

# HÌNH TƯỢNG NGƯỜI LÍNH TRONG *BẾN KHÔNG CHỒNG*: TỪ NGUYÊN TÁC TIỂU THUYẾT CHUYỂN THỂ THÀNH PHIM ĐIỆN ẢNH

Nguyễn Thị Quỳnh Trang

Khoa Văn hóa và Du lịch – Đại học Sài Gòn

**Tóm tắt:** Khi xuất bản *Bến không chồng* năm 1990, nhà văn Dương Hương không ngờ rằng nó đã chạm đến những nỗi buồn sâu kín nhất, phản ánh chân thật những mảng xám của thân phận người lính thời hậu chiến. Cộng cảm với ông, đạo diễn Lưu Trọng Ninh đã hai lần thực hiện chuyển thể thành phim, song phiên bản điện ảnh *Bến không chồng* (2000) vẫn được đánh giá thành công, bám sát nguyên tác văn học hơn. Vận dụng hướng nghiên cứu dịch liên ký hiệu và phương pháp phân tích, so sánh để diễn cứu *Bến không chồng*, bài viết tìm nhận những điểm tương đồng và khác biệt trong quá trình chuyển thể giữa nguyên tác văn học và phim điện ảnh cùng tái hiện hình tượng người lính. Đó cũng là cơ sở để đánh giá năng lực sáng tạo hay hạn chế; luận giải về tính khả thể của ngôn ngữ điện ảnh khi cải biên ngôn ngữ văn học, lí giải về sức hấp dẫn của nghệ thuật thị giác trước nghệ thuật ngôn từ chỉ tập trung kích thích tưởng tượng.

**Từ khóa:** *Bến không chồng*; chuyển thể; điện ảnh; tiểu thuyết.

Nhận bài ngày 23.11.2025; gửi phản biện, chỉnh sửa, duyệt đăng ngày 29.12.2025

Liên hệ tác giả: Nguyễn Thị Quỳnh Trang; email: ntqtrang@sgu.edu.vn

## 1. ĐẶT VẤN ĐỀ

Sau phút vỡ òa của niềm vui toàn thắng, khát vọng hòa bình – độc lập thống nhất đất nước đã thành hiện thực, các cây bút của nền văn học hiện đại Việt Nam có nhiều thời gian và điều kiện để tận hiến cảm xúc, suy tưởng về người lính và cuộc chiến vừa qua, bình tĩnh nghiền ngẫm về được – mất, về những nỗi đau trong và sau chiến tranh, dững cảm và dần thân khám phá những góc khuất về tâm – sinh lí của người lính thời hậu chiến. Vì thế, cảm thức và khám phá về người lính giai đoạn này thực sự đa chiều, mang đến nhiều cung bậc cảm xúc (vui, buồn, tự hào, căm phẫn, bi thương...) cho người tiếp nhận. Tiểu thuyết *Bến không chồng* được đánh giá là một trong những tác phẩm đột phá, cung cấp một nhãn quan mới về người lính thời hậu chiến, soi rọi cả vào những tổn thương, lầm lẫn của công cuộc cách mạng ruộng đất – vốn dĩ đã từng là một “vùng cấm”, bổ sung thêm cho *Thời xa vắng* (Lê Lựu) về một góc khuất khác của vùng nông thôn thời hậu chiến. Dương Hương đã từng bước “hạ độ cao” về sự ngưỡng vọng đối với người lính, đưa họ trở lại với cuộc sống thường nhật, với những va chạm thực tế giữa cộng đồng, đặt họ trong sự giằng co giữa lí tưởng và bản thể; giữa áp chế tinh thần và tự do tính dục, giữa vị thế quyền lực với khát vọng, nhu cầu. Dĩ nhiên, người lính có gốc gác từ giai cấp nông dân với tâm tính đơn giản và suy nghĩ một chiều, họ không thể tự vượt lên để giải phóng bản thân, dần dần bị nhấn chìm bởi định kiến và vòng kim cô của lí tưởng. Đại diện cho số phận của người lính thời hậu chiến ở làng quê Bắc Bộ, Nguyễn Văn Vạn là một nhân vật điển hình cho tấn bi kịch tinh thần mà ngay cả khi cận kề quyết định tự sát, có thể, nhân vật vẫn không tự ý thức rõ ràng.

Là một đạo diễn – biên kịch gạo cội của nền điện ảnh cách mạng, Lưu Trọng Ninh luôn dồn mọi tâm huyết cho mảng đề tài chiến tranh và nông thôn Việt Nam. Hơn 20 năm tiếp nhận, trải trở với những thân phận người làng Đông, đặc biệt là người lính trong *Bến không chồng*, ông đã thực

hiện hai dự án chuyển thể thành phim (phim điện ảnh *Bến không chồng*; phim truyền hình: *Thương nhớ ở ai*) từ tiểu thuyết này. Bản phim điện ảnh được xuất phẩm vào năm 2000, ngay lập tức đã thu hút được sự chú ý của công luận, một phần từ sức nóng của tiểu thuyết gốc, một phần vì khả năng dùng chuỗi hình ảnh biểu đạt của ông thật sự ấn tượng và lắng đọng. Điều thú vị hơn hết thảy: chính Lưu Trọng Ninh đã đảm nhiệm vai diễn phức tạp nhất, điển hình nhất của cả truyện lẫn phim là hình tượng người lính Nguyễn Văn Vạn. Gói ghém trong thời lượng 95 phút, đời sống nông thôn và người lính thời hậu chiến đã được đậm tô ở nhiều góc độ: từ lao động sản xuất đến cung ứng nhân lực cho tiền tuyến; từ văn hóa tâm linh đến hủ tục, định kiến; từ khát vọng tình yêu – hôn nhân đến những tấn bi kịch... Bộ phim đã giành giải thưởng Bông Sen Vàng tại Liên hoan phim Việt Nam lần thứ 13, đồng thời giúp công chúng có thêm nhiều nghiền ngẫm, đánh giá toàn diện hơn về tiểu thuyết *Bến không chồng*.

## 2. CƠ SỞ LÝ LUẬN, PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU

Trước khi nghệ thuật điện ảnh xuất hiện vào đầu thế kỉ 20, nhân loại đã từng ghi nhận vai trò, ảnh hưởng của văn chương đến khả năng tái tạo ở nhiều loại hình nghệ thuật như: điêu khắc, sân khấu, vũ đạo. Những câu nói nôm na như “có tích mới dịch nên trò”, “hát có bài, nói có cội”,... chính là cách diễn đạt mộc mạc về dấu vết của cải biên, chuyển đổi từ văn học sang sân khấu hay trình diễn. Hơn một thế kỉ từ khi hình thành, điện ảnh có gia tốc phát triển rất mạnh mẽ, chiếm thị phần nghệ thuật vượt trội ở cả phương diện sáng tạo và tiêu thụ. Việc chuyển thể từ văn học thành sản phẩm điện ảnh đang được giới học thuật và công chúng đặc biệt quan tâm. Bởi lẽ: văn học là cội nguồn, là kho tàng ý tưởng và khung sườn cốt truyện không bao giờ cạn cho phim ảnh. Trong thời gian gần đây, lí thuyết dịch liên kí hiệu (intersemiotic translation) được ứng dụng nhiều trong nghiên cứu văn học Việt Nam với ý hướng giải cấu trúc tác phẩm, xem xét sự chuyển vị từ nguyên tác văn học sang các loại hình nghệ thuật khác, đặc biệt là điện ảnh. Cơ sở để áp dụng lí thuyết dịch liên kí hiệu xuất phát từ quan niệm mới về bản chất ngôn ngữ từ văn học: “*Trong lĩnh vực văn chương, không có kí hiệu ngôn từ nào tồn tại tự thân mà bao giờ cũng mang trong nó vô vàn lớp kí hiệu và hướng đến những ký hiệu khác*” [5, tr.137]. Đồng thời, trọng tâm nghiên cứu của hệ hình lí thuyết này chính là: “*diễn giải các ký hiệu ngôn ngữ bằng ký hiệu của các hệ thống ký hiệu phi ngôn từ... được xem là cầu nối của hai hệ thống ký hiệu thẩm mỹ khác nhau (như hệ thống ký hiệu ngôn ngữ của văn chương và hệ thống ký hiệu hình ảnh và âm thanh của điện ảnh; hệ thống ký hiệu đường nét và màu sắc của hội họa, hệ thống ký hiệu âm thanh của âm nhạc)*” [6, tr.4]. Bài viết ứng dụng quan điểm, nguyên tắc của lí thuyết này kết hợp phương pháp so sánh đối chiếu để triển khai nghiên cứu vấn đề.

