BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA THỂ THAO VÀ DU LỊCH

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SÂN KHẤU – ĐIỆN ẢNH HÀ NỘI

LÊ ANH TUẤN

PHIM TRUYỆN CHUYỂN THỂ TỪ TÁC PHẨM CỦA NHÀ VĂN NGUYỄN NHẬT ÁNH, THÀNH CÔNG VÀ HẠN CHẾ

LUẬN VĂN THẠC SĨ

Chuyên ngành Nghệ thuật Điện ảnh -Truyền hình

Hà Nội - 2016

BỘ GIÁO DỤC VÀ ĐÀO TẠO BỘ VĂN HÓA THỂ THAO VÀ DU LỊCH

TRƯỜNG ĐẠI HỌC SÂN KHẤU – ĐIỆN ẢNH HÀ NỘI

LÊ ANH TUẤN

PHIM TRUYỆN CHUYỂN THỂ TỪ TÁC PHẨM CỦA NHÀ VĂN NGUYỄN NHẬT ÁNH, THÀNH CÔNG VÀ HẠN CHẾ

LUẬN VĂN THẠC SĨ

NGHỆ THUẬT ĐIỆN ẢNH - TRUYỀN HÌNH

Mã số: 60210232

Người hướng dẫn khoa học:
PGS.TS. HOÀNG TRẦN DOÃN

Hà Nội – 2016

LỜI CAM ĐOAN

Tôi xin cam đoan luận văn: *Phim truyện chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh – Thành công và hạn chế* là công trình nghiên cứu của tôi dưới sự hướng dẫn của PGS.TS. Hoàng Trần Doãn.

Công trình này chưa được công bố và không trùng lặp với bất cứ một công trình nào trước đây.

Những ý kiến tham khảo, trích dẫn của các tác giả đều có nguồn gốc và chú thích cụ thể, rõ ràng.

Tôi xin hoàn toàn chịu trách nhiệm về những lời cam đoan trên.

Hà Nội, ngày tháng năm 2016

Tác giả

Lê Anh Tuấn

MỤC LỤC

Trang

MỤC LỤC 1
DANH MỤC CHỮ VIẾT TẮT 4
PHẦN MỞ ĐẦU 5
1. Lý do chọn đề tài 5
2. Lịch sử nghiên cứu vấn đề 6
3. Mục đích nghiên cứu. 7
4. Đối tượng nghiên cứu 7
5. Nhiệm vụ nghiên cứu 7
6. Câu hỏi nghiên cứu 8
7. Giới hạn phạm vi nghiên cứu. 8
8. Phương pháp nghiên cứu. 8
9. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn. 8
10. Cấu trúc luận văn 9
Chương 1. CƠ SỞ LÝ LUẬN VỀ CHUYỂN THỂ TÁC PHẨM VĂN HỌC10
THÀNH TÁC PHẨM PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH VÀ PHIM TRUYỆN
TRUYỀN HÌNH 10
1.1. Khái quát về ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh 10
1.1.1. Ngôn ngữ của văn học 10
1.1.1.1. Ngôn từ, chất liệu của ngôn ngữ văn học 10
1.1.1.2. Đặc điểm của văn học: 11
1.1.1.3. Thể loại văn học 15
1.1.2. Ngôn ngữ của điện ảnh 16
1.1.2.1. Hình ảnh 18
1.1.2.2. Âm thanh 21
1.1.2.3. Dựng phim 23

1.1.2.4. Các thể loại trong điện ảnh 28
1.1.3. Hình tượng nghệ thuật trong văn học và trong điện ảnh 29
1.1.4. Mối quan hệ giữa văn học và điện ảnh 31
1.2. Tác phẩm phim truyện chuyển thể từ văn học 34
1.2.1. Đôi nét về chuyển thể tác phẩm văn học trong điện ảnh, truyền hình. 34
1.2.2 Những yếu tố tạo nên tác phẩm điện ảnh. 36
1.2.3. Tác phẩm phim truyện chuyển thể từ văn học 37
1.2.3.1. Sự kế thừa tinh hoa của tác phẩm văn học 37
1.2.3.2. Tính sáng tạo của tác phẩm điện ảnh chuyển thể 38
Tiểu kết chương 1 44
Chương 2. MỘT SỐ THÀNH CÔNG VÀ HẠN CHẾ TRONG PHIM TRUYỆN CHUYỂN THỂ TỪ TÁC PHẨM CỦA NHÀ VĂN NGUYỄN NHẬT ÁNH 46
2.1. Đôi điều về nhà văn Nguyễn Nhật Ánh 46
2.1.1. Cuộc đời và sự nghiệp 46
2.1.2. Các tác phẩm văn học của Nguyễn Nhật Ánh đã được chuyển thể thành phim 48
2.1.2.1. Nữ sinh (1989) 49
2.1.2.2. Bong bóng lên trời (1991) 50
2.1.2.3. Chú bé rắc rối (1989) 50
2.1.2.4. Kính vạn hoa (2005) 51
2.1.2.5. Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh (2015) 53
2.2 Một số thành công 56
2.2.1. Giữ được tinh hoa của tác phẩm văn học trong tác phẩm phim truyện . 56
2.2.1.1. Cốt truyện 56
2.2.1.2. Hệ thống nhân vật 67

2.2.2. Tính sáng tạo tạo nên sự thành công của các tác phẩm điện ảnh chuyển thể từ truyện của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh 70
2.2.2.1. Kết cấu của truyện phim 70
2.2.2.2. Xây dựng hình tượng nhân vật 76
2.2.2.3. Những yếu tố tạo nên thành công của các phim truyện chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh 80
2.3. Một số hạn chế 83
2.3.1. Quá trung thành với nguyên tác hay đi quá xa với nguyên tác 83
2.3.1.1. Xử lý tình huống truyện 83
2.3.1.2. Sử dụng lời thoại trong phim 88
2.3.2. Xây dựng hệ thống nhân vật 89
Tiểu kết chương 2 89
KẾT LUẬN 91
TÀI LIỆU THAM KHẢO 93

DANH MỤC CHỮ VIẾT TẮT

NGƯT: Nhà giáo ưu tú

NXB: Nhà xuất bản

NSND: Nghệ sĩ nhân dân

NSƯT: Nghệ sĩ ưu tú

PGS.TS: Phó giáo sư, tiến sĩ

TS: Tiến sĩ

Tr: Trang

L. Tolstoy: Lev Nikolayevich Tolstoy

HN: Hà Nội

TP.HCM: Thành phố Hồ Chí Minh

PHẦN MỞ ĐẦU

1. Lý do chọn đề tài

Như chúng ta đã biết điện ảnh là nghệ thuật ra đời muộn nhất, vì vậy nó tiếp thu được các giá trị tinh hoa của các ngành nghệ thuật khác. Tuy nhiên ảnh hưởng lớn nhất tới điện ảnh là văn học. Các tác phẩm văn học luôn là nguồn chất liệu dồi dào và phong phú cho những nhà làm phim khai thác để tạo nên các tác phẩm điện ảnh. Trên thế giới hầu hết các phim được làm ra đều dựa trên chất liệu văn học, xét riêng điện ảnh Việt Nam cũng không ít những tác phẩm được chuyển thể từ các tác phẩm văn học. Tuy nhiên đề tài mà các nhà biên kịch chọn để chuyển thể thành kịch bản phim chưa được quan tâm đồng đều.

Trẻ em là một nhóm đối tượng khán giả rất tiềm năng, tuy nhiên nhìn vào tỉ lệ thống kê các phim ra rạp từ năm 2005 đến 2014 do người viết thực hiện thì có thể thấy rất hiếm những bộ phim được làm dành phục vụ đối tượng khán giả là trẻ em. Trong khi trên thế giới, các đài truyền hình, các hãng sản xuất phim, hãng phim hoạt hình rất quan tâm đến nhóm đối tượng này. Bằng chứng là năm nào cũng có nhiều hơn một bộ phim hoạt hình dành cho trẻ em được mua bản quyền và trình chiếu ở Việt Nam hay những kênh truyền hình, những chương trình truyền hình dành riêng cho trẻ em chiếm nhiều sự quan tâm của những người làm nghệ thuật nghe nhìn.

Trong bối cảnh nền điện ảnh Việt Nam chưa có nhiều phim về đề tài trẻ em (thiếu nhi và thiếu niên), thì có một nhà văn mà truyện của ông được khá nhiều nhà làm phim lựa chọn để chuyển thể thành phim đề tài trẻ em, đó là Nguyễn Nhật Ánh. Nguyễn Nhật Ánh được mệnh danh là nhà văn của tuổi thơ. Có lẽ ít ai viết được về tuổi thơ mà chiếm được cảm tình của bạn đọc như

ông. Những tác phẩm của ông luôn mang một không khí trong trẻo, những bài học về con người vô cùng giản dị và gần gũi.

Tuy nhiên bên cạnh những tác phẩm điện ảnh được chuyển thể từ truyện của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh đạt được thành công cũng có những tác phẩm chưa được thành công khi thể hiện hồn cốt của câu chuyện bằng ngôn ngữ điện ảnh. Hơn nữa đề tài thiếu nhi là vô cùng khó trong sáng tác điện ảnh, chuyển thể truyện về thiếu nhi để làm phim lại càng khó.

Vì vậy người viết muốn tìm hiểu nghiên cứu về những điểm thành công và hạn chế của phim truyện chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh.

2. Lịch sử nghiên cứu vấn đề

Người viết có tìm đọc những cuốn sách về nghiệp vụ đạo diễn, những cuốn sách có phần nói về công tác chuyển thể, mối liên quan giữa các tác phẩm văn học và các tác phẩm điện ảnh, những công trình khoa học nghiên cứu về cải biên tác phẩm văn học thành tác phẩm điện ảnh cùng với các bài báo, bài phân tích về tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh, tuy nhiên nguồn tài liệu nhiều khi chưa chính thống do được tham khảo trên internet, người viết sẽ dành thời gian nghiên cứu thêm về những vấn đề trên để phục vụ việc viết luận văn một cách tốt nhất.

Sau khi tham khảo những cuốn sách, công trình khoa học của các tác giả và các bài viết báo chí, người viết nhận thấy chưa có một tài liệu hay công trình nào hướng đến vấn đề mà người viết đang hướng tới. Chính vì vậy, người viết suy nghĩ rằng đề tài: *Phim truyện chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh - thành công và hạn chế* là một đề tài hay, có giá trị cả về mặt lý luận và thực tiễn.

Việc nghiên cứu đề tài này theo người viết sẽ mang lại cho những người làm nghề một nguồn tài liệu bổ ích để tham khảo. Từ những kinh nghiệm, thành công và hạn chế của riêng những phim chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh, những người làm nghề cũng có thể rút ra được những bài học, tổng hợp được cho riêng mình những lý thuyết về chuyển thể nói chung và chuyển thể phim về đề tài trẻ em nói riêng. Luận văn này cũng sẽ giúp ích cho đội ngũ những người say mê làm phim về đề tài trẻ em có thêm tài liệu để tham khảo, từ đó giúp họ trong việc lựa chọn câu chuyện và thể hiện cốt truyện đó bằng ngôn ngữ hình ảnh sao cho phù hợp với đối tượng khán giả là trẻ em.

3. Mục đích nghiên cứu

Chỉ ra được trong quá trình thực hiện những tác phẩm điện ảnh được chuyển thể từ truyện của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh, những nhà làm phim đã làm thành công và chưa thành công những tác phẩm nào, cụ thể ở những yếu tố nào của phim dựa trên những tiêu chí đánh giá được giới hạn về sự thành công của tác phẩm điện ảnh chuyển thể.

4. Đối tượng nghiên cứu

Đối tượng nghiên cứu của luận văn là những thành công và hạn chế của phim truyện được chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh dựa trên tiêu chí về tính sáng tạo của tác phẩm điện ảnh và giữ được tinh hoa của tác phẩm văn học.

5. Nhiệm vụ nghiên cứu

Xây dựng cơ sở để xác định các tiêu chí đánh giá sự thành công và hạn chế của một tác phẩm chuyển thể, từ đó chỉ ra được những thành công và hạn chế của những phim truyện được chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh.

6. Câu hỏi nghiên cứu

- Các bộ phim truyện chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh có những đặc điểm nào?

- Những yếu tố nào tạo nên sự thành công và hạn chế của các tác phẩm điện ảnh chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh?

- Bài học kinh nghiệm có thể rút ra từ các bộ phim được chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh cho việc thực hiện các bộ phim chuyển thể từ các tác phẩm văn học là gì?

7. Giới hạn phạm vi nghiên cứu

- Những bộ phim được chuyển thể từ truyện của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh.
- Những tác phẩm văn học của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh.

8. Phương pháp nghiên cứu

- Phương pháp phân tích: khảo sát phim và tác phẩm văn học trong phạm vi nghiên cứu.
- Phương pháp so sánh: so sánh, đối chiếu nội dung chủ đề tư tưởng của phim và nguyên tác văn học, từ đó rút ra được những tổng kết.
- Phương pháp phỏng vấn: phỏng vấn tác giả Nguyễn Nhật Ánh và các tác giả điện ảnh của các bộ phim, lắng nghe ý kiến chia sẻ của họ về dự định và khó khăn khi thực hiện cũng như quá trình thực hiện và cuối cùng là sản phẩm. Lắng nghe bài học kinh nghiệm từ chính các tác giả rút ra.
- Phương pháp quy nạp: tổng kết và đưa ra ý kiến cá nhân.

9. Ý nghĩa khoa học và thực tiễn

- Về mặt lý luận: Nếu thành công về mặt nghiên cứu, luận văn sẽ góp phần làm rõ một số vấn đề về nguyên nhân những hạn chế của công tác chuyển thể văn học sang thể loại điện ảnh ở Việt Nam. Từ đó nhận thức được thực trạng và đề xuất giải pháp nâng cao chất lượng của các tác phẩm chuyển thể.

- Về mặt thực tiễn: Luận văn sẽ trở thành nguồn tài liệu tham khảo hữu ích cho những ai yêu thích điện ảnh trong việc tìm kiếm, hình thành và thực hiện những ý tưởng của mình. Những bài học kinh nghiệm, những chia sẻ cởi mở của những nhà làm phim sẽ giúp cho những người mong muốn sẽ chuyển thể thành công một tác phẩm văn học nói chung hay những người muốn làm phim về đề tài trẻ em nói riêng có thêm những hiểu biết thực tế từ công việc chuyển thể của các nhà làm phim.

- Ngoài ra, người viết cũng mong muốn sẽ áp dụng đuọc những kiến thức này vào thực tế công việc đạo diễn phim cũng như công tác giảng dạy của mình.

10. Cấu trúc luận văn

Đề tài *Phim truyện chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh – Thành công và hạn chế* ngoài phần mở đầu, kết luận, tiểu kết chương, tài liệu tham khảo, mục lục, luận văn bao gồm 2 chương:

Chương 1: CƠ SỞ LÝ LUẬN VỀ CHUYỂN THỂ TÁC PHẨM VĂN HỌC THÀNH TÁC PHẨM PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH VÀ PHIM TRUYỆN TRUYỀN HÌNH

1.1. Khái quát về ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh

1.2. Tác phẩm phim truyện chuyển thể từ văn học

CHƯƠNG 2: MỘT SỐ THÀNH CÔNG VÀ HẠN CHẾ TRONG PHIM TRUYỆN CHUYỂN THỂ TỪ TÁC PHẨM CỦA NHÀ VĂN NGUYỄN NHẬT ÁNH

2.1. Đôi điều về nhà văn Nguyễn Nhật Ánh

2.2. Một số thành công

2.3. Một số hạn chế

Chương 1
CƠ SỞ LÝ LUẬN VỀ CHUYỂN THỂ TÁC PHẨM VĂN HỌC THÀNH TÁC PHẨM PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH VÀ PHIM TRUYỆN TRUYỀN HÌNH

1.1. Khái quát về ngôn ngữ văn học và ngôn ngữ điện ảnh

1.1.1. Ngôn ngữ của văn học

1.1.1.1. Ngôn từ, chất liệu của ngôn ngữ văn học

Văn học giữ một vị trí quan trọng đặc biệt trong hệ thống các loại hình nghệ thuật bởi ngôn ngữ của văn học làm cơ sở biểu hiện cho nhiều loại hình nghệ thuật (làm kịch bản cho sân khấu, điện ảnh, phần lời cho âm nhạc, vũ điệu, lời bình cho phim tài liệu, cho việc đánh giá các tác phẩm nghệ thuật khác...)

Văn học là một loại hình nghệ thuật lấy ngôn từ làm chất liệu. Đặc trưng của mỗi loại hình nghệ thuật, xét đến cùng là bắt nguồn từ chất liệu của nó. Chất liệu của hội họa là màu sắc và đường nét, của âm nhạc là âm thanh và tiết tấu, của vũ đạo là hình thể và động tác. Ngôn ngữ văn học là ngôn từ, nhưng không phải là những ngôn từ logic chỉ tác động chủ yếu vào lý tính như trong chính trị, triết học, mà là ngôn từ giàu hình ảnh và tình cảm, tác động chủ yếu vào tâm hồn con người.

Với lợi thế của ngôn từ, văn học có thể đề cập tới mọi phương diện của đời sống hiện thực; có khả năng phản ánh linh hoạt, nhanh nhạy và đầy đủ, chính xác đến mọi góc cạnh tính cách của nhân vật hoặc của cuộc sống xã hội. Là loại hình nghệ thuật có khả năng tạo hình và có khả năng biểu hiện đa dạng, nó không những có thể mô tả con người với những hành động cụ thể trong khoảnh khắc và cả quá trình, mà còn có thể nói rõ và đầy đủ những tư tưởng, tình cảm của con người một cách tinh vi và sâu sắc.

Đối với loại hình nghệ thuật khác thì hình tượng nghệ thuật tồn tại ngay trong bản thân tác phẩm, ở ngoài chủ thể cảm thụ, nhưng đối với văn học thì hình tượng chỉ hiện lên trong trí tưởng tượng của người đọc, ở chủ thể cảm thụ. Đặc điểm này làm cho văn học sống trong tư tưởng, trong sự tích cực chủ động tưởng tượng, liên tưởng, sáng tạo của người thưởng thức. Vì ngôn ngữ văn học là tiếng nói, thể hiện trực tiếp tư duy con người – công cụ, phương tiện vật chất hoá tư duy và công cụ, phương tiện thông tin phổ biến nhất của con người.

Văn học có khả năng phản ánh cả hiện thực thế giới bên ngoài và nội tâm bên trong con người một cách đầy đủ và chính xác. Do đó, nghệ thuật văn chương thường kết hợp với các loại hình nghệ thuật khác để có thể tăng thêm sức mạnh tiềm ẩn của nó, sự tác động của nó. Ví như thơ được đọc, ngâm trên nền nhạc đệm, tiểu thuyết có tranh minh họa.

1.1.1.2. Đặc điểm của văn học

- Tính hình tượng gián tiếp

Chất liệu của các loại hình nghệ thuật cơ bản như hội họa, âm nhạc, múa, đều là vật chất, cụ thể, với những trạng thái của nó nên đều có tính hình tượng - trực tiếp. Nghĩa là công chúng có thể trực tiếp nghe nhìn hình tượng của các loại hình nghệ thuật này. Chúng ta có thể trực tiếp ngắm nhìn bức tranh *Thiếu nữ bên hoa huệ*, nghe *Trường ca sông Lô*, điệu múa Quạt... Tất nhiên, sau nghe nhìn, công chúng có thể thả sức tưởng tượng từ vốn hình ảnh trực quan ban đầu.

Trái lại, ngôn từ không phải là vật chất hay vật thể mà chỉ là kí hiệu của chúng mà thôi, cho nên hình tượng mà thơ văn xây dựng nên không thể nghe nhìn một cách trực quan. Đây là hình ảnh nàng Ngu Cơ của Phạm Huy Thông:

Cặp mắt nồng nàn mà xa xăm mà say đắm

Như chan hòa niềm ái ân đằm thắm

Cặp mày thanh êm ái như mây cong

Như núi xuân lưu luyến hơi xuân phong [15]

Rõ ràng là, chúng ta có thể nghe thấy ngữ âm và tự dạng của những câu thơ đó nhưng bóng dáng nàng Ngu Cơ thì không thấy. Song, những ngôn từ tác động vào não, cho nên, vẫn có thể hình dung được một cách gián tiếp qua óc tưởng tượng của chúng ta.

- Tính tư duy – trực tiếp

Do ngôn ngữ là cái vỏ vật chất của tư duy, là kí hiệu của tư duy nên những suy nghĩ, cảm xúc hoặc bất cứ trạng thái tư tưởng tình cảm nào của con người cho dù không nói ra cũng phải thông qua ngôn ngữ. Lấy ngôn từ làm chất liệu, văn học có thể bộc lộ trực tiếp tư tưởng, tình cảm của nhà văn hay của nhân vật. Qua những suy tư của tác giả và nhân vật, văn học bao giờ cũng là một cuộc đối thoại, tranh luận công khai hay ngấm ngầm về tư tưởng. Và không phải ngẫu nhiên, mỗi khi có những chuyển biến lớn lao trong đời sống và tâm lý xã hội, thường văn học giữ vai trò tiên phong.

Để khắc họa hình tượng nhân vật, diễn tả tính cách và nội tâm, tác giả của tác phẩm văn học thoải mái sử dụng hai hình thức: hoặc là dùng lời kể, tả của người kể chuyện (người kể hàm ẩn, hay người kể trực tiếp), hoặc là dùng lời của nhân vật (đối thoại hoặc độc thoại nội tâm). Đây là một đặc điểm khác biệt với nghệ thuật phim truyện. Trong phim truyện, hầu hết lời kể đều phải được cụ thể hóa bằng khung cảnh, âm thanh, diễn xuất. Trong phim, thỉnh thoảng người ta mới cho chạy vài dòng chữ chỉ bối cảnh (như ở đầu phim *Mê thảo, thời vang bóng*), hoặc cho một người kể đọc vài đoạn tự sự (phim *Áo lụa Hà Đông*), nhưng hiếm thấy trường hợp nào trong phim có chạy những

dòng chữ hoặc có đọc những câu văn chỉ tâm trạng kiểu như "cô ấy thấy cô đơn", "anh ấy thấy mình trống rỗng" cả!

Mặt khác, nếu như trong văn học, tác giả có thể cho nhân vật độc thoại nội tâm hàng trang dài để thể hiện tư tưởng, tình cảm, thì trong điện ảnh, đó lại là điều tối kỵ. Nội tâm nhân vật có thể được diễn tả qua nét mặt, cử chỉ của diễn viên hay các yếu tố kỹ thuật khác, nhưng nếu để nhân vật nói một mình, cho dù chỉ là một chút, cũng đã là gượng ép.

Chẳng hạn, trong truyện ngắn *Ba người trên sân ga*, tác giả Hữu Phương kể câu chuyện từ góc nhìn của bà Hảo - một người phụ nữ miền Nam mòn mỏi chờ chồng suốt bao năm chiến tranh, trong khi người chồng tập kết ra Bắc đã lấy một cô vợ trẻ khác. Cả truyện hầu như là độc thoại nội tâm của nhân vật. Nhưng khi được chuyển thể thành phim *Đời cát*, góc nhìn đã bị thay đổi, độc thoại nội tâm bị loại bỏ. *Đời cát* chỉ dùng một lần độc thoại duy nhất, song đó lại là chi tiết dở nhất, làm giảm cả giá trị nghệ thuật và vẻ đẹp của hình tượng nhân vật. Đó là khi đạo diễn Nguyễn Thanh Vân muốn diễn tả sự sung mãn, trẻ trung về thể chất của Cảnh - người đàn ông đã luống tuổi, có hai người vợ, và nỗi khát thèm một chỗ dựa vững chắc của Hảo - cô gái cụt chân yếu đuối, nên đã đưa vào phim cảnh quay mà trong đó Cảnh nhấc bổng Hảo lên trên đôi tay cường tráng, chạy phăm phăm lên triền cát cao. Khi Cảnh đặt Hảo xuống, trông cô có vẻ tần ngần. Đáng lẽ chỉ cần như vậy là đủ để nói hết ý rồI thì đạo diễn lại để Hảo thốt lên một mình sau khi Cảnh đi khuất: "Chà, khỏe dữ!". Lời độc thoại nội tâm đó đã phá hỏng cảnh phim, thay vì có ngôn ngữ điện ảnh thì chỉ còn là cái vỏ bọc bị xé rách làm nội tâm nhân vật trở nên lộ liễu, thô thiển.

Chỉ còn một con đường duy nhất để đưa lời trực tiếp vào phim, đó là đối thoại.

Song, phim không phải là kịch. Diễn viên kịch truyền tải hầu hết nội dung qua lời thoại, còn nếu diễn viên phim làm như vậy sẽ khiến người xem nhàm chán. Thoại là cần thiết trong phim nhưng lại không phải là phương tiện chính, thậm chí có phim không cần dùng đến thoại. Thời phim câm không hề có thoại, Charles Chaplin "nói" tất cả bằng cử chỉ, vậy mà người xem vẫn hiểu. Ngày nay, các đạo diễn càng ý thức về ngôn ngữ điện ảnh thì càng có xu hướng "tiết kiệm" lời thoại. Phim *Xuân, hạ, thu, đông... rồi lại xuân* (Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring, đạo diễn Kim Ki-duk (Hàn Quốc) dài 100 phút mà lời thoại nếu viết ra có lẽ không đến hai trang giấy. Nhân vật chính là hai thầy trò nhà sư sống bên nhau bao nhiêu năm nhưng chẳng có mấy câu đối thoại, thêm một cô gái trẻ thoáng xuất hiện rồi biến mất cũng gần như trong lặng lẽ. Phim ít lời nhưng tâm trạng của nhân vật được diễn tả rất thành công từ sự im lặng, tịch liêu. Tuy nhiên, số lượng đạo diễn cao tay như vậy không phải là nhiều.

Còn một vấn đề nữa cũng không kém phần hóc búa trong điện ảnh: làm sao để diễn đạt được tư tưởng của bộ phim, nếu không dùng lời trực tiếp như văn chương, tức là không cho nhân vật nói thẳng ra, cũng không cho chạy chữ, hay đọc ra những điều đó.

Trong quá trình giải bài toán khó này, ngôn ngữ điện ảnh nghệ thuật đã ra đời, phát triển và ngày càng hoàn thiện.

- Tính vô cực về không gian, thời gian

Lấy ngôn từ làm chất liệu, văn học mang tính cực đại và cực tiểu về không gian và thời gian. Bởi vì ngôn từ có thể hình dung bất kỳ sự vật nào trong thế giới vĩ mô cũng như vi mô, hữu hình cũng như vô hình, từ trạng thái triền miên đến chớp nhoáng. Trong khi đó các loại hình nghệ thuật khác đều mang tính hữu hạn trong việc biểu hiện nhân tâm và thế sự, ở những mức độ

và hình thức khác nhau. Quả vậy, trong tác phẩm văn học kinh điển *Chiến tranh và hòa bình*, L. Tolstoy có thể tái hiện lại hoàn cảnh chiến trường Brodino mà những bức tranh hoành tráng hay những cảnh quay của các bộ phim sử thi cùng tên cũng không làm nổi. Tác phẩm *Tam Quốc chí* có thể kể lại câu chuyện hàng trăm năm, còn mười lăm năm lưu lạc của nàng Kiều trong *Truyện Kiều* của Nguyễn Du thì không có bức tranh liên hoàn nào có thể vẽ lại được tỉ mỉ như vậy.

