



CHUYỂN THỂ VÀ LIÊN VĂN BẢN (TRƯỜNG HỢP TÁC PHẨM LONG THÀNH CẨM GIẢ CA)

*Bùi Trần Quỳnh Ngọc**

Phòng Sau Đại học - Trường Đại học Sư phạm TP Hồ Chí Minh

Ngày Tòa soạn nhận được bài: 17-02-2017; ngày phản biện đánh giá: 17-5-2017; ngày chấp nhận đăng: 25-5-2017

TÓM TẮT

Những năm gần đây, lí thuyết chuyển thể và lí thuyết liên văn bản được các ngành khoa học xã hội và nhân văn trên thế giới và Việt Nam rất quan tâm. Bài viết giới thiệu khái quát và thể hiện chính kiến của tác giả về hai lí thuyết đang có ảnh hưởng mạnh mẽ này trong nghiên cứu văn học và các ngành nghệ thuật khác. Trên cơ sở đó, bài viết phân tích hành trình từ tác phẩm thơ đến tác phẩm điện ảnh của Long Thành cẩm giả ca. Ở đây, trong sáng tác và trong nghiên cứu, chính liên kết đã tạo nên sự khác biệt!

Từ khóa: chuyển thể, liên văn bản, văn học, điện ảnh, Nguyễn Du, Long Thành cẩm giả ca.

ABSTRACT

Adaptation and Intertextuality

(A case study of “Long Thanh cam gia ca”)

Theories of adaptation and intertextuality have currently attracted attention from Vietnamese and international researchers of social sciences and humanities. This article aims to present writer’s viewpoint about those theories, which have strong influence on the study of literature and other arts. The article also examines the transformation of Long Thanh Cam Gia Ca from a poem into a film. The link between composing and researching has created differences.

Keywords: adaptation, intertextuality, works of literature, film, Nguyen Du, Long Thanh cam gia ca.

Chuyển thể tác phẩm văn học sang tác phẩm điện ảnh đã và đang là hiện tượng phổ biến trong đời sống nghệ thuật thế giới và Việt Nam. Khó có thể thống kê được con số chính xác những tác phẩm văn học đã được chuyển thể thành phim. Linda Hutcheon (2011), tác giả chuyên khảo “Lí thuyết chuyển thể” cho biết: Theo số liệu thống kê năm 1992, 85% số tác phẩm đoạt giải Oscar phim hay nhất là các tác phẩm chuyển thể; tác phẩm chuyển thể chiếm tới

95% các phim truyền hình ít tập và 70% các phim truyền hình từng tuần đã giành giải Emmy. Có thể nói, hầu hết tác phẩm văn chương ưu tú của các dân tộc ở mọi thời đại khác nhau đều đã một lần, thậm chí hơn một lần sống đời sống mới của mình dưới hình thức tác phẩm điện ảnh. *Long thành cẩm giả ca* cũng là trường hợp tiêu biểu như vậy!

1. Khái niệm chuyển thể văn học – điện ảnh

* Email: buitrانquynhngoc@gmail.com

Chuyển thể (adaptation) là một thuật ngữ được sử dụng rộng rãi hiện nay khi bàn về các tác phẩm điện ảnh được sáng tạo trên nền tác phẩm văn học. Tác phẩm chuyển thể từng có lúc, có nơi bị coi là “thứ yếu”, “phái sinh”, “bội tín”, “tầm gửi” của tác phẩm gốc, còn tác phẩm gốc thì được ví như “con mối”, “nạn nhân” của tác phẩm chuyển thể.

Tác phẩm chuyển thể đã được một số nhà nghiên cứu trên thế giới và Việt Nam nghiên cứu. Trong giới hạn của bài viết, chúng tôi chỉ xin điem qua một số công trình nổi tiếng nước ngoài.

Trong công trình *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, nhà nghiên cứu điện ảnh Mỹ Thomas Leitch (2001) đã khẳng định “Chuyển thể là bản dịch” (Adaptations are translations), một loại bản dịch khác, và cho rằng chuyển thể là “cuộc công kích không ngừng vào tính ổn định và toàn vẹn của văn bản”. Công việc tương như bất khả về lí thuyết, bởi có những điểm có tính “unadaptable” (bất khả cải biên) của nguyên tác nhưng thực chất cũng là quá trình có thể tạo ra muôn vàn sáng tạo, muôn vàn khả thể, thậm chí những khả thể bất ngờ và đầy hấp dẫn. Cũng theo Thomas Leitch, một tác phẩm chuyển thể, dù trung thành với nguyên tác, vẫn là thực thể khác, tồn tại độc lập với nguyên tác.

Film and Literature (Điện ảnh và văn học) của Timothy Corrigan, đã được dịch và xuất bản vào năm 2013, là tư liệu quý về lí thuyết chuyển thể vốn còn hạn chế ở Việt Nam. Công trình này đã giới thiệu và phân tích khá sâu sắc mối quan hệ giữa văn

học và điện ảnh trong những tư tưởng đối lập của lịch sử qua việc tiến hành khảo cứu một cách công phu mối quan hệ văn học – điện ảnh theo chiều lịch đại, từ đó tái hiện lại các giai đoạn lịch sử, các phong tục văn hóa và các phương pháp phê bình điện ảnh. Từ khối tư liệu đồ sộ, tác giả khái quát:

“Lịch sử quan hệ giữa phim ảnh và văn chương là một lịch sử yêu ghét lẫn lộn, đương đầu và phụ thuộc lẫn nhau. Từ cuối thế kỉ XIX cho tới nay, hai cách nhìn và mô tả thế giới này đã nhiều lần khinh thường nhau, cứu rỗi nhau, và làm méo mó bản ngã tự phong của nhau... Ngày nay chủ đề phim ảnh và văn chương dường như trở nên sống động hơn trước, cả trong và ngoài trường học... Các cuộc tranh luận về việc điện ảnh đồng nghĩa với văn học hay đi cùng với văn học đang tiếp diễn” (tr.4,7,8).

Đóng góp lớn nhất của công trình này chính là sự tập hợp và giới thiệu các quan điểm lịch sử về chuyển thể với những vấn đề nổi bật như điện ảnh và văn học trong những tư tưởng đối lập của lịch sử, “Các giới hạn của tiểu thuyết và các giới hạn của phim” (George Bluestone), “Chuyển thể” (Dudley Andrew), “Độc giả và khán giả” (Judith Mayne)... Luận điểm khoa học sau đây của tác giả là trục chính xuyên suốt cuốn sách:

“Sự tương giao giữa điện ảnh và văn học vẫn thường được người ta tiếp cận dưới góc độ giống nhau và khác nhau trong hình thái thể hiện và tái hiện của chúng-hình ảnh khác ngôn từ thế nào và cả hai học tập truyền thống văn xuôi ra sao. Tuy nhiên, ở đây ta sẽ chú tâm tới việc những đặc trưng văn bản

này thay đổi ra sao và chúng phụ thuộc như thế nào vào những điều kiện lịch sử và văn hóa cùng những áp lực khác xoay quanh sách báo và điện ảnh. Trong suốt những hoàn cảnh thay đổi này, ý nghĩa đích thực của hai thuật ngữ điện ảnh và văn học thay đổi, cùng lúc ấy những giá trị tương quan giữa chúng cũng thay đổi” (tr.4,13).