## 3. KẾT QUẢ NGHIÊN CỨU VÀ THẢO LUẬN

Sự bùng nổ của tiểu thuyết (khi đã được “cởi trói” để nhìn thẳng vào hiện thực) viết về thân phận người lính trong và sau chiến tranh đã chạm đến những nỗi đau thâm lặng cất cửa. Không còn tính cực đoan phân tách song phẳng “ta thắng – địch thua” mà điều gây ám ảnh lớn nhất chính là bi kịch của người lính trong mọi trạng huống. Các tác phẩm gây được tiếng vang lớn phải kể đến gồm *Miền cháy, Cỏ lau* (Nguyễn Minh Châu), *Đất trắng* (Nguyễn Trọng Oánh), *Năm 75 họ đã sống như thế* (Nguyễn Trí Huân), *Thời xa vắng* (Lê Lựu), *Nỗi buồn chiến tranh* (Bảo Ninh),... Hơn thế, sức hấp dẫn từ đề tài này còn lôi cuốn nhiều nhà văn trưởng thành trong thời bình tiếp tục đào sâu vào những góc khuất lịch sử để tái dựng hình tượng người lính qua nhiều lăng kính như *Án mày dĩ vãng, Mưa đỏ* (Chu Lai), *Miền hoang* (Sương Nguyệt Minh), *Mình và họ* (Nguyễn Bình Phương), *Đất mẹ, Từ giờ thứ 6 đến giờ thứ 9* (Nguyễn Một),... Bồi tiếp thêm cho mảng đề tài này, *Bến không chồng* của Dương Hương đã lột tả được nhiều góc khuất, soi chiếu vào những gam màu xám lạnh nhất về số phận, bi kịch của người lính.

### 3.1. Đặc điểm hình tượng người lính qua dịch chuyển từ tiểu thuyết sang điện ảnh

Trọng tâm thông tin của tiểu thuyết *Bến không chồng* chính là câu chuyện về hiện tượng “đàn bà góa nhiều vô kể”, họ tập trung sinh hoạt chung ở bến nước, tự phơi ra cảnh cô độc, lỡ làng. Luận giải căn nguyên của sự tình này chính là chiến tranh ở cả hai thời điểm: trong và sau cuộc chiến. Vạn – Nghĩa – Thành: ba người lính trở về sau cuộc chiến vừa là những nhân chứng vừa tham gia

vào tấn bi kịch tinh thần của những người phụ nữ làng Đông. Bên cạnh những người lính có khuôn diện, dáng hình, tính cách rõ rệt... còn là những hình bóng người lính chỉ được điểm xuyết ở một số chi tiết (Hà, Hiệp, anh lính pháo thủ),... hoặc chỉ còn là một cái tên được nhắc trong tờ giấy báo tử (chồng của Nhân). *Bến không chồng* sử dụng một lối ẩn ngữ độc đáo: dùng thân phận đàn bà để soi chiếu bi kịch của đàn ông, tái hiện thời bình để gợi nhắc về sự khốc liệt của thời chiến. Trao quyền năng phán xét cho đại bộ phận nhân dân, sử dụng lối viết đa điểm nhìn, xuyên suốt 4 phần – 25 chương, từ vị trí, tâm thế chiến đấu đến diện mạo cùng số phận, bi kịch của người lính đã được điểm tô trọn vẹn song không “thập toàn thập mỹ”. Đây chính là điểm đột phá của văn học giai đoạn sau 1975 khi tái dựng hiện thực và con người với mong muốn không “tô hồng” đối tượng phản ánh.

### 3.1.1. Vị trí và tâm thế của người lính

Vị thế của người lính trong lòng nhân dân không phải lúc nào cũng trang trọng, lung linh, uy nghiêm như văn học 1945 – 1975 từng khắc họa. Với dạng thức ngôn ngữ đa thanh, Dương Hương đã mang đến một phức hợp đánh giá về Nguyễn Vạn – người lính bước ra từ chiến thắng Điện Biên hào hùng. Đón chào người lính trở lại quê nhà không phải là cờ hoa rực rỡ, là những khuôn mặt ngưỡng mộ mà chỉ là hiếu kì “*mọi người dưới đồng đang lơ nhó đứng lên nhìn*” [1, tr.10] thậm chí hờ hững, nhạt nhẽo. Nhất quán với ý hướng của tiêu thuyết, ở những khung hình đầu tiên của điện ảnh, bước chân trở về quê nhà của Vạn cũng rất lẻ loi. Người dân vẫn chỉ chăm chú vào việc riêng của mình trên đồng áng cùng những âm thanh quen thuộc của làng quê: *tiếng trẻ con đọc đồng dao* [7, 01:23]; *tiếng gàu tát nước uôm oap* [7, 01: 40]; *tiếng móng chân trâu lộp bộp, tiếng guốc gỗ lộc cộc trên nền gạch* [7, 02:39]; *tiếng củi khô được ném xuống đất* [7, 02:56]; *tiếng gạch vỡ* [7, 03:17],... Cuộc sống vẫn bằng lặng như thế từ hàng ngàn năm, cá nhân lọt thỏm giữa đám đông, cái cao cả lẫn vào cái tầm thường vốn đã thành quy luật.

Văn hóa tôn ti theo tổ chức huyết thống, tổ chức cộng đồng làng xã nông thôn đã được Dương Hương dùng để ngầm luận giải cho hiện tượng “bình thường hóa” vị thế của người lính, mà Nguyễn Vạn là một chứng nhân. Lời của nhân vật Xung là một quan điểm tiêu biểu thể hiện nếp sống tôn ti họ tộc: “*Ai chả biết thằng Vạn có công, công lao của nó đối với dân với nước thì để cho dân cho nước lo nhà cho nó. Nhà Vạn xưa nay đóng góp chó gì cho họ Nguyễn*” [1, tr.30]. Chỉ có trong mắt đám trẻ con, Nguyễn Vạn thật đáng ngưỡng mộ: “*Lúc này trông chú Vạn thật là oách. Chú vận bộ quân phục mới, giày mới, ngực chú sáng rực huân chương, huy hiệu*” [1, tr.33]. Khi nhắc đến Vạn, người trong họ tộc buông lời mỉa mai, giễu cợt: “*Anh đến muộn đấy vị anh hùng à*” [1, tr.34]. Hơn thế, việc đấu tố lật độ tầng lớp địa chủ, tịch biên gia sản nằm trong công cuộc cách mạng ruộng đất, vô hình trung, đã hạ bệ Vạn, biến anh thành cái gai trong mắt nhiều người vì được hưởng quyền lợi vượt trội: “*Tuy không ai dám ganh tị với Vạn nhưng cứ nhìn vào ánh mắt đầy hằn học của con cháu lão Hào, Vạn lại thấy gai người*” [1, tr.40]. Phải chăng, với những chấn thương tinh thần sâu sắc vượt ngưỡng mà chiến tranh tạo tác, sự sống của Nguyễn Vạn hiển nhiên đã là đặc ân, họ dân quên bước đi tập tễnh cùng những chiến công của nhân vật vì đang mài miết với những nỗi đau khổ của riêng mình?

