

CHẤN THƯƠNG CỦA NHỮNG ĐỨA TRẺ BỊ BỎ RƠI: TRƯỜNG HỢP PHIM *NOBODY KNOWS* (NHẬT BẢN) VÀ *TÂM HỒN MẸ* (VIỆT NAM)

Nguyễn Thị Bích

Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, ĐHQGHN

Tóm tắt: Bài viết khảo sát chấn thương và cách trình hiện chấn thương của những đứa trẻ bị cha mẹ bỏ rơi trong bộ phim Nhật Bản *Nobody Knows* (Hirokazu Kore-edam, 2004) và phim Việt Nam *Tâm hồn mẹ* (Phạm Nhuệ Giang, 2011). Trong đó, bài viết chỉ ra rằng, hai bộ phim đã tạo ra một mô hình tự sự trong việc trình hiện chấn thương của những đứa trẻ bị bỏ rơi. Cụ thể, hai phim miêu tả việc bị bỏ rơi như là nguyên nhân của những tổn thương về thể chất và tinh thần của trẻ; thể hiện sự hồi tưởng và mộng tưởng như những biểu hiện của chấn thương; xây dựng những đứa trẻ trưởng thành sớm về tâm hồn như một sự kháng cự với chấn thương bị bỏ rơi; trình hiện những người mẹ vô tâm - một tiểu tự sự về người mẹ rất khác với truyền thống - và xã hội thờ ơ như là nguyên nhân dẫn đến chấn thương; miêu tả việc kết bạn như biểu hiện và cũng là cách thoát khỏi chấn thương. Ngoài ra, để trình hiện chấn thương của các nhân vật, hai bộ phim đều kiến tạo những không gian tối tăm, bị bỏ quên giữa thành phố tấp nập. Mô hình tự sự đó có một số điểm khác biệt với những trường hợp đứa trẻ bị bỏ rơi ngoài đời thực, nhưng chính sự khác biệt đó đã giúp phim cất lên tiếng nói độc đáo về chấn thương của những đứa trẻ bị bỏ rơi.

Từ khóa: Mô hình tự sự; người mẹ vô tâm; *Nobody Knows*; *tâm hồn mẹ*; trẻ bị bỏ rơi; trưởng thành sớm.

Nhận bài ngày 18.15.2025; gửi phản biện, chỉnh sửa, duyệt đăng ngày 29.12.2025

Liên hệ tác giả: Nguyễn Thị Bích; email: greenish88@gmail.com

1. ĐẶT VẤN ĐỀ

Theo Bách khoa toàn thư về các vấn đề của thế giới và tiềm năng của con người (The Encyclopedia of World Problems & Human Potential) của Liên hiệp các hiệp hội quốc tế (The Union of International Associations - UIA), trẻ bị bỏ rơi (abandoned children) là những đứa trẻ không được cung cấp, không được đáp ứng các nhu cầu cơ bản như thức ăn, nước uống, nơi ở. Ngoài ra, trẻ không được yêu thương, không được hỗ trợ về tinh thần, không được cho đi học, không được chăm sóc y tế cũng được xếp vào nhóm trẻ bị bỏ rơi (UIA, 2020).

Chấn thương (trauma) là một thuật ngữ để chỉ những tổn thương bên ngoài, tổn thương vật lý cũng như những tổn thương bên trong, tổn thương tâm lý của con người. Lý thuyết chấn thương manh nha từ cuối thế kỉ XIX, đầu thế kỉ XX ở châu Âu, gắn với nhiều thảm họa khủng khiếp của loài người trong thời gian này như những cuộc chiến tranh, nạn diệt chủng, dịch bệnh, thiên tai... Giai đoạn này, lý thuyết chấn thương gắn với tên tuổi của Sigmund Freud và gắn với phân tâm học. Freud cho rằng chấn thương khởi nguồn từ những sự kiện trong thời thơ ấu hoặc những sự kiện đã xảy ra trước đó. Những sự kiện này được hồi tưởng lại, hoặc xuất hiện qua ảo giác, ác mộng, từ đó gây ra đau đớn cho con người.

Đến những năm 90 của thế kỉ XX, kế thừa các quan điểm của Freud, Cathy Caruth cùng một số nhà nghiên cứu khác tại Mỹ đã đưa lý thuyết chấn thương vào khoa học nhân văn. Bà cùng với các đồng nghiệp của mình đã đọc chấn thương trong các văn bản văn chương, điện ảnh... Caruth cho rằng: "...chấn thương mô tả một kinh nghiệm choáng ngợp về những sự kiện đột ngột hay thảm họa mà phản ứng đối với sự kiện đó thường xuất hiện dưới dạng ảo giác và các hiện tượng mang tính chất xâm nhập thường bị trì hoãn và tái diễn một cách không kiểm soát được" [1].

Gần đây, lý thuyết chấn thương tiếp tục mở rộng và kết hợp với các lý thuyết đương đại khác như lý thuyết nữ quyền, hậu thuộc địa, lý thuyết về cảm xúc... Do đó, lý thuyết chấn thương nhận ra nhiều kiểu chấn thương và cơ chế gây ra chấn thương hơn. Trước đây, chấn thương được cho là gắn liền với bạo lực của thảm họa, biến cố lớn; nhưng giờ đây, các nhà nghiên cứu cho rằng chấn thương cũng gắn với bạo lực của những thứ hàng ngày. Ban đầu, các nhà nghiên cứu chấn thương thường nhắm đến những người là nạn nhân của chiến tranh [3]; nhưng gần đây, giới nghiên cứu đã quan tâm đến các đối tượng khác. Trước đây, chấn thương gắn với các đại tự sự nhưng giờ đây, chấn thương gắn với cả các tiểu tự sự của cá nhân. Chấn thương giờ đây được cho là gắn với cả những vấn đề sắc tộc, giới... Trong quá khứ, phê bình chấn thương chỉ phát triển ở phương Tây còn gần đây nó đã biến các tác phẩm nghệ thuật phương Đông thành đối tượng nghiên cứu của mình.

Từ sự mở rộng của lý thuyết chấn thương đương đại, Judith Herman cho rằng bị bỏ rơi, thiếu chăm sóc lặp đi lặp lại dẫn tới hệ quả tâm lý kéo dài cũng là một dạng chấn thương [6; 119]. Trong bài viết này, chúng tôi sẽ khảo sát bộ phim *Nobody Knows* (2004) của điện ảnh Nhật Bản và *Tâm hồn mẹ* (2011) của điện ảnh Việt Nam và chứng minh rằng những đứa trẻ bị bỏ rơi trong hai phim được trình hiện như những nạn nhân của chấn thương. Chúng tôi lựa chọn hai bộ phim này vì đây là hai bộ phim của phương Đông – nơi vốn thường nhấn mạnh, ca ngợi tình yêu thương, sự đùm bọc của cha mẹ với con cái, mà không phải là hai bộ phim phương Tây – nơi thường nhấn mạnh đến tự do cá nhân. Hai bộ phim này được đặt cạnh nhau bởi chúng đều có nhân vật chính là những đứa trẻ bị bỏ rơi và có thời gian phát hành khá gần nhau. Thực hiện đề tài này, chúng tôi muốn trả lời các câu hỏi: liệu hai những đứa trẻ trong hai bộ phim này có thực sự gặp chấn thương do bị bỏ rơi; có hay không một mô hình tự sự chung giữa hai phim trong việc trình hiện chấn thương của những đứa trẻ bị bỏ rơi; mô hình tự sự đó có điểm gì khác biệt với những tự sự về đứa trẻ bị bỏ rơi ngoài thực tế; mô hình đó thể hiện diễn ngôn gì của hai phim cũng phong cách làm phim của hai đạo diễn...

