



DOI:10.22144/ctujos.2025.211

CHẤN THƯƠNG CỦA NHÂN VẬT SAO TRONG TRUYỆN NGẮN VÀ PHIM ĐIỆN ẢNH *MƯỜI BA BẾN NƯỚC*

Trần Trọng Đoàn*, Huỳnh Thị Tuyết Ngân và Lê Phạm Quỳnh Giao

Sinh viên ngành Sư phạm Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, Việt Nam

*Tác giả liên hệ (Corresponding author): trantrongdoanhcmue@gmail.com

Thông tin chung (Article Information)

Nhận bài (Received): 18/04/2025

Sửa bài (Revised): 14/05/2025

Duyệt đăng (Accepted): 27/08/2025

Title: *The trauma of the character Sao in the short story and film Muoi Ba Ben Nuoc*

Author: *Tran Trong Doan*, Huynh Thi Tuyet Ngan and Le Pham Quynh Giao*

Affiliation(s): *Vietnamese Language and Literature teacher education, Ho Chi Minh City University of Education, Viet Nam*

TÓM TẮT

Thông qua việc tìm hiểu quan điểm phê bình chấn thương của Cathy Caruth, trường hợp cải biên truyện ngắn Mười ba bến nước thành bộ phim cùng tên đã được tiếp cận từ mô hình phân tích chấn thương cổ điển để làm nổi bật các biểu hiện chấn thương và cách nhân vật Sao phản hồi với chấn thương. Trong bài báo này, chấn thương của nhân vật được tập trung khai thác từ hai đặc điểm then chốt của mô hình cổ điển: sự đình hoãn và sự lặp lại cưỡng bức. Từ đó, sự khác biệt trong cách thể hiện chấn thương cũng đã được làm rõ thông qua ngôn ngữ văn học và các thủ pháp điện ảnh, cho thấy ưu thế của từng phương tiện cũng như sự độc đáo khi so sánh góc nhìn và cách thể hiện chấn thương của tác giả văn học và đạo diễn điện ảnh.

Từ khóa: Chấn thương, Mười ba bến nước, sự đình hoãn, sự lặp lại cưỡng bức

ABSTRACT

By examining Cathy Caruth's trauma criticism, this paper approaches the adaptation of the short story *Muoi ba ben nuoc* into the film of the same name through the lens of classical trauma theory. It highlights manifestations of trauma and how the character Sao responds to it. The analysis focuses on two key features of the classical model: belatedness and compulsive repetition. From this foundation, the paper explores how trauma is represented differently through literary language and cinematic techniques, revealing the strengths of each medium as well as the distinct perspectives and expressive choices of the literary author and the film director.

Keywords: *Belatedness, compulsive repetition, Muoi ba ben nuoc, trauma*

1. GIỚI THIỆU

Lý thuyết chấn thương (*trauma theory*) hình thành và phát triển mạnh mẽ trong thế kỷ XX, đặc biệt trong bối cảnh học thuật Hoa Kỳ và châu Âu khi con người phải đối mặt với những hậu quả nặng nề của chiến tranh và thảm sát. Lý thuyết chấn thương

khởi nguồn từ các nghiên cứu phân tâm học của Sigmund Freud, người đã xem chấn thương như một nguyên nhân của chứng cuồng loạn và nhấn mạnh tính tái diễn của ký ức. Đến thập niên 1990, các học giả như Cathy Caruth và Geoffrey Hartman đã phát triển lý thuyết chấn thương thành một nhánh nghiên cứu độc lập trong khoa học nhân văn, đặc biệt là

trong văn học, với trọng tâm là tính trì hoãn và tính không thể diễn đạt trọn vẹn của trải nghiệm chấn thương. Giai đoạn thứ ba đánh dấu sự đa dạng hóa trong tiếp cận lý thuyết này với các công trình của Dominick LaCapra, Wendy S. Hesford, Michelle Balaev,... Toàn bộ tiến trình trên phản ánh sự phát triển phong phú và phức tạp của lý thuyết chấn thương trong nghiên cứu văn học và xã hội, trong đó Cathy Caruth là một học giả tiêu biểu đã định hình cách nhìn nhận chấn thương như một hiện tượng gián tiếp, phi tuyến tính và khó nắm bắt.

Theo Caruth, chấn thương được định nghĩa là “một trải nghiệm quá sức chịu đựng về những sự kiện bất ngờ và thảm họa, mà phản ứng đối với nó thường xuất hiện dưới dạng ảo giác và các hiện tượng mang tính xâm nhập, bị trì hoãn và lặp lại không thể kiểm soát” (Caruth, 1991, p.181). Trong đó, tính chất đình hoãn (*belatedness*) và lặp lại cưỡng bức (*compulsive repetition*) đã được nhấn mạnh, Caruth phân tích các biểu hiện của tính chất này trong các tự sự khác nhau ở các lĩnh vực như tâm lý học, tôn giáo và nghệ thuật. Caruth diễn giải những bản chất này của chấn thương trong *Trải nghiệm không được thừa nhận: chấn thương, tự sự và lịch sử* (*Unclaimed experience: trauma, narrative and history*):

Sự lặp lại của sự kiện chấn thương – vốn không thể tiếp cận được bằng ý thức nhưng vẫn liên tục xâm nhập vào thị giác, do đó một mối quan hệ rộng hơn với sự kiện đã được gợi ý, vượt ra ngoài những gì có thể đơn thuần được nhìn thấy hoặc nhận thức được và gắn chặt với tính đình hoãn cũng như sự không thể hiểu thấu, những yếu tố vẫn nằm ở trung tâm của hiện tượng lặp lại này (Caruth, 1996, p.62).

Biểu hiện tiêu biểu cho tính chất này là người mang sang chấn không thể diễn đạt lại ký ức chấn thương bằng từ ngữ. Bởi lẽ, tư duy và ngôn ngữ có sự thống nhất, không thể xử lý chấn thương bằng ý thức cũng đồng nghĩa với việc chấn thương bị đẩy vào tầng vô thức, không thể được tái hiện bằng ngôn từ. Cách tiếp cận này tạo tiền đề để xem xét các nhân vật hư cấu như những chủ thể trải nghiệm chấn thương.