Dẫu không dồn trọng tâm để phản ánh cảnh chiến đấu, chỉ chấm phá qua một vài tình tiết, Dương Hương đã tái hiện sắc nét tâm thế sẵn sàng ra trận, thực hiện trách nhiệm với đất nước, kiên cường chống giặc của người lính. Câu chuyện nhân dân làng Đông sát cánh cùng bộ đội để bảo vệ công Lĩnh đã trở thành một huyền thoại, nung nấu và thôi thúc Hà, Nghĩa, Hiệp, Thành nô nức tòng quân. Dù bố đã hi sinh, anh trai đã nhập ngũ, Hiệp vẫn không dùng đặc quyền này để sống an ổn, anh lập lại câu khẩu hiệu của chú Vạn để thể hiện ý chí kiên định ra trận đánh Mĩ: “*Làm thân con trai phải xông pha nơi trận mạc*” [1, tr.103]. Tuy viết bằng giọng điệu ngậm ngùi, chua xót, song nhà văn đã gián tiếp phản ánh tâm thế sẵn sàng chiến đấu của các thế hệ thanh niên làng Đông: “*Cả làng Đông bây giờ bói cũng chả còn đứa con trai nào nhìn cho ra hồn. Đứa nào không đui què, sứt môi, tai điếc thì mười bảy đã đòi khai thêm tuổi để đi khám nghĩa vụ. Cánh con trai làng Đông hiện đang ở nhà đếm trên đầu ngón tay*” [1, tr.135]. Khi chuyển thể thành phim điện ảnh, để nhấn mạnh tâm thế chiến đấu của người lính, đạo diễn Lưu Trọng Ninh đã dồn trọng tâm tái hiện nhân vật Tôn. Từng phải gánh chịu sự dè bieu của dân chúng, bị đấu tố là con địa chủ, song Tôn vẫn vươn lên sống

chính trực, nghĩa khí. Tôn quyết định nhập ngũ một phần để xóa bỏ mặc cảm cho mẹ nhưng điều quan trọng hơn là để giữ gìn cho người dân cảnh sống yên bình, để các thiếu nữ ngày ngày làm ruộng và hát chèo trên mảnh đất quê hương [7, 12:08]. Đạo diễn đã cải biên hoàn toàn hình tượng này từ nguyên tác văn học. Trong tiểu thuyết, Tôn đã bình yên trở về quê nhà và trở thành một “mầm mống tư bản” mới khi phát lên nhanh chóng nhờ buôn bán đồ lót cho phụ nữ, lãng xê lối sống tư bản phương Tây. Logic về nhân vật này ở phiên bản phim hợp lí hơn: Tôn đã hi sinh trên chiến trường, dồn chất thêm nỗi đau đớn cho Hôn và niềm ái ngại, xót thương ở Vạn.

### 3.1.2. *Phẩm chất, tính cách của người lính*

Nghĩa thuộc thế hệ thanh niên tiếp nối truyền thống vẻ vang của làng Đông tham gia kháng chiến chống Mĩ, chiến tranh biên giới ở Lạng Sơn và may mắn sống sót trở về đoàn tụ với mẹ, với vợ, thậm chí còn trở thành thủ trưởng đơn vị quân đội với quân hàm thiếu tá. Sau Vạn, Nghĩa là một nhân chứng của tất cả mọi biến chuyển ở làng Đông. Với vai trò là “trưởng nam con”, Nghĩa đã từng phải chứng kiến cảnh “nồi da xáo thịt”, anh em trong họ tộc đấu tố nhau, xử bắn nhau. Phẩm chất được Dương Hương đậm tô ở Nghĩa chính là tấm lòng chính trực, quả cảm muốn được đi đánh giặc để làm tròn trách nhiệm công dân. Nhà văn đã thực sự dụng công trong việc tái hiện tâm lí của cả gia đình Nghĩa trước quyết định tòng quân: Nghĩa vừa háo hức vừa lo sợ bỏ phát hiện rồi níu giữ, bà Khiên ủng hộ con mà lòng nặng trĩu về cảnh chết trận, Hạnh thì bần loạn vì vừa bén hơi chồng đã phải chia cắt,... Chi tiết gây bất ngờ cho độc giả chính là lá thư cuối cùng của ông Khiên viết gửi Nghĩa trước khi qua đời, bày tỏ nỗi xấu hổ khi bị mang tiếng là ngáng trở con không cho đi bộ đội: “*Lẽ ra mẹ con và con không nên giấu thầy, thầy sẽ làm bữa liên hoan rồi to tiến con lên đường. Thầy thấy nhục nhã về việc con phải lên đi, làm mọi người đã coi thầy là kẻ hèn nhất, ích kỷ, lạc hậu*” [1, tr.109]. Đáng tiếc là những chi tiết này đã không được sử dụng để chuyển thể trong phim điện ảnh.

Ở phiên bản phim, Nguyễn Vạn không tham gia vào việc đấu tố địa chủ, xử bắn người trong dòng tộc như Dương Hương đã tái hiện đậm nét trong tiểu thuyết. Nếu chuyển vị từ ngôn từ văn học đặc tả: “*mũi súng của Vạn lần này lại nhắm vào đầu hai thằng con trai ông Xung, mới hôm nào Vạn còn ngồi cùng mâm trong ngôi từ đường họ Nguyễn, cùng véo một đĩa xôi gác đờ au*” [1, tr.53-54] thành hình ảnh cụ thể thì điều đó có lẽ sẽ quá sức chịu đựng với công chúng vào giai đoạn đầu của thời kì Đổi Mới. Lưu Trọng Ninh đã để người lính Nguyễn Vạn đứng bên lề, chứng kiến một phần hậu quả tàn khốc của cuộc chiến này. Thậm chí Vạn còn có hành động ngăn chặn đám trẻ con trong làng tái hiện hành vi xử bắn địa chủ để làm nhục Tôn và mẹ Hôn. Bản điện ảnh đã lược bỏ và thay đổi khá nhiều các tình tiết liên quan đến Tôn và Hôn – cháu đích tôn và con dâu của địa chủ Hào. Tôn đã xung phong đi bộ đội để giúp mẹ xóa bỏ định kiến vợ địa chủ và sau đó hi sinh. Mẹ Hôn trong tiểu thuyết của Dương Hương đã được đẩy đến đỉnh điểm của sự lãng lơ khi ra sức quyến rũ Vạn và hoang thai cùng thời điểm với vợ của Tôn. Hôn sống làm lữ, an phận và cuối cùng tuyệt vọng khi nhận tin con trai mất. Nhân vật Hôn trong phiên bản điện ảnh đã nhận được đầy đủ sự cảm thông, xót xa, hòa điệu chung với số phận của đại đa số phụ nữ ở làng Đông.

Lợi thế về khả năng diễn giải, phân tích nhiều động tâm lí rành mạch của ngôn ngữ văn chương đã hỗ trợ độc giả nhìn nhận Vạn như là một cá nhân luôn sống trong vòng hào quang của lí tưởng anh hùng. Vạn tự vạch ranh giới cho chính mình về đạo đức – lập trường của một người lính để rồi không thể vượt qua những bức bách của khát khao tính dục, khát vọng tình yêu. Ngôn ngữ đối thoại của Vạn hầu như là những khẩu hiệu được cả xã nằm lòng: “*Ngay giờ phút này chúng ta phải phát động thành phong trào thi đua động viên con em lên đường đánh Mỹ cứu nước* [1, tr.89]; hay: “*Đánh Mỹ là thời cơ ngàn năm có một của tuổi trẻ. Bác thấy đấy, như tôi, nên người được là nhờ cái thời đánh Pháp. Bác thật là ích kỷ lạc hậu. Làm trai muốn nên người phải xông pha nơi chiến trận. Ru rú ở nhà bám váy vợ thì nhục*” [1, tr.95]. Ngay cả khi khao khát tính dục trở dậy mạnh mẽ, với cả ba lần gần gũi với phụ nữ (Nhân, Hôn, Hạnh), Vạn cũng chưa bao giờ chủ động. Giăng mắc dày đặc ngôn ngữ độc thoại nội tâm trong tiểu thuyết, dấu còn nhiều vết tích của sự cổ hủ - lạc hậu và tùy tiện thuộc tầng lớp nông dân, song Vạn là hiện thân của một người lính trung nghĩa, chính trực từ suy tư đến hành động.

