



VNU Journal of Foreign Studies

Journal homepage: <https://jfs.ulis.vnu.edu.vn/>

SONIC NARRATIVE: LISTENING TO “ON EARTH WE’RE BRIEFLY GORGEOUS” BY OCEAN VUONG

Le Thi Diem Hang*

*Department of Literature and Linguistics, University of Education, Hue University,
34 Le Loi Street, Thuan Hoa Ward, Hue City, Vietnam*

Received 02 February 2026

Revised 22 April 2026; Accepted 25 May 2026

Abstract: This study investigates the relationship between sound and narrative in the work by Vietnamese American writer Ocean Vuong, in order to explain how the author listens to the marginalized voice. This article focuses in particular on the semi-autobiographical novel “On earth we’re briefly gorgeous” foregrounding the work offers a vibrant soundscape and how the sound functions as potential texts of memory. Drawing on an interdisciplinary approach that brings together literature, auditory anthropology and sound studies, this project positions sound as an epistemological agent capable of participating in the construction of historical and cultural discourses. Thereby, a soundscape emerges through layers of narrative – marked by states of liminality and uncompletion – yet retains the capacity to engage readers to dialogic descriptions. The paper examines gendered auditory experiences and the construction of identity. It emphasizes the power of listening to navigate colonial sonic legacies, and to support the diverse voices of the Vietnamese American community.

Keywords: soundscape, auditory anthropology, Ocean Vuong, sonic narrative, listening

* Corresponding author.

Email address: lt nhang@hueuni.edu.vn

<https://doi.org/10.63023/2525-2445/jfs.ulis.5733>

TỰ SỰ ÂM THANH: LẮNG NGHE “MỘT THOÁNG TA RỰC RỠ Ở NHÂN GIAN” CỦA OCEAN VUONG

Lê Thị Diễm Hằng

*Khoa Ngữ văn, Trường Đại học Sư phạm, Đại học Huế,
34 Lê Lợi, Phường Thuận Hóa, Thành phố Huế, Việt Nam*

Nhận bài ngày 02 tháng 02 năm 2026

Chỉnh sửa ngày 22 tháng 4 năm 2026; Chấp nhận đăng ngày 25 tháng 5 năm 2026

Tóm tắt: Nghiên cứu này tập trung vào mối quan hệ giữa âm thanh và tự sự trong tác phẩm của nhà văn người Mỹ gốc Việt Ocean Vuong, để làm rõ cách nhà văn lắng nghe tiếng nói của những người không có tiếng nói. Chúng tôi đặc biệt chú ý đến tiểu thuyết bán tự truyện “Một thoáng ta rực rỡ ở nhân gian”, qua cách văn bản này cung cấp một cảnh quan âm thanh sinh động và cho thấy cách âm thanh hoạt động như những văn bản ký ức tiềm năng. Tiếp cận liên ngành giữa văn học với nhân học thính giác và nghiên cứu âm thanh, dự án này định vị âm thanh như một tác nhân nhận thức luận có khả năng can dự vào quá trình kiến tạo các diễn ngôn lịch sử – văn hóa. Từ đó, chúng tôi lắng nghe cảnh quan âm thanh được trình hiện thông qua các lớp tường thuật – vốn tồn tại dang dở và lấp lửng – nhưng lại có khả năng thu hút sự chú ý của người đọc vào những mô tả có tính đối thoại. Chúng tôi xem xét cách những trải nghiệm thính giác được giới tính hoá và kiến tạo danh tính. Từ đó, nghiên cứu này nhấn mạnh đến quyền lực của sự lắng nghe trong việc điều hướng một di sản âm thanh thuộc địa, và ủng hộ những tiếng nói đa dạng của cộng đồng người Mỹ gốc Việt.

Từ khoá: cảnh quan âm thanh, nhân học thính giác, Ocean Vuong, tự sự âm thanh, sự lắng nghe

1. Mở đầu

Tôi thật tự hào và phấn khích khi cuốn sách [Một thoáng ta rực rỡ ở nhân gian] sẽ được sống bằng tiếng Việt, thứ ngôn ngữ gần gũi nhất trong tôi với ý niệm về ‘nhà’, thứ ngôn ngữ luôn làm sống dậy trong tôi mạnh mẽ nhất tình cảm gắn bó máu thịt, nỗi xúc động và niềm vui.

(Vuong, 2024)

“Miền Trung bão lũ” không chỉ là diễn ngôn hình thành nên sự hiểu biết của các cộng đồng về một mảnh đất vốn chịu nhiều thiên tai của Việt Nam, mà còn là ký ức sâu thẳm của bất kỳ ai sinh ra và lớn lên ở đây. Tháng 10 và tháng 11 năm 2025, người dân ở Huế, Quảng Nam, Khánh Hoà, Gia Lai và Đắk Lắk đã trải qua những tháng ngày có thể nói khó khăn nhất trong cuộc đời mà họ từng sống. Nhiều gia đình mất nhà, mất cửa, thậm chí là mất người thân. Tuy nhiên, nếu ở đâu đó, bạn có thể nhìn thấy cảnh tượng này chỉ bằng một thuật toán tìm kiếm trên Google và một thao tác click chuột nhanh chóng. Từ đó, vô số bức ảnh về lũ lụt sẽ gợi lên trước mắt người xem sự trù tượng của nỗi kinh hoàng, sự cấp bách của nỗi khổ đau và sự phổ quát của câu chuyện biến đổi khí hậu. Ở đó, các chi tiết lịch sử không còn quan trọng, và việc sử dụng các bức ảnh gắn liền với các thiết chế (Griffin, 1999) đã khóa chặt chúng vào những huyền thoại về thảm họa môi trường. Mỗi tấm ảnh gợi về những ký ức thị giác mang “tính trình hiện”, “thiết lập cái nhìn bao quát” ở bề mặt, bằng việc “duy trì khoảng cách” với câu chuyện (Salomé, 2006, tr. 15). Chỉ có những ký ức âm thanh là điều bạn khó có thể lắng nghe được trong không gian truyền thông thị giác đương đại.

Thực tế là, tiếng còi báo động xả lũ, tiếng người kêu cứu, tiếng gọi tìm nhau trong đêm, tiếng gõ vào mái nhà, tiếng trâu bò gia súc, tiếng khóc của những người đi tìm thân thể người

nhà bị lũ cuốn trôi, tiếng trực thăng cứu hộ, tiếng gió rít và tiếng dòng nước chảy xiết – thậm chí cả sự im lặng sau khi nước rút – thì mãi mãi ở lại trong tâm trí những người dân nơi đây. Những mảnh vỡ âm thanh này kéo người nghe đến gần hơn với những con người, mà ký ức của họ được vẽ nên bởi “những bóng ma âm thanh” (Donnelly & Mollaghan, 2023). Trong tâm thẳm những âm thanh đa dạng (Weitzel, 2018), những giọng nói địa phương – vốn khó nghe đối với tôi – là hiện thân sinh động của những cuộc đời gắn bó với những mảnh đất và xóm làng cụ thể. Cùng với đó, chúng thính giác hoá cơ thể con người và lịch sử hoá một “cảnh quan âm thanh” (Schafer, 1977). Ở đó, ký ức thính giác khước từ những khuôn mẫu có tính biểu tượng và “vượt ra ngoài cái có thể nói được và cái có thể nhìn thấy được” (LaBelle, 2018, tr. 2). Salomé (2006) đã chỉ ra rằng nhờ tính gợi mở, sự phù du và thoáng qua của âm thanh mà ký ức thính giác có khả năng kích hoạt cảm xúc, “khiến ký ức của người nghe tràn vào câu chuyện”, khơi dậy sự đồng cảm, và thúc đẩy họ tham gia vào quá trình sản sinh tự sự (Salomé, 2006, tr. 15). Hay nói cách khác, tâm thẳm âm thanh ấy không lấp đầy, mà gợi ra một hiện thực thay thế và một lịch sử khác. Nó điều hướng các diễn ngôn vốn chỉ tập trung vào máy ảnh và viên dẫn các giọng nói – nhưng không thực sự lắng nghe chúng (Moten, 2003). Điều này khơi dậy sự quan tâm của tôi đến việc làm thế nào mà âm thanh hoạt động như những văn bản ký ức, kết nối đời sống riêng tư với đời sống cộng đồng, ký ức cá nhân với ký ức tập thể.

Các nghiên cứu trước đây đã chỉ ra rằng sự hiện diện của người Mỹ gốc Việt chủ yếu gắn liền với các đại tự sự phi lịch sử được sản sinh trong nền văn hóa đề cao tính thị giác. Theo đó, hội chứng “chúng ta thắng ngay cả khi chúng ta thua” đã định khung ký ức của người Mỹ về Chiến tranh Việt Nam: từ một tự sự về thất bại và mất mát, sang một tự sự liên quan đến viện trợ nhân đạo và chiến thắng của ý thức hệ (Espiritu, 2014). Diễn ngôn về người Mỹ gốc Việt vì thế được nhìn bằng “những bức ảnh chiến tranh mang tính nghi lễ, những tượng đài và sự tưởng niệm được dựng lên bởi các dấu vết của ký ức tập thể” (Griffin, 1999, tr. 152). Trần thuật thị giác này biến các hình ảnh trở thành những nhân chứng, và như Viet Thanh Nguyen đã mô tả biến họ thành nạn nhân, ngây thơ và bối rối (Nguyen, 2025, tr. 5-23). Nghĩa là, người Mỹ gốc Việt từ lâu “bị trình hiện như những đối tượng câm lặng”, “được nhìn thấy – có lẽ là quá nhiều - nhưng hiếm khi được ‘lắng nghe’” (Hong, 2016, tr. 19-20). Vì thế, lắng nghe tiếng nói của họ là lắng nghe “những chứng lời vụn vỡ” trong sự đa chiều của trải nghiệm tị nạn, đặc biệt là chấn thương gia đình thâm thấu và dội vang qua các thế hệ (Espiritu, 2014, tr. 139-170).

Lịch sử di dân của người Mỹ gốc Việt gắn liền với khoảng thời gian nhất định – từ 1975 đến 1995 – nhưng điều gì khiến những người sống sót và các thế hệ tiếp nối liên tục kể lại những câu chuyện trong quá khứ. Giải đáp câu hỏi phức tạp này đòi hỏi một cách tiếp cận liên ngành, không chỉ dựa trên nghiên cứu văn học, lịch sử và xã hội học, mà còn cần thiết đưa văn học vào cuộc đối thoại với nhân học thính giác (auditory anthropology) và nghiên cứu âm thanh (sound studies). Sự tiếp cận của nhân học thính giác gợi mở mối quan hệ giữa âm thanh, xã hội và văn hoá dựa trên tác động của ký ức thính giác đến phản ứng của thân thể (Marazzi, 2019). Trong khi đó, nghiên cứu âm thanh cho phép lắng nghe lịch sử của cộng đồng thông qua những tiếng nói đa dạng. Ở đó, nghĩa vụ đạo đức kể lại trải nghiệm của người Mỹ gốc Việt vừa là phương thức làm chứng cho những người không thể tự lên tiếng, vừa phản ánh nỗi ám ảnh dai dẳng của những người sống sót. Thông qua việc viết như một thực hành chăm sóc cộng đồng, Ocean Vuong – nhà văn người Mỹ gốc Việt – đã tái định hình bản sắc và thực hành hoà giải liên thế hệ. Sự sáng tạo của anh chính là quá trình “sản xuất tự sự” và mang đến “một phương pháp kể chuyện” mới mẻ (Stein, 2013, tr. 856-857). Ở đó, ký ức âm thanh và sự lắng nghe can dự vào các tường thuật, chứ không phải là những sản phẩm phụ của quá trình nghiên cứu lưu trữ bị lý thuyết hoá (Hven, 2022; Papaeti, 2023).

