BỘ VĂN HÓA, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SÂN KHẤU - ĐIỆN ẢNH HÀ NỘI

HOÀNG DẠ VŨ

LUẬN ÁN TIẾN SĨ

PHONG CÁCH CỦA BA NỮ ĐẠO DIỄN BẠCH DIỆP, VIỆT LINH VÀ SÍU PHẠM

Ngành: Lý luận và Lịch sử Điện ảnh - Truyền hình
Mã số ngành: 9210231

HƯỚNG DẪN KHOA HỌC: GS.TS Trần Thanh Hiệp
PGS.TS. Hoàng Cẩm Giang

HÀ NỘI - 2026

BỘ VĂN HÓA, THỂ THAO VÀ DU LỊCH
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SÂN KHẤU - ĐIỆN ẢNH HÀ NỘI

LUẬN ÁN TIẾN SĨ

PHONG CÁCH CỦA BA NỮ ĐẠO DIỄN BẠCH DIỆP, VIỆT LINH VÀ SÍU PHẠM

Giáo viên hướng dẫn: GS.TS. Trần Thanh Hiệp
PGS.TS. Hoàng Cẩm Giang
Nghiên cứu sinh: Hoàng Dạ Vũ
Ngành Lý luận và Lịch sử Điện ảnh - Truyền hình

HÀ NỘI - 2026

Họ và tên nghiên cứu sinh: ***Hoàng Dạ Vũ***

Ngày tháng năm sinh: 29 - 08 - 1985 *Nơi sinh: Hà Nội*

Điện thoại: 0983290885.

Đơn vị công tác: Viện Sân khấu - Điện ảnh, Trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội

Công việc chuyên môn: Giảng viên chính

Tốt nghiệp Đại học chuyên ngành: Lý luận - phê bình Điện ảnh Năm 2008

Cơ sở đào tạo Đại học: Trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội.

Tốt nghiệp Thạc sĩ chuyên ngành: Nghệ thuật ĐA - TH Năm 2011

Cơ sở đào tạo Thạc sĩ: Trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội.

Thời gian nhập học Tiến sĩ: 12/2020.

Quyết định giao đề tài và người hướng dẫn ký ngày: 08/4/2021.

Số Quyết định: 251 /QĐ-SKĐAHN.

Ngành: Lý luận và Lịch sử Điện ảnh - Truyền hình

Mã số ngành: 9210231

LỜI CAM ĐOAN

Tôi cam đoan cũng như chịu trách nhiệm về luận án có tên là "Phong cách của ba nữ đạo diễn Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm".

Đây là công trình nghiên cứu khoa học của tôi, được thực hiện dưới sự hướng dẫn của GS.TS Trần Thanh Hiệp và PGS.TS Hoàng Cẩm Giang, cùng sự giúp đỡ của các nhà khoa học, các nhà chuyên môn về nghệ thuật điện ảnh khác.

Các trích dẫn sử dụng trong luận án có nguồn gốc, được chú thích rõ ràng. Các kết quả nghiên cứu trong luận án do tôi tìm hiểu, phân tích một cách trung thực, khách quan và chưa từng được công bố trong nghiên cứu nào khác.

Hà Nội, ngày tháng năm 2026

Nghiên cứu sinh

HOÀNG DẠ VŨ

DANH MỤC CÁC CHỮ VIẾT TẮT

GS.TS	Giáo sư, Tiến sĩ
PGS.TS	Phó giáo sư, Tiến sĩ
ThS.	Thạc sĩ
NCS	Nghiên cứu sinh
NXB	Nhà xuất bản
NSND	Nghệ sĩ nhân dân
NSƯT	Nghệ sĩ ưu tú
tr.	Trang
VN	Việt Nam
XHCN	Xã hội Chủ nghĩa

MỤC LỤC

LỜI CAM ĐOAN i
DANH MỤC CÁC CHỮ VIẾT TẮT ii
MỞ ĐẦU 1
1. Lý do chọn đề tài 1
2. Mục đích nghiên cứu 4
3. Đối tượng nghiên cứu 4
4. Phạm vi nghiên cứu 5
5. Câu hỏi và giả thuyết nghiên cứu 6
6. Nhiệm vụ nghiên cứu 7
7. Phương pháp nghiên cứu 8
8. Tính mới của nghiên cứu 10
9. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn của nghiên cứu 11
10. Bố cục của luận án 12
TỔNG QUAN NGHIÊN CỨU 14
1. Tổng quan tài liệu nghiên cứu 14
1.1. Nhóm tài liệu về lý thuyết tác giả và phong cách đạo diễn 14
1.2. Nhóm tài liệu về thi pháp học và thi pháp điện ảnh 19
1.3. Nhóm tài liệu về lý thuyết nữ quyền và phê bình phim nữ quyền luận 23
1.3.1. Lý thuyết và triết học nữ quyền 23
1.3.2. Phê bình phim nữ quyền 23
1.4. Nhóm tài liệu về ba đạo diễn Bạch Diệp, Việt Linh, Síu Phạm 31
2. Đánh giá tình hình nghiên cứu và định hướng của luận án 36
CHƯƠNG 1: CƠ SỞ LÝ LUẬN CỦA NGHIÊN CỨU 39
1.1. Cơ sở lý thuyết và khái niệm cơ bản 39
1.1.1. Lý thuyết tác giả và phong cách đạo diễn 39

1.1.2. Lý thuyết Thi pháp học điện ảnh 49
1.1.3. Lý thuyết nữ quyền luận và phê bình phim nữ quyền 56
1.2. Khung quan niệm và khung phân tích 64
Tiểu kết Chương 1 69
CHƯƠNG 2: THẾ GIỚI QUAN NGHỆ THUẬT VÀ SỰ KIẾN TẠO 70
DIỄN NGÔN GIỚI CỦA BA NỮ ĐẠO DIỄN 70
2.1. Thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới trong phim của Bạch Diệp 71
2.1.1. Bối cảnh lịch sử, văn hóa và sự hình thành thế giới quan nghệ thuật 71
2.1.2. Sự kiến tạo diễn ngôn giới 77
2.2. Thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới trong phim của Việt Linh 87
2.2.1. Bối cảnh lịch sử, văn hóa và sự hình thành thế giới quan nghệ thuật... 87
2.2.2. Sự kiến tạo diễn ngôn giới 92
2.3 Thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới trong phim của đạo diễn Síu Phạm..... 102
2.3.1 Bối cảnh lịch sử, văn hóa và sự hình thành thế giới quan nghệ thuật 102
2.3.2. Sự kiến tạo diễn ngôn giới 109
Tiểu kết chương 2 116
CHƯƠNG 3: THI PHÁP ĐIỆN ẢNH VÀ SỰ BIỂU HIỆN 118
PHONG CÁCH CỦA BẠCH DIỆP, VIỆT LINH VÀ SÍU PHẠM 118
3.1. Tự sự, điểm nhìn và cái nhìn nữ giới 119
3.2. Nghệ thuật dàn cảnh..... 137
3.3. Nghệ thuật quay phim 145
3.4. Nghệ thuật dựng phim..... 157
3.5. Âm thanh trong phim 166

Tiểu kết chương 3 174
PHẦN KẾT LUẬN 175
DANH MỤC CÁC CÔNG TRÌNH ĐÃ CÔNG BỐ 182
PHIM MỤC 184
CÁC PHIM ĐƯỢC KHẢO SÁT TRONG LUẬN ÁN 184
TÀI LIỆU THAM KHẢO 185
PHỤ LỤC ẢNH 194

MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

Phong cách là một trong những phạm trù trung tâm của nghiên cứu điện ảnh, thể hiện rõ nhất mối quan hệ giữa chủ thể sáng tạo và ngôn ngữ điện ảnh. Trong lý thuyết tác giả (auteur theory), phong cách được xem là cơ sở quan trọng để nhận diện dấu ấn của đạo diễn, đồng thời lý giải sự thống nhất về tư tưởng và hình thức trong toàn bộ quá trình sáng tạo. Từ góc độ thi pháp học điện ảnh, phong cách được tiếp cận như phương thức tổ chức ngôn ngữ điện ảnh, là hệ thống hình thức tạo nghĩa cho tác phẩm. Theo David Bordwell, một trong những nhiệm vụ quan trọng của nghiên cứu điện ảnh là tìm hiểu cách thức hình thức và phong cách tạo ra ý nghĩa cũng như hiệu quả thẩm mỹ của tác phẩm điện ảnh [56]. Vì vậy, nghiên cứu phong cách vừa giúp nhận diện đặc điểm sáng tạo của một đạo diễn vừa góp phần lý giải mối quan hệ giữa tư tưởng sáng tác, ngôn ngữ điện ảnh và bối cảnh hình thành tác phẩm.

Bên cạnh đó, sự tham gia của các nữ đạo diễn vào hoạt động sáng tạo nghệ thuật ngày một đáng kể, góp phần mở rộng phạm vi và cách tiếp cận của nghiên cứu điện ảnh đương đại. Mặc dù số lượng nhìn chung vẫn khiêm tốn so với nam giới, nhiều nữ đạo diễn đã tạo dựng được dấu ấn sáng tạo riêng thông qua cách lựa chọn đề tài, xây dựng nhân vật và tổ chức ngôn ngữ điện ảnh. Trong bối cảnh đó, nghiên cứu phong cách của các nữ đạo diễn ngoài việc nhận diện đặc điểm nghệ thuật của từng tác giả, còn làm rõ sự đa dạng của các thực hành sáng tạo điện ảnh trong những điều kiện lịch sử, văn hóa và xã hội khác nhau. Đồng thời, sự hiện diện ngày càng rõ nét của các nữ đạo diễn cũng đặt ra yêu cầu mở rộng cách tiếp cận đối với nghiên cứu phong cách, cả từ phương diện tác giả lẫn từ góc nhìn giới và những phương thức biểu đạt trải nghiệm giới trong điện ảnh.

Cùng với sự phát triển của điện ảnh học, lý thuyết nữ quyền và phê bình phim nữ quyền đã mở rộng phạm vi nghiên cứu về tác giả và phong cách trong điện ảnh. Nếu lý thuyết tác giả tập trung nhận diện dấu ấn sáng tạo của đạo diễn thì phê bình phim nữ quyền lại gợi mở một góc nhìn khác đối với quá trình sáng tạo, thông qua việc xem xét trải nghiệm giới, diễn ngôn giới và cái nhìn nữ giới (*female gaze*) trong quá trình kiến tạo ý nghĩa của tác phẩm. Theo Teresa de Lauretis, điện ảnh không chỉ phản ánh các quan niệm về giới mà còn tham gia vào quá trình kiến tạo các quan niệm đó thông qua hệ thống biểu đạt của mình [78]. Từ góc nhìn này, phong cách vừa là kết quả của cá tính sáng tạo vừa được hình thành trong sự tương tác với bối cảnh lịch sử - văn hóa, trải nghiệm giới và điều kiện sáng tạo của mỗi đạo diễn.

Ở Việt Nam, nghiên cứu về phong cách đạo diễn và nghiên cứu về giới trong điện ảnh đã đạt được những kết quả nhất định. Mặc dù đã có nhiều công trình nghiên cứu về đạo diễn cũng như nghiên cứu về giới trong điện ảnh, song hai hướng tiếp cận này vẫn ít có sự giao thoa. Các nghiên cứu về phong cách thường dừng ở việc nhận diện dấu ấn tác giả hoặc mô tả đặc điểm nghệ thuật của tác phẩm; trong khi các nghiên cứu về giới chủ yếu quan tâm đến hình tượng nhân vật, chủ đề hoặc diễn ngôn về phụ nữ. Điện ảnh Việt Nam đã có một số công trình tiếp cận vấn đề tác giả - phong cách, nhưng các nghiên cứu này tập trung chủ yếu vào các đạo diễn nam. Trong phạm vi tư liệu mà chúng tôi đã khảo sát, các nữ đạo diễn như Bạch Diệp, Việt Linh, Síu Phạm… chưa được đặt cạnh nhau trong một nghiên cứu so sánh có hệ thống về phong cách. Vì vậy, những nghiên cứu lý giải phong cách của đạo diễn từ sự tương tác giữa chủ thể sáng tạo, bối cảnh lịch sử - văn hóa, trải nghiệm giới và ngôn ngữ điện ảnh vẫn còn thiếu vắng. Nói cách khác, các nghiên cứu hiện nay chủ yếu trả lời câu hỏi *điện ảnh nói gì về phụ nữ*, trong khi còn ít quan tâm đến điện ảnh *biểu đạt những trải nghiệm ấy bằng cách nào thông qua ngôn ngữ điện ảnh và phong cách của đạo diễn*. Điều đó cho thấy sự cần thiết của một

cách tiếp cận có khả năng kết nối các bình diện lý luận vốn thường được nghiên cứu riêng rẽ. Sự kết hợp giữa lý thuyết tác giả, thi pháp điện ảnh và phê bình phim nữ quyền vì vậy không phải là sự cộng gộp cơ học các cách tiếp cận, mà tạo nên một khung phân tích cho phép xem xét phong cách vừa như kết quả của quá trình hình thành thế giới quan nghệ thuật, vừa như sự hiện thực hóa nó thông qua ngôn ngữ điện ảnh.

Trên cơ sở đó, luận án lựa chọn khảo sát ba trường hợp - ba nữ đạo diễn: Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm. Cả ba đều là những gương mặt đạo diễn nữ hiếm hoi có sự nghiệp bền bỉ, mỗi người lại có một bối cảnh sáng tác với những đặc điểm khác biệt về môi trường sáng tạo, nền tảng văn hóa, thẩm mỹ và cá tính riêng. Việc phân tích phong cách của họ không chỉ làm rõ dấu ấn cá nhân mà còn góp phần lý giải cách nữ giới kiến tạo ngôn ngữ điện ảnh, Việc lựa chọn này không xuất phát từ giả định rằng ba đạo diễn đại diện cho toàn bộ các nữ đạo diễn, cũng không nhằm chứng minh sự tồn tại của một "phong cách nữ" mang tính phổ quát. Ba trường hợp được lựa chọn trên cơ sở các tiêu chí nghiên cứu: (1) có hệ thống tác phẩm đủ để khảo sát và phân tích; (2) hoạt động trong những bối cảnh lịch sử, văn hóa và điều kiện sáng tạo khác nhau; (3) cho phép nghiên cứu mối quan hệ giữa thế giới quan nghệ thuật, trải nghiệm nữ giới và thi pháp điện ảnh trong quá trình hình thành phong cách. Trong đó, Bạch Diệp gắn bó với điện ảnh Cách mạng và giai đoạn hậu chiến; Việt Linh trưởng thành trong bối cảnh từ điện ảnh chiến khu cho đến Đổi mới; còn Síu Phạm là đạo diễn gốc Việt với thực hành sáng tạo giao thoa giữa môi trường làm phim tại Việt Nam và quốc tế. Sự khác biệt về bối cảnh sáng tạo là điều kiện để khảo sát sự hình thành và biểu hiện của phong cách trong những điều kiện lịch sử - văn hóa khác nhau.

Từ những lý do trên, luận án lựa chọn đề tài "Phong cách của ba nữ đạo diễn Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm". Trong đó, mỗi đạo diễn được tiếp cận như một trường hợp nghiên cứu độc lập, đặt trong những bối cảnh lịch sử,

văn hóa và điều kiện sáng tạo cụ thể để tìm hiểu sự hình thành và biểu hiện của phong cách. Cách tiếp cận này gợi mở một hướng tiếp cận đối với việc nghiên cứu phong cách đạo diễn từ sự kết hợp giữa lý thuyết tác giả, thi pháp điện ảnh và phê bình phim nữ quyền trong bối cảnh làm phim tại Việt Nam.

2. Mục đích nghiên cứu

Luận án hướng tới việc nhận diện và lý giải phong cách của ba nữ đạo diễn Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm thông qua việc làm rõ sự hình thành thế giới quan nghệ thuật, diễn ngôn giới và sự biểu hiện của phong cách bằng ngôn ngữ điện ảnh trong sáng tác của mỗi đạo diễn. Đồng thời, qua việc phân tích và so sánh phong cách của ba đạo diễn, làm rõ những đặc trưng thẩm mỹ riêng của từng người cũng như những điểm giao thoa, khác biệt mang tính giới và thế hệ. Từ việc nghiên cứu ba trường hợp cụ thể, luận án góp phần gợi mở một hướng tiếp cận đối với nghiên cứu phong cách đạo diễn trên cơ sở xem xét mối quan hệ giữa chủ thể sáng tạo, bối cảnh lịch sử - văn hóa và thi pháp điện ảnh.

3. Đối tượng nghiên cứu

Đối tượng nghiên cứu của luận án là phong cách sáng tác của ba nữ đạo diễn Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm. Việc lựa chọn ba trường hợp này không đồng nghĩa với việc mặc định họ đã xác lập những phong cách tác giả hoàn chỉnh hay đại diện cho một mô hình "phong cách nữ". Luận án tiếp cận sáng tác của mỗi đạo diễn như một trường hợp nghiên cứu nhằm khảo sát, nhận diện và lý giải những đặc điểm tương đối ổn định trong tư duy nghệ thuật và phương thức biểu đạt, từ đó làm rõ quá trình hình thành và sự biểu hiện của phong cách trong từng trường hợp cụ thể.

Trong phạm vi luận án, phong cách được tiếp cận như một chỉnh thể thống nhất giữa thế giới quan nghệ thuật, diễn ngôn giới và thi pháp điện ảnh. Theo đó, phong cách không đơn thuần là tập hợp những đặc điểm hình thức

lặp lại, mà là kết quả của sự tương tác giữa cá tính sáng tạo, bối cảnh lịch sử - văn hóa và trải nghiệm giới; đồng thời được nhận diện thông qua các phương diện của tự sự và ngôn ngữ điện ảnh như dàn cảnh, quay phim, dựng phim, âm thanh.

4. Phạm vi nghiên cứu

Về đối tượng khảo sát

Luận án tập trung khảo sát các phim truyện điện ảnh của ba đạo diễn Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm. Đây là những tác phẩm phản ánh tương đối đầy đủ quá trình sáng tác của mỗi đạo diễn, đồng thời có đủ tư liệu để tiến hành phân tích và đối chiếu.

Đối với đạo diễn, NSND Bạch Diệp, chúng tôi khảo sát các bộ phim tiêu biểu là: *Ngày lễ thánh* (1976), *Câu chuyện làng Dừa* (1977), *Người chưa biết nói* (1979), *Ai giận ai thương* (1982), *Y H'Nua* (1985), *Cuộc chia tay không hẹn trước* (1986), *Huyền thoại về người mẹ* (1987), *Ngõ hẹp* (1988), *Hoa ban đỏ* (1994).

Với đạo diễn, NSUT Việt Linh, các bộ phim được chọn khảo sát gồm: *Nơi bình yên chim hót* (1986), *Phiên tòa cần chánh án* (1987), *Gánh xiếc rong* (1988), *Dấu ấn của quỷ* (1992), *Chung cư* (1999), *Mê Thảo - Thời vang bóng* (2002).

Còn với đạo diễn Síu Phạm, chúng tôi lựa chọn 4 bộ phim truyện: *Đó hay đây?* (*Here… or There?*, 2011), *Căn phòng của mẹ* (*Homostratus*, 2013), *Con đường trên núi* (*On the endless road*, 2017), *Vào đời* (*We come into life*, 2019).

Trong quá trình nghiên cứu, luận án không mặc định toàn bộ các tác phẩm của ba đạo diễn đều trực tiếp biểu hiện phong cách một cách đầy đủ như nhau, mà xem đây là nguồn tư liệu để khảo sát, nhận diện và lý giải quá

trình hình thành cũng như sự biểu hiện của phong cách trong từng trường hợp cụ thể.

Về thời gian và không gian nghiên cứu

Về thời gian, luận án khảo sát các tác phẩm được thực hiện từ sau năm 1975 đến nay. Khoảng thời gian này bao quát ba bối cảnh lịch sử chủ yếu: giai đoạn hậu chiến, thời kỳ Đổi mới và giai đoạn hội nhập quốc tế. Việc phân chia theo các giai đoạn lịch sử nhằm làm rõ mối quan hệ giữa bối cảnh lịch sử - văn hóa với sự hình thành và biểu hiện phong cách của từng đạo diễn, không nhằm so sánh hay đánh giá các giai đoạn phát triển của điện ảnh Việt Nam.

Về không gian, nghiên cứu tập trung vào các tác phẩm được thực hiện trong bối cảnh làm phim tại Việt Nam hoặc có mối liên hệ trực tiếp với bối cảnh lịch sử, văn hóa Việt Nam. Đối với trường hợp Síu Phạm, luận án tiếp cận các tác phẩm trong mối liên hệ với trải nghiệm xuyên văn hóa của một đạo diễn gốc Việt, coi đây như một trường hợp nghiên cứu giúp mở rộng phạm vi khảo sát về phong cách của các nữ đạo diễn có sự gắn bó với bối cảnh văn hóa Việt Nam.

Về phạm vi tư liệu nghiên cứu

Nguồn tư liệu nghiên cứu bao gồm các phim truyện điện ảnh của ba đạo diễn; kịch bản phim; các công trình nghiên cứu, luận văn, luận án, sách chuyên khảo, bài báo khoa học, bài phê bình, bài phỏng vấn, hồi ký và những tư liệu khác liên quan đến quá trình sáng tác của từng đạo diễn. Bên cạnh nguồn tư liệu chính, luận án có sử dụng một số tác phẩm và tư liệu của các đạo diễn khác trong và ngoài Việt Nam với tính chất tham chiếu khi cần thiết.

Trong luận án này, phong cách đạo diễn được soi chiếu qua các bình diện thẩm mỹ và tự sự, không đi sâu vào khía cạnh quản lý sản xuất hay kinh tế - chính trị trừ phi cần thiết để lý giải phong cách.

5. Câu hỏi và giả thuyết nghiên cứu

5.1. Câu hỏi nghiên cứu

(1) Những yếu tố nào tương tác với nhau trong quá trình hình thành thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm? (2) Những phương diện nào của thi pháp điện ảnh được mỗi nữ đạo diễn lựa chọn và tổ chức để biểu hiện phong cách; các lựa chọn thi pháp ấy phản ánh trải nghiệm và nhận thức về giới của tác giả như thế nào?

(3) Từ ba trường hợp nghiên cứu, có thể rút ra kết luận gì về phong cách của các nữ đạo diễn?

5.2. Giả thuyết nghiên cứu

- Giả thuyết 1: Thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới trong sáng tác của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm được hình thành từ sự tương tác giữa bối cảnh lịch sử - văn hóa, trải nghiệm giới và cá tính sáng tạo của mỗi đạo diễn; trong đó mức độ và cách thức tác động của các yếu tố này có sự khác biệt ở từng trường hợp nghiên cứu.

- Giả thuyết 2: Các phương diện của thi pháp điện ảnh được mỗi đạo diễn lựa chọn và tổ chức theo những nguyên tắc tương đối ổn định, qua đó hình thành một hệ thống thẩm mỹ nhất quán, phản ánh tầm nhìn cá nhân và kinh nghiệm giới.

- Giả thuyết 3: Sự khác biệt về phong cách giữa Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm cho thấy các nữ đạo diễn có thể hình thành những phong cách đa dạng, không quy về một mô hình "phong cách nữ" thống nhất; tuy nhiên, trải nghiệm giới vẫn tham gia vào quá trình hình thành và biểu hiện phong cách của mỗi đạo diễn.

6. Nhiệm vụ nghiên cứu

Để đạt được mục đích nghiên cứu trên, luận án thực hiện các nhiệm vụ sau:

Thứ nhất, hệ thống hóa cơ sở lý luận và tổng quan tình hình nghiên cứu về phong cách đạo diễn, thi pháp điện ảnh, lý thuyết tác giả và phê bình phim nữ quyền; trên cơ sở đó xác định khoảng trống nghiên cứu và xây dựng khung phân tích của luận án.

Thứ hai, phân tích các yếu tố tác động đến sự hình thành thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới trong sáng tác của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm.

Thứ ba, khảo sát và phân tích các phương diện của thi pháp điện ảnh trong sáng tác của ba đạo diễn nhằm làm rõ cơ chế biểu hiện phong cách.

Thứ tư, nhận diện phong cách của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm trong mối quan hệ giữa thế giới quan nghệ thuật, diễn ngôn giới và thi pháp điện ảnh; từ đó gợi mở một cách tiếp cận nghiên cứu phong cách đạo diễn từ sự kết hợp giữa lý thuyết tác giả, thi pháp điện ảnh và phê bình phim nữ quyền.

7. Phương pháp nghiên cứu

7.1. Phương pháp tiếp cận

Luận án được xây dựng trên sự kết hợp của ba hướng tiếp cận chính: lý thuyết tác giả, thi pháp điện ảnh và phê bình phim nữ quyền.

Trước hết, *lý thuyết tác giả* (Auteur Theory) được vận dụng để tiếp cận đạo diễn như một chủ thể sáng tạo, qua đó nhận diện phong cách từ sự thống nhất tương đối giữa thế giới quan nghệ thuật và những phương thức biểu đạt được tổ chức trong các tác phẩm. Cách tiếp cận này giúp luận án tập trung vào tính nhất quán cũng như những đặc điểm riêng trong sáng tác của từng đạo diễn, đồng thời tránh đồng nhất phong cách với một vài thủ pháp hình thức đơn lẻ.

Thi pháp điện ảnh (Film Poetics) được sử dụng làm khung phân tích chủ yếu của luận án. Trên cơ sở đó, nghiên cứu khảo sát các phương diện của

ngôn ngữ điện ảnh gồm tự sự và điểm nhìn, nghệ thuật dàn cảnh, nghệ thuật quay phim, nghệ thuật dựng phim, âm thanh và âm nhạc. Việc phân tích các phương diện này nhằm làm rõ cách mỗi đạo diễn tổ chức chất liệu điện ảnh và qua đó hiện thực hóa thế giới quan nghệ thuật, trải nghiệm giới cũng như phong cách riêng.

Phê bình phim nữ quyền (Feminist Film Criticism) cung cấp cơ sở để phân tích cách các tác phẩm kiến tạo diễn ngôn giới, biểu hiện trải nghiệm giới và xây dựng hình tượng nhân vật nữ trong những bối cảnh lịch sử - văn hóa cụ thể. Hướng tiếp cận này giúp luận án xem xét yếu tố giới như một thành tố tham gia vào quá trình hình thành phong cách, đồng thời tránh quy phong cách của các đạo diễn nữ về một đặc trưng giới tính mang tính bản chất.

Bên cạnh ba hướng tiếp cận trên, luận án vận dụng phương pháp tiếp cận liên ngành, tiếp thu quan điểm của *thi pháp lịch sử* khi xem xét sự hình thành và biến đổi của phong cách trong mối quan hệ với những điều kiện lịch sử - văn hóa cụ thể. Theo đó, phong cách được tiếp cận như một hiện tượng vận động và biến đổi trong quá trình sáng tác, thay vì một đặc điểm bất biến của chủ thể sáng tạo. Luận án đồng thời tham khảo có chọn lọc các khái niệm của trần thuật học điện ảnh, mỹ học điện ảnh và lý thuyết diễn ngôn như những công cụ hỗ trợ cho việc phân tích và lý giải đối tượng nghiên cứu.

7.2. Phương pháp nghiên cứu

Luận án sử dụng phương pháp nghiên cứu trường hợp (Case study) để khảo sát ba trường hợp Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm. Việc lựa chọn ba trường hợp nhằm làm rõ quá trình hình thành và biểu hiện phong cách của từng đạo diễn trong những bối cảnh lịch sử - văn hóa khác nhau. Với mô hình nghiên cứu nhiều trường hợp (multiple-case study), luận án vừa nhận diện những đặc điểm riêng của từng đạo diễn, vừa rút ra những nhận xét có tính

khái quát trong phạm vi ba trường hợp được khảo sát. Bên cạnh đó, phương pháp so sánh cũng được áp dụng để tìm ra những điểm tương đồng và khác biệt trong quan điểm và cách thể hiện của ba đạo diễn.

Phân tích phim (Film analysis) là phương pháp trung tâm của luận án. Phương pháp này được sử dụng để khảo sát các phương diện của ngôn ngữ điện ảnh và thi pháp điện ảnh, qua đó nhận diện những cách thức tổ chức hình thức biểu đạt và làm rõ cơ chế biểu hiện phong cách của mỗi đạo diễn.

Các thao tác nghiên cứu

Trong quá trình nghiên cứu, thao tác phân tích - tổng hợp được sử dụng xuyên suốt. Bên cạnh đó, luận án cũng sử dụng thao tác diễn dịch - quy nạp. Các phương diện của thế giới quan nghệ thuật, diễn ngôn giới và thi pháp điện ảnh được phân tích trên từng trường hợp và từng tác phẩm, sau đó được tổng hợp nhằm nhận diện những đặc điểm và tính nhất quán trong phong cách của mỗi đạo diễn.

Thao tác so sánh - đối chiếu được vận dụng trong phạm vi cần thiết, trước hết để đối chiếu giữa các tác phẩm của cùng một đạo diễn, đồng thời giữa ba trường hợp nghiên cứu. Thao tác này nhằm làm rõ những đặc điểm riêng của từng phong cách trong những bối cảnh lịch sử - văn hóa khác nhau.

Thao tác thống kê được sử dụng để hệ thống hóa phim, tư liệu, tài liệu nghiên cứu và các dữ liệu liên quan, tạo cơ sở cho quá trình phân tích, tổng hợp và đối chiếu trong toàn bộ luận án.

8. Tính mới của nghiên cứu

Luận án có những điểm mới chủ yếu sau:

Thứ nhất, luận án đề xuất một cách tiếp cận nghiên cứu phong cách đạo diễn trên cơ sở kết hợp lý thuyết tác giả, thi pháp điện ảnh và phê bình phim nữ quyền. Theo hướng tiếp cận này, phong cách không chỉ được xem là dấu ấn cá nhân của chủ thể sáng tạo hay chỉ được tiếp cận từ góc độ giới, mà được

xem xét trong mối quan hệ giữa thế giới quan nghệ thuật, diễn ngôn giới và các phương thức biểu hiện bằng ngôn ngữ điện ảnh.

Thứ hai, luận án tiếp cận phong cách như một quá trình gồm hai phương diện có quan hệ hữu cơ là sự hình thành và sự biểu hiện. Trên cơ sở đó, luận án vận dụng thi pháp lịch sử để xem xét sự hình thành và vận động của thế giới quan nghệ thuật, diễn ngôn giới trong mối liên hệ với bối cảnh lịch sử - văn hóa; vận dụng thi pháp điện ảnh để phân tích các phương thức biểu hiện phong cách của ba đạo diễn. Cách tiếp cận này góp phần lý giải phong cách như một chỉnh thể vận động, thay vì chỉ dừng lại ở việc mô tả các đặc điểm nghệ thuật của tác phẩm.

Thứ ba, thông qua nghiên cứu ba trường hợp Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm, luận án góp phần nhận diện đặc điểm phong cách của từng đạo diễn trong những bối cảnh lịch sử và điều kiện sáng tạo khác nhau; đồng thời bổ sung thêm tư liệu và luận cứ khoa học, góp phần mở rộng khả năng vận dụng cách tiếp cận liên ngành trong nghiên cứu phong cách đạo diễn ở Việt Nam. Trong phạm vi các tài liệu đã khảo sát, lần đầu tiên có một công trình nghiên cứu hệ thống, so sánh phong cách của ba nữ đạo diễn thuộc ba bối cảnh sáng tác điện ảnh, kết nối nghiên cứu tác giả - phong cách và nghiên cứu điện ảnh nữ tại Việt Nam.

9. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn của nghiên cứu

9.1. Ý nghĩa khoa học

Trên cơ sở khảo sát ba trường hợp Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm, luận án gợi mở một hướng tiếp cận liên ngành trong nghiên cứu phong cách đạo diễn, đồng thời góp phần cụ thể hóa một khung phân tích về cơ chế hình thành và cơ chế biểu hiện phong cách. Kết quả nghiên cứu có thể gợi mở cho các nghiên cứu tiếp theo về phong cách đạo diễn trong điện ảnh Việt Nam.

9.2. Ý nghĩa thực tiễn

Kết quả nghiên cứu của luận án có thể được sử dụng làm tài liệu tham khảo cho hoạt động nghiên cứu, giảng dạy và học tập trong các môn học lý luận, lịch sử và phê bình điện ảnh, đặc biệt ở những nội dung liên quan đến phong cách đạo diễn, thi pháp điện ảnh và điện ảnh từ góc nhìn giới. Bên cạnh đó, luận án có thể cung cấp một số gợi ý tham khảo trong việc tiếp cận phong cách đạo diễn từ sự kết hợp giữa bối cảnh lịch sử - văn hóa, thế giới quan nghệ thuật và các phương thức biểu hiện bằng ngôn ngữ điện ảnh.

10. Bố cục của luận án

Ngoài phần mở đầu, tóm lược tổng quan nghiên cứu, kết luận, tài liệu tham khảo, danh mục các công trình liên quan đến luận án đã được công bố, nội dung luận án được chia thành 3 chương như sau:

Chương 1: Cơ sở lý luận của nghiên cứu

Chương này tập trung hệ thống hóa ba trục lý thuyết chính của luận án là lý thuyết tác giả, thi pháp điện ảnh và phê bình phim nữ quyền, đồng thời làm rõ khái niệm phong cách đạo diễn từ góc độ điện ảnh học. Trên cơ sở đó, chương đề xuất khung quan niệm và khung phân tích áp dụng cho việc khảo sát và nhận diện phong cách của ba nữ đạo diễn Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm.

Chương 2: Thế giới quan nghệ thuật và sự kiến tạo diễn ngôn giới trong phim của ba nữ đạo diễn

Chương này tập trung phân tích những yếu tố tác động đến sự hình thành thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới của ba đạo diễn trong mối liên hệ với bối cảnh lịch sử - văn hóa, trải nghiệm giới và cá tính sáng tạo; qua đó làm rõ cơ sở hình thành phong cách của từng trường hợp nghiên cứu.

Chương 3. Thi pháp điện ảnh và sự biểu hiện phong cách của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm

Chương này phân tích các phương diện của thi pháp điện ảnh, bao gồm tự sự và điểm nhìn, dàn cảnh, quay phim, dựng phim và âm thanh, nhằm làm rõ cơ chế biểu hiện phong cách của ba đạo diễn. Trên cơ sở đó, chương khái quát cấu trúc phong cách của từng trường hợp nghiên cứu và làm rõ mối quan hệ giữa thế giới quan nghệ thuật, diễn ngôn giới và thi pháp điện ảnh.

TỔNG QUAN NGHIÊN CỨU

1. Tổng quan tài liệu nghiên cứu

Các tài liệu sử dụng, tham khảo được phân loại theo các vấn đề được đặt ra và đề cập đến trong nghiên cứu. Vì thế, tổng quan tài liệu nghiên cứu sẽ được trình bày theo từng nhóm vấn đề như sau:

1.1. Nhóm tài liệu về lý thuyết tác giả và phong cách đạo diễn

Lý thuyết tác giả (auteur theory) từ lâu đã trở thành một trong những nền tảng quan trọng trong nghiên cứu phong cách điện ảnh, đặc biệt khi xem đạo diễn như chủ thể sáng tạo trung tâm của tác phẩm. Sự phát triển của hướng tiếp cận này không diễn ra như một hệ thống thống nhất, mà trải qua nhiều giai đoạn với những chuyển dịch đáng kể về cách hiểu "tác giả" và "phong cách".

Ngay từ bài luận "La caméra-stylo" ("Máy quay - cây bút", 1948), Alexandre Astruc đã đặt nền móng cho cách nhìn điện ảnh như một phương tiện biểu đạt tư duy cá nhân, khi ông cho rằng đạo diễn có thể sử dụng máy quay "như một cây bút" để viết nên thế giới quan của mình [52]. Quan niệm này xem điện ảnh không chỉ là công cụ kể chuyện, mà là một hình thức tư duy nghệ thuật mang tính cá nhân hóa cao. Điểm đáng lưu ý là ở giai đoạn này, "cá nhân" được hiểu theo nghĩa khá trừu tượng, chưa gắn với các điều kiện xã hội cụ thể, trong đó có vấn đề giới.

Tiếp nối Astruc, François Truffaut trong bài "Une certaine tendance du cinéma Français" (*Một xu hướng tất yếu trong điện ảnh Pháp*, 1954) đã chuyển từ tuyên ngôn mỹ học sang một lập trường phê bình cụ thể hơn khi phê phán "truyền thống chất lượng" và đề xuất "chính trị của tác giả" (politique des auteurs) [79]. Ở đây, tác giả không chỉ là người sáng tạo, mà còn là trung tâm đánh giá giá trị điện ảnh. Song, như nhiều nghiên cứu sau này chỉ ra, "chính trị của tác giả" trong bối cảnh này chủ yếu nhằm chống lại

hệ thống sản xuất cũ, chứ chưa đặt vấn đề về sự đa dạng của chủ thể sáng tạo, đặc biệt là sự vắng mặt của phụ nữ.

Sự hệ thống hóa lý thuyết tác giả được Andrew Sarris thực hiện trong bối cảnh Mỹ với bài viết "Notes on the Auteur Theory" ("Những ghi chú về lý thuyết tác giả", 1962) [73] và cuốn *The American Cinema* (*Điện ảnh Mỹ*, 1968). Sarris đưa ra tiêu chí quan trọng để nhận diện tác giả là "sự thống nhất giữa làm về cái gì và làm như thế nào" [74, tr.36]. Đây là một quan điểm rất cần thiết cho lý thuyết tác giả, vì nó đặt nền tảng cho việc nghiên cứu phong cách như một cấu trúc bao gồm cả đề tài và hình thức. Tuy nhiên, tiêu chí này đồng thời cũng đặt ra một vấn đề: nó giả định rằng mọi đạo diễn đều có khả năng kiến tạo sự thống nhất đó trong những điều kiện tương đối tương đồng, mà chưa tính đến những giới hạn mang tính cấu trúc, chẳng hạn như giới tính trong hệ thống sản xuất điện ảnh.

Các nghiên cứu sau đó đã tiếp tục mở rộng và điều chỉnh lý thuyết tác giả. Tuyển tập *Theories of Authorship* (*Các lý thuyết về tác giả,* John Caughie, 1981) cho thấy sự chuyển dịch từ cách tiếp cận mang tính "lãng mạn" về thiên tài cá nhân sang các phân tích mang tính cấu trúc và ý thức hệ [57]. Ở đây, tác giả không còn được xem như nguồn gốc duy nhất của ý nghĩa, mà là một vị trí trong hệ thống diễn ngôn. Mặc dù đã đặt vấn đề về ý thức hệ, các nghiên cứu trong hướng này vẫn chưa thực sự quan tâm đến giới như một yếu tố cấu thành vị trí tác giả.

Trong các tài liệu mang tính nhập môn và phương pháp, như *Hướng dẫn viết về phim* (Timothy Corrigan), khái niệm tác giả tiếp tục được sử dụng như một công cụ hữu ích để nhận diện sự thống nhất phong cách, nhưng đồng thời cũng được cảnh báo về tính giới hạn của nó. Corrigan lưu ý rằng đạo diễn hiếm khi có toàn quyền kiểm soát tuyệt đối, và khái niệm tác giả luôn biến đổi tùy theo bối cảnh lịch sử và văn hóa [9, tr.193]. Tương tự, Warren Buckland

trong *Nghiên cứu phim* nhấn mạnh rằng một đạo diễn được coi là tác giả khi thể hiện được "sự thống nhất về phong cách và đề tài" [5, tr.157]. Các tài liệu khác của các nhà nghiên cứu như Bordwell và Thompson [4], Robert Stam [77] cũng đưa ra những công cụ phân tích phong cách từ góc độ hình thức và tự sự. Trong phạm vi những nội dung được luận án khảo sát, giới chưa được đặt thành một câu hỏi phân tích xuyên suốt trong việc nhận diện và lý giải các lựa chọn hình thức của đạo diễn. Vì vậy, các công trình này chủ yếu cung cấp cơ sở phương pháp để phân tích phong cách, trong khi mối liên hệ giữa lựa chọn hình thức, vị trí chủ thể sáng tạo và trải nghiệm giới cần được tiếp tục xem xét.

Cuốn *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968* (*Điện ảnh Mỹ: Các đạo diễn và các xu hướng từ 1929 - 1968*) của Andrew Sarris là một trong những công trình tiêu biểu kết hợp giữa phân loại tác giả và nhận diện phong cách. Việc Sarris xây dựng tới 11 phạm trù để xếp hạng đạo diễn cho thấy nỗ lực thiết lập một hệ tiêu chí đánh giá phong cách dựa trên phân tích hệ thống các tác phẩm [74]. Tuy nhiên, trong cách tiếp cận này, phong cách được hiểu chủ yếu như dấu hiệu của tài năng cá nhân, trong khi các điều kiện sản xuất và các yếu tố xã hội (bao gồm giới) gần như không được đặt thành vấn đề.

Một ví dụ khác cho thấy rõ tính "chuẩn mực hóa" của lịch sử phong cách điện ảnh là tuyển tập *501 Movie Directors* (*501 đạo diễn điện ảnh*, Steven Jay Schneider biên tập). Việc chỉ có 38/501 đạo diễn là nữ (dưới 10%) [75] không chỉ phản ánh sự bất cân xứng về giới trong lịch sử điện ảnh, mà còn cho thấy cách thức mà "phong cách đạo diễn" được định nghĩa và ghi nhận chủ yếu thông qua các hình mẫu nam giới. Nói cách khác, ngay trong các công trình mang tính tổng hợp và phổ biến kiến thức, phong cách đạo

diễn đã được kiến tạo như một phạm trù ngầm mang tính giới, dù không được gọi tên một cách trực tiếp.

Ở cấp độ lý thuyết nghệ thuật điện ảnh, Victor Perkins trong *Film as Film* (*Điện ảnh là điện ảnh*, 1972) nhấn mạnh vai trò của đạo diễn trong việc kiểm soát những gì xuất hiện trong khuôn hình, qua đó tổ chức và nhấn mạnh ý nghĩa theo một cách mang dấu ấn cá nhân [71, tr.74]. Quan niệm này giúp cụ thể hóa khái niệm phong cách ở cấp độ dàn cảnh và hình ảnh, nhưng vẫn đặt trọng tâm vào quyền năng kiểm soát của đạo diễn như một chủ thể thống nhất, mà chưa tính đến khả năng phong cách được hình thành trong sự tương tác với các điều kiện xã hội và văn hóa.

David Bordwell, trong *On the History of Film Style* (*Về lịch sử của phong cách phim*, 1997), tiếp cận phong cách từ góc độ lịch sử và nhận thức luận, xem phong cách như một hệ thống các lựa chọn hình thức có tính quy ước, biến đổi theo thời gian [55]. Cách tiếp cận này có ưu điểm là giải cấu trúc quan niệm phong cách như biểu hiện thuần túy của cá nhân, thay vào đó nhấn mạnh tính lịch sử và tính hệ thống của nó. Mặc dù vậy, trong khi Bordwell phân tích sâu sắc các biến đổi về phong cách, yếu tố giới vẫn không phải là một biến số trung tâm trong khung phân tích của ông.

Các công trình mang tính nhập môn như *Film Art* (*Nghệ thuật điện ảnh*) của Bordwell & Thompson [4] hay *Film Studies* (*Nghiên cứu phim*) của Warren Buckland [5] cung cấp một hệ thống công cụ phân tích ngôn ngữ điện ảnh (dàn cảnh, quay phim, dựng phim, âm thanh…) và xem phong cách như "một hệ thống hình thức" [4, tr.470]. Đây là cơ sở quan trọng cho việc phân tích phim ở cấp độ vi mô. Nhưng cũng chính vì tập trung vào tính hệ thống của hình thức, các công trình này có xu hướng tách phong cách khỏi các vấn đề về chủ thể và diễn ngôn, khiến cho câu hỏi về việc ai là người kiến tạo phong cách và trong những điều kiện nào chưa được đặt ra một cách đầy đủ.

Khi chuyển sang bối cảnh Việt Nam, các công trình nghiên cứu về đạo diễn và phong cách điện ảnh phần lớn mang tính tổng hợp, tư liệu và lịch sử. Các cuốn như *Đạo diễn điện ảnh thế giới* (Trần Luân Kim chủ biên, 1995) [36] hay *Đạo diễn phim truyện Việt Nam* (Viện Nghệ thuật và Lưu trữ Điện ảnh Việt Nam) [31], [32] đã cung cấp những thông tin quan trọng về sự nghiệp và đặc điểm sáng tác của các đạo diễn. Tuy nhiên, sự hiện diện còn hạn chế của các nữ đạo diễn trong những công trình này cho thấy lịch sử và nghiên cứu về đạo diễn điện ảnh chủ yếu được xây dựng từ những tác giả nam, trong khi hoạt động sáng tạo và dấu ấn nghệ thuật của các nữ đạo diễn chưa được quan tâm tương xứng. Đây là một trong những cơ sở để luận án tiếp tục khảo sát phong cách của các nữ đạo diễn như một đối tượng nghiên cứu cụ thể, đặt trong mối quan hệ với bối cảnh sáng tạo, thế giới quan nghệ thuật và những lựa chọn hình thức của từng tác giả.

Các nghiên cứu tổng hợp như *Hành trình nghiên cứu điện ảnh Việt Nam* (2007) [30], *Đồng hành với màn ảnh* (Ngô Phương Lan, 1998) [25] hay *101 bộ phim truyện Việt Nam hay nhất* (Lê Hồng Lâm, 2018) [24] đã bước đầu đề cập đến phong cách của một số đạo diễn thông qua phân tích tác phẩm cụ thể. Đáng chú ý là cuốn *Đặng Nhật Minh, đi đến tận cùng của Cái Ta* của Lê Thị Dương (2024) đã triển khai hướng nghiên cứu điện ảnh tác giả với trường hợp đạo diễn Đặng Nhật Minh một cách khoa học, thuyết phục [10].

Nhóm tài liệu được khảo sát cho thấy lý thuyết tác giả và nghiên cứu phong cách đã cung cấp những cơ sở quan trọng để nhận diện dấu ấn cá nhân của đạo diễn, phân tích sự thống nhất giữa đề tài và hình thức, cũng như xem xét phong cách trong điều kiện lịch sử và văn hóa cụ thể. Ở Việt Nam, một số công trình đã giới thiệu sự nghiệp, phân tích tác phẩm và bước đầu nhận diện đặc điểm nghệ thuật của các đạo diễn. Những nghiên cứu tập trung vào một tác giả riêng biệt có giá trị trong việc làm rõ trường hợp được lựa chọn. Tuy

nhiên, trong phạm vi tài liệu luận án tiếp cận, mối quan hệ giữa thế giới quan nghệ thuật, trải nghiệm giới và sự tổ chức các phương tiện biểu đạt điện ảnh chưa được khảo sát một cách đồng thời. Đây là vấn đề luận án tiếp tục đặt ra khi nghiên cứu phong cách của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm.

1.2. Nhóm tài liệu về thi pháp học và thi pháp điện ảnh

Bên cạnh lý thuyết tác giả, thi pháp học là một trong những hướng tiếp cận có ảnh hưởng sâu rộng đối với nghiên cứu nghệ thuật nói chung và điện ảnh nói riêng. Nếu lý thuyết tác giả quan tâm đến chủ thể sáng tạo và dấu ấn cá nhân của đạo diễn, thì thi pháp học tập trung làm rõ cơ chế tổ chức của tác phẩm, xem tác phẩm như một chỉnh thể được cấu thành từ hệ thống các phương thức biểu đạt. Vì vậy, trong nhiều nghiên cứu điện ảnh hiện đại, hai hướng tiếp cận này thường được vận dụng bổ sung cho nhau nhằm lý giải phong cách được hình thành như thế nào, đồng thời được biểu hiện bằng những phương tiện nghệ thuật nào.

Thi pháp học có nguồn gốc từ truyền thống nghiên cứu văn học phương Tây, thường được khởi đầu từ *Nghệ thuật thi ca* hay *Thi ca luận* (*Poetics*) của Aristotle [1]. Đến thế kỷ XX, các nhà Hình thức luận Nga như Viktor Shklovsky, Boris Tomashevsky và Yuri Tynianov đã chuyển trọng tâm nghiên cứu sang cấu trúc nghệ thuật của tác phẩm, nhấn mạnh vai trò của các thủ pháp trong việc tạo nên hiệu quả thẩm mỹ. Sau đó, Mikhail Bakhtin, Yuri Lotman cùng nhiều học giả khác tiếp tục mở rộng phạm vi của thi pháp học, đặt hình thức nghệ thuật trong mối quan hệ với văn hóa, lịch sử và các hệ thống ký hiệu [26]. Ở Việt Nam, các công trình của Trần Đình Sử, Phương Lựu và một số nhà nghiên cứu khác đã góp phần giới thiệu, hệ thống hóa và vận dụng thi pháp học trong nghiên cứu văn học, tạo tiền đề để cách tiếp cận này được mở rộng sang nghiên cứu điện ảnh.

Trên bình diện điện ảnh, thi pháp học được phát triển theo hướng nghiên cứu những nguyên tắc tổ chức ngôn ngữ điện ảnh và cơ chế tạo nghĩa của tác phẩm. Một trong những công trình có ảnh hưởng sâu rộng nhất là *Poetics of Cinema* (*Thi pháp điện ảnh*) của David Bordwell. Kế thừa tư tưởng thi pháp từ Aristotle và phát triển trên nền tảng nghiên cứu điện ảnh hiện đại, Bordwell xem thi pháp điện ảnh như một hướng nghiên cứu nhằm trả lời câu hỏi "bộ phim được tạo nên như thế nào" (*how films are made*) và "vận hành như thế nào" (*how films work*), thay vì chỉ tập trung diễn giải ý nghĩa của tác phẩm. Theo ông, nhiệm vụ của nghiên cứu thi pháp không dừng lại ở việc xác định bộ phim phản ánh điều gì, mà quan trọng hơn là phân tích những lựa chọn nghệ thuật đã tạo nên cấu trúc của bộ phim, cách thức các yếu tố hình thức phối hợp với nhau và vì sao những lựa chọn đó xuất hiện trong những điều kiện lịch sử cụ thể. Cách tiếp cận này đưa nghiên cứu điện ảnh trở lại với chính bản thân tác phẩm, thông qua việc phân tích những chứng cứ cụ thể của hình thức và phong cách thay vì chỉ dựa vào các diễn giải mang tính suy đoán [56].

Điểm nổi bật trong tư tưởng của Bordwell là sự phát triển khái niệm thi pháp lịch sử đối với điện ảnh. Theo ông, phong cách điện ảnh không phải là tập hợp những đặc điểm cố định của một tác giả, mà là kết quả của quá trình lựa chọn các giải pháp nghệ thuật trong những điều kiện lịch sử, văn hóa và công nghiệp điện ảnh xác định [56]. Do đó, nghiên cứu phong cách không chỉ nhằm nhận diện các đặc điểm hình thức của tác phẩm, mà còn cần lý giải vì sao đạo diễn lại lựa chọn những phương thức biểu đạt ấy ở một thời điểm lịch sử nhất định. Tư tưởng về thi pháp lịch sử được Bordwell vận dụng cụ thể thông qua trường hợp Ozu, ông cho thấy việc nghiên cứu phong cách cần được đặt trong mối quan hệ giữa hình thức điện ảnh, truyền thống nghệ thuật và bối cảnh lịch sử, thay vì chỉ xem phong cách như dấu ấn cá nhân của tác giả [56]. Đây được xem là một trong những đóng góp quan trọng của

Bordwell đối với nghiên cứu điện ảnh đương đại, đồng thời cũng là gợi ý phương pháp luận có ý nghĩa đối với việc nghiên cứu phong cách đạo diễn trong luận án này.

Ngoài ra, nhiều công trình khác cũng góp phần xây dựng nền tảng của thi pháp điện ảnh hiện đại. *Film Art: An Introduction* (*Nghệ thuật điện ảnh: Một dẫn luận*) của David Bordwell và Kristin Thompson được xem là một trong những giáo trình kinh điển về hình thức và ngôn ngữ điện ảnh, trình bày có hệ thống các thành tố như tự sự, *mise-en-scène* (dàn cảnh), quay phim, dựng phim và âm thanh như những yếu tố cấu thành phong cách điện ảnh [4]. Đặc biệt, *Narration in the Fiction Film* (*Trần thuật trong phim hư cấu*) của David Bordwell cung cấp cơ sở quan trọng cho việc nghiên cứu trần thuật điện ảnh, tập trung vào cách thức thông tin được tổ chức, phân phối và giới hạn qua các chiến lược trần thuật, điểm nhìn và mức độ nhận thức của người xem, qua đó làm rõ vai trò của trần thuật trong việc kiến tạo hình thức và phong cách của phim [54]. Các công trình *Film Studies* (*Nghiên cứu phim*) của Warren Buckland [5], *Hướng dẫn viết về phim* của Timothy Corrigan [9]… tiếp tục mở rộng việc nghiên cứu điện ảnh từ nhiều góc độ khác nhau, trong đó đều dành sự quan tâm đáng kể đến hình thức, phong cách và quá trình tạo nghĩa của tác phẩm.

Ở phương diện ngôn ngữ điện ảnh, *Le Langage cinématographique* (*Ngôn ngữ điện ảnh*) của Marcel Martin cũng là một trong những công trình có ảnh hưởng rộng rãi. Tác giả phân tích các phương tiện biểu đạt đặc trưng của điện ảnh như khuôn hình, cỡ cảnh, góc máy, chuyển động máy quay, ánh sáng, màu sắc, dựng phim và âm thanh, đồng thời chỉ ra vai trò của từng yếu tố trong việc tạo nên ý nghĩa và hiệu quả nghệ thuật của tác phẩm [27]. Trước đó, Béla Balázs trong công trình *The spirit of cinema* (*Tinh thần điện ảnh*) đã nhấn mạnh khả năng biểu đạt của hình ảnh điện ảnh, đặc biệt là đặc tả, biểu

cảm khuôn mặt và dựng phim, qua đó khẳng định điện ảnh sở hữu một ngôn ngữ nghệ thuật độc lập với văn học và sân khấu [7]. Những công trình này đã góp phần hình thành cơ sở lý luận cho việc nghiên cứu thi pháp điện ảnh từ góc độ ngôn ngữ và hình thức nghệ thuật.

Ở Việt Nam, nghiên cứu thi pháp điện ảnh tuy chưa thật sự phong phú nhưng đã có những đóng góp đáng chú ý. Cuốn *Điện ảnh như là thủ pháp* của Vũ Ngọc Thanh là một trong số ít công trình tiếp cận điện ảnh từ góc nhìn thi pháp hiện đại, vận dụng tư tưởng của Hình thức luận Nga để xem điện ảnh như một hệ thống thủ pháp nghệ thuật, trong đó ý nghĩa của tác phẩm được hình thành thông qua cách tổ chức các yếu tố hình thức [40]. Ngoài ra, cuốn *Điện ảnh học - Lý luận và thực tiễn* cũng của tác giả Vũ Ngọc Thanh đã hệ thống hóa các khuynh hướng lý thuyết về điện ảnh trên thế giới, gợi mở việc ứng dụng lý luận vào nghiên cứu, trong đó có thi pháp điện ảnh [39]. Bên cạnh đó, một số sách chuyên khảo về lý luận điện ảnh của Trần Luân Kim (*Phương pháp phê bình điện ảnh*) [22], Ngô Phương Lan (*Đồng hành với màn ảnh*) [25] cùng các tác giả khác cũng đã giới thiệu những vấn đề cơ bản về ngôn ngữ điện ảnh, tự sự điện ảnh và phương thức biểu đạt nghệ thuật, tạo cơ sở tham khảo cho việc nghiên cứu phong cách đạo diễn.

Các công trình được khảo sát đã cung cấp cơ sở lý luận và phương pháp quan trọng để phân tích cấu trúc, ngôn ngữ và các phương tiện biểu đạt của tác phẩm điện ảnh. Đặc biệt, hướng tiếp cận thi pháp lịch sử của David Bordwell gợi mở khả năng lý giải lựa chọn hình thức trong quan hệ với điều kiện lịch sử, văn hóa và công nghiệp điện ảnh. Bên cạnh đó, các nghiên cứu về tự sự, dàn cảnh, quay phim, dựng phim và âm thanh cung cấp công cụ để khảo sát cụ thể cách thức tổ chức tác phẩm. Tuy nhiên, trong phạm vi tài liệu luận án đã tiếp cận, chưa có công trình kết hợp các công cụ phân tích thi pháp điện ảnh với lý thuyết tác giả và phê bình phim nữ quyền để khảo sát mối liên

hệ giữa thế giới quan nghệ thuật, diễn ngôn giới và những lựa chọn hình thức tương đối ổn định của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm.

1.3. Nhóm tài liệu về lý thuyết nữ quyền và phê bình phim nữ quyền luận

1.3.1. Lý thuyết và triết học nữ quyền

Sự hình thành của phê bình phim nữ quyền không thể tách rời khỏi những tiền đề lý luận của triết học nữ quyền hiện đại, vốn phát triển mạnh từ giữa thế kỷ XX. Các công trình kinh điển như *Le deuxième sexe* (*Giới tính thứ hai*, 1949) của Simone de Beauvoir đã đặt nền tảng khi chỉ ra rằng phụ nữ bị kiến tạo như "Kẻ Khác" (Other) trong hệ thống văn hóa phụ hệ, nơi nam giới giữ vị trí trung tâm của lịch sử và ý nghĩa [2]. Nhận định này không chỉ có ý nghĩa trong triết học, mà còn mở ra một hướng tiếp cận quan trọng cho nghiên cứu văn học - nghệ thuật, trong đó có điện ảnh: hình ảnh phụ nữ trên màn ảnh không phải là sự phản ánh trung tính của thực tại, mà là sản phẩm của một cấu trúc quyền lực mang tính giới.

Tiếp nối Beauvoir, các nhà lý luận nữ quyền như Betty Friedan [11], bell hooks [3] hay Judith Butler đã mở rộng phạm vi nghiên cứu từ vấn đề vị trí xã hội của phụ nữ sang các cấu trúc văn hóa, diễn ngôn và bản sắc giới. Đặc biệt, Judith Butler với khái niệm "giới như một trình diễn" (gender as performance) [6] đã đặt lại vấn đề về tính ổn định của bản sắc giới, qua đó gợi mở khả năng đọc điện ảnh như một không gian nơi giới được kiến tạo, lặp lại và có thể bị phá vỡ.

