

# KIẾN TẠO HÌNH ẢNH NGƯỜI NỮ VÀ CÁI ĐẸP CỨU CHUỘC TRONG DỊU DÀNG (2014, LÊ VĂN KIỆT) VÀ BÊN TRONG VỎ KÉN VÀNG (2023, PHẠM THIÊN ÂN)

Lê Thị Tuân

Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội

Email: tuanle.pn90@gmail.com

/Ngày nhận bài: 11/03/2025

/Ngày nhận bài sửa sau phản biện: 19/03/2025

/Ngày chấp nhận đăng: 10/04/2025

## TÓM TẮT

Bài viết phân tích cách kiến tạo hình ảnh người nữ và cái Đẹp cứu chuộc trong điện ảnh Việt Nam đương đại thông qua hai phim Dịu dàng (2014, Lê Văn Kiệt) và Bên trong vỏ kén vàng (2023, Phạm Thiên Ân). Từ khái niệm then chốt là tính nữ (feminine)/nữ tính (femininity), bài viết kiến giải sự trình hiện tính nữ như là cái Đẹp cứu chuộc, có vai trò quan trọng thức tỉnh người nam trong hành trình tìm kiếm bản thể và đức tin. Hai đạo diễn thể hiện cùng tư tưởng bằng hai mỹ học điện ảnh đối lập: thô ráp, trần trụi ở Lê Văn Kiệt và hiện thực, ảo mộng, siêu thực ở Phạm Thiên Ân.

**Từ khóa:** Người nữ, tính nữ, cái Đẹp cứu chuộc, đức tin, mặc khải, thức tỉnh

## CONSTRUCTING THE FEMALE IMAGE AND REDEMPTIVE BEAUTY IN GENTLE (2014, LÊ VĂN KIỆT) AND INSIDE THE YELLOW COCOON SHELL (2023, PHẠM THIÊN ÂN)

### ABSTRACT

This article explores the construction of the female image and the notion of redemptive Beauty in contemporary Vietnamese cinema through two films: Gentle (2014) by Lê Văn Kiệt and Inside the Yellow Cocoon Shell (2023) by Phạm Thiên Ân. Employing the key concept of the feminine/femininity, the study interprets the manifestation of femininity as a redemptive force essential to the male protagonist's journey toward self-discovery and spiritual awakening. While both directors engage with a religiously inflected model of femininity, their aesthetic approaches diverge: Lê Văn Kiệt adopts a raw, unflinching realism, whereas Phạm Thiên Ân blends realism, surrealism, and dreamlike imagery.

**Keywords:** The female, femininity, redemptive Beauty, faith, revelation, awakening

### 1. ĐẶT VẤN ĐỀ

Những năm gần đây, nghiên cứu giới trở thành xu hướng thời sự và thịnh hành ở Việt Nam. Trên thế giới, nghiên cứu giới được bắt đầu từ đầu những năm 1960 với các công trình của các nhà nghiên cứu như: Alex Comfort (1963), Robert J. Stoller (1968), Kate Millett (1970), J. Butler (1990)... Nghiên cứu giới chủ trương khu biệt giới tính (sex) và giới (gender), đặt trọng tâm nghiên cứu gender như một phạm trù được kiến tạo bởi văn hóa, như theo khẳng định mạnh mẽ của Kate Millett “sex thuộc về sinh vật học, gender thuộc về tâm lý học, và vì thế thuộc về văn hóa” (Glover và cộng sự, 2009). Giới tính là sản phẩm của tạo hóa mang tính tự nhiên, còn giới là sản phẩm của nền văn minh con người. Trong nghiên cứu giới ở Việt Nam, tính nữ (feminine, femininity) thường được đặt trong tương quan với tính nam

(masculine, masculinity). Theo đó, nam tính hay nữ tính là những vai trò xã hội-văn hóa khác nhau mà xã hội đặt vào giới nam và giới nữ. Bởi vậy, những chuẩn mực, quy phạm về chúng cũng dễ dàng bị tháo dỡ tùy thuộc vào bối cảnh văn hóa khác nhau, ở những thời đại khác nhau. Trước đó, luận điểm này đã được nhà triết học Pháp - Simon de Beauvoir tuyên bố mạnh mẽ “người ta không phải sinh ra là phụ nữ mà trở thành phụ nữ” (“On ne naît pas femme, on le devient”). Theo bà, tính nữ là tập hợp những đặc trưng về xã hội của nữ giới (không phải là những đặc trưng sinh tâm lý). Những đặc trưng xã hội này không phải là cái vốn có của phụ nữ, mà chỉ là tư tưởng của nam giới gán cho phụ nữ nhằm mục đích chứng minh rằng phụ nữ không có khả năng bình đẳng với nam giới (Nguyễn Tuấn Hùng, 2016, 13). Theo M. Foucault, “những quy phạm về nữ tính và

nam tính không phải là một tồn tại có tính chất tự nhiên mà là sản phẩm của diễn ngôn được kiến tạo từ một hệ hình tri thức và những tương quan quyền lực của một thời đại cụ thể” (Trần Văn Toàn, 2013, 40). Có thể thấy, không có một quy chuẩn duy nhất cho nam tính hay nữ tính mà dấu ấn văn hóa, thể chế và thời đại tác động tới sự kiến tạo quy chuẩn giới đó.