Một trong những công trình khác mang tính chuyên biệt về chuyển thể được đánh giá cao, hiện đã được dịch sang tiếng Việt nhưng chưa xuất bản ở nước ta là cuốn *Theory of Adaptation (Lí thuyết về chuyển thể)* của Linda Hutcheon, nhà nghiên cứu người Canada (Hoàng Cẩm Giang, Phạm Minh Điệp dịch; Trần Nho Thìn hiệu đính). Trong cuốn sách này, Linda Hutcheon đã lí thuyết hóa khái niệm “chuyển thể” và trình bày thực tiễn nhiều trường hợp chuyển thể. Tác giả phân tích chuyển thể với tư cách là sản phẩm và với tư cách là quá trình, lí do chuyển thể, tính chủ ý trong tác phẩm chuyển thể, những trường hợp không được gọi là chuyển thể và sức hút của chuyển thể. Đây có thể coi như một điển ngôn khoa học phân biện về sự đánh giá, nhìn nhận mang tính chỉ trích, miệt thị hiện tượng chuyển thể như một phương thức hạng hai, “tâm gửi”, “kí sinh” đã từng tồn tại trong lịch sử phê bình văn học và điện ảnh. Công trình cung cấp một công cụ lí thuyết tương đối toàn diện cho việc nghiên cứu mối quan hệ giữa văn học và điện ảnh, rộng hơn nữa là mối quan hệ giữa các loại hình nghệ thuật với nhau.

Theo Linda Hutcheon (2011), chuyển thể có nghĩa gốc là thích nghi, thay đổi, làm cho phù hợp. Trong văn cảnh này,

chuyển thể được định nghĩa là sự phỏng theo, cải biến bối cảnh, nội dung hoặc hình thức tác phẩm để phù hợp với ý đồ sáng tạo của tác giả. “Chuyển thể liên quan tới tái diễn giải, tái sáng tạo”, “tái tạo cái thân thuộc làm cho nó mới”. Các tác phẩm chuyển thể “có mối quan hệ công khai và cụ thể với văn bản trước đó thường gọi là *nguồn*” (tr.189). Cũng vì vậy, như một quán tính, nghiên cứu tác phẩm chuyển thể, người ta thường có sự so sánh với tác phẩm văn học.

Hiện nay, khái niệm chuyển thể tồn tại hai cách hiểu:

+ Cách hiểu thứ nhất coi tác phẩm chuyển thể như một sản phẩm phụ thuộc vào tác phẩm gốc, là sự sao chép lại tác phẩm gốc bằng một hình thức nghệ thuật khác.

+ Cách hiểu thứ hai coi tác phẩm chuyển thể độc lập (tương đối) với tác phẩm văn học do chuyển thể liên quan tới tái diễn giải, tái sáng tạo. Trong ý nghĩa này, người ta nói tới “cái nhìn kép”, “quy trình kép”, “bản chất kép” gắn liền với sự giải mã và sáng tạo cái mới của tác phẩm chuyển thể, nghĩa là nó có mối liên hệ với tác phẩm gốc (tác phẩm văn học) nhưng cũng không thể phủ nhận cái riêng của nó. “Cái nhìn kép”, “quy trình kép” và “bản chất kép” của tác phẩm chuyển thể trong quan hệ kết nối văn bản gốc và với những yếu tố mỗi khi chúng ta nhìn văn bản đó theo những cách khác nhau. Để nói được hết “cái nhìn kép”, “quy trình kép”, “bản chất kép” này của tác phẩm chuyển thể, Linda Hutcheon đã đề nghị sử dụng một danh xưng có vẻ như hơi dài nhưng đúng:

tác phẩm chuyển thể như là chuyển thể.

Lịch sử điện ảnh thế giới đã tổng kết và đưa ra hai phương thức chuyển thể cơ bản nhất: chuyển thể trung thành với nguyên tác và chuyển thể tự do.

Chuyển thể sát với văn bản gốc hay trung thành với nguyên tác: là cách thức dựng phim dựa chủ yếu vào chất liệu văn học, hầu như rất ít thay đổi các vấn đề đã được đặt ra trong tác phẩm văn học. Sáng tạo của tác phẩm chuyển thể trung thành thường chỉ mang tính chất chi tiết, cục bộ, như thêm, bớt các tình tiết, thay đổi ít nhiều kết cục, hoặc thay đổi người kể chuyện. Nói như thế không có nghĩa rằng phương thức chuyển thể này là bản sao giống hệt tác phẩm gốc, bởi dù trung thành với nguyên tác đến đâu, chuyển thể vẫn là công việc luôn kéo theo hành động làm biến đổi và luôn mang đầy tính chủ quan. Vấn đề ở đây không chỉ và không chủ yếu là tác phẩm chuyển thể trung thành *đến mức nào*, mà còn và chủ yếu là trung thành *như thế nào*, tức quan trọng là mục đích và nghệ thuật, hiệu quả chuyển thể.

Chuyển thể tự do: là cách thức dựng phim chỉ dựa trên một số ý tưởng, hoặc một vài gợi ý nhỏ của một hay nhiều tác phẩm văn học. Chuyển thể tự do dành sự tự do sáng tạo nhiều hơn cho chủ thể, chủ yếu hướng về sự phóng tác, sáng tác. Do đó, người xem tác phẩm chuyển thể trung thành chủ yếu xem cái *giống như*; còn đối với tác phẩm chuyển thể tự do thì chủ yếu xem cái *khác* so với tác phẩm nguồn.

Hai phương thức chuyển thể trên là hai cách tái tạo, hai cách đọc tác phẩm văn

học, mỗi cách tái tạo, cách đọc tác phẩm đều có những giá trị nhất định và có những ảnh hưởng không nhỏ đến công chúng. “Chuyển thể liên quan tới văn cảnh mới của sự sáng tạo và tiếp nhận. Khi chuyển thể một tác phẩm, văn cảnh của sự tiếp nhận cũng quan trọng như văn cảnh của sự sáng tạo”. Như vậy, “tác phẩm chuyển thể là một sự phái sinh mà không có tính phái sinh - một tác phẩm đến sau mà không phải thứ yếu” (Linda Hutcheon, 2011, tr.15).

2. Chuyển thể văn học – điện ảnh từ góc độ liên văn bản

Trong bối cảnh mới của thế giới ngày nay, nghiên cứu lí thuyết chuyển thể, cải biên đã phát triển mạnh mẽ trên cơ sở lí luận liên văn bản. Lí thuyết này cùng với sự phát triển mạnh mẽ của điện ảnh đã giúp các nhà nghiên cứu có được cái nhìn đúng đắn và thận trọng hơn khi đánh giá tác phẩm chuyển thể. Tác phẩm chuyển thể giờ đây được soi chiếu dưới phương diện liên văn bản, trong mối tương quan với lịch sử, văn hóa, dân tộc, thời đại...