Tác phẩm “On earth we're briefly gorgeous” (Một thoáng ta rực rỡ ở nhân gian) của

Ocean Vuong (2024) thúc đẩy sự đối thoại giữa những hình ảnh tràn ngập trên truyền thông với những âm thanh phức tạp được sản sinh và lưu giữ bên trong cộng đồng ấy. Bằng cách thiết lập kho lưu trữ từ “những tiếng dội về” (Vuong, 2024, tr. 226), Vuong nhấn mạnh rằng lịch sử không chỉ là những sự kiện đã diễn ra trong quá khứ, mà còn là tiếng vọng dày vò và ám ảnh được ghi nhớ và kê lại. Những cảnh quan âm thanh được giới tính hoá đã làm phức tạp các diễn ngôn vốn giản lược người tị nạn thành những hình tượng cam chịu và thuộc về ngoại biên. Thăm dò các hình thức thẩm mỹ đa dạng của ký ức, bài báo vận hành trong khuôn khổ mà Long Bui gọi là “việc tái khung các thực hành thẩm mỹ nhằm chống lại những kịch bản xã hội mang tính bá quyền về người tị nạn và thể hệ hậu duệ của họ” (Bui, 2016, tr. 114). Nghiên cứu này quan tâm đến hành vi lắng nghe có thể điều tiết nhịp điệu đời sống người Việt di dân như thế nào. Những thực tại nào được “giảm âm”, những câu chuyện nào bị chiếm dụng và khai thác. Việc biến đổi cách lắng nghe giúp cộng đồng ấy cư trú trong không gian theo cách “lưỡng cư” như thế nào. Từ đó, nghiên cứu này thảo luận về sự ảnh hưởng của mỹ học âm thanh và sự lắng nghe liên chủ thể đối với các tường thuật chấn thương; đồng thời chất vấn, tái định nghĩa và mở rộng sự hiểu biết của cộng đồng về danh tính, ký ức và sự hoà giải.

2. Viết như một sự tu tập và lắng nghe như một sự trao quyền

“Tôi trở thành nhà văn vì tôi là người Việt Nam”,¹ chia sẻ điều này, Vuong bày tỏ niềm hạnh phúc bởi anh đã mang tiếng nói của một người Việt đến với văn chương Mỹ. Trong chương trình “Have a Sip” được Vietcetera thực hiện (2022) nhân dịp tập thơ *Time is a mother* (Thời gian là một người mẹ) của Vuong vừa phát hành, Vuong kể rằng anh ấy được sinh ra từ tiếng bom.² Chính âm thanh ấy đã gắn kết anh với cộng đồng người Việt di dân, bằng việc thừa nhận rằng tiếng bom là ký ức âm thanh của họ. Vuong thú nhận anh sáng tác bằng tiếng Anh, nhưng đó là kiểu tiếng Anh mang nhịp điệu tiếng Việt.³ Vuong cũng kể rằng khi được mẹ nấu cho một món ăn ngon, anh hỏi vì sao mẹ biết anh thích món này, bà ấy bảo: “Tao đẻ mày mà”. Lời nói ấy có nghĩa anh chính là di sản của mẹ - một người Việt Nam. Tuy nhiên, trong tác phẩm, nhân vật Chó Con gọi bà Hồng là “mẹ” chứ không phải là “má” – như cách gọi của bà Hồng với ngoại Lan. Bởi vì, từ “má” gọi đến một không gian Sài Gòn như một di sản âm thanh thuộc địa. Chó Con sinh ra ở Sài Gòn, nhưng năm hai tuổi đã theo gia đình sang Hartford, Connecticut, Hoa Kỳ, sau một năm trôi dạt ở trại tị nạn Philippines. Vuong chỉ ra rằng việc thay đổi cách gọi từ “má” sang “mẹ” đồng nghĩa với việc họ cần vượt qua vết thương thuộc địa, và nhà văn là người làm thế nào để không biến sự chấn thương thành vũ khí. Do đó, thực hành sáng tạo, với anh, là cơ hội để chăm sóc gia đình và cộng đồng của mình, bởi vì việc viết tạo ra nhiều ngôn ngữ khác, những lối đi và những vực thẳm nhỏ từ tâm thế rộng lượng và vị tha.

Cội nguồn ấy, thú vị thay, lại được Vuong chăm sóc và vun trồng bởi giáo pháp của Đức Phật. Vuong đã trở thành một Phật tử (pháp danh Đức Hải) trước khi trở thành một nhà văn. Trong bức thư được Ocean Vuong gửi đến các cư sĩ của cộng đồng Làng Mai (Plum

¹ Kieu Nga. (2022, May 21). *Ocean Vuong: I'm the writer I am because I'm Vietnamese*. Vietcetera. <https://vietcetera.com/en/ocean-vuong-im-the-writer-i-am-because-im-vietnamese>

² Vietcetera. (2022, April 8). *Viết xong một cuốn sách, hãy đến bờ sông và thả nó trôi – Ocean Vuong [After finishing a book, go to the riverbank and let it drift away – Ocean Vuong | Have a Sip EP75 [Video]*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZyI_6mzJUZA. Điều này cũng được Ocean Vuong mô tả trong bài thơ “Notebook Fragments” trong tập thơ *Night sky with exit wounds* (Trời đêm những vết thương xuyên thấu): “Thus I exist. Thus no bombs = no family = no me” (“Vì thế tôi tồn tại. Vì thế không bom = không gia đình = không tôi”).

³ The Diasporic Vietnamese Artists Network (DVAN). (2025, November 13). Ocean Vuong in conversation with Viet Thanh Nguyen. *ACCENTED #50*. <https://www.youtube.com/watch?v=fDgDjQXJXX8>

Village) sau khi Thiền sư Thích Nhất Hạnh về thế giới bên kia, anh chia sẻ rằng chính ngôn ngữ và âm thanh đã kiến tạo nên tự sự; ở đó, tự sự (narrative) chính là tồn tại, là trao truyền tri thức và biểu đạt tư tưởng (Vuong, 2022a). Trong hành trình ấy, Vuong thú nhận bản thân mình đã và vẫn đang nương tựa vào lời truyện dạy của cố Thiền sư Thích Nhất Hạnh. Khi nhìn thấy thân xác của Thầy được chuẩn bị cho lễ hỏa táng, anh đã khóc, vừa vì vẻ đẹp của cộng đồng mà Thầy đã xây dựng, vừa vì nỗi buồn sâu thẳm khi anh cố gắng nâng đỡ nỗi đau này. Mẹ anh, dù không biết chữ, vẫn thuộc lòng các bài kinh Phật bằng tiếng Việt và thường xuyên nghe pháp thoại của Thầy trên iPhone. Khi mẹ anh trút hơi thở cuối cùng, cảnh quan âm thanh nghi lễ cùng những ký ức thính giác thiêng liêng ấy đã giúp anh biến sự mất mát thành tình thương. Khác với những “cư sĩ xuất gia”, đối với anh – người tự gọi mình là “cư sĩ ở lại”, nỗi buồn, ngôn ngữ và tự sự sẽ dẫn dắt anh bước vào cõi vô biên của điều chưa biết, nơi đau khổ thực ra là tình thương – nhưng không có nơi để đi.

Vuong kể rằng anh có thói quen “mời chuông” trước khi viết. Với anh, lắng nghe tiếng chuông là lắng nghe phiên bản nguyên thủy của chính mình: “con cảm thấy mình là một âm thanh. Con chạm vào thế giới nhưng không phải là con, mà là một tiếng vọng từng là con” (Vuong, 2024, tr. 83). Thực tế là, lắng nghe đến trước lời nói, nên ở bất cứ đâu nhà văn tìm thấy tiếng nói của chính mình, anh ta đứng giữa các từ ngữ. Nghĩa là “ký ức không nằm trong ngôn ngữ đầu tiên, nó nằm trong sự lắng nghe đầu tiên” (Ihde, 2007, tr. 116). Vì thế, tiếng chuông ấy thúc đẩy Vuong viết để tìm kiếm các phương thức lắng nghe mới và đối thoại với các giọng nói khác nhau của chính mình. Như Seán đã khẳng định, chính âm thanh giọng nói “chi phối bản chất hay cách thức vận hành của câu chuyện” (Seán, 2015, tr. 15). Hay nói cách khác, “điều bạn bắt đầu lắng nghe chính là phương thức lắng nghe của bạn” (Farinati & Claudia, 2017, tr. 84). Tiếng chuông, do đó, mời gọi anh bước vào một không gian thẳm mĩ, nơi “huỷ diệt không cần thiết cho nghệ thuật” (Vuong, 2024, tr. 221), và viết không phải là bị nhấn chìm vào những vết thương của quá khứ, vì sự tức giận là cái chết của sáng tạo. Bằng cách đó, Vuong từ chối quan niệm sáng tạo là phương tiện để chữa lành. Thay vào đó, anh khẳng định mạnh mẽ rằng, chữa lành phải có trước sáng tạo. Bởi vậy, lắng nghe tiếng chuông đã dẫn dắt anh đến với việc viết – như một sự tu tập thẳm lặng. Ở đó, Vuong chạm đến vẻ đẹp của di sản “ràng níu quá khứ” và “trìu mến nâng niu ký ức” (Malleret, 2025, tr. 205) của người Việt Nam.