Điều đáng chú ý là phần lớn các công trình triết học và lý luận nữ quyền này không trực tiếp bàn về điện ảnh như một hệ thống ngôn ngữ cụ thể. Chúng cung cấp những khung khái niệm quan trọng về quyền lực, bản sắc và diễn ngôn, nhưng việc chuyển hóa các khái niệm này thành công cụ phân tích phim vẫn là một quá trình cần được tiếp tục phát triển.

1.3.2. Phê bình phim nữ quyền

Trên thế giới, phê bình phim nữ quyền, với tư cách là một lĩnh vực chuyên biệt, bắt đầu hình thành từ đầu thập niên 1970, trong bối cảnh phong trào nữ quyền làn sóng thứ hai. Những công trình đầu tiên như *Popcorn Venus* (*Vệ nữ bỏng ngô*, Marjorie Rosen, 1973) hay *From Reverence to Rape* (Molly Haskell, 1974) đã tập trung phê phán cách điện ảnh Hollywood tái sản xuất các khuôn mẫu giới, nhưng như Angela Curran và Carol Donelan nhận xét, các nghiên cứu này còn mang tính mô tả và chưa đi sâu vào cơ chế vận hành của điện ảnh [59].

Bước ngoặt lý thuyết quan trọng được đánh dấu bởi bài luận "Visual Pleasure and Narrative Cinema" ("Khoái cảm thị giác và trần thuật điện ảnh", 1975) của Laura Mulvey. Bằng việc vận dụng phân tâm học Freud và Lacan, Mulvey lập luận rằng điện ảnh cổ điển được tổ chức theo logic của "cái nhìn nam giới" (male gaze), trong đó người xem được định vị như chủ thể nam, còn phụ nữ trở thành đối tượng bị nhìn [70]. Đóng góp của Mulvey không chỉ nằm ở việc chỉ ra sự bất bình đẳng giới trong hình ảnh, mà quan trọng hơn, bà đã chuyển trọng tâm của phê bình từ nội dung sang cấu trúc hình thức của điện ảnh, đặc biệt là cách tổ chức nhìn - thấy - ham muốn trong tự sự và dàn cảnh.

Tuy nhiên, chính mô hình của Mulvey cũng nhanh chóng bị đặt lại vấn đề. Các nghiên cứu sau đó chỉ ra rằng việc nhấn mạnh quá mức vào "cái nhìn nam giới" có nguy cơ giản lược trải nghiệm của khán giả nữ, cũng như bỏ qua khả năng kháng cự và tái kiến tạo ý nghĩa. Những hướng tiếp cận mới, như nghiên cứu về khán giả nữ, điện ảnh đồng tính nữ, hay điện ảnh của phụ nữ da màu (được tổng hợp trong *Feminist Film Studies* (*Nghiên cứu phim nữ quyền*) của Karen Hollinger) [66], đã mở rộng phạm vi của phê bình phim nữ quyền, đưa vào các yếu tố như chủng tộc, giai cấp và văn hóa.

Bên cạnh đó, các hướng tiếp cận như nữ quyền sinh thái (ecofeminism) hay phân tích cơ thể trong điện ảnh (Linda Williams) tiếp tục làm phong phú thêm phê bình phim nữ quyền bằng cách mở rộng đối tượng nghiên cứu từ

hình tượng phụ nữ sang các vấn đề như tự nhiên, thân thể, cảm xúc và "sự dư thừa" trong biểu đạt [81].

Các hướng nghiên cứu trên cho thấy phê bình phim nữ quyền đã phát triển từ việc khảo sát hình ảnh và vị thế của phụ nữ trên màn ảnh đến phân tích cơ chế tổ chức cái nhìn, cấu trúc tự sự và vị trí của chủ thể sáng tạo. Một số công trình, tiêu biểu như nghiên cứu của Laura Mulvey và Lucy Fischer, đã đặt vấn đề giới trong quan hệ với hình thức điện ảnh và phong cách tác giả. Tuy nhiên, đối tượng, phạm vi khảo sát và hệ tiêu chí phân tích của các công trình này không đồng nhất. Đối với luận án, vấn đề cần tiếp tục làm rõ là cách kết hợp phân tích giới với khảo sát có hệ thống các phương diện thi pháp, qua đó xác định mối liên hệ giữa trải nghiệm giới, thế giới quan nghệ thuật và lựa chọn hình thức trong từng trường hợp đạo diễn.

Ở Việt Nam, nghiên cứu về nữ quyền, giới và phụ nữ đã từng bước hình thành một hướng nghiên cứu đáng chú ý trong các lĩnh vực triết học, văn học, văn hóa học và khoa học xã hội. Các công trình nghiên cứu trong nước, cùng với hoạt động dịch thuật và giới thiệu các lý thuyết nữ quyền quốc tế, đã góp phần tạo dựng cơ sở lý luận cho việc nhận diện những vấn đề liên quan đến giới, thân thể, căn tính, vị thế xã hội và tiếng nói của phụ nữ [49], [50]. Những nghiên cứu này cho thấy vấn đề giới và nữ quyền đã trở thành một đối tượng được giới học thuật Việt Nam quan tâm, đồng thời có sự tiếp nhận và đối thoại với những thành tựu lý luận quốc tế.

Trong lĩnh vực điện ảnh, tiếp cận từ góc độ giới và nữ quyền cũng đã xuất hiện ở nhiều mức độ khác nhau. Một số nghiên cứu bước đầu khảo sát hình tượng phụ nữ, vấn đề phái tính và các biểu hiện của diễn ngôn nữ quyền trong điện ảnh Việt Nam, tiêu biểu có các nghiên cứu của Hoàng Cẩm Giang về nữ quyền sinh thái [12], [13]; một số công trình, bài viết của Hồ Khánh Vân [44], [45], Nguyễn Thị Minh [28], Nguyễn Hoàng Thi Thơ [96]… Những công trình này góp phần khẳng định khả năng vận dụng lý thuyết giới

và nữ quyền vào nghiên cứu điện ảnh Việt Nam, đồng thời mở ra những hướng tiếp cận đối với hình tượng phụ nữ và các vấn đề giới trong tác phẩm điện ảnh. Phạm vi khảo sát và hướng tiếp cận của các công trình, bài viết khá đa dạng, tuy nhiên trong đó vấn đề phong cách sáng tác của các nữ đạo diễn và mối quan hệ giữa trải nghiệm giới với quá trình hình thành phong cách chưa được tập trung nghiên cứu một cách hệ thống.

Ở phương diện phương pháp nghiên cứu điện ảnh, phê bình nữ quyền cũng không phải là một phương pháp xa lạ đối với giới nghiên cứu Việt Nam. Trong *Phương pháp phê bình điện ảnh*, Trần Luân Kim đã giới thiệu phê bình nữ quyền chủ nghĩa như một trong những hướng tiếp cận có giá trị đối với việc phân tích tác phẩm điện ảnh: "Phê bình nữ quyền hướng vào nội dung tác phẩm điện ảnh, vào hình tượng nữ giới trong phim và vào mức độ phản ứng của người xem đối với tác phẩm" [22, tr.123]. Tuy nhiên, do giới hạn về mục đích và phạm vi của công trình, tác giả chưa có điều kiện triển khai sâu phê bình nữ quyền thành một khung phân tích chuyên biệt cho việc nghiên cứu phong cách đạo diễn.

Các tài liệu trong nước được khảo sát cho thấy vấn đề giới và nữ quyền đã bước đầu được tiếp cận trong nghiên cứu điện ảnh Việt Nam, với những trọng tâm khác nhau như hình tượng phụ nữ, phái tính, diễn ngôn nữ quyền và quan hệ giữa con người với môi trường. Các công trình này góp phần mở rộng cách đọc tác phẩm từ góc độ giới. Riêng ở phương diện phương pháp, Trần Luân Kim đã giới thiệu phê bình nữ quyền như một hướng tiếp cận trong nghiên cứu điện ảnh. Tuy nhiên, xét theo mục đích và phạm vi của những công trình được đề cập, việc vận dụng lý thuyết giới để phân tích đồng thời các phương diện hình thức như tự sự, điểm nhìn, dàn cảnh, quay phim, dựng phim và âm thanh trong nghiên cứu phong cách đạo diễn vẫn cần được tiếp tục triển khai.

1.3.3. Nghiên cứu về phong cách đạo diễn nữ

Các nghiên cứu quốc tế về đạo diễn nữ trước hết đặt ra một nghịch lý: phụ nữ luôn hiện diện trong lịch sử điện ảnh, nhưng lại vắng mặt trong các diễn ngôn chính thống về tác giả và phong cách. Trong *Nghiên cứu phim*, Warren Buckland khi phác họa diện mạo điện ảnh Hollywood đã chỉ ra rằng cơ hội dành cho phụ nữ trong các vị trí sáng tạo chủ chốt - đặc biệt là đạo diễn - vẫn hết sức hạn chế. Từ đó, ông đặt ra một câu hỏi quan trọng: liệu có tồn tại một "đặc trưng" của phim do phụ nữ đạo diễn, hay việc gắn đạo diễn nữ với "phim nữ quyền" chỉ là một giả định mang tính định kiến? [5, tr.186]. Câu hỏi này không chỉ mang tính mô tả thực trạng mà còn chạm đến vấn đề phương pháp luận: làm thế nào để nhận diện phong cách đạo diễn nữ mà không rơi vào giản lược bản chất luận.

Trong nỗ lực xây dựng một khung tiếp cận cho điện ảnh nữ, Lucy Fischer trong *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema* (*Cú bấm máy/Cú bấm máy phản hồi: Truyền thống điện ảnh và Điện ảnh của phụ nữ*) đã đề xuất hai hướng nghiên cứu song song: (1) phê phán các giả định phụ hệ trong điện ảnh chính thống và (2) nhận diện các đặc trưng phong cách của điện ảnh do phụ nữ làm ra. Điểm đáng chú ý là Fischer không xem phong cách đạo diễn nữ như một bản chất cố định, mà như một "góc nhìn đối lập" (counter-vision) được hình thành trong tương quan với hệ hình điện ảnh nam giới. Lucy Fischer đặt ra hai hướng nghiên cứu có ý nghĩa: phê phán những giả định phụ hệ trong điện ảnh chính thống và khảo sát các đặc điểm của điện ảnh do phụ nữ thực hiện [61]. Cách tiếp cận này giúp mở rộng nghiên cứu tác giả sang vấn đề giới, đồng thời gợi mở khả năng xem xét phong cách trong tương quan với những quy ước điện ảnh đã định hình. Đối với luận án, đóng góp của Fischer là cơ sở để đặt câu hỏi về quan hệ giữa chủ thể sáng tạo nữ và hình thức điện ảnh. Việc xác định những tiêu chí cụ thể để khảo sát mối quan hệ này trong từng trường hợp đạo diễn vẫn là nhiệm vụ cần triển khai thêm.

Ở bình diện lịch sử điện ảnh, công trình *Women Film Directors: An International Bio-Critical Dictionary* (*Các nữ đạo diễn điện ảnh: Từ điển tiểu sử - phê bình quốc tế*) của Gwendolyn Audrey Foster có giá trị như một nỗ lực "phục hồi" sự hiện diện của các đạo diễn nữ trong lịch sử. Việc thống kê và phân tích gần 200 nhà làm phim nữ từ nhiều quốc gia cho thấy một thực tế: phụ nữ không thiếu vắng sáng tạo, nhưng bị giới hạn bởi điều kiện sản xuất và các định kiến văn hóa. Foster nhận định rằng các đạo diễn nữ thường phải đối mặt với sự thiếu hỗ trợ không chỉ vì giới tính mà còn vì xu hướng lựa chọn những đề tài "khó" hoặc "gây tranh cãi" [63, tr.21]. Cách tiếp cận mang tính từ điển - tiểu sử của công trình này thiên về mô tả hơn là phân tích phong cách như một cấu trúc thẩm mỹ.

Một hướng tiếp cận khác tập trung vào việc viết lại lịch sử điện ảnh từ góc nhìn nữ quyền - bài viết *Researching Women's Film History* (*Nghiên cứu lịch sử điện ảnh của phụ nữ*) của Melanie Bell và cộng sự đặt vấn đề về sự "vô hình hóa" của các nhà làm phim nữ trong các nền lịch sử điện ảnh chính thống. Các tác giả cho rằng việc đưa phụ nữ trở lại lịch sử không chỉ là bổ sung dữ liệu, mà còn đòi hỏi phải chất vấn lại chính những tiêu chí đã xác lập nên "giá trị" và "phong cách" trong điện ảnh [69]. Điều này đặc biệt quan trọng, bởi nếu không thay đổi hệ tiêu chí, các đạo diễn nữ vẫn có nguy cơ bị đánh giá theo những chuẩn mực vốn được thiết lập từ kinh nghiệm nam giới.

Ở cấp độ lý thuyết, Sandy Flitterman-Lewis trong *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema* (*Ham muốn khác biệt: Chủ nghĩa nữ quyền và Điện ảnh Pháp*) đã trực tiếp đặt lại vấn đề tác giả trong điện ảnh nữ, thông qua phân tích các đạo diễn như Germaine Dulac, Marie Epstein hay Agnès Varda. Bà cho rằng cần phải hiểu "tác giả nữ" không chỉ như một cá nhân sáng tạo, mà như một chủ thể bị quy định bởi các cấu trúc văn hóa và diễn ngôn giới [62].

Các công trình như *The woman at the keyhole: Feminism and women's cinema* (*Người phụ nữ bên lỗ khóa: Chủ nghĩa nữ quyền và Điện ảnh của phụ nữ*, Judith Mayne) [68] hay *Feminist auteurs: Reading women's films* (*Các tác giả nữ quyền: đọc phim của phụ nữ*, Geetha Ramanathan) tiếp tục phát triển hướng nghiên cứu này bằng cách kết hợp lý thuyết tác giả với phê bình nữ quyền. Đặc biệt, Ramanathan đề xuất việc đọc các đạo diễn nữ như những "tác giả nữ quyền" (feminist auteurs), qua đó nhấn mạnh sự giao thoa giữa phong cách cá nhân và ý thức hệ giới [72]. Các công trình của Sandy Flitterman-Lewis, Judith Mayne và Geetha Ramanathan mở rộng nghiên cứu tác giả nữ thông qua việc đặt phong cách cá nhân trong quan hệ với diễn ngôn và ý thức hệ giới. Những nghiên cứu này có giá trị ở việc kết nối lý thuyết tác giả với phê bình nữ quyền, đồng thời cho thấy khả năng đọc phim từ vị trí của chủ thể sáng tạo nữ. Tuy nhiên, câu hỏi của luận án có phạm vi khác: tập trung khảo sát sự chuyển hóa thế giới quan nghệ thuật và trải nghiệm giới thành những lựa chọn hình thức có tính lặp lại trong hệ thống tác phẩm của từng đạo diễn. Vì vậy, luận án kế thừa các gợi mở lý thuyết trên và triển khai thêm việc đối chiếu các phương diện thi pháp điện ảnh.

Cuốn sách "The Female Gaze: Essential Movies Made by Women" (*Cái nhìn nữ giới: Những bộ phim quan trọng do phụ nữ thực hiện*, 2018) của Alicia Malone là một tài liệu khảo cứu thực tiễn quan trọng, đóng góp vào việc định hình và làm rõ khái niệm "góc nhìn nữ giới" (the female gaze). Khác với các công trình thuần lý thuyết hàn lâm, Malone tiếp cận vấn đề thông qua lăng kính lịch sử - tác phẩm bằng cách hệ thống hóa các bộ phim xuất sắc do phụ nữ đạo diễn từ thời kỳ sơ khai của điện ảnh (như Alice Guy-Blaché) cho đến đương đại (như Ava DuVernay, Greta Gerwig). Tác giả lập luận rằng "góc nhìn nữ giới" không chỉ đơn thuần là sự đảo ngược của "góc

nhìn nam giới" (the male gaze) do Laura Mulvey khởi xướng, mà là một cách tiếp cận điện ảnh ưu tiên sự đồng cảm, chiều sâu tâm lý nhân vật và phá vỡ các khuôn mẫu định kiến về giới trên màn ảnh [67]. Cuốn sách phục vụ như một minh chứng thực nghiệm sinh động cho thấy cách các nhà làm phim nữ tái cấu trúc ngôn ngữ điện ảnh, từ đó làm phong phú thêm dòng chảy nghiên cứu nữ quyền bằng cách kết nối chặt chẽ giữa lý thuyết giới và thực hành sáng tạo nghệ thuật. Công trình *Cinema Her Way: Visionary Female Directors In Their Own Words* (*Điện ảnh theo cách của cô ấy: Các nữ đạo diễn có tầm nhìn qua chính lời kể của họ*, 2025) của Marya E. Gates là một nghiên cứu cập nhật đáng chú ý về các nữ đạo diễn trong điện ảnh đương đại. Thông qua hệ thống phỏng vấn chuyên sâu với nhiều nhà làm phim nữ tiêu biểu như Jane Campion, Mira Nair hay Sally Potter, cuốn sách cung cấp những tư liệu trực tiếp về quá trình sáng tạo, quan niệm nghệ thuật và trải nghiệm nghề nghiệp của các đạo diễn nữ trong nhiều bối cảnh điện ảnh khác nhau, từ Hollywood đến điện ảnh độc lập và xuyên quốc gia [65]. Công trình cho thấy xu hướng nghiên cứu hiện nay đang chuyển từ việc xem nữ đạo diễn như những "trường hợp ngoại lệ" sang tiếp cận họ như các chủ thể sáng tạo với hệ mỹ học và tiếng nói riêng. Đây cũng là gợi mở quan trọng cho luận án trong việc kết hợp lý thuyết tác giả với phê bình phim nữ quyền để nghiên cứu phong cách của các đạo diễn nữ trong mối liên hệ với bối cảnh lịch sử, văn hóa và diễn ngôn giới.

Tổng thể, các nghiên cứu quốc tế đã đạt được hai bước tiến quan trọng: (1) khẳng định sự tồn tại và vai trò của các đạo diễn nữ trong lịch sử điện ảnh; (2) bước đầu đặt vấn đề về phong cách đạo diễn nữ như một hiện tượng cần được nghiên cứu. Các công trình quốc tế được khảo sát đã đặt nền tảng quan trọng cho việc nghiên cứu đạo diễn nữ từ lịch sử điện ảnh, lý thuyết tác giả và phê bình phim nữ quyền. Một số nghiên cứu đã quan tâm

đến quan hệ giữa giới và hình thức điện ảnh, song phạm vi, đối tượng và tiêu chí phân tích có sự khác biệt.

Trong phạm vi tài liệu trong nước được luận án khảo sát, nghiên cứu về đạo diễn nữ đã được triển khai qua các hướng như giới thiệu lịch sử, khảo sát sự nghiệp, phân tích tác phẩm và nghiên cứu vấn đề giới. Các hướng tiếp cận này có mục đích và phạm vi riêng, góp phần bổ sung tư liệu cũng như mở rộng cách tiếp cận điện ảnh Việt Nam.

Luận văn *Đạo diễn nữ của điện ảnh Việt Nam* (Nguyễn Đỗ Công, 2010) là một trong số ít công trình có tham vọng bao quát lịch sử các đạo diễn nữ Việt Nam từ những năm 1970 đến đương đại [8]. Tuy nhiên, cách tiếp cận chủ yếu mang tính tư liệu và mô tả, chưa đi sâu vào phân tích phong cách như một chỉnh thể thẩm mỹ.

Luận văn của Nguyễn Thị Thúy Hằng về *Diễn ngôn nữ quyền trong phim Việt Nam* đã có bước tiến khi tiếp cận phim của các đạo diễn nữ từ góc độ nữ quyền [16]. Việc khảo sát giới hạn trong một số tác phẩm đơn lẻ khiến kết luận khó khái quát thành đặc trưng phong cách. Hơn nữa, trọng tâm của nghiên cứu vẫn là nội dung diễn ngôn, chưa chú ý đầy đủ đến phương thức biểu hiện bằng ngôn ngữ điện ảnh.

Luận văn Thạc sĩ của Lê Thị Tuân - "*Vấn đề phái tính trong điện ảnh Việt Nam đương đại*" và luận văn đại học của cô về phong cách tác giả Phạm Nhuệ Giang đều tập trung vào chủ đề phái tính và đặc điểm sáng tác của đạo diễn nữ [42], [43]. Tuy nhiên, việc kết nối những kết quả nghiên cứu đó trong một khảo sát về quan hệ giữa thế giới quan nghệ thuật, trải nghiệm giới và hệ thống lựa chọn thi pháp của các đạo diễn nữ vẫn là vấn đề cần tiếp tục làm rõ.

1.4. Nhóm tài liệu về ba đạo diễn Bạch Diệp, Việt Linh, Síu Phạm

Các tài liệu về Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm đã cung cấp nhiều tư liệu và kết quả phân tích có giá trị, song được triển khai theo những mục đích

và hướng tiếp cận khác nhau. Việc đối chiếu các trường hợp này trong một khung phân tích chung vẫn là hướng nghiên cứu cần tiếp tục thực hiện.

Về đạo diễn Bạch Diệp, các bài viết về tiểu sử, sự nghiệp, phong cách sáng tác của bà được các nhà lý luận, phê bình nghiên cứu khá sâu như: Bài viết về Bạch Diệp trong cuốn *Đạo diễn phim truyện Việt Nam* (tập 1) của tác giả Nguyễn Thị Nam - một bài phân tích kĩ lưỡng, thấu đáo về các tác phẩm tiêu biểu và phong cách của nữ đạo diễn này [31]; Một phần nội dung về các phim *Ngày lễ thánh, Huyền thoại về người mẹ, Câu chuyện làng dừa*... trong cuốn *Lịch sử điện ảnh Việt Nam - tập 2*, Cục Điện ảnh xuất bản năm 2006 [34]; hai bài viết về phim *Huyền thoại về người mẹ* và *Ngày lễ thánh* in trong sách *101 bộ phim Việt Nam hay nhất* của nhà nghiên cứu Lê Hồng Lâm [24]… Ngoài ra còn một số bài viết, phỏng vấn về đạo diễn Bạch Diệp trên các báo, tạp chí, trang mạng… như bài viết "NSND Bạch Diệp - nữ đạo diễn "thép" của điện ảnh Việt Nam" của Thu Phương trên trang web vov.vn ngày 18/8/2013 [90]; "Nhớ NSND Bạch Diệp: Người đàn bà của điện ảnh và thi ca" của Trần Mỹ Hiền trên trang web báo điện tử www.cand.com (ngày 22/8/2018) [88]; "NSND Bạch Diệp - nữ đạo diễn tiên phong của điện ảnh Việt Nam" của Hoàng Dạ Vũ đăng trên tạp chí Nghiên cứu Sân khấu - Điện ảnh số 35/2022 [47]… Các tài liệu trên cung cấp nguồn tư liệu quan trọng về tiểu sử, sự nghiệp, tác phẩm và một số đặc điểm nghệ thuật của đạo diễn Bạch Diệp. Tuy nhiên, mục đích của các công trình này chủ yếu là giới thiệu, tổng hợp lịch sử hoặc phân tích một số tác phẩm. Vấn đề quan hệ giữa thế giới quan nghệ thuật, cách kiến tạo diễn ngôn giới và sự lặp lại của các lựa chọn hình thức trong toàn bộ phạm vi tác phẩm mà luận án khảo sát chưa được triển khai thành một câu hỏi nghiên cứu riêng.

Về đạo diễn Việt Linh, có khá nhiều luận văn, bài viết nghiên cứu chuyên sâu đáng chú ý sau:

Luận văn đại học chuyên ngành Lý luận phê bình điện ảnh - *Những đặc điểm sáng tác của đạo diễn Việt Linh* - của Hoàng Dạ Vũ, viết năm 2008, tập trung vào phân tích các yếu tố cốt lõi trong sáng tác của đạo diễn này, bao gồm cách xử lý kịch bản, việc tạo dựng nhân vật, dàn dựng cảnh quay, chỉ đạo diễn xuất của diễn viên, cách sử dụng âm nhạc và âm thanh, và thủ pháp dựng phim để tạo ra hiệu ứng tốt nhất, thể hiện đặc trưng sáng tác riêng của bà [46]. Luận án có sự kế thừa một số nhận định về đặc điểm sáng tác của đạo diễn Việt Linh, đồng thời phát triển về mặt cơ sở lý luận và khung phân tích, phương pháp tiếp cận thi pháp lịch sử, nữ quyền luận, phương pháp liên ngành, cũng như có sự so sánh với hai đạo diễn Bạch Diệp và Síu Phạm. Luận án mở rộng câu hỏi sang mối quan hệ giữa thế giới quan nghệ thuật, trải nghiệm giới và sự phối hợp giữa các lựa chọn hình thức trong hệ thống tác phẩm của Việt Linh.

Trần Luân Kim - nhà nghiên cứu lý luận điện ảnh uy tín, trong cuốn sách *Hiện thực sáng tạo - Bình luận 30 phim truyện Việt Nam qua 60 năm* có bài viết về phim *Mê Thảo, thời vang bóng* của đạo diễn Việt Linh [21]. Trong cuốn *Đạo diễn phim truyện Việt Nam* (tập 2), ông cũng có một bài viết về đạo diễn Việt Linh với các phim tiêu biểu của bà như *Nơi bình yên chim hót, Gánh xiếc rong, Mê Thảo thời vang bóng...* [32]. Tài liệu này giúp người đọc hiểu rõ hơn về sự nghiệp sáng tác của đạo diễn này.

Nhà nghiên cứu nước ngoài Carrie Tarr có một bài viết khá ấn tượng về Việt Linh trên tạp chí Điện ảnh kịch trường Việt Nam, được đăng vào cuối tháng 11 năm 2006. Tác giả tập trung vào phân tích cách mà Việt Linh đã tạo ra các bộ phim có chất lượng cao trong điều kiện sản xuất khó khăn ở Việt Nam trong thời kỳ 1980-1990 [38].

"Từ *Chùa Đàn* đến *Thời vang bóng*" của nhà biên kịch Phạm Thùy Nhân khám phá sự sáng tạo của Việt Linh khi chuyển thể tác phẩm *Chùa Đàn*

của nhà văn Nguyễn Tuân thành bộ phim *Mê Thảo* và phân tích cách bà thể hiện thủ pháp đạo diễn trong bộ phim của mình [29]. Ngô Thị Kim Cúc có bài viết "Từ Việt Linh đến *Mê Thảo*" cũng phân tích khá chi tiết những giá trị và tổng hợp ý kiến của các chuyên gia về bộ phim *Mê Thảo - Thời vang bóng* [83]. Gần đây, Nguyễn Hoàng Thi Thơ có bài viết "Believing the Unreal: Virtuality and Collective Imagination in Vietnamese Women's Cinema through Việt Linh's *Travelling Circus* and *Devil's Mark*" (Tin vào điều phi thực: Ảo tượng tập thể trong điện ảnh nữ Việt Nam qua *Gánh xiếc rong* và *Dấu ấn của quỷ* của Việt Linh) đăng trên tạp chí Invivoarts. Bài viết đã phân tích và diễn giải khá thấu đáo, thuyết phục về hai bộ phim của đạo diễn Việt Linh [97].

Đối với đạo diễn Síu Phạm, sau khi khảo sát các tài liệu trong và ngoài nước, có thể nhận thấy số lượng công trình nghiên cứu chuyên sâu về đạo diễn này còn khá hạn chế. Các nghiên cứu học thuật chủ yếu tập trung phân tích một số tác phẩm riêng lẻ hoặc xem xét trường hợp này trong bối cảnh điện ảnh độc lập và điện ảnh xuyên văn hóa, thay vì khảo sát toàn diện phong cách sáng tác.

Trong số các công trình tiêu biểu, đáng chú ý là bài viết của Earl Jackson, "Serial and Palimpsest: Landscape in Vietnamese Cinema" (*Tính chuỗi và tính chất chồng lớp: Phong cảnh trong điện ảnh Việt Nam*) đăng trong sách chuyên khảo *Cảnh quan Việt Nam trong văn học và điện ảnh - Những tiếp cận xuyên văn hóa* (2023). Thông qua việc phân tích các bộ phim *Đó… hay Đây?* (*Here… or There?*), *Căn phòng của mẹ* và *Con đường trên núi* (*On the Endless Road*), Earl Jackson tiếp cận điện ảnh Síu Phạm từ góc độ cảnh quan điện ảnh (landscape), coi cảnh quan không chỉ là bối cảnh mà còn là một chủ thể kiến tạo ý nghĩa, gắn với ký ức, lịch sử và trải nghiệm văn hóa xuyên biên giới. Đồng thời, tác giả vận dụng lý thuyết *fūkeiron* (landscape theory) của Nhật Bản để lý giải đặc điểm thẩm mỹ trong điện ảnh của Síu

Phạm, qua đó khẳng định vị trí của bà trong dòng điện ảnh độc lập đương đại [19]. Luận án tiếp nhận cách tiếp cận cảnh quan như một phương diện kiến tạo ý nghĩa, đồng thời đặt nó trong mối liên hệ với các yếu tố khác như tự sự, điểm nhìn, quay phim, dựng phim và âm thanh. Từ đó, nghiên cứu hướng đến việc nhận diện cách các lựa chọn hình thức phối hợp với nhau trong việc biểu hiện thế giới quan và trải nghiệm giới của Síu Phạm.

Bên cạnh các nghiên cứu học thuật, thông tin về Síu Phạm chủ yếu xuất hiện dưới dạng bài báo, phỏng vấn hoặc giới thiệu tác phẩm. Có thể kể đến bài *"Síu Phạm, tuổi 63 và bộ phim đầu tay"* trên VietnamNet (2011), ghi nhận sự xuất hiện của bộ phim *Đó… hay Đây?* tại Liên hoan phim Busan và giới thiệu quá trình đến với điện ảnh của đạo diễn [84]. Các bài *"Người làm phim dị thường Síu Phạm"* (Tuổi Trẻ Online, 2017) [85], *"Đạo diễn Síu Phạm: Cảm xúc đến từ chuyện phim, không nhất thiết cần tới cảnh nóng"* (VOV5, 2018) [93] hay các cuộc phỏng vấn khác của VOV tiếp tục cho thấy giới báo chí và truyền thông thường nhìn nhận bà như một đạo diễn có tư duy thể nghiệm, ngôn ngữ điện ảnh giàu tính tạo hình, chú trọng cảm giác, ký ức và nhịp điệu hơn là tự sự theo mô hình truyền thống. Nhìn chung, các tài liệu hiện có đều ghi nhận Síu Phạm là một trường hợp sáng tạo độc đáo với xu hướng thể nghiệm, giàu tính cá nhân và có nhiều tìm tòi về ngôn ngữ điện ảnh.

Nhìn chung, các tài liệu về Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm đã cung cấp những nguồn tư liệu và kết quả nghiên cứu có giá trị, từ giới thiệu tiểu sử, sự nghiệp, phân tích tác phẩm đến nhận diện một số đặc điểm nghệ thuật của từng đạo diễn. Một số công trình đã đi sâu vào những phương diện cụ thể như xây dựng nhân vật, tổ chức hình ảnh, cảnh quan điện ảnh, điều kiện sản xuất và khuynh hướng thể nghiệm. Những nghiên cứu này tạo cơ sở quan trọng để luận án tiếp tục khảo sát từng trường hợp.

Từ việc đối chiếu các tài liệu đã tiếp cận, có thể nhận thấy câu hỏi về mối liên hệ giữa thế giới quan nghệ thuật, trải nghiệm giới và hệ thống lựa

chọn thi pháp trong quá trình hình thành phong cách của ba đạo diễn chưa được triển khai một cách đồng thời. Các nghiên cứu hiện có thường lựa chọn những bình diện và phạm vi tác phẩm phù hợp với mục đích riêng; vì vậy, luận án không xem việc nghiên cứu từng đạo diễn độc lập là một hạn chế, cũng không đặt mục tiêu phủ định những kết quả đã có. Luận án kế thừa các kết quả nghiên cứu đó, đồng thời tiến hành khảo sát có hệ thống các tác phẩm thuộc phạm vi lựa chọn, nhằm làm rõ cách mỗi đạo diễn chuyển hóa thế giới quan nghệ thuật và trải nghiệm giới thành những phương thức tổ chức tự sự, hình ảnh, âm thanh và các yếu tố hình thức khác. Việc đặt ba trường hợp trong một thiết kế nghiên cứu chung cho phép nhận diện những điểm tương đồng và khác biệt trong cách hình thành, biểu hiện phong cách, đồng thời bảo lưu tính đặc thù của từng chủ thể sáng tạo.

2. Đánh giá tình hình nghiên cứu và định hướng của luận án

Qua khảo sát các nhóm tài liệu có thể nhận thấy, nghiên cứu về lý thuyết tác giả, phong cách đạo diễn, thi pháp học, thi pháp điện ảnh, lý thuyết nữ quyền và phê bình phim nữ quyền đã đạt được nhiều thành tựu quan trọng, tạo nền tảng lý luận và phương pháp cho việc nghiên cứu điện ảnh. Các công trình trong và ngoài nước đã góp phần làm rõ khái niệm tác giả, những cách tiếp cận phong cách, vai trò của ngôn ngữ điện ảnh trong việc kiến tạo ý nghĩa, cũng như các vấn đề liên quan đến giới và chủ thể sáng tạo. Bên cạnh đó, những nghiên cứu về Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm đã cung cấp tư liệu về sự nghiệp, tác phẩm và một số đặc điểm nghệ thuật của từng đạo diễn. Đáng chú ý, luận văn *Những đặc điểm sáng tác của đạo diễn Việt Linh* đã khảo sát nhiều phương diện trong tổ chức tác phẩm [46]; các nghiên cứu về diễn ngôn nữ quyền trong *Mê Thảo thời vang bóng* góp phần làm rõ cách bộ phim kiến tạo hình ảnh phụ nữ và quan hệ giới; các bài viết về Bạch Diệp đã ghi nhận những đóng góp và đặc điểm nghệ thuật trong sáng tác của bà;

nghiên cứu của Earl Jackson về cảnh quan điện ảnh Síu Phạm đã mở ra hướng tiếp cận chuyên sâu đối với quan hệ giữa không gian, ký ức và trải nghiệm văn hóa xuyên biên giới [19]. Những kết quả này là cơ sở để luận án kế thừa và tiếp tục triển khai vấn đề phong cách ở từng trường hợp.

Từ kết quả tổng quan, luận án xác định hướng nghiên cứu của mình qua ba vấn đề sau:

Thứ nhất, về cách tiếp cận phong cách đạo diễn: Các công trình nghiên cứu đã cung cấp những quan niệm và công cụ quan trọng để nhận diện dấu ấn cá nhân, phân tích đặc điểm nghệ thuật và xem xét lựa chọn hình thức trong quan hệ với chủ thể sáng tạo. Kế thừa những thành tựu đó, luận án kết hợp lý thuyết tác giả với thi pháp lịch sử và thi pháp điện ảnh để khảo sát phong cách trong mối quan hệ với bối cảnh lịch sử, văn hóa, thế giới quan nghệ thuật và quá trình tổ chức tác phẩm. Trọng tâm phân tích là xác định những lựa chọn hình thức có tính lặp lại, tương đối ổn định và mang dấu ấn riêng qua hệ thống tác phẩm của mỗi đạo diễn.

Thứ hai, về nghiên cứu giới và phê bình phim nữ quyền: Các nghiên cứu đã mở rộng cách tiếp cận đối với vấn đề giới trong điện ảnh, từ hình tượng phụ nữ, diễn ngôn giới đến cơ chế tổ chức cái nhìn và vị trí của chủ thể sáng tạo. Một số công trình cũng đã xem xét vấn đề giới thông qua những phương diện hình thức của tác phẩm. Luận án kế thừa các gợi mở này để khảo sát mối liên hệ giữa trải nghiệm giới, thế giới quan nghệ thuật và cách thức tổ chức ngôn ngữ điện ảnh. Trong đó, giới được xem xét như một phương diện tham gia định hình cách đạo diễn nhìn nhận con người, xây dựng nhân vật, tổ chức điểm nhìn và lựa chọn phương thức biểu đạt; phong cách của mỗi đạo diễn vẫn cần được xác định từ những đặc điểm nghệ thuật cụ thể của từng trường hợp.

Thứ ba, về nghiên cứu Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm: Các công trình hiện có đã cung cấp những kết quả nghiên cứu đáng chú ý về từng đạo diễn và một số tác phẩm tiêu biểu. Luận án kế thừa các phân tích về đặc điểm sáng tác của Việt Linh, những nhận diện về diễn ngôn nữ quyền trong *Mê Thảo - thời vang bóng*, các nghiên cứu về sự nghiệp và tác phẩm của Bạch Diệp, cũng như hướng tiếp cận cảnh quan điện ảnh trong sáng tác của Síu Phạm. Trên cơ sở đó, luận án đặt ba trường hợp trong cùng một khung phân tích để khảo sát mối quan hệ giữa thế giới quan nghệ thuật, diễn ngôn giới và các phương thức tổ chức hình thức. Việc lựa chọn ba đạo diễn nhằm tạo điều kiện đối chiếu những cách thức sáng tạo khác nhau trong các bối cảnh lịch sử, văn hóa và môi trường làm phim riêng biệt, không nhằm xem họ là những đại diện cho một mô hình phong cách nữ giới chung.

Trên cơ sở kế thừa những thành tựu nghiên cứu đi trước, luận án tiếp cận phong cách của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm qua sự kết hợp giữa lý thuyết tác giả, thi pháp lịch sử, thi pháp điện ảnh và phê bình phim nữ quyền. Ở mỗi trường hợp, luận án trước hết khảo sát bối cảnh sáng tạo, thế giới quan nghệ thuật và cách kiến tạo diễn ngôn giới; tiếp đó, phân tích các phương diện thi pháp như tự sự và điểm nhìn, dàn cảnh, quay phim, dựng phim, âm thanh và âm nhạc. Việc phân tích không dừng ở đặc điểm riêng của từng phương diện, mà chú ý đến cách các lựa chọn hình thức phối hợp trong chỉnh thể tác phẩm, góp phần biểu hiện tư tưởng nghệ thuật và tạo nên dấu ấn riêng của đạo diễn. Qua đối chiếu ba trường hợp, luận án hướng tới nhận diện những đặc điểm phong cách có cơ sở từ phân tích tác phẩm, đồng thời làm rõ những điểm tương đồng và khác biệt trong cách mỗi đạo diễn chuyển hóa bối cảnh, thế giới quan nghệ thuật và trải nghiệm giới thành ngôn ngữ điện ảnh.

CHƯƠNG 1: CƠ SỞ LÝ LUẬN CỦA NGHIÊN CỨU

1.1. Cơ sở lý thuyết và khái niệm cơ bản

1.1.1. Lý thuyết tác giả và phong cách đạo diễn

1.1.1.1. Lý thuyết tác giả

Từ điển Britannica đưa ra định nghĩa: "Lý thuyết tác giả (auteur theory) là một lý thuyết điện ảnh, trong đó đạo diễn được coi là nhà sáng tạo chính trong một bộ phim" [94]. Nổi lên ở Pháp vào cuối những năm 1940, lý thuyết tác giả - như cách gọi của nhà phê bình phim người Mỹ Andrew Sarris [73] - được phát triển từ các lý thuyết điện ảnh của André Bazin và Alexandre Astruc. Lý thuyết về đạo diễn như một tác giả chính được đề xuất chủ yếu trong tạp chí điện ảnh của Bazin, *Cahiers du cinéma* (thành lập năm 1951). Hai nhà lý thuyết của nó - François Truffaut và Jean-Luc Godard - sau này trở thành các đạo diễn chủ chốt của Làn Sóng Mới Pháp.

André Bazin là một trong những nhà phê bình phim đầu tiên và có ảnh hưởng nhất của Pháp. Ông được coi là cha đẻ của lý thuyết tác giả, và đóng góp của ông là khá lớn trong việc phát triển lý thuyết này. Bazin đã giúp mở đường cho sự phát triển của lý thuyết tác giả và đã đưa ra một số ý tưởng, khái niệm quan trọng, như sự độc lập giữa tác phẩm và tác giả, vai trò của tác giả trong việc phản ánh bản thân qua tác phẩm và sự cần thiết của việc tìm hiểu tác giả để hiểu rõ hơn về tác phẩm [53].

Khái niệm tác giả (*auteur*) có nguồn gốc từ tiếng Pháp và được sử dụng để chỉ những đạo diễn có khả năng tạo dựng dấu ấn sáng tạo nhất quán qua nhiều tác phẩm. Theo lý thuyết tác giả, không phải mọi đạo diễn đều được xem là *auteur*; chỉ những người thể hiện được một thế giới quan nghệ thuật và phong cách biểu đạt ổn định, có thể nhận diện xuyên suốt sự nghiệp sáng tác, mới được coi là tác giả điện ảnh.

Cách tiếp cận tác giả chính là tìm hiểu phong cách làm phim của đạo diễn - theo Francois Truffaut, thành phẩm cuối cùng mang chữ ký của đạo diễn trên phim đó [79]. Những gì chúng ta xem trên màn ảnh chính là quan điểm của đạo diễn và có những chủ đề, những nét đặc trưng phong cách chung nào đó đã gắn kết các bộ phim của cùng một đạo diễn lại với nhau. Một trong những quan điểm có ảnh hưởng nhất trong lịch sử điện ảnh là niềm tin rằng đạo diễn là người chịu trách nhiệm tối cao đối với thể loại, phong cách và ý nghĩa của bộ phim.

Từ các luận điểm khởi phát của André Bazin và François Truffaut, đến sự khái quát hóa của Andrew Sarris, lý thuyết này nhấn mạnh rằng một bộ phim, dù là sản phẩm của tập thể, vẫn có thể mang dấu ấn cá nhân nhất quán của đạo diễn, thể hiện qua các lựa chọn về hình thức và cách tổ chức ý nghĩa.

Có thể nói, giá trị của lý thuyết tác giả không nằm ở việc khẳng định một cách giản đơn quyền lực cá nhân của đạo diễn, mà ở khả năng định hướng phân tích: phong cách đạo diễn có thể được nhận diện như một hệ thống lựa chọn hình thức lặp lại và có ý nghĩa. Warren Buckland định nghĩa: "Một tác giả là một đạo diễn thể hiện được sự thống nhất về phong cách và đề tài trong các phim của mình" [5, tr.157]. Như vậy, việc nghiên cứu tác giả không thể dừng lại ở việc xác định đề tài hay chủ đề, mà phải đi vào phân tích cách các yếu tố hình thức này được vận dụng và liên kết với nhau để tạo thành một cấu trúc thẩm mỹ đặc thù.

Nhìn từ thực tiễn điện ảnh thế giới, dấu ấn tác giả thường được nhận diện thông qua sự nhất quán trong cách tổ chức hình ảnh và điểm nhìn. Các bộ phim của Alfred Hitchcock cho thấy một ám ảnh với hành vi nhìn và bị nhìn, được hiện thực hóa qua các cấu trúc điểm nhìn chủ quan và cách dựng phim tạo căng thẳng thị giác [5, tr.161 - 164]; trong khi đó, điện ảnh của Akira Kurosawa lại nổi bật với việc sử dụng chuyển động trong khuôn hình,

bố cục không gian động và nhịp dựng giàu tính kịch, tạo nên một phong cách vừa mang tính sử thi vừa giàu năng lượng thị giác. Trong cả hai trường hợp, phong cách không phải là một "chữ ký" trừu tượng, mà là một hệ thống thủ pháp có thể phân tích ở cấp độ cụ thể của hình ảnh và âm thanh.

Trên cơ sở đó, nghiên cứu này xem lý thuyết tác giả như một công cụ để khảo sát phong cách đạo diễn. Theo hướng tiếp cận này, phong cách không chỉ được nhận diện qua sự lặp lại của đề tài hay hệ chủ đề, mà quan trọng hơn là qua cách thức đạo diễn tổ chức ngôn ngữ điện ảnh thành một hệ thống biểu đạt tương đối ổn định. Chính sự thống nhất giữa thế giới quan nghệ thuật và các lựa chọn về tự sự, dàn cảnh, điểm nhìn, hình ảnh, âm thanh, dựng phim và các phương tiện biểu đạt khác mới tạo nên phong cách của một đạo diễn. *Thế giới quan nghệ thuật* của đạo diễn có thể hiểu là hệ thống quan niệm, nhận thức và cảm xúc của người sáng tạo về con người, đời sống và các vấn đề xã hội, lịch sử, văn hóa. Hệ thống này chi phối cách đạo diễn lựa chọn, lý giải và tái hiện hiện thực, đồng thời định hướng cách xây dựng nhân vật, tổ chức tình huống, lựa chọn điểm nhìn và hình thành cấu trúc biểu đạt của tác phẩm. Vì vậy, thế giới quan nghệ thuật không chỉ thể hiện ở tư tưởng hay thông điệp của bộ phim, mà còn bộc lộ qua chính cách thức hiện thực được chuyển hóa thành thế giới nghệ thuật trên màn ảnh. Đồng thời, phong cách luôn được hình thành trong sự tương tác giữa cá tính sáng tạo với những điều kiện lịch sử, văn hóa và công nghệ của từng thời kỳ.

Trong bối cảnh đó, khái niệm "tác giả" không được hiểu như một chủ thể sáng tạo hoàn toàn tự do, mà cần được nhìn nhận như một vị trí vừa sáng tạo vừa thương lượng. Phong cách đạo diễn vì thế vừa là kết quả của những lựa chọn cá nhân, vừa là sản phẩm của sự tương tác giữa cá nhân với các điều kiện lịch sử, văn hóa và thể chế. Điều này đặc biệt quan trọng khi nghiên cứu các đạo diễn nữ, những người không chỉ đối diện với các giới hạn chung của

môi trường sản xuất, mà còn phải định vị tiếng nói của mình trong một không gian điện ảnh vốn đã được định hình bởi các cấu trúc quyền lực giới.

Từ góc độ phương pháp, cách tiếp cận này dẫn đến một chuyển dịch quan trọng: thay vì tìm kiếm "ý đồ tác giả" ở cấp độ nội dung, luận án tập trung vào việc phân tích các lựa chọn hình thức như những dấu vết cụ thể của phong cách. Nói cách khác, vấn đề không phải là đạo diễn "muốn nói gì", mà là họ "làm như thế nào" với chất liệu điện ảnh để kiến tạo một trải nghiệm thẩm mỹ mang dấu ấn cá nhân.

1.1.1.2. Khái niệm phong cách

Phong cách sáng tác là một khía cạnh quan trọng trong nghệ thuật và điện ảnh, đóng một vai trò quyết định trong việc tạo ra và nhận diện những tác phẩm nghệ thuật độc đáo. Để hiểu sâu hơn về khái niệm phong cách sáng tác, chúng ta có thể chia thành ba khía cạnh chính: phong cách sáng tác trong nghệ thuật, phong cách đạo diễn, và phong cách phim.

Theo *Từ điển Tiếng Việt* của Viện Ngôn ngữ học, "phong cách" được định nghĩa là:

> Những lối, những cung cách sinh hoạt, làm việc, hoạt động, xử sự tạo nên cái riêng của một người hay một loại người nào đó (nói tổng quát). Những đặc điểm có tính chất hệ thống về tư tưởng và nghệ thuật, biểu hiện trong sáng tác của một nghệ sĩ hay trong sáng tác nói chung thuộc cùng một thể loại [37, tr.782].

Như vậy ta có thể hiểu phong cách là *nét riêng của một đối tượng, có tính ổn định, lặp lại, tạo thành đặc trưng riêng, bản sắc riêng của đối tượng đó.*

Phong cách sáng tác trong nghệ thuật đại diện cho sự thống nhất tương đối ổn định của các yếu tố thẩm mỹ bên trong một tác phẩm nghệ thuật. Điều này bao gồm hệ thống hình tượng, các phương tiện biểu hiện nghệ thuật, và thể hiện cái nhìn độc đáo của tác giả trong tác phẩm cá nhân.

> Phong cách sáng tác (phong cách nghệ thuật) là một phạm trù thẩm mĩ, chỉ sự thống nhất tương đối ổn định của hệ thống hình tượng, của các phương tiện biểu hiện nghệ thuật, nói lên cái nhìn độc đáo trong sáng tác của một nhà văn, trong tác phẩm riêng lẻ, trong trào lưu văn học hay văn học dân tộc. (Trong nghĩa rộng: Phong cách là nguyên tắc xuyên suốt trong việc xây dựng hình thức nghệ thuật, đem lại cho tác phẩm một tính chỉnh thể có thể cảm nhận được, một giọng điệu và một sắc thái thống nhất) [14, tr. 255, 256].

Khái niệm phong cách đạo diễn

Tiếp cận lý thuyết tác giả khi tìm hiểu về phim ảnh nghĩa là chúng ta sẽ đi sâu vào nghiên cứu phong cách của tác giả - ở đây là đạo diễn của bộ phim. Mục đích của cách tiếp cận tác giả thông qua phong cách làm phim của họ chính là coi trọng họ là một nghệ sỹ thực thụ thay vì chỉ coi họ là những nhà chuyên môn đơn thuần. Warren Buckland đã đưa ra khái niệm của phong cách phim được hiểu là khi các đạo diễn làm phim với sự thống nhất về đề tài và phong cách thì được gọi là tác giả [5].

Trong khi đó Kristin Thompson và David Bordwell đã đưa ra quan điểm phong cách như một hệ thống hình thức. Theo cách tiếp cận của hai tác giả này, phong cách không phải là một phẩm chất mơ hồ, mà là kết quả của việc tổ chức các yếu tố cụ thể của ngôn ngữ điện ảnh, bao gồm dàn cảnh (mise-en-scène), quay phim, dựng phim và âm thanh [4]. Từ hình dung của chúng ta, tất cả các bộ phim đều có phong cách, vì tất cả các bộ phim đều tận dụng các kỹ thuật trung gian, và những kỹ thuật đó chắc chắn sẽ được tổ chức theo cách nào đó. Những phần khác nhau của một bộ phim gắn kết với nhau mạnh mẽ như thế nào trong hình thức tổng thể của nó [4].

Victor Perkins trong cuốn sách *Điện ảnh là điện ảnh* cũng cho rằng "đạo diễn để lại dấu ấn của anh ta bên trong mỗi hành động của phim" [71, tr.

95], dấu ấn đó có thể hết sức đậm nét và nổi bật, miễn là người đạo diễn không áp đặt một cách quá mức ý nghĩa hoặc vượt ra ngoài giới hạn của hành động. Andrew Sarris - nhà phê bình nổi tiếng, người đưa cách tiếp cận tác giả vào trong phê bình phim của Bắc Mỹ thì nhấn mạnh: "Điểm bao quát của một phong cách có ý nghĩa là nó thống nhất được làm về cái gì và làm như thế nào thành một sự trình bày mang tính cá nhân" [74, tr. 36].

Trong lịch sử điện ảnh thế giới, Akira Kurosawa (1910 - 1998) là trường hợp tiêu biểu cho sự thống nhất giữa đề tài và hình thức trong phong cách đạo diễn. Điện ảnh của ông xoay quanh các vấn đề phổ quát về đạo đức, sự thật và bản chất con người trong bối cảnh hậu chiến (như *Rashomon*, *Bảy võ sĩ đạo*, *Ran*), thường vận hành trên hai tầng: bề mặt là hành động và xung đột, chiều sâu là truy vấn ý nghĩa tồn tại. Nhân vật trung tâm là những con người hành động mang ý thức đạo đức mạnh, thể hiện một tinh thần nhân văn nhằm tái thiết niềm tin xã hội. Về hình thức, Kurosawa tổ chức hình ảnh như một không gian động, nơi chuyển động lan tỏa trong toàn bộ khuôn hình; các yếu tố tự nhiên như mưa, gió, lửa được sử dụng như phương tiện biểu đạt giàu cảm xúc. Bố cục theo chiều ngang kết hợp chiều sâu và nhịp dựng linh hoạt tạo nên năng lượng thị giác mạnh mẽ, đồng thời mở ra những khoảnh khắc trực giác, nơi ý nghĩa được kiến tạo qua hình ảnh. Sự gắn kết chặt chẽ giữa chủ đề nhân văn và hệ thống hình thức này cho thấy phong cách đạo diễn không nằm ở đề tài, mà ở cách tổ chức ngôn ngữ điện ảnh để tạo nên trải nghiệm thẩm mỹ.

Alfred Hitchcock (1899 - 1980) cũng là một trong những trường hợp điển hình khi nghiên cứu phong cách đạo diễn theo lý thuyết tác giả. Điện ảnh của ông nhất quán ở các chủ đề về trinh thám, tội ác và bất ổn tâm lý, đồng thời nổi bật bởi khả năng tổ chức điểm nhìn, nhịp dựng và dàn cảnh nhằm kiểm soát trải nghiệm của người xem. Thông qua hệ thống thủ pháp như cảnh quay theo điểm nhìn (POV), dựng phim nhịp nhanh và bố cục khuôn hình

chặt chẽ, Hitchcock tạo nên một phong cách dễ nhận diện. Trong *Rear Window* (*Cửa sổ kế bên*), Alfred Hitchcock giới hạn điểm nhìn qua khung cửa sổ để biến hành vi quan sát thành nguồn căng thẳng tâm lý. Ở *Rope* (*Sợi dây thừng*), các cú máy dài liên tục cùng những điểm cắt dựng được che giấu khéo léo tạo nên cảm giác thời gian thực ngột ngạt, đẩy cao sức ép và nhịp căng thẳng của câu chuyện… Điều đó cho thấy phong cách đạo diễn không chỉ được thể hiện ở hệ chủ đề mà còn ở cách tổ chức ngôn ngữ điện ảnh thành một cấu trúc biểu đạt thống nhất.

Như vậy có thể hiểu: *phong cách tác giả (hay phong cách đạo diễn) là hệ thống những lựa chọn và nguyên tắc tổ chức hình thức điện ảnh có tính tương đối ổn định, qua đó cá tính sáng tạo và thế giới quan nghệ thuật của tác giả được nhận diện trong tác phẩm.*

Khái niệm phong cách phim

Theo nhà lý luận phê bình Điện ảnh Trần Luân Kim:

> Do tác giả là chủ thể quyết định tác phẩm, nên có thể nói kết quả của phong cách tác giả chính là phong cách tác phẩm. Một tác phẩm điện ảnh tạo được phong cách chỉ khi nó đã được hoàn chỉnh về cấu trúc, trong đó bao gồm nhân vật, cốt truyện và hình tượng nghệ thuật… Phong cách phim còn là kết quả của việc tác giả sử dụng các thủ pháp nghệ thuật như thế nào để có được màu sắc, ánh sáng, cấu tạo khuôn hình, phương pháp chuyển cảnh, loại âm thanh được chọn theo ý đồ riêng của mình [22].

Nhắc đến thuật ngữ "phong cách phim" là nhắc đến phong cách đạo diễn, dấu ấn tác giả ở mỗi tác phẩm điện ảnh của họ. Phong cách phim đề cập đến các kỹ thuật điện ảnh nổi bật được nhà làm phim sử dụng để tạo ra giá trị cụ thể trong tác phẩm. Những kỹ thuật này có thể bao gồm tất cả các khía cạnh của ngôn ngữ điện ảnh: Dàn cảnh (mise-en-scène), quay phim, dựng phim và thiết kế âm thanh. Nhắc về phong cách phim, tác giả David Bordwell

và Kristin Thompson đã dành hẳn một chương trong cuốn *Nghệ thuật điện ảnh* khẳng định: "Phong cách như một hệ thống hình thức. Hệ thống phong cách gồm cách sử dụng mẫu mực và có ý nghĩa: Dàn cảnh, quay phim, dựng phim, âm thanh. Chúng ta thấy các mô hình phong cách là phần chủ chốt của bất kỳ bộ phim nào." [4, tr.470] Từ phía những người sáng tạo, nhà sản xuất phim, nhà văn Ethan Coen đề cập: "Cái bạn gọi là phong cách chỉ là sự hồi tưởng lại sau này. Trên thực tế, làm phim chính là thể hiện những lựa chọn mang tính cá nhân." Đạo diễn, nhà văn Joel Coen cũng chia sẻ: "… Bạn đưa ra những lựa chọn riêng mà bạn cho là có giá trị, hoặc bắt buộc, hoặc thích hợp cho mỗi cảnh quay riêng. Sau đó, vào lúc cuối ngày, bạn đặt tất cả chúng lại với nhau, và sẽ có người nhìn vào đó, nói như đinh đóng cột rằng: "Ồ, đó là phong cách của họ" [4, tr.471]. Bên cạnh các lựa chọn cá nhân của nhà làm phim và duy trì các lựa chọn đó trong suốt bộ phim, các lựa chọn này còn bị chi phối bởi bối cảnh lịch sử, điều kiện phát triển của lịch sử điện ảnh giai đoạn bộ phim được sản xuất. Cũng trong cuốn *Nghệ thuật điện ảnh*, phong cách phim được cho là "kết quả của sự kết hợp những bắt buộc lịch sử và lựa chọn tự do" [4, tr.471].

David Bordwell và Kristin Thompson đề nghị 4 bước chung trong phân tích phong cách bao gồm: Quyết định cấu trúc tổ chức phim, hệ thống hình thức tự sự và phi tự sự của nó; Nhận diện những kỹ thuật chủ chốt được sử dụng; Vạch ra những mô hình kỹ thuật trong một bộ phim hoàn chỉnh; Đề xuất những chức năng cho kỹ thuật chủ chốt và mẫu hình mà chúng tạo nên. Trên cơ sở đó, người xem có thể phân tích hệ thống phong cách phim với các lựa chọn kỹ thuật nổi bật mà nhà làm phim đã sử dụng một cách chuẩn mực và có ý nghĩa [4, tr.172 - 175].

Tiêu chí nhận diện phong cách đạo diễn

Trong nghiên cứu này, phong cách đạo diễn được tiếp cận từ những lựa chọn nghệ thuật thể hiện qua hệ thống tác phẩm, đặc biệt là cách tổ chức các

phương tiện biểu đạt điện ảnh. NCS xem tính tương đối ổn định của những lựa chọn ấy và dấu ấn riêng trong cách tổ chức hình thức là căn cứ để nhận diện phong cách. Từ cách tiếp cận này, việc phân tích phong cách của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm được triển khai trên cơ sở đối chiếu nhiều tác phẩm, đặt các đặc điểm hình thức trong quan hệ với thế giới quan nghệ thuật, trải nghiệm giới và điều kiện sáng tạo của từng đạo diễn.