Dựa trên nền tảng lý thuyết của Caruth, chấn thương của nhân vật Sao trong truyện ngắn *Mười ba bến nước* của Sương Nguyệt Minh và tác phẩm điện ảnh cải biên cùng tên của đạo diễn Đặng Thái Huyền đã được tập trung phân tích. Nhân vật Sao là một người phụ nữ phải gánh chịu nhiều tầng sang chấn trong bối cảnh chiến tranh và hậu chiến. Những ký ức đau thương bị kìm nén và trở lại trong hành vi, lời nói của nhân vật được thể hiện qua ngôn ngữ văn

học giàu biểu tượng và cấu trúc tự sự hồi cố. Trong khi đó, bản phim cải biên làm rõ sang chấn bằng các yếu tố thị giác và âm thanh nhằm khắc họa được sự lặp lại ám ảnh của chấn thương. Việc đối chiếu giữa hai tác phẩm với những phương tiện biểu đạt khác nhau giúp làm nổi bật cách mỗi loại hình nghệ thuật thể hiện ký ức đau thương, đồng thời đặt ra vấn đề về khả năng chuyển tải chấn thương từ văn học sang điện ảnh.

2. PHƯƠNG PHÁP NGHIÊN CỨU

Trong nghiên cứu này, lý thuyết phê bình chấn thương dựa trên quan điểm của Cathy Caruth về ký ức, sự trì hoãn và lặp lại trong trải nghiệm chấn thương được vận dụng như một công cụ lý thuyết trung tâm để tiếp cận văn bản văn học và bản cải biên điện ảnh *Mười ba bến nước*.

Đối với tác phẩm văn học, phương pháp phân tích – diễn giải văn bản kết hợp với tự sự học đã được vận dụng nhằm tập trung làm rõ cấu trúc phân mảnh, người kể ngôi thứ nhất và hệ thống hình ảnh biểu tượng; từ đó, khám phá chiều sâu tâm lý nhân vật dưới góc nhìn chấn thương.

Trong khi đó, với phim, việc phân tích ký hiệu (semiotic analysis) và phân tích cấu trúc tường thuật (narrative analysis) đã được áp dụng nhằm làm rõ cách thức ngôn ngữ điện ảnh kiến tạo trải nghiệm chấn thương qua hình ảnh, âm thanh, dựng cảnh, cốt truyện, lời thoại và diễn xuất.

Bài báo này khai thác quan điểm của Linda Hutcheon về cải biên như một nền tảng lý thuyết quan trọng. Theo cách nhìn của Hutcheon, cải biên không bị xem là thứ sản phẩm lệ thuộc, mà ngược lại được hiểu như “một thực thể hoặc sản phẩm chính thức” (Linda, 2006, p.15). Nhờ đó, tác phẩm cải biên được đặt vào vị thế bình đẳng với các văn bản nguồn, chứ không chịu sự quy chiếu hay quyền uy của cái gọi là nguyên bản. Hutcheon cũng nhấn mạnh rằng một sản phẩm cải biên thực chất là “một sự chuyển vị mạnh mẽ và được thông báo của một hoặc vài tác phẩm cụ thể”. Quá trình “chuyển mã” này có thể xuất hiện dưới dạng thay đổi phương tiện biểu đạt (ví dụ “một bài thơ sang một bộ phim”), biến đổi thể loại (chẳng hạn “một trường ca sang một tiểu thuyết”), hoặc điều chỉnh khung và bối cảnh nhằm mở ra những tầng nghĩa mới (Linda, 2006, p. 15). Dựa trên cách nhìn này, truyện ngắn *Mười ba bến nước* và phim cùng tên được thực hiện so sánh nhằm chỉ ra sự chuyển dịch trong cách xây dựng nhân vật và tái hiện chấn thương khi chuyển từ văn học sang điện ảnh chứ không nhằm đánh giá

cao – thấp, trung thực – không trung thực với tác phẩm nguồn.

3. KẾT QUẢ VÀ THẢO LUẬN

Truyện ngắn *Mười ba bến nước* (Sương Nguyệt Minh) khắc họa bi kịch của người phụ nữ Việt Nam thời hậu chiến trong một không gian làng quê ngột ngạt định kiến, nơi sự sinh nở dị dạng trở thành vết hằn của quá khứ chiến tranh. Trong tác phẩm, không chỉ di chứng chiến tranh trên thân thể được phơi bày, mà sự xâm thực của nó vào quan hệ xã hội và cấu trúc giới cũng được lột tả. Năm 2009, đạo diễn Đặng Thái Huyền cải biên truyện thành phim, tiếp nối mạch nguồn cảm hứng về chấn thương nữ giới từ những tác phẩm trước đó. Nội dung của *Mười ba bến nước* tập trung vào Sao – người phụ nữ hậu phương vật lộn với ám ảnh sinh nở do di chứng chất độc da cam từ người chồng thương binh của mình. Trong cả hai phiên bản truyện và phim, nhân vật đều được đặt vào trung tâm của một quá trình đứt gãy ký ức và cảm xúc, nỗi đau không được gọi tên vẫn âm thầm quay lại. Việc phân tích chấn thương của nhân vật Sao, đặc biệt dưới góc nhìn lý thuyết của Cathy Caruth, giúp làm sáng tỏ cách mà ký ức bị dồn nén vận hành qua cơ chế đình hoãn và lặp lại – từ đó cho thấy chiều sâu của tổn thương không chỉ trên bình diện cá nhân mà còn mang ý nghĩa xã hội và lịch sử.

