

CÂU CHUYỆN DU HÀNH TRONG THẾ GIỚI TRUYỀN THÔNG: TỰ SỰ HỌC XUYỀN PHƯƠNG TIỆN VÀ KHẢ NĂNG THÍCH NGHI CỦA NÓ Ở VIỆT NAM

LÊ QUỐC HIẾU^(*)

Tóm tắt: Tường tượng tự sự học hậu kinh điển từ lý thuyết “thân rễ”, khái niệm triết học của Gilles Deleuze và Félix Guattari, bài viết hình dung tự sự học xuyên phương tiện như một “thân rễ” mở rộng và tất yếu của tự sự học hậu kinh điển trong bối cảnh toàn cầu hóa, thời đại truyền thông kỹ thuật số. Từ đó, tính mềm dẻo, tính đa tạp, tính giải trung tâm, tính xuyên thể loại, phương tiện và biên giới của tự sự học xuyên phương tiện được nhấn mạnh. Dựa trên một số công trình lý thuyết kinh điển về tự sự học xuyên phương tiện, tác giả giới thiệu một số thuật ngữ then chốt trong nghiên cứu tự sự học xuyên phương tiện (phương tiện, liên phương tiện và tái trung gian) và phân tích vai trò của thực hành xuyên phương tiện những tự sự nền và tự sự phái sinh ở khả năng tái sinh những mô phỏng và hiện thực phi đại theo diễn giải của lý thuyết gia người Pháp Jean Baudrillard. Do đó, tính xuyên phương tiện có thể củng cố hoặc suy giảm hào quang của tác phẩm nguồn hoặc kiến tạo nên hào quang của sự lặp lại. Dựa vào thực tiễn nghệ thuật Việt Nam, bài viết đề xuất một khung lý thuyết của tự sự học xuyên phương tiện. Bên cạnh các công trình lý thuyết then chốt về tự sự học đa/xuyên phương tiện của Ryan, nghiên cứu cái biên và dịch liên ký hiệu được vận dụng kết hợp như là những khung lý thuyết và phương pháp chủ yếu.

Từ khóa: tự sự học xuyên phương tiện, tái trung gian, liên phương tiện, văn bản nguồn, văn bản đích, cải biên điện ảnh, phim cải lương, remake.

Abstract: Seen through the lens of Gilles Deleuze and Félix Guattari’s philosophical “rhizome” concept, the flexibility, multiplicity, decentralization, and cross-generic medial frontiers of transmedia narratology envision the “rhizome” of postclassical narratology during the age of globalization and digital media. Using critical terms such as ‘intermediality’, ‘medium’, ‘remediation’ from the field of transmedia narratology, this article analyzes the role of the primary and secondary narratives in regenerating simulations and hyperrealities. Transmediality can either strengthen or weaken the aura of originality or create a sense of ‘again-ness’. This article tentatively proposes a theoretical and methodological framework of transmedia narratology based on some Vietnamese artistic practices. In addition to M. Ryan’s critical theoretical works on transmedia narratology, this article uses other theories, including adaptation theory and intersemiotic translation as its main theoretical frameworks.

Keywords: transmedia narratology, remediation, intermediality, source text, target text, film adaptation, cải lương film, remake.

Dẫn nhập

Tự sự học hậu kinh điển là một cứu cánh cho tự sự học kinh điển, giúp nó vượt thoát khỏi những giới hạn, thậm chí là bế tắc của các hướng nghiên cứu dựa vào cấu trúc và văn bản. Trong lời dẫn nhập cho công trình *Những tự sự học: Những quan*

điểm mới về phân tích tự sự (1999), David Herman lần đầu tiên đề xuất thuật ngữ “tự sự học hậu kinh điển” như một động thái nhằm khắc phục những giới hạn của tự sự học kinh điển. Hành động đề xuất này của Herman hoàn toàn phù hợp với tự sự học trong xu hướng nghiên cứu liên ngành và gắn với bối cảnh và văn hóa. Herman nhấn mạnh tiền tố “hậu” trong thuật ngữ “hậu

^(*)ThS. - Viện Văn học. Email: hieu.lequoc@gmail.com.

kinh điển” không biểu đạt sự phá vỡ, đoạn tuyệt với quãng đời quá khứ, tiền thân của nó, tự sự học kinh điển. Đúng hơn, tiền tố “hậu” biểu đạt một động hướng có tính bước ngoặt của sinh thể tự sự học khi chuyển dịch/kết hợp những cách tiếp cận có tính cấu trúc sang hậu cấu trúc, cụ thể hơn, từ các hướng tiếp cận lấy văn bản làm trung tâm sang các hướng tiếp cận gắn với ngữ cảnh, bản sắc và xuyên ngành/xuyên thể loại/phương tiện. Tuy nhiên, ý niệm về tự sự học xuyên phương tiện như một phân nhánh năng động của tự sự học hậu kinh điển chưa được đề cập đến trong công trình này của Herman. Cụ thể, Herman mới chỉ dừng lại ở sự phân chia tự sự học hậu kinh điển thành sáu phân nhánh tương ứng với sáu góc độ tiếp cận tự sự: nữ quyền, ngôn ngữ, tri nhận, triết học, tu từ và hậu hiện đại [14, tr.450]. Nhìn chung, có thể chỉ ra những đặc trưng cơ bản của tự sự học hậu kinh điển nằm ở tính đa bội/đa thể, gắn với bối cảnh/bản sắc văn hóa-xã hội và tính liên ngành cũng như xuyên phương tiện. Nhìn vào thực tiễn học thuật của ngành khoa học xã hội và nhân văn Việt Nam có thể thấy một vài sự triển diễn tuy còn ít ỏi của một số nghiên cứu tự sự học hậu kinh điển nói trên.

Trong bối cảnh tái sản xuất cơ giới, kỹ thuật số, cũng như văn hóa hậu hiện đại, các văn bản/văn hóa số không ngừng được xuyên phương tiện qua nhiều thực hành khác nhau. Thực tế này buộc tính học của tự sự học phải được chất vấn lại về những khung lý thuyết và phương pháp luận của nó trong một nền văn hóa hội tụ toàn cầu đang trỗi dậy. Bởi bối cảnh mới này đã tác động triệt để đến quá trình sáng tạo, điều hành, phân phối và tiêu thụ văn chương. Về cơ bản có thể khẳng định, tự sự học xuyên phương tiện là một hồi đáp năng động và thích ứng của tự sự học đối với

bối cảnh mới này. Qua đây chúng ta cũng phần nào thấy được tính mềm dẻo của học thuật tự sự học trong khả năng thích ứng với những nghiên cứu liên ngành và xuyên phương tiện. Tuy nhiên, ý thức về một tự sự học có khả năng xuyên qua các phương tiện và chuyên ngành đã chớm nở ngay từ thời kì trỗi nước của tự sự học. Theo học giả Marie-Laure Ryan, năm 1964, Claude Bremond đã cho rằng các câu chuyện có thể được chuyển vị từ một phương tiện này đến một phương tiện khác mà không đánh mất giá trị cốt lõi của chúng (xem thêm [26, tr.288], [27, tr.1]). Để hoàn thiện phân loại của Herman, cũng như đáp ứng những phát triển mới của tự sự học hậu kinh điển trong bối cảnh văn hóa truyền thông mới, Ansgar Nunning đã nhuần sắc và tái cấu trúc lại một số khuynh hướng, trong đó phải kể đến sự bổ sung một phân nhánh mới: Nghiên cứu xuyên thể loại và xuyên phương tiện [14, tr.450].

Tượng tượng tự sự học xuyên phương tiện từ tư tưởng “thân rễ” (rhizome), một khái niệm triết học được Gilles Deleuze (1925-1995) và Félix Guattari (1930-1992) phát triển trong công trình kinh điển *Một nghìn vùng cao nguyên: chủ nghĩa tư bản và tâm thần phân liệt* (1988) [7], bài viết này nhấn mạnh tính mềm dẻo, tính đa tạp, tính giải trung tâm, tính xuyên thể loại, phương tiện và biên giới địa chính trị văn hóa của tự sự học xuyên ngành như là hệ quả của quá trình xuyên phương tiện bất tận trong sinh quyển văn hóa [Việt Nam] đương đại. Theo các tác giả của *Từ điển thuật ngữ và lý thuyết văn học*, thuật ngữ “thân rễ” vốn bắt nguồn từ thực vật học, dùng để chỉ những loại thực vật mà bộ rễ của chúng phát triển theo chiều ngang và có thể mở rộng trong lòng đất để hình thành những cây mới từ nhiều nhánh rễ khác nhau thay vì từ một rễ duy

