

PHƯƠNG THỨC CHUYỂN THỂ CỐT TRUYỆN TỪ TRUYỆN NGẮN VIỆT NAM ĐƯƠNG ĐẠI SANG TÁC PHẨM ĐIỆN ẢNH

Nguyễn Văn Hùng

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

Email: nguyenvanhungdhkhue@gmail.com

Ngày nhận bài: 6/3/2019; ngày hoàn thành bản biên: 7/3/2019; ngày duyệt đăng: 02/7/2019

TÓM TẮT

Văn học và điện ảnh đều thuộc các loại hình nghệ thuật tiêu biểu, mang những nét đặc trưng riêng của từng thể loại. Mối quan hệ giữa văn học và điện ảnh mang tính chất hai chiều: điện ảnh lấy cảm hứng, chất liệu từ mạch nguồn phong phú của kho tàng văn học, tiếp thu những thủ pháp nghệ thuật của văn học; ngược lại, với xu thế phát triển thông tin giải trí ngày nay, các thủ pháp điện ảnh đã xâm nhập vào địa hạt văn học và ngày càng chiếm một lãnh thổ rộng lớn. Bài viết tập trung làm rõ mối quan hệ giữa văn học và điện ảnh qua phương thức chuyển thể cốt truyện (đường dây cốt truyện chính, chi tiết, mở đầu và kết thúc tác phẩm) từ truyện ngắn Việt Nam đương đại sang tác phẩm điện ảnh.

Từ khóa: Cốt truyện, Điện ảnh, Mối quan hệ, Phim chuyển thể.

Chuyển thể cốt truyện từ truyện ngắn Việt Nam đương đại sang tác phẩm điện ảnh, các nhà làm phim có nhiều phương thức, chiến lược riêng. Trước hết, họ tìm tòi trong truyện ngắn đường dây cốt truyện chính, từ đó tiếp thu, kế thừa, chọn lọc, cải biên, tái cấu trúc nhằm tạo một cốt truyện hoàn chỉnh, sinh động, phù hợp với đặc trưng loại hình điện ảnh. Điều này đòi hỏi sự gia cố, làm đầy, sự sáng tạo, tìm tòi của tác giả điện ảnh nhằm tạo ra một câu chuyện đủ hay, đủ hấp dẫn và lôi cuốn người xem, đồng thời thể hiện được ý đồ, tư tưởng của mình. Nhà làm phim đã mở rộng đường dây cốt truyện, bổ sung mạch tự sự, sáng tạo thêm các tình tiết, chi tiết, làm mới đoạn mở đầu và kết thúc.

1. TIẾP THU, TÁI CẤU TRÚC ĐƯỜNG DÂY CỐT TRUYỆN CHÍNH

Theo sự khảo sát của chúng tôi, do khuôn khổ mặc định của thể loại, truyện ngắn Việt Nam đương đại thường được triển khai chủ yếu theo một tuyến cốt truyện chính, các sự kiện, chi tiết và nhân vật được tổ chức xung quanh cốt truyện ấy. Điều

này là một lợi thế không nhỏ để các nhà làm phim cải biên tác phẩm văn chương thành tác phẩm điện ảnh. *Tướng về hưu*, *Tâm hồn mẹ*, *Thương nhớ đồng quê*, *Những người thợ xé* (Nguyễn Huy Thiệp), *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành*, *Cỏ lau* (Nguyễn Minh Châu), *Trăng nơi đáy giếng* (Trần Thùy Mai), *Tiếng đàn môi sau bờ rào đá* (Đỗ Bích Thúy), *Cánh đồng bất tận* (Nguyễn Ngọc Tư), *Ba người trên sân ga* (Hữu Phương), *Đảo của dân ngụ cư* (Đỗ Phước Tiến), *Cha công con* (Luong Đình Dũng)... đều được tổ chức trên nền một đường dây cốt truyện chính. Đây chính là điểm khởi đầu để các nhà làm phim kế thừa, lựa chọn, cải biên, tái cấu trúc thành một câu chuyện trên màn ảnh.

Quá trình chuyển thể cốt truyện được triển khai qua hai xu hướng, thứ nhất, các nhà làm phim giữ nguyên mạch truyện từ tác phẩm văn chương, gia cố thêm đời sống nhân vật, chuyển tải thành các hình ảnh trên phim. Xu hướng này có thể kể đến các tác phẩm như *Tướng về hưu* (1988, kịch bản: Dương Đắc Hình, đạo diễn: Nguyễn Khắc Lợi, chuyển thể từ truyện ngắn cùng tên của Nguyễn Huy Thiệp), *Cỏ lau* (1992, kịch bản: Lê Hoài Nguyễn, đạo diễn: Vương Đức, chuyển thể từ truyện ngắn cùng tên của Nguyễn Minh Châu), *Những người thợ xé* (1998, kịch bản: Sơn Trang, đạo diễn: Vương Đức, chuyển thể từ truyện ngắn cùng tên của Nguyễn Huy Thiệp), *Người đàn bà mộng du* (2004, kịch bản: Nguyễn Quang Thiều, đạo diễn: Nguyễn Thanh Vân, chuyển thể từ truyện ngắn *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành* của Nguyễn Minh Châu), *Trăng nơi đáy giếng* (2008, kịch bản: Châu Thổ, đạo diễn: Nguyễn Vinh Sơn, chuyển thể từ truyện ngắn cùng tên của Trần Thùy Mai), *Cánh đồng bất tận* (2010, kịch bản: Ngụy Ngũ, đạo diễn: Nguyễn Phan Quang Bình, chuyển thể từ truyện ngắn cùng tên của Nguyễn Ngọc Tư), *Đảo của dân ngụ cư* (2017, kịch bản: Nguyễn Quang Lập, đạo diễn: Phạm Hồng Ánh, chuyển thể từ truyện ngắn cùng tên của Đỗ Phước Tiến). Xu hướng thứ hai, tác phẩm văn chương như là sự gợi hứng, nguồn chất liệu để các nhà làm phim sáng tạo, tái cấu trúc, làm mới bằng cách mở rộng mạch tự sự của truyện. Xu hướng này có thể kể đến: *Thương nhớ đồng quê* (1996, kịch bản và đạo diễn: Đặng Nhật Minh, chuyển thể từ truyện ngắn cùng tên của Nguyễn Huy Thiệp), *Đời cát* (1999, kịch bản: Nguyễn Quang Lập, đạo diễn: Nguyễn Thanh Vân, chuyển thể từ truyện ngắn *Ba người trên sân ga* của Hữu Phương), *Chuyện của Pao* (2005, kịch bản và đạo diễn: Ngô Quang Hải, chuyển thể từ truyện ngắn *Tiếng đàn môi sau bờ rào đá* của Đỗ Bích Thúy), *Tâm hồn mẹ* (2011, kịch bản và đạo diễn: Phạm Huệ Giang, chuyển thể từ truyện ngắn cùng tên của Nguyễn Huy Thiệp). Dù có bám sát cốt truyện nguyên gốc hay có sự tái cấu trúc, tác phẩm điện ảnh vẫn mang những đặc trưng riêng biệt, vừa thân thuộc vừa mới lạ so với truyện ngắn. Điều này thể hiện vai trò sáng tạo, sự lựa chọn, cách đọc và sự viết lại của nhà làm phim.