Trước hết, *tính lặp lại và độ ổn định của lựa chọn nghệ thuật* là căn cứ để phân biệt đặc điểm phong cách với những biểu hiện riêng lẻ của một tác phẩm. Một thủ pháp hoặc cách tổ chức hình thức chỉ có ý nghĩa đối với việc xác định phong cách khi được tìm thấy ở nhiều tác phẩm, hoặc trở lại trong những trường hợp khác nhau với một nguyên tắc tổ chức có thể nhận diện. Sự lặp lại này có thể biểu hiện qua cách xây dựng nhân vật, tổ chức điểm nhìn, xử lý không gian, nhịp dựng hay phối hợp âm thanh và hình ảnh. Tính ổn định cũng cần được hiểu trong quan hệ với sự biến đổi của sáng tác: cùng một khuynh hướng nghệ thuật có thể mang những hình thức khác nhau tùy theo đề tài, thể loại và hoàn cảnh làm phim. Vì vậy, việc xác định phong cách đòi hỏi phải xem xét cả những điểm tương đồng lẫn những khác biệt giữa các tác phẩm.

Tiếp đó, *tính riêng biệt trong cách tổ chức ngôn ngữ điện ảnh* được xem xét qua quan hệ giữa các phương diện thi pháp, gồm tự sự và điểm nhìn, dàn cảnh, quay phim, dựng phim, âm thanh và âm nhạc. Những phương diện này được khảo sát trong sự phối hợp với nhau để nhận diện nguyên tắc tổ chức hình thức của từng đạo diễn. Chẳng hạn, một đặc điểm về điểm nhìn cần được đặt trong quan hệ với cách dàn cảnh, lựa chọn khuôn hình, nhịp dựng và phân phối thông tin cho khán giả. Cách phân tích này giúp xác định vai trò của từng lựa chọn trong chỉnh thể tác phẩm, đồng thời làm rõ những nét riêng trong cách đạo diễn sử dụng ngôn ngữ điện ảnh. Việc nhận diện phong cách

vì thế gắn với nguyên tắc tổ chức và phối hợp các phương tiện biểu đạt, thay vì dừng ở việc thống kê những thủ pháp xuất hiện trong phim.

Một căn cứ khác là *mối liên hệ giữa hình thức điện ảnh và tư tưởng nghệ thuật*. Trong luận án, các lựa chọn thi pháp được xem xét cùng cách mỗi tác phẩm kiến tạo thế giới nhân vật, biểu đạt quan hệ xã hội và tổ chức trải nghiệm con người, đặc biệt là trải nghiệm của nhân vật nữ. Từ đó, việc phân tích hình thức có thể góp phần làm rõ cách nhìn của đạo diễn đối với con người, lịch sử, ký ức và các quan hệ giới. Tuy nhiên, mối liên hệ này cần được xác lập qua phân tích tác phẩm cụ thể. Những dữ kiện về tiểu sử, giới tính hoặc phát ngôn của đạo diễn chỉ cung cấp thêm ngữ cảnh tham khảo; chúng chưa đủ để giải thích trực tiếp sự hình thành của một lựa chọn thi pháp.

Cuối cùng, *việc phân biệt dấu ấn cá nhân với đặc điểm chung của thời đại và thể loại* có ý nghĩa quan trọng đối với phạm vi kết luận của nghiên cứu. Các lựa chọn nghệ thuật luôn chịu tác động của quy ước thể loại, khuynh hướng thẩm mỹ và điều kiện sản xuất trong từng giai đoạn. Do đó, một đặc điểm xuất hiện trong phim cần được xem xét trong tương quan với những quy ước và xu hướng ấy trước khi được xác định là dấu ấn riêng của đạo diễn. Đối chiếu các tác phẩm trong cùng bối cảnh hoặc có đặc điểm thể loại gần gũi giúp làm rõ phần nào thuộc về ngôn ngữ điện ảnh phổ biến, phần nào thể hiện cách lựa chọn và tổ chức hình thức riêng. Khi tư liệu chưa đủ để xác lập sự khác biệt, nhận định được giới hạn ở cấp độ tác phẩm hoặc trường đoạn.

Bốn tiêu chí trên được vận dụng xuyên suốt quá trình khảo sát phong cách của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm. Mỗi đạo diễn được đặt trong bối cảnh lịch sử, văn hóa và sáng tạo riêng; các đặc điểm phong cách được xác định qua sự đối chiếu giữa những tác phẩm thuộc phạm vi nghiên cứu. Trên cơ sở đó, luận án tìm hiểu cách các lựa chọn thi pháp được duy trì, biến đổi và kết hợp để tạo nên dấu ấn nghệ thuật của từng người. Cách tiếp cận này đồng

thời cho phép xem xét mối quan hệ giữa thế giới quan, trải nghiệm giới và hình thức điện ảnh trong từng trường hợp, đồng thời giới hạn kết luận trong phạm vi những đặc điểm đã có đủ căn cứ phân tích.

1.1.2. Lý thuyết Thi pháp học điện ảnh

Thi pháp (Poetics) là một trong những khái niệm nền tảng của nghiên cứu nghệ thuật, xuất phát từ tư tưởng của Aristotle trong *Poetics* (*Thi pháp luận*), nơi ông xem tác phẩm nghệ thuật không chỉ là sự mô phỏng hiện thực mà còn là một hệ thống được tổ chức theo những nguyên tắc nhất định nhằm tạo nên hiệu quả thẩm mỹ [1]. Trải qua quá trình phát triển, đặc biệt dưới ảnh hưởng của Hình thức luận Nga và Cấu trúc luận, thi pháp được mở rộng thành lĩnh vực nghiên cứu các quy luật tổ chức hình thức của tác phẩm nghệ thuật, tập trung vào mối quan hệ giữa cấu trúc, phương thức biểu đạt và quá trình tạo nghĩa. Theo quan niệm này, hình thức không còn được xem là lớp vỏ bên ngoài của nội dung mà chính là phương thức tổ chức và biểu hiện nội dung nghệ thuật.

Khi được vận dụng vào nghiên cứu điện ảnh, thi pháp phát triển thành thi pháp điện ảnh (Film Poetics) - hướng nghiên cứu tập trung vào việc lý giải cách bộ phim được kiến tạo như một chỉnh thể nghệ thuật thông qua hệ thống ngôn ngữ điện ảnh. Khác với những hướng tiếp cận chủ yếu quan tâm đến việc diễn giải ý nghĩa, hệ tư tưởng hay tác động xã hội của tác phẩm, thi pháp điện ảnh đặt trọng tâm vào việc phân tích các nguyên tắc tổ chức hình thức, tức cách các thành tố như tự sự, mise-en-scène, quay phim, dựng phim, âm thanh, diễn xuất và thiết kế mỹ thuật được phối hợp để tạo nên hiệu quả biểu đạt và trải nghiệm thẩm mỹ. Câu hỏi trung tâm của thi pháp điện ảnh không phải là bộ phim *nói gì* mà là bộ phim *được tạo nên như thế nào* và *bằng những phương thức nghệ thuật nào*.

Trong nghiên cứu điện ảnh hiện đại, thi pháp điện ảnh được tiếp cận từ nhiều khuynh hướng khác nhau. Các nhà hiện thực luận như André Bazin nhấn mạnh khả năng ghi nhận hiện thực của hình ảnh điện ảnh; Sergei Eisenstein tập trung vào vai trò của dựng phim trong việc tạo nghĩa; Christian Metz phát triển thi pháp điện ảnh theo hướng ký hiệu học, coi phim là một hệ thống ký hiệu cần được giải mã [39]. Mỗi cách tiếp cận đều góp phần làm sáng tỏ bản chất của ngôn ngữ điện ảnh từ những góc độ khác nhau. Tuy nhiên, đối với nghiên cứu phong cách tác giả, những hướng tiếp cận này hoặc thiên về lý giải bản chất của hình ảnh điện ảnh, hoặc tập trung vào việc diễn giải ý nghĩa văn bản, trong khi chưa đặt trọng tâm vào việc khảo sát cơ chế tổ chức hình thức của tác phẩm trong mối quan hệ với quá trình sáng tạo và bối cảnh lịch sử.

Trong số các hướng tiếp cận thi pháp điện ảnh, quan niệm của David Bordwell được xem là một trong những hệ thống lý luận có ảnh hưởng sâu rộng nhất từ cuối thế kỷ XX đến nay. Kế thừa tinh thần của Hình thức luận Nga và phát triển trong bối cảnh điện ảnh học hiện đại, Bordwell xây dựng thi pháp điện ảnh như một lĩnh vực nghiên cứu các quy luật tổ chức hình thức của phim, đồng thời nhấn mạnh vai trò của bối cảnh lịch sử trong việc hình thành và biến đổi các hình thức điện ảnh. Thay vì xem bộ phim là đối tượng để diễn giải vô hạn các tầng ý nghĩa, Bordwell cho rằng nghiên cứu điện ảnh trước hết cần làm rõ cách thức bộ phim vận hành, thông qua việc phân tích những lựa chọn hình thức của nhà làm phim và chức năng của chúng trong chỉnh thể tác phẩm [56].

Theo Bordwell, bộ phim là một hệ thống hình thức (formal system), trong đó các thành tố như cấu trúc tự sự, điểm nhìn, tổ chức thời gian và không gian, mise-en-scène, quay phim, dựng phim, âm thanh và diễn xuất không tồn tại độc lập mà luôn liên kết với nhau trong một chỉnh thể thống

nhất. Ý nghĩa của bộ phim không chỉ được tạo nên từ cốt truyện hay chủ đề mà còn được kiến tạo thông qua mối quan hệ giữa các yếu tố hình thức [4]. Vì vậy, nhiệm vụ của nghiên cứu thi pháp không chỉ là mô tả các thủ pháp nghệ thuật được sử dụng, mà quan trọng hơn là xác định chức năng của từng lựa chọn hình thức trong việc tổ chức câu chuyện, định hướng sự tiếp nhận của khán giả và tạo nên hiệu quả thẩm mỹ.

Quan niệm này đồng thời khẳng định mối quan hệ hữu cơ giữa hình thức và nội dung. Theo Bordwell, nội dung không tồn tại tách rời hình thức, cũng không được hình thức "bao bọc" từ bên ngoài, mà được hiện thực hóa thông qua chính cách tổ chức hình thức của bộ phim. Nói cách khác, thế giới quan nghệ thuật, tư tưởng sáng tạo và cảm xúc của đạo diễn được biểu đạt trước hết bằng ngôn ngữ điện ảnh [56]. Vì vậy, nghiên cứu thi pháp điện ảnh không hướng tới việc tách rời từng yếu tố kỹ thuật như quay phim, dựng phim hay âm thanh để phân tích riêng biệt, mà xem xét chúng như những thành tố cùng tham gia vào quá trình kiến tạo ý nghĩa và phong cách của tác phẩm.

Một đóng góp quan trọng của Bordwell là phát triển Thi pháp lịch sử (Historical Poetics) như một cách tiếp cận trong nghiên cứu thi pháp điện ảnh. Nếu thi pháp điện ảnh tập trung trả lời câu hỏi bộ phim được tổ chức như thế nào thì Thi pháp lịch sử tiếp tục đặt câu hỏi vì sao những hình thức ấy xuất hiện trong một thời điểm lịch sử nhất định. Theo Bordwell, mọi lựa chọn hình thức đều chịu sự chi phối của nhiều yếu tố như truyền thống điện ảnh, điều kiện sản xuất, bối cảnh văn hóa, tiến bộ công nghệ và quan niệm thẩm mỹ của từng thời kỳ. Do đó, hình thức điện ảnh không phải là kết quả thuần túy của cảm hứng cá nhân mà luôn được hình thành trong sự tương tác giữa chủ thể sáng tạo và những điều kiện lịch sử cụ thể [56].

Đối với nghiên cứu phong cách tác giả, thi pháp điện ảnh có ý nghĩa đặc biệt vì phong cách được biểu hiện trước hết thông qua cách tổ chức ngôn

ngữ điện ảnh. Những lựa chọn về cấu trúc tự sự, điểm nhìn, tổ chức không gian và thời gian, xây dựng nhân vật, sử dụng hình ảnh, ánh sáng, màu sắc, chuyển động máy quay, dựng phim, âm thanh… không chỉ tạo nên diện mạo thẩm mỹ của từng tác phẩm mà còn phản ánh thế giới quan nghệ thuật, quan niệm sáng tạo và phương thức biểu đạt đặc trưng của đạo diễn. Khi những lựa chọn này được duy trì với tính nhất quán trong nhiều bộ phim, chúng trở thành những dấu hiệu nhận diện phong cách cá nhân.

Trần thuật học điện ảnh là một phương diện quan trọng của thi pháp điện ảnh, tập trung vào cách thức bộ phim tổ chức, sắp xếp và phân phối thông tin để người xem kiến tạo câu chuyện. Trong *Narration in the Fiction Film* (*Trần thuật trong phim hư* cấu, 1985), David Bordwell phân biệt giữa fabula - câu chuyện được người xem hình thành từ các thông tin của tác phẩm - và syuzhet - cách thức các sự kiện được lựa chọn, sắp xếp và trình bày trong bộ phim. Từ đó, ông nhấn mạnh vai trò của cấu trúc thời gian, quan hệ nhân quả, mức độ cung cấp thông tin, điểm nhìn và sự phối hợp giữa tự sự với phong cách điện ảnh [54]. Đối với luận án này, quan điểm của Bordwell được sử dụng như cơ sở để phân tích cách Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm tổ chức tự sự, đặc biệt ở các phương diện cấu trúc thời gian, quan hệ nhân quả, phân phối thông tin, điểm nhìn và sự đan xen giữa hiện tại, hồi tưởng, giấc mơ hay những khoảng trống tự sự. Qua đó, tự sự được xem như một cơ chế biểu hiện phong cách, nơi thế giới quan nghệ thuật và quan niệm về chủ thể nữ được chuyển hóa thành những phương thức kể chuyện cụ thể.

Luận án lựa chọn thi pháp điện ảnh của David Bordwell làm cơ sở lý luận vì cách tiếp cận này cho phép nghiên cứu phong cách đạo diễn từ chính cơ chế tổ chức hình thức của tác phẩm, đồng thời đặt các lựa chọn nghệ thuật trong mối quan hệ với bối cảnh lịch sử và quá trình sáng tạo. So với những hướng tiếp cận chủ yếu tập trung vào diễn giải ý nghĩa hoặc phân tích hệ tư

tưởng của văn bản điện ảnh, thi pháp điện ảnh của Bordwell phù hợp hơn với mục tiêu nhận diện và lý giải phong cách sáng tác của các đạo diễn thông qua ngôn ngữ điện ảnh. Đồng thời, luận án cũng tham khảo quan điểm của nhà nghiên cứu Vũ Ngọc Thanh về các thủ pháp điện ảnh:

> Thủ pháp trong phim truyện điện ảnh bao gồm hệ thống các phương án xử lý kĩ thuật và nghệ thuật trong quá trình chế tác bộ phim, góp phần tạo nên hình thức và phong cách phim nói chung và phong cách tác giả (nhà làm phim) nói riêng; từ đó tạo nên giá trị trên nhiều phương diện của tác phẩm điện ảnh [40, tr.13].

Trên cơ sở đó, luận án vận dụng cách tiếp cận Thi pháp điện ảnh để khảo sát phong cách của ba nữ đạo diễn Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm. Việc phân tích tập trung vào các phương diện cơ bản của thi pháp điện ảnh gồm: (1) tự sự và điểm nhìn; (2) nghệ thuật dàn cảnh; (3) nghệ thuật quay phim; (4) dựng phim; và (5) âm thanh.

(1) *Tự sự và điểm nhìn*:

Tự sự là cách thức bộ phim tổ chức và trình bày các sự kiện, nhân vật, quan hệ nhân quả và thông tin của câu chuyện. Trong *Narration in the Fiction Film* (1985), David Bordwell tiếp cận tự sự như một quá trình tổ chức và phân phối thông tin, thông qua sự tương tác giữa cấu trúc cốt truyện (syuzhet) và phong cách điện ảnh (style). Từ những thông tin được bộ phim cung cấp, người xem chủ động kiến tạo câu chuyện (fabula) bằng hoạt động tiếp nhận, suy luận và hình thành các giả thuyết về diễn biến, quan hệ giữa các sự kiện và động cơ nhân vật [54].

Bordwell đề xuất bốn phương thức tự sự chủ yếu trong điện ảnh:

1. Tự sự cổ điển (Classical Narration): Tổ chức câu chuyện theo quan hệ nhân quả tương đối rõ ràng, với nhân vật có mục tiêu, hành động và động cơ xác

định. Thông tin được phân phối nhằm bảo đảm tính liên tục, mạch lạc và khả năng theo dõi diễn biến của người xem.

2. Tự sự nghệ thuật (Art-Cinema Narration): Có xu hướng nới lỏng cấu trúc nhân quả của tự sự cổ điển, chú trọng tính chủ quan, tâm lý, trạng thái tinh thần và những bất định trong trải nghiệm nhân vật. Câu chuyện có thể chứa đựng những khoảng trống thông tin, sự mơ hồ và kết thúc mở, đòi hỏi người xem tham gia diễn giải.

3. Tự sự duy vật lịch sử (Historical-Materialist Narration): Tổ chức tự sự trên cơ sở những quan hệ xã hội, lịch sử và ý thức hệ, hướng sự chú ý của người xem đến các điều kiện vật chất và những mâu thuẫn trong đời sống xã hội. Phương thức này thường gắn với những hình thức tổ chức tự sự và phong cách điện ảnh có tính phản biện đối với mô hình tự sự cổ điển.

4. Tự sự tham số (Parametric Narration): Đặt trọng tâm vào sự tổ chức và vận hành của các tham số phong cách điện ảnh như khuôn hình, chuyển động máy quay, dựng phim, ánh sáng, âm thanh và nhịp điệu. Các yếu tố phong cách có thể hình thành một hệ thống tương đối độc lập, không hoàn toàn phụ thuộc vào yêu cầu kể chuyện và thúc đẩy trải nghiệm thẩm mỹ của người xem.

Bên cạnh việc phân loại các phương thức tự sự, Bordwell còn khảo sát cách thức bộ phim kiểm soát phạm vi và chiều sâu thông tin. Phạm vi thông tin liên quan đến mức độ giới hạn hay mở rộng những gì người xem biết về thế giới câu chuyện; chiều sâu thông tin liên quan đến mức độ thâm nhập vào trải nghiệm chủ quan của nhân vật, từ quan sát hành vi bên ngoài đến tiếp cận suy nghĩ, cảm giác và tri giác bên trong. Hai bình diện này có ý nghĩa trực tiếp đối với việc phân tích điểm nhìn và cách thức bộ phim định hướng nhận thức của khán giả [54].

Trong nghiên cứu phong cách của các nữ đạo diễn, việc phân tích tự sự và điểm nhìn tập trung vào trình tự kể, cách phân phối thông tin, quan hệ giữa

thời gian câu chuyện và thời gian trần thuật, cấu trúc nhân quả, mức độ giới hạn thông tin và sự chuyển đổi giữa các vị trí quan sát. Qua đó, có thể nhận diện cách mỗi đạo diễn tổ chức câu chuyện, kiến tạo trải nghiệm chủ quan của nhân vật, lựa chọn vị trí quan sát và định hướng sự tiếp nhận của khán giả. Đặc biệt, cần chú ý đến mối quan hệ giữa lựa chọn hình thức tự sự với cách biểu đạt thế giới quan nghệ thuật và kinh nghiệm giới của đạo diễn.

(2) *Nghệ thuật dàn cảnh*: Trong nghiên cứu điện ảnh, dàn cảnh (mise-en-scène) được hiểu là phương thức tổ chức các yếu tố xuất hiện trong không gian trước máy quay, bao gồm bối cảnh, đạo cụ, phục trang, hóa trang, ánh sáng, vị trí, hành động và diễn xuất của nhân vật [4, tr.230-234]. Các yếu tố này không tồn tại riêng lẻ mà được sắp đặt và phối hợp nhằm kiến tạo không gian hình ảnh, xác lập quan hệ giữa nhân vật với môi trường và tạo nên ý nghĩa của cảnh phim. Trong chỉnh thể đó, dàn dựng cảnh thuộc thiết kế mỹ thuật đảm nhiệm việc thiết kế, lựa chọn hoặc kiến tạo các điều kiện vật chất của không gian phim, như bối cảnh, đồ vật và các thành phần trang trí. Đây là một bộ phận tham gia cấu thành mise-en-scène, nhưng không đồng nhất với toàn bộ nghệ thuật dàn cảnh. Đạo diễn tổ chức và điều phối các yếu tố này trong quan hệ với diễn xuất, chuyển động, ánh sáng và khuôn hình; hiệu quả thẩm mỹ của chúng được thể hiện qua sự phối hợp trong cảnh phim hoàn chỉnh. Vì vậy, khi khảo sát phong cách đạo diễn, luận án xem thiết kế mỹ thuật là một phương diện của nghệ thuật dàn cảnh, đồng thời chú ý đến cách đạo diễn lựa chọn, khai thác và tổ chức các yếu tố tạo hình trong tổng thể biểu đạt của tác phẩm.

(3) *Nghệ thuật quay phim*: Quay phim liên quan đến cách máy quay ghi nhận và tổ chức hình ảnh, thể hiện qua các lựa chọn về khuôn hình, cỡ cảnh, góc máy, chuyển động máy quay, tiêu cự, độ sâu trường ảnh và các đặc điểm ánh sáng trong quá trình ghi hình. Những lựa chọn này quy định cách người

xem quan sát nhân vật, không gian và sự kiện, đồng thời tạo ra những hiệu quả thị giác và cảm xúc khác nhau [4, tr.287]. Phân tích quay phim vì vậy không chỉ dừng ở việc mô tả hình ảnh mà còn xem xét cách máy quay tham gia tổ chức điểm nhìn và biểu hiện tư tưởng nghệ thuật của đạo diễn.

(4) *Dựng phim*: Dựng phim là quá trình lựa chọn, sắp xếp và kết nối các khuôn hình, cảnh quay nhằm tạo nên sự liên tục hoặc gián đoạn trong dòng hình ảnh. Các quyết định về độ dài cảnh, nhịp điệu dựng, cách chuyển cảnh, quan hệ giữa các hình ảnh và sự phối hợp giữa hình ảnh với âm thanh góp phần định hình cấu trúc thời gian, không gian và nhịp điệu của tác phẩm [4, tr.358-359]. Phân tích dựng phim cần làm rõ cách thức các cảnh quay được kết nối, cách thông tin được phân phối và hiệu quả mà nhịp điệu dựng tạo ra đối với trải nghiệm của người xem.

(5) *Âm thanh*: Âm thanh trong phim bao gồm lời thoại, âm nhạc, tiếng động và sự im lặng. Việc tổ chức âm thanh được xem xét qua nguồn phát, vị trí, cường độ, sắc thái, nhịp điệu và quan hệ giữa âm thanh với hình ảnh. Âm thanh có thể bổ sung thông tin cho hình ảnh, tạo không gian ngoài khuôn hình, dẫn dắt cảm xúc, nhấn mạnh trạng thái tâm lý hoặc tạo ra sự tương phản giữa những gì người xem nhìn thấy và nghe thấy [4, tr.419]. Vì vậy, phân tích âm thanh cần chú ý đến cách đạo diễn lựa chọn và phối hợp các thành phần âm thanh trong chỉnh thể tác phẩm.

1.1.3 Lý thuyết nữ quyền luận và phê bình phim nữ quyền

1.1.3.1. Về lý thuyết nữ quyền luận

Nữ quyền luận/Chủ nghĩa nữ quyền (tiếng Anh: feminism, có gốc từ Latin *femina* - phụ nữ) là một phong trào chính trị - xã hội với mục tiêu phụ nữ được trao đầy đủ tất cả các quyền công dân.

Ngay từ đầu thế kỉ XIX, những cuộc đấu tranh chính trị giải phóng phụ nữ ở phương Tây đã lấy nền tảng là những tư tưởng thời Khai sáng, xây dựng

tư tưởng nữ quyền tự do dựa trên quy định về các quyền lợi phổ quát của phụ nữ cũng như quyền con người nói chung. Bên cạnh các dòng tư tưởng nữ quyền tự do, cấp tiến và hậu cấu trúc, nữ quyền xã hội chủ nghĩa cũng là một hướng tiếp cận quan trọng trong lịch sử phát triển lý thuyết nữ quyền trên thế giới. Hướng tiếp cận này đặt vấn đề về vị thế của phụ nữ trong mối quan hệ giữa giới, lao động, gia đình và các cấu trúc kinh tế - xã hội, qua đó nhấn mạnh sự tác động đồng thời của điều kiện vật chất và các quan hệ giới đối với đời sống của phụ nữ [49].

Khái niệm nữ quyền (Feminism, women's right) gắn liền với hoạt động chính trị và xã hội, sinh ra từ ý thức về sự bình đẳng trên phương diện giới. Nói một cách khái quát, khái niệm này chỉ quyền lợi về chính trị và xã hội của người phụ nữ. Thông qua những hoạt động đấu tranh chính trị và xã hội, giới nữ đòi lại những lợi ích chính đáng của mình để đạt đến sự bình đẳng với nam giới. Các nhà nữ quyền luận xuất phát từ rất nhiều góc độ khác nhau, với những phương pháp luận có khi khác hẳn nhau, đều cùng chia sẻ một số niềm tin chung:

Một, tất cả những cái gọi là chủ thể tính, bản ngã và bản sắc, bao gồm cả bản sắc của nữ giới - thường được gọi là nữ tính - không phải là những gì tất định và bất biến, như Beauvoir đã đề xướng [2].

Hai, cơ chế tiêu biểu nhất trong việc áp chế phụ nữ chính là nền văn hoá phụ quyền, hay thỉnh thoảng, với một số nhà nữ quyền, còn được gọi là nền văn hoá duy dương vật (phallocentric culture).

Và ba, nhiệm vụ của các tác giả nữ không phải là chống lại mọi hình thức áp chế của nam giới mà còn phải cố gắng xác định một thứ mỹ học riêng của nữ giới, từ đó, thiết lập nên những điển phạm riêng, và cuối cùng, xây dựng những tiêu chí riêng trong việc cảm thụ và đánh giá các hiện tượng văn học - nghệ thuật [95].

1.1.3.2. Về phê bình điện ảnh nữ quyền và các khái niệm cơ bản

Với tư cách là một hiện tượng xã hội có quy mô rộng lớn và một nhân tố ảnh hưởng trong đời sống tinh thần của xã hội phương Tây hiện đại, những tư tưởng của nữ quyền luận đã thâm nhập vào tư duy lý luận nghệ thuật, trong đó có điện ảnh, hình thành nên khuynh hướng phê bình phim nữ quyền (Feminist Film Critism). Các nhà phê bình phim nữ quyền đã góp phần quan trọng vào việc thay đổi nhận thức khán giả trong việc tiếp nhận vấn đề giới trong phim ảnh, mở ra những hướng tiếp cận mới cho nghiên cứu phim và lịch sử điện ảnh đương đại.

Phê bình nữ quyền trong điện ảnh có thể được chia thành các khía cạnh quan tâm chủ yếu sau:

1) Phim của phụ nữ - tập trung vào bản sắc giới của tác giả;

2) Cách xem phim của phụ nữ - chú trọng đến sự tiếp nhận của khán giả;

3) Lối làm phim của phụ nữ - tập trung vào phong cách tác giả, nghệ thuật thể hiện;

4) Truyện kể của phụ nữ - chú trọng đến nội dung của tác phẩm và điểm nhìn nhân vật nữ.

Nếu lý thuyết tác giả cung cấp một khung tiếp cận để nhận diện phong cách như một hệ thống hình thức, thì lý thuyết nữ quyền và phê bình phim nữ quyền mở ra khả năng đọc các hệ thống này trong mối quan hệ với vấn đề giới và cấu trúc quyền lực của cái nhìn. Sự kết hợp giữa hai hướng tiếp cận này cho phép luận án không chỉ xác định dấu ấn tác giả, mà còn phân tích cách các đạo diễn kiến tạo trải nghiệm về giới thông qua ngôn ngữ điện ảnh.

Trong phạm vi nghiên cứu này, các luận điểm của Simone de Beauvoir và Judith Butler được tiếp nhận như nền tảng để hiểu giới không phải là một bản chất tự nhiên, mà là một cấu trúc được kiến tạo thông qua các diễn ngôn và thực hành xã hội. Tuy nhiên, giá trị của các lý thuyết này đối với nghiên

cứu điện ảnh chỉ thực sự phát huy khi chúng được chuyển hóa thành các câu hỏi về hình thức: những cấu trúc quyền lực và diễn ngôn giới này được vật chất hóa như thế nào trong hình ảnh, âm thanh và cấu trúc tự sự của bộ phim.

Khái niệm "diễn ngôn giới" (*gender discourse*) được dùng để chỉ hệ thống những quan niệm, phát ngôn, hình ảnh và phương thức biểu đạt góp phần kiến tạo cách xã hội hiểu về nam giới, nữ giới và các quan hệ giới. Dưới ảnh hưởng của lý thuyết diễn ngôn của Michel Foucault, giới không còn được xem như một đặc điểm sinh học cố định mà là một cấu trúc văn hóa - xã hội được hình thành và duy trì thông qua ngôn ngữ, truyền thông, giáo dục và các thực hành văn hóa [41]. Trong điện ảnh, diễn ngôn giới thể hiện qua cách bộ phim xây dựng hình tượng nhân vật nam và nữ, phân chia vai trò xã hội, tổ chức quyền lực của cái nhìn và biểu đạt những chuẩn mực về cơ thể, cảm xúc hay bản sắc giới. Việc nghiên cứu diễn ngôn giới trong điện ảnh vì thế không chỉ nhằm phân tích nội dung phim mà còn giúp nhận diện những hệ tư tưởng và quan niệm xã hội ẩn sau các hình ảnh và cấu trúc tự sự điện ảnh.

Trong phê bình phim nữ quyền, đóng góp quan trọng của Laura Mulvey nằm ở việc chỉ ra rằng điện ảnh không chỉ kể chuyện, mà còn tổ chức khoái cảm thị giác thông qua các cơ chế nhìn [70]. Khái niệm "male gaze" (cái nhìn nam giới) vì thế không nên được hiểu như một nhận định nội dung, mà như một cấu trúc hình thức, trong đó quay phim, dựng phim và dàn cảnh phối hợp để định vị khán giả vào một điểm nhìn nhất định, thường là điểm nhìn nam giới. Cơ thể nữ, trong cấu trúc này, dễ bị biến thành đối tượng của sự chiêm ngưỡng, bị phân mảnh và kiểm soát bởi cái nhìn. Điều quan trọng là các cơ chế này không tồn tại ở cấp độ ý niệm, mà được hiện thực hóa thông qua các thủ pháp điện ảnh cụ thể: góc máy, khoảng cách khuôn hình, chuyển động máy quay, cách nối các cảnh quay và phân bố thời lượng nhìn. Khái niệm *female gaze* ("cái nhìn nữ giới") được hình thành như một đối thoại và

phản biện đối với khái niệm *male gaze* (“cái nhìn nam giới”) do Laura Mulvey đề xuất. Theo Mulvey, điện ảnh cổ điển Hollywood thường tổ chức hình ảnh từ góc nhìn của nam giới dị tính, trong đó phụ nữ bị đặt vào vị trí đối tượng để nhìn ngắm và thỏa mãn thị giác hơn là một chủ thể có tiếng nói và ý thức độc lập [70]. Từ đó, khái niệm *cái nhìn nữ giới* xuất hiện nhằm hướng tới một phương thức biểu đạt khác trong điện ảnh, nơi người phụ nữ được nhìn nhận như những chủ thể phức hợp, có đời sống nội tâm, cảm xúc và khả năng tự quyết, thay vì chỉ là hình ảnh mang tính trình diễn thị giác.

Nếu *cái nhìn nam giới* nhấn mạnh việc “nhìn” cơ thể phụ nữ như một đối tượng thị giác (mang tính bị động, bị vật thể hóa), thì *cái nhìn nữ giới* quan tâm nhiều hơn đến cách nhân vật cảm nhận và trải nghiệm thế giới. Điện ảnh dưới “cái nhìn nữ giới” thường ưu tiên chiều sâu tâm lý, cảm xúc, ký ức và những trải nghiệm thân thể từ góc nhìn chủ thể của nhân vật. Máy quay không đơn thuần quan sát cơ thể mà tìm cách truyền tải cảm giác được sống, được cảm nhận và được hiện hữu của nhân vật trong không gian điện ảnh. Vì vậy, *cái nhìn nữ giới* không chỉ là việc phụ nữ cầm máy quay hay kể câu chuyện về phụ nữ, mà còn là sự thay đổi trong cấu trúc nhìn, trong nhịp điệu hình ảnh và trong cách điện ảnh kiến tạo sự đồng cảm với nhân vật [67].

Trong bài viết “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess” (“Điện ảnh thân thể: giới, thể loại và sự thái quá”, 1991), Linda Williams đề xuất khái niệm *body genre* (thể loại thân thể) để chỉ những thể loại điện ảnh đặt thân thể và phản ứng cảm xúc của người xem vào vị trí trung tâm của quá trình tiếp nhận [81]. Khái niệm này mở rộng phê bình phim nữ quyền từ việc phân tích hình ảnh và sự đại diện của phụ nữ sang xem xét mối quan hệ giữa thân thể, cảm xúc, giới và cơ chế tác động của hình thức điện ảnh. Đối với luận án, quan điểm của Williams gợi mở một hướng tiếp cận hữu ích khi phân tích

cách các nữ đạo diễn tổ chức hình ảnh, âm thanh, nhịp điệu và diễn xuất để biểu hiện những trải nghiệm mang tính thân thể và cảm xúc của nhân vật nữ.

Tuy nhiên, khi đặt lý thuyết nữ quyền vào bối cảnh Việt Nam, cần tránh việc áp dụng trực tiếp các mô hình lý thuyết phương Tây như những chuẩn mực phổ quát. Trong thực tiễn xã hội Việt Nam, nữ quyền không hình thành chủ yếu từ các phong trào đối kháng mạnh mẽ với cấu trúc phụ quyền, mà thường vận hành trong một hệ giá trị đề cao tính cộng đồng, gia đình và sự hài hòa. Điều này dẫn đến một đặc điểm đáng chú ý: các biểu hiện của nữ quyền không nhất thiết xuất hiện dưới dạng xung đột trực diện, mà có thể được thể hiện thông qua những dịch chuyển tinh vi trong cách tổ chức cái nhìn, nhịp điệu kể chuyện và trải nghiệm cảm xúc.

Bên cạnh đó, sự đan xen giữa dấu vết của cấu trúc mẫu hệ trong văn hóa dân gian và ảnh hưởng của Nho giáo trong tổ chức xã hội tạo nên một nền tảng phức hợp cho việc kiến tạo hình ảnh về giới [58]. Tuy nhiên, trong điện ảnh, những yếu tố này không nên được tiếp cận như các "nội dung phản ánh", mà như những logic có thể thẩm thấu vào hình thức. Chẳng hạn, nếu các giá trị gắn với "tính mẫu" được chuyển hóa vào điện ảnh, chúng có thể biểu hiện qua việc ưu tiên các không gian gần gũi, các cấu trúc tự sự thiên về cảm nhận và sự kéo dài của thời gian cảm xúc; trong khi đó, các cấu trúc quyền lực mang dấu ấn Nho giáo có thể được nhận diện qua cách tổ chức điểm nhìn và quan hệ nhìn - bị nhìn trong khuôn hình.

Trong bối cảnh đương đại, quá trình toàn cầu hóa và sự phát triển của công nghệ điện ảnh tiếp tục mở rộng khả năng biểu đạt, cho phép các đạo diễn tiếp cận và tái cấu trúc các ngôn ngữ hình ảnh đa dạng. Sự xuất hiện của các thiết bị quay linh hoạt, kỹ thuật dựng phim số và các nền tảng phân phối mới không chỉ thay đổi điều kiện sản xuất, mà còn ảnh hưởng đến cách tổ chức điểm nhìn và trải nghiệm thị giác. Điều này đặc biệt có ý nghĩa đối với các

đạo diễn nữ thế hệ sau, khi họ có điều kiện thử nghiệm những hình thức biểu đạt khác biệt, từ đó đặt lại vấn đề về cái nhìn và chủ thể trong điện ảnh.

1.1.3.3. Về phong cách đạo diễn nữ trong điện ảnh

Trong nghiên cứu điện ảnh đương đại, vấn đề phong cách của nữ đạo diễn được đặt ra cùng với sự phát triển của lý thuyết tác giả và lý thuyết nữ quyền. Nếu lý thuyết tác giả nhấn mạnh vai trò của đạo diễn như chủ thể sáng tạo kiến tạo dấu ấn cá nhân thông qua ngôn ngữ điện ảnh, thì nghiên cứu nữ quyền đặt câu hỏi về việc những lựa chọn hình thức ấy phản ánh, tái tạo hoặc chất vấn các diễn ngôn giới như thế nào. Vì vậy, nghiên cứu phong cách đạo diễn nữ không nhằm xác lập một bản chất cố định của "điện ảnh nữ", mà hướng tới nhận diện mối quan hệ giữa cá tính sáng tạo của đạo diễn với trải nghiệm giới và bối cảnh lịch sử - văn hóa mà họ tham dự [66].

Trong *Nghiên cứu phim*, Warren Buckland chỉ ra rằng, mặc dù vị thế của phụ nữ trong điện ảnh đã có nhiều thay đổi, cơ hội để nữ đạo diễn phát triển những dự án phản ánh trải nghiệm của phụ nữ vẫn còn nhiều hạn chế, đặc biệt trong nền công nghiệp Hollywood [5, tr.186]. Theo Buckland, điều này không chỉ ảnh hưởng đến số lượng nữ đạo diễn mà còn tác động trực tiếp đến khả năng hình thành những tiếng nói sáng tạo đa dạng trong điện ảnh. Phân tích bộ phim *Love Letter* (*Bức thư tình*), Holden-Jones cho rằng tác phẩm là một trong số ít những bộ phim tập trung gần như hoàn toàn vào trải nghiệm của người phụ nữ, đặc biệt thông qua mối quan hệ mẹ - con, thay vì tiếp tục đặt trọng tâm vào các quan hệ nam giới vốn phổ biến trong điện ảnh truyền thống [5, tr.186]. Những nhận định này cho thấy vấn đề không chỉ nằm ở sự hiện diện của nữ đạo diễn, mà còn ở khả năng kiến tạo những chủ thể và trải nghiệm nữ giới bằng ngôn ngữ điện ảnh.

Từ góc độ thực hành sáng tạo, nhiều nữ đạo diễn cũng khẳng định sự khác biệt trong cách tiếp cận nhân vật và câu chuyện. Susan Seidelman cho biết bà

luôn xây dựng các nhân vật nữ từ "điểm nhìn bên trong", coi họ là những chủ thể có đời sống nội tâm và khả năng tự quyết, thay vì chỉ là đối tượng được quan sát [5, tr.187]. Trong khi đó, Kathryn Bigelow tạo dựng một phong cách điện ảnh giàu tính thị giác với bảng màu lạnh, nhịp điệu linh hoạt và cấu trúc tự sự giàu căng thẳng, đồng thời thường đặt các nhân vật nữ vào những không gian vốn được xem là của nam giới như chiến tranh, bạo lực hay hành động. Qua đó, các nhân vật nữ không còn giữ vai trò hỗ trợ mà trở thành những chủ thể hành động với năng lực và vị thế ngang bằng nam giới [5, tr.182].

Tuy nhiên, chính nhiều nữ đạo diễn lại tỏ ra thận trọng trước khái niệm "nữ đạo diễn". Mary Lambert và Kathryn Bigelow đều phản đối việc gắn nhãn này vì cho rằng nó dễ dẫn đến sự phân biệt giới trong sáng tạo nghệ thuật. Theo họ, đạo diễn không phải là một năng lực được quy định bởi giới tính, và việc mặc định tồn tại một "mỹ học nữ giới" có thể vô tình giới hạn khả năng sáng tạo cũng như củng cố những định kiến về vai trò của phụ nữ trong điện ảnh [5, tr.187]. Quan điểm này cho thấy giới tính sinh học không thể được xem là tiêu chí duy nhất để xác định phong cách của một đạo diễn.

Những tranh luận trên phản ánh một vấn đề quan trọng trong nghiên cứu điện ảnh hiện nay: phong cách đạo diễn nữ không đồng nhất với giới tính của người đạo diễn. Việc một bộ phim do phụ nữ thực hiện không mặc nhiên đồng nghĩa với việc bộ phim đó mang một phong cách nữ giới hay diễn ngôn nữ quyền. Ngược lại, một số đạo diễn nam cũng có thể kiến tạo những hình thức biểu đạt gần với "cái nhìn nữ giới" trong những hoàn cảnh sáng tạo nhất định. Vì vậy, câu hỏi nghiên cứu không phải là bộ phim có phải là "điện ảnh nữ" hay không, mà là bộ phim tổ chức tự sự, điểm nhìn, hình ảnh và trải nghiệm điện ảnh như thế nào để kiến tạo những biểu đạt khác biệt về giới.

Từ góc độ lý luận, đây cũng là điểm gặp gỡ giữa lý thuyết tác giả, thi pháp điện ảnh và lý thuyết nữ quyền. Nếu lý thuyết tác giả giúp nhận diện

tính nhất quán trong hệ thống lựa chọn nghệ thuật của đạo diễn, thi pháp điện ảnh lý giải cách những lựa chọn ấy được hiện thực hóa thông qua ngôn ngữ điện ảnh, thì lý thuyết nữ quyền cung cấp cơ sở để phân tích cách các lựa chọn hình thức tham gia kiến tạo hoặc chất vấn các diễn ngôn giới. Do đó, phong cách của nữ đạo diễn cần được xem xét như kết quả của sự tương tác giữa cá tính sáng tạo, lựa chọn thi pháp và ý thức giới trong những điều kiện lịch sử và văn hóa cụ thể.

Trên cơ sở đó, luận án quan niệm: *phong cách đạo diễn nữ là hệ thống những lựa chọn nghệ thuật có tính ổn định và lặp lại trong quá trình sáng tác của nữ đạo diễn, được biểu hiện thông qua cách tổ chức ngôn ngữ điện ảnh và phản ánh sự kết hợp giữa cá tính sáng tạo với trải nghiệm và ý thức giới của chủ thể sáng tạo*. Khái niệm này không nhằm khẳng định sự tồn tại của một bản chất hay một hệ thống đặc điểm chung cho mọi nữ đạo diễn, mà nhấn mạnh rằng phong cách luôn được hình thành từ sự tương tác giữa cá nhân sáng tạo với bối cảnh lịch sử, văn hóa và diễn ngôn giới.

1.2. Khung quan niệm và khung phân tích

Trong nghiên cứu về phong cách đạo diễn, đặc biệt đối với các nghiên cứu vận dụng thiết kế nghiên cứu đa trường hợp (multiple-case study), việc xây dựng khung quan niệm và khung phân tích giữ vai trò định hướng toàn bộ quá trình nghiên cứu. Khung quan niệm xác lập nền tảng lý luận và các phạm trù trung tâm của luận án; khung phân tích cụ thể hóa các phạm trù đó thành những phương diện và tiêu chí khảo sát đối với từng trường hợp nghiên cứu. Hai cấp độ này có mối quan hệ hữu cơ: khung quan niệm quyết định cách tiếp cận đối tượng nghiên cứu, còn khung phân tích là công cụ để nhận diện, lý giải và đối chiếu các biểu hiện phong cách trong từng trường hợp cụ thể.

Trên cơ sở kế thừa lý thuyết tác giả, thi pháp điện ảnh (Film Poetics) với cách tiếp cận thi pháp lịch sử (Historical Poetics) của David Bordwell,

cùng lý thuyết nữ quyền và phê bình phim nữ quyền, luận án xây dựng một khung quan niệm nhằm nghiên cứu phong cách của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm như kết quả của sự tương tác giữa cá tính sáng tạo, bối cảnh lịch sử - văn hóa và diễn ngôn giới. Theo đó, phong cách đạo diễn không chỉ được hiểu là hệ thống những đặc điểm nghệ thuật có tính ổn định và lặp lại trong sáng tác của một đạo diễn, mà còn là kết quả của quá trình đối thoại giữa chủ thể sáng tạo với truyền thống điện ảnh, điều kiện lịch sử, môi trường văn hóa và những diễn ngôn xã hội mà họ tham dự.

Trong khung quan niệm này, lý thuyết tác giả cung cấp cơ sở để nhận diện tính thống nhất trong tư duy nghệ thuật và hệ thống lựa chọn sáng tạo của đạo diễn; thi pháp điện ảnh cho phép phân tích cách những lựa chọn đó được hiện thực hóa thông qua ngôn ngữ điện ảnh; còn lý thuyết nữ quyền và diễn ngôn giới tạo cơ sở để lý giải cách các lựa chọn thi pháp phản ánh, kiến tạo hoặc đối thoại với các quan niệm về giới trong từng bối cảnh lịch sử. Sự kết hợp ba hướng tiếp cận này cho phép luận án nghiên cứu phong cách đạo diễn không chỉ như một hiện tượng thẩm mỹ mà còn như một hiện tượng lịch sử - văn hóa, trong đó hình thức nghệ thuật, thế giới quan sáng tạo và ý thức giới luôn gắn bó chặt chẽ với nhau.

Từ khung quan niệm trên, luận án xây dựng khung phân tích gồm hai cấp độ có mối quan hệ bổ sung và thống nhất.

Cấp độ thứ nhất tập trung phân tích thế giới quan nghệ thuật và sự kiến tạo diễn ngôn giới của mỗi đạo diễn. Ở cấp độ này, luận án khảo sát quan niệm nghệ thuật về con người, người phụ nữ, gia đình, chiến tranh, ký ức, tự do cá nhân và bản sắc văn hóa; đồng thời phân tích cách các tác phẩm kiến tạo chủ thể nữ, tổ chức các quan hệ giới và đối thoại với những diễn ngôn xã hội trong từng giai đoạn lịch sử. Đây là nền tảng tư tưởng và mỹ học chi phối

toàn bộ quá trình sáng tạo cũng như định hướng các lựa chọn nghệ thuật của mỗi đạo diễn.

Cấp độ thứ hai tập trung phân tích thi pháp điện ảnh như cơ chế biểu hiện phong cách. Trên cơ sở quan niệm của David Bordwell, thi pháp điện ảnh được hiểu là hệ thống tổ chức hình thức của tác phẩm, trong đó các thành tố của ngôn ngữ điện ảnh vận hành trong mối quan hệ hữu cơ để kiến tạo ý nghĩa và hiệu quả thẩm mỹ. Theo đó, luận án tập trung khảo sát năm phương diện cơ bản: (1) tự sự và điểm nhìn; (2) dàn cảnh; (3) hình ảnh; (4) dựng phim và (5) âm thanh. Việc phân tích các phương diện này không nhằm tách rời từng yếu tố kỹ thuật mà hướng tới làm rõ cách chúng phối hợp với nhau để hình thành hệ thống biểu đạt và phong cách sáng tạo của mỗi đạo diễn.

Hai cấp độ phân tích trên không tồn tại độc lập mà luôn bổ sung cho nhau. Nếu thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới giúp trả lời câu hỏi đạo diễn nhìn nhận và kiến tạo thế giới như thế nào, thì thi pháp điện ảnh làm rõ đạo diễn biểu đạt thế giới ấy bằng những phương thức điện ảnh nào. Sự thống nhất giữa tư tưởng nghệ thuật và hình thức biểu đạt tạo nên phong cách của mỗi tác giả.

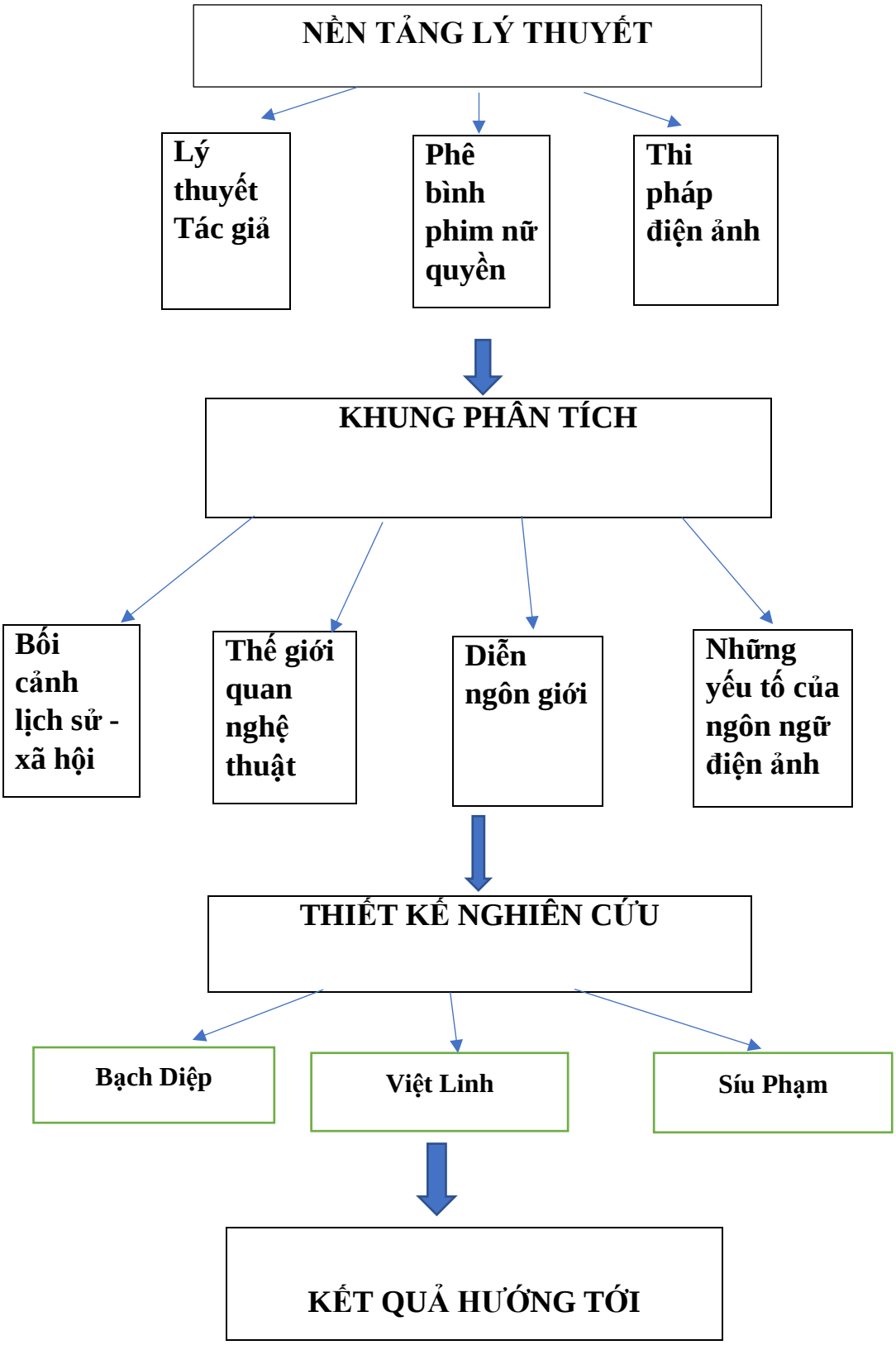
Về thiết kế nghiên cứu, luận án được triển khai theo hướng nghiên cứu đa trường hợp (multiple-case study), trong đó mỗi đạo diễn được xem là một trường hợp nghiên cứu (case) độc lập, còn các bộ phim của mỗi đạo diễn là đối tượng khảo sát để nhận diện và lý giải phong cách sáng tác. Việc lựa chọn ba trường hợp nghiên cứu không nhằm khái quát hóa cho toàn bộ đội ngũ nữ đạo diễn Việt Nam, mà dựa trên nguyên tắc lựa chọn có chủ đích, đại diện cho ba giai đoạn lịch sử, ba điều kiện sáng tạo và ba khuynh hướng nghệ thuật khác nhau trong bối cảnh làm phim ở Việt Nam. Chính sự đa dạng này tạo điều kiện để khảo sát quá trình hình thành và biểu hiện phong cách trong những điều kiện lịch sử - văn hóa khác nhau.

Xuất phát từ đặc điểm của nghiên cứu đa trường hợp, luận án trước hết tiến hành phân tích trong từng trường hợp. Mỗi đạo diễn được nghiên cứu như một chỉnh thể thống nhất, trên cơ sở kết hợp hai cấp độ phân tích nêu trên nhằm nhận diện hệ thống thế giới quan nghệ thuật, diễn ngôn giới và những lựa chọn thi pháp tạo nên phong cách riêng. Cách tiếp cận này bảo đảm mỗi trường hợp được xem xét trong bối cảnh lịch sử, điều kiện sáng tạo và tiến trình phát triển nghệ thuật của chính mình, tránh áp đặt một mô hình phân tích chung ngay từ đầu.

Sau khi hoàn thành việc phân tích từng trường hợp, luận án tiến hành phân tích liên trường hợp nhằm nhận diện những điểm tương đồng và khác biệt trong phong cách của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm. Việc đối chiếu không hướng tới việc xếp hạng hay xác lập một mô hình phổ quát về "phong cách nữ" hoặc "điện ảnh nữ", mà nhằm làm rõ sự đa dạng của các lựa chọn nghệ thuật, cách thức mỗi đạo diễn kiến tạo thế giới nghệ thuật và biểu đạt trải nghiệm giới trong những điều kiện lịch sử khác nhau.

Như vậy, khung quan niệm, khung phân tích và thiết kế nghiên cứu đa trường hợp tạo thành một hệ thống thống nhất, định hướng toàn bộ quá trình triển khai luận án. Trong hệ thống đó, lý thuyết tác giả, thi pháp điện ảnh và lý thuyết nữ quyền cung cấp nền tảng lý luận; hai cấp độ phân tích cụ thể hóa các phương diện khảo sát; còn nghiên cứu đa trường hợp bảo đảm việc phân tích vừa tôn trọng tính đặc thù của từng phong cách sáng tác, vừa tạo cơ sở cho việc đối chiếu và khái quát ở cấp độ luận án.

SƠ ĐỒ KHUNG QUAN NIỆM & KHUNG PHÂN TÍCH



Tiểu kết Chương 1

Chương 1 đã xây dựng cơ sở lý luận và phương pháp luận cho luận án thông qua việc xác lập hệ thống khái niệm, nền tảng lý thuyết, khung quan niệm và khung phân tích phục vụ nghiên cứu phong cách của ba nữ đạo diễn Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm. Luận án vận dụng lý thuyết tác giả, thi pháp điện ảnh cùng phê bình phim nữ quyền để tiếp cận phong cách đạo diễn như sự kết hợp giữa cá tính sáng tạo, bối cảnh lịch sử - văn hóa và ý thức giới. Trên cơ sở đó, luận án xây dựng khung phân tích gồm hai cấp độ: (1) thế giới quan nghệ thuật và sự kiến tạo diễn ngôn giới; (2) thi pháp điện ảnh và sự biểu hiện phong cách, được triển khai theo thiết kế nghiên cứu đa trường hợp. Đây là nền tảng để chương 2 phân tích thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới, đồng thời chương 3 làm rõ thi pháp điện ảnh và phong cách của ba nữ đạo diễn.

CHƯƠNG 2: THẾ GIỚI QUAN NGHỆ THUẬT VÀ SỰ KIẾN TẠO DIỄN NGÔN GIỚI CỦA BA NỮ ĐẠO DIỄN

Chương này tập trung khảo sát sự hình thành và vận động của thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới trong sáng tác của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm, đặt trong mối quan hệ với bối cảnh lịch sử, văn hóa và mỹ học của từng thời kỳ. Trọng tâm của chương hướng tới làm rõ cách mỗi đạo diễn kiến tạo quan niệm về con người, lịch sử, phụ nữ và bản sắc từ những điều kiện sáng tác và trải nghiệm nghệ thuật cụ thể.

Trong phạm vi luận án, thế giới quan nghệ thuật được hiểu là hệ thống quan niệm, nhận thức và cảm thụ của đạo diễn về con người, đời sống và hiện thực, được hình thành trong sự tương tác giữa bối cảnh lịch sử - văn hóa, trải nghiệm cá nhân và quá trình sáng tạo. Theo chúng tôi, quan điểm của người nghệ sĩ luôn xuất phát từ nền tảng văn hóa - lịch sử chung của thời đại tác động đến nhận thức của cá nhân, do đó sự hình thành thế giới quan nghệ thuật và cá tính sáng tạo không thể tách rời quan điểm, phong cách thẩm mỹ của thời đại họ sống. Nói cách khác, phong cách cá nhân (nếu có) không tách riêng, độc lập với những đặc điểm chung của phong cách thời đại. Thế giới quan nghệ thuật chi phối việc lựa chọn đề tài, nhân vật hay những vấn đề được đặt ra trong tác phẩm, ngoài ra còn tạo nên nền tảng tư tưởng và thẩm mỹ định hướng cho quá trình hình thành phong cách của đạo diễn.

Gắn với thế giới quan nghệ thuật là diễn ngôn giới, được luận án tiếp cận như cách thức điện ảnh kiến tạo, biểu đạt và thương lượng các quan niệm về giới trong những bối cảnh lịch sử - xã hội khác nhau. Theo cách tiếp cận này, diễn ngôn giới được xem là sản phẩm của sự tương tác giữa trải nghiệm cá nhân, bối cảnh văn hóa và những hệ giá trị xã hội mà đạo diễn tiếp nhận, đối thoại hoặc phản tư qua tác phẩm. Vì vậy, khảo sát Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm hướng tới nhận diện những cách tiếp cận riêng đối với con

người, phụ nữ, gia đình, ký ức, dân tộc và tự do cá nhân trong từng hoàn cảnh sáng tác, qua đó làm rõ sự đa dạng của các hình thức biểu đạt diễn ngôn giới.

Trên cơ sở đó, chương phân tích sự hình thành và biến đổi của thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới qua ba trường hợp nghiên cứu, từ bối cảnh điện ảnh cách mạng và hậu chiến, thời kỳ Đổi mới đến giai đoạn hội nhập và toàn cầu hóa. Thông qua việc đặt các đạo diễn trong những điều kiện lịch sử - văn hóa cụ thể, chương hướng tới làm rõ những tiền đề tư tưởng và thẩm mỹ góp phần hình thành phong cách của mỗi đạo diễn, đồng thời tạo cơ sở để phân tích các phương thức biểu hiện phong cách qua thi pháp điện ảnh ở Chương 3.

