĩ Barnes quý quý, nguy hiểm, ích kỷ, bạo lực, lạnh lùng tượng trưng cho cái ác và một bên là những người lính thân với Trung sĩ Elias, tượng trưng cho cái thiện và thiện ác trong phim cũng chỉ là tương đối. Nhân vật Chris Taylor được coi như người kể lại câu chuyện, giống như người quan sát mọi điều đang xảy ra.

Bộ phim *Giờ tận thế* cũng vậy, phim mô tả về một nhóm lính Mỹ điều khiển con thuyền máy ngược dòng sông đưa đại úy Willard được lệnh đi tìm giết đại tá Kurt. Mặc dù có cảm giác Willard là nhân vật chính nhưng thực ra bộ phim nói về nhiều nhân vật. Ngoài Willard và Kurt, phim còn mô tả về đại tá Kilgore và phi đội trực thăng của ông ta, cũng như cuộc sống - cái chết của từng lính Mỹ trên con tàu của Willard.

Phim *Người săn hươu* mô tả cuộc sống trong và sau chiến tranh của ba người bạn cũ và vụ tự sát kinh hoàng bằng trò cò quay Nga của Nick - một người trong bọn họ. Phim *Trở về* nói về ba nhân vật, trong đó một người là cựu chiến binh Mỹ và cuộc tình tay ba của họ. Có thể nói mặc dù đều là phim truyện nhưng phim truyện chiến tranh Việt Nam của Mỹ có nhiều phim mang tính tài liệu và mô tả đa dạng số phận các nhân vật trong cuộc chiến; lối dẫn chuyện cố gắng tạo ra sự chân thực với nhiều sự kiện, nhiều nhân vật khác nhau.

Thủ pháp hồi tưởng được sử dụng trong các phim với nhiều tác dụng: Khắc họa nhân vật nhiều chiều, nhân vật có chiều sâu, truyện lồng trong truyện tạo nên sức hấp dẫn và đi theo đúng đặc tính tư duy của con người - con người luôn có ký ức và tư duy liên tưởng, so sánh, đối chiếu.

Trong các phim, nhân vật người Mỹ đa dạng được xây dựng tròn đầy, có cả đời sống cá nhân và đời sống nghĩa vụ quốc gia. Cá tính nhân vật tạo nên sức hút, sự ám ảnh và chi tiết hiện thực vời vợi ở nhân vật.

Các nhà làm phim tận dụng thể loại phim tự sự để tăng tính thuyết phục, tăng sự tin cậy. Ví dụ như trong phim *Trung đội*. Kiểu nhân vật vẫn là nhân vật anh hùng (khác thường về trí tuệ, bản lĩnh, tư tưởng, tâm hồn...) nhưng trong một bối cảnh vô cùng khắc nghiệt của chiến tranh - một cuộc chiến tranh mà người hùng nhận ra sự vô nghĩa. Sự nghiệt ngã của cuộc chiến tranh phi nghĩa, cùng với sự nhận thức về nó là một thách thức lớn với các nhà điện ảnh. Nhân vật anh hùng có sự thay đổi trên nhiều bình diện, sắc thái: Từ người anh hùng tham gia cuộc chiến trở thành anh hùng chống lại cuộc chiến, người hùng chiến thắng trở thành người chiến bại. Từ người hùng hào hứng tham gia chiến tranh đến người hùng chống lại chống lại cuộc chiến vô nghĩa, dũng cảm nói lên sự thật, lẽ phải, để không ai phải tiếp tục mất mát vì chiến tranh,...

Chính những sự biến đổi này đã mang đến cho điện ảnh Mỹ những thành công lớn trong các phim khai thác đề tài chiến tranh Việt Nam sau năm 1975.

3.4. Một số nguyên nhân của sự biến đổi nhân vật trong các phim đề tài chiến tranh Việt Nam của Điện ảnh Mỹ sau 1975

3.4.1. Hiện thực, kết cục cuộc chiến và độ lùi thời gian

Hiện thực, kết cục cuộc chiến và độ lùi thời gian tác động đến việc lựa chọn nhân vật điện ảnh.

Cũng như nguyên nhân sự biến đổi nhân vật của phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Việt Nam sau chiến tranh, sự biến đổi của bối cảnh kinh tế, chính trị xã hội đã tạo ra những biến đổi trong văn học nghệ thuật trong đó có điện ảnh. Chiến tranh Việt Nam đã để lại những hậu quả nặng nề đối với

xã hội Mỹ. Hội chúng Việt Nam ám ảnh các thế hệ người Mỹ. Con người không thể lẫn tránh được sự thật, nhất là sự thật kinh hoàng.

Người Mỹ đã phải lui bước trong cuộc chiến tranh với Việt Nam trên chính đất nước của họ, mặc dù đã bỏ ra khối lượng lớn tiền của, nhân lực với quyết tâm cao độ. Nhu cầu nhận thức về những gì đã qua được đặt ra.

Trên thực tế, người lính đã nhìn thấy bản chất cuộc chiến tranh Việt Nam không như họ nghĩ: sự phi nghĩa của cuộc chiến, cái chết và sự mất mát của gia đình, người thân và của chính họ, cuộc chiến hướng cây súng vào cả những người dân vô tội trên chính quê hương của họ,... Không ít người Mỹ từng tham gia chiến tranh Việt Nam sau chiến tranh đã trở thành nhà văn, nhà điện ảnh trực tiếp tái hiện bi kịch của chiến tranh.

3.4.2. Truyền thống đề cao cá nhân tính và truyền thống Hollywood

Truyền thống đề cao cá nhân và cá nhân tính của văn hóa Mỹ và truyền thống Hollywood chi phối mạnh mẽ đến sự biến đổi về nhân vật, về người hùng - mang tính nhân văn cao.

Người hùng có thể hiểu là một đặc sản của Hollywood.

Ban đầu nhân vật anh hùng được lãng mạn, thi vị hóa, mang tính chất như nhân vật cứu cánh trong các bối cảnh hoang đường của chiến tranh,...

Sau đó, nhân vật anh hùng thất bại, chịu nhiều mất mát, gần với đời thực, đời thường,... nhưng tư chất của họ không mất đi: sự thông minh, sự khác người. Nhưng nhân vật trong phim đề tài chiến tranh chỉ có sức sống khi nó được đặt trên một cái nền hiện thực.

3.4.3. Nền điện ảnh biết nhìn thẳng vào sự thật và nhìn nhận công bằng

Mặc dù còn có xu hướng bảo thủ, không muốn công nhận thất bại, tính chất phi nghĩa của cuộc chiến với mong muốn người anh hùng trở lại trong một số phim được sản xuất sau năm 1975, nhưng dựa vào những thành tựu của điện ảnh Mỹ trong các phim đề tài chiến tranh Việt Nam, có thể khẳng định: Nền điện ảnh Mỹ là một nền điện ảnh lớn, có nhiều tác phẩm của các nhà điện ảnh tài năng, có lương tâm dám nhìn thẳng vào sự thật và nhìn nhận công bằng. Điều đó còn có nguyên nhân sâu xa, cơ bản.

Thứ nhất, trên cơ sở những giá trị tự do dân chủ, bình đẳng, bác ái những nhà làm phim tài năng, có cái nhìn trung thực đã làm nên những bộ phim có giá trị nhân văn tiếp cận được sự thật về lịch sử và sự thật về con người. Thành tựu điện ảnh trong các phim đề tài chiến tranh luôn gắn liền với sự nhận thức ngày càng sâu sắc về bản chất phi nghĩa của cuộc chiến tranh...

Thứ hai, điện ảnh là nghệ thuật đồng thời cũng là một ngành công nghiệp giải trí, để có thể phát triển, với tư cách một ngành nghệ thuật, đóng góp thật sự cho sự phát triển văn hóa, nó buộc phải nói đúng sự thật, nhân vật chỉ có thể được xây dựng trên một cái nền sự thật mới có thể lay động trái tim của con người. Nếu như một số nhà điện ảnh Mỹ giai đoạn đầu chiến tranh trước năm 1975 làm phim tuyên truyền cho chiến tranh xâm lược phục vụ chính trị, thì sau năm 1975 đã nhiều nhà điện ảnh làm phim về chiến tranh vì con người, phục vụ con người và vì chính tương lai của nước Mỹ.

