

HƯỚNG ĐẾN MỘT MÔ HÌNH NGHIÊN CỨU CẢI BIÊN ĐIỆN ẢNH NHƯ LÀ DỊCH LIÊN KÝ HIỆU

◆ KATERINA PERDIKAKI*

1. Dẫn nhập

Nghiên cứu dịch đã phát triển thành một lĩnh vực nghiên cứu và thực hành liên ngành rộng lớn. Thoạt tiên, quá trình dịch được hiểu như là một sự chuyển dịch của ý nghĩa về ngôn từ (verbal meaning) mà ý nghĩa này bao gồm các phương thức và hành vi đa dạng của trình hiện và trao đổi liên văn hóa. Quá trình kiến tạo ý nghĩa liên quan đến dịch được quan niệm là dựa vào rất nhiều các nguồn khác nhau, từ ngôn ngữ và lời nói cho đến sự kết hợp giữa các mô hình thính-thị giác. Dựa vào điều này, những luận điểm mới gần đây về nghiên cứu dịch đã dịch chuyển mối quan tâm đến các mô hình mà những mô hình này có thể phân tích được, chẳng hạn các văn bản liên ký hiệu và văn bản đa thức (xem thêm: Desilla 2012; Dicerto 2015; Littau 2011; Pérez-González 2014).

Cải biên được sử dụng như là một khái niệm để mô tả sự biến đổi có liên quan đến các quá trình dịch. Bởi vì các sản phẩm dịch có thể tồn tại ở các hình thức khác nhau, cho nên thường diễn ra các cuộc tranh luận về sự khác biệt (nếu có) giữa dịch và cải biên. Ví dụ, cải biên đã được sử dụng để đề cập đến quá trình mà quá trình này liên quan đến dịch nghe nhìn do những giới hạn về không-thời gian (Díaz-Cintas và Remael 2007) và đến dịch các quảng cáo

(hoặc dịch sáng tạo: kết hợp giữa dịch và sáng tạo) do những tính toán về liên văn hóa có liên quan (Valdés 2011). Vandal-Sirois và Bastin (2012) định nghĩa cải biên như là dịch có tính thiết thực (functional translation). Điều này có thể được minh chứng rõ hơn trong các dự án bản địa hóa nhằm mục đích giao tiếp đa ngôn ngữ và đa văn hóa một cách hiệu quả. Hơn nữa, thuật ngữ “cải biên” còn được sử dụng để mô tả một chiến lược dịch để chuyển tải những liên hệ về văn hóa mà những liên hệ này có thể trở nên khó hiểu đối với khán giả đích (Vinay và Darbelnet 1958/1995); những ứng dụng tương tự của thuật ngữ này còn có thể được tìm thấy trong dịch nghe nhìn (xem thêm: Karamitroglou 1998; Nedergaard-Larsen 1993; Pedersen 2011).

Lỗi so sánh “dịch như là cải biên” thường được sử dụng để nghiên cứu những biến đổi trong quá trình dịch để đáp ứng các nhu cầu và mong đợi của khán giả và văn hóa đích. Ngược lại, “cải biên như là dịch” lại được khai triển trong một lĩnh vực tương tự, chẳng hạn nghiên cứu cải biên, để liên hệ đến những chuyển đổi được tạo ra trong các tác phẩm văn học mà những tác phẩm này được chuyển vị sang màn hình rộng hoặc sân khấu. Bài viết này tập trung vào trường hợp cải biên điện ảnh, ví dụ, sự chuyển dịch của một tự sự từ tiểu thuyết sang phim, và đề xuất những cách thức ứng dụng nghiên cứu dịch và cải biên để phân tích cải biên như là các văn bản dịch liên ký hiệu.

* Đại học Surrey, Anh.

Phần 2 khảo sát các mối quan hệ giữa dịch và cải biên, xác định khoảng trống về mặt phương pháp luận. Phần 3 phân thảo các sợi dây liên hệ giữa những chuyển đổi về dịch và những chuyển đổi về cải biên, đặt nền tảng cho sự phát triển của mô hình nghiên cứu cải biên. Mô hình này bao gồm các phạm trù từ nghiên cứu dịch và tự sự học, sẽ được trình bày trong phần 4. Ngoài ra, phần 4 còn mở rộng các phạm trù và các kiểu loại của những chuyển đổi về cải biên với sự liên hệ đến các ví dụ từ cải biên điện ảnh tác phẩm *Nhật ký tình yêu* (The Notebook - Cassavetes 2004), dựa trên tiểu thuyết cùng tên của Nicholas Sparks (1996). Cuối cùng, phần 5 sẽ đánh giá về mô hình nghiên cứu cải biên này và vạch ra một vài hướng nghiên cứu tiềm năng khác.

2. Những đời sống song song: dịch và cải biên

Phần này trình bày một vài điểm tương đồng giữa dịch và cải biên như là các quá trình kiến tạo ý nghĩa (meaning - making) và phụ thuộc ngữ cảnh (context - dependent). Hai quá trình này đã khám phá các vấn đề tương tự trong các giai đoạn phát triển lý thuyết và khái niệm tương ứng. Như sẽ được làm sáng tỏ, các công cụ về phân tích và phương pháp luận được phát triển trong dịch có thể được điều chỉnh cho phù hợp với bối cảnh nghiên cứu của cải biên.

2.1. Xác định các đặc điểm chung giữa dịch và cải biên

Dịch và cải biên đều bao gồm các thuộc tính tương đương như là các quá trình bởi vì chúng đều giải quyết sự chuyển dịch của ý nghĩa và đều phụ thuộc vào ngữ cảnh. Hơn nữa, chúng đều nghiên cứu các hiện tượng tương đồng, kết quả là việc nghiên cứu về các sản phẩm tương ứng của chúng

cũng có thể chia sẻ các diễn ngôn về siêu lý thuyết. Cattrysse (2014: 47-49) tóm lược những điểm tương đồng giữa cải biên và dịch như sau:

- Cả cải biên và dịch đều bao gồm các sản phẩm mà những sản phẩm này đều được đặt trong các bối cảnh phức tạp của các tác nhân (agents), người nhận và chương trình lợi ích khác nhau.

- Cả hai quá trình này đều bao gồm các phát biểu hoặc văn bản. Cattrysse (2014: 48) lập luận thêm rằng các quá trình sản xuất trong dịch và cải biên được xem như là nội hoặc liên văn bản và nội hoặc liên ký hiệu. Ông xác định đặc điểm của nội hoặc liên văn bản từ sự tương tác của người dùng với các văn bản trong một bối cảnh cụ thể và các tác động có tính nhận thức, cảm xúc và hành vi được nảy sinh từ sự tương tác trên.

- Dịch và cải biên được coi là các quá trình không thể đảo ngược, tức là một bản dịch ngược (back-translation) sẽ không giống với văn bản nguồn, tương tự vậy, việc tiểu thuyết hóa một bộ phim cải biên sẽ không thể giống với tiểu thuyết nguồn được.

- Các quá trình liên quan đến cải biên và dịch được cho là có tính chất mục đích luận (teleological) mà ở đó chúng bị ảnh hưởng bởi các điều kiện văn bản (và ngữ cảnh) nguồn và đích, cái sau (văn bản/ ngữ cảnh đích) đóng vai trò quan trọng trong việc đưa ra quyết định nói chung.

- Các quan điểm về "tính tương đương" có thể được tìm thấy trong cả cải biên và dịch.

Ở luận điểm cuối cùng, Cattrysse (2014) lưu ý rằng khái niệm "tính tương đương" thường đồng hiện diện với khái niệm "tính trung thành" trong diễn ngôn về cải biên. Cụ thể hơn, trong ngữ cảnh của nghiên cứu

cải biên, “tính tương đương cũng đã có nghĩa là trung thành với các khía cạnh có giá trị cụ thể của văn bản văn học được cải biên” (Cattrysse 2014: 272).

Có nhiều hơn các điểm tương đồng trong các vấn đề đã được nghiên cứu trong dịch và cải biên và trong các cách thức mà cả hai chuyên ngành này đều phát triển như là các lĩnh vực nghiên cứu. Các bước đi ban đầu của các lý thuyết cải biên đều theo sau các lý thuyết dịch, với một sự nhấn mạnh vào các mối quan hệ của “giá trị tương đương” giữa hai văn bản (và với những phức tạp tương tự). Các nghiên cứu ban đầu trong ngành nghiên cứu cải biên nhằm xác định những gì có thể (hoặc nên) được chuyển dịch trong các cải biên. Bluestone (1957) nhấn mạnh những khác biệt về chủ đề và hình thức giữa văn học và điện ảnh, cho rằng chúng được liên kết chặt chẽ với các khả năng của sách và phim như là các phương tiện riêng biệt với các nguồn kiến tạo ý nghĩa riêng của chúng. Ngoài ra, các lý thuyết gia như Wagner (1975) và Andrew (1976) đều đưa ra một vài cách phân loại nhằm xác định các yếu tố tự sự mà những yếu tố này có thể hoặc không thể được chuyển dịch từ sách sang phim. Kết quả là hai phương tiện này được mặc định như hai phương thức biểu đạt riêng biệt mà trong đó, sách thường được coi như là ưu trội hơn về mặt nhận thức so với phim. Dần dần, các quan điểm lý luận về phân tích cải biên đòi hỏi một định hướng có tính xã hội học và gắn với các ngữ cảnh khác nhau của sản xuất và tiếp nhận (xem thêm: Casetti 2004; Elliott 2014; Leitch 2008; Murray 2012).

Một nghiên cứu sâu hơn về đặc trưng của các công cụ tự sự khi được sử dụng trong văn học và điện ảnh được Chatman (1978)

khởi xướng, người đã phân biệt giữa các thành phần của tự sự mà những thành phần này cần phải được chuyển dịch sang một cải biên điện ảnh và những thành phần có thể bị bỏ qua. Chatman (1978: 53-54) gọi “các phần cốt lõi” (kernels) là các sự kiện chính của tự sự bởi chúng đóng góp cho sự phát triển của cốt truyện nói chung. Theo Chatman (1978), các phần cốt lõi này phải được bảo lưu trong tác phẩm cải biên bởi vì việc loại trừ chúng có thể dẫn đến sự phá hủy logic của tự sự. Mặt khác, Chatman (1978) còn lập luận rằng các sự kiện nhỏ lẻ mà ông gọi là các “vệ tinh” (satellites: các vệ tinh xoay quanh hành tinh, còn có nghĩa là thứ yếu - N.D) có thể được loại bỏ, mặc dù việc loại bỏ chúng có thể làm cho tự sự trở nên nghèo nàn về mặt thẩm mỹ.