3.1. Chấn thương của nhân vật Sao trong truyện ngắn *Mười ba bến nước* của Sương Nguyệt Minh

Nhân vật Sao trong *Mười ba bến nước* là một hình tượng điển hình của nạn nhân chấn thương tâm lý hậu chiến, bị mắc kẹt giữa những mất mát cá nhân và sự ruồng bỏ của xã hội. Dưới góc nhìn của mô hình cô điển, những triệu chứng mà Sao thể hiện không chỉ phản ánh nỗi đau cá nhân mà còn là cách văn bản khắc họa ký ức tập thể về sự áp bức và mất mát trong xã hội đầy rẫy những cảm đoán áp đặt lên phụ nữ.

Một trong những triệu chứng rõ nét nhất của chấn thương ở Sao là những cơn ác mộng liên tục bủa vây cô, khiến quá khứ đau thương không bao giờ lắng xuống. Caruth cho rằng chấn thương không thể được trải nghiệm ngay tại thời điểm nó diễn ra mà chỉ có thể xuất hiện sau đó, dưới dạng những hình ảnh tái hiện không kiểm soát được trong tâm trí. Trong trường hợp của Sao, những giấc mơ về việc con mình bị chôn vùi hoặc trôi dạt trên sông chính là minh chứng cho sự tái hiện ám ảnh đó: “Trong giấc mơ đêm tôi trời, tôi thấy đám thợ gặt đội nón mê, ngồi bệt xuống cỏ hút thuốc lảo đảo chờ cho Nó hết ngáp. Rồi họ bỏ Nó vào cái liễn sành màu da

lươn, đầy nắp đem đến gò Mã Giăng chôn” (Suong, 2005, p.145). Những hình ảnh trong mơ không chỉ đơn thuần là sự tái hiện của quá khứ mà còn cho thấy sự bất lực của Sao khi phải chứng kiến cảnh tượng Sao không thể thoát khỏi vòng xoáy của ký ức và bị mắc kẹt trong nỗi đau của chính mình.

Bên cạnh những cơn ác mộng, Sao còn liên tục trải qua những hồi tưởng cưỡng bức – một triệu chứng điển hình của chấn thương tâm lý. Hồi tưởng cưỡng bức khác với ký ức thông thường ở một điểm – nó không mang tính tự nguyện mà xuất hiện một cách đột ngột, buộc nạn nhân phải đối diện với những trải nghiệm đau đớn mà họ không thể kiểm soát. Caruth nhấn mạnh rằng những ký ức chấn thương không tồn tại theo một trật tự tuyến tính mà thường trở lại trong những khoảnh khắc bất ngờ, khiến nạn nhân bị cuốn vào những hình ảnh rời rạc của quá khứ. Trong một lần đến gò phía Bắc, Sao đột ngột bị kéo vào vòng xoáy của những ký ức: “Những nắm đất sè sè, nhỏ nhoi. Chẳng biết nắm mộ nào có liễn sành màu da lươn. Tôi ngần ngại đến vãn chiều” (Suong, 2005, p.157). Hình ảnh những nắm mộ một mặt là sự kiện sinh nở dị thường đã quay về từ vô thức, yêu cầu được chủ thể xử lý; mặt khác, nó là sự hiện thân của nỗi ám ảnh về sự ruồng bỏ mà Sao phải chịu đựng. Những hồi tưởng này không cho cô cơ hội kiểm soát hay lựa chọn cách phản ứng, mà thay vào đó, chúng cưỡng ép cô phải đối diện với thực tế đầy đau đớn: Sao là một người mẹ thất bại, một người vợ không tròn bổn phận, một người con làm xấu hổ cha mẹ ruột, một phận dâu làm ố danh nhà chồng. Sao đã chịu chấn thương bởi một mặc cảm thất bại - thất bại trong việc trở thành người phụ nữ mà cộng đồng kỳ vọng.

Không chỉ mắc kẹt trong những hồi tưởng đau thương, Sao còn thể hiện trạng thái phân ly – một triệu chứng quan trọng của chấn thương. Trạng thái phân ly xảy ra khi một cá nhân không thể hòa nhập hoàn toàn vào thực tại, dẫn đến việc họ sống trong một thế giới riêng, nơi thực và ảo đan xen. Điều này được thể hiện rõ nét qua sự nhập nhằng giữa Sao và huyền thoại về Thuồng Luồng – sinh vật nửa người, nửa rắn, tượng trưng cho những linh hồn oan khuất. Trong một đêm ra bến sông, cô bị cuốn vào một ảo ảnh, nơi chính cô cũng không thể phân biệt được bản thân với thực tại: “Bỗng dưng, một người đàn bà bước đi nhẹ như gió thoảng từ đỉnh gò xuống. “Người ta bắt con tôi đem trôi sông. Làm ơn cứu con tôi với”. Tôi nhận ra người quen: “Chị Sao này mê rồi. Chưa bao giờ chị có con. Tỉnh lại đi!”” (Suong, 2005, p.158). Khoảnh khắc này cho thấy Sao không còn nhận thức rõ ràng về ranh giới giữa quá khứ và hiện tại, giữa thực và ảo. Cô thấy chính mình trong

hình ảnh của một người phụ nữ mất con, như thể linh hồn của những người mẹ bị ruồng bỏ từ nhiều thế hệ trước đang hội tụ và hiện thân nơi cô. Điều này chứng tỏ sự rạn nứt nghiêm trọng trong nhận thức của Sao, khiến cô không thể hòa nhập với thực tại mà chỉ có thể tồn tại trong thế giới huyền hoặc mà cô tưởng tượng ra, dựa trên huyền thoại về những người đàn bà sinh nở dị thường của làng Yên Hạ trước đây.

