

# ẨN DỤ VÀ TƯỢNG TRƯNG TRONG PHIM TRUYỆN ĐIỆN ẢNH

VŨ NGỌC THANH\*

**Tóm tắt:** Trong phim truyện điện ảnh, qua dàn cảnh, nhiều thủ pháp ẩn dụ (liên quan đến ngôn ngữ điện ảnh, tạo hình và bối cảnh, phong cảnh sinh thái, dựng phim, đồ vật - đạo cụ, ánh sáng, màu sắc) và thủ pháp tượng trưng (nhiều sự vận dụng khác nhau) đã mang lại những hiệu quả đa dạng và phong phú. Từ đó, cùng với sự ẩn dụ tư tưởng và kể chuyện cũng như sự tượng trưng mang tính tư tưởng và qua kể chuyện, các thủ pháp điện ảnh này đã cho thấy mối quan hệ biện chứng với việc nâng cấp, tăng cường các giá trị biểu cảm, thông qua sự kiểm soát của đạo diễn (về mọi thứ xuất hiện trong khuôn hình) trong các bộ phim cụ thể.

**Từ khóa:** phim truyện điện ảnh, dàn cảnh, thủ pháp ẩn dụ, thủ pháp tượng trưng, bối cảnh, dựng phim

**Abstract:** In feature films, through mise-en-scène, the use of metaphorical methods (related to cinematic language, visualization, context, ecological landscape, editing, objects and props, light and color) and symbolic methods (with many different applications) results in diverse and abundant effects. Along with metaphors and symbolism in ideas and storytelling, these cinematic methods show a dialectical relationship with upgrading and enhancing expressive values through the director's control (of everything that appears in the frame) in specific films.

**Keywords:** feature film, mise-en-scène, metaphor, symbolism, context, film editing



## 1. Ẩn dụ qua dàn cảnh

### *Những ẩn dụ liên quan đến ngôn ngữ điện ảnh*

Hình ảnh đầu tiên (trong những hình ảnh lách ở phim) thường là hình ảnh của câu chuyện, nhưng hình ảnh thứ hai (tạo ra ẩn dụ) không chỉ là hình ảnh của câu chuyện đó, mà còn có thể truyền đạt một sự việc và chỉ có ý nghĩa khi đem so sánh với hình ảnh trước đó. Trong *Tướng về hưu* (đạo diễn Nguyễn Khắc Lợi, 1988), hình ảnh ẩn dụ chiếc máy xay thịt được biến tướng, trở thành khổng lồ như cỗ máy đang đề nghị đạo đức, nhân cách con người - một

hậu quả, mặt trái của thời kỳ mở cửa và cơ chế thị trường. Như vậy, đều là cỗ máy xay nhưng cỗ máy xay trong tư duy chỉ có thể có được khi so sánh với cỗ máy xay của hiện thực thông qua lăng kính bởi sự dàn dựng của nhà làm phim.

Trong phim *Những đứa con của làng* (đạo diễn Nguyễn Đức Việt, 2014), khi thể hiện, nhấn nhá tiếng thở của cặp Tuy - Bưởi trong yêu đương và tiếng thở của nhân vật Bè khi công Bưởi vượt ra ngoài con đò lên bờ khi cô định tự tử...; hoặc những trường đoạn như

cảnh nhân vật Đông núp trong lòng con đò của Bưởi, hay cảnh cậu bé Nam núp trong chiếc quan tài của ông Thập... nếu áp dụng tốt hơn ngôn ngữ điện ảnh thì cũng có thể đạt được hiệu quả nghệ thuật cao hơn. Việc thể hiện ẩn dụ mang tính biểu tượng sẽ hiệu quả hơn nếu trong một số trường đoạn, ngôn ngữ điện ảnh được thể hiện bằng các thủ pháp đúng và phù hợp hơn với nguyên tắc sáng tạo và diễn biến tâm lý nhân vật.

Trong phim *Thời xa vắng* (đạo diễn Hồ Quang Minh, 2004), thế giới nội tâm nhiều nhân vật được thể hiện bằng hình ảnh và âm thanh cụ thể; tức không cần phải sử dụng ngôn ngữ nói để hiểu mà chính những hình ảnh đã nói lên tiếng nói của riêng chúng, thông qua ý nghĩa ẩn dụ. Thế giới nội tâm là một thế giới thường khó để có thể thoát lên bằng lời nên các nhà làm phim phải sử dụng hình ảnh, hành động hoặc âm thanh tương thích để biểu đạt cảm xúc của một nhân vật. Do vậy, ẩn dụ của cái với tay của Tuyết với Sài cũng đủ để người xem hiểu sự mong muốn của một người vợ với người chồng của mình đến thế nào; và sự ruồng rẫy của Sài thì không khác gì mũi dao nhọn găm thẳng vào trái tim mềm yếu và khao khát của Tuyết. Hình ảnh ẩn dụ ấy chỉ xuất hiện trong vài giây nhưng lại thể hiện rất rõ nét tâm trạng, tình cảm, sự trở trêu của hai nhân vật quan trọng nhất trong phim là Sài và Tuyết.