Tương tự Chatman (1978), McFarlane (1996) cũng nghiên cứu các thành tố tự sự mà những thành tố này cần phải được chuyển dịch trong cải biên. Dựa trên sự phân biệt của Barthes (1966/1975) về các chức năng tự sự, McFarlane (1996: 13-14) lập luận rằng các hành động và sự kiện có thể được chuyển dịch từ tiểu thuyết sang phim; ông xác định các chức năng mà chúng có thể chuyển dịch ở phương thức “cải biên thích hợp” (adaptation proper). McFarlane (1996) gọi “các chức năng chính” (cardinal functions) và “các xúc tác” (catalysers) lần lượt là các sự kiện chính và phụ của một tự sự. Ông chỉ ra sự khác biệt của ông với quan điểm của Chatman (1978). Nói cách khác, các chức năng chính và các xúc tác có thể được đặt cạnh kề nhau tương ứng với các thành phần cốt lõi và các vệ tinh. Theo McFarlane (1996: 14), mức độ trung thành nhiều hay ít của các chức năng chính được chuyển dịch có thể liên quan đến mức độ thành công (hay không) của tác phẩm cải

biên. Các xúc tác có thể được dùng để thực hiện hành vi thao túng hoặc loại trừ trong cải biên. Một ví dụ về xúc tác là việc đặt để một chiếc bàn ăn, mà hành động này có thể chuẩn bị cơ sở cho một hành động sắp xảy ra, ví dụ cho một chức năng chính nào đó (McFarlane 1996: 14).

Bên cạnh các sự kiện và hành động, McFarlane (1996) còn nhấn mạnh rằng thông tin có liên quan đến các nhân vật cũng có thể được chuyển dịch theo nhiều cấp độ khác nhau của tính trung thành trong cải biên điện ảnh. Ông phân biệt giữa “các nguồn cấp thông tin” (informants) và “những chỉ dẫn thích hợp” (indices proper), cả hai đều có quan hệ đến các nhân vật và bối cảnh nhưng lại có những mức độ khác nhau của “tính có thể cải biên” (adaptability). Nguồn cấp thông tin bao gồm các thông tin thực tế về các nhân vật và bối cảnh của tự sự, có thể được chuyển dịch từ một phương tiện này sang một phương tiện khác, trong khi các chỉ dẫn thích hợp lại có thể chuyên chở những chi tiết ít rõ ràng hơn và được cho là linh hoạt hơn trong quá trình cải biên (McFarlane 1996: 14). Trong các năm sau này, Voigts-Virchow (2009) lập luận là trong cải biên sẽ có các chủ đề và các yếu tố cốt truyện cơ bản, chúng có tính độc lập với phương tiện (medium-independent), do đó, có thể được chuyển dịch một cách khéo léo.

Chatman (1978) và McFarlane (1996) tập trung vào tính khả chuyển dịch của các phân đoạn tự sự liên quan đến các vấn đề về tính trung thành giữa tiểu thuyết nguồn và cải biên điện ảnh. Các cách thức mà phim ảnh thao túng lối tự sự của một cuốn sách, sau đó, mức độ khác biệt của bộ phim so với tiểu thuyết nguồn, cộng hưởng với những đánh giá về việc liệu “tinh thần” hay “bản

chất” của tác phẩm có được chuyển dịch không. Tính trung thành là một chủ đề bàn luận thường trực trong diễn ngôn cải biên và dường như tính trung thành là một thước đo dai dẳng cho mức độ thành công, nhất là khi các tác phẩm văn học kinh điển có giá trị về văn hóa được cải biên. Luận điểm này còn vang vọng trong truyền thống tu từ học vốn đã tồn tại từ lâu của lối dịch “nguyên văn” so với dịch “tự do” và trở thành vấn đề chính của ngành nghiên cứu dịch trong những năm đầu của ngành này. Cũng giống như việc bản dịch được coi là phụ thuộc đối với văn bản nguồn, cải biên cũng bị dán nhãn là thứ nghệ thuật “bất chước”, một thân phận phái sinh trong mối quan hệ với tiểu thuyết nguồn.

Khi ngành nghiên cứu cải biên phát triển mạnh mẽ, các lý thuyết gia cải biên đã bắt đầu lập luận rằng cải biên không nên bị tẩy chay như là bản sao chép thấp kém hay yếu kém về mặt nghệ thuật chỉ bởi vì chúng khác biệt so với chất liệu nguồn; ngược lại, những khác biệt này lại cho phép tính sáng tạo bên trong những giới hạn của hai phương diện. Dần dần, tính trung thành đã bắt đầu trở nên phai nhạt như một tiêu chí đánh giá, tiểu thuyết và điện ảnh được xem là những kho nguồn kiến tạo ý nghĩa với những khả năng sáng tạo độc đáo.

2.2. Những chuyển đổi có tính bắt buộc và tùy chọn trong cải biên

Từ đầu thế kỷ XXI, nghiên cứu cải biên bắt đầu bao gồm các yếu tố sáng tạo và phạm vi rộng các lựa chọn khả hữu đối với người cải biên. Tương tự với các lý thuyết dịch vốn nhấn mạnh vai trò trung gian của dịch giả, quan điểm cho rằng các cải biên còn bao gồm cả hành vi viết lại và tái diễn

giải là hoàn toàn có cơ sở (xem thêm: Aragay 2005; Hutcheon 2013; Venuti 2007). Dựa trên những lý thuyết kiểu này, chúng ta có thể cho rằng trong cải biên có một sự phân biệt giữa các chuyển đổi có tính “bắt buộc” và “tùy chọn” cũng tương tự như trong dịch.

Như đã lưu ý trong phần 2.1., những phát triển ban đầu trong ngành nghiên cứu dịch đã quan tâm đến tính lưỡng phân giữa dịch “nguyên văn” và “tự do”. Hai phương pháp dịch này cuối cùng được xem như là hai đầu của một thể liên tục (continuum) với một phạm vi tăng dần ở giữa. Nói cách khác, một bản dịch có thể mang tính nguyên văn hoặc tự do nhiều hơn hay ít hơn, thay vì hoặc nguyên văn hoặc tự do. Vinay and Darbelnet (1958/1995) đã giới thiệu hai tham số (parameters) có thể nhắm đến các điểm đầu của bản dịch nguyên văn hoặc tự do của thể liên tục, ví dụ: “tòng thuộc” (servitude) và tùy chọn (option). Sự tòng thuộc cho thấy những chuyển đổi trong quá trình dịch có tính bắt buộc trong văn bản đích mà văn bản này là kết quả từ những chuyển đổi giữa các hệ thống ngôn ngữ có liên quan; ngược lại, sự tùy chọn lại dẫn đến những chuyển đổi không bắt buộc mà những chuyển đổi này có liên quan đến những ưu tiên của người dịch và các chọn lựa về phong cách. Tương tự vậy, trong cải biên, những chuyển đổi giữa sách và phim (ví dụ: những chuyển đổi về cải biên) có thể mang tính bắt buộc, khi chúng xảy ra do những khác biệt có tính nội tại giữa sách và phim như là những hệ thống có khả năng mã hóa, hoặc không bắt buộc, tùy chọn, bắt nguồn từ phong cách và sáng tạo của người cải biên. Những chuyển đổi về cải biên có tính tùy chọn cho thấy sự lựa chọn được người cải biên quyết định để truyền đạt tự sự nguồn thông qua các phương tiện của những nguồn kiến tạo ý

nghĩa được cung cấp bởi mã điện ảnh. Do đó, tương tự với dịch, cải biên liên quan đến “tính chủ quan về dịch” (translational subjectivity) (Loffredo và Perteghella 2006: 2), trong đó cải biên cho thấy khả năng đọc và cách thức ứng xử với chất liệu nguồn của người cải biên.

Như Doloughan (2011) đã khẳng định, cách thức mà tự sự được hiện thực hóa trong các phương tiện khác nhau thì phụ thuộc vào khả năng của các phương tiện này và tính tương tác giữa các mô hình khác nhau bên trong những phương tiện này. Cụ thể hơn, việc tái trình hiện khác nhau của các tự sự trên các phương tiện truyền thông có thể phụ thuộc vào “một yếu tố của mô hình (ví dụ viết hoặc nói), phương tiện (ví dụ phương tiện in ấn hoặc màn ảnh) và các quy tắc của thể loại (ví dụ hài kịch hoặc bi kịch)” (Doloughan 2011: 54). Sách và phim là những phương tiện đây khác biệt ở nhiều phương diện và do đó chúng được cung cấp với các khả năng và năng lực tự sự riêng biệt. Vậy nên có thể những chuyển đổi về cải biên mang tính bắt buộc giữa hai phương tiện này.

Tuy nhiên, việc thực hiện một bộ phim còn là một quá trình sáng tạo và việc tạo ra một tác phẩm cải biên cũng không ngoại lệ. Hutcheon (2013: 84) cho rằng việc chuyển vị có tính sáng tạo, diễn ra trong quá trình cải biên điện ảnh, phụ thuộc phần lớn vào khí chất và tài năng của người cải biên cũng như phụ thuộc vào “các liên văn bản riêng biệt (của họ), mà thông qua đó chất liệu được cải biên sẽ được sàng lọc”. Cũng theo Hutcheon (2013), bởi vì người chuyển thể có thể là đạo diễn và biên kịch, người chịu trách nhiệm chính của quá trình cải biên, trong khi những người tham gia còn lại làm việc theo

kịch bản. Cobb (2008: 285) lại gán định vai trò tác giả của văn bản điện ảnh là đạo diễn của cái biên phim, người được đặt kề cận tương đương với tác giả của tiểu thuyết nguồn. Tuy nhiên, cần lưu ý rằng các tác nhân khác tham gia vào quá trình cái biên cũng đóng một vai trò trong việc diễn giải tự sự được cái biên. Ví dụ miêu tả điện ảnh của các nhân vật văn học cũng còn phụ thuộc vào tính sáng tạo và khả năng nhập vai của diễn viên.