Trên hành trình tu tập của mình, Vuong quan tâm đến việc làm thế nào để hiểu tiếng nói của những người không có tiếng nói. Để thực hiện được điều đó, anh cho rằng “viết là sự đầu tư sâu sắc vào việc quan sát và lắng nghe một cách đầy lòng trắc ẩn”.⁴ Vuong nhấn mạnh rằng muốn viết được câu chuyện hay, nhà văn phải thực sự quan tâm đến thế giới, bằng sự ám ảnh và lo lắng không biết mệt mỏi. Mỗi khi sáng tác, Vuong có thói quen viết bằng tay thay vì bằng máy tính. Với anh, viết bằng máy tính khiến câu chữ chạy nhanh quá, trong khi đó, viết bằng tay giúp anh ở lại trong cảnh đó lâu hơn. Chính tiểu thuyết bán tự truyện này cũng được bắt đầu từ những trang viết tay vào một đêm mưa bão ở Umbria. Trong sự giao thoa giữa giọng nói của nhà văn với sự im lặng của chữ viết, người đọc lắng nghe “một không gian của việc cất lời bằng giọng nói cho phép ta nghe được sự im lặng – rung động cuối cùng của ngôn ngữ” (Librandi, 2018, tr. 8). Khi còn trẻ, anh nghĩ viết là làm điều gì đó nhằm phủ đầy trang giấy. Tuy nhiên, khi viết đủ lâu, anh nhận ra viết lách là lắng nghe và hợp tác với thế giới. Nhà văn viết vì thực sự yêu thương thế giới, ngay cả khi sự yêu thương đó rất khó khăn. Hay nói cách khác, anh mở rộng nỗi đau, làm cho nó bao dung hơn thay vì thu hẹp nó thành nỗi buồn đơn lẻ và biến chấn thương thành một món quà (Nguyen, 2025). Trong sáng tạo, Vuong hạ câu chuyện xuống – nơi

⁴ Oprah's Book Club. (2025, May 13). *Ocean Vuong: The emperor of gladness* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CghReJZYQ2k>

anh chọn lắng nghe là bước khởi đầu để thấu hiểu và đồng cảm.

Với Ocean Vương, ký ức âm thanh không chỉ thuộc về những tháng ngày di dân gắn liền với những trải nghiệm rất cụ thể, mà còn trú ngụ ở những cánh đồng ngô tại thung lũng Harford Connecticut, trong tiếng ồn ào của một thị trấn nhỏ, tiếng thì thầm của những ngôn ngữ mà ở các thành phố lớn như New York, Boston hầu như không còn nghe thấy nữa. Vương quan tâm đến việc “làm thế nào ngôn ngữ có thể lưu giữ ký ức lịch sử của một cộng đồng”.⁵ Nhà văn cho rằng cộng đồng người Mỹ gốc Việt đã sống sót qua những biến động lịch sử và những tường thuật vôn đe dọa – từng ngày từng giờ – làm phai mờ văn hóa của họ. Tiếng nói của họ là tiếng nói của những người làm việc trong các xưởng làm đẹp, trên những thị trấn bị bỏ quên – từ lâu bị đặt ở vị trí bên lề trong đại tự sự quốc gia. Viết về cuộc sống của những người như “mẹ sinh ra không phải để dịu dàng, mẹ sinh ra để sống sót”, Vương không chỉ dùng ngôn ngữ để chứng thực nỗi khổ đau, mà còn qua âm thanh để tái diễn giải, điều chỉnh và phục hồi những tiếng nói đã từng không được ai lắng nghe.

Với Vương, viết là trao tặng cho những người sống sót một không gian cư trú bằng âm thanh – nơi những tiếng nói vướng mắc vào nhau và được đan bện bởi các tường thuật đa dạng. Những buổi chiều ngồi cạnh Chó Con, ngoại Lan kể về cuộc đời mình với “giọng hạ xuống quãng tám, đắm vào lời kể”, “tâm trí đứt gãy và đoan mạch”, khiến quá khứ trải ra mênh mông và mèm mại, và “căn phòng hết đầy lại với tiếng nói hai bà cháu” (Vương, 2024, tr. 33-35). Lời kể thì thầm ấy gợi nhớ về những đám mây napalm trong tuổi thơ Việt Nam của mẹ, căn nhà tràn ngập những nốt nhạc piano của Chopin, tiếng Chó Con gọi mẹ trở về từ hư không trong cơn ác mộng, tiếng đậu que theo nhau gãy tanh tách, tiếng ly cốc chạm nhau trong mùi dầu máy và xì gà, mùi vodka và khói súng, và thứ tiếng Anh bồi lai Pháp của một tên lính trong cái radio của ngoại. Những âm thanh ấy định hình lại lịch sử lắng nghe (Briain, 2013) và hình thành một cộng đồng thánh giác mới (Kahn, 2016; Sterne, 2012), với những câu chuyện riêng của cộng đồng người Việt di dân tụ tập và phân tán xung quanh chiếc radio ấy. Với không gian cư trú này, ngoại Lan, mẹ Hồng và cả Chó Con đều được trao quyền tự kể lại cuộc đời mình. Những tường thuật ấy biến văn bản trở thành nơi mà nhiều giọng nói “được tích hợp kỳ lạ vào tiến trình kể chuyện” (Rody, 2018, tr. 399). Vương đã dùng quyền lực của việc viết để hiểu về quá khứ, và đó là cách anh viết nên một tương lai thay thế của cộng đồng mình.

Vương đã tạo ra một không gian có tính “lưỡng cư”, nơi anh vừa là một công dân Mỹ, vừa tự hào bảo vệ bản sắc người Việt như một di sản. Tác phẩm là lá thư Chó Con viết cho mẹ của anh để kể câu chuyện của gia đình và cộng đồng mình, nhằm nói thay lời của mẹ và bà ngoại. Vì nhân chứng sống rồi cũng đến lúc già và mất đi, viết mang đến cho anh cơ hội để lưu giữ những câu chuyện này trên trang giấy. Do đó, hành vi viết của Vương được hiểu như một sự thực hành lưu trữ: bảo tồn thân thể và lịch sử gia đình như những hiện vật mang tiềm năng tái tạo, qua đó thách thức các chuẩn mực lưu trữ mang tính thuộc địa (Bakshi, 2020). Hay nói cách khác, ý chí viết ra – làm chứng – là để thúc đẩy sự hiện diện của một lịch sử phức tạp; qua đó, mở ra một cách hiểu rộng hơn về bản sắc người Mỹ gốc Việt – một bản sắc không đơn nhất, mà giàu có trong sự đa dạng của nó.

Tuy nhiên, người đọc bức thư này không phải là mẹ của Chó Con, vì bà không biết chữ. Thực tế là, Vương muốn gửi câu chuyện này đến người đọc – những người thực sự quan tâm đến lịch sử cộng đồng người Việt di dân. Vương bắt đầu từ tự truyện và kết thúc bằng tiểu

⁵ The Diasporic Vietnamese Artists Network (DVAN). (2025, November 13). *Ocean Vương in conversation with Viet Thanh Nguyen: Accented #50* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fDgDjQXJXX8>

thuyết – tức là anh bắt đầu bằng sự thật và kết thúc bằng hư cấu. Bằng cách đó, anh đẩy những người nghe của mình vào trạng thái “nghe lỏm” thấp thỏm và bí ẩn, tò mò và ngạc nhiên. Ở đó, bằng cách thiết lập “cuộc gặp gỡ âm thanh như một không gian liên chủ thể”, Vương rời xa cách hiểu “người nghe là chủ thể duy nhất trong hành vi lắng nghe” (Robinson, 2020). Đồng thời, anh viết để khẳng định “tôi là ai?”. Quan trọng hơn, Vương gợi ý rằng danh tính không cố định. Ngược lại, nó là một chủ thể được kiến tạo, mang bản sắc kiến tạo. Trên con đường tìm kiếm điều chưa biết đó, với anh, âm thanh là tự truyện: “Con đứng, chờ âm thanh kia biến con thành sự thật” (Vuong, 2024, tr. 293). Ocean Vương nói rằng tôi là người Mỹ gốc Á, tôi là người tị nạn, và tôi là người đồng tính. Đó là một sự thật và sự thật ấy cần được lắng nghe.

3. Ký ức âm thanh và tiếng nói của thân thể

Như nhà tâm lý học Daniel Schacter đã chỉ ra, ký ức không lưu giữ các trải nghiệm quá khứ một cách nguyên sơ, thay vào đó, “chúng nắm giữ ý nghĩa và cảm xúc mà những trải nghiệm ấy mang lại” (Schacter, 1996, tr. 5). Trong đó, âm thanh có khả năng khơi gợi ký ức, và ngôn ngữ với tư cách âm thanh là “sự liên kết đầu tiên giữa ký ức của người này với người khác” (Seán, 2015, tr. 29). Do đó, ký ức âm thanh có thể tiết lộ những gì bị vấp mắt, và khôi phục sự phong phú của trải nghiệm ban đầu đã bị che lấp (Sterne, 2003). Tuy nhiên, các biên độ trải nghiệm thính giác luôn phức tạp, bởi vì âm thanh không chỉ là một hiện tượng vật lý, mà còn là hiện tượng lịch sử tiết lộ một tập hợp quan hệ xã hội (Stoever-Ackerman, 2010). Nó có thể được nghe bởi người này, nhưng không được nghe với người khác. Hay nói cách khác, mỗi cộng đồng đều có truyền thống và bản sắc thính giác khác biệt (Augoyard & Torgue, 2005).

Tai là cơ quan thính giác chủ đạo, nhưng việc chỉ chú trọng vào nó lại không bao quát hết mọi trải nghiệm mà một sự kiện âm thanh mang lại. Thực tế là, như Steve Connor đã chỉ ra, con người thường lắng nghe bằng cả thân thể (Connor, 2004). Với người Mỹ gốc Việt, sự lắng nghe ấy càng gắn bó sâu sắc với thân thể và ký ức – “tài sản” duy nhất của họ trên hành trình di chuyển. Trong tác phẩm này, Vương cho thấy rằng với những người mang ký ức âm thanh ám ảnh, sang chấn không chỉ ảnh hưởng tới bộ não mà còn toàn bộ thân thể, nơi “cơ thể chị [ngoại Lan] dùng làm một lời nói” (Vuong, 2024, tr. 51). Hay nói cách khác, cơ thể là một công cụ giao tiếp (Hart, 2024), nó là thứ duy nhất họ dựa vào để lao động và duy trì cuộc sống. Thân thể, vì thế, “trở thành hợp đồng cho chính nó, thành bằng chứng rằng ta hiện diện ở đây” (Vuong, 2024, tr. 104). Vì thế, lưng ngoại Lan vĩnh viễn bị còng, còn những đốt xương nhỏ dọc cột sống của mẹ Hồng như “một dãy những dấu ba chấm không im lặng nào diễn dịch nỗi” (Vuong, 2024, tr. 109). Trong lời kể ấy có niềm hạnh phúc bị thu hẹp bởi sự im lặng hoặc nỗi sợ hãi. Sự có mặt của những dấu ba chấm biểu đạt một cuộc đời kéo dài trong vất vả và cô đơn, như Chó Con đã thổ lộ rằng “chỉ muốn lưu giữ trong tác phẩm những cơ thể (body) này, của chúng ta, đang hít thở và không được kể đến” (Vuong, 2024, tr. 216). Việc đặt âm vang của thân thể vào trung tâm của “những tường thuật giàu cảm giác” (Zhu, 2024), Vương làm nổi bật “những khoảnh khắc chấn thương” (Bishop, 2009, tr. 340), và nhấn mạnh rằng không phải sự kiện – mà chính thân thể con người – kiến tạo nên những diễn ngôn lịch sử đa dạng.