Trạng thái phân ly, tình trạng lặp lại cưỡng bức còn được thể hiện qua cốt truyện phi tuyến tính, phản ánh tâm lý đứt gãy, hỗn loạn của nhân vật Sao trước những trải nghiệm đau khổ quá cỡ. Sương Nguyệt Minh đã vận dụng triệt để cốt truyện hồi cố, phân mảnh, phi tuyến tính và điểm nhìn trần thuật ngôi thứ nhất để thể hiện đầy đủ những biểu hiện chấn thương trong tâm lý nhân vật. Ngay từ đoạn mở đầu, nhân vật “tôi” – tức Sao đã được đặt vào một tình huống bất thường: đưa bạn thân về làm vợ mới cho chính chồng cũ của mình. Câu chuyện không được bắt đầu bằng nguồn gốc hay khởi điểm tuyến tính của một bi kịch, mà bằng một kết quả đầy ám ảnh, rồi dần dần bị kéo ngược về quá khứ bằng những dòng hồi tưởng. Việc tổ chức cốt truyện theo dạng hồi cố là một chỉ dấu quan trọng của tự sự chấn thương: ký ức không được tái hiện theo trật tự thời gian thông thường mà theo chuỗi kích hoạt cảm xúc – tức một sự kiện hiện tại có khả năng làm sống dậy toàn bộ khối ký ức bị đè nén từ trước. Những lần sinh con, những ảo giác bên nước, những giấc mơ về hải nhi dị dạng, tất cả không xuất hiện một cách liền mạch mà luôn ngắt quãng, phân khúc, điều này cho thấy một dòng ý thức bị rối loạn – đặc trưng của cấu trúc tự sự phân mảnh trong văn học chấn thương. Cùng với đó, truyện không tuân theo logic phát triển tuyến tính của một cốt truyện truyền thống. Những đoạn kể chuyện về hiện tại (Sao ly hôn, Sao quay trở về bên cũ) xen kẽ với các hồi tưởng quá khứ (cuộc hôn nhân thời chiến, các lần sinh con, câu chuyện về thường luồng), khiến ranh giới giữa thời gian hiện tại – quá khứ bị xóa nhòa. Lỗi kể phi tuyến tính này không chỉ phản ánh sự đứt gãy trong trải nghiệm thời gian của nhân vật, mà còn là biểu hiện của một dạng đình hoãn – khi chấn thương không thể được xử lý tại thời điểm xảy ra mà chỉ “trôi dạt” về sau, dưới hình thức lặp lại ám ảnh, không kiểm soát. Một yếu tố then chốt góp phần làm nên chiều sâu tự sự của *Mười ba bến nước* là ngôi kể thứ nhất – giọng kể “tôi” của chính nhân vật Sao. Dưới ảnh hưởng của chấn thương, giọng kể này nhiều lúc rơi vào trạng thái phân thân: Sao vừa là người trải nghiệm, vừa là người quan sát, thậm chí, ở phần cuối truyện, cô thấy “một chị Sao” khác gọi

đò và hóa thành thường luồng giữa sương mù bên nước. Hiện tượng phân ly bản ngã được khắc họa thành công không chỉ ở chính phần truyện đó mà nó đã được tạo đòn bẩy từ toàn bộ cốt truyện vốn phân mảnh, điều này cho thấy một tâm lý hoang mang, bất định, không còn sự tinh táo của ý thức. Việc giữ ngôi kể “tôi” xuyên suốt giúp văn bản đạt được tính chủ quan cao độ, cho phép người đọc tiếp cận trực tiếp dòng ý thức của nhân vật, đồng thời cảm nhận được sự bấp bênh, chao đảo trong tư duy, cảm xúc của một chủ thể bị ám ảnh bởi ký ức chưa được giải quyết.

Khắc họa chấn thương của nhân vật Sao đầy phức tạp với sự chi phối không chỉ bởi bất hạnh cá nhân mà còn bởi những định kiến, những huyền thoại của cộng đồng, Sương Nguyệt Minh dường như đã đưa ra một quan niệm, một kiến giải về chấn thương của người nữ hậu chiến nói chung: họ không chỉ là nạn nhân của chiến tranh, họ còn là nạn nhân của chính những định chế xã hội tồn tại thâm căn cố đế. Cộng đồng làng Yên Hạ với lòng kính sợ gò Mã Giáng, với nỗi ám ảnh thường luồng thường trực, thực chất là sự ghê sợ một bà mẹ quá khứ với ca sinh nở bất thường. Mẹ của Sao chỉ nghĩ đến chuyện đi chùa khi con gái mình sinh nở dị thường, bà cho rằng đó là mang nghiệp thay vì quan tâm đến sự bất thường trong sức khỏe sinh lý của con dâu. Hai biểu hiện trên đã cho thấy người nữ bị gán vào thiên chức mẫu như một định mệnh và không thể mang thai bình thường, cô ta đứng trước bị tước bỏ giá trị, bị xã hội phủ định. Đến cuối cùng, Sao không thể rời khỏi chồng, vẫn quay lại cái bên cũ. Đây là một cái kết mở, gợi ra ít nhất hai sự giải nghĩa sau đây. Sao quay về với chồng là cái kết đậm tình người, vượt qua định kiến và sự dị nghị của người làng Yên Hạ – Sao là bà mẹ đẻ con quái thai, là người đã có một đời chồng và giờ là người trở lại cái bên cũ, trở lại với người chồng tận nguyên vốn đã lấy vợ mới. Nhưng, cũng có thể hiểu theo hướng ngược lại, những định kiến về người vợ thủy chung đã được cô nội hoá, dù bị khước từ, bị phủ nhận, cô vẫn muốn về để hoàn thành vai trò làm vợ. Bài viết thiên về cách giải mã thứ nhất vì hướng giải nghĩa cái kết này có sự hô ứng với nhan đề *Mười ba bến nước* – bến nước thứ mười ba là bến của hạnh phúc, nơi những con người từng khổ vẫn chấp nhận đến với nhau lần nữa. Sao đã dám phủ nhận một khả thể, một tương lai mà ở đó cô có một người chồng mới và những đứa con bình thường. Sao đã phủ nhận “mười hai bến nước” – sự quy định của xã hội đề đến với “bến nước mười ba” – lựa chọn sát cánh vì tình nghĩa bên người chồng cũ bất hạnh.