Bài viết tiếp cận từ góc nhìn giới, phân tích sự kiến tạo hình ảnh người nữ và cái Đẹp cứu chuộc trong *Dị dạng* (2014) của Lê Văn Kiệt và *Bên trong vỏ kén vàng*<sup>1</sup> (2023) của Phạm Thiên Ân. Theo đó, bài viết kiến giải sự trình hiện tính nữ như là cái Đẹp cứu chuộc, có vai trò quan trọng trong hành trình thức tỉnh người nam. Bài viết lập luận rằng, điểm chung của mô hình tính nữ trong hai phim là nó được kiến tạo từ góc nhìn và trong trường nghĩa của tôn giáo. Tuy nhiên, nếu tính nữ trong *Dị dạng* được thể hiện đậm đặc qua không gian gia đình và kiểu nhân vật nữ nhu mì, và phải chịu khổ đau sâu sắc về tinh thần để cứu rỗi và thức tỉnh người nam thì *Bên trong vỏ kén vàng* kiến tạo kiểu nhân vật nữ "vắng mặt", được tượng trưng hoá và đều có đức tin mãnh liệt, họ thể hiện chức năng tương trợ, dẫn đường, thức tỉnh người nam trong hành trình kiếm tìm đức tin, lẽ sống. Tính nữ trong phim Lê Văn Kiệt được thể hiện qua không gian gia đình - xã hội và cấu trúc văn hoá gia trưởng, còn tính nữ trong phim Phạm Thiên Ân mang tính biểu tượng, thể hiện tính chất mặc khải, bản nguyên. Đạo diễn Lê Văn Kiệt trình hiện tính nữ và cái Đẹp cứu chuộc bằng ngôn ngữ điện ảnh thô ráp, trần trụi trong khi Phạm Thiên Ân thể hiện tư tưởng đó bằng mỹ học điện ảnh chậm, nhấn mạnh sự đan xen của hiện thực, siêu thực và ảo mộng.

### 2. PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU

Bài viết sử dụng phương pháp phân tích diễn ngôn kết hợp với lý thuyết nghiên cứu và phê bình mỹ học điện ảnh để khảo sát hình ảnh người nữ và tính chất cứu chuộc của cái Đẹp trong hai bộ phim *Dị dạng* (2014, Lê Văn Kiệt) và *Bên trong vỏ kén vàng* (2023, Phạm Thiên Ân). Việc phân tích diễn ngôn nhằm làm rõ cách các khuôn mẫu giới được kiến tạo trong văn bản hóa điện ảnh Việt Nam đương đại, đồng thời lý giải sự vận động, bảo tồn các đặc trưng nữ tính trong mối tương quan với thẩm mỹ tôn giáo. Bên cạnh đó, bài viết đặt hai tác phẩm điện ảnh chính thống và điện ảnh độc lập trong cách kiến tạo hình tượng người nữ. Phương pháp so sánh và liên ngành (văn hóa, tôn giáo, điện ảnh) cũng được vận dụng nhằm mở rộng khả năng tiếp cận và diễn giải chiều sâu biểu tượng.

### 3. NỘI DUNG NGHIÊN CỨU

#### 3.1. Trình hiện người nữ trong *Dị dạng* và *Bên trong vỏ kén vàng* như là sự đối thoại với huyền thoại về người nữ trong điện ảnh Việt Nam

Như trên đã nói, giới là một sản phẩm của thiết chế

văn hoá xã hội. Ở mỗi giai đoạn, hình ảnh người nữ lại hiện lên với những phẩm chất khác nhau. Trong xã hội phong kiến Việt Nam, người nữ bị chi phối bởi khuôn mẫu "tam tông, tứ đức". Người nữ lý tưởng phải có đặc điểm công dung ngôn hạnh, và luôn bị nhìn, là đối tượng thụ động trong mối quan hệ với nam giới (tại gia tòng phụ, xuất giá tòng phu, phu tử tòng tử). Khi đó, khuôn mẫu tính nữ là sản phẩm của xã hội và đạo đức Nho giáo. Khuôn mẫu người nữ trong tự sự cách mạng Việt Nam và giai đoạn xây dựng chủ nghĩa xã hội theo quan điểm Macxit là "giỏi việc nước, đảm việc nhà", "anh hùng, bất khuất, trung hậu, đảm đang". Lúc này, người nữ bước ra khỏi không gian gia đình, và có thêm trách nhiệm "giỏi việc nước". Khi Việt Nam tiến hành công nghiệp hoá, hiện đại hoá thì các phẩm chất đạo đức "Tự tin, tự trọng, trung hậu, đảm đang" trở thành kim chỉ nam được phụ nữ lấy làm khuôn mẫu, tấm gương cần noi theo... Có thể thấy, trong các diễn ngôn về người nữ trong xã hội, họ thường được đặt nhiều hơn trong không gian gia đình (mẹ hiền, vợ đảm) hoặc nếu đặt trong không gian rộng hơn - không gian xã hội thì họ chịu thêm một tầng của trách nhiệm... Như vậy, ở mỗi giai đoạn xã hội, sự kiến tạo các phẩm chất, đặc trưng nữ giới là khác nhau.