Ceraso đã chỉ ra “lắng nghe là một hành vi đa giác quan” (Ceraso, 2014, tr. 102). Ở đây, Vương gợi ý rằng với những người bị sang chấn về tinh thần, khi ngôn ngữ bất lực trong việc mô tả cảm xúc, sự lắng nghe được kích hoạt mạnh mẽ. Trong những tình huống đó, chính ký ức âm thanh có khả năng kêu gọi và kết nối tiếng nói của những giác quan khác. Ký ức âm thanh của ngoại Lan là một tấm thảm được dệt nên bởi “tiếng trực thăng bám vằm không khí” và “tiếng người la hét”. Chúng mang theo “mùi khói len lỏi vào thân thể đầm mồ hôi”, “vị hăng khác thường” bay lên từ một cái chòi ở rìa cánh đồng, mùi của những người lính, mùi nhựa

đường và mùi kẹo bạc hà Chiclet. Chó Con gọi chúng là mùi của cuộc chiến thấm sâu vào da thịt. Thứ mùi vị khiến “mẹ gù lưng, rúm ró, nhỏ thó, như thể chỉ cần không khí đè lên đã bẹp” (Vuong, 2024, tr. 163). Ở đó, ngoại Lan đứng bên rìa đường, xin được trở vào ngôi làng “bằng thứ ngôn ngữ đã bị diệt bỏ vì súng đạn”. Lời cầu xin ấy làm lộ ra một cách trở trối, không có gì che đậy “một người mẹ và một cô gái. Một mẹ và một con. Một câu chuyện đã cũ” (Vuong, 2024, tr. 54). Ký ức của ông ngoại Paul là tiếng khóc như “tiếng hú trầm và rỗng” của một con thú bị bao vây bởi những bức tường mà “chỉ có thứ gì đang đau đớn mới phát ra được loại âm thanh ta có thể bước vào” (Vuong, 2024, tr. 288). Những ký ức âm thanh ấy đánh thức “trí tưởng tượng” và “nỗi hoài niệm” (Appadurai, 1996, tr. 6) về đời sống di dân, thông qua “thị giác, âm thanh và mùi hương đặc thù” (Ghosh & Wang, 2003, tr. 276). Những âm thanh ám ảnh này biến ngôi làng từ không gian trở thành nơi chốn, và kết nối sự tồn tại của họ vừa ở đây và ở đó, vừa hiện tại và quá khứ, vừa hiện diện và vắng mặt.

Điều gì thúc đẩy các tưởng tượng thính giác khác nhau khi họ bị nhúng vào cùng một chuỗi âm thanh. Vuong chỉ ra rằng có những ký ức âm thanh đẩy người bị chấn thương vào các tình huống lắng nghe đầy cảnh giác. Chấn thương khiến bà Hồng và ngoại Lan bị vô hiệu hoá khả năng sống một cuộc đời bình thường. Họ nhạy cảm và bị kích thích quá mức bởi âm thanh. Khi nghe tiếng nổ của pháo hoa trong ngày Quốc khánh Mỹ, ngoại Lan “quỳ gối, cào điên cuồng trên đồng mền”, “cúi người, co cụm dưới bệ cửa, lắng nghe tiếng nổ vang vọng trên đầu”, mà bà nghĩ đó là tiếng súng biệt kích. Những tiếng nổ khiến ngoại “cảm rằm huyền thuyên” bởi chứng tâm thần phân liệt chỉ nặng thêm kể từ sau chiến tranh. Ngoại đắp mền, nằm trên sàn gỗ cứng như “một người lạ” với cơ thể cục cựa và “bộ não cuồng loạn”. Với bà Hồng, tiếng “bùm” từ đứa con trai nhảy hù mẹ sau cánh cửa khiến bà “mặt cắt không còn hột máu, rúm ró... bật khóc nức nở, tay ôm ngực tựa mình vào cửa, hỏn hển” (Vuong, 2024, tr. 12). Chó Con nhận ra rằng “chiến tranh vẫn còn bên trong mẹ”, “lấp lất trong tiếng vọng, một âm thanh biến thành gương mặt con trai mẹ. Bùm” (Vuong, 2024, tr. 13). Hay nói cách khác, trải nghiệm chấn thương không chỉ là chấn thương của một quá khứ bị chiến tranh tàn phá, mà còn là sang chấn của chính đời sống sau tái định cư (Hart, 2024). Sự kỳ lạ, đôi khi tuyệt vọng của những người sống sót sau bạo lực gợi ý rằng lắng nghe là một mối bận tâm, một sự tò mò và một nỗi lo âu.

Vuong đặt ra vấn đề nếu các tiếng nói bị mất đi thì sự lắng nghe còn lại gì. Những lời kể của bà Hồng và ngoại Lan là những tường thuật không chắc chắn, như Vuong đã viết: “Mẹ chọn từng chữ cẩn thận, như thể câu chuyện là đóm lửa mẹ nâng niu trước gió”. Trong khi đó, những lời của ngoại Lan thì “nửa thực nửa bịa”, “lời kể lấp bắp” xuất hiện trong những lúc tỉnh, lúc mê. Tuy nhiên, nhà văn gợi ý rằng những mạch tường thuật mang tính truyền khẩu này lại trở thành kho lưu trữ giàu có. Như Ostler đã chỉ ra, ký ức của lớp người già là một nguồn tài nguyên quan trọng, với đủ những bài hát, những sơ đồ và những câu chuyện lịch sử (Ostler, 2011). Điều thú vị là truyền thống truyền khẩu này lại có tiềm năng tiết lộ những thông tin mập mờ từ lời chứng của những người nhớ lại. Ở đây, nhớ lại có thể gợi đến một quá khứ xa xôi, nằm ngoài sự hiểu biết của bất kỳ ai. Thế nhưng, các câu chuyện của họ “chấp nhận cảm thức về cái không biết (nonknowing)” để lắng nghe những câu chuyện “không nhất thiết phải hoàn chỉnh” và “những mảnh vỡ rời rạc, những khoảnh khắc thoáng qua” (Cannon, 2021, tr. 70-71). Chính cái không biết này khuyến khích chúng ta thừa nhận về tính không chắc chắn của hành vi lắng nghe. Đồng thời, những lời kể chập chờn này chính là những sợi chỉ tự sự không có nhiệm vụ tái trình hiện một sự kiện có thật, mà kiến tạo “một ký ức giả” được bày ra để người nghe đắm chìm và bị cuốn theo (Salomé, 2006). Thế nhưng, những ký ức âm thanh ấy cũng không phải là giả, vì nó được hiện thực hoá trong tri giác hiện tại của nhân vật. Với sự nhập nhằng này, Vuong gợi ý tinh tế rằng không tồn tại một ký ức sai, chỉ có những không gian hư cấu mang tính hiện thực, được hình thành giữa trí tưởng tượng với thực tại đã được ghi nhớ.

Đó là cách Vương khiến tác phẩm của anh trở thành bản ký âm của những giọng nói, nơi truyền thống kể chuyện của người già trong văn hoá Việt Nam được can dự vào các tự sự đương đại.

Tiêu thuyết của Vương khuyến khích người đọc thực hành lắng nghe có phản biện. Trong tác phẩm, Chó Con chia sẻ “để rực rỡ, trước tiên mình phải được nhìn thấy, nhưng được nhìn thấy tức là cho phép bản thân trở thành con mồi” (Vuong, 2024, tr. 291). Sự “được nhìn thấy” ấy quyết định sự tồn tại của người Mỹ gốc Việt. Tuy nhiên, chính sự “được nhìn thấy” đó lại có nguy cơ trao cho người nhìn quyền thiết lập “phối cảnh thị giác mang tính bề mặt” (Sterne, 2003, tr. 15). Ở đây, Vương gợi ý rằng họ cần phải được nhúng vào một cảnh quan âm thanh sinh động, nơi người Mỹ gốc Việt được hiện diện ở những thời gian và khoảnh khắc khác nhau, mềm mại và phức tạp hơn. Hay nói cách khác, Vương không mong muốn người đọc ngắm nhìn một tường thuật lịch sử thông qua những cái chết ngưng đọng của thị giác, mà chờ đợi người đọc đặt họ vào một bên trong các tình huống lịch sử truyền khẩu – lịch sử của những tiếng nói. Bằng cách đó, Vương đã “trao tiếng nói cho những người không có tiếng nói” và phục hồi những “âm thanh đã mất” (Stoeber, 2016, tr. 6). Anh đưa “những tiếng nói mới vào lịch sử đa dạng của người Việt hải ngoại”, đồng thời “vượt qua sự lệ thuộc quá mức vào vai trò của các thiết chế”, để đẩy sự lắng nghe vào “không gian hậu thiết chế” (Cannon, 2012, tr. 4–5). Với việc lắng nghe những tiếng nói đã từng bị giảm âm, tường thuật của Vương nhấn mạnh đến vai trò của chủ thể trong việc duy trì một cộng đồng thính giác tưởng tượng giàu tính đối thoại.

4. Cảnh quan âm thanh của sự chăm sóc

Đối với văn hoá nông nghiệp như Việt Nam, phụ nữ thường gắn bó với những công việc liên quan đến nuôi dưỡng và chăm sóc, nên họ thường là người lưu giữ ký ức của gia đình. Theo đó, ký ức âm thanh gắn liền với người phụ nữ thường được giới tính hoá và đậm chất nữ tính. Trong lời kể của ngoại Lan, tiếng bom khiến ngoại nhớ về hình ảnh người phụ nữ bồng đưa con gái trên đường đất – đưa con gái được ngoại sinh ra khi bà mới hai mươi tuổi, “quần trong một mảnh trời trộm về từ một ngày trong vắt” (Vuong, 2024, tr. 56). Sự bồng bế ấy tiết lộ cách mà người Việt nương tựa lẫn nhau, vì “cử chỉ dịu dàng ấy vẫn hết như nhau trong mọi hoàn cảnh” (Malleret, 2025, tr. 202). Nhân vật Chó Con viết thư cho mẹ để có thể đến gần với mẹ hơn. Thế giới của anh có những câu chuyện ở trường học, trên cánh đồng thuốc lá, trong siêu thị, nhưng thế giới của mẹ chỉ có căn bếp và tiệm làm móng. Thế giới của anh có Trevor, bạn bè và nhiều người khác, nhưng thế giới của mẹ chỉ có mình anh. Vì vậy, dù bị mẹ đánh, hay có bất kỳ chuyện gì xảy ra, Chó Con sau khi rời đi vẫn trở về nhà. Anh trở về vì những người đang bị mắc kẹt. Anh ở lại vì cách mẹ phát âm spaghetti thành “ba ghét đi”. Vương nhấn mạnh rằng với Chó Con, mẹ chính là ngôi nhà của anh và gia đình không phải là một bản hợp đồng cần thương lượng. Vì vậy, trở về nhà là hành động có tính tự nhiên của người Việt. Trong căn nhà ấy, lời thì thầm của ngoại, tiếng đôi dép đập bồm bộp dưới chân, tiếng nhạc *reggae* từ nhà hàng xóm, tiếng ngáy của mẹ trên sofa, những cơn la hét trong giấc mơ và tiếng hơi thở mệt nhọc phập phồng của ngoại biểu đạt cách họ vướng víu vào nhau và gỡ rối cho nhau. Ở đó, âm thanh thiết lập không gian riêng tư – nơi anh và gia đình của mình – có thể chia sẻ với nhau thứ tiếng Anh bồi và tiếng Việt chỉ học đến lớp hai của mẹ.