- Tính phổ biến trong sáng tác, truyền bá và tiếp nhận

Ngôn ngữ còn có đặc điểm là sở hữu chung của mọi người, đồng thời cũng là sở hữu riêng của từng người. Ngôn ngữ là một phương tiện vừa để tự biểu hiện lại vừa dễ giao tiếp với người khác. Do đó việc sáng tác, xuất bản, lưu trữ, phát hành, tiếp nhận của văn học ít phải đầu tư về phương diện vật chất hơn nhiều so với các loại hình nghệ thuật khác, đặc biệt là điện ảnh. Mặt khác, tùy theo sở thích và hoàn cảnh của mình mà độc giả được tự do tuyệt đối trong việc thưởng thức, đọc nhanh hay chậm, liền mạch hay nhảy cóc, đọc dở dang hay đọc đi đọc lại... Tuy nhiên, dễ dàng, thuận tiện hơn các loại hình nghệ thuật khác trong sáng tác, truyền bá và tiếp nhận, nhưng một tác phẩm văn học có được công chúng công chúng yêu thích hay không, điều đó phụ thuộc trước hết vào chất lượng của từng tác phẩm cụ thể.

1.1.1.3. Thể loại văn học

Với văn học, thông thường người ta chia lĩnh vực này thành ba thể loại chính là tự sự, trữ tình và kịch

Cũng còn có cách chia khác thành 4 thể loại. Đó là:

- Thơ

- Tiểu thuyết: bao gồm truyện cực ngắn, truyện ngắn, truyện vừa, tiểu thuyết. Cách chia này cũng không phải đúng hoàn toàn với các nền văn học

khác nhau. Ví dụ với thể loại "novel'' người Nga coi là truyện ngắn nhưng ở các nền văn học sử dụng tiếng Anh thì *novel* lại là tiểu thuyết. Người Trung Quốc thì chia *tiểu thuyết* thành: vi hình tiểu thuyết, đoản thiên tiểu thuyết, trung thiên tiểu thuyết và trường thiên tiểu thuyết tức là truyện cực ngắn, truyện ngắn, truyện vừa và tiểu thuyết.

- Kịch

- Ký: trong thể loại ký lại còn được chia thành phóng sự, truyện ký, bút ký, ghi chép, tùy bút, tản văn …

1.1.2. Ngôn ngữ của điện ảnh

Trong các loại hình nghệ thuật, nghệ thuật điện ảnh có tuổi đời trẻ nhất và cũng là nghệ thuật duy nhất xác định được thời điểm xuất hiện của mình năm 1895. Hơn 120 năm cùng với sự phát triển của nghệ thuật này đã có biết bao nhiêu phát minh kỹ thuật công nghệ kế tiếp nhau. Lúc đầu là phim câm rồi đến phim có kỹ thuật thu giọng nói và âm thanh (1928), sau đó là đến phim mầu, truyền hình, tất cả đều không ngừng phát triển, không ngừng mở rộng năm này qua năm khác.

Trong hơn 100 năm qua, đã có rất nhiều nhà lý luận, nhiều nhà làm phim, nghệ sĩ điện ảnh bàn về ngôn ngữ điện ảnh. Họ luôn đặt khái niệm này trong quá trình vận động, cách tân. Điều đó đã được nhà điện ảnh Mỹ Bruno Toussaint viết trong cuốn *Ngôn ngữ Điện ảnh và Truyền hình*:

> Lúc khởi đầu hết sức đơn sơ rồi không ngừng được phát triển và trau chuốt bởi tất cả các nhà điện ảnh, những người luôn phát minh ra các hình thức qui ước mới từ 115 năm nay. Càng về sau, điện ảnh càng biến đổi và không đạt tới một một hình thức cố định nào cả. Điện ảnh có tính liên tưởng khơi gợi nhiều hơn, bớt diễn giải hơn trước đây rất nhiều. Ngôn ngữ điện ảnh đã biến đổi rất đáng kể và

> sẽ ngày càng biến đổi. Một thứ ngôn ngữ mà đứng yên thì có nghĩa là nó đang cận kề với cái chết. [16, tr.8]

Về đặc điểm của ngôn ngữ điện ảnh, tác giả Bruno Toussaint còn khẳng định thêm:

> Thật vậy, ngôn ngữ này vay mượn trong hội họa (ánh sáng, bố cục, phối cảnh); trong văn học (văn xuôi thuyết minh khung cảnh, thường gọi là phần câm - chú thích của tác giả luận án, lời thoại); trong kịch (dàn dựng, diễn xuất); trong âm nhạc (âm thanh không gian, âm nhạc, nhịp điệu, dàn bè) nhưng cuối cùng một sự kết hợp đặc biệt giữa các loại hình nghệ thuật trên lại tạo nên một ngôn ngữ mạnh mẽ, nhiều vẻ độc lập mà người ta gọi ngôn ngữ của hình ảnh và âm thanh. [16, tr.9]

Theo tác giả Iekex Teplix sự kỳ diệu của ngôn ngữ biểu hiện tổng hợp đó đã tạo cho nghệ thuật điện ảnh một sức mạnh to lớn:

> Tác động mạnh mẽ đến tinh thần của quần chúng người xem. Chưa có một bộ môn nghệ thuật nào lại mang tính phổ cập đến như vậy, đồng thời cũng lại đa năng đến thế. Không những dễ hiểu mà nó còn có khả năng ảnh hưởng đến việc hình thành những quan điểm và thị hiếu nghệ thuật của người xem. [14,tr. 83]

Ngôn ngữ điện ảnh là một hệ thống phong phú, phức tạp. Tuy nhiên, có thể khái quát: ngôn ngữ điện ảnh là phương tiện biểu hiện của một tác phẩm điện ảnh, kết hợp giữa hình ảnh và âm thanh theo một qui tắc đặc trưng – phương cách ráp nối các cảnh, ráp nối giữa hình ảnh và âm thanh để thể hiện ý tưởng của nhà làm phim. Các ý kiến nêu trên đã định nghĩa được một cách khúc triết bản chất của ngôn ngữ điện ảnh. Và cần nhấn mạnh rằng, mọi thứ

được biểu hiện bằng ngôn ngữ của hình ảnh và âm thanh phải đạt được hiệu quả: *nhìn thấy được và nghe thấy được.*

1.1.2.1. Hình ảnh

Hình ảnh có lẽ là yếu tố quan trọng nhất của ngôn ngữ điện ảnh vì nó là chất liệu chính tạo nên ngôn ngữ điện ảnh khi kết hợp với những yếu tố khác. Tác phẩm điện ảnh chỉ được cảm nhận khi chúng ta được "nhìn" thấy hình ảnh chuyển động trên màn ảnh. *Việc truyền đạt sự chuyển động – đó chính là ý nghĩa tồn tại của điện ảnh, là đặc tính chủ yếu, biểu hiện cơ bản về bản chất của nó* theo Jean Epstein, *Le cinema du diable.* [10, tr.24]

Hình ảnh điện ảnh có những đặc trưng tiêu biểu của nó, người viết xin lược qua những đặc trưng này.

Thứ nhất, hình ảnh điện ảnh mang tính chân thực, hoặc có thể nói cách khác là hình ảnh điện ảnh mang dấu hiệu bên ngoài của hiện thực.

Tính chân thực ở đây được phụ trợ rất nhiều từ yếu tố âm thanh mà người viết sẽ nhắc đến ở phần sau. Nhưng đôi khi vì sự giới hạn khuôn hình bằng 1 hình chữ nhật nhàm chán trên màn ảnh mà việc biểu đạt hình ảnh cần phải được suy nghĩ với dụng ý khai thác chiều sâu của cảnh, như vậy mới thực sự dẫn nhập người xem lọt vào bên trong câu chuyện, lọt vào bên trong khuôn hình của chúng ta một cách khéo léo. Nói như đạo diễn Việt Linh thì chiều sâu của hình ảnh cộng với âm thanh được thể hiện trên màn ảnh đó là lời ngầm của bộ phim cần được khán giả cảm nhận.

Một yếu tố cũng ảnh hưởng khá lớn tới việc sử dụng ngôn ngữ điện ảnh thông qua hình ảnh đó chính là sử dụng màu sắc. Cuộc sống quanh ta trên thực tế vô cùng nhiều màu sắc, có lẽ chúng ta không thể gọi được hết tên các màu sắc có trên thế giới. Ứng dụng thực tế này vào công việc kể chuyện bằng hình ảnh, bằng những kết quả nghiên cứu tâm lý, người ta chỉ ra rằng nhìn

màu sắc sẽ có tác động đến tâm lý, tâm trạng của người xem, mỗi một màu sắc khác nhau sẽ đem lại cho người nhìn những cảm giác khác nhau. Điện ảnh dưới một góc độ nào đó là nghệ thuật thị giác, vì vậy việc sử dụng yêu tố màu sắc giúp kể câu chuyện là một yếu tố vô cùng quan trọng. Khi suy nghĩ về màu sắc dưới góc độ khai thác để tạo hiệu ứng về tâm lý, những nhà nghiên cứu điện ảnh đã kết hợp màu sắc với những thể loại, những mô tuýp nội dung và thậm chí những mô tuýp nhân vật riêng để cho ra những hiệu quả tuyệt vời. Ví dụ thường thấy là ở phim tình cảm lãng mạn thường có tông màu vàng, hồng, những bộ phim kinh dị thường có tông màu xanh lá, những phim hành động hoặc phim giả tưởng thường có tông màu xanh lam..v.v…, hoặc cụ thể hơn là những nhân vật xuất hiện với những nét màu sắc riêng, nhằm mục đích ám thị vào nhận thức của khán giả về nhân vật này, tạo ra cho nhân vật một không khí, một ý nghĩa riêng khi xuất hiện. Ví dụ như bố già trong phim *Bố già (The god father, đạo diễn Francis Ford coppola, 1972)* xuất hiện với tông màu tối và đục, hay nhân vật Superman xuất hiện với gam màu ấm áp. Màu sắc trong điện ảnh khi xuất hiện phải có vai trò kịch chứ không phải ghi chép và minh hoạ. Màu sắc phải tham gia vào quá trình miêu tả nhân vật và tham gia vào quá trình miêu tả diễn biến cảm xúc của nhân vật, những thay đổi nội tâm của nhân vật. Tuy nhiên việc sử dụng màu sắc cũng có những mặt trái của nó mà các nhà làm phim cần hết sức thận trọng. Hiện nay khi khoa học kĩ thuật phát triển, chúng ta có thể chỉnh màu, bôi màu, nhuộm màu từng phần trong khuôn hình theo ý muốn. Như vậy có nghĩa là người làm phim có nhiều đất hơn để sử dụng màu sắc. Tuy nhiên đây cũng lại chính là con dao hai lưỡi vì nếu không kiểm soát được về màu sắc, nó sẽ gây tổn hại cho tính chân thật của phim và làm cho khán giả có thể sẽ không cảm nhận được câu chuyện và nhân vật, không được dẫn nhập vào câu chuyện một cách tự nhiên. Những câu chuyện phim đương đại hiện nay đôi khi với ý đồ của mình vẫn

được các nhà làm phim chọn tông màu đen trắng để thể hiện, không phải do họ không làm chủ được màu sắc mà họ muốn câu chuyện của họ không bị ảnh hưởng bởi màu sắc, và khi đó khán giả sẽ tập trung vào tâm lý nhân vật và tính xuyên thời gian của chất liệu đen trắng.

Thứ hai, hình ảnh điện ảnh phát triển hành động trong thì hiện tại. Vẫn biết rằng biện pháp phục hiện, tính phi thời gian trong sử dụng hình ảnh điện ảnh là một công cụ rất hữu ích của các nhà làm phim nhằm phục vụ mục đích kể chuyện của mình, tuy nhiên về cơ bản, hình ảnh điện ảnh cần được kể trong thì hiện tại. Chúng ta bước vào rạp chiếu phim và trên màn ảnh đang là những sự kiện được diễn ra trong quá khứ, đối với hành động chủ yếu, chúng ta không tiếp thu nó như quá khứ được, điều đó làm cho chúng ta khó hiểu phim. Như vậy, mỗi hình ảnh điện ảnh đều được đưa ra trong thì hiện tại, quá khứ hay tương lai chỉ là kết quả của sự suy luận do chúng ta tạo ra khi xuất hiện những phương tiện biểu hiện nào đó mà ý nghĩa của chúng đã được chúng ta đoán biết. Những giấc mơ, những hoài niệm quá khứ, những hình ảnh trong mơ ước, trong tương lai, hay những hình ảnh tưởng tượng ở một thời kì lịch sử nào đó đều là kết quả của việc sử dụng hình ảnh ở thì hiện tại khiến người xem có cảm giác như được cùng mơ, cùng sống và cùng tưởng tượng với nhân vật.

Thứ ba, hình ảnh là một hiện thực nghệ thuật. Hiện thực nghệ thuật là sự chắt lọc từ hiện thực cuộc sống. Tức là, người nghệ sĩ từ những chất liệu trong hiện thực cuộc sống sẽ chắt lọc, rồi gọt giũa, rồi xây dựng lại để tạo ra hiện thực nghệ thuật trong tác phẩm của mình. Hình ảnh điện ảnh là hình ảnh được tái tạo lại theo thẩm mỹ của cá nhân anh ta chứ không phả là sự thể hiện bản sao với hiện thực vốn có. Ta có thể thấy để tạo ra một khuôn hình trong hình ảnh điện ảnh, cần phải có diễn viên (con người), hoá trang phục trang, ánh sáng, màu sắc, bố cục, sắp xếp đạo cụ ..v.v…, tất cả những yêu tố để có

được một cảnh quay đều là do những người làm phim tái tạo lại hiện thực qua lăng kính thẩm mỹ của mình. Thậm chí việc phã vỡ các nguyên tắc về hình ảnh như bố cục, màu sắc đều có thể xảy ra khi người làm phim muốn biểu đạt câu chuyện của mình, miễn sao cảm giác về hiện thực trong phim được khán giả cảm nhận được sâu sắc và đầy đủ nhất. Sự cô đặc hiện thực ở mức độ rất cao là thuộc tính đặc trưng nhất của điện ảnh.

Thứ tư, điện ảnh có vai trò ý nghĩa riêng của nó. Hình ảnh điện ảnh không bao giờ chỉ mang ý nghĩa trực tiếp, mà thông qua những gì chúng ta xem trên màn ảnh, nhà làm phim muốn gửi đến thông điệp, ý nghĩa ngầm ẩn dụ đằng sau những hình ảnh được hiển hiện kia. Điện ảnh cũng như những ngành nghệ thuật khác, vốn đặt cơ sở trên một tính ước lệ hết sức quan trọng, nó lược bỏ những khúc đệm thời gian giữa các sự kiện và bỏ đi những gì không phục vụ sự phát triển của hành động. Tất cả những gì được đưa lên màn ảnh đều có một sức mạnh và một mục đích to lớn trong việc biểu đạt ý nghĩa. Hình ảnh điện ảnh luôn có những lời ngầm, luôn có những ẩn dụ, ẩn ý trong đó.

1.1.2.2. Âm thanh

Khi tầm mắt của chúng ta bị hạn chế khoảng 60 độ, và khi tập trung chỉ khoảng 30 độ, việc biểu đạt hình ảnh cần một yếu tố không thể thiếu để thể hiện rõ ràng hơn ý nghĩa và nội dung của hình ảnh, đó chính là âm thanh. Âm thanh là một bộ phận cấu thành rất quan trọng của ngôn ngữ điện ảnh, nó tạo cho điện ảnh một phương thứ hai khi chúng ta cố tái tạo lại không gian, thời gian và môi trường bao quanh con người. Đặc điểm của thính giác là thu nhận được ngay toàn bộ những âm thanh của không gian xung quanh con người, chứ không bị hạn chế về góc nhìn như thị giác, chúng ta có thể cảm nhận được âm thanh đến từ các phía, trước sau, trên dưới, xa gần cũng chính từ đặc

điểm âm thanh này mà ngày nay con người bằng sự ứng dụng phát triển khoa học kĩ thuật đã tạo ra âm thanh vòm lập thể, giúp tái tạo lại âm thanh trong cuộc sống từ mọi chiều, mọi phía một cách chân thực nhất.

Âm thanh không phải là một phương tiện biểu hiện tách rời khỏi các phương tiện biểu hiện khác của ngôn ngữ điện ảnh, cũng không phải một thành phần phụ được đưa vào trong thế giới bộ phim, sự xuất hiện của âm thanh trong điện ảnh làm thay đổi sâu sắc mỹ học điện ảnh. Ban đầu chỉ là thu được tiếng vào cùng với hình ảnh để người xem cảm nhận được câu chuyện không chỉ bằng thị giác mà cả bằng thính giác. Sau đó, việc phát triển khoa học kĩ thuật đã tạo điều kiện để những nhà làm phim sáng tạo việc sử dụng âm thanh với mục đích kể chuyện một cách vô cùng hiệu quả. Bản thân điện ảnh thời kì phim câm luôn cố miêu tả âm thanh bằng hình ảnh và thủ pháp montage. Ví dụ để thể hiện cảnh tan tầm nhà máy và các công nhân đi về dứt khoát phải có hình ảnh chiếc còi báo tan tầm nhà máy, hoặc như những hình ảnh về những chiếc chuông gió, tiếng chó sủa, tiếng chim đều cần dùng hình ảnh để tự hoàn thành công việc miêu tả không khí và không gian âm thanh xung quanh câu chuyện. Nhưng với âm thanh, hình ảnh điện ảnh đã đạt đến một tầm cỡ mới trong việc biểu đạt nội dung câu chuyện, mở rộng khả năng miêu tả của nó. Âm thanh có thể được sử dụng một cách thực tế, hay phi thực tế, có thể được sử dụng dung hoà, bổ trợ hay tương phản với hình ảnh. Sâu sắc hơn, âm thanh có thể được sử dụng để miêu tả tâm lý nhân vật, có thể là âm thanh của riêng thế giới nội tâm nhân vật đó vọng lên, và với sự xuất hiện của âm thanh như vậy, người xem có thể cảm nhận được sâu sắc hơn về điều mà nhân vật đang cảm thấy. Âm thanh trong điện ảnh gồm có tiếng động, lời thoại, nhạc phim và âm thanh hiệu quả. Âm thanh khi xuất hiện không nhất thiết cần phù hợp với nguồn của nó được nhìn thấy trên hình ảnh mà có thể là âm thanh từ những yếu tố ngoài hình mang vào, mở ra những tưởng tượng về

hình ảnh bên ngoài những mép khuôn hình chật chội. Hình ảnh tìm thấy ý nghĩa hiện thực của mình nhờ môi trường âm thanh xung quanh nó. Tựu trung lại, âm thanh đã mang lại cho điện ảnh khả năng hoàn thiện trong việc biểu đạt và diễn tả hiện thực, hay nói đúng hơn là cảm giác hiện thực, giúp cho khán giả có thể là một phần của câu chuyện trên màn ảnh không chỉ bằng những gì họ nhìn thấy mà còn bằng những gì họ nghe thấy.

Hơn nữa, việc xuất hiện của âm thanh đã làm cho sự im lặng trở nên có ý nghĩa tích cực. Cao trào nhất của âm nhạc nói riêng và âm thanh nói chung vẫn là những khoảng lặng. Khoảng lặng này giúp khán giả có thời gian thấm hết những hiệu ứng về mặt âm thanh đã được xây dựng trước đó. Nhờ có âm thanh, có những gì chúng ta nghe thấy thì mới có cơ sở cho sự cảm thụ khoảng lặng. Và khoảng lặng trong ngôn ngữ điện ảnh rất quan trọng trong việc miêu tả tính kịch của câu chuyện. Ví dụ như trong một cảnh mà hai nhân vật cãi vã, thậm chí đánh nhau chí mạng, không hề có tiếng cãi vã hay đánh đấm của họ, chỉ nhìn qua ô của kính thấy sự im lặng của thành phố lúc nửa đêm, hay một vài tiếng đàn từ nhà ai đó đang tập chơi những nốt chập chững, cũng có thể tăng khả năng diễn tả, khả năng kể chuyện của hình ảnh lên rất nhiều lần thay vì có không những âm thanh ấy.

Để nói hết về âm thanh trong phim chắc chắn sẽ cần nhiều thời gian hơn nên trong khuôn khổ bài viết này, người viết chỉ dừng lại ở mức giới thiệu và đưa ra những vai trò cơ bản của âm thanh trong việc thể hiện ngôn ngữ điện ảnh như trên.

1.1.2.3. Dựng phim

Có thể nói, điện ảnh từ một trò chơi công nghệ thời thượng đến trở thành một môn nghệ thuật là nhờ sự xuất hiện của nghệ thuật dựng phim –

montage. Hiểu ngắn gọn thì montage là sự sắp xếp những khuôn hình của phim trong một trật tự nhất định và nối tiếp trong thời gian.

Việc phát minh và hoàn thiện nghệ thuật dựng phim không thể tách khỏi sự giải phóng máy quay phim trong lịch sử phát triển của điện ảnh. Vai trò trước hết của montage là việc dẫn dắt câu chuyện, và chúng ta có thể thấy rằng ngôn ngữ của điện ảnh trong thời đại ngày nay đã đạt tới mức hoàn thiện, kinh điển và montage trong đó đã hoàn toàn phục vụ cho câu chuyện.

Với vai trò dẫn dắt câu chuyện, dựng phim đặt ra một vấn đề là làm thế nào để việc nối giữa cảnh này với cảnh kia không gây ra cảm giác về mối nối đó, không gây ra cảm giác về việc chuyển cảnh. Đây là việc phải gây ra được cảm giác cảm thụ hiện thực ở khán giả. Để đạt được kết quả đó, chúng ta cần hiểu sơ qua về một vài quy luật của việc dựng phim.

Quy luật trình tự vật chất cho ta thấy làm thế nào để tìm được sự lý giải chung nhất và thoả đáng nhất đối với bước chuyển từ cảnh này sang cảnh khác một cách hợp lý. Tính liên tục của nội dung cũng như tính liên tục của hình ảnh trong phim dựa trên cơ sở *cái nhìn* hoặc *tư tưởng* của nhân vật, cũng như của người xem. Những thông tin được đưa ra ở cảnh trước phải được giải quyết ở cảnh sau. Khi nhân vật đi tới một điểm, khi nhân vật nhìn thấy một vật gì đó, hoặc mong muốn được nhìn thấy điều gì, thì ở cảnh sau cần phải có điều đó, và nhu cầu cần được giải quyết thông tin sẽ tạo ra phương pháp montage câu chuyện hợp lý theo mỗi nội dung khác nhau. Xin nhắc lại là chúng ta đang bàn đến phương pháp montage cơ bản và đơn giản nhất là montage câu chuyện, vì ở những phương pháp montage khác nhau sẽ có những mục đích khác nhau và từ đó quyết định phương thức thể hiện khác nhau trong việc dựng phim, khi đó không nhất thiết phải trả lời thông tin ở cảnh trước vào ngay cảnh sau, mà để tạo nên cảm xúc nhất định của người

xem, người dựng phim có thể giấu thông tin đó đi mà sẽ liên kết bằng một vài cảnh đệm. Quan hệ của các cảnh quay khi được xác định nhằm biểu đạt không chỉ nội dung mà còn gây hiệu ứng tâm lý cho người xem thì sẽ tuân theo quy luật thứ hai, đó là quy luật căng thẳng tâm lý.

Mỗi cảnh quay nên có một sự thiếu vắng nội dung nào đó gây nên cho người xem tâm lý không thoả mãn về thông tin và có nhu cầu cần phải theo dõi tiếp câu chuyện mà chúng ta kể bằng hình ảnh để thoả mãn được thông tin đó. Và mỗi cảnh đều làm nhiệm vụ như vậy, giải thích một phần thông tin của cảnh trước và đưa ra câu hỏi về thông tin của cảnh sau. Cái nhìn của nhân vật trong cảnh quay là một trong những yếu tố quan trọng nhất của quy luật này. Cái nhìn chăm chú của nhân vật vào một điều gì đó là biểu hiện của sự gián đoạn tâm lý tự nhiên khi có yếu tố bên ngoài xâm nhập vào suy nghĩ và đời sống nội tâm của nhân vật. Đôi khi nó lại là sự căng thẳng tinh thần rất mạnh. Cả hai điều đó đều gợi lên một sự tò mò của khán giả rằng nhân vật của chúng ta đang nhìn cái gì, điều gì khiến anh ta hay cô ta căng thẳng như vậy. Thậm chí nó còn gợi sự liên tưởng của khán giả, khi họ bằng phản xạ tự nhiên phải đoán xem điều đó là điều gì. Tất cả những điều đó xảy ra trong một cảnh rất ngắn ngủi và một bước chuyển cảnh 1/24 giây nhưng đã tạo ra được một hiệu ứng tuyệt vời kích thích sự tò mò và động não của khán giả, khiến cho câu chuyện của chúng ta trở nên liền mạch và cuốn hút.

Sự kết nối các cảnh đồng thời còn phải tuân thủ quy luật phát triển hành động kịch, thúc đẩy câu chuyện về phía trước. Trong thực tế có những bộ phim mà trong đó có những cảnh người xem giật mình cảm thấy mình đang xem phim, nghĩa là khán giả đã bị lôi ra ngoài câu chuyện bằng những cảnh thừa, khi họ bị ngắt đứt cảm giác liền mạch của mình khi theo dõi các cảnh. Đó là hậu quả của việc không tuân thủ cách quy tắc về montage câu chuyện, tức là khán giả nhận ra câu chuyện đang giậm chân tại chỗ và những cảnh

không cần thiết đã được đưa vào phim. Đây là điều rất kị trong việc kể truyện, vì đã không thúc đẩy được mạch truyện phát triển liên tục khiến khán giả bị mất đi sự hấp dẫn với câu chuyện mà chúng ta đang kể.

Montage như một bộ phận cấu thành vô cùng quan trọng trong kịch bản của đạo diễn, nó có vai trò và sứ mệnh tồn tại riêng của mình vì điện ảnh trước khi trở thành nghệ thuật đã phải trải qua một quá trình lựa chọn và sắp đặt vô cùng kĩ lưỡng của những người làm phim.

Nghệ thuật dựng phim không chỉ đơn thuần là những yếu tố kĩ thuật trên bàn dựng, đi sâu hơn về nghệ thuật dựng phim chúng ta có thể thấy được các chức năng sáng tạo của montage.

