

PHIM MÙA LEN TRÁU: TỪ KỂ CHUYỆN VĂN HỌC ĐẾN KỂ CHUYỆN ĐIỆN ẢNH

LÊ THỊ DƯƠNG^(*)

Tóm tắt: Trên cơ sở quan điểm về phương thức kể chuyện điện ảnh của David Bordwell, Kristin Thompson và Warren Buckland, bài viết phân tích cách kể chuyện trong phim *Mùa len trâu* (đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh chuyển thể từ hai truyện ngắn *Một cuộc biến dâu* và *Mùa “len” trâu* của nhà văn Sơn Nam) với sự tham dự của người kể chuyện ngôi thứ nhất, qua điểm nhìn hạn tri. Qua đó thấy được những chuyển đổi từ cách kể của văn bản văn học (ngôn từ) đến cách kể bằng hình ảnh động của điện ảnh. Những sự kết hợp/chuyển hóa, thậm chí là kịch tính hóa của điện ảnh tác động thế nào đến người tiếp nhận (khán giả) v.v... theo một cách thức hoàn toàn khác cũng được đề cập đến trong bài viết.

Từ khóa: tự sự học điện ảnh, kể chuyện hạn tri, kể chuyện toàn tri¹, đa phương tiện, điểm nhìn.

Abstract: Based on the cinematic storytelling of David Bordwell, Kristin Thompson and Warren Buckland, the article analyses *Buffalo Boy* (2004, Nguyen Vo Nghiem Minh) through the first-person limited point of view. The film is adapted from the two short stories naming *Một cuộc biến dâu* (The Whirligig of Time) and *Mùa “len” trâu* (Flood Season) written by Son Nam. The article highlights how in the movement from print to screen, the combination/transformation, and even dramatization of cinema, impacts the audience in a variety of ways.

Keywords: Film narratology, limited and omniscient storytelling, multimedia, point of view.

Dẫn nhập

Nếu coi câu chuyện là một hằng số thì truyện kể sẽ là biến số, và số lượng biến số thường không có hạn. Một điều hiển nhiên là cùng một câu chuyện, văn học và điện ảnh hoặc các loại hình nghệ thuật khác (ca kịch, kịch nói, kịch múa,...) chắc chắn sẽ có những cách kể khác nhau. Từ mã ngôn từ trong văn học (để đọc - tương ứng với thể kể) đã chuyển hóa thành mã thị giác trong điện ảnh (để nghe, nhìn - tương ứng với thể trình diễn²). Quá trình chuyển hóa

đó phản ánh sự hiện diện và phát triển của các phương tiện truyền thông (đa phương tiện). Đây cũng chính là cốt lõi của tự sự học đa phương tiện.

Có hai lí do để giải thích việc lựa chọn phim *Mùa len trâu*³ cho phần nghiên cứu này.

Thứ nhất, một bộ phim chuyển thể chắc chắn sẽ phản ánh quá trình dịch chuyển kí hiệu và thay đổi phương thức tự sự sao cho phù hợp với từng loại hình.

^(*)TS. - Viện Văn học. Email: duonglevh@gmail.com.

¹ Hai thuật ngữ kể chuyện hạn tri, kể chuyện toàn tri lần lượt dịch từ thuật ngữ “restricted narration” và “omniscient narration” được Warren Buckland sử dụng trong công trình *Film Studies* (Nghiên cứu phim). Bản tiếng Việt của công trình này sử dụng cách dịch: “kể chuyện giới hạn” và “kể chuyện thấu triệt”.

² *Thể kể và thể trình diễn* là cách phân loại của Linda Hutcheon đối với các loại văn bản văn học

và điện ảnh/ kịch. Xem thêm: Linda Hutcheon, *Lí thuyết về chuyển thể* (Hoàng Cẩm Giang, Phạm Minh Điệp dịch, Trần Nho Thìn hiệu đính), Tài liệu lưu hành nội bộ, bộ môn Nghệ thuật học, khoa Văn học, Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội, 2011.

³ Phim *Mùa len trâu* khởi quay tháng 9 năm 2003, với sự tham gia của ba hãng: Hãng phim Giải Phóng Việt Nam, 3B Productions Pháp và Novak Prod Bì. Bộ phim được trình chiếu ở Pháp với tên *Gardien de buffles* và ở Mỹ với tên *Buffalo boy*.

Thứ hai, *Mùa len trâu* có thể được dẫn dụ như là một trường hợp điển hình của việc chuyển đổi từ cách kể chuyện/ngôi kể chuyện toàn tri ở văn bản văn học sang cách kể chuyện/ngôi kể hạn tri ở tác phẩm điện ảnh, nhằm đạt được hiệu quả tối đa trong việc thể hiện câu chuyện của nhân vật gắn với chiều sâu tư tưởng trong tương quan với bối cảnh lịch sử - xã hội - văn hóa, để tạo nên một phiên bản điện ảnh vô cùng chân thực nhưng cũng đầy tính ẩn dụ. Nhưng dường như ám ảnh về biểu tượng nước và vẻ đẹp lạ thường của những cảnh quay ngược sáng đã chiếm lĩnh hầu hết mọi phê bình về tác phẩm này, khiến cho vấn đề cách kể chuyện trở nên ít được chú ý. Bài viết sẽ đề cập kỹ hơn về phương diện này (qua một số trường đoạn chính của phim *Mùa len trâu*) dựa trên quan điểm của David Bordwell, Kristin Thompson và Warren Buckland (được thể hiện trong các công trình: *Nghệ thuật điện ảnh, Nghiên cứu phim*¹) như một sự bổ sung cho những nghiên cứu vốn đã quá dày dặn về tác phẩm của Nguyễn Võ Nghiêm Minh².

1. Trước hết, có thể hình dung cách kiến tạo truyện kể điện ảnh của phim *Mùa len trâu* qua khảo sát khái lược nội dung hai truyện ngắn của Sơn Nam. Truyện *Mùa “len” trâu* kể về cậu thiếu niên Nhi

vào mùa nước nổi phải đưa trâu đi “len” ở những vùng đất cao, tìm cỏ cho trâu ăn chờ đến khi nước rút. Trở về sau mùa len trâu, Nhi nhiễm nhiều tật xấu nhưng khôn lớn hơn, được nghe được thấy nhiều điều mà nếu ở nhà sẽ chẳng bao giờ được biết. Cũng lấy bối cảnh mùa nước nổi đặc trưng của Nam bộ, truyện *Một cuộc biển dâu* tập trung vào tình cảnh bi đát của hai cha con lão Bích và thằng Kim, người cha đang cơn hấp hối, trong dòng nước mênh mông, Kim không thể tìm được một nơi nào để dừng chân. Giữa lúc kiệt cùng ấy, những người dân Nam bộ đồng cảnh nghèo khó (ông bà Hai) đã giúp Kim neo xác cha dưới đáy ruộng bằng chiếc cối đá - tài sản duy nhất mà ông bà có.

Có thể thấy, truyện phim *Mùa len trâu* của Nguyễn Võ Nghiêm Minh là sự kết nối liền mạch từ câu chuyện về mùa len trâu đầu tiên của Nhi trong truyện *Mùa “len” trâu* và cảnh ngộ trở trâu của cha con Kim trong *Một cuộc biển dâu*. Thời gian truyện kể tính bằng một mùa đi len (trong truyện *Mùa “len” trâu*), hoặc bằng vài ngày ngắn ngủi (trong *Một cuộc biển dâu*), đã trở thành hàng năm, thậm chí cả đời người trong phim *Mùa len trâu*. Cả hai truyện ngắn đều hiện diện như hai lát cắt trong đời sống nhân vật, hay như cách nói của Nguyễn Võ Nghiêm Minh, là “good idea”, là nguồn cảm hứng cho bộ phim.

