

CINEMA AND THE TRANSFORMATION OF VIETNAMESE CULTURE AND SOCIETY (LATE 19TH CENTURY TO EARLY 20TH CENTURY)

Nguyen Thi Trang*, Hac Ha Anh

TNU - University of Education

ARTICLE INFO		ABSTRACT
Received:	21/3/2026	This article examines the role of cinema in the process of cultural modernization in Vietnam from the late nineteenth to the early twentieth century, aiming to clarify that cinema functioned both as an instrument serving the French colonial “civilizing mission” and as a space for cultural reception and creativity within indigenous society. The study focuses on analyzing how cinema was organized and controlled under colonial cultural policies, as well as how Vietnamese people received and transformed this new artistic medium. The research applies a historical method combined with an interdisciplinary approach integrating history, cultural studies, and sociology, while employing discourse analysis based on archival materials, contemporary newspapers, and related scholarly works. The findings show that cinema quickly became an important urban cultural institution, with a rapidly expanding theater system reaching approximately 51 cinemas in 1932 and nearly 60 cinemas by 1939, contributing to the formation of urban aesthetics and modern lifestyles. At the same time, Vietnamese society actively localized cinema by incorporating traditional cultural elements and national discourse into artistic creation. The study concludes that cultural modernization through cinema was a bidirectional process shaped by the interaction between colonial power and the adaptive and creative capacities of Vietnamese society.
Revised:	15/6/2026	
Published:	15/6/2026	
KEYWORDS		
Cinema		
Vietnam		
French Colonialism		
Cultural Interaction		
Social change		

ĐIỆN ẢNH VÀ QUÁ TRÌNH BIẾN ĐỔI VĂN HÓA - XÃ HỘI VIỆT NAM (CUỐI THẾ KỈ XIX ĐẾN ĐẦU THẾ KỈ XX)

Nguyễn Thị Trang*, Hạc Hà Anh

Trường Đại học Sư phạm - ĐH Thái Nguyên

THÔNG TIN BÀI BÁO		TÓM TẮT
Ngày nhận bài:	21/3/2026	Bài báo nghiên cứu vai trò của điện ảnh trong quá trình hiện đại hóa văn hóa Việt Nam từ cuối thế kỷ XIX đến đầu thế kỷ XX, nhằm làm rõ điện ảnh vừa là công cụ phục vụ chiến lược “khai hóa văn minh” của thực dân Pháp vừa là không gian tiếp nhận và sáng tạo văn hóa của xã hội bản địa. Nghiên cứu tập trung phân tích cách điện ảnh được tổ chức, kiểm soát trong chính sách văn hóa thuộc địa và quá trình người Việt tiếp nhận, cải biến loại hình nghệ thuật mới này. Bài viết sử dụng phương pháp lịch sử kết hợp tiếp cận liên ngành giữa lịch sử, văn hóa học và xã hội học, đồng thời vận dụng phân tích diễn ngôn dựa trên tư liệu lưu trữ, báo chí đương thời và các công trình nghiên cứu liên quan. Kết quả cho thấy điện ảnh nhanh chóng trở thành thiết chế văn hóa đô thị quan trọng với hệ thống rạp chiếu phát triển mạnh, đạt khoảng 51 rạp năm 1932 và gần 60 rạp năm 1939, góp phần hình thành thẩm mỹ thị dân và lối sống hiện đại. Đồng thời, xã hội Việt Nam đã chủ động Việt hóa điện ảnh thông qua việc đưa yếu tố văn hóa truyền thống và diễn ngôn dân tộc vào sáng tạo nghệ thuật. Nghiên cứu khẳng định hiện đại hóa văn hóa qua điện ảnh là quá trình tương tác hai chiều giữa quyền lực thuộc địa và năng lực thích nghi sáng tạo của xã hội Việt Nam.
Ngày hoàn thiện:	15/6/2026	
Ngày đăng:	15/6/2026	
TỪ KHÓA		
Điện ảnh		
Việt Nam		
Thực dân Pháp		
Giao lưu văn hóa		
Biến đổi xã hội		

DOI: <https://doi.org/10.34238/tnu-jst.15153>

* Corresponding author. Email: trangnt.his@tnue.edu.vn

1. Giới thiệu

Thời kỳ Đông Dương thuộc Pháp đánh dấu sự du nhập mạnh mẽ của văn hóa phương Tây vào Việt Nam, tạo nên những va chạm sâu sắc với truyền thống bản địa, trong bối cảnh đó, điện ảnh - một sản phẩm tiêu biểu của văn minh công nghiệp phương Tây đã ra đời cuối thế kỷ XIX, nhanh chóng được đưa vào Đông Dương [1, tr. 25]. Không chỉ đơn thuần là một hình thức giải trí mới, điện ảnh được nhà cầm quyền thuộc địa sử dụng như một công cụ tuyên truyền hữu hiệu trong chính sách “khai hóa văn minh”, nhằm kiến tạo và củng cố hình ảnh về một nước Pháp hiện đại, tiến bộ, có sứ mệnh “khai sáng” các dân tộc [2], [3]. Thông qua những bộ phim thời sự, phim tài liệu và phim truyện nhập khẩu từ chính quốc, thực dân Pháp từng bước áp đặt một hệ hình diễn ngôn, trong đó văn minh phương Tây được đặt ở vị trí trung tâm, còn xã hội bản địa bị nhìn nhận như lạc hậu và cần được cải hóa [4]. Vì vậy, điện ảnh được xem là một thành tố của quyền lực mềm của đế quốc nhằm phục vụ trực tiếp cho mục tiêu chính trị và tư tưởng của chủ nghĩa thực dân.

