

NGÔN NGỮ VÀ VĂN CHƯƠNG

CHIẾN LƯỢC TRẦN THUẬT TRONG TIỂU THUYẾT ĐỖ BÍCH THÚY: SỰ PHỐI HỢP GIỮA NGƯỜI KỂ CHUYỆN VÀ ĐIỂM NHÌN TRẦN THUẬT NGUYỄN HỒNG ÁNH* - PHẠM THỊ HÀ**

TÓM TẮT: Trong nghiên cứu tự sự hiện đại, người kể chuyện và điểm nhìn trần thuật giữ vai trò trung tâm trong việc kiến tạo thế giới nghệ thuật. Nghiên cứu này tiếp cận ba tiểu thuyết tiêu biểu của Đỗ Bích Thúy (“Bóng của cây sồi”, “Chúa đất”, and “Lặng yên dưới vực sâu”) nhằm nhận diện cách thức tổ chức người kể chuyện và điểm nhìn, qua đó làm rõ phong cách tự sự cá nhân của nhà văn; tập trung mô tả đặc điểm của người kể chuyện giấu mặt cũng như sự luân chuyển linh hoạt giữa các kiểu điểm nhìn (bên ngoài, bên trong, toàn tri). Kết quả phân tích cho thấy ngôn ngữ trần thuật trong tiểu thuyết Đỗ Bích Thúy vừa phản ánh hiện thực trong văn hóa miền núi, vừa thâm đậm chất trữ tình, góp phần khẳng định dấu ấn phong cách riêng và sự đóng góp của tác giả vào diện mạo văn xuôi Việt Nam đương đại.

TỪ KHÓA: Người kể chuyện giấu mặt; điểm nhìn trần thuật; đa thanh tự sự; phong cách tự sự; Đỗ Bích Thúy.

NHẬN BÀI: 09/07/2025.

BIÊN TẬP-CHỈNH SỬA-DUYỆT ĐĂNG: 09/09/2025

1. Dẫn nhập

Trong tự sự học, “người kể chuyện” (*voice*) và “điểm nhìn trần thuật” (*focalization*) là hai bình diện khác nhau nhưng có quan hệ mật thiết. Người kể chuyện trả lời cho câu hỏi “ai đang kể?”, trong khi điểm nhìn lại trả lời cho câu hỏi “ai thấy/ ai biết?”. Cách phân biệt này do Gérard Genette đề xuất từ năm 1980 và cho đến nay vẫn giữ nguyên giá trị như một công cụ phân tích cơ bản. Theo Genette, có ba loại điểm nhìn chính: điểm nhìn toàn tri (*zero focalization*), khi người kể biết nhiều hơn nhân vật, bao quát cả hành động, nội tâm, bối cảnh; điểm nhìn bên trong (*internal focalization*), khi điểm nhìn gắn chặt với ý thức nhân vật, cho phép thâm nhập dòng cảm giác và suy nghĩ của họ và điểm nhìn bên ngoài (*external focalization*), khi người kể chỉ ghi lại những gì có thể quan sát từ bên ngoài, không đi sâu vào thế giới nội tâm. Trong thực tế sáng tác, hiếm khi một tác giả trung thành tuyệt đối với một kiểu điểm nhìn duy nhất. Giá trị nghệ thuật thường nảy sinh từ cách họ phối hợp, luân phiên hoặc đan cài nhiều kiểu nhìn trong cùng một văn bản.

Trong các tiểu thuyết của nhà văn Đỗ Bích Thúy, điểm đặc biệt là sự ổn định của “người kể” - luôn là người kể chuyện giấu mặt, không xuất hiện trực tiếp, không tham gia vào câu chuyện, ngôi thứ ba, ngoại truyện, giấu mặt - nhưng đồng thời lại có sự linh hoạt của “điểm nhìn”, khi tác giả thường xuyên dịch chuyển giữa điểm nhìn toàn tri, bên ngoài và bên trong. Chính cơ chế dịch chuyển tiêu điểm này tạo nên nhịp điệu xa - gần, khách quan - chủ quan, cộng đồng - cá nhân và là một trong những dấu ấn phong cách nổi bật trong nghệ thuật tự sự của nhà văn. Bài viết sẽ phân tích cơ chế đó được thể hiện trong ba tác phẩm (“Bóng của cây sồi”, “Chúa đất”, and “Lặng yên dưới vực sâu”) nhằm làm rõ cấu trúc điểm nhìn và phong cách trần thuật của Đỗ Bích Thúy dưới lăng kính tự sự học hiện đại.

2. Kết quả và bàn luận

2.1. Người kể chuyện giấu mặt

Theo phân loại của Genette (1980), người kể chuyện ngôi ba giấu mặt tương ứng với kiểu một “người kể chuyện không thuộc vào thế giới truyện” (*heterodiegetic narrator*). Đây là hình thức trần

*Trường Đại học Sư phạm Hà Nội; Email: anhnh@hnue.edu.vn

**TS; Trường Đại học Sư phạm Hà Nội, Email: hapt@hnue.edu.vn

thuật phổ biến trong văn học hiện đại, cho phép tổ chức mạch kể khách quan nhưng vẫn linh hoạt trong điều tiết điểm nhìn.

Điểm chung trong hầu hết các tiểu thuyết của Đỗ Bích Thúy là sự lựa chọn một người kể chuyện giấu mặt, lựa chọn ngôi kể thứ ba để duy trì mạch kể. Người kể không xưng danh, không can dự trực tiếp vào cốt truyện và hầu như không đưa ra các bình luận ngoại đề. Đây là một giọng kể có tính chất tổ chức và điều phối nhiều hơn là phán xét. Trong cả ba tiểu thuyết này, giọng kể vừa bao quát không gian rộng lớn của núi rừng, bản làng, vừa lặng lẽ lúi sâu để nhân vật tự cất tiếng nói bằng lời đối thoại, độc thoại, độc thoại nội tâm hoặc bằng chính sự im lặng.

Khác với kiểu toàn tri cổ điển thường áp đặt sự “biết tất cả”, giọng trần thuật ngôi thứ ba của Đỗ Bích Thúy thường xuyên tiết chế, tạo khoảng trống để độc giả tham gia kiến tạo nghĩa. Chính sự lúi sâu ấy cho phép tác giả linh hoạt trong việc điều phối điểm nhìn: khi thì phóng chiếu từ trên cao như một “camera toàn cảnh”, khi thì áp sát nội tâm nhân vật như một dòng nhật ký, khi thì đứng ở khoảng cách khách quan như một nhà dân tộc học ghi chép phong tục.

