โครงการวิจัย "ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550"

รายงานผลการวิจัย เล่ม 6

สาขาภาพยนตร์

(3 ม.ค. 2561 - 2 ม.ค. 2563)

อัญชลี ชัยวรพร

(ผู้วิจัยสาขาภาพยนตร์)

ได้รับการสนับสนุนจาก สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

รายงานผลการวิจัย

(3 มกราคม 2561 – 2 มกราคม 2563)

โครงการวิจัยเรื่อง "ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550"

สาขาภาพยนตร์

อัญชลี ชัยวรพร (ผู้วิจัย)

ผลการวิจัย "ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย : หมุดหมายที่สำคัญ พ.ศ. 2475 - 2550" สามารถแบ่งหัวข้อการนำเสนอได้ดังต่อไปนี้

1. พัฒนาการของภาพยนตร์
   - 1.1 พัฒนาการของภาพยนตร์ก่อน พ.ศ. 2475
   - 1.2 พัฒนาการของภาพยนตร์พ.ศ. 2475 – 2500
   - 1.3 พัฒนาการของภาพยนตร์พ.ศ. 2501 – 2525
   - 1.4 พัฒนาการของภาพยนตร์พ.ศ. 2525 – 2550
2. พัฒนาการวิจารณ์ภาพยนตร์
3. ความสำนึกร่วมในบทบาทภาพยนตร์

1. พัฒนาการของภาพยนตร์

1.1 พัฒนาการของภาพยนตร์ก่อน พ.ศ. 2475

ก่อนที่ประเทศไทยจะเข้าสู่การเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นประชาธิปไตยในปี พ.ศ. 2575 นั้น สังคมไทยกำลังอยู่ในช่วงปรับประเทศเข้าสู่ความทันสมัย (modernization) เช่นเดียวกับประเทศเพื่อนบ้านในภูมิภาคแห่งนี้ โดยเริ่มปรากฏให้เห็นตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 การปรับประเทศในครั้งนี้ได้รับการเผยแพร่ออกมาในสอง

แนวทาง กล่าวคือ เปิดประเทศต้อนรับชาวตะวันตกให้เข้ามาในไทย หรือการเดินทางของคนไทยไปเรียนรู้อารยธรรมใหม่ในดินแดนตะวันตก ซึ่งมีทั้งส่งคนหรือนักเรียนไปศึกษาต่างประเทศ หรือการเดินทางของพระมหากษัตริย์และเชื้อพระวงศ์ไปเยี่ยมชมการเปลี่ยนแปลงในดินแดนตะวันตกเหล่านั้น

การปรับประเทศสู่ความทันสมัยนี้ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงของโลกที่เกิดขึ้นในเวลานั้น เราสามารถสังเกตได้ว่าประเทศเพื่อนบ้านของไทยส่วนใหญ่ล้วนตกอยู่ภายใต้การปกครองของโลกตะวันตกทั้งสิ้น ดังนี้

- อินโดนีเซีย ภายใต้การปกครองของฮอลแลนด์ระหว่าง พ.ศ. 2359 – 2485
- มาเลเซีย ภายใต้อังกฤษ ระหว่าง พ.ศ. 2314 - 2506
- สิงคโปร์ ตกอยู่ภายใต้อาณานิคมของอังกฤษระหว่าง พ.ศ. 2359 – 2506
- ฟิลิปปินส์ อยู่ในการครอบครองของสเปนระหว่าง พ.ศ. 2064 – 2441 ต่อด้วยสหรัฐอเมริการะหว่าง 2441 – 2489
- พม่า อยู่ภายใต้อังกฤษตั้งแต่ 2367 – 2491

ทั้งนี้ยังมิได้รวมไปถึงบางประเทศที่ต้องตกอยู่ภายใต้การครอบครองของกองทัพญี่ปุ่นในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 อีกด้วย

ภาพยนตร์เองก็ถือกำเนิดเกิดขึ้นในฐานะนวัตกรรมใหม่ในช่วงเวลาเดียวกัน ภาพยนตร์ได้รับการคิดค้นเพื่อฉายขึ้นจอครั้งแรกที่ฝรั่งเศสเมื่อวันที่ 28 ธันวาคม พ.ศ. 2438 โดยนักประดิษฐ์ชาวฝรั่งเศสสองคนนามพี่น้องลูมิแอร์ (Auguste and Louis Lumière) โดยก่อนหน้านั้นมีเพียงสิ่งประดิษฐ์ของโธมัส อัลวา เอดิสัน ที่เรียกว่าตู้มอง kinetoscopeเป็นนวัตกรรมที่คล้ายคลึงใกล้เคียงกับภาพยนตร์มากที่สุด การนำนวัตกรรมใหม่นี้เข้าสู่ประเทศเพื่อนบ้านในเอเชียเกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว โดยผ่านการนำเข้าของผู้เป็นอาณานิคมเหล่านั้น ขณะที่ของไทยเกิดขึ้นจากสถาบันพระมหากษัตริย์และชาวต่างประเทศที่เดินทางเข้ามาประเทศไทยเพื่อการภาพยนตร์โดยเฉพาะ นอกจากนี้ยังรวมไปถึงคนไทยเชื้อสายอื่นที่อพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยในขณะนั้น โดยเฉพาะชาวจีน เป็นต้น

ด้วยเหตุที่ว่าภาพยนตร์เป็นทั้งงานสร้างสรรค์และธุรกิจที่ไม่สามารถผลิตได้ด้วยบุคคลเพียงคนเดียวอย่างรวดเร็ว แต่ยังต้องเกี่ยวข้องกับบุคคลเป็นจำนวนมาก ด้วยเหตุที่ว่าขั้นตอนการผลิตและการเผยแพร่ต้องผ่านกระบวนการหลายขั้นตอน ตั้งแต่การผลิต การจัดจำหน่ายและการชม โดยในแต่ละกระบวนการนั้นต้องพึ่งพิงองค์ประกอบหลายอย่าง ก่อนที่จะมาถึงการชมภาพยนตร์ ซึ่งเป็นกระบวนการขั้นสุดท้าย ได้แก่ การผลิตจำเป็นจะต้องมีเครื่องมือถ่ายทำ และการชมจะต้องมีโรงภาพยนตร์ ในกระบวนการทั้งหมดนี้ กิจกรรมแรกที่คนไทยมีโอกาสได้สัมผัส ก็คือ การชม

การชมภาพยนตร์ในฐานะขั้นตอนแรกของการเปิดรับนวัตกรรมภาพยนตร์ เริ่มปรากฏให้เห็นตั้งแต่การเสด็จเยือนสิงคโปร์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 และเชื้อพระวงศ์เมื่อวันที่ 3 สิงหาคม 2439 ก่อนที่จะตามมาด้วยการเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ 1 เมื่อวันที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2440 ซึ่งไม่มีการบันทึกว่าพระองค์ท่านมีโอกาสได้ทอดพระเนตรสิ่งประดิษฐ์ที่เรียกว่าภาพยนตร์ในยุโรปหรือไม่ แต่การเสด็จประพาสยุโรปของท่านในครั้งนี้ นำไปสู่ภาพยนตร์ข่าวเกี่ยวกับพระองค์ท่านอีกหลายเรื่อง ซึ่งต่อมากลายเป็นหลักฐานแรกในการเยือนต่างประเทศของคนไทย และเป็นภาพยนตร์ที่มักพบว่ามีการค้นพบได้ตามหอภาพยนตร์ในประเทศต่าง ๆ ในปัจจุบัน การนำสิ่งประดิษฐ์ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ มีการบันทึกอย่างชัดเจนในการเสด็จประพาสยุโรปในครั้งที่สองเมื่อวันที่ 21 มิถุนายน พ.ศ. 2450 โดยพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงสรรพสาตรศุภกิจทรงนำกล้องถ่ายภาพยนตร์เข้ามาด้วย โดยก่อนหน้านั้นยังไม่มีใครถ่ายทำภาพยนตร์อย่างจริงจัง (กาญจนาคพันธุ์, 2518, 19-20) ยกเว้นก็เพียงชาวต่างประเทศ.

สำหรับการเข้าถึงสื่อภาพยนตร์โดยประชาชนนั้น เกิดขึ้นครั้งแรกเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2440 โดยนายเอสจี มาร์คอฟสกี (SG Marchovsky) ซึ่งอาจจะเป็นนักฉายหนังเร่ของบริษัทที่ฝรั่งเศส เพราะไม่มีหลักฐานใดที่พบได้เกี่ยวกับตัวเขาในขณะนั้น แต่การฉายภาพยนตร์ขึ้นจอครั้งแรกดังกล่าวมีความเป็นไปได้สูงมาก เพราะมีหลักฐานรองรับหลายประการ ซึ่งผู้วิจัยตั้งสมมติฐานไว้ว่า ถ้ามิการค้นคว้าในเชิงภูมิภาคมากขึ้น อาจจะได้ข้อค้นพบบางอย่างมากกว่าที่จะอิงพื้นฐานจากไทยหรือประเทศฝรั่งเศสเท่านั้น

หลังจากนั้นแล้ว มีการฉายภาพยนตร์ขึ้นจออีกหลายครั้ง ทั้งการฉายภายในสำหรับพระมหากษัตริย์และเชื้อพระวงศ์ได้ทอดพระเนตรเป็นการส่วนตัว รวมทั้งการนำสู่ประชาชนทั่วไป จนมีการสร้างโรงภาพยนตร์ถาวรขึ้นโดยชาวญี่ปุ่นเป็นครั้งแรก ก่อนที่จะมีการขยายตัวไปยังกลุ่มนักลงทุนชาติต่าง ๆ อาทิ กลุ่มพ่อค้าอิตาเลียน ได้ร่วมมือกับนายซุ่นใช้ คูตระกูล สร้างโรงภาพยนตร์กรุงเทพ แต่มักจะเรียกกันว่า โรงหนังวังเจ้าปรีดา พ่อค้าชาวสิงคโปร์ในบังคับของอังกฤษก็สร้างโรงภาพยนตร์บริเวณสามแยก เช่นเดียวกับพ่อค้าชาวฝรั่งเศสซึ่งสร้างโรงภาพยนตร์แถวบางรักขึ้นที่สนามบ้านพระยาสุรศักดิ์มนตรี

การลงทุนภาพยนตร์โดยภาคประชาชนเริ่มเกิดขึ้นในช่วงเดียวกันเช่นกัน เริ่มจากนายอบโหมดประดิษฐ์สร้างโรงรัตนภาพยนตร์ แต่ส่วนใหญ่อยู่ไม่นาน ก็ต้องล้มเลิกกิจการไป การลงทุนโรงภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักจะเกิดจากคนไทยเชื้อสายจีนเป็นสำคัญ โดยมีนายซองอ๊วน สีบุญเรือง พ่อค้าจีนเชื้อสายไทยผสม เป็นผู้มีบทบาทสำคัญ การลงทุนในช่วงบุกเบิกนี้มีลักษณะตามระบบบูรณาการแนวดิ่ง (vertical integration) หมายถึงการที่บริษัทหนึ่งผูกขาดกิจการภาพยนตร์ทั้งหมด ตั้งแต่การจัด

จำหน่ายจนถึงการเป็นเจ้าของโรงภาพยนตร์[1] จนทำให้พระมหากษัตริย์หลายพระองค์ทรงได้ตระหนักในผลเสียที่จะเกิดขึ้นต่อประเทศโดยรวม จึงมีพระราชดำริสร้างบริษัทเพื่อป้องกันมิให้เกิดการผูกขาดตามระบบดังกล่าว ตั้งแต่บริษัทสยามนิรามัยในสมัยรัชกาลที่ 6 แต่เปิดกิจการได้เพียงปีเดียว ก็ต้องเลิกล้มไป ต่อมารัชกาลที่ 7 ทรงให้มีการจัดตั้งบริษัทสหศินิมาเพื่อสร้างโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ที่สุด คือ ศาลาเฉลิมกรุง และอีกหลายแห่งที่ขึ้นต้นด้วยศาลาทั้งสิ้น ได้แก่ ศาลาเฉลิมนคร ศาลาเฉลิมเวียง ศาลาเฉลิมธานี ศาลาเฉลิมเมือง ศาลาเฉลิมรัฐ และศาลาเฉลิมราษฎร์ ดำเนินการมาถึงปัจจุบัน แต่หลายแห่งได้ปิดไป เหลือเพียงแต่ศาลาเฉลิมกรุงเท่านั้น

สำหรับโรงภาพยนตร์ในต่างจังหวัด ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่ามีการสร้างตั้งแต่เมื่อไร แต่ผู้ลงทุนส่วนใหญ่เป็นผู้มีเงินมีที่ดินในย่านชุมชนตามหัวเมืองใหญ่ สภาพโรงก็ "โอ่อ่าไม่แพ้บรรดาโรงภาพยนตร์ในพระนคร แม้ว่าจะอยู่ในฐานะเสมือน 'ลูกเมียน้อย' เป็นส่วนใหญ่ ภาพยนตร์ที่ฉายได้นำมาจากโรงภาพยนตร์ในพระนครที่เผยแพร่จนอิ่มตัวแล้ว ยกเว้น โรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งในเขตเมืองใหม่ที่สามารถฉายภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ดโดยตรง อาทิ ธนบุรี (ขณะนั้นเป็นจังหวัดหนึ่ง (ยุธิษเฐียร, 2513, 394-395) นอกจากนี้ยังมีการฉายโดย "เช่าเปิดวิก" เช่น ที่ปากเกร็ด นนทบุรี ตลาดพลู (แท้ ประกาศวุฒิสาร, 2544, 46) เป็นต้น