Tuy nhiên, điện ảnh cũng góp phần định hình những chuẩn mực mới về thẩm mỹ, lối sống đô thị, nhịp điệu thời gian và cách nhìn thế giới [5]. Điện ảnh đã mở ra một không gian tiếp xúc văn hóa Đông – Tây chưa từng có trong lịch sử Việt Nam. Lần đầu tiên, công chúng Việt Nam được tiếp cận một phương thức kể chuyện hoàn toàn mới như kể chuyện bằng hình ảnh động, dựa trên ngôn ngữ thị giác, nhịp điệu dựng phim và kỹ thuật quay hiện đại, những yếu tố vốn xa lạ với tư duy truyền thống nông nghiệp – làng xã [6]. Do đó, điện ảnh đã kích thích sự vận động của ý thức xã hội, tạo nên những rung chuyển ban đầu trong cảm quan thẩm mỹ và cách nhìn thế giới của người Việt [7].

Chính tại điểm giao thoa đầy mâu thuẫn này, quá trình tiếp nhận và “Việt hóa” điện ảnh đã diễn ra một cách âm thầm nhưng bền bỉ. Đáng chú ý, người Việt không tiếp thu điện ảnh một cách thụ động mà trái lại, họ từng bước tái diễn giải, chọn lọc và cải biến hình thức nghệ thuật mới này để phù hợp với tâm lý, thị hiếu và bối cảnh xã hội bản địa [8]. Từ việc tham gia sản xuất, biểu diễn, đến nỗ lực xây dựng những bộ phim mang đề tài, nhân vật và cảm xúc về Việt Nam, điện ảnh dần thoát khỏi vai trò độc quyền của bộ máy thuộc địa để trở thành một phương tiện biểu đạt đời sống xã hội và khát vọng dân tộc [9]. Quá trình Việt hóa ấy cho thấy điện ảnh không chỉ là sản phẩm ngoại lai bị áp đặt, mà còn là một không gian thương lượng văn hóa, nơi người Việt từng bước giành lại quyền kể câu chuyện của chính mình.

Từ góc nhìn này, bài báo cho rằng quá trình hiện đại hóa văn hóa thông qua điện ảnh ở Việt Nam vào cuối thế kỷ XIX – đầu thế kỷ XX diễn ra trong sự đan xen giữa hai yếu tố: một mặt chịu sự chi phối của quyền lực thuộc địa, mặt khác được định hình bởi khả năng thích nghi và sáng tạo của xã hội bản địa. Theo đó, điện ảnh không chỉ góp phần lan tỏa các giá trị của đời sống hiện đại như tính cá nhân, tính đô thị và những cảm quan thị giác mới, mà còn trở thành phương tiện để người Việt từng bước khẳng định vai trò chủ thể văn hóa của mình trong một không gian vốn mang tính áp đặt.

Thực tế, vấn đề điện ảnh thời thuộc địa đã được các học giả quốc tế và trong nước nghiên cứu. Nhiều công trình coi điện ảnh như một công cụ của chủ nghĩa thực dân, đồng thời chỉ ra tính hai mặt khi vừa phục vụ mục tiêu thống trị, vừa mở ra khả năng hình thành những ý thức và bản sắc văn hóa mới trong các xã hội thuộc địa [2], [4]. Tại Việt Nam, các công trình nghiên cứu về điện ảnh phần lớn tiếp cận từ góc độ lịch sử hình thành và phát triển ngành, cung cấp nguồn tư liệu quan trọng về sự du nhập, tổ chức và kiểm soát điện ảnh trong bối cảnh Pháp thuộc. Điện ảnh được du nhập vào Việt Nam thời thuộc địa vừa như một hình thức giải trí vừa là công cụ truyền bá các giá trị văn minh phương Tây; đồng thời người Việt cũng sớm tham gia vào hoạt động điện ảnh, đặt nền tảng cho sự hình thành của điện ảnh bản địa [9]. Trên cơ sở đó, điện ảnh dần trở thành một phương tiện góp phần kiến tạo hình ảnh văn hóa và các diễn ngôn về bản sắc dân tộc thông qua việc tái hiện không gian và đời sống xã hội Việt Nam [10]. Không chỉ dừng lại ở chức năng biểu đạt văn hóa, điện ảnh còn cho thấy khả năng tái cấu trúc và thương mại hóa các hình ảnh văn hóa trong bối cảnh xã hội hiện đại và quá trình toàn cầu hóa [11]. Ở chiều sâu tư tưởng, các diễn ngôn về “hiện đại” trong thời kỳ thuộc địa cũng đã tạo cơ sở nhận thức cho sự tiếp nhận các loại hình văn hóa mới như điện ảnh [12]. Đặt trong bối cảnh xã hội cụ thể, sự phát triển của các không

gian đô thị thời thuộc địa đã góp phần tạo môi trường thuận lợi cho sự xuất hiện và phát triển của các hoạt động điện ảnh tại Việt Nam [13]. Thông qua việc phân tích sự hình thành của các khu nghỉ dưỡng miền núi do người Pháp xây dựng, tác giả cho thấy quá trình mở rộng của các không gian đô thị và giải trí kiểu phương Tây tại Việt Nam. Những không gian này không chỉ phản ánh chiến lược văn hóa của chính quyền thực dân mà còn tạo điều kiện cho sự lan tỏa của các hình thức sinh hoạt văn hóa mới như rạp chiếu phim, nhà hát và các hoạt động giải trí hiện đại.