Tất nhiên sẽ không thể có một tác phẩm với cấu trúc hoàn chỉnh, chặt chẽ, đa tầng nếu không có sự dụng công của đạo diễn để “nâng cao tầm tư tưởng và thẩm mỹ của tác phẩm gốc lên nhiều lần với rất nhiều chi tiết, nhiều nhân vật, nhiều điểm nhấn” [7]. Việc cấu trúc lại cốt truyện tất yếu dẫn tới những sự thay đổi trong kỹ thuật tự sự. Ở đây, sẽ tập trung vào cách kể chuyện mà Nguyễn Võ Nghiêm Minh lựa

¹ David Bordwell, Kristin Thompson, *Nghệ thuật điện ảnh (Film Art)*, Đỗ Thu Hà dịch, Nxb. Giáo dục, 2008; Warren Buckland, *Nghiên cứu phim (Film Studies)*, Phạm Ninh Giang dịch, Phạm Xuân Thạch hiệu đính, Nxb. Tri thức, Hà Nội, 2011.

² Phần viết này cũng được gợi ý từ hai bài viết của tác giả Đặng Thu Hà: “Hiệu quả của “Điểm nhìn” trong nghệ thuật kể chuyện ở bộ phim *Người cha (The Father)*”, nguồn: CẨM THỤ ĐIỆN ẢNH لوبسيف (facebook.com); “Từ ‘kể chuyện truyền khẩu’ đến ‘kể chuyện đa phương tiện’”, Tạp chí *Nghiên cứu Sân khấu và Điện ảnh*, phần 1 (số 31-2021) và phần 2 (số 3-2022).

chọn để tổ chức và kiến tạo lại những dữ liệu văn học sẵn có.

2. Chúng ta khó có thể phủ nhận rằng, người kể chuyện khác nhau sẽ dẫn đến cách kể chuyện khác nhau [2, tr.118]. Hai truyện ngắn của Sơn Nam được kể ở ngôi thứ ba với *điểm nhìn toàn tri*. Đến phim *Mùa len trâu*, câu chuyện được kể ở ngôi thứ nhất: truyện phim là hồi ức của Kim, hai lời tự sự mở đầu và kết thúc phim tương ứng với thời điểm nhân vật kể lại câu chuyện (khi đã về già, do chính Nguyễn Võ Nghiêm Minh lồng tiếng). Như vậy, phim *Mùa len trâu* thay đổi hoàn toàn điểm nhìn tác phẩm văn học. Vị trí của người đọc do vậy cũng được điều chỉnh: từ chỗ là người quan sát khách quan (với phạm vi thông tin rộng hơn nhân vật) đến chỗ tham dự vào hành trình của người kể chuyện (với phạm vi thông tin tương ứng với nhân vật) [1].

Vai trò dẫn dắt câu chuyện và chi phối cốt truyện của nhân vật chính được bộc lộ công khai ngay từ đầu phim (người kể chuyện hiển lộ): “Tôi sẽ kể sao đây cho Lan, cháu nội tôi, về nước nôi, về những người đàn ông và bầy trâu của họ” [8], và được khẳng định lần nữa ở cuối phim: “Lan, con đang cầm cốt cổ, nội phải kể bắt đầu ở đâu, mùa nước hay mùa khô?” [8]. Khi câu chuyện được người kể chuyện kể lại từ điểm nhìn hiện tại, nó không chỉ cho thấy những diễn biến lịch sử, văn hóa của một thời kì đã qua, mà còn bộc lộ những nhận thức, trải nghiệm của nhân vật về quá khứ. Tính suy nghiệm của bộ phim do vậy, trở nên đậm nét.

Một thực tế là, trong rất nhiều tác phẩm điện ảnh thường rất khó nhận diện người kể chuyện. Chẳng hạn, phim *Rashomon* (*Lã sinh môn*, đạo diễn Kurosawa Akira, 1950) - một trường hợp kinh điển của nghệ thuật hoán đổi vai trần thuật, tạo nên kiểu

người kể chuyện không đáng tin với cách kể đa bội hóa điểm nhìn, tạo nên một kiểu cấu trúc đa tầng, khiến cho người xem bị lạc vào một “ma trận” tự sự và không xác thực được đâu là lời kể chính xác nhất. Tuy vậy cũng có những trường hợp, người kể chuyện được xác định rất rõ ràng, như *Taxi driver* (*Tài xế Taxi*, 1976) của Martin Scorsese. Travis Bickle - nhân vật chính trong phim, đồng thời là “tác nhân tự sự quyết định luồng thông tin tự sự đến với khán giả” [3, tr.89].

Trong trường hợp chuyển thể, một số phim cũng khá thành công với cách kể chuyện ở ngôi thứ nhất kế thừa từ nguyên tác văn học như *Thương nhớ đồng quê* (1995) của đạo diễn Đặng Nhật Minh (chuyển thể từ truyện ngắn cùng tên của nhà văn Nguyễn Huy Thiệp) hay *Rừng Na Uy* (2010) (đạo diễn Trần Anh Hùng chuyển thể từ tiểu thuyết cùng tên của nhà văn Haruki Murakami). Trường hợp phim *Chuyện của Pao* (2006, đạo diễn Ngô Quang Hải, chuyển thể từ truyện *Tiếng đàn môi bên bờ rào đá* của Nguyễn Bích Thúy) hay *Mùa len trâu*, lại thay đổi người kể chuyện so với tác phẩm văn học. Ở *Chuyện của Pao*, Pao là nhân vật chính đồng thời là người kể chuyện. Tuy nhiên, bộ phim này, cũng có thể được nhìn nhận như một ví dụ cho sự linh hoạt trong việc chuyển đổi điểm nhìn. Chủ thể thuật chuyện vẫn là Pao (vừa với tư cách người tham dự vừa với tư cách người chứng kiến), nhưng trong khá nhiều cảnh, điểm nhìn được đẩy sang nhân vật mẹ Kía, nhằm diễn tả được nội tâm phức tạp tựa như những cơn sóng ngầm của nhân vật này - điều mà nếu chỉ từ góc quan sát của Pao - khó có thể thấu cảm hết được. Trong khi đó, ở *Mùa len trâu*, điểm nhìn và vai trò kiến tạo truyện kể gần như tuyệt đối thuộc về Kim. Khán giả bị cuốn vào số

phận của Kim, của những người nông dân nghèo đặt trong dòng chảy của lịch sử, văn hóa Nam bộ những năm đầu thế kỉ XX, thay vì bị phân tâm bởi việc hình dung Kim là “phép cộng” của hai hình ảnh hoàn toàn riêng biệt (Nhi trong *Mùa “len” trâu* và Kim trong *Một cuộc biển dâu*).