Nobody Knows là bộ phim của đạo diễn Kore-eda, được làm dựa trên sự kiện có thật. Phim kể về bốn anh em cùng mẹ khác cha khoảng từ 4-12 tuổi bị mẹ bỏ lại trong một căn phòng trọ. Những đứa trẻ cùng nhau cố gắng duy trì sự sống trong khi số tiền mẹ để lại mỗi ngày một cạn kiệt. Nhưng rồi, khi tiền hết mẹ chúng vẫn không trở về, để mặc chúng sống lay lắt, cố gắng cầm cự chờ sự xuất hiện của mẹ. Cuối phim, cô em út bị ngã và qua đời, lũ trẻ chôn em và tiếp tục sống chờ mẹ trở về dù không có một tia hi vọng nào. *Tâm hồn mẹ* là phim của đạo diễn Phạm Huệ Giang, được chuyển thể từ truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp. Nhân vật chính của phim là Thu – một đứa bé sống cùng người mẹ làm nghề bán hoa quả tại chợ Long Biên. Do người mẹ vô tâm và khờ dại luôn làm ăn thất bát, mãi mê chạy theo tình yêu nên Thu thường xuyên bị bỏ lại một mình. Cô bé kết bạn với cậu bé Đăng đã mất mẹ, bị cha bỏ rơi, và thường chăm sóc Đăng một cách dụi dàng. Qua khảo sát hai bộ phim, chúng tôi nhận thấy những đứa trẻ trong phim được trình hiện với chấn thương sâu sắc do bị bỏ rơi.

2. NỘI DUNG

2.1. Bị bỏ rơi như là nguyên nhân của chấn thương

Việc bị bỏ rơi có tác động sâu sắc đến trẻ em, cả về tinh thần và thể chất. Trẻ em bị bỏ rơi thường phải đối mặt với những khó khăn về thể chất. Do không được chăm sóc hàng ngày và tiếp cận với dịch vụ chăm sóc sức khỏe, chúng có thể bị suy dinh dưỡng và có nguy cơ mắc các bệnh truyền nhiễm cao hơn. Việc thiếu một môi trường ổn định và nuôi dưỡng có thể cản trở sự phát triển thể chất và sức khỏe tổng thể của trẻ [4].

Sự tổn thương thể chất và tinh thần của bốn đứa trẻ trong *Nobody Knows* là không thể phủ nhận. Trong lúc mẹ vắng nhà, Akira – một cậu bé đang trong tuổi ăn tuổi học – đã phải học cách chăm sóc các em, lo toan việc gia đình như một người cha lẫn người mẹ trong gia đình. Nhưng do hết sạch tiền, chúng không có điện, nước để dùng, không có cả thức ăn và nước uống – những thứ tối thiểu phục vụ cho cuộc sống. Akira phải đi xin đồ ăn sắp quá hạn ở siêu thị cho các em. Cậu em trai Shigeru phải nhai giấy cho đỡ đói, đi nhặt những đồng xu bị bỏ quên ở máy bán hàng tự động để có thể mua được chút đồ ăn. Quần áo mấy anh em đều rách rưới và chúng không có nước trong căn hộ mà phải tắm giặt, vệ sinh ở máy nước công cộng. Đầu tóc lũ trẻ bù xù, tóc dài, móng tay dài và cáu bẩn, người luôn nhễ nhại mồ hôi. Trong phim, đạo diễn thường xuyên sử dụng các cảnh quay

cận cảnh vào bàn tay, khuôn mặt, bàn chân... để người xem có thể cảm nhận rõ nhất cuộc sống thiếu thốn của lũ trẻ. Căn nhà chật chội, ngồn ngàng đồ đạc được trình hiện trần trụi trong từng khuôn hình càng làm nổi bật cuộc sống bết tắc, mệt mỏi của chúng. Người xem không thể hình dung được giữa một đất nước được coi là văn minh lại có những đứa trẻ phải sống hoang dại như vậy.

Đi cùng với thiếu thốn về vật chất, anh em Akira còn rất thiếu thốn về tinh thần. Thậm chí, chúng có thể cố tìm cách đáp ứng nhu cầu tối thiểu về vật chất, nhưng nhu cầu tinh thần thì không có cách nào giải quyết được. Chúng nhớ mẹ, và những khi nhớ mẹ, cô em gái Kyoko chỉ có thể ngồi trong tủ quần áo để hít hà chút mùi hương của mẹ còn sót lại, còn đứa út Yuki chỉ có thể dùng mẫu bút màu còn sót lại để vẽ hình của mẹ. Chúng không nói một lời nào, nhưng những hành động của chúng đều cho thấy nỗi nhớ và nỗi buồn da diết.

Nhu cầu tối thiểu của những đứa trẻ không được đảm bảo và ước mơ lại càng là thứ xa xỉ với chúng. Chiếc đàn vào Kyoko mong muốn mãi mãi không thể có được; đôi găng tay và xa hơn là việc được thi đấu bóng chày của cậu bé tài năng Akira không có cơ hội để trở thành hiện thực; việc đi tìm cha ở một sân bay nào đó của cậu cũng mãi mãi không thực hiện được dù cậu có ngược lên nhìn trời bao nhiêu lần đi nữa. Chúng liên tục hỏi mẹ khi nào sẽ được đi học nhưng không nhận được một câu trả lời như ý. Ước mơ của chúng luôn được đạo diễn trình hiện cùng một màu đỏ để thể hiện sự mạnh mẽ của mong ước đó: màu đỏ của cây đàn đồ chơi, màu đỏ của lọ sơn móng tay, màu đỏ của bức tranh Yuki vẽ mẹ... Tuy nhiên, dù mạnh mẽ ra sao thì những ước mơ đó mãi mãi không thực hiện được.

Đặc biệt, không chỉ bốn đứa trẻ này, những đứa trẻ khác trong phim cũng bị bỏ mẹ “bỏ rơi” theo nghĩa rộng nhất của từ này. Cậu bạn của Akira không được mẹ quan tâm: bà ta không biết cỡ chân của con mà mua cho con đôi giày quá rộng. Cô bé Saki bị bắt nạt ở trường, phải trốn học nhưng cô giáo cũng không quan tâm và bỏ mẹ cô – những người có vẻ khá giàu có, sống trong một khu nhà rất đẹp - cũng không hay biết. Một cậu bé khác bị bỏ mẹ để lại trong ô tô trước quán chơi bài cũng có thể coi là một trường hợp bị bỏ rơi.