### 3.1.3. Nhu cầu tính dục, khát vọng tình yêu

Nếu văn học giai đoạn 1945 – 1975 thường xuyên né tránh hoặc nhọc nhằn trong việc tìm giữ, thì các cây bút sau giai đoạn Đổi Mới đã bung tỏa khám phá, biểu đạt nhu cầu tính dục, khát vọng tình yêu của người lính một cách rõ ràng, mãnh liệt. Tiểu thuyết *Bến không chồng* không chỉ đánh cuộc Vạn ở lẫn ranh giữa lí tưởng và dục vọng mà số phận của những người lính khác như Nghĩa, Thành, Hà, Hiệp,... cũng được đậm tô về quyền sống, quyền được trở thành một con người bình thường thậm chí là bản năng. Người lính thời hậu chiến cần được lập gia đình, được âu yếm và quần quýt trong vòng tay đàn bà, được hưởng thụ tình dục, được nghe tiếng khóc con trẻ... Thế mà trong *Bến không chồng*, mãi miết sống với lí tưởng của Đảng, với những nhiệm vụ như cải cách ruộng đất, đấu tố địa chủ, đôn đốc tòng quân, sống để gồng giữ vẻ oai phong, thanh cao, kiêu hãnh của vị thế chiến sĩ Điện Biên, Vạn đã rơi vào bi kịch cá nhân, cô độc, day dứt và cuối đời đã phải lựa chọn tự sát để giải thoát khỏi những ám ảnh điều tiếng, dị nghị về danh dự người lính bị lâm bản. Ở bình diện tình yêu – hôn nhân, bản điện ảnh có sự tách bạch rõ rệt ba trường đoạn cuộc sống hậu chiến của Vạn gắn kết với ba người phụ nữ. Trước tiên là với Hôn: Vạn không ghét Hôn như trong tiểu thuyết mà dè dặt với cô vì sợ điều tiếng. Vạn đã từng bước xóa bỏ định kiến với Hôn, ngầm bảo vệ mẹ con Hôn, Tồn trước sự công kích của dư luận. Chi tiết đắt giá góp phần tô điểm tính nhân văn của Vạn chính là hành động dỡ tấm ván cửa kê giường cho cô nằm với lời nhắn nhủ: “*Chị nằm lên tấm phán cho khỏi lạnh lưng. Nhà cửa kín mít thế sao tránh khỏi được miệng thiên hạ*” [7, 09:36]. Lớp ngôn ngữ xung hô giữa Hôn và Vạn đã chuyển từ “*ông – con*”; thành “*ông – tôi*”, rồi “*bác – em*” là một ngầm ý nhắc nhở thông điệp về lòng vị tha và sự hòa hợp dân tộc. Với Nhân, Vạn chủ yếu biểu đạt tình cảm sâu lắng bằng hành động thầm lặng: gánh lúa, cấy ải, chia cá, vớt bèo, ủ phân,... Dẫu được các con của Nhân tác hợp, Vạn vẫn dằn lòng lại không dám vượt qua ranh giới. Hạnh bước vào cuộc đời Vạn bất ngờ đến nghẹt thở. Khi còn trong giai đoạn trẻ thơ, Vạn như một người cha, dõi theo từng bước đi của Hạnh. Vạn bất chấp kỉ luật của chính quyền, phản đối quyết liệt không để dòng họ Nguyễn bắt ép li hôn Nghĩa. Trong cái đêm định mệnh đó, đạo diễn đã đặc tả cảnh Vạn uống từng bi-đông rượu, rồi chủ động âu yếm Hạnh. Con dục vọng mãnh liệt như cuốn phăng đi mọi ản ức đã bị dồn nén suốt nửa đời người. Niềm hạnh phúc thứ hai trong tinh thần của Vạn chính là lần đầu chạm mặt con gái, trong đêm tối Vạn nhẹ nhàng ve vuốt má và mái tóc của đứa con thơ đã ngủ say, rồi sượng sùng thốt lên: “*Hạnh đừng thương hại chú*” [7, 90:11]. Thời điểm Vạn tận hưởng hơi ấm thực sự của gia đình cũng chính là lúc Vạn bị dồn ép đến tận cùng của hủ tục và định kiến. Điều đau xót là cái chết của Nguyễn Vạn không phải vì mũi tên hòn đạn của kẻ thù mà đến từ sự ám thị vì ánh mắt xoi mói, lời đàm tiếu của chính đồng bào mình – là đối tượng mà Vạn đã dùng cả đời để thể hiện trách nhiệm lớn lao trong vai trò người lính.

Trước ngày ra trận, Nghĩa và Hạnh đã vượt qua lời nguyện của dòng họ về mối thù truyền kiếp, chủ động kết hôn. Nhà văn đã diễn tả đêm tân hôn của họ ở vạt cỏ bên cầu Đá Bạc thật sự lãng mạn. Nó trở thành một hồi ức ngọt ngào, dung dưỡng tâm hồn Hạnh suốt mười năm đằng đẵng chờ chồng. Khi cải biên thành phim, do lược bỏ chuỗi sự kiện về mối thù truyền kiếp, Lưu Trọng Ninh đã táo bạo để Hạnh (dù chưa có hôn ước với Nghĩa) thốt lên một khát vọng tính dục mãnh liệt: “*Nếu có mang em sẽ báo cho anh... Giá mà đêm nay cứ kéo dài mãi nhỉ*” [7, 19:51]. Với khả năng mở rộng đường tuyến nhân vật, nguyên tác tiểu thuyết đã dẫn dắt người đọc sớm tiếp cận với Thủy – một cô gái thành thị thức thời - và khám phá thêm một góc khuất về bản năng của người lính qua nhân vật Nghĩa. Đối diện với sức sống dạt dào, tươi mới của Thủy, Nghĩa không may nghĩ đến Hạnh. Nhân vật đã hai lần vượt ranh giới, đáp lại hành động mời gọi, âu yếm Thủy trước khi vào chiến trường. Mượn dòng nhật kí của Thủy, Dương Hương hầu như đồng tình với quan điểm về nhu cầu tính dục của con người, nhất là người lính: “*Đời người có mấy giây được sống động như thế này. Nghĩa bỗng run rẩy khi tắm thân Thủy đổ sụp xuống người anh. Nghĩa như mê đi trong đôi tay mềm mại xiết chặt, và cặp vú nở nang của Thủy khơi dậy trong anh một dục vọng không sao kìm giữ được (...). Không nên ích kỷ và hẹp hòi với người sắp ra trận*” [1, tr.237]. Hàm ý bảo vệ, xem trọng khát khao tình yêu – tình dục của người lính, nhà văn không chủ đích phê phán Nghĩa mà còn nêu bật niềm cảm thông trước bản năng bức thiết của con người. Nhà văn đã để Dâu tự dần vật bản thân

vì không đáp ứng mong muốn gần gũi thể xác của Hiệp: “*Hạnh này, giá hồi ấy tao với anh Hiệp mày cứ liêu như con Thắm với anh chàng pháo thủ có khi lại hoá hay*” [1, tr.193]. Giọng điệu của Dâu khi nói về Thắm (người đàn bà đang có chồng vẫn chủ động dâng hiến thể xác cho một người lính xa lạ) đã thay thế cho thông điệp của nhà văn không kì thị khát khao tình dục của người lính. Thời khắc sinh tử kề cận trên chiến trường, Dương Hương đã mạnh dạn bóc trần lớp suy nghĩ thầm kín của một người lính: “*Đến hôm nay thì em nhận ra một điều giữa cô nàng của em và cái chết, em chọn cô nàng. Em chỉ mơ ước làm sao được yêu cô nàng của em một cái rồi có phải chết cũng cam lòng*” [1, tr.231]. Tuy mọi điều mà Dương Hương phản ánh, gửi gắm chưa hẳn phù hợp tiêu chuẩn đạo đức nhất định, song có thể xem đây là một tiếng nói phản biện đối với văn học giai đoạn 1945 – 1975 vì từng xem yêu đương – tình dục là các yếu tố dù sao cũng được xem là sẽ làm lu mờ phẩm chất của người lính.

