

## MÔ HÌNH GIAO TIẾP CỦA KỊCH BẢN PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH

Lê Trà My<sup>1\*</sup>, Trần Ngọc Hiếu<sup>1</sup> và Nguyễn Thị Phương Thảo<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, <sup>2</sup>Viện Phim Việt Nam

**Tóm tắt.** Mỗi thể loại văn học là một cách tổ chức tác phẩm, một kiểu tái hiện đời sống và giao tiếp nghệ thuật đặc thù. Một trong những con đường tiếp cận kịch bản phim truyện điện ảnh với tư cách một thể loại văn học là nhìn nhận đặc trưng giao tiếp của nó. Mô hình giao tiếp của kịch bản phim truyện điện ảnh gắn liền và in đậm dấu ấn của quy trình sản xuất phim. Văn bản kịch được đặt trong mô hình giao tiếp tầng bậc, với các vai giao tiếp đa dạng, ở đó, người sáng tác kịch bản có vai trò và số phận đặc biệt. Kịch bản phim truyện điện ảnh có thân phận kép, là văn bản - thông điệp - trong hoạt động giao tiếp thứ nhất (giữa những nhân tố của quá trình làm phim), lại đóng vai trò người phát trong hoạt động giao tiếp thứ hai (giữa những nhân tố sản xuất phim, bộ phim và người xem). Nó vừa được mã hóa, vừa được chuyển mã (mã hóa thông điệp của người biên kịch; chuyển mã ngôn ngữ thành mã tổng hợp hình ảnh, âm thanh). Bản thân văn bản kịch khi hành chức trong hoạt động giao tiếp ấy có những đặc trưng khác với văn bản của các thể loại văn học khác, đó là nó có tính biểu hành và tính tạo sinh.

**Từ khóa:** mô hình giao tiếp, người phát, người nhận, kịch bản phim truyện điện ảnh.

### 1. Mở đầu

Ở Việt Nam hiện nay, nghiên cứu kịch bản điện ảnh dưới góc nhìn văn học là một hướng đi mới mẻ, còn ít được quan tâm. Trong phạm vi bài viết, chúng tôi lựa chọn đối tượng khảo sát là kịch bản của phim truyện điện ảnh - một thể loại phim giàu tính nghệ thuật, sở hữu phương thức kể chuyện đa dạng, ở vị thế như thể loại “cái”, chi phối các thể loại phim ảnh khác. Đối với kịch bản phim truyện điện ảnh, việc xác lập đặc trưng của nó với tư cách một thể loại văn học góp phần mở rộng biên giới của văn học, cho thấy tính đa dạng của thể loại văn học. Trong bài viết này, chúng tôi làm rõ một phương diện đặc thù của kịch bản phim truyện điện ảnh với tư cách là một thể loại văn học: mô hình giao tiếp. Với vị thế đặc biệt so với các thể loại phim khác như phim tài liệu, phim khoa học, phim giáo khoa,... phim truyện điện ảnh có văn bản kịch giàu tính văn học nhất, có thể xuất bản như tác phẩm văn học độc lập, mô hình giao tiếp của nó phong phú, có độ linh hoạt cao.

Nói tới thể loại văn học là nói tới một cách tổ chức tác phẩm, một kiểu tái hiện đời sống, một kiểu giao tiếp nghệ thuật [1; 221]. Như vậy, kiểu giao tiếp nghệ thuật là một trong những phương diện quan trọng giúp xác lập tính đặc thù của một thể loại văn học. Nghiên cứu kịch bản phim truyện điện ảnh như một thể loại văn học, do đó, rất cần thiết phải chỉ ra đặc trưng giao tiếp, thiết lập mô hình giao tiếp. Nghiên cứu hình thức giao tiếp như là một mô hình với các yếu tố và quan hệ của các yếu tố sẽ cho thấy rõ tính chất đặc thù của kịch bản phim truyện điện ảnh trong quá trình lập mã - giải mã của nó.

Đã có một số công trình trên thế giới và Việt Nam tiếp cận kịch bản phim truyện điện ảnh như một thể loại văn học. Trong *Điện ảnh và văn học*, Besla Balázs khẳng định kịch bản phim “cũng là một hình thức văn học đặc trưng, độc lập giống như kịch bản sân khấu (...), là một hình thức văn chương xứng đáng như ngòi bút của một thi sĩ, một hình thức văn học thậm chí có thể được xuất bản và đọc như một cuốn sách” [2; 201]. Ở cuốn *Lược khảo văn học tập II - Ngôn ngữ văn chương và kịch*, tác giả Nguyễn Văn Trung không dùng khái niệm “kịch bản phim truyện” mà thay vào đó ông gọi là “truyện phim”. Thông qua cách người viết chú thích về khái niệm tiếng Anh “scenario” (kịch bản) là truyện phim, có thể thấy ông đã phản ánh thực tế rằng kịch bản phim có chỗ đứng trong “gia đình” các thể loại truyện kể văn học [3; 133]. Cuốn *Từ điển thuật ngữ văn học* đưa ra quan điểm kịch bản văn học là cơ sở xây dựng tác phẩm điện ảnh, đã phân biệt kịch bản văn học với kịch bản phân cảnh của đạo diễn, bước đầu xác lập tính độc lập tương đối của kịch bản văn học của phim, coi nó như một thể loại văn học [4; 169]...

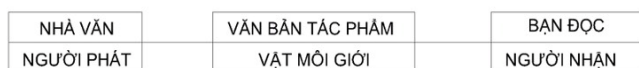
Về mô hình giao tiếp của kịch bản phim truyện điện ảnh, hiện chưa có công trình nào nghiên cứu một cách hệ thống vấn đề này dưới góc nhìn văn học. Tuy nhiên, đã có những ý kiến bàn về mối quan hệ giữa các yếu tố giao tiếp của kịch bản phim trong quá trình hành chức của nó như người đọc kịch bản, đơn vị duyệt kịch bản, biên kịch. Những ý kiến này hầu hết xem kịch bản là một khâu của quá trình sản xuất phim, bàn đến kịch bản như một hoạt động “làm phim”, chú trọng tính chất làm nghề, dạy cách viết, cách sử dụng kịch bản...

Trong bài viết này, từ góc nhìn văn học, chúng tôi chú ý đến mô hình giao tiếp của kịch bản phim truyện điện ảnh. Kịch bản phim truyện điện ảnh vốn chưa được thừa nhận rộng rãi là một thể loại văn học do nó là một khâu của quá trình làm phim, người ta hướng sự quan tâm chủ yếu đến sự hiện thực hóa nó, thành quả cuối cùng của quá trình làm phim - đó là bộ phim. Bản thân kịch bản thường bị quên lãng. Vậy, người viết kịch bản, người đọc kịch bản với tư cách là những vai giao tiếp sẽ tác động như thế nào đến việc hình thành, giải mã những thông tin trong kịch bản? Nó được sử dụng - “đọc” - ra sao?... Đây là những câu hỏi thú vị mà chúng tôi muốn tìm câu trả lời. Đây cũng là căn cứ để chúng tôi khu biệt những kịch bản có tính chất văn học và những kịch bản kĩ thuật thường được sử dụng cho từng bộ phận của ê-kíp làm phim.

