

# CẢI BIÊN ĐIỆN ẢNH ĐẦU TIÊN THỜI THUỘC PHÁP: TRƯỜNG HỢP KIM VÂN KIỀU

NGUYỄN NAM<sup>(\*)</sup>

**Tóm tắt:** Việc *Truyện Kiều* được dựng thành phim *Kim Vân Kiều* năm 1924 không chỉ đặt ra một loạt vấn đề liên quan đến lịch sử và lý thuyết cải biên điện ảnh ở Việt Nam, mà còn cho thấy nhu cầu khẳng định tinh thần quốc gia và giá trị văn hoá dân tộc bằng các phương tiện truyền thông “hiện đại” trước ảnh hưởng của văn minh phương Tây trong những năm 1920 ở thế kỷ trước. Những ý kiến khác biệt như của Nguyễn Văn Vĩnh, Công Luận, hay Henri Cucherousset, cũng như tin tức báo chí trong và ngoài nước về bộ phim này phản ánh sự xung đột trong việc tiếp nhận của người bản xứ và người Pháp đối với tác phẩm điện ảnh này. Khi được đặt trở lại vào thời - không của xã hội thời ấy, khi phim được công chiếu các rạp chớp bóng ở Hà Nội, Sài Gòn, hay ở Paris, bộ phim trở nên một trường hợp đáng chú ý của sự tương tác giữa hiện đại và truyền thống, giữa thuộc địa và “mẫu quốc”.

**Từ khóa:** *Kim Vân Kiều*, cải biên điện ảnh, Nguyễn Văn Vĩnh, Indo-Chine Film, sứ mệnh khai hoá văn minh.

**Abstract:** The fact that *The Tale of Kieu* was made into a film called *Kim Van Kieu* in 1924 not only raises a series of questions regarding the history and theories of film adaptation in Vietnam, but also reveals the needs of confirming national spirit and cultural values through modern media when confronting the impacts of Western civilization in the 1920s of the last century. Diverse thoughts presented by Nguyen Van Vinh, Cong Luan, or Henri Cucherousset as well as press news on this film from inside and outside Vietnam reflect the conflicts in various receptions of this cinematic work from the local and French audiences. Located back into its temporal and spatial contexts of that society where it was shown on the screen in Hanoi, Saigon, or Paris, the film becomes a noteworthy case of the interaction between the “modern” and the “traditional,” or the “colony” and its “metropole”.

**Keywords:** *Kim Van Kieu*, film adaptation, Nguyễn Văn Vĩnh, Indo-Chine Film, mission civilizatrice (civilizing mission).

Đã từng được nghe về bộ phim *Kim Vân Kiều* đầu tiên do Hãng Indo-Chine Film sản xuất (1924) mà nay dường như chẳng nơi nào còn lưu giữ được, nên năm 1999, khi tìm thấy hai bài viết về phim đăng trên báo *Hữu thanh* (ngày 15 tháng 3 năm 1924) và *Đông Pháp thời báo* (ngày 24 tháng 9 cùng năm), người viết đã vội có một bài ngắn về “Lần đầu *Truyện Kiều* được chuyển thể thành phim” [15, tr.79-80] nhằm góp chút tư liệu, giúp phần nào hình dung được tác phẩm điện ảnh đặc biệt này. Bài báo thật sơ

lược, không một bức ảnh nào của phim kèm theo, và nhất là vẫn vướng trong khuôn khổ hạn hẹp của khái niệm “chuyển thể”. Hơn hai mươi năm sau, đúng dịp tưởng niệm hai trăm năm mất của cụ Tố Như (1820-2020), người viết lại may mắn tìm được thêm một số tư liệu viết cùng hình ảnh liên quan đến bộ phim để có thể thấy rõ hơn bối cảnh ra đời và diện mạo của một tác phẩm trước nay vẫn chưa được biết nhiều.

Dù nay đã thất truyền, dấu tích của bộ phim *Kim Vân Kiều* (1924) vẫn có thể tìm thấy trong một số bài báo hiếm hoi bằng

<sup>(\*)</sup> TS. - Giảng viên Đại học Fulbright Vietnam.  
Email: ngnam2@gmail.com.



tiếng Việt<sup>1</sup> và tiếng Pháp đương thời. Bất luận một nghiên cứu nào khi bàn về phim nhất định phải nhắc đến loạt bài xây dựng nền tảng cho cải biên điện ảnh ở Việt Nam có tên là “Chớp bóng *Kim Vân Kiều*” của Nguyễn Văn Vĩnh đăng trên *Trung Bắc tân văn* một năm trước đó (1923). Đáng chú ý là các bài viết sau khi phim được công chiếu phần lớn đều lặp lại tựa đề của Nguyễn Văn Vĩnh ngày trước<sup>2</sup>. “Chớp bóng” ở đây dường như không chỉ là một khái niệm mới dành cho “phim”, mà còn gắn với một từ khác cũng khá phổ biến đầu thập niên 1920 là “chuyển ảnh”, hay “truyền ảnh” (dịch từ *adaptation* tiếng Pháp), cơ hồ đã ít nhiều hàm nghĩa “cải biên” ngày nay. Dù khen hay chê, tất cả các bài của tác giả Việt cũng như Pháp, được viết trước khi phim được sản xuất, hay sau khi phim ra mắt, đều hình dung, so sánh, đối chiếu phim *Kim Vân Kiều* với nguyên tác *Truyện Kiều*. Những đối sánh ấy được đặt vào khung cảnh Việt Nam thời thuộc Pháp đầu thế kỷ XX, khi điện ảnh do người Pháp khởi xướng manh nha thành một hoạt động văn hoá - xã hội với những vai trò đặc biệt được người Việt và người Pháp kỳ vọng trên cơ sở những động cơ khác nhau.

<sup>1</sup> Cùng với chính văn, tác giả cung cấp 6 phụ lục (là bài “Chớp bóng *Kim Vân Kiều*”, “Có góp được một vai đào với người thế giới không?” đều của Nguyễn Văn Vĩnh in trên các số báo khác nhau của *Trung Bắc tân văn* tháng 6 năm 1923, một số bài khác của các báo *Trung Bắc tân văn*, *Đông Pháp thời báo*, *Hữu thanh* năm 1924 đưa tin về việc công chiếu phim *Kim Vân Kiều*, và trích đoạn trong *Xứ Bắc Kỳ ngày nay* của Henri Cucherousset do Trần Văn Quang dịch ra quốc văn được in tại Hà Nội năm 1924), song do khuôn khổ tạp chí, chúng tôi đã lược bỏ phần phụ lục này (BT).

<sup>2</sup> Như bài “Chớp bóng *Kim Vân Kiều*” trên *Hữu thanh* (15/03/1924, tr.567), “Chớp bóng *Kim Vân Kiều*” của *Trung Bắc tân văn* (Thứ bảy 15/03/1924), “Chớp bóng *Kim Vân Kiều*” của Công Luận trên *Đông Pháp thời báo* (Thứ tư 24/09/1924).

Để có một góc nhìn tổng quan về bộ phim độc đáo về mặt lịch sử này, không thể không nhắc đến việc thành lập Hội Indo-Chine Film (Điện ảnh Đông Dương), nơi Nguyễn Văn Vĩnh muốn dựa vào để thực hiện ước nguyện cải biên *Kim Vân Kiều* thành tác phẩm điện ảnh, hàm chứa trong đó là ý thức dân tộc, và tinh thần yêu nước phản thực dân. Những ý tưởng của ông về dàn dựng bộ phim này chính là sự phôi thai của lý thuyết cải biên sớm nhất ở Việt Nam. Ngoài những động lực dựng phim ấy của Nguyễn Văn Vĩnh, cũng cần thay đổi góc nhìn để hiểu được duyên do vì sao người Pháp và chính quyền thực dân Pháp ở Đông Dương lại muốn dựng bộ phim này. Thái độ tiếp nhận khác nhau của khán giả Việt - Pháp cũng cho thấy đâu là cơ sở để đánh giá thành công hay thất bại của tác phẩm *Kim Vân Kiều* - cải biên điện ảnh đầu tiên ở Việt Nam thời Pháp thuộc.

### Một hãng phim mang tên *Indo-Chine* (Đông Dương)

Joseph Guyot de La Pommeraye (1877-1958) là một tên tuổi đáng lưu ý trong lịch sử điện ảnh thuộc địa Pháp ở Việt Nam. Sau khi đến Hà Nội năm 1903, Pommeraye tham gia vào các hoạt động chính trị, kinh tế ở đây, trong vai trò Ủy viên Hội đồng Thành phố Hà Nội, hay Giám đốc Điều hành, rồi Phó Chủ tịch Công ty Oxy và Acetylene Viễn Đông. Từ Hà Nội, ông mở rộng phạm vi hoạt động của mình vào tận Sài Gòn, đến các đồn điền cao su. Trong khoảng 1923-1926, Pommeraye là Giám đốc Phòng Thương mại Sài Gòn. Đặc biệt, trong năm 1910, đã xuất hiện Công ty J. De La Pommeraye ở Hà Nội và Sài Gòn chuyên về máy móc, phim ảnh, phụ kiện điện ảnh; các bộ phim của hãng Pathé cũng thông qua nhà đại diện Pommeraye mà được nhập



khẩu và phát hành ở Việt Nam (cũng chính rạp Pathé-Cinéma của Pommeraye ở Hà Nội là một trong những nơi trình chiếu các bộ phim này) [23, tr.81].