Đoạn văn mở đầu trong “Lặng yên dưới vực sâu” chính là một minh chứng tiêu biểu. Ở đây, truyện được dẫn dắt theo ngôi kể thứ ba, người kể không xưng “tôi”, đứng ngoài sự kiện, dẫn dắt mạch truyện. Ngay từ những câu văn mở đầu, giọng kể đã cho thấy vị thế quan sát vượt lên một ý thức cá nhân, quan sát sự kiện, khái quát được cả một thói quen đã lặp đi lặp lại: “*Cái cây này đã bao lần chứng kiến Vừ ôm chặt lấy Súa... Những đêm nay vội, Vừ chả vỗ cái nào.*” [tr.5]. Song, ngay trong một đoạn văn, người kể không cố định trường nhìn trong một nhân vật mà triển khai mạch truyện theo nhiều hướng khác nhau, ở một diễn biến khác: “*Súa không còn ở đây đợi Vừ... Súa đang ở nhà Tráng A Phóng. Phóng đã cướp lấy Súa...*” [tr.11]. Trên nền khách quan, người kể chỉ ghi những gì có thể thấy “*Cửa nhà Phóng toàn gỗ lim... chốt bằng một cái chốt sắt, xong còn đứng đề cả người vào đấy*” nhằm tái hiện không gian và thế lực gia đình của nhân vật Phóng. Đến cao trào, người kể vẫn giữ ở vị trí giấu mặt, kể chuyện ở ngôi thứ ba nhưng chuyển ống kính vào Súa để bộc lộ trải nghiệm của nhân vật: “*Súa kêu cứu muốn rách họng, nhảy xổ vào Phóng. Súa cào cào, Súa đập, Súa đâm búp búp...*”, rồi khoanh khắc tự nhận ra: “*Súa đã bị nhốt thật... sẽ bị nhốt lâu dài, nhốt mãi mãi*”.

Như vậy, sự kết hợp nhịp nhàng giữa khung bao quát (toàn tri tái hiện khung cảnh), quan sát bên ngoài một cách khách quan và theo dõi nội tâm nhân vật Súa ngay trong một đoạn mở đầu đã khẳng định đặc trưng người kể chuyện ngôi ba giấu mặt trong sáng tác của Đỗ Bích Thúy: không phán xử bằng lời mà tổ chức và điều tiết tiêu điểm để đồng thời dựng bối cảnh cộng đồng - quyền lực và khắc họa chiều sâu bi kịch của nhân vật nữ.

Việc duy trì giọng kể (vai trò người kể chuyện) giấu mặt, kể chuyện theo ngôi thứ ba không đơn thuần là một lựa chọn kỹ thuật mà còn phản ánh định hướng tư tưởng: trao quyền phát ngôn cho nhân vật, đặc biệt là nhân vật nữ, cho phép họ tự định nghĩa cảm xúc, thân phận và phản kháng. Đây là điểm gặp gỡ giữa thủ pháp trần thuật và mỹ học nhân văn trong tiểu thuyết Đỗ Bích Thúy.

2.2. Điểm nhìn toàn tri: bức tranh cộng đồng và quyền lực xã hội

Theo Gérard Genette (1980), điểm nhìn toàn tri (zero focalization) là kiểu điểm nhìn mà người kể biết nhiều hơn nhân vật: bao quát không gian, thời gian và nội tâm. Điểm nhìn toàn tri thường được triển khai trong các đoạn cần khẳng định quyền uy, tái hiện không gian cộng đồng hoặc khung cảnh lịch sử - xã hội. Trong tiểu thuyết của Đỗ Bích Thúy, kiểu điểm nhìn này thường được vận dụng để dựng nên những khoảnh khắc quyền lực cộng đồng và tạo phong nền sử thi cho câu chuyện cá nhân diễn ra phía sau.

Trong “*Chúa đất*”, hình tượng cột đá trên đỉnh núi là một biểu tượng quyền lực điển hình. Người kể chuyện thuật lại lời của Sùng Chúa Đà:

“*Cây cột đá này sẽ đứng mãi ở đây. Một trăm năm, hai trăm năm nữa nó vẫn đứng ở đây. Nó sẽ chứng kiến chúa đất Đường Thượng ta xử chết tất cả những kẻ đáng phải chết.*” [tr.31]. Câu nói này không chỉ là lời của nhân vật, mà qua điểm nhìn toàn tri, nó còn trở thành tuyên ngôn của cả một thiết chế quyền lực. Sự kết hợp giữa chỉ xuất “đây”, cách phóng chiếu thời gian “một trăm năm, hai

trăm năm” và cách nói mang tính bao trùm “tất cả những kẻ” trong diễn ngôn đã làm cho lời nói riêng của Chúa Đà mang một hiệu lực quy phạm bao trùm. Ngay sau đó, người kể triển khai trường nhìn không gian - thời gian theo lối sử thi: từ điểm mốc “cột đá” (điểm neo thị giác và biểu tượng của luật tục), tầm nhìn mở ra trục thời gian sâu vượt quá đời người (lời hứa hẹn “đứng mãi”), đồng thời không quy chiếu vào tri nhận của bất kì nhân vật nào đang có mặt.

Ngay sau phát ngôn của Chúa Đà, người kể từ điểm nhìn toàn tri chủ động chuyển ống kính khỏi nội tâm nhân vật để dựng ngoại cảnh: bầu trời u ám, gió dữ trên đỉnh núi... Đây không phải là cảm giác chủ quan của bất kỳ nhân vật nào, mà là cách thức dàn dựng của một giọng kể biết rộng hơn nhân vật. Thiên nhiên vì thế được huy động như một trợ lực: nó cộng hưởng và tăng thêm đe dọa của lời phán xử, đồng thời định hướng cách người đọc nhận thức phát ngôn ấy như một nghi lễ quyền lực đang diễn ra giữa không gian được “trời đất hậu thuẫn”.