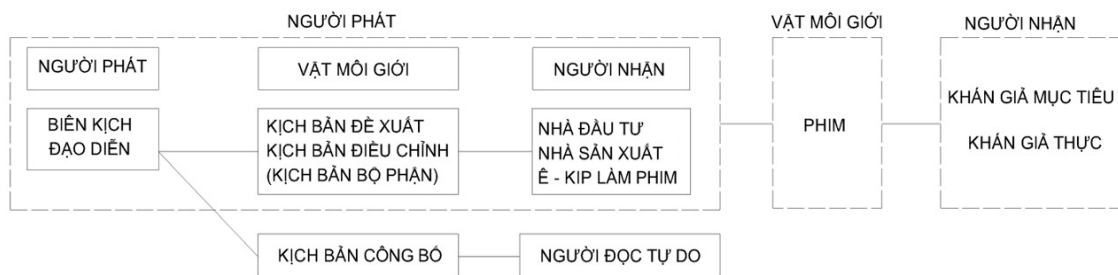
## 2. Nội dung nghiên cứu

Bất cứ hoạt động giao tiếp nào đều có các nhân tố: người phát - thông điệp - người nhận. Trong hoạt động văn học, người phát là tác giả, thông qua văn bản (thông điệp), truyền đến người nhận là người đọc, người nghe.

MÔ HÌNH GIAO TIẾP CỦA VĂN HỌC NÓI CHUNG



MÔ HÌNH GIAO TIẾP CỦA KỊCH BẢN PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH



Kịch bản phim truyện điện ảnh, đặt trong quy trình sản xuất phim, vấn đề người phát, thông điệp, người nhận có những nét đặc thù. Trên đây là sơ đồ tóm tắt mô hình giao tiếp kịch bản phim truyện điện ảnh trong sự đối sánh với mô hình giao tiếp của văn học nói chung

Đối với kịch bản phim truyện điện ảnh, mô hình giao tiếp của nó gắn liền và in đậm dấu ấn của quy trình sản xuất phim. Nếu xem mô hình này là mô hình hai tầng giao tiếp thì ở tầng thứ nhất, giao tiếp của kịch bản phim truyện điện ảnh có “người phát” là biên kịch (tương đương khái niệm “nhà văn” của giao tiếp văn học). Nhà biên kịch được chia làm hai trường hợp: biên kịch viết kịch bản cho chính mình làm đạo diễn hoặc cho người khác làm phim. Kịch bản ở vị thế vật môi giới, là phương tiện và sản phẩm của quá trình giao tiếp. Nó là một đề xuất của quá trình sản xuất phim, là căn cứ để các thành phần đoàn phim viết những kịch bản chuyên biệt phục vụ cho công việc làm phim. Đối tượng đọc kịch bản thường gồm: nhà sản xuất, nhà đầu tư, những người làm phim. Ngoài ra, kịch bản phim truyện điện ảnh (khi được xuất bản) còn có một đối tượng tiếp nhận đông đảo, không nằm trong hoạt động làm phim, đó là người đọc tự do. Như vậy, người đọc kịch bản vừa bao gồm các đối tượng sản xuất phim vừa gồm những người đọc kịch bản với mục đích thưởng thức hay nghiên cứu, không gắn với mục đích làm phim.

Ở tầng thứ hai, hầu như toàn bộ những đối tượng tham gia mô hình giao tiếp thứ nhất (trừ nhân tố người đọc tự do) trở thành người phát thông tin, truyền thông điệp; bộ phim trở thành vật môi giới; người xem là người tiếp nhận. Người xem gồm hai đối tượng: khán giả mục tiêu và khán giả thực tế xem phim.

Quan sát sơ đồ ta nhận thấy, kịch bản phim truyện điện ảnh có vị trí đặc biệt trong hoạt động giao tiếp của điện ảnh. Nó có thân phận kép, vừa là văn bản - thông điệp - trong hoạt động giao tiếp thứ nhất (giữa những nhân tố của quá trình sản xuất phim và người đọc tự do), vừa đóng vai trò người phát trong hoạt động giao tiếp thứ hai (giữa những nhân tố sản xuất phim, bộ phim và người xem). Nó vừa được mã hóa, vừa được chuyển mã (mã hóa thông điệp của người biên kịch; chuyển mã ngôn ngữ thành mã tổng hợp hình ảnh, âm thanh). Ở tầng thứ nhất, người nhận trước hết là cộng đồng sản xuất phim, kịch bản cần hướng tới cộng đồng này như là vai người nhận thứ nhất. Ở tầng thứ hai, sản phẩm chuyển mã - bộ phim - đến với người xem phim, do đó, kịch bản được sáng tạo hướng đến người xem giả định như là vai người nhận thứ hai. Chính thân phận kép đã khiến kịch bản phim truyện điện ảnh, cùng với đó là hoạt động sáng tác và tiếp nhận văn bản/phim trở nên nhiều tầng, có sự lồng ghép các chức năng, vai trò giao tiếp, do đó nó có tính bất định, linh hoạt. Những kịch bản đến tay bạn đọc tự do có khi là kịch bản đề xuất của biên kịch, có khi là kịch bản đã được biên kịch, đạo diễn chỉnh sửa nhiều lần. Những kịch bản bộ phận (có tính kỹ thuật) chỉ lưu hành trong ê-kíp làm phim không nằm trong diện khảo sát của nghiên cứu này.

Đi sâu phân tích các đơn vị giao tiếp và mối quan hệ giữa chúng sẽ thấy sự hành chức đặc biệt của kịch bản phim truyện điện ảnh. Trên thực tế, các đơn vị tham gia vào nhiều tầng giao tiếp nên có sự đan xen, xuyên thấm, tương tác đa chiều. Bài viết chú trọng tương quan của cộng đồng làm phim với khán giả mục tiêu và tương quan của tác giả kịch bản với người đọc tự do do khán giả mục tiêu và người đọc tự do về cơ bản đều là những “người đọc tiềm ẩn”, có tác động đến hành vi sáng tạo kịch bản. Mặt khác, trong cuộc giao tiếp phức tạp này, vấn đề tác giả kịch bản tương đối khó xác định, nó đi liền với quá trình hành chức của kịch bản, do đó nó vừa được phân tích như một thành tố của cộng đồng làm phim vừa được nhìn nhận dựa trên đặc tính của văn bản kịch bản.

## **2.1. Cộng đồng làm phim và khán giả mục tiêu**

Cộng đồng làm phim bao gồm nhà sản xuất, đạo diễn, biên kịch, những người trong ê-kíp làm phim. Những đối tượng này có mối liên hệ mật thiết và có liên quan với khán giả mục tiêu. Kịch bản chịu tác động của tất cả các yếu tố này.

