

Điện ảnh miền Nam Việt Nam (1955-1975): Thị trường và không gian văn hóa đại chúng

Nguyễn Lê Phương Anh*

Tóm tắt: Bài viết vận dụng hướng tiếp cận Lịch sử điện ảnh mới (New Cinema History) để phân tích điện ảnh miền Nam Việt Nam (1955-1975) trong mối quan hệ với bối cảnh văn hóa đại chúng. Thông qua việc đối chiếu và phê bình đa dạng các nguồn sử liệu, nghiên cứu chỉ ra rằng sự thất thế của phim nội địa trước phim nhập khẩu xuất phát từ các nguyên nhân gồm lỗ hổng chính sách bảo hộ, áp lực kinh tế, kiểm duyệt ý thức hệ và bối cảnh chiến tranh. Bài viết làm sáng tỏ thêm sự phân tầng chính trị - xã hội trong không gian điện ảnh, cũng như mối quan hệ cộng sinh liên phương tiện giữa điện ảnh với các loại hình nghệ thuật, giải trí đương thời khác. Đóng góp cốt lõi của nghiên cứu là sự chuyển dịch hệ hình lý thuyết từ lịch sử các bộ phim sang lịch sử xã hội của điện ảnh, cung cấp khung phân tích hệ thống về cơ chế vận hành của điện ảnh tư nhân miền Nam trong bối cảnh đô thị hóa và xung đột quân sự giữa thế kỷ XX.

Từ khóa: điện ảnh miền Nam Việt Nam; Lịch sử điện ảnh mới; rạp chiếu bóng; văn hóa đại chúng; 1955-1975.

Ngày nhận: 20/3/2026; ngày chỉnh sửa: 21/6/2026; ngày chấp nhận đăng: 30/8/2026

DOI: <https://doi.org/10.33100/vjossh.2026.12.3.3>

1. Đặt vấn đề

Dưới sự quản lý của chính quyền Sài Gòn (1955-1975), điện ảnh miền Nam Việt Nam vận hành song song như một công cụ tuyên truyền chính trị và ngành giải trí thương mại sôi động, trở thành tâm điểm của những xung đột ý thức hệ và sự giao thoa văn hóa Đông - Tây.

Có thể thấy một sự chuyển dịch rõ rệt trong nhãn quan học thuật về đối tượng này qua các thời kỳ. Từ sau năm 1975 đến thập niên 1990, giới nghiên cứu trong nước đã hình thành một dòng nghiên cứu chủ đạo

tiếp cận điện ảnh từ góc độ chính trị - tư tưởng và phê phán ý thức hệ. Dòng chảy này gắn liền với các công trình tiêu biểu như “Điện ảnh Sài Gòn, điện ảnh phản động và sa đọa” (1977) của Trịnh Tuệ Quỳnh; *Góp phần phê phán điện ảnh thực dân mới* (1983) của Trịnh Mai Diễm và cộng sự; *Chủ nghĩa thực dân mới kiểu Mỹ ở miền Nam Việt Nam (khía cạnh tư tưởng và văn hóa): 1954-1975* (1984) của Phong Hiền; *Cuộc xâm lăng về văn hóa và tư tưởng của đế quốc Mỹ ở miền Nam Việt Nam* (1985) của Lữ Phương; *Điện ảnh Sài Gòn trước 75* (1991) của Lê Hữu Thời; v.v.. Các tác giả của những công trình này thường coi điện ảnh dưới thời chính quyền Sài Gòn là công

* Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, ĐHQG Hà Nội; email: phuonganh.tn1998@gmail.com

cụ của chủ nghĩa thực dân mới. Bước sang thế kỷ XXI, xu hướng nghiên cứu trở nên đa diện và công tâm hơn, thừa nhận điện ảnh dưới thời chính quyền Sài Gòn như một bộ phận của dòng chảy lịch sử điện ảnh dân tộc. Có thể kể đến một số công trình như *Lịch sử điện ảnh Việt Nam - Quyển 1: Từ cuối thế kỷ 19 đến giữa năm 1975* (2003) của Cục Điện ảnh; “Điện ảnh Sài Gòn trước năm 1975” (2013) của Lê Đình Phương; “Văn học điện ảnh 1945-1985: Cuộc đồng hành lịch sử” (2020) của Lê Thị Dương; *Người tình không chân dung: Khảo cứu điện ảnh miền Nam giai đoạn 1954-1975* (2020) của Lê Hồng Lâm.

Tuy nhiên, do những rào cản về diễn ngôn lịch sử, cùng sự phân tán, thất lạc của nguồn tư liệu sau chiến tranh, nên phần lớn các công trình trước đây chưa khai thác triệt để các nguồn tư liệu gốc và chưa đi sâu phân tích điện ảnh trong mối quan hệ hữu cơ với đời sống văn hóa - xã hội. Cho đến nay, vẫn thiếu vắng những công trình chuyên sâu xem xét điện ảnh trong mạng lưới tương tác đa chiều giữa cơ chế thị trường, chính sách kiểm duyệt, không gian rạp chiếu, tâm thế khán giả và sự tiếp biến liên phương tiện.

Để khóa lấp khoảng trống này, bài viết khu biệt phạm vi nghiên cứu vào không gian điện ảnh tư nhân dưới sự quản lý của chính quyền Sài Gòn. Đây là khu vực chiếm đa số về thị phần, quy tụ mạng lưới rạp chiếu và phản ánh sinh động nhất thể giằng co giữa quy luật thị trường, nhu cầu của công chúng với thể chế quản lý của chính quyền sở tại. Lựa chọn này cho phép tác giả vận dụng hiệu quả hướng tiếp cận Lịch sử điện ảnh mới (New Cinema History), được phát triển từ thập niên 1990 bởi những học giả như Richard Maltby, Daniel Biltereyst, Philippe Meers. Khác với cách tiếp cận Lịch sử điện ảnh truyền thống (Film History) trong các nghiên cứu đã đề cập ở trên, vốn chỉ dùng khán giả, rạp chiếu, thị trường tư nhân làm

phông nền minh họa cho lịch sử tác giả hoặc lịch sử tác phẩm, hướng tiếp cận Lịch sử điện ảnh mới chuyển trọng tâm sang xem xét điện ảnh như một tổ chức thương mại, một thực thể văn hóa - xã hội phức hợp.

Luận đề trung tâm của bài viết là: Điện ảnh tư nhân miền Nam (1955-1975) vận hành như một trục tích hợp của không gian văn hóa đại chúng đô thị, tồn tại trong mối quan hệ phức tạp giữa thị trường hóa, kiểm duyệt, chiến tranh, đô thị hóa và tiếp biến liên phương tiện. Theo đó, bài viết tập trung giải quyết ba vấn đề chính: i. Mối quan hệ giữa quản lý nhà nước và hoạt động của các hãng phim tư nhân; những nỗ lực và nghịch lý nội tại của điện ảnh tư nhân; ii. Tâm thế tiếp nhận của công chúng và xem xét rạp chiếu bóng như một không gian xã hội thời chiến; iii. Sự tương tác giữa điện ảnh với cải lương, văn học, âm nhạc và truyền hình như một cơ chế cấu trúc nên hệ sinh thái văn hóa đại chúng ở miền Nam trước năm 1975.

Về phương pháp và nguồn tư liệu, nghiên cứu kết hợp phương pháp lịch sử với một số phương pháp cơ bản của hướng tiếp cận Lịch sử điện ảnh mới, gồm: phân tích tài liệu lưu trữ, báo chí; phân tích các số liệu thống kê; phương pháp lịch sử truyền khẩu. Nguồn tư liệu được khai thác gồm 3 nhóm chính: tư liệu lưu trữ của chính quyền Sài Gòn; tư liệu báo chí đương thời; tư liệu hồi ức. Nhằm vượt qua rào cản về sự không thống nhất của các số liệu thống kê, áp lực kiểm duyệt báo chí thời chiến và tính chủ quan của ký ức, nghiên cứu áp dụng nguyên tắc đối chiếu và phê bình sử liệu đa chiều. Các nguồn sử liệu trước năm 1975, tư liệu hồi ức và các nguồn tư liệu thứ cấp xuất bản sau năm 1975 được kiểm chứng liên tục lẫn nhau nhằm đảm bảo tối đa tính khách quan và chuẩn mực khoa học.

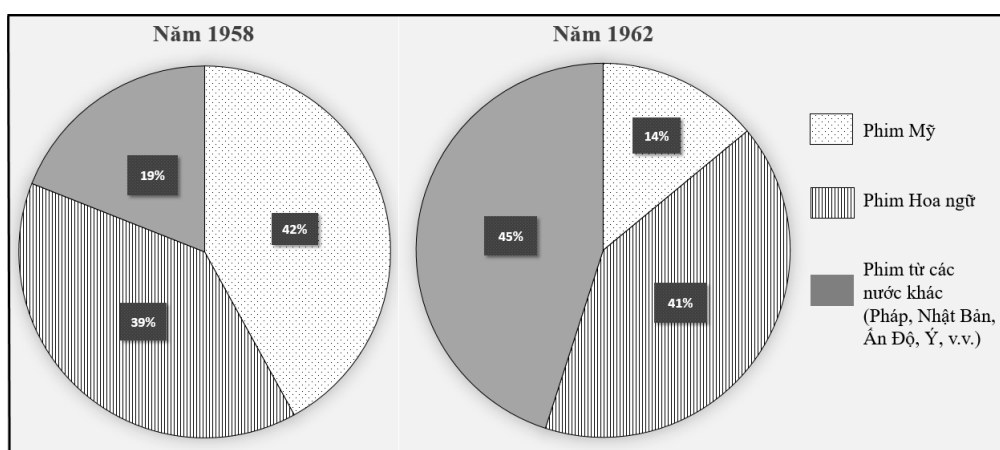
2. Cấu trúc thị trường điện ảnh miền Nam Việt Nam (1955-1975)

2.1. Diện mạo thị trường

Thị trường điện ảnh miền Nam Việt Nam (1955-1975) vận động trong trạng thái bất đối xứng, nơi năng lực sản xuất nội tại luôn bị áp đảo bởi hệ thống phát hành phim nước ngoài. Hạ tầng hàng trăm rạp chiếu bóng¹ cùng nhu cầu thưởng thức khổng lồ của công chúng đã tạo ra mảnh đất màu mỡ cho các hãng phim nhập khẩu cũng như áp lực lớn lên nguồn cung phim nội địa. Trong giai đoạn 1954-1960, các nghiên cứu lịch sử sau năm 1975 như của Trần Văn Giàu và cộng sự (1998: 121-122) hay Nguyễn Khắc Viện

(2008: 250-251) thường nhấn mạnh việc phim Mỹ chiếm 85-90% lượng phim nhập khẩu để minh chứng cho diễn ngôn về sự thống trị mang tính xâm lăng văn hóa của Mỹ. Khi đối chiếu với số liệu đương thời, con số này thực chất phản ánh sự mất cân bằng cấu trúc kinh tế hơn là một chiến lược áp đặt ý thức hệ đơn thuần. Đến năm 1962, sự sụt giảm tỷ trọng phim Mỹ xuống còn 14%, nhường vị trí dẫn đầu cho phim Hoa ngữ (41%) và phim từ nhiều quốc gia khác là minh chứng cho thấy thị trường điện ảnh miền Nam vận hành theo quy luật cung-cầu mang tính thương mại linh hoạt, thay vì bị đóng khung dưới một diễn ngôn chính trị duy nhất.