Cũng nhờ vị thế toàn tri, người kể đặt lời của Chúa Đà vào một tọa độ không - thời gian chung (của bản làng, của luật tục), khiến câu nói không còn là ý chí nhất thời của một cá nhân, đã trở thành một luật tục mang tính cộng đồng. Nói cách khác, điểm nhìn toàn tri không chỉ “tường thuật” mà còn kiến tạo khung quy chiếu: nó “đóng kín” trường nghĩa trên trục quyền uy - trừng phạt, trao cho cảnh cột đá phong sử thi đầy quyền năng. Ngay chính trên phong nền ấy, người đọc bước vào tác phẩm như bước qua một ngưỡng nghi thức: mọi động thái về sau - đầu riêng tư - đều diễn ra dưới bóng của trật tự đã được xác lập. Cũng chính từ đây, người kể như bị dẫn dắt theo hệ quy chiếu của điểm nhìn toàn tri, để đến khi tác phẩm chuyển sang những tiêu điểm hạn tri (khai thác nội tâm bên trong của nhân vật), người đọc vẫn nghe vang nền quyền lực do điểm nhìn này đã thiết lập: mỗi nhịp hồi hộp, mỗi nỗi sợ hay kháng cự của cá nhân đều va vào bức tường luật tục kia.

Tóm lại, điểm nhìn toàn tri trong cảnh cột đá đã đồng thời làm nổi bật ba vấn đề: (1) đòi tiêu điểm khỏi nội tâm để dựng ngoại cảnh định khung nghĩa; (2) nâng lời nhân vật lên tầm trật tự cộng đồng; (3) tạo một phong nền sử thi linh thiêng làm nền cho mọi diễn biến nội tâm về sau. Nhờ vậy, vai trò tổ chức của toàn tri hiện lên rõ: nó không chỉ “kể”, mà kiến tạo cách tác phẩm được cảm và được hiểu.

Chính nhờ điểm nhìn toàn tri, tác phẩm mở ra được chiều kích sử thi, dựng lên một phong nền rộng lớn để trên đó, từng số phận cá nhân hiện lên với tất cả sự nhỏ bé, bất lực, hoặc đôi khi là phản kháng. Có thể nói, toàn tri trong tiêu thuyết Đỗ Bích Thủy mang sắc thái “lạnh” của quyền lực và cộng đồng, nhưng đồng thời lại là phong nền không thể thiếu để những đoạn nội tâm phía sau phát huy sức cộng hưởng.

2.3. Điểm nhìn bên ngoài: ghi chép, khách quan hóa, lưu trữ lời cộng đồng

Theo Gérard Genette (1980), điểm nhìn bên ngoài (external focalization) là kiểu điểm nhìn trong đó người kể không thâm nhập vào nội tâm nhân vật, chỉ ghi lại những gì “mắt thấy tai nghe”, tương đương với vị trí quan sát bên ngoài - một camera khách quan. Trong tiêu thuyết Đỗ Bích Thủy, kiểu điểm nhìn này thường được vận dụng để ghi nhận sinh hoạt cộng đồng, phong tục như lễ hội, chợ phiên,... hoặc hành vi bề mặt - từ đó tạo nên văn hóa cho các bi kịch tâm lí phía sau. Trong “*Bóng của cây sồi*”, người kể ghi lại lời truyền khẩu của cộng đồng:

“Người Dao ở Lao Chải nói, các cụ ngày xưa sống trên núi cao phát rừng làm nương, tria ngô tria lúa. Nơi nào đất tốt thì làm hai ba vụ, nơi nào đất xấu làm một vụ đất đã bạc trắng ra thì thu hoạch xong bỏ đi nơi khác. Cả bản đi. Đi mãi đến chỗ nào có đất mới, rừng chưa có người chặt thì dừng lại. Một đời người có khi thay đổi chỗ ở đến mười mấy người.” [tr.16].

Đây chính là đoạn văn tiêu biểu cho điểm nhìn bên ngoài: giọng kể chỉ thuật lại cách người Dao tự nói về mình, hoàn toàn không xen vào diễn giải tâm lý. Người kể chuyện lùi lại, trong quyền phát ngôn cho cộng đồng để tiếng nói cộng đồng xuất hiện trực tiếp trong tác phẩm. Đoạn văn vì thế mang màu sắc dân tộc học, người kể giữ tư thế “ghi chép” hơn là diễn giải hay phán xét: ghi chép mô hình cư trú - canh tác (du canh, luân cư), nhịp sống, lao động của người Dao ở Lao Chải, không áp đặt bình luận. Ở cấp độ cấu trúc, lớp điểm nhìn bên ngoài này dựng nên văn hóa - sinh thái cho truyện:

người đọc được cung cấp khung hiểu biết về hoàn cảnh sống của các nhân vật chuyển sang điểm nhìn bên trong để khai thác tâm trạng - bi kịch của từng nhân vật.

Điểm nhìn bên ngoài trong ngôi bút của tác giả Đỗ Bích Thúy còn được thể hiện ở mảng miêu tả những sinh hoạt đời thường. Người kể chỉ thu nhận những gì “nhìn - nghe - thấy” trong đời sống gia đình, làng xóm. Cuộc trao đổi giữa con dâu và mẹ chồng - Mai và bà Mây về việc xin chuyển ra phía ngoài đường ở đã xoay quanh hàng loạt các chiến thuật giao tiếp: mở lời rào đón (*“Con định bàn...”*), đáp lời gạt bỏ (*“Đợi thằng chồng mày về đã chứ...”*) rồi biện minh (*“Mẹ đồng ý con mới nói với chồng”*). Nhịp văn chậm, dấu chấm lửng mã hóa sự e dè kết hợp cùng danh ngữ khẩu ngữ *“thằng chồng mày”* và mệnh đề phủ định đánh giá làm nổi bật tính cách thẳng băng của bà Mây. Bằng cách dùng lời ăn tiếng nói, vai vế xưng hô, nhịp đối thoại tự bộc lộ quan hệ gia đình và tính cách nhân vật, người kể rút hoàn toàn khỏi bình luận nội tâm, chính điểm nhìn bên ngoài làm bật lên chất đời sống mộc mạc và độ chân thực của cảnh sinh hoạt hàng ngày trong văn Đỗ Bích Thúy.

Nhờ điểm nhìn bên ngoài, tiểu thuyết của Đỗ Bích Thúy không chỉ dừng ở việc kể chuyện, mà còn trở thành một “kho lưu giữ” phong tục, tập quán, giọng nói cộng đồng. Chính sự khách quan hóa này làm tăng thêm độ tin cậy hiện thực cho văn bản, đồng thời tạo đối trọng cần thiết cho những đoạn trữ tình nội tâm.