Do giới hạn về dung lượng và sự khắt khe trong kiểm duyệt phim, Lưu Trọng Ninh rất khó để khai thác đầy đủ vấn đề bản năng tính dục của người lính như trong nguyên tác văn học. Có năm phân cảnh được bài trí để bóc tách nhu cầu tình dục của họ: *Vạn vô tình ngắm trọn tấm lưng trần của Hôn ở bờ sông và Hôn chủ động muốn dâng hiến; Trong đêm mưa Vạn và Nhân cùng nảy sinh nhu cầu được âu yếm; Hà muốn ôm ấp Hồng nhưng cô ngại ngần cự tuyệt; Hạnh chủ động gần gũi với Nghĩa khi anh sắp đi bộ đội; Vạn với Hạnh bột phát hành vi tính dục trong đêm giông gió vì những ấn ức dồn nén*. Có thể e ngại ảnh hưởng từ ấn tượng thị giác đến người xem sẽ rất mạnh mẽ nên hình ảnh và góc quay năm phân cảnh này đã được ê kíp sản xuất phim tiết chế. Ngay cả việc kết hôn lần thứ hai của Nghĩa cũng chỉ được nhắc đến một cách sơ sài, là sự sắp xếp của mẹ Nghĩa lấy một cô gái trẻ cùng làng Đông, tuyên nhân vật Thủy, Biên không được chuyển thể. Ấn tượng về tâm tư, vị thế của Nghĩa nói chung và khát vọng tình yêu – tình dục của anh hầu như bị lược bỏ. Nghĩa trở thành một nhân vật mờ nhạt, bị động và phó mặc hôn nhân theo sự sắp xếp của người thân. Hướng cải biên này góp phần bảo vệ hình ảnh đẹp của người lính song lại không chuyển tải tròn trịa hàm ý sâu xa của nhà văn Dương Hương.

### 3.1.4. Số phận, bi kịch của người lính

Tiểu thuyết *Bến không chồng* là một bức tranh âm đạm về thân phận con người, trong đó, số phận của người lính ở chiến trường chắc chắn là “lành ít dữ nhiều”. Trong lời kể của người đồng đội may mắn sống sót, hầu như họ đều hứng chịu một kết thúc bi thảm: “*Đại đội tôi ngày ấy ở đây xuất quân đi là chín chục, hai năm sau còn có hơn hai chục. Người chết bom pháo, người chết sốt rét, người chết trôi sông, chết cây đổ và cả chết đói nữa*” [1, tr.169]. Song, người lính được sống sót trở về như Vạn, Nghĩa, Thành cũng dần bị bào mòn vì những bi kịch nảy sinh thời hậu chiến

Điều công chúng chờ đợi nhất là cách thức, ý đồ chuyển thể tình huống tự vẫn bi thảm của Vạn trong phim. Từ nguyên tác tiểu thuyết, để dẫn dắt người đọc chứng kiến hành vi này không quá ngỡ ngàng, Dương Hương đã dày công dẫn dắt và thiết lập một đường dây dịch chuyển tâm – sinh lí tuần tự, logic, thấu đáo. Trước hết, đó là cái “vòng kim cô” của vinh hiệu “chiến sĩ Điện Biên” cùng niềm tự hào về những tấm huân chương lấp lánh của Vạn và cả dân chúng làng Đông. Vinh hạnh ấy từng giúp Vạn xóa sạch mặc cảm, tự ti về thân phận bản cố nông, đưa nhân vật lên đỉnh cao của “quyền lực” tại quê hương (mọi người vừa noi gương vừa sợ hãi Vạn, Vạn luôn được ngồi ở vị trí trang trọng nhất, lời nói của Vạn là mệnh lệnh, lán át được cả trường tộc). Từ sau cái đêm mưa nảy sinh quan hệ tính dục bột phát với Hạnh, Vạn đã tự dần vật đau khổ, một mặt là vì nỗi xấu hổ vì phá vỡ phẩm giá của người lính “*Qua cái đêm giông bão của cuộc đời, Nguyễn Vạn không còn dám nhìn vào bất cứ ai ở làng Đông, Vạn tự thấy xấu hổ với cả những đứa trẻ con tí teo*” [1, tr.270]. Nhưng cảm giác hối hận đeo đẳng bám riết trong tâm trí Vạn ấy là vì mình mà Hạnh phải bỏ làng ra đi: “*Hãy tha lỗi cho chú, chú đã có tội với cháu. Cháu không phải đi đâu hết. Đòi cháu còn dài. Cháu phải ở lại đất này. Cháu còn có mẹ...*” [1, tr.271]. Cái chết của Vạn, theo ý đồ của nhà văn, là một cách giữ gìn danh dự, bảo vệ vị thế tôn nghiêm và đỉnh đạc của người lính trong lòng nhân dân. Song, điều xót xa hơn, ấy là: vốn dĩ danh hiệu đó đã hoàn toàn là vật ngáng trở để mỗi người lính được sống như một con người bình thường. Dương Hương chưa xót tái hiện trong tiểu thuyết thực trạng của thời bình: người lính cùng chiến công của họ đã dần phai nhạt, thậm chí bị lãng quên như

chính quân phục của Vạn đã sờn mòn theo năm tháng, dẫu vá víu thì cũng không thể mặc thêm: “*Đi đâu Vạn cũng thích khoác chiếc áo lính ấy như muốn nhắc nhở người làng Đông hãy nhớ tới Vạn là ai. Tụi trẻ con thì chúng vô tâm vô tính, chúng dám bảo Vạn quăng mẹ nó chiếc áo vá ấy đi*” [1, tr.266]. Cuộc sống hòa bình cũng là lúc mỗi người lính đã hoàn thành trách nhiệm công dân, đổi diện với nhu cầu cá nhân, toan tính, gom góp lợi ích cho riêng mình. Thực tế ấy đã được Dương Hương phơi bày trong phần IV của tiểu thuyết: lính tráng mua đồ dùng thiết yếu trở về quê hương; Tôn phát lên nhờ buôn quần áo lót cho phụ nữ; Nghĩa phá bỏ ngôi từ đường cũ kĩ làm thành gian nhà ba tầng khang trang, tay lính pháo thủ đã đưa vợ con vào miền Nam không đếm xỉa đến sự tồn tại của Thắm và một đứa con riêng... Chỉ có Vạn là bất lực không thể sống cho bản thân, mãi mãi trung thành, gìn giữ tượng đài cao đẹp về người lính được chế định từ lí thuyết đến thực tế.

Lí giải hành động tự vẫn của Nguyễn Vạn, đạo diễn Lưu Trọng Ninh đã nhấn sâu vào những áp lực của định kiến, hủ tục đeo đẳng. Lợi thế về khả năng lòng cài chuỗi âm thanh sống động, tiếng gõ nổi, dống trống, khua chiêng inh ỏi, náo loạn... là một ám dụ nghệ thuật độc đáo trong phim. Bổ sung thêm là cảnh đám đông tụ họp rất nhanh, những ánh mắt xoáy sâu vào từng bước chân của Vạn, từng quang gánh mà anh giúp đỡ chị Nhân, đám trẻ con bám riết, từng bàn tay cật dỡ vách liếp để nhìn trộm... Tiêu biểu nhất là một câu thoại có tính răn đe của kẻ già đối với Vạn: “*Trai làng này đi cả. Mọi người nhìn vào anh, anh phải giữ cái nếp cho nghiêm*” [7, 21:34]. Khác biệt với một Nguyễn Vạn máy móc, cứng nhắc trong tiểu thuyết, Vạn trong phim cũng đã có những đợt sóng tình trời dậy mạnh mẽ với Hôn, với Nhân. Đặc biệt ở tình thế chủ động âu yếm Hạnh: đó là kết quả sau con giận dữ vì bị tình đội giam lỏng khi cầm súng phản đối trường họ ép Hạnh li hôn; là cảm giác cô đơn đặng đặng như con gà trống mãi bị giam giữ trong lồng; là hơi men của rượu, là tiếng sấm ầm ào cùng cơn mưa giông xô đẩy hai con người tuyệt vọng quăn quýt, nương tựa nhau. Cái ngày Hạnh đưa con về với Vạn, dân làng Đông tràn ra cả hai bên đường để xét nét, chỉ trích, bình luận. Dẫu Hạnh có mạnh mẽ kéo Vạn đạp bằng lên dư luận thì cái nỗi sợ cố hữu vẫn bám riết, thúc ép Vạn ra bến Tình treo cổ. Vạn chết, Hạnh gục ngã, không có đám tang long trọng và sự thức tỉnh, tự vẫn của Xung, Nghĩa như nguyên tác văn học. Kết thúc phim là hình ảnh cây gạo vẫn đở chối những đài hoa, nhịp sống ở bến Tình của các góa phụ làng Đông không có gì thay đổi cùng tiếng đàn tính nỉ non. Dù mỗi loại hình nghệ thuật lựa chọn cách kể, tái hiện về người lính khác nhau song tinh thần chung vẫn là thông điệp cảnh giới, nhắc nhở về hậu quả chiến tranh vẫn đeo đẳng mỗi kiếp người, chấn thương mà nó mang đến tuy vô hình nhưng lại rất khủng khiếp.