Biểu đồ 1: Tỷ lệ phim nhập khẩu vào miền Nam Việt Nam năm 1958 và năm 1962



(Nguồn: Viễn Chi 1959: 6-7; Trần Văn Giàu và cộng sự 1998: 121)

Trong hai năm 1969 và 1970, phim Hoa ngữ áp đảo thị trường với 338 bộ (chiếm hơn 42,5% tổng số phim nhập khẩu) (Lỗ Túc 1971a: 20). Sự trỗi dậy này xuất phát từ việc Mỹ thắt chặt viện trợ phim, ưu thế phân

phối của thương nhân gốc Hoa và sự đồng điệu thẩm mỹ với các phim chuyển thể từ tiểu thuyết văn học Trung Hoa (Phủ Tổng thống Đệ nhất Cộng hòa 1962-1963: 27-32; Lỗ Túc 1971a: 20; Tê Đê 1971: 29). Sự thoái trào của phim Mỹ còn bắt nguồn từ tâm lý bài Mỹ và lo ngại suy thoái đạo đức, thúc đẩy một bộ phận công chúng tìm về các giá trị phương Đông (Nguyễn Hiền Lê 2001: 523-524). Điều này có thể lý giải vì sao Ấn Độ đứng thứ ba trong các nước có phim được nhập khẩu nhiều nhất (sau Mỹ và Trung Hoa) (Báo Điện ảnh 1959b: 25), dù

¹ Dữ liệu về số lượng rạp chiếu bóng tại miền Nam Việt Nam chưa đầy đủ và thống nhất. Số liệu từ chính quyền Sài Gòn năm 1970 chỉ ghi nhận 90 rạp (Tư liệu lưu trữ 1970: 6). Số liệu của Trịnh Mai Diễm và cộng sự (1983: 12) cho thấy trong giai đoạn 1967-1972, khu vực này có 158 rạp. Gần đây nhất là dữ liệu của Tổng cục Thống kê Việt Nam (2004: 1130) cho thấy trong giai đoạn 1963-1972, miền Nam có khoảng 108-146 rạp.

dần suy giảm sức hút từ sau năm 1959 nhưng vẫn có một lượng khán giả bình dân trung thành (Hoàng Kiều Giang 1959: 24). Cuối thập niên 1960, sự trỗi dậy của dòng phim cao bồi Ý được giới phê bình đương thời nhận định là phản chiếu tâm trạng của người dân miền Nam thời chiến: họ khước từ những triết lý đạo đức khiên cưỡng trong phim cao bồi Mỹ để tìm đến sự bạo liệt, trần trụi và những anh hùng cô đơn của phim cao bồi Ý (Tê Đê 1971: 28). Song khán giả cũng cởi mở để tiếp nhận những tác phẩm chính kịch hàn lâm từ Pháp, Ý, Nhật Bản, v.v. làm đa dạng nhu cầu thưởng thức.

Trong khi đó, điện ảnh nội địa biến đổi theo những chu kỳ ngắn hạn thiếu bền vững. Sau đỉnh cao với 28 phim được sản xuất vào năm 1958 (Lê Hữu Thời 1991: 48), thị trường rơi vào khủng hoảng do lạm dụng dòng phim cổ tích và phim cải lương (Nguyễn Quân Bảo 2008: 145-146, 153). Đặc biệt, các năm 1959, 1960 và 1969 không có phim Việt nào ra mắt (Phủ Tổng thống Đế nhất Cộng hòa 1962b; Lỗ Túc 1971b: 36). Dù ngành sản xuất phim đã hồi sinh vào đầu thập niên 1970 nhân sự kiện “Ngày Điện ảnh Việt Nam kỳ I” với đỉnh cao là 29 phim trong năm 1972 (Lê Hữu

Thời 1991: 65), sự khởi sắc này chỉ mang tính nhất thời. Do bản chất nền kinh tế phụ thuộc vào viện trợ và dịch vụ, dòng vốn tư nhân có xu hướng tìm kiếm lợi nhuận nhanh thay vì đầu tư chiều sâu, khiến điện ảnh Việt Nam luôn ở thế yếu trong cuộc cạnh tranh với phim ngoại nhập (Hoàng Hải Thủy 1971: 51).

Sự mất cân đối thị trường xuất phát từ quyền lực bao trùm của giới tư sản người Hoa trong chuỗi cung ứng điện ảnh. Việc ưu tiên nhập phim từ Hồng Kông, Đài Loan thay vì các nước Âu-Mỹ phần lớn do chi phí thấp hơn và những kẽ hở trong quản lý ngoại hối (Lữ Nhân 1971: 13). Đạo diễn Đỗ Tiến Đức (2014: 63), người từng giữ vị trí Giám đốc Nha Điện ảnh của chính quyền Sài Gòn, đã hé lộ áp lực từ các tài phiệt gốc Hoa đối với giới chức quản lý khi các nghị định hạn chế hạn ngạch nhập khẩu phim ngoại bị phản kháng mạnh mẽ, cho thấy sự thất thế của nhà nước trước sức mạnh tài chính. Đến năm 1972, người Hoa đã làm chủ 21/42 rạp chiếu bóng tại Sài Gòn, nắm 6/10 vị trí trong Nghiệp đoàn Khai thác Kỹ nghệ Điện ảnh và chiếm đa số trong danh sách các hãng nhập khẩu phim chính thức được hưởng hạn ngạch:

Bảng 1: Quốc tịch của chủ các hãng nhập khẩu phim ở miền Nam Việt Nam năm 1972-1973 (Đơn vị: Người)

Quốc tịch	Số lượng
Anh	1
Ấn Độ	4
Trung Hoa	1
Mỹ	3
Pháp	1
Việt	1
Việt (gốc Hoa)	18
Tổng số	29

(Nguồn: Phủ Thủ tướng 1972-1973: 2-3)

Bên cạnh đó, sự thiếu vắng Luật Điện ảnh hoàn chỉnh khiến công tác quản lý bị chồng chéo, chỉ mang tính chất sự vụ và chưa hiệu

quả (Lạc Hồ 1972: 6-7). Điều này thể hiện rõ qua việc các hãng phim không chấp hành đúng hạn ngạch nhập khẩu mà chính quyền

quy định. Năm 1959, chỉ tiêu nhập khẩu được ấn định là 375 bộ phim (giảm 1/4 so với con số 500 của năm 1958) (Nguyễn Ngọc Linh 1959: 3), nhưng thực tế số phim nhập vào Sài Gòn là 830 bộ (Phủ Thủ tướng 1969-1970: 10-11). Năm 1971, số phim Hoa ngữ thực tế được nhập khẩu là 225 phim trong tổng số 400 phim nước ngoài, chiếm 56.25% (Lữ Nhân 1971: 12).

Trong bối cảnh đó, quyền lực thực tế thuộc về các chủ rạp chiếu bóng - mất xích quyết định sự sống còn của một bộ phim. Năm 1971, có gần 30 phim Việt đã hoàn thành nhưng vẫn nằm trong kho do không chen nổi vào hệ thống rạp chiếu (Lữ Nhân 1971: 13). Do lo ngại rủi ro doanh thu từ các phim nội địa kém chất lượng, chủ rạp thường ép giá hoặc từ chối xếp lịch chiếu (Phủ Tổng thống Đế nghị Cộng hòa 1969-1972: 7). Điều này tạo ra một vòng tròn luẩn quẩn là thị trường nhỏ hẹp dẫn đến doanh thu thấp, từ đó làm giảm động lực đầu tư vào các tác phẩm chất lượng cao, khiến phim Việt càng khó cạnh tranh và bị đẩy ra rìa thị trường.

2.2. Hệ thống thuế khóa, bài toán kinh tế và hạ tầng kỹ thuật

Sự thất thế của điện ảnh nội địa không chỉ xuất phát từ áp lực bên ngoài mà còn do những rào cản mang tính cấu trúc nội tại. Bài toán kinh tế khắc nghiệt thể hiện trước hết ở sự chênh lệch giữa chi phí sản xuất và khả năng thu hồi vốn. Một bộ phim có chất lượng tốt khi đó đòi hỏi mức đầu tư khoảng 10-12 triệu đồng (đơn vị tiền dưới chế độ chính quyền Sài Gòn) cho phim đen trắng và 20 triệu đồng cho phim màu (Phủ Thủ tướng 1973-1974: 1-2). Đây là khoản kinh phí khá tốn kém khiến đa phần nhà sản xuất không đủ tiềm lực hoặc không dám mạo hiểm (Viễn Chi 1959: 6). Trong khi đó, giá nhập khẩu một phim màu nước ngoài chỉ tốn khoảng 5.000-10.000 đô la (tương đương 3-6 triệu đồng), thậm chí có thể rẻ hơn (Phủ

Tổng thống Đế nghị Cộng hòa 1969-1972: 7; Phủ Thủ tướng 1973-1974: 1-2).

Gánh nặng thuế và tỷ lệ phân chia doanh thu khắc nghiệt cũng làm nản lòng giới đầu tư. Họ phải nộp khoảng 1/3 doanh thu cho thuế (Viễn Chi 1959: 7) và chia sẻ khoảng 60% lợi nhuận cho chủ rạp (Nguyễn Quân Bảo 2008: 190-191). Theo Sắc luật số 616 ngày 18/01/1958 của Bộ Kinh tế chính quyền Sài Gòn, vật liệu, dụng cụ làm phim bị xếp vào mặt hàng xa xỉ phẩm và chịu tỷ giá hối đoái tự do với mức thuế nhập khẩu 100%, thuế kiểm ước 30% (Phủ Tổng thống Đế nghị Cộng hòa 1969-1972: 5). Do đặc thù kỹ thuật làm phim nhựa luôn hư hao nhiều đoạn phim gốc nên chi phí đầu tư bị đội lên nhiều lần.