Khái niệm liên văn bản gắn liền với tên tuổi của Julia Kristeva. Mặc dù là người đầu tiên khai triển lí thuyết này nhưng Julia Kristeva không phải là người đầu tiên phát biểu về liên văn bản như một hệ thống lí thuyết mới. Nguồn gốc của khái niệm tính liên văn bản được đa số các nhà nghiên cứu thống nhất tính từ thời điểm khai sinh của ngôn ngữ học hiện đại gắn liền với tên tuổi của nhà ngôn ngữ học F. Saussure. Trong *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương*, Saussure (1973) viết: “*giá trị của bất cứ một yếu tố nào cũng đều do những yếu tố ở xung quanh quy định*” và

“tất cả đều dựa trên những mối quan hệ” (tr.202). Nghĩa là không một kí hiệu nào có giá trị tự thân. Mọi kí hiệu chỉ có giá trị trong mối quan hệ giữa nó với các kí hiệu khác trong hệ thống.

Sau này, Mikhail Bakhtin (1992) đã phát triển lí thuyết về ngôn ngữ của F. Saussure theo một hướng mới. Nếu Saussure chỉ tập trung vào khía cạnh đồng đại của ngôn ngữ, xem xét nó trong tư thế tĩnh tại, ổn định, không chịu ảnh hưởng của các yếu tố sản sinh ra nó (con người, xã hội), thì M. Bakhtin lại chú ý ngôn ngữ ở khía cạnh lịch đại, đặt ngôn ngữ trong quan hệ với các tình huống xã hội cụ thể. M. Bakhtin cho rằng “ngôn ngữ nào cũng gắn liền với một quan điểm, một ngữ cảnh và một đối tượng nhất định - ngôn ngữ là những gì đang được hành động trong cuộc sống chứ không phải “nằm chết” trong từ điển” (tr.173). Từ quan điểm của Bakhtin, ngôn ngữ cũng như văn bản là hệ thống kí hiệu không tồn tại biệt lập mà luôn có những mối quan hệ giằng chéo giữa chúng với bối cảnh văn hóa, xã hội. Với những tư tưởng trên đây, Bakhtin được nhìn nhận là nhà lập thuyết về tính liên văn bản.

Từ các công trình của M. Bakhtin, Julia Kristeva đã đề xuất thuật ngữ *liên văn bản*. Thuật ngữ này xuất hiện lần đầu tiên vào năm 1967 trong tiểu luận “Bakhtin, từ, đối thoại và tiểu thuyết”. Từ nguyên tắc đối thoại trong giao tiếp ngôn ngữ của Bakhtin, J. Kristeva đã liên tưởng tới sự “đối thoại” giữa các văn bản trong một văn bản và sáng tạo thuật ngữ *tính liên văn bản* để thay thế quan niệm về *tính đối thoại/ tính liên chủ thể* của Bakhtin. Theo Kristeva,

liên văn bản là “chỗ giao cắt của các mặt phẳng văn bản khác nhau”, là “sự đối thoại của các kiểu viết khác nhau” (dẫn theo Nguyễn Văn Thuán, 2013, tr.70). Nếu Bakhtin quan tâm đến tính đối thoại của các chủ thể/ *tính liên chủ thể* trong văn bản, thì Kristeva lại quan tâm đến *tính liên văn bản* giữa các văn bản,

“mỗi văn bản là một liên văn bản, ở đó các văn bản khác cùng hiện hữu để góp phần chi phối và làm thay đổi diện mạo của văn bản ấy; mỗi văn bản là một sự hấp thu và chuyển thể của văn bản khác, là một “bức khảm các trích dẫn” – ở đó, có vô số những mảnh vụn của các mã ngôn ngữ, các quy ước văn học, các khuôn mẫu nhịp điệu, các hình thức diễn ngôn vốn từng phổ biến trong xã hội” (dẫn theo Nguyễn Văn Thuán, 2013, tr.70).

Nói cách khác, không có văn bản nào thực sự cô lập, một mình một cõi, như một sự sáng tạo tuyệt đối; văn bản nào cũng chịu sự tác động của văn bản văn hóa khác, cũng chứa đựng ít nhiều những cấu trúc ý thức hệ quyền lực thể hiện qua các hình thức diễn ngôn khác nhau trong xã hội. Sự hình thành bất kì văn bản nào cũng là “sự ghép nối” của các trích dẫn, bất kì văn bản nào cũng là sự hấp thu và chuyển đổi với văn bản khác. Liên văn bản là thuộc tính bản thể của mọi văn bản, là sự “xóa nhòa ranh giới giữa các văn bản của các tác giả riêng rẽ, giữa văn bản văn học cá nhân và văn bản vĩ mô của truyền thống, giữa các văn bản thuộc các thể loại và loại hình khác nhau (Rjankaya, 2007, tr.193). Như vậy, dưới cái nhìn liên văn bản, một “văn bản” luôn tồn tại trong mối liên kết hữu cơ

với “các văn bản” khác ngoài nó. Liên văn bản xem văn bản như “bộ phận của một lĩnh vực rộng lớn, giao cắt của ý nghĩa và biểu hiện, ở đó các giá trị xã hội và ý tưởng hòa trộn, va chạm lẫn nhau; cũng chính ở đây, chủ thể con người phải tự định vị để tham gia vào hệ thống văn hóa của họ” (Nguyễn Nam, 2006, tr.18).

Sự xuất hiện của lí thuyết liên văn bản làm thay đổi mối quan hệ giữa tác giả, tác phẩm, độc giả; giữa văn học và các yếu tố phi văn học; giữa tính sáng tạo và sự mô phỏng; giữa truyền thống và cách tân... Thậm chí, dưới cái nhìn liên văn bản, ở góc độ nhất định, ranh giới giữa “của mình” và “của người khác” có phần nhòa đi, cái của mình được hiểu như là cái của người khác phân chiếu lên nhiều lần (Rjankaya, 2007, tr.197), song điều đó không có nghĩa là triệt tiêu cái “của mình”, thậm chí đối với nghệ sĩ tài năng, cái “của mình” càng hiện lên rõ nét, lung linh hơn.

Quan niệm này của Kristeva đã cho thấy sự tiếp thu có sáng tạo của bà đối với lí thuyết về nguyên tắc đối thoại của Bakhtin. Đây thực sự là bước chuyển và đóng góp lớn của Kristeva cho trào lưu giải cấu trúc, chủ nghĩa hậu hiện đại nói riêng và cho lí luận phê bình văn học nhân loại nói chung.