2.1. Thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới trong phim của Bạch Diệp

2.1.1. Bối cảnh lịch sử, văn hóa và sự hình thành thế giới quan nghệ thuật

Sự hình thành thế giới quan nghệ thuật của Bạch Diệp gắn liền với bối cảnh lịch sử, văn hóa và sự phát triển của điện ảnh Việt Nam từ thời kỳ kháng chiến đến những năm đầu sau thống nhất đất nước. Đây là giai đoạn điện ảnh Cách mạng Việt Nam vừa đảm nhiệm chức năng nghệ thuật, vừa là công cụ tuyên truyền, giáo dục và cổ vũ tinh thần đấu tranh giải phóng dân tộc: "Điện ảnh cách mạng Việt Nam ra đời là do nhu cầu của cuộc đấu tranh cách mạng và có nhiệm vụ là vũ khí của cuộc đấu tranh cách mạng ấy" [33, tr.236]. Trong thời kỳ này, các nhà làm phim vừa là những người sáng tạo nghệ thuật vừa được xem như những chiến sĩ trên mặt trận văn hóa - tư tưởng, sáng tác gắn chặt với yêu cầu chính trị và nhiệm vụ lịch sử của đất nước.

Từ bộ phim truyện đầu tiên *Chung một dòng sông* (đạo diễn Hồng Nghi, Hiếu Dân - 1959), điện ảnh cách mạng Việt Nam từng bước hình thành đội ngũ đạo diễn thế hệ đầu như Phạm Kỳ Nam, Hải Ninh, Huy Thành, Trần

Vũ, Mai Lộc, Phạm Văn Khoa… với các tác phẩm chủ yếu hướng tới đề tài chiến tranh, chủ nghĩa anh hùng cách mạng và tinh thần dân tộc. Những bộ phim này góp phần xác lập diện mạo ban đầu của điện ảnh Việt Nam, đồng thời tạo nên môi trường nghề nghiệp và mỹ học mà Bạch Diệp bước vào khi bắt đầu sự nghiệp đạo diễn. "Các nhà điện ảnh thế hệ đầu tiên phần nhiều là các chiến sĩ… Họ thực hiện những nhiệm vụ trên phương hướng chung. Họ phải chấp nhận những phân công cụ thể" [30, tr.94]. Song việc đặt nhiệm vụ chính trị lên hàng đầu cũng khiến không ít tác phẩm mang tính công thức, khuynh hướng và chưa tạo được dấu ấn cá nhân rõ nét. Trong bối cảnh ấy, sự xuất hiện của những đạo diễn có cá tính sáng tạo riêng trở thành một bước chuyển quan trọng trong quá trình phát triển của điện ảnh Việt Nam.

Sau năm 1975, cùng với sự thống nhất đất nước, điện ảnh Việt Nam chuyển sang phản ánh những vấn đề của đời sống hậu chiến và công cuộc xây dựng xã hội mới. Bên cạnh đề tài chiến tranh và cách mạng, các bộ phim bắt đầu quan tâm nhiều hơn đến những biến đổi trong đời sống thường nhật, các mối quan hệ gia đình, những xung đột tâm lý và những vấn đề nhân sinh nảy sinh trong quá trình chuyển đổi của xã hội. Sự thay đổi của bối cảnh lịch sử và đời sống văn hóa đã mở rộng không gian sáng tạo của các đạo diễn, đồng thời tạo điều kiện để những tiếng nói nghệ thuật mang tính cá nhân từng bước được khẳng định. Đây cũng là giai đoạn Bạch Diệp thực hiện phần lớn các tác phẩm quan trọng của mình, từ *Ngày lễ Thánh* (1976), *Câu chuyện làng Dừa* (1977), *Người chưa biết nói* (1979), *Ai giận ai thương* (1982), *Y H'Nua* (1985), *Cuộc chia tay không hẹn trước* (1986), *Huyền thoại về người mẹ* (1987), *Ngõ hẹp* (1988) đến *Hoa ban đỏ* (1994).

Trong bối cảnh đó, vị thế và hình ảnh người phụ nữ trong đời sống xã hội cũng có nhiều chuyển biến đáng kể. Trong thời kỳ chiến tranh, người phụ nữ chủ yếu được nhìn nhận dưới góc độ người chiến sĩ, người mẹ, người vợ

và hậu phương vững chắc của cách mạng. Các tác phẩm văn học, nghệ thuật và điện ảnh giai đoạn này thường nhấn mạnh tinh thần yêu nước, đức hy sinh, lòng quả cảm và ý thức trách nhiệm đối với cộng đồng, qua đó góp phần kiến tạo hình tượng người phụ nữ như biểu tượng của chủ nghĩa anh hùng cách mạng và những giá trị tập thể. Sau năm 1975, cùng với sự chuyển dịch của đời sống xã hội từ chiến tranh sang hòa bình, phạm vi phản ánh của điện ảnh cũng từng bước được mở rộng đến những biến đổi trong đời sống thường nhật, những vấn đề của gia đình, hôn nhân, ký ức hậu chiến và những xung đột tâm lý nảy sinh trong quá trình tái thiết đất nước. Hình tượng người phụ nữ vì thế cũng dần được nhìn nhận ở nhiều phương diện hơn, không chỉ với tư cách một chủ thể xã hội gắn với nhiệm vụ lịch sử, mà còn là một cá nhân với đời sống nội tâm, những khát vọng, trăn trở và lựa chọn riêng. Sự thay đổi trong cách nhìn về con người nói chung và người phụ nữ nói riêng đã tạo nên một bối cảnh văn hóa quan trọng, góp phần định hình những điều kiện để các đạo diễn, trong đó có Bạch Diệp, mở rộng mối quan tâm từ những giá trị tập thể sang việc khám phá chiều sâu đời sống tinh thần, thân phận và những trải nghiệm cá nhân của nhân vật nữ trong các sáng tác của mình. Tuy nhiên, sự chuyển dịch này không diễn ra theo kiểu thay thế hoàn toàn các giá trị của thời kỳ chiến tranh, mà là quá trình kế thừa và điều chỉnh trong những điều kiện lịch sử mới. Vì vậy, trong sáng tác của Bạch Diệp có thể nhận thấy sự đan xen giữa cảm hứng sử thi của điện ảnh cách mạng với xu hướng hướng vào đời sống cá nhân và những số phận cụ thể. Sự giao thoa giữa hai hệ giá trị ấy tạo nên bối cảnh lịch sử - văn hóa đặc thù cho quá trình hình thành thế giới quan nghệ thuật của bà.

Điều kiện sáng tác của nền điện ảnh Việt Nam giai đoạn chiến tranh và những năm đầu sau thống nhất cũng có ảnh hưởng trực tiếp đến quá trình hình thành tư duy nghệ thuật của Bạch Diệp. Trong điều kiện đất nước còn nhiều

khó khăn, cơ sở vật chất và kỹ thuật điện ảnh thiếu thốn, việc sản xuất phim được thực hiện theo cơ chế kế hoạch hóa tập trung. Các khâu lựa chọn đề tài, xây dựng kịch bản đến tổ chức sản xuất đều gắn với nhiệm vụ chính trị và kế hoạch của các hãng phim nhà nước: "Dựa vào kế hoạch hàng năm đã được duyệt, các xưởng phim lựa chọn và duyệt từng kịch bản để trình Hội đồng Cục Điện ảnh và Bộ Văn hóa. Số kịch bản được chấp nhận thường ít hơn số đệ trình" [30, tr.95]. Các đạo diễn, đặc biệt là những đạo diễn trẻ mới vào nghề, thường được phân công thực hiện những kịch bản hoặc đề tài đã được phê duyệt, thay vì chủ động lựa chọn dự án theo ý tưởng cá nhân. Vì vậy, dấu ấn tác giả trong giai đoạn đầu nhiều khi chưa được bộc lộ rõ rệt, mà phải từng bước hình thành trong quá trình lao động nghề nghiệp và tích lũy kinh nghiệm sáng tạo.

Trường hợp của Bạch Diệp cũng không nằm ngoài bối cảnh đó. Sinh năm 1929 tại Hà Nội, bà sớm tham gia hoạt động cách mạng và công tác phụ nữ trong thời kỳ kháng chiến. Sau hòa bình lập lại, Bạch Diệp học Đại học Văn khoa, làm phóng viên Báo *Nhân Dân*, trước khi trở thành người phụ nữ duy nhất trúng tuyển khóa đào tạo đạo diễn điện ảnh đầu tiên do chuyên gia Liên Xô giảng dạy năm 1959. Quá trình tham gia kháng chiến, hoạt động báo chí và được đào tạo bài bản về điện ảnh đã giúp bà vừa có trải nghiệm thực tiễn sâu sắc về đời sống xã hội, vừa tiếp cận những tri thức nghề nghiệp hiện đại của điện ảnh Xô viết.

Sau khi tốt nghiệp khóa đào tạo đạo diễn đầu tiên, bà chưa có điều kiện thực hiện ngay những dự án theo định hướng nghệ thuật của mình. Bộ phim đầu tay *Trần Quốc Toản ra quân* (1971), chuyển thể từ vở chèo cùng tên, được thực hiện theo sự phân công của Xưởng phim truyện Việt Nam nhằm phục vụ nhiệm vụ chính trị và tuyên truyền trong thời kỳ kháng chiến. Mặc dù chưa phải là tác phẩm phản ánh đầy đủ quan niệm nghệ thuật của đạo diễn, bộ

phim đã giúp Bạch Diệp tích lũy kinh nghiệm tổ chức dàn cảnh, chỉ đạo diễn xuất và xử lý ngôn ngữ điện ảnh trong điều kiện sản xuất còn nhiều hạn chế. Quan trọng hơn, quá trình làm nghề trong cơ chế bao cấp đã giúp bà từng bước khẳng định năng lực chuyên môn, tạo tiền đề để có nhiều chủ động hơn trong việc lựa chọn hoặc trực tiếp tham gia xây dựng kịch bản ở các tác phẩm sau này.

Từ giữa thập niên 1970, khi đã khẳng định được vị trí nghề nghiệp, Bạch Diệp có điều kiện tiếp cận những đề tài gần gũi với mối quan tâm của mình hơn, đồng thời trực tiếp tham gia viết hoặc lựa chọn các kịch bản mà bà thực sự tâm đắc. Tác phẩm đầu tiên bà trực tiếp lựa chọn là *Người về đồng cói* (1973), chuyển thể từ truyện ngắn cùng tên của nhà văn Lê Lựu. Không chỉ dừng ở việc dàn dựng, Bạch Diệp còn tham gia chỉnh sửa, bổ sung kịch bản nhằm làm nổi bật những vấn đề mà bà quan tâm. Quá trình thực hiện bộ phim diễn ra trong điều kiện sản xuất còn nhiều thiếu thốn của thời kỳ chiến tranh. Tuy vậy, bằng sự kiên trì và quyết tâm của ê-kíp, bộ phim vẫn được hoàn thành, đánh dấu bước chuyển từ vị thế một đạo diễn thực hiện nhiệm vụ được giao sang một đạo diễn bắt đầu lựa chọn và kiến tạo những dự án phù hợp với quan niệm nghệ thuật của mình.

Chính trong quá trình đó, mối quan hệ giữa điện ảnh và văn học ngày càng trở thành một đặc điểm nổi bật trong tư duy sáng tác của Bạch Diệp. Bà đặc biệt quan tâm đến những tác phẩm văn học có khả năng gợi mở chiều sâu đời sống con người và những vấn đề xã hội. Khi đọc tiểu thuyết *Bão biển* của Chu Văn, Bạch Diệp vô cùng xúc động và tự nhủ: “Phải đưa cuốn này lên phim mới được!” [31, tr.112]. Điều này cho thấy việc lựa chọn đề tài của Bạch Diệp không đơn thuần xuất phát từ yêu cầu sản xuất hay sự phân công của hãng phim, mà ngày càng được dẫn dắt bởi sự đồng cảm về tư tưởng và cảm xúc với tác phẩm văn học. Điều đó phản ánh sự hình thành dần của một

thế giới quan nghệ thuật, trong đó mối quan tâm đối với số phận con người, đời sống tinh thần và những biến động của xã hội trở thành động lực quan trọng cho quá trình sáng tạo điện ảnh.

Sự chuyển biến này đánh dấu bước thay đổi quan trọng trong quá trình sáng tác của Bạch Diệp: từ chỗ chủ yếu thực hiện những nhiệm vụ được giao, bà từng bước xây dựng được những tác phẩm mang dấu ấn tư tưởng và cảm quan nghệ thuật riêng. Điều đó cho thấy thế giới quan nghệ thuật của Bạch Diệp không phải là một đặc điểm có sẵn ngay từ đầu, mà được hình thành dần trong sự tương tác giữa bối cảnh lịch sử, điều kiện sáng tác và quá trình tích lũy kinh nghiệm nghề nghiệp.

Bạch Diệp được ghi nhận là nữ đạo diễn phim truyện đầu tiên của điện ảnh Việt Nam và là một trong số ít đạo diễn hoạt động liên tục từ thời kỳ chiến tranh đến những năm đầu Đổi mới. Trong hơn ba thập niên sáng tác, bà thực hiện khoảng 15 phim truyện điện ảnh cùng nhiều phim truyền hình và phim tài liệu, trở thành một trong những gương mặt tiêu biểu của nền điện ảnh cách mạng Việt Nam. Nhà nghiên cứu điện ảnh Nguyễn Thị Nam nhận định:

> Suốt một đời làm phim, Bạch Diệp đã chứng tỏ lòng nhiệt tình, sự năng động và một bản lĩnh vững vàng. Là nữ đạo diễn đầu tiên của điện ảnh Việt Nam, Bạch Diệp đã chứng tỏ phụ nữ có thể đảm đương và làm tốt công tác đạo diễn - một nghề nghiệp đòi hỏi phải vất vả về tinh thần lẫn thể xác, chưa kể đến yếu tố tài năng. Và ở một góc độ nào đó, bà cũng là một hình ảnh cao đẹp về người phụ nữ Việt Nam hiện đại [32, tr.125].

Điều đáng chú ý không chỉ nằm ở vị trí tiên phong của một nữ đạo diễn trong môi trường sáng tác vốn chủ yếu do nam giới đảm nhiệm, mà còn ở việc sự nghiệp của bà trải dài qua nhiều giai đoạn lịch sử khác nhau. Trải nghiệm

cá nhân, điều kiện nghề nghiệp và những biến chuyển của lịch sử - văn hóa đã tạo nên những tiền đề quan trọng cho sự hình thành thế giới quan nghệ thuật của Bạch Diệp, làm cơ sở để nhận diện những đặc điểm trong diễn ngôn giới và phong cách sáng tác của bà.

2.1.2. Sự kiến tạo diễn ngôn giới

2.1.2.1. Người phụ nữ trong diễn ngôn chiến tranh

Nhà nghiên cứu Liên Xô I.Miacova đã chỉ ra và phân tích sâu sắc những đặc trưng riêng của chủ nghĩa hiện thực trong điện ảnh Việt Nam. Đó là nền điện ảnh có thể gọi là "chủ nghĩa hiện thực mang chất thơ" với những thuộc tính chủ yếu: ngoài yếu tố trữ tình được phát triển mạnh, còn có "sự dung dị, không cầu kỳ, gắn liền với thiên nhiên, đặc biệt chú trọng đến hình tượng người phụ nữ, nói chính xác hơn là hình tượng người phụ nữ đau khổ nhưng vẫn giữ được phẩm giá và tấm lòng cao cả của họ" [30, tr.554]. Còn nhà nghiên cứu người Ý Alessandra Chiricosta nhận định:

> Ý thức nữ quyền gắn liền với ý thức dân tộc, ý thức giới gắn liền với ý thức cộng đồng, tinh thần giải phóng giới gắn liền với tinh thần giải phóng đất nước thoát khỏi ách thống trị của quân xâm lược, ý thức hệ về giới gắn liền với ý thức hệ vô sản, diễn tiến dưới sự ảnh hưởng của tư tưởng Marxist và tư tưởng thế giới đại đồng, xóa bỏ sự phân biệt giai cấp [58].

Trong bối cảnh điện ảnh cách mạng Việt Nam giai đoạn chiến tranh và những năm đầu sau thống nhất, hình tượng người phụ nữ thường được đặt trong diễn ngôn anh hùng cách mạng, nơi phẩm chất cá nhân gắn chặt với lý tưởng tập thể và nhiệm vụ dân tộc. Người phụ nữ xuất hiện trước hết với tư cách người chiến sĩ, người mẹ, người vợ hoặc hậu phương của cuộc kháng chiến; giá trị của nhân vật được xác lập thông qua sự cống hiến và tinh thần hy sinh vì cộng đồng.

Các bộ phim của Bạch Diệp không tách khỏi hệ giá trị ấy. Nhân vật nữ của bà vẫn là những con người gắn bó với cách mạng, với chiến tranh và với cộng đồng. Điều đáng chú ý là đạo diễn thường lựa chọn tiếp cận họ từ những trải nghiệm cá nhân nhiều hơn là từ vị thế biểu tượng.

> Toàn bộ sáng tác của Bạch Diệp có một điểm chung, đó là cái tâm của người nghệ sĩ. Bà xót thương và bênh vực cho số phận của người phụ nữ… dù đó là sự đau khổ do bị đè nén bởi thần quyền hoặc tư tưởng phong kiến hay sự đau khổ khi hi sinh một cách có ý thức cho lý tưởng [31, tr.116].

Điều này được thể hiện khá rõ trong *Ngày lễ thánh* (1976). Dựa trên tiểu thuyết *Bão biển* của Chu Văn, bộ phim không khai thác trực tiếp xung đột quân sự mà đặt nhân vật vào cuộc đấu tranh tư tưởng giữa niềm tin tôn giáo, trách nhiệm cá nhân và những biến chuyển của đời sống xã hội. Việc lựa chọn đề tài tôn giáo - đặc biệt là Thiên Chúa giáo - trong bối cảnh điện ảnh sau chiến tranh vốn ưu tiên các chủ đề cách mạng và anh hùng ca cho thấy một hướng đi táo bạo. Dựa trên trải nghiệm thực tế, Bạch Diệp xây dựng câu chuyện về một người phụ nữ sống trong làng công giáo ven biển miền Bắc những năm 1960, nơi bề ngoài yên bình che giấu những xung đột ý thức hệ liên quan đến hợp tác xã và sự lợi dụng tôn giáo. Nhân vật trung tâm - Nhân (diễn viên Trà Giang) - là một phụ nữ sùng đạo, bị thao túng bởi niềm tin mù quáng và trở thành công cụ của các thế lực phản động. Tuy nhiên, thay vì mở rộng thành một vấn đề xã hội mang tính khái quát, bộ phim tập trung vào hành trình nội tâm của nhân vật: từ mê muội, tự ti đến dần nhận ra sai lầm và tìm lại khả năng hòa nhập với đời sống mới. Xung đột trung tâm vì thế không diễn ra trên chiến trường mà trong chính nhận thức của nhân vật. Quá trình chuyển biến từ mê muội đến tự ý thức của Nhân được Bạch Diệp triển khai

như một hành trình nội tâm làm cho nhân vật hiện lên với tư cách một cá thể có đời sống tinh thần riêng hơn là đại diện của một tầng lớp xã hội.

Tương tự, trong *Câu chuyện làng dừa* (1977), hình tượng chị Ba Hơn (diễn viên Vân Thìn) vẫn mang phẩm chất của người phụ nữ cách mạng kiên trung nhưng trọng tâm của bộ phim không nằm ở quá trình chiến đấu mà ở những tổn thương âm thầm mà chiến tranh để lại. Mất chồng, mất con, chịu sự nghi kỵ của chính cộng đồng nơi mình sinh sống, Ba Hơn phải đối diện đồng thời với thử thách của chiến tranh và những định kiến đời thường. Bạch Diệp không xây dựng nhân vật như một biểu tượng hoàn hảo mà để người phụ nữ hiện diện với đầy đủ nỗi cô đơn, sự tổn thương và sức chịu đựng. Chính ở phương diện ấy, chiến tranh trong phim không chỉ là cuộc đối đầu giữa hai lực lượng mà còn là phép thử đối với đời sống tinh thần của con người cá nhân. Đây là điểm nhìn mới về hình ảnh người anh hùng của đạo diễn Bạch Diệp: "Thể loại anh hùng ca có nhiều dạng. Có dạng thì nhân vật anh hùng dường như được nâng lên cao, đặt lên một cái nền quần chúng cho nổi như một pho tượng được đặt trên một cái bệ. Lại có dạng đi vào khía cạnh riêng tư của nhân vật anh hùng" [34, tr.188].

Những lựa chọn này cho thấy Bạch Diệp vẫn vận động trong diễn ngôn chính thống của điện ảnh cách mạng nhưng đồng thời mở rộng diễn ngôn ấy bằng việc đưa đời sống nội tâm của người phụ nữ trở thành đối tượng phản ánh trung tâm. Nếu chiến tranh trong nhiều tác phẩm cùng thời chủ yếu được nhìn từ góc độ những biến cố lịch sử và tinh thần tập thể, thì trong phim của bà, chiến tranh còn được nhìn từ góc độ ký ức, cảm xúc và số phận cá nhân. Sự dịch chuyển trọng tâm ấy tạo nên một cách tiếp cận giàu tính nhân văn, làm cho hình tượng người phụ nữ vừa mang ý nghĩa xã hội vừa giữ được chiều sâu của một cá nhân cụ thể. Bộ phim *Y H'Nua* (1985) cũng tiếp nối mạch diễn ngôn đó khi xây dựng nhân vật nữ chính vừa anh hùng, vừa bình

dị, một người con gái đất Tây Nguyên sẵn sàng hi sinh vì tình yêu và lý tưởng. Đạo diễn Bạch Diệp đã tạo nên một bầu không khí đậm chất thơ và hoang sơ của mảnh đất đại ngàn, ở đó nhân vật Y H'nua xuất hiện thật ấn tượng với cảnh tắm suối khoe vẻ đẹp thanh tân đầy sức sống. Đạo diễn thể hiện sự đối lập giữa vẻ đẹp tự nhiên, nguyên sơ của mảnh đất Tây Nguyên qua hình tượng người con gái Y H'nua, trái ngược với sự tàn bạo, hủy diệt của kẻ địch - chiếc máy bay trực thăng quần thảo xả đạn tìm diệt mục tiêu. Từ vị thế bị động chịu sự tấn công ban đầu, nhân vật Y H'nua đã chủ động đứng lên chống lại sự đàn áp của kẻ thù, bảo vệ buôn làng và người mình yêu dù phải chịu đau đớn, hi sinh thân thể và cả tính mạng.

Bạch Diệp đã phát biểu quan điểm về các nhân vật nữ như sau:

> Có lẽ là phụ nữ nên mình đồng cảm hơn chăng? Cùng đào sâu vào tâm hồn người phụ nữ Việt Nam, nhưng có những điều sẽ chỉ đạo diễn nữ mới nhìn ra, cũng như cùng hành động cách mạng, nhưng có những nỗi đau chỉ người phụ nữ mới gánh chịu và có những hi sinh còn khốc liệt gấp nhiều lần sự hi sinh của nam giới. Trong cảm nhận của tôi, các nhân vật nữ luôn mang một vẻ đẹp truyền thống của xã hội. Người phụ nữ dù trong chiến tranh hay thời bình, cũng đều âm thầm hi sinh, cũng vẫn nhận cái thua thiệt về mình [90].

Điều đó cũng góp phần hình thành một diễn ngôn giới đặc trưng trong phim Bạch Diệp: người phụ nữ không chỉ là chủ thể của sự hy sinh mà còn là chủ thể của cảm xúc và những lựa chọn đạo đức. Những phẩm chất anh hùng vì thế không phủ lấp đời sống riêng tư mà được biểu hiện thông qua chính những trải nghiệm cá nhân của nhân vật.

2.1.2.2. Tái kiến tạo hình tượng người mẹ

Một trong những phương diện nổi bật trong diễn ngôn giới của Bạch Diệp là cách bà kiến tạo hình tượng người mẹ. Nếu điện ảnh cách mạng giai

đoạn chiến tranh thường xây dựng người mẹ như biểu tượng của dân tộc, gắn với sự hy sinh tuyệt đối và phẩm chất anh hùng, thì Bạch Diệp tiếp cận thiên chức làm mẹ từ góc nhìn đời sống và nhân tính. "Đó là cái tâm và cái tình của người nữ đạo diễn có hiểu biết sâu sắc về phụ nữ. Chính cái tâm ấy nhiều lúc đã quyết định cái nhìn của Bạch Diệp" [31, tr.116]. Trong phim của bà, người mẹ không chỉ được xác định bởi huyết thống hay chức năng sinh học, mà trước hết bởi khả năng yêu thương, chăm sóc và chịu trách nhiệm với người khác.

Quan niệm này được thể hiện rõ nhất trong *Huyền thoại về người mẹ* (1987). Lấy cảm hứng từ một nguyên mẫu có thật, sử dụng chất liệu từ hai truyện ký của nhà văn Bích Thuận và Trần Hoàng Bách, đạo diễn kiêm biên kịch Bạch Diệp đã khắc họa chân thực hình ảnh nhân vật Hương (Trà Giang) - một người phụ nữ bình dị, giàu lòng bao dung, được tôn vinh như một "huyền thoại" khi đặt hạnh phúc cá nhân sau lý tưởng chung. Giữa hoàn cảnh hoạt động ngay trong lòng địch đầy hiểm nguy, Hương lần lượt cưu mang những đứa con của các nữ chiến sĩ đã ngã xuống. Khi chiến tranh khép lại, lũ trẻ trưởng thành, chị lại đành trao chúng về với gia đình, dù gắn bó như máu thịt. Nhân vật Hương không sinh ra những đứa trẻ mình nuôi dưỡng, nhưng bằng tình yêu và sự hy sinh, chị trở thành người mẹ đúng nghĩa của các em. Tình mẫu tử trong phim không được kiến tạo từ quan hệ huyết thống mà từ hành động cưu mang, bảo bọc và chấp nhận mất mát. Điều đó khiến hình tượng người mẹ vượt ra khỏi khuôn mẫu truyền thống để trở thành một lựa chọn đạo đức. Như Simone de Beauvoir từng khẳng định: "Người ta không sinh ra là phụ nữ mà trở thành phụ nữ" [2]; trong trường hợp của Hương, có thể nói chị cũng *không sinh ra là người mẹ mà trở thành người mẹ*, thông qua chính những hành động chăm sóc và hy sinh của mình. Bạch Diệp xây dựng Hương với đầy đủ phẩm chất của tình mẫu tử - bao dung, yêu thương, nhẫn

nại - dù chưa từng trải nghiệm thiên chức sinh nở. Từ đó, bà tái định nghĩa người mẹ như một chủ thể của tình yêu và sự chăm sóc, vượt qua ràng buộc huyết thống. Quan niệm này được thể hiện qua những chi tiết đời thường mà ám ảnh: khi đứa trẻ khát sữa, Hương cho bú từ bầu ngực trinh nguyên của mình; trong ngục tối, chị vẫn quạt cho con ngủ, trong khi chính mình chịu đựng sang chấn sau bạo lực, mái tóc bạc đi chỉ sau một đêm. Khác với hình tượng người mẹ - chiến sĩ sẵn sàng hi sinh cả thiên chức làm mẹ vì lý tưởng, Hương không hiện diện trong những chiến công theo nghĩa thông thường mà ở những hành động âm thầm, bền bỉ của việc nuôi dưỡng và chở che. "Sự hy sinh, chịu đựng của người phụ nữ không phải trong đấu tranh với quân thù, mà trong tấm lòng vị tha, tạo niềm vui, hạnh phúc cho những người tham gia chiến đấu" [34, tr. 190]. Đạo diễn đã nhận ra và tôn vinh một dạng dũng cảm khác - dũng cảm của đời sống thường nhật - nâng hình tượng người mẹ lên thành một "huyền thoại" của lòng vị tha và sự quên mình.

Diễn ngôn về người mẹ được chuẩn bị từ những tác phẩm trước đó. Trong *Người chưa biết nói* (1979), câu chuyện xoay quanh một em bé bị tai nạn và quá trình cứu chữa đã đặt ra vấn đề về trách nhiệm của người lớn đối với trẻ em. Đạo diễn không quy kết lỗi cho một cá nhân cụ thể mà hướng sự chú ý tới đạo đức chăm sóc của cha mẹ, người bảo mẫu và cộng đồng. Nhân vật người mẹ trong bộ phim không được lý tưởng hóa mà cũng có những sai lầm, đồng thời được đặt trước những lựa chọn và bổn phận rất đời thường. Từ đó, Bạch Diệp mở rộng khái niệm mẫu tính từ tình yêu bản năng sang ý thức trách nhiệm đối với sự sống và đạo đức làm mẹ. Tương tự, trong *Ai giận ai thương* (1981), đạo diễn xây dựng nhân vật Thảo - một cô gái sinh con ngoài hôn nhân - như một phép thử đối với những định kiến xã hội về người phụ nữ và thiên chức làm mẹ. Trong bối cảnh xã hội những năm 1980 vẫn còn nhiều thành kiến đối với hiện tượng "không chồng mà có con", bộ phim không tập

trung phán xét đạo đức cá nhân mà đặt câu hỏi về cách xã hội đối xử với người mẹ đơn thân. Thảo được nhìn nhận trước hết như một con người lao động lương thiện, giàu trách nhiệm và giàu tình thương, thay vì bị quy giản bởi chuẩn mực hôn nhân. "*Ai giận ai thương* đã bảo vệ người phụ nữ lỡ làng, đồng thời khẳng định giá trị của họ trong quá trình cống hiến cho cộng đồng xã hội…, cách nhìn đó thật mới mẻ và nhân hậu" [31, tr.117].

Đặt ba bộ phim cạnh nhau có thể thấy Bạch Diệp từng bước mở rộng khái niệm người mẹ từ phạm vi gia đình sang phạm vi nhân văn. Người mẹ trong điện ảnh của bà không chỉ sinh thành mà còn nuôi dưỡng, che chở và chịu trách nhiệm với sự sống của người khác. Bởi vậy, thiên chức làm mẹ được hiểu như một lựa chọn đạo đức hơn là một vai trò sinh học hay một biểu tượng. Cách tiếp cận này vừa kế thừa truyền thống đề cao đức hy sinh của phụ nữ Việt Nam, vừa bổ sung một chiều kích mới khi nhấn mạnh tính chủ thể và giá trị nhân bản của sự chăm sóc.

Nhìn từ góc độ diễn ngôn giới, đây cũng là một trong những đóng góp đáng chú ý của Bạch Diệp. Với bà, người mẹ không phải chỉ là một hiện tượng tự nhiên như mọi người vẫn thường quan niệm, đó còn là kết quả của một quá trình kiến tạo mang tính văn hóa, xã hội. Nói cách khác, làm mẹ không phải là một "thiên chức" mang tính bản năng mà phải trải qua một hành trình vất vả, tự đấu tranh và hoàn thiện bản thân để "trở thành Mẹ". Như vậy, đạo diễn Bạch Diệp đã góp phần tái định nghĩa về người mẹ, trong đó đề cao quyền tự chủ, trách nhiệm và đạo đức. Bà xây dựng nên hình mẫu người mẹ qua các bộ phim của mình: một người phụ nữ tự chủ, tự do, tự chịu trách nhiệm, không sợ hãi trước những quyền lực vô hình, trung thực với chính mình và tràn đầy tình yêu thương.

2.1.2.3. Người phụ nữ trước những biến đổi của đời sống xã hội

Bước sang giai đoạn hậu chiến và đầu thời kỳ Đổi mới, diễn ngôn giới trong phim của Bạch Diệp có sự chuyển dịch đáng kể. Nếu ở các tác phẩm về chiến tranh, người phụ nữ chủ yếu được đặt trong mối quan hệ với cộng đồng, lý tưởng và sự hi sinh, thì ở các bộ phim khai thác đời sống đương đại, họ được nhìn nhận như những cá nhân với những lựa chọn, khát vọng và cả những giới hạn rất đời thường. Nhân vật nữ không còn chỉ đại diện cho những phẩm chất cao đẹp hay các chuẩn mực đạo đức truyền thống mà hiện lên đa diện hơn, có thể mắc sai lầm, chịu tác động của những biến đổi xã hội, thậm chí bị cuốn vào những cám dỗ của vật chất và lợi ích cá nhân.

Trong *Ngõ hẹp* (1988), Bạch Diệp xây dựng nhân vật Loan như một hình ảnh tiêu biểu cho những biến động trong hệ giá trị của xã hội đang chuyển mình. Từ bỏ tình yêu chân thành với chàng sinh viên nghèo, Loan lựa chọn kết hôn với một người đàn ông lớn tuổi giàu có với hi vọng đổi lấy một cuộc sống đầy đủ hơn. Cuộc hôn nhân không tình yêu nhanh chóng trở thành bi kịch, khiến nhân vật rơi vào trạng thái cô đơn, day dứt và hối hận. Điều đáng chú ý là bộ phim không nhìn Loan như một nhân vật phản diện hay một tấm gương để phê phán đạo đức, mà đặt lựa chọn của cô trong bối cảnh những giá trị vật chất bắt đầu tác động mạnh mẽ đến đời sống xã hội. "Bi kịch về sự nhầm lẫn của cô gái đã được đạo diễn nêu lên như một lời cảnh báo có sức tác động lâu dài: rằng đừng nên phụ bạc những giá trị tinh thần, tình cảm chỉ vì một mối lợi vật chất" [31, tr.118]. Sai lầm của Loan vì thế được nhìn nhận như một bi kịch của con người trước những biến đổi của thời cuộc hơn là sự sa ngã đơn thuần của cá nhân.

Một cách tiếp cận tương tự cũng được thể hiện trong *Cuộc chia tay không hẹn trước* (1986) qua nhân vật Hương. Từ một cô gái giàu ước mơ, yêu biển và khát khao khẳng định bản thân, Hương dần trở nên lệ thuộc vào vị thế

của người cha là một cán bộ lãnh đạo cấp cao. Sự dựa dẫm ấy khiến cô lãng quên dần những khát vọng ban đầu, trở nên tính toán, hẹp hòi và đánh mất chính mình. Mặc dù vậy, Bạch Diệp không khép nhân vật trong sự phán xét. Khi nhận ra những đánh đổi sai lầm của bản thân, Hương lựa chọn rời khỏi cái bóng của cha để tự quyết định con đường riêng. Hành trình ấy cho thấy điều đạo diễn quan tâm không phải là sự đối lập giữa cái tốt và cái xấu, mà là khả năng tự nhận thức và tự thay đổi của con người.

Ngay cả với những nhân vật mang màu sắc phản diện, Bạch Diệp cũng không tuyệt đối hóa sự đối lập thiện - ác. Trong *Ai giận ai thương*, Nhàn nhiều lần có những hành động đố kỵ, nói xấu và tìm cách hãm hại người khác vì lợi ích cá nhân. Tuy nhiên, nhân vật không bị biến thành đối tượng để kết án hay loại trừ khỏi cộng đồng. Đạo diễn dành cho Nhàn cơ hội nhận ra sai lầm, đối diện với lương tâm và sửa chữa những hành động của mình. Cách xây dựng ấy cho thấy cái nhìn bao dung và nhân văn của Bạch Diệp đối với con người: sai lầm không phải là điểm kết thúc, mà có thể trở thành điểm khởi đầu cho sự thức tỉnh.

Quan niệm ấy cũng được thể hiện ở nhân vật Thảo trong *Ai giận ai thương*. Việc mang thai ngoài giá thú khiến Thảo phải đối mặt với những định kiến nặng nề của dư luận. Tuy nhiên, thay vì để nhân vật chìm trong mặc cảm hay trốn tránh trách nhiệm, Bạch Diệp lựa chọn để Thảo dũng cảm thừa nhận sự thật, giữ lại đứa con và tiếp tục lao động, cống hiến cho tập thể. Giá trị của nhân vật vì thế không được xác lập bởi việc tuân thủ hay vi phạm một chuẩn mực đạo đức truyền thống, mà bởi thái độ trung thực với bản thân, ý thức trách nhiệm và khả năng đứng dậy sau những vấp ngã. "Với *Ai giận ai thương*, Bạch Diệp đã khẳng định thước đo giá trị đúng đắn đối với mỗi con người, đặc biệt với người phụ nữ mới trong xã hội" [31, tr.117].

Qua các nhân vật nữ trong mảng đề tài đời sống đương đại, Bạch Diệp đã mở rộng cách nhìn về người phụ nữ trong điện ảnh Việt Nam. Họ được khắc họa như những con người bình thường với đầy đủ khát vọng, sai lầm, yếu đuối và khả năng tự vượt lên chính mình. Điều đáng chú ý là đạo diễn không lựa chọn cách lên án hay phán xét gay gắt, mà luôn dành cho nhân vật cơ hội tự vấn, thức tỉnh và hướng thiện. Trong cách nhìn ấy, cuộc đấu tranh quan trọng nhất không còn là cuộc đối đầu với kẻ thù bên ngoài như trong các bộ phim chiến tranh, mà là cuộc đấu tranh với chính bản thân mình trước những biến động của đời sống xã hội sau cuộc chiến. Sự chuyển dịch từ xung đột bên ngoài sang xung đột nội tâm đã góp phần làm cho diễn ngôn giới trong điện ảnh Bạch Diệp trở nên gần gũi, đa diện và giàu tính nhân văn hơn, đồng thời phản ánh sự thay đổi trong cách nhìn của bà về con người và vị thế của người phụ nữ trong xã hội đương đại.

Có thể thấy, thế giới quan nghệ thuật của Bạch Diệp được hình thành từ sự tương tác giữa bối cảnh lịch sử - văn hóa của nền điện ảnh cách mạng, điều kiện sáng tác trong chiến tranh và thời kỳ bao cấp, cùng với trải nghiệm nghề nghiệp, cảm quan nhân văn và những quan sát sâu sắc của một nữ đạo diễn về đời sống con người. Những yếu tố đó đã định hướng cho bà một cách nhìn vừa gắn bó với các giá trị cộng đồng, dân tộc, vừa quan tâm đến số phận cá nhân và đời sống nội tâm của con người, đặc biệt là người phụ nữ. Trên nền tảng ấy, diễn ngôn giới trong phim Bạch Diệp được kiến tạo không như một sự đối lập giữa nam và nữ hay một diễn ngôn nữ quyền theo nghĩa đối kháng, mà như một quá trình mở rộng không gian biểu đạt cho những trải nghiệm, cảm xúc và lựa chọn của người phụ nữ trong những bối cảnh lịch sử khác nhau. Từ người phụ nữ thời chiến, người mẹ đến người phụ nữ trong đời sống thời bình, các nhân vật nữ trong phim của bà đều được nhìn nhận như những chủ thể có khả năng lựa chọn, tự nhận thức và vượt qua những giới hạn của

chính mình. Sự thống nhất giữa thế giới quan nghệ thuật và cách kiến tạo diễn ngôn giới đã tạo nên cơ sở tư tưởng xuyên suốt trong sáng tác của Bạch Diệp.

2.2 Thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới trong phim của Việt Linh

2.2.1 Bối cảnh lịch sử, văn hóa và sự hình thành thế giới quan nghệ thuật

Nếu thế giới quan nghệ thuật của Bạch Diệp được hình thành chủ yếu trong bối cảnh chiến tranh cách mạng và nền điện ảnh hiện thực xã hội chủ nghĩa giai đoạn kháng chiến, thì Việt Linh lại trưởng thành và sáng tác trong một thời điểm lịch sử đặc biệt: bà là người trực tiếp trải qua chiến tranh nhưng hoạt động nghệ thuật chủ yếu trong giai đoạn hậu chiến và Đổi mới. Điều này khiến sáng tác của Việt Linh vừa mang dấu ấn của ký ức chiến tranh, vừa phản ánh những biến chuyển sâu sắc của đời sống xã hội Việt Nam khi bước sang thời kỳ hòa bình và đổi mới mọi mặt.

Sinh năm 1952 tại Sài Gòn, bà bước vào tuổi trẻ đúng vào những năm tháng cuộc kháng chiến chống Mỹ diễn ra ác liệt nhất. Năm 1969, khi mới mười bảy tuổi, Việt Linh rời đô thị vào chiến khu miền Nam. Trong thời gian công tác tại Xưởng phim Giải phóng thuộc Ban Tuyên huấn Trung ương Cục miền Nam với nhiệm vụ "chị nuôi", Việt Linh đã sớm bộc lộ năng khiếu sáng tác qua truyện ngắn *Hương vú sữa*, đăng hai kỳ trên *Báo Giải phóng*. Từ năm 1970, bà bắt đầu gắn bó với điện ảnh, lần lượt đảm nhiệm các công việc như dựng phim, biên tập và viết kịch bản cho phim tài liệu. Năm 1974, Việt Linh tốt nghiệp khóa đào tạo quay phim do Xưởng phim Giải phóng tổ chức. Sau ngày đất nước thống nhất, bà tiếp tục làm việc tại Hãng phim Giải phóng ở Thành phố Hồ Chí Minh, tạo nền tảng cho quá trình phát triển sự nghiệp đạo diễn sau này [32]. Đây là quãng thời gian có ý nghĩa quyết định trong việc hình thành thế giới quan nghệ thuật của bà.

Trong cuốn sách tranh *Sống* (2024), Việt Linh nhìn lại những năm tháng ấy không chỉ như một giai đoạn tham gia kháng chiến mà còn là hành trình trưởng thành của một con người và một nghệ sĩ. Từ một cô gái thành thị bước vào chiến khu, bà phải thích nghi với điều kiện sống vô cùng thiếu thốn, đối mặt thường xuyên với bom đạn, bệnh tật và cái chết. Chính trong môi trường ấy, bà lần đầu tiếp xúc với hoạt động điện ảnh cách mạng, tham gia các đoàn làm phim lưu động và nhận ra sức mạnh của điện ảnh trong việc lưu giữ ký ức cũng như phản ánh số phận con người. Những trải nghiệm này khiến chiến tranh trong cảm nhận của Việt Linh không chỉ là những chiến công hay sự đối đầu giữa hai chiến tuyến, mà trước hết là những mất mát, chia ly và những biến đổi sâu sắc trong đời sống tinh thần của mỗi cá nhân. Việt Linh từng chia sẻ: "Khi người ta luôn ở lằn ranh sống chết và suy nghĩ về sự sống chết đó, họ sẽ sống bao dung hơn, sâu sắc hơn." [23]. Có lẽ trải nghiệm ấy đã góp phần tạo nên một cái nhìn nhân bản, giàu tính chiêm nghiệm xuyên suốt các sáng tác sau này của bà, nơi chiến tranh thường hiện diện như ký ức vừa đau thương vừa ám ảnh.

Một ảnh hưởng đặc biệt quan trọng đối với Việt Linh là người cha - nhà biên kịch Việt Tân. Không chỉ là người đưa bà vào chiến khu, ông còn là người trực tiếp dẫn dắt bà đến với điện ảnh. Từ tấm gương lao động nghệ thuật của cha, Việt Linh sớm nhận thức được mối quan hệ gắn bó giữa người nghệ sĩ và đời sống. Bà từng chia sẻ rằng mình lớn lên giữa những cuộc trò chuyện về kịch bản, về văn học, về điện ảnh; từ đó điện ảnh dần trở thành một phần tự nhiên trong đời sống tinh thần chứ không phải một lựa chọn nghề nghiệp ngẫu nhiên [23]. Ở người cha, bà học được tinh thần nghiêm cẩn trong sáng tạo, sự trung thực với hiện thực và niềm tin rằng nghệ thuật phải bắt nguồn từ con người.

Sau năm 1975, Việt Nam bước vào thời kỳ thống nhất và tái thiết đất nước. Trong bối cảnh đó, Việt Linh được cử sang học đạo diễn tại Viện Điện ảnh Quốc gia Liên Xô (VGIK) - một trong những trường điện ảnh có ảnh hưởng nhất thế giới. Môi trường đào tạo tại VGIK giúp bà tiếp cận một nền giáo dục điện ảnh bài bản, kết hợp giữa truyền thống hiện thực của điện ảnh Liên Xô với tư duy tác giả của điện ảnh châu Âu. Tại đây, Việt Linh không chỉ học kỹ thuật đạo diễn mà còn được tiếp cận các lý thuyết về ngôn ngữ điện ảnh, mỹ học hình ảnh, kết cấu tự sự và tâm lý nhân vật. Quá trình đào tạo này góp phần hình thành ở bà quan niệm rằng điện ảnh không đơn thuần là phương tiện tuyên truyền hay kể chuyện, mà là một hình thức biểu đạt tư tưởng và cảm xúc của chủ thể sáng tạo thông qua hệ thống ngôn ngữ điện ảnh. Nếu chiến tranh đem lại cho Việt Linh vốn sống và cảm thức nhân văn, thì VGIK cung cấp cho bà công cụ nghệ thuật để chuyển hóa những trải nghiệm ấy thành hình thức điện ảnh. Hai yếu tố này kết hợp tạo nên nền tảng quan trọng cho thế giới quan nghệ thuật của bà trong giai đoạn sau.

Trở về Việt Nam đầu thập niên 1980, Việt Linh bắt đầu sáng tác đúng vào thời điểm điện ảnh Việt Nam chuyển mình cùng công cuộc Đổi mới. Điện ảnh phát hiện khá sớm những vấn đề cần được đổi mới trong xã hội, chỉ trong vài năm đầu thập niên 80, hàng chục tác phẩm đề cập những vấn đề nhạy cảm mà trước đó chưa từng nói đến. Những phát hiện và kịp thời phản ánh bằng ngôn ngữ nghệ thuật là đóng góp có ý nghĩa của điện ảnh đối với sự khởi xướng *Đổi mới* của Đảng và Nhà nước. Và cũng chính luồng gió Đổi mới đã tạo động lực cho các đạo diễn mạnh dạn phản ánh những vấn đề nóng hổi, nhức nhối trong xã hội mà có thể trước đây họ còn e dè, né tránh [46].

Thời kỳ Đổi mới cũng tạo ra những thay đổi quan trọng trong vị thế xã hội của người phụ nữ Việt Nam. Nếu trong giai đoạn chiến tranh, hình ảnh người phụ nữ chủ yếu được kiến tạo thông qua các diễn ngôn tập thể với

những phẩm chất như anh hùng, hy sinh, kiên cường và trách nhiệm đối với đất nước thì từ sau năm 1986, cùng với quá trình chuyển đổi sang nền kinh tế thị trường và sự mở rộng giao lưu văn hóa quốc tế, người phụ nữ ngày càng được nhìn nhận như một chủ thể cá nhân với những nhu cầu, khát vọng và lựa chọn riêng. Những vấn đề vốn ít được đặt ra trước đó như hạnh phúc cá nhân, đời sống hôn nhân, khủng hoảng gia đình, quyền tự quyết, sự cô đơn hay những áp lực vô hình của các chuẩn mực xã hội bắt đầu xuất hiện ngày càng nhiều trong sáng tác văn học, nghệ thuật.

Tuy nhiên, sự chuyển đổi ấy không diễn ra một cách giản đơn. Trong bối cảnh xã hội đang vận động giữa các hệ giá trị cũ và mới, người phụ nữ vừa có thêm nhiều cơ hội khẳng định bản thân, vừa phải đối diện với những thách thức mới. Bên cạnh vai trò truyền thống trong gia đình, họ còn chịu áp lực thích ứng với những biến đổi của đời sống kinh tế, các quan hệ xã hội và những chuẩn mực mới về thành công, hạnh phúc và giá trị cá nhân. Chính sự giao thoa giữa kỳ vọng truyền thống và nhu cầu khẳng định bản ngã đã tạo nên nhiều xung đột nội tâm cũng như những bi kịch đời thường mà điện ảnh thời kỳ Đổi mới bắt đầu quan tâm phản ánh. Đối với Việt Linh, đây không chỉ là bối cảnh xã hội mà còn là điều kiện để hình thành một cách nhìn mới về người phụ nữ. Nếu chiến tranh giúp bà nhận thức sâu sắc giá trị của sự sống và những mất mát mà con người phải gánh chịu, thì thời kỳ Đổi mới lại đặt ra cho bà những câu hỏi khác: con người sẽ sống như thế nào sau chiến tranh, làm thế nào để hàn gắn những đổ vỡ tinh thần, và người phụ nữ sẽ tìm kiếm vị trí của mình ra sao trong một xã hội đang thay đổi nhanh chóng. Bởi vậy, các nhân vật nữ trong sáng tác của Việt Linh không được xây dựng như những hình tượng lý tưởng đại diện cho phẩm chất cộng đồng, mà trở thành những cá nhân với đời sống tâm lý phức tạp, mang theo những tổn thương, những khát vọng được yêu thương, thấu hiểu và lựa chọn cuộc đời của chính mình.

Từ bối cảnh ấy, diễn ngôn giới trong phim Việt Linh từng bước chuyển trọng tâm từ việc ngợi ca phẩm chất của người phụ nữ sang khám phá tính chủ thể, đời sống nội tâm và quyền sống như một con người trọn vẹn.

Bên cạnh bối cảnh trong nước, Việt Linh còn chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của quá trình giao lưu điện ảnh quốc tế. Việc học tập ở Liên Xô, sinh sống nhiều năm tại Pháp và thường xuyên tham dự các liên hoan phim quốc tế giúp bà tiếp xúc với nhiều khuynh hướng điện ảnh hiện đại, đặc biệt là điện ảnh tác giả châu Âu. Nhưng thay vì sao chép các mô hình nước ngoài, Việt Linh luôn lựa chọn đối thoại với văn hóa Việt Nam, đặc biệt là văn học cổ điển, lịch sử và ký ức dân tộc. Điều này thể hiện rõ trong những bộ phim như *Mê Thảo - Thời vang bóng*, nơi truyền thống được nhìn lại từ một góc nhìn hiện đại và giàu chất suy tư.

Từ những trải nghiệm ở chiến khu, quá trình đào tạo chuyên nghiệp tại VGIK, sự tiếp nhận nhiều nguồn ảnh hưởng văn hóa và các khuynh hướng mỹ học hiện đại phương Tây, cùng bối cảnh xã hội Việt Nam thời kỳ Đổi mới, thế giới quan nghệ thuật của Việt Linh từng bước được định hình như một hệ thống tư tưởng thống nhất. Bên cạnh nền tảng hiện thực của điện ảnh Xô viết, việc tiếp xúc với điện ảnh nghệ thuật châu Âu và tư duy điện ảnh hiện đại đã góp phần mở rộng quan niệm sáng tác của bà, đưa điện ảnh dần vượt ra khỏi cách phản ánh hiện thực theo lối minh họa hay tuyến tính để hướng tới khám phá chiều sâu tâm lý và những xung đột nội tâm của con người. Trên nền tảng đó, Việt Linh xác lập một thế giới quan lấy con người làm trung tâm, nhìn lịch sử thông qua số phận cá nhân, đề cao khả năng tự nhận thức của mỗi con người và luôn hướng tới những giá trị nhân văn như lòng bao dung, sự thấu hiểu và quyền được sống đúng với bản thể của mình. Những điều đó đã trở thành tiền đề để Việt Linh kiến tạo diễn ngôn giới trong các sáng tác của mình. Người phụ nữ trong phim của bà trở thành chủ thể của trải nghiệm, của cảm xúc và những lựa chọn cá nhân.

Thông qua những thân phận nữ đa dạng, Việt Linh góp phần mở rộng cách nhìn về người phụ nữ trong điện ảnh Việt Nam thời kỳ Đổi mới, từ diễn ngôn về sự hy sinh tập thể sang diễn ngôn về cá nhân trong một xã hội giao thời nhiều biến động.

2.2.2. Sự kiến tạo diễn ngôn giới

2.2.2.1. Những bi kịch hậu chiến và sự đổ vỡ của đời sống cá nhân

Một trong những diễn ngôn nổi bật trong phim Việt Linh là nhìn chiến tranh từ những hệ lụy kéo dài sau khi tiếng súng đã ngừng. Nếu nhiều bộ phim chiến tranh trước đó tập trung vào tinh thần chiến đấu và chiến thắng của dân tộc thì Việt Linh quan tâm nhiều hơn đến những tổn thương âm thầm mà chiến tranh để lại trong đời sống con người. Chiến tranh trong điện ảnh của bà không chỉ lấy đi sinh mạng mà còn để lại những đổ vỡ trong gia đình, những sang chấn tinh thần, sự cô đơn và cảm giác lạc lõng của những con người tiếp tục sống sau chiến tranh. Từ góc nhìn ấy, diễn ngôn giới được kiến tạo qua những số phận cụ thể với những mất mát rất đời thường chứ không phải từ những hình tượng phụ nữ anh hùng mang tính biểu tượng.

Điều này được thể hiện rõ trong *Phiên tòa cần chánh án* (1987). Mở đầu bằng cái chết của nữ diễn viên Quỳnh Mai, bộ phim từng bước lần theo những nguyên nhân dẫn đến bi kịch của nhân vật. Dưới bề ngoài của một gia đình hạnh phúc và một sự nghiệp thành công là một nỗi đau không thể bù đắp: Quỳnh Mai bị nhiễm chất độc da cam trong chiến tranh và mất đi khả năng sinh ra những đứa con khỏe mạnh. Chiến tranh vì thế vẫn tiếp tục hiện diện trong cơ thể và số phận của chị, ngay cả khi hòa bình đã lập lại.

Tuy nhiên, Việt Linh không dừng lại ở việc lý giải cái chết của Quỳnh Mai như hậu quả trực tiếp của chiến tranh. Điều bà đặt ra là câu hỏi về trách nhiệm của con người trước những tổn thương ấy. Nhân vật không tìm thấy sự sẻ chia từ chính gia đình và những người thân thiết nhất. Người chồng dần xa

cách, bạn bè và đồng nghiệp đều thờ ơ trước nỗi đau của chị. Trong hoàn cảnh ấy, sự cô đơn mới trở thành nguyên nhân trực tiếp đẩy Quỳnh Mai đến quyết định tự kết thúc cuộc đời mình. Lời tuyệt mệnh: "Con người có thể chịu đựng được tất cả, trừ sự cô đơn" trở thành điểm kết tinh cho toàn bộ bi kịch của nhân vật.

Đáng chú ý hơn cả là đoạn kết của bộ phim. Kết luận điều tra xác định Quỳnh Mai tự sát vì "bi quan bệnh lý do hậu quả chiến tranh" và tuyên bố mọi người đều vô can. Nhưng ngay lập tức, tiếng kêu của nhân vật Lan vang lên: "Không! Chúng ta không vô can!" (phút 71). Đây không còn là lời thoại của một nhân vật mà trở thành lời chất vấn của đạo diễn đối với xã hội. Việt Linh chuyển "phiên tòa" từ thiết chế pháp luật sang phiên tòa của lương tâm, nơi chiến tranh chỉ là nguyên nhân khởi đầu, còn sự vô cảm, ích kỷ và thiếu trách nhiệm của con người mới là yếu tố hoàn tất bi kịch. Qua đó, bộ phim đặt vấn đề về trách nhiệm đạo đức của cộng đồng đối với những con người mang thương tích chiến tranh, đặc biệt là phụ nữ.

Nếu *Phiên tòa cần chánh án* phản ánh bi kịch của một gia đình sau chiến tranh thì *Chung cư* (1998) mở rộng diễn ngôn hậu chiến sang những đứt gãy của cả một thế hệ bước từ chiến tranh sang thời bình. Lấy bối cảnh một khu chung cư ở Thành phố Hồ Chí Minh từ sau ngày giải phóng đến cuối thập niên 1980, bộ phim không chỉ ghi lại sự thay đổi của một không gian sống mà còn phản ánh sự chuyển dịch của các hệ giá trị xã hội trong thời kỳ Đổi mới. Trong dòng chảy ấy, các nhân vật nữ trở thành những chủ thể trực tiếp trải nghiệm những biến động lịch sử, mỗi người mang một dạng bi kịch riêng.

Nhân vật Minh Ly (Hồng Ánh đóng) là một trong những nhân vật tiêu biểu cho cảm giác lạc lõng của con người trước những thay đổi của thời cuộc. Gia đình di tản ra nước ngoài sau năm 1975, Minh Ly ở lại một mình giữa một xã hội hoàn toàn khác với những gì cô từng biết. Cảm giác mất điểm tựa

tinh thần và sự đứt gãy của các mối quan hệ thân thuộc khiến cô luôn thấy cô đơn, lẻ loi chứ không phải do sự nghèo khó hay thiếu thốn vật chất. Việt Linh không không đặt nhân vật Minh Ly trong đối lập ý thức hệ như "người của phía bên kia", mà nhìn cô trước hết như một con người đang cố gắng tìm chỗ đứng cho mình trong một xã hội mới. Bằng cách đó, đạo diễn mở rộng cái nhìn về hậu chiến sang những số phận thường ít được phản ánh trong điện ảnh Việt Nam trước Đổi mới.

Trong khi đó, cô Sáu (diễn viên Kim Xuân) lại đại diện cho một dạng bi kịch khác. Là người từng tham gia kháng chiến, cô bước ra khỏi chiến tranh với những ký ức và lý tưởng được hình thành trong những năm tháng gian khổ. Nhưng khi đất nước chuyển sang cơ chế thị trường, những giá trị mà cô từng tin tưởng dần va chạm với thực tế đời sống mới. Sự đổi thay của khu chung cư không chỉ là sự thay đổi về không gian vật chất mà còn phản ánh sự thay đổi trong cách con người ứng xử với nhau. Những quan hệ cộng đồng từng được xây dựng trên tinh thần sẻ chia và trách nhiệm dần nhường chỗ cho lợi ích cá nhân và tư duy thực dụng. Qua nhân vật cô Sáu, Việt Linh cho thấy bi kịch của một thế hệ đã hiến dâng tuổi trẻ cho chiến tranh nhưng lại phải đối diện với cảm giác hụt hẫng khi những giá trị từng nâng đỡ họ không còn giữ nguyên ý nghĩa trong đời sống thời bình.

Đặt Minh Ly và cô Sáu cạnh nhau, bộ phim kiến tạo một cái nhìn đa diện về hậu chiến. Nếu Minh Ly đại diện cho những con người phải học cách thích nghi với một trật tự xã hội mới, thì cô Sáu lại tiêu biểu cho những người mang theo dư chấn chiến tranh bước vào thời bình với nhiều băn khoăn và mất mát. Hai nhân vật xuất phát từ những hoàn cảnh lịch sử khác nhau nhưng đều gặp nhau ở cảm giác cô đơn và khó hòa nhập trước những biến chuyển của xã hội. Nhân vật ông Thậm giữ vai trò như một nhân chứng lịch sử, người chứng kiến sự đổi thay của khu chung cư và của những con người sống trong đó. Qua cái nhìn của ông, đạo diễn kết nối những số phận cá nhân thành bức

tranh rộng hơn về sự đứt gãy của các giá trị cộng đồng trong quá trình chuyển đổi xã hội. Điều Việt Linh trăn trở không phải là sự thay đổi của đời sống vật chất, mà là sự suy giảm của tình người, của tinh thần sẻ chia và trách nhiệm giữa con người với con người. Qua đó có thể thấy, trong sáng tác của Việt Linh, hậu chiến được nhìn như một trải nghiệm chung của nhiều số phận khác nhau, vượt ra ngoài giới hạn của bất kỳ cá nhân hay nhóm người nào.

