

**CHUYỂN DỊCH KHÔNG GIAN NGHỆ THUẬT
TỪ TRUYỆN NGẮN ĐẾN ĐIỆN ẢNH TỪ GÓC NHÌN LIÊN VĂN BẢN
(QUA TRƯỜNG HỢP CHUYỂN THỂ TRUYỆN NGẮN NGUYỄN HUY THIỆP)**

Phan Thị Thanh Hồng

Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế

Email: phanthithanhhong92@gmail.com

Ngày nhận bài: 12/9/2017; ngày hoàn thành phản biện: 21/9/2017; ngày duyệt đăng: 8/01/2018

TÓM TẮT

Văn học và điện ảnh có những cách thức riêng để tạo ra không gian trong tác phẩm của mình. Ngôn từ văn học có khả năng tái hiện không gian rất đặc biệt, có thể dễ dàng dịch chuyển từ không gian này sang không gian khác và bao quát được những không gian rộng lớn nhờ vào tính không bị giới hạn của văn bản ngôn từ. Ở tác phẩm điện ảnh, không gian bị chi phối bởi nhiều yếu tố như hình ảnh, âm thanh, montage (dựng phim) cho nên không thể bao quát được những không gian rộng lớn như tác phẩm văn học. Việc đi sâu vào tìm hiểu sự chuyển dịch không gian từ truyện Nguyễn Huy Thiệp đến điện ảnh từ góc nhìn liên văn bản có thể góp phần lý giải vấn đề chuyển dịch kí hiệu có những tiếp thu, sáng tạo gì so với tác phẩm gốc và mang lại hiệu quả thẩm mỹ như thế nào khi chuyển thể văn học – điện ảnh.

Từ khóa: không gian nghệ thuật, liên văn bản, Nguyễn Huy Thiệp.

Hiện tượng chuyển thể tác phẩm văn học sang tác phẩm điện ảnh đã và đang là hiện tượng rất phổ biến trong đời sống văn hóa nghệ thuật của Việt Nam và thế giới. Những nhà làm phim chân chính luôn muốn tìm về cái nội văn chương phong phú của nhân loại để xây dựng những thước phim có giá trị nhân văn, phản ánh sinh động đời sống của con người dưới góc nhìn đa chiều nhất. Ngày nay, cùng với sự phát triển của khoa học và công nghệ, những bộ phim chuyển thể từ tác phẩm văn học được công chiếu với những cấu trúc tự sự mới lạ, cùng những kỹ xảo chất lượng cao và sự sáng tạo không ngừng của các nhà làm phim. Phim chuyển thể luôn biết cách tạo cho nó những giá trị chứng tỏ được sự thu hút của nó trong hành trình của điện ảnh đương đại. Mặc dù, có nhiều ý kiến bình luận, khen chê nhưng phim chuyển thể vẫn tiếp tục dòng chảy của nó, để cho quá trình liên văn bản không bị gián đoạn khi đi qua những loại hình nghệ thuật khác nhau và đến với từng đối tượng tiếp nhận khác nhau.

Nhìn một cách tổng thể, liên văn bản (intertext) được đánh giá là một trong những khái niệm quan trọng và có ảnh hưởng lớn trong các lý thuyết văn học của thế

Chuyển dịch không gian nghệ thuật từ truyện ngắn đến điện ảnh từ góc nhìn liên văn bản ...

giới vào cuối thế kỉ XX – đầu thế kỉ XXI. Tính liên văn bản giữa văn học và điện ảnh xuất phát từ chính đặc trưng về thể loại và mối quan hệ gắn bó tự thân giữa chúng. Trong lĩnh vực văn học và điện ảnh, hình thức chuyển dịch ký hiệu là sự kết nối, thông qua đó hệ thống ngôn từ tác phẩm văn học được chuyển hóa thành một hệ thống ký hiệu khác, về cơ bản đó là hình ảnh và âm thanh.