Những khuôn mẫu giới trong xã hội này được thể hiện trong các tự sự nghệ thuật của Việt Nam, nữ giới thường được kiến tạo như các huyền thoại về nữ tính. Huyền thoại ấy thể hiện qua khuôn mẫu tính nữ của diễn ngôn truyền thống. Họ được soi rọi trong các mối quan hệ tình yêu, hôn nhân, gia đình hay vị trí xã hội. Theo đó, người nữ thường thích sự thụ động, chờ đợi được công nhận và chinh phục của đàn ông, họ cũng yêu thích sự bảo vệ, che chở của đàn ông; họ coi tình yêu là lẽ sống và hôn nhân là số phận của mình, họ thích gắn bó với không gian gia đình, công việc nội trợ hay thiên chức làm mẹ; họ sùng bái tình yêu, đề cao sắc đẹp ngoại hình.

Sự kiến tạo người nữ và khuôn mẫu nữ tính trong điện ảnh cũng thay đổi theo mỗi thời kỳ và ở mỗi dòng phim. Trong điện ảnh cách mạng Việt Nam, người nữ được kiến tạo như những anh hùng, đề cao vẻ đẹp dũng cảm, yêu nước, sẵn sàng hi sinh như chị Hoài trong *Chung một dòng sông*, chị Tư Hậu trong *Chị Tư Hậu*, *Dị* trong *Vĩ tuyến 17 ngày và đêm*. Trong điện ảnh thương mại, người nữ lại hiện lên với vẻ đẹp ngoại hình, sự tự tin và mạnh bạo trong việc thể hiện vấn đề tình dục như những cô gái chân dài trong phim *Vũ Ngọc Đăng*, *Gái nhảy* của Lê Hoàng hay gần đây là *Gái già lắm chiêu V* của Nam Sito và *Bảo Nhân*, *Chị chị em em* của Kathy Uyên... Trong dòng phim điện ảnh độc lập, người nữ được nhìn đa chiều và phức tạp hơn, tập trung thể hiện sự suy tư và trăn trở về bản thể, tự ý thức và chủ động cuộc sống, như mẹ Lan trong *Tâm hồn mẹ* của Phạm

Nhuệ Giang, Huyền trong Đập cánh giữa không trung của Nguyễn Hoàng Điệp... Nhìn vào các dòng phim, có thể thấy, khuôn mẫu nữ giới trong dòng điện ảnh cách mạng, điện ảnh nhà nước và điện ảnh thị trường có sự ổn định hơn về đặc trưng, tức là người nữ trong các phim thường được trình hiện với các motif tương tự nhau, trong khi đó điện ảnh độc lập có xu hướng nói rộng biên độ đặc trưng khuôn mẫu giới, kiến tạo đặc trưng giới phức tạp và đa dạng hơn.

*Người nữ và sự nói rộng khuôn mẫu tính nữ trong Dịu dàng*

Dịu dàng của Lê Văn Kiệt được cải biên từ truyện vừa Cô gái nhu mì của nhà văn Nga F. Dostoevsky. Đạo diễn đã cải biên bộ phim theo phương thức bảo lưu tinh thần tư tưởng tác phẩm của nhà văn Nga. Trong phim, hình ảnh người nữ được kiến tạo trong sự nói rộng của khuôn mẫu nữ tính truyền thống thông qua sự vận động, thay đổi từ người nữ trong không gian gia đình, là đối tượng bị nhìn, yếu thể thành người nữ trong không gian tôn giáo, kiêu hãnh, thách thức và mang chức năng thức tỉnh, cứu rỗi.

Bộ phim tạo dựng không gian gia đình để nhân vật hoạt động và bộc lộ tính cách. Nhân vật Linh hiện diện với vai trò người vợ. Linh là cô gái trẻ 16 tuổi, xuất hiện trong không gian gia đình - không gian truyền thống quen thuộc của người nữ. Ban đầu, Linh được xây dựng với hình ảnh phụ nữ đầy yếu thế (yếu kém về kinh tế, không việc làm ổn định, không được đi học, được nuôi dưỡng bởi hai bà cô "mất nết"...). Ngay khi gặp Linh, Thiện biết cô là đối tượng ảnh hưởng đến đề thể hiện nam tính và thỏa mãn tính chất bề trên cứu vớt của mình. Ở đầu phim, đạo diễn đã kiến tạo hình ảnh người nữ trong mối quan hệ với người nam, đặt người nữ trong không gian gia đình và bị soi chiếu, bị nhìn bởi nam giới. Thiện hướng dẫn Linh tìm việc làm, cho cô số tiền giá trị hơn vật cầm đồ cô mang đến... Đặc biệt, trong cuộc hôn nhân với Thiện, Linh như "món hàng" mà Thiện dùng tiền để giao dịch với hai bà cô của Linh. Bởi hoàn cảnh như vậy, Linh dễ dàng mang chở đặc trưng khuôn mẫu tính nữ truyền thống với các đặc điểm dịu dàng, nhẫn nại và nhu mì. Bầu sinh quyền tư tưởng nam quyền và gia trưởng bao trùm, Linh luôn ở thế bị động trong mối quan hệ với Thiện: trong kinh tế gia đình, Thiện và Linh cùng làm việc tại tiệm cầm đồ nhưng Thiện là người nắm giữ tiền bạc và kinh doanh; trong sinh hoạt gia đình, Thiện quy định việc hai vợ chồng sẽ đi đâu chơi và ăn uống gì. Đặc biệt, trong quan hệ vợ chồng, Thiện là người chủ động về tình dục. Có thể thấy, ở phần đầu bộ phim, từ góc nhìn giới, đạo diễn kiến tạo hình ảnh người nữ bị động và bị chi phối bởi người nam và tư tưởng nam trị.

