BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM HÀ NỘI

ĐOÀN TIẾN LỰC

SỰ CHUYỂN ĐỔI TỪ NGÔN NGỮ VĂN HỌC SANG NGÔN NGỮ ĐIỆN ẢNH

(Qua một số tác phẩm cụ thể)

LUẬN ÁN TIẾN SĨ NGỮ VĂN

HÀ NỘI - 2017

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO
TRƯỜNG ĐẠI HỌC SƯ PHẠM HÀ NỘI

ĐOÀN TIẾN LỰC

SỰ CHUYỂN ĐỔI TỪ NGÔN NGỮ VĂN HỌC SANG NGÔN NGỮ ĐIỆN ẢNH

(Qua một số tác phẩm cụ thể)

CHUYÊN NGÀNH: NGÔN NGỮ VIỆT NAM
Mã số: 62.22.01.02

LUẬN ÁN TIẾN SĨ NGỮ VĂN

NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC
1. PGS.TS. NGUYỄN THỊ NGÂN HOA
2. PGS.TS. ĐẶNG THỊ HẢO TÂM

HÀ NỘI - 2018

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan đây là công trình nghiên cứu khoa học của riêng tôi. Các số liệu thống kê là hoàn toàn trung thực do tôi thực hiện. Đề tài nghiên cứu và các kết luận khoa học chưa từng được công bố trong bất kì công trình nào khác.

Tác giả luận án

MỤC LỤC

MỞ ĐẦU 1
1. Lí do chọn đề tài 1
2. Mục đích nghiên cứu 2
3. Đối tượng nghiên cứu 3
4. Phạm vi nghiên cứu và nguồn ngữ liệu 3
5. Nhiệm vụ nghiên cứu 6
6. Phương pháp nghiên cứu 6
7. Đóng góp mới của luận án 8
8. Bố cục của luận án 8
Chương 1: TỔNG QUAN VỀ TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU VÀ CƠ SỞ LÍ THUYẾT CỦA ĐỀ TÀI 9
1.1. TỔNG QUAN VỀ TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU 9
1.1.1. Tình hình nghiên cứu về sự chuyển đổi ngôn ngữ trên thế giới 9
1.1.2. Tình hình nghiên cứu về chuyển đổi ngôn ngữ ở Việt Nam 14
1.2. CƠ SỞ LÍ THUYẾT CỦA ĐỀ TÀI 18
1.2.1. Lí thuyết về tín hiệu và việc xác định nội hàm các khái niệm ‘ngôn ngữ’, ‘ngôn ngữ nghệ thuật’ 18
1.2.2. Lí thuyết về ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh 23
1.2.3. Lí thuyết về biểu tượng, ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH và PTĐA 30
1.2.4. Lí thuyết về chuyển đổi ngôn ngữ 40
TIỂU KẾT 44
Chương 2: SỰ CHUYỂN ĐỔI TỪ BIỂU TƯỢNG TRONG VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC SANG BIỂU TƯỢNG TRONG PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH 46
2.1. NHỮNG NGHIÊN CỨU ĐỊNH LƯỢNG VỀ SỰ CHUYỂN ĐỔI BIỂU TƯỢNG TỪ VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC SANG PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH 46
2.2. MIÊU TẢ XU HƯỚNG CHUYỂN ĐỔI TỪ BIỂU TƯỢNG NGÔN TỪ TRONG VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC SANG BIỂU TƯỢNG HÌNH ẢNH TRONG PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH 56
2.2.1. Chuyển đổi từ biểu tượng trong VBTKVH sang biểu tượng trong PTĐA xét từ phương diện biểu đạt (tín hiệu biểu thị) 56

2.2.2. Những hướng chuyển đổi từ biểu tượng trong VBTKVH sang PTĐA xét ở phương diện cái được biểu đạt (phương diện ý nghĩa) 67
2.3. LÍ GIẢI CHO NHỮNG XU HƯỚNG CHUYỂN ĐỔI BIỂU TƯỢNG TỪ VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC SANG PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH 83
2.3.1. Những chi phối từ sự bất tương đồng ở mã ngôn ngữ 83
2.3.2. Những chi phối từ sự bất tương đồng ở thông điệp của văn bản truyện kể văn học nguồn và thông điệp của phim truyện điện ảnh chuyển thể 87
2.3.3. Những chi phối từ sự bất tương đồng ở chủ thể sáng tạo 93
TIỂU KẾT 96
Chương 3: SỰ CHUYỂN ĐỔI TỪ NGÔN NGỮ ĐỐI THOẠI TRONG VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC SANG NGÔN NGỮ ĐỐI THOẠI TRONG PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH 98
3.1. NGHIÊN CỨU ĐỊNH LƯỢNG VỀ LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC NGUỒN VÀ PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH CHUYỂN THỂ 98
3.1.1. Những kết quả thống kê - đối ứng tổng số lời đối thoại trong văn bản truyện kể văn học nguồn và phim truyện điện ảnh chuyển thể tương ứng 99
3.1.2. Những biến đổi về số lượng lời đối thoại khi VBTKVH chuyển thể sang PTĐA . 100
3.2. MIÊU TẢ XU HƯỚNG CHUYỂN ĐỔI TỪ LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC SANG ĐỐI THOẠI TRONG PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH 109
3.2.1. Chuyển nguyên vẹn lời đối thoại trong VBTKVH nguồn sang PTĐA chuyển thể 109
3.2.2. Chuyển lời đối thoại từ VBTKVH sang PTĐA nhưng có biến đổi 110
3.3. MỘT SỐ KIẾN GIẢI VỀ XU HƯỚNG CHUYỂN ĐỔI, BIẾN ĐỔI LỜI ĐỐI THOẠI 122
3.3.1. Những chi phối từ sự bất tương đồng ở nhân vật và ngữ cảnh giao tiếp 123
3.3.2. Những chi phối từ sự bất tương đồng về mã ngôn ngữ 134
TIỂU KẾT 146
KẾT LUẬN 148
DANH MỤC CÁC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC ĐÃ CÔNG BỐ CÓ LIÊN QUAN ĐẾN ĐỀ TÀI LUẬN ÁN 151
TÀI LIỆU THAM KHẢO 152
PHỤ LỤC

DANH MỤC BẢNG

Bảng 2.1: Bảng hệ thống, đối ứng các biểu tượng trong VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể tương ứng 48
Bảng 2.2: Số lượng các biểu tượng được chuyển đổi từ VBTKVH sang PTĐA 54
Bảng 3.1: Số lượng lời đối thoại trong các VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể tương ứng 99
Bảng 3.2: Số lượng lời đối thoại được sáng tạo thêm ở PTĐA chuyển thể, không được chuyển sang PTĐA chuyển thể và được chuyển sang PTĐA chuyển thể 101
Bảng 3.3: Các hướng chuyển lời đối thoại từ VBTKVH sang PTĐA 109

DANH MỤC HÌNH

Hình 1.1: Mô hình cấu trúc tín hiệu của Ferdinand de Saussure 18
Hình 1.2: Mô hình cấu trúc kí hiệu của Charles Sanders Peirce 19
Hình 1.3: Mô hình cấu trúc phân tầngcủa tín hiệu - huyền thoại 21
Hình 1.4: Mối quan hệ cấp bậc từ biểu tượng văn hóa đến biểu tượng nghệ thuật 32
Hình 1.5: Sơ đồ cấu trúc một cuộc hội thoại 36
Hình 1.6: Hình ảnh cuộc đối thoại giữa vợ Sài và những người đồng đội của anh 39
Hình 1.7: Lược đồ quá trình chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh trong mô hình của hoạt động giao tiếp 43
Hình 2.1: Cận cảnh bà Thoa với bàn tay đang bị chảy máu 51
Hình 2.2: Cận cảnh máu (từ tay bà Thoa) nhỏ xuống mắt con cá đang nằm trên thớt 51
Hình 2.4: Bà Hơn bị ông Vạn đi làm về bắt gặp 52
Hình 2.3: Bà Hơn cầm con gà mái của mình ghẹo con gà trống của ông Vạn đang bị nhốt trong lồng 52
Hình 2.5: Bà Hơn cho con gà mái của mình vào lồng cùng với con gà trống của ông Vạn 52
Hình 2.6: Ông Vạn lôi con gà mái của bà Hơn ra khỏi lồng 52
Hình 2.7: Ông Vạn thấy con gà trống của mình ghẹ con gà mái của bà Hơn 53
Hình 2.8: Ông Vạn vồ bắt con gà trống của mình đem nhốt vào 53
Hình 2.9: Bà Hơn ôm con gà trống của ông Vạn chờ đợi ông Vạn trong đêm 53
Hình 2.10: Biểu đồ thể hiện mức độ khác nhau của các xu hướng chuyển đổi, biến đổi biểu tượng khi VBTKVH được chuyển thể sang PTĐA 55
Hình 2.11: Từ cấu trúc phân tầng của biểu tượng ngôn từ đến cấu trúc phân tầng của biểu tượng hình ảnh điện ảnh 56
Hình 2.13: Cận cảnh chổi được châm vào bếp than 58
Hình 2.12: Toàn cảnh Diệu cầm chổi 58
Hình 2.14: Toàn cảnh chổi bắt lửa cháy bùng bùng 58
Hình 2.15: Trung cảnh Diệu cầm chổi lửa, xông vào đánh nhau 58
Hình 2.16: Cận cảnh Diệu cầm chổi lửa, phang thẳng vào mặt Tuấn "chợ" 58
Hình 2.17: Cận cảnh Diệu ném chổi lửa vào gian hàng 58

Hình 2.18: Cận cảnh Diệu điên cuồng cùng lửa.....58
Hình 2.19: Cận cảnh Nhân đứng ở xa nhìn Diệu đang điên cuồng đốt chợ.....58
Hình 2.20: Cận cảnh nụ hôn.....61
Hình 2.21: Cận cảnh hình ảnh lưng trần của người nam người.....61
Hình 2.22: Cận cảnh hai bàn tay đầy máu của người đỡ đẻ.....63
Hình 2.23: Cận cảnh vẻ mặt biểu hiện sự ghê sợ của người thợ gặt khi nhìn thấy quái thai.....63
Hình 2.24: Cận cảnh vẻ mặt thất thần của bà Thảo nhìn thấy con dâu đẻ ra quái thai.....63
Hình 2.25: Cận cảnh bà Thảo ngất sau khi nhìn thấy con dâu đẻ ra quái thai.....63
Hình 2.26: Cảnh quái thai được để trên bè chuối và thả trôi sông.....63
Hình 2.27: Cận cảnh Thủy cầm và dần nắm chặt hơn trái ổi trong tay.....65
Hình 2.28: Cận cảnh những trái ổi chín.....65
Hình 2.29: Cận cảnh bàn tay Thủy đưa những trái ổi ra trước mặt Hòa, ánh mắt Hòa vô cảm.....65
Hình 2.30 : Sơ đồ chuyển dịch biểu tượng tương đương về nghĩa.....67
Hình 2.31: Sao ngồi trên thuyền, kể lại câu chuyện về đường tình duyên bất hạnh của mình.....68
Hình 2.32: Sao ngồi trên thuyền, buông tay chèo, thoái mặc giữa dòng sông.....68
Hình 2.33: Hình ảnh đám rước dâu bằng thuyền qua sông.....69
Hình 2.34: Hình ảnh Tào bỏ làng, sang sông với Sao.....69
Hình 2.35: Sao đứng ở bến sông ngóng vọng về phía bên kia bờ sông.....69
Hình 2.36: Lãng ngồi ở bờ sông bên này ngóng vọng về phía bên kia sông – phía có Sao.....69
Hình 2.37 : Sơ đồ chuyển dịch biểu tượng theo hướng thu hẹp ý nghĩa.....71
Hình 2.38, 2.39: Những người đàn bà ngồi ở bến nước.....73
Hình 2.40: Bến nước và đàn bà.....73
Hình: 2.41: Bến nước và đàn bà.....73
Hình 2.42: Đàn bà và bến nước.....74
Hình 2.43: Các cô gái làng Đông và bến nước.....74
Hình 2.44: Hạnh xuống bến Không Chồng định tự vẫn.....74
Hình 2.45: Nguyễn Vạn treo cổ chết ở bến Không Chồng.....74

Hình 2.46 : Sơ đồ chuyển dịch biểu tượng theo hướng phát triển thêm ý nghĩa 76
Hình 2.47: Cận cảnh mưa thối đất 78
Hình 2.48: Đại cảnh nước mênh mông, núi thấp lè tè 78
Hình 2.49: Cận cảnh ngôi nhà trôi trên/trong nước 78
Hình 2.50: Toàn cảnh trâu chết vì nước ngập, không có cỏ ăn 78
Hình 2.51: Cận cảnh gà chết trong nước 78
Hình 2.52: Cận cảnh quạ rình xác chết trong mưa 78
Hình 2.53: Cận cảnh xương trong nước 78
Hình 2.54: Cận cảnh Kìm vượt nước len trâu 79
Hình 2.55: Cận cảnh Kìm vượt mưa, chèo thuyền chở bố đi tìm nơi có đất 79
Hình 2.56: Toàn cảnh cánh đồng sau khi nước rút 80
Hình 2.57: Toàn cảnh lúa lên xanh tốt trên cánh đồng sau khi nước rút 80
Hình 2.58: Toàn cảnh xác bà Hai được treo trên cành cây xóc chéo giữa cánh đồng nước mênh mông 80
Hình 2.59: Cận cảnh từng giọt thân xác bà Hai nhỏ xuống cánh đồng nước mênh mông 80
Hình 2.60: Đặc tả những giọt thân xác của bà Hai nhỏ xuống, hòa tan vào nước 80
Hình 2.61, 2.62: Cận cảnh các vật thể được lưu giữ trong nước 81
Hình 2.63, 2.64: Máy lia từ cận chiếc nón đầy hoa tương tư của Quy theo những bông hoa rơi xuống thân xác của Dĩnh. 86
Hình 2.65: Máy hướng lên cao quay hình ảnh bầu trời vần vũ mây trắng 86
Hình 2.66: Máy cao, úp xuống quay toàn cảnh thân xác Dĩnh phủ đầy những bông hoa tương tư trắng cùng con khỉ con phủ phục ở bên 86
Hình 2.67: Cấu trúc nghĩa chủ đề của VBTKVH "Mùa len trâu" 88
Hình 2.68: Cấu trúc nghĩa chủ đề của VBTKVH "Một cuộc biển dâu" 88
Hình 2.69: Cấu trúc nghĩa chủ đề của PTĐA chuyển thể "Mùa len trâu" 89
Hình 2.70: Cấu trúc chủ đề của VBTKVH "Bến Không chồng" 91
Hình 2.71: Cấu trúc nghĩa chủ đề của PTĐA "Bến Không chồng" 92
Hình 2.72: Lược đồ quá trình chuyển đổi từ biểu tượng ngôn từ văn học sang biểu tượng hình ảnh điện ảnh 94
Hình 3.1: Biểu đồ so sánh số lượng lời thoại trong VBTKVH nguồn và trong PTĐA chuyển thể tương ứng 100

Hình 3.2: Hưng "mã" mở cửa sổ chớp xem là ai ở ngoài thì thấy Hương Ga .104
Hình 3.3: Hưng "mã" mở chính, Hương Ga đi vào 104
Hình 3.4: Châu "điên" chực đi vào theo Hương Ga thì Hưng "mã" lấy túi đồ cần bán từ tay Châu "điên" và đẩy Châu điên ra, không cho vào nhà. 104
Hình 3.5: Hưng "mã" lấy tiền định đưa cho Hương Ga nhưng rồi lại thôi. Hưng "mã" nói: - *Để anh ra đưa tiền cho nó.*.....104
Hình 3.6: Hưng "mã" huýt sáo gọi Châu "điên " đang ngồi chờ lấy tiền ở ngoài....104
Hình 3.7: Hưng "mã" đưa tiền cho Châu "điên ", bảo Châu "điên": - *Về trước đi!* rồi đóng cửa lại.....104
Hình 3.8: Hình ảnh thoại trường cuộc đối thoại của Lãng với mẹ.....106
Hình 3.9: Cận cảnh nét mặt bà Cảnh sau những giây phút gần gũi với chồng.....107
Hình 3.10: Sơ đồ cấu trúc cốt truyện chính theo thời gian tự sự trong VBTKVH"Phiên bản" và PTĐA "Hương Ga".....129
Hình 3.11: Sơ đồ cấu trúc cốt truyện chính trong VBTKVH "Mùa len trâu", "Một cuộc biển dâu" và PTĐA "Mùa len trâu".....130
Hình 3.13: Đồ hình "những chặng đường vượt qua của việc đọc".....132
Hình 3.14: Cận cảnh khuôn mặt Quỳ sau khi nghe câu hỏi của Thương.....136
Hình 3.15: Trong lúc nghe Tân kể nguyên do sự tình, Hương Ga nhìn thấy máu chảy xuống tay Tân. 137
Hình 3.16: Cận cảnh máu tươi đang chảy xuống bàn tay Tân 137
Hình 3.17: Bường nói với Chỉnh: *"Bác giữ em con dao. Em lấy khúc gỗ này táng một phát, đứt ngay"* 145
Hình 3.18: Cận cảnh Ngọc gào lên vì đau đớn khi bị Bường đập khúc gỗ vào chỗ chân đau 145
Hình 3.19: Ngọc đau đớn, vật vã, phải có hai thợ xẻ ôm giữ.....145
Hình 3.20: Chỉnh hét vào mặt Bường: *"Dao đã khớp đâu mà chặt?!"*.....145
Hình 3.21: Ngọc đau đớn, vừa nói vừa thở: "*Thôi! Thôi! Đau lắm!"* 145
Hình 3.22: Thục nhìn thẳng vào mặt Bường, tức giận: "*Cút đi! Định giết người à?"* 145

QUY ƯỚC VIẾT TẮT

VBTKVH : Văn bản truyện kể văn học

PTĐA : Phim truyện điện ảnh

NXB : Nhà xuất bản

MỞ ĐẦU

1. Lí do chọn đề tài

1.1. Ngôn ngữ ở dạng nói (hoặc ở dạng viết) là phương tiện giao tiếp quan trọng nhất của con người. Nhưng con người không chỉ giao tiếp bằng ngôn ngữ ở dạng nói (hoặc ở dạng viết) mà còn giao tiếp bằng các loại ngôn ngữ khác, thậm chí "trong tổng tác dụng của một thông điệp thì lời nói (chỉ xét riêng từ ngữ) chiếm khoảng 7%, thanh âm (bao gồm giọng nói, ngữ điệu và các âm thanh khác) chiếm 38%, còn ngôn ngữ không lời chiếm đến 55%" [1; 32]. Ngày nay, sự phát triển của công nghệ hiện đại trong truyền thông đã góp phần mở rộng, phát triển thêm các kênh giao tiếp trước đây vốn chưa có và tác động vào (thậm chí đã làm biến đổi đổi bản chất) một số kênh giao tiếp truyền thống. Cùng với đó, các loại ngôn ngữ khác như ngôn ngữ hình ảnh, ngôn ngữ âm thanh, ngôn ngữ cơ thể.v.v… với những ưu thế của mình đang lấp đầy những khiếm khuyết của ngôn ngữ nói / viết để hoạt động giao tiếp của con người ngày một đa dạng và hiệu quả hơn. Thực tiễn này đặt ra những nhiệm vụ nghiên cứu mới cho ngôn ngữ học và để phù hợp với quy luật phát triển chung của các phương tiện giao tiếp, nghiên cứu ngôn ngữ ngày càng cần phải được mở rộng phạm vi theo hướng liên ngành, khẳng định và dành vị trí xứng đáng cho các loại phương tiện ngôn ngữ khác bên cạnh phương tiện ngôn ngữ nói / viết.

1.2. Văn học và điện ảnh là hai loại hình nghệ thuật có mối quan hệ mật thiết và biểu hiện rõ nhất cho mối quan hệ đặc biệt này là hiện tượng chuyển thể từ văn bản văn học sang phim truyện điện ảnh diễn ra phổ biến từ khi điện ảnh mới ra đời cho đến ngày nay. Xét ở phương tiện biểu đạt, ngôn ngữ văn học là ngôn từ nghệ thuật, là phương tiện của hoạt động giao tiếp văn chương còn ngôn ngữ điện ảnh hình ảnh động và âm thanh nghệ thuật, là phương tiện của hoạt động giao tiếp điện ảnh. Bởi vậy, trong sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học / văn bản văn học sang ngôn ngữ điện ảnh / phim truyện điện ảnh, sự tương đồng hay khác biệt của hai loại ngôn ngữ (phương tiện giao tiếp) này sẽ được biểu lộ ra rõ nhất.

1.3. Nghiên cứu liên ngành ngày càng trở thành xu hướng tất yếu trong nghiên cứu khoa học bởi khả năng làm tăng tính hiệu quả của hoạt động nghiên cứu. Trong Hội thảo "Nghiên cứu liên ngành trong Khoa học Xã hội và Nhân văn" tổ

chức tại Hà Nội tháng 12 năm 2009, PGS. TSKH Nguyễn Hải Kế (Trường Đại học KHXH&NV), từ việc dẫn ra những công trình khoa học mà theo ông sở dĩ trở thành kinh điển là do sử dụng hướng tiếp cận liên ngành, khẳng định: "Nghiên cứu liên ngành là nhu cầu, là thuộc tính của mọi khoa học xã hội và nhân văn". Trên thế giới, nhiều nhà khoa học đã bắt nhịp được với thực tiễn nghiên cứu của ngôn ngữ học, mở rộng phạm vi nghiên cứu ngôn ngữ đến các loại hình ngôn ngữ - phương tiện giao tiếp như ngôn ngữ hình ảnh, âm thanh dựa trên nền tảng lí thuyết tín hiệu học với sự mở rộng nội hàm của khái niệm ngôn ngữ. Các nhà khoa học với các công trình nghiên cứu tiêu biểu có thể kể đến là Berger (1972) với "Ways of seeing" (Các cách nhìn), Yuri Mikhailovich Lotman (1971/1977) với "The Structure of the Artistic Text" (Cấu trúc văn bản nghệ thuật) và Yuri Mikhailovich Lotman (1976) với "Semiotics of the Cinema" (Tín hiệu học điện ảnh), Roland Barthes (1977) với "Image Music Text" (Văn bản hình ảnh, âm nhạc), Marcel Danesi (2004) với "Messages, Signs, and Meanings" (Thông điệp, tín hiệu và nghĩa), Gunther Kress và Theovan Leeuwen (2006) với "Reading Images: The Grammar of Visual Design" (Đọc hình ảnh: Ngữ pháp của cấu trúc hình ảnh thị giác), Albert Mehrabian (2007) với "Nonverbal Communication" (Giao tiếp phi ngôn từ), Peggy Albers (2008) với "Theorizing Visual Representation in Children's Literature" (Các lí thuyết về sự biểu hiện hình ảnh trong văn học cho trẻ em) v.v… Tuy vậy, ở Việt Nam, chưa có công trình khoa học nào tiếp cận, so sánh các loại hình ngôn ngữ nghệ thuật, các hoạt động giao tiếp nghệ thuật theo hướng liên ngành.

Từ những lí do trên, chúng tôi lựa chọn thực hiện đề tài nghiên cứu "Sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh" (Qua một số tác phẩm cụ thể) với mong muốn những đóng góp của luận án sẽ có nhiều hữu ích cả về lí luận và thực tiễn đối với việc nghiên cứu về hai loại ngôn ngữ - hai phương tiện giao tiếp phổ biến và quan trọng trong lĩnh vực giao tiếp nghệ thuật là ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh.

2. Mục đích nghiên cứu

- Làm rõ những xu hướng chuyển đổi ở phương diện ngôn ngữ khi hoạt động giao tiếp văn học chuyển tiếp sang hoạt động giao tiếp điện ảnh / văn bản văn học được chuyển thể sang phim truyện điện ảnh.

- Làm rõ những yếu tố trong hệ thống giao tiếp chi phối đến những xu hướng chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh

- Củng cố, làm rõ thêm đường hướng tiếp cận một vấn đề thuộc khoa học ngôn ngữ từ góc độ liên ngành.

3. Đối tượng nghiên cứu

Ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh trong sự chuyển tiếp từ hoạt động giao tiếp văn học sang hoạt động giao tiếp điện ảnh.

4. Phạm vi nghiên cứu và nguồn ngữ liệu

4.1. Phạm vi nghiên cứu

Ngôn ngữ văn học là hệ thống / mã (các quy tắc ngữ nghĩa, ngữ pháp) tín hiệu ngôn từ nghệ thuật còn ngôn ngữ điện ảnh là sự phức hợp của hệ thống /mã tín hiệu hình ảnh điện ảnh và âm thanh nghệ thuật, trong đó hệ thống tín hiệu hình ảnh điện ảnh là chính yếu. Như vậy, sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh trước hết và cơ bản nhất là sự chuyển đổi từ mã tín hiệu ngôn từ nghệ thuật sang mã tín hiệu hình ảnh điện ảnh. Từ đây, có hai hướng để triển khai vấn đề nghiên cứu: Hướng thứ nhất là lần lượt xem xét tất cả *từ, câu* trong tác phẩm văn học sẽ được chuyển đổi thành hình ảnh và âm thanh trong phim truyện điện ảnh như thế nào; hướng thứ hai là thu hẹp phạm vi nghiên cứu vào một nhóm loại tín hiệu và nghiên cứu sự chuyển dịch chúng từ tác phẩm văn học sang phim truyện điện ảnh. Phạm vi nghiên cứu của hướng thứ nhất có vẻ khớp nhất với đề tài nghiên cứu nhưng lại có bất cập là đơn vị cú pháp của ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh không tương đương nhau, số lượng câu từ trong văn bản văn học và hình ảnh, cảnh quay trong phim truyện điện ảnh rất lớn nên dễ bị trùng lặp và cũng khó có thể khảo sát nhiều văn bản. Như thế, kết quả nghiên cứu ít nhiều sẽ hạn chế về tính khái quát. Phạm vi nghiên cứu của hướng thứ hai bị thu hẹp hơn so với hướng thứ nhất nhưng sẽ thuận hơn về thao tác trong quá trình khảo sát ngữ liệu, tính khái quát của những kết quả nghiên cứu không bị ảnh hưởng bởi về mặt bản chất, một tín hiệu trong văn bản không bao giờ đứng độc lập mà luôn được thiết lập (mã hóa) trong mối quan hệ ngữ nghĩa, ngữ pháp với các tín hiệu khác của hệ thống ngôn ngữ đó. Do vậy, dù nghiên cứu một nhóm loại tín hiệu nào đó thì "diện mạo" của cả hệ thống ngôn ngữ/ một mã ngôn ngữ cũng sẽ được thể hiện ra một cách toàn diện. Từ những nhận thức

như trên, chúng tôi chọn hướng nghiên cứu thứ hai và giới hạn phạm vi nghiên cứu đề tài ở:

Thứ nhất, nghiên cứu sự chuyển đổi từ các tín hiệu – biểu tượng trong tác phẩm văn học sang phim truyện điện ảnh (vì biểu tượng trong tác phẩm văn học và trong phim truyện điện ảnh là những tín hiệu thẩm mĩ, thể hiện rõ nhất những giá trị biểu đạt phong phú của ngôn ngữ nghệ thuật nói chung và ngôn ngữ văn học, ngôn ngữ điện ảnh nói riêng). Biểu tượng hiện diện trong tác phẩm văn học ở hình thức của tín hiệu ngôn từ (các từ - biểu tượng) và hiện diện trong phim truyện điện ảnh ở hình thức của tín hiệu hình ảnh nên chúng mang tất cả những đặc trưng, tính chất, giá trị của một tín hiệu trong hệ thống ngôn ngữ mà nó thuộc về. Những kết quả nghiên cứu về sự chuyển đổi tín hiệu - biểu tượng, về mặt bản chất, tương ứng hoàn toàn với việc nghiên cứu sự chuyển đổi từ tín hiệu ngôn từ văn học sang tín hiệu hình ảnh điện ảnh.

Thứ hai, nghiên cứu sự chuyển đổi từ ngôn ngữ đối thoại trong tác phẩm văn học sang phim truyện điện ảnh. Ngôn ngữ điện ảnh không chỉ là hệ thống tín hiệu hình ảnh mà còn có các tín hiệu âm thanh (tiếng động, lời thoại, âm nhạc). Đối chiếu ngược trở lại với ngôn ngữ văn học, chúng ta dễ nhận thấy, trong thành phần ngôn ngữ của tác phẩm văn học cũng có ngôn ngữ đối thoại. Như thế, đối thoại thể hiện rõ nhất cho sự tương giao giữa ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh. Nhưng ngôn ngữ đối thoại trong tác phẩm văn học hiện diện ở dạng viết, ngôn ngữ đối thoại ở phim truyện điện ảnh lại tồn tại ở dạng âm thanh. Vậy từ các tín hiệu ngôn từ hiện diện ở dạng viết trong hệ thống ngôn ngữ văn học khi chuyển đổi sang các tín hiệu ngôn từ ở dạng âm thanh (dạng nói) trong hệ thống ngôn ngữ điện ảnh sẽ như thế nào? Đây là vấn đề nghiên cứu tiếp theo của luận án.

Hai vấn đề nghiên cứu trên sẽ được thực hiện trong hai chương nghiên cứu của luận án là chương hai và chương ba.

4.2. Phạm vi ngữ liệu nghiên cứu

Về thể loại, chúng tôi giới hạn phạm vi ngữ liệu khi nghiên cứu sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh ở các văn bản truyện kể văn học (VBTKVH) Việt Nam (cụ thể là tiểu thuyết và truyện ngắn) và các phim truyện điện ảnh (PTĐA) chuyển thể tương ứng. Việc xác định giới hạn phạm vi ngữ liệu này

được căn cứ vào kết quả khảo sát cho thấy 97% tác phẩm văn học Việt Nam được chuyển thể sang PTĐA là tiểu thuyết và truyện ngắn (Phụ lục 3).

Về thời gian, chúng tôi chọn ngữ liệu nghiên cứu là các PTĐA chuyển thể trong 10 năm phát triển của điện ảnh Việt Nam tính từ năm 1995(- thời điểm bộ phim "Thương nhớ đồng quê" của đạo diễn Đặng Nhật Minh được phát hành, nhận được nhiều giải thưởng trong nước và quốc tế, đánh một dấu mốc quan trọng trong bước phát triển của điện ảnh Việt Nam) đến năm 2014 (- thời điểm chúng tôi thực hiện việc khảo sát ngữ liệu nghiên cứu). Trong 10 năm này, chúng tôi chọn những VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể được đánh giá cao về chất lượng (qua các giải thưởng đạt được) và / hoặc thu hút mạnh mẽ sự chú ý của dư luận để khảo sát, cụ thể:

STT	VBTKVH nguồn	PTĐA chuyển thể
1	"Thương nhớ đồng quê" (1992) Truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp	"Thương nhớ đồng quê" (1995) Đạo diễn Đặng Nhật Minh
2	"Những người thợ xẻ" (1989) Truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp	"Những người thợ xẻ" (1999) Đạo diễn Vương Đức
3	"Ba người trên sân ga" (1990) (Truyện ngắn của Hữu Phương)	"Đời cát" (1999) Đạo diễn Nguyễn Thanh Vân
4	"Bến Không chồng" (1990) Tiểu thuyết của Dương Hướng	"Bến Không chồng" (2000) Đạo diễn Lưu Trọng Ninh.
5	"Ngôi nhà xưa" (1992) Truyện ngắn của Đặng Nhật Minh	"Mùa ổi" (2001) Đạo diễn Đặng Nhật Minh
6	"Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành" (1983) Truyện ngắn của Nguyễn Minh Châu	"Người đàn bà mộng du" (2003) Đạo diễn Nguyễn Thanh Vân
7	"Mùa len trâu" và "Một cuộc biển dâu" (1962) Hai truyện ngắn của Sơn Nam	"Mùa len trâu" (2005) Đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh
8	"Tiếng đàn môi sau bờ rào đá" (1999) Truyện ngắn của Đỗ Bích Thúy	"Chuyện của Pao" (2006) Đạo diễn Ngô Quang Hải
9	"Trăng nơi đáy giếng" (2001) Truyện ngắn của Trần Thùy Mai	"Trăng nơi đáy giếng" (2008) Đạo diễn Nguyễn Vinh Sơn
10	"Mười ba bến nước" (2004) Truyện ngắn của Sương Nguyệt Minh	"Mười ba bến nước" (2008) Đạo diễn Đặng Thái Huyền
11	"Cánh đồng bất tận" (2005) Truyện ngắn của Nguyễn Ngọc Tư	"Cánh đồng bất tận"(2010) Đạo diễn Nguyễn Phan Quang Bình
12	"Phiên bản" (2009) Tiểu thuyết của Nguyễn Đình Tú	"Hương Ga" (2014) Đạo diễn Cường Ngô

5. Nhiệm vụ nghiên cứu

Để đạt được những mục đích nghiên cứu của luận án, các nhiệm vụ nghiên cứu được xác định cần phải giải quyết là:

- Xác định cơ sở lí luận cho việc tiếp cận đối tượng nghiên cứu;

- Khảo sát những xu hướng chuyển đổi, biến đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh (qua hệ thống tín hiệu biểu tượng và ngôn ngữ đối thoại);

- Phân tích, lí giải cho những xu hướng chuyển đổi, biến đổi về mặt ngôn ngữ khi VBTKVH được chuyển thể sang PTĐA.

6. Phương pháp nghiên cứu

Luận án tiếp cận đối tượng nghiên cứu theo hướng liên ngành với việc vận dụng tri thức của các ngành / phân ngành khoa học như tín hiệu học, ngôn ngữ học, lí luận điện ảnh và lí luận văn học để đối tượng nghiên cứu được xem xét, nghiên cứu một cách toàn diện nhất, hướng đến những kết quả nghiên cứu chính xác nhất.

Các phương pháp nghiên cứu được sử dụng để thực hiện đề tài là:

Phương pháp nghiên cứu định lượng được sử dụng trong quá trình khảo sát để xác định được biểu tượng nào, lời đối thoại nào được chuyển đổi và không được chuyển đổi sang PTĐA, số lượng bao nhiêu. Đây là cơ sở quan trọng để nhận định mức độ phổ biến của các xu hướng chuyển đổi biểu tượng, đối thoại từ VBTKVH sang PTĐA. Thủ pháp chính của phương pháp định lượng được sử dụng trong quá trình thực hiện nghiên cứu là thống kê. Tiếp cận các VBTKVH và PTĐA chuyển thể tương ứng, chúng tôi lần lượt khảo sát và thống kê số lượng tín hiệu - biểu tượng và đối thoại trong VBTKVH nguồn, số lượng tín hiệu - biểu tượng và đối thoại trong PTĐA chuyển thể tương ứng. Từ đó, xử lí các số liệu thống kê qua các bảng dữ liệu đối ứng và biểu đồ hóa.

Phương pháp miêu tả được sử dụng để diễn giải các xu hướng chuyển đổi, biến đổi biểu tượng (ở chương 2) và các xu hướng chuyển đổi, biến đổi đối thoại (ở chương 3), giúp làm rõ các thuộc tính của đối tượng nghiên cứu. Các thủ pháp của phương pháp này được sử dụng trong quá trình thực hiện nghiên cứu là thống kê – phân loại, phân tích ngôn cảnh và phân tích nghĩa tố. Thủ pháp thống kê – phân loại

được sử dụng trong quá trình khảo sát để xác định được biểu tượng nào, lời đối thoại nào được chuyển đổi và không được chuyển đổi sang PTĐA, số lượng bao nhiêu. Đây là cơ sở quan trọng để nhận định mức độ phổ biến của các xu hướng chuyển đổi biểu tượng, đối thoại từ VBTKVH sang PTĐA. Tiếp cận các VBTKVH và PTĐA chuyển thể tương ứng, chúng tôi lần lượt khảo sát và thống kê số lượng tín hiệu – biểu tượng và đối thoại trong VBTKVH nguồn, số lượng tín hiệu – biểu tượng và đối thoại trong PTĐA chuyển thể tương ứng. Từ đó, xử lí các số liệu thống kê qua các bảng dữ liệu đối ứng và biểu đồ hóa. Các thủ pháp phân tích ngôn cảnh và phân tích nghĩa tố được sử dụng vào việc làm rõ các khía cạnh cụ thể của tín hiệu – biểu tượng và đối thoại khi được chuyển đổi từ VBTKVH sang PTĐA. Chẳng hạn, tín hiệu – biểu tượng trong VBTKVH được thiết lập trong mối quan hệ ngữ nghĩa, ngữ pháp như thế nào, gồm các ý nghĩa gì và khi được chuyển sang PTĐA thì được thiết lập trong các mối quan hệ ngữ nghĩa, ngữ pháp như thế nào, gồm các ý nghĩa gì; hay với đối thoại, lời đối thoại trong cuộc đối thoại ở VBTKVH được cấu trúc như thế nào, trong ngôn cảnh nào, tương ứng với đó là biểu thị ý nghĩa gì và nếu được chuyển sang PTĐA thì có biến đổi không, nếu có biến đổi thì biến đổi như thế nào…

Thủ pháp so sánh đối chiếu được sử dụng vào việc nghiên cứu nhằm phát hiện những đặc điểm khác nhau của tín hiệu ngôn từ văn học, đối thoại văn học với tín hiệu hình ảnh điện ảnh, đối thoại điện ảnh nói riêng và sự khác nhau của hệ thống ngôn ngữ văn học/ giao tiếp văn học với hệ thống ngôn ngữ điện ảnh/ giao tiếp điện ảnh nói chung. Các thao tác chính của thủ pháp này là xác định cơ sở so sánh đối chiếu và giải thích tài liệu được so sánh đối chiếu. Với việc xác định cơ sở so sánh - đối chiếu, đối tượng nghiên cứu được nhóm thành các tập hợp không giao nhau dựa theo những tiêu chí có / không có, biến đổi / không biến đổi… Từ đó, thao tác giải thích tài liệu được so sánh - đối chiếu được thực hiện để giải thích, làm rõ cơ sở của các xu hướng chuyển đổi, biến đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh (qua sự chuyển đổi từ tín hiệu ngôn từ văn học sang tín hiệu hình ảnh điện ảnh, đối thoại văn học sang đối thoại điện ảnh).

7. Đóng góp mới của luận án

7.1. Về mặt lí luận

Các kết quả nghiên cứu của luận án sẽ góp phần:

- Làm sáng tỏ hơn những vấn đề lí luận về ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh (ở các thành phần/cấp độ tín hiệu biểu tượng, đối thoại) và sự tương giao, bất tương giao của các hoạt động giao tiếp nghệ thuật.

- Góp thêm những kiến giải mang tính quy luật về quá trình tư duy và tiếp nhận tín hiệu ngôn từ, tín hiệu hình ảnh; về quá trình giải mã và lập mã ngôn ngữ trong hoạt động giao tiếp cũng như bản chất của hoạt động giao tiếp văn học, giao tiếp điện ảnh.

7.2. Về mặt thực tiễn

- Cung cấp những kiến thức sâu rộng về ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh, giúp mở rộng hiểu biết về hai loại hình nghệ thuật đại chúng nhất này.

- Đóng góp thêm một công trình nghiên cứu ngôn ngữ theo hướng liên ngành, một tài liệu tham khảo hữu ích khi nghiên cứu về phương tiện giao tiếp là ngôn ngữ hình ảnh, ngôn ngữ tổng hợp.

- Giúp cho các nhà sáng tác văn học, biên kịch điện ảnh và đạo diễn có thêm những lí luận trong sáng tạo nghệ thuật, đặc biệt là khi làm việc với những PTĐA chuyển thể.

- Giúp làm rõ hơn giá trị của hướng tiếp cận liên ngành trong việc phân tích cấu trúc của các phương tiện ngôn ngữ khác nhau, các loại hình văn bản khác nhau, định hướng cho việc tiếp nhận văn bản nghệ thuật theo đúng đặc trưng ngôn ngữ, thể loại.

8. Bố cục của luận án

Ngoài các phần Mở đầu, Kết luận, Tài liệu tham khảo, Phụ lục, nội dung chính của luận án gồm ba chương:

Chương 1: Tổng quan về đề tài nghiên cứu và cơ sở lí thuyết

Chương 2: Sự chuyển đổi từ biểu tượng trong văn bản truyện kể văn học sang biểu tượng trong phim truyện điện ảnh

Chương 3: Sự chuyển đổi từ ngôn ngữ đối thoại trong văn bản truyện kể văn học sang ngôn ngữ đối thoại trong phim truyện điện ảnh

Chương 1
TỔNG QUAN VỀ TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU VÀ CƠ SỞ LÍ THUYẾT CỦA ĐỀ TÀI

1.1. TỔNG QUAN VỀ TÌNH HÌNH NGHIÊN CỨU

1.1.1. Tình hình nghiên cứu về sự chuyển đổi ngôn ngữ trên thế giới

1.1.1.1. Nghiên cứu về chuyển đổi ngôn ngữ nói chung

Chuyển đổi ngôn ngữ đóng một vai trò thiết yếu trong các hoạt động giao đãi của con người: chuyển đổi ngôn ngữ để giao tiếp đa ngữ, dạy và học ngoại ngữ, truyền bá học thuật, tín ngưỡng, sáng tạo nghệ thuật v.v… Cùng với đó, nghiên cứu về chuyển đổi ngôn ngữ thu hút nhiều nhà khoa học với các công trình nghiên cứu tập trung vào làm rõ những gì diễn ra bên trong và xung quanh hoạt động này.

Vấn đề được nhiều nhà khoa học quan tâm khi nghiên cứu về chuyển đổi ngôn ngữ (cũng có khi được gọi là chuyển dịch ngôn ngữ) là tính tương đương và biến đổi ở ngôn ngữ đích / văn bản đích so với ngôn ngữ nguồn/ văn bản nguồn. Roman Jakobson (1959) tiếp cận đơn vị cơ bản nhất của mỗi mã ngôn ngữ là từ, đã chỉ ra rằng không có sự tương đương trọn vẹn giữa các đơn vị mã vì chúng thuộc về hai hệ thống tín hiệu ngôn ngữ khác nhau. Bởi vậy, việc thay thế các thông điệp trong chuyển đổi ngôn ngữ không phải bằng các đơn vị mã riêng lẻ mà bằng toàn bộ thông điệp đó ở ngôn ngữ nguồn / văn bản nguồn. Tiếp cận hoạt động chuyển dịch ngôn ngữ ở cấp độ câu, Eugene Nida (1964) áp dụng mô hình ngữ pháp tạo sinh của Noam Chomsky, phân tích cấu trúc bề mặt của văn bản nguồn thành một loạt các yếu tố cơ bản của cấu trúc sâu và mô tả các yếu tố này được 'chuyển giao' trong quá trình chuyển đổi sang ngôn ngữ đích – văn bản đích như thế nào. Và theo Eugene Nida, những phân tích, mô tả chi tiết về cấu trúc câu như vậy là cơ sở quan trọng để nhận diện sự tương đương và bất tương đương ở ngôn ngữ nguồn và ngôn ngữ đích.

Một số nhà nghiên cứu đã tiếp cận quá trình chuyển đổi ngôn ngữ ở cấp độ văn bản, xem xét toàn diện các yếu tố chi phối đến sự tương đương và biến đổi ngôn ngữ trong quá trình chuyển đổi. Chẳng hạn, Katharina Reiss (1977) đã phân

chia văn bản thành các nhóm loại tương ứng với các chức năng đặc trưng và xác định mục tiêu, phương pháp chuyển dịch ngôn ngữ như sau:

Thể loại văn bản	Thông tin	Diễn cảm	Vận động
Chức năng ngôn ngữ	Thông tin (trình bày vật thể và sự kiện có thật)	Diễn cảm (diễn đạt thái độ của người phát thông điệp)	Kêu gọi (kêu gọi thuyết phục người nhận thông điệp)
Chiều kích ngôn ngữ	Logic	Thẩm mĩ	Đối thoại
Trọng tâm văn bản	Nội dung	Hình thức	Kêu gọi
Văn bản nguồn cần	Truyền đạt nội dung	Truyền đạt hình thức thẩm mĩ	Thu được phản ứng mong muốn
Phương pháp chuyển dịch	'Văn xuôi đơn thuần', có giải thích nếu cần	'Nhập vai', coi mình là tác giả nguyên tác	'Vận dụng', hiệu quả tương đương

(Dẫn theo [83; 120])

Cùng hướng tiếp cận này của Katharina Reiss còn có Werner Koller (1979), Basil Hatim và Ian Mason (1990), Mona Baker (1992). Werner Koller (1979) đề xuất một liệt kê những yếu tố cần phải cân nhắc khi chuyển đổi ngôn ngữ nguồn - văn bản nguồn sang ngôn ngữ đích - văn bản đích là chức năng ngôn ngữ, đặc điểm nội dung (thông điệp), đặc điểm văn phong – ngôn ngữ, đặc điểm hình thức thẩm mĩ, đặc điểm ngữ dụng. Còn các nhà nghiên cứu Basil Hatim và Ian Mason (1990), Mona Baker (1992) dựa theo lí thuyết chức năng hệ thống của M.A.K. Halliday cho rằng mỗi văn bản đều phải chịu sự chi phối của một hệ thống gồm ba tham biến là lĩnh vực (field) - nói về cái gì, viết về cái gì…; giọng (tenor) - ai nói với ai; phương thức (mode) - theo phương thức nói hay viết… Ba tham biến trên tương ứng với ba siêu chức năng: hình thành ý niệm (ideational), liên nhân (interpersonal) và tạo dựng văn bản (textual). Từ đây, Basil Hatim, Ian Mason, Mona Baker đều cho rằng cần xem xét các mức độ tương đương của văn bản nguồn và văn bản đích qua các siêu chức năng biểu hiện cụ thể qua hệ thống các cấu trúc chuyển tác, cấu trúc đề thuyết và cấu trúc thông tin.

Chú ý nhiều hơn đến vấn đề biến đổi trong quá trình chuyển đổi ngôn ngữ, Van Leuven-Zwart (1989) đã xây dựng mô hình miêu tả (descritive model) và mô hình so sánh (comparative model) nhằm xác định một cách chi tiết những biến đổi ở văn bản đích so với văn bản nguồn. Theo đó, mô hình miêu tả của Van Leuven-Zwart là một mô hình cấu trúc vĩ mô với ba siêu chức năng của ngôn ngữ là xã hội, ý tưởng và văn bản; còn mô hình so sánh bao gồm một so sánh chi tiết tất cả những biến đổi vi cấu trúc bên trong các đơn vị từ ngữ, mệnh đề và câu. Cũng đặc biệt quan tâm đến vấn đề biến đổi trong chuyển đổi ngôn ngữ nhưng ở góc độ văn hóa, André Lefevere (1992) khảo sát trực tiếp nhân tố chủ thể của hoạt động chuyển đổi ngôn ngữ (cụ thể là người thực hiện chuyển dịch) và chỉ ra rằng ngoài sự chi phối trực tiếp bởi những bất tương đồng về mã ngôn ngữ, các vấn đề như quyền lực, ý thức hệ, thiết chế cũng chí phối nhất định đến sự biến đổi ở các văn bản đích. Thậm chí, người chuyển dịch còn chi phối đến ý đồ văn hóa, chính trị ở văn bản đích và tạo ra những độ chênh nhất định về giá trị tư tưởng, văn hóa ở văn bản đích so với văn bản nguồn.

Từ việc nghiên cứu về quá trình chuyển đổi ngôn ngữ ở các cấp độ và bình diện khác nhau, một số nhà nghiên cứu khái quát thành các lối chuyển đổi / chuyển dịch ngôn ngữ. Chẳng hạn, John Dryden (1680) trong lời mở đầu cho bản dịch cuốn "Epistles" của Ovid trình bày quan điểm của mình rằng chuyển dịch ngôn ngữ có thể quy về ba lối: (i) Chuyển dịch từng chữ (chuyển dịch bám từng chữ và từng dòng, tương tự như khái niệm "dịch chữ"); (ii) Chuyển dịch thoát ý (chuyển dịch có độ thoáng, người dịch không để lạc mất ý của tác giả, nhưng không cần phải bám sát từ ngữ của tác giả); (iii) Phỏng dịch ("bỏ rơi" cả chữ và ý của nguyên tác, văn bản đích như là một ứng tác từ văn bản gốc). Jean Paul Vinay và Jean Darbelnet (1958) phân chia thành bảy lối chuyển dịch: (i) Vay mượn (từ ngữ của ngôn ngữ nguồn được chuyển thẳng sang ngôn ngữ đích); (ii) Sao lại nguyên văn (kiểu vay mượn đặc biệt khi cách diễn đạt hoặc cấu trúc của ngôn ngữ nguồn được chuyển sang ngôn ngữ đích theo kiểu chuyển đổi nguyên văn); (iii) Chuyển dịch nguyên văn (chuyển dịch bám sát từng chữ); (iv) Chuyển đổi từ loại (chuyển đổi từ loại này sang từ loại kia không làm thay đổi nghĩa); (v) biến thái (quá trình chuyển đổi ngôn

ngữ làm biến đổi ngữ nghĩa và quan điểm của ngôn ngữ nguồn); (vi) Tương đương (khi hai ngôn ngữ cùng mô tả một tình huống nhưng với các phương tiện cấu trúc hoặc phong cách khác nhau); (vii) Thích ứng (thay đổi sở chỉ văn hóa khi một tình huống trong văn hóa nguồn không tồn tại trong văn hóa đích). Peter Newmark (1981) lại chỉ phân chia thành hai lối là (i) Chuyển dịch ngữ nghĩa (tái tạo chính xác ý nghĩa có trong ngữ cảnh của nguyên tác bằng những cấu trúc ngữ nghĩa và cú pháp gần nhất với nguyên tác của ngôn ngữ đích) và (ii) Chuyển dịch truyền đạt (tạo nên ở người đọc một hiệu quả càng gần càng tốt với hiệu quả có được ở người đọc nguyên tác). Có thể thấy việc phân chia thành các lối dịch khác nhau của các nhà nghiên cứu khá thống nhất ở tiêu chí căn cứ cơ bản là mức độ tương đương và biến đổi ở ngôn ngữ đích / văn bản đích với ngôn ngữ nguồn / văn bản nguồn trong quá trình chuyển đổi ngôn ngữ.

1.1.1.2. Nghiên cứu về sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh

Trên thế giới, một số nhà khoa học đã vận dụng lí thuyết về chuyển đổi ngôn ngữ vào nghiên cứu sự chuyển đổi từ văn bản văn học nguồn sang phim truyện điện ảnh theo quan điểm chuyển dịch liên tín hiệu (intersemiotics translation) của Roman Jakobson, chẳng hạn như Corinne Lhermite (2005), Rachel Weissbrod (2006), Irini Stathi (20015), Jyotsna Krishnan (2015), Olga A. Loentovich (2015)… Dưới ánh sáng của lí thuyết chuyển dịch liên kí hiệu, các nhà khoa học đã nghiên cứu các trường hợp chuyển thể cụ thể, đưa ra cách thức khảo sát tần suất mã (code) ngôn ngữ điện ảnh được sử dụng trong chuyển dịch liên tín hiệu và chỉ ra chủ ý sáng tạo của đạo diễn là một trong những yếu tố chi phối đến sự biến đổi của mã ngôn ngữ trong chuyển dịch (nghiên cứu của Sholeh Kolahi và Solmaz Mahdavi); hoặc chỉ ra các yếu tố tác động đến ý nghĩa văn hóa (cultural meaning) của mã trong chuyển dịch liên tín hiệu khi một văn bản văn học nước này được chuyển thể sang thành một bộ phim truyện điện ảnh ở nước khác (nghiên cứu của Olga A. Leontovich và Jyotsna Krishnan) v.v…

Một số nghiên cứu khác lại tiếp cận mối quan hệ giữa văn bản văn học nguồn và phim truyện điện ảnh chuyển thể theo đường hướng của lí thuyết liên văn bản

như Robert Stam (2000), Linda Hutcheon (2006), Thomas Leitch (2012),… Theo lí thuyết liên văn bản (intertextuality theory), ý nghĩa của một văn bản không hoàn toàn nằm bên trong bản thân nó mà tồn tại trong mối quan hệ tương tác với các văn bản khác. "Mọi văn bản đều chịu ảnh hưởng và nằm trong phạm vi tác động của những giải trình ngôn ngữ khác nhau, mà mỗi lần giải trình ngôn ngữ như thế luôn luôn chịu sự chi phối bởi một vũ trụ gồm nhiều văn bản khác. Không văn bản nào thực sự độc lập mà luôn nằm trong vùng ảnh hưởng của các văn bản văn hóa (cultural text), với các ý thức hệ, niềm tin và khái niệm tan loãng vào nhau." [158; 67-68)]. Dưới ánh sáng của lí thuyết liên văn bản, các nhà khoa học đã hướng vào xem xét những biểu hiện của biến đổi liên văn bản giữa văn bản văn học nguồn và PTĐA chuyển thể như bắt chước (pastiche), xoáy vặn (twising), vay mượn (borrowing), bình chú (commentary) hay thuần túy là việc sắp xếp, cắt dán (collage) từ đó làm rõ mối quan hệ liên văn bản giữa văn bản văn học nguồn và PTĐA chuyển thể: "Chuyển thể tác phẩm văn học thành phim nằm trong vòng xoáy liên tục của cái gọi là chuyển đổi, tham chiếu liên văn bản. Vòng xoáy của việc văn bản này bắt nguồn từ một văn bản khác thông qua một quá trình vô tận của việc tái sử dụng, chuyển và biến đổi" [179; 66], "Trong phim chuyển thể, vẫn tồn tại những trích dẫn, vay mượn nhưng nó đã được tái sử dụng qua sự "nhào nặn" bởi tư duy nghệ thuật khác. " [152; 8]....

Ngoài ra, còn có một số nhà khoa học nghiên cứu về ngôn ngữ điện ảnh, tín hiệu học điện ảnh trong mối quan hệ đối chiếu, so sánh với ngôn ngữ văn học. Zachar Alexander Laskewicz (2008) nghiên cứu mối quan hệ giữa giao tiếp văn học và giao tiếp điện ảnh đã chỉ ra rằng hai hình thức diễn ngôn này là hoàn toàn đối lập nhau, sử dụng những hệ thống tín hiệu hoàn toàn khác nhau khi giao tiếp: Văn học đưa người đọc vào trong một quá trình tương tác hai bên mà ở đó người đọc tương tác với một tác phẩm nhất định và ngữ cảnh hóa nó vào trong thế giới của riêng họ ở tốc độ phù hợp với bản thân họ. Thường đó được coi là một quá trình năng động khi mà đọc và hiểu một tác phẩm viết được coi là cần một nỗ lực tương đối từ phía độc giả. Ngược lại, nghệ thuật của giao tiếp điện ảnh sử dụng một quá trình tương đối bị động khi mà "người xem" ngồi xuyên suốt một câu chuyện phim với một loạt

các diễn viên, hiệu ứng âm thanh và âm nhạc. Quá trình giao tiếp được coi là trực tiếp hơn và theo một nghĩa nào đó thì bị hạn chế hơn hình thức viết. Điều này gây những khó khăn cho người làm phim khi chuyển tải những câu chuyện "viết" như thế sang "kịch bản" có thể làm phim" [nguồn: http://www.nachtschimmen.com]. Linda Catarina Gualda (2010) khi nghiên cứu về những tương liên và bất tương liên của văn học và điện ảnh nêu ra sự khác nhau giữa ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh như sau: "Nếu ở ngôn ngữ văn học, hình ảnh cuộc sống, con người được hiển hiện qua sự hình dung của người đọc thì ở ngôn ngữ điện ảnh, cuộc sống, con người được mô phỏng bằng hình ảnh trực quan và từ hình ảnh trực quan mới lại suy ra lời biểu thị; nếu ở ngôn ngữ văn học, tư duy và sự tưởng tượng chính là biểu hiện của sự giao tiếp với thế giới của tác phẩm thì ở điện ảnh, biểu hiện của sự giao tiếp diễn ra ở chính sự suy luận từ hình ảnh" [148; 209-210].

Như vậy, vấn đề chuyển đổi ngôn ngữ nói chung và vấn đề chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh nói riêng đã được nhiều nhà khoa học trên thế giới quan tâm nghiên cứu, giải quyết được một số vấn đề đặt ra trong chuyển đổi ngôn ngữ như tính tương đương, biến đổi cũng như những mối liên hệ ở ngôn ngữ nguồn / văn bản nguồn và ngôn ngữ đích / văn bản đích. Những kết quả nghiên cứu này góp phần hình thành nên những nền tảng lí luận cơ bản cho hoạt động chuyển đổi ngôn ngữ, đặc biệt là chuyển đổi ngôn ngữ trong giao tiếp song ngữ (còn gọi là chuyển dịch hay phiên dịch).

1.1.2. Tình hình nghiên cứu về chuyển đổi ngôn ngữ ở Việt Nam

Ở Việt Nam, những nghiên cứu về chuyển đổi ngôn ngữ nói chung, nghiên cứu về sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh nói riêng còn chưa có nhiều. Và trong không nhiều các nghiên cứu đề cập đến vấn đề chuyển đổi ngôn ngữ có thể kể đến "Tìm hiểu sự chuyển hóa từ mã ngôn ngữ sang mã hình tượng" của Nguyễn Lai (1996), "Nghiên cứu uyển ngữ trong tiếng Anh và việc chuyển dịch sang tiếng Việt" của Trương Viên (2003) và "Nghiên cứu hình thức, ý nghĩa thể của câu trong tiếng Anh và cách chuyển dịch sang tiếng Việt" của Hà Thị Bích Liên (2009), v.v… Nghiên cứu sự chuyển hóa từ mã ngôn ngữ sang mã hình tượng, Nguyễn Lai tiếp cận quá trình tạo nghĩa của các tín hiệu ngôn ngữ nghệ thuật

và chỉ ra rằng bản chất của tiếp nhận ngôn ngữ nghệ thuật là quá trình chuyển từ cấu trúc ngôn từ (mã ngôn ngữ) sang cấu trúc phi ngôn từ (mã hình tượng) gắn với hoạt động năng động của chủ thể tiếp nhận. Nghiên cứu sự chuyển dịch từ tiếng Anh sang tiếng Việt ở cấp độ từ ngữ và cấp độ câu, Trương Viên và Hà Thị Bích Liên đã xem xét ở các phương diện ngữ nghĩa, cấu trúc, phong cách, ngữ dụng để chỉ ra những tương tương và bất tương đương của tiếng Anh và tiếng Việt khi chuyển dịch sang nhau. Tuy nhiên, như giới hạn phạm vi nghiên cứu, các công trình nghiên cứu này cũng chỉ là những nghiên cứu bước đầu, nghiên cứu và ứng dụng trong phạm vi hẹp.

Ngoài ra, có một số công trình nghiên cứu ở các lĩnh vực lí luận điện ảnh, lí luận văn học và ngôn ngữ học không trực tiếp đề cập đến vấn đề chuyển đổi ngôn ngữ nhưng có đề cập đến mối liên hệ giữa ngôn ngữ văn học / văn bản văn học và ngôn ngữ điện ảnh / phim truyện điện ảnh.

Ở lĩnh vực lí luận điện ảnh, vấn đề mối liên hệ giữa ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh bước đầu được đề cập trong một số nghiên cứu về sự ảnh hưởng của văn học nghệ thuật truyền thống Việt Nam đến điện ảnh. Nhóm tác giả Nguyễn Mạnh Lân, Trần Duy Hinh, Trần Trung Nhàn (2002) trong "Văn học dân gian và nghệ thuật tạo hình điện ảnh" đi sâu phân tích mối quan hệ gốc rễ, tính chất tương đồng giữa văn học dân gian Việt Nam với nghệ thuật tạo hình điện ảnh thể hiện ở các phương thức biểu đạt như ngụ ngôn, ẩn dụ, gợi tả trạng thái động tĩnh, gợi tả hình ảnh và màu sắc… Qua đây, nhóm tác giả nêu những gợi ý về sự kế thừa những phương thức, chất liệu biểu đạt của loại hình nghệ thuật trong điện ảnh, nhằm tạo sắc thái dân tộc cho ngôn ngữ phim truyện Việt Nam. Cùng hướng nghiên cứu với nhóm tác giả trên, Phan Thị Bích Hà (2005) trong "Ảnh hưởng của văn học nghệ thuật truyền thống tới ngôn ngữ nghệ thuật phim truyện" đã chỉ ra một số biểu hiện của mối quan hệ gắn bó hữu cơ giữa điện ảnh với các loại hình văn học nghệ thuật trong đó có những tiếp thu về chất liệu tạo hình (phục trang, hóa trang) và các phương thức biểu đạt (ẩn dụ, hoán dụ) của điện ảnh Việt Nam từ các loại hình nghệ thuật truyền thống và qua đó khẳng định những ảnh hưởng này tạo nên sắc thái dân tộc cho ngôn ngữ phim truyện Việt Nam.

Ở lĩnh vực lí luận văn học, đã có khá nhiều nhà nghiên cứu quan tâm đến vấn đề chuyển thể từ VBTKVH sang PTĐA, chẳng hạn như Nguyễn Nam (2006), Lê Thị Dương (2012) và (2015), Phan Bích Thủy (2014), Đào Lê Na (2015)... Những nghiên cứu này đã tập trung vào làm rõ những tương đồng và khác biệt của hai loại hình nghệ thuật văn học – điện ảnh; mối liên hệ (liên văn bản) giữa VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể tương ứng ở các khía cạnh như tên tác phẩm, nhân vật, sự kiện (cốt truyện); xem xét đến các quan điểm đánh giá tính trung thành của PTĐA chuyển thể so với văn bản văn học nguồn v.v… Từ đó, một số nhận định quan trọng được rút ra là "truyện và phim là hai thực thể độc lập có những đặc điểm nghệ thuật riêng biệt và quá trình xem và đọc rõ ràng được hình thành từ hai tuyến khác nhau với ít nhiều ảnh hưởng tương hỗ, sẽ song song tồn tại" [85; 143-144], "phim chuyển thể không thể xem là một dạng "bình mới rượu cũ", bởi tác phẩm văn học khi chuyển hóa vào điện ảnh đã được "uốn nắn", "nhào nặn", và bổ sung thêm những gia vị mới. Đồng thời nó không bị khuếch tán, hòa tan mà vẫn hiện hữu như một bộ phận hữu cơ của tác phẩm điện ảnh" [31; 100] … Tuy nhiên, do tiếp cận vấn đề chuyển thể từ VBTKVH sang PTĐA ở địa hạt nghiên cứu lí luận văn học nên các nghiên cứu này chưa đề cập trực tiếp đến vấn đề chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học (trong VBTKVH) sang ngôn ngữ điện ảnh (trong PTĐA chuyển thể), vấn đề về những tương đồng và khác biệt giữa ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh chỉ được nêu ở những nét cơ bản nhất.

Ở lĩnh vực ngôn ngữ học, các nhà khoa học Đỗ Hữu Châu (1990), Nguyễn Hữu Đạt (2011), Bùi Minh Toán (2012) đã có những quan tâm nhất định về mối liên hệ giữa ngôn ngữ văn học với các loại hình ngôn ngữ nghệ thuật khác. Đỗ Hữu Châu, khi nghiên cứu về tín hiệu thẩm mĩ, cho rằng "Xét ở mặt bề sâu có thể nói tới tính thống nhất về mặt ngôn ngữ - tín hiệu thẩm mĩ giữa nhiều ngành nghệ thuật. Rất nhiều tín hiệu thẩm mĩ được sử dụng trong văn học, trong hội họa, trong điện ảnh, trong âm nhạc … như các tín hiệu đồng nghĩa" [14; 9]. Nhìn nhận ở phương diện các phong cách ngôn ngữ, Nguyễn Hữu Đạt nhận định: "Trong thực tế, khi tiến hành nghiên cứu phong cách học chúng ta sẽ không tránh khỏi những điểm giao nhau giữa các bộ môn. Tại những điểm giao nhau này, chúng ta sẽ thấy có sự tiếp cận hay chuyển hóa mang tính biện chứng của nhiều mối liên hệ có liên quan đến phong

cách" [33; 73]. Còn trong "Ngôn ngữ với văn chương", Bùi Minh Toán nhấn mạnh "không có một đường ranh giới tuyệt đối giữa các loại hình nghệ thuật (…) và thực tế là có những trường hợp chuyển hóa từ loại hình nghệ thuật này sang loại hình nghệ thuật khác. Điều ấy chứng tỏ rằng tuy là những loại hình nghệ thuật khác nhau, nhưng vẫn có những sự gần gũi nhất định: gần gũi về chức năng, về tính thẩm mĩ, về mối quan hệ giữa các quá trình sáng tạo và lĩnh hội" [110; 34].

Những nghiên cứu sâu hơn, có tính hệ thống hơn trong sự so sánh một yếu tố hay một phương diện nào đó của ngôn ngữ văn học với ngôn ngữ điện ảnh có thể kể đến là khóa luận tốt nghiệp đại học "So sánh việc sử dụng hệ thống các hình ảnh biểu trưng trong tác phẩm văn học và phim chuyển thể"(Qua các truyện ngắn "Chùa Đàn" (Nguyễn Tuân); "Mùa len trâu", "Một cuộc biển dâu" (Sơn Nam), "Thương nhớ đồng quê" (Nguyễn Huy Thiệp) của Đỗ Phương Thảo (2007) và luận văn thạc sĩ "Đặc trưng và chức năng của đối thoại trong tác phẩm văn học và phim chuyển thể (Qua ba truyện ngắn "Tướng về hưu", "Những người thợ xẻ", "Thương nhớ đồng quê" của Nguyễn Huy Thiệp và các bộ phim chuyển thể") cũng của Đỗ Phương Thảo (2009). Ở khóa luận tốt nghiệp, Đỗ Phương Thảo đã khảo sát, so sánh biểu tượng trong văn bản văn học nguồn và biểu tượng trong PTĐA chuyển thể, bước đầu làm sáng tỏ những nét tương đồng, đẳng cấu, và những sự khác biệt, sáng tạo trong việc khai thác ý nghĩa của các biểu tượng từ tác phẩm văn học đến điện ảnh. Ở luận văn thạc sĩ, nghiên cứu về đối thoại trong văn học và đối thoại trong điện ảnh qua phim chuyển thể, Đỗ Phương Thảo (2009) đã chỉ ra những nét tương đồng và khác biệt về kiểu đối thoại và tính chất của đối thoại trong bộ ba tác phẩm văn học của Nguyễn Huy Thiệp và phim chuyển thể.

Trở lên, chúng tôi đã điểm lại những công trình nghiên cứu về sự chuyển đổi ngôn ngữ, về mối liên hệ giữa ngôn ngữ văn học – văn bản văn học và ngôn ngữ điện ảnh – phim truyện điện ảnh. Kết quả của những nghiên cứu này giúp chúng tôi có được nền tảng kiến thức lí luận về chuyển đổi ngôn ngữ, về mối liên hệ giữa ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh, từ đó định hình được hướng nghiên cứu, hướng đến những kết quả nghiên cứu có tính mới, tính đóng góp.

1.2. CƠ SỞ LÍ THUYẾT CỦA ĐỀ TÀI

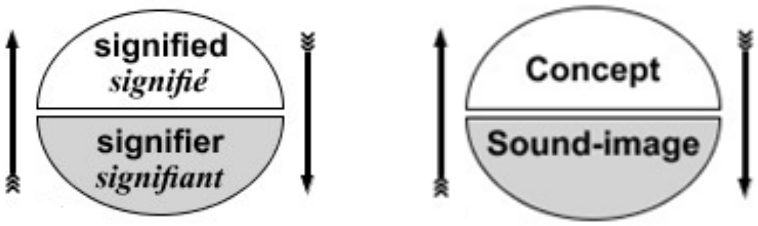
Để thực hiện đề tài nghiên cứu, chúng tôi xác định cần phải dựa vào một nền tảng lí thuyết rộng với một loạt các vấn đề lí thuyết của các ngành nghiên cứu ngôn ngữ học, tín hiệuhọc, lí luận văn học, lí luận điện ảnh... Tuy vậy, ở phần này, chúng tôi chỉ trình bày một số vấn đề lí thuyết khung quan trọng nhất, là cơ sở cho việc định hướng, xác định nội dung nghiên cứu của cả luận án nói chung và mỗi chương nghiên cứu nói riêng. Còn những vấn đề lí thuyết quan yếu khác như lí thuyết về mã, lí thuyết về tiếp nhận, lí thuyết về cấu trúc văn bản v.v… sẽ được vận dụng cụ thể vào các phần, mục lí giải ở hai chương nghiên cứu.

1.2.1. Lí thuyết về tín hiệu và việc xác định nội hàm các khái niệm 'ngôn ngữ', 'ngôn ngữ nghệ thuật'

1.2.1.1. Lí thuyết về tín hiệu

Tín hiệu (sign) có thể là bất cứ thứ gì hiện diện xung quanh chúng ta như cử chỉ, ánh mắt, lời nói của những người chúng ta gặp hàng ngày, nhãn hàng trên lọ/gói thực phẩm trong gian bếp mỗi nhà hay các biển hiệu quảng cáo dày đặc trên các đường phố v.v… Nói như Charles Sander Pierce, "Toàn bộ vũ trụ này chứa đầy tín hiệu nếu không muốn nói là nó được cấu tạo chỉ bởi tín hiệu" [178; 302] và "con người hiện ra trong bất kì khía cạnh nào của cấu trúc tín hiệu học đều mang bản chất thâm căn cố đế phức tạp của các nhà sản xuất tín hiệu" [151; 30].

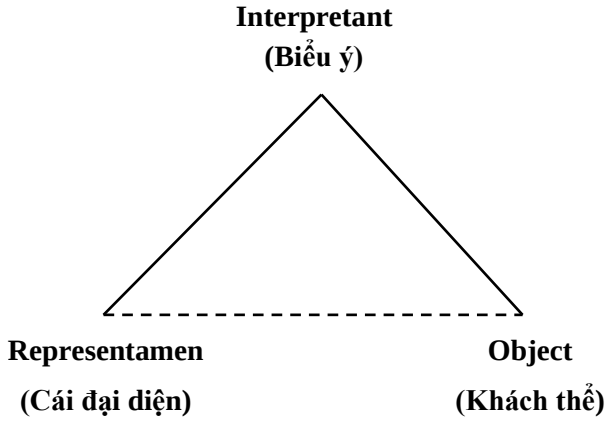
Vậy tín hiệu là gì? Theo Ferdinand de Saussure, tín hiệu là một thực thể có hai mặt cái là *cái biểu đạt* (tiếng Pháp là *signifié,* dịch theo tiếng Anh là *signifier*) và *cái được biểu đạt* (tiếng Pháp là *signifiant,* dịch theo tiếng Anh là *signified).* Hai thành phần *cái biểu đạt* và *cái được biểu đạt* của tín hiệu không thể tách rời, được nối kết mật thiết trong tâm trí con người (hai mũi tên hai bên biểu thị cho mối quan hệ của *cái biểu đạt* và *cái được biểu đạt* trong tín hiệu):



Hình 1.1: Mô hình cấu trúc tín hiệu của Ferdinand de Saussure

Ferdinand de Saussure tập trung nghiên cứu sâu về tín hiệu ngôn ngữ (ngữ hiệu) và ông cho rằng tín hiệu ngôn ngữ là một thực thể tâm lí. *Cái biểu đạt* của nó là các 'hình ảnh âm thanh' (sound image) và "Hình ảnh này không phải là cái âm vật chất, một vật thuần vật lí mà là dấu vết tâm lí của cái âm đó, là cái biểu tượng mà các giác quan của ta cung cấp cho ta về cái âm đó, nó thuộc cảm quan" [96;139]. Trong quá trình tri nhận của chúng ta, hình ảnh âm thanh này (cái biểu đạt) ánh xạ đến một hình ảnh tâm trí - ý niệm về hiện tượng, sự vật nào đó (đây là *cái được biểu đạt*). Mối quan hệ giữa 'hình ảnh âm thanh'- *cái biểu đạt* và *ý niệm* (concept) về sự vật hiện tượng tương ứng-*cái được biểu đạt* là trừu tượng và thường là theo cơ chế quy ước (võ đoán). Cùng với đó, ông cũng nhấn mạnh, giá trị của tín hiệu là ở trong sự kết hợp với các tín hiệu khác trên trục tuyến tính: "Giá trị của bất cứ một yếu tố nào cũng đều do những yếu tố xung quanh quy định (…). Giá trị của yếu tố này chỉ là hệ quả của sự tồn tại đồng thời của những yếu tố khác" [96; 224].

Khác với Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce (1931) nhấn mạnh đến quá trình tín hiệu hóa (semiosis), đưa ra mô hình cấu tạo tín hiệu gồm ba thành phần: (1) *Cái đại diện* (Representamen): là hình thức của tín hiệu (không nhất thiết là vật chất), còn gọi là vật mang tín hiệu (sign vehicle); (2) *Biểu ý* (Interpretant): là cái ý hiểu (sense) được tạo bởi tín hiệu; (3) *Khách thể* (object): là điều mà tín hiệu chỉ đến (referent):



Hình 1.2: Mô hình cấu trúc kí hiệu của Charles Sanders Peirce

Theo mô hình tín hiệu của Charles Sanders Peirce, tín hiệu đèn giao thông cho việc "dừng lại" sẽ là: *Cái đại diện*: đèn đỏ trong hệ thống đèn giao thông ở nơi đường giao nhau bật lên; *Biểu ý* (cái diễn đạt): ý hiểu rằng xe cộ phải dừng lại; *Khách thể*: xe cộ thắng lại. Đối chiếu với mô hình nhị diện của Ferdinand de Saussure, thành phần

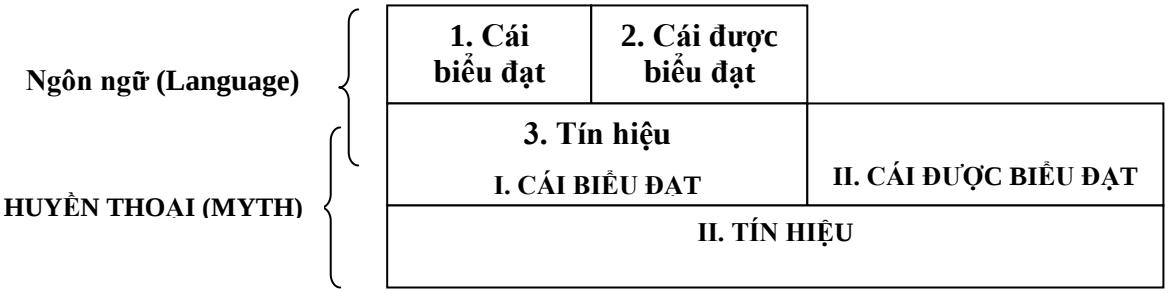
cái đại diện trong mô hình tín hiệu của Charles Sanders Peirce sẽ tương ứng với thành phần *cái biểu đạt* và thành phần *biểu ý* sẽ tương ứng với thành phần *cái được biểu đạt* (Chúng tôi dựa vào sự tương ứng này, sử dụng thống nhất trong luận án bộ thuật ngữ *cái biểu đạt* và *cái được biểu đạt* vốn đã và đang được sử dụng rộng rãi ở Việt Nam). Thành phần *khách thể* thể hiện điểm khác rõ nhất trong quan niệm của hai nhà nghiên cứu về tín hiệu. Với cấu trúc tín hiệu tam diện và thêm thành phần *khách thể* trong cấu trúc này, Charles Sanders Peirce nhấn mạnh đến việc hiện thực hóa ý nghĩa của tín hiệu trong sử dụng. Charles Sanders Peirce (1938) nhấn mạnh điều này rằng "Không có cái gì là tín hiệu trừ khi nó được diễn giải như là một tín hiệu" (Dẫn theo [177; 42]).

Từ mô hình cấu trúc tam vị, Charles Sanders Peirce đề xuất sự phân loại tín hiệu trong phạm vi của các mối quan hệ khác nhau liên quan đến các thành phần của tín hiệu:

	Biểu hiệu (symbol): Mối quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt mang tính quy ước thuần túy (võ đoán). Các ví dụ về tín hiệu-biểu tượng là ngôn ngữ, số, đèn giao thông, cờ quốc gia…
	Hình hiệu (icon): Cái biểu đạt và cái được biểu đạt tương đồng (likeness) với nhau, ăn khớp với nhau. Charles Sanders Peirce viết: "Hình hiệu có phẩm chất tương đồng với đối tượng mà nó đại diện và chúng kích động cảm giác tương tự trong tâm trí" và "Mỗi hình ảnh (dù trật tự của nó có quy ước thế nào đi nữa) đều là một hình hiệu"[Pierce, Ch. S. (1974): 572].
	Chỉ hiệu (index): Mối quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt được ví như là "một mảnh bị xé ra khỏi đối tượng". Chỉ hiệu là đại diện hiển nhiên cho vật đang tồn tại. Ví dụ về tín hiệu-chỉ hiệu là dấu chân người (chỉ người), đồng hồ (chỉ thời gian)…

Với hệ thống phân loại này, Charles Sanders Peirce cũng lưu ý rằng ba loại tín hiệu trên không nhất thiết loại trừ nhau. Một tín hiệu có tính chất là một biểu tượng, hình hiệu hay chỉ hiệu phụ thuộc chủ yếu vào cách thức mà tín hiệu đó được sử dụng và được diễn giải.