Qua *Phiên tòa cần chánh án* và *Chung cư*, Việt Linh đã chuyển dịch và mở rộng diễn ngôn hậu chiến từ phạm vi gia đình sang phạm vi cộng đồng. Những nhân vật nữ như Quỳnh Mai, Minh Ly hay cô Sáu đều được đặt trong những hoàn cảnh buộc họ phải đối diện với ký ức thời chiến và những biến đổi của đời sống thời bình. Qua hành trình của các nhân vật này, Việt Linh không hướng tới việc xây dựng những hình mẫu lý tưởng, mà tập trung khám phá cách mỗi người phụ nữ gìn giữ phẩm giá, tìm kiếm sự cân bằng và thích nghi trước những chuyển động của xã hội. Từ đó, mở ra những suy ngẫm về khả năng hàn gắn sau chiến tranh và những dấu ấn lâu dài mà lịch sử để lại trong đời sống cá nhân.

2.2.2.2. Những thân phận nữ bên lề và khát vọng được thấu hiểu

Một trong những đặc điểm nổi bật trong các sáng tác của Việt Linh là sự quan tâm đặc biệt đến những nhân vật nữ có số phận đặc biệt hoặc ở bên ngoài các khuôn mẫu quen thuộc. Họ thường mang trên mình một khiếm khuyết, một mặc cảm hoặc một hoàn cảnh đặc biệt khiến họ khó hòa nhập với môi trường xung quanh. Điều đáng chú ý là Việt Linh không xây dựng những nhân vật này như những nạn nhân để khơi gợi sự thương cảm đơn thuần mà xem họ như những chủ thể có đời sống nội tâm phong phú, luôn khát khao được yêu thương, thấu hiểu và được nhìn nhận đúng với phẩm giá của mình.

Từ góc độ lý thuyết nữ quyền, có thể gợi liên hệ đến khái niệm *The Other* (Kẻ khác) trong cuốn *Giới tính thứ hai* của Simone de Beauvoir. Theo Beauvoir, trong nhiều bối cảnh văn hóa, người phụ nữ thường được nhìn nhận

thông qua những chuẩn mực được thiết lập từ bên ngoài hơn là từ chính trải nghiệm của họ [2]. Song, điều mà Việt Linh quan tâm không phải là lý giải nguyên nhân của sự khác biệt, mà là dịch chuyển điểm nhìn điện ảnh về phía những con người vốn ít có cơ hội cất lên tiếng nói của mình. Qua đó, bà mở rộng khả năng đồng cảm của người xem đối với những số phận thường bị bao phủ bởi định kiến, sự hiểu lầm hoặc những khoảng cách vô hình trong đời sống. Nữ đạo diễn đã bày tỏ sự đồng cảm và thấu hiểu sâu sắc với những thân phận phụ nữ ấy trong những nỗi lòng thầm kín nhất của họ. Bà tâm sự: "…các nhân vật nữ của tôi đều có số phận cay đắng…Với tôi, đó không phải là cái nhìn bi quan mà là cái nhìn, đúng hơn, thái độ chia sẻ" [46].

Trong số các tác phẩm của Việt Linh, *Dấu ấn của quỷ* là bộ phim thể hiện rõ nhất mối quan tâm ấy. Bộ phim được xây dựng như một câu chuyện mang màu sắc ngụ ngôn, trong đó các nhân vật gần như không có tên riêng mà được nhận diện thông qua những dấu hiệu đặc biệt: cô gái mang vết chàm trên ngực, người tù vượt ngục, lão cùi, bà đỡ... Họ đều là những con người tồn tại bên ngoài đời sống bình thường của cộng đồng bởi những khác biệt về thân thể, hoàn cảnh hoặc số phận. Việt Linh không hướng tới việc miêu tả một cá nhân cụ thể, mà muốn đặt vấn đề về cách con người đối diện với sự khác biệt.

Nhân vật cô gái mang vết chàm là trường hợp tiêu biểu. Vết chàm trên cơ thể trở thành dấu hiệu khiến cô bị gắn với những truyền thuyết mê tín, bị xem như hiện thân của điều bất thường - dấu ấn của quỷ. Nhưng bộ phim không dành nhiều thời lượng để giải thích hay tranh luận về nguồn gốc của sự kỳ thị ấy. Thay vào đó, Việt Linh đưa người xem đến gần hơn với thế giới nội tâm của nhân vật, để thấy phía sau vẻ ngoài khác biệt vẫn là một người phụ nữ bình thường với những khát vọng rất giản dị: được yêu thương, được sống như mọi người và được xây dựng một gia đình của riêng mình. Bộ phim vì

thế không hướng người xem đến việc phán xét hay truy tìm "thủ phạm" của bi kịch, mà khơi gợi sự suy ngẫm về giá trị của sự cảm thông trước những khác biệt giữa con người với nhau.

Đặc biệt, đạo diễn không biến nhân vật nữ thành biểu tượng của sự bất hạnh. Trong mối quan hệ giữa cô gái và người tù, tình yêu được xây dựng như một khả năng vượt qua mọi ranh giới của định kiến. Họ tìm thấy ở nhau sự đồng cảm giữa những con người cùng mang mặc cảm về số phận. Do đó, dù kết thúc bộ phim mang màu sắc bi kịch, điều còn đọng lại không phải là cảm giác tuyệt vọng mà là nỗi day dứt về khát vọng được sống, hạnh phúc và yêu thương.

Tính chất ngụ ngôn của *Dấu ấn của quỷ* còn được nhấn mạnh qua hình tượng lão cùi. Nhân vật này hầu như không tham gia trực tiếp vào tiến trình câu chuyện, nhưng sự hiện diện của ông như một lời nhắc nhở về những con người vẫn tồn tại song lại như vô hình trong ánh nhìn của xã hội. Cái chết của lão như một hình ảnh giàu tính biểu tượng về sự cô độc của những thân phận chưa từng được lắng nghe. Qua đó, Việt Linh mở rộng phạm vi của diễn ngôn giới sang một diễn ngôn nhân văn rộng hơn, nơi sự khác biệt không chỉ thuộc về giới tính mà còn gắn với những hoàn cảnh đặc biệt của con người.

Nếu *Dấu ấn của quỷ* đặt vấn đề về những khác biệt mang tính biểu tượng thì *Phiên tòa cần chánh án* lại đưa người xem đến với một dạng thân phận bên lề khác: những người phụ nữ phải sống cùng những tổn thương âm thầm khó có thể chia sẻ với người khác. Quỳnh Mai là một diễn viên thành đạt, có gia đình ổn định và được nhiều người ngưỡng mộ. Bề ngoài, cuộc sống của cô dường như đầy đủ và viên mãn. Nhưng đằng sau vẻ bình yên ấy là một nỗi đau sâu kín khi cô mang di chứng của chiến tranh và không thể thực hiện khát vọng làm mẹ theo cách bình thường.

Việt Linh không khai thác bi kịch này theo hướng nhấn mạnh sự mất mát thể chất hay lên án hoàn cảnh. Trọng tâm của bộ phim nằm ở nhu cầu được sẻ chia của nhân vật. Điều khiến Quỳnh Mai dần rơi vào tuyệt vọng không chỉ là sự thật về bệnh tật, mà còn là cảm giác không được thấu hiểu bởi những người gần gũi nhất. Bằng những khoảng lặng trong đối thoại và ánh nhìn của nhân vật, đạo diễn khắc họa một dạng cô đơn rất đặc biệt: cô đơn ngay trong gia đình mình và giữa những người tưởng như thân thiết nhất.

Qua Quỳnh Mai, Việt Linh đặt ra một câu hỏi giàu tính nhân văn: điều mà một con người cần nhất trong nghịch cảnh có phải chỉ là sự giúp đỡ về vật chất hay còn là khả năng được lắng nghe và được chia sẻ? Bộ phim không đưa ra câu trả lời trực tiếp, nhưng hành trình của nhân vật cho thấy sự cảm thông giữa con người với con người có ý nghĩa không kém bất kỳ sự hỗ trợ nào khác. Quỳnh Mai trong khoảnh khắc tuyệt vọng đã chia sẻ với người bạn thân - người duy nhất thấu hiểu cô: “Em cần những người như chị biết bao!” (phút 47). Vì vậy, “phiên tòa” mà bộ phim gợi lên không phải là một phiên tòa của pháp luật, mà là sự tự vấn về trách nhiệm của mỗi cá nhân trong các mối quan hệ đời thường.

Đến *Mê Thảo - thời vang bóng*, diễn ngôn về những thân phận nữ bên lề tiếp tục được thể hiện rõ nét qua nhân vật Cam. Khác với những nhân vật nữ khác trong phim Việt Linh, Cam hầu như không có lời thoại. Cô giao tiếp với thế giới bằng ánh mắt, cử chỉ và sự hiện diện âm thầm. Nếu trong nhiều tác phẩm điện ảnh, sự câm lặng thường đồng nghĩa với sự bị động thì ở Việt Linh, chính sự im lặng lại trở thành một hình thức biểu đạt giàu sức gợi. Cam dành tình cảm cho cậu chủ Nguyễn nhưng không bao giờ có cơ hội bày tỏ bằng lời. Tình yêu của cô hiện diện qua những hành động chăm sóc, chờ đợi và dõi theo người mình yêu. Việt Linh không xây dựng Cam như một nhân vật bi lụy, trở thành công cụ tạo nước mắt. Ngược lại, sự lặng lẽ của Cam

mang đến một vẻ đẹp rất riêng: vẻ đẹp của lòng thủy chung, của sự nhẫn nại và của khả năng yêu thương không đòi hỏi sự đáp trả.

Ở một phương diện khác, Cam cũng là nhân vật giúp mở rộng khái niệm "tiếng nói" trong phim Việt Linh. Một con người có thể không phát ngôn bằng ngôn ngữ nhưng vẫn có khả năng biểu đạt đầy đủ cảm xúc và nhân cách của mình. Điều đó cho thấy nữ đạo diễn luôn hướng đến việc *trao quyền hiện diện* cho những nhân vật vốn dễ bị bỏ quên trong các trình hiện quen thuộc. Những tổn thương của các nhân vật nữ, xuất phát từ các quan hệ gia đình và những chuẩn mực xã hội mang tính áp đặt, được chuyển hóa thành trạng thái tâm lý và hành vi cụ thể. Quỳnh Mai trong *Phiên tòa cần chánh án*, cô gái quỷ trong *Dấu ấn của quỷ* và Cam trong *Mê Thảo - Thời vang bóng* đều cho thấy quá trình từ chịu đựng, dồn nén đến chủ động biểu đạt và lựa chọn. Ở đây, *tính biểu hành* [6] được thể hiện qua thân thể, cử chỉ và hành động, qua đó làm rõ trải nghiệm giới của nhân vật.

Bên cạnh việc khắc họa những người phụ nữ ở vị thế bên lề, sáng tác của Việt Linh còn dành nhiều dung lượng để diễn tả khát vọng được yêu thương, thấu hiểu và sống một cuộc đời bình thường của họ. Đó là khát vọng được làm mẹ của Quỳnh Mai trong *Phiên tòa cần chánh án*. Khi được hỏi về hạnh phúc lớn nhất của người phụ nữ, Mai trả lời không chút do dự: "Là được làm mẹ!". Nhưng chính ước mơ tưởng như bình dị ấy lại trở thành điều không thể với người phụ nữ mang di chứng chiến tranh. Điều nhân vật khao khát không chỉ là thiên chức làm mẹ mà còn là sự cảm thông của những người thân yêu. Lời tâm sự nghẹn ngào: "Em muốn sống! Em muốn sống mà!" (phút 47) là tiếng nói của một cá nhân tuyệt vọng, đồng thời cho thấy nhu cầu được chia sẻ, lắng nghe và nhìn nhận như một con người trọn vẹn.

Khát vọng ấy tiếp tục được Việt Linh diễn tả bằng những lớp ngôn ngữ giàu chất biểu tượng trong *Dấu ấn của quỷ* và *Mê Thảo - thời vang bóng*. Cả

cô gái mang "dấu ấn của quỷ" lẫn cô Cam đều chỉ có thể chạm đến hạnh phúc trong những giấc mơ ngắn ngủi. Một người tưởng tượng mình trở thành cô dâu của người tù giữa khung cảnh lễ cưới trên sông; người kia mơ được sánh bước cùng cậu chủ trong một đám cưới lộng lẫy. Những giấc mơ ấy càng làm nổi bật khoảng cách giữa khát vọng rất đỗi bình thường của con người với thực tại đầy định kiến và rào cản. Khi giấc mơ khép lại, tiếng hú xé lòng của cô gái trong *Dấu ấn của quỷ* hay ánh mắt lặng câm, đau đáu của Cam đều trở thành những hình ảnh giàu sức ám gợi về những thân phận chưa bao giờ thực sự được thấu hiểu.

Từ những số phận khác nhau, Việt Linh đã kiến tạo hình tượng người phụ nữ trước hết như những con người với những nhu cầu rất căn bản: được yêu thương, được làm mẹ, lựa chọn hạnh phúc và sống đúng với giá trị của mình. Cách tiếp cận này đã mở rộng diễn ngôn giới trong phim của Việt Linh trong việc khám phá đời sống tinh thần, cảm xúc và phẩm giá của con người, góp phần tạo nên chiều sâu nhân văn trong sáng tác của bà. Có thể thấy, từ *Dấu ấn của quỷ, Phiên tòa cần chánh án* đến *Mê Thảo - thời vang bóng*, Việt Linh nhất quán trong việc đưa vào trung tâm tự sự những người phụ nữ không hoàn toàn thuộc về những hình mẫu quen thuộc. Ở Việt Linh, thân thể nữ được trình hiện như một thực thể sống, mang những dấu vết, khiếm khuyết, tổn thương và biến đổi của đời sống, thay vì một hình ảnh lý tưởng, bất biến và vĩnh hằng. Trong *Dấu ấn của quỷ*, vết chàm trên ngực cô gái trở thành dấu hiệu để cộng đồng gán cho nhân vật sự dị biệt, nhưng qua điểm nhìn và những biểu hiện cảm xúc của cô, thân thể ấy hiện lên trước hết như nơi lưu giữ khát vọng được yêu thương, được thừa nhận và có một cuộc sống bình thường. Có thể đặt những biểu hiện này bên cạnh Quỳnh Mai trong *Phiên tòa cần chánh án*, với thân thể mang di chứng chiến tranh, và Cam trong *Mê Thảo - Thời vang bóng*, với khả năng biểu đạt tình cảm qua ánh mắt, cử chỉ và những hành

động chăm sóc âm thầm. Qua đó, cái đẹp trong quan niệm nghệ thuật của Việt Linh không còn bị giới hạn ở vẻ ngoài hoàn hảo hay những chuẩn mực cố định, mà mong manh hơn, gắn với phẩm giá, cảm xúc và sức sống của con người trước những biến động của cuộc đời và xã hội. Họ mang những tổn thương, khiếm khuyết hoặc hoàn cảnh riêng, nhưng chưa bao giờ bị giản lược thành biểu tượng của sự bất hạnh. Thay vào đó, đạo diễn luôn tìm cách khám phá chiều sâu tâm lý và phẩm giá bên trong mỗi nhân vật, từ đó khơi gợi ở người xem sự đồng cảm thay vì phán xét. Cách kiến tạo nhân vật ấy cho thấy diễn ngôn giới trong phim Việt Linh được đặt trên nền tảng của sự thấu cảm. Những thân phận nữ bên lề hiện lên với khát vọng rất giản dị: được nhìn nhận như những cá thể có cảm xúc, có phẩm giá và có quyền được yêu thương, thay vì bị quy định bởi những định kiến hay hoàn cảnh mà họ phải gánh chịu.

Từ những trải nghiệm tuổi trẻ tại chiến khu, quá trình đào tạo điện ảnh bài bản tại Trường Điện ảnh Quốc gia Liên Xô (VGIK) cùng sự va đập với những biến động của xã hội Việt Nam thời hậu chiến và Đổi mới, Việt Linh đã hình thành một thế giới quan nghệ thuật hướng mạnh vào việc khám phá đời sống nội tâm và những nghịch lý của con người trong quá trình chuyển đổi lịch sử. Nếu chiến tranh từng đặt con người vào những lựa chọn mang tính tập thể thì thời bình lại mở ra những xung đột âm thầm giữa khát vọng cá nhân, ký ức quá khứ và những biến đổi của đời sống xã hội. Qua các số phận nữ bị đặt ở bên lề cộng đồng, chịu những di chứng của chiến tranh hoặc những định kiến xã hội, đạo diễn kiến tạo một diễn ngôn giới nhấn mạnh quyền được yêu thương, thấu hiểu và được nhìn nhận như những chủ thể độc lập của người phụ nữ. Cái nhìn bao dung, giàu chiêm nghiệm ấy đã tạo nên dấu ấn riêng trong sáng tác của Việt Linh, đồng thời phần nào phản ánh sự chuyển dịch từ diễn ngôn tập thể sang sự quan tâm ngày càng sâu sắc đối với đời sống cá nhân.

2.3 Thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới trong phim của đạo diễn Síu Phạm

2.3.1 Bối cảnh lịch sử, văn hóa và sự hình thành thế giới quan nghệ thuật

Bước sang đầu thế kỷ XXI, quá trình mở cửa - xã hội hóa đã từng bước tạo nên một môi trường sáng tạo đa dạng hơn, trong đó các khuynh hướng nghệ thuật, phương thức sản xuất và chủ thể sáng tạo ngày càng phong phú. Một dấu mốc quan trọng của giai đoạn này là việc Nhà nước từng bước hoàn thiện các chính sách nhằm mở rộng không gian sáng tạo cho điện ảnh. Quyết định số 38/2002/QĐ-BVHTT cho phép thành lập các hãng phim tư nhân đã tạo điều kiện thúc đẩy quá trình xã hội hóa hoạt động sản xuất phim, mở ra nhiều mô hình sáng tác linh hoạt bên cạnh hệ thống các hãng phim nhà nước [34]. Dù điện ảnh tư nhân những năm đầu còn gặp không ít khó khăn và phần lớn tập trung vào dòng phim thương mại, sự thay đổi về cơ chế quản lý đã góp phần đa dạng hóa đời sống điện ảnh, tạo cơ hội cho nhiều nhà làm phim lựa chọn con đường sáng tạo độc lập cũng như tăng cường hợp tác với các đối tác quốc tế.

Song song với quá trình đổi mới trong nước là sự mở rộng giao lưu văn hóa với thế giới. Chủ trương coi cộng đồng người Việt Nam ở nước ngoài là một bộ phận không tách rời của dân tộc (theo Nghị quyết số 36-NQ/TW, ngày 26/3/2004 của Bộ Chính trị) [86] đã tạo nền tảng cho việc tăng cường kết nối với đội ngũ trí thức, văn nghệ sĩ và các nhà làm phim gốc Việt đang sinh sống ở nhiều quốc gia. Trong lĩnh vực điện ảnh, điều này góp phần hình thành một dòng sáng tác mang tính xuyên quốc gia, nơi những nhà làm phim gốc Việt trở về hợp tác, làm phim hoặc tham gia các dự án liên quan đến Việt Nam bằng kinh nghiệm sống và ngôn ngữ điện ảnh được hình thành trong môi trường văn hóa khác. Từ những tên tuổi như Hồ Quang Minh, Trần Anh

Hùng, Tony Bùi, Nguyễn Võ Nghiêm Minh đến các đạo diễn sau này như Charlie Nguyễn, Lưu Huỳnh, Victor Vũ, Đoàn Minh Phượng, Nguyễn Phương Anh, Síu Phạm hay Ngô Thanh Vân, sự tham gia của các nhà làm phim gốc Việt đã góp phần mở rộng biên độ biểu đạt của điện ảnh Việt Nam đương đại, đồng thời tạo nên những đối thoại đa chiều giữa ký ức quê hương, trải nghiệm di cư và bối cảnh toàn cầu hóa.

Bối cảnh hội nhập cũng tạo ra những thay đổi đáng kể về điều kiện sáng tác. Sự phát triển nhanh chóng của công nghệ số, thiết bị quay phim nhỏ gọn cùng với sự xuất hiện của nhiều quỹ điện ảnh quốc tế và các mạng lưới hợp tác xuyên quốc gia giúp việc sản xuất phim độc lập trở nên khả thi hơn so với các giai đoạn trước. Những điều kiện đó mở ra cơ hội cho nhiều tiếng nói sáng tạo mới, đặc biệt là các nhà làm phim trẻ và các đạo diễn nữ, vốn trước đây thường gặp nhiều rào cản trong việc tiếp cận nguồn lực sản xuất. Thay vì phụ thuộc hoàn toàn vào hệ thống hãng phim truyền thống, họ có thể chủ động lựa chọn đề tài, hình thức biểu đạt và phương thức sản xuất phù hợp với quan niệm nghệ thuật của mình.

Quá trình mở cửa và hội nhập cũng kéo theo những biến đổi sâu sắc trong cấu trúc đời sống xã hội. Sự phát triển của nền kinh tế thị trường, quá trình đô thị hóa và sự lưu chuyển mạnh mẽ của con người, hàng hóa và các giá trị văn hóa đã tạo nên nhiều cơ hội mới cho sự phát triển cá nhân, đồng thời đặt con người trước những thách thức trong việc thích ứng với các hệ giá trị đang thay đổi. Những quan niệm về gia đình, cộng đồng, quê hương, bản sắc và vai trò giới không còn được nhìn nhận như những phạm trù cố định mà trở thành đối tượng của quá trình thương lượng và tái định nghĩa trong bối cảnh hiện đại. Các quan niệm về dịch chuyển, sự thuộc về, ký ức và căn tính vì thế ngày càng trở thành những vấn đề nổi bật trong đời sống văn hóa cũng như trong sáng tác nghệ thuật.

Đối với phụ nữ, bối cảnh hội nhập mở ra nhiều cơ hội tham gia sâu hơn vào các lĩnh vực nghề nghiệp, học thuật và sáng tạo nghệ thuật. Sự phát triển của giáo dục, truyền thông và giao lưu quốc tế giúp các quan niệm về bình đẳng giới, quyền tự chủ và tự do lựa chọn của phụ nữ ngày càng được quan tâm. Tuy nhiên, quá trình đó cũng đặt người phụ nữ trước những yêu cầu và áp lực mới khi phải đồng thời dung hòa giữa các giá trị truyền thống và những biến đổi của đời sống hiện đại. Chính trong không gian giao thoa ấy, nhiều nhà làm phim nữ bắt đầu hướng sự quan tâm đến những tâm sự cá nhân, những cảm thức về căn tính, sự thuộc về và hành trình tự nhận thức của con người thay vì chỉ phản ánh các vấn đề xã hội theo lối truyền thống. Đây cũng là nền tảng văn hóa - lịch sử quan trọng để hiểu sự xuất hiện của sáng tác điện ảnh Síu Phạm, một nhà làm phim gốc Việt hoạt động trong không gian nghệ thuật xuyên văn hóa, luôn quan tâm đến những con người đang kiếm tìm bản ngã, quê hương và ý nghĩa của sự hiện hữu giữa nhiều hệ quy chiếu văn hóa khác nhau.

Nếu Bạch Diệp trưởng thành trong không khí của cách mạng và kháng chiến, Việt Linh được định hình bởi đời sống ở chiến khu cùng quá trình Đổi mới của đất nước, thì thế giới quan nghệ thuật của Síu Phạm lại được hình thành từ những trải nghiệm xuyên văn hóa, nơi hình ảnh Việt Nam luôn song hành với đời sống ở nhiều quốc gia khác nhau. Quá trình dịch chuyển liên tục giữa các không gian văn hóa đã tạo nên ở bà một cái nhìn đặc biệt về con người, không bị giới hạn bởi ranh giới địa lý hay bản sắc dân tộc đơn nhất mà luôn đặt con người trong trạng thái kiếm tìm sự thuộc về và đối thoại với chính bản thân mình. Bà chia sẻ: “Tầm nhìn nghệ thuật không phải là một hiện tượng khách quan. Không thể tách rời nhãn quan trực tiếp ra khỏi nhãn quan trải nghiệm. Vì tầm nhìn, cái gọi là *vision* của mỗi người vốn phụ thuộc

vào ký ức về văn hóa xã hội, với tình tự và cảm giác của mỗi cá nhân" (*phỏng vấn riêng với NCS*).

Sinh ra tại Việt Nam (năm 1948), Síu Phạm rời quê hương khi còn nhỏ và lớn lên trong môi trường đa văn hóa. Cuộc sống tại nhiều quốc gia khác nhau giúp bà sớm tiếp xúc với nhiều hệ giá trị, ngôn ngữ và nền nghệ thuật đa dạng. Những điều ấy chẳng khiến hồi ức về Việt Nam trở nên mờ nhạt mà trái lại, càng làm cho quê hương luôn hiện diện trong đời sống tinh thần cũng như trong sáng tác của bà. Việt Nam trong phim Síu Phạm vì thế không đơn thuần là một không gian địa lý cụ thể mà thường hiện lên như một miền ký ức, một cảm thức văn hóa và một nơi chốn tinh thần để con người không ngừng hướng về.

Khác với nhiều nhà làm phim trưởng thành hoàn toàn trong một môi trường văn hóa thống nhất, Síu Phạm luôn đứng ở vị trí của một người vừa ở bên trong vừa ở bên ngoài nhiều không gian văn hóa khác nhau (trạng thái *in-between* - "ở giữa"). Chính khoảng cách ấy tạo nên khả năng quan sát đời sống từ nhiều góc nhìn, đồng thời hình thành một cảm quan nghệ thuật đặc biệt đối với những con người đang sống giữa các ranh giới: giữa quê hương và xứ người, giữa truyền thống và hiện đại, giữa quá khứ và hiện tại, giữa những giá trị văn hóa Đông và Tây. Điều này cũng lý giải vì sao các nhân vật trong sáng tác của bà thường mang tâm thế của những con người đang di chuyển, đang tìm kiếm hoặc đang cố gắng xác lập bản sắc của chính mình. Síu Phạm tâm sự:

> Vì tôi là Việt Kiều mang quốc tịch Thụy Sĩ nên có thể nói là các phim đều mang hai quốc tịch Việt Nam và Thụy Sĩ. Và tất cả đều thuộc thể loại phim truyện. Mặc dù, có thể nói chung các phim tôi làm là thứ nghệ thuật không thuộc về một căn cước nào cả, như một bạn ký giả đã phái biểu về phim *Đó hay…Đây?* Suy nghĩ về vấn đề

> quốc tịch hay căn cước của các bộ phim, hay của chính tôi, tôi thường ray rứt, khổ sở rất nhiều. Đấy là một câu hỏi quan trọng của đời tôi, để trả lời mình là ai, là gì, và tất nhiên câu trả lời rất mơ hồ. (*Phỏng vấn riêng với NCS*)

Theo Síu Phạm, điện ảnh là hành trình đi vào những tầng sâu của đời sống tinh thần con người. Bà thường xuất phát từ những vấn đề phổ quát như sự hoài niệm, cô đơn, tình yêu, mất mát và nhu cầu nhận diện bản thân hơn là từ những giới hạn về địa lý hay bản sắc dân tộc. Các nhân vật trong sáng tác của bà luôn được đặt trong những tình huống buộc họ phải đối diện với chính mình, từ đó từng bước khám phá ý nghĩa của sự tồn tại và cảm giác thuộc về [84], [85]. Chính vì vậy, trong phim của bà, hành trình địa lý thường đồng thời là hành trình nội tâm; sự dịch chuyển của nhân vật trong không gian luôn gắn với quá trình nhận thức bản thân và tái kiến tạo căn tính.

Những kinh nghiệm sống trong môi trường quốc tế cũng giúp Síu Phạm tiếp cận sớm với nhiều khuynh hướng nghệ thuật đương đại, đặc biệt là điện ảnh độc lập, nghệ thuật sắp đặt, hội họa, nhiếp ảnh và trình diễn (múa Bhuto). Điều này khiến ngôn ngữ điện ảnh của bà thiên về kiến tạo bầu không khí, nhịp điệu cảm xúc và tính biểu tượng của hình ảnh hơn là cấu trúc tự sự truyền thống. Bản thân bà cũng là một họa sĩ và nghệ sĩ thị giác trước khi trở thành đạo diễn, vì vậy tư duy tạo hình có ảnh hưởng rất rõ đến cách tổ chức không gian điện ảnh, màu sắc, ánh sáng và nhịp điệu hình ảnh trong các tác phẩm.

Bên cạnh ảnh hưởng của nghệ thuật thị giác phương Tây, Síu Phạm vẫn duy trì sự gắn bó với mỹ cảm phương Đông, đặc biệt là tinh thần thiền, sự tĩnh lặng và tính gợi hơn là tính tả. Trong nhiều bộ phim, cảnh vật thiên nhiên, khoảng lặng, nhịp điệu chậm và những hình ảnh mang tính ẩn dụ vừa tạo nên phong cách thị giác riêng vừa phản ánh quan niệm của bà về đời

sống như một hành trình chiêm nghiệm hơn là một chuỗi biến cố cần được giải thích bằng lời [93].

Một yếu tố đáng chú ý trong quá trình hình thành thế giới quan nghệ thuật của Síu Phạm là cuộc hôn nhân và quá trình hợp tác nghệ thuật với Jean-Luc Mello, người chồng gốc Thụy Sĩ của bà. Mối quan hệ này không chỉ thuộc về đời sống riêng tư mà còn trở thành một không gian trải nghiệm và đối thoại văn hóa có ảnh hưởng rõ nét đến thực hành nghệ thuật của Síu Phạm. Theo chia sẻ của đạo diễn, chính Jean-Luc Mello là người khuyến khích và thúc đẩy bà trở lại với việc làm phim. Từ sự cộng tác giữa hai người, những trải nghiệm cá nhân, quan sát đời sống và suy tư về sự khác biệt văn hóa dần được chuyển hóa thành chất liệu sáng tạo. Hai người từng cùng thực hiện một số dự án phim tài liệu ở Thụy Sĩ và Việt Nam trước khi chuyển sang làm phim truyện tại Việt Nam [89]. Trong phạm vi khảo sát của luận án, bốn phim truyện *Đó hay đây?* (2011), *Căn phòng của mẹ* (*Homostratus*, 2014), *Con đường trên núi* (*On the Endless Road*, 2017) và *Vào đời* (*We Come Into Life*, 2021) đều gắn với quá trình hợp tác này. Bên cạnh đó, thành phần đoàn làm phim mang tính đa quốc tịch trong các tác phẩm của Síu Phạm, với sự tham gia của các cộng sự đến từ những nền văn hóa và môi trường điện ảnh khác nhau, góp phần hình thành đặc điểm xuyên văn hóa trong phong cách đạo diễn. Sự cộng tác giữa Síu Phạm và Jean-Luc Mello, cùng các nghệ sĩ, nhà quay phim, nhà dựng phim và chuyên gia âm thanh thuộc những nền tảng văn hóa khác nhau, tạo ra sự giao thoa về kinh nghiệm nghề nghiệp, tư duy thẩm mỹ và phương thức tổ chức sản xuất. Đây là một yếu tố quan trọng góp phần tạo nên diện mạo thẩm mỹ mang tính lai ghép và tính chất độc lập trong các tác phẩm của đạo diễn.

Dù thuộc phạm vi phim truyện, các tác phẩm của Síu Phạm có cách làm phim thể nghiệm, sử dụng chất liệu đời sống và những phương thức tổ chức

hình ảnh gần với phim tài liệu, đặc biệt ở việc quan sát không gian thực, sử dụng diễn viên không chuyên và để cho những tình huống đời sống tham gia vào cấu trúc tác phẩm. Các bộ phim truyện này có mức độ lai ghép và thể nghiệm khác nhau; riêng *Con đường trên núi* được một số nguồn giới thiệu như một tác phẩm thể nghiệm kết hợp tài liệu và hư cấu (experimental documentary-fiction film), nhưng cũng có nguồn ghi rõ phim thuộc thể loại phim truyện dài: "Bộ phim đã giành được giải thưởng đặc biệt của ban giám khảo cho Điện ảnh thơ tại Liên hoan phim Queens World được tổ chức ở Mỹ… *Con đường trên núi* của Síu Phạm tham dự hạng mục phim truyện dài" [92].

Síu Phạm tự khái quát phong cách phim của mình bằng ba ý niệm: "thanh bạch", "cốt lõi" và "độc đáo". Theo lời bà, điều kiện kinh phí hạn chế thúc đẩy việc tập trung vào những yếu tố cốt lõi, tinh giản đối thoại, chú trọng hình ảnh, sử dụng ẩn dụ và tạo không gian để khán giả tự suy nghĩ, tham gia kiến tạo ý nghĩa (*phỏng vấn riêng với NCS*).

Ký ức về Việt Nam, trải nghiệm di cư cùng quá trình hoạt động trong môi trường nghệ thuật quốc tế đã góp phần định hình thế giới quan nghệ thuật của Síu Phạm. Bên cạnh những ảnh hưởng từ văn hóa Việt Nam và điện ảnh độc lập xuyên quốc gia, sáng tác của bà còn cho thấy sự tiếp nhận quan niệm mỹ học hậu hiện đại phương Tây, đặc biệt ở cách nhìn về bản sắc như một quá trình luôn vận động, sự phân mảnh, tính đa nghĩa của hình ảnh và xu hướng xóa nhòa ranh giới giữa hiện thực với tưởng tượng, giữa điện ảnh với các loại hình nghệ thuật khác. Trong thế giới nghệ thuật ấy, con người hiện lên như một chủ thể luôn ở trong trạng thái đối thoại với những gì đã qua, với những khác biệt văn hóa và với chính mình giữa một xã hội đa dạng, nhiều biến động.

2.3.2. Sự kiến tạo diễn ngôn giới

2.3.2.1. Chủ thể nữ trong đối thoại văn hóa Đông - Tây

Diễn ngôn giới trong phim của Síu Phạm được hình thành từ cảm quan xuyên văn hóa và cảm thức dịch chuyển đặc trưng của đời sống đương đại. Các nhân vật nữ thường tồn tại ở điểm gặp gỡ giữa nhiều hệ giá trị và nhiều không gian văn hóa, khiến căn tính của họ luôn ở trong trạng thái mở và tiếp tục được kiến tạo qua trải nghiệm. Bởi vậy, hành trình của người phụ nữ trong phim không hướng tới việc khẳng định một bản sắc bất biến, mà là quá trình không ngừng đối thoại với quê hương, gia đình, căn tính và chính bản thân mình. Trong sáng tác của Síu Phạm, các nhân vật nữ không từ bỏ hoàn toàn những giá trị truyền thống để hòa nhập vào phương Tây, cũng không khép kín trong một bản sắc dân tộc bất biến. Họ luôn ở trạng thái chuyển động giữa các nền văn hóa, từ đó từng bước nhận diện bản thân và thiết lập một căn tính mới mang tính lai ghép (hybridity).

Điều đáng chú ý là quá trình đối thoại văn hóa trong phim của Síu Phạm không được thể hiện bằng những xung đột trực diện hay những khác biệt bề mặt về phong tục, ngôn ngữ hay lối sống. Đạo diễn quan tâm nhiều hơn đến những chuyển biến tinh tế trong đời sống tinh thần của con người khi phải đồng thời thuộc về nhiều không gian văn hóa. Bởi vậy, "Đông" và "Tây" trong phim của bà không chỉ là những khái niệm địa lý mà còn là những hệ quy chiếu về văn hóa, quan niệm gia đình, tự do cá nhân và cách con người kiến tạo bản sắc của mình. Trong các tác phẩm như *Đó hay đây?*, *Con đường trên núi* và *Vào đời*, Síu Phạm đặt các nhân vật nữ vào những không gian giao lưu văn hóa, nơi họ gặp gỡ và tương tác với những nhân vật đến từ các bối cảnh văn hóa khác nhau. Các mối quan hệ này góp phần làm nổi bật quá trình đối thoại, thích ứng và tự nhận thức của nhân vật. Thông qua đó, diễn ngôn

giới trong sáng tác của bà được triển khai từ góc nhìn về căn tính và khả năng lựa chọn của người phụ nữ trong bối cảnh giao lưu văn hóa đương đại.

Trong *Đó hay đây?*, cuộc sống và mối quan hệ giữa người vợ gốc Việt và người chồng nước ngoài mở ra một không gian đối thoại giữa nhiều hệ giá trị văn hóa khác nhau. Những khác biệt trong lối sống, tập quán và cách ứng xử không được xây dựng như sự đối lập giữa phương Đông và phương Tây, mà được đặt trong quá trình thương lượng và thích nghi của các nhân vật. Giữa những va chạm ấy, nhân vật nữ trở thành điểm kết nối giữa các thế giới văn hóa. Trở về quê hương sau nhiều năm xa cách, bà vừa mang theo hoài niệm về Việt Nam, vừa đối diện với một thực tại đã đổi khác. Hành trình của nhân vật vì thế không chỉ là sự trở về, mà còn là quá trình tái nhận diện bản thân giữa nhiều lớp ký ức và văn hóa khác nhau. Bên cạnh đó, hình tượng người chồng ngoại quốc góp phần làm nổi bật tính chất đối thoại của bộ phim. Những bỡ ngỡ trước đời sống làng chài, từ các tập quán sinh hoạt đến tín ngưỡng thờ cúng tổ tiên, phản ánh quá trình làm quen với một hệ quy chiếu văn hóa khác. Tuy nhiên, thay vì nhấn mạnh sự xung đột, Síu Phạm lựa chọn những chi tiết đời thường để diễn tả khả năng thích nghi và chia sẻ giữa các nhân vật. Qua đó, bộ phim gợi mở rằng cảm giác "thuộc về" không được quyết định bởi quốc tịch hay nguồn gốc, mà được hình thành trong quá trình con người học cách đối thoại với những khác biệt văn hóa và với chính mình.

Trong phim *Vào đời*, hai người đàn ông ngoại quốc đến thuê trọ ở nhà của hai chị em mới lớn vừa mất cha mẹ. Mối quan hệ nảy nở giữa một người đàn ông với cô chị gái tên Mai. Hành trình trưởng thành của nhân vật Mai được đặt trong bối cảnh giao lưu văn hóa và những biến đổi của xã hội đương đại. "Người xem như bị rơi vào mớ hỗn độn của thế giới đầy những phức tạp. Số phận như đã định của các nhân vật, là điển hình của những cạm bẫy và sự buông lơi của tâm lý tuổi trẻ. Đồng thời, "Vào đời" cũng thể hiện rõ những

rắc rối đầy chênh vênh của lứa tuổi hồng…" [81]. Bộ phim không tập trung vào việc tạo ra những tình huống gây tranh luận về đạo đức, mà quan tâm nhiều hơn đến quá trình nhân vật từng bước nhận thức về bản thân và học cách chịu trách nhiệm đối với những lựa chọn của mình. Những trải nghiệm đầu đời, trong đó có tình yêu và sự gặp gỡ với những con người đến từ các bối cảnh văn hóa khác nhau, trở thành cơ hội để Mai khám phá thế giới cũng như nhận diện chính mình. Qua đó, Síu Phạm không đặt vấn đề ở việc khẳng định hay phủ nhận những chuẩn mực truyền thống, mà hướng sự chú ý tới quyền được lựa chọn và trưởng thành của người phụ nữ như một chủ thể độc lập.

Quan niệm ấy tiếp tục được thể hiện trong *Con đường trên núi*. Bộ phim kể về cuộc gặp gỡ giữa một người đàn ông nước ngoài và hai bà cháu người Thái trong không gian miền núi Tây Bắc. Đạo diễn không khai thác sự khác biệt văn hóa như một xung đột, mà xem đó là cơ hội để các nhân vật lắng nghe, chia sẻ và học hỏi lẫn nhau. Những điểm khác nhau về ngôn ngữ, tập quán hay cách ứng xử dần được thay thế bằng sự đồng cảm được hình thành từ những sinh hoạt đời thường. Chi tiết người đàn ông trước khi rời đi chuẩn bị một bữa ăn để chia tay hai bà cháu và gửi lại tập thơ thay vì tiền thể hiện sự trân trọng đối với những giá trị tinh thần đồng thời gợi mở khả năng kết nối giữa con người vượt lên trên những khác biệt về văn hóa hay ngôn ngữ.

Qua các tác phẩm này, sự gặp gỡ giữa những nhân vật đến từ các nền văn hóa khác nhau trở thành cơ sở để làm nổi bật quá trình đối thoại, thích ứng và tự nhận thức của mỗi cá nhân, thay vì chỉ nhấn mạnh sự khác biệt giữa "Đông" và "Tây". Đối với các nhân vật nữ, hành trình ấy đồng thời là quá trình nhận diện bản thân và xác lập vị trí của mình trong một thế giới đa văn hóa đang không ngừng biến đổi. Vì vậy, diễn ngôn giới trong sáng tác của Síu

Phạm nhấn mạnh khả năng của người phụ nữ trong việc chủ động lựa chọn, kiến tạo bản sắc và mở rộng những khả thể sống của chính mình. Sự dịch chuyển ấy đã tạo nên những chủ thể nữ vừa mang dấu ấn văn hóa Việt Nam, vừa mở rộng mình trong không gian toàn cầu, trong hành trình khám phá sâu hơn về bản thể và tự do.

2.3.2.2. Người phụ nữ trên hành trình kiếm tìm bản thể và tự do

Trong sáng tác của Síu Phạm, diễn ngôn giới được triển khai chủ yếu thông qua đời sống nội tâm và hành trình tự nhận thức của các nhân vật nữ. Người phụ nữ hiện lên như những cá thể luôn vận động trong hành trình kiếm tìm bản thể và ý nghĩa của sự tồn tại, vượt ra khỏi những khuôn khổ vai trò xã hội vốn được mặc định. Những xung đột trong phim phần lớn diễn ra âm thầm trong thế giới tinh thần của nhân vật, khi họ đối diện với ký ức, căn tính, những lựa chọn cá nhân và khát vọng tự do. Hành trình của các nhân vật nữ thường gắn với những câu hỏi mang tính hiện sinh như: *Tôi là ai?, Tôi thuộc về đâu?* và *Làm thế nào để sống đúng với chính mình?* Chính quá trình không ngừng tự vấn ấy đã trở thành phương diện quan trọng trong cách Síu Phạm kiến tạo diễn ngôn giới.

Quan niệm này gần gũi với tư tưởng của Simone de Beauvoir khi bà cho rằng người phụ nữ không phải một bản thể được định sẵn mà luôn ở trong quá trình "trở thành" (becoming). Bản sắc nữ giới được kiến tạo thông qua những lựa chọn, trải nghiệm và khả năng tự quyết của mỗi cá nhân [2]. Trong sáng tác của Síu Phạm, hành trình ấy được biểu đạt qua những biến chuyển tinh vi trong đời sống nội tâm của nhân vật, thay vì thông qua các tuyên ngôn trực diện hay những xung đột kịch tính.

Trong *Căn phòng của mẹ,* Síu Phạm khai thác hành trình kiếm tìm bản thể của người phụ nữ bằng một ngôn ngữ điện ảnh giàu tính thể nghiệm, nơi ranh giới giữa điện ảnh với nghệ thuật sắp đặt, nghệ thuật trình diễn,

video art hay âm nhạc được xóa nhòa. Không gian bộ phim được kiến tạo bằng những hình ảnh giàu tính biểu tượng: căn nhà cũ kỹ, tối tăm của người mẹ đối lập với những khối kiến trúc hiện đại của đô thị; những thân thể được sắp đặt như các tác phẩm nghệ thuật; những vật thể xuất hiện với kích thước và vị trí bất thường… Tất cả tạo nên một thế giới vừa hiện thực vừa siêu thực, phản ánh trạng thái bất an của con người trước những biến đổi nhanh chóng của đời sống đương đại [87]. Ở trung tâm của bộ phim là hình tượng người mẹ - một nhân vật gần như bị đẩy ra ngoài lề trong chính không gian gia đình của mình. Bà lặng lẽ sống trong căn nhà cũ, tách biệt với nhịp sống đô thị đang đổi thay từng ngày. Những người thân xung quanh đều bị cuốn vào guồng quay của công việc, của tham vọng hay những lựa chọn cá nhân, khiến các mối quan hệ gia đình dần trở nên rời rạc. Sự cô đơn của người mẹ vì thế không chỉ xuất phát từ tuổi tác hay bệnh tật mà còn phản ánh cảm giác lạc lõng của con người khi những điểm tựa tinh thần truyền thống dần mất đi trong xã hội hiện đại.

Chi tiết người mẹ qua đời sau khi ăn kẹo sô-cô-la mà người con mang về không nên được hiểu như một nguyên nhân hiện thực, mà chủ yếu mang ý nghĩa biểu tượng. Món quà vốn được trao đi với thiện ý lại trở thành dấu hiệu của sự đứt gãy trong giao tiếp giữa các thế hệ. Người con vẫn quan tâm đến mẹ nhưng không còn thực sự thấu hiểu đời sống và nhu cầu tinh thần của bà. Bi kịch vì thế không nằm ở cái chết của người mẹ mà ở khoảng cách ngày càng lớn giữa những con người sống trong cùng một gia đình nhưng khó tìm được sự đồng cảm với nhau.

Nếu người mẹ đại diện cho những giá trị đã dần lùi vào quá khứ thì các nhân vật trẻ lại hiện lên trong trạng thái luôn chuyển động nhưng thiếu điểm tựa. Họ đi qua những không gian đô thị đông đúc, tiếp xúc với nhiều hình thức văn hóa và lối sống mới, song vẫn không ngừng đặt câu hỏi về chính

mình. Những chuyển động liên tục của thành phố, dòng người tấp nập hay nhịp sống gấp gáp càng làm nổi bật sự cô đơn của từng cá nhân. Trong thế giới ấy, con người dường như luôn tìm kiếm một nơi thuộc về nhưng rất khó xác định được vị trí của mình.

Qua *Căn phòng của mẹ*, Síu Phạm tiếp tục mở rộng diễn ngôn về người phụ nữ theo hướng nội tâm và hiện sinh. Người phụ nữ hiện lên như một chủ thể của trải nghiệm tâm thức, mang theo những khoảng trống không thể gọi tên. Hành trình tìm kiếm tự do vì thế gắn với quá trình nhận diện bản thể hơn là sự giải phóng khỏi những ràng buộc bên ngoài.

Tinh thần ấy tiếp tục được thể hiện trong *Vào đời*. Những nhân vật trẻ tuổi đứng trước nhiều lựa chọn của cuộc sống hiện đại: lựa chọn nghề nghiệp, lựa chọn tình yêu, lựa chọn nơi thuộc về và cách sống. Síu Phạm tiếp cận quá trình trưởng thành của nhân vật Mai như một hành trình nhận thức bản thân hơn là một câu chuyện về tình yêu hay sự va chạm văn hóa đơn thuần. Bộ phim theo chân Mai - một cô gái trẻ trong giai đoạn chuyển tiếp từ tuổi thiếu nữ sang tuổi trưởng thành, khi mọi hiểu biết mới đều đồng thời là những thử thách buộc cô phải tự trả lời những câu hỏi về bản ngã. Sự xuất hiện của người đàn ông ngoại quốc không được kiến tạo như biểu tượng của một nền văn hóa phương Tây đối lập với Việt Nam. Nhân vật này chủ yếu giữ vai trò khơi mở những trải nghiệm mới, tạo điều kiện để Mai bước ra khỏi khuôn khổ quen thuộc của đời sống, đối diện với những lựa chọn mang tính cá nhân và từng bước nhận thức về quyền tự quyết đối với cơ thể, cảm xúc cũng như tương lai của mình.

Điều đáng chú ý là đạo diễn không nhìn những trải nghiệm đầu đời của Mai bằng lăng kính đạo đức hay sự phán xét. Quyết định bước vào mối quan hệ tình cảm được thể hiện như một lựa chọn tự nguyện của nhân vật, xuất phát từ sự tò mò, rung động và nhu cầu khám phá thế giới cũng như chính bản

thân. Sau mỗi trải nghiệm, điều thay đổi không phải hoàn cảnh bên ngoài mà là cách nhân vật nhìn nhận chính mình và thế giới xung quanh. Quá trình "vào đời" vì thế vừa mang ý nghĩa bước vào tuổi trưởng thành, vừa là hành trình từng bước hình thành ý thức về bản thể và quyền lựa chọn cuộc sống cá nhân. Mai hiện lên như một con người đang học cách trưởng thành thông qua những va chạm của đời sống. Trong bộ phim của Síu Phạm, tự do không đến từ những hành động phản kháng quyết liệt mà được hình thành qua quá trình nhân vật nữ đối diện với cuộc sống, lắng nghe chính mình và từng bước xác lập ý nghĩa cho sự tồn tại của bản thân.

Thông qua các nhân vật nữ trong *Căn phòng của mẹ*, *Vào đời* và các tác phẩm khác, Síu Phạm kiến tạo một diễn ngôn giới hướng tới sự khẳng định chủ thể nữ như một cá thể độc lập, luôn trong quá trình khám phá bản thân và xác lập tự do nội tâm. Tự do ở đây không mang nghĩa sự phủ nhận các mối quan hệ hay truyền thống văn hóa, mà là khả năng sống trung thực với chính mình sau khi đã đi qua những đối thoại với ký ức, với người khác và với thế giới. Điều đó tạo nên nét riêng trong diễn ngôn giới của Síu Phạm, người phụ nữ vừa là người kể câu chuyện của mình vừa là người chủ động kiến tạo ý nghĩa cho cuộc đời mình.

Có thể thấy, thế giới quan nghệ thuật của Síu Phạm được hình thành từ sự đan xen của nhiều lớp trầm tích: trải nghiệm xuyên biên giới, hành trình sống và sáng tác trong môi trường đa văn hóa, cùng quá trình tiếp cận điện ảnh nghệ thuật và điện ảnh độc lập xuyên quốc gia. Nếu cuộc sống di cư giúp bà có một góc nhìn linh hoạt về bản sắc và sự dịch chuyển của con người trong thế giới hiện đại, thì nền tảng nghệ thuật thị giác cùng điều kiện sáng tác độc lập lại mở ra khả năng thử nghiệm những hình thức biểu đạt giàu tính biểu tượng, chất thơ và chiều sâu nội tâm. Từ đó, Síu Phạm lựa chọn điện ảnh như một không gian đối thoại giữa quá khứ và hiện tại, giữa cá nhân với cộng

đồng, giữa những hệ giá trị văn hóa khác nhau, thay vì chỉ phản ánh hiện thực theo lối tuyến tính. Có thể nhận diện ở đây tư duy về tính đa căn tính (multiplicity) và tính giao thoa (intersectionality), trong đó giới luôn tồn tại trong mối quan hệ tương tác với các chiều kích khác của bản sắc cá nhân và trải nghiệm xã hội. Cách tiếp cận này làm cho diễn ngôn giới trong phim của Síu Phạm vượt ra ngoài việc xác lập vị thế hay tiếng nói của người phụ nữ theo nghĩa đơn tuyến. Vấn đề đặt ra rộng hơn là quyền của mỗi cá nhân được tồn tại với nhiều lớp bản sắc, được dịch chuyển giữa các không gian văn hóa và tự xác định mình mà không phải tuân theo những định nghĩa có tính áp đặt. Tự do của người phụ nữ, do đó, gắn với khả năng vượt khỏi những giới hạn của các khuôn mẫu căn tính, chủ động kiến tạo bản thể trong một thế giới đa văn hóa, đa chiều và luôn biến đổi.

Trên nền tảng thế giới quan ấy, diễn ngôn giới trong sáng tác của Síu Phạm được kiến tạo thông qua việc đặt người phụ nữ vào vị trí của một chủ thể luôn vận động giữa nhiều không gian văn hóa, nhiều lớp tâm lý và khả năng lựa chọn. Người phụ nữ trong phim của bà hiện lên như những cá thể không ngừng kiếm tìm căn tính, khát vọng tự do và sự hòa giải với chính mình chứ không được xác định bởi những vai trò xã hội hay những khuôn mẫu giới có sẵn. Hành trình ấy là quá trình đối thoại để nhận diện bản thân và kiến tạo ý nghĩa cho sự tồn tại của mình trong một thế giới ngày càng đa dạng và kết nối.

Tiểu kết chương 2

Chương 2 đã làm rõ quá trình hình thành thế giới quan nghệ thuật và sự kiến tạo diễn ngôn giới trong sáng tác của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm trong mối quan hệ với bối cảnh lịch sử, văn hóa và môi trường điện ảnh của từng giai đoạn. Kết quả nghiên cứu cho thấy, thế giới quan nghệ thuật của mỗi đạo diễn được hình thành từ sự kết hợp giữa trải nghiệm cá nhân, điều

kiện sáng tác và những biến đổi của xã hội, từ đó tạo nên những cách tiếp cận riêng đối với con người và người phụ nữ. Dù lựa chọn những hướng biểu đạt khác nhau, cả ba đạo diễn đều nhìn người phụ nữ như một chủ thể có đời sống tinh thần, có khả năng lựa chọn và tự kiến tạo ý nghĩa cho cuộc sống của mình. Sự khác biệt trong thế giới quan nghệ thuật cũng dẫn đến những cách thức kiến tạo diễn ngôn giới riêng, góp phần khẳng định dấu ấn phong cách của mỗi đạo diễn. Đây là cơ sở để chương 3 tiếp tục khảo sát cách những quan niệm nghệ thuật ấy được hiện thực hóa thông qua ngôn ngữ và thi pháp điện ảnh.

CHƯƠNG 3: THI PHÁP ĐIỆN ẢNH VÀ SỰ BIỂU HIỆN PHONG CÁCH CỦA BẠCH DIỆP, VIỆT LINH VÀ SÍU PHẠM

Nếu chương 2 tập trung làm rõ những điều kiện lịch sử - văn hóa, quá trình hình thành thế giới quan nghệ thuật và sự kiến tạo diễn ngôn giới trong sáng tác của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm thì chương 3 hướng sự quan tâm vào phương diện hình thức của tác phẩm, nhằm lý giải bằng cách nào những quan niệm nghệ thuật ấy được hiện thực hóa trong ngôn ngữ điện ảnh. Nói cách khác, thế giới quan nghệ thuật chỉ thực sự trở thành tác phẩm thông qua hệ thống các lựa chọn về tự sự, dàn cảnh, hình ảnh, dựng phim và âm thanh. Chính ở cấp độ này, phong cách đạo diễn được nhận diện rõ nét nhất.

Trong nghiên cứu điện ảnh hiện đại, David Bordwell cho rằng thi pháp không chỉ mô tả các thủ pháp nghệ thuật mà trước hết nghiên cứu những nguyên tắc tổ chức tác phẩm và cách các yếu tố hình thức tạo nên ý nghĩa, hiệu quả thẩm mỹ đối với người xem. Theo ông, việc nghiên cứu điện ảnh cần xuất phát từ chính bộ phim như một chỉnh thể nghệ thuật, tập trung phân tích cách tác phẩm được kiến tạo thông qua sự tương tác giữa tự sự (narration) và phong cách (style), thay vì chỉ diễn giải ý nghĩa từ những hệ quy chiếu bên ngoài [56]. Thi pháp điện ảnh vì thế được xem như sự tổ chức có chủ đích các phương tiện biểu đạt của điện ảnh, phản ánh cách tư duy, cảm nhận và sáng tạo của đạo diễn, đồng thời là một trong những cơ sở quan trọng để nhận diện phong cách tác giả.

Trong các công trình của mình, Bordwell luôn nhấn mạnh rằng phong cách điện ảnh không tồn tại độc lập với nội dung mà được biểu hiện thông qua những phương thức tổ chức hình ảnh, âm thanh, nhịp điệu và tự sự của từng tác phẩm [4]. Phân tích phong cách vì thế không dừng ở việc nhận diện các thủ pháp nghệ thuật được sử dụng, mà tập trung làm rõ logic sáng tạo khiến những lựa chọn ấy được lặp lại một cách nhất quán trong nhiều tác

phẩm và vai trò của chúng trong việc biểu đạt thế giới quan nghệ thuật. Từ góc nhìn này, hình thức chính là phương thức tổ chức và kiến tạo ý nghĩa của tác phẩm, nơi tư tưởng nghệ thuật được chuyển hóa thành ngôn ngữ điện ảnh. Trên cơ sở đó, luận án tiếp cận thi pháp điện ảnh như cơ chế biểu hiện phong cách của đạo diễn. Phong cách không được xác định từ một vài dấu hiệu hình thức riêng lẻ mà từ sự thống nhất tương đối ổn định giữa thế giới quan nghệ thuật và hệ thống lựa chọn thi pháp. Mỗi quyết định về điểm nhìn, cách tổ chức không gian, dàn cảnh, nhịp điệu hình ảnh hay âm thanh đều phản ánh cách đạo diễn nhìn nhận con người và thế giới, đồng thời góp phần kiến tạo diễn ngôn giới trong tác phẩm. Vì vậy, việc nghiên cứu thi pháp hướng tới nhận diện mối quan hệ hữu cơ giữa hình thức biểu đạt và tư tưởng nghệ thuật.

Trong phạm vi của luận án, không phải mọi bình diện của thi pháp điện ảnh đều được khảo sát. Trên cơ sở quan niệm về phong cách và đặc trưng của thi pháp điện ảnh, luận án lựa chọn năm phương diện gồm tự sự và điểm nhìn, nghệ thuật dàn cảnh, nghệ thuật quay phim, nghệ thuật dựng phim, âm thanh và âm nhạc làm khung phân tích. Qua khảo sát hệ thống tác phẩm của từng đạo diễn, luận án xem xét cách các phương diện này được lựa chọn, kết hợp và tổ chức, từ đó nhận diện những đặc điểm có tính lặp lại, mức độ ổn định và những biến đổi trong phong cách của mỗi người. Chương 3 được triển khai theo hai cấp độ: trước hết, khảo sát từng bình diện thi pháp nhằm nhận diện những điểm tương đồng và khác biệt trong cách ba đạo diễn tổ chức ngôn ngữ điện ảnh; phần sau của chương sẽ tổng hợp các đặc điểm thi pháp để nhận diện và xác lập mô hình phong cách của từng đạo diễn, qua đó làm rõ sự thống nhất giữa thế giới quan nghệ thuật đã phân tích ở chương 2 với hệ thống biểu đạt điện ảnh.