Trong văn học thời kỳ Đổi mới, có thể nói Nguyễn Huy Thiệp là một trong số những cây bút tiêu biểu nhất và có đóng góp lớn. Ông được xem là một hiện tượng văn học. Tác phẩm của ông là đối tượng nghiên cứu có sức hấp dẫn đối với nhiều nhà nghiên cứu với các phương pháp khác nhau như phân tâm học, văn hóa học, thi pháp học, tự sự học, xã hội học... Đặc biệt, có bốn truyện ngắn của ông được chuyển thể thành phim rất thành công đó là *Tướng về hưu* (chuyển thể năm 1988), *Thương nhớ đồng quê* (chuyển thể năm 1995), *Những người thợ xé* (chuyển thể năm 1998), *Tâm hồn mẹ* (chuyển thể năm 2011). Trong khuôn khổ bài viết này, trên cơ sở tiếp cận liên văn bản truyện ngắn Nguyễn Huy Thiệp với tác phẩm điện ảnh của các đạo diễn, chúng tôi xác định mục đích cho bài viết là có thể mang lại những khám phá mới về tư tưởng và nghệ thuật của Nguyễn Huy Thiệp cũng như của các đạo diễn phim mang lại, hoặc có những kiến giải hợp lý về vấn đề chuyển dịch không gian nghệ thuật từ truyện ngắn đến điện ảnh.

1. CHUYỂN THỂ VĂN HỌC - ĐIỆN ẢNH TỪ GÓC NHÌN LIÊN VĂN BẢN

Thuật ngữ *liên văn bản* lần đầu tiên được xuất hiện bằng tiếng Pháp (intertextualite) trong các công trình về nhà lý luận văn học Bakhtin như tiểu luận *Bakhtin - Từ, Đối thoại và Tiểu thuyết* đăng trên tạp chí *Phê bình* số ra tháng 4 năm 1967 hay trong tác phẩm *Văn bản đóng* (Le Texte Clos) của Julia Kristeva. Liên văn bản hay *chuyển vị* theo quan điểm của Julia Kristeva là: “một hệ thống ký hiệu được thâm nhập vào một hệ thống ký hiệu khác và những thay đổi ký hiệu học phát sinh do việc chuyển vị này. Liên văn bản xem văn bản như một bộ phận của một lĩnh vực rộng lớn, giao cắt của ý nghĩa và biểu hiện, ở đó các giá trị xã hội và ý tưởng hòa trộn, va chạm lẫn nhau; cũng chính ở đây, chủ thể con người phải tự định vị để tham gia vào hệ thống văn hóa của họ” [4, tr.18].

Từ định nghĩa của Julia Kristeva, cho phép chúng ta hình dung liên văn bản không chỉ đề cập đến những văn bản được hòa trộn vào văn bản khác mà cần được hiểu như “một hành trình từ một hệ thống ký hiệu này đến hệ thống ký hiệu khác” hay là “sự *chuyển dịch* của một (hay nhiều) hệ thống ký hiệu này vào hệ thống ký hiệu khác”. Quan điểm này của Kristeva chính là cơ sở lý luận quan trọng nhất để chúng tôi đặt vấn đề nghiên cứu mối quan hệ giữa hai loại hình văn học và điện ảnh qua trường hợp chuyển thể.

Liên văn bản trước hết là thuộc tính của mọi văn bản, cả tác phẩm văn học và tác phẩm điện ảnh cuối cùng đều là liên văn bản. Quá trình chuyển thể tích hợp trong đó không chỉ văn bản văn học mà cả âm nhạc, hội họa, điêu khắc... Quan hệ liên văn bản sản sinh từ chính sự tiếp chạm, tương tác giữa các văn bản này; bên cạnh đó, sự tương đồng giữa văn học và điện ảnh về tính chất tự sự, tính đa thanh, tổng hợp, khả năng phản ánh đời sống là nhân tố kiến tạo quan hệ liên văn bản giữa chúng. Một yếu tố quan trọng khác, được xác định bởi R. Barthes - người đọc - khi tiếp cận, tiếp nhận văn bản, bằng khả năng liên tưởng, tưởng tượng, bằng những vốn tri thức và vốn văn hóa riêng cũng góp phần thiết lập tính liên văn bản cho mỗi văn bản.

Tác phẩm điện ảnh và tác phẩm văn học kết nối với nhau trong một mạng lưới liên văn bản phức tạp. Ở đó - dưới góc nhìn liên văn bản - không có văn bản nào là độc sáng mà mỗi văn bản luôn tồn tại và vận động trong sự tương tác không ngừng với các văn bản khác hay nói cách khác "bất kì văn bản nào cũng được hiểu như một không gian đa chiều, nơi có rất nhiều văn bản va đập và xáo trộn vào nhau mà không có một cái nào là gốc cội" [2, tr.89].