Tóm lại, *Mười ba bến nước* là một tác phẩm giàu giá trị không chỉ bởi đề tài mà còn bởi hình thức thể hiện. Thông qua thủ pháp xây dựng giấc mơ, trạng thái phân ly, ảo giác của nhân vật cũng như cấu trúc tự sự phân mảnh, phi tuyến tính và giọng kể ngôi thứ nhất, trải nghiệm chấn thương của nhân vật Sao – người phụ nữ bị cuốn vào vòng xoáy của chiến tranh, định kiến giới và bị kích sinh nở đã được tái hiện một cách chân thực. Những lựa chọn nghệ thuật này không đơn thuần là kỹ thuật kể chuyện, mà là sự phản chiếu của một tâm trí bị tổn thương, góp phần đưa *Mười ba bến nước* trở thành một trường hợp đặc biệt trong văn học Việt Nam hiện đại khi tiếp cận vấn đề chấn thương dưới lăng kính tự sự.

3.2. Chấn thương của nhân vật Sao trong tác phẩm điện ảnh *Mười ba bến nước* của Đặng Thái Huyền

Nếu ở truyện ngắn, chấn thương của Sao được bộc lộ thông qua cấu trúc tự sự phân mảnh, hồi cố, giọng kể ngôi thứ nhất và hệ thống hình ảnh biểu tượng đậm đặc, thì ở bản phim cái biên cùng tên, chấn thương ấy lại được khắc họa bằng các thủ pháp đặc trưng của ngôn ngữ điện ảnh như hình ảnh, âm thanh, ánh sáng, chuyển cảnh và diễn xuất. Đặc biệt, trong bộ phim thì dòng ý thức của nhân vật Sao được tái hiện theo một hình thức khác: thông qua tự thuật nội tâm, sự đồng hiện bất ngờ giữa hiện tại và quá khứ, giữa thực và ảo. Những thủ pháp này cho phép người xem trải nghiệm trực tiếp trạng thái tinh thần phân ly, ám ảnh và mê sảng của nhân vật Sao; từ đó, làm nổi bật hai đặc điểm then chốt trong lý thuyết chấn thương của Caruth: sự đình hoãn và sự lặp lại cưỡng bức.

Chấn thương của Sao trước tiên được tái hiện qua những ám ảnh và ảo giác về đứa con đã mất của mình. Khi đến gò Mã Giăng, lúc chồng vừa mới đặt đá lên trên phần mộ của đứa con, Sao bỗng nhìn thấy ảo ảnh chính mình hóa điên và liên tục gào thét để đòi con: “Trả con tao đây!” (43:25). Người phụ nữ do chính Sao tưởng tượng ra liên tục đảo bới phần mộ chôn trong một trạng thái đau khổ, tưởng chừng như là mất ý thức. Trái ngược với không gian buổi sáng mà Sao đang hiện diện, không gian do Sao tưởng tượng xuất hiện với sự mờ ảo, gam màu tối đem đến một cảm giác mờ ảo, bí ẩn.



Hình 1. Sao nhìn thấy ảo ảnh ở gò Mã Giăng

Đạo diễn đã sử dụng thủ pháp xen kẽ thực và ảo (cross-cutting) để cho thấy sự mất nhận thức về thực tại của nhân vật Sao. Ảo giác này vừa phản ánh chấn thương đã dồn nén từ lần mất con trước, vừa tiên tri cho tương lai sắp đến: Sao tiếp tục sinh ra những đứa trẻ không lành lặn. Sự kiện mất con là một trải nghiệm quá sức chịu đựng của tâm lý nhân vật Sao, cô không thể xử lý trọn vẹn ký ức về sự kiện, do đó, thay vì được tích hợp vào ý thức một cách bình thường, những ký ức này bị đẩy vào vô thức và quay trở lại dưới dạng ảo giác. Có thể thấy, Sao đã bắt đầu có triệu chứng phân ly ngay từ khoảnh khắc cô thấy mình trở thành một tha thể ma quái, đáng sợ.

Trong phim, chấn thương của Sao còn gắn liền với những lần đối diện với dòng sông. Những phân cảnh về sự tách rời của đứa con với người mẹ bên cạnh phân cảnh Sao sinh con giữa cánh đồng và nhìn những người phụ nữ khác mang con mình đi còn là những phân cảnh mà nhân vật gắn liền với không gian sông nước. Sau khi tiếp tục sinh thêm một đứa con dị dạng, dân làng tiếp tục thả đứa trẻ chưa thành hình ấy lên chiếc bè và thả trôi sông. Sau đó, Đặng Thái Huyền khéo léo lồng ghép phân đoạn chuyển cảnh từ mặt sông đến sự xuất hiện của Sao với tư thế ngồi ôm gối cô đơn.



Hình 2. Sao ngồi tại bờ sông khi mất con lần hai

Lăng trong đêm hôm khuya khoắt nhìn thấy vợ mình ngồi lặng lẽ ở bến sông và chính anh cũng nhận thấy được một nỗi đau nơi người vợ. Thế nhưng, phản ứng của Sao là thứ làm Lăng bất ngờ hơn cả, khi Sao nói rằng: “Em ngồi đây đợi để đòi con” (45:56). Và sau đó, Sao vùng vẫy nơi dòng sông và gào thét: “Em sẽ đòi con về cho anh, Lăng ơi, em muốn nhìn thấy mặt con” (46:26).