Cảnh quan âm thanh của sự chăm sóc trình hiện một di sản truyền thống gia đình của người Việt. Gia đình của Trevor luôn bắt đầu bằng những cuộc hội thoại trật khớp giữa anh và bố, lại bị ngắt quãng bởi tiếng tivi to cỡ lò vi sóng. Chen ngang lớp âm thanh ấy là tiếng bộ phim hài oang oang, mang đến những niềm vui léo nhéo và giả tạo cho một người đàn ông Mỹ da trắng. Tiếng leng keng từ chai lọ thủy tinh và kim loại làm lộ những âm thanh cứng, chói tai và dự báo sự nguy hiểm. Trong khi đó, Chó Con lớn lên bằng những câu chuyện: “ngày xưa

ngày xưa, ở quê mình...” – những thanh âm mềm mại khiến anh hiểu “biết đọc là một đặc quyền mẹ kiếm được cho con bằng những gì mẹ đánh mất” và nhận ra “con thuộc về một gia đình” (Vuong, 2024, tr. 293-295). Bà Hồng có thể cộc cằn với Chó Con, nhưng khi ngồi bên ngoại Lan thì “giọng mẹ dịu dàng”. Mẹ đã dùng lời nói để xoa dịu ký ức chiến tranh đang rục lên trong ngoại. Lời nói mềm mại đó không chỉ gắn kết mà còn trở thành những giọt nước chữa lành vết thương “nơi da gặp lại mình, bờ này hỏi bờ kia, mày đã ở đâu?” (Vuong, 2024, tr. 175). Giọng nói yêu thương của mẹ không chỉ tiết lộ cách âm thanh trở thành sự an ủi cho nỗi đau thâm lặng của ngoại, mà còn trình hiện một truyền thống đạo hiếu của người Việt.

Vuong chỉ ra rằng âm thanh có thể liên kết các giọng nói và địa điểm khác nhau, mà về mặt vật lý thì sự kết hợp này dường như không thể. Trước khi trút hơi thở cuối cùng, ngoại Lan chỉ mong có một muống “com Gò Công” được nấu bằng “gạo xứ mình”. Miếng com khiến cơ thể “héo khô, hằn sâu những lằn chằng chịt”, “như một tấm kim loại ở bãi phế liệu, gỉ sét và bị ăn mòn mỏng dính” của ngoại dẫn ra nhẹ nhõm (Vuong, 2024, tr. 239-240). Ngoại nghĩ về “một nơi nào đó xa xăm” và chìm vào giấc ngủ. Sau khi mất, ngoại Lan được chôn cất tại quê hương của bà, “ở dưới đất, ngoại Lan đã là người Việt Nam” (Vuong, 2024, tr. 274). Vuong gợi ý rằng với người Việt di dân, họ sinh ra từ đất và trở về với đất. Đất đai chính là nơi chôn, là thân phận, là lịch sử: “nhưng vùng đất nào? Biên giới nào vừa bị băng qua và xoá bỏ, chia cắt và sắp xếp lại?” (Vuong, 2024, tr. 56). “Com Gò Công” - âm thanh “lần khuất đầu đó sâu bên trong cơ thể” chính là nỗi nhớ quê hương của ngoại. Nó cho phép khôi phục các khoảng cách và hiện diện sự gắn bó máu thịt. Tiếng nói ấy tiết lộ cách những mảnh vỡ âm thanh dẫn dắt người đọc thoát ra các hình ảnh đã có và thúc đẩy họ tạo ra một câu chuyện mới.

Người Việt cho rằng khi một người qua đời trong hoàn cảnh bi thảm, linh hồn có thể không hề nhận ra thân xác của người đó đã chết. Họ có niềm tin mạnh mẽ rằng khi thân xác bị tan rã, khả năng thính giác của con người trở nên nhạy bén, bởi linh hồn trở nên gần với không khí hơn, và do đó, có thể lắng nghe bằng sự tồn tại của mình (Vuong, 2022b). Trong niềm tin ấy, cuộc trò chuyện muộn màng giữa một cựu binh Mỹ với bà vợ cũ người Việt vừa được chôn cất trở nên thiêng liêng hơn bao giờ hết. Qua màn hình máy tính gọi bằng Skype, lời chia tay của ông Paul là “những câu què quặt, run rẩy với những tiếng nấc khan” được diễn đạt bằng thứ tiếng Việt lắp bắp, mà ông tích lũy được từ cuộc hôn nhân đầy đau thương của họ. Lời xin lỗi, lời tự thú ấy hơn bốn mươi năm sau ngày chia ly, ông mới có cơ hội được nói với ngoại Lan. Những câu văn tự cất tiếng bằng âm điệu trầm lắng trong lời trò chuyện của hai con người đã thuộc về hai thế giới, nhưng lại gợi mở một câu chuyện vẫn đang tiếp diễn ở hiện tại.

Người Việt có truyền thống đặt tên cho những đứa trẻ yếu nhất và nhỏ nhất trong ngôi làng của họ những cái tên xấu xí. Bằng cách đó, họ mong muốn các linh hồn ác lang thang khắp nơi không thể tìm kiếm và làm hại chúng. Niềm tin ấy giúp người Việt đặt “sự trông chừng máu thịt của mình” (Vuong, 2024, tr. 28) vào một khung ý nghĩa. Tên gọi không chỉ là cái vỏ âm thanh của ngôn ngữ, mà còn thể hiện ý niệm về sự chăm sóc, bảo vệ đứa trẻ khỏi ma quỷ, đồng nghĩa với việc “yêu thương một thứ gì đó là đặt cho nó cái tên thật thảm hại đến mức có thể nó sẽ không bị động đến – và nhờ đó mà sống sót” (Vuong, 2024, tr. 29). Cái tên “Chó Con” vì thế trở thành một tấm khiên vững chãi và mạnh mẽ. Niềm tin ấy chẳng những là một huyền thoại dân gian, mà còn là cách người Việt chuẩn bị tâm thế đối diện với chấn thương, chiến tranh, đau khổ và lưu vong. Niềm tin ấy được truyền lại qua lời kể của ngoại Lan cho thấy ký ức gia đình đóng vai trò quan trọng trong việc tiếp nối các giá trị văn hoá của người Việt và trở thành một phần “lịch sử của ký ức” (Vuong, 2024, tr. 17). Chính vì vậy, di sản gia đình này dù qua nhiều thăng trầm vẫn trình hiện cách họ che chở cho nhau.

Tác phẩm của Vuong không chỉ ghi lại cảnh quan âm thanh mà còn khiến chúng được

sản sinh một lần nữa. Ở đó, ca trù giữ vai trò nền tảng trong việc “kiến tạo nên thế giới âm thanh mang tính lịch sử” (Elhariry & Yamaguchi, 2025). Những bài hát dân gian ca trù chính là “những bài ca bản địa mang sự sống” (Robinson, 2020, tr. 16). Khi ông Paul xem Chó Con biểu diễn những bài ca trù mà ngoại Lan từng hát, chúng trở thành những thanh âm của sự chờ đợi. LaBelle gợi ý rằng nghe thường theo sau một cái gì đó đang di chuyển đi nơi khác, “nó luôn để lại người nghe trong trạng thái chờ đợi” (LaBelle, 2018, tr. 19). Ông Paul chờ đợi được gặp lại người vợ Việt Nam của mình. Những giai điệu ấy biểu đạt một truyền thống âm thanh “đặt việc lắng nghe vào thế giới của sự biến đổi và của dòng chảy” (Ihde, 2007, tr. 85). Ở đây, ca trù trở thành “những giai điệu bất chợt trôi vào rồi rời khỏi tâm trí” và “xây dựng các lối đi xuyên qua các ranh giới” (Cannon, 2021, tr. 71), hay nói cách khác là “các cầu thang thoát hiểm” (Hart, 2024). Vương làm đa dạng các quy ước đánh giá, thúc đẩy sự lắng nghe từ các nguồn âm thanh phong phú, và khuyến khích chúng ta học cách hiểu một cộng đồng nhiều hơn “qua âm thanh, nghệ thuật và các lễ hội của nó” (Attali, 1985, tr. 3).

Điều gì của âm thanh bị mất đi và được sinh ra từ sự mất mát đó, khi những giai điệu quen thuộc được người nghe nhớ lại trong một bối cảnh khác. Bài hát ru tiếng Việt – qua sự lắng nghe của Vương – “đều bắt đầu bằng tiếng khóc than (Vương, 2024, tr. 278). Đối với những đứa trẻ Việt Nam, hát ru ở sâu trong tiềm thức, là mối dây liên kết với người bà, người mẹ, người chị. Hát ru vì thế không chỉ là giai điệu dân ca êm tai, đưa đứa trẻ vào giấc ngủ, mà còn là cách truyền lại giọng nói, lưu giữ ký ức văn hoá và lịch sử, nếp nghĩ và phong tục qua bao đời. Hay nói cách khác, loại hình âm nhạc truyền thống này là lời tự sự bằng âm thanh về cội nguồn của một đứa trẻ. Ở đây, Vương muốn nhấn mạnh rằng với người Việt di dân, đó là thứ âm thanh mang thông điệp bí mật, như nhân vật Chó Con đã nhận ra “suốt thời gian qua, con tự nhủ mẹ con mình sinh ra từ chiến tranh – nhưng con đã nhầm rồi mẹ à. Mình sinh ra từ cái đẹp” (Vương, 2024, tr. 283). Từ khúc hát ru nữ tính ấy, biết bao đứa trẻ người Việt được chăm sóc, nuôi dưỡng và lớn lên. Hay nói cách khác, cộng đồng tị nạn này đều đưa sức mạnh của trí tưởng tượng – với tư cách vừa là ký ức vừa là khát vọng - vào “các bản kế ước của những dự án xã hội mới” (Appadurai, 1996, tr. 6). Vì thế, nuôi dưỡng trí tưởng tượng âm thanh chính là cơ hội để “tái tạo văn hóa” (Sterne, 2012, tr. 6) và học cách lắng nghe xem “quyền lực, lịch sử, văn hóa và sự khác biệt ‘vàng lên’ như thế nào” (Stadler, 2010, tr. 11).