Năm 1923, Pommeraye tái cấu trúc lại việc kinh doanh của ông, và thành lập Indo-Chine Films et Cinémas (Phim và Điện ảnh Đông Dương, viết tắt là IFC) [23, tr.144]. Bài “Foire de Hanoi” (Hội chợ Hà Nội) đăng trên *L’Echo Annamite* (Tiếng vọng An Nam) ngày 24 tháng 2 năm 1923 hào hứng viết rằng, “Từ điểm nhìn truyền, chúng ta cũng phải chỉ ra sự hiện diện của một nhà làm phim ở Hà Nội do nhà Pommeraye gửi đến, và những bộ phim của họ sẽ được tái bản trên toàn thế giới do chúng được đưa vào trong *Pathé Journal* và *Gaumont Actualités*”. Sau đó không lâu, tờ *Le Réveil Saïgonnais* (Sài gòn thức tỉnh) có bài “La Transformation du service cinématographique de l’Indochine” (Sự chuyển biến Cục điện ảnh Đông Dương) báo cáo rằng, “Cục nhiếp ảnh và điện ảnh Đông Dương, được tạo lập với mục đích tuyên truyền, để làm cho những sự giàu có không được ngó ngàng và những vẻ đẹp không được công nhận của thuộc địa được biết đến nhiều hơn, là một dịch vụ khá đắt tiền, mà việc sử dụng nó thường bị chuyển hướng lệch ngoài điểm đến chính, và do đó, việc cải cách trở nên cần thiết. Cục này kể từ nay sẽ được bảo đảm bởi một doanh nghiệp cụ thể phụ trách. Vào ngày 15 tháng 4 năm 1924, Ủy ban thường trực của Hội đồng Chính phủ đã thông qua một hợp đồng 5 năm, kể từ ngày 1 tháng 1 năm 1924, được ký giữa Toàn quyền và Công ty Phim và Điện ảnh Đông Dương. Theo các điều khoản của hợp đồng này, Công ty có trách nhiệm thực hiện tất cả các tác phẩm điện ảnh mà Chính phủ yêu cầu hay chấp thuận giao phó.

(...) Đổi lại, khoản trợ cấp hàng năm 10,000 piastres [tiền Đông Dương] được đảm bảo cho Công ty trong suốt thời gian của hợp đồng. (...) Công ty sẽ bán các phim dương bản của mình cho Chính phủ Toàn quyền với các mức giá khác nhau tùy thuộc vào việc chúng là phim tài liệu hay phim thời sự. Ngoài ra, Công ty sẽ được trả cho một khoản trợ cấp cố định hàng năm là 100,000 francs [tiền tệ Pháp] cho tối thiểu 2,700 mét phim, ngoài khoản trợ cấp nêu trên” [5, tr.13-14]. Một nhà làm phim tên là A. E. Famechon được IFC ký hợp đồng 3 năm với tư cách là đạo diễn kỹ thuật [23, tr.152]. Với những nhiệm vụ, trách nhiệm và quyền lợi gắn với chính quyền thuộc địa cụ thể như trên, IFC phải sẵn sàng để khai thác và giới thiệu hiện thực đa dạng của một Đông Dương thuộc Pháp khi ấy.

#### **Động lực, thời cơ, và kỳ vọng với cải biên điện ảnh *Kim Vân Kiều***

Bạn đọc báo *Trung Bắc tân văn* số ra ngày thứ bảy, 9 tháng 6 năm 1923, hẳn phải ít nhiều ngạc nhiên khi thấy ngay trên trang nhất trang trọng đăng bài của ông chủ báo Nguyễn Văn Vĩnh với tựa đề “Chớp bóng *Kim Vân Kiều*”. Hà cố gì lại có việc kết hợp *cinéma - chớp bóng* của văn minh kỹ thuật phương Tây với *Kim Vân Kiều* của văn chương truyền thống Việt Nam? Không để độc giả phải băn khoăn lâu, Nguyễn Văn Vĩnh mở đầu bằng việc nhấn mạnh vị trí trọng yếu của *nghề chớp bóng* trong thế giới tân thời, “Nghề chớp bóng (*cinéma*) ngày nay đã thành ra một cái cơ quan cố động rất là công hiệu, một cách bắt buộc người ta phải biết đến, phải lưu tâm đến những điều, mà cứ đàng thẳng thì không mấy người nghĩ đến”. Nguyễn Văn Vĩnh thấy được ở chớp bóng khả năng giáo dục, quảng bá không phải bằng ngôn từ mà bằng *hình ảnh hoạt*



động vượt ngoài biên giới quốc gia, đem đến sự đồng cảm, *ai cũng hiểu được* rộng tầm thế giới. Chính ở tính chất *phổ thông* hoá của điện ảnh mà “bao nhiêu những văn hay, những tư tưởng cao, những ý kiến có ích cho đời, những câu chuyện khéo đặt, những mỹ công tuyệt tác của các nhà đại tư tưởng trong thế giới, xưa kia” không còn là đặc quyền của một lớp độc giả tinh hoa mà được san sẻ rộng khắp đến mọi người như một *cao thủ* bình dân, trở thành *một cuộc tiêu khiển cho tinh thần* của họ. Đây chính là khởi điểm cho Nguyễn Văn Vĩnh thông qua việc cổ vũ đưa *Truyện Kiều* lên màn ảnh để triển khai đối thoại với sứ mệnh khai hoá văn minh của thế lực thực dân phương Tây.

Trong bài phát biểu trước Hạ viện năm 1884, Thủ tướng Đế tam Cộng hòa Pháp Jules Ferry tự hào tuyên bố rằng, “Thưa quý ngài; chúng ta phải nói to hơn và trung thực hơn! Chúng ta phải nói một cách công khai rằng quả thực, các chủng tộc cao hơn có quyền hơn các chủng tộc thấp hơn (...) Tôi nhắc lại, rằng các chủng tộc cấp trên có quyền vì họ có nhiệm vụ. Họ có nhiệm vụ khai hóa các chủng tộc thấp kém” [17, tr.210-211]. Cùng chung mạch định luận (discourse) về sứ mệnh khai hoá văn minh, diễn văn Toàn quyền Đông Dương Paul Beau đọc trong lễ khánh thành tượng đài Jules Ferry ở Hải Phòng ngày 11 tháng 1 năm 1903 cũng khẳng định, “Đến lượt bạn, những người Bắc Kỳ và An Nam, hãy hiểu cho chúng tôi! Chúng tôi mang lại cho bạn hai lợi ích mà cho đến nay bạn vẫn thiếu: khoa học - người tạo ra của cải, và lực lượng bảo vệ sản phẩm của nó” [21, tr.125]. Theo đó, Nguyễn Văn Vĩnh nhắc rằng, “Người Âu châu thường yên trí rằng chỉ có văn chương tư tưởng của các cường quốc bên Âu Mỹ là hay, là đáng xem, là có tâm lý, có triết học, có tư tưởng

sâu sắc, có cảm tình nồng nàn, còn những chuyện bên Á châu ta thì tuy rằng cũng có ý vị, cũng có bóng bẩy nhưng mà không có cái cao thú đặc biệt khiến cho người xem chuyện phải đi theo cái tư tưởng nhà tác giả mà dò la vào cho đến những nơi hiểm hóc oái oăm của của lòng người. Cái đặc sắc văn chương đó, người Âu châu thường cho là một cái tư cách đặc biệt của một nhân loại khác chúng mình, ở trên chúng mình và đã đi xa hơn mình nhiều tại trên con đường tiến hoá”. Kiểm lại trong di sản văn chương, tư tưởng của dân tộc, Nguyễn Văn Vĩnh nhận ra viên ngọc quý *Truyện Kiều* đủ để làm *tang chứng* rằng nhân loại Việt không phải là một *nhân loại bẻ dưới*, “[N]gắm đi ngắm lại chỉ có tập *Kim Vân Kiều* là khá. Vậy mà trọn một bộ *Kim Vân Kiều* cũng đủ chứng ra cái sức hiểu biết, cái năng lực cảm giác của một giống người. (...) cũng đủ chứng cho người Âu châu phải công nhận rằng cái lối văn chương, có tư tưởng, có tâm lý, có triết học, không phải là một lối văn chương riêng của các nước bên Âu Mỹ; người Nam Việt cũng có cái cảm giác ấy, cũng có cái tư tưởng ấy”.