Thu và Đăng trong *Tâm hồn mẹ* cũng bị người thân bỏ rơi. Mẹ Thu cố gắng kiếm tiền cho con, nhưng sẵn sàng bỏ cô chạy theo người tình bất cứ lúc nào: mẹ để Thu đi lấy hàng từ tờ mờ sáng để đi đến chỗ người tình, bỏ Thu giữa căn nhà trống trong đêm khuya để đi đến chiếc xe của người đàn ông đó và bỏ cô bé ở lại căn nhà trống trên bãi bồi vắng vẻ giữa sông để đi lên biên giới với người tình. Giữa Thu và chú lái xe, mẹ Thu luôn có xu hướng chọn người đàn ông kia. Akira và các em mắc kẹt trong một căn hộ chật chội, tù túng, ngồn ngàng đồ đạc còn Thu cô đơn giữa một căn nhà trống, gió lùa khắp nơi và không an toàn. Akira thường được trình hiện khi một mình đi giữa những dãy phố hun hút, còn Thu thường được ghi lại trong cảnh thu lu nơi góc nhà hay lang thang giữa những ruộng ngô, ruộng rau vắng vẻ. Ngay gần nơi Thu ở, phố phường rất đông đúc, tiếng còi tàu xe inh ỏi nhưng Thu vẫn bị bỏ rơi khỏi nhịp sống đó. Thậm chí, đường phố đông đúc và âm ỉ còn là một nơi đầy nguy hiểm với Thu và cô bé chỉ tìm được sự bình yên khi về bãi vắng quanh nhà mình.

Thu thương người bạn bằng tuổi là Đăng, chăm sóc Đăng với suy nghĩ: “Hình như hồn mẹ mày nhập vào tao đây. Mà mẹ thì phải yêu con chứ”. Thực chất, đó là lời Thu oán trách người mẹ vô tâm, người mẹ vốn mãi mê chạy theo tình yêu đến mức bỏ bê đứa con của chính mình. Mẹ Thu bỏ con đi biên giới không một lời từ biệt. Đến cuối phim, cô vẫn chưa trở về, và con cô, người xem và thậm chí là chính cô cũng chưa biết khi nào cô trở về. Số tiền ít ỏi mà mẹ cô bé để lại nhanh chóng được dùng hết. Và khi đó, cô bé không có gì ăn, phải nhịn đói, phải tự tìm thức ăn quanh nhà giống như anh em nhà Akira. Chính cô bé đã phải khóc lóc mà nói rằng: “Mẹ không tốt, mẹ không tốt, tao không cần một người mẹ như thế... Tao không cần mẹ”.

Không chỉ có Thu, Đăng cũng là một cậu bé bị chấn thương do bị bỏ rơi. Mẹ Đăng đã mất và bỏ cậu bé đã bỏ cậu mà đi, không quan tâm hỏi han hay chu cấp gì cho cậu. Cuộc sống của Đăng không quá thiếu thốn về vật chất như Thu nhưng cũng không sung túc. Đặc biệt, Đăng mang trong mình nhiều nỗi buồn về tinh thần. Đăng luôn khao khát được mẹ chăm sóc, được bố thừa nhận.

Như vậy, qua phân tích, người đọc có thể thấy không phải chỉ những đứa trẻ phải trải qua chiến tranh, khủng hoảng, tai nạn mới là nạn nhân của chấn thương. Đôi khi chính những đứa trẻ sống ở một đất nước hòa bình, thịnh vượng cũng có thể là nạn nhân của chấn thương. Thậm chí, đứa trẻ

đang sống cạnh cha mẹ cũng có thể là nạn nhân của chấn thương. Giữa cảnh quan đô thị, những đứa trẻ vẫn rất cô đơn, như sống trong một thế giới riêng.

2.2. Sự hồi tưởng và mộng tưởng như là biểu hiện của chấn thương

Hồi tưởng và mộng tưởng, ác mộng là những biểu hiện thường thấy khi con người gặp chấn thương [8]. *Nobody Knows* mở đầu bằng cảnh cậu bé Akira quần áo rách rưới, tay mân mê chiếc vali cũ, ngồi trên tàu cùng một bé gái khác. Sau đó phim chuyển sang cảnh Akira cùng mẹ sang chào gia đình chủ trọ mới. Từ đó, người xem nhận ra rằng cậu bé đang ngồi trên tàu và hồi tưởng lại những chuyện đã qua. Lựa chọn cách sắp xếp cốt truyện này đã cho thấy những chuyện đã qua chính là một chấn thương trong quá khứ mà cậu nhớ lại. Trong quá trình mọi việc đang diễn ra, Akira có buồn, lo và bức vì mẹ mãi không về; nhưng chỉ khi ngồi nghỉ lại tất cả những điều đã xảy ra thì cậu mới cảm nhận hết những đau đớn mà chúng mang lại cho mình. Bởi lẽ, chấn thương “nằm sâu trong tiềm thức, không được nhận thức tại thời điểm xảy ra chấn thương mà thường quay trở lại ám ảnh ở giai đoạn sau qua những kí ức, khiến con người rơi vào những trạng thái không thể nói nên lời, bị kìm nén” [2; 666]. Một sự kiện gây chấn thương không thể được cảm nhận rõ ràng ngay khi nó đang xảy ra mà chỉ được nhìn nhận trong quá trình tái trình nhìn lại kí ức.

Ở *Tâm hồn mẹ*, cậu bé Đăng luôn phải mộng tưởng về một người mẹ của chúng. Ngay cả Thu, dù có một người mẹ ở bên cạnh, vẫn luôn phải mộng tưởng về một người mẹ mà mình muốn. Mộng tưởng này chính là biểu hiện của việc những đứa trẻ bị chấn thương do bị bỏ rơi. Ước mơ của Đăng là có một người mẹ và khi nặn đồ chơi, cậu bé cũng nặn hình mẹ dặt tay con. Cậu bé luôn mơ mộng mà nói với Thu rằng mẹ mình chắc có một đôi tai màu hồng. Khi ngủ trưa ở trường, Đăng luôn có giấc mơ có mẹ, được mẹ ôm ấp, vuốt ve. Đăng thường xuyên rủ Thu: “Ra chỗ mẹ mày chơi đi, tao thích ra đây”. Điều này cũng cho thấy cậu bé luôn mơ ước có một người mẹ như mẹ Thu để được mẹ vỗ về, chơi đùa cùng. Đăng luôn mộng tưởng và xây dựng một người mẹ trọn vẹn trong mộng tưởng: mẹ phải xinh, mẹ phải hiền... Đó là chấn thương của một cậu bé mất mẹ ngay khi vừa mới lọt lòng. Thậm chí, xét ở góc độ này, chấn thương của Đăng còn nặng nề hơn cả của nhân vật Thu.