Mai-Linh K. Hong đã chỉ ra, với đời sống người Việt di dân, tiệm làm móng là một không gian của những tương tác cạnh tranh (Hong, 2016). Theo đó, tiệm móng có thể là diễn ngôn về sự ban phát ân huệ của người da trắng, trong việc đào tạo “đoàn quân người Việt” thành công trong ngành làm đẹp. Cách kể này lần át khả năng tự sự khác về một cộng đồng người tị nạn với nguồn lực hạn chế đã phát triển một ngành công nghiệp trị giá bảy tỷ đô la mỗi năm. Tuy nhiên, trong sự lắng nghe của Vương, tiệm móng được bao bọc bởi những từ “xin lỗi”. Ở đây, sự hiện diện của câu nói “Xin lỗi. Xin lỗi. Vô cùng xin lỗi” không mang nghĩa “mong tha thứ”, mà là biến sự nịnh nọt thành tiền tệ. Nó báo hiệu với vị khách trong tiệm móng rằng “Tôi đang ở đây, ngay đây, bên dưới ông/bà.” Âm thanh này khẳng định sự tồn tại của “tôi” và chính sự hạ thấp của “tôi” đã mang lại cho vị khách cảm giác cao thượng và nhân từ.

Trong sự lắng nghe tinh tế ấy, tiệm móng là nơi tụ họp âm thanh, mà nếu ai đó ở bên ngoài sẽ không nghe được. Nó đòi hỏi người nghe phải bước vào trong và lắng nghe một cách tự nguyện. Tiếng ngáy khò khò mệt mỏi của những người thợ được bện vào tiếng nổ xèo xèo của các chảo lửa trong bếp – nơi nồi phở sôi liu riu làm dậy lên mùi hương của húng quế, gừng và bạc hà. Căn bếp trong tiệm móng mang theo lời yêu thương lẫn lời mắng mỏ, mà ở đó, những đứa trẻ lớn lên bên cái bàn học tạm bợ của chúng. Ở đó, những huyền thoại dân gian, truyện cổ tích và cả những câu chuyện cười từ quê nhà được kể lại và thêm thắt. Cảnh quan âm thanh này bảo lưu hình ảnh gia đình như một dạng lịch sử dân tộc đặc thù – một kiểu di sản của văn hoá

thính giác (Erlmann, 2004), được gắn kết từ một cộng đồng cảm xúc (Appadurai, 1990). Nó cho phép tái tạo các không gian – nơi ký ức, bản sắc và truyền thống cùng cất tiếng (Ferrarini & Scaldaferrri, 2020). Khi đọc văn bản, người đọc không nhìn một khoảnh khắc này tiếp theo một khoảnh khắc khác; họ nghe một chuỗi âm thanh kéo dài, trong đó, giai điệu, lời nói và tiếng ồn hiện ra. Chúng tôi cho rằng những âm thanh này hoạt động để làm rối loạn các mối quan hệ giữa âm thanh và hình ảnh. Những âm thanh vô hình ấy “có thể trượt qua các ngón tay để tránh bị miêu tả. Nó không bao giờ đứng yên; trái lại, nó tránh né và do đó rất khó để nắm bắt một cách đầy đủ (LaBelle, 2018, tr. 17). Như Nadia Shihab đã chỉ ra, sự mờ đục về âm thanh này khiến những người bị áp bức trong lịch sử có quyền được mờ đục để không bị hiểu hoàn toàn.⁶ Đó là lập trường phòng thủ, nhưng cũng là tiềm năng giải phóng họ khỏi những đại tự sự đã có.

Ihde đã chỉ ra sự thiếu vắng nền tảng âm thanh ổn định có thể là nguồn gốc của sự âu lo, cảm giác rùng rợn và sự ức chế (Ihde, 2007). Tiếng những viên đạn Trevor bắn vào kim loại, tiếng những cái thùng nhảy khỏi băng ghế, tiếng những chiếc nan hoa xe đạp kêu lạch cạch và tiếng dây xích đu kẽo kẹt trở thành một phổ âm sắc và chói, vang và lạnh; đại diện cho nam tính, bạo lực, kèm theo cảm giác bị bắt lực và bị đè nén. Trong khi đó, âm nhạc trong những tường thuật của Chó Con không chỉ có tính bao trùm mà còn có tính định hướng, mềm mại và nữ tính. Trong cơn ảo giác, Chó Con nghe piano của Chopin thì từng nốt be bé, gọi lên một chuỗi âm thanh dịu dàng và cần nâng đỡ. Âm thanh ấy dẫn cậu đến phòng khách, nơi có “máy phát nhạc kêu rìn rít”, nhả ra “những tiếng rè rè lớn”. Chúng giúp cậu nhìn thấy mẹ bên cái đài stereo mẹ mua ở Goodwill. Cái máy được mẹ bỏ trong tạp dề lúc làm việc, nhét dưới gối khi trời mưa bão và “các bản Dạ khúc lớn thêm sau mỗi tiếng sấm rền”. Cái máy phát nhạc mang mùi sữa ấy đã chăm sóc ký ức của mẹ và con. Bản Dạ khúc của mẹ đóng vai trò như một điểm tựa, “là mặt đất mà chúng ta đứng, và chúng ta hát, có lẽ để giữ mình khỏi rơi” (Vuong, 2024, tr. 161). Âm nhạc trở thành chiếc la bàn tinh thần dẫn bà Hồng trở về với quê nhà vì “lần đầu tiên mẹ nghe Chopin ở Sài Gòn” (Vuong, 2024, tr. 173). Nếu những tiếng ồn trong thế giới của Trevor đẩy cậu vào sự căng thẳng, xa rời gia đình, thì những bài hát vang ấy khiến cậu lắng nghe được sự cô độc của mẹ và chấp nhận “cuộc đời dùng-một-lần” của bà ấy. Bằng cách đó, lắng nghe định hình, thương lượng và mở ra những khả năng kết nối và chăm sóc lẫn nhau (LaBelle, 2018).

5. Lắng nghe “giải thoát địa” và sự kiến tạo danh tính

Ocean Vuong ý thức rõ sự can dự của âm thanh vào các cơ chế sản xuất tri thức. Thực hành lắng nghe “giải thoát địa” của nhà văn trước hết là “thực hành viết mang tính trình diễn” (Robinson, 2020, tr. 16). Trong sự mô tả của Vuong, chính ngôn ngữ khiến nhiều thứ “bị lấp dưới quá nhiều những lớp cú pháp và ngữ nghĩa” (Vuong, 2024, tr. 83). Vì thế, anh cho rằng ngôn ngữ không phải là hệ thống từ vựng với các tầng ngữ nghĩa ổn định và các công thức ngữ pháp quy phạm. Nó phải là tấm thảm âm thanh sinh động khúc xạ được sự thương lượng và điều hướng xã hội. Ở đó, các từ ngữ mà Vuong sử dụng thường bất tuân các quy luật phổ quát của ngôn ngữ. Cùng với đó, anh thiết lập các giả thiết, bổ sung các từ vựng và ý nghĩa mới. Vuong phê phán những đòi hỏi về tính mạch lạc và khả năng “đọc hiểu được” áp đặt lên các nghệ sĩ thuộc nhóm thiểu số. Thay vào đó, anh xem sự mờ đục như một phương thức sản sinh tự do nghệ thuật. Mẹ của Chó Con tên là Hồng (tiếng Anh là “rose”), nhưng “rose” cũng là thì quá khứ của “rise” (mọc lên), nên “gọi tên mẹ cũng là con đang bảo mẹ đứng lên... như thể một cái tên cũng là âm thanh mà ta có thể được tìm thấy bên trong” (Vuong, 2024, tr. 265). Do đó, mẹ chính là bông hồng được mọc lên từ những chấn thương và đơn độc. Anh định nghĩa lại các khái

⁶ CoMMPCT. (2024, March). *Sound politics: Soundscape as feminist homework* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Ou02_oF21RM

niệm “Đất nước là gì ngoài một câu (sentence) không biên giới, một đời?” (Vuong, 2024, tr. 17). Đất nước ấy được đánh dấu bằng năm mươi sáu năm trên đời của ngoại, và “những gì mẹ bỏ lại phía sau”. Sự tái định nghĩa này được vận hành bởi mạng lưới liên tưởng gắn với ký ức và trải nghiệm sống lưu vong. Sự liên tưởng này khiến ý niệm “đất nước” vượt lên các ranh giới địa lý, trở thành ký ức xuyên biên giới, hay “một cộng đồng tưởng tượng xuyên quốc gia” (Cannon, 2012, tr. 135) được cấu trúc bằng những tiếng nói và các lớp ký ức sống động.

Với thứ tiếng Việt chỉ học đến lớp hai và tiếng Anh “không đủ để cứu con” thoát khỏi những trận đánh của những đứa trẻ da trắng, bà Hồng trở thành người bị mắc kẹt với “những ngắc ngứ”, “những bắt đầu đầy lỗi sai”, “câu nhịu lại hoặc mắc kẹt trong cổ”. Chữ nghĩa mẹ sở hữu còn không nhiều bằng đồng xu tiền boa ở tiệm làm móng. Thế nên, “tiếng mẹ đẻ của mình không thể che chở cho mình – vì cả nó cũng mồ côi (Vuong, 2024, tr. 45). Vuong nhận ra “nói tiếng mẹ đẻ của mẹ con mình là nói thứ tiếng Việt dở dang, nhưng là nói tiếng chiến tranh hoàn thiện” (Vuong, 2024, tr. 46). Bởi vậy, “từ ngữ chuyển động dưới bóng mẹ con mình” – cái bóng chiến tranh mà mãi mẹ chưa thoát ra được. Bằng sự lắng nghe, Vuong chỉ ra rằng từ ngữ làm được điều mà hai mẹ con chẳng bao giờ làm được – “chúng kể được hết mọi thứ về bản thân bằng cách chỉ cần đứng yên, bằng cách chỉ cần tồn tại” (Vuong, 2024, tr. 212), trong khi đó, hai mẹ con lại lơ lửng trong thế giới âm thanh ấy.

Vuong điều hướng di sản âm thanh mà mẹ để lại cho mình bằng cách “con tháo tiếng của mình ra và đeo tiếng Anh của con vào, như đeo mặt nạ, để họ nhìn thấy con và nhờ đó thấy được mặt mẹ” (Vuong, 2024, tr. 46). Chó Con đã tái cấu trúc hai ngôn ngữ không bình đẳng – tiếng Việt và tiếng Anh – nhằm thử thách khả năng của chúng trong việc làm nổi bật sự khác biệt về căn tính của cộng đồng người Mỹ gốc Việt (Neumann, 2020). Xuyên qua những giọt nước mắt và giọng nói căng thẳng của mẹ, tiếng Việt – một ngôn ngữ phụ thuộc sâu sắc vào những thanh điệu tinh tế, giờ đây “bị méo mó trong cổ họng”, từ những âm trầm gần sâu đến những tiếng rít cao. Vuong duy trì một cái nhìn phi thực dân và giải thuộc địa với tiếng Việt mà mẹ để lại cho mình. Tiếng Việt của anh không phải là “I love you” mà “thương và yêu”. “Thương và yêu” thể hiện rõ nhất qua việc nhổ tóc bạc, quỳ xuống xoa mềm bó cơ tê cứng trên bắp tay mẹ. Trong khoảnh khắc ngắn ngủi ấy, ba con người “liên kết với nhau bằng những cái chạm, sẽ tạo thành chữ gia đình” (Vuong, 2024, tr. 48). Tác giả nhấn mạnh rằng với ngôn ngữ đơn âm tiết của tiếng Việt, trong giao tiếp, người ta thường lắng nghe hơi thở của nhau, vì hơi thở liên quan đến thanh điệu. Chính vì vậy, người Việt có xu hướng quan sát cơ thể nhau, dự đoán mong muốn của nhau – theo cách mà tiếng Anh không cho phép. Đặc biệt, họ quan sát để tránh những khoảnh khắc có thể làm tổn thương nhau và tìm kiếm cơ hội để chăm sóc lẫn nhau.