Đáng chú ý, cơ chế thuế vô tình tạo ra nghịch lý lớn trong quản lý nhà nước, đó là phim nhập khẩu chỉ phải chịu thuế trên thành phẩm, các hãng sản xuất phim phải chịu nhiều loại thuế hơn (Phủ Tổng thống Đế nghị Cộng hòa 1962b; Phủ Thủ tướng 1965-1966: 10-11). Chính quyền đã liên tiếp áp dụng các thuế biểu mới đánh vào phim nhập khẩu và phần nào nới lỏng thuế sản xuất phim nội địa (Tòa Tổng Thư ký Phủ Tổng thống 1961: 655; Phủ Tổng thống Đế nghị Cộng hòa 1969-1972: 7). Nhưng các sắc lệnh này thường bị bóp méo khi triển khai thực tế (Phủ Tổng thống Đế nghị Cộng hòa 1969-1972: 9). Chính sự mâu thuẫn giữa mục tiêu phát triển văn hóa và mục tiêu thu ngân sách đã triệt tiêu hiệu quả của các chính sách bảo hộ, tạo điều kiện cho phim nước ngoài chiếm thế áp đảo trên thị trường.

Mặt khác, việc giảm thuế cho ngành sản xuất phim lên đến 130 triệu đồng vào năm 1971 (Phủ Thủ tướng 1972-1973: 25) vô tình trở thành kẽ hở để một số nhà kinh doanh trục lợi. Nhiều hãng phim được thành lập chỉ để tận dụng lợi ích thuế quan rồi nhanh chóng giải thể sau vài phim kém chất lượng, hoặc chuyển sang làm phụ đề/lồng tiếng cho phim nước ngoài nhằm tìm kiếm

lợi nhuận an toàn (Hà Thúc 1959: 9; Phủ Tổng thống Đệ nhất Cộng hòa 1962b). Sự thành công của một vài hiện tượng phòng vé như *Chiều kỷ niệm*, *Chân trời tím* hay *Loan mất nhung* đã khiến giới đầu tư ngộ nhận điện ảnh là một ngành kinh doanh “hốt bạc” (Phủ Tổng thống Đệ nhị Cộng hòa 1969-1972: 13), dẫn đến sự bùng nổ của một loạt phim được làm trong vài tháng với kinh phí thấp (Sĩ Trung 1960: 64). Năm 1971 được báo chí đương thời mô tả là năm “ồn ào hỗn loạn” của ngành điện ảnh khi họ đua nhau làm phim, nhằm tranh thủ sự hỗ trợ của chính quyền (Lỗ Túc 1971b: 39).

Song song với áp lực tài chính là sự thiếu hụt hạ tầng kỹ thuật. Ngoại trừ một số điểm sáng hiếm hoi như bộ phim màu Việt Nam đầu tiên *Lục Vân Tiên* (1957) (Thu Trang 2010: 260-261) hay hãng phim Alpha sở hữu phim trường và quy trình hậu kỳ phim màu 35mm hoàn chỉnh (Báo *Đời* 1971: 8; Sinh hoạt nghệ thuật 1974: 4), phần lớn các hãng phim tư nhân đều phụ thuộc vào Trung tâm Quốc gia Điện ảnh - nơi vốn có máy móc cũ kỹ được chuyển nhượng lại từ Philippines (do Mỹ viện trợ) (Báo *Đời* 1971: 5) hoặc gửi đi làm hậu kỳ tại nước ngoài. Các nhà phê bình điện ảnh vào đầu thập niên 1970 nhận định rằng, số hãng phim của điện ảnh Sài Gòn (20 hãng) nhiều gấp hai lần tổng số máy quay phim, kể cả của nhà nước lẫn tư nhân (Phủ Tổng thống Đệ nhị Cộng hòa 1969-1972: 14). Một cuốn phim truyện được đánh giá là có chất lượng khá nhất khi ấy cũng chỉ đạt tối đa 70% hiệu quả về kỹ thuật (Quỳnh Kỳ 1971b: 47).

Năng lực sản xuất còn bị siết chặt bởi khủng hoảng nhân sự và bối cảnh chiến tranh. Đội ngũ kỹ thuật viên lành nghề khan hiếm, dẫn đến hiện tượng chuyên viên “ra giá”, “sai khiến” được cả đạo diễn (Báo *Đời* 1971: 5). Chiến tranh khiến địa bàn quay phim bị thu hẹp, nhiều nhà sản xuất phim đổi nghề (Tư liệu lưu trữ 1970: 6). Trong giai đoạn 1955-1964, khoảng 50% nhân sự

của Trung tâm Quốc gia Điện ảnh đứng trước lệnh nhập ngũ (Phủ Tổng thống Đệ nhất Cộng hòa 1962a: 3). Khi chiến tranh leo thang, đã có một số phóng viên điện ảnh tử nạn khi đang tác nghiệp tại chiến trường (Hải Ninh 1966: 14). Nỗi lo âu chực chờ từ chiến trường kéo dài đến đầu thập niên 1970, tạo nên tâm lý hoang mang bao trùm trong giới nghệ sĩ, khiến tiến độ sản xuất đình trệ và sự sáng tạo bị bóp nghẹt (Báo *Hòa Bình Chúa Nhật* 1972: 2). Mặt khác, dù sở hữu những ngôi sao lừng lẫy như Thẩm Thúy Hằng, Kiều Chinh, Kim Cương, Thanh Nga, Lê Quỳnh, Trần Quang, La Thoại Tân, v.v., nhưng mặt bằng chung đội ngũ diễn viên chưa thực sự chuyên nghiệp, do phần lớn xuất thân từ sân khấu, ca nhạc hay các cuộc thi nhan sắc. Họ thường coi điện ảnh như một “cuộc dạo chơi”, chỉ tham gia 1-2 phim rồi giải nghệ. Nhiều người chưa ý thức được vai trò của diễn viên là phải biết truyền tải nội tâm nhân vật nên thường thiên về phô diễn ngoại hình hơn là biểu đạt nội tâm (Quỳnh Kỳ 1971a: 52; Báo *Đời* 1971: 6).

Rào cản cuối cùng nằm ở việc nhiều nhà sản xuất chưa có nhận định đúng về trình độ thưởng thức của công chúng. Phần đông các hãng phim đều tin ở tính dễ dãi và sự nâng đỡ vô điều kiện của khán giả để sản xuất những bộ phim kém chất lượng dưới nhãn mác “siêu phẩm” (Lê Hồng Lâm 2020: 45). Trong khi đó, khán giả đô thị vốn đã quen thuộc với chuẩn mực thẩm mỹ của điện ảnh Âu - Mỹ, ngày càng quay lưng với lối làm phim cầu thả của những nhà sản xuất phim Việt (Quốc Phong 1959: 9). Việc chạy theo thương mại thuần túy đã triệt tiêu khả năng tạo ra những tác phẩm có giá trị nghệ thuật sâu sắc và tầm vóc tư tưởng.

2.3. Áp lực kiểm duyệt và khoảng cách giữa phim ảnh với thực tại

Song song với áp lực kinh tế, hệ thống kiểm duyệt khắt khe là rào cản ý thức hệ tạo nên thế căng giữa định hướng thể chế thời

chiến và nhu cầu biểu đạt thực tại của giới làm phim. Yếu tố chính trị được coi là lấn ranh nhạy cảm nhất. Từ năm 1955, tác động của chiến dịch “Tổ cộng - Diệt cộng” biến điện ảnh thành chiến trường tư tưởng, nơi những bộ phim phơi bày mâu thuẫn giai cấp đều bị dán nhãn tuyên truyền cho cộng sản (Phủ Tổng thống Đế nhất Cộng hòa 1955-1956; Báo *Điện ảnh* 1959a: 33). Sự kiểm duyệt gắt gao này triệt tiêu khả năng phản ánh chân thực xã hội, đồng thời sinh ra những biệt danh mang tính châm biếm như “bà già kiểm duyệt” hoặc “mụ kiểm duyệt” trong giới văn nghệ Sài Gòn (Lạc Hồ 1972: 6-7; Võ Phiến 2000: 118). Sự can thiệp ý thức hệ còn tạo ra sự đứt gãy sâu sắc giữa phim ảnh và thực tại chiến tranh. Dưới sự bảo trợ của nhà nước, một số phim tư nhân như *Từ Sài Gòn đến Điện Biên Phủ*, *Bão tình* hay *Chân trời tím* được sản xuất nhằm lý tưởng hóa hình ảnh người lính và thúc đẩy tinh thần nhập ngũ. Nhưng trái ngược với hình tượng đẹp đẽ, cao cả của những người lính trên màn ảnh là một thực trạng rệu rã khi chiến lược “Việt Nam hóa chiến tranh” được tiến hành, Mỹ rút dần binh lính và trao gánh nặng chiến tranh cho quân đội Sài Gòn. Tình trạng đào ngũ trở thành một vấn đề nan giải, số lượng binh lính rời bỏ hàng ngũ tăng cao - từ 113.000 người vào năm 1965 lên 138.000 người vào năm 1972 - và trung bình mỗi năm, quân đội mất đi khoảng 30% lực lượng chiến đấu vì đào ngũ (Kolko 1991: 257).

Trong bối cảnh đó, một dòng phim mang tinh thần nhân bản và phản chiến đã xuất hiện, chuyển trọng tâm từ ca ngợi chiến công sang chia sẻ đau thương, tiêu biểu là *Người tình không chân dung* (1970) của đạo diễn Hoàng Vĩnh Lộc; *Đất khổ* (1971) của đạo diễn Hà Thúc Cần; *Chiếc bóng bên đường* (1973) của đạo diễn Nguyễn Văn Tường. Sự chuyển dịch này là tiếng nói phản kháng thầm lặng của giới trí thức đô thị trước một thực tại bế tắc. Tuy nhiên,

những thông điệp nhân bản này nhanh chóng vấp phải rào cản từ hệ thống kiểm duyệt. *Đất khổ* bị cấm phát hành do gợi nhớ đến phong trào Phật Giáo năm 1965 ở Huế và biến cố Tết Mậu Thân năm 1968 (Báo *Hòa Bình* 1974: 4). *Người tình không chân dung*, *Chiếc bóng bên đường* phải trải qua nhiều lần chỉnh sửa để hạn chế tối đa tinh thần phản chiến mới được ra rạp (Kim Cương 2016: 140). Sự trỗi dậy của dòng phim phản chiến đã minh chứng cho sự rạn nứt rõ rệt trong tư tưởng xã hội miền Nam giai đoạn cuối cuộc chiến. Điện ảnh khi đó thành một vũ đài đấu tranh tư tưởng căng thẳng giữa một bên là định hướng của chính quyền và một bên là khát vọng phản ánh thực tại của giới văn nghệ sĩ, trí thức đô thị.