Dựa trên sự phân loại hình thức kể chuyện trong phim do Warren Buckland đề xuất trong cuốn *Nghiên cứu phim*, có thể xếp phim *Mùa len trâu* vào hình thức thứ nhất: lối kể chuyện hạn tri (hình thức còn lại là kể chuyện toàn tri). Nếu kể chuyện toàn tri, “khán giả được đặt ở vị trí ‘biết hết tất cả’” nhờ vào sự tự do của máy quay trong việc chuyển từ bám theo nhân vật này đến nhân vật khác - tức gắn với điểm nhìn của tác giả, thì với kể chuyện hạn tri, máy quay thường gắn chặt với một nhân vật (Kim), tức máy quay “thể hiện tự sự thông qua điểm nhìn của một nhân vật duy nhất” [3, tr.85], vì thế chúng ta hầu như chỉ được biết những gì nhân vật biết. Xét từ đề xuất của Andre Gaudreault và Francois Jost về cách biểu hiện trần thuật trong phim: “khán giả/người xem lớn hơn, bằng, nhỏ hơn nhân vật”, thì ở đây, cái mà người xem biết được tương đương với cái mà nhân vật biết được thuộc vào tiêu điểm nội nhận thức (khán giả bằng nhân vật); đương nhiên, chúng ta không được phép quên rằng, nhiều cảnh người xem biết được hoàn toàn quyết định ở việc người quay phim cung cấp cho bao nhiêu [5]. Hai cách kể chuyện khác nhau (hạn tri - toàn tri) tất yếu sẽ tạo ra “các phản ứng khác nhau trong khán giả” [3, tr.83]. Việc khán giả biết nhiều thông tin hơn nhân vật thường dẫn đến sự hồi hộp, trong khi đó, việc khán giả chỉ biết thông tin mà nhân vật biết (hoặc ít hơn), lại tạo ra sự tò mò lớn hơn ở người xem và có thể dẫn đến bất ngờ.

Điều này gắn với những phân tích về độ sâu thông tin câu chuyện của David Bordwell và Kristin Thompson trong *Nghệ thuật điện ảnh*, cốt truyện của bộ phim cho ta “tiếp cận với những gì mà nhân vật trông thấy và nghe thấy” [2, tr.115]. Các cảnh quay chủ yếu được thực hiện từ *điểm nhìn của nhân vật*, thậm chí “ta có thể nghe một giọng nói bên trong kể về những suy tư của nhân vật hay ta có thể nhìn thấy những hình ảnh trong tâm trí nhân vật phản ánh kí ức, hoang tưởng, mơ ước hay ảo giác của nhân vật đó”, đó chính là cái mà các tác giả của *Nghệ thuật điện ảnh* gọi là “Tâm trạng chủ quan” (Mental subjectivity) [2, tr.116]. Phim *Mùa len trâu* theo đuổi lối kể chuyện hạn tri, đặt toàn bộ ngoại cảnh, con người dưới điểm nhìn của nhân vật Kim. Với cách thức này, Nguyễn Võ Nghiêm Minh làm mờ đi mọi chi tiết cho thấy sự sắp đặt của đạo diễn, đặt khán giả trong tâm thế khám phá tự sự cùng nhân vật, chờ đợi những sự kiện tiếp theo sẽ xảy ra với nhân vật. Hơn thế, việc sử dụng những hình ảnh phản ánh kí ức của nhân vật Kim cho phép nhà làm phim tiến gần đến khả năng biểu đạt thế giới nội tâm vốn là thế mạnh triệt để của ngôn ngữ văn học. Tuy nhiên, cũng có những lúc, máy quay “chịu” rời bỏ nhân vật chính, lán dần sang cách kể chuyện toàn tri. Đây là hiện tượng phổ biến trong thủ pháp tự sự của nhiều tác phẩm điện ảnh trên thế giới, được Warren Buckland dẫn dụ qua các trường hợp kinh điển như *Taxi driver* (1976) của M. Scorsese hay *North by Northwest* (*Bắc Tây Bắc*, 1959) của A. Hitchcock. Có nghĩa là trong một bộ phim, tùy từng phân đoạn, đạo diễn có thể lựa chọn cách kể chuyện phù hợp, luôn có sự thay đổi linh hoạt từ kể chuyện hạn tri sang kể chuyện toàn tri hoặc ngược lại, thông qua chuyển động của máy quay.

Trong trường hợp nhân vật chính là người kể chuyện, hình ảnh trong phim sẽ được thể hiện từ điểm nhìn của nhân vật. Điểm nhìn theo Timothy Corrigan, với nghĩa đơn giản nhất, chỉ đơn thuần mang tính vật lí. Chẳng hạn, điểm nhìn của nhiếp ảnh gia Subhash trong phim *Khandhar*¹ (*Phế tích*, Mrinal Sen, 1984) hướng đến tòa lâu đài đổ nát từ bên ngoài vào sẽ hoàn toàn khác khi anh ta quan sát nó từ trên cao xuống. Nhưng “theo nghĩa phức tạp hơn, điểm nhìn có thể mang tính tâm lí hoặc văn hóa” [4, tr.106]. Phần lớn các bộ phim chúng ta đã xem đều được kể từ ngôi thứ ba, tức sử dụng điểm nhìn khách quan mà “không giới hạn bởi quan điểm của bất kì ai” [4, tr.106]. Tuy nhiên cũng không ít bộ phim sử dụng tới đa những ưu thế của điểm nhìn chủ quan. Như trong *Thương nhớ đồng quê*, làng quê và số phận của những người phụ nữ nông thôn chủ yếu được nhìn qua đôi mắt mơ mộng và triu mến của cậu thanh niên 17 tuổi - Nhâm. Ở *Mùa len trâu*, với việc chọn điểm nhìn ngôi thứ nhất, toàn bộ câu chuyện được quy chiếu từ cái nhìn của nhân vật chính đồng thời là người kể chuyện, từ đó tất yếu dẫn tới những thay đổi trong cấu trúc kịch bản. Dù vẫn dựa trên phong cách kể chuyện cổ điển của điện ảnh song tác phẩm của Nguyễn Võ Nghiêm Minh đã có những pha xử lí tuyệt vời trong việc lựa chọn điểm đặt máy quay, góc quay, đạt hiệu ứng thị giác mạnh mẽ với sự ám ảnh tuyệt đối của hình ảnh Nước.

Truyện phim được thực hiện theo lối hồi tưởng. Ngay cảnh trình đề, cách kể hạn tri được báo hiệu bằng sự xuất hiện

của tiếng ngoài hình (voice-off) (lời dẫn tự sự của Kim): “Cả đời tôi sống ở đây. Cà Mau hai mùa mưa nắng. Mùa mưa, nước phủ trùm lên tất cả. Cỏ và nhà. Người và Trâu. Tới mùa khô, tôi chỉ nhớ được mùi đất, mùi của những rũ mục để lại từ nước” [8].

Phân đoạn thứ hai (tương ứng với thời điểm mở đầu câu chuyện được kể qua hồi ức của Kim), khi nhân vật hiện diện trực tiếp, thông tin tự sự tiếp tục tăng tiến, cùng đó, là sự lộ diện hoàn toàn của cách kể hạn tri thông qua điểm nhìn của người kể chuyện: “Của cải cả nhà chỉ có trâu. Ruộng thì của địa chủ. Không có trâu cày sẽ không đóng nộp thuế, trả nợ, có nộp miếng ăn. Năm tôi 15 tuổi, đang thế chiến, cha tôi yếu lắm, nước lũ về, cỏ chết, trâu đói” [8]. Đan xen với lời dẫn chuyện là hình ảnh mùa nước nổi được quay toàn cảnh, với cách đặt máy quay cố định, tạo cảm giác rợn ngợp về sự bao phủ của nước. Việc lựa chọn cách kể hạn tri (thực hiện qua lời dẫn của Kim) gợi mở sự tin cậy nhất định đối với diễn biến tự sự tiếp theo. Bởi ở đây, nhân vật sẽ trực tiếp kể câu chuyện của mình. Phân đoạn ngay sau đó là cuộc đối thoại giữa cha mẹ Kim về việc gửi Kim theo đám len trâu để vừa trông coi hai con trâu của nhà, vừa phụ việc, lấy công đổi nợ, vừa để học hỏi, lại chuyển sang lối kể toàn tri. Như vậy, ở phần mở đầu này, nhà làm phim đã tạo ra được hiệu quả kể chuyện rõ rệt, thông qua lối kể hạn tri đan xen lối kể toàn tri, khán giả đã được cung cấp khá chi tiết về thời gian - không gian tự sự và thông tin nhân vật: mùa nước nổi, người đói, trâu đói, Kim phải dẫn trâu nhập vào đoàn len trâu.