Thành tựu và những hạn chế của điện ảnh Mỹ trong việc xây dựng nhân vật trong những bộ phim về chiến tranh Việt Nam chắc chắn sẽ cho chúng ta những hiểu biết sâu sắc hơn về con người và chiến tranh nhìn từ phía bên kia và những

kinh nghiệm quý báu khi làm về đề tài chiến tranh và xây dựng nhân vật trong các bộ phim về chiến tranh.

3.5. Bàn về một số điểm chung, sự khác biệt của điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ trong các phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam

Điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ là hai nền điện ảnh khác nhau về lịch sử phát triển, về quy mô, về thành tựu. Đặt ra sự so sánh hai nền điện ảnh là không cần thiết và bất khả thi. Nhưng chúng ta có thể từ một hiện thực chiến tranh Việt Nam xem các nhà điện ảnh đã ứng xử với cuộc chiến tranh ấy như thế nào, thông qua các bộ phim truyện đã sản xuất trong giai đoạn thời gian chiến tranh và giai đoạn sau chiến tranh với các nhân vật của bộ phim.

- Chiến tranh Việt Nam do Mỹ tiến hành là chiến tranh xâm lược. Chống lại cuộc chiến tranh xâm lược là cuộc kháng chiến toàn dân toàn diện của Việt Nam. Đó là những nhận thức không thay đổi của các nhà điện ảnh Việt Nam trong chiến tranh cũng như sau chiến tranh. Căn cứ vào các tác phẩm điện ảnh chủ yếu của điện ảnh Mỹ đề tài chiến tranh trước năm 1975 và sau năm 1975 có thể thấy có sự thay đổi nhận thức về bản chất cuộc chiến tranh Việt Nam. Những phim thành công của Mỹ về đề tài chiến tranh gắn với nhận thức sâu sắc về sự vô nghĩa của cuộc chiến tranh mà Mỹ đã tiến hành.

- Thời gian chiến tranh: Mỹ làm ít phim về chiến tranh (chỉ có phim Mũi tên xanh là đáng kể). Nhân vật chính là lính Mỹ, người hùng Mỹ. Bối cảnh cho nhân vật hoạt động là bối cảnh tưởng tượng không gắn với hiện thực chiến tranh Việt Nam.

Trong thời gian chiến tranh, số phim làm về đề tài chiến tranh của điện ảnh Việt Nam chiếm tỉ lệ lớn theo tinh thần tất cả cho tiền tuyến, tất cả để chiến thắng. Nhân vật trong phim Việt Nam gồm các tầng lớp nhân dân, toàn dân đứng

lên chống giặc (Chị Hoài, Chị Vân, anh Trỗi, Chiến sĩ công binh Núi, vợ chồng Ba Đô, chị Dịu và quần chúng cách mạng). Nhân vật mang trong mình những phẩm chất chung tốt đẹp cần có của dân tộc để chiến thắng kẻ thù.

Điểm chung phim của hai nền điện ảnh thời gian chiến tranh: nhân vật phục vụ mục đích cổ động tuyên truyền cho cuộc chiến của mỗi bên. Sự phân chia nhân vật chính diện và phản diện trong phim của hai nền điện ảnh đều có sự rạch ròi, không khoan nhượng. Nhân vật chính diện đẹp đẽ với lý tưởng cao quý, còn nhân vật phản diện - phía đối phương bao giờ cũng xấu xa, dã man, tàn bạo.

- Thời gian sau chiến tranh: Đề tài chiến tranh trong phim truyện Việt Nam được khai thác ở tầng hiện thực sâu hơn. Các nhân vật phim truyện đề tài chiến tranh của Việt Nam giống như trong thời gian chiến tranh không chỉ có người lính trực tiếp cầm súng mà bao gồm nhiều người dân với lứa tuổi khác nhau, số phận khác nhau, giới tính khác nhau, từng có phần đời trong chiến tranh, vui, buồn, mất mát, cay đắng, hạnh phúc. Nhân vật được xây dựng gần gũi với đời thường, dung dị hơn, con người hơn. Nhiều vấn đề xã hội, nhiều vấn đề đạo đức được đặt ra. Người xem hiểu hơn, thấm thía hơn bi kịch của chiến tranh, cái giá của hòa bình, cái giá của chiến thắng.

Đề tài chiến tranh trong phim truyện Mỹ gắn với quá trình nhận thức bản chất của cuộc chiến tranh Việt Nam. Các nhân vật phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam sau năm 1975 của điện ảnh Mỹ vẫn chủ yếu là người lính với sự ám ảnh của những năm tháng chiến tranh, sự phi lý, vô nghĩa, sự tàn bạo và hậu quả nặng nề của nó. Không còn câu chuyện người hùng trong các cuộc viễn chinh trong tưởng tượng nữa. Cuộc đối đầu giữa thiện và ác không chỉ được thể hiện giữa phe chính diện và phe phản diện mà được thể hiện giữa những người lính Mỹ. Nhiều vấn đề của xã hội Mỹ, những mâu thuẫn chủng tộc bộc lộ giữa những người lính Mỹ. Những trải nghiệm của lính Mỹ trên chiến trường, những mất

mát, hội chứng Việt Nam, hậu quả nặng nề của chiến tranh đã để lại những vết thương nhức nhối không dễ lành. Những thành tựu của điện ảnh Mỹ khi làm phim đề tài chiến tranh gắn liền với sự trung thực, sự nhận thức của các nhà làm phim về bản chất phi nghĩa của cuộc chiến. Người hùng được đặt trong bối cảnh đầy nghiệt ngã của hiện thực.

Đề tài chiến tranh là đề tài hấp dẫn với cả hai nền điện ảnh. Kết cục của cuộc chiến, độ lùi thời gian, cũng như hậu quả của chiến tranh đã cho các nhà điện ảnh của cả hai nước có cái nhìn trung thực hơn, sâu sắc hơn, nhân bản hơn về những gì đã qua.

- Trong các phim truyện đề tài chiến tranh các nhà điện ảnh Mỹ không thể không yêu đất nước mình, cũng như các nhà điện ảnh Việt Nam không bao giờ đi ngược lại lý tưởng, giá trị của dân tộc mình nhưng từ các tác phẩm thành công có thể thấy họ có điểm chung khi xây dựng nhân vật phim: chiến tranh là bi kịch không đáng có của con người và của xã hội loài người. Người xem cảm nhận được khát vọng hòa bình, phản đối chiến tranh.

Tiểu kết chương 3

Trong dòng phim làm về đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ, người ta chia làm 2 giai đoạn: giai đoạn chiến tranh trước năm 1975 và giai đoạn sau chiến tranh, sau năm 1975.

Trước năm 1975, điện ảnh Mỹ ít làm trực tiếp về chiến tranh Việt Nam, duy nhất, nổi tiếng nhất chỉ có phim *Mỹ nổi xanh*, phim ủng hộ chiến tranh xâm lược của Mỹ ở Việt Nam. Nhưng đây cũng là phim gây tranh cãi, bị dư luận phê phán gay gắt bởi nó tô hồng cuộc chiến, mô tả người lính Mỹ tham gia chiến tranh giống như cuộc viễn chinh hoành tráng [69]. Hình tượng người anh hùng cá nhân vốn là một truyền thống và nét đẹp riêng trong cả văn hóa lẫn nghệ thuật

Mỹ đã không thể phát huy. Người hùng Mỹ trong phim được xây dựng như một đáng cứu thế trên một cái nền giả tạo. Các nhân vật phản diện được khắc họa như những kẻ “phi nhân” và “vô diện” - như một đám đông dã man, làm nhiều việc vô đạo đức, đi ngược lại xu thế tiến bộ chung của xã hội loài người.

Sau chiến tranh có nhiều xu hướng khác nhau khi các nhà điện ảnh Mỹ khai thác đề tài chiến tranh Việt Nam. Có xu hướng phản ánh hiện thực trần trụi của cuộc chiến, sự tàn nhẫn vô đạo đức của chiến tranh, những cơn ác mộng của người Mỹ, những trải nghiệm kinh hoàng và có xu hướng làm phim ngược lại, xuyên tạc sự thật, mong muốn xoa dịu những vết thương, làm sống lại những huyền thoại người hùng Mỹ không thể có trong chiến tranh Việt Nam. Tác giả những bộ phim theo xu hướng này mong Người hùng đầy sắc màu huyền thoại của họ sẽ trở lại (phim *Rambo, Máu đỏ lần đầu* sản xuất năm 1985).