Tuy nhiên, mô hình kiến tạo người nữ trong phim có sự dịch chuyển, thay đổi. Đạo diễn Lê Văn Kiệt đã

thể hiện điểm đột phá trong việc xây dựng hình tượng người nữ, mà đặc điểm này thể hiện rất rõ trong văn bản nguồn truyện vừa Cô gái nhu mì. Đó là sự kiêu hãnh và nổi loạn của người nữ khi "sự áp bức" về thể chất và tinh thần vượt quá giới hạn. Lê Văn Kiệt chuyển đổi đặc điểm của nhân vật Linh từ sự phục tùng, bị động trong không gian gia đình đến sự nổi loạn trong tâm thức và thế giới tinh thần. Sự bền bỉ trong đấu tranh nội tâm và đức tin tôn giáo là đặc điểm mới mẻ trong sự kiến tạo khuôn mẫu tính nữ ở Linh. Nhân vật Linh có niềm tin tôn giáo mãnh liệt. Đầu tiên sức mạnh ấy thể hiện qua sự kháng cự từ bên trong nội tâm, sau đó, nó tăng lên và thể hiện bằng hành động thách thức: Linh đi lễ nhà thờ, học hát trong dàn đồng ca... Đặc biệt, sự thách thức diễn ra căng thẳng trong phân cảnh Thiện và Linh ở tiệm cầm đồ, nó như một trận chiến nội tâm dữ dội và chỉ kết thúc bằng hình ảnh Thiện chìa súng vào cô. Rõ ràng, ta thấy đây là một biểu hiện tính nữ rất khác của người nữ trong điện ảnh Việt Nam. Sự thách thức tâm lý của người nữ với người nam đi ngược lại với truyền thống khuôn mẫu người nữ nhẫn nại, dịu dàng, chịu đựng. Ở một góc nhìn, đây là sự phản kháng tư tưởng gia trưởng và cái nhìn nam giới ở người nữ. Hành động này liên tưởng đến hành động khép lòng mình với thế giới hiện thực để sống trọn vẹn trong thế giới tâm linh của Hạnh trong Trăng nơi đáy giếng. Điểm khác biệt là, nếu việc làm của Hạnh không có tác động đến người nam (người chồng) thì hành động của Linh lại có tác động tích cực trong việc tỉnh thức và cứu rỗi người nam. Có thể thấy, từ cái nhìn của Thiện, Linh là điển hình của người nữ nhu mì, dịu dàng, nhẫn nại hết mực. Đó là đặc điểm thường thấy của khuôn mẫu nữ tính theo điển ngôn truyền thống. Tuy nhiên, ở Linh cũng có xu hướng phá vỡ khuôn mẫu giới đó khi đạo diễn đặc biệt nhấn mạnh tính chất nổi loạn và niềm kiêu hãnh trong tinh thần của cô. Đây là đặc trưng ít thấy của người nữ trong điện ảnh Việt Nam đương đại.

*Người nữ và tính chất mờ nhoè khuôn mẫu tính nữ truyền thống trong Bên trong vỏ kén vàng*

*Bên trong vỏ kén vàng* của Phạm Thiên Ân là hành trình kiếm tìm đức tin và lẽ sống của nhân vật Thiện. Bộ phim gần như "làm rộng" đặc trưng giới truyền thống, thay vào đó là kiến tạo giới theo xu hướng "mờ nhoè" chia tách đặc điểm tính nam - tính nữ. Đạo diễn đặt nhân vật Thiện trong bối cảnh hiện thực, nhưng sau đó chuyển dịch dần không gian hiện thực đó mang bầu sinh quyền ảo mộng, siêu thực, mang tính biểu tượng. Chính bởi vậy, người nữ không hiện diện và hoạt động sống động trong không gian thực mà mang tính biểu tượng. Họ được xây dựng ổn định về tư tưởng, kiên định, có vai trò tiếp sức, gợi mở, dẫn dắt Thiện. Trong phim dường như chỉ có Thiện là "động", nhân vật chuyển động trên bề mặt sự kiện: đưa thi hài chị Hạnh về quê và đi tìm anh trai, nhưng

ở lớp mạch ngầm bên dưới đó là hành trình giác ngộ đi tìm lẽ sống của nhân vật.

Đầu tiên, chúng ta phải kể đến motif người nữ như là cái cốt, làm xáo trộn cuộc sống của Thiện qua nhân vật Hạnh. Mở đầu bộ phim, Thiện là một người trẻ trông rộng trên bàn nhậu. Tình huống về tai nạn ở ngã ba đường khiến hai người lớn chết tại chỗ, nhưng đứa trẻ lại không làm sao gây suy tư ở Thiện về một thể lực siêu nhiên đã cứu vớt cậu bé. Sau đó, Thiện nhận được tin về cái chết của người chị dâu tên Hạnh. Điều này dẫn đến tình thế bộc lộ con người đạo đức ở Thiện, anh ta phải cu rơm mang Đạo - con của Hạnh và anh trai. Bên cạnh đó, Thiện phải đưa xác chị dâu về quê nhà để chôn cất. Ở đây, có thể thấy, đạo diễn không để nhân vật Hạnh hiện diện cụ thể, mà chỉ xuất hiện qua lời kể của các nhân vật nam. Dù chỉ xuất hiện trong hình tượng “vắng mặt”, Hạnh là “cái cốt” để Thiện trở về quê, là sự kiện làm xáo trộn trạng thái trông rộng, hoài nghi, vô nghĩa của Thiện ở Sài Gòn để bắt đầu hành trình đi sâu vào tâm tưởng.