2.4. Điểm nhìn bên trong: đào sâu bi kịch và “nữ quyền mềm”

Theo G. Genette (1980), điểm nhìn bên trong (internal focalization) là khi người kể chỉ nhìn thế giới qua ý thức của một nhân vật. Trường tri nhận bị giới hạn và mọi dữ kiện đều lọc qua cảm xúc, suy nghĩ của chủ thể ấy. Trong tiểu thuyết Đỗ Bích Thúy, điểm nhìn này thường gắn với các nhân vật nữ, nơi tác giả triển khai một chiến lược tự sự mang đậm tinh thần “nữ quyền mềm”. Nếu điểm nhìn toàn tri mang đến tầm bao quát, điểm nhìn bên ngoài giữ được sự khách quan, thì điểm nhìn bên trong chính là nơi tiểu thuyết Đỗ Bích Thúy chạm tới chiều sâu bi kịch con người. Đây là lúc người kể neo sát vào ý thức nhân vật, để tiếng lòng họ vang lên trực tiếp trong dòng tự sự.

Trong “Chúa đất”, ở tuyến nhân vật Thảo Chà Vàng, Đỗ Bích Thúy chủ động đặt điểm nhìn bên trong vào đúng những khoảnh khắc quyết định để cho thấy tính cách và bản lĩnh của nhân vật được “bật lên” từ nội tâm chứ không phải từ lời bình của người kể. Với Thảo Chà Vàng, điểm nhìn bên trong vận hành theo một quỹ đạo khác: ý nghĩ bí mật → che giấu hành vi → quyết tâm hành động. Khi nghe tin Chúa đất muốn cưới Xính, Vàng “lo lắng và sợ hãi” nhưng không thể nói với ai, kể cả Pó; mạch kể theo sát tầng suy tính thâm kín: rèn mũi tên, vót cung “để che mắt” người lớn - những thao tác bên ngoài chỉ là vỏ bọc cho một kế hoạch giữ kín trong đầu. Người kể không mở vào ý thức của Vàng, Pó hay đám đông, thay vào đó, giữ khung tri nhận đúng bằng những gì Vàng toan tính, để động cơ yêu - ghét, nỗi sợ và quyết tâm tự “nói lên” từ phần sâu kín nhất của nhân vật. Chính điểm nhìn ấy khiến hình ảnh Vàng hiện lên như một chủ thể tự chủ nội tâm: âm thầm chuẩn bị, sẵn sàng đối đầu Chúa đất để bảo vệ người mình yêu.

Đỗ Bích Thúy thường đặc biệt ưu tiên điểm nhìn bên trong dành cho các nhân vật nữ. Với bà Cả trong tiểu thuyết “Chúa đất”, mạch kể thường neo vào dòng tự thoại và hồi ức. Sau cái chết của Vàng Chở, bà nhiều lần “nằm trên giường... nhớ” và tự vấn: *“Sống mà như chết thì sống làm gì?”*; tiếp theo là chuỗi câu hỏi hướng về chính mình (*“Mình có hạnh phúc không; Vàng Chở có hạnh phúc không...”*). Ở những chỗ ấy, người kể vẫn giữ ngôi thứ ba nhưng trao trung tâm tri nhận cho bà Cả: thông tin không đi ra ngoài phạm vi bà đang nhớ, đang day dứt, không có lời giải thích thay nhân vật, cũng không chen phán xét. Người đọc đi vào trải nghiệm đạo đức từ bên trong: Bà Cả thấy rõ mình “chẳng hạnh phúc” mà không đủ sức tự giải thoát, một nhận thức cay đắng chỉ có thể xuất hiện khi điểm nhìn bám chặt vào ý thức nhân vật. Bằng cách này, người kể như lùi hẳn để cho nhân vật tự lên tiếng. Cũng chính từ đó, nhân vật nữ - vốn dễ bị che lấp bởi luật tục và quyền lực - nay trở thành chủ thể cảm thụ, chủ thể tư duy. Đây chính là biểu hiện của một thứ “nữ quyền mềm” trong văn chương Đỗ Bích Thúy: không tuyên ngôn mạnh mẽ, không tranh biện trực diện, nhưng trao quyền trải nghiệm và quyền được cất tiếng nói cho nhân vật nữ.

Trong “*Lặng yên dưới vực sâu*”, khi nhân vật Súa bị Phóng bắt về nhà, chuẩn bị phải đối diện cuộc hôn nhân sắp đặt, người kể ghi lại:

“Súa kêu cứu muốn rách họng, nhảy xổ vào Phóng. Súa cào cấu, Súa đập, Súa đâm bụp bụp... [...] Súa nhận ra Súa đã bị nhốt thật, và sẽ bị nhốt lâu dài, nhốt mãi mãi trong căn nhà này.” [tr.11].

Đoạn văn được viết ở ngôi ba nhưng mang toàn bộ sắc thái cảm giác chủ quan của nhân vật. Đây là một ví dụ điển hình của lời nửa trực tiếp: độc giả vừa nghe giọng kể, vừa đồng thời nghe tiếng lòng nhân vật. Dựa theo định nghĩa “điểm nhìn bên trong” là khi người kể có khả năng quan sát, cảm nhận và thuật lại những diễn biến nội tâm của nhân vật, trích đoạn này cho thấy điểm nhìn được đặt trọn vào Súa. Trước hết, lớp hành động “*Súa kêu cứu... nhảy xổ... cào cấu... đập... đâm bụp bụp...*” không chỉ là sự ghi nhận bên ngoài, nó dẫn người đọc tập trung chú ý vào những hành động của Súa: vùng vẫy, hoảng loạn, tuyệt vọng. Mấu chốt của tiêu điểm bên trong là cú chuyển từ hành động sang tự ý thức: “*Súa nhận ra Súa đã bị nhốt thật, và sẽ bị nhốt lâu dài, nhốt mãi mãi...*”. Ở đây, câu chuyện được kể bằng nhận thức của Súa: từ việc ý thức tình trạng hiện tại (“đã bị nhốt”) đến dự cảm tương lai (“sẽ... mãi mãi”). Người kể không bình luận, không phán xét; chỉ đi theo tiến trình nhận ra của nhân vật, cho thấy nội tâm đang sụp xuống trước viễn cảnh nhà chồng tựa như nhà giam. Sự giới hạn phạm vi cảm nhận (chỉ biết những gì Súa đang cảm và nghĩ) là bằng chứng rõ nhất của điểm nhìn bên trong. Từ đó, bị kịch phụ nữ hiện lên rõ nét từ bên trong ra: nỗi sợ, cơn vùng vẫy và cuối cùng là khoảnh khắc hiểu rằng đời mình bị khóa chặt. Đây chính là cách Đỗ Bích Thúy thực thi “nữ quyền mềm”: trao quyền trung tâm cho ý thức của Súa để chính cái nhìn của nhân vật nói lên sự bất công, thay vì áp một lời rao giảng từ bên ngoài. Trong tiểu thuyết Đỗ Bích Thúy, điểm nhìn nội tâm trở thành công cụ nghệ thuật hữu hiệu để khắc họa đời sống tinh thần nhân vật, đặc biệt là phụ nữ miền núi. Chính sự thâm nhập vào dòng cảm xúc và ý thức đã giúp tác phẩm hiện lên vừa chân thực, vừa trữ tình, tạo nên giọng điệu nhân văn đặc sắc. Như vậy, nếu điểm nhìn bên ngoài cho ta cái nhìn khách quan thì điểm nhìn nội tâm mở ra thế giới tinh thần riêng tư, góp phần làm nên phong cách tự sự độc đáo của nhà văn – nơi người kể không lên tiếng hộ, mà trao quyền cho nhân vật được sống, được cảm và được nghĩ bằng tiếng nói riêng.