Vuong khẳng định rằng ngôn ngữ chính là âm thanh rõ rệt nhất biểu đạt nhận thức về cội nguồn. Chó Con chứng kiến sự mong manh của mẹ khi cố gắng giao tiếp với hai cô nhân viên trong siêu thị trong lúc mua chiếc áo ngực. Anh nhận ra giọng mẹ mất đi sức mạnh khi chuyển sang tiếng Anh. Bởi vì, tiếng Anh duy nhất của mẹ là bài hát “Happy birthday” mà bà vẫn hát mỗi khi buồn, dù hôm ấy không phải là sinh nhật của ai. Chó Con hiểu rằng với thứ tiếng Anh lọng ngọng, “cái lưỡi của mẹ cũng tiết lộ thân phận mẹ” là một kẻ khác (Vuong, 2024, tr. 70). Giọng điệu kỳ quặc ấy là dấu hiệu của sự xa lạ, của kẻ bên lề và ngoại biên. Tuy nhiên, với tiếng Việt, mẹ có quyền đặt lại tên cho con. Chính tiếng Việt giúp mẹ có thể nói chuyện với ba (thật) của mẹ khi ở trong nhà thờ, “chính trong bài ca đó, mẹ đã được phép buông bỏ bản thân mà vẫn không hề sai” (Vuong, 2024, tr. 80). Vuong gợi ý tinh tế rằng tiếng mẹ đẻ có thể vén màn nỗi đau, xuyên qua cơ thể và làm chúng ta chạm vào nhau. Chính tiếng mẹ đẻ khiến “con” phải đập nhỏ “chúng mình”, để “con có thể mang đến một nơi khác,” để con có thể định danh mẹ: “một phụ nữ da trắng, Á Đông, mồ côi, Mỹ, một người mẹ?”. Như thế, Vuong tạo ra những khả thể âm thanh khác nhau của một từ ngữ, gắn liền với việc khám phá ngôn ngữ

như một không gian thay vì chỉ là công cụ biểu đạt. Sự dịch chuyển này làm đảo lộn các trật tự cố định của ngôn ngữ, đồng thời mở ra khả năng sáng tạo và phản biện trong bối cảnh lưu vong. Vương giải thoát địa mối quan hệ giữa âm thanh với nghĩa của nó, để nhấn mạnh đến “ý nghĩa liên tưởng” (Suppes, 2009) – ở đây là nghĩa được tạo ra bằng nhịp điệu của tâm hồn, sự ràng náu của ký ức và trải nghiệm di dân. Ý nghĩa liên tưởng ấy trở thành yếu tố then chốt trong việc kiến tạo danh tính của người Mỹ gốc Việt.

Vương đã bác bỏ quan niệm rằng điều gì đáng giá đều phải vượt lên, thay vì tạo ra các hệ thống có thể sửa chữa và giúp đỡ những người bị mắc kẹt; để ở đó, họ không phải trốn thoát mới có được phẩm giá và quyền tự chủ. Vương chỉ ra rằng chủ nghĩa tư bản tôn sùng sự giải thoát bằng cách bỏ lại người khác trong bụi bặm, nơi có tiếng huých của một thân người rơi trên cánh đồng thuốc lá, tiếng cảm rằm của một người đàn bà về giá xăng ở Modesto đột ngột phải nín lặng và tiếng xin lỗi của những người lao động văng vẳng bên tai. Trang trại là nơi những người như Chó Con nói chuyện với đàn ông da trắng bằng cử chỉ “im lặng và ngập ngừng”, bằng những lời xin tha thứ để được tiếp tục kiếm sống. Bên cạnh đó, Vương mô tả sự khắc nghiệt của một gia đình người Mỹ da trắng – nơi cậu bạn Trevor sụp đổ vì không phải là đàn ông theo tiêu chuẩn Mỹ. Ngược lại, sự dịu dàng, bao dung của một gia đình Việt Nam là nơi người mẹ chấp nhận “sự kỳ quặc” của đứa con. Trong tình huống này, Vương làm phức tạp sự hiểu biết của chúng ta về quyền tự do được thể hiện mình là ai. Chúng tôi cho rằng Vương đã vượt lên sự trình hiện quen thuộc của cộng đồng người Mỹ gốc Việt trong các motif có sẵn, để làm cho nó mới mẻ và tươi tắn hơn – bằng cách lắng nghe sâu hơn và có trách nhiệm hơn.

Tường thuật của ngoại Lan là những tường thuật “thoát tình thoát điên”, nhưng đã chạm đến cảm xúc người đọc bởi những ký ức âm thanh ám ảnh. Khi Chó Con lắng nghe, sẽ có những khoảnh khắc mà câu chuyện thay đổi. Những thay đổi trong lời kể xuất hiện khiến quá khứ không hề là một khung cảnh cố định. Vương gợi ý rằng việc lắng nghe sâu cho phép người nghe hiệu chỉnh câu chuyện. Chó Con nhắm miệng như thể đang xem một bộ phim được dựng bằng lời của ngoại và trí tưởng tượng của chính anh. Lời kể của ông Paul thì nhịp kể đứt đoạn bởi những khoảng ngắt bất chợt, lúc lại “thì thào như nói chuyện một mình”. Đó là cách âm thanh cộng hưởng và vang vọng trong tâm trí. Ở đây, Vương vượt lên tính chu kỳ của nhịp điệu vốn tồn tại một cách phổ quát và đề xuất thứ nhịp điệu gắn liền với hơi thở và cảm xúc. Chính nhịp điệu bất ổn của những chuỗi âm thanh mong manh này cho thấy ký ức không tồn tại như một thực thể ổn định, mà luôn gắn với thân thể, với thời gian, với những lời ngập ngừng không thể nói và những tổn thương chưa được xoa dịu (Hansen, 2010). Từ đó, Vương khuyến khích người nghe cần điều chỉnh đôi tai của mình (Thompson, 2002) để lắng nghe sự đa dạng của lịch sử.

6. Kết luận

Các nhà văn người Mỹ gốc Việt đã cung cấp những cách kể lịch sử quen thuộc nhưng không đồng nhất với nhau một cách đáng kể. Để lắng nghe những tiếng nói của những người không có tiếng nói, tác phẩm của họ cần được tái diễn giải thông qua việc xem xét cách âm thanh can dự vào các tường thuật lịch sử. Vương đề xuất rằng việc trao lại tiếng nói ấy không phải để khép lại nó bằng sự im lặng, mà là lắng nghe sự ồn ào của quá khứ, và khẳng định rằng chúng thuộc về hiện tại và tương lai của nước Mỹ – nơi ký ức là một sự lựa chọn. Sự hiện diện ấy đòi hỏi được công nhận bằng một vị trí xứng đáng trong đại tự sự quốc gia. Bằng cách lắng nghe những tiếng nói ấy, nước Mỹ đang khám phá lại tầm thâm văn hóa sông động – nhưng từng bị che khuất. Thực hành sáng tạo của Vương cung cấp một cơ hội tuyệt vời nhằm hiệu chỉnh lại các hệ thống giá trị cũ và tạo ra một hệ thống giá trị khác. Với Vương, sự lắng nghe này không chỉ là nguồn gốc của ham muốn tự sự và động lực thúc đẩy kể chuyện, mà còn khôi phục lại

niềm tin của những người sống sót vào nước Mỹ. Với những “âm sắc, tông và nhịp điệu có thể làm sống dậy vô vàn “thị giác, xúc giác, không gian và thời gian”, giọng nói của Vương trở thành “một ký tự thính giác” (Trinh, 2010, tr. 81) – nơi bạo lực thành sự dịu dàng, nỗi đau thành cái đẹp, điều tàn thành rực rỡ, thoáng chốc thành vĩnh cửu, và sự chấn thương thành món quà.

Bằng cách lắng nghe, chúng tôi nhận ra rằng việc đọc những tác phẩm văn học của người Mỹ gốc Việt cần được nhúng vào các môi trường âm thanh đa dạng, để mở rộng mối quan hệ giữa văn bản đơn lẻ với bối cảnh xã hội lịch sử rộng hơn. Các học giả nghiên cứu văn học cần xem sáng tác của họ như một quá trình sản xuất tự sự với nhiều phương pháp kể chuyện khác nhau, nhằm phức tạp hoá những tường thuật vốn giản lược về lịch sử. Vì vậy, phân tích trải nghiệm âm thanh trong các tiểu thuyết có thể mở rộng hiểu biết của chúng ta về ý nghĩa và cách thức các văn bản văn học làm phong phú thêm mối quan hệ của con người với âm thanh (Garland, 2019). Đồng thời, Vương chứng minh rằng lịch sử văn chương cần gắn với lịch sử của sự lắng nghe, “lắng nghe qua lịch sử để tìm đến âm thanh và lắng nghe qua âm thanh để tìm đến lịch sử” (Kahn, 1999, tr. 2). Ở đó, tự sự âm thanh không chỉ lưu giữ ký ức, mà còn có thể kiến tạo diễn ngôn về lịch sử, văn hoá và xã hội đương đại.

Lời cảm ơn

Tác giả trân trọng cảm ơn GS. Alexander M. Cannon – chuyên gia âm nhạc dân tộc học tại Đại học Birmingham, Vương Quốc Anh vì những trao đổi học thuật hào phóng của anh ấy đã gợi mở hướng tiếp cận văn học và nghiên cứu âm thanh cho bài báo này.