Niềm tự hào *Truyện Kiều* là phản ứng của trí thức Việt, phản bác sứ mệnh khai hoá văn minh của phương Tây trên nền tảng tinh thần dân tộc, ái quốc, chống thực dân. Đây là một khuynh hướng tư tưởng của tầng lớp trí thức Việt Nam đầu những năm 1920, sau gần hai thập kỷ từ khi Đông Kinh Nghĩa Thục bị người Pháp vùi dập (1907-1923). Chẳng phải là ngẫu nhiên khi sang năm sau (1924), trong diễn văn đọc ở Lễ kỷ niệm cụ Tiên Điền do Hội Khai Trí tổ chức ngày 8 tháng 9, Thượng Chi Phạm Quỳnh kể lại việc khi ngâm câu *Kiều*, *Phong trần mài một lưỡi gươm - Những phùng giá áo, túi cơm xá gò*, ông “bỗng thấy trong lòng vui vẻ,



trong dạ vững vàng, muốn nhảy múa, muốn reo hò, muốn ngạo nghễ với non sông mà tự phụ với người đời rằng: *Truyện Kiều* còn, tiếng ta còn, tiếng ta còn, nước ta còn, có gì mà lo, có gì mà sợ, có điều chi nữa mà ngờ” [16, tr.91]. Tương tự, sách *Truyện Cụ Nguyễn Du - Tác giả Truyện Thúy Kiều* của Phó bảng Phan Sĩ Bàng và Giải nguyên Lê Thước in ở Hà Nội 1924 cũng viết, “Chúng ta sinh trưởng ở Việt Nam, tiếng Việt Nam là tiếng của cha ông, văn Việt Nam là tinh thần của tổ quốc, đương hỡi quốc văn tấn hoá như bây giờ, chúng ta là con cháu, nếu xao lãng đi mà để cho một vị quốc văn công thần như cụ Nguyễn Du, trầm lạc mất danh tiếng, thì cũng chẳng khác gì là uống nước mà không nhớ đến nguồn, ăn quả quên kẻ trồng cây vậy, như thế sao đành!” [1, tr.24].

Nhận thức được hiệu lực và tầm quan trọng của phim ảnh trong thời đại mới cùng với ý thức dân tộc kể trên, Nguyễn Văn Vĩnh muốn quảng bá *Truyện Kiều* rộng ra trong và ngoài nước bằng việc cải biên nó thành tác phẩm điện ảnh, “Cái việc quảng cáo đó, rất thiết yếu cho cuộc hoà mục trong các chủng loại ở trên địa diện. Mà muốn làm cái việc bố cáo đó, thì chỉ cho bằng dùng một cái cơ quan rất màu nhiệm, như là cái phép chớp bóng”. Việc ông đã dịch *Truyện Kiều* sang tiếng Pháp và khởi đăng trên *Đông Dương tạp chí* từ số 18<sup>1</sup> cũng như sự hiện diện của

hiệu Indochine Film ở Hà Nội khi ấy như là cơ hội chín mùi để hiện thực hoá dự án này.

Bài “Chớp bóng *Kim Vân Kiều*” được đăng tiếp kỳ 2 trên *Trung Bắc tân văn* trong số ra ngày thứ hai 11 tháng 6 năm 1923, bàn về cơ duyên, điều kiện chín mùi để người Việt tham gia xây dựng công nghệ điện ảnh và diễn viên Việt được sắm vai quan trọng cất lên tiếng nói của dân tộc mình trên trường điện ảnh thế giới. Việc hợp tác với hội Indochine Film được Nguyễn Văn Vĩnh miêu tả như là sự gặp gỡ của những ý tưởng mà trong đó, dự án dựng phim *Kim Vân Kiều* là do ông đề xuất, “Trước giả [Nguyễn Văn Vĩnh] có dịp được tiếp ông quản lý cái hội đó, là M. Famechon, ông có cho vào xem các chỗ công xưởng ông đã mở ra ở đây (...) Ông thấy tôi cũng có dự một phần dọn dẹp trong đám văn chương, ông có hỏi ý, thì tôi chẳng biết phô gì, nhân có tập thảo dịch *Kiều*, lại đưa ra ông xem. Ông vừa xem qua, thì ông thích lắm, ông đương làm giở mấy bản phim Đông Pháp, thì ông bỏ cả lại,

University), Nhật Bản. Tuy nhiên, vào năm 1933, khi nhìn lại bản dịch này, Nguyễn Văn Vĩnh đã xem đó như một thử nghiệm không thành công, “Bị phê phán nghiêm khắc, bản dịch năm 1913 của tôi đã không qua được kỳ sát hạch. Tiếng Pháp của tôi hãy còn quá yếu, nó được viết ra theo cách của các nhà báo tất bật hối hả, luôn đưa ra bản chép lại vào phút cuối, bị thợ sắp chữ thúc sát gót lúc đã trễ. Đó không phải là một bản dịch thơ, cũng không phải là một bản dịch xuôi, thậm chí cũng không phải là một bản diễn dịch. Tôi đã dịch theo cách giải thích từng chữ một và giữ nguyên bản tiếng Việt trong bản dịch ra thơ bằng thứ tiếng Pháp thông thường.” (Nguyễn Văn Vĩnh, “*Le Truyện Thúy Kiều*”, *L'Annam Nouveau*, in thành 3 kỳ, từ số 224 đến 226, 1933; đoạn trích ở đây là trong số 226, bản Việt dịch từ tiếng Pháp của Ngân Xuyên, toàn văn đăng trong *Tạp chí Nghiên cứu văn học số này*). Người viết xin chân thành cảm ơn TS. Trần Hải Yến (Viện Văn học) đã giúp cho tư liệu và chỉ ra sự phát triển trong hai bản dịch *Kim Vân Kiều* sang tiếng Pháp của Nguyễn Văn Vĩnh.

<sup>1</sup> Trước khi được in thành sách, bản dịch tiếng Pháp *Kim Vân Kiều* đã được đăng thành nhiều kỳ trên *Đông Dương tạp chí* từ năm 1913 đến năm 1917. Nguyễn Văn Vĩnh đã cất công tập hợp, đóng lại thành tập, và giới thiệu trong phạm vi thân hữu, “Tập văn dịch ấy mới đây tôi có góp nhặt lại, dán thành một tập thảo, đưa cho mấy bậc quý quan coi, thì thấy nhiều ông đọc xong đã nhảy lên mà reo rằng: Lại!” [22, 09/06/]. Một trong những bản *Kim Vân Kiều* đóng tập này còn có thể tìm thấy trong bộ sưu tập của Giáo sư Émile Gaspardone (1895-1982) hiện lưu giữ tại Tư Đạo Văn Khố (Shido bunko) thuộc Đại học Khánh ũng (Keiō



mà chuyên xét một cái phim *Kim Vân Kiều* tôi định mách ông làm này”. Trên cơ sở bản dịch *Kiều* bằng tiếng Pháp của Nguyễn Văn Vĩnh, Paul Thierry - một người đã từng cộng tác bài vở với *Trung Bắc tân văn* và đã “theo một phường hát sang đây năm ngoái [1922], cũng là có ý kê cứu về việc làm chớp bóng bằng các sự tích Việt Nam”, đã soạn nên kịch bản phân cảnh *scénario* cho bộ phim. Vào thời điểm bài báo được viết (tháng 6/1923), mọi việc chuẩn bị cho bộ phim “bây giờ đã xong cả rồi, chỉ còn kén lấy mấy nhà có tài, lại am hiểu cái tinh lý của nghề diễn kịch theo lối chân thật của người Âu châu, để mà đóng các vai trong sự tích *Kim Vân Kiều*”. Bài “Chớp bóng *Kim Vân Kiều*” đăng kỳ 2 trên *Trung Bắc tân văn* cũng là lời mời *casting* (tuyển diễn viên) cho phim, một lời mời đi kèm với niềm tin của Nguyễn Văn Vĩnh vào khả năng diễn xuất của người Việt trong một phương thức nghệ thuật mới. Với kinh nghiệm dịch và dàn dựng hai vở kịch của Molière *Trường giả học làm sang* (1918) và *Bệnh tưởng* (1920) trên sân khấu Hà Nội [20, và 18, tr.258-272], Nguyễn Văn Vĩnh khi ấy lại muốn “rủ đồng nhân làm một việc thí nghiệm như thế nữa, (...) Vì nếu chúng ta đóng nổi tích *Kim Vân Kiều* cho khéo, theo các phương pháp của nghề chớp bóng, là một mỹ nghệ tối tân trong xã hội Âu Mỹ, thì trước nữa là chúng ta tỏ được cho người Âu châu biết rằng không có điều gì mới cho cái sức hiểu của chúng ta cả”. Ông tin tưởng rằng sự thành công của bộ phim này sẽ đưa Việt Nam ra với hoàn cầu để “bổ cáo cho văn hoá Việt Nam,” và gây dựng được “một nghề mới cho những kẻ làm nghề diễn kịch ở xứ ta”.