Nhiều bộ phim của điện ảnh Mỹ phản ánh chân thực cuộc chiến tranh Việt Nam đã có những thành công mà người xem hết sức ngưỡng mộ.

Nhân vật trong các phim thành công không còn là đáng cứu thế như trong phim *Mũ nồi xanh* nữa. Họ là nhân vật của một cuộc chiến vô nghĩa, nhân vật nếm trải cay đắng và nhận ra sự vô nghĩa của cuộc chiến, nhận ra bộ mặt kinh hoàng man rợ của chiến tranh (phim *Người săn hươu, Trung đội, Giờ tận thế*). Họ là nhân vật của thời hậu chiến, nhân vật của những chấn thương tinh thần đau đớn, dằn vặt, không dễ lành, mặc cảm tội lỗi, nhân vật của hội chứng Việt Nam trong lòng nước Mỹ (Phim *Sinh ngày mùng 4 tháng 7, Trở về, Trời và đất*).

Các bộ phim về chiến tranh Việt Nam của Mỹ ít tập trung vào một nhân vật chính - điều thường thấy, thường hay được thiết lập trong cốt truyện kinh điển của Hollywood. Phim về chiến tranh Việt Nam của Hollywood có sự đa dạng về nhân vật, ít đưa hình ảnh về một nhân vật trung tâm, nhất là các phim chiến đấu

(Combat Film). Nhân vật các phim đa dạng được mô tả tròn đầy cả đời sống cá nhân và đời sống nghĩa vụ quốc gia. Cá tính nhân vật được khai thác triệt để tạo nên sức hút, sự ám ảnh và chi tiết hiện thực vờ vờ ở nhân vật. Thủ pháp hồi tưởng khắc họa được nhân vật nhiều chiều, con người luôn có ký ức, luôn có sự liên tưởng so sánh. Tự sự đã góp phần tạo nên tính thuyết phục trong các câu chuyện phim.

Kiểu nhân vật vẫn là nhân vật anh hùng, (khác thường về trí tuệ, bản lĩnh, khả năng xử lý tình huống...) nhưng được đặt trong các tình huống đầy nghiệt ngã, khốc liệt của một chiến tranh mà chính người hùng cảm nhận được sự vô nghĩa của nó. Nhân vật người hùng có sự thay đổi trên nhiều bình diện sắc thái: từ người hùng tham gia cuộc chiến trở thành người hùng chống lại cuộc chiến, dũng cảm đấu tranh nói lên sự thật, lẽ phải. Người hùng rơi vào tình thế bi đát, may rủi, tưởng chiến thắng nhưng thành thất bại... Không có hình tượng người hùng đẹp, chân thực sống động, mang giá trị mà người Mỹ tự hào trên thực tế của một cuộc chiến tranh phi nghĩa.

Điều gì đã làm nên sự biến đổi nhân vật trong các bộ phim truyện thành công về đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh Mỹ sau năm 1975? Chắc chắn có nhiều cách lí giải nhưng không thể không nói tới hiện thực và hậu quả của chiến tranh Việt Nam, hội chứng Việt Nam đã tác động mạnh mẽ tới cách lựa chọn nhân vật, diễn tả nhân vật. Không ít cựu chiến binh chiến tranh Việt Nam đã trở thành nhà văn, nhà điện ảnh, kể lại những trải nghiệm thực tế của mình. Không thể không kể đến truyền thống đề cao cá nhân của văn hóa Mỹ, truyền thống của Hollywood và khả năng tự điều chỉnh của họ để nhân vật người hùng truyền thống luôn giữ được hơi thở của hiện thực, có sức sống trên màn ảnh. Không thể không nói tới sức mạnh tiềm tàng của một nền điện ảnh lớn, một nền điện ảnh có những nghệ sĩ dám nhìn thẳng vào sự thật và sự công bằng.

Thành tựu và những hạn chế của điện ảnh Mỹ trong việc xây dựng nhân vật trong các bộ phim đề tài chiến tranh Việt Nam để lại cho chúng ta những hiểu biết sâu sắc về chiến tranh qua cái nhìn của phía bên kia và để lại những kinh nghiệm quý trong việc xử lý đề tài và nhân vật đề tài chiến tranh.

KẾT LUẬN

Cùng là một cuộc chiến nhưng tính chất cuộc chiến có thể không đồng nhất, ở một phía, đó là cuộc chiến nhằm can thiệp, xâm lăng, phía khác, đó là cuộc chiến vĩ đại, vệ quốc. Ở góc nhìn khác nhau, các nhà làm phim có thể làm ra những bộ phim có cùng đề tài nhưng chủ đề, tư tưởng, cốt truyện, hình tượng nhân vật hoàn toàn khác, thậm chí đối lập nhau.

Với tính chất là cuộc chiến bảo vệ tổ quốc, thống nhất đất nước, nền điện ảnh Cách mạng Việt Nam trở thành vũ khí văn hóa hiệu quả, mỗi người nghệ sĩ là một chiến sĩ trên mặt trận chống thù. Chiến tranh Việt Nam là đề tài lớn cho điện ảnh Việt Nam. Tuy nhiên, có sự biến đổi nhất định của dòng phim truyện này sau năm 1975 (mốc thời gian Việt Nam chiến thắng trong cuộc chiến). So với trước năm 1975, đề tài chiến tranh được mở rộng; ngoài cảm hứng sử thi, cảm hứng về sự chiến thắng, còn có cảm hứng thế sự, nhiều trăn trở; nghệ thuật xây dựng nhân vật sâu sắc hơn, chú trọng tính cách nhân vật, nhân vật kẻ thù bước đầu được khắc họa nhiều chiều... tập thể anh hùng luôn được chú trọng khắc họa. Tập thể nhân vật anh hùng, đó thực sự là nền tảng sức mạnh của quân và dân ta trong cả thực tế và nghệ thuật. Trên cái nền chung ấy đã có những bộ phim, những cái nhìn cận cảnh về con người cá nhân, số phận cá nhân, những góc khuất trong những bối cảnh nghiệt ngã khác nhau của chiến tranh như một sự nghiên ngẫm về hiện thực, con người và chiến tranh, chung và riêng, được và mất, cái giá của chiến thắng.

Nhân vật trong các phim truyện đề tài chiến tranh của điện ảnh Việt Nam không chỉ có người lính mà còn có người dân. Bởi cuộc chiến tranh của chúng ta là cuộc chiến toàn dân tham gia. Sau chiến tranh, nhiều góc khuất đã được mổ xẻ. Đề tài và con người trong chiến tranh vẫn là món nợ tinh thần đối với lịch sử của điện ảnh Việt Nam.

Phim Mỹ đề tài chiến tranh Việt Nam thời kì trước năm 1975 không nhiều về số lượng, chủ yếu với mục đích cổ vũ, kêu gọi ủng hộ Mỹ trong cuộc chiến phi nghĩa, không nhiều thành tựu nghệ thuật, thậm chí bị phê phán là bóp méo sự thật, nhiều điểm hoang đường. Motip anh hùng, người hùng kiểu Hollywood không tìm được đất sống trên hiện thực cuộc chiến tranh phi nghĩa mà Mỹ tiến hành. Nhận thức về tính chất cuộc chiến tranh Việt Nam chi phối cách lựa chọn xây dựng nhân vật. Sau năm 1975, dòng phim này xuất hiện hai xu hướng chính, xu hướng hiện thực chân thực, phản chiến và xu hướng tìm lại những giá trị, những huyền thoại đã mất ca ngợi người lính Mỹ nhằm tô hồng xét lại sử chiến tranh Việt Nam. Sự phân hóa phức tạp của dòng phim này của Mỹ là ở sự phức tạp của lòng người, cũng là sự mâu thuẫn giữa hiện thực chân thực, nghệ thuật chân chính và yếu tố chính trị...