Một vài cảnh tiếp sau đó, lối kể hạn tri dường như tiếp tục bị “xâm lấn” bởi lối kể toàn tri khi máy quay chuyển từ vị trí của Kim sang vị trí của cha mẹ Kim,

¹ Bộ phim này được chuyển thể từ truyện ngắn tiếng Bengali *Telenapota Abishkar* của tác giả nổi tiếng Premendra Mitra.

và dừng lại ở hình ảnh người cha đang mài mê kể chuyện (người nghe chuyện trực tiếp là mẹ Kim, còn Kim lúc này tạm thời vắng mặt trong khung hình nhưng vẫn được xác định là người nghe chuyện). Sự xâm lấn này, như một cách để gọi mở về một thế giới lạ lẫm mà Kim sắp sửa bước vào. Hơn thế, khi máy quay “trượt” sang một nhân vật khác, đã phần nào khắc phục được hạn chế của lối kể hạn tri - đó là không thể chạm đến thế giới tâm lí của nhân vật khác. Cha Kim, trong lời kể say sưa về những năm tháng len trâu hào sảng trong quá khứ đã phác họa nên một bức tranh phong cảnh Nam bộ đẹp hoang sơ mà vô cùng lôi cuốn: “Cảnh núi non thanh lịch, trâu ăn cỏ ngẩng đầu coi mây bay lui tới: ngựa lưng thì trâu cọ mình vô cột của đền đài vua chúa mà gãi sồn sột” [9, tr.86-87]. Đồng thời cũng hé lộ phần nào niềm phấn khích đối với công việc len trâu cũng như tâm trạng háo hức của người cha trước khi người con trai tiếp nối công việc của ông. Với ông, đó là hành trình gian truân, nhưng xứng đáng để dần bước.

Cách kể chuyện hạn tri gần như áp đảo trong các phân đoạn tiếp theo của phim, máy quay luôn bám sát Kim, và đặc biệt không khi nào tách rời khỏi hình ảnh nước. Tuy nhiên vẫn có cách xử lí riêng biệt về góc quay phù hợp với từng phân đoạn. Chẳng hạn các trường hợp dưới đây.

Hãy xem cách Sơn Nam trải rộng tri tưởng tượng của người đọc qua mã ngôn từ trong truyện *Mùa “len” trâu*: “Nước tràn bờ sông Hậu chảy qua. Nước trên trời tuôn xuống. Gió biển triền miên thổi lộng về... Núi Ba Thê bên này, núi Cẩm trước mặt, hòn Sóc, hòn Đất bên kia bình thường xem hùng vĩ, thơ mộng thì nay trở thành lè tè, bé bỏng trong cảnh bao la trời nước

(...) Sau hè nhà, nước dậy ùng ùng, sóng gợn từng lượn lớn, vỗ lát chát vào vách” [9, tr.83-84]. Phim *Mùa len trâu*, với lợi thế của ngôn ngữ điện ảnh, đã cụ thể hóa những tưởng tượng đó bằng những khuôn hình đẹp lạ thường vừa hùng vĩ vừa dữ dội.

Để thể hiện sự bao trùm của nước, Nguyễn Võ Nghiêm Minh luôn ưu tiên các cảnh quay toàn cảnh, với tiêu cự nhỏ, dựng nên một cái nền rộng lớn, tạo cảm giác rợn ngợp. Màu xám, sẫm được chọn làm gam màu chủ đạo của phim, tương ứng với màu của mưa và nước - cũng là màu của nghèo khó, rữ mục, một số cảnh xen lẫn màu xanh của mạ non, của cỏ như nhen nhóm lên niềm hi vọng về sự sống. Các vật thể khác như ngôi nhà, cây cối, thậm chí cả con người đều thu nhỏ lại và lặng lẽ giữa sự bao la của nước. Nghệ thuật dàn cảnh của bộ phim trong trường hợp này đã cho thấy sự tỉ mỉ của nhà làm phim khi chú trọng cả cái “tổng thể” lẫn cái “chi tiết”, tạo nên một bố cục hài hòa giữa cảnh rộng lớn với cảnh nhỏ hẹp, nhằm tương thích với tính chất của câu chuyện phim¹. Với cách phối dàn cảnh này, ngay từ một vài phân đoạn mở đầu, *Mùa len trâu* đã khơi gợi kí ức về cuộc sống nghèo khó cơ cực của người nông dân Nam bộ một cách đầy cảm thông, đồng thời gợi dẫn đến bối cảnh của một mùa len trâu chứa đựng những khoảnh khắc nghiệt ngã song cũng không thiếu những giây phút thăng hoa mà Kim sắp sửa trải qua.

Đến nửa sau của bộ phim, nỗi ám ảnh về sự bao phủ của nước được đẩy lên tuyệt đối qua cảnh Kim chèo thuyền chở

¹ Xem thêm: “*Mùa len trâu* - Mùa đôi thay thân phận”, nguồn: “*Mùa len trâu* - Mùa đôi thay thân phận” (thegioidienanh.vn), ngày 20/7/2013.

cha đang trong cơn hấp hối. Trường đoạn này ban đầu là viễn cảnh, tạo cảm giác nhân vật được quan sát từ xa bởi điểm nhìn của một người khác - dường như có sự can dự của lối kể toàn tri, sau đó dần kéo về cận cảnh để soi rọi trạng thái tâm lí của nhân vật - lại là sự dịch chuyển mau chóng sang điểm nhìn hạn tri. Trong tình huống này, các đại cảnh, khiến chúng ta nhận thấy, hình ảnh con người thật nhỏ bé giữa thiên nhiên mênh mông không bờ bến. Không gian nước trở nên áp đảo, trở thành một ẩn dụ cho mối quan hệ giữa con người và tự nhiên. Con người sống trong tự nhiên, phải đối đầu hoặc thỏa thuận với sự khắc nghiệt dữ dội của tự nhiên. Nước cho họ sự sống, nhưng nước cũng có thể nhấn chìm tất cả. Trong khi đó, các cận cảnh lại lột tả được nỗi bất lực, nỗi buồn miên man đang không giấu nổi trên khuôn mặt, trong ánh mắt nhân vật khi không thể tìm thấy một mẩu đất nào để neo đậu - ngay cả khi nhắm mắt xuôi tay. Cảnh thủy táng cha Kim được chuyển thể trọn vẹn từ *Một cuộc biển dâu* của Sơn Nam, lưu giữ đầy đủ tình người âm áp và nghĩa khí Nam bộ qua sự chia sẻ lẫn nhau giữa những con người cùng cảnh nghèo khó. Thể hiện chi tiết này, bộ phim còn cho thấy sự ứng biến của con người trước tự nhiên, khi sống, lênh đênh trên sông nước, chết cũng chọn nước làm nơi kí thác thể xác. Từ đó kiến tạo nên căn tính của nền văn hóa lấy nước làm nguồn mạch sinh tồn.