Montage chuyển động, hiểu theo nghĩa rộng của từ này là việc dựng phim làm cho câu chuyện sinh động và có đời sống. Việc thay đổi mỗi một khung hình mà trong đó có nhân vật là con người hay đồ vật tĩnh đã tạo ra chuyển động cho điện ảnh. Chúng ta có thể thấy ví dụ tiêu biểu cho phương pháp này đầu tiên là áp dụng trong làm phim hoạt hình. Hay những thước phim khoa học ghi lại sự phát triển của loài bướm từ sâu rồi chui ra khỏi kén như thế nào, cũng có khi là hình ảnh phát triển của thực vật mà quá trình đó rất lâu chúng ta không thể quan sát theo thị giác và thời gian thông thường được. Ví dụ rõ ràng nhất và mẫu mực nhất có lẽ là trong phim *Chiến hạm Potemkin*, khi đạo diễn sử dụng hình ảnh của con sư tử đá được quay và ghép vào nối tiếp nhau đã tạo ra cho người xem cảm giác dường như con sư tử đang ngủ đã thức dậy và chồm lên trong tiếng đại bác gầm.

Montage tiết tấu là một khái niệm không thể lẫn với sự chuyển động. Chuyển động là sự dịch chuyển của máy quay, của nhân vật và các đồ vật trong mỗi một cảnh quay. Còn tiết tấu nảy sinh từ tính liên tục của các cảnh, phụ thuộc vào độ dài của chúng và nội dung tâm lý ẩn chứa bên trong các cảnh.

> Những phối hợp tiết tấu được tạo nên bởi sự chọn lựa và tính liên tục của các cảnh, khêu gợi nên ở người xem một cảm xúc thứ hai, không kể đến ấn tượng chính do cốt truyện của phim tạo ra… Tiết tấu tạo nên một trật tự trong tác phẩm điện ảnh và tỷ lệ, mà thiếu đi, nó sẽ không thể trở thành một tác phẩm nghệ thuật. [13,tr.76-77]

Tiết tấu và chuyển động có mối quan hệ chặt chẽ và có sự lệ thuộc lẫn nhau nhất định, vì vậy cần nắm rõ về hai yếu tố này để truyền tải ý đồ câu chuyện một cách đúng và đủ nhất.

Montage tư tưởng là chức năng quan trọng nhất của nghệ thuật dựng phim. Montage không chỉ đóng vai trò miêu tả hay trần thuật (montage câu chuyện) mà còn đóng vai trò thể hiện tư tưởng của bộ phim (montage biểu hiện). Việc sử dụng montage để thể hiện tư tưởng của phim được sử dụng dựa trên cơ sở về logic nghệ thuật mà bộ phim ngay từ đầu đã xác định, nó không giống như logic cuộc sống. Hiện thực được lấy ra dày đặc từ cuộc sống, được tái tạo lại thông qua logic nghệ thuật và sự tiếp cận chúng trong tính nối tiếp nhân quả. Thông qua sự so sánh như vậy, montage làm rõ ý nghĩa sâu xa của từng sự kiện.

Quá trình dựng phim cần lưu ý một số nguyên tắc không gian và thời gian để người xem được nhập cuộc vào với câu chuyện phim và với đời sống cũng như hành động của nhân vật một cách nhẹ nhàng, ngọt ngào và gần như không nhận biết. Hai cảnh cạnh nhau phải được nối với nhau bằng một môi trường vật chất thống nhất, bằng sự thống nhất về chuyển động theo trình tự không gian. Tất nhiên mọi quy tắc đều không luôn đúng trong mọi trường hợp. Trong lịch sử điện ảnh, chúng ta đã thấy rất nhiều những nhà làm phim nổi tiếng họ đưa ra những chuyển cảnh mang tính bước ngoặt về sự sáng tạo mà không tuân thủ bất kì nguyên tắc nào ở trên. Ví dụ như cảnh chuyển có

thời gian dài nhất trong phim *A space Oddysey* (Stanley Kubrick, 2001), đạo diễn đã chuyển cảnh từ một khúc xương của con người ở thời kì cổ đại, khi vẫn là những người tối cổ với công cụ thô sơ để săn bắt là những khúc xương được lấy từ những con vật đã chết đến một chiếc tàu vũ trụ ở thời tương lai xa xôi mà con người còn chưa biết tới.

1.1.2.4. Các thể loại trong điện ảnh

Có nhiều cách phân chia loại hình và thể loại khác nhau, tên gọi cũng có thể chưa đồng nhất. Nhưng nhìn chung các nhà nghiên cứu đều thống nhất rằng nghệ thuật điện ảnh có các loại hình sau:

- Phim thời sự: Cung cấp những thông tin mới nhất, hấp dẫn nhất, đáp ứng nhu cầu trước mắt của công chúng. Phim thời sự đề cao tính kịp thời và chủ yếu đảm nhiệm vai trò thông tin, tuyên truyền, cổ động - tranh luận.

- Phim khoa học: Chuyển tải một vấn đề khoa học. Phim khoa học có thể giúp người xem tìm hiểu cái chưa biết hoặc là giúp khán giả nhận thức một cách có hệ thống, kỹ lưỡng và đầy đủ cái đã biết.

- Phim tài liệu: Sử dụng những tài liệu, sự kiện có thật (người thật, việc thật) để phản ánh, luận về một vấn đề của con người, xã hội hay thiên nhiên.

- Phim hoạt hình: Thường sử dụng chất liệu được nhân cách hóa và làm cho sống động nhờ các thủ pháp nghe – nhìn hay kỹ xảo của kỹ thuật điện toán, tạo ảo giác hình tượng giả định thực sự hiện hữu. Phong cách của phim hoạt hình thường là ước lệ và cường điệu, khoa trương.

- Phim truyện: Sử dụng phương pháp hư cấu nghệ thuật để phản ánh mối quan hệ giữa con người với con người, con người với xã hội và con người với thiên nhiên. Đặc điểm nổi bật của phim truyện là: cốt truyện hư cấu, nhân vật thường do diễn viên đảm nhiệm trên bối cảnh tái tạo (hoặc bối cảnh thật được cải tạo theo yêu cầu nghệ thuật).

1.1.3. Hình tượng nghệ thuật trong văn học và trong điện ảnh

Nghệ thuật, trong đó có văn học và điện ảnh, là một trong những hoạt động tinh thần bậc cao của con người. Trong đó, người nghệ sĩ - chủ thể sáng tạo của tác phẩm nghệ thuật - chính là người tiến hành hoạt động tinh thần cao quý ấy. Tuy nhiên, khác với các lĩnh vực hoạt động tinh thần khác như khoa học, tôn giáo, hoạt động nghệ thuật của người nghệ sĩ phải tạo ra được những tác phẩm có tính thẩm mỹ, mang một ý nghĩa tinh thần nào đó được khái quát từ một hình mẫu cụ thể. Hình mẫu đó, với những đặc trưng nhất định được gọi là hình tượng nghệ thuật.

Hình tượng nghệ thuật có những đặc điểm riêng của nó. Hình tượng nghệ thuật vừa phải cụ thể nhưng cũng phải mang tính khái quát. Chẳng hạn, hình tượng nhân vật Chí Phèo trong truyện ngắn cùng tên của nhà văn Nam Cao vừa miêu tả một nhân vật với hình dáng, tính cách rất cụ thể, lại vừa tiêu biểu cho những người nông dân bị bần cùng hóa, lưu manh hóa ở nông thôn Việt Nam trước Cách mạng. Hay như hình tượng chị Tư Hậu trong tác phẩm phim truyện *Chị Tư Hậu* đã khắc họa một người phụ nữ Nam Bộ với nỗi đau riêng nhưng cũng là đại diện cho sự giác ngộ và ý chí cách mạng của nhân dân miền Nam. Một đặc trưng quan trọng nữa của hình tượng nghệ thuật là nó phải có tính thẩm mỹ. Chính đặc trưng này là điểm khác biệt lớn nhất để phân biệt hai khái niệm hình tượng và hình ảnh. Hình ảnh chỉ là hình bóng của một vật thể nhất định, hình tượng phải là hình ảnh có ý nghĩa và có tính thẩm mỹ.

Hình tượng nghệ thuật thường phản ánh một vật thể cụ thể trong thế giới khách quan, tuy vậy nó không phải là một bản sao nguyên mẫu. Hình tượng nghệ thuật bao giờ cũng phải khái quát một ý nghĩa tinh thần nào đó của người nghệ sĩ, tức là nó phản ánh "cái nhìn" của anh ta về cuộc sống. Người nghệ sĩ tạo ra những hình tượng ấy theo những nguyên tắc và lô-gic

của loại hình nghệ thuật và của cá nhân nghệ sĩ chứ không hoàn toàn tuân theo quy luật của cuộc sống hiện thực. Và sự khác biệt về ngôn ngữ biểu hiện đã dẫn đến những khác biệt về hình tượng nghệ thuật giữa các loại hình nghệ thuật. Lấy ngôn từ làm chất liệu, hình tượng văn học tác động, gợi liên tưởng và kích thích trí tưởng tượng của độc giả. Khi thưởng thức tác phẩm văn học, người đọc không thể nhìn thấy, nghe thấy trực tiếp bằng thị giác, thính giác những gì nhà văn mô tả.

Đọc *Cuốn theo chiều gió* của Margaret Mitchell (mà chưa hề xem phim chuyển thể từ tác phẩm này), mỗi người đọc sẽ hình dung ra một nàng Scarlet O'Hara khác, tất nhiên là xinh đẹp, nhưng đẹp như thế nào thì không cụ thể. Nhưng một khi đã xem phim *Cuốn theo chiều gió* (Victor Fleming, 1939) trong đầu mọi người xem đều có cùng một hình ảnh của nàng *Scarlet* - đó là cô gái tóc dài qua bờ vai một chút với vẻ đẹp kiêu kỳ và khuôn mặt nàng được cố định qua khuôn mặt nữ diễn viên Vivien Leigh.

Điện ảnh đã tiếp thu, kế thừa những tính chất của các loại hình nghệ thuật khác xuất hiện trước nó. Ở văn học, điện ảnh học được cách mô tả, kết cấu tác phẩm, lời thoại, rồi cách xây dựng tính cách nhân vật. Những yếu tố ảnh hưởng này tập trung ở kịch bản điện ảnh. Điện ảnh cũng tiếp thu rất nhiều yếu tố của môn nghệ thuật anh em là sân khấu. Từ cách dàn cảnh, thiết kế mỹ thuật, diễn xuất của diễn viên, cho đến ánh sáng, âm thanh, hóa trang, phục trang, đạo cụ. Với những nghệ thuật tạo hình như hội họa, điêu khắc, nhiếp ảnh, điện ảnh cũng học hỏi cách bố cục khuôn hình (đường nét, chiều sâu), màu sắc và ánh sáng, góc độ và cỡ cảnh. Âm nhạc cũng có những ảnh hưởng lớn đến điện ảnh, là một trong hai thành tố không thể thiếu (âm thanh và hình ảnh), đóng vai trò hỗ trợ hình ảnh trong việc biểu đạt nội dung mà hình ảnh muốn thể hiện. Chính sự tổng hợp của hình tượng âm thanh và hình tượng hình ảnh đã tạo nên hình tượng nghe - nhìn của điện ảnh.

Tính tổng hợp của điện ảnh đã quy định cả tính tổng hợp của hình tượng điện ảnh. Hình tượng điện ảnh được xây dựng nên từ tất cả những thành tố trong điện ảnh, thêm vào đó là sự cộng hưởng của một loạt những quy tắc ước lệ, những thủ pháp biểu hiện của người nghệ sĩ. Nói tóm lại, quá trình tạo nên một hình tượng điện ảnh chính là quá trình tổng hợp hóa mọi kỹ thuật cũng như tài năng. Một hình tượng điện ảnh xuất hiện trên màn bạc không chỉ là sản phẩm của người đạo diễn, dù đạo diễn luôn được coi là "cha đẻ" của bộ phim, mà còn là thành quả chung của người diễn viên, quay phim, ánh sáng, phục trang, của tất cả những người đóng góp công sức tạo nên hình tượng đó. Như vậy có thể thấy, hình tượng điện ảnh chính là điểm hội tụ mọi tinh hoa sáng tạo của các nghệ sĩ, là cái đích cần hướng đến của một tác phẩm.

1.1.4. Mối quan hệ giữa văn học và điện ảnh

Văn học vừa là yếu tố nền tảng, vừa là nguyên lý cấu thành tác phẩm điện ảnh. Nói cách khác, điện ảnh vừa bao hàm yếu tố văn học lại vừa “nảy nở” trên cơ sở của văn học. Do vậy, giữa văn học và nghệ thuật điện ảnh tồn tại mối quan hệ gắn kết, xuyên suốt và nhuần nhuyễn trong hầu hết các cơ chế biểu hiện nghệ thuật.

Điện ảnh không thể tồn tại nếu không có văn chương, đó là điều chắc chắn. Phim không thể thành hình nếu không có cốt truyện, nhân vật và tình huống, xung đột... tất cả những yếu tố này đều từ văn chương. Kịch bản điện ảnh thực ra cũng chính là văn bản văn chương dưới một dạng trình bày đặc biệt. Tiểu thuyết là chuyện kể, làm phim cũng là kể chuyện. Phim chính là thế giới chuyện kể văn chương hiện hình.

Đối với nghệ thuật phim truyện, trong giai đoạn sáng tác kịch bản (trong đó có kịch bản chuyển thể từ nguyên tác văn học), tác giả bị chi phối chủ yếu bởi các nguyên lý văn học trong điện ảnh. Tác giả phải giải quyết các

vấn đề về chủ đề, cốt truyện, nhân vật, xung đột kịch tính. Trong giai đoạn chế tác phim, các tác giả tiếp tục bị chi phối bởi các qui định văn học trong kịch bản, đồng thời bị chi phối bởi các thủ pháp nghệ thuật và phải quan tâm đến mối quan hệ giữa các yếu tố nghe và nhìn. Kịch bản điện ảnh và tác phẩm điện ảnh là hai vế của một mệnh đề. Kịch bản phải giải quyết các vấn đề thuộc về tư tưởng, hình tượng, kịch tính, tiết tấu, phong cách, thể loại. Nhà biên kịch phải giải quyết các mối quan hệ giữa biểu hiện thị giác với biểu hiện thính giác, sự sắp xếp giữa không gian với thời gian. Trong khi đó, đạo diễn có trách nhiệm thể hiện tính điện ảnh của phim, đó là đặc trưng của nghệ thuật điện ảnh, là khắc họa hình tượng và bài trí kết cấu, tình tiết phim bằng ngôn ngữ điện ảnh.

Tính văn học trong điện ảnh có vị trí mấu chốt vì nó quyết định nội dung tác phẩm, đồng thời cũng quyết định hình thức thể hiện thông qua việc xác lập thể loại và xây dựng hình tượng nhân vật. Tuy nhiên nhờ sự phát triển vượt bậc của kỹ thuật hiện đại, tính điện ảnh (thể hiện ở các vấn đề nghệ thuật và kỹ thuật) trong phim ngày càng nổi bật, có khả năng thể hiện hầu như mọi đòi hỏi của nội dung nghệ thuật.

Mối quan hệ hữu cơ giữa tính văn học và tính điện ảnh trong một tác phẩm còn được bộ lộ rõ ràng bằng hình thức thể hiện. Hình thức thể hiện hình thành từ cấu trúc tác phẩm. Cấu trúc có được là dựa vào sự hòa quyện nội dung với khuynh hướng (hình thành thông qua ý thức và phương pháp nhận thức hiện thực của các tác giả). Các yếu tố cấu thành hình thức thể hiện bao gồm hình tượng, ánh sáng, góc quay, động tác máy quay, màu sắc, diễn xuất của diễn viên, montage đều có vai trò riêng. Với những tác phẩm điện ảnh xuất sắc, tính khuynh hướng luôn mạnh mẽ và nổi bật. Mỗi góc quay, mỗi câu thoại, mỗi đạo cụ, mỗi động tác của diễn viên đều được tận dụng để làm đậm đặc tính khuynh hướng của một nội dung cụ thể. Coi trọng sự hài hòa giữa

tính văn học và tính điện ảnh trong phim, lấy đó làm chuẩn mực khi xây dựng và đánh giá tác phẩm là cách tư duy đúng đắn, phù hợp với thực tiễn hoạt động và nhu cầu phát triển khách quan của điện ảnh. Nhìn lại những tác phẩm phim truyện thành công, dễ dàng nhận thấy, các tác phẩm đó đều có chung đặc điểm: tính tư tưởng và nghệ thuật rất cao. Và một cách tổng quát, ta có thể thấy những yếu tố cơ bản làm nên thành công về nội dung và nghệ thuật của một bộ phim. Đó là:

- Cốt truyện phim hay.
- Tính cách nhân vật điển hình, độc đáo.
- Ngôn ngữ đối thoại hàm súc, trong sáng.
- Diễn viên nhập vai, thể hiện tinh tế.
- Cảnh quay có giá trị biểu đạt cao, đẹp, sáng tạo và giàu chất tạo hình.
- Bố cục cân đối, sáng rõ.
- Dựng phim hợp lý, sáng tạo.

Nhìn vào những yếu tố cơ bản nêu trên, chúng ta có thể thấy có tới bốn yếu tố gắn với sáng tạo văn học. Đó là cốt truyện, tính cách nhân vật, ngôn ngữ đối thoại và bố cục. Rõ ràng, sự tham gia của văn học vào tác phẩm điện ảnh phim truyện là tất yếu và đóng vai trò vô cùng quan trọng. Sự tham gia này không chỉ dừng lại ở khâu sáng tác kịch bản (công đoạn trung chuyển từ nguyên tác văn học sang tác phẩm phim truyện), không chỉ tác động vào nhà biên kịch mà còn có tác động trực tiếp vào các thành phần khác trong đoàn làm phim: đạo diễn, quay phim, diễn viên, họa sĩ, nhạc sĩ…Tuy nhiên, chất văn học cao hay thấp thể hiện rõ nhất ở khâu đầu tiên của bộ phim, đó là kịch bản văn học. Cũng như những thể loại văn học khác, kịch bản văn học chỉ dùng một chất liệu để xây dựng tác phẩm, đó là ngôn ngữ. Nhà biên kịch, thực chất là một nhà văn.

Trong một kịch bản có chất lượng, các yếu tố của một tác phẩm văn học như cốt truyện, tính cách nhân vật, ngôn ngữ miêu tả và đối thoại, bố cục đều phải được thể hiện với một nghệ thuật cao. Mặt khác, nâng cao tính văn học trong phim truyện thực chất là nâng cao hiệu quả thẩm mỹ của tác phẩm để tạo nên hiệu quả cảm xúc nơi người xem. Từ cảm xúc thẩm mỹ đến khoái cảm thẩm mỹ, khán giả sẽ lĩnh hội được một cách sâu sắc tư tưởng của tác phẩm một cách tự nhiên và chủ động. Để đạt được điều đó, chất văn học phải bao trùm và thấm đẫm toàn bộ những gì đang có trên màn ảnh, từ dàn cảnh của đạo diễn, ánh sáng, bố cục của nhà quay phim, diễn xuất của diễn viên, lời thoại của nhân vật, trang trí của họa sĩ, tiếng động và âm nhạc. Nghĩa là, tất cả những thành phần tạo nên bộ phim bằng ngôn ngữ điện ảnh.

1.2. Tác phẩm phim truyện chuyển thể từ văn học

1.2.1. Đôi nét về chuyển thể tác phẩm văn học trong điện ảnh, truyền hình

Điện ảnh tựa rất nhiều vào văn học, đặc biệt là với việc chuyển thể tác phẩm văn học thành phim. Trong quá trình phát triển hơn 100 năm của nghệ thuật điện ảnh, thật khó thống kê là có bao nhiêu tác phẩm văn học được dựng thành phim. Các Giáo sư Jonhn W. Bloch, William Fadiman và Lois Peyser nhìn nhận : *Khoảng 75 đến 80% phim quay ở Hollywood đều là với kịch bản cải biên. Mỗi năm, các nhà sản xuất bỏ ra hàng triệu đô la để mua bản quyền gốc, có một số nhà biên kịch không hề làm gì khác ngoài việc cải biên.[4,tr.25]*

Trong một trăm tác phẩm văn chương viết bằng tiếng Anh được bình chọn là hay nhất ở thế kỷ XX, có hơn bảy mươi tác phẩm đã được dựng thành phim. Có những phim như *The Grapes of Wrath* của John Steinbeck, *The Maltese Falcon* của Dashiell Hammet; *A Clockwork Orange* của Anthony Burgess và *From Here to Eternity* của James Jones đã lọt vào danh sách 100 bộ phim hay nhất ở mọi thời đại do Viện Điện ảnh Hoa Kỳ bình chọn. Một số

phim đã nhận được giải Oscar như *All the King's Men* chuyển thể từ tiểu thuyết của Robert Penn Warren (Oscar 1949); *The Prime of Miss Jean Brodie* chuyển thể từ tác phẩm của Muriel Spark (Oscar 1969) và *Howards End* chuyển thể từ tác phẩm của E.M. Forster (Oscar 1992).

Không chỉ dồi dào về số lượng, đa dạng về thể loại, các bộ phim truyện điện ảnh chuyển thể thành công tác phẩm văn học không hề ít ỏi. Có thể kể đến một số tác phẩm tiêu biểu như: *Cuốn theo chiều gió, Đỉnh gió hú, Những người khốn khổ, Vua Lia, Hamlet, Chiến tranh và hòa bình, Thằng ngốc, Số phận con người, Con đường đau khổ, Trong rừng trúc, Cúc đậu, Cao lương đỏ, Thu Cúc đi kiện*.

Ở Việt Nam, rất nhiều tác phẩm văn học là cơ sở cho sự thành công của phim truyện như *Vợ chồng A Phủ, Chị Tư Hậu, Ngày lễ thánh, Chị Dậu, Tướng về hưu, Đời cát, Thời xa vắng, Mùa len trâu*. Điểm qua để thấy, chuyển thể tác phẩm văn học thành phim truyện điện ảnh đã là phổ biến đối với mọi nền điện ảnh trên thế giới và giữa văn học với điện ảnh luôn có mối quan hệ gắn bó, khăng khít.

Truyền hình ra đời, biết đứng trên bàn đạp của văn học, các nhà làm phim truyền hình đã khai thác triệt để các tác phẩm văn học có thể cải biến thành phim. Cách làm đó vừa thỏa mãn nhu cầu phát sóng theo thời lượng và lịch chiếu, vừa thỏa mãn nhu cầu nói kỹ hơn, nói dài hơn về một đối tượng phản ánh. Thông thường, các nhà làm phim chiếu rạp khi đưa tác phẩm văn học lên phim luôn phải chịu áp lực về thời lượng. Bởi khán giả ở rạp thường chỉ chuẩn bị tâm lý, tình cảm, sự hứng thú tiếp nhận tác phẩm trong khoảng thời gian được qui định là trên dưới 100 phút. Phim truyện truyền hình, trái lại rất phù hợp để kể sâu, kể kỹ những câu chuyện phức tạp có thời gian diễn biến dài với nhiều nhân vật. Các tác phẩm phim truyện truyền hình nhiều tập

thành công khi chuyển thể từ tác phẩm văn học là minh chứng cho nhận định này: *Tam quốc diễn nghĩa, Thủy hử, Thép đã tôi thế đấy, Sông Đông êm đềm*.

Điện ảnh nước ta cũng có nhiều phim chuyển thể từ văn học. Trong số đó, thành công nhất có thể kể đến *Mê Thảo – thời vang bóng* (từ tác phẩm *Chùa Đàn* của Nguyễn Tuân), *Thời xa vắng* (Lê Lựu), *Bến không chồng* (Dương Hướng), *Trăng nơi đáy giếng* (Trần Thùy Mai), *Mùa len trâu* (chuyển từ *Hương rừng Cà Mau* và *Mùa len trâu* của cố nhà văn Sơn Nam).

1.2.2 Những yếu tố tạo nên tác phẩm điện ảnh.

Như trên đã đề cập, những yếu tố cơ bản được chuyển thể từ tác phẩm văn học sang tác phẩm phim truyện điện ảnh, phim truyện truyền hình là cốt truyện, tính cách nhân vật, ngôn ngữ đối thoại và bố cục. Trong *Từ tác phẩm văn học đến tác phẩm điện ảnh*, tác giả Phan Bích Thủy nhận định:

> Chủ đề, cốt truyện, nhân vật, xung đột kịch tính – đó là những nội dung chủ yếu của phim truyện chuyển thể mà nhà biên kịch phải chuyển hóa từ tác phẩm văn học sang kịch bản điện ảnh. Những yếu tố chính ở tầng văn học sẽ là cơ sở cho quá trình sản xuất phim. [9,tr. 150]

Tuy nhiên, khi nghiên cứu về các tác phẩm chuyển thể, trước tiên chúng ta phải đảm bảo được rằng các tác phẩm mà chúng ta xét đến là một tác phẩm điện ảnh hoàn chỉnh với những đặc điểm riêng của nó.

Thứ nhất, đó phải là những bộ phim hoàn chỉnh. Bộ phim hoàn chỉnh ở đây bao gồm rất nhiều yếu tố và cũng giống như một tác phẩm hội họa hoàn chỉnh, một tác phẩm văn chương hoàn chỉnh hay tất cả những tác phẩm nghệ thuật hoàn chỉnh khác, nó phải mang hình hài của một tác phẩm thuộc từng loại hình nghệ thuật, mà cụ thể ở đây, yếu tố đầu tiên của tác phẩm là phải mang hình hài của một bộ phim, bao gồm cả về mặt kết cấu, xây dựng tình huống truyện và các thủ pháp điện ảnh. Với điện ảnh thì yếu tố không thể

thiếu đó là tính đại chúng của nghệ thuật này, vì vậy những bộ phim được xét đến ở đây cần phải là những bộ phim đã được công chiếu trên các hệ thống rạp hoặc trên truyền hình và đã tiếp cận được với rất nhiều khán giả.

Yếu tố thứ hai qua trọng hơn cả là tác phẩm này phải sử dụng ngôn ngữ điện ảnh để làm phương tiện sáng tác. Ngôn ngữ điện ảnh, như đã nói đến ở phần trên bao gồm ba yếu tố cơ bản là hình ảnh, âm thanh và dựng phim. Tác phẩm không thể coi là một tác phẩm điện ảnh khi được kể bằng ngôn ngữ khác ngôn ngữ điện ảnh. Khi xét đến tác phẩm ở bình diện này, chúng ta tập trung đánh giá tác phẩm dựa trên việc sử dụng các yếu tố về hình ảnh, âm nhạc, lời thoại, tiếng động, các thủ pháp điện ảnh trong việc dựng phim để tạo nên tác phẩm.

1.2.3. Tác phẩm phim truyện chuyển thể từ văn học

1.2.3.1. Sự kế thừa tinh hoa của tác phẩm văn học

Trong lịch sử đã từng có những thời kì mà người ta quan niệm rằng tiêu chí đánh giá sự thành công của một tác phẩm phim truyện chuyển thể từ tác phẩm văn học là phải tuyệt đối trung thành với tác phẩm văn học nguồn, mọi sự thay đổi đều không được đánh giá tốt. Quan niệm này đã nhanh chóng bị phản đối và bác bỏ bởi những nhà nghiên cứu lý thuyết cải biên tác phẩm văn học. Việc bác bỏ quan điểm này đã tạo cho chúng ta một cái nhìn đồng đẳng hơn giữa tác phẩm phim truyện điện ảnh, truyền hình và tác phẩm văn chương. Phim và tác phẩm văn học nguồn được nhìn nhận khách quan hơn với sự công bằng và cởi mở. Điều này tạo điều kiện cho những nhà làm phim có nhiều điều kiện hơn trong việc sáng tác của mình, vì thực sự văn học luôn là một kho chất liệu dồi dào về ý tưởng cho những nhà làm phim.

