

ĐẠI HỌC QUỐC GIA HÀ NỘI
TRƯỜNG ĐẠI HỌC KHOA HỌC XÃ HỘI VÀ NHÂN VĂN

=====

LÊ THỊ TUÂN

VẤN ĐỀ CHUYỂN HÓA LIÊN KÍ HIỆU TRONG
ĐIỆN ẢNH CHÂU Á HIỆN ĐẠI
(TRƯỜNG HỢP CÁC PHIM CẢ BIÊN TỪ TÁC PHẨM CỦA F.
DOSTOEVSKY)

Chuyên ngành: Lý luận văn học

Mã số: 62 22 01 20

LUẬN ÁN TIẾN SĨ VĂN HỌC

NGƯỜI HƯỚNG DẪN KHOA HỌC:

- 1. PGS.TS PHẠM GIA LÂM**
- 2. TS. NGUYỄN THỊ THU THỦY**

HÀ NỘI - 2020

Công trình được hoàn thành tại:
**Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn,
Đại học Quốc gia Hà Nội**

Người hướng dẫn khoa học: 1. PGS.TS Phạm Gia Lâm
2. TS. Nguyễn Thị Thu thủy

Phản biện 1:

Phản biện 2:

Phản biện 3:

Luận án sẽ được bảo vệ trước Hội đồng chấm luận án tiến sĩ cấp cơ sở đào tạo họp tại Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, ĐDHQGHN. Vào hồi.....giờ ngày thángnăm.....

Cụ thể tìm hiểu luận án tại :

- Thư viện Quốc gia Việt Nam
- Trung tâm Thông tin – Thư viện, Đại học Quốc gia Hà Nội

MỞ ĐẦU

1. Lí do chọn đề tài

1.1. Từ bộ phim cải biên đầu tiên trên thế giới – *Rip Van Winkle* (1903) của đạo diễn người Mỹ William K.L. Dickson, lịch sử điện ảnh đã ghi nhận hàng ngàn mối lương duyên giữa văn học và điện ảnh. Tiếp cận tác phẩm văn học và bộ phim cải biên từ dịch liên ký hiệu là hướng nghiên cứu phổ biến trên thế giới nhưng còn khá mới mẻ tại Việt Nam. Dịch liên ký hiệu xem xét vấn đề “tương đương”, “trung thành” hay sáng tạo của bản dịch, ở cả phương diện loại hình và văn hóa. Văn bản nguồn được “viết lại” (rewriting), “chuyển vị” (transposition) hay “thương thảo” (negotiation) ở một/ nhiều phiên bản mới, làm phong phú và sống động văn bản nguồn. Lý giải điều này sẽ gợi mở các vấn đề của nghệ thuật nói riêng và của thời đại, của mỗi nền văn hóa nói chung, qua đó, khẳng định vai trò kết nối của nghệ thuật trong bối cảnh toàn cầu hóa hiện nay.

1.2. Fyodor Dostoevsky (1821-1881) là nhà văn Nga vĩ đại thế kỷ XIX. “Giá trị của Dostoevsky vĩ đại đến nỗi dân tộc Nga chỉ cần gọi tên ông cũng đủ biện minh sự hiện hữu của mình trên thế giới” (Nikolai Berdiaev). Ông là một trong những nhà văn có số lượng tác phẩm văn học được cải biên nhiều nhất, ở nhiều loại hình nghệ thuật, từ âm nhạc, hội họa, sân khấu đến điện ảnh. Dịch liên ký hiệu phim châu Á cải biên từ tác phẩm của F.Dostoevsky hướng đến xác lập mô hình dịch liên ký hiệu-liên văn hóa. Những văn bản đích được đặt trong bối cảnh khác biệt so với văn bản nguồn đã gợi mở vấn đề bản địa hóa văn hóa. Mỗi đạo diễn cấu trúc các thực thể văn hóa khác nhau, từ đó nêu bật được những vấn đề văn hóa của từng quốc gia. Trong bối cảnh toàn cầu hóa, thế giới vẫn tồn tại những khác biệt văn hóa Đông – Tây, vẫn hiện hữu những va chạm văn hóa ở các vùng miền, điều chúng ta hướng tới đó là sự thông hiểu và đối thoại văn hóa, mục đích là thống nhất trong đa dạng, hòa nhập mà không hòa tan. Bởi vậy, nghiên cứu dịch liên ký hiệu phim châu Á cải biên từ tác phẩm của F.Dostoevsky là hướng nghiên cứu liên ngành, có nhiều triển vọng, hứa hẹn đem lại những kết quả khả tin và ý nghĩa học thuật đáng kể.

2. Đối tượng và phạm vi nghiên cứu

2.1. Đối tượng nghiên cứu

Sự chuyển dịch liên ký hiệu ba tác phẩm của F. Dostoevsky trong ba bộ phim châu Á cải biên: *Chàng ngốc* (1866) và bộ phim cùng tên (1951) của Akira Kurosawa, *Những đêm trắng* (1848) và *Người yêu dấu* (2007) của Sanjay Leela Bhansali, *Cô gái nhu mì* (1876) và *Dịu dàng* (2014) của Lê Văn Kiệt.

2.2. Phạm vi nghiên cứu

Luận án nghiên cứu các yếu tố nội tại trong cấu trúc tác phẩm: kí hiệu loại hình (sự chuyển dịch kí hiệu nhân vật, không-thời gian thành kí hiệu diễn xuất của diễn viên và dàn cảnh; sự chuyển dịch kí hiệu cốt truyện, người kể chuyện-điểm nhìn và ngôn ngữ-lời nói thành kí hiệu dựng phim, quay phim và âm thanh) và kí hiệu văn hóa (tôn giáo-tín ngưỡng, lối sống - phong tục tập quán và lễ hội - nghệ thuật).

3. Mục đích và nhiệm vụ nghiên cứu

3.1. Mục đích nghiên cứu

Luận án xác định bản chất của dịch liên ký hiệu - hướng tiếp cận mới mang tính liên ngành trong nghiên cứu văn học và điện ảnh tại Việt Nam. Dịch liên ký hiệu phim châu Á cải biên từ tác phẩm của F.Dostoevsky xem xét sự dịch chuyển kí hiệu loại hình và kí hiệu văn hóa; chỉ ra cơ chế, nguyên lý dịch chuyển của đạo diễn, đồng thời, thiết lập mô hình dịch liên ký hiệu-liên văn hóa giữa tác phẩm văn học và tác phẩm điện ảnh.

3.2. Nhiệm vụ nghiên cứu

Trước hết, tổng quan vấn đề dịch liên ký hiệu trên thế giới và Việt Nam, trong đó nhấn mạnh dịch liên ký hiệu phim châu Á cải biên từ tác phẩm của F. Dostoevsky. Thứ hai, xác định bản chất của dịch liên ký hiệu, phân biệt dịch liên ký hiệu với các loại/kiểu dịch khác. Thứ ba, chỉ ra những đặc điểm dịch liên ký hiệu-liên văn hóa từ tác phẩm của F.Dostoevsky đến phim cải biên trên các phương diện hình tượng thẩm mỹ và loại hình nghệ thuật thông qua ba bộ phim của ba đạo diễn thuộc những nền văn hóa châu Á khác nhau. Thứ tư, xác định các yếu tố chi phối chiến lược dịch chuyển, cơ chế, nguyên lý dịch chuyển của đạo diễn. Cuối cùng, trừu tượng mô hình chuyển hóa liên ký hiệu-liên văn hóa, có thể ứng dụng trong các nghiên cứu dịch liên ký hiệu các tác phẩm thuộc các loại hình nghệ thuật khác nhau, ở các nền văn hóa khác nhau.

4. Phương pháp nghiên cứu

Luận án vận dụng các phương pháp: phương pháp ký hiệu học văn hóa, phương pháp loại hình, phương pháp nghiên cứu liên ngành, phương pháp nghiên cứu trường hợp, phương pháp trần thuật học điện ảnh. Đồng thời, luận án kết hợp các lý thuyết cải biên, liên văn bản, lý thuyết dịch, giải cấu trúc... Bên cạnh đó, luận án sử dụng các thao tác phân tích, đối chiếu, so sánh, thống kê, tổng hợp để từng bước giải quyết triệt để và hiệu quả nhất các nhiệm vụ đặt ra.

5. Đóng góp của luận án

Về mặt lý thuyết: Đây là công trình khoa học đầu tiên nghiên cứu phim điện ảnh cải biên từ hướng tiếp cận dịch liên ký hiệu. Luận án xác định bản chất và nội hàm của dịch liên ký hiệu, thiết lập mô hình dịch liên

ký hiệu phim châu Á cải biên từ tác phẩm của F.Dostoevsky. Mô hình này có thể dùng để tham chiếu cho các nghiên cứu sự chuyển dịch tác phẩm thuộc một loại hình nghệ thuật và thuộc về một nền văn hóa sang tác phẩm thuộc một loại hình nghệ thuật khác và thuộc về một nền văn hóa khác.

Về mặt thực tiễn: luận án góp phần mở rộng và bổ sung tư liệu cho việc giảng dạy, nghiên cứu về điện ảnh châu Á cải biên, về tác phẩm của F.Dostoevsky, cũng như về dịch liên ký hiệu phim châu Á cải biên từ tác phẩm của F.Dostoevsky.

6. Cấu trúc luận án

Ngoài phần Mở đầu và Kết luận, luận án được triển khai thành bốn chương:

Chương 1. Tổng quan vấn đề nghiên cứu

Chương 2. Dịch liên ký hiệu và vấn đề phim châu Á cải biên từ tác phẩm của F.Dostoevsky

Chương 3. Cải biên và sự dịch chuyển ký hiệu loại hình

Chương 4. Thương thảo và sự dịch chuyển ký hiệu văn hóa

CHƯƠNG 1.

TỔNG QUAN VẤN ĐỀ NGHIÊN CỨU

1.1. Lịch sử nghiên cứu dịch liên ký hiệu

1.1.1. Trên thế giới

Thuật ngữ dịch liên ký hiệu xuất hiện đầu tiên trong công trình “Bàn về những khía cạnh ngôn ngữ của dịch thuật” (“On linguistic aspects of translation”) được viết năm 1959, nhà cấu trúc luận người Mỹ gốc Nga Roman Jakobson: “dịch liên ký hiệu (*intersemiotic translation*), kiểu dịch này diễn giải các ký hiệu lời nói bằng phương tiện của các ký hiệu thuộc những hệ thống không-dùng-lời-nói”. Ở đây, chúng tôi nhấn mạnh đến sự kiện được xem là “bước ngoặt dịch thuật” (*the translation turn*) trong lý thuyết dịch. Trước “bước ngoặt dịch thuật”, các học giả nghiên cứu dịch thuật từ lập trường ngôn ngữ, tập trung vào nguyên tắc dịch, nhiệm vụ của dịch, tính tương đương trong dịch như Eugene A.Nida, Newmark, J.C. Catford... Sau đó, “Bước ngoặt dịch thuật” mang ý nghĩa như một thành tựu đột phá của tư duy hậu cấu trúc. Nó chỉ bước chuyển văn hóa trong dịch. Nghiên cứu dịch từ hướng văn hóa được khởi xướng bởi Andre Lefevere và Susan Bassnett trong công trình năm 1988 *Dịch thuật, Lịch sử và Văn hóa (Translation, History and Culture)*. Các vấn đề cốt lõi của dịch liên ký hiệu mà chúng tôi quan tâm cũng được các tác giả xem xét như văn

bản đích có đời sống độc lập với văn bản nguồn, không phải là thứ yếu, phái sinh. Nó là sự tái sáng tạo của người chuyên dịch, đồng thời bối cảnh văn hóa lịch sử chi phối đến các thao tác dịch chuyên và ý nghĩa của văn bản đích.