Phát triển lí thuyết tín hiệu của các nhà nghiên cứu đi trước, Louis Hjelmslev đã có một đóng góp nổi bật cho lí thuyết tín hiệu học là đề xuất mô hình cấu trúc phân tầng cho tín hiệu, phân biệt hệ thống tín hiệu biểu thị / vật biểu (denotation) và hệ thống tín hiệu hàm nghĩa (connotation) và giải thích như sau: "Nếu coi hệ thống tín hiệu ngôn ngữ tự nhiên là hệ thống cơ sở (hệ thống tín hiệu thứ nhất) thì hệ thống ngôn ngữ nghệ thuật là hệ thống tín hiệu thứ hai, được xây dựng trên cơ sở hệ thống tín hiệu thứ nhất, có sự biến đổi về bản chất tín hiệu: hệ thống tín hiệu thứ nhất là hệ thống vật biểu (biểu nghĩa trực tiếp), hệ thống tín hiệu thứ hai là hệ thống hàm nghĩa (biểu nghĩa gián tiếp)" (Dẫn theo [25; 441]). Roland Barthes (1972) trong *Mythologies* đã tiếp thu khái niệm tín hiệu học biểu thị và tín hiệu học hàm nghĩa của Louis Hjelmslev vào hệ thống tín hiệu học của mình và mô tả mô hình cấu trúc phân tầng này với trường hợp tín hiệu-huyền thoại như sau:



Hình 1.3: Mô hình cấu trúc phân tầngcủa tín hiệu - huyền thoại của Roland Barthes

Theo Roland Barthes, *huyền thoại* chứa những nét riêng biệt mà ở đó luôn có chức năng giống như một hệ thống tín hiệu thứ hai (tín hiệu hàm biểu) được xây dựng trên nền tảng của một loạt tín hiệu vốn là "tổng thể liên kết" của *cái biểu đạt* và *cái được biểu đạt* của hệ thống đầu tiên (tín hiệu biểu thị - ngôn ngữ).

Tóm lại, từ quan điểm của các nhà nghiên cứu được trình bày ở trên về tín hiệu, có thể rút ra một số điểm chung nhất như sau:

Thứ nhất, bản chất cơ bản nhất của tín hiệu thể hiện ở chức năng thay thế của nó: một cái gì đó thay thế cho một cái khác (something stands for something). Nghĩa là, cấu trúc của nó cơ bản là phải gồm hai thành phần cái thay thế và cái được thay thế (và trong luận án này, chúng tôi thống nhất sử dụng cặp thuật ngữ *cái biểu đạt* và *cái được biểu đạt* của Ferdinand de Saussure).

Thứ hai, các loại tín hiệu khác nhau sẽ có những nguyên lí thiết tạo mối quan hệ ngữ nghĩa nội tại (mối quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt) và mối quan hệ ngoại tại (mối quan hệ giữa các tín hiệu với nhau) khác nhau. Chẳng hạn, Ferdinand de Saussure chỉ ra mối quan hệ nội tại (giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt) của tín hiệu ngôn ngữ có tính võ đoán, và mối quan hệ ngoại tại có tính tuyến tính nhưng điều này sẽ không đúng hoàn toàn với loại tín hiệu hình hiệu hay chỉ hiệu.

Thứ ba, một chất liệu tín hiệu (sự vật vật chất, thuộc tính, hiện tượng thực tế) được gọi là tín hiệu chỉ khi nó thuộc vào một hệ thống ngôn ngữ nhất định và được sử dụng vào trong quá trình giao tiếp (quá trình tín hiệu hóa, mã hóa). Do vậy, khi nghiên cứu, giải mã (decode) tín hiệu, cần phải xét đến các phương diện/ quan hệ cơ bản của tín hiệu trong hệ thống là: (1) Những gì có thể được xem như đơn vị mang nghĩa- quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt/quan hệ ngữ nghĩa, (2) Tín hiệu ở (1) trong điều kiện nào và bằng cách nào có thể được kết hợp với nhau- quan hệ cú pháp, (3) Tín hiệu ở (1) đã được lựa chọn như thế nào, có thể mang (và được hiểu có) những nghĩa nào trong sử dụng – quan hệ liên tưởng.

Thứ tư, sự kiến tạo một tín hiệu không phải lúc nào cũng giản đơn gồm một *cái biểu đạt* và tương ứng với nó là một *cái được biểu đạt*. Cần phải phân biệt hệ thống tín hiệu biểu thị và hệ thống tín hiệu hàm biểu trong cấu trúc phân tầng của các tín hiệu (như những nghiên cứu của Louis Hjelmslev và Roland Barthes).

1.2.1.2. Tín hiệu và việc xác định nội hàm các khái niệm 'ngôn ngữ', 'ngôn ngữ nghệ thuật'

Trong cuốn *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương*, Ferdinand de Saussure khẳng định rằng bất cứ một hệ thống giao tiếp nào cũng sẽ là một ngôn ngữ và *"Ngôn ngữ là một hệ thống tín hiệu biểu thị các ý niệm"* [96; 53]. Nhận định này của Ferdinand de Saussure có ý nghĩa vô cùng quan trọng đối với việc mở rộng phạm vi nghiên cứu của ngôn ngữ học hiện đại bởi quan niệm "ngôn ngữ là một hệ thống tín hiệu" của ông cho phép về sau phổ quát khái niệm "ngôn ngữ" vượt ra ngoài phạm vi ngôn ngữ học, tới tất cả các lĩnh vực có thể tìm thấy tín hiệu. Theo đó, chúng ta có thể hiểu theo nghĩa này về ngôn ngữ của hội họa, kiến trúc, điện ảnh…Và cũng theo đó, chúng ta có thể nói quá trình sáng tạo và tiếp nhận nghệ thuật cũng là quá trình thực hiện giao tiếp.

Sau Ferdinand de Saussure, Yuri Mikhailovich Lotman cũng xuất phát từ quan điểm cho rằng bất kì một hệ thống nào phục vụ cho những mục đích giao tiếp giữa hai hay nhiều cá thể đều có thể được xác định như là một ngôn ngữ và định nghĩa: "Ngôn ngữ là bất kì một hệ thống có tính giao tiếp nào có sử dụng những tín hiệu được sắp đặt bằng một dạng thức đặc biệt" [77; 7]. Với cách định nghĩa về ngôn ngữ như vậy, Yuri Mikhailovich Lotman cũng giải thích rõ hơn rằng khái niệm ngôn ngữ của ông sẽ hợp nhất: (1) Các ngôn ngữ tự nhiên (chẳng hạn như tiếng Nga, tiếng Pháp…); (2) Các ngôn ngữ nhân tạo (các ngôn ngữ của các tín hiệu ước định, các ngôn ngữ khoa học…); (3) Các ngôn ngữ thứ sinh (các cấu trúc giao tiếp được xây dựng chồng lên trên cấp độ tự nhiên của ngôn ngữ).

Dựa trên cơ sở là những quan niệm của Ferdinand de Saussure, Yuri Mikhailovich Lotman và các quan điểm về tín hiệu học hàm biểu của Louis Hjelmslev, Roland Barthes ở trên, chúng tôi xác định nội hàm khái niệm của các thuật ngữ 'ngôn ngữ', 'ngôn ngữ nghệ thuật' như sau:

Ngôn ngữ được hiểu theo nghĩa rộng là bất cứ một hệ thống tín hiệu nào phục vụ cho hoạt động giao tiếp, nghĩa là bao gồm cả các ngôn ngữ nghệ thuật như ngôn ngữ văn học, ngôn ngữ điện ảnh, ngôn ngữ hội họa…. (Tuy nhiên, trong ngôn ngữ học, 'ngôn ngữ' còn được hiểu theo nghĩa hẹp là ngôn ngữ tự nhiên bằng âm thanh của con người dùng để giao tiếp giữa các thành viên trong một cộng đồng xã hội, phát sinh tự nhiên, phát triển có quy luật và mang đặc trưng xã hội. Trong luận án, đôi khi chúng tôi vẫn phải sử dụng thuật ngữ 'ngôn ngữ' theo nghĩa hẹp vì khi cần nhắc đến (ngôn ngữ nói hay ngôn ngữ viết) thì không thể tìm được một thuật ngữ khác trong tiếng Việt có thể thay thế).

Ngôn ngữ nghệ thuật là hệ thống tín hiệu hàm biểu được xây chồng lên từ hệ thống tín hiệu biểu thị, phục vụ cho các hoạt động giao tiếp nghệ thuật.

1.2.2. Lí thuyết về ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh

1.2.2.1. Lí thuyết về ngôn ngữ văn học

a. Khái niệm

Trong thực tế nghiên cứu ngôn ngữ ở bình diện phong cách, khái niệm 'ngôn ngữ văn chương' hay 'ngôn ngữ văn học' (literary language) được hiểu là "ngôn ngữ chuẩn, mẫu mực, các chuẩn của nó được lĩnh hội như những cái đúng, bắt buộc với mọi người, nó đối lập với phương ngữ và khẩu ngữ bình dân" [41; 341]. Còn

xét từ mặt bản chất tín hiệu, ngôn ngữ văn học có thể hiểu là hệ thống tín hiệu ngôn từ hàm biểu được dùng để tạo lập nên văn bản văn học, truyền tải thông điệp trong hoạt động giao tiếp văn học.

Dựa trên cơ sở là hệ thống tín hiệu ngôn ngữ tự nhiên, nhà văn/nhà thơ-người sử dụng ngôn ngữ vào việc tạo lập văn bản văn học - thiết lập các mối quan hệ của tín hiệu ngôn từ trên trục ngữ đoạn và trục hệ hình vừa theo quy tắc (mã) vừa sáng tạo để tạo ra các tín hiệu hàm biểu hàm chứa những ý nghĩa sâu sắc, góp phần vào biểu đạt các tầng lớp ý nghĩa sâu xa của văn bản văn học.

b. Một số đặc điểm cơ bản

(i) Ngôn ngữ văn học có tính hình tuyến: Thuộc ngôn ngữ nghệ thuật, ngôn ngữ văn học là ngôn ngữ thứ sinh, là hệ thống tín hiệu hàm biểu. Do vậy, hệ thống tín hiệu biểu thị của ngôn ngữ văn học là các tín hiệu ngôn từ, mà các tín hiệu ngôn từ (ở dạng nói) thì "diễn ra trong thời gian và có đặc điểm vốn là thời gian: a) nó có một đại lượng, và b) đại lượng đó chỉ có thể đo trên một chiều mà thôi; đó là một đường chỉ, một tuyến " [96;144]. Và điều này càng thể hiện rõ hơn khi các tín hiệu ngôn từ ở dạng viết: những yếu tố của ngôn ngữ được tổ chức lần lượt yếu tố này tiếp theo yếu tố kia, làm thành một chuỗi. Như vậy, khác với tín hiệu ngôn ngữ của các loại hình nghệ thuật thị giác vốn có thể kết hợp với nhau cùng một lúc trên nhiều chiều, tín hiệu ngôn từ văn học chỉ có thể kết hợp với nhau trên trục ngữ đoạn theo hình chỉ tuyến.

(ii) Ngôn ngữ văn học có tính hình tượng phi vật thể: Ngôn ngữ văn học có khả năng thể hiện những hình tượng nghệ thuật sinh động nhưng là những hình tượng nghệ thuật phi vật thể bởi vì các hình tượng đó được xây dựng, thể hiện bằng các tín hiệu ngôn từ mà tín hiệu ngôn từ, theo Ferdiand de Saussure, có tính chất tâm lí, là một thực thể tâm lí: "Tín hiệu ngôn ngữ kết liền thành một không phải một sự vật với một tên gọi mà là một khái niệm với một hình ảnh âm thanh. Hình ảnh này không phải là cái âm vật chất, một vật thuần vật lí mà là dấu vết tâm lí của cái âm đó, là cái biểu tượng mà các giác quan của chúng ta cung cấp cho ta về cái âm đó " [96;138-139].

(iii) Ngôn ngữ văn học có tính đa nghĩa: Ngôn từ trong tác phẩm văn chương luôn có khả năng gợi ra một tập hợp với rất nhiều những ý tưởng, tình cảm, những sự giải thích. Đặc điểm này xuất phát trước hết từ chính đặc điểm đa trị của tín hiệu bởi

"tín hiệu vừa mang một nghĩa bên trong vừa gợi ra một vật gì bên ngoài nó" [118; 44]. Victor Hugo (trong lời tựa của vở kịch *Cromwell*): "Ngôn ngữ cũng như biển cả, chúng không ngừng biến động. Có những lúc chúng rời bỏ một bờ này của thế giới tư duy và tràn sang một bến khác. Tất cả những gì đã bị ngọn sóng của ngôn ngữ xóa đi, đều khô cằn và mất đi như thế" nên "Ngôn ngữ văn học là như vậy. Nó luôn luôn biến động theo tư duy. Tư duy thay đổi, đổi mới, sáng tạo làm cho ngôn ngữ sinh nở, tăng trưởng" (Dẫn theo [118; 58]).

Những đặc điểm cơ bản của ngôn ngữ văn học được trình bày ở trên là đặc điểm chung cho tất cả các thể loại văn học. Nếu xét riêng ở từng thể loại văn học như trữ tình hay tự sự thì mỗi thể loại văn học đó lại có những nét riêng trong ngôn ngữ biểu đạt. Chẳng hạn với ngôn ngữ văn xuôi tự sự, ngoài việc mang những đặc điểm cơ bản trên của ngôn ngữ văn học, ngôn ngữ văn xuôi tự sự còn có những đặc điểm riêng như ngôn ngữ được tổ chức như lời nói thường, không bị ràng buộc bởi quy luật số lượng hay vần nhịp; được thể hiện như là sự mô phỏng lời nói và sự nói năng của con người trong đời sống giao tiếp hàng ngày (Ở đó có lời kể chuyện đơn thoại, lời đối thoại, độc thoại của nhân vật… Tất cả vừa thống nhất, xuyên thấm lẫn nhau vừa chia tách tạo nên tính đa thanh, phức điệu trong ngôn ngữ, đặc biệt là ngôn ngữ tiểu thuyết); nghiêng về nhận thức hơn là cảm xúc, những miêu tả thường đem đến nhận thức cụ thể, sinh động về hiện thực được phản ánh với sự cặn kẽ, xác thực đầy tính tư liệu…. Mikhail Bakhtin đã nhận định về ngôn ngữ văn xuôi như sau: "Nhà tiểu thuyết (và nói chung, mọi người viết văn xuôi) không cần tẩy sạch khỏi từ ngữ những ý chí và giọng điệu của người khác, không bóp chết những mầm mống ngôn từ xã hội khác biệt tiềm ẩn trong chúng, không gạt bỏ những gương mặt ngôn ngữ và cung cách nói năng (những nhân vật kể chuyện tiềm năng) lấp ló đằng sau các từ ngữ và hình thức ngôn ngữ, nhưng anh ta xếp đặt tất cả những từ ngữ và hình thức ấy ở những khoảng cách khác nhau so với cái hạt nhân hàm nghĩa cuối cùng của tác phẩm mình, cái trung tâm ý chí của chính mình" [Theo Lã Nguyên (dịch), nguồn: https://languyensp.wordpress.com/2013/08/30/van-xuoi-3/].

1.2.2.2. Lí thuyết về ngôn ngữ điện ảnh

a. Khái niệm

Trong "Ngôn ngữ điện ảnh", Marcel Martin (1955/2006) đã dẫn ra khá nhiều định nghĩa về điện ảnh, ngôn ngữ điện ảnh. Theo đó, Jean Cocteau cho rằng "Phim,

đó là chữ viết trong các hình ảnh thị giác"; Alexandre Arnoux thì cho rằng: "Điện ảnh là ngôn ngữ của các hình ảnh thị giác có từ vựng, phép đặt câu, bỏ lửng trong câu, có các dấu chấm câu và ngữ pháp của mình" (Dẫn theo [82; 6]). Và nhiều nhà nghiên cứu sau này cũng tiếp tục đưa ra các định nghĩa về ngôn ngữ điện ảnh, chẳng hạn như Constantine Santas (2002) trong "Responding to Film: A Text Guide for Student of Cinema Art" định nghĩa: "Ngôn ngữ phim là sự kết hợp của hình ảnh, diễn ngôn nói hoặc viết và âm thanh tự nhiên hoặc nhân tạo" [181;75] hay Pier Paolo Pasolini, một đạo diễn lừng danh người Italia, cho rằng "Điện ảnh là một ngôn ngữ thể hiện hiện thực bằng hiện thực. Đó là ngôn ngữ với hai trục thể hiện khá khác với ngôn ngữ tự nhiên. Đơn vị nhỏ nhất của ngôn ngữ điện ảnh là những vật, hành động điện ảnh tương ứng với âm vị (phoneme) trong ngôn ngữ tự nhiên và những đơn vị này kết hợp thành một đơn vị lớn hơn là cú bấm máy (shot)-đơn vị cơ bản quan trọng của điện ảnh tương ứng với hình vị (morpheme) của ngôn ngữ tự nhiên." (Dẫn theo [160; 43]).

Ở đây, chúng tôi không bàn đến tính đúng sai của các quan niệm, các cách định nghĩa về ngôn ngữ điện ảnh. Việc dẫn ra như vậy để thấy tính chất phức tạp, khó đi đến thống nhất trong quan niệm về ngôn ngữ điện ảnh của các nhà nghiên cứu. Và cũng để từ đó, chúng tôi tham khảo, cân nhắc đưa ra một định nghĩa có tính khái quát nhằm phục vụ cho nhiệm vụ nghiên cứu: *Ngôn ngữ điện ảnh là phương tiện biểu hiện của phim điện ảnh, là sự tổ chức của các tín hiệu hình ảnh động và âm thanh theo một quy tắc "ngữ pháp" đặc trưng - được gọi là montage (ghép dựng) nhằm khắc họa hình tượng, truyền tải thông điệp, thực hiện giao tiếp nghệ thuật giữa chủ thể sáng tạo và người tiếp nhận.*

Ngôn ngữ điện ảnh gồm những thành phần cơ bản là hình ảnh điện ảnh và âm thanh. Thành phần hình ảnh điện ảnh là phức hợp của các hệ thống tín hiệu hình ảnh gồm: (i) Diễn viên - các tín hiệu hình ảnh về hành động, cử chỉ, nét mặt, ánh mắt (diễn xuất), phục trang, hóa trang…; (ii) Bối cảnh - các tín hiệu hình ảnh về không gian, đồ vật, ánh sáng, màu sắc; (iii) Tạo hình cảnh quay - lấy cảnh quay (thời lượng, cỡ cảnh (toàn, trung, cận, đặc tả), động tác máy (Fix-máy cố định, travelling-máy di chuyển theo đối tượng, Pan-chân máy cố định, ống kính lia theo đối tượng, Zoom in-Từ cảnh rộng vào cảnh hẹp, Zoom out-Từ cảnh hẹp ra cảnh rộng…), góc

máy (góc máy cao, góc máy thấp, góc máy ngang tầm mắt, góc nghiêng). Thành phần ngôn ngữ âm thanh trong điện ảnh là phức hợp của các hệ thống tín hiệu gồm (i) Thoại (đơn thoại, đối thoại); (ii) Tiếng động; và (iii) Nhạc phim. Thành phần ngôn ngữ âm thanh luôn đi liền, hòa vào với thành phần ngôn ngữ hình ảnh điện ảnh. Các thành phần ngôn ngữ điện ảnh ở trên được tổ chức trong quy tắc dàn cảnh (mise-en-scène) và ngữ pháp dựng (montage) của ngôn ngữ điện ảnh. Có thể nói, ngôn ngữ điện ảnh là một hệ thống tín hiệu biểu hiện giàu có và phức tạp. Yuri Mikhailovich Lotman (1973/1997) đã khái quát về các yếu tố hợp thành ngôn ngữ điện ảnh như sau: "Bất kì một đơn vị văn bản nào (thị giác, tượng hình, đồ thị, hoặc âm thanh) có thể trở thành yếu tố của ngôn ngữ điện ảnh, miễn là nó hiến cho ta một khả năng lựa chọn và miễn là do đó, nó xuất hiện trong văn bản không phải một cách tự nhiên mà kết hợp với một ý nghĩa. Ngoài ra, trong cách sử dụng hoặc không sử dụng nó, người ta cần thiết phải nhận thấy một trật tự dễ dàng phân biệt được (một nhịp điệu)" [76; 546].

b. Một số đặc điểm cơ bản

(i) Ngôn ngữ điện ảnh vừa có đặc tính thời gian vừa có đặc tính không gian: Xét trên trục tuyến tính, đơn vị cơ bản của ngữ pháp ngôn ngữ điện ảnh là cảnh (scene)-được tạo ra bởi một cú bấm máy (shot). Các cảnh được ghép dựng với nhau nối tiếp trong thời gian thành các ngữ đoạn theo quy tắc của ngữ pháp dựng (montage) như *cắt dựng tương hợp theo hướng nhìn* (một nhân vật trong cảnh quay này sẽ nhìn một cái gì đó ngoài màn hình/khuôn hình và cảnh tiếp sau sẽ cho thấy cái mà nhân vật nhìn), *cắt dựng tương hợp trong hành động* (cảnh trước là hình ảnh một người đưa súng lên và ngắm bắn, cảnh sau là tiếng súng nổ và một con chim rơi từ trên cây xuống), *tập trung* (từ cỡ cảnh rộng hơn chuyển sang cỡ cảnh hẹp hơn, chẳng hạn như cảnh trước là một đối tượng được quay ở cỡ cảnh bán thân và cảnh sau là một cảnh cận hẹp khuôn mặt của người đó để cho thấy rõ những biểu hiện tâm lí trên khuôn mặt), *mở rộng* (từ cỡ cảnh hẹp chuyển sang cỡ cảnh rộng, chẳng hạn như cảnh trước là một cảnh cận chân bước của ai đó và cảnh sau ra cảnh toàn để cho biết bước chân đó là của ai), *liên tưởng* (cảnh trước là hình ảnh đối tượng A, cảnh sau là hình ảnh đối tượng B và hai đối tượng ở hai cảnh quay này gợi mối liên tưởng tương đồng hoặc tiếp cận), *tương phản* (cảnh trước là hình ảnh những tòa nhà sang trọng, cảnh

sau là hình ảnh những ngôi nhà lụp xụp của một xóm ngụ cư nghèo ven đô), *lặp lại* (Một hình ảnh nào đó được lặp lại một cách có chủ ý trong các cảnh quay khác nhau) v.v… Quan hệ của các cảnh trên trục tuyến tính làm rõ ý nghĩa của mỗi cảnh, thiết lập trật tự của diễn biến nội dung truyện kể theo thời gian tự sự.

Xét trong không gian của khuôn hình cảnh, các tín hiệu hình ảnh điện ảnh là các yếu tố hình ảnh có trong khuôn hình (bối cảnh, ánh sáng, màu sắc, nhân vật) được sắp xếp trong mối quan hệ với nhau (thuật ngữ chuyên môn gọi là 'dàn cảnh') nhằm mô phỏng hiện thực và biểu đạt những hàm nghĩa. Khi tiếp cận phim truyện điện ảnh, khán giả thường có "ảo giác hiện thực" rằng bối cảnh (bài trí đồ vật, không gian), ánh sáng, sự di chuyển của nhân vật…, một cách tự nhiên, ở đấy như chính hiện thực cuộc sống mà họ biết và quen thuộc. Tuy nhiên, thực tế là việc đưa cái gì vào hình ảnh, sắp xếp các đồ vật ở vị trí nào, ánh sáng ra sao, nhân vật đứng ở đâu, đi vào, đi ra như thế nào đều có sự can thiệp chỉ đạo của đạo diễn nhằm làm biến đổi, thiên lệch (modification) hiện thực để các yếu tố hình ảnh trong khuôn hình của cảnh thể hiện được rõ nhất ý đồ biểu hiện ý nghĩa nào đó của nhà làm phim.

(ii) Ngôn ngữ điện ảnh có tính trực quan, sinh động: Nếu văn học là nghệ thuật ngôn từ thì điện ảnh trước hết là nghệ thuật hình ảnh động. Với chất liệu chính là các tín hiệu hình ảnh điện ảnh, ngôn ngữ điện ảnh có khả năng thể hiện con người, sự vật, hiện tượng trong trạng thái động, liên tục ở nhiều cỡ cảnh khác nhau như nó vốn có ở đời thực. Ngôn ngữ điện ảnh mang đến cho người xem những cảm nhận như mình đang sống giữa sự chuyển động của cuộc sống, tận mắt thấy rõ những gì đang xảy ra một cách chân thực nhất bởi hình ảnh điện ảnh đi thẳng vào trực giác người xem, dễ đem lại những cảm xúc mạnh mẽ. Lịch sử điện ảnh đã lưu lại những câu chuyện về phản ứng kinh ngạc, sợ hãi của khán giả khi xem phim như câu chuyện khi bộ phim "Tàu vào ga Siota" được anh em nhà Lumiere chiếu lên năm 1895, nhiều khán giả đã hét lên sợ hãi và vùng bỏ chạy vì có cảm giác tàu đang lao vào mình; hay câu chuyện xảy ra vào khoảng năm đầu những năm năm mươi của thế kỉ 20 ở nước Ý: Tại một rạp chiếu bóng nhỏ ở nông thôn, trong lúc trên màn ảnh vừa chiếu đến cảnh núi lửa phun trào thì bỗng nhiên có những tảng vôi vữa trên trần nhà rơi xuống. Khán giả đang say sưa với những hình ảnh trên màn ảnh bị giật mình, hoảng loạn chạy ra cửa khiến một số người đã bị thiệt mạng do chen lấn, xô đẩy.

(iii) Ngôn ngữ điện ảnh có tính đa nghĩa: "Nghệ thuật không chỉ tái-thể hiện thế giới bằng hoạt động tự động trơ trơ của một cái gương: trong khi biến đổi các hình ảnh của thế giới thành tín hiệu, nó chứa đầy thế giới bằng ý nghĩa" [76; 502]. Vậy nên, trực quan, sinh động nhưng ngôn ngữ điện ảnh cũng đa trị, đa nghĩa, cũng có ý ở ngoài hình ảnh, âm thanh giống như ý tại ngôn ngoại trong văn học (tất nhiên khác nhau về chất liệu và cách thức biểu hiện). Đạo diễn Bilge Geylan (người Thổ Nhĩ Kì) cho rằng: "Một hình ảnh giống như tảng băng trôi: phần không nhìn thấy luôn to và quan trọng gấp mười lần bề mặt của nó" (Dẫn theo [47; 211]). Các đạo diễn điện ảnh, trong việc sử dụng ngôn ngữ điện ảnh để sáng tạo hình tượng, đã luôn tìm cách tạo ra những giá trị ẩn sâu bên trong những hình ảnh trực quan. Ví dụ trong phim "The 300 Spartans" của đạo diễn Zack Snyder (Mĩ) việc kết hợp các yếu tố của ngôn ngữ điện ảnh như dàn dựng bối cảnh, kết hợp động tác máy,v.v… đã tạo nên một hình ảnh biểu trưng khi miêu tả cảnh vua Leonidas và các binh sĩ tử trận. Cảnh phim bắt đầu từ một cảnh cận xác của vua Leonidas nằm trên đất với hai tay dang ra. Sau đó, máy quay rút lên, cỡ cảnh được mở ra, người xem thấy được toàn cảnh xác của các chiến binh Sparta nằm rải quanh xác vị vua của mình, đúng vị trí và tư thế như bức tranh chúa Jesus bị đóng đinh trên cây thập tự, vây quanh là các tín đồ. Với việc tạo hình ảnh này, đạo diễn đã thể hiện hàm nghĩa: Sự hy sinh của ba trăm chiến binh là sự hiến thân cho cuộc sống của cả thành bang, cả nhân loại và Leonidas trong hình ảnh giống như đức chúa cao thượng và dũng cảm.

Từ những trình bày ở trên về ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh, có thể thấy hai loại hình ngôn ngữ này có điểm tương đồng quan trọng là cùng có tính thẩm mĩ, tính hàm nghĩa - đa trị do cùng là ngôn ngữ nghệ thuật - ngôn ngữ thứ hai được xây chồng lên từ ngôn ngữ thứ nhất (ngôn ngữ giao tiếp tự nhiên). Tuy nhiên, giữa ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh cũng có điểm khác biệt quan trọng là nếu hệ thống kí hiệu cơ sở của ngôn ngữ văn học là *ngôn từ* (ở dạng viết) thì hệ thống kí hiệu cơ sở của ngôn ngữ điện ảnh lại là sự tích hợp của *hình ảnh* (gồm các hệ thống kí hiệu tạo hình hình ảnh – màu sắc, ánh sáng, góc máy, cỡ cảnh, động tác máy; hệ thống kí hiệu ngôn ngữ cơ thể …) và *âm thanh* (gồm các hệ thống kí hiệu âm thanh tiếng động, âm nhạc và kí hiệu ngôn từ ở dạng nói – đối thoại của nhân vật)…… Sự khác nhau này chi phối đến những khác nhau của hai hệ thống ngôn

ngữ trong quá trình mã hóa, biểu thị ý nghĩa. Có thể hệ thống những điểm cơ bản nhất của sự tương đồng và bất tương giữa ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh trong bảng sau:

	Ngôn ngữ văn học	**Ngôn ngữ điện ảnh**
Điểm giống nhau	- Ngôn ngữ nghệ thuật, phương tiện biểu đạt là hệ thống tín hiệu ngôn ngữ hàm biểu. - Tính đa nghĩa	
Điểm khác nhau	- Chỉ gồm hệ thống tín hiệu ngôn từ	- Gồm hệ thống tín hiệu hình ảnh điện ảnh và âm thanh (lời đối thoại, âm nhạc, tiếng động)
	- Tính hình tuyến	- Cả hình tuyến và phi hình tuyến
	- Tính phi vật thể	- Tính trực quan
	- Tín hiệu ngôn từ gợi lên (evoke) , chiếu đến một vật hoặc một ý niệm)	- Tín hiệu hình ảnh trình chiếu (show), chiếu đến một hoặc một loạt sự vật)
	- Sự miêu tả hình ảnh	- Sự tái tạo hình ảnh

1.2.3. Lí thuyết về biểu tượng, ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH và PTĐA

Có thể tiếp cận nghiên cứu việc chuyển thể từ tác phẩm văn học sang phim truyện điện ảnh ở nhiều vấn đề như cốt truyện, hình tượng nhân vật, tiết tấu, giọng điệu, điểm nhìn v.v… Tuy nhiên, nghiên cứu chuyển thể từ tác phẩm văn học sang phim truyện điện ảnh địa hạt của ngôn ngữ học, như đã minh định và giới hạn ở phần phạm vi nghiên cứu, chúng tôi chỉ tiếp cận hai trong nhiều vấn đề có thể nghiên cứu là biểu tượng và ngôn ngữ đối thoại.

1.2.3.1. Lí thuyết về biểu tượng trong VBTKVH và PTĐA

a. Biểu tượng là gì?

Theo đánh giá của nhiều nhà khoa học, nghiên cứu biểu tượng (symbol) có một ý nghĩa vô cùng quan trọng trong việc khám phá ở tầng sâu rộng bản chất đời sống con người. Trong phần mở đầu của cuốn *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, Jean Chevalier cho rằng: "Nói là chúng ta sống trong một thế giới biểu tượng thì vẫn chưa đủ, phải nói một thế giới biểu tượng sống trong chúng ta." [20; XIV]. Nhà

nghiên cứu nhân học Levý-Strauss cũng cho rằng: "Mọi nền văn hóa đều có thể xem như một tập hợp các hệ thống biểu tượng trong đó xếp ở hàng đầu là ngữ ngôn, các quy tắc hôn nhân, các quan hệ kinh tế, nghệ thuật, khoa học, tôn giáo" (Dẫn theo [20; XXIII]).

Bởi sự phổ quát của biểu tượng trong đời sống nhân loại như vậy nên biểu tượng trở thành đối tượng nghiên cứu liên ngành của nhiều ngành khoa học và đã có nhiều định nghĩa được đưa ra: Sigmund Freud, trong *Luận giải về những giấc mơ* (1899), dùng thuật ngữ biểu tượng để chỉ các sản phẩm của vô thức cá nhân chẳng hạn như giấc mơ, nó có khả năng "diễn đạt một cách gián tiếp, bóng gió và ít nhiều khó nhận ra niềm ham muốn hay các xung đột. Biểu tượng là mối liên kết thống nhất nội dung rõ rệt của một hành vi, một tư tưởng, một lời nói với ý nghĩa tiềm ẩn của chúng" [20; XXIV]; Carl Gustav Jung đã nghiên cứu về biểu tượng như những nguyên mẫu/mẫu gốc (archetypes) và phác thảo một cách rõ ràng ý niệm về phương thức biểu tượng được đặc trưng hóa qua thông qua nghiên cứu giữa cái biểu hiện (expression), nội dung (content) và những vô thức cộng đồng (collective uconscious – cái đại diện cho tầng tâm lí sâu bên trong của loài người, mang nội dung và phương thức của hành vi, hầu như không đổi ở bất cứ đâu và trong bất cứ cá nhân nào); Georg Wilhelm Friedrich Hegel thì cho rằng biểu tượng là "một vài dạng thức của sự tồn tại bên ngoài đại diện trực tiếp cho cảm xúc, cái mà tuy không được chấp nhận trong giá trị của chính bản thân nó nhưng cách nó hiện ra trước mắt chúng ta trực tiếp được chấp nhận cho những giá trị rộng hơn và phổ quát hơn mà nó mang đến trong những ý nghĩ của chúng ta." (Dẫn theo [147;143])…

Thâu nhận quan điểm về biểu tượng của các nhà nghiên cứu, có thể rút ra những điểm khái quát như sau:

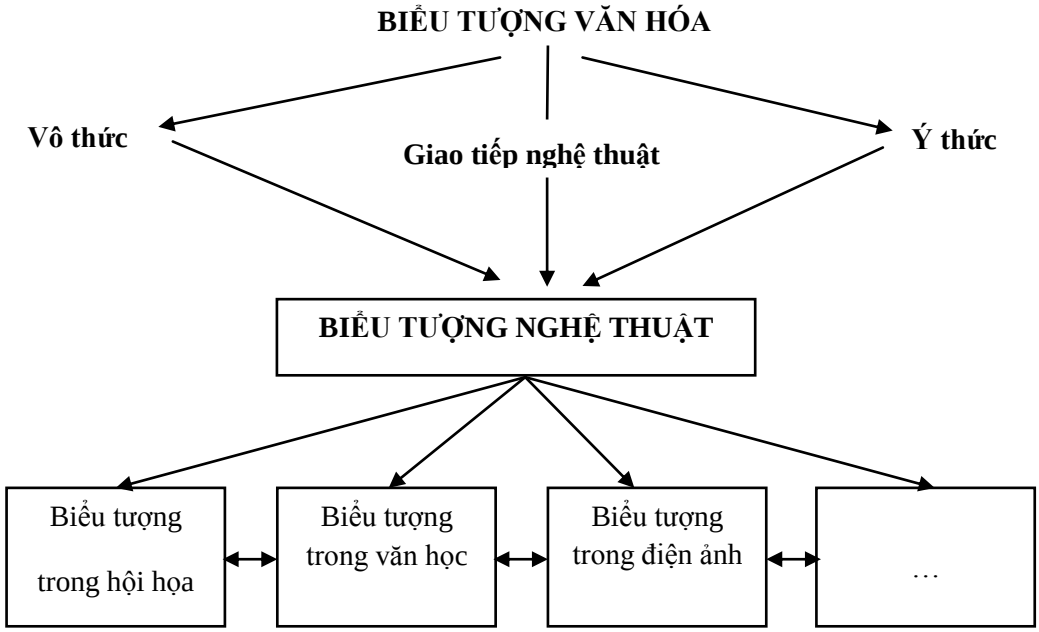
(i) Biểu tượng có thể là tất cả mọi thứ từ cụ thể (như trang phục, tượng điêu khắc, công trình kiến trúc…) đến trừu tượng như các giấc mơ, các mô-típ, hành vi, thế giới thần linh…; từ các biểu tượng ngôn từ (trong văn học) đến các biểu tượng hình ảnh (trong hội họa, điện ảnh), biểu tượng âm thanh (trong điện ảnh, âm nhạc)…miễn là nó được sử dụng với mục đích như là một biểu tượng. Biểu tượng mang bản chất của một tín hiệu với cấu trúc "bao gồm hai mặt: mặt tồn tại cảm tính trong hiện thực khách quan hoặc trong sự tưởng tượng của con người (cái biểu trưng) và mặt ý nghĩa có mối quan hệ nội tại, tất yếu với mặt tồn tại cảm tính đó

nhưng không bị rút gọn trong những đặc điểm bản thể của của sự tồn tại này (cái được biểu trưng)" [49; 38].

(ii) Ý nghĩa của một biểu tượng không phải là một cấu trúc khép kín, không phải là sự tương ứng cố định giản đơn 1:1 giữa *cái biểu đạt* và *cái được biểu đạt* mà là một khả năng gợi ra các chiều liên tưởng trong thực tại tinh thần của con người, những chiều hướng này có thể rất khác nhau, trái ngược nhau. Do đó, nói đến biểu tượng là nói đến sự "cởi mở" về nghĩa, nói đến sự thiếu hiệu quả để biểu thị một ý nghĩa cuối cùng, nói đến "tính không thích hợp giữa tồn tại và hình thức… sự ứ tràn của nội dung ra ngoài dạng biểu đạt của nó" [109; 291] hay là "một máy tích điện của tất cả các nguyên tắc của tính tín hiệu và đồng thời vượt ra ngoài giới hạn của tính tín hiệu" [78; 231].

b. Sự chuyển hóa và sự vận động tương tác biến đổi ý nghĩa của biểu tượng trong văn bản nghệ thuật

Một trong những nguồn hình thành các biểu tượng nghệ thuật trong văn bản nghệ thuật là sự chuyển hóa, đi vào của các biểu tượng văn hóa. Quá trình chuyển hóa này có thể mô tả như sau:



Hình 1.4: Mối quan hệ cấp bậc từ biểu tượng văn hóa đến biểu tượng nghệ thuật

Theo đó, "*Biểu tượng văn hóa* là những thực thể vật chất hoặc tinh thần (sự vật, hành động, ý niệm…) có khả năng biểu hiện những ý nghĩa rộng hơn chính hình thức

cảm tính của nó, tồn tại trong một tập hợp, một hệ thống đặc trưng cho những nền văn hóa nhất định. Biểu tượng văn hóa tồn tại ở bình diện xã hội, mang tính phổ quát và có những biến thể như tín ngưỡng, phong tục, nghệ thuật… *Biểu tượng nghệ thuật* là những biến thể loại hình của biểu tượng văn hóa trong những loại hình nghệ thuật khác nhau như hội họa, điện ảnh, văn học…" [49; 38].

Như vậy, văn bản nghệ thuật là một trong những "môi trường sống" của biểu tượng văn hóa. Trong "môi trường sống" đó, các biểu tượng văn hóa là những tín hiệu vừa có những ý nghĩa hằng thể mang đậm giá trị quá khứ, lịch sử- giá trị của những chiều sâu quan niệm, làm thức dậy những nỗi niềm từ ngàn đời trong tâm thức người tiếp nhận vừa có những giá trị mới nảy sinh trong ngữ cảnh, tạo những giá trị về sự mới mẻ, khác lạ. Carl Gustav Jung đánh giá rất cao vai trò của các biểu tượng văn hóa trong nghệ thuật. Ông cho rằng người nói bằng các biểu tượng văn hóa là "nói bằng hàng ngàn giọng, nó mê đắm và khuất phục, nó nâng cái mình mô tả lên từ chỗ ngắn ngủi, một lần, và tạm thời lên chỗ tồn tại muôn đời" [106; 82].

Sự vận động tương tác biến đổi ý nghĩa của các tín hiệu nói chung và biểu tượng nói riêng trong văn bản nghệ thuật không nằm ngoài quy luật biến đổi ngữ nghĩa của ngôn ngữ. Và sự vận động, tương tác đó thể hiện ở:

(i) Mối quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt: Độ chênh giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt là cơ sở cho việc tạo ra sự biến đổi ý nghĩa của biểu tượng. Theo S. Ullmann: "Nếu như ý nghĩa được xem là mối quan hệ qua lại giữa tên gọi và nghĩa thì một biến đổi ngữ nghĩa sẽ xuất hiện bất kì lúc nào mà một tên gọi mới được gắn với một ý nghĩa nhất định hoặc một nghĩa mới được gắn với một tên gọi nhất định" (Dẫn theo [49; 44]). Các tín hiệu được tạo ra do độ chênh giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt có thể gọi là các biến thể của tín hiệu ban đầu/ tín hiệu cơ sở. Chẳng hạn, tín hiệu - biểu tượng ngôn từ *sông có* các biến thể từ vựng như *dòng chảy*, *nguồn nước*,…

(ii) Mối quan hệ giữa tín hiệu - biểu tượng với tín hiệu - biểu tượng trên trục ngữ đoạn (mối quan hệ này thiết lập các kiểu quan hệ phân nghĩa, hợp nghĩa là cơ sở của sự thu hẹp hay mở rộng ý nghĩa của tín hiệu), riêng với các biểu tượng hình ảnh còn được xác định trong mối quan hệ không gian với các tín hiệu hình ảnh khác cùng có trong khuôn hình của cảnh. Trên trục ngữ đoạn, các tín hiệu kết hợp với

nhau sẽ tạo thành các biến thể kết hợp, mở hướng cho sự biến đổi ý nghĩa. Chẳng hạn như từ-biểu tượng *lửa* khi kết hợp với các *đốt, thiêu, cháy* trên trục ngữ đoạn sẽ mở ra hướng nghĩa biểu trưng khác với khi kết hợp với các từ *ủ, nhen, nhóm…*

(iii) Mối quan hệ giữa các tín hiệu trên trục hệ hình (mối quan hệ được thiết lập dựa trên cơ sở về khả năng xuất hiện của một tín hiệu ở một vị trí nào đó trên trục ngữ đoạn, trong khuôn hình cảnh quay (đối với biểu tượng hình ảnh) trong sự đối sánh ngầm với các tín hiệu khác tương đương được "dự trữ trong kí ức".

(iv) Mối quan hệ siêu ngữ đoạn của một biểu tượng với các biểu tượng khác hoặc với một hình tượng nghệ thuật trong văn bản (Mối quan hệ này được thiết lập trên cơ sở của tính hệ thống và sự chuyển hóa của các thành phần phương tiện biểu đạt trong cấu trúc văn bản: Từ bề mặt ngôn từ (- cấu trúc nổi) đến hình tượng nghệ thuật (- cấu trúc trung gian) đến cấu trúc nghĩa (- cấu trúc sâu). Mối quan hệ này có thể là quan hệ tương tác bổ sung (giữa các biểu tượng, hình tượng nghệ thuật đồng hướng nghĩa) hoặc tương phản (giữa các biểu tượng, hình tượng nghệ thuật không đồng hướng nghĩa – quan hệ trái nghĩa/đối cực) .

c. Biểu tượng trong VBTKVH và trong PTĐA

Trong các VBTKVH và PTĐA, tín hiệu - biểu tượng có xu hướng trở thành đối tượng mang tính khách quan của quá trình tự sự: kể chuyện, miêu tả, trần thuật. Chính vì thế, quá trình mã hóa biểu tượng trong các VBTKVH và PTĐA thường bị cách quãng, che mờ đi bởi chuỗi sự kiện hay các yếu tố trung gian của truyện kể. Nhưng cũng chính ở đặc điểm này, chúng ta có thể thấy sự duy trì, bện xen xuyên suốt của biểu tượng trong các mạng quan hệ của cấu trúc văn bản truyện kể phức tạp, góp phần cùng các yếu tố khác trong cấu trúc văn bản biểu đạt ý nghĩa chủ đề tư tưởng của văn bản. Chẳng hạn, trong PTĐA *Spring, Summer, Fall, Winter…and Spring* sản xuất năm 2003 của đạo diễn Kim Ki Duk (Hàn Quốc) có những hình ảnh chú tiểu lần lượt bắt một con cá, một con ếch, một con rắn và lấy dây quấn đeo cho mỗi con vật một hòn đá rồi thả lại chúng về môi trường sống của chúng (trò chơi này của chú tiểu bị sư thầy biết và dõi theo). Đây có vẻ đơn giản là những hình ảnh miêu tả trò nghịch của một đứa trẻ nhưng trong bối cảnh của phim (chú tiểu), không gian chùa chiền gợi cho khán giả nhiều suy ngẫm với những ý nghĩa về kiếp phù sinh, về những ách nặng của cuộc sống và cả về cách ứng xử của con người… Rồi

sau đó, sư thầy đã phạt chú tiểu bằng cách ông buộc vào lưng chú tiểu một hòn đá rồi bắt chủ tiểu cõng đá đi tìm những con vật đã bị chú tiểu hại và giải thoát cho chúng (Vị sư thầy nói: "Nếu con vật nào bị chết, con sẽ phải dằn vặt cả đời"). Hình ảnh những con vật đeo đá một lần nữa trở lại trong hành trình đi tìm của chú tiểu: con cá đã bị chết, con ếch còn sống nhưng con rắn thì chết thảm, be bét máu. Cầm con rắn lên, chú tiểu khóc thảm thiết… Hình ảnh đeo đá tiếp tục trở lại ở cuối phim. Sau khi rời khỏi chùa lần một, lần hai, đã phạm phải nhiều sai lầm và cả tội ác, chú tiểu ngày nào (giờ đã thành một người đàn ông trung niên) trở lại chùa. Sám hối về những việc đã làm, ông, hai tay ôm tượng phật, vai đeo dây kéo theo khoanh đá nặng phía sau leo lên đỉnh núi giữa không gian tuyết phủ dày đặc. Như vậy, biểu tượng hình ảnh "đeo đá" trong PTĐA *Spring, Summer, Fall, Winter…and Spring* trở thành sự kết nối quan trọng trong chiều sâu suy tư và liên tưởng của khán giả về câu chuyện được kể, đồng thời góp phần vào biểu thị ý nghĩa sâu sắc của PTĐA: Quy luật bốn mùa hay là quy luật về sự trả giá, về sự kìm tỏa để hóa giải và có thể còn nhiều những ý nghĩa, những suy tưởng khác nữa…

Có những điểm tương đồng về chức năng thẩm mĩ nhưng biểu tượng trong VBTKVH và trong PTĐA cũng có điểm khác nhau. Cụ thể, nhìn ở hình thức hiện diện (còn gọi là vật mang tín hiệu), biểu tượng trong VBTKVH khác biểu tượng trong PTĐA ở chỗ trong VBTKVH, biểu tượng hiện diện qua các hình thể từ ngữ còn được gọi là các từ - biểu tượng (word - symbol) còn trong các PTĐA, biểu tượng hiện diện qua các hình ảnh hoặc âm thanh. Sự khác nhau về hình thức hiện diện của biểu tượng trong VBTKVH cũng như PTĐA tương ứng với sự khác nhau về hệ thống tín hiệu-mã ngôn ngữ mà chúng thuộc về: biểu tượng trong VBTKVH thuộc mã ngôn ngữ văn học, biểu tượng trong PTĐA thuộc mã ngôn ngữ điện ảnh.

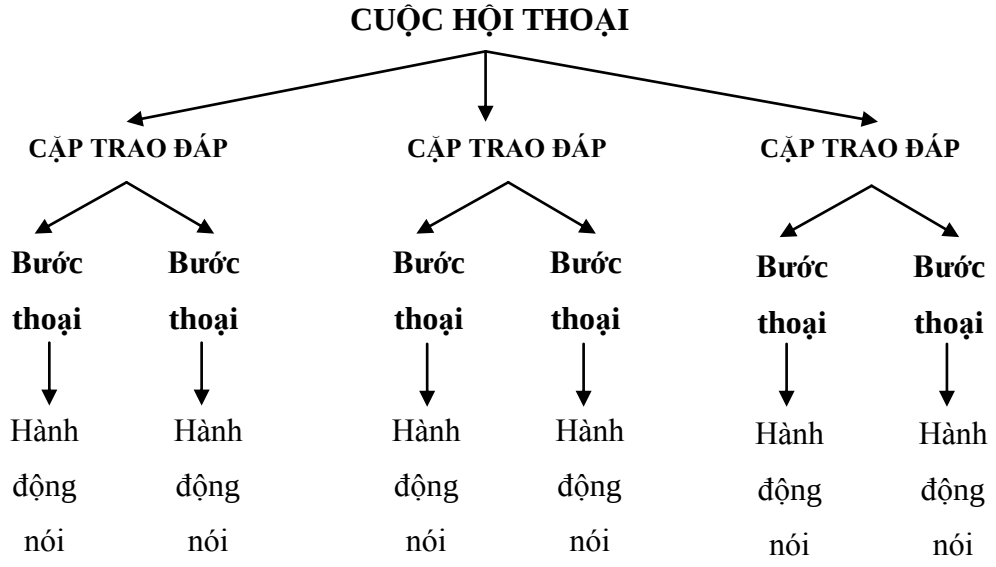
Như vậy, biểu tượng trong văn xuôi tự sự và biểu tượng trong điện ảnh vừa có nét tương đồng vừa có nét khác biệt. Sự tương đồng và khác biệt của biểu tượng trong mỗi loại hình nghệ thuật vừa có ý nghĩa như những "chất bán dẫn" vừa có ý nghĩa như những trở cản hòa hợp để khi có sự tương tác, chuyển hóa lẫn nhau của biểu tượng trong loại hình văn bản nghệ thuật khác nhau, biểu tượng sẽ thể hiện được cả những tương liên lẫn khác biệt.

1.2.3.2. Lí thuyết về ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH và PTĐA

a. Đối thoại là gì?

Đối thoại trong các VBTKVH và PTĐA là thành phần quan trọng trong kết cấu của ngôn ngữ kể chuyện. Đây là những lời trao đáp của các nhân vật đã được người tạo lập văn bản tái tạo theo sự mô phỏng hội thoại trong giao tiếp hàng ngày. Vậy nên, chúng tôi thấy cần thiết phải làm rõ 'hội thoại' (conversation) là gì.

Hội thoại là "hoạt động giao tiếp bằng lời ở dạng nói giữa các nhân vật giao tiếp nhằm trao đổi các nội dung miêu tả và liên cá nhân theo đích được đặt ra" [125; 122]. Cấu trúc của một cuộc đối thoại có thể sơ đồ hóa như sau:



Hình 1.5 : Sơ đồ cấu trúc một cuộc hội thoại

Sơ đồ trên thể hiện một cuộc hội thoại có 3 cặp trao đáp (exchange), mỗi một bước thoại (move) là một lượt lời (cũng được gọi là một tham thoại – intervention). Trong một lượt lời có thể có hơn một hành động nói (speech act).

Trong cuộc sống của con người, hội thoại có ý nghĩa vô cùng quan trọng. Nó được xem "là hoạt động giao tiếp căn bản, thường xuyên và phổ biến của sự hành chức ngôn ngữ" [15; 276]. Để tạo ra và duy trì một cuộc hội thoại thì người tham gia hội thoại cần đảm bảo các nguyên tắc như nguyên tắc liên kết, nguyên tắc cộng tác, nguyên tắc tôn trọng thể diện v.v... Trong các nguyên tắc đó, nguyên tắc cộng tác được xem là quan trọng nhất vì để có một hội thoại, trước hết những người tham gia giao tiếp phải hợp tác với nhau. Nhà nghiên cứu Herbert Paul Grice chi tiết hóa

nguyên tắc quan trọng này thành bốn phương châm: (i) Phương châm về lượng yêu cầu phần đóng góp chứa số lượng tin đòi hỏi theo tiêu chuẩn cần và đủ xét theo mục đích của cuộc hội thoại đó; (ii) Phương châm về chất yêu cầu phần đóng góp là chân thực: có thực hoặc chứng minh được; (iii) Phương châm về quan hệ yêu cầu phần đóng góp phải là những có quan hệ với đề tài một cách cần thiết (trọng yếu), không ra ngoài đề, ngoài mục đích; (iv) Phương châm về cách thức với yêu cầu phần đóng góp phải rõ ràng, cụ thể là không tối nghĩa, không mơ hồ, phải ngắn gọn, phải có thứ tự (Dẫn theo [5; 127]). Tuy vậy, trong nhiều cuộc hội thoại, người tham gia cố ý vi phạm các nguyên tắc và phương châm trên với mục đích tạo ra các hàm ý hội thoại (conversational implicatures).

Như vậy, đối thoại trong VBTKVH và PTĐA là "phiên bản nhân tạo" của các cuộc hội thoại trong giao tiếp hàng ngày của con người nên chúng cũng có cấu trúc giống như cấu trúc của các cuộc hội thoại với đơn vị cơ sở là các hành động ngôn ngữ và cũng được thể hiện theo các quy tắc, phương châm hội thoại. Mặt khác, đối thoại khác hội thoại ở chỗ: hội thoại là những lời nói giao tiếp tự nhiên bằng ngôn ngữ giao tiếp sinh hoạt hàng ngày trong các tình huống giao tiếp không có kịch bản trước (tính ngẫu nhiên, phi quy thức) còn đối thoại trong văn bản nghệ thuật được sáng tạo ra bởi chủ ý sắp xếp, dàn dựng của tác giả (có chủ đích, chuẩn mực). Nói cách khác, ở đối thoại trong VBTKVH và PTĐA có hai lớp: một lớp có vẻ tự nhiên (mô phỏng hội thoại), một lớp nghệ thuật quy chiếu cách nhìn thẩm mĩ của tác giả, khúc xạ những mục tiêu hàm nghĩa, biểu cảm của văn bản, của tác giả.

b. Chức năng của ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH và PTĐA

Cùng là một trong những thành phần của ngôn ngữ kể chuyện trong văn bản truyện kể, ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH và trong PTĐA cùng có một số chức năng cơ bản:

Chức năng cá thể hóa tính cách nhân vật: Mikhail Bakhtin từng nhận định rằng "Đối thoại là bản chất của ý thức, bản chất của cuộc sống con người… Sống tức là tham gia đối thoại: hỏi, nghe, trả lời, đồng ý … Con người tham gia cuộc đối thoại ấy bằng toàn bộ con người mình và toàn bộ cuộc đời mình." [2; 512] và Nguyễn Thái Hòa trong *Những vấn đề thi pháp của truyện* cũng cho rằng: "Nói là hành vi bộc lộ tâm lí, tính cách rõ nhất (…). Lời nói là diện mạo tâm hồn, tính cách nhân vật" [56; 65-66]. Bởi vậy, trong các VBTKVH và PTĐA, lời đối thoại của

nhân vật (đặc biệt là các nhân vật chính) được nhà văn, nhà làm phim sáng tạo để thực hiện chức năng như những tín hiệu biểu thị xuất xứ, tuổi tác, giới tính, tính cách, vị trí xã hội, trạng thái tính thần của nhân vật.

Chức năng thông tin, miêu tả: Nhà văn, nhà làm phim có thể lựa chọn việc thông tin hay miêu tả qua lời kể chuyện đơn thoại (trong VBTKVH), hình ảnh (trong PTĐA) và cũng có thể thông tin, miêu tả qua các cuộc đối thoại của các nhân vật.

Chức năng tham gia vào dẫn dắt và tổ chức câu chuyện: Trong VBTKVH và PTĐA, đối thoại là hành động bằng lời nên nó cũng góp phần vào việc dẫn dắt nối kết các sự kiện và tổ chức câu chuyện.

Chức năng liên cá nhân: Qua đối thoại, nhân vật "va chạm", tương tác với các cá nhân khác bằng tất cả con người mình (tính cách, thái độ, trạng thái tinh thần…) nên tất yếu sẽ thể hiện quan hệ liên nhân với những người đang đối thoại cùng.

Các chức năng cơ bản trên của đối thoại trong VBTKVH và PTĐA thường không phát huy độc lập, riêng rẽ mà thường cộng hưởng với nhau. Nói cách khác, một cuộc đối thoại thường sẽ thực hiện hơn một chức năng và các chức năng này sẽ cộng hưởng, tích hợp với nhau để hướng đến hiệu quả biểu đạt cao nhất. Chẳng hạn, trong truyện ngắn *Đôi mắt* của nhà văn Nam Cao, qua cuộc đối thoại của Hoàng với Độ khi Độ đến thăm gia đình Hoàng ở vùng tản cư, chúng ta có thể (1) thấy được bản chất ích kỉ, thái độ bàng quan với thời cuộc của nhà văn Hoàng trong khi nhà văn Độ hiện ra là người chừng mực, thận trọng trong suy nghĩ, phán xét; (2) biết được những thông tin về cách dân ta làm kháng chiến những năm đó dẫu thô sơ, giản đơn nhưng tinh thần thì đầy nhiệt huyết; (3) nhận ra chức năng liên kết của lời đối thoại: mỗi nhịp nghỉ của câu chuyện, lời đối thoại mới của Hoàng lại có chức năng mở ra một tình tiết mới, một câu chuyện mới về người nông dân, về cuộc khác chiến ("Thì đã đành là vậy nhưng …" ; "Mà sao họ bận rộn nhiều đến thế mà vẫn còn thì giờ …."; "Lại còn mấy ông Ủy ban với các bố tự vệ nữa mới chết người ta chứ…"); (4) Lời đối thoại của Hoàng đã tạo "hiệu ứng" mạnh mẽ với những người trong cuộc: Vợ Hoàng thì thỉnh thoảng lại bị hút vào câu chuyện chồng kể và chêm xen, bổ sung thêm vào ("Chị Hoàng cười rú lên", "Chị Hoàng tiếp lời chồng"…). Còn Độ, nghe những lời nói của vợ chồng Hoàng, anh suy tư, phản biện: "Người nhà quê dẫu sao thì cũng còn là một cái bí mật đối với chúng ta".

Hay như cuộc đối thoại giữa vợ của nhân vật Sài trong phim "Thời xa vắng" (đạo diễn Hồ Quang Minh) với các đồng đội của anh khi chị lên thăm anh ở đơn vị:

VỢ SÀI: *- Dạ, em cũng xin báo cáo với các bác làng em đã vào hợp tác tất tật phần trăm.*

ĐỒNG ĐỘI CỦA SÀI: *- Đồng đội của Sài: Chắc là một trăm phần trăm đấy!*

VỢ SÀI: *- Vâng! Tất tật phần trăm đấy ạ! Hai gia đình thương binh liệt sĩ được một cái chăn bông còn nhân dân mười gia đình một cái.*

ĐỒNG ĐỘI CỦA SÀI: *- Đúng tiêu chuẩn một phần hai, một phần mười đấy!*

VỢ SÀI: *- Vâng, hai phần một mười đấy ạ!*

ĐỒNG ĐỘI CỦA SÀI: *- Còn lợn không thả rong đầy ngoài đường nữa, đầy ngõ nữa mà lợn đã có chuồng thì người lớn trẻ con, ông già bà cả cũng phải đi vào nhà xí, không được vấy vá bậy bạ như trước nữa.*

Chỉ qua một cuộc đối thoại nhưng nhà làm phim cũng cho chúng ta hiểu được về tính cách của vợ Sài (một người phụ nữ thôn quê cởi mở, chân chất, ít học), trạng thái tinh thần khi đối thoại (phấn khích, hăng hái); chúng ta biết được những thông tin về đời sống xã hội thời điểm được phản ánh trong truyện (phong trào tham gia vào hợp tác xã, các chế độ chính sách đối với người dân…); chúng ta cũng thấy được quan hệ liên nhân trong cuộc đối thoại này:

Hình 1.6: Hình ảnh cuộc đối thoại giữa vợ Sài và những người đồng đội của anh

Khi vợ Sài nói, các đồng đội nam của anh hưởng ứng, khích lệ (thực ra là họ đang không nghiêm túc) để chị thêm hào hứng kể. Còn khi nghe vợ nói, Sài ngồi chết lặng, anh cúi mặt xuống (anh đang cảm thấy xấu hổ trước sự hào hứng nói chuyện có phần vô duyên, ít học của vợ mình). Chia sẻ trạng thái cảm xúc này của

Sài là người đồng đội nữ. Chị ngồi nghe, nhìn vợ Sài nói chuyện với một thái độ không thiện cảm.

Như vậy, với các chức năng như trên, ngôn ngữ đối thoại là một trong những thành phần quan trọng trong ngôn ngữ kể chuyện của VBTKVH và PTĐA. Ngôn ngữ đối thoại vừa góp phần vào biểu đạt ý nghĩa của hình tượng nhân vật (qua đó góp phần biểu đạt ý nghĩa văn bản truyện kể) vừa thể hiện năng lực, cá tính sáng tạo của nhà văn, nhà làm phim trong việc sử dụng ngôn ngữ.

c. Ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH và trong PTĐA

Những tương đồng như trên về bản chất, chức năng, ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH và PTĐA thể hiện rõ nét mối quan hệ giao thoa giữa hai loại hình nghệ thuật tự sự: tự sự văn học và tự sự điện ảnh. Tuy nhiên, vì được sử dụng trong hai hệ thống ngôn ngữ khác nhau – hai mã ngôn ngữ khác nhau (ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh), ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH cũng có những điểm khác biệt nhất định so với ngôn ngữ đối thoại trong PTĐA. Chẳng hạn, trong thành phần của ngôn ngữ kể chuyện văn học, đối thoại được sử dụng theo tiêu chí "tùy ý" còn trong thành phần của ngôn ngữ kể chuyện điện ảnh, đối thoại luôn được xác định là thứ yếu; đối thoại trong VBTKVH hiện diện ở dạng viết còn đối thoại trong PTĐA hiện diện ở dạng nói; đối thoại trong VBTKVH có lời kể đơn thoại hỗ trợ còn trong đối thoại trong PTĐA luôn đi cùng với hình ảnh (và có thể thêm nữa là âm nhạc và tiếng động)…

Tóm lại, ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH và trong PTĐA vừa có những điểm giống nhau vừa có những điểm khác nhau do sự chi phối của đặc trưng của mỗi loại hình ngôn ngữ nghệ thuật. Đây chính là cơ sở cho việc nghiên cứu, miêu tả quá trình chuyển đổi, biến đổi ngôn ngữ đối thoại khi VBTKVH được chuyển thể sang PTĐA.

1.2.4. Lí thuyết về chuyển đổi ngôn ngữ

1.2.4.1. Chuyển đổi ngôn ngữ là gì?

Trong thực tiễn sử dụng ngôn ngữ, có hiện tượng xảy ra khá phổ biến ở cả hoạt động giao tiếp bằng ngôn ngữ tự nhiên và hoạt động giao tiếp bằng ngôn ngữ nghệ thuật là sự chuyển dịch và thay đổi từ hệ thống ngôn ngữ/ tín hiệu này (gọi là ngôn ngữ nguồn) sang hệ thống ngôn ngữ/ tín hiệu khác (gọi là ngôn ngữ đích) để biểu đạt cùng một nội dung ý nghĩa nào đó. Đó là khi một phiên dịch viên dịch một

văn bản hay một lời phát biểu từ một ngôn ngữ hoặc một hệ thống tín hiệu này sang một ngôn ngữ hoặc một hệ thống tín hiệu khác (như phiên dịch từ tiếng Việt sang tiếng Anh và ngược lại). Đó là khi một họa sĩ muốn chuyển nội dung của một văn bản ngôn từ thành những hình ảnh của hội họa (như tranh thánh của danh họa Michelangelo Buonarotti trên vòm mái nhà nguyện Sistine - Italia). Hay đó là khi một nhà làm phim muốn chuyển thể một hoặc một số văn bản truyện kể văn học thành một bộ phim truyện điện ảnh (như nhiều phim truyện điện ảnh chuyển thể đã và sẽ được nhắc đến trong luận án này). Tất cả những biểu hiện đó đều xác định là chuyển đổi ngôn ngữ - sự chuyển dịch và thay thế hệ thống ngôn ngữ / tín hiệu này (ngôn ngữ nguồn) bằng một hệ thống ngôn ngữ / tín hiệu khác (ngôn ngữ đích). Roman Jakobson (1959) trong bài viết "On linguistic aspects of translation" đã khái quát thành các phạm vi cụ thể của chuyển đổi ngôn ngữ như sau:

(i) Chuyển đổi ngôn ngữ diễn ra trong hoạt động giao tiếp đơn ngữ (còn gọi là chuyển dịch nội ngữ). Đây là hoạt động chuyển đổi ngôn ngữ theo cách giải nghĩa các tín hiệungôn ngữ bằng các tín hiệungôn ngữ khác cũng của chính ngôn ngữ đó (nên cũng còn được gọi là viết lại, đặt lại câu chữ - rewording), chẳng hạn như khi ta nói hoặc viết lại một cách diễn đạt hoặc một văn bản trong cùng một ngôn ngữ để giải thích hoặc làm rõ điều đã được nói hoặc viết.

(ii) Chuyển đổi ngôn ngữ diễn ra giữa các ngôn ngữ khác nhau, có thể là sự chuyển đổi từ hai ngôn ngữ cùng ở dạng nói hay viết như chuyển đổi từ tiếng Anh sang tiếng Việt, tiếng Pháp v.v… và ngược lại (còn gọi là chuyển dịch liên ngữ); cũng có thể là chuyển đổi từ một ngôn ngữ ở dạng nói hay viết sang ngôn ngữ phi lời, chẳng hạn như dùng một hình ảnh để giải nghĩa cho một từ mới trong dạy học ngoại ngữ, chuyển đổi từ các tín hiệungôn từ trong văn bản văn học thành các tín hiệuhình ảnh trong phim ảnh, hội họa….

Việc chỉ ra một cách toàn diện các phạm vi diễn ra hoạt động chuyển đổi ngôn ngữ như vậy của Roman Jakobson đã giúp xác định được phạm vi, lĩnh vực khoa học cũng như nền tảng lí thuyết có thể vận dụng để nghiên cứu các trường hợp chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh và ngược lại.

Bản chất của quá trình chuyển đổi ngôn ngữ là việc giải mã (decode) ngôn ngữ nguồn (ở văn bản nguồn) rồi mã hóa (encode) bằng ngôn ngữ đích (ở văn bản đích). Theo Eugene Nida, "quá trình này biểu hiện cụ thể qua ba giai đoạn: (i) cấu trúc bề

mặt của văn bản nguồn được 'phân tích' thành các yếu tố cơ bản của cấu trúc sâu; (ii) các yếu tố này được 'chuyển giao' trong quá trình chuyển đổi; và sau đó (iii) được 'kiến tạo lại' về mặt ngữ nghĩa và phong cách để trở thành cấu trúc bề mặt của văn bản đích"[176; 33]. Theo đó, trong chuyển đổi ngôn ngữ, sự tương đương (equivalence) và biến đổi (shift) là hai vấn đề quan trọng được đặt ra. Bởi theo Roman Jakobson, "Thường thì không có một sự tương đương trọn vẹn giữa các đơn vị mã (code-units) [153; 114].

Về sự tương đương trong chuyển đổi ngôn ngữ, vì thực tế hoạt động chuyển đổi ngôn ngữ diễn ra ở nhiều lĩnh vực giao tiếp với nhiều loại ngôn ngữ / hệ thống tín hiệu, văn bản khác nhau nên những yêu cầu về sự tương đương trong phiên dịch cũng theo đó cần phải được xem xét một cách linh hoạt. Định danh rõ hơn cho sự tương đương trong chuyển đổi ngôn ngữ, Roman Jakobson (1959) sử dụng cụm từ 'tương đương trong khác biệt', Eugene Nida (1964) phân chia thành hai mức độ là *tương đương hình thức* (tập trung sự chú ý vào bản thân thông điệp về cả hình thức và nội dung sao cho thông điệp ở ngôn ngữ đích tương xứng càng sát càng tốt với các yếu tố khác nhau ở ngôn ngữ nguồn) và *tương đương năng động* (mối quan hệ người tiếp nhận văn bản đích và thông điệp phải gần như giống mối quan hệ đã có giữa người tiếp nhận văn bản nguồn và thông điệp của văn bản nguồn).

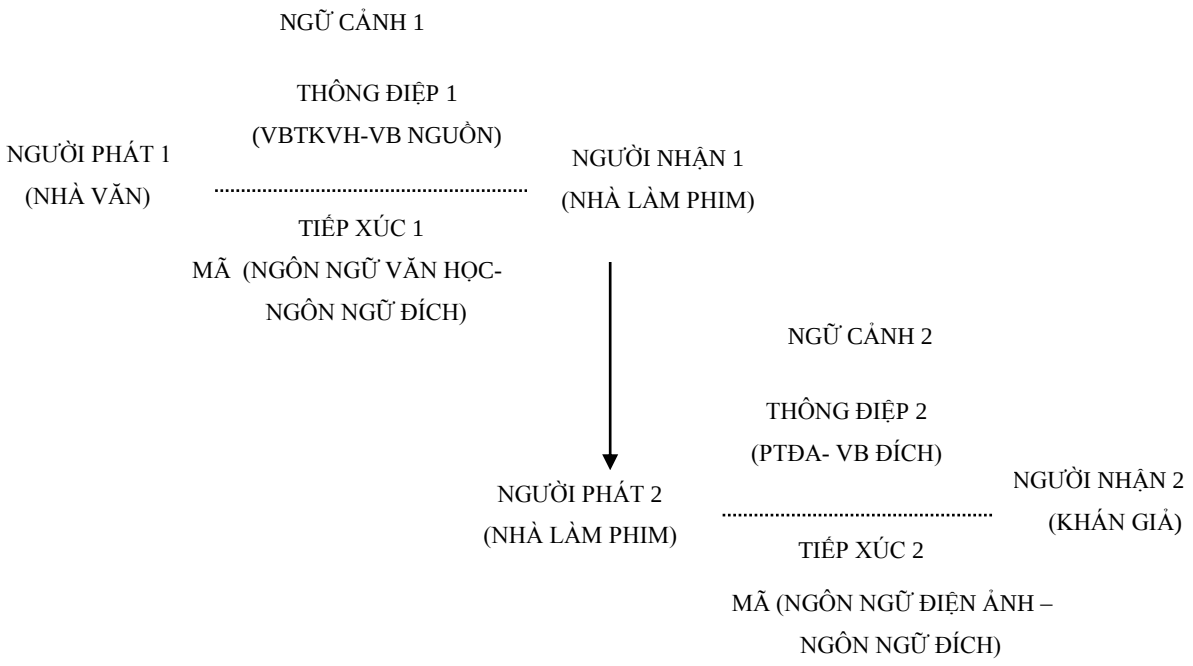
Về sự biến đổi trong chuyển đổi ngôn ngữ, theo John Cunnison Catford (1965), khi chuyển đổi từ hệ thống ngôn ngữ này sang một hệ thống ngôn ngữ khác thường có thể diễn ra hai hình thức biến đổi là *biến đổi cấp độ (level shifts)* - nghĩa là khi một diễn đạt bằng ngữ pháp ở ngôn ngữ này trở thành một diễn đạt bằng từ vựng ở ngôn ngữ kia) và *biến đổi phạm trù (category shifts)* - nghĩa là những biến đổi về cấu trúc (structural shifts), biến đổi nội bộ hệ thống (intra-system shifts) của ngôn ngữ trong quá trình chuyển đổi. Ở một khía cạnh khác, Van Leuven - Zwart (1989), với ý định mô tả những bản dịch trọn vẹn của các văn bản hư cấu, đã so sánh chi tiết các văn bản nguồn và văn bản đích, phân loại tất cả những biến đổi vi cấu trúc (bên trong câu, mệnh đề và cụm từ) rồi chỉ ra các loại biến đổi: *biến thái (modulation)* - hai đơn vị ngôn ngữ ở ngôn ngữ nguồn và ngôn ngữ đích đồng nghĩa với nhau nét nghĩa cơ sở nhưng khác nhau về ý nghĩa dụng học hay phong cách, *biến thể (modiffication)* - các đơn vị ngôn ngữ ở ngôn ngữ nguồn và ngôn ngữ đích

có sự "vênh váo" nhau về ngữ nghĩa, phong cách, cú pháp…*), biến chất (mutation)* - không tìm được một ý nghĩa cơ sở chung ở cả văn bản nguồn và văn bản đích.

Như thế, nghiên cứu chuyển đổi ngôn ngữ không tách rời với việc nghiên cứu quá trình lập mã, giải mã ngôn ngữ; và cũng không thể không xem xét đến những mức độ tương đương và biến đổi của mã ngôn ngữ (và theo đó là ý nghĩa) trong quá trình chuyển đổi từ ngôn ngữ nguồn sang ngôn ngữ đích.

1.2.4.2. Đường hướng tiếp cận sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh của luận án

Thu nhận những vấn đề lí thuyết cơ bản về chuyển đổi ngôn ngữ như trình bày ở trên và liên hệ với mô hình giao tiếp của Roman Jakobson, chúng tôi cho rằng quá trình chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh về bản chất thuộc quá trình chuyển tiếp từ hoạt động giao tiếp văn học sang hoạt động giao tiếp điện ảnh và có thể sơ đồ hóa như sau:



Hình 1.7: Lược đồ quá trình chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh trong mô hình của hoạt động giao tiếp

Không có ngôn ngữ văn học ngoài văn bản văn học, hoạt động giao tiếp văn học và cũng không có ngôn ngữ điện ảnh ngoài phim điện ảnh, giao tiếp điện ảnh. Do đó, nghiên cứu sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh trong sự chuyển tiếp từ hoạt động giao tiếp văn học sang hoạt động giao tiếp điện

ảnh định hướng đến cần phải xem xét những chuyển đổi tương đương và biến đổi của các hệ thống ngôn ngữ khi chúng chuyển đổi sang nhau; đồng thời cần xem xét: (1) Những chi phối của mã ngôn ngữ (những quy tắc lựa chọn, kết hợp trong một hệ thống ngôn ngữ để một tín hiệu có nghĩa); (2) Nội dung thông điệp (nội dung thông điệp được thể hiện trong văn bản nên cần phải xem xét đến sự chi phối của cả thông điệp và mã văn bản (textual code) mà trong đó thông điệp đó được thể hiện (mã văn bản được hiểu là các quy tắc quy ước về thể loại (genre), phong cách (stylistic), thẩm mĩ (aesthetic)…)); (3) Người phát, người nhận (những người lập mã và giải mã thông điệp); (4) Ngữ cảnh (bối cảnh diễn ra hoạt động giao tiếp).

TIỂU KẾT

Từ mối quan hệ đặc biệt của hai loại hình nghệ thuật văn học - điện ảnh (thể hiện trực tiếp và sinh động qua hiện tượng chuyển thể tác phẩm văn học thành phim truyện), những tương liên và bất tương liên của ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh, giao tiếp văn học và giao tiếp điện ảnh đã được đặt ra trong nhiều công trình nghiên cứu của các nhà khoa học trên thế giới và Việt Nam, được xem xét trong sự soi chiếu của nhiều lí thuyết khác nhau như lí thuyết phiên dịch, lí thuyết liên văn bản, lí thuyết chuyển mã… Những kết quả nghiên cứu này giúp thiết lập nên nền tảng lí thuyết quan trọng cho việc nghiên cứu sự chuyển đổi ngôn ngữ nói chung và nghiên cứu sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh nói riêng.

Chuyển đổi ngôn ngữ là sự thay đổi hệ thống phương tiện biểu đạt trong giao tiếp đời thường hoặc giao tiếp nghệ thuật theo những yêu cầu đặt ra của thực tiễn sử dụng ngôn ngữ và sáng tạo nghệ thuật. Quá trình này gồm các bước giải mã ngôn ngữ nguồn - chuyển giao - lập mã ngôn ngữ đích. Trong nghiên cứu về sự chuyển đổi ngôn ngữ, các mức độ tương đương, biến đổi cần phải được xem xét trong sự khác biệt về mã ngôn ngữ trong sự chuyển tiếp của hai hoạt động giao tiếp khác nhau là giao tiếp văn học và giao tiếp điện ảnh.

Từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh trước hết là sự chuyển đổi từ hệ thống tín hiệu ngôn từ sang tín hiệu hình ảnh điện ảnh. Trong phạm vi nghiên cứu của luận án, chúng tôi nghiên cứu sự chuyển đổi này qua nhóm tín hiệu - biểu

tượng. Biểu tượng trong văn bản nghệ thuật được chuyển hóa vào từ các biểu tượng văn hóa, hiện diện trong các VBTKVH ở dạng các tín hiệu ngôn từ, hiện diện trong các PTĐA ở dạng các tín hiệu hình ảnh và có chức năng như những tín hiệu hàm biểu / tín hiệu thẩm mĩ - loại tín hiệu đặc trưng nhất của ngôn ngữ nghệ thuật. Cùng với đó, từ đối thoại trong VBTKVH sang đối thoại trong PTĐA lại là một khía cạnh khác của sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh cần phải xem xét. Đây là khía cạnh của sự chuyển đổi từ ngôn ngữ (đối thoại) ở dạng viết sang ngôn ngữ (đối thoại) ở dạng âm thanh.

Tiếp cận sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh trong mô hình giao tiếp, luận án xác định sự chuyển đổi ngôn ngữ này nằm trong quá trình chuyển tiếp của hai hoạt động giao tiếp (từ hoạt động giao tiếp văn học với phương tiện giao tiếp là ngôn từ sang hoạt động giao tiếp điện ảnh với phương tiện giao tiếp là hình ảnh và âm thanh điện ảnh). Cũng theo đó, nghiên cứu chuyển đổi ngôn ngữ cần xét đến những tác động của các yếu tố cùng trong hệ thống giao tiếp với yếu tố ngôn ngữ như chủ thể giao tiếp, thông điệp, ngữ cảnh.

Chương 2
SỰ CHUYỂN ĐỔI TỪ BIỂU TƯỢNG TRONG VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC SANG BIỂU TƯỢNG TRONG PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH

DẪN NHẬP

Phương tiện ngôn ngữ để tạo lập các VBTKVH là tín hiệu ngôn từ còn phương tiện ngôn ngữ chính yếu để tạo lập các PTĐA là các tín hiệu hình ảnh. Vậy nên, để làm rõ những biến đổi về mặt ngôn ngữ, những đặc trưng của mỗi loại ngôn ngữ trong sự đối chiếu – so sánh và mạch ngầm liên kết của những cơ tầng ý nghĩa giữa văn bản nguồn (VBTKVH) và văn bản đích (PTĐA chuyển thể), chương này của luận án sẽ trình bày những nghiên cứu về sự chuyển đổi từ tín hiệu ngôn từ văn học sang tín hiệu hình ảnh điện ảnh (qua các tín hiệu – biểu tượng).

Trong hệ thống tín hiệu ngôn từ của VBTKVH nguồn và hệ thống tín hiệu hình ảnh điện ảnh của PTĐA chuyển thể, như đã trình bày ở phần phạm vi nghiên cứu, chúng tôi lựa chọn khảo sát và nghiên cứu trường hợp các tín hiệu - biểu tượng là các tín hiệu thẩm mĩ, là các tín hiệu có sự đi vào, chuyển hóa của các mẫu gốc, các biểu tượng văn hóa bởi chức năng và giá trị đặc biệt của loại tín hiệu này.