Chuyển thể xét từ góc độ liên văn bản cũng có thể gọi là quá trình *dịch từ một hệ thống kí hiệu này sang một hệ thống kí hiệu khác*. Sự chuyển dịch đó đòi hỏi nhiều thao tác, trước hết là thao tác xử lí tác phẩm văn học thành một dạng sản phẩm trung gian là kịch bản điện ảnh (tức chuyển từ dạng kể chuyện này sang dạng kể chuyện khác). Tiếp theo là hiện thực hóa kịch bản điện ảnh thành một bản hòa âm hoàn chỉnh (chuyển từ thể kể sang trình diễn/trình chiếu) với sự tham gia của tập thể quay phim, ánh sáng, đạo cụ, diễn viên... Và tùy thuộc vào quan điểm của tác giả chuyển thể mà tác phẩm chuyển thể sẽ nhấn mạnh hay có sự nối tiếp, dịch chuyển về phương diện thông điệp, biểu tượng.

Có thể nói điện ảnh là loại hình bộc lộ đầy đủ tính chất liên văn bản, xem phim thực chất là hành vi "đọc" liên văn bản. Với kỹ thuật dựng/lắp ghép (montage), các khung hình riêng lẻ được xếp đặt, kết nối lại theo một quy tắc nghệ thuật nhất định. Sự ghép nối cũng chính là yếu tố làm nên đặc tính liên văn bản của điện ảnh. Bởi nó tổng hợp cả hai mặt nghệ thuật và kỹ thuật; ranh giới giữa các yếu tố âm nhạc, văn chương, hội họa, tạo hình lúc này không còn đậm nét, chúng hòa vào nhau để tạo nên một chỉnh thể thống nhất.

2. CHUYỂN DỊCH KHÔNG GIAN TỪ TRUYỆN NGẮN ĐẾN ĐIỆN ẢNH

Ngôn từ văn học có những khả năng rất đặc biệt trong việc tái hiện không gian, dễ dàng chuyển dịch từ không gian này sang không gian khác và bao quát được những không gian rộng lớn, do tính không bị hạn chế của văn bản ngôn từ.

Chuyển dịch không gian nghệ thuật từ truyện ngắn đến điện ảnh từ góc nhìn liên văn bản ...

Từ điển *Tiếng Việt* của Hoàng Phê cho rằng: “Không gian là hình thức tồn tại cơ bản của vật chất, bao trùm mọi vật xung quanh của con người” [5, tr.633].

Từ điển *Thuật ngữ văn học* định nghĩa: “Không gian nghệ thuật là hình thức bên trong của hình tượng nghệ thuật thể hiện tính chỉnh thể của nó. Không gian nghệ thuật gắn với cảm thụ về không gian, nên mang tính chủ quan. Do vậy, không gian nghệ thuật có tính độc lập tương đối...” [3, tr.160].

Do đặc trưng của từng loại hình nghệ thuật, văn học và điện ảnh cũng có những cách thức riêng để tạo không gian trong tác phẩm của mình. Trong văn học, không gian được tạo nên bởi những từ ngữ, sự kiện... là kiểu không gian tưởng tượng, suy tưởng, do vậy yếu tố chủ quan của tác giả khi xây dựng không gian đóng vai trò rất quan trọng. Trong điện ảnh, không gian được cụ thể hóa bởi các hình ảnh có điểm nhìn, cỡ cảnh khác nhau cùng sự hỗ trợ của âm thanh và ánh sáng. Không gian trên phim có đặc trưng là không thể tách rời yếu tố thời gian. Nhìn vào hình ảnh trực quan sinh động trên màn ảnh, không cần thuyết minh dẫn truyện, khán giả có thể xác định ngay không gian ấy thuộc về khoảng thời gian nào trong ngày.

Mặt khác, cự ly khuôn hình khác nhau tạo ra các loại cảnh: viễn cảnh, toàn cảnh, trung cảnh, cận cảnh và đặc tả. Sự thay đổi cự ly khuôn hình làm thay đổi không gian trong phim. Khuôn hình điện ảnh có khả năng di chuyển được nhờ việc dịch chuyển máy quay trong quá trình quay phim bằng nhiều cách: quay lia toàn cảnh, quay travelling (hay còn gọi là quay di chuyển theo máy quay), quay nhào lộn, quay cuộn tròn... bộc lộ rõ nét nhất tính đặc thù của hình ảnh điện ảnh – hình ảnh chuyển động. Nhờ đó, nhà làm phim có thể mở rộng, thu hẹp không gian và dễ dàng thể hiện những mối quan hệ theo không gian.