Nhiều bộ phim truyện Mỹ làm về đề tài chiến tranh Việt Nam đã được người xem đánh giá cao. Đó là những bộ phim làm chân thực về chiến tranh Việt Nam. Đã có sự biến đổi về nhân vật trong các bộ phim. Họ không kể về những người lính Mỹ đến Việt Nam như những anh hùng cứu thế mà kể về những người hùng, nạn nhân của cuộc chiến vô nghĩa, phi nhân tính. Các nhà điện ảnh không ngại đã phơi bày hiện thực kinh hoàng bi đát, những bi kịch thể chất và tinh thần mà người lính phải chịu, sự bế tắc, hoang mang, sự đổ vỡ niềm tin, nhưng chấn thương không gì chữa nổi và hậu quả cuộc chiến...

Nhìn chung, do bối cảnh chính trị, kinh tế, văn hóa thay đổi, do kết cục của cuộc chiến, độ lùi thời gian và tự thân sự phát triển và khả năng tự điều chỉnh của hai nền điện ảnh, phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của Điện ảnh Việt Nam và Điện ảnh Mỹ đều có sự biến đổi về nhân vật từ sau năm 1975.

Điện ảnh Việt Nam và điện ảnh Mỹ khác nhau về lịch sử hình thành phát triển, khác nhau về quy mô, tiềm lực, khác nhau về truyền thống văn hóa, khác nhau về thành tựu trên con đường phát triển, khác nhau cả cách khai thác đề tài chiến tranh Việt Nam. Nhưng từ các bộ phim thành công của điện ảnh hai nước về đề tài chiến tranh Việt Nam sau năm 1975 có thể thấy một điểm chung: Chiến tranh bao giờ cũng là bi kịch của con người, là bi kịch không đáng có của xã hội loài người. Từ số phận các nhân vật bao giờ cũng vang lên tiếng nói sâu xa phản đối chiến tranh.

Với những mảng màu khác nhau, tất cả đã làm nên một bức tranh hoàn thiện về cuộc chiến với rất nhiều mất mát, thương đau, tinh thần dân tộc quật cường của người Việt Nam, nỗi đau của người dân, người lính Mỹ... khi người Mỹ tham gia cuộc chiến vô nghĩa. Qua sự biến đổi nhân vật ấy, chúng ta thấy nghệ thuật điện ảnh luôn nhịp bước và phản ánh kịp thời hiện thực cuộc sống, có giá trị cổ vũ, động viên, giá trị nhận thức và cả giá trị dự báo tương lai. Phim về chiến tranh luôn chứa đựng những bài học lịch sử vô giá. Sự biến đổi nhân vật trong những phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam của điện ảnh cả hai nước giúp chúng ta nhận ra chân lí giản đơn và sâu sắc: Chính nghĩa luôn là nền tảng của những lí tưởng cao đẹp, có lí tưởng cao đẹp mới thực sự có những tác phẩm điện ảnh còn mãi với thời gian.

Nghiên cứu thành tựu sự phát triển và biến đổi cũng như hạn chế của điện ảnh Mỹ chúng ta có thêm hiểu biết sâu sắc hơn về hiện thực chiến tranh Việt Nam từ cái nhìn phía bên kia, đồng thời thành tựu và hạn chế đó cũng là những

kinh nghiệm quý báu đối với chúng ta trong việc xây dựng những tác phẩm phim truyện đề tài chiến tranh Việt Nam. Bởi điều dễ hiểu là đối với văn học nghệ thuật Việt Nam, trong đó có điện ảnh, chiến tranh vẫn là một đề tài lớn, vẫn là một món nợ tinh thần đối với những người làm điện ảnh Việt Nam.

**DANH MỤC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC ĐÃ CÔNG BỐ
LIÊN QUAN ĐẾN ĐỀ TÀI LUẬN ÁN**

1. Thế giới nhân vật trẻ thơ trong phim “Mẹ vắng nhà” Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật số 423 Tháng 9/2019 [Tr.63-Tr.65]
2. Chất thơ trong phim “Ngã ba Đồng Lộc” Tạp chí Nghiên cứu Sân khấu và Điện ảnh số 21 | 2019 [Tr.53-Tr.57]
3. Giò là tận thế, một chiêm nghiệm về cuộc chiến tranh Việt Nam Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật số 425 Tháng 9/2019 [Tr.67-Tr.70]

TÀI LIỆU THAM KHẢO

I. TÀI LIỆU TIẾNG VIỆT

1. A. Seitlen, (1968), *Lao động nhà văn tập II*, Nhà xuất bản Văn học.
2. An.Đrê Mốp, (2004), *Điểm hình hoá trong nghệ thuật*, Trường Đại học Sân khấu điện ảnh Hà Nội dịch và xuất bản.
3. Lại Nguyên Ân biên soạn (2017), *150 Thuật ngữ văn học*, Nhà xuất bản Văn học.
4. Trần Văn Cang biên soạn và dịch thuật, (1996), *Nghệ thuật quay phim Video*, Nhà xuất bản Trẻ.
5. Trường Chinh, (1975), *Cách mạng dân tộc dân chủ nhân dân Việt Nam tập 2*, Nhà xuất bản Sự Thật.
6. Phạm Thị Chinh, (2010), *Lịch sử Mỹ thuật Thế giới*, Nhà xuất bản Đại học Sư phạm Hà Nội.
7. David Bordwell - Kristin Thompson, (2008), *Nghệ thuật Điện ảnh* (Đỗ Thu Hà, Nguyễn Liên, Nguyễn Kim Loan, Ngô Tự Lập, Trần Nho Thìn, Trần Hải Yến dịch), Công ty cổ phần in Phúc Yên.
8. Lê Dân, (2008), *Đóng phim là thế nào?*, Nhà xuất bản Văn hóa Sài Gòn.
9. Nguyễn Văn Dân, (2003), *Lý luận văn học so sánh*, Nhà xuất bản Đại học Quốc gia Hà Nội.
10. Lê Thị Dương, (2016), *Chuyển thể văn học - điện ảnh*, Nhà xuất bản Khoa học xã hội.
11. Lê Văn Dương - Lê Đình Lục - Lê Hồng Văn, (2007), *Mỹ học đại cương*, Nhà xuất bản Giáo dục.
12. Bùi Đăng Duy - Nguyễn Tiến Dũng, (2006), *Triết học Mỹ*, Nhà xuất bản Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh.
13. Phan Cự Đệ sưu tầm, tuyển chọn, (1984), *Tuyển tập Đặng Thai Mai tập 2*, Nhà xuất bản Văn học

14. Trần Độ, (1986), *Văn hoá văn nghệ trong Cách mạng Xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam*, Nhà xuất bản Văn hoá.
15. Ernst Gombrich, (2020), *Câu chuyện nghệ thuật*, Nhà xuất bản Dân trí.
16. Erika Fischer – Lichte, (1997), *Ký hiệu học nghệ thuật Sân khấu, điện ảnh*, Viện Nghệ thuật và Lưu trữ Điện ảnh Việt Nam xuất bản.
17. Georges Sadoul, (1987), *Lịch sử Điện ảnh thế giới*, Nhà xuất bản Ngoại văn và Trường đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội
18. Graham Robert - Heathr Wallis, (2015), *Nhập môn về phim*, Viện Sân khấu Điện ảnh Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội xuất bản.
19. Lê Sĩ Giáo (chủ biên), (2011), *Dân tộc học đại cương*, Nhà xuất bản Giáo dục Việt Nam.
20. Lê Bá Hán - Trần Đình Sử - Nguyễn Khắc Phi, (2004), *Từ điển thuật ngữ văn học*, Nhà xuất bản Giáo dục.
21. Phan Thị Bích Hà, (2007), *Văn học nghệ thuật truyền thống với phim truyện*, Nhà xuất bản Văn hóa – Thông tin
22. Lê Mậu Hãn (chủ biên), (2001), *Đại cương lịch sử Việt Nam tập 3*, Nhà xuất bản Giáo dục
23. Heghen, (1998), *Mỹ học* (Phan Ngọc dịch), Nhà in Khoa học và Công nghệ.
24. Trần Thanh Hiệp, (2003), *Điện ảnh của nhu cầu phát triển văn hóa*, Nhà xuất bản Văn học.
25. Đoàn Thị Việt Hoà, (2012), *Luận văn Đề tài chiến tranh trong phim truyện Việt Nam giai đoạn từ năm 2000 đến nay*, Đại học Sân khấu điện ảnh Hà Nội.
26. Iec - gi Te - plic, (1978), *Lịch sử điện ảnh thế giới*, Nhà xuất bản Văn hóa

27. Ingo Petzke, (2011), *Từ Đường Làng đến đại lộ Hollywood Philip Noyce*, Nhà xuất bản Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh.