2.1. NHỮNG NGHIÊN CỨU ĐỊNH LƯỢNG VỀ SỰ CHUYỂN ĐỔI BIỂU TƯỢNG TỪ VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC SANG PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH

Để có cơ sở cho việc miêu tả các hướng chuyển đổi, biến đổi biểu tượng từ VBTKVH sang PTĐA, chúng tôi đã tiến hành khảo sát, thống kê các biểu tượng trong VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể tương ứng. Việc nhận biết các biểu tượng, về mặt hình thức, có thể nhận ra các tín hiệu - biểu tượng trong VBTVH và trong PTĐA qua các dấu hiệu "bất thường" như sự xuất hiện với tần suất nhiều hơn bình thường, hoặc xuất hiện ít lần nhưng có sự tổ chức, kết hợp đặc biệt (chẳng hạn như sự kết hợp "cát" với "đời" trong "đời cát" - tên bộ phim chuyển thể từ VBTKVH "Ba người trên sân ga" của Hữu Phương, hay hình ảnh thân xác bà Hai trong PTĐA "Mùa len trâu" được quay lâu hơn bình thường và được quay ở nhiều cỡ cảnh khác nhau… Về mặt ý nghĩa, ý nghĩa của biểu tượng không phải là sự tương ứng giản đơn 1:1 giữa *cái biểu đạt* với *cái được biểu đạt* mà gợi ra nhiều chiều liên tưởng trong thực tại tinh thần của con người. Với những đặc điểm đó, tín

hiệu – biểu tượng trong văn bản nghệ thuật nói chung, trong VBTKVH và PTĐA nói riêng "nhô lên như một lời trách cứ thường xuyên đối với khả năng suy xét và cảm nhận của chúng ta" (Carl Gustav Jung - dẫn theo [106; 72]).

Việc khảo sát, thống kê các biểu tượng trong VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể tương ứng được thực hiện theo hai tiêu chí **CÓ** và **KHÔNG CÓ**. Kết quả cụ thể như sau:

[CÓ (+)/ KHÔNG CÓ (-)]

Biểu tượng	**Trong VBTKVH nguồn**	**Trong PTĐA chuyển thể**	**Biểu tượng**	**Trong VBTKVH nguồn**	**Trong PTĐA chuyển thể**
1. Thương nhớ đồng quê/ Thương nhớ đồng quê			***7. Mùa len trâu và Một cuộc biển dâu / Mùa len trâu***		
Cánh đồng	+	+	Nước	+	+
Dòng sông	+	+	Trâu	+	+
Mưa	+	+	Cánh đồng	+	+
Cái chết của trinh nữ	+	-	Quạ	+	+
2. Những người thợ xẻ/ Những người thợ xẻ			Cái chết	+	+
Lửa	-	+	**8. *Tiếng đàn môi sau bờ rào đá/ Chuyện của Pao***		
Hoa tương tư	-	+	Ngôi nhà	+	+
Cái chết	-	+	Ô cửa sổ	-	+
Thân gỗ rừng bị đốn	+	+	**9. Trăng nơi đáy giếng/ Trăng nơi đáy giếng**		
3. Ba người trên sân ga/ Đời cát			Con chó	-	+
Ga tàu	+	+	Ông Tướng	+	+
Con tàu	+	+	Ngôi nhà	-	+
Vé tàu	+	+	**10. Mười ba bến nước/ Mười ba bến nước**		
Cát	-	+	Bến nước	+	+
Hố bom	-	+	Dòng sông	+	+
Nước mắt	-	+	Con thuyền	+	+
Máu	-	+	Quái thai	+	+
Cơn giông lốc	-	+	Bè chuối	+	-

4. *Bến Không chồng/ Bến Không chồng*			Liễn sành	+	-
Bến nước	+	+	Huyền thoại thuồng luồng	+	-
Dòng sông	+	-	Sự sinh nở	+	+
Từ đường	+	-	**11. Cánh đồng bất tận/ Cánh đồng bất tận**		
Gà trống	-	+	Dòng kênh	+	+
Cái chết	+	+	Chiếc nhẫn	-	+
Huyền thoại thuồng luồng	+	-	Bức thư	-	+
5. Ngôi nhà xưa / Mùa ổi			Cánh đồng	+	+
Ngôi nhà	+	+	**12. Phiên bản/ Hương ga**		
Cây ổi	+	+	Máu	+	-
Tập sách cũ	-	+	Lửa	+	+
6. Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành/ Người đàn bà mộng du			Cái chết	+	+
Con tàu	+	-	Trăng	+	-
Đôi bàn tay	+	-	Giao long	+	-
Cơn mộng du	+	+	Hành vi tính dục	+	+
Tượng Phật	+	-	Nước mắt	+	-

Bảng 2.1: Bảng hệ thống, đối ứng các biểu tượng trong VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể tương ứng

Bảng tổng hợp - đối ứng trên cho thấy có ba xu hướng chuyển đổi từ biểu tượng trong VBTKVH sang PTĐA:

Thứ nhất là cắt giảm biểu tượng ở văn bản truyện kể văn học nguồn: Có 14 tín hiệu - biểu tượng trong các VBTKVH không được chuyển đổi sang các PTĐA chuyển thể. Trong các VBTKVH nguồn, các tín hiệu - biểu tượng này được dụng công thể hiện như những phương tiện biểu đạt quan trọng, góp phần vào biểu đạt ý nghĩa chủ đề tư tưởng của cả văn bản. Tuy nhiên, trong các PTĐA chuyển thể, chúng không còn được sử dụng.

Ví dụ (2.1): Trường hợp biểu tượng *bàn tay* trong VBTKVH "Người đàn bàn trên chuyến tàu tốc hành" (Nguyễn Minh Châu): Từ - biểu tượng *bàn tay* xuất hiện trong VBTKVH "Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành" (Nguyễn Minh

Châu) 24 lần với các biến thể từ vựng và biến thể kết hợp như "đôi bàn tay", "khối bông băng, mồ hôi tay", "cả hai bàn tay của anh ấy đã dập nát hết", "bàn tay anh đang vuốt ve tôi", "đôi bàn tay luôn dấp dính mồ hôi", "anh ấy đang ở một nơi rất xa xôi, cả hai như vừa hòa chung vào nhau trong hình ảnh một con người có ngàn mắt ngàn tay" v.v… Với những cứ liệu ngôn từ trên, từ - biểu tượng *bàn tay* trong VBTKVH "Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành"có các ý nghĩa:

(i) Bàn tay là vũ khí, là công cụ, là tài năng, sự sáng tạo của con người. Ý nghĩa này được biểu hiện qua các ngữ đoạn/câu có từ - biểu tượng *bàn tay*: "Và miễn là mỗi đứa chúng ta có hai bàn tay, chỉ cần chúng ta có hai bàn tay thôi, em nhỉ?", "Tôi cứ ngồi ngẩn ngơ thương tiếc hai bàn tay tài giỏi của anh ấy đã bị bom đạn giặc cướp mất, hai bàn tay không những chỉ có ích cho chiến tranh mà cả cho hòa bình mai sau"…

(ii) Bàn tay biểu trưng cho sự diễn đạt, giao tiếp. Ý nghĩa này được biểu hiện qua các ngữ đoạn/câu có từ - biểu tượng *bàn tay*: "Tôi thì tôi lại thấy được, đôi bàn tay anh ấy đang động đậy như muốn giơ lên. Tôi lại cầm lấy cái nắm bông băng, áp lên môi, lên mặt, lên mái tóc tôi. Tôi mãn nguyện khi được nghĩ rằng bàn tay anh đang vuốt ve tôi", "Tôi chỉ có thể cầm tay anh ấy trên cuộc đời thêm mười một tiếng đồng hồ nữa", "Người vẫy gọi tôi hiện ra ngay trước mặt tôi, sừng sững như một bức tượng ngàn mắt ngàn tay ngồi chễm chệ trên tòa sen"…

(iii) Đôi bàn tay dấp dính mồ hôi biểu trưng cho chất người trần tục, cho vẻ đẹp hiện hữu. Ý nghĩa này được biểu hiện qua các ngữ đoạn/câu có từ - biểu tượng *bàn tay*: "Dù phải xông vào lửa đạn, dù có phải dùng hai bàn chân trần giậm lên vách đá tai mèo, dù có phải lặn xuống biển khơi hay băng qua sa mạc cháy bỏng, dù có phải đi khắp cùng trời cuối đất, thì tôi cũng không từ nan, tôi cũng xông đi, nếu lấy được về cho anh ấy đôi bàn tay luôn dấp dính mồ hôi", "Em sẽ không còn đòi hỏi ở anh một con người tuyệt đối hoàn mĩ, anh hãy cứ vui mừng hí hửng khi được thăng cấp. Hãy sống tự nhiên, anh hãy cứ yêu người này, ghét bỏ người kia, anh hãy cứ mặc bộ quần áo, đội chiếc mũ mà em không thích. Em càng yêu anh gấp ngàn vạn lần đôi bàn tay luôn luôn dấp dáp mồ hôi của anh...", "Tôi nâng vạt áo quân phục dính đầy dầu mỡ của tôi lên lau sạch những lớp bụi bám trên một ngàn bàn tay nhưng vừa chạm tới, vạt áo tôi đã ướt đẫm mồ hôi y như mồ hôi người cứ dấp dính toát ra từ chất gỗ"…

Những ý nghĩa trên của biểu tượng *bàn tay* trong VBTKVH "Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành" (Nguyễn Minh Châu) hướng vào góp phần biểu hiện một trong những ý nghĩa chủ đề của văn bản truyện kể này: Sự thất bại tất yếu của hành trình tìm kiếm chân trời của những giá trị tuyệt đối hoàn mĩ, những con người tuyệt đối hoàn mĩ.

Theo như bảng thống kê, đối ứng các biểu tượng trong VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể ở trên, còn có các biểu tượng sau đây trong VBTKVH không được chuyển đổi sang PTĐA: biểu tượng *cái chết của trinh nữ* trong VBTKVH "Thương nhớ đồng quê" (Nguyễn Huy Thiệp), các biểu tượng biểu tượng *dòng sông, huyền thoại về ba ba, thuồng luồng* trong VBTKVH "Bến Không chồng" (Dương Hướng); các biểu tượng *con tàu, tượng Phật* trong VBTKVH "Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành" (Nguyễn Minh Châu) v.v…

Thứ hai là sáng tạo thêm biểu tượng ở phim truyện điện ảnh chuyển thể: Trong sự tái cấu trúc PTĐA từ VBTKVH nguồn, có một số trường hợp nhà làm phim đã sử dụng thêm một (hoặc một số) biểu tượng như trường hợp chuyển thể từ VBTKVH "Bến Không chồng" (Dương Hướng) sang PTĐA "Bến Không chồng" (đạo diễn Lưu Trọng Ninh) có một biểu tượng được thêm mới, trường hợp chuyển thể từ VBTKVH "Những người thợ xẻ" (Nguyễn Huy Thiệp) sang PTĐA "Những người thợ xẻ" (đạo diễn Vương Đức) có 3 biểu tượng được thêm mới, trường hợp chuyển thể từ VBTKVH "Ba người trên sân ga" (Hữu Phương) sang PTĐA "Đời cát" (đạo diễn Nguyễn Thanh Vân) có 5 biểu tượng được thêm mới…

Ví dụ (2.2): Trong PTĐA "Đời cát" (đạo diễn Nguyễn Thanh Vân) được chuyển thể từ VBTKVH "Ba người trên sân ga" (Hữu Phương), nhà làm phim đã sáng tạo thêm biểu tượng *nước mắt máu* để thể hiện cho nỗi đau không thể bật thành tiếng của bà Thoa khi biết người chồng vừa trở về với bà đã có vợ và con riêng "ở ngoài kia". Niềm tin vào lời hứa của chồng lúc chia tay ra đi và sự chung thủy chờ đợi chồng sau bao năm xa cách, dù phải trải qua bao sóng gió của hoàn cảnh dập vùi (nay bà đau đớn nhận ra) đã bị phản bội. Niềm hạnh phúc mà bà vừa cảm nhận được khi chồng trở về sau bao năm chờ đợi mỏi mòn còn chưa đủ sưởi ấm cảm xúc của trái tim yêu thương chồng vợ trong bà nay có nguy cơ không còn. Và ý nghĩa này được nhà làm phim biểu hiện qua một phân đoạn hình ảnh: Bà Thoa đang ngồi làm cá, biết tin dữ đó (ông Cảnh nhận được thư của Tâm-vợ hai), bà đã

không thể tập trung vào việc đang làm nên chẳng may cắt vào tay. Máu từ tay bà nhỏ vào trúng mắt con cá đang nằm trên thớt rồi máu từ mắt cá chảy ra:

Hình 2.1: Cận cảnh bà Thoa với bàn tay đang bị chảy máu

Hình 2.2: Cận cảnh máu (từ tay bà Thoa) nhỏ xuống mắt con cá đang nằm trên thớt

Đạo diễn đã cho quay cận cảnh vào những hình ảnh này để người xem có thể thấy rõ: Con cá đang nằm trên thớt và "khóc ra máu". Một hình ảnh - biểu tượng vô cùng sáng tạo, thể hiện được những ý nghĩa sâu sắc: Máu là chỉ hiệu (index) của vết thương và "Nước mắt là biểu tượng của nỗi đau" [20; 717]. Việc hội nhập hai hình ảnh - biểu tượng văn hóa này đã tạo nên biểu tượng "nước mắt máu"- biểu tượng cho nỗi đau đớn trong nội tâm con người.

Trong số những biểu tượng được sáng tạo mới trong VBTKĐA chuyển thể, cũng có biểu tượng được "bắt nguồn" và phát triển từ những "gợi ý" trong VBTKVH nguồn.

Ví dụ (2.3): Biểu tượng *con gà trống* trong VBTKĐA chuyển thể "Bến Không chồng" (đạo diễn Lưu Trọng Ninh): Trong VBTKVH "Bến Không chồng" (Dương Hướng), tín hiệu*con gà trống* không được người tạo lập văn bản dụng công thể hiện như một tín hiệuthẩm mĩ. Nó có trong tình tiết:

Sáng ra, Nguyễn Vạn mở cửa chuồng, con gà trống nhà Vạn lại phóng tới con gà mái nhà mụ Hơn, nó xòe cánh lượn quanh rồi nhảy phốc lên ả gà mái. Chưa chi ả gà mái đã đệt xuống chịu đực một cách thèm khát. Đúng là cái giống nhà mụ Hơn.

Nhác trông thấy Nguyễn Vạn, mụ Hơn lu loa:

- Ôi bác Vạn ơi, bác trông kìa, con gà nhà bác nó "hủy hoại" con gà nhà em- Mụ Hơn cười khung khúc lấy tay che miệng.

- Có giống gà của chị nó làm hại con gà của tôi. Rõ dơ.

Từ hình ảnh con gà trống và con gà mái được gợi ra từ những từ ngữ trong tình tiết này ở VBTKVH "Bến Không chồng", nhà làm phim "Bến Không chồng" đã phát triển câu chuyện về con gà trống của nhân vật ông Vạn và con gà mái của nhân vật bà Hơn, thiết lập chúng trong mối quan hệ với mối quan hệ của nhân vật ông Vạn và nhân vật bà Hơn và thể hiện như là hình ảnh phản chiếu của mối quan hệ tình cảm của hai nhân vật này. Cụ thể, hình ảnh con gà trống và con gà mái xuất hiện lần thứ nhất ở VBTKĐA trong tình huống: Trong lúc ông Vạn đi làm, bà Hơn ở nhà đã cầm con gà mái của mình ghẹo con gà trống đang bị ông Vạn nhốt trong lồng. Đúng lúc đó, ông Vạn đi làm đồng về và bắt gặp:

Hình 2.3: Bà Hơn cầm con gà mái của mình ghẹo con gà trống của ông Vạn đang bị nhốt trong lồng

Hình 2.4: Bà Hơn bị ông Vạn đi làm về bắt gặp

Hình 2.5: Bà Hơn cho con gà mái của mình vào lồng cùng với con gà trống của ông Vạn

Hình 2.6: Ông Vạn lôi con gà mái của bà Hơn ra khỏi lồng

Trong một tình tiết khác, ông Vạn đang ăn cơm trên nhà (bà Hơn ngồi ăn dưới bếp), ông Vạn nhìn thấy ngoài sân rơm, con gà trống của ông đang ghẹ con gà mái của bà Hơn, ông Vạn đi ra, bắt con gà trống của mình nhốt vào:

Hình 2.7: Ông Vạn thấy con gà trống của mình ghẹ con gà mái của bà Hơn

Hình 2.8: Ông Vạn vồ bắt con gà trống của mình đem nhốt vào

Như vậy, hình ảnh con gà trống gắn liền với ông Vạn. Cách ông Vạn hành xử với con gà trống (nhốt vào lồng, cách li với gà mái) là cách ông hành xử với con người tình cảm của mình trước bà Hơn.

Việc lặp lại các hình ảnh về con gà trống (và con gà mái) với cách ứng xử của các nhân vật trong các tình huống trên thiết lập mạch lạc, làm cơ sở cho việc hình thành hình ảnh biểu tượng sau:

Hình 2.9: Bà Hơn ôm con gà trống của ông Vạn chờ đợi ông Vạn trong đêm

Đây là cảnh quay bà Hơn ngồi chờ đợi ông Vạn khi ông Vạn bị dân quân bắt, giam ở Ủy ban. Cảnh phim được quay ở cỡ cảnh toàn để thể hiện được cả bối cảnh không gian. Trong khuôn hình của cảnh phim có hình ảnh bà Hơn ngồi ở cổng và ôm con gà trống của ông Vạn, khuôn mặt buồn lặng, khắc khoải chờ đợi trong đêm. Hình ảnh này là một "biến thể" của biểu tượng hòn vọng phu-một biểu tượng của sự chờ đợi của người phụ nữ in đậm trong đời sống tinh thần của dân tộc Việt Nam. Và

hình ảnh con gà trống trong khuôn hình của cảnh quay này không đơn giản là một hình hiệu biểu thị con vật nuôi gần gũi với con người mà nó là một biểu tượng. Con gà trống ấy là niềm an ủi, là điểm tựa và là tượng hình cho những khao khát tình cảm, yêu thương của người đàn bà góa bụa.

So với các VBTKVH nguồn, ngoài biểu tượng hình ảnh được sáng tạo mới trong PTĐA như đã dẫn ở trên còn có biểu tượng hình ảnh *gà trống* trong PTĐA chuyển thể "Bến Không chồng" (đạo diễn Lưu Trọng Ninh); biểu tượng hình ảnh *con tàu* trong PTĐA chuyển thể "Hương Ga" (đạo diễn Cường Ngô); biểu tượng hình ảnh *cát, nước, những hố bom* trong PTĐA "Đời cát" (đạo diễn Nguyễn Thanh Vân); biểu tượng hình ảnh *ô cửa sổ* trong PTĐA chuyển thể "Chuyện của Pao" (đạo diễn Ngô Quang Hải) v.v... Sự xuất hiện của những biểu tượng mới trong hình thức biểu đạt của các hình ảnh điện ảnh ở PTĐA chuyển thể góp phần biểu đạt những ý nghĩa sâu sắc của PTĐA, đồng thời là thước đo sự tài hoa trong sử dụng ngôn ngữ điện ảnh của nhà làm phim trong việc sử dụng ngôn ngữ hình ảnh.

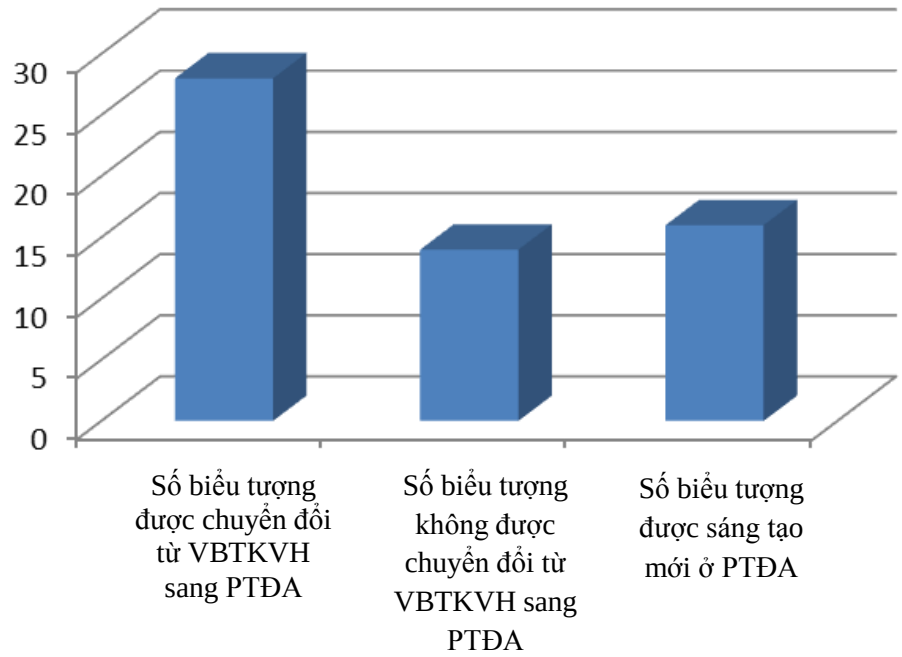
Thứ ba là chuyển đổi từ biểu tượng ngôn từ trong VBTKVH sang thành biểu tượng hình ảnh trong PTĐA chuyển thể: Xu hướng chuyển đổi này có ở tất cả các trường hợp chuyển thể từ VBTKVH sang PTĐA và số lượng cụ thể như sau:

Stt	Văn bản truyện kể văn học/ Văn bản truyện kể điện ảnh	Số biểu tượng được chuyển đổi từ VBTKVH sang PTĐA
1	*Thương nhớ đồng quê/ Thương nhớ đồng quê*	3
2	*Những người thợ xẻ/ Những người thợ xẻ*	1
3	*Ba người trên sân ga/ Đời cát*	3
4	*Bến không chồng/ Bến không chồng*	2
5	*Ngôi nhà xưa/ Mùa ổi*	2
6	*Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành/ Người đàn bà mộng du*	1
7	*Mùa len trâu, Một cuộc biển dâu/ Mùa len trâu*	5
8	*Tiếng đàn môi sau bờ rào đá/ Chuyện của Pao*	1
9	*Trăng nơi đáy giếng/ Trăng nơi đáy giếng*	1
10	*Mười ba bến nước/ Mười ba bến nước*	5
11	*Cánh đồng bất tận/ Cánh đồng bất tận*	2
12	*Phiên bản/ Hương Ga*	3
Tổng		**29**

Bảng 2.2: Số lượng các biểu tượng được chuyển đổi từ VBTKVH sang PTĐA

Trọng tâm nghiên cứu của chương này là làm rõ sự chuyển đổi từ tín hiệu - biểu tượng ngôn từ văn học sang tín hiệu - biểu tượng hình ảnh điện ảnh nên hướng chuyển đổi biểu tượng này sẽ được tập trung nghiên cứu và làm rõ ở mục 2.2 tiếp sau đây.

Ba xu hướng chuyển đổi, biến đổi biểu tượng được trình bày ở trên diễn ra ở các mức độ khác nhau. Điều này biểu hiện qua số lượng các trường hợp ở mỗi xu hướng chuyển đổi: (1) Các biểu tượng được chuyển đổi từ VBTKVH nguồn sang PTĐA chuyển thể - 29 trường hợp, (2) Các biểu tượng không được chuyển đổi từ VBTKVH nguồn sang PTĐA chuyển thể - 14 trường hợp và (3) Các biểu tượng được sáng tạo mới ở PTĐA chuyển thể - 15 trường hợp. Có thể biểu đồ hóa các số liệu - mức độ phổ biến của các xu hướng chuyển đổi, biến đổi biểu tượng khi VBTKVH được chuyển thể sang PTĐA như sau:

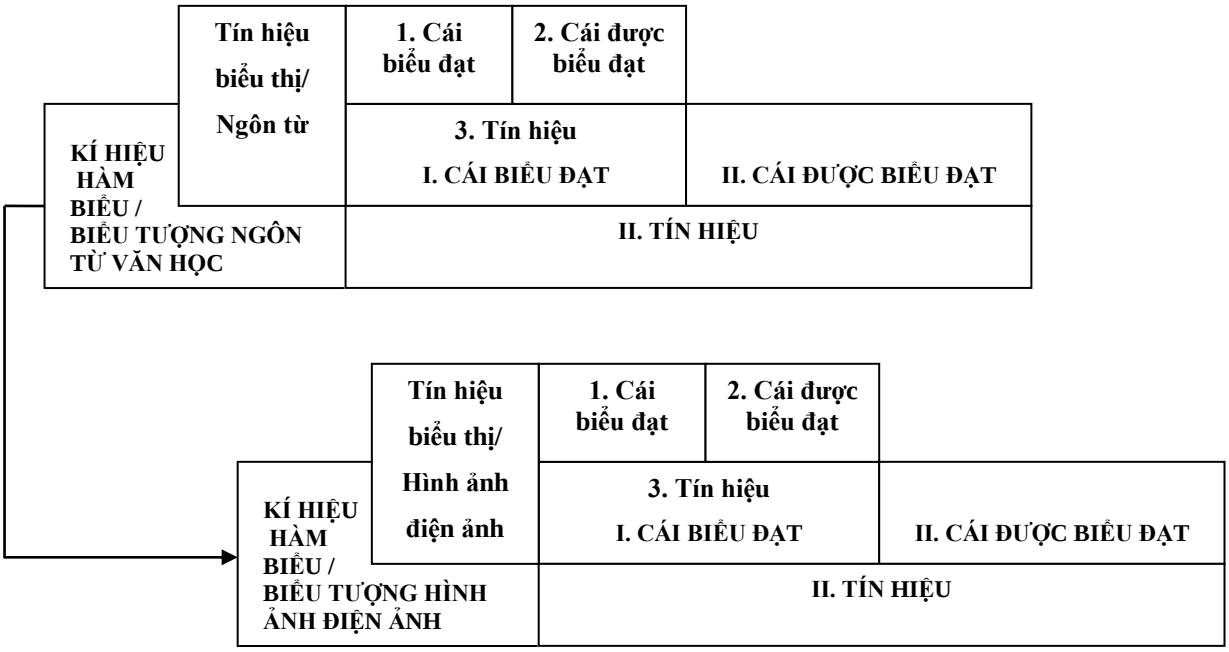


Hình 2.10: Biểu đồ thể hiện mức độ khác nhau của các xu hướng chuyển đổi, biến đổi biểu tượng khi VBTKVH được chuyển thể sang PTĐA

Những kết quả nghiên cứu định lượng ở trên đã cho thấy những biến đổi (về số lượng) của biểu tượng khi VBTKVH được chuyển thể sang PTĐA và thể hiện rõ ba hướng chuyển đổi, biến đổi biểu tượng (cũng như mức độ phổ biến của các xu hướng này) khi VBTKVH được chuyển thể sang PTĐA. Xét về mặt số lượng, chuyển đổi từ biểu tượng trong VBTKVH sang biểu tượng trong PTĐA là xu hướng phổ biến hơn cả.

2.2. MIÊU TẢ XU HƯỚNG CHUYỂN ĐỔI TỪ BIỂU TƯỢNG NGÔN TỪ TRONG VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC SANG BIỂU TƯỢNG HÌNH ẢNH TRONG PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH

Sự chuyển đổi từ biểu tượng trong VBTKVH sang PTĐA trước hết là sự chuyển đổi từ hệ thống tín hiệu biểu thị ngôn từ văn học (*cái biểu đạt* của biểu tượng trong VBTKVH nguồn) sang hệ thống tín hiệu biểu thị hình ảnh điện ảnh (cái biểu đạt của biểu tượng trong PTĐA chuyển thể). Và tất nhiên, tương ứng với *cái biểu đạt* đó là sự chuyển đổi của *cái được biểu đạt* (ý nghĩa của biểu tượng). Có thể sơ đồ hóa sự chuyển đổi này như sau:



Hình 2.11: Từ cấu trúc phân tầng của biểu tượng ngôn từ đến cấu trúc phân tầng của biểu tượng hình ảnh điện ảnh

Bởi vậy, việc nghiên cứu sự chuyển đổi từ biểu tượng trong VBTKVH – tín hiệu biểu tượng ngôn từ sang biểu tượng trong PTĐA – tín hiệu biểu tượng hình ảnh điện ảnh sẽ được xét ở hai phương diện: (1) Phương diện *cái biểu đạt* (lớp tín hiệu biểu thị của biểu tượng) và (2) phương diện *cái được biểu đạt* (lớp ý nghĩa của biểu tượng).

2.2.1. Chuyển đổi từ biểu tượng trong VBTKVH sang biểu tượng trong PTĐA xét từ phương diện biểu đạt (tín hiệu biểu thị)

Bản chất của tín hiệu (dù là tín hiệu ngôn từ hay tín hiệu hình ảnh) thể hiện ở chính chức năng thay thế của nó (một cái gì đó thay thế hoặc diễn giải cho cho một cái khác). Vậy nên, khi chuyển đổi từ một biểu tượng ngôn từ văn học sang một biểu tượng hình ảnh điện ảnh thì hình ảnh - *cái biểu đạt* của biểu tượng hình ảnh

điện ảnh là *cái được chỉ ra/ cái được biểu đạt* từ những *cái biểu đạt* là các biểu tượng ngôn từ (từ - biểu tượng) "vốn có tính phi vật thể nhưng có khả năng gợi ra bản thể của sự vật, hiện tượng, hành động dựa trên sự kích thích các cơ tầng của trí tưởng tượng, gợi lại những kí tích trong vô thức, soi sáng ý thức của con người một cách hết sức linh hoạt" [12; 492]. Nhưng có phải lúc nào tín hiệu biểu thị/ cái biểu đạt của biểu tượng trong PTĐA chuyển thể cũng tương đương, cũng là cái tương ứng được chỉ ra từ tín hiệu biểu thị/*cái biểu đạt* của biểu tượng trong VBTKVH nguồn? Thực tiễn khảo sát các biểu tượng trong VBTKVH được chuyển đổi sang PTĐA chuyển thể cho thấy không phải như vậy, có những trường hợp tương đương nhưng cũng có trường hợp không tương đương hoàn toàn.

2.2.1.1. Cái biểu đạt của biểu tượng trong PTĐA tương ứng với cái biểu đạt của biểu tượng đó trong VBTKVH nguồn

Ở các trường hợp biểu tượng trong VBTKVH nguồn được chuyển đổi sang PTĐA, có trường hợp *cái được chỉ ra* ở lớp tín hiệu biểu thị của biểu tượng trong VBTKVH (trong sự kết hợp với các tín hiệu khác trên trục ngữ đoạn) và hình ảnh điện ảnh biểu thị biểu tượng đó trong PTĐA chuyển thể tương đương nhau (là sự chiếu ứng của nhau).

Ví dụ (2.4): Trường hợp biểu tượng *lửa* trong VBTKVH "Phiên bản" (Nguyễn Đình Tú) và trong PTĐA "Hương Ga" (đạo diễn Cường Ngô):

Trong VBTKVH "Phiên bản", từ - biểu tượng *lửa* xuất hiện trong các ngữ đoạn/câu sau:

> *Em nhúng cái chổi rơm vào bếp. Chổi rơm bắt lửa bùng bùng cháy. Em cầm cái chổi lúc này đang bốc lên như một ngọn đuốc, chạy về trước quầy của mình phang thẳng vào mặt thằng thanh niên cởi trần. ... Em vứt cái chổi vẫn còn cháy vào quầy của mụ…. Em chạy sang sang quầy mụ béo nhặt lấy khúc cán chổi đang cháy dở mang về vứt vào quầy của mình. Này thì cháy. Này thì đốt. Đốt hết. Cho tan hết đi. Cho thành tro bụi đi…. Đời còn là cái chó gì nữa đâu mà tiếc. Người em đang như có lửa đốt đây…. Thế mà ở một góc nhỏ của cõi nhân gian kia anh đang đứng nhìn em….*

Lửa trong những kết hợp, tương tác trên trục ngữ đoạn: "bùng bùng cháy", "ngọn đuốc", "phang vào mặt thằng thanh niên", "đốt hết", "cho tan hết", "cho thành tro bụi"… biểu trưng cho sự bung tỏa của những uất ức, đốt cháy con đường sống lương thiện.

Khi được chuyển đổi sang PTĐA "Hương Ga", từ - biểu tượng *lửa* trong phần văn bản ngôn từ văn học trên được biểu thị bằng 10 cảnh ngắn, dựng nối tiếp với nhau. Và dưới đây là một số hình ảnh chính:

Hình 2.12: Toàn cảnh Diệu cầm chổi

Hình 2.13: Cận cảnh chổi được châm vào bếp than

Hình 2.14: Toàn cảnh chổi bắt lửa cháy bùng bùng

Hình 2.15: Trung cảnh Diệu cầm chổi lửa, xông vào đánh nhau

Hình 2.16: Cận cảnh Diệu cầm chổi lửa, phang thẳng vào mặt Tuấn "chợ"

Hình 2.17: Cận cảnh Diệu ném chổi lửa vào gian hàng

Hình 2.18: Cận cảnh Diệu điên cuồng cùng lửa.

Hình 2.19: Cận cảnh Nhân đứng ở xa nhìn Diệu đang điên cuồng đốt chợ.

Đối chiếu phần văn bản ngôn từ ở trên và các hình ảnh ở dưới chúng ta có thể nhận thấy rằng những hình ảnh trong PTĐA như "minh họa" cho phần văn bản ngôn từ. Và vấn đề nhìn nhận sẽ chỉ dừng lại ở đây nếu người tiếp nhận tiếp nhận sự chuyển đổi trên với tâm thế của một người tiếp nhận thuần khiết (Khi đó, những sợi dây liên hệ nội tại trong hệ thống một ngôn ngữ như từ vựng, cú pháp… thực ra về một phương diện nào đó, là "những dây liên hệ giả tạo" (Cách diễn đạt của Nguyễn Lai trong [67; 109]), không nổi bật trong sự tri nhận của người tiếp nhận). Nhưng ở góc độ nghiên cứu, xét về mặt ngôn ngữ (đâu là các đơn vị cú pháp, cách mà các đơn vị đó kết hợp với nhau trên trục ngữ đoạn như thế nào, …) thì không khó để nhận ra chúng không hề tương đương (một hình ảnh/ cảnh trong PTĐA có thể tương ứng với một câu, thậm chí là nhiều câu trong VBTKVH). Và những trường hợp như thế này, theo lí thuyết phiên dịch học, vẫn được xác định là tương đương nhưng nói như Roman Jakobson là "tương đương trong khác biệt".

2.2.1.2. Cái biểu đạt của biểu tượng trong PTĐA không tương ứng với cái biểu đạt của biểu tượng đó trong VBTKVH nguồn

Sự không tương ứng giữa cái biểu đạt của biểu tượng trong VBTKVH nguồn và trong PTĐA lại thể hiện ở một số mức độ:

(i) Cái biểu đạt của biểu tượng trong VBTKVH hoàn toàn không tương ứng với cái biểu đạt của biểu tượng đó trong PTĐA. Nghĩa là, có những trường hợp hình ảnh được gợi ra từ các từ ngữ biểu thị biểu tượng trong VBTKVH không tương ứng với hình ảnh biểu thị biểu tượng đó trong PTĐA (mặc dù ý nghĩa biểu trưng của biểu tượng này trong VBTKVH và trong PTĐA chuyển thể vẫn tương đương).

Ví dụ (2.5): Trường hợp biểu tượng *hành vi tính dục* trong VBTKVH "Phiên bản" (Nguyễn Đình Tú) và trong PTĐA chuyển thể "Hương Ga" (đạo diễn Cường Ngô):

Trong VBTKVH "Phiên bản", biểu tượng này được thể hiện qua các từ ngữ như sau:

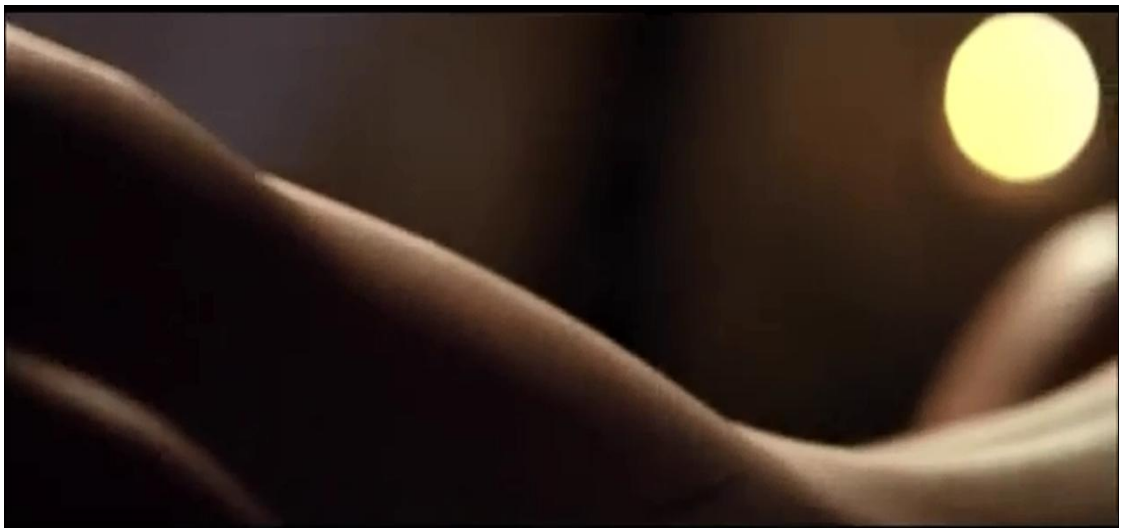
Tùng vật em xuống, kẹp chặt em trong hai đùi. Tùng thường đưa cái của anh ấy vào trong em từ phía sau hoặc từ dưới lên. Ngay cả những lúc quỳ trước

em, đổ bóng lên người em, dồn dập vào trong em, em vẫn cảm nhận được sự gượng nhẹ từ Tùng. Tùng sợ cái khung người quá khổ sẽ đè bẹp em. Tùng dẻo dai nhưng không mạnh bạo. Sự đều đặn của Tùng như mồi lửa kiên nhẫn đưa vào khối nước đá trong em làm chúng tan chảy.

Lớp từ ngữ trong đoạn văn bản trên biểu thị cảnh làm tình giữa người nam với người nữ (ở đây là nhân vật nữ chính Hương Ga và Tùng- chồng của Hương Ga) được miêu tả khá chân thực với việc biểu thị cả bộ phận sinh dục của người nam (qua biểu thức miêu tả *cái của anh ấy*), biểu thị hành động giao hợp giữa người nam và người nữ (qua biểu thức *đưa cái của anh ấy vào trong em*), biểu thị các tư thế giao hợp (qua các biểu thức *từ phía sau hoặc từ dưới lên, quỳ trước em, đổ bóng lên người em*). Ở đây, để biểu hiện được ý niệm nhạy cảm là hoạt động tính giao của người nam và người nữ hay bộ phận sinh dục của người nam mà tránh được sắc thái dung tục, gợi dục tầm thường phi thẩm mĩ, nhà văn (có thể và) đã sử dụng các lối diễn đạt đồng nghĩa qua các phương tiện như uyển ngữ, các biểu thức miêu tả hoặc các cách diễn đạt theo lối nói giảm, nói tránh v.v… Và có thể thấy, việc sử dụng các lối diễn đạt đồng nghĩa chỉ làm thay đổi ý nghĩa biểu thái chứ không làm thay đổi ý nghĩa biểu vật, không làm "chệch" đi đối tượng mà qua các tín hiệu ngôn từ đó nhà văn muốn biểu thị. Vậy với các tín hiệu hình ảnh điện ảnh, việc biểu thị nội dung ý nghĩa của đoạn văn bản này sẽ như thế nào? Qua khảo sát văn bản truyện kể điện ảnh "Hương Ga" (đạo diễn Cường Ngô) được chuyển thể từ VBTKVH "Phiên bản" (Nguyễn Đình Tú), chúng tôi thấy, với nội dung tương ứng ở phần văn bản văn học trên, nhà làm phim đã biểu đạt bằng các cảnh quay ngắn trong không gian thiếu ánh sáng, góc quay khuất, lấp những bộ phận nhạy cảm trên cơ thể người nam, người nữ và được ghép dựng với nhau bằng kĩ thuật mờ chồng để làm mờ nhòe đi tính hiển hiện của hình ảnh. Sự đắm say, hòa quyện của hai nhân vật được thể hiện rõ chỉ qua các cảnh quay ở cỡ cảnh cận phần đầu (khi hai nhân vật hôn nhau) hoặc cảnh trung (trung cảnh) phần lưng trần của người nam (khi ở trên người nữ) uốn lượn như con sóng cuồng nhiệt đam mê bắt chéo qua khuôn hình. Nghĩa là, ở đây, nhà làm phim đã tránh thể hiện trực tiếp ý niệm cần biểu đạt (hành

vi tính dục - sự hòa hợp, đắm say trong tình yêu hạnh phúc) bằng các hình ảnh điện ảnh tương ứng mà chỉ thể hiện qua một phần hình ảnh của hình ảnh đó. Xét về bản chất, phương thức biểu đạt này chính là hoán dụ (metonymy) hay cải dung (synecdoche). Dưới đây là một số hình ảnh tiêu biểu biểu đạt biểu tượng hành vi tính dục trong PTĐA "Hương Ga":

Hình 2.20: Cận cảnh nụ hôn



Hình 2.21: Cận cảnh hình ảnh lưng trần của người nam

Ví dụ (2.6): Trường hợp biểu tượng *hài nhi (quái thai)* trong VBTKVH "Mười ba bến nước" (Sương Nguyệt Minh) và trong PTĐA chuyển thể "Mười ba bến nước" (đạo diễn Đặng Thái Huyền):

Trong VBTKVH "Mười ba bến nước", biểu tượng này được biểu hiện qua các từ ngữ trong các ngữ đoạn/ câu sau:

- Mãi mãi, không bao giờ tôi quên được tiếng mẹ chồng kêu và cái cục thịt tôi đã đẻ ra ấy. (...). Cục thịt đỏ hỏn chỉ có cái miệng tròn tối om, há ra ngậm vào như cá mắc cạn ngáp lúc sắp chết.

- Trong giấc mơ đêm tối trời, tôi thấy đám thợ gặt đội nón mê, ngồi bệt xuống cỏ hút thuốc lào chờ Nó hết ngáp. Rồi họ bỏ Nó vào cái liễn sành màu da lươn, đậy nắp đem đến gò Mã Giáng chôn.

- Tôi sinh nở lần thứ ba, thứ tư vẫn ra cục thịt đỏ hon hỏn.

- Tôi sinh nở lần thứ năm lại là một bọc có nhiều cục thịt đỏ, như thuồng luồng đẻ bọc trứng non. Chúng Nó không phải kiếp người, cũng chẳng phải kiếp ngợm. Nhưng là các hình hài tôi mang nặng, tôi dứt ruột đẻ ra.

- Anh Tào đang đặt những hài nhi đỏ hon hỏn lên mấy cái bè chuối và dùng tay đẩy ra xa bờ.

- Đời gia đình chồng tôi ở hiền, nhưng tôi phải gánh nợ. Vậy cái nợ này ở đâu giáng xuống?

Những ngôn từ trên biểu thị hình ảnh về người phụ nữ sinh ra quái thai và *cái được biểu đạt* là hình ảnh quái thai được biểu thị khá chân thực qua các hình thể từ ngữ như *cục thịt đỏ hỏn chỉ có cái miệng tròn tối om, há ra ngậm vào như cá mắc cạn ngáp lúc sắp chết, Nó, không phải kiếp người cũng không phải kiếp ngợm, nhiều cục thịt đỏ, hình hài, hài nhi đỏ hon hỏn, cái nợ này…* Khi chuyển đổi biểu tượng ngôn từ này sang PTĐA, nhà làm phim đã không thể hiện trung thành hoàn toàn hình ảnh người phụ nữ đang sinh nở và thai nhi mà người phụ nữ sinh ra là một quái thai như thế nào mà chỉ biểu hiện gián tiếp qua các thủ pháp hình ảnh như sử dụng chỉ hiệu (index) – máu (hình ảnh bàn tay đầy máu), các hình ảnh cận biểu thị phản ứng thất kinh của những người chứng kiến khi nhìn thấy quái thai được sinh ra hay cảnh toàn viễn - quay đối tượng từ xa, đối tượng trong hình sẽ nhỏ, không rõ:

Hình 2.22: Cận cảnh hai bàn tay đầy máu của người đỡ đẻ

Hình 2.23: Cận cảnh vẻ mặt biểu hiện sự ghê sợ của người thợ gặt khi nhìn thấy quái thai

Hình 2.24 Cận cảnh vẻ mặt thất thần của bà Thảo nhìn thấy con dâu đẻ ra quái thai

Hình 2.25: Cận cảnh bà Thảo ngất sau khi nhìn thấy con dâu đẻ ra quái thai

Hình 2.26: Cảnh quái thai được để trên bè chuối và thả trôi sông (được quay bằng cỡ cảnh toàn viễn)

Như vậy, thay vì biểu thị trực tiếp đối tượng như tín hiệu biểu thị của biểu tượng trong VBTKVH nguồn, các hình ảnh điện ảnh - tín hiệu biểu thị của biểu

tượng trong PTĐA chuyển thể chỉ biểu hiện hình ảnh một phần hoặc gián tiếp về đối tượng thông qua phương thức hoán dụ hay cải dung.

(ii) Cái biểu đạt của biểu tượng trong PTĐA có tần suất xuất hiện ít hơn hoặc nhiều hơn so với trong VBTKVH

Ý nghĩa của biểu tượng được xác định dựa vào các mối quan hệ của biểu tượng trong quá trình tín hiệu hóa/ biểu tượng hóa như mối quan hệ (nội tại) giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt hay mối quan hệ giữa tín hiệu với tín hiệu trên trục ngữ đoạn (mối quan hệ này thiết lập các kiểu quan hệ phân nghĩa, hợp nghĩa là cơ sở của sự thu hẹp hay mở rộng ý nghĩa của tín hiệu), riêng với các biểu tượng hình ảnh còn được xác định trong mối quan hệ không gian với các tín hiệu hình ảnh khác cùng có trong khuôn hình của cảnh,v.v… Như thế, tần suất xuất hiện của các từ ngữ, hình ảnh là cái biểu đạt của biểu tượng sẽ chi phối trực tiếp việc thiết lập các quan hệ nghĩa trên trục ngữ đoạn, theo đó ý nghĩa của biểu tượng sẽ được hiện thực hóa trong những ngữ cảnh cụ thể.

Thực tế khảo sát cho thấy không phải lúc nào tần suất xuất hiện của cái biểu đạt của biểu tượng ở VBTKVH (các từ ngữ, biến thể từ vựng và biến thể kết hợp) cũng tương ứng với tuần suất xuất hiện của cái biểu đạt của biểu tượng đó trong PTĐA (các hình ảnh điện ảnh). Độ chênh về tuần suất xuất hiện này có thể là theo hướng nhiều hơn hoặc ít hơn. Dưới đây là hai ví dụ điển hình cho sự bất tương ứng này.

Ví dụ (2.7): Trường hợp biểu tượng *cánh đồng* trong VBTKVH "Cánh đồng bất tận" (Nguyễn Ngọc Tư) và trong PTĐA chuyển thể "Cánh đồng bất tận" (đạo diễn Nguyễn Phan Quang Bình): Chúng tôi tìm thấy nhiều sự tương ứng giữa các từ ngữ và hình ảnh biểu thị "cánh đồng mênh mông", "cánh đồng xa ngái", "cánh đồng mùa gặt"… trong VBTKVH "Cánh đồng bất tận" và PTĐA "Cánh đồng bất tận". Tuy nhiên, với các biến thể từ vựng và kết hợp của từ-biểu tượng *cánh đồng* trong đoạn văn bản sau trong VBTKVH "Cánh đồng bất tận", chúng tôi không thấy có những hình ảnh biểu thị tương ứng trong PTĐA chuyển thể "Cánh đồng bất tận" :

> *Những cánh đồng trở thành đô thị; những cánh đồng ngoa ngoắt thay đổi vị của nước, từ ngọt sang mặn chát; những cánh đồng vắng bóng người, và lúa rày mọc hoang nhớ đau nhớ đớn bàn chân xưa nghẽn trong bùn quánh giờ đang vất vơ kiếm sống ở thị thành. Những cánh đồng đó, đã hất hủi cây lúa (và gián tiếp từ chối đàn vịt). Đất dưới chân chúng tôi bị thu hẹp dần. Nhưng ngay từ đầu, chúng tôi đã tự làm quẩn chân mình, vì không thể quay lại những cánh đồng cũ*

(với người quen cũ). Tôi đã từng trở ngược về những nơi đó theo cách của tôi, bằng mường tượng.

Những ngữ đoạn "cánh đồng trở thành đô thị", "những cánh đồng ngoa ngoắt thay đổi vị của nước", "những cánh đồng vắng bóng người", "những cánh đồng hắt hủi cây lúa", "những cánh đồng cũ"… biểu thị ý nghĩa về sự thay đổi của đời sống con người: Ý nghĩa và giá trị của những cánh đồng với đời sống con người giờ đã khác và có những giá trị chỉ có thể ngược về quá khứ mới tìm thấy. Tương ứng với việc không có hình ảnh nào trong PTĐA biểu đạt những điều được biểu thị ở lớp ngôn từ trong VBTKVH nguồn, ý nghĩa trên của biểu tượng *cánh đồng* cũng không có trong PTĐA chuyển thể.

Ví dụ (2.8): Trường hợp biểu tượng *cây ổi* trong VBTKVH "Ngôi nhà xưa" (Đặng Nhật Minh) và trong PTĐA "Mùa ổi" (đạo diễn Đặng Nhật Minh): Chúng tôi cũng tìm thấy nhiều sự tương ứng giữa các từ ngữ biểu thị biểu tượng *cây ổi* trong VBTKVH và hình ảnh biểu thị biểu tượng này trong PTĐA chuyển thể tương ứng như: "Tôi chỉ còn nhớ cây ổi trước sân do cha tôi tự trồng năm tôi lên năm"*;* "Bây giờ nó đã là một cây ổi cành lá xum xuê che rợp cả một góc sân, quả rất sai và rất ngọt"; "Dạo ấy, sau lần bị ngã đu từ cây ổi xuống ông trở nên ngớ ngẩn như người mất hồn"; "Mùa ổi chín, anh tôi lang thang qua ngôi nhà cũ rồi trèo tường vào sân hái ổi trộm"… Nhưng những hình ảnh biểu thị biểu tượng *cây ổi* sau đây trong PTĐA chuyển thể, chúng tôi không thấy được biểu thị bằng ngôn từ trong VBTKVH nguồn:

Hình 2.27 : Cận cảnh Thủy cầm và dần nắm chặt hơn trái ổi trong tay

Hình 2.28 : Cận cảnh những trái ổi chín

Hình 2.29: Cận cảnh bàn tay Thủy đưa những trái ổi ra trước mặt Hòa, ánh mắt Hòa vô cảm.

Hình ảnh về những trái ổi (thứ tinh túy, ngát hương thơm được chắt lọc, nuôi dưỡng từ thân cây) có thể coi là những biến thể hình ảnh (tương ứng với biến thể từ vựng trong ngôn từ văn học) của biểu tượng *cây ổi* được nhà làm phim sử dụng nhiều lần trong PTĐA chuyển thể ở những ngữ cảnh kết hợp khác nhau: Khi là Thủy vô tình thu dọn quần áo cho anh trai mà thấy có quả ổi trong túi quần của anh. Bàn tay chạm vào trái ổi như chạm vào kí ức. Thủy lấy trái ổi ra, cầm trên tay. Bàn tay Thủy chậm chậm thu lại, nắm trái ổi trong lòng bàn tay như cầm giữ trái tim của kí ức. Rồi cả một mùa kí ức về cây ổi, về ngôi nhà xưa, về những kỉ niệm buồn ùa về trong cô (nhân vật bắt đầu độc thoại nội tâm). Nhà làm phim đã thể hiện được sâu sắc những diễn biến tâm trạng của nhân vật trong sự "tương tác" với biểu tượng qua những cảnh quay từ trung cảnh rồi vào cận khuôn mặt Thủy với những biểu hiện cảm xúc trên gương mặt rồi sau đó chuyển xuống quay cận cảnh bàn tay Thủy đang dần nắm chặt trái ổi… Ở hai hình ảnh sau lại là một ngữ cảnh kết hợp mới của biểu tượng *cây ổi - mùa ổi* trong PTĐA chuyển thể "Mùa ổi": Sau khi bị người chủ nhà cũ gọi bác sĩ ở bệnh viện tâm thần đến tiêm thuốc mê và bắt Hòa vào bệnh viện, Hòa được Thủy (em gái) đến đưa về nhà Thủy. Lúc này, nhìn anh trai, Thủy linh cảm thấy có điều gì đó không lành. Cô chạy lao ra ngoài rồi mang về đưa ra trước mặt anh trai mình những trái ổi chín trong trạng thái tâm lí lo lắng xen lẫn hồi hộp hi vọng. Ánh mắt Hòa vô cảm trước những trái ổi. Thủy òa khóc. Điều linh cảm của Thủy đã đúng. Tất cả những kí ức về cây ổi, về ngôi nhà xưa trong tâm trí anh trai cô, là nguồn sống tinh thần duy nhất của anh trai cô đã không còn sau hành xử tàn nhẫn của người chủ nhà mới.

Như vậy, việc có thêm những hình ảnh biểu thị như trên ở biểu tượng *cây ổi* trong PTĐA chuyển thể đã thể hiện chủ ý tô đậm vai trò và ý nghĩa của biểu tượng này trong việc góp phần thể hiện chủ đề của PTĐA chuyển thể. Cũng có lẽ vậy mà nhà làm phim đã đổi tên "Ngôi nhà xưa" ở VBTKVH nguồn thành "Mùa ổi" ở PTĐA chuyển thể.

Những miêu tả, diễn giải ở trên đã cho thấy dù hệ thống tín hiệu biểu thị của biểu tượng trong PTĐA chuyển thể có thể là những hình ảnh điện ảnh tương ứng với những điều được gợi ra từ hệ thống tín hiệu biểu thị của biểu tượng trong VBTKVH nguồn nhưng thực tế không phải lúc nào cũng vậy. Điều này cũng có

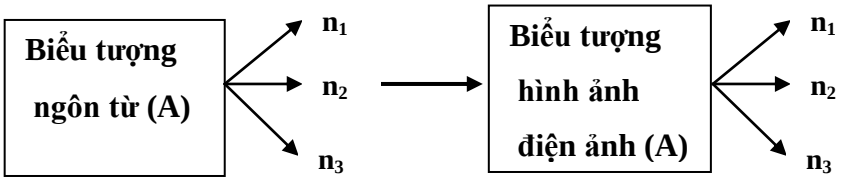
nghĩa là cùng một ý nghĩa nhưng ở mỗi hệ thống biểu thị khác nhau có những khả năng mã hóa khác nhau , biểu thị khác nhau và đây chính là những ưu thế riêng, đặc trưng riêng của mỗi hệ thống tín hiệu - ngôn ngữ.

2.2.2. Những hướng chuyển đổi từ biểu tượng trong VBTKVH sang PTĐA xét ở phương diện cái được biểu đạt (phương diện ý nghĩa)

Mối quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt là mối quan hệ về ý nghĩa. Bởi vậy sự tương ứng hay bất tương ứng giữa cái biểu đạt của một biểu tượng trong VBTKVH và cái biểu đạt của biểu tượng đó trong PTĐA chuyển thể tất yếu sẽ chi phối đến những tương đương hay bất tương đương về ý nghĩa của biểu tượng trong VBTKVH nguồn và trong PTĐA chuyển thể.

2.2.2.1. Tương đương về ý nghĩa

Có thể mô tả những trường hợp chuyển đổi từ biểu tượng trong VBTKVH nguồn sang PTĐA chuyển thể tương đương về ý nghĩa như sau: Biểu tượng (A) trong VBTKVH có các ý nghĩa biểu trưng n_1, n_2, n_3 và khi được chuyển đổi vào trong PTĐA chuyển thể, biểu tượng (A) cũng có các ý nghĩa n_1, n_2, n_3:



Hình 2.30 : Sơ đồ chuyển dịch biểu tượng tương đương về nghĩa

Ví dụ (2.9): Trường hợp chuyển đổi biểu tượng *sông* trong VBTKVH "Mười ba bến nước" (Sương Nguyệt Minh) sang PTĐA chuyển thể "Mười ba bến nước" (đạo diễn Đặng Thái Huyền):

Các ý nghĩa của biểu tượng *sông* trong VBTKVH "Mười ba bến nước" (Sương Nguyệt Minh) là:

<u>n_1, Dòng sông - dòng đời :</u>

Trong VBTKVH "Mười ba bến nước", ý nghĩa biểu trưng *dòng sông – dòng đời* của biểu tượng *dòng sông* thể hiện trong những ngữ cảnh kết hợp: "Người ta ví: Con gái mười hai bến nước. Tôi khốn nạn hơn những người đàn bà khác. Tôi những mười ba bến nước", "Người ta hay ví bến đời với bến nước. Con gái mười hai bến nước. Lúc ấy, tôi chẳng biết mình đang ở bến thứ bao nhiêu", "Đã đến nước này

thì… tôi phải gắng qua nốt bến nước thứ mười ba thôi”… Tín hiệu ngôn từ *dòng sông* biểu thị ý nghĩa *dòng nước dài, luôn vận động chảy trôi qua các khúc, các đoạn* trong các ngữ cảnh kết hợp trên tương tác với tín hiệu - biểu tượng *bến nước* và *người phụ nữ* (con gái – đàn bà). Trong những kết hợp, tương tác như vậy, *dòng sông* gợi liên tưởng đến sự biểu trưng cho dòng chảy cuộc đời của người phụ nữ với những nổi lênh, bất hạnh.

Trong PTĐA chuyển thể “Mười ba bến nước”, tín hiệu – biểu tượng *dòng sông* cũng mang ý nghĩa biểu trưng này và được thể hiện qua những cảnh quay mà trong đó tín hiệu hình ảnh *dòng sông* có sự tương tác với các tín hiệu hình ảnh *con thuyền, người đàn bà* (nhân vật Sao). Diễn tiến của truyện phim tương nhập với hình ảnh Sao ngồi trên thuyền đang trôi đi trên sông và kể lại câu chuyện về đường tình duyên nhiều trắc trở, bất hạnh của mình (Hình 2.31). Trong cuộc sống, có lúc cô đã muốn buông bỏ người cũ, muốn để cho cuộc đời mình muốn trôi đi đâu thì trôi (Hình 2.32):

Hình 2.31: Sao ngồi trên thuyền, kể lại câu chuyện về đường tình duyên bất hạnh của mình

Hình 2.32: Sao ngồi trên thuyền, buông tay chèo, thoái mặc giữa dòng sông.

Trong sự dàn cảnh kết hợp các hình ảnh trong các khuôn hình cảnh quay như ở trên, tín hiệu hình ảnh *dòng sông* không chỉ là tín hiệu biểu thị ý nghĩa *dòng nước chảy tự nhiên* mà còn có ý nghĩa biểu trưng cho hành trình duyên phận nhiều trắc trở, khổ đau của người phụ nữ.

<u>n_2. Dòng sông biểu trưng cho ranh giới, ngăn cách:</u>

Sông là dòng chảy có các đặc tính dài, rộng, sâu… tạo sự ngăn cách tự nhiên giữa đôi bờ, giữa hai vùng địa lí. Trong VBTKVH “Mười ba bến nước”, các biến thể kết hợp như “Túi đồ ôm vào lòng, vừa đi vừa khóc, tôi chạy cùn cụt ra bến nước, ới đò, sang sông về nhà với mẹ”, “Đám rước dâu bằng thuyền. Cập bến, mọi

người lên bờ, chờ tôi lấy nậm nước đem về rửa chân cho mẹ chồng", "Tôi thường ra bờ sông nhìn về phía nhà chồng cũ", "Tôi lại sang sông…Tôi chọn lúc la lá tối sang sông. Đò đi chuyến cuối ngày"... đã thể hiện rõ ý nghĩa này của dòng sông đồng thời biểu trưng cho ranh giới của những bước ngoặt trong đời sống tình cảm của con người: *sang sông với chồng* là bắt đầu một cuộc sống hôn nhân (ranh giới quê mẹ-quê chồng), bắt đầu dấn thân vào hành trình "mười ba bến nước"; ranh giới của hôn nhân lành - vỡ (khi "ôm túi đồ vào lòng, vừa đi vừa khóc, chạy cùn cụt ra bến nước, ới đò *sang sông về nhà mẹ*" cũng có nghĩa là hôn nhân, hạnh phúc không còn).

Ý nghĩa biểu trưng này của từ - biểu tượng *sông* trong VBTKVH "Mười ba bến nước" được chuyển đổi khá sát vào trong PTĐA chuyển thể "Mười ba bến nước" và được biểu thị qua sự tương hợp của khoảng cách dòng sông với các hình ảnh sang sông lấy chồng, sang sông để đến với nhau:

Hình 2.33: Hình ảnh đám rước dâu bằng thuyền qua sông (Đám cưới của Sao)

Hình 2.34: Hình ảnh Tào bỏ làng, sang sông với Sao.

Ý nghĩa biểu trưng cho ranh giới - khoảng cách tình cảm của con người của biểu tượng *sông* còn được nhấn đậm hơn trong PTĐA chuyển thể qua các hình ảnh:

Hình 2.35: Sao đứng ở bến sông ngóng vọng về phía bên kia bờ sông (chờ mong chồng về)

Hình 2.36: Lãng ngồi ở bờ sông bên này ngóng vọng về phía bên kia sông – phía có Sao (Khi này, Sao đã sang sông về với mẹ đẻ)

Như thế, *sông* là khoảng cách địa lí, sông cũng là sự xa cách nhớ nhung của con người để khi người về bên kia, một người về bên kia, người bên này ngóng vọng khôn nguôi.

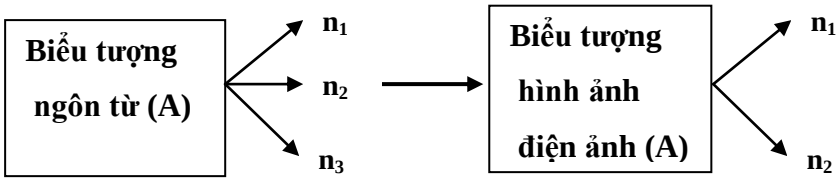
Cùng với trường hợp biểu tượng *sông* được chuyển đổi tương đương về nghĩa từ VBTKVH nguồn sang PTĐA chuyển thể, có thể kể thêm các trường hợp sau đây:

Biểu tượng trong VBTKVH nguồn – PTĐA chuyển thể	**Ý nghĩa của biểu tượng trong VBTKVH nguồn**	**Ý nghĩa của biểu tượng trong PTĐA chuyển thể**
Thương nhớ đồng quê/ Thương nhớ đồng quê		
Cánh đồng	*- Sự bao bọc, nuôi dưỡng*	
	- Là cội nguồn - quê hương, điểm tựa tinh thần của con người	
Ba người trên sân ga/ Đời cát		
Ga tàu	- Sự chia lia	
	- Con người tinh thần với nội tâm ngổn ngang	
Con tàu	*- Sự mất mát hạnh phúc*	
Vé tàu	*- Sự cho đi, sự hi sinh*	
Bến Không chồng/ Bến Không chồng		
Cái chết	*- Sự giải thoát tiêu cực*	
Mùa len trâu, Một cuộc biển dâu/ Mùa len trâu		
Trâu	*- Là cơ nghiệp, là nguồn sống*	
	- Là gánh nặng, nỗi lo âu	
Quạ	*- Điềm gở, điềm xấu*	
	- Một sự đe dọa, tấn công từ thiên nhiên	
Trăng nơi đáy giếng / Trăng nơi đáy giếng		
Ông Tướng (người âm)	*- Những giá trị hạnh phúc mơ hồ , huyễn hoặc*	
Mười ba bến nước / Mười ba bến nước		
Con thuyền	*- Thân phận người phụ nữ bất hạnh*	
Sinh nở	*- Tạo sinh sự sống*	
	- Thiên chức cao cả, thiêng liêng của người phụ nữ	
Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành/ Người đàn bà mộng du		
Cơn mộng du	*- Hành trình ngược trở về quá khứ với những ám ảnh lỗi lầm*	
	- Sự bất an trong đời sống tinh thần	
Phiên bản / Hương Ga		
Lửa	*- Sự bùng cháy của những uất ức*	

	- Sự thiêu đốt con đường hướng thiện phía trước

2.2.2.2. Thu hẹp ý nghĩa

Trong các trường hợp biểu tượng được chuyển đổi từ trong VBTKVH nguồn sang PTĐA chuyển thể, có những trường hợp ý nghĩa của biểu tượng trong VBTKVH nguồn rộng hơn (nhiều hướng nghĩa biểu trưng hơn) ý nghĩa của biểu tượng đó trong PTĐA chuyển thể. Có thể sơ đồ hóa xu hướng chuyển đổi này như sau:



Hình 2.37 : Sơ đồ chuyển dịch biểu tượng theo hướng thu hẹp ý nghĩa

Ví dụ (2.10): Trường hợp chuyển đổi biểu tượng *bến nước* trong VBTKVH "Bến Không Chồng" (Dương Hướng) sang PTĐA chuyển thể "Bến Không chồng" (đạo diễn Lưu Trọng Ninh).

Trong VBTKVH "Bến Không chồng", biểu tượng *bến nước* có những ý nghĩa sau:

<u>n_1. Bến nước - bến tình</u>:

Bến nước vốn là một không gian sinh hoạt quan trọng của người dân ở các vùng nông thôn (vốn nhiều sông ngòi) trên khắp đất nước Việt Nam trước đây. Bến nước là nơi giao thương đi lại cũng là nơi gặp gỡ, hò hẹn của các chàng trai cô gái, nơi bắt đầu cho những tình cảm đẹp đẽ, thiêng liêng của con người. Trong VBTKVH "Bến Không Chồng", từ-biểu tượng *bến nước* (bến Tình) được thiết lập các mối quan hệ với các yếu tố ngôn ngữ khác trên trục ngữ đoạn tạo ra các tương tác: "Bến Tình - đẹp như mơ", "Bến sông ở đây- quyến rũ lạ lùng", "Nước bến Tình- dễ làm lòng người khoái cảm", "Nhiều cặp vợ chồng trẻ tối đến thường lẻn ra bến Tình tắm"... Trong những ngữ đoạn kết hợp như vậy, từ *bến* gợi ý nghĩa liên hội, biểu trưng cho *nơi gặp gỡ, hò hẹn, là nơi nảy sinh tình cảm yêu thương luyến ái của con người - bến tình*.

<u>n_2. Bến nước - người đàn bà không chồng</u>:

Ý nghĩa biểu trưng cho *tính nữ* (đàn bà) của từ - biểu tượng *bến nước* thể hiện

trước hết trong chính kết hợp ngữ đoạn "bến - không chồng" ở nhan đề của tiểu thuyết. Thêm nữa, trong văn bản, từ - biểu tượng *bến nước* có mối quan hệ tương tác với các hình tượng nhân vật phụ nữ bất hạnh, đơn côi trong truyện. Đó là bà Nhân có chồng và hai con trai hi sinh, có tình cảm với Nguyễn Vạn nhưng cả hai không dám bước qua những định kiến cực đoan của làng xã và của chính bản thân để rồi vò võ một mình trong sự dày vò của nỗi đau tình cảm. Đó là Hạnh với bi kịch của người đàn bà có chồng mà không có con (với chồng). Sau bao năm chăm sóc gia đình nhà chồng, chờ đợi chồng đi chinh chiến, ngày chồng trở về cũng là lúc Hạnh nhận ra hai vợ chồng không thể có con. Cô phải chịu những lời đàm tiếu, chịu nỗi đau đớn khi biết chồng có quan hệ với người đàn bà khác. Cô chấp nhận li hôn và trở thành người "trắng tay" sau một cuộc hôn nhân mà cô phải chịu nhiều hi sinh mất mát. Sau này, khi trở về làng với con gái bé nhỏ (cô có với Nguyễn Vạn) cùng hi vọng xây đắp hạnh phúc với người đàn ông này nhưng Hạnh lại một lần nữa rơi vào bi kịch. Nguyễn Vạn đã bỏ cô mà đắm mình xuống sông chết. Và còn nhiều người phụ nữ nữa trong làng như Dâu với tình yêu dang dở cùng Hà vì anh hi sinh, như Thắm với sự chờ đợi anh chàng pháo thủ trong vô vọng,… Như thế, những người phụ nữ làng Đông trong VBTKVH "Bến Không chồng" đã in mình cùng những nỗi bất hạnh trong tình yêu, hạnh phúc của mình vào bến nước của làng để rồi cái bến nước ấy là hình ảnh của họ - những người đàn bà hi sinh tuổi trẻ chờ đợi trong những khao khát yêu thương nhưng cuối cùng họ cũng vẫn cô độc như cái bến chờ đợi ngàn năm.

<u>n_3. Bến nước – bến chết:</u>

Bến nước trong tiểu thuyết "Bến Không Chồng" cũng được miêu tả như một nơi gắn liền với những cái chết. Đó là những cái chết trong huyền thoại về ba ba thuồng luồng ngoài bến sông cứ hai năm một lần bắt sống trẻ con hay những con thuồng luồng mình đen chũi, những con ba ba to như cái thuyền thúng nổi lên dìm chết người như chơi. Đó là nơi cô con gái rượu duy nhất của cụ tổ họ Nguyễn chết oan uổng khi đang ở độ tuổi đẹp nhất của đời người. Và đó cũng là nơi người đàn ông khỏe mạnh và lành lặn duy nhất trong làng tự vẫn, mang theo xuống bến những uẩn khúc tình yêu. Những cái chết mang đi tình yêu và để lại nỗi đau ém vào bến nước để rồi mỗi khi thấy bến là thấy nỗi đau của sự chết chóc, mất mát, của những nỗi oan khiên không nói ra thành lời.

Những ý nghĩa trên của từ - biểu tượng bến nước thấm sâu vào lớp từ ngữ,

tương tác với hệ thống hình tượng nhân vật (các siêu tín hiệu), góp phần thể hiện chủ đề tư tưởng của VBTKVH "Bến Không Chồng".

Khi chuyển thể VBTKVH "Bến Không chồng" sang PTĐA "Bến Không chồng", nhà làm phim vẫn sử dụng biểu tượng *bến nước* như một phương tiện biểu đạt ý nghĩa quan trọng của PTĐA chuyển thể. Tuy nhiên, biểu tượng *bến nước* trong PTĐA chuyển thể chỉ có hai hướng nghĩa biểu trưng là *bến nước - người đàn bà không chồng* và *bến nước - bến chết.*

Ý nghĩa *bến nước- người đàn bà không chồng* của biểu tượng *bến nước* trong trong PTĐA chuyển thể biểu hiện qua những hình ảnh được quay ở nhiều góc máy, cỡ cảnh, động tác máy khác nhau. Những cảnh quay mang đến những hình ảnh chân thực và gây ám ảnh về những người đàn bà làng Đông ngồi ở bến Không Chồng. Những người đàn bà ngồi đó, in như gắn vào cái bến Không chồng của làng Đông trong tâm thế như đang chờ đợi điều gì từ rất lâu, sự chờ đợi kéo dài qua nhiều thế hệ (Ý nghĩa thời gian thể hiện rõ qua chủ ý dàn cảnh nhân vật có người trẻ, người trung tuổi và cả những bà cụ). Những nét mặt vô hồn, ngây dại như biểu hiện đã thiếu hụt một điều gì đó, mất mát một điều gì đó lớn lao trong đời sống tinh thần từ rất lâu:

Hình 2.38, 2.39: Những người đàn bà ngồi ở bến nước
(cỡ cảnh: CẬN, động tác máy: LIA)

Hình 2.40: Bến nước và đàn bà
(Cỡ cảnh: TOÀN, động tác máy: LIA)

Hình: 2.41: Bến nước và đàn bà
(Cỡ cảnh: TRUNG, động tác máy: LIA)

"Biến thể" của những hình ảnh trên còn xuất hiện trong PTĐA chuyển thể "Bến Không chồng", tất nhiên, trong những sự dàn dựng khác đi. Đó có khi là những người phụ nữ trung niên hay có khi toàn những cô gái trẻ trong làng ra ngồi chơi với nhau mà không có bóng dáng của một nam thanh niên:

Hình 2.42: Đàn bà và bến nước
(Cỡ cảnh: TOÀN, Góc máy: THẤP)

Hình 2.43: Các cô gái làng Đông và bến nước
(Cỡ cảnh: TOÀN, Góc máy: TRUNG)

Ý nghĩa ***bến nước - bến chết*** của biểu tượng *bến nước* trong PTĐA chuyển thể được "đề dẫn" bởi lời một bà cụ trong làng nói với Nguyễn Vạn: (Ở bến Không chồng) "Đời nào chả có người tự tử. Người không biết bơi thì lội xuống bến. Người biết bơi thì treo lên cành cây kia kìa". Như thế, *bến nước* không chỉ là nơi những người đàn bà làng Đông in mình trong nỗi niềm chờ đợi mỏi mòn mà bến nước còn là nơi người ta tìm đến cái chết như một cách phản ứng tiêu cực trước những cùng quẫn, bế tắc của cuộc sống, trước những nỗi oan tình. Bến nước gắn với những cái chết, bến nước là bến chết. Ý nghĩa biểu trưng này của biểu tượng bến nước được thể hiện bằng những hình ảnh trong phim:

Hình 2.44: Hạnh xuống bến Không Chồng định tự vẫn

Hình 2.45: Nguyễn Vạn treo cổ chết ở bến Không Chồng

Bến nước là nơi Hạnh lao mình xuống muốn quyên sinh khi phải chịu bao nhiêu những uất ức trong lòng (Hình 2.44). Và bến nước là nơi Nguyễn Vạn chọn để tự kết thúc cuộc đời mình (Hình 2.45). Hình ảnh cái chết của Nguyễn Vạn - cái chết của người đàn ông khỏe mạnh và lành lặn duy nhất trong làng nơi bến nước - bến đợi - bến Không chồng gợi bao suy nghĩ đau đớn. Cái chết của Nguyễn Vạn nhập vào với cái bến Không chồng, cái bến của những người đàn bà đang chết dần chết mòn vì Không chồng.

Ý nghĩa biểu trưng *bến nước-bến tình* của biểu tượng ngôn từ *bến nước* trong VBTKVH "Bến Không Chồng" không được nhà làm phim thể hiện trong PTĐA chuyển thể. Bến nước bao giờ cũng gắn với một dòng sông nhưng trong PTĐA chuyển thể, nhà làm phim chỉ thể hiện bến mà không thiết lập quan hệ tương tác với dòng sông. Thiếu đi mối quan hệ này, bến nước trở thành bến bến đọng, bến cô độc. Có lẽ đây là chủ ý của nhà làm phim.

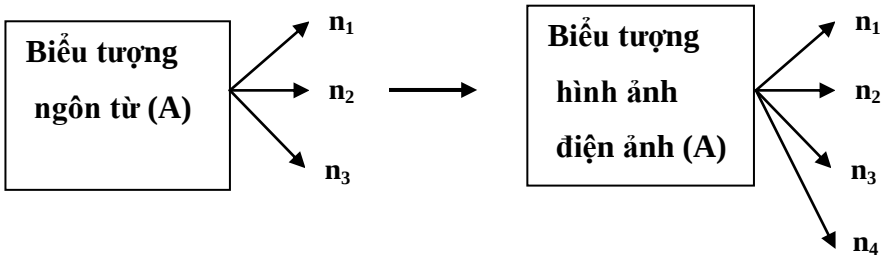
Ngoài ví dụ trên, các trường hợp chuyển đổi biểu tượng thuộc xu hướng chuyển đổi thu hẹp ý nghĩa còn có:

Biểu tượng	**Ý nghĩa của biểu tượng trong VBTKVH nguồn**	**Ý nghĩa của biểu tượng trong PTĐA chuyển thể**
Mười ba bến nước / Mười ba bến nước		
Bến nước	*- Thân phận nổi lênh trong hôn nhân gia đình*	*- Thân phận nổi lênh trong hôn nhân gia đình*
	- Bến đợi	*- Bến đợi*
	- Bến tình	*(Không có)*
Hài nhi (quái thai)	*- Sự mầu nhiệm được "chưng cất" từ tình yêu, sự duy tồn hạnh phúc*	*- Sự mầu nhiệm được "chưng cất" từ tình yêu, sự duy tồn hạnh phúc*
	- Sự khốc liệt của những di họa chiến tranh	*- Sự khốc liệt của những di họa chiến tranh*
	- Phép thử của hạnh phúc, hôn nhân	*(Không có)*
Cánh đồng bất tận/ Cánh đồng bất tận		
Cánh đồng	*- Không gian sống, không gian trú ngụ tự nhiên*	*- Không gian sống, không gian trú ngụ tự nhiên*
	- Không gian lưu giữ kí ức	*- Không gian lưu giữ kí ức*
	- Chia cắt, cô quạnh	*(Không có)*

	- Những đổi thay của đời sống	*(Không có)*
Dòng kênh/ Dòng sông	*- Hành trình mưu sinh*	*- Hành trình mưu sinh*
	- Hành trình chạy trốn quá khứ, chạy trốn nỗi đau	*(Không có)*
Phiên bản/ Hương Ga		
Cái chết	*- Tội ác*	*- Sự thất bại của cái ác*
	- Sự trả giá thuận với nhân quả	(*Không có)*
Hành vi tính dục	*- Sự dâng hiến, hòa hợp của tình yêu*	*- Sự dâng hiến, hòa hợp của tình yêu*
	- Dục vọng bản năng, sự chế ngự của bóng đen quỷ dữ	(*Không có)*

2.2.2.3. Phát triển thêm ý nghĩa

Các trường hợp chuyển đổi biểu tượng từ VBTKVH sang PTĐA được xác định là chuyển đổi theo hướng phát triển thêm ý nghĩa khi ý nghĩa của biểu tượng trong PTĐA chuyển thể rộng hơn (nhiều hướng nghĩa biểu trưng hơn) so với ý nghĩa của biểu tượng trong VBTKVH nguồn. Có thể sơ đồ hóa xu hướng chuyển đổi này như sau:



Hình 2.46 : Sơ đồ chuyển dịch biểu tượng theo hướng phát triển thêm ý nghĩa

Ví dụ (2.11) Trường hợp chuyển đổi biểu tượng *nước* trong VBTKVH "Mùa len trâu", "Một cuộc biển dâu" (Sơn Nam) sang PTĐA chuyển thể "Mùa len trâu" (đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh).