Âm thanh cũng liên quan mật thiết đến việc thể hiện không gian trong phim, tạo ra tiết tấu phim và thực hiện chức năng tự sự. Trong mối quan hệ với không gian, âm thanh có thể ở trong hay ngoài không gian truyện phim. Nếu nằm trong, nó có thể ở trong hình ảnh hoặc ngoài hình ảnh và là âm thanh bên trong (mang tính chủ quan) hay âm thanh bên ngoài (mang tính khách quan). Có thể nói, điện ảnh chứng tỏ thế mạnh của mình trong việc chiếm lĩnh không gian bởi những hình ảnh sống động liên tục di chuyển trên khuôn hình, âm thanh cuốn hút.

Hiện tượng câu chuyện văn học được đặt vào một không gian địa lý, một thời kỳ lịch sử cụ thể để thể hiện trên màn ảnh là một hiện tượng thường thấy của phim truyện chuyển thể. Trong truyện ngắn *Tướng về hưu*, Nguyễn Huy Thiệp chỉ hai lần nói về ngôi nhà của vị tướng thông qua lời giới thiệu của người kể chuyện (anh con trai) và gián tiếp qua lời nhận xét của một nhân vật khác: “Ngôi nhà tôi ở ven nội, xây dựng trước khi cha tôi về hưu tám năm. Đây là một biệt thự đẹp nhưng khá bất tiện, tôi đã xây cất dựa theo thiết kế của một chuyên gia kiến trúc trứ danh..., ông này đại tá, chỉ thạo việc xây doanh trại”; “Ông Chương bảo cha tôi: “Cơ ngơi nhà anh ác thật. Vườn

cây, ao cá, chuồng lợn, chuồng gà, biệt thự. Thế là vững tâm” [6, tr.15]. Một lối mô tả đầy mỉa mai về tư duy kiến trúc, cho thấy ngôi bút giấu nhai sắc sảo, có phần khinh bạc của Nguyễn Huy Thiệp.

Khi chuyển thể lên màn ảnh, ngôi nhà của vị tướng là không gian chủ đạo, được mở ra theo trình tự từ bao quát đến cụ thể, từ ngoài vào trong, tương ứng với hình thức diễn biến của câu chuyện, chỉ có vài ba lần xuất hiện không gian ngoài, với thời lượng rất ít ỏi: cảnh đoàn xe đưa ông Thuấn về quê; cảnh Tuân và Kim Chi nói chuyện trên đường đê; cảnh ông Thuấn đi lên phố gửi thư và thăm mộ bà Thuấn, khi về tình cờ gặp cô Lại.

Cách phân chia không gian sống cho thấy sự tách biệt mối quan hệ trong nhà: bà mẹ chồng lẫn thân cùng cha con ông Cơ sống dưới nhà ngang; vợ chồng Thủy ở nhà trên. Tác giả chuyển thể có nhiều lần hướng điểm nhìn về phía cửa sổ. Bởi qua cánh cửa ấy, ông Bồng và bà Thuấn lần lượt chứng kiến những cảnh ngoại tình trơ tráo của Thủy. Cánh cửa có ý nghĩa ngăn cách nhưng đồng thời cũng là sự hé mở những bí mật từ bên trong.

Phạm vi hẹp của không gian đòi hỏi tác giả chuyển thể phải chắt lọc chi tiết, để không bị vượt quá khuôn khổ truyền tải của không gian đó. Các sự kiện được sắp xếp vào ba bữa tiệc – cũng là ba tình huống phản ánh rõ rệt nhất bản chất của từng nhân vật: bữa thứ nhất mừng ông Thuấn về nhà, bữa thứ hai là tiệc cưới của con trai ông Bồng và bữa thứ ba khi diễn ra đám tang vợ ông Thuấn. Đạo diễn đã cố tình xếp đặt cả ba bữa tiệc đều trong không gian nhỏ (nhà, sân) và có sự tăng tiến về mức độ ồn ào, hỗn loạn. Cùng với sự tăng tiến đó, ý thức về tình cảnh “lạc loài” của mình càng lúc càng rõ rệt và phũ phàng hơn trong tướng Thuấn [2, tr.131-132].