28. Phan Kế Hoành - Huỳnh Lí, (1978), *Bước đầu tìm hiểu lịch sử kịch nói Việt Nam*, Nhà xuất bản Văn hóa.

29. Lưu Duy Hùng, (2005), *Luận văn Vai trò của sự kiện trong cốt truyện phim*, Đại học Sân khấu điện ảnh Hà Nội.

30. Đỗ Văn Khang (chủ biên), (2004), *Mỹ học Mác - Lênin*, Nhà xuất bản Đại học Sư phạm.

31. Khu di tích Hồ Chí Minh tại Phủ chủ tịch, (2011), *Bác Hồ với nghệ sĩ*, Nhà xuất bản Văn hóa - Thông tin

32. Trần Luân Kim, *Phương pháp phê bình điện ảnh*, Nhà xuất bản Văn học, trường Đại học Sân khấu Điện ảnh Hà Nội.

33. Trần Luân Kim (chủ biên), (1995), *Đạo diễn điện ảnh thế giới*, Viện nghệ thuật và lưu trữ điện ảnh Việt Nam.

34. Trần Luân Kim, (2015), *Đời sống nghệ thuật*, Nhà xuất bản Văn học.

35. Trần Luân Kim (chủ biên), (2010), *Trà Giang - Nghệ sĩ nhân dân, diễn viên điện ảnh*, Viện Phim Việt Nam.

36. Trần Luân Kim, (2013), *Hiện thực sáng tạo*, Nhà xuất bản Văn hóa – Thông tin.

37. Kristin Thompson - David Bordwell, (2007), *Lịch sử Điện ảnh thế giới* (Trần Kim Chi, Đỗ Thu Hà, Đỗ Thu Hiền, Nguyễn Liên, Nguyễn Phương Liên, Nguyễn Kim Loan, Lê Nguyên Long, Trần Thu Yên dịch), Nhà xuất bản Đại học Quốc gia Hà Nội

38. Ngô Phương Lan, (1998), *Đồng hành với màn ảnh*, Nhà xuất bản Văn hóa - Thông tin.

39. Ngô Phương Lan, (2005), *Tính hiện đại và tính dân tộc trong điện ảnh Việt Nam*, Nhà xuất bản Văn hóa - Thông tin và Viện Văn hóa Thông tin xuất bản.

40. Nguyễn Mạnh Lâm - Trần Duy Hinh - Trần Trung Nhân, (2002), *Văn học dân gian và nghệ thuật tạo hình điện ảnh*, Nhà xuất bản Văn học.
41. Lê Hồng Lâm biên soạn, (2009), *Chơi cùng cấu trúc*, Nhà xuất bản Văn hóa Sài Gòn.
42. Lê Hồng Lâm, (2018), *101 bộ phim Việt Nam hay nhất*, Nhã Nam và Nhà xuất bản Thế giới xuất bản.
43. Linda Seger, (1998), *Làm thế nào để sáng tác một kịch bản hay*, Trung tâm Nghiên cứu Nghệ thuật và Lưu trữ Điện ảnh Việt Nam.
44. Đỗ Long - Đức Uy, (2004), *Tâm lí học dân tộc*, Nhà xuất bản Đại học quốc gia Hà Nội.
45. Nguyễn Văn Long (chủ biên), (2008), *Văn học Việt Nam hiện đại tập II (từ sau Cách mạng tháng Tám 1945)*, Nhà xuất bản Đại học Sư phạm Hà Nội.
46. Lê Cẩm Lượng, (2002), *Luận văn Những đổi mới của phim truyện Việt Nam về đề tài chiến tranh từ sau năm 1975*, Đại học Sân khấu điện ảnh Hà Nội.
47. Phương Lựu, (1989), *Tinh hoa lí luận văn học cổ điển Trung Quốc*, Nhà xuất bản Giáo dục.
48. Phương Lựu chủ biên, (2010), *Lí luận văn học tập 1*, Nhà xuất bản Đại học Sư phạm.
49. Phương Lựu (chủ biên), (2012), *Lí luận văn học tập 3*, Nhà xuất bản Đại học Sư phạm.
50. Macxen Mactanh, (1985), *Ngôn ngữ Điện ảnh* (Nguyễn Hậu dịch), Cục Điện ảnh.
51. Nguyễn Thị Thanh Mai, (2015), *Luận văn Ấn dụ trong phim truyện điện ảnh Việt Nam*, Đại học Sân khấu điện ảnh Hà Nội.
52. Hồ Chí Minh, (1981), *Văn hoá nghệ thuật cũng là một mặt trận*, Nhà xuất bản Văn học.

53. Lê Minh, (2011), *Khi đạo diễn trẻ già dặn*, Nhà xuất bản Văn hóa Sài Gòn.
54. Lã Nguyên, (2017), *Lí luận văn học, những vấn đề hiện đại*, Nhà xuất bản Đại học Sư phạm.
55. Nhiều tác giả, (1974), *Tập phê bình phim Từ chung một dòng sông*, Nhà xuất bản Văn hoá.
56. Nhiều tác giả, (1998), *Đạo diễn phim truyện Việt Nam tập 1*, Trung tâm Nghiên cứu và Lưu trữ Điện ảnh Thành phố Hồ Chí Minh xuất bản
57. Nhiều tác giả, (2019), *Đạo diễn phim truyện Việt Nam tập 1*, Viện Phim Việt Nam, Nhà xuất bản Hội nhà văn.
58. Nhiều tác giả, (2003), *Lịch sử điện ảnh Việt Nam tập 1*, Cục điện ảnh xuất bản.
59. Nhiều tác giả, (2005), *Lịch sử điện ảnh Việt Nam tập 2*, Cục điện ảnh xuất bản.
60. Nhiều tác giả, (2003), *Nửa thế kỷ Điện ảnh Cách mạng Việt Nam*, Viện Nghệ thuật và Lưu trữ Điện ảnh Việt Nam và Nhà xuất bản Văn hóa Thông tin xuất bản.
61. Nhiều tác giả, (2007), *Hành trình nghiên cứu điện ảnh Việt Nam*, Nhà xuất bản Văn hoá thông tin.
62. Nhiều tác giả, (1994), *Điện ảnh và bản sắc văn hoá dân tộc*, Nhà xuất bản Văn hoá - Thông tin. Nguyễn Thị Nhung, (2014), *Luận văn Sự vận động của cái bi trong tiểu thuyết viết về chiến tranh từ 1945 đến nay (Khảo sát qua một số tác phẩm tiêu biểu)*, Đại học Sư phạm Hà Nội.
63. Nhiều tác giả, (1961), *Văn học với điện ảnh* (Mai Hồng dịch), Nhà xuất bản Văn học.
64. Hải Ninh, (2012), *Đạo diễn Hồng Sến - Con người và tác phẩm*, Viện Phim Việt Nam.

65. Hải Ninh, (2006), *Điện ảnh, những dấu ấn thời gian*, Nhà xuất bản Văn hóa – Thông tin.
66. Hải Ninh, (2006), *Điện ảnh Việt Nam trên những nẻo đường của điện ảnh thế giới*, Nhà xuất bản Văn hóa – Thông tin.
67. Ô Phơ Nitrai - Gơ Bơ Rastni cốp, (1985), *Nền tảng cơ bản của Nghệ thuật Điện ảnh*, Nhà xuất bản Min- sơ-cơ.
68. Pat P.Miller, (2009), *Cảm nang thư ký trường quay* (Khải Hoàng, Dạ Thảo, Ngọc Châu, Vinh Sơn dịch), Nhà xuất bản Văn hóa Sài Gòn.
69. Peter Ettedgui, (2011), *Khung hình tự sự* (Luu Hoàng Linh dịch), Nhà xuất bản Tổng hợp TP.HCM.
70. Vũ Ngọc Phan, (2003), *Tục ngữ cao dao dân ca Việt Nam*, Nhà xuất bản Văn học.
71. Ray Frensham, *Teach yourself Screenwriting*, Đại học Khoa học xã hội và nhân văn, Dự án điện ảnh
72. Ray Frensham, (2010), *Tự học viết kịch bản phim* (Trịnh Minh Phương dịch), Nhà xuất bản Tri thức xuất bản.
73. R.Walter, (1995), *Kỹ thuật viết kịch bản điện ảnh và truyền hình* (Đoàn Minh Tuấn, Đặng Minh Liên dịch), Nhà xuất bản Văn hóa.
74. Trần Đình Sử, (1995), *Thi pháp thơ Tố Hữu*, Nhà xuất bản Giáo dục.
75. Trần Đình Sử (chủ biên), (2015), *Lí luận văn học tập 2*, Nhà xuất bản Sư phạm.
76. Trần Đình Sử (chủ biên), (2015), *Tự sự học, một số vấn đề lý luận và lịch sử* Nhà xuất bản Đại học Sư phạm.
77. Trần Đình Sử (chủ biên), (2018), *Tự sự học - Lí thuyết và ứng dụng*, Nhà xuất bản Giáo dục Việt Nam.
78. Syd Field, (2005), *Kim chỉ nam giải quyết những vấn đề khó cho biên kịch điện ảnh*, Nhà xuất bản Văn hóa - Thông tin Hà Nội.