Cảnh phim *Thời xa vắng*

### **Ẩn dụ tạo hình và bối cảnh**

Những ẩn dụ tạo hình cho thấy sự tương đồng bên ngoài hoặc tương phản giữa các hình ảnh. Trong phim *Tướng về hưu* nói trên, các đoạn tạo hiệu ứng zoom, cận, xoay máy... của chuyển động máy quay đã tạo nên ẩn dụ về sự chao đảo trong phim. Khi cô Lại làm lùi từ biệt tướng Thuận, khuôn hình bị chao đảo dần rồi đảo ngược 180 độ. Khi tướng Thuận đi thăm mộ vợ, hình ảnh bị nhòà mờ, chia thành ba phần trong khuôn hình như ẩn dụ về một ảo ảnh, một ảo tưởng đã tan vỡ trong chính nhân vật (khi chính những hồi tưởng huy hoàng về chiến trường quá khứ của ông Thuận đã không còn cứu vãn nổi thực trạng cuộc sống hiện tại). Đoạn cuối, khi về nhà, chứng kiến cảnh cãi nhau giữa Thủy và bà hàng xóm, các khuôn hình cận liên tục nối tiếp nhau, méo mó, thể hiện bản chất thật của mỗi nhân vật, đồng thời cho thấy sự quay cuồng của ông Thuận trước tình cảnh gia đình và trước xã hội.

Trong khi đó, một trong những điều hấp dẫn trong phim *Cánh đồng hoang* (đạo diễn Hồng Sến, 1979) không phải cốt truyện mà chính là bối cảnh phim. Những ẩn dụ bối cảnh của một thứ điện ảnh sinh thái được triển khai qua trường đoạn Ba Đô bắt được con trăn, khi cầm túi mật liền nghĩ đến đồ da cho vợ, chiếc trống cho con (dù không xảy ra), cho thấy thiên nhiên vừa là bạn (của ta) khi cung cấp rắn, rùa, che chở cho người dân lại vừa là kẻ thù (của địch) khi con rắn cắn lính Mỹ; tức các con vật vùng Đồng Tháp Mười trở nên nguy hiểm với địch khi góp phần đánh đuổi chúng.

Trong phim *Greta* (Góa phụ Greta, đạo diễn Neil Jordan, Mỹ, 2018), bốn lần bối cảnh vòm nhà trước ngõ vào và khu sân trước ngôi nhà cũ kỹ của góa phụ Greta Hideg được hiện lên trong bóng tối bao trùm sự u ám, chết chóc,

cô đơn, quanh hiu... cho thấy bên trong vỏ bọc tử tế, ngọt ngào của một người mẹ đơn thân là nhân cách méo mó của Greta - tương thích với những hành động tàn bạo (giam cô gái trẻ trong chiếc rương chạm trổ sơn mài và giết người giấu xác dưới tầng hầm) diễn ra trong căn nhà ở New York. Đó còn là các cảnh ẩn dụ khác về căn nhà cũ kỹ: khi cô gái bồi bàn trẻ Franes mang túi đến trả, khi hai bác cháu dắt chó về nhà, khi người thám tử Brian Cody - một nhà điều tra tư nhân được bố của Franes thuê đến đây để tìm cô gái và điều tra về Greta. Ngoài ra, ẩn dụ bối cảnh trong phim này còn cho thấy sự phù hợp với thể loại phim kinh dị, tâm lý, giật gân... theo các quy ước sáng tạo của phim đen (phim noir).

#### ***Ẩn dụ phong cảnh sinh thái***

Trong *Bao giờ cho đến tháng Mười* (đạo diễn Đặng Nhật Minh, 1984), mỗi khi hình ảnh dòng sông xuất hiện thường với một âm điệu khác nhau là ẩn dụ cho một tâm trạng khác nhau của nhân vật. Trong trường đoạn mở đầu, khi Duyên đọc bức thư thông báo về cái chết của chồng, hình ảnh dòng sông đi kèm với âm điệu dữ dội thể hiện sự đau khổ và bàng hoàng của Duyên trước tin dữ. Ở phân đoạn trong giấc mơ của Duyên về thời hai vợ chồng còn trẻ, dòng sông xuất hiện với âm điệu nhẹ nhàng tượng trưng cho sự bình yên. Khi Thom đọc bức thư của thầy Khang để lại cho Duyên, dòng sông hiện lên dưới góc quay rộng cùng âm điệu nhẹ nhàng mà da diết, ẩn dụ cho tâm trạng xót xa của Thom về câu chuyện của Duyên, đồng thời là tâm trạng buồn da diết khi đã hiểu lầm Khang - người mà Thom đem lòng thương mến.