Ngoài các nguồn kiến tạo ý nghĩa sẵn có đối với văn học và điện ảnh, các phương diện của đồng văn bản và nội dung cũng cần được xem xét trong quá trình phân tích cái biên. Trong ngành nghiên cứu dịch, và cụ thể hơn, vấn đề dịch các văn bản đa thức, Kress and van Leeuwen (2006) cho rằng cả ngôn ngữ bằng ngôn từ và thị giác đều biểu đạt các ý nghĩa mà những ý nghĩa này lại phụ thuộc vào ngữ cảnh. Cả chữ (words) và hình (images) đều thấu nhận ý nghĩa từ các đồng văn bản và ngữ cảnh bao quanh chúng. Arrojo (1998) chỉ ra rằng ý nghĩa ngôn ngữ thì không phải là một thực thể ổn định vì nó được tạo ra về mặt ý thức hệ và được quyết định về mặt xã hội. Tương tự vậy, ý nghĩa của các hình ảnh được quyết định bởi người ngắm nhìn và ngữ cảnh xã hội văn hóa mà ở đó nó được tiếp nhận. Do đó, có thể lập luận rằng có những điểm tương đồng trong các cách thức mà qua đó ngôn từ và hình ảnh có thể được tri nhận. Leitch (2012: 90) cho rằng “nhiều tiểu thuyết phụ thuộc vào hình ảnh ở các mức độ khác nhau và thậm chí cả điện ảnh cũng phụ thuộc vào ngôn từ, được viết cũng như được nói”. Phát biểu này nhấn mạnh tính tương thuộc của ngôn từ và hình ảnh, văn học và điện ảnh, cái biên và dịch (nghe-nhìn). Những tương đồng kiểu này có thể thu hẹp

khoảng cách giữa các kho nguồn (repertories) vốn được cho là đầy xa cách của các công cụ điều phối ý nghĩa của ngôn từ và hình ảnh. Suy rộng ra, các công cụ được sử dụng để phân tích ý nghĩa ngôn ngữ và bản dịch có thể được áp dụng với những sửa đổi, điều chỉnh thích hợp về phương diện ngôn ngữ, từ đó giúp phân tích ý nghĩa điện ảnh và cái biên.

Cuộc bàn luận ngắn gọn trên gợi ý rằng những chuyển đổi được quan sát giữa tiểu thuyết nguồn và cái biên điện ảnh là kết quả từ các tiềm năng ký hiệu học đầy khác biệt của hai phương tiện văn học và điện ảnh, cũng như từ khía cạnh sáng tạo có được trong quá trình cái biên. Phần tiếp sau đây tranh luận về mô hình của van Leuven-Zwart về những chuyển đổi về dịch, mà mô hình này sẽ cung cấp cơ sở cho mô hình phân tích cái biên được đề xuất trong bài này.

3. Từ những chuyển đổi về dịch đến những chuyển đổi về cái biên

Như đã đề cập trước đó, một cuộc tranh luận kéo dài trong thời kỳ đầu của ngành nghiên cứu dịch liên quan đến sự phân biệt giữa dịch “nguyên văn” và “tự do”. Cuộc tranh luận này đã dẫn đến một hướng nghiên cứu về những chuyển đổi về dịch, bao gồm cả chuyển đổi diễn ra giữa văn bản nguồn và văn bản đích. Vinay và Darbelnet (1958/1995) đã bàn luận về những chuyển đổi về dịch có tính bắt buộc và tùy chọn trong mối quan hệ với các tham số về tòng thuộc và tùy chọn (như được đề cập đến trong phần 2.2.). Ngoài ra, Catford (1965), van Leuven-Zwart (1989), Hatim và Mason (1997) còn nghiên cứu những chuyển đổi về dịch trên nhiều cấp độ ngữ pháp, ngữ dụng (pragmatics) và phong cách.

Trong số các mô hình về những chuyển đổi về dịch đã được phát triển trong ngành nghiên cứu dịch, mô hình của van Leuven-Zwart (1989) có một khả năng ứng dụng mạnh mẽ trong nghiên cứu cải biên vì nó đưa ra các phạm trù cụ thể của những chuyển đổi và khảo sát chúng trên một cấp độ văn bản vi mô và vĩ mô. Trong mô hình của mình, van Leuven-Zwart đã xây dựng các định nghĩa chính xác về các phạm trù của những chuyển đổi để mô tả và so sánh các bản dịch văn bản văn học. Ngoài ra, mô hình này còn cho thấy những chuyển đổi ở cấp độ vi văn bản (ví dụ những chuyển đổi về ngữ nghĩa và cú pháp) đã ảnh hưởng đến cấp độ vĩ văn bản (ví dụ sự diễn giải cốt truyện và nhân vật của câu chuyện). Do đó, dường như đây là một công cụ hữu ích để phân tích những chuyển đổi giữa tiểu thuyết nguồn và cải biên trên một cấp độ văn bản (ví dụ phương diện nào của câu chuyện được hoặc không được cải biên) cũng như trên một cấp độ tự sự (ví dụ chức năng của những chuyển đổi về cải biên là gì).

Trong mô hình của van Leuven-Zwart (1989: 154-155), những chuyển đổi về dịch được nghiên cứu trên phương diện ngữ nghĩa, phong cách, cú pháp và ngữ dụng. Hơn nữa, mô hình này liên kết những chuyển đổi về cấu trúc vi mô đến vĩ mô của văn bản. Những chuyển đổi về cấu trúc vi mô chia tách văn bản nguồn và văn bản đích về mặt ngữ pháp và ngữ nghĩa học. Mặt khác, những chuyển đổi về cấu trúc vĩ mô lại phù hợp với các đơn vị trần thuật rộng lớn hơn, chẳng hạn mô tả nhân vật và điểm nhìn. Trong mô hình của Leuven-Zwart, việc phân tích những chuyển đổi về cấu trúc vĩ mô dựa vào ngữ pháp chức năng hệ thống (Halliday 1973) và xem xét cách thức mà các

chức năng về liên cá nhân (interpersonal), tư tưởng (ideational) và văn bản có thể được hiện thực hóa ở cấp độ câu chuyện và ở cấp độ diễn ngôn của tự sự (van Leuven-Zwart 1989: 173). Do đó, mô hình này thích hợp để được điều chỉnh cho nghiên cứu cải biên, bởi vì những chức năng này cũng được nghiên cứu trong các văn bản đa thức tĩnh và động (xem thêm: Baldry và Thibault 2005; Kress và van Leeuwen 2006; O'Halloran 2004).

Các phạm trù về chuyển đổi của van Leuven-Zwart được xác định dựa trên một mẫu thức chung giữa văn bản nguồn và văn bản đích. Mẫu thức chung này được dựa trên ý nghĩa biểu thị của từ (word) được khảo sát và được gọi là "architranseme" (ATR: là một mẫu số chung về lý thuyết được sử dụng để so sánh văn bản nguồn và bản dịch - N.D). ATR là điều kiện cần thiết để xác định những chuyển đổi (van Leuven-Zwart 1989: 159). ATR có thể thuộc về ngữ nghĩa hoặc ngữ dụng học. Những chuyển đổi thích hợp với những phần cụ thể của văn bản nguồn và đích, ví dụ, các "transeme"¹, được dán nhãn dựa theo mối quan hệ giữa mỗi transeme và ATR (van Leuven-Zwart 1989: 158-159):

1. Trong trường hợp không có sự khác biệt nào giữa transeme và ATR thì sẽ có một mối quan hệ "đồng nghĩa" (synonymic) giữa chúng. Nếu mỗi transeme đều có một mối quan hệ "đồng nghĩa" với ATR thì cũng sẽ có một mối quan hệ đồng nghĩa giữa hai transeme, trong trường hợp này sẽ không có chuyển đổi nào về dịch. Nếu chỉ có một trong hai transeme có một mối quan hệ đồng nghĩa với ATR, vậy thì sẽ có một mối quan hệ "bao thuộc" (hyponymic) giữa hai transeme. Đây là một chuyển đổi về điều chỉnh (modulation).

2. Nếu cả hai transeme có mối quan hệ bao thuộc với ATR thì sẽ có một mối quan hệ “tương phản” giữa hai transeme. Trong trường hợp này, có một chuyển đổi về “biến đổi” (modification).

3. Nếu không có mối quan hệ nào được thiết lập giữa hai transeme, điều này có nghĩa là không có sự kết hợp nào cả. Khi điều này xảy ra, có một chuyển đổi về “đột biến” (mutation).

Càng có nhiều chuyển đổi về cấu trúc vi mô kiểu trên sẽ càng dẫn đến những chuyển đổi đáng kể về cấu trúc vĩ mô của văn bản. Điều này được trình bày dưới đây:

Nội dung, số lượng và thứ tự của các phần đoạn, bản chất của nhân vật và mối quan hệ giữa các nhân vật, các chi tiết cụ thể về sự kiện, hành động, nơi chốn và thời gian, thái độ của người kể chuyện đối với thế giới hư cấu, điểm nhìn mà từ đó người kể chuyện nhìn vào thế giới hư cấu này (van Leuven-Zwart 1989: 171).