Trong địa hạt điện ảnh, hiện tượng chuyển thể được coi là một khía cạnh đặc biệt của liên văn bản. Có thể nói, liên văn bản đã cung cấp thêm một phương diện lí thuyết mới trong nghiên cứu mối quan hệ giữa văn học và điện ảnh. Dưới cái nhìn liên văn bản, chuyển thể không đơn thuần là sự phỏng theo, cải biến nội dung của

hình thức nghệ thuật khác mà là *hành trình từ một hệ thống kí hiệu này đến hệ thống kí hiệu khác*. Tác phẩm chuyển thể giờ đây được hiểu là cách đọc mới, cách nhìn và diễn giải mới đối với nguyên tác trong một hoàn cảnh xã hội – văn hóa mới, đồng thời có khả năng đối thoại với nguyên tác của nó. Mối quan hệ liên văn bản giữa văn bản văn học và văn bản điện ảnh là mối quan hệ phức tạp vì đây là sự tham chiếu giữa hai loại văn bản thuộc hai loại hình nghệ thuật khác nhau, có đặc trưng ngôn ngữ khác nhau, tạo nên mạng lưới mở rộng tập trung nhiều loại kí hiệu văn hóa, nghệ thuật. Quá trình giải mã các kí hiệu cũng chính là quá trình tìm kiếm và “lắng nghe sự đối thoại, sự liên thuộc” (chữ dùng của Nguyễn Nam) lẫn nhau giữa các văn bản.

Việc nghiên cứu chuyển thể từ góc độ liên văn bản sẽ cho thấy mối tương tác đa dạng, phức tạp giữa các loại văn bản hiển lộ một bối cảnh văn hóa mà ở đó, các loại hình nghệ thuật không ngừng cộng hưởng, đối thoại với nhau ngày càng sống động. Từ đây càng thấy rõ hơn luận điểm này: *chính liên kết đã tạo nên những khác biệt!*

Về lí thuyết liên văn bản, cũng cần nhắc tới R. Barthes. Tác giả đã nêu một luận đề nổi tiếng, mang tầm khái quát cao: “Bất kỳ văn bản nào cũng là liên văn bản”. R. Barthes (2008) chỉ rõ: “Văn bản là một tấm dệt từ các trích dẫn, xuất phát từ hàng nghìn nguồn văn hóa”, từ đó nhấn mạnh tầm quan trọng của người đọc, tức khâu tiếp nhận “Sự viết diễn ra chính là ở nơi sự đọc” (tr.98). Lí thuyết liên văn bản đã cho phép xem xét tác phẩm chuyển thể như

một tác phẩm độc lập nhất định. Không chỉ có mối liên hệ duy nhất với tác phẩm văn học gốc, tác phẩm chuyển thể còn liên hệ với những tác phẩm khác. Bản thân tác phẩm gốc cũng là một sự cải biến đối với một hay nhiều tác phẩm trước đó. Các yếu tố trong tập hợp liên văn bản luôn giúp chúng hồi sinh, tái sinh. Nhưng, mặt khác, nói như vậy không có nghĩa rằng tác phẩm gốc với các tác phẩm trong hệ thống liên văn bản đều có vai trò như nhau đối với tác phẩm chuyển thể. Trong tương quan liên văn bản với tác phẩm gốc, tác phẩm chuyển thể có mối liên hệ đặc biệt hơn, trực tiếp hơn. Đó cũng là điều tất yếu và dễ hiểu. Đó cũng là lí do giải thích vì sao khi giới thiệu phim bao giờ cũng có tên tác giả kịch bản, đạo diễn, tên tác phẩm văn học cùng với tác giả của tác phẩm mà tác giả kịch bản dựa vào đó sáng tác, trong khi các văn bản khác trong hệ thống liên văn bản không được nhắc tới.

Đối với các tác phẩm điện ảnh chuyển thể từ văn học, các nhà phê bình thường có những luận giải không xác đáng. Nhà nghiên cứu Vetuni nêu những trần trụi: “Phim cải biên theo như lệ thường đã được mô tả và đánh giá trên cơ sở sự tương xứng của nó với văn bản văn chương, theo đó, nó có xu hướng được đánh giá như là sự giao tiếp không trung thành hoặc bị bóp méo ý đồ biểu hiện của tác giả” (Venuti, 2007, tr.55). Lí thuyết liên văn bản đã cho phép các nhà phê bình, nghiên cứu có cái nhìn khách quan hơn về những bộ phim chuyển thể. Không thể xem những bộ phim chuyển thể từ tác phẩm văn học thuộc hàng hai, “kí sinh”. Tác phẩm điện ảnh chuyển

thể và tác phẩm văn học nguồn, ở góc độ nhất định, cần được coi là đồng đẳng, “cộng sinh”. Khi phân tích tác phẩm điện ảnh cải biên, người nghiên cứu không nên phán xét tính trung thành hay không trung thành của nó với tác phẩm văn học, mà nên tập trung nghiên cứu mục đích, phương thức, những sáng tạo trong việc chuyển mã văn hóa, chuyển đổi ngôn ngữ nghệ thuật, đối thoại tư tưởng, đặc biệt là hiệu quả nghệ thuật của sự chuyển vị bên trong tác phẩm điện ảnh đối với người đọc, người xem trong các bối cảnh lịch sử, xã hội, văn hóa và thời đại, thời kì cụ thể.

3. Long Thành cầm giả ca – hành trình từ văn học đến điện ảnh

Trên cơ sở so sánh đối chiếu tác phẩm văn học và tác phẩm chuyển thể qua trường hợp *Long Thành cầm giả ca*, chúng tôi muốn chỉ ra mối quan hệ liên văn bản giữa hai loại văn bản này ở các phương diện nhân vật, cốt truyện, tình tiết, không gian và các biểu tượng văn hóa nghệ thuật.

Long Thành cầm giả ca là bài thơ chữ Hán được Nguyễn Du sáng tác trong khoảng thời gian đi sứ nhà Thanh (Trung Quốc) vào năm 1813 đến năm 1814, thể hiện niềm thương xót cuộc đời người ca nương đất Long Thành bị vùi dập trong xã hội Việt Nam phong kiến.

Trong lần về thăm nhà người anh, Nguyễn Du tình cờ gặp gỡ và nghe được tiếng đàn trong trẻo, thanh tao của ca nữ. Tiếng đàn của ca nữ thanh tú đã làm Nguyễn Du xao xuyến. Hai mươi năm sau, trải bao biến cố lịch sử, Nguyễn Du gặp lại người xưa, nhan sắc đã tàn phai, duy chỉ tiếng đàn không thay đổi. Đau đớn, xót xa

cho thân và phận người ca nữ ấy, Nguyễn Du viết bài thơ này. *Long Thành cầm giả ca* không chỉ là tiếng nói xót thương của một thi nhân đối với một số phận khổ đau, mà lớn hơn, còn là cái nhìn *đồng cảm*, *đồng cảnh* của những thân phận bơ vơ, chao đảo giữa những vòng xoáy khốc liệt của thời cuộc, trong đó có chính Nguyễn Du, người cũng mang “kiếp cầm ca”.

Bộ phim *Long Thành cầm giả ca* (biên kịch Văn Lê, đạo diễn Đào Bá Sơn) ra đời trong dịp chào mừng đại lễ 1000 năm Thăng Long – Hà Nội. Thường thì người ta xây dựng phim trên cơ sở truyện ngắn, truyện vừa hay tiểu thuyết, nhưng Văn Lê và Đào Bá Sơn trong trường hợp này đã xây dựng phim trên cơ sở một bài thơ. Kịch bản phim đạt giải Nhất cuộc thi “Kịch bản điện ảnh kỉ niệm 1000 năm Thăng Long – Hà Nội”, bộ phim cũng đạt giải *Cánh diều vàng* năm 2010.