ภาพยนตร์ที่จัดฉายนั้นมีทั้งที่เป็นข่าว นิทาน นิยาย สารคดี ตลก มายากล บางครั้งก็ฉายร่วมกับละครเวที (จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, 2544, 18-23) ภาพยนตร์ในช่วงบุกเบิกมีขนาดสั้นก่อนที่จะตามมาด้วยภาพยนตร์เรื่องยาวที่มีการนำเข้ามาจากหลากหลายประเทศ ทั้งภาพยนตร์ฝรั่งเศสประเภทตลกและสืบสวน ภาพยนตร์ชีวิตของประเทศอังกฤษ ภาพยนตร์มหากาย์ของอิตาลี และภาพยนตร์อเมริกันแนวคาวบอย และอื่น ๆ แต่ภาพยนตร์จากยุโรปมีจำนวนน้อยลงในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 ทำให้ภาพยนตร์อเมริกันจากฮอลลีวู้ดเข้ามาครองตลาดและมีบทบาทมากกว่า

สำหรับการผลิตภาพยนตร์ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้น มีลักษณะคล้ายกับกลุ่มนักลงทุนสร้างโรงภาพยนตร์ แตกต่างในรายละเอียด สามารถจำแนกกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ก่อน พ.ศ. 2475 ได้ดังนี้

1. ชาวต่างประเทศที่ลงทุนทำธุรกิจภาพยนตร์ โดยเฉพาะกลุ่มโรงหนังญี่ปุ่น ซึ่งมีช่างถ่ายภาพยนตร์ชาวญี่ปุ่นสำหรับการฉายโดยเฉพาะ (โดม สุขวงศ์, 2555, 158)

2. ชาวต่างประเทศที่ถ่ายทำภาพยนตร์เกี่ยวกับประเทศไทย สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่เดินทางเข้ามาถ่ายทำภาพยนตร์ไทยโดยเฉพาะ จนทำให้เกิดการสร้างภาพยนตร์ไทยเรื่องแรก คือ *นางสาวสุวรรณ* เมื่อปี พ.ศ. 2466 จากนายเฮนรี่ แม็คเรย์ (Henry MacRae) และภาพยนตร์

[1] ระบบบูรณาการแนวดิ่ง (vertical integration) เป็นระบบผูกขาดที่ปรากฏในยุคสตูดิโอของฮอลลีวู้ดจนถึง พ.ศ. 2491 จึงเริ่มมีการตั้งเป็นกฎหมายมิให้มีการใช้ระบบผูกขาดดังกล่าวตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน

เรื่อง *ช้าง* สารคดีระดับตำนานของโลกจนถึงปัจจุบัน ถ่ายทำโดย มีเรียน ซี คูเปอร์ กับ เออร์เนสต์ บี เชิดซาค (Merian C. Cooper และ Ernest B. Schoedsack) ในปี พ.ศ. 2470

นอกจากนี้ยังมีชาวต่างประเทศที่อยู่ตามประเทศต่าง ๆ ก็มีโอกาสบันทึกภาพยนตร์ขณะที่พระมหากษัตย์และเชื้อพระวงศ์เสด็จเยือนในต่างประเทศ อาทิ ภาพยนตร์ข่าวพระพุทธเจ้าหลวงเสด็จประพาสยุโรปในปี พ.ศ. 2450 เป็นต้น

3. พระเจ้าอยู่หัวและเชื้อพระวงศ์ มีอยู่สามท่านที่ถือได้ว่ามีบทบาทสำคัญในการวางรากฐานภาพยนตร์ในประเทศไทย ได้แก่ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงสรรพสาตรศุภกิจ ผู้ริเริ่มการถ่ายภาพยนตร์ในประเทศไทย ซึ่งได้นำกล้องถ่ายภาพยนตร์เข้ามาประเทศไทยอย่างเป็นทางการหลังจากการเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่สองเมื่อปี พ.ศ. 2450 แต่เป็นไปได้ว่าท่านน่าจะเริ่มถ่ายภาพยนตร์ตั้งแต่ครั้งพระพุทธเจ้าหลวงเสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ 1 เพราะมีการนำภาพยนตร์จากฝีพระหัตถ์ของพระองค์นำออกฉายในงานฉลองประจำปีของวัดเบญจมบพิตรตั้งแต่ พ.ศ.2443 เป็นต้นมา

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 เป็นอีกบุคคลหนึ่งที่มีความสนพระทัยในการถ่ายภาพยนตร์สมัครเล่นตั้งแต่ก่อนที่จะเสด็จขึ้นครองราชย์ นอกจากพระองค์ท่านได้ทรงถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยตนเองอยู่หลายเรื่อง พระองค์ยังได้ทรงจัดตั้งสมาคมภาพยนตร์สมัครเล่นแห่งสยามในพระบรมราชูปถัมภ์ของพระองค์เองตั้งแต่ พ.ศ. 2473 นอกจากนี้ พระองค์ท่านยังได้ทรงร่วมเดินทางเสด็จประพาสไปเยี่ยมชมฮอลลีวู้ดด้วยพระองค์เองอีกด้วย

พลเอกพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน ก็ถือได้ว่าเป็นเชื้อพระวงศ์อีกผู้หนึ่ง ซึ่งให้ความสนพระทัยในสื่อภาพยนตร์นี้เช่นเดียวกัน โดยเฉพาะเมื่อพระองค์ท่านดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการกรมรถไฟหลวง และตั้งกองผลิตภาพยนตร์ขึ้นในปี พ.ศ. 2466 โดยให้ชื่อว่า “กองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าวกรมรถไฟหลวง”

3. หน่วยงานราชการ ถือได้ว่าเป็นองค์กรสำคัญที่บุกเบิกการสร้างภาพยนตร์ในประเทศไทยหลังจากที่มีการวางรากฐานโดยสถาบันพระมหากษัตริย์และเชื้อพระวงศ์ หน่วยงานราชการแรกที่ให้ความสนใจในสื่อภาพยนตร์นี้ เริ่มจากกองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าวกรมรถไฟหลวงซึ่งจัดตั้งขึ้นมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เพื่อบันทึกเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยในขณะนั้น ก่อนที่จะถูกยุบทิ้งไปอันเนื่องมาจากภาวะปัญหาเศรษฐกิจตกต่ำ เป็นต้น

4. ประชาชน เริ่มสร้างภาพยนตร์ตั้งแต่ก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ส่วนใหญ่เป็นอดีตชนชั้นระดับสูงในประเทศไทย อาทิ ข้าราชการเก่าในกองถ่ายภาพยนตร์ของกรมรถไฟหลวงที่ถูกสั่งปิด อันเนื่องมาจากปัญหาเศรษฐกิจตกต่ำ โดยมีพี่น้องตระกูลวสุวัต เป็นกลุ่มสำคัญในการริเริ่มการภาพยนตร์ จนมีการสร้างภาพยนตร์เรื่องแรกที่ชื่อว่า *โชคสองชั้น* ในปี พ.ศ. 2470 ก่อนที่จะมีการก่อตั้งบริษัทเสียงศรีกรุง ซึ่งถือได้ว่าเป็นบริษัทที่ใหญ่สุดในการสร้างภาพยนตร์อย่างต่อเนื่องอยู่

หลายปี

ภาพยนตร์เป็นธุรกิจที่มีการลงทุนสูง จึงจำเป็นต้องอาศัยผู้มีอำนาจหรือเจ้าของทุนในการดำเนินงานต่างๆ ดังนั้น ผู้ที่สามารถลงทุนในส่วนต่าง ๆ นี้ได้ส่วนใหญ่เป็นสถาบันพระมหากษัตริย์และชาวต่างชาติ จนกระทั่งภาคเอกชนเริ่มเข้ามาก่อตั้งบริษัท ทั้งบริษัทที่เป็นเจ้าของสื่อหรือบริษัทที่ก่อตั้งเอง อาทิ บริษัทกรุงเทพฯ ภาพยนตร์ สยามภาพยนตร์ และหัสดินทร์ภาพยนตร์ หรือบริษัทที่ดำเนินธุรกิจประเภทอื่น ได้แก่ เอเชียติ๊กโปรดักชั่น ก็เปิดแผนกสร้างภาพยนตร์เช่นเดียวกัน เป็นต้น จึงมีการสร้างภาพยนตร์มากขึ้นถึงปีละ 1-5 เรื่อง

จากการริเริ่มตรงนี้ ทำให้ชนชั้นกลางทั่วไปเริ่มเข้ามามีบทบาทในกระบวนการผลิตภาพยนตร์มากขึ้น อาทิ นักการละครจวงจันทร์ จันทร์คณา(พรานบูรพ์) หรือ แท้ ประกาศวุฒิสาร ซึ่งเป็นเพียงลูกชายข้าราชการในต่างจังหวัด โดยริเริ่มจากการรับจ้าง ก่อนที่จะใฝ่หาความรู้ด้วยตนเอง นอกจากนี้ยังมีนักหนังสือพิมพ์เก่าอย่างสมชาย อาสนจินดา ซึ่งมีบทบาทในฐานะนักแสดงและสร้างงานภาพยนตร์อีกเรื่องทศวรรษ การสร้างภาพยนตร์ที่มีมุมมองหลากหลายเช่นนี้ ส่งผลต่อเนื้อหาของภาพยนตร์ที่เริ่มถ่ายทอดเรื่องราวของคนในทุกระดับชั้นทางสังคมมากขึ้น

สก็อต บาร์เม่ (2002, 9) นักวิชาการออสเตรเลียผู้ศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยช่วงบุกเบิกกล่าวว่า การสร้างภาพยนตร์ก่อนปี พ.ศ. 2475 มิได้เกิดจากชนชั้นสูงเพียงกลุ่มเดียว แต่จากชนชั้นกลางซึ่งเริ่มก้าวเข้าสู่สังคมไทยตั้งแต่ทศวรรษ 2460 แทนกลุ่มเชื้อพระวงศ์และขุนนางที่มีมาแต่เดิม ชนชั้นกลางในไทยมีความหลากหลายทางเชื้อชาติ การศึกษาและระดับรายได้ การเผชิญหน้ามิได้เป็นไปในเชิงปะทะ แต่เป็นไปทั้งในเชิงแข่งขันและร่วมมือกัน แม้ว่าจะมีความแตกต่างทางอุดมการณ์ก็ตาม แต่ถูกวางไว้เป็นอันดับรองจากปัจจัยเรื่องตลาด

การใช้สื่อภาพยนตร์ของคนไทยก่อน ปี พ.ศ. 2475 เป็นไปเพื่อการสร้างชาติ ภาพยนตร์เปรียบเสมือนภาพแทนของการเข้าสู่ยุคใหม่ เป็นการพัฒนาความรู้สึกและการตระหนักของผู้ปกครองเพื่อนร่วมชาติและแผ่นดินที่เขาอาศัย ขณะที่รัฐไทยใช้ภาพยนตร์เพื่อการสร้างชาติและสร้างนิยามของความเป็นคนในชาติแก่คนไทย ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างของการตั้งกองถ่ายภาพยนตร์ข่าวของกรมรถไฟหลวงที่ช่วยสร้างและให้คำนิยามการเติบโตของความเป็นชาติของคนไทย (Barmé, 53)

ตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่า การเปิดรับนวัตกรรมภาพยนตร์ของไทยมีความแตกต่างจากประเทศเพื่อนบ้าน ซึ่งมักจะเป็นการตอบรับแบบทางเดียว กล่าวคือ ผ่านประเทศจักรวรรดินิยม ขณะที่ประเทศไทยเปิดรับทุกรอบด้าน ทั้งชาวต่างประเทศที่เดินทางเข้ามาในประเทศไทย และชาวต่างประเทศที่ตั้งรกรากอยู่ในไทย ขณะเดียวกันก็เดินทางออกไปรับนวัตกรรมเกี่ยวกับภาพยนตร์ในฐานะสื่อแห่งความทันสมัยเช่นกัน

สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นบทพิสูจน์ถึงความเป็นพหุสังคมและวัฒนธรรมของประเทศไทยในเวลานั้น การ

เปิดรับสื่อภาพยนตร์ของประเทศไทยมีความเป็นอิสระและต้อนรับภาพยนตร์ของหลายประเทศ ทั้งจากตะวันตกและตะวันออก ซึ่งส่งผลต่อการพัฒนาหลายประเทศ ดังนี้

1. การนำประเทศสู่ความทันสมัย (modernization) ปรากฏเป็นรูปธรรมชัดเจนที่ทำให้ผู้คนจากหลากประเทศเข้ามา รวมทั้งชาวญี่ปุ่นหรือชาวอินเดีย แทนที่จะเป็นเพียงมหาอำนาจทางตะวันตกดั่งที่เกิดขึ้นในประเทศเพื่อนบ้านของไทย ผลจากลักษณะพหุสังคมของประเทศไทยในขณะนั้น ส่งผลให้ความทันสมัยของไทยมีลักษณะหลากหลาย มีความเป็นทั้งตะวันออกและตะวันตก

2. ด้วยเหตุที่ประเทศไทยมิได้ตกอยู่ภายใต้อำนาจการปกครองของใคร ทำให้ความสัมพันธ์ของไทยกับต่างประเทศมีลักษณะดั่งดาวกระจาย คือผูกมิตรกับใครก็ได้ตามที่ต้องการ ภายใต้การนำของผู้นำ กล่าวคือ เมื่อชาวต่างชาติต้องการประกอบภารกิจใด ๆ ก็มักจะขออนุญาตพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ก่อนที่จะมีการปรับเปลี่ยนเป็นขออนุญาตจากรัฐบาลหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมา

3. การนำประเทศสู่ความทันสมัยมิได้เกิดขึ้นจากการรับสื่อภาพยนตร์จากต่างประเทศเท่านั้น แต่ส่งผลไปถึงการผลิตด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเกิดการปลดดุลย์กลุ่มข้าราชการเพราะปัญหาเศรษฐกิจตกต่ำในสมัยรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว จนนำไปสู่กำเนิดของภาพยนตร์บันเทิงที่มีการเล่าเรื่องแบบตามลำดับ (narrative)[2] ส่งผลทำให้เกิดบริษัทสร้างภาพยนตร์จำนวนมาก ทั้งในเมืองหลวงและต่างจังหวัด

สก็อต บาร์เม่ (44) มองว่าพัฒนาการของสื่อภาพยนตร์ไทยในยุคแรกเป็นไปอย่างเชื่องช้า “หากเปรียบเทียบกับฮ่องกงหรือสิงคโปร์แล้ว กรุงเทพมีเส้นทางบันเทิงที่ค่อนข้างโดดเดี่ยวและเชื่องช้าอันถูกละเลยจากเครื่องเคราแห่งความบันเทิง”

อย่างไรก็ตาม สิ่งที่ดูเหมือนว่าจะมีเสรีภาพนั้น บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา (1992, 62-65) ได้นำเสนอว่า แท้ที่จริงแล้วอยู่ภายใต้กรอบบางอย่าง จนถึงกับตั้งข้อสรุปว่า ช่วง พ.ศ. 2440 – 2488 ประเทศไทยตกเป็นส่วนหนึ่งของ "จักรวรรดิมหาอำนาจยุโรปอย่างไม่เป็นทางการ" อันเนื่องมาจากข้อตกลงอันไม่เป็นเสมอภาค ประเทศมหาอำนาจพยายามควบคุมประเทศไทย เพื่อเอื้ออำนวยต่อการเข้ามาแทรกแซงจากนักลงทุนและกลุ่มบุคคลจากประเทศของพวกเขา โดยเฉพาะในนามของ "ที่ปรึกษาต่างประเทศ" ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทั้งรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 ที่มีอยู่หลายคน มีการสร้างนโยบายการค้าที่จะเป็นประโยชน์ต่อผู้สร้างภาพยนตร์จากยุโรป โดยเฉพาะสหรัฐอเมริกาด้วย

---

[2] คำว่า narrative ทางภาพยนตร์จะมี 2 ความหมาย ได้แก่ ความหมายในฐานะเรื่องเล่าโดยทั่วไป มิได้มีลักษณะอย่างใดอย่างหนึ่งโดยเฉพาะ และเรื่องเล่าในฐานะที่เป็นรูปแบบทางภาพยนตร์ที่มีการเรียงลำดับต่อเนื่องกันอย่างเป็นเหตุเป็นผล ในทางภาพยนตร์ศึกษามักจะใช้ความหมายในรูปแบบที่สองมากกว่าความหมายแรก (อัญชลี ชัยวรพร, 2548, 229)

สัญญาที่ไม่เสมอภาคหลายอย่าง แม้แต่กลุ่มผู้บริหารบริษัทสหศินีมาในยุคเริ่มต้นก็เป็นชาวต่างประเทศ ชื่อแอล วอน ฮาเวอร์เบ็ค (L von Haverbeck) และ เอช เอฟ โชลท์ซ (H.F. Sholtz) เป็นต้น

สถานการณ์เหล่านี้เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงอย่างค่อยเป็นค่อยไป จนถึงช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยได้แบ่งยุคของพัฒนาการของภาพยนตร์ไทยที่แตกต่างจากนักวิชาการในไทยก่อนหน้านี้[3] โดยยึดกรอบจากการเปลี่ยนแปลงของอุตสาหกรรมภาพยนตร์เป็นหลักในการแบ่ง สรุปได้ออกเป็น 6 ยุค ดังนี้

1. ยุคบุกเบิก ตั้งแต่ช่วงแรกจนถึงสงครามโลกครั้งที่ 2

2. ยุคก่อร่างสร้างธุรกิจภาพยนตร์ หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2512

3. ยุคก่อร่างสร้างอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยและการก้าวเข้ามาของคนรุ่นใหม่รุ่นแรก พ.ศ. 2513 – 2529

4. ยุคภาพยนตร์วัยรุ่น พ.ศ. 2529-2539

5. ยุคภาพยนตร์แนวทางใหม่ (New Thai Cinema) และหนังไทยส่งออก พ.ศ. 2540 – 2549

6. ยุคภาพยนตร์ไทยอิสระ พ.ศ. 2549 ถึงปัจจุบัน

การนำเสนอพัฒนาการภาพยนตร์ไทยในการศึกษาครั้งนี้จะผสมผสานกับการแบ่งระยะเวลาตามหมุดหมายของโครงการ เพื่อให้เกิดความเข้าใจในพัฒนาการของภาพยนตร์ไทยตามการเคลื่อนไหวที่แท้จริง ประกอบกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

1.2 พัฒนาการภาพยนตร์ระหว่าง พ.ศ. 2475 – 2500

การเคลื่อนไหวของภาพยนตร์ช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง แบ่งออกได้เป็น 2 ช่วง กล่าวคือ ช่วงแรกตั้งแต่ พ.ศ. 2475 จนถึงสงครามโลกครั้งที่ 2 และช่วงที่สองระหว่างหลังสงครามโลก

---

[3] บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา แบ่งอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ 2440 – 2535 ออกเป็น3 ยุค คือ ยุคของการเป็นเมืองขึ้นยุโรปอย่างไม่เป็นทางการ (พ.ศ. 2440-2488), ยุค "รัฐผู้ร่วมมือ"กับสหรัฐอเมริกา (พ.ศ.2488-2519) และยุคอุตสาหกรรมใหม่ (พ.ศ. 2519-2535) (Boonrak Boonyaketmala, 1992, 62). ชาญวิทย์ เกษตรศิริ แบ่งเป็นยุคหนังไทยสากล (พ.ศ. 2470-2485), ยุคหนังน้ำเน่าไทย ๆ (พ.ศ.2490-2513), ยุคคลื่นลูกใหม่ (พ.ศ. 2513 – 2519), ยุคหนังน้ำเน่าไทยสากล (พ.ศ.2520-2533) (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2542, 61-62).

โดม สุขวงศ์ แบ่งเป็น ยุคหนังเร่ (2440-2449), ยุคหนังโรง (2450-59), ยุควางรากต่อฐาน (2460-2469), ยุคหนังไทย (2470-79), ยุคหนังสงคราม (2480-89), ยุคหนังพากย์ (2490-99), ยุคมิตร-เพชรา (2500-09), ยุคหนังมาตรฐาน (2510-09), ยุคเผชิญวิดีโอ (2520-29) อ้างใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2542, 63.

ครั้งที่ 2 จนถึงพ.ศ. 2500 โดยมีรายละเอียดแต่ละช่วงดังต่อไปนี้

1.2.1 ภาพรวมของธุรกิจภาพยนตร์

ยุคบุกเบิก พ.ศ. 2475 จนถึงสงครามโลกครั้งที่ 2 โรงภาพยนตร์ถาวรเกิดขึ้นตั้งแต่ก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง เพียงแต่อาจเปลี่ยนความเป็นเจ้าของ ดังนั้นจำนวนภาพยนตร์ที่มีมากขึ้นหลัง พ.ศ. 2475 มิใช่เรื่องที่เกินความจริง จากการศึกษาของบุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา (1992, 65) พบว่าช่วงต้นทศวรรษ 1930 (ประมาณปี พ.ศ.2473) มีโรงภาพยนตร์รวม 68 แห่ง (ในกรุงเทพ 12 แห่ง และต่างจังหวัด 56 แห่ง) เมื่อถึงปลายทศวรรษ (ประมาณ พ.ศ. 2840-43) มีประมาณ 120 แห่ง แต่แม้ว่าประเทศไทยเริ่มมีโรงภาพยนตร์มากขึ้น การเช่าเปิดวิกก็ยังมีอยู่

ภาพยนตร์ที่ฉายยังคงมีลักษณะคล้ายกับก่อนหน้านี้ กล่าวคือ มีผลงานจากฮอลลีวู้ดมากที่สุดโดยสั่งตรงมาจากบริษัทต่าง ๆ จากการศึกษาของบุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา (1992, 68) พบว่าภาพยนตร์ที่เข้ามาในไทย ส่วนใหญ่มาจากสิงคโปร์มากที่สุด รองลงมาคือฮ่องกง อินโดจีน และสหรัฐอเมริกา โดยภาพยนตร์ที่สั่งมาจากรัฐบริติชมาเลย์ พม่า และปีนังน่าจะเป็นของชาวอังกฤษ ขณะที่อินโดจีนน่าจะผ่านมาทางฝรั่งเศส และภาพยนตร์ที่สั่งผ่านสิงคโปร์ น่าจะหมายถึงภาพยนตร์อเมริกันและอังกฤษ ดังนั้นในทางปฏิบัติ ภาพยนตร์ที่เข้ามามากที่สุดในประเทศไทยช่วงนั้น น่าจะมาจากสหรัฐอเมริกา รองลงมาด้วยฮ่องกง ด้วยเหตุที่มีชาวจีนเชื้อสายไทยอยู่สูง สำหรับตัวเลขรายได้นั้น น่าจะเป็นการขายเหมา เนื่องจากว่าบริษัทเหล่านี้ยังมิได้มีสำนักงานในประเทศ

วิชิตวงศ์ ณ ป้อมเพชร (2544, 196-212) กล่าวว่า ก่อนจะเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 สังคมไทยกำลังตื่นตัวรับชมมหรสพอย่างภาพยนตร์ มีฐานผลงานจากฮอลลีวู้ดและภาพยนตร์ไทยที่พูดเสียงในฟิลม์ ภาพยนตร์บันเทิงส่วนใหญ่เน้นตัวดาราเป็นสำคัญ โดยมีนักแสดงยอดนิยมชาย ได้แก่ แกรี่ คูปเปอร์, คล้าร์ค เกเบิ้ล, แครี่ แกรนท์, ดักลาส แฟร์แบงค์ และโดโรธี ลามัวร์, ซอนยา เฮนนี, วิเวียน ลีห์ สำหรับนักแสดงหญิง ความนิยมในตัวบุคคลดังกล่าวได้ขยายตัวไปกลุ่มดาราไทยที่เริ่มเกิดขึ้นมาตั้งแต่ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 ดังที่ปรากฏในผลงานของบริษัทศรีกรุง และไทยฟิลม์ เป็นต้น

การโฆษณาภาพยนตร์จึงมิได้เน้นความสำคัญที่ตัวผู้กำกับมากนัก ยกเว้นผลงานของผู้กำกับเรื่องช้าง โดยมีเรียน คูเปอร์ หรือผลงานของอัลเฟรด ฮิตช์ค็อก (Alfred Hitchcock) เพราะได้ชื่อว่าเป็นผู้กำกับที่มีชื่อเสียงไปทั่วโลก

ภาพยนตร์บันเทิงส่วนใหญ่ที่นำมาฉายเป็นหนังเงียบ ก่อนพัฒนาสู่หนังเสียงในที่สุด มักเป็นภาพยนตร์ตามตระกูล (genre) ที่เข้าใจง่ายตามแบบฉบับของฮอลลีวู้ด[4] โดยเฉพาะภาพยนตร์ผจญภัย ภาพยนตร์เคาบอย ภาพยนตร์ตลก โดยมีภาพยนตร์ชุดทาร์ซานได้รับการต้อนรับมากที่สุด (วิชิตวงศ์ ณ ป้อมเพชร, 2544, 212) หรือภาพยนตร์บู๊แอ็คชั่นก็จะทำเงินได้ดี (ยุธิษเฐียร, 2513, 441) ความนิยมใน

[4] บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา ก็สรุปเช่นเดียวกัน, 1992, 69 – 70.