Trong phim *The Piano* (*Dương cầm*, đạo diễn Campion, Pháp, 1993), câu chuyện tình đầy cảm xúc đam mê (tâm tư, tình cảm của Ada, một phụ nữ câm người Scotland chỉ có thể giao tiếp thông qua đứa con gái nhỏ của mình là Flora và thể hiện cảm xúc bằng cách chơi đàn piano) được lồng trong một khung cảnh



Nhân vật Duyên và dòng sông trong *Bao giờ cho đến tháng Mười*

không hề lãng mạn, tại một vùng biên giới hẻo lánh, nhiều mưa và lầy lội ở miền tây duyên hải New Zealand. Do cảnh vật nơi đó là một sự mở rộng của tâm trí Ada nên phong cảnh sinh thái đóng vai trò là những hình ảnh ẩn dụ. Hơn nữa, đa phần những gì khán giả thấy trong phim là quang cảnh rừng rú chằng chịt, lầy lội và rậm rạp... ẩn dụ cho sự bế tắc, rối rắm của Ada khi bị đẩy vào cuộc hôn nhân sắp đặt với người đàn ông mà cô không hề yêu.

#### ***Ẩn dụ dựng phim***

Bộ phim *Potemkin* (*Chiến hạm Potemkin*, đạo diễn S. Eisenstein, Nga, 1925) là một trong các ví dụ điển hình của việc sử dụng ngôn ngữ điện ảnh, dựng phim chứa đựng các ẩn dụ sâu sắc. Trong phân đoạn thủy thủ biểu tình chống bếp ăn, Eisenstein đã dựng xen kẽ các tầng thị lực nhúc nhối với gương mặt các sĩ quan Sa hoàng, ngầm so sánh bọn sĩ quan với đòi bọ; trong phân đoạn quần chúng nổi dậy trên bến cảng Odessa, bằng "cách dựng va đập", dồn dập song song hình ảnh đầu sư tử đá chồm lên với cảnh nổi dậy của quần chúng, đạo diễn ngầm ám chỉ tinh thần dũng mãnh, quật khởi của phong trào cách mạng.

Nhiều năm sau phim trên, trong phim *Mother* (*Người mẹ*, đạo diễn Bong Joon-ho, Hàn Quốc, 2009) có nhiều hình ảnh ẩn dụ tương phản, trong đó điển hình là hình ảnh người mẹ Hye Ja cầm bát thuốc giục con trai là Doo Joon uống, trong khi anh ta nhăn mặt khó chịu, vừa uống vừa đi tiểu vào bức tường đá xám gần trạm xe buýt. Việc uống vào (thức uống thảo



dược) và thải ra (các chất bài tiết) tạo một dòng chảy đường như xuôi nguồn, nhưng thuốc vào miệng và nước tiểu chảy trên vĩa hè lại hàm nghĩa ngược chiều. Đó là một lối dựng phim trí tuệ mang tính ẩn dụ, dường như những gì Hea Ja làm cho con trai mình, bỏ quý như thuốc thì Doo Joon lại cho ra hết như chất thải. Hea Ja nỗ lực bằng tất cả tình yêu của mình cho Doo Joon một cuộc sống tốt nhưng chỉ là sự phù phiếm; nói cách khác đó là ẩn dụ về sự bất lực, khi hành động của con trai không chỉ độc lập với ý chí mà còn phản lại tình mẫu tử của một người mẹ.



Cảnh phim *Người mẹ*

### Ẩn dụ đồ vật và đạo cụ

Bộ phim *Lucky You* (*Anh chàng số đỏ*, đạo diễn Curtis Hanson, Mỹ, 2007) đã sử dụng hình ảnh những ván bài poker làm ẩn dụ để gửi đến khán giả những thông điệp, những sắc thái đa dạng trong tình cảm, về sự chân thành luôn là khởi điểm vững chắc nhất của tình yêu, kể cả trong tình yêu những con bài poker đầy may rủi. Khi cô ca sĩ trẻ đầy nhiệt huyết Billie từ vùng quê nghèo tình cờ gặp anh chàng Huck (tay chơi poker lừng lẫy tại Las Vegas), cũng như Huck, Billie có thể hiểu được suy nghĩ của người khác, nhưng không dùng nó để cá cược may rủi trong ván bài nhằm đánh bại đối thủ. Cô thấu hiểu, chia sẻ, đồng cảm và mở rộng trái tim cho tình cảm chân thành nên đã cho Huck thêm niềm tin vào chính mình để anh sống thật với tình cảm của mình hơn sau chuỗi ngày đầy