Tuy nhiên, mô hình của van Leuven-Zwart đã bị chỉ trích như là một phương pháp giải quyết đầy rườm rà, rắc rối cho vấn đề phân tích sự chuyển đổi bởi vì mức độ tiết kiệm của nó và tính phức tạp của nó đối với việc phân loại sự chuyển đổi (Hatim and Munday 2004: 31). Những gì được đề cập ở trên liên quan đến ATR và các kiểu chuyển đổi cho thấy mô hình này khá chi tiết và cách tiếp cận của nó lấy văn bản làm trung tâm (text-oriented). Các yếu tố về ngữ cảnh không được xét đến trong mô hình này và dường như đây là một hạn chế quan trọng bởi vì cả dịch và cải biên đều là những quá trình phụ thuộc chặt chẽ vào ngữ cảnh, như đã được lập luận. Một vấn đề khác trong mô hình của van Leuven-Zwart dường như

nằm ở định nghĩa về ATR như là một “vế so sánh thứ ba” (tertium comparationis) (vế so sánh thứ 3 trong quan hệ với một cặp so sánh, bao gồm các đặc điểm chung của hai đối tượng được so sánh - N.D). Những chuyển đổi về dịch được xác định là dựa vào “vế so sánh thứ ba” này (Hatim and Munday 2004: 32). Vế so sánh thứ ba được xem như là một dạng thức ý nghĩa bất biến, độc lập với cả văn bản nguồn và đích, có thể hỗ trợ cho sự chuyển dịch ý nghĩa trong quá trình dịch (Munday 2012: 76). Việc xác định công cụ so sánh “độc lập” này ngụ ý về một mức độ của tính chủ quan mà tính chủ quan này không được mô tả trong mô hình này, mặc dù tính chủ quan chắc chắn là có liên đới đến quá trình dịch.

Mặc cho những thiếu sót trong mô hình này phức tạp của van Leuven-Zwart, tuy nhiên việc áp dụng mô hình này để phân tích sự chuyển đổi về cải biên điện ảnh vẫn hoàn toàn có giá trị bởi vì nó có thể chỉ ra những phát hiện cụ thể về những chuyển đổi được diễn ra trong quá trình chuyển vị của một tự sự từ tiểu thuyết sang phim. Để đạt được mục đích này, một trong những điều chỉnh cần thiết đó là mở rộng các kiểu chuyển đổi để phù hợp với các văn bản nghe nhìn và các tự sự đa thức. Việc chuyển dịch cấu hình của những chuyển đổi sang phạm vi của cải biên là một nỗ lực đầy thách thức bởi vì chẳng có khía cạnh kết nối hữu hình nào để xác định (ví dụ các chuyển đổi có thể định lượng của ngữ pháp và cú pháp). Thách thức này có thể được giải quyết bằng việc loại bỏ khái niệm ATR và chuyển mối quan tâm sang các khía cạnh chung trong các tự sự văn học và điện ảnh, từ đó có một yếu tố có thể so sánh giữa hai phương tiện này.

Các khái niệm đóng vai trò nền tảng cho các kiểu chuyển đổi của van Leuven-Zwart có thể hữu ích cho sự phát triển của một mô hình tổng quát về cải biên mà mô hình này có thể được áp dụng ngoại trừ dịch từ đối từ/nguyên văn (verbal translation). Nói cách khác, mô hình cải biên mà chúng tôi đề xuất vẫn giữ lại các khái niệm của van Leuven-Zwart về “điều chỉnh”, “biến đổi”, “đột biến” cho việc nghiên cứu những chuyển đổi về cải biên nhưng những khái niệm này lại có một ý nghĩa hơi khác so với van Leuven-Zwart. Những chuyển đổi của hướng cải biên điều chỉnh bao gồm tư tưởng cho rằng có một sự kết nối giữa văn bản “nguồn” và “đích” nhưng sẽ có một vài phương diện của tự sự được cải biên được làm cho nổi bật hoặc bị làm cho lu mờ. Những chuyển đổi về cải biên theo hướng biến đổi bao gồm một yếu tố tương phản hoặc mâu thuẫn, nghĩa là những chuyển đổi của hướng cải biên này thường thay đổi hoàn toàn các khía cạnh của tự sự được khảo sát; do đó, những chuyển đổi của hướng biến đổi gắn với các thay đổi đáng chú ý trong tự sự. Cuối cùng, những chuyển đổi về cải biên theo hướng đột biến lại đề xuất rằng một vài yếu tố nào đó sẽ không tồn tại ở cả văn bản nguồn và cải biên. Tất cả kiểu chuyển đổi về dịch nói trên có thể thích hợp với cả hai chức năng chính/ phần lõi chính và chất xúc tác/ vệ tinh.

4. Giới thiệu một mô hình để phân tích các chuyển đổi về cải biên

Mô hình này được rút ra sau khi phân tích vấn đề cải biên của một bộ sưu tập nhỏ văn học và điện ảnh (Perdikaki 2016). Mô hình này dựa trên mối quan hệ về mặt lý thuyết giữa dịch và cải biên cho đến nay đã

được đề cập nhiều và các cách tiếp cận cải biên điện ảnh như một phương thức của dịch, với tiểu thuyết nguồn như văn bản nguồn và cải biên điện ảnh như văn bản đích. Mô hình này được thiết kế với vai trò của một công cụ có tính phương pháp luận, công cụ này cho phép một phân tích cải biên có tính hệ thống như là dịch liên ký hiệu và có tiềm năng để thích ứng với các trường hợp cải biên khác (và rộng hơn, các quá trình dịch). Những luận điểm được nêu ra trong phần 3 là cơ sở của mô hình này; các kiểu chuyển đổi diễn giải ở trên (ví dụ “điều chỉnh”, “biến đổi”, “đột biến”) được ánh chiếu lên các đơn vị tự sự mà những tài liệu của hai ngành nghiên cứu tự sự học và cải biên đã cho thấy rằng các đơn vị tự sự này là điểm chung của cả sách và phim. Những đơn vị tự sự này, cụ thể là, cấu trúc truyện kể, các kỹ thuật tự sự, cách mô tả nhân vật và bối cảnh. Chúng tôi sẽ trình bày các vấn đề này trong phần 4.1. và phụ phần 4.2. khi bàn luận về các kiểu chuyển đổi khác nhau về cải biên.

4.1. Các phạm trù về các chuyển đổi về cải biên

Ngành nghiên cứu tự sự học và cải biên cho thấy rằng các đơn vị tự sự như: cấu trúc cốt truyện, các kỹ thuật tự sự, xây dựng nhân vật và bối cảnh đều mang tính độc lập với phương tiện và có thể được tìm thấy trong bất kỳ dạng thức kể chuyện nào. Các đơn vị tự sự này đều là “các phạm trù có tính mô tả” trong mô hình cải biên. Nói tóm lại, các phạm trù có tính mô tả về các chuyển đổi về cải biên là: Cấu trúc cốt truyện, Kỹ thuật tự sự, Mô tả nhân vật, và Bối cảnh (không-thời gian). Các phạm trù này được viết hoa để mang tính phân biệt khi chúng

được sử dụng như là các công cụ cho việc phân loại chuyển đổi. Trong mô hình cải biên, các kiểu chuyển đổi “điều chỉnh”, “biến đổi” và “đột biến” trong mô hình của van Leuven-Zwart được ánh chiếu lên các phạm trù này. Từ đó sẽ dẫn đến các tổ hợp được bàn luận trong phần 4.2.

Như Chatman (1990: 3-4) nhận xét, các phương diện “cốt truyện” (logic-thời gian kép), nhân vật, bối cảnh thì tiêu biểu cho văn bản tự sự so với các kiểu văn bản khác và được tìm thấy trong các văn bản “được trình chiếu/ diễn” (shown) cũng nhiều như trong các văn bản “được kể” (told). Chatman định nghĩa tự sự như là “một sáng tạo (invention) bởi một tác giả hàm ẩn, về các sự kiện, nhân vật và đối tượng (của câu chuyện) và về một kiểu (của diễn ngôn) mà thông qua sự sáng tạo này chúng được truyền tải” (1990: 119). Luận điểm này vang vọng lại từ giả thuyết của tự sự học cấu trúc luận, khi giả thuyết này cho rằng sự khác biệt chính giữa truyện gốc (fabula), ví dụ “nội dung” của tự sự và truyện kể (sjuzhet), ví dụ “cách thức” mà câu chuyện được kể; cái trước (truyện gốc) được xem là có tính độc lập với phương tiện, trong khi cái sau (truyện kể) lại phụ thuộc vào các đặc điểm cụ thể của phương tiện mà thông qua phương tiện này câu chuyện được truyền đạt (Herman 2004). Ryan (2004: 337) đồng tình với quan điểm cho rằng “cách mô tả nhân vật có tính logic-ngữ nghĩa (logico-semantic) của tự sự thì đủ trừu tượng để có thể được xem như là một phổ quát về nhận thức (cognitive universal) và do đó nó (cách mô tả nhân vật) có thể được tìm thấy trong nhiều dạng thức phương tiện khác (xem thêm: Andrew 1984; Bordwell 2004; Chatman 1990; Genette 1980). Điểm tương đồng này giữa văn chương và điện

ảnh có thể được minh chứng thêm thông qua thực tế rằng những phương diện này của tự sự cũng đã làm bận tâm các lý thuyết gia về cải biên. Như đã đề cập trong phần 2.1., Chatman (1978) và McFarlane (1996) đều nghiên cứu các phân đoạn tự sự (narrative chunks) mà những phân đoạn này có thể đã bị lược bỏ (ví dụ: câu chuyện) cũng như điểm nhìn mà từ điểm nhìn này tự sự được truyền đạt (ví dụ: diễn ngôn).

Trong mô hình được đề xuất ở đây, các phạm trù có tính mô tả như: cấu trúc cốt truyện và kỹ thuật tự sự bao gồm sự kết hợp mà Chatman (1990) gọi là logic-thời gian kép, ví dụ: toàn bộ thời gian mà các sự kiện hư cấu được kể (câu chuyện) và toàn bộ thời gian mà câu chuyện được kể lại (diễn ngôn). Cấu trúc cốt truyện có liên quan đến các sự kiện hư cấu này, câu chuyện. Các kỹ thuật tự sự là những cách thức mà nhờ chúng sự kiện của câu chuyện hư cấu được truyền đạt đến độc giả/ người xem. Phạm trù các kỹ thuật tự sự bao gồm “trình tự thời gian” mà trong đó các sự kiện hư cấu được truyền đạt và phương thức “trình diễn” được chọn lựa cho từng phương tiện để truyền đạt những sự kiện này. Nói cách khác, trình tự thời gian liên quan đến sự kiện nào được truyền đạt trước và phương thức trình diễn xem xét các cách thức mà câu chuyện được truyền đạt (ví dụ thông qua tiếng ở ngoài hình (voice-over), hay chỉ các chuỗi hình ảnh hoặc một sự kết hợp của hai hình ảnh). Do đó, các chuyển đổi về cải biên có thể được quan sát ở cả hai phương diện này bên trong các kỹ thuật tự sự.