ตระกูลภาพยนตร์ดังกล่าว ส่งผลต่อการสร้างและชมภาพยนตร์ไทยของประชาชนอยู่ไม่น้อย ซึ่ง กาญจนาคพันธ์ก็ได้ย้ำถึงอิทธิพลของฝรั่งในการสร้างภาพยนตร์ไทย ซึ่งเป็นเหตุให้ท่านเขียนบท ภาพยนตร์เรื่องแรกในลักษณะที่แตกต่างออกไป โดยไม่เป็นการเลียนแบบมากนัก (กาญจนาพันธุ์, 109) แต่อิทธิพลดังกล่าวน่าจะส่งผลถึงความนิยมภาพยนตร์ 4 ตระกูลของคนไทยในปัจจุบัน ได้แก่ บู๊ รัก ตลก และผี ก่อนที่จะปรับเปลี่ยนไปบ้าง อันเป็นผลจากการเปลี่ยนฐานผู้ชมจากระดับประเทศ มาเป็น ความนิยมเฉพาะกลุ่มในปัจจุบัน

การฉายภาพยนตร์จะเริ่มจากภาพยนตร์ข่าวขึ้นมาก่อน ซึ่งมีทั้งภาพยนตร์สารคดี ภาพยนตร์ เพลง หรือภาพยนตร์การ์ตูน ทั้งหมดราว 7-8 นาที ก่อนที่จะมีภาพยนตร์ตัวอย่าง จบด้วยภาพยนตร์ เรื่อง และเพลงสรรเสริญบารมีในที่สุด ในการฉายภาพยนตร์เรื่องนั้น บางครั้งก็มีการเล่นดนตรีประกอบ ซึ่งมีทั้งวงดนตรีไทยและฝรั่ง บางครั้งก็เป็นแตรวง บางครั้งก็เป็นออร์เคสต้าขนาดเล็ก (light orchestra) แล้วแต่ลักษณะของภาพยนตร์แต่ละเรื่องไป

ความพยายามในการที่จะลดอิทธิพลของภาพยนตร์อเมริกาในประเทศไทยเกิดขึ้นเป็นบางระยะ ประมาณปี พ.ศ. 2484 ทูตวัฒนธรรมของญี่ปุ่นเดินทางมาเยือนไทย ขอความร่วมมือกับรัฐบาลไทย ให้ช่วยกันลดอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตก โดยจะเริ่มจากภาพยนตร์ก่อน (นิภาพรรณ, ม.ป.ป, 81) ดังนั้น เมื่อประเทศไทยเริ่มเป็นมิตรกับญี่ปุ่นอย่างเป็นทางการในช่วงสงคราม ก็ไม่มีภาพยนตร์จากต่างประเทศ เลย มีภาพยนตร์ญี่ปุ่นส่งเข้ามาบ้าง แต่ก็ไม่เป็นที่นิยมนัก (วิชิตวงศ์ ณ ป้อมเพชร, 447)

โรงภาพยนตร์จึงนำภาพยนตร์เก่ามาฉาย โดยใช้วิธีพากย์ จนเป็นอาชีพที่สร้างชื่อเสียงและรายได้ เป็นกอบเป็นกำ อาทิ ทิดเขียว เป็นต้น กล่าวกันว่า ประมาณปี พ.ศ. 2487-2488 ป.อินทรปาลิตก็หันไป จับอาชีพพากย์หนังตามต่างจังหวัดอยู่ช่วงหนึ่ง เมื่อการขายหนังสือมีอุปสรรค มีนักพากษ์หน้าใหม่ ๆ เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก อาทิ ม.ล. รุจิรา อิศรางกูร (วิชิตวงศ์ ณ ป้อมเพชร, 500)

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2

หลังสงครามโลกครั้งที่สอง ภาพยนตร์ฮิตเคยยุติไปในช่วงสงคราม เริ่มทะลักเข้ามาอย่าง ต่อเนื่อง โดยเฉพาะภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด เกิดการรวมตัวกันและก่อตั้งสมาคมในประเทศไทยราวต้น ทศวรรษ 2490 ในนามของ “สมาคมภาพยนตร์อเมริกัน” (The American Motion Pictures Association, A.M.P.A)[5] ไม่มีรายละเอียดว่าในตอนแรกประกอบด้วยบริษัทใดเป็นสมาชิกบ้าง แต่อีก สองทศวรรษต่อมา บริษัทที่เป็นสมาชิกมีอยู่ 7 แห่ง ได้แก่ Universal Pictures of Thailand Inc, Paramount Films Inc, Warner-Brothers-Seven Arts (F.E.) Inc., 20th Century Fox Thailand

[5] บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา เรียกสมาคมนี้ว่า American Motion Picture Association (Siam) (AMPAS), หน้า 83.

Inc, Columbia Films of Thailand Ltd, และ Metro-Goldwyn-Mayer-Siam Inc (กรมการสนเทศ, 2515, 56) บริษัทดังกล่าวเน้นการนำเข้าภาพยนตร์อเมริกันจากบริษัทแม่ในฮอลลีวู้ด เช่นเดียวกับ Walt Disney Production ที่นำเข้าภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด แต่มิได้เป็นสมาชิก AMPA จนภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดสร้างฐานที่มั่นคงในไทย ส่งกระทบต่อภาพยนตร์ไทยในอีกหลายทศวรรษ

การก่อตัวของสมาคมฮอลลีวู้ดล้วนเป็นผลพวงจากเศรษฐกิจการเมืองที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่สงครามโลกครั้งที่ 2 การที่รัฐบาลไทยยอมให้ฮอลลีวู้ดทำเช่นนั้น เพราะจำเป็นต้องพึ่งพิงสหรัฐในการกอบกู้ฐานะของประเทศไทยในฐานะของผู้แพ้สงคราม หลังสงครามยุติลง ภารกิจเร่งด่วนที่รัฐบาลในยุคต่อมาต้องรีบดำเนินการ คือ เรียกร้องศรัทธาจากประเทศในกลุ่มพันธมิตร ซึ่งรัฐบาลสหรัฐฯ มีบทบาทสำคัญในการสนับสนุนประเทศไทย วิวัฒน์ มุ่งการดี (2519, 295. อ้างใน จันทรา บูรณฤกษ์ และ ปิยนาถ บุนนาค, 2521, 77) ตั้งข้อสังเกตว่า ความสัมพันธ์ระหว่างไทยและสหรัฐอเมริกามีการปรับเปลี่ยนอย่างเห็นได้ชัด จากระดับชาวบ้านมาเป็นรัฐบาล และเริ่มแน่นแฟ้นมากขึ้นหลังสงคราม ทั้งการเจรจากับกลุ่มพันธมิตรในการยกสถานะของไทยให้เป็นที่ยอมรับ รวมทั้งช่วยเหลือไทยในทุก ๆ ด้าน โดยมีเงื่อนไขทางการเมืองสำคัญ คือ "สงครามเย็น"

ก่อนสงครามโลกครั้งที่สอง สหรัฐฯ เข้ามามีบทบาททางการเมืองในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้น้อยมาก ส่วนใหญ่เป็นไปในรูปของการติดต่อทางเศรษฐกิจและความช่วยเหลือทางวิทยาการ อาทิ การพยาบาล การพิมพ์ (พร้อมกับมิชชันนารีและศาสนาคริสต์) แต่การชิงอำนาจระหว่างค่ายประชาธิปไตย ซึ่งมีสหรัฐอเมริกาเป็นผู้นำ และค่ายคอมมิวนิสต์จากรัสเซีย ทำให้สหรัฐต้องให้การสนับสนุนไทย เพราะภูมิภาคอาเซียนมีความสำคัญทางเศรษฐกิจและยุทธศาสตร์ ประเทศไทยเองก็มีความจำเป็นที่จะต้องสะกัดกั้นการขยายตัวของคอมมิวนิสต์ในขณะนั้น ดังนั้นการเปิดประเทศของรัฐบาลไทยในเชิงเสรีนิยมให้กับสหรัฐ จึงมิใช่เรื่องที่น่าแปลกใจนัก นโยบายต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์เริ่มถูกนำมาใช้ตั้งแต่สมัยรัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงคราม ดังจะเห็นได้จากการเป็นปฏิปักษ์ต่อชาวจีน จนนำไปสู่ข้อขัดแย้งระหว่างรัฐบาลไทยและรัฐบาลจีน ส่งผลให้สหภาพโซเวียตไม่ให้ความร่วมมือในการฟื้นฟูทางเศรษฐกิจหลังสงครามโลกเป็นต้นมา (จันทรา บูรณฤกษ์ และ ปิยนาถ บุนนาค, 2521, 101-105)

หนึ่งในสิ่งตอบแทนที่รัฐบาลสหรัฐต้องการจากประเทศไทย คือ การเปิดเสรีในธุรกิจภาพยนตร์ รัฐบาลสหรัฐฯ เริ่มตระหนักถึงความสำคัญของฮอลลีวู้ดในฐานะที่เป็นเครื่องมือที่จะช่วยสร้างภาพที่ดีให้กับโลกภายนอกได้[6] ขณะที่ฮอลลีวู้ดเองก็กำลังประสบปัญหาในเรื่องตลาดภาพยนตร์ในประเทศของตน อันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงทางประชากรศาสตร์และพฤติกรรมการเสพสื่อของอเมริกันชน รวมทั้งการแข่งขันจากสื่อโทรทัศน์ แต่การส่งออกภาพยนตร์อเมริกันเข้าไปในบางประเทศ ต้องประสบ

[6] การร่วมมือกันระหว่างรัฐบาลอเมริกัน ผ่านทางกระทรวงต่างประเทศกับฮอลลีวู้ดนั้น สามารถพบได้ในงานของนักวิชาการอเมริกันหลายท่าน ได้แก่ Herman A. Lowe (1945); Kevin Lee (2008); Swann, 1991.

ปัญหาการกีดกันทางกำแพงภาษีหรือศุลกากรเพื่อป้องกันการทะลักของภาพยนตร์อเมริกา ฮอลลีวู้ดจำเป็นต้องพึ่งพิงความร่วมมือจากกระทรวงการต่างประเทศในการดำเนินนโยบายเหล่านี้[7] ผลจากความร่วมมือระหว่างภาครัฐกับฮอลลีวู้ดได้ตลาดต่างประเทศของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเติบโตขึ้นจนถึงร้อยละ 40 ตั้งแต่หลังสงครามจนถึงช่วงเปลี่ยนศตวรรษ (Swann, 1991, 6)

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา (1992, 75) ได้ตั้งข้อสังเกตการณ์ไว้ว่า นโยบายหลักของวอชิงตัน[8] ต้องการให้ประเทศไทยเปิดเสรีทางภาพยนตร์ ซึ่งฮอลลีวู้ดจะเป็นฝ่ายได้เปรียบเสมอ ขณะที่ฮอลลีวู้ดสนองตอบความต้องการของรัฐบาลสหรัฐที่อยากนำเสนอภาพอเมริกาในแง่ดี จนยูนิเวอร์แซลตัดสินใจสร้างภาพยนตร์เรื่อง The Ugly American (George Englund, 1963) เพื่อสะท้อนให้เห็นทฤษฎีโดมิโนซึ่งแผ่ขยายไปทั่วภูมิภาคตะวันออกเฉียงใต้ในขณะนั้น แม้นักวิชาการอเมริกันยอมรับว่านโยบายสมรู้ร่วมคิดดังกล่าวได้เกิดขึ้นระหว่างฝ่ายรัฐบาลและบริษัทภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด แต่ “กระทรวงการต่างประเทศฉบับเล็ก” หรือ สมาคมภาพยนตร์แห่งอเมริกานี้มุ่งทำงานเพื่อผลประโยชน์สำหรับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด มากกว่า จะเป็นทูตเผยแพร่ภาพที่ต้องการของรัฐบาลอย่างที่นักวิชาการส่วนใหญ่สรุปความไว้ (Swan, 17)

ความร่วมมือกันนั้นยังรวมไปถึงการสร้างภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์ ซึ่งไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจนว่าเกิดขึ้นตั้งแต่เมื่อไร แต่ตัวอย่างแรกค้นพบได้ตั้งแต่ พ.ศ. 2490 เป็นต้นมา โดยมีสำนักข่าวสารอเมริกัน (USIS = United States Information Service) เป็นผู้ควบคุม ซึ่งในเรื่องนี้ ผู้วิจัยจะขอกล่าวต่อไปในหัวข้อพัฒนาการภาพยนตร์ระหว่าง พ.ศ. 2501-2525 เนื่องจากผลงานส่วนใหญ่อยู่ในช่วงเปลี่ยนศตวรรษ

ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดจึงกลายเป็นงานที่มีอิทธิพลอย่างสูงในธุรกิจภาพยนตร์ไทยตั้งแต่หลังสงคราม มีการเรียกร้องขอแบ่งรายได้สูงขึ้น จนบริษัทสหศินิมาก็ไม่อาจรับได้ กล่าวกันว่านี่เป็นเหตุผลสำคัญที่ทำ

---

[7] สมาคมผู้อำนวยการสร้างและผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์แห่งอเมริกา (Motion Picture Producers and Distributors of America – MPPDA) เริ่มก่อตั้งครั้งแรกในปี พ.ศ. 2465 เพื่อตรวจสอบเนื้อหาของภาพยนตร์และป้องกันการแทรกแซงของรัฐบาลในการผลิตภาพยนตร์ ก่อนที่จะเปลี่ยนมาเป็นสมาคมภาพยนตร์อเมริกา หรือ MPAA ในปี พ.ศ. 2488 เพื่อส่งเสริมภาพยนตร์อเมริกันในต่างแดนโดยเฉพาะ เน้นล็อบบี้กับภาครัฐในระดับประเทศ และขยายแผนกที่รับผิดชอบทางด้านนี้โดยตรงในต่างประเทศชื่อว่า “สมาคมผู้ส่งออกภาพยนตร์แห่งอเมริกา” (Motion Picture Export Association of America – MPEA) ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น MPA - Motion Picture Association ในปี พ.ศ. 2537) มีสำนักงานอยู่ทั่วโลกทั้งลอสแองเจลิส แคลิฟอร์เนีย บรัสเซลส์ เซาเปาโล สิงคโปร์ และโตรอนโต สำนักงานใหญ่อยู่ที่วอชิงตัน ด้วยเหตุนี้ที่ทำให้ MPEA (MPA) ได้ฉายานามว่าเป็น “กระทรวงการต่างประเทศฉบับเล็ก” (Lee, 2008, 375-6)

[8] วอชิงตันเป็นที่ตั้งของหน่วยงานประธานาธิบดีที่รับผิดชอบบริหารบ้านเมือง และมักจะใช้ในความหมายถึงรัฐบาลสหรัฐอเมริกา

ให้โรงภาพยนตร์เฉลิมกรุงเน้นการฉายภาพยนตร์ไทยตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา (ยุธิษเฐียร, 427-429)