Ngôi nhà khang trang trong khung cảnh nông thôn, vườn cây, ao cá những tưởng là thoáng đãng bề thế, song lại gây cảm giác chật chội, ức chế bởi chủ yếu được quay từ những góc máy hẹp. Việc lựa chọn không gian ngôi nhà làm bối cảnh chính nhằm nhấn mạnh những bi kịch đau xót đang diễn ra trong gia đình thời mở cửa: đó là sự lạc lõng của một vị tướng rời quân ngũ, là sự đổ vỡ của các giá trị tình cảm trước sức nặng của đồng tiền. Có thể nói, hiệu quả của hình ảnh không chỉ là thủ pháp nhằm chuyển tải thông điệp của tác giả làm phim, mà còn tạo nên những nhận thức trực quan cho khán giả thông qua thông tin của cảnh quay.

Ở một số tác phẩm văn học, khi không gian và bối cảnh câu chuyện có ý nghĩa tư tưởng đặc biệt hoặc có những giá trị riêng về cảnh sắc thiên nhiên, về phong tục tập quán và những sinh hoạt đặc thù của các địa phương... thì khi chuyển thể, nhà biên kịch và đạo diễn sẽ tiếp thu các yếu tố đó như những tín hiệu nghệ thuật đặc biệt. Trong tác phẩm *Thương nhớ đồng quê*, hình ảnh nông thôn Bắc Bộ hiện lên với đồng lúa, lũy tre, với dòng sông, bến bãi. Không gian – ngoài việc được nhìn qua ống kính máy quay còn được nhìn qua lăng kính của nhân vật “tôi”, cái “tôi” trong tác phẩm và cái

Chuyển dịch không gian nghệ thuật từ truyện ngắn đến điện ảnh từ góc nhìn liên văn bản ...

“tôi” ấy được giữ nguyên từ truyện ngắn đến khi chuyển thể thành tác phẩm điện ảnh. Kể chuyện xưng “tôi” là cách để tác giả đi sâu vào thế giới nội tâm nhân vật, đồng thời tạo được cảm giác tin cậy ở người xem.

Từ điểm nhìn của nhân vật, không gian làng quê hiển hiện như một bức họa phối theo luật viễn cận. “Đi trên đường Năm nhìn về làng tôi chỉ thấy một vệt xanh nhỏ trên đồng vàng. Xa mờ là vòng cung Đông Sơn...” [6, tr.166] – xuất hiện ở đầu truyện, vòng lại ở kết thúc với câu chữ lặp tuyệt đối tạo sự bó hẹp, bức bối, quấn quanh và tạo cảm giác cái không gian đó như là không thể thoát ra được. Nhờ lợi thế của điện ảnh, nhà làm phim đã chuyển tải rất thành công không gian này. Sử dụng yếu tố “độ rõ” tốt làm hình ảnh “một vệt xanh trên đồng vàng” ở xa, mờ ảo, các độ đậm và độ nhạt đều giảm. Để tạo không gian và chiều sâu cho cảnh, đường chân trời cao thường được dùng trong những cảnh quay này, nằm lơ lửng phía trên, thích hợp với bố cục toàn cảnh.

Đặc biệt, ở *Thương nhớ đồng quê* chính ngay tiêu đề của tác phẩm cũng tiềm ẩn như một “mã” thể hiện không gian nông thôn, gợi ra không gian vĩ mô trong tác phẩm. Hình ảnh cánh đồng trong tác phẩm này xuất hiện từ “một vệt xanh” có tầm xa, là đường nằm giữa cánh đồng và bầu trời, làm cho cảnh như được đẩy ra phía trước, ẩn hiện bởi làn nước và không khí, tăng thêm cảm giác xa rộng của không gian.

Trong tác phẩm, lũy tre làng được đạo diễn Đặng Nhật Minh sử dụng triệt để làm tăng hiệu quả tô đậm tính chất ranh giới không thể hòa lẫn, xuyên thấm của không gian nông thôn. Trong phim, những lũy tre có mặt ở khắp nơi: trước cổng nhà Nhâm với bụi tre lớn, tre chạy dọc hai bên đường làng... Lũy tre làng vốn là hàng rào vững chắc luôn thường trực trong suy nghĩ bao đời nay của người Việt Nam nói chung cũng như những người nông dân sống ở nông thôn nói riêng. Tuy chỉ có tác dụng làm nền nhưng chính nó lại là sợi dây đeo bám con người, dù ở đâu, làm gì thì một phần của làng quê cũng không thể tách rời họ [1, tr.38].