Điện ảnh bên cạnh tư cách một loại hình nghệ thuật còn là ngành công nghiệp giải trí quan trọng hàng đầu thế giới. Nền công nghiệp cần ba yếu tố: tổ chức, con người và thiết bị. Trong

các yếu tố này, nhà sản xuất, đơn vị mua kịch bản có vai trò rất lớn đối với hoạt động biên kịch. Thật hiếm khi có một nhà văn ngay từ khi đặt bút viết tác phẩm đã định hướng bán bản quyền cho nhà sách, nhà xuất bản nào (cũng có những ngoại lệ), nhưng lại rất phổ biến việc một biên kịch biết được “gu” của nhà sản xuất phim để có định hướng sáng tác nhằm bán kịch bản dễ dàng, thuận lợi hơn. Hiểu một cách thiết thực, nếu không có nhà sản xuất, chủ đầu tư kinh phí cho công việc làm phim thì không thể sản xuất phim, kịch bản kết thúc đời sống chức năng điện ảnh của nó. Tính khả thi của một dự án làm phim bắt đầu từ khâu đọc và chọn lọc kịch bản. Nhà sản xuất xem xét ý tưởng, phán đoán kịch bản phim có thu hút khán giả hay không, từ đó đưa ra quyết định mua hoặc từ chối ý tưởng/kịch bản.

Nhà sản xuất đặc biệt quan tâm đến vấn đề ý tưởng kịch bản, đó cũng là lí do tại sao các kịch bản điện ảnh, đặc biệt là những dự án phim thương mại luôn yêu cầu các thể thức tóm tắt kịch bản một cách cô đọng, đủ thông tin mấu chốt và hấp dẫn nhất. Để phục vụ tối ưu cho quá trình xét duyệt mua kịch bản của biên kịch, khái niệm *Logline*, *Synopsis* phim ra đời - là hai dạng tóm tắt phổ biến của kịch bản. “*Logline* là một câu ngắn gọn kể về câu chuyện của kịch bản”; “*Synopsis* là một bản tóm tắt nội dung câu chuyện phim từ 1 đến 5 trang giấy A4 (thường là 1 trang)” [5; 2].

Đối với người viết kịch bản, *Logline* và *Synopsis* giúp tác phẩm nhanh chóng được nhà sản xuất tiếp cận, chọn lựa giữa vô số các ý tưởng/ kịch bản cùng gửi đến công ti/ đơn vị làm phim; đồng thời chúng cũng là chiếc la bàn giúp tác giả hình dung toàn bộ câu chuyện, thống nhất về hệ thống nhân vật, hoàn thiện về cấu trúc. Với nhà sản xuất, đó là cách họ dễ dàng tiếp cận bộ phim trong tương lai, xem xét khả năng trở thành một bộ phim hấp dẫn từ ý tưởng đó, từ đó dự đoán được doanh thu.

Như vậy, nhà sản xuất thường có mối quan tâm hàng đầu đến ý tưởng kịch bản, cả trên phương diện dự án phim thương mại hay phim nghệ thuật, điều đó chi phối đến cách làm việc của các nhà biên kịch: biên kịch phải viết một bản tóm lược cho tác phẩm của mình thành một câu hay một văn bản có dáng dấp truyện cực ngắn (điều khó có thể xảy ra với các thể loại văn học khác). Vấn đề này trở thành một quy tắc làm việc quan trọng trong giai đoạn điện ảnh phát triển mạnh mẽ trên cả địa hạt nghệ thuật và kinh tế.

Không chỉ thực hiện tóm lược kịch bản, mang lại ý tưởng để những nhà đầu tư, nhà sản xuất xem xét, người biên kịch thực hiện viết kịch bản chi tiết (các cảnh cụ thể) theo các mẫu (format) để nhà sản xuất có thể căn cứ vào đó đưa ra kế hoạch sản xuất bộ phim. Ê-kip của nhà sản xuất sẽ nghiên cứu thật kĩ kịch bản, lên kế hoạch làm phim (số lượng cảnh, số lượng diễn viên, phân cảnh cảnh nội/ ngoại, công tác hậu cần, bố trí thời gian, địa điểm quay...). Trong ê-kip này, chủ nhiệm phim - trợ lí của nhà sản xuất, có khi còn “thuộc” kịch bản hơn đạo diễn [6; 16]. Kịch bản chi tiết có đánh số các cảnh, ghi rõ tên bối cảnh, cảnh nội hay ngoại..., thậm chí mô tả rất cụ thể về bối cảnh ấy. Như vậy, kịch bản viết ra trước hết để cộng đồng làm phim đọc, và điều đặc biệt sự đọc ấy là không chỉ để hình dung câu chuyện mà nhằm làm cho câu chuyện đó thoát khỏi trang giấy, hiện thực hóa nó bằng ngôn ngữ hình ảnh động.

Sau khi nhà sản xuất mua kịch bản, nó được đưa vào làm phim, bắt đầu tiến trình thực hiện chức năng điện ảnh của mình. Vai trò đặc biệt của đạo diễn phát huy. Đạo diễn - được mệnh danh “ông vua sàn quay” - là người chịu trách nhiệm chỉ đạo quá trình thực hiện bộ phim. Sau khi nhận được kịch bản của biên kịch, đạo diễn sẽ trực tiếp thực hiện sửa chữa kịch bản theo những mức độ khác nhau để phù hợp ý đồ nghệ thuật của mình. Kịch bản mà đạo diễn sửa chữa (biên tập) được đưa cho các thành phần khác của đoàn phim để họ thực hiện công việc của mình. Mỗi bộ phận sẽ làm cho mình một kịch bản: kịch bản của thiết kế mỹ thuật, kịch bản của đạo cụ, kịch bản âm nhạc, kịch bản dựng phim... Kịch bản phim truyện điện ảnh thực sự là một đề án, dự án cho cả hệ thống tham gia đọc và làm việc (Gồm quay phim, họa sĩ thiết kế mỹ

thuật, dựng phim, bộ phận làm đạo cụ, bộ phận kĩ thuật, diễn viên, bộ phận làm tiếng động, nhạc sĩ...).