Bi kịch của Nghĩa cũng cay đắng, chua xót không chỉ cho chính nhân vật mà còn gián tiếp đẩy vợ của mình vào những ngã rẽ, trắc trở, cùng cực. Bị phơi nhiễm phóng xạ từ chiến trường, Nghĩa không còn khả năng sinh con. Trung thành với nguyên tác văn học, ở phiên bản phim, Nghĩa được tái hiện chỉ mãi miết với chức trách trong quân ngũ, bàng quan với tình trạng sức khỏe sinh sản của bản thân, tuyệt đối đầy tai tiếng vô sinh cho Hạnh. Áp lực từ định kiến “nam tôn nữ ti”, từ truyền thống phải có con trai nối dõi tông đường, Nghĩa gần như “chạy trốn” thực tế, không dám nhìn thẳng vào bi kịch. Ý hướng “khát con trai” của Nghĩa được nhà văn Dương Hương bài trí bằng chi tiết: khi tái hôn với Thủy, anh đã sưu tập vô số hình ảnh bé trai sơ sinh đáng yêu, khỏe mạnh giăng kín phòng ngủ. Lược bỏ nhân vật Thủy và chi tiết này, ở phiên bản phim, đạo diễn Lưu Trọng Ninh đã chuyển vị mong chờ có con trai từ Nghĩa sang bà Khiên, góp phần tinh lược và bác bỏ tình trạng phân biệt giới tính trẻ em, giúp không khí phim bớt sự căng thẳng không cần thiết.

Số phận, bi kịch của người lính còn được Dương Hương điểm xuyết bằng hệ thống nhân vật phụ. Thành rời chiến trường với gương mặt biến dạng, gây nên nỗi khiếp sợ cho Cúc (người từng đính ước với anh): “*Ngày anh ấy về mang vết thương trên mặt, em bàng hoàng nhiều lúc gặp anh ấy em cứ ngỡ ra cổ hình dung gương mặt lạnh lặn của anh ấy ngày xưa, nhưng khi nhìn mặt anh, em lại thấy anh hoàn toàn xa lạ, xa lạ tới mức đáng sợ. Gương mặt anh ấy ám ảnh em cả trong giấc mơ*” [1, tr.154]. Dù vẫn tỏa sáng nhân cách cao thượng, tâm lòng bao dung, trách nhiệm lớn với cộng đồng, song Thành vẫn không thể lấy được vợ, vĩnh viễn sống đời cô độc. Đó là chồng của Nhài, một người lính chỉ được gọi nhắc qua một câu nói băng quơ: “*Tiếc nhất là chị Nhài, mười năm nay chung thủy chờ chồng bỗng nhiên hôm nọ lại nổi máu lên tí tởn với thằng Dục, bị mẹ*

*chồng bắt quả tang. Chuyện này chồng nó về thì nó giết*” [1, tr.185]. Người lính có thể chiến thắng hàng ngàn kẻ thù trên trận mạc, liệu chồng của Nhài có chiến thắng được lòng tự trọng của bản thân và điều tiếng bêu rêu của dân làng hay không? Đó là một bi kịch tinh thần chua xót, bề bồng không dễ khóa lấp. Đạo diễn Lưu Trọng Ninh chỉ tái hiện bi kịch của nhân vật Thành, không thể tái hết mọi phương diện của tiểu thuyết, bởi nhà làm phim phải: “*lựa chọn và thay đổi các chi tiết từ tác phẩm văn chương đến điện ảnh để tạo được ấn tượng mạnh mẽ và xúc động sâu sắc nhất cho khán giả*” [3, tr.121).

### 3.2. Sự thay đổi cảm quan về người lính từ tiểu thuyết đến phim điện ảnh

Từ hiện thực đời sống đến tạo hình nghệ thuật là một quá trình thu nhận, tiếp biến và ảnh xạ không chỉ phụ thuộc vào chủ quan của người nghệ sĩ mà còn chịu sự chi phối của bối cảnh lịch sử - xã hội. Sự thay đổi toàn diện về cách biểu đạt hình tượng người lính trong các loại hình nghệ thuật sau năm 1975 được khởi đầu từ cảm quan về hiện thực chiến tranh tàn khốc, cảm quan về thân phận con người nhỏ bé trong giai đoạn đặc biệt này.

#### 3.2.1. Cảm quan về thân phận người lính

Bức tranh làng Đông trong tiểu thuyết và phiên bản điện ảnh được khai thác vào thời điểm kháng chiến chống Pháp vừa chấm dứt và tiếp tục đương đầu với kháng chiến chống Mỹ rồi chiến tranh biên giới, lần lượt thế hệ trai tráng lên đường nhập ngũ, hi sinh, thương tật... để lại nơi hậu phương một thế giới phụ nữ chông chênh, héo hắt, vỡ vụn vì chờ đợi, mất mát, bất lực. Giao thời của khoảng thời gian - không gian nghệ thuật này là một lựa chọn đích đáng để có thể xoáy sâu vào những kịch tính của lịch sử, những nút thắt trong tâm lý – tư tưởng cộng đồng và biến cố dữ dội thay đổi số phận của mỗi cá nhân. Thống nhất chung về thông điệp truyền tải, Dương Hương và Lưu Trọng Ninh đều mang ý hướng nhắc nhở về hậu quả của chiến tranh để lại chấn thương tinh thần sâu sắc. Đó không chỉ là cuộc chiến của đàn ông mà chính là dung môi thử thách bản lĩnh phụ nữ và cũng là gánh nặng kéo dài đằng đẵng của họ.

Trở lại làng Đông, Nguyễn Vạn ngay lập tức đã đối diện với bức tranh hỗn độn của làng quê và bắt đầu dần thân vào những biến cố mới của lịch sử. Không nhầm lẫn dẫn dắt như trong nguyên tác tiểu thuyết, đạo diễn Lưu Trọng Ninh đã phôi bày một thảm cảnh ở câu đối thoại đầu tiên của chủ tịch xã với Vạn: “*Đàn bà góa làng mình nhiều vô kể*” [7, 3:32]. Bao nhiêu người đàn bà góa là bấy nhiêu người chồng/ người yêu của họ đã vĩnh viễn nằm lại nơi chiến trường. Số lượng người lính đã tử nạn được đan lồng với thân phận phụ nữ còn sống ở hậu phương. Nỗi đau mất mát thân nhân khiến cho đám phụ nữ chết lặng: “*Chị Nhân lặng lẽ cầm rổ ra ao vớt bèo, nhìn đàn cá mè ngáp ăn nổi đặc ao, chị nghĩ là chúng cũng đang bị ngạt thở*” [1, tr.24] khi vừa hay tin chồng hi sinh... Ở phiên bản điện ảnh, đạo diễn Lưu Trọng Ninh đã giảm tải chi tiết này, chỉ để nhân vật lặng lẽ thấp nén nhang khi Vạn đến chia buồn. Tuy nhiên, khi liên tiếp nhận được tin các con trai (Hà, Hiệp) nằm lại nơi chiến trường, Nhân đối diện với tin dữ bằng một thái độ lạnh lùng đến kinh ngạc vì chị đã “*âm thầm khóc cạn cả nước mắt suốt đêm qua*” [1, tr.140]. Phiên bản điện ảnh *Bến không chồng* với góc quay trung cảnh để Nhân thấp hương đối diện với những tấm hình chồng con trên bàn thờ và nghẹn ngào khàn: “*Mẹ xin con hãy thư thư để cho con Hạnh còn cười xong, mẹ sẽ rước con lên bàn thờ. Hiệp ơi, em Hạnh con đã chờ 10 năm... Con Hạnh phải có tấm chồng, không thể hoãn được*” [7, 56:03]. Mỗi một người lính ngã xuống để lại cho người mẹ/ người vợ những khoảng trống vô hình, cuộc sống không còn điều gì để hi vọng. Cả thân hình như cứng đờ, ánh mắt thất thần của bà Hơn khi nhận tin báo tử của Tôn [7, 57:13] trong phim *Bến không chồng* gieo nỗi ám ảnh lớn cho người tiếp nhận. Liên tiếp giấy báo tử gửi về đã dấy lên trong lòng Nguyễn Vạn niềm day dứt vô hạn, anh thân thờ ra bến Tỉnh: “*Hôm nay là cái ngày gì mà kẻ khóc người cười, còn ông ra ngắm trăng*” [7, 58:49]. Trong tiểu thuyết, Dương Hương còn diễn tả nỗi đau đớn này bằng nhiều chi tiết nghệ thuật độc đáo: *cảnh đàn lợn bị bỏ đói, xâu chim có con đang dây chết, cái bóng dài của chính Nhân in dấu lên vạt khoai, khuôn mặt chồng Nhân nhem nhuốc ám cả vào giấc mơ, hai con mèo hoang gào trên mái nhà,...* Khi chuyển thể thành phim, đạo diễn Lưu Trọng Ninh đã đặc tả cảnh góa bụa của phụ nữ làng quê khi chồng con hi sinh bằng chi tiết về những con gà bị giam hãm trong lồng: *con gà của trống của Vạn bị Hơn tách ra không cho đập mái, con gà của Hạnh nuôi nhốt*