2.5. Sự dịch chuyển điểm nhìn: nhịp điệu xa - gần, ngoài - trong

Trong tự sự học hiện đại, việc thay đổi tiêu điểm không chỉ là kỹ thuật kể chuyện mà còn là một chiến lược thẩm mỹ giúp kiến tạo chiều sâu đa tầng trong văn bản. Với Đỗ Bích Thúy, sự dịch chuyển điểm nhìn là cách nhà văn tổ chức cái nhìn không ổn định, cho phép nhiều giọng nói và góc nhìn đồng hiện trong một cấu trúc linh hoạt.

Điều đáng nói không chỉ ở chỗ Đỗ Bích Thúy vận dụng nhiều kiểu điểm nhìn, mà quan trọng hơn là cách chúng được dịch chuyển liên tục. Một đoạn văn có thể mở đầu bằng toàn tri (miêu tả toàn cảnh bản làng, chợ phiên, quyền lực cộng đồng), tiếp tục bằng bên ngoài (ghi lại phong tục, hành vi), rồi đột ngột thu hẹp vào bên trong ở cao trào tâm lý của nhân vật. Đoạn mở đầu của tiểu thuyết “*Chúa đất*” mang giọng kể ngôi ba giấu mặt vận hành theo điểm nhìn toàn tri: người kể vừa ghi nhận hiện tại, vừa nắm quyền tri nhận về quá khứ và động cơ của nhân vật quyền lực. Chẳng hạn, đoạn văn đã dựng ngay cho người đọc một phong sử thi và khắc họa trật tự bạo lực của Đường Thượng:

“Đà đang đứng xem đám thợ đá đẽo một tảng đá lớn. Hàng trăm người, không, phải vài trăm người, tốt có, xấu có, đã chết dưới tay Chúa Đà. Nhưng có những tội lớn, lớn đến mức cho dù phải chết bằng tất cả những thứ đó cộng lại, cũng không khiến Đà thỏa mãn. Vì thế mới có cây cột đá này.” [tr.10].

Ở đây, lượng thông tin vượt quá tầm tri nhận của một nhân vật đơn lẻ (con số người chết, nguyên nhân từ việc dựng cột đá) cho thấy người kể đang “biết hơn” nhân vật, thiết lập khoảng cách trần thuật xa để khung cảnh quyền uy bao trùm lên toàn bộ bối cảnh.

Ngay sau lớp toàn tri, tiêu điểm thu hẹp vào bề mặt quan sát theo điểm nhìn bên ngoài. Các chi tiết sau đều là quan sát ngoại hiện: dáng điệu, cử chỉ, vật tùy thân: “*Trên vai chúa đất, một con chim đang đậu... Nó là đôi mắt thứ hai, đôi tai thứ hai của Chúa đất.*”; “*Chúa đất Sùng Chúa Đà chấp hai tay vừa to vừa dày như tay gấu sau lưng, đi đi lại lại, ngắm nghía càng cây cột đá đã thành hình,*

đúng như Đà yêu cầu.”. Người kể không thâm nhập nội tâm Đà, mà “vật thể hóa” quyền lực bằng dấu hiệu trực quan: con chim cắt trở thành công cụ giám sát, đôi mắt - đôi tai “thứ hai” của chúa đất. Lớp quan sát này đồng thời cung cấp văn liệu phong tục và sinh hoạt (không gian dinh thự, nghi thức quyền lực) mà không cần chen lời bình, giữ cho đoạn văn độ khách quan cần thiết trước khi chuyển sang nội tâm.

Khi trần thuật xoáy vào bà Cả, điểm nhìn chuyển hẳn vào bên trong, bám sát dòng cảm giác và ý thức. Chuỗi câu sau cho thấy sự nén lại của thân thể và thời gian tâm lý:

“Đêm đầu tiên, bà co rúm trong góc giường cô dâu, chờ đợi người chồng uống rượu xong sẽ vào, sau đấy làm gì nữa thì bà không dám nghĩ. Nửa đêm Đà vào. Bà ngồi yên lặng, gần như nín thở rất lâu, rồi mới dám rón rén nằm xuống, ép sát vào trong vách. Một đêm, hai đêm, ba đêm, Đà vẫn không động vào người bà.” [tr.13]

Trong khi *“Bà cúi gằm, tay vịn vào nhau muốn gãy cả ngón.”* là dấu hiệu cơ thể hóa nỗi bất an. Ở điểm nút đối thoại, lời của Chúa Đà được đưa trực tiếp vào văn bản: *“Đà nói, rất khẽ, rằng Đà không tốt. Đà không nên bắt một người con gái như bà về làm vợ. Đà cũng nói, làm vợ Đà sẽ khổ. Khổ đến lúc chết.”*; tiếp đó là dòng cảm giác của bà Cả bùng lên: *“Thình thoảng bà nhìn Chúa Đà, nhìn vòng ngực vạm vỡ, nhớ đến mùi mồ hôi của Đà, nhớ tiếng thở sâu hun hút của Đà”*. Dù vẫn ở ngôi kể thứ ba nhưng câu văn thấm đẫm sắc thái chủ quan (mùi, hơi thở, xúc cảm), tạo hiệu ứng lời nửa trực tiếp: người kể nhường chỗ cho giọng nói bên trong của nhân vật nữ, để bị kịch riêng tư hiện lên ngay trên phong quyền lực cộng đồng.