nhất. Thông qua khái niệm triết học này, Deleuze và Guattari “tái quan niệm toàn bộ khái niệm về chuyên ngành tri thức và các dạng thức truyền thống của phương Tây về tri thức, đặc biệt là nền tảng của chúng trong các tư tưởng có tính nhị nguyên, biên niên, phá hệ và thứ bậc. Họ cho rằng, các dạng tri thức kiểu này được cấu trúc theo “hình cây” - những hệ thống và tư tưởng tựa như cây và vũng chầy này đều xuất phát từ một nguồn/rễ duy nhất và phân nhánh thành các khái niệm, phạm trù và phạm trù phái sinh có cùng chung một nguồn gốc. Ngược lại, tư tưởng về phân rẽ đối lập với các hình thức có tính thứ bậc, hệ thống và chuyên ngành về tri thức” [33, tr.607]. Tư tưởng phân rẽ nhấn mạnh tính phân chuyên ngành, chống lại những phạm trù và phân loại và do đó, điều này không hẳn đúng với tự sự học xuyên phương tiện. Tuy nhiên, các khái niệm hữu quan được Deleuze và Guattari đưa ra nhằm hậu thuẫn cho tư tưởng thân rễ lại khá gần gũi với một số đặc trưng của tự sự học xuyên phương tiện. Cụ thể, để biểu đạt tính linh động và tính đa tạp cũng như tính phi thứ bậc và giải trung tâm của tri thức học thuật và đời sống đương đại, Deleuze và Guattari phát triển một số khái niệm hữu quan nhằm hậu thuẫn cho sự biểu đạt này, chẳng hạn “giải lãnh thổ hóa”, “du cư”, “phân nhánh/mảnh” và “kết tập” [33, tr.607]. Tính giải lãnh thổ hóa rất đúng với bản chất xuyên thể loại, phương tiện và biên giới của tự sự. Các thể loại, phương tiện và lãnh thổ ít nhiều đã là những phạm vi được cấu trúc và nhận diện, tức là chúng có các giá trị và bản sắc cụ thể để định vị cũng như phân biệt chúng. Tuy nhiên, thông qua các thực hành xuyên phương tiện, tự sự trôi nổi và du cư qua các phương tiện, thể loại, biên giới và văn hóa khác nhau. Tôi cho rằng, tính giải lãnh thổ của

tự sự học xuyên phương tiện còn thể hiện ở sự chuyển dịch có tính “dị phát sinh”, “lan tỏa”, “dị biệt” và ở những dị bản vốn đặc trưng cho văn hóa xuyên địa phương theo diễn giải của Jan Nederveen Pieterse [23, tr.673]. Chẳng hạn, khán giả có thể thưởng thức một bộ phim remake như: *Em là bà nội của anh* (2015) hay *Tiệc trắng máu* (2020), hai cú hat-trick phòng vé lần lượt được remake từ hai bom tấn đình đám của Hàn Quốc và Ý là *Miss Granny* (2014) và *Perfect Strangers* (2018) trong khi họ không có ý niệm gì về lãnh thổ hay nơi chốn mà văn bản nguồn được khai sinh. Nói theo diễn đạt của Meyrowitz, các phương tiện truyền thông đại chúng đang kiến tạo nên những cộng đồng vốn không có “ý thức về nơi chốn” (Dẫn theo [24, tr.585]). Tương tự vậy, tính phân nhánh/mảnh của tự sự học xuyên phương tiện thể hiện ở đặc điểm, đó là các tự sự trôi nổi và được tái diễn giải liên tục trong không gian văn hóa số. Chúng được/bị chia cắt, kết tập, nói cách khác, nhào nặn qua/trong các phương tiện khác nhau. Những vấn đề này sẽ được phân tích rõ hơn ở các phần sau của bài viết.

Sáng tạo, tái tạo và nhượng quyền thương mại tự sự có lẽ một nhiều bản năng đặc biệt của con người. Ở thời nào cũng vậy, con người luôn được/bị vây quanh, chìm đắm trong các tự sự. Tuy nhiên, ý niệm về tự sự luôn trải qua những va đập và biến đổi không ngừng, một phần là do sự ra đời, cải tiến và lai ghép của những phương tiện chuyên chở nó. Từ phân loại của học giả người Canada Marshall McLuhan về tiến trình của lịch sử văn hóa nhân loại nhìn từ phương tiện, chúng ta có thể suy luận truyền thống kể chuyện truyền miệng vốn điển hình cho thời kì văn hóa bộ lạc dần nhường “sân khấu” vốn đã độc tôn suốt một thời gian dài cho tự sự

được viết tương ứng với thời kì chữ viết. Tương tự vậy, tự sự/văn hóa in ấn trong kỉ nguyên in ấn (the print age) đã buộc phải cạnh tranh khốc liệt với tự sự/nghệ thuật/văn hóa điện tử và số, thậm chí bị tự sự/nghệ thuật/văn hóa điện tử và số tiếp dụng, lấn lướt (xem thêm [13, tr.312-316], [21]). Công nghệ máy tính và Internet đã tác động tận gốc rễ các phương tiện truyền thông như đài phát thanh, báo chí in ấn, biển quảng cáo, đồng thời kiến tạo nên một loại hình nghệ thuật mới với nhiều tên gọi khác nhau: nghệ thuật số, nghệ thuật máy tính hay nghệ thuật truyền thông mới (xem thêm [17]). Tuy nhiên, các thuật ngữ ở trên có thể được gom gộp trong một thuật ngữ có tính bao trùm: nghệ thuật truyền thông mới [17, tr.4]. Về cơ bản, có thể định nghĩa, nghệ thuật truyền thông mới là văn bản hoặc thực hành nghệ thuật được tạo ra với sự hỗ trợ của các phần mềm, máy tính hoặc các thiết bị điện tử khác nhau. Sự bành trướng của các phương tiện tự sự được kĩ thuật và công nghệ hậu thuẫn như truyền hình, điện ảnh, máy tính, quảng cáo và game đã buộc các học giả tự sự phải chất vấn lại khái niệm tự sự cũng như mở rộng phạm vi của tự sự/tự sự học trong bối cảnh toàn cầu hóa và kĩ thuật số.

Để nghiên cứu về tự sự học xuyên phương tiện không thể không bối cảnh hóa nó trong chính môi trường dung dưỡng nó, đó là nền văn hóa truyền thông mới của Việt Nam. Marshall McLuhan, học giả khởi xướng lĩnh vực Nghiên cứu truyền thông và văn hóa ở Bắc Mỹ thập niên 1950 và 1960 phác họa sự chuyển dịch hệ hình văn hóa từ in ấn sang truyền thông mới. Từ góc độ chủ thể tiếp nhận của văn hóa truyền thông mới, trong công trình *Hiểu về phương tiện truyền thông* ông lập luận, nếu văn hóa in ấn tạo ra những cá nhân duy lí, hiểu biết và cá tính, những người

có tư duy tuyến tính và logic của truyền thông in ấn, thì văn hóa truyền thông đa phương tiện đương trời lại tạo ra những cá nhân rời rạc, phi lí, thiên về thẩm mĩ, đắm chìm trong những hình ảnh, âm thanh và diễn cảnh của phương tiện truyền thông như điện ảnh, phát thanh, truyền hình và quảng cáo [9, tr.xxii]. Theo tôi, đắm chìm có lẽ là một trong những thuật ngữ điển hình của truyền thông mới cũng như hành vi/trạng thái phổ biến của chủ thể văn hóa truyền thông mới. Thuật ngữ này thường xuất hiện trong quá trình sử dụng các phương tiện có khả năng tái tạo các mô phỏng hoặc hiện thực cận thực, chẳng hạn, điện ảnh, trò chơi video và thực tế cận thực (xem thêm [29]). Quan điểm của McLuhan gợi mở những đặc trưng tương tự của các sản phẩm văn hóa truyền thông mới. Văn hóa truyền thông đa phương tiện mới liên tục tạo ra những sản phẩm văn hóa phái sinh từ nguyên bản thông qua một loạt các thực hành khác nhau như cải biên, remake, dịch, mashup và cắt dán ghép. Có thể nói, bên cạnh một số phương tiện đại chúng (từng) phổ biến như: cải lương, điện ảnh và truyền hình, kể từ 19/11/1997, sự kiện Việt Nam hòa nhập mạng Internet toàn cầu đã đánh dấu một bước ngoặt hội nhập thế giới, đồng thời mở ra một kỉ nguyên truyền thông mới. Internet cùng với sự hỗ trợ của máy móc và công nghệ ngày càng hiện đại và cải biến đã tác động sâu sắc và toàn diện các phương thức sáng tạo, thưởng thức và phân phối sản/thương phẩm văn hóa. Chẳng hạn, nếu như trước đây, tác phẩm thường là kết quả của sáng tạo mang tính cá nhân, độc đáo và đơn nhất, thì ngày nay, tác phẩm được tái sản xuất và phân phối hàng loạt, ngay cả quá trình tiếp nhận nó cũng có thể diễn ra đồng thời ở nhiều địa điểm khác nhau trên hành tinh. Tác

động của thời đại kỹ trị và sản xuất cơ giới đã từng khiến học giả Walter Benjamin quan ngại về sự suy tàn của hào quang của nguyên bản [4, tr.22]. Quan điểm này của Benjamin đã gợi mở cho nhiều học giả nghiên cứu dịch, cải biên và truyền thông đa phương tiện suy tư về các sản phẩm của cải biên trong thời đại truyền thông toàn cầu. Về cơ bản, từ sau năm 1975, sau khi dần thoát khỏi nền mỹ học của văn hóa cách mạng và hiện thực xã hội chủ nghĩa, nền văn hóa truyền thông mới ở Việt Nam dần được hình thành và đang loay hoay định hình bản sắc của nó.