Việc chờ đợi ở bến sông không chỉ là một hành động con người tìm về một nơi chốn để tách rời bản thân khỏi những thương tổn tâm lý mà hành động chờ đợi để đòi con về còn là dấu hiệu cho thấy Sao chưa thể chấp nhận mất mát này. Cô vẫn hy vọng được nhìn thấy con, dù biết điều đó gần như không thể. Cô mong muốn được nhìn thấy mặt con thể hiện sự ám ảnh với một ký ức chưa hoàn tất. Con của Sao đã bị tước đi khỏi Sao và chồng một cách đột ngột. Do vậy, cô quay lại bến sông như một cách để níu giữ mối liên kết với đứa con đã mất. Điều này phản ánh một dạng ám ảnh phân ly, dấu đứa con đã rời xa trong thế giới vật lý nhưng tâm lý nhân vật không

ngừng chờ đợi hoặc tìm kiếm con trong vô thức. Bến sông vì vậy, bối cảnh phim được xây dựng với khối phù mờ ảo, trở thành một nơi chốn tượng trưng cho ranh giới giữa quá khứ và hiện tại, giữa hy vọng và tuyệt vọng. Đây là một không gian vừa thực vừa siêu thực, phản ánh tâm trạng giằng xé của Sao khi đối diện với những chấn thương của bản thân. Nước sông trong bộ phim luôn được khắc họa trong trạng thái chuyển động, gợi sự trôi chảy của thời gian nhưng Sao luôn là người bị mắc kẹt ở đó, như thể cô không thể bước tiếp mà vẫn bị ám ảnh bởi quá khứ.

Hành động cho thấy nhân vật bị ám ảnh và mắc kẹt trong chấn thương của mình chính là lúc mà Sao lao xuống sông và khẳng định rằng: “Em đã nhìn thấy mặt con”. Sao liên tục vùng vẫy và tìm con: “Trả con tôi đây” (46:51).



Hình 3. Sao lao xuống sông tìm con

Dường như, sự vượt ngưỡng của chấn thương khiến nhân vật như chìm vào một cơn mê sáng. Việc Sao khẳng định với chồng rằng mình nhìn thấy mặt con có thể được hiểu là một dạng biểu hiện chấn thương. Đây không phải là một sự hồi tưởng đơn thuần mà là một sự xâm nhập của ký ức chấn thương vào thực tại, khiến cô không phân biệt được đâu là hiện tại, đâu là quá khứ. Cô lao xuống sông, vùng vẫy, đòi lại con trong một trạng thái nửa tỉnh nửa mê. Điều này cho thấy cơ chế tâm lý của Sao bị phá vỡ, cô không còn kiểm soát được nhận thức của mình. Theo Caruth, chấn thương có thể dẫn đến sự tan rã của bản ngã. Cô không còn là một cá thể độc lập với ký ức của mình nữa – thay vào đó, cô bị ký ức chi phối, bị kéo vào một thế giới không có ranh giới giữa quá khứ và hiện tại. Hành động của Sao khi lao xuống sông, vùng vẫy và khẳng định “em đã nhìn thấy mặt con” chính là đỉnh điểm của sự sụp đổ tâm lý do chấn thương.

Bên cạnh đó, chấn thương của Sao còn nằm ở chỗ Sao không thể sống với hạnh phúc của mình chỉ vì cô không thể sinh được con. Trong lúc tâm sự với Lãng, Sao xem việc không thể sinh con là một gánh nặng cho gia đình chồng: “Em không có quyền tước đi niềm hi vọng của anh và của mẹ” (1:00:04). Sau khi chấp nhận rời xa Lãng, Sao rơi vào những trạng thái buồn đau, chỉ vì những áp lực về vai trò làm vợ, làm mẹ mà Sao buộc phải khước từ hạnh phúc của mình. Chính vì vậy mà sau đó, Sao liên tục đứng ở

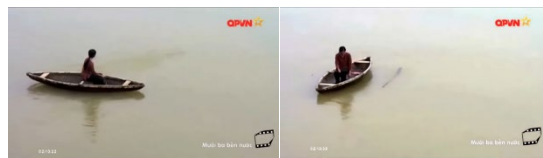
bãi bồi ven sông tìm kiếm một điều gì đó mơ hồ, không chắc chắn.



Hình 4. Sao đứng ở bãi bồi gần sông

Tại phân cảnh này, góc máy rộng, nhân vật lọt thỏm giữa một bãi sông cạn nước, Sao được khắc họa trong một trạng thái vô định, mông lung, liên tục lần tìm một điều gì đó huyền hoặc. Khi Tào ngỏ lời với Sao về tình cảm của anh dành cho Sao sau khi Sao rời xa Lãng, Sao nói rằng: “Lòng tôi đã nguội lạnh rồi, nó không còn biết yêu thương và rung động với người đàn ông nào nữa” (1:05:31). Có lẽ trước những sự kiện mang tính bước ngoặt - đánh đổi hạnh phúc cá nhân vì gia đình chồng, Sao dường như chìm trong những thương tổn nặng nề và cảm xúc của Sao liên tục bị đè nén.

Trong bản phim, không chỉ ảo ảnh được vận dụng mà ảo thanh cũng được xuất hiện để cho thấy sự mất cân bằng trong nhận thức của Sao. Nhiều tiếng nói đồng hiện trong đầu Sao như tiếng vọng lại từ quá khứ đầy ám ảnh. Trong đó, lời nói của u với Sao xuất hiện với tần suất nhiều hơn cả: “Sướng khổ gì thì con cũng cần có một tấm chồng” (1:09:07). Những giọng nói đan xen trong tâm trí Sao phản ánh sự đấu tranh nội tâm dữ dội giữa chấn thương quá khứ, nỗi đau hiện tại và áp lực từ xã hội. Vì câu nói ấy mà Sao sau đó đã một mình chèo thuyền ra giữa dòng sông.



Hình 5. Sao chèo thuyền ra giữa sông khi biết Lãng có con

Điểm giàu tính thẩm mỹ ở phân cảnh này bên cạnh tiếng khóc của Sao là sự khắc họa không gian dòng sông của đạo diễn Đặng Thái Huyền. Con thuyền dù đứng yên một vị trí nhưng luôn trong trạng thái xoay chiều, điều này cho thấy một trạng thái trôi nổi, bấp bênh, vô định nhưng không thể dịch chuyển như chính thân phận Sao. Giọng nói của u không chỉ đơn thuần là lời khuyên của một người mẹ, mà nó còn là sự phản ánh định kiến xã hội về vai trò của phụ nữ. Câu nói này vang lên trong tâm trí Sao như một sự nhắc nhở đầy chua chát: cô đã đánh mất cả hai điều quan trọng nhất trong cuộc đời

một người phụ nữ theo quan niệm truyền thống – làm vợ và làm mẹ. Con thuyền tượng trưng cho cuộc đời vô định của Sao, trôi nổi giữa dòng đời mà không có bến đỗ. Dòng sông vừa là nơi gắn liền với chấn thương của Sao (nơi mất con, nơi cô được nghe những huyền thoại thường luồng đã ám ảnh tâm trí cô), vừa là biểu tượng của sự cuốn trôi, lãng quên.