3. Không gian điện ảnh và tâm thế của khán giả

3.1. Sự phân hóa giữa không gian điện ảnh ở đô thị và nông thôn

Tại miền Nam Việt Nam (1955-1975), các chính sách bình định cùng tiến trình “đô thị hóa cưỡng bức” do chiến tranh đã thúc đẩy sự hình thành một không gian điện ảnh mang đậm tính thị dân, đào sâu hố ngăn cách văn hóa giữa nông thôn và thành thị. Dù nông thôn là địa bàn trọng yếu trong chiến lược của Mỹ và chính quyền Sài Gòn để chống lại lực lượng cộng sản, song các nỗ lực tại đây chủ yếu mang tính cưỡng ép cơ học qua các mô hình như Khu trù mật hay Ấp chiến lược. Việc tập trung dòng người tản cư (đặc biệt là trí thức và văn nghệ sĩ) về các thành phố lớn đã dẫn đến sự co cụm sinh hoạt văn hóa, khi công chúng điện ảnh tập trung chủ yếu tại đô thị (Võ Phiến 2000: 99).

Sự phân hóa địa - văn hóa thể hiện rõ qua sự phân bố bất cân đối của mạng lưới rạp chiếu bóng. Theo số liệu của Tổng cục Thống kê (2004: 1130), vào năm 1963, Sài

Gòn sở hữu 62/146 rạp chiếu bóng (chiếm hơn 42% toàn miền Nam). Ngay cả trong giai đoạn thấp điểm (năm 1970) với 39 rạp, hạ tầng tại Sài Gòn vẫn vượt xa tổng số rạp của vùng Cao nguyên và các tỉnh biên giới cộng lại. Các đô thị khác như Đà Nẵng, Gia Định, Khánh Hòa, Phong Dinh, Định Tường luôn duy trì số lượng rạp từ 2 đến 16 rạp ở mỗi nơi (Tổng cục Thống kê 2004: 1130). Ngược lại, tại các khu vực xa xôi hoặc vùng chiến sự như Kon Tum, Quảng Ngãi, Quảng Tín, Cam Ranh, Bình Tuy, Gò Công, Quảng Trị, số lượng rạp thường xuyên bằng 0 hoặc chỉ có 1 rạp. Một số tỉnh như Sa Đéc, Cần Thơ, Mỹ Tho, Rạch Giá, Quy Nhơn, Lâm

Đồng phải đến đầu thập niên 1970 mới có rạp chiếu bóng (Tổng cục Thống kê 2004: 1130). Khảo sát của Gerald Hickey (1960: 102) thực hiện vào năm 1960 chỉ ra rằng, cư dân thuộc tầng lớp khá giả ở nông thôn thường đến Sài Gòn hàng tuần để xem phim và tiếp cận dịch vụ giải trí đô thị. Sự chênh lệch về hạ tầng này dẫn đến sự phân bố tuyệt đối về thị phần khán giả. Số liệu thống kê giai đoạn 1968-1972 cho thấy khu vực Sài Gòn - Gia Định chiếm trên 75% tổng lượt người xem toàn miền Nam (10,7-18,1 triệu mỗi năm), áp đảo hoàn toàn tất cả các địa phương còn lại.

Bảng 2: Số lượt khán giả đi xem phim ở miền Nam Việt Nam phân theo địa phương (1968-1972)

(Đơn vị: Nghìn lượt người)

Năm	1968	1969	1970	1971	1972
Gia Định	1374,9	1375,0	1375,0	1755,0	1731,0
Sài Gòn	9378,8	14313,0	16190,0	16413,0	15300,0
Các địa phương khác	3300,1	3751,0	5209,0	5477,0	4336,0
Tổng số	14053,8	19439,0	22774,0	23645,0	21367,0

(Nguồn: Tổng cục Thống kê 2004: 1133-1134)

3.2. Rạp chiếu bóng - Từ không gian giải trí đến địa bàn của những cuộc đối kháng chính trị và quân sự

Trong đời sống đô thị miền Nam (1955-1975), rạp chiếu bóng trở thành một không gian thực hành xã hội đa chiều. Sự linh hoạt trong vận hành rạp chiếu bóng, từ hình thức bán vé theo suất phổ thông đến loại hình “suất chiếu thường trực” (chiếu một bộ phim liên tục trong ngày và cho phép khán giả ra vào tự do) (Lưu Nghi 1965: 30), đã tạo nên những thói quen xem phim đa dạng. Tại Sài Gòn, các rạp sang trọng như Rex, Đại Nam hiện lên như những biểu tượng xa hoa của văn hóa tiêu dùng khi có máy lạnh, thang cuốn và màn hình chất lượng cao (Lê Hồng

Lâm 2020: 156, 162; Aubert-Nguyen và Espagne 2015: 175). Trong khi đó, ở miền Trung, không gian rạp chiếu bóng mang những đặc trưng riêng biệt gắn liền với sự phân tầng khán giả và văn hóa địa phương. Ở Huế, chuẩn mực đạo đức truyền thống khiến công chúng thường đi xem phim theo các nhóm cùng giới hoặc gia đình thay vì các cặp đôi nam nữ (Nguyễn Thi Diu Hương 2017: 85-86). Tại Nha Trang hay Đà Nẵng, sự phân hóa rạp theo xuất xứ phim đã gián tiếp phân định đối tượng phục vụ, từ giới học sinh ưa chuộng phim Pháp đến tầng lớp bình dân mê màn phim Ấn Độ lồng tiếng (Nguyễn Hoàng Quý 2022; Trương Bích Diệp 2017). Đối với một số thanh niên rời làng quê lên thành phố học tập, rạp chiếu

bóng là nơi họ tìm thấy tự do, thoát khỏi sự quản thúc của gia đình (Tiên Sa 2017). Những thực hành xếp hàng mua vé, sưu tầm tờ rơi, áp phích phim hay sự xuất hiện của những chiếc xe lam gắn loa quảng cáo phim gây náo nhiệt khắp phố cho thấy điện ảnh là một phần sinh động của văn hóa đại chúng (Nguyễn Thi Diu Hương 2017: 65, 85; Trương Bích Diệp 2017; Lê Văn Nghĩa 2021: 122-123).

Trong bối cảnh chiến tranh leo thang, rạp chiếu bóng tại các đô thị còn là mặt trận đối kháng chính trị và quân sự phức tạp. Nhờ lợi thế vị trí trung tâm và sức chứa lớn, chính quyền Sài Gòn đã trưng dụng các rạp như Nguyễn Văn Hảo (Sài Gòn), Cao Đồng Hưng (Gia Định) để tổ chức các đại hội, sinh hoạt chính trị (Sưu tập tài liệu ảnh 1939-1975; Phủ Tổng thống Đế nhất Cộng hòa 1960). Trái ngược với sự áp đặt thể chế của chính quyền Sài Gòn, lực lượng cách mạng đã biến rạp chiếu bóng thành địa bàn của “điện ảnh du kích”. Ban Tuyên huấn xúi ủy Nam Bộ cùng Biệt động Sài Gòn bí mật tổ chức các buổi chiếu phim ủng hộ cách mạng ngay trong lòng đô thị (Trịnh Mai Diễm và cộng sự 1983: 64). Việc bộ phim tài liệu *Đồng Xoài rực lửa* của điện ảnh Giải phóng được chiếu tại rạp Nguyễn Văn Hảo (Sài Gòn) ngày 23/7/1966 đã gây chấn động dư luận đô thành khi đó (Nguyễn Quân Bảo 2008: 204). Rạp Nguyễn Văn Hảo của ông Ba Đồi là hình ảnh cho thấy rất rõ đặc trưng của mạng lưới đô thị Sài Gòn thời chiến, đó là sự thâm nhập và ẩn hiện của các ranh giới chính trị: một không gian được sử dụng cho các hoạt động chính trị của chính quyền Sài Gòn, nhưng thực chất lại là một cơ sở cốt cán của cách mạng miền Nam.

Rạp chiếu bóng cũng là nơi chứng kiến những cuộc tập kích trực diện. Trận tập kích rạp Kinh Đô ngày 16/02/1964 của Biệt động Sài Gòn đã tiêu diệt và làm bị thương 150 sĩ quan, binh lính Mỹ (Pezzullo 2024: 286-287). Qua lăng kính của Pezzullo (con trai

nhà ngoại giao Mỹ từng sống tại Sài Gòn từ năm 1963 đến năm 1965), rạp chiếu bóng còn là nơi bộc lộ sự mâu thuẫn gay gắt giữa dòng phim thời sự tuyên truyền của Mỹ với thực tại khốc liệt bên ngoài (Pezzullo 2024: 229-230). Đối với thế hệ người Việt trưởng thành trong khói lửa như đạo diễn Nguyễn Võ Nghiêm Minh, rạp chiếu bóng là nơi trú ngụ duy nhất khi không gian công cộng bị quân đội Mỹ và đồng minh chiếm lĩnh (Lê Hồng Lâm 2020: 160).

Việc chuyển đổi chức năng từ không gian giải trí sang không gian đối kháng chính trị - quân sự đã cho thấy điện ảnh tại miền Nam (1955-1975) luôn bị kéo căng và tổn thương bởi bối cảnh chiến tranh.

3.3. Tâm thế tiếp nhận của khán giả miền Nam Việt Nam

Sự tiếp nhận điện ảnh tại miền Nam Việt Nam (1955-1975) phản chiếu sự phân hóa về thị hiếu của các tầng lớp xã hội. Giới trí thức trẻ thường ưu tiên các tác phẩm tâm lý xã hội chuyển thể từ văn học kinh điển hoặc phim kiếm hiệp mang tư tưởng triết lý; học sinh trung học bị cuốn hút bởi phim cao bồi, võ thuật, trinh thám; tầng lớp tiểu tư sản thành thị (đặc biệt là phụ nữ) ưa chuộng phim tình cảm lãng mạn; trong khi nhóm khán giả trung niên thường hướng về các giá trị kinh điển qua phim chính kịch hoặc phim cải lương (Lê Hữu Thời 1991: 32-33). Tiến trình đô thị hóa cũng định hình nên bộ phận khán giả công nhân với nhu cầu giải trí bình dân nhưng sôi nổi.