Về mối quan hệ đạo diễn và biên kịch, có hai trường hợp xảy ra: biên kịch viết kịch bản cho người khác làm đạo diễn và biên kịch viết kịch bản cho chính mình đạo diễn. Khi biên kịch viết kịch bản cho những người khác làm phim, kịch bản vừa là một tác phẩm nghệ thuật lại là một bản đề án công việc cho đội nhóm với tính khoa học, rõ ràng. Biên kịch luôn phải nắm vững tư duy của người làm phim. Kịch bản thường viết theo format rất dễ nhận biết, để đạo diễn, phó đạo diễn, bộ phận phục trang, đạo cụ, diễn viên... hình dung dễ dàng công việc của mình. Viết theo format kịch bản, biên kịch kiểm soát tốt được độ dài của phim để phục vụ cho quá trình làm phim, mỗi trang kịch bản thường ứng với 1 phút phim. Đa số các phim điện ảnh Việt Nam dài không quá 120 phút. Phim là một trải nghiệm liên tục diễn ra trước mắt khán giả và việc ngồi quá lâu trước màn ảnh trên thực tế không phải là việc dễ dàng. Ngoài cốt truyện với những nhân vật hấp dẫn, đạo diễn và ê-kíp làm phim mong muốn ở kịch bản khả năng khơi gợi cảm hứng để họ tiếp tục “sáng tác”. Đề mời gọi sự tiếp tục sáng tạo từ các đối tượng khác trong đoàn phim, biên kịch thường ý thức rằng ngôn ngữ trong kịch bản phim không phải là thứ ngôn ngữ có tính áp đặt, nó luôn có độ mở. Kịch bản là sự miêu tả trên trang giấy; ở phim, đạo diễn và ê-kíp có sự bố trí cho nhân vật trong không gian ba chiều hiện thực và sống động, đúng theo những nguyên tắc nghệ thuật quay dựng và cảm thụ của người xem (ví như quy tắc về sự thuận mắt, không ngược trục...). Kịch bản phim (tự sự ngôn ngữ) là một đề xuất tự sự cho bộ phim (tự sự đa phương tiện). Kịch bản có kết cấu vậy gọi mạnh mẽ khi nó tiềm chứa khả năng kích thích sự sáng tạo cho những người làm phim ở mức độ cao.

Trường hợp thứ hai, biên kịch đồng thời cũng là đạo diễn bộ phim. Lúc này, mô hình giao tiếp diễn ra giữa “tôi” với “tôi”. Chúng ta gặp mô hình này trong trường hợp Đặng Nhật Minh, Phan Đăng Di, Nguyễn Văn Thông, Quang Dũng, Lương Đình Dũng... Có nhiều kịch bản Đặng Nhật Minh chuyển thể từ truyện ngắn của chính ông đã đạt giải trên báo văn nghệ như *Thị xã trong tâm tay*, *Ngôi nhà xưa*... Trong *Thị xã trong tâm tay*, bên cạnh ngôn ngữ hình ảnh nổi bật, tác phẩm được chuyển thể dựng lên một không gian, tạo một không khí nhất định, có nhân vật và nội dung tư tưởng sâu sắc. Là tác giả truyện ngắn, Đặng Nhật Minh hoàn toàn chủ động trong chuyển thể thành kịch bản và thực hiện làm phim. Ông thậm chí không viết kịch bản theo format hiện đại mà sử dụng hình thức như một truyện ngắn. Độ kiểm soát kịch bản của Đặng Nhật Minh là rất thấp. Kịch bản tựa một bản phương hướng làm việc của ông khi trực tiếp ra phim trường. Ở mô hình giao tiếp “tôi” với “tôi”, “khoảng trống” sáng tác dường như càng lớn, bởi bản thân người viết được hoàn toàn kiểm soát bộ phim sắp tới của mình. Kịch bản lúc này không chỉ là một tác phẩm trọn vẹn mà còn là một bản đề án, sự chỉ dẫn công việc phim ảnh do chính họ thực hiện.

Tuy nhiên, kịch bản viết ra không chỉ để cộng đồng làm phim đọc, nó còn hướng đến khán giả mục tiêu. Khán giả mục tiêu (đối tượng người xem dự kiến) chi phối tới định hướng viết kịch bản ngay từ những bước khởi đầu. Tâm lí tiếp nhận của khán giả ở từng thời điểm tác động đến sự lựa chọn đề tài, triển khai chủ đề, thủ pháp nghệ thuật... của biên kịch. Ví như những năm đầu của thế kỷ 21 ở Việt Nam, người ta còn ngỡ ngàng trước cảnh quay gợi cảm và hơi hướng tình yêu đồng giới trong *Chơi voi* (biên kịch Phan Đăng Di, đạo diễn Bùi Thạc Chuyên), thì đến nay đã vô số tác phẩm thể hiện đề tài đồng tính một cách trực tiếp: *Lạc giới*, *Hot boy nổi loạn* và *câu chuyện về thằng Cười, cô gái điếm và con vịt* (đạo diễn Vũ Ngọc Đăng), *Thưa mẹ con đi* (đạo diễn Trịnh Đình Lê Minh), *Mỹ nhân kế* (đạo diễn Nguyễn Quang Dũng), *Ngôi nhà buồm buồm* (đạo diễn Huỳnh Tuấn Anh), *Xóm trọ 3D* (đạo diễn Hoàng Tuấn Cường)... Người viết kịch bản cần “hóa thân” vào khán giả mục tiêu, dự đoán những phản ứng tâm lí và quá trình tiếp nhận ở họ để dẫn dắt câu chuyện. Nhà nghiên cứu điện ảnh Ray Frensham trong cuốn *Tự học viết kịch bản phim* đã khẳng định: “Người ta nói phim ảnh là hình thức nghệ thuật chính yếu của thế kỷ 20. Các hình thức khác hẳn là không thể tận dụng được khả năng kiểm soát của máy

quay để phóng to (enlargement) và làm nổi bật (focus) những gì khán giả nhìn thấy, biến hình ảnh trở nên chân thực hơn cả hiện thực. Mức phóng to hay làm nổi bật này tạo ra tính chân thực cảm xúc (emotional realism) và định dạng cảm xúc (emotional identification) khó gì so sánh được: chính trải nghiệm này là lí do khiến khán giả ngồi trước màn hình để xem phim. Tuy nhiên trải nghiệm này nằm trong tâm trí của khán giả - và nơi đó bạn phải cư ngụ. Lãnh địa của các nhà biên kịch chính là trải nghiệm cảm xúc của khán giả. Nhưng nói rằng kịch bản là một trải nghiệm cảm xúc thì chưa đủ. Một kịch bản tạo ra trải nghiệm cảm xúc, đưa ra cho nó chỉ dẫn, ý nghĩa và một khoảnh khắc cao trào hồi hộp vào những phút cuối” [7; 22].