Tiếp đó, trong chuyến về quê, Thiện gặp lại Thảo, người yêu cũ của anh, giờ đang là nữ tu. Thảo hiện lên ở hiện thực và trong cả kí ức của Thiện. Thảo không được xây dựng trong không gian gia đình - bối cảnh quen thuộc của người nữ, mà hiện lên trong không gian tôn giáo. Người xem thấy rõ đức tin tôn giáo mãnh liệt ở Thảo khi cô trở thành nữ tu. Đặc biệt, nhân vật này nổi bật tính cách mềm mại, linh hoạt, có thể thay đổi trong cách nghĩ và thực hành đức tin. Bởi trước đó, Thảo là cô gái bình thường có tình yêu đôi lứa với Thiện. Sự thay đổi này ở Thảo chính là sự kiện khiến Thiện phải suy tư và chất vấn về đức tin của bản thân. Nó đánh thức niềm tin của anh về một đức tin thuần khiết, khiến con người sống hạnh phúc với những “on gọi” của Chúa - điều mà ở thời trai trẻ anh né tránh.

Người nữ tiếp theo có vai trò trong hành trình của Thiện là bà cụ ở quán nước. Đây là kiểu người nữ thú vị và là điểm nhấn trong hành trình của Thiện. Bà cụ hiện diện trong không gian gần gũi với thiên nhiên. Tạo hình của bà cụ là hiền từ, nhân hậu, mái tóc điểm bạc, bay trong gió. Từ góc nhìn của người bình thường, bà cụ như một "người điên", hành xử không như người bình thường, liên tục làm nhảm những điều siêu nhiên khó hiểu, câu chuyện của bà tập trung vào linh hồn và như ở một cảnh giới khác. Thế nhưng, với Thiện, anh lại lắng nghe và thấu hiểu hết những điều bà cụ nói. Những lời của bà cụ như lời của bậc hiền triết, trí giả khai mở và dẫn dắt Thiện, làm anh thức tỉnh trong đức tin của mình. Rõ ràng, đạo diễn Phạm Thiên Ân đã kiến tạo hình ảnh bà cụ như bậc hiền triết anh minh, tường tỏ mọi lẽ và các cõi. Xét về khuôn mẫu giới trong diễn ngôn truyền thống, những bậc hiền triết thường được hiện diện là nam

giới. Họ có khả năng cao siêu về trí tuệ, thông tỏ mọi lẽ. Ở đây, đạo diễn đã thay đổi giới của hình mẫu này, làm mờ nhòe khuôn mẫu giới. Trong văn học Nga, các nhà văn cũng xây dựng một kiểu nhân vật “người đàn bà ngây” (юродивая женщина), đó là kiểu nhân vật người ngốc thánh thiện. Trong con mắt người bình thường trần tục, mọi người thường thấy họ như không bình thường, bị điên, chẳng hạn, nhân vật bà mẹ của Smerdyakov trong Anh em nhà Karamazov hay bà Lazaveta em gái mù cho vay nặng lãi trong Tội ác và trừng phạt.

Nhân vật người nữ cuối cùng mà Thiện gặp trong hành trình là người vợ hai của anh trai. Đến cuối hành trình của Thiện, đạo diễn đã đưa người xem vào không gian vừa hiện thực vừa siêu thực, mộng ảo. Chúng ta không biết người vợ hai và đứa trẻ trong chiếc quần vàng là hiện thực hay là những mơ tưởng, tưởng tượng trong đức tin của Thiện. Tuy nhiên, người nữ này đã được xây dựng trong không gian gia đình với vai trò của người mẹ, bế trong tay và nuôi dưỡng đứa con bằng nguồn sữa của mình, đảm đang trong việc nội trợ cơm nước. Đây là hình ảnh thể hiện một cuộc sống yên bình của con người nhưng nó cũng mang tính biểu tượng cho bến đỗ bình an trong tâm hồn Thiện khi anh dường như đã tìm được đức tin và mục đích sống.

Trong nghiên cứu giới, chúng ta thường dùng tính nữ để “đọc” người nữ, nhưng không thể phủ nhận rằng thực tiễn sáng tạo điện ảnh luôn mở ra những khả năng và diễn giải mới về giới. Có một điều thú vị chúng tôi nhận thấy trong Bên trong vỏ kén vàng, đó là đạo diễn không kiến tạo giới với tính chất nam tính và nữ tính một chiều, mà xoá mờ ranh giới đặc trưng nữ tính và nam tính. Điều này mang đến ý nghĩa rằng, con người trong xã hội đương đại rất phức tạp, và điện ảnh đã thể hiện sâu sắc những thẳm sâu bên trong tâm hồn con người.