Dựa vào một số công trình lý thuyết kinh điển về tự sự học xuyên phương tiện, bài viết giới thiệu một số thuật ngữ then chốt trong nghiên cứu tự sự học xuyên phương tiện (phương tiện, liên phương tiện và tái trung gian). Văn hóa truyền thông đa phương tiện luôn nỗ lực để tái sinh những hậu kiếp xuyên phương tiện của các văn bản nguồn nhằm thỏa mãn khoái cảm thương thức và đắm chìm bất tận và đa dạng của chủ thể tiếp nhận. Do đó, văn hóa đại chúng thường tạo ra những bản mô phỏng, hiện thực cận thực từ quá trình tái tạo vật nguyên bản. Bàn về tác động của truyền thông đa phương tiện, Mark Poster cho rằng: “Phương tiện truyền thông thường thay đổi những thứ mà chúng xử lý, biến đổi căn tính của những vật nguyên bản và vật quy chiếu” [24, tr.538]. Điều này, theo Poster, “chứng minh cho sức mạnh của kỹ nguyên truyền thông thứ hai trong việc hình thành văn hóa mô phỏng” [24, tr.538]. Những thực hành xuyên phương tiện tự sự nền và tự sự phái sinh ở khả năng làm gia tăng những mô phỏng và những hiện thực phi đại theo cách diễn giải của lý thuyết gia người Pháp Jean Baudrillard, từ đây, tự sự xuyên phương tiện có thể củng cố hoặc suy giảm

hào quang của văn bản nguồn hoặc kiến tạo nên hào quang của sự lặp lại. Dựa vào thực tiễn nghệ thuật Việt Nam, bài viết đề xuất một số khung lý thuyết ứng dụng tự sự học xuyên phương tiện. Bên cạnh một số gợi mở về lý thuyết từ các công trình then chốt về tự sự học đa/xuyên phương tiện của Ryan, bài viết vận dụng kết hợp một số lý thuyết khác chẳng hạn lý thuyết cải biên và dịch liên ký hiệu để đưa ra một vài hướng nghiên cứu tự sự học xuyên phương tiện ở Việt Nam.

1. Phương tiện, liên/xuyên phương tiện và tái trung gian

1.1. “Phương tiện là thông điệp” (McLuhan): Những khả năng và giới hạn của phương tiện

Câu nói kinh điển “Phương tiện là thông điệp” [22] của học giả nghiên cứu truyền thông McLuhan, theo quan điểm của tôi, nhắc nhở chúng ta, những chủ thể tiếp nhận, phân phối và sáng tạo nội dung của đa phương tiện, đừng quá coi trọng nội dung được phương tiện truyền tải mà xem thường hoặc bỏ qua ngữ cảnh, hình thức, tính vật chất và công nghệ của phương tiện. Rõ ràng, tiếp cận một văn bản sẽ phải chú ý đến sự cân bằng giữa nội dung và hình thức, giữa phương tiện và văn hóa, ngữ cảnh mà phương tiện được hình thành. Về đặc điểm này, tự sự học xuyên phương tiện, một lĩnh vực nghiên cứu tự sự được tái hiện xuyên qua nhiều nền tảng khác nhau, rất gần gũi với bản sắc của tự sự hậu kinh điển. Từ câu châm ngôn nổi tiếng của McLuhan, có thể thấy, phương tiện cũng là yếu tố quan trọng chuyên chở, đồng thời quyết định nội dung. Từ cái lõi nội dung nguồn, ở đây có thể là bất cứ yếu tố nội văn bản (hình tượng nhân vật, lời nói, không thời gian, phân đoạn tự sự) và ngoại văn bản (nhượng quyền thương mại, các hoạt động ăn theo độ nổi tiếng của tác

phẩm) của một tự sự nguồn, mỗi phương tiện sẽ kiến tạo nên một thông điệp khác nhau. Điều này là do những khác biệt về nội dung và hình thức của mỗi phương tiện. Phần viết này tìm hiểu khái niệm phương tiện và tính phương tiện, chỉ ra một vài khả năng và giới hạn của một số phương tiện văn hóa đại chúng tiêu biểu, từ đó, nhấn mạnh bản chất tiến hóa/lai ghép của phương tiện để gia tăng khả năng biểu đạt thẩm mỹ, mở rộng khả năng xuyên thể loại và quốc gia của tự sự, cũng như vượt thoát khỏi những giới hạn bản thể của từng phương tiện.

Phương tiện (tiếng Anh: medium, hình thức số nhiều mà chúng ta thường bắt gặp nhan nhản hiện nay là media) là một thuật ngữ bao trùm, mơ hồ và luôn luôn có khả năng trượt nghĩa. Trong nghiên cứu truyền thông, phương tiện thường được dùng ở hình thức số nhiều bởi trên thực tế bản chất của phương tiện là đa và liên phương tiện. Theo nghĩa hẹp, phương tiện thường được hiểu là một kênh kỹ thuật để truyền tải thông tin. Từ định nghĩa này có thể hiểu rõ hơn luận điểm được học giả Ryan trình bày. Bà cho rằng phương tiện là một khái niệm mơ hồ bởi định nghĩa về nó phụ thuộc vào mục tiêu và đối tượng của chủ thể [26, tr.88].

Xét từ quan điểm của các nhà tự sự học xuyên phương tiện, theo Ryan, phương tiện được xác định từ hai định nghĩa chính: Một kênh hoặc hệ thống truyền thông, thông tin hoặc giải trí mà bà xác định là các phương tiện có tính truyền phát, chẳng hạn ti vi, đài phát thanh, Internet, máy hát, điện thoại; Các phương tiện biểu đạt nghệ thuật có tính vật chất hoặc kỹ thuật mà bà xác định là các phương tiện kí hiệu (semiotic media), chẳng hạn ngôn từ, âm thanh, hình ảnh hoặc vật chất hơn, có thể là giấy, đồng,

thân thể người hoặc các tín hiệu được mã hóa lưu trữ trong bộ nhớ máy tính [26, tr.289] (xem thêm [28]). Nhìn chung, phép phân loại của Ryan cho thấy cái nhìn rõ ràng về phương tiện. Tuy nhiên, trong thực hành và nghiên cứu xuyên phương tiện, các yếu tố của các phương tiện nói trên được kết hợp tùy thuộc vào đặc trưng kí hiệu của từng phương tiện và được phân tích đồng bộ. Một định nghĩa rộng mở hơn về phương tiện như là tất cả “phần hỗ trợ của con người”, có thể là về thân thể và ý thức [40, tr.253]. Định nghĩa này của McLuhan đã bao quát và hướng đến các phương tiện có khả năng tái tạo ý thức con người hoặc các thể giới cận thực. Nếu vậy thì phương tiện không bị khuôn định trong cách hiểu hạn hẹp, chỉ công cụ và hình thức chuyên chở nội dung/thông điệp mà mở rộng đến các vấn đề bản sắc, văn hóa, chính trị của phương tiện cũng như của thực hành xuyên phương tiện.

Tuy nhiên, nếu chỉ hiểu đơn giản phương tiện là “kênh thông tin” giúp truyền phát nội dung thì đã vô hình trung khuôn hẹp khái niệm này, đồng thời lãng quên đi phương diện kí hiệu, văn hóa của nó. Mỗi phương tiện có những hình thức và bản chất đặc trưng của nó, chẳng hạn tính kí hiệu, tính công nghệ, tính văn bản và tính văn hóa (chính trị, văn hóa xã hội, bản sắc văn hóa và giới), đặc trưng cho mỗi phương tiện cụ thể. Những đặc trưng cụ thể này đều tác động và làm biến đổi tự sự ở các mức độ và phạm vi khác nhau. Do đó, mỗi phương tiện sẽ có những thể mạnh biểu đạt nội dung và truyền tải thông điệp riêng. Từ đây, cùng một câu chuyện nhưng khi được kể qua các phương tiện khác nhau với những hệ thống kí hiệu, bối cảnh văn hóa, công nghệ và diễn ngôn khác nhau có thể tạo ra những phiên bản tự sự không những khác biệt mà còn mâu thuẫn

nhau. Trong công trình lí thuyết kinh điển về tự sự học xuyên phương tiện, Ryan đưa ra những luận điểm hết sức thuyết phục về bản chất và khả năng tự sự của phương tiện nói chung [27, tr.1].

Các tự sự phi ngôn từ thuần túy dựa trên các kênh giác quan sẽ khó hơn để biểu đạt được tính logic và nhân quả của câu chuyện nếu như không có sự trợ lực của ngôn từ hoặc không có sự sắp xếp hợp lí, chẳng hạn kĩ thuật dựng phim trong điện ảnh. Những tự sự kết hợp đa kí hiệu (hình ảnh, âm thanh, lời nói và chữ viết) trong nhiều trường hợp, có thể mang đến những khả năng biểu đạt ý nghĩa phong phú hơn nhiều so với tự sự ngôn từ thuần túy. Mặt khác, về tính trực tiếp, tự sự ngôn từ gợi lên thế giới câu chuyện trong sự tương tượng/hình dung của não bộ con người qua hành vi đọc, nhưng các tự sự thính thị giác (điện ảnh, truyền hình) lại tạo ra một thế giới trực diện, gần gũi và trực tiếp như đang diễn ra ngay trước mắt người xem, những đặc tính này vốn được gói ghém trong thuật ngữ xuất hiện thường trực của lí thuyết đa phương tiện: tính trực tiếp (immediacy). Tính tác động của ý nghĩa câu chuyện được truyền tải qua nghệ thuật thính thị giác cũng vì thế mà lớn hơn và có thể mạnh mẽ hơn nhiều so với nghệ thuật ngôn từ. Theo Ryan [26, tr.292], ý nghĩa được khơi gợi thông qua âm thanh và hình ảnh tốt hơn là qua ngôn từ, nhưng những ý nghĩa này đôi khi, lại chẳng thể kiến tạo nên một câu chuyện đầy đủ. Tương tự như kí hiệu thính giác, ý nghĩa kí hiệu thị giác cũng có khả năng tác động mạnh mẽ hơn ngôn từ. Chẳng hạn một cảnh từ phim hậu chiến *Đời cát* (đạo diễn Nguyễn Thanh Vân) được cải biên/xuyên phương tiện từ truyện ngắn *Ba người trên sân ga* (nhà văn Hữu Phương). Sau ngày miền Nam hoàn toàn