3.1. Tự sự, điểm nhìn và cái nhìn nữ giới

Trong điện ảnh, tự sự là hệ thống tổ chức câu chuyện thông qua việc lựa chọn sự kiện, trình tự kể, điểm nhìn và cách phân phối thông tin đến

người xem. Theo David Bordwell, quá trình tự sự giữ vai trò định hướng nhận thức của khán giả đối với nhân vật, hành động và thế giới được tái hiện trên màn ảnh. Kết cấu thời gian, nhịp điệu kể chuyện hay sự thay đổi điểm nhìn đều tác động trực tiếp đến cách người xem tiếp cận và diễn giải bộ phim. Trong *Narration in the Fiction Film* (*Kể chuyện trong phim hư cấu*), Bordwell phân biệt bốn mô hình tự sự cơ bản: (1) *tự sự cổ điển* (*classical narration*), dựa trên quan hệ nhân quả rõ ràng và cấu trúc kể chuyện tuyến tính; (2) *tự sự nghệ thuật* (*art-cinema narration*), nhấn mạnh tính chủ quan, đời sống tâm lý nhân vật và sự biểu hiện của tác giả; (3) *tự sự lịch sử - duy vật* (*historical-materialist narration*), tổ chức câu chuyện từ những xung đột xã hội và lịch sử; và (4) *tự sự tham số,* hay còn được hiểu là *tự sự lấy hình thức làm trung tâm* (*parametric narration*), trong đó các yếu tố hình thức như bố cục, nhịp điệu hay tạo hình vận hành theo logic tương đối độc lập với cốt truyện. Mỗi mô hình không chỉ phản ánh những quan niệm khác nhau về kể chuyện điện ảnh mà còn gắn với những cách thức kiến tạo ý nghĩa và tổ chức trải nghiệm thẩm mỹ của người xem [54]. Vì vậy, tự sự được xem là một trong những phương diện quan trọng để nhận diện phong cách đạo diễn, bởi mỗi lựa chọn về hình thức kể chuyện đều phản ánh cách tác giả quan sát và lý giải hiện thực.

Những nghiên cứu thuộc trần thuật học nữ quyền đã mở rộng cách tiếp cận này khi đặt vấn đề về chủ thể của sự kể. Susan Lanser cho rằng điểm nhìn luôn gắn với quan hệ quyền lực của diễn ngôn; việc ai được kể, ai được nhìn và ai có quyền lên tiếng đều chịu tác động của bối cảnh văn hóa và giới tính [18]. Trong điện ảnh, khái niệm "cái nhìn" (gaze) trở thành một công cụ phân tích then chốt của lý thuyết điện ảnh nữ quyền từ thập niên 1970. Laura Mulvey, trong bài luận nổi tiếng *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (*Khoái cảm thị giác và trần thuật điện ảnh*), đã khẳng định rằng điện ảnh cổ

điển Hollywood được kiến tạo bởi "chế độ gia trưởng vô thức", trong đó nam giới là chủ thể nhìn, còn phụ nữ bị đối tượng hóa như hình ảnh thụ động [70]. Trước sự thống trị của cái nhìn nam giới trong lý thuyết và thực hành điện ảnh, nhiều học giả đã đặt ra câu hỏi: liệu có tồn tại một *female gaze* (cái nhìn nữ giới) hay không và nếu có thì nó được biểu hiện theo cách nào. Theo Teresa de Lauretis (1984) và E. Ann Kaplan (1983), cái nhìn nữ giới không chỉ đơn thuần là việc thay thế chủ thể nam bằng chủ thể nữ, mà quan trọng hơn là kiến tạo một hệ hình trần thuật khác, trong đó trải nghiệm và tri thức của phụ nữ trở thành trung tâm [78]. Điều này thể hiện qua việc *tái định vị điểm nhìn* (theo Mieke Bal) từ bên ngoài sang bên trong, gắn chặt với nội tâm nhân vật nữ; khuyến khích sự cảm thông và nhập thân, mời khán giả trải nghiệm thế giới qua cảm quan của nhân vật nữ; đồng thời giải cấu trúc những khuôn mẫu giới mang tính nam quyền, đặc biệt là các hình tượng truyền thống như người mẹ và người vợ trong điện ảnh.

Đặt trong nghiên cứu phong cách đạo diễn, tự sự, điểm nhìn và cái nhìn nữ giới trở thành những bình diện giúp làm rõ sự thống nhất giữa tư tưởng nghệ thuật và hình thức biểu đạt. Qua cách tổ chức câu chuyện, phân phối thông tin và lựa chọn điểm nhìn, mỗi đạo diễn kiến tạo một cách riêng để người xem tiếp cận nhân vật, trải nghiệm ký ức, cảm xúc và những vấn đề liên quan đến giới. Phân tích các phương diện này trong sáng tác của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm hướng tới việc lý giải cách thế giới quan nghệ thuật được hiện thực hóa bằng ngôn ngữ điện ảnh, đồng thời nhận diện những đặc điểm góp phần hình thành phong cách sáng tác của từng đạo diễn.

Bạch Diệp

Theo David Bordwell, tự sự cổ điển (*classical narration*) được đặc trưng bởi mối quan hệ nhân - quả tương đối chặt chẽ, diễn biến sự kiện hướng tới sự phát triển của cốt truyện, thông tin được phân phối khá đầy đủ và xung

đột thường được giải quyết ở phần kết tác phẩm [54]. Mô hình tự sự này từng giữ vị trí chủ đạo trong điện ảnh thế giới cũng như điện ảnh Việt Nam trong một thời gian dài, đặc biệt ở giai đoạn điện ảnh hiện thực xã hội chủ nghĩa, khi bộ phim được xem như một phương tiện kể chuyện và phản ánh hiện thực thông qua số phận của nhân vật. Cách kể chuyện này gợi nhiều liên tưởng đến kết cấu của tiểu thuyết hiện thực, nơi số phận nhân vật được hình thành qua quá trình vận động của hoàn cảnh và hành động hơn là thông qua những suy tưởng mang tính triết luận. Có thể gọi đây là kiểu "phim tiểu thuyết", trong đó diễn biến câu chuyện giữ vai trò trung tâm, còn ngôn ngữ điện ảnh chủ yếu phục vụ cho việc tổ chức mạch kể. Dựa trên hệ thống tiêu chí về tự sự cổ điển của David Bordwell, có thể nhận thấy nhiều phim của Bạch Diệp mang những đặc điểm gần với mô hình này. Các sự kiện được triển khai theo trình tự tương đối tuyến tính, cốt truyện phát triển trên nền tảng quan hệ nhân - quả và diễn biến hành động, tâm lý của nhân vật trở thành trục chính của mạch kể. Những đặc điểm ấy sẽ được làm rõ qua việc phân tích các tác phẩm tiêu biểu dưới đây.

Ngày lễ thánh là bộ phim được xây dựng theo tuyến thời gian tương đối liên tục, bám sát những biến cố trong cuộc đời nhân vật Nhân. Từng sự kiện nối tiếp nhau theo logic nhân - quả, từ những lựa chọn của nhân vật, những biến động của hoàn cảnh đến kết quả cuối cùng của câu chuyện. Người xem được dẫn dắt bằng chính diễn biến của cốt truyện, trong đó các tình tiết đều có chức năng làm nổi bật phẩm chất, sự trưởng thành và những giằng xé của nhân vật. Nhịp kể tương đối chậm, dành nhiều thời lượng cho quá trình phát triển tâm lý của nhân vật. Các xung đột được triển khai từng bước, chú trọng những biến chuyển tinh tế trong cảm xúc và nhận thức hơn là tạo ra những cao trào liên tiếp. Đạt được thành công nhất định trong phim *Ngày lễ thánh*, một tác phẩm dài hơi theo thể tiểu thuyết, bao quát cả một

thời gian dài và bối cảnh rộng lớn, phức tạp với nhiều số phận con người khác nhau đã chứng tỏ bản lĩnh nghệ thuật vững vàng và sự trưởng thành trong nghề nghiệp của đạo diễn Bạch Diệp [34].

Cách kể chuyện ấy tiếp tục được duy trì trong *Huyền thoại về người mẹ*. Toàn bộ câu chuyện về người y tá Hương được triển khai theo dòng thời gian của chiến tranh và hậu chiến, từ những năm tháng chờ đợi người chồng nơi chiến trường đến chuỗi biến cố làm thay đổi cuộc đời chị. Bộ phim không tạo dựng những bước ngoặt bất ngờ hay những khoảng trống thông tin để buộc người xem phải giải mã. Thay vào đó, các sự kiện được kể khá đầy đủ, theo trình tự rõ ràng, giúp khán giả từng bước theo dõi hành trình của nhân vật.

Việc lựa chọn tự sự tuyến tính không đơn thuần phản ánh đặc điểm chung của điện ảnh Việt Nam cùng thời mà còn gắn với quan niệm nghệ thuật của Bạch Diệp. Trong bài viết về Bạch Diệp, nhà nghiên cứu Nguyễn Thị Nam nhận định: “Nhìn chung bà hợp với phong cách tiểu thuyết. Bà thích phim có vấn đề, có nội dung cốt truyện” [31, tr.118]; và “Trung thành với phong cách tiểu thuyết mà mình theo đuổi, Bạch Diệp luôn chú ý khai thác sự phát triển tâm lý của nhân vật” [31, tr.120]. Trong sáng tác của bà, câu chuyện luôn được đặt ở vị trí trung tâm. Các nhân vật được khắc họa thông qua hành động, lời nói và quan hệ với cộng đồng; những biến đổi trong tâm lý được hình thành từ chuỗi trải nghiệm cụ thể hơn là từ những suy tưởng trừu tượng. Xét từ phương diện tự sự, phần lớn phim của Bạch Diệp vận hành theo mô hình tự sự cổ điển mà David Bordwell xác định, với mạch truyện tuyến tính, quan hệ nhân quả chặt chẽ và sự phát triển của nhân vật hướng tới một kết cục tương đối hoàn chỉnh. Tuy nhiên, sự vận hành của cốt truyện không chỉ nhằm giải quyết xung đột cá nhân mà còn đặt những số phận riêng trong tiến trình lịch sử và đời sống cộng đồng. Vì vậy, dù không phải là tự sự lịch sử theo

nghĩa Bordwell dùng để chỉ điện ảnh Marxist hiện đại, tự sự của Bạch Diệp vẫn mang đậm tư duy lịch sử - xã hội, phản ánh đặc trưng của mỹ học hiện thực xã hội chủ nghĩa ở điện ảnh Việt Nam giai đoạn chiến tranh và hậu chiến.

Tuy nhiên, tự sự trong phim Bạch Diệp không hoàn toàn dừng lại ở mô hình cổ điển. Từ đầu thập niên 1980, đặc biệt trong các tác phẩm như *Ai giận ai thương, Y H'Nua* hay *Ngõ hẹp*, kết cấu kể chuyện bắt đầu xuất hiện những biến đổi nhất định. Những đoạn hồi tưởng, ký ức và sự đan xen giữa hiện tại với quá khứ được đưa vào nhằm mở rộng chiều sâu tâm lý của nhân vật. Dù chưa phá vỡ hoàn toàn trình tự tuyến tính, những thử nghiệm này cho thấy sự vận động trong tư duy tự sự của Bạch Diệp, tạo tiền đề cho việc chuyển trọng tâm từ diễn biến sự kiện sang trải nghiệm nội tâm của nhân vật. Sự dịch chuyển này không làm mất đi tính mạch lạc của câu chuyện, trái lại tạo điều kiện để nhân vật hiện lên với đời sống nội tâm phong phú hơn. Chính từ đây, điểm nhìn trần thuật cũng bắt đầu có sự thay đổi đáng kể: trọng tâm của sự kể dần chuyển từ việc quan sát nhân vật từ bên ngoài sang việc tiếp cận thế giới qua trải nghiệm của họ. Trong nhiều tác phẩm, Bạch Diệp kết hợp linh hoạt giữa điểm nhìn khách quan của người kể chuyện với điểm nhìn chủ quan của nhân vật. Sự đan xen ấy vừa duy trì tính bao quát của diễn ngôn lịch sử, vừa mở ra khả năng tiếp cận đời sống nội tâm của con người, đặc biệt là nhân vật nữ.

Ở những bộ phim đầu như *Ngày lễ thánh* hay *Người về đồng cói*, điểm nhìn trần thuật vẫn mang đặc điểm khá điển hình của điện ảnh hiện thực xã hội chủ nghĩa. Người kể chuyện gần như đứng ở vị trí quan sát toàn tri, theo dõi nhân vật từ bên ngoài và lần lượt giới thiệu các sự kiện theo trình tự thời gian, đặt con người trong môi trường sống, trong tập thể hoặc trong những quan hệ xã hội cụ thể. Cách tổ chức ấy tạo nên cảm giác khách quan, giúp người xem quan sát nhân vật như một thành viên của cộng đồng trước khi tiếp cận đời sống riêng tư của họ. Tuy nhiên, ngay trong khuôn khổ điểm nhìn

tương đối khách quan ấy, Bạch Diệp đã bắt đầu dành nhiều không gian hơn cho cảm xúc và trải nghiệm của người phụ nữ. Người xem không chỉ theo dõi những gì nhân vật làm mà còn được dẫn dắt để cảm nhận những gì họ đang chịu đựng.

Xu hướng dịch chuyển điểm nhìn ấy trở nên rõ rệt hơn trong *Huyền thoại về người mẹ*. Mặc dù câu chuyện vẫn được kể trong bối cảnh chiến tranh và gắn với những nhiệm vụ cách mạng, trọng tâm quan sát đã chuyển dần từ sự kiện lịch sử sang đời sống tinh thần của Hương. Những gì người xem ghi nhận về chiến tranh phần lớn được trung gian qua trải nghiệm của nhân vật nữ: sự chờ đợi, nỗi lo âu, những tổn thương về thể xác và tinh thần, khát vọng có một mái ấm bình thường. Nhiều trường đoạn gần như được tổ chức hoàn toàn theo cảm nhận của Hương, khiến diễn biến của câu chuyện gắn chặt với những biến động trong tâm lý nhân vật hơn là với các biến cố bên ngoài. Một trong những ví dụ tiêu biểu là trường đoạn Hương bị giam giữ sau khi bị viên sĩ quan địch cưỡng bức (phút 62 - 66). Bạch Diệp gần như không khai thác biến cố này bằng những hình ảnh trực diện. Điều được nhấn mạnh là trạng thái của Hương sau sự kiện: ánh mắt hoảng loạn, sự im lặng dằn vặt bản thân, mái tóc bạc trắng chỉ sau một đêm và những cử chỉ chăm sóc ba đứa trẻ giữa cơn khủng hoảng tinh thần của chính mình, tạo cảm giác người xem đang ở trong không gian cảm xúc của Hương.

Sự dịch chuyển điểm nhìn được đẩy xa hơn trong *Ai giận ai thương*. Câu chuyện vẫn được kể từ vị trí quan sát tương đối khách quan, nhưng nhiều phân đoạn được tổ chức theo cảm nhận của Thảo. Người xem theo dõi những biến động của nhân vật qua ánh mắt, những khoảng lặng, các cuộc đối thoại ngắn và những lời độc thoại về thân phận mình. Nhờ đó, Thảo không còn là đối tượng của sự phán xét xã hội mà trở thành chủ thể của trải nghiệm. Bi

kịch của người mẹ đơn thân được nhìn từ bên trong, qua cảm giác mặc cảm, cô độc và khát vọng được thừa nhận.

Đáng chú ý, Bạch Diệp thường để nhân vật nữ trực tiếp bộc lộ suy nghĩ của mình. Những lời than "Em khổ lắm!" xuất hiện trong *Người về đồng cói*, *Ngày lễ thánh* hay *Ai giận ai thương* (và nhiều phim khác) không chỉ là sự bộc lộ cảm xúc mà còn tạo nên một tiếng nói tự ý thức về thân phận. Bên cạnh đó, những đoạn độc thoại nội tâm của Hương (trong *Huyền thoại về người mẹ*) khi đứng trước biển về nỗi chờ đợi, khát vọng được làm mẹ hay sự hoài nghi đối với chính hình tượng "Hòn Vọng Phu", hay những lời tâm sự giữa Hương và Thủy đã đưa khán giả đến gần hơn với thế giới nội tâm của nhân vật. Chính từ sự dịch chuyển ấy, người phụ nữ dần trở thành chủ thể của sự kể, thay vì chỉ là đối tượng được kể. Đây là cơ sở quan trọng để nhận diện xu hướng điểm nhìn nữ giới trong sáng tác của Bạch Diệp.

Tuy nhiên, điểm nhìn nữ giới trong phim Bạch Diệp vẫn chưa hoàn toàn tương ứng với khái niệm *cái nhìn nữ giới* theo lý thuyết nữ quyền đương đại. Người phụ nữ đã được trao quyền biểu đạt và đời sống nội tâm được quan tâm nhiều hơn, nhưng cấu trúc tự sự vẫn vận hành trong hệ giá trị nhân văn và lý tưởng xã hội của thời kỳ hiện thực xã hội chủ nghĩa. Những lựa chọn, khát vọng và hy sinh của nhân vật cuối cùng vẫn hướng về gia đình, cộng đồng và trách nhiệm xã hội. Vì vậy, có thể xem phim của Bạch Diệp là bước chuyển quan trọng từ việc nhìn người phụ nữ như một đối tượng sang việc tiếp cận họ từ trải nghiệm của chính họ.

Việt Linh

Nếu phần lớn phim của Bạch Diệp vẫn vận hành trên nền tảng của mô hình tự sự cổ điển thì trong sáng tác của Việt Linh có thể nhận thấy sự dịch chuyển đáng kể sang kiểu *tự sự tâm lý*, trong đó diễn biến của câu chuyện ngày càng được tổ chức theo đời sống nội tâm của nhân vật. Theo David

Bordwell, đây là một trong những đặc điểm quan trọng của mô hình "tự sự nghệ thuật" (*art-cinema narration*), được nhận diện qua ba đặc điểm cơ bản: hiện thực tâm lý (*psychological realism*), khi câu chuyện được tổ chức theo ý thức, ký ức và cảm xúc của nhân vật; tính biểu hiện của tác giả (*authorial expressivity*), thể hiện qua dấu ấn cá nhân trong cách kể; và độ mơ hồ của trần thuật (*narrational ambiguity*), khi tác phẩm không lý giải tường minh mọi chi tiết hay mọi động cơ của nhân vật [54]. Nhiều bộ phim của Việt Linh cho thấy sự tiệm cận với mô hình này, đặc biệt ở việc lấy đời sống nội tâm làm trung tâm của tự sự và để dấu ấn tác giả hiện diện rõ trong cách tổ chức câu chuyện, dù vẫn duy trì cốt truyện tương đối mạch lạc của mô hình tự sự cổ điển.

Nhiều bộ phim của Việt Linh phát triển từ dòng chảy cảm xúc hơn là sự kiện. Các tình huống thường được kéo giãn để nhân vật bộc lộ tâm lý, khiến tự sự trong phim của bà mang tính chiêm nghiệm, giàu chất thơ và tạo nhiều khoảng lặng cho người xem tham gia kiến tạo ý nghĩa. Việt Linh không đặt trọng tâm vào chuỗi hành động bên ngoài mà thường tạo ra những nhân vật có đời sống nội tâm phức tạp, nhiều khi bị đặt vào các hoàn cảnh đặc biệt để bộc lộ những xung đột tinh thần. Nhân vật trong phim của bà ít được định nghĩa bằng hành động quyết liệt hay các bước ngoặt kịch tính, mà được nhận diện qua những trạng thái cảm xúc, ký ức và quá trình tự nhận thức. Chính cách tổ chức nhân vật ấy góp phần làm thay đổi nhịp điệu tự sự, đưa dòng chảy tâm lý trở thành động lực phát triển của câu chuyện.

Gánh xiếc rong (biên kịch Phạm Thùy Nhân) - bộ phim thứ ba trong sự nghiệp, đánh dấu một bước chuyển quan trọng trong tư duy tự sự của Việt Linh. Bộ phim không còn hướng tới việc tái hiện hiện thực theo lối phản ánh trực tiếp (như hai phim trước là *Nơi bình yên chim hót* và *Phiên tòa cần chánh án*) mà lựa chọn một câu chuyện mang tính ngụ ngôn, được đặt trong không gian và thời gian phi xác định - một câu chuyện xảy ra từ "ngày xửa

ngày xưa" nhưng được nhìn bằng con mắt hôm nay. Câu chuyện về gánh xiếc mang những "phép màu" giả tạo đến một bản làng nghèo được tổ chức như một ẩn dụ về niềm tin, sự ngây thơ và những ảo tưởng trong cuộc sống. Trọng tâm tự sự không nằm ở việc giải quyết xung đột bên ngoài mà ở sự tan vỡ trong nhận thức của cậu bé Đát - từ niềm tin tuyệt đối vào phép màu đến sự tỉnh ngộ đau đớn sau cái chết của em gái. Diễn biến ấy khiến bộ phim vượt khỏi khuôn khổ của một câu chuyện hiện thực để trở thành một tự sự giàu tính biểu tượng, nơi ý nghĩa được hình thành qua những lớp ẩn dụ hơn là qua lời giải thích trực tiếp. Chính cách kể này khiến *Gánh xiếc rong* mang nhiều đặc điểm của tự sự nghệ thuật theo David Bordwell: cốt truyện vận hành như một diễn ngôn nghệ thuật mở, nhấn mạnh sự trải nghiệm và suy ngẫm của người xem thay vì khẳng định một chân lý duy nhất.

Trong *Dấu ấn của quỷ* (1992), Việt Linh tiếp tục phát triển kiểu tự sự giàu tính biểu tượng và ngụ ngôn. Câu chuyện của biên kịch Phạm Thùy Nhân được xây dựng xoay quanh những con người bị cộng đồng loại trừ - cô gái mang vết chàm bị xem là "quỷ", người họa sĩ bị truy đuổi vì vẽ tranh khỏa thân, hay lão cùi phải đeo chiếc mõ trên cổ để mọi người tránh xa. Cấu trúc tự sự được tổ chức như một chuỗi trải nghiệm mang tính ẩn dụ hơn là một câu chuyện hiện thực thông thường. Bi kịch tình yêu giữa cô gái và người họa sĩ không chỉ dẫn tới cái chết của hai con người mà còn đặt ra câu hỏi về khả năng phá vỡ những định kiến đã ăn sâu trong cộng đồng. Kết thúc bộ phim không khép lại xung đột theo lối tự sự cổ điển mà để lại một khoảng lặng đầy day dứt: đứa trẻ sinh ra vẫn mang vết chàm của mẹ, như một dấu hiệu cho thấy những vòng lặp của sự kỳ thị vẫn chưa chấm dứt. Sự bỏ ngỏ ấy tạo nên độ mở trong trần thuật, khiến ý nghĩa của bộ phim không dừng ở câu chuyện cá nhân mà hướng tới những suy ngẫm rộng hơn về tự do, sự khác biệt và quyền được tồn tại của mỗi con người.

Trong *Mê Thảo - Thời vang bóng* (2002), cùng với nhà biên kịch Phạm Thùy Nhân và Serge Le Peron, đạo diễn Việt Linh tiếp tục đẩy xa hơn kiểu tự sự nghệ thuật bằng việc chuyển trọng tâm từ diễn biến sự kiện sang trạng thái tinh thần của nhân vật. Dựa trên truyện vừa *Chùa Đàn* của Nguyễn Tuân, bộ phim không tái hiện nguyên tác theo lối minh họa mà kiến tạo một không gian điện ảnh giàu tính biểu tượng, nơi sự suy tàn của ấp Mê Thảo song hành với sự khủng hoảng trong tâm hồn ông chủ Nguyễn. Xung đột giữa cái cũ và cái mới, giữa quá khứ và hiện tại không được trình bày như những luận đề trực tiếp mà được chuyển hóa thành bầu không khí ngưng đọng, những nhịp kể chậm và chuỗi hình ảnh giàu sức gợi. Câu chuyện vì thế vận động theo logic cảm xúc và nhận thức của nhân vật hơn là theo chuỗi hành động đơn thuần. Đạo diễn Đặng Nhật Minh đã nhận xét:

> Có lẽ nữ đạo diễn này đã rút kinh nghiệm của những người đi trước để cho phép mình không câu nệ cấu trúc sẵn có của tiểu thuyết. Chị và biên kịch đã mở rộng không gian, sáng tạo thêm nhiều sự kiện, chi tiết, mà vẫn giữ được tinh thần tác phẩm. Và điều quan trọng hơn cả là vẫn trung thành với tính thẩm mỹ của nó... [83].

Bên cạnh tuyến truyện chính, Việt Linh còn đan cài ba câu chuyện tình với những sắc thái khác nhau: tình yêu ám ảnh của ông chủ Nguyễn đối với người vợ đã khuất, mối tri âm giữa Tam và cô Tơ, cùng tình cảm lặng thầm của Cam dành cho cậu chủ. Các tuyến truyện không tồn tại như những cốt truyện độc lập mà cùng quy tụ vào một chủ đề xuyên suốt: khả năng cứu rỗi con người trước những ám ảnh và sự cô độc. Khi tiếng đàn của Tam đánh thức ông chủ Nguyễn khỏi trạng thái mê muội, bộ phim cũng khẳng định vai trò của nghệ thuật như một sức mạnh giải phóng tinh thần. Kết cấu đa tuyến ấy vừa mở rộng chiều sâu tâm lý nhân vật, vừa tạo nên tính đa thanh trong tự sự - một đặc điểm nổi bật trong phong cách điện ảnh của Việt Linh.

Bên cạnh những đổi mới về cấu trúc tự sự, phim của Việt Linh còn tạo nên sự thay đổi trong việc tổ chức điểm nhìn. Thay vì duy trì điểm nhìn toàn tri quen thuộc, nhiều tác phẩm của bà lựa chọn đặt người xem vào vị trí của nhân vật, đặc biệt là nhân vật nữ. Câu chuyện vì thế được cảm nhận từ những gì nhân vật nhìn thấy, hồi tưởng, tưởng tượng hay khao khát hơn là từ một người kể chuyện đứng bên ngoài. Điểm nhìn điện ảnh trở thành phương tiện biểu đạt thế giới nội tâm, đồng thời tạo điều kiện để trải nghiệm nữ giới được hiện diện như một trung tâm cảm nhận của bộ phim.

Trong *Dấu ấn của quỷ,* khán giả nhiều lần tiếp cận thế giới qua ánh nhìn của cô gái mang vết chàm. Những cảnh cô lặng lẽ dõi theo đoàn rước dâu trên sông hay nhìn người họa sĩ với sự e dè, khao khát đều được xây dựng bằng những khuôn hình gắn với vị trí quan sát của nhân vật. Ánh nhìn ấy không nhằm chiếm hữu đối tượng mà bộc lộ khát vọng được yêu thương, được thuộc về một cộng đồng đã từ chối mình. Tình yêu, thân thể và dục cảm vì vậy được biểu đạt từ cảm nhận của người phụ nữ, thay vì trở thành đối tượng để ánh nhìn nam giới thưởng ngoạn.

Điểm nhìn nữ giới được phát triển rõ nét hơn trong *Mê Thảo - Thời vang bóng* qua nhân vật Cam. Bị câm và ở vị trí thấp nhất trong trật tự xã hội, Cam gần như không có khả năng phát ngôn, nhưng điện ảnh trao cho cô một quyền năng khác: quyền được nhìn. Nhiều trường đoạn được tổ chức từ góc nhìn của Cam, đặc biệt khi cô lặng lẽ quan sát ông chủ Nguyễn (1:08:12 - 1:09:52). Máy quay giới hạn trường nhìn theo vị trí của nhân vật, khiến khán giả chia sẻ trực tiếp sự tò mò, rung động và cả những ham muốn thầm kín của cô. Cơ thể nam giới bắt đầu trở thành đối tượng của ánh nhìn nữ giới, đảo ngược quan hệ thị giác vốn quen thuộc trong điện ảnh truyền thống.

> Hành động nhìn ngắm của Cam liên tục tái diễn bằng cái nhìn trộm qua khe cửa (1:07:26 - 1:09:07). Sau khi quay đặc tả con mắt Cam

> qua khe cửa, máy quay đảo chiều, quay cận cảnh Nguyễn tháo chiếc khăn phủ khúc gỗ được dẫn theo hình ảnh vị hôn thê quá cố và ân ái với khúc gỗ. Lúc này, máy quay đặt ngoài cánh cửa, trùng khít với vị trí mắt nhìn của Cam với tầm nhìn bị hạn chế bởi cái lỗ trên khung cửa. [45]

Tuy nhiên, cái nhìn ấy vẫn mang tính kín đáo và bị giới hạn. Cam luôn quan sát từ phía sau cánh cửa, qua khe hở hoặc từ những khoảng cách nhất định. Những vật cản trong khuôn hình vừa tạo chiều sâu thị giác vừa gợi lên các rào cản xã hội mà người phụ nữ phải đối diện. Điều này cho thấy cái nhìn nữ giới trong phim Việt Linh chưa phải là một sự đảo chiều triệt để của quyền lực thị giác, mà là quá trình từng bước giành lại quyền được nhìn, được cảm nhận và được diễn đạt từ vị trí của chính người phụ nữ.

Từ *Dấu ấn của quỷ* đến *Mê Thảo - Thời vang bóng,* Việt Linh từng bước chuyển dịch trọng tâm của tự sự từ việc *kể về* người phụ nữ sang *kể cùng* người phụ nữ. Điểm nhìn nữ giới trong phim Việt Linh đã mở ra những tiền đề quan trọng cho sự hình thành cái nhìn nữ giới trong điện ảnh Việt Nam thời kỳ Đổi mới. Thông qua việc đưa trải nghiệm, cảm xúc và đời sống nội tâm của người phụ nữ trở thành trung tâm của tự sự, bà từng bước dịch chuyển vị thế của nhân vật nữ từ đối tượng được quan sát sang chủ thể cảm nhận và diễn giải thế giới. Tuy nhiên, cái nhìn nữ giới trong phim Việt Linh vẫn được đặt trong khuôn khổ của mỹ học nhân văn và văn hóa Á Đông, nơi sự đồng cảm và khả năng hàn gắn thường được nhấn mạnh hơn tính đối kháng giữa các quan hệ quyền lực thị giác.

Síu Phạm

Nếu Việt Linh duy trì mối liên hệ chặt chẽ giữa hình thức và diễn tiến câu chuyện theo mô hình tự sự điện ảnh nghệ thuật (art-cinema narration), thì ở Síu Phạm, hệ thống hình ảnh, nhịp điệu và cấu trúc thị giác ngày càng vận

hành như một hệ thống biểu đạt tương đối độc lập, tiệm cận tự sự lấy hình thức làm trung tâm (parametric narration) theo cách phân loại của David Bordwell. Theo David Bordwell, đặc trưng của kiểu tự sự này nằm ở việc nới lỏng quan hệ nhân quả, làm mờ ranh giới giữa hiện thực và hồi tưởng, giữa tưởng tượng và thực tế, đồng thời chấp nhận sự mơ hồ như một nguyên tắc tổ chức ý nghĩa hơn là một thiếu sót của câu chuyện. Thay vì dẫn dắt người xem qua một chuỗi sự kiện được giải thích đầy đủ, bộ phim được cấu tạo từ những mảnh ký ức, những khoảng trống, những liên tưởng thị giác và cảm xúc, để ý nghĩa dần hình thành trong quá trình tiếp nhận của khán giả [54].

Khác với kiểu tự sự điện ảnh cổ điển được tổ chức theo chuỗi sự kiện và quan hệ nhân quả, nhiều tác phẩm của Síu Phạm chủ động làm suy giảm tính tự sự như một nguyên tắc chi phối cấu trúc bộ phim. Điều này đặc biệt rõ trong *Căn phòng của mẹ*, nơi mạch phim không phát triển theo logic của một câu chuyện hoàn chỉnh mà được cấu tạo từ những trường đoạn giàu tính liên tưởng, những khoảng lặng, cảm xúc và hình ảnh biểu tượng. Trần Ngọc Hiếu nhận định:

> Nó thách thức chính đặc điểm tưởng như không thể giải thể được của nghệ thuật điện ảnh: tính tự sự. Síu Phạm đã hình dung bà muốn làm bộ phim như một bài thơ, bộ phim chia thành các trường đoạn như các khổ thơ, các cảnh quay tựa như các câu thơ. Có lẽ, Síu Phạm đã dựa vào tính thơ để phá vỡ tính tự sự của điện ảnh. [87]

Có thể nói, tư duy tự sự của Síu Phạm chịu ảnh hưởng rõ rệt từ mỹ học hậu hiện đại và quan niệm về điện ảnh như một hình thức biểu đạt tự do, phi trung tâm - gần với thơ hơn là với tiểu thuyết. Trong các bộ phim của bà, trình tự thời gian thường bị phá vỡ; hiện tại, giấc mơ và tưởng tượng liên tục đan cài vào nhau; các trường đoạn được nối kết bằng cảm xúc, nhịp điệu và liên tưởng thay vì chuỗi hành động nhân quả. Chính vì vậy, câu chuyện không còn

giữ vai trò trung tâm của tác phẩm mà nhường chỗ cho trải nghiệm cảm giác và quá trình suy tưởng của người xem.

Ở *Căn phòng của mẹ*, cấu trúc ấy được đẩy đến mức triệt để. Bộ phim gần như không hướng tới việc kể lại một câu chuyện theo nghĩa thông thường mà tổ chức các hình ảnh như những "khổ thơ" điện ảnh. Các cảnh phim nhiều khi kết thúc đột ngột, bỏ lửng về mặt ngữ nghĩa nhưng lại liên kết với nhau qua nhịp điệu thị giác, âm thanh hoặc những ám ảnh cảm xúc. Âm thanh, tiếng động và khoảng lặng không còn là yếu tố minh họa cho hành động mà trở thành những thành phần mang giá trị biểu đạt ngang hàng với hình ảnh. Ý nghĩa của bộ phim vì thế không nằm ở việc giải đáp các câu hỏi tự sự mà được hình thành trong quá trình người xem kết nối các mảnh suy tư, tưởng tượng và cảm xúc với nhau. Cách tổ chức này cũng xuất hiện trong *Đó hay đây?, Con đường trên núi* và *Vào đời*, dù mức độ thể nghiệm khác nhau. Các bộ phim không yêu cầu người xem lần theo một cốt truyện tuyến tính mà khuyến khích họ bước vào trạng thái cảm nhận, nơi mỗi hình ảnh đều có khả năng mở rộng nhiều tầng liên tưởng. Đạo diễn Síu Phạm chia sẻ:

> Chúng tôi ưu tiên sử dụng các hình thức ẩn dụ để đơn giản hóa hành động, loại bỏ những yếu tố tự sự không cần thiết. Các ẩn dụ tập trung vào ý nghĩa cốt lõi, tạo nên chất thơ hoặc thậm chí là sự trào phúng. Ẩn dụ tránh lối mô tả trực diện, giúp khán giả không mặc định những hình ảnh trên màn ảnh là sự thật khách quan. Bằng cách kiến tạo một không gian cho trí tưởng tượng, các ẩn dụ mời gọi khán giả tự khám phá những gì ẩn giấu đằng sau mỗi hình ảnh. (*Phỏng vấn riêng với NCS*)

Có thể xem đây là một đặc điểm quan trọng trong phong cách của Síu Phạm: điện ảnh được kiến tạo như một không gian của trải nghiệm hơn là một phương tiện kể chuyện, qua đó phản ánh quan niệm về đời sống như một

dòng ý thức luôn vận động, không tồn tại một ý nghĩa duy nhất hay một bản sắc cố định.

Trong tự sự của Síu Phạm, *đa điểm nhìn* là một đặc điểm đáng chú ý. Điểm nhìn có thể luân chuyển giữa nhân vật, người xem và chính chủ thể sáng tạo, tạo nên nhiều vị trí quan sát cùng tồn tại trong một bộ phim. Cách tổ chức này làm cho ranh giới giữa các căn tính, đặc biệt là sự phân chia đơn giản giữa cái nhìn nam và cái nhìn nữ, trở nên linh hoạt hơn. Thay vào đó, các chủ thể được đặt trong quan hệ tương đối bình đẳng, cùng có khả năng quan sát, cảm nhận và đối thoại với nhau. Vì vậy, cái nhìn trong phim Síu Phạm có xu hướng vượt khỏi sự phân định giới tính, hướng tới một cái nhìn đa chiều và bình đẳng giữa các chủ thể.

Cái nhìn nữ giới được triển khai nhất quán như một nguyên tắc tổ chức hình ảnh và trần thuật. Người phụ nữ không còn là đối tượng để máy quay quan sát mà trở thành chủ thể cảm nhận, chủ thể nhìn và chủ thể diễn giải thế giới. Điện ảnh vì thế không dẫn dắt khán giả đến việc chiêm ngưỡng nhân vật nữ, mà mời họ chia sẻ cách người phụ nữ cảm nhận không gian, nội tâm và các mối quan hệ xung quanh mình.

Trong *Đó hay đây?,* hành trình trở về của người phụ nữ gốc Việt là quá trình tái nhận thức về căn tính qua cái nhìn chủ thể. Máy quay nhiều lần dừng lại ở những khoảnh khắc nhân vật lặng lẽ quan sát cảnh vật, con người và những biến đổi của làng chài. Những khoảng nhìn kéo dài ấy không nhằm cung cấp thông tin cho cốt truyện mà phản ánh quá trình đối thoại giữa nhân vật với hoài niệm và thực tại. Quê hương hiện lên qua cảm nhận của người phụ nữ nhiều hơn qua một cái nhìn khách quan từ bên ngoài. Chính sự chủ quan hóa trải nghiệm ấy làm cho người xem không còn đứng ngoài quan sát nhân vật mà cùng chia sẻ những cảm giác lạc lõng, hoài nghi và khát vọng tìm kiếm một điểm tựa tinh thần.

Đến *Con đường trên núi,* cái nhìn nữ giới tiếp tục được mở rộng trong mối quan hệ giữa con người với thiên nhiên và với những khác biệt văn hóa. Không gian núi rừng trở thành không gian để nhân vật suy tư và tự nhận thức. Các khuôn hình rộng, nhịp điệu chậm cùng những khoảng lặng kéo dài khiến người xem cảm nhận thiên nhiên như một đối tượng đối thoại hơn là một bối cảnh. Người phụ nữ không tìm cách chinh phục hay kiểm soát thế giới xung quanh; luôn gắn với trạng thái lắng nghe, quan sát và mở lòng trước những khác biệt. Cái nhìn nữ giới ở đây vì thế mang tính chất đối thoại thay vì chiếm hữu, khác biệt đáng kể với mô hình thị giác truyền thống đặt quyền nhìn vào nhân vật nam.

Trong *Vào đời*, quyền chủ thể của nhân vật nữ được thể hiện trực diện hơn. Mai bước vào tình yêu và trải nghiệm tình dục đầu đời bằng sự lựa chọn của chính mình. Điện ảnh tập trung biểu đạt cảm xúc, sự tò mò và những biến đổi trong nhận thức của nhân vật. Sự thay đổi này làm đảo chiều quan hệ thị giác quen thuộc của điện ảnh truyền thống: người phụ nữ không còn tồn tại để được nhìn mà trở thành chủ thể cảm nhận, lựa chọn và kiến tạo ý nghĩa cho trải nghiệm của chính mình.

Có thể nhận thấy, cái nhìn nữ giới trong phim Síu Phạm được kiến tạo thông qua việc xác lập vị thế chủ thể của nhân vật nữ trong quá trình tri nhận thế giới. Nhân vật nữ được trao quyền quan sát, ham muốn, hoài nghi, lựa chọn và tự diễn giải trải nghiệm của mình. Hình ảnh điện ảnh trở thành không gian để nhân vật đối thoại với ký ức, với người khác và với bản thân, đồng thời khuyến khích người xem tham gia vào quá trình kiến tạo ý nghĩa. Cách tổ chức điểm nhìn này cho thấy sự gần gũi với quan niệm cái nhìn nữ giới trong lý thuyết nữ quyền đương đại, nơi trải nghiệm chủ quan của người phụ nữ được đặt ở trung tâm của diễn ngôn. Đồng thời, điện ảnh của Síu Phạm vẫn giữ một sắc thái riêng khi đặt vấn đề giới trong mối liên hệ với kinh nghiệm di cư, sự

giao thoa văn hóa, những đứt gãy của quá khứ và hành trình kiếm tìm tự do hiện sinh.

Khảo sát tự sự, điểm nhìn và cái nhìn nữ giới trong phim của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm cho thấy đây là những phương diện quan trọng góp phần hiện thực hóa thế giới quan nghệ thuật và kiến tạo diễn ngôn giới của mỗi đạo diễn. Xét từ góc độ trần thuật học của David Bordwell, ba đạo diễn cho thấy ba xu hướng tự sự khác nhau tương ứng với những bối cảnh lịch sử và quan niệm nghệ thuật riêng. Phim của Bạch Diệp chủ yếu vận hành theo mô hình tự sự cổ điển, lấy diễn tiến sự kiện và quan hệ nhân quả làm trục tổ chức câu chuyện, đồng thời gắn với cảm hứng lịch sử và cộng đồng của điện ảnh cách mạng. Việt Linh dịch chuyển sang tự sự điện ảnh nghệ thuật, nơi thời gian, ký ức và đời sống nội tâm trở thành nguyên tắc chi phối cấu trúc trần thuật, tạo nên những khoảng mơ hồ và giàu tính phản tư. Trong khi đó, Síu Phạm tiệm cận kiểu tự sự tham số, đa điểm nhìn với cấu trúc phân mảnh, sự đan xen giữa thực và ảo, giữa quá khứ và hiện tại; ở một số tác phẩm, hệ thống hình ảnh, âm thanh và nhịp điệu còn vận hành như một chỉnh thể thẩm mỹ tương đối độc lập, tiệm cận mô hình tự sự lấy hình thức làm trung tâm mà Bordwell đề xuất. Sự khác biệt này phản ánh những lựa chọn thi pháp riêng của mỗi đạo diễn trong quá trình hiện thực hóa thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới. Mặc dù lựa chọn những chiến lược trần thuật khác nhau, các tác phẩm đều có điểm chung là từng bước dịch chuyển vị trí của người phụ nữ từ đối tượng được kể sang chủ thể của trải nghiệm. Từ kiểu tự sự cổ điển gắn với mạch truyện tuyến tính và cảm quan hiện thực, dần mở rộng sang những cấu trúc phi tuyến tính, hiện thực tâm lý và sau đó là những hình thức tự sự phân mảnh, giàu liên tưởng và tính phản tư. Song hành với sự biến đổi ấy là quá trình dịch chuyển của điểm nhìn điện ảnh: từ việc quan sát người phụ nữ như một thành tố trong cộng đồng đến việc tiếp cận đời sống từ

cảm nhận, ký ức và ý thức của chính họ. Cái nhìn nữ giới vì thế cũng được mở rộng, từ những biểu hiện ban đầu của sự đồng cảm và thấu hiểu đối với trải nghiệm nữ, đến việc khẳng định quyền nhìn, quyền lựa chọn và quyền tự kiến tạo bản sắc của chủ thể nữ trong bối cảnh xã hội và văn hóa không ngừng biến đổi. Những lựa chọn về tự sự và điểm nhìn không chỉ tạo nên đặc điểm riêng của từng đạo diễn mà còn phản ánh sự vận động của tư duy điện ảnh từ mô hình tự sự hiện thực truyền thống sang những hình thức biểu đạt hiện đại và đương đại, nơi trải nghiệm cá nhân và tiếng nói của chủ thể ngày càng được đề cao.

3.2 Nghệ thuật dàn cảnh

Theo David Bordwell và Kristin Thompson, dàn cảnh (mise-en-scène) là toàn bộ những gì được tổ chức trước ống kính máy quay, bao gồm bối cảnh, không gian, đạo cụ, ánh sáng, trang phục, hóa trang và diễn xuất [4]. Nếu tự sự quyết định câu chuyện được kể như thế nào thì dàn cảnh quy định cách thế giới điện ảnh hiện diện trước người xem. Thông qua việc tổ chức các yếu tố này, đạo diễn không chỉ kiến tạo môi trường hành động của nhân vật mà còn biểu đạt quan niệm thẩm mỹ, cảm xúc và thế giới quan nghệ thuật. Trong sáng tác của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm, dàn cảnh không chỉ tạo nên bầu không khí của tác phẩm mà còn góp phần kiến tạo trải nghiệm giới.

Trong các tác phẩm của Bạch Diệp, nghệ thuật dàn cảnh được xây dựng trên nguyên tắc gần gũi với đời sống, hướng đến tái hiện chân thực môi trường sinh hoạt và lao động của con người Việt Nam trong chiến tranh cũng như thời kỳ hậu chiến. Bối cảnh, đạo cụ, trang phục và diễn xuất đều được lựa chọn theo tinh thần hiện thực, tạo nên cảm giác đời sống hiện diện tự nhiên trên màn ảnh. Dàn cảnh vì thế không chỉ làm nền cho câu chuyện mà còn góp

phần khắc họa hoàn cảnh sống, thân phận và đời sống tinh thần của nhân vật, đặc biệt là người phụ nữ.

Không gian trong phim của Bạch Diệp chủ yếu là những địa điểm quen thuộc của đời sống thường nhật như ngôi nhà, căn bếp, sân đình, hợp tác xã, bệnh xá hay cánh đồng. Đây đều là những không gian gắn với lao động, gia đình và cộng đồng, nơi người phụ nữ hiện diện trong những công việc bình dị nhưng giữ vai trò trung tâm của đời sống. Thay vì xây dựng những bối cảnh lớn hay mang tính phô diễn, đạo diễn tập trung vào những chi tiết nhỏ của sinh hoạt hằng ngày, tạo nên cảm giác chân thực và gần gũi.

Điểm nổi bật trong dàn cảnh của Bạch Diệp là hệ thống đạo cụ mang tính đời sống rất cao. Những chiếc bát cơm, nôi trẻ, gùi, khung cửi, chậu nước, nồi niêu, quạt nan hay chiếc khăn mỏ quạ đều xuất hiện với tần suất lớn, không chỉ để hoàn thiện bối cảnh mà còn trở thành phương tiện biểu đạt tâm lý nhân vật. Trong *Ai giận ai thương*, hình ảnh bát cơm ăn dở sau khi Thảo bất lực dỗ con ăn trở thành dấu hiệu của sự bế tắc trong vai trò người mẹ đơn thân. Ở *Người chưa biết nói*, cũng chính bát cơm ấy lại gợi lên sự lệch pha trong trách nhiệm chăm sóc con giữa hai vợ chồng mà không cần đến những lời đối thoại trực tiếp. Trong *Ngày lễ thánh*, chiếc khung quay sợi, bó cói hay những dụng cụ lao động thủ công góp phần tái hiện nhịp sống của người phụ nữ nông thôn, đồng thời phản ánh sự gắn bó giữa lao động và phẩm giá của họ. Những đạo cụ quen thuộc ấy được sử dụng với mật độ dày đặc, tạo nên một hệ thống chi tiết giàu tính hiện thực và góp phần khắc họa thế giới nội tâm của nhân vật thông qua chính những vật dụng bình dị của đời sống.

Trang phục trong phim của Bạch Diệp cũng tuân theo nguyên tắc hiện thực. Các nhân vật nữ thường mặc áo bà ba, áo nâu, áo cánh, khăn mỏ quạ hoặc quần áo lao động giản dị, phù hợp với điều kiện kinh tế và bối cảnh lịch sử của từng thời kỳ. Đạo diễn hầu như không sử dụng trang phục như một yếu

tố tạo hiệu ứng thị giác hay lý tưởng hóa vẻ đẹp nhân vật, mà xem đó là phương tiện xác lập thân phận xã hội, nghề nghiệp và môi trường sống. Chính sự tiết chế ấy khiến người phụ nữ hiện lên trước hết như những con người bình thường của đời sống, thay vì những hình tượng được mỹ lệ hóa.

Lối diễn xuất trong phim Bạch Diệp chịu ảnh hưởng rõ nét của truyền thống diễn xuất hiện thực trong điện ảnh cách mạng Việt Nam: "Bạch Diệp thích lối diễn hiện thực, có sức nặng nội tâm" [31, tr.122]. Các diễn viên thường biểu đạt cảm xúc trực tiếp thông qua lời thoại, ánh mắt và cử chỉ, giúp khán giả dễ dàng theo dõi diễn biến tâm lý nhân vật. Ở một số tác phẩm, đặc biệt là những bộ phim thực hiện trong giai đoạn đầu như *Người về đồng cói, Ngày lễ thánh…*, diễn xuất vẫn mang sắc thái cường điệu nhất định, thể hiện qua nhịp điệu thoại, biểu cảm gương mặt và động tác hình thể. Tuy nhiên, sự cường điệu này chủ yếu phục vụ yêu cầu khắc họa những xung đột đạo đức và cảm xúc trong bối cảnh điện ảnh hiện thực xã hội chủ nghĩa, hơn là tạo nên tính sân khấu. Từ cuối thập niên 1970, diễn xuất trong phim của Bạch Diệp dần trở nên tiết chế hơn, chú trọng nhiều hơn đến những biểu hiện tinh vi của tâm trạng. Trong *Huyền thoại về người mẹ*, chỉ một ánh mắt trống vắng, một tiếng thở dài hay dáng ngồi lặng im của Hương (do diễn viên Trà Giang đóng) cũng đủ gợi lên nỗi cô đơn, chờ đợi và tổn thương mà nhân vật phải trải qua.

Nhìn chung, nghệ thuật dàn cảnh của Bạch Diệp được xây dựng trên nền tảng của mỹ học hiện thực. Tính chân thực trong không gian, sự tỉ mỉ của đạo cụ, tính đời thường của trang phục và lối diễn xuất giàu cảm xúc đã tạo nên một thế giới điện ảnh gần gũi với đời sống Việt Nam, đồng thời góp phần làm nổi bật những trải nghiệm và thân phận của người phụ nữ trong lịch sử và trong đời sống thường nhật. Chính từ hệ thống dàn cảnh giàu chất hiện thực ấy, thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới của Bạch Diệp được hiện thực hóa một cách tự nhiên và thuyết phục.

Nếu dàn cảnh trong phim của Bạch Diệp chủ yếu hướng đến tái hiện hiện thực đời sống thì ở Việt Linh, dàn cảnh được tổ chức theo hướng giàu chất tạo hình và biểu cảm, trở thành phương tiện trực tiếp diễn đạt thế giới nội tâm của nhân vật. Không gian, đạo cụ, trang phục và diễn xuất đều được lựa chọn nhằm tạo nên một bầu không khí giàu cảm xúc, nơi hiện thực luôn đan xen với ký ức, khát vọng và những ám ảnh tinh thần. Vì vậy, dàn cảnh trong phim Việt Linh không đơn thuần là môi trường diễn ra hành động mà còn trở thành một thành tố của cấu trúc tự sự, góp phần kiến tạo chiều sâu tâm lý và cảm quan nữ giới.

Không gian trong phim của Việt Linh thường được xây dựng như một "không gian ký ức". Những bối cảnh quen thuộc của làng quê, dòng sông, cánh đồng, căn nhà cổ hay khu chung cư cũ không chỉ xác lập bối cảnh lịch sử mà còn lưu giữ những lớp ký ức và cảm xúc của nhân vật. Trong *Mê Thảo - Thời vang bóng*, toàn bộ ấp Mê Thảo được kiến tạo như một thế giới khép kín, tách biệt khỏi nhịp sống bên ngoài. Những ngôi nhà cổ, hàng cau, mặt nước tĩnh lặng, con đường đất đỏ, khu vườn hoang hay sân đình phủ đầy rêu phong tạo nên cảm giác thời gian ngưng đọng, phản ánh trạng thái tinh thần u mê, hoài niệm và bế tắc của ông chủ Nguyễn. Không gian ấy không chỉ là bối cảnh của câu chuyện mà gần như trở thành một "nhân vật", đồng hành với quá trình suy sụp rồi thức tỉnh của con người. Trần Luân Kim nhận định:

> *Mê Thảo - Thời vang bóng* được thiết kế và dàn dựng hết sức công phu, quy mô. Hầu hết các cảnh trí bên ngoài cũng như nội thất đều được chọn lựa, sắp xếp phù hợp với bối cảnh và không khí của câu chuyện, tạo ấn tượng vừa lặng trầm bí ẩn, vừa xôn xao biến động [32; tr.80].

Và:

> Một cách hiển nhiên, qua *Mê Thảo - thời vang bóng*, người ta nhận diện rõ ràng một Việt Linh đạo diễn có đầy đủ khí chất, năng lực và tâm hồn với biệt tài đào sâu thế giới tâm cảm của nhân vật cùng năng lực quán xuyến dàn dựng những bối cảnh quy mô phức tạp của điện ảnh hiện đại [32; tr.81].

Ở *Dấu ấn của quỷ*, Việt Linh tiếp tục xây dựng một không gian mang tính biểu tượng nhưng vẫn giàu chất hiện thực. Ngôi làng ven biển hiện lên vừa thơ mộng vừa ngột ngạt, nơi biển cả, bãi cát, rừng dừa và những căn nhà nhỏ tương phản với sự khép kín của cộng đồng trước những định kiến vô hình. Thiên nhiên rộng lớn luôn hiện diện bên cạnh cô gái mang "dấu ấn của quỷ", như mở ra khả năng tự do mà xã hội lại khước từ. Chính sự đối lập giữa không gian mở của thiên nhiên và không gian khép kín của cộng đồng đã góp phần khắc họa bi kịch của nhân vật.

Hệ thống đạo cụ trong phim Việt Linh cũng được lựa chọn với tính biểu tượng cao. Nhiều đạo cụ không chỉ phục vụ hành động mà còn gợi mở những tầng nghĩa văn hóa và tâm lý. Trong *Mê Thảo - Thời vang bóng*, cây đàn đáy, phách, chiếu hát, chum rượu, chiếc xe ngựa, bộ trường kỷ hay ngọn đèn dầu đều góp phần tái hiện không khí văn hóa cuối thời phong kiến. Đặc biệt, cây đàn đáy vượt khỏi chức năng của một nhạc cụ để trở thành biểu tượng của nghệ thuật và sức mạnh thanh lọc tâm hồn. Cái chết của Tam trên cây đàn không chỉ khép lại số phận của một nghệ sĩ mà còn đánh dấu sự thức tỉnh của ông chủ Nguyễn, qua đó khẳng định khả năng cứu rỗi của nghệ thuật. Trong *Dấu ấn của quỷ*, dấu chàm trên ngực cô gái, chiếc mõ của người cùi, bức tranh khỏa thân hay chiếc gùi đều vận hành như những biểu tượng của định kiến, tự do và khát vọng được sống đúng với bản thân.

Trang phục trong phim Việt Linh được xử lý với ý thức thẩm mỹ rất rõ. Khác với vẻ mộc mạc thiên về tính hiện thực trong phim Bạch Diệp, phục

trang ở Việt Linh vừa đảm bảo tính lịch sử vừa góp phần tạo dựng vẻ đẹp tạo hình của khung hình. Áo dài, áo tứ thân, áo bà ba, y phục của các đào nương hay trang phục dân gian đều được thiết kế với bảng màu tiết chế, hài hòa cùng ánh sáng và bối cảnh. Đặc biệt, trong *Mê Thảo - Thời vang bóng*, trang phục của cô Tơ và Cam vừa phản ánh vị thế xã hội, vừa gợi lên vẻ đẹp kín đáo, mong manh của người phụ nữ Á Đông. Những gam màu trầm, chất liệu vải mộc và đường nét mềm mại tạo nên một mỹ cảm hoài cổ xuyên suốt bộ phim.

Lối diễn xuất trong phim Việt Linh cũng có nhiều khác biệt so với thế hệ trước. Thay vì biểu đạt cảm xúc trực tiếp qua lời thoại, diễn viên thường thể hiện trạng thái tâm lý bằng ánh mắt, khoảng lặng và những cử động rất nhỏ của cơ thể. Việt Linh đặc biệt chú trọng khả năng diễn xuất bằng ánh nhìn. Trong *Mê Thảo - Thời vang bóng*, nhân vật Cam do diễn viên Minh Trang thủ vai gần như không có lời thoại, nhưng toàn bộ đời sống nội tâm của cô được truyền tải qua ánh mắt, nhịp thở, dáng đứng nép sau khung cửa hay những lần lặng lẽ dõi theo ông chủ Nguyễn. Ở *Dấu ấn của quỷ*, những khoảnh khắc cô gái (Ngọc Hiệp đóng) lặng nhìn đoàn rước dâu, nhìn người tù hay hướng mắt ra biển đều mang sức biểu cảm lớn hơn nhiều lời giải thích. Chính sự tiết chế ấy khiến diễn xuất trong phim Việt Linh giàu chất điện ảnh, đồng thời tạo điều kiện để người xem cùng chia sẻ những chuyển động rất tinh vi trong đời sống cảm xúc của nhân vật nữ.

Nhìn chung, nghệ thuật dàn cảnh trong phim Việt Linh là sự kết hợp giữa tính hiện thực và chất thơ, giữa yếu tố tạo hình và chiều sâu tâm lý. Không gian, đạo cụ, trang phục và diễn xuất được tổ chức như một chỉnh thể thống nhất, góp phần chuyển hóa thế giới bên ngoài thành thế giới của ký ức, cảm xúc và khát vọng. Qua đó, dàn cảnh không chỉ tạo nên phong cách thị giác riêng của Việt Linh mà còn trở thành phương tiện quan trọng để biểu đạt thế giới quan nghệ thuật và trải nghiệm nữ giới trong điện ảnh của bà.

Dàn cảnh trong phim Síu Phạm không hướng đến tái hiện hiện thực hay kiến tạo bầu không khí tâm lý, mà được tổ chức như một không gian giàu tính liên tưởng. Theo nhận xét của Earl Jackson (2023), các không gian trong phim của bà luôn chất chứa những lớp ký ức lịch sử, dấu vết thuộc địa và những va chạm của quá trình toàn cầu hóa. Trong *Đó hay đây*, sự đối lập giữa những biển quảng cáo khu nghỉ dưỡng che khuất đường chân trời với ngôi miếu nhỏ thờ các cô hồn ven biển đã tạo nên hai cách tồn tại của cảnh quan: một bên là không gian bị thương mại hóa, hướng tới tương lai tiêu dùng; một bên là không gian văn hóa gắn với ký ức cộng đồng và mối liên hệ giữa người sống với người đã khuất. Những yếu tố dàn cảnh ấy không chỉ góp phần kiến tạo bầu không khí mà còn làm nổi bật cách Síu Phạm nhìn cảnh quan như một "văn bản văn hóa", nơi các tầng lịch sử, bản sắc và quyền lực luôn chồng lấp, đối thoại và xung đột với nhau [19, tr.428 - 432].