1.1.2. Tại Việt Nam

Công trình về phiên dịch học tiêu biểu tại Việt Nam là *Phiên dịch học lịch sử-văn hóa: trường hợp Truyền kỳ mạn lục* (2002) của Nguyễn Nam. Đây có thể xem là công trình đầu tiên ở Việt Nam nghiên cứu văn bản nguồn và các bản dịch dưới ánh sáng của liên ngành phiên dịch học lịch sử - văn hóa. Tại Việt Nam chưa có công trình nghiên cứu mang tính hệ thống và chuyên sâu về lý thuyết hay ứng dụng dịch liên ký hiệu trong nghiên cứu văn học và điện ảnh.

1.2. Lịch sử nghiên cứu dịch liên ký hiệu tác phẩm của F.Dostoevsky trong điện ảnh

1.2.1. Trên thế giới

Trên thế giới, nghiên cứu tác phẩm của F.Dostoevsky trong điện ảnh phải kể đến Alexander Burry với *Chuyển vị như là sự thông diễn: Dostoevsky trong thế kỷ XX (Transposition as Interpretation: Dostoevsky in the Twentieth Century)* (2001) và *Truyền thông đa phương tiện Dostoevsky: Chuyển vị tiểu thuyết thành nhạc kịch, phim và truyền hình (Multi-Mediated Dostoevsky: Transposing Novels Into Opera, Film, and Drama)* (2011). Alexander Burry là tác giả viết về Dostoevsky trong nghệ thuật với số bài viết lớn nhất. Ở công trình đầu tiên, tác giả phân tích các chuyển vị từ tác phẩm của Dostoevsky trong thế kỷ XX. Đây được xem là công trình đầu tiên ở nước ngoài nghiên cứu một cách có hệ thống sự chuyển vị tác phẩm của Dostoevsky trong điện ảnh. Ở công trình thứ hai, Alexander Burry tập hợp một số bài viết của nhiều nhà nghiên cứu. Cuốn sách phân tích các chuyển vị từ tác phẩm của Dostoevsky vào nhạc kịch, sân khấu và điện ảnh. Tuy nhiên, chưa có công trình nào nghiên cứu chuyên sâu về điện ảnh châu Á cải biên từ tác phẩm của Dostoevsky.

1.2.2. Tại Việt Nam

Các tác phẩm của Dostoevsky được dịch tại Việt Nam vào những năm 50 của thế kỷ XX. Các nghiên cứu về tác phẩm của Dostoevsky là những bài viết, luận án. Ở Việt Nam, chưa có công trình chuyên khảo nào của tác giả người Việt về tác phẩm của Dostoevsky được xuất bản. Nghiên cứu điện ảnh châu Á cải biên từ tác phẩm của Dostoevsky cũng chưa có công trình nào.

1.3. Lịch sử nghiên cứu phim châu Á cải biên từ tác phẩm của F.Dostoevsky (*Chàng ngốc, Người yêu dấu và Dị dăng*)

1.3.1. Trên thế giới

Trên thế giới, nghiên cứu cải biên phim *Chàng ngốc* và *Người yêu dẫu* có một số bài viết. Tuy nhiên, nghiên cứu một cách hệ thống ba phim *Chàng ngốc*, *Người yêu dẫu* và *Dịu dàng* là chưa có.

1.3.2. Tại Việt Nam

Ở Việt Nam, việc nghiên cứu các bộ phim *Chàng ngốc*, *Người yêu dẫu* và *Dịu dàng* như một đối tượng nghiên cứu là khá ít ỏi. Đặc biệt, nghiên cứu ba bộ phim này trong tính hệ thống là chưa có. Phần lớn, các bộ phim được tiếp cận ở mức độ miêu tả câu chuyện trong các bài cảm nhận về phim trên các trang cá nhân.

1.4. Những khoảng trống trong nghiên cứu dịch liên ký hiệu phim châu Á cải biên từ tác phẩm của F.Dostoevsky – Hướng nghiên cứu của đề tài

Từ lịch sử nghiên cứu ở trên, có thể thấy, nghiên cứu dịch liên ký hiệu giữa văn học và điện ảnh còn khá nhỏ lẻ và chưa có tính hệ thống tại Việt Nam. Đặc biệt, nghiên cứu dịch liên ký hiệu tác phẩm của Dostoevsky trong điện ảnh châu Á hiện đại, cụ thể trường hợp ba phiên bản *Chàng ngốc* của Kurosawa, *Người yêu dẫu* của Bhansali và *Dịu dàng* của Lê Văn Kiệt là một đề tài mới, chưa được nghiên cứu.

Tiểu kết

Dịch liên ký hiệu là hướng nghiên cứu mang tính chất liên ngành, được ứng dụng nhiều trên thế giới nhưng ở Việt Nam còn chưa có tính hệ thống và chuyên sâu. Đây là hướng nghiên cứu giải cấu trúc tác phẩm, mang tính chất hiện đại và hậu hiện đại. Đạo diễn với vai trò như dịch giả, giải mã hệ thống ký hiệu thẩm mỹ tác phẩm văn chương và tiếp tục mã hóa trong hệ thống ký hiệu thẩm mỹ tác phẩm điện ảnh. Đặc biệt, mã văn hóa trong văn bản nguồn cũng được chuyển dịch theo các cấp độ khác nhau vào mã văn hóa trong văn bản đích. Trên thế giới, dịch liên ký hiệu được các nhà nghiên cứu ứng dụng không chỉ trong điện ảnh và văn học mà trong nhiều loại hình nghệ thuật khác. Các vấn đề về loại hình tác phẩm và văn hóa (nguồn – đích) là nội dung quan trọng trong hướng tiếp cận này. F. Dostoevsky là nhà văn được nhiều học giả nghiên cứu, với các đề tài khác nhau từ nội tại tác phẩm đến mối quan hệ giữa tác phẩm với các loại hình nghệ thuật khác. Vấn đề chuyển hóa liên ký hiệu điện ảnh châu Á hiện đại từ tác phẩm của F.Dostoevsky là đề tài mới, chưa từng được nghiên cứu trên thế giới và Việt Nam. Các bộ phim *Chàng ngốc*, *Người yêu dẫu* và *Dịu dàng* cũng lần đầu tiên được đặt chung trong một hệ thống để nghiên cứu. Những khoảng trống trong nghiên cứu dịch liên ký hiệu tác phẩm của Dostoevsky tại điện ảnh châu Á được chúng tôi chỉ ra: thiết lập mô hình dịch liên ký hiệu, sự chuyển dịch ký hiệu loại hình, sự chuyển dịch ký hiệu văn hóa... Chúng tôi sẽ giải quyết từng vấn đề này trong các chương tiếp theo của luận án.

CHƯƠNG 2.

DỊCH LIÊN KÝ HIỆU VÀ VẤN ĐỀ PHIM CHÂU Á CẢI BIÊN TỪ TÁC PHẨM CỦA F.DOSTOEVSKY

2.1. Những tiền đề lý thuyết trong cái nhìn tham chiếu

2.1.1. Lý thuyết dịch và lý thuyết cải biên

2.1.1.1. Lý thuyết dịch

Dịch là một hoạt động có vai trò quan trọng trong mọi thời đại, đặc biệt là trong thế giới hiện đại. Từ khi con người xuất hiện, di chuyển và tiếp xúc thì dịch đã là chuyện tất yếu trong quá trình con người giao tiếp ngôn ngữ và văn hóa. Quan niệm về dịch cũng thay đổi theo từng giai đoạn lịch sử. Đến nay, quá trình dịch được hiểu như là một sự chuyển dịch của ý nghĩa về lời (verbal meaning) mà ý nghĩa này bao gồm các phương thức và hành vi đa dạng của tái trình hiện và trao đổi liên văn hóa. Xét về mặt từ nguyên, dịch trong tiếng Latin có gốc từ là *translatio* hay *traduco*, có nghĩa là “đưa qua”, “dẫn qua” (*to carry across, to lead across*). Dịch thuật là “một tiến trình chuyển dịch từ ngữ và ý nghĩa từ một ngôn ngữ này sang một ngôn ngữ khác, từ ngôn ngữ gốc, ngôn ngữ nguồn sang ngôn ngữ đích. Cũng có thể nói, dịch là công việc mã hóa cái ý nghĩa và dạng thức trong ngữ đích qua việc giải mã cái ý nghĩa và dạng thức của ngữ nguồn”. Trong luận án, chúng tôi ứng dụng lý thuyết dịch, cụ thể là hướng tiếp cận dịch liên ký hiệu và đặt trọng tâm vào phương diện văn hóa.

2.1.1.2. Lý thuyết cải biên

Linda Hutcheon có đóng góp lớn trong việc lí thuyết hóa “chuyển thể” trong công trình *Một lí thuyết về chuyển thể (A Theory of Adaptation)*. Bà đề xuất một định nghĩa kép về chuyển thể như sau: Thứ nhất, chuyển thể với tư cách là sản phẩm chuyển thể, tức là coi nó là một “palimpsest”, “không phải là một “tác phẩm” mà là một “văn bản,” một “âm thanh lặp thể của những lặp lại, trích dẫn, tham khảo” ở dạng số nhiều”. Chuyển thể “là một sự chuyển vị mạnh mẽ” diễn ra sự “chuyển mã”, mà sự chuyển mã này có thể liên quan đến một thay đổi về phương tiện (một bài thơ sang một bộ phim) hoặc thể loại (một trường ca sang một tiểu thuyết), hoặc một sự thay đổi về khung và do đó cả về bối cảnh; Thứ hai, với tư cách là một quá trình sáng tạo, việc chuyển thể luôn liên quan đến cả (tái) diễn giải và (tái) sáng tạo; Thứ ba, chuyển thể được nhìn từ góc độ quá trình tiếp nhận, ở đây “chuyển thể là một hình thức liên văn bản: chúng ta thường thức các tác phẩm chuyển thể (với tư cách là các tác phẩm chuyển thể) như các palimpsest thông qua ký ức của chúng ta về các tác phẩm khác mang âm hưởng dội lại qua sự lặp lại có biến đổi”. Chúng tôi tiếp cận cải biên theo lý thuyết giải/hậu cấu trúc của Linda Hutcheon, nghiên cứu tác phẩm cải biên không chỉ cấu trúc nội tại mà các vấn đề về ngữ cảnh văn hóa, diễn ngôn của đạo diễn...

2.1.2. Dịch liên ký hiệu, liên văn bản và cải biên: Những tương giao thẩm mỹ

Chúng tôi nhận thấy có một mối quan hệ tương giao mạnh mẽ giữa dịch liên ký hiệu, cải biên và liên văn bản trong nghiên cứu mối quan hệ giữa văn học và điện ảnh. Cải biên được sử dụng như một khái niệm để mô tả sự biến đổi có liên quan đến các quá trình dịch. Chúng tôi xem xét hai đời sống của dịch thuật và cải biên để chỉ ra những điểm tương đồng – như là sự biểu hiện của phạm trù “viết lại” (rewriting), tức là tác phẩm cải biên và dịch đều diễn ra quá trình kiến tạo nghĩa và phụ thuộc vào ngữ cảnh mới. Đồng thời, cải biên cũng được coi như một phương thức liên văn bản. Phiên bản cải biên chính là một chuyển vị (*transposition*).

Không hên mà gặp, cả cải biên, liên văn bản và dịch cùng gặp nhau ở phạm trù “viết lại”. Có nhiều phương thức để “viết lại” văn bản. Các cấp độ liên văn bản là: trích dẫn, đạo văn và ám chỉ. Cấp độ của cải biên là: cải biên từ một chi tiết của văn bản nguồn; cải biên dựa trên cốt truyện chính từ văn bản nguồn; cải biên mượn toàn bộ cốt truyện của văn bản nguồn nhưng thay đổi môi trường văn hóa. Dịch liên ký hiệu cũng có các cấp độ tương tự, đặc biệt ở cấp độ thứ ba của cải biên tức là thay đổi hoàn toàn bối cảnh văn hóa rất gần với dịch, và được xem là dịch tự do. Đây là dạng thức cải biên/ dịch liên ký hiệu được các đạo diễn châu Á sử dụng khi dịch liên ký hiệu tác phẩm của Dostoevsky.