Thu cũng mộng tưởng được cùng Đăng lạc vào thủy cung, chơi đùa cùng bầy cá đủ sắc màu. Thu nói với Đăng: “Giá như được ở hẳn dưới nước như cá thì thích lắm nhỉ!” Mộng tưởng đó chính là đến một thế giới xa lạ để trốn tránh cuộc sống buồn bã, cô đơn mà Thu đang phải trải qua. Đỉnh điểm, Thu nghĩ mình là mẹ Đăng, chăm sóc cậu bé chu đáo: an ủi, vỗ về cậu, cho cậu đồ ăn... Đó cũng là cách Thu thể hiện mộng tưởng về một người mẹ mà mình muốn có. Đăng đồng ý cho Thu giả làm mẹ mình, muốn “mẹ” vuốt tóc mình, thơm mình... và điều đó càng thể hiện mộng tưởng mãnh liệt của cậu bé về một người mẹ.

2.3. Trưởng thành sớm như một sự kháng cự với chấn thương

Trong cả hai phim, các đạo diễn đều xây dựng hình ảnh những đứa trẻ trưởng thành sớm, già dặn về tâm hồn. Ở tuổi còn rất nhỏ, Akira đã buộc phải trở thành trụ cột gia đình, vừa làm nhiệm vụ của người mẹ lại vừa đóng vai trò của người cha, người anh với các em. Cậu bé phải đảm nhiệm việc mua sắm, nấu nướng, cân đối chi tiêu, đi tìm việc làm kiếm tiền, nghĩ ra cách dỗ dành các em để các em bớt buồn vì vắng mẹ, chăm sóc em ốm, tự đối mặt với tuổi dậy thì... Hình ảnh cậu bé ngồi liệt kê chi tiêu, cộng trừ, tính toán tiền đã tiêu được nhà làm phim thể hiện rất nhiều lần ở đầu phim. Akira thậm chí còn người lớn, trưởng thành hơn cả người mẹ với giọng nói trẻ con của cậu bé. Đáng vẻ trầm trầm, sự chu đáo của Akira là đáng vẻ của một người trưởng thành chứ không phải của một đứa trẻ. Không phải Akira không khao khát được sống đúng với vị trí của mình: Akira luôn nhắc đến ước mơ có chiếc găng tay để chơi bóng chày, hạnh phúc khi được gọi vào đội bóng của một trường gần nhà và luôn mong được đi học... Tuy nhiên, những khao khát đó bị buộc phải xếp lại một chỗ, nhường chỗ cho những lo toan, tính toán hàng ngày.

Thu cũng buộc phải trưởng thành sớm, buộc phải đánh thức bản năng làm mẹ vì có một người mẹ vô tâm. Ngay từ đầu phim và trong rất nhiều cảnh phim sau đó, Thu đã được tạo hình với búi tóc gọn gàng phía sau như một người phụ nữ trưởng thành, người mẹ lam lũ trong gia đình. Thu biết nhắc người bán hàng trừ một kg bì để giảm tiền hàng nhập về như một người phụ nữ đã quen việc buôn bán và biết mua túi nilon để chuẩn bị sẵn sàng cho việc bán hàng. Đặc biệt, những cảnh quay đó được dựng song song với cảnh mẹ Thu đang ngồi ăn uống, đùa bỡn cùng người tình lại càng làm

nổi bật sự trưởng thành của Thu. Những bữa cơm của cô bé chủ yếu là những bữa cơm tự nấu, tự ăn một mình. Các thao tác nấu ăn, làm việc nhà của Thu được phim miêu tả qua các động tác thành thạo, từ đó cho thấy cô đã làm những việc này rất nhiều lần. Khi mẹ Thu hồn nhiên ngồi uống say cùng người tình, Thu ngăn mẹ như một người lớn tỉnh táo ngăn một đứa trẻ con làm việc dại dột. Một mình nằm trong căn nhà trống huơ trống hoác giữa bãi bồi vắng vẻ, khi nhìn thấy chuột, Thu bình tĩnh đuổi chúng đi chứ không hét lên sợ hãi như những đứa trẻ bình thường khác. Trong lớp, khi Đăng gõ vào vai phải của Thu, Thu cũng không để dàng bị lừa mà quay về phía đó, ngược lại, cô bé quay về bên trái như thể luôn biết rằng ai làm gì với mình dù có chú ý hay không. Những chi tiết được dùng một cách hệ thống với chủ ý rõ ràng của đạo diễn đã cho thấy so với người mẹ, lúc nào Thu cũng tỉnh táo, một sự tỉnh táo không phải đứa trẻ nào cũng có. Khi mẹ đi tìm người tình và buồn bã khi không tìm được, chính Thu đã kéo mẹ về vì biết không có hi vọng, vì biết người đàn ông kia hẳn sợ dính líu đến người phụ nữ nợ đầm đìa này nên đã cố tình lảng tránh. Khi gọt xoài, Thu ngồi gặm hạt xoài như một người lớn, nhường cho mẹ những miếng xoài ngon như mẹ nhường cho con. Khi mẹ buồn bã, tuyệt vọng vì không còn việc làm, Thu chăm sóc mẹ vô cùng tỉ mỉ, chu đáo từ bữa ăn giấc ngủ. Tóm lại, Thu trưởng thành so với tuổi, thậm chí vị trí của Thu và mẹ bị đảo ngược. Khuôn mặt cô bé lúc nào cũng phẳng phất nổi buồn và sự lo lắng cho người mẹ vô tâm của mình.

Dù không có em như Akira, nhưng Thu cũng chăm sóc những đứa trẻ Thu quen như chăm sóc em: đi mò ốc luộc cho chúng ăn, giặt quần áo cho chúng khi quần áo bị bẩn vì mò ốc. Nhìn vào sự trưởng thành của Akira hay Thu, người xem không thấy đáng khen mà chỉ thấy đáng thương. Qua sự thành thạo, người lớn đó, ta nhận ra chuyện gì đã xảy ra trong suốt thời gian trước đó để khiến những đứa trẻ trở nên rần rỏi như vậy.

Sự trưởng thành của Akira và của Thu chính là sự chịu đựng, sự phản kháng của chúng trước chấn thương bị bỏ rơi. Mà “tiêu điểm của phê bình chấn thương không phải ở vào sự kiện gây ra chấn thương hay ngữ cảnh khiến cho sự kiện đó xảy ra, mà chính là vào sự chịu đựng hay sự phản kháng của con người trước chấn thương” [2; 666-667]. Chính vì vậy, ta có thể kết luận rằng chấn thương mà những đứa trẻ này gặp phải rất nặng nề.

Theo Bách khoa toàn thư về các vấn đề của thế giới và tiềm năng của con người, việc bị bỏ rơi thường “...gây ra mối đe dọa về sự phát triển nhân cách không phù hợp và tạo ra các điều kiện có thể nuôi dưỡng các kiểu hành vi xã hội tiêu cực vốn được thể hiện ở những kẻ phạm pháp và tội phạm” [9]. Tuy nhiên, ở cả hai phim này, sự trưởng thành, chín chắn của những đứa trẻ bị bỏ rơi đều được nhấn mạnh. Hoặc có thể nói hai đạo diễn đã lựa chọn dùng diễn biến câu chuyện ở thời điểm những đứa trẻ vẫn giữ được những phẩm chất tốt đẹp của mình. Dù sao đi nữa, hai bộ phim đã lựa chọn một cách xử lý khá tích cực cho nhân vật và sự tích cực đó đã mang lại diễn ngôn lạc quan cho cả hai bộ phim.