Tướng về hưu của Nguyễn Huy Thiệp in năm 1987 được coi là “hiện tượng lạ” trong đời sống văn học Việt Nam ngay sau Đổi mới. Tác phẩm thoát khỏi lối minh họa giản đơn để đi vào hiện thực khốc liệt của đời sống với cái nhìn đầy phản tỉnh. Cảm hứng sử thi, tinh thần ngợi ca của văn học trong những năm đất nước còn chiến tranh

nhường chỗ cho cảm hứng đời tư, thế sự và tinh thần luận giải, đối thoại, tự nhận thức. Những chuẩn mực sống một thời bị gãy đổ, những thang giá trị gia đình truyền thống bị rạn nứt, sự bon chen, thực dụng, sự hỗn loạn, bất trắc lên ngôi, khiến vị tướng già cảm thấy lạc lõng, xa lạ, bất lực, bế tắc. Câu chuyện của Nguyễn Huy Thiệp được kể qua lời của Thuần, con trai tướng Thuấn, sau cái chết của người cha. Theo dòng hồi ức của Thuần, những câu chuyện vừa bi vừa hài, vừa da diết vừa đắng đót, vừa bình yên vừa khốc liệt trong thời khoảng ngắn ngủi khi người cha của mình về hưu. Bám sát mạch truyện về gia đình tướng Thuấn khi ông về hưu, đạo diễn Nguyễn Khắc Lợi đã dần dần dựng lên một vở kịch đời với những chân dung được hiện lên sắc nét như là “con đẻ” của thời buổi kinh tế thị trường nghiệt ngã, khốc liệt. *Tướng về hưu* phiên bản điện ảnh đã chuyển ngôi kể và điểm nhìn từ người con trai sang điểm nhìn của tướng Thuấn. Tất cả những diễn biến trong đời sống được thu về ánh mắt, suy tư của ông. Sau bao nhiêu năm vào sinh ra tử, xông pha trận mạc, uy thế lẫy lừng, trở về với tư cách người hùng, nhưng chỉ một năm sau, những gì ông chứng kiến đi ngược với lí tưởng và quan niệm sống của ông. Đó là việc làm mờ ám, thực dụng của con dâu (Thúy); sự nhu nhược, phụ thuộc của con trai (Thuần); bà vợ già nửa điên nửa tỉnh (bà Thuấn); sự lưu manh, láu cá của ông em họ (Bông); sự nghèo khổ, tội nghiệp của người ở (cha con ông Co); sự lưu manh, vũ phu của đứa cháu trai (Tuân); sự nhẹ dạ, bất hạnh của cháu dâu (Kim Chi); sự trở mặt, ngoa ngoắt của bà hàng xóm... Tuy vẫn giữ đường dây cốt truyện chính, song do thay đổi điểm nhìn, nên mạch phim tập trung vào xung đột kịch tính giữa tướng Thuấn và cô con dâu. Sự mâu thuẫn xuất phát từ những khác biệt về cá tính, mục đích, quan niệm sống giữa một bên là vị tướng suốt đời trận mạc, sống theo chuẩn mực, không màng danh lợi, tiền bạc; bên kia là cô con dâu, đại diện cho một lối sống mới thực dụng, cơ hội, bất chấp luân thường đạo lí, coi trọng đồng tiền hơn tất cả. Cái chết của tướng Thuấn như một hệ quả được báo trước. Một lời cảnh tỉnh sâu sắc cho một xã hội đảo điên, hỗn loạn, tha hóa, phi nhân được vận hành bởi sức mạnh của đồng tiền, trong khi lòng nhân, lương tri, tính thiện đang dần bị văng mặt.

Cũng kế thừa đường dây cốt truyện từ tác phẩm văn học, *Trăng nơi đáy giếng* của Nguyễn Vinh Sơn vừa bám sát nguyên bản vừa là một tìm tòi trong cách thể hiện. Vẫn là câu chuyện được Trần Thùy Mai triển khai trong truyện ngắn của mình, mạch truyện phim tiến theo cuộc đời của Hạnh, một người phụ nữ Huế điển hình, coi chồng như một “ông hoàng”, một “vị thánh”. Với cô, được phục dịch chồng từ miếng ăn, giấc ngủ như một niềm vui, một bổn phận vô điều kiện. Tất cả những việc cô làm như một nghi lễ để bù đắp lại nỗi thiệt thòi của gia đình chồng khi cô không có khả năng sinh nở. Những sự kiện làm nên đường dây cốt truyện chính dường như được giữ nguyên từ tác phẩm đến màn ảnh: Hạnh chấp nhận chồng có vợ bé để thay mình sinh con; tự nguyện làm đơn li dị, hợp thức hóa cho chồng khi mọi chuyện vỡ lỡ; vui vẻ lo nhà riêng cho chồng với người vợ mới, một mình chịu cảnh hẩm hiu; để rồi cuối cùng, khi