2.1.3. Dịch liên ký hiệu: cầu nối giữa hệ ký hiệu thẩm mỹ văn chương và hệ ký hiệu thẩm mỹ điện ảnh

Dịch liên ký hiệu được đề xuất bởi Jakobson trong công trình năm 1959 “Bàn về những khía cạnh ngôn ngữ của dịch thuật” (“On linguistic aspects of translation”). Ông đề xuất mô hình tam phân của dịch thuật gồm: dịch nội ngữ, dịch liên ngữ và dịch liên ký hiệu. Theo Jakobson, điểm chung cốt lõi của mô hình tam phân là chuyển những *ký hiệu* từ một hệ thống này sang một hệ thống khác. Jakobson định nghĩa dịch liên ký hiệu là “sự diễn dịch những ký hiệu lời nói bằng phương tiện của các ký hiệu thuộc những hệ thống không-dùng-lời-nói. Ở đây, Jakobson đã đặt dịch liên ký hiệu trong mối quan hệ với ký hiệu học. Cơ sở tư tưởng của dịch liên ký hiệu là cách hiểu dịch thuật như là một trong những đặc điểm cơ bản của bất kỳ hệ thống ký hiệu nào, bất kỳ việc dịch thuật nào cũng đứng sau một sự thông diễn kèm theo sự chuyển đổi.

Có thể tóm lại một số vấn đề của dịch liên ký hiệu giữa văn chương và điện ảnh theo quan điểm của I.V.Kovalenko như sau: Thứ nhất, cải biên điện ảnh với tư cách một dạng dịch liên ký hiệu là bản dịch các hệ thống những mối liên hệ nội tại của bản gốc, thống nhất bình diện nội dung và bình diện biểu hiện của nó thành một chỉnh thể, thành hệ thống những mối liên hệ nội tại của tác phẩm điện ảnh được tạo nên nhờ sự trợ giúp của các phương tiện biểu hiện khác nhau; đồng thời hai hệ thống những mối liên hệ

có sự hoán đổi cho nhau từng phần do hiệu ứng tương đương về ý nghĩa; Thứ hai, trong tác phẩm điện ảnh với tư cách là một văn bản hỗn hợp những hiệu quả ý nghĩa được tạo ra trong quá trình tương tác giữa các thành phần ngôn từ và phi ngôn từ của nó, và do đó chúng cần được phân tích ở tất cả các cấp độ (từ những cấp độ ký hiệu trần thuật trừu tượng, sâu xa đến các cấp độ diễn ngôn cụ thể trên bề mặt của văn bản); Thứ ba, đối với việc nghiên cứu tác phẩm điện ảnh, có thể coi là hợp lý cách tiếp cận dựa trên nghiên cứu các hệ thống ký hiệu biểu tượng, nghiên cứu cấp độ hình ảnh, biểu cảm của tác phẩm, điều đó cho phép nói đến một cấp độ giá trị tương đương ký hiệu; Thứ tư, cơ sở để hiểu chuyển thể điện ảnh như là một văn bản dịch chính là việc người tiếp nhận tác phẩm điện ảnh – khán giả lý tưởng tường giải không gian liên ký hiệu của của nó; Cuối cùng, việc người khán giả lý tưởng tường giải tác phẩm chuyển thể điện ảnh diễn ra trên cơ sở những năng lực và kiến thức nền (nói khái quát hơn - trên nền tảng tri thức bách khoa); những năng lực và tri thức đó là sản phẩm của nền văn hóa ngôn ngữ mà anh ta thuộc về.

2.2. Điện ảnh châu Á cải biên từ tác phẩm của F.Dostoevsky

2.2.1. *Đôi nét về điện ảnh châu Á cải biên*

Có thể thấy, các phim cải biên từ tác phẩm văn học của điện ảnh châu Á rất phong phú và đa dạng. Các đạo diễn cải biên tác phẩm văn học ở một nền văn hóa khác hoặc cùng nền văn hóa, cải biên từ câu chuyện trong quá khứ hoặc câu chuyện đồng đại. Các bộ phim cải biên đều có sự kết hợp của tính dân tộc, chiều sâu nhân văn về những số phận con người, sự thần bí của văn hóa, tôn giáo và những vấn đề mới mẻ của đời sống hiện đại. Bằng sự sáng tạo, các đạo diễn đã “viết lại” văn bản nguồn ở một loại hình nghệ thuật khác, mang đến một đời sống mới cho tác phẩm văn học. Có thể khẳng định, điện ảnh châu Á cải biên đang từng bước khẳng định chỗ đứng của mình trong công chúng cũng như trong nền điện ảnh thế giới.

2.2.2. *Hiện tượng phim châu Á cải biên từ tác phẩm của F.Dostoevsky*

Trong khảo sát của chúng tôi, từ khi tác phẩm đầu tiên của Dostoevsky được điện ảnh hóa (1910) đến nay (2019), trên thế giới có khoảng 124 bộ phim cải biên từ tác phẩm của Dostoevsky, ở 31 quốc gia khác nhau. Trong số 124 phim, nước Nga có số lượng phim cải biên từ tác phẩm của Dostoevsky nhiều nhất - 23 phim (18,5%). Ở châu Á, Ấn Độ - 13 phim (11,3%), Nhật Bản - 2 phim (1,6%), Việt Nam – 1 phim. Bộ phim cải biên từ tác phẩm của Dostoevsky gần đây nhất (2019) là của đạo diễn Ấn Độ Sharad Raj, *The Joyous Nights Of A Ridiculous Man*. Tiềm năng cải biên tác phẩm của Dostoevsky được thể hiện qua hệ thống chủ đề, đề tài, tính vấn đề của nhân vật, các yếu tố mang tính kịch và tính trình diễn...

2.2.3. Ba bộ phim châu Á cải biên từ tác phẩm của F.Dostoevsky: *Chàng ngốc*, *Người yêu dấu* và *Dị dăng*

Chàng ngốc (tiếng Nga: Идиот, tiếng Anh: *The Idiot*, 1868) xuất bản lần đầu là các bài đăng trên tạp chí *Người đưa tin* trong hai năm 1868-1869. Trên thế giới, tiểu thuyết *Chàng ngốc* được cải biên thành 15 phiên bản khác nhau. Trong đó, ở châu Á có hai phiên bản của đạo diễn Ấn Độ và hai phiên bản của đạo diễn Nhật Bản. Phim *Chàng ngốc* (*Hakuchi*, 1951) của Akira Kurosawa được xem là bộ phim cải biên hay nhất và trung thực nhất tác phẩm của Dostoevsky.

Những đêm trắng (tiếng Nga: *Белые ночи*, tiếng Anh: *White nights*) sáng tác năm 1848, được xem là truyện vừa lãng mạn và trong sáng của Dostoevsky. Tính đến nay, *Những đêm trắng* có 21 phiên bản cải biên. Ấn Độ là quốc gia có số lượng phiên bản cải biên từ *Những đêm trắng* nhiều nhất (5 phiên bản), trong đó có *Người yêu dấu* (2007) của Sanjay Leela Bhansali.

Cô gái nhu mì được F. Dostoevsky nghiền ngẫm từ năm 1869 nhưng đến 1876 mới hoàn thành. Truyện vừa được in trong tập *Nhật ký của một nhà văn* (1876). Đến nay, *Cô gái nhu mì* có 14 phiên bản điện ảnh từ các quốc gia. Ở Việt Nam, Lê Văn Kiệt cải biên *Cô gái nhu mì* thành *Dị dăng* (2014).

Tiểu kết

Trong chương 2, chúng tôi đưa ra khung lý thuyết dịch và lý thuyết cải biên như là những tiền đề lý thuyết của nghiên cứu. Xem xét cải biên, liên văn bản và dịch liên ký hiệu chúng tôi nhận thấy điểm tương giao là các lý thuyết đều coi phim cải biên/ bản dịch là “hậu kiếp”. Bản dịch (phim cải biên) không phải là thứ phái sinh, phụ thuộc mà chúng có đời sống riêng, độc lập và là sự sáng tạo của đạo diễn. Dịch liên ký hiệu không chỉ là cầu nối giữa hệ thống ký hiệu thẩm mỹ văn chương và hệ thống ký hiệu thẩm mỹ điện ảnh, nó còn đặt ra vấn đề về văn hóa nguồn và văn hóa đích. Bên cạnh đó, chúng tôi khái quát hiện tượng phim cải biên từ tác phẩm của F. Dostoevsky với 124 bộ phim trên toàn thế giới. Điều đó khẳng định, tác phẩm của Dostoevsky là nguồn chất liệu phong phú cho nhiều đạo diễn. Xem xét hiện tượng cải biên trong điện ảnh châu Á để thấy truyền thống cải biên ở đây và khẳng định những thành tựu về phim cải biên thông qua những bộ phim đạt giải thưởng quốc tế.

CHƯƠNG 3.

CẢI BIÊN VÀ SỰ DỊCH CHUYỂN KÝ HIỆU LOẠI HÌNH

3.1. Trên bình diện hình tượng thẩm mỹ

3.1.1. *Viết lại nhân vật: Ký hiệu diễn xuất của diễn viên*

Dưới góc nhìn ký hiệu học, nhân vật là ký hiệu trung tâm của văn bản nghệ thuật. Mọi yếu tố của tác phẩm đều xoay quanh và làm “đầy đặn” cho hình tượng nhân vật. Nếu trong văn học, nhân vật được khắc họa bằng ngôn từ thì với điện ảnh (hay sân khấu), nhân vật được thể hiện bằng diễn xuất của diễn viên.

3.1.1.1. *Tiếp nhận, bảo lưu nhân vật*

Từ góc độ kết cấu – cốt truyện, Chatman cho rằng, trong một tự sự có nhân vật hạt nhân (giữ chức năng làm ổn định và phát triển tuyến truyện) và nhân vật vệ tinh (nhân vật phụ có thể thay đổi tùy thuộc vào bối cảnh văn hóa, ý đồ tư tưởng của truyện kể). Trong ba bộ phim khảo sát, các đạo diễn tiếp nhận, bảo lưu nhân vật hạt nhân, tức là nhân vật trung tâm của mạch truyện tình yêu, hôn nhân từ văn bản nguồn. Cấp độ nhân vật được tiếp thu, giữ lại là nguyên mẫu nhân vật (*Archetype*). Tùy thuộc vào từng phiên bản cải biên, mức độ tiếp thu (ngoại hình, nội tâm, tiêu sử, tính cách, đặc điểm,...) của nhân vật có sự thay đổi khác nhau. Với trường hợp *Những đêm trắng* và *Cô gái nhu mì*, các đạo diễn bảo lưu, giữ lại khuôn mẫu nhân vật ở mức cao hơn. Với tiểu thuyết *Chàng ngốc*, đạo diễn Kurosawa phải lược bớt các nhân vật ở tuyến truyện phụ để câu chuyện tập trung vào tuyến truyện tình yêu. Các đạo diễn giữ lại motif nhân vật từ tác phẩm của Dostoevsky: Nhân vật trung tâm là nam giới, gặp gỡ một người phụ nữ trẻ bất hạnh, nghèo khó... Sau đó, họ nảy sinh cảm thương, yêu mến. Ở mối quan hệ này, người phụ nữ có chức năng cứu rỗi hoặc phá hủy.