Tuy nhiên, các nghiên cứu trước đây chủ yếu mô tả quá trình du nhập và thiết chế điện ảnh, chưa xem xét đầy đủ điện ảnh như một thực hành văn hóa gắn với biến đổi xã hội và sự tiếp biến của người Việt. Từ đó, bài viết tiếp cận điện ảnh như một lăng kính để nhìn nhận quá trình hiện đại hóa văn hóa đầu thế kỷ XX, qua mục đích truyền bá của chính quyền thực dân, sự tiếp nhận và “Việt hóa” của người Việt, cũng như những chuyển biến xã hội liên quan. Qua đó cho thấy hiện đại hóa văn hóa thời thuộc địa là một quá trình vừa mang tính áp đặt, vừa chứa đựng khả năng thích ứng từ bên trong xã hội Việt Nam.

2. Phương pháp nghiên cứu

Bài báo sử dụng phương pháp lịch sử kết hợp với phân tích liên ngành giữa lịch sử, văn hóa và xã hội học. Trên cơ sở khảo cứu các nguồn tư liệu lưu trữ, văn bản đương thời và các công trình nghiên cứu liên quan, bài viết phân tích điện ảnh như một thực hành văn hóa trong bối cảnh thuộc địa. Phương pháp phân tích diễn ngôn được vận dụng nhằm làm rõ mối quan hệ giữa điện ảnh, quyền lực thực dân và tiến trình hiện đại hóa văn hóa. Đồng thời, cách tiếp cận lịch đại cho phép nhận diện những biến đổi trong tiếp nhận và Việt hóa điện ảnh của xã hội Việt Nam từ cuối thế kỷ XIX đến đầu thế kỷ XX.

3. Kết quả và bàn luận

3.1. Điện ảnh trong chiến lược “Khai hóa văn minh” của thực dân Pháp ở Việt Nam

Cuối thế kỷ XIX, cùng với quá trình xâm lược và thiết lập nền thống trị tại Việt Nam, thực dân Pháp đã sử dụng điện ảnh như một công cụ văn hóa nhằm phục vụ chiến lược “khai hóa văn minh” (mission civilisatrice) và truyền bá các giá trị phương Tây vào xã hội bản địa. Trong tư duy cai trị thuộc địa của Pháp, văn hóa không phải là một lĩnh vực trung tính mà là một bộ phận của quyền lực, góp phần tạo ra sự chấp nhận về mặt tinh thần đối với chế độ thống trị [3], [14]. Trong bối cảnh đó, điện ảnh được lựa chọn nhờ khả năng kết hợp các chức năng tuyên truyền, giáo dục và định hướng nhận thức xã hội [2]. Ngay từ giai đoạn đầu, điện ảnh đã mang dấu ấn rõ rệt của tư tưởng thực dân, thể hiện qua việc phổ biến các bộ phim giới thiệu đời sống đô thị châu Âu, thành tựu khoa học – kỹ thuật và hình ảnh Đông Dương dưới góc nhìn “trật tự – ổn định – tiến bộ”, qua đó góp phần kiến tạo hình ảnh nước Pháp như một trung tâm văn minh và hợp thức hóa sự hiện diện của Pháp tại Đông Dương [1], [5].

Bên cạnh chức năng tuyên truyền, điện ảnh thời thuộc địa còn là công cụ phục vụ chiến lược giáo dục và “hiện đại hóa có kiểm soát” của chính quyền Pháp. Thông qua hệ thống rạp chiếu và mô hình xem phim phương Tây, điện ảnh góp phần hình thành lối sống đô thị, kỷ luật thời gian và thị hiếu thẩm mỹ mới cho công chúng bản xứ [9]. Do đó, điện ảnh không chỉ là phương tiện giải trí mà còn là công cụ quyền lực văn hóa, góp phần định hướng lối sống và cách tham gia đời sống xã hội của người Việt theo chuẩn mực phương Tây [15]. Tuy nhiên, việc truyền bá điện ảnh không diễn ra một cách tự phát, mà gắn liền với chính sách quản lý và kiểm soát chặt chẽ của nhà nước thông qua các quy định liên quan đến nhập khẩu, lưu hành và trình chiếu phim. Mọi bộ phim công chiếu đều phải qua khâu kiểm duyệt nhằm loại bỏ những nội dung bị cho là “gây rối trật tự”, “kích động tư tưởng chống đối” hoặc đi ngược lại hình ảnh mà chính quyền muốn xây dựng [2]. Theo Pierre Autré, chính quyền Pháp đã quy hoạch điện ảnh như một ngành hành chính – chính trị [16, tr.164-165]. Theo đó, toàn bộ hệ thống rạp chiếu phim ở Đông Dương được kiểm soát bởi hai công ty độc quyền - Société des Ciné-Théâtres d'Indochine tại Hà Nội và Indochine Films et Cinémas tại Sài Gòn - hoạt động dưới sự giám sát của chính quyền bảo hộ.