Không gian xã hội trong *Thương nhớ đồng quê* là ranh giới giữa không gian nông thôn và không gian phố huyện: Phố huyện cả trong tác phẩm văn học và điện ảnh đều xuất hiện hai lần: Lần thứ nhất, Nhâm đi đón Quyên về thăm quê và lần thứ hai là tiễn Quyên ra ga, trở lại thành phố. Mọi thứ đều xa lạ đối với Nhâm, Nhâm bị lạc lõng bởi không gian mình đang đến.

Không gian làng quê không chỉ là bức tranh phong cảnh mà còn là bức tranh tâm cảnh. Biểu hiện “vô danh” của không gian dường như xóa nhòa bất cứ tên gọi cụ thể nào: “Đồng quê tôi vô danh. Nơi tôi đứng đây vô danh” [6, tr.170]. Thế giới nơi làng quê này không của riêng ai mà là không gian chung cho tất cả mọi người và dung nạp mọi sự tìm về. Khoảng không chẳng những không được lấp đầy mà cứ đào sâu thêm những khoảng trống, dội vào lòng người: “Trong lòng tôi rỗng hoác, rỗng lăm, một khoảng rỗng không” [6, tr.171]. Bởi cuộc đời có nhiều điều đáng buồn: “Tôi bỗng

thấy buồn da diết. Tôi buồn cho thím Nhung, buồn cho chú Phụng, cho ông giáo Quý. Tôi buồn cho tôi" [6, tr.176]. *Thương nhớ đồng quê* không chỉ chất chứa niềm thương, sự vương vấn những kỉ niệm quá vãng mà còn đọng lại cả những nỗi đau vô hình và cảm thấy mình bị lạc hướng.

Những con người đã từng ra phố huyện, đi nhiều nơi, làm nhiều việc như ông giáo Quý, bố Nhâm đã mất, anh trai Nhâm đi biển biệt mấy năm chưa về, thím Nhung hay Quyên thấy khó thích ứng "Tôi ở đây ba ngày sao mà dài quá" [6, tr.183]... Tất cả những gì thuộc về không gian phố huyện hay bao quát hơn là không gian ngoài làng quê thì đều bị cô lập như ông giáo Quý, thím Nhung... hay bị đào thải như Quyên. Không gian nơi làng quê ấy bị ngăn cách thế giới bên ngoài bằng những vòng bảo vệ, cánh cửa sân ga hay con đường men rìa làng, qua đầm sen dọc bờ mương đã làm thành những vách ngăn vững chãi.

Nhân vật Nhâm, đến phút cuối đã ra đi khỏi làng quê của mình mặc dù trong lòng vẫn vô cùng vương vấn. Có lẽ, hành trình đến với vùng đất mới trở thành biểu tượng ngầm ẩn cho cuộc hành trình kiếm tìm tình yêu, giải phóng ẩn ức, thoát khỏi sự ràng buộc và thể hiện khát vọng mãnh liệt về tự do, hạnh phúc. Sự chuyển dịch không gian giống như một "diễn ngôn" về sự giải thoát con người.

Trong *Những người thợ xé*, không gian thường ngày láo nháo thân nhiên rất đời, ô trọc được thể hiện ngay bên xe: "Chúng tôi đến Hà Nội tìm bến xe đi Tây Bắc. Anh Bường bảo: Chúng mày cẩn thận ở Hà Nội ăn cắp như rươi, nó thỉnh mất bộ cửa thì ăn mày đấy" [6, tr.99]. Đó là không gian diễn ra chạm trán tay đôi với lối nói vô mặt đối tượng. Trong bối cảnh chật hẹp, thời gian ngắn ngủi, khoảng cách giao tiếp bị kéo gần lại, các nhân vật va chạm với nhau, đẩy nhau vào tình thế đối đầu.

Không gian rừng núi là không gian chủ đạo được thể hiện trong phim, toán thợ xé vào rừng xé gỗ, đa số các cảnh quay được thực hiện tại rừng. Các cảnh quay được thực hiện rất công phu. Cảnh lao gỗ từ trên đỉnh dốc cao, cảnh chặt ngón chân, cảnh đánh nhau với gấu... hồi hộp, rừng rợn được nhấn nhá hợp lý đã tạo được những ấn tượng rất mạnh cho khán giả. Hai cảnh quay quán thịt chó của Bường bị đốt và cảnh cháy rừng được đạo diễn thực hiện chưa tới. Cũng có những cảnh quay lãng mạn như cảnh Ngọc và Quy ra bờ suối, cảnh hai người nhìn thấy hoa tương tư...