2.4. Người mẹ trẻ con và xã hội thờ ơ, nghèo nàn và diễn ngôn về nguyên nhân của chấn thương

Vì đâu những đứa trẻ gặp phải chấn thương đó? Các nghiên cứu về trẻ bị bỏ rơi chỉ ra rằng nghèo đói, thiếu nguồn lực và áp lực xã hội là nguyên nhân chính dẫn tới tình trạng trẻ bị bỏ rơi. Tuy nhiên, hai bộ phim này lại trình hiện một quan niệm có đôi chút khác biệt khi cho rằng những đứa trẻ bị bỏ rơi vì chúng có những người mẹ trẻ con, có phần vô tâm. Mẹ Akira qua lại với rất nhiều đàn ông và sinh ra tới bốn đứa con cùng mẹ khác cha. Cô sẵn sàng bắt con mình đi tìm những người cha đó để xin tiền trong khi nỗ lực kiếm tiền của cô không được nói đến. Cô để cho những đứa trẻ tự chăm nhau và đi biệt. Cô khá vụng về (như khi cô sơn móng tay cho Kyoko nhưng sơn lem cả ra ngoài) và thậm chí không biết làm việc nhà như Akira.

Người mẹ của Thu trong *Tâm hồn mẹ* cũng là một người mẹ bông bột, trẻ con. Cô sẵn sàng để con chọn hoa quả để bán còn mình thì đi tìm người tình, bỏ con trong căn nhà lụp xụp ở bãi giữa sông Hồng để đi theo người tình. Dù nợ nần đầm đìa, cô vẫn chi tiền mua điện thoại trả người tình, bỏ con đau bụng giữa đêm đi tìm anh ta. Con gái không ăn sáng, mang bụng đói đi học cô cũng không hề hay biết. Rất khác với các phụ huynh khác, cô nói con không cần học nhiều, cần ngủ nhiều hơn mà không hề biết con ngủ ít không phải vì học mà là vì chờ cô những lúc cô đi chơi về

khuya. Giống như Keiko, mẹ Thu bảo đi học không có gì vui, khuyên con không nên đi học, ko cần phải tới trường. Mẹ Thu thậm chí không trả lại tiền khách hàng đánh rơi, chịu bị đánh, bị con giật để có tiền cho người tình sửa xe.

Hai người mẹ đều vô tâm, hững hờ với lũ trẻ, quan tâm đến hạnh phúc cá nhân của mình nhiều hơn. Cả hai người mẹ đều sẵn sàng bỏ đi tìm hạnh phúc riêng bất cứ lúc nào mà không một lời từ biệt. Người mẹ của Akira chỉ xuất hiện ở đầu phim, rồi từ đó không xuất hiện nữa. Người mẹ đó vẫn ở một nơi khác, nhưng đạo diễn chọn không đề cập với cô ấy. Mẹ Thu còn sốt sắng trả lời cuộc điện thoại của Thu, còn mẹ Akira thậm chí sau này đã lảng tránh những cú điện thoại của con, không cho con một lời giải thích, dù có thể chỉ là nói dối, về sự vắng mặt của mình để làm lũ trẻ yên lòng, hay cho chúng một chút hi vọng để chúng có thể tiếp tục cầm cự.

Đối lập với hai đứa trẻ với nét mặt buồn buồn, hai người mẹ lúc nào cũng vui vẻ cười tươi như những đứa trẻ. Họ sẵn sàng làm ngay những việc mà họ muốn chứ không hề đắn đo, cân nhắc nhiều. Họ hết lòng theo đuổi tình yêu: mẹ Thu lúc nào cũng chạy theo người đàn ông lái xe dù ông ta xua đuổi, mẹ Akira thì hạnh phúc, cảm thấy cuộc sống thật tươi đẹp khi “mẹ yêu rồi nè”. Hai người mẹ đều tìm đến rượu khi buồn, đều nghĩ rằng cho con ăn một bữa ăn ngon là có thể vỗ về được chúng. Hai người mẹ này là hai trường hợp rất khác so với các đại tự sự về người mẹ trong điện ảnh Nhật Bản và Việt Nam. Họ không khéo léo, đảm đang, hy sinh hết cho con mà hồn nhiên, vô tâm, vụng về và luôn muốn thỏa mãn khát khao yêu đương của mình. Kiểu nhân vật người mẹ này sau đó còn tiếp tục xuất hiện trong một số phim khác của điện ảnh Nhật Bản như *Mother* (Tatsushi Omori, 2020), *A girl named Ann* (Yū Irie, 2024). Các bộ phim này, cũng như *Nobody Knows*, đều được làm từ các sự kiện có thật. Vì vậy, điều này cho thấy những người mẹ như vậy không phải là hiếm trong xã hội Nhật Bản.

Trong cả hai phim, người cha của những đứa trẻ đều không hoặc ít khi xuất hiện, đều bỏ đi, không quan tâm gì đến đứa con của họ. Khi xem *Nobody Knows*, phần lớn người xem sẽ thường đổ lỗi cho người mẹ Keiko đã bỏ con, nhưng sự thật thì chính bố của những đứa trẻ này cũng bỏ rơi chúng. Những người đàn ông trong *Nobody Knows* không biết mình là bố của đứa trẻ nào và thực sự cũng không muốn biết. Họ tìm cách che giấu không cho đồng nghiệp của mình biết về những đứa bé. Người đàn ông được coi là cha của Yuri thì nói với Akira như thể cậu không phải là một đứa trẻ: “Yuri không phải là con tao nhé. Mỗi lần tao ấy với mẹ mày, tao đều dùng bao cao su mà”. Những lời nói này cũng là một kiểu bạo hành, gây tổn thương cho Akira dưới vỏ bọc là đang giúp đỡ cậu và minh oan cho mình. Mẹ Lan nói bố của Thu đã chết, nhưng qua thái độ bực dọc của Lan, người xem có thể đoán được rằng người đàn ông này không hề chết, chỉ là anh ta đã bỏ mẹ con Thu mà đi thôi.