phát hiện người chồng mà mình đánh đổi tất cả để thờ phụng, chăm sóc chỉ là một người đàn ông ích kỉ, lợi dụng sự hi sinh của cô, Hạnh chơi với, quy ngã, mất niềm tin, tìm đến sự cứu rỗi, chốn bình yên nơi tâm linh. Sự tìm tòi, sáng tạo của nhà làm phim chủ yếu tập trung ở ngôn ngữ điện ảnh đầy ẩn dụ và biểu tượng được thể hiện xuyên suốt trong bộ phim. Hình ảnh Hạnh liên tục đóng mở những cánh cửa gỗ của ngôi nhà rường, chi tiết ánh trăng soi trong chậu nước, hình ảnh chú chó lạc chủ, sống lang thang, hay ở cuối phim nhà làm phim tập trung nhiều cho việc khai thác đời sống tâm linh của Hạnh (lên đồng, múa bóng, rước ông Hoàng về thờ...) là những sáng tạo đặc sắc mang đậm dấu ấn chủ quan của Nguyễn Vinh Sơn nhằm tô đậm cho đường dây cốt truyện chính, tỏ lộ chủ đề của bộ phim là bi kịch đời thường và sự cứu rỗi tâm linh.

Cỏ lau, Những người thợ xé, Người đàn bà mộng du, Cánh đồng bất tận, Đảo của dân ngụ cư cũng là những bộ phim bám sát đường dây cốt truyện chính của truyện ngắn. Bởi những tác phẩm được chuyển thể khá mạnh về cốt truyện với những chi tiết sắc nét, những sự kiện sinh động, đủ để nhà làm phim tiếp cận, kế thừa, cải biên lên màn ảnh. Sự sáng tạo là điều không phải bàn cãi, bởi ngôn ngữ điện ảnh được sử dụng khá đặc địa với tầng tầng những biểu tượng, ám dụ, khiến người xem vừa cảm thấy quen thuộc, vừa cảm thấy lạ lẫm. Không những vậy, cái hồn cốt, tinh túy được nhà văn đan cài dưới lớp vỏ ngôn từ được các nhà làm phim lĩnh hội, tập trung tô đậm bằng đặc trưng riêng biệt của nghệ thuật điện ảnh.

Trong xu hướng thứ hai, các nhà làm phim một mặt chọn lọc những chi tiết “phát sáng” có tính gợi mở, mặt khác bổ sung, gia công thêm các sự kiện nhằm làm đầy, làm mới đường dây cốt truyện chính. *Thương nhớ đồng quê, Đồi cát, Tâm hồn mẹ, Chuyện của Pao...* thể hiện những thao tác chuyển dịch, tái cấu trúc vô cùng linh hoạt của nhà làm phim trên cơ sở chất liệu gốc.

Được gợi hứng từ “tấm vé cao thượng” - chi tiết cuối truyện *Ba người trên sân ga* của Hữu Phương; đạo diễn Nguyễn Thanh Vân đã sáng tạo nên câu chuyện đầy sức ám ảnh và giàu giá trị nhân văn. Cốt truyện trong tác phẩm của Hữu Phương khá đơn giản, xoay quanh mối quan hệ của ông Cảnh và hai bà vợ. Tiếp nhận một số sự kiện trong mạch truyện của Hữu Phương, đạo diễn Nguyễn Thanh Vân đã tái cấu trúc, khiến đường dây cốt truyện chính trở nên đầy đặn, mới mẻ hơn. Nếu như trong *Ba người trên sân ga*, Hữu Phương tập trung nhiều cho việc tái hiện kí ức của cuộc chiến tranh khốc liệt, nơi ông Cảnh chiến đấu dũng cảm cùng đồng đội của mình để bảo vệ vùng biển của Tổ quốc, và cũng nơi đây chứng kiến cuộc tình đẹp giữa người con gái đất Phù Kinh tơ lụa và anh chàng lính thủy; thì trong *Đồi cát* lại không có bất kì một cảnh chiến tranh hay bom rơi đạn nổ nào, thậm chí là những cảnh hồi ức. Đạo diễn đã có lí khi mạnh tay cắt bỏ phần mạch truyện quan trọng trong truyện của Hữu Phương để tập trung khai thác những phận người, những mảnh đời sau cuộc chiến. Trong không khí ngột ngạt, tù đọng, mỗi người đang phải gồng mình gánh chịu những di chứng hậu chiến với những khát vọng bị đè nén, thậm chí bị bóp nát. Đường dây cốt

truyện chính được mở rộng, cấu trúc lại. Bộ phim của Nguyễn Thanh Vân đã trình hiện không chỉ bi kịch của gia đình ông Cảnh, mà còn biết bao số phận trong cái làng cát nghèo nàn. Đó là ông Huy, du kích xã năm xưa, nay là thương binh cụt một chân, mất vợ con, sống lủi thủi bên những ngôi mộ cát. Đó là chị Hảo, người đàn bà bất hạnh bị vương mìn mất cả đôi chân và niềm khao khát được làm mẹ. Đó còn là những phận người có tên và không tên trong xóm cát cách biệt với thế giới bên ngoài, nơi họ mưu sinh trước cơn thịnh nộ của bão cát, biển động. Đó còn là ngôi mộ cát của những người lính ở hai bên chiến tuyến, của những dân thường vô tội bị chiến tranh hủy diệt. Năm người lớn và một đứa trẻ bước lên sân khấu cuộc đời mà ở đó những mối quan hệ chông chéo, những nỗi đau bị giấu kín, những khát khao bị đè nén, thực tại và kí ức không ngừng va đập vào tâm trí và cuộc đời họ. Có thể nói, nhờ vào việc mở rộng, tái cấu trúc đường dây cốt truyện chính, Nguyễn Thanh Vân đã nâng tầm phổ quát cho câu chuyện. Một bộ phim không có bóng dáng của chiến tranh, nhưng hệ lụy và tàn dư của nó vẫn ám ảnh, đổ bóng lên cuộc đời mỗi nhân vật, theo cách này hay cách khác.