79. Vũ Ngọc Thanh, (2015), *Điện ảnh học – Lí luận và thực tiễn*, Nhà xuất bản Chính trị Quốc gia.

80. Tất Thắng, (2002), *Sân khấu truyền thống từ chức năng giáo huấn đạo đức*, Nhà xuất bản Khoa học xã hội.

81. Nguyễn Phan Thọ (chủ biên), (1987), *Nghệ thuật Sân khấu*, Viện Sân khấu

82. Phan Bích Thủy, (2014), *Từ tác phẩm văn học đến tác phẩm điện ảnh*, Nhà xuất bản Mỹ thuật và Hội Điện ảnh Việt Nam xuất bản,

83. Timothy Corigan, (2013), *Điện ảnh và Văn học*, (Nguyễn Thu Hà, Trần Phương Hoàng, Huyền Vũ, Trần Lê Minh dịch), Nhà xuất bản Thế giới.

84. Timothy Corigan, (2011), *Hướng dẫn viết về phim*, Nhã Nam và Nhà xuất bản Tri thức xuất bản.

85. Đoàn Minh Tuấn, (2008), *Những vấn đề lí luận kịch bản phim*, Nhà xuất bản Văn hóa - Thông tin.

86. Minh Tùng-Phuong Lan-Vinh Sơn, (2011), *Từ vừng điện ảnh*, Nhà xuất bản Tổng hợp TP.HCM.

87. Tom Holden - Paul Lucey - Richie, *Tài liệu biên kịch*, Đại học Khoa học xã hội và nhân văn, Dự án điện ảnh

88. Tsec-nur-sep-xki, (1962), *Quan hệ thẩm mỹ của nghệ thuật đối với hiện thực*, Nhà xuất bản Văn hoá Nghệ thuật.

89. Viện Triết Học dịch, (1996), *Từ điển Triết học Phương Tây hiện đại*, Nhà xuất bản Khoa học xã hội.

90. X.X.Mô-Cun-Xki chủ biên, (1978), *Lịch sử Sân khấu thế giới Tập I-II-II* (Đức Nam, Hoàng Oanh, Hải Dương dịch), Nhà xuất bản Văn hoá.

91. John W.Bloch - William Fadiman, (1995), *Tài liệu Kịch bản Điện ảnh Mỹ* (Đương Minh Đầu dịch), Nhà máy in Báo QDDND2.

92. John W. Bloch - William Fadiman - Lois Peyser, (1996), *Nghệ thuật viết kịch bản điện ảnh* (Dương Minh Đầu dịch), Viện Nghệ thuật và Lưu trữ điện ảnh Việt Nam.

93. Warren Buckland, (2011), *Nghiên cứu phim* (Phạm Ninh Giang dịch), Nhà xuất bản Tri thức.

94. X. Frei Lich, (1986), *Tiết điện vàng điện ảnh*, Nhà xuất bản Nghệ thuật Moscowa.

II. TÀI LIỆU TIẾNG ANH

95. Adair, Gilbert, *Hollywood's Vietnam: From "The Green Berets" to "Apocalypse Now" - Việt Nam của Hollywood: từ "Mũ nồi xanh" đến "Giờ là tận thế"* New York: Proteus. 1981

96. Anderegg, Michael A, *Inventing Vietnam: The War in Film and Television- Khám phá Việt Nam: chiến tranh qua phim ảnh và truyền hình*, Philadelphia, PA Temple University Press, 1991, ISBN 0-87722-861-2

97. Annelies Colpaert; *Trauma versus Realism in Vietnam War Narratives- Tổn thương và tính hiện thực trong lối dẫn chuyện về chiến tranh Việt Nam*; Master's Thesis ;Ghent University; Faculty of Arts and Philosophy, 2010

https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/852/RUG01-001457852_2011_0001_AC.pdf

98. Auster, Albert, and Leonard Quart, *How the War Was Remembered: Hollywood and Vietnam - Người ta nhớ về chiến tranh như thế nào: Hollywood và Việt Nam* New York: Praeger, 1988.

99. Baran Daniş *Apocalypse Now- Pro-war sentiments in "Anti - War Film - Giờ là tận thế những ẩn ý ủng hộ chiến tranh trong một bộ phim mang màu sắc phản chiến*

Luận văn thạc sĩ 2007 Khoa truyền thông và thiết kế, Đại học Mỹ thuật, Trường tổng hợp Bilkent (Thổ Nhĩ Kỳ)

100. Bradford, Laurence, *Pop culture dictates the American version of the Vietnam War*". Inside Investor. 2013

101. Bergan, Ronald. *Francis Coppola*. London: Orion, 1998, trang 53

102. Eusebio V. Llacer và Esther Enjuto, *Coping Strategies: Three Decades of Vietnam War in Hollywood - Chiến lược kiểu mẫu: ba thập kỷ phim chiến tranh Việt Nam ở Hollywood* ; Film-Historia, Vol. VIII, No.1 (1998): 3-27
www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/Art.Llacer_Enjuto.pdf

103. Ferguson, Laura Kicking the Vietnam syndrome? Collective memory of the Vietnam War in fictional American cinema following the 1991 Gulf War. Phản đối hội chứng Việt Nam? Sự tập ký ức về chiến tranh Việt Nam trong các phim hư cấu của Mỹ sau chiến tranh vùng Vịnh 1991

Chuyên đề cho luận án tiến sĩ 2011, College of Arts, University of Glasgow
<http://theses.gla.ac.uk/2672/1/2011fergusonphd.pdf>

104. FilmReference.com, *Vietnam War: American Cinema after the War - Chiến tranh Việt Nam: Điện ảnh Mỹ sau cuộc chiến*
<http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Vietnam-War-AMERICAN-CINEMA-AFTER-THE-WAR.html>

Tải về ngày 30/7/2015

105. G. Arnold, *Five Movies About the Vietnam War Worth Seeing*- Năm bộ phim chiến tranh Việt Nam nên xem

<http://breadandcircusnetwork.wordpress.com/2007/11/11/5-movies-about-the-vietnam-war-worth-seeing/>Tải về ngày 08/07/2014

106. Gene Siskel, *The Vietnam War: Three Films Hollywood Made With Honor*- Chiến tranh Việt Nam: ba bộ phim Hollywood được làm nghiêm túc

http://articles.chicagotribune.com/1985-04-28/entertainment/8501250766_1_vietnam-war-commercial-feature-films-vietnam-era/Tải về ngày 08/07/2014

107. Hixon, Walter, *Historical memory and representations of the Vietnam War- Ký ức lịch sử và những biểu hiện về chiến tranh Việt Nam*, Garland Publishing, 2000, ISBN 0-8153-3536-9

108. Kinder, Marsha "The Power of Adaptation in *Apocalypse Now*." *Film Quarterly* 33 (1979-1980): 12-20.

109. Mark Cronlund Anderson; How to win the Vietnam war: More Rambo - Làm thế nào để chiến thắng cuộc chiến tranh Việt Nam: Cần nhiều hơn những Rambo

West East Journal of Social Sciences-August 2013 Volume 2 Number 2; mark.anderson@uregina.ca

110. Lawrence Suid, *Hollywood and Vietnam- Hollywood và Việt Nam*
<http://filmcomment.com/article/hollywood-andfi?src=longreadsfil>Tài về
ngày 08/07/2014

111. Linda Dittmar, Gene Michaud, *From Hanoi to Hollywood: the Vietnam War in American film- Từ Hà nội tới Hollywood: chiến tranh Việt Nam trong các bộ phim Mỹ*, Rutgers University Press, 1990, ISBN 0-8135-1586-6

112. McKenzie, Ashlie P, *Casualties of war: The demasculinization of the Vietnam veteran in American film- Tổn thất chiến tranh: sự phá hủy nam tính của các cựu chiến binh Việt Nam trong những bộ phim Mỹ* M.A University of Houston -clear lake 2010, 102 pages; 1484907

<http://armchairc.blogspot.com/2011/06/brian-de-palma-casualties-of-war.html>, Tài về ngày 30/07/2015

113. Owen W. Gilman, Jr. and Lorrie Smith, Eds, *America Rediscovered: Critical Essays on Literature and Film of the Vietnam War - Tìm lại nước Mỹ: những bài luận nghiên cứu văn học và điện ảnh nói về chiến tranh Việt Nam* New York: Garland Publishing, Inc. 1990.