giải phóng, ông Cảnh [Đôn Dương] rời đơn vị chiến đấu ở miền Bắc để trở về thăm quê nơi từng là bên kia chiến tuyến và bà Thoa [Mai Hoa], người vợ không con, tần tảo đã chung thủy chờ đợi chồng đã hơn hai mươi năm. Sự trở về của ông Hai Cảnh vừa hạnh phúc vừa cay đắng, vừa éo le vừa oán giận khi bà Thoa phát hiện ra chồng mình đã có một tổ ấm khác. Hình ảnh khuôn ngực bà Thoa gầy trơ xương và xếp lẹp tái hiện nhiều lần có sức nặng biểu đạt trực tiếp hơn bất kì ngôn từ nào. Khuôn ngực ấy như đã bị bòn bị rút hết sinh lực trong suốt hai mươi năm “hóa đá chờ chồng”. Khi thấy con riêng của ông Cảnh, bé Giang [Lan Hà] gửi thư cho ba thì hạnh phúc sum họp vừa mới chớm nở đã vội ứa tàn. Tình huống trở trêu của bà Thoa khi biết tin chồng có con riêng có khác gì con cá đang mắc kẹt trên thớt. Hình ảnh giọt máu chảy từ bàn tay ứa máu của bà Thoa rơi trúng xuống mắt chú cá đang nằm trên thớt tạo ra một ẩn dụ thú vị. Giọt máu từ tay người nhỏ xuống mắt con cá đang nằm trên thớt tạo ra hình ảnh con cá đang khóc chảy máu. Phận người và phận cá hóa ra có nhiều sự tương liên và đồng cảm đến vậy. Bà Thoa, một nạn nhân của chiến tranh và hậu chiến, vừa mới chạm tới đỉnh cao của hạnh phúc đã vội rơi vào hố sâu của tuyệt vọng. Những ý nghĩa ẩn dụ này được khơi gợi hiệu quả chỉ bằng hình ảnh. Hình ảnh chuyển động tựa như đời thực mà điện ảnh tạo ra khiến người xem có cảm giác như họ đang sống trải trong thế giới câu chuyện. Hẳn là chúng ta còn nhớ sự kiện lịch sử điện ảnh vào năm 1895, ở buổi bình minh của điện ảnh, khi anh em nhà Lumière lần đầu trình chiếu bộ phim *Một chuyến tàu đến ga La Ciotat*, khán giả lúc đó đã hoảng sợ đến nỗi bỏ chạy tán loạn vì họ tưởng một đoàn tàu thật đang lao ra và đâm sầm

vào họ. Tự sự ngôn từ truyền thống do bị tính vật chất của công nghệ in ấn giới hạn cho nên khả năng lan truyền và phổ biến của chúng thua xa so với tính truyền phát của tự sự kỹ thuật số. Trong nhiều trường hợp, phương tiện còn là công cụ lan truyền văn hóa và quyền lực mềm qua đó định hình và củng cố bản sắc xuyên quốc gia. Chẳng hạn, ở Việt Nam thời kỳ chiến tranh, suốt một thời gian dài văn học và điện ảnh trở thành mặt trận cách mạng chủ lực, phương tiện tuyên truyền hữu hiệu cho lòng yêu nước và chủ nghĩa anh hùng cách mạng. Đương đại hơn có thể kể đến làn sóng văn hóa Hallyu đang lan tỏa toàn cầu trong đó phải kể đến trào lưu remake điện ảnh Hàn Quốc ở Việt Nam vẫn chưa có dấu hiệu thoái trào.

1.2. Liên phương tiện như là hình thức vượt qua/thay thế liên văn bản¹

1.3. Tái trung gian

2. Truyện gốc/Truyện kể; Tự sự nền/Tự sự phái sinh: Tự sự học xuyên phương tiện, những khoảng trống diễn giải

Tự sự học xuyên phương tiện là chuyên ngành mới nổi trong tự sự học hậu kinh điển. Bản chất của chuyên ngành này đó là sử dụng những cách tiếp cận liên ngành giữa tự sự học, cái biên học, nghiên cứu dịch và nghiên cứu truyền thông để khảo sát các yếu tố tự sự được chuyển hóa trong nhiều phương tiện khác nhau. Do đó, theo tôi, một trong những mối quan tâm của tự sự học xuyên phương tiện đó là những khoảng trống diễn giải tự sự giữa các phương tiện, có thể là đồng phương tiện hoặc dị phương tiện và các chiến lược về phương tiện, văn hóa và công nghệ để tái ngữ cảnh câu chuyện từ phương tiện nguồn xuyên qua các phương tiện đích. Phần viết

này thử đề xuất một hướng nghiên cứu tự sự học xuyên phương tiện thể hiện qua các luận điểm sau: 1. khoảng trống diễn giải giữa các văn bản được “chứa đựng” trong những phương tiện khác nhau; 2. tính tương đương và khác biệt trong chuyển hóa câu chuyện giữa các phương tiện nguồn và đích; 3. sự chuyển hóa truyện gốc/tự sự nền thành truyện kể/tự sự phái sinh xuyên phương tiện. Tuy nhiên, đối tượng của tự sự học xuyên phương tiện rộng mở hơn rất nhiều, có thể là bất kỳ một yếu tố nội hoặc ngoại phương tiện. Ví dụ, các thực hành nhượng quyền thương mại đóng vai trò gì trong việc lan truyền mức độ nổi tiếng của câu chuyện gốc hay kiến tạo nên ký ức về văn bản? Ba luận điểm trên sẽ được minh chứng thông qua việc phân tích tự sự xuyên đồng phương tiện và dị phương tiện giữa truyện ngắn *Cổng thành Rashomon* (1915) và *Trong rừng trúc* (1922) của nhà văn lừng danh Nhật Bản Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) [1] và những cải biên điện ảnh của nó: *Rashōmon* (Akira Kurosawa) [19], *The outrage* (1964, Martin Ritt) [25] và *At the gate of the ghost* (2011, ML Pundhevanop Devakula) [8] (xem thêm [15]).

Năm 1964, lịch sử điện ảnh ghi nhận cuộc du hành tự sự *Rashōmon* xuyên phương tiện và biên giới quốc gia khởi đi từ Nhật Bản thế kỷ XI đến miền Tây nước Mỹ thế kỷ XIX thông qua một cải biên điện ảnh sớm nhất được ghi nhận của nó đó là *The outrage* của đạo diễn Martin Ritt. Phiên bản phim miền Tây này được cải biên từ kịch bản sân khấu *Rashomon* của Fay Mitchell và Michael Kanin, kịch bản điện ảnh *Rashōmon* của Akira Kurosawa và Shinobu Hashimoto và hai truyện ngắn *Trong rừng trúc* và *Cổng thành Rashōmon* của Ryūnosuke Akutagawa. Về cơ bản, các sự kiện tự sự

¹ Do dung lượng giới hạn của tạp chí, hai phần viết 1.2 và 1.3 được lược bớt.

cốt lõi của phiên bản Mỹ dựa trên phim *Rashōmon* với những điều chỉnh tương xứng về mặt thể loại phim miền Tây, văn hóa và thời đại miền Tây Nam nước Mỹ thời kì nội chiến thế kỉ XIX. Tương tự vậy, năm 2011 lịch sử điện ảnh còn ghi nhận sự du hành tự sự của *Rashōmon* ở nền điện ảnh xứ sở chùa vàng, Thái Lan với tác phẩm *At the gate of the ghost* của đạo diễn Pundhevanop Devakula.

Tự sự học xuyên phương tiện quan tâm đến các thực hành lấp đầy và phơi mở những khoảng trống diễn giải về câu chuyện được trình hiện xuyên phương tiện qua các thực hành khác nhau: cải biên điện ảnh (remake, tiền truyện, hậu truyện), liên văn bản và dịch liên kí hiệu. Những khoảng trống diễn giải được phơi mở nhờ tính bất định, một trong những đặc trưng cơ bản của mọi tự sự. Bàn luận về mối quan hệ giữa đa phương tiện và tự sự, Ryan nhấn mạnh quyền năng tự sự của các phương tiện phi ngôn từ (hội họa, nhiếp ảnh) khi chúng có thể tạo ra những “bản thảo tự sự trống rỗng một phần” [26, tr.292] như mời như gọi người thường thức lấp đầy khoảng trống này bằng những kiến giải riêng của họ. Bao quát hơn quan điểm của Ryan, Roman Ingarden cho rằng chúng ta không thể kể về một đối tượng trong tính toàn vẹn của nó [18, tr.241] và chính vì thế, điều này sẽ tạo ra những khoảng trống văn bản mời gọi những diễn giải và đối thoại. Phải chăng, đây cũng chính là điểm khởi đầu cho những thực hành cải biên, dịch và tự sự xuyên phương tiện bất tận trong văn hóa nhân loại từ cổ chí kim? Chatman trong công trình nổi tiếng *Câu chuyện và diễn ngôn: Cấu trúc tự sự trong hư cấu và phim* quả quyết cho rằng, mọi tự sự đều có những khoảng trống bất kể chúng được chứa đựng bởi phương tiện nào [30, tr.30].