Bên cạnh chức năng giải trí, màn ảnh đã giúp khán giả hòa mình vào các nhân vật, mơ ước vượt ra khỏi thế giới nhỏ bé của mình đến bầu trời phương Tây mới mẻ, thú vị (Nguyễn Thụy Phương 2022: 249). Phim nước ngoài được lòng tiếng Pháp/Mỹ còn là một phương tiện để trau dồi khả năng ngoại ngữ cho học sinh (Aubert-Nguyen và Espagne 2015: 175; Nguyễn Vĩnh Nguyên

2016: 352). Trong bối cảnh thời chiến, rạp chiếu bóng đóng vai trò như một nơi giúp nhiều khán giả miền Nam tạm quên đi những lo âu về thời cuộc (Tê Đê 1971: 28).

Trong bối cảnh đô thị hóa và giao lưu văn hóa phương Tây, quá trình tiếp nhận điện ảnh còn mang tính chủ động cao, đặc biệt ở một bộ phận khán giả nữ. Phim ảnh nước ngoài vận hành như một không gian kiến tạo căn tính và định hình phong cách hiện đại, tạo nên sự đứt gãy thể hệ giữa nề nếp gia đình truyền thống và lối sống mới (Nguyễn Thi Diu Hương 2017: 82). Từ đầu thập niên 1960, những biểu tượng màn ảnh như Sophia Loren, Brigitte Bardot, Lauren Bacall, Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, v.v. đã khởi nguồn cho trào lưu thời trang váy ngắn (mini-jupe), quần jeans, giày cao gót, tóc ngắn (Thu Trang 2010: 216; Aubert-Nguyen và Espagne 2015: 177). Sau khi nền Đệ nhất Cộng hòa sụp đổ năm 1963 và Luật Bảo vệ Luân lý bị bãi bỏ, Báo *Tiếng Vang* (ngày 16/01/1964) đã đăng tải bức tranh mô tả hai người phụ nữ Việt ăn mặc theo phong cách của Audrey Hepburn và Marilyn Monroe, kèm theo câu nói: “Mình ăn mặc như thế này thì còn ai bảo mình xưa kia chỉ huy phụ nữ bán quân sự nữa!” (Nelson 2020: 84). Việc hưởng ứng phong cách thời trang của các minh tinh phương Tây không đơn thuần là một hành vi tiếp nhận văn hóa bị động hay một trào lưu thời trang nhất thời, mà có thể là một thái độ phản kháng ngầm đối với thiết chế nam quyền và trật tự chính trị cũ.

Tuy nhiên, sự tự do hóa quá mức cùng sự bùng nổ của dòng phim thương mại khai thác yếu tố “gợi tình - tội ác - anh hùng” để cạnh tranh với phim nước ngoài đã kích hoạt những xung đột giá trị sâu sắc trong xã hội miền Nam. Giới phê bình và một bộ phận dư luận phản ứng gay gắt trước thực trạng nhiều bộ phim phơi bày cảnh khiêu dâm, lạm dụng yếu tố nhạy cảm để câu khách (Bội Ngọc 1972a: 11; Bội Ngọc 1972b: 8).

Trước nguy cơ băng hoại đạo đức, các thiết chế và tầng lớp trí thức đã có những động thái phản kháng rõ rệt. Sớm nhất là vào năm 1958, Hội Bảo vệ Luân lý đã kiến nghị chính quyền loại bỏ các phim cao bồi khiêu dâm “hạng nặng” của nước ngoài (Phủ Tổng thống Đệ nhất Cộng hòa 1958: 17-21). Năm 1962, đại biểu Cao Văn Chiểu cũng bày tỏ quan ngại về dòng phim thương mại chủ yếu khai thác yếu tố dục vọng và “thị hiếu thấp kém nhứt của khán giả” (Tòa Tổng Thư ký Phủ Tổng thống 1963: 316-317). Nhìn chung, tâm thế tiếp nhận của công chúng miền Nam (đặc biệt là giới trí thức) thể hiện sự phản biện chủ động và sự giằng co liên tục giữa làn sóng văn hóa đại chúng phương Tây với mong muốn duy trì một nền nghệ thuật lành mạnh.

4. Sự tương tác đa chiều giữa điện ảnh và một số ngành nghệ thuật khác

Trong không gian văn hóa đô thị miền Nam Việt Nam (1955-1975), điện ảnh không tồn tại biệt lập mà vận hành như một trục tích hợp trung tâm của hệ sinh thái văn hóa đại chúng. Dưới tác động của cơ chế thị trường và sự du nhập của các trào lưu văn hóa mới, điện ảnh đã kết nối, tái cấu trúc các loại hình khác (cải lương, văn học, âm nhạc, truyền hình) thành một mạng lưới giải trí liên phương tiện, xóa nhòa ranh giới tinh hoa và bình dân nhằm đáp ứng nhu cầu thưởng thức đa dạng của công chúng.

4.1. Điện ảnh và cải lương

Mối quan hệ giữa điện ảnh và cải lương phản ánh bước chuyển mình sâu sắc của nghệ thuật sân khấu truyền thống trước sự bành trướng của một loại hình giải trí hiện đại. Từ những năm 1964-1965, chiến tranh leo thang khiến các điểm tổ chức sân khấu bị co cụm lại. Nhiều gánh hát cải lương danh tiếng như Thống Nhất, Thành Được,

Kim Chưởng, Thanh Minh - Thanh Nga thua lỗ, nhiều nghệ sĩ từ bỏ nhà hát để biểu diễn trong các quán bar phục vụ lính Mỹ (Sĩ Trung 1966: 17-18). Việc chính quyền quân sự hóa các buổi biểu diễn nhằm mục đích tuyên truyền chính trị cũng khiến một bộ phận công chúng dần quay lưng với sân khấu để tìm đến các loại hình giải trí hấp dẫn hơn (Nelson 2020: 27-29).

Sự suy thoái của sân khấu tạo tiền đề cho làn sóng chuyển dịch sang điện ảnh. Khi việc đầu tư vào một vở diễn cải lương trở nên rủi ro và khó thu hồi vốn, một số bầu gánh hát như ông bầu Xuân của đoàn Dạ Lý Hương đã thành lập hãng phim riêng (Phong Vân 1972a: 4). Nhằm khắc phục tình trạng thiếu hụt diễn viên điện ảnh chuyên nghiệp, các hãng phim tận dụng các đào kép cải lương nổi tiếng như Thanh Nga, Bạch Tuyết, Mộng Tuyền, Hùng Cường, Thành Được làm bảo chứng doanh thu cho các dự án phim (A.Z 1972: 4). Dòng phim cải lương cũng ra đời với phương thức sản xuất nhanh gọn, dựa trên các tuồng tích kinh điển. Từ tác phẩm *Oan ơi ông địa* (1961) của đạo diễn Thái Thúc Nha do hãng phim Alpha sản xuất, một phong trào làm phim cải lương diễn ra rộng khắp, quy tụ cả những ngôi sao điện ảnh ăn khách như Thẩm Thúy Hằng, Kiều Chinh. Chiến lược dung hợp này giúp các hãng phim tối đa hóa doanh thu nhờ kết hợp hai tệp khán giả: khán giả bình dân/truyền thống của cải lương và khán giả trẻ/hiện đại của điện ảnh.

Ở chiều ngược lại, kỹ thuật điện ảnh cũng kích thích những biến đổi về ngôn ngữ biểu đạt của cải lương. Một số đoàn hát bắt đầu thử nghiệm chiếu phim màu xen kẽ các lớp diễn trực tiếp để tăng tính trực quan (Triệu Quốc Mạnh 2023: 129-130); đồng thời, kịch bản cải lương tích cực tiếp biến các mô-típ cốt truyện từ điện ảnh Ấn Độ, Nhật Bản và Hollywood (Hoài Ngọc 1958: 10; Hoàng Hà 1961). Sự giao thoa giữa tính sống động của điện ảnh và cấu trúc ước lệ của sân khấu đã

mang lại trải nghiệm mới lạ cho công chúng đô thị. Đặc biệt, tư duy quản trị điện ảnh đã tái cấu trúc các mô hình gánh hát truyền thống. Những bầu gánh lớn như bầu Kim Chưởng (đoàn Kim Chưởng), bầu Thơ (đoàn Thanh Minh - Thanh Nga), Trần Viết Long (đoàn Kim Chung), đã áp dụng mô hình công ty giải trí, hợp đồng độc quyền và hệ thống phân phối bài bản của điện ảnh tư nhân vào vận hành sân khấu. Cải lương lúc này không còn là nghệ thuật dân gian thuần túy, mà đã bị “điện ảnh hóa” về mặt cấu trúc kinh doanh. Sự cộng sinh này mở rộng không gian văn hóa đại chúng đô thị, nơi nghệ thuật truyền thống được tái định hình theo quy luật thương mại và công nghiệp giải trí hiện đại.

4.2. Điện ảnh và văn học

Tư duy điện ảnh đã tác động không nhỏ đến kỹ thuật sáng tác của nhiều cây bút đương thời. Dưới tác động của cơ chế thị trường, áp lực thương mại hóa buộc đội ngũ sáng tác phải thích ứng với quy trình “sản xuất văn hóa” mang tính công nghiệp, nơi các hình thái nghệ thuật vừa thẩm thấu về thẩm mỹ vừa tích hợp về kinh tế để đáp ứng thị hiếu đám đông. Như nhà văn Mai Thảo đã nhận diện, cấu trúc tiểu thuyết đăng báo (feuilleton) tại Sài Gòn chịu sự thâm nhập sâu sắc của ngôn ngữ màn bạc (Masur 2004: 200). Nhằm giữ chân độc giả mỗi ngày, các nhà văn đã vận dụng linh hoạt kỹ thuật dựng phim (montage), thủ pháp kết thúc bỏ ngỏ (cliffhanger), cùng tiết tấu nhanh và khả năng kích thích thị giác của điện ảnh Hollywood vào cấu trúc chương hồi của văn học báo chí, khiến văn chương mang hơi thở vận động của ống kính điện ảnh.