Có rất nhiều cách để kể lại một tác phẩm văn chương bằng điện ảnh. Những người làm phim ngày nay khi chuyển thể một tác phẩm văn chương

đều có sự tự do và sáng tạo của riêng mình, không cần quan tâm đến việc mình có giữ được sự trung thành với tác phẩm văn chương hay với các chi tiết và cốt truyện trong tác phẩm nguyên gốc. Chỉ cần trong quá trình chuyển thể, bộ phim của họ mang được đặc trưng của một tác phẩm phim truyện điện ảnh hay phim truyện truyền hình thực thụ và làm rõ được nội dung tư tưởng mà tác giả văn học muốn đề cập đến. Tính tinh hoa của tác phẩm văn học có rất nhiều khía cạnh, tuy nhiên với phương diện chuyển thể tác phẩm văn học sang thành tác phẩm điện ảnh, từ khoá ở đây là tính tư tưởng, thẩm mỹ của tác phẩm văn chương và ảnh hưởng nó đối với khán giả đương đại, là cái tinh tuý, là tinh thần mà người đọc trước khi trở thành nhà làm phim đã nắm bắt được theo quan điểm cá nhân của anh ta.

Việc kế thừa được tinh hoa của tác phẩm văn học nguồn trong tác phẩm phim truyện chuyển thể là điều không hề dễ dàng. Người làm phim trước tiên cần phải hiểu thật rõ và sâu sắc tác phẩm văn học, hiểu được hàm ý sâu xa ẩn chứa sau những ngôn từ được sử dụng kia, sau đó anh ta phải lựa chọn, sàng lọc và sáng tạo lần nữa thông qua lăng kính thẩm mỹ và tư duy về điện ảnh của mình. Đôi khi chủ đề tư tưởng của bộ phim lại khác so với chủ đề tư tưởng mà nhà văn muốn mang lại qua tác phẩm văn chương của mình, tuy nhiên nó phải hợp lý với kết cấu câu chuyện của bộ phim. Trong trường hợp này, tinh hoa của tác phẩm văn chương không được giữ lại ở chủ đề tư tưởng và được giữ lại ở nhân vật, ở hệ thống các nhân vật và ở ý nghĩa và bài học được rút ra thông qua số phận và hành trình của nhân vật trong phim.

1.2.3.2. Tính sáng tạo của tác phẩm điện ảnh chuyển thể

Với đặc trưng thể loại riêng của mình, ngoài việc giữ được tính tinh hoa của tác phẩm văn học nguồn như đã nói ở trên, tác phẩm phim truyện cần có được tính sáng tạo riêng của mình để đứng được ở sân chơi của điện ảnh. Việc giữ được tính tinh hoa của văn học không có nghĩa là đảm bảo tuyệt đối

trung thành với tác phẩm văn học nguồn. Bộ phim cần phải được xây dựng dựa trên những thủ pháp sáng tạo của điện ảnh, dựa vào đặc trưng ngôn ngữ điện ảnh, mà văn học hay các ngành nghệ thuật khác không có được.

Việc đánh giá tính sáng tạo của tác phẩm điện ảnh là đánh giá trên các yếu tố cấu thành ngôn ngữ điện ảnh như đã nói ở chương 1, bao gồm hình ảnh, âm thanh và dựng phim. Các tác phẩm điện ảnh được chuyển thể sẽ gặp phải vấn đề về việc điều tiết hai yếu tố là giữ được tính tinh hoa của tác phẩm văn học và vẫn phải đảm bảo tính sáng tạo của mình. Nếu quá trung thành với tác phẩm nguồn, bộ phim sẽ được coi là tác phẩm kí sinh, hay một dạng minh hoạ bằng hình ảnh cho tác phẩm văn học nguồn. Còn nếu sự sáng tạo đi quá xa so với tác phẩm văn học nguồn để tạo những hiệu ứng, hiệu quả của điện ảnh thì có nghĩa nó không giữ được tính tinh hoa của tác phẩm văn học kia, như vậy sẽ trở thành một tác phẩm điện ảnh nửa vời, không thành công.

Như đã nói, từ “ngôn ngữ điện ảnh” được dùng với hai nghĩa khác nhau, một là nghĩa kỹ thuật để chỉ chất liệu của điện ảnh, tức là điện ảnh nói bằng gì, và hai là nghĩa nghệ thuật chỉ dùng cho những chỗ nào chất liệu đó được tổ chức đặc biệt, mang tính nghệ thuật cao, thể hiện ý ở ngoài hình ảnh, âm thanh. Như vậy, ngôn ngữ điện ảnh nghệ thuật trong phim giống như là những phép ẩn dụ, là “ý tại ngôn ngoại” trong văn chương.

Trong sáng tác văn học, nhà văn Hêminguê đã đề xướng nguyên lí "tảng băng trôi", bảy phần chìm, chỉ một phần nổi, bảy phần chìm là chiều sâu của tác phẩm. Người đọc phải tìm tòi, suy nghĩ, liên kết các chi tiết mới nhận ra được ý nghĩa đích thực. Bước sang nghệ thuật điện ảnh, ta cũng gặp cách nói tương tự của đạo diễn Thổ Nhĩ Kỳ Nuri Bilge Geylan, ông cho rằng một hình ảnh giống như tảng băng trôi, phần không nhìn thấy luôn to và quan trọng gấp mười lần bề mặt của nó. Đạo diễn Ý Micheangeo Antonioni cũng nói: *Trong những chỗ im lặng người ta có thể nói khối điều*.

Các đạo diễn điện ảnh đã tìm cách "nói khối điều", mà quan trọng nhất là tư tưởng, triết lý từ hình ảnh phim bằng cách sắp xếp sự chuyển động hình ảnh theo một trật tự sao cho những hình ảnh đó không chỉ phù hợp với quy luật cảm nhận của thị giác mà còn tạo nên những tầng nghĩa mới. Đó chính là ngôn ngữ điện ảnh nghệ thuật.

Trong phim *Ba trăm chiến binh* (The 300 Spartans, Zack Snyder, 2006), montage nhiều lần đóng vai trò tạo nên những ẩn dụ, đặc biệt nhất là cảnh cuối phim: vua Leonidas tử trận, camera tập trung cận cảnh xác của ông, đôi tay dang ra, sau đó camera lùi xa dần, người xem thấy toàn cảnh xác những chiến binh Sparta nằm rải quanh xác vị vua của mình, đúng vị trí và tư thế như bức tranh chúa Jesus bị đóng đinh trên cây thập tự, vây quanh là các tín đồ. Sắp xếp hình ảnh này, đạo diễn đã làm bật lên tư tưởng của bộ phim: sự hy sinh của ba trăm chiến binh là sự hiến thân cho cuộc sống của cả thành bang, cả nhân loại, và Leonidas được ví như Đức Chúa cao thượng và dũng cảm.

Bộ phim này cũng đặc biệt thành công với hiệu ứng hình ảnh, màu sắc. Tôn trọng tông màu của truyện tranh, màu trong phim luôn đi theo những khối đồng nhất. Có khi đỏ rực một màu anh dũng ngợp trời của 300 lính Sparta, có khi sáng chói một màu áo của hội đồng Hy Lạp, có khi tối sầm một màu áo đen của đám quân thù đầu trâu mặt quỷ. Màu sắc luôn đi thành một khối hợp thể. Khi lính Sparta xung trận với Ba Tư, không chỉ con người, lòng căm thù và vũ khí vung vào nhau chan chát mà ngay cả những khối màu sắc thống nhất cũng xả vào nhau, người xem phân định rõ rệt đâu là ta, đâu là địch, đâu là những chiến binh với lòng can đảm lớn hơn cả mạng sống, đâu là quân thù đông như quỷ dữ.

Mùa Len Trâu của Nguyễn Võ Nghiêm Minh cũng là một phim Việt Nam chuyển thể từ tác phẩm văn học khá thành công với ngôn ngữ điện ảnh nghệ thuật. Trong phim, nước là một ẩn dụ tượng trưng cho tính không thể

chia lìa của hai yếu tố ngược nhau đó là đời sống và chết chóc (chủ đề chính của phim). Phim có chi tiết người đàn ông tốt bụng từng hy sinh chiếc cối đá, vật nặng duy nhất trong nhà để dìm xác người khác. Khi vợ ông qua đời mùa nước lũ, không thể chôn được, xác phải bó trong chiếc chiếu cói, treo trên cột cao. Camera quay toàn cảnh xác treo trên cột, chung quanh nước ngập mênh mông, từng giọt nước rỉ ra từ cái xác nhỏ tong tong xuống mênh mông nước và nước. Tiếng động "tong, tong" và hình ảnh giọt nước làm cho mọi ý nghĩa cứ tuôn trào từ thước phim: số phận con người, sự sống, cái chết, nước khởi nguồn và nước xóa sạch tất cả.

Long thành cầm giả ca, bộ phim chuyển thể từ thi phẩm cùng tên của đại thi hào Nguyễn Du là một ví dụ tương đối thành công khi khai thác đề tài lịch sử. Một tác phẩm lịch sử bằng ngôn ngữ văn tự chuyển sang ngôn ngữ hình ảnh thì buộc phải tuân thủ những đặc điểm cơ bản của một tác phẩm điện ảnh về thời gian, về cấu trúc và nó phải có mâu thuẫn, va chạm. Phải có xung đột và hàng loạt các yêu cầu khác, và không thể không có hư cấu. Nhưng xác định giới hạn của hư cấu nghệ thuật là không đơn giản. Nắm bắt cốt cách của nhân vật một cách cụ thể, chi tiết, tỉ mỉ, nắm bắt khát vọng, hành động và cuộc sống thực của nhân vật cùng những biến cố lịch sử, các tác giả xác định sự tôn trọng các chi tiết, tình tiết có thật trong lịch sử và chỉ hư cấu các tình tiết nhỏ, hư cấu để lý giải cho các sự kiện thật và nhân vật thật.

Trong phim này, không sa đà vào các cảnh chiến tranh, khói lửa, đạo diễn Đào Bá Sơn tập trung khai thác vào yếu tố tâm lý, cảm xúc con người thể hiện qua một câu chuyện tình khiến người xem rung động. Phim cũng tạo ra được một không khí cổ đưa đến cho người xem nhiều khuôn hình đẹp của thiên nhiên, đất trời thanh bình và kinh thành Thăng Long tráng lệ. Ánh sáng được phân bổ hợp lý tạo hiệu quả cao về mặt thị giác. Đặc biệt, phim còn sử dụng những cú lia máy khá hiện đại xoay quanh nhân vật tạo nên sự mới mẻ,

sinh động. Những cảnh chạy loạn của người dân được làm kỹ lưỡng khiến người xem xúc động. Phần hình ảnh công phu đã góp phần tạo nên giá trị nghệ thuật cho *Long thành cầm giả ca*.

Bộ phim *Đời cát* (đạo diễn Nguyễn Thanh Vân) chuyển thể từ truyện ngắn *Ba người trên sân ga* của nhà văn Hữu Phương lại là một ví dụ về xử lý đối thoại khi chuyển thể tác phẩm văn học. Để chuẩn bị đón tiếp bà hai, ông Cảnh đào hũ rượu chôn dưới đất lên để uống lấy sức. Thấy thế bà Thoa (vợ cả) hỏi: "Sao biểu chôn sáu tháng mới uống được?". "Chà, uống quách đi cho rồi". Bà Thoa không nói gì, vào buồng rũ chiếu, vui vẻ nói với Tâm (bà hai): "Cả đời mới gặp nhau, chị em mình ngủ chung cho vui, nghe thím". "Dạ. Tâm gượng cười đáp". Ông Cảnh lẳng lặng đổ ly rượu vừa rót vào hũ. Trong đêm, cùng dưới một mái nhà, cả ba nhân vật đều trằn trọc khó ngủ. Tâm ngồi dậy. Phòng ngoài, ông Cảnh nhổm người nhìn sang…Bà Thoa hỏi: " Đang sớm mà thím". "Dạ, em ra sân hóng gió". "Nóng hả thím?"

"Nóng hả thím?", câu hỏi của bà Thoa thật đắt trong trường hợp này, khi hai người đàn bà nằm chung một giường giữa đêm hè nóng nực, người nọ thao thức để canh chừng người kia, trong khi một người đàn ông nằm nhà ngoài cũng ruột gan cồn cào như lửa đốt. Và một tiếng cười ý nhị bật lên trong khán giả khi chứng kiến hoàn cảnh trớ trêu của ba nhân vật, mà trung tâm là bà Thoa với mọi nỗ lực ngăn cản sự gần gũi giữa chồng mình và cô vợ hai, chỉ với vài câu thoại cũng đủ bộc lộ lên tính cách, tâm tư tình cảm của người phụ nữ này.

Trong các tác phẩm điện ảnh Việt Nam chuyển thể từ văn học, *Mê Thảo – Thời vang bóng* là một ví dụ khá toàn diện về hiệu quả sáng tạo trong việc hoán đổi ngôn ngữ biểu đạt giữa hai loại hình biểu hiện hình tượng khác nhau. Bộ phim trưng bày một quy mô dàn dựng lớn, công phu và cho thấy

luôn thấu triệt đến từng chi tiết quan trọng, làm nổi bật một cách ấn tượng hồn cốt của *Chùa Đàn* (nguyên tác văn học của nhà văn Nguyễn Tuân). Những gì người đọc truyện tưởng tượng, phán đoán nay được trực tiếp chứng kiến, chiêm nghiệm cụ thể, sinh động, qua sắp đặt của đạo diễn. Chủ đề, tư tưởng, cốt lõi nội dung cùng đường dây dẫn chuyện của truyện được các tác giả phim đặt gọn lên khuôn khổ của tác phẩm điện ảnh có thời lượng gần 2 tiếng đồng hồ. Bộ phim như chứa đựng cả một thời đại trong đó, dẫn dụ nhiều luồng suy tư phong phú, khác biệt nhau. Với cốt truyện có đường dây cấu trúc theo trục thẳng, ít nhánh phụ, câu chuyện phim lôi cuốn người xem bằng hàng loạt chi tiết và sự kiện khác thường, phủ đậm bóng hoang đường, có thể khó tin nhưng dễ dàng bị thuyết phục. Qua phim, người xem trở lại với miền trung du Bắc bộ thời Pháp thuộc, với hình ảnh vừa lạ vừa quen của những chùa chiền, cửa nhà, đồi núi, hồ sông, những tập tục mang dấu ấn văn hóa một thời, qua các lễ hội cũng như qua tập tục sinh hoạt của người dân. Trong quá trình chuyển thể, các tác giả phim đã thay đổi một số chi tiết từ truyện ngắn, như đổi tên chủ ấp Mê Thảo vốn là Lãnh Út, thành Nguyễn và tên người quản lý vốn là Bá Nhỡ, thành Tam. Hai cái tên mới này dễ nhớ và phù hợp hơn với diễn đạt điện ảnh. Ngoài ra, nhân vật cô gái câm có tên là Cam – người giúp việc tận tụy và là kẻ tương tư đơn phương ông chủ ấp, đã được thêm vào. Đây là một sáng tạo có giá, làm gia tăng chiều sâu tư tưởng cùng giá trị nhân văn của tác phẩm. Bằng một ngôn ngữ nghe nhìn chắt lọc, hàm súc và đa nghĩa, bộ phim chẳng những cơ bản tái hiện hùng hồn và sinh động, mà còn nâng tầm thiên truyện bất hủ lên.

Mê Thảo – Thời vang bóng được thiết kế và dàn dựng kỹ lưỡng, quy mô. Hầu hết các cảnh trí bên ngoài cũng như nội thất đều được chọn lựa, sắp xếp phù hợp với bối cảnh và không khí của câu chuyện, tạo ấn tượng vừa lặng trầm bí ẩn, vừa xôn xao biến động. Đạo cụ phần lớn tương thích với khung cảnh

sống của nhân vật. Trang phục phù hợp với con người cùng thời đại, góp phần tạo ra bộ mặt riêng mà truyện phim quy định. Người xem ấn tượng với những pha dàn cảnh lớn: cảnh đám đông di chuyển và trồng cây gạo cổ thụ tại nơi chủ ấp yêu cầu, cảnh hàng loạt lu rượu được chôn cất, sau đó bị đào lên, đập phá tan tành, rồi cảnh thả đèn trời, cảnh diễn tuồng đậm sắc thái văn hóa dân gian.

Nghệ thuật tạo hình đóng vai quan trọng trong việc hình thành phong cách thể hiện bộ phim. Nhà quay phim đã chọn phương pháp đặt máy quay theo phương thức chủ quan, với điểm nhìn trực diện để mô tả trực tiếp, kể câu chuyện từ bên trong bằng hình thức tự sự - lấy phương thức thổ lộ, giãi bày làm phương tiện tiếp cận người thưởng thức. Trong phim có rất nhiều khuôn hình đẹp với độ đậm nhạt và độ tương phản cân xứng. Phần âm nhạc viết cho các nhân vật trong phim cũng "hiện thực hóa" được chất nhạc thấm đẫm trong từng câu văn mô tả của nhà văn Nguyễn Tuân và đã làm sống lại cả không khí âm nhạc Việt xưa với những đàn đáy, đàn nguyệt, trống phách, ca nhi, kép hát.

Tiểu kết chương 1

Dù có mối quan hệ hữu cơ khăng khít, văn học và điện ảnh là hai lĩnh vực nghệ thuật có những đặc trưng riêng, làm nên ngôn ngữ loại hình. Khi cải biên một tác phẩm văn học thành một bộ phim truyện điện ảnh hay truyền hình, các tác giả không minh họa một cách giản đơn, dễ dãi mà luôn cố gắng vận dụng những thế mạnh đặc trưng của ngôn ngữ điện ảnh để khai thác những tinh hoa của nguyên tác, làm nên một tác phẩm độc lập, có sức truyền cảm mạnh mẽ bằng hình tượng nghe-nhìn và có tính quần chúng cao. Trong quá trình sáng tạo này, những người làm phim hoàn toàn chủ động trong việc sắp xếp, tổ chức lại tác phẩm văn học, chọn lựa những tình huống, chi tiết có thể diễn đạt một cách thuyết phục bằng hình ảnh và âm thanh.

Tác phẩm văn học được sáng tạo bởi trạng thái tâm lý, những rung động, cảm xúc và năng lực tư duy, tưởng tượng của nhà văn. Trong quá trình độc lập sáng tạo, với phương tiện duy nhất là ngôn từ nghệ thuật, nhà văn hoàn toàn làm chủ về thời gian và có thể dồn tâm sức cho đứa con tinh thần của mình mà không bị chi phối bởi các yếu tố khách quan.

Quá trình hình thành một tác phẩm phim truyện có nhiều khác biệt, với nhiều khâu, nhiều công đoạn phức tạp. Ngôn ngữ điện ảnh là ngôn ngữ tổng hợp, tác giả phim là một tập thể nghệ sĩ đồng sáng tạo. Vì vậy rất cần sự đồng bộ trong trình độ nhận thức, tình cảm và thẩm mỹ. Chỉ cần yếu kém ở một khâu nào đó là tổng thể có thể bị phá vỡ. Như vậy, để có một tác phẩm phim truyện chuyển thể thành công từ tác phẩm văn học, bên cạnh sự góp sức của văn học, cần có sự hỗ trợ của các ngành kỹ thuật, kinh tế và sự quan tâm sát sao đến tất cả các khâu trong quá trình sản xuất phim

Trên thế giới, mỗi tổ chức về phim, mỗi liên hoan phim hoặc mỗi nhóm sản xuất phim có những tiêu chí đánh giá rất khác nhau về sự thành công hay không thành công của mỗi tác phẩm điện ảnh. Trong khuôn khổ của luận văn này, người viết chỉ xin đưa ra hai tiêu chí để đánh giá sự thành công và chưa thành công của tác phẩm phim truyện chuyển thể từ văn học.Thứ nhất là bộ phim đó phải kế thừa được tinh hoa của tác phẩm văn học và đưa vào phim. Thứ hai là bộ phim phải là một tác phẩm phim truyện hoàn chỉnh, riêng biệt, dựa trên hồn cốt, tinh hoa văn học nhưng phải được thể hiện sáng tạo bởi các nhà làm phim thông qua ngôn ngữ điện ảnh.

Chương 2
MỘT SỐ THÀNH CÔNG VÀ HẠN CHẾ TRONG PHIM TRUYỆN CHUYỂN THỂ TỪ TÁC PHẨM CỦA NHÀ VĂN NGUYỄN NHẬT ÁNH

2.1. Đôi điều về nhà văn Nguyễn Nhật Ánh

2.1.1. Cuộc đời và sự nghiệp

Nguyễn Nhật Ánh sinh ngày 7 tháng 5 năm 1955 ở xã Bình Quế, huyện Thăng Bình, tỉnh Quảng Nam. Thuở nhỏ ông theo học tại các trường Tiểu La, Trần Cao Vân và Phan Chu Trinh. Từ 1973 Nguyễn Nhật Ánh chuyển vào sống tại Sài Gòn, theo học ngành sư phạm. Ông đã từng đi Thanh niên xung phong, dạy học môn Văn tại trường THCS Bình Tây (Quận 6) 1983 - 1985.

Làm việc tại báo Sài Gòn Giải Phóng, lần lượt viết về sân khấu, phụ trách mục tiểu phẩm, phụ trách trang thiếu nhi và hiện nay là bình luận viên thể thao trên báo *Sài Gòn Giải Phóng Chủ nhật* với bút danh Chu Đình Ngạn. Ngoài ra, Nguyễn Nhật Ánh còn có những bút danh khác như Anh Bồ Câu, Lê Duy Cật, Đông Phương Sóc, Sóc Phương Đông …

Năm 13 tuổi ông đăng báo bài thơ đầu tiên. Tác phẩm đầu tiên in thành sách là tập thơ *Thành phố tháng tư*, Nhà xuất bản Tác phẩm mới1984 (in chung với Lê Thị Kim). Truyện dài đầu tiên của ông là tác phẩm *Trước vòng chung kết* (Nhà xuất bản Măng Non, 1984). Hai mươi năm trở lại đây, ông tập trung viết văn xuôi, chuyên sáng tác về đề tài thanh thiếu niên.

Năm 1990, truyện dài *Chú bé rắc rối* được Trung ương Đoàn Thanh niên Cộng sản Hồ Chí Minh trao giải thưởng *Văn học Trẻ* hạng A. Năm 1995, ông được bầu chọn là nhà văn được yêu thích nhất trong 20 năm (1975 - 1995) qua cuộc trưng cầu ý kiến bạn đọc về các gương mặt trẻ tiêu biểu trên mọi lĩnh vực của Thành Đoàn Thành phố Hồ Chí Minh và báo *Tuổi Trẻ*, đồng

thời được Hội nhà Văn Thành phố Hồ Chí Minh chọn là một trong 20 nhà văn trẻ tiêu biểu trong 20 năm (1975 - 1995).

Năm 1998 ông được Nhà xuất bản Kim Đồng trao giải cho nhà văn có sách bán chạy nhất. Năm 2003, bộ truyện nhiều tập *Kính vạn hoa* được Trung ương Đoàn Thanh Niên Cộng sản Hồ Chí Minh trao huy chương *Vì thế hệ trẻ* và được Hội nhà văn Việt Nam trao tặng thưởng. Đến nay ông đã xuất bản gần 100 tác phẩm và từ lâu đã trở thành nhà văn thân thiết của các bạn đọc nhỏ tuổi ở Việt Nam.

Năm 2004, Nguyễn Nhật Ánh kí hợp đồng với Nhà xuất bản Kim Đồng tiếp tục cho xuất bản bộ truyện dài gồm 28 tập mang tên *Chuyện xứ Langbiang* nói về hai cậu bé lạc vào thế giới phù thủy. Đây là lần đầu tiên ông viết một bộ truyện hoàn toàn dựa trên trí tưởng tượng. Vì vậy, để chuẩn bị cho tác phẩm này, ông đã phải mất 6 tháng nghiên cứu tài liệu và đọc sách báo liên quan như *Phù thủy và Pháp sư, Các huyền thoại phương Đông, Ma thuật và thuật phù thủy*.

Sau *Chuyện xứ Langbiang*, tác phẩm tiếp theo của ông là bút kí của một chú Cún có tên *Tôi là Bêtô*.

Năm 2008, ông cho ra đời tác phẩm *Cho tôi xin một vé đi tuổi thơ*, được báo Người Lao động bình chọn là tác phẩm hay nhất năm 2008.

Năm 2012, Nguyễn Nhật Ánh cho ra mắt truyện dài *Có hai con mèo ngồi bên cửa sổ*. Các tác phẩm ra đời gần đây nhất là *Ngồi khóc trên cây* (6/2013), Chúc một ngày tốt lành (3/2014), *Bảy bước tới mùa hè* (3/2015) và *Con chó nhỏ mang giỏ hoa hồng* (xuất bản ngày 28 tháng 2 năm 2016).