Đặt cạnh nhau, ba lớp diễn ngôn ấy - toàn tri bao quát, ngoại hiện ghi chép, nội tâm thổ lộ - làm hiện lộ cơ chế dịch chuyển tiêu điểm. Từ xa tới gần, từ ngoài vào trong, từ quyền lực cộng đồng tới thân phận cá nhân, đoạn văn đã cho thấy cách Đỗ Bích Thúy phối trí người kể giấu mặt với các điểm nhìn để đồng thời dựng bức tranh quyền lực (cột đá, chim cắt, mệnh lệnh) và khai mở chiều sâu tâm lý nữ giới (sợ hãi, khao khát, bị bỏ rơi). Chính cơ chế dịch chuyển này đã tạo nên nhịp điệu xa - gần, khách quan - chủ quan. Độc giả vừa được “nhìn từ trên cao” bức tranh cộng đồng, vừa được “nghe từ bên trong” tiếng lòng nhân vật, vừa được “ghi chép” phong tục bằng con mắt khách quan. Nhờ đó, thể giới nghệ thuật trong tiểu thuyết Đỗ Bích Thúy có độ dày đa tầng: cộng đồng và cá nhân, luật tục và khát vọng, quyền uy và nội tâm, tất cả cùng song hành và đối thoại.

Ở bình diện thời gian, sự dịch chuyển còn thể hiện trong việc người kể dẫn mạch từ hiện tại vào hồi ức rồi trở lại hiện tại. Đó là một dạng tiêu điểm hóa theo ký ức, cho phép nhân vật và độc giả nhìn lại quá khứ bằng con mắt chiêm nghiệm, đồng thời soi sáng hiện tại bằng trải nghiệm đã qua. Nhờ vậy, dòng thời gian trong tiểu thuyết Đỗ Bích Thúy không tuyến tính, mà nhiều tầng, gấp khúc, giàu chiều sâu. Ở *Bóng của cây sồi*, kết cấu thời gian mang tính chu kỳ: câu chuyện bắt đầu trong hiện tại (Phù chữ Kim trên con đường bản làng), rồi mở rộng thành những lát cắt hồi ức về cha ông, về vùng đất Lao Chải - Dàn Ván, sau đó trở lại hiện tại với những biến đổi đã xảy ra. Cách trần thuật này cho thấy điểm nhìn thời gian mang chức năng “kết nối ký ức cộng đồng”. Hành trình cá nhân luôn đắm chìm trong mạch hồi ức tập thể và chính sự quay đi quay lại giữa hiện tại và quá khứ đã khẳng định sợi dây ràng buộc con người với lịch sử và văn hóa bản địa.

Có thể khẳng định, sự đa dạng về tiêu điểm trong các sáng tác của Đỗ Bích Thúy chính là một chiến lược tự sự hiện đại cho phép đồng hiện nhiều góc nhìn trong cùng một tác phẩm văn học. Nhờ đó, tiểu thuyết Đỗ Bích Thúy vừa phơi bày quyền lực cộng đồng (toàn tri), vừa khách quan hóa phong tục (bên ngoài), vừa khắc họa bi kịch cá nhân (bên trong). Đặc biệt, sự dịch chuyển điểm nhìn còn trở thành một chiến lược định hướng tiếp nhận, làm tăng tính đa tầng trong trải nghiệm đọc cho độc giả: Khi dịch chuyển từ điểm nhìn toàn tri (khung cảnh quyền lực, cộng đồng) vào nội tâm nhân vật (bi kịch phụ nữ), người đọc được dẫn dắt từ cái nhìn từ trên cao sang sự nhập vai cá nhân, tạo cảm giác đồng cảm sâu sắc; Khi xen kẽ điểm nhìn bên ngoài (ghi chép phong tục) với khai thác nội tâm, độc giả có thể vừa quan sát khách quan, vừa thâm nhập đời sống cá nhân của từng số phận người.

Như vậy, sự linh hoạt trong điều tiết tiêu điểm không chỉ phản ánh khả năng tự sự của Đỗ Bích Thủy mà còn cho thấy quan niệm kể chuyện hiện đại: kể không nhằm kiểm soát, mà nhằm mở rộng khả năng tri nhận - nơi người kể chuyện không áp đặt cái nhìn đơn tuyến, mà tổ chức đa điểm nhìn như một mạng lưới cảm xúc - tư tưởng luôn luân phiên chuyển động.

2.6. Dấu ấn phong cách: đa thanh, nhân văn và trữ tình

Phong cách tự sự của Đỗ Bích Thủy không được xác lập bởi một kiểu giọng kể hay điểm nhìn cố định, mà hình thành từ khả năng tổ chức linh hoạt các điểm nhìn trần thuật trong một cấu trúc tự sự đa tầng. Nét đặc sắc không nằm ở sự khéo léo kỹ thuật đơn thuần mà ở chiều sâu biểu đạt tư tưởng và mỹ cảm: tái hiện một không gian tự sự đa thanh, giàu tính nhân văn và đậm chất trữ tình nghệ thuật.

(i) Tính đa thanh: đối thoại giữa cộng đồng và cá nhân:

Khái niệm “đa thanh” (polyphony) do Mikhail Bakhtin đề xuất không chỉ đề cập đến sự hiện diện của nhiều giọng nói trong một tác phẩm, mà còn nhấn mạnh tới sự tồn tại bình đẳng trong một không gian đối thoại. Trong tiểu thuyết của Đỗ Bích Thủy, tính đa thanh không được tạo ra bởi sự “đồng người kể” hay sự thay đổi nhân vật xung ngôi, mà được cấu trúc qua một cơ chế trần thuật cho phép các hệ tri nhận khác biệt cùng hiện diện đồng thời, song song và đối thoại.

Sự đa thanh này vận hành trên nhiều trục đối thoại sâu sắc: giữa người kể và nhân vật (khi giọng kể không áp đặt mà tạo khoảng trống cho nhân vật tự lên tiếng), giữa giọng nói cộng đồng và tiếng nói cá nhân (đặc biệt là của người phụ nữ), giữa thiết chế quyền lực và khát vọng tự do, giữa hoài ức tập thể và trải nghiệm hiện sinh. Từng giọng nói trong không gian ấy không bị hòa tan hay bị dẫn dắt bởi một ý thức trung tâm, mà tồn tại với hệ giá trị riêng, gợi ra một thế giới tự sự giàu chất triết lý nhân sinh.