3.1.1.2. *Rút gọn, lược bớt nhân vật*

Thao tác rút gọn, lược bớt nhân vật trong quá trình dịch liên ký hiệu diễn ra chủ yếu ở trường hợp cải biên tiểu thuyết *Chàng ngốc* thành phim. Đạo diễn tập trung vào nhân vật ở tuyến tình yêu và lược bớt một số nhân vật ở tuyến truyện phụ về xã hội. Đạo diễn rút gọn tuyến nhân vật và chuyển dịch tương đương vấn đề xã hội Nga thành xã hội Nhật Bản. Vì thế, nhân vật trong phim cải biên có chức năng kép, vừa thể hiện chủ đề tình yêu vừa bộc lộ những mặt trái của xã hội Nhật Bản thời hậu chiến. Việc rút gọn tính cách nhân vật diễn ra trong *Người yêu đầu* ở nhân vật Raj. Trong *Những đêm trắng*, nhân vật “tôi” là một kẻ mộng mơ. Kẻ mộng mơ ở “tôi” không chỉ có tính chất lãng mạn, mơ mộng mà còn có tính cách triết lý của một triết gia, là kiểu nhân vật tư tưởng. Tuy nhiên khi cải biên, đạo diễn Bhansali đã lược bớt nhân cách triết gia ở Raj. Raj được xây dựng là một ca sĩ, đặc điểm mộng mơ, lãng mạn được lý giải trong tính cách của một nghệ sĩ.

3.1.1.3. *Sáng tạo, thay đổi nhân vật*

Nếu các đạo diễn tiếp thu, giữ lại nhân vật ở cấp độ khung mẫu nhân vật thì sự sáng tạo, thay đổi nhân vật diễn ra ở cả cấp độ khung mẫu nhân vật, đặc điểm nhân vật (công việc, ngoại hình, tính cách) và tính chất nhân vật (tôn giáo hóa, xã hội hóa, nhục cảm hóa). Chúng tôi kết hợp phương diện cái biểu đạt (sự thay đổi về khung mẫu, đặc điểm, tính chất nhân vật) và cái được biểu đạt (sự thể hiện diễn xuất diễn viên) – hai mặt của ký hiệu nhân vật trong quá trình phân tích. Ký hiệu diễn xuất của diễn viên trong các phim được thể hiện qua nét mặt, cử chỉ, trang phục, giọng nói... Diễn xuất của diễn viên trong *Chàng ngọc* và *Người yêu dấu* mang tính chất cường điệu hóa, kịch hóa theo dụng ý của đạo diễn (sự chi phối của đặc trưng thể loại kịch Noh truyền thống Nhật Bản và thể loại phim hát múa Masala Bollywood). Diễn xuất của diễn viên trong *Dịu dàng* mang tính chất gần gũi, tự nhiên, nhấn mạnh vào cảm xúc của nhân vật, thấy rõ đặc trưng tính cách con người miền Tây Nam Bộ.

3.1.2. Chuyển dịch không-thời gian: Ký hiệu dàn cảnh

Không-thời gian là bối cảnh, là phong nền được sử dụng trong tác phẩm văn học hoặc phim. “Bối cảnh có thể có ý nghĩa hiện thực, ý nghĩa văn hóa, ý nghĩa lịch sử và ý nghĩa biểu tượng”. Dàn cảnh (*mise-en-scène*) có nghĩa là “đưa lên sân khấu”, hoặc “dàn dựng”.

3.1.2.1 Tiếp nhận, bảo lưu không-thời gian

Sự tiếp thu, giữ lại bối cảnh từ văn bản nguồn đến phiên bản cải biên là không nhiều trong cấu trúc truyện phim. Bởi lẽ các đạo diễn có xu hướng chuyển dịch bối cảnh phù hợp với văn hóa bản địa hơn là giữ lại bối cảnh từ văn hóa nguồn. Tuy nhiên, một số hình tượng không-thời gian mang tính biểu tượng và không-thời gian tâm trạng được giữ lại và chuyển dịch tương đương trong văn bản đích.

3.1.2.2. Rút gọn, lược bớt không-thời gian

Trong việc thiết lập bối cảnh, việc chuyển dịch “tương đương” và sự thay đổi bối cảnh diễn ra với số lượng lớn hơn. Việc rút gọn, lược bớt không-thời gian diễn ra chủ yếu ở trường hợp tiểu thuyết *Chàng ngọc* và bộ phim của Kurosawa. Bối cảnh phòng khách nhà tướng Epantsin, khu vườn trang trại nhà Lebedev... là nơi tụ họp để trò chuyện, tranh luận của nhiều kiểu người trong xã hội được lược bớt trong phim *Chàng ngọc*.

3.1.2.3. Sáng tạo, thay đổi không-thời gian

Ba bộ phim cải biên đều có sự dịch chuyển không-thời gian từ trung tâm về ngoại vi. Nếu như trong các văn bản nguồn, bối cảnh trung tâm là thành phố Petersburg thế kỷ XIX, thì trong các phiên bản cải biên, các đạo diễn dịch chuyển bối cảnh về các tỉnh, vùng quê ngoại vi ở thời hiện đại. Bởi vậy, dấu ấn văn hóa của thế kỷ XIX tại Nga gần như bị xóa bỏ, thay vào đó là những vấn đề của văn hóa xã hội hiện đại: Chàng ngọc là hòn đảo tuyết Hokkaido thời hậu chiến, Người yêu dấu là thị trấn “không có trên bản đồ” trung tâm là phố Đền đỏ, Dịu dàng là bối cảnh miền Tây Nam Bộ Việt Nam thời hiện đại hóa. Đồng thời, các đạo diễn cũng nhấn mạnh và

sáng tạo không-thời gian biểu tượng và không-thời gian thiêng: không-thời gian ngôi nhà (Chàng ngốc và Dịu dàng), không-thời gian phố Đèn đỏ (Người yêu dấu).

3.2. Dịch chuyển trên bình diện tự sự và ngôn ngữ biểu hiện

3.2.1. Tái cấu trúc cốt truyện: Kỹ hiệu dựng phim

Nếu trong văn học, sự sắp xếp, tổ chức những sự kiện diễn ra trong sự kết hợp các thủ pháp nghệ thuật thì với điện ảnh, cốt truyện được tái cấu trúc và được cụ thể hóa thông qua ngôn ngữ dựng phim (montage).

3.2.1.1 Tiếp nhận, bảo lưu cốt truyện

Câu chuyện trong các tác phẩm của Dostoevsky hướng về tư tưởng của con người và mối quan hệ cá nhân. *Những đêm trắng*, *Chàng ngốc* và *Cô gái nhu mì* có chung câu chuyện về tình yêu, hôn nhân. Cốt truyện tình yêu của Dostoevsky phát triển theo mạch chuyện: gặp gỡ - tìm hiểu - yêu đương - bị cản trở - kết thúc. Tùy vào từng tác phẩm, nhà văn sẽ dừng lại lâu hơn ở giai đoạn nào đó để miêu tả những biến đổi trong tinh thần nhân vật. Với cốt truyện có sự phức tạp ở mạch ngầm tâm lý nhân vật và sự đảo lộn thời gian liên tục, đạo diễn Lê Văn Kiệt sử dụng cách dựng nối tiếp kết hợp với kỹ thuật flashback để nhân vật hồi nhớ lại sự kiện ở dạng thức phi thực tại mà câu chuyện vẫn được rõ ràng. Kỹ thuật dựng phim này giúp nhấn mạnh và truyền tải đa dạng cảm xúc của nhân vật. Những màn độc thoại nội tâm được đạo diễn xử lý khéo léo đem lại hiệu quả thẩm mỹ cao.

3.2.1.2. Rút gọn, lược bớt cốt truyện

Khi chuyển thể *Chàng ngốc* thành bộ phim cùng tên, đạo diễn cấu trúc tác phẩm thành hai phần lớn. Độ dài thực của phim là hơn 4 tiếng, tuy nhiên, công ty sản xuất đã cắt giảm bộ phim xuống còn 166 phút. Đây là bản phim còn tồn tại với công chúng hiện nay. Trong chiến lược về câu chuyện, cốt truyện, Kurosawa đã thực hiện thủ pháp “giản lược hóa”, tập trung vào tuyến truyện tình yêu và lòng tốt. Trọng tâm của câu chuyện là Kameda (Hoàng thân Myshkin) với sự nhạy cảm tinh tế, tâm hồn trong sáng, ngây thơ và đôi khi cao cả, thánh thiện trong sự ngây thơ của mình và tứ giác tình yêu. Bộ phim *Người yêu dấu* của Bhansali cũng lược bớt tuyến truyện triết lý về người mộng mơ ở nhân vật “tôi”.

3.2.1.3. Sáng tạo, thay đổi cốt truyện

Trong ba thao tác chuyển dịch, sự sáng tạo-thay đổi cốt truyện diễn ra với số lượng lớn hơn ở cả ba phim. Khi thông diễn, các đạo diễn thể hiện dấu ấn văn hóa bản địa, dẫn đến sự thay đổi nhân vật và cốt truyện.

Sự sáng tạo, thay đổi cốt truyện được đạo diễn thể hiện qua việc thêm vào những tình tiết, sự kiện và nhấn mạnh những tình tiết quan trọng. *Chàng ngốc* có cốt truyện là một chuỗi các sự kiện khi đặt một cá nhân độc đáo vào trung tâm của các cuộc xung đột, những ham muốn và đam mê cùng với chủ nghĩa vị kỷ của xã hội. Khi thông diễn, đạo diễn Kurosawa thể hiện những chi tiết khó chuyển tải như những giấc mơ, hồi ức, động kinh...

bằng những cảnh mờ chông, vừa tạo ấn tượng về mặt hình ảnh và tạo hiệu quả cảm xúc cho cảnh quay. Khi cải biên, Kurosawa lược bớt các tuyến truyện phụ (theo đó là các nhân vật phụ) và tập trung vào tuyến truyện chính, mối quan hệ “tình yêu” của các nhân vật. Điều này được thể hiện ngay trong cách đặt nhan đề từng phần cho phim. Bộ phim được Kurosawa chia làm hai phần: Tình yêu và đau khổ và Tình yêu và thù hận. Khác với câu chuyện tình yêu trong *Người yêu đầu* hay *Dịu dàng*, các đạo diễn dành nhiều sự kiện (thời lượng phim) cho những cảm xúc, mâu thuẫn của con người trong tình yêu đôi lứa. Nếu xem ý nghĩa của sự thông diễn cốt truyện là “cái được biểu đạt” thì cách thức đạo diễn dựng phim được xem là “cái biểu đạt” của ký hiệu. *Chàng gócc* là bộ phim sử dụng nhiều kỹ thuật khác nhau để lắp ráp cảnh quay. Các nhà nghiên cứu thường chỉ ra cách lấy cảnh quay của Kurosawa. Ông dùng ba máy quay ở ba cự li xa, trung bình và gần để bắt được toàn khung cảnh, đồng thời thể hiện được sự di chuyển góc máy tạo ra cảm giác quyệt liệt và gay cấn cho cảnh hành động. Ngôn ngữ hình ảnh của Kurosawa nhờ vậy mà sinh động, linh hoạt hơn.

3.2.2. *Chuyển hóa người kể chuyện và điểm nhìn: Ký hiệu cảnh quay*

Chúng tôi nhận thấy một mối liên hệ giữa người kể chuyện – điểm nhìn và quay phim, cụ thể là sự tạo dựng khuôn hình, góc máy trong điện ảnh. Tất nhiên, các ngôn ngữ điện ảnh trong một bộ phim không tách rời nhau mà là một thể thống nhất để hỗ trợ và kết hợp, từ đó, đạo diễn có thể tạo ra hiệu quả về ngôn ngữ điện ảnh mang tính thẩm mỹ cao nhất.