Trong VBTKVH "Mùa len trâu" và "Một cuộc biển dâu", biểu tượng *nước* có các ý nghĩa:

<u>n_1. Nước - sự hủy diệt:</u>

Trong hai VBTKVH (hai truyện ngắn) của Sơn Nam, nước được miêu tả như như một thế lực không ngừng lớn mạnh: "Mưa cứ trút xuống. Gió cứ dậy sóng lên, nước lớn, nước leo lên, nước dậy đùng đùng, Nước chảy hăng, tràn lan, nước ở đâu mà nhiều quá, ngập đồng ruộng, sâu cỡ hai thước, mênh mông không bờ bến, tứ bề

là nước”... Nước bủa vây, tấn công cuộc sống vạn vật, làm mọi thứ biến dạng, trôi dạt: “Sóng gợn từng lượn lớn, vỗ lát chát vào vách, sóng nước vẫn chạy ùa tới đập vào vách nhà, ánh nắng bị pha loãng”; “Núi Ba Thê bên này, núi Cấm trước mặt, hòn Sóc, hòn Đất bên kia bình thường xem hùng vĩ, thơ mộng thì nay trở thành lè tè, bé bỏng trong cảnh bao la trời nước”; “Ba cái lu, ba cái hũ trôi lềnh nghềnh trong nhà”; “Dưới đáy nước, sát mặt ruộng, mớ đất cày mềm nhũn, trở mình trắng phau”; “Gió thổi mạnh, trôi nhà trôi cửa”, “Thân lúa đuối sức cố nằm dài trên mặt nước hấp hối ngột thở”... Kinh khủng hơn, nhà văn còn liên tưởng “Cả mặt nước giờ đây hiển hiện như con ác thú khổng lồ há miệng ra nuốt trọn thân xác cha nó rồi ngậm miệng lại, giận dữ vì chưa no”. Tất cả về *nước* đều gợi sự đe dọa chết chóc. Và sự thực thì đã có những chết chóc: “Đất ruộng này rải rác, lũ khũ... xương người ta với xương trâu, thứ trâu “len” đi xa bị bịnh mà chết dọc đường”.

<u>n_2. Nước - sự thử thách:</u>

Nước là chết chóc, là hiểm nguy nên nước cũng là sự thử thách. Trong VBTKVH “Mùa len trâu”, thím Tư lo hành trình len trâu của con trai là hành trình “tối ngày lặn hụp dưới nước, ăn không no, ngủ không yên”. Và ở góc nhìn tích cực, theo chú Tư, đó là hành trình giúp con trai chú “học khôn nhiều chuyện”, giúp nó “khôn lớn hơn, nghe thấy được nhiều việc hơn”. Như vậy, bao đời nay vẫn thế, hết mùa hạn thì phải tới mùa nước lụt. Mùa nước lụt là mùa của sự khó khăn nhưng cũng là mùa của sự thử thách, tôi luyện con người. Ở nghĩa này,“cũng như lửa, nước có ý nghĩa như phương tiện của phép thử” [20; 713].

Hai truyện ngắn là hai câu chuyện nhỏ viết về hai biến cố, hai sự kiện mang bản chất của đời sống người dân vùng đất trũng: trưởng thành với nước (“Mùa len trâu”) và chết về với nước (“Một cuộc biển dâu”). Và trong hai truyện ngắn đó, biểu tượng *nước* đã góp phần làm cho những câu chuyện có ý nghĩa khái quát vượt tầm vóc của một văn bản truyện ngắn.

Từ hai VBTKVH “Mùa len trâu” và “Một cuộc biển dâu” của Sơn Nam đến PTĐA chuyển thể “Mùa len trâu” của đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh là quá trình thấu hiểu và đồng sáng tạo. Trong PTĐA chuyển thể “Mùa len trâu”, hai ý nghĩa trên của biểu tượng *nước* đều được chuyển đổi vào.

Ý nghĩa **nước - sự hủy diệt** được thể hiện rất rõ qua ngôn ngữ tạo hình của điện

ảnh: các cảnh quay nước với cỡ cảnh trung và cận, động tác máy linh hoạt và sự dàn cảnh trong mối quan hệ tương tác với các hình ảnh trâu chết, gà chết nổi trên mặt nước, ngôi nhà trôi trên nước…, tông màu xám lạnh, ánh sáng yếu ớt trong các cảnh quay này:

Hình 2.47: Cận cảnh mưa thối đất

Hình 2.48: Đại cảnh nước mênh mông, núi thấp lè tè

Hình 2.49: Cận cảnh ngôi nhà trôi trên/trong nước)

Hình 2.50: Toàn cảnh trâu chết vì nước ngập, không có cỏ ăn

Hình 2.51: Cận cảnh gà chết trong nước

Hình 2.52: Cận cảnh quạ rình xác chết trong mưa

Hình 2.53: Cận cảnh xương trong nước

Trong khuôn hình của các cảnh phim ở trên, có thể thấy các tín hiệu hình ảnh đã được dàn cảnh kết hợp: *nước mưa – bùn đất màu đen, cánh đồng nước mênh mông – núi thấp nhỏ, nước mưa dội xuống – ngôi nhà trôi trong nước, nước - trâu chết, nước - gà chết nổi trên nước, nước - quạ, nước – xương người rũ mục*. Sự kết hợp các tín hiệu hình ảnh này tạo ý nghĩa liên hội của biểu tượng hình ảnh *nước*: nước – sự hủy diệt. Nước như một thứ gì đó hãi hùng tuôn xuống, bủa vây, nhấn chìm, làm chết, tan rữa.

Cùng với đó, ý nghĩa **nước - sự thử thách** cũng được thể hiện rõ nét trong PTĐA chuyển thể "Mùa len trâu". Bộ phim lấy bối cảnh là vùng nước ngập nên môi trường hoạt động của nhân vật chính là môi trường nước (hình ảnh nước có trong khoảng hơn hai trăm cảnh quay của phim). Nhân vật chính - Kìm thường xuyên ở trong nước. Nước dưới chân, nước ngập ngang người, nước từ trên trời xối xuống. Như vậy, nước biểu trưng cho hành hành trình khó khăn thử thách.

Hình 2.54: Cận cảnh Kìm vượt nước len trâu

Hình 2.55: Cận cảnh Kìm vượt mưa, chèo thuyền chở bố đi tìm nơi có đất

Dù nước ngáng cản, ngăn trở nhưng không trong một cảnh phim nào Kìm than thở vì hoàn cảnh thiên nhiên khốc liệt. Hình ảnh Kìm (và những chàng trai len trâu khác) dằn mình lùa đàn trâu trên mặt nước mênh mông toát lên vẻ đẹp kiên cường trong gian nan.

Ngoài việc chuyển đổi tương đương hai ý nghĩa trên của biểu tượng *nước* trong VBTKVH nguồn vào PTĐA chuyển thể, nhà làm phim còn mở rộng thêm ý nghĩa của biểu tượng này với các ý nghĩa:

<u>n_3. Nước-nguồn sống, nguồn tái sinh:</u>

Mặc dù nước có ý nghĩa biểu trưng cho nguồn chết, cho sức mạnh hủy diệt không cùng, gắn liền với cái chết và sự rũ mục nhưng nước cũng là nguồn nuôi dưỡng sự sống. Và trong PTĐA chuyển thể "Mùa len trâu", nhà làm phim đã thể

hiện rõ ý nghĩa lưỡng thể đối kháng nhưng bất li này của biểu tượng nước qua các hình ảnh:

Hình 2.56: Toàn cảnh cánh đồng sau khi nước rút

Hình 2.57: Toàn cảnh lúa lên xanh tốt trên cánh đồng sau khi nước rút

Hình ảnh lao động của người nông dân trên cánh đồng khi nước rút, hình ảnh cánh đồng lúa non xanh ngát và chen lạc vào đó là một con thuyền cũ, vô chủ nhô lên tương phản với những hình ảnh về cánh đồng nước mênh mông, chết chóc. *Nước* khi này không còn là sự chết chóc, nước là nguồn nuôi dưỡng màu xanh của những cánh đồng lúa.

<u>n_4. Nước - bản thể:</u>

Ý nghĩa mang tính triết học này của biểu tượng *nước* được nhà làm phim thể hiện vô cùng sâu sắc và tinh tế qua những hình ảnh về cái chết của bà Hai:

Hình 2.58: Toàn cảnh xác bà Hai được treo trên cành cây xóc chéo giữa cánh đồng nước mênh mông

Hình 2.59: Cận cảnh từng giọt thân xác bà Hai nhỏ xuống cánh đồng nước mênh mông

Hình 2.60: Đặc tả những giọt thân xác của bà Hai nhỏ xuống, hòa tan vào nước

Ông Hai kể rằng, khi bà Hai mất, do nước ngập mênh mông nên không thể địa táng, chỉ còn hai cách táng là hoặc buộc xác lại rồi dằn cây dằn đá mà neo dưới đáy ruộng hoặc xóc cây tréo ở giữa đồng rồi treo xác trên mặt nước, chờ khi nước rút mới đem chôn lại dưới đất. Nhưng cách thứ nhất không thể vì gia tài hai ông bà có cái cối xay lúa bằng đá thì đã giúp cho cha Kìm ngày trước, ông Hai đành xóc cây tréo ở giữa đồng nước mênh mông rồi treo xác bà Hai lên trên mặt nước. Ở đây, nhà làm phim đã sử dụng ba cảnh quay với cỡ cảnh nhỏ dần (toàn – cận – đặc tả) và ghép dựng với nhau trên trục tuyến tính theo quy tắc tập trung: Hình ảnh thân xác bà Hai – tan chảy thành nước – rơi xuống hòa vào với nước. Sự kết hợp của những tín hiệu hình ảnh này làm nổi bật lên ý nghĩa: *Chết là quy thủy, quay về trạng thái nguyên sơ, trạng thái phôi thai*. "Vô tận và bất tử, nước là khởi đầu và là kết thúc của mọi thứ trên trái đất. Khi con người chết đi, bị phân hủy và trở lại hình thức lỏng ban đầu" [144; 365-366].

<u>n_5. Nước - sự lưu giữ:</u>

Ý nghĩa này được nhà làm phim thể hiện qua các cảnh quay trong nước (máy quay di chuyển trong nước) và thu hình ảnh của những vật thể có trong nước. Mùa nước lũ, nước phủ trùm cỏ và nhà và trâu rồi lưu giữ trong mình tạo thành một thế giới bề mặt tưởng tĩnh lặng nhưng bên trong là những sự vận động, chuyển hóa vừa có sự phân rã vừa có sự hồi sinh:

Hình 2.61, 2.62: Cận cảnh các vật thể được lưu giữ trong nước

Như vậy, tan đi không có nghĩa là mất hết. Tan đi là hòa vào nước. Nước lưu giữ.

Ngoài ví dụ trên, các trường hợp chuyển đổi biểu tượng thuộc xu hướng chuyển đổi phát triển thêm ý nghĩa còn có:

Biểu tượng	**Ý nghĩa của biểu tượng trong VBTKVH nguồn**	**Ý nghĩa của biểu tượng trong PTĐA chuyển thể**
Thương nhớ đồng quê/ Thương nhớ đồng quê		
Mưa	*- Nguồn gốc của sự hiện hữu và sự sinh sôi nảy nở*	*- Nguồn gốc của sự hiện hữu và sự sinh sôi nảy nở*
	(Không có)	*- Thanh lọc và bừng ngộ*
Dòng sông	*- Cội nguồn*	*- Cội nguồn quê hương*
	(Không có)	*- Gột rửa, thanh lọc tâm hồn*
Mùa len trâu, Một cuộc biển dâu / Mùa len trâu		
Cánh đồng	*- Không gian sống, không gian trú ngụ tự nhiên*	*- Không gian sống, không gian trú ngụ tự nhiên*
	- Nuôi dưỡng sự sống	*- Nuôi dưỡng sự sống*
	(Không có)	*- (Cánh đồng nước) là môi trường thử thách*
Cái chết	*- Sự khốc liệt của thiên nhiên*	*- Sự khốc liệt của thiên nhiên*
	(Không có)	*- Sự trở về với bản nguyên*
Tiếng đàn môi sau bờ rào đá/ Chuyện của Pao		
Ngôi nhà	*- Lịch sử, truyền thống của cả dòng họ*	*- Lịch sử, truyền thống của cả dòng họ*
	(Không có)	*- Những trói buộc, giam hãm con người tinh thần của người phụ nữ*
Ngôi nhà xưa / Mùa ổi		
Ngôi nhà (xưa)	*- Nơi lưu giữ những giá trị tinh thần. Ngôi nhà không còn (bị chiếm mất) biểu trưng cho sự mất mát.*	*- Nơi lưu giữ những giá trị tinh thần. Ngôi nhà không còn (bị chiếm mất) biểu trưng cho sự mất mát.*
	(Không có)	*- "Vết sẹo" của những sai lầm trong quá khứ*
Cây ổi/ quả ổi	*- Kí ức tuổi thơ ngọt ngào*	*- Kí ức tuổi thơ ngọt ngào*
	(Không có)	*- Cầu nối của sự trở về, nhìn lại*

Những kết quả khảo sát cùng những miêu tả, phân tích ở trên đã làm rõ những xu hướng chuyển đổi, biến đổi biểu tượng từ hình thức biểu thị là biểu tượng ngôn từ trong VBTKVH chuyển đổi sang hình thức biểu thị là biểu tượng hình ảnh trong PTĐA. Những biến đổi trong chuyển đổi của tín hiệu - biểu tượng biểu hiện ở nhiều phương diện, mức độ khác nhau, vừa có thể là biến đổi ở "lớp" tín hiệu biểu thị vừa có thể là biến đổi ở "lớp" ý nghĩa biểu trưng/ hàm biểu.

2.3. LÍ GIẢI CHO NHỮNG XU HƯỚNG CHUYỂN ĐỔI BIỂU TƯỢNG TỪ VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC SANG PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH

2.3.1. Những chi phối từ sự bất tương đồng ở mã ngôn ngữ

Như đã trình bày ở chương một, ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh có những điểm bất tương đồng và qua những khảo sát, miêu tả ở trên về tín hiệu - biểu tượng khi VBTKVH chuyển thể sang PTĐA có thể thấy những khác biệt đó của hai hệ mã ngôn ngữ đã chi phối thế nào đến những xu hướng chuyển đổi, biến đổi biểu tượng. Cụ thể:

Thứ nhất là những chi phối từ sự khác nhau giữa hệ thống tín hiệu biểu thị của biểu tượng trong VBTKVH và biểu tượng trong PTĐA: Trong VBTKVH, tín hiệu biểu thị của biểu tượng là tín hiệu ngôn từ còn trong PTĐA là tín hiệu hình ảnh điện ảnh. Ở các tín hiệu ngôn từ, *cái biểu đạt* là các 'hình ảnh âm thanh' (sound image) và các "Hình ảnh này không phải là cái âm vật chất, một vật thuần vật lí mà là dấu vết tâm lí của cái âm đó, là cái biểu tượng mà các giác quan của ta cung cấp cho ta về cái âm đó, nó thuộc cảm quan" [96; 139]. Trong quá trình tri nhận của chúng ta, hình ảnh âm thanh này (cái biểu đạt) ánh xạ đến một hình ảnh tâm trí - ý niệm về hiện tượng, sự vật nào đó (đây là *cái được biểu đạt*). Mối quan hệ giữa hình ảnh âm thanh - cái biểu đạt và ý niệm về sự vật hiện tượng tương ứng-cái được biểu đạt là trừu tượng. Ở các tín hiệu hình ảnh điện ảnh, *cái biểu đạt* là các hình ảnh trực quan nên *cái biểu đạt* và *cái được biểu đạt* gần như giống nhau. Nói như Charles Sander Pierce, *cái biểu đạt* của tín hiệu hình ảnh điện ảnh-hình hiệu (icon) "có phẩm chất tương đồng với đối tượng mà nó đại diện và chúng kích động cảm giác tương tự trong tâm trí" [178; 578]. James Monaco cũng cho rằng các tín hiệu hình ảnh là 'tín hiệu mạch ngắn' vì theo ông "Ở tín hiệu hình ảnh, cái biểu đạt và cái được biểu đạt gần như giống nhau. Hình ảnh một quyển sách gần về mặt ý niệm hơn là từ *quyển sách* với chính quyển sách" [173; 167]. Bởi vậy có thể nói tín hiệu hình ảnh là tín hiệu miêu tả nghĩa và mối quan hệ giữa *cái biểu đạt* và *cái được biểu đạt* không võ đoán vì nó mô tả đồ vật hoặc chiếu vật lên đồ vật. Những đặc tính khác nhau của hai loại tín hiệu này sẽ chi phối, tạo ra sự khác biệt giữa việc mô tả một người hoặc sự việc bằng ngôn từ (và thậm chí là bằng ảnh tĩnh) với việc mô tả bằng hình ảnh điện ảnh. Các tín hiệu - biểu tượng trong VBTKVH có tính phi trực

quan trong biểu hiện ý nghĩa, nhà văn có vẻ tự do hơn trong việc biểu hiện các ý niệm nhạy cảm, tội ác, kinh dị… Nhưng hình ảnh điện ảnh có một sức mạnh mãnh liệt trong việc tạo ra ở người xem những ảo giác (illusion) về hiện thực chân thực và sinh động như thật, dẫn dụ người xem tin và nhập tâm vào với câu chuyện đang được kể bằng hình ảnh trên màn ảnh. Vậy nên, những hình ảnh biểu hiện hành vi tính dục, bạo lực, gây hoảng loạn, ghê sợ hoặc phản cảm thường sẽ phải được "tiết chế" trong biểu hiện bằng hình ảnh điện ảnh. Đây không chỉ là những yêu cầu mang tính đặc trưng của nghệ thuật điện ảnh mà còn là những quy định có tính pháp lí. Điều 9 của Nghị định số 54/2010/NĐ-CP (Việt Nam) quy định chi tiết thi hành một số điều của Luật Điện ảnh Việt Nam có nêu những hành vi bị cấm trong hoạt động điện ảnh ở Việt Nam như *hình ảnh, âm thanh, lời đối thoại, chữ viết thể hiện cảnh đánh đập, tra tấn, giết người dã man, khuyến khích tội ác, trừ trường hợp nhằm phê phán, lên án cái ác gắn với nội dung phim; Hình ảnh, âm thanh, lời đối thoại, chữ viết mang tính khiêu dâm, đồi trụy, loạn dâm, loạn luân trái với thuần phong mĩ tục; Hình ảnh, âm thanh, lời đối thoại, chữ viết thể hiện sự dung thứ hoặc đồng tình với tệ nạn xã hội, gây cảm giác hoảng loạn, mê muội trước các lực lượng siêu nhiên, ma quái.* [Trích *Nghị định số 54/2010/NĐ-CP* ban hành ngày 21/5/2010]. Đây chính là lí do mà một số biểu tượng trong VBTKVH khi được chuyển đổi sang PTĐA đã có những biến đổi không tương đương về cái biểu đạt (như ví dụ 2.4, 2.5), hoặc có những biểu tượng trong VBTKVH không được chuyển đổi sang PTĐA chuyển thể như biểu tượng *máu,* biểu tượng *giao long* trong VBTKVH "Phiên bản" (Nguyễn Đình Tú).

Thứ hai là những chi phối từ sự khác nhau về đơn vị mã: Đơn vị cơ bản của mã ngôn ngữ văn học là các từ (các biểu tượng "hiện diện" trong VBTKVH ở các hình thể từ ngữ, được gọi là từ - biểu tượng) còn đơn vị cơ bản của mã ngôn ngữ điện ảnh là cảnh. Như vậy, nếu xét trên trục ngữ đoạn, một đơn vị từ ở ngôn ngữ văn học sẽ tương đương với một đơn vị cảnh ở ngôn ngữ điện ảnh. Nhưng, nếu xét ở khả năng biểu thị của hai đơn vị này thì một cảnh ở ngôn ngữ điện ảnh có thể tương ứng với nhiều từ. Vì một cảnh ở ngôn ngữ điện ảnh (được tính bằng một khoảng thời gian nhất định chạy liên tục trên màn hình) có thể bao gồm rất nhiều những tín hiệu hình ảnh bên trong nó. Nghĩa là nếu ở ngôn ngữ văn học, cú pháp chỉ giải quyết cái chúng ta gọi là mặt tuyến tính của việc cấu trúc (tức là cách mà từ

được ghép lại thành chuỗi để tạo nên cụm từ và câu, tương ứng với quan hệ thời gian ở ngôn ngữ điện ảnh) thì ở ngôn ngữ điện ảnh còn có cả sự kết hợp về mặt không gian (dàn cảnh trong một cảnh quay) mà ngôn ngữ văn học không có. Do vậy, ngôn ngữ điện ảnh có thể biểu thị nhiều thứ cùng một lúc nhưng với ngôn ngữ văn học thì không thể. Và do đó, thường phải là một câu hoặc một số câu (từ) ở VBTKVH nguồn mới tương ứng với một cảnh ở PTĐA chuyển thể (như ví dụ 2.3).

Thêm nữa, sự khác nhau về đơn vị mã như trên cũng dẫn đến những khả năng khác nhau trong biểu đạt ý nghĩa ngữ dụng của tín hiệu- biểu tượng trong VBTKVH và trong PTĐA. Chẳng hạn, trong VBTKVH "Mười ba bến nước" (Sương Nguyệt Minh) có đoạn kể về việc một đêm nhân vật Sao ra bến sông của làng tắm. Đang tắm, cô bị chuột rút. Tào (người yêu cũ của Sao - một thanh niên tự thương đảo ngũ) đi qua, thấy Sao kêu cứu nên nhảy xuống cứu. Vừa lúc đó, ông xã đội trưởng (một người "rất ghét những thằng đảo ngũ, hoặc chân thọt, mắt chột, tay khoèo,… không phải ra trận, ở nhà hay chim chuột vợ lính" và "vợ của ông xã đội cũng chửa hoang với thằng công nhân lái xà lan. Ông ta căm lắm") và hai dân quân đi ngang qua, nghĩ Sao và Tào gian dâm nên tống đạt hai người về ủy ban lập biên bản. Đoạn này được nhân vật Sao kể như sau:

> *Dân quân dẫn anh Tào và "con Thuồng Luồng" là tôi về trụ sở Ủy ban xã lập biên bản. Anh Tào vẫn cởi trần, chỉ mặc quần đùi thập thễnh đi sau. "Con Thuồng Luồng" mặc quần lụa đen ướt dính bết vào đùi, không được mặc áo, trên mình chỉ độc cái xu chiêng ướt sũng nước. Vai "con Thuồng Luồng" trần rờ rỡ dưới trăng. Đang đi, bỗng dưng ông xã đội trưởng cho "con Thuồng Luồng" đứng lại mặc áo, rồi thả cho về.*

Việc lựa chọn dùng cụm từ "con Thuồng Luồng" thay cho từ "tôi" của nhà văn ở đoạn trên trong giọng kể của chính nhân vật Sao biểu hiện được sắc thái ý nghĩa tự mỉa mai (và có phần chua chát) của nhân vật khi gặp phải tình huống "tình ngay lí gian". Nhân vật Sao đã dùng lại từ này và lặp đi lặp lại nhiều lần theo kiểu "nhại giọng" và "nói đay". (Vì trước đó, trong lời nói của mình với Tào, ông xã đội có nhắc đến từ này một cách mỉa mai để ám chỉ Sao: *Còn bịa cả chuyện Thuồng Luồng. Từ xưa đến nay, ta chỉ nghe chuyện Thuồng Luồng cứu người chứ chưa bao giờ nghe chuyện người cứu Thuồng Luồng. Ta đồ rằng: Thuồng Luồng là đứa con gái nần nẫn này ở dưới nước mày mới nhảy xuống*). Cùng với đó, việc sử dụng cụm

từ "con Thuồng Luồng" thay cho "tôi"(Sao) đã kết nối và thiết lập mạch ngầm quan hệ tương đồng giữa hình tượng nhân vật người phụ nữ bất hạnh về đường sinh nở (sinh ra quái thai) với biểu tượng con Thuồng Luồng trong truyện. Nếu chỉ đơn giản sử dụng đại từ "tôi" ở vị trí của cụm từ "con Thuồng Luồng" những giá trị biểu hiện như trên sẽ không có, làm giảm đi ý nghĩa sâu sắc của lớp ngôn từ, lớp hình tượng trong cấu trúc văn bản truyện kể.

Tín hiệu hình ảnh điện ảnh không thể thể hiện được cách diễn đạt "con Thuồng Luồng là tôi" như tín hiệu ngôn từ trong VBTKVH (và theo đó là hiệu quả biểu đạt ý nghĩa của cách diễn đạt này) nhưng nó lại có những khả năng biểu đạt khác mà tín hiệu ngôn từ không có. Đó là những sắc thái ý nghĩa được tạo ra bởi sự phong phú trong lựa chọn, kết hợp: cỡ cảnh nào, động tác máy nào, góc máy nào, hình ảnh nào sẽ cùng xuất hiện trong khuôn hình với hình ảnh nào, diễn xuất, phục trang của diễn viên thế nào… Chẳng hạn, như những cảnh quay miêu tả thân xác của Dĩnh trong PTĐA chuyển thể "Những người thợ xẻ" (đạo diễn Vương Đức) sau đây:

Hình 2.63, 2.64: Máy lia từ cận chiếc nón đầy hoa tương tư của Quy theo những bông hoa rơi xuống thân xác của Dĩnh.

Hình 2.65: Máy hướng lên cao quay hình ảnh bầu trời vần vũ mây trắng

Hình 2.66: Máy cao, úp xuống quay toàn cảnh thân xác Dĩnh phủ đầy những bông hoa tương tư trắng cùng con khỉ con phủ phục ở bên

Để thể hiện hình ảnh cái chết của Dĩnh như một biểu tượng - một tín hiệu thẩm mĩ, nhà làm phim đã sử dụng ba cảnh quay ghép dựng với nhau: cảnh thứ nhất là một cú máy dài (long shotting) để quay cảnh những bông hoa tương tư rơi từ nón của Quy xuống phủ lên thân xác cậu thiếu niên. Máy quay để cao và úp xuống (cái nhìn cúi xuống theo những bông hoa rơi xuống). Cảnh thứ hai máy quay đảo ngược hướng thu hình, "ngước" lên trời xanh đang vần vũ mây trắng. Và cảnh thứ ba máy quay lại trở về ở vị trí máy cao, quay úp (nhìn xuống thân xác Dĩnh) rồi dần dần rút lên cao. Việc sử dụng các động tác máy, góc máy rõ ràng đã biểu thị/ mô phỏng (và dẫn nhập người xem vào) trạng thái cảm xúc đau đớn, ai oán, bất lực trước cái chết oan uổng của cậu thiếu niên ngoan ngoãn, hiếu đạo. Cùng với đó, những bông hoa rừng trắng (hoa tương tư), con khỉ con (bị lạc mẹ vì cháy rừng được Dĩnh lúc sống chăm nuôi mặc dù bố Dĩnh bắt vứt bỏ đi) phủ phục bên xác Dĩnh trong khuôn hình cũng đều là những biểu tượng, tương hợp với hình ảnh xác chết của Dĩnh, biểu thị những đau đớn, day dứt về hậu họa và sự trả giá. Những hình ảnh điện ảnh như thế này "có giá trị như một ngàn lời nói" ("A picture is, on occasion, worth a thousand words "-Ngạn ngữ Anh).

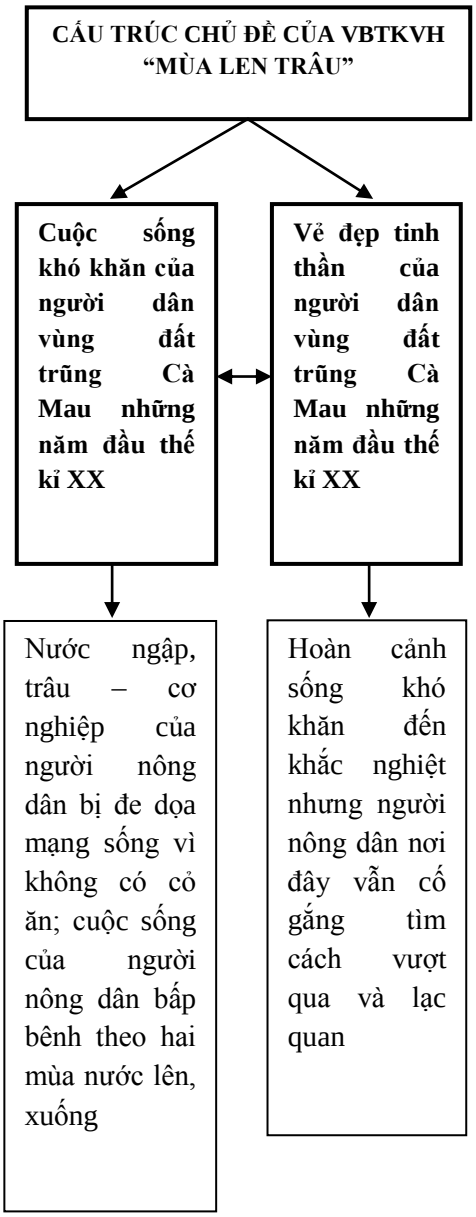
Những phân tích ở trên lí giải cho các trường hợp bất tương đồng về cái biểu đạt của biểu tượng trong VBTKVH và trong PTĐA. Cùng một ý nghĩa biểu trưng nhưng mỗi một hệ thống ngôn ngữ có thể sẽ có những cách mã hóa riêng, biểu tượng hóa riêng để biểu thị.

2.3.2. Những chi phối từ sự bất tương đồng ở thông điệp của văn bản truyện kể văn học nguồn và thông điệp của phim truyện điện ảnh chuyển thể

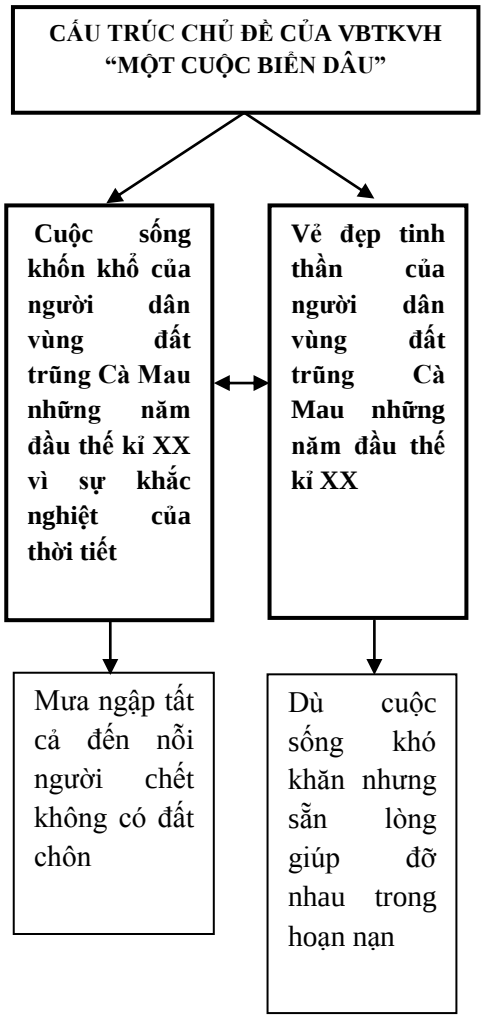
Hệ thống tín hiệu trong VBTKVH cũng như trong PTĐA được sử dụng để kiến tạo văn bản, truyền tải thông điệp. (Và thông điệp của VBTKVH cũng như PTĐA chính là nghĩa chủ đề tư tưởng của những loại hình văn bản truyện kể này). Điều này, tương ứng với hệ quả: nếu từ VBTKVH nguồn đến PTĐA chuyển thể có sự biến đổi nhất định về chủ đề từ tưởng thì sự biến đổi đó sẽ chi phối đến phương tiện biểu đạt là hệ thống tín hiệu trong văn bản.

Tìm hiểu cấu trúc nghĩa chủ đề của các VBTKVH nguồn cũng như cấu trúc nghĩa chủ đề của các PTĐA chuyển thể tương ứng, chúng tôi nhận thấy tất cả các trường hợp chuyển thể từ VBTKVH sang PTĐA đều có sự biến đổi về cấu trúc nghĩa chủ đề và biến đổi theo hai hướng:

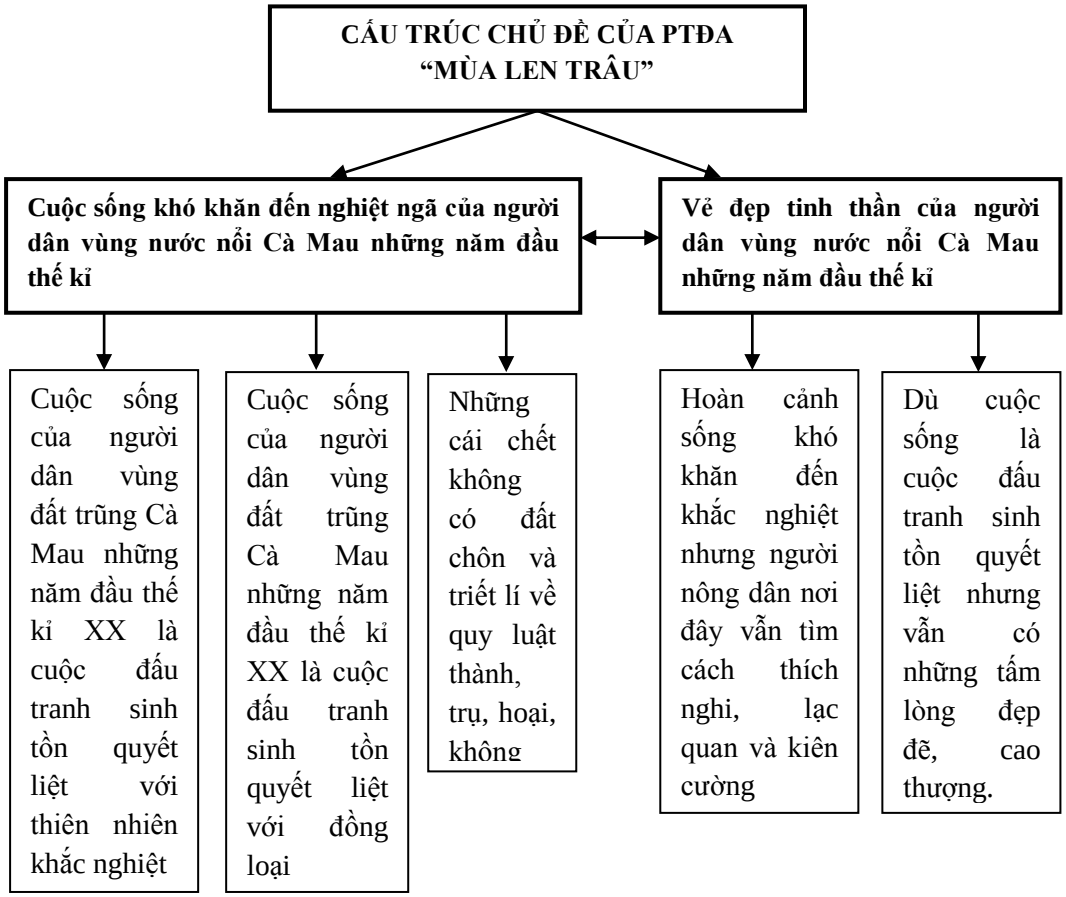
(i) Cấu trúc lại chủ đề của VBTKVH nguồn ở PTĐA chuyển thể theo hướng phát triển thêm: Phát triển thêm cấu trúc nghĩa chủ đề là việc thêm vào các ý nghĩa bộ phận mới hoặc phát triển thêm yếu tố nghĩa ở ý nghĩa bộ phận làm cho chủ đề của PTĐA có sức khái quát hơn, sâu sắc hơn. Trường hợp chuyển thể hai VBTKVH là hai truyện ngắn "Mùa len trâu" và "Một cuộc biển dâu" của Sơn Nam sang PTĐA "Mùa len trâu" của đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh minh chứng rõ nhất cho xu hướng này:



Hình 2.67: Cấu trúc nghĩa chủ đề của VBTKVH "Mùa len trâu"



Hình 2.68: Cấu trúc nghĩa chủ đề của VBTKVH "Một cuộc biển dâu"



Hình 2.69: Cấu trúc nghĩa chủ đề của PTĐA chuyển thể "Mùa len trâu"

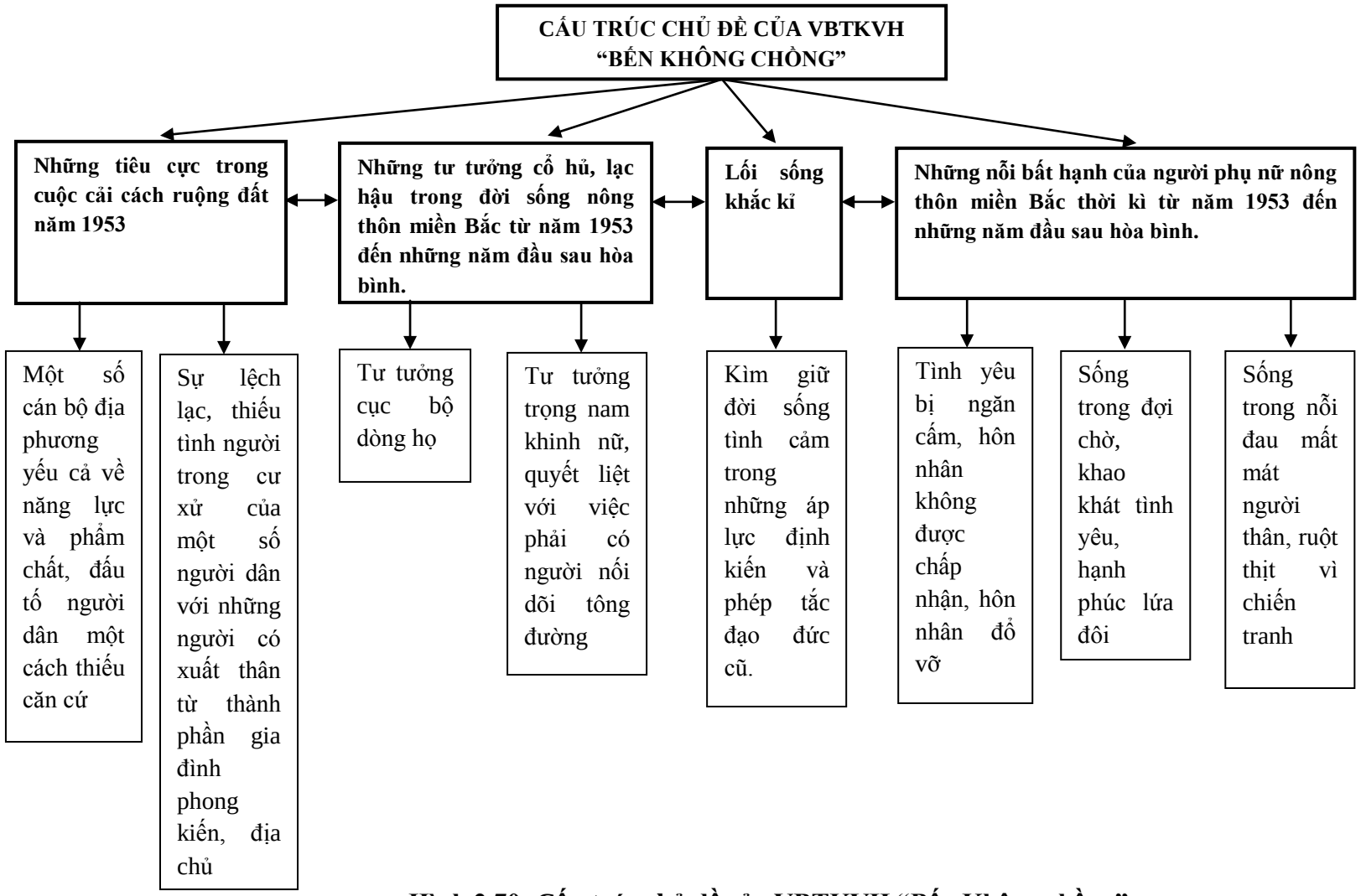
So sánh các sơ đồ cấu trúc nghĩa chủ đề của hai VBTKVH nguồn "Mùa len trâu" (Sơn Nam), "Một cuộc biển dâu" (Sơn Nam) và sơ đồ cấu trúc nghĩa chủ đề của PTĐA chuyển thể "Một cuộc biển dâu" (đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh) có thể thấy: Về cơ bản các chủ đề bộ phận của hai VBTKVH nguồn đều được thể hiện trong PTĐA chuyển thể nhưng đã được phát triển lên ở mức cao hơn. Nếu ở cấu trúc nghĩa chủ đề của VBTKVH nguồn "Mùa len trâu", yếu tố nghĩa "Nước ngập, trâu-cơ nghiệp của người nông dân - bị đe dọa mạng sống vì không có cỏ ăn, cuộc sống của người nông dân bấp bênh theo hai mùa nước lên, xuống" (ở chủ đề bộ phận "Cuộc sống khó khăn của người dân vùng đất trũng Cà Mau những năm đầu thế kỉ XX") chỉ là một nét nghĩa rất cụ thể, gắn với chỉ một tình huống truyện – một sự việc trong khuôn khổ và dung lượng của một truyện ngắn thì ở PTĐA chuyển

thể, yếu tố nghĩa này đã được phát triển cả về mặt "chất" và mặt "lượng": "Cuộc sống của người dân vùng đất trũng Cà Mau những năm đầu thế kỉ XX là cuộc đấu tranh sinh tồn quyết liệt với thiên nhiên khắc nghiệt"; "Cuộc sống của người dân vùng đất trũng Cà Mau những năm đầu thế kỉ XX là cuộc đấu tranh sinh tồn quyết liệt với đồng loại". Tương tự như vậy, yếu tố nghĩa "Mưa ngập tất cả đến nỗi người chết không có đất chôn" (ở chủ đề bộ phận "Cuộc sống khốn khổ của người dân vùng đất trũng Cà Mau những năm đầu thế kỉ XX vì sự khắc nghiệt của thời tiết") của VBTKVH nguồn "Một cuộc biển dâu" cũng được phát triển cho mang tính sâu sắc và khái quát hơn ở cấu trúc nghĩa chủ đề của PTĐA chuyển thể "Mùa len trâu": "Những cái chết không có đất chôn và triết lí về quy luật thành, trụ, hoại, không".

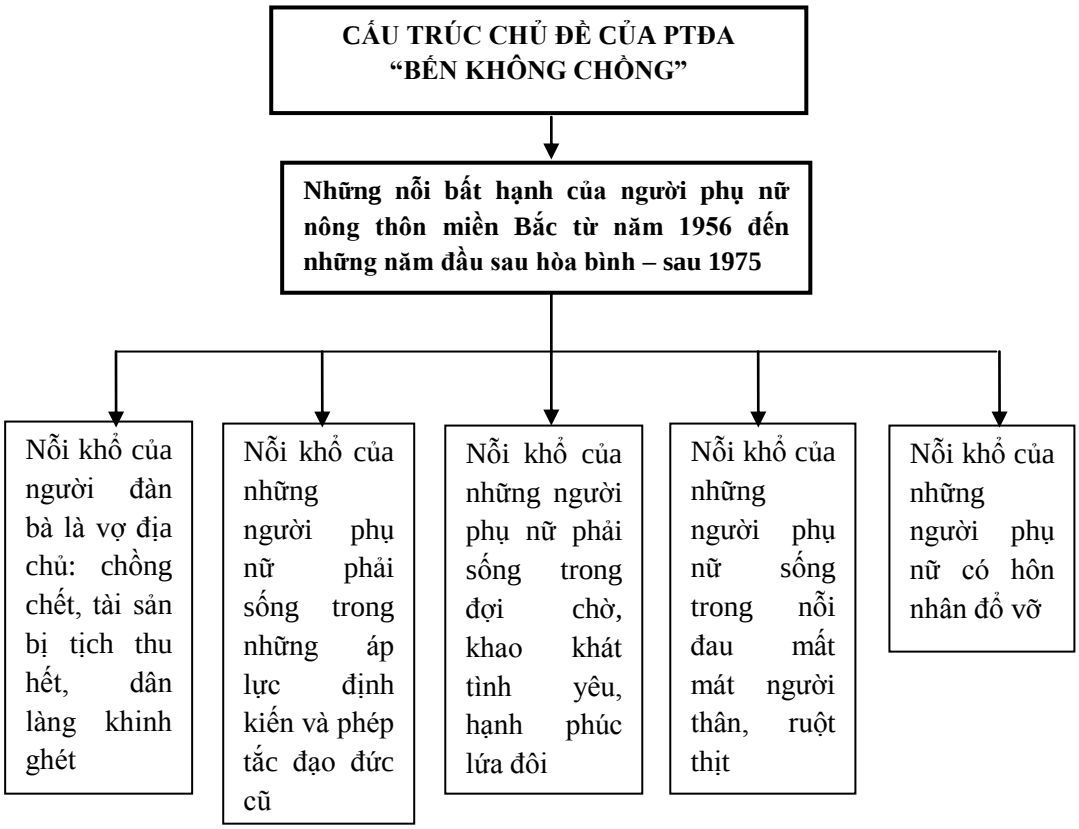
Cùng xu hướng biến đổi *cấu trúc lại chủ đề của VBTKVH ở PTĐA theo hướng phát triển thêm* ở trường hợp chuyển thể từ VBTKVH "Mùa len trâu" và "Một cuộc biển dâu" (Sơn Nam) sang PTĐA chuyển thể "Mùa len trâu" là các trường hợp chuyển thể từ VBTKVH "Mười ba bến nước" (Sương Nguyệt Minh) sang PTĐA "Mười ba bến nước" (đạo diễn Đặng Thái Huyền), từ VBTKVH "Những người thợ xẻ" (Nguyễn Huy Thiệp) sang PTĐA "Những người thợ xẻ" (đạo diễn Vương Đức), v.v…

(ii) Cấu trúc lại chủ đề của VBTKVH nguồn ở PTĐA chuyển thể theo hướng thu hẹp lại

Thu hẹp lại cấu trúc nghĩa chủ đề của văn bản là việc giảm bớt một (hoặc một số) chủ đề bộ phận hoặc một số yếu tố nghĩa của chủ đề bộ phận trong cấu trúc nghĩa chủ đề của văn bản. Thuộc xu hướng biến đổi này là trường hợp chuyển thể từ VBTKVH "Bến Không chồng" (Dương Hướng) sang PTĐA "Bến Không chồng" (đạo diễn Lưu Trọng Ninh). Có thể sơ đồ hóa cấu trúc nghĩa chủ đề của VBTKVH "Bến Không chồng" như sau:



Hình 2.70: Cấu trúc chủ đề của VBTKVH "Bến Không chồng"



Hình 2.71: Cấu trúc nghĩa chủ đề của PTĐA "Bến Không chồng"

So sánh cấu trúc nghĩa chủ đề của VBTKVH "Bến Không chồng" và PTĐA chuyển thể "Bến Không chồng" có thể thấy rõ những biến đổi: Ba chủ đề bộ phận "Những tiêu cực của cuộc cải cách ruộng đất năm 1953", "Những tư tưởng cổ hủ, lạc hậu trong đời sống nông thôn miền Bắc từ năm 1953 đến những năm đầu sau hòa bình", "Lối sống khắc kỉ" trong VBTKVH nguồn đã không còn và trong cấu trúc nghĩa chủ đề của PTĐA chuyển thể, chúng (phần nào) được dồn ém vào chủ đề "Những nỗi bất hạnh của người phụ nữ nông thôn miền Bắc giai đoạn từ năm 1956 đến những năm đầu sau hòa bình – sau 1975". Theo đó, biểu tượng *ngôi từ đường dòng họ Nguyễn* vốn có một vai trò quan trọng trong việc tham gia vào biểu đạt ý nghĩa cho chủ đề bộ phận "Những tư tưởng cổ hủ, lạc hậu trong đời sống ở nông thôn thời chiến tranh và những năm đầu sau chiến tranh" đã không còn lí do tồn tại trong PTĐA chuyển thể.

Thuộc xu hướng biến đổi *cấu trúc lại chủ đề của VBTKVH nguồn ở PTĐA chuyển thể theo hướng thu hẹp lại* còn có các trường hợp chuyển thể từ VBTKVH "Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành" (Nguyễn Minh Châu) sang "Người đàn bà mộng du" (đạo diễn Nguyễn Thanh Vân) hay trường hợp chuyển thể từ VBTKVH "Phiên bản" (Nguyễn Đình Tú) sang PTĐA "Hương Ga" (đạo diễn Cường Ngô)…

Những trình bày ở trên cho thấy không một VBTKVH nào khi được chuyển thể sang PTĐA mà không có sự biến đổi về cấu trúc chủ đề. Và những biến đổi về cấu trúc chủ đề ở PTĐA chuyển thể so với cấu trúc nghĩa chủ đề ở VBTKVH nguồn này góp phần vào lí giải cho sự biến đổi về biểu tượng trong quá trình chuyển đổi từ trong VBTKVH sang PTĐA.

2.3.3. Những chi phối từ sự bất tương đồng ở chủ thể sáng tạo

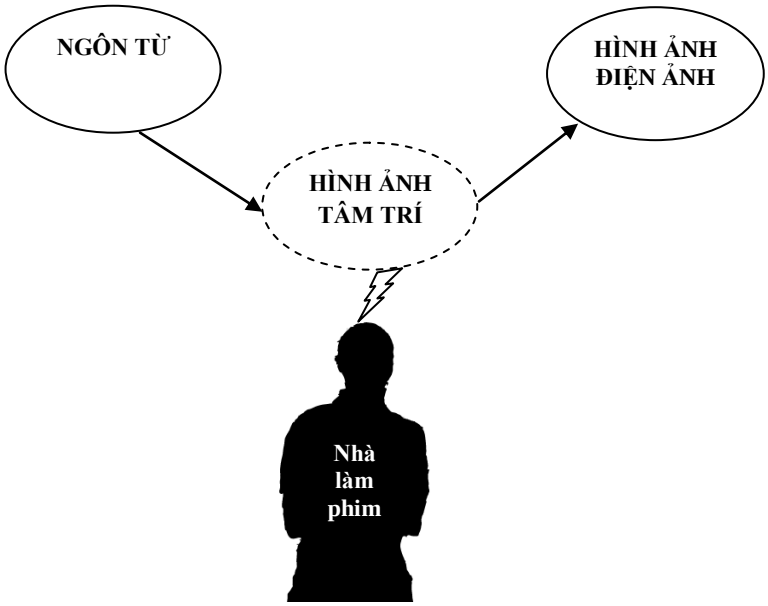
Như đã trình bày ở chương 1 của luận án, quá trình chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học / VBTKVH sang ngôn ngữ điện ảnh / PTĐA mang bản chất của quá trình chuyển tiếp từ hoạt động giao tiếp văn học sang hoạt động giao tiếp điện ảnh. Trong quá trình chuyển tiếp đó, nhà làm phim đóng hai vai trò: vai trò là người nhận (chủ thể tiếp nhận - thực hiện việc giải mã ngôn ngữ văn học) của hoạt động giao tiếp văn học và vai trò người phát (chủ thể sáng tạo/tái sáng tạo-thực hiện việc lập mã ngôn ngữ điện ảnh).

Ở giai đoạn thứ nhất của quá trình chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học / VBTKVH nguồn sang ngôn ngữ điện ảnh / PTĐA chuyển thể (giai đoạn giải mã, luận nghĩa ở VBTKVH), việc giải mã phụ thuộc rất nhiều vào yếu tố người nhận - 'người hiểu' (interpreter) - nhà làm phim. Nhà làm phim phải dựng lại quá trình tín hiệu hóa, chuyển quá trình tạo nghĩa từ góc độ người sáng tạo sang quá trình tạo nghĩa từ góc độ người tiếp nhận theo cơ chế nhập thân và đồng sáng tạo. Geogre Steiner định danh bước thứ nhất này bằng từ "penetretion" (sự thâm nhập, thấu suốt) qua các hành động 'đột nhập', 'xâm chiếm' và 'khai khoáng'. Và để 'đột nhập','xâm chiếm', 'khai khoáng' được VBTKVH, nhà làm phim phải "huy động cao độ các trường tri giác vốn có để phát huy và mở rộng tiềm năng thụ cảm thẩm mĩ gắn liền với thế giới ngôn từ" [67; 60].

Trong quá trình tiếp nhận, các đối tượng khách thể từ ngôn ngữ sẽ được khúc xạ qua tâm trí của người tiếp nhận / nhà làm phim, hình thành trong nhà làm phim những hình ảnh tâm trí (mental image) về sự vật, ý niệm mà tín hiệu ngôn từ biểu thị. Geogre Bluestone nhận xét về quá trình khúc xạ này như sau: "Chúng ta thấy rằng các tín hiệu ngôn từ phải được dịch sang các hình ảnh của cảm xúc và khái niệm thông qua quá trình tư duy, nơi mà hình ảnh di chuyển đến với chúng ta trực tiếp thông qua giác quan. Và ở đó, các tín hiệu ngôn từ được lọc qua các màn ảnh của việc hiểu ý niệm. Quá trình ý niệm đó dẫu cùng hướng và thường có điểm khởi nguồn từ

các giác quan thì nó vẫn thể hiện một hình thức trải nghiệm khác, một cách khác để hiểu thế giới" [138; 20]. Ở đây, cơ sở của sự khúc xạ tri nhận chính là những tri thức, tâm lí, năng lực chủ quan của người tiếp nhận. Chính những yếu tố này chi phối đến việc tiếp nhận như thế nào và tiếp nhận được ở mức độ nào. Theo Jame Monaco (2009), "Một loạt thí nghiệm về mặt sinh lý, dân tộc học và tâm lý học có thể giúp minh họa xem việc các cá nhân khác nhau có thể đọc (văn bản) theo ba cách/mức độ khác nhau: (i) Sinh lý học: Người đọc tốt nhất có thể có những sự nhạy cảm ngôn ngữ nhất; (ii) Dân tộc học: Người đọc tốt nhất có những kinh nghiệm và kiến thức về các tục lệ văn hóa đa dạng nhất. (iii) Tâm lý học: Người đọc tốt nhất đã tập hợp tất cả một loạt các nghĩa mà họ cảm nhận để có được sự trải nghiệm [138; 156]. Saville-Troike (1986) cũng khẳng định: "Năng lực giao tiếp đòi hỏi phải biết không chỉ mã ngôn ngữ mà cả nói cái gì, với ai và nói như thế nào cho phù hợp trong bất kì tình huống cụ thể nào. Nó liên quan đến kiến thức xã hội và văn hóa mà người nói được cho là phải có để cho phép họ sử dụng và diễn giải các dạng thức ngôn ngữ " (Dẫn theo [94; 4]). Đây là những cơ sở lí giải cho sự hiện diện của hoạt động năng động chủ quan trong quá trình giải mã và tạo ra độ chênh nhất định giữa thông điệp được gửi đi và thông điệp được tiếp nhận.

Ở giai đoạn thứ hai của quá trình chuyển đổi, dựa vào những hình ảnh tâm trí được khúc xạ từ những sự vật, ý niệm được gợi ra từ các tín hiệu ngôn từ, nhà làm phim tái tạo hình ảnh điện ảnh. Có thể mô phỏng quá trình chuyển đổi này như sau:



Hình 2.72: Lược đồ quá trình chuyển đổi từ biểu tượng ngôn từ văn học sang biểu tượng hình ảnh điện ảnh

Như thế 'người nhận' ở hoạt động giao tiếp văn học đồng thời là người 'người gửi' ở hoạt động giao tiếp điện ảnh. Với tư cách là 'người gửi' và cũng là người chuyển đổi, nhà làm phim thực hiện việc "luận nghĩa và chuyển giao cái nghĩa ấy theo ý mình" [184; 312] qua mã tín hiệu ngôn ngữ điện ảnh và mã văn bản truyện kể điện ảnh. Lí thuyết về phiên dịch chỉ ra rằng trong chuyển đổi ngôn ngữ, cần phân biệt phạm vi và mục đích, yêu cầu của việc chuyển đổi ở các trường hợp cụ thể. Nếu ở chuyển đổi liên ngôn ngữ và các văn bản chuyển đổi là văn bản khoa học hay pháp luật, các bài phát biểu của chính khách v.v… thì yêu cầu về chuyển dịch chính xác, chuyển dịch trung thành cần phải được đưa lên hàng đầu. Nhưng với việc chuyển đổi ngôn ngữ ở các văn bản nghệ thuật, cụ thể ở đây là chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học / VBTKVH sang ngôn ngữ điện ảnh / PTĐA, mục đích của người chuyển đổi là tạo lập ra một văn bản nghệ thuật thuộc loại hình nghệ thuật khác, cũng có nghĩa là hoạt động chuyển đổi tích hợp trong hoạt động sáng tạo nghệ thuật. Và do đó, tiêu chí "trung thành" không còn là áp lực đối với nhà làm phim. Nói như Linda Hutcheon thì trong chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học / VBTKVH sang ngôn ngữ điện ảnh / PTĐA, "khát vọng có được sự lặp lại (repetition) cũng ngang bằng với khát vọng thay đổi" [152; 9]. Từ chính trong quan điểm của những nhà làm phim, ý kiến sau đây của đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh về trường hợp PTĐA chuyển thể "Mùa len trâu" có thể được xem là quan điểm, mong muốn chung của nhiều đạo diễn khi thực hiện chuyển thể từ VBTKVH sang PTĐA: "Càng đọc *Hương rừng Cà Mau* của nhà văn Sơn Nam tôi càng chiêm nghiệm thêm được nhiều điều mới mẻ (…). Tôi cố gắng tìm tòi một cái gì đó vượt qua những hình ảnh, những câu chuyện, những nhân vật… Có nghĩa là luôn tìm những ngôn ngữ mới, những ngữ vựng mới để kể một câu chuyện bằng hình ảnh… Tôi muốn nêu lên một vài gợi ý để khán giả cùng tôi đóng góp vào việc sáng tạo… Tôi muốn họ tham gia vào những tầng sâu hơn của bộ phim và cùng giải mã những ẩn dụ của nó" (Phát biểu của Nguyễn Võ Nghiêm Minh về "Mùa len trâu" trong *Hội thảo Kinh nghiệm và Triển vọng hợp tác làm phim* được tổ chức vào tháng 5 năm 2006 tại Hà Nội).

Như vậy, từ chủ thể sáng tạo của VBTKVH / 'người gửi' của hoạt động giao tiếp văn học đến chủ thể sáng tạo của PTĐA / 'người gửi' của hoạt động giao tiếp điện ảnh có những sự bất tương đồng nhất định trong việc sáng tạo văn bản cũng như trong chủ ý muốn truyền tải thông điệp gì qua tác phẩm nghệ thuật của mình. Đây cũng là một trong những cơ sở quan trọng lí giải cho sự biến đổi của biểu tượng khi VBTKVH chuyển thể sang PTĐA.

TIỂU KẾT

Các kết quả khảo sát, đối ứng tín hiệu - biểu tượng ngôn từ trong VBTKVH nguồn và tín hiệu - biểu tượng hình ảnh trong PTĐA chuyển thể tương ứng ở chương này đã cho thấy có ba xu hướng chuyển đổi, biến đổi biểu tượng ở các mức độ khác nhau khi VBTKVH được chuyển sang PTĐA là cắt giảm biểu tượng ở VBTKVH nguồn, sáng tạo thêm biểu tượng ở PTĐA chuyển thể và chuyển đổi biểu tượng từ VBTKVH sang PTĐA. Tập trung nghiên cứu sâu về các biểu tượng ngôn từ trong VBTKVH được chuyển đổi sang thành biểu tượng hình ảnh trong PTĐA, chúng tôi đã làm rõ:

Sự chuyển đổi từ biểu tượng ngôn từ văn học sang biểu tượng hình ảnh điện ảnh nói riêng và sự chuyển đổi từ tín hiệu ngôn từ văn học sang tín hiệu hình ảnh điện ảnh nói chung là sự chuyển đổi từ hệ thống tín hiệu biểu thị là ngôn từ sang hệ thống tín hiệu biểu thị là hình ảnh điện ảnh. Hai hệ thống tín hiệu này là hai mã ngôn ngữ khác nhau (khác nhau về mối quan hệ nội tại giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt, khác nhau về đơn vị mã và khác nhau về các quan hệ cú pháp, quan hệ liên tưởng) nên khác nhau trong cơ chế mã hóa để biểu đạt một ý nghĩa nào đó. Điều này cũng có nghĩa là một nội dung ý nghĩa được biểu đạt / mã hóa bởi ngôn từ văn học hoàn toàn có thể được chuyển đổi tương tương sang biểu đạt / mã hóa bằng hình ảnh điện ảnh. Sự tương đương ở đây được hiểu là tương đương trong khác biệt (về mã).

Chuyển đổi từ tín hiệu ngôn từ văn học sang tín hiệu hình ảnh, về mặt bản chất, là quá trình nhà làm phim - 'người nhận' ở hoạt động giao tiếp văn học và đồng thời cũng là 'người phát' ở hoạt động giao tiếp điện ảnh - giải mã hệ thống tín

hiệu ngôn từ văn học để hiểu được nội dung ý nghĩa (thông điệp) rồi mã hóa nội dung ý nghĩa đó bằng mã ngôn ngữ điện ảnh. Việc giải mã tín hiệu ngôn ngữ văn học và mã hóa bằng tín hiệu hình ảnh điện ảnh do đó đều được phản chiếu thông qua "lăng kính chủ quan" của nhà làm phim. Và cũng do đó, năng lực thụ cảm, năng lực ngôn ngữ, năng lực sáng tạo, nền tảng văn hóa… của nhà làm phim chi phối trực tiếp đến quá trình tiếp nhận ngôn ngữ văn học và chuyển sang sáng tạo ở ngôn ngữ điện ảnh.

Hệ thống tín hiệu ngôn từ văn học là phương tiện biểu đạt chủ đề tư tưởng của văn bản văn học / thông điệp của hoạt động giao tiếp văn học. Hệ thống tín hiệu hình ảnh điện ảnh (và âm thanh) là phương tiện biểu đạt chủ đề tư tưởng của phim truyện điện ảnh / thông điệp của hoạt động giao tiếp điện ảnh. Như thế cũng có nghĩa là mối quan hệ giữa hệ thống tín hiệu ngôn từ trong một văn bản và thông điệp của văn bản đó là mối quan hệ của hai phạm trù hình thức (biểu đạt) và nội dung (thông điệp). Nhìn ở góc độ sáng tạo, nội dung sẽ chi phối hình thức. Từ VBTKVH đến PTĐA chuyển thể là hai văn bản với hai chủ đề tư tưởng / thông điệp khác nhau của hai hoạt động giao tiếp khác nhau (điều này được minh chứng bằng những ví dụ cụ thể trong phần trình bày ở trên). Và điều này chi phối đến quá trình chuyển đổi ngôn ngữ, là một trong những nguyên cớ của sự chênh lệch về số lượng tín hiệu – biểu tượng trong VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể, của sự biến đổi ý nghĩa biểu trưng của các tín hiệu - biểu tượng khi VBTKVH/ ngôn ngữ văn học được chuyển thể sang PTĐA / ngôn ngữ điện ảnh.

Chương 3
SỰ CHUYỂN ĐỔI TỪ NGÔN NGỮ ĐỐI THOẠI TRONG VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC SANG NGÔN NGỮ ĐỐI THOẠI TRONG PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH

DẪN NHẬP

Nghiên cứu sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh, ở chương này, chúng tôi chọn tiếp cận sự chuyển đổi thành phần ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH sang PTĐA bởi như đã lí giải trong phần giới hạn phạm vi vấn đề nghiên cứu của luận án, đây là thành phần ngôn ngữ biểu hiện rõ sự tương giao giữa (mã) ngôn ngữ văn học và (mã) ngôn ngữ điện ảnh. Sự tiếp cận này nhằm làm rõ những xu hướng chuyển đổi từ đối thoại trong VBTKVH sang PTĐA; sự khác nhau của hai loại hình ngôn ngữ (ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh) với sự chuyển tiếp từ hoạt động giao tiếp văn học sang hoạt động giao tiếp điện ảnh đã chi phối như thế nào đến những xu hướng chuyển đổi này.

Tiếp cận ngôn ngữ đối thoại như một thành phần trong ngôn ngữ tự sự văn học và ngôn ngữ tự sự điện ảnh, chúng tôi lấy thành phần *lời đối thoại* trong đối thoại ở các VBTKVH và PTĐA là đối tượng trung tâm của quá trình khảo sát, nghiên cứu. *Lời đối thoại* ở đây được hiểu là phần ngôn từ của một lượt lời (bước thoại) trong cuộc đối thoại. Theo đó, việc tính đếm số lượng lời đối thoại sẽ được dựa theo số lượng lượt lời/ bước thoại trong các cuộc đối thoại ở VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể tương ứng.

3.1. NGHIÊN CỨU ĐỊNH LƯỢNG VỀ LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC NGUỒN VÀ PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH CHUYỂN THỂ

Phần này chúng tôi trình bày những kết quả nghiên cứu từ việc khảo sát - thống kê - đối ứng số lượng lời đối thoại trong VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể tương ứng. Đây là những cơ sở cần thiết cho việc miêu tả, diễn giải các xu hướng chuyển đổi lời đối thoại khi VBTKVH chuyển thể sang PTĐA.

3.1.1. Những kết quả thống kê - đối ứng tổng số lời đối thoại trong văn bản truyện kể văn học nguồn và phim truyện điện ảnh chuyển thể tương ứng

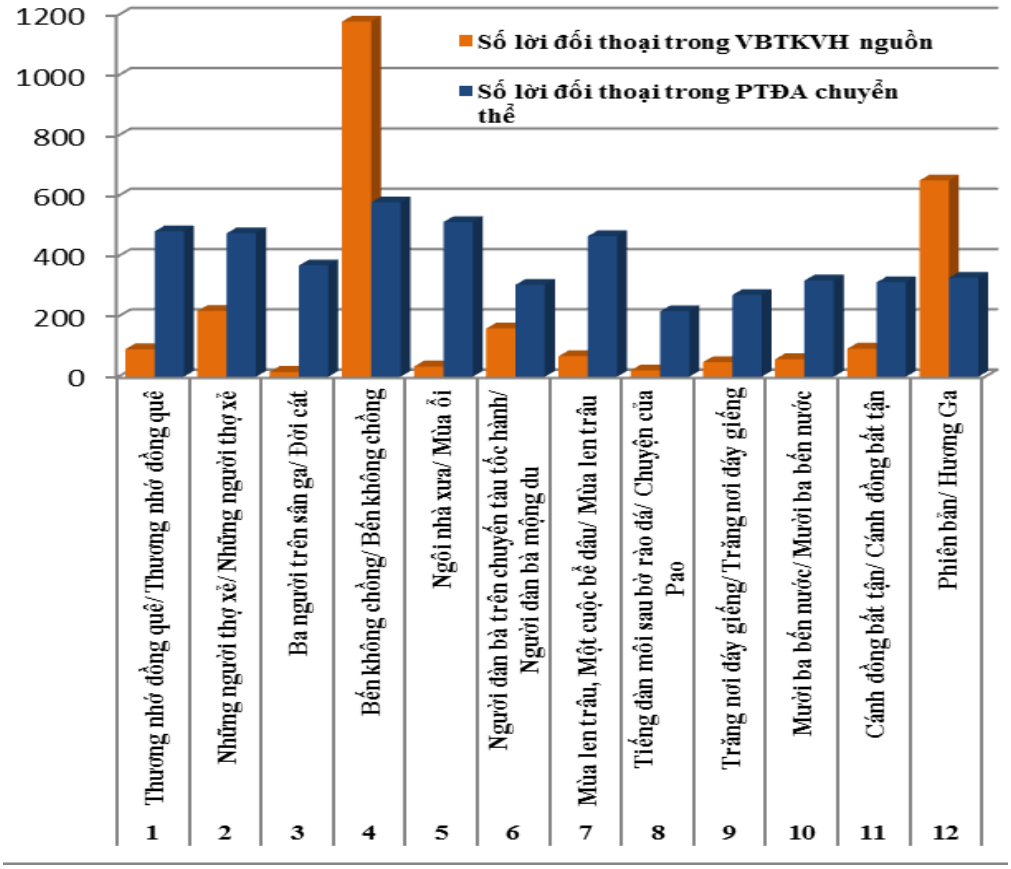
Chúng tôi đã thực hiện việc khảo sát, thống kê số lượng lời đối thoại trong tất cả các VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể thuộc phạm vi nghiên cứu của luận án. Và sau đây là bảng đối chiếu số lượng lời đối thoại ở các VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể tương ứng:

Stt	Văn bản truyện kể văn học/ Phim truyện điện ảnh	Số lời đối thoại trong VBTKVH nguồn	Số lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể
1	*Thương nhớ đồng quê/ Thương nhớ đồng quê*	91	482
2	*Những người thợ xẻ/ Những người thợ xẻ*	218	476
3	*Ba người trên sân ga/ Đời cát*	16	369
4	*Bến không chồng/ Bến không chồng*	1178	578
5	*Ngôi nhà xưa/ Mùa ổi*	34	513
6	*Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành/ Người đàn bà mộng du*	160	305
7	*Mùa len trâu, Một cuộc biển dâu/ Mùa len trâu*	32+36	466
8	*Tiếng đàn môi sau bờ rào đá/ Chuyện của Pao*	21	217
9	*Trăng nơi đáy giếng/ Trăng nơi đáy giếng*	48	271
10	*Mười ba bến nước/ Mười ba bến nước*	58	319
11	*Cánh đồng bất tận/ Cánh đồng bất tận*	93	313
12	*Phiên bản/ Hương Ga*	651	328
Tổng		**2636**	**4637**

Bảng 3.1: Số lượng lời đối thoại
trong các VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể tương ứng

Bảng số liệu trên cho thấy độ chênh khá rõ về số lượng các lời đối thoại trong VBTKVH nguồn so với trong PTĐA chuyển thể tương ứng. Với những VBTKVH là tiểu thuyết ("Bến Không chồng" (Dương Hướng), "Phiên bản" (Nguyễn Đình Tú)), số lượng lời đối thoại nhiều hơn số lượng lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể tương ứng. Và ngược lại, với các VBTKVH là truyện ngắn (như "Ngôi nhà xưa" (Đặng

Nhật Minh), "Ba người trên sân ga" (Hữu Phương), "Tiếng đàn môi sau bờ rào đá" (Đỗ Bích Thúy).v.v…), số lượng lời đối thoại ít hơn nhiều so với trong PTĐA chuyển thể tương ứng. Có thể thấy rõ hơn sự chênh lệch về số lượng lời đối thoại trong các VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể qua biểu đồ sau:



Hình 3.1: Biểu đồ so sánh số lượng lời thoại trong VBTKVH nguồn và trong PTĐA chuyển thể tương ứng

Sự chênh lệch về số lượng lời đối thoại ở VBTKVH nguồn so với ở PTĐA chuyển thể thể cho thấy có sự cắt giảm hoặc thêm mới lời đối thoại ở PTĐA chuyển thể so với ở VBTKVH nguồn và đây là vấn đề cần phải tiếp tục làm rõ.

3.1.2. Những biến đổi về số lượng lời đối thoại khi VBTKVH chuyển thể sang PTĐA

Chúng tôi đã tiếp tục khảo sát, thống kê lời đối thoại trong VBTKVH nguồn và trong PTĐA chuyển thể tương ứng ở các chỉ số định lượng: (1) Số lượng lời đối thoại trong VBTKVH không được chuyển sang PTĐA chuyển thể tương ứng, (2) Số lượng lời đối thoại được sáng tạo thêm trong PTĐA chuyển thể và (3) Số lượng

lời đối thoại trong VBTKVH nguồn được chuyển sang PTĐA chuyển thể tương ứng. Kết quả cho như sau:

Stt	Văn bản truyện kể văn học/ Phim truyện điện ảnh	Số lời đối thoại không được chuyển sang PTĐA chuyển thể	Số lời đối thoại được thêm mới vào PTĐA chuyển thể	Số lời đối thoại được chuyển sang PTĐA chuyển thể
1	*Thương nhớ đồng quê/ Thương nhớ đồng quê*	42	433	49
2	*Những người thợ xẻ/ Những người thợ xẻ*	80	338	138
3	*Ba người trên sân ga/ Đời cát*	12	365	4
4	*Bến không chồng/ Bến không chồng*	1111	511	67
5	*Ngôi nhà xưa/ Mùa ổi*	18	497	16
6	*Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành/ Người đàn bà mộng du*	129	274	31
7	*Mùa len trâu, Một cuộc biển dâu/ Mùa len trâu*	33	431	35
8	*Tiếng đàn môi sau bờ rào đá/ Chuyện của Pao*	7	203	14
9	*Trăng nơi đáy giếng/ Trăng nơi đáy giếng*	16	239	32
10	*Mười ba bến nước/ Mười ba bến nước*	48	309	10
11	*Cánh đồng bất tận/ Cánh đồng bất tận*	68	288	25
12	*Phiên bản/ Hương Ga*	607	284	44
	Tổng	***2171***	***4172***	***465***

Bảng 3.2: Số lượng lời đối thoại được sáng tạo thêm ở PTĐA chuyển thể, không được chuyển sang PTĐA chuyển thể và được chuyển sang PTĐA chuyển thể

Tương ứng với bảng thống kê trên, có ba xu hướng chuyển đổi, biến đổi lời đối thoại khi VBTKVH được chuyển thể sang PTĐA:

(i) Cắt giảm lời đối thoại ở VBTKVH nguồn: Như kết quả khảo sát- thống kê, có một lượng lớn lời đối thoại trong VBTKVH nguồn không được chuyển sang PTĐA chuyển thể (2171 lời đối thoại). Các trường hợp lời thoại ở VBTKVH nguồn bị cắt giảm (không được chuyển vào PTĐA) có thể là do những tình huống đối thoại-cuộc đối thoại đó trong VBTKVH không được chuyển vào PTĐA chuyển thể hoặc cuộc đối thoại ở VBTKVH được chuyển vào PTĐA nhưng nhà làm phim đã rút ngắn trường độ của cuộc đối thoại bằng việc cắt giảm một số bước thoại – lời đối thoại trong cuộc đối thoại đó.

Ví dụ (3.1): Sự kiện (và cuộc đối thoại) sau đây trong VBTKVH "Trăng nơi đáy giếng" (Trần Thùy Mai) đã không được chuyển vào trong PTĐA chuyển thể:

> *Bà Thu cười: "Không có tôi thì anh chị còn mỗi người một nơi đến bao giờ? Nhưng mà nói vậy chứ không nhận quà này nhé. Bày vẽ làm gì, cái tình với nhau là chính". "Ấy, chút quà xin chị nhận cho, của thảo lòng thành". Tôi rụng rời, không nhận ra được giọng cô gái quê thơ ngây chất phác sáu năm về trước... Bà Thu ngọt ngào: "Cái cô Thắm này khéo thật, chả trách bà Hạnh cất công tìm tòi chọn lựa mãi". Tiếng Thắm cười: "Chị ấy tưởng thế thôi chứ thực ra trước khi bà thím giới thiệu với chị thì anh Phương đã gặp em mấy lần khi về quê ăn giỗ". "Quả là chồng khéo vợ khéo, trách gì chẳng thành đôi". Họ cười, tiếng cười vui vẻ râm ran trong đêm yên ả...*

Sự kiện trên trong VBTKVH nguồn "Trăng nơi đáy giếng" có ý nghĩa quan trọng, tháo mở một bí mật trong mối quan hệ của chồng Hạnh và cô vợ hai và lộ ra Hạnh bị lừa bao lâu nay mà không hề biết. Tình tiết này gây bất ngờ nhưng vô tình lại tô đậm tính chất đời, cụ thể đến cá thể của truyện kể (giảm tính khái quát của chủ đề tư tưởng của văn bản truyện kể). Trong PTĐA chuyển thể, nhà làm phim đã cắt bỏ sự kiện- mắt xích có ý nghĩa quan trọng này trong cấu trúc truyện kể văn học và phát triển truyện kể chiều theo hướng "lộng giả thành chân"- yêu thương, hi sinh hết mình nhưng cuối cùng nhận được chỉ là sự phụ bạc. Cách cấu trúc câu chuyện như vậy nhấn mạnh vào vẻ đẹp truyền thống ở người phụ nữ Việt Nam (điển hình ở đây là người phụ nữ Huế) là vẻ đẹp cao thượng, đức hi sinh vì chồng vì gia đình và bi kịch bị phụ bạc của nhân vật. Do đó, chủ đề tư tưởng của PTĐA có sức khái quát hơn.