mánh khõe, lọc lừa với bài poker. Ẩn dụ của *Lucky You* còn thể hiện việc người ta không thể làm tròn vai cả trong tình cảm và trong ván bài, vì muốn chiến thắng người chơi poker phải càng vị kỷ, đơn độc trong suy nghĩ và quyết đoán, chẳng bận tâm đối thủ thất bại ê chề ra sao. Ngược lại, cây bài poker ẩn dụ về việc: để một tình cảm vững bền và dài lâu, người ta phải xây dựng, vun đắp bằng niềm tin, sự cảm thông, lo lắng cho nhau từng chút một.

Trong phim *The Piano* nói trên, để thể hiện những hình ảnh ẩn dụ về những cảm xúc thâm kín mà Ada không thể bày tỏ bằng lời, nhà làm phim kết hợp chiếc đàn piano với diện mạo mỏng manh cũng như tâm hồn của Ada và thế giới quanh cô. Do sự câm lạng đã làm ức chế cảm xúc của Ada nên phím đàn piano là cách duy nhất để cô bày tỏ tâm tư, tình cảm của mình. Chiếc đàn piano của Ada đã được sử dụng như một nhân vật không kém phần quan trọng trong phim. Vì vậy, cảnh chiếc đàn piano bị bỏ lại trôi trên bãi biển ngay ở đầu phim đã để lại cho người xem một cảm xúc chia sẻ, cảm thông mạnh mẽ với Ada không thể diễn tả bằng lời.



Nhân vật và chiếc đàn piano trong *Dương cầm*

Sử dụng đạo cụ mang tính ẩn dụ đạt hiệu quả qua dàn dựng trong *Tâm hồn mẹ* (đạo diễn Phạm Huệ Giang, 2011) là những hình nhân từ đất nặn của cậu bé Đăng. Những hình người chỉ

có thể phân biệt được qua màu sắc: màu xanh là Đấng bởi nó giống như màu áo cậu đang mặc, màu đỏ là màu áo của Thu lúc đến tìm Đấng, màu vàng được dành cho người mẹ. Nhưng trong phân đoạn tiếp theo (khi Đấng và Thu chơi trò mẹ con), màu áo vàng lại được chuyển sang cho Thu (lúc ấy, Thu là hình ảnh của một người mẹ, không chỉ trong giấc mơ của Đấng mà hiển hiện trong đời thực với những vết, âu yếm mà cậu luôn khao khát và thiếu thốn). Bên cạnh những hình nhân từ đất nặn, màu áo cũng là một ẩn dụ đạo cụ mang nhiều ý nghĩa, như màu áo vàng của Thu luôn xuất hiện trong các phân đoạn mà *tính cách mẹ* nổi trội ở cô bé này (chất vấn mẹ vì lấy cái ví tiền mà người đàn ông tầm quất đánh rơi; chứng kiến mẹ say rượu trong lúc tắm bồn; chăm sóc mẹ sau cơn say; một mình vật lộn với cuộc sống không có mẹ bên cạnh...). Còn với những phân đoạn về Thu trong tính cách của một đứa trẻ cùng với những khát khao được yêu thương, che chở như của Đấng (ngơ ngác đi tìm mẹ; ngồi buồn nhớ mẹ bên bến sông; hỏi mẹ về bố,...), Thu luôn mặc chiếc áo màu đỏ hồng. Trong phân cảnh cuối cùng (khi hai đứa trẻ ngồi trên xe buýt trở về nhà), Thu mặc chiếc áo màu hồng cũng là lựa chọn có ý nghĩa, bởi đó là ẩn dụ mang tính ngầm ẩn: dấu chịu sự lấp lánh ánh hào quang của mẹ, Thu vẫn chỉ là một đứa trẻ khát khao được yêu thương giống như mọi đứa trẻ khác vậy.

Trong phim *Góa phụ Greta* nói trên, chiếc rương chạm trổ sơn mài đầy thú nhồi bông dùng để nhốt Frances là ẩn dụ về việc Nicola (con gái của Greta) từ nhỏ đã phải sống chung với sự điên khùng của mẹ mình, buộc phải chấp nhận sống ngoan ngoãn trong chiếc rương đó và tìm cách tự giải thoát mình bằng việc tự tử.