Đến đầu thập niên 1970, xu hướng làm phim phóng tác từ văn học chiếm ưu thế tuyệt đối so với số lượng phim có kịch bản gốc (Phong Vân 1972b: 4). Một số phim chuyển thể đã nhận được đánh giá tích cực từ báo chí và khán giả đương thời như *Loan*

Mắt Nhung (1970); *Như hạt mưa sa* (1971); *Vĩnh biệt tình hè* (1971). Việc điện ảnh thương mại ưu tiên chuyển thể văn học thành phim là một chiến lược chuyển hóa vốn văn hóa nhằm tối ưu hóa lợi nhuận và giảm thiểu rủi ro đầu tư. Bằng cách tận dụng uy tín của tác giả và lượng độc giả trung thành từ các tiểu thuyết ăn khách, các hãng phim vừa bảo chứng được doanh thu, vừa nâng cấp chiều sâu nghệ thuật cho tác phẩm trong bối cảnh đội ngũ biên kịch điện ảnh còn khan hiếm kịch bản gốc chất lượng. Ở chiều ngược lại, như nhà văn Võ Phiến (2000: 288) nhận định, điện ảnh đóng vai trò như một công cụ quảng bá quyền năng, giúp mở rộng phạm vi phổ biến tác phẩm của các nhà văn như Nhã Ca, Bình Nguyên Lộc, Mai Thảo tới công chúng đại chúng. Mỗi quan hệ tương hỗ này đã biến văn học và điện ảnh thành hai trụ cột song hành trong không gian văn hóa đô thị miền Nam thời chiến, đồng thời chuyển hóa các giá trị văn chương tinh hoa thành hàng hóa văn hóa đại chúng cho đông đảo công chúng.

4.3. Điện ảnh và âm nhạc

Mô hình phụ diễn ca nhạc trước giờ chiếu phim - tiêu biểu là các buổi biểu diễn trực tiếp của Hợp ca Thăng Long tại rạp Nam Việt và Văn Cầm (Sài Gòn) - là biểu hiện đặc trưng cho cơ chế cộng sinh trong không gian văn hóa đô thị miền Nam (1955-1975) (Phạm Duy 1991). Ở giai đoạn đầu, phần lớn rạp chiếu bóng bình dân chưa thể vận hành đơn độc nếu thiếu sức hút từ các chương trình biểu diễn ca nhạc xen kẽ. Sự hiện diện của âm nhạc không chỉ duy trì sự chú ý của công chúng trong các khoảng nghỉ giữa giờ mà còn làm cho rạp chiếu bóng thành một không gian giải trí đa giác quan cho thị dân.

Dưới góc độ thương mại, các nhà sản xuất điện ảnh đã khéo léo “đóng gói lại những hình thức nghệ thuật cao cấp” khác

để tối đa hóa doanh thu (Nguyễn Duy Lap 2020: 202). Từ thập niên 1960 và đầu thập niên 1970, âm nhạc trong phim không chỉ là yếu tố minh họa hay phụ trợ mà trở thành một phần của chiến lược tiếp thị. Các hãng phim thường xuyên đặt hàng các nhạc sĩ như Phạm Duy, Hoàng Thi Thơ, Huỳnh Anh sáng tác ca khúc chủ đề, được thể hiện qua những giọng ca nổi tiếng như Thái Thanh, Hoài Trung, Khánh Ly. Việc phát hành song song nhạc phim qua đĩa nhựa, đài phát thanh hay tờ bướm nhạc là một cơ chế quảng bá đa phương tiện. Ca khúc được phổ biến để kích thích khán giả ra rạp xem phim, trong khi sức lan tỏa của bộ phim lại củng cố đời sống độc lập cho tác phẩm âm nhạc và danh tiếng của ca sĩ thể hiện trong lòng công chúng.

Đặc biệt, sự phát triển của phong trào Nhạc Trẻ từ cuối thập niên 1950 dưới ảnh hưởng của văn hóa đại chúng phương Tây (tiêu biểu như ca sĩ Elvis Presley) đã được điện ảnh nội địa tận dụng triệt để nhằm thu hút khán giả trẻ (Lê Văn Nghĩa 2021: 313-314). Trong đầu thập niên 1970, các hãng phim liên tục đưa các ban nhạc rock đô thị lên màn bạc: Ban nhạc CBC xuất hiện trong *Tiếng hát học trò* của đạo diễn Thái Thúc Nha và *Người cô đơn* của đạo diễn Hoàng Thi Thơ; ban nhạc The New Flintstones Corporation xuất hiện trong *Điều ru nước mắt* của hãng phim Liên Ảnh; hay hãng phim Giao Chỉ đã ghi lại buổi sinh hoạt nhạc trẻ hàng tuần tại miền Nam vào phim *Người tình không chân dung*. Dù không gắn kết chặt chẽ với mạch kịch bản, sự xuất hiện của các thần tượng âm nhạc đã thỏa mãn nhu cầu nghe nhìn của khán giả trẻ và mang lại doanh thu phòng vé vượt trội cho các nhà sản xuất.

Sự kết hợp giữa âm nhạc và điện ảnh không chỉ thể hiện tính tương hỗ kinh tế mà còn phản ánh tiến trình tiếp xúc, giao lưu văn hóa đô thị. Bằng cách tận dụng bầu không khí cuồng nhiệt của các đại hội nhạc

trẻ hay giai điệu của các ca khúc ăn khách vào màn ảnh, điện ảnh đã biến rạp chiếu bóng và đĩa nhạc thành một không gian văn hóa đại chúng đa giác quan, nơi thị hiếu giải trí của giới trẻ đô thị được kích thích tối đa.

4.4. Điện ảnh và truyền hình

Từ giữa thập niên 1960, sự xuất hiện của vô tuyến truyền hình đã làm thay đổi sâu sắc thói quen giải trí và tái cấu trúc không gian tiếp nhận văn hóa của người dân miền Nam Việt Nam. Dưới sự hỗ trợ về kỹ thuật và tài chính từ Mỹ, Đài Vô tuyến Truyền hình Việt Nam được thành lập năm 1965 và chính thức phát sóng từ năm 1966. Sự hoàn thiện về hạ tầng kỹ thuật đã thúc đẩy thị trường máy thu hình phát triển bùng nổ. Thiết bị này không còn là xa xỉ phẩm chỉ tầng lớp thượng lưu mới có mà đã được tìm thấy cả trong những khu ổ chuột nơi có dân cư đông đúc sinh sống (Nguyễn Duy Lap 2020: 177). Sự phổ biến rộng khắp của máy vô tuyến ở miền Nam không chỉ là câu chuyện về kinh tế hay dân sinh, mà còn cho thấy một sự chuyển dịch về không gian tiếp nhận văn hóa. Truyền hình đã tạo nên một màn ảnh nhỏ tại gia, song hành cùng màn ảnh rộng ngoài rạp chiếu bóng, giúp làm mờ dần ranh giới giai cấp trong việc tiếp cận phim ảnh.

Về nội dung, Mỹ đóng vai trò nhà cung ứng chính các phim thời sự, phóng sự cho truyền hình ở miền Nam Việt Nam, nổi bật là hãng ABC News Film (American Broadcasting Company News Film), một trong những hãng thông tấn quốc tế hàng đầu (Phủ Thủ tướng 1968). Phim do ABC News Film cung cấp cho Đài Vô tuyến Truyền hình Việt Nam được đánh giá có thời lượng dài hơn, chi phí nhập khẩu cạnh tranh hơn so với các hãng khác. Khán giả có thể tiếp cận phim nước ngoài, chủ yếu là phim Mỹ, thông qua hai loại hình: phim điện ảnh chuyển đổi định dạng sang màn ảnh nhỏ; phim được sản xuất riêng cho truyền hình. Ngoài đài truyền hình trung ương ở

Sài Gòn, có 4 đài địa phương ở Cần Thơ, Qui Nhơn, Huế và ở đèo Hải Vân để phát cho Đà Nẵng (Trịnh Tuệ Quỳnh 1977: 199).

Sự phát triển của truyền hình đã đặt ra thách thức trực tiếp đối với điện ảnh chiếu rạp. Trong bối cảnh chiến tranh leo thang và an ninh bất ổn tại nhiều nơi, một bộ phận khán giả bắt đầu chuyển đổi hành vi, ưu tiên xem phim tại nhà để đảm bảo an toàn. Sự chuyển dịch này gắn liền với tốc độ gia tăng đột biến của số lượng máy vô tuyến tại miền Nam sau sự kiện Tết Mậu Thân năm 1968: Từ khoảng 2.500 máy vào năm 1966 vọt lên 300.000 máy vào năm 1969; và đạt con số 560.000 vào năm 1972, cho phép khoảng 80% dân số miền Nam tiếp cận truyền hình (Nguyễn-Thu Giang 2019: 20-21; Vietnam Center and Sam Johnson Vietnam Archive 1972). Việc chuyển từ bóng tối cô lập của rạp chiếu bóng sang không gian sinh hoạt gia đình có nhiều yếu tố gây xao nhãng cũng làm thay đổi trải nghiệm thưởng thức điện ảnh của công chúng. Dù rạp chiếu bóng vẫn giữ được sức hút nhờ tính trải nghiệm cộng đồng đặc thù, truyền hình vẫn có thể làm lung lay vị thế độc tôn của màn ảnh rộng trong việc cung cấp nội dung hình ảnh động.

Tuy nhiên, truyền hình còn đóng vai trò là “cánh tay nối dài” hỗ trợ cho ngành điện ảnh. Đây là kênh tiêu thụ “bắt tận”, giải quyết bài toán đầu ra cho các phim tài liệu, phim thời sự do nhà nước sản xuất (Hải Ninh 1966: 13). Nhiều phim truyện do chính quyền sản xuất cũng nhờ làn sóng truyền hình mà tiếp cận đông đảo công chúng (Lỗ Túc 1971b: 35). Bên cạnh đó, việc chiếu phim và giới thiệu nghệ sĩ trên màn ảnh nhỏ giúp duy trì sức hút cho các minh tinh, từ đó gián tiếp tái tạo nguồn kích cầu kinh tế cho chính điện ảnh chiếu rạp. Mỗi quan hệ liên kết này đã mở rộng không gian văn hóa đại chúng từ phạm vi công cộng (rạp chiếu) thâm nhập sâu vào không gian riêng tư (tại gia đình), hoàn thiện mạng lưới truyền thông nghe - nhìn đô thị.