Phim *Long Thành cầm giả ca* đã mở rộng, đào sâu các phương diện lịch sử dân tộc, văn hóa truyền thống của đất nước ở một thời đại đầy biến động, đồng thời dung chân dung tinh thần của một trong những nhân vật văn hóa thiên tài, có ảnh hưởng lớn trong lịch sử dân tộc mà bấy lâu người đọc vẫn chỉ quen hình dung qua những tác phẩm văn chương.

• ***Liên văn bản về nhân vật, cốt truyện, tình tiết***

Nếu như trong bài thơ *Long Thành cầm giả ca*, Nguyễn Du là tác giả, người chứng kiến và đồng cảm với người ca nữ, thì trong phim, đã trở thành một trong những nhân vật chính. Nguyễn Du trong phim kết hợp khá trọn vẹn giữa tư liệu lịch

sử và hư cấu nghệ thuật.

Là kẻ sĩ xuất thân từ dòng dõi làm quan, sống vào buổi thời thế loạn lạc, chứng kiến đất nước bao phen đổi dời, Tố Như (tên hiệu của Nguyễn Du) mệt mỏi và bất lực trước sự tao loạn của thời cuộc. Chàng liên tiếp bị đẩy vào những cảnh biến dữ dội: thành Thăng Long hỗn loạn, Tố Như lẫn trong dòng người chạy loạn tìm đường lên Thái Nguyên nhậm chức Chánh thủ. Sau nhiều suy biến, chàng trở về quê vợ - làng Quỳnh Côi (Thái Bình) sống trong u hoài. Trong khi người anh Nguyễn Khản đã quyết định theo Tây Sơn. Vua bỏ nước, cầu cứu nhà Thanh. Tố Như không theo bước anh bởi nỗi day dứt ăn lộc nhà Lê. Vua có thể bỏ nước chứ dân không thể và không bao giờ bỏ nước.

Có thể nói, sự đấu tranh nội tâm của Tố Như về việc nên theo Tây Sơn hay vẫn trung thành một lòng với vua Lê chúa Trịnh cũng là một điểm nhấn quan trọng của bộ phim. Khi biết người anh Nguyễn Khản theo Tây Sơn, Tố Như đã hoang mang dao động, nhưng khi chứng kiến Thủy Trung Hầu tự sát vì tận trung với nước, Tố Như lại một lần vững lòng. Với dòng dõi ba đời phục vụ vua, Nguyễn Du không thể mang tội “bất trung” bởi tư tưởng “trung quân ái quốc” đã ăn sâu vào máu thịt tầng lớp Nho gia. Sự bất lực của Nguyễn Du là điều dễ hiểu trong cảnh loạn lạc như vậy. Bộ phim là sự khắc họa sinh động chân dung bậc trung quân Nguyễn Du trước thời cuộc.

Phim *Long Thành cầm giả ca* còn phóng tác để mối lương duyên giữa Tố Như và nàng Cầm được xây dựng thành

trực cốt truyện chính. Bộ phim có sự mở rộng, đi sâu vào cuộc đời, số phận nhân vật bằng cách xây dựng tuyến cốt truyện chính của bộ phim – tình yêu giữa bậc nho sĩ và kiếp cầm ca. Xây dựng một câu chuyện tình đẹp giữa Nguyễn Du và nàng Cầm để nói “Những điều trông thấy mà đau đớn lòng”. Hai người đại diện cho hai tầng lớp khác nhau trong xã hội, một bên là bậc tri thức với những trói buộc của tư tưởng Nho giáo, một bên là phận ca kỹ thấp hèn. Những định kiến khắt khe, những tư tưởng bảo thủ chính là vách ngăn vô hình rắn chắc chia cắt hai người.

Để làm rõ số phận nhân vật, nhà biên kịch Văn Lê đã xây dựng truyện phim theo lối hồi tưởng giúp người xem hiểu hơn “xuất xứ” của nhân vật. Qua sáng tạo của nhà biên kịch Văn Lê và đạo diễn Đào Bá Sơn, “tiểu sử” nàng Cầm được “làm sáng tỏ” – nàng sinh ra ở làng Thanh Hoa ngoại, ở nhà vẫn quen được gọi là “Gái”, sau này được thầy dạy đàn gọi là Cầm. Mười ba tuổi, nàng lên kinh theo học ở nhà thầy Nguyễn, đến tuổi trưởng thành được tuyển chọn vào cung. Từ đây, cuộc đời nàng bị xô đẩy, cuốn theo những bão táp thời cuộc. Có những lúc được nâng niu, vồng lọng đón đưa, cũng có khi bị vùi dập, bị ép buộc ca hát mua vui cho bọn vua quan phương Bắc trong cảnh cửa nhà tan nát, trăm dân lưu lạc.

Số phận lênh đênh chìm nổi của nàng Cầm được dự đoán ngay từ khi nàng còn rất nhỏ, từ xuất thân là con của một đào nương, từ lời nói của “cha” nàng: “*Người có khuôn mặt nội tâm như thế không nên ra đời*”, từ tiếng đàn gãy khúc giữa chừng, từ

ánh mắt quỵên tâm tư vào lời ca và từ cả cách khóc “*chi khóc một bên mắt, mắt còn lại để nhìn thấy đường mà đi*”.

Xuất thân trong gia đình có mẹ và dì đều là ca kỹ, từ nhỏ nàng sống với mẹ, không biết rõ cha mình là ai. Trong xã hội phong kiến, những người ca kỹ là những thân phận bị khinh rẻ. Danh xưng, nghiệp “con hát” xuất hiện đầy cay đắng và tủi nhục xuyên suốt bộ phim. Nàng Cầm lờ mờ đoán ra thân phận mình trong lần đối thoại bên chiếc cối xay gạo cùng người dì:

- *Tại sao hả dì?*

- *Tại vì... mẹ cháu là con hát.*

- *Thế còn dì?*

- *Dì cũng là con hát.*

- *Thế còn cháu?*

- *Cháu... cháu cũng là con hát.*

Mỗi lần tiếng “con hát” uất nghẹn cất lên trả lời câu hỏi của Cầm, chiếc cối xay lại nặng nề xoay. Chẳng phải tự nhiên mà chiếc cối xay lại hiện hữu trong mạch phim. Phận ca kỹ bèo bọt không chỉ là bi kịch của mỗi Cầm, mà còn là bi kịch chung của mẹ, của dì, của những người phụ nữ là “con hát”. Sự quẫn quanh, tiếp nối của những thân phận “con hát” ấy cũng giống như vòng xoay của chiếc cối xay: con của “con hát” cũng sẽ trở thành “con hát”, mãi mãi sống dưới thân phận “con hát” bèo bọt. Họ không thể và cũng không có khả năng thay đổi số phận, chỉ biết dùng lời ca tiếng hát mua vui cho thiên hạ.