#### ***Ẩn dụ về ánh sáng và màu sắc***

Bối cảnh phim *Maleficent* (*Tiên hắc ám*, đạo diễn Robert Stromberg, 2014) được thiết kế chủ yếu là các cảnh ngoại trong khu rừng, với một

số ít cảnh nội là những cảnh được quay trong cung điện vua Stefan hay trong ngôi nhà trong rừng của ba bà tiên và công chúa Aurora. Phần đầu phim tạo cho người xem một phần ánh sáng huyền ảo, mãn nhãn với xứ Moors tươi đẹp (khoảng không gian lớn với rừng cây, suối nước, những nàng tiên mang màu sắc tươi sáng bay lượn trong không trung), tạo hình nhân vật Maleficent lúc này cũng trong sáng, thánh thiện và hồn nhiên. Nhưng phần sau của phim dần có sự lẩn át của bóng tối và người xem có thể nhận ra *ẩn dụ về ánh sáng* qua sự thay đổi của liều lượng ánh sáng gắn với sự thay đổi của nhân vật Maleficent. Mở đầu hồi hai, bóng tối chiếm phần lớn các khuôn hình khi nhân vật này chìm sâu vào sự thù hận nhất; bóng tối hoàn toàn choán hết cảnh quay khi Maleficent thức dậy nhận ra mình bị bỏ lại đơn độc trong khu rừng và Stefan đã cắt đứt đôi cánh quyền lực của nàng. Ánh sáng tự nhiên kết hợp với góc máy cao khiến nhân vật Maleficent trở lên nhỏ bé, cô đơn và đáng thương, ẩn dụ cho quyền lực mà nhân vật này vốn có đã bị xoá sạch trong cảnh quay đó. Khi sự thức tỉnh bản chất trong con người Tiên Hắc Ám trở dậy thì ánh sáng dần trở lại trong các khuôn hình (các cảnh quay với sự thay đổi liên tục giữa sáng và tối, cùng với tạo hình cung điện, rừng, tiên,... tạo một không gian vừa cổ tích, thần tiên lại vừa ma mị).

Trong nhiều phim khác, thủ pháp ẩn dụ kết hợp hiệu quả ánh sáng với các hiệu ứng khác. Trong phim *Oppenheimer* (đạo diễn Christopher Nolan, Mỹ, 2023), các hình ảnh ẩn dụ kết hợp với các hiệu ứng cũng là yếu tố góp phần khiến bộ phim tạo thêm hiệu quả cảm xúc về thảm họa bom hạt nhân. Ánh sáng chói gắt của quả bom nguyên tử hay những tiếng dậm chân liên hồi... thể hiện được thế giới nội tâm đầy phức tạp của nhân vật “cha đẻ bom nguyên tử” Oppenheimer cũng đã tác động đến cảm xúc đa chiều của khán giả trong suốt bộ phim.



Cảnh phim *Oppenheimer*

Khi nhắc đến việc dùng màu của những cơn mưa thì không thể không đề cập đến *Seven Samurai* (Bảy võ sĩ đạo, đạo diễn Akira Kurosawa, Nhật Bản, 1954) qua cách đạo diễn xử lý cái chết của vị samurai thứ bảy trong cơn mưa đen. Điện ảnh Việt Nam có *Rừng đen* (đạo diễn Vương Đức, 2008) với cảnh cuối cũng là một cơn mưa đen của thiên nhiên sau những tội lỗi của con người. Trong nhiều phim của đạo diễn Philippines - Lav Diaz, máu, mưa và nước mắt là những chất dịch xuất hiện liên tục trong phim nhưng dưới cách xử lý màu trắng đen, những chất dịch đó đều có màu đen trên khuôn hình. Điều này tạo cảm giác đến máu và nước mắt - những yếu tố thuộc về con người một cách sinh học nhất đều đã bị nhiễm độc khi tồn tại trong một thế giới hậu tận thế, phản địa đàng (*dystopia*) trong một quốc gia nào đó.

Một điều dễ thấy trong phong cách dùng màu sắc làm ẩn dụ của Lav Diaz là sự trung thành, nhất quán trong việc sử dụng màu sắc trắng đen cho hầu hết các tác phẩm. Trong *The Halt* (Sự dừng lại, 2019), Diaz dàn dựng một bối cảnh không có ánh sáng mặt trời, bao trùm xuyên suốt bộ phim là những cơn mưa không ngớt, cả Đông Nam Á chìm trong bóng tối sau một trận phun trào núi lửa tại Philippines, kết hợp hài hòa với những cảnh quay đêm bởi màu trắng đen. Bị bao trùm bởi màu sắc ấy, bầu trời trong phim có một sự ngột ngạt,