Khi vợ mới của Lăng sinh con, Sao liên tục gặp ác mộng. Trong mơ, Sao mơ thấy ngọn lửa đã thiêu đốt chiếc bè chở những đứa con đã mất cùng với giọng nói “Trả con tôi đây!”, “Cho tôi nhìn thấy mặt con tôi!” (1:13:56) liên tục được lặp lại. Ngọn lửa đã thiêu đốt chiếc bè là sự hủy diệt, tàn phá, giống như cách mà nỗi đau mất con đã thiêu rụi tâm hồn Sao, đẩy cô vào trạng thái sụp đổ tinh thần. Tuy nhiên, lửa có thể là biểu tượng của sự thanh tẩy – Sao muốn rũ bỏ quá khứ, nhưng chính quá khứ ấy vẫn đang ám ảnh Sao. Chiếc bè gợi nhắc đến cái chết của con Sao – một chấn thương khủng khiếp mà cô chưa bao giờ thực sự vượt qua. Con ác mộng không chỉ là một sự hồi tưởng về quá khứ, mà còn là bằng chứng cho thấy chấn thương của Sao chưa hoàn toàn nguôi ngoai. Ký ức đau đớn không bị lãng quên mà vẫn tiếp tục quay trở lại dưới dạng những giấc mơ đầy ám ảnh, điều này khiến Sao mắc kẹt trong nỗi đau cũ. Khi vợ Lăng sinh con, sự kiện này trở thành một yếu tố kích hoạt, gợi nhắc Sao về nỗi đau mất con và sự bất lực của cô trong việc làm mẹ. Sự kiện vợ Lăng sinh con đã trở thành một yếu tố kích hoạt chấn thương khiến Sao không thể kiểm soát được cảm xúc và rơi vào trạng thái khủng hoảng tinh thần. Những cơn ác mộng chính là cách mà tâm trí Sao tái hiện lại ký ức chấn thương. Có thể, Sao gặp ác mộng không chỉ vì nhớ con, mà vì cô đang đối diện với cảm giác mất mát toàn diện – mất con, mất người yêu, mất hy vọng. Một mặt, cô khao khát được làm mẹ, được sinh con, được nhìn thấy con mình lớn lên. Mặt khác, cô đối diện với sự thật rằng cô không thể sinh con, điều này khiến cô cảm thấy bị gạt ra ngoài cuộc sống của Lăng và của gia đình chồng.

Cơn ác mộng khiến Sao ám ảnh đến nỗi Sao nói với u: “U ơi, con phải quên hết, phải đoạn tuyệt hết với quá khứ. Cứ như thể này con chết mất u ơi” (1:14:09 - 1:14:25). Khi một người gặp chấn thương, họ có thể cố gắng kìm nén ký ức đau thương để tránh cảm giác đau đớn. Nhưng chấn thương không thể bị quên đi đơn giản bằng ý chí, bởi trong vô thức luôn có một xung lực gợi nhắc con người về những chấn thương chưa thể giải quyết. Sao muốn quên, nhưng càng cố quên, chấn thương càng ám ảnh cô sâu hơn. Sao muốn đoạn tuyệt với quá khứ, nhưng thực chất điều này không dễ dàng bởi quá khứ không phải thứ có thể quên đi đơn giản – nó là

một phần của chính con người Sao. Việc Sao mất con không chỉ là một sự kiện đau buồn mà là một phần đã kiến tạo nên danh tính của Sao. Lời trăng trở của Sao với u cho thấy một tâm hồn đã kiệt quệ vì chấn thương, khao khát giải thoát nhưng không biết phải làm thế nào.

Từ những phân tích trên có thể thấy, trong bản phim *Mười ba bến nước*, đạo diễn Đặng Thái Huyền đã triển khai một hệ thống thủ pháp điện ảnh đặc trưng nhằm tái hiện trải nghiệm chấn thương của nhân vật Sao. Trước hết, kỹ thuật cross-cutting giữa thực tại và ảo giác được sử dụng để làm mờ ranh giới giữa hiện tại và quá khứ, giữa thực và ảo, qua đó biểu đạt dòng ý thức phân ly và sự xâm nhập của ký ức chấn thương vào hiện thực. Bên cạnh đó, các ảo giác và giấc mơ lặp lại cho thấy cơ chế lặp lại cưỡng bức – ký ức đau thương quay trở lại một cách không kiểm soát. Các âm thanh nội tâm và ảo thanh, đặc biệt là tiếng vọng giọng nói từ quá khứ, cho thấy sự phân mảnh trong nhận thức và trạng thái tan rã bản ngã. Đồng thời, hệ thống biểu tượng như dòng sông, chiếc bè, liễn sành hay ngọn lửa được khai thác như những hiện thân cụ thể của nỗi đau bị ruồng bỏ, mất mát và khao khát cứu chuộc. Cuối cùng, thủ pháp dựng phim phi tuyến tính và chuyển cảnh được sử dụng đan xen góp phần tái tạo cấu trúc thời gian đứt gãy của ký ức chấn thương.