5. Kết luận

Điện ảnh tại miền Nam Việt Nam (1955-1975) luôn tồn tại và biến đổi trong sự giằng co giữa mục tiêu chính trị của chính quyền Sài Gòn và quy luật cung - cầu khắc nghiệt của kinh tế thị trường. Nghiên cứu đối tượng này không chỉ là phục dựng diện mạo của một ngành nghệ thuật, mà còn là giải mã một thực thể văn hóa - xã hội phức hợp trong lòng cuộc chiến. Qua tiến trình phân tích, bài viết rút ra bốn kết luận:

Thứ nhất, dù sở hữu những đại diện tài năng và nỗ lực từ một số hãng phim, điện ảnh nội địa vẫn phải đối mặt với một cuộc chiến bất đối xứng về thị phần trước làn sóng nhập khẩu phim nước ngoài. Sự yếu thế này không xuất phát từ năng lực cá nhân mà do những điểm nghẽn mang tính hệ thống: từ bất cập chính sách, sự đứt gãy trong chuỗi sản xuất - phân phối, áp lực kiểm duyệt đến tác động tiêu cực của thương mại hóa và chiến tranh.

Thứ hai, điện ảnh tư nhân tồn tại trong sự giằng co giữa áp lực thể chế và khát vọng nhân văn. Một mặt, hệ thống kiểm duyệt hà khắc biến màn bạc thành công cụ tâm lý chiến và tuyên truyền chính trị, tạo nên khoảng cách sâu sắc với thực tại xã hội. Mặt khác, chính bối cảnh này lại kích hoạt sự trỗi dậy của dòng phim phản chiến và tiếng nói phản biện đầy nhân văn từ giới nghệ sĩ, trí thức đương thời.

Thứ ba, rạp chiếu bóng đã tái định nghĩa không gian văn hóa và lối sống thị dân miền Nam. Mạng lưới rạp chiếu bóng phản ánh sự phân hóa địa - văn hóa sâu sắc giữa đô thị hiện đại, sầm uất và vùng nông thôn bị bỏ ngỏ. Đồng thời, rạp chiếu bóng không chỉ là nơi giải trí thuần túy mà còn là một mặt trận đối kháng chính trị, quân sự, văn hóa phức hợp: vừa là nơi trú ngụ tinh thần của thị dân thời chiến, vừa là nơi tổ chức các sự kiện sinh hoạt chính trị của chính quyền Sài Gòn,

vừa là địa bàn thâm nhập của điện ảnh du kích cách mạng và nơi diễn ra các cuộc tập kích chiến lược.

Thứ tư, vượt ra ngoài khuôn khổ của một bộ môn nghệ thuật độc lập, điện ảnh đã vận hành như một trục tích hợp cấu trúc nên không gian văn hóa đại chúng đô thị, thông qua mối liên hệ cộng sinh với cải lương, văn học, âm nhạc và truyền hình. Sự tương tác đa chiều này không chỉ tạo ra một mạng lưới giải trí liên phương tiện sôi động, hiện đại, thực dụng, mà còn cho thấy cơ chế vận hành linh hoạt của văn hóa đại chúng miền Nam trước năm 1975.

Tóm lại, điện ảnh tại miền Nam Việt Nam (1955-1975) là một thực thể văn hóa - lịch sử đặc thù, hình thành và biến đổi song hành với số phận của chế độ Sài Gòn. Đây không phải là một thực thể đơn nhất, mà là một không gian văn hóa phức tạp, vận hành trong sự tác động của nhiều yếu tố: chính trị, chiến tranh, thương mại và cạnh tranh với văn hóa quốc tế. Việc xác định những đặc điểm này không chỉ giúp phục dựng một mảnh ghép trong lịch sử văn hóa Việt Nam thế kỷ XX, mà còn gợi mở những bài học kinh nghiệm về mối quan hệ giữa nghệ thuật, chính trị và kinh tế trong việc xây dựng một nền điện ảnh dân tộc bền vững.

Tuyên bố sử dụng AI: Tác giả sử dụng Gemini để rà soát lỗi chính tả, lỗi logic và biên dịch phần tóm tắt tiếng Anh.

Tài liệu trích dẫn

- A.Z. 1972. “Những đào kép Cải lương trên màn ảnh Thủ đô 1972”. *Báo Hòa Bình* 1211: 4.
- Aubert-Nguyen Huong Hoai, and Espagne Michel. Éditeurs. 2015. *Le Vietnam: Une histoire de transferts culturels* (Việt Nam: Một lịch sử chuyển giao văn hóa). France: Demopolis.
- Bội Ngọc. 1972a. “Gợi tình trong màn ảnh”. *Báo Đời* 116: 11.

- Bội Ngọc. 1972b. “Năm heo: Phim sexy tung hoành”. Báo *Đời* 116: 8-9.
- Cục Điện ảnh. 2003. *Lịch sử điện ảnh Việt Nam - Quyển 1: Từ cuối thế kỷ 19 đến giữa năm 1975*. Hà Nội.
- Đỗ Tiến Đức. 2014. *Yêu: Truyện phim và Đạo diễn*. California: Nhà xuất bản Thời Luận.
- Hà Thúc. 1959. “Vụ án tình: Một bài học cho hai giới sản xuất và chuyên viên điện ảnh Việt Nam”. Báo *Điện ảnh* 59: 9.
- Hải Ninh. 1966. “Vài nét về lịch sử phim ngắn Việt Nam”. Báo *Điện ảnh* 19: 12-13.
- Hickey, Gerald. 1960. *The Study of a Vietnamese Rural Community-Sociology*. Michigan State University Vietnam Advisory Group. Texas Tech University: Vietnam Center and Sam Johnson Vietnam Archive, Box 676, Folder 9, Michigan State University Archives & Historical Collections, Vietnam Project, Item Number: 6-20-1289-116-UA2-9-5-5_003630.
- Hoài Ngọc. 1958. “Hết nạn tuồng Nhật đến nạn phóng - tác phim Ấn Độ”. Báo *Màn ảnh - Sân khấu* 6: 10.
- Hoàng Hà. 1961. “Lại vấn đề Tuồng ... Nhật”. Báo *Phim Kịch* 9.
- Hoàng Hải Thủy. 1971. “Phim kiếm hiệp Tàu”. Báo *Đời* 109: 6-8, 51.
- Hoàng Kiều Giang. 1959. “Một năm điện ảnh quốc tế trên màn bạc Việt Nam”. Báo *Điện ảnh* 52: 21-24.
- Không rõ tác giả. 1959a. “Đường lối kiểm duyệt các phim chiếu bóng của Bộ Thông tin và Thanh niên Việt Nam”. Báo *Điện ảnh* 66: 33.
- Không rõ tác giả. 1959b. “Vài nét về nền sản xuất phim Ấn Độ”. Báo *Điện ảnh* 72: 25.
- Không rõ tác giả. 1971. “Thực trạng điện ảnh Việt Nam”. Báo *Đời* 66: 4-8.
- Không rõ tác giả. 1972. “Nghệ sĩ và lệnh đơn quân”. Báo *Hòa Bình Chúa Nhật* 22: 2.
- Không rõ tác giả. 1974. “Phim ‘Đất khổ’ bị cấm chiếu”. Báo *Hòa Bình* 1787: 4.
- Kim Cương. 2016. *Hồi ký nghệ sĩ Kim Cương: Sống cho người sống cho mình*. Thành phố Hồ Chí Minh: Nhà xuất bản Văn hóa - Văn nghệ.
- Kolko, Gabriel. 1991. *Giải phẫu một cuộc chiến tranh: Việt Nam, Mỹ và kinh nghiệm lịch sử hiện đại (Tập 1)*. Hà Nội: Nhà xuất bản Quân đội nhân dân.
- Lạc Hồ. 1972. “Vấn đề kiểm duyệt phim ảnh ở V.N”. Báo *Đời* 116: 6-7.
- Lê Đình Phương. 2013. “Điện ảnh Sài Gòn trước năm 1975”. Trang 341-357 trong sách *Địa chỉ văn hóa Thành phố Hồ Chí Minh - Tập 3: Nghệ thuật*, Chủ biên Trần Văn Giàu và Trần Bạch Đằng. Thành phố Hồ Chí Minh: Nhà xuất bản Tổng hợp.
- Lê Hồng Lâm. 2020. *Người tình không chân dung: Khảo cứu điện ảnh miền Nam giai đoạn 1954 - 1975*. Hà Nội: Nhà xuất bản Hội nhà văn.
- Lê Hữu Thời. 1991. *Điện ảnh Sài Gòn trước 75. Thành phố Hồ Chí Minh: Ban Khoa học Xã hội Thành ủy Thành phố Hồ Chí Minh*.
- Lê Thị Dương. 2020. “Văn học điện ảnh 1945-1985: Cuộc đồng hành lịch sử”. Tạp chí *Nghiên cứu Văn hóa* 4 (578): 69-79.
- Lê Văn Nghĩa. 2021. *Sài Gòn những mảnh ghép rời ký ức*. Thành phố Hồ Chí Minh: Nhà xuất bản Trẻ.
- Lỗ Túc. 1971a. “Cuộc xâm lăng có nội công”. Báo *Đời* 109: 21.
- Lỗ Túc. 1971b. “Một năm ồn ào của điện ảnh V.N”. Tạp chí *Bách Khoa* 337 - 338: 35-41.
- Lữ Nhân. 1971. “Mặt trái của phong trào ‘mê’ phim trường”. Báo *Đời* 109: 12-13.
- Lữ Phương. 1985. *Cuộc xâm lăng về văn hóa và tư tưởng của đế quốc Mỹ ở miền Nam Việt Nam*. Hà Nội: Nhà xuất bản Văn hóa.
- Lưu Nghi. 1965. “Phim chương”. Báo *Điện ảnh* 7: 30.
- Masur, Mathew. 2004. “Hearts and Minds: Culture Nation-Building in South Vietnam 1954-1963”. PhD dissertation, Department of History, The Ohio State University, Ohio.
- Nelson, Ryan. 2020. “South Vietnam: A Social, Cultural, Political History, 1963 to 1967”. PhD dissertation, Department of History, University of California, Berkeley.
- Nguyen Duy Lap. 2020. *The Unimagined Community: Imperial and Culture in South Vietnam*. England: Manchester University Press.
- Nguyễn Hiến Lê. 2001. *Hồi ký Nguyễn Hiến Lê*. Thành phố Hồ Chí Minh: Nhà xuất bản Văn nghệ Thành phố Hồ Chí Minh.