dồn nén như muốn nhốt nhân vật vào trong. Các nhân vật có đi xa ra khỏi khuôn hình thì không phải đến một chân trời mới mà đi vào vùng không gian đen thâu tóm họ và họ bị bóng tối nuốt chửng. Bên cạnh đó, sự giành giật giữa bóng tối và ánh sáng cũng chính là ẩn dụ cho sự đấu tranh trong tâm lý của các nhân vật trong nhiều phim. Ở một thế giới chỉ được thấy bởi hai màu trắng và đen (đặc biệt những

cảnh quay vào buổi tối) với nhiều mảng đen của hoàng hôn chạng vạng, âm u, đậm đặc màu xám chì... thì ẩn dụ màu sắc trong phim của Diaz lại mang tính đa nghĩa với hiệu quả của thông điệp ngầm ẩn, với việc đem đến cảm giác bất an nhiều nhất có thể.

## 2. Tượng trưng qua dàn cảnh

Trong nhiều phim truyện điện ảnh, sự tượng trưng được nhà làm phim dựa vào sự tác động qua lại giữa *nhân vật và bối cảnh dàn dựng* trong phim.

Trong phim *Chung một dòng sông* (đạo diễn Nguyễn Hồng Nghi, Phạm Kỳ Nam, 1959), con sông Bến Hải là tượng trưng cho sự chia cắt. Việc dàn dựng cảnh lễ cưới, khi thuyền của nhà trai ở bờ Bắc chuẩn bị sang bờ Nam rước dâu thì bị kẻ thù ngăn không cho họ lên bờ, điều đó làm cho người xem có ấn tượng rằng đám cưới của đôi uyên ương trẻ (Hoài và Vân) bị ngăn cách cũng có nghĩa nguyện vọng, tình cảm lớn nhất của nhân dân về sự thống nhất đất nước còn phải trải qua một quá trình gian nan và dài lâu. Còn trong phim *Con chim vành khuyên* (đạo diễn Nguyễn Văn Thông, Trần Vũ, 1962) là sự tượng trưng kép về bối cảnh và nhân vật trong dàn dựng. Với bối cảnh câu chuyện khá đơn giản khi chỉ xảy ra hai bên bờ một con sông, việc dàn dựng trường đoạn bé Nga được cha giao chở người nữ chiến sĩ trên đò qua sông,



cho thấy con sông là tượng trưng cho sự tự do (bên kia sông là vùng du kích) và bé Nga là tượng trưng cho lòng dũng cảm (mọi thử thách về phẩm giá con người đối với bé Nga đều gắn liền với con sông). Hơn nữa, tính chất dung dị, tự nhiên (trong việc nhà làm phim chú ý tới dàn dựng những chi tiết giản dị nhưng đầy chất thơ của cuộc sống bình thường, không có sự lên gân ngay ở đoạn kết) với việc làm toát lên tính chất tượng trưng (bé Nga như con chim) nhờ đó đoạn kết bi kịch vẫn toát lên âm điệu lạc quan và anh hùng ca (con chim đã được tự do). Còn trong phim *Bao giờ cho đến tháng mười*, việc dàn dựng chuỗi hành động, bắt đầu từ con thuyền qua sông với tờ giấy báo tử của chồng Duyên nổi lên trên mặt nước kết nối với bối cảnh ở trường đoạn sau (những ngọn đèn tưởng niệm lập lòe trên sông vào đêm rằm tháng bảy) tạo nên sự liên hệ chặt chẽ giữa bối cảnh và các nhân vật.

Mặt khác, thủ pháp tượng trưng còn mang ý nghĩa dựng phim, qua việc sử dụng khuôn hình tượng trưng với thành phần của bối cảnh dựng hay một đồ vật nào đó. Với chức năng của một hình tượng đóng vai trò độc lập trong sự phát triển của câu chuyện, ngoài việc biểu hiện một ý nghĩa nhất định nó còn ít nhiều mang ý nghĩa chung. Trong phim *The Piano Teacher (Cô giáo dương cầm*, đạo diễn Michael Haneke, Pháp, 2011), trong cảnh quay tại nhà vệ sinh với những bức tường trắng toát, dường như máy quay đang đợi ai đó (bất kỳ người nào) tiến đến và bước vào bối cảnh đang được chờ sẵn. Đạo diễn cắt dựng cảnh cô giáo Erika xuất hiện trước (trong vai người chờ đợi hạnh phúc) để dựng nối tiếp với cảnh sự hiện diện của cậu sinh viên Klemme với những bước nhảy chân sáo (trong vai người mang đến hạnh phúc). Hàm nghĩa ở đây những bức tường trắng toát dù chỉ là một hình tượng đóng vai trò độc lập nhưng lại là bối cảnh giàu ý nghĩa tượng trưng, khi thể hiện bản chất của sự ham muốn tình dục cũng

như mối quan hệ với chủ nghĩa khổ dâm của hai nhân vật này. Sự tượng trưng mang ý nghĩa dựng phim nói trên cũng hàm nghĩa về góc nhìn của cảnh này khiến cho hai nhân vật chính xuất hiện và hành động, tạo sự kiên trì trong chờ đợi của khán giả.