Từ đây tác giả và độc giả tham gia vào quá trình diễn giải và đối thoại để lấp đầy những khoảng trống bất định hoặc lại tạo ra nhiều khoảng trống bất định khác. Về cơ bản, hai bộ phim cải biên *The outrage* và *At the gate of the ghost* được xây dựng dựa trên các lõi tự sự vốn tương đồng với văn bản gốc *Rashōmon*. Những khác biệt nằm ở các chi tiết thứ cấp có tính khuếch trương và sáng tạo của hai đạo diễn cải biên. Ngược lại với xu hướng tiết giản hóa nhân vật của Kurosawa, cả hai phiên bản remake, ở các mức độ khác nhau, đều phức tạp hóa nhân vật bằng cách lấp đầy những khoảng trống diễn giải vốn được phơi mở trong văn bản nguồn, sáng tạo thêm các nhân vật và sự kiện mới liên quan đến tiểu sử và quá khứ của họ. Điều này đi ngược lại với chủ ý của Kurosawa khi ông gần như tẩy trắng nhân vật (hoàn cảnh, xuất thân, tâm lí, tính cách nhân vật đều được tiết giản hóa), đẩy tự sự vào cõi mờ đục và mơ hồ (xem thêm [15]). Nhìn chung, phiên bản *Rashōmon* ở Thái Lan mang đến nhiều chi tiết sáng tạo thú vị, phơi mở những góc khuất đầy phức tạp trong suy nghĩ của mỗi nhân vật.

Bên cạnh tính bất định, tự sự học xuyên phương tiện còn chất vấn quá trình chuyển hóa truyện gốc/tự sự nền thành truyện kể/tự sự phái sinh xuyên phương tiện. Truyện gốc và truyện kể vốn là những thuật ngữ then chốt trong lí luận của các nhà hình thức Nga. Truyện gốc được hiểu như là các chuỗi sự kiện, “nguyên liệu thô” để tác giả “chế biến”, “gia công”, nhào nặn nên một truyện kể [31, tr.595]. Các truyện kể khác nhau được bao chứa trong các phương tiện khác nhau có thể được tái sinh từ một truyện gốc, “không có truyện gốc thì không có truyện kể” [31, tr.595]. Truyện gốc trở thành mẫu số tự sự chung cho nhiều thực hành cải biên, xuyên phương tiện. Thực

vậy, nghệ thuật kể chuyện xuyên phương tiện có thể không quá chú trọng đến nội dung câu chuyện mà quan tâm nhiều hơn đến “nghệ thuật kể, hoạt động mang nghĩa mới cho câu chuyện” [31, tr.595]. Một cặp thuật ngữ khác xuất hiện trong ngữ cảnh lí luận Anh Mỹ có sự giao thoa về mặt khái niệm đó là tự sự nền và tự sự phái sinh. Tự sự nền còn được gọi là tự sự khung hay tự sự ban đầu, có khả năng được chuyển dịch xuyên qua các phương tiện và văn hóa, đồng thời bao chứa bên trong nó những tự sự được lồng ghép hoặc/và tự sự phái sinh [3, tr.227]. Thực tế cho thấy, dựa trên truyện gốc/tự sự nền được cung cấp từ hai truyện ngắn *Trong rừng trúc* và *Cổng thành Rashōmon* của nhà văn cổ điển Nhật Bản Ryūnosuke Akutagawa và điện ảnh *Rashōmon*, các hậu kiếp cải biên đa phương tiện từ chúng không ngừng ‘sinh sôi nảy nở’ trong văn hóa toàn cầu (xem thêm Bảng thống kê “Cải biên đa phương tiện” từ *Rashōmon* [15, tr.60-61]). Phim *Rashōmon* được Kurosawa và Shinobu Hashimoto cải biên dị phương tiện từ hai truyện ngắn nói trên của Akutagawa. Quá trình xuyên phương tiện từ ngôn từ đến đa kí hiệu này mang khoác cho văn bản mới một “lớp áo” phương tiện mới không chỉ về hình thức, nội dung mà còn về văn hoá. Chẳng hạn, khác với lối kết thúc đầy vẻ u tối thê lương, thiếu vắng nhân tính trong văn bản ngôn từ gốc *Cổng thành Rashōmon*, cải biên điện ảnh *Rashōmon* và “hậu kiếp” của nó *Quý môn* đã mang đến một màu sắc nhân văn mới. Về tính văn hóa trong hình thức của phương tiện đích, *Rashōmon* đã làm phương Tây kinh ngạc bởi “vẻ ngoại lai phương Đông” [20, tr.187], [2, tr.36] và cấu trúc tự sự độc đáo của nó. Cấu trúc này dĩ nhiên được Kurosawa tiếp thu từ văn bản nguồn *Trong rừng trúc*. Tự sự được lồng ghép về câu

chuyện ‘một nhân bốn quả’ [36, tr.141] diễn ra trong khu rừng được nhúng trong một tự sự khung về cuộc gặp gỡ giữa bốn nhân vật: vị thiền sư, người tiều phu - những nhân chứng của câu chuyện, gã thường dân và đứa bé bị bỏ rơi với một bộ áo kimono và một chiếc bùa hộ mệnh ở cổng thành Rashō đổ nát hoang tàn. Tự sự được lồng ghép trình hiện một thảm kịch: một vụ giết người và một vụ được cho là cưỡng hiếp và rồi rã rã hóa nguyên nhân thực sự của kết cục thông qua một cấu trúc hồi tưởng phức tạp của bốn bị đơn/người kể chuyện không đáng tin cậy với mỗi phiên bản mặc dù khả tín nhưng lại cực kì mâu thuẫn nhau. Ở hướng tiếp cận này, tự sự xuyên phương tiện có thể vượt qua giới hạn nói chung của tự sự học kinh điển khi gắn quá trình chuyển hóa từ truyện gốc/tự sự nền sang truyện kể/tự sự phái sinh với các vấn đề về phương tiện, định chế văn hóa và công nghệ cũng như diễn ngôn của người sáng tạo.

Quá trình xuyên phương tiện tự sự còn có khả năng làm xáo trộn cấu trúc tự sự của phương tiện đích thông qua các hành vi thao túng: rút gọn, khuếch trương, thêm mới và triệt tiêu các chi tiết tự sự của phương tiện đích. Mặt khác, những khác biệt về hình thức, nội dung, văn hóa và công nghệ giữa các phương tiện cũng sẽ làm chuyển hóa tự sự ở văn bản đích theo những cách rất khác biệt so với văn bản nguồn của tự sự đó. Chatman gọi các phần cốt lõi là các sự kiện chính của câu chuyện bởi chúng cấu trúc nên cốt truyện. Các phần cốt lõi này phải được bảo lưu trong quá trình xuyên phương tiện bởi vì việc loại trừ chúng có thể dẫn đến sự phá hủy logic của tự sự. Ngược lại, Chatman gọi tên các sự kiện phụ là các vệ tinh, có lẽ dựa theo ý nghĩa thực tế: các vệ tinh xoay quanh hành tinh trong hệ mặt trời cũng

như các yếu tố tự sự thứ cấp thường triển diễn theo các yếu tố tự sự chính yếu trong cấu trúc truyện kể. Chúng có thể bị loại bỏ hoặc thay thế trong xuyên phương tiện. Ở đây, chúng ta có thể thấy mối quan hệ khá chặt chẽ giữa nghiên cứu dịch, cải biên và tự sự học xuyên phương tiện thông qua các cặp khái niệm nhị nguyên: phần cốt lõi/phần vệ tinh; bắt buộc/tùy chọn và tính bất biến/tính khả biến. Theo Shuttleworth, thuật ngữ tính bất biến (invariance) được “sử dụng để biểu thị ý niệm về tính bất biến của các yếu tố của văn bản nguồn trong quá trình dịch” [34, tr.89]. Dựa trên phần cốt lõi tự sự *Rashōmon*, một số tự sự xuyên phương tiện đã tìm cách để tái diễn giải câu chuyện gốc thông qua việc khuếch trương các chi tiết tự sự vốn có và sáng tạo thêm những tình tiết tự sự (thứ cấp) mới. Từ những lí luận nêu trên, chúng ta hoàn toàn có thể nhận diện được phần cốt lõi/hạt nhân được bảo lưu và phần thứ yếu/vệ tinh bị loại trừ/thay thế trong quá trình cải biên *Rashōmon*. Nhìn chung cả hai phiên bản remakes *The outrage* và *At the gate of the ghost* đều bảo lưu cấu trúc đa âm “một nhân bốn quả” [36, tr.141], hệ thống nhân vật và tình tiết chính yếu của văn bản nguồn *Rashōmon*. Cả hai phiên bản đều chuyển tải được, ở các mức độ khác nhau, ý đồ cải biên của Kurosawa. Tuy nhiên, dựa trên phần cốt lõi tự sự, mỗi phiên bản làm lại đều có những sáng tạo và chuyển dịch riêng nhằm thích nghi với văn hóa bản địa của từng quốc gia. Ngoài ra, cả hai văn bản remake đã khuếch trương và làm sáng tỏ chi tiết vốn mờ đục trong văn bản nguồn *Rashōmon*. Chẳng hạn, hai văn bản remake mô tả nguyên nhân cái chết của gã quý tộc miền Nam hoặc vị lãnh chúa như là một tai nạn (bị vấp ngã vào lưỡi gươm). Hai phiên bản remake cũng phơi lộ (thay vì che giấu như trong văn bản nguồn)

việc gã đào vàng (*The outrage*) hoặc gã tiều phu (*At the gate of the ghost*) chính là người đã rút con dao khảm ngọc trai khỏi ngực vị quý tộc/lãnh chúa.