Ví dụ (3.2): Trong VBTKVH "Bến Không Chồng" (Dương Hướng):

THẮM: *Em bảo em có chồng mà anh ấy không tin.*

HẠNH: *Cái mặt non choẹt của mày thì ai tin là gái có chồng, với lại cái mắt cô cứ đưa đẩy thế thì thằng nào mà chả chết.*

THẮM: *Em nghĩ cả đời mới có mỗi một lần kỳ ngộ gặp nhau trong tình cảnh đặc biệt thế, chả nhẽ lại tiết kiệm cả nụ cười. Anh ấy bảo đơn vị anh ấy chuẩn bị vào Nam. Sáng chủ nhật tới anh ấy còn hẹn sang làng ta chơi nữa.*

HẠNH: *Thế cơ đấy. Tôi khuyên cô, chẳng hay ho gì đâu. Mình là gái có chồng.*

THẮM: *Em chẳng làm gì xấu mà sợ. Tí nữa qua trận địa em gọi anh ấy ra cho chị xem mặt. Anh ấy tên là Thấu, còn trẻ măng.*

Cuộc đối thoại trên giữa Hạnh và Thắm gồm 5 lời đối thoại (5 lượt lời). Khi được chuyển vào PTĐA "Bến Không Chồng", nhà làm phim đã cắt giảm lời đối thoại ở cuộc đối thoại này chỉ còn 3 lời đối thoại (3 lượt lời) và 3 lời đối thoại này cũng được "biên tập" lại cho ngắn gọn hơn, trường độ cuộc đối thoại theo đó được rút ngắn đáng kể:

THẮM: *Em bảo anh ấy có chồng mà anh ta không tin.*

HẠNH: *Tại cái mắt mày nó cứ đưa đẩy ấy!*

THẮM: *Để lát em gọi cho chị xem mặt nhé!*

Có trường hợp, cuộc đối thoại trong VBTKVH nguồn khi được chuyển sang PTĐA được rút gọn đến mức tối giản như ví dụ sau đây:

Ví dụ (3.3): Trong VBTKVH "Phiên bản" (Nguyễn Đình Tú) :

HƯNG "MÃ": *- Trời lạnh quá! Chúng mình ủ ấm cho nhau tí đã. Cứ để hàng đấy, tí nữa tính sau.*

HƯƠNG GA: *- Nhưng thằng Châu "điên" đang đứng chờ ngoài cổng bến.*

HƯNG "MÃ": *- Em cứ nằm đấy chờ anh, anh ra đưa tiền cho nó rồi quay vào ngay.*

HƯƠNG GA: *- Còn cái xe đạp của em nữa.*

HƯNG "MÃ": *- Được rồi, để anh gửi ngoài cổng bến, cứ yên tâm.*

Tình huống của cuộc đối thoại trên là Hương Ga đưa Châu "điên" đến gặp Hưng "mã" để bán đồ ăn cắp. Khi tình huống này - cuộc đối thoại này được chuyển

sang PTĐA, nhà làm phim đã biến đổi diễn biến của tình huống để có thể thể hiện nhiều hơn bằng ngôn ngữ hình ảnh điện ảnh:

Hình 3.2: Hưng "mã" mở cửa sổ chớp xem là ai ở ngoài thì thấy Hương Ga

Hình 3.3: Hưng "mã" mở chính, Hương Ga đi vào

Hình 3.4: Châu "điên" chực đi vào theo Hương Ga thì Hưng "mã" lấy túi đồ cần bán từ tay Châu "điên" và đẩy Châu điên ra, không cho vào nhà.

Hình 3.5: Hưng "mã" lấy tiền định đưa cho Hương Ga nhưng rồi lại thôi. Hưng "mã" nói: - *Để anh ra đưa tiền cho nó.*

Hình 3.6: Hưng "mã" huýt sáo gọi Châu "điên " đang ngồi chờ lấy tiền ở ngoài.

Hình 3.7: Hưng "mã" đưa tiền cho Châu "điên ", bảo Châu "điên": - *Về trước đi!* rồi đóng cửa lại.

Như vậy, thay vì sử dụng 5 lượt lời - 5 lời đối thoại trong cuộc đối thoại ở VBTKVH cho tình huống này, nhà làm phim chỉ sử dụng 2 lượt lời - 2 lời đối thoại

ngắn. Trong đó, chỉ có một phần trong một lời đối thoại ở cuộc đối thoại trong VBTKVH nguồn được giữ lại.

(ii) Sáng tạo thêm lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể: Theo như kết quả thống kê ở trên, có tất cả 4172 lời đối thoại được sáng tạo thêm ở PTĐA chuyển thể. Khảo sát trong 4172 lời đối thoại này, chúng tôi nhận thấy có những cuộc đối thoại trong VBTKVH khi được chuyển sang PTĐA, trường độ cuộc đối thoại được kéo dài hơn với sự thêm mới của các lượt lời/lời đối thoại.

Ví dụ (3.4): Trong VBTKVH "Mười ba bến nước", cuộc đối thoại giữa Lãng và mẹ sau đêm Lãng nhận ra vợ vẫn thủy chung chờ đợi mình được kể như sau (do cuộc thoại dài nên chúng tôi chỉ trích dẫn phần đầu, phần thể hiện việc thêm mới lời đối thoại):

Sáng hôm sau.

Mẹ chồng tôi dậy thật sớm, ngồi ở thềm hè chải tóc, chốc chốc ngóng vào cửa buồng con dâu. Anh Lãng bước ra, se sẽ ngồi bên mẹ:

- Hôm qua, con không kìm lòng thì gây án mạng với thằng Tào đào ngũ rồi, bu ạ. May nhà con nhẫn nhịn. Suýt nữa tan đàn xẻ nghé.

- Anh nói thế nghĩa là làm sao?

...

Cuộc đối thoại trên được chuyển sang PTĐA "Mười ba bến nước" (đạo diễn Đặng Thái Huyền) như sau:

LÃNG: *Ơ! U ơi! Sao mưa gió thế này u lại ngồi đây tán thuốc? Để con mang vào nhà cho nó khô ráo u nhé!*

BÀ THẢO: *Cứ để đấy!*

LÃNG: *Dạo này mưa nắng thất thường quá u nhỉ. Con rót miếng nước u uống nhé!*

LÃNG: *Có chuyện này con muốn nói với u. Con và Sao…*

BÀ THẢO: *U hiểu… Thời buổi chiến tranh loạn lạc. Phận đàn bà thiệt thòi trăm bề. Mình là đàn ông cũng nên độ lượng con ạ !*

LÃNG: *U ơi ! Sao vẫn vẹn nguyên chờ con.*

BÀ THẢO: *Ý anh là…*

Có thể nhận thấy những lời đối thoại ở phần đầu của cuộc đối thoại trong PTĐA đã được thêm mới. Những lời đối thoại được thêm mới này gắn liền với những thay đổi ở thoại trường của cuộc đối thoại trong VBTKVH và thoại trường của cuộc đối thoại trong PTĐA chuyển thể. Thoại trường của cuộc đối thoại trong VBTKVH nguồn là vào buổi sáng, ở thềm hè nhà Lãng. Khi cuộc đối thoại này được chuyển vào trong PTĐA, mặc dù thời gian, địa điểm của cuộc đối thoại không thay đổi nhưng có khác một điểm là trời đang mưa:

Hình 3.8: Hình ảnh thoại trường cuộc đối thoại của Lãng với mẹ

Và chính điểm khác này ở thoại trường là cơ sở cho việc thêm mới lời đối thoại. Trời mưa là cái cớ để cho Lãng rào đón, mở đầu câu chuyện với mẹ mình một cách tự nhiên, át đi phần nào tâm lí ngượng ngùng khi chuẩn bị nói ra một điều tế nhị.

Trong những lời đối thoại được sáng tạo thêm ở PTĐA chuyển thể, có những lời đối thoại thực chất là được chuyển thành từ chính những lời kể đơn thoại ở VBTKVH nguồn (có thể là chuyển cả phần lời và ý nghĩa, có thể là chuyển ý nghĩa và phần lời có sự biến đổi ít nhiều cho phù hợp với dạng thức lời đối thoại), chẳng hạn:

Ví dụ (3.5): Trong VBTKVH "Ba người trên sân ga" (Hữu Phương) có đoạn lời kể đơn thoại như sau:

> *... Bây giờ người bà chỉ còn như con mắm khô quắt, và hết kiệt mọi ham muốn, mọi thèm khát, nếu không muốn nói là "chuyện ấy" trở nên cực chẳng đã với bà (...). Thương ông bà gắng chiều, nhưng sự gắng chiều ấy đã trở thành một sự chịu đựng...*

Đây là những lời kể đơn thoại theo kiểu nhập vai (người kể chuyện nhập vào nhân vật- trở thành người người kể chuyện toàn tri) tạo ra tính đa thanh trong giọng kể (vừa như lời của người kể chuyện khách quan vừa như lời của chính nhân vật-vợ ông Cảnh). Nội dung ý nghĩa của đoạn lời kể đơn thoại này là bi kịch của người phụ nữ trải qua chiến tranh, cả tuổi thanh xuân mòn mỏi chờ chồng cho đến khi hết chiến tranh, chồng trở về thì thanh xuân không còn, những cảm xúc luyến ái, yêu thương cũng đã bị mất đi cùng tuổi thanh xuân quý giá. Khi đoạn lời kể đơn thoại này được chuyển sang PTĐA, thay vì lời kể đoan thoại, nhà làm phim thể hiện bằng ngôn ngữ điện ảnh với cả các tín hiệu ngôn ngữ hình ảnh và tín hiệu ngôn ngữ âm thanh (lời đối thoại): Với ngôn ngữ hình ảnh, nhà làm phim đã kể cảnh hai vợ chồng ông Cảnh ái ân tình cảm với nhau sau bao ngày xa cách. Kết lại của những giây phút đó là hình ảnh khuôn mặt bà Cảnh được quay ở cỡ cảnh cận:

Hình 3.9: Cận cảnh nét mặt bà Cảnh sau những giây phút gần gũi với chồng

Hình ảnh gương mặt của bà Cảnh biểu hiện ý nghĩa "không có cảm xúc". Cái "chết" của cảm xúc thể hiện trên gương mặt bà Cảnh (qua diễn xuất của diễn viên) lúc này là "hậu quả" của việc bà nhận ra (sau những giây phút gần gũi với chồng) bà không còn cảm xúc ái ân vợ chồng nữa. Thời gian, những biến cố của cá nhân, của gia đình nhà chồng và sự chờ đợi mỏi mòn chồng trong suốt một thời gian dài đã lấy đi tuổi thanh xuân và làm khô kiệt những cảm xúc luyến ái trong bà. Và ý nghĩa này còn được nhà làm phim một lần nữa "láy lại" qua ngôn ngữ âm thanh

trong PTĐA- lời đối thoại (trong cuộc đối thoại của bà Cảnh với Hảo- người phụ nữ hàng xóm bị cụt hai chân vì bom Mĩ, đã quá lứa lỡ thì, phải sống đơn độc):

HẢO: *- Chị ơi! Chân em như vầy, ai người ta thèm. Còn chị, sao không kiếm lấy một đứa?*

BÀ CẢNH *- Tôi có tuổi rồi, chuyện chăn gối đâu còn ham hố nữa. Chẳng qua là chiều chồng. Có chồng mà phải chịu cái cảnh quá lứa lỡ thì có cực không ?!*

Việc chuyển một đoạn lời kể chuyện đơn thoại trong VBTKVH sang PTĐA bằng cả ngôn ngữ hình ảnh và âm thanh thể hiện dụng ý muốn tô đậm, làm sâu sắc thêm ý nghĩa này. Mặt khác, từ những lời kể đơn thoại thể hiện những suy nghĩ ẩn giấu bên trong nội tâm như chẳng thể bày tỏ cùng ai của bà Cảnh, nhà làm phim đã để nhân vật chia sẻ ra thành lời đối thoại, nghĩa là muốn nhấn mạnh thêm cái ý thức mạnh mẽ nhưng mang sắc thái chua xót của nhân vật trong việc đối mặt với nỗi đau của mình.

(iii) Chuyển lời đối thoại từ VBTKVH nguồn sang PTĐA chuyển thể: Kết quả khảo sát ở trên cho thấy có 465 lời đối thoại được chuyển từ các VBTKVH nguồn vào các PTĐA chuyển thể. Những trường hợp chuyển đổi này là đối tượng nghiên cứu chính của chương ba này nên được chúng tôi tập trung nghiên cứu sâu hơn và trình bày cụ thể trong mục 3.2 tiếp sau đây.

Tóm lại, từ những mô tả mang tính định lượng như trên, có thể khái quát như sau:

Thứ nhất, số lượng lời đối thoại trong VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể có những chênh lệch. Và sự chênh lệch này thể hiện theo hai hướng tương ứng với hai thể loại VBTKVH nguồn là tiểu thuyết và truyện ngắn: Với các trường hợp chuyển thể từ VBTKVH nguồn là tiểu thuyết sang PTĐA thì số lượng lời đối thoại trong VBTKVH nguồn luôn nhiều hơn số lượng lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể và ngược lại với các trường hợp chuyển thể từ VBTKVH nguồn là truyện ngắn thì số lượng lời đối thoại trong VBTKVH nguồn luôn ít hơn (thậm chí ít hơn rất nhiều) số lượng lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể.

Thứ hai, từ đối thoại trong VBTKVH nguồn đến đối thoại trong PTĐA chuyển thể sẽ là quá trình chuyển đổi, biến đổi với ba khả năng, xu hướng diễn ra ở các mức độ khác nhau trong đó xu hướng sáng tạo thêm lời đối thoại ở PTĐA

chuyển thể và xu hướng cắt giảm lời đối thoại ở VBTKVH nguồn là hai xu hướng phổ biến hơn so với xu hướng chuyển lời đối thoại từ VBTKVH sang PTĐA.

Thứ ba, những chênh lệch về số lượng lời đối thoại trong VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể theo đó là mức độ phổ biến khác nhau của các xu hướng chuyển đổi, biến đổi lời đối thoại khi VBTKVH nguồn chuyển thể sang PTĐA là dấu hiệu phản ánh sự khác nhau trong việc sử dụng và phát huy vai trò của các thành phần trong ngôn ngữ kể truyện văn học (lời đơn thoại, lời đối thoại) và trong ngôn ngữ kể chuyện điện ảnh (hình ảnh điện ảnh, âm thanh hiệu quả (lời đối thoại, lời đơn thoại, tiếng động, âm nhạc).

3.2. MIÊU TẢ XU HƯỚNG CHUYỂN ĐỔI TỪ LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VĂN BẢN TRUYỆN KỂ VĂN HỌC SANG ĐỐI THOẠI TRONG PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH

Khảo sát trong 465 lời đối thoại này, chúng tôi thấy có những lời đối thoại trong VBTKVH nguồn được chuyển nguyên vẹn sang PTĐA chuyển thể nhưng cũng có những lời đối thoại trong VBTKVH nguồn khi chuyển sang PTĐA chuyển thể thì được biến đổi ở những mức độ khác nhau. Kết quả cụ thể như sau:

STT	Các xu hướng chuyển đổi lời đối thoại từ VBTKVH sang PTĐA	Số trường hợp	Tỉ lệ (%)
1	Chuyển nguyên vẹn lời đối thoại	27	5,8
2	Chuyển có biến đổi	438	94,2
Tổng		**465**	**100**

Bảng 3.3: Các xu hướng chuyển lời đối thoại từ VBTKVH sang PTĐA

3.2.1. Chuyển nguyên vẹn lời đối thoại trong VBTKVH nguồn sang PTĐA chuyển thể

So với tổng số lời đối thoại được chuyển từ VBTKVH sang PTĐA chuyển thể, số lời đối thoại được chuyển nguyên vẹn không nhiều (chỉ chiếm 5,8%). Điều này phản ánh đây không phải là hướng phổ biến trong quá trình chuyển lời đối thoại từ VBTKVH sang PTĐA. Có thể dẫn ra một số ví dụ như sau:

Ví dụ (3.6):

Lời đối thoại trong VBTKVH nguồn	Lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể
QUYÊN: ***Anh gì ơi!*** *NHÂM:* ***Tôi là Nhâm.*** ("Thương nhớ đồng quê" – Nguyễn Huy Thiệp)	*QUYÊN:* ***Anh gì ơi!*** *NHÂM:* ***Tôi là Nhâm.*** ("Thương nhớ đồng quê" – đạo diễn Đặng Nhật Minh)

Ví dụ (3.7):

Lời đối thoại trong VBTKVH nguồn	**Lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể**
NƯƠNG : Má lạ quá hà, nhìn không ra. *MÁ NƯƠNG: Thiệt hả?* *NƯƠNG:* ***Má con xa lạ với nhau mà sao lại mừng?*** ("Cánh đồng bất tận" – Nguyễn Ngọc Tư)	*NƯƠNG: Má lạ quá hà, nhìn hổng ra.* *MÁ NƯƠNG: Thiệt hông?* *NƯƠNG:* ***Má con xa lạ với nhau mà sao lại mừng?*** ("Cánh đồng bất tận" – đạo diễn Nguyễn Phan Quang Bình

Ở ví dụ (3.6), lời đối thoại của nhân vật Quyên và nhân vật Nhâm gồm hai hành động ngôn ngữ là hành động gọi (*Anh gì ơi!*) và hành động đáp lại (giới thiệu tên) (*Tôi là Nhâm.*) được chuyển nguyên vẹn sang PTĐA chuyển thể và vẫn giữ nguyên hiệu hiệu lực ở lời . Cũng vậy, ở ví dụ (3.7), hành động ngôn ngữ hỏi nhưng mang hàm ý hờn trách của Nương trong VBTKVH "Cánh đồng bất tận" được chuyển nguyên vẹn sang PTĐA chuyển thể tương ứng.

Từ các ví dụ trên, có thể thấy các trường hợp lời đối thoại được chuyển đổi nguyên vẹn từ VBTKVH nguồn sang PTĐA chuyển thể khi chủ đề, tình huống của cuộc đối thoại trong VBTKVH khi được chuyển đổi sang PTĐA hầu như không có sự biến đổi. Và về mặt hình thức ngôn từ, dễ nhận thấy chúng đều là những lời đối thoại ngắn, dễ thuộc và dễ thoại. Với việc không có bất kì một sự thay đổi nào về từ ngữ, những lời đối thoại này là biểu hiện dễ nhận ra của mối quan hệ tương giao - liên văn bản giữa VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể tương ứng.

3.2.2. Chuyển lời đối thoại từ VBTKVH sang PTĐA nhưng có biến đổi

Biến đổi ở những lời đối thoại trong VBTKVH nguồn được chuyển sang VBTĐA chuyển thể có thể là:

3.2.2.1. Thay đổi chủ thể phát ngôn

Có những lời đối thoại khi ở trong VBTKVH nguồn thì là của nhân vật này nhưng khi được chuyển sang PTĐA chuyển thể thì lại của nhân vật khác.

Ví dụ (3.8): Trong VBTKVH "Mùa len trâu" (Sơn Nam):

"Thím Tư mếu máo, mừng vì gặp được con, buồn vì mất hết phân nửa gia sản:

- Mô Phật! Mạnh giỏi hả con? Trời ơi, con đi theo coi chừng mà làm sao nó chết? Dọc đường con có ốm đau gì không… con, con…"

Nhưng khi chuyển sang PTĐA "Mùa len trâu" (đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh), lời đối thoại của bà Tư được chuyển thành một phần trong lời đối thoại của ông Bảy:

BÀ BẢY: *- Trời ơi ! Rồi làm sao trả nợ cho người ta ?*

ÔNG BẢY: *- Thôi ! Số trời đã vậy rồi ! Ít nhất hai con trâu mình cũng còn giữ lại được một con. Kìm ! Mạnh giỏi hả con ? Dọc đường có đau ốm gì không con ? Đường đi ra sao ? Bộ con…*

Ta thấy, trong VBTKVH nguồn, lời đối thoại của bà Tư (trong PTĐA tên của nhân vật được đổi thành Bảy) thể hiện sự xót con và xót của nhưng trước hết là hành động hỏi thăm (*Mạnh giỏi hả con?*), rồi đến hành động nghi vấn thoáng biểu hiện nỗi xót của (*Con đi theo coi chừng mà làm sao nó chết?),* rồi lại trở lại với hành động hỏi han biểu hiện sự lo lắng, quan tâm đến sức khỏe của con *(Dọc đường con có ốm đau gì không… con, con…).* Còn trong PTĐA chuyển thể, lời đối thoại của bà Bảy gồm một hành động cảm thán (*Trời ơi!*) và một hành động truy vấn mang ý trách móc (*Rồi làm sao trả nợ cho người ta ?).* Điều này thể hiện bà chỉ quan tâm đến của, xót của mà không hề hỏi han, lo lắng cho con. Cùng với đó, vai lo lắng cho con chuyển sang cho nhân vật ông Bảy. Có sự thay đổi này là vì Trong truyện ngắn "Mùa len trâu" (Sơn Nam), nhân vật bà Tư (là mẹ của Nhi, trong PTĐA chuyển thể Nhi được đổi tên thành Kìm) là mẹ đẻ của Nhi nhưng khi chuyển sang PTĐA "Mùa len trâu" (đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh) bà chỉ là người nuôi Kìm. Kìm là con của người phụ nữ (em gái của ông Lập) bị bố Kìm (ông Tư- trong PTĐA chuyển thể, nhân vật này được đổi tên thành Bảy) hãm hiếp. Sau khi sinh Kìm thì người phụ nữ đó chết nên Kìm được ông Bảy mang về cho bà Bảy nuôi. Bà Bảy trong truyện phim được xây dựng là một người đàn bà chỉ biết đến tiền, luôn dằn vặt chồng con vì hoàn cảnh khó khăn của gia đình.

Việc thay đổi chủ thể phát ngôn của lời đối thoại còn biểu hiện ở phương thức "mượn lời" (thay đổi nguồn phát) trong cuộc đối thoại.

Ví dụ (3.9): Trong VBTKVH "Phiên bản" (Nguyễn Đình Tú):

HƯƠNG GA: *- Ngày xưa anh trai em và anh ra đây đứng bến cũng là để rình mò trộm cắp của người ta thế này à?*

HƯNG "MÃ": ***- Đó là phân công lao động của xã hội em ạ.***

HƯƠNG GA: ***- Trộm cắp thì nói là trộm cắp, lại còn sĩ diện.***

HƯNG "MÃ": *- Đó chỉ là một cách nói thôi. Con người ta sinh ra mỗi người một nghề. Của cải trong xã hội là của chung, xét cho cùng chúng cũng chỉ là phù vân mà thôi, chẳng thuộc về ai mãi mãi cả. Bọn anh chỉ làm cái công việc là phân phối lại của cải trong xã hội…*

HƯƠNG GA: *- Thế phải gọi những người như anh là gì?*

HƯNG "MÃ": ***- Là bụi đời…***

Trong PTĐA chuyển thể "Hương Ga" (đạo diễn Cường Ngô), lời đối thoại trực tiếp của nhân vật Hưng "mã" với nhân vật Hương Ga được Hương Ga dẫn vào trong lời đối thoại của mình với Mỹ "chột" và lời đối thoại "*Trộm cắp thì nói là trộm cắp, lại còn sĩ diện."* của Hương Ga được chuyển thành phát ngôn của Mỹ "chột":

MỸ "CHỘT": *- Chị có biết bát bún ngan này ai cho mình không?*

HƯƠNG "GA": *- Của mình mình ăn chứ ai cho!*

MỸ "CHỘT": *- Của mình làm ra cơ đấy! Không ra kia mà đứng thì có cái bỏ vào mồm.*

HƯƠNG "GA": ***- Anh Hưng bảo mình chỉ là người phân phối lại của cải xã hội ...***

MỸ "CHỘT": ***- Ưỡn ẹo! Ăn cắp thì nói là ăn cắp!***

HƯƠNG "GA": ***- Anh Hưng bảo mình chỉ là hạt bụi của đời ..***

MỸ "CHỘT": *- Anh Hưng bảo. Mở mồm ra là anh Hưng bảo... Thấy kinh!*

Việc thay đổi thể phát những lời đối thoại của Hưng "mã" và Hương Ga trong cuộc đối thoại này đã thay đổi hoàn toàn tính chất của cuộc đối thoại ở VBTKVH nguồn: từ cuộc đối thoại giữa Hương Ga và Hưng "mã" thành cuộc đối thoại giữa Hương Ga và Mỹ "chột" (Hương Ga trở thành thuyết ngôn – phát / nói lại những lời nói của Hưng "mã"). Sự thay đổi này một mặt biểu thị sự tiến triển trong quan hệ tình cảm của Hương Ga và Hưng "mã (Vì cuộc đối thoại này thuộc phân đoạn đầu tiên của trường đoạn thứ hai – trường đoạn kể về sự thay đổi trong cuộc sống mưu sinh của Hương Ga – từ một cô gái lương thiện bán hương ở chợ, cô ra ngoài bến kiếm sống bằng nghề tiêu thụ hàng ăn cắp), giúp tỉnh lược đi phần kể cụ thể, dài dòng về việc mối quan hệ của Hương Ga và Hưng "mã" từng bước tiến

triển như thế nào. Mặt khác, có lẽ nhà làm phim muốn giữ lại những lời đối thoại có tính "đóng dấu" tính cách nhân vật (Hưng "mã") nên đã khéo léo lồng chúng vào cuộc đối thoại giữa Hương Ga và Mỹ "chột" qua thể phát là Hương Ga. Như thế, vẫn cắt giảm đi được một tình huống đối thoại/ một cuộc đối thoại (giữa Hương Ga và Hưng "mã") nhưng vẫn giữ lại được một số lời đối thoại cần thiết.

3.2.2.2. Gộp hai lời đối thoại thành một

Có trường hợp hai lời đối thoại trong VBTKVH nguồn được gộp lại thành một lời đối thoại - một lượt lời trong PTĐA chuyển thể. Những trường hợp biến đổi như thế này thường thể hiện chủ đích rút ngắn trường độ của cuộc đối thoại hoặc biểu hiện những thông tin-ý nghĩa bổ sung nào đó.

Ví dụ (3.10):

Lời đối thoại trong VBTKVH nguồn	**Lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể**
HẠNH: Đố anh Nghĩa biết ông Thánh ở đình này to hay Chúa ở nhà thờ to? *NGHĨA:* ***Chú Vạn bảo không có Thánh và cũng không có Chúa mà chỉ có Đảng. Đảng to nhất, Đảng mang lại cơm no áo ấm cho dân.*** *HẠNH: Thế sao người lại cứ phải chắp tay lạy ông Thánh bà Chúa?* *NGHĨA:* ***Những người đó là lạc hậu, duy tâm.*** ("Bến Không chồng" – Dương Hướng)	*HẠNH: Đố anh Nghĩa ông Thánh ở đình làng to hay ông Chúa ở xóm đài to?* *NGHĨA:* ***Đồ lạc hậu! Chú Vạn bảo không có chúa mà cũng chẳng có Thánh.*** ("Bến Không chồng" – đạo diễn Lưu Trọng Ninh)

Xét cuộc đối thoại trong VBTKVH nguồn, ở cặp trao đáp thứ nhất, lời đối thoại của Nghĩa vi phạm phương châm về lượng khi cung cấp dư lượng thông tin "…chỉ có Đảng. Đảng to nhất, Đảng mang lại cơm no áo ấm cho dân". Ở cặp trao đáp thứ hai, Nghĩa cũng ứng biến trôi chảy với một thế giới quan duy vật biện chứng, một thái độ "cứng rắn" qua hành động ngôn ngữ quy kết, chỉ trích "Những người đó là lạc hậu, duy tâm." Qua lời đối thoại, Nghĩa – một cậu bé chừng 8-9 tuổi – đã chứng tỏ mình là một tuyên truyền viên xuất sắc với những phát ngôn mang đậm tính giáo điều. Chính sự ứng đáp thể hiện khả năng "bất thường" của Nghĩa đã "tố" tính "làm văn" (thể hiện những dụng ý tu từ) trong lời đối thoại của

tác giả văn học và đụng chạm đến những "nhạy cảm chính trị". Trong cuộc đối thoại ở PTĐA chuyển thể, cuộc đối thoại chỉ còn hai lượt lời (một cặp trao đáp): một lượt lời của Hạnh đã bị cắt bỏ và hai lượt lời của Nghĩa đã được gộp làm một cùng với việc cắt giảm một số hành động ngôn ngữ (và tương ứng là cắt giảm thông tin, ý nghĩa). Theo đó, cuộc đối thoại được đưa trở về đúng với "vị thế" giao tiếp của hai chủ thể là hai đứa trẻ, là câu chuyện của hai đứa trẻ (phần đầu lời đáp của Nghĩa là một hành động ngôn ngữ phê phán trực tiếp hướng thẳng vào Hạnh – "Đồ lạc hậu!" (Chứ không phải là hành động chỉ trích, phê phán có tính quy chụp cho "Những người đó" nên thể hiện được tính ngắn gọn, hồn nhiên và chân thực của trẻ nhỏ (vai trò sáng tạo lời đối thoại của nhà làm phim được làm mờ đi), đồng thời cũng thể hiện sự tiết chế của nhà làm phim khi thể hiện thái độ đối với những vấn đề "nhạy cảm chính trị".

Ví dụ sau đây là một biểu hiện khác của việc gộp hai lời đối thoại thành một khi chuyển đổi từ lời đối thoại trong VBTKVH sang PTĐA chuyển thể:

Ví dụ (3.11) :

Lời đối thoại trong VBTKVH nguồn	**Lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể**
MẸ NHÂM: ***Ôi chao, phúc đức đầy nhà rồi các con ơi!*** *NGỮ*: ***Cả nhà tôi rồi giàu nhất làng.*** ("Thương nhớ đồng quê" – Nguyễn Huy Thiệp)	*NGỮ*: ***Điềm lành đây. Phúc đức đầy nhà đây. Nhà ta sắp giàu nhất làng.*** ("Thương nhớ đồng quê" – đạo diễn Đặng Nhật Minh)

Ở ví dụ này, lời đối thoại của mẹ Nhâm (với một hành động cảm thán, một hành động hô gọi biểu thị sự vui mừng) và lời đối thoại của Ngữ (với hành động ngôn ngữ biểu cảm biểu thị sự hưởng ứng niềm vui mừng của mẹ chồng) trong VBTKVH đã được gộp lại thành một lời đối thoại của Ngữ trong PTĐA. Việc dồn cho chỉ nhân vật Ngữ (nhân vật bà mẹ Nhâm không tham gia vào tình tiết này) nói cười liên tục, nói hết cả phần của người khác giúp đẩy căng những uẩn ức, khao khát của một người phụ nữ trẻ bị chồng bỏ mặc trong những thiếu thốn tình cảm vợ chồng và những nhọc nhằn trong cuộc sống lao động đồng áng. Đây cũng là ý nghĩa của hình tượng nhân vật mà nhà làm phim muốn tô đậm trong PTĐA chuyển thể.

3.2.2.3. Tách một lời đối thoại thành hai, ba

Có những lời đối thoại trong VBTKVH khi được vay mượn vào PTĐA đã được tách làm hai, ba lời đối thoại (hai, ba lượt lời) của cùng nhân vật đó hoặc của nhân vật đó và nhân vật khác.

Ví dụ (3.12):

Lời đối thoại trong VBTKVH nguồn	**Lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể**
BÀ BÁN HƯƠNG: Bàn nào ? Tao bỏ tiền ra thuê quầy không phải để cho mày ngồi nhờ. Muốn ngồi thì chìa tiền thuê chỗ ra đây. *HƯƠNG GA:* ***Cái chỗ này bỏ không suốt, có ai làm gì đâu, cho nó đứng nhờ cũng được, làm gì mà cô quá đáng thế ?*** ("Phiên bản" – Nguyễn Đình Tú)	*BÀ BÁN HƯƠNG: Này, đất nhà mày đấy à? Bỏ tiền ra mà thuê chỗ, đặt bàn vào mà ngồi. Không thì xéo!* *HƯƠNG GA:* ***Chỗ này bỏ không mà cô!*** *BÀ BÁN HƯƠNG: Làm gì có chỗ nào bỏ không ở đây? Đừng có mà...* *HƯƠNG GA:* ***Sao cô quá quắt thế?*** ("Hương Ga" – đạo diễn Cường Ngô)

Ví dụ (3.13):

Lời đối thoại trong VBTKVH nguồn	**Lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể**
BƯỜNG: ***Thằng Ngọc có máu giang hồ, sao tử vi đóng ở cung Di, ra ngoài thì Tả phù Hữu bật, ở nhà chỉ ngộ độc mà chết, chú thím thương nó thì cho nó lên rừng với tôi một chuyến.*** *BỐ NGỌC: Tôi chỉ sợ nó làm lỡ việc của anh.* ("Những người thợ xẻ" – Nguyễn Huy Thiệp)	*BƯỜNG: Thằng Ngọc tốt nghiệp Trung cấp nhưng còn đang chờ việc. Nhân lúc nông nhàn,* ***chú thím cho nó lên rừng với tôi một chuyến****.* *BỐ NGỌC: Ừ,* ***thằng Ngọc có máu giang hồ, cung tử vi của nó đóng ở cung Di, ra ngoài thì tả xung hữu đột chứ ở nhà thì…*** *BƯỜNG: ...* ***ngộ độc mà chết!*** *BỐ NGỌC: Tôi sợ nó làm hỏng việc của anh.* ("Những người thợ xẻ" – đạo diễn Vương Đức)

Ở ví dụ (3.12), lời đối thoại của nhân vật bà bán hương trong VBTKVH gồm ba hành động ngôn ngữ: một hành động hỏi biểu thị sự lên giọng, hàm ý không có chỗ để không, vô giá trị (*Bàn nào?*), một hành động bác bỏ biểu thị sự từ chối một

cách thiếu tình người (*Tao bỏ tiền ra thuê quầy không phải để cho mày ngồi nhờ.*) và một hành động ra điều kiện - vòi tiền, biểu thị đúng bản chất của một con buôn chỉ biết đến tiền (*Muốn ngồi thì chìa tiền thuê chỗ ra đây.).* Đáp lại lời đối thoại của bà bán hương, lời đối thoại của Hương Ga gồm các hành động khẳng định (*Cái chỗ này bỏ không suốt, có ai làm gì đâu, cho nó đứng nhờ cũng được)* và một hành động phê phán gián tiếp qua hành động hỏi (*làm gì mà cô quá đáng thế?*). Sự tương ứng về hành động ngôn ngữ trong cặp trao đáp của hai nhân vật cho thấy sự ngang bằng về quyền lực của các nhân vật giao tiếp (kẻ chín lạng người một cân). Khi hai lời đối thoại này được chuyển sang PTĐA chuyển thể, nhà làm phim đã tách ra thành bốn lượt lời: Lượt lời thứ nhất của bà bán hương gồm một hành động hỏi mang hàm ý phủ định (*Này, đất nhà mày đấy à?*), một hành động yêu cầu – vòi tiền (*Bỏ tiền ra mà thuê chỗ, đặt bàn vào mà ngồi.*) và một hành động ra điều kiện một cách bất lịch sự (*Không thì xéo!*) nhưng lời đáp lại của Hương Ga chỉ là một hành động khẳng định có hàm ý bác bác bỏ (*Chỗ này bỏ không mà cô!*). Ở lượt lời thứ hai, lời đối thoại của bà bán hương gồm có hai hành động ngôn ngữ là hành động hỏi mang hàm ý bác bỏ (*Làm gì có chỗ nào bỏ không ở đây!*), một hành động yêu cầu (*Đừng có mà…*). Đến đây, Hương Ga đã chen ngang, đáp lại bằng một hành động hỏi nhưng đích ở lời là phê phán, chỉ trích gay gắt (*Sao cô quá quắt thế?*). Như vậy, việc tách hai lời thoại/ lượt lời của hai nhân vật thành bốn lượt lời (cùng với việc biên tập lại một số từ ngữ như *quá đáng* thành *quá quắt*) với sự luân phiên của các hành động ngôn ngữ phủ định, bác bỏ lẫn nhau, chen ngang cướp lời nhau thể hiện rõ diễn tiến xung đột về thái độ, cách ứng xử của các nhân vật giao tiếp. Điều này, giúp cho cuộc đối thoại ở VBTKĐA chuyển thể có kịch tính hơn, tính tương tác trực tiếp giữa các nhân vật trong đối thoại mạnh hơn, sự di chuyển tiêu điểm chú ý của khán giả vào hình ảnh nhân vật luân phiên trên màn hình nhiều hơn (do tăng lượt lời) và nhanh hơn (do các lời đối thoại ngắn hơn), thu hút sự chú ý liên tục của khán giả.

Ở ví dụ (3.13), lời đối thoại của nhân vật Bường trong VBTKVH đã được tách thành ba lời đối thoại – ba lượt lời: hai lượt lời của Bường và một lượt lời của bố Ngọc. Trong đó, lượt lời thứ hai của Bường là sự tiếp nối lượt lời kế trước của

bố Ngọc. Với lượt lời này, Bường đã vi phạm nguyên tắc tôn trọng thể diện người đối thoại khi thực hiện hành vi "chen ngang - cướp lời" (Ông bố Ngọc đang nói thì Bường chen vào nói tiếp). Cũng tương tự như hiệu quả của việc tách lời đối thoại ở ví dụ trên, việc tách lời đối thoại của Bường ở ví dụ này một mặt thể hiện được "tính động" hơn của cuộc đối thoại trong PTĐA khi lời đối thoại ngắn hơn, bước thoại nhiều hơn và nhanh hơn, tạo cao trào, kịch tính và tăng tính hấp dẫn; mặt khác thuận cho việc thay đổi góc máy, cảnh quay, tránh được sự đơn điệu (khi máy quay không phải dừng ở một nhân vật quá lâu) và tránh được sự kìm hãm tiết tấu một cách không cần thiết trong tự sự điện ảnh.

3.2.2.4. Mở rộng lời đối thoại

Mở rộng lời đối thoại là việc bổ sung thêm câu từ, hành động ngôn ngữ cho lời đối thoại, làm cho lời đối thoại ở PTĐA chuyển thể dài hơn, nhiều nội dung thông tin ý nghĩa hơn so với lời đối thoại ở VBTKVH nguồn.

Ví dụ (3.14):

Lời đối thoại trong VBTKVH nguồn	**Lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể**
ÚT VÕ: Sao, hồi tối vui không? Chắc họ tưởng cô là vợ tôi nên hứng thú lắm hả ? Cứ để họ nghĩ vậy... *SƯƠNG :* ***Má cưng ác một, nhưng người cha này của cưng ác tới mười.*** ("Cánh đồng bất tận"- Nguyễn Ngọc Tư)	*NƯƠNG : Em hổng biết. Chị bỏ tụi em hả ?* *SƯƠNG :* ***Chị không thể ở đây được nữa. Mẹ cưng ác một, ba cưng ác mười. Ác vậy làm sao mà sống.*** ("Cánh đồng bất tận"- đạo diễn Nguyễn Phan Quang Bình)

Ví dụ (3.15)

Lời đối thoại trong VBTKVH nguồn	**Lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể**
QUYÊN: ***Chị cho Mị cái áo!*** *MỊ: Em cám ơn chị!* ("Thương nhớ đồng quê"- Nguyễn Huy Thiệp)	*QUYÊN:* ***Mị đấy hả? Lớn thế này rồi cơ à? Chị mua quà cho em đây. Mặc thử xem có vừa không nào.*** *MỊ: !!!* ("Thương nhớ đồng quê"- đạo diễn Đặng Nhật Minh)

Ở ví dụ (3.14), lời đối thoại của Sương trong VBTKVH chỉ là một hành động ngôn ngữ khẳng định biểu thị sự chỉ trích, phê phán (*Má cưng ác một, nhưng người cha này của cưng ác tới mười.)*. Khi lời đối thoại này được chuyển sang PTĐA, nó đã được mở rộng thêm hành động khẳng định (*Chị không thể ở đây được nữa.*) ở đầu lời đối thoại để hồi đáp lại câu hỏi của Nương ở lời đối thoại trước đó và hành động kết luận (*Ác vậy làm sao mà sống.)*hướng tới nhân vật Út Võ cũng có mặt trong tình huống đối thoại. Sự mở rộng lời đối thoại này tường minh thái độ phản kháng (phê phán, trách móc) của nhân vật Sương đối với cách cư xử nhẫn tâm của Út Võ mà từ trước đến giờ Sương với hai đứa trẻ (Nương và Điền) chỉ biết nhẫn nhịn, cam chịu.

Ở ví dụ (3.15), lời đối thoại của Quyên được mở rộng trong PTĐA chuyển thể với hai hành động ngôn ngữ hỏi "Mị đấy hả?", "Lớn thế này rồi cơ à?" và một hành động ngôn ngữ yêu cầu "Mặc thử xem có vừa không nào." để phù hợp với diễn biến tâm lí (và hình ảnh điện ảnh biểu thị tâm lí đó) của Quyên và của các nhân vật xuất hiện trong cuộc đối thoại: Quyên vui mừng, hạnh phúc khi lâu ngày gặp lại người thân, cô náo nức cầm quà, đi tới đi lui tặng cho người này, người kia và hồ hởi nói cười liên tục.

Như vậy, việc mở rộng lời đối thoại cũng là cần thiết (mặc dù yêu cầu chung là lời đối thoại trong phim truyện điện ảnh phải đảm bảo ngắn gọn) khi cuộc đối thoại giữa các nhân vật được hình ảnh hóa trong PTĐA, theo đó việc thiết lập sự tương tác giữa các nhân vật giao tiếp cần có sự điều chỉnh nhất định để phù hợp với hình ảnh điện ảnh cũng như mục đích biểu thị thêm những nội dung ý nghĩa nhất định nào đó của nhà làm phim.

3.2.2.5. Rút gọn lời đối thoại

Rút gọn lời đối thoại là làm cho lời đối thoại được vay mượn vào PTĐA chuyển thể ngắn hơn so với lời đối thoại gốc trong VBTKVH nguồn. Việc rút gọn đó có thể làm "hao hụt" hoặc biến đổi một phần lượng thông tin, ý nghĩa của lời đối thoại gốc trong VBTKVH.

Ví dụ (3.16):

Lời đối thoại trong VBTKVH nguồn	**Lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể**
CÚC: *Vâng, chị nói đúng! Em đúng là kẻ ác độc. Em có tội với anh ấy, có tội với mọi người. Em biết tất cả mọi người ai cũng quý trọng và thương anh ấy. Còn em... em còn thương và quý mến anh ấy hơn tất cả mọi người, chính vì thế ai cũng khuyên em nên yêu anh ấy. Lúc đầu em cứ ngỡ mọi người đùa, ai ngờ anh ấy ngỏ lời thật. Mọi người thì xúm vào, cả chị nữa cũng khuyên em. Rồi chi đoàn, hội phụ nữ khuyên em. Tất cả mọi việc nó ập đến nhanh quá làm em không hiểu rõ mình có yêu anh ấy thật không. Chính vì thương anh ấy nên em không nỡ từ chối. Ôi, giá mà em cứng cỏi nói thẳng với anh ấy là "Tôi không yêu anh. Tôi không thể yêu anh". Cũng chỉ tại em yếu đuối nên bây giờ mới khổ thế này. Chị không hiểu em đâu. Mới tối hôm qua anh ấy còn dẫn em ra bờ sông. Trong đêm tối em nghe anh ấy nói, em tưởng tượng rõ ra khuôn mặt của anh ấy ngày xưa và giọng nói anh vẫn ấm và dễ thương. Đến sáng nay, anh ấy lại sang nhà em. Em nhìn vào gương mặt anh ấy và bỗng thấy mọi sự đều tan biến đổ vỡ hết. Em nhận ra mình không yêu anh ấy, em không thể yêu anh ấy. Ôi giá mà đôi mắt em mù loà đi không nhìn thấy mà chỉ nghe anh ấy nói...* (“Bến Không chồng” – Dương Hướng)	*CÚC: Giá anh ấy chết, em sẽ ở vậy. Em khổ lắm chị Hạnh ơi! Thà em bị mù…* *(“Bến Không chồng” – đạo diễn Lưu Trọng Ninh)*

Lời đối thoại của nhân vật Cúc trong VBTKVH “Bến Không Chồng” (Dương Hướng) có dung lượng là 266 âm tiết với một loạt các hành động ngôn ngữ như xác nhận (*Vâng, chị nói đúng! Em đúng là kẻ độc ác ….*), giãi bày (*Em có tội với anh ấy, có tội với mọi người.*), kể (*Mới tối hôm qua, anh ấy còn dẫn em ra bờ sông….*), ước (*Ôi giá mà đôi mắt em mù lòa đi không nhìn thấy mà chỉ nghe anh ấy nói…*)v.v… Như thế, chỉ một lời đối thoại của nhân vật nhưng là cả một câu

chuyện tình cảm éo le, nhiều cung bậc cảm xúc của một cô gái mới lớn với một anh thương binh vừa trở về từ chiến trường. Lời đối thoại của Cúc được kéo dài theo xu hướng vi phạm phương châm về lượng trong hội thoại (cung cấp nhiều thông tin hơn yêu cầu). Sự "vi phạm" này làm cho lời đối thoại (trong VBTKVH) có nhịp điệu, có màu sắc trữ tình. Nhưng khi được chuyển sang PTĐA "Bến Không chồng" (đạo diễn Lưu Trọng Ninh), lời đối thoại trên của Cúc đã được rút gọn chỉ còn 18 âm tiết với một hành động xác tín (*Giá anh ấy chết, em sẽ ở vậy.*), một hành động than phiền mong nhận được sự đồng cảm (*Em khổ lắm chị Hạnh ơi!*) và một hành động ước (*Thà em bị mù…*).

3.2.2.6. Thay đổi một số biểu thức ngôn ngữ kéo theo thay đổi một phần thông tin - ý nghĩa lời đối thoại

Chuyển đổi từ lời đối thoại trong VBTKVH sang PTĐA chuyển thể nhưng có thay đổi một số biểu thức ngôn ngữ (kéo theo thay đổi một phần thông tin-ý nghĩa của lời đối thoại) là xu hướng khá phổ biến. Theo thống kê của chúng tôi, số lời đối thoại được chuyển đổi theo xu hướng này là 135 trường hợp. Dưới đây là một số ví dụ cụ thể:

Ví dụ (3.17):

Lời đối thoại trong VBTKVH nguồn	**Lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể**
BÀ HƠN: ***Lâu nay em cứ nghĩ mãi, không hiểu sao bác không chịu lấy vợ.*** *ÔNG VẠN: Tôi già rồi, lại què quặt thế này ai người ta lấy.* ("Bến Không chồng" – Dương Hướng)	*BÀ HƠN:* ***Sao bác không lấy vợ?*** *ÔNG VẠN:!!!!* ("Bến Không chồng" – đạo diễn Lưu Trọng Ninh)

Nếu lời đối thoại của bà Hơn trong VBTKVH nguồn bộc bạch sự tự vấn "em cứ nghĩ mãi, không hiểu sao" gợi sự chia sẻ, thân tình thì lời đối thoại của bà Hơn trong PTĐA chuyển thể là hành động ngôn ngữ truy vấn, tạo áp lực và đẩy căng xung đột tâm lí của cả người nói (bà Hơn) và người nghe (ông Vạn). Sự chuyển đổi lời đối thoại này cũng thể hiện rõ sự biến đổi về vị thế giao tiếp của hai nhân vật giao tiếp trong cuộc đối thoại ở VBTKVH nguồn và ở PTĐA chuyển thể.

Ví dụ (3.18): Trong VBTKVH "Trăng nơi đáy giếng" (Trần Thùy Mai):

Lời đối thoại trong VBTKVH nguồn	**Lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể**
*BÀ THU: **Sao chị lại làm thế?** Chị có biết như vậy là phong kiến cổ hủ không? Chính chị đã **đẩy** anh ấy vào con đường hủ hóa.* *HẠNH: Vâng. Có thể là như vậy nhưng lúc đó ấy tôi không nghĩ **gì** hết. Tôi chỉ muốn anh ấy sung sướng.* ("Trăng nơi đáy giếng" – Trần Thùy Mai)	*BÀ THU: **Răng cô lại làm rứa?** Cô có biết như vậy là phong kiến, cổ hủ không? Chính cô **rủ** thầy Phương vào con đường hủ hóa đó.* *HẠNH: Em không nghĩ **chi** hết. Em chỉ muốn cho anh ấy được sung sướng.* ("Trăng nơi đáy giếng" – đạo diễn Nguyễn Vinh Sơn)

Sự biến đổi một số từ ngữ trong lời đối thoại của nhân vật bà Thu và Hạnh ("răng"- "sao", "rứa"- thế, "gì" – "chi"…) biểu hiện rất rõ sắc thái phương ngữ Huế, góp phần vào thể hiện không gian văn hóa đặc trưng của bối cảnh phim.

Ví dụ (3.19):

Trong VBTKVH "Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành" (Nguyễn Minh Châu):

QUỲ: - Anh còn nhớ anh Hòa không?

PH. - Hòa nào?

*QUỲ: - Anh Hòa học với anh cùng một khoa Chế tạo máy ở **Đại học Cơ điện.***

(...)

PH. - Hòa hy sinh hồi nào vậy hả chị?

*QUỲ: - **Đã lâu.** Trước khi mất, anh ấy có dặn tôi khi nào trở về miền Bắc, đến thăm anh.*

Trong PTĐA "Người đàn bà mộng du" (đạo diễn Nguyễn Thanh Vân):

QUỲ: - Anh còn nhớ Hoà không ?

PHIÊN: - Hòa nào ?

*QUỲ: - Hòa học khoa Chế tạo máy cùng với anh ngày ở **Đại học Bách khoa** ấy.*

(...)

PHIÊN - Hòa hi sinh hồi nào hả chị ?

*QUỲ: **- Cuối năm 74.** Trước khi mất, Hòa có dặn tôi khi nào trở về miền Bắc phải đến thăm anh.*

Thứ nhất, so với thông tin "Đại học Cơ điện" thì thông tin "Đại học Bách khoa" sẽ chân thực, gần gũi hơn, độ tin cậy cao hơn với số đông khán giả vì thực tế nhiều khán giả sẽ không biết trường Đại học Cơ điện là trường nào nhưng họ biết Trường Đại học Bách Khoa (Hà Nội) vì ngôi trường này rất nổi tiếng ở Việt Nam.

Thứ hai, so với thông tin ở lời hồi đáp của Quỳ khi Ph./Phiên hỏi về thời gian Hòa hi sinh thì rõ ràng thông tin ở lời hồi đáp của Quỳ ở PTĐA ("Cuối năm 74") cụ thể, chân thực hơn ở lời hồi đáp của Quỳ ở VBTKVH ("Đã lâu").

Tóm lại, từ lời đối thoại trong VBTKVH đến lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể là một quá trình chuyển đổi, biến đổi ở nhiều biểu hiện và mức độ khác nhau, có khi chỉ là những biến đổi rất nhỏ (chỉ thay đổi một từ) nhưng cũng có khi là sự sắp xếp, thay đổi lại cả một lời đối thoại dài, làm biến đổi ý nghĩa của cả lời đối thoại đó. Nhưng dù là ở hình thức biến đổi nào, mức độ biến đổi nào thì chúng cũng đều là những biểu hiện rõ ràng của sự bất tương đồng giữa hai hệ thống phương tiện biểu hiện.

3.3. MỘT SỐ KIẾN GIẢI VỀ XU HƯỚNG CHUYỂN ĐỔI, BIẾN ĐỔI LỜI ĐỐI THOẠI

Những kết quả nghiên cứu về quá trình chuyển đổi, biến đổi lời đối thoại khi VBTKVH được chuyển thể sang PTĐA ở trên cho thấy xu hướng chung là biến đổi. Số lượng lời đối thoại được chuyển từ các VBTKVH nguồn sang các PTĐA chuyển thể chỉ chiếm 10% tổng số lời đối thoại ở các PTĐA chuyển thể, tương ứng với đó tổng số lời đối thoại được sáng tạo thêm chiếm đến 90%. Thêm nữa, trong tổng số lời đối thoại được chuyển từ các VBTKVH nguồn sang các PTĐA chuyển thể, số lời đối thoại được chuyển sang nhưng có biến đổi chiếm đến 94,2%, tổng số lời đối thoại được chuyển nguyên vẹn từ VBTKVH nguồn sang PTĐA chuyển thể chỉ chiếm 5,8%. Vậy, đâu là những cơ sở của những biến đổi này của đối thoại khi VBTKVH được chuyển sang PTĐA? Phần này, chúng tôi sẽ phân tích, lí giải những yếu tố chi phối đến sự chuyển đổi, biến đổi đó.

3.3.1. Những chi phối từ sự bất tương đồng ở nhân vật và ngữ cảnh giao tiếp

3.3.2.1. Sự bất tương đồng ở nhân vật giao tiếp trong VBTKVH nguồn và trong PTĐA chuyển thể tương ứng

Nhân vật giao tiếp còn được gọi là các đối ngôn hay người tham gia giao tiếp. Trong VBTKVH và PTĐA, nhân vật giao tiếp của các cuộc đối thoại là các nhân vật văn học và nhân vật điện ảnh.

Khảo sát trong các VBTKVH nguồn và PTĐA chuyển thể, chúng tôi nhận thấy có những biến đổi rất rõ về nhân vật. Cụ thể:

a. Những biến đổi về số lượng nhân vật

Những biến đổi về số lượng nhân vật khi chuyển thể VBTKVH sang PTĐA diễn ra theo cả hai hướng cắt giảm và thêm mới. Nhiều nhân vật trong VBTKVH không còn xuất hiện trong PTĐA chuyển thể như ông Xung, ông Khiên, Xeng, Biền, Thủy v.v… trong VBTKVH "Bến Không Chồng" (Dương Hướng), Đinh, Hoàng "lợn", Lân "sói", Cộc "ba tai", Vĩnh "con", ông Trượt, thằng Chín Tháng trong VBTKVH "Phiên bản"… Các nhân vật không xuất hiện trong PTĐA thì những lời đối thoại của họ cũng bị cắt bỏ. Và cũng nhiều nhân vật được thêm mới trong các PTĐA như các nhân vật Huy, Hảo, Quýnh, vợ Quýnh, cán bộ xã, bác trưởng họ,.. trong PTĐA chuyển thể "Đời cát" (đạo diễn Nguyễn Thanh Vân), các nhân vật Đạt, Bân, cha của Bân, Thiều, Quang,… trong PTĐA "Mùa len trâu" (đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh). Việc thêm mới các nhân vật tất yếu dẫn đến các tình huống đối thoại mới và thêm mới lời đối thoại. Chẳng hạn, trong PTĐA chuyển thể "Đời cát", nhân vật Huy tham gia vào 14 cuộc đối thoại với 47 lượt lời, nhân vật Hảo tham gia vào 12 cuộc đối thoại với 34 lượt lời, nhân vật Quýnh tham gia vào 8 cuộc đối thoại với 18 lượt lời…; trong PTĐA chuyển thể "Mùa len trâu" (đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh), nhân vật Đạt tham gia vào 13 cuộc đối thoại với 51 lượt lời, Bân tham gia vào 9 cuộc đối thoại với 19 lượt lời v.v…

Bên cạnh đó, một số nhân vật trong VBTKVH khi được chuyển sang PTĐA đã có những thay đổi về thời điểm xuất hiện và thời lượng hiện diện trong tiến trình của truyện kể. Chẳng hạn trong VBTKVH "Mười ba bến nước", Tào chỉ là một nhân vật phụ, hiện diện trong rất ít sự kiện của truyện kể văn học nhưng trong

PTĐA "Mười ba bến nước", Tào có mặt trong hầu hết các sự kiện quan trọng của truyện phim; trong VBTKVH "Một cuộc biển dâu" nhân vật Lập chỉ xuất hiện rất mờ nhạt trong một sự kiện nhưng trong PTĐA "Mùa len trâu", Tư Lập "trở thành" cậu của Kìm và là một nhân vật quan trọng trong tiến trình phát triển cốt truyện. Sự thay đổi về thời gian và thời lượng xuất hiện của nhân vật cũng chi phối đến sự tăng, giảm sự hiện diện của nhân vật trong các cuộc đối thoại và theo đó chi phối đến sự cắt giảm (số lượng lời đối thoại trong VBTKVH) hay thêm mới số lượng lời đối thoại (trong PTĐA chuyển thể). Chẳng hạn, nhân vật Tào trong VBTKVH "Mười ba bến nước"chỉ tham gia vào 4 cuộc đối thoại với 10 lượt lời / lời đối thoại nhưng trong PTĐA chuyển thể, nhân vật này tham gia vào 16 cuộc đối thoại với 37 lượt lời. Nhân vật Tư Lập trong VBTKVH "Một cuộc biển dâu" chỉ tham gia vào 3 cuộc đối thoại với 8 lượt lời nhưng trong PTĐA chuyển thể "Mùa len trâu", nhân vật này tham gia vào 11 cuộc đối thoại với 33 lượt lời.

b. Những biến đổi về tính cách, thân phận của nhân vật

Nhiều nhân vật trong VBTKVH khi được chuyển sang PTĐA đã được nhà làm phim thay đổi thân phận, tính cách. Sự thay đổi này kéo theo những thay đổi về lời đối thoại của họ. Chẳng hạn, như nhân vật bà Tư trong ví dụ (3.3), nhân vật Ngữ trong ví dụ (3.5) ở trên hay trường hợp nhân vật bà Hơn, ông Vạn trong VBTKVH "Bến Không chồng" (Dương Hướng) và PTĐA chuyển thể "Bến Không" (đạo diễn Lưu Trọng Ninh): Trong VBTKVH "Bến Không chồng", nhân vật Nguyễn Vạn được xây dựng như một nhân vật nghiêm túc nhưng là tính cách nghiêm túc, liêm khiết đến độ gàn dở của người nông dân không có học. (Nguyễn Vạn có một câu nói "nổi tiếng" (khi đối thoại với người chú họ - ông Xung): *Ông nên nhớ, bố Nguyễn Vạn mà còn sống, nếu có tội, Nguyễn Vạn cũng không dung tha*). Cũng với nguyên tắc sống giữ mình liêm khiết thái quá như vậy, Nguyễn Vạn sống theo chủ nghĩa khắc kỉ, sợ hãi tất cả những điều có thể làm tổn hại đến uy tín và danh dự của cá nhân: bản thân không dám yêu và không đồng thuận với những tình yêu vượt lên trên những định kiến, tư tưởng cổ hủ như tình yêu của Hạnh và Nghĩa. Nhưng trong PTĐA "Bến Không Chồng", tính cách Nguyễn Vạn thay đổi theo hướng "chừng mực hơn", mẫu mực đúng nghĩa hơn. Và tất nhiên những lời đối thoại thể hiện sự "liêm khiết thái

quá" của Nguyễn Vạn như dẫn ở trên cũng không còn trong PTĐA chuyển thể. Còn nhân vật bà Hơn trong VBTKVH "Bến Không chồng" được xây dựng như một người đàn bà (nguồn gốc xuất thân là vợ địa chủ) lẳng lơ, trơ trẽn, bị dân làng khinh thường (gọi là mụ Hơn). Nhưng trong PTĐA chuyển thể "Bến Không chồng", tính cách, thân phận của nhận vật này có sự thay đổi đáng kể. Nhân vật bà Hơn không còn là một người đàn bà lẳng lơ, trơ trẽn mà là một người đầy tự trọng. Thân phận của bà cũng được thay đổi từ một người là vợ địa chủ bị khinh ghét đến là một người mẹ chiến sĩ và rồi là một người mẹ liệt sĩ được người làng tôn trọng. Những sự thay đổi này dẫn đến những thay đổi trong quan hệ liên nhân của các nhân vật này trong các cuộc đối thoại. Chẳng hạn, trong những cuộc đối thoại của nhân vật Nguyễn Vạn và bà Hơn trong VBTKVH, Nguyễn Vạn luôn thể hiện thái độ khinh thường, thiếu tôn trọng với bà Hơn. Nhưng trong những cuộc đối thoại của Nguyễn Vạn với bà Hơn ở PTĐA chuyển thể, Nguyễn Vạn luôn thể hiện một thái độ chừng mực, tôn trọng (qua lời nói). Bởi vậy, hầu hết lời đối thoại của hai nhân vật này được thay đổi hoặc biến đổi cho phù hợp với nhân vật điện ảnh.

Hay như trường hợp nhân vật Bường trong VBTKVH "Những người thợ xẻ" (Nguyễn Huy Thiệp) và trong PTĐA chuyển thể "Những người thợ xẻ" (đạo diễn Vương Đức): Trong VBTKVH, Bường được xây dựng với tính cách như một trí thức nửa mùa, những lời nói của nhân vật này 'sặc mùi chính trị' với thái độ không tích cực. Nhưng trong PTĐA, nét tính cách đó của Bường đã được tiết chế, ở Bường chỉ còn là một tính cách của một tay nông dân tỏ ra thức thời nhưng ghê gớm, gian manh. Sự thay đổi này phần nào được thể hiện ra bằng những thay đổi trong lời đối thoại của Bường ở PTĐA chuyển thể so với ở VBTKVH nguồn:

Một số lời đối thoại của Bường trong VBTKVH "Những người thợ xẻ"	**Một số lời đối thoại của Bường trong PTĐA "Những người thợ xẻ"**
*- Đủ rồi đấy, các **nhà tình cảm chủ nghĩa** ạ. Cứ thế này **văn học nước ta** chảy nước ra mất.*	*- Đi thôi chúng mày, không lại chết chìm trong nước mắt đàn bà.*
*- Thôi **ông trí thức con** ơi, các ông cứ đâu đâu về mặt đạo đức, điều ấy chỉ **có lợi cho***	*- Thôi đi, ông thầy đồ thị xã. Ẻo lả nó vừa vừa thôi để có sức mà còn kéo cưa lừa xẻ*

chính trị *thôi, còn đàn bà thì không có lợi gì cả.*	*chứ !*
- Đừng bảo ông cụ vào, bọn anh chỉ mê em thôi. Ông cụ vào là bọn anh ***lãn công*** *đấy. Lao động chân tay, em ạ, không thể lấy* ***chính trị động viên*** *được, chỉ lấy tiền và gái thôi, đấy mới là thuốc bổ chứ.* ***Chủ nghĩa tư bản*** *nó có cái đểu là lấy tiền và gái để bóc lột* ***giá trị thặng dư****, nó làm cho* ***các bác vô sản*** *nhà ta mất hết của cải và tinh lực.* ***Đả đảo chủ nghĩa tư bản*** *thối nát.*	*- Ấy chết, đừng bảo ông ấy vào. Bọn anh chỉ mê em thôi. Bảo ông ấy vào là bọn anh bỏ việc đấy.* *- Này, anh nói thật nhé ! Lao động chân tay thì không thể lấy tinh thần suông mà động viên được đâu.*
- Cũng là ***trò mị dân thôi****, cô em ơi. Tráng sĩ xa nhà, cốt nhất cái* ***hậu phương*** *phải ổn định.*	*- Đấy cũng chỉ là cái trò nịnh vợ thôi. Anh có nhiều tiền á, anh cưới luôn cả em đấy.*
- Tao nói cho mày biết, mày bỏ cái trò lưu manh ấy đi. Mày dụ thằng Biền chơi giả để hạ nó thật. Lối vật của mày là lối vật của ***quân trí thức****, mày bịp con Quy thì được chứ không bịp được tao đâu.*	*- Mày bỏ cái trò lưu manh đấy đi. Mày dụ thằng Biên chơi giả để mày vật thật chứ gì? Lối vật của mày là lối vật đểu của bọn thị thành. Mày chỉ bịt được con Quy thôi chứ không bịt được tao đâu.*
- Đừng có bẫy tao vào ***chính trị tư tưởng****, mày đểu lắm.*	*- Mày định dạy đĩ vén váy đấy hả. Mày khốn nạn lắm! Định lấy lòng con Quy chứ gì?*
- Bản chất của mày là một thằng ***trí thức lưu manh chính trị****. Tởm lắm! Cút mẹ mày đi.*	*- À, thằng này hỗn, mày dám nói với tao như thế à? Mày tởm lắm! Cút mẹ mày đi!*

Bảng đối chiếu trên cho thấy tất cả các từ ngữ ‘sặc mùi chính trị’ như “nhà tình cảm chủ nghĩa”, “lấy chính trị động viên”, “chủ nghĩa tư bản”, “các bác vô sản”, “trí thức”, “mị dân”,v.v… trong lời đối thoại của Bường ở VBTKVH nguồn không còn xuất hiện trong lời đối thoại của Bường trong PTĐA chuyển thể.

Như vậy, những thay đổi về nhân vật ở PTĐA chuyển thể so với ở VBTKVH nguồn về số lượng cũng như thân phận, tính cách đã tác động mạnh mẽ đến những biến đổi của lời đối thoại khi VBTKVH được chuyển thể sang PTĐA.

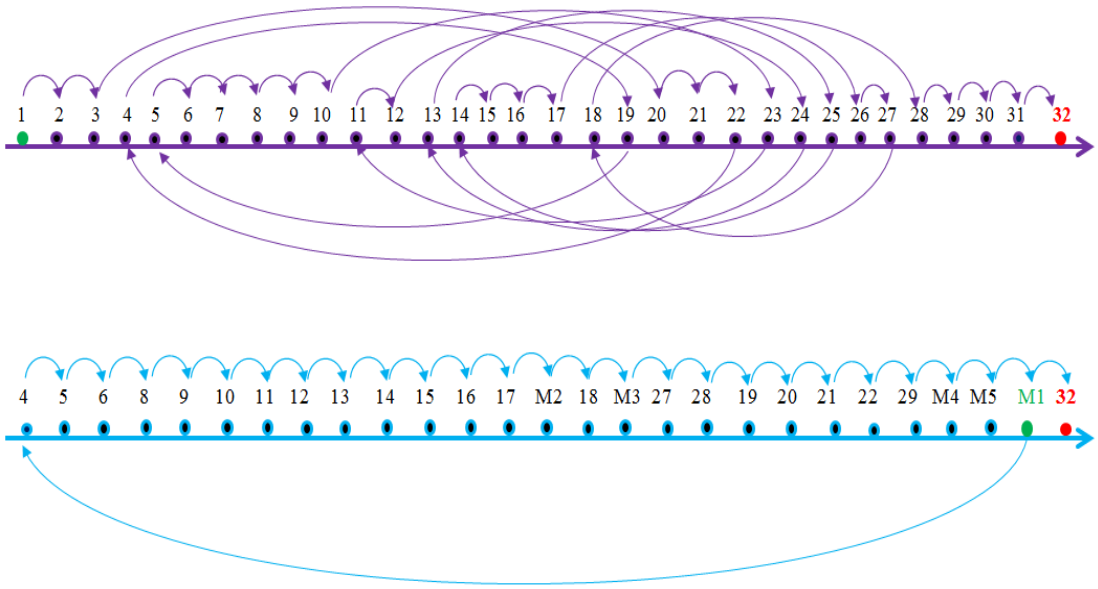
3.3.2.2. Những bất tương đồng ở yếu tố ngữ cảnh của các cuộc đối thoại trong VBTKVH nguồn và trong PTĐA chuyển thể tương ứng

Yếu tố ngữ cảnh trong mô hình giao tiếp của Roman Jakobson được chúng tôi dẫn ra ở chương 1, về mặt bản chất, tương ứng với yếu tố hiện thực ngoài diễn ngôn theo quan điểm của Đỗ Hữu Châu, là "tất cả những yếu tố vật chất, xã hội, văn hóa… có tính cảm tính và những nội dung tinh thần tương ứng không được nói đến trong diễn ngôn của một cuộc giao tiếp (đối với ngôn ngữ thì là hiện thực ngoài ngôn ngữ)" [17;19]. Như vậy, với các cuộc đối thoại trong VBTKVH và PTĐA, ngữ cảnh hay hiện thực ngoài diễn ngôn chính là toàn bộ thế giới hiện thực được phản ánh trong truyện kể. Thế giới hiện thực ấy vừa là thế giới khả hữu cho đề tài của các cuộc giao tiếp ("Thế giới khả hữu là những dạng thức tồn tại của hiện thực, cùng với thế giới thực tại chúng ta đang sống hợp thành hiện thực ngoài diễn ngôn. Đề tài diễn ngôn là một mảng trong thế giới khả hữu được chọn làm hệ quy chiếu cho các diễn ngôn về đề tài đó" [17; 22]), vừa là hoàn cảnh giao tiếp rộng (toàn bộ những hoàn cảnh và điều kiện về lịch sử, xã hội, văn hóa, tôn giáo, phong tục tập quán, lịch sử, nghệ thuật.v.v… của một cộng đồng ngôn ngữ (một dân tộc)) và hoàn cảnh giao tiếp hẹp (thoại trường) của các cuộc đối thoại (không gian, thời gian cụ thể mà ở đó cuộc đối thoại diễn ra) và tất yếu chi phối trực tiếp đến các cuộc đối thoại.

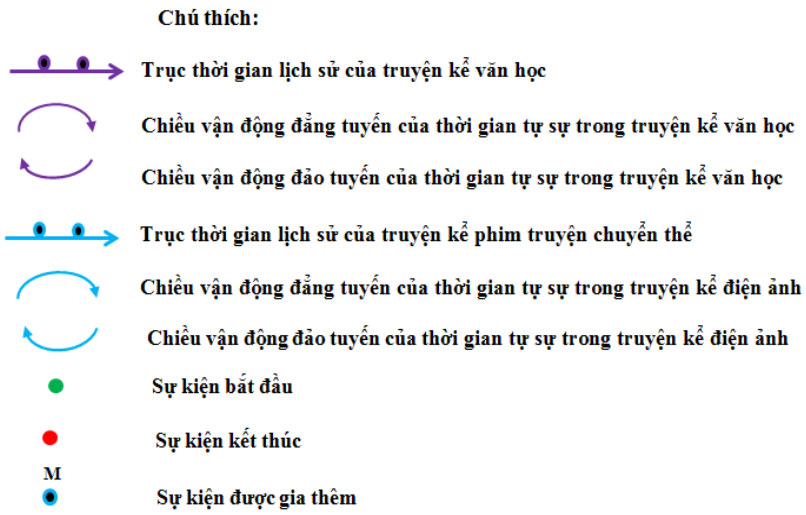
Thực tế, khi VBTKVH được chuyển thể sang PTĐA, thế giới hiện thực của truyện kể trong PTĐA chuyển thể so với trong VBTKVH nguồn có nhiều biến đổi nên bất tương đồng. Cụ thể, với các trường hợp VBTKVH nguồn là tiểu thuyết khi chuyển thể sang PTĐA, nhà làm phim thường sẽ phải cắt giảm hiện thực đề tài, dồn nén (ghép hai nhân vật vào làm một, đan cài hai cốt truyện vào thành một,…), chẳng hạn như trường hợp chuyển thể từ VBTKVH "Phiên bản" sang PTĐA "Hương Ga". Cốt truyện chính của "Phiên bản" là hành trình cuộc đời của Diệu-Hương Ga: từ một cô nữ sinh trung học tên Diệu trở thành một nữ trùm giang hồ khét tiếng có biệt danh Hương Ga. Sự phong phú về sự kiện trong cấu trúc truyện kể của tiểu thuyết này thể hiện trong cuộc đời nhiều biến cố và các mối quan hệ phức tạp của Diệu/Hương Ga với nhiều thành phần xã hội, với nhiều băng đảng giang hồ. Cùng với đó là rất nhiều các tuyến truyện phụ nhằm thực hiện chức năng

"giải trung tâm" vai trò của cốt truyện chính nên hầu như tuyến cốt truyện phụ nào, tác giả tiểu thuyết cũng thiết lập những câu chuyện "dày dặn", phong phú về sự kiện như tuyến nhân vật Tân, Hưng "mã", Đinh, Nhân, Hoàng lợn, Cộc ba tai, Lẫm "sáu ngón", Châu "điên", Anh Lớn.v.v… Khi VBTKVH "Phiên bản" được chuyển thành PTĐA "Hương Ga", chỉ có các sự kiện trong cốt truyện chính được giữ lại nhiều (và có một số có biến đổi cho phù hợp) còn các cốt truyện phụ gần như không còn. Một số nhân vật vẫn xuất hiện nhưng chỉ là một đám đông (nhân vật quần chúng) không có tiểu sử thân phận và cuộc đời (hoặc có nhưng bị giảm bớt). Ngược lại, khi chuyển thể một (hoặc một số) VBTKVH là truyện ngắn thành PTĐA thì những gì mà truyện ngắn có thường là không đủ cung cấp nguồn chất liệu cho truyện kể của một bộ phim truyện nên nhà làm phim thường phải sáng tạo thêm các sự kiện hoặc thậm chí là sáng tạo thêm cả những cốt truyện mới. Chẳng hạn, VBTKVH "Ba người trên sân ga" (Hữu Phương) chỉ tập trung vào câu chuyện của gia đình ông Cảnh, không có các yếu tố truyện kể về môi trường sống xung quanh như hàng xóm láng giềng v.v... Trong PTĐA chuyển thể "Đời cát", nhà làm phim sáng tạo thêm tuyến truyện về Thoa (bà Cảnh) – Huy, tuyến truyện về Huy-Hảo, tuyến truyện về vợ chồng Quýnh v.v... Theo đó, bức tranh hiện thực về đời sống của vợ chồng ông Cảnh và những người xung quanh ở một ngôi làng ven biển miền Trung hiện ra chân thực và sinh động.

Cùng với việc mở rộng hay thu hẹp thế giới hiện thực trong PTĐA chuyển thể so với VBTKVH nguồn, nhà làm phim còn can thiệp vào trật tự của các sự kiện, sắp xếp lại thế giới khả hữu- hiện thực đề tài của các cuộc đối thoại đã được thiết lập và phản ánh trong VBTKVH nguồn. Chẳng hạn như trong VBTKVH "Phiên bản" (Nguyễn Đình Tú), các sự kiện của truyện kể không được sắp xếp theo một trật tự thời gian nhất định mà bị "rũ tung" và "rải" ở các quãng đoạn thời gian khác nhau (kiểu cấu trúc phân mảnh). Khi chuyển thể VBTKVH này thành PTĐA, nhà làm phim đã sắp xếp lại trật tự của các sự kiện. Và dưới đây là sơ đồ cấu trúc truyện kể (tuyến cốt truyện chính) trong VBTKVH "Phiên bản" và PTĐA "Hương Ga" trên trục thời gian tự sự (Các sự kiện được đánh theo thứ tự/trật tự của thời gian lịch sử từ 1 đến hết. Danh sách các sự kiện được trình bày ở phụ lục 2).

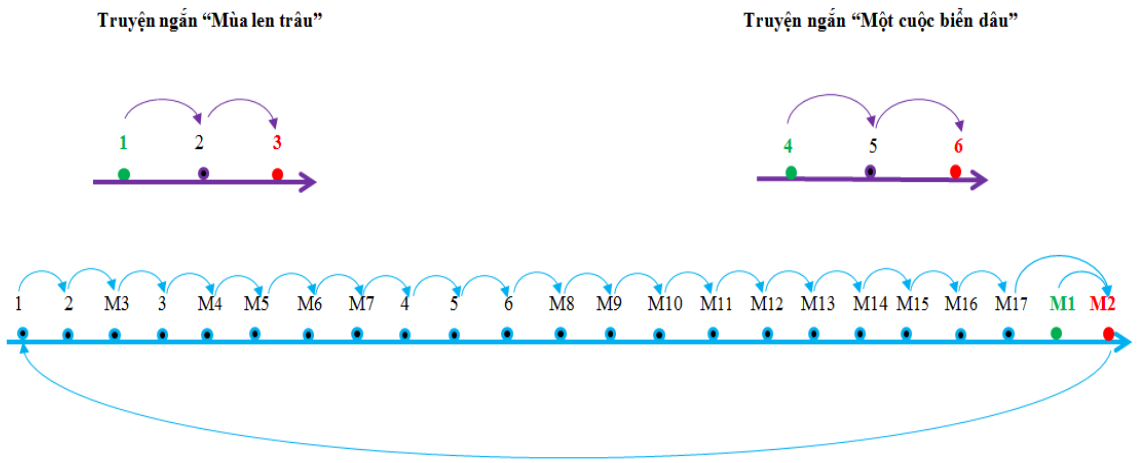


Hình 3.10: Sơ đồ cấu trúc cốt truyện chính theo thời gian tự sự trong VBTKVH"Phiên bản" và PTĐA "Hương Ga"



Hay trường hợp chuyển thể từ hai VBTKVH "Mùa len trâu" và "Một cuộc biển dâu" của Sơn Nam thành PTĐA "Mùa len trâu" (đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh): "Mùa len trâu" và "Một cuộc biển dâu" là hai truyện ngắn, hai truyện kể độc lập trong tập truyện ngắn "Hương rừng Cà Mau" của nhà văn Sơn Nam. Cả hai truyện ngắn này đều có cốt truyện khá đơn giản và các sự kiện trong cả hai truyện kể văn học này đều được cấu trúc theo trật tự thời gian lịch sử. Khi chuyển thể hai VBTKVH này thành PTĐA, nhà làm phim đã kết nối cốt truyện của hai truyện ngắn thành hai phân đoạn trong cấu trúc truyện kể hoàn chỉnh của PTĐA theo trật tự các sự kiện của truyện kể văn học "Mùa len trâu" trước và các sự kiện của truyện kể văn học "Một cuộc biển

dâu" sau. Để "tích hợp" hai văn bản truyện kể vào thành một chỉnh thể, nhà làm phim đã biến đổi, thêm mới và thiết lập lại các yếu tố của trần thuật như nhân vật, sự kiện (22 sự kiện mới) và các mối quan hệ (của nhân vật, sự kiện) trong truyện kể phim truyện. Cụ thể: Nhân vật Nhi trong truyện kể văn học "Mùa len trâu" và nhân vật Kim trong truyện kể văn học "Một cuộc biển dâu" được nhập vào thành nhân vật Kìm trong truyện kể phim truyện "Mùa len trâu". Cùng với đó, cha của Nhi và cha của Kim trong truyện kể văn học nhập vào thành cha của Kìm trong truyện kể phim truyện. Mối quan hệ giữa các nhân vật cũng được thiết lập lại: Bà Tư trong truyện ngắn "Mùa len trâu" là mẹ đẻ của Nhi nhưng khi chuyển sang phim, bà Tư chỉ là mẹ nuôi của Nhi/Kìm. Lập trong truyện kể văn học "Một cuộc biển dâu" là một chủ len mà Kim gặp dọc đường thì trong truyện kể phim truyện, Lập là cậu ruột của Kìm và từng có thời gian theo cha Kìm đi len trâu… Bên cạnh đó, nhà làm phim cũng sáng tạo thêm một số nhân vật và theo đó là cốt truyện phụ về các nhân vật đó như Lập, Đạt, Quang… Sự phức tạp hóa hệ thống nhân vật và các mối quan hệ của các nhân vật là cơ sở để nhà làm phim sáng tạo thêm các sự kiện, thiết kế một truyện kể điện ảnh có sức khái quát đúng với tầm vóc của một bộ phim truyện điện ảnh (so với hai truyện ngắn chỉ là hai "lát cắt" nhỏ về cuộc sống sông nước của những con người vùng sông nước Cà Mau). Cấu trúc của PTĐA "Mùa len trâu" được thiết lập theo trình tự thời gian đảo tuyến. Và dưới đây là sơ đồ cấu trúc truyện kể (tuyến cốt truyện chính) trong các VBTKVH "Mùa len trâu", "Một cuộc biển dâu" và PTĐA "Mùa len trâu" trên trục thời gian thời gian tự sự. (Các sự kiện được đánh theo thứ tự/ trật tự của thời gian lịch sử từ 1 đến hết. Danh sách các sự kiện được trình bày ở phụ lục 2):

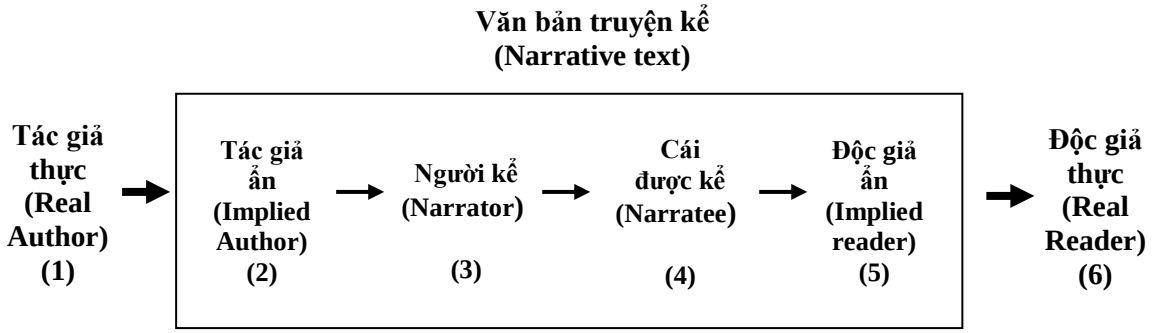


Hình 3.11: Sơ đồ cấu trúc cốt truyện chính
trong VBTKVH "Mùa len trâu", "Một cuộc biển dâu" và PTĐA "Mùa len trâu"

Những biến đổi về thế giới hiện thực (hiện thực ngoài diễn ngôn / ngoài ngôn ngữ) trong PTĐA chuyển thể so với thế giới hiện thực (hiện thực ngoài diễn ngôn / ngoài ngôn ngữ) trong VBTKVH nguồn chi phối mạnh mẽ đến sự biến đổi của đối thoại. Sự cắt bỏ một số hiện thực đề tài của truyện kể văn học khi chuyển sang truyện kể điện ảnh chính là lí do lí giải cho việc vì sao một số lượng lớn cuộc đối thoại, lời đối thoại trong VBTKVH nguồn không được vay mượn sang PTĐA. Và ngược lại, sự mở rộng, bổ sung thêm các mảng hiện thực mới cho bức tranh hiện thực ở PTĐA chuyển thể kéo theo các tình huống đối thoại mới, dẫn đến sự gia tăng thêm nhiều cuộc đối thoại, lời đối thoại ở các PTĐA chuyển thể. Với các cuộc đối thoại được chuyển đổi từ VBTKVH sang PTĐA, sự "xô lệch" của ngữ cảnh giao tiếp làm biến đổi cấu trúc, nội dung các cuộc đối thoại, các lời đối thoại (chẳng hạn như ví dụ (3.3), ví dụ (3.4). ví dụ (3.9)… đã dẫn ở trên).