Còn trong phim *Seven Samurai* nói trên, nhà làm phim xây dựng bối cảnh với dựng phim một cách tương phản, như sau khi các samurai về đến làng, một hồi chuông báo động vang lên và họ đôn đảo chạy đi tìm nơi phát ra báo động. Đạo diễn cắt dựng vào nhau sáu cảnh quay các samurai khác nhau đang chạy và tương hợp chúng một cách sống động bằng bố cục, ánh sáng, dựng cảnh, chuyển động của nhân vật và động tác lia của máy quay. Điều đáng nói là việc dựng xen kẽ những cảnh quay nhanh chậm với nhau (những cuộc chiến đấu với tiết tấu nhanh dồn dập được dựng xen với những cảnh chậm rãi, im ắng hơn) không chỉ khiến người xem đỡ nhàm chán mà còn tạo ấn tượng đặc biệt, tượng trưng về sự gặp gỡ ngẫu nhiên, định mệnh và “tử vì đạo” của bảy võ sĩ trong cuộc chiến với kẻ xấu.

Trong khi đó, khi mang ý nghĩa dàn cảnh, thủ pháp tượng trưng được xây dựng trên cơ sở xử lý sáng tạo giữa hai hành động trong cùng một hình ảnh. Trong phim *Titanic* (đạo diễn James Cameron, Mỹ, 1997), ở cảnh hai nhân vật Jack và Rose từ biệt nhau lần cuối giữa làn nước lạnh trong đêm tối, Rose đã định từ bỏ niềm hi vọng được sống để đi theo tình yêu với Jack nhưng rồi trong khoảnh khắc, nàng bừng tỉnh và dùng hết sức để giật lấy cái còi. Chi tiết giật lấy cái còi của Rose không chỉ mang sức mạnh của bản năng sinh tồn, mà còn là sức mạnh của lời hứa, của tình yêu chân thành đối với Jack. Lòng tin và sự hi sinh của hai nhân vật trên con tàu mang tên *Titanic* huyền thoại ấy đã trở thành một biểu tượng (sự tượng trưng) của tình yêu bất tử ở cả trong lĩnh vực điện ảnh cũng như trong cuộc sống.



Cảnh phim *Titanic*

Ở bình diện khác, thủ pháp tượng trưng mang tính chất tạo hình. Là một trong những hiệu quả của lấy cảnh quay, thủ pháp này hàm nghĩa trong những khuôn hình mà sự chuyển động của một vật thể hay bố cục của hình ảnh gợi cho khán giả một khái niệm về sự chuyển động thuộc diện khác, hoặc tạo thêm cho người xem một ấn tượng hay một tình cảm khác. Trong phim *Người tốt ở Tam Hiệp* (đạo diễn Giả Chương Kha, Trung Quốc, 2006), nhà làm phim tạo ra một số cảnh quay duy mỹ về cả vùng nông thôn ven đô Phụng Tiết và thị trấn đồ nát (một huyện nằm tại khu Tam Hiệp) với một bầu không khí u sầu. Bao quát hiện thực ấy, những thủ pháp lấy cảnh quay với sự chuyển động chậm rãi của nó khiến người xem cảm thấy như đang bị nhốt trong bối cảnh tĩnh (về những diễn viên Kinh kịch, những công nhân phá nhà...) được xem là phù hợp với xu hướng tối giản của câu chuyện và làm tăng thêm cảm giác lung linh về bộ phim, như thể đó là một kí ức chập chờn. Với việc áp dụng các thủ pháp mang tính chất tạo hình nhằm toát lên ý nghĩa tượng trưng mang nhiều triết lý, *Người tốt ở Tam Hiệp* đã mô tả những khoảnh khắc chen lẫn giữa thật và ảo, khi những khuôn hình tượng trưng đối lập lại nhịp độ đều đều tự nhiên của phim. Dù không phải là một bộ phim với nhiều cảnh quay của điện ảnh thị giác, những cảnh được tạo hình (nhấn mạnh “Người tốt sẽ gặp

bình an”) với những lý do tưởng như mơ hồ đã lưu lại ý nghĩa tượng trưng nhiều nhất, hơn nữa chính chúng đã đưa lại những tiếng cười và làm bức tranh hiện thực mang gam màu sáng sủa hơn.