ผลพวงจากการเปิดเสรีในการนำเข้าภาพยนตร์ ทำให้ภาพยนตร์จากประเทศอื่นได้รับประโยชน์ในการนำเข้าประเทศไทยไปด้วย โดยปรากฏเด่นชัดขึ้นหลังจาก พ.ศ. 2500 ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวอย่างละเอียดต่อไปในหัวข้อพัฒนาการภาพยนตร์ พ.ศ. 2501-2513

เนื้อหาภาพยนตร์ที่ฉายในช่วงหลังสงคราม ยังคงแบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ภาพยนตร์ข่าวและภาพยนตร์บันเทิง เป็นเครื่องยืนยันถึงบทบาทของภาพยนตร์ในฐานะสื่อความรู้และความบันเทิงช่วงที่โทรทัศน์ยังไม่เผยแพร่มากนัก แต่ภาพยนตร์ได้เปรียบกว่าวิทยุ เพราะมีทั้งภาพและเสียง ซึ่งสร้างความน่าสนใจแก่ผู้รับมากกว่า

ภาพยนตร์ข่าวที่นำเสนอมีทั้งข่าวภายในประเทศและต่างประเทศ อาทิ ข่าวรัฐประหาร พ.ศ.2490 ข่าวการแข่งขันว่ายน้ำที่จุฬาลงกรณ์ ข่าวการ “ก่อการในเบอร์ลิน” ข่าว “กีฬาหนุ่มสาว” ของมอสโคว์ และข่าว "สงครามโลก" เป็นต้น

การเคลื่อนไหวของวัฒนธรรมทั้งสองทางยังคงดำเนินต่อไป บริษัทภาพยนตร์ต่างชาติเดินทางเข้ามาถ่ายทำในไทยอย่างต่อเนื่อง ส่วนใหญ่ต้องได้รับอนุญาตจากคณะรัฐมนตรี โดย บริษัทที่เข้ามาถ่ายทำภาพยนตร์ในประเทศไทยนั้นมาจากทุกหนทุกแห่ง อาทิ วอร์เนอร์ (Warner) ยูเอ (United Artist) เอ็มจีเอ็ม (MGM) ตัวอย่างภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงระดับโลกในช่วงนั้น ได้แก่ Around the World in 80 Days (Michael Anderson, 2499) หรือ This Angry Age (Rene Clement, 2500)

ผลจากการนำเข้าของภาพยนตร์ต่างประเทศเหล่านั้น ส่งผลให้รายได้ของภาพยนตร์ต่างประเทศเพิ่มขึ้นเป็นอีกหลายเท่าในรอบสิบปี จากรายได้เพียง 6 ล้านเศษในปี พ.ศ. 2489 เพิ่มขึ้นสูงเป็น 50 ล้านอีกร่วมสิบปีต่อมา (เผ่า ศรียานนท์, 2498)

รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามเริ่มตระหนักถึงรายได้ที่สูญเสียไป ได้เตรียมมาตรการแก้ไขต่าง ๆ แต่ไม่ประสบความสำเร็จ ประกอบกับเกิดกระแสต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ขึ้น รัฐบาลไทยจำเป็นต้องการรักษาความสัมพันธ์กับประเทศต่าง ๆ โดยเฉพาะสหรัฐอเมริกาไว้ ท่าทีดังกล่าวต้องชะลอลง

แม้ว่าจอมพล ป. พิบูลสงครามก็เปิดสัมพันธไมตรีทางวัฒนธรรมกับประเทศจีนและรัสเซีย จนถูกต่อต้านจากตัวแทนรัฐบาลอเมริกันหลายท่าน อาทิ นายวอลเตอรี เอส โรเบิร์ตสัน (Walter S. Robertson) ผู้ช่วยเลขาธิการกรมการตะวันออกไกล (Far Eastern Affairs) (Boonrak Boonyaketmala, 72) แต่ท่าทีนี้ก็ต้องเปลี่ยนไปจากความกลัวในอิทธิพลของลัทธิคอมมิวนิสต์ที่มาจากจีน เนื่องจากมีชาวจีนอพยพมาตั้งรกรากในประเทศไทยมาก จอมพล ป. จึงจำเป็นต้องผูกมิตรกับสหรัฐด้วยเช่นกัน

ดังนั้นเมื่อจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ก่อรัฐประหารอีกครั้งในวันที่ 16 กันยายน พ.ศ. 2500 และขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีต่อ รัฐบาลไทยมีนโยบายเอนเอียงไปทางสหรัฐอเมริกาอย่างชัดเจน

ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดยังคงทะลักเข้าประเทศ ส่งผลโดยตรงต่อการผลิตภาพยนตร์ในไทย ซึ่งจะกล่าวต่อไปในช่วงหมุดหมายที่ 2

1.2.2 ภาพยนตร์ไทย

การผลิตภาพยนตร์ไทยเริ่มมีความต่อเนื่องมาตั้งแต่หลัง พ.ศ. 2475 แต่ยังมีจำนวนไม่มากนัก เพียงปีละ 3 – 12 เรื่อง ทั้งนี้เพราะมีผู้ผลิตน้อย เนื่องจากเป็นศาสตร์ใหม่ที่ยังไม่มีการเรียนการสอนอย่างจริงจัง ประกอบกับปัญหาในเรื่องเทคโนโลยีที่ประเทศไทยยังค่อนข้างมีอยู่อย่างจำกัด ภาพยนตร์ส่วนใหญ่ที่ผลิตยังคงเป็นโครงการขนาดใหญ่ ต้องใช้ฟิลม์ 35 มม. ทำให้การลงทุนผลิตภาพยนตร์แต่ละเรื่องต้องลงทุนสูง ด้วยเหตุนี้ ผู้ผลิตภาพยนตร์ไทยในยุคบุกเบิกซึ่งเคยสรุปไว้ว่ามีอยู่ 5 กลุ่ม ได้แก่ ชาวต่างประเทศที่ลงทุนทำธุรกิจภาพยนตร์ ชาวต่างประเทศที่เดินทางเข้ามาถ่ายทำภาพยนตร์ไทยหรือที่อยู่ในต่างประเทศ พระมหากษัตริย์และเชื้อพระวงศ์ หน่วยงานราชการ และประชาชน คงเหลือเพียง 2 กลุ่มหลัก คือ หน่วยงานราชการ และประชาชนในนามของบริษัทเอกชน ชาวต่างประเทศที่เดินทางเข้ามาถ่ายทำภาพยนตร์ไทยยังคงมีอยู่ แต่ส่วนใหญ่เป็นการเน้นผลงานของเขา โดยใช้ประเทศไทยเป็นฉากหลัง มากกว่าเน้นสารสาระของไทย ภาพยนตร์ในช่วงนี้ แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ภาพยนตร์ที่ผลิตโดยหน่วยงานราชการและบริษัทเอกชน

1.2.2.1 *ภาพยนตร์ที่ผลิตโดยหน่วยงานราชการ*

หลังจากการทดลองถ่ายทำภาพยนตร์สมัครเล่นโดยเชื้อพระวงศ์และขุนนาง หน่วยงานราชการเริ่มผลิตภาพยนตร์อย่างเป็นทางการ โดยเริ่มจากกรมรถไฟหลวง ซึ่งบันทึกข่าวสารของสถาบันพระมหากษัตริย์และกิจกรรมสำคัญ ๆ ในประเทศไทย บางครั้งก็รับจ้างหน่วยงานราชการด้วยกันเองในการถ่ายทำภาพยนตร์สำหรับประชาสัมพันธ์องค์กร แต่หลังจากปิดตัวลง การสร้างภาพยนตร์จึงเปลี่ยนไปเป็นหน่วยงานอื่น ซึ่งยังคงประสบปัญหาในเรื่องความต่อเนื่อง

ก. หน่วยงานราชการที่ผลิตภาพยนตร์

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง มีหน่วยงานราชการเริ่มผลิตภาพยนตร์มากขึ้น แต่มิได้มีการจัดตั้งเป็นแผนกอย่างจริงจัง มีเพียงแต่จ้างบริษัทเอกชนหรือผู้รับจ้างผลิตภาพยนตร์อิสระ โดยมีบริษัทศรีกรุงที่มักจะได้โครงการใหญ่อยู่เสมอ อาจมีบริษัทอื่นบ้าง อาทิ ไทยฟิลม์ ของพระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล ที่อาจจะได้รับการว่าจ้างอยู่บ้าง หน่วยงานราชการที่นิยมใช้ภาพยนตร์เพื่อสื่อสารกับประชาชนเป็นหลัก ได้แก่ กรมโฆษณาการ กระทรวงกลาโหม กระทรวงสาธารณสุข และกองแผนที่ แต่หน่วยงานที่มีบทบาทมากที่สุด คือ กรมโฆษณาการ และกระทรวงกลาโหม

กรมโฆษณาการ (กรมประชาสัมพันธ์) จัดตั้งขึ้นครั้งแรกในนามของ กองโฆษณาการ ก่อนถูกยกฐานะเป็น "สำนักงานโฆษณาการ" เมื่อวันที่ 26 ธันวาคม พ.ศ. 2476 – 2483 แต่เปลี่ยนมาใช้ชื่อกรมโฆษณาการระหว่าง พ.ศ. 2483 – 2495 หลังจากนั้นจึงเปลี่ยนเป็นชื่อกรมประชาสัมพันธ์จนถึงปัจจุบัน

ในตอนแรกนั้น ภาพยนตร์เป็นแผนกหนึ่งในสังกัดของกองเผยแผ่ความรู้[9] ก่อนที่จะถูกตัดออกไปเมื่อมีการปรับปรุงวางโครงสร้างในปี พ.ศ. 2480 หลังจากนั้นการสร้างภาพยนตร์มักจะเป็นโครงการเฉพาะกิจ ในช่วงแรกหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง มักรับผิดชอบโครงการใหญ่ที่เกิดจากความร่วมมือของหน่วยงานราชการหลายแห่ง โดยเฉพาะงานที่นำเสนอโดยจอมพล ป. พิบูลสงคราม กระทรวงกลาโหม ทำให้กรมโฆษณาการเข้าไปเกี่ยวข้องกับงานภาพยนตร์ประวัติศาสตร์สำคัญหลายเรื่อง ได้แก่ *ฉลองรัฐธรรมนูญ* งานภาพยนตร์ที่เฉลิมฉลองพิธีพระราชทานรัฐธรรมนูญวันที่ 10 ธันวาคม พ.ศ. 2475 (ว่าจ้างบริษัทศรีกรุงเป็นผู้จัดทำ), *ปราบกบฏ* ว่าจ้างให้หลวงกลการเจนจิตเป็นผู้บันทึกเหตุการณ์กบฏวรเดช เมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ. 2476 (สำนักงานโฆษณาการ, 2476)

กระทรวงกลาโหม เริ่มผลิตภาพยนตร์ตั้งแต่หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง แต่มอบหมายให้สำนักงานโฆษณาการเป็นผู้ดำเนินการ ดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง *เลือดทหารไทย*

ต่อมาหน่วยงานในสังกัด คือ กองทัพอากาศรับซื้อโรงถ่ายภาพยนตร์ที่ทุ่งมหาเมฆจากบริษัทไทยฟิล์มไว้ จึงตั้งแผนกภาพยนตร์อย่างเป็นทางการชื่อว่า "กองภาพยนตร์ทหารอากาศ" รับผิดชอบถ่ายกิจกรรมของหน่วยงาน โดยมี *บ้านไร่นาเรา* (2485) ซึ่งเป็นผลงานภายใต้คำสั่งของจอมพล ป. พิบูลสงครามเช่นกัน แต่บางครั้งกลับว่าจ้างบุคคลภายนอกเป็นผู้รับผิดชอบ อาทิ ภาพยนตร์ข่าวการรบของกองทัพไทยทางภาคเหนือได้ว่าจ้างให้คุณแท้ ประกาศวุฒิสารเป็นผู้ถ่ายทำ (แท้ ประกาศวุฒิสาร, 97-106) หรือพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล และ มจ. ศุกรวรรณดิศ ดิศกุล ทำหน้าที่กำกับการแสดงและถ่ายภาพยนตร์บันเทิงเรื่อง *สงครามเขตหลัง* (บินกลางคืน) เป็นต้น

นอกจากหน่วยงานดังกล่าวข้างต้น ยังมีองค์กรราชการอีกหลายแห่งที่ใช้ภาพยนตร์เพื่อเผยแพร่ข่าวสารและความรู้ของงานในสังกัด โดยเฉพาะในช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง ซึ่งเป็นระยะของการสร้างชาติและให้ความรู้ที่ถูกต้องกับประชาชน ซึ่งยังมีการศึกษาไม่มากนัก หน่วยงานที่ใช้ภาพยนตร์เพื่อเผยแพร่ความรู้ให้กับประชาชน ได้แก่ หน่วยงานภายใต้กรมสาธารณสุข เป็นต้น บางหน่วยงานก็ผลิตภาพยนตร์เพื่อการประชาสัมพันธ์ให้ประชาชนมาใช้บริการ อาทิ กรมรถไฟหรือเทศบาลเชียงใหม่ ที่ผลิตภาพยนตร์เพื่อให้ประชาชนมาใช้บริการรถไฟเพื่อการท่องเที่ยว หลังสงคราม หน่วยงานใช้ภาพยนตร์