Síu Phạm chú ý đến kiểu không gian tâm linh - nơi người sống và người chết cùng đồng hiện, giao tiếp với nhau, một không gian khó xác định là thực hay ảo, mơ hay thức, sự thật hay tưởng tượng. Trong bộ phim *Đó hay đây*, đạo diễn Síu Phạm thể hiện những cảnh người sống gặp và giao tiếp với người đã mất. Mở đầu phim, đạo diễn đã giới thiệu cho người xem về ba nhân vật đã mất - bà cụ già, ông chồng cũ và cô bé gái - được để ảnh trên bàn thờ và hàng ngày, ông chồng Tây đều trò chuyện với họ (mời bà cụ ăn, mời ông chồng điếu thuốc và chơi với cô bé). Đến phần sau, trong trường đoạn bữa tiệc đám giỗ (1:19:25 - 1:27:25), Síu Phạm cho cả ba nhân vật đó xuất hiện, cùng tham gia vào bàn tiệc cùng những người sống và giao tiếp, trò chuyện với họ như bình thường, bởi tất cả đều diễn ra trong "bộ phim tưởng tượng" mà ông Tây đang hình dung. Tương tự như vậy, trong phim *Vào đời,* Síu Phạm cũng thể hiện những cảnh bố mẹ đã mất của hai chị em Mai cùng xuất hiện trong một khuôn hình với cô, làm những việc họ vẫn thường làm. Như

vậy, đạo diễn Síu Phạm đã xóa bỏ ranh giới giữa hiện thực và tưởng tượng, giữa không gian của người sống và người đã khuất, tạo nên một kiểu không gian song song độc đáo, gợi lên ý niệm tâm linh về việc người mất vẫn luôn tồn tại cùng người đang sống.

Trong *Căn phòng của mẹ*, nhiều chi tiết dàn cảnh được xây dựng theo lối phi hiện thực. Qua khung cửa sổ căn phòng, những gương mặt người đi đường bất ngờ bị phóng đại đến mức chiếm trọn khung hình, tạo cảm giác méo mó và ngột ngạt (35:30 - 36:14). Hình ảnh này không nhằm tái hiện cái nhìn khách quan về phố xá, mà diễn tả trạng thái tinh thần của nhân vật khi thế giới bên ngoài trở nên xa lạ, đe dọa và khó nắm bắt. Không gian đô thị vì thế không còn là phông nền của câu chuyện mà trở thành một không gian tâm lý, nơi thực tại luôn bị bóp méo bởi ký ức và cảm nhận chủ quan. Bộ phim cũng nhiều lần để nhân vật chú hề xuất hiện xen giữa các trường đoạn mà không có vai trò trực tiếp trong mạch truyện. Nhân vật này giống như một hình tượng trình diễn hơn là một nhân vật tự sự, góp phần tạo nên sắc thái giễu nhại và phi lý bao trùm tác phẩm. Sự hiện diện bất ngờ của chú hề làm gián đoạn dòng kể chuyện, đồng thời nhắc người xem rằng thế giới điện ảnh của Síu Phạm luôn vận hành theo logic của liên tưởng và cảm giác nhiều hơn là quan hệ nhân quả thông thường. Ngay cả diễn xuất cũng được tiết chế tối đa. Nhân vật hiếm khi bộc lộ cảm xúc bằng lời thoại hay những phản ứng tâm lý trực tiếp. Đoạn bà mẹ bò chậm chạp dưới sàn nhà (11:13 - 13:51) như một màn trình diễn múa Bhuto, lại mang dáng dấp của con gián trong truyện *Hóa thân* của Kafka. Những khoảng lặng kéo dài, ánh mắt, nhịp di chuyển chậm và các động tác mang tính trình diễn tạo nên cảm giác như người xem đang chứng kiến một chuỗi hình ảnh hơn là một câu chuyện được kể theo lối truyền thống. Điều này khiến mỗi cảnh phim vừa mang tính điện ảnh, vừa gợi liên tưởng đến nghệ thuật sắp đặt và trình diễn đương đại. Đạo diễn bày tỏ quan

điểm về chỉ đạo diễn xuất: “những diễn viên khi tôi chọn thường đã là chính nhân vật về mặt phong cách, hoặc kể cả về mặt tâm hồn… Chỉ có cách đó khiến nhân vật từ rất đúng đến khá đúng, không cần phải diễn, vì theo tôi càng diễn thì càng diễn dở” (phỏng vấn riêng với NCS).

Có thể thấy, nghệ thuật dàn cảnh của Síu Phạm được kiến tạo từ sự kết hợp giữa không gian hiện thực với các yếu tố phi lý, những chi tiết giàu tính liên tưởng và diễn xuất tối giản. Nhờ vậy, mỗi khuôn hình không chỉ phục vụ diễn biến câu chuyện mà còn mở ra nhiều tầng nghĩa, phản ánh thế giới quan nghệ thuật giàu tính phản tư và cảm quan hậu hiện đại của đạo diễn.

Qua sáng tác của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm, có thể thấy nghệ thuật dàn cảnh giữ vai trò quan trọng trong việc tổ chức không gian điện ảnh và biểu đạt thế giới quan nghệ thuật của mỗi đạo diễn. Bạch Diệp ưu tiên tính hiện thực với bối cảnh, đạo cụ, trang phục và diễn xuất gắn chặt với đời sống; Việt Linh xây dựng những không gian giàu chất thơ và chiều sâu tâm lý; còn Síu Phạm tổ chức dàn cảnh theo hướng ý niệm, kết hợp các yếu tố phi lý và trình diễn để mở rộng khả năng liên tưởng của hình ảnh. Những lựa chọn ấy phản ánh ba quan niệm thẩm mỹ khác nhau, đồng thời khẳng định dàn cảnh là một thành tố quan trọng trong việc hình thành phong cách điện ảnh của mỗi đạo diễn.

3.3. Nghệ thuật quay phim

Bên cạnh việc xác lập cấu trúc tự sự và tổ chức dàn cảnh, ba đạo diễn còn định hình phong cách thông qua nghệ thuật tạo hình điện ảnh. Ánh sáng, màu sắc, cỡ cảnh, góc máy và chuyển động máy quay được sử dụng như những yếu tố kiến tạo hình ảnh, đồng thời chi phối cảm nhận thị giác và nhịp điệu cảm xúc của bộ phim. Mặc dù cùng hướng đến đời sống nội tâm của nhân vật nữ, mỗi đạo diễn lại lựa chọn một chiến lược tạo hình khác nhau, phản ánh quan niệm nghệ thuật riêng.

Ở phương diện hình ảnh và chuyển động máy quay, các sáng tác của Bạch Diệp mang đậm phong cách hiện thực, được xây dựng trên nền tảng của điện ảnh phim nhựa truyền thống. Trong điều kiện kỹ thuật quay phim còn nhiều hạn chế của điện ảnh Việt Nam giai đoạn 1970 - 1980, mỗi khuôn hình đều được tính toán kỹ lưỡng trước khi bấm máy. Bởi vậy, nghệ thuật quay phim trong các tác phẩm của Bạch Diệp không hướng tới sự phô diễn kỹ thuật hay những chuyển động máy phức tạp, mà tập trung vào khả năng tổ chức bố cục, khai thác chiều sâu không gian và diễn tả tâm lý nhân vật thông qua ánh sáng, góc máy và nhịp điệu của hình ảnh.

Do phần lớn các tác phẩm của bà được quay bằng phim nhựa đen trắng, hiệu quả biểu cảm chủ yếu được tạo nên từ sự tương phản giữa sáng và tối (chiaroscuro) hơn là xử lý màu sắc. Ánh sáng vừa bảo đảm tính hiện thực của không gian vừa góp phần phân tầng cảm xúc và nhấn mạnh trạng thái nội tâm của nhân vật. Trong *Ngày lễ thánh* (nhà quay phim - NSND Nguyễn Đăng Bảy), nhiều cảnh được xây dựng với độ tương phản ánh sáng mạnh, đặc biệt ở không gian nhà thờ và nghĩa trang. Những mảng tối bao phủ khung hình, xen kẽ với các vùng sáng hẹp chiếu lên gương mặt nhân vật, tạo cảm giác nặng nề, bức bối, phản ánh trực tiếp cuộc khủng hoảng niềm tin mà Nhân đang trải qua (phút 37 - 42). Ánh sáng vì thế trở thành phương tiện biểu đạt tâm lý hơn là yếu tố tái hiện bối cảnh đơn thuần.

Bạch Diệp cũng thường sử dụng các cỡ cảnh trung và cận để tập trung vào gương mặt nhân vật, nơi những biến đổi rất nhỏ trong ánh mắt hay biểu cảm trở thành trung tâm của khung hình. Máy quay hầu như không can thiệp mạnh vào nhịp điệu diễn xuất mà giữ khoảng cách vừa đủ để người xem quan sát sự vận động của cảm xúc. Trong *Huyền thoại về người mẹ* (nhà quay phim Trương Minh), nhiều cận cảnh gương mặt người mẹ khi ở trong nhà giam, ôm con hay lặng lẽ chịu đựng đau thương được kéo dài hơn thông lệ, giúp cảm

xúc được tích tụ một cách tự nhiên thay vì bị đẩy lên bằng những thủ pháp kịch tính. Điều này phù hợp với mỹ học hiện thực mà Bạch Diệp theo đuổi: cảm xúc nảy sinh từ chính đời sống và hành động của nhân vật, chứ không từ sự thao túng của ngôn ngữ điện ảnh.

Chuyển động máy trong phim của Bạch Diệp nhìn chung tiết chế, chủ yếu sử dụng máy tĩnh hoặc những chuyển động đơn giản như lia ngang, lia dọc và dolly chậm nhằm bám sát hành động của nhân vật. Khi máy quay thay đổi góc nhìn, sự thay đổi ấy thường gắn với biến chuyển tâm lý hơn là nhằm tạo hiệu ứng thị giác. Trong *Ngày lễ thánh*, sau khi Nhân phát hiện sự thật về đức cha, các góc máy nghiêng xuất hiện nhiều hơn, kết hợp với chuyển động không ổn định của máy quay, khiến không gian quen thuộc trở nên méo lệch và bất an (1:30:01 - 1:31:17). Đến cảnh Nhân chạy ra nghĩa trang rồi gục xuống bên mộ, máy quay đặt ở vị trí cao nhìn xuống đã thu nhỏ thân thể nhân vật giữa khoảng không rộng lớn, trực quan hóa cảm giác cô độc và bế tắc (1:31:24 - 1:31:39). Những lựa chọn quay phim này không phá vỡ nguyên tắc tự sự cổ điển, nhưng cho thấy nỗ lực của Bạch Diệp trong việc sử dụng ngôn ngữ điện ảnh để biểu hiện trạng thái tinh thần thay vì chỉ ghi nhận sự kiện. Một ví dụ khác cho thấy khả năng sử dụng chuyển động máy để biểu đạt tâm lý của Bạch Diệp là trường đoạn Thảo trong *Ai giận ai thương* (nhà quay phim Nguyễn Mạnh Lân) sau khi bị Tuấn chối bỏ vì mang thai (31:41 - 32:09). Khi Thảo bỏ chạy ra cánh đồng trong trạng thái tuyệt vọng, máy quay không cắt dựng nhanh hay sử dụng những chuyển động dữ dội nhằm tạo kịch tính, mà lựa chọn những cú máy toàn cảnh kết hợp các chuyển động lia và theo (tracking) tương đối chậm để bám theo bước chạy của nhân vật. Cơ thể nhỏ bé của Thảo dần chìm vào khoảng không rộng lớn của cánh đồng, khiến nhịp chuyển động của máy quay vừa duy trì cảm giác hiện thực, vừa kéo dài trạng thái cô độc và mất phương hướng. Ở một số khuôn hình, góc máy được

nâng cao, mở rộng trường nhìn, đặt nhân vật vào vị trí nhỏ bé giữa thiên nhiên mênh mông. Không gian vì thế không còn đơn thuần là bối cảnh mà trở thành phương tiện khuếch đại cảm xúc, phản chiếu sự bế tắc của người phụ nữ khi mọi chỗ dựa tinh thần đều sụp đổ. Máy quay vẫn giữ khoảng cách vừa phải với nhân vật, không can thiệp bằng những thủ pháp biểu hiện cực đoan, nhưng chính sự tiết chế ấy lại tạo nên sức nặng cảm xúc đặc trưng trong điện ảnh Bạch Diệp. Qua *Ngày lễ thánh* và *Ai giận ai thương*, có thể thấy Bạch Diệp sử dụng chuyển động máy với mức độ vừa phải, luôn phục vụ diễn biến tâm lý và cấu trúc tự sự. Máy quay không tìm cách gây ấn tượng bằng kỹ thuật mà hướng tới việc đồng hành cùng nhân vật, giúp người xem cảm nhận những biến động nội tâm thông qua mối quan hệ giữa cơ thể con người và không gian điện ảnh. Đây cũng là một đặc điểm quan trọng trong phong cách quay phim của bà: tính hiện thực luôn được duy trì nhưng vẫn đủ khả năng chuyển hóa ngoại cảnh thành phương tiện biểu đạt cảm xúc.

Có thể thấy, nghệ thuật quay phim của Bạch Diệp luôn hướng tới việc phục vụ câu chuyện và nhân vật. Hình ảnh được tổ chức theo nguyên tắc rõ ràng, mạch lạc, giàu tính hiện thực nhưng vẫn chứa đựng khả năng biểu cảm tinh tế. Thông qua sự tính toán chặt chẽ về bố cục, ánh sáng và góc máy, bà đã chuyển hóa những biến động nội tâm của nhân vật thành trải nghiệm thị giác giàu sức thuyết phục, đặt nền móng cho việc khai thác chiều sâu tâm lý trong điện ảnh Việt Nam.

Đối với đạo diễn Việt Linh, nghệ thuật quay phim không chỉ tái hiện hiện thực mà còn kiến tạo một không gian giàu tính biểu tượng và ký ức. Máy quay thường được sử dụng như một phương tiện dẫn dắt cảm xúc, kết hợp với ánh sáng, màu sắc và chiều sâu trường ảnh để tạo nên những lớp nghĩa vượt ra ngoài chức năng tường thuật.

Một điểm đáng chú ý trong nghệ thuật quay phim của Việt Linh là việc khai thác hiệu quả khả năng biểu đạt của phim màu. Nếu phần lớn phim của Bạch Diệp được thực hiện trên chất liệu phim nhựa đen trắng nên hiệu quả tạo hình chủ yếu dựa vào tương phản sáng - tối, bố cục và chiều sâu khung hình, thì ở Việt Linh, màu sắc trở thành một thành tố quan trọng của ngôn ngữ điện ảnh. Trong *Mê Thảo - Thời vang bóng* (nhà quay phim Phạm Hoàng Nam), bảng màu nâu vàng, đỏ sẫm và xanh rêu được xử lý thống nhất, tạo nên bầu không khí hoài niệm, cổ kính và nhuốm màu bi kịch của một thế giới đang dần lùi vào quá khứ. Những gam màu trầm không chỉ góp phần phục dựng không gian lịch sử cuối thế kỷ XIX mà còn phản chiếu trạng thái u uất, bế tắc của các nhân vật. Ngược lại, ở *Dấu ấn của quỷ* (nhà quay phim Đoàn Quốc), ánh sáng hoàng hôn, sắc xanh của biển, màu trắng của cát và màu đỏ của lễ cưới tạo nên những tương phản thị giác giàu sức gợi, vừa tôn lên vẻ đẹp của thiên nhiên vừa nhấn mạnh bi kịch của thân phận con người. Màu sắc trong phim Việt Linh vì vậy không dừng lại ở chức năng tái hiện hiện thực mà trở thành một phương tiện biểu đạt cảm xúc và kiến tạo ý nghĩa biểu tượng, góp phần mở rộng chiều sâu thẩm mỹ của hình ảnh điện ảnh. Ở *Chung cư* (nhà quay phim Hải Bảo), Việt Linh lựa chọn bảng màu lạnh, ánh sáng dịu và những gam xám xanh bao phủ các hành lang, cầu thang, căn hộ chật hẹp của khu tập thể cũ. Không gian ấy được quay bằng nhiều khung hình hẹp, chiều sâu bị nén lại bởi những bức tường, cánh cửa và hành lang kéo dài, tạo cảm giác tù túng, ngột ngạt - như một ẩn dụ cho đời sống tinh thần bế tắc của các nhân vật. Máy quay thường giữ khoảng cách vừa phải, quan sát nhân vật trong những sinh hoạt thường nhật, để sự cô đơn và mâu thuẫn được bộc lộ từ chính nhịp sống chậm và không gian sống hơn là từ các xung đột kịch tính.

Nhiều khuôn hình trong phim của bà được tổ chức như những bức tranh, trong đó bố cục, ánh sáng và khoảng trống đều tham gia vào việc biểu

đạt trạng thái tinh thần của nhân vật. Điều này đặc biệt rõ trong *Mê Thảo - Thời vang bóng*, khi toàn bộ không gian ấp Mê Thảo được phủ trong gam màu nâu vàng, ánh sáng mờ đục và nhịp điệu thị giác chậm rãi, gợi nên cảm giác thời gian ngưng đọng và một thế giới đang mắc kẹt trong quá khứ. Trần Luân Kim phân tích:

> Không ít hình ảnh trong phim tiềm tàng sức ám ảnh đầy day dứt: cảnh đèn trời lơ lửng trong bóng đêm, cảnh Tam say lịm cùng cung đàn tiếng hát của cô Tơ, cảnh cửa nhà bị đốt cháy, cảnh cô Cam bị lật trong rọ, và cả tiếng bước chân hốt hoàng đạp trên nong tằm… [32, tr.80].

Những cú máy dài, chuyển động chậm, kết hợp với các lớp màn tre, khung cửa, hàng cột hay hành lang sâu hun hút tạo nên cảm giác vừa thực vừa hư, khiến không gian trở thành sự phản chiếu của tâm trạng nhân vật hơn là một bối cảnh đơn thuần.

Trong nhiều tác phẩm, Việt Linh còn sử dụng máy quay để tổ chức điểm nhìn nữ giới. Thay vì đặt nhân vật nữ dưới ánh nhìn quan sát từ bên ngoài, máy quay thường đồng hành với cảm nhận của họ, giúp khán giả tiếp cận thế giới từ vị trí của chủ thể nữ. Trong *Mê Thảo - Thời vang bóng,* cảnh Cam vần bức tượng gỗ rồi ném xuống sông, cũng như cảnh sau đó khi cô bị buộc vào rọ thả trôi, đều được quay bằng những góc máy nghiêng, bất ổn, mô phỏng trực tiếp cái nhìn hoảng loạn, tuyệt vọng của Cam (1:23:14 - 1:26:55). Dù nhân vật bị câm, máy quay đã "nói thay", biến hình ảnh thành tiếng nói cảm xúc, cho thấy cách nữ đạo diễn sử dụng ngôn ngữ điện ảnh để trao quyền phát ngôn cho những thân phận bị tước đoạt tiếng nói. Trường đoạn Cam lén quan sát ông chủ Nguyễn cũng là ví dụ tiêu biểu (1:08:11 - 1:09:52). Góc nhìn của máy quay được đặt phía sau khung cửa, giới hạn trường nhìn theo đúng vị trí của Cam, khiến người xem chỉ nhìn thấy từng phần cơ thể người đàn ông

qua khe cửa. Cơ thể nam giới trở thành đối tượng của ánh nhìn, trong khi người phụ nữ giữ vai trò chủ thể quan sát. Sự lựa chọn góc máy này không chỉ làm thay đổi quan hệ thị giác truyền thống mà còn tạo nên một cảm giác nhập thân, để khán giả trực tiếp chia sẻ sự tò mò, khao khát và mặc cảm của Cam thay vì chỉ quan sát cô từ bên ngoài.

Ở *Dấu ấn của quỷ*, ngôn ngữ quay phim tiếp tục được phát triển theo hướng giàu tính biểu cảm. Nhà quay phim - NSND Đoàn Quốc đã giành giải Quay phim xuất sắc tại Liên hoan phim Việt Nam lần thứ 10 (1993) nhờ tác phẩm này. Những cảnh cô gái quỷ nhìn đoàn rước dâu từ xa hay chạy trên triền cát dưới ánh hoàng hôn được quay bằng các cú máy toàn cảnh kéo dài, kết hợp ánh sáng ngược và chuyển động máy mềm, tạo nên sự đối lập giữa vẻ đẹp của thiên nhiên và bi kịch của thân phận (13:53 - 14:56). Không gian mở của biển và bầu trời không đem lại cảm giác tự do mà càng nhấn mạnh sự cô độc của nhân vật. Máy quay nhiều lần dừng lại ở ánh mắt nhân vật nữ trước khi chuyển sang đối tượng được nhìn, hình thành nhịp điệu thị giác đặt trải nghiệm của người phụ nữ vào trung tâm quá trình tiếp nhận. Một đoạn phim khác thể hiện tình yêu giữa hai nhân vật vừa lãng mạn vừa hoang dã giữa cảnh thiên nhiên biển trời mênh mông (42:14 - 45:14). Người tù và cô gái vui đùa bên bờ biển, rồi họ thăng hoa, hòa nhập vào nhau trên đồi cát; máy quay ngược sáng từ xa chỉ cho thấy hai cơ thể lăn xuống sườn đồi. Máy quay chuyển từ góc nhìn quan sát khách quan sang góc máy chủ quan của người tù, chiêm ngưỡng thân hình gợi cảm của cô gái trên bờ cát. Qua đó, hình ảnh trong phim Việt Linh vừa lưu giữ vẻ đẹp tạo hình, vừa góp phần kiến tạo một ngôn ngữ điện ảnh giàu chất thơ, nơi bản năng, cảm xúc và đam mê hòa quyện trong cùng một cấu trúc thị giác.

Trong sáng tác của Síu Phạm, nghệ thuật quay phim mang những đặc điểm riêng, gắn với điều kiện sản xuất của điện ảnh độc lập và định hướng

sáng tạo mang tính thể nghiệm. Việc sử dụng máy quay kỹ thuật số nhỏ gọn tạo điều kiện thuận lợi cho quá trình ghi hình tại nhiều không gian khác nhau, đồng thời mở rộng khả năng lựa chọn góc máy, thay đổi cỡ cảnh và tổ chức khuôn hình. Tuy nhiên, đặc điểm đáng chú ý trong cách quay phim của Síu Phạm không nằm chủ yếu ở sự linh hoạt của thiết bị hay khả năng tiếp cận gần nhân vật, mà ở quan niệm xác lập vị trí quan sát của máy quay. Trong cuộc phỏng vấn riêng với NCS, đạo diễn cho biết máy quay thường được đặt ở góc nhìn của người quan sát, ít khi sử dụng điểm nhìn chủ quan của nhân vật. Bà chủ động duy trì khoảng cách nhất định giữa khán giả và diễn viên, tương tự quan hệ giữa người xem và diễn viên trên sân khấu, nhằm hạn chế sự dẫn dắt cảm xúc và tạo điều kiện để khán giả tự hình thành nhận định. Quan niệm này cho thấy máy quay trong phim Síu Phạm không hướng tới việc tạo ra sự đồng nhất giữa người xem với nhân vật, mà chú trọng quan sát, trình bày và gợi mở những cách tiếp nhận khác nhau.

Trong *Đó hay đây?*, một số trường đoạn sử dụng máy quay cầm tay (*handheld camera*) với những chuyển động nhẹ theo diễn biến của cảnh phim. Sự vận động của máy quay tạo cảm giác ghi hình trực tiếp, gần với phương thức quan sát của phim tài liệu, nhưng không đồng nghĩa với việc máy quay nhập vào điểm nhìn hay trải nghiệm chủ quan của nhân vật. Ngược lại, chuyển động máy vẫn duy trì một vị trí quan sát tương đối độc lập, ghi nhận hành động và không gian mà không nhất thiết giải thích hoặc định hướng cảm xúc của người xem. Sự kết hợp giữa tính linh hoạt của máy quay và khoảng cách quan sát tạo nên một hình thức biểu đạt tiết chế, trong đó hình ảnh và hành động có khả năng tự bộc lộ ý nghĩa mà không cần nhiều lời thoại hay sự can thiệp của lời bình.

Một đặc điểm khác trong nghệ thuật quay phim của Síu Phạm là việc sử dụng các vị trí đặt máy và góc máy đa dạng, đôi khi tạo ra những khuôn hình

khác thường. Máy quay có thể đặt ở vị trí cao, thấp hoặc phía sau những vật cản như cửa kính, rèm, gương và cửa sổ, qua đó tạo nên các lớp không gian và những giới hạn thị giác khác nhau. Trong *Căn phòng của mẹ* (quay phim Võ Thanh Tiền), hình ảnh những khuôn mặt người đi đường bị phóng đại qua ô cửa kính nhiều lần xuất hiện như những bóng hình xa lạ của đời sống đô thị (46:30 - 48:02). Những khuôn mặt này không trực tiếp tham gia vào diễn biến câu chuyện, nhưng sự xuất hiện của chúng tạo nên cảm giác về một thế giới bên ngoài luôn hiện diện bên cạnh không gian sống của nhân vật. Lớp kính vừa ngăn cách vừa làm biến dạng hình ảnh, khiến người xem nhận thức rõ hơn về khoảng cách giữa bên trong và bên ngoài, giữa con người với môi trường xung quanh. Cách tổ chức khuôn hình này không nhằm mô phỏng điểm nhìn của nhân vật, mà tạo ra một vị trí quan sát có chủ ý, từ đó khơi gợi cảm giác xa lạ và bất an trong tiếp nhận.

Ở *Con đường trên núi* (quay phim Jamie Maxtone Graham - Lê Kim Hưng), máy quay sử dụng nhiều góc nhìn từ trên cao, trong đó có những cảnh ghi hình bằng flycam, kết hợp với các khuôn hình ở tầm thấp và ngang tầm nhân vật. Trường đoạn bà lão cúi nhìn chiếc flycam (19:26 - 20:04) tạo nên một tình huống thị giác đáng chú ý: thiết bị ghi hình từ vị trí trên cao trở thành đối tượng được nhân vật quan sát. Ánh nhìn của bà lão hướng về chiếc máy quay làm xuất hiện một quan hệ hai chiều giữa thiết bị ghi hình và người được ghi hình. Tuy nhiên, cần phân biệt tình huống nhân vật nhìn vào máy quay với việc bộ phim chuyển sang điểm nhìn chủ quan của nhân vật. Ở đây, sự kiện thị giác ấy có thể được hiểu như một cách làm lộ rõ sự hiện diện của thiết bị ghi hình và vị trí quan sát của nó. Nhân vật không còn đơn thuần là đối tượng được máy quay ghi nhận, mà còn ý thức và phản ứng trước sự hiện diện của máy quay. Thủ pháp này mở ra khả năng suy nghĩ về quan hệ giữa

người quan sát và đối tượng được quan sát, đồng thời tạo ra một sắc thái tự phản tư trong cách tổ chức hình ảnh.

Một đặc điểm đáng chú ý khác trong nghệ thuật quay phim của Síu Phạm là việc sử dụng những cảnh quay dài (*long take*) nhằm duy trì sự liên tục của hành động và thời gian trong khuôn hình. Theo Warren Buckland, cảnh quay dài là một phương thức tổ chức hình ảnh trong đó thời lượng ghi hình được kéo dài và việc cắt dựng được hạn chế, cho phép người xem quan sát diễn biến trong không gian liên tục [5, tr.29]. Trong phim Síu Phạm, những cảnh quay dài không chủ yếu nhằm phô diễn kỹ thuật hoặc tạo cao trào cảm xúc, mà góp phần duy trì vị trí quan sát và tạo khoảng thời gian để người xem tự chú ý đến hành động, hình thể, không gian và những chi tiết xuất hiện trong khuôn hình. Thời lượng cảnh quay vì vậy trở thành một yếu tố tổ chức sự chú ý và nhịp điệu tiếp nhận.

Trong *Căn phòng của mẹ*, trường đoạn người mẹ bò trên nền nhà được ghi lại bằng một cú máy kéo dài gần như không ngắt quãng (11:13 - 13:51). Máy quay duy trì khoảng cách quan sát, ghi nhận những chuyển động nặng nhọc của cơ thể mà không liên tục cắt sang phản ứng của các nhân vật khác hoặc sử dụng lời thoại để giải thích trạng thái của người mẹ. Thời gian của hành động được giữ lại trong khuôn hình, khiến người xem có điều kiện quan sát trực tiếp những giới hạn thể chất và sự khó khăn trong vận động của nhân vật. Hiệu quả biểu đạt ở đây được tạo nên từ chính thời lượng của cảnh quay và sự hiện diện cụ thể của thân thể trong không gian. Thay vì dẫn dắt người xem đến một cảm xúc định sẵn, cú máy dài để lại khoảng trống cho sự quan sát và suy ngẫm về thân phận, tuổi già và những tổn thương của con người.

Ở *Con đường trên núi*, các cảnh học sinh trong lớp được tổ chức bằng những cú máy dài, kết hợp với chuỗi khuôn hình cận cảnh gương mặt các em (1:14:18 - 1:15:12). Máy quay lần lượt lưu lại những khuôn mặt với các biểu

hiện khác nhau, tạo nên một chuỗi quan sát về những cá thể cùng hiện diện trong một không gian sinh hoạt chung. Việc duy trì thời lượng trên từng khuôn mặt giúp người xem chú ý đến những biểu hiện nhỏ như ánh mắt, nụ cười và cử chỉ, đồng thời nhận ra sự đa dạng trong diện mạo và trạng thái của các em. Ý nghĩa của trường đoạn không nhất thiết nằm ở việc khẳng định một ký ức hay cảm xúc cộng đồng thống nhất, mà ở cách bộ phim dành thời gian quan sát từng cá thể trong mối quan hệ với không gian chung.

Trong *Vào đời* (quay phim Jean-Luc Mello), hành trình Mai đi bộ qua các con phố cũng được triển khai bằng những cảnh quay có thời lượng tương đối dài. Máy quay ghi nhận bước đi của nhân vật trong mối quan hệ với không gian đô thị, để cảnh quan và hoạt động đời thường lần lượt hiện ra trong khuôn hình. Thay vì liên tục cắt dựng nhằm nhấn mạnh diễn biến tâm lý hoặc giải thích trạng thái của Mai, bộ phim duy trì thời gian quan sát, để người xem tự nhận diện những biểu hiện của sự cô đơn, lạc lõng và quá trình tìm kiếm bản thân qua hành động và mối quan hệ giữa nhân vật với môi trường xung quanh. Như vậy, cảnh quay dài trong phim Síu Phạm có thể được xem là một phương thức tổ chức thời gian và sự chú ý của người xem. Khi hạn chế cắt dựng và tiết giảm sự dẫn dắt bằng lời thoại, đạo diễn tạo ra những khoảng thời gian tương đối độc lập cho hình ảnh, hành động và không gian tự bộc lộ ý nghĩa. Cách tổ chức này phù hợp với quan niệm sáng tạo mà bà đã chia sẻ: tập trung vào những yếu tố cốt lõi, sử dụng hình ảnh và ẩn dụ để gợi mở vấn đề, đồng thời dành cho khán giả quyền tự khám phá và hình thành cách diễn giải của riêng mình.

Sự khác biệt trong nghệ thuật quay phim của ba đạo diễn Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm cần được đặt trong mối quan hệ với điều kiện công nghệ và phương thức tổ chức sản xuất của từng thời kỳ. Ở thời kỳ của Bạch Diệp, việc sử dụng máy quay phim nhựa, chủ yếu với một máy quay, cùng

những hạn chế về vật liệu phim, độ nhạy bắt sáng, kinh phí và số lượng đúp quay đã chi phối đáng kể khả năng tổ chức hình ảnh. Các cảnh quay tĩnh, cách chuyển đổi góc máy theo lối cổ điển và những chuyển động máy phụ thuộc vào cần cẩu, xe đẩy hoặc hệ thống đường ray (Dolly, Travelling) trở thành những lựa chọn phổ biến. Sang thế hệ Việt Linh, dù điều kiện thiết bị và kỹ thuật quay phim đã có những thay đổi, công nghệ quay phim nhựa, phương tiện chiếu sáng và hậu kỳ vẫn đặt ra những giới hạn nhất định đối với khả năng thử nghiệm hình ảnh. Trong khi đó, ở các bộ phim của Síu Phạm, máy quay kỹ thuật số nhỏ gọn, hệ thống dựng phim kỹ thuật số và những thiết bị hỗ trợ như Flycam mở rộng đáng kể khả năng ghi hình linh hoạt, giảm chi phí vật liệu và chủ động xử lý hình ảnh trong hậu kỳ, cũng tạo điều kiện cho những thử nghiệm về bố cục, chuyển động và nhịp điệu thị giác. Những thay đổi công nghệ ấy không đơn thuần tạo ra sự khác biệt về chất lượng hình ảnh, mà còn tác động đến tư duy tổ chức khuôn hình, lựa chọn điểm nhìn và phương thức biểu đạt của mỗi đạo diễn.

Nhìn tổng thể, nghệ thuật quay phim trong sáng tác của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm cho thấy những phương thức tổ chức hình ảnh khác nhau, phù hợp với thế giới quan nghệ thuật và định hướng thẩm mỹ của mỗi đạo diễn. Ở Bạch Diệp, quay phim hướng tới tái hiện hiện thực đời sống với bố cục chặt chẽ, độ tương phản sáng - tối giàu biểu cảm và các góc máy ổn định, qua đó làm nổi bật chiều sâu tâm lý cũng như phẩm chất nhân văn của nhân vật. Việt Linh khai thác hình ảnh theo hướng giàu tính tạo hình và biểu tượng, kết hợp linh hoạt giữa ánh sáng, màu sắc, chuyển động máy và điểm nhìn chủ quan để kiến tạo không gian ký ức, không gian cảm xúc và làm nổi bật trải nghiệm nội tâm của người phụ nữ. Trong khi đó, Síu Phạm phát triển một ngôn ngữ quay phim mang tính thể nghiệm, tận dụng ưu thế của máy quay kỹ thuật số với các góc máy đa dạng, chuyển động linh hoạt và những

cảnh quay dài giàu tính chiêm nghiệm. Dù lựa chọn những phương thức biểu đạt khác nhau, cả ba đạo diễn đều xem quay phim là một phương tiện kiến tạo ý nghĩa chứ không chỉ ghi nhận hiện thực. Máy quay không đơn thuần dẫn dắt câu chuyện mà góp phần tổ chức điểm nhìn, điều tiết nhịp điệu cảm xúc và định hình trải nghiệm tiếp nhận của khán giả. Thông qua những lựa chọn về cỡ cảnh, góc máy, chuyển động, ánh sáng, màu sắc và thời lượng cảnh quay, hình ảnh điện ảnh trở thành nơi thế giới nội tâm, ký ức và trải nghiệm giới được biểu đạt bằng chính ngôn ngữ thị giác, góp phần tạo nên dấu ấn phong cách riêng của mỗi đạo diễn.

3.4. Nghệ thuật dựng phim

Nếu tự sự quyết định cách câu chuyện được tổ chức thì dựng phim lại giữ vai trò điều tiết nhịp điệu cảm xúc và định hình trải nghiệm tiếp nhận của người xem. Theo David Bordwell, dựng phim không chỉ đảm nhiệm chức năng liên kết các cảnh quay thành một chỉnh thể liên tục mà còn kiểm soát dòng thông tin, nhịp điệu thời gian và sự chuyển dịch chú ý của khán giả trong quá trình tri nhận bộ phim [4]. Vì vậy, dựng phim không đơn thuần là thao tác kỹ thuật ở giai đoạn hậu kỳ mà là một phương tiện biểu đạt quan trọng của ngôn ngữ điện ảnh.

Trong sáng tác của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm, dựng phim đều được sử dụng để dẫn dắt cảm xúc hơn là tạo cao trào kịch tính. Nhịp dựng nhìn chung tiết chế, các khoảng lặng được kéo dài, chuyển cảnh thường diễn ra mềm mại, tạo điều kiện để người xem đồng hành với trạng thái tâm lý của nhân vật thay vì chỉ theo dõi diễn biến của cốt truyện. Tuy nhiên, mỗi đạo diễn lại lựa chọn một phương thức tổ chức nhịp dựng khác nhau, phản ánh rõ quan niệm nghệ thuật và phong cách sáng tạo riêng.

Bạch Diệp chủ yếu vận dụng kiểu dựng liên tục (continuity editing) quen thuộc của điện ảnh hiện thực cách mạng, bảo đảm mạch truyện rõ ràng

và tính logic của hành động. Các cảnh quay được kết nối theo quan hệ nhân quả chặt chẽ, hạn chế những cú cắt đột ngột hoặc các thủ pháp làm gián đoạn dòng kể. Trong khuôn khổ của lối dựng cổ điển ấy, Bạch Diệp luôn điều chỉnh nhịp điệu bằng cách kéo dài thời lượng của nhiều khuôn hình, đặc biệt ở những khoảnh khắc giàu cảm xúc, để người xem có thời gian quan sát và đồng cảm với đời sống nội tâm của nhân vật.

Trong *Ai giận ai thương*, sau khi Thảo bị người yêu chối bỏ vì mang thai, bộ phim không đẩy bi kịch lên cao bằng những xung đột trực diện mà lựa chọn cách dựng xen kẽ giữa các không gian và nhân vật (32:11 - 39:02). Hình ảnh Thảo lặng lẽ chăm con, Tuấn tất bật chuẩn bị đám cưới với người khác, người mẹ âm thầm dõi theo con gái và đứa trẻ vô tư khóc ngặt được nối tiếp nhau bằng những nhịp cắt chậm, tạo nên một sự đối lập giàu sức gợi giữa hạnh phúc và mất mát, giữa sự vô tâm và nỗi đau. Nhờ cách tổ chức ấy, cảm giác cô độc của Thảo không chỉ được biểu hiện qua diễn xuất mà còn được hình thành từ chính quan hệ giữa các cảnh quay. Ở trường đoạn Thảo tuyệt vọng chạy ra cánh đồng sau cú sốc tình cảm, nhịp dựng tiếp tục được tiết chế (31:41 - 32:09). Những cú cắt thưa, kết hợp với các cảnh toàn kéo dài ghi lại nhân vật nhỏ bé giữa không gian rộng lớn, làm cho cảm giác trống trải và bế tắc được tích tụ từng bước. Bộ phim không sử dụng nhịp dựng nhanh để mô phỏng trạng thái hoảng loạn, mà để nhân vật hiện diện lâu trong khung hình, khiến người xem trực tiếp cảm nhận sức nặng của nỗi đau. Chính sự chậm rãi ấy tạo nên chiều sâu cảm xúc đặc trưng trong phim Bạch Diệp.

Ở *Ngày lễ thánh* (dựng phim: Nguyễn Thị Ninh, Hoàng Tích Chỉ), dựng phim tiếp tục phát huy chức năng điều tiết cảm xúc thông qua việc giữ lại những khoảng dừng sau mỗi biến cố. Sau khi Nhân phát hiện sự thật về cha xứ, bộ phim không chuyển ngay sang diễn biến kế tiếp mà kéo dài những khoảnh khắc nhân vật lặng im, suy sụp, xen kẽ với các hình ảnh nhà thờ và

nghĩa trang (37:00 - 42:00). Những khoảng lặng giữa các cảnh vừa làm chậm nhịp kể vừa tạo điều kiện để cảm giác khủng hoảng tinh thần lan tỏa, biến quá trình nhận thức của nhân vật thành một trải nghiệm cảm xúc của người xem.

Có thể thấy, trong phim Bạch Diệp, dựng phim trước hết phục vụ tính liên tục của câu chuyện, nhưng đồng thời luôn hướng tới việc kiến tạo một nhịp điệu giàu chất trữ tình. Các mối quan hệ giữa cảnh quay được tổ chức mạch lạc, tiết chế, tạo nên dòng cảm xúc âm thầm nhưng bền bỉ, phù hợp với thế giới quan nhân văn và khuynh hướng hiện thực của đạo diễn. Nhịp dựng vì thế giúp duy trì tính logic của tự sự đồng thời góp phần khắc họa chiều sâu tâm lý và phẩm giá của những nhân vật nữ trong bối cảnh lịch sử và đời sống thường nhật.

Trong phim Việt Linh, dựng phim trở thành phương tiện tổ chức dòng cảm xúc và ký ức của nhân vật. Nhịp dựng được tiết chế, các chuyển cảnh diễn ra mềm mại, tạo nên sự đan xen tự nhiên giữa hiện tại, hồi ức, tưởng tượng và giấc mơ. Thời gian điện ảnh vì thế vận động theo logic của tâm lý hơn là theo trình tự sự kiện, đưa người xem tiếp cận thế giới nội tâm của nhân vật từ góc nhìn chủ quan. *Mê Thảo - Thời vang bóng* (dựng phim: Cẩm Vân - Thủy Chung) là ví dụ tiêu biểu cho cách xử lý này. Sau khi Cam ném pho tượng gỗ xuống sông, bộ phim chuyển sang cảnh cô mơ thấy mình trở thành cô dâu của cậu chủ Nguyễn. Ranh giới giữa thực và mộng gần như bị xóa nhòa bởi những chuyển cảnh liên tục, khiến giấc mơ hiện lên như sự tiếp nối của dòng cảm xúc đang dâng trào. Hình ảnh những pho tượng phủ vải trắng xuất hiện giữa khung cảnh hạnh phúc rồi ngay lập tức được nối bằng cảnh Cam tỉnh giấc trong chiếc rọ thả trôi trên sông (1:24:01 - 1:26:55). Nhịp dựng ấy làm cho giấc mơ và hiện thực va chạm trực tiếp, đồng thời khắc sâu cảm giác bi kịch khi khát vọng yêu thương chỉ có thể tồn tại trong tưởng tượng.

Trong *Dấu ấn của quỷ*, quá trình chuyển dịch giữa hiện thực và mộng tưởng cũng được triển khai bằng cách dựng giàu tính liên tưởng. Khi cô gái quỷ dõi theo đoàn thuyền rước dâu, hình ảnh đám cưới trong mơ của chính cô nhanh chóng nối tiếp mà không có sự phân định rạch ròi. Sau khoảnh khắc ngắn ngủi ấy, bộ phim trở lại thực tại với hình ảnh những đám lục bình lững lờ trên mặt nước (13:40 - 14:44). Sự tương phản được tạo nên từ chính nhịp dựng giúp cảm giác hụt hẫng lan tỏa mạnh mẽ hơn bất kỳ lời thoại nào, đồng thời diễn tả sự mong manh của hạnh phúc và thân phận lênh đênh của người phụ nữ.

Đến *Chung cư*, trong phân đoạn từ 34:06 đến 41:08, Việt Linh sử dụng thủ pháp dựng đan xen giữa ba lớp hình ảnh: hiện tại của chuyến trở lại chiến khu xưa của ông Thậm cùng đoàn cựu chiến binh; sinh hoạt tại khu chung cư, nơi Minh Ly đang dạy học cho bọn trẻ và người thương binh bất ngờ phát bệnh do di chứng chiến tranh; những hồi ức về bom đạn, sự hi sinh và những gian khổ của người lính trong kháng chiến. Sự chuyển đổi liên tục giữa các lớp cảnh tạo nên một cấu trúc dựng mang tính liên tưởng, đặt ký ức chiến tranh trong mối quan hệ trực tiếp với đời sống hậu chiến. Quá khứ không xuất hiện như một hồi tưởng tách biệt, khép kín, mà được khơi gợi từ những tình huống cụ thể của hiện tại, khi những tổn thương thể chất và tinh thần vẫn tiếp tục tác động đến đời sống con người. Đặc biệt, việc đặt cảnh sinh hoạt bình thường của Minh Ly và bọn trẻ bên cạnh những hình ảnh dữ dội của chiến tranh tạo ra sự tương phản về không gian, thời gian và sắc thái cảm xúc. Nhịp dựng đan xen khiến các lớp thời gian liên tục soi chiếu lẫn nhau, qua đó nhấn mạnh tính dai dẳng của di chứng chiến tranh và những mất mát chưa thể khép lại. Cách dựng này cho thấy mối quan tâm của Việt Linh đối với thân phận con người trong hoàn cảnh hậu chiến, đồng thời thể hiện khuynh hướng tổ

chức tự sự bằng dòng hồi ức và liên tưởng tâm lý thay vì chỉ tuân theo trình tự thời gian tuyến tính.

Ở *Gánh xiếc rong*, trong trường đoạn từ 27:52 đến 33:25, Việt Linh sử dụng thủ pháp dựng đan xen giữa những cảnh hiện thực về hoạt động biểu diễn của gánh xiếc (biến chiếc gùi không trở nên đầy gạo); cảnh sống đói nghèo, cơ cực của dân làng và gia đình cậu bé Đác với những hình ảnh thuộc về giấc mơ của nhân vật. Ở lớp cảnh hiện thực, việc gánh xiếc biểu diễn biến hóa ra gùi gạo trong sự ngạc nhiên của người xem, đặc biệt là Đác, cùng hình ảnh cuộc sống thiếu thốn của người dân và gia đình Đác, cho thấy cái đói đang chi phối trực tiếp đời sống con người. Xen vào đó là giấc mơ Đác hóa phép để có gạo, rồi chiếc gùi bất ngờ bay đi, thể hiện khát vọng thoát khỏi cảnh thiếu ăn bằng một phép màu. Sự chuyển đổi giữa hiện thực và giấc mơ tạo nên một nhịp điệu dựng giàu tính liên tưởng, đồng thời đặt cạnh nhau hai trạng thái đối lập: một bên là thực tại khắc nghiệt, bên kia là thế giới tưởng tượng hồn nhiên của đứa trẻ đang khao khát được no đủ. Đáng chú ý, giấc mơ ấy được đặt trong tương quan với lời cảnh báo của già làng: “Có làm thì mới có ăn... Không có phép lạ nào cả, con đừng tin!”. Lời thoại tạo ra một điểm tựa hiện thực, làm rõ khoảng cách giữa ước mơ của Đác và những điều kiện sống mà em đang phải đối mặt. Bằng cách đan xen các lớp cảnh, Việt Linh không chỉ khắc họa tâm lý và trí tưởng tượng của một đứa trẻ nghèo đói, mà còn gợi ra nỗi khát khao về một cuộc sống đủ đầy, đồng thời đặt vấn đề về niềm tin vào phép màu trước những nhọc nhằn của đời sống. Cách dựng này cho thấy xu hướng kết hợp hiện thực với yếu tố tưởng tượng, sử dụng sự chuyển đổi giữa các bình diện hình ảnh để biểu đạt trạng thái tâm lý và mở rộng ý nghĩa xã hội của câu chuyện. Có thể thấy, dựng phim trong điện ảnh Việt Linh góp phần hình thành một cấu trúc thời gian giàu tính tâm lý, nơi ký ức, hiện thực và cảm xúc luôn đan xen. Nhịp dựng chậm cùng những chuyển

cảnh giàu tính liên tưởng đưa người xem tiến gần hơn tới thế giới nội tâm của nhân vật. Dòng cảm xúc nhờ vậy được tích tụ tự nhiên, tạo nên sắc thái trữ tình và chiều sâu tâm lý trở thành dấu ấn nổi bật trong phong cách của đạo diễn.

Ở Síu Phạm, dựng phim không còn giữ chức năng chủ yếu là liên kết các sự kiện theo quan hệ nhân quả, mà trở thành phương thức tổ chức nhịp điệu và cảm giác của tác phẩm; có thể gọi là cách dựng phân mảnh. Chịu ảnh hưởng của điện ảnh nghệ thuật châu Âu, đặc biệt là tinh thần điện ảnh hiện đại và Làn sóng mới Pháp, các bộ phim của bà vận hành theo logic liên tưởng nhiều hơn logic tự sự. Các trường đoạn thường được ngắt ở những điểm chưa hoàn tất về mặt ngữ nghĩa, tạo ra những khoảng trống để người xem tự kết nối các lớp hình ảnh, ký ức và cảm xúc. Dựng phim vì thế không chỉ điều khiển việc kể chuyện mà còn kiến tạo một trải nghiệm thẩm mỹ, nơi cảm xúc được dẫn dắt bởi tiết tấu, sự lặp lại và những liên tưởng thị giác.

Điều này thể hiện rõ trong *Căn phòng của mẹ* (dựng phim: Jean-Luc Mello, Julie Béziau), khi bộ phim được chia thành những chương nhỏ với các nhan đề như *Món quà*, *Giận dữ*, *Công việc*, *Kiểm soát*, *Mong manh*, *Thành công*... Những tiêu đề ấy không đánh dấu các bước phát triển của cốt truyện theo nghĩa thông thường mà giống những "khổ thơ", mỗi phần gợi lên một trạng thái cảm xúc hay một ý niệm hơn là một biến cố. Việc xuất hiện xen kẽ của nhân vật chú hề giữa các trường đoạn càng làm gián đoạn mạch tự sự, tạo nên hiệu ứng giễu nhại và phản tư, đồng thời nhắc người xem luôn ý thức về tính trình diễn của điện ảnh. Các cú cắt dựng nhiều khi diễn ra đột ngột, chuyển từ hiện thực sang tưởng tượng hoặc từ một không gian sang một không gian khác mà không cần giải thích, gợi nhớ tinh thần *jump-cut* (dựng nhảy) của Làn sóng mới Pháp. Tuy nhiên, ở Síu Phạm, những cú cắt này không nhằm tạo cảm giác đứt gãy hay nổi loạn về hình thức, mà hướng tới

việc giải phóng dòng liên tưởng, khiến bộ phim vận hành như một chuỗi cảm giác và ký ức đang tự do trôi chảy.

Ở *Đó hay đây*, dựng phim làm mờ ranh giới giữa hư cấu và phi hư cấu. Những hình ảnh sinh hoạt đời thường của ngôi làng ven biển, những đoạn quan sát gần với phim tài liệu và những khoảnh khắc siêu thực được đặt cạnh nhau mà không có sự chuyển tiếp rõ ràng. Các lớp thời gian và không gian chồng lấn thông qua dựng phim, khiến người đã khuất có thể xuất hiện trong cùng một bữa cơm với người đang sống, còn ký ức và hiện tại cùng tồn tại trong một dòng chảy điện ảnh thống nhất. Sự liền mạch về cảm giác thay thế cho sự liền mạch của cốt truyện, đưa người xem vào trạng thái tiếp nhận trực giác nhiều hơn là suy luận logic.

Đến *Con đường trên núi*, dựng phim tiếp tục phát huy tính chất mở khi kết hợp các hình ảnh quan sát đời sống vùng cao với những trường đoạn mang tính siêu thực. Những cảnh quay phong cảnh, gương mặt học sinh hay sinh hoạt bản địa không được sắp xếp để kể một hành trình theo trình tự thời gian, mà giống như những mảnh ký ức được đặt cạnh nhau, tạo nên nhịp điệu chiêm nghiệm. Việc chuyển từ hiện thực sang tưởng tượng diễn ra rất tự nhiên, không cần những dấu hiệu báo trước, khiến người xem luôn ở trong trạng thái dao động giữa điều nhìn thấy và điều được cảm nhận.

Trong *Vào đời* (dựng phim: Julie Béziau, Linh DN), dựng phim có xu hướng tiết chế hơn nhưng vẫn duy trì cấu trúc liên tưởng. Hành trình của Mai không được nhấn mạnh bằng những bước ngoặt kịch tính, mà được hình thành từ chuỗi những khoảnh khắc đời thường được ghép nối theo cảm xúc. Những cảnh nhân vật lang thang giữa thành phố, những hồi tưởng về gia đình và những hình ảnh cha mẹ đã khuất được đặt xen kẽ trong cùng dòng thời gian điện ảnh, tạo cảm giác quá khứ luôn hiện diện trong hiện tại. Nhờ vậy,

bộ phim không chỉ kể câu chuyện trưởng thành của một cô gái trẻ mà còn tái hiện quá trình ký ức liên tục can dự vào việc hình thành căn tính cá nhân.

Nhìn tổng thể, dựng phim trong sáng tác của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm phản ánh ba định hướng thẩm mỹ khác nhau nhưng đều góp phần bộc lộ thế giới nội tâm của nhân vật nữ. Bạch Diệp sử dụng nhịp dựng tương đối mạch lạc, tiết chế, kết hợp giữa tính liên tục của tự sự cổ điển với những điểm nhấn montage nhằm tăng cường chiều sâu tâm lý và sức biểu cảm của hình ảnh. Việt Linh tổ chức dựng phim theo dòng cảm xúc và ký ức, tạo nên sự đan xen giữa hiện thực và hồi ức, giữa mộng tưởng và đời sống, qua đó khắc họa những chuyển động tinh vi của đời sống tinh thần. Trong khi đó, Síu Phạm đẩy dựng phim đến gần cấu trúc của thơ, phá vỡ tính liên tục của thời gian và cốt truyện bằng những mảnh ghép liên tưởng, nhịp điệu mở và sự kết hợp linh hoạt giữa hình ảnh, âm thanh, hư cấu và tư liệu. Dù lựa chọn những phương thức dựng phim khác nhau, cả ba đạo diễn đều xem dựng phim như một phương tiện kiến tạo ý nghĩa và trải nghiệm cảm xúc, góp phần định hình phong cách tác giả.

Bảng 01 - So sánh dựng phim trong 3 trường đoạn phim của 3 đạo diễn

Đạo diễn - phim	**Trường đoạn tiêu biểu**	**Đặc điểm dựng phim**	**Hiệu quả**
Bạch Diệp - *Ai giận ai thương* (1982)	Trong khi Tuấn vui vẻ chuẩn bị đám cưới với người khác, Thảo chăm con, cho con ăn nhưng đứa trẻ khóc ngằn ngặt không nín; Thảo ôm con khóc, bát cơm chỏng chơ (24:25 - 28:43)	Dựng liên tục, nhịp cắt chậm; xen kẽ các không gian và nhân vật để tạo quan hệ đối lập giữa hạnh phúc và mất mát. Ở đoạn cuối, các cú cắt thưa kết hợp với khuôn hình cận cảnh bát cơm kéo dài.	Dựng phim duy trì mạch kể rõ ràng nhưng đồng thời tích tụ cảm xúc, làm nổi bật cảm giác cô đơn và chiều sâu tâm lý của nhân vật.
Việt Linh - *Mê Thảo - Thời vang bóng* (2002)	Cam ném pho tượng gỗ xuống sông → mơ thấy mình trở thành cô dâu → tỉnh lại bị bỏ rọ trôi sông (1:24:01 - 1:26:55)	Dựng đan xen giữa hiện thực và giấc mơ, sử dụng các chuyển cảnh giàu liên tưởng. Hình ảnh pho tượng phủ vải trắng được đặt giữa cảnh mộng rồi chuyển sang hình ảnh Cam tỉnh giấc.	Thời gian điện ảnh vận động theo dòng cảm xúc và tâm lý, làm mờ ranh giới giữa thực và mộng; đây là đặc điểm quan trọng trong phong cách của Việt Linh.
Síu Phạm - *Đó hay đây* (2011)	Trường đoạn đám giỗ buổi tối ở nhà hai vợ chồng già với nhiều nhân vật tham dự, có cả linh hồn những người đã khuất - bà mẹ, người chồng cũ, cô con gái nhỏ. Mọi người cùng ngồi ăn uống và trò chuyện. Chỉ mình ông chồng ngoại quốc nhìn thấy linh hồn và	Dựng phân mảnh, các cú cắt chuyển đột ngột giữa hiện thực và tưởng tượng, giản lược thời gian và để các nhân vật lần lượt biến mất.	Làm suy yếu tính liên tục của cốt truyện để ưu tiên nhịp điệu, liên tưởng và cảm giác. Dựng phim trở thành phương thức tạo cấu trúc mở, đặc trưng cho phong cách thể nghiệm của Síu Phạm.

3.5. Âm thanh trong phim

Trong sáng tác của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm, âm thanh không chỉ hỗ trợ hình ảnh mà còn tham gia trực tiếp vào việc kiến tạo cảm xúc và diễn ngôn nghệ thuật. Ba thành tố cơ bản của âm thanh điện ảnh - lời thoại, tiếng động và âm nhạc - được sử dụng như những phương tiện biểu đạt đời sống nội tâm, góp phần dẫn dắt nhịp điệu tự sự và mở rộng chiều sâu tâm lý của nhân vật. Thay vì khai thác âm thanh theo hướng tạo cao trào hay gây hiệu ứng mạnh, cả ba đạo diễn đều có xu hướng tiết chế, ưu tiên những giai điệu trữ tình, tiếng động đời thường và khoảng lặng có chủ đích. Cách tổ chức âm thanh này tạo nên một không gian cảm xúc lắng sâu, nơi người xem bên cạnh việc theo dõi câu chuyện còn cảm nhận được những chuyển động tinh vi trong thế giới tinh thần của nhân vật, đặc biệt là nhân vật nữ.

Trong các bộ phim của Bạch Diệp, âm thanh được tổ chức theo tinh thần hiện thực, gắn chặt với không gian đời sống và nhịp điệu sinh hoạt của nhân vật. Lời thoại mang tính tự nhiên, giàu sắc thái khẩu ngữ, phản ánh đúng tâm lý và hoàn cảnh xã hội của con người thời chiến và hậu chiến. Bên cạnh chức năng truyền đạt thông tin, nhiều câu thoại còn trở thành nơi nhân vật bộc lộ trực tiếp những giằng xé nội tâm. Những lời như "Em khổ lắm" trong *Ai giận ai thương* hay *Người về đồng cói* được lặp lại nhiều lần không chỉ diễn tả nỗi đau của một cá nhân mà còn gợi lên tiếng nói chung của những người phụ nữ phải gánh chịu nhiều bất hạnh trong cuộc sống. Tiếng động trong phim của Bạch Diệp chủ yếu xuất phát từ môi trường hiện thực: tiếng trẻ khóc, tiếng mưa, tiếng bước chân, tiếng lao động hay những âm thanh quen thuộc của làng quê. Những điểm nhấn âm thanh như tiếng chuông nhà thờ vang lên điểm xuyết ở những thời điểm quan trọng trong *Ngày lễ thánh* (nhạc sĩ: Trọng Bằng; âm thanh: Thế Hồng Mai)… Các chi tiết âm thanh này góp phần tạo nên tính chân thực của không gian điện ảnh, đồng thời làm nổi bật trạng thái

tâm lý nhân vật. Trong *Ai giận ai thương* (âm nhạc: Nguyễn Đình Tấn; âm thanh: Nguyễn Huy Căn), tiếng khóc dai dẳng của đứa trẻ, tiếng mưa rơi hay sự tĩnh lặng trong căn nhà nhỏ khiến cảm giác cô độc và bế tắc của Thảo trở nên ám ảnh hơn bất kỳ lời thoại nào.