Phụ mục trình tự thời gian bao gồm các khái niệm của Genette (1980) về “trật tự” (order), “thời gian” (duration) của thời gian trần thuật. Các định nghĩa cụ thể theo thứ

tự như sau: Thời gian trần thuật là thời gian cần thiết để “tiêu thụ” (consume) câu chuyện hư cấu – bất kể phương tiện mà câu chuyện được truyền đạt là gì – và nó khác với thời gian của câu chuyện, là thời gian mà các sự kiện của câu chuyện hư cấu được kể (Genette 1980: 34). Trật tự trong thời gian trần thuật liên quan đến “những kết nối giữa trật tự thời gian của chuỗi các sự kiện trong câu chuyện và trật tự thời gian giả (pseudo-temporal order) của sự sắp đặt của chúng trong tự sự” (Genette 1980: 35). Nói cách khác, trật tự trong thời gian trần thuật phụ thuộc vào cả trật tự trong thời gian câu chuyện và những cách tái sắp xếp các sự kiện của câu chuyện khi được truyền đạt như là một tự sự. Tương tự vậy, thời gian (duration) trong thời gian trần thuật biểu thị mối quan hệ giữa thời gian diễn ra các sự kiện hư cấu trong câu chuyện và thời gian truyền đạt chúng trong tự sự (Genette 1980: 35). Từ việc ứng dụng những khái niệm này trong mô hình cải biên, các chuyển đổi về trình tự thời gian trong kỹ thuật tự sự giúp suy luận về việc bộ phim có hay không và theo cách nào thao túng trật tự và thời gian của các sự kiện hư cấu được truyền đạt trong tiểu thuyết nguồn. Một mô tả chi tiết về những chuyển đổi về cải biên này được cung cấp dưới đây.

Cho đến khi mà vấn đề trình diễn (presentation) của kỹ thuật tự sự được quan tâm, đây là thuật ngữ được Chatman (1990) sử dụng để thay thế cho khái niệm thường “nghe rất kêu”: kể chuyện (narration) (Chatman 1990: 113). Với cách này, ông có thể gom các trần thuật (diegesis) được ưa thích bởi các loại hình nghệ thuật suy luận (discursive arts) và những mô phỏng (mimesis) được ưa thích bởi các loại hình nghệ thuật biểu diễn (performing) về cùng

một khái niệm có tính bao quát: trình diễn (presentation). Do đó, trình diễn là khái niệm có thể thích ứng với cả văn học và điện ảnh để chỉ ra các cách thức truyền đạt tự sự. Ngoài ra, Stam (2005: 35) còn nhận định rằng điện ảnh vừa “kể những câu chuyện (kể chuyện) vừa trình diễn chúng (diễn hành có tính sáng tạo) (monstration)”. Dịch nguyên văn trong điện ảnh có thể thực hiện được bằng cách sử dụng kỹ thuật tiếng ở ngoài hình và/hoặc đối thoại trong phim (Stam 2005: 35). Điện ảnh vốn được cho là một loại hình nghệ thuật nghe-nhìn, do đó diễn hành là một phần mặc định của trình diễn điện ảnh. Do đó, trong các cải biên điện ảnh, việc diễn hành thay thế cho kể chuyện văn học ở một mức độ nhiều hơn hoặc ít hơn. Tuy nhiên, vấn đề dường như nhận được sự quan tâm đặc biệt đó là liệu các trần thuật thị giác, ví dụ diễn hành, có được kết hợp với trần thuật bằng lời trong điện ảnh hay không. Đây là sự khác nhau cơ bản giữa kiểu điều chỉnh và biến đổi trong trình diễn, như sẽ được diễn giải trong phần 4.2.

Phạm trù mô tả nhân vật để gắn với các mô tả về nhân vật của câu chuyện hư cấu. Cần lưu ý rằng quá trình mô tả nhân vật đã được nghiên cứu như là một phương diện mà phương diện này phải trải qua những chuyển đổi trong dịch thính thị, đặc biệt, trong quá trình lồng tiếng, nơi mà những nghệ sĩ lồng tiếng được yêu cầu phải diễn xuất mà không chỉ đơn giản là tái tạo, các cuộc đối thoại bằng ngôn ngữ đích (Bosseaux 2015). Do đó, việc bàn luận đến quá trình mô tả nhân vật như là một phạm trù của sự chuyển đổi về cải biên là hoàn toàn hợp lý vì cải biên điện ảnh đòi hỏi một mức độ biểu diễn và sự tự do tái diễn giải lớn hơn.

Cuối cùng, bối cảnh liên hệ đến thế giới nơi mà các sự kiện hư cấu được diễn ra (Ryan 2004: 337) và nó có thể có một chiều kích về thời gian và không gian. Điều này có nghĩa là phạm trù bối cảnh được sử dụng trong mô hình này bao gồm khoảng thời gian mà sự kiện được kể và các điều kiện xã hội-chính trị và ý thức hệ, và (các) địa điểm thực tế của hành động.

Phần này đã trình một chuỗi các phạm trù mà có thể được sử dụng để phân loại các chuyển đổi cải biên về mặt cấu trúc truyện kể, kỹ thuật trần thuật, mô tả nhân vật và bối cảnh. Những phạm trù này xuất hiện như là một kết quả của các quan điểm lý thuyết có tính kết hợp trong tự sự học và nghiên cứu cải biên. Phụ phần dưới đây bàn luận về các kiểu chuyển đổi về cải biên cụ thể, đó là các kiểu “điều chỉnh”, “sửa đổi” và “đột biến” từ các chuyển đổi về dịch của van Leuven-Zwart có thể được ứng dụng như thế nào trong trường cải biên điện ảnh. Các ví dụ có liên quan từ cải biên điện ảnh *Nhật ký tình yêu* (Cassavetes 2004) cũng được phân tích để minh họa sự diễn hành của các kiểu chuyển đổi.

4.2. Các kiểu chuyển đổi về cải biên

Như đã giải thích ở cuối phần 3, trong mô hình cải biên, phương thức điều chỉnh biểu thị một sự chuyển đổi mà sự chuyển đổi này gắn với việc làm nổi bật hoặc làm lu mờ một số phương diện của tự sự (ví dụ cấu trúc truyện kể, các kỹ thuật tự sự, mô tả nhân vật và bối cảnh). Nói cách khác, những phương diện này có thể xuất hiện trong tiểu thuyết nguồn nhưng được làm nổi bật hoặc bị làm cho lu mờ trong tác phẩm cải biên. Phương thức biến đổi lại gắn với những chuyển đổi sâu sắc trong tác phẩm cải biên; trong trường hợp này, các kỹ thuật trần thuật,

nhân vật, và/hoặc bối cảnh chuyển đổi hoàn toàn trong tác phẩm cải biên. Cuối cùng, phương thức đột biến gắn với sự bổ sung hoặc loại bỏ các đơn vị trần thuật trong cải biên điện ảnh.

4.2.1 Những chuyển đổi về cấu trúc cốt truyện

Trong phạm trù cấu trúc cốt truyện, phương thức biến đổi có hai kiểu, ví dụ khuếch trương hóa (amplification) (một sự kiện được nhấn mạnh trong cải biên điện ảnh so sánh với tiểu thuyết nguồn) và giản lược hóa (một sự kiện của tiểu thuyết nguồn bị làm cho mờ nhạt trong cải biên). Một ví dụ từ cải biên điện ảnh *Nhật ký tình yêu* (Cassavetes 2004) có thể minh họa cho luận điểm trên. Bộ phim được dựa trên tiểu thuyết cùng tên của Nicholas Sparks (1996), kể về câu chuyện của một cặp đôi: Noah và Allie. Họ ở bên nhau được một vài năm rồi chia lìa khi Thế chiến II nổ ra và tìm thấy nhau 14 năm sau đó. Câu chuyện này được một người đàn ông lớn tuổi kể lại cho bà bạn của ông ở viện dưỡng lão trong một nỗ lực nhằm phục hồi trí nhớ của bà đã bị căn bệnh Alzheimer làm tổn thương. Cuộc tái hợp giữa Noah và Allie đều được truyền tải ở cả hai phương tiện. Tuy nhiên, bộ phim chỉ trình diễn một số hoạt động được diễn ra trong sự kiện “tái hợp” này; do đó, nó đã giản lược hóa phần này của cốt truyện. Mặt khác, bộ phim lại nhấn mạnh giai đoạn đầu của chuyện tình đầy lãng mạn, trái ngược với tiểu thuyết; vậy nên, bộ phim đã khuếch trương sự kiện này.

Phương thức biến đổi trong cấu trúc của truyện kể có liên quan đến các sự kiện mà những sự kiện này bị chuyển đổi trong phiên bản cải biên, từ đó dẫn đến một sự thay đổi của câu chuyện trong phim. Phương thức biến đổi có thể diễn ra ở các sự

kiện chính yếu (ví dụ các chức năng chính của McFarlane (1996) và các phần cốt lõi của Chatman (1978)), hoặc các sự kiện thứ yếu (ví dụ các xúc tác của McFarlane (1996) và các vệ tinh của Chatman (1978)). Có thể lập luận rằng, khi quá trình cải biên tác động đến các sự kiện chính, những biến đổi về cốt truyện có thể được biểu hiện rõ ràng hơn. Thay đổi là biểu hiện duy nhất của phương thức biến đổi đối với các phạm trù về cấu trúc cốt truyện và bối cảnh. Về cấu trúc cốt truyện, phương thức đột biến có thể có hai dạng: ví dụ sự thêm vào hoặc cắt bỏ các sự kiện trong tác phẩm cải biên. Những chuyển đổi trong cấu trúc cốt truyện được tóm lược ở Bảng 1 dưới đây:

Cấu trúc cốt truyện		
Điều chỉnh	Biến đổi	Đột biến
Khuếch trương hóa	Thay đổi	Bổ sung
Giản lược hóa		Loại bỏ

Bảng 1: Những chuyển đổi về cải biên trong cấu trúc cốt truyện

Những chuyển đổi trong cấu trúc cốt truyện có liên quan chặt chẽ đến những chuyển đổi trong việc xây dựng nhân vật. Mặc dù những liên kết giữa mọi phạm trù có tính mô tả này đều rõ ràng nhưng sự tương tác giữa cốt truyện và nhân vật dường như hết sức nổi bật. Vấn đề này sẽ được trình bày kỹ hơn trong phần 4.2.