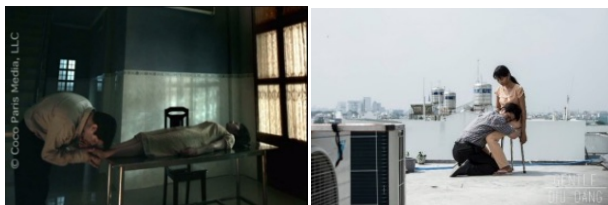
### **3.2. Kiến tạo khuôn mẫu tính nữ như là cái Đẹp cứu chuộc trong Dịu dàng và Bên trong vỏ kén vàng**

Trong Từ điển biểu tượng văn hoá thế giới, “Nữ tính biểu hiện khát vọng siêu thăng”, “đây chính là sự gặp gỡ giữa khát vọng của con người hướng tới các siêu tại với bản năng tự nhiên của nó” (Chevalier và cộng sự, 2002, 707). Đức mẹ đồng trinh, Đức Bà là sự hiện thân hoàn mỹ nhất về phương diện đó. Nữ tính đích thực và thuần khiết ở mức cao nhất, là một năng lượng sáng ngời và trong trắng, chứa đựng lòng dũng cảm, lý tưởng, lòng nhân ái. Tính nữ vĩnh hằng lần đầu tiên được Goethe sử dụng trong những dòng cuối của Faust: “Cái tính nữ vĩnh hằng/Nàng ta lên cao mãi”. Nguyên mẫu của hình tượng tính nữ vĩnh hằng của Goethe là Đức mẹ đồng trinh Maria nhân từ và nàng Beatrice trong Hải kịch thánh thần của A. Dante

(Phạm Gia Lâm, 2018, 47). Sau Goethe, tính nữ vĩnh hằng được nhiều triết gia, nhà thơ, nhà văn sử dụng, trở thành biểu tượng phổ quát về bản nguyên nữ tính cao cả, từ lý tưởng cao cả về phụ nữ với tư cách là sự kết tinh về đẹp và sự hài hoà của thế giới đến sự hiện thân minh triết của Chúa.

“Cái đẹp cứu chuộc” là mệnh đề được F.Dostoevsky đưa ra trong tiểu thuyết Chàng ngốc. Đó là lời của cậu bé Ippolit dẫn lại của hoàng thân Myshkin để trêu chọc hoàng thân<sup>2</sup>. Cái đẹp ở đây “không hẳn chỉ là phạm trù thẩm mỹ, mà phần nhiều là phạm trù nhân văn” (Đỗ Hải Phong 2021: 58). Nó là triết lý tình thương của nhà văn Nga: tình yêu thương, nhân ái vì con người sẽ cứu rỗi thế giới. Trong tư tưởng Kinh Phúc Âm, những người nhún nhường, yếu ớt, bị làm nhục sẽ có nhiệm vụ cứu rỗi. Họ là những con người yếu đuối - vốn được hình dung theo tiêu chí của thế giới trần thế lại thuộc về thế giới thần thánh, thực hiện nhiệm vụ “hoá giải”, cứu rỗi của thần thánh. “Tính nữ vĩnh viễn” là chén thánh, là sự cứu rỗi linh hồn với toàn bộ sự sống.

Có thể thấy, hai đạo diễn kiến tạo hình ảnh người nữ theo khuôn mẫu và đặc trưng của tôn giáo, nó phù hợp với hành trình thức tỉnh, phục sinh của nhân vật nam. Tuy nhiên, xét từ góc độ nghiên cứu giới, đây là sự quay trở lại tái thiết lập khuôn mẫu giới theo quan điểm tôn giáo, người nữ là nhân vật phụ trợ cho nhân vật trung tâm là người nam, nó thiết lập lại cái nhìn nam quyền và khẳng định vị trí trung tâm của người nam. Xét về thẩm mỹ sáng tạo nghệ thuật, người nam cũng là nhân vật mang chờ câu chuyện, tư tưởng thẩm mỹ của đạo diễn (nam).

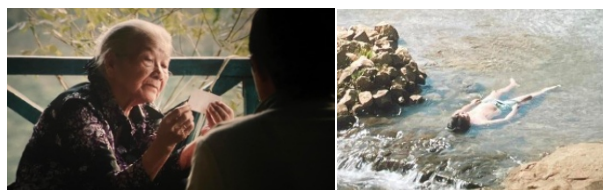


Hình 1: Người nữ trong không gian biểu tượng của tôn giáo trong *Dịu dàng* (Nguồn: *Dịu dàng*, đạo diễn Lê Văn Kiệt)

*Dịu dàng* của Lê Văn Kiệt và *Bên trong vỏ kén vàng* có một sự gặp gỡ về ý đồ và thông điệp phim. Cả hai bộ phim đều tập trung vào hành trình khám phá đức tin của con người, trong đó người nữ có vai trò quan trọng mang chức năng thức tỉnh, cứu rỗi. Tuy nhiên, hai bộ phim có mang màu sắc và cách thức làm phim khác nhau. Với *Dịu dàng*, đạo diễn thiết lập tư tưởng tính nữ - cái Đẹp cứu rỗi theo nguyên tắc chi tiết đời thường hoá, trong khi đó, đạo diễn Phạm Thiên Ân xây dựng tư tưởng tính nữ và cái Đẹp cứu rỗi mang tính ước lệ, tượng trưng trong bầu sinh quyền siêu thực, gắn gũi với không gian thiêng của tôn giáo.