Như vậy, có thể khẳng định rằng việc Pháp truyền bá điện ảnh vào Đông Dương là một chủ trương có tính chính sách, xuất phát từ tư tưởng khai hóa và nhu cầu củng cố trật tự thuộc địa. Điện ảnh được sử dụng như một công cụ đa chức năng: vừa tuyên truyền cho tính chính danh của chế độ thực dân, vừa giáo dục thị dân theo mô hình văn minh Pháp, đồng thời nằm trong hệ thống kiểm soát tư tưởng chặt chẽ của chính quyền [3], [14]. Chính sự kết hợp giữa tư tưởng khai hóa và cơ chế quản lý cụ thể đã khiến điện ảnh trở thành một bộ phận hữu cơ của chính sách văn hóa thuộc địa, chứ không đơn thuần là một sản phẩm giải trí du nhập vào xã hội Việt Nam cuối thế kỷ XIX - đầu thế kỷ XX.

3.2. Sự phát triển của điện ảnh ở Việt Nam từ cuối thế kỷ XIX đến đầu thế kỷ XX

Ngày 28 tháng 4 năm 1899 được xem là mốc đánh dấu sự hiện diện chính thức của điện ảnh tại Việt Nam, khi Gabriel Veyre – học trò của anh em Lumière – tổ chức buổi chiếu phim công khai đầu tiên tại Hà Nội [6]. Sau đó, vào cuối thế kỷ XIX – đầu thế kỷ XX, các buổi chiếu phim tiếp tục xuất hiện tại Hà Nội và Sài Gòn, chủ yếu do người Pháp tổ chức trong các hội chợ, đấu xảo và không gian giải trí tạm thời, phục vụ cộng đồng người Pháp và một bộ phận nhỏ trí thức bản xứ. Giai đoạn này cho thấy điện ảnh vẫn mang tính lưu động và trình diễn, chưa trở thành một thiết chế văn hóa ổn định [5]. Bước ngoặt quan trọng diễn ra ngày 10 tháng 8 năm 1920, khi rạp Pathé được xây dựng tại Hà Nội bởi Aste, đánh dấu sự chuyển đổi từ hoạt động chiếu phim thử nghiệm sang kinh doanh rạp chiếu cố định [15]. Cùng với đó, các rạp như Eden, Casino và Modern ở Sài Gòn đã góp phần hình thành không gian giải trí mới cho tầng lớp thị dân. Theo tư liệu báo Chantecler (1933–1939) [17] và Mise en ligne (2016) [18], rạp Majestic được xây dựng trên đại lộ Đồng Khánh (nay là Tràng Tiền), do Société des Cinémas d'Indochine quản lý, thiết kế theo phong cách Art Deco, có sức chứa khoảng 1.200 khán giả và trang bị hệ thống chiếu phim có âm thanh đồng bộ. Toàn bộ vật liệu xây dựng đều nhập từ Pháp, như gạch của Tuileries de l'Indochine và vật liệu cách nhiệt Celotex của Descours et Cabaud, cho thấy mức độ đầu tư kỹ thuật đáng kể. Bên cạnh đó, các rạp chiếu cũng chịu sự quản lý nghiêm ngặt về kỹ thuật và an toàn. Trong cuộc kiểm tra rạp Cinéma Tonkinois năm 1935, cơ quan chức năng đã yêu cầu bổ sung các tiêu chuẩn về phòng cháy chữa cháy, buồng chiếu, thông gió, lối thoát hiểm và chiếu sáng khẩn cấp. Những quy định như tăng số lượng bình chữa cháy, sử dụng vật liệu không cháy và cấm hút thuốc phản ánh việc chính quyền thuộc địa áp dụng các tiêu chuẩn kỹ thuật chặt chẽ, đặc biệt do nguy cơ cháy nổ từ phim nitrate và vật liệu dễ cháy thời kỳ đầu [19].

Sau khi rạp Pathé được xây dựng, hệ thống rạp chiếu phim tại Việt Nam đã phát triển nhanh chóng cùng với quá trình đô thị hóa thời thuộc địa. Việc thành lập Hiệp hội Phim và Chiếu bóng Đông Dương (Société Indochine Films et Cinéma) năm 1923 cho thấy điện ảnh đã bước đầu trở thành một ngành kinh doanh và thiết chế văn hóa mang tính chuyên nghiệp. Đến năm 1932, toàn Việt Nam có khoảng 51 rạp chiếu phim, gồm 27 rạp ở Bắc Kỳ, 11 rạp ở Trung Kỳ và 13 rạp ở Nam Kỳ, phân bố chủ yếu tại các trung tâm hành chính và thương mại [14, tr.232]. Các rạp lớn tập trung ở Hà Nội và Sài Gòn - Chợ Lớn, thường được xây dựng theo kiến trúc nhà hát phương Tây, có sức chứa từ 800 đến 1.200 chỗ ngồi, trang bị máy chiếu và hệ thống âm thanh hiện đại nhập từ Pháp. Bên cạnh đó, các rạp quy mô trung bình (khoảng 400–700 chỗ) xuất hiện tại những đô thị cấp vùng như Hải Phòng, Nam Định, Vinh, Huế và Đà Nẵng, nơi tập trung hoạt động thương mại, giáo dục và bộ máy hành chính thuộc địa. Ngoài ra, nhiều rạp quy mô nhỏ hơn (khoảng 200–400 chỗ) được mở tại các tỉnh lỵ và đô thị đang phát triển như Mỹ Tho, Cần Thơ, Long Xuyên, Quy Nhơn hoặc Nha Trang, phục vụ cư dân địa phương và tầng lớp tiểu tư sản mới hình thành [20]. Sự phân tầng về quy mô rạp phản ánh rõ cấu trúc đô thị thuộc địa, trong đó điện ảnh lan tỏa từ hai trung tâm lớn ra các thành phố cảng, rồi đến các tỉnh lỵ khu vực. Đến năm 1939, tổng số rạp trên toàn quốc tăng lên khoảng 60 rạp [9, tr.3], cho thấy điện ảnh đã trở thành một loại hình giải trí phổ biến, gắn chặt với quá trình hiện đại hóa đời sống đô thị Việt Nam trước năm 1945.