Cũng theo phương thức này, đạo diễn Phạm Huệ Giang trong bộ phim *Tâm hồn mẹ* đã mở rộng đường dây cốt truyện chính của truyện ngắn Nguyễn Huy Thiệp. Nếu trong tác phẩm của Nguyễn Huy Thiệp, câu chuyện chỉ xoay quanh Thu và “trò chơi mẹ con” với Đăng, thì Phạm Huệ Giang đã mở thêm mạch truyện về người mẹ của Thu. Cách làm này của đạo diễn phim đã không những làm đậm thêm chủ đề về bản năng và thiên chức của người phụ nữ dưới góc độ tình mẫu tử, mà còn hướng đến hai mục đích khác. Thứ nhất là lí giải hợp lí cho việc tại sao Thu lại “già trước tuổi”, trưởng thành, tự lập, đặc biệt mang thiên chức làm mẹ khi chưa bước vào tuổi trưởng thành; thứ hai, qua cuộc đời và số phận của Lan (mẹ Thu), nhà làm phim đã khắc họa cuộc sống bươn chải, nghèo khổ của người dân lao động ở chợ Long Biên, những con người ở dưới đáy xã hội. Đường dây cốt truyện chính trở nên phức tạp và nhiều chiều hơn với hai mạch truyện xoắn quện vào nhau. Mạch thứ nhất mô tả cuộc sống nghèo khổ, khắc nghiệt của Lan, một người mẹ đơn thân kiếm sống bằng nghề bán trái cây ở chợ đầu mối Long Biên và cô con gái nhỏ Thu. Lan yêu say đắm, có phần mù quáng anh tài xế lái xe tải, bỏ mặc đứa con tự bươn chải và những món nợ không có khả năng hoàn trả. Mạch thứ hai là câu chuyện của Thu, cô con gái nhỏ lớn trước tuổi, với những suy nghĩ già dặn và những hoài nghi không dễ giải đáp về thế giới người lớn. Do những thiếu thốn về tình cảm, Thu có một bản năng làm mẹ rất mạnh mẽ. Đường dây cốt truyện của phim hướng đến sự đối lập giữa Lan, một người mẹ bông bột, yếu đuối, hoang dã, có phần vô trách nhiệm, lệ thuộc vào tình cảm phù phiếm với người lái xe tải; và Thu, cô bé chín, mười tuổi, chín chắn, trưởng thành, giàu tình cảm, có bản năng che chở, bảo vệ. Với *Tâm hồn mẹ*, Phạm Huệ Giang đã thể hiện cách nhìn táo bạo, quyết liệt, mới lạ ở mảng phim quen thuộc mang màu sắc nữ tính này.

Khác với Nguyễn Thanh Vân và Phạm Huệ Giang, tái cấu trúc cốt truyện bằng việc mở rộng các mạch truyện về phía nhân vật, Ngô Quang Hải trong *Chuyến*

của Pao đã rất mạnh bạo khi chuyển đường dây cốt truyện theo lối tuyến tính, đôi khi đan cài những dòng hồi ức trong *Tiếng đàn môi sau bờ rào đá* của Đỗ Bích Thúy sang cốt truyện hành trình. *Tiếng đàn môi sau bờ rào đá* được thi triển theo lối tự sự khách quan của người kể chuyện ngôi thứ ba, quan sát và kể lại câu chuyện về gia đình May với không ít những biến cố liên quan đến cuộc đời và số phận của bố, mẹ cả, mẹ Hoa, và chị em May. Những sự kiện trong đường dây cốt truyện chính như việc mẹ cả không có con, vì sức ép của dòng họ, bố May trong một lần đi lao động làm đường đã dắt về Hoa, người đàn bà miền xuôi về ở, kết quả là sự ra đời của chị em May; sau đó vì cuộc sống túng thiếu, mẹ Hoa về xuôi buôn bán để chị em May cho mẹ cả chăm bẵm, nuôi nấng; trong nỗi lòng của người mẹ cả vẫn còn vấn vương bởi tiếng đàn môi gọi về một thời thanh xuân, đánh thức những khát khao bị chôn kín bấy lâu nay...; tất cả vẫn được Ngô Quang Hải tái hiện trong bộ phim. Thế nhưng đạo diễn đã tái cấu trúc và làm mới lại các sự kiện qua góc nhìn xuyên suốt, nhất quán: dòng tự sự của Pao về câu chuyện của mình và bi kịch gia đình cô. Đó là cuộc hành trình của một cô gái mới lớn vượt ra khỏi ngôi nhà có ô cửa nhỏ trên cao, trên chuyến xe đi tìm mẹ cho tuổi già cô độc của bố (và cũng là cách cô tìm lời giải cho thắc mắc của mình là sao mẹ đẻ hai chị em Pao lại bỏ rơi các con), sau khi người mẹ cả đột ngột biến mất. Trên chuyến xe ấy là những dòng hồi ức miên man của Pao về hoàn cảnh gia đình, về những bí mật của mẹ cả, về mối tình mới chớm nở với Chủ, từ thế giới bên ngoài, cô tự đối diện với lòng mình, trưởng thành hơn, bao dung hơn khi nhìn cuộc sống. *Chuyện của Pao* kết hợp được cả hai tiểu loại, vừa là bộ phim thuộc dòng “road movie” (hành trình), vừa là bộ phim “coming-of-age” (tuổi mới lớn). Vì vậy, đường dây cốt truyện chính có sự đan cài các chiều kích thời gian: thực tại và kí ức để tái hiện câu chuyện về bi kịch gia đình và khám phá trải nghiệm cá nhân như đúng với dòng “tagline” (chủ đề) được nhấn mạnh trong bộ phim: “Ai cũng có những bí mật và bí mật đó sẽ theo bạn suốt cuộc đời”.