4.2.2. Những chuyển đổi về kỹ thuật tự sự

Như đã diễn giải, phạm trù kỹ thuật tự sự mang tính bổ sung cho khái niệm về cốt truyện của Chatman (1990), liên quan đến các cách thức mà các sự kiện của câu chuyện hư cấu được truyền đạt (trong khi cấu trúc cốt truyện đề cập đến các sự kiện diễn ra

trong đường biên của câu chuyện hư cấu). Phạm trù này bao gồm hai phụ phần, cụ thể là trình tự thời gian (ví dụ: thời gian của trần thuật của câu chuyện) và sự trình diễn (ví dụ: các phương tiện truyền tải câu chuyện).

Những chuyển đổi cải biên về các kỹ thuật tự sự có vai trò bổ sung cho các sắp đặt về thời gian sau đây. Đối với trình tự thời gian, phương thức điều chỉnh gắn với thời gian diễn ra các sự kiện. Nói cách khác, các chuyển đổi có tính điều chỉnh về trình tự thời gian gắn với việc kiểm soát khéo léo thời gian của sự kiện câu chuyện được truyền đạt. Đặc biệt là thời gian có thể được kéo dài, khi thì có sự ngưng nghỉ (pause) (Genette 1980: 93) hoặc cô đọng, khi thì có sự tỉnh lược (ellipsis) (Genette 1980: 93). Trong ví dụ về *Nhật ký tình yêu* nói trên, ở cải biên điện ảnh dường như có một khoảng ngưng nghỉ ở lúc bắt đầu mối quan hệ của Noah và Allie; mặt khác, có một sự tỉnh lược ở cuộc hội ngộ so với tiểu thuyết nguồn.

Thức biến đổi về trình tự thời gian trong kỹ thuật tự sự lại liên quan đến trật tự mà các sự kiện của câu chuyện được truyền đạt. Các chuyển đổi có tính biến đổi có thể dẫn đến các hồi cố (analepses) (ví dụ: các cú nhảy về quá khứ - flashbacks) hoặc các dự báo (prolepses) (ví dụ: các cú vọt đến tương lai - flash-forwards). Những chuyển đổi này làm biến đổi cách thức mà câu chuyện được truyền đạt trong cải biên và có thể có một tác động đến quá trình tri nhận và trải nghiệm câu chuyện của độc giả. Những chuyển đổi kiểu này ở thức biến đổi xuất hiện nhan nhản trong phim *Nhật ký tình yêu*. Bộ phim thường xuyên chuyển đổi liên tục giữa hiện tại và quá khứ. Thức đột biến trong kỹ thuật tự sự phụ thuộc vào những chuyển đổi có tính

đột biến của cấu trúc cốt truyện: ở đó, các sự kiện được bổ sung/ loại bỏ, do đó trình tự thời gian cũng bị tác động theo.

Các chuyển đổi ở phụ phần trình diễn của kỹ thuật tự sự liên quan đến những thay đổi trong mô hình truyền đạt của câu chuyện. Nói cách khác, vấn đề được nghiên cứu ở đây đó là liệu trần thuật về lời của tiểu thuyết nguồn có được bảo lưu trong phim hay không hoặc liệu nó có bị trần thuật về thị giác thay thế. Dĩ nhiên, như đã chỉ ra ở trên, diễn hành, ví dụ: việc xếp đặt và triển khai những thứ liên quan đến thị giác, là thuộc tính trong mô hình điện ảnh. Do đó, ngay cả khi một sự kiện nào đó là một phần của tự sự lời của cải biên điện ảnh thì nó cũng được mặc định là đi kèm với một mức độ diễn hành nhất định. Vấn đề cần quan tâm ở đây chính là cách thức mà các mô hình về lời và thị giác tương tác với nhau và những tác động của sự tương tác này đối với các quá trình kiến tạo ý nghĩa trong cải biên.

Trong phụ mục trình diễn, các thuật ngữ như điều chỉnh và biến đổi cho thấy những gì diễn ra đối với các khúc đoạn tự sự của tiểu thuyết nguồn: nếu chúng vẫn bảo lưu một phần của việc kể chuyện trong phim (được kết hợp hoặc là trong tiếng ở ngoài hình hoặc trong các đối thoại của phim), một sự chuyển đổi về thức điều chỉnh sẽ xảy ra; mặt khác, nếu chúng được xuất hiện trực tiếp, một sự chuyển đổi về phương thức biến đổi sẽ xảy ra. Phương thức điều chỉnh cho thấy trần thuật tiểu thuyết bằng lời được diễn tả qua trần thuật bằng lời trong phim: các sự kiện, vốn được truyền đạt thông qua trần thuật ngôi thứ nhất hoặc thứ ba trong cuốn sách, được truyền tải thông qua kỹ thuật tiếng ở ngoài hình và/hoặc đối thoại trong bộ phim. Một sự chuyển đổi về

phương thức biến đổi trong trình diễn là khi phần lớn các sự kiện được truyền đạt qua trần thuật (như là một phần của tiếng ở ngoài hình hoặc đối thoại). Ví dụ, trong *Nhật ký tình yêu*, phần lớn trần thuật của tiểu thuyết mô tả về đời sống hàng ngày trong viện dưỡng lão được lồng ghép với tiếng ở ngoài hình trong cải biên điện ảnh. Đáng chú ý là trần thuật bằng lời trong một bộ phim có thể bao gồm cả âm nhạc và các bài hát cũng là một phần của nhạc phim. Mặc dù bài viết này không khảo sát các chức năng của âm nhạc phim nhưng cần lưu ý là việc sử dụng âm nhạc để truyền đạt các thành tố của truyện kể cũng có thể có ý nghĩa như là một sự chuyển đổi về phương thức biến đổi trong trình diễn trong cải biên.

Phương thức sửa đổi về trình diễn trong kỹ thuật tự sự diễn ra khi trần thuật bằng lời của cuốn sách được chuyển dịch chủ yếu bằng việc hành diễn (trần thuật thị giác) trong phim: các sự kiện, vốn được “kể” trong cuốn sách được “xuất hiện” trong phim. Trong *Nhật ký tình yêu*, một sự chuyển đổi về phương thức biến đổi trong trình diễn xảy ra liên quan đến cuộc cãi vã giữa Allie và cha mẹ của cô ấy. Noah và Allie có những hoàn cảnh xuất thân khác nhau và cha mẹ của Allie phản đối mối quan hệ này. Cuộc tranh cãi của Allie với cha mẹ cô được mô tả ngắn gọn trong tiểu thuyết. Trái lại, đây lại là một cảnh đầy xúc động trong cải biên điện ảnh. Nổi bật vọng và bức tức được truyền tải thông qua các chuyển động và ngôn ngữ hình thể đầy sinh động của nhân vật.

Tương tự với phương thức đột biến trong trình tự thời gian, đột biến trong trình diễn phụ thuộc vào đột biến của cấu trúc cốt truyện, ví dụ sự bổ sung/ loại bỏ các sự kiện

câu chuyện: các sự kiện, vốn được bổ sung/ loại bỏ từ cấu trúc cốt truyện, cũng được bổ sung/ loại bỏ khỏi việc trình diễn trong kỹ thuật tự sự. Bảng 2 minh họa những chuyển đổi về cái biên trong kỹ thuật tự sự:

Kỹ thuật tự sự	
Trình tự thời gian	Trình diễn
Điều chỉnh (thời gian: tinh lược, ngừng nghỉ)	Điều chỉnh (trần thuật sang trần thuật)
Sửa đổi (trật tự: hồi cố, dự báo)	Sửa đổi (trần thuật sang diễn hành)
Đột biến (phụ thuộc vào sự đột biến của cấu trúc cốt truyện)	Đột biến (phụ thuộc vào sự đột biến của cấu trúc cốt truyện)

Bảng 2: Những chuyển đổi về cái biên trong kỹ thuật tự sự

Có thể cho rằng những chuyển đổi trong phạm trù này liên quan đến những khác biệt về liên phương tiện giữa văn học và điện ảnh, và do đó sẽ trở thành những chuyển đổi có tính bắt buộc (được bàn luận trong phần 2.2.). Tuy nhiên, chúng ta cũng không nên bỏ qua sự tái diễn giải của tác giả cái biên. Trong ví dụ được đề cập ở trên về cuộc tranh cãi của Allie với cha mẹ cô ấy, người cái biên có thể lựa chọn việc trần thuật bằng lời nhằm chuyển tải cuộc tranh luận này thông qua kỹ thuật tiếng ở ngoài hình. Tuy nhiên, cảnh này được truyền đạt trực tiếp đến khán giả và đây là một trong những cảnh để lại ấn tượng, cảm xúc mãnh liệt nhất trong bộ phim.