[9] กองเผยแผ่ความรู้ แบ่งสายงานออกเป็น 5 แผนก ได้แก่ แผนกเอกสาร แผนกวิทยุกระจายเสียง แผนกปาฐกถา แผนกภาพยนตร์ และแผนกการแสดงเบ็ดเตล็ด ต่อมาได้ตัดแผนกภาพยนตร์และแผนกการแสดงเบ็ดเตล็ดออก เพราะสื่อภาพยนตร์ถูกจัดอยู่ในกลุ่มการท่องเที่ยว ต้องยกเลิกเพราะขาดผู้เชี่ยวชาญด้านการภาพยนตร์ อีกทั้งค่าใช้จ่ายเกี่ยวกับวัสดุ อุปกรณ์การถ่ายทำ ห้องถ่ายทำ ห้องมืด ฯลฯ มีมูลค่าสูงมาก จึงไม่คุ้มค่า (สุวิมล พลจันทร์, 2531, 19-22)

เพื่อผลตอบสนองจุดประสงค์ดังกล่าวมากขึ้น ได้แก่ กรมประชาสงเคราะห์ กระทรวงวัฒนธรรม กระทรวงมหาดไทย และกระทรวงศึกษาธิการ ทั้งนี้เนื้อหาที่นำเสนอนั้นมีความแตกต่างจากภาพยนตร์ที่เคยสร้างก่อนสงครามอยู่หลายประการ ซึ่งผู้วิจัยขอนำเสนอไว้ในหัวข้อถัดไป

ข. ประเภทของเนื้อหาภาพยนตร์ที่ผลิตหน่วยงานราชการ แบ่งเป็น 2 ประเภทหลัก ได้แก่ ภาพยนตร์ข่าวหรือสารคดี และภาพยนตร์บันเทิง

1. ภาพยนตร์ข่าวหรือสารคดี ช่วงหลังสงครามมีการผลิตภาพยนตร์เป็นจำนวนมาก จนบางครั้งแยกไม่ออกว่าเรื่องใดเป็นข่าว เรื่องใดเป็นสารคดี คณะกรรมการอบรมข้าราชการและประชาชน (ก.อ.ช.) จึงกำหนดการแบ่งกลุ่มภาพยนตร์และหน่วยงานที่รับผิดชอบออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ ภาพยนตร์ทางวิชาการ หมายถึง การถ่ายทำภาพยนตร์ตามหน้าที่ของหน่วยราชการต่าง ๆ เพื่อประโยชน์ในการศึกษา การส่งเสริมเผยแพร่ ตามหลักการของหน่วยราชการนั้น เป็นหน้าที่ของกระทรวงทบวงกรมเจ้าสังกัด และภาพยนตร์ข่าว ได้แก่ การถ่ายภาพยนตร์ข่าวราชการ ข่าวพระราชพิธีหรือรัฐพิธีต่าง ๆ ให้เป็นหน้าที่ของกรมประชาสัมพันธ์ (คณะกรรมการ ก.อ.ช., 2497)

แต่ถ้าวิเคราะห์เนื้อหาที่นำเสนอแล้ว ผู้วิจัยพบว่า เนื้อหาของภาพยนตร์ข่าวหรือสารคดีที่ผลิตโดยหน่วยราชการนั้น สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 กลุ่ม ดังนี้

1. 1 ภาพยนตร์เผยแพร่ข่าวสารของหน่วยงานราชการ ทั้งระดับองค์กร อาทิ การสร้างเขื่อนยันฮี การสร้างโรงงานกระดาษ หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในบ้านเมือง อาทิ พิธีพระราชทานรัฐธรรมนูญวันที่ 10 ธันวาคม พ.ศ. 2475 หรือภาพยนตร์ที่บันทึกกรณีพิพาทอินโดจีนพ.ศ. 2484 ดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง *ชายแดนของเรา ใจไทย* และ *รวมไทย* เป็นต้น ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้บางเรื่องมีลักษณะของการโฆษณาชวนเชื่ออยู่สูง

1.2 ภาพยนตร์ที่เผยแพร่ความรู้ อาทิ การเลือกตั้ง การสาธารณสุข วิวัฒนาการเกี่ยวกับค่าครองชีพตั้งแต่สมัยการปกครองสมบูรณาญาสิทธิราชจนถึงปัจจุบัน

1.3 ภาพยนตร์ที่เป็นการเผยแพร่ประเทศ เช่น การเผยแพร่พระพุทธศาสนาในต่างประเทศ

1.4 ภาพยนตร์ส่วนพระองค์ เป็นงานที่อยู่ในความสนใจของประชาชนมาช้านาน โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่ผลิตโดยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว หรือภาพยนตร์ข่าวจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 พระมหากษัตริย์ทั้งสองพระองค์ทรงโปรดการถ่ายรูปและภาพยนตร์มาก จนตั้งกองภาพยนตร์ส่วนพระองค์อย่างไม่เป็นทางการ มักจะได้รับการติดต่อนำไปฉายในโรงภาพยนตร์ต่าง ๆ อยู่เสมอ โดยเฉพาะในเครือบริษัทสหศินิมา ได้แก่ พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล และพระราชพิธีบรมราชาภิเษกพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ภาพยนตร์ส่วนพระองค์บางเรื่องได้รับความนิยมมากจนสามารถทำสถิติรายได้สูงสุด

เป็นประวัติการณ์สูงกว่าภาพยนตร์ไทยและต่างประเทศที่ผ่านมาทั้งหมด (แท้ ประกาศวุฒิสาร, 183 -5) หรือทำรายได้สูงเป็นเรือนแสนก็มี[10]

2. ภาพยนตร์บันเทิง นอกจากภาพยนตร์ข่าวหรือสารคดีแล้ว หน่วยงานราชการหลายแห่งก็ผลิตภาพยนตร์เล่าเรื่องหรือภาพยนตร์บันเทิงเพื่อเผยแพร่ความรู้ ในระยะเวลา 25 ปีนี้ การสร้างภาพยนตร์เพื่อความบันเทิงได้มีการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาและวัตถุประสงค์อยู่หลายประการ สามารถสรุปได้เป็นตาราง ดังต่อไปนี้

ปีที่สร้าง	รายชื่อภาพยนตร์	หน่วยงานที่สร้าง	ผู้กำกับ
2470	ไม่เชื่อน้ำมนต์ผี	สภากาชาดสยาม	ไม่ปรากฏ
2471	เทพธิดา	สภากาชาดสยาม โดย กองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าว กรมรถไฟหลวง	หลวงอนุรักษ์รัถการ
2473	ยุงร้ายกว่าเสือ	กรมสาธารณสุข โดย กองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าว กรมรถไฟหลวง	ขุนสอนสุขกิจ
2478	เลือดทหารไทย	สำนักงานโฆษณาการ, กระทรวงกลาโหม, ภาพยนตร์เสียงศรีกรุง	ขุนวิจิตรมาตรา
2483	สามปอยหลวง	ไตรภูมิภาพยนตร์ ในความอุปการะของกรมรถไฟไทย และเทศบาลนครเชียงใหม่	ร.ต.ทองอิน บุณยเสนา
2485	บ้านไร่นาเรา	กองภาพยนตร์ทหารอากาศ	ทองอินฯและเนรมิต
	โตนงาช้าง	กรมรถไฟ	
	สงครามเขตหลัง	กองภาพยนตร์ทหารอากาศ	ไม่ได้ฉาย
2486	วัยคนอง	กรมสาธารณสุข	ม.จ.ศุกรวรรณดิศ ดิศกุล
2492	ร่มฟ้าเวียงพิงค์	ภาพยนตร์ออมสินศึกษา ของธนาคารออมสิน	

[10] กระทรวงกลาโหม เคยอัญเชิญพระราชทานภาพยนตร์ส่วนพระองค์ เพื่อหาเงินรายได้บำรุงกองเสนารักษและหมวดดุริยางค์ของมณฑลทหารบกที่ 7 ใน 4 จังหวัดทางภาคเหนือ สามารถหารายได้ถึง 112,277 บาท อ้างใน (สารบรรณคณะรัฐมนตรีฝ่ายบริหาร, 2497)

2495	นักบินจอมกวน ล่าทรชน	ในราชการกองทัพอากาศ กองดุริยางค์ ในราชการ กรมรถรบ กองทัพบก	ไม่ปรากฏรายชื่อ ไม่ปรากฏรายชื่อ
	อยุธยาแห่งความหลัง	กองทหารบก ลพบุรี	ไม่ปรากฏรายชื่อ
	นาทีนรก	ในราชการตำรวจ	ไม่ปรากฏรายชื่อ
2497	เหยื่ออาชญากรรม	โรงเรียนสืบสวน กรมตำรวจ	เนรมิต
	เจ้าแม่อยู่หัวศรีสุดาจันทร์	กรมตำรวจ	ไม่ปรากฏรายชื่อ
	สามเสือสมุทร	สหนาวีไทยภาพยนตร์ ในความร่วมมือของกรมสวัสดิการทหารเรือ	อนุมาศ บุนนาค
	กังวานไพร	สวัสดิการกรมป่าไม้	ส.อาสนจินดา
2498	เสือน้อย	บาร์โบสภาพยนตร์ ร่วมกับกองทัพเรือ ตำรวจน้ำ	ส.อาสนจินดา
	ชนแต่สวย	แผนกสวัสดิการ กรมตำรวจ	พ.ต.ต.อรรถ อรรถจินดา
	สี่สิงห์นาวี	กรมสวัสดิการทหารเรือ, ภาพยนตร์สหนาวีไทย	ศตวรรษ
2499	ปิศาจคะนองรัก	กองสวัสดิการกรมตำรวจ	พ.ต.ต.อรรถ อรรถจินดา
	กัปตันยุทธ	กองทัพเรือ	ทักษิณ แจ่มผล
	เลือดนาวี	กองทัพเรือ	พ.จ.อ. ทักษิณ แจ่มผล
	ลันตาบูลัง	กองดุริยางค์ทหารเรือ	ไม่ปรากฏรายชื่อ
	ขุนศึกน่านเจ้า	กองทัพบก	ไถง สุวรรณทัต
	นักสืบพราน ตอนจำเลยไม่พูด	ราชการกรมตำรวจสันติบาล	มารุต

ตารางที่ 1 ภาพยนตร์บันเทิง (feature films) ที่ผลิตโดยหน่วยงานราชการระหว่างปี พ.ศ.2475 – 2500

ตารางข้างต้นชี้ให้เห็นว่าภาพยนตร์เล่าเรื่องที่ผลิตโดยหน่วยราชการ ส่วนใหญ่ว่าจ้างให้

บริษัทเอกชนเป็นผู้ผลิต หรือผู้กำกับซึ่งเป็นที่รู้จักในวงการภาพยนตร์เป็นผู้ดำเนินงาน มิใช่บุคคลจากหน่วยราชการโดยตรง ดังจะเห็นได้จากรายนามของผู้กำกับที่สร้างภาพยนตร์เหล่านี้ ล้วนเป็นบุคคลที่มาจากการผลิตในวงการภาพยนตร์ทั้งสิ้น อาทิ หลวงอนุรักษ์รัถการ ขุนวิจิตรมาตรา หรือ ส.อาสนจินดา ยกเว้นก็เพียงผู้กำกับบางท่านที่เป็นตำรวจมาก่อนหน้า ได้แก่ พ.ต.ต.อรรถ อรรถจินดา เป็นต้น ทั้งนี้ก็ด้วยเหตุที่ว่า ท่านเป็นผู้ที่ทางกรมตำรวจส่งไปอบรมฝึกการทำภาพยนตร์ที่สหรัฐอเมริกา กรณีของท่านจึงมีความแตกต่างจากผู้กำกับคนอื่นที่มาจากสายภาพยนตร์ แต่ พ.ต.ต.อรรถมาจากสายราชการโดยตรง สำหรับเนื้อหาภาพยนตร์บันเทิงที่ผลิตโดยหน่วยงานราชการ สามารถสรุปได้เป็น 4 ประเภท ดังนี้

2.1 เนื้อหาที่มุ่งให้ความรู้ตามการทำงานขององค์กร ปรากฏในงานของ สภากาชาดสยาม และกรมสาธารณสุข ซึ่งผลิตภาพยนตร์เพื่อมุ่งเผยแพร่ความรู้ทางด้านสาธารณสุข ดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง *ไม่เชื่อน้ำมนต์ผี ยุงร้ายกว่าเสือ* (ให้ความรู้ที่เกิดจากเชื้อโรคต่าง ๆ) หรือ *วัยคนอง* (เตือนสติในการลุ่มหลงในสุราและนารี) เป็นต้น กรมรถไฟหลวง สร้างภาพยนตร์เพื่อชักชวนให้ประชาชนไปเที่ยวสถานที่ต่าง ๆ ในประเทศไทย อาทิ *สามปอยหลวง* (เชียงใหม่) และ *โตนงาช้าง* (ภาคใต้) หรือ ธนาคารออมสิน สร้างภาพยนตร์เรื่อง *ร่มฟ้าเวียงพิงค์* เพื่อเผยแพรงานของธนาคารออมสิน โดยใช้นางงามจากเชียงใหม่เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวด้วย

2.2 เนื้อหาที่มุ่งเน้นความเป็นชาติหรือชาตินิยม ปรากฏในงานภาพยนตร์เรื่อง *เลือดทหารไทย* ซึ่งดำเนินการผ่านกระทรวงกลาโหมและสำนักงานโฆษณาการ เพื่อเผยแพร่กิจการทหารทั้งกองทัพบก กองทัพเรือ กองทัพอากาศในสมัยที่จอมพล ป. พิบูลสงครามดำรงตำแหน่งเป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงกลาโหม หรือ *บ้านไร่นาเรา* นำเสนอคู่ชีวิตของเกษตรกรซึ่งประสบความสำเร็จในการดำเนินชีวิตตามนโยบายรัฐนิยมของจอมพล ป. ทุกอย่างแม้จะต้องเผชิญหน้ากับอุปสรรคในชีวิตก็ตาม