Nước trong phim *Mùa len trâu*, thường xuất hiện ở ba dạng: nước mưa; nước trên bề mặt, và nước chính trong lòng nó. Trên bề mặt, có lúc nước được thể hiện theo phong cách hội họa, với dòng nước yên bình, một vài con thuyền lướt qua những rặng cây bạch đàn, tạo nên cảnh trí Nam bộ thơ mộng, dịu dàng; nhưng nước trong

rất nhiều phân đoạn, lại mênh mông, dữ dội tựa như đang thử thách sự kiên nhẫn và lòng can đảm của con người. Tuy vậy, bao la khắc nghiệt, hay êm đềm nên thơ - đều là những trạng thái quen thuộc của nước không khó để tìm kiếm trong cả văn chương và điện ảnh. Ở phim *Mùa len trâu*, lạ lùng nhất, bí ẩn nhất và đậm tính ẩn dụ nhất là hình ảnh tĩnh lặng sâu trong lòng nước. Điều đáng nói, sự tĩnh lặng này hoàn toàn không được thể hiện bằng những góc máy cầu kì, ngược lại, bằng kĩ thuật quay sơ giản của loại máy quay cầm tay tài tử (của một thợ lặn chuyên nghề quay phim dưới nước phục vụ việc bảo trì đáy các tàu bè) nhằm đem lại những hình ảnh mờ ảo, vắn đục¹ của một thế giới đang phân rã. Cần nhớ rằng động tác máy này thường được sử dụng quay phóng sự tài liệu, ít sử dụng quay phim truyện. Đây có thể nói là một sáng tạo riêng biệt khiến cho *Mùa len trâu* của Nguyễn Võ Nghiêm Minh được đánh giá là tác phẩm thành công nổi bật về nghệ thuật tạo hình, đồng thời đem lại hiệu quả đáng kể trong việc kiến tạo nhịp điệu tự sự lúc mạnh mẽ, lúc sâu lắng cho bộ phim. Như vậy, sức mạnh của hình ảnh trong *Mùa len trâu*, được tổng hợp từ sự biến hóa của kĩ thuật (quay phim) và sự đa dạng của phương tiện (máy quay). Điều này cũng phản ánh bước chuyển ngoạn mục từ kể chuyện bằng ngôn từ đến kể chuyện đa phương tiện [6]. Ở đây, chúng ta đọc được những thông điệp về nước qua hình ảnh thị giác, chứ không phải qua câu chuyện, khiến người xem không còn chỉ là “xem” đơn thuần mà như đang tham dự vào bộ phim và tiếp nhận thông

¹ Xem thêm bài trả lời phỏng vấn của Nguyễn Võ Nghiêm Minh, “*Mùa len trâu* được mùa giải thưởng”, nguồn: “*Mùa len trâu* được mùa giải thưởng” - Báo *Người lao động* (nld.com.vn), ngày 19/5/2007.

tin tự sự bằng ngôn ngữ cơ thể. Cách xử lí của Nguyễn Võ Nghiêm Minh trong các phân đoạn này rất gần với quan điểm nghệ thuật của đạo diễn Trần Anh Hùng khi lựa chọn “chú trọng đến “trọng lượng” của hình ảnh và ý nghĩa ẩn sau nó. Thậm chí hình ảnh đó phải tạo ra được sức mạnh “tàn nhẫn” của sự kiện”¹. Đó cũng là điểm khác biệt đáng kể giữa tự sự văn học và tự sự điện ảnh.

Với những cảnh len trâu, khi lần đầu tiên đàn trâu xuất hiện trong một cảnh viễn, gần như đã kích thích tối đa thị giác của người xem, đúng như mô tả của Sơn Nam: “Trâu lội vài năm con, đen đồng, đặc nước, giống như hồi thiên địa sơ khai, càn khôn hỗn độn” [9, tr.87]. Về sau, đạo diễn lại thường chọn trung - cận cảnh để thể hiện một cách trực diện đời sống len trâu, với đầy rẫy sự cơ cực, hiểm nguy, xen lẫn những sắc màu tài tử, hào sảng. Sắc nét nhất là cận cảnh đàn trâu hỗn độn với những tấm lưng sẫm màu đang chuyển động rùng rùng, tạo ấn tượng dữ dội, bạo liệt về âm thanh lẫn hình ảnh. Ở đây, theo lí giải của nhà làm phim, máy quay luôn được giữ “cố định và ở độ cao của tầm mắt và luôn quay trái sáng để tạo độ tương phản cao” (tức có nhiều khoảng tối trong khung hình, chỉ những chi tiết quan trọng nhất được chiếu sáng), nhằm “thể hiện một sự chạm trán giữa cha và con, giữa đàn ông và đàn bà, giữa con người và thiên nhiên. Đường chân trời luôn cắt ngang giữa khung hình, trái với quy luật bố cục cổ điển, tạo một cảm giác không thăng bằng như tâm lí luôn biến động của

các nhân vật phim”². Với cách đặt máy này, khán giả như đang đối diện với nước, thậm chí có cảm giác chính mình đang ngập nước. Như vậy cách kể ở đây, dựa trên những cảnh quay ngược sáng trái với quy tắc thông thường đã tác động mạnh mẽ đến cảm giác của người tiếp nhận. *Mùa len trâu*, vì thế, còn được biết đến là tác phẩm hiếm hoi kể chuyện bằng những thước phim mang dấu ấn của khoa học tự nhiên (vật lí).

Đó là với cảnh, còn với con người, vẫn là điểm nhìn từ nhân vật Kim, nhưng tùy từng nhân vật, điểm đặt máy quay cũng thay đổi tương ứng. Chẳng hạn, với cha Kim, luôn là cái nhìn trực diện (mặt đối mặt), như ngầm khẳng định cho cuộc đối thoại giữa những người đàn ông. Cuộc đối mặt cuối cùng giữa hai cha con đã đẩy cảm xúc người trong cuộc lần khán giả lên đến tận cùng bằng một cú twist lớn³, khi ông Tư Đình thừa nhận Kim là kết quả từ một vụ hãm hiếp mà ông gây ra với em gái Tư Lập. Sự thật này đánh mạnh vào tâm lí Kim, và trong cơn tuyệt vọng, Kim vùng vẫy chới bỏ bằng cách cố gắng vỗ về mình rằng đó chỉ là cơn mê sảng của người cha đang lúc cận kề cái chết. Còn đối với người xem, đó lại là chi tiết giải mã cho mối quan hệ khá mờ nhạt giữa Kim và mẹ (giờ đây đã là mẹ nuôi) cũng như làm sáng tỏ lí do vì sao bà luôn than phiền (với khuôn mặt rầu rĩ hoặc nén tiếng thở dài khi nghe Kim kể với cha chuyện tay Lập cưỡng bức gái nhà lành) và sau cùng bà đã bỏ cha Kim mà đi. Đến đây chúng ta có thể lần ngược trở lại các tình tiết trước đó

¹ Xem thêm bài trả lời phỏng vấn của Trần Anh Hùng, “Tôi tin vào linh cảm và bản năng của mình”, nguồn: “Trần Anh Hùng: ‘Tôi tin vào linh cảm và bản năng của mình’” - VnExpress Giải trí, ngày 24/5/2004.

² Xem thêm bài trả lời phỏng vấn của Nguyễn Võ Nghiêm Minh, “*Mùa len trâu* được mùa giải thưởng”, Tlđd.

³ Cú Twist (plot twist): thuật ngữ điện ảnh, được hiểu là *nút thắt, cú ngoặt, cao trào*.

của bộ phim, trong gia đình ba người, đạo diễn hoàn toàn không để lộ ra một chi tiết nào khiến khán giả nghi ngờ quan hệ huyết thống giữa mẹ và Kim, nhưng cũng không hề cho thấy dấu hiệu của sự gắn bó máu thịt (thậm chí Kim đã có lúc trách móc “Bà thì biết gì ai, chỉ biết tiền thôi à” [8]). Phải đến gần cuối phim, cả Kim và người xem mới vỡ lẽ. Với trường hợp này, không gì có thể phù hợp hơn là lối kể hạn tri, nhằm tạo ra bước ngoặt trong mạch tự sự (dẫn đến trạng thái mất cân bằng của nhân vật), đồng thời đặt người xem vào vị trí cùng trải nghiệm với nhân vật.