Đáng chú ý, hệ thống rạp chiếu tại Việt Nam thời kỳ đầu chủ yếu thuộc sở hữu của người Pháp và Hoa kiều, trong khi nguồn phim phần lớn được nhập khẩu từ Pháp, Mỹ và Hong Kong. Nội dung các bộ phim này thường đề cao hình ảnh con người châu Âu, các giá trị văn minh và

tinh thần khám phá thuộc địa, tiêu biểu như L'Atlantide (1921), qua đó góp phần truyền tải hệ giá trị và tưởng tượng thuộc địa tới công chúng đô thị Việt Nam [21]. Thông qua các hình ảnh về khoa học, kỹ thuật và thế giới hiện đại, điện ảnh không chỉ mang tính giải trí mà còn góp phần định hình ý thức thị dân bản địa, tạo nên tâm thế vừa ngưỡng mộ vừa ý thức về khoảng cách phát triển giữa xã hội bản địa và phương Tây.

Bên cạnh đó, chính quyền thực dân cũng thiết lập một cơ chế kiểm duyệt điện ảnh chặt chẽ nhằm kiểm soát nội dung văn hóa được phổ biến. Ví dụ, theo một văn bản hành chính gửi cho Công sứ Bắc Kỳ ngày 30 tháng 9 năm 1937, bộ phim *La Porte du Large* đã được phép trình chiếu tại rạp Philharmonique ở Hà Nội sau khi được Ủy ban Kiểm soát phim tại Hà Nội cấp giấy phép trình chiếu công cộng ngày 26 tháng 3 năm 1937 với số đăng ký 9678. Quy trình này cho thấy việc chiếu phim phải trải qua các thủ tục thẩm định, cấp phép và giám sát hành chính chặt chẽ, đồng thời phản ánh sự kiểm soát của chính quyền đô thị đối với hoạt động điện ảnh [22]. Qua đó có thể thấy điện ảnh không chỉ là phương tiện giải trí mà còn là một lĩnh vực văn hóa nằm trong chiến lược quản lý tư tưởng của chính quyền thực dân.

Ngay từ đầu thế kỷ XX, điện ảnh du nhập vào Việt Nam không chỉ với tư cách một hình thức giải trí mới mẻ, mà còn như một “công nghệ thị giác” phục vụ cho dự án chính trị của thực dân Pháp. Trong các rạp chiếu phim ở Hà Nội, Hải Phòng, Sài Gòn hay Nam Định, khán giả không chỉ thưởng thức các bộ phim hài, phim tình cảm, hay phim phiêu lưu của Pháp và Mỹ, mà còn thường xuyên được tiếp xúc với các bộ phim tư liệu, phóng sự thời sự, và phim tuyên truyền do chính quyền thuộc địa nhập khẩu hoặc sản xuất tại chỗ. Tiêu biểu như loạt phim thời sự *Actualités françaises* ghi lại các sự kiện chính trị và hoạt động của chính quyền nhằm quảng bá hình ảnh trật tự và sự phát triển của Đông Dương dưới chế độ thuộc địa [23]. Theo nhà nghiên cứu Lê Thanh [15], các buổi chiếu thường được cấu trúc theo dạng “chương trình tổng hợp”: trước tiên là phim phóng sự về lễ hội, cảnh quan hoặc công trình công cộng ở Đông Dương; tiếp theo là phim thời sự ghi lại hoạt động của chính quyền; sau cùng mới đến phim truyện dài mang tính giải trí.

Những bộ phim phóng sự và tư liệu này không phải ngẫu nhiên mà được lựa chọn. Phim tài liệu thuộc địa thường tập trung vào các hình ảnh cầu đường, trường học, bệnh viện hay cảnh quan đô thị mới ở Hà Nội và Sài Gòn, như bộ phim *Indochine, perle de l'Extrême-Orient* (“Đông Dương - viên ngọc Viễn Đông”), giới thiệu các công trình hạ tầng và đời sống đô thị nhằm khắc họa hình ảnh một thuộc địa đang được “hiện đại hóa” dưới sự cai trị của Pháp. Chúng được sử dụng như bằng chứng trực quan cho luận điệu về “thành quả khai hóa”. Bộ phim này là một phần trong chiến dịch quảng bá hình ảnh thuộc địa, được tờ Chantecler ghi nhận như một nỗ lực của chính quyền nhằm minh chứng cho ‘sứ mệnh khai hóa’ tại Viễn Đông [24]. Đồng thời, thông qua việc ghi lại các nghi lễ chính trị và hoạt động hành chính, dòng phim này góp phần xây dựng trong nhận thức công chúng hình ảnh một bộ máy cai trị vừa văn minh vừa có tính chính danh.