Những thực hành tự sự xuyên đồng phương tiện từ hai truyện ngắn của Akutagawa đến *Rashōmon* và dị phương tiện từ văn bản điện ảnh *Rashōmon* đến hai remake điện ảnh ở Mỹ và Thái Lan được phân tích ở trên cho thấy những sáng tạo và chuyển hóa của quá trình xuyên phương tiện. Về cơ bản, quá trình phân tích ngắn gọn ở trên mới chỉ dừng lại ở khía cạnh cấu trúc (các yếu tố nội phương tiện như nội dung câu chuyện, các chi tiết tự sự cốt lõi và vệ tinh) mà chưa bàn luận đến sự thích nghi văn hóa của phương tiện mới. Bên cạnh sự thay đổi về nội dung và hình thức của phương tiện, quá trình xuyên phương tiện còn làm thay đổi cả phẩm vị văn hóa cho phù hợp với văn hóa đích và khán giả của nó. Những chi tiết tự sự được khuếch trương và làm sáng tỏ giúp giảm bớt độ mờ nhòe có chủ ý của Kurosawa, tăng mức độ khả đọc và khả dịch của tự sự sang một phương tiện mới của một nền văn hóa mới, từ đó, có thể khả thụ với khán giả đích.

3. Tự sự xuyên phương tiện như là kí ức văn bản và văn hóa: Cải biên, Dịch liên kí hiệu và hào quang của sự lặp lại

3.1. Tự sự xuyên phương tiện như là kí ức văn bản và văn hóa

Phần viết này xác định vai trò kiến tạo nên kí ức văn bản và văn hóa cũng như hào quang của sự lặp lại của các thực hành xuyên phương tiện. Trong công trình *Tác phẩm nghệ thuật trong thời đại nhân bản kĩ thuật*, Water Benjamin cho rằng hào quang của nguyên bản bị tàn lụi và suy tàn trong thời đại in ấn và tái sản xuất đại trà [4, tr.22]. Một cái nhìn bi quan hơn, theo John Berger, các phương tiện của sản

xuất/tái sản xuất các tác phẩm được hàng hóa hóa đã phá hủy đi quyền năng tương như là độc tôn và tính độc sáng của nghệ phẩm, biến nó trở nên “phù du, nhan nhản, hời hợt, sẵn có, không giá trị và miễn phí” [5, tr.32]. Quan điểm trên của Benjamin được khuôn hạn trong thời đại của tái sản xuất cơ giới. Từ gợi mở của Benjamin, chúng ta cũng có thể liên hệ đến sự khai sinh của kĩ nguyên dịch và cải biên trong thời đại tái sản xuất kĩ thuật số. Dĩ nhiên, dịch và cải biên đã tồn tại song song với lịch sử văn hóa loài người, nhưng với sự hỗ trợ đắc lực của công nghệ và internet, các thực hành này như được chấp thêm quyền năng và khả năng mạnh mẽ hơn. Tuy nhiên, vấn đề cần đặt ra ở đây là, liệu quá trình xuyên phương tiện tự sự có làm cho hào quang của nguyên bản bị “lâm nguy” (chữ dùng của Tzvetan Todorov) hay không? Cải biên không phải là những sản phẩm được tái sản xuất cơ giới, do đó, nó không làm đánh mất đi “hào quang của nguyên bản”. Ngược lại, quá trình thương thức một tác phẩm cải biên, nhất là đối với những người am hiểu nghệ thuật, thường gợi cho chủ thể tiếp nhận kí ức về văn bản nguồn được cải biên. Thực tế cho thấy, không phải ai cũng thích đọc văn học hay xem điện ảnh. Chính các thực hành xuyên phương tiện tự sự sẽ tái sinh tác phẩm gốc ở những hình hài (phương tiện) mới, ngữ cảnh xa lạ, bồi đắp nên tính nổi tiếng của văn bản gốc, trong nhiều trường hợp còn mở rộng cộng đồng fan hâm mộ. Trở lại với sự du hành xuyên phương tiện kiệt tác *Rashōmon* qua các phương tiện đích xuyên quốc gia và văn hóa, có thể ví thực hành xuyên phương tiện *Rashōmon* như những gợn sóng được tạo ra khi ta thả một vật thể vào mặt nước tĩnh lặng (xem thêm [15, tr.63]). Ví von một cách hình tượng, những làn sóng lan tỏa này chính là những

kí ức về văn bản và văn hóa gốc được tái sinh và trì náu liên tục.

Như một câu thoại nổi tiếng trong kiệt tác điện ảnh 2046 của Vương Gia Vệ, “kí ức nào cũng là những dòng lệ rơi”, các phương tiện văn hóa còn có khả năng bảo lưu, trì náu và tái sinh kí ức, nhất là những kí ức chấn thương. Nhìn lại điện ảnh Việt Nam thời hậu chiến, các tái trình hiện xuyên phương tiện (văn học đến điện ảnh) về chấn thương đa thế thời hậu chiến cũng có thể được coi là một đối tượng của tự sự xuyên phương tiện bởi tính gắn kết và mẫu thức chung tự sự của chúng về mặt chủ đề, diễn ngôn và bối cảnh văn hóa thời đại. Đó là những kí ức “lệ rơi”/ chấn thương được điệp vang, day đi dứt lại trong một số cải biên điện ảnh từ văn học, lần lượt là: truyện ngắn 8 năm, hai người đàn bà, một đứa con (Trần Văn Tuấn) - phim *Số phận của tình yêu* (1996, Hải Ninh), truyện ngắn *Ba người trên sân ga* (1991, Hữu Phương) - phim *Đời cát* (2000, Nguyễn Thanh Vân), tiểu thuyết *Bến không chồng* (1991, Dương Hương) - phim cùng tên (2000, Lưu Trọng Ninh). Những chấn thương về đa thế trong ba cải biên dị phương tiện nêu trên đều chất vấn không khoan nhượng tình trạng bất công giới bởi những hi sinh của phụ nữ trong chiến tranh (“vọng phu hóa đá”) và những chấn thương phụ nữ phải chịu đựng và đeo mang trong hậu chiến (vô sinh, không con, cô đơn tinh thần và thể xác). Các hình ảnh, diễn ngôn và ý thức hệ về phụ nữ được quốc gia chi phối và phê chuẩn thường xây dựng phụ nữ như là những chiến binh, nữ anh hùng. Các chiến dịch thi đua, chẳng hạn như phong trào *Tất cả vì miền Nam ruột thịt*, *Ba đảm đang* tuyên truyền và vận động phụ nữ hi sinh tối đa cho chiến tranh. Thế nhưng, sau rất nhiều hi sinh, đóng góp phụ nữ dần dần bị gạt ra bên lề.

Ho Tam Hue Tai nhận xét “những đóng góp to lớn của phụ nữ cho chiến tranh đã không giúp thay đổi các mối quan hệ về giới hoặc vai trò biểu tượng trong các diễn ngôn cộng đồng” [37, tr.176]. Phụ nữ được trao quyền trong chiến tranh để rồi bị tước quyền trong thời kì hậu chiến. Các tái trình hiện xuyên phương tiện về chấn thương đa thể một mặt, kiến tạo nên kí ức/trải nghiệm về chiến tranh của phụ nữ, một kí ức rất trần trụi, đớn đau và không chịu sự kiểm tóa của các ý thức hệ quốc gia, mặt khác, chúng có chức năng giải cấu trúc, phản kí ức/diễn giải những ý thức hệ chiến tranh và phụ nữ được quốc gia phê chuẩn. Điện ảnh là phương tiện cho phép truyền phát kí ức ở một phạm vi rộng nhất có lẽ là bởi quyền năng như một phương tiện nghệ thuật tổng hợp cũng như tính tác động trực tiếp của nó. Hình ảnh cũng là một phương tiện có khả năng truyền phát và tác động mạnh mẽ đến kí ức nhưng vì hình ảnh khó có thể kể một câu chuyện logic và nhân quả cho nên khó để kiến tạo nên một câu chuyện trọn vẹn. Nhìn chung, các thực hành tự sự xuyên phương tiện đều mang chứa những kí ức về văn bản và văn hóa thông qua những mối quan hệ liên văn bản, liên phương tiện và đều nhắc nhở chủ thể tiếp nhận về tác phẩm nguồn. Tự sự xuyên phương tiện không chỉ bảo lưu kí ức mà chúng còn kiến tạo nên kí ức, đôi khi là phản kí ức. Tính kí ức của phương tiện hoặc văn bản chính là những minh chứng sinh động của liên văn bản.