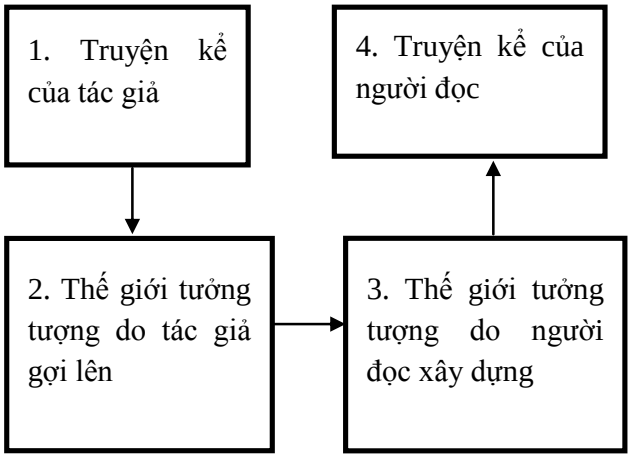
Vậy, vấn đề cần tiếp tục đặt ra là do đâu mà có sự thay đổi thế giới nhân vật và thế giới hiện thực của truyện kể khi VBTKVH được chuyển sang PTĐA? (Vẫn lại đặt văn bản vào trong mô hình giao tiếp để xem xét như ở chương hai của luận án, chúng tôi lần lượt xem xét đến hai yếu tố chủ thể giao tiếp-chủ thể sáng tạo và thông điệp-văn bản nhưng sẽ không nêu lại những vấn đề đã trình bày mà nêu thêm một số khía cạnh nhấn mạnh vào đặc trưng tiếp nhận văn bản truyện kể và mã văn bản truyện kể).

Thứ nhất, sự không đồng nhất giữa chủ thể sáng tạo VBTKVH và chủ thể sáng tạo PTĐA: Khi tiến hành chuyển thể từ một VBTKVH sang PTĐA, nhà làm phim sẽ phải đọc-tiếp nhận VBTKVH nguồn. Việc đọc và tiếp nhận đó thiết lập nên mối quan hệ tương tác giữa tác giả văn học và người đọc - nhà làm phim. Mối quan hệ tương tác này mang bản chất của một cuộc giao tiếp mà trong đó tác giả văn bản (textual Author) (cũng gọi là tác giả thực - real author) giao tiếp với độc giả văn bản (textual reader) (cũng gọi là độc giả thực - real reader):



Hình 3.12: Mô hình tương tác-giao tiếp văn học [143; 151]

Theo mô hình của Seymour Chatman, độc giả ẩn (5) thực chất là người tiếp nhận ảo được tác giả tạo ra bằng cái nhìn đều khắp về công chúng thực, là độc giả trong sự ước đoán của tác giả cho văn bản của mình. (Vì thế, độc giả thực (6) không cần và thực tế không thể trùng hợp hoàn toàn với ước đoán của tác giả). Tác giả ẩn là chủ thể sáng tạo trong sự hình dung, tiếp nhận của người đọc thực (6) qua văn bản nên tác giả thực (1) và tác giả ẩn (2) cũng không cần phải trùng hợp nhau. Đây chính là lí do của sự tách bạch các đối tượng (1) và (2), (5) và (6) trong mô hình giao tiếp trên. Từ sự tiếp cận mô hình giao tiếp văn học này của Chatman, có thể nhận thấy từ trong nguyên lí cơ bản của sự tạo lập văn bản, độc giả ẩn (của tác giả thực) và độc giả thực không hoàn toàn trùng khớp nhau. Điều này cũng được Tzvetan Todorov khẳng định và mô tả qua đồ hình:



Hình 3.13: Đồ hình "những chặng đường vượt qua của việc đọc" [109; 238]

Từ sơ đồ trên, Tzvetan Todorov nêu ra vấn đề (và khẳng định): "Người ta có thể tự hỏi, sự khác biệt giữa chặng (2) và (3) như hình vẽ trên liệu có sự thật hay không? Có tồn tại những sự xây dựng khác không mang tính cá thể hay không? Ta dễ dàng chỉ ra rằng câu trả lời cho câu hỏi trên hẳn là phải có" [109; 238].

Với người đọc - nhà làm phim, việc đọc-tiếp nhận VBTKVH nguồn không chỉ dừng lại ở bước (3) mà còn tiến đến bước (4) như trong hình (3.13) - kể lại truyện kể văn học thành truyện kể điện ảnh. Và khi ấy, có hai chủ thể sáng tạo (nhà văn và nhà làm phim) hoàn toàn khác nhau sáng tạo những văn bản thuộc hai thể loại khác nhau và kiến tạo nên những thế giới hiện thực (là hiện thức ngoài diễn ngôn, là ngữ cảnh giao tiếp của các cuộc đối thoại giữa các nhân vật) trong

VBTKVH và PTĐA chuyển thể không hoàn toàn tương đồng với nhau. Cũng cùng quan điểm như trên, Umberto Eco cũng từng nhận định rằng: "Những quyển sách luôn luôn kể những quyển sách khác và mỗi câu chuyện kể một câu chuyện đã được kể" (Dẫn theo [168; 43]) và Tzvetan Todorov khẳng định: "Cùng một sự việc nếu được trình bày từ hai cách nhìn khác nhau sẽ là hai sự việc khác nhau. Tính chất của một đối tượng bất kỳ bị quy định bởi cách mà theo đó đối tượng hiện ra trước mắt chúng ta" (Dẫn theo [29; 374]).

Thứ hai, sự bất tương đồng về mã văn bản (textual code): Nghiên cứu quá trình chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh, từ văn bản truyện kể văn học sang văn bản truyện kể điện ảnh, so sánh ở phương diện mã văn bản chúng ta dễ nhận ra sự bất tương đồng về tiểu mã thể loại.

Các VBTKVH nguồn là tiểu thuyết thường có dung lượng lớn, độ chứa đựng của văn bản không bị giới hạn, mang chứa được nhiều vấn đề và "phủ sóng" được một diện rộng lớn của đời sống. Nhân vật trong văn bản truyện kể tiểu thuyết được miêu tả trong tính toàn vẹn với đầy đủ về ngoại hình, tính cách hành động và đặc biệt là một hành trình số phận dài dặc với đủ các biến cố thăng trầm. Theo Bulwer Lytton, "cốt truyện của tiểu thuyết ít chặt chẽ và ít có sự dẫn dắt của nguyên nhân và kết quả hơn là trong kịch" (Dẫn theo [97; 37]). Và cũng do đó, cấu trúc sự kiện ở văn bản truyện kể tiểu thuyết "trôi đi như dòng nước ít gợn sóng", khó xác định cao trào ở chỗ nào. Trong khi đó, các VBTKVH nguồn là truyện ngắn lại là các văn bản tự sự cỡ nhỏ, ít nhân vật, chỉ tập trung vào một hoặc một số ít tình huống-sự kiện, hướng tới khắc họa một hiện tượng, phát hiện một nét bản chất trong quan hệ nhân sinh hay đời sống tâm hồn con người. Cấu trúc truyện ngắn thường hướng đến sự gọn gàng, cô đúc "như một giọt nước" (E. Po), "như con đom đóm trong đêm tối" (Nating Gordim) (Dẫn theo[98; 316]) . Mọi yếu tố của văn bản truyện ngắn đều được tổ chức sít sao với sự vận động của cốt truyện và tính cách nhân vật hầu như không có gì "thừa", tất cả nằm trọn trong các liên hệ nhân quả.

Với các văn bản truyện kể là phim truyện, dung lượng thường được hạn định ở một giới hạn tiêu chuẩn. Nếu tính theo độ dài của phim (nhựa) thì một bộ phim truyện nhựa có độ dài từ 2700 mét đến 2900 mét – tương ứng với thời lượng khoảng từ 90 phút đến 100 phút (Hiện nay, phim truyện video có thể có thời lượng dài hơn:

từ 120 đến 150 phút). Nếu tính bằng văn bản ngôn từ (kịch bản của phim) thì kịch bản một bộ phim truyện (trình bày theo chuẩn quy cách là khổ giấy A4, phông chữ New Courier, cỡ chữ 12, giãn dòng đơn (single)) thường dài từ 90 trang đến 120 trang (Một trang kịch bản như vậy đã được tính là tương ứng với khoảng từ 1 phút đến 1,2 phút phim chiếu trên màn hình). Với những yêu cầu rất chặt chẽ và cụ thể qua các chỉ số như vậy, dung lượng của truyện kể phim truyện thường không thể quá lớn như một tiểu thuyết nhưng cũng không thể nhỏ gọn như truyện ngắn. Theo nhà biên kịch Ray Frensham, một phim truyện cần có "một cốt truyện chính, một cốt truyện phụ chủ chốt và khoảng từ 3 đến 5 cốt truyện phụ khác (hiếm khi có hơn)" [35; 121]. Cấu trúc cốt truyện của phim truyện theo đó mà thường không quá phức tạp nhưng phải chặt chẽ và đảm bảo cho sự nổi bật của mỗi sự kiện.

Từ những ước định khác nhau về dung lượng hiện thực phản ánh và khả năng khái quát của chủ đề tư tưởng tương ứng với dung lượng hiện thực ở mỗi thể loại như vậy, khi chuyển thể sang nhau, việc phải sáng tạo thêm hay cắt giảm chủ đề bộ phận, một (hoặc một số) phần hiện thực phản ánh là điều tất yếu. Và do đó, dẫn đến những biến đổi về ngữ cảnh-hiện thực ngoài diễn ngôn của các cuộc đối thoại, chi phối đến sự biến đổi của lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể.

3.3.2. Những chi phối từ sự bất tương đồng về mã ngôn ngữ

Ở phần này, chúng tôi dựa vào những đặc điểm cơ bản của ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh, của lời đối thoại trong văn học và lời đối thoại trong điện ảnh để lí giải về những biến đổi khi lời đối thoại trong VBTKVH được chuyển đổi sang thành lời đối thoại trong PTĐA.

3.3.2.1. Sự khác nhau trong thành phần của ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh

Văn học là nghệ thuật ngôn từ và ngôn từ là phương tiện duy nhất để sáng tạo văn bản văn học nói chung và văn bản truyện kể nói riêng. Do đó, trong thành phần của ngôn ngữ kể chuyện văn học, lời đối thoại luôn có và chỉ có sự tương tác, hỗ trợ của lời kể chuyện đơn thoại. Lời đối thoại trong PTĐA thì khác vì ngôn ngữ điện ảnh là sự tổng hợp của các yếu tố hình ảnh động và âm thanh (lời đối thoại, tiếng động và âm nhạc). Lời đối thoại trong PTĐA hòa trộn vào tập hợp hòa âm chung của âm thanh (cùng với tiếng động, âm nhạc) diễn tiến đồng bộ cùng hình ảnh thị giác. Đặc

tính tổng hợp của ngôn ngữ điện ảnh chi phối mạnh mẽ đến cách sử dụng lời đối thoại trong ngôn ngữ kể chuyện điện ảnh và do đó chi phối đến quá trình chuyển đổi, biến lời đối thoại khi VBTKVH được chuyển thể sang PTĐA. Cụ thể:

Nếu ngôn từ trong lời đối thoại ở VBTKVH tự mình phải mang tất cả sắc thái nghĩa thì ngôn từ trong đối thoại ở PTĐA luôn có sự "tương hỗ" biểu đạt của hình ảnh về các yếu tố phi lời. (Đó là yếu tố cơ thể-vận động được tiếp nhận bằng thị giác; các khoảng không gian, tiếp xúc cơ thể, tư thế cơ thể và định hướng cơ thể, vẻ mặt, ánh mắt; các yếu tố tĩnh như diện mạo, trang phục cung cấp những thông tin về giới tính, tuổi tác, dân tộc, thành phần xã hội và trong chừng mực nhất định tính cách (trông mặt mà bắt hình dong) của người đối thoại v.v…). Nhân vật giao tiếp trong VBTKVH là hình tượng trừu tượng (được xây dựng lên bởi ngôn từ) còn nhân vật trong PTĐA là các hình tượng tạo hình trực quan của con người thật được xây dựng lên qua đóng diễn của các diễn viên và được đưa vào PTĐA qua phương thức quay lại hình ảnh đóng diễn đó. Bởi vậy, giống như các cuộc giao tiếp thông thường một cách chân thực và tự nhiên nhất ("Chúng ta nói bằng các cơ quan cấu âm nhưng chúng ta hội thoại với cả cơ thể của chúng ta" (Dẫn theo [15; 223]), các nhân vật giao tiếp trong PTĐA bất cứ khi nào xuất hiện trong cảnh quay đối thoại đều gắn liền với sự phù hợp của các yếu tố phi lời như phục trang, đạo cụ, cử chỉ hành động, biểu cảm nét mặt, ánh mắt v.v… Các yếu tố phi lời (các tín hiệu phi lời) theo đó đóng vai trò nhất định trong việc lí giải nghĩa của lời nói. Nhiều khi chính những yếu tố phi lời mới giúp các nhân vật giao tiếp hiểu đúng lời của nhau. Thậm chí có những tình huống đối thoại, lời đối thoại sẽ trở nên không cần thiết bằng những biểu thị của ánh mắt, nét mặt. Chẳng hạn, trong VBTKVH "Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành" (Nguyễn Minh Châu) có tình huống truyện: Hết chiến tranh, Bác sĩ Thương (một người đồng đội mà Quỳ từng hứa hẹn thành đôi) quay về tìm Quỳ. Nhưng lúc này Quỳ đã có tình cảm với Ph. Trong cuộc nói chuyện với Quỳ, Thương đã hỏi Quỳ: *Tôi về đây tìm Quỳ. Bao năm nay, tôi vẫn nhớ lời Quỳ hẹn, khi nào hết chiến tranh… Không biết bây giờ ý Quỳ thế nào?* Hẳn là Quỳ rất khó xử, "Từ trong cổ tôi trào ra một tiếng nấc: *Anh Thương! Em không nói hết với anh bây giờ được đâu… Anh thông cảm cho em, anh tha lỗi cho em…!*". Như vậy, khó xử đến nghẹn ngào nhưng Quỳ vẫn trả lời Thương. Và một cách gián tiếp qua hành

động xin thông cảm và tha lỗi, cô đã cho Thương biết cô đã lỗi hẹn với lời hứa trước đây. Nhà văn đã để nhân vật của mình giải quyết tình huống khó xử bằng ngôn từ - tất cả ý nghĩ biểu đạt ở trong ngôn từ và bằng ngôn từ. Khi tình huống này được chuyển vào trong PTĐA "Người đàn bà mộng du" (đạo diễn Nguyễn Thanh Vân), trước câu hỏi trên của Thương, Quỳ không nói gì. Cô biểu lộ sự khó xử, éo le của mình qua nét mặt và những giọt nước mắt, để Thương nhận ra rằng: *Có lẽ tại tôi. Tôi trở về muộn quá!*

Hình 3.14: Cận cảnh khuôn mặt Quỳ sau khi nghe câu hỏi của Thương

Rõ ràng ở đây, "một cận cảnh khuôn mặt phải truyền cảm hơn cả những lời lẽ biểu lộ tình cảm mạnh nhất" [82; 223].

Trong PTĐA, chức năng thông tin của một lời đối thoại có khi trở nên không cần thiết khi nội dung thông tin đó đã có ở hình ảnh đi cùng do đó, lời đối thoại phải biến đổi. Chẳng hạn, trong VBTKVH "Phiên bản" (Nguyễn Đình Tú) có tình huống nhân vật Tân sau khi giết Hoàng "lợn" đã bị bọn Lân "sói" truy tìm để trả thù. Để lẩn tránh bọn Lân "sói", Tân đưa con gái đến tìm gặp Hương Ga mong được giúp đỡ. Trong khi Tân và Hương Ga nói chuyện, "… hắn bỗng đưa tay lên ôm mạng sườn. Thị nhìn thấy có vết máu ở vạt áo bên phải của hắn. Thị hỏi: - *Anh bị thương à?*". Câu hỏi của của Hương Ga có chức năng xác thực thông tin và việc cô đặt câu hỏi này cũng là cần thiết bởi chưa có gì chắc chắn ở đây cả. Vết máu ở vạt áo của Tân có thể là máu của Tân mà cũng có thể là máu của "nạn nhân" của Tân vì thông tin ở lời kể đơn thoại không cho biết vết máu đó như thế nào (nhiều hay ít, còn tươi hay đã khô lại…). Nhưng việc phỏng đoán này không có lí do để tồn tại cũng như

hành động hỏi xác định lại thông tin của Hương Ga không cần thiết phải đặt ra nữa khi tình huống đối thoại trên được chuyển vào trong PTĐA và được trực quan hóa bằng hình ảnh điện ảnh như sau:

Hình 3.15: Trong lúc nghe Tân kể nguyên do sự tình, Hương Ga nhìn thấy máu chảy xuống tay Tân.

Hình 3.16: Cận cảnh máu tươi đang chảy xuống bàn tay Tân (điểm nhìn theo mắt của nhân vật Hương Ga)

Rõ ràng, với hình ảnh bàn tay của Tân đang có máu tươi ròng ròng chảy ra như vậy, câu hỏi để xác nhận của Hương Ga như trong VBTKVH không còn phù hợp nữa. Và do đó, sự thay đổi lời đối thoại của Hương Ga trong VBTKVH thành - *Tay thầy đang bị thương, để em gọi bác sĩ.* trong PTĐA chuyển thể là cần thiết. (Trong truyện kể điện ảnh, Tân trước đó là thầy dạy võ của Hương Ga nên lúc này gặp lại ở Sài Gòn cô gọi Tân là thầy). Ở đây, chúng ta thấy rõ sự chi phối của hình ảnh về cuộc đối thoại hiện diện đồng thời cùng lời đối thoại trong PTĐA chi phối đến lời đối thoại của nhân vật.

Hình ảnh điện ảnh đôi khi cũng là nguyên nhân dẫn đến sự biến đổi của các hành động ngôn ngữ trong một số lời đối thoại khi những lời đối thoại đó được chuyển từ VBTKVH sang. Bởi vì, trong đối thoại ở PTĐA, diễn viên hiện diện với hình ảnh diễn xuất của mình, với toàn bộ những biểu cảm của ngôn ngữ cơ thể (cũng gọi là những yếu tố phi lời). Mà khi chúng ta thực hiện đối thoại cũng là khi chúng ta thực hiện hành động (hành động ngôn ngữ), gây phản ứng ngôn ngữ tương ứng và kèm theo là những phản ứng tâm sinh lí, vật lí ở người nghe (biểu đạt ra thành ngôn ngữ cơ thể - diễn xuất của diễn viên). Chính vì vậy, trong một số trường hợp, để tạo cho diễn viên có "đất diễn"và có những tạo hình sinh động, chân thực trên màn ảnh, nhà làm phim có thể sẽ thay đổi một số hành động ngôn ngữ hoặc thêm một số hành động ngôn ngữ có tính tương tác cao như hành động hỏi, hành

động chỉ trích…để tăng tính tương tác và tính biểu cảm trong diễn xuất của diễn viên, chẳng hạn như ví dụ (3.12), ví dụ (3.14) và ví dụ (3.15).

Được xây dựng bằng chất liệu ngôn từ, thế giới nghệ thuật trong VBTKVH có tính phi vật thể, có tính gián tiếp, ngôn ngữ văn học tác động vào trí tuệ, kích thích liên tưởng, tái hiện nó trong tâm trí người đọc. Cũng bởi vậy, trong VBTKVH, tính cụ thể, chân thực của hình tượng nghệ thuật, của các thông tin về thời gian, không gian đôi khi có thể không nhất thiết cần rõ ràng và có thể được cố ý làm mờ nhòe đi để mở rộng trường liên tưởng, suy tư của người đọc (Có khi nhân vật chỉ được đặt tên là X, Ph., địa danh hay cơ quan cũng có thể chỉ là "ở làng kia", "cơ quan X", thời gian có khi chỉ là "sáng hôm ấy", "một ngày kia"… v.v..). Nhưng thế giới nghệ thuật trong PTĐA thì khác. Tính chân thực, sinh động của hình ảnh điện ảnh luôn chi phối đến tính chân thực, cụ thể của thế giới nghệ thuật trong phim, chi phối đến bối cảnh của truyện phim. Truyện phim diễn ra vùng miền nào, thời gian nào thì tương ứng với đó là trang phục của nhân vật, văn hóa ứng xử, giao tiếp của nhân vật phải phù hợp, các thông tin về lịch sử, địa lí phải logic v.v… Tất cả nhằm hướng đến xây dựng lòng tin của khán giả về tính chân thật của những diễn biến trên màn ảnh và đưa khán giả vào "cùng tham dự" truyện phim, cùng căng thẳng hồi hộp cùng bất ngờ, xót xa v.v… với những diễn biến hành trình của nhân vật trong phim. Sự khác nhau như trên của ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh chi phối đến sự "điều chỉnh" lời đối thoại khi VBTKVH được chuyển thể sang PTĐA. Chẳng hạn, PTĐA "Mười ba bến nước" (đạo diễn Đặng Thái Huyền) gần như lấy đúng bối cảnh không gian thời gian của truyện kể văn học "Mười ba bến nước" (Sương Nguyệt Minh) nhưng nhà làm phim lại thay đổi từ xưng hô của hai nhân vật chính (vợ chồng Lãng – Sao). Nếu trong VBTKVH "Mười ba bến nước", Sương Nguyệt Minh để hai vợ chồng Lãng – Sao gọi nhau là "anh" – "em" thì trong PTĐA chuyển thể "Mười ba bến nước", nhà làm phim lại đổi cặp từ xưng hô đó thành "tôi" – "mình" (Lãng gọi vợ là "mình" xưng "tôi") và "mình" – "em" (Sao gọi Lãng là "mình" và xưng "em"). Và việc thay đổi như vậy là hoàn toàn phù hợp. Bởi bối cảnh trong truyện kể văn học khi được hình ảnh điện ảnh hóa với tất cả sự chân thực, sinh động về một làng quê vùng đồng bằng Bắc Bộ (hậu phương thời chiến và trong những năm đầu hòa bình được lập lại) với cây đa, bến nước, ngôi nhà gỗ ba gian cũ kĩ, người lớn trẻ con mặc áo nâu cổ

tròn, xẻ hai bên tà, người già ăn trầu răng đen, … Trong bối cảnh văn hóa ấy, các nhân vật xưng hô với nhau là "anh" – "em" không còn phù hợp bởi sắc thái hiện đại của cặp từ xưng hô này. Đây cũng là lí do vì sao ví dụ (3.4), ví dụ (3.19), ví dụ (3.20) ở trên, lời đối thoại phải thay đổi, mặc dù chỉ là những thay đổi rất nhỏ (một, hai từ).

Trong VBTKVH, mức độ quan trọng và tỉ lệ nhiều ít của lời kể đơn thoại và đối thoại dường như là vấn đề không được đưa ra xem xét, cân nhắc như một nguyên tắc trong sử dụng. Thực tế cho thấy, có những VBTKVH rất nhiều đối thoại nhưng cũng có những VBTKVH rất ít đối thoại (như bảng số liệu 3.1 ở trên). Việc kể chuyện bằng lời kể đơn thoại hay đối thoại hoàn toàn do chủ ý sáng tạo của nhà văn. Tuy nhiên, việc sử dụng đối thoại trong PTĐA thì khác. Như chúng ta biết, điện ảnh từng có một giai đoạn phim không có lời đối thoại, truyện phim hoàn toàn được kể bằng hình ảnh động (còn gọi là thời kỳ phim câm – khoảng 30 năm đầu phát triển của điện ảnh (1895-1926)). Và nhờ có sự phát triển của khoa học kĩ thuật, lời đối thoại của nhân vật được lồng vào hình ảnh trong phim, chữa được "căn bệnh câm" của "nữ hoàng điện ảnh", đưa điện ảnh bước vào giai đoạn phát triển mới cho đến ngày nay. Tuy nhiên, như đúng với bản chất và giá trị đặc trưng ban đầu, tự sự điện ảnh trước hết vẫn là nghệ thuật kể chuyện bằng hình ảnh động. Bởi vậy, trong ngôn ngữ tự sự điện ảnh, hình ảnh động được xác định là phương tiện biểu hiện đặc trưng và quan trọng nhất, còn âm thanh (âm nhạc, tiếng động và lời đối thoại) chỉ là phương tiện hỗ trợ, là thứ yếu. Những gì có thể thể hiện được bằng hình ảnh thì nhân vật sẽ không phải (và không được) lên tiếng. Nếu nhân vật đối thoại quá nhiều sẽ làm tăng thêm vai trò thuyết minh của lời nói và làm tổn hại sự biểu cảm của hình ảnh. Nhà nghiên cứu ngôn ngữ điện ảnh Marcel Martin nhấn mạnh: "Ở bất kì chỗ nào có thể được, lời nói phải tránh vai trò đơn giản là kể lại câu chuyện của hình ảnh theo nguyên tắc rằng nếu một người ra khỏi phòng, anh ta sẽ không cần phải nói "Tôi đi ra đây" làm gì"" [82; 218]. Nhà biên kịch Ray Frensham cũng cho rằng: "Nhìn chung, thoại là hình thức cuối cùng trong cân nhắc sử dụng sau khi đã thử mọi cách biểu đạt khác mà không đạt " [35; 304]. Như vậy, trong phương tiện biểu đạt của điện ảnh, đối thoại là thành phần dẫu quan trọng nhưng cần phải tiết chế trong sử dụng bởi hình ảnh động mới là phương tiện ngôn ngữ đặc trưng được ưu tiên khai thác sử dụng trước hết. Nếu lạm dụng đối thoại, phim sẽ không còn là

phim mà là một vở kịch hay một sự minh họa bằng hình ảnh cho câu chuyện văn học.

3.3.2.2. Sự khác biệt về hình thức hiện diện của ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH và trong PTĐA

Đối thoại trong VBTKVH hiện diện ở dạng ngôn ngữ viết (mã hóa âm thanh ngôn ngữ bằng các kí tự) còn đối thoại trong PTĐA hiện diện ở dạng ngôn ngữ nói (sử dụng trực tiếp các phương tiện ngữ âm) - trùng khít với dạng thức của đối thoại trong giao tiếp đời thường. Sự khác nhau này có những biểu hiện cụ thể như sau:

Hiện diện trong VBTKVH ở dạng ngôn ngữ viết, lời đối thoại không có các yếu tố kèm lời như ngữ điệu, trọng âm, cường độ, độ dài, đỉnh giọng, âm sắc v.v… Các yếu tố góp phần quan trọng vào sự biểu cảm của lời nói này nếu nhà văn muốn thông tin đến người đọc thì thường phải dùng các lời kể đơn thoại miêu tả (thoại dẫn) để chỉ dẫn, định hướng cho người đọc hình dung về các yếu tố kèm lời trong lời đối thoại của các nhân vật như các lời dẫn "Tôi cáu tiết quát:", "Ông cãi lại:", "Tôi sửng sốt.", "Tôi hét lên", "Ông (…) đáp lúng búng"… Những lời dẫn thoại này trong cuộc đối thoại ở VBTKVH có chức năng chỉ dẫn sự hình dung của người đọc về âm lượng của lời đối thoại ("quát", "hét") hay định hướng cho hình dung của người đọc về ngữ điệu, nhịp điệu, tình thái của lời đối thoại qua các từ ngữ "cãi lại", "sửng sốt", "lúng búng". Trong sự trình bày của văn bản viết (các từ ngữ được trình bày theo trật tự tuyến tính), các chỉ dẫn về các yếu tố kèm lời của lời đối thoại được biểu hiện không đồng thời (trước hoặc sau) lời đối thoại. Và thực tế, trong các VBTKVH, việc sử dụng các từ ngữ có chức năng gợi mở, định hướng hình dung của người đọc về các yếu tố kèm lời cũng rất không thường xuyên. Chẳng hạn, cuộc đối thoại sau đây của Hương Ga và Tùng Hero trong VBTKVH "Phiên bản" (Nguyễn Đình Tú):

HƯƠNG GA:	*Sao lại thế này?*
TÙNG HERO:	*Bọn nó quây thằng Châu. Một mình thằng Tính không dám vào. Anh phải vào. Xong việc, tưởng không sao. Về đến nhà mới thấy máu ra nhiều…*
HƯƠNG GA:	*Vết chém hơi sâu. Có cần phải khâu không?*
TÙNG HERO:	*Không sao đâu. Da thịt anh lành mà.*

Tất cả các lời đối thoại đều không có phần thoại dẫn, không có bất cứ một yếu tố ngôn ngữ nào định hướng về ngữ điệu, nhịp điệu… của lời đối thoại của các nhân vật tham gia đối thoại. Đây là một trong những biểu hiện của "khoảng trống" trong ngôn ngữ nghệ thuật ở VBTKVH, kích thích nhiều hơn sự tương tác của độc giả trong việc tiếp nhận và đồng sáng tạo.

Đối thoại trong PTĐA hiện diện ở dạng ngôn ngữ nói và "Không có một yếu tố đoạn tính nào được phát âm ra mà không có yếu tố kèm lời đi theo" [15; 220]. Các yếu tố kèm lời của lời đối thoại trong PTĐA tác động trực tiếp, đồng thời (cùng ý nghĩa biểu đạt của ngôn từ) tới sự tiếp nhận của khán giả với những giá trị biểu đạt rất phong phú.

Các yếu tố kèm lời của lời đối thoại trong PTĐA biểu hiện được rất nhiều sắc thái âm thanh sinh động của đối thoại trong cuộc sống: lúc to lúc nhỏ, lúc nhanh lúc chậm, lúc trầm ấm lúc trong veo, lảnh lót v.v… Và những sắc thái này góp phần quan trọng vào việc biểu hiện cảm xúc, tâm trạng của nhân vật, khơi gợi cảm xúc và tô đậm ấn tượng ở khán giả về nhân vật, về sự việc đang được kể. Chẳng hạn, trong VBTKVH "Những người thợ xẻ" (Nguyễn Huy Thiệp) lời đối thoại của Dĩnh (con trai của Bường) dặn dò lại mẹ được kể bằng giọng văn khách quan (tức là không có bất cứ một từ ngữ nào giúp định hướng cảm xúc của độc giả): "Cu Dĩnh bảo*: Con nhớ rồi. Ở nhà mẹ đừng đánh em Tín nhé. Con có mấy trăm đồng giấu đằng sau cái gương, mẹ cứ lấy mà tiêu*". Trong cả phần thoại dẫn (*Cu Dĩnh bảo*) và phần lời đối thoại trực tiếp của nhân vật không có bất cứ một "chỉ dẫn" nào cho thấy biểu cảm trong lời nói của cậu bé này khi lần đầu phải chia tay mẹ và các em theo bố lên nơi rừng thiêng nước độc mưu sinh. Nhưng trong PTĐA "Những người thợ xẻ" (đạo diễn Vương Đức), nhân vật Dĩnh nói những lời này bằng sắc giọng trầm buồn của một cậu bé nông thôn còi cọc đang dậy thì (vỡ giọng), trong sự ngưng ngắt nhịp *Con còn mấy ngàn đồng, cất đằng sau cái gương sứt…/…. Mẹ lấy mà tiêu* do sự nghẹn ngào và cố kìm để không bật ra tiếng khóc. Rõ ràng, việc có các yếu tố kèm lời giúp lời đối thoại của Dĩnh lay thức được nhiều cảm xúc cho khán giả, dự báo tiêu cực cho một cuộc chia li mãi mãi. (Cuối truyện phim, Dĩnh bị chết do cây rừng đổ đè vào người).

Các yếu tố kèm lời (cùng với một số từ ngữ và cấu trúc diễn đạt phổ biến) trong lời đối thoại ở PTĐA thể hiện được sắc thái của phương ngữ. Lời đối thoại trong VBTKVH cũng biểu hiện được sắc thái phương ngữ nhưng chỉ biểu hiện được qua từ vựng (các từ ngữ địa phương) và một số cấu trúc diễn đạt phổ biến. Tuy nhiên, thực tế việc sử dụng phương ngữ trong lời đối thoại nói riêng và ngôn ngữ kể chuyện nói chung trong VBTKVH cũng chỉ ở một mức độ nhất định do sự chế định của các quy tắc chính tả trong văn viết và hiệu ứng ngược (gây khó hiểu cho người đọc) khi dùng quá nhiều từ ngữ địa phương. Với PTĐA, nhà làm phim (cũng giống nhà văn) có thể cân nhắc, lựa chọn về mặt từ vựng khi mô phỏng-tái hiện phương ngữ trong đối thoại của các nhân vật nhưng về mặt ngữ âm thì nhất thiết phải tôn trọng. (Bởi chắc chắn sẽ là rất phản cảm nếu một truyện phim có bối cảnh ở Huế mà tất cả nhân vật trong truyện phim lại không nói giọng Huế). Và chính điều này tạo ra độ chênh nhất định giữa con chữ (của từ ngữ) trong lời đối thoại ở VBTKVH nguồn với âm thanh (của từ ngữ) trong lời đối thoại đó được vay mượn vàoPTĐA chuyển thể như ví dụ (3.19) đã dẫn ở trên.

Sự hiện diện của đối thoại trong văn bản truyện kể ở dạng nói hay dạng viết chi phối dung lượng và mức độ phức tạp (về cấu trúc) của lời đối thoại. Bởi vì, với đối thoại trong VBTKVH, khi đọc, người đọc toàn có thể kiểm soát được tốc độ đọc (có thể đọc lướt nhanh qua hay đọc đi đọc lại để xử lí những hình thức cú pháp phức tạp, những từ ngữ khó hiểu) thì với đối thoại trong PTĐA lại khác. Thoại trong phim là "để cho tai nghe" nên đường kênh tiếp nhận này cũng chi phối đến tính chất ngắn gọn, rõ ràng của lời đối thoại điện ảnh bởi "Người nghe phải xử lí tức thời một chuỗi lời được tạo ra một cách cập rập và chóng bị xóa nhòa, việc xử lí này sẽ trở nên dễ dãi hơn nhờ những hình thức cú pháp giản đơn và những từ ngữ giản đơn trong lời người nói" [5; 253]. Nhà biên kịch Ray Frensham cũng cho rằng: "Thoại hiệu quả không được phép phung phí, chỉ sử dụng những câu ngắn và cấu trúc đơn giản, với ngôn từ thông dụng và thân mật. Lời đối thoại phải ngắn và chắc. Thoại phim là để cho tai nghe chứ không phải đọc bằng mắt nên nguyên tắc cơ bản của thoại trong phim là nói ít, gợi nhiều" [35; 307]. Theo Halliday, "ngôn ngữ nói thiên về phía có mật độ từ vựng (lexical density) thấp hơn ở dạng viết (…); ngôn ngữ viết rắc rối hơn ngôn ngữ nói trong cách tổ chức tin, do ngôn ngữ viết có mật độ từ vựng (thực từ)

cao hơn ngôn ngữ nói" (Dẫn theo [5; 255-257]). Qua khảo sát các lời đối thoại trong VBTKVH nguồn và trong PTĐA chuyển thể chúng tôi cũng nhận thấy những lời đối thoại trong một số VBTKVH nguồn thường dài hơn (theo đó, cấu trúc cũng thường phức tạp hơn) so với lời đối thoại trong PTĐA chuyển thể. Đơn cử, khảo sát 67 lời đối thoại trong VBTKVH "Bến Không chồng" (Dương Hướng) được chuyển sang PTĐA "Bến Không chồng" (đạo diễn Lưu Trọng Ninh), chúng tôi thấy: 67 lời đối thoại trong VBTKVH "Bến Không chồng" (Dương Hướng) có tổng số âm tiết là 1992 nhưng 67 lời đối thoại này khi được chuyển sang PTĐA được biến đổi thành 65 lời đối thoại và chỉ gồm 903 âm tiết. Có những lời đối thoại rất dài được rút gọn lại thành rất ngắn. Chẳng hạn như ví dụ (3.16) được dẫn ở trên.

3.3.2.3. Sự khác nhau về tính tuyến tính và tính đồng hiện của ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh

Truyện kể văn học hay truyện kể điện ảnh đều là những văn bản tự sự. Nhưng do khác nhau về phương tiện ngôn ngữ nên văn học và điện ảnh cũng khác nhau về phương thức tự sự. Phương thức tự sự văn học là kể (telling) bằng ngôn từ còn phương thức tự sự của điện ảnh là trình chiếu (showing) bằng hình ảnh động có âm thanh đi cùng.

Theo đó, mang đặc trưng của "hệ thống tín hiệu thứ nhất"- ngôn ngữ giao tiếp tự nhiên của con người ở dạng âm thanh hay chữ viết, ngôn ngữ văn học có tính hình tuyến, các đơn vị ngôn ngữ được tổ chức trong văn bản theo trật tự tuyến tính. Điều này cũng có nghĩa là lời (đối thoại) của người/ nhận vật này, trực giác có thể thấy rõ, hiện diện trong lời kể của một người khác. Sự hiện diện theo trật tự tuyến tính của lời người kể chuyện và lời đối thoại nhân vật trong văn bản đánh dấu và phân biệt rõ vai thuyết ngôn và chủ ngôn, lời của thuyết ngôn và lời của chủ ngôn trong ngôn ngữ tự sự văn học. Chẳng hạn, trong VBTKVH "Những người thợ xẻ" (Nguyễn Huy Thiệp):

> *"Anh Bường bảo tôi ngồi kê chân lên một súc gỗ. Anh Bường bảo: Bình tĩnh nhé, bây giờ chặt chân đấy. Lại bảo: Bác Chỉnh cầm hộ em con dao, đặt vào đây. Em lấy chầy táng cho một phát, đứt ngay. Chị Thục ôm mặt: Khiếp! Tôi sợ quá. Anh Chỉnh cười: Trong đời bác sỹ của tôi, hành nghề thế này thì đây là lần thứ nhất.*
>
> *Anh Chỉnh đặt dao vào chỗ đầu ngón chân tôi. "Uỵch" một phát, chưa chi anh Bường đã lấy chầy nện xuống sống dao. Tôi bật người lên vì đau quá. Anh Chỉnh*

bảo: "Chưa chi đã chặt, lưỡi dao đã khớp đâu nào?" Tôi bảo: "Thôi thôi, đau lắm, chặt nữa thì chết chân tôi". Chị Thục giằng lấy chầy trong tay anh Bường: "Cút đi! Định giết người ta hay sao?"

Như thế, cuộc đối thoại giữa các nhân vật Bường, Chỉnh, Thục, Ngọc trong tình huống chặt ngón chân bị thương và đang bị nhiễm trùng của Ngọc không phải đang diễn ra trực tiếp mà được kể lại bởi Ngọc. Trong lời kể lại của Ngọc, các lời đối thoại của các nhân vật (Bường, Chỉnh, Thục, Ngọc) không có yếu tố ngôn ngữ biểu thị sắc thái của các lời đối thoại. Ngọc kể lại một tai nạn – một nỗi đau thể xác một cách bình thản: "Anh Bường bảo …", "Lại bảo…", "Anh Chỉnh cười…", "Anh chỉnh bảo…". Về những trường hợp như thế này, Mikhail Bakhtin nhận xét: "Lời trên cửa miệng một người, khi chuyển sang miệng người khác, nội dung như cũ, nhưng ngữ điệu và ý vị thì đã thay đổi" [Dẫn theo Trần Đình Sử (2016), nguồn: https://trandinhsu.wordpress.com]

Đối thoại trong phim truyện điện ảnh thì khác, chúng luôn là lời nói được phát ra trực tiếp từ nhân vật giao tiếp của các cuộc đối thoại, trong sự tương tác trực tiếp với nhau và đồng bộ cùng ngôn ngữ hình ảnh đang liên tục "chạy" trên màn hình. Vai trò người kể chuyện ẩn đi, bị làm "mờ" đi một cách triệt để. Chính bởi điều này, đối thoại trong phim truyện điện ảnh luôn được thể hiện (và được tiếp nhận) trong sự chân thực, sinh động nhất với tất cả yếu tố kèm lời, phi lời. Chẳng hạn, cuộc đối thoại trên trong VBTKVH "Những người thợ xẻ" được chuyển sang PTĐA chuyển thể "Những người thợ xẻ":

BƯỜNG: Bác giữ em con dao. Em lấy khúc gỗ này táng một phát, đứt ngay.

THỤC: Khiếp quá!

CHỈNH: Đời tôi, hành nghề thế này là lần đầu đấy!

(Hình ảnh: Bường đập khúc gỗ vào chân Ngọc)

CHỈNH: (Hét vào mặt Bường) Dao đã khớp đâu mà chặt!

NGỌC: Thôi! Thôi! Đau lắm!

THỤC: (Nói với Bường) Cút đi! Định giết người à?

Dưới đây là một số hình ảnh về tình huống đối thoại trong PTĐA chuyển thể "Những người thợ xẻ":

Hình 3.17: Bường nói với Chỉnh: *"Bác giữ em con dao. Em lấy khúc gỗ này táng một phát, đứt ngay"*

Hình 3.18: Cận cảnh Ngọc gào lên vì đau đớn khi bị Bường đập khúc gỗ vào chỗ chân đau

Hình 3.19: Ngọc đau đớn, vật vã, phải có hai thợ xẻ ôm giữ

Hình 3.20: Chỉnh hét vào mặt Bường: *"Dao đã khớp đâu mà chặt?!"*

Hình 3.21: Ngọc đau đớn, vừa nói vừa thở: *"Thôi! Thôi! Đau lắm!"*

Hình 3.22: Thục nhìn thẳng vào mặt Bường, tức giận: *"Cút đi! Định giết người à?"*

So sánh hai tình huống đối thoại, hai cuộc đối thoại ở VBTKVH nguồn và ở PTĐA chuyển thể ở ví dụ trên cho thấy sự khác nhau rõ rệt về phương thức biểu hiện và theo đó là ý nghĩa và hiệu quả biểu đạt. Nói như Mikhail Bakhtin ở trên thì rõ ràng ngữ điệu và ý vị của cuộc đối thoại trong VBTKVH nguồn và cuộc đối thoại trong PTĐA chuyển thể tương ứng đã thay đổi rất nhiều.

Như vậy, từ đối thoại trong VBTKVH đến đối thoại trong PTĐA chuyển thể là quá trình chuyển đổi, biến đổi với sự chi phối toàn diện, sâu sắc của các yếu tố trong hoạt động giao tiếp văn học và hoạt động giao tiếp điện ảnh, trực tiếp nhất là yếu tố mã ngôn ngữ và yếu tố chủ thể giao tiếp - chủ thể sáng tạo.

TIỂU KẾT

Đối thoại, hoạt động giao tiếp hàng ngày vô cùng quan trọng của con người, đi vào hoạt động giao tiếp nghệ thuật với vai trò là một trong những thành phần quan trọng của ngôn ngữ nghệ thuật (tự sự) như ngôn ngữ văn học, ngôn ngữ điện ảnh.

Những kết quả nghiên cứu định lượng về đối thoại ở chương này cho thấy từ đối thoại trong VBTKVH đến đối thoại trong PTĐA chuyển thể tương ứng là quá trình chuyển đổi, biến đổi với ba xu hướng là cắt giảm lời đối thoại, sáng tạo thêm lời đối thoại ở PTĐA chuyển thể và chuyển đổi lời đối thoại từ VBTKVH nguồn sang PTĐA chuyển thể. Nghiên cứu sâu hơn vào xu hướng chuyển đổi lời đối thoại từ VBTKVH nguồn sang PTĐA chuyển thể, chúng tôi đã tiếp tục làm rõ được các mức độ khác nhau của sự chuyển đổi lời đối thoại. Các lời đối thoại khi được chuyển từ VBTKVH sang PTĐA, có thể chúng được giữ nguyên vẹn (số lượng không nhiều) nhưng cũng có thể được biến đổi (thay đổi chủ thể phát ngôn, gộp hai hoặc ba lời đối thoại thành một, tách một lời đối thoại thành hai hoặc ba, mở rộng lời đối thoại, rút gọn lời đối thoại, thay đổi một số từ ngữ kéo theo thay đổi một phần thông tin – ý nghĩa của lời đối thoại).

Xem xét đối thoại như một thành phần của ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh, hành chức trong hoạt động giao tiếp văn học và giao tiếp điện ảnh, chúng tôi đã làm rõ các yếu tố chi phối quá trình chuyển đổi đối thoại văn học sang đối thoại điện ảnh. Những sự bất tương đồng về mã ngôn ngữ (ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh), bất tương đồng về mã văn bản (mã văn bản truyện ngắn khác mã văn bản tiểu thuyết và khác mã văn bản phim truyện điện ảnh), bất tương đồng về chủ thể giao tiếp - chủ thể sáng tạo (nhà văn, nhà làm phim) đã tác động sâu sắc đến sự biến đổi về số lượng lời đối thoại, biến đối kết cấu cuộc đối thoại, biến đổi về từ ngữ, cách

diễn đạt trong lời đối thoại… và theo đó chi phối đến sự biến đổi ý nghĩa của lời đối thoại trong quá trình chuyển đổi từ đối thoại trong VBTKVH sang PTĐA.

Từ những miêu tả, lí giải về đối thoại đã được trình bày, một số nguyên tắc cơ bản khi chuyển đổi từ đối thoại trong VBTKVH sang đối thoại trong PTĐA được rút ra là: (i) Khi chuyển đổi từ đối thoại văn học sang đối thoại điện ảnh cần phải tính đến khả năng "hình ảnh hóa" lời đối thoại, tiết chế vai trò thuyết minh của lời nói, tăng vai trò biểu đạt của hình ảnh; (ii) Đối thoại trong VBTKVH khi chuyển sang PTĐA cần phải chú ý giảm bớt sự trau chuốt, dài dòng để tăng tính tự nhiên, phi quy thức, giúp lời đối thoại trong PTĐA tiệm cận gần hơn với hội thoại hằng ngày, nhằm biểu đạt sự chân thực của ngôn ngữ điện ảnh; (iii) Khi chuyển đổi từ lời đối thoại văn học sang lời đối thoại điện ảnh phải tính đến hiệu quả của các yếu tố kèm lời và phi lời ở lời đối thoại trong PTĐA để tăng, giảm phương tiện biểu đạt là ngôn từ trong lời đối thoại cho hợp lí.

KẾT LUẬN

1. Hiện tượng chuyển thể VBTKVH sang PTĐA diễn ra khá phổ biến, minh chứng sinh động cho mối quan hệ gần gũi giữa hai loại hình nghệ thuật. Do vậy, hiện tượng này thu hút sự quan tâm của nhiều nhà nghiên cứu những mong làm rõ mối quan hệ đặc biệt đó. Nghiên cứu hiện tượng chuyển thể từ VBTKVH sang PTĐA ở phương diện ngôn ngữ (sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh), chúng tôi đã vận dụng mô hình giao tiếp, xem xét sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh trong sự chuyển tiếp của hai hoạt động giao tiếp: giao tiếp văn học và giao tiếp điện ảnh. Hướng nghiên cứu này giúp xem xét sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh trong sự đối chiếu ở trạng thái hành chức, nhờ đó có thể vừa làm rõ được những phương diện nội tại của mỗi hệ thống ngôn ngữ vừa làm rõ được những tác động của các yếu tố khác trong hệ thống hoạt động giao tiếp đến từng mã ngôn ngữ.

2. Nghiên cứu sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh ở sự chuyển đổi từ các tín hiệu - biểu tượng ngôn từ văn học sang tín hiệu - biểu tượng hình ảnh điện ảnh, chúng tôi đã chỉ ra được sự chuyển đổi từ các tín hiệu - biểu tượng ngôn từ văn học sang tín hiệu - biểu tượng hình ảnh điện ảnh diễn ra theo hai hướng là chuyển đổi tương đương (trong khác biệt) và chuyển đổi không tương đương hoàn toàn, nghĩa là có độ chênh nhất định ở hệ thống tín hiệu biểu thị và theo đó là độ chênh về ý nghĩa (thu hẹp ý nghĩa hoặc phát triển thêm ý nghĩa). Cùng với đó, nghiên cứu sự chuyển đổi từ ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH sang ngôn ngữ đối thoại trong PTĐA (một khía cạnh/ thành phần của sự chuyển đổi từ ngôn ngữ viết trong VBTKVH sang ngôn ngữ âm thanh (lời đối thoại) trong PTĐA), từ những kết quả của nghiên cứu định lượng, chúng tôi đã xác định được các xu hướng chuyển đổi, biến đổi đối thoại. Từ đó, chúng tôi đã đi sâu vào miêu tả những xu hướng chuyển đổi, biến đổi này qua những những ví dụ cụ thể. Những biến đối đó có ở cả cấp độ cuộc đối thoại (cuộc đối thoại bị cắt giảm hay được thêm mới, cuộc đối thoại được mở rộng trường đoạn hay rút ngắn trường đoạn…) và ở

cấp độ lời đối thoại (thay đổi chủ thể phát ngôn, tách một lời đối thoại thành hai, gộp hai lời đối thoại thành một, rút gọn lời đối thoại, thay đổi một số biểu thức ngôn ngữ và hành động ngôn ngữ kéo theo sự thay đổi một phần thông tin – ý nghĩa của lời đối thoại…).

3. Nghiên cứu về cơ sở của những xu hướng chuyển đổi, biến đổi khi kí hiệu biểu tượng và ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH được chuyển sang PTĐA, luận án cũng đã làm rõ những tương liên và bất tương liên của các yếu tố trong hệ thống ngôn ngữ văn học và hệ thống ngôn ngữ điện ảnh và chỉ ra một cách cụ thể các biểu hiện chi phối của những điểm tương liên và bất tương liên này đến các xu hướng chuyển đổi, biến đổi từ tín hiệu biểu tượng và ngôn ngữ đối thoại trong VBTKVH sang PTĐA. Cụ thể, những khác nhau về mã ngôn ngữ, thông điệp, chủ thể giao tiếp (chủ thể tạo lập văn bản – thông điệp) ở hoạt động giao tiếp văn học và hoạt động giao tiếp điện ảnh đã chi phối trực tiếp đến những biến đổi về số lượng, hình thức biểu đạt, ý nghĩa được biểu đạt của các tín hiệu biểu tượng cũng như lời đối thoại ở PTĐA chuyển thể so với VBTKVH nguồn. Và cũng chính trong sự xác định, phân tích các cơ sở của những xu hướng chuyển đổi, biến đổi khi kí hiệu biểu tượng và ngôn ngữ đối thoại, luận án đã gián tiếp làm rõ được một cách toàn diện cơ cấu thành phần, đặc trưng, cơ chế lập mã, giải mã và các mối quan hệ tương tác trong trong hệ thống giao tiếp của (mã) ngôn ngữ văn học và (mã) ngôn ngữ điện ảnh.

4. Từ những nghiên cứu về sự chuyển đổi từ tín hiệu – biểu tượng ngôn từ trong VBTKVH sang tín hiệu – biểu tượng hình ảnh trong PTĐA và sự chuyển đổi từ đối thoại trong VBTKVH sang đối thoại trong PTĐA, những nguyên tắc chung nhất cho sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh được rút ra là:

Thứ nhất, chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh phải tính đến những tương liên và bất tương liên trong thành phần ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh, định hướng cho việc xác định những tín hiệungôn từ văn học nào có thể chuyển đổi tương đương / bất tương đương sang tín hiệu hình ảnh hay tín hiệu âm thanh trong ngôn ngữ điện ảnh; phải chú ý đến sự khác nhau của mối quan hệ nội tại (mối quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt) của tín hiệu ngôn từ

nghệ thuật và tín hiệu hình ảnh điện ảnh khác nhau bởi sự khác nhau này chi phối đến sự khác nhau trong khả năng, phương thức biểu đạt ý nghĩa; phải chú đến sự bất tương đương về đơn vị mã vì sự biểu đạt một hình ảnh điện ảnh có thể tương đương với nhiều từ, nhiều câu.

Thứ hai, khi chuyển đổi từ ngôn ngữ đối thoại văn học sang ngôn ngữ đối thoại điện ảnh cần phải tính đến khả năng "hình ảnh hóa" lời đối thoại, tiết chế vai trò thuyết minh của lời nói, tăng vai trò biểu đạt của hình ảnh; phải chú ý giảm bớt sự trau chuốt, dài dòng để tăng tính tự nhiên, phi quy thức, giúp lời đối thoại trong PTĐA tiệm cận gần hơn với hội thoại hằng ngày, nhằm biểu đạt sự chân thực của ngôn ngữ điện ảnh; phải tính đến hiệu quả của các yếu tố kèm lời và phi lời ở lời đối thoại trong PTĐA để tăng, giảm phương tiện biểu đạt là ngôn từ trong lời đối thoại cho hợp lí.

5. Chuyển đổi từ VBTKVH sang PTĐA là một hiện tượng nghệ thuật phổ biến trong đời sống nghệ thuật trên toàn thế giới, đặc biệt gắn bó với với nền văn hóa nghệ thuật đại chúng và hiện đại ngày nay. Sự chuyển đổi này là nhịp cầu nối kết, chuyển hóa giữa hai hệ thống tín hiệu, hai mã ngôn ngữ và rộng ra nữa là hai loại hình nghệ thuật, hai hệ hình văn hóa: từ văn hóa đọc chuyển sang văn hóa nghe - nhìn; từ hình tượng nghệ thuật gián tiếp, trừu tượng trở thành hình tượng nghệ thuật trực quan, trực giác có thể nhìn thấy bằng mắt, nghe thấy bằng tai. Và những kết quả nghiên cứu về sự chuyển đổi từ ngôn ngữ văn học sang ngôn ngữ điện ảnh ở luận án này đã góp phần vào làm rõ những vấn đề thực tiễn và lí luận về chuyển đổi ở phương diện ngôn ngữ, cung cấp một tài liệu tham khảo hữu ích cho thực tiễn hoạt động chuyển đổi các VBTKVH sang PTĐA.

DANH MỤC CÁC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC ĐÃ CÔNG BỐ CÓ LIÊN QUAN ĐẾN ĐỀ TÀI LUẬN ÁN

1. Đoàn Tiến Lực (2011), "Lửa: Từ biểu tượng văn hóa đến biểu tượng ngôn từ", Tạp chí *Nghiên cứu văn hóa*, số 05, tr.45-51.
2. Đoàn Tiến Lực (2013), "Giá trị của sự tương tác biểu tượng trong tác phẩm văn chương", Tạp chí *Nghiên cứu văn hóa*, số 03, tr.102-106.
3. Đoàn Tiến Lực (2016), "Bàn về biểu tượng trong phim", Tạp chí *Nghiên cứu Sân khấu và Điện ảnh*, số 10, tr.53-58.
4. Đoàn Tiến Lực (2016), "Nhìn lại một số quan điểm về phim chuyển thể", Tạp chí *Nghiên cứu Sân khấu và Điện ảnh*, số 12+13, tr.45-50.
5. Đoàn Tiến Lực (2016), "Biểu tượng *sông* trong văn học Việt Nam", Tạp chí *Nghiên cứu văn hóa*, số 16, tr.77-81.
6. Đoàn Tiến Lực (2017), "Đối thoại trong văn bản truyện kể văn học và trong văn bản truyện kể điện ảnh: so sánh - nhận diện", Tạp chí *Ngôn ngữ và Đời sống*, số 2 (256), tr.86-89
7. Đoàn Tiến Lực (2017), "So sánh tín hiệu ngôn từ văn học với tín hiệu hình ảnh điện ảnh", Tạp chí *Ngôn ngữ*, số 9(340), tr.60-70.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Tiếng Việt

1. Allan, P., Barbara, P. (2004/2017), *Ngôn ngữ cơ thể* (Lê Huy Lâm dịch), NXB Tổng hợp TP HCM.
2. Bakhtin, M. (1963/1993), *Những vấn đề thi pháp Đôxtôiepxki* (Trần Đình Sử, Lại Nguyên Ân, Vương Trí Nhàn dịch), NXB Giáo dục, Hà Nội.
3. Diệp Quang Ban (2005), *Ngữ pháp tiếng Việt*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
4. Diệp Quang Ban (2007), *Văn bản*, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội.
5. Diệp Quang Ban (2009), *Giao tiếp, diễn ngôn và cấu tạo văn bản*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
6. Diệp Quang Ban (2010), *Từ điển thuật ngữ ngôn ngữ học*, NXB Giáo dục Việt Nam.
7. Lê Huy Bắc (2015), "Liên văn bản hay tiếp nhận của tiếp nhận", *Tạp chí Khoa học Đại học Văn hiến*, số 7- tháng 5 năm 2015.
8. Bordwell, D., Thompson, K. (2004/2008), *Nghệ thuật điện ảnh* (Đỗ Thu Hà, Nguyễn Liên, Nguyễn Kim Loan, Ngô Tự Lập, Trần Nho Thìn, Trần Hải Yến dịch), NXB Giáo dục, Hà Nội.
9. Buckland, W. (1998/2011), *Nghiên cứu phim* (Phạm Ninh Giang dịch), NXB Tri thức, Hà Nội.
10. Brown, G., Yule, G. (1983/2002), *Phân tích diễn ngôn* (Trần Thuần dịch), NXB Đại học Quốc gia, Hà Nội.
11. Cagan, M. (2004), *Hình thái học của nghệ thuật*, (Phan Ngọc dịch), NXB Hội Nhà văn, Hà Nội.
12. Lê Nguyên Cẩn (2014), *Tiếp cận văn học từ góc nhìn văn hóa*, NXB Đại học Quốc gia, Hà Nội.
13. Lê Châu (1984), "Về cái gọi là tính văn học trong điện ảnh", *Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật*, số 6-1984.
14. Đỗ Hữu Châu (1990), "Những luận điểm về cách tiếp cận ngôn ngữ các sự kiện văn học", *Tạp chí Ngôn ngữ* (số 2).
15. Đỗ Hữu Châu, Bùi Minh Toán (1993), *Đại cương ngôn ngữ học* (tập 1). NXB Giáo dục, Hà Nội.

16. Đỗ Hữu Châu (1998), *Cơ sở ngữ nghĩa học từ vựng*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
17. Đỗ Hữu Châu (2007), *Đại cương ngôn ngữ học* (tập 2), NXB Giáo dục, Hà Nội.
18. Đỗ Hữu Châu (2011), *Cơ sở ngữ dụng học* (tập 1), NXB Đại học Sư phạm Hà Nội, Hà Nội.
19. Hoàng Thị Châu (2004), *Phương ngữ học tiếng Việt,* Nhà xuất bản Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
20. Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1992/2002), *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, NXB Đà Nẵng -Trường Viết văn Nguyễn Du.
21. Khải Minh Chi, Kha Linh (2006), *Đặc điểm của truyện phim*, Trường Đại học Sân khấu và Điện ảnh Hà Nội.
22. Chomsky, N. (1960/2011), *Ngôn ngữ và Ý thức* (Hoàng Văn Vân dịch), NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
23. Corrigan, T. (2012/2013), *Điện ảnh và văn học: Dẫn luận và nghiên cứu*, NXB Thế giới, Hà Nội.
24. Mai Ngọc Chừ, Vũ Đức Nghiệu, Hoàng Trọng Phiến (2005), *Cơ sở ngôn ngữ học và tiếng Việt*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
25. Mai Ngọc Chừ (chủ biên), Nguyễn Thị Ngân Hoa, Đỗ Việt Hùng, Bùi Minh Toán (2007), *Nhập môn ngôn ngữ học*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
26. Nguyễn Đức Dân (2015), "Đọc tác phẩm dưới góc độ tín hiệu học", Tạp *chí Ngôn ngữ*, số 11.
27. Đỗ Thị Ngọc Diệp (2010), *Vấn đề chuyển thể tác phẩm văn học sang tác phẩm điện ảnh* (*Từ góc nhìn Tự sự*), Luận văn Thạc sĩ chuyên ngành Lí luận Văn học, Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn.
28. Hạ Diễn, Mao Thuẫn, Dương Thiên Hỉ (1964), *Bàn về cải biên tiểu thuyết* (Đỗ Kim Phượng dịch), Văn hóa-Nghệ thuật, Hà Nội.
29. Trịnh Bá Dĩnh (2011), *Chủ nghĩa cấu trúc trong văn học*, NXB Hội Nhà văn, Hà Nội.
30. Phạm Vũ Dũng (2001), "Từ văn học đến điện ảnh", *Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật*, số 2.

31. Lê Thị Dương (2012), "Vấn đề chuyển thể văn học-điện ảnh từ góc độ liên văn bản", *Tạp chí Nghiên cứu Văn học*, số 1/2012.
32. Lê Thị Dương (2015), *Chuyển thể Văn học – Điện ảnh (Nghiên cứu liên văn bản)*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội.
33. Hữu Đạt (2011), *Phong cách học tiếng Việt hiện đại*, NXB Giáo dục Việt Nam.
34. Hà Minh Đức (chủ biên) (1999), *Lí luận văn học*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
35. Frensham, R. (2008/2011), *Tự học viết kịch bản phim*, NXB Tri Thức, Hà Nội.
36. Hoàng Cẩm Giang (2016), "Phiên dịch và cải biên – Sự chuyển hóa liên tín hiệu", *Tạp chí Nghiên cứu văn học* số 2-2016.
37. Nguyễn Thiện Giáp (chủ biên) (2006), *Dẫn luận ngôn ngữ học*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
38. Nguyễn Thiện Giáp (2004), *Dụng học Việt ngữ*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
39. Nguyễn Thiện Giáp (2011), *Vấn đề "từ" trong tiếng Việt, NXB Giáo dục Việt Nam*, Hà Nội.
40. Nguyễn Thiện Giáp (2012), *Phương pháp luận và phương pháp nghiên cứu ngôn ngữ*, NXB Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.
41. Nguyễn Thiện Giáp (2016), *Từ điển khái niệm ngôn ngữ học*, NXB Đại học Quốc gia Việt Nam, Hà Nội.
42. Phan Thị Bích Hà (2005), *Ảnh hưởng của văn học nghệ thuật truyền thống tới ngôn ngữ nghệ thuật phim truyện Việt Nam*, Luận án Tiến sĩ Nghệ thuật, Hà Nội.
43. Đinh Hồng Hải (2014), *Nghiên cứu biểu tượng-một số hướng tiếp cận lí thuyết*, NXB Thế giới, Hà Nội.
44. Halliday, M.A.K (1998/2004), *Dẫn luận ngữ pháp chức năng*, NXB Đại học Quốc gia, Hà Nội.
45. Phạm Văn Hảo (2009), *Từ điển phương ngữ tiếng Việt*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội.
46. Nguyễn Văn Hiệp (2008), *Cơ sở ngữ nghĩa phân tích cú pháp*, NXB Giáo dục, Hà Nội.

47. Trần Duy Hinh (2006), *Giáo trình Lịch sử điện ảnh thế giới*, NXB Văn hóa Thông tin, Hà Nội.
48. Nguyễn Thị Hoa (2010), *Ngôn ngữ điện ảnh trong văn học* (*So sánh tiểu thuyết Cao lương đỏ và phim chuyển thể)*, Luận văn Thạc sĩ chuyên ngành Lí luận văn học, Đại học Sư phạm Hà Nội.
49. Nguyễn Thị Ngân Hoa (2005), *Sự phát triển ý nghĩa của hệ biểu tượng trang phục trong ngôn ngữ thơ ca Việt Nam*, Luận án tiến sĩ Ngữ văn, Viện Ngôn ngữ - Viện Hàn lâm Khoa học Xã hội Việt Nam.
50. Nguyễn Thị Ngân Hoa (2006), "Tìm hiểu những nhân tố tác động tới quá trình biến đổi ý nghĩa của biểu tượng trong ngôn ngữ nghệ thuật", *Tạp chí Ngôn ngữ* (số 209).
51. Nguyễn Thị Ngân Hoa (2010), "Sự chuyển hóa các giá trị biểu trưng từ bình diện ngôn ngữ văn hóa vào ngôn ngữ thơ ca", Tạp chí Ngôn ngữ (số 250).
52. Nguyễn Thị Ngân Hoa (2013), "Mối quan hệ giữa ý nghĩa bản thể và ý nghĩa biểu trưng của các biểu tượng ngôn từ", *Tạp chí Từ điển học và Bách khoa thư* (số 22).
53. Nguyễn Thị Ngân Hoa (2014), "Các nhân tố biểu đạt tính đối thoại nội tại của diễn ngôn truyện kể", *Tạp chí Khoa học* (số 59), Trường Đại học Sư phạm Hà Nội.
54. Nguyễn Thị Ngân Hoa (2014), "Tương tác biểu tượng trong diễn ngôn truyện kể", *Tạp chí Từ điển học và Bách khoa thư* (số 31).
55. Nguyễn Thái Hòa (1998), *Dẫn luận Phong cách học*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
56. Nguyễn Thái Hòa (2000), *Những vấn đề thi pháp của truyện*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
57. Nguyễn Thái Hòa (2005), *Từ điển tu từ- Phong cách- Thi pháp học*, NXB Giáo dục.
58. Đỗ Việt Hùng, Nguyễn Thị Ngân Hoa (2003), *Phân tích phong cách ngôn ngữ trong tác phẩm văn học*, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội.
59. Đỗ Việt Hùng (2014), *Ngữ nghĩa học từ bình diện hệ thống đến bình diện hoạt động*, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội.
60. Nguyễn Văn Khang (2009), *Ngôn ngữ học xã hội – những vấn đề cơ bản*, NXB Khoa học xã hội.

61. Kosikov, G. K. (2008) *Dẫn luận lí thuyết về tính liên văn bản* (bản dịch của Lã Nguyên đăng trên http://www.hcmup.edu.vn).
62. Trần Luân Kim (2011), *Nhận thức điện ảnh*, Hội Điện ảnh Việt Nam, Hà Nội.
63. Trần Luân Kim (2013), *Phương pháp phê bình điện ảnh*, NXB Văn hóa-Trường Đại học Sân khấu và Điện ảnh Hà Nội.
64. Ngô Tạo Kim (2009), *Ngôn ngữ tạo hình điện ảnh*, NXB Sân khấu, Hà Nội.
65. Đinh Trọng Lạc (1994), *Phong cách học văn bản*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
66. Đinh Trọng Lạc (Chủ biên), Nguyễn Thái Hòa (2008), *Phong cách học tiếng Việt*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
67. Nguyễn Lai (1996), *Ngôn ngữ với sáng tạo và tiếp nhận văn học*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
68. Nguyễn Lai (1996), "Tìm hiểu sự chuyển hóa từ mã ngôn ngữ sang mã hình tượng", *Tạp chí Ngôn ngữ* số 3.
69. Nguyễn Thị Ngọc Lan (2013), *Thế giới biểu tượng trong văn xuôi Nguyễn Ngọc Tư*, Luận văn Thạc sĩ chuyên ngành Văn học Việt Nam, Trường Đại học Đà Nẵng.
70. Ngô Phương Lan (2005), *Tính hiện đại và tính dân tộc trong điện ảnh Việt Nam*, NBX Văn hóa thông tin.
71. Lê Hồng Lâm (2006), *Xem chữ đọc hình*, NXB Văn hóa thông tin, Hà Nội.
72. Nguyễn Mạnh Lân (chủ biên), Trần Duy Hinh, Trần Trung Nhàn (2002), *Văn học dân gian và nghệ thuật tạo hình điện ảnh*, NXB Văn học.
73. Leigh, A. (2008/2014), *Gải mã sức hút cá nhân* (Lê Huy Lâm dịch), NXB TP Hồ Chí Minh.
74. Lichte, E. F (1994/1997), *Tín hiệu học sân khấu* (Bùi Khởi Giang dịch), Viện Nghệ thuật và Lưu trữ điện ảnh Việt Nam, Hà Nội.
75. Hà Thị Bích Liên (2009), *Nghiên cứu hình thức, ý nghĩa thể của câu trong tiếng Anh và cách chuyển dịch sang tiếng Việt, Luận văn Thạc sĩ chuyên ngành Ngôn ngữ học*, Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn – ĐHQGHN.
76. Lotman, Yuri M. (1973/1997) , *Tín hiệu học điện ảnh* (Bùi Khởi Giang dịch), Viện Nghệ thuật và Lưu trữ điện ảnh Việt Nam, Hà Nội.
77. Lotman, Yuri M. (1970/2004), *Cấu trúc văn bản nghệ thuật* (Trần Ngọc Vương, Trịnh Bá Dĩnh, Nguyễn Thu Thủy dịch), NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.

78. Lotman, Yuri M. (2015), *Tín hiệu học văn hóa* (Lã Nguyên, Đỗ Hải Phong, Trần Đình Sử dịch), NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.
79. Phạm Quốc Lộc, Lê Nguyên Long (2012), *Dịch và lý thuyết dịch như một hệ hình lý luận, phê bình mới cho Việt Nam hiện nay*, nguồn: http://vienvanhoc.vass.gov.vn/noidung/tintuc/Lists/LyLuanVanHoc/View_Detail.aspx?ItemID=18
80. Phương Lựu (2012), *Phương pháp luận nghiên cứu văn học*, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội.
81. Lyons, J. (1995/2006), *Ngữ nghĩa học dẫn luận* (Nguyễn Văn Hiệp dịch), NXB Giáo dục, Hà Nội.
82. Martin. M (1955/2006), *Ngôn ngữ điện ảnh* (Nguyễn Hậu dịch). Trường ĐH Sân khấu Điện ảnh Hà Nội, Hà Nội.
83. Munday, J. (2001/2009), *Nhập môn nghiên cứu dịch thuật* (Trịnh Nữ dịch), NXB Tri thức, Hà Nội.
84. Đào Lê Na (2015), *Lý thuyết cải biên học: Từ tác phẩm văn học đến tác phẩm điện ảnh-Trường hợp Kurosawa Akira*, Luận án Tiến sĩ, Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia TP Hồ Chí Minh.
85. Nguyễn Nam (2006), "Từ "Chùa Đàn" đến "Mê Thảo" liên văn bản trong văn chương và điện ảnh", *Tạp chí Nghiên cứu văn học*, số 12/2006.
86. Hoàng Kim Ngọc (Chủ biên), Hoàng Trọng Phiến (2011), *Ngôn ngữ văn chương*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội.
87. Trương Thị Nhàn (1995), *Sự biểu đạt bằng ngôn ngữ các tín hiệu thẩm mỹ - không gian trong ca dao*, LATS Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội.
88. Nunan, D. (1993/1998), *Dẫn nhập phân tích diễn ngôn* (Hồ Mỹ Huyền, Trúc Thanh dịch), NXB Giáo dục, Hà Nội.
89. Lê Lưu Oanh (2011), *Văn học và các loại hình nghệ thuật*, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội.
90. Pease, A., Pease, B. (2014/2014), *Ngôn ngữ cơ thể* (Lê Huy Lâm dịch), NXB Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh.
91. Hoàng Phê (chủ biên) (2011), *Từ điển tiếng Việt*, NXB Đà Nẵng.

92. Bùi Phú (1984), *Đặc trưng và ngôn ngữ điện ảnh*, NXB Văn hóa, Hà Nội.
93. Propp, V. IA. (2003), *Tuyển tập V. IA. Propp, (tập 1),* NXB Văn hóa dân tộc và Tạp chí Văn hóa nghệ thuật.
94. Nguyễn Quang (2016), "Từ năng lực ngôn ngữ đến năng lực liên văn hóa", *Tạp chí Khoa học Đại học Quốc gia Hà Nội*, tập 32 (số 3/2016).
95. Rozdextvenxki, IU. V (1990), *Những bài giảng ngôn ngữ học đại cương* (Đỗ Việt Hùng dịch), NXB Giáo dục, Hà Nội, 1998.
96. Saussure, F. (1916/2005), *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương* (Cao Xuân Hạo dịch), NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội.
97. Trần Đình Sử (chủ biên) (2008), *Tự sự học, một số vấn đề lí luận và lịch sử*, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội.
98. Trần Đình Sử (chủ biên) (2012), *Lí luận văn học* (tập 2), NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội.
99. Trần Đình Sử (2016), "Cấu trúc đối thoại trong truyện ngắn Chí Phèo của Nam Cao", nguồn: https://trandinhsu.wordpress.com/2016/03/29/cau-truc-doi-thoai-trong-chi-pheo-cua-nam-cao/
100. Đặng Thị Hảo Tâm (2008), "Một số cách thức biểu thị hương vị trong kí Vũ Bằng", *Tạp chí Ngôn ngữ và đời sống* số 11.
101. Đặng Thị Hảo Tâm (2010), *Hành động ngôn từ gián tiếp và sự tri nhận*, NXB ĐHSP Hà Nội.
102. Đặng Thị Hảo Tâm (2014), "Ẩn dụ ý niệm phạm trù "ánh sáng" trong tiếng Việt", *Tạp chí Từ điển học và Bách khoa thư số 5*.
103. Vũ Ngọc Thanh (2015), *Điện ảnh học, lí luận và thực tiễn*, NXB Chính trị Quốc gia, Hà Nội.
104. Đỗ Phương Thảo (2009), *Đặc trưng và chức năng của đối thoại trong tác phẩm văn học và phim chuyển thể (Qua ba truyện ngắn "Tướng về hưu", "Những người thợ xẻ", "Thương nhớ đồng quê" của Nguyễn Huy Thiệp và các bộ phim chuyển thể)*, Luận văn Thạc sĩ Ngữ văn, Đại học Sư phạm Hà Nội.

105. Lý Toàn Thắng (2009), *Ngôn ngữ học tri nhận: Từ lí thuyết đến thực tiễn tiếng Việt*, NXB Phương Đông, Thành phố Hồ Chí Minh.
106. Đỗ Lai Thúy (2000), *Phân tâm học và văn hóa nghệ thuật*, NXB Văn hóa-Thông tin, Hà Nội.
107. Nguyễn Thị Thu Thủy (2016), *Điểm nhìn và ngôn ngữ trong truyện kể*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
108. Phan Bích Thủy (2014), *Từ tác phẩm văn học đến tác phẩm điện ảnh*, NXB Mỹ thuật, Hà Nội.
109. Todorov, T. (1978/2004), *Thi pháp văn xuôi*, NXB Đại học Sư phạm, Hà Nội.
110. Bùi Minh Toán (2012), *Ngôn ngữ với văn chương*, NXB Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.
111. Bùi Minh Toán (2012), *Câu trong hoạt động giao tiếp*, NXB Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.
112. Nguyễn Đức Tồn (2010), *Đặc trưng văn hóa - dân tộc của ngôn ngữ và tư duy, NXB Từ điển Bách khoa*, Hà Nội.
113. Nguyễn Đức Tồn (2013), *Những vấn đề của ngôn ngữ học cấu trúc dưới ánh sáng lí thuyết ngôn ngữ học hiện đại*, NXB Khoa học Xã hội, Hà Nội.
114. Nguyễn Đức Tồn (2015), "Mối quan hệ giữa các quy luật chuyển nghĩa của từ", *Tạp chí Ngôn ngữ* (số 7).
115. Đỗ Lệnh Hùng Tú (2014), *Nghệ thuật tạo hình trong phương thức biểu đạt tác phẩm điện ảnh*, Luận án Tiến sĩ chuyên ngành Lí luận và Lịch sử Mỹ thuật, Viện Văn hóa Nghệ thuật Việt Nam
116. Mai Thị Hồng Tuyết (2016), *Hình tượng văn học như là tín hiệu*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
117. Lương Quỳnh Trang, Nguyễn Thụy Phương Lan (2015), "Chuyển mã ngôn ngữ trong các cuộc hội thoại: Khảo sát trường hợp", *Tạp chí Ngôn ngữ và đời sống* (số 6 (236)).
118. Hoàng Trinh (1992), *Từ tín hiệu học đến thi pháp học*, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.