Song song với đó, các rạp phim cũng nhập khẩu một số lượng lớn phim truyện giải trí từ Pháp, Mỹ và Hong Kong. Tiêu biểu như *Tarzan the Ape Man* (Mỹ, 1932), cùng với các phim võ hiệp Quảng Đông nổi tiếng như *The Burning of the Red Lotus Temple* (Hong Kong, 1928), góp phần làm phong phú đời sống giải trí điện ảnh tại các đô thị Việt Nam thời kỳ này. Tuy nhiên, trong khi các bộ phim giải trí tạo ra sức hút thương mại và khẳng định vị thế “thế giới hiện đại”, thì những phim tư liệu - tuyên truyền lại âm thầm gieo vào tâm trí khán giả một diễn ngôn chính trị về trật tự thuộc địa.

Điện ảnh thời thuộc địa không chỉ là phương tiện giải trí mà còn là một công cụ tuyên truyền văn hóa nhằm khẳng định tính ưu việt của văn minh phương Tây và hợp thức hóa vai trò “khai hóa” của Pháp tại Đông Dương. Thông qua hệ thống kiểm duyệt chặt chẽ, các bộ phim có nội dung phản kháng hoặc mang yếu tố dân tộc chủ nghĩa đều bị hạn chế, trong khi những tác phẩm đề cao sự tiến bộ của phương Tây và khắc họa phương Đông lạc hậu lại được ưu tiên phổ biến. Qua đó, điện ảnh góp phần hình thành một “chiến lược hình ảnh” mang tính thuộc địa, trong đó xã hội Việt Nam được tái hiện qua lăng kính phương Tây, đồng thời từng bước định hình nhận thức, thị hiếu và cách nhìn của khán giả về trật tự văn minh theo quan điểm của chính quyền thực dân.

Bên cạnh chức năng giải trí, điện ảnh còn được sử dụng như một phương tiện “trình diễn” tính hợp pháp của chế độ thực dân. Trong nhiều buổi chiếu, các phim thời sự về công trình xây dựng hay cảnh học sinh bản xứ học trong trường Pháp – Việt thường được chiếu trước phim chính nhằm nhấn mạnh vai trò “khai hóa” của Pháp, qua đó biến điện ảnh thành một “giáo trình trực quan” phục vụ tuyên truyền quyền lực thuộc địa. Ban đầu, khán giả chủ yếu là người Pháp và Hoa kiều, nhưng từ thập niên 1930, người Việt – đặc biệt là tầng lớp trí thức và công chức – cũng dần hình thành thói quen đến rạp. Trên các báo *Phong Hóa* và *Đông Dương Tạp Chí*, điện ảnh không chỉ được xem là hình thức giải trí mà còn được bàn luận như một hiện tượng văn hóa: *Phong Hóa* nhấn mạnh giá trị biểu đạt hình ảnh của phim câm [25], trong khi *Đông Dương Tạp Chí* đề cao vai trò mở rộng tri thức và truyền bá tư tưởng mới của điện ảnh [26]. Điều này cho thấy điện ảnh đã góp phần hình thành một không gian văn hóa – công cộng mới và tham gia vào quá trình định hình con người đô thị hiện đại, dù vẫn nằm trong khuôn khổ kiểm soát của chính quyền thuộc địa.

3.3. Tác động của điện ảnh đến xã hội Việt Nam cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX

Mặc dù điện ảnh được du nhập vào Việt Nam dưới sự kiểm soát chặt chẽ của chính quyền thực dân Pháp, từ thập niên 1920–1930, người Việt đã bắt đầu tham gia vào lĩnh vực này, ban đầu chủ yếu trong các hoạt động như làm chủ rạp chiếu, tổ chức chiếu bóng lưu động, quảng bá và dịch phim [15]. Những tư liệu hành chính thuộc địa từ thập niên 1920 cho thấy sự hiện diện ngày càng rõ nét của người Việt trong lĩnh vực điện ảnh, không chỉ ở cấp độ tiếp nhận mà còn trong vai trò tổ chức và vận hành. Các trường hợp như bà Nguyễn Thị Chân xin đăng ký nhập khẩu phim [27], ông Phạm Văn Hình đề nghị tổ chức chiếu bóng lưu động [28], hay ông Đỗ Đăng Lộc xin phép mở rạp tại Nam Định cho thấy người Việt đã tham gia vào nhiều khâu khác nhau của hoạt động điện ảnh, từ lưu thông phim, tổ chức trình chiếu đến quản lý không gian chiếu bóng [29]. Đáng chú ý, các hồ sơ liên quan đến kiểm tra vệ sinh, an toàn và thẩm định kỹ thuật cho thấy họ không chỉ đứng tên kinh doanh mà còn trực tiếp tương tác với bộ máy hành chính thuộc địa, qua đó tham gia vào chính quá trình thiết lập và vận hành các chuẩn mực đối với điện ảnh.

Sự tham gia này diễn ra trong khuôn khổ kiểm soát chặt chẽ của chính quyền thực dân, từ quy trình cấp phép đến kiểm duyệt nội dung và tiêu chuẩn kỹ thuật. Tuy nhiên, thay vì chỉ bị chi phối một cách thụ động, người Việt đã thể hiện khả năng thích ứng và khai thác những khoảng không trong hệ thống đó để mở rộng vai trò của mình. Vì vậy, điện ảnh trong bối cảnh thuộc địa không chỉ là phương tiện truyền bá văn hóa từ chính quốc, mà còn trở thành một không gian nơi các tác nhân bản địa từng bước can dự, thương lượng và định hình, đặt nền tảng cho sự hình thành của một đời sống điện ảnh mang tính bản địa.