Không chỉ gia đình, chính xã hội cũng bỏ rơi lũ trẻ. Xã hội trong *Nobody Knows* không chấp nhận gia đình kì lạ với một người mẹ và bốn đứa con không cùng chung bố này. Chính vì vậy, người mẹ Keiko chỉ dám cho Akira đi cùng đến nhà trọ mới, hai đứa trẻ nhỏ Shigeru và Yuki bị cho vào vali và kéo đến đó, còn cô con gái Kyoko thì phải đứng ở ga tàu đến tối mới được đón về vì ông chủ nhà không thích cho gia đình có nhiều trẻ thuê nhà: “Đến tuổi này thì được, chứ nếu bé quá thì mấy người thuê nhà khác hay than phiền lắm”. Họ bị đuổi khỏi nhà trọ cũ cũng chỉ vì cậu bé Shigeru làm ồn. Khi mẹ bỏ lũ trẻ ở lại, nhân viên siêu thị cũng không giúp được gì ngoài cho lũ trẻ chút đồ ăn thừa và gợi ý rằng chúng nên liên hệ với trung tâm bảo trợ xã hội. Cô bạn Saki của lũ trẻ cũng chưa bao giờ nghĩ đến việc nhờ gia đình mình giúp những người bạn mà cô yêu quý này. Người nữ chủ nhà chứng kiến lũ trẻ trong căn nhà tan hoang nhưng cũng không muốn can thiệp, thậm chí tự nhủ rằng lũ trẻ là anh em họ tới chơi. Không ai sẵn sàng thay đổi cuộc sống của mình vì mấy anh em Akira. Những đứa trẻ rách rưới, đầu tóc bù xù, thân thể gầy gò cứ đi lại khắp nơi nhưng không ai hỏi han vấn đề thực sự của chúng. Nhân vật người lớn rất ít xuất hiện trong *Nobody Knows* hoặc nếu có xuất hiện thì vai trò của họ cũng không nhiều. Giữa xã hội tôn trọng sự riêng tư của mỗi cá nhân, những đứa trẻ không được quan tâm, yêu thương mà bị coi là những đối tượng gây rắc rối, là gánh nặng. Đó chính là mặt trái của xã hội được cho là văn minh. Trong thực tế, nhiều người già ở Nhật Bản cũng phải sống cô đơn và chết một mình mà không có ai hay biết.

Phim có nhan đề là *Nobody Knows* - “không ai biết”, nhưng nói đúng ra là “không ai muốn

biết” bởi sau này, khi cuộc sống quá thiếu thốn, những đứa trẻ đã đi ra ngoài chứ không trốn tránh như lời mẹ dặn nhưng những người xung quanh vẫn lơ chúng đi. Chúng tắm giặt ở vòi nước công cộng, đi lang thang ngoài phố và xin thức ăn sắp hết hạn của siêu thị nhưng không ai chú ý đến chúng. Như vậy, chấn thương ở đây không phải chỉ là chấn thương của bốn đứa trẻ mà còn là chấn thương của cả xã hội khi con người không quan tâm đến nhau. Ở cuối phim, khi Akira và Saki chôn cất bé Yuki, từ góc máy thấp người xem thấy máy bay vẫn tấp nập bay trên đầu, những công trình trong thành phố vẫn chiếu sáng rực rỡ... nhưng không có ai quan tâm đến số phận của những đứa trẻ bé nhỏ. Chúng kiến sự khổ sở của anh em Akira, người xem cứ chờ đợi sự trở về của người mẹ (có thể là sự trở về sau khi đã kiếm được nhiều tiền hoặc có thể là trở về vì không kiếm được gì cả), chờ đợi sự can thiệp của những người sống xung quanh lũ trẻ nhưng không có một ai xuất hiện. Như vậy, từ câu chuyện chấn thương của anh em Akira, phim đã cất tiếng nói phê phán xã hội. Bởi lẽ, “phê bình chấn thương thực ra cũng là một cái nhìn mang tính phê phán đối với lịch sử, đối với các cơ chế văn hóa cho phép sự kiện chấn thương xảy ra, thậm chí được duy trì (đây cũng là điểm rõ nhất cho thấy phê bình chấn thương đi xa hơn cách tiếp cận tâm lý trị liệu; tâm lý là việc xử lý theo từng trường hợp bệnh lý, nó thiếu tính phê phán)” [2; 666]. *Nobody Knows* không chỉ phê phán người mẹ mà phê phán xã hội mà ở đó con người thờ ơ, lãnh đạm với người xung quanh, luôn sợ bị làm phiền. Góc máy tĩnh, máy quay ít di chuyển, cảnh quay dài của phim đã cho thấy sự lạnh lùng của xã hội với câu chuyện của bốn anh em Akira. Tất cả chỉ đứng ở ngoài quan sát, biết mà không có hành động đáng kể nào để giúp đỡ lũ trẻ. Chỉ đến cuối phim, sau khi Akira và Saki chôn cất bé Yuki xong, máy quay mới rung lắc theo từng bước chân của hai đứa trẻ, hòa cùng bài hát nê nê thể hiện nỗi buồn của chúng và lan truyền nỗi buồn ấy sang người xem:

“Có thiên thần nào ban cho tôi một cái liếc nhìn ái ngại không?”

Tuy nhiên, sau giây phút đầy cảm xúc đó, phim lại lựa chọn kết thúc ở cảnh ba anh em Akira và Saki lại quay trở lại nếp sinh hoạt thường ngày: Akira đi xin đồ ăn sắp hết hạn ở siêu thị, các em đi xách nước ở vòi nước công cộng về uống và Akira vẫn ngược lên bầu trời với mong ước tìm được cha đẻ của mình. Máy quay đặt tĩnh từ xa, quan sát 4 đứa trẻ đi xa dần; tiếng nhạc ghita vang lên nhẹ nhàng bình thản. Tất cả cho thấy nếp sinh hoạt của lũ trẻ đã trở lại và sẽ còn tiếp tục, có thể là tiếp tục cho đến khi Akira đủ 16 tuổi để đi làm kiếm tiền nuôi các em, còn mẹ cậu bé thì mãi mãi không quay trở lại nữa. Tuy nhiên, đó cũng có thể chỉ là “thời kỳ ủ bệnh” (incubation period), “thời kỳ tiềm tàng/ sự phát triển ngầm ngầm” (latency) theo cách nói của Caryth (Caryth, 1991). Những chấn thương của lũ trẻ không chỉ dừng lại ở đó mà sẽ ám ảnh chúng trong suốt phần đời còn lại.

Khi trình hiện hoàn cảnh bị bỏ rơi đầy thiếu thốn của những đứa trẻ, *Nobody Knows* chọn cách kể rất ít cảm xúc. Biểu cảm trên khuôn mặt Akira cũng như các em của cậu rất ít được thể hiện. Phim tập trung vào những sinh hoạt hàng ngày và các đồ đạc của lũ trẻ. Đồ đạc được quay cận cảnh: chiếc vali, chiếc đàn đồ chơi, đôi giày... Các hoạt động được miêu tả tỉ mỉ bằng những cận cảnh liên tiếp: đi chợ, nấu cơm... Chỉ quay đồ vật và các hoạt động liên tiếp mà không quay những cảnh thể hiện góc nhìn của nhân vật nên phim trở nên lạnh lùng. Nhưng chính sự lạnh lùng khách quan đến độ vô cảm này lại khiến người xem day dứt hơn bởi sự lạnh lùng vô cảm đó giống như sự lạnh lùng của những người xung quanh lũ trẻ. Đứng trước những sự việc khủng khiếp, người xem mong chờ những người xung quanh đám trẻ, thậm chí là cả chính người làm phim, có nhiều cảm xúc hơn như thế. Ở đây, chấn thương được đưa vào những sự việc thường ngày, hiện diện trong những công việc nhỏ nhất. Đó cũng chính là điều mà các nhà lý thuyết chấn thương đương đại quan tâm. Cách thức thể hiện chấn thương của Kore-eda cũng đã tạo ra một khả năng mới trong việc thể hiện chấn thương: không phải những câu chuyện đầy cảm xúc, mà đôi khi chính câu chuyện được kể một cách lạnh lùng lại khiến người xem ý thức được những chấn thương sâu sắc của nhân vật.