Kỳ cuối của loạt bài “Chớp bóng *Kim Vân Kiều*” đăng tiếp ngay hôm sau (thứ ba 12 tháng 6) tập trung bàn về yêu cầu đối với

diễn viên (đặc biệt với vai Thuý Kiều), về kỹ thuật diễn xuất, bối cảnh và trang phục cho bộ phim. Với diễn viên, ngoài yếu tố *ăn thuốc ảnh* (nay gọi là *ăn ảnh*, hay *photogénique*), người đóng phim “răng phải để trắng” vì lẽ “Những người răng đen, mà đóng *cinéma* thì khi chớp ra, nó hoá như là không có răng, miệng rỗng toác coi không đẹp”. Về ngoại cảnh, Nguyễn Văn Vĩnh cho rằng “chốn Hà thành này tưởng cũng đủ cả rồi, nào chỗ sơn thanh thuỷ tú, nào nơi vắng ngắt quạnh hiu, cầu Ngọc Sơn, ô Cầu Giấy, Tây hồ, Bầy mẫu, nhà quán trọ, chốn ăn chơi tưởng nhiều nơi cứ để tự nhiên như thế mà dùng được”. Đặc biệt đáng lưu ý là quan điểm của ông về phục trang, “Áo quần thì có thể nhờ được mấy rạp hát lớn chốn Hà thành, đồ đời Minh, đồ đời Đường, đồ đời Tống, hoặc đồ kim thời, tưởng cũng không cần câu nệ phải y cổ cho lắm, quý hồ cho dễ cử động, thuận mắt thì thôi, bởi vì đóng tích này cốt là để tả tình mà không cốt ở việc tôn cổ”. Luận điểm về trang phục của ông không khỏi khiến người đọc băn khoăn, bởi lẽ chuyện tả tình ở đây là cốt ở thể hiện căn tính, tư tưởng, và tinh thần của dân tộc Việt. Nhưng căn tính ấy, tư tưởng ấy, tinh thần ấy sao có thể được nhận diện trong trang phục *đời Minh, đời Đường, đời Tống*, hay thậm chí trong (Âu phục) *kim thời*? Tuy nhiên, đó hẳn nhiên không phải là quan tâm của Nguyễn Văn Vĩnh. Ông dường muốn đi xa hơn, vượt ngoài vấn đề phục trang. Căn cứ vào những gì được viết trong loạt bài “Chớp bóng *Kim Vân Kiều*”, điều mà ông Vĩnh muốn thế giới công nhận chính là khả năng tư duy, cảm nhận, thể nghiệm, diễn đạt được sâu sắc nhất những góc ngách phức tạp, ẩn kín trong tâm lý, tình cảm nhân loại (vượt ngoài khuôn khổ dân tộc) của người Việt. Vậy nên, với Nguyễn Văn Vĩnh, căn cước hay trang phục của nhân vật ở đây không



quan trọng bằng khả năng “tả tình” của Đại thi hào, hay khả năng lột tả, bộc lộ tâm tưởng của nhân loại của một sản phẩm điện ảnh Việt Nam.

Một tuần sau đó, ngày thứ hai 18 tháng 06, Nguyễn Văn Vĩnh trở lại với câu chuyện phim *Kim Vân Kiều*, để bàn riêng về vai diễn Thúy Kiều trong bài viết “Có góp được một vai đào với người thế giới không?”. Ông thấy ở vai diễn này cơ hội để phụ nữ Việt bước lên cùng một bậc trong hàng ngũ minh tinh, sánh vai cùng nữ lưu thế giới. Đó là bước khởi đầu dường như trong tầm với để phụ nữ Việt dần bước xa hơn, cao hơn trong nhiều lĩnh vực khác. Nguyễn Văn Vĩnh lập luận, “Vây ta dù chưa dám mong trong nước ta có những nhà nữ bác sĩ, nữ chính khách, nữ luật sư, nữ y sĩ, nữ văn hào vôi, ta hãy xin mong trong nước ta xuất hiện ngay được lấy một vai đào tuyệt kỹ, đứng sánh vai với những tay đào tuyệt kỹ trong thế giới bây giờ: vai đào tuyệt kỹ đó là vai cô Kiều trong tấn tuồng chớp bóng nay mai (...) về nghề mỹ thuật mà ta đã có thể theo kịp được người thì về các nghề khác ta cũng mong có ngày không đến nỗi thua sút mãi”. Tân Nam Tử Nguyễn Văn Vĩnh đã hình dung hành trình dài đầy triển vọng của tác phẩm cải biên điện ảnh *Kim Vân Kiều* như thế đó.

### Hồi đáp từ phía Pháp

Tuy viết bằng tiếng Việt, loạt bài của Nguyễn Văn Vĩnh đã thu hút sự chú ý của bạn đọc người Pháp, đặc biệt là những người liên quan đến dự án phim *Kim Vân Kiều*. Khoảng năm (5) tháng sau, vào tháng 11 cùng năm (1923), trên *La Revue du Pacifique* (Tạp chí Thái Bình Dương) có bài “Cinéma et littérature” (Điện ảnh và văn chương) lược thuật và giới thiệu ý kiến của ông Nguyễn Văn Vĩnh, “Ông Nguyễn Văn

Vĩnh, chủ báo *Trung Bắc tân văn*, tờ nhật báo Bắc Kỳ, đã nghĩ đến việc quay cuốn tiểu thuyết *Kim Vân Kiều* mà ông hy vọng sẽ sớm được trình chiếu tại Hà Nội, nếu nỗ lực của ông thành công. Trong một số bài báo đăng trên tờ báo của mình, ông cho thấy vai trò quan trọng của phát minh kỳ diệu này là điện ảnh: ‘Văn chương bây giờ’, ông viết, ‘cũng phải mượn *cinéma* làm cách quảng bố cho nhiều người hiểu biết.’ (...) Cuốn tiểu thuyết là bằng chứng cho điều này. Ông cho biết thêm, người ta hy vọng rằng nó sẽ được dịch sang một ngôn ngữ châu Âu. Sau đó, ở châu Âu người ta sẽ thấy rõ ràng rằng người An Nam có một nền văn học sánh ngang với các dân tộc khác” [9, tr.312-313]. Bài viết ngắn này đã khơi dậy một phản hồi dài hơn từ phía nhà sản xuất phim *Kim Vân Kiều*.

Đầu năm 1924, trong mục “Correspondance” (Thư tín), Tạp chí *Thái Bình Dương* cho đăng tải bức thư của nhà Phim và Điện ảnh Đông Dương (IFC) dưới tiêu đề “Le Cinéma Indochinois” (Điện ảnh Đông Dương). Bức thư mở đầu bằng việc nhắc lại thông tin trong bài “Điện ảnh và văn chương” là ông Vĩnh “đã nghĩ đến việc quay cuốn tiểu thuyết *Kim Vân Kiều*”. Tác giả bức thư<sup>1</sup> viết tiếp, “Tôi không có ý định gửi đến quý vị những dòng này, để làm mất đi công lao của ông Vĩnh, người đã có lòng giúp đỡ ông Famechon, giám đốc Cục Điện ảnh mà tôi đã tạo dựng ở Hà Nội, gần một năm trước. Ý tưởng dựng phim, trên cơ sở thử nghiệm, một cuốn tiểu thuyết An Nam, không phải đến từ ông Vĩnh, và đây là điểm mà tôi tin rằng cần phải nói lại mọi thứ với quý vị”. Theo tác giả bức thư, đề án dựng phim đã được ấp ủ từ lâu, “Tiếp sau những

<sup>1</sup> Tuy không ghi rõ họ tên, nhưng căn cứ vào nội dung và cách trình bày vấn đề, có thể đoán rằng Pommeraye là tác giả bức thư.



cuộc phỏng vấn và cuộc trò chuyện dài với cố Toàn quyền Long, tôi đã được phép, sau khi thỏa thuận với Nhà Pathé Frères và Nhà Gaumont, tạo lập từ đầu, một Cục điện ảnh để quay bộ phim này ở Đông Dương”. Trong quá trình này, Famechon là nhân vật đóng vai trò quan trọng, “Ông Famechon, người điều hành Nhà Gaumont, người đã thay mặt Bộ Ngoại giao thực hiện nhiều nhiệm vụ ở nước ngoài, đã được tôi chấp thuận để đảm nhận công việc chỉ đạo Cục Điện ảnh mà tôi dự định tạo dựng. Ông Famechon rời Pháp vào tháng 11 năm trước, và lưu lại ở Đông Dương kể từ đó”. Thế nên, việc dựng phim hiển nhiên có căn nguyên sâu xa hơn: đó là nhu cầu của những con người thực dân nhằm hiểu biết rõ hơn con người - lãnh thổ thuộc địa mà họ cai quản, “Do đó, ý tưởng quay phim, trên cơ sở thử nghiệm, một cuốn tiểu thuyết bản địa đầu tiên đã đến với chúng tôi vào năm ngoái, trong Triển lãm Thuộc địa, chính xác là với việc tìm hiểu và ghi nhận những sai sót nghiêm trọng của một số phái bộ biên tập và những nhà dựng cảnh, người muốn hiệu chỉnh các bộ tiểu thuyết thuộc địa, mà lại không biết lấy một chữ đầu tiên từ đời sống thực tại của thuộc địa”.