114. Philip D. Beidler, *Re-Writing America: Vietnam Authors in Their Generation - Viết lại lịch sử nước Mỹ - những tác giả Việt*

115. SHAO Bing-qing, LIU Xiao *The Vietnam War in the New Century: The Evolution of Apocalypse Now Redux (2001) in Narrative Perspective- Chiến tranh Việt Nam trong thế kỷ mới: Sự thay đổi lối dẫn chuyện của phim của Giờ là tận thế bản bổ sung (2001)*

National University of Defense Technology, Changsha, China

Journal of Literature and Art Studies, February 2015, Vol. 5, No. 2, 100-106

116. Sylvia Shin Huey Chong ; *Restaging the War: "The Deer Hunter" and the Primal Scene of Violence Đưa cuộc chiến tranh lên màn ảnh: Bộ phim Người săn hươu và Cảnh bạo lực nguyên thủy*

Cinema Journal, Vol. 44, No. 2 (Winter, 2005), pp. 89-106

117. Svenja Fehlhaber, *The Anti-Experience as Cultural Memory: Francis Ford Coppola's Apocalypse Now and the Vietnam War*

<http://www.aspeers.com/2013/fehlhaber?fulltext> Tải về ngày 30/07/2015

118. Taylor, Mark, *The Vietnam War in History, Literature, and Film- Cuộc chiến tranh Việt Nam qua Lịch sử, văn học và điện ảnh*, University of Alabama Press, 2003, ISBN 0-8173-1401-6

119. *The Vietnam War Through the Eyes of American Filmmakers- Chiến tranh Việt Nam dưới góc nhìn của các nhà làm phim Mỹ*

<http://news.bbc.co.uk/dna/place-lancashire/plain/A781724> Tải về ngày 08/07/14

120. Tony Williams, *Viet Nam War Studies: A Cultural Materialist - Nghiên cứu về Việt Nam: Góc độ văn hóa duy vật*

http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Texts/Reviews/Williams_VN_War_Stud_02.html Tải về ngày 22/06/2015

121. Tomasulo, Frank P" *The Politics of Ambivalence: Apocalypse Now as Prowar and Antiwar Film.- Tính lưỡng đê trong chính trị: Phim Giờ là tận thế là phim vừa ủng hộ vừa chống chiến tranh* Bài đăng trong cuốn " *From Hanoi to*

Hollywood: The Vietnam War American Film.- Từ Hà nội đến Hollywood: chiến tranh Việt Nam trong phim Mỹ Eds. Linda Dittmar và Gene Michaud. New Brunswick:Rutgers UP, 145-158.

122. Jani Kontra, *Vietnam by Hollywood - Three Hollywood Films as Narratives of History.- Hollywood làm phim về Việt Nam - Ba bộ phim kể lại lịch sử* University of Tampere Department of English

123. John Carlos Rowe and Rick Berg, Eds, *The Vietnam War and American Culture - Chiến tranh Việt Nam và văn hóa Mỹ*, New York: Columbia University Press, 1991.

124. Zuzana Hodbořová; *The Vietnam War, Public Opinion and American Culture- Chiến tranh Việt Nam, quan điểm đại chúng và văn hóa Mỹ. Chapter Film Production - Master Thesis, Masaryk University BRNO, Faculty of Education*

III. MỘT SỐ TRANG WEB

125. https://vi.wikipedia.org/wiki/Chi%E1%BA%BFn_tranh_Vi%E1%BB%87t_Nam

126. https://vi.wikipedia.org/wiki/K%E1%BA%BF_ho%E1%BA%A1ch_Staley-Taylor

127. https://vi.wikipedia.org/wiki/S%E1%BB%B1_ki%E1%BB%87n_T%E1%BA%BFt_M%E1%BA%ADu_Th%C3%A2n

128. https://vi.wikipedia.org/wiki/B%E1%BA%AFc_thu%E1%BB%99c

129. https://vi.wikipedia.org/wiki/Chi%E1%BA%BFn_tranh

130. <https://www.vcci.com.vn/nhung-cuoc-chien-dai-nhat-lich-su-nhan-loai>

131. https://vi.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1c_cu%E1%BB%99c_chi%E1%BA%BFn_tranh_c%C3%B3_s%E1%BB%91_th%C6%B0%C6%A1ng_vong_l%E1%BB%9Bn_nh%E1%BA%A5t

132. https://vi.wikipedia.org/wiki/Chi%E1%BA%BFn_tranh_Vi%E1%BB%87t_Nam#Chi%E1%BA%BFn_tranh_Vi%E1%BB%87t_Nam_trong_v%C4%83n_ho%C3%A1_%C4%91%E1%BA%A1i_ch%C3%BAng

133. https://vi.wikipedia.org/wiki/H%E1%BB%99i_ch%E1%BB%A9ng_Vi%E1%BB%87t_Nam

134. https://vi.wikipedia.org/wiki/Danh_s%C3%A1ch_c%C3%A1c_s%C3%A1ch_v%E1%BB%81_chi%E1%BA%BFn_tranh_Vi%E1%BB%87t_Nam

135. <https://duhocnamphong.vn/14-net-van-hoa-va-thoi-quen-cua-nguoi-my-n177.html>

136. https://vi.wikipedia.org/wiki/L%E1%BB%91i_s%E1%BB%91ng_M%E1%BB%B9

137. https://vi.wikipedia.org/wiki/T%E1%BB%95n_th%E1%BA%A5t_nh%C3%A2n_m%E1%BA%A1ng_trong_Chi%E1%BA%BFn_tranh_Vi%E1%BB%87t_Nam

138. <http://vietnamdefence.com/Home/quansuvietnam/khoinghiachientranh/Cuoc-khang-chien-chong-My-cuu-nuoc-19541975/20099/48704.vnd>

139. *The American Film Industry and Vietnam - Công nghiệp điện ảnh Mỹ và Việt Nam; Xuất bản trên tạp chí History Today, Volume 37, Issue 4, April 1987*

<https://www.historytoday.com/archive/american-film-industry-vietnam>

140. Adair, Gilbert *Hollywood's Vietnam: From "The Green Berets" to "Apocalypse Now" - Việt Nam của Hollywood: từ "Mũ nồi xanh" đến "Giờ là tận thế"* New York: Proteus.