3.2.2.1. *Tiếp thu ngôi kể, bảo lưu điểm nhìn*

Có một điểm trùng lặp giữa *Những đêm trắng* và *Cô gái nhu mì*, đó là cả hai câu chuyện tình yêu đều được kể bởi nhân vật “tôi” – tức là nam chính trong câu chuyện. Nhân vật “tôi” kể câu chuyện ở điểm nhìn ngôi thứ nhất sẽ đưa đến câu chuyện mang tính chủ quan. Tuy nhiên, vì chủ quan cảm nhận, nên các yếu tố về cảm xúc bên trong mối quan hệ tình yêu, hôn nhân của họ được kể tường tận nhất. Lời giới thiệu đầu truyện *Cô gái nhu mì* của nhà văn cho rằng đó là một câu chuyện huyền tưởng. Khi cải biên, đạo diễn tiếp thu và linh hoạt điểm nhìn từ văn bản nguồn. Trong *Dịu dàng*, câu chuyện được kể bởi camera và điểm nhìn “Chúa trời”. Đây là điểm nhìn khách quan ở ngôi thứ ba toàn tri. Bên cạnh đó, đạo diễn vẫn sử dụng linh hoạt điểm nhìn ở nhân vật.

Bộ phim *Chàng gócc* của Kurosawa giữ lại cách kể chuyện của văn học trên phim. Dễ dàng nhận ra trong cách kể chuyện, Kurosawa kết hợp hình ảnh và văn bản văn học, phân nào cho thấy mối ràng buộc giữa điện ảnh và văn học. Ông tạo ra nhiều chỉ dẫn bằng văn bản trên khuôn hình chữ viết bằng tiếng Nhật. Đây là cách kể chuyện rút gọn thời lượng phim mà người xem vẫn nắm được câu chuyện. Những lời chỉ dẫn được đặt ở phần đầu của phim, cho biết về tiêu sử, hành động, cảm xúc của nhân vật. Đồng

thời, đạo diễn thiết lập lối dựng đưa thông tin bằng cách để nhân vật kể văn tắt lại câu chuyện. Ở đây, đạo diễn đồng thời thể hiện thái độ của người kể chuyện với nhân vật được kể trên màn ảnh.

3.2.2.2. *Sáng tạo ngôi kể, đa dạng hóa điểm nhìn*

Chàng ngọc của F.Dostoevsky là tiểu thuyết được viết theo giọng điệu đa thanh, tức là câu chuyện được kể với sự linh hoạt của các điểm nhìn. Khi cải biên thành phim, Kurosawa không kể câu chuyện theo trình tự thời gian tuyến tính. Người kể chuyện và điểm nhìn trong phim *Chàng ngọc* có sự thay đổi, chuyển động linh hoạt. Đôi lúc câu chuyện được đặt dưới điểm nhìn của camera (chúa Trời) với những khung cảnh ngoại, toàn. Đôi khi câu chuyện được đặt từ điểm nhìn nhân vật. Kurosawa là đạo diễn được biết đến là người đầu tiên dùng đến ba ống kính khác nhau để quay cùng một sự việc. Bởi vậy, người kể chuyện và điểm nhìn trong phim khá linh hoạt. Đạo diễn cho thấy rõ sự vận động trong cấu trúc sự kiện, đồng thời là sự thay đổi trong tính cách nhân vật – đây là lớp mạch ngầm tâm lý quan trọng. Phiên bản *Người yêu dấu* của Bhansali cũng thể hiện sự linh hoạt điểm nhìn. Nếu nhân vật “tôi” là người kể chuyện trong *Những đêm trắng*, câu chuyện tình được đặt dưới điểm nhìn của người mộng mơ thì trong *Người yêu dấu*, Gulabji là người kể câu chuyện tình yêu lãng mạn. Mặc dù, câu chuyện được kể bởi một nhân vật khác nhưng Bhansali vẫn chuyển dịch trong đờng tinh thần của Dostoevsky.

3.2.3. *Dịch chuyển ngôn ngữ - lời nói: Ký hiệu âm thanh*

3.2.3.1. *Tiếp nhận, bảo lưu ngôn ngữ - lời nói*

Việc tiếp thu, giữ lại ngôn ngữ - lời nói diễn ra chủ yếu qua lời thoại trong phim. Các câu thoại mang tính chỉ dẫn hay cốt lõi cho truyện kể được các đạo diễn bảo lưu trong phim cải biên. Khi cải biên các đạo diễn sẽ chuyển dịch tương đương lời thoại để phù hợp với ngôn ngữ nói, tuy nhiên tinh thần của một số câu thoại cũng được giữ lại.

3.2.3.2. *Rút gọn, lược bớt ngôn ngữ - lời nói*

So với ngôn ngữ - lời nói trong văn bản nguồn *Những đêm trắng*, *Người yêu dấu* của Bhansali lược bớt các lời thoại mang tính chất triết lý của người mộng mơ. Dostoevsky viết tác phẩm trong bối cảnh văn hóa thế kỷ XIX, bởi vậy, nhiều câu chữ, ngôn từ mang tính kịch, lịch sử và trang trọng. Khi cải biên, đặt bộ phim trong bối cảnh văn hóa hiện đại, Bhansali đưa vào ngôn ngữ thoại của thời hiện đại. Những lời thoại đó cũng thể hiện tính chất lãng mạn hóa của câu chuyện tình yêu.

3.2.3.3. *Sáng tạo, thêm vào ngôn ngữ - lời nói*

Việc sáng tạo, thêm vào âm thanh được thể hiện trong cả ba bộ phim cải biên: lời thoại, tiếng động (tiếng chuông, tiếng tàu chạy...) và âm nhạc. Khi cải biên, các đạo diễn đã chuyển dịch ngôn ngữ của nhân vật theo văn hóa đích, đó là tiếng Nhật (trong *Chàng ngọc*), tiếng Hindi (trong *Người yêu dấu*) và tiếng Việt (trong *Dịu dàng*). Đặc biệt, tùy thuộc vào

từng vùng miền mà giọng nói của nhân vật sẽ khác nhau. Trong *Dju dàng*, đạo diễn Lê Văn Kiệt đã mang đến một bộ phim nói tiếng Việt và đậm văn hóa Việt, cụ thể là vùng văn hóa miền Tây Nam Bộ – bối cảnh của bộ phim. Đặc biệt, giọng nói của mỗi nhân vật thể hiện rõ tính cách của nhân vật đó.

Âm nhạc là phần âm thanh được các đạo diễn thêm vào trong phim cải biên. Trong phim *Người yêu dấu*, đạo diễn tạo ra “một bữa tiệc cho các giác quan” bằng hình ảnh và âm thanh. Đạo diễn thay đổi công việc của nhân vật “tôi” và xây dựng nhân vật Raj là một chàng ca sĩ trong quán bar RK. Nhạc nền cũng được Kurosawa chú ý tạo dựng trong phim *Chàng ngọc*. Đạo diễn không dùng nhiều thoại với nhân vật, nhưng lại đặc biệt nhấn mạnh tiếng động và nhạc nền trong phim. Chính việc xử lý nhạc nền giúp đạo diễn tạo sự kịch tính hay làm giảm nhẹ cảm xúc, tâm trạng của nhân vật. Âm nhạc truyền thống của Nhật Bản thường được đạo diễn chú tâm tạo dựng.

Tiểu kết

Ở chương 3, chúng tôi đã phân tích sự chuyển dịch ngôn ngữ loại hình từ tác phẩm văn học vào các bộ phim cải biên. Ở bình diện hình tượng thẩm mỹ, các đạo diễn thể hiện nhân vật thông qua diễn xuất của diễn viên. Các ký hiệu về lời nói, hành động phi lời (động tác, cử chỉ) hay ngoại hình (khuôn mặt, tóc, phục trang) được xem xét trong hoạt động diễn xuất. Không-thời gian trong văn học được thông diễn bằng sự thiết lập dàn cảnh. Các đạo diễn tạo ra sự khác biệt khi chuyển dịch bối cảnh trung tâm về ngoại biên, các không-thời gian mang tính biểu tượng và không-thời gian thiêng cũng được các đạo diễn nhấn mạnh, điển hình là không gian ngôi nhà. Ở bình diện tự sự với các yếu tố về cốt truyện, người kể chuyện và điểm nhìn, ngôn ngữ-lời thoại được thông diễn tương ứng bằng các ngôn ngữ của điện ảnh đó là dựng phim, quay phim và âm thanh. Các đạo diễn đều hướng đến giá trị về cảm xúc và thẩm mỹ của khuôn hình. Kurosawa sử dụng lối dựng nối tiếp kết hợp với những chỉ dẫn văn học trong tác phẩm điện ảnh để kết nối cảnh phim (sự kiện), ông sử dụng nhiều khuôn hình trung cảnh với một bố cục chặt chẽ cho khuôn hình (đối xứng hoặc 1:3). Bằng các kỹ thuật độc đáo riêng, cảnh phim của Kurosawa có tính biểu tượng cao. Bhansali tạo dựng bộ phim tình yêu thắm đằm không khí cổ tích, huyền thoại. Sự đan xen của lối dựng nối tiếp và những màn múa hát đặc trưng của phim Masala tạo ra một bộ phim “êm ru” và nhẹ nhàng. Giống như Bhansali, đạo diễn Lê Văn Kiệt tạo ấn tượng trong dựng phim bằng những màn flashback hồi tưởng, tạo sự đan xen giữa quá khứ và hiện tại. Cách tạo dựng góc máy và khuôn hình thể hiện ý nghĩa về mối quan hệ của con người, đặc biệt màu sắc, âm thanh trong phim có tính hiệu quả cao, nó tạo được không khí bí bách của một cuộc hôn nhân nhiều bi kịch.

CHƯƠNG 4.

THƯƠNG THẢO VÀ SỰ CHUYỂN DỊCH CHUYÊN KÍ HIỆU VĂN HÓA

Khi xem xét sự chuyển dịch liên ký hiệu từ văn bản nguồn đến văn bản đích, bên cạnh vấn đề dịch chuyển ký hiệu loại hình là vấn đề dịch chuyển ký hiệu văn hóa. Văn hóa như là phương cách sống. Tái trình hiện về nhân sinh là sự biểu đạt văn hóa thông qua ký hiệu văn hóa. Sự chuyển dịch các mã văn hóa thường được thể hiện rõ ràng khi văn bản nguồn và văn bản đích thuộc hai nền/ cộng đồng văn hóa khác nhau. Chính sự chuyển dịch văn hóa từ văn bản nguồn đến văn bản đích tạo ra một sự “viết lại”, “tái sinh”, kiến tạo văn hóa. Chúng tôi khu biệt các hệ ký hiệu ở chương này thành: Hệ ký hiệu tín ngưỡng - tôn giáo, Hệ ký hiệu lối sống - phong tục tập quán, Hệ ký hiệu lễ hội – nghệ thuật.

4.1. Hệ ký hiệu tín ngưỡng - tôn giáo

4.1.1. *Phật giáo và tinh thần Thiên đạo trong Chàng ngốc*

Nhật Bản là một dân tộc có ý thức về thế giới tinh thần. Họ đã biết khéo léo khai thác những mặt tích cực của tôn giáo để đóng góp vào sự phát triển của xã hội. Ở Nhật Bản tồn tại nhiều tôn giáo: đạo Shinto (Thần đạo), đạo Phật, đạo Thiên Chúa... Thần đạo và Phật giáo là hai tôn giáo phổ biến tại Nhật Bản, có ảnh hưởng nhất định đến việc hình thành tính cách và ứng xử của con người Nhật Bản.