3.2. Cải biên điện ảnh như là dịch liên kí hiệu trong các văn bản đa thức

Ngày nay khái niệm văn bản (text) được hiểu một cách rộng mở, không còn khuôn hạn như một cấu trúc ngôn ngữ được đan dệt nên bởi chữ viết. Tính năng động của công nghệ đã mở rộng thêm nội hàm khái niệm văn bản, biến văn bản trở

nên lỏng lẻo hơn và mang đến cho văn bản nhiều cuộc du hành bất tận hơn trước. Theo quan điểm nghiên cứu truyền thông đa phương tiện, thì nội dung và hình thức của văn bản sẽ phụ thuộc một phần vào phương tiện chuyên chở nó. Khác với văn bản đơn thức (chẳng hạn, văn học), sử dụng thuần túy kí hiệu ngôn từ, văn bản đa thức (multimodal texts) có sự phối hợp chặt chẽ từ hai dạng thức kí hiệu trở lên (ngôn ngữ, thị giác, thính giác, cử chỉ, không thời gian, vận động, tương tác thực tế) tạo nên một chỉnh thể nghệ thuật nhằm giao tiếp và biểu đạt ý nghĩa. Văn bản đa thức là đối tượng quan trọng của nghiên cứu truyền thông đa phương tiện. Có thể lấy ví dụ các trường hợp văn bản kết hợp đa thức như truyện tranh (kết hợp giữa chữ viết và hình ảnh), ba lê (kết hợp giữa khiêu vũ, kịch phi ngôn từ và âm nhạc), game show âm nhạc (sự kết hợp của âm thanh và ngôn từ). Có thể phân chia văn bản đa thức thành ba kiểu dạng chính: văn bản đa thức dựa trên in ấn (tiểu thuyết đồ họa, truyện tranh), văn bản đa thức kĩ thuật số (sách điện tử, điện ảnh, trò chơi video) và văn bản đa thức sống/trực tiếp (khiêu vũ, sân khấu, ba lê). Một văn bản đa thức có thể được xuyên phương tiện trên các nền tảng phương tiện khác nhau bằng việc sử dụng các kênh kí hiệu khác nhau. Từ đây, văn bản đa thức cũng trở thành đối tượng nghiên cứu của tự sự học xuyên phương tiện.

Để đề xuất một khung lí thuyết khả dĩ cho nghiên cứu tự sự xuyên phương tiện từ, chẳng hạn, văn bản đơn thức sang đa thức, phần này vận dụng kết hợp các tiếp cận liên ngành giữa tự sự học xuyên phương tiện với hai nhánh nghiên cứu năng động là nghiên cứu cải biên và dịch liên kí hiệu. Thông qua quá trình mã hóa (encoding) và giải/chuyển mã (de/trans-coding) các bình

diện nội dung, hình thức và ý nghĩa văn hóa của tự sự, một văn bản đơn thức với đơn kí hiệu được chuyển hóa như thế nào trong văn bản đa thức với đa kí hiệu? Các chất liệu tự sự khi được tái ngữ cảnh trong hình hài của một văn bản đa thức còn bị chi phối từ những đặc trưng thẩm mỹ nhất định của phương tiện chứa đựng văn bản đa thức đó cũng như của hệ thống, hạng mục và mẫu hình bao quanh theo lí thuyết đa hệ thống của Even-Zohar [12].

Về cơ bản có thể định nghĩa, kí hiệu học là “nghiên cứu về kí hiệu” [6, tr.1], khảo sát “mọi quá trình văn hóa như là những quá trình truyền thông” [10, tr.8]. Các thực hành văn hóa đương đại chẳng hạn như cải biên, tự sự xuyên phương tiện,... hoàn toàn có thể được nghiên cứu dưới ánh sáng của kí hiệu học. Từ định nghĩa của Eco và Nergaard về dịch như một hoạt động kí hiệu: “dịch [...] bao gồm sự chuyển đổi từ một văn bản “a”, được khởi dựng theo một hệ thống kí hiệu “A”, thành một văn bản “b”, được khởi dựng theo một hệ thống kí hiệu “B” [11, tr.221], hoàn toàn có thể quan niệm tự sự xuyên phương tiện cũng như cải biên là các hoạt động của dịch liên kí hiệu. Nỗ lực phân loại các kiểu dạng dịch của Jakobson đã mở ra một hướng nghiên cứu đầy tiềm năng, trở thành một trong những nền tảng lí thuyết trong nhiều công trình nghiên cứu về dịch văn hóa, cải biên, dịch liên kí hiệu và xuyên phương tiện. Tuy nhiên, khái niệm dịch liên kí hiệu của Jakobson cần được chất vấn bởi nó chỉ đúng với dịch liên kí hiệu từ văn bản ngôn từ (văn học) sang văn bản phi ngôn từ (kịch/phim âm, hội họa và tranh biếm họa không lời). Các thực hành cải biên hoặc xuyên phương tiện có sự tham gia của kí hiệu ngôn từ (đối thoại, lòng tiếng, phụ đề, chữ viết/ kí tự xuất hiện trong

khuôn hình) không còn đúng với quan điểm của Jakobson. Bên cạnh sự chuyển dịch từ ngôn từ sang phi ngôn từ, còn có sự chuyển dịch từ phi ngôn từ sang phi ngôn từ, chẳng hạn từ bức ảnh sang tranh biếm họa hoặc từ phi ngôn từ sang đa kí hiệu (bao gồm cả kí hiệu ngôn từ) (chẳng hạn, từ văn học sang điện ảnh/sân khấu kết hợp với đối thoại, lòng tiếng hoặc phụ đề). Từ đây, khái niệm dịch liên kí hiệu của Jakobson có thể được thay thế bằng đa thức (multimodality) hoặc tái kí hiệu hóa (resemiotisation).

Với bối cảnh nghệ thuật đương đại, quyền năng của cải biên được minh chứng ở đặc tính: Hệ thống kí hiệu của một văn bản có thể được chuyển dịch và chuyển hóa xuyên qua các thể loại, phương tiện để tạo thành những văn bản mới. *Truyện Kiều* của Nguyễn Du được xem như một “văn bản nguồn” và một kho lưu trữ văn hóa (repertoire) bởi khả năng cung cấp chất liệu dồi dào cho cải biên và xuyên phương tiện (xem thêm [16]). Khi *Truyện Kiều*, một thể loại truyện thơ (kết hợp giữa thơ và truyện) được mã hóa và chuyển mã sang phim cải lương *Kim Vân Kiều* (kết hợp giữa cải lương, phim và VCD) thì quá trình xuyên phương tiện này sẽ dẫn đến những thực hành tháo dỡ văn bản và tái dựng nên một văn bản mới. Các mã và kí hiệu ngôn từ vốn đặc trưng cho phương tiện tự sự đều phải trải qua sự biến đổi dựa trên tính khả đọc, tính khả thị, tính khả dịch và tính tương đương sao cho có thể thích ứng với phương tiện và văn hóa mới. Hệ thống các kí hiệu ngôn ngữ trong văn bản đơn thức sẽ được chuyển vị thành các kí hiệu chủ đạo của trình diễn/trình chiếu, bao gồm: kí hiệu về kĩ thuật, kí hiệu thính thị giác, kí hiệu ngôn ngữ trong các văn bản đa thức. Phim hóa *Truyện Kiều* là quá trình tái mã hóa và tái kí hiệu hóa các kí

hiệu ngôn từ của văn bản đơn thức sang đa kí hiệu của văn bản đa thức dựa theo các tổ hợp kí hiệu như sau. Kí hiệu kĩ thuật bao gồm hoạt động máy quay, diễn xuất, dàn cảnh, dựng phim, một số hiệu ứng đặc biệt. Kí hiệu thính thị giác bao gồm ngôi sao nổi tiếng/nhân vật, biểu hiện khuôn mặt, ngôn ngữ thân thể, ngoại diện hình thể, các đạo cụ sân khấu/trường quay, địa điểm/trang trí, ánh sáng bối cảnh/sân khấu, màu sắc, hình họa, âm nhạc, giọng điệu, hiệu ứng âm thanh. Kí hiệu ngôn từ bao gồm đối thoại, độc thoại, tiếng ở ngoài hình (voiceover), lồng tiếng, chữ viết, phụ đề. Sự phân chia nêu trên chỉ mang tính chất phân loại, có những kí hiệu phương tiện và thể loại thuộc về nhiều kiểu kí hiệu khác nhau, chẳng hạn âm nhạc. Dịch liên kí hiệu từ văn học sang sân khấu điện ảnh là “sự thay thế một hệ thống kí hiệu đồng nhất bằng một hệ thống kí hiệu hỗn tạp” [38, tr.246]. Thực vậy, thực tế này có thể thấy rõ thông qua quá trình biến mất, thay thế, chuyển dịch và thính thị giác hóa các kí hiệu ngôn từ thành một tổ hợp đa kí hiệu bổ trợ và kết hợp nhau: kí hiệu thính thị giác, kí hiệu ngôn từ và kí hiệu kĩ thuật. Ngôn ngữ verbal đỉnh cao của thơ lục bát *Truyện Kiều* là sự mất mát lớn nhất trong quá trình chuyển vị nó sang văn bản đa thức hoặc ngay cả với quá trình dịch liên ngữ. Bằng chứng là những hậu kiếp của *Truyện Kiều* - hơn 30 bản dịch ở hơn 20 ngôn ngữ khác nhau đã cho thấy việc chuyển dịch liên ngữ thể thơ lục bát quả thực là một “nhiệm vụ ám ảnh” [35, tr.7], một nhiệm vụ bất khả thi đối với dịch liên kí hiệu. Khi thưởng thức văn bản *Truyện Kiều*, người đọc sẽ hình dung trong tưởng tượng về những gì ngôn ngữ thơ gợi lên, nhưng ở văn bản sân khấu, điện ảnh, mọi cảm nhận của người xem phải được thị giác và thính giác hóa thông qua sự

biểu diễn bằng xương thịt của các nhân vật (diễn viên, đào, kép). Ví dụ, ở văn bản *Truyện Kiều*, hai đoạn thơ từ câu thơ 243-260 và 323-330 là những câu thơ thể hiện nỗi nhớ nhung da diết của Kim Trọng dành cho nàng Kiều. Nhưng khi được chuyển dịch sang hệ thống kí hiệu của phương tiện trình diễn, tâm sự và dáng vẻ cụ thể của chàng Kim Trọng với không gian hữu hình xung quanh phải được chuyển hóa thành các kí hiệu thính thị giác, kí hiệu ngôn từ, cụ thể ở đây là lời ca và một làn điệu cải lương (trong rất nhiều làn điệu khác nhau) phù hợp với tâm trạng, hoàn cảnh của nhân vật/diễn viên.