Ý tưởng và nỗ lực cá nhân này đã tìm được sự hậu thuẫn của chính quyền thuộc địa, dẫn đến sự ra đời của “Indo-Chine Film” (Phim Đông Dương), “Tôi đã thông báo ý tưởng và quyết định của mình với ông Sarraut, Bộ trưởng Bộ Thuộc địa, sau đó tôi thành lập Công ty với số vốn 3,200,000 francs, để ủng hộ mạnh mẽ ý tưởng của tôi theo hướng nỗ lực này. Công ty chúng tôi có tên là ‘Phim và Điện ảnh Đông Dương’, và chúng tôi đã tạo ra một thương hiệu phim đặc biệt gọi là ‘Indochine Film’”. Bức thư kết thúc với những ý nguyện lạc quan của tác giả về việc kiến tạo một quan hệ hữu hảo

giữa mẫu quốc và thuộc địa thông qua điện ảnh, “Tôi không yêu cầu quý vị công khai bất kỳ điều gì, nhưng tôi nghĩ cần phải cho quý vị biết những gì tôi đã thực hiện, bằng phương tiện gì, như thế nào và tôi có niềm tin như thế nào vào tương lai của doanh nghiệp mới cận kề trái tim mình, bởi vì tôi biết nó có thể giúp ích bao nhiêu cho việc truyền bá các ý tưởng của chúng tôi ở Đông Dương, cũng như trong việc làm cho Đông Dương được biết đến ở Pháp” [10, tr.92-93]. Thoạt so với những kỳ vọng của Nguyễn Văn Vĩnh đối với bộ phim, ý hướng của tác giả bức thư tựa hồ có đôi điểm chung nhất, thế nhưng xem xét lại, rõ là điểm xuất phát của hai bên hoàn toàn khác biệt: lập trường quốc gia - dân tộc và lập trường thực dân thống trị ở đây không dễ gì lẫn lộn được.

#### **Có gì đặc sắc ở bộ phim *Kim Vân Kiều*?**

Gánh hát Quảng Lạc là điểm nhấn văn hoá của Hà Nội trong những thập niên đầu thế kỷ XX. Có dịp du hành từ Nam ra Bắc trong Phái bộ Quan sát của Nam kỳ về Hội chợ Hà Nội tổ chức năm Khải Định thứ năm (1920), Tổng lý tờ *Thời báo Hồ Văn Lang* đã đưa Gánh Quảng Lạc vào tập du ký *Từ Nam chí Bắc* của ông như một điểm sáng đất kinh kỳ có căn nguyên từ đất phương Nam, “Đây tôi nói luôn qua cuộc diễn kịch. Tại Hà Nội có hai rạp hát lớn là *Sáng [Sán] Nhiên Đài* và *Quán [Quảng] Lạc*. Gánh hát Quảng Lạc mở mang nhiều là trước cũng nhờ ông Trần Văn Quang, ông Phủ Trọng và ông Võ Trọng Hiệp (2 ông sau đây là người Nam kỳ) và vài ông đồng chí ở Bắc, khởi xướng cuộc cải lương hí kịch, mà ngày nay đã kết quả được rồi” [12, tr.90]. Theo Hồ Văn Lang, lối ca diễn đậm chất Nam kỳ là nét đặc sắc của gánh Quảng Lạc, “Rạp Quảng Lạc thì hát theo lối Nam kỳ, nên người Nam



kỳ ra đây hát rất nhiều, mà người Bắc và Trung kỳ cũng hát theo lối Nam được vậy, tuy giọng [giọng] Nam kỳ nghe rất ngộ, vì người Nam kỳ dạy hát, nên nghe giọng nhái không dè người Bắc. (...) Rạp Quảng Lạc coi mời thanh hơn, giọng hát Nam kỳ nghe thanh hơn giọng Bắc. Ấy là một trò chơi mà người Bắc cũng nong nả cái lương cho được. Thật đáng khen vậy?" [12, tr.91]. Có lẽ lời mời *casting* cho phim trên *Trung Bắc tân văn* không được như mong muốn nên cuối cùng, hiệu Indo-Chine Film đã trao phó toàn bộ vai diễn cho Gánh Quảng Lạc.

Một tập sách nhỏ có tựa đề *Kim Vân Kiều* do Hội Indo-chine Films & Cinémas ấn hành sau khi bộ phim được công chiếu có một bài tựa ngắn bằng tiếng Việt, còn lại là các bài viết bằng tiếng Pháp, bao gồm "L'Art et la lumière - La Légende de Kim-Vân-Kiều" (Nghệ thuật và ánh sáng - Huyền thoại Kim-Vân-Kiều) của Georges Grandjean, tóm tắt kịch bản, và một bài tổng hợp có tựa đề "Une Grande Première Cinégraphique - Extraits des Critiques de la Presse Concernant la Présentation du Film Kim-Vân-Kiều" (Một buổi ra mắt điện ảnh tuyệt vời - Trích đoạn các bài phê bình báo chí về việc trình chiếu phim *Kim-Vân-Kiều*) [8]. Ngay đầu sách đã có trang giới thiệu dàn diễn viên chính như sau: Thuý Kiều (cô Liên), Thuý Vân (cô Cưỡng), Hoạn Thư (cô Đính), Đạm Tiên (bà Tám Long), Dác [Giác] Duyên (bà Ba Nhang), Tú Bà (bà Giáo), Vương Bà (bà Chín Xâm), Kim Trọng (ông Hoàn), Thúc Sinh (Tám Ngân), Vương Ông (Nam Xé), Thúc Ông (Hai Giò), Quan Phủ (Lộ), Từ Hải (Sáu Phú), Mã Giám Sinh (Cưỡng), Vương Quan (Tín).

Trong phần tiếng Việt đầu sách, bên dưới tựa sách *Kim Vân Kiều* là phụ đề "Truyện An Nam - Trích ở quyển tiểu

thuyết chữ [trữ] danh của Cụ Nghệ Nguyễn Du", và chú thêm rằng "Đóng trò toàn là người An Nam". Dòng đầu trong bài tựa viết rằng "Nàng Thuý Kiều, con gái Vương Viên Ngoại, người ở Bắc Kinh nước Tàu" (người viết nhấn mạnh, NN). Thế nên sẽ không lạ gì khi thấy phục trang của diễn viên trong phim là sự pha tạp, không hề thuần Việt - một điều đã được nêu rõ trong bài viết có tính định hướng "Chớp bóng *Kim Vân Kiều*" của Nguyễn Văn Vĩnh. Sau khi tóm tắt cốt truyện, bài tựa kết lại bằng lời giải trình cho những thay đổi trong quá trình cải biên, "Nhà làm phim phải sắp [xếp] lớp, lựa cách dùng cho hợp nghề chớp bóng, nhiều cảnh theo thơ trong truyện mà kể thì thật rất là hay mà để vào chớp bóng thì không thể sao coi đặng, nên phải bớt đi và lại phải thêm ra ít nhiều. Tuy rằng làm không đúng như nguyên truyện, song chớp lược như các cảnh kể ở trên này cũng đủ khiến cho người ngồi xem, động lòng mũi dạ, giọt lệ khôn cầm, thương thay cho khách má hồng phận bạc! Lần này là lần đầu chớp truyện An Nam, người An Nam đóng trò, thật là phim ảnh có một không hai ở Đông Pháp này vậy!" Đoạn văn tuy ngắn nhưng lại tiết lộ triết lý cải biên của những người làm phim: tác phẩm cải biên phải phát huy được thế mạnh của thể loại *lựa cách dùng cho hợp nghề chớp bóng*, không cần theo *đúng như nguyên truyện*, mà phải làm sao chạm vào nội tâm khán giả, *khiến cho người ngồi xem, động lòng mũi dạ, giọt lệ khôn cầm*.