Có thể nói, tạo dựng đường dây cốt truyện chính chặt chẽ, mạch lạc, tập trung là một đòi hỏi thuộc về nguyên tắc của nhà làm phim. Dựa vào chất liệu sẵn có, đạo diễn đã tìm tòi, thể nghiệm những hình thức cải biên đa dạng, độc đáo. Thao tác lựa chọn, sắp xếp, tái cấu trúc thể hiện rõ nét dấu ấn cá nhân của tác giả điện ảnh. Có thể thấy rằng, tài năng của tác giả điện ảnh, giá trị của bộ phim cải biên không phụ thuộc vào việc họ trung thành với tác phẩm văn học như thế nào mà ở việc họ lựa chọn sự kiện, cấu trúc lại như thế nào, cách họ kể lại câu chuyện sao cho hấp dẫn người xem. Điều này sẽ giúp làm rõ ý nghĩa, tô đậm chủ đề, thậm chí mở rộng, bổ sung thêm ý nghĩa cho tác phẩm văn chương trên màn ảnh.

2. BỔ SUNG, CÁI BIÊN CHI TIẾT NGHỆ THUẬT

Ray Frensham đã đưa ra chỉ dẫn cụ thể về cách cải biên một bộ phim trong công trình *Tự học viết kịch bản phim* bằng câu hỏi: Liệu tôi có thể rút ngắn tác phẩm đó

lại thành một mạch truyện, liệu tác phẩm có chứa một ý định tìm kiếm một mục tiêu nào đó? [5, tr.440 – 441]. Từ đây, ông yêu cầu người viết kịch bản phải tìm ra xương sống, mạch truyện chính để kéo tác phẩm văn chương gần với khái niệm chuyện của phim. Do sự chế định của dung lượng chữ trong một truyện ngắn, hay những giới hạn của thời gian trình chiếu trong một bộ phim, các chi tiết của cốt truyện trong truyện ngắn lẫn tác phẩm điện ảnh đòi hỏi sự tập trung, súc tích, tổ chức cân đối, gọn gàng, không quá lan man, hoặc phát triển quá nhiều nhánh câu chuyện khác nhau, dẫn đến sự rời rạc, thiếu mạch lạc. Bộ phim với thời lượng nghiêm ngặt đòi hỏi các nhà làm phim phải có một cấu trúc tự sự chặt chẽ, tính nhân quả hợp lý đối với mỗi sự kiện xảy ra trong phim, nghĩa là tính nhất quán, sự tập trung về mặt cốt truyện phải được đặt lên hàng đầu. Các nhà làm phim phải “lạnh lùng xem yếu tố nào cần thiết cho xương sống và yếu tố nào không cần. Sau đó, quyết định một cách sáng tạo xem nên giữ và nên bỏ cái gì (lựa chọn, cô đọng, cắt bỏ, sắp xếp lại, chuyển đổi, cần giữ tính mạch lạc, rõ ràng). Rút gọn tiếp, chỉ giữ những chi tiết truyện cơ bản, quan trọng. Sau đó tìm ra kết cấu mở - thân - kết cho kịch bản “tương lai” này [5, tr.441].

Trong thể loại truyện ngắn, chi tiết là một trong những thành phần quan trọng nhất trong tư duy nghệ thuật của nhà văn. Một truyện ngắn hay không thể thiếu những chi tiết nghệ thuật độc đáo, đắt giá. Do đặc trưng thể loại, truyện ngắn được tổ chức trong một số lượng chi tiết giới hạn, thậm chí chỉ có một vài chi tiết. Các chi tiết này vừa đảm bảo tính sinh động, chân thực, vừa mang tính khái quát, hàm súc cao. Điều này tác phẩm điện ảnh chia sẻ với truyện ngắn, bởi lẽ, một bộ phim với thời lượng ngắn buộc nhà làm phim phải lựa chọn những chi tiết tiêu biểu nhất, tránh những chi tiết thừa, không cần thiết, có thể khiến mạch phim không tập trung. Tầm quan trọng của chi tiết đối với tư duy tự sự điện ảnh được nhà biên kịch Phạm Thùy Nhân khẳng định rõ ràng: “Điện ảnh - đó là chi tiết”. Nó vừa là chất liệu, là cơ sở tổ chức sự kiện, thúc đẩy cốt truyện, làm rõ tính cách nhân vật; vừa dung chứa thông điệp, chuyển tải chủ đề, tư tưởng của bộ phim. Nhận thức được tầm quan trọng ấy, nhà văn và nhà làm phim đã tốn không ít công sức để tạo dựng, tổ chức các chi tiết, đồng thời chọn thời điểm đắc địa để “tung” ra chi tiết đắt giá, tạo bước ngoặt cho câu chuyện của mình.

Có thể thấy một trong những điểm mạnh của truyện ngắn Việt Nam đương đại là việc sáng tạo ra những chi tiết hay, mới lạ, làm điểm nhấn trong phương thức tự sự. Đến lượt mình, các bộ phim chuyển thể cũng đã có sự tiếp thu, kế thừa, trong đó không ít sự tìm tòi, sáng tạo, bổ sung nhằm mở rộng khả năng biểu đạt của ngôn ngữ điện ảnh. Cũng phải nói thêm rằng, không phải tất cả các chi tiết trong truyện ngắn đều được đưa vào phim, mà đạo diễn có hẳn một “chiến lược” để tận dụng tối đa chi tiết hay, đồng thời mở ra chân trời tự do sáng tạo bằng kí hiệu điện ảnh. Lẽ cố nhiên sẽ có những chi tiết được giữ nguyên, làm mới, sẽ có những chi tiết được bổ sung, thêm

thất, và có thêm cả những chi tiết bị gạt bỏ, không đưa vào phim. Điều quan trọng là đạo diễn thấy phù hợp, hiệu quả cho ý đồ nghệ thuật và cách kể của mình.