4.1.1.1. *Kí hiệu “ngốc”: Sự từ bi, thức ngộ*

Nếu ký hiệu “ngốc” của Dostoevsky dụng ý về tình yêu thương thì ký hiệu “ngốc” của Kurosawa hàm nghĩa về sự từ bi, thức ngộ. Đạo diễn giữ lại nhan đề “Chàng ngốc” (Hakuchi). Cả nhà văn và đạo diễn không chỉ sử dụng ký hiệu “ngốc” như nhan đề mà nó còn có chức năng như là tiền đề và trạng thái khởi sinh của truyện kể. Mô thức đau khổ - cứu độ được Kurosawa đặt vào nhân vật Kameda. Kameda là một binh lính trong chiến tranh. Anh trở nên “ngốc” (hậu quả của “động kinh”) do anh bị ám ảnh bởi cái chết và nỗi đau khổ tột cùng trong đôi mắt cậu thanh niên ở trên pháp trường. Ở đây, Kameda đã đau khổ và chứng kiến khổ đau của người khác. Sau đó, Kameda được giải oan và thoát khỏi cái chết. Đó là thời khắc anh ý thức được giá trị của sự sống. Kameda tự hứa rằng sẽ yêu thương hết thảy mọi người và mọi vật. Đó là tình yêu thương nhân loại của Bồ tát. Tư tưởng Kurosawa đặt vào nhân vật Kameda có thể gặp trong triết lý của nhà Phật.

4.1.1.2. *Motif song trùng: Tinh thần già tưởng, mộng huyền*

Nếu trong *Chàng ngốc*, Dostoevsky tạo dựng motif phân thân, song trùng có ý nghĩa để nhân vật tự soi chiếu, ý thức và ở tính chất chưa hoàn thành, đồng thời có phương thức như một thuộc tính phỏng nhại của văn hóa carnival thì khi cải biên thành phim, Kurosawa chuyển dịch motif song trùng theo triết mỹ thực tượng vô tướng, ảo ảnh, “trăng nơi đáy giếng” của Phật giáo và Thiên đạo. Kurosawa cho thấy tính đối thoại với Dostoevsky trong việc xây dựng tính cách nhân vật, đồng thời, chính tính cách song

trùng của nhân vật thể hiện sự đối lập, nhưng lại gần gũi, hài hòa với nhau, tạo nên một tổng thể thẩm mỹ độc đáo. Đạo diễn tạo nên một “cái tôi” vừa đối nghịch vừa bổ sung. Từ đó thể hiện phần bản ngã của con người. Cuộc đời là vô thường, không có gì là bất biến. Mọi thứ chỉ là giả tượng.

4.1.1.3. Biểu tượng “tuyết”, “lửa”

“Tuyết”, “lửa” là biểu tượng có sự liên kết và được nhấn mạnh trong *Chàng gốc* của Kurosawa. Nếu trong văn bản nguồn Dostoevsky miêu tả cái lạnh của tuyết với mục đích làm nền, bối cảnh cho câu chuyện, thì “tuyết” và “lửa” trong phim cải biên không chỉ có ý nghĩa làm nền mà còn thể hiện trạng thái mối quan hệ giữa các nhân vật, dự báo trước số phận nhân vật. Đặc biệt là, biểu tượng tuyết thể hiện ý nghĩa về sự giao cảm, gắn kết hài hòa giữa con người và thiên nhiên – tinh thần của mỹ học Thiên Nhật Bản.

4.1.2. Hindu giáo và Hồi giáo, Thiên chúa giáo trong Người yêu dấu

4.1.2.1. Biểu tượng gái điếm: Sự thanh tẩy

Sự thay đổi đặc biệt của đạo diễn Bhansali khi cải biên *Những đêm trắng* là ở nhân vật được thêm vào - Gulabji. Gulabji là một cô gái theo Hindu giáo. Hindu giáo là tôn giáo lớn của Ấn Độ. Nữ thần sông Hằng Ganga là biểu tượng đạo diễn đặt vào cô gái điếm Gulabji. Sông Hằng trong tôn giáo Hindu là một dòng sông được nhân cách hóa như một nữ thần. Người Hindu quan niệm, tắm ở sông Hằng thì mọi tội lỗi sẽ được rửa trôi. Đặt song song hình tượng nữ thần sông Hằng Ganga như là biểu tượng của cô gái điếm Gulabji, đạo diễn thể hiện hình ảnh cô gái điếm có tâm hồn giàu yêu thương và đáng quý. Đó khả năng thanh tẩy của nhân vật.

4.1.2.2. Ký hiệu cơn mưa: Sự tái sinh

Trong văn bản nguồn, cơn mưa có ý nghĩa làm nền, mang đến cảm xúc buồn cho Petersburg những ngày hè. Khi cải biên, Bhansali đưa vào bộ phim không khí lãng mạn và mộng mơ của tình yêu, đồng thời nhấn mạnh cảm xúc của tình yêu bằng những cơn mưa. Không phải ngẫu nhiên mà đạo diễn có sự thay đổi so với văn bản nguồn khi để những cơn mưa xuất hiện trong cả bốn đêm gặp gỡ của Raj và Sakina. Mưa vừa góp phần tạo nên không gian lãng mạn của nhân vật, vừa có ý nghĩa mang đến may mắn và sự tốt lành. Đặc biệt, mưa cũng là ký hiệu năm trong trường biểu tượng của nước, thể hiện sự thanh tẩy và tái sinh. Nó phù hợp với tinh thần thiên tính nữ cứu rỗi mà đạo diễn thể hiện trong phim.

4.1.2.3. Motif rửa tội: Sự cứu rỗi

Tư tưởng của Thiên chúa giáo gắn với nhân vật Raj và được thể hiện trong hình ảnh bà lão Lilian. Sau khi Raj đốt lá thư mà Sakina nhờ anh gửi cho Imaan, Raj đã cảm thấy hối lỗi về việc đó, anh buồn rầu và không ra khỏi nhà. Trong phân cảnh này, người bà Lilian thể hiện được vai trò của mình. Chính sự bao dung và yêu thương của Lilian đã khiến Raj đã kéo bức rèm che lấp mình để thú tội với bà. Người bà Lilian ở đây hiện lên như Đức

Cha để Raj có thể xưng tội và được tha thứ. Bà Lilian là nhân vật được thêm vào so với văn bản nguồn.

4.1.3. Thiên chúa giáo và Nho giáo trong Dịu dàng

4.1.3.1. Motif cứu rỗi: Sự phục sinh

Lê Văn Kiệt đã chủ đích tạo ra một hệ thống các ký hiệu, biểu tượng Thiên chúa giáo trong phim: ở cấp độ đơn giản nhất đó là những câu thoại liên văn bản với kinh Phúc Âm Gio-an; ở cấp độ chi tiết là chiếc dây chuyền có biểu tượng Đức mẹ; ở cấp độ biểu tượng là cây thánh giá, hình ảnh con chiên quỳ gối trước đức mẹ, motif cái chết để phục sinh... Có thể nói, mã tôn giáo là mã văn hóa mang tính truyền thống. Nó không chỉ thể hiện tính nhân văn, nó còn mang tính nghệ thuật.

4.1.3.2. Phạm trù chính danh: Đạo vợ chồng

Dấu ấn văn hóa Nho giáo được thể hiện qua những chi tiết được thêm vào hoặc chuyển dịch tương đương trong phim cải biên. Trong Nho giáo, các mối quan hệ được thể hiện qua “tam cương”, tức là “cha-con”, “vua-tôi”, “vợ-chồng”. Đó là nguyên tắc “Chính danh” trong Nho giáo. Theo đó, mỗi người phải nhận thức và hành động theo đúng địa vị của mình: vua phải theo đạo vua, tôi phải theo đạo tôi, chồng phải theo đạo chồng và vợ phải theo đạo vợ. Trong *Dịu dàng*, Thiện có tính cách gia trưởng, muốn áp đặt trật tự tôn ti trong gia đình. Lê Văn Kiệt đã chuyển dịch tính cách kiêu hãnh, tự tôn bản tính cá nhân của nhân vật chính trong văn bản nguồn thành tính cách gia trưởng, nghiêm khắc của Thiện. Tính cách này được thể hiện rõ nhất qua motif bữa ăn. Đây cũng là chi tiết đạo diễn Lê Văn Kiệt thêm vào và nhấn mạnh trong phim.

4.2. Hệ ký hiệu lối sống và phong tục tập quán

4.2.1. Chấn thương và quyền lực của đồng tiền thời hậu chiến trong Chàng ngốc

4.2.1.1. Ký hiệu “động kinh”: Chấn thương tâm lý thời hậu chiến

Trong văn bản nguồn, nhà văn thể hiện các mã ký hiệu “giác mơ”, “động kinh”, “mê sảng” như một thủ pháp để khắc họa trạng thái tâm lý khủng hoảng của con người. Khi chuyển dịch thành phim, đạo diễn nhấn mạnh trạng thái tinh thần của Kameda. Các trạng thái tinh thần “tiếng hét”, “giác mơ”, “động kinh”, “mê sảng” được đạo diễn thể hiện như là hậu quả chấn thương chiến tranh tác động đến con người. Kurosawa đã gián tiếp thể hiện quan điểm phản đối chiến tranh. Đặc biệt, bộ phim được sản xuất vào thời điểm nước Nhật vừa bước ra khỏi chiến tranh thế giới thứ hai, những hậu quả của chiến tranh vẫn còn thấy rõ ở hai thành phố Hiroshima và Nagasaki – nơi Mỹ ném bom tròng phạt Nhật.

4.2.1.2. Motif đầu giá: Quyền lực của đồng tiền

Kurosawa nhận ra những mặt trái của sự phát triển nhanh chóng về kinh tế, nó kéo theo những góc khuất, sụt lún về văn hóa của con người. Mặt trái của chủ nghĩa tư bản là bỏ qua sự phát triển bền vững về văn hóa,

tiến nhanh tới phát triển kinh tế. Bởi vậy, đồng tiền có quyền lực to lớn. Đạo diễn nhấn mạnh sự đối lập giữa người tử tế và kẻ xấu trong mối quan hệ với tiền bạc. Đồng tiền chi phối hành động và ứng xử của con người. Motif đầu giá được đạo diễn sử dụng, Taeko Nasu được xem là một món hàng.

4.2.2. Tình yêu và bất bình đẳng giai cấp trong Người yêu đầu

4.2.2.1. Motif tình tay tư: Tình yêu không được hồi đáp

Khi cải biên, Bhansali chủ động loại bỏ câu chuyện về kẻ mộng mơ đầy tính triết học của nhân vật “tôi” và mang đến cho bộ phim chiếc áo của tình yêu lãng mạn. Tình yêu được lựa chọn trở thành chủ đề chính của tác phẩm, đặc biệt hơn, motif tình yêu ở đây là tình yêu không được đáp lại. Vì xoay quanh motif tình yêu không được hồi đáp nên bộ phim mang đến dư vị buồn. Vị đạo diễn Ấn Độ cho thấy sự thích thú trong việc “viết lại” những tác phẩm kinh điển ở khu vực văn hóa tinh hoa thành những bộ phim thuộc khu vực văn hóa đại chúng.

4.2.2.2. Kí hiệu phổ Đền đỏ: Bất bình đẳng giai cấp

Từ ký hiệu “đêm trắng” mang tính triết lý nhân sinh trong tác phẩm của Dostoevsky, Bhansali dịch chuyển thành ký hiệu “phố Đền đỏ” mang tính xã hội. Đạo diễn dùng thủ pháp huyền ảo, cổ tích hóa không gian khi tạo dựng khung cảnh của một thị trấn có các tháp và mái vòm kết hợp với ánh sáng xanh gợi nhắc đến vùng đất cổ tích của Đêm Ả Rập. Thay vì thị trấn “thức cả đêm” bởi “mặt trời không ngủ” như thiên nhiên Nga, thì thị trấn này “thức cả đêm” bởi đây là khu phố Đền đỏ.