Như vậy, mối tình giữa nàng Cầm và Tổ Như là trục đề tài xuyên suốt toàn bộ phim. Cảnh hợp - tan cùng tình yêu đầy sóng gió trắc trở giữa Tổ Như và nàng Cầm là điểm nhấn của bộ phim. Không xoáy sâu

vào các sự kiện lịch sử, các diễn biến thể sự chỉ làm nền khắc họa số phận của hai nhân vật, để người đọc hiểu rõ hơn chân dung của một danh nhân văn hóa, để hiểu rõ hơn số phận của những kiếp tài hoa bạc mệnh trong xã hội phong kiến. Trải qua từng thời kì, từng biến cố của lịch sử, hai nhân vật chính gặp gỡ rồi li biệt. Khi mỗi tình kết thúc, cuộc đời người con gái bất hạnh cũng kết thúc. Dựng nên mỗi tình này, bộ phim đã tạo dấu ấn sâu sắc cho người xem, đồng thời cũng cảm thương cho số phận của người con gái tài hoa, cho tầng lớp nhà thơ, kẻ sĩ và cho chính Nguyễn Du không được định mệnh ưu ái.

Sắc đẹp, tài hoa với Nguyễn Du bao giờ cũng đi liền với bạc mệnh; Nguyễn Du, nàng Kiều, Tiểu Thanh, cô Cầm, tất cả đều cùng chung số phận... Sự đồng cảm của Nguyễn Du với nàng Kiều, Tiểu Thanh, cô Cầm chính là sự đồng cảm của những tâm hồn nghệ sĩ, không có giới hạn không gian, thời gian. Vì vậy, 300 năm sau và sẽ còn nhiều trăm năm nữa, hậu thế vẫn hiểu ông và khóc cùng với nỗi đau của ông...

Bài thơ của Nguyễn Du đã cung cấp cho nhà làm phim những gợi ý chủ yếu về tư tưởng, cảm xúc, nhân vật, tình tiết. Bộ phim *Long Thành cầm giã ca* so với bài thơ cùng tên đã mang diện mạo riêng, đồng thời, ở một mức độ nhất định là “sự hồi đáp đối với nguyên tác văn học, thể hiện cách đọc mới, cách diễn giải mới” của các nhà làm phim đối với không chỉ sáng tác của Nguyễn Du mà còn với cả lịch sử, truyền thống văn hóa dân tộc.

• ***Liên văn bản về không gian nghệ thuật và các biểu tượng văn hóa***

Bối cảnh cũng như tình tiết trong phim được mở rộng so với nguyên tác. Không gian trong phim được đạo diễn lựa chọn rất công phu. Trong nguyên tác, Nguyễn Du chỉ phác thảo sơ lược vài nét về lịch sử, nhưng khi chuyển thể thành phim, đạo diễn đã xây dựng một không gian thể hiện được cái hồn lịch sử đậm dấu ấn dân tộc với khung cảnh làng quê Bắc Bộ thanh bình, hình ảnh mùa xuân lát phát hoa đào bay ở kinh đô Thăng Long, cảnh li tán, loạn lạc, thành lũy tan hoang, cảnh quân Tây Sơn khí thế ngút trời đang tiến vào Bắc Hà...

Đặc biệt, một trong những không gian đẹp nhất, có tính tạo hình và mang lại hiệu quả thẩm mỹ và tư tưởng cao nhất của bộ phim là hình ảnh giếng nước – vốn đã trở thành biểu tượng của làng quê Việt Nam. Giếng nước cũng là hình bóng của kinh thành Thăng Long, của Nguyễn Du, của lịch sử và văn hóa Việt Nam. Giếng nước trong veo là hình ảnh mở đầu, cũng là hình ảnh khép lại bộ phim. Giếng nước trở thành chứng nhân, soi bóng nàng Cầm từ khi còn bé đến khi là thiếu nữ và nàng qua đời cũng tại chiếc giếng này. Hình ảnh giếng nước cũng đồng thời là hình ảnh cây đàn nguyệt, là ẩn dụ cho thân phận người ca kĩ. Giếng nước xuất hiện đầu và cuối phim cũng như cuộc đời người ca nữ từ khi sinh ra cho đến khi mất đi sẽ mãi chỉ quanh bên giếng nước, không có lối thoát. Đầu phim và cuối phim đều là hình ảnh giếng nước như ẩn dụ về sự khép kín. Vòng tròn khép kín ấy vây hãm cuộc đời của nhiều con người, trong có cuộc đời người ca nữ đất Long Thành. Dù mọi vật

đổi dời nhưng giếng nước vẫn bền bỉ ở đó như một minh chứng lịch sử. Và không chỉ như một minh chứng lịch sử!

Câu chuyện của bộ phim phát triển trong văn cảnh lịch sử và khép lại bằng những câu chuyện truyền thuyết xưa, mang mang, huyền bí: Vào những đêm trăng sáng từ giếng nước cổ lại nghe vọng lên tiếng đàn cầm ni non. Lờn đồn đại chiếc giếng nước trong và mát nhưng không ai dám uống, vì “*con gái uống vào sẽ tương tu*” khiến cô bé Cầm ngày nào sợ hãi, đến tắm cũng không dám vì “*con không tắm đâu. Con sợ mắc bệnh tương tu lắm*”. Không uống nhưng cuối cùng cô vẫn mắc bệnh tương tu để rồi dẫn đến kết cục bi thảm. Suốt một cuộc đời, cô sống trong mong nhớ; khi trở lại soi mình, cô bé Cầm trẻ trung, xinh xắn ngày nào đã trở nên tàn tạ, già nua. Và chính cô lại gieo mình nơi chiếc giếng này để rồi lờn đồn lại tiếp tục lưu truyền hậu thế như một liên văn bản của số phận!

Hình ảnh giếng nước là hình ảnh sáng tạo độc đáo trong phim so với nguyên tác, được xây dựng như một thực thể đóng khung đầu - cuối tác phẩm, gợi nên cái vòng luân quần của cuộc đời nàng Cầm và không chỉ nàng Cầm. Nó mở ra một cuộc đời và cũng là nơi kết thúc một cuộc đời. Trong những ý nghĩa khác, cái giếng còn là biểu trưng của quá khứ, con người, lịch sử và văn hóa quá khứ để hiện tại soi bóng, 1000 năm Thăng Long soi bóng, tiếp nối những truyền thống tốt đẹp, và mặt khác, dững cãm đứng dậy, tinh ngộ, thoát khỏi những mê muội, lầm lỡ.

Đàn nguyệt trong phim có thể được

coi như âm thanh vang vọng của tiếng lòng, của hơi thở lịch sử và văn hóa dân tộc. Lại gặp rất nhiều yếu tố liên văn bản! Trong phim, cây đàn nguyệt được thầy dạy đàn tặng lại cho Cầm trước lúc nàng vào cung. Cây đàn ấy, theo người ca kĩ từ lúc mới vào nghề đến tận cuối đời. Ngay cả khi chạy nạn, cây đàn vẫn luôn được nàng ôm chặt vào lòng. Cây đàn như người bạn tri kỉ, tri âm, cùng nàng trải qua bao li loạn, vinh nhục. Nàng chết nhưng cây đàn vẫn còn đó, vẫn hiện hữu như bao cô gái mang phận cầm ca. Tương truyền, cứ vào những đêm trăng sáng, người ta lại thấy tiếng đàn nguyệt vọng lên từ đáy giếng, văng vẳng, day dứt. Tiếng đàn vẫn vang lên như một minh chứng. Như lời xót thương, lời đồng vọng, nhắn gửi, đánh thức.