Âm nhạc trong phim của Bạch Diệp thường khai thác chất liệu dân ca và ca khúc quen thuộc, tạo nên sự cộng hưởng giữa cảm xúc cá nhân với ký ức văn hóa cộng đồng. Đặc biệt, bà nhiều lần sử dụng phương pháp dựng song song giữa âm nhạc và hình ảnh để tạo hiệu ứng đối lập cảm xúc. Trong *Ai giận ai thương*, bài dân ca *Bèo dạt mây trôi* vang lên khi cảnh chuẩn bị đám cưới của Tuấn được đặt song song với cảnh Thảo lặng lẽ chăm con một mình. Giai điệu da diết không chỉ khắc sâu nỗi cô đơn của nhân vật mà còn tạo nên một bình luận cảm xúc về thân phận người phụ nữ bị bỏ rơi. Còn trong bộ phim *Huyền thoại về người mẹ,* ca khúc chủ đề do nhạc sĩ Phú Quang sáng tác ngân lên da diết ngay từ đầu phim và được lặp lại ở những đoạn nhân vật Hương đứng trước biển. Giai điệu dịu dàng như lời ru của mẹ, cùng với ca từ ý nghĩa: "Ru hời ru, lời ru trăm chiều ruột đau. Ơi à ơi, hóa đá vẫn đợi chờ nhau…". Bài hát như nói hộ nỗi lòng nhân vật người mẹ trong phim đồng thời tô đậm chủ đề tình mẹ và sự thủy chung, với âm hưởng đầy trữ trình, nữ tính và day dứt, để lại ấn tượng khó quên cho khán giả. Âm nhạc vì thế không chỉ minh họa cho hình ảnh mà trở thành một lớp nghĩa giàu tính biểu cảm, góp phần làm nên chất trữ tình đặc trưng trong phim Bạch Diệp.

Trong phim của Việt Linh, âm thanh và âm nhạc góp phần tạo nên không khí giàu chất thơ và khơi gợi chiều sâu cảm xúc của nhân vật. Thay vì nhấn mạnh cao trào, bà thường sử dụng những giai điệu quen thuộc, âm thanh môi trường và khoảng lặng để dẫn dắt người xem đi vào dòng hồi ức và suy tư. Trong *Chung cư* (nhạc sĩ Phú Quang), tiếng đàn và ca khúc *Đêm đông* vang lên trong cảnh Minh Ly đứng một mình trên tầng thượng khu tập thể cũ,

gợi lại hoài niệm về một thời đã mất và làm nổi bật cảm giác cô đơn, chông chênh của nhân vật. Âm nhạc ở đây không chỉ tạo bầu không khí mà còn giúp kết nối quá khứ với hiện tại. Ở *Mê Thảo - thời vang bóng* (nhạc sĩ Văn Dung), tiếng đàn và những làn điệu ca trù xuất hiện nhiều lần như một phần của không gian văn hóa truyền thống. Trường đoạn Tam và cô Tơ cùng trình diễn ca trù không đơn thuần tái hiện một sinh hoạt nghệ thuật mà còn phản ánh tâm trạng của nhân vật và không khí lụi tàn của một giai đoạn lịch sử. "Cuộc diễn tấu được thể hiện khít chặt, chính xác; toát lên ý nghĩa bi thảm sâu xa của tấn tuồng Mê thảo, làm nổi bật giá trị tư tưởng cùng đặc sắc văn hóa của tác phẩm, đồng thời chiếu sáng tinh hoa ca trù dân tộc" [32, tr.79]. Âm nhạc hòa quyện với nhịp dựng chậm và những khung hình giàu tính tạo hình, tạo nên cảm giác vừa đẹp vừa buồn, góp phần khắc họa bi kịch của những con người đang sống giữa quá khứ và hiện tại.

Việt Linh cũng sử dụng khoảng lặng một cách tiết chế. Sau những biến cố quan trọng, bà thường để nhân vật ở trong trạng thái im lặng hoặc chỉ còn lại tiếng gió, tiếng nước, tiếng bước chân... Những khoảng lặng ấy giúp cảm xúc được kéo dài, đồng thời tạo không gian để người xem tự cảm nhận thay vì được giải thích bằng lời thoại. Nhờ vậy, âm thanh trong phim của Việt Linh luôn gắn với đời sống tinh thần của nhân vật, góp phần tạo nên chất trữ tình và chiều sâu tâm lý đặc trưng trong phong cách của bà.

Trong điện ảnh của Síu Phạm, âm thanh và âm nhạc không chỉ đồng hành với hình ảnh mà còn giữ vai trò định hình nhịp điệu và cấu trúc cảm xúc của bộ phim. Yếu tố lời thoại trong phim được tiết chế tối đa, không nặng về tính thông tin mà thể hiện những chiêm nghiệm, triết lý của nhân vật. Síu Phạm nêu quan điểm như sau: "Đối thoại được tinh giản đến mức tối thiểu. Hình ảnh được chú trọng đặc biệt, loại bỏ hoàn toàn sự dư thừa thông tin

thông qua lời nói. Trong bối cảnh thiếu vắng đối thoại, âm thanh và âm nhạc trở thành những yếu tố quan trọng hàng đầu" (*phỏng vấn riêng với NCS*).

Đặc biệt có rất nhiều đoạn các nhân vật đọc thơ hoặc những đoạn thoại có tiết tấu như thơ. Trong phim *Con đường trên núi* (âm thanh: Frankc Desmoulins) có những đoạn thoại như:

"Tôi kể về tình yêu,
Vầng trăng thủy chung mù lòa,
Lặng lẽ trôi vào tâm tưởng,
Không lời,
Chỉ ngọt ngào trong bóng dáng chở che." (1:15:20 - 1:15:35)

Và lời cô bé Mây nói trước đó: "Đây là bài thơ về tình yêu, nhưng chúng ta lại không hiểu tình yêu là gì?" (1:07:03 - 1:07:05). Mỗi bộ phim của bà gọi ra một thế giới khác với thế giới hiện thực, và sự giao thoa của chúng chính là âm vang mang tính thơ ca.

Nhiều tác phẩm của Síu Phạm được xây dựng từ cảm hứng âm nhạc. Như đạo diễn từng chia sẻ: "Tất cả những phim tôi làm đều dựa trên âm nhạc cả. Nhiều khi mình quay một cảnh rất dài chỉ để miêu tả cái sự nghe âm nhạc có thể của Bach, của Schubert…" [93]. Chính vì vậy, nhiều trường đoạn trong phim vận động theo nhịp điệu của một bản nhạc hơn là theo logic của cốt truyện. Những cảnh quay kéo dài, ít lời thoại, được nâng đỡ bởi các tác phẩm của Bach, Schubert hay những bản giao hưởng cổ điển, tạo nên cảm giác lắng đọng và chiêm nghiệm về tuổi già, ký ức, sự cô đơn và cái chết.

Trong *Căn phòng của mẹ* (âm nhạc: Jamasp Jhabvala), trường đoạn người đàn ông cụt chân nhảy múa trên nền nhạc cổ điển giữa bối cảnh dòng sông và con tàu chở hàng đi qua là một ví dụ tiêu biểu (1:16 - 2:50). Hình ảnh ấy không nhằm kể một sự kiện mà gợi nên một trạng thái tinh thần: giữa hiện thực còn nhiều thiếu thốn, nhân vật vẫn giữ được sự bình thản và niềm vui

sống. Nhạc cổ điển ở đây không làm tăng kịch tính mà tạo khoảng cách với hiện thực, mở ra một không gian giàu chất thơ, nơi người xem cảm nhận được vẻ đẹp của sự an nhiên hơn là bi kịch của số phận.

Trong *Đó hay đây*, âm nhạc tiếp tục trở thành động lực tổ chức hình ảnh. Cảnh người đàn ông kéo đàn violin (tưởng tượng) bằng chính những đường gân trên cổ trong phòng tắm, trên nền bản *Cello Suite No.1* của Johann Sebastian Bach, là một trong những trường đoạn giàu tính biểu tượng nhất (5:37 - 6:33). Âm nhạc không được xác định rõ là vang lên trong không gian thực hay chỉ tồn tại trong cảm nhận của nhân vật, khiến ranh giới giữa hiện thực và tưởng tượng trở nên mờ nhòe. Chi tiết "kéo đàn bằng gân cổ" vừa mang sắc thái hài hước, vừa gợi cảm giác siêu thực, phản ánh quan niệm của Síu Phạm về điện ảnh như một hình thức biểu đạt giàu tính liên tưởng, nơi hình ảnh và âm thanh cùng tạo nên những tầng nghĩa vượt khỏi logic thông thường.

Đến *Con đường trên núi*, âm nhạc tiếp tục giữ vai trò kiến tạo cảm xúc và nhịp điệu của hành trình. Bên cạnh các bản nhạc cổ điển, đạo diễn bất ngờ đưa ca khúc *Hát mãi khúc quân hành* vào những cảnh quay phong cảnh hùng vĩ của vùng núi phía Bắc. Sự kết hợp giữa giai điệu quen thuộc với những hình ảnh thiên nhiên khoáng đạt và các nhân vật đang trên hành trình khám phá tạo nên một sắc thái hoài niệm, đồng thời mở rộng ý nghĩa của chuyến đi như một cuộc phiêu lưu nhân bản. Âm nhạc vì thế không đơn thuần minh họa cho hình ảnh mà góp phần tạo nên giọng điệu đặc trưng của bộ phim, nơi hiện thực luôn được nhìn bằng một cảm quan thi vị và giàu chất thơ.

Tóm lại, âm thanh trong điện ảnh của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm không chỉ đảm nhiệm chức năng minh họa cho hình ảnh mà trở thành một thành tố quan trọng trong việc kiến tạo phong cách. Tuy cùng hướng tới việc mở rộng chiều sâu cảm xúc và đời sống nội tâm của nhân vật, mỗi đạo

diễn lại có những lựa chọn riêng về lời thoại, tiếng động và âm nhạc. Bạch Diệp khai thác lời thoại giàu tính đời thường kết hợp với âm nhạc và ca khúc quen thuộc để khắc họa những trải nghiệm của người phụ nữ trong bối cảnh chiến tranh và hậu chiến. Việt Linh sử dụng âm thanh theo hướng giàu tính biểu cảm, kết hợp giữa lời thoại, khoảng lặng và các loại hình âm nhạc truyền thống như ca trù, đàn tranh, cùng những ca khúc trữ tình để tạo nên không gian ký ức và chiều sâu tâm lý. Trong khi đó, Síu Phạm xây dựng một thế giới âm thanh giàu tính thể nghiệm, nơi nhạc cổ điển, âm thanh môi trường và thoại tiết chế được tổ chức như một phần của cấu trúc điện ảnh, góp phần tạo nên nhịp điệu giàu chất thơ và xóa nhòa ranh giới giữa hiện thực với tưởng tượng. Sự khác biệt trong cách xử lý âm thanh cho thấy đây không chỉ là yếu tố kỹ thuật mà còn là phương tiện biểu đạt tư tưởng nghệ thuật, góp phần định hình cái nhìn của mỗi đạo diễn về con người, cuộc sống và trải nghiệm giới.

Khảo sát các phương diện tự sự, điểm nhìn, dàn cảnh, quay phim, dựng phim và âm thanh cho thấy phong cách của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm được kiến tạo từ sự thống nhất giữa tư duy nghệ thuật và ngôn ngữ điện ảnh. Những lựa chọn về hình thức không chỉ tổ chức cấu trúc tác phẩm mà còn phản ánh cách mỗi đạo diễn nhìn nhận con người, lịch sử và trải nghiệm của người phụ nữ. Chính sự tương tác hữu cơ giữa nội dung tư tưởng và phương thức biểu đạt đã tạo nên dấu ấn sáng tạo riêng của từng người.

BẢNG 02. ĐỐI CHIẾU ĐẶC ĐIỂM PHONG CÁCH CỦA BA ĐẠO DIỄN

Bình diện	Bạch Diệp	Việt Linh	Síu Phạm
Bối cảnh hình thành phong cách	Điện ảnh cách mạng trong thời kỳ chiến tranh và những năm đầu sau thống nhất đất nước; điều kiện sản xuất của nền điện ảnh bao cấp.	Trải nghiệm chiến tranh, đào tạo điện ảnh ở nước ngoài, bối cảnh hậu chiến và những biến chuyển xã hội trong thời kỳ Đổi mới.	Trải nghiệm di cư; hoạt động nghệ thuật và làm phim trong môi trường xuyên quốc gia, điện ảnh độc lập.
Thế giới quan nghệ thuật	Quan tâm đến con người trong mối quan hệ với lịch sử, cộng đồng, gia đình và những biến động của đời sống xã hội.	Quan tâm đến đời sống nội tâm, ký ức, những tổn thương và lựa chọn cá nhân trong các hoàn cảnh xã hội cụ thể.	Nhìn nhận con người trong quan hệ với ký ức, sự dịch chuyển, căn tính và những trải nghiệm sống giữa các không gian văn hóa.
Diễn ngôn giới	Khắc họa người phụ nữ trong các vai trò gia đình, xã hội và lịch sử; chú trọng phẩm chất đạo đức, tình mẫu tử, sự hi sinh và đời sống nội tâm.	Khắc họa người phụ nữ qua cảm xúc, tổn thương, khát vọng cá nhân và quá trình tự nhận thức trong những hoàn cảnh xã hội cụ thể.	Khảo sát trải nghiệm của chủ thể nữ trong quan hệ với căn tính và bối cảnh xuyên văn hóa; làm mờ ranh giới nhị nguyên giới.
Kiểu tự sự	Chủ yếu theo mô hình tự sự cổ điển, với trình tự sự kiện tương đối rõ ràng và quan hệ nhân quả dễ nhận diện.	Có xu hướng tổ chức tự sự theo đặc trưng của điện ảnh nghệ thuật, chú trọng diễn biến tâm lý, ký ức, sự mơ hồ và những liên kết phi tuyến tính.	Tự sự có xu hướng phân mảnh và giàu tính ẩn dụ; chú trọng ý tưởng và cấu trúc tư tưởng của bộ phim.
Điểm nhìn	Kết hợp điểm nhìn quan sát với điểm nhìn gắn với trải nghiệm của nhân vật; ở một số tác phẩm, điểm nhìn được tổ chức gần hơn với đời sống và tâm lý nhân vật nữ.	Thường tổ chức điểm nhìn gắn với ký ức, cảm xúc và trạng thái nhận thức của nhân vật, đặc biệt là nhân vật nữ.	Đa điểm nhìn; không lệ thuộc vào điểm nhìn chủ quan của nhân vật để dẫn dắt tiếp nhận.
Dàn cảnh và không gian	Không gian hiện thực, gắn với sinh hoạt gia đình, lao động và cộng đồng; chú trọng các chi tiết đời sống và môi trường xã hội cụ thể.	Không gian giàu tính biểu cảm, kết hợp môi trường hiện thực với không gian ký ức, tâm lý và các yếu tố biểu tượng.	Không gian được tổ chức có chủ ý, kết hợp bối cảnh đời sống với các yếu tố tạo hình, ẩn dụ và trình diễn.
Quay phim	Quay phim theo hướng hiện thực, bố cục rõ ràng, chuyển động máy tiết chế; chú trọng quan sát nhân	Sử dụng ánh sáng, màu sắc, bố cục và chuyển động máy để biểu đạt ký ức, cảm xúc và trạng	Sử dụng máy quay linh hoạt, góc máy và thời lượng khuôn hình có chủ ý; duy trì vị trí quan sát,

	vật và không gian đời sống.	thái tâm lý; kết hợp tính hiện thực và biểu tượng.	tạo khoảng cách với nhân vật; có những cảnh quay dài và cách ghi hình gần với quan sát tài liệu.
Dựng phim	Chủ yếu theo nguyên tắc dựng liên tục, bảo đảm mạch kể rõ ràng và quan hệ nhân quả; nhịp dựng thường chậm, có những khoảng dừng để tích tụ cảm xúc.	Kết hợp các lớp thời gian, dựng đan xen hiện tại với hồi ức, giấc mơ và tưởng tượng; sử dụng liên kết hình ảnh theo dòng cảm xúc và liên tưởng tâm lý.	Dựng phân mảnh; tổ chức các đoạn phim theo quan hệ ý tưởng, ẩn dụ và liên tưởng; tinh giản những yếu tố tự sự không thiết yếu, tạo cấu trúc mở cho quá trình tiếp nhận.
Âm thanh	Chú trọng lời thoại đời thường, âm thanh môi trường và âm nhạc gắn với bối cảnh sinh hoạt; góp phần tạo dựng tính hiện thực và sắc thái cảm xúc của cảnh phim.	Kết hợp lời thoại, âm thanh môi trường, âm nhạc và khoảng lặng để tổ chức nhịp điệu tâm lý; chú ý sử dụng âm nhạc truyền thống trong việc tạo dựng không khí và ý nghĩa văn hóa.	Tinh giản lời thoại, chú trọng âm thanh và âm nhạc như những thành tố biểu đạt độc lập tương đối; âm nhạc cổ điển
TỔNG HỢP			
Bình diện tổng hợp	**Bạch Diệp**	**Việt Linh**	**Síu Phạm**
Mô thức thi pháp nổi bật	Tự sự cổ điển; điểm nhìn kết hợp giữa quan sát và trải nghiệm nhân vật; dàn cảnh và quay phim mang tính hiện thực; dựng liên tục, nhịp điệu tương đối chậm. Âm thanh đời sống.	Tự sự tâm lý nghệ thuật; điểm nhìn gắn với trải nghiệm chủ quan; quay phim giàu biểu cảm; dựng đan xen hiện thực, ký ức và biểu tượng. Âm nhạc truyền thống.	Tự sự nghệ thuật mang tính thử nghiệm và liên tưởng; điểm nhìn quan sát tạo khoảng cách; quay phim linh hoạt; dựng theo liên kết ý tưởng; âm thanh có tính biểu đạt riêng; âm nhạc cổ điển.
Nguyên tắc tổ chức nổi bật	Tổ chức hiện thực lịch sử - xã hội từ cảm hứng nhân văn, chú trọng trải nghiệm và đời sống của con người, đặc biệt là người phụ nữ; thể hiện phẩm chất anh hùng qua những quan hệ và tình huống đời thường.	Kết hợp hiện thực với yếu tố trữ tình và biểu tượng; tổ chức hình thức điện ảnh nhằm biểu đạt đời sống nội tâm, ký ức và trải nghiệm chủ quan của nhân vật nữ.	Tinh giản phương tiện biểu đạt, tập trung vào ý tưởng và những yếu tố cốt lõi; sử dụng hình ảnh ẩn dụ, khoảng cách quan sát và cấu trúc mở để khơi gợi tư duy, sự tham gia diễn giải của khán giả.
Mô hình phong cách khái quát	Hiện thực - nhân văn	Tâm lý - biểu tượng	Thể nghiệm - liên tưởng

Tiểu kết chương 3

Chương 3 đã khảo sát hệ thống thi pháp điện ảnh như phương thức hiện thực hóa thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới trong sáng tác của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm. Qua các phương diện tự sự, điểm nhìn, dàn cảnh, hình ảnh, âm thanh, có thể nhận thấy mỗi đạo diễn đều lựa chọn những giải pháp nghệ thuật riêng để tổ chức trải nghiệm điện ảnh và biểu đạt tư tưởng sáng tác. Những lựa chọn về thi pháp không tồn tại tách rời mà luôn gắn bó chặt chẽ với quan niệm về con người, lịch sử, ký ức và vị thế của người phụ nữ đã được phân tích ở chương 2. Việc đối chiếu giữa thế giới quan nghệ thuật và hệ thống thi pháp cho thấy phong cách của mỗi đạo diễn được hình thành từ sự thống nhất giữa nội dung tư tưởng và hình thức biểu đạt. Ở Bạch Diệp, thi pháp điện ảnh hướng tới cấu trúc tự sự giàu tính hiện thực và cảm hứng nhân văn; ở Việt Linh, ngôn ngữ điện ảnh được tổ chức theo hướng nội tâm, giàu chất thơ và chịu ảnh hưởng của mỹ học hiện đại; trong khi đó, Síu Phạm kiến tạo một thi pháp thể nghiệm, giàu tính hậu hiện đại và xuyên văn hóa, nơi trải nghiệm cá nhân, ký ức và căn tính luôn được đặt trong trạng thái đối thoại. Qua đó, có thể khẳng định thi pháp điện ảnh là cơ chế biểu hiện trực tiếp phong cách sáng tác của ba đạo diễn. Chính sự thống nhất giữa thế giới quan nghệ thuật và hệ thống thi pháp đã tạo nên những phong cách điện ảnh riêng biệt, góp phần thể hiện sự đa dạng các khuynh hướng sáng tác của các đạo diễn nữ gốc Việt trong những bối cảnh lịch sử, văn hóa khác nhau.

PHẦN KẾT LUẬN

Luận án tiếp cận phong cách của ba đạo diễn Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm từ sự kết hợp giữa lý thuyết tác giả, thi pháp điện ảnh và phê bình phim nữ quyền. Phong cách được xem xét trong mối quan hệ với thế giới quan nghệ thuật, bối cảnh lịch sử - văn hóa, trải nghiệm giới và hệ thống lựa chọn hình thức của chủ thể sáng tạo. Với cách tiếp cận này, nghiên cứu không giả định sự tồn tại của một mô hình "phong cách nữ" mang tính phổ quát, đồng thời xem mỗi đạo diễn như một trường hợp sáng tạo độc lập, được hình thành trong những điều kiện lịch sử, văn hóa và môi trường làm phim khác nhau. Qua khảo sát tác phẩm của ba đạo diễn, luận án làm rõ quá trình hình thành và biểu hiện phong cách, đặc biệt là cách thức thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới được chuyển hóa thành ngôn ngữ điện ảnh.

Kết quả nghiên cứu cho thấy thế giới quan nghệ thuật của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm được hình thành từ sự tương tác giữa trải nghiệm cá nhân, bối cảnh lịch sử - văn hóa và điều kiện sáng tạo. Sự khác biệt về hoàn cảnh sống, quá trình hoạt động nghệ thuật và môi trường làm phim tạo nên những cách nhìn riêng về con người, đời sống và trải nghiệm của người phụ nữ.

Ở Bạch Diệp, thế giới quan nghệ thuật gắn với điện ảnh cách mạng, lý tưởng cộng đồng và những biến động của lịch sử dân tộc. Người phụ nữ thường được đặt trong quan hệ với gia đình, cộng đồng và đất nước, gắn với những phẩm chất trách nhiệm, hy sinh và sức chịu đựng. Tuy nhiên, hình tượng nhân vật nữ trong phim của bà không chỉ được xây dựng theo khuôn mẫu anh hùng hay người mẹ lý tưởng. Những khủng hoảng tinh thần, mất mát riêng tư, khát vọng tình cảm và nhu cầu tự quyết của nhân vật cũng được quan tâm. Qua đó, diễn ngôn giới trong phim Bạch Diệp cho thấy sự vận động

từ hình tượng người phụ nữ gắn với lý tưởng chung đến những biểu hiện phong phú hơn của đời sống cá nhân và nội tâm.

Ở Việt Linh, thế giới quan nghệ thuật được định hình qua trải nghiệm chiến tranh, hậu chiến và những chuyển biến của xã hội trong thời kỳ Đổi mới, đồng thời chịu ảnh hưởng từ quá trình tiếp xúc với điện ảnh quốc tế. Sự quan tâm của đạo diễn hướng nhiều hơn đến thân phận cá nhân, ký ức, cảm xúc và những lựa chọn đạo đức trong các hoàn cảnh xã hội cụ thể. Nhân vật nữ thường phải đối diện với những xung đột giữa khát vọng cá nhân và các chuẩn mực, ràng buộc của gia đình, cộng đồng. Thông qua việc khai thác đời sống nội tâm, những tổn thương hậu chiến và sự biến đổi của các giá trị xã hội, Việt Linh kiến tạo diễn ngôn giới giàu tính nhân bản, đặt người phụ nữ vào vị trí chủ thể của trải nghiệm và nhận thức.

Trong trường hợp Síu Phạm, trải nghiệm di cư, quá trình sống và sáng tạo giữa nhiều môi trường văn hóa, cùng hoạt động nghệ thuật xuyên quốc gia góp phần hình thành một thế giới quan mang tính xuyên văn hóa. Những vấn đề về ký ức, thân thể, căn tính, quan hệ gia đình và tự do cá nhân được đặt trong trạng thái đối thoại giữa các kinh nghiệm sống và hệ quy chiếu văn hóa khác nhau. Nhân vật nữ hiện diện qua những lựa chọn cá nhân, trải nghiệm thân thể và quá trình tự nhận thức, vượt ra ngoài các vai trò giới được quy định sẵn. Diễn ngôn giới trong phim của Síu Phạm vì thế mở rộng sang những câu hỏi về bản thể, sự tồn tại và tính đa dạng của căn tính con người. Trường hợp này cũng cho thấy cần đặt phong cách của một đạo diễn gốc Việt trong mối quan hệ với môi trường sáng tạo xuyên văn hóa, thay vì quy chiếu hoàn toàn vào một nền điện ảnh quốc gia.

Trên phương diện thi pháp điện ảnh, luận án cho thấy phong cách của mỗi đạo diễn được biểu hiện thông qua sự phối hợp giữa các phương diện tự sự, điểm nhìn, dàn cảnh, quay phim, dựng phim và âm thanh. Những lựa chọn

hình thức này có quan hệ với thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới, đồng thời chịu tác động của điều kiện sản xuất, công nghệ và môi trường sáng tạo ở từng thời kỳ. Vì vậy, phong cách cần được nhận diện từ những đặc điểm có tính hệ thống và tương đối ổn định trong cách tổ chức tác phẩm, thay vì chỉ dựa vào một thủ pháp riêng lẻ hoặc một nhận xét khái quát về nội dung.

Ở Bạch Diệp, phong cách hiện thực - nhân văn được xây dựng trên nền tảng tự sự cổ điển, với diễn tiến sự kiện và quan hệ nhân quả tương đối mạch lạc. Dàn cảnh chú trọng không gian sinh hoạt quen thuộc, hoạt động lao động và những quan hệ cộng đồng; quay phim hướng đến tính hiện thực và dựng phim nhìn chung tiết chế, duy trì tính liên tục của câu chuyện; âm thanh gắn với môi trường sống, sinh hoạt và những sắc thái văn hóa đời thường. Trong hệ thống biểu đạt này, hình ảnh người phụ nữ được đặt trong quan hệ với lịch sử và cộng đồng, đồng thời có không gian thể hiện đời sống tình cảm, những mất mát và xung đột nội tâm. Phong cách của Bạch Diệp cho thấy sự kết hợp giữa cảm hứng hiện thực của điện ảnh cách mạng với sự quan tâm đến số phận và phẩm giá con người.

Ở Việt Linh, phong cách tâm lý - biểu tượng thể hiện qua sự kết hợp giữa nền tảng kể chuyện theo quan hệ nhân - quả và những đặc điểm của tự sự điện ảnh nghệ thuật. Cấu trúc thời gian có thể đan xen hiện tại với hồi ức, giấc mơ và tưởng tượng; các yếu tố biểu tượng, không gian, màu sắc, ánh sáng và âm nhạc góp phần mở rộng chiều sâu tâm lý của câu chuyện. Nhịp dựng và cách tổ chức hình ảnh chú trọng những liên hệ cảm xúc, những khoảng lặng và sự tương tác giữa ký ức với hiện tại. Chất trữ tình trong phim Việt Linh được tạo nên từ sự phối hợp giữa hình ảnh, âm thanh, nhịp điệu và cấu trúc tự sự, gắn với cảm quan về lịch sử, thân phận cá nhân và những biến động của đời sống xã hội. Qua đó, đạo diễn mở rộng khả năng biểu đạt của điện ảnh đối với những trải nghiệm tinh thần và lựa chọn cá nhân của nhân vật nữ.

Ở Síu Phạm, phong cách thể nghiệm - liên tưởng được thể hiện qua cấu trúc tự sự phân đoạn, cách kết nối các trường đoạn theo ý niệm, hình ảnh và trạng thái cảm xúc, cùng sự phối hợp giữa nhiều phương tiện biểu đạt. Ranh giới giữa hiện thực và tưởng tượng có lúc được nới lỏng; hình ảnh, hội họa, âm nhạc và trình diễn cơ thể tham gia vào cấu trúc phim với những chức năng biểu đạt riêng. Đáng chú ý, điểm nhìn máy quay trong nhiều trường hợp mang tính quan sát, duy trì khoảng cách giữa người xem và nhân vật, hạn chế sự dẫn dắt cảm xúc trực tiếp. Những khuôn hình có thời lượng kéo dài, cách tiết chế lời thoại và tổ chức âm thanh góp phần tạo nên khoảng trống diễn giải, khuyến khích người xem chủ động kết nối các hình ảnh và kiến tạo ý nghĩa. Tính thơ trong phim của Síu Phạm được hình thành từ cấu trúc dựng phân mảnh, hình ảnh giàu liên tưởng, nhịp điệu và quan hệ giữa các phương tiện nghệ thuật. Đây là một đặc điểm thẩm mỹ xuyên suốt, gắn với tinh thần thử nghiệm và thực hành sáng tạo xuyên văn hóa của đạo diễn.

Từ việc đối chiếu ba trường hợp, luận án nhận diện ba mô hình phong cách khái quát: Bạch Diệp với khuynh hướng hiện thực - nhân văn; Việt Linh với khuynh hướng tâm lý - biểu tượng; Síu Phạm với khuynh hướng thể nghiệm - liên tưởng. Những mô hình này phản ánh các nguyên tắc tổ chức hình thức nổi bật trong phạm vi tác phẩm được khảo sát, không hàm ý mỗi đạo diễn chỉ sử dụng một phương thức biểu đạt duy nhất. Các yếu tố hiện thực, tâm lý, biểu tượng, trữ tình và thử nghiệm vẫn có thể xuất hiện đan xen trong sáng tác của cả ba người, nhưng giữ vị trí và chức năng khác nhau trong hệ thống thẩm mỹ của từng tác giả.

Từ những phân tích trên, luận án khẳng định phong cách điện ảnh của ba đạo diễn không được quyết định bởi giới tính sinh học hay một hệ thống thi pháp chung. Phong cách hình thành từ sự tương tác giữa chủ thể sáng tạo, trải nghiệm cá nhân và giới, bối cảnh lịch sử - văn hóa, điều kiện sản xuất

cùng những lựa chọn hình thức được duy trì và biến đổi trong quá trình sáng tác. Trải nghiệm giới tham gia vào quá trình hình thành thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới, từ đó có thể ảnh hưởng đến cách lựa chọn nhân vật, tổ chức điểm nhìn và kiến tạo hình ảnh. Sự thống nhất tương đối giữa tư tưởng nghệ thuật và phương thức biểu đạt chính là cơ sở tạo nên dấu ấn riêng của mỗi chủ thể sáng tạo.

Về phương diện học thuật, luận án có ba đóng góp chủ yếu.

Thứ nhất, trong phạm vi tư liệu được khảo sát, luận án là một trong những nghiên cứu tiếp cận có hệ thống phong cách của Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm trên cơ sở kết hợp lý thuyết tác giả, thi pháp điện ảnh và phê bình phim nữ quyền. Việc đặt ba trường hợp trong cùng một công trình nghiên cứu đa trường hợp nhằm khảo sát những đặc điểm biểu hiện phong cách trong các bối cảnh sáng tạo khác nhau của các đạo diễn nữ trong bối cảnh văn hóa và làm phim tại Việt Nam.

Thứ hai, luận án xây dựng và vận dụng khung phân tích phong cách đạo diễn trên ba bình diện có quan hệ với nhau: bối cảnh lịch sử - văn hóa và điều kiện sáng tạo; thế giới quan nghệ thuật và diễn ngôn giới; hệ thống thi pháp điện ảnh. Khung phân tích này cho phép xem xét phong cách như một chỉnh thể, trong đó các đặc điểm hình thức được lý giải trong quan hệ với chủ thể sáng tạo và những điều kiện hình thành tác phẩm.

Thứ ba, từ việc khảo sát ba trường hợp, luận án đề xuất tiếp cận phong cách đạo diễn qua hai cấp độ có quan hệ hữu cơ: cơ chế hình thành phong cách và cơ chế biểu hiện phong cách. Cơ chế hình thành liên quan đến sự tương tác giữa bối cảnh lịch sử - văn hóa, điều kiện sáng tạo, trải nghiệm và thế giới quan nghệ thuật của đạo diễn. Cơ chế biểu hiện được nhận diện qua cách các yếu tố thi pháp được lựa chọn, phối hợp và tổ chức thành hệ thống hình thức tương đối ổn định trong tác phẩm. Cách tiếp cận này góp phần kết

nối việc nghiên cứu chủ thể sáng tạo với phân tích hình thức điện ảnh, đồng thời có thể được tham khảo khi nghiên cứu phong cách của các đạo diễn khác trong những bối cảnh và điều kiện sáng tạo khác nhau.

Về ý nghĩa thực tiễn, nghiên cứu góp phần bổ sung tư liệu và cách tiếp cận đối với việc tìm hiểu hoạt động sáng tạo của các nữ đạo diễn, qua đó làm rõ hơn sự đa dạng của những chủ thể sáng tạo nữ trong lịch sử và đời sống điện ảnh có liên quan đến Việt Nam. Kết quả nghiên cứu có thể được sử dụng làm tài liệu tham khảo trong giảng dạy, nghiên cứu lý luận - phê bình điện ảnh, phân tích phim và nghiên cứu giới; đồng thời gợi mở cách tiếp cận phong cách đạo diễn từ mối quan hệ giữa bối cảnh sáng tạo, tư tưởng nghệ thuật và ngôn ngữ điện ảnh.

Bên cạnh những kết quả đạt được, luận án vẫn có một số giới hạn cần được nhìn nhận. Nghiên cứu tập trung vào ba trường hợp Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm, với phạm vi nghiên cứu gồm 19 phim truyện: 9 phim của Bạch Diệp, 6 phim của Việt Linh và 4 phim của Síu Phạm. Số lượng và điều kiện hình thành tác phẩm ở mỗi trường hợp không hoàn toàn tương đồng; do đó, kết quả đối chiếu chủ yếu nhằm nhận diện đặc điểm và nguyên tắc tổ chức phong cách, không hướng tới xây dựng một hệ thống so sánh đồng nhất về số lượng hay điều kiện sản xuất. Các phim được lựa chọn phục vụ mục tiêu nghiên cứu, chưa bao quát toàn bộ quá trình sáng tác của mỗi đạo diễn. Vì vậy, các kết luận chỉ có giá trị trong phạm vi ba trường hợp và những tác phẩm đã khảo sát.

Có thể khẳng định rằng Bạch Diệp, Việt Linh và Síu Phạm đã hình thành những phong cách riêng trong những điều kiện lịch sử, văn hóa và môi trường sáng tạo khác nhau. Sự khác biệt giữa ba trường hợp cho thấy không có một phong cách thống nhất có thể áp dụng cho mọi đạo diễn nữ. Giới và trải nghiệm giới là một trong những yếu tố tham gia vào quá trình hình thành

phong cách, nhưng luôn tương tác với cá tính sáng tạo, thế giới quan nghệ thuật và những điều kiện cụ thể của hoạt động làm phim. Việc nghiên cứu ba đạo diễn vì thế góp phần nhận diện tính đa dạng của phong cách tác giả, đồng thời khẳng định ý nghĩa của việc khảo sát điện ảnh từ sự kết hợp giữa nghiên cứu tác giả, thi pháp điện ảnh và phê bình phim nữ quyền trong bối cảnh giao lưu, biến đổi và hội nhập văn hóa hiện nay.

DANH MỤC CÁC CÔNG TRÌNH ĐÃ CÔNG BỐ

I - BÀI ĐĂNG BÁO, TẠP CHÍ QUỐC TẾ VÀ TRONG NƯỚC

*** Bài đăng Tạp chí Quốc tế về Điện ảnh và Nghệ thuật truyền thông (International Journal of Film and Media Arts), tập 11, số 4 (2026) - Tạp chí thuộc danh mục Scopus (Q2)**

"The limits of the image: Ethical responsibility and Film education in the digiatl age" (Giới hạn của hình ảnh: Trách nhiệm đạo đức và giáo dục điện ảnh trong thời đại công nghệ số)

*** Tạp chí Nghiên cứu Sân khấu - Điện ảnh (ISSN: 2354-0680)**

1. "Những thành tựu trong sự nghiệp điện ảnh của đạo diễn Bong Joon Ho" - số 29 (tháng 3/2021)
2. "Cải biên tác phẩm văn học kinh điển lên màn ảnh đương đại (qua hai trường hợp *Truyện Kiều* của Việt Nam và *Xuân Hương truyện* của Hàn Quốc)" - số 30 (tháng 6/2021)
3. "Đôi nét về phong trào nữ quyền trong điện ảnh" - số 31 (tháng 9/2021)
4. "Bàn về tính nữ trong điện ảnh Việt Nam" - số 33 (3/2022)
5. "Bộ phim *Miền ký ức* của nữ đạo diễn Bùi Kim Quy - tiếp cận từ thi pháp học điện ảnh" - số 34 (6/2022)
6. "NSND Bạch Diệp - nữ đạo diễn tiên phong của điện ảnh Việt Nam" - số 35 (9/2022)
7. "Đề tài gia đình châu Á đương đại qua hai bộ phim *Ẩm thực nam nữ* (Đài Loan) và *Thưa mẹ con đi* (Việt Nam)" - số 37 (3/2023)
8. "Điện ảnh Việt Nam - 70 năm một chặng đường" (Đồng tác giả) - số 38 (6/2023)
9. "Từ nguyên lý Mẫu đến tính nữ trong điện ảnh Việt Nam" - số 49 (tháng 3/2026)

*** Tạp chí Lý luận phê bình Văn học Nghệ thuật (ISSN: 0866-7349)**

1. “Tái trình hiện hình ảnh nàng Kiều trên màn ảnh Việt Nam đương đại” - số tháng 1/2023

2. “Sự tái định nghĩa về người mẹ - Một góc nhìn khác về nữ đạo diễn Bạch Diệp” - số tháng 8/2024

II - BÁO CÁO KHOA HỌC IN TRONG KỈ YẾU HỘI THẢO QUỐC TẾ

1. “Ứng dụng trí tuệ nhân tạo trong ngành công nghiệp điện ảnh Việt Nam - Cơ hội và thách thức” (Applying Artificial Intelligent in the Vietnamese film industry: Oppoturnities and Challenges) - *Kỉ yếu Hội thảo quốc tế “Những đổi mới trong Khoa học Xã hội và Nhân văn” lần thứ 3 - Trường Đại học Tôn Đức Thắng (ISBN 978-0-9945391-7-5 của Australia)*

2. “Vẻ đẹp và sức mạnh của nghệ thuật dân tộc trong phim của Im Kwon Taek” - *Kỉ yếu Hội thảo quốc tế “Tiêu điểm điện ảnh Hà Quốc” - LHP châu Á Đà Nẵng DANAFF 2025 (ISBN 978-632-624-302-4)*

III - SÁCH

“Netflix giữa dòng chảy điện ảnh, Kẻ thay đổi cuộc chơi của môn nghệ thuật thứ bảy” (In trong cuốn “Từ điển 202x”, xuất bản năm 2022 - ISBN 978-604-365-638-1)

PHIM MỤC

CÁC PHIM ĐƯỢC KHẢO SÁT TRONG LUẬN ÁN

1. Phim của đạo diễn Bạch Diệp

STT	Tên phim	Năm sản xuất
1	*Ngày lễ thánh*	1976
2	*Câu chuyện làng Dừa*	1977
3	*Người chưa biết nói*	1979
4	*Ai giận ai thương*	1982
5	*Y H'Nua*	1985
6	*Cuộc chia tay không hẹn trước*	1986
7	*Huyền thoại về người mẹ*	1987
8	*Ngõ hẹp*	1988
9	*Hoa ban đỏ*	1994

2. Phim của đạo diễn Việt Linh

STT	Tên phim	Năm sản xuất
1	*Nơi bình yên chim hót*	1986
2	*Phiên tòa cần chánh án*	1987
3	*Gánh xiếc rong*	1988
4	*Dấu ấn của quỷ*	1992
5	*Chung cư*	1999
6	*Mê Thảo - Thời vang bóng*	2002

3. Phim của đạo diễn Síu Phạm

STT	Tên phim	Năm sản xuất
1	*Đó hay đây*	2011
2	*Căn phòng của mẹ*	2013
3	*Con đường trên núi*	2017
4	*Vào đời*	2019

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- **Tiếng Việt:**

1. Aristotle. (2024). *Thi ca luận* (Hà Thủy Nguyên dịch). NXB Đà Nẵng.

2. Beauvoir, Simone de (1996), *Giới nữ* - 2 tập (Le deuxième sexe), NXB Phụ nữ Việt Nam, Hà Nội

3. Bell Hooks (2022), *Nữ quyền cho tất cả mọi người* (Trần Ngọc Hiếu dịch), NXB Phụ nữ Việt Nam, Hà Nội

4. Bordwell, David & Thompson, Kristin (2008), *Nghệ thuật điện ảnh: Dẫn nhập* (nhiều người dịch, Phan Đăng Di và Trần Hinh hiệu đính), NXB Giáo dục, Hà Nội

5. Buckland, Warren (2010), *Nghiên cứu phim* (Phạm Ninh Giang dịch), NXB Tri thức & NXB Nhã Nam, Hà Nội .

6. Butler, Judith (2021), *Yêu sách của Antigone* (Nguyễn Thị Minh dịch), NXB Phụ nữ Việt Nam, Hà Nội

7. Balázs, B. (1930). *Tinh thần điện ảnh*, Tài liệu nội bộ - Trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội.

8. Nguyễn Đỗ Công (2010), *Các đạo diễn nữ trong điện ảnh Việt Nam*, Luận văn đại học - Trường đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội.

9. Corrigan, Timothy (2011), *Hướng dẫn viết về phim* (Đặng Nam Thắng dịch), NXB Tri thức & NXB Nhã Nam, Hà Nội

10. Lê Thị Dương (2024), *Đặng Nhật Minh, đi đến tận cùng của Cái Ta*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội.

11. Friedan, Betty (2022), *Bí ẩn nữ tính* (Nguyễn Vân Hà dịch), NXB Phụ nữ Việt Nam, Hà Nội

12. Hoàng Cẩm Giang (2019), *Tự nhiên, thân thể nữ giới và "luân lý chở che": cuộc đối thoại với tư tưởng nam quyền trong bộ phim "Đập cánh giữa không trung"*, Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật, Hà Nội

13. Hoàng Cẩm Giang (2023), "*Cảnh quan thành phố dưới cái nhìn của phụ nữ nhập cư: sự tái hình dung về đời sống đô thị trong phim Độc Lập Việt Nam"*, in trong sách kỉ yếu *Cảnh quan Việt Nam trong Văn học và Điện ảnh: Những tiếp cận xuyên văn hoá*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.
14. Lê Bá Hán - Trần Đình Sử - Nguyễn Khắc Phi (2004), *Từ điển thuật ngữ văn học*, NXB Giáo dục, Hà Nội
15. Phan Thị Bích Hà (2007), *Văn học nghệ thuật truyền thống với phim truyện Việt Nam*, NXB Văn hoá Thông tin.
16. Nguyễn Thị Thúy Hằng (2020), *Diễn ngôn nữ quyền trong phim Việt Nam (Khảo sát ba phim: Mê Thảo - Thời vang bóng, Tâm hồn mẹ và Đảo của dân ngụ cư),* Luận văn Thạc sĩ chuyên ngành Lý luận, lịch sử điện ảnh - truyền hình, Trường đại học Khoa học xã hội và Nhân văn Hà Nội
17. Trần Ngọc Hiếu - Trần Thị Thùy An (2019), *Motif đợi chờ trong văn học Việt Nam: từ truyền thuyết Nàng vọng phu đến một số tự sự hậu chiến*, trong sách "Tự sự về chiến tranh trong văn học Việt Nam đương đại" (Đỗ Hải Ninh chủ biên), NXB Lao động, Hà Nội, trang 191-217.
18. Trần Ngọc Hiếu (2015), *Tự sự học nữ quyền luận - một nhánh của tự sự học hậu kinh điển*, tạp chí Nghiên cứu văn học 7-2015
19. Jackson, Earl (2023), *Serial and palimpsest: the dynamic of landscape in contemporary Vietnamese cinema (toward an inter-Asian dialogue)*, sách *Cảnh quan Việt Nam trong văn học và điện ảnh - Những tiếp cận xuyên văn hóa*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội
20. Jean Chevalier & Gheerbrant, Alain (1997), *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, NXB Đà Nẵng.
21. Trần Luân Kim (2013), *Hiện thực sáng tạo - Bình luận 30 phim truyện Việt Nam qua 60 năm*, Viện phim Việt Nam xuất bản.

22. Trần Luân Kim (2020), *Phương pháp phê bình điện ảnh*, NXB Văn hóa văn nghệ, Hà Nội
23. Guitton, P. & Hải Anh (2024). *Sống*. NXB Kim Đồng, Hà Nội.
24. Lê Hồng Lâm (2018), *101 bộ phim Việt Nam hay nhất*, NXB Nhã Nam & NXB Thế giới, Hà Nội.
25. Ngô Phương Lan (1998), *Đồng hành với màn ảnh*, NXB Văn hóa thông tin, Hà Nội
26. Lotman, Iu.M. & Lichte. Erika Fischer (1997), *Ký hiệu học nghệ thuật sân khấu, điện ảnh* (người dịch: PTS. Bùi Khởi Giang, Bạch Bích), Viện phim Việt Nam xuất bản, Hà Nội
27. Martin, Marcel (1984), *Ngôn ngữ điện ảnh* (Biên dịch: Nguyễn Hậu), Cục Điện ảnh xuất bản, Hà Nội.
28. Nguyễn Thị Minh (2023), "Người nữ và tổ ấm: Từ truyện của Nguyễn Ngọc Tư sang phim của Nguyễn Phan Quang Bình" in trong sách *Cảnh quan Việt Nam trong văn học và điện ảnh: Những tiếp cận xuyên văn hóa*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.
29. Phạm Thùy Nhân (2000), *Từ Chùa Đàn đến Thời vang bóng*, TGĐA số 2-7/2000
30. Nhiều tác giả (2007), *Hành trình nghiên cứu điện ảnh Việt Nam*, NXB Văn hóa thông tin - Tạp chí Văn hóa nghệ thuật, Hà Nội
31. Nhiều tác giả (1998), *Đạo diễn phim truyện Việt Nam - tập 1*, Trung tâm nghiên cứu và lưu trữ điện ảnh TP. Hồ Chí Minh xuất bản.
32. Nhiều tác giả (2019), *Đạo diễn phim truyện Việt Nam - Tập II*, NXB Hội Nhà văn, Hà Nội
33. Nhiều tác giả (2003), *Lịch sử điện ảnh Việt Nam - Quyển 1*, Cục Điện ảnh xuất bản, Hà Nội

34. Nhiều tác giả (2006), *Lịch sử điện ảnh Việt Nam - Quyển 2*, Cục Điện ảnh xuất bản, Hà Nội
35. Nhiều tác giả (2015), *Điện ảnh châu Á đương đại - Những vấn đề lịch sử, mỹ học và phong cách*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội
36. Nhiều tác giả (Trần Luân Kim chủ biên) (1995), *Đạo diễn điện ảnh thế giới*, Viện nghệ thuật và lưu trữ điện ảnh Việt Nam xuất bản, Hà Nội
37. Hoàng Phê (chủ biên) (2003), *Từ điển Tiếng Việt*, NXB Đà Nẵng.
38. Tarr, Carrie (2006), *Việt Linh*, ĐA kịch trường VN- số cuối tháng 11/2006
39. Vũ Ngọc Thanh (2015), *Điện ảnh học - Lý luận và thực tiễn*, NXB Chính trị Quốc gia, Hà Nội.
40. Vũ Ngọc Thanh (2024), *Điện ảnh như là thủ pháp*, NXB Đại học Quốc Gia Hà Nội.
41. Trần Văn Toàn (2024), *Văn học như một diễn ngôn - Lý thuyết diễn ngôn của M.Foucault và văn học sử Việt Nam*, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội
42. Lê Thị Tuân (2011), *Phong cách tác giả Phạm Nhuệ Giang* (Luận văn đại học chuyên ngành Văn học), Trường KHXH& Nhân văn Hà Nội, Hà Nội
43. Lê Thị Tuân (2014), *Vấn đề phái tính trong điện ảnh Việt Nam đương đại* (Luận văn Thạc sĩ chuyên ngành Lý luận Văn học), Trường đại học Khoa học xã hội và Nhân văn Hà Nội, Hà Nội
44. Hồ Khánh Vân (2023), "Người nữ thêm vào lịch sử: từ trường hợp phim *Long Thành cầm giả ca* (đạo diễn Đào Bá Sơn) nghĩ về việc khai thác chất liệu nữ giới trong điện ảnh", Tạp chí Nghiên cứu Văn học - số 1, tháng 1/2023.
45. Hồ Khánh Vân (2026), "Sự kiến tạo cái nhìn nam trị (Male Gaze) và cái nhìn nữ giới (Female Gaze) trong một số tác phẩm điện ảnh của các nữ đạo diễn Việt Nam đương đại", Tham luận dự Tọa đàm "Giới, thân thể và ký ức: hành trình nữ đạo diễn Việt Nam tìm tiếng nói riêng", Khoa

Văn học - Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn - Đại học Quốc gia Hà Nội

46. Hoàng Dạ Vũ (2008), *Những đặc điểm sáng tác của đạo diễn Việt Linh* (Luận văn đại học chuyên ngành Lý luận phê bình điện ảnh), Trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh HN, Hà Nội
47. Hoàng Dạ Vũ (2022), *NSND Bạch Diệp - nữ đạo diễn tiên phong của điện ảnh Việt Nam*, tạp chí Nghiên cứu Sân khấu - Điện ảnh số 35/2022
48. Weedon, Chris (2015), *Lí thuyết và phê bình nữ quyền (từ 1990 đến nay)* (Thái Hà dịch), tạp chí Sông Hương, Số 320, 10/2015
49. Nguyễn Thị Thanh Xuân (2013), *Đôi nét về sự hình thành ý thức phái tính và Chủ nghĩa nữ quyền trong lịch sử văn hoá Đông - Tây*, Tạp chí Giáo dục và Xã hội tháng 3/2013.
50. Nguyễn Thị Thanh Xuân (2013), *Vấn đề phái tính và âm hưởng nữ quyền trong văn xuôi Việt Nam đương đại: qua một số tác giả nữ tiêu biểu* (Luận án TS), Học viện Khoa học xã hội, Hà Nội
51. Yalom, Marily (2022), *Lịch sử vú* (Nguyễn Thị Minh dịch), NXB Phụ nữ Việt Nam, Hà Nội

- **Tiếng Anh**

52. Astruc, Alexandre (1948), *Sự ra đời của một người tiên phong mới: Cây bút - máy quay*, tạp chí L'Écran française, Pháp
53. Bazin, André. *Điện ảnh là gì? Tập* 1. Hugh Gray, dịch. Berkeley và Los Angeles, California: NXB Đại học California, 1967.
54. Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press.
55. Bordwell, D. (1997), *On the History of Film Style*, NXB Đại học Harvard, Mỹ
56. Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. Routledge.

57. Caughie, John (1981), *Theories of Authorship*, NXB Routledge, UK

58. Chiricosta. Alessandra (2010), *Following the Trail of the Fairy-Bird: The Search For a Uniquely Vietnamese Women's Movement*, in Roces, Mina, & Louise P. Edwards, eds., *Women's Movements in Asia*, op. cit., Routledge, UK

59. Curran, Angela & Donelan, Carol (2009), *Gender* (in *A companion to Film Theory*), Routledge, UK.

60. Doane, Mary Ann (1991), *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (1st Edition), Routledge, UK

61. Fischer, Lucy (1989), *Shot/countershot: Film Tradition and Women's Cinema*, Princeton University Press, US

62. Flitterman-Lewis, Sandy (1990), *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, Columbia University Press, US

63. Foster, G. A. (1995). *Women film directors: An international bio-critical dictionary*. Greenwood Press.

64. Gray, Gordon (2018): "The Roles and Representations of Women in Post-Doi Moi Vietnamese Cinema". ASIA Network Exchange, 25(1), p. 80-95.

65. Gates, Marya E. (2025), *Cinema Her Way: Visionary Female Directors In Their Own Words,* Publisher: Rizzoli.

66. Hollinger, Karen (2012), *Feminist Film Studies*, NXB Routledge, UK

67. Malone, A. (2018). *The female gaze: Essential movies made by women*. Mango Publishing Group.

68. Mayne, J. (1990). *The woman at the keyhole: Feminism and women's cinema*. Indiana University Press.

69. Melanie Bell (2020). *Researching women's film history*. Wiley-Blackwell. doi.org

70. Mulvey, Laura (1975), *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, Pages 6-18, US

71. Perkins, Victor (1972), *Film as film*, Published by Penguin Publishing Group, UK

72. Ramanathan, G. (2006). *Feminist auteurs: Reading women's films*. Wallflower Press.

73. Sarris, Andrew (1962), *Notes on the 'Auteur' Theory*, Film Culture, Winter 1962-3, pp.1-8, New York.

74. Sarris, Andrew (1968), *The American Cinema: Directors and Directions: 1929 - 1968*, E. P. Dutton & Co. Inc. New York, Mỹ

75. Schneider, Steven Jay (2007), *501 Movie Directors*, NXB Barrons, Mỹ

76. Showalter, Elaine (1985), *The New Feminist Criticism*, Pantheon books, New York

77. Stam, Robert (2000), *Film Theory an introduction*, Blackwell, Mỹ

78. Teresa de Lauretis (1987), *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Series: *Theories of Representation and Difference*, Published by: Indiana University Press.

79. Truffaut, Francois (1954), "Une Certaine Tendance du Cinéma Français" ("Một xu hướng tất yếu của điện ảnh Pháp"), tạp chí *Cahiers du cinéma*, Pháp.

80.Warren, Karen J. (2000), *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It Is and Why It Matters*, NXB Roman & Littlefield, US

81. Williams, Linda (1991), *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, Film Quarterly, Vol.44, No.4, University of California Press, US.

- **Trang web:**

82. An Định (2020), *Nữ đạo diễn và những dấu ấn của điện ảnh Việt*, Hà Nội mới online 18/10/2020.

83. Ngô Thị Kim Cúc (2004), *Từ Việt Linh đến Mê Thảo*, thanhnienonline ngày 9/7/2004, www.thanhnien.com.vn/TinTuc/VanHoa/2004/7/8/22519/

84. Minh Chánh (2011), *Síu Phạm, tuổi 63 và bộ phim đầu tay*, vietnamnet ngày 4/9/2011

85. Ngọc Diệp (2017), *Người làm phim dị thường Síu Phạm*, báo điện tử tuoitre.vn ngày 13/11/2017

86. https://scov.gov.vn/cong-tac-ve-nvnonn/bai-viet-phong-van/nghi-quyet-36-nq-tw-dot-phat-tu-duy-ve-nguoi-viet-nam-o-nuoc-ngoai.html

87. https://hieutn1979.wordpress.com/2014/11/03/xem-can-phong-cua-me-siu-pham/

88. Trần Mỹ Hiền (2018), *Nhớ NSND Bạch Diệp: Người đàn bà của điện ảnh và thi ca*, www.cand.com (ngày 22/8/2018)

89. https://tuoitre.vn/duyen-tien-dinh-cua-hai-nha-lam-phim-siu-pham-va-ean-luc-mello-20181016191318783.htm?utm_source=chatgpt.com

90. Thu Phương (2013), *NSND Bạch Diệp - nữ đạo diễn "thép" của điện ảnh Việt Nam*, trang web vov.vn ngày 18/8/2013

91. Trần Hòa (2022), *Phận mồ côi chênh vênh "Vào đời"*, https://giaoducthoidai.vn/phan-mo-coi-chenh-venh-vao-doi-post428354.html

92. https://tuoitre.vn/con-duong-tren-nui-cua-siu-pham-doat-giai-tai-new-york-20180326181047762.htm

93. VOV5 (2018), *Đạo diễn Síu Phạm: Cảm xúc đến từ chuyện phim, không nhất thiết cần tới cảnh nóng*, phỏng vấn ngày 13/12/2018.

94. https://www.britannica.com/art/auteur-theory

95. Nguyễn Hưng Quốc (2010), *Lý thuyết văn học: Nữ quyền luận*, https://www.voatiengviet.com/a/nu-quyen-luan-07-29-2010-99565304/875206.html

96. Nguyễn Hoàng Thi Thơ (2025), *Diễn ngôn về phụ nữ Việt trong phim Việt kiều: trường hợp Mùi đu đủ xanh (Trần Anh Hùng) và Ba mùa (Tony Bùi)*, https://nguyenhoangthitho1990.wordpress.com/2025/02/14/dien-ngon-ve-phu-nu-viet-trong-phim-viet-kieu-truong-hop-mui-du-du-xanh-tran-anh-hung-va-ba-mua-tony-bui/

97. Nguyễn Hoàng Thi Thơ (2026), *Believing the Unreal: Virtuality and Collective Imagination in Vietnamese Women's Cinema through Việt Linh's Travelling Circus and Devil's Mark,* https://invivoarts.fr/wp-content/uploads/2026/10/Nguyen-H.-Thi-tho-Believing-the-Unreal.pdf

PHỤ LỤC ẢNH



1. Chân dung đạo diễn - NSND Bạch Diệp (nguồn: Internet)



2. Cảnh trong phim *Ngày lễ thánh* (nguồn: Internet)



3. Cảnh trong phim *Huyền thoại về người mẹ* (ảnh chụp màn hình)



4. Ảnh phim *Ai giận ai thương* (Nguồn ảnh: Internet)



5. Chân dung đạo diễn - NSUT Việt Linh (nguồn: Internet)



6. Cảnh trong phim *Dấu ấn của quỷ* (nguồn: Internet)



7. Cảnh trong phim *Mê Thảo- Thời vang bóng* (nguồn: Internet)



8. Cảnh trong phim *Gánh xiếc rong* (nguồn: Internet)



9. Chân dung đạo diễn Síu Phạm (nguồn: Internet)



10. Cảnh trong phim *Căn phòng của mẹ* (nguồn: Internet)



11. Cảnh trong phim *Con đường trên núi* (nguồn: Internet)



12. Cảnh trong phim *Đó hay đây* (nguồn: Internet)



13. Cảnh trong phim *Vào đời* (nguồn: Internet)