trong lòng, ba con gà mái đang nhảy ổ trong phòng giam của tỉnh đội,... Không còn gọi lên cảm giác hào hùng, bi tráng, mỗi tin báo tử gắn liền với nỗi đau tinh thần của người thân, chôn vùi cả người sống khiến họ thành hóa điên, hóa dại. Thực trạng đó không dễ có thể nêu bật trong giai đoạn văn học 1945 – 1975.

### 3.2.2. Cảm quan giải thiêng về hình tượng người lính

Cảm quan “giải thiêng” trong văn chương nghệ thuật sau năm 1975 không chỉ là một “phong trào” viết và biểu đạt chân thật hiện thực mà nó xuất phát từ nhu cầu bức bách được lần mở những địa hạt từng bị xem là “vùng cấm” hoặc ngược hướng (như chính sách, về công tác cán bộ, tâm tư, hành vi, thái độ, quan điểm,...) trong giai đoạn hai cuộc kháng chiến chống Pháp và chống Mĩ của dân tộc. Từng là hình tượng trung tâm của văn học cách mạng Việt Nam giai đoạn 1945 – 1975, người lính tiếp tục trở thành đối tượng được soi xét, bàn luận, cảm nhận ở nhiều chiều kích, các mặt sáng – tối đan xen. Dương Hương không trực tiếp ca ngợi chiến công của quân dân Việt Nam đã đại thắng đế quốc Pháp, chỉ hàm ẩn qua hình ảnh “*những chiếc huân chương rung rinh lấp lánh*” [1, tr.9] trên ngực của Vạn. Giọng mỉa mai của đám đồng về nhân vật Vạn là “*mắt toét, bỏ làng đi*” [1, tr.9] nay trở về rạng rỡ thay thế cho niềm tự hào ngậm ắp về người lính nói riêng và sức mạnh quân đội Việt Nam nói chung. Người nông dân mặc áo lính vốn là hiện tượng thường thấy trong lịch sử kháng chiến chống ngoại xâm của dân tộc Việt Nam. Song, một người tưởng chừng vô dụng, thất thế như Nguyễn Vạn lại có được chiến tích vẻ vang đã khiến cộng đồng làng Đông ngỡ ngàng. Cái nhìn bóc tách trần trụi khi viết về người lính được bồi đắp thêm bằng việc mô tả một hành động dung tục “*Vạn vén quần đái tè tè rồi vuốt lại quần áo cho thật chỉnh*” [1, tr.9]. Đáng vẻ uy nghiêm, trang trọng khi tái hiện người lính trong các văn thơ, thiên trường ca, văn xuôi của giai đoạn 1945 – 1975 đã bị chi tiết này phân biệt, trút bỏ. Ngay từ những dòng đầu tiên của tác phẩm, Dương Hương đã nhắm định hướng người đọc tiếp nhận câu chuyện về những thân phận người giữa cuộc đời thường nhật. Ông không có ý định bọc thêm một tấm áo lấp lánh, ca ngợi thêm những vinh quang của người lính – điều đã trở thành một lối mòn của văn học cách mạng Việt Nam 1945 – 1975.

Với quan điểm tôn trọng tối thượng tinh thần của nguyên tác nhưng không nhất thiết phải dịch chuyển trung thành mọi chi tiết, Lưu Trọng Ninh đã phô diễn một góc nhìn thiện cảm hơn về hình tượng người lính. Trong phim điện ảnh *Bến không chồng*, Vạn xuất hiện với trang phục chỉnh tề, ánh nhìn tha thiết như muốn thấu mọi cảnh vật, Vạn rút một nhánh cỏ và vô thức cắm nó lên một bãi phân trâu bên vệ đê [7, 02:21]. Chi tiết này tuy vẫn nhuộm màu dung tục song mang một hàm ý sâu xa. Phải chăng với Vạn: những tháng ngày rục rờ cùng chiến công chói sáng đã lùi xa và anh đang bắt đầu đối diện với nhiều ân ức buồn thảm, những mảng màu xám xịt, với cuộc sống hậu chiến của làng quê đầy rẫy hủ tục, định kiến.

Về bản chất, người lính trong tiểu thuyết *Bến không chồng* vẫn tỏa sáng khí thế và phẩm chất anh hùng nhưng đó là một đầu của đòn xóc đối lập với số phận. Hào quang ấy phải trả giá bằng những bi kịch thể thảm. Vạn đánh đổi bằng sinh mệnh gây ám ảnh với hành vi tự sát. Nghĩa đánh mất tuổi trẻ, khả năng được làm bố và gia đình li tán. Thành với gương mặt biến dạng không được bất kì một phụ nữ nào đón nhận, sống đời cô độc. Chưa chát hơn là lúc họ đang lăn xả ở chiến trường thì sự ngưỡng mộ của một bộ phận dân làng lại tập trung vào những thành phần khác: “*Phải nói tay Huy thật rõ khéo chọn vợ. Nhiều người làng Đông khen Thẩm mát số lấy được trai phố Huyện, thật chân không phải đi bộ đội*” [1, tr.147]. Phản ánh tâm tư mang tính phiến lệch, cá biệt này không phải là một bằng chứng suy diễn, quy kết về tinh thần yêu nước của tác giả văn học. Đó là một dấu hiệu để nhấn mạnh áp lực đè trĩu trong lòng người nhà chiến sĩ vì tổn thương mất mát quá lớn, mang ý hướng “giải thiêng” về hình tượng người lính. Xen lẫn giữa mạch kể về các tuyến nhân vật, thi thoảng Dương Hương đã lồng cài những bản luận ngoại biên về bản chất của người lính. Hiện tượng đào ngũ được nhắc đến một cách thoáng qua song không mang sắc thái chỉ trích nặng nề. Hiện tượng có những người chỉ “chiến đấu bằng nước bọt” nhưng lại nổi danh hơn cả liệt sĩ: “*Có anh thì chiến đấu bằng sức lực mồ hôi và xương máu. Còn tay Quách lại có tài chiến đấu bằng thơ*” [1, tr.169]. Việc phân biệt đốn hèn và anh hùng trên chiến trường cũng được nhà văn

thoảng luận bàn: “Đưa hèn sống ở đâu cũng hèn, người quân tử đi trận biết chết vẫn cứ đi” [1, tr.169]. Mạnh dạn hơn chính là lồng ghép câu chuyện kết giao giữa bộ đội kháng chiến và lính ngụy, đưa thêm một dẫn dụ để phản biện sự cực đoan trong phân chia tách rạch ròi “phe ta – phe địch”: “Anh ta lại ôm thằng lính ngụy ngủ một giấc đến sáng. Sáng ra tên lính ngụy ngàng hỏi “Sao anh coi được trời mà không trốn”. Anh ta cười bảo tên lính Ngụy “Tôi có làm thế thì anh mới tin tôi không lừa dối anh”.... Chính thằng lính ngụy ấy mấy hôm sau đã giúp anh ta trốn khỏi trại lính ngụy đấy” [1, tr.202-203]. Với Dương Hương, cảm quan giải thiêng chính là góc nhìn đa chiều về số phận của những người đàn ông trên chiến trường, bao dung và thấu hiểu cho tình cảnh ngặt nghèo, bức bách của họ.