- Nguyễn Hoàng Quý. 2022. “Thú coi phim thời đi học”. *Cụu SV 2 Khóa Lương Văn Can (69-73) & Huỳnh Thúc Kháng (70-74) - ĐHSP Huế*. Truy cập ngày 04 tháng 6 năm 2025. <https://huynhthuckhangluongvancan.wordpress.com/2022/06/04/thu-coi-phim-thoi-di-hoc/>
- Nguyễn Khắc Viện. 2008. *Miền Nam Việt Nam từ sau Điện Biên Phủ*. Hà Nội: Nhà xuất bản Trí thức.
- Nguyễn Ngọc Linh. 1959. “Chính quyền với vấn đề kiểm duyệt và hạn chế nhập cảng phim ảnh”. *Báo Điện ảnh* 72: 3.
- Nguyễn Quân Bảo. 2008. *Điện ảnh ở thành phố Hồ Chí Minh*. Thành phố Hồ Chí Minh: Nhà xuất bản Tổng hợp.
- Nguyen Thi Diu Huong. 2017. “Eve of Destruction: A Social History of Vietnam’s Royal City, 1957-1967”. PhD Dissertation, Department of History, University of Washington, Washington.
- Nguyễn Thụy Phương. 2022. *Trường Pháp ở Việt Nam 1945-1975: Từ sứ mạng khai hóa đến ngoại giao văn hóa*. Hà Nội: Nhà xuất bản Hà Nội.
- Nguyễn Vĩnh Nguyên. 2016. *Đà Lạt một thời hương xa: Du khảo văn hóa Đà Lạt 1954-1975*. Thành phố Hồ Chí Minh: Nhà xuất bản Trẻ.
- Nguyen-Thu Giang. 2019. *Television in Post-Reform Vietnam: National, Media, Market*. New York: Routledge.
- Pezzullo, Ralph. 2024. *Sài Gòn*. Hà Nội: Nhà xuất bản Chính trị Quốc gia Sự thật.
- Phạm Duy. 1991. “Hồi ký Phạm Duy - Tập 3, Chương 1”. *PhamDuy.com Trang Web lưu giữ di sản âm nhạc Phạm Duy*. Truy cập tháng 4 năm 2022. <https://phamduy.com/vi/van-nghienccu/hoi-ky-3/5642-chuong-1>.
- Phong Hiền. 1984. *Chủ nghĩa thực dân mới kiểu Mỹ ở miền Nam Việt Nam (khía cạnh tư tưởng và văn hóa): 1954-1975*. Hà Nội: Nhà xuất bản Thông tin Lý luận.
- Phong Vân. 1972a. “Ông bầu Xuân Dạ Lý Hương làm cải lương, làm phim, lại muốn làm báo”. *Báo Hòa Bình* 1163: 4.
- Phong Vân. 1972b. “Tiểu thuyết của nhà văn trên sân khấu và trên màn bạc Việt-Nam hiện tại”. *Báo Hòa Bình* 1156: 4.
- Phủ Thủ tướng. 1965-1966. *Hồ sơ giải quyết việc xin miễn thuế cho các nhà sản xuất điện ảnh Việt Nam và mua các phim liệu ở ngoại quốc năm 1965-1966*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: 22653.
- Phủ Thủ tướng. 1968. *Hồ sơ xin mua phim thời sự ngoại quốc cho Đài vô tuyến truyền hình Việt Nam năm 1968*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: 29925.
- Phủ Thủ tướng. 1969-1970. *Hồ sơ dự thảo Sắc lệnh ấn định quy tắc tham dự Đại hội điện ảnh quốc tế và trao đổi phim giữa Việt Nam và ngoại quốc năm 1969-1970*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: 30421.
- Phủ Thủ tướng. 1972-1973. *Hồ sơ về vấn đề phim ảnh tại Việt Nam năm 1972-1973*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: 31090.
- Phủ Thủ tướng. 1973-1974. *Hồ sơ thuế hí cuộc đối với phim Việt Nam năm 1973-1974*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: 27529.
- Phủ Tổng thống Đệ nhất Cộng hòa. 1955-1956. *Tài liệu của Bộ Thông tin về việc kiểm soát phim chiếu bóng năm 1955-1956*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: 16090.
- Phủ Tổng thống Đệ nhất Cộng hòa. 1958. *Hồ sơ về việc kiểm soát ấn loát phẩm, phim ảnh, nhập cảng phim, sách và ấn hành ảnh Tổng thống năm 1958*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: 16591.
- Phủ Tổng thống Đệ nhất Cộng hòa. 1960. *Ảnh chụp Đại hội của Ủy ban tỉnh Gia Định về v/v chống chính sách nô dịch văn hóa và đàn áp văn nghệ sĩ, trí thức, sinh viên miền Bắc tại rạp Cao Đồng Hưng năm 1960*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: 6545.
- Phủ Tổng thống Đệ nhất Cộng hòa. 1962-1963. *Hồ sơ về thể thức sử dụng ngân khoản để nhập cảng phim chiếu bóng Mỹ niên khóa 1962-1963*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: 15415.
- Phủ Tổng thống Đệ nhất Cộng hòa. 1962a. *Công văn, tờ trình của Bộ trưởng tại Phủ Tổng thống, Bộ Công Dân Vụ về việc cải tổ Trung tâm Điện ảnh năm 1962*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: 3018.

- Phủ Tổng thống Đệ nhất Cộng hòa. 1962b. *Tờ trình, công văn về việc giảm thuế hí cuộc cho các buổi chiếu phim Việt Nam năm 1962*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: 14717.
- Phủ Tổng thống Đệ nhị Cộng hòa. 1969-1972. *Tài liệu của PTT, VTX về tình hình điện ảnh Việt Nam và những hoạch định phát triển năm 1969-1972*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: 3688.
- Quốc Phong. 1959. “Tiếng còi báo nguy của điện ảnh Việt Nam 58”. *Báo Điện ảnh* 50: 8-9.
- Quỳnh Kỳ. 1971a. “Màn ảnh xem phim ‘Nàng’”. *Báo Màn ảnh* 364: 52.
- Quỳnh Kỳ. 1971b. “Người đạo diễn chuyên khám phá tài năng mới”. *Báo Màn ảnh* 369: 47.
- Sĩ Trung. 1960. “Nguyên nhân làm chậm tiến nền điện ảnh Việt-Nam”. *Báo Văn Hữu* 8: 61-66.
- Sinh hoạt nghệ thuật. 1974. “Việt Nam rửa được phim màu 35 ly”. *Báo Hòa Bình* 1760: 4.
- Sưu tập tài liệu ảnh. 1939-1975. *Cuộc tổ chức buổi nói chuyện của cán bộ cao cấp Việt Minh ly khai trở về với quốc gia tại rạp Nguyễn Văn Hảo - Sài Gòn ngày 19/7/1955*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: 4606.
- Tê Đê. 1971. “Nghĩ nát về điện ảnh 70”. *Báo Đời* 66: 27-29.
- Thu Trang. 2010. *Một thời để nhớ (Hồi ký)*. Thành phố Hồ Chí Minh: Nhà xuất bản Văn học.
- Tiên Sa. 2017. “Les malheurs de Sophie (alias Tien Sa)” (Những bất hạnh của Sophie (hay còn gọi là Tiên Sa)). *Collège Française de Nha Trang* (Trường Cao đẳng Pháp tại Nha Trang). Truy cập ngày 29 tháng 7 năm 2025.
<http://collegefrancaisnhatrang.net/Text/cfnt0122.html>.
- Tòa Tổng thư ký Phủ Tổng thống. 1961. *Công-báo Việt-Nam Cộng-hòa: Ấn-bản Quốc-hội* 9. Sài Gòn.
- Tòa Tổng thư ký Phủ Tổng thống. 1963. *Công-báo Việt-Nam Cộng-hòa: Ấn-bản Quốc-hội* 5. Sài Gòn.
- Tổng cục Thống kê. 2004. *Số liệu thống kê Việt Nam thế kỷ XX - Tập 1*. Hà Nội: Nhà xuất bản Thống kê.
- Trần Văn Giàu, Trần Bạch Đằng, Sơn Nam, Nghiêm Minh, Trần Viết Ngạc, Phan Văn Hoàng, Phan An, Nguyễn Văn Lịch, Đinh Văn Liên. 1998. *300 năm Sài Gòn - Thành phố Hồ Chí Minh*. Thành phố Hồ Chí Minh: Nhà xuất bản Chính trị Quốc gia.
- Triệu Quốc Mạnh. 2023. *Hồi ức Sài Gòn thời chiến tranh*. Thành phố Hồ Chí Minh: Nhà xuất bản Trẻ.
- Trịnh Mai Diêm, Lê Dân, P. Thanh, Vũ Hạnh, Điền Lan, Võ Thị Thu Hà, Nguyễn Lê Hùng, Võ Phụng Thanh, Nguyễn Minh Mẫn, Phan Thanh Toàn. 1983. *Góp phần phê phán điện ảnh thực dân mới*. Thành phố Hồ Chí Minh: Nhà xuất bản Thành phố Hồ Chí Minh.
- Trịnh Tuệ Quỳnh. 1977. “Điện ảnh Sài Gòn, điện ảnh phản động và sa đọa”. Trang 134-204 trong sách *Văn hóa văn nghệ miền Nam dưới chế độ Mỹ nguy*. Hà Nội: Nhà xuất bản Văn hóa.
- Trương Bích Diệp. 2017. “Les cinémas” (Rạp chiếu phim). *Collège Française de Nha Trang* (Trường Cao đẳng Pháp tại Nha Trang). Truy cập ngày 29 tháng 7 năm 2025.
<http://collegefrancaisnhatrang.net/Text/cfnt0130.html>
- Tư liệu lưu trữ. 1970. *Ngày điện ảnh Việt Nam 1970 - Kỳ II 22.9.1970*. Thành phố Hồ Chí Minh: Trung tâm Lưu trữ Quốc gia II, số hồ sơ: TC4536.
- Viễn Chi. 1959. “Hiện tình điện ảnh Việt Nam qua bản dự án kế hoạch của Tiểu ban Khai thác Điện ảnh thảo luận tại Đại hội Khu bộ Công thương nhóm họp từ 13 đến 15.6.59”. *Báo Điện ảnh* 71: 6-7.
- Vietnam Center and Sam Johnson Vietnam Archive. *Television Sets in South Vietnam*. March 1972. Texas Tech University: Box 20, Folder 24, Douglas Pike Collection: Unit 06 - Democratic Republic of Vietnam, Item Number: 2322024042.
- Võ Phiến. 2000. *Văn học miền Nam: Tổng quan*. California: Nhà xuất bản Văn nghệ.