Tâm hồn mẹ cũng lên án những bố mẹ vô trách nhiệm với con cái, lên án xã hội nghèo đói và lừa lọc đẩy những đứa trẻ vào hoàn cảnh bị bỏ rơi. Mẹ Thu luôn chạy theo tiếng gọi của tình yêu mà bỏ con. Xã hội xung quanh toàn những người mong muốn lừa bán hàng xấu cho mẹ Thu để kiếm tiền, hay cho vay nặng lãi khiến lãi mẹ đẻ lãi con và mẹ Thu không thể nào trả hết được. Giữa thành phố tấp nập, bãi bồi nơi mẹ con Thu sống như một ốc đảo và cuộc sống của mẹ con cô cũng không được ai quan tâm. Những người lớn trong *Tâm hồn mẹ* như bà chủ nợ, người khách của mẹ Thu, bà

chủ sạp hoa quả... cũng chỉ lo lợi ích của mình chứ không giúp đỡ cô bé. Ý tưởng này đã được chính đạo diễn Phạm Nhuệ Giang đã trả lời phỏng vấn: “Có rất nhiều vấn đề về thiếu nhi ám ảnh tôi. Ở nhiều quốc gia trên thế giới, trẻ em luôn là đối tượng được quan tâm số một nhưng ở Việt Nam thì những thiệt thòi, bất hạnh lại rơi vào chúng... bởi sự nghèo đói, thiếu thốn quanh năm ám ảnh đời sống, con người tại các vùng núi, vùng quê nghèo và bởi có rất nhiều cặp bố mẹ vô trách nhiệm với những đứa con mình mang nặng đẻ đau. Rồi hàng ngày có nhiều em nhỏ phải lang thang đi đánh giày mưu sinh trên các con phố, trong khi lẽ ra chúng phải được đến trường, được hưởng một tuổi thơ bình yên trong vòng tay bao bọc cha mẹ. Tất cả những cảnh đời bé nhỏ nhứt nhối, tội nghiệp đó, sao tôi không thể không đưa vào phim khi tôi không đủ khả năng để làm được nhiều điều cho chúng?” [5].

2.5. Kết bạn như là biểu hiện, cũng là cách để thoát khỏi chấn thương

Trong cả hai phim, giữa quãng thời gian khó khăn bị bỏ rơi, những đứa trẻ đều muốn kết bạn để vượt qua giai đoạn khó khăn đó. Akira và Sika cũng tìm được những người bạn và dựa vào tình bạn để vực dậy. Trước tiên, Akira kết bạn với hai cậu bé trạc tuổi cậu và nhanh chóng nghiện game giống như hai người bạn đó – một sự suy thoái điển hình của chấn thương. Ban đầu, mối quan hệ của Akira và hai cậu bé này không tốt vì hai cậu đã bỏ đồ ăn trộm vào túi Akira, khiến cho Akira bị ông chủ siêu thị nghi ngờ và tra hỏi. Tuy nhiên, sau đó, Akira lại lựa chọn chơi thân cùng với hai người bạn này. Chính từ lúc đó, Akira bắt đầu bỏ bê việc chăm sóc các em. Akira lựa chọn thân thiết với hai người bạn này do cậu coi việc đi chơi với những người bạn này như là thứ để cậu chạy trốn khỏi thực tại. Việc cậu chơi với bạn xấu có thể nhìn nhận như việc không có người lớn định hướng nên dễ dàng giao du với chúng, nhưng cũng có thể nhìn nhận như một cơ chế đối phó (coping mechanism) với chấn thương.

Sau này, Akira kết bạn với Sika – một cô bé trạc tuổi cậu, bị bắt nạt ở trường nhưng không dám nói với bố mẹ, thường chọn trốn học như một giải pháp để tránh bị bắt nạt. Sika cùng chơi, cùng sinh hoạt với Akira và các em, làm cho cậu bé có cảm giác được an ủi, chia sẻ. Thậm chí, khi Akira hết tiền, Saki sẵn sàng đi hát karaoke với người đàn ông trung niên để lấy tiền cho anh em Akira mua thức ăn. Trong những giây phút khủng khiếp khi Yuki mất, Saki đã luôn ở bên, cùng Akira lo lắng hậu sự cho Yuki, lắng nghe tâm sự của cậu. Chỉ ở trước mặt Saki, người anh cả của lũ em này mới dám thể hiện cảm xúc, mới có thể tâm sự về nỗi sợ hãi của mình khi chạm vào cơ thể lạnh ngắt của Yuki. Qua đó, ta có thể thấy rằng Saki chính là người bạn giúp Akira vượt qua nỗi đau bị bỏ rơi.

Giống như Akira, cô bé Thu trong *Tâm hồn mẹ* chọn kết bạn với một cậu bé giống mình là Đăng. Đăng yếu đuối, mong manh và cần dựa vào Thu để chữa lành những tổn thương do mẹ đã qua đời, bỏ bỏ mình mà đi. Thu cho Đăng những món quà, mang đến cho Đăng những cử chỉ thân mật như một người mẹ chăm sóc con. Nhưng không chỉ có Đăng được chữa lành mà chính Thu cũng được chữa lành nhờ được “làm mẹ” của Đăng. Đăng chính là một yếu tố khiến cô bé phải cứng rắn hơn, mạnh mẽ hơn, cảm thấy mình có ích hơn để từ đó có động lực sống hơn.

3. KẾT LUẬN

Qua phân tích, chúng tôi nhận thấy, dù là hai bộ phim của hai nước khác nhau, *Nobody Knows* và *Tâm hồn mẹ* đã sử dụng một mô hình tự sự với nhiều điểm tương đồng để trình hiện chấn thương của những đứa trẻ bị bỏ rơi: hai phim miêu tả việc bị bỏ rơi như là nguyên nhân của những tổn thương về thể chất và tinh thần của trẻ; thể hiện sự hồi tưởng và mộng tưởng như những biểu hiện của chấn thương; xây dựng những đứa trẻ trưởng thành sớm về tâm hồn như một sự kháng cự với chấn thương bị bỏ rơi; trình hiện những người mẹ vô tâm - một tiểu tự sự về người mẹ rất khác với truyền thống - và xã hội thờ ơ như là nguyên nhân dẫn đến chấn thương; miêu tả việc kết bạn như biểu hiện và cũng là cách thoát khỏi chấn thương. Ngoài ra, để trình hiện chấn thương của các nhân vật, hai bộ phim đều kiến tạo những không gian tối tăm, bị bỏ quên giữa thành phố tập nập.