Truyện ngắn Nguyễn Huy Thiệp khá mạnh về chi tiết, điều này là một thuận lợi không nhỏ cho tác giả điện ảnh chuyển thể thành phim. Trong những tác phẩm được lựa chọn cải biên như *Tướng về hưu*, *Thương nhớ đồng quê*, *Những người thợ xé*, *Tâm hồn mẹ*, hầu như những chi tiết tiêu biểu và đắt giá đều được nhà làm phim tiếp thu, tận dụng. Trong *Tướng về hưu*, các chi tiết diễn ra trong nhà tướng Thuấn với sự tham gia của tướng Thuấn, bà Thuấn, con trai, con dâu, cha con ông Cơ đã được đạo diễn Nguyễn Khắc Lợi đưa lên màn ảnh. Không chỉ hành động, màn đối đáp, mà ngay cả trạng thái cảm xúc của nhân vật trong truyện ngắn cũng được thể hiện sinh động bằng ngôn ngữ hình ảnh. Giữa những mâu thuẫn, rạn nứt đang âm ỉ tồn tại trong gia đình tướng Thuấn, chi tiết đám cưới Tuấn, đám tang bà Thuấn như càng khứa sâu thêm vào sự hỗn loạn, ô hợp, bát nháo, ngổn ngang của cuộc đời.

Bên cạnh sự tiếp thu, Nguyễn Khắc Lợi còn sáng tạo ra những chi tiết đắt giá nhằm tạo đẩy sự kịch tính câu chuyện lên cao trào, vạch trần bản chất thực của nhân vật. Ví như chi tiết ông Bồng dùng bằng chứng ngoại tình của Thủy với Khổng để ép cô cho vay tiền, cô cầm xấp tiền trên tay, gương mặt trân tráo, nấn gân lão: “Chú phải hiểu rằng quyền lực thực sự là ở cái này. Đạo đức không bao giờ có quyền lực, tình nghĩa lại càng không” (Phim *Tướng về hưu*). Một chi tiết đắt giá kèm theo lời thoại tình rui, máy quay cận cận cảnh gương mặt lạnh lùng, gần như là cách đạo diễn để cho nhân vật của mình bộc lộ rõ nét nhất bản chất của mình. Hay, thay vì để cho cha con ông Cơ về quê bốc mộ bà vợ (tướng Thuấn về theo) như trong truyện, nhà làm phim đã thay đổi hoàn toàn chi tiết khi tướng Thuấn vì ý muốn tìm “sự bình đẳng” cho người giúp việc đã “giải phóng” cho cha con ông Cơ với một số tiền để họ lập nghiệp; vô tình ý muốn tốt đẹp một cách ngây thơ ấy đã đẩy cho con ông Cơ vào bi kịch, ông Cơ chết, cô con gái đi vào con đường trộm cắp. Chi tiết này có sức nặng ghê gớm khiến tướng Thuấn tỉnh ngộ về cuộc đời, buộc phải đối diện với hiện thực phũ phàng. Sau sự cố này, đạo diễn tiếp tục dẫn sâu vào bi kịch của tướng Thuấn, khi cho ông trực tiếp chứng kiến cảnh cô con dâu lợi dụng chức vụ, uy tín của ông nhận tiền hối lộ của hàng xóm. Đau đớn, chói vói, mất phương hướng, vị tướng lòng lầy, uy phong một thời đã rơi từ cầu thang, cắm đầu xuống đất chết - “cái chết ngược” đầy ám dụ.

Hay trong *Chuyện của Pao*, Ngô Quang Hải đã “biến” người đàn ông lạ mặt ngồi với mẹ cả trong phiên chợ thành bố của Chử, người yêu của Pao. Chi tiết này đã đẩy kịch tính của phim lên, khiến bà Kía bấn loạn khi nghĩ rằng mình là nguyên nhân chia rẽ tình yêu mới chớm của Pao và Chử, để rồi bà quyết định bỏ trốn cùng người đàn ông của mình. Còn với Pao, trên hành trình tìm mẹ Sim, cô tình cờ gặp lại mẹ cả (mà cô cứ nghĩ rằng đã chết) sống cùng với bố của Chử bên quán nước ven đường, một phút hụt hẫng, tức tưởi, và sau đó, cô tự nhủ mình không thể khuấy động cuộc sống của mẹ thêm một lần nữa. Pao đã trưởng thành với suy nghĩ “Cuối cùng ai cũng phải

sống”, ít ra một lần trong đời sống cho mình. Một chi tiết thay đổi kéo theo cái kết hay, đậm chất nhân văn được Ngô Quang Hải chuyển tải trong tác phẩm của mình.