Tóm lại, từ quan điểm kí hiệu học, phương tiện hoặc thể loại được quan niệm như là một hệ thống các kí hiệu, các mã thẩm mĩ đặc trưng cho từng phương tiện và thể loại, chi phối nội dung và hình thức biểu đạt cũng như của sáng tạo, tiếp nhận và phát hành. Cùng một văn bản/thông điệp nhưng nó “có thể được tồn tại đồng thời trong những vỏ kí hiệu khác nhau” [39, tr.273] hay “trong một xã hội rộng lớn của các văn bản” [6, tr.257] và có thể được hiện hữu ở bất kì phương tiện nào, với chất liệu là ngôn từ, phi ngôn từ hoặc cả hai.

Kết luận

Tự sự học xuyên phương tiện, lĩnh vực liên ngành và mới nổi này cũng có thể chất vấn những tác động của công nghệ phương tiện đến trải nghiệm sáng tạo, tiếp nhận, điều hành và phân phối tự sự. Các công nghệ băng đĩa VHS, VCD và DVD cho phép khán giả có thể “đọc” một bộ phim như với một cuốn tiểu thuyết. Họ cũng có thể tạm dừng, tua nhanh hay tua chậm hoặc xem kĩ từng trường đoạn ở chế độ slow motion (chuyển động chậm). Mới nhất và hiện đại nhất có lẽ phải kể đến các công nghệ thực tế cận thực. Thế giới tự

sự được kiến tạo thông qua các công nghệ này đã mang đến một trải nghiệm tự sự không khoảng cách và trung gian. Thay vì hiện diện như một người đọc, các chủ thể tự sự đương đại có thể tham gia vào, kiến tạo nên và tương tác với thế giới câu chuyện cũng như với những chủ thể tự sự khác trong các trò chơi thực tế cận thực. Chẳng hạn, phiên bản trò chơi 3D *Người lái đò sông Đà* (2019, Nguyễn Lân) cho phép người chơi nhập vai ông lão lái đò để trải nghiệm tính hung bạo và trữ tình của con sông Đà.

Dưới sự hậu thuẫn của thời đại công nghệ số và Internet, các câu chuyện không chỉ được gói ghém một cách hạn hẹp trong/quá các phương tiện truyền miệng hay in ấn nữa mà thay vào đó chúng chu du trong thế giới truyền thông toàn cầu. Thực tế đã chứng minh sinh động, một tự sự không chỉ được tái hiện đơn giản lên trang sách, nó thường trải qua những va đập, biến đổi, cắt xén và trộn ghép khác nhau: nó có thể được ca diễn, biến dịch, viết lại, trích dẫn hoặc cũng có thể bị xé toạc ra thành những phân đoạn để bị/được lắp ghép với những mẫu đoạn tự sự khác. Nói cách khác, tự sự bị/được giải ngữ cảnh và tái ngữ cảnh liên tục xuyên qua các thể loại, phương tiện và biên giới quốc gia. Tôi cho rằng, tự sự học hiện nay đang có xu hướng thoát khỏi sự độc tôn của tự sự ngôn từ, trước đó là kể chuyện truyền miệng bằng cách mở rộng mối quan tâm của nó từ tự sự ngôn từ, đơn kênh kí hiệu sang phi ngôn từ, đa kênh kí hiệu. Một trong những động thái nói trên của tự sự học có thể được minh chứng thông qua các hiện tượng của tự sự xuyên phương tiện - những thực hành sáng tạo bất tận và nở rộ trong thế giới văn hóa đương đại. Sự thao túng của các phương tiện truyền thông đại chúng không chỉ thay

đổi cách thức tác giả xuyên phương tiện, người cải biên và dịch giả giải ngữ cảnh hóa và tái ngữ cảnh hóa văn bản/phương tiện nguồn mà còn thay đổi cả cách thức sáng tạo, tiếp nhận, điều hành và phân phối văn bản/phương tiện đích. Tính học thuật cũng như khung lí thuyết của tự sự học xuyên phương tiện hứa hẹn sẽ mang đến nhiều kiến giải mới cho nghiên cứu truyền thông, văn hóa Việt Nam.

Tài liệu tham khảo

- [1] Akutagawa R. (2011), *Rashomon and Other Stories*, Tuttle Publishing.
- [2] Anderer P. (2016), *Kurosawa's Rashomon: A Vanished City, a Lost Brother, and the Voice Inside His Iconic Films*, Simon and Schuster.
- [3] Barry P. (2009), *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press, Manchester.
- [4] Benjamin W. (2006), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Media and Cultural Studies: Keywords*, Blackwell Publishing, USA, pp.18-40.
- [5] Berger J. (1990), *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series*, Penguin, London.
- [6] Chandler D. (2017), *Semiotics: The Basics*, Routledge, London.
- [7] Deleuze G. and Guattari F. (1988), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Bloomsbury Publishing, London.
- [8] Dhewakul M.L.P. (2011), *U mong pa meung*, Sahamongkol Film International.
- [9] Durham M.G. and Kellner D.M. (2006), "Adventures in media and cultural studies: Introducing the keywords", *Media and Cultural Studies: Keywords*, Revised Edition, Blackwell Publishing, Oxford.
- [10] Eco U. (1976), *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington & London.
- [11] Eco U. and Nergaard S. (1998), "Semiotic Approaches", *Routledge encyclopedia of translation studies*, Routledge, London, 218-222.
- [12] Even-Zohar I. (2014), *Lý thuyết đa hệ thống trong nghiên cứu văn hóa, văn chương*, Trần Hải Yến dịch, Nxb. Thế giới, Hà Nội.

- [13] Griffin E., Ledbetter A., and Sparks G. (2018), *A First Look at Communication Theory*, McGraw-Hill Education, New York, NY.
- [14] Herman L. and Vervaeck B. (2010), "Postclassical narratology", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, Oxfordshire, pp.450-451.
- [15] Hieu L.Q. (2022), "East-West rewriting and recontextualization: Approaching Rashōmon (Akira Kurosawa) and its afterlives from adaptation theory", *Asian Cinema*, 1(33), pp.55-79.
- [16] Lê Quốc Hiếu (2016), "Khảo sát việc cải biên *Truyện Kiều* thành tác phẩm sân khấu, điện ảnh", *Nghiên cứu văn học*, 534(8), pp.105-116.
- [17] Hope C. and Ryan J.C. (2014), *Digital Arts: An Introduction to New Media*, Bloomsbury Academic, New York.
- [18] Kafalenos E. (2010), "Indeterminacy", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, Oxfordshire, pp.241-242.
- [19] Kurosawa A. (1951), *Rashōmon*, Daiei.
- [20] Kurosawa A. (1983), *Something Like an Autobiography*, Vintage Books, New York.
- [21] Logan R.K. (2010), *Understanding New Media: Extending Marshall McLuhan*, Peter Lang, Bern.
- [22] McLuhan M. (1994), *Understanding Media: The Extensions of Man*, MIT press, Massachusetts.
- [23] Pieterse J.N. (2006), "Globalization as hybridization", *Media and Cultural Studies: Keywords*. Revised Edition, Blackwell Publishing, Oxford, pp.658-680.
- [24] Poster M. (2006), "Postmodern Virtualities", *Media and Cultural Studies: Keywords*. Revised Edition, Blackwell Publishing, Oxford, pp.533-548.
- [25] Ritt M. (1964), *The Outrage*, Martin Ritt Productions.
- [26] Ryan M.-L. (2010), "Media and narrative", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge, Oxfordshire, pp.288-292.
- [27] Ryan M.-L. (2005), "On the theoretical foundations of transmedial narratology", *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, Walter de Gruyter, Oxfordshire, pp.1-24.
- [28] Ryan M.-L. (2012), "Narration in Various Media", *The Living Handbook of Narratology*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/53.html>, accessed: 04/23/2022.
- [29] Schaeffer J.-M. and Vultur I. (2010), "Immersion", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge, New York, pp.238-239.
- [30] Seymour C. (1978), *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*, Cornell University, New York.
- [31] Trần Đình Sử, Trần Ngọc Hiếu, Cao Kim Lan (2018), "Thuật ngữ tự sự học", *Tự sự học - Lý thuyết và ứng dụng*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội, pp.506-615.
- [33] Cuddon J.A., ed. (2013), *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Wiley-Blackwell, Chichester, West Sussex, UK.
- [34] Shuttleworth M. (2014), *Dictionary of Translation Studies*, Routledge.
- [35] Taylor K. (2019), "Translating Content and Form from Vietnamese into World Literature: The Case of *Kiều*", *A Companion to World Literature*, American Cancer Society, pp.1-11.
- [36] Sâm Thương (2011), "*Rashomon*, sự thật phổ quát duy nhất là cuộc đời", *Những bộ phim trong đời tôi*, Nxb. Thanh niên, Hà Nội.
- [37] Tai H.-T.H. (2001), *The country of memory: Remaking the past in late socialist Vietnam*, University of California Press Berkeley.
- [38] Torop P. (2013), "The Ideological Aspect of Intersemiotic Translation and Montage", *Σημειωτική-Sign Systems Studies*, 41(2-3), pp.241-265.
- [39] Torop P. (2003), "Intersemiosis and Intersemiotic Translation", *Translation translation*, pp.271-282.
- [40] Wolf W. (2010), "Intermediality", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge, pp.252-256.