## 2.2. Người đọc tự do

Nếu quan niệm tác phẩm văn học là một quá trình thì tiếp nhận văn học ở bạn đọc thực tế chính là khâu hoàn tất quá trình đó. Đối với kịch bản phim truyền điện ảnh, người tiếp nhận vừa là ê-kíp làm phim vừa là bạn đọc thực tế. Điều này xảy ra với những kịch bản được xuất bản. Nhiều kịch bản đã chấm dứt sự hiện diện của nó sau khi bộ phim hoàn thành. Nói cách khác, người ta “vứt vào sọt rác” bản đề án làm phim sau khi nó đã hóa thân thành bộ phim. Tuy nhiên trong thực tế có nhiều kịch bản ra mắt công chúng, được tiếp nhận bởi cộng đồng bạn đọc như một tác phẩm văn học giá trị. Những bạn đọc này có thể được gọi là bạn đọc tự do (để phân biệt với bạn đọc để làm phim). Ở Việt Nam có khá nhiều kịch bản trong nước và nước ngoài được dịch, in, phát hành: *Khi Harry gặp Sally* (Nora Ephron, Nhà xuất bản Trẻ, 2011); *Forrest Gump* (Eric Roth, Nhà xuất bản Trẻ, 2011); *Vì Chúa đã tạo ra đàn bà* (Roger Vadim, Raoul Lévy, Nhà xuất bản Trẻ, 2011); *Đạo bước trên mây* (Robert Mark Kamen, Mark Miller, Harvey Weitzman, Nhà xuất bản Trẻ, 2011); *Kỳ nghỉ hè ở Roma* (John Dighton, Dalton Trumbo, Nhà xuất bản Trẻ, 2011); *Casablanca* (Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch, Nhà xuất bản Trẻ, 2011); *Chuyến tàu mang tên đục vọng* (Tennessee Williams, Nhà xuất bản Trẻ, 2011); *Bức thư của người đàn bà không quen* (Howard Koch, Nhà xuất bản Trẻ, 2011); *Tập kịch bản phim truyện của Nguyễn Thị Hồng Ngát* (Nhà xuất bản Hội nhà văn, 2015); tập kịch bản *Bao giờ cho đến tháng Mười* (Đặng Nhật Minh, Nhà xuất bản Thuận Hóa, 2002); *Hôn nhân không giá thú* (Nguyễn Kim Ánh, Nhà xuất bản Hội nhà văn Hà Nội, 2000); *Vĩnh cửu* (Trần Anh Hùng, in kèm tiểu thuyết được chuyển thể *Nét duyên góa phụ*, Nhà xuất bản Hà Nội, 2016)... Nếu tìm kiếm trên mạng Internet, có thể thấy nhiều kịch bản phim nước ngoài được công bố rộng rãi: *Chuyện tình sau núi* (Larry McMurtry, 2005), *Cuốn theo chiều gió* (Sidney Howard, Ben Hecht, David O. Selznick, Jo Swerling, John Van Druten, 1939), *Bố già* (Francis Ford Coppola, Mario Puzo, Robert Towne, 1972), *Khiêu vũ cùng với bầy sói* (Michael Blake, 1990), *Bay trên tổ chim cúc cu* (Lawrence Hauben, Bo Goldman, 1975), *Thelma và Louise* (Callie Khouri, 1991), *Sự im lặng của bầy cừu* (Ted Tally, 1991), *Titanic* (James Cameron, 1997),...

Người đọc tự do thường không phải đối tượng được quan tâm hàng đầu đối với biên kịch. Tuy nhiên, khi kịch bản phim truyền điện ảnh được xuất bản dưới nhiều hình thức ngày càng trở nên phổ biến thì việc tạo ra sức hấp dẫn cho kịch bản là điều các biên kịch nỗ lực hướng tới. Hình thức giải trí bằng “phim trên giấy” dần có được chỗ đứng trong đời sống khảng định sự tồn tại của kịch bản phim truyền điện ảnh trên văn đàn. Chính điều này sẽ tạo đà cho biên kịch chú ý nhiều hơn đến tính chính thể ngôn từ và dùng sức mạnh của ngôn từ làm nên tính độc lập của kịch bản. Thực tế cho thấy có khá nhiều hiện tượng văn học đã “lây nhiễm” phong cách ngôn từ của kịch bản phim truyền điện ảnh, tạo nên chất điện ảnh trong văn học.

Khi các kịch bản được xuất bản bằng các hình thức khác nhau, cộng đồng đọc kịch bản càng trở nên rộng mở. Kịch bản lúc này được lưu hành như một tác phẩm văn học, thoát khỏi quy trình “làm nghề”. Nó ẩn đi chức năng là một khâu của quá trình sản xuất phim. Tuy nhiên, tư cách “đề án làm phim” vẫn lưu dấu trong văn bản kịch bản. Chính nó mang lại cho người đọc những ấn tượng thú vị khi tiếp nhận. Người đọc lúc này chấp nhận sự mặc định các quy ước của kịch bản phim như là thỏa thuận về cấu trúc thể loại giữa người phát và người nhận trong giao

tiếp thể loại. Chính sự tiếp nhận của bạn đọc tự do làm cho kịch bản phim truyện điện ảnh được tồn tại với tư cách là một thể loại văn học.

### **2.3. Văn bản kịch**

Mô hình giao tiếp với những vai giao tiếp đặc thù như vậy đã khiến cho kịch bản phim truyện điện ảnh có những đặc điểm khác với các thể loại văn học khác. Theo đó, nhân tố quan trọng có tính chất khởi đầu của quá trình giao tiếp là tác giả kịch bản phim truyện điện ảnh cũng có số phận đặc biệt so với tác giả các thể loại văn học khác.

Kịch bản phim truyện điện ảnh có tính biểu hành. Khái niệm “ngôn ngữ biểu hành” (performative language) được đề xuất bởi nhà ngôn ngữ học J.L. Austin khi ông nghiên cứu hành động ngôn ngữ (tính trình diễn). Chức năng của ngôn ngữ biểu hành là tạo ra sự xuất hiện của một hiện thực nào đó - sự vật, hiện tượng, nhân vật, hành động... Hành động nói tương tác chặt chẽ với hành động làm. Đây là cách dùng ngôn ngữ một cách năng động, kiến tạo thế giới, biến đổi thế giới, đem lại sự tồn tại cho những thứ mà nó đặt tên. Kịch bản sử dụng chất liệu ngôn ngữ - chất liệu của văn học. Đời sống lí tưởng của kịch bản phim truyện điện ảnh là được làm phim - nó không chỉ sống đời sống ở trên trang giấy mà cần được hiện thực hóa thành một câu chuyện được kể bằng các chất liệu trực quan thông qua hình ảnh, âm thanh. Đặc biệt, trong kịch bản phim truyện điện ảnh chứa đựng rất nhiều “gợi dẫn” để những thành phần trong ê-kíp làm phim tìm ra công việc của mình. Đó là sự lí giải tại sao chúng ta cần nghiên cứu kịch bản phim truyện điện ảnh như là ngôn ngữ biểu hành đặc thù. Cụ thể hơn, văn bản kịch bản điện ảnh đầy chất “xi-nê”, một bộ phim bằng giấy hiện hiện sống động trước mắt khiến cho bất kì ai đọc nó cũng hình dung từng cảnh vật, từng con người với những hành động cụ thể. Nhờ tính biểu hành của kịch bản mà tất cả đội ngũ nhà sản xuất, nhà đầu tư, những người làm phim hình dung ra bộ phim trong tương lai, cảm nhận rõ về không khí của phim (không gian, thời gian và những con người cụ thể đang tồn tại cùng những hoạt động và cảm xúc của họ), từ đó họ nhận ra nhiệm vụ cụ thể của mình. Thông qua ngôn ngữ miêu tả, thoại, những trích dẫn và gợi ý về kĩ thuật làm phim, công tác tìm chọn bối cảnh, dàn cảnh, diễn xuất, làm âm thanh, dựng phim... được thực hiện. Trong quá trình làm phim, kịch bản có thể bị thay đổi ở những mức độ khác nhau, nhưng biên kịch trước nhất là chủ thể nảy ra ý tưởng và khơi gợi cảm hứng cho tập thể nghệ sĩ làm phim. Trong suốt hành trình sáng tác kịch bản, biên kịch luôn sử dụng ngôn ngữ miêu tả để phát huy cao độ tính biểu hành trong tác phẩm, một thế giới được hiện ra sống động trên mỗi trang kịch bản, thế giới ấy “vẫy gọi” những người làm phim biến nó từ trang giấy mà hóa thân thành từng thước phim chân thực, hấp dẫn.