Tuy nhiên, việc chi ra mô hình này không phải là mục đích duy nhất của bài viết mà quan trọng là chỉ ra sự sáng tạo trong mô hình, sự khác biệt của mỗi mô hình trong mỗi phim và diễn ngôn đằng sau đó. Chúng tôi nhận thấy mô hình tự sự của hai phim có một số điểm khác biệt với những trường hợp đứa trẻ bị bỏ rơi ngoài đời thực: những đứa trẻ bị bỏ rơi không phải vì những thảm họa

như chiến tranh, thiên tai, dịch bệnh khiến cha mẹ chúng qua đời mà bị bỏ rơi vì người mẹ vô tâm và xã hội thờ ơ; những đứa trẻ không sống ở một nơi hoang vắng mà sống ngay giữa thành phố tập nập... Chính những điều này tạo ra góc nhìn độc đáo, một tiểu tự sự của hai phim về vấn đề chấn thương, đồng thời từ đó cất tiếng nói cảnh tỉnh chúng ta về việc xã hội hiện nay có thể gây ra chấn thương cho trẻ như thế nào. Ngoài ra, hai phim lựa chọn xây dựng những đứa trẻ rất trưởng thành, hiểu chuyện sau tất cả những chấn thương mà chúng phải trải qua, qua đó mang đến một diện mạo lạc quan về những đứa trẻ bị bỏ rơi.

Qua so sánh hai phim, chúng ta có thể dễ dàng nhận thấy rằng anh em Akira trong *Nobody Knows* bị cha mẹ bỏ rơi hoàn toàn và chấn thương mà chúng phải đối diện mạnh hơn chấn thương của Thu, Đăng trong *Tâm hồn mẹ* rất nhiều. Thế nhưng, chấn thương của những đứa trẻ trong bộ phim của Nhật Bản được trình hiện qua nghệ thuật kể chuyện giữ khoảng cách với nhân vật, ít cảm xúc. Tuy nhiên, không phải vì vậy mà chấn thương không được thể hiện một cách sâu sắc. Thậm chí, chính sự lạnh lùng của việc kể chuyện càng khiến khán giả có nhiều cảm xúc, từ đó khắc sâu ấn tượng về chấn thương của nhân vật trong lòng người xem. Điều này đã chứng tỏ tài năng trong nghệ thuật của đạo diễn Hirokazu Kore-eda. Nếu xem xét các phim khác như *Like Father Like Son* (2013), *Shoplifters* (2018)..., người xem có thể dễ dàng nhận thấy phong cách kể chuyện lạnh lùng là một đặc điểm khá tiêu biểu của Kore-eda.

Ngược lại, đạo diễn Phạm Huệ Giang, từ góc độ của một nữ đạo diễn, nhìn nhận và thể hiện câu chuyện đứa trẻ bị bỏ rơi một cách nhẹ nhàng, nữ tính. Đạo diễn đã cho thấy một góc nhìn đầy thương cảm với đứa trẻ cũng như đầy vị tha với người mẹ. Người mẹ không phải sinh ra đã là mẹ mà trở-thành-mẹ, như Simone de Beauvoir nói “người ta không sinh ra là đàn bà, người ta trở thành đàn bà”, nên cũng phải học dần dần để trở thành người mẹ và mẹ cũng vẫn có những khao khát và đam mê của bản thân mình. Nỗi khổ của Thu và kẻ cả của mẹ Thu cũng đều do cuộc sống nghèo khó mà ra.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Cathy Caruth. (1991). *Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History* (Kinh nghiệm không được khẳng định: Chấn thương và những khả năng của lịch sử). Hải Ngọc dịch. https://hieutn1979.wordpress.com/2013/03/29/cathy-caruth-nhung-kinh-nghiem-khong-duoc-khang-dinh-chan-thuong-va-nhung-kha-nang-cua-lich-su/#_ftn2, Thứ Hai, 15/09/2025, 09:00 [GMT+7]
2. Đặng Hoàng Oanh. (2021). Phác thảo hành trình của lý thuyết chấn thương trong lịch sử tư tưởng phương Tây. *Tạp chí Khoa học trường ĐH Sư phạm Tp.Hồ Chí Minh*, tập 18, số 4, tr.657-668
3. Heidrun Jadwiga Kubiessa Tokarz. (2016). *The Abandoned Child in Contemporary German Literature and Film (Đứa trẻ bị bỏ rơi trong văn học và điện ảnh Đức đương đại)*. Ph.D dissertation, The University of Utah, United States
4. His House Children's Home. (2024). Understanding the Critical Needs of Abandoned Children. (Hiểu nhu cầu cấp thiết của trẻ em bị bỏ rơi). <https://www.hhch.org/understanding-the-critical-needs-of-abandoned-children/#:~:text=The%20impact%20of%20abandonment%20on%20children,lack%20of%20trust%20in%20others.>, Thứ Hai, 15/09/2025, 09:00 [GMT+7]
5. Hoàng Nghĩa. (2011). Phạm Huệ Giang: Tôi là đạo diễn sung sướng nhất. <https://vtcnews.vn/pham-nhue-giang-toi-la-dao-dien-sung-suong-nhat-ar40963.html>, Thứ Hai, 15/09/2025, 09:00 [GMT+7]
6. Judith Herman. (1997). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence - From Domestic Abuse to Political Terror* (Chấn thương và phục hồi: Hậu quả của bạo lực - Từ bạo hành gia đình đến khủng bố chính trị). Basic Books.
7. Kore-eda Hirokazu. (2004). *Nobody Knows* (Không ai biết). Cinequanon, Bandai Visual.

8. Neha Chatterjee. (2016). Trauma, Memory and Identity in Kamila Shamsie's 'Burnt Shadows'" (Chấn thương, ký ức và căn tính trong *Burnt Shadows* của Kamila Shamsie). *The Critorion: An International Journal in English*, Vol.7, Issue 6, pp.323-333.
9. Phạm Nhuệ Giang. (2011). *Tâm hồn mẹ*. Hãng phim truyện Việt Nam.
10. UIA. (2020). *Abandoned children* (Những đứa trẻ bị bỏ rơi). *The Encyclopedia of World Problems & Human Potential*, <http://encyclopedia.uia.org/en/problem/134031>, Thứ Hai, 15/09/2025, 09:00 [GMT+7].

TRAUMA OF ABANDONED CHILDREN: THE CASE OF *NOBODY KNOWS* (JAPAN) AND *TÂM HỒN MẸ* (VIETNAM)

Summary: *This article examines the trauma and ways of presenting trauma of children abandoned by their parents in the Japanese film Nobody Knows (Hirokazu Kore-edam, 2004) and the Vietnamese film Tâm hồn mẹ (Pham Nhue Giang, 2011). The article points out that the two films have created a narrative model in presenting the trauma of abandoned children. Specifically, the two films depict being abandoned as the cause of children's physical and mental injuries; presenting flashbacks and fantasies as manifestations of trauma; building old soul children as a resistance to the trauma of abandonment; presenting heartless mothers - a very unconventional sub-narrative - and indifferent society as the cause of trauma; portraying making friends as an expression of and also a way to heal from trauma. In addition, to show the characters' trauma, the two films create shabby, neglected spaces in the middle of a bustling city. That narrative model has some differences with real-life cases of abandoned children, but that difference helps the film speak out a unique voice about the trauma of abandoned children.*

Keywords: *Narrative model; heartless mother; Nobody Knows; abandoned children; old soul children.*