Còn trong phim *Oldboy* (*Trai già*, đạo diễn Park Chan-wook, Hàn Quốc, 2003) có những cảnh rùng rợn, kinh hãi, được quay với khuôn hình cận cảnh. Trong đó, một trong những tạo hình đặc sắc

(khiến đa phần khán giả khi xem phim đều không khỏi rùng mình) là hình ảnh nhân vật Oh Dea Su ăn món bạch tuộc sống nguyên con tại nhà hàng Sushi, tượng trưng cho sự dị biệt của nhân vật và mang nghĩa ẩn của dàn cảnh. Việc tạo hình (chân bạch tuộc vòng qua mũi, bám chặt và trở thành râu người...) qua dàn cảnh và lấy cảnh quay này khắc họa một Dea Su đã bị “quái vật hóa”, thể hiện tâm trạng, tâm thế “ngậm một nỗi căm hờn trong cũi sắt” bởi mười lăm năm bị giam giữ mà không hiểu lí do; phơi bày, đặc tả khuôn mặt, nội tâm một gã đàn ông muốn chứng minh cá tính không giống ai cũng như sự tồn tại khác biệt, dị nhân của mình.

Không chỉ mang ý nghĩa dàn cảnh, việc tạo hình còn góp phần khiến các hình ảnh tăng giá trị biểu cảm và tính triết lý, tương tự như trong phim *Mê thảo thời vang bóng* (đạo diễn Việt Linh, 2002), hình ảnh đám cháy rừng ở cuối phim trở thành biểu tượng, tượng trưng cho “những đám cháy của lịch sử” (chữ của André Malraux - nhà văn, nhà lý luận nghệ thuật và chính trị gia người Pháp).

### 3. Kết luận

Thông qua dàn cảnh, thủ pháp ẩn dụ và tượng trưng được hàm nghĩa trong bản thân bố cục hình ảnh và nhiều đạo diễn đã dùng các thủ pháp nghệ thuật này để kết nối hai mảng của hiện thực với dụng ý tạo cho chúng một ý nghĩa



mới trong so sánh. Thông qua *ngôn ngữ điện ảnh kỹ thuật* (điều xuất hiện trên phim), những thủ pháp này làm sâu sắc, mở rộng trường nghĩa *ngôn ngữ điện ảnh nghệ thuật* (nghĩa ngầm ẩn toát lên đằng sau hình ảnh).

Dù mang ý nghĩa dàn cảnh, dựng phim hay một trong những hiệu quả của lấy cảnh quay như trên, thủ pháp ẩn dụ và tượng trưng trong phim truyện điện ảnh thường là việc thay thế đồ vật, bối cảnh, tình huống, sự kiện hay tâm trạng, nội tâm... bằng một dấu hiệu nhất định,

từ đó nhà làm phim tạo cho khán giả cảm giác được ra khỏi khuôn khổ của phim do những lựa chọn tình huống hoặc sự kiện có dung lượng, ẩn nghĩa và giá trị trên nhiều phương diện.

Cùng các thủ pháp khác, sự ẩn dụ và tượng trưng qua dàn cảnh trong phim truyện điện ảnh cho thấy tầm quan trọng của các lựa chọn cá nhân, với sự khác biệt tạo nên giá trị nhiều mặt của tác phẩm, cũng như trong việc tạo nên các độc bản, làm phong phú phong cách tác giả đối với các nhà làm phim.

\* PGS., TS. Nghiên cứu nghệ thuật điện ảnh

#### TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. George Lakoff và Mark Johnson (Tạ Thành Tân dịch), *Chúng ta sống bằng ẩn dụ*, NXB. Đại học Quốc gia Hà Nội, 2015.
2. Lại Nguyên Ân (biên dịch), *150 thuật ngữ văn học*, NXB. Đại học Quốc gia Hà Nội, 1999.
3. Nhiều tác giả, *Hành trình nghiên cứu điện ảnh Việt Nam*, NXB. Văn hóa thông tin, Tạp chí Văn hóa nghệ thuật, 2007.
4. Gillian McIver, *Lịch sử nghệ thuật dành cho những người làm phim (Art History for filmmakers)*, NXB. Bloomsbury, 2016.
5. Marcel Martin, *Ngôn ngữ điện ảnh*, (Nguyễn Hậu dịch), Trường Đại học Sân khấu - Điện ảnh Hà Nội, 2006.

Ngày Tòa soạn nhận được bài 7/2/2025; Ngày phản biện đánh giá: 14/2/2025

Ngày chấp nhận đăng 3/3/2025; Ngày đăng: 25/3/2025