Lê Văn Kiệt bảo lưu motif cốt truyện trong văn bản

nguồn *Cô gái nhu mì* của Dostoevsky. Trong nhiều tác phẩm của Dostoevsky, từ các tiểu thuyết lớn *Tội ác và trừng phạt*, *Anh em nhà Kazamazov*, *Chàng ngốc* đến các truyện vừa *Những đêm trắng*, *Cô gái nhu mì*, dễ dàng nhận thấy motif tự sự quen thuộc: nhân vật trung tâm là nam giới gặp gỡ một cô gái trẻ có vấn đề (bất hạnh, nghèo khó...), anh ta nảy sinh sự cảm thương, giúp đỡ, cuối cùng cô gái hoặc cứu rỗi hoặc phá hủy nhân vật nam. Dịu dàng hiện thực hoá motif đó trong chuyện hôn nhân gia đình. Thiện là ông chủ tiệm cầm đồ hà khắc, có kinh tế gặp gỡ Linh, một cô gái trẻ nghèo đang rối loạn vì không có tiền. Thiện cưới Linh như để cứu vớt cô, đồng thời để thỏa mãn sự kiêu ngạo của bản thân. Trong cuộc hôn nhân với Thiện, Linh thể hiện các khuôn mẫu nữ tính truyền thống như nhẫn nại, nhu mì. Cô yếu đuối, bị động, luôn nghe theo lời Thiện trong việc kinh doanh ở cửa tiệm cầm đồ, trong sinh hoạt hàng ngày... Tuy nhiên, hôn nhân của họ xuất hiện mâu thuẫn do tính cách gia trưởng, hà khắc của Thiện. Thiện dùng lời nói và hành động để lăng nhục, chà đạp tinh thần Linh, trong khi Linh rất kiêu hãnh và tự trọng. Chính điều đó dẫn đến những tổn thương tinh thần sâu sắc của cô. Ở đây, nhân vật nữ không tìm thấy được điểm tựa tinh thần ở người nam, cô đắm chìm vào Chúa, vào đức tin tôn giáo của mình. Linh đi lễ nhà thờ, học hát trong dàn thánh ca mà không làm việc ở tiệm cầm đồ. Linh phải chịu đựng sự đau đớn về tinh thần và chịu đựng không khí nặng nề, bí bách của người vợ nghèo yếu thế. Và niềm tin tôn giáo đã cứu rỗi Linh. Cô dường như chỉ sống trong đức tin của mình mà quên hết cuộc sống thực, quên đi Thiện. Cho đến khi nghe thấy tiếng hát của Linh, Thiện như bừng tỉnh, anh nhận ra lỗi lầm của mình và quỳ sụp dưới chân Linh như con chiên quỳ trước Đức mẹ. Ở đây, chính tính nữ sự nhu mì, nhẫn nại chịu đựng đau khổ đã chuyển hoá nhân vật nam, từ một người đầy kiêu ngạo về địa vị, kinh tế - coi mình như đấng tối cao cứu vớt lại nhún nhường quỳ sụp trước người nữ<sup>3</sup>. Đây là hình ảnh biểu tượng. Sự cứu rỗi này đã được biện giải trong Kinh thánh rằng, thế giới bị phá hủy bởi Eva và nó sẽ lại được cứu vớt bởi một người phụ nữ khác - một Eva mới là Đức mẹ. Như vậy, đạo diễn Lê Văn Kiệt đã nhấn mạnh motif người nữ chịu đựng đau khổ tột cùng để thức tỉnh và cứu rỗi người nam.



Hình 2. Hình ảnh trong phim *Bên trong vỏ kén vàng* (Nguồn *Bên trong vỏ kén vàng*, đạo diễn Phạm Thiên Ân)

*Bên trong vỏ kén vàng* kiến tạo tính nữ mang tính biểu tượng thông qua các nhân vật nữ Thiện gặp trong hành trình. Từ chị dâu Hạnh, người yêu Thảo, bà cụ đến người vợ thứ hai của anh trai, mỗi nhân vật

nữ đều có vai trò trong hành trình cứu rỗi và thức tỉnh của Thiện. Các nhân vật nữ biểu hiện vẻ đẹp về đức tin, trí tuệ, hành động của họ để từ giúp người nam tìm thấy đức tin. Phạm Thiên Ân đặt câu chuyện đức tin trong hành trình cá nhân, đi vào thăm sâu bên trong tâm hồn, tâm linh của con người, dù trên bề mặt sự kiện vẫn bám vào sợi dây gia đình. Lê Văn Kiệt đề cho nhân vật của mình sống, vẫy vùng trong những xung đột mâu thuẫn thường ngày, trong khi Phạm Thiên Ân gần như không tạo xung đột, căng thẳng trên bề mặt sự kiện, những con sóng dữ dội nếu có chỉ cuộn trào trong suy tư và nội tâm nhân vật. Thiện và Linh trong *Dị dạng* “thách thức và tranh đấu” với nhau để đưa đến kết quả là thức tỉnh và sáng rõ đức tin thì Thiện trong *Bên trong vỏ kén vàng* lại là hành trình đấu tranh với chính bản thân mình. Trở ngại và đối thủ của Thiện chính là cảm giác trống rỗng, vô nghĩa bên trong anh.