Trong khi đó với Ban, thường là cái nhìn từ xa, từ phía sau, hoặc từ tầm nhìn hạn chế (bóng tối). Có ít nhất ba lần, Kim quan sát Ban từ sau lưng (khi Ban chèo thuyền, chải tóc, gội đầu), sau đó khoảng cảnh dần thu hẹp khi Kim tiến lại gần Ban. Khi Kim lại gần Ban, chúng ta có cùng điểm nhìn với Kim, những chi tiết khác đều bị đẩy ra ngoài tiêu cự. Do vậy, những gì chúng ta nhìn thấy hoàn toàn “được thúc đẩy bởi tâm lí nhân vật” [3, tr.111]. Đến lần cuối cùng gặp nhau, vẫn là cái nhìn từ phía sau, nhưng khoảng cách càng lúc càng bị đẩy xa, khi Ban chèo thuyền rời đi trong không gian mờ mịt. Đó là ẩn dụ cho một tình yêu đơn phương (từ Kim) không thành, không thể nắm bắt, cũng là ẩn dụ cho thân phận lênh đênh của người đàn bà trong tình cảnh những người đàn ông của họ cũng “không làm chủ được gì” [8].

Tuy nhiên, “khó có bộ phim nào tuân thủ hoàn toàn cách kể chuyện hạn tri” [3, tr.94]. Trong *Mùa len trâu*, rõ ràng không ít lần, cách kể chuyện hạn tri bị “vi phạm” khi máy quay rời khỏi nhân vật Kim để chuyển sang các nhân vật khác (hai phân đoạn về hai lần trò chuyện giữa cha mẹ Kim, và cảnh hội ngộ riêng tư của Đẹt

và Ban). Lúc này, sự chuyển đổi của máy quay không do sự nhận biết của nhân vật quyết định, do vậy nó cung cấp thêm một vài thông tin nằm ngoài những gì người kể chuyện cung cấp.

Một vài cảnh lại là sự mập mờ về điểm nhìn, như cảnh quay dưới nước, nhất là phân đoạn đầu tiên và cuối cùng, không có sự xuất hiện của con người, mà Nước hiện diện là một nhân vật độc lập. Vậy, lúc này điểm nhìn thuộc về ai? Nhà quay phim? Đạo diễn hay chính nhân vật? Khán giả có thể nhận định đó là điểm nhìn của nhà quay phim (vì anh ta trực tiếp lặn xuống nước để ghi lại hình ảnh), cũng có thể đó là điểm nhìn của đạo diễn khi anh ta chỉ đạo lựa chọn cảnh quay này nhằm thể hiện thông điệp về sự mục ruỗng và tan đi của vật chất trong nước, song đó lại cũng có thể là điểm nhìn của Kim khi trải qua bao thăng trầm, cuối cùng anh nhận ra bản thể của nước, bản chất của sự sống. Thực tế, cả ba điểm nhìn này đều được chập làm một, đặt trong dòng chảy tự sự của nhân vật, tạo nên tính trừu tượng, tính triết lí của tự sự.

Rõ ràng, trong điện ảnh, chính máy quay đã thể hiện cho chúng ta biết câu chuyện được kể theo người kể chuyện nào và bằng điểm nhìn của ai thông qua các kĩ thuật quay. Điều này khiến cho vấn đề người kể chuyện và điểm nhìn trong điện ảnh trở nên phức tạp hơn (thậm chí có lúc mơ hồ hơn) so với trong văn học.

3. Nhìn chung, với lối kể hạn tri được sử dụng tương đối thống nhất từ đầu đến cuối, vấn đề người kể chuyện trong phim *Mùa len trâu*, do vậy, không quá phức tạp (hẳn đó cũng là lí do khiến phương diện này ít nhận được sự quan tâm hơn?). Ở *Mùa len trâu*, điểm đầu và điểm kết của hồi ức được xác định rất rõ ràng, tạo nên mạch tiếp nhận tương đối liền mạch cho

người xem. Nhưng sự không phức tạp của người kể chuyện lại nằm trong chủ ý của nhà làm phim, nhằm tạo ra một chuyện kể đơn giản, đáng tin cậy với độ chân thực tỉ mỉ đến từng chi tiết, đồng thời “thể hiện chủ đề một cách mộc mạc và đơn sơ nhất” theo quan điểm của Nguyễn Võ Nghiêm Minh. Cách kể chuyện ở đây có lúc gần với phong cách phim tài liệu (dựa trên kỹ thuật quay), bối cảnh loại bỏ tuyệt đối sự dàn dựng, tận dụng tối đa chất liệu tự nhiên (ánh sáng, bóng tối,...), ngay cả diễn viên cũng diễn xuất theo lối diễn như không diễn. Việc sử dụng máy quay cầm tay ở một số chi tiết đã tạo nên những khung hình chân thật, linh hoạt, cho phép thể hiện tối đa góc nhìn chủ quan. Khán giả khi xem phim, có cảm giác đang nghe nhân vật kể câu chuyện của chính mình chứ không phải nghe đạo diễn kể câu chuyện của nhân vật, vì thế sự gián cách giữa nhân vật - người xem được thu hẹp. Khi không còn hoài nghi về tự sự, khán giả tự xâm nhập vào hành trình của nhân vật. Rõ ràng, Nguyễn Võ Nghiêm Minh đã thành công trong việc kéo người tiếp nhận vào câu chuyện đang kể bằng kỹ thuật tự sự tối giản đến kinh ngạc.

Phim *Mùa len trâu* kể về hành trình “vỡ vụn và trưởng thành” [11] về tình cảm, nhận thức của Kim: từ một thiếu niên mộc mạc, đến một thanh niên đã va chạm đủ thói hư tật xấu của đám len trâu, sẵn sàng lăn lộn giữa những ân oán giang hồ, sau khi trải qua nỗi đau mất cha, bị tình yêu đầu đời chối từ, chứng kiến sự ra đi của những người yêu thương, Kim hiện diện với tâm thế của người đàn ông trưởng thành, rắn rỏi, đủ điềm đạm đón nhận những biến chuyển của cuộc đời. Tính tâm lí trong điểm nhìn của Kim cũng không ngừng biến chuyển theo hướng tích cực, từ cái nhìn có phần trẻ con,

bồng bột, có chút hần học đến cái nhìn từng trải, bao dung, ấm áp, triu mến đối với cả con người lẫn cảnh vật. Sẽ không có lối kể chuyện nào phù hợp hơn lối kể chuyện hạn tri trong trường hợp này, với một điểm nhìn nhất quán, kết cấu tự sự trở nên chặt chẽ, mạch lạc. Tất nhiên, lối kể chuyện này tạo được hiệu ứng tối đa còn là nhờ ở kết hợp cùng lúc nhiều yếu tố: văn học - mỹ thuật - âm nhạc... Mỗi một yếu tố đều đảm nhận chức năng tự sự riêng, chẳng hạn văn học gợi mở ý tưởng tự sự; âm nhạc mang âm hưởng mệnh mang của người Miền kể chuyện về đời sống mưu sinh nhọc nhằn của người dân Nam bộ gắn với sự kéo dài/thu hẹp không-thời gian; mỹ thuật (liên quan đến phục trang, dàn dựng bối cảnh) lại chứa đựng những trầm tích văn hóa của miền sông nước Cà Mau cách đây một thế kỉ. Cùng đó là các yếu tố của khoa học tự nhiên (vật lí) góp phần tạo nên hiệu ứng ngược sáng tuyệt vời cho các cảnh quay, diễn tả sự khó nhọc cùng tận của nghề len trâu và sự nghiệt ngã bất tận của tự nhiên; hoặc yếu tố của khoa học môi trường lí giải cho đặc trưng khí hậu và sự nỗ lực của con người nhằm thỏa thuận với thiên nhiên. Tất cả những yếu tố này được kết nối một cách có chủ đích, tạo nên cấu trúc tự sự chặt chẽ, nhiều lớp lang, đầy ẩn dụ, đòi hỏi sự cảm thụ bằng nhiều giác quan. Việc phân tích văn bản do vậy, không chỉ quan tâm đến câu chuyện văn hóa, thân phận con người, tình yêu nam nữ trong bối cảnh Nam bộ đầu thế kỉ XX, mà giờ đây chắc chắn phải chú ý đến sự can dự của nhà làm phim trong quá trình chuyển thể từ phương diện kỹ thuật tự sự (điểm nhìn, góc máy, dàn cảnh, montage,... thậm chí cả hậu kì), từ đó thấy được những bút phá ngoạn mục của Nguyễn Võ Nghiêm Minh với phiên bản chuyển thể *Mùa len trâu*

mà hoàn toàn không rời bỏ sự gắn kết đối với nguyên tác văn học.