119. Minh Trí (2002), "Mối quan hệ giữa văn học và điện ảnh", *Tạp chí Văn hóa Nghệ thuật* (số 10).
120. Đoàn Minh Tuấn (2008), *Những vấn đề lí luận kịch bản phim*, NXB Văn hóa thông tin, Trường Đại học Sân khấu Điện ảnh, Hà Nội, 2008.
121. Vaisphen, I. , Rom, M., *Văn học với điện ảnh* (Mai Hồng dịch), NXB Văn học, Hà Nội, 1961.
122. Trương Viên (2003), *Nghiên cứu uyển ngữ trong tiếng Anh và việc chuyển dịch sang tiếng Việt*, Luận án tiến sĩ Ngữ văn, Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn - ĐHQGHN.
123. Voloshinov, V.N., (1929/2014), *Chủ nghĩa Marx và triết học ngôn ngữ* (Ngô Tự Lập dịch), NXB Đại học Quốc gia, Hà Nội.
124. Xtepanov, JU.X (1975/1977), *Những cơ sở của ngôn ngữ học đại cương* (Trần Khang, Hoàng Trọng Phiến, Nguyễn Anh Quế dịch), NXB Đại học và Trung học Chuyên nghiệp, Hà Nội.
125. Nguyễn Như Ý (chủ biên) (2003), Hà Quang Năng, Đỗ Việt Hùng, Đặng Ngọc Lệ, *Từ điển giải thích thuật ngữ ngôn ngữ học*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
126. Nhiều tác giả (1982/2006), *Trong thế giới điện ảnh* (Ngô Tạo Kim dịch), Trường Đại học Sân khấu và Điện ảnh Hà Nội ấn hành.
127. Nhiều tác giả (2016), *Tín hiệu học từ lí thuyết đến ứng dụng trong nghiên cứu dạy và học ngữ văn*, NXB Giáo dục Việt Nam, Hà Nội.

Tiếng Anh

128. Albers, P. (2008), "Theorizing Visual Representation in Children's Literature", *Journal of Literacy Researcher* Vol 40.
129. Andrew, D. (1980), "The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory", in *Narrative Strategies* (Syndy Conger and Janice R. Welsch ed.), West Illinois University Press.
130. André, B. (1948/2000), *Adaptation, or the Cinema as Digest* (in "Film Adaptation", ed. James Naremore, Rutgers University Press.

131. Aragay, M. ed. (2005), *Book in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship,* Amsterdam-New York.
132. Asher, R. E. and Simpson, J. M. Y.(1993), *The Encyclopedia of Language and Linguistics* (Volume 2), Pergamon Press.
133. Baker, M. (1992), *In Other Word: A coursebook on Translation*, London and New York: Routledge.
134. Bane, Ch. (2006), *Viewing Novels, Reading Films: Standley Kubrick and The Art of Adaptation as interpreter*, University of Central Arkansas
135. Barthes, R. (1957/1991), *Mythologies* (Transl. by Annette Lavers), New York: The Noonday Press.
136. Barthes, R. (1971/1977), *Image Music Text* (Transl. by Stephan Heath), London: Fontana Press,.
137. Berliner, T. (2013), *Killing the writer: Movie dialogue conventions and John Cassavetes, in Film Dialogue*, (Ed. by Jaeckle), London and New York: Wallflower Press.
138. Bluestone, G. (1966), *Novels into Film*, Berkeley Press.
139. Canudo, R. (1923/1993), "Reflections on the Seventh Art", in *French Film Theory & Criticism: A History/Anthology, 1907-1939* (Ed. by Richard Abel), Princeton University Press.
140. Cartmell, D. (2012), *100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy in A Companion to Literature, Film and Adaptation*, ed. Deborah Cartmell, Blackwell Publishing Ltd.
141. Catfford, J. (1965), *A linguistics Theory of Translation*, London: Oxford University Press.
142. Chandler, D. (2007), *Semiotics: The Basics*, London & New York: Routledge.
143. Chatman, S. (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornell University Press.
144. Cirlot, J. E. (1971/2001), *A Dictationary of Symbols* (Transl. by Jack Sage), Taylor & Francis e-Library publish.

145. Cohen, K. (1979), *Film and Fiction, The Dynamics of Exchange*, Yale Universty Press.
146. Danesi, M. (2004), *Messages, Signs, and Meanings*, Canadian Scholars' Press Inc. Toronto.
147. Eco, U. (1986), *Semiotics and the Philosophy of language*, Indiana University Press.
148. Gualda, L. C. (2010), *Literature and Cinema: link and confrontation*, MATRIZes, Vol.3.
149. Hall, S. (1980), "Encoding /decoding", in *The Cultural Studies Reader* (Simon During ed.), London and New York: Routledge.
150. Hatim, B. and Masson, I. (1990), *Discourse and the translator*, London and New York: Longman.
151. Hawkes, T. (1977), *Structuralism and Semiotics*, Lodon: Routledge presss.
152. Hutcheon, L. (2006), *A Theory of Adaptation*, New York and London: Routledge.
153. Jakobson, R. (1959/2000), "On linguistic aspects of translation", *in The Translation Studies Reader* (Laurence Venuti ed.), London and New York: Routledge.
154. Jakobson, R (1960), "Closing Statement: Linguistics and Poetics" in *Style in Laguage* (Sebeok T. ed.), New York: Wiley.
155. Koller, W. (1979), *Introduction to Translation Science*, Heidelberg: Quelle & Meyer.
156. Kress, G. and van Leeuwen, T. (2006), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge.
157. Krishnan, J (2015), "Adaptation as intersemiotic translation: a study focussing on the visual text Kaliyattom, an adaptation of Othello" in *International Journal of Humanities, Arts, Medicine and Sciences*, Vol. 3, Issue 2, Feb 2015
158. Kristeva, J. (1980), *Desire in language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press.
159. Kristeva, J. (1986), *Word, Dialogue and Novel in The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Oxford

160. Lapsley, R & Westlake, M. (2006), *Film Theory: An Introduction*, Manchester University Press.
161. Laskewicz, Z.A (2008), *Literature and Film: representation of Narrative Using Verbal and Non-Verbal Discourse* (nguồn: http://www.nachtschimmen.com)
162. Lefevere, A.(1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London & New York: Routledge.
163. Leitch, T. M. (2003), "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory", *Criticism*, Vol. 45, pp 149-171
164. Leitch, T. M. (2012), "Adaptation and Intertextuality, or What isn't an Adaptation, and What Does it Matter" in *A Companion to Literature, Film and Adaptation* (Deborah Cartmell ed.), Blackwell Publishing Ltd. 2012.
165. Leontovich, Olga A. (2015), "Word and Image in Search of Each Other: Intersemiotic Translation of Narratives from Intercultural Perspective", *Journal of Procedia - Social and Behavioral Sciences* 200 (2015).
166. Leuven – Zwart, K. van (1989), "Translation and original: similarities and dissimilarities" in *Target I (International Journal of Translation Studies)*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
167. Lhermitte, C. (2005), "A Jakobsonian Approach to Film Adaptations of Hugo's Les Misérables", *Nebula Journal (March, 2015)*
168. Loeb, M. (2002), *Literary Marriages*, Verlag Peter Lang Publisher.
169. Lotman, Yuri M. (1976), *Semiotics of the Cinema*, (Transl. by Mark Suino), University of Michigan Press.
170. McFarlane, B. (1996), *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adatation*, Oxford: Clarendon Press.
171. Mehrabian, A. (2007), *Nonverbal Communication*, London & New York: Routledge.
172. Metz, C. (1968/1990), *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, (Transl. by Michael Taylor), University of Chicago Press.
173. Monaco, J. (2009), *How to read a film*, Oxford University Press.

174. Newmark, P. (1981), Approaches to translation, State University of New York Press.
175. Nida, E. (1964), *Toward a Science of Translating*, Leiden: E. J. Brill.
176. Nida, E. and Taber, C. (1969), *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: E. J. Brill.
177. Noth, W. (1995), *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press.
178. Peirce, Charles S. (1974), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (edited by Charles Hartshorne & Paul Weiss), The Belknap press of Harvard University Press.
179. Reiss, K. (1971/2000), *Translation Criticism: Potential and Limitations* (translated by E. Rhodes), St Jerome and American Bible Society, Manchester.
180. Robert, P. Kolker (2000), "The film text and film form", in *Film Study: Critical Approaches* (John Hill and Pamela Church Gibson ed.), Oxford University Press.
181. Santas, C. (2002), *Responding to Film: A Text Guide for Student of Cinema Art*, Rowman & Littlefield Publishers
182. Stam, R. (2000), "Beyon Fidelity: The Dialogics of Adaptation", in *Film Adaptation* (ed. James Naremore), Rutgers University Press.
183. Stathi, I. (2015), "Inter-semiotic Translation and Transfer theory in Cinematic" in *International Handbook of Semiotics* (Peter Pericles Trifonas ed.), Springer Press.
184. Steiner, G. (1998), *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press.
185. Velásquez, Maria C. (2010), *Language and Identity: Bilingual Code-Switching in Spainish-English Interviews*, A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Master of Arts, University of Toronto.
186. Weissbrod, R. (2006), "Inter-Semiotic Translation: Shakespeare on Screen" in *Journal of Specialised Translation*, Issue 5 - January 2006.
187. Woolf, V. (1926), *The movies and reality*, New Republic 47 (4 Aug.)

Nguồn ngữ liệu

Văn học

1. Dương Hướng (1991), *Bến không chồng* (tiểu thuyết), NXB Hội Nhà văn, Hà Nội.
2. Trần Thùy Mai (2002), *Trăng nơi đáy giếng* (tập truyện), NXB Thanh Niên, Thành phố Hồ Chí Minh.
3. Đặng Nhật Minh (1993), *Ngôi nhà xưa* (tập truyện), NXB Hội Nhà văn.
4. Sương Nguyệt Minh (2006), *Mười ba bến nước* (tập truyện), NXB Thanh Niên, Thành phố Hồ Chí Minh.
5. Sơn Nam (2013), *Hương rừng Cà Mau* (tập truyện), NXB Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.
6. Hữu Phương (2014), *Ba người trên sân ga* (tập truyện), NXB Văn học.
7. Nguyễn Huy Thiệp (2003), *Những người thợ xẻ* (tập truyện), NXB Văn học.
8. Đỗ Bích Thúy (2005), *Tiếng đàn môi sau bờ rào đá* (tập truyện), NXB Công an Nhân dân, Hà Nội.
9. Nguyễn Đình Tú (2009), *Phiên bản* (tiểu thuyết), NXB Công an Nhân dân, Hà Nội.
10. Nguyễn Ngọc Tư (2012), *Cánh đồng bất tận* (tập truyện ngắn), NXB Trẻ, Thành phố Hồ Chí Minh.
11. Đặng Hà (biên tập) (2014), *Nguyễn Minh Châu tác phẩm và lời bình*, NXB Văn học, Hà Nội.

Điện ảnh

12. Nguyễn Phan Quang Bình (2010), *Cánh đồng bất tận* (phim truyện), Vietnam Media Corporation.
13. Cường Ngô (2014) , *Hương Ga* (phim truyện), Transnational Art Entertainment và HK film.
14. Vương Đức (1999), *Những người thợ xẻ* (phim truyện), Hãng phim truyện Việt Nam.
15. Ngô Quang Hải (2006), *Chuyện của Pao* (phim truyện), Hãng phim truyện Việt Nam.
16. Đặng Thái Huyền , *Mười ba bến nước* (phim truyện), Điện ảnh Quân đội nhân dân.
17. Đặng Nhật Minh (2000), *Mùa ổi* (phim truyện), Hãng phim Thanh Niên.
18. Nguyễn Võ Nghiêm Minh , *Mùa len trâu* (phim truyện), Hãng phim Giải phóng.
19. Lưu Trọng Ninh (2000), *Bến Không chồng* (phim truyện), Hãng phim Phương Nam.

20. Nguyễn Vinh Sơn (2008), *Trăng nơi đáy giếng* (phim truyện), Hãng phim Giải phóng.
21. Nguyễn Thanh Vân (1999) , *Đời cát* (phim truyện), Hãng phim Phương Nam.
22. Nguyễn Thanh Vân (2003), *Người đàn bà mộng du* (phim truyện), Hãng phim truyện Việt Nam.

PHỤ LỤC

PHỤ LỤC 1

CÁC BẢNG ĐỐI ỨNG LỜI ĐỐI THOẠI

ĐƯỢC CHUYỂN TỪ VBTKVH NGUỒN SANG PTĐA CHUYỂN THỂ

1.

BẢNG ĐỐI ỨNG CÁC LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VBTKVH "THƯƠNG NHỚ ĐỒNG QUÊ" (NGUYỄN HUY THIỆP) ĐƯỢC CHUYỂN SANG PTĐA "THƯƠNG NHỚ ĐỒNG QUÊ" (ĐẠO DIỄN ĐẶNG NHẬT MINH)

STT	Trong VBTKVH "Thương nhớ đồng quê"	Trong PTĐA "Thương nhớ đồng quê"
1	Ở đâu chẳng thế, chỗ nào cũng toàn là người.	Dào ôi ! Tôi chả đi đâu sất. Ở đâu cũng vậy thôi, toàn người là người.
2	Trong thiên hạ không phải chỉ có người đâu, có các thánh nhân, có yêu quái.	Ấy chị ơi ! Thiên hạ không chỉ có người, có cả thánh nhân lẫn yêu quái đấy. Tôi đi nhiều tôi biết.
3	Anh Nhâm!	Anh Nhâm ơi! Anh Nhâm! Anh Nhâm đây rồi! Vào mẹ nhờ một tí.
4	Có điện của chị Quyên ngoài Hà Nội□.	Anh đọc đi, điện của chị Quyên đấy!
5	Nhâm giúp dì ra đón em Quyên nhé.	Nhâm! Dì nhờ chút việc! Con ra ga đón cái Quyên, cháu của dì. Có nhớ nó không?
6	Nhâm còn nhớ mặt em Quyên không?□	
7	Nhà cháu đang gặt. □	Nhà cháu vẫn đang bận gặt ạ!
8	Để đấy đã. Gặt ở khoảnh nào?	Thì để đấy đã. Giúp dì với. Nhà toàn đàn bà trẻ con. Thằng bỉm mà còn dì chẳng phải nhờ đến cháu. Chị Thoa lại chưa biết mặt cô ấy.
9	Cháu cầm lấy ít tiền.	Cháu cầm lấy ít tiền này.
10	Anh Nhân ơi, hôm nào anh làm cho em cái lồng lấy ổi.	Anh Nhâm ơi! Hôm nào anh làm cho em cái lồng hái ổi nhé!
11	Em kiếm nứa đi	Em đi kiếm nứa đi!
12	Em có rồi. Mai anh làm nhé !	Em có rồi!
13	Dì Lưu đã nhờ đi thì Nhâm đi đi. Cái áo mới mẹ để ở hòm, lấy mà mặc.	Nhâm này! Dì Lưu đã nhờ thì con cố giúp dì ấy. Có cái áo mới mẹ để trong hòm, lấy mà mặc.
14	Tôi là Quyên. Có phải cô Lưu dặn anh đón tôi không?	Có phải cô Lưu nhờ anh ra đón tôi phải không?

15	Vâng !	Vâng!
16	Cám ơn anh. Anh là thế nào với cô Lưu. Anh tên gì?□	Cám ơn! À, anh tên là gì nhỉ?
17	Tôi là Nhâm, tôi là con ông Hùng.	Tôi là Nhâm.
18	Cháu! Cháu ơi!□	Quyên đấy à ?
19	Bố mẹ cháu nhớ ngày giỗ ông nhưng bận không về được, bảo gửi cho cô chú ít tiền.	Bố mẹ cháu bận, không về được bảo cháu về mang biếu cô ít tiền nhân ngày giỗ ông.
20	Cô chú không cần tiền, chỉ cần tình cảm.	Cô chú không cần tiền, chỉ cần cái tình. Được gặp cháu thế này cô mừng lắm rồi.
21	Chị cho Mị cái áo.	Mị đấy hả ? Lớn thế này rồi cơ à ? Chị mua quà cho em đây. Mặc thử xem có vừa không nào ?
22	Con bé Quyên có xinh không?□	Có xinh không ?
23	Xinh!□	Xinh.
24	Con muốn ra đồng bắt ếch. Mưa này có nhiều ếch.	Con đi bắt ếch đây. Mưa này nhiều ếch lắm !
25	Con không sợ sấm sét ư con?	Ra đồng bây giờ không sợ sấm sét hả con ?
26	Ếch có nhiều không?	Nhâm đấy à ? Có bắt được nhiều ếch không ?
27	Mày sao thế?	Mày làm sao thế ? Câm hả ?
28	Chẳng bõ. Thế mà cũng đi suốt đêm.	Thế mà cũng đi suốt đêm, chả bõ.
29	Chắc cu cậu vừa bắt ếch, vừa ngủ gật.	Chắc cu cậu vừa bắt ếch vừa ngủ gật.
30	Em biết anh đi đâu rồi, nhưng em không nói. Không phải anh đi bắt ếch.	Em biết anh đi đâu rồi nhưng em không nói.
31	Con mang mấy con ếch sang cho nhà bác giáo Quỳ nhắm rượu.	Thôi tắm nhanh lên rồi mang mấy con ếch sang biếu bác giáo Quỳ để bác ấy nhắm rượu.
32	Anh gì ơi!	Ơ, anh gì ơi !
33	Tôi là Nhâm.	Tôi là Nhâm !
34	Mị đến trường. Anh đi đâu cho tôi đi với.	Thế à ? Chị không nhớ. À, cho chị đi theo chơi với nhé !
35	Cô ngủ với ai thì nhớ đòi tiền, không có tiền thì lấy thóc hay lấy lợn vịt thế vào	Tôi không sợ làng xóm chê cười, mặc xác họ. Tôi chỉ dặn cô, có ngủ với ai nhớ

	chử đừng ngủ không.	đòi tiền, không có tiền thì lấy thóc hay gà vịt thế vào chứ đừng ngủ không.
36	Cô học đại học bên Mỹ thì lợi cho ai?	Cô học để lợi cho ai ?
37	Lợi cho cháu, cho gia đình, cho đất nước .	Dạ, lợi cho cháu ạ.
38	Đừng nghĩ đến lợi, nghĩ đến lợi nhọc mình.	Đừng nghĩ đến lợi. Nghĩ đến lợi thêm nhọc mình. Học là để cho có tri thức, có tri thức để sống đời mình cho có ý nghĩa. Có đúng không ?
39	Tôi về lần này rất muốn có một ấn tượng đúng về đồng quê. Anh đi đâu cho tôi đi với.	Cho chị đi theo với.
40	Cô ấy là đàn bà, sao lại chối từ đàn bà được?	Này, cô ấy là đàn bà. Không nên từ chối đàn bà hiểu chưa.
41	Nhàn thật.	Công việc cũng nhàn hạ bác nhỉ ?
42	Cô ơi đấy là cô mới chỉ cưỡi ngựa xem hoa đấy thôi. Cô thử tính xem từ khi hạt lạc gieo xuống luống này, đến khi kết hạt mẹ con tôi vất vả lấm láp thế nào!	Đấy là cô mới cưỡi ngựa xem hoa đấy thôi chứ cô thử tính mà xem, từ khi hạt lạc gieo xuống luống cày đến khi kết hạt mẹ con tôi vất vả lấm láp thế nào. Cô nhặt vào đây.
43	Ai ơi bưng bát cơm đầy. Dẻo thơm một hạt đắng cay muôn phần.	Ai ơi bưng bát cơm đầy/ Dẻo thơm một hạt đắng cay muôn phần. Đắng cay lắm !
44	Mẹ tôi xuýt xoa: Ôi chao, phúc đức đầy nhà rồi các con ơi!	Ngữ : Điềm lành đây. Phúc đức đầy nhà đây. Nhà ta sắp giàu to rồi. Nhà ta sắp giàu nhất làng !
45	Chị Ngữ mừng: Cả nhà tôi rồi giàu nhất làng!□	
46	Nhâm ơi Nhâm!	Nhâm ơi ! Nhâm ơi !
47	Nhâm ơi Nhâm. Sao em Minh con máu me đầy người thế này?	Sao em Minh con máu me đầy người.
48	Bà Hùng ơi (Hùng là tên bố tôi), mau ra mà nhận xác con đây này□.	Cái Minh cái Mị đi học về qua ngã ba bị ô tô cán chết rồi! Kia kìa! Bà Nhâm, Bà Lưu ơi! Ra mà nhận xác con!
49	Anh gì ơi! Tôi đi nhé! Cám ơn anh đã đi tiễn tôi.	Chị đi đây! Cảm ơn Nhâm! Em nhớ thắp hương cho cái Minh, cái Mị giúp chị nhé!

2.

BẢNG ĐỐI ỨNG CÁC LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VBTKVH "NHỮNG NGƯỜI THỢ XẺ" (NGUYỄN HUY THIỆP) ĐƯỢC CHUYỂN SANG PTĐA "NHỮNG NGƯỜI THỢ XẺ" (ĐẠO DIỄN VƯƠNG ĐỨC)

1	Thằng Ngọc có máu giang hồ, sao Tử vi đóng ở cung Di, ra ngoài thì Tả phù, Hữu bật, ở nhà chỉ ngộ độc mà chết, chú thím thương nó thì cho nó lên rừng với tôi một chuyến.	Thằng Ngọc, tốt nghiệp trung cấp nhưng còn đang chờ việc. Nhân lúc nông nhàn, chú thím cho nó lên rừng với tôi một chuyến.
		Ừ, thằng Ngọc có máu giang hồ, cung tử vi của nó đóng ở cung Di, ra ngoài thì tả xung hữu đột chứ ở nhà thì…
		… ngộ độc mà chết.
2	Tôi chỉ sợ nó làm lỡ việc của anh.	Tôi sợ nó làm hỏng việc của anh.
3	Lỡ việc, tôi đánh bỏ mẹ. Giang hồ có luật giang hồ. Chú thím cho nó đi với tôi, vừa đỡ tốn cơm nhà, vừa có tiền, một năm sau tôi trả nó về nguyên vẹn là được chứ gì?	Hỏng việc tôi đánh bỏ mẹ. (Nói với Ngọc) Chú mày nhìn gì anh? Đi làm vừa đỡ tốn cơm nhà lại vừa có tiền. Chỉ một thời gian ngắn lại về nguyên vẹn.
4	Đi thì đi, nhưng. anh đánh tôi là tôi đánh lại đấy.	Đi thì đi cho biết đó biết đây. Chứ anh đánh tôi là tôi đánh lại đấy.
5	Được rồi. Anh em họ hàng đối xử với nhau phải nhũn nhặn chứ?	Sức mày thì được mấy nạ. Nhưng thôi, anh em họ hàng gì mà lại choảng nhau.
6	Thôi mẹ đi về đi, bảo vệ an toàn cái hĩm, chờ tớ một năm sau tớ về.	À này, mẹ mày vào trong nhà đi, bảo vệ an toàn cho cái hĩm, tớ đi một năm sau tớ về.
7	Đồ phải gió! Ở trên ấy nước độc lắm đấy! Đừng có tắm đêm mà ngã nước đấy!	Đồ phải gió. Nước ở trên đấy độc lắm, đừng có tắm đêm mà ngã nước.
8	Nhớ rồi! Khổ lắm! Đêm ai lại đi tắm nước lã bao giờ? Thôi về đi! Thương anh giấu ở trong lòng. Xin em chớ có lòng thòng với ai.	Nhớ rồi! Khổ lắm! Đêm ai tắm suối bao giờ!

9	Các con chào bố đi.	Chúng mày ra chào thày đi!
10	Con chào bố	Con chào bố
11	Dĩnh ơi, con nấu cơm, nhớ đổ nước thì đo một đốt rưỡi tay là vừa đấy	Dĩnh ơi mẹ bảo, nấu cơm gạo cũ nhớ đổ nước thì đo một đốt rưỡi ngón tay là vừa con nhé!
12	Con nhớ rồi. Ở nhà mẹ đừng đánh em Tín nhé. Con có mấy trăm đồng giấu đằng sau cái gương, mẹ cứ lấy mà tiêu.	Con biết rồi! Mẹ này, mẹ ở nhà đừng đánh em Tíu nhé!... Con còn mấy ngàn đồng, cất đằng sau cái gương sứt, mẹ lấy mà tiêu.
13	Đủ rồi đấy, các nhà tình cảm chủ nghĩa ạ. Cứ thế này văn học nước ta chảy nước ra mất.	Đi thôi chúng mày, không lại chết chìm trong nước mắt đàn bà.
14	Cái thằng nào nghĩ ra cái tên Bình Minh ở đất khỉ ho cò gáy này thật là một thằng bịp bợm khốn nạn	Ở cái đất khỉ ho cò gáy này mà tay nào nghĩ được cái tên Bình Minh cũng là giỏi.
15	Cái tên hiệu nó ghê lắm nhé. Vùng ma thiêng nước độc thì tên là Tương Lai, Bình Minh, Tân Lập, Đoàn Kết, Tự Cường! Kêu cứ như chuông! Mấy thằng bán quán, khách vào thì chém cổ lại đặt tên là Bình Dân với Thanh Lịch! Còn mấy thằng bán thuốc bắc nạo thai con gái lại đặt tên là Hồi Xuân với Cứu Thế! Văn học nước mình rôm rả thật!	Hồi tao đi buôn, ở những vùng ma thiên nước độc, cũng gặp nhiều cái tên hiệu nghe kêu như chuông. Nào là Tương Lai, Toàn Thắng, Tự Cường này, rồi là Vĩnh Cửu, Vinh Quang nghe kinh quá!
16	Thạch Sanh đốn củi trên rừng. Để nàng công chúa kéo càng lệch vai.	Thạch Sanh đốn củi trên rừng/ Để nàng công chúa kéo càng lệch vai.
17	Có thương thì đẩy giúp, chứ làm thơ thì công chúa chẳng cần!	Giúp thì giúp, làm thơ đây chẳng cần.
18	Khá lắm! Chú Biền, chú giúp cô ấy một tay. Xin lỗi hai bác, hai bác về đâu mà đến giờ này vẫn còn vất vả thế này?	Chúng mày đâu, mỗi đứa một tay. Anh chị về đâu ạ?

19	Chúng em về đội Bình Minh. Các bác đi xẻ ở đâu thế ?	Về lâm trường Bình Minh. Các bác đi xẻ gỗ ở đâu à?
20	Nào đã biết xẻ ở đâu? Tối nay còn chẳng biết ngủ ở đâu nữa là.	Nào đã biết xẻ ở đâu. Đêm nay còn chưa có chỗ trú ngụ nữa là…
21	Hay các bác về nhà chúng tôi? Nhà chỉ có mỗi hai vợ chồng son, củng rộng rãi.	Hay các bác về nhà tôi, nhà chỉ có hai vợ chồng.
22	Trong Tạ Khoang có cây chò chỉ bị đổ, ông Thuyết phó giám đốc nông trường xin xẻ làm nhà, các bác đến hỏi thì có việc đấy.	À, phải rồi, hình như bên nhà ông Thuyết đang cần thợ xẻ. Các bác sang hỏi thì có việc đấy.
23	Dào ôi, xẻ cho cái lão người khu Bốn ấy thì ăn cứt sắt, lão ấy keo kiệt lắm.	Nói đến lão Thuyết là sấm mới cả sét. Xẻ cho cái lão keo kiệt ấy có mà ăn cứt sắt à!
24	Chó ngựa thì có chọn chủ bao giờ. Bà chị ơi, bà chị có thương chúng em là loài súc vật thì mách đường đi đến nhà ông Thuyết ấy.	Chó ngựa có chọn chủ bao giờ. Bà chị thương chúng em thì mách chúng em đường đến nhà ông Thuyết với.
25	Đi thì đi. Cách đây dăm nhà chứ mấy.	Đi thì đi, cách đây năm nhà chứ mấy.
26	Em chịu bác Bường, bác nhũn thật đấy.	Em chịu bác Bường! Bác nhũn thật đấy!
27	Anh Chỉnh này, có ai công xẻ gỗ rừng lại đi tính như công thợ mộc mướp của nông trường không?	Anh Chính, có ai lại thế này không nhớ công xẻ gỗ rừng lại tính như công thợ mộc mướp của lâm trường à?
28	Thợ nông trường còn có gạo cấp, các bác là dân tự do lấy gì mà ăn?	Thợ lâm trường còn có gạo phụ cấp. Các bác là dân tự do, lấy gì mà ăn.
29	Bí kế phải nhận thôi, tôi cũng chẳng nhũn gì đâu. Kéo cưa lừa xẻ mà...	Bí kế thì phải nhận thôi chứ em cũng chẳng nhũn đâu. Kéo cưa thì phải lừa xẻ bác ạ, chẳng thể làm khác được.
30	Dân khu Bốn ghê thật. Gì thì gì, cái đất cằn nó làm ti tiện con người đến sợ. Ngồi nói chuyện, chủ nhà không mời được hớp nước nóng.	Cái lão Thuyết ấy keo kiệt đến là sợ. Đứng nói chuyện với nhau mà không mời được hớp nước.

31	Cô thành kiến lắm. Người ta chỉ xét gốc tích quê quán của bọn người thường, ở bậc cao nhân điều ấy có quan trọng gì.	Cô thành kiến lắm! Gì thì gì người ta cũng là đội trưởng, đừng có bỉ người ta.
32	Gì thì gì, đã làm đến phó giám đốc nông trường thì đừng có bỉ người ta	
33	Vâng, anh thì lấy lễ làm trọng.	Vâng, anh mới lấy lễ làm trọng.
34	Tay ấy cũng cao nhân đấy, bà chị ạ. Hắn nói chuyện với mình hệt như nói với thằng Không, thế là hắn cũng đắc đạo. Hắn có cho em cãi hắn một câu nào đâu?	Tay này thuộc loại cao thủ lắm bà chị ạ! Hắn nói chuyện khôn như con giận. Có cho em cãi câu nào đâu.
35	Tôi thấy các bác nấu canh suông, cầm lấy gói mì chính mang đi chế vào cho nó có chất.	Bác Bường! Em thấy các bác nấu canh suông, thôi thì cầm gói này chế vào canh cho có chất.
36	Các bác khinh vợ chồng em, lần sau đừng có qua đây nhé.	Bác khinh vợ chồng em quá! Thôi lần sau đừng có qua đây nữa nhé!
37	Nghĩa này phải trả đây.	Nghĩa này phải trả đây.
38	Bố thợ xẻ. này khó chơi thật. Bố cứ kỹ tính thế thì chóng già đấy.	Mấy bố thợ xẻ này khó chơi nhỉ!
39	Chơi được không?	Thế nào? Chơi được không?
40	Ghê cả răng.	Khó gặm quá!
41	Chỗ này xa nhà nhỉ.	Ở đây xa quá!
42	Ở đây chỉ có gấu với khỉ thôi. Các bác làm lều mà ở. Chiều tôi cho người mang chăn chiếu đến. Tự túc, tự cường, làm việc thật lực nhé. Kích cỡ phân khối tôi ghi cả trong tờ giấy này.	Tốt! Các anh phải tự làm lán lấy mà ở. Chiều tối tôi cho người mang thực phẩm vào. Tự túc tự cường, làm việc cho cật lực nhé! Nếu có kiểm lâm hay bảo vệ lâm trường đến hỏi thì cứ bảo họ đến gặp tôi. Chú ý đấy, ở đây rất nhiều rắn, nó đớp một cái coi như xong. Tôi về đây.
43	Cám ơn bác chỉ bảo. Thế mấy ngày bác cho đưa thức ăn một lần?	Thế bao giờ bác cho người mang thức ăn tới?
44	Em ơi, bà chúa của anh ơi, em mang những gì cho các anh đấy ?	Mang gì vào cho các anh thế?

45	Thưa bác, bố cháu bảo mang cho các bác hai cái chăn bông, năm cân thịt lợn, một chai nước mắm với hai chục cân gạo.	Bố cháu bảo mang vào đây cho các bác.
		Dạ, một cân thịt, một chai nước mắm, năm cân gạo với lại hai cái chăn. Nhận xong bác kí vào đây ạ!
46	Được rồi. Thế có mang cho các anh cái đèn không?	Có mang đèn dầu vào không đấy ?
47	Thôi chết, cháu quên mất. Cháu tưởng các bác ở giữa rừng thì cần gì đèn.	Thôi chết, cháu quên mất rồi. Nhưng mà ở giữa rừng thế này thì cần gì phải đèn ạ !
48	Sống dầu đèn, chết kèn trống. Tưởng gì mà tưởng lạ thế.	Sống dầu đèn, chết kèn trống. Thế bố con nhà em coi tất cả bọn anh đây tất cả là một đàn khỉ à ?
49	Thôi được, ngày mai cháu lại vào, cháu về đây.	Thôi được, ngày mai cháu sẽ vào. Cháu về đây !
50	Sao lại về? Ngủ đây với các anh. Anh bảo thằng Ngọc kể chuyện trinh thám cho mà nghe.	Ấy, sao lại về. Ở đây với bọn anh, tối thằng Ngọc kể chuyện cảnh giác cho mà nghe.
51	Phải gió! Cháu về đây Trời sắp tối rồi.	Cái bác này…
52	Ngọc! Tiễn cô bé một đoạn.	Ngọc, đưa em nó về một đoạn cho cô em nó đỡ buồn.
53	Em tên là Quy à? Tên hay nhỉ?	Em có cái tên hay nhỉ ?
54	Có gì đâu mà hay? Con gái tên là Quy vất vả lắm. Có người bảo em có cái tên rất chi là a dua.	Có gì đâu mà hay. Con gái tên là Quy vất vả lắm. Có người bảo cái tên này rất chi là a dua.
55	Cái tên ấy kể cũng lạ. Hình như cũng là một thứ thần trùng. Hồi tôi học đại học, những cô nào tên Quy đều nhạt thếch và bạc bẽo.	Họ nói cũng đúng đấy. Hồi tôi học ở thị xã, những cô nào tên Quy đều như thế cả.
56	Anh học đại học, sao còn đi làm thợ xẻ?	Ơ, anh đã đi học rồi mà sao còn làm thợ xẻ ?

57	Thế nào? Mày có hôn con gái tay Thuyết được cái nào không mà mặt mày u ám như mặt khỉ ấy?	Mày có hôn được con gái tay Thuyết cái nào không ?
		Sao mặt này u ám thế ? Thông đái thì phải ngon cơm chứ ?!
58	Anh đừng đùa kiểu ấy.	Anh đừng đùa như thế !
59	Thôi ông trí thức con ơi, các ông cứ đâu đâu về mặt đạo đức, điều ấy chỉ có lợi cho chính trị thôi, còn đàn bà thì không có lợi gì cả.	Thôi đi, ông thầy đồ thị xã. Ẻo lả nó vừa vừa thôi để có sức mà còn kéo cưa lừa xẻ chứ !
60	Này công tử bột, nhớ nhà hả?	Nhớ nhà hả ?
61	Không. Con hoẵng nó kêu thương quá. Nó lạc mẹ hay sao hả anh?	Không ! Anh đi chém cá về đấy à ? Con hoẵng kêu nghe thương quá ! Hình như nó lạc mẹ.
62	Mày không nên đa cảm như thế. Cuộc đời còn cực nhọc lắm con ạ. Chúng ta phải làm kiệt sức để kiếm miếng ăn, đa cảm làm yếu người đi. Ngày mai khối lượng công việc rất nặng. Mày mất ngủ vì một tiếng hoẵng kêu, điều ấy có hại vô cùng. Tao đưa mày lên rừng làm việc chứ không phải để mày tu dưỡng.	Mày dễ động lòng như đàn bà ấy !
		Ngày mai phải làm việc cật lực. Vậy mà mày lại mất ngủ vì một tiếng hoẵng kêu. Tao đưa mày lên rừng là để kiếm ăn chứ không phải để thương xót một con hoẵng. Ngủ thôi.
63	Hoẵng nó kêu suốt đêm... Bao giờ nó sẽ gặp mẹ... Anh cứ ngủ đi. Anh kệ em! Ngày mai em không làm mất việc đâu	Anh cứ ngủ đi.
		Con hoẵng nó kêu suốt đêm, bao giờ mới gặp mẹ.
64	Thằng khỉ ạ, những nhạy cảm vô lối sẽ làm tan nát cuộc đời mày mất thôi. Làm gì có chuyện hoẵng đi tìm mẹ? Con ơi, đấy là một con hoẵng cái trụy lạc, nó đi tìm hoẵng đực. Vô phúc	Đời mày rồi cũng như đời con chó lang thang. Làm gì có hoẵng đi tìm mẹ hử ?
		Con ơi ! Đó là tiếng hoẵng cái động đực vô phúc gặp phải hoẵng đực chơi bời trụy

	cho nó, vớ được một con hoẵng đực Sở Khanh. Con hoẵng đực này chơi bời nhiều quá. Hoẵng cái bị đổ bệnh. Đơn giản là như thế	lạc nhiều quá, con cái đổ bệnh. Đêm nay là thế, đêm mai vẫn là thế.
65	Loại gỗ này vua Thủy Tề dùng làm nhà dưới nước, khó nhằn lắm. Mẹ khỉ, kiếp trước lũ chúng ta nợ thằng cha Thuyết một vạn quan đây.	Ngu thật ! Nhựa chò chỉ rất cay. Tao quên mẹ nó mất không nói với lão Thuyết. Cứ như kiếp trước tao nợ thằng cha ấy không bằng.
66	Nhà năm gian trên này chỉ đến 12 cái cột là hết mức. Tay Thuyết này ranh lắm, chắc chắn hắn xẻ để bán cho cánh lái xe dưới xuôi đây mà. Họ thích cột nhà bằng gỗ chò chỉ lắm.	Chắc để bán đấy mà !
67	Ông anh này, phiền bác dụ cánh lái xe vào đây, bọn này sẽ bán trực tiếp, không cho tay Thuyết biết, có được không?	Bác bảo họ đến đây với bọn em được không ?
68	Dứt khoát chứ? Bác tên là gì? Em tên là Đặng Xuân Bường	À này, tên là gì đấy ?
69	Tôi tên là Trần Quang Hạnh.	Trần Quang Hạnh.
70	Bác có cái tên đẹp thật. Đừng làm xấu cái tên nhé	Bác có cái tên hay quá ! Này, đừng làm xấu cái tên ấy đi nhé !
71	Được rồi, bốn hôm nữa sẽ có ô tô vào đấy.	Ờ !
72	Con ranh con, lại nói dối rồi. Đàn bà ấy, chúng mày ạ, không nên bao giờ đặt lòng tin vào chúng. Chúng tàn bạo trong chính sự ngây thơ trong trắng của chúng. Chúng gây ra cho người ta hy vọng, ham muốn, chờ đợi; rất cuộc, ta cứ mòn mỏi đi cho đến khi nhắm mắt xuôi tay.	Cái con ranh con này nó lại lừa tao.
		Mày làm sao mà hiểu được. Đàn bà nó giả vờ trong trắng, ngây thơ, chung thủy là để quyến rũ đàn ông thôi. Họ làm cho mày hy vọng, chờ đợi, đau khổ, đúng không ?

73	Eo ôi, các bác làm nhanh nhỉ. Được bao nhiêu là gỗ rồi. Mai cháu phải bảo bố cháu vào xem mới được.	Eo ơi ! Các bác làm nhanh quá ! Mai cháu phải bảo bố cháu vào mới được.
74	Đừng bảo ông cụ vào, bọn anh chỉ mê em thôi. Ông cụ vào là bọn anh lãn công đấy. Lao động chân tay, em ạ, không thể lấy chính trị động viên được, chỉ lấy tiền và gái thôi, đấy mới là thuốc bổ chứ. Chủ nghĩa tư bản nó có cái đều là lấy tiền và gái để bóc lột giá trị thặng dư, nó làm cho các bác vô sản nhà ta mất hết của cải và tinh lực. Đả đảo chủ nghĩa tư bản thối nát.	Ấy chết, đừng bảo ông ấy vào. Bọn anh chỉ mê em thôi. Bảo ông ấy vào là bọn anh bỏ việc đấy. Này, anh nói thật nhé ! Lao động chân tay thì không thể lấy tinh thần suông mà động viên được đâu. (Nói với Ngọc) Này Ngọc, vào lấy giấy bút, tao đọc biên cho tao lá thư gửi về quê nhờ cô em đây mang ra bưu điện gửi hộ.
75	Ngọc ơi, mày lấy giấy bút ra biên cho tao cái thư. Em Quy ra bưu điện gửi cho anh nhé.	Này Ngọc, vào lấy giấy bút, tao đọc biên cho tao lá thư gửi về quê nhờ cô em đây mang ra bưu điện gửi hộ.
76	Bác cứ viết thư đi.	Vâng, các bác cứ viết đi ạ!
77	Bác Bường viết thư hay nhỉ !	Bác Bường viết thư hay quá !
78	Cũng là trò mị dân thôi, cô em ơi. Tráng sĩ xa nhà, cốt nhất cái hậu phương phải ổn định.	Đấy cũng chỉ là cái trò nịnh vợ thôi. Anh có nhiều tiền á, anh cưới luôn cả em đấy.
79	Phiền cô em vất vả quá. Em ngồi đây, anh bảo chúng nó vật nhau mua vui cho mà xem.	Cô em nhiệt tình quá ! Trong lúc đợi cơm chín, anh bảo chúng nó vật nhau cho mà xem.
80	Hay quá, tao chỉ sợ thằng Biên, thằng Biền bốc phải thăm, hai anh em sinh đôi vật nhau thì chẳng khác *Củi đậu đun hạt đậu, hạt đậu khóc hu hu, cùng sinh ra một gốc, thui nhau nỡ thế ru*?	Hay quá ! Thằng Biên với thằng Biền không bắt phải thăm không thì anh em ruột vật nhau có khác gì câu đậu đun hạt đậu. Nào, ra đây !

81	Ông trẻ đểu thật, tưởng chơi đùa hóa ra chơi thật.	Ông trẻ đểu thật, tưởng đùa hóa chơi thật.
82	Mình xin lỗi, miếng này ông cụ dạy thêm nên Biền không biết đấy thôi.	Miếng này mình học lỏm ở xới khác.
83	Em tự do chứ?	Anh Bường, anh Bường! Tôi được nghỉ chiều nay chứ?
84	Không!	Không!
85	Thằng nào được vật thì nghỉ cơ mà?	Sao anh bảo ai thắng vật thì được nghỉ chiều nay cơ mà?
86	Tao nói cho mày biết, mày bỏ cái trò lưu manh ấy đi. Mày dụ thằng Biền chơi giả để hạ nó thật. Lối vật của mày là lối vật của quân trí thức, mày bịp con Quy thì được chứ không bịp được tao đâu.	Mày bỏ cái trò lưu manh đấy đi. Mày dụ thằng Biên chơi giả để mày vật thật chứ gì? Lối vật của mày là lối vật đểu của bọn thị thành. Mày chỉ bịt được con Quy thôi chứ không bịt được tao đâu.
87	Anh biết không: người cách mạng chỉ chú tâm vào mục đích cuối cùng mà thôi.	Thằng Biên cũng cố để thắng. Tôi nghĩ dù là vật vui thì cũng phải không ngoan chứ.
88	Bản chất của mày là một thằng trí thức lưu manh chính trị. Tởm lắm! Cút mẹ mày đi.	À, thằng này hỗn, mày dám nói với tao như thế à? Mày tởm lắm! Cút mẹ mày đi!
89	Mày tự do. Nếu cần, sáng sớm mai tao đi vay tiền cho mày về xuôi.	Ngày mai tao sẽ vay tiền cho mày về quê.
90	Bác thật dã man, chân nó thế này mà không chạy chữa gì à?□	Các bác thật dã man. Chân cẳng thế này mà không chạy chữa gì cả. Mấy ngày rồi ?
91	Bà chị bảo em làm gì được?□	Ba ngày… Chị bảo em làm được gì ở đây.
92	Phải cắt phần đầu ngón chân bị thối. Để lâu sẽ hoại thư, chết người! Khổ quá, tôi không mang dụng cụ y tế đi theo	Khổ quá ! Tôi lại không mang dụng cụ theo. Phải chặt ngón chân này thôi.

93	Chặt bằng dao rựa được không?	Chặt bằng dao rựa được không hả bác ?
94	Được. Nhưng còn thuốc men thì sao?	Cũng được ! Nhưng còn thiếu một số thuốc nữa.
95	Để tôi về lấy.	Cứ làm đi, em sẽ về lấy sau.
96	Bình tĩnh nhé, bây giờ chặt chân đấy.	Chịu đau nhé ! Chặt chân đấy !
97	Bác Chỉnh cầm hộ em con dao, đặt vào đây. Em lấy chầy táng cho một phát, đứt ngay.	Bác giữ em con dao. Em lấy khúc gỗ này táng một nhát đứt ngay.
98	Khiếp! Tôi sợ quá!	Khiếp quá !
99	Trong đời bác sỹ của tôi, hành nghề thế này thì đây là lần thứ nhất.	Đời tôi hành nghề thế này là lần đầu đấy !
100	Chưa chi đã chặt, lưỡi dao đã khớp đâu nào?	Dao đã khớp đâu mà chặt ?
101	Thôi thôi, đau lắm, chặt nữa thì chết chân tôi.	Thôi, đau lắm!
102	Cút đi! Định giết người ta hay sao?	Cút đi ! Định giết người à ?
103	Bao giờ được, anh bảo em.	Khi nào được bảo em nhé !
104	Tôi chỉ ước toàn bộ chất lưu manh trong con người nó cũng cháy như cục thịt này.	Ước gì cái ương ngạnh trong người nó như miếng thịt thối này!
105	Thằng Ngọc sướng nhé. Đời tao chưa bao giờ được ai hầu hạ săn sóc tận tụy thế này.	Thằng Ngọc sướng nhé! Cả đời tao chưa được ai chăm sóc như thế này đâu !
106	Đưa chân đây, tôi chém cho một nhát rồi tôi săn sóc cho.	Bỏ chân ra đây, em chém cho một nhát rồi em chăm sóc cho.
107	Chúng em biếu hai bác bộ phản mang về nằm. Của thiên hạ, mình là người tốt không được hưởng, để bọn người xấu nó hưởng thì xót xa lắm.	Chúng em biếu hai bác, muốn làm gì thì làm !
108	Không được đâu! Gỗ này thuộc quyền sở hữu của ông Thuyết rồi□	Không ! Gỗ này là của ông Thuyết, các bác cho làm sao được !

109	Các bố thợ xẻ liều thật, bán giời không văn tự. Tay Thuyết nó hạch thì sao?	Các bố này là dám bán trời không văn tự lắm ! Lão Thuyết biết thì sao ?
110	Các bác yên tâm. Chúng em có cách. Tay Thuyết nó trả công rẻ như thế, chúng em không lừa xẻ mà chỉ kéo cưa thì sống làm sao?	Làm sao mà biết được !
111	Gì thì gì, tôi không nhận đâu !	Gì thì gì chúng em cũng không nhận đâu !
112	Tất cả chúng mày quỳ xuống lạy hai bác đây bốn lạy. Hai bác không nhận thì tất cả đập đầu vào đá tự tủ cho tao. Người ta không coi chúng mình là người nữa đâu.	Nếu hai bác không nhận, chúng mày theo tao lạy bốn lạy. Nếu hai bác vẫn không nhận thì chúng mày đập đầu vào đá tự tử cho tao.
113	Thôi thôi, các bác làm gì lạ thế. Tôi xin nhận một hộp gỗ vậy.	Bác Bường làm thế, vợ chồng em khó nghĩ quá ! Thôi thì chúng em xin nhận một tấm vậy !
114	Thế là bà chị thông cảm cho chúng em rồi. Bà chị không coi chúng em là súc vật! Chúng em phận hèn, của cải chẳng có, chúng em mắc nợ nghĩa tình thì khốn nạn lắm!	Thế là bà chị thông cảm cho bọn em rồi. Chúng em phận hèn, của cải chẳng có gì… mà lại mắc nợ tình nghĩa… khốn nạn lắm !
115	Hôm nay tay Thuyết vào đây, hứa sẽ khao quân. Đời lại tươi rồi.	Tôi đến để khao hoàn công thợ đây.
116	Đây là mắm xuất khẩu, ông bạn tôi ở ngoại thương Hải Phòng mang lên.	Đây là mắm tôm xuất khẩu, bạn tôi ở tận Hải Phòng lên cho.
117	Em biết rồi. mắm tôm này xuất sang Nhật Bản chứ gì?	Biết rồi ! Mắm này để xuất sang Nhật với Mĩ chứ gì ?
118	Tôi tưởng cây chò chỉ này xẻ ra phải được vài khối, hóa ra cũng ít nhỉ?	Sao ít thế ? Tôi tưởng cây gỗ này xẻ ra phải được vài khối.
119	Bác tính, một nửa cây gỗ rỗng ruột, được thế là khá đấy. Bác làm nhà, bác phải hạ thêm ít nhất hai cây nữa.	Bác tính một nửa cây gỗ là rỗng ruột. Xẻ được thế này là khá rồi đấy. Bác làm nhà cao cửa rộng phải hạ thêm hai cây nữa.
120	Tôi tính rồi, cây gỗ này chỉ làm cột với quá giang thôi, vì kèo với cầu phong, li-tô phải hạ thêm cây dâu nữa. Tôi cũng muốn xẻ ít ván, nhưng cạn tiền quá!	Tôi cũng tính thế nhưng mà cạn tiền quá !
121	Bác gắng lên là được.	Bác thì thiếu gì tiền.

122	Như thế là bác chỉ trả một phần ba số tiền thỏa thuận thôi à?□	Như vậy là bác chỉ trả em có một phần ba số tiền công.
123	Bây giờ tôi thanh toán tiền công. Theo thỏa thuận, xẻ cây gỗ này tôi phải cấp 50 cân gạo, 10 cân thịt với từng này... từng này... tiền. Thế nhưng các bác xẻ không đủ số lượng, tôi trừ từng này... từng này... tiền. Hai cái ruột chăn bông, từng này tiền... các bác cần thì tôi bán lại	Đấy là tôi còn chưa tính tiền thuê hai cái chăn, hai cái màn với hộp gỗ bác tự động bán cho cô Thục nhưng cô ấy tự giác mang trả nên tôi cho qua.
124	Đáng ra tôi còn phải trừ cả một hộp gỗ các bác tự tiện bán cho nhà Thục, nhưng vì cô ấy tự giác mang trả lại cho tôi nên thôi.	
125	Hộp gỗ ấy tôi không bán, tôi biếu người ta đấy. Bác làm như thế là nghĩa lí gì?	Em không bán, em cho không đấy !
126	Bác làm như gỗ của mình không bằng. Đáng ra tôi còn sai tự vệ nông trường bắt giam nhà Thục vì xâm phạm quyền sở hữu cá nhân của tôi.	Hư, bác làm như gỗ của nhà bác không bằng.
127	Thôi, vợ chồng cô Thục không có lỗi gì ở đấy Bây giờ bác tính tiền đi. Bác không trả tiền như tôi thỏa thuận, tôi mời bác xơi nhát dao này. Đùa ai thì đùa, đừng dùa với Đặng Xuân Bường !	Không lôi thôi ! Bác phải trả tiền theo đúng như thỏa thuận. Nếu không thì em sẽ mời bác xơi món … (cầm dao lên).. Mời bác xơi món tiết canh.
128	Đất có lề, quê có thói. Lề thói ở đây không thế đâu nhé. Tôi nói cho biết, tôi chỉ phẩy tay là chú tan xương. Chú muốn yên ổn hành nghề hay muốn thôi nào?	Đất có lề, quê có thói (bắn súng). Chơi nhau kiểu gì cũng được !
129	Gớm, hung hăng nhỉ !	Hung hăng nhỉ?
130	Chịu chưa?	Chịu chưa?
131	Cầm lấy tiền. Sáng mai tôi cho xe vào chuyển gỗ ra đấy	Đếm đi, mai tôi cho người chuyển dần gỗ ra.
132	Theo chỉ tiêu kế hoạch đề ra, đợt xẻ này phải đạt từng này... từng này tiền... Ký với tay Thuyết, hóa ra bọn	Khôn sống mống chết! Chúng mày thấy chưa? Nếu tao không liều chết bán nửa số gỗ đi thì thà chết mẹ nó đi còn hơn. Bây

	mình lỗ 70%. Được cái tao đã linh động bán đi mười hai cái cột với bảy hộp gỗ, được từng này, từng này... tiền. Hóa ra so với chỉ tiêu, bọn mình vượt 220%. Đời xôm thật! Thế mới gọi là hạch toán kinh tế chứ!	giờ, tính ra là lỗ tiền công nhưng thực tế là lãi gấp hai lần rưỡi. Thế gọi là gì gì kinh tế hả Ngọc?
133	Tao có việc, đi vắng. Cứ ăn cơm trước đi nhé !	Tao có việc phải đi. Cả bọn cứ ăn cơm trước, đừng chờ.
134	Mày có thấy thậm ngu không, hai thằng đàn ông tự dưng lại đi đánh nhau vì một con đàn bà. Chẳng ra sao cả.	Mày thấy thật ngu chưa. Hay thằng đàn ông đánh nhau vì một con bươm bướm. Đau khổ mà làm gì? Rồi mày sẽ được tất. Mày trẻ, khỏe, mày nhiều chữ, mày thích tao nhường.
135	Anh khốn nạn lắm, con bé còn ít tuổi.	Không thể thế được. Nó như con anh.
136	Tôi biết có một nơi xẻ gỗ dựng miếu thờ thần, cứ cơm no rượu say đi đã rồi tôi sẽ bảo.	Thế thì may quá! Lâm trường vừa cho ít gỗ để sửa sang lại trạm xá. Ngày mai anh em có thể đến đó nhận việc. Nhưng với một điều kiện là phải làm ăn cho thật nghiêm chỉnh.
137	Chúng em lòng thành, tâm thành, được xẻ gỗ cho đấng thần linh, đấy là may phúc, lại thêm dày nghĩa tình, lấy gì chuộc được?	Thật hạnh phúc cho bọn em được xẻ gỗ cho nhà thương, lại thêm dày tình nghĩa. Bọn em biết lấy gì để chuộc được đây.
138	Nghĩa tình lại chuộc nghĩa tình. Vô sự với tạo hóa, trung thực đến đáy, dù có sống giữa bùn, chẳng sợ không xứng là người.	Nghĩa tình thì lại chuộc lại bằng nghĩa tình. Cứ vô sự với tạo hóa, trung thực đến tận đáy thì có ở bùn đen cũng chẳng sợ không xứng làm người.

3.

BẢNG ĐỐI ỨNG CÁC LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VBTKVH "BA NGƯỜI TRÊN SÂN GA" (HỮU PHƯƠNG)ĐƯỢC CHUYỂN SANG PTĐA "ĐỜI CÁT" (ĐẠO DIỄN NGUYỄN THANH VÂN)

1	- Dì nó với cái Gianh ngủ giường của tui trong buồng cho rộng, hai mẹ con tha hồ tâm sự, hỉ!	Cả đời mới gặp nhau, chị em mình ngủ chung trò chuyện cho vui nghe thím.
2	Để hai chị em trò chuyện cho rõ.	
3	"Mẹ xuống ga mô?	Bà đi đâu?
4	Lệ Sơn	Khoan đã… Đồng Hới, một vé!

4.

BẢNG ĐỐI ỨNG CÁC LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VBTKVH "BẾN KHÔNG CHỒNG" (DƯƠNG HƯỚNG) ĐƯỢC CHUYỂN SANG PTĐA "BẾN KHÔNG CHỒNG" (LƯU TRỌNG NINH)

STT	**Trong VBTKVH "Bến Không chồng"**	**Trong PTĐA "Bến Không chồng"**
1	Đố anh Nghĩa biết ông Thánh ở đình này to hay Chúa ở nhà thờ to ?	Đố anh Nghĩa ông Thánh ở đình làng to hay ông Chúa ở xóm Đài to ?
2	Chú Vạn bảo không có Thánh và cũng không có Chúa mà chỉ có Đảng, Đảng to nhất, Đảng mang lại cơm no áo ấm cho dân.	Đồ lạc hậu ! Chú Vạn bảo không có Chúa mà cũng chẳng có Thánh.
3	Những người đó là lạc hậu, duy tâm.	
4	Ai cho chúng mày phá phách thế này hả ?	Mày định phá phách phải không ?
5	Dạ ! Đây là chúng cháu muốn đào tận gốc trốc tận rễ bọn địa chủ đấy ạ.	Cháu lạy bác chiến sĩ ! Cháu muốn đào rễ bọn địa chủ.
6	Con lạy ông! Con cắn rơm cắn cỏ con lạy ông bà nông dân. Ông đi lâu ngày nên không biết rõ con. Con về làm dâu nhà này nhưng không ác với ai, không bóc lột ai. Con còn nén giúp đỡ nhiều	Ông đi lâu ngày nên không biết. Con về làm dâu nhà này nhưng không ác với ai, không bóc lột ai. Con làm việc từ sáng tinh mơ đến tận đêm. Gia đình con bên Hồi cũng nghèo lắm. Con chỉ còn mỗi

	người nghèo khổ ở thôn này. Gia đình đẻ con ở làng Hồi cũng nghèo lắm. Cũng vì ông trời sinh ra con có cái sắc hơn người một tý làm anh Công anh ấy mê con. Âu cũng là cái số con nó khổ thế này đây. Bây giờ đời con chỉ còn mỗi thằng con trai, thằng cu Tốn đấy. Chồng con đã chết rồi. Dù nó là con cháu địa chủ nhưng con hứa với ông bà nông dân cố gắng nuôi dạy nó thành người nghèo khổ. Vâng ! Con cố nuôi dạy nó thành người nghèo khổ hu...hu...Con chắp tay lạy ông trăm lần ngàn lần đừng ghét bỏ nó, đừng để các con của ông bà nông dân đánh đập nó. Mấy ngày hôm nay thằng cu Tốn nhà con bị đánh sưng cả mặt mũi. Con nhìn thấy các ông con của ông bà nông dân đánh nó, xử tội nó mà con không dám hé răng nói nửa lời. Con sợ ông bà nông dân lại bảo con chống đối lại giai cấp nghèo khổ. Con đau khổ mà không dám nói cùng ai. Con liều đến cửa ông, ông ở gần bảo giúp hộ con.	thằng Tốn, con cắn cơm cắn cỏ lạy ông, ông đã một lần cứu nó, ông ở liền cửa liền nhà xin ông che chở cho nó. Xin ông giúp con! Con xin ông! Thân con đây, ông muốn làm gì thì làm!
7	Ông, nói hứa giúp con đi. Con lạy ông -Mụ Hơn cuống cuồng, nước mắt dàn dụa - Con đã nói với ông thật lòng, bây giờ con không còn gì...chỉ còn mỗi thằng cu Tốn và... cái thân con đây. Ôi cái thân con...Cái thân con đây con cũng chả tiếc. Hay là...Hay là...	
8	Hay là cái thân con đây, ông muốn làm gì thì làm, hu, hu..	

9	Nhà chị ra đi! Chị ra đi. Tôi hứa !...Tôi hứa.	Tôi hứa…
10	Ông hứa cứu con? Ôi con đội ơn ông. Con lạy ông!	Con đội ơn ông !
11	Bây giờ thằng Nghĩa nó đi vắng, mày đi đường cũng phải ý tứ con ạ. Con gái có chồng mà để xảy ra chuyện là phiền đấy.	Thằng Nghĩa đi xa, mày phải ý tứ, đừng có để xảy ra chuyện gì đấy !
12	Con đã làm điều gì xấu đâu mẹ?	Con có làm chuyện gì đâu ạ !
13	Ấy là tao nhắc trước vậy. Làm thân con gái phải biết giữ mình.	Ấy là mẹ nhắc ! Làm thân con gái phải giữ gìn.
14	Đợt sau anh Hiệp quyết định đi bộ đội đấy à?	Đợt này anh Hiệp xin đi bộ đội đấy à ?
15	- Làm thân con trai phải xông pha nơi trận mạc	Là con trai phải biết xông pha trận mạc chứ, hihihi
16	Bác uống đi. Mang tiếng liền cửa liền hè mà chẳng mấy khi nói chuyện được với bác.	Quần áo bác để ở ngoài sương nhiều lắm. Nhà em mất cũng đã chục năm rồi ! Em thì đã đành, còn bác … Thằng Tốn đã nhổ giò đòi đi bộ đội !... Mang tiếng là ở cùng nhà mà chẳng mấy khi được nói chuyện với bác !
17	Lâu nay em cứ nghĩ mãi, không hiểu sao bác không chịu lấy vợ.	Sao bác không lấy vợ ?
18	Bác Vạn này ! Em cũng định nói với bác cái chuyện ấy đấy - Mụ Hơn hạ giọng - Hồi nọ em cứ ngỡ bác với mẹ cái Hạnh, hoá ra không phải. Em thấy bác làm sao ấy. Em hỏi thật bác điều này... Bác thấy em thế nào ? Giá mà bác ưng thuận em...Chúng ta sẽ ở chung ngôi nhà bác đang ở. Chỗ này ta làm bếp. Thằng Tốn nhà em nó được nhờ vả bác. Chính cái giường bác đang nằm em thấy nó vẫn gần gũi với em. Em cũng đã từng...	Em cứ nghĩ bác với mẹ cái Hạnh…

19	(Bà Nhân) - Ai làm gì ở dưới bếp đấy?	Ai như chú Vạn. Chú Vạn đấy à ?
20	Chú vào trong nhà đi. Ai lại đứng mãi như giời đầy ở ngoài mưa thế kia.	Vâng ạ ! Chú vào đi, ai lại đứng như giời đày thế kia.
21	Chú vào thay quần áo đi không chết rét.	Anh thay quần áo đi cho khỏi rét, của nhà tôi đấy!
22	Chị không ngủ à? Vạn đây. Tôi bắt được nhiều cá rô lắm, đem cho chị mấy con.	Tôi bắt được nhiều cá rô lắm, đem cho chị mấy con.
23	Cá rô mùa này béo lắm - Vạn nói - Mai chị cứ rán mà chén một bữa cho đã. Chị cho tôi xin ít giẻ lau súng.	Chị cho tôi mượn cái giẻ. Cá rô mùa này béo lắm! Chị đem mà rán ăn cho sướng!
24	Chú Vạn này, tôi hỏi thật, chú có định lấy vợ nữa không đấy? Thời buổi này đàn ông thì hiếm, phụ nữ lại đầy ra đấy.	Anh tính cả đời lau súng à? Anh có định lấy vợ không đấy?
25	Chị cứ hỏi ngay bản thân chị ấy! Bây giờ chị có dám nghĩ đến chuyện lấy chồng?	Chị hỏi … chị ấy!
26	Anh buông em ra để em về đàng hoàng. Cái Thắm cố gượng cười với chồng. Eo ơi mình làm thế này người ta lại cười cho.	Ơ kìa ! Bỏ tay em ra ! Buông tay em ra để em về đàng hoàng nào.
27	Về ngay! Bà con thấy không, tôi đã thuê hẳn hai người đi thay nó mà nó còn cố tình đòi đi. Đồ đĩ, đi mà đú đởn.	Về ngay ! Lần này đừng có mà thoát nhé ! Đi mà đú đởn hả ?
28	Tôi nói cho chị biết, tất cả là tại nhà chị rủ rê. Nó đi chuyến này về thì đừng hòng thoát khỏi tay thằng này.	Này tôi nói cho chị biết nhé! Nó về chuyến này tôi róc xương nó ra!
29	Chị thấy em ứng xử có giỏi không?	Chị thấy em ứng biến có giỏi không?
30	Chuyến này về nó róc xương cô ra.	Chuyến này về nó róc xương mày ra.
31	Đừng hòng! Sau cái đêm chống bão về, chả biết ai thóc mách là em ôm anh	Chẳng biết đứa nào nó với anh ấy là em nằm với anh pháo thủ hôm đắp đê ấy.

	chàng pháo thủ cả đêm trong điếm. Thế là anh ấy ghen lồng lên.	
32	Cũng chẳng oan. Tôi mà không gọi cô dậy thì còn đẹp mặt nữa. Con gái có chồng mà chả ý tứ gì cả.	Con gái có chồng mà chẳng ý tứ gì cả!
33	Em bảo em có chồng mà anh ấy không tin.	Em bảo anh ấy có chồng mà anh ta không tin.
34	Cái mặt non choẹt của mày thì ai tin là gái có chồng, với lại cái mắt cô cứ đưa đẩy thế thì thằng nào mà chả chết.	Tại cái mắt mày nó cứ đưa đẩy ấy!
35	Em chẳng làm gì xấu mà sợ. Tý nữa qua trận địa em gọi anh ấy ra cho chị xem mặt. Anh ấy tên là Thấu, còn trẻ măng.	Để lát em gọi cho chị xem mặt nhé!
36	Đây là chị Hạnh - Thắm nói - Chồng chị ấy cũng là lính pháo như anh đấy.	Đây là chị Hạnh, người yêu cũng là bộ đội, người làng cả đấy!
37	Mời chị và Thắm vào trận địa chơi.	Mời chị với Thắm vào đơn vị chúng tôi chơi!
38	Anh không thấy chúng em còn phải đi...Chủ nhật này anh đừng sang làng Đông nữa, chả có đứa con gái nào ở nhà đâu. Chúng em phải đi ít là ba ngày mới về.	Anh không thấy chúng em phải làm nhiệm vụ nữa à? Chủ nhật này anh đừng ra làng đông. Chẳng có đứa con gái nào ở nhà đâu.
39	Thôi chú về đi - Hạnh nói rồi nhảy lên xe đạp đuổi theo Thắm.	Tính nó thế đấy! Tôi đi đây!
40	Thắm! Thắm ơi, khi nào về nhớ ghé qua anh bảo cái này.	Thắm ơi! Thắm! Khi nào về nhớ qua anh bảo cái này nhớ!
41	Mày cười gì đấy ?	Mày cười gì thế?
42	Em buồn cười quá đi mất. Giờ cứ nhìn thấy anh ấy em lại buồn cười - Thắm cười rũ - Chị biết không đêm ấy em đã chủ động bảo anh ấy sờ tý em, hí hí...	Cứ nhìn thấy anh ấy là em lại buồn cười! Chị biết không, cái hôm ấy em cho anh ấy … (cười)
43	Nỡm ạ! Sao mày liều thế ?	Nỡm ạ! Sao mày liều thế?

44	Chúng mày ngấy đực hay sao mà cười dữ vậy? - Mẹ kiếp, chúng mày cười làm cá trong vó tao nó cũng phải sợ co vòi lại.	Chúng mày ngấy đực hay sao mà cười thế hả? Mẹ kiếp! Chúng mày cười đến cá cũng phải chột!
45	Chú Đột ơi, chú mất lịch sự lắm. Chúng cháu đứng ngắm trăng đẹp thế này mà chú lại bảo....	Chú Đạt ơi! Sao chú mất lịch sự thế! Chúng cháu đang ngắm trăng đẹp thế này mà chú lại bảo…
46	Ngắm trăng! Có mà ngắm trai. Nhưng con trai bây giờ cũng đét còn đứa nào ở nhà mà ngắm nên phải ra đây chọc mấy lão già. Rõ dơ chửa!	Có mà ngắm trai ấy nhưng đếch có đứa nào để ngắm nên chúng mày chọc lão hả?
47	Có mà điên! Hạnh túm lấy hai vai cô gái lay gọi. Cô nói thật hay đùa đấy?	Mày điên rồi!
48	Em biết thế nhưng không thể...em không thể yêu anh ấy.	Em sợ lắm!
49	Thôi! Cô im đi. Cô là kẻ ác độc.	Im đi! Mày là kẻ độc ác!
50	Vâng, chị nói đúng! Em đúng là kẻ ác độc. Em có tội với anh ấy, có tội với mọi người. Em biết tất cả mọi người ai cũng quý trọng và thương anh ấy. Còn em...em còn thương và quý mến anh ấy hơn tất cả mọi người, chính vì thế ai cũng khuyên em nên yêu anh ấy. Lúc đầu em cứ ngỡ mọi người đùa, ai ngờ anh ấy ngỏ lời thật. Mọi người thì xúm vào, cả chị nữa cũng khuyên em. Rồi chi đoàn, hội phụ nữ khuyên em. Tất cả mọi việc nó ập đến nhanh quá làm em không hiểu rõ mình có yêu anh ấy thật không. Chính vì thương anh ấy nên em không nỡ từ chối. Ôi, giá mà em cứng cỏi nói thẳng với anh ấy là "Tôi không yêu anh. Tôi không thể	Giá anh ấy chết, em sẽ ở vậy! Em khổ lắm chị Hạnh ơi! Thà em bị mù!

	yêu anh". Cũng chỉ tại em yếu đuối nên bây giờ mới khổ thế này. Chị không hiểu em đâu. Mới tối hôm qua anh ấy còn dẫn em ra bờ sông. Trong đêm tối em nghe anh ấy nói, em tưởng tượng rõ ra khuôn mặt của anh ấy ngày xưa và giọng nói anh vẫn ấm và dễ thương. Đến sáng nay, anh ấy lại sang nhà em. Em nhìn vào gương mặt anh ấy và bỗng thấy mọi sự đều tan biến đổ vỡ hết. Em nhận ra mình không yêu anh ấy, em không thể yêu anh ấy. Ôi giá mà đôi mắt em mù loà đi không nhìn thấy mà chỉ nghe anh ấy nói...	
51	Lúc nào vui vẻ chị Hạnh thử gợi ý với anh ấy cho thằng em mượn chiếc xe này vù về với cô nàng của em một buổi? Từ hôm giải phóng em vẫn chưa được về. Em nghe tin ở nhà kháo em ngoẻo rồi.	Lúc nào rảnh, chị gợi ý anh Nghĩa cho em giông xe về thăm cô nàng của em. Ở làng kháo em hỏng rồi!
52	Sao chú không điện về cho gia đình khỏi mong?	Chú liều thế? Sao không điện về?
53	Em lại thích về thật bất ngờ. Anh lái xe cười khanh khách. Chà chà... Em mà dông chiếc xe này về giữa sân, bố mẹ em sẽ ngất xỉu. Còn cô nàng của em sẽ xông tới. Chị Hạnh và các chị có biết cô nàng của em sẽ làm gì không? Cô ta sẽ cắn. Em sợ nhất cô nàng cắn. Đúng thế! Những lúc xúc động là cô ấy cứ cắn nghiến ngấu.	Em thích bất ngờ! Em mà đi xe về cô nàng chắc hãnh diện lắm!
54	Mẹ ơi! Hôm nào bố về có xe như thế này không hả mẹ?	Bố có cái xe thế này không hả mẹ?

55	Bố cháu không có xe nhưng có pháo. Dâu nói. Bố cháu sẽ kéo về cho cháu khẩu pháo rõ to.	Bố cháu có cái xe thật to, kéo pháo cơ!
56	Thắm! Anh van em hãy nghĩ lại đi. Dù sao chúng mình vẫn chưa ly hôn. Em hãy về với anh. Chúng ta sẽ làm lại từ đầu.	Thắm ! Tôi xin em ! Em không hiểu tôi ! Tôi yêu em !
57	Cô Thắm này. Anh lái xe lại cười nhìn Thắm - Tôi có cách bày cho cô bắt anh chàng pháo thủ của cô về ngay tức thì, kinh nghiệm của chính bà xã tôi đấy. Hồi mới đi bộ đội, bỗng một hôm tôi thấy người nóng ran, tôi đinh ninh ở nhà có sự gì hệ trọng lắm nên mới sốt ruột vậy. Tôi lên xin phép đơn vị cho về bằng được. Về đến nhà, chẳng có sự gì cả. Vợ tôi vừa nhìn thấy tôi là toét mồm cười cứ như thể cô ấy biết chắc là tôi sẽ về. Đến đêm tôi mới bảo với vợ chẳng hiểu sao tôi thấy sốt ruột thế. Cô ấy cừ cười rinh rích, lúc lâu cô ấy mới rỉ tai tôi "Đấy là tại em nhớ anh quá, nhớ không chịu được em phải lấy áo của anh rang lên".	Chị có muốn tay pháo thủ của chị về, em bày cách ! Hồi mới nhập ngũ, một hôm thấy người nóng ran lên, chắc ở nhà có chuyện. Em trốn về. Khi về tới nhà, con mẹ đĩ nó cười toe toét, nó bảo : Em nhớ anh quá, không chịu nổi phải lấy áo của anh rang lên !
58	Nhưng mà cái Thắm làm gì có áo của anh chàng pháo thủ mà rang với chả nấu.	Nó làm gì có áo của tay pháo thủ mà rang.
59	Cô Dâu đi đâu đợi tôi đi cùng.	Cô Dâu đấy à?
60	Bác Ba Chương hôm nay đi đâu mà diện oách thế?	Chào bác
61	Tôi có chuyện muốn nói với cô. Gặp cô ở đây thật là may.	Gặp Dâu thật là may ! Tôi có chuyện muốn nói với Dâu.
62	Thế thì hai bác cháu mình ra cầu Đá Bạc.	Thế thì bác cháu mình ra bến không chồng.

63	Thế thì ra Bến Không Chồng.	
64	Ôi cô Dâu là người phụ nữ thật là mơ mộng. Nhưng ngồi trên Cầu Đá Bạc, tôi sợ con Tươi nhà tôi nó đi đâu nhìn thấy, về mách con mẹ Hin nó thì lại lắm chuyện.	Cô Dâu thật là người phụ nữ mơ mộng !
65	Đố cô Dâu biết tôi xây nhà to ấy để làm gì?	Đố cô Dâu biết tôi xây cái nhà to kia để làm gì, hả ? … Để cho Dâu đấy ! Mụ ấy đồng ý để cho tôi lấy vợ hai đấy ! Tôi tính cả cái con gái làng này chỉ có mỗi mình cô thôi đấy !
66	Cô Dâu ngốc lắm, tôi xây nhà cho cô đấy. Mụ Tý Hin mụ ấy đồng ý cho tôi lấy vợ lẽ để kiếm thằng con trai. Mụ Hin cũng phải thừa nhận mụ ấy không có con trai. Hồi còn trẻ ngủ với thằng đội trưởng đội cải cách được con Tươi là con vịt khi lấy tôi cũng lại ba con vịt	
67	Tiếc thật, bác chả ngỏ lời với cháu sớm. Cháu đã trót nhận lời lấy người khác rồi	Thế mà bác chả nói sớm, cháu đã nhận lời lấy người ta mất rồi !

5.

BẢNG ĐỐI ỨNG CÁC LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VBTKVH *NGÔI NHÀ XƯA* (ĐẶNG NHẬT MINH) ĐƯỢC CHUYỂN SANG PTĐA *MÙA ỔI* (ĐẠO DIỄN ĐẶNG NHẬT MINH)

STT	Trong VBTKVH *Ngôi nhà xưa*	Trong PTĐA *Mùa ổi*
1	Các cơ quan nhà nước đang thiếu chỗ làm việc. Ba đã cho nhà nước thuê. Từ nay các con đừng đùa nghịch ảnh hưởng đến cơ quan. Các con đi học về, lên trên này chơi, học bài, đừng làm phiền các bác các chú.	Các bác chỉ mượn chỗ làm thôi còn cây cối vẫn là của nhà mình. Các con nhớ không được đùa nghịch làm ảnh hưởng đến công việc của các bác ấy. Các con nhớ chưa nào ?
2	Ngôi nhà đó từ lâu không còn là của gia đình mình nữa. Anh không được đến đấy!	Ngôi nhà đó từ lâu không còn của gia đình mình nữa, anh hiểu không? Anh không được đến đấy.
3	Nhưng cây ổi tôi nhớ do tay ba trồng cùng với tôi...– Hôm đó ba sai tôi đi xách nước tưới.	Nhưng tôi nhớ cây ổi là do ba trồng. Hồi ấy ba còn sai tôi đi xách nước tưới.
4	Nhưng tôi cấm anh không được đến đó. Bận sau tôi không xin cho anh nữa đâu, cứ để cho công an họ nhốt anh vào hoả lò.	Nhưng tôi cấm anh không được đến đó. Bận sau tôi không xin cho anh nữa.
5	Thì mọi khi tôi vẫn vào nhà mà.	Mọi khi tôi vẫn vào.
6	Vào lúc nào?	Lúc nào?
7	Những lúc cả nhà đi vắng tôi vẫn trèo vào luôn.... Thuỷ có nhớ cái lần anh em mình trèo tường đi xem xinê về muộn không?	Lúc không có ai tôi vẫn trèo vào cái chỗ mà Thủy có nhớ có lần anh em mình đi xem cine về muộn trèo vào vì sợ ba mắng không?
8	Tôi không nhớ gì hết. Anh mà còn vào đó nữa thì tôi sẽ trói anh nộp cho công an. Anh hứa với tôi đi!	Tôi không nhớ gì hết. Anh hứa với tôi đi.

9	Tôi hứa...	Tôi hứa!
10	Cô gái trong nhà hái cho đấy.	Cô ở trong nhà mình cho đấy mà.
11	Anh lại lảng vảng qua nhà cũ phải không?	Anh lại trèo vào hái trộm?
12	Nhưng lần này cô ấy mở cửa , mời tôi vào nhà hẳn hoi. Tôi được cô dẫn đi thăm cả sân trước, sân sau. Thuỷ còn nhớ cây quất hồng bì ở gần bếp không ? Nó to lắm, Thuỷ ạ! Cô ấy hứa bao giờ có quả cứ đến mà lấy.	Nhưng cô ấy cho tôi vào thăm nhà. Cô ấy còn dẫn tôi đi thăm cả sân trước sân sau. Còn vào cả cái buồng của ba mợ nữa. Thủy có nhớ cái buồng …
13	Cháu thi tốt nghiệp xong rồi. Hè này cháu sẽ vào trong kia với bố mẹ cháu. Cô cứ để bác ở đây.	Cô cứ để bác ấy ở đấy. Cháu sắp thi tốt nghiệp rồi. Thi xong, cháu sẽ vào nam nghỉ hè với bố mẹ cháu. Cô cứ yên tâm.
14	Cô cứ yên tâm. Cháu đã báo cho công an khu phố biết rồi. Không ai làm gì bác ấy đâu.	
15	Nhưng bố cô ra đây thì ở đâu?	Vậy, bố cô ra thì sao ?
16	Trên gác ! Một mình ông ở làm sao hết. Cả một tiểu đội đến đây cũng còn đủ chỗ.	Thì bố cháu ở trên gác. Một mình bố cháu ở làm sao hết.