Tóm lại, chấn thương của Sao trong bộ phim của đạo diễn Đặng Thái Huyền không chỉ là hậu quả của một biến cố đơn lẻ, mà là một vòng lặp vô tận của những tổn thương không thể giải tỏa. Cô không thể thoát ra khỏi quá khứ, không thể tìm thấy một con đường chữa lành và cũng không thể diễn đạt được nỗi đau của mình. Cuộc đời cô bị mắc kẹt trong sự đình hoãn của chấn thương, nơi mỗi cuộc hôn nhân chỉ là một lần tái hiện lại nỗi đau cũ. Sao không chỉ là một nhân vật bị kịch cá nhân, mà còn là biểu tượng cho những chấn thương tập thể của phụ nữ trong xã hội truyền thống khi cô có liên hệ mật thiết với câu chuyện về gò Mã Giàng - nơi chôn thường luồng cùng huyền thoại về những cô gái sinh nở dị thường trong quá khứ. Vì lẽ đó, cô đại diện cho những số phận bị lãng quên, những tiếng nói bị chìm khuất, những nỗi đau không bao giờ được kể lại một cách trọn vẹn.

Dưới góc nhìn lý thuyết chấn thương của Cathy Caruth, cả truyện ngắn *Mười ba bến nước* của Sương Nguyệt Minh và bản phim cải biên cùng tên của đạo diễn Đặng Thái Huyền đều cho thấy nỗ lực tái hiện một trải nghiệm chấn thương không thể nói thành lời – nơi nhân vật Sao bị mắc kẹt giữa quá khứ và hiện tại, giữa ký ức bị kìm nén và sự lặp lại không

kiểm soát được. Tuy nhiên, đặc điểm riêng biệt của ngôn ngữ văn học và điện ảnh được thể hiện qua cách thủ pháp được triển khai trong mỗi tác phẩm.

Về mặt tương đồng, cả hai phiên bản đều trung thành với hai đặc điểm then chốt trong mô hình chấn thương cổ điển: sự đình hoãn (*belatedness*) và sự lặp lại cưỡng bức (*compulsive repetition*). Những giấc mơ, sự hồi tưởng đột ngột, trạng thái phân ly, ảo giác hay cốt truyện phi tuyến tính đều được vận dụng ở cả tác phẩm văn học và tác phẩm điện ảnh.

Tuy vậy, sự khác biệt nổi bật nằm ở ngôn ngữ nghệ thuật và thủ pháp tái hiện. Nếu trong truyện ngắn, các hình ảnh mang tính chất ẩn dụ và tự sự hồi cố được tập trung sử dụng khiến người đọc dần dần bước vào thế giới nội tâm rạn vỡ của nhân vật Sao, nơi ký ức cá nhân hòa lẫn với nỗi đau tập thể thì trong bản phim, thể mạnh của điện ảnh được phát huy tối đa thông qua hình ảnh, âm thanh, màu sắc và dựng cảnh phim được sử dụng như những công cụ để khắc họa trực quan trạng thái mê sảng, ám ảnh và giằng xé nội tâm. Các thủ pháp như lặp lại không gian bến nước, tạo những cảnh ảo giác bất ngờ hay giọng nói nội tâm vang lên như những tiếng vọng từ vô thức đã giúp người xem không chỉ quan sát mà còn trải nghiệm chấn thương cùng nhân vật.

Chính ở điểm này, trường hợp cải biên *Mười ba bến nước* trở nên đặc biệt thú vị. Thay vì chỉ cải biên cốt truyện, bản phim đã chủ động tái kiến tạo chấn thương bằng ngôn ngữ riêng của điện ảnh, đồng thời giữ được mạch cảm xúc và chiều sâu biểu tượng từ nguyên tác văn học. Phim không đơn thuần kể lại một câu chuyện cũ, mà còn làm nổi bật khía cạnh

tâm lý – quá khứ không được ghi lại theo trật tự tuyến tính, mà trôi dạt theo cách bất ngờ, phi lý và đầy sức nặng cảm xúc.

4. KẾT LUẬN

Tóm lại, *Mười ba bến nước* là một minh chứng cho thấy khi lý thuyết chấn thương được vận dụng đồng thời vào hai loại hình nghệ thuật, nó không chỉ mở rộng không gian diễn giải cho nhân vật, mà còn giúp ta hiểu sâu sắc hơn về bản chất của ký ức đau thương – luôn bất toàn, rời rạc, nhưng có sức ám ảnh dai dẳng. Nhân vật Sao không đơn thuần là một nạn nhân của chiến tranh hay số phận cá nhân, mà còn là đại diện cho những phụ nữ chịu áp lực kép từ định kiến xã hội và nỗi đau chiến tranh. Chấn thương trong Sao không chỉ nằm ở những mất mát thể lý mang tính cá nhân (như cái chết của những đứa con sinh nở dị thường hay sự đổ vỡ hôn nhân), mà còn là những khủng hoảng về bản ngã, về vị trí của mình trong thiết chế cộng đồng.

Giữa bản điện ảnh và bản truyện, không có nhiều khác biệt về nội dung, cả hai thiên về xu hướng cùng cất tiếng cho nỗi đau hậu chiến của người nữ hơn là nảy ra những đối thoại, những tranh biện, những phản hồi về mặt tư tưởng. Ở mỗi loại hình, truyện ngắn của tác giả Suong Nguyệt Minh và bộ phim của đạo diễn Đặng Thái Huyền đều lựa chọn những chiến lược tự sự khác nhau để tái hiện rõ nét trạng thái trì hoãn và sự lặp lại cưỡng bức – hai yếu tố cốt lõi trong mô hình chấn thương cổ điển – qua các thủ pháp nghệ thuật đặc trưng. Đây chính là yếu tố then chốt làm cho trường hợp cải biên *Mười ba bến nước* có trọng lượng tư tưởng và thẩm mỹ.

TÀI LIỆU THAM KHẢO (REFERENCES)

- Caruth, C. (1991). *Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History*. *Yale French Studies*, 79, 181-192.
<https://doi.org/10.2307/2930251>
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/book.20656>

- Dang, T. H. (2009). *Muoi ba ben nuoc*. The People's Army Cinema (in Vietnamese).
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge. New York.
<https://doi.org/10.4324/9780203957721>
- Suong, N. M. (2005). *Muoi ba ben nuoc*. Youth Publishing House (in Vietnamese).