Sức hấp dẫn của phim *Những người thợ xé* không nằm trong chính nội dung của nó mà ở chính hình thức thể hiện công phu, khai thác được thế mạnh của ngôn ngữ hình ảnh. Một hiện thực vô cùng nghiệt ngã trong cuộc mưu sinh vất vả, trong những mảnh lối lừa lọc, ma mãnh... của cánh thợ xé. Cả bộ phim dài chín mươi phút mang nặng không khí đầy ám ảnh, ngột ngạt, bức bối làm người xem có cảm giác nhấp nhồm, không yên tâm.

Chuyển dịch không gian nghệ thuật từ truyện ngắn đến điện ảnh từ góc nhìn liên văn bản ...

Ở *Những người thợ xé*, các nhà làm phim đã vận dụng ngôn ngữ điện ảnh tương đối hiệu quả. Một hệ thống các kí hiệu nghệ thuật được dựng lên thay cho lời dẫn truyện, đoạn diễn giải hay bất cứ chú thích, thanh minh nào. Tất cả đều là trò chơi gắn kết giữa các chuỗi hành động hòa quyện, các hình tượng sống như một hàm ngôn. Nếu như Nguyễn Huy Thiệp cần cả đoạn văn dài để diễn tả nỗi xót thương bản thể, niềm thất vọng cùng cực, sự hoài nghi buồn bã về kiếp đời nâng lên quay quắt trong Ngọc sau sỏi vật, thì trong phim chỉ cô đúc trong chuỗi hình ảnh câm lặng khi nhân vật nam vật vã trầm mình xuống lòng suối cạn, để nỗi đau thoát ra qua ngôn ngữ của một cơ thể rã rời, một ánh mắt tuyệt vọng [7].

Những miêu tả, những ẩn ý nghệ thuật khác cũng hoàn toàn được truyền đạt, đan lồng thông qua những tín hiệu hiện hữu của hình ảnh và ngôn từ ấy. Những bông hoa trắng có cái tên lạ lùng – tương tư – là dụ ngôn của một mối tình thâm kín, tinh khiết và khắc khoải, là hiện thân cho cái chết; hay con khi nhỏ lạc mẹ, là sức sống mãnh liệt tiềm tàng của thiên nhiên khi đối mặt với việc bị con người hủy hoại, lại cũng thấp thoáng cảm thức lưu lạc của con người tha hương, không định nghĩa được bản thể tồn tại của mình khi bị dứt lìa khỏi cộng đồng. Nói chung, các kí hiệu điện ảnh ấy, là kết quả của việc chuyển đổi ngôn ngữ, để vẫn giữ khả năng ẩn dụ cho thông điệp mà đảm bảo phong cách liên tưởng của thể loại mình.

Không gian trong truyện ngắn *Tâm hồn mẹ* chủ yếu là không gian quán quanh, bế tắc với cuộc sống ngột ngạt như lời người kể chuyện: “Đến bảy tuổi Đăng chỉ quanh quán trong nhà” [6, tr.224]. Trong không gian tù đọng quán quanh, tầm tối ấy, Nguyễn Huy Thiệp vẫn nhìn thấy và chăm chút cho những mầm thiện bé nhỏ - những đốm lửa kì diệu của thiên lương. Cuối truyện, trong giấc mơ của Đăng gọi mẹ, không gian đã được nói rộng ra thể hiện sự khao khát thoát khỏi những ràng buộc tối tăm của cuộc sống thiếu thốn tình yêu thương của người mẹ ở hiện tại.

Hiện tượng câu chuyện văn học được đặt vào một không gian địa lý hoàn toàn mới mẻ so với tác phẩm văn học gốc là hiện tượng thường thấy của phim truyện chuyển thể. Khác với truyện ngắn, bộ phim *Tâm hồn mẹ* tái dựng bối cảnh không gian rất cụ thể mà tính chất ố chuột, tha phương cầu thực không tìm nơi đâu sinh động, đậm đặc cho bằng: xóm bãi giữa ven chân cầu Long Biên. Không gian này có nhiều ý tưởng bằng hình ảnh, gọi cho người ta nhiều về Hà Nội, về sự phát triển cũng như đời sống người nghèo. Đạo diễn Huệ Giang sử dụng nhiều hình ảnh mang tính ẩn dụ để khắc họa cuộc sống của những con người nghèo khổ, lam lũ. Ngay bên cạnh những tòa nhà chọc trời của Hà Nội là những nét thiên nhiên, hoang sơ ở bãi giữa sông Hồng, đẹp và trữ tình. Đồng thời vẻ đẹp thiên nhiên đầy tươi đẹp tương phản với sự khắc nghiệt, cô đơn trong không gian mênh mông rộng lớn của bãi giữa làm nên chất trữ tình cho bộ phim. *Tâm hồn mẹ* đem lại cho người xem nỗi buồn man mác và những dư vị ngọt, đắng về cuộc đời, về tình mẫu tử, về bản năng sinh tồn của những đứa trẻ dù sống trong những điều kiện khó khăn nhất. Bản thân những hình ảnh đó nói được ý