Tất nhiên, "cải biên" không hiện diện trong những lớp từ vựng tiếng Việt thời bấy giờ, mà thay vào đó là "truyền ảnh". Khi viết về Xứ Bắc Kỳ ngày nay, Henri Cucherousset dành hẳn chương thứ hai mươi để bàn "Về Diễn kịch, về Chuyển ảnh, về Âm nhạc bản xứ" [4, tr.86-88]. Có thể thấy ngay rằng từ "chuyển ảnh" ở đây hàm



nghĩa thu vào phim, như trong trường hợp, “Về cuộc *chuyển ảnh* thì một nhà chuyển ảnh Đại Pháp là hãng Pathé mới đây có tổ chức cuộc chụp những phim ảnh ngay ở xứ Bắc Kỳ này”. Bên cạnh *chuyển ảnh*, người dịch Trần Văn Quang còn dùng từ *truyền ảnh* và xem đây là một hình thức cận nghĩa với *chụp phim ảnh*, “Một người Đại Pháp vốn là bạn thân của người bản xứ, quý hiệu là Famechon, mới đây lại tổ chức một cuộc *truyền ảnh* quan trọng hơn nữa. Là *chụp phim ảnh Kim Vân Kiều*”. Nhờ đấy mà “người bản xứ chẳng những xem truyện Kiều trong sách mà thôi, lại xem khắp các vai trong sự tích Kiều hoạt động như thực ở trên màn ảnh nữa”. Khi nhấn mạnh việc thông qua *truyền ảnh* mà các vai có thể *hoạt động như thực* ở trên màn ảnh, Cucherousset hẳn đang tiến gần đến khái niệm *phiên dịch liên ký hiệu* (intersemiotic translation) nay thường được dùng để chỉ việc một văn bản viết được *dịch* thành tác phẩm điện ảnh [11, tr.9].

Theo Donald Dean Wilson, bộ phim được quay trong vòng tám tháng (từ tháng 5 đến tháng 12 năm 1923) [23, tr.574]. Tuy nhiên, căn cứ theo loạt bài của Nguyễn Văn Vĩnh, phim chỉ có thể chính thức được khởi quay sớm nhất vào nửa cuối tháng 6, khi đã chọn được diễn viên đảm nhiệm vai nữ chính Thúy Kiều. Bộ phim dài 55 phút (1,500 metres phim), do Famechon đạo diễn, với Paul Thierry với tư cách là nhà sản xuất, Robert Tétard - quay phim và biên tập, M.

Hieroltz - chỉ đạo nghệ thuật và thiết kế [23, tr.574]. Phim được công chiếu đầu tiên ở Pháp vào tháng 2 năm 1924 [23, tr.575], và sau đó một tháng, ra mắt ở Việt Nam lần đầu tại rạp Cinéma Palace, phố Tràng Tiền, Hà Nội, ngày 14 tháng 3 năm 1924. Phải đến gần sáu tháng sau, phim mới được đưa vào chiếu tại rạp Casino ở Sài Gòn ngày 24 tháng 9 cùng năm. Phim *Kim Vân Kiều* tiếp tục được chiếu ở Việt Nam rải rác trong vòng 2 năm [23, tr.576]. Trong năm 1926, phim thường được chiếu ở rạp Vieux-Colombier ở Paris chung với bộ phim *Voyage en Indochine* (Du hành Đông Dương) dẫn người xem hành hương về đền thờ Đức Thánh Trần, Hoàng thành Huế và lễ tấn phong Hoàng Đế [13]. *Kim Vân Kiều* khởi đầu được trình chiếu trong không gian đô thị xuyên quốc gia đã dẫn đến những tiếp nhận khác nhau của khán giả. Nhưng trong hai năm lưu ở Việt Nam, bộ phim cũng đã đi về những vùng nông thôn ngoại thành và trở thành ký ức của nhiều tầng lớp công chúng khác nhau, được ghi lại trong



(Một cảnh trong phim ‘Kim Vân Kiều’ (1924), trích từ ‘Xứ Bắc Kỳ ngày nay’ của Henri Cucherousset. Có thể đoán rằng hai nhân vật đứng ở vị trí trung tâm chính là Kim Trọng và Thúy Kiều. Trang phục của các nhân vật trong ảnh quả là phức hợp, pha trộn giữa Việt Nam và Trung Hoa).



các tác phẩm của các nhà văn như Nguyễn Công Hoan, Tô Hoài.

### **Kim Vân Kiều và khán giả Việt - Pháp**

Là người Việt đầu tiên nhiệt thành với việc cải biên *Truyện Kiều* thành tác phẩm điện ảnh, Nguyễn Văn Vĩnh cũng là người đầu tiên bày tỏ cảm nhận của mình với phim *Kim Vân Kiều*. Cũng là một trong “mấy nhà văn chương và mấy nhà báo quán” được hiệu Indo-Chine Film mời đến xem ra mắt phim để “bình phẩm hộ trước khi đem ra chớp cho công chúng coi”, Nguyễn Văn Vĩnh đã xác định một khoảng cách giữa ông và các nhà làm phim: hẳn là trong quá trình làm phim đã có điều gì đó không mấy thuận hoà giữa hãng phim và người “đã diễn quyển *Kim Vân Kiều* ra Pháp văn, và đã ưng thuận để cho hiệu Indochine trích lấy bản hoạt ảnh này, trong tập dịch văn ấy”. Lấy lại tựa đề của loạt bài cổ vũ cho việc cải biên điện ảnh *Truyện Kiều*, Nguyễn Văn Vĩnh đơn giản gọi bài phê bình phim của mình là “Chớp bóng *Kim Vân Kiều*”, nhưng khác với lần trước *chớp bóng* hàm nghĩa *dựng phim Truyện Kiều*, *chớp bóng* lần này thiên về ý *công chiếu* nhiều hơn [22, Thứ bảy 15/03].

Nguyễn Văn Vĩnh không giấu sự buồn lòng khi viết rằng mọi bình phẩm, góp ý khi bộ phim đã hoàn tất đều là quá muộn, “Trước nữa nếu có chỗ nào phờng hát đóng sai, hoặc người đứng xếp bài chớp không được đúng nghĩa thì sao không liệu từ khi còn đương đóng, còn đương chụp lại chờ đến bây giờ bản chớp đã hoàn thành rồi mới chỉ trích ra?”. Với ông, việc cải biên điện ảnh *Truyện Kiều* nằm ngoài tầm kiểm soát của người Việt bởi lẽ quyết định cuối cùng là của các nhà làm phim người Pháp, “Cái nghề chớp bóng xưa nay là người An Nam chúng ta chưa từng biết; các phương pháp,

các lễ lối đều là phải tin cậy ở nhà chuyên môn Tây, người ta bảo thế nào là phải thì cứ thế mà làm. Những lẽ của mình bàn góp vào cho nó hợp với sự tích, hợp với phong tục An Nam ta, thì cũng phải để tuý nhà chuyên môn người ta lượng nghĩ mà chằm chước mà thôi, chứ mình không bắt buộc được người ta phải theo như ý mình”. Điều đó dẫn đến hệ quả đáng tiếc: đối tượng khán giả chính của bộ phim không phải là người Việt mà là người xem châu Âu, “Vả bản chớp bóng này, hiệu Indochine-Film làm ra, cốt để chớp ra cho khách Âu châu xem nhiều hơn là khách bản quốc, cho nên phần nhiều những chỗ chúng ta cho là hay thì quý hiệu lại bỏ đi không chụp mà có nhiều chỗ lại thêm thắt ra để người Âu châu dễ hiểu”. Cũng liên quan đến đối tượng khán giả là ý kiến của Nguyễn Văn Vĩnh về quan hệ giữa nguyên tác và tác phẩm cải biên, mà qua đoạn trích ở đây, đã hiển lộ ở những cụm từ như *bỏ đi không chụp* và *thêm thắt ra* khi nói về bộ phim.

Theo Nguyễn Văn Vĩnh, xác định tính chất của bộ phim trong quan hệ với nguyên tác là một điều hệ trọng. Ông đề nghị bộ phim nên được hiểu là *extrait du grand roman populaire de Nguyễn Du*, tức là “một câu chuyện bày đặt trích ở trong truyện *Kim Vân Kiều* ra, chứ không phải là chính truyện *Kim Kiều*.” Chữ *bày đặt* Tân Nam Tử dùng ở đây hàm nghĩa *hư cấu*, *sáng tạo thêm* so với một thực thể nguyên tác bất biến, được xác định là *Truyện Kiều*. Rõ ràng, tại khởi điểm của lịch sử cải biên ở Việt Nam, cũng như những nhà phê bình cải biên cùng thời khác trên thế giới, Nguyễn Văn Vĩnh đã không thể thoát ly khỏi định kiến về sự tồn tại duy nhất của một nguyên tác như thước đo tiêu chuẩn cho các tác phẩm cải biên có cơ sở từ đấy. Tuy vậy, khi chưa xót viết rằng, “quí hội đã khéo thừa được một sự hiểu sai truyện *Kim Vân*



*Kiều* mà làm nên được một bản chớp bóng hay”, Nguyễn Văn Vĩnh đã thừa nhận có nhiều cách hiểu khác nhau về một tác phẩm (dẫu là *hiểu sai* như ông viết), và những cách hiểu khác nhau này là không gian sáng tạo cho những tác phẩm cải biên đa nghĩa có thể được một bộ phận khán giả hâm thưởng (dẫu là *một bản chớp bóng hay* với ý phê phán như trong bài). Với ông, phim *Kim Vân Kiều* là một thất bại vì nó không thể hiện được nguyên tác, “Mà cái việc đem truyện *Kim Vân Kiều* ra phô với làng văn Thế giới bằng phép chớp bóng, bản quán phải coi như vẫn chưa có ai thi hành cả”.