4.2.3. Những chuyển đổi về xây dựng nhân vật

Như đã đề cập trước, xây dựng nhân vật gắn với việc mô tả nhân vật của câu chuyện hư cấu cũng như việc phát triển các mối

quan hệ liên cá nhân giữa các nhân vật. Phương thức sửa đổi trong xây dựng nhân vật có hai kiểu, ví dụ khuếch trương hóa hoặc giản lược hóa (trùng tự với các chuyển đổi về điều chỉnh trong cấu trúc cốt truyện). Nói cách khác, các phương diện của mô tả nhân vật có thể được nhấn mạnh để trở nên quan trọng hoặc bị làm cho mờ nhạt để trở thành thứ yếu. Ví dụ: trong *Nhật ký tình yêu*, việc mô tả các nhân vật trẻ tuổi Noah và Allie được khuếch trương trong tác phẩm cái biên. Như đã đề cập trong phần 4.2.1., các chuyển đổi về xây dựng nhân vật có mối quan hệ tương liên với các chuyển đổi về cấu trúc cốt truyện, ở đó, những thay đổi về các phương diện cốt truyện có thể có một tác động đến các mô tả khác nhau về các nhân vật hư cấu. Đây là trường hợp trong *Nhật ký tình yêu* khi tác phẩm cái biên này nhấn mạnh giai đoạn khởi đầu của chuyện tình lãng mạn giữa Noah và Allie (chuyển đổi về cấu trúc cốt truyện) và kết quả là cặp đôi trẻ tuổi này cũng được làm nổi bật theo (chuyển đổi về xây dựng nhân vật). Dĩ nhiên, mối liên kết cũng có thể vận hành theo hướng ngược lại, chẳng hạn, cặp đôi trẻ này được mô tả đầy tính kịch (chuyển đổi về xây dựng nhân vật) dẫn đến sự khuếch trương hóa giai đoạn đầu của chuyện tình lãng mạn (chuyển đổi về cấu trúc cốt truyện). Các mối quan hệ tương liên giữa cấu trúc cốt truyện và xây dựng nhân vật có vai trò cung cấp mối liên hệ giữa các phương diện của cốt truyện và “các chỉ dẫn thích hợp” (McFarlane 1996). Như đã lưu ý trong phần 2.1., các chỉ dẫn thích hợp (indices proper) gắn với thông tin về các nhân vật và bối cảnh, và chúng thường được chuyển đổi trong cái biên (McFarlane 1996: 14). Sự tác động lẫn nhau giữa các chuyển đổi trong xây dựng nhân vật và cấu trúc cốt

truyện cho thấy việc thao túng các chi dẫn thích hợp có thể dẫn đến những chuyển đổi sâu rộng về cấu trúc cốt truyện.

Phương thức sửa đổi trong xây dựng nhân vật gắn với những thay đổi sâu sắc trong việc mô tả nhân vật. Các chuyển đổi về biến đổi có thể biểu thị cho quá trình kịch hóa, khách quan hóa hoặc nhục cảm hóa (sensualisation) nhân vật. Những chuyển đổi này kết hợp với tái trình hiện về giới trong sách và phim, một khía cạnh nổi bật trong thể loại của phim *Nhật ký tình yêu* (ví dụ: lãng mạn). Tuy nhiên, những chuyển đổi về phương thức sửa đổi liên quan đến việc xây dựng nhân vật cũng có thể thích hợp với các nhân vật nam giới. Cần lưu ý rằng sự biến đổi về nhân vật có thể bao gồm các kiểu chuyển đổi có tính bổ sung khi phân tích các thể loại cải biên khác. Trong *Nhật ký tình yêu*, kịch hóa có thể được nhận diện trong các mô tả điện ảnh về Noah và Allie thời trẻ: trong phim, những nhân vật này lại thể hiện những hành vi gây ấn tượng mạnh và những bộc phát cảm xúc vốn không có trong tiểu thuyết nguồn.

Cuối cùng, phương thức đột biến gắn với bổ sung hoặc loại bỏ các nhân vật khỏi tác phẩm cải biên. Những chuyển đổi về xây dựng nhân vật được tóm lược trong Bảng 3:

Xây dựng nhân vật		
Điều chỉnh	Biến đổi	Đột biến
Khuếch trương hóa	Kịch hóa	Bổ sung
Đơn giản hóa	Khách thể hóa	Loại bỏ
	Nhục cảm hóa	

Bảng 3: Những chuyển đổi cải biên về xây dựng nhân vật

Việc tái diễn giải nhân vật trong một cải biên điện ảnh cũng có thể tiết lộ tính sáng

tạo được đầu tư bởi những người sáng tạo của một tác phẩm cải biên, liên quan đến đạo diễn, dàn diễn viên, và đoàn làm phim. Việc nghiên cứu các chuyển đổi về xây dựng nhân vật khi những chuyển đổi này được biểu hiện trong văn bản cải biên và khi gắn kết với những chuyển đổi khác có thể nói với chúng ta về quá trình viết lại với việc cải biên một tiểu thuyết lên màn ảnh rộng.

4.2.4. Những chuyển đổi về bối cảnh

Bối cảnh là thời gian và không gian mà ở đó câu chuyện hư cấu được kể. Do đó, bối cảnh có thể được xem xét theo khía cạnh thời gian cũng như không gian. Ở cả bối cảnh thời gian và không gian, phương thức điều chỉnh có hai kiểu, ví dụ: khuếch trương hóa và đơn giản hóa (tương tự với cấu trúc cốt truyện và xây dựng nhân vật). Nói cách khác, các khía cạnh của bối cảnh thời gian và/hoặc không gian có thể được làm cho nổi bật hoặc làm cho mờ nhạt trong cải biên điện ảnh. Ví dụ: bộ phim *Nhật ký tình yêu* (Cassavetes 2004) thường làm nổi bật những âm hưởng có tính xã hội của câu chuyện, chẳng hạn như việc Allie xuất thân từ một gia đình giàu có mà cha mẹ của cô không chấp nhận mối quan hệ của cô với một người thuộc giai cấp lao động. Do đó, cải biên điện ảnh khuếch trương hóa bối cảnh thời gian. Phương thức sửa đổi dẫn đến một sự thay của bối cảnh. Với trường hợp *Nhật ký tình yêu*, câu chuyện trong tiểu thuyết nguồn được đặt ở bối cảnh Miền Bắc Carolina, trong khi đó bộ phim lại chuyển đổi bối cảnh không gian và tái sắp đặt bối cảnh câu chuyện ở Miền Nam Carolina. Cuối cùng, phương thức đột biến lại gắn với sự bổ sung hoặc loại bỏ các khoảng thời gian và/hoặc địa điểm. Các chuyển đổi cải biên về phương diện bối cảnh được tóm lược trong Bảng 4 bên dưới:

Bối cảnh					
Thời gian			Không gian		
Điều chỉnh	Sửa đổi	Biến đổi	Điều chỉnh	Sửa đổi	Biến đổi
Khuếch trương hóa	Thay đổi	Thêm vào	Khuếch trương hóa	Thay đổi	Thêm vào
Đơn giản hóa		Loại bỏ	Đơn giản hóa		Loại bỏ

Bảng 4: Những chuyển đổi cải biên về bối cảnh

5. Đánh giá về mô hình cải biên và đề xuất hướng nghiên cứu

Mô hình cải biên được đề xuất ở đây có thể được sử dụng để nghiên cứu cải biên điện ảnh như là dịch liên ký hiệu từ chữ sang hình (words into images). Những tri thức có tính lý thuyết đạt được từ nghiên cứu dịch, nghiên cứu cải biên và tự sự học được thể hiện thông qua các phạm trù có tính mô tả, mà những phạm trù này là một phần của mô hình này. Chúng (các phạm trù) bao chứa các khía cạnh tự sự mà những khía cạnh này có thể được tìm thấy trong các tự sự điện ảnh cũng như tự sự văn học. Điều này gợi ý rằng mô hình này có tiềm năng để ứng dụng đối với các tự sự được cải biên nói chung. Trong tính logic-thời gian kép của cốt truyện, hệ thống nhân vật và bối cảnh là nền tảng quan trọng của việc kể chuyện.

Việc phân loại các chuyển đổi cải biên trong ngữ cảnh của mô hình này đã được diễn ra bằng cách điều chỉnh các chuyển đổi về dịch của van Leuven-Zwart sang trường hợp dịch liên ký hiệu, bao gồm cả cải biên điện ảnh. Các kiểu chuyển đổi có tính “điều chỉnh”, “biến đổi” và “đột biến” khi chúng được ánh chiếu lên các phạm trù có tính mô tả của mô hình này đã cho thấy rằng có một sự luân chuyển liên tục giữa các chuyển đổi ít nhiều gây “ấn tượng” trong cải biên. Những chuyển đổi có thể bao gồm từ việc làm nổi bật hoặc làm lu mờ các yếu tố của tự sự (các chuyển đổi có tính điều chỉnh),

cho đến những chuyển đổi sâu sắc (các chuyển đổi có tính biến đổi), tất cả các cách thức để bỏ qua một vài yếu tố tự sự hoặc việc đưa vào các yếu tố tự sự mới (các chuyển đổi có tính đột biến). Việc nghiên cứu các chuyển đổi cải biên bằng mô hình này có thể nhận diện được các lớp chuyển đổi khác nhau được diễn ra trong văn bản cải biên. Với cách thức này, trọng tâm nghiên cứu được chuyển hướng khỏi những gì cần và nên được chuyển dịch trong một tác phẩm cải biên, mà đây vẫn còn là chủ đề nghiên cứu chính trong nghiên cứu cải biên suốt nhiều năm qua. Ngược lại, hướng nghiên cứu cải biên ngày nay có thể tập trung vào các kỹ thuật và công cụ mới được sử dụng để chuyển tải một tự sự sẵn có và để “hòa trộn sự khác biệt vào trong tương đồng” (Hutcheon 2013: 170).

Như đã lập luận từ trước, các chuyển đổi có tính bắt buộc của cải biên có thể bị áp đặt bởi những khác biệt về ký hiệu vốn có giữa sách và phim. Tuy nhiên, với sự sáng tạo trong quá trình làm phim và bản chất có tính kết hợp của cải biên, có thể sẽ khó khăn để chỉ ra ranh giới giữa các chuyển đổi có tính bắt buộc và tùy chọn. Mô hình này đã khắc phục được sự nan giải này và cung cấp các công cụ cho phép nghiên cứu một cách có hệ thống các cách thức mà tự sự nguồn được tưởng tượng lại và viết lại thông qua một phương tiện mới. Việc phân tích tác phẩm cải biên thông qua các phạm trù và các kiểu

chuyển đổi của mô hình này có thể giúp nhận diện về các chuyển đổi cải biên không chỉ ở cấp độ văn bản của tác phẩm cải biên mà còn ở cấp độ rộng lớn hơn của tự sự được truyền đạt bởi cải biên.