Nhìn nhận một cách tổng thể, phim điện ảnh *Bến không chồng* mang cảm quan trân trọng, thấu cảm về hình tượng người lính. Không có những chi tiết méo mó, làm xô lệch ấn tượng về phẩm chất của họ trong lòng công chúng. Có chăng chỉ chuyển thể lời thâm oán trách của Hạnh dành cho Nghĩa khi anh đã không sang tìm cô ngay khi về nhà, tạo thêm vết rạn nứt cho tình trạng hôn nhân: “Anh đừng có đạo đức giả... Anh đã gặp cái Nhài chưa?” [7, 84:55]. Để đoạn tuyệt với Nghĩa, Hạnh chủ động ôm Vạn. Nghĩa nảy sinh biểu cảm ghen tuông rồi nhanh chóng phóng xe đi là trạng thái xấu nhất được phản chiếu trên màn ảnh, chưa đủ để mang đến cái nhìn giải thiêng về hình tượng người lính. Dòng tâm tư cực đoan về tình hỗn loạn của xã hội sau hòa bình của Nguyễn Vạn từ nguyên tác văn học hầu như tiết chế, không chuyển thể, giữ cho hình tượng trở nên khiêm nhường, thu mình, chìm sâu vào nỗi cô độc.

#### 4. KẾT LUẬN

*Bến không chồng* là một tiểu thuyết ấn tượng, dưới lớp “ngôn từ không lấp lánh, tài hoa mà giản dị, tự nhiên” [8, tr.3], cuộc sống hòa bình và công cuộc tái thiết sau chiến tranh trả người lính về lại giữa đời thường, từ đây phát lộ nhiều tấn bi kịch sâu sắc. Đồng thời, sự bình tĩnh trở lại giúp mỗi cá nhân có cơ hội nhìn thẳng vào quá khứ, đánh giá toàn diện hơn bản chất của chiến tranh. Sự “cởi trói” về tư duy và nhãn quan nghệ thuật cho phép nhà văn được viết về người lính không chỉ như những “anh hùng” mà còn như một hiện diện của những “thân phận người” với rất nhiều chấn thương tinh thần lẫn thể xác. Xu hướng phản ánh hiện thực đúng như nó đã từng xảy ra trở nên bức thiết. Bên cạnh tô đậm thêm, lý giải sâu sắc hơn về chủ nghĩa yêu nước, chủ nghĩa anh hùng tập thể cao cả, người cầm bút không ngần ngại phản ánh sự hy sinh mất mát to lớn của dân tộc, những sai lầm, khiếm khuyết, những áu trĩ non nớt của chúng ta ở một thời đã qua. Văn chương thật hơn trong việc miêu tả hành động cao cả hay thấp hèn, những thân phận, cảnh huống trắc trở éo le, những nhu cầu thầm kín bản năng con người.

Chuyển thể văn học sang điện ảnh là một công cuộc tái cấu trúc ở rất nhiều góc độ, đòi hỏi sự thông hiểu và khả năng vận dụng hiệu quả hai hệ thống kí hiệu vừa giao thoa vừa độc lập: đó là hệ thống kí hiệu ngôn ngữ và hệ thống kí hiệu hình ảnh. Sự khác biệt của hai hệ thống kí hiệu này chính là ở chỗ: một bên được sử dụng để đọc (nghe, ngắm, tưởng tượng với biên độ rộng mở) và một bên để xem (cụ thể, chân xác, sống động, đóng khung). Hệ thống kí hiệu ngôn ngữ chuyển dịch sang kí hiệu điện ảnh vừa có tính song trùng vừa tạo nên nhiều khoảng trống không dễ lấp đầy hay có thể tương thích. Về đại thể, phim điện ảnh *Bến không chồng* là một sản phẩm chuyển thể thành công, làm bật nổi tinh thần của nguyên tác văn học; bộ phim đã mạnh dạn lược bỏ hoặc gia cố tạo nên những điểm nhấn rất đặc sắc ở cấp độ chi tiết và thủ pháp nghệ thuật. Một số giới hạn về tầm bao quát bối cảnh - không gian hay sự thay thế toàn bộ giọng điệu đa thanh bằng lời thuật kể đơn giản và dè dặt hơn trước những cảnh có yếu tố tính dục cũng như khâu dựng phim hậu trường và kiểm duyệt... vẫn tồn tại trong quá trình xử lí của nhà sản xuất phim. Thực tế cũng không thể đòi hỏi cao hơn về sự đặc sắc, đòi hỏi tiêu chuẩn hình ảnh sống động hơn, bắt mắt hơn, âm thanh chân thực hơn trong khi nguồn kinh phí hạn hẹp để sản xuất phim điện ảnh. Dù sao cũng có thể nhận định dù tồn tại ở dạng thức tiểu thuyết hay chuyển thể thành phiên bản phim, *Bến không chồng* vẫn là hiện tượng độc đáo, có giá trị, ghi dấu ấn sâu sắc trong lòng những người yêu nghệ thuật./.

**TÀI LIỆU THAM KHẢO**

1. Dương Hương. (2023). *Bến không chồng*. Nxb Trẻ. Hà Nội.
2. Đào Lê Na. (2017). *Chân trời của hình ảnh: từ văn chương đến điện ảnh qua trường hợp của Kurosawa Akira*. Nxb ĐHQG Thành phố Hồ Chí Minh.
3. Nguyễn Văn Hùng. (2020). *Những thế giới song hành từ truyện ngắn đến điện ảnh*. Nxb Đại học Huế.
4. Lê Thị Dương. (2016). *Chuyển thể văn học – điện ảnh – nghiên cứu liên văn bản*. Nxb Khoa học xã hội.
5. Lê Huy Bắc. (2019). *Ký hiệu và liên ký hiệu*. Nxb Tổng hợp thành phố Hồ Chí Minh.
6. Lê Thị Tuân. (2021). *Vấn đề chuyển hóa liên ký hiệu trong điện ảnh châu Á hiện đại (Trường hợp các phim cải biên từ tác phẩm của F. Dostoevsky)*. Luận án tiến sĩ văn học. Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn. Hà Nội.
7. Lưu Trọng Ninh. (2000). *Bến không chồng*. <https://www.youtube.com/>
8. Phong Lê. (2009). *Dương Hương: từ “Bến không chồng” đến “Dưới chín tầng trời”*. <http://tapchisonghuong.com.vn/tin-tuc>

**THE IMAGE OF THE SOLDIER IN *THE HUSBANDLESS WHARF*:  
FROM THE ORIGINAL NOVEL TO A MOVIE**

**Summary:** *When publishing The husbandless wharf in 1990, writer Duong Huong did not expect that it would touch the deepest sadness, truly reflecting the gray areas of the soldier's fate in the post-war period. Sympathizing with him, director Luu Trong Ninh twice adapted it into a film, but the film version The husbandless wharf (2000) was still considered successful, sticking closer to the original literary work. Applying the research direction of inter-semiotic translation and the method of analysis and comparison to study The husbandless wharf, the article finds similarities and differences in the adaptation process between the original literary work and the film, recreating the image of the soldier. That is also the basis for evaluating creative ability or limitations; explaining the possibility of cinematic language when adapting literary language, explaining the appeal of visual art over verbal art that only focuses on stimulating imagination.*

**Keywords:** *The husbandless wharf; adaptation; cinema; novel.*