Công chúng Việt không chỉ bày tỏ thất vọng đối với bộ phim, mà còn phê bình cả ông Nguyễn Văn Vĩnh vì đã chủ trương dựng phim *Truyện Kiều*. Cũng lấy tựa đề “Chớp bóng *Kim Vân Kiều*” cho bài điểm phim của mình [3], ngoài những nhận xét về diễn xuất và khả năng biểu tả của dàn diễn viên trong phim, tác giả Công Luận ở Nam kỳ đã gay gắt phê bình, “cuộc chớp bóng vừa rồi thiệt không có giá trị gì, chả bóc lột đặng đôi chút tinh thần gì; truyện *Kiều* vì đem ra chớp bóng có lẽ lại giảm mất cái chân giá trị đối với thế giới!”. Công Luận không dừng lại ở đó mà tiếp tục phân tích *lợi gần, hại xa* khi đưa *Kiều* lên thành phim, “Người nào khởi xướng lên cuộc chớp bóng *Kim Vân Kiều* thiệt là một người chỉ biết nghĩ đến cái ‘lợi’ gần mà không nghĩ đến cái ‘hại’ xa! Vì truyện *Kiều* vốn là truyện tàu, nay đem ra chớp ở thế giới, người thế giới không khỏi ngộ nhận nữ lưu nước ta chỉ toàn là tư cách như *Kiều* cả, mà xét ra *Kiều* cũng chả phải là một hạng con gái lỗi lạc gì, cái hạng mà đã đến thanh lâu mấy lượt thanh y hai lần thì cũng chẳng phải là quý hoá gì”.

Cũng theo Công Luận, nguyên nhân sâu xa dẫn đến sự thất bại của phim *Kim Vân Kiều* chính là do nó sử dụng bản dịch Pháp văn *Truyện Kiều* của Nguyễn Văn Vĩnh vốn không lột tả nổi cái thần của tuyệt tác văn chương này, “Còn như nhiều nhà đã thường nói rằng, chớp bóng *Kim Vân Kiều* là cốt đem khoe với thế giới một nền văn chương tuyệt tác của mình, như thế lại càng lầm to. Văn chuyện *Kiều* không phải là không đáng phô bày cho thế giới biết song tiếc vì bản dịch văn của ông Nguyễn Văn Vĩnh không hay đặng như bản nguyên văn bằng chữ Nôm của cụ Nguyễn Du, nay đem bản Pháp văn của ông Vĩnh ra phô ở thế giới, sợ có giảm giá cho cái văn cụ Nguyễn Du mà không có giá trị thêm vậy, vì phạm dịch giả cho dẫu giỏi chữ Pháp thế nào mặc lòng cũng không tài nào mà bóc lột đặng cái tinh thần của nguyên văn, người ngoài đã không biết đến cái tinh thần mà chỉ biết có cái vỏ thì làm thế nào mà biết đặng văn *Kiều* là hay”. Với lập luận này, Công Luận đã thiết lập và phê phán hai chặng đường phiên dịch từ *Truyện Kiều* đến phim *Kim Vân Kiều*: một là phiên dịch liên ngôn ngữ (interlingual translation) từ *Truyện Kiều* đến bản dịch tiếng Pháp *Kim Vân Kiều* của Nguyễn Văn Vĩnh, và hai là phiên dịch liên kí hiệu (intersemiotic translation) từ bản dịch Pháp văn *Kim Vân Kiều* của Nguyễn Văn Vĩnh đến phim *Kim Vân Kiều* của Hãng Indo-Chine Film. Thực ra, trên hành trình này còn phải kể thêm chặng xuất phát là phiên dịch nội ngữ (intralingual translation), là chặng đường Nguyễn Văn Vĩnh hiểu và phiên âm *Truyện Kiều* từ Nôm sang quốc ngữ. Con đường đi phức hợp này đã tạo nên những cách đọc, cách hiểu khác nhau, cho phép người đọc ở từng chặng đường một sắm vai “đồng tác giả,” sáng tạo nên những tác phẩm riêng của họ. Dù không được viết bằng ngôn ngữ của



cải biên học (adaptation studies) hiện đại, bài phê bình phim *Kim Vân Kiều* của Công Luận viết ở đầu thập niên 1920 đã yết lộ nhiều vấn đề phức tạp nhưng đáng suy ngẫm của lịch sử cải biên điện ảnh ở Việt Nam.

Bộ phim *Kim Vân Kiều* không dừng lại trong phạm vi công chúng đô thị mà còn đi xa, đến những vùng ngoại ô và trở thành một phần ký ức văn hoá của nhiều người. Trong *Nhớ và ghi về Hà Nội*, Nguyễn Công Hoan đã nhắc đến bộ phim này nhiều lần như sự lặp lại của những hồi tưởng đẹp [6, tr.49, 199, 235]. Ở *Chuyện cũ Hà Nội*, Tô Hoài có những đoạn viết vừa hay, vừa đẹp về việc trình chiếu phim *Kim Vân Kiều* ở làng quê và sự tiếp nhận của thôn dân đối với tác phẩm cải biên này. Tô Hoài kể một cách thật bình dị, “Buổi tối, ở sân đình làng Thọ, đi xem phim *Kim Vân Kiều* không mất tiền. Người các làng đến đứng đông như nêm. Tôi phải trèo lên trên cái vè rẽ cây đại cổ thụ mới ngھn cổ nhìn được. Cứ chốc chốc, xung quanh hét âm âm. ‘Kìa kìa, trong ảnh có tha ma làng Cả’. ‘Ồ này cổng Xanh làng Thọ’. ‘Chùa Láng nữa kia, chùa Láng...’”. Rõ là người xem đã dễ dàng nhận ra khung cảnh Việt Nam (gắn bó với cuộc sống thường nhật của họ), dễ dàng soi được bản thân mình vào đó, và chính điều này đã lấn át những trang phục ngoại lai phi lịch sử trong phim, khiến cho cô Kiều và những nhân vật khác trong phim đọng lại thuần Việt trong họ, “Chị em cô Kiều thướt tha quanh những ngôi mộ mới, đất đắp còn vuông góc, lở tở và những cây dứa tây lá to như lá náng. Chỗ này, khi mùa đông tới, chúng tôi hay đi khều bắt châu chấu tránh rét trong các khe lá dứa” [19, tr.64-69]. Dẫn dụ này cho thấy hiệu lực của lý thuyết cảnh quan (landscape theory) trong việc diễn giải khả năng gợi mở, liên

tưởng của cảnh vật thân thuộc đối với người xem khi họ nhận ra chúng trong những tự sự mới [14, tr.310-317].

Khác với các nhà phê bình người Việt, báo chí Pháp vẫn tiếp nhận phim *Kim Vân Kiều* thái độ tích cực hơn nhiều. Báo *France-Indochine* (Đông Pháp) tuy có chút dè dặt nhưng vẫn nồng nhiệt ngợi khen thành quả của phim, “Chúng tôi sẽ để những người hâm mộ đam mê điện ảnh cho chúng tôi biết họ có thích kịch bản hay không. Một số người có thể thấy nó có phần uể oải, và vở diễn của các nghệ sĩ An Nam thuộc nhà hát Quảng Lạc mà sự thi thố cho phép tái hiện các phần của vở diễn, có thể sẽ làm họ rối rắm. (...) Tóm lại, đối với một khởi đầu, cải biên điện ảnh này (adaptation cinématographique) là một tuyệt bút (coup de maître), và chúng tôi không thể chúc mừng quá mức những người mà thử nghiệm của thành công của họ chắc chắn sẽ là một niềm khích lệ để họ, trong khi tiếp tục công việc của mình, cố gắng cung cấp cho đất nước chúng ta một ngành công nghiệp mới có khả năng vang danh thế giới” [8, tr.13]. Trước khi phim được công chiếu rộng rãi, báo *Impartial* (Công chính) có bài giới thiệu, “Chúng tôi sẽ quay lại với bộ phim này sau, với bài viết dài hơn khi những xuất công chiếu đã được thực hiện; nhưng hôm nay chúng tôi muốn chỉ ra rằng, đối với sản phẩm đầu tiên của mình, Indochine Film đã tạo được một cuộc biểu diễn nghệ thuật thực sự, và một bộ phim như vậy, nếu được công chúng Pháp và An Nam nóng lòng chờ đợi, sẽ được nếm trải hay được ngưỡng mộ không kém ở Pháp, nơi nó sẽ là một phương tiện tuyên truyền hữu hiệu về con người, nơi chốn và sự vật An Nam” [8, tr.14].