Chính cơ chế tổ chức điểm nhìn luân chuyển - từ điểm nhìn toàn tri mở rộng quyền lực cộng đồng, qua điểm nhìn bên ngoài khách quan hóa phong tục, đến điểm nhìn bên trong thâm nhập tâm lý - đã tạo điều kiện cho các giọng nói ấy phát triển độc lập và tạo lập quan hệ đối thoại. Trong cấu trúc đó, không có giọng nào mang tính “chân lý tuyệt đối”, mà mỗi tri nhận đều gợi mở những lát cắt hiện thực riêng. Nhờ vậy, tiểu thuyết Đỗ Bích Thủy không chỉ kể một câu chuyện, mà còn dựng nên một không gian đa tầng ý nghĩa, nơi cộng đồng và cá nhân, truyền thống và khát vọng, luật tục và cảm xúc cùng song hành, va chạm và soi chiếu lẫn nhau.

(ii) Nhân văn: tôn vinh tiếng nói bị lãng quên

Một trong những nét đặc trưng nổi bật trong phong cách tự sự của Đỗ Bích Thủy là tinh thần nhân văn thấm đẫm trong cách tổ chức điểm nhìn và phân bố vị trí phát ngôn. Không ồn ào tuyên ngôn, không áp đặt diễn giải, văn chương của chị âm thầm thực hiện một hành vi “định vị lại” tiếng nói - dành chỗ cho những con người vốn thường bị gạt ra bên lề trong diễn ngôn văn học chính thống: phụ nữ miền núi, người dân tộc thiểu số, những số phận bị giam hãm trong lễ thói, định kiến và luật tục.

Chiến lược trần thuật theo ngôi kể thứ ba giấu mặt - tưởng như khách quan và xa cách - thực chất lại là một lựa chọn mang chiều sâu nghệ thuật và tư tưởng. Người kể không xuất hiện như một người phán xét hay áp đặt lý giải, mà chủ động lùi bước để mở ra không gian cho nhân vật tự nói, tự sống và tự chịu trách nhiệm với cảm xúc cũng như lựa chọn của mình. Chính khoảng trống ấy là nơi tiếng nói cá nhân - nhất là tiếng nói phụ nữ - được cất lên, tự nhiên và sâu sắc.

Đặc biệt, việc liên tục ưu tiên điểm nhìn nội tâm cho các nhân vật nữ như bà Cả, Súa, Pó, hay Xính cho thấy một chiến lược tự sự mang đậm màu sắc nhân văn nữ quyền. Nhưng đây không phải là một thứ nữ quyền được thể hiện bằng những tuyên ngôn trực diện hay xung đột gay gắt, mà là một dạng “nữ quyền mềm”: sâu lắng, giàu cảm xúc nhưng không kém phần quyết liệt. Ở đó, nhân vật nữ không chỉ là nạn nhân bị dồn ép bởi luật tục hay bạo quyền, mà là những chủ thể có khả năng cảm nhận, suy tư, phản kháng và khẳng định bản ngã trong những giới hạn ngặt nghèo nhất. Điều đáng nói là cảm xúc của những nhân vật nữ - từ day dứt đến tuyệt vọng, từ khao khát đến im lặng - đều được triển khai từ bên trong, qua dòng ý thức, hồi tưởng hoặc độc thoại nửa trực tiếp. Nhờ đó, người đọc không chỉ “thấy” bị kịch mà còn “sống cùng” số phận của nhân vật, không chỉ nhìn nhân vật mà còn nhập thân vào thế giới nội cảm của họ. Chính độ lùi của người kể và độ sâu của điểm nhìn đã

giúp những tiếng nói bị lãng quên ấy trở thành trung tâm của hành trình tự sự – một trung tâm không áp đặt mà đầy chất người, chất đời và chất nghệ.

(iii) Chất trữ tình: lắng đọng trong giọng kể văn hóa và cảm thức miền núi

Một điểm nhấn nổi bật trong phong cách tự sự của Đỗ Bích Thúy chính là chiều sâu trữ tình thấm đẫm trong từng lớp văn bản. Khác với lối trần thuật khô khan hay thiên về học thuật, văn phong của chị mang sắc thái dịu dàng mà lắng đọng, vừa đậm chất tự sự, vừa giàu màu sắc dân tộc học. Điều này thể hiện qua cách giọng kể ngôi ba giấu mặt - dù lùi về phía sau, giữ một khoảng cách thẩm mỹ nhất định - vẫn không đánh mất chất cảm xúc. Ngược lại, nó như một “điểm tựa im lặng” giúp những yếu tố văn hóa bản địa - từ hình ảnh, ngôn ngữ, phong tục cho đến hệ thống xưng hô, thổ ngữ - có cơ hội vang lên một cách tự nhiên và sinh động.

Trần thuật trong tiểu thuyết Đỗ Bích Thúy không tách biệt giữa tự sự và cảm xúc, mà thường đan cài các lớp độc thoại nội tâm, lời truyền khẩu, điển tích, lời hát dân gian hay hồi tưởng cộng đồng. Tất cả được sắp đặt như những dòng chảy song hành, tạo nên một không gian nghệ thuật không chỉ ghi lại hiện thực mà còn ngân vang cảm thức miền núi - thứ cảm thức gắn với đất, với người, với tiếng gọi âm thầm của những ký ức bản Mường, Dao, Tày.

Chất trữ tình ấy không chỉ biểu hiện qua những suy tưởng cá nhân hay con dấn vật nội tâm của nhân vật, mà còn tỏa ra từ cách miêu tả thiên nhiên như một thực thể sống, như một nhân vật đồng hành. Hoa ban nở trắng rừng, mây giăng qua đèo, tiếng gió xé trên mái nhà sàn - tất cả không chỉ là phong nền mà là cộng hưởng, là chứng nhân và nhiều khi là phản chiếu tinh thần của con người. Trong nhiều cảnh huống, thiên nhiên như chia sẻ, như cất lời thay nhân vật, hoặc đơn giản là im lặng một cách cảm thông trước những mảnh đời cô đơn và tổn thương. Chính nhờ vậy, tiểu thuyết của Đỗ Bích Thúy không đơn thuần là sản phẩm văn chương, mà là một dòng chảy văn hóa - giàu thi ảnh, đầy cảm xúc, và đậm bản sắc vùng cao. Chất trữ tình này không chỉ đến từ miêu tả nội tâm nhân vật, mà còn từ việc hòa quyện giữa con người và cảnh sắc thiên nhiên. Cảm giác thiên nhiên như một nhân vật, vừa chứng kiến vừa cộng hưởng, làm tăng thêm chiều sâu cảm xúc trong kết cấu trần thuật của nhà văn.