Qua cuộc đời và sự nghiệp của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh, có thể nhận thấy ông là một hiện tượng đa dạng. Đa dạng trong thể loại sáng tác: làm thơ, viết truyện. Trong truyện lại có truyện chữ, truyện tranh và dành cho nhiều

lứa tuổi: tuổi nhi đồng, tuổi mới lớn, tuổi trưởng thành. Về bút pháp cũng đa dạng: hiện thực, kỳ ảo, giả tưởng... Trong *Nguyễn Nhật Ánh, hiệp sĩ của tuổi thơ*, PGS. TS Lã Thị Bắc Lý đã đánh giá về Nguyễn Nhật Ánh:

> Nguyễn Nhật Ánh xuất hiện vào những năm 80 của thế kỉ XX, khi nền văn học nước nhà đang trên đường đổi mới cả về tư duy sáng tác cũng như phương thức thể hiện. Văn học từ cảm hứng sử thi dần chuyển sang cảm hứng thế sự - đời tư. Cũng giống như các nhà văn khác viết cho thiếu nhi, Nguyễn Nhật ánh đứng trước nhiều khó khăn và thách thức trong công cuộc đổi mới văn học. Thêm nữa, cuộc sống hiện đại đầy biến động với sự du nhập của nhiều nền văn hóa nước ngoài vào Việt Nam, trẻ em được tiếp xúc nhiều với công nghệ hiện đại nên dễ bị lôi kéo vào những con đường khác ngoài văn học. Nguyễn Nhật Ánh đã vượt qua những khó khăn, thách thức để tìm ra lối viết cho riêng mình. Anh thuộc số người viết có bút lực dồi dào vào bậc nhất Việt nam và là người gánh sứ mệnh lịch sử - Người giữ lửa cho văn học thiếu nhi Việt Nam suốt thời kỳ đổi mới và hội nhập. [1, tr. 16]

2.1.2. Các tác phẩm văn học của Nguyễn Nhật Ánh đã được chuyển thể thành phim

Trong Hội sách của Thành phố Hồ Chí Minh khai mạc vào ngày 25 tháng 03 năm 2014 có một "Sự kiện Sách tiêu biểu" - đó là truyện dài *Chúc một ngày tốt lành* của Nguyễn Nhật Ánh vừa được ấn hành, với số lượng in lần đầu là 38.000 bản in. Theo NXB Trẻ, đơn vị ấn hành, tất cả số sách in lần đầu đã được bán hết cho các nơi đặt hàng. Đây không phải là lần đầu mà rất nhiều lần sách của Nguyễn nhật Ánh đã trở thành sự kiện trong đời sống xuất bản. Hai tập sách *Kính vạn hoa* và *Cho tôi xin một vé đi tuổi thơ* của ông được

đưa vào ấn phẩm 105 cuốn sách đang được đọc nhiều nhất ở các nước trên thế giới do NXB Ten-Books Nhật Bản ấn hành. Trong số 83 tác giả có sách được chọn, Việt Nam chỉ có duy nhất Nguyễn Nhật Ánh với hai đầu sách nói trên:

> Do nhu cầu của thị trường, của đời sống nên khi một tác phẩm văn học có tiếng vang, thì khán giả có nhu cầu được nhìn thấy câu chuyện, nhân vật mình yêu thích trên màn ảnh. Nắm bắt nhu cầu của công chúng, các nhà sản xuất và các nhà làm phim sẽ hợp tác với nhau. [5,tr.179]

Từ nhận định trên của nhà biên kịch Đoàn Minh Tuấn, chúng ta hoàn toàn có thể giải thích lý do để Nguyễn Nhật Ánh trở thành một trong những nhà văn có số lượng tác phẩm được chuyển thể thành phim truyện nhiều nhất. Dựng phim từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh cũng đồng nghĩa được "bảo đảm" về sức hút đối với người xem, đặc biệt là với khán giả trẻ tuổi.

2.1.2.1. Nữ sinh (1989)

Nữ sinh là truyện dài của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh được xuất bản năm 1989. Sau đó được dựng thành phim *Áo trắng sân trường* (1994) và phim *Nữ sinh (*2008). Câu truyện kể về ba cô gái là Xuyến, Thục và Cúc Hương với nét vô tư và tinh nghịch của tuổi học trò. Kim Xuyến, Đăng Thục và Cúc Hương là ba người bạn thân, học cùng một lớp. Mỗi người một vẻ, một tính cách, một thế mạnh. Một hôm, ba người tình cờ phát hiện tại quán nước đối diện cổng trường có một anh chàng có vẻ ngoài rất tuấn tú và trí thức đang ngồi lỳ hàng giờ uống cà phê với vẻ lấp ló chờ đợi ai. Họ đã đường đột kéo đến thăm hỏi anh, thế là tình bạn của họ bắt đầu. Một thời gian sau, họ dường như muốn tìm hiểu nhiều hơn về Gia. Từ đó đã diễn ra một cuộc điều tra về anh. Nhưng Gia vẫn luôn mỉm cười đầy rộng lượng với cuộc thử thách của ba cô đề ra. Cũng từ đây họ càng hiểu nhau hơn và việc gặp nhau thường ngày

như một thói quen không thể bỏ. Gia cũng giúp 3 nàng giải quyết những vướng mắc hàng ngày của họ. Rồi một hôm nọ, thầy hiệu trưởng giới thiệu anh (tức Gia) chính là thầy chủ nhiệm mới lớp 11A của họ. Anh nhẹ nhàng gỡ rối tài tình cho họ. Và thế là Gia đã bước vào nghề sư phạm bằng kỷ niệm đáng nhớ đối với các cô học trò của mình.

2.1.2.2. Bong bóng lên trời (1991)

Bong bóng lên trời là truyện dài của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh được xuất bản năm 1991. Câu chuyện kể về chàng thiếu niên tên Thường, có bố mất trong một lần làm phúc cứu người. Từ đó gia đình Thường trở nên khó khăn, phải chạy ăn từng bữa. Vì quá thương mẹ, là giáo viên một trường trung học, phải đi dạy tăng ca, về nhà mệt mỏi không có thời gian chăm sóc bản thân và ngày càng yếu đi, Thường ban đầu đã nghĩ ra cách lén chấm bài thay mẹ để mẹ bớt vất vả. Sự việc vỡ lở, Thường lại nghĩ ra cách nói dối mẹ là đi dạy thêm để đi bán kẹo kéo ở cổng trường học để có thêm tiền phụ giúp mẹ. Ở "nơi làm việc", Thường gặp Tài Khôn, một cô gái thông minh tháo vát và giản dị, bán bong bóng. Tình bạn của Thường và Tài khôn thật đẹp và trong sáng. Kết truyện, Thường cũng gặp tai nạn trong một lần làm việc tốt, Tài Khôn đến thăm Thường, và Thường đã có một giấc mơ thật đẹp là cùng Tài Khôn ước ao về những điều tốt đẹp trong cuộc sống. Trung tâm sản xuất phim truyền hình - đài Truyền hình Việt Nam sản xuất bộ phim cùng tên vào năm 1997 do đạo diễn Đỗ Chí Hướng làm đạo diễn. Phim khi được phát sóng đã chiếm được tình cảm của nhiều khán giả trên truyền hình.

2.1.2.3. Chú bé rắc rối (1989)

Chú bé rắc rối, truyện dài của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh xuất bản năm 1989 với rất nhiều lời khen ngợi từ độc giả. *Chú bé rắc rối* là câu chuyện xoay quanh hai nhân vật là Nghi và An. Nghi vốn học giỏi, hiền lành và có

đôi phần hơi nhát gan. An là học sinh cá biệt có lực học trung bình ở lớp. Vì nhiệm vụ cô giao nên Nghi và An vô tình trở thành đôi bạn cùng tiến bất đắc dĩ của nhau. Nghi luôn muốn An phải ôn tập bài vở cùng mình nhưng bản tính ham chơi của một đứa trẻ khiến Nghi không thể nào cưỡng lại được những lời rủ rê, những món ăn, những trò chơi vô cùng hấp dẫn của tuổi thơ khiến việc học tập ôn luyện chung của hai người trở nên không hiệu quả. Nghi và An đã tìm cách đối phó với việc này nhưng cuối cùng cũng bị lộ. Trong quá trình hai người "cùng tiến", Nghi và An bỗng trở thành những người bạn thân của nhau. Nghi phát hiện ra là An cũng rất thông minh, lại còn gan dạ nữa. Sau biến cố về việc phát hiện anh trai của An làm việc phi pháp tại lò mổ mà Nghi luôn nghĩ rằng ở đó có ma, An đã thay đổi cách nghĩ về cuộc sống, và quyết tâm cùng Nghi phải đạt kết quả cao trong học tập. Bộ phim được chuyển thể thành phim năm 1998 và cũng dành được rất nhiều cảm tình của khán giả khi được ra mắt.

2.1.2.4. Kính vạn hoa (2005)

Kính vạn hoa có lẽ là tác phẩm dài nhất của Nguyễn Nhật Ánh viết về đề tài thanh thiếu niên. Bộ truyện gồm 54 tập truyện mang tính hài hước kể về những chuyện vui buồn trong giới học trò, những trò nghịch ngợm, những trò chơi thú vị, những bài học cuộc sống sâu sắc và đầy ý nghĩa. Những nhân vật chính là Quý ròm, nhỏ Hạnh, Tiểu Long cùng các nhân vật khác. Mỗi tập là một câu chuyện khác nhau xung quanh ba cô cậu bé này. Những tập Kính vạn hoa có thể coi là những cuốn sách tâm lý của tuổi học trò. Truyện xoay quanh 3 nhân vật chính là Quý ròm, nhỏ Hạnh và Tiểu Long

Quý ròm là thần đồng các môn Toán - Lý - Hóa của trường Tự Do (trong các tập mới nhất, nhân vật học lớp 10 ở trường Đức Trí), rất được thầy cô yêu quý. Cùng với nhỏ Hạnh, cậu là một trong 2 bộ óc điện tử của nhóm.

Nhiệt tình vì bạn bè, tự trọng cao đến nỗi nhiều khi thành tự ái vặt, lém lỉnh, mồm mép và thỉnh thoảng ba hoa quá trớn, có tài nói phét trơn như bôi mỡ, đó là những đặc điểm nổi bật của cậu. Tuy rất tốt, nhưng cậu lại có tính hay nôn nóng, mỗi khi giảng bài cho thằng bạn Tiểu Long khù khờ là quát tháo om sòm, khiến Tiểu Long rất sợ. Nạn nhân thường xuyên của những trò nạt nộ khi giảng bài này là nhỏ Diệp, em cậu, dù thật sự cậu rất thương em. Chân tay gầy khẳng gầy kheo nhưng lúc nào cũng ba hoa chuyện đánh nhau. Dù rất tốt bụng nhưng nhiều khi lại hơi vô tâm. Và ngoài chuyện học hành và thí nghiệm, cậu lại là một đứa trẻ lười biếng, thường xuyên đùn đẩy công việc nhà cho em gái và bà. Ngoài ra, cậu còn rất nhát gan (dù trong đa số trường hợp, tính tò mò của một nhà khoa học và tính tự ái thường lấn át tính nhát gan). Giỏi ảo thuật, mê toán và hóa học, thần tượng nhà ảo thuật đại tài David Copperfield. Trong tập 29: *Hoa Tỉ muội*, Quý ròm đã có những rung động đầu tiên khi quen biết được Thuỳ Dương (Muội Muội) nhưng chân thật nhất, rõ ràng nhất là với nhân vật Hường ở tập 47: *Ngủ quên trên đồi*. Cậu đã có lần diễn ảo thuật để kiếm tiền mua gấu bông cho nhỏ Oanh, em Tiểu Long.

Tiểu Long tên thật là Nguyễn Minh Long. Khi Quý ròm nghe cậu mơ ước trở thành võ sư quốc tế, Quý đã trêu chọc Tiểu Long bằng cách đổi tên thành Tiểu Long. Là võ sinh huyền đai đệ nhị đẳng Taekwondo, rất giỏi võ, tay chân cứng như thép nguội, nổi tiếng với môn "thiết đầu công" - đưa đầu ra đỡ đòn của đối thủ. Tuy giỏi võ như vậy nhưng sức học chỉ thuộc loại trung bình yếu, trừ môn thể dục ra thì các môn còn lại đều yếu. Từ sợ học đâm ra sợ thầy cô, hễ thấy thầy cô là tránh đi. Thần tượng diễn viên hành động Lý Tiểu Long, mơ ước sau này trở thành diễn viên võ thuật hoặc võ sư. Tính tình hiền lành, nhường nhịn, điềm đạm, trái ngược hẳn với tính cách nóng như lửa của ông bạn ròm, nhưng lại khá cù lần nên thường bị Quý ròm át giọng và chỉ huy. Sinh ra trong gia đình nghèo nên tính tình giản dị, khiêm tốn, luôn mong

muốn đỡ đần cho gia đình, đặc biệt rất thương nhỏ Oanh - em gái mình. Tuy cù lần nhưng đôi khi nhờ phương châm "chậm mà chắc" lại giúp cả bọn giải quyết vấn đề. Trong tập 50: *Cửa hàng bánh kẹo*, nhân vật này đã có những cảm tình đầu tiên với nhân vật Gia Nhân.

Nhỏ Hạnh là đứa con gái duy nhất trong nhóm. Có "bộ óc điện tử" còn vượt trội hơn Quý ròm, học giỏi đều các môn học chứ không chỉ Toán - Lý - Hóa như Quý ròm. Tính tình dịu dàng, kiên nhẫn, tốt bụng, điềm đạm, ham học và đọc rất nhiều sách nên thông thái đến mức được mệnh danh là "bộ từ điển biết đi". Tuy nhiên tay chân lại rất vụng về. Rất mê món bò viên nên thường bị Quý ròm đem ra trêu chọc. Mê bò viên đến nỗi mơ ước sau này sẽ đi bán hủ tíu bò viên, ước mơ kỳ quái đến mức ai nghe cũng phải lắc đầu. Cô nhát gan thậm chí có phần hơn Quý ròm và rất được thầy cô trong trường yêu quý. Đã từng dạy kèm cho Tiểu Long. Là nhân vật duy nhất gọi tên thật của Tiểu Long.

2.1.2.5. Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh (2015)

Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh là một tiểu thuyết dành cho thanh thiếu niên của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh, xuất bản lần đầu tại Việt Nam vào ngày 9 tháng 12 năm 2010 bởi Nhà xuất bản Trẻ.

Câu chuyện là những trang nhật ký về cuộc sống thường ngày và tâm tư của cậu bé Thiều. Thiều đang là học sinh lớp 7 sống ở một vùng quê nghèo cùng với người em trai tên Tường. Tường là một cậu bé dễ thương, hiền lành, bao dung, rất yêu mến anh trai và thích chơi đùa với nhiều loài động vật gồm cả sâu bọ. Cậu bé sống nội tâm, ham đọc sách và rất say mê những câu chuyện cổ tích, đặc biệt là truyện Cóc tía, chính vì vậy mà cậu nuôi nấng một con cóc dưới gầm giường và đặt tên cho nó là "Cu Cậu". Trong khi đó Thiều vốn là một người hướng ngoại, khá tinh quái, đã nhiều lần vô tình để em mình chịu tai bay vạ gió sau những trò nghịch phá do chính mình bày ra.

Thiều cũng nhiều lần tỏ ra hẹp hòi, nhưng trong thâm tâm cậu vẫn rất thương em mình và là một người hào hiệp. Hai anh em Thiều và Tường thả hồn vào những trò chơi dân gian bình dị và nhiều kỷ niệm đáng nhớ thuần thơ ấu của những đứa trẻ làng quê. Truyện cũng mở rộng ra mối quan hệ giữa hai anh em và những người dân trong làng, gồm cả người thân của mình và những bạn học cùng lớp. Ba của Thiều được miêu tả là một người giảo hoạt và được dân làng yêu mến nhưng hay nổi nóng và thường xuyên đánh đòn hai anh em vì nhiều lý do, trong khi mẹ cậu tỏ ra dịu dàng với các con hơn dù bà cũng không tránh khỏi việc trách mắng khi các con làm điều sai quấy.

Chú Đàn là em trai của ba Thiều, bị mất một tay do tai nạn nhưng vẫn luôn yêu đời và thường kể chuyện ma cho hai anh em Thiều và Tường nghe. Nỗi muộn phiền duy nhất của chú có lẽ nằm ở chuyện tình nhiều trắc trở do cánh tay cụt gây ra. Chú Đàn yêu chị Vinh, một cô gái cùng làng và là con của thầy giáo chủ nhiệm lớp của Thiều, người thầy mà lúc nào cũng làm cho Thiều sợ chết khiếp. Vào lúc mở đầu câu chuyện, Thiều cảm thấy thích một cô bạn cùng lớp ngồi kế bên cậu tên là Xin. Xin hay bị Thiều trêu chọc và từng có lần vô tình làm cho Thiều bẽ mặt trước lớp. Một bạn học khác của Thiều là Sơn, lớn hơn cậu ba tuổi nhưng học lực rất kém và phải ở lại lớp liên tục. Sơn được miêu tả là một đứa đô con, suốt ngày phá làng phá xóm và có những cử chỉ và lời nói khiếm nhã, thô tục. Về sau, Thiều nhận ra mình đã có tình cảm với Mận, là một cô bạn cùng lớp lớn hơn cậu một tuổi. Mận xinh xắn và ngây thơ nhưng học không được tốt do phải chăm sóc người cha mắc căn bệnh lạ, đang bị mẹ cô bé giam trên gác nhà. Bí mật này chỉ có Thiều và Tường biết, và hai anh em đã phải ẩu đả với Sơn chỉ để bảo vệ Mận trước những âm mưu đen tối.

Biến cố xảy ra khi căn gác nhà Mận bốc cháy và mẹ cô bé bị bắt do đã giam cầm chồng, khiến ông bị phỏng đoán là đã chết cháy sau khi người ta

phát hiện ra có xương lẫn trong đám tro. Chịu liền tiếp nhiều cú sốc lớn, Mận suy sụp hoàn toàn. Gia đình Thiều đã giúp đỡ Mận trong lúc khó khăn nhất và đưa cô bé về ở chung với mình. Mận biết được ba mình còn sống và mẹ sẽ được thả trong một ngày không xa. Tuy nhiên, sự thân thiết giữa Tường và Mận lại khiến cho cơn ghen tức trong lòng Thiều tăng lên theo thời gian. Cậu đã không can ngăn khi con cóc Tường nuôi bị bắt đi làm thịt, điều mà khiến Thiều ray rứt mãi bởi chứng kiến nỗi buồn đau của Tường dù cậu bé không hề biết là do anh mình tiếp tay. Mùa lũ đến, cả làng Thiều chìm trong nước, khi nước rút đi và để lại nhiều hậu quả tiêu cực như đói kém, mất mùa, Thiều, Tường và Mận mới phát hiện ra chị Vinh và chú Đàn đã lập ra kế hoạch cùng nhau bỏ trốn để thoát khỏi sự ngăn cấm của gia đình. Cùng lúc đó, sự hẹp hòi và đố kỵ trong lòng Thiều đã nhiều đến mức trong một phút hiểu lầm cậu đã vô tình khiến em trai mình bị thương nặng, không thể ngồi dậy được. Thiều càng ân hận hơn khi nghe chính miệng Tường kể rằng người mà Mận thích chơi cùng chính là cậu.

Mận được mẹ đón đi tìm cha, trong khi Thiều ở lại chìm trong nuối tiếc và cắn rứt mà tận tình chăm sóc cho Tường. Cả hai anh em đã giấu ba mẹ nguyên nhân thật sự gây ra cảnh ngộ rủi ro của Tường. Một hôm Thiều mừng rỡ khi thấy Tường đã ngồi dậy được và nghe em trai mình kể về một nàng công chúa không biết từ đâu đến đã trở thành nguồn động viên tinh thần để Tường hồi phục. Quá hiếu kỳ, trong một lần tình cờ phát hiện ra công chúa và lén lút bám theo, Thiều vô cùng bất ngờ khi biết nàng công chúa ấy thực ra là Nhi, con một người mổ lợn trong làng. Người làng lầm tưởng Nhi đã chết sau một vụ tai nạn ba năm trước, nhưng hóa ra cô bé vẫn sống nhưng có vấn đề về thần kinh, khiến cô tự xem mình là công chúa và cha mình là đức vua, người mà cũng vì thương con nên đã giả vờ diễn trò cùng cô bé. Thiều kể lại bí mật này với Tường lúc này đã đứng dậy được, bởi vì Tường và Nhi từng chơi rất

thân với nhau. Sự nôn nóng được gặp lại Nhi thôi thúc Tường ra sức tập đi lại. Một ngày nọ hai anh em nhìn thấy Nhi đang bị đám trẻ con trong làng trêu chọc, Tường đã chạy hết sức bằng chính đôi chân mình đến bảo vệ Nhi, kỳ diệu thay nghĩa cử này khiến cô bé nhớ ra mọi chuyện và trở lại bình thường.

Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh được chuyển thể thành một bộ phim điện ảnh cùng tên bởi đạo diễn Victor Vũ, công chiếu vào tháng 10 năm 2015 với doanh thu phòng vé rất cao và gây được nhiều sự chú ý trong công chúng.

2.2. Một số thành công

2.2.1. Giữ được tinh hoa của tác phẩm văn học trong tác phẩm phim truyện

2.2.1.1. Cốt truyện

- Trước hết, xin được đề cập một số đặc trưng mà cốt truyện của một tác phẩm phim truyện cần thiết phải có, đó là:

+ Tính chất kịch (hay còn gọi là kịch tính), hầu hết các thể loại tự sự đều phải có kịch tính. Kịch tính được *Từ điển Tiếng Việt* định nghĩa: *Tính chất kịch phản ánh một cách tập trung nhất những mâu thuẫn xung đột đang vận động của đời sống.* [8]

Theo đó kịch tính chính là sự xung đột cao nhất giữa nhân vật với nhân vật, giữa nhân vật với hoàn cảnh sống mà nhân vật đó đã và đang sống, và sẽ sống. Kịch tính tồn tại là để tạo ra sự bất ngờ của câu chuyện hoặc cụ thể hơn, tựu trung hơn là của cốt truyện. "Cốt truyện" theo định nghĩa của nhà điện ảnh Nga Xô-viết bậc thầy A. Turkin là: "Câu chuyện đã được thông qua tư duy". Theo định nghĩa này thì bất cứ một câu chuyện nào muốn trở thành cốt truyện của một tác phẩm tự sự đều phải được lựa chọn, sắp xếp, bố cục lại của chủ thể sáng tạo - tác giả. M.Gorky vĩ đại có định nghĩa về cốt truyện kỹ lưỡng hơn. Theo ông, cốt truyện chính là những liên hệ, những mâu thuẫn, những thiện cảm và ác cảm và những mối quan hệ qua lại nói chung giữa

những con người, đồng thời cũng là lịch sử trưởng thành của tính cách nào đó, của điển hình nào đó.

Với nhận định này của M. Gorky, ta thấy một cốt truyện đứng được nhất thiết phải có *những mâu thuẫn, những thiện cảm và ác cảm.* Các phạm trù này liên hệ với nhau sẽ làm xảy ra những xung đột kịch tính, tạo nên những bước ngoặt bất ngờ, tạo nên sự hấp dẫn để nuôi dưỡng sự tò mò của khán giả trong suốt cả một câu chuyện đã được cốt truyện hóa. Đối với nghệ thuật nghe nhìn thì kịch tính ngoài những thiên chức như các tác phẩm văn học nghệ thuật tự sự khác còn có khả năng biểu hiện sinh động hơn nhờ vào ngôn ngữ đặc trưng thể loại của mình như quan niệm của nhà điện ảnh B. Toussaint, đó là:

> Ngôn ngữ, hình ảnh và âm thanh cho phép xử lý kịch tính theo cách thức riêng, ví dụ như cách dựng song hành cho phép theo dõi nhiều hành động cùng một lúc hay như chồng mờ liên tục làm cho khán giả cảm nhận được thời gian trôi đi. [16,tr.52].

Kịch tính được thể hiện bởi hai thành tố chính. Đó là sự xung đột trong chi tiết nghệ thuật và trong lời thoại. Ngoài ra thủ pháp dựng, ghép nối (montage) cũng có thể tạo ra được kịch tính nhưng không phải là lúc nào cũng có được hiệu quả hấp dẫn như hai thành tố trên.

Không thể phủ nhận văn học có sự ảnh hưởng vô cùng to lớn đến điện ảnh. Chúng ta không thể đếm hết được những tác phẩm phim truyện được chuyển thể từ văn học. Thường thì khi chọn các tác phẩm văn học, các nhà làm phim đã đọc rất kĩ và suy nghĩ về tác phẩm văn học một cách cẩn thận, nên vấn đề về cốt truyện thường ít khi bị mắc phải những sai lầm trong việc thể hiện bộ phim của mình. Tất nhiên vẫn có những trường hợp do cảm thụ văn học chưa đồng điệu với nhà văn, hoặc do chọn nhiều truyện và tổng hợp

lại thành truyện phim nên gây ra sự không đồng nhất trong cốt truyện phim, tuy nhiên trường hợp như vậy không nhiều.

Xét về cốt truyện trong những bộ phim được chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh, chúng ta cũng thấy được những điểm tương đồng. Truyện của Nguyễn Nhật Ánh có thể nói mang đầy nội lực và kết cấu truyện khá gần gũi với kết cấu của phim truyện. Với những truyện dài của Nguyễn Nhật Ánh, chúng ta có thể thấy chúng đầy ắp các chi tiết hình ảnh cũng như việc tạo xung đột, tạo ra tình huống cho các nhân vật được nhà văn viết rất thông minh và vô cùng bất ngờ. Yếu tố bất ngờ là yếu tố vô cùng quan trọng để tạo nên sự gần gũi giữa truyện của ông với phim ảnh. Cũng có lẽ bởi Nguyễn Nhật Ánh viết cho thiếu nhi, mà đã là thiếu nhi, chúng luôn cảm thấy cuộc sống có nhứng điều mới lạ. Tính trẻ thơ trong mỗi con người chúng ta sẽ mất dần đi qua sự từng trải và qua hiểu biết ngày một tăng lên của mỗi cá nhân. Khi chúng ta đã trải qua nhiều việc, đã biết nhiều điều, đã không còn cảm thấy có nhiều điều mới mẻ nữa, tức nghĩa là phần trẻ thơ trong chúng ta đang dần mất đi. Đối với thế giới trẻ thơ, mọi thứ đều cần được tìm hiểu, mọi thứ đều đáng được tìm hiểu, và trong con mắt của chúng, thế giới này quá rộng lớn và mọi thứ mới mẻ đều rất hấp dẫn. Chắc cũng chính vì lý do đó, những tình tiết truyện trong văn chương của Nguyễn Nhật Ánh luôn mang lại những điều bất ngờ cho nhân vật, và cho chính người đọc. Sự bất ngờ này là yếu tố quan trọng vô cùng trong việc xây dựng truyện phim. Như đã trình bày ở chương 1, sự hấp dẫn và kết cấu một bộ phim nằm ở cách thức phát triển câu chuyện thông qua việc dàn xếp các tình huống và việc sắp xếp các cảnh với nhau qua nghệ thuật dựng phim. Luôn phải đưa ra thông tin gây tò mò ở cảnh này và giải quyết ở cảnh sau, rồi lại đưa ra câu hỏi ở cuối cảnh để trả lời ở cảnh sau nữa.

- Xử lý cốt truyện trong các bộ phim truyện điện ảnh chuyển thể từ tác phẩm văn học của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh.

Từ những đặc trưng mà cốt truyện của một tác phẩm phim truyện cần phải có, như đã nêu ở phần trên, có thể sẽ xuất hiện câu hỏi: Tại sao *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh*, bộ phim chuyển thể của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh không có tính kịch căng thẳng, không có nhiều yếu tố bất ngờ và những số phận bi kịch với nội tâm giằng xé mà vẫn hấp dẫn, vẫn thu hút số đông khán giả? Câu chuyện phim không có những lớp lang đa nghĩa, chỉ là sự tích hợp cảm xúc từ những mẩu chuyện nhỏ vụn vặt mà vẫn lôi cuốn người xem, tạo nên nhiều liên tưởng, nghĩ suy?