Dưới tiêu đề “Kim Vân Kiều,” bài báo ngắn đăng trên *L’Avenir du Tonkin* (Tương lai Bắc Kỳ) đã tường thuật và lạc quan đánh



giá bộ phim qua buổi công chiếu đầu tiên như sau, “Hãng Phim và Điện ảnh Đông Dương tối hôm qua đã giới thiệu vở cải biên điện ảnh mà họ thực hiện từ chuyện kể dân tộc *Kim Vân Kiều*: tác phẩm khá thú vị, đồng thời mang lại vinh dự lớn nhất cho đạo diễn, nghệ sĩ và nhà điều hành. Thử nghiệm đầu tiên này gần như là một kiệt tác. Theo như những gì liên quan, chúng tôi rất vui khi nhìn thấy được ước nguyện đã bày tỏ trong một thời gian dài. Điện ảnh không nên giới hạn ở những cuộc phiêu lưu kỳ thú của Charlie Chaplin hay Douglas Fairbank; nếu cần một cái gì đó hài hước, hãy thừa nhận rằng không cần phải quá nhiều. Phim mua vui người qua đường, phim lịch sử, địa lý, dân tộc học hoặc xã hội sẽ tồn tại lâu” [7].

Cũng nhân buổi ra mắt báo chí tại rạp Eden ở Sài Gòn, báo *L'Information d'Extrême-Orient* (Thông tin Viễn Đông) lạc quan ca ngợi, “Phim được quay hoàn toàn ở Đông Dương, toàn bộ diễn viên là người An Nam, dàn dựng sang trọng. Đây là sự tái hiện trung thành xứ An Nam ngày xưa. (...) Cả Sài Gòn sẽ rất sớm được chiêm ngưỡng một sản phẩm được gọi là đáng biết, dù có muộn hơn đôi chút, thành công lớn nhất, mà cũng là chính đáng nhất ở Pháp” [8, tr.15]. Hiển nhiên, những bình luận này tựa như sự phối hợp ẩn ý giữa báo chí và hãng phim, và không nằm ngoài kỳ vọng của Indo-Chine Film khi quyết định thực hiện đề án cải biên điện ảnh này.

### Từ những gì còn sót lại

Từ khi bộ phim *Kim Vân Kiều* ra đời cho đến nay đã gần tròn 100 năm (1924-2020). Ở cuối thập niên đầu của thế kỷ XXI, Peter J. Bloom dựa trên bài viết “Kim Vân Kiều” của L. Bonnatout đăng trên *L'Avenir du Tonkin* (Tương lai Bắc Kỳ) số ra ngày 7

tháng 3 (một tuần trước khi phim được công chiếu tại Cinéma Palace ở Hà Nội), nhắc rằng theo Toàn quyền Merlin, việc phát hành tác phẩm cải biên này là một phần của nỗ lực rộng lớn hơn nhằm phát triển sự tuyên truyền của nước Pháp trong hoàn cảnh điện ảnh Mỹ thống trị bá quyền trong khu vực [2, tr.139]. Tuy đã thất truyền và tư liệu liên quan đến phim *Kim Vân Kiều* còn sót lại đến nay không nhiều, những gì nay còn có được đòi hỏi những người nghiên cứu văn chương, điện ảnh, nghệ thuật không được giới hạn việc tìm hiểu tác phẩm này trong một phạm vi hạn hẹp, mà phải lưu ý đến những bối cảnh khu vực và thế giới tạo nên hoàn cảnh ra đời của nó. Những ý tưởng dẫn đến việc cải biên kiệt tác *Truyện Kiều* thành tác phẩm điện ảnh là sự đối thoại của những lập trường rất khác biệt, không cùng mục đích. Nhu cầu khẳng định tinh thần quốc gia và giá trị văn hoá dân tộc bằng việc lợi dụng các phương tiện nghệ thuật - truyền thông hiện đại đã tạm thời bắt tay với các thế lực thực dân vốn cần thuyết phục, tuyên truyền về sứ mệnh khai hoá văn minh ở cả thuộc địa và mẫu quốc trong một đề án cải biên điện ảnh. Qua phim *Kim Vân Kiều*, chúng ta không chỉ hiểu thêm về lịch sử cải biên ở Việt Nam mà còn thấy rõ hơn tính phức tạp của những mạng quan hệ kiến tạo nên hệ thống chính trị - văn hoá - xã hội của một Việt Nam thuộc Pháp ở những thập niên đầu thế kỷ XX.

### Tài liệu tham khảo

- [1] Phan Sĩ Bàng, Lê Thuớc (1924), *Truyện Cụ Nguyễn Du - Tác giả Truyện Thúy Kiều*, Mạc Đình Tú, Hà Nội.
- [2] Peter J. Bloom (2008), *French Colonial Documentary: Mythologies of Humanitarianism*



(Phim tài liệu thuộc địa Pháp: Những thần thoại về chủ nghĩa nhân đạo), University of Minnesota Press, Minneapolis.

[3] Công Luận (1924), “Chớp bóng Kim Vân Kiều”, *Đông Pháp thời báo*, Thứ tư 24/09.

[4] Henri Cucherousset (1924), *Xứ Bắc Kỳ ngày nay* (Trần Văn Quang dịch ra quốc văn), L'Eveil Economique, Hà Nội.

[5] Gouvernement générale de l'Indochine - Agence économique de l'Indochine (Chính phủ Toàn quyền Đông Dương - Cơ quan Kinh tế Đông Dương, 1924), *Communiqué no. 81 de la press indochinoise* (Thông cáo báo chí số 81 từ báo chí Đông Dương), Paris, 30/6.

[6] Nguyễn Công Hoan (2004), *Nhớ và ghi về Hà Nội*, Nxb. Trẻ, Tp. Hồ Chí Minh.

[7] J. B. (1924), “Kim Vân Kiều”, *L'Avenir du Tonkin*, 16/03.

[8] *Kim-Vân-Kiều: Truyen An Nam* (1924), Indo-Chine Film, Hà Nội.

[9] Khuyết danh (1923), “Cinéma et littérature” (Điện ảnh và văn chương), *La Revue du Pacifique* (Tạp chí Thái Bình Dương), số 9, tháng 11.

[10] Khuyết danh, “Correspondance: Le Cinéma Indochinois”, *La Revue du Pacifique*.

[11] Jeremy Munday (2016), *Introducing Translation Studies - Theories and Applications* (Dẫn nhập Phiên dịch học - Lý thuyết và Vận dụng), bản in lần thứ 4, Routledge, New York.

[12] Hồ Văn Lang (1924), *Từ Nam chí Bắc (Đường thủy và Đường bộ)*, Hồ Văn, Sadec.

[13] *Le Journal* (1926), 03/6.

[14] Nguyễn Nam (2018), “Đối thoại với *Rashōmon*: Lặng nghe Hạt mưa rơi bao lâu”, trong Đào Lê Na (Chủ biên), *Điện ảnh Nhật Bản và Việt Nam đương đại - Giao lưu Văn hoá và Ảnh hưởng*, Nxb. Thông tin và Truyền thông, Hà Nội.

[15] Niên Lam (1999), “Lần đầu *Truyện Kiều* được chuyển thể thành phim”, *Thế giới mới*, số 325.

[16] Phạm Quỳnh (1924), “Bài diễn thuyết bằng quốc văn của ông Phạm Quỳnh”, *Nam Phong Tạp chí*, số 86, tháng 8.

[17] Paul Robiquet (bình luận và chú giải, 1897), *Discours et Opinions de Jules Ferry* (Diễn văn và Quan điểm của Jules Ferry), Tập 5: Discours sur la politique extérieure et coloniale (Diễn văn về chính sách đối ngoại và thuộc địa), Armand Colin & Cie, Paris.

[18] François de Tesson (1883), *Dans l'Asie qui s'éveille: Essais indochinois* (Ở châu Á tỉnh thức - Tiểu luận Đông Dương), La Renaissance du Livre, Paris, L'A.F.I.M.A. et le Triomphe de Molière (Hội Khai Trí và Thắng lợi của Molière).

[19] Tô Hoài (2004), “Xem phim”, *Chuyện cũ Hà Nội*, Tập 1, Nxb. Trẻ, Tp. Hồ Chí Minh.

[20] Đỗ Lai Thúy (2006), “Nguyễn Văn Vĩnh - Một người Nam mới đầu tiên”, *Tạp chí Tia sáng*, 15/09/2006, <https://tiasang.com.vn/-van-hoa/nguyen-van-vinh-mot-nguoi-nam-moi-dau-tien-1394>

[21] Union Coloniale Française (Liên Minh Thuộc Địa Pháp, 1903), *La Quinzaine coloniale: Organe de l'Union coloniale française* (Thuộc địa Lương châu: Cơ quan của Liên minh Thuộc địa Pháp), Tập XIII: “Tonkin: Administration - Monument Jules Ferry à Haiphong”, Rédaction et Administration, Paris.

[22] Nguyễn Văn Vĩnh (1924), “Chớp bóng *Kim Vân Kiều*”, *Trung Bắc tân văn*, Thứ bảy, 15/03.

[23] Donald Dean Wilson Jr (2007), *Colonial Vietnam on Film: 1896-1926* (Việt Nam thuộc địa trên phim: 1896-1926), Luận án tiến sĩ, City University of New York.