Với tính biểu hành của văn bản, kịch bản phim truyện điện ảnh như phương thức môi giới với người đọc, tác giả kịch bản phim đã biến mình trở thành một người dẫn đường, người gợi ý, người khơi ra những ý tưởng, người khơi xướng, đề ra một dự án công việc điện ảnh để tất cả cộng đồng những người làm phim phía sau thực hiện công tác sản xuất phim đầy hào hứng, hứa hẹn hành trình tiếp tục sáng tạo. Người ta khẳng định “nếu có thể so sánh sân khấu là một đoàn tàu thì bộ phận chuyển động - đầu tàu - chính là kịch bản”... [8; 15], điều này quả cũng không sai với điện ảnh: kịch bản là đầu tàu trong hành trình làm phim, và người biên kịch vô hình trung cũng trở thành đầu tàu trong đoàn làm phim để họ cùng nhau làm công việc của mình trên một phương hướng đã định sẵn.

Tính chất biểu hành của ngôn ngữ kịch bản sẽ giúp người đọc tự do có thể tạo dựng một bộ phim cho riêng mình. Văn bản kịch bản phim truyện điện ảnh trở nên độc lập với bộ phim, người đọc vẫn có thể tưởng tượng một khả thể bộ phim khác dựa trên việc đọc kịch bản. Cũng nhờ điều tương chừng rất giản dị này mà nhiều bộ phim cải biên, “remake” ra đời, cho thấy mỗi lần cải biên là một lần người ta thực hiện hành vi biểu hành trong phim truyện điện ảnh ở một góc độ khác. Tính biểu hành của kịch bản phim truyện điện ảnh đã trao vào trí tưởng tượng bạn đọc những khả thể bộ phim khác nhau.

Tính tạo sinh cũng là một nét đặc thù của kịch bản phim truyện điện ảnh. Tính tạo sinh được nhắc đến như một khái niệm của ngôn ngữ học mà người khởi xướng là nhà nghiên cứu N. Chomsky [10]. Tính tạo sinh của kịch bản phim truyện điện ảnh là tính chất có thể thay đổi, cải biến, lược bỏ, chêm vào, thay thế... trong suốt quá trình biên kịch sáng tác, kịch bản đưa vào sản xuất và thậm chí cả khi được in thành tác phẩm. Đó là quá trình biên tập kịch bản không ngừng nhằm tạo ra một bản thể phù hợp nhất cho quá trình làm phim, gắn với mục đích tối thượng của kịch bản là được làm phim.

Vì kịch bản phim là một đề xuất làm phim nên nó luôn bị thay đổi bởi những thành phần nhân lực chủ chốt trong đoàn làm phim: nhà sản xuất, đạo diễn, diễn viên... để phù hợp với điều kiện làm phim và gắn liền với khát vọng nâng cao tính tư tưởng đã được đề cập trong kịch bản. Từ kịch bản sang phim là từ tầm nhìn của biên kịch sang tầm nhìn của đạo diễn, từ tự sự ngôn ngữ đến tự sự đa phương tiện. Kịch bản phim truyện điện ảnh có thể do một người hay một nhóm người viết; có thể bị sửa chữa, thay đổi ở những mức độ khác nhau, nhiều khi lên đến vài chục lần chỉnh sửa (như kịch bản *Cô ba Sài Gòn* - Kay Nguyễn, *Người bắt tử* - Victor Vũ, Nguyễn Lê Phương Khanh với “31 lần sửa kịch bản, hơn chục lần dựng” [9] để phù hợp với điều kiện sản xuất, kinh phí làm phim, thị hiếu khán giả đương thời). Sự thay đổi kịch bản còn liên quan đến khâu chọn bối cảnh làm phim. Có thể chọn được bối cảnh tốt là thành công lớn của nhà làm phim, bởi tự bối cảnh đã có thể nói lên rất nhiều điều, gợi nhiều cảm giác, cảm xúc mà diễn viên đang phải nỗ lực diễn giải, thể hiện bằng hành động và lời thoại. Bối cảnh là sức mạnh, vậy nên đạo diễn sẵn sàng thay đổi bối cảnh trong kịch bản để tạo nên khả năng biểu hiện và tác động sâu sắc.

Từ kịch bản lên phim có thể có rất nhiều thay đổi, thực chất là vấn đề từ cái nhìn của biên kịch sang tầm nhìn, cách xử lý của đạo diễn. Thay đổi kịch bản là điều rất khó tránh. Có thể có trường hợp đạo diễn trung thành với kịch bản của biên kịch. Mọi diễn xuất, quay/dựng phim trong quá trình làm phim đều theo đúng như hướng dẫn trong kịch bản của biên kịch. Có khi biên kịch “quyền lực” đến mức chi phối cả đạo diễn, diễn viên cũng như toàn bộ ê-kíp làm phim. Biên kịch Kim Soo Hyun của Hàn Quốc (tác giả kịch bản của những phim nổi tiếng như: *Childless Comfort* (*Có con hay không*), *Mom's Dead Upset* (*Sự phẫn nộ của người mẹ*)... là ví dụ. Bà kiểm soát cách thức diễn viên thể hiện vai mà mình đã viết và đạo diễn phải tuân theo kịch bản có sẵn, đến mức nhiều người bỏ cuộc vì cảm giác ngột ngạt. Tuy nhiên Kim Soo Hyun vẫn là một biên kịch có sức hút, bởi bộ phim nào bà viết kịch bản cũng đều nổi tiếng dù không cần diễn viên đình đám tham gia, thậm chí diễn viên bình thường có mặt trong phim của bà đều trở thành “sao”. Chính những thành công vượt trội đã làm nên quyền lực của biên kịch này. Ở Việt Nam, gánh nặng viết kịch bản thường giao gần như trọn vẹn cho biên kịch và đa số đạo diễn bắt đầu làm việc khi đã cầm trong tay kịch bản hoàn chỉnh. Với một số quốc gia có nền điện ảnh hiện đại, chuyên nghiệp, chỉ cần ý tưởng khả thi, biên kịch và đạo diễn thường cộng tác làm việc. Ví như trường hợp kịch bản *When Harry met Sally* (biên kịch Nora Ephron, đạo diễn Rob Reiner), Nora kể lại: “Kịch bản này mang tên tôi, nhưng nó là một sản phẩm cộng tác thì đúng hơn” [11; 13]. Đối với những phim mà biên kịch và đạo diễn đến khi chuẩn bị làm phim mới gặp nhau, hai con người đó thật khó ăn khớp về dụng ý nghệ thuật. Ngay cả trường hợp đạo diễn tự viết kịch bản rồi làm phim như Phan Đăng Di, Bùi Thạc Chuyên, Đặng Nhật Minh... vẫn có những cảnh thay đổi về bối cảnh, lời thoại, hoặc thứ tự các cảnh ở mức độ khác nhau.