ปรีดี พนมยงค์ สร้างภาพยนตร์เรื่อง *พระเจ้าช้างเผือก* เพื่อเสนออุดมการณ์ทางการเมืองอีกรูปแบบหนึ่ง แต่เป็นไปในนามเอกชน โดยใช้ชื่อว่า ปรีดีภาพยนตร์ ทั้งสองเรื่องจะกล่าวไว้ในหัวข้อที่ 3 ความสำนึกร่วมในบทบาทภาพยนตร์

2.3 เนื้อหาที่มุ่งสร้างภาพพจน์อันดีงามแก่องค์กร ภาพยนตร์เหล่านี้มิได้นำเสนอความรู้ที่เป็นการทำงานขององค์กร หรือหล่อหลอมให้เกิดความรักชาติโดยตรง แต่มุ่งให้เกิดภาพพจน์ที่ดีแก่องค์กร โดยเสนอเนื้อหาขององค์กรเป็นเพียงวัตถุประสงค์รอง แต่เน้นภาพยนตร์เพื่อมุ่งความบันเทิงมากขึ้น ส่วนใหญ่พบในภาพยนตร์ที่สร้างในช่วงหลัง พ.ศ. 2495 เป็นต้นมา สามารถสรุปได้ดังนี้

- กองทัพอากาศ กองดุริยางค์สร้าง ภาพยนตร์เรื่อง *นักบินจอมกวน*
- กองทัพบก สร้าง *ล่าทรชน* (ในราชการ กรมรถรบ), *อยุธยาแห่งความหลัง* (กองทหารบก

ลพบุรี) และ *ขุนศึกน่านเจ้า* (กองทัพบก)

- กองทัพเรือ สร้าง *สามเสือสมุทร* และ *สี่สิงห์นาวี* (ในความร่วมมือของกรมสวัสดิการทหารเรือ), *กับตันยุทธ*, *เลือดนาวี* (กองทัพเรือ), *ลันตาบูลัง* (กองดุริยางค์ทหารเรือ)

- กรมตำรวจ สร้าง *นาทีนรก*, *เหยื่ออาชญากรรม* (โรงเรียนสืบสวน กรมตำรวจ), นักสืบพราน ตอนจำเลยไม่พูด (ราชการกรมตำรวจสันติบาล)

- กรมป่าไม้ สร้าง *กังวานไพร* (สวัสดิการป่าไม้)

ผู้วิจัยตั้งสมมติฐานไว้ว่า การสร้างภาพยนตร์เหล่านี้อาจเกิดจากความพยายามของผู้กำกับในการหาแหล่งทุนเพื่อผลิตภาพยนตร์เรื่องใหม่ จึงติดต่อหน่วยงานราชการเหล่านี้เพื่อสร้างผลงานที่มีส่วนในแง่ประชาสัมพันธ์หน่วยงานได้บ้าง เพราะภาพยนตร์เหล่านี้มักผลิตโดยผู้กำกับซึ่งเคยมีความสัมพันธ์ที่ดีกับหน่วยงานเหล่านี้มาก่อน อาทิ ทักษิณ แจ่มผล หรือสหะนาวีภาพยนตร์ไทย ซึ่งมีความสัมพันธ์กับหน่วยงานในกองทัพเรือตั้งแต่ก่อนมาผลิตภาพยนตร์ เป็นต้น

2.4 เนื้อหาที่ไม่ได้เกี่ยวกับองค์กร มีภาพยนตร์อยู่จำนวนหนึ่งซึ่งชื่อเรื่องดูจะมิได้เกี่ยวข้องกับองค์กรที่สนับสนุนแต่อย่างใด แต่ยังได้รับทุนสนับสนุน อาทิ *เจ้าแม่อยู่หัวศรีสุดาจันทร์*, *ซนแต่สวย* และ *ปิศาจคะนองรัก* ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องต่างสร้างและสนับสนุนด้วยกรมตำรวจ สองเรื่องหลังกำกับโดย พ.ต.ต.อรรถ อรรถจินดา ซึ่งอยู่ในสังกัดของกองสวัสดิการภาพยนตร์ ซึ่งผู้วิจัยตั้งสมมติฐานไว้ว่า เป็นไปได้ว่า พ.ต.ต.อรรถอาจจะต้องการฝึกสร้างภาพยนตร์ จึงได้ของบจากกรมตำรวจมาช่วย แต่สิ่งที่น่าสนใจกว่าก็คือ เนื้อหาที่ พ.ต.ต.อรรถ อรรถจินดา นำเสนอนั้น ต้องการเน้นเพื่อความบันเทิงอย่างเดียว หรือ มีนัยอะไรแฝงอยู่ เนื่องจากท่านเคยไปศึกษาและดูงานการสร้างภาพยนตร์ที่สหรัฐ และญี่ปุ่น[11] ก่อนที่จะกลับมาสร้างภาพยนตร์เรื่อง *เจ้าแม่อยู่หัวศรีสุดาจันทร์* ส่วนภาพยนตร์เรื่อง *ซนแต่สวย* และ *ปิศาจคะนองรัก* ล้วนปรับมาจากนวนิยายของท่านเอง (แก้วฟ้า, 2515, 18) และท่านเริ่มสร้างภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์ให้กับสำนักข่าวสารอเมริกัน ในนามของกรมตำรวจตั้งแต่ พ.ศ. 2498 จำนวนถึง 30 เรื่อง (อนุสรณ์ พ.ต.ท. อรรถ อรรถจินดา, 2515, 6) จึงเป็นที่น่าสงสัยว่า เนื้อหาของภาพยนตร์ที่ได้รับการถ่ายทอดนั้นจะแฝงประเด็นทางการเมืองหรือไม่ ซึ่งอาจจำเป็นจะต้องมีการศึกษาในเรื่องนี้เฉพาะต่อไป

ค. *บทสรุปของภาพยนตร์ที่สร้างโดยหน่วยงานราชการกับบริบททางสังคม*

ความสนใจในการผลิตภาพยนตร์ของหน่วยงานราชการในช่วง 25 ปีนี้มิได้ดำเนินไปในทาง

[11] ผู้ที่ติดต่อให้ พตต.อรรถ อรรถจินดาไปดูงานที่ฮอลลีวู้ด คือ มิสเตอร์ โรเบิร์ต จี. นอร์ธ ก่อนที่จะได้ไปดูงานของโรงถ่ายของสตูดิโอใหญ่ในญี่ปุ่นอย่าง ไดเอะ. โตโฮ และชินโตโฮ เป็นต้น (แก้วฟ้า, 18)

เดียวกันหมด แต่มีพัฒนาการและจุดสนใจที่ต่างกัน สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วงตามบริบททางสังคม ดังต่อไปนี้

1. ช่วงของการสร้างชาติ หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมา รัฐบาลคณะราษฎรประสบปัญหาในการพัฒนาประชาชนอยู่หลายประการเพื่อสร้างชาติใหม่ โดยเฉพาะความเข้าในการปกครองระบอบประชาธิปไตย ประชาชนส่วนใหญ่ยังคงยึดติดกับค่านิยมและการประกอบอาชีพรูปแบบเก่า อาทิ ความเชื่อเรื่องกรรม และยึดอาชีพทางการเกษตรเป็นหลัก รัฐบาลคณะราษฎรจำเป็นต้องเร่งนโยบายเผยแพร่ความรู้ให้กับประชาชนหลายด้าน อาทิ การวางแผนการประถมศึกษาระยะยาว ตั้งแต่ พ.ศ. 2475-2494 (สุวิมล พลจันทร, 6-7) หรือการตั้งมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการเมืองเพื่อพัฒนาองค์ความรู้ทางการเมืองให้กับประชาชน และที่สำคัญที่สุด คือ การใช้สื่อเพื่อการโฆษณา โดยจัดตั้ง "กองการโฆษณา" จึงมีการใช้สื่อหลากประเภทเพื่อส่งเสริมความรู้ให้กับประชาชน

หน่วยงานราชการอื่น อาทิ กระทรวงธรรมการ กระทรวงเศรษฐกิจ กระทรวงอุตสาหกรรมใช้การพูดปาฐกถา โดยเชื้อเชิญบุคคลในกระทรวงที่มีความเชี่ยวชาญมาเผยแผ่ความรู้จากเอกสารที่หน่วยงานนั้นรับผิดชอบ เช่น เอกสารของกรมวิทยาศาสตร์, เอกสารของกรมสาธารณสุข, เอกสารของกรมที่ดิน เป็นต้น รวมทั้งการประสานการอบรมเจ้าหน้าที่ในหน่วยราชการต่าง ๆ รัฐบาลคณะราษฎรจึงจำเป็นต้องใช้สื่อแบบใหม่ที่จะเข้ามามีอิทธิพล กระบวนการเผยแผ่จึงกระทำอย่างประสานเป็นระบบมากขึ้น (สุวิมล พลจันทร, 74)

2. ช่วงของการสร้างลัทธิชาตินิยม ต่อมาการอธิบายประชาธิปไตยถูกแทรกด้วยลัทธิชาตินิยมขึ้นมาแทน และถูกนำไปเป็นส่วนหนึ่งของอุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐและเพิ่มมากขึ้น ในสมัยของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ตั้งแต่ พ.ศ. 2481 เป็นต้นมา ในลักษณะที่เป็น "นโยบายสร้างชาติ" ลัทธิชาตินิยมกลายเป็นคำอธิบายเป้าหมายต่าง ๆ ของอุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ ยิ่งเมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ขึ้น ลักษณะการโฆษณาเป็นไปในทางเชื่อผู้นำ แทบไม่มีการโฆษณาเพื่อระบอบประชาธิปไตยในระยะนี้เลย (สุวิมล พลจันทร, บทคัดย่อ)

3. ช่วงของการประชาสัมพันธ์องค์กร หรือการต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ ภาพยนตร์ที่ผลิตโดยหน่วยราชการตั้งแต่ พ.ศ. 2495 เป็นต้นมา มีความหลากหลายมากขึ้น ส่วนใหญ่ก็เพื่อประชาสัมพันธ์หน่วยงาน หรือเพราะความพยายามของผู้กำกับที่ต้องการหาทุนเพิ่ม แต่กรณีภาพยนตร์ที่เกิดจากการกำกับของ พ.ต.ท. อรรถ อรรถจินดานั้น ก็อาจตั้งสมมติฐานว่ามีความมุ่งหวังประโยชน์ทางการเมืองหรือไม่ เนื่องจากว่าท่านสร้างภาพยนตร์ต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ให้กับสำนักข่าวสารอเมริกัน ตั้งแต่ พ.ศ. 2498 เป็นต้นมา

ขณะที่ผู้นำของไทยใช้สื่อเพื่อตอบสนองอุดมการณ์หรือจุดประสงค์บางอย่างของตน ผู้สร้างภาพยนตร์ทั่วไปหรือฝ่ายเอกชนมีการตอบสนองต่อกระแสดังกล่าวอย่างไร

1.2.2.2 *ภาพยนตร์ที่ผลิตโดยภาคเอกชน*

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยขอแบ่งหัวข้อการนำเสนอออกเป็น 2 ส่วน คือ ผู้ผลิตภาพยนตร์เอกชน และเนื้อหาของภาพยนตร์ที่ผลิตโดยเอกชน

ก. ผู้ผลิตภาพยนตร์เอกชน บริษัทเอกชนส่วนใหญ่ที่ผลิตภาพยนตร์ไทยในช่วงบุกเบิก ก็มีลักษณะคล้ายบริษัทในปัจจุบัน กล่าวคือส่วนใหญ่ต้องดิ้นรนเอง ไม่ได้รับการสนับสนุนจากราชการ ยกเว้นบางบริษัทที่อาจมีสายสัมพันธ์กับหน่วยงานราชการ อาทิ บริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง ซึ่งมักจะได้รับงานจากสถาบันพระมหากษัตริย์กับหน่วยงานราชการบ่อยมากที่สุด ทั้งนี้เพราะความสัมพันธ์กับราชการที่มีมาแต่ดั้งเดิม เนื่องจากหลวงเจนจิตกลการ หนึ่งในผู้ก่อตั้งเคยเป็นข้าราชการประจำกรมรถไฟหลวง อีกทั้งมานิต วสุวัตก็เคยเข้าร่วมกับกลุ่มคณะราษฎรในการประกอบการเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 และยังได้ดำรงตำแหน่งสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรต่อจากนั้น (จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, 125) หลังจากการปลดดุลย์ข้าราชการกรมรถไฟหลวงแล้ว เริ่มเกิดบริษัทใหม่หลายแห่ง อาทิ ม.ร.ว. อนุศักดิ์ หัสดินทร์ (บริษัทหัสดินทร์ภาพยนตร์), ขุนปฏิภาคพิมพ์ลิขิต (ปฏิภาคภาพยนตร์), หลวงสุนทรอัศวราช (บริษัทถ่ายภาพยนตร์), ไทยฟิล์ม (พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล) ส่วนบริษัทที่เป็นบุคคลทั่วไปนั้นมีอยู่บ้าง แต่ก็มักจะปิดบริษัทไปอย่างรวดเร็ว