Có thể thấy công việc cải biên, chuyển thể là một quá trình phức tạp. Lúc này nhà làm phim phải biết cách lựa chọn và thay đổi các chi tiết từ tác phẩm văn chương đến tác phẩm điện ảnh để tạo được ấn tượng mạnh mẽ và sự xúc động sâu sắc nhất cho khán giả bằng ngôn ngữ điện ảnh của riêng mình, bằng sự kết hợp cực kì tinh tế giữa hình ảnh và âm thanh. *Tướng về hưu*, *Những người thợ xẻ*, *Người đàn bà mộng du* hay *Chuyện của Pao* là những tác phẩm điện ảnh được các nhà làm phim cải biên một số chi tiết để phù hợp với tiến trình mạch truyện, phục vụ cho ý đồ tư tưởng của mình. Với *Tâm hồn mẹ*, *Trăng nơi đáy giếng*, *Đời cát...* mức độ cải biên chi tiết được đẩy lên mạnh mẽ hơn. Bên cạnh một số chi tiết trong truyện được giữ lại, các nhà làm phim đã tạo dựng một hệ thống chi tiết mới, bổ sung cho mạch truyện. Trong *Trăng nơi đáy giếng*, Nguyễn Vinh Sơn đã dành không ít chi tiết miêu tả về đời sống tâm linh của Hạnh, như là cõi cứu rỗi tâm hồn đã chịu quá nhiều tổn thương. Hay trong *Tâm hồn mẹ*, Phạm Huệ Giang đã sáng tạo hàng loạt chi tiết về cuộc sống cơ cực, nghèo khổ, mối tình bông bột, phù phiếm của người mẹ... vừa thể hiện số phận của người dân lao động, lại vừa như một hình ảnh đối trọng với tâm hồn, suy nghĩ của Thu. Những cảnh mưu sinh ồn ào, tấp nập; cảnh đòi nợ thuê bạo liệt; cảnh chụp giật hỗn tạp ở chợ đầu mối; hay mối tình nhiều đam mê nhục dục giữa Lan và người lái xe... đều là những chi tiết được đạo diễn thêm thắt vào nhằm đạt ý đồ hai trong một của mình. Với *Đời cát*, bên cạnh những chi tiết về cuộc sống của ông Cảnh với hai người vợ, Nguyễn Thanh Vân còn đan cài vào không ít chi tiết đắt giá về cuộc đời, số phận của Huy, Hảo và người dân ở xóm cát. Những chi tiết này đã nâng tầm tư tưởng cho truyện ngắn của Hữu Phương, để câu chuyện của ông không chỉ dừng lại ở tấn bi kịch gia đình với những tình huống trớ trêu, trái khoáy; mà còn chạm vào những phận người bất hạnh, những gương mặt nhàu nát, những tâm hồn què quặt, những khát khao thành thực, thầm kín, những nỗi đau khó xoa dịu, hóa giải. Đó thật sự là những vấn đề có tầm phổ quát về nhân sinh, nhân tình sẽ còn mãi trong bi kịch hậu chiến.

Thay đổi chi tiết mở đầu và kết thúc so với phiên bản gốc cũng là phương thức chuyển thể cốt truyện được các nhà làm phim tìm tòi, sáng tạo, thể nghiệm. Hầu như chi tiết mở đầu của phim là khác biệt so với tác phẩm văn chương, thậm chí có đạo diễn thay đổi hoàn toàn như Nguyễn Khắc Lợi (*Tướng về hưu*), Nguyễn Thanh Vân (*Đời cát*), Ngô Quang Hải (*Chuyện của Pao*), Phạm Huệ Giang (*Tâm hồn mẹ*), Nguyễn Vinh Sơn (*Trăng nơi đáy giếng*), Nguyễn Phan Quang Bình (*Cánh đồng bất tận*). Có nhà làm phim lấy chi tiết cao trào ở giữa câu chuyện làm đoạn mở đầu cho phim (*Đời cát*, *Chuyện của Pao*); có người lại thay đổi một vài tình tiết khiến đoạn mở đầu trở nên gay cấn, hấp dẫn, như một sự dự báo (*Tướng về hưu*, *Cánh đồng bất tận*); có người khôi phục lại đoạn mở đầu nhằm tuân thủ nguyên tắc tự sự theo lối tuyến tính (*Trăng nơi đáy giếng*). Trong *Tướng về hưu*, Nguyễn Khắc Lợi đã cố tình đan cài vào một số chi tiết như

sự tấp nập, nhộn nhịp của phố xá trong sự quan sát của tướng Thuấn, đàn chó béc giê hung dữ, sủa inh ỏi, như báo hiệu một cuộc sống mới đầy biến động bên ngoài xã hội và bên trong gia đình mà với nó. Sau ngần ấy năm, ông trở thành kẻ ngoài cuộc với cảm giác lạc loài khủng khiếp. Với *Cánh đồng bất tận*, Nguyễn Phan Quang Bình đã cố tình tạo “sự cố” ngay ở cảnh trình đề (cảnh mở đầu): thân xác người đàn bà tả tơi đang bị đám đông phụ nữ xúm vào đánh ghen trong con phố kích đến điên cuồng. Chị ta may mắn được Điền và Nương cứu thoát giữa tiếng chửi rủa, la lối của đám đông. Tiết tấu phim sau đó bỗng chùng xuống, nhường chỗ cho dòng tự sự trầm buồn của Nương. Chọn cách mở đầu có phần bạo liệt như vậy là cách đạo diễn đánh vào tâm lý người xem, đồng thời tạo cú huých đủ mạnh để thúc đẩy câu chuyện chuyển động: một nhân vật nào đó sắp xuất hiện, một cái gì đó sắp xảy ra, một cuộc đời chuẩn bị có sự thay đổi... Hình ảnh bãi giữa hoang lạnh bên sông Hồng mờ sương, cảnh chợ Long Biên tấp nập, nhốn nháo với những phận người mưu sinh, điểm nhấn là hình ảnh Lan hồ hởi nói chuyện với gã lái xe, còn Thu tất tả giúp mẹ mua hàng là đoạn mở đầu được Phạm Huệ Giang tạo dựng trong phim *Tâm hồn mẹ*. Với cách như vậy, nhà làm phim đã phần nào hé lộ chủ đề của bộ phim về bản năng người phụ nữ và số phận nghèo khổ của người dân lao động. Tất cả sẽ được tái hiện sinh động, chân thực trong những cảnh sau.