6.

BẢNG ĐỐI ỨNG CÁC LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VBTKVH *NGƯỜI ĐÀN BÀ TRÊN CHUYẾN TÀU TỐC HÀNH* (NGUYỄN MINH CHÂU) ĐƯỢC CHUYỂN SANG PTĐA *NGƯỜI ĐÀN BÀ MỘNG DU* (ĐẠO DIỄN NGUYỄN THANH VÂN)

1	Tôi muốn hỏi một câu … hơi tò mò. Được không chị?	Tôi muốn hỏi một câu hơi tò mò, được không chị ?
2	Chị đã yêu ai và những ai yêu chị, hồi trong Trường Sơn?	Chắc là có nhiều người yêu chị lắm ?!
3	Có lẽ hơi nhiều…. Từ đồng chí tư lệnh mặt trận đầu bạc đến cậu học sinh mới nhập ngũ má còn bụ sữa. Đấy là tất cả những người đã theo đuổi hoặc ngầm yêu tôi….	Vâng ! Có lẽ hơi nhiều… nhiều lắm !
4	Xin lỗi ! Xin lỗi, chị là ai nhỉ?	Xin lỗi, chị là ai ?
5	Tôi là một người đàn bà từ chiến trường B. ra.	Tôi từ chiến trường B. ra. Tôi mới từ chiến trường ra.
6	Anh còn nhớ anh Hòa không?	Anh còn nhớ Hoà không ?
7	Hòa nào?	Hòa nào?
8	Anh Hòa học cùng một khoa chế tạo máy ở Đại học Cơ điện.	Hòa học Khoa chế tạo máy cùng với anh ngày ở Đại học Bách khoa ấy.
9	Anh ấy hi sinh rồi!	Anh ấy hi sinh rồi!
10	Hòa hy sinh hồi nào vậy hả chị?	Hòa hi sinh hồi nào hả chị ?
11	Đã lâu. Trước khi mất, anh ấy có dặn tôi khi nào trở về miền Bắc, đến thăm anh.	Cuối năm 74. Trước khi mất, Hòa có dặn tôi khi nào trở về miền Bắc phải đến thăm anh.
12	Tôi lại đến thăm anh … vì lời dặn của anh Hòa.	Tôi lại đến thăm anh vì …
13	Tôi chán đời… Tôi đã chán cuộc đời này như chán ngấy cơm nếp nát. Thà	Chán! Thà cứ để tôi ở trong tù còn hơn.

	cứ cho tôi vào lại quách trong trại giạm, ăn miếng cơm gạo hẩm với rau muống luộc chấm nước muối, có lẽ tôi lại làm việc được nhiều hơn.	
14	Bước đầu cơ quan người ta bố trí anh làm một nhân viên cấp thấp là phải – tôi cố nén cơn tức giận – thậm chí quét nhà, chạy giấy hay thường trực cũng là phải!	Bước đầu cơ quan người ta bố trí anh làm nhân viên là phải. Thậm chí là chạy giấy, quét nhà, hay thường trực.
15	Chị đừng hiểu nhầm!	Cô đừng hiểu nhầm, đừng có hiểu nhầm tôi.
16	Một kĩ sư cỡ chuyên viên chế tạo máy số một của nước ta đấy! Chính anh cũng biết rõ anh có thể làm được gì cơ mà? Trong khi anh Hòa anh ấy chiến đấy hi sinh ở chiến trường B. thì ở ngoài này anh sa ngã, anh phạm tội, anh phá phách xã hội? Trí thức mà thế à? Anh không biết xấu hổ hử?	Anh nghĩ cho mình nhiều quá! Có khi nào anh nghĩ đến Hòa, đến những người đã chết không? Họ chết đi không phải để những người như anh sống tầm thường như thế này.
17	Tôi thích làm một thằng chữa xe đạp ngồi đầu phố hơn. Tôi thích làm việc gì thì mặc xác tôi! Đừng cố nhảy xổ vào cuộc đời người khác, đừng lăng nhục tôi! Tôi yêu cầu chị bước ngay ra khỏi nhà tôi!	Tôi làm gì mặc xác tôi. Đừng nhảy xổ vào cuộc đời người khác. Đừng dạy dỗ. Đừng có lăng nhục tôi.
18	Quỳ đã về đấy ư? Chết thật, tôi ngồi đợi … ngủ quên khuấy đi mất lúc nào chẳng biết.	Quỳ đã về đấy à?
19	Anh Thương!	Anh Thương!
20	Anh ở tận đâu về vậy hử, mà nom cứ y như một tên phỉ thế này?	Anh ở đâu về?

21	Xa lắm, xa lắm, tận tây nam, đang đói sắp chết rũ xuống rồi đây bà chủ nhà ạ!	Xa lắm! Ở tận Tây Nam.
22	Khổ, thật tội nghiệp anh!	Khổ thân! Thế anh đến từ bao giờ?
23	Anh đến từ bao giờ, anh Thương?	
24	Từ chiều. Một cô ở gian cuối dãy mở cửa cho tôi vào. Hôm nay chị có việc đi đâu xa lắm phải không?	Đến từ chiều.
25	Tôi khác trước đi nhiều phải không?	Tôi khác trước nhiều lắm phải không?
26	Không. Anh chỉ có vẻ hơi già đi và gầy hơn chứ không khác. Anh chẳng có gì khác.	Không, anh chỉ hơi già đi và gầy hơn chứ chẳng khác. Anh chẳng có gì khác cả. Anh thấy Quỳ thế nào?
27	Tôi về đây… tìm Quỳ. Tôi về đây tìm Quỳ… Bao năm nay, tôi vẫn nhớ lời Quỳ hẹn, khi nào hết chiến tranh.	Quỳ vẫn như xưa. Với tôi, lúc nào Quỳ cũng thế. Tôi về đây tìm Quỳ. Bao năm nay tôi vẫn nhớ lời Quỳ hẹn "Khi nào hết chiến tranh"… Không biết bây giờ ý Quỳ thế nào?
28	Không biết bây giờ ý Quỳ thế nào?	
29	Tôi bận quá, có lẽ tại tôi, … tôi đã trở về muộn quá!	Có lẽ tại tôi. Tôi trở về muộn quá!
30	Tốt nhất sang năm mới chị nên có một đứa con đi!	Tốt nhất, chị nên có một đứa con đi.
31	Đồng chí khuyên tôi … hơi nhiều quá đấy, nhưng là một lời khuyên tốt lành. Vâng, tôi sẽ có con, tôi sẽ sinh cả một đàn một đống như bà Âu Cơ ngày xưa, tôi sẽ mụ mị đi, đần độn đi vì sinh con, nuôi con nhưng đồng chí ạ, dù lên núi hay xuống biển những đứa con tôi sẽ mang trong mình chúng nó dòng máu của tôi.	Vâng, tôi sẽ có con. Tôi sẽ sinh cả một đàn một đống. Tôi sẽ mụ mị, sẽ đần độn đi vì sinh con.

7.

BẢNG ĐỐI ỨNG CÁC LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VBTKVH *MÙA LEN TRÂU* VÀ VBTKVH *MỘT CUỘC BIỂN DÂU* (SƠN NAM) ĐƯỢC CHUYỂN SANG PTĐA *MÙA LEN TRÂU* (ĐẠO DIỄN NGUYỄN VÕ NGHIÊM MINH)

1	Ừ! Mưa hoài đi. Ông trời năm nay biết điệu, thuận mùa, thuận tiết...	Ừ! Mưa hoài! Trời năm nay biết điều, thuận mùa thuận tiết!
2	- Mưa vài đám nữa thì có môn leo lên nóc nhà mà ở. Ba cái lu, ba cái hũ trôi lểnh nghểnh trong nhà rồi, ba nó chưa hay sao? Gạo hết, tiền hết.	Thêm vài đám nữa có mong leo lên nóc nhà mà ở. Ba cái lu, ba cái hũ nó trôi lển nghển trong nhà rồi, ba nó chưa hay sao?
3	Mình đừng trách trời. Hồi nào tới giờ, trời cứ vậy hoài, hết mùa hạn thì phải tới mùa nước lụt chớ.	Đừng có trách trời! Hồi nào tới giờ hết mùa khô thì tới mùa lũ chớ.
4	Xung quanh đây hết cỏ rồi. Làm sao bây giờ hả ba? Trâu đói nữa, con mắt nó đổ ghèn hoài.	Chung quanh đây hết cỏ rồi. Làm sao bây giờ hả ba ?
5	Bên giồng cát Sóc Xoài... Mày có qua tới đó không?	Bên giồng cát Sóc Xoài... Mày có qua tới đó chưa?
6	Có. Mà hết cỏ rồi. Mấy lõm cỏ sau chùa không đủ cho trâu bò ở đó ăn, đâu có dư tới mình. Trâu mình ốm nhiều. Từ Đây tới nước giựt còn trên ba tháng nữa, làm sao chịu nổi?	Có mà hết cỏ rồi ! Mấy nấm cỏ sau chùa không đủ cho trâu bò ở đó ăn đâu có dư tới mình.
7	Hồi đầu mùa, tao biểu giao trâu mình họ len đi miệt khác kiếm cỏ. Má mày ngăn cản. Bây giờ tới nước này rồi...	Rồi tiền đâu trả cho tụi nó bây giờ đây. Phải chi gởi cho người ta len từ đầu mùa…
8	Không nên cãi mạng trời. Muốn cãi cũng không được. Không lẽ họ giết trâu mình? Trăm con, chết chừng đôi ba con là nhiều. Muốn vững bụng hơn, mình cho thằng Nhi theo coi chừng.	Cho thằng Kìm đi theo trâu.
9	Muốn đi không mậy? Chặng đầu, họ	Trời Phật giúp mình năm nay! Có chịu đi

	mới len trâu tới chân núi Ba Thê, mình đuổi theo nhập bầy còn kịp, đây qua đó chừng nửa ngày đường. Lấy cái nóp mới của tao mà đem theo. Dọc đường muỗi mòng, mưa gió nhớ đi theo sát hai con trâu của mình, đừng ham chơi lêu lổng. Nói với tằn khao (đầu nậu, cai thầu) rằng mình chịu đóng cho y mười giạ lúa tiền công len trâu, mùa này.	không mày?
10	Má nó khéo lo thì thôi! Trâu hễ tới số thì dẫu cầm ở nhà nó cũng không sống. Tôi buồn lắm. Trâu giúp mình tạo ra hột lúa; bù lại, mình không kiếm đủ cỏ cho nó ăn no. Như vậy là mình bất nhân . Còn thằng Nhi... dịp này để nó học nghề với người ta.	Thằng Kìm đợt này cho đi học nghề người ta.
11	Nghề gì? Nghề chăn trâu mà cũng học nữa à? Tôi không ham cái nghề đó.	Nghề gì! Nghề chăn trâu mà cũng đi học nữa à? Tôi không ham cái nghề đó. Tối ngày theo đuôi trâu, hùm hụp dưới nước, ăn không ngon ngủ không yên.
12	Má nó nói giỡn sao chớ! Chăn trâu còn khó hơn diều binh khiển tướng. Đời xưa, nhiều người nhờ lúc nhỏ chăn trâu mà tới lớn được làm vua. Con nít chăn trâu ca hát nghe bậy bạ nhưng nhiều khi linh nghiệm như sấm truyền, đoán trúng những chuyện quốc sự. Tôi nhớ coi... Trong truyện Phong Thần gì đó nhắc cái tích ông Nịnh Thích ngồi trên lưng trâu, gõ sừng mà hát công kích vua đời... Liệt	Ấy, vậy mà học không nhiều chuyện lắm đấy bà! Mà nó hồi nào giờ chưa tới núi Ba Thê vậy mà thằng Kìm bây giờ nó sẽ rành đó.

	Quốc Đông Châu! Vua giựt mình, mời ông Nịnh Thích về làm quân sư. Nghe đâu lúc về hưu trí, ông Nịnh Thích lại cưỡi trâu mà du sơn ngoạn thủy. Như, tiều, canh, mục là bốn điều quan trọng mà.	
13	Nhưng mà học khôn nhiều chuyện. Mà nó hồi nào tới giờ chưa từng tới núi Ba Thê, vậy mà bây giờ thằng Nhi nó rành đó! Cảnh núi non thanh lịch, tâu ăn cỏ ngẩng đầu coi mây bay lui tới; ngứa lưng thì trâu cọ mình vô cột của đền vua chùa mà gãi sốn sột. Má nó biết không? Ở núi Ba Thê, trâu len ăn cỏ trên đền vua đời xưa... Vua chùa mất hết, trâu đời đời kiếp kiếp còn đứng dửng dưng trên mặt đất này hoài!	Trên Ba Thê, cảnh núi non thanh lịch. Trâu ăn cỏ ngẩng đầu coi mây bay lui tới, ngứa cọ mình vào cột đền vua chúa mà gãi sồn sột. Từ Ba Thê, cả bầy trâu lên oai vệ lắm kia. Voi đi một lần đôi ba chục con là cùng, cọp hai ba con là nhiều. cảnh đó miệt rừng ai cũng thấy. Đằng này, trâu lội năm ba trăm con đen đồng đặc nước giống như hồi thiên địa sơ khai, càn khôn hỗn độn. Mấy ông Đùng bà Đải ẩn mình trong góc núi vì chán cảnh trần tục vậy mà ngóng mắt ra xem bầy trâu len dữ dội …
14	Má nó ngủ hay thức? Nãy giờ có nghe không? Sao không ừ hử gì ráo, hay là ngủ rồi...	Mà nó ngủ hay thức? Nãy giờ có nghe gì hông? Sao không ư hử gì nhau vậy? Hay ngủ rồi?
15	Tôi nằm nghe đây mà. Nghe bằng lỗ tai chớ nghe bằng miệng sao mà phải ừ hử từng chập?	Tôi nằm nghe đây mà! Nghe lỗ tai chứ có phải nghe bằng miệng đâu mà phải ừ hử từng chặp.
	- Ở Bảy Núi thanh khiết hơn ở Ba Thê. Trâu ăn toàn cỏ lạ hoa thơm; lắm thứ cỏ phảng phất mùi gì giống như vị thuốc Bắc. Ban đêm, muỗi mòng cũng ít, tiếng chuông chùa, tiếng tụng kinh gõ mõ thì nhiều... Mặc dầu ăn cỏ ở dưới chân núi, trâu cũng được phong làm chúa sơn lâm.	Ờ, đúng đúng ! Bảy núi trâu ăn toàn cỏ lạ hoa thơm. Ban đêm muỗi mòng cũng ít. Cọp beo trên núi quỳ xuống mà đầu hàng chứ không dám xán lại.

	Cọp beo trên núi quì xuống mà đầu hàng chớ không dám xáp lại.	
16	Ba ơi ba! Má ơi má! Trâu mình nè...	Má nó ơi, má nó ! Thằng Kìm nó về này bà ơi !
17	Đ.m. chết mất một con. Đem cặp sừng bộ da của nó về nè! Nặng gần chết. Đ.m. không lẽ bỏ luôn.	Chết mất một con trâu rồi ! Đem cặp sừng và bộ da của nó về này. Nặng gần chết ! Mẹ nó ! Chẳng lẽ lại bỏ luôn.
18	Mô Phật. Mạnh giỏi hả con? Trời ơi! Con đi theo coi chừng mà làm sao nó chết? Dọc đường con có đau ốm gì không... Con, Con...	Thôi ! Số trời đã vậy rồi ! Ít nhất hai con trâu mình cũng còn giữ lại được một con. Kìm ! Mạnh giỏi hả con ? Dọc đường có đau ốm gì không con ? Đường đi ra sao ? Bộ con…
19	Thôi! Lần này lần chót. Năm tới bán con trâu còn lại, không làm ruộng nữa. Đất nước gì kỳ cục quá, cái xứ này...	Thôi ! Mùa này là mùa chót. Hết mùa này, bán con trâu không làm ruộng nữa.
20	Ghiền rồi hả mậy? Chú hỏi.	Bộ nghiền rồi hả ?
21	Quạ à? Vậy mà cha tưởng là...	Quạ à ? Vậy mà tao tưởng … Coi chừng chìm xuồng đó.
22	Đây vùng ruộng sạ thuộc tỉnh Long Xuyên. Hằng năm, nước lên vài tháng rồi giựt xuống. Đi tắt như vầy hơi cực nhưng không ai xét giấy thuế thân.	Đi tắt như vậy hơi cực nhưng không ai xét giấy thuế thân. Có chòm cây trước nhà nào trước mặt chưa con ?
23	Ba để lại cho con cái áo này... Yếu quá... ba ngồi dậy cởi áo không được. Con..	Ngưng chèo đi con. Ba để lại cho con cái áo này.
24	Gì vậy? Té xuống ruộng hả?	Chuyện gì vây? Ai té xuống ruộng hả?
25	Không! Ba tôi chết rồi.	Không! Ba tôi mất rồi!
26	Ở đâu tới vậy? Tội quá. Người này là ba của chú em à?	Tội quá! Đâu tới vậy?
27	Dạ ở cù lao Ông Chưởng...	Dạ! Cù Lao ông Chưởng.
28	Thì cũng ở trong vòng tỉnh Long	Đi đâu mà lỡ đường như vậy? Có bà con

	Xuyên... Biết sao bây giờ! Đi đâu mà lỡ đường như vậy? Có bà con với ai gần đây không?	gì gần đây không?
29	Ông giúp giùm tôi. Không ai hết. Không ai hết.	Xin bà làm ơn giúp. Không có ai hết, không ai hết!
30	Để coi.	Trời ơi! Để coi! Thôi, chèo theo tôi nhé!
31	Ý của cháu như thế nào? Miệt này, mùa này ai rủi ro thì cũng vậy. Bác coi cháu như người nhà nên mới nói thiệt. Phải chôn gấp nội chiều nay, lòng vòng chờ sáng mai không lợi ích gì.	Ý của bà như thế nào? Trời nóng như thế này, lại thêm nhiều quạ! Phải chôn gấp nội chiều nay. Kìm; Hai bữa nay cháu không thấy cù lao lớn đâu hết, chôn ở đâu bây giờ?
32	Thưa bác, chôn ở đâu?	Hai bữa nay cháu không thấy cù lao lớn đâu hết, chôn ở đâu bây giờ?
33	Nói chôn cho đúng tục lệ chớ đất ở đâu mà chôn? Tứ bề là nước. Có hai cách: một là xóc cây tréo ở giữa đồng rồi treo lên mặt nước, chờ khi nước giựt mới đem chôn lại dưới đất. Như vậy mất công lắm, diều quạ hoành hành. Chi bằng bó xác lại rồi dằn cây dằn đá mà neo dưới đáy ruộng..	Nói là chôn cho đúng tục lệ chứ đất ở đâu mà chôn. Chỉ có hai cách thôi: Một là sóc cây quéo ở giữa đồng mà treo trên mặt nước, chờ khi nước giựt mới đem chôn trên mặt đất.
34	Trời ơi, phải biết vậy, ba tôi đi tới xứ này làm chi...	Phải biết vậy ba tôi biết sẽ phải làm gì. Chết mà không một chút đất chôn thân.
35	Cháu đừng khóc. Trời định vậy. Ở đây ai cũng vậy; người có của, ai tới xứ này? Trách cha, trách mẹ, trách trời là thêm tội. Cháu thắp nhang đi, lạy không được thì xá ba xá. Bác ra tay dùm. Trời chạng vạng, lát nữa tối tăm, khó lắm.	Thôi cháu! Trời định vậy. Đây ai cũng vậy. Người trách của ai tới xứ này. Trách cha trách mẹ trách trời là thêm tội. Bác trai sẽ ra tay dùm. Trời chạng vạng, lát nữa tối tắm khó lắm!

8.

BẢNG ĐỐI ỨNG CÁC LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VBTKVH *TIẾNG ĐÀN MÔI SAU BỜ RÀO ĐÁ* (ĐỖ BÍCH THÚY) ĐƯỢC CHUYỂN SANG PTĐA *CHUYỆN CỦA PAO* (ĐẠO DIỄN NGÔ QUANG HẢI)

STT	Trong VBTKVH "Tiếng đàn môi sau bờ rào đá"	Trong PTĐA "Chuyện của Pao"
1	Định đi luôn không về hay sao mà mang lắm thứ thế ?	Ông đi luôn không về sao mà mang lắm thứ thế ?
2	Phải qua sông, lại cũng xa nữa, nên thỉnh thoảng ông phải ở lại.	Phải qua sông, đường thì xa. Sợ là tôi phải ở lại.
3	Về sớm thế? Sao không để sáng hẳn ra, sương tan cho đỡ lạnh.	Về sớm thế ? Sao không để sáng hẳn ra, sương tan cho đỡ lạnh.
4	Ừ... Cũng định thế. Nhưng có mấy người trên Xíu cái xuống sớm, bảo cho đi nhờ thuyền sang bên này, tiện thể về luôn. ở nhà có việc gì không?	Cũng định thế nhưng có mấy người ở bên Xín Cái xuống sớm bảo cho đi nhờ thuyền về bên này, tiện thể về luôn. Ở nhà có việc gì không ?
5	Vẫn thế thôi, chỉ có mấy thanh chuồng ngựa sắp gãy. Hôm nào ông về lâu lâu thì sửa nhé.	Vẫn thế thôi ! À có mấy thanh chuồng ngựa sắp gãy, hôm nào về lâu lâu ông sửa nhé !
6	Được rồi, cứ để đấy, tí nữa tôi sửa luôn.	Được rồi, tôi sửa luôn.
7	Không được thế con gái à. Mẹ Hoa chứ có phải người lạ gặp ngoài đường đâu. Lâu quá nó mới về nhà, nhưng con gái vẫn không quên đâu, phải thế không?	Không được thế con gái à ! Có phải người lạ ngoài đường đâu. Lâu lắm rồi nó mới về nhưng con gái không quên đâu, đúng không ?
8	Con còn nhờ hơn cả mẹ, mẹ già ạ. Nhớ hết. Nhớ cả con bò bị người ta dắt đi...	Con còn nhớ hơn cả mẹ Nhớ hết ! Nhớ cả con bò bị người ta dắt đi.
9	Ầy, chuyện cũ đừng nhắc nữa. Cái gì cần nhớ hãy nhớ, cái gì nên quên phải biết quên. Hôm qua trời mưa nước suối đục, nhưng không đục mãi được. Con người cũng thế...	Trời mưa thì nước suối đục, nhưng không đục mãi được. Con người ta cũng vậy thôi.

10	- Chị là đứa trẻ con bốn, năm tuổi à?	Chị là đứa trẻ bốn tuổi à ?
11	- Đi... đi rồi, mẹ già ơi! Mẹ Hoa ấy...	Đi… đi rồi! Mẹ Sim ấy, mẹ già ơi!
12	Đi! Đi chỗ khác. Nhanh lên !	Đi, chỗ khác, nhanh lên!
13	- Thế con gái bảo mẹ phải làm gì?	Thế con gái bảo mẹ phải làm thế nào bây giờ ?
14	Con gái à, làm dâu mà không làm mẹ thì chỉ là cục đá kê chân cột nhà chồng thôi. ở hai mươi, ba mươi năm, ở đến lúc chết cũng chỉ là cục đá kê cột thế thôi...	Con gái à ! Làm dâu mà không làm mẹ thì chỉ như cục đá kê chân cột nhà chồng thôi. Dù 20, 30 năm, dù ở đến chết cũng chỉ là cột đá kê chân cột, thế thôi.

9.

BẢNG ĐỐI ỨNG CÁC LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VBTKVH *TRĂNG NƠI ĐÁY GIẾNG* (TRẦN THÙY MAI) ĐƯỢC CHUYỂN SANG PTĐA *TRĂNG NƠI ĐÁY GIẾNG* (ĐẠO DIỄN NGUYỄN VINH SƠN)

Stt	Trong VBTKVH "Trăng nơi đáy giếng"	Trong PTĐA "Trăng nơi đáy giếng"
1	(Bà hàng xóm) Này coi chứ chứ... chậm con là vì quá sạch đấy.	Có lẽ vì sợ mất vệ sinh mà vợ chồng bao nhiêu năm chưa có con.
2	Cô Hạnh này, người ta đồn anh Phương có vợ nhỏ, Công đoàn và Đảng uỷ đã tiến hành kiểm tra, thật đáng tiếc, việc này hoàn toàn chính xác.	Vì trách nhiệm, buộc lòng tôi phải báo với cô một tin là có thư nặc danh tố cáo ông Phương có vợ nhỏ. Công đoàn đã tiến hành kiểm tra,sự việc này hoàn toàn chính xác.
3	Chuyện đến thế, chị tính sao? Chị phải có thái độ đi chứ? Hay chị là Phật đất?	Cô Hạnh này, chuyện thầy Phương bây giờ cô tính răng ?
4	Hoàn cảnh em không có con, dù anh ấy có thế, em cũng chẳng oán trách.	Hoàn cảnh em không có con, cho dù anh ấy có thế em cũng không oán trách.
5	Nói thế nghĩa là chị biết anh ấy phản bội chị mà cố tình giấu giếm tổ chức?	Vậy cô bị anh ấy phản bội mà cô còn tính giỡn mặt tổ chức à ?
6	Anh ấy không phản bội tôi. Không phải dễ dàng mà thuyết phục được anh ấy - Bởi vì anh ấy quá thương tôi. Hơn nữa, là người có chức trách, anh không dám. Tôi phải năn nỉ, ép uổng, hứa giữ bí mật cho anh ấy	Anh ấy không phản bội… Chị biết rồi đó. Anh Phương là con một, bà cụ lại già yếu không ai chăm sóc. Em phải cố thuyết phục anh ấy kiếm một đứa con.
7	Sao chị lại làm thế? Chị có biết như vậy là phong kiến cổ hủ không? Chính chị đã đẩy anh ấy vào con đường hủ hoá!	Răng cô lại làm rứa ? Cô có biết như vậy là phong kiến, cổ hủ không ? Chính cô rủ thầy Phương vào con đường hủ hóa đó.
8	Vâng. Có thể là như vậy, nhưng lúc ấy tôi không nghĩ gì hết. Tôi chỉ muốn anh ấy sung sướng.	Em không nghĩ chi hết. Em chỉ muốn cho anh ấy được sung sướng, cho mẹ anh ấy được thỏa lòng. Mới đầu anh Phương không đồng ý nhưng vì quá thương em. Hơn nữa, là hiệu trưởng, anh ấy sợ mang tiếng. Em phải ép uổng, năn nỉ, hứa giữ bí mật cho anh ấy.

9	Chức hiệu trưởng là cái gì... Bỏ, bỏ hết. Với tôi, chỉ cần mình vui lòng. Tôi chấp nhận mất tất cả.	Còn tính chi nữa, mất chức hiệu trưởng thì thôi. Anh không cần. Chỉ vợ chồng mình hiểu nhau là được rồi. Anh chỉ buồn cho nhân tình thế thái. Những kẻ xấu mồm xấu miệng tha hồ mà bôi tro trát trấu. Chắc rồi cũng phải xin nghỉ dạy thôi.
10	Chuyện năng lực của anh Phương thì còn gì phải bàn nữa, dài dòng làm chi mất thời gian. Chỉ có điều, dư luận đang râm ran chuyện gia đình anh, anh em tui rất hoang mang. Vì, lãnh đạo thì không chỉ có tài mà phải có đức...	Chuyện năng lực của anh Phương thì không có việc gì phải bàn dài dòng, mất thời gian. Chỉ có điều là thời gian qua dư luận đang râm ran về chuyện gia đình anh. Anh em chúng tôi rất hoang mang bởi vì là một lãnh đạo thì không chỉ có tài mà phải có đức nữa.
11	Khổ thân chị, tôi tìm mọi cách trấn an dư luận để bảo vệ chị, nhưng mà người ta không thể thông cảm như tôi. Nói chị đừng buồn, hoàn cảnh chị rất gay. Chị đã phạm pháp mà không biết: sống chung như vợ chồng với chồng của người khác!	Dư luận đã để yên mô. Thua keo này thì họ bày keo khác. Nói thật với cô Hạnh, hoàn cảnh cô rất gay. Cô đang vi phạm luật pháp mà không biết đó.
12	Khí đen tụ ở giữa hai chân mày. Cái uất nén trong lòng mà thành bệnh.	Khí đen tụ ở giữa hai chân mày, cái uất nén trong lòng mà thành bệnh.
13	Tôi không uất, không phiền. Chỉ vì mệt mỏi quá".	Có uất phiền gì đâu chắc tại mệt mỏi quá đêm hôm đi ngoài trời bị cảm lạnh.
14	Để tôi xin cho chị một quẻ Thánh.	Khám bệnh cũng năm bảy đường, đông y, tây y khoa nào có cách đó. Tôi thì tôi trông vào mách bảo ở lời thánh. Vào đây, vào đây xem ý ngài ra sao.
15	Quẻ của chị là quẻ lộng giả thành chân. Đêm trăng nơi đáy giếng, thấy bóng chẳng thấy hình. Cứ theo quẻ này giả hoá thực, thực hoá giả, giả thực thực giả khó lường.	Quẻ của cô là quẻ lộng giả thành chân, trăng nơi đáy giếng, thấy bóng chẳng thấy hình. Cứ theo quẻ này á thì giả hóa thực thực hóa giả. Giả thực thực giả khó lường.
16	Việc gì thực hay giả, mà giả thực liên quan gì đến bệnh cảm của tôi?	Cô nói gì con chưa hiểu hết. Việc gì thực thành giả giả thành thực mà liên quan đến tình cảnh của con.

17	Lời Thánh sâu xa, nhiều khi đến việc mới hiểu".	Lời thánh sâu xa, nhiều khi đến chuyện mới hiểu được.
18	Nín đi em. Em giỏi nín đi. Rồi cô soi cho, cho thấy hết tiền oan nghiệp chướng".	Nín đi. Em giỏi nín đi rồi cô soi cho, cho tới hết tiền oan nghiệp chướng.
19	Sao lại khóc? Mất gì đâu mà khóc. Cái mất, thực ra đã mất từ lâu rồi. Chừ còn ôm huyễn mộng mà kêu trời như con đười ươi ôm cái ống tre rỗng mà cười một mình giữa núi".	Sao lại khóc? Mất gì đâu mà khóc. Cái mất thực ra đã mất từ lâu rồi. Chừ còn ôm huyễn mộng mà kêu trời như con đười ươi ôm cái ống tre rỗng mà cười một mình giữa núi.
20	Tôi sai rồi, còn oán ai. Người ta là vợ chồng, đã có con cái. Còn tôi... tôi chỉ là một vật thừa...	Con sai rồi! Oán trách ai nữa. Người ta là vợ chồng có con cái còn con, con chỉ là vật thừa thôi.
21	Đã thương thì thương cho trót, đã vót thì vót cho tròn. Đã giữ thì giữ riết luôn, đã cho thì cho đứt	Đã thương thì thương cho chót, đã vót thì vót cho tròn. Đã giữ thì giữ riết luôn mà đã cho thì cho đứt.
22	Mẹ Thắm bảo con, thời này mà còn mẹ cả, mẹ hai, nghe cổ hủ lắm. Vậy con gọi bằng gì?	Mẹ Thắm bảo chỉ gọi mẹ là mẹ thôi.
23	Thôi thì... Con hãy gọi bằng bác... Bác tệ quá, hôm qua đã làm mất con chó Cún của con.	Thôi thì con gọi bằng cô giống như cô giáo cũng được.
24	Làm trai, học sẩy học sàng. Đến khi vợ đẻ thì làm mà ăn.	Làm trai học sảy học sàng/ đến khi vợ đẻ thì làm mà ăn.
25	Ngày trước ở với tôi, anh ấy chẳng phải động tay tới việc gì. Tôi đi vắng mà trời mưa, anh ấy cũng chỉ lôi giùm tôi cái áo trên dây phơi, chứ cái quần để mặc cũng không hề đụng đến.	Ngày trước ở với tôi, anh ấy không phải động tay bất cứ điều gì. Tôi đi vắng, nếu trời mưa, anh ấy cũng chỉ lôi giùm tôi cái áo trên dây phơi chứ còn cái quần thì cũng mặc chứ không hề động đến.
26	Em thấy chị cũng sạch chứ đâu có bẩn. Mà người quân tử có sợ bẩn thì dùng khoèo mà khoèo, rồi dùng xà phòng mà rửa khoèo cũng được chứ sao?	Người quân tử có sợ bẩn thì dùng khoèo mà khều rồi dùng xà phòng mà rửa khoèo cũng được chứ sao. Tụi em định thuê căn nhà khác ở gần chợ cho dễ làm ăn.
27	Áo thằng cu. May cho cu mặc tết.	Của thằng cu, để thằng cu mặc tết.
28	Năm lần bảy lượt tôi nói với mình,	Hạnh này, tôi xin mình, mình dẹp mấy

	mình dẹp cái trò mê tín đó đi giùm tôi. Vì cái chuyện đồng bóng lễ bái của mình mà tôi mang tiếng nhiều lắm rồi, dù gì thì mình cũng là vợ cũ của tôi, một hiệu trưởng, một đảng viên...	cái trò mê tín đó đi rùm tôi. Vì cái chuyện đồng bóng lễ bái của mình mà đã làm tôi mang tiếng nhiều lắm rồi. Dù chi đi nữa mình cũng là vợ cũ của tôi, một hiệu trưởng, một giáo viên. Rồi tôi xin cho mình đi dạy lại. Ở trường các thầy cô học trò vẫn quý mến mình.
29	Hôm qua ông đã gặp bà Thơi phải không? Thảo nào bà ấy bảo tôi có muốn quay về với ông thì để bà ấy xin cho cái lễ chẻ đôi chiếc đũa đồng tiền, li dị với ông Hoàng....	Hôm qua anh đã gặp bà đồng Thơi phải không? Thảo nào bà ấy bảo với em nếu muốn quay về với anh thì để bà ấy xin cho cái lễ bẻ đôi chiếc đũa đồng tiền li dị với ông tướng.
30	Mình đừng giận tôi, thuở ấy người ta còn khắt khe, mình cũng biết hơn ai hết. Giờ đây quan niệm về đời tư cũng cởi mở hơn trước, thỉnh thoảng tôi lại về thăm mình. Để mình thui thủi thế này tôi cũng chẳng đành lòng.	Mình đừng giận tôi. Lúc ấy người ta còn khắt khe, mình biết hơn ai hết. Bây giờ, quan niệm về đời tư cũng khác hơn trước nhiều. Thỉnh thoảng tôi lại về thăm mình. Để mình thui thủi thế này tôi cũng chẳng đành lòng.
31	Ông à, thực ra tôi không giận ông. Nhưng chuyện ông nói thì không thể được. Tôi đã vì ông đến nửa đời người, nay ông yên phận rồi, hãy để cho tôi yên phận tôi. Xưa tôi là vợ mình, chỉ biết có mình, nay đã là vợ ông Hoàng, chỉ biết có ông Hoàng. Tôi đã nói với bà Thơi, tôi không cúng, không chẻ đũa, bẻ tiền chi hết, tôi không bỏ ông Hoàng vì ông ấy đỡ đần tôi khi thập tử nhất sinh, ông ấy không bỏ tôi, không ruồng rẫy tôi bao giờ....	Anh Phương này, em không có giận gì anh đâu nhưng chuyện anh nói là không thể được. Em đã vì anh đến nửa đời người nay anh yên phận rồi anh để cho em yên phận em. Xưa em là vợ anh, em chỉ biết có anh. Nhưng nay em đã là vợ ông tướng, em chỉ biết có ông tướng. Em không bỏ ông tướng vì ông ấy đỡ đần em những lúc thập tử nhất sinh. Ông ấy không bỏ em, không ruồng rẫy em bao giờ.
32	Nhưng làm gì có cái gọi là ông Hoàng, làm gì có cái bóng ma ấy, nó chỉ có trong trí tưởng tượng của bà thôi, bà có biết không?	Nhưng làm gì có cái gọi là ông tướng. Làm gì có cái bóng ma ấy. Nó chỉ có trong trí tưởng tượng huyễn hoặc của cô mà thôi. Cô biết không?

10.

BẢNG ĐỐI ỨNG CÁC LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VBTKVH *MƯỜI BA BẾN NƯỚC* (SƯƠNG NGUYỆT MINH) ĐƯỢC CHUYỂN SANG PTĐA *MƯỜI BA BẾN NƯỚC* (ĐẠO DIỄN ĐẶNG THÁI HUYỀN)

1	Tôi đánh xe trâu đến đây. Bỗng nghe tiếng người chết đuối kêu cứu...	Cô ấy suýt chết đuối! may mà tôi cứu được.
2	Nể cái thằng lính đang sống chết ở chiến trường đánh nhau với Mỹ - Ngụy, ta tha.	Nể tình một thằng lính đang chiến đấu ngoài chiến trường chưa biết sống chết thế nào, tao tha cho chúng mày.
4	Cô Sao không biết là: Ngày xưa, quân Chiêm Thành thường đi biển ra cướp phá nước Đại Việt ta. Thời Trần Nghệ Tông, có một cánh thuỷ chiến Chiêm Thành đi theo cửa biển vào sông Hoàng Long. Chúng đi đến đâu là đầu rơi máu chảy, lửa cháy ngút trời, nhưng đến địa phận làng ta thì tịnh như không. Khi thượng tướng Trần Khát Chân đại thắng Chế Bồng Nga thì quân Chiêm Thành rút chạy.	Tao ở làng bên còn biết nữa là. Ngày xưa làng Thượng từng nào loạn bởi vì các cô gái chưa chồng của làng tự nhiên có chửa rồi sinh ra những cục thịt đỏ hỏn. Chúng bị đóng bè chuối thả trôi sông. Một bà mẹ trẻ xót máu mủ của mình đã nhảy xuống sông vớt con nên bị chết đuối. Mả thuồng luồn chính là mộ người mẹ trẻ đó. Đi qua đây, nhớ lấy một hòn đất bỏ lên cầu bình an và nhất là cầu sinh đẻ thuận lợi.
5	Tôi bao nhiêu năm, bom đạn không chết lại chết vì điều tiếng thiên hạ đấy.	Tôi cũng kịp nghe hết điều tiếng dân làng về cô rồi! Tôi đổ máu ngoài mặt trận không phải về để làm thằng đi đổ vỏ.
6	Em là vợ anh. Chỉ anh mới biết em chung thuỷ hay là không.	Em là vợ của mình. Đêm nay mình sẽ biết là em có chung thủy với mình hay không.
7	Bu không nhớ ạ? Ngày trước, con gần gũi nhà con chỉ một đêm rồi đi vào Nam đánh giặc. Cái đêm tân hôn ấy, nhà con đúng kỳ kinh nguyệt. Vợ chồng con chỉ nằm ôm nhau, rồi khóc...	U ơi ! Sao vẫn vẹn nguyên chờ con.
8	- Vâng! Vẫn là con gái. Vợ con thì con biết chứ.	
9	Về lấy cái liễn sành, bỏ Nó vào đem đến gò Mã Giáng mà chôn	Phải táng thôi bà ạ !
10	Đừng... Đặt Nó lên bè chuối cho trôi sông.	Không ! Thả bè trôi sông không nó về nó ám cả nhà đấy !

11.

BẢNG ĐỐI ỨNG CÁC LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VBTKVH *CÁNH ĐỒNG BẤT TẬN* (NGUYỄN NGỌC TƯ) ĐƯỢC CHUYỂN SANG PTĐA *CÁNH ĐỒNG BẤT TẬN* (ĐẠO DIỄN NGUYỄN PHAN QUANG BÌNH)

STT	Trong VBTKVH "Cánh đồng bất tận"	Trong PTĐA "Cánh đồng bất tận"
1	Trời đất ơi, chỗ nào mà vắng tanh vậy nè.	Khổ cho cưng quá! Đây là đâu mà vắng tanh vậy?
2	Tắm ở đâu, mấy cưng ?	Chị thèm tắm quá!
3	Đằng kia có một cái ao.	Trong đồng có cái đìa không có phèn.
4	Ba mấy cưng đẹp trai dễ sợ…	Trời! Ba mấy cưng đẹp trai dễ sợ.
5	Làm đĩ !	Chị hả? Làm gái chứ làm cái gì!
6	Má mấy cưng đâu ?	Vậy má mấy cưng ở đâu?
7	Nhà mấy cưng ở chỗ nào ?	Nhà mấy cưng ở đâu?
8	Tôi trả cho hồi hôm…	Trả cô hồi hôm.
9	Trời ơi, ba mấy cưng sộp quá chừng.	Ba mấy cưng sộp quá trời!
10	Keo dán sắt…	Keo dính sắt.
11	Chèn ơi, coi nó bình thường vậy mà khoác lên mình cô Hai lại thấy sang quá trời.	Chèng đéc ơi! Dải lụa nó bình thường lắm mà sao ướm lên người cô Ba nó sang quá trời quá đất vậy?! Đẹp như một bà hoàng dậy đó.
12	Dóc…	Dóc tổ!
13	Gì mà nhìn trân trân vậy hai đứa ?	Lảm gì mà nhìn má trân trân vậy hai đứa?
14	Má lạ quá hà, nhìn không ra.	Má lạ quá hà, nhìn hổng ra.
15	Thiệt hả ?	Thiệt hông ?
16	Má con xa lạ với nhau mà sao lại mừng ?	Má con xa lạ với nhau mà sao lại mừng?!
17	Mèn ơi, mắt con sao vậy ?	Mèn ơi! Mắt con sao vậy Điền?
18	Chắc tại nó nhìn thấy chuyện bậy đó, má. Trưa nay nó ngủ kẹt bồ lúa.	Chắc tại nó thấy chuyện bậy đó má!
19	Mấy anh thương em với, nỡ nào để cả nhà em chết đói.	Hai anh à ! Thương em với. Nỡ nào anh để nhà em chết đói hay sao.

20	Ở trên lịnh xuống tụi tui cãi sao được.	Ở trên lệnh xuống, ao chúng tôi biết được.
21	Thì em có bảo mấy anh cãi ai đâu, mấy anh giả đò không biết, không nhìn thấy bầy vịt của em là được rồi. Dễ ợt...	Thì anh có cãi ai đâu. Thương em, anh cứ giả vờ như không biết.
22	Tụi tôi nể vợ anh...	Tôi nể vợ ông đó.
23	Sao, hồi tối vui không? Chắc họ tưởng cô là vợ tôi nên hứng thú lắm hả ? Cứ để họ nghĩ vậy...	- Chắc tụi nó tưởng vợ tôi thì hứng thú lắm phải hông ?/ - Để tụi chó đó nghĩ vậy đi. Ích gì !
24	Má cưng ác một, nhưng người cha này của cưng ác tới mười.	Chị không thể ở đây được nữa. Mẹ cưng ác một, ba cưng ác mười. Ác vậy làm sao mà sống.
25	Để dành khi đi lấy chồng..	Con cất đi ! Để mai mốt con … để mai mốt con lấy chồng.

12.

BẢNG ĐỐI ỨNG CÁC LỜI ĐỐI THOẠI TRONG VBTKVH *PHIÊN BẢN* (NGUYỄN ĐÌNH TÚ) ĐƯỢC CHUYỂN SANG PTĐA "HƯƠNG GA" (ĐẠO DIỄN CƯỜNG NGÔ)

Stt	Trong VBTKVH "Phiên bản"	Trong PTĐA "Hương Ga"
1	(Đinh)- Chết nhé, trốn học ra đây ngồi bói hoa nhé!	Nhân: Chết nhớ, trốn học ra đây bói hoa. Anh bắt quả tang.
2	Em bói hoa cho anh với?	Mà Diệu bói gì đấy? Bói cho anh với.
3	Cô cho cháu kê nhờ cái bàn.	Cho cháu ngồi nhờ tí nhé!
4	Bàn nào ? Tao bỏ tiền ra thuê quầy không phải để cho mày ngồi nhờ. Muốn ngồi thì chìa tiền thuê chỗ ra đây.	Này! Đất nhà mày đấy à? Bỏ tiền ra mà thuê chỗ, đặt bàn vào mà ngồi. Không thì xéo!
5	Cái chỗ này bỏ không suốt, có ai làm gì đâu, cho nó đứng nhờ cũng được, làm gì mà cô quá đáng thế ?	Chỗ này bỏ không mà cô! Sao cô quá quắt thế?
6	Quá đáng hay không mặc mẹ tao. Tao xấu hay tốt thì đã có trời chứng giám. Đéo chết tàu chết xe, chết chết đường chết chợ, chết sông chết biển là được.	Quá quắt tao cũng chẳng chết đường chết chợ, chết tàu chết xe, chết sông chết biển, chết cha chết mẹ là được.
7	Mày đặt bàn trước cửa quầy tao cũng được. Hẹp hòi thế thì ông trời cũng chả thương đâu.	Kéo sang bên này mà để. Hẹp hòi gì cái chỗ ngồi. Cùng kiếm miếng ăn cả thôi.
8	Bà hẹp hòi thì bà cũng tự làm mà nuôi sống được mình, bà chẳng phải đi ăn trộm ăn cướp của ai để mà thân tàn ma dại, chết mất xác trong tù. Tiên sư nó chứ, may mà mang được cái thân nát về, chả chó nào nó thèm ngửi, lại còn lên mặt dạy đời. bà thì bà cứ vả vào mồm cho ấy chứ.	Thì sao? Hẹp hòi tao cũng chẳng phải bỏ nhà bỏ cửa bỏ làng bỏ xóm mà đi vượt biên, lê tấm thân rách nát về đến chó nó cũng chẳng ngửi được. Đừng có mà dậy đời! Bà thì tát vào mặt.
9	Đó là phân công lao động của xã hội em ạ.	Anh Hưng bảo mình chỉ là người phân phối lại của cải xã hội ...
10	Trộm cắp thì nói là trộm cắp, lại còn sĩ diện.	Ưỡn ẹo! Ăn cắp thì nói là ăn cắp!
11	Là bụi đời…	Anh Hưng bảo mình chỉ là hạt bụi của đời .
12	Hương Ga, Hương Ga ơi! Chị Hương có nhà không?	Chị Hương ơi!
13	Hai cái đầu Nhật xịn đấy, chị bán giúp bọn em với.	Hộ em với! Hai cái đầu máy Nhật. Xịn lắm! Bán gấp dùm em, bao nhiêu cũng được. Bố em vã quá!
14	Em đang chơi bài. Cần tiền lắm. Chị	

	mang đi đẩy hộ em. Bao nhiêu cũng được. Em ngồi đây chờ.	
15	Mày lên đây tao đèo đi, được giá thì bán luôn, rồi tao chở mày về xới chơi tiếp, tao về đi ngủ.	Đi cùng! Được giá bán luôn! Nhưng mà này, không được theo con đường nghiện ngập của bố mày nghe chưa!
16	Em cứ nằm đấy chờ anh, anh ra đưa tiền cho nó rồi quay vào ngay.	Để anh ra đưa tiền cho nó.
17	Sao anh bảo về nhà chú? Em đến có thấy đâu?	Sao anh không về nhà chú anh mà giờ này anh còn ở đây?
18	Định về nhà chú nhưng đang đi trên đường thì gặp mấy thằng bạn. Chúng nó rủ vào quán thịt chó uống rượu. Có tí hơi men nên không muốn về nhà. Mà thôi. Em quan tâm làm gì chuyện đó. Nào, quay mặt lại đây nào. Rét quá cơ. Đang mơ thấy em thì em đến. Mà mơ cũng chẳng bằng em thật, em ở ngoài đời đúng là chim sa cá lặn. Lại đây với anh cho ấm.	Cũng định về nhưng mà chót có tí rượu sợ ông chú ông ấy mắng. Ông ấy ghét mùi rượu lắm!
19	Đây này em xem. Anh com cóp để sau này chúng mình về với nhau sẽ có ít vốn mà làm ăn. Trong khi anh nằm co quắp trong chiếc xe rách này để nghĩ đến ngôi nhà hạnh phúc của hai đứa mình sau này thì em chăn ấm giường êm, đâu thèm biết anh cô đơn thế nào… Thôi, đừng như thế nữa, có muốn biết làm cái ấy trong thùng xe này lên tiên đến mức nào không?	Thì anh phải đi làm gom góp mà cưới em chứ. Chiếc hộp này là gia sản anh sẽ mang dâng em khi chúng mình về với nhau. Em á lúc nào cũng chỉ biêt trách anh thôi. Cứ rúc vào chăn ấm đệm êm với bà có biết anh ở ngoài này cô đơn thế nào đâu! Em tưởng anh thích ở cái nhà hoang này lắm à.
20	Thằng Châu điên bị bắt rồi. Nếu nó khai đưa đồ cho em thì em bảo là chỉ bán hộ lấy hoa hồng, bán cho ai thì không biết. Cứ mang ra bến gạ, ai mua thì bán. Nhớ đừng nhắc gì đến tên anh.	Hương Ga! Châu điên bị tóm rồi! Có gì em cứ khai mang ra bến bán cho khách vãng lai. Anh có án treo cho nên tuyệt đối em không được khai anh tiêu thụ hàng của nó nhớ! Nhớ……
21	Ông anh em đang ốm quá. Ỉa chảy cả tuần nay rồi. Thuốc trạm xá không cầm được. Chị có tiền cho em để em kiếm cho anh ấy ít thuốc bên ngoài.	Chị Hương Ga! Em cần tiền để mua thuốc ngoài. Bố em cũng bị hót vào, cố cai nên bị lỵ.
22	A, con Hương Ga. Mày đi đâu mãi bây giờ tao mới gặp. Nào vào đây, ân oán giữa tao với mày phải trả cho xong.	Hương Ga! Mày dám chơi đàn em tao à? Thù cũ chưa trả mày đã gây thù mới. Tao sẽ thanh toán sòng phẳng.

23	Tao cháy hết sạch lông mày, giờ vẫn đéo mọc được đây này. Mắt tao hôm ấy phải đi chữa mất bao nhiêu tiền không thì mù mẹ nó rồi..Mày muốn tao xử thế nào?	Nhìn đây! Lông mày tao cháy xém. Suýt nữa thì mù mắt. Hôm nay tao đốt lại mày… Hử… hử …
24	Anh đánh tôi, đạp phá quầy của tôi, tức quá thì tôi chống lại. Anh thích thì gọi chính quyền ra giải quyết.	Tôi mới ở trại ra. Có gì cứ kêu chính quyền giải quyết.
25	Giải quyết này!	Giải quyết, giải quyết … mày thích nát cái mặt chó của mày không, hả?
26	(Chủ quán nước): Đừng, đừng, rồi sẽ có cách giải quyết, bỏ dao xuống đi Tuấn ơi.	Tuấn ơi! Dừng lại! Dừng lại Tuấn ơi! Từ từ hãy tính!
27	Bà có im đi không? Muốn tôi phá nát cái quán này hả?	Bà im mồm! Tôi đốt quán bà bây giờ.
28	Anh Tuấn ơi, bình tĩnh đi, có gì mấy anh em mình cùng giải quyết. Cùng là dân đi trại về cả, xử nhau kiểu khác đi anh Tuấn ơi. Với lại, dù sao nó cũng là đàn bà còn gái…	Anh Tuấn! Anh nể tình cũng là dân ra trại mà tha chó nó anh Tuấn ạ! Dù sao nó cũng là đàn bà con gái.
29	Tao biết con này là vợ mày. Nhưng chuyện của tao với nó, để tao xử. Hay mày muốn bênh nó ? …	Tao biết… nó là vợ mày… Mày muốn tao giết cả mày không hả?
30	Em biết là nó hỗn với anh. Em sẽ đưa nó đến gặp anh để xin chịu tội. Nó mới đi trại về, còn chưa hoàn hồn. Anh tha chó nó lần này. Đừng làm ầm ĩ lên. Công an nó ra kia kìa.	Bọn em biết lỗi. Để ngày mai em đưa nó qua gặp anh nói chuyện. Xử ở đây không tiện anh Tuấn. Công an nó mò đến.
31	Được rồi. Mày nhớ mang nó đến gặp tao. Có chạy lên trời cũng đéo thoát được tao đâu. Nhớ đấy !	Được! Nói phải giữ lấy lời! Kể cả vào tù cũng không thoát khỏi tay tao đâu, hiểu chưa?
32	Cứ nằm xuống đi em. Anh đảm bảo là đêm nay anh sẽ đối xử với em cực kì nhẹ nhàng. Anh đã chấp nhận giải quyết tình cảm rồi thì không còn gì phải ngại nữa.	Nằm xuống đi em! Lại đây! Đừng sợ!
33	Mày biết gì về thằng Tuấn chợ chưa ?	Em! Nghe tin gì chưa? Tuấn bị tàu đâm. Nghe nói nát bét!
34	Nó bị tàu kẹp chết rồi.	
35	Sao lại thế này?	Có chuyện gì thế anh ?
36	Bọn nó quây thằng Châu. Một mình thằng Tính không dám vào. Xong việc, tưởng không sao. Về đến gần nhà mới thấy máu ra nhiều…	Châu điên bị bọn chúng vây. Tính dao mổ không dám vào một mình. Anh phải giải quyết.

37	Vết chém hơi sâu. Có cần phải khâu không?	Vết thương của anh sâu quá ! Để em gọi bác sĩ nhé !
38	Không sao đâu. Da thịt anh lành mà.	Không sao ! Nó sẽ tự khỏi. Da thịt anh lành mà.
39	Nghe tiếng anh đã lâu, hôm nay mới được gặp. Anh hai ra ngoài này có việc gì không ? Nếu là việc riêng thì em không hỏi, còn việc giang hồ, liệu em có thể giúp anh giải quyết được không ?	Anh Lớn giờ bá chủ đất Sài Gòn, có ảnh hưởng đến giang hồ cả nước. Vợ chồng mình hân hạnh được đón tiếp anh Lớn ở đây…
40	Chính tôi là người giết Hoàng lợn. Lân "sói" vừa cho người đến giết vợ tôi. Tôi đã sai lầm khi làm vụ này. Bây giờ tôi không thể ra khỏi thành phố. Vì tôi còn mang theo đứa con gái. Tôi đến đây xin tá túc Diệu vài ngày. Hiện chỉ duy nhất có Diệu là đang căng mình lên để chống lại Lân "sói". Diệu nhận giúp thì tôi ở lại. Vài ngày thôi, hễ đi được là tôi sẽ đi. Còn Diệu không giúp được thì thôi. Tôi đang đường cùng. Nhưng chắc giết được tôi cũng không dễ.	Chính tôi đã giết Hoàng lợn. Bọn Lân sói đã phát hiện ra, cho người giết vợ con tôi. Bé Quỳnh nhanh chân trốn được nhưng nó phải tận mắt chứng kiến cái chết của mẹ nó. Lân sói vẫn cho người truy sát nên bố con tôi phải theo xe trốn vào đây.
41	Đưa đứa bé lên nhà tắm rửa, làm cái gì cho nó ăn rồi cho nó ngủ, lát nữa bố nó sẽ lên sau.	Mỹ ! Đưa em vào ăn uống nghỉ ngơi.
42	Bây giờ phải giải quyết cái bụng kia của anh. Tôi sẽ cho gọi bác sĩ đến đây, họ sẽ khâu lại cho anh. Không chủ quan được đâu. Để lâu nữa là nguy hiểm đấy.	Tay thầy đang bị thương, để em gọi bác sĩ.
43	(Lân chỉ vào Hồng "sư sư") Con bé này trước là do anh nhặt về. Nó làm ở chỗ anh mới được có mấy tháng thì lại chạy sang em. Tội nó nặng lắm. Anh nhất định phải kêu nó về quy án.	Anh kéo con Hồng sư sư kia về nuôi mới được có mấy tháng thì nó chạy sang bên em. Không kéo nó về quy án thì loạn hết.
44	Được rồi. Anh cứ về đi. Đúng hai ngày nữa em sẽ mang trả con Hồng "sư sư" này cho anh.	Anh cứ cho em hai tư giờ đồng hồ. Hương Ga này chưa bao giờ sai lời với ai cả. Nó sẽ vĩnh viễn không đi đâu hết.

PHỤ LỤC 2

1.

HỆ THỐNG SỰ KIỆN CỦA CỐT TRUYỆN CHÍNH

TRONG VBTKVH *MÙA LEN TRÂU, MỘT CUỘC BIỂN DÂU*

VÀ TRONG PTĐA *MÙA LEN TRÂU*

Trật tự sự kiện theo thời gian lịch sử (của truyển kể văn học)	**Trật tự sự kiện theo cấu trúc truyện kể (thời gian tự sự) của VBTKVH**	**Trật tự sự kiện theo cấu trúc truyện kể (thời gian tự sự) của PTĐA**
Mùa len trâu 1. Mưa lụt.	1. Mưa lụt.	M1. Lan, cháu nội Kìm thấy bộ xương và sợi dây nối với một nửa cái cối đá.
2. Ông Tư quyết định cho Nhi đi len trâu.	2. Ông Tư quyết định cho Nhi đi len trâu.	M2. Kìm kể cho cháu nội nghe về mùa nước nổi, về những người đàn ông…
3. Nhi đi len trâu về.	3. Nhi đi len trâu về.	1. Mưa lụt.
Một cuộc biển dâu 4. Kim chở cha (lão Bích) bằng thuyền hấp hối đi tìm nơi nước cạn.	4. Kim chở cha (Lão Bích) hấp hối đi tìm nơi nước cạn.	2. Ông Tư quyết định cho Nhi đi len trâu.
5. Cha Kim chết.	5. Cha Kim chết.	M3. Kìm nhập vào đoàn len của Lập.
6. Kim được vợ chồng ông bà Hai Tích giúp thủy táng cha.	6. Kim được vợ chồng ông bà Hai Tích giúp thủy táng cha.	3. Hết mùa nước ngập, Kìm trở về với một con trâu.
		M4. Nhà Kìm bị chủ nợ bắt trâu.
		M5. Kìm và Đẹt đi len trâu riêng.
		M6. Kìm gặp vợ con Đẹt.
		M7. Kìm gặp Quang và biết tin về cha.

		4. Kim/ Kìm chở cha hấp hối đi tìm nơi nước cạn.
		5. Cha Kìm/ Kim chết.
		6. Ông bà Hai giúp thủy táng cho cha Kìm.
		M8. Kìm trở lại đoàn len.
		M9. Kìm cưỡng hiếp vợ Đẹt bất thành.
		M10. Kìm được Lập kể cho nghe về quá khứ của cha.
		M11. Kìm về thăm ông bà Hai.
		M12. Ông Hai kể cho Kìm nghe về cái chết của bà Hai.
		M13. Kìm và ông Hai tìm xương của cha nhưng không thấy.
		M14. Kìm quyết định ở lại với ông Hai, từ bỏ nghề len trâu.
		M15. Ông Hai chết.
		M16. Vợ Đẹt đưa con đến tìm Kìm.
		M17. Vợ Đẹt nhờ Kìm nuôi con giúp rồi bỏ đi.
		M2. Kìm kể cho cháu nội nghe về mùa nước nổi, về những người đàn ông…

2.

HỆ THỐNG SỰ KIỆN CỦA CỐT TRUYỆN CHÍNH

TRONG VBTKVH *PHIÊN BẢN* VÀ TRONG PTĐA *HƯƠNG GA*

Trật tự sự kiện theo thời gian lịch sử (của truyển kể văn học)	**Trật tự sự kiện theo cấu trúc truyện kể (thời gian tự sự) của "Phiên bản"**	**Trật tự sự kiện theo cấu trúc truyện kể (thời gian tự sự) của "Hương Ga"**
1. Diệu gặp Nhân (lúc trốn buổi học cuối trước khi cùng gia đình vượt biên) ra ngồi ở sân trường bói hoa.	1. Diệu gặp Nhân (lúc trốn buổi học cuối trước khi cùng gia đình vượt biên) ra ngồi ở sân trường bói hoa.	M1. Hương Ga chạy trốn (bằng tàu hỏa) cùng Mỹ và bé Quỳnh ra Bắc, cô hồi tưởng lại cuộc đời mình.
2. Diệu được Nhân đưa về.	2. Nhân đưa Diệu về.	4. Tàu vượt biên của gia đình Diệu bị cướp, bố mẹ Diệu bị giết, Diệu bị hãm hiếp.
3. Diệu vượt biên cùng gia đình.	3. Gia đình Diệu vượt biên.	5. Diệu trở về với bà.
4. Tàu vượt biên của gia đình Diệu bị cướp, bố mẹ Diệu bị giết, Diệu bị hãm hiếp.	20. Hương Ga lên kế hoạch cướp tù, giải thoát cho chồng.	6. Diệu trở lại sống bằng nghề làm hương bán ở chợ. 8 . Diệu bênh vực Mỹ nên bị chửi, đánh.
5. Diệu cùng ông Trượt, thằng Chín Tháng trở về nhà từ chuyến vượt biên không thành.	21. Kế hoạch cướp tù của Hương Ga thất bại.	9. Diệu đốt chợ, làm bị thương Tuấn chợ
6. Diệu trở lại sống bằng nghề làm hương bán ở chợ.	22. Chồng Hương Ga - Tùng hero-bị tử hình.	10. Hương Ga ra bến kiếm sống-trở thành người tình của Hưng mã. 11. Hương Ga giúp Châu điên tiêu thụ hàng ăn trộm.
7. Diệu gặp Hưng mã.	4. Tàu vượt biên của gia đình Diệu bị cướp, bố mẹ Diệu bị giết, Diệu bị hãm hiếp.	12. Hương Ga đi tù.
8. Diệu bênh vực Mỹ nên bị chửi, đánh.	19. Tùng Hero bị bắt.	13. Hương Ga ra tù.

9. Diệu đốt chợ, làm bị thương Tuấn chợ	5. Diệu cùng ông Trượt, thằng Chín Tháng trở về nhà từ chuyến vượt biên không thành.	14. Hương Ga lại ra bến kiếm sống sau khi ra tù lần 1.
10. Hương Ga ra bến kiếm sống-trở thành người tình của Hưng mã.	6. Diệu trở lại sống bằng nghề làm hương bán ở chợ.	15. Hương Ga bị Tuấn chợ bắt, đánh.
11. Hương Ga giúp Châu điên tiêu thụ hàng ăn trộm.	7. Diệu gặp Hưng mã.	16. Hương Ga giết Tuấn chợ.
12. Hương Ga bị đi tù lần 1.	8. Diệu bênh vực Mỹ nên bị chửi, đánh.	17. Hương Ga gặp Tùng Hero.
13. Hương Ga ra tù lần 1.	9. Diệu đốt chợ, làm bị thương Tuấn chợ.	M2. Bà Hương Ga chết.
14. Hương Ga lại ra bến kiếm sống sau khi ra tù lần 1.	10. Hương Ga ra bến kiếm sống-trở thành người tình của Hưng mã.	18. Hương Ga trở thành vợ Tùng Hero.
15. Hương Ga bị Tuấn chợ bắt, đánh.	23. Hương Ga thay chồng, trở thành trưởng băng nhóm-thành lập công ty Sóng Biển.	M3. Hương Ga học võ (Tân dạy).
16. Hương Ga giết Tuấn chợ.	11. Hương Ga giúp Châu điên tiêu thụ hàng ăn trộm.	27. Vợ chồng Hương Ga tiếp Anh Lớn ở sài Gòn ra.
17. Hương Ga gặp Tùng Hero	12. Hương Ga bị đi tù lần 1.	28. Vợ chồng Hương Ga chuyển vào Sài Gòn.
18. Hương Ga lấy Tùng Hero.	24. Nhà hàng Sóng Biển bị công an đột kích.	19. Chồng Hương Ga bị bắt.
19. Chồng Hương Ga-Tùng Hero-bị bắt.	13. Hương Ga ra tù lần 1.	20. Hương Ga lên kế hoạch cướp tù, giải thoát cho chồng.
20. Hương Ga lên kế hoạch cướp tù, giải thoát cho chồng.	25. Hương Ga đi tù lần 2.	21. Kế hoạch cướp tù của Hương Ga thất bại.
21. Kế hoạch cướp tù của Hương Ga thất bại.	14. Hương Ga lại ra bến kiếm sống (sau khi ra tù lần 1).	22. Chồng Hương Ga bị tử hình.
22. Chồng Hương Ga bị tử hình.	15. Hương Ga bị Tuấn chợ bắt, đánh.	29. Hương Ga và đàn em xử Lẫm.
23. Hương Ga thay chồng, trở thành trưởng băng nhóm-thành lập công ty Sóng Biển.	16. Hương Ga giết Tuấn chợ.	M4. Nhóm Hương ga bị Anh Lớn chơi xấu.

24. Nhà hàng Sóng Biển bị công an đột kích.	17. Hương Ga gặp Tùng Hero (Châu điên giới thiệu).	M5. Hương Ga thương lượng với anh Lớn để giải cứu bé Quỳnh-con gái Tân.
25. Hương Ga đi tù lần 2.	26. Hương Ga về thăm bà sau khi ra tù lần	M1. Hương Ga chạy trốn (bằng tàu hỏa) cùng Mỹ và bé Quỳnh ra Bắc.
26. Hương Ga về thăm bà sau khi ra tù lần 2.	27. Hương Ga gặp hai bố con ông Trùm trong buổi khai trương trưởng lại nhà hàng Sóng Biển.	32. Hương Ga bị con trai anh Lớn bắn chết trên tàu.
27. Hương Ga gặp hai bố con ông Trùm trong buổi khai trương trưởng lại nhà hàng Sóng Biển.	18. Hương Ga lấy Tùng.	
28. Hương Ga và đàn em chuyển vào Sài Gòn.	28. Hương Ga và đàn em chuyển vào Sài Gòn.	
29. Hương Ga và Châu điên giết Lẫm.	29. Hương Ga và Châu điên giết Lẫm.	
30. Hương Ga và Đinh mở sòng bạc, đối đầu với Anh Lớn.	30. Hương Ga và Đinh mở sòng bạc, đối đầu với Anh Lớn.	
31. Hương Ga giết Hưng mã khi anh này vào tìm cô.	31. Hương Ga giết Hưng mã khi anh này vào tìm cô.	
32. Hương Ga bị con trai Anh Lớn bắn chết ở nhà hàng khi đi ăn cùng thằng Chín Tháng.	32. Hương Ga bị con trai Anh Lớn bắn chết ở nhà hàng khi đi ăn cùng thằng Chín Tháng.	

PHỤ LỤC 3

DANH SÁCH CÁC TÁC PHẨM VĂN HỌC VIỆT NAM VÀ PHIM TRUYỆN CHUYỂN THỂ TƯƠNG ỨNG

STT	Tác phẩm văn xuôi	Phim truyện chuyển thể
1	"Vật kỉ niệm của người đã mất" (1959) (Truyện ngắn của Cường Tráng và Văn Ngữ)	Vật kỉ niệm (1960) Đạo diễn: Phạm Kỳ Nam và Hồng Nghi
2	"Cô Nhàn" (1961) Truyện ngắn của Văn Dân	"Lửa trung tuyến" (1961) Đạo diễn: Phạm Văn Khoa và Lê Minh Hiền
3	"Vợ chồng A Phủ" (1953) (Truyện vừa của Tô Hoài)	Vợ chồng A Phủ (1961) Đạo diễn: Mai Lộc và Hoàng Thái
4	"Câu chuyện một bài ca" (1962) (Truyện ngắn của Nguyễn Văn Thông)	"Chim vành khuyên" (1962) Đạo diễn: Nguyễn Thông và Trần Vũ
5	"Một chuyện chép ở bệnh viện" (1957) (Tiểu thuyết của Bùi Đức Ái)	"Chị Tư Hậu" (1963) Đạo diễn: Phạm Kì Nam
6	"Chị Mẫn" (Bùi Hiển), Đêm đông (Chu Văn), Con trâu bạc (Nguyễn Tiến Thuyết)	"Câu chuyện quê hương" (1963) Đạo diễn: Hoàng Thái
7	"Đi bước nữa" (1960) (Truyện ngắn của Nguyễn Thế Phương)	"Đi bước nữa" (1964) Đạo diễn: Mai Lộc, Trần Vũ
8	"Sống như anh" (1964) (Trần Đình Vân)	"Nguyễn Văn Trỗi" (1966) Đạo diễn: Bùi Đình Hạc
9	"Khói" (1967) (Truyện ngắn của Anh Đức)	"Khói" (1967) Đạo diễn: Trần Vũ, Nguyễn Thụ
10	"Rừng xà nu" (1965) Truyện ngắn của Nguyễn Trung Thành	"Rừng xà nu" (1969) Đạo diễn: Nguyễn Văn Thông
11	"Chị Nhung" (1970) (Truyện ngắn của Nguyễn Quang Sáng)	"Chị Nhung" (1970) Đạo diễn: Nguyễn Đức Hình, Đặng Nhật Minh

12	"Người về đồng cói" (1970) (Truyện ngắn của Lê Lựu)	"Người về đồng cói" (1971) Đạo diễn: Bạch Diệp
13	"Gánh hàng hoa" (1934) (Tiểu thuyết của Nhất Linh)	"Gánh hàng hoa" (1971) Đạo diễn: Lê Mộng Hoàng
14	"Vùng trời" (tập 1-1975) (Tiểu thuyết của Hữu Mai)	"Vùng trời" (1975) Đạo diễn: Huy Thành
15	"Bão biển" (1969) (Tiểu thuyết của Chu Văn)	"Ngày lễ thánh" (1976) Đạo diễn: Bạch Diệp
16	"Những đứa con" (1976) (Truyện ngắn của Nguyễn Kiên)	"Những đứa con" (1977) Đạo diễn: Khánh Dư
17	"Mùa gió chướng" (1975) (Tiểu thuyết của Nguyễn Quang Sáng)	"Mùa gió chướng" (1978) Đạo diễn: Hồng Sến
18	"Mẹ vắng nhà" (1966) (Nguyễn Thi)	"Mẹ vắng nhà" (1979) Đạo diễn: Khánh Dư
19	"Tắt đèn" (1937) (Tiểu thuyết của Ngô Tất Tố)	"Chị Dậu" (1980) Đạo diễn: Phạm Văn Khoa
20	"Mảnh trăng cuối rừng" (1967) Truyện ngắn của Nguyễn Minh Châu	"Mảnh trăng cuối rừng" (1980) Đạo diễn: Nguyễn Kha và Lê Thi
21	"Bông mai mùa lạnh" (1979) (Tiểu thuyết của Lê Phương)	"Nơi gặp của tình yêu" (1980) Đạo diễn: Long Vân
22	"Chí Phèo" (1941), "Lão Hạc" (1942), "Sống mòn" (1943) (Truyện ngắn và tiểu thuyết của Nam Cao)	"Làng Vũ Đại ngày ấy" (1982) Đạo diễn: Phạm Văn Khoa
23	"Hòn đất" (1966) Tiểu thuyết của Anh Đức	"Hòn đất" (1983) Đạo diễn: Hồng Sến
24	"Những khoảng cách còn lại" (1980) (Tiểu thuyết của Nguyễn Mạnh Tuấn)	"Xa và gần" (1983) Đạo diễn: Trần Huy Thành
25	"Đứng trước biển" (1982) Tiểu thuyết của Nguyễn Mạnh Tuấn	"Đứng trước biển" (1985) Đạo diễn: Trần Phương

26	"Bến tàu trong thành phố" () (Truyện của Xuân Quỳnh)	"Khi vắng bà" (1985) Đạo diễn: Nguyễn Anh Thái
27	"Quán rượu người câm"" (Truyện ngắn của Nguyễn Quang Sáng)	"Mùa nước nổi" (1986) Đạo diễn: Hồng Sến
28	"Mưa mùa Hạ" (Truyện ngắn của Ma Văn Kháng	"Ngõ hẹp" (1988) Đạo diễn: Bạch Diệp
29	"Tướng về hưu" (Tiểu thuyết của Nguyễn Huy Thiệp)	"Tướng về hưu" (1988) Đạo diễn: Nguyễn Khắc Lợi
30	"Thành hoàng làng xổ số" Truyện ngắn của Đoàn Lê	"Người cầu may" (1989) Đạo diễn: Tự Huy
31	"Trại bảy chú lùn" (Truyện ngắn của Bảo Ninh)	"Không có đường chân trời"(1989) Đạo diễn: Nguyễn Khánh Dư
32	"Tuổi thơ dữ dội" Tiểu thuyết của Phùng Quán	"Tuổi thơ dữ dội" (1989) Đạo diễn: Nguyễn Vinh Sơn
33	"Nửa chừng xuân" (Khái Hưng)	"Nửa chừng xuân" Đạo diễn: Lê Đức Tiến
34	"Tắt lửa lòng" (Tiểu thuyết của Nguyễn Công Hoan)	"Lan và Điệp" (1990) Đạo diễn: Hữu Luyện và Trần Vũ
35	"Số đỏ" Tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng	"Số đỏ" (1990) Đạo diễn: Hà Văn Trọng
36	"Bỉ vỏ" (Tiểu thuyết của Nguyên Hồng)	"Bỉ vỏ" (1990) Đạo diễn: Lương Đức, Nguyễn Lệ Mỹ
37	"Lấy nhau vì tình" Tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng	"Lấy nhau vì tình" Đạo diễn: Hà Văn Trọng
38	"Ngọn cỏ gió đùa" (Truyện của Hồ Biểu Chánh)	"Ngọn cỏ gió đùa" Đạo diễn: Hồ Ngọc Xum
39	"Giông tố" (1936) (Tiểu thuyết của Vũ Trọng Phụng)	"Giông tố" (1991) Đạo diễn: Nguyễn Mạnh Lãi
40	"Cỏ lau" Truyện ngắn của Nguyễn Minh Châu	"Cỏ lau" (1993) Đạo diễn: Vương Đức

41	"Ăn mày dĩ vãng" Tiểu thuyết của Chu Lai	"Người đi tìm dĩ vãng" (1994) Đạo diễn: Trần Phương, Tất Bình
42	"Nữ sinh" Tiểu thuyết của Nguyễn Nhật Ánh	"Áo trắng sân trường" (1994) Đạo diễn: Lê Dân
43	"Đất nước đứng lên" (Tiểu thuyết của Nguyên Ngọc)	"Đất nước đứng lên" (1994) Đạo diễn: Lê Đức Tiến
44	"Khách ở quê ra" Truyện ngắn của Nguyễn Minh Châu	"Khách ở quê ra" (1994) Đạo diễn: Đức Hoàn
45	"Thương nhớ đồng quê" (Truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp)	"Thương nhớ đồng quê" (1995) Đạo diễn: Đặng Nhật Minh
46	"Một thời gió bụi" (Truyện ngắn của nhà văn Nguyễn Khải)	"Giọt nắng cuối chiều" (1998) Đạo diễn: Nguyễn Hinh Anh
47	"Những người thợ xẻ" (Nguyễn Huy Thiệp)	"Những người thợ xẻ" (1999) Đạo diễn: Vương Đức
48	"Ba người trên sân ga" (Truyện ngắn của Hữu Phương)	"Đời cát" (1999) Đạo diễn: Nguyễn Thanh Vân
49	"Bến không chồng" (Tiểu thuyết của Dương Hướng)	"Bến không chồng" (2000) Đạo diễn: Lưu Trọng Ninh
50	"Thung lũng hoang vắng" (Truyện ngắn của Nguyễn Quang Lập)	"Thung lũng hoang vắng" (2001) Đạo diễn: Phạm Nhuệ Giang
51	"Ngôi nhà xưa" (Truyện ngắn của Đặng Nhật Minh)	"Mùa ổi" (2001) Đạo diễn: Đặng Nhật Minh
52	"Thời xa vắng" (Tiểu thuyết của Lê Lựu)	"Thời xa vắng" (2003) Đạo diễn: Hồ Quang Minh
53	"Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành" (Truyện ngắn của Nguyễn Minh Châu)	"Người đàn bà mộng du" (2003) Đạo diễn: Nguyễn Thanh Vân
54	"Chùa đàn" (1946) (Truyện ngắn của Nguyễn Tuân)	"Mê thảo thời vang bóng" (2004) Đạo diễn: Việt Linh
55	"Mùa len trâu" và "Một cuộc biển dâu"	"Mùa len trâu" (2005)

	Hai truyện ngắn của Sơn Nam	Phim truyện của đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh
56	"Hồn Trương Ba da hàng thịt" Kịch của Lưu Quang Vũ	"Hồn Trương Ba da hàng thịt" (2006) Đạo diễn Nguyễn Quang Dũng
57	"Tiếng đàn môi sau bờ rào đá" (Đỗ Bích Thúy)	"Chuyện của Pao" (2006) Đạo diễn: Ngô Quang Hải
58	"Trăng nơi đáy giếng" (Truyện ngắn của Trần Thùy Mai)	"Trăng nơi đáy giếng" (2008) Đạo diễn: Nguyễn Vinh Sơn
59	Nhật ký Đặng Thùy Trâm (Cuốn nhật kí của Liệt sĩ Đặng Thùy Trâm	"Đừng đốt" (2009) Đạo diễn Đặng Nhật Minh
60	"Cánh đồng bất tận" (Truyện ngắn của Nguyễn Ngọc Tư)	"Cánh đồng bất tận"(2010) Đạo diễn: Nguyễn Phan Quang Bình
61	"Tâm hồn mẹ" (Truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp)	"Tâm hồn mẹ" (2011) Đạo diễn: Phạm Nhuệ Giang
62	"Huyết đằng" Truyện ngắn của Phạm Hải Anh	"Lời nguyền huyết ngải" (2012) Đạo diễn: Bùi Thạc Chuyên
63	"Bức huyết thư" Tiểu thuyết của Bùi Anh Tấn	"Thiên mệnh anh hùng" (2012) Đạo diễn Victor Vũ
64	"Nước như nước mắt" (Truyện ngắn của Nguyễn Ngọc Tư)	"Nước 2030" (2014) Đạo diễn: Nguyễn Võ Nghiêm Minh
65	"Phiên bản" (Tiểu thuyết của Nguyễn Đình Tú)	"Hương Ga" (2014) Đạo diễn: Cường Ngô