Đến giữa thập niên 1930, một số cơ sở điện ảnh do người Việt điều hành đã xuất hiện, không chỉ hoạt động trong lĩnh vực nhập khẩu và phát hành phim mà còn bước đầu thử nghiệm sản xuất các phim truyện ngắn và phim tư liệu mang tính địa phương [6], [30]. Dù quy mô còn hạn chế và chịu nhiều ràng buộc về kỹ thuật cũng như thị trường, sự tham gia này cho thấy người Việt đã từng bước vượt ra khỏi vai trò khán giả thụ động để tham gia vào quá trình sáng tạo và sản xuất văn hóa hiện đại. Quá trình này cũng phản ánh xu hướng từng bước giành quyền chủ động trong việc biểu đạt hình ảnh và câu chuyện của chính mình thông qua điện ảnh, thay vì chỉ tiếp nhận những hình ảnh do diễn ngôn thuộc địa kiến tạo [1].

Quá trình tiếp nhận điện ảnh tại Việt Nam cho thấy tính chất thích nghi văn hóa rõ rệt hơn là sự thay thế đơn thuần. Dù có nguồn gốc phương Tây, nhiều bộ phim Việt Nam thời kỳ đầu vẫn khai thác các giá trị đạo đức truyền thống như đạo hiếu, nghĩa gia đình và chuẩn mực luân lý. Đồng thời, các bộ phim sử dụng các tác phẩm văn học cổ điển và truyện dân gian làm chất liệu chuyển thể nhằm kết hợp phương tiện nghệ thuật hiện đại với nền tảng văn hóa bản địa [5], [9]. Song song với đó, điện ảnh cũng góp phần tạo ra những biến đổi trong đời sống đô thị đầu thế kỷ XX thông qua sự hình thành hệ thống rạp chiếu – một hình thức giải trí mang tính thương mại và gắn với lối sống hiện đại [15]. Không chỉ tác động đến thị hiếu thẩm mỹ, điện ảnh còn góp phần

làm thay đổi nhận thức về tình yêu, hôn nhân và vai trò cá nhân, đồng thời hình thành một không gian công luận văn hóa mới, nơi công chúng tham gia thảo luận và đánh giá phim trên báo chí, qua đó mở rộng các diễn ngôn về văn hóa, hiện đại và bản sắc dân tộc [9].

Trong bối cảnh xã hội thuộc địa, điện ảnh vì thế mang tính chất hai mặt rõ nét: vừa là công cụ truyền bá diễn ngôn “văn minh” và “khai hóa” của thực dân Pháp, vừa trở thành phương tiện để người Việt tiếp thu kỹ thuật, tái diễn giải hình ảnh và từng bước khẳng định bản sắc văn hóa của mình. Thông qua việc lựa chọn đề tài mang yếu tố văn hóa dân tộc, sử dụng chất liệu truyền thống và quá trình tiếp nhận có chọn lọc, điện ảnh đã góp phần nuôi dưỡng ý thức dân tộc trên phương diện văn hóa và tinh thần. Qua đó, điện ảnh có thể được xem như một không gian giao thoa văn hóa đặc thù, nơi xã hội Việt Nam vừa tiếp nhận các yếu tố của quá trình hiện đại hóa, vừa từng bước định hình lại bản sắc và ý thức dân tộc trong bối cảnh lịch sử thuộc địa [5]. Từ những dẫn chứng trên có thể nhận xét rằng điện ảnh thời kỳ này không trực tiếp truyền tải thông điệp yêu nước theo nghĩa chính trị công khai, nhưng lại đóng vai trò quan trọng trong việc nuôi dưỡng ý thức dân tộc về mặt văn hóa và tinh thần. Chính quá trình tiếp nhận, cải biến và bản địa hóa điện ảnh đã góp phần chuẩn bị nền tảng tư tưởng cho sự hình thành ý thức dân tộc hiện đại ở Việt Nam đầu thế kỷ XX.

4. Kết luận

Sự xuất hiện của điện ảnh tại Việt Nam cuối thế kỷ XIX – đầu thế kỷ XX không chỉ đánh dấu sự du nhập của một loại hình nghệ thuật mới mà còn phản ánh quá trình giao thoa văn hóa Đông – Tây trong bối cảnh thuộc địa. Từ một phương tiện giải trí mang dấu ấn phương Tây, điện ảnh dần trở thành một không gian văn hóa góp phần làm thay đổi thị hiếu thẩm mỹ và đời sống tinh thần xã hội. Tuy chịu ảnh hưởng từ văn hóa phương Tây, điện ảnh Việt Nam không phát triển theo hướng sao chép mà được tiếp nhận có chọn lọc, kết hợp với các giá trị truyền thống và chất liệu văn hóa dân tộc, qua đó hình thành quá trình bản địa hóa rõ nét. Điều này cho thấy điện ảnh không chỉ phản ánh tiến trình hiện đại hóa văn hóa mà còn thể hiện khả năng thích ứng và sáng tạo của xã hội Việt Nam, đồng thời đặt nền tảng cho sự phát triển lâu dài của điện ảnh như một phương tiện biểu đạt quan trọng của văn hóa dân tộc trong thời kỳ hiện đại.