Tài liệu tham khảo

- Appadurai, A. (1990). Topographies of the self: Praise and emotion in Hindu India. In C. A. Lutz & L. Abu-Lughod (Eds.), *Language and the politics of emotion* (pp. 92-112). Cambridge University Press. <https://www.cambridge.org/vn/universitypress/subjects/psychology/social-psychology/language-and-politics-emotion#contents>
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization* (2nd ed.). University of Minnesota Press. [https://mtusociology.github.io/assets/files/\[Arjun Appadurai\] Modernity at Large Cultural Dim\(Bookos.org\).pdf](https://mtusociology.github.io/assets/files/[Arjun Appadurai] Modernity at Large Cultural Dim(Bookos.org).pdf)
- Attali, J. (1985). *Noise: The political economy of music: Theory and history of literature* (Vol.16) (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press. <https://www.upress.umn.edu/9780816612871/noise/>
- Augoyard, J.-F., & Torgue, H. (Eds.). (2005). *Sonic experience: A guide to everyday sounds* (A. McCartney & D. Paquette, Trans.). McGill-Queen's University Press. (Original work published 1955). <https://doi.org/10.1515/9780773576919>
- Bakshi, S. (2020). The decolonial eye/I: Decolonial enunciations of queer diasporic practices. *Interventions*, 22(4), 533–551. <https://doi.org/10.1080/1369801X.2020.1749707>
- Bishop, S. (2009). Reading with Freud. *Women: A Cultural Review*, 20(3), 339–341. <https://doi.org/10.1080/09574040903285909>
- Briain, L. Ó. (2013). “Happy to be born Hmong”: The Implications of a transnational musical network for the Vietnamese-Hmong People. *Journal of Vietnamese Studies*, 8(2), 115-148. <https://doi.org/10.1525/vs.2013.8.2.115>
- Bui, L. (2016). The refugee repertoire: Performing and staging the postmemories of violence. *MELUS*, 41(3), 112–132. <https://doi.org/10.1093/melus/mlw034>
- Cannon, A. M. (2012). Epic directions for the study of the Vietnamese diaspora. *Journal of Vietnamese Studies*, 7(3), 1–6. <https://doi.org/10.1525/vs.2012.7.3.1>
- Cannon, A. M. (2021). Awakening the soul with the left hand: narration and healing in Vietnam's diasporic traditional music. *Ethnomusicology*, 65(1), 62-85. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.65.1.0062>
- Ceraso, S. (2014). (Re)Educating the senses: Multimodal listening, bodily learning, and the composition of sonic experiences. *College English*, 77(2), 102–123. <http://www.jstor.org/stable/24238169>

- Connor, S. (2004). Edison's teeth: Touching hearing. In V. Erlmann (Ed.), *Hearing cultures: Essays on sound, listening and modernity* (1st ed.) (pp. 153–172). Berg. <https://doi.org/10.4324/9781003103189>
- Donnelly, K., & Mollaghan, A. (2023). *Haunted soundtracks* (1st ed.). Bloomsbury Academic. <https://www.bloomsbury.com/uk/haunted-soundtracks-9781501389566/>
- Elhariry, Y., & Yamaguchi, L. (Eds.). (2025). *Literature as sound studies* (1st ed.). Bloomsbury Academic. <https://www.bloomsbury.com/us/literature-as-sound-studies-9798765121375/>
- Erlmann, V. (Ed.). (2004). *Hearing cultures: Essays on sound, listening and modernity* (1st ed.). Berg. <https://doi.org/10.4324/9781003103189>
- Espiritu, Y. L. (2014). *Body counts: The Vietnam war and militarized refugees* (1st ed.). University of California Press. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt7zw04n>
- Farinati, L., & Claudia, F. (2017). *The force of listening* (1st ed.). Errant Bodies Press. https://errantbodies.org/wp-content/uploads/2021/09/Force_of_Listening.pdf
- Garland, E. (2019). *Earwitness: A search for sonic understanding in stories* (1st ed.). New Welsh Rarebyte. <https://www.abebooks.co.uk/servlet/BookDetailsPL?bi=32427350359>
- Ghosh, S., & Wang, L. (2003). Transnationalism and identity: a tale of two faces and multiple lives. *The Canadian Geographer*, 47(3), 269–282. <https://doi.org/10.1111/1541-0064.00022>
- Griffin, M. (1999). The great war photographs: Constructing myths of history and photojournalism. In B. Brennen & H. Hardt (Eds.), *Picturing the past: Media, history, and photography* (pp. 122–157). University of Illinois Press. https://www.academia.edu/590488/The_Great_War_Photos_Constructing_Myths_of_History
- Hansen, S. (2010). Book review: The Latehomecomer by Kao Kalia Yang. *Journal of Southeast Asian American Education and Advancement*, 5(1), Article 9, 1–8. <https://www.jstor.org/stable/48684495>
- Hart, K. (2024). Narrative space and the figure of the refugee in the early life writing of Ocean Vuong. *English Studies*, 105(7), 1123–1138. <https://doi.org/10.1080/0013838X.2024.2417490>
- Hong, M.-L. K. (2016). Reframing the archive: Vietnamese refugee narratives in the post-9/11 period. *MELUS*, 41(3), 18–41. <https://doi.org/10.1093/melus/mlw021>
- Hven, S. (2022). *Narrative spaces and sonic environments*. In *Enacting the worlds of cinema*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197555101.003.0006>
- Ihde, D. (2007). *Listening and voice: Phenomenologies of sound* (2nd ed.). State University of New York Press. <https://www.jstor.org/stable/jj.18254008>
- Kahn, D. (2016). Sound leads elsewhere. In M. Cobussen, V. Meelberg & B. Truax (Eds.), *The Routledge companion to sounding art* (pp. 41–50). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315770567>
- LaBelle, B. (2018). *Sonic agency: Sound and emergent forms of resistance* (1st ed.). Goldsmiths Press. https://brandonlabelle.net/wp-content/uploads/2020/08/LaBelle_Sonic_Agency.pdf
- Librandi, M. (2018). *Writing by ear: Clarice Lispector and the aural novel* (1st ed.). University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781487514730>
- Malleret, L. (2025). Những tập quán và tinh thần của một dân tộc. Nhiều tác giả (Eds.), *Việt Nam: những tiếng vọng từ quá khứ*. Nhà xuất bản Thế giới. [The customs and spirit of a nation. In *Vietnam: Echoes from the past*. (M. Thu, Trans.) (pp. 201–220). The Gioi Publishers]. <https://shop.alphabooks.vn/viet-nam-nhung-tieng-vong-tu-qua-khu-p39108494.html>
- Marazzi, A. (2019). Aural Anthropology, a Way of Listening. *Visual Anthropology*, 32(2), 193–204. <https://doi.org/10.1080/08949468.2019.1603037>
- Moten, F. (2003). *In the break: The aesthetics of the black radical tradition* (1st ed.). University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctts6jk>
- Neumann, B. (2020). “Our mother tongue, then, is no mother at all – but an orphan”: The mother tongue and translation in Ocean Vuong’s *On earth we’re briefly gorgeous*. *Anglia*, 138(2), 277–298. <https://doi.org/10.1515/ang-2020-0023>
- Nguyen, V. T. (2025). *To Save and to Destroy: Writing as an Other*. Harvard University Press. <https://doi.org/10.2307/jj.23212013>
- Ostler, N. (2011). *Empires of the Word*. HarperCollins. <https://www.perlego.com/book/586985/empires-of-the-word-pdf>

- Papaeti, A. (2023). The songs of fire (1975): Sonic narratives of resistance and collective memory. *Twentieth-Century Music*, 20(1), 6–22. <https://doi.org/10.1017/S1478572222000482>.
- Robinson, D. (2020). *Hungry listening: Resonant theory for indigenous sound studies* (1st ed.). University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctvzpv6bb>
- Rody, C. (2018). Between “I” and “We”: Viet Thanh Nguyen’s interethnic multitudes. *PMLA*, 133(2), 396–405. <http://www.jstor.org/stable/45179392>
- Salomé, V. (2006). Sonic memory material as ‘pathetic trigger’. *Organised Sound*, 11(1), 13–18. <https://doi.org/10.1017/S1355771806000033>
- Schafer, R. M. (1977). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books. [https://monoskop.org/images/d/d4/Schafer R Murray The Soundscape Our Sonic Environment and the Tuning of the World 1994.pdf](https://monoskop.org/images/d/d4/Schafer_R_Murray_The_Soundscape_Our_Sonic_Environment_and_the_Tuning_of_the_World_1994.pdf)
- Schacter, D. L. (1996). *Searching for memory: The brain, the mind, and the past* (1st ed.). Basic Books. <https://dschacter.scholars.harvard.edu/publications/searching-memory-brain-mind-and-past>
- Seán, S. (2015). *The memory of sound: Preserving the sonic past*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315883045>
- Stadler, G. (2010). Introduction: Breaking sound barriers. *Social Text*, 28(1), 1–12. <https://doi.org/10.1215/01642472-2009-057>
- Stein, J. A. (2013). American literary history and queer temporalities. *American Literary History*, 25(4), 855–869. <https://doi.org/10.1093/alh/ajt043>
- Sterne, J. (2003). *The audible past: Cultural origins of sound reproduction* (1st ed.). Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11hpj6z>
- Sterne, J. (2012). Sonic imaginations. In J. Sterne (Ed.), *The sound studies reader* (pp. 1–17). Routledge. <https://www.routledge.com/The-Sound-Studies-Reader/Sterne/p/book/9780415771313>
- Stoeber-Ackerman, J. (2010). Splicing the sonic color-line: Tony Schwartz remixes postwar Nueva York. *Social Text*, 28(1), 59–85. <https://doi.org/10.1215/01642472-2009-060>
- Stoeber, L. J. (2016). *The sonic color line: Race and the cultural politics of listening*. New York University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1bj4s55>
- Suppes, P. (2009). Rhythm and meaning in poetry. *Midwest studies in Philosophy*, XXXIII, 159–166. <https://doi.org/10.1111/j.1475-4975.2009.00188.x>
- Thompson, E. (2002). *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933*. The MIT Press. <https://mitpress.mit.edu/9780262701068/the-soundscape-of-modernity/>
- Trinh T. M-h. (2010). *Elsewhere, within here: Immigration, refugeeism and the boundary event* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203847657>
- Vuong, O. (2022a, February 17). *A “love letter” for our community*. Thích Nhất Hạnh Foundation. <https://thichnhathanhfoundation.org/blog/2022/2/17/a-love-letter-for-our-community-by-ocean-vuong>
- Vuong, O. (2022b, December 20). *From the Archive: The weight of our living on hope, fire escapes, and visible desperation*. The Rumpus. <https://therumpus.net/2022/12/20/the-weight-of-our-living-on-hope-fire-escapes-and-visible-desperation/>
- Vuong, O. (2024). *Một thoáng ta rực rỡ ở nhân gian*. Nhà xuất bản Hội Nhà văn. [*On earth we're briefly gorgeous*. (K. Nguyễn, Trans.). Vietnamese Writer’s Association Publishing House]. (Original work published 2021). <https://nhanam.vn/mot-thoang-ta-ruc-ro-o-nhan-gian-tb-2026>
- Weitzel, M. D. (2018). Audializing migrant bodies: Sound and security at the border. *Security Dialogue*, 49(6), 421–437. <https://www.jstor.org/stable/26979672>
- Zhu, J. (2024). For the ‘briefly gorgeous’ moment: Imagism and queer aesthetics in Ocean Vuong’s *On earth we’re briefly gorgeous*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 67(1), 12–24. <https://doi.org/10.1080/00111619.2024.2421324>