Âm thanh của tiếng đàn nguyệt gần như xuyên suốt toàn bộ phim. Có khi nó được cất lên một cách độc lập, có khi hòa với điệu hát văn. Mỗi lần tiếng đàn cất lên là một cung bậc, một cảm xúc khác, gắn liền với những bộc bạch nội tâm của Cầm.

Trong bộ phim, tiếng đàn đã được nâng lên trở thành một hình tượng. Nếu như trong *Truyện Kiều*, ta nghe chỉ có bốn mảng đàn, thì ở đây, bảy lần tiếng đàn cất lên là bảy cung bậc cảm xúc lắng sâu, ngân vang, ám ảnh, giằng xé người xem.

Nếu như trong nguyên tác, tiếng đàn của Cầm chỉ dừng lại ở những đặc tả mang tính ước lệ duy nhất một lần “*bên hồ Giám trong một đêm yên tiệp*”: *Gảy khúc “Cung phụng” từ triều vua xưa/ Một khúc đàn hay tuyệt từ trời đưa xuống thế gian/.../ Ngón tay lướt năm cung réo rắt/ Tiếng khoan*

*như gió thổi qua rừng thông/ Thanh trong
như đôi hạc kêu nơi xa xôi/ Mạnh như sét
đánh tan bia Tiến Phúc/ Sầu bi như Trang
Tích lúc đau óm ngâm rên tiếng
Việt/ Người nghe nàng say sưa không biết
mệt/ Trong khúc nhạc đại nội Trung Hòa,*

thì khi đến với tác phẩm điện ảnh chuyên
thể, tiếng đàn đã được biên kịch Văn Lê rất
mục coi trọng. Tiếng đàn xuất hiện 7 lần
trong tác phẩm phim với những thời điểm
và cung bậc cảm xúc hết sức đa dạng:

	Thời điểm xuất hiện	Tính chất tiếng đàn
Lần 1	Thời thiếu nữ Lúc Cầm mới đặt chân đến Long Thành	Lạc nhịp nhưng trong trẻo, hồn nhiên
Lần 2	Tuổi trưởng thành Sau khi được thầy Nguyễn dạy đàn hát Tuổi trưởng thành	Chuyên nghiệp, vẫn còn nét trong sáng trong nhịp điệu, ca từ
Lần 3	Đàn trong lần tuyển chọn ca nữ vào cung vua	Điều luyện, réo rắt, được ví như “tiếng ma, tiếng quỷ”
Lần 4	Đàn trong cảnh chạy giặc bên một quán nước bỏ hoang, vô tình gặp Tố Như	Chát chứa nhiều tâm sự xót xa. Ca từ và điệu nhạc bi ai
Lần 5	Vua Tàu vờ Cầm ra đàn hát	Nhục nhã
Lần 6	Đàn hát ở đêm hội vua quan, được rất nhiều tiền thưởng	Cô đơn, sầu tư, không màng đến những gì xung quanh mình
Lần 7	Đàn giữa bao nhiêu tài nữ trẻ đẹp khác, khi đã sa cơ lỡ vận	Điệu đàn sầu thảm, uất nghẹn, cảm cảnh cho chính thân phận mình

Lần thứ nhất, tiếng đàn vang lên
những cung bậc ngây thơ, trong trẻo, gắn
liền với thuở thiếu niên của cô Cầm, khi
chập chững bước chân vào đất Long
Thành. Tiếng đàn ấy, đôi chỗ còn lạc nhịp,
nhưng vô tư và cao vút. Tiếng đàn ấy tiềm
ẩn, còn đang trong giai đoạn ủ mầm tài
năng, hứa hẹn một tài năng đàn ca vượt bậc
của một tài nữ xinh đẹp. Đây là tiếng đàn
trong nhất, sáng nhất của cuộc đời Cầm.

Lần thứ hai và thứ ba, tiếng đàn dần
chuyên nghiệp và trau chuốt hơn. Ngón
đàn của Cầm được đánh giá vượt trội hơn
tất cả những tài nữ khác: “*Đây không phải
là tiếng đàn, mà là tiếng ma, tiếng quỷ. Ma
quỷ như mượn tay con bé vậy*”. Câu nói ấy
là một lời khen đặc biệt, nhưng cũng ngầm

dự báo về cuộc đời gian truân, lận đận, đầy
dự cảm bất an đang chờ đợi cô Cầm.

Lần thứ tư, tiếng đàn gắn với cuộc
gặp gỡ không hò hẹn của hai nhân vật
trung tâm: Tố Như và cô Cầm, hai tâm
hồn, hai con người nhiều khác biệt nhưng
đồng cảnh ngộ, da diết, thê lương.

Ám ảnh và bi thảm nhất có lẽ là tiếng
đàn *lần thứ bảy*. Tiếng đàn ấy phát ra từ
một chiếc đàn nguyệt đã cũ, già cỗi như
chính chủ nhân của nó. Tất cả những huy
hoàng chỉ còn trong hồi ức, những phút
giây của một thời vàng son đã qua. Tiếng
đàn giờ đây dày dặc nỗi đời với những điệu
buồn thương, bẽ bàng của kiếp ca kỹ tóc đã
điểm sương. Gặp lại cố nhân, tiếng đàn vừa
tự trách mình, vừa trách người sao gặp mà

chẳng nhận ra nhau.

Về ý nghĩa văn hóa, việc lồng ghép và tái hiện bản sắc dân tộc Việt Nam qua hình tượng tiếng đàn nguyệt và tiếng hát châu văn đã góp phần làm nên giá trị và sức sống bền lâu cho tác phẩm. Hát châu văn từ bao đời nay được xem là một loại hình ca-múa-nhạc cổ truyền của Việt Nam. Buổi hát châu văn chính thức thường gắn liền với nghi thức lễ hầu đồng của tín ngưỡng thờ Tứ phủ (đạo Mẫu) và tín ngưỡng thờ đức Thánh Trần (đức Thánh vương Trần Hưng Đạo), một tín ngưỡng dân gian Việt Nam, vì thế, nghi thức hát châu văn thường trang trọng, uy nghiêm, mang ý nghĩa như là một nghi thức châu thánh. Ở phân cảnh cô Cầm diễn xướng hát châu văn cho quan phương Bắc, những nghi thức của hát châu văn được tái hiện đầy đủ, chân thực. Cô Cầm hóa thân vào người hầu đồng, trang phục sắc sỡ, nhảy múa kết hợp với điệu hát văn khiến tên quan phương Bắc phải gật gù khen ngợi. Qua phân cảnh ấy, phải chăng bộ phim muốn gửi gắm đến người xem một thông điệp: bản sắc văn hóa có sức mạnh vô bờ bến. Nó có sức lay động mãnh liệt vượt không gian, thời gian và những khác biệt dân tộc? Nó cũng như ngầm thông báo về sức sống bất diệt của văn hóa Việt, dân tộc Việt. Đây chính là một trong những phân cảnh đắt giá. Những bím tóc đuôi sam, trang phục, ngôn ngữ đậm chất Trung Hoa đang tán thưởng những thanh âm thắm đượm sắc màu dân tộc Việt. Phải chăng đây là sự thắng thế, khẳng định của một nền văn hóa của một dân tộc vốn bị coi là nhược tiểu chẳng những không bao giờ mất

đi, mà còn cảm hóa được cả một quốc gia có tâm vóc như Trung Hoa?