Nhìn lại quá trình chuyển thể tác phẩm văn học của phim truyện điện ảnh, có thể nhận thấy với tác phẩm điện ảnh, tính kịch, tính truyện, cao trào rất cần thiết nhưng không phải là tất cả. Có những tác phẩm văn học được chuyển thể thành phim gần như không có tính kịch nhưng vẫn rất thú vị với người xem như *Ánh sáng đẹp* (Tiệp Khắc cũ), *Đường về nhà* (Trung Quốc), một số phim thuộc trường phái Tân hiện thực (Itallia), *Chim vành khuyên* (Việt Nam). Ở các tác phẩm này, tính kịch không nhiều, yếu tố bất ngờ không nhiều nhưng vẫn được khán giả say mê đón nhận. Có lẽ, những bộ phim này hấp dẫn bởi những vấn đề được đặt ra trong các ý tưởng mới mẻ, bởi những chi tiết cảm động hay từng khuôn hình ấn tượng. Trong *Chim vành khuyên* (chuyển thể từ truyện ngắn cùng tên của Nguyễn Văn Thông), người xem nhớ mãi chi tiết bé Nga bị đạn, ngã xuống bờ sông, em lần những ngón tay mở túi áo cho chú chim vành khuyên bay lên bầu trời đầy mây bông và nắng bừng. Hình ảnh hy sinh của bé Nga vào giây phút kết thúc câu chuyện tạo cơn chấn động mãnh liệt - mặc dù sự hy sinh đó không quá bất ngờ, đã khơi dậy tình thương cùng lòng căm thù, không vương bi lụy. Đó là hiệu quả đáng ghi nhận của nghệ thuật biểu hiện mang tính anh hùng ca.

Với bộ phim *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh* (Victor Vũ, 2015) cũng vậy. Cố gắng truyền tải tinh thần, thông điệp của nguyên tác và khá trung thành với cốt truyện của tác phẩm văn học, phim nhẹ nhàng như một cuốn hồi ký tuổi thơ. Dù thiếu bố cục dứt khoát nhưng khi đóng lại, dư âm vẫn còn day dứt. Diễn biến phim trôi qua nhẹ nhàng, đều đều, tập hợp ký ức của không ít người trưởng thành về ngày thơ bé xa xưa, với cả những mảng tươi sáng và u tối. Nơi ấy là những ngày mùa thu khăn quàng đỏ cắp sách đến trường làng, là những hôm chăn trâu thả diều, mò cua bắt ốc, vui đùa cùng đám trẻ con chơi chọi cỏ gà, bắn bi, câu cá, là theo mẹ đi chợ quê, là đón Trung thu với đèn ông sao dán giấy bóng kính xanh đỏ, đèn cù đục lỗ từ ống bơ sữa, là cánh đồng xanh mướt thẳng cánh cò bay, là những ngày đi mót khoai lấm lem bùn đất… Cũng có cả những lần phạm lỗi bị bố đánh đòn roi, những khi bị bạn học ngỗ ngược ở lớp bắt nạt, những đêm mưa gió trùm kín chăn vì sợ ma, và lá "thư tình" viết vội bị thầy giáo bắt phạt để cả lớp trêu cười, những mùa lũ ngập trắng đồng quê, phải ăn cháo cầm hơi với một dúm muối… Những hình ảnh ấy có phần xa lạ với giới trẻ bây giờ, nhưng là kỷ niệm tuổi thơ không bao giờ quên của bao người thuộc thế hệ trước, sinh ra và lớn lên từ làng quê. Bộ phim đã tái hiện, sử dụng phục trang và đạo cụ, tinh tế từ những chi tiết rất nhỏ phục vụ đắc lực cho câu chuyện phim. Đạo diễn Victor Vũ cũng đã không tham lam khi ôm hết tất cả các chi tiết, cảm xúc của nhân vật trong văn học, anh chỉ dựa vào tinh thần của câu chuyện để làm nên một *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh* - phiên bản điện ảnh rất riêng. Bản thân Victor Vũ cũng chia sẻ, anh cố tình làm bộ phim này như một bài thơ. Tuy nhiên, "bài thơ" của anh không chỉ có những hình ảnh đẹp, màu sắc đẹp, tình yêu đẹp… mà còn có cả những thực tế rơi nước mắt về cuộc sống nghèo của những gia đình ở nông thôn ven biển đương thời. Nó thể hiện rất rõ qua cách chọn bối cảnh,

cách sắp đặt những ngôi nhà, cách chọn lựa trang phục và vật dụng gắn liền với nhân vật.

Có thể nói, điểm đặc sắc nổi bật trong phim *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh* là thể hiện bằng ngôn ngữ điện ảnh nghệ thuật xây dựng không gian, thời gian của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh. Với tác phẩm văn học, không gian nghệ thuật là mô hình thế giới độc lập có tính chủ quan và mang ý nghĩa tượng trưng của tác giả. Trong truyện dài *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh*, nhà văn Nguyễn Nhật Ánh đã tạo nên một không gian riêng, một thế giới riêng của thiếu nhi – đó là không gian làng quê yên bình, trong trẻo, nơi đó có gia đình trường lớp, có đồi cỏ Úa và xóm Miễu. Không gian làng quê bình dị, thân thiết luôn gợi lại trong nhân vật Thiều những kí ức đẹp đẽ của tuổi thơ. Không gian đó trong phim là những đại cảnh thiên nhiên đầy nghệ thuật. Những nương ngô ngút ngàn, những cánh đồng bậc thang bát ngát, những trảng cỏ xanh bất tận, con suối hoang dã, phiên chợ nghèo vùng quê ven biển của thập niên 80 của thế kỷ trước… được miêu tả bằng góc quay rộng, sáng, trau chuốt mang lại cho người xem cảm giác yên bình. Bằng ngôn ngữ điện ảnh đầy cảm xúc và sâu lắng, đạo diễn Victor Vũ đã chuyển được cái hồn trong tác phẩm của Nguyễn Nhật Ánh đến với đông đảo người xem.

Có thể nói, Victor Vũ đã "bắt" được trúng mạch cảm xúc trong nguyên tác và phát triển bằng chính sự chỉn chu, duy mỹ và đầy sức biểu cảm của ngôn ngữ điện ảnh. Hình ảnh hoa vàng cỏ xanh đã trở thành một ẩn dụ thị giác, khi vừa lột tả được nỗi đau mất mát, bi kịch của gia đình Nhi, cũng như vừa mang lại niềm hy vọng cho ước mơ của Tường trở thành sự thật, đồng thời giúp Thiều nhận ra được niềm hạnh phúc từ sự trưởng thành của chính mình, từ chính những lầm lỗi của mình.

- Cốt truyện trong các bộ phim truyện truyền hình chuyển thể từ tác phẩm văn học của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh.

+ Đôi nét về phim truyện truyền hình

Sau rất nhiều tranh luận mà trong đó có những tranh luận còn chưa ngã ngũ, người ta cũng đã cơ bản thống nhất được với nhau, phim truyền hình là loại phim được làm để phát sóng trên truyền hình.

> Chúng có thể được thu hình trên băng từ, đĩa kỹ thuật số hoặc cả trên phim nhựa 16ly. Đặc điểm chung là khuôn hình thường hẹp, cỡ cảnh thường lớn hơn phim điện ảnh chiếu ở rạp, do hạn chế đáng kể, về độ lớn và cả chiều sâu cũng như độ nét của màn hình ti vi… Vì vậy, phim truyền hình cũng có những hạn chế nghệ thuật thẩm mỹ so với phim điện ảnh. [17]

Từ các nhận xét trên đây, ta có thể nhận thấy rằng, phim truyền hình ít chú trọng đến những cảnh lớn, sử dụng nhiều cận cảnh, nội cảnh; sử dụng nhiều đối thoại để dẫn chuyện cùng với nhiệm vụ tạo kịch tính.

Qua nghiên cứu, khảo sát về các tác phẩm văn học được chuyển thể lên màn ảnh nhỏ, người viết nhận thấy: một bộ phim truyện truyền hình thành công thường có nội dung ôm trùm một quy mô lớn về không gian, thời gian, số lượng nhân vật, sự rắc rối nhiều tầng nấc của cốt truyện, sự éo le của thân phận nhân vật. Cùng với đó, phim phải được xây dựng trên một cốt truyện dầy dặn đầy xung đột kịch tính và tính cách nhân vật. Thiếu hai thành tố quan trọng này các tác giả dù dụng công đến mấy cũng chỉ làm ra những phim truyền hình công thức và nhạt.

Một phim truyện truyền hình nhiều tập hấp dẫn khán giả cũng thường phải tuân thủ theo một số các thủ pháp biểu hiện như: đưa toàn bộ hệ thống cấu trúc cốt truyện, tính cách nhân vật, xung đột kịch tính, *mật độ* triển khai

chi tiết nghệ thuật theo hướng chương hồi, mỗi chương hồi giải quyết một sự kiện hoặc cả một chùm sự kiện. Với dạng loại này, ta có thể thấy ở các phim *Tam quốc diễn nghĩa, Thủy hử, Hồng lâu mộng, Tể tướng lưng gù*… (Trung Quốc); *Sóng ở đáy sông, Ma làng, Cảnh sát hình sự* (Việt Nam) …

Với dạng thủ pháp thứ hai, các nhà làm phim truyền hình thường dùng nhân vật chính làm "con đường lớn" và tạo ra các "ga dọc đường" là những nhân vật có đầy đủ lịch sử số phận và tính cách nhằm làm xuất hiện những sự kiện hoặc chùm sự kiện mới cho nội dung một tập phim mới, tương đối độc lập với các tập có trước.

Một vấn đề nữa là bố cục của phim truyền hình theo chương hồi được tuân thủ khá nghiêm ngặt trong việc phân chia các tập phim. Theo đó, mỗi tập phim khi kết thúc bao giờ cũng đủ một thông điệp mà các tác giả gửi đến người xem nhưng không vì thế mà không có cái cớ để tạo ra cốt truyện cho tập tiếp theo. Điểm giao kết này luôn đòi hỏi được diễn ra ở đoạn gay cấn nhất của tổng thể nội dung bộ phim.

Bởi mang tính đặc trưng là liên tục kịch trong nội dung cốt truyện, trong xung đột kịch tính và trong diễn biến của tính cách nhân vật nên ở phim truyền hình các tình tiết (bao gồm chi tiết nghệ thuật, lời đối thoại có kịch tính được hiện hữu dầy đặc trong từng tập phim nhằm đảm bảo cho được tính chất liên tục kịch của nó. Chính tính chất này đã khiến cho khán giả không thể rời mắt khỏi màn hình trong một buổi xem ti vi, hoặc cả trong một đợt xem bộ phim truyền hình có được phẩm chất trên.

+ Xử lý cốt truyện trong các bộ phim truyện truyền hình chuyển thể từ tác phẩm văn học của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh

Trong *Bong bóng lên trời,* đạo diễn Đỗ Chí Hướng đã tận dụng điều này để làm cho khán giả tò mò về việc nói dối của Thường với mẹ mình khi

cậu ta muốn đi bán kẹo bông nhưng nói dối mẹ là đi dạy thêm, khán giả cũng lo lắng thay cho nhân vật Thường khi cậu thức dậy chấm bài thay mẹ mà luôn sợ mẹ phát hiện, giật mình qua những tiếng ho của mẹ cậu ở ngoài vọng vào. Và khán giả cũng rất bất ngờ và thú vị với việc cô bé Tài Không đến nhà cậu vào ngày nhà giáo Việt Nam để thăm mẹ. Hoá ra, mọi thứ Thường và khán giả biết về cô bé này không phải là sự thật.

Trong *Kính vạn hoa*, đạo diễn Minh Chung còn khéo léo hơn trong việc xáo trộn các chi tiết nghịch ngợm của các nhân vật giữa các phần để trong mỗi một tập phim, liều lượng về các yêu tố hài và những bài học được điều tiết một cách hợp lý để khi xét riêng mỗi tập phim thì nó đều là một tập phim hoàn chỉnh và hấp dẫn. Chúng ta có thể hiểu được vì sao đạo diễn Nguyễn Minh Chung lại không chuyển thể toàn bộ 54 tập trong tập truyện *Kính vạn hoa* của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh, bản thân anh khi chọn sắp xếp thứ tự các truyện cũng không tuân theo số tập như trong truyện. Mở đầu các tập phim của mình bằng truyện *Ông thầy nóng tính*, ngay phân đoạn đầu tiên, đạo diễn Nguyễn Minh Chung đã giới thiệu không gian và giới thiệu nhân vật một cách khá ngắn gọn và khéo léo qua một buổi lễ chào cờ, với cảnh đầu tiên không như thường lệ là một cảnh toàn mà anh lại sử dụng một cảnh đặc tả chiếc dùi trống gõ lên mặt trống để bắt nhịp cho lễ chào cờ đầu tuần ở một ngôi trường trung học phổ thông. Điều này đã khiến cho người xem bị hấp dẫn ngay vào câu chuyện với cảnh đặc tả như vậy.

Tuy nhiên phân đoạn này hơi dài, có lẽ do được phát sóng trên truyền hình nên việc cắt ngắn bớt lễ chào cờ cũng là điều khá khó khăn với anh. Các nhân vật sau đó cũng được giới thiệu một cách ngắn gọn bằng việc chọn lọc và sắp xếp các chi tiết sao cho thông qua hành động tại một thời điểm của nhân vật nói lên được những điều đặc biệt của nhân vật đó. Đây chính là đặc trưng của điện ảnh, khi chúng ta có thể cắt bỏ những khoảng thời gian không

xảy ra câu chuyện và không xảy ra hành động, cùng với việc khán giả chỉ có thể tiếp nhận câu chuyện thông qua các hành động, các hành vi cụ thể của nhân vật được nhìn thấy trên hình ảnh chứ không phải cảm giác của họ được tả lại.

Một phần vì Nguyễn Nhật Ánh chính là tác giả kịch bản của loạt phim *Kính vạn hoa* nên việc thể hiện tinh thần cũng như các chi tiết đắt trong phim cũng được chú ý rất kĩ lưỡng. Kết cấu mỗi tập truyện kính vạn hoa tương đương với một truyện ngắn. Mỗi tập kính vạn hoa đều dài 151 trang. Với kết cấu và độ dài như vậy thì mỗi tập *Kính vạn hoa* rất phù hợp để chuyển thành một bộ phim ngắn hay một tập phim có thời lượng khoảng 45 phút, tương đương với 45 trang kịch bản.

Một điển hình nữa của việc giữ được những nét tinh tuý trong tác phẩm văn học và đưa lên phim một cách vô cùng khéo léo là tập phim *Lang thang trong rừng* đoạn từ 4’05 đến 8’26. Bằng việc miêu tả lại trò chơi của tuổi học trò, đạo diễn Minh Chung đã lôi cuốn được người xem vào câu truyện của mình một cách rất khéo léo và vô cùng tự nhiên. Nhân vật Quý ròm đưa ra một câu hỏi cho hai bạn ở đội bên kia là “hãy kể tên những bộ phận trên cơ thể người bắt đầu bằng chữ M”. Trong truyện, đoạn này cũng vô cùng hấp dẫn khi mỗi người đọc có khi đều tự nhẩm các bộ phận đó trong đầu, đây là cách mà nhà văn Nguyễn Nhật Ánh chọc ghẹo độc giả và lôi kéo độc giả vào trò chơi của con trẻ. Và điều này cũng vô cùng đúng trong trường hợp của tập 8, *Lang thang trong rừng* này. Khi Quý ròm đưa ra câu hỏi đó, dường như tất cả khán giả sẽ nghĩ ngay đến đáp án của riêng mình. Và cứ như vậy, câu chuyện đó qua đố lại ngày càng khó và ngày càng khiến khán giả cũng như nhân vật phải suy nghĩ nhiều hơn. Đạo diễn Minh Chung đã rất thành công trong phân đoạn này khi tạo được cảm giác bị lôi cuốn khó cưỡng vào cuộc chơi kia cho khán giả, và quên mất rằng anh Phong dẫn đường đã không còn

đi cùng các bạn trẻ trong cuộc dã ngoại trong rừng này nữa. Bổ trợ cho ý đồ này của đạo diễn là cách thể hiện hình ảnh của anh. Anh không dùng máy tĩnh, mà cả phân đoạn này là một sự chuyển động với nhịp độ nhẹ nhàng bằng chuyển động của các nhân vật khi đi trong rừng, và chuyển động máy quay với thủ pháp travelling, sử dụng ray để di chuyển. Chính nhịp độ nhẹ nhàng đều đặn và êm này của hình ảnh cũng là một yếu tố dẫn dắt khán giả vào câu chuyện trẻ thơ kia một cách vô hình và rất khéo léo. Đây có thể coi là một ví dụ rất rõ trong việc giữ được tinh thần của cốt truyện khi chuyển thể thành phim. Không dứt khoát phải tuân thủ từng cảnh vật, từng cảm giác như nhà văn miêu tả nhưng đạo diễn đã nắm bắt được cái hồn cốt, cái không khí của đoạn văn này và biến nó thành hình ảnh vẫn mang được đầy đủ thậm chí còn nhiều hơn cái không khí ấy vào trong hình ảnh trên phim của mình.

Phân đoạn tiếp theo của tập 8 này là một bài học vô cùng bổ ích về kĩ năng xác định phương hướng trong rừng khi không có la bàn hay bất kì một dụng cụ xác định phương hướng nào cả. Qua tình huống mà nhóm bạn này gặp phải, Nguyễn Nhật Ánh đã khéo léo đưa vào trong tình huống này cách xác định phương hướng bằng những yếu tố tự nhiên. Và đạo diễn Nguyễn Minh Chung thì thể hiện nó ra rất thành công thông qua hình ảnh. Không khí của tình huống đi lạc này nếu theo lẽ thường sẽ rất nguy hiểm, các nhân vật sẽ lo lắng, thậm chí hoảng loạn, nhưng với câu chuyện này, không khí của nhóm bạn này vẫn rất vô tư và trong sáng, những thông tin giáo dục về kĩ năng sống được đưa vào trong tình huống này rất hợp lý.

Các bộ phim khác phần lớn đều lột tả được khá rõ tinh thần của những tác phẩm văn học mà Nguyễn Nhật Ánh muốn gửi gắm. Duy chỉ có một vài trường hợp ngoại lệ, người viết sẽ trình bày ở phần sau, những hạn chế của các phim chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh.

2.2.1.2. Hệ thống nhân vật

Có thể nói, nhân vật là yếu tố quan trọng nhất trong sáng tác nghệ thuật nói chung và trong sáng tác văn học, điện ảnh nói riêng. Nhân vật là nền tảng để xây dựng câu chuyện. Nếu chúng ta không có một nhân vật hay, chắc chắn câu chuyện của chúng ta không thể hấp dẫn bởi vì câu chuyện đó là của nhân vật, là nơi bộc lộ tính cách của nhân vật qua các mối quan hệ và qua cách nhân vật xử lý các tình huống, các biến cố đến với mình. Mọi điều người nghệ sĩ muốn nói đều thông qua nhân vật mà anh ta xây dựng nên. Mọi người thường nói, để có một bộ phim hay, yếu tố nền tảng cần kịch bản, kịch bản và kịch bản. Nhưng ẩn sau một kịch bản hay chắc chắn phải là một hệ thống nhân vật vô cùng đặc biệt mói có thể diễn tả được hết ẩn ý của kịch bản, vì trong điện ảnh thì mọi việc đều được làm rõ thông qua hành động của nhân vật. Nếu chúng ta không có một nhân vật tốt, đồng nghĩa với việc chúng ta không có một câu chuyện hay, một kịch bản tốt, khi ấy mọi cố gắng thể hiện đều trở nên vô ích. Từ ánh sáng, hình ảnh, âm thanh, dựng phim, dù có tốt đến đâu chúng ta cũng không thể có một bộ phim hay và đáng nhớ được. Chúng ta chẳng thể nào quên được hình ảnh dáng chạy của cô gái nông thôn trong phim *Đường về nhà* do đạo diễn Trương Nghệ Mưu thực hiện, cũng không thể nào quên được nhân vật người phụ nữ, người vợ trong *Bao giờ cho đến tháng mười* của đạo diễn Đặng Nhật Minh. Chúng ta nhớ đến nhân vật và câu chuyện riêng tư của nhân vật ấy, đã đại diện cho tâm tư tình cảm của biết bao nhiêu người.

Trong các tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh, nhân vật được tác giả xây dựng dựa trên rất nhiều những thủ pháp khác nhau và thường mang rất nhiều điểm riêng biệt, cả về tính cách lẫn ngoại hình. Đây là một điểm rất có lợi trong việc cảm thụ, tiếp nhận và tạo hình nhân vật điện ảnh được chuyển thể từ tác phẩm của ông.

Văn học thiếu nhi Việt Nam giai đoạn 1945 - 1975 thường xây dựng nhân vật trẻ em theo nguyên tắc lí tưởng hóa, "con ngoan trò giỏi". Mỗi nhân vật hiện lên trong tác phẩm đều đẹp như những viên ngọc không tì vết. Nếu có những nhân vật dị biệt xuất hiện trong các tác phẩm giai đoạn này thì họ cũng là biểu tượng của anh hùng. Đến giai đoạn sau 1975, nhân vật là trẻ em được tiếp cận ở khía cạnh số phận cá nhân với những hoàn cảnh và tính cách khác nhau. Sự xuất hiện của các nhân vật dị biệt như một quy luật tất yếu để từ đó làm sâu sắc thêm giá trị bản thể người với tất cả chiều sâu đáy phức tạp và bấn loạn của nó. Trong sáng tác của Nguyễn Nhật Ánh, nhân vật dị biệt xuất hiện như những cá biệt, khác người ở cả hình hài và cá tính.

> Chúng ta có thể thấy cách tạo hình nhân vật của Nguyễn Nhật Ánh luôn tạo cho nhân vật của mình một điểm gì đó đặc việt về ngoại hình. Ví dụ như những nhân vật bị "sai lỗi", tức là bị khiếm khuyết một phần gì đó trên cơ thể. Đó là ông Năm Ve có sáu ngón tay, là chú Đàn cụt một tay. Tay phải của chú cụt tới tận khuỷu, lúc chú đi ngoài đường một ống tay áo phất phơ như tay áo thẳng bù nhìn giữ dưa *(Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh, tr.22).* Hình ảnh chú Đàn, ông Năm Ve hiện lên trong tác phẩm là những người có dị tật ở bàn tay nhưng không làm cho bọn trẻ con trong xóm thấy khiếp sợ. Ngược lại những đứa trẻ còn gần gũi để nghe kể chuyện, nghe thổi kèn và đặc biệt bọn trẻ còn tự nguyện làm "cánh tay" để phụ giúp việc.
>
> Dù xuất hiện là những con người mang dị biệt do những "sai lỗi" của tạo hóa nhưng tất cả những nhân vật này đều hiện lên với những vẻ đẹp bản thể của mình. Những dị biệt vé ngoại hình chỉ là một đặc điểm nhận dạng sự khác biệt của họ so với những người khác chứ không phải là đặc điểm để quy chụp về nhân tính thấp kém. Vi thế, các nhân vật loại này đều được tác giả khai thác cả

những vẻ đẹp rất người song song với những đặc điểm dị biệt về ngoại hình của họ. Ví dụ như Thơ Hoa trong *Kính vạn hoa,* là một cô gái bị mù cả hai mắt suốt ngày chỉ gắn bó loanh quanh với căn phòng nhỏ, nhưng Thơ Hoa *(Kính vạn hoa)* mang trong mình một nghị lực sống phi thường. Cô kể về ước mơ của mình - một ước mơ rất giản dị, rất học trò "ao ước được đi đây đi đó để thưởng thức những cảnh đẹp khắp nơi, cũng thích ra sân xem bóng đá, vào rạp xem phim..." (tr. l106). Khi được tặng một chiếc "kính vạn hoa", Thơ Hoa đã nhìn tháy "những bông hoa trong trí tưởng tượng của mình... đã trông thấy hằng nghìn bông hoa rực rỡ và đúng là không bông hoa nào giống bông hoa nào" (tr. l123). Những bông hoa như tiếp thêm nghị lực; mang lại niém vui, niềm tin về cuộc sống tươi đẹp cho cô bé, "Thơ Hoa nói về những bông hoa tưởng tượng kia một cách say sưa, chân thành và trong khi cô nói, chúng tôi nhìn thấy nụ cười dịu dàng phảng phất trên môi cô, và rõ ràng trên gương mặt trắng trẻo của cô lúc này đang bừng lên một thứ ánh sáng vui tươi nom vô cùng rạng rỡ" (tr. 1123). Với dị *tật sáu* ngón ở bàn tay nhưng ông Năm Ve *(Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh)* sống rất hiển lành, thương con. Ông "suốt ngày lang thang các bờ bãi để bắt cóc đem về tẩm bồ cho thằng con quặt quẹo" (tr.225). Đặc biệt là chú Đàn bị cụt một cánh tay nhưng trong mắt bọn trẻ con trong làng, nhất là anh em Thiểu, chú Đàn là một người "thổi acmônica hay nhất làng" (tr.23). Ngoài việc "thổi acmônica tuyệt hay" (tr.26), chú Đàn còn kể chuyện ma rất hấp dẫn làm cho anh em Tường mặc dù đã nghe đi nghe lại mà vẫn mê. Chỉ còn một cánh tay, tưởng chừng chú Đàn sẽ bị xa lánh, sẽ sống cuộc đời đơn độc, nhưng với đức tính cần cù, chịu khó và sự lạc quan, chân thành

> cùng tài viết thư tình nồng nàn và tiếng kèn acmônica bay bướm, chú Đàn đã giành được tình cảm của chị Vinh. Như vậy, có thể thấy, những dị biệt ờ ngoại hình do "sai lỗi" của tạo hóa được biểu hiện nhiéu cách khác nhau nhưng các nhân vật đều là người với những phẩm chất, tâm hồn và cảm xúc của con người. Hay đơn giản là những đặc điểm cơ bản như gầy, béo, nói lắp. [1,tr. 16]

Hệ thống các nhân vật hầu như được đảm bảo trong tác phẩm phim truyện, vì các nhân vật trong truyện của Nguyễn Nhật Ánh thường rất chặt chẽ, có cá tính và tham gia vào diễn biến câu chuyện. Duy có trường hợp phim *Nữ sinh* của đạo diễn Xuân Phước gặp vấn đề trong khâu này, người viết sẽ nói ở phần sau.

2.2.2. Tính sáng tạo tạo nên sự thành công của các tác phẩm điện ảnh chuyển thể từ truyện của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh

2.2.2.1. Kết cấu của truyện phim

Như chúng ta đã biết, việc bố cục một tác phẩm văn học tuỳ thể loại, và việc bố cục một phim truyện là rất khác nhau do đặc trưng về việc thưởng thức của văn học là điện ảnh là khác nhau. Với vài trăm trang của một truyện dài, tương đương với vài trăm trang kịch bản, so sánh với 90 đến 120 phút của 1 bộ phim, tương đương với 90 đến 100 trang kịch bản, người làm phim chắc chắn không thể miêu tả hết tất cả các chi tiết có trong truyện mà sẽ chỉ lựa chọn và sắp xếp các tình tiết của câu truyện sao cho ngắn gọn, phù hợp và đảm bảo được tinh thần của truyện.

Bản thân các tác phẩm của Nguyễn Nhật Ánh có cách mở đầu chuyện cũng rất ngắn gọn, thường mở đầu bằng nhân vật, hoặc một tình huống nào đó mà nhân vật đang làm một việc gì đó. Những cách mở đầu như vậy rất gần gũi với điện ảnh. Tuy nhiên, khi cải biên tác phẩm văn học của ông lên màn

ảnh, các nhà làm phim luôn có những sáng tạo riêng, phù hợp với khả năng biểu đạt của ngôn ngữ điện ảnh.