Có một sự trùng hợp ở hai bộ phim về cách đặt tên của nhân vật. Cả hai nhân vật nam chính trong phim đều là Thiện. Các nhân vật khác như: Hạnh, Đạo, Thảo, Tâm (*Bên trong vỏ kén vàng*) hay Linh (*Dị dạng*) đều là những cái tên gợi nhắc và mang trường nghĩa biểu đạt thế giới bên trong tâm hồn, tâm linh con người. Cả hai bộ phim cùng bắt đầu bằng cái chết của người nữ. Nếu cái chết của Linh ở đầu phim *Dị dạng* mang sức nặng chuyên chở tinh thần bộ phim, người nữ phải chịu đau khổ trong hành trình cứu rỗi, phục sinh người nam thì cái chết của chị dâu Hạnh trong *Bên trong vỏ kén vàng* là cái cớ bắt đầu cho hành trình thay đổi, hướng vào bên trong của Thiện. Trong phim Lê Văn Kiệt, đạo diễn muốn khám phá những giới hạn tột cùng của thiện-ác, sự sống-cái chết, khổ đau-hạnh phúc của con người, còn với Phạm Thiên Ân, đó là sự thể nghiệm của hành trình con người đi vào bên trong, tìm lẽ sống, trả lời những câu hỏi đầy tính hiện sinh về mục đích và ý nghĩa của sự sống này là gì, ta là ai... Như ScreenDaily nhận định: “*Bên trong vỏ kén vàng* là tác phẩm đầy bí ẩn và hấp dẫn của Phạm Thiên Ân với thông điệp: Không có câu trả lời dễ dàng cho những thắc mắc về sự tồn tại. Chúng ta chỉ có thể tìm kiếm chúng bằng lòng tốt và một trái tim nhân hậu. Cuối cùng, niềm tin là thứ còn sót trên lại hành trình đi tìm đáp án” (Quế Chi 2023).

#### 4.KẾT LUẬN

Có thể thấy, *Dị dạng* và *Bên trong vỏ kén vàng* đã kiến tạo hình ảnh người nữ không còn mang tính yếu thế một chiều so với nam giới, thể hiện khuôn mẫu tính nữ nói rộng hơn đường biên đặc trưng. Và mặc dù người nữ trong hai bộ phim kiến tạo mang tính biểu tượng nhiều hơn là sự “sống động” trong hiện thực cuộc sống nhưng nó cũng nói rộng định nghĩa về nữ tính, về giới vốn nhiều giới hạn trong các bộ phim điện ảnh Việt Nam, tạo nên khả thể khác về giới, có

tính đối thoại với các diễn ngôn về giới trong điện ảnh Việt Nam. Trong *Dị dạng* của Lê Văn Kiệt, hình ảnh người nữ được kiến tạo trong sự nói rộng của khuôn mẫu nữ tính truyền thống thông qua sự vận động, thay đổi từ người nữ trong không gian gia đình, là đối tượng bị nhìn, yếu thế thành người nữ trong không gian tôn giáo, kiêu hãnh, thách thức và mang chức năng thức tỉnh, cứu rỗi. *Dị dạng* thống nhất trong phong cách điện ảnh thô ráp, trần trụi, đặc tả cảm xúc nội tâm nhân vật để phơi bày hiện thực và tâm lý con người một cách tự nhiên. Đạo diễn Phạm Thiên Ân trong *Bên trong vỏ kén vàng* lại không dụng ý làm tròn đầy “hồ sơ nhân vật” nữ, mà kiến tạo khuôn mẫu tính nữ theo cách làm rỗng và biểu tượng hoá các đặc điểm để nhấn mạnh chức năng của chúng. Bộ phim có xu hướng làm mờ nhòe khuôn mẫu tính nữ thể hiện qua phong cách điện ảnh chậm, tối giản, đặc sản là những cú máy dài, cảnh quay tĩnh, góc máy rộng, âm thanh thiên về tiếng động tự nhiên và nhấn mạnh cảm xúc. Điều này là dễ hiểu và thống nhất trong tư tưởng và phong cách của phim khi đạo diễn làm phim theo cách đi từ hiện thực đến ảo mộng, siêu thực, từ con người trần tục đến con người đức tin tâm linh, chạm vào sâu thẳm bản thể tinh thần con người. Việc kiến tạo tính nữ như là cái đẹp cứu chuộc trong hình tượng đức mẹ Maria trong hai bộ phim dường như thể hiện ý hướng bảo tồn trọn vẹn cái nguyên sơ của tính nữ, tạo nên một tính nữ bền vững, không dịch chuyển, không thay đổi. Nhìn từ diễn ngôn giới, có thể thấy, hai đạo diễn đã kéo ngược khuôn mẫu nữ tính về chiều quá khứ, về cái ban đầu, tạo nên hình tượng người nữ gắn chặt với đức tin, tôn giáo thuở nguyên sơ. Và rằng, đây vẫn là khuôn mẫu tính nữ được kiến tạo từ đạo diễn nam và trong xã hội nam quyền.

#### TÀI LIỆU THAM KHẢO

- Chevalier, Jean và Gheerbrant, Alain. (2002). *Từ điển biểu tượng văn hoá thế giới*. NXB Đà Nẵng.
- Quế Chi. (2023). “*Bên trong vỏ kén vàng - Kê lạc lối đi tìm đức tin*” trên <https://vnexpress.net/giai-tri/phim/thu-vien-phim/ben-trong-vo-ken-vang-622>.
- Dostoevsky, F. (2017). *Tội ác và hình phạt*. NXB Văn học. Hà Nội.
- Dostoevsky, F. (2006). *Truyện ngắn truyện vừa*. NXB Hội Nhà văn. Hà Nội.
- Glover, David và Kapla, Cora. (2009). “Introduction”. *Gender*. Routledge.
- Nguyễn Tuấn Hùng. (2016). “*Tư tưởng của Simone de Beauvoir về vấn đề nữ quyền trong Giới tính thứ hai*”, trong *Văn học và giới nữ (Một số vấn đề lý luận và lịch sử)*. NXB Thế giới. Hà Nội.
- Phạm Gia Lâm. (2018). “*Mô hình nhân cách thiên sứ: từ tư tưởng cứu thế Nga đến văn học*”. *Tạp chí Nghiên cứu châu Âu 10* (217). tr.43-54.