3. Kết luận

Trong tiểu thuyết Đỗ Bích Thúy, người kể chuyện và điểm nhìn không chỉ là thủ pháp hay một yếu tố về kỹ thuật mà là hạt nhân làm nên phong cách. Điểm nổi bật trong các sáng tác của nữ nhà văn nặng lòng với mảnh đất Hà Giang được tạo nên bởi (i) người kể ngôi thứ ba giấu mặt bảo đảm tính khách quan và tính điều phối; (ii) sự dịch chuyển linh hoạt giữa ba điểm nhìn toàn tri - điểm nhìn bên ngoài và điểm nhìn bên trong, tạo nên một kết cấu đa tầng; (iii) một phổ hình thức lời nói (trực tiếp, gián tiếp, nửa trực tiếp) kết hợp lời dẫn nguồn - tình thái và chỉ dấu xã hội-ngôn ngữ (xưng hô, khẩu ngữ). Đây là các chỉ dấu vận hành cho phép nhận diện và thuyết minh phong cách ở cả tầng vĩ mô (cấu trúc truyện) lẫn vi mô (câu, nhịp, giọng).

Chính những nét đặc trưng trong cách kể chuyện ấy đã góp phần khẳng định tính đa thanh trong những sáng tác của nhà văn: tiếng nói thiết chế - luật tục (đặt nền sử thi), tiếng nói cộng đồng - truyền khẩu (gợi cảm thức về không gian sống và phong tục miền núi) và tiếng nói nội tâm cá nhân, đặc biệt quan tâm tới nữ giới (khơi mở chiều sâu cảm thụ và tự nhận thức). Đa thanh ở đây không phải “đồng giọng” mà là đối thoại giữa các ý thức, được kích hoạt bằng việc phân quyền phát ngôn, điều chỉnh tình thái, dẫn nguồn và vùng lời nửa trực tiếp. Nhờ vậy, thế giới nghệ thuật vừa mang tính sử thi cộng đồng, vừa chan chứa trữ tình, vừa khắc họa bi kịch nhân sinh, đồng thời lưu giữ giá trị văn hóa miền núi như một lớp tư liệu nghệ thuật.

Đáng chú ý, ưu tiên điểm nhìn bên trong ở nhân vật nữ là lựa chọn mang màu sắc nhân văn của nhà văn nữ Đỗ Bích Thúy. Các tác phẩm trao quyền tự sự cho chủ thể vốn dễ bị lờn thói làm mờ, để họ tự phát ngôn về ham muốn, nỗi sợ và khả năng phản kháng. Khi đặt trên nền toàn tri và các lớp bên ngoài giàu ghi chép đời sống, những đoạn nội tâm ấy không tái hiện tình cảm thuần túy, mà được cộng hưởng bởi “nền quyền lực” đã thiết lập, nhờ đó đạt độ căng thẩm mỹ giữa khách quan - chủ quan, cộng đồng - cá nhân, quyền lực - khát vọng tự do.

Đặt trong dòng văn xuôi Việt Nam đương đại, đóng góp của Đỗ Bích Thúy được thể hiện ở nghệ thuật điều phối điểm nhìn để nối kết ký ức cộng đồng với kinh nghiệm cá nhân, mở rộng không gian biểu đạt cho tiếng nói nữ giới và làm giàu thêm diện mạo tự sự về miền núi.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

Tiếng Việt Tiếng Anh

1. M. Bakhtin (1992), *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết* (Phạm Vĩnh Cư dịch). Trường Viết văn Nguyễn Du, Hà Nội.
2. Lê Bá Hán, Trần Đình Sử, & Nguyễn Khắc Phi (2004), *Từ điển thuật ngữ văn học*. Nxb Giáo dục.
3. Lotman, Yuri (2004), *Cấu trúc văn bản nghệ thuật* (Trần Ngọc Vương, Trịnh Bá Đình, & Lại Nguyên Ân, dịch). Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
4. Nguyễn Thái Hòa (2000), *Những vấn đề thi pháp của truyện*. Nxb Giáo dục.
5. Nguyễn Thị Thu Thủy (2016), *Điểm nhìn và ngôn ngữ trong truyện kể*. Nxb Đại học Quốc gia Hà Nội.
6. Trần Đình Sử (2023), *Dẫn luận thi pháp học văn học*. Nxb Đại học Sư phạm.
7. Trần Đình Sử (Chủ biên) (2004), *Lí luận văn học, tập 2: Tác phẩm và thể loại văn học*. Nxb Đại học Sư phạm.
8. Genette, Gérard (1980), *Narrative discourse: An essay in method*. Cornell University Press.

NGỮ LIỆU

1. Đỗ Bích Thúy (2005), *Bóng của cây sồi*. Nxb Trẻ.
2. Đỗ Bích Thúy (2015), *Chúa đất*. Nxb Phụ nữ.
3. Đỗ Bích Thúy (2017), *Lặng yên dưới vực sâu*. Nxb Phụ nữ.

Narrative strategy in Đỗ Bích Thúy's Novels: the coordination between the narrator and focalization

Abstract: In modern narratology, the narrator and focalization are central to the construction of the artistic world. This study examines three representative novels by Đỗ Bích Thúy (“Bóng của cây sồi”, “Chúa đất”, and “Lặng yên dưới vực sâu”) to identify how the narrator and focalization are configured, thereby clarifying the author’s individual narrative style; describes the characteristics of the covert narrator and the flexible shifts among modes of focalization (external, internal and zero). The findings show that the narrative discourse in Đỗ Bích Thúy’s novels both reflects social realities embedded in highland culture and is suffused with lyricism, thereby consolidating the writer’s distinctive stylistic signature and her contribution to the landscape of contemporary Vietnamese prose.

Key words: Covert narrator; focalization; narrative polyphony; narrative style; Đỗ Bích Thúy.