Theo nguyên tác của Nguyễn Nhật Ánh, nội dung của *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh* được kể lại ở ngôi thứ nhất, nhân vật xưng tôi. Câu chuyện bắt đầu từ việc chú Đàn xem hoa tay cho Thiều. Tuy nhiên, cảnh mở đầu dẫn vào nội dung phim là chi tiết Tường nằm trên xe trên đường đi chữa bệnh. Trong đoạn phim này, máy quay lia chậm, người đàn ông khắc khổ oằn mình kéo xe ngang qua khu chợ. Đứa con lớn mím môi đẩy xe phụ cha, đứa con nhỏ nằm trên xe bất động. Victor Vũ mở đầu phim bằng hình ảnh vừa đau vừa đẹp - cái đẹp của tình thân. Ai từng đọc truyện đều biết đây là tình huống sau khi Tường bị Thiều đánh và nằm liệt, cha phải lôi nó chạy chữa nhiều nơi. Tuy nhiên, việc đem hình ảnh ở đoạn gần kết lên đầu; kết hợp với những cú máy từ trên cao xuống Tường, slow-motion vừa phải, không quá đà; khiến cảm xúc ập đến mạnh mẽ để rồi tiếp sau đó, lại trở về với khung cảnh tuổi thơ êm đềm... Nếu như nhà văn Nguyễn Nhật Ánh cài cắm vào câu chuyện của mình những nhân vật phản diện và đặt ra những vấn đề về cái ác, sự vô tâm khá đậm nét thì trong tác phẩm của Victor Vũ điều này được chuyển hóa nhẹ nhàng hơn. Khán giả vẫn thấy được sự ích kỷ, nhỏ nhen của nhân vật Thiều trong phim nhưng yếu tố này không quá sâu. Chính nhà văn Nguyễn Nhật Ánh đã lý giải về điều này:

> Đạo diễn đã có ý thức tiết chế phần "cái ác" trong truyện. Tôi nghĩ đó là cách xử lý đúng đắn. Cảnh Thiều trong cơn ghen giận đã đánh Tường chẳng hạn, mô tả bằng hình ảnh sẽ gây sốc hơn so với khi diễn đạt bằng con chữ nên khi lên phim đạo diễn cân nhắc về mặt liều lượng là một tính toán hợp lý. Chưa kể, so với tác phẩm văn học, tác phẩm điện ảnh không có ưu thế hơn về mặt diễn giải nội tâm nên nếu đạo diễn để “cái ác” sống ra mà không có đủ điều kiện

> bộc lộ đầy đủ sự sám hối của nhân vật như ngôn ngữ văn chương vẫn làm rất tốt thì "cái ác" sẽ vô tình được nhân lên gấp đôi. [18]

Đạo diễn Victor Vũ không giấu giếm ý đồ tiết chế lại các mạch truyện khác nhau trong nguyên tác. Anh giữ lại câu chuyện tình anh em giữa Thiều và Tường làm sợi chỉ xuyên suốt. Chính vì hướng khai thác có phần khác với nguyên tác nên nhiều chi tiết trong phim được tiết chế lại hoặc hoàn toàn biến mất. Trong nguyên tác, Nguyễn Nhật Ánh đã vẽ lên 3 mối tình đẹp đẽ với những sắc độ khác nhau. Đó là chuyện tình yêu cổ tích công chúa - phò mã của Tường - Nhi ở cuối truyện. Chuyện tình yêu thuở học trò của Thiều - Mận. Và không thể không nhắc đến, mối tình vượt lên định kiến của cha mẹ của cặp đôi chú Đàn – cô Vinh.

Mối tình giữa Thiều và Mận hay Tường và Nhi gần như được Victor Vũ đưa xuống làm yếu tố phụ. Nhiều khán giả cảm thấy chưng hửng với chi tiết Mận biến mất theo chiếc xe lam đi lên thành phố. Đồng nghĩa với điều này, chuyện tình tuổi học trò giữa hai người cũng kết thúc quá đột ngột và ít những dư vị cảm xúc. Bên cạnh đó, chuyện tình cảm giữa Thiều và bé Xin cũng biến mất hẳn khi được dựng thành phim.

Trong một cuộc trao đổi với báo chí, đạo diễn phim đã bộc bạch:

> Tôi sợ nhất là tham chi tiết. Bởi vậy, toàn bộ câu chuyện phải rút gọn lại và tập trung cho câu chuyện chính là tình anh em. Có rất nhiều tình tiết hay khác tôi phải bỏ đi, trong đó có những câu chuyện về chú Đàn, chị Vinh rất hay nhưng tôi không thể cho vào kịch bản phim được. Đạo diễn khi sa đà vào tham chi tiết cũng rất nguy hiểm [19]

Giữ lại câu chuyện tình anh em giữa Thiều và Tường làm sợi chỉ xuyên suốt, Victor Vũ đã thể hiện được chất thơ cũng như những tình cảm chân thật

giữa hai anh em từ nguyên tác. Khán giả cảm nhận được nhân vật Thiều - một người anh ích kỷ, hẹp hòi. Sự ích kỷ đó hiện lên qua hành động "thiếu quân tử" trong trò chơi ném đá với Tường ở đầu bộ phim; hay ánh mắt đầy giận dữ đánh em trai liệt người chỉ vì hiểu nhầm.

Tường, nhân vật người em trai của Thiều xuất hiện trong phim gần như trùng khít với những gì mà độc giả đọc truyện từng tưởng tượng. Ngoài gương mặt thanh mảnh giống như Nguyễn Nhật Ánh mô tả, Tường là một đứa trẻ đẹp trai, đáng yêu và thương anh hết mức. Những câu thoại có phần vụng về hoặc hơi kịch khiến cho nhân vật này gây ấn tượng cho khán giả.

Tình cảm anh em được Victor Vũ thể hiện rất thơ nhưng cũng rất đời. Khán giả thấy được niềm vui, nỗi buồn, sự đố kỵ và cả những giọt nước mắt chứa đầy sự hối hận, cũng như vị tha. Tập trung khai thác câu chuyện, Victor Vũ cũng trực tiếp xây dựng những nét tính cách đậm nét, xếp chồng lên nhau qua diễn biến của mạch phim khiến cho khán giả thấy được sự ngây thơ, trong trẻo của tuổi thơ.

Chúng ta hãy cùng xem một trích đoạn mở đầu của truyện dài *Chú bé rắc rối*:

“Tôi không biết các bạn thế nào, chứ tối chưa từng lo cho ai bao giờ. Tôi lo cho chính tôi còn chưa xong nữa là. Thật đúng hệt như má tôi nhận xét:

- Thân mày, mày còn không biết lo, chẳng hiểu khi lớn lên mày làm được việc gì!

Đó là những lời má tôi than vãn trong lúc đang tắm rửa kì cọ cho tôi. Mà tôi nào có nhỏ nhít gì, mười ba tuổi rồi, học sinh lớp bảy đàng hoàng đấy chứ. Nói cho đúng ra thì tôi thích tự mình tắm hơn, tha hồ vùng vẫy, nghịch nước bao lâu tuỳ thích, chẳng ai cấm cản. Nhưng tôi thích là một chuyện, còn má tôi có thích hay không lại là chuyện hoàn toàn khác. Mỗi lần tôi từ nhà

tắm bước ra, đầu cổ còn ướt mem, chưa kịp lỉnh ra sân chơi là má tôi đã chộp ngay lấy tôi, kéo lại gần:

- Lại đây má coi nào.”

Tuy việc mở đầu rất dễ dẫn dắt độc giả như vậy, nhưng khi đưa phần giới thiệu nhân vật này vào phim, các nhà làm phim đã đi ngược lại phần kể này một chút, cho phù hợp với khán giả xem phim. Đạo diễn đã mở đầu phim bằng một cảnh đặc tả cuốn sách của cô em gái tên Ái, rồi cậu anh là nhân vật chính nghịch ngợm đá trái bóng vào người em gái mình. Sau đó mẹ cậu ta về, rồi mới dẫn vào tình huống cậu đang tắm, mẹ cậu vào kiểm tra và phát hiện cậu tắm không kĩ. Việc mở đầu câu truyện phim như vậy dễ chịu hơn và thích hợp hơn với người tiếp nhận là khán giả.

Bộ phim *Bong bóng lên trời* cũng khá thành công trong việc xây dựng kết cấu truyện phim linh hoạt dựa trên tinh thần của câu truyện trong tác phẩm văn học. Các nhà làm phim đã thay đổi chi tiết đắt giá của câu truyện cho phù hợp với đặc điểm vùng miền. Trong tác phẩm văn học, nhà văn Nguyễn Nhật Ánh dùng chi tiết chiếc kẹo kéo, nhân vật Thường đi bán kẹo kéo ở cổng trường tiểu học để có thêm thu nhập phụ giúp mẹ để khiến mẹ đỡ phải đi dạy thêm tăng ca vất vả, ảnh hưởng đến sức khoẻ. Đây có thể nói là một trong hai chi tiết đắt nhất phim là nồi kẹo kéo và chùm bong bóng của cô bé Tài Không. Tuy nhiên khi Trung tâm sản xuất phim truyền hình - Đài truyền hình Việt Nam sản xuất bộ phim này, các nhà làm phim đã biến đổi chi tiết kẹo kéo thành kẹo bông, chi tiết gần gũi với khán giả miến Bắc. Vì ở miền Bắc thời điểm đó, trẻ em biết đến kẹo bông nhiều hơn kẹo kéo. Nói đúng hơn, kẹo kéo là đặc sản của nhân dân miền Nam, ở miền Bắc cũng có nhưng không phải đặc trưng, loại kẹo đặc trưng của trẻ em miền Bắc thời kì đó là kẹo bông. Đây là việc sáng tạo cần có và rất thuyết phục của đạo diễn Đỗ Chí Hướng.

Giả sử đạo diễn để nguyên chi tiêt chiếc kẹo kéo, chắc chắn khán giả sẽ khó chấp nhận được một bộ phim nói tiếng Hà Nội, bối cảnh Hà Nội, mà nhân vật lại có thể mưu sinh bằng nghế bán kẹo kéo. Với việc thay đổi chi tiết này, đồng nghĩa với việc thây đổi các chi tiết liên quan. Ví dụ như những hình ảnh Thường làm chiếc kẹo bông như thế nào, hình ảnh chiếc kẹo bông và chùm bong bong sẽ phải được xử lý sao cho hay, sao cho đẹp giữa hai nhân vật Thường và Tài Khôn. Việc thay đổi này còn kéo theo nhân vật chú Kiến bạn của bố Thường, gặp cậu, gợi ý, giúp Thường và dạy thường cách làm, cách bán kẹo bông như thế nào.

Trong phim, đạo diễn Đỗ Chí Hướng cũng xử lý cách tình huống truyện rất gọn gàng và có những chi tiết về hành động cụ thể của nhân vật chứ không miêu tả cảm xúc của nhân vật quá nhiều, vì với điện ảnh và ngôn ngữ của nó, mọi điều đều phải được nhìn thấy, được cảm nhận thông qua hành động của nhân vật.

Một bộ phim cũng rất thành công trong khía cạnh kết cấu của phim đó chính là *Kính vạn hoa.* Có thể nói với 28 tập phim, thời lượng mỗi tập phim 45 phút, đạp diễn Nguyễn Minh Chung đã rất thành công trong việc xử lý và kiến tạo kết cấu của những tập phim ngắn như vậy. Với số trang mỗi tập truyện là 151 trang như đã nhắc tới ở phần trên, đạo diễn Minh Chung làm rất vừa vặn với 45 phút phim mỗi tập mà vẫn giữ nguyên được tinh thần của những tập truyện mà anh chuyển thể. Việc xử lý độ dài ngắn của các đoạn nội dung từ truyện tới phim hay ở chỗ, mỗi tập truyện sẽ mang những nội dung chủ đạo và những câu chuyện thêm thắt xung quanh khác nhau, liều lượng của những nội dung ấy cũng rất khác nhau với từng truyện. Vậy nhưng bằng cách xử lý kĩ tinh xảo, mỗi 151 trang truyện trở thành 45 phút phim mà khán giả dù đã đọc truyện rồi vẫn cảm nhận được hết các ý tứ, sự tinh tuý trong tác phẩm văn học và vẫn thấy hấp dẫn với những tình tiết được đưa ra trong phim.

2.2.2.2. Xây dựng hình tượng nhân vật

Đối với văn học, như đã phân tích ở chương 1, nhà văn dùng ngôn từ để tác động vào tất cả các giác quan của độc giả, khơi gợi lên trong độc giả những trải nghiệm, những kinh nghiệm sống, vốn hiểu biết và những hình ảnh đã được quan sát trong quá khứ, đánh thức trí tưởng tượng của người đọc về hình tượng nghệ thuật của mình. Với các tác phẩm văn học, mỗi hình tượng nghệ thuật lại được xây dựng khác nhau từ bản thân những người đọc khác nhau. Và mỗi người đọc đều có riêng cho mình một sự hình dung về hình tượng nhân vật khác nhau dựa trên chính bản thân họ.

Câu chuyện này không hề đúng với phim ảnh. Trong điện ảnh, người thể hiện nhân vật là diễn viên. Người diễn viên này có ngoại hình cụ thể ngoài đời thực, thông qua hoá trang, phục trang, người diễn viên sẽ đến gần với nhân vật nhất về ngoại hình, theo mong muốn của đạo diễn. Bản thân trong quá trình tìm kiếm và lựa chọn diễn viên, người đạo diễn bằng hình dung của mình về nhân vật sau khi đã cảm thụ nhân vật qua tác phẩm văn học bằng lăng kính thẩm mỹ của mình, sẽ có cho riêng mình một hình tượng về nhân vật đó trong đầu từ ngoại hình lẫn tính cách. Có một vấn đề ở đây, đó là làm thế nào để lựa chọn và tạo ra được hình tượng nhân vật trên màn ảnh giống nhất với hình dung về nhân vật ấy của thật nhiều độc giả. Thật khó có mẫu số chung ở đây khi mỗi người sẽ có những hình dung khác nhau về nhân vật, mặc dù biết rằng việc lựa chọn và tạo ra được hình tượng nhân vật trên màn ảnh giống nhất với càng nhiều người đọc thì bộ phim càng chiếm được nhiều cảm tình và sự đồng cảm, sự chấp nhận nhân vật của khán giả nhiều nhất.

Chúng ta hãy cùng xem qua một vài nhân vật mà các đạo diễn đã tạo dựng trên màn ảnh của mình:

Nhân vật Quý ròm trong *Kính vạn hoa*

Quý ròm trong *Kính vạn hoa* được miêu tả là thần đồng các môn Toán - Lý - Hóa của trường Tự Do (trong các tập mới nhất, nhân vật học lớp 10 ở trường Đức Trí), rất được thầy cô yêu quý. Cùng với nhỏ Hạnh, cậu là một trong 2 bộ óc điện tử của nhóm. Nhiệt tình vì bạn bè, tự trọng cao đến nỗi nhiều khi thành tự ái vặt, lém lỉnh, mồm mép và thỉnh thoảng ba hoa quá trớn, có tài nói phét trơn như bôi mỡ, đó là những đặc điểm nổi bật của cậu.

Đây có thể nói là nhân vật thành công nhất trong các nhân vật của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh được các nhà làm phim đưa lên màn ảnh. Với vẻ ngoài gầy gò nhưng không hề thiếu sức sống, gương mặt sáng sủa, thông minh lanh lợi và rất có duyên của Ngọc trai đã được đạo diễn Minh Chung chọn mặt gửi vàng cho nhân vật chính của bộ phim. Và không làm thất vọng đạo diễn Minh Chung cũng như khán giả, với sự thông minh, duyên dáng của mình, Ngọc Trai đã thể hiện rất cuốn hút và tự nhiên vai diễn của mình với vẻ láu lỉnh và lanh lợi mà nhân vật Quý ròm mang lại. Không chỉ ở ngoại hình, những chi tiết diễn xuất qua từng tình huống của Ngọc Trai mang cái chất của Quý ròm rất rõ. Ngoài nhân vật Quý ra, các nhân vật còn lại cũng được lựa chọn và thể hiện rất tốt. Từ nhân vật trong nhóm nhân vật chính như Tiểu Long, nhỏ Hạnh đều mang được thần thái và vẻ đẹp của các nhân vật trong truyện lên phim. Nhà văn Nguyễn Nhật Ánh chắc hẳn rất tâm đắc với bộ phim nói chung và với hệ thống các nhân vật nói riêng. Nhà văn Nguyễn Nhật Ánh đã chia sẻ với người viết rằng, với bộ phim *Kính vạn hoa*, đạo diễn Minh Chung và nhà văn Nguyễn Nhật Ánh có một sự đồng điệu trong tâm hồn trong việc cảm thụ và thể hiện câu chuyện của các nhân vật, và điều đó theo ông là điều quan trọng nhất.

Nhóm nhân vật trong phim *Áo trắng sân trường* của đạo diễn Lê Dân

Áo trắng sân trường của đạo diễn Lê Dân là bộ phim đầu tiên chuyển thể từ tác phẩm của Nguyễn Nhật Ánh. Phim có sự tham gia của dàn diễn viên như Lê Công Tuấn Anh, Y Phụng, Ngô Mỹ Uyên, Hoàng Trinh, Thế Anh...

Lê Công Tuấn Anh đóng vai chính trong phim *Áo trắng sân trường* khi anh 27 tuổi - thời kỳ sung sức của anh trong sự nghiệp. Anh hóa thân vào vai người thầy giáo tên Gia, trải qua những câu chuyện dễ thương và rất học trò với bộ ba nàng Kim Xuyến, Đăng Thục và Cúc Hương

Với lỗi diễn xuất tự nhiên, duyên dáng, Y Phụng, Ngô Mỹ Uyên, Hoàng Trinh cũng tạo nên được cái hồn của bộ phim. Các cô thể hiện được sự vô tư, hồn nhiên và thật sự vô cùng trong sáng của các nhân vật.

Theo nhà báo Thanh Minh của tạp chí *Điện ảnh Thành phố Hồ Chí Minh* (số ra 21/08/1994) thì: "Thứ nhất, là sự lựa chọn diễn viên hợp lý; tạo hiệu quả đồng đều cho các vai diễn (đặc biệt đối với phim có nhiều nhân vật phụ và thứ cùng tham gia vào một đường dây phát triển câu chuyện ở từng bối cảnh cụ thể). Thứ hai, kịch bản phim giản dị, chứa đựng hạt nhân phát triển tình huống mang màu sắc "ngẫu nhiên" nhưng lại khá lôgic và hợp lý. (Chúng ta đều biết không phải bất cứ bộ phim thành công hoặc hấp dẫn nào cũng đều bắt nguồn từ cốt truyện chứa đựng nhiều kịch tính, nhiều tuyến xung đột, mâu thuẫn dạng Mélodrame. Có những tác phẩm mà đề tài chỉ là cái cớ, cái khung để tác giả thả vào đó những gì chất chứa trong thâm tâm mình, nhiều khi một cốt truyện không ra truyện lại mang đến hiệu quả thẩm mỹ hết sức bất ngờ). Thứ ba: thoại phim được gọt tỉa kỹ. Thế nên, tác dụng giáo dục và thẩm mỹ tự nó nằm ngay trong các chi tiết chọc cười, có tính khôi hài của nhân vật. Sự hợp lý của lời thoại dẫn đến việc xử lý tốt độ dài đoạn phim và các trường đoạn có liên quan. Nó giúp gạt bỏ những lúng túng, ấu trĩ trong diễn xuất, tránh được sự nhàm chán, đơn điệu…"

Cũng như sự thành công của *Kính vạn hoa*, với nhận định trên của nhà báo Thanh Minh, nhân vật trên phim của đạo diễn Lê Dân không chỉ có ngoại hình giống như các nhân vật được miêu tả trong truyện của Nguyễn Nhật Ánh và còn thành công ở chỗ, họ làm toát ra được chất học sinh của truyện Nguyễn Nhật Ánh chứ không như hình tượng học sinh của những tác phẩm khác. Phải nói thêm rằng trong thời kì này, việc tạo nên những hình tượng học sinh chăm ngoan, chuẩn mực, lễ phép, yêu nước… nhằm mục đích giáo dục xã hội xuất hiện rất nhiều trong văn học nghệ thuật nói chung, trong đó có cả điện ảnh.

Theo nhà báo Lan Anh của tạp chí *Màn ảnh sân khấu* (số ra tháng 8/1994) thì: "*Áo trắng sân trường* là bộ phim "học trò" nhất trong số các bộ phim về đề tài học trò đã được công chiếu trước đây… Không có những mối tình tay ba nghiệt ngã, không có những cảnh ngộ éo le bất trắc, không đem tình yêu vào mối quan hệ "Thầy-Trò", bộ phim *Áo trắng sân trường* giữ lại cho lứa tuổi mộng mơ nét trinh nguyên dễ thương và chút rung động đầu đời. Và có lẽ cũng vì thế, bộ phim ít tạo nên kịch tính ngoài cái vẻ hồn hậu, dễ thương, đẹp như một bài thơ về lứa tuổi học trò."

Nhân vật trong *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh*

Theo quan điểm của người viết, điểm thành công nhất của bộ phim *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh* của đạo diễn Victor Vũ không phải ở cốt truyện, không hẳn ở hình ảnh mà chính là ở hệ thống nhân vật. Một sự lựa chọn và xây dựng nhân vật quá tài tình của đạo diễn khiến cho các nhân vật ngay từ khi xuất hiện trên trailer hay trên những poster riêng lẻ được nhà sản xuất tung ra để quảng bá hình ảnh cho phim đã nhận được rất nhiều cảm tình từ khán giả.

Ở bộ phim này, việc lựa chọn diễn viên, tạo hình nhân vật cho đến công tác chỉ đạo diễn xuất đều rất thành công. Các diễn viên chính của phim đều còn rất nhỏ tuổi, cho nên việc chỉ đạo diễn xuất và công tác làm việc với diễn

viên đều khó khăn hơn so với khi làm việc với những diễn viên đã có nhiều kinh nghiệm. Với những hình ảnh đầy chất thơ, đạo diễn đã thông qua 3 nhân vật chính này, kể đến cho chúng ta một câu chuyện nhẹ nhàng với sự điều tiết vừa phải về diễn xuất, khiến mọi thứ trên màn ảnh trở nên vô cùng tự nhiên và dễ dàng chiếm được cảm tình của người xem.

2.2.2.3. Những yếu tố tạo nên thành công của các phim truyện chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh

Qua các bộ phim chuyển thể từ tác phẩm văn học của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh, có thể xác định những yếu tố tạo nên thành công nghệ thuật.

- Một phim hay thì yếu tố đầu tiên được đặt ra là cốt truyện, ý tưởng của tác giả phải được xã hội quan tâm, phải đụng vào thần kinh xã hội. Chúng ta nhớ lại các bộ phim chuyển thể từ các tác phẩm văn học của Việt Nam như *Con chim vành khuyên, chị Tư Hậu, Ngày lễ thánh, Tướng về hưu, Thời xa vắng, Bến không chồng*.... Tại sao những bộ phim này lại lay thúc lòng người đến thế? Bởi vì chúng là tiếng nói của thời cuộc mà trong đó mỗi khán giả Việt Nam hoặc đã trải nghiệm hoặc được chứng kiến, được chia sẻ, cảm thông. Các phim đó đã nói hộ tiếng lòng của khán giả, nên chúng trở nên gần gũi thân thiết.

Bên cạnh đó, bởi là tiếng nói của thời cuộc nên các nhân vật trong phim có vị trí phân thân những "phiên bản" của người xem. Người xem nhìn thấy bóng dáng mình, bóng dáng người thân của mình trong các hình tượng nghệ thuật. Để làm nên một bộ phim hay, tác giả phim ngoài việc đặt ra được những vấn đề xã hội quan tâm còn phải xây dựng được hình tượng nhân vật thời cuộc và cao hơn là thời đại. Những vấn đề đó những nhân vật đó chính là chân dung cuộc sống, là một nỗi niềm tâm sự buồn vui, là sự yêu ghét thường nhật, là gắng gỏi và kỳ vọng của mỗi đối tượng thưởng thức nghệ thuật.

- Phim ảnh là nghệ thuật của nghe nhìn, có tính phổ cập rất cao, có thể nói là cao nhất trong mọi loại hình nghệ thuật. Người thực hiện tác phẩm chuyển thể ngay từ khi đặt bút viết những dòng đầu tiên, từ những cảnh quay đầu tiên phải luôn nghĩ đến khán giả ở nhiều lứa tuổi khác nhau. Vì thế, từ nội dung cốt truyện, từ thông điệp ý tưởng, từ mỗi hình tượng nghệ thuật phải thật giản dị, trong sáng. Ở đây sự giản dị trong sáng không đồng nhất với sự đơn giản nông cạn. Sự giản dị trong sáng được biểu hiện qua các hình tượng nghệ thuật có sức thẩm thấu và gợi mở nhưng lại gần gũi, dễ cảm nhận như một sự thật, không có chỗ nào cần phải giải thích, không có chỗ nào là không thể hiểu được đối với khán giả có tri thức bậc cao cũng như đối với khán giả bình dân số đông.

- Một bộ phim chuyển thể hay thì phải luôn luôn tạo cho người xem có cái để xem. Đây chính là điều đòi hỏi người làm phim phải chuyên chú vào việc sáng tạo ra tình huống, chi tiết, đặc biệt là các chi tiết. Người xem cảm nhận ở một bộ phim hay chính là ở những chi tiết. Chi tiết là cái nhỏ nhất nhưng lại là những cái có tính khái quát cao, có sự lưu động lâu nhất trong ký ức người xem. Thiếu chi tiết từng đoạn phim sẽ thiếu đi những mảng đời sống sinh động dẫn đến cả bộ phim chỉ toàn là sự kiện là những khái niệm khô cứng và nhàm chán. Hãy luôn nhớ rằng cái tiểu tiết nhiều khi làm nên cái đại cục.

- Một phim hay phải có hệ thống lời thoại hàm súc, mang tính cách nhân vật và góp phần thúc đẩy kịch tính, nội dung cốt truyện phát triển. Lời thoại trong phim thừa hưởng của nguyên tác văn học ở tính năng động và biểu hiện cao nhất tính cách nhân vật nhưng lại bị sự chi phối ngặt nghèo của không gian màn ảnh nên với lời thoại trong phim, tác giả luôn phải chú ý đến tính hàm súc và cả tính giản dị trong sáng. Nếu như lời thoại trong nguyên tác văn học có cơ hội để các nhân vật giải thích nhiều hơn thì trong nghệ thuật điện ảnh yếu tố đó rất hạn chế.

- Một tác phẩm chuyển thể hay từ tác phẩm của Nguyễn Nhật Ánh phải luôn có tính dí dỏm. Có thể nói tính dí dỏm là hương nhụy của tác phẩm, là cái mẹo của người kể chuyện có duyên. Tính dí dỏm có thể nằm trong ý tưởng quán xuyến cả bộ phim, có thể ở những chi tiết tình huống, ở các tính cách nhân vật, có khi lại ở từng câu thoại hoặc bối cảnh đạo cụ nơi các nhân vật hoạt động.