tương phim của đạo diễn. Bộ phim thể hiện được tình yêu thương của đạo diễn Phạm Nhuệ Giang đối với người lao động nghèo.

Tóm lại, yếu tố tổ chức không gian là một bình diện mà nhà biên kịch – đạo diễn có thể tự do sáng tạo trong quá trình chuyển thể. Ngôn ngữ điện ảnh với đặc trưng là hình ảnh chuyển động, hiệu ứng âm thanh và kỹ thuật dựng phim, có phương pháp tái tạo lại các yếu tố không gian rất khác so với ngôn từ văn học. Đối với không gian, người chuyển thể có thể tiếp thu một số gợi ý về không gian từ tác phẩm văn học gốc và trong nhiều trường hợp, cũng có thể thay đổi hoàn toàn bối cảnh không gian của tác phẩm văn học mà không làm giảm giá trị tư tưởng, thẩm mỹ của phim chuyển thể.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1]. Hoàng Thị Dung (2014), *Không gian nông thôn qua một số tác phẩm điện ảnh chuyển thể (Mùa len trâu, Thương nhớ đồng quê và Cánh đồng bất tận)*, Luận văn Thạc sĩ, Đại học Khoa học xã hội và Nhân văn, Hà Nội.
- [2]. Lê Thị Dương (2016), *Chuyển thể văn học - điện ảnh (Nghiên cứu liên văn bản)*, Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [3]. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi (2009). *Từ điển Thuật ngữ văn học*, Nxb Giáo dục, TP. Hồ Chí Minh.
- [4]. Nguyễn Nam (2006), *Từ Chùa Đàn đến Mê Thảo – Liên văn bản trong văn chương và điện ảnh*, *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, tháng 12 năm 2006.
- [5]. Hoàng Phê (chủ biên) (1997), *Từ điển tiếng Việt*, Nxb Đà Nẵng.
- [6]. Nguyễn Huy Thiệp (2005), *Truyện ngắn*, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
- [7]. Phượng Linh (2014), “Những người thợ xé (1998)”,
Nguồn: <https://www.facebook.com/notes/c%E1%BB%ADa-s%C3%A1ng/nh%E1%BB%AFng-ng%C6%B0%E1%BB%9Di-th%E1%BB%A3-x%E1%BA%BB-1998/1451067938481784/>.

**TRANSFER ART SPACE FROM SHORT STORIES TO CINEMA
THROUGH THE INTERTEXTUALITY
(IN CASE OF NGUYEN HUY THIEP'S ADAPTATION INTO FILM)**

Phan Thi Thanh Hong

Faculty of Literature and Linguistics, University of Sciences, Hue University

Email : phanthithanhhong92@gmail.com

ABSTRACT

Literature and cinema have their own ways to create the spaces in their works. Literary language is capable of reflecting space in a special manner, which can easily be moved from one space to another one and encompasses vast spaces thanks to the unrestricted language. In cinema, its space is dominated by many elements such as image, sound, montage, which has not made it cover large spaces like literature. Study on the transfer of art space from Nguyen Huy Thiep's short stories to cinema through the view of intertextuality can explain the advantages, creativity of the symbol transfer and the effect of adaptations compared to the original version.

Keywords: Art space, Nguyen Huy Thiep, intertextuality.



Phan Thi Thanh Hồng sinh ngày 05/05/1992 tại tỉnh Thừa Thiên Huế. Năm 2014, bà tốt nghiệp cử nhân chuyên ngành Văn học tại Trường Đại học Phú Xuân. Từ năm 2015 đến nay, bà là học viên cao học chuyên ngành Lí luận văn học tại Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế.

Lĩnh vực nghiên cứu: Lí luận văn học.