Theo Chatman (1990), một tác phẩm nghệ thuật nên được xem như là “một kho nguồn [...] của những lựa chọn đã được chọn, mà những lựa chọn này có thể được xem như là những thay thế cho các lựa chọn khác mà những lựa chọn khác này có thể đã được chọn nhưng rồi lại không” (Chatman 1990: 82; văn bản gốc nhấn mạnh). Văn học và điện ảnh có một chức năng thẩm mỹ mà chức năng này có khả năng thu hút sự chú ý đến việc phân tích về lối biểu đạt và cách thức chức năng thẩm mỹ được thao túng để truyền đạt nội dung thông tin. Mô hình phân tích cải biên được đề xuất trong bài viết này nghiên cứu tiểu thuyết nguồn và cải biên như là các thực thể sáng tạo mà những thực thể này sử dụng các phương tiện riêng của chúng để chuyển tải một câu chuyện tương tự nhưng lại khác biệt. Hai học giả Leech và Short (2007) cho rằng chúng ta cần phải tìm hiểu động cơ của các loại hình nghệ thuật sáng tạo đằng sau mỗi sự chọn lựa (các kiểu chuyển đổi). Việc xác định những chuyển đổi cải biên theo các kiểu loại khác nhau trong giới hạn của các phạm trù là bước đầu tiên để chỉ ra các khía cạnh của tái diễn giải và tái ngữ cảnh hóa trong cải biên.

Cải biên điện ảnh *Nhật ký tình yêu* được sử dụng để cung cấp một vài ví dụ về các kiểu chuyển đổi có trong mô hình. Như đã đề cập trong phần 4, mô hình cải biên được ứng dụng đối với một sưu tập nhỏ các tiểu thuyết và các cải biên điện ảnh (Perdikaki 2016). Bước tiếp theo sẽ là áp dụng mô hình này đối với một bộ sưu tập lớn hơn và đối với các thể loại và các kiểu cải biên khác nhau (ví dụ: cải biên truyền hình, cải biên

radio, tiểu thuyết hóa...). Việc áp dụng mô hình này có thể mang đến những phát hiện thú vị về việc liệu các kiểu chuyển đổi được cung cấp ở trên có thể được xác định trong các trường hợp khác của cải biên không và liệu mô hình này có cần phải điều chỉnh gì thêm để tạo điều kiện cho việc áp dụng rộng rãi hơn không. Do đó, cách tiếp cận cải biên như là dịch có thể cho phép một sự hiểu biết rộng hơn về các quá trình của dịch trong các phương tiện và bối cảnh truyền thông khác nhau trong kỷ nguyên hiện đại của sản xuất văn hóa. ■

Lê Quốc Hiếu dịch

Tài liệu tham khảo:

1. Andrew, Dudley (1976), *The Major Film Theories: An Introduction*, New York, Oxford University Press.
2. Aragay, Mireia (2005): “Introduction. Reflection to refraction: Adaptation Studies then and now”, in *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Mireia Aragay (ed.), Amsterdam, Rodopi: 11-34.
3. Arrojo, Rosemary (1998): “The revision of the traditional gap between theory and practice and the empowerment of translation in postmodern times”, in *The Translator* 4, no. 1: 25-48.
4. Baldry, Anthony, and Paul Thibault (2006), *Multimodal Transcription and Text Analysis. A Multimodal Toolkit*, London, Equinox.
5. Barthes, Roland (1966/1975): “An introduction to the structural analysis of narrative”, trans. Lionel Duisit, *New Literary History* 6, no. 2: 237-272.
6. Bluestone, George (1957), *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Baltimore, John Hopkins University Press.
7. Bordwell, David (1989), *Making Meaning:*

- Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard College, Harvard University Press.
8. Bosseaux, Charlotte (2015), *Dubbing, Film and Performance: Uncanny Encounters*, Switzerland, Peter Lang.
 9. Casetti, Francesco (2004): "Adaptation and mis-adaptations: Film, literature and social discourses", in *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Robert Stam and Alessandra Raengo (eds), Oxford, Blackwell: 81-91.
 10. Catford, John (1965), *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, London, Oxford University Press.
 11. Cattrysse, Patrick (2014), *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*, Antwerp and Apeldoorn, Garant.
 12. Chatman, Seymour (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press..
 13. Cobb, Shelley (2008): "Adaptable Bridget. Generic intertextuality and postfeminism", in *Bridget Jones's Diary*", in *Authorship in Film Adaptation*, Jack Boozer (ed.), Austin, University of Texas Press: 281-304.
 14. Desilla, Louisa (2012): "Implicatures in film: Construal and functions in Bridget Jones romantic comedies", in *Journal of Pragmatics* 44: 30-53.
 15. Díaz Cintas, Jorge, and Aline Remael (2007), *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester, St Jerome Publishing.
 16. Dictero, Sara (2015), *Multimodal Pragmatics: Building a New Model for Source Text Analysis*. PhD diss., University of Surrey, UK.
 17. Doloughan, Fiona (2011), *Contemporary Narrative: Textual Production, Multimodality and Multiliteracies*, London, Continuum.
 18. Elliott, Kamilla (2014): "Rethinking formal-cultural and textual-contextual divides in Adaptation Studies", in *Literature/Film Quarterly* 42, no. 4: 576-593.
 19. Genette, Gérard (1980), *Narrative Discourse*, trans. J. E. Lewin, Oxford, Blackwell.
 20. Halliday, M.A.K. (1973), *Explorations in the Functions of Language*, London, Edward Arnold.
 21. Hatim, Basil, and Ian Mason (1997), *The Translator as Communicator*, London and New York, Routledge.
 22. Hatim, Basil, and Jeremy Munday (2004), *Translation: An Advanced Resource Book*, London and New York, Routledge.
 23. Herman, David (2004): "Toward a transmedial narratology", in *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, Marie-Laure Ryan (ed.), London and Lincoln, University of Nebraska Press: 47-75.
 24. Hutcheon, Linda (2013), *A Theory of Adaptation*, 2nd edition, London and New York, Routledge.
 25. Karamitroglou, Fotios (1998): "A proposed set of subtitling standards for Europe", in *The Translation Journal* 2, no. 2, URL: <http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm> (accessed 2 July 2016).
 26. Kress, Gunther, and Theo van Leeuwen (2006), *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, 2nd edition, London and New York, Routledge.
 27. Leitch, Thomas (2008): "Adaptation, the genre", *Adaptation* 1, no. 2: 106-120.
 28. "Adaptation and intertextuality, or, what isn't an adaptation, and what does it matter?", in *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, Deborah Cartmell (ed.), Oxford, Blackwell: 87-104.
 27. Littau, Karin (2011): "First steps towards a media history of translation", in *Translation Studies* 4, no. 3: 261-81.

30. Loffredo, Eugenia, and Manuela Perteghella (2006): "Introduction", in *Translation and Creativity*, Manuela Perteghella and Eugenia Loffredo (eds), London, Continuum: 1-16.
31. McFarlane, Brian (1996), *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Oxford University Press.
32. Milton, John (2009): "Translation Studies and Adaptation Studies", in *Translation Research Projects 2*, Anthony Pym and Alexander Perekrestenko (eds), Spain, Intercultural Studies Group: 51-58.
33. Munday, Jeremy (2012), *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, 3rd edition, London and New York, Routledge.
34. Murray, Simone (2012), *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York and London, Routledge.
35. Nedergaard-Larsen, Birgid (1993): "Culture-bound problems in subtitling", in *Perspectives: Studies in Translatology* 1, no. 2: 207-242.
36. O'Halloran, Kay (ed) (2004), *Multimodal Discourse Analysis*, London and New York, Continuum.
37. Pedersen, Jan (2011), *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing On Extralinguistic Cultural References*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins.
38. Perdikaki, Katerina (2016), *Adaptation as Translation: Examining Film Adaptation as a Recontextualised Act of Communication*, PhD diss., University of Surrey, UK.
39. Pérez-González, Luis (2014): "Multimodality in Translation and Interpreting Studies", in *A Companion to Translation Studies*, Sandra Bermann and Catherine Porter (eds), Chichester, Wiley-Blackwell: 119-31.
40. Ryan, Marie-Laure (2004): "Will new media produce new narratives?", in *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, Marie-Laure Ryan (ed.), London and Lincoln, University of Nebraska Press: 337-59.
41. Stam, Robert (2005): "Introduction: the theory and practice of adaptation", in *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Robert Stam and Alessandra Raengo (eds), Oxford, Blackwell: 1-52.
42. Valdés, Christina (2011): "Advertising translation", in *Handbook of Translation Studies 2*, Yves Gambier and Luc van Doorslaer (eds), Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins: 1-5.
43. Vandal-Sirois, Hugo, and Georges Bastin (2012): "Adaptation and appropriation: Is there a limit?", in *Translation, Adaptation and Transformation*, Laurence Raw (ed.), London, Continuum: 21-41.
44. Van Leuven-Zwart, Kitty (1989): "Translation and original: Similarities and dissimilarities I", in *Target* 1, no. 2: 151-81.
45. Vinay, Jean-Paul and Jean Darbelnet (1958), *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais: Méthode de Traduction*, Paris, Didier, translated and edited by Juan Sager and Marie-Josée Hamel (1995) as *Comparative Stylistics of French and English: a Methodology for Translation*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins.
46. Voigts-Virchow, Eckart (2009): "Metadaptation: adaptation and intermediality – Cock and Bull", in *Journal of Adaptation in Film and Performance* 2, no. 2: 137-52.
47. Wagner, Geoffrey (1975), *The Novel and the Cinema*, London, Tantivy Press.

Chú thích:

¹ Transeme là một đơn vị văn bản có thể hiểu được – một đoạn hoặc một câu. Các transeme này được dùng để xác định cách thức và mức độ mà một bản dịch cụ thể khác biệt với bản gốc của nó về các khía cạnh cú pháp, ngữ nghĩa, văn phong và ngữ dụng (Leuven-Zwart, 1989, tr.153, 155) (N.Đ).