Tính hài hước dí dỏm có thể có mặt trong tất cả các thể loại phim truyện. Khi tác giả biết sử dụng có liều lượng thì không những nó không làm tổn hại gì đến đặc trưng thể loại mà còn tôn thêm sự duyên dáng cho các bộ phim.

- Nhiều người cho rằng một trong những yếu tố làm nên sự thành công khi đưa tác phẩm văn học của Nguyễn Nhật Ánh lên màn ảnh là tính lãng mạn. Tính lãng mạn trong các phim chuyển thể từ truyện của Nguyễn Nhật Ánh có thể thấy trong tất cả các loại phim từ dạng giải trí đến dạng tìm tòi thể hiện nghệ thuật. Ở đây, không có sự đồng nhất yếu tố lãng mạn với sự kết thúc có hậu một cách đơn giản cũ mòn. Vấn đề là yếu tố lãng mạn đó phải được sử dụng với một tinh thần nhân văn phù hợp với tâm lý người xem như thế nào.

- Do có khả năng đặc biệt trong việc rút gọn thời gian, dồn nén không gian và do tính nhiều khung cảnh của tác phẩm điện ảnh nên người làm phim chuyển thể từ tác phẩm văn học phải luôn chú ý đến tiết tấu của bộ phim. Trong lộ trình tính xây dựng cốt truyện, khoảng thời gian nào mà đời sống của nhân vật không có biến cố gì lớn, nhân vật không thể hiện mình bằng những biểu hiện độc đáo thì phải mạnh dạn lướt qua. Không nên để những đoạn lê thê dài dòng vì những đoạn đó sẽ làm câu chuyện bị tẻ nhạt, nhân vật phải tồn tại trong các động tác thừa.

Tiết tấu nhanh còn có khả năng giúp cho bộ phim đưa ra được nhiều thông điệp phụ, ngoài thông điệp chủ đề mà tác giả muốn gửi đến người xem.

ở khía cạnh khác tiết tấu nhanh còn kích thích năng lực cảm nhận của người xem. Một bộ phim có tiết tấu, ở chừng mực nào đó buộc người xem phải nhập cuộc một cách tự nhiên và bị lôi cuốn như một hấp lực đam mê.

- Phải có sự mở đầu và kết thúc phim ấn tượng. Bộ phim hay thường là có sự mở đầu và kết thúc thú vị, độc đáo. Nếu nhà làm phim chưa tìm được một sự mở đầu giống như một cú đấm chưa tạo được một hạt nhân đủ để nẩy mầm thành một cốt truyện đầy sinh lực thì sự triển khai bố cục sẽ gặp không ít lúng túng. Nhiêu tác giả rất coi trọng cú đấm đầu tiên, tức là sự mở đầu của một bộ phim. Có được cốt truyện rồi việc kết thúc nó như thế nào cũng quan trọng không kém. Hơn thế cái kết đầy bất ngờ còn thể hiện năng lực tìm tòi, tầm vóc trí tuệ và cái duyên của người làm phim.

- Luôn luôn đổi mới phong cách. Sự mới mẻ trong tiếp cận vấn đề cuộc sống mà nguyên tác văn học đề cập, sự mới mẻ trong xây dựng hình tượng nhân vật, trong sáng tạo chi tiết, trong việc sử dụng ngôn từ đối thoại, trong cấu trúc tác phẩm đều có đóng góp như những cấp số nhân đối với một tác phẩm chuyển thể văn học hay và hấp dẫn. Sự mới mẻ này khác với cách làm điệu của ai đó muốn hướng tới tính thời thượng nhưng không bám vào sự sinh động, chân thực của cuộc sống.

2.3. Một số hạn chế

2.3.1. Quá trung thành với nguyên tác hay đi quá xa với nguyên tác

2.3.1.1. Xử lý tình huống truyện

Việc đảm bảo giữ được sự tinh hoa của tác phẩm văn học trong phim là điều quan trọng và cần thiết, tuy nhiên ranh giới của sự vừa đủ ở đây rất mong manh. Nếu cố giữ nguyên tất cả những chi tiết, những xung đột hay cách miêu tả của văn học thì bộ phim sẽ trở thành một tác phẩm kí sinh, không có đời sống riêng khi tồn tại độc lập, sẽ chỉ trở thành một sản phẩm dịch thuật từ tác

phẩm văn học nguồn sang hình ảnh. Còn nếu quá sáng tạo mà làm mất đi sự tinh tuý mà tác phẩm văn học có được và muốn truyền tải, bộ phim sẽ trở nên xa lạ, đánh mất đi hệ tư tưởng và những điều mà tác phẩm văn học hướng đến. Bên cạnh những thành công như đã nêu ở phần trên, những phim truyện được chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh vẫn còn tồn tại những yếu tố dẫn đến những hạt sạn, những sự chưa thành công của những bộ phim này.

Phim *Nữ sinh* của đạo diễn Xuân Phước được kết hợp từ ba tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh là *Nữ sinh, Buổi chiều window, Bồ câu không đưa thư.* Việc kết hợp như vậy không phải không thể thành công nhưng nó ẩn chứa rất nhiều yếu tố có thể khiến người xem không cảm nhận được hết ý nghĩa của nó. Nếu giữ đúng như nguyên tác văn học thì việc kết hợp 3 câu chuyện làm một trở nên không thể, do mỗi tác phẩm khi đứng đơn lẻ đều có đời sống riêng rất mạnh. Đạo diễn Xuân Phước đã đẩy câu chuyện đi chệch ra khỏi ý nghĩa của cả 3 truyện, và điều này khiến người xem không thể cảm nhận và tiếp nhận bộ phim một cách hoàn chỉnh được.

Theo hai nhà báo Hoàng Lê – Linh Đoan trên chuyên trang *Tuổi trẻ*, số ra ngày hứ hai, 4/8/2008 viết: “Điều dễ thấy nhất là phim sạch sẽ, dễ xem. Thông qua nhóm bạn thân Xuyến - Thục - Cúc Hương, phim phần nào tái hiện cuộc sống đầy mộng mơ của lứa tuổi học trò... Ba gương mặt mới toanh thuộc hàng 8X, đậm chất "teen" là Thu Thảo, Minh Phương và Ngọc Ánh đã được đạo diễn Xuân Phước chọn vào vai Xuyến, Cúc Hương, Thục.”

Không phải "cưa sừng làm nghé” nên họ giữ được sự trẻ trung, hồn nhiên và nhất là tạo nên sự mới lạ. Tuy nhiên có lẽ chưa có kinh nghiệm "trận mạc" nên ba cô gái diễn xuất khá non tay, đôi chỗ hơi cường điệu, nhí nhảnh thái quá.

Trong khi đó, truyện Nguyễn Nhật Ánh thu hút người đọc chủ yếu ở những lời thoại rất dí dỏm và sinh động. Anh Cao, nhà ở quận Tân Bình, một người hâm mộ truyện Nguyễn Nhật Ánh tỏ vẻ ngạc nhiên khi xem *Nữ sinh:* "Phim lạ quá, ba nhân vật chính sao ngồ ngộ, không dễ thương giống trong truyện tôi từng đọc". Còn Hoàng Phúc, học sinh Trường THPT Bình Phú than: "Nhiều lúc nói qua nói lại thấy... buồn ngủ quá, hổng vui tí nào!". Cách thể hiện căn bệnh "sớm nắng chiều mưa", buồn giận vu vơ của tuổi mới lớn cũng chưa ra nên đôi lúc nhân vật cáu gắt hay có những hành động bốc đồng mà người xem cứ ngẩn tò te không hiểu vì sao!

Cư dân mạng (*http://www. dienanh.net*) lại bàn tán sôi nổi về sự "vung tay hơi quá" của các nhà làm phim khi đến tập 4, phim để cho Xuyến, Thục, Cúc Hương - ba cô học trò mới chỉ lớp 11, kiến thức về vi tính thuộc loại sơ cấp lại dễ dàng được vào làm trong Công ty Zing to đùng, lại còn được giao những trọng trách khá quan trọng là thẩm định, cập nhật những thông tin giải trí và trả lời thư bạn đọc gửi đến.

Quá hơn là bộ ba này có vẻ chẳng kiêng dè ai trong công ty mặc dù họ là "ma mới". Ngọc Minh, một khán giả thiếu niên ở Q.6, nhăn mặt: "Đọc truyện Nguyễn Nhật Ánh thấy Xuyến - Thục - Cúc Hương mặc dù tinh nghịch, quậy phá nhưng rất dễ thương, còn coi phim thấy họ hơi... láu, dám "xạc" từ người hướng dẫn mình đến cả anh giám đốc một công ty lớn".

Từ tác phẩm văn học chuyển thể phim truyện đã mang một phong cách riêng. Lại thêm thời gian phim và truyện cách nhau gần 20 năm, "teen" thời nay khác với "teen" thời mười mấy năm trước nhiều lắm. Phim thay đổi một số chi tiết để phù hợp với thời cuộc cũng là chuyện thường tình. Nhưng thật đáng tiếc bởi cũng chính vì thế mà có lẽ hương vị của con chữ đã bay đi ít nhiều, trong khi phim lại không tạo ra được sinh khí như truyện đã từng tạo dựng.

Về phim *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh*, chúng ta cũng ghi nhận những ý kiến trái chiều.

Theo NSƯT. Chiều Xuân:

> Với tôi, bộ phim *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh* đã chuyển tải một câu chuyện rất sâu sắc và đầy kịch tính. Sẽ có những ý kiến cho rằng, phim này chỉ là những câu chuyện nên thơ, êm đềm dành cho thiếu nhi. Nhưng tôi không nghĩ vậy, tôi nhìn thấy những bi kịch, những kịch tính ẩn sâu bên trong câu chuyện được kể qua góc nhìn của những cô, cậu bé chớm lớn. Tôi thích bộ phim này và thực sự nể cách kể chuyện của Victor Vũ. Ở phần 1, bộ phim rất bi kịch. Một cậu bé 15 tuổi - đứng trước ngưỡng cửa trở thành người lớn đã sớm có những mưu mẹo, đã nhen nhóm trong lòng sự đố kỵ, ganh ghét, thậm chí có phần độc ác trong mối quan hệ với em trai. Tôi đã đặt câu hỏi, Vũ sẽ phải giải quyết câu chuyện này như thế nào để kết phim? Vũ chọn cách kể chuyện từ góc nhìn của trẻ thơ, từ khung cảnh làng quê yên bình, từ những câu chuyện cổ tích được thêu dệt, từ chuyện tình yêu của người lớn, tất cả vẻ bề ngoài ấy có vẻ bình yên, êm đềm, nhưng mọi chuyện đã đổi thay khi cậu bé 15 tuổi bước vào thế giới chớm lớn. Khi đặt nhân vật người anh mưu mẹo, đố kỵ cạnh người em trong trẻo, thơ ngây, tôi cảm thấy bất an và đau xót. Phân đoạn người anh vác cây gậy đánh em, tôi thực sự sởn da gà. Mọi chuyện đã được Vũ giải quyết ở phần II, tôi cho rằng, rất khéo léo, vừa vặn. Cậu em - một người sống thánh thiện, luôn tin vào cái đẹp, luôn tin vào điều kỳ diệu cuối cùng đã khiến những điều kỳ diệu xảy ra. Cổ tích đã đến với cậu ấy. Cậu bé không chỉ chữa lành bệnh cho mình, không chỉ giúp cô bé công chúa lấy lại trí nhớ, cậu ấy còn cảm hóa được cả người anh của mình. Cái ác đã được giải quyết.

> Câu chuyện khép lại với những điều đẹp đẽ. Và tôi đã khóc vì những điều đẹp đẽ trên phim. Kết thúc phim khiến người xem như tôi cảm thấy nhẹ lòng, bình yên. Bộ phim này cả người lớn và trẻ em sẽ đều thích. Trẻ em tìm thấy tuổi thơ của mình, còn người lớn sẽ được trải nghiệm một câu chuyện bình yên.[20]

Còn theo đạo diễn Lê Hoàng:

> Tôi đánh giá bộ phim *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh* không được ngọt ngào cho lắm. Cốt truyện bị vụn, tình cảm nhân vật xây dựng không trôi chảy, xúc cảm không được nuôi dưỡng một cách kỹ lưỡng. Ví dụ trong phân đoạn chú cóc bị mất, cảm xúc nhân vật bị xây dựng quá đà khiến người xem khó cảm nhận. Đặc biệt, phim bị chia làm 2 phần khá rõ rệt. Khi nhân vật Mận ra đi, phim có thể kết thúc nên đoạn sau gần như không liên quan. Do đó, người xem sẽ cảm thấy đứt đoạn và hụt hẫng. Những phân đoạn quan trọng cũng chưa được đạo diễn xử lý tốt. Đây là điều tôi cảm thấy tiếc nhất. Phim quay khá đẹp, nhưng tuyệt đẹp thì chưa tới. Tất cả những cảnh đắt nhất trong phim đều được thể hiện qua trailer. Về diễn viên, tôi đánh giá cao cậu bé đóng vai Tường, vai Mận của Thanh Mỹ có xúc cảm nhưng chưa thể hiện được sự linh động. Sau khi xem phim này, tôi cảm thấy tiếc hơn là hài lòng. [20]

Với quan điểm của người viết, do tác phẩm của Nguyễn Nhật Ánh có quá nhiều chi tiết hay và đường dây câu chuyện rất chặt chẽ nên việc lựa chọn giữ hay không giữ lại điều gì là một điều rất khó khăn đối với các nhà làm phim khi triển khai kịch bản. Và cũng chính vì lẽ đó mà cảm giác câu chuyện hơi rời rạc, thiếu một đường dây câu truyện thực sự mạnh để dẫn dắt người xem. Với không khí thơ mà bộ phim mạng lại, có lẽ tác giả sử dụng hơi nhiều chất thơ. Ta thấy

chất thơ ở mọi nơi, ở hình ảnh, ở tình tiết, ở nhân vật, ở mỹ thuật, và cũng chính điều đó khiến chất thơ ở đây không được mạnh. Cần phải có những yếu tố khác được thể hiện trên hình ảnh để đối lập, từ đó mới làm nổi bật lên được chất thơ thông qua các chi tiết đắt giá mang tính thơ của tác phẩm văn học.

2.3.1.2. Sử dụng lời thoại trong phim

Phần lớn những phim chuyển thể đều gặp phải vấn đề về lời thoại. Có một vấn đề ở đây là, thoại là của nhân vật, thoại xuất phát từ những suy nghĩ nội tâm của nhân vật và bật ra ngoài. Như vậy, để giữ được chất của nhân vật thì việc thay đổi thoại là rất khó. Và những lời thoại của nhân vật trong tác phẩm văn học thường không phải văn nói, đôi khi lời thoại trong các tác phẩm văn học gần với thoại trong nghệ thuật sân khấu. Còn với điện ảnh, các nhà làm phim phải tái tạo lại một hiện thực thức hai thông qua sự diễn xuất của diễn viên, có nghĩa là mọi thứ người diễn viên làm trên màn ảnh để lột tả nhân vật thì đều là những chúng ta phải thường thấy trong đời sống thực tế hàng ngày.

Trong *Bong bóng lên trời*, nhân vật người mẹ vẫn có những câu thoại mang tính chất miêu tả, vì nó dập khuôn theo văn học, nhất là những cảnh nhân vật độc thoại nội tâm. Điều này khiến người xem nhớ đến tác phẩm văn học, khiến họ không còn cảm thấy gần gũi và ăn nhập với câu truyện phim nữa vì theo lẽ thường dù chúng ta có nghĩ điều gì đó trong đầu cũng không bao giờ dùng những cách hành văn như vậy, điều này làm giảm tính hiện thực và cảm giác được chứng kiến một cuộc sống thực trên màn ảnh của khán giả.

Tuy nhiên cũng có những phim lời thoại rất tốt, điển hình như phim *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh* hay bộ phim dài tập *Kính vạn hoa*. Lời thoại trong phim được sử dụng mang tính đời sống rất cao.

2.3.2. Xây dựng hệ thống nhân vật

Bộ phim đáng nói nhất về điểm hạn chế này là bộ phim *Nữ sinh* của đạo diễn Xuân Phước. Tác giả kịch bản và đạo diễn đã xử lý chưa tốt khi kết hợp nhân vật và tình huống truyện của 3 tác phẩm văn học để đưa vào phim. Do cách suy nghĩ về tuổi trẻ, về thế giới học trò thay đổi hay do đạo diễn muốn khán giả thay đổi cách nghĩ, cách nhìn nhận về thế hệ trẻ mà nhà văn Nguyễn Nhật Ánh đã đưa ra từ cách đó gần 20 năm năm (1989 - 2008), nên đạo diễn đã rất táo bạo trong việc tổ chức lại cốt truyện và thay đổi cái chất của nhân vật mà đã được nhà văn Nguyễn Nhật Ánh xây dựng rất công phu và đầy tính giáo dục qua các tác phẩm này. Cách thể hiện căn bệnh "sớm nắng chiều mưa", buồn giận vu vơ của tuổi mới lớn cũng chưa ra nên đôi lúc nhân vật cáu gắt hay có những hành động bốc đồng mà người xem cứ ngẩn tò te không hiểu vì sao. Với sự logic trong kịch bản, bộ phim cũng gặp phải những vấn đề khi khán giả không chấp nhận hình tượng 3 cô nữ sinh Xuyến, Thục, Cúc Hương - ba cô học trò mới chỉ lớp 11, kiến thức về vi tính thuộc loại sơ cấp lại dễ dàng được vào làm trong Công ty Zing to đùng, lại còn được giao những trọng trách khá quan trọng là thẩm định, cập nhật những thông tin giải trí và trả lời thư bạn đọc gửi đến.

Có lẽ cũng chỉ có bộ phim này mắc phải những hạn chế trong việc xây dựng nhân vật, vì nhìn vào những bộ phim khác, chúng ta thấy hệ thống các nhân vật được sử dụng vô cùng hợp lý và tạo được hiệu quả tích cực trong việc kể truyện của đạo diễn.

Tiểu kết chương 2

Dựa trên các tiêu chí đánh giá mà người viết đã đưa ra trong khuôn khổ luận văn, ở chương 2, người viết đã phân tích được sự thành công và hạn chế

cuả những phim truyện được chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh.

Thông qua việc phân tích kĩ hơn về hai tác phẩm là tác phẩm phim truyện điện ảnh *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh* và tác phẩm phim truyện truyền hình dài tập *Kính vạn hoa*, chương 2 đã nêu rõ được việc thực hiện những tác phẩm phim truyện chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh đã đạt được những thành công và chưa thành công, thông qua nghệ thuật xây dựng tình huống truyện phim và thông qua hệ thống nhân vật, cách tạo hình nhân vật.

So sánh với những tác phẩm chuyển thể khác, những tác phẩm phim truyện được chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh cũng mang những nét riêng của mình, bắt nguồn từ cái hồn cốt của các tác phẩm của Nguyễn Nhật Ánh, có những yếu tố có thể không đúng với phần đông những tác phẩm chuyển thể khác nhưng lại rất thành công khi xây dựng bộ phim từ truyện của ông.

KẾT LUẬN

Sau những điều đã trình bày ở trên, người viết xin được đưa ra tổng kết về luận văn *Phim truyện chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh – thành công và hạn chế.*

Về cơ sở lý luận, luận văn đã làm rõ những nét đặc trưng của văn học và điện ảnh, mối quan hệ giữa văn học và điện ảnh, từ đó đưa ra hai tiêu chí để đánh giá sự thành công hay chưa thành công trong việc chuyển thể các tác phẩm văn học thành tác phẩm phim truyện. Trên thế giới, mỗi tổ chức về phim, mỗi liên hoan phim, hoặc mỗi nhóm sản xuất phim có những tiêu chí đánh giá rất khác nhau về sự thành công hay không thành công của mỗi tác phẩm điện ảnh. Trong khuôn khổ của luận văn này, người viết chỉ xin đưa ra hai tiêu chí để đánh giá sự thành công và chưa thành công của tác phẩm phim truyện chuyển thể từ văn học. Thứ nhất là bộ phim đó phải kế thừa được tinh hoa của tác phẩm văn học và đưa vào phim. Thứ hai là bộ phim phải là một tác phẩm phim truyện hoàn chỉnh, riêng biệt, dựa trên hồn cốt, tinh hoa văn học nhưng phải được thể hiện sáng tạo bởi các nhà làm phim thông qua ngôn ngữ điện ảnh.

Về thành công của những phim truyện được chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh, thông qua hai tiêu chí được đưa ra ở chương 1, luận văn đã phân tích được những điểm thành công của những bộ phim được chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh. Thông qua việc phân tích hai tác phẩm tiêu biểu là phim truyện điện ảnh *Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh* và phim truyện truyền hình dài tập *Kính vạn hoa*, sau đó liên hệ những điểm nổi bật của những bộ phim thành công khác, chương 2 của luận

văn đã làm rõ được những yêu tố tạo nên sự thành công của những tác phẩm phim truyện này.

Trong số những bộ phim được chuyển thể từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh, có tồn tại những hạn chế nhưng không nhiều. Qua các tác phẩm chưa được đánh giá cao hoặc chưa nhận được sự yêu mến từ khán giả, luận văn đi vào khảo sát và phân tích những bộ phim này thông qua hai tiêu chí đã đề ra, từ đó tìm ra được lý do khiến những bộ phim này chưa thành công và chỉ ra được những điểm hạn chế của những bộ phim này.

Luận văn đã trả lời được các câu hỏi nghiên cứu đưa ra nhằm làm sáng tỏ và rút ra được bài học kinh nghiệm trong việc thực hiện các bộ phim chuyển thể từ các tác phẩm văn học nói chung và từ tác phẩm của nhà văn Nguyễn Nhật Ánh nói riêng.

Trong quá trình nghiên cứu không thể tránh được những thiếu sót, tuy nhiên người viết hy vọng rằng luận văn sẽ là một nguồn tham khảo bổ ích giúp những đồng nghiệp hoặc những sinh viên có thêm sự hiểu biết để áp dụng và công việc thực tế làm phim của mình trên con đường sáng tác điện ảnh.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

I. Danh mục sách tham khảo

1. *Nguyễn Nhật Ánh, hiệp sĩ của tuổi thơ* (2015), NXB Đại học Quốc gia Hà Nội
2. Việt Linh (2008), *Chuyện mình, chuyện người*, NXB Trẻ, TP. HCM.
3. *Mấy nguyên tố cấu thành trong ngôn ngữ điện ảnh* (1964) (Tài liệu nghiên cứu học tập nghiệp vụ điện ảnh - Ban nghiên cứu nghệ thuật-Cục điện ảnh); Hà Nội.
4. *Nghệ thuật viết kịch bản điện ảnh* (1996), Trung tâm nghiên cứu nghệ thuật và lưu trữ điện ảnh Việt Nam
5. Đoàn Minh Tuấn (2013), *Hướng dẫn viết kịch bản phim*, NXB Hồng Đức. Hà Nội
6. Đoàn Minh Tuấn (2007), *Những vấn đề lý luận về kịch bản phim*, NXB Văn hóa Thông tin. Hà Nội.
7. *Từ điển Bách khoa Việt Nam* (2003) – NXB Từ điển Bách Khoa Hà Nội
8. *Từ điển Tiếng Việt* (1992), Trung tâm Từ điển Ngôn ngữ xuất bản, Hà Nội.
9. Phan Bích Thủy (2014), T*ừ tác phẩm văn học đến tác phẩm điện ảnh,* NXB Hội Điện ảnh Việt Nam. Hà Nội.
10. Jean Epstein, *Le cinema du diable*, 1947.
11. Field, S. (2005), *Kim chỉ nam giải quyết những vấn đề khó trong kịch bản điện ảnh* (bản dịch của Nguyễn Lệ chi), NXB Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.
12. Kristin Thompson và David Bordwell (2007) *Lịch sử Điện ảnh thế giới* quyển 1, quyển 2, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội
13. LéonMussinac, *Naisancedu Cinéma.*

14. Teplix, I. (1978), *Lịch sử điện ảnh thế giới*, tập 1, NXB Văn hóa, Hà Nội.
15. *Tinh tuyển văn học Việt Nam* (2004) (tập 7: *Văn học giai đoạn 1900-1945*), Trung tâm Khoa học xã hội và nhân văn quốc gia, NXB Khoa học xã hội, Hà Nội.
16. Toussaint, Bruno. (2007), *Ngôn ngữ điện ảnh và truyền hình*, Hội Điện ảnh Việt Nam xuất bản, HN.

II. Tài liệu trên internet

17. https://vi.wikipedia.org
18. Web Vnexpress ngày 30/12/2015, http://giaitri.vnexpress.net/tin-tuc/gioi-sao/trong-nuoc/nguyen-nhat-anh-phim-toi-thay-hoa-vang-tren-co-xanh-la-thanh-cong-cua-victor-vu-3335088.html?commentid=14825119&focus=reply
19. http://news.zing.vn/nhung-tiec-nuoi-khi-xem-phim-hoa-vang-tren-co-xanh-post586727.html?google_editors_picks=true
20. http://news.zing.vn/nghe-si-ban-cai-quanh-toi-thay-hoa-vang-tren-co-xanh-post585652.html

II. Phim mục

1. Áo trắng sân trường (1994), đạo diễn Lê Dân.
2. Bao giờ cho đến tháng 10 (1984), đạo diễn Đặng Nhật Minh.
3. Bong bóng lên trời (1997), đạo diễn Đỗ Chí Hướng.
4. Bố già (1972), đạo diễn Francis Ford Coppola.
5. Con chim vành khuyên (1962), đạo diễn Nguyễn Văn Thông, Trần Vũ.
6. Chị Tư Hậu (1962), đạo diễn Phạm Kì Nam.
7. Chung một dòng sông (1959), đạo diễn Nguyễn Hồng Nghi, Phạm Kì Nam

8. Cuốn theo chiều gió (1940), đạo diễn Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood
9. Chú bé rắc rối (1998), đạo diễn Cao Thuỵ.
10. Đến hẹn lại lên (1974), đạo diễn Trần Vũ.
11. Đời cát (1999), đạo diễn Thanh Vân.
12. Đường về quê mẹ (1971), đạo diễn Bùi Đình Hạc.
13. Kính vạn hoa (2004), đạo diễn Minh Chung, Đỗ Phú Hải.
14. Long thành cầm giả ca (2010), đạo diễn Đào Bá Sơn.
15. Mê thảo – thời vang bóng (2004), đạo diễn Việt Linh.
16. Mùa len trâu (2005), đạo diên Nguyễn Võ Nghiêm Minh.
17. Nữ sinh (2008), đạo diễn Xuân Phước.
18. Xuân, hạ, thu, đông, rồi lại xuân (2003), đạo diễn Kim Ki Duk
19. Tôi thấy hoa vàng trên cỏ xanh (2015), đạo diễn Victor Vũ
20. 300 chiến binh (2007), Zack Snyder.