4.2.3. Cấu trúc gia đình hiện đại và bất bình đẳng giới trong Dịu dàng

4.2.3.1. Motif thương mại hóa hôn nhân: Sự lỏng lẻo trong cấu trúc gia đình hiện đại

Trên bề mặt sự kiện, *Dịu dàng* là câu chuyện tình yêu, hôn nhân, cụ thể là sự thiếu kết nối trong mối quan hệ gia đình. Lê Văn Kiệt cho thấy hiện trạng những vấn đề trong gia đình và ngầm lý giải nguyên nhân dẫn đến sự thiếu kết nối. Cuộc hôn nhân của Thiện và Linh mang tính chất của một cuộc trao đổi – mua bán. Đạo diễn kết hợp câu chuyện hôn nhân (vốn đề cao tình cảm) với phương thức sản xuất kinh tế (cuộc mua - bán) như báo hiệu trước và lý giải cho bi kịch hôn nhân. Những tác động của xã hội hiện đại, sự phát triển của nền kinh tế thị trường trong xã hội Việt Nam thời kỳ công nghiệp hóa - hiện đại hóa len lỏi vào trong đời sống gia đình, điều mà lẽ ra là hạt nhân vững chắc của xã hội hóa ra lại lỏng lẻo và dễ đứt gãy. Đó là những nguy cơ về văn hóa-xã hội mà Lê Văn Kiệt dự báo trong phim.

4.2.3.2. Bạo lực tính dục: Bất bình đẳng giới

Dostoevsky sử dụng đường dây câu chuyện về chủ đề tình yêu, hôn nhân, mối quan hệ gia đình... nhưng không miêu tả cảnh tình dục. Những cảm xúc thân tín nhất của nhân vật là cái ôm cổ, cái hôn nhẹ trên má... Khi cải biên thành phim, đặt câu chuyện hôn nhân vào bối cảnh vùng quê miền Tây

Nam Bộ, Lê Văn Kiệt thể hiện không khí “gothic” từ cảnh vật đến lối ứng xử, tính cách con người. Nếu như khung cảnh làng quê với những ngôi nhà lụp xụp, nghèo khó tạo nên vẻ tự nhiên và nhợt nhạt của đời sống hiện thực thì những phân đoạn khắc họa bạo lực tính dục thể hiện rõ sự chân thực và thô ráp của đời sống tinh thần con người. Trong phim, đạo diễn thể hiện hai phân đoạn miêu tả cảnh quan hệ vợ chồng. Bên cạnh dự báo về tình trạng thương mại hóa hôn nhân, đạo diễn Lê Văn Kiệt còn lồng ghép vấn đề bất bình đẳng giới và bạo lực tính dục trong phiên bản cải biên. Nó là góc nhìn về hiện trạng đời sống văn hóa xã hội Việt Nam của đạo diễn Lê Văn Kiệt.

4.3. Hệ kí hiệu lễ hội - nghệ thuật

4.3.1. Lễ hội Tuyết và dấu ấn Kịch Noh trong Chàng ngọc

4.3.1.1. Lễ hội Tuyết: Dấu ấn văn hóa hòn đảo tuyết Hokkaido

Lễ hội Tuyết (Sapporo) là lễ hội nổi tiếng tại Hokkaido, Nhật Bản. Lễ hội này được tổ chức đầu tiên vào năm 1950 và diễn ra vào mùa đông. Mọi người từ các nơi sẽ đến và trưng bày các bức tượng tuyết và băng. Trong phim, trường đoạn về lễ hội Tuyết diễn ra ở đầu phần hai “Tình yêu và thù hận”. Mọi người tham gia đeo mặt nạ, hóa trang và trượt băng cầm theo đuốc lửa. Đây là dịp để các nhân vật vượt ra khỏi không gian ngôi nhà thân thuộc, hòa vào không gian xã hội. Đồng thời, đây cũng là cơ hội để các đôi trai gái gặp gỡ, hẹn hò. Năm nhân vật có mối quan hệ tình cảm đã gặp gỡ tại sân băng: Kameda gặp Ayako, Kayama, rồi họ gặp Taeko Nasu và Akama cũng xuất hiện. Trên bề mặt sự kiện, lễ hội Tuyết là không gian “quảng trường” để các nhân vật gặp gỡ, trao đổi và tháo gỡ hiểu lầm.

4.3.1.2. Gendaigeki kết hợp phong cách kịch Noh: Thể loại phim Nhật Bản

Vào những năm 1920, điện ảnh Nhật Bản gây chú ý với thể loại phim jidaigeki. Đây là thể loại phim có bối cảnh là các thời kỳ trước cuộc Duy Tân Minh Trị, trước thời Edo hoặc các thời kỳ trước đó trong lịch sử Nhật Bản. Trong phim jidaigeki thường xuất hiện nhân vật lịch sử, các sự kiện lịch sử được hư cấu hóa. Kurosawa cũng có những phim rất nổi tiếng làm theo thể loại jidageki như *Rashomon*, *Seven Samurai*... Đối lập với jidaigeki, gendaigeki là một thể loại có nội dung về gia đình hoặc các vấn đề trong bối cảnh xã hội đương đại. Kurosawa làm *Rashomon* năm 1950 theo thể loại jidaigeki. Năm 1951, ông lại đổi mới mình bằng thể loại gendaigeki với *Chàng ngọc*. Bộ phim là sự kết hợp của thể loại gendaigeki và dấu ấn kịch Noh.

4.3.2. Lễ hội Eid và phim đại chúng Masala trong Người yêu đầu

4.3.2.1. Eid: Lễ hội lớn của người Hồi giáo

Trong văn bản nguồn, Nastasia và người yêu hẹn gặp nhau vào những đêm trăng ở Petersburg. Bhansali đã dịch chuyển thời điểm hẹn gặp của Sakina – cô gái Hồi giáo và người yêu vào đêm Eid, khi đó, anh sẽ đưa cô đi Lễ Eid là một lễ quan trọng của người Hồi giáo. Trong phim, việc hẹn nhau trên cầu vào ngày Eid có ý nghĩa như một lời hẹn ước tình yêu, và

đánh dấu sự bắt đầu cho một mối quan hệ gia đình chính thức của Sakina và Imaan. Tình yêu bị ngăn cấm nhưng hai người vẫn quyết tâm đến với nhau.

4.3.2.2. *Masala: Nghệ thuật đại chúng Ấn Độ*

Người yêu dấu của đạo diễn Bhansali được Sony Pictures Entertainment – một hãng phim của Hollywood sản xuất nhưng được làm theo phong cách điện ảnh Bollywood. Bộ phim nói tiếng Hindi và được làm theo thể loại phim Masala (phim pha trộn). Masala là thể loại được khán giả Ấn Độ yêu thích và chiếm số lượng lớn trong tổng số phim được sản xuất hàng năm tại Ấn Độ. Masala thường kể một câu chuyện tình cảm, xoay quanh những đôi tình nhân bất hạnh trước sự thịnh nộ không đồng ý của bố mẹ, những mối tình tay ba..., trong đó có sự kết hợp những tình tiết éo le, bi lụy với những chi tiết hài hước, lãng mạn và hành động. Đặc biệt, bộ phim không thể thiếu những màn ca hát nhảy múa đặc trưng. Masala được đặt theo tên của một hỗn hợp các gia vị trong ẩm thực Ấn Độ.

4.3.3. *Nghệ thuật cải lương và thể loại melodrama trong Dịu dàng*

4.3.3.1. *Cải lương: Nghệ thuật truyền thống Việt Nam*

Đạo diễn chuyển dịch vở kịch thành hình ảnh cụ thể của một trích đoạn cải lương trên màn ảnh. Cải lương là một loại hình nghệ thuật sân khấu truyền thống của Việt Nam, hình thành trên cơ sở dòng nhạc Đờn ca tài tử và dân ca đồng bằng Sông Cửu Long. Người dân miền Nam Việt Nam rất yêu thích loại hình sân khấu này. Cải lương theo giải thích của Trần Văn Khê là “sửa đổi cho trở nên tốt hơn”. Trong phim, vở cải lương Thiện và Linh xem có tên là *Lan và Diệp*. Đây là vở cải lương nổi tiếng của Việt Nam, kể về câu chuyện tình yêu lãng mạn nhưng nhiều trắc trở, éo le của Lan và Diệp. Câu chuyện tình được dựng thành nhiều vở diễn trên sân khấu cải lương. Tác phẩm cũng được ví như *Romeo và Juliet* hay *Luong Sơn Bá – Chúc Anh Đài*.

4.3.3.2. *Melodrama kết hợp gothic: Thể loại phim mang dấu ấn cá nhân*

Đạo diễn Lê Văn Kiệt giữ lại kiểu truyện bi kịch gia đình và hiện thực hóa bằng hình ảnh và âm thanh trên phim. Điều đặc biệt, đạo diễn kết hợp thể loại tâm lý với phong cách gothic, tức là đan xen các yếu tố bí ẩn, u uất, những nỗi sợ hãi trong phim. Đạo diễn tạo không khí bí ẩn và sợ hãi trong một số phân cảnh thông qua kỹ thuật flashback, dựng cảnh và gam màu lạnh, xám xịt của phim, chẳng hạn, trong phân cảnh Linh tự tử ở đầu phim hay cảnh Linh chĩa súng vào Thiện. Không khí phim trong những phân cảnh đó tương đồng với không khí trong phim kinh dị *Ngôi nhà trong hẻm* của đạo diễn.

Tiêu kết

Phân tích sự dịch chuyển về văn hóa trong phim cải biên vừa khái quát giá trị văn hóa phổ quát của từng quốc gia, lại vừa cho thấy góc nhìn văn hóa - con người ở một thời kỳ lịch sử nhất định. Đặt tác phẩm của Dostoevsky vào điện ảnh cải biên ở châu Á hiện đại thấy được sự dịch chuyển, mô hình và phần nào phương thức tư duy thẩm mỹ phương Đông.

KẾT LUẬN

1. Hội nhập toàn cầu hóa là xu thế chung của thế giới trong thời đại hiện nay. Mỗi lượng duyên văn học và điện ảnh – thông qua các bộ phim cải biên có thể kết nối các nền văn hóa ở các khu vực địa lý và thời đại khác nhau. Hướng tiếp cận dịch liên ký hiệu đặt trọng tâm vào sự dịch chuyển giữa hai hệ thống ký hiệu thẩm mỹ văn học và điện ảnh, được xem là bước đệm trung gian của dịch văn hóa. Đối thoại liên văn hóa có thể xem là cấp độ cao nhất của sự giao tiếp liên văn hóa. Không có nền văn hóa nào là trung tâm, chỉ có sự giao lưu giữa các nền văn hóa. Chính từ chiến lược này, thế giới sẽ không bị nhất thể hóa bởi toàn cầu hóa. Thay vào đó, đa văn hóa, liên văn hóa sẽ tạo nên diện mạo mới của văn hóa toàn cầu, nơi mà cả cái phổ quát lẫn cái riêng/ khác đều có thể cùng tồn tại.

2. Nhà văn kinh điển Nga thế kỷ XIX, F. Dostoevsky có ảnh hưởng lớn trong đời sống nghệ thuật qua nhiều phiên bản cải biên từ tác phẩm văn học sang các tác phẩm thuộc loại hình nghệ thuật khác. Trong luận án, văn hóa Nga trong tác phẩm của Dostoevsky được chuyển dịch qua các mã ký hiệu của văn hóa châu Á, cụ thể là Nhật Bản, Ấn Độ và Việt Nam, mô hình và cơ chế dịch liên ký hiệu sẽ gợi mở những vấn đề thú vị về liên văn hóa, đa văn hóa giữa các nền văn hóa hiện nay.