1981 <https://rauli.cbs.dk/index.php/assc/article/viewFile/1443/1456>

141. [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Green_Berets_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Green_Berets_(film))

142. Renata Alder *Screen: 'Green Berets' as Viewed by John Wayne: War Movie Arrives at the Warner Theater - Màn ảnh: phim Mũ nồi xanh và quan điểm của đạo diễn John Wayne: phim chiến tranh Việt Nam đã lên màn ảnh Mỹ*; Thời báo Nữ Úc, xuất bản ngày 20 tháng 6 năm 1968

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=990ce1d8163ae134bc4851dfb0668383679ede> Truy cập ngày 10/10/2014

143. Simon Gelten, *Green Berets*, *Furios* movies
<http://www.furiouscinema.com/2011/12/the-green-berets/>

144. Gavin Davie; *The Hero Soldier: Portrayals of Soldiers in War Films- Người hùng là lính: Những mô tả về người lính trong các bộ phim chiến tranh* ; Thesis University of South Florida; 2011
<https://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/vàhttpsredir=1vàarticle=4259vàcontext=etd>

145. Steven Biel; *The Deer Hunter Debate: Artistic License and Vietnam War Remembrance- Tranh luận về bộ phim Người Săn Hươu: Chứng chỉ nghệ thuật và những ký ức về chiến tranh Việt Nam*

<https://brightlightsfilm.com/wp-content/cache/all/deer-hunter-debate-michael-cimino-1978-artistic-license-and-vietnam-war-remembrance/#.W4pFqST-gps>

156. Elizabeth Anne Simpson; *Dark landscape and Destructive force subversion of warrior-hero archetype in the myth destroying terrain of the Vietnam War -Bức tranh đen tối và sự lật nhào sức mạnh hủy diệt nguyên mẫu chiến binh- người hùng trong vùng đất huyền thoại của Chiến tranh Việt Nam*; Master's thesis ; University South African, Faculty of Art ; 2002

<http://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/687/dissertation.pdf;jsessionid=0C5476C8366294D6D2D508A6CD09C540?sequence=1>

147. Peter McNerney; *Apocalypse Then: Hollywood Looks Back at Vietnam - Khi ấy là tận thế: Hollywood nhìn lại Việt Nam*; *Film Quarterly*, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1979-1980), pp. 21-32 ; University of California Press Stable ; URL: <http://www.jstor.org/stable/1211973>.

148. [https://en.wikipedia.org/wiki/coming_home_\(1978_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/coming_home_(1978_film))

DANH SÁCH CÁC PHIM KHẢO SÁT

Bảng 1. Phim Việt Nam

STT	Tên phim	Đạo diễn	Năm sản xuất
Trước năm 1975			
1	Chung một dòng sông	Hồng Nghi - Hiếu Dân	1959
2	Chị Tư Hậu	Phạm Kỳ Nam	1963
3	Nỗi gió	Huy Thành - Lê Bá Huyền	1966
4	Nguyễn Văn Trỗi	Bùi Đình Hạc - Lý Thái Bảo	1966
5	Khói	Trần Vũ - Nguyễn Thụ	1967
	Cuộc chiến đấu vẫn còn tiếp diễn	Nguyễn Khắc Lợi - Hoàng Thỏi	1969
6	Chị Nhung	Nguyễn Đức Hình - Đặng Nhật Minh	1970
7	Đường về quê mẹ	Bùi Đình Hạc	1971
8	Vĩ tuyến 17 ngày và đêm	Hải Ninh	1972
9	Em bé Hà Nội	Hải Ninh	1974
Sau năm 1975			
10	Mùa gió chướng	Hồng Sến	1978
11	Cánh đồng hoang	Hồng Sến	1979
12	Mẹ vắng nhà	Nguyễn Khánh Dư	1979
13	Không có đường chân trời	Nguyễn Khánh Dư	1986
14	Cô gái trên sông	Đặng Nhật Minh	1987

15	Ngã ba Đồng Lộc	Lưu Trọng Ninh	1997
16	Đời cát	Nguyễn Thanh Vân	1999
17	Bến không chồng	Lưu Trọng Ninh	2000
18	Sống trong sợ hãi	Bùi Thạc Chuyên	2005
19	Đừng đốt	Đặng Nhật Minh	2009
20	Mùi cỏ cháy	Nguyễn Hữu Mười	2011

Bảng 2. Phim Mỹ

STT	Tên phim	Đạo diễn	Năm sản xuất
Trước năm 1975			
1	Một người Mỹ ở Việt Nam	Marshall Thompson	1964
2	Chuyến đến bến bờ Địa ngục	Will Zens	1965
3	Mũ nồi xanh	John Wayne	1968
4	Lời chào	Brian de Palma	1968
5	Những kẻ hèn nhát	Nuchten	1969
6	Chào người hùng	Arthur Penn	1969
7	Con bò câu đất sét	Tom Stern - Lane Slate	1973
Sau năm 1975			
8	Người săn hươu	Cinimo	1978
9	Trở về	Hal Ashby	1978
10	Giờ là tận thế	Francis Coppola	1979

11	Trung đội	Oliver Stone	1986
12	Sinh ngày mừng bốn tháng bảy	Oliver Stone	1986
13	Trời và Đất	Oliver Stone	1993
14	Lần đầu đổ máu	Ted Kotcheff	1982
15	Áo Giáp sắt	Stanley Kubrick	1987
16	Đội thớt bằm	John Ivring	1987
17	Những nạn nhân chiến tranh	Brian De Palma	1989
18	Chúng tôi là lính	Randall Wallace	2002
19	Giải cứu lúc bình minh	Rescue Dawn - Werner Herzog	2007

PHỤ LỤC ẢNH

I. MỘT SỐ NHÂN VẬT TRONG PHIM ĐỀ TÀI CHIẾN TRANH VIỆT NAM CỦA ĐIỆN ẢNH VIỆT NAM

Hình 1. Hoài và Vận trong phim <i>Chung một dòng sông</i>	204
Hình 2. Bé Ngọc Hà trong phim <i>Em bé Hà Nội</i>	204
Hình 3. Chị Tư Hậu trong phim <i>Chị Tư Hậu</i>	205
Hình 4. Ba Đô trong phim <i>Cánh đồng hoang</i>	205
Hình 5. Tâm trong phim <i>Đời cát</i>	206
Hình 6. Chị Nhân trong phim <i>Bến không chồng</i>	206
Hình 7. Nga trong phim <i>Không có đường chân trời</i>	207
Hình 8. Bé Ba trong phim <i>Mùa gió chướng</i>	207
Hình 9. Bộ đội Việt Nam trong phim <i>Mùi cỏ cháy</i>	208
Hình 10. Chị Vân trong phim <i>Nổi gió</i>	208
Hình 11. Chị Dịu trong phim <i>Vĩ tuyến 17 ngày và đêm</i>	209

II. MỘT SỐ NHÂN VẬT TRONG PHIM ĐỀ TÀI CHIẾN TRANH VIỆT NAM CỦA ĐIỆN ẢNH MỸ

Hình 12. Lính Mỹ trong phim <i>Trung đội (Platoon)</i>	209
Hình 13. Người dân Việt Nam trong phim <i>Người săn hươu (The Deer Hunter)</i>	210
Hình 14. Lính Mỹ trong phim <i>Chúng tôi là lính (We Were Soldiers)</i>	210
Hình 15. Đại úy Willard trong phim <i>Giờ tận thế (Apocalypse Now)</i>	211
Hình 16. “Lính mũ nồi xanh” trong phim <i>Mũ Nồi Xanh (The Green Berets)</i>	211
Hình 17. Lính Mỹ trong phim <i>Sinh ngày 4 tháng 7 (Born on the Fourth of July)</i>	212
Hình 18. Cựu chiến binh Mỹ trong phim <i>Trở về (Coming Home)</i>	212



Hình 1. Hoài và Vận trong bộ phim Chung một dòng sông



Hình 2. Bé Ngọc Hà trong phim Em bé Hà Nội



Hình 3. Chị Tư Hậu trong phim Chị Tư Hậu



Hình 4. Ba Đô trong phim Cánh đồng hoang



Hình 5. Tâm trong phim Đời cát



Hình 6. Chị Nhân trong phim Bến không chồng



Hình 7. Nga trong phim Không có đường chân trời



Hình 8. Bé Ba trong phim Mùa gió chướng



Hình 9. Bộ đội Việt Nam trong phim Mùi cỏ cháy



Hình 10. Chị Vân trong phim Nổi gió





Hình 11. Chị Dịu trong phim *Vĩ tuyến 17 ngày và đêm*

Hình 12. Lính Mỹ trong phim *Trung đội (Platoon)*



Hình 13. Người dân Việt Nam trong phim Người săn hươu (*The Deer Hunter*)



Hình 14. Lính Mỹ trong phim Chúng tôi là lính (*We Were Soldiers*)



Hình 15. Đại úy Willard trong phim Giờ tận thế (*Apocalypse Now*)



Hình 16. “Lính mũ nồi xanh” trong phim Mũ Nồi Xanh (*The Green Berets*)



Hình 17. Lính Mỹ trong phim Sinh ngày 4 tháng 7 (*Born on the Fourth of July*)



Hình 18. Cựu chiến binh Mỹ trong phim Trở về (*Coming Home*)