Cũng như mở đầu, việc tạo dựng phần kết cho phim cũng được nhà làm phim chăm chút kỹ lưỡng. Hầu hết các phim chuyển thể đều làm mới phần kết nhằm tạo hiệu ứng bất ngờ cho người xem, đồng thời nhấn mạnh chủ đề, tư tưởng cho tác phẩm. Phần kết không chỉ khép lại những diễn biến cao trào ở đoạn giữa, làm đậm thêm thông điệp của đạo diễn, mà còn tạo ra những cảm xúc mãnh liệt, gián tiếp mở ra những suy nghĩ, liên tưởng cho người xem. Có thể dễ dàng nhận thấy các nhà làm phim đã thay đổi phần kết so với phiên bản gốc của văn chương. Hầu hết là các kết thúc mở, có tính gợi, và sự ám ảnh. Bên cạnh những kết thúc có thể gọi là nhẹ nhàng, lạc quan hơn so với truyện ngắn (*Tâm hồn mẹ*, *Cánh đồng bất tận*, *Chuyện của Pao*), những kết thúc mang dư vị buồn, khiến khán giả không nguôi trần trờ (*Thương nhớ đồng quê*, *Người đàn bà mộng du*, *Trăng nơi đáy giếng*, *Cha công con*); còn có những kết thúc mang tính ám ảnh, thức tỉnh, giàu sức nặng (*Tướng về hưu*, *Những người thợ xé*, *Đảo của dân ngụ cư*). Trong *Người đàn bà mộng du*, hình ảnh chuyển tàu cuối phim như một ẩn dụ để kết nối quá khứ với hiện tại, giữa những nơi chốn đến và đi để hàn gắn, xoa dịu những vết thương sau chiến tranh. Trên chuyến tàu tốc hành ấy, Quý nỗ lực để tìm kiếm hạnh phúc cho mình, quên đi hình bóng của quá khứ để trở lại với cuộc sống bình thường. Song, lời tâm sự của cô sau đó khiến người xem nhói lòng: “Tuởng rằng khi về sống với Phiên, với tất cả sự dịu dàng và nhẫn nại mà Phiên đã dành cho tôi, tôi sẽ được thanh thản, bình yên. Nhưng tôi chẳng thể hạnh phúc hơn. Tình yêu của tôi đã để lại trong cánh rừng Trường Sơn năm ấy. Chẳng dễ dàng quên đi được quá khứ, đâu biết rằng, nếu quên được có thể làm cho tôi dễ sống hơn”. Cũng có khi, kết thúc phim

gây xúc động mạnh mẽ nâng chủ đề, tư tưởng của tác phẩm lên tầm cao mới. Phim *Đời cát* của Nguyễn Thanh Vân đã thay đổi một chi tiết nhỏ xảy ra trên sân ga so với phiên bản gốc. Trong truyện của Hữu Phương, ông Cảnh lên tàu về với Tâm để bà Thoa ở lại với Gianh, cô con gái của ông với người vợ hai; khi cải biên thành phim, đạo diễn đã bất ngờ để cho ông Cảnh nhảy xuống tàu để trở lại với Thoa, người vợ già nua, tội nghiệp, một đời hi sinh. Cái kết này đã đề cao những giá trị nhân bản của con người, đồng thời phù hợp với tâm lí, cảm xúc người Việt. Hay cái chết của cu Dĩnh, con trai Bường khi bị cây đề cuối phim *Những người thợ xé* như một lời cảnh tỉnh nhức nhối của Vương Đức khi con người lạnh lùng tàn phá, hủy diệt thiên nhiên: “Ăn của rừng rung rung nước mắt”.

Với những cách đọc khác nhau, ý đồ khác nhau, có thể kế thừa chất liệu nguồn, mỗi nhà làm phim lại sáng tạo ra những tác phẩm khác nhau, đó được coi như là sự sống mới cho tác phẩm văn chương. Điều này một mặt nằm ở sự đọc và diễn giải, mặt khác nằm trong chính thao tác lựa chọn của nhà làm phim. Thao tác lựa chọn này thể hiện sự nhạy cảm, quyết đoán của tác giả điện ảnh, bởi chỉ cần ôm đồm một chút cũng khiến mạch phim dàn trải, hoặc lỡ tay một chút có thể vô tình cắt bỏ những chi tiết “đắt giá”. Có thể nói, với những phương thức chuyển thể đa dạng, các nhà làm phim, mỗi người một cách thể đã tiếp cận, lựa chọn, bổ sung, sáng tạo nhiều chi tiết hay, tạo dựng những cốt truyện giàu kịch tính, nhiều suy tư, góp phần nâng cao hiệu quả tự sự và chuyển tải những chủ đề, tư tưởng sâu sắc của phim chuyển thể.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1]. Warren Buckland (2011). *Nghiên cứu phim*, Phạm Ninh Giang dịch, Nxb. Tri thức, Hà Nội.
- [2]. Timothy Corrigan (2011). *Hướng dẫn viết về phim*, Đặng Nam Thắng dịch, Nxb. Tri thức, Hà Nội.
- [3]. Timothy Corrigan (2013). *Điện ảnh và văn học - dẫn luận và nghiên cứu*, Nguyễn Thu Hà, Trần Phương Hoàng, Huyền Vũ, Trần Lê Minh dịch, Nxb. Thế giới, Hà Nội.
- [4]. Lê Thị Dương (2016). *Chuyển thể văn học - điện ảnh (Nghiên cứu liên văn bản)*, Nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội.
- [5]. Ray Frensham (2011). *Tự học viết kịch bản*, Trịnh Minh Phương dịch, Nxb. Tri thức, Hà Nội.

PLOT ADAPTATION METHOD FROM CONTEMPORARY VIETNAMESE SHORT STORIES TO FILM

Nguyen Van Hung

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

Email: nguyenvanhungdhkhhue@gmail.com

ABSTRACT

Literature and motion picture arts are distinctive art forms, yet they have a reciprocal relationship: movies are inspired by literature works and methods, while movie methods have been applied more frequently in literature works thanks to the development of entertainment and technology. This article focused on the relationship between literature and motion picture arts by plot adaptation method from contemporary Vietnamese short stories to film.

Keywords: Plot, Motion picture arts, relationship, film adaptation, Literature.



Nguyễn Văn Hùng sinh ngày 14/02/1984 tại Thanh Hóa. Ông tốt nghiệp cử nhân ngành Ngữ văn năm 2006 và thạc sĩ chuyên ngành Lí luận văn học tại Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế vào năm 2009. Ông bảo vệ luận án Tiến sĩ chuyên ngành Lí luận văn học năm 2014 tại Học viện Khoa học Xã hội Việt Nam. Từ năm 2015 đến nay, ông là cán bộ giảng dạy tại Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Khoa học, Đại học Huế.

Lĩnh vực nghiên cứu: Tự sự học, Lý thuyết chuyển thể văn học - điện ảnh, Lý thuyết thể loại.