Trường hợp khác, đạo diễn có thể chỉ dựa vào kịch bản như một sự gợi mở, gợi ý. Đôi khi đạo diễn chỉ giữ lại tên phim, ý tưởng phim. Ví như phim *Bao giờ có yêu nhau* của đạo diễn Dustin Nguyễn lấy cảm hứng từ kịch bản của Nguyễn Trọng Khoa; phim *Trăng nơi đây giêng* - đạo diễn Nguyễn Vinh Sơn, biên kịch Châu Thổ, từ kịch bản đến phim có sự khác biệt rất lớn về chi tiết từng cảnh. Đa số cảnh trong kịch bản *Trăng nơi đây giêng* bị thay đổi, thế vào đó là những cảnh khác có ý nghĩa tương đương, giá trị thẩm mỹ cao khi lên hình trên màn ảnh. Trên



thực tế, một phim trung bình có 1/3 là thoại, còn lại là các hành động hiển thị. Nhà nghiên cứu William Packard chỉ ra rằng “1/3 thoại là của biên kịch sáng tác còn 2/3 hành động lại thường rơi vào tay đạo diễn và diễn viên”, vì họ thực sự là người biến kịch bản thành phim, thậm chí căn cứ vào điều kiện sản xuất, phim trường... thì ngay cả những lời thoại ấy cũng lại “tiếp tục rơi vào tay đạo diễn cũng như diễn viên chế tác” [12; 23]. Nhìn vào lịch sử điện ảnh, điều này khá dễ hiểu, vì ngay từ khi điện ảnh mới ra đời - thời kì phim câm sơ khai, các nhà sản xuất, đạo diễn và diễn viên đã xác lập vị trí kiểm soát của mình với phim ảnh, còn biên kịch là vị trí chỉ bắt đầu xuất hiện khi phim có tiếng ra đời, cần phải làm phim với sự chuẩn bị kĩ càng, tránh tốn kém kinh phí. Tuy nhiên, điều này cũng chỉ mang tính tương đối, tùy vào “văn hóa làm việc” trong ngành phim ảnh của từng nước (ví như có một thời kỳ rất dài các đạo diễn điện ảnh của nước Anh luôn cảm thấy khổ sở và liên tục than vãn rằng mình chỉ là một người làm việc bị phụ thuộc quá mức vào sáng tác của các nhà biên kịch).

Trong môi trường nghề nghiệp, biên kịch có thể làm việc độc lập hoặc theo nhóm. Biên kịch chủ động viết kịch bản, sửa chữa, hoàn chỉnh rồi “chào bán” cho các nhà sản xuất. Nhà sản xuất, đạo diễn có thể đặt hàng biên kịch viết theo ý tưởng đã có sẵn của mình. Trường hợp khác, nhà sản xuất mua kịch bản, hoặc chỉ mua ý tưởng kịch bản của biên kịch này rồi thuê biên kịch khác sửa chữa. Thậm chí công lao hoàn thiện kịch bản lại thuộc về những biên tập của các hãng phim - người âm thầm làm việc, gắn liền với tư cách chỉnh sửa kịch bản. Hiện tượng hãng phim mua bản quyền kịch bản nước ngoài rồi sửa chữa (bối cảnh, nhân vật, thoại...) để phù hợp với văn hóa quốc gia mình là rất phổ biến. Vậy nên phim *Kiều hãnh và định kiến* (chuyên thể từ tác phẩm cùng tên của nhà văn Jane Austen) có rất nhiều bản của các nước khác nhau: Anh, Mĩ, Ấn Độ, Thái Lan... Sự chuyển thể và Việt hóa, Mĩ hóa, Ấn Độ hóa... một kịch bản/ phim bao giờ cũng khiến nó có nhiều đổi khác so với bản gốc.

Tính tạo sinh của kịch bản phim truyện điện ảnh khiến cho vấn đề tác giả trở nên phức tạp, thậm chí không được đặt ra trong một số trường hợp. Kịch bản phim là một loại văn bản mở - văn bản khả tác (writerly text), có nhiều khoảng trống cho sự đọc và sự diễn giải. Mục đích giao tiếp nhằm để kịch bản được hiện thực hóa thành một bộ phim dẫn đến lối viết rất đặc trưng ở kịch bản: người biên kịch khó có thể viết nhiều, mô tả mọi thứ “rậm rạp” như thể loại tiểu thuyết. Một kịch bản hấp dẫn những người làm phim khi bản thân nó khiến họ thấy rõ ràng về khả năng can thiệp vào chính văn bản ấy. Trên thực tế, khi một biên kịch bán bản quyền của mình thì nhà sản xuất, đạo diễn... được thay đổi, can thiệp vào kịch bản ở nhiều cấp độ - tinh lược, cắt bỏ, thêm bớt... Từ kịch bản đến phim về bản chất là thực hiện “dịch” tác phẩm từ hệ thống kí hiệu này sang hệ thống kí hiệu khác và điều đó luôn xảy ra những “độ trượt”, sự cải tạo, chuyển hóa... nhất định. Thay đổi nội dung câu tả, những biến thiên của lời thoại diễn viên (đạo diễn sửa kịch bản, diễn viên biến lời thoại thành lời nói của mình sao cho nhập thân, thuận miệng tại phim trường), quay phim và dựng phim cũng là sự diễn giải mới so với bản gốc - kịch bản của biên kịch. Tất cả những điều ấy khiến ngôn ngữ kịch bản phim do biên kịch chủ động sáng tác không thể là ngôn ngữ của sự áp đặt mà luôn tồn tại những “khoảng trống” mời gọi sự sáng tạo. Để trở thành phim, văn bản kịch bản cần rất nhiều sự cộng hưởng, hợp tác. Tác giả biên kịch nhìn chung là một kiểu “tác giả tự thu nhỏ” (tất nhiên vẫn có những ngoại lệ). “Nhà văn có thể đồng ý với người biên tập về cuốn sách của mình. Anh ta có thể cãi nhau, đập bàn và xin rút bản thảo. Nhà biên kịch không thể thế được. Phẩm chất đầu tiên của nhà biên kịch là phải biết lắng nghe. Một kịch bản phải sửa đi sửa lại đến 7 - 8 lần. Một nhà văn không thể sửa bản thảo của mình nhiều lần đến thế được, thà đốt đi còn hơn. Song, một nhà biên kịch phim, nếu cái tôi lớn quá, chỉ có cách bỏ nghề mà thôi” [13; 339]. Sự viết của biên kịch không phải làm nên một tác phẩm đã xong xuôi, hoàn tất. Ê-kíp làm phim trở thành những người có quyền lực rất cao đối với văn bản kịch bản phim truyện điện ảnh, họ được quyền “dịch” kịch bản sang một “kênh” mới, hệ thống kí hiệu mới theo cách mà họ cho là hợp lí. Mọi thứ trong kịch bản đều có thể thay đổi, từ tên tác phẩm (ví như phim *Chơi vui* có tên gốc *Tận cùng là biển*, *Đời cho*