Nét văn hóa dân tộc còn được thể hiện sinh động qua những phân cảnh tái hiện bức tranh sinh hoạt và luyện tập của các tài nữ “rèn” ngón đàn và “rèn” giọng. Cách luyện ngón tay mềm mại, uyển chuyển, cách dùng các bài thuốc bắc ngâm tay, cách luyện giọng trong chum nước để giọng ngân, vang và cao hơn là những chi tiết có thật trong các bài tập cho ca nữ thời xưa. Những bài học ấy cốt để cho tiếng đàn hòa với tiếng lòng của người chơi đàn, giúp người tài nữ gảy đàn nhưng “không còn nghe thấy tiếng đàn nữa”, chỉ thấy tiếng hoa rơi, tiếng nước chảy, tiếng chim hót du xuân, tiếng lòng mình thổn thức. Các phân cảnh này khơi gợi những mạch nguồn văn hóa vốn đã âm ỉ chảy từ lâu trong truyền thống dân tộc, giá trị văn hóa mà nó mang lại được nâng lên ở một tầng bậc sâu sắc hơn. Hình cây đàn nguyệt khép lại bộ phim như một lời nhắn nhủ, rằng mọi thứ trên đời đều có thể mất đi, thời gian có thể phủ bụi lên tất cả nhưng không thể làm mờ phai những bản sắc văn hóa dân tộc.

Những nét văn hóa này không được đề cập ở nguyên tác. Phần vì sự khác biệt cơ bản giữa mục đích sáng tác của Nguyễn Du khi viết nên bài thơ, phần vì có sự cách biệt giữa hai loại hình nghệ thuật: văn học và điện ảnh.

Như vậy, các yếu tố thời đại, văn hóa, chính trị, xã hội của những văn bản văn hóa đã hòa trộn vào nhau, thiết lập nên những đối thoại liên văn bản để cùng hướng đến chủ đề tư tưởng về sự trường

tồn của văn hóa dân tộc. Không ngẫu nhiên, bộ phim lại được ra mắt vào dịp cả nước kỉ niệm trọng thể 1000 năm Thăng Long - Hà Nội!

Lí thuyết chuyển thể và lí thuyết liên văn bản đã và đang giúp các nhà văn, các nghệ sĩ sáng tạo nhiều tác phẩm chuyển thể có giá trị, đồng thời giúp các nhà nghiên cứu, người đọc, người xem có quan điểm và cái nhìn phong phú, chân xác hơn về các tác phẩm. Chuyển thể phản ánh cách đọc, cách diễn giải nguyên tác văn học của các nhà làm phim, đồng thời là quá trình đồng sáng tạo, tái sáng tạo trong dòng chảy vô cùng vô tận của liên văn bản, của văn hóa. Chuyển thể, do vậy là sự tạo thành một sinh thể nghệ thuật mới trên cơ sở của sự biến đổi chứ không phải là một hình thức bản sao của tác phẩm. Mức độ thành công của một tác phẩm chuyển thể phụ thuộc vào rất nhiều yếu tố. Đặt văn bản chuyển thể bên cạnh văn bản nguồn, đương nhiên

sẽ có sự so sánh, đối chiếu. Mức độ trung thành với tác phẩm văn học không phải là tiêu chí để đánh giá sự thành công của tác phẩm chuyển thể.

Trên cơ sở xem xét mục đích của sáng tạo nghệ thuật, những tín hiệu liên văn bản về nhân vật, không gian, tình tiết trong tác phẩm *Long Thành cầm giã ca*, không khó để nhận thấy các tác giả chuyển thể đã sử dụng cái có trước như một nguyên liệu, đồng thời đối thoại, thậm chí phản biện lại cái có trước để thể hiện và tạo nên những sáng tạo mới, hiệu quả thẩm mỹ mới. Bộ phim đã tiếp nối, tái sinh một lần nữa cho tác phẩm thơ, mở rộng và nhân rộng cuộc sống của tác phẩm thơ trong thời hiện đại. *Long Thành cầm giã ca*, từ tác phẩm thơ đến tác phẩm điện ảnh là minh chứng sinh động của sự gắn bó, liên kết các loại hình nghệ thuật và các hướng nghiên cứu đầy triển vọng về các tác phẩm nghệ thuật. Ở đây, chính liên kết đã tạo nên sự khác biệt!

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- Lê Huy Bắc. (2015). Liên văn bản hay tiếp nhận của tiếp nhận, *Tạp chí Đại học Văn Hiến* (7).
- Nguyễn Nam. (2006). Từ *Chùa Đàn* đến *Mê Thảo*, liên văn bản trong văn chương và điện ảnh, *Tạp chí Nghiên cứu Văn học*, (12).
- Nguyễn Văn Thuần. (2013). Dẫn luận lí thuyết liên văn bản. *Phê bình văn học hậu hiện đại Việt Nam*. Lê Huy Bắc chủ biên. Hà Nội: Nxb Tri thức.
- Nguyễn Văn Thuần. (2013). *Liên văn bản trong sáng tác Nguyễn Huy Thiệp*, Luận án Tiến sĩ Văn học. Hà Nội: Học viện Khoa học xã hội.
- M. Bakhtin. (1992). *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết* (Phạm Vĩnh Cư dịch). Hà Nội: Trường Viết văn Nguyễn Du.
- R. Barthes. (2008). *Cái chết của tác giả* (Phan Luân dịch). *Tạp chí Nghiên cứu Văn học*, (2).
- Timothy Corrigan. (2013). *Điện ảnh và văn học*. Hà Nội: Nxb Thế giới.

- Linda Hutcheon. (2011). *Lí thuyết về chuyển thể*. Hoàng Cẩm Giang, Phạm Minh Điệp dịch, Trần Nho Thìn hiệu đính. Tài liệu lưu hành nội bộ. Hà Nội: Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội.
- G. K. Kosikov. (2013). *Văn bản – Liên văn bản – Lí thuyết liên văn bản*. Lã Nguyên dịch. Khai thác từ <http://phebinhvanhoc.com.vn>
- Thomas Leitch. (2001). *A Companion to Literature, Film and Adaptation*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- L. P. Rjankaya. (2007). Liên văn bản – sự xuất hiện của khái niệm. Về lịch sử và lí thuyết của vấn đề. Ngân Xuyên dịch. Tạp chí *Nghiên cứu Văn học*, (11).
- F. Saussure. (1973). *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương*. Tổ ngôn ngữ học Khoa Ngữ văn Trường Đại học Tổng hợp Hà Nội dịch. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội.
- Lawrence Venuti. (2007). Adaptation, Translation, Critique. *Journal of Visual Culture*. New York: Sage Publications.