Kết luận

Không thể có một mẫu số chung trong cách chúng ta kể một câu chuyện. Ta có thể kể theo trật tự tuyến tính, cũng có thể kể theo kiểu đảo lộn trật tự, bắt đầu từ kết quả của câu chuyện hoặc từ một sự kiện mang tính bước ngoặt. Cả văn học và điện ảnh đều không hề kém cạnh nhau về tính linh hoạt trong phương thức tự sự. Điểm khiến cho cách kể của chúng khác biệt cũng như hiển lộ đầy đủ những ưu thế vượt trội và không thể che giấu được mặt hạn chế chính là ở phương tiện kể (ngôn từ ở văn học và hình ảnh, âm thanh ở điện ảnh). Trở lại luận điểm của Marie-Laure Ryan: “Trong khi phân cốt lõi của ý nghĩa [của các kí hiệu: ngôn từ, cử chỉ, âm thanh, hình ảnh... - ND] có thể du hành xuyên qua các phương tiện, tiềm năng tự sự của nó sẽ được mở rộng, được hiện thực hóa một cách khác biệt khi nó được chuyên chở bởi một phương tiện mới” [10, tr.58]. Xét từ trường hợp phim *Mùa len trâu* được phân tích ở trên, tiềm năng tự sự của hai tác phẩm văn học nhỏ nhắn về dung lượng (*Mùa “len” trâu* và *Một cuộc biển dâu*) đã được “kích hoạt” thành một phiên bản tự sự mới thông qua sự trình bày của một phương tiện mới. Nội dung hai truyện ngắn của Sơn Nam trở thành hai sự kiện cốt lõi kiến tạo nên cấu trúc truyện phim, cũng là hai bước ngoặt lớn trong cuộc đời nhân vật chính - là lí do cho sự chuyển biến trong nhận thức, tính cách, tình cảm nhân vật. Sự chuyển thể đối với hai tác phẩm ở đây gần như trọn vẹn, ngay cả việc “trích dẫn” nguyên văn nhiều câu thoại. Từ hai sự kiện cốt lõi này, Nguyễn Võ Nghiêm Minh đã mở rộng ra nhiều vấn đề liên quan mật thiết đến đời sống văn hóa Nam bộ, mà vẫn lưu

lại trọn vẹn dư vị *Hương rừng Cà Mau* của Sơn Nam.

Trước hết, từ câu chuyện về mùa len trâu đầu tiên của Kim (trong truyện *Mùa “len” trâu*), truyện phim phát triển thành chặng đường trưởng thành của Kim qua hai mùa len trâu với nhiều bước ngoặt, bổ sung thêm các nhân vật khác (Ban, Đẹt, Thiều,...) và các đường dây phụ (cha Kim - Tư Lập; Đẹt - Ban - Thiều), hoặc làm sắc nét hơn cho các nhân vật vốn mờ nhạt trong truyện (Tư Lập trong *Một cuộc biển dâu* vốn chỉ là một người chỉ đường tốt bụng, trở thành một tay len trâu lão luyện trong phim *Mùa len trâu*). Toàn bộ sự bổ sung này, nhằm đem lại một văn bản điện ảnh hoàn chỉnh, đáp ứng được yêu cầu của một truyện phim với nhân vật có số phận, câu chuyện có xung đột, kịch tính. Hơn thế, truyện phim không còn giới hạn trong một mùa len trâu, như ngầm chỉ sự nối tiếp của các thế hệ len trâu qua những mùa nước nổi, trở thành một chỉ dấu đặc trưng để tìm về lịch sử, văn hóa Nam bộ những năm đầu thế kỉ XX. Rõ ràng, sự chuyển đổi phương tiện biểu hiện cho phép điện ảnh làm đầy đặn hơn một hay một vài câu chuyện vốn chỉ là lát cắt trên văn bản văn học.

Thứ hai, phim của Nguyễn Võ Nghiêm Minh đã chuyển đổi hoàn toàn điểm nhìn, góc nhìn so với truyện của Sơn Nam. Trên thực tế, đây là sự thay đổi vô cùng quan trọng, đem lại hiệu quả khác biệt. Câu chuyện trên phim được kể bởi nhân vật chính theo lối hồi tưởng (trong vai trò vừa là người tham dự, vừa là người chứng kiến) trở nên dồn nén, chân thực, giàu cảm xúc. Không chỉ kể về hành trình len trâu nghiệt ngã, trong dòng tự sự của Kim, chứa đựng cả nỗi buồn miên man về thân phận, cả những trải nghiệm vừa mới lạ vừa đau đớn về tình yêu. *Mùa len trâu* còn là

tác phẩm cho thấy sự trở lại ngoạn mục của người kể chuyện ngôi thứ nhất - vốn là một thử thách đối với nghệ thuật tự sự điện ảnh, bởi với cách thức tự sự này, đòi hỏi sự linh hoạt tối đa của kỹ thuật quay, góc quay nhằm bộc lộ được chiều sâu nội tâm nhân vật thông qua sự chuyển động của hình ảnh.

Thứ ba, phim *Mùa len trâu* thực sự đã đạt đến hiệu quả tối đa trong việc chuyển hóa kí hiệu ngôn từ trong văn học thành kí hiệu hình ảnh khi đẩy nước từ chỗ “vốn chỉ là một bối cảnh được lấy từ truyện ngắn Sơn Nam” thành “mã nghệ thuật thị giác trong phim, bao hàm trong đó cùng lúc hai “vai diễn”: nước - vừa làm nền cảnh văn hóa sông nước cho những nhân vật trong phim, vừa là một “nhân vật” đặc biệt, có thân phận nghệ thuật hẳn hoi” [11]. Từ các góc quay khác nhau, nước hiện diện ở nhiều dạng gắn với hai trạng thái (động - tĩnh), trở thành biểu tượng nước đôi: bao gồm cả sự sống lẫn cái chết, hủy diệt và tái sinh, hơn thế, dòng nước trong *Mùa len trâu* còn là dòng hoài niệm tượng trưng cho sự trôi chảy của thời gian và diễn biến của lịch sử. Như vậy, *Mùa len trâu* của Nguyễn Võ Nghiêm Minh trên cơ sở khai thác vẻ đẹp của không gian nước bị bao phủ trong hai truyện *Mùa “len” trâu* và *Một cuộc biển dâu*, đã khai triển một cách mạch lạc và mạnh mẽ những chiêm nghiệm của chính nhà làm phim về nước, về hình bóng quê nhà, về lịch sử - văn hóa dân tộc. Vì thế, câu chuyện *Mùa len trâu* trong phiên bản điện ảnh, vừa lưu giữ được nét thuần phác của văn hóa dân gian, nhưng lại cũng nổi bật với những dấu ấn đương đại được thể hiện qua lối kể chuyện điện ảnh mang tính thể nghiệm táo bạo.