*ta bao lần đôi mươi* có tên gốc *Đời có bao lần đôi mươi...*), đến nhân vật, lời thoại, trật tự cảnh, số cảnh, bối cảnh... Sự thay đổi kịch bản gốc không chỉ liên quan đến các yếu tố nghệ thuật điện ảnh (ý nghĩa tác phẩm, nhịp độ, tiết tấu...) mà còn liên quan đến những bài toán kinh tế khi làm phim, thậm chí là sự kiểm duyệt. Cũng vì lí do ấy mà Đặng Nhật Minh từng phải đối mặt với rất nhiều yêu cầu sửa chữa trong kịch bản [14; 82]. Một điều quan trọng nữa, điện ảnh là ngành công nghiệp giải trí nên vấn đề “tên tác giả kịch bản phim truyện điện ảnh” đôi khi khá phức tạp, luôn bị chi phối từ các yếu tố kinh tế và cách làm việc đội nhóm, những phương thức mua bán bản quyền, chuyển thể... diễn ra sôi động trong thế giới của điện ảnh.

### 3. Kết luận

Với tư cách là một thành tố của quy trình sản xuất phim - quá trình hòa quyện giữa nghệ thuật và các yếu tố kinh tế, kịch bản phim truyện điện ảnh nằm ở trung tâm mô hình giao tiếp đặc biệt giữa tác giả kịch bản với những đối tượng đặc thù trong cộng đồng sản xuất phim, khán giả mục tiêu, người đọc tự do,... Điều quan trọng đầu tiên và bậc nhất của kịch bản phim truyện điện ảnh là những khả thể trong cấu trúc, giàu tiềm năng chuyển đổi trở thành một bộ phim. Kịch bản với ngôn ngữ biểu hành, với tính chất một loại văn bản khả tác, văn bản tạo sinh, có khả năng mang lại cảm hứng sáng tạo mãnh liệt cho cộng đồng làm phim trong quá trình thực hiện công việc của mình, đồng thời cũng tạo ra sự nhìn nhận nhiều chiều đối với vấn đề tác giả kịch bản. Độ mở trở thành nguyên tắc giao tiếp đặc thù của kịch bản phim truyện điện ảnh. Với người đọc tự do, sự tiềm chứa khoái cảm về sự đọc, những trải nghiệm và nhập thân, suy ngẫm, đối chiếu với bộ phim hoặc tưởng tượng về một khả thể khác của bộ phim ở họ làm cho kịch bản phim truyện điện ảnh trở thành một thể loại văn học có sức hấp dẫn riêng. Kịch bản của phim truyện điện ảnh là loại kịch bản giàu tính nghệ thuật nhất trong các loại kịch bản phim điện ảnh. Độ mở trong quan hệ người phát – người nhận và những biến đổi trong quá trình hành chức của nó phản ánh tính sáng tạo đầy năng động của hoạt động giao tiếp ở một thể loại văn học đặc biệt.

### TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Trần Đình Sử (chủ biên), 2015. *Giáo trình lí luận văn học*, tập 2. Nxb Đại học Sư phạm Hà Nội.
- [2] Timothy Corigan, 2013. *Điện ảnh và văn học* (Nguyễn Thu Hà, Trần Phương Hoàng, Huyền Vũ, Trần Lê Minh dịch). Nxb Thế giới.
- [3] Nguyễn Văn Trung, 1967. *Khảo lược văn học* tập II - *Ngôn ngữ văn chương và kịch*. Bộ Giáo dục xuất bản.
- [4] Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, Nguyễn Khắc Phi, 2004. *Từ điển thuật ngữ văn học*. Nxb Giáo dục.
- [5] Học viện TVM (HTV3 liên kết Hàn Quốc), 2010. *Giáo trình Biên kịch nội bộ*, thành phố Hồ Chí Minh.
- [6] Việt Linh, 2006. *Đạo chơi vườn điện ảnh*. Nxb Văn hoá Sài Gòn.
- [7] Ray Frensham, 2011. *Tự học viết kịch bản phim* (Trịnh Minh Phương dịch). Nxb Tri thức.
- [8] Hoàng Chương, 1996. *Vấn đề văn học kịch*. Nxb Sân khấu.
- [9] Nguyễn Hương, *Biên kịch Người bắt từ: Tôi thấy Đinh Ngọc Diệp, Jun Vũ diễn hay*, nguồn: <https://soha.vn/bien-kich-nguoi-bat-tu-noi-ve-doan-ket-phim-chinh-xac-la-co-su-can-thiep-cua-cuc-dien-anh-20181107062922594.htm>
- [10] Nguyễn Thiện Giáp, *Ngôn ngữ học tạo sinh của N. Chomsky: Cơ sở triết học và nhận thức luận*, nguồn: [https://repository.vnu.edu.vn/bitstream/VNU\\_123/58813/1/30.4.1.pdf](https://repository.vnu.edu.vn/bitstream/VNU_123/58813/1/30.4.1.pdf)
- [11] Nora Ephron, 2011. *Khi Harry gặp Sally* (Trang Hải dịch). Nxb Trẻ.

- [12] William Parkard, 2021. *Nghệ thuật viết kịch bản phim truyện* (Đặng Minh Liên dịch). Tài liệu nội bộ của Viện phim Việt Nam.
- [13] Đoàn Minh Tuấn, 2008. *Những vấn đề lí luận kịch bản phim*. Nxb Văn hóa - Thông tin.
- [14] Đặng Nhật Minh, 2005. *Hồi kí điện ảnh*. Nxb Văn nghệ.

## **ABSTRACT**

### **Communication model of movie story scene**

Le Tra My<sup>1\*</sup>, Tran Ngoc Hieu<sup>1</sup> and Nguyen Thi Phuong Thao<sup>2</sup>

<sup>1</sup>*Faculty of Philology, Hanoi National University of Education,* <sup>2</sup>*Vietnam Film Institute*

Each literary genre is a way of organizing works, a type of life representation, and a particular type of artistic communication. One of the ways to approach the film script as a literary genre is to recognize its communicative characteristics. The communication model of the movie script is closely associated with and imprinted with the film production process. Drama texts are placed in a hierarchical communication model, with diverse communication roles, where the screenwriter has a special role and fate. The screenplay for a feature film has a dual identity, being both a text - a message - in the first communication activity (between the elements of the film production process), and plays the role of a transmitter in communication activities. second (between the factors that produce the film, the film, and the viewer). It is both encoded and transcoded (encodes the writer's message; transcodes language into code that synthesizes images and sounds). The dramatic text itself, when functioning in that communication activity, has different characteristics from the texts of other literary genres, that is, it is expressive and generative.

**Keywords:** communication model, transmitter, receiver, movie script.