TÀI LIỆU THAM KHẢO/ REFERENCES

- [1] G. Asselle, A. Scott, J. Backhouse, and P. N. Truong, “The Vietnamese Cinema from its origins to 1945,” *Framework: The Journal of Cinema and Media*, no. 25, pp. 63-70, 1984.
- [2] B. Creed and J. Hoorn, “Memory and History: Early Film, Colonialism and the French Civilising Mission in Indochina,” *French History & Civilization*, vol. 4, pp. 223-236, 2011.
- [3] L. A. Conklin, *A mission to civilize: the republican idea of empire in France and West Africa, 1895-1930*, Stanford University Press, 1984.
- [4] S. Ponzanesi, “Whither the colonial question? Jean Renoir's *The River*,” In *Post-Colonial Cinemas: Theoretical, Cultural and Political Perspectives*. Routledge, 1996, pp. 51-64.
- [5] T. T. D. Tran, *Vietnamese Cinema: History – Works – Artists – Theory – Criticism – Research*, vol. 1. Ho Chi Minh City: Ho Chi Minh City General Publishing House, (in Vietnamese), 2010.
- [6] T. Hoang, N. T. Pham, B. Banh, Q. C. Vu, M. L. Ngo, and B. H. Phan, *History of Vietnamese Cinema*, vol. 1. Hanoi: Cinema Department Publishing House, (in Vietnamese), 2003.
- [7] P. Bui, *Cinema through Its Developmental Stages*. Hanoi: Culture Publishing House, (in Vietnamese), 1981.
- [8] T. Cao, *The Birth of Cinema*. Ho Chi Minh City: Tre Publishing House, (in Vietnamese), 2003.
- [9] T. T. Nguyen, “The emergence of the cinema industry in Vietnam during the French occupation,” *Conflict, Justice, Decolonization*, Institute of Social Research and Cultural Studies, National Chiao Tung University, 2022.
- [10] C. G. Hoang, “Transcultural Narratives of Vietnamese Landscapes in Literature and Cinema,” *Journal of Vietnamese Studies*, vol. 18, no. 2, pp. 45-72, 2023.
- [11] T. M. Nguyen, “Commodification of Women's Landscapes in Post-Renovation Vietnam,” *Asian Cinema Journal*, vol. 35, no. 1, pp. 112-135, 2024.
- [12] P. C. Pham, “Colonial Rhetorics of Modernity in Vietnam: “The New” in Vietnamese Literature during the Colonial Period,” *Journal of Southeast Asian Cultural Studies*, vol. 8, no. 2, pp. 92-115, 2025.

-
- [13] X. H. Tran, "Hill Stations in Vietnam during the French Colonial Period: The Case Study of Tam Dao," *Journal of Colonial Urban History*, vol. 12, no. 3, pp. 25-48, 2024.
- [14] P. Brocheux and D. Hémery, *Indochina an ambiguous colonization 1858-1954*, University of California Press, 2009.
- [15] T. Le, *Vietnamese Cinema: History and Features*. Hanoi: Culture and Arts Publishing House, (in Vietnamese), 2015.
- [16] P. Autré, "Indochina: A new market opening up. More than 50 cinemas equipped. French Cinematography," *La Cinématographie française*, no. 934, pp. 164-165, 1936.
- [17] Chantecler, "Captain Craddock in Indochina," *Chantecler (French weekly magazine)*, no. 12, pp. 7-9, June 08, 1933.
- [18] Chantecler, "They say that...", *Chantecler (French illustrated weekly magazine)*, no. 31, pp. 3-8, October 19, 1933.
- [19] National Archives Centre I (NACI), D.615, No. 3171, *Operation of the Tonkinois Cinema on Rue des Éventails*, Hanoi.
- [20] Entreprises coloniales, *Film exploitation in Indochina*. Online historical archive (extracted from Chantecler issues, 1933–1939), 2016.
- [21] Chantecler, "Film review: Atlantis and the central role of Europe," *Chantecler (French illustrated weekly magazine)*, no. 12, pp. 7-10, June 08, 1933.
- [22] National Archives Centre I (NACI), D.615, No. 3173, *Operation and management of the Philharmonique Cinema in Hanoi*, Hanoi.
- [23] Chantecler, "French news and political life in Indochina," *Chantecler (Digitized by Entreprises coloniales, 2016)*, no. 75, pp. 2-4, 1934.
- [24] Chantecler, "Indochina, Pearl of the Far East: A documentary on the civilizing mission," *Chantecler (Digitized by Entreprises coloniales, 2016)*, no. 85, pp. 3-6, 1934.
- [25] G. T. Vu, *Tu Luc Literary Group – Literature and Public Opinion*. Education Publishing House, 2006.
- [26] H. C. Nguyen, *The Thought of Nguyen Van Vinh and the Wind of Modernity*. Writers' Association Publishing House, 2008.
- [27] National Archives Centre I (NACI), D.615 D633, No. 44942, *Application for registration on the list of cinematographic film importers by Nguyen Thi Chan, manager of the Tonkinois cinema*, 1921.
- [28] National Archives Centre I (NACI), D.615, No. 44968, *Application by Pham Van Hinh in Hanoi to operate a mobile cinema and organize film screenings*, 1928.
- [29] National Archives Centre I (NACI), D.633, No. 44953, *Application for authorization to open a cinema submitted by Do Dang Loc in Nam Dinh*, 1925.
- [30] P. Bui, *Cinema through Its Developmental Stages*. Hanoi: Culture Publishing House, 1981.