2.1. Hướng tiếp cận dịch liên ký hiệu cho thấy sự chuyển dịch một cách rõ ràng giữa hệ thống ký hiệu thẩm mỹ văn chương và hệ ký hiệu thẩm mỹ điện ảnh. Những ký hiệu ở bình diện hình tượng thẩm mỹ như nhân vật, không-thời gian trong tác phẩm văn học được chuyển dịch thành ký hiệu diễn xuất của diễn viên và ký hiệu dàn cảnh trong phim điện ảnh. Ở đây, hai đạo diễn Kurosawa và Bhansali hướng đến lối diễn xuất mang tính kịch, cường điệu, còn đạo diễn Lê Văn Kiệt lại chú trọng lối diễn tự nhiên, chân thực. Ký hiệu nét mặt, động tác, trang phục được chú ý. Ký hiệu dàn cảnh mang tính sân khấu với sự tạo dựng các không gian tiền cảnh, hậu cảnh kỹ lưỡng được thể hiện trong phim *Chàng ngọc* và *Người yêu dấu*. Khác với lối dàn cảnh trong phim của Kurosawa và Bhansali, trong *Dịu dàng*, đạo diễn xây dựng bối cảnh chân thực, rất “đời” hướng đến thể hiện văn hóa đặc trưng của miền Tây Nam Bộ. Trên bình diện tự sự và ngôn ngữ biểu hiện, các ký hiệu về cốt truyện, điểm nhìn và ngôn ngữ - lời nói trong tác phẩm văn học được dịch chuyển thành các ký hiệu dựng phim, quay phim và âm thanh trong phiên bản điện ảnh. Mỗi đạo diễn có phong cách về dựng phim, quay phim và thể hiện âm thanh riêng. Điểm chung của ba đạo diễn là sử dụng nhiều khuôn hình trung cảnh để tạo sự khách quan cho câu chuyện. Các khuôn hình cận cảnh, trung cận cảnh đặc tả cảm xúc của nhân vật, trong khi đó đạo diễn sử dụng không quá nhiều cảnh toàn bởi phim không nhiều bối cảnh thiên nhiên, mà chủ yếu tập trung vào con người. Nhịp phim chậm rãi, nhịp nhàng. Phim không có nhiều xung đột kịch tính trên bề mặt sự kiện, nhưng lại có sự dữ dội trong mạch ngầm tâm lý của các nhân vật. Âm thanh trong phim phục vụ hữu hiệu trong việc nhấn mạnh sự chuyển biến trong cảm xúc nhân vật.

2.2. Mô hình dịch liên ký hiệu của các đạo diễn châu Á được thể hiện qua việc bảo lưu tinh thần cốt lõi trong tác phẩm của F. Dostoevsky – như những giá trị phổ quát “vị nhân sinh”: tình yêu thương, sự cứu rỗi, vị tha. Cơ chế dịch chuyển của các đạo diễn là viết lại tự do văn bản nguồn

theo hướng bản địa hóa với tính chất thương thỏa văn hóa. Nguyên lý được các đạo diễn đưa ra là tiếp thu cốt truyện, nhân vật trong tác phẩm của F. Dostoevsky nhưng chuyển dịch toàn bộ văn hóa Nga thành văn hóa bản địa (Nhật Bản, Ấn Độ, Việt Nam). Các yếu tố nội tại của tác phẩm được dịch chuyển theo tính chất gần gũi, dễ tiếp nhận với nền văn hóa đích thông qua tên gọi nhân vật, ngoại hình, trang phục, bối cảnh và văn hóa (tôn giáo-tín ngưỡng, lối sống và phong tục tập quán, lễ hội và nghệ thuật...).

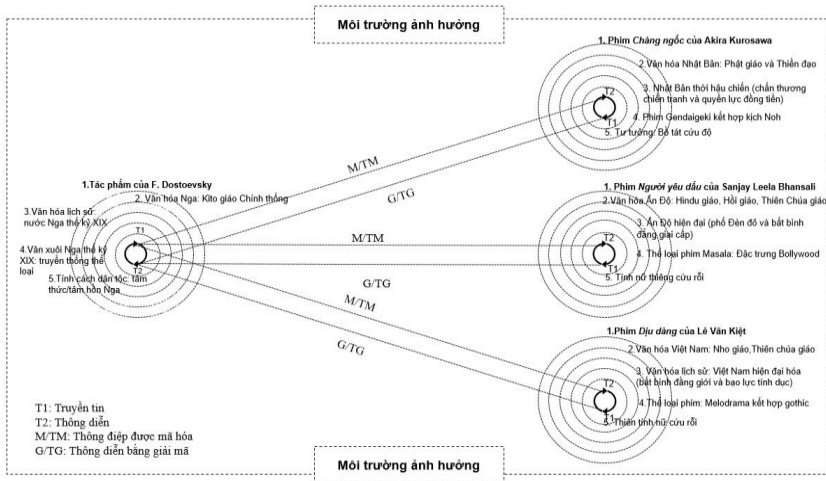
Các đạo diễn thể hiện đặc trưng thẩm mỹ của chủ nghĩa hiện đại trong cách thức dịch liên ký hiệu. Đó là nhìn nhận vào những tồn tại, khủng hoảng của xã hội đương thời, thể hiện sự phi lý, nhân mạnh vào trải nghiệm cảm xúc nhân vật, kết hợp với các kỹ thuật hồi tưởng (flashback), dán ghép (collage)... Do vậy, về tinh thần chủ đạo, từ tác phẩm của F. Dostoevsky đến phim cải biên ở châu Á hiện đại đã có sự dịch chuyển từ “chủ nghĩa hiện thực cao cả” đến chủ nghĩa hiện đại.

3. Thông qua sự chuyển dịch các mã/ ký hiệu văn hóa từ tác phẩm văn học của F. Dostoevsky đến các tác phẩm cải biên tại châu Á, chúng tôi nhận thấy có những mẫu số chung sau: Thứ nhất là, vấn đề truyền thông và hiện đại đặt ra trong các bộ phim như một sự lựa chọn độc đáo trong hành trình sáng tạo của đạo diễn. Các đạo diễn làm nổi bật các giá trị văn hóa truyền thống của dân tộc, khẳng định những giá trị có ý nghĩa nền tảng, bền vững. Bên cạnh đó, các giá trị hiện đại cũng được thấu nạp, bổ sung, làm mới để biểu hiện tính chất thời đại. Nhìn rộng hơn, đó là sự thể hiện vấn đề về dân tộc và nhân loại, ở đó diễn ra quá trình cộng sinh, hỗn dung nhiều giá trị về sự cứu rỗi, bao dung, về nỗi đau khổ, sự sống, cái chết...; Thứ hai, vai trò của tôn giáo với đời sống con người châu Á là không thể phủ nhận. Nó có thể ẩn dưới lớp tâm linh bề sâu cũng có thể hiện diện như cách thức ứng xử trong sinh hoạt. Trong tôn giáo-tín ngưỡng, tinh thần cứu rỗi, thanh lọc hiện diện ở cả ba nền văn hóa: Nhật Bản là bồ tát cứu độ, Ấn Độ là tính nữ thiêng cứu rỗi và Việt Nam là Đức mẹ cứu chuộc; Thứ ba, những vấn đề xã hội đương thời chi phối đến mô hình chuyển dịch của đạo diễn. Điều này là dễ hiểu bởi các tác phẩm cải biên được đặt trong bối cảnh xã hội hiện đại. Các dấu ấn xã hội ở từng quốc gia thể hiện trong tác phẩm đó là: Nhật Bản thời hậu chiến với chấn thương và sự chi phối của đồng tiền tư bản chủ nghĩa; Ấn Độ với những vấn đề nổi cộm về bất bình đẳng giai cấp; Việt Nam với những cảnh báo về văn hóa xã hội thời kỳ hiện đại hóa, công nghiệp hóa. Motif thương mại hóa con người mà ở đó người phụ nữ được xem như hàng hóa là nguy cơ về văn hóa mà các đạo diễn chỉ ra; Thứ tư, các đạo diễn thể hiện đặc trưng thể loại nêu bật dấu ấn nghệ thuật riêng của từng quốc gia. Nhật Bản với truyền thống mỹ học đậm tinh thần Thiền nên Kurosawa sử dụng dạng thức của kịch Noh truyền thống; Ấn Độ có dòng phim Bollywood đặc trưng với thể loại phim pha trộn Masala phù hợp với thị hiếu khán giả; Việt Nam với dòng phim tâm lý xã hội melodrama, yêu thích diễn biến tình cảm bi lụy, gây động lòng thương. Những thể loại này nhằm diễn giải vấn đề đương đại đầy tính thời sự trong phim. Mô hình dịch chuyển này có thể xem như phương thức thương thảo văn hóa, bởi những

ảnh hưởng của cuộc gặp gỡ giữa nền văn hóa nguồn và văn hóa đích hiện diện ở nhiều cấp độ khác nhau trong phiên bản dịch.

Tùy thuộc vào bối cảnh cơ cấu kinh tế xã hội của các quốc gia, các đạo diễn ẩn dụ những vấn đề riêng biệt của từng nền văn hóa. Điểm gặp gỡ của các đạo diễn là cùng nhận ra tầm quan trọng sự kết nối, chia sẻ trong mối quan hệ của con người. Ở mỗi quốc gia, sự kết nối này diễn ra ở các cấp độ khác nhau: đó là mối quan hệ gia đình – tế bào xã hội trong nền văn hóa Việt Nam; là sự kết nối bình đẳng giữa các giai cấp – tầng lớp trong xã hội Ấn Độ; là sự kết nối các cá nhân trong xã hội Nhật Bản. Những vấn đề nổi cộm về văn hóa được khai thác qua những ký hiệu nghệ thuật. Đó là chiến lược đầy tính nhân văn và có chiều sâu, khẳng định rằng, nghệ thuật luôn góp/ có tiếng nói quan trọng trong những vấn đề cấp thiết của dân tộc.

4. Luận án trừu xuất mô hình chuyển hóa liên ký hiệu-liên văn hóa với cơ chế hoạt động tương tác của những tham số đa trị về văn hóa, văn hóa xã hội, tâm thức dân tộc, loại hình và đặc trưng thể loại... Mô hình này mang tính năng sản, có thể được ứng dụng trong nghiên cứu dịch liên ký hiệu giữa các loại hình nghệ thuật thuộc các nền văn hóa khác nhau.



Mô hình Dịch liên ký hiệu tác phẩm của F. Dostoevsky trong Chàng ngọc (Kurosawa), Người yêu đầu (Bhansali) và Dịu dàng (Lê Văn Kiệt)

Luận án gợi mở hướng nghiên cứu dịch liên ký hiệu với đối tượng là tác phẩm của các nhà văn kinh điển trên thế giới ở các nền điện ảnh khác nhau như Lev Tolstoy, Victor Hugo, Miguel Cervantes, Hector Malot,... Hướng tiếp cận sẽ đem đến các kiến giải hữu ích và thú vị về văn hóa. Luận án là bước đi đầu tiên, chúng tôi sẽ tiếp tục hướng nghiên cứu này, và mong muốn có nhiều nghiên cứu sâu rộng hơn về dịch liên ký hiệu giữa văn chương và điện ảnh nói riêng và các loại hình nghệ thuật nói chung trong thời gian tới.

DANH MỤC CÔNG TRÌNH KHOA HỌC CỦA TÁC GIẢ LIÊN QUAN ĐẾN LUẬN ÁN

1. Lê Thị Tuân (2019), “Tiềm năng cải biên và các phiên bản cải biên từ *Cô gái nhu mì* của F. Dostoevsky”, Tạp chí *Lý luận phê bình văn học nghệ thuật* (8), tr. 109-122.
2. Lê Thị Tuân (2020), “Đối thoại liên văn hóa từ *Những đêm trắng* của Fyodor Dostoevsky đến *Người yêu dấu* của Sanjay Leela Bhansali”, Tạp chí *Khoa học Xã hội và Nhân văn*, Tập 6 (1), tr. 94-108.
3. Lê Thị Tuân (2020), “Vấn đề chuyển dịch *Những đêm trắng* và sự kiến tạo những sinh thể văn hóa”, Tạp chí *Lý luận phê bình văn học nghệ thuật* (2), tr. 119-126.
4. Lê Thị Tuân (2020), “Phim cải biên như là bản dịch: Trường hợp *Cô gái nhu mì* (1876) của F.Dostovesky và *Dịu dàng* (2014) của Lê Văn Kiệt”, Tạp chí *Giáo dục nghệ thuật* (32), tr. 84-88.