Sự nở rộng đường dây cốt truyện, đặc biệt sự chuyển đổi phương tiện tự sự cũng

như sự ứng biến linh hoạt của kỹ thuật điện ảnh đã tạo nên một truyện phim đa nghĩa, nhiều lớp lang. Phim *Mùa len trâu*, sau lớp nghĩa ngoài cùng về câu chuyện của một chàng trai trẻ qua những mùa nước nổi - có thể nhận diện một cách trực tiếp, là những tầng nghĩa phức tạp được tích hợp từ những gợi ý văn học của *Hương rừng Cà Mau* cũng như cội nguồn văn hóa Nam bộ, mà có thể phải xem đi xem lại không ít lần mới có thể thâm thấu. Quá trình chuyển thể từ văn học đến điện ảnh trong trường hợp này, bên cạnh việc làm nổi bật những ý nghĩa phổ quát của câu chuyện gốc, đã bồi đắp thêm cho câu chuyện đó những giá trị thẩm mỹ và tư tưởng mới. Vì thế, người đọc vẫn thấy được hồn cốt của truyện *Mùa “len” trâu* và *Một cuộc biển dâu* nhưng không thể nào không khẳng định tính độc lập mạnh mẽ, hoàn chỉnh của phim *Mùa len trâu*.

Trên thực tế các khái niệm tự sự, người kể chuyện, điểm nhìn, tiêu điểm, tiêu cự, người nghe chuyện v.v... vốn đã là những khái niệm hạt nhân đã quá quen thuộc trong nghiên cứu tự sự học văn học và tự sự học điện ảnh. Nhưng việc phân tích văn bản điện ảnh từ góc độ tự sự học hậu kinh điển đã vượt lên giới hạn của những thao tác và khái niệm quen thuộc đó. Thay vì đọc/điễn giải văn bản điện ảnh từ lớp vỏ hiển lộ ngoài cùng là câu chuyện (bộ phim kể về ai, có nội dung gì), thì giờ đây là sự tìm kiếm những tầng băng chìm của câu chuyện - tức phương diện kỹ thuật (cách kể, phương tiện để kể và hiệu quả của cách kể đó) - vốn không phải lúc nào cũng dễ dàng nhận diện. Vì vậy, ở khía cạnh thực tiễn, tác phẩm điện ảnh sẽ hiện diện trong một hình hài đầy đủ hơn, do đó, chắc chắn phức tạp hơn, thậm chí đa nghĩa hơn. Còn ở phương diện lí thuyết, một tác phẩm với lối kể

hạn tri nhất quán, tỉ mỉ như phim *Mùa len trâu* hay với chiến lược tự sự tinh vi kinh điển như *Rashomon* hay *Taxi driver* được đề cập đến trong bài viết, sẽ không thể chỉ soi chiếu từ góc độ tự sự học thuần túy mà đòi hỏi sự liên hợp với kí hiệu học, liên văn bản,... thậm chí vận dụng cả kiến thức của khoa học lịch sử, khoa học tự nhiên, khoa học môi trường. Điều đó phản ánh diễn biến sinh động của tự sự học điện ảnh đương đại.

Tóm lại, điện ảnh đã sử dụng các khái niệm của tự sự học để “kể chuyện” theo những cách khác nhau nhằm đạt được hiệu quả tối ưu (nội hàm của câu chuyện được mở rộng, đồng thời, người tiếp nhận bị/được lôi cuốn vào những “trận đồ” chuyện kể, mà ở đó, họ được phép tin tưởng hoặc hoài nghi lời kể, thậm chí vượt lên cả cách cảm thụ điện ảnh thông thường, khán giả có thể lí giải được những “ẩn dụ”, “ám dụ” mà bộ phim đặt ra thông qua quá trình khám phá về kĩ thuật tự sự). Hay nói cách khác, tự sự học làm mới cách kể chuyện của điện ảnh. Nhờ đó việc diễn giải văn bản trở nên thuyết phục hơn. Như cách nói của Marie-Laure Ryan, “Khái niệm tự sự cung cấp một mẫu số chung, cho phép chúng ta nhận thức rõ hơn về những lợi thế và hạn tri trong năng lực tái trình hiện của các phương tiện riêng lẻ. Ngược lại, việc nghiên cứu quá trình hiện thực hóa ý nghĩa tự sự trong các phương tiện khác nhau mang đến một cơ hội sự tái đánh giá và mở rộng có tính then chốt ngữ vựng phân tích của tự sự học” [10, tr.58]. Vì lẽ đó, tự sự, dù vô cùng phổ biến (như đã nói ở trên), song vẫn luôn hàm chứa những bí mật không dễ dàng nắm bắt. Nỗ lực của người sáng tạo nhằm tìm ra những cách kể mới thông qua sự linh hoạt và phát triển của phương tiện kể chuyện,

vừa là sự thách thức, cũng lại là sự mời gọi khó có thể chối từ đối với tự sự học điện ảnh.

Tài liệu tham khảo

- [1] Thái Phan Vàng Anh (2011), “Người kể chuyện với điểm nhìn bên trong”, nguồn: “Người kể chuyện với Điểm nhìn bên trong” (toquoc.vn), ngày 3/3.
- [2] David Bordwell, Kristin Thompson (2008), *Nghệ thuật điện ảnh*, Đỗ Thu Hà dịch, Nxb. Giáo dục.
- [3] Warren Buckland (2011), *Nghiên cứu phim*, Phạm Ninh Giang dịch, Phạm Xuân Thạch hiệu đính, Nxb. Tri thức, Hà Nội.
- [4] Timothy Corrigan (2011), *Hướng dẫn viết về phim*, Đặng Nam Thắng dịch, Phạm Xuân Thạch hiệu đính, Nxb. Tri thức, Hà Nội.
- [5] Andre Gaudreault, Franecois Jost (2005), *Thế nào là trần thuật học điện ảnh*, Lưu Văn Châu dịch, nhà sách Thương Vụ, tr.36, dẫn theo Chu Hòa Quân, “Mối quan hệ giữa trần thuật học văn học và trần thuật học điện ảnh”, Lê Dương dịch, nguồn: “Mối quan hệ giữa trần thuật học văn học và trần thuật học điện ảnh” (toquoc.vn).
- [6] Đặng Thu Hà (2021), “Từ kể chuyện ‘truyền khẩu’ đến kể chuyện ‘đa phương tiện’” (phần 1), Tạp chí *Nghiên cứu Sân khấu và Điện ảnh*, số 31.
- [7] Lê Hồng Lâm (2005), “Xem *Mùa len trâu* - Mảnh vỡ của đàn ông”, talawas | Lê Hồng Lâm - Xem “*Mùa len trâu* - Mảnh vỡ của đàn ông”, ngày 24/6.
- [8] Nguyễn Võ Nghiêm Minh, phim *Mùa len trâu*, Global Film Initiative Hãng phim Phương Nam phát hành, 2004.
- [9] Sơn Nam (1962), *Hương rừng Cà Mau*, Phù Sa xuất bản.
- [10] Marie-Laure Ryan (2021), “Những nền tảng lí thuyết của Tự sự học xuyên phương tiện” (Lê Quốc Hiếu dịch), Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, số 11, tr.58-77.
- [11] Nguyễn Thị Minh Thái (2007), “Ám ảnh nước trong *Mùa len trâu*”, nguồn: “Ám ảnh nước trong *Mùa len trâu*” - Tuổi Trẻ Online (tuoitre.vn), ngày 19/5.