บริษัทที่ดำเนินกิจการยาวนานมาตั้งแต่ก่อนสงคราม จนถึงหลังสงคราม ล้วนมีผู้อำนวยการสร้างและผู้กำกับที่เคยทำงานมาตั้งแต่ก่อนหน้านั้น บุคคลเหล่านี้หันมารับจ้างและเปิดบริษัทใหม่ในเวลาเดียวกัน แต่ก็มักปิดไปในที่สุด อาทิ ขุนวิจิตรมาตรา, มรว.อนุศักดิ์ หัสดินทร์, จวงจันทร์ จันทร์คณา หรือพรานบูรพ์ (ในนามของบริษัทบูรพาภาพยนตร์), ม.จ. ศุกรวรรณดิศ ดิศกุล (ในนามของปรเมรุภาพยนตร์)

สำหรับกลุ่มที่อยู่รอดได้ส่วนใหญ่ต้องปรับตัวอยู่สูง อาทิ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล หลังจากที่ขายบริษัทไทยฟิลม์ไปแล้ว กลับมาเปิดบริษัทใหม่หลังสงครามโลกครั้งที่สองในนามของอัศวินภาพยนตร์และการละคร ผลิตงานทั้งสองรูปแบบ ซึ่งอาจเป็นจุดที่ทำให้ยังคงดำรงอยู่ได้จนถึงช่วงเปลี่ยนศตวรรษ ขณะที่พระอนุชาของพระองค์พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรมงคลกาล สามารถรักษาบริษัทละโว้ภาพยนตร์ ให้อยู่รอดได้ตั้งแต่ก่อนสงครามจนถึงทศวรรษ 2510

ความหลากหลายของสื่อศิลปวัฒนธรรมในช่วงนี้ นำไปสู่กำเนิดของผู้ผลิตภาพยนตร์จากหลากหลายอาชีพมากขึ้น ทั้งนักเขียน นักประพันธ์ละครเวที นักหนังสือพิมพ์ นักพากย์ นักจัดรายการวิทยุ เป็นต้น ตัวอย่างของคนรุ่นใหม่จากหลากอาชีพที่เข้ามาทำงานในช่วงนี้ ได้แก่ ส. อาสนจินดา, ครูเนรมิต (อำนวย กลัสนิมิ) ทำงานระหว่างละครเวทีกับภาพยนตร์, พันคำ (พร้อมสิน สีบุญเรือง) บุตรของ

ทิดเขียว นักพากย์ชั้นนำของไทย และ ครูมารุตและรัตน์ เปสตันยี ที่ได้รับการสนับสนุนจากพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคลในช่วงแรก ก่อนหันมารับจ้างหรือเปิดบริษัทเอง บุคคลเหล่านี้ล้วนกลายเป็นผู้กำกับตำนานของประเทศไทยในที่สุด

โดยสรุปแล้ว สามารถสรุปพื้นฐานของผู้ประกอบยอดนิยมในช่วงตั้งแต่ พ.ศ. 2475 – 2500 ได้ดังนี้

ชื่อผู้กำกับ	อาชีพเดิม	ปีที่ผลิตผลงาน	จำนวนผลงาน
เนรมิต	นักการละครเวที	2485 - 2499	24
ส.อาสนจินดา	นักเขียน นักหนังสือพิมพ์	2496 - 2499	24
พรานบูรพ์ / จวงจันทร์ จันทร์คณา	นักการละครเวที	2479 - 2481	18
หลวงอนุรักษ์รัถการ	รับราชการ	2470 - 2481	12
ขุนวิจิตรมาตรา + สง่า กาญจนาคพันธุ์	นักเขียนและรับราชการ	2474 – 2496	8
สดศรี บูรพารมณ์	ไม่มีรายละเอียด	2495 - 2499	8
วสันต์ สุนทรปักษิณ	นักแสดงละครเวที	2496 - 2499	8
มารุต	นักแต่งเพลงและผู้กำกับละครเวที	2496 - 2499	7
เสนีย์ บุษปะเกศ	นักเขียน	2495 - 2499	6
ประชุม จุลละภมร	นักแสดง	2495 - 2499	6

ตารางที่ 2: 10 ผู้กำกับที่มีผลงานมากที่สุดระหว่าง พศ. 2475 – 2500

พื้นแรเงาหมายถึงผู้ที่เริ่มสร้างภาพยนตร์มาตั้งแต่ก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2

ตารางข้างต้นชี้ให้เห็นว่า ผู้กำกับที่มีผลงานมากส่วนใหญ่อยู่ในช่วงหลังสงครามทั้งสิ้น ซึ่งเป็นยุคหนังพากย์ที่มีการผลิตภาพยนตร์เป็นจำนวนมาก มีเพียง จวงจันทร์ จันทร์คณา หลวงอนุรักษ์รัถการ และขุนวิจิตรมาตราเท่านั้นที่เป็นผู้สร้างภาพยนตร์ที่มาตั้งแต่ก่อนสงคราม ผลงานที่ผลิตส่วนใหญ่จึงเป็น

ภาพยนตร์ 35 มม. ส่วนผู้กำกับที่ทำงานยาวนานที่สุด ได้แก่ จวงจันทร์ จันทร์คณา และขุนวิจิตรมาตราที่สร้างผลงานจนถึงยุคภาพยนตร์ 16 มม. แสดงให้เห็นการก้าวผ่านของศิลปินจากละครเพลงและนักประพันธ์มาสู่ภาพยนตร์ ทั้งนี้เพราะทั้งสองท่านล้วนเริ่มจากการกำกับละครเวที (กรณีจวงจันทร์ จันทร์คณา) หรือนักเขียน (ขุนวิจิตรมาตรา) ซึ่งเป็นความบันเทิงยอดนิยมก่อนเกิดภาพยนตร์ บุคคลทั้งสองที่มีพื้นฐานทั้งการประพันธ์เนื้อเรื่องและเพลงจึงสามารถปรับตัวเข้าสู่ศิลปะแนวใหม่นี้ได้อย่างรวดเร็ว

การผลิตภาพยนตร์ในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง (พ.ศ. 2484 -2488) เริ่มลดน้อยลง เพราะขาดแคลนเครื่องมือและฟิล์มที่ใช้ในการถ่ายทำ ทำให้ผู้ผลิตส่วนใหญ่หันไปใช้ฟิล์ม 16 มม. ซึ่งจำเป็นต้องใช้การพากย์แทนการอัดเสียงตามธรรมชาติ แต่ก็ช่วยลดต้นทุนและเวลาได้มากขึ้น ทำให้การผลิตภาพยนตร์ตั้งแต่หลังปี พ.ศ. 2495 ขึ้นสูงถึงปีละ 50- 100 เรื่อง ผลจากการแพร่หลายของการใช้ฟิลม์ 16 มม. นี้ นำไปสู่การผลิตภาพยนตร์จากผู้คนหลากหลายอาชีพมากขึ้น ทั้งนักเขียน และนักหนังสือพิมพ์ แทนที่จะเป็นนักการละครเหมือนก่อนหน้านั้น

ข. เนื้อหาของภาพยนตร์ที่ผลิตโดยเอกชน

การผลิตภาพยนตร์ในยุคเริ่มต้นของประเทศไทย มักจะเป็นภาพยนตร์เล่าเรื่อง มีเพียงบางบริษัทเท่านั้นที่จะร่วมบันทึกเหตุการณ์สำคัญ ๆ ในเชิงสารคดี ส่วนใหญ่เป็นความสนใจเฉพาะบุคคลของเจ้าของหรือผู้กำกับ อาทิ ข่าวรับเสด็จในหลวงพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดลเสด็จนิวัติพระนครครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2481 โดยมี ม.ร.ว. อนุศักดิ์ หัสดินทร์ และนายประสาท สุขุม เป็นผู้ถ่าย หรือการบันทึกน้ำท่วมกรุงเทพ พ.ศ. 2485 ของแท้ ประกาศวุฒิสาร

แหล่งที่มาของเนื้อหาภาพยนตร์บันเทิงตั้งแต่ พ.ศ. 2475 – 2500 แสดงให้เห็นถึงจุดเชื่อมโยงกับศิลปะแขนงอื่น ที่มีนัยแสดงให้เห็นพัฒนาการทางศิลปะอื่นของไทยในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองอยู่ประมาณหนึ่ง โดยเฉพาะการเชื่อมโยงกับงานวรรณกรรม สามารถจำแนกแหล่งที่มาของเนื้อหาภาพยนตร์เป็นประเภทต่าง ๆ ได้ดังนี้

- เรื่องเล่า หมายถึง เรื่องราวอันเป็นที่รู้จักกันดีในสังคมไทย จนเป็นตำนานที่หลายเรื่องไม่ทราบแหล่งต้นกำเนิดอย่างชัดเจน ตัวอย่างของบทดัดแปลงในกลุ่มนี้ ได้แก่ *นางนาคพระโขนง* และ *พญากง-พญาพาน*

- นิทานพื้นบ้าน หมายถึง เรื่องราวที่มีการประพันธ์ขึ้น แต่เป็นที่รู้จักกันดีในระดับประชาชนหรือชาวบ้าน ได้แก่ *ขุนช้างขุนแผน ระเด่นลันได ศรีธนญชัย ไซอิ๋ว* เป็นต้น

- ประวัติศาสตร์ เป็นงานที่แต่งขึ้นหรือขยายต่อจากเหตุการณ์จริงในประวัติศาสตร์ อาทิ *เลือดสุพรรณ ค่ายบางระจัน พระเจ้ากรุงธนบุรี ท้าวศรีสุดาจันทร์ ฟ้าธรรมาธิเบศร์* เป็นต้น

- บทละคร หมายถึงงานประพันธ์ที่แต่งขึ้นมาเพื่อผลิตเป็นละครเวที ก่อนที่จะได้รับการดัดแปลงเป็นบทภาพยนตร์ อาทิ *จันทร์เจ้าขา* หรือ*เลือดสุพรรณ* เป็นต้น

- วรรณกรรม หมายถึงงานประพันธ์ที่แต่งขึ้นในรูปแบบต่าง ๆ ตั้งแต่ เรื่องสั้น นวนิยาย พื้นบ้าน หรือนวนิยายสมัยใหม่ รวมไปถึงวรรณกรรมที่เป็นเรื่องราวในอดีต อาทิ *ราชาธิวาท แม่ศรีเมือง แม่จ้าวฟ้า* หรือเรื่องราวในชนบทจากบทประพันธ์ของไม้ เมืองเดิม เป็นต้น วรรณกรรมสมัยใหม่อย่างเรื่องสั้นหรือนวนิยายสมัยใหม่นั้น มักปรากฏในงานเขียนของ ป. อินทรปาลิต หรือ ศรีบูรพา จนกระทั่งหลังสงครามจึงเกิดนวนิยายสมัยใหม่ จากนักประพันธ์สตรีมากขึ้น ผู้สร้างภาพยนตร์จำนวนหนึ่งก็นิยมนำนวนิยายที่ประสบความสำเร็จตามนิตยสารรายสัปดาห์มาประพันธ์เป็นภาพยนตร์มากขึ้น (ยุธิษเฐียร, 458)

เมื่อพิจารณาคู่กับนักเขียนที่มีผลงานได้รับการดัดแปลงมากที่สุด ก็แสดงนัยให้เห็นถึงพัฒนาการของเนื้อหาภาพยนตร์ที่เชื่อมโยงกับศิลปะอย่างอื่นด้วย โดยเฉพาะวรรณกรรม ดังที่ปรากฏในตารางที่ 3 นี้

ชื่อนักเขียน	จำนวนผลงาน
ไม้ เมืองเดิม	14
ป. อินทรปาลิต	9
พรานบูรพ์ / ส. อาสนจินดา	7
หลวงวิจิตรวาทการ	6
สุวัฒน์ วรดิลก / อิงอร / อรวรรณ	5

ตารางที่ 3: วรรณกรรมของนักเขียน / นักการละครที่ได้รับการดัดแปลงเป็นภาพยนตร์มากที่สุด ระหว่าง พศ. 2475 – 2500

ตารางข้างต้นแสดงให้เห็นพัฒนาการของภาพยนตร์ดัดแปลงในช่วงสามทศวรรษแรกของไทยได้อย่างน่าสนใจ กล่าวคือ ส่วนใหญ่มาจากตำนาน เรื่องเล่า นิทานหรือวรรณกรรมพื้นบ้าน เฉกเช่นเดียวกับมหรสพรูปแบบอื่น ๆ ซึ่งเคยเป็นที่นิยมในไทยก่อนหน้านั้น ได้แก่ ลิเก ลำตัด ละครร้อง เป็นต้น ดังนั้นภาพยนตร์ที่สร้างในยุคเริ่มต้นจึงมีงานอย่าง *ท้าวกกขนาน โมรา ระเด่นลันได* เรื่องเล่าอย่าง

นางนาคพระโขนง วรรณกรรมพื้นบ้านอย่าง *ขุนช้างขุนแผน* ซึ่งนิธิ เอียวศรีวงศ์ วิเคราะห์ไว้ว่าเพราะช่วงเวลาดังกล่าว มีการขยายตัวอย่างรวดเร็วและกว้างขวางของศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ทั้งลิเก จำอวด ลำตัด หนังตะลุง และละครร้อง (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2538, 80-81) โดยเฉพาะลิเกซึ่งได้รับความนิยมจากประชาชน และส่งผลอิทธิพลต่อศิลปการแสดงพื้นบ้านอื่นด้วยเช่นกัน

ขณะที่หลังสงครามโลกครั้งที่สองเป็นต้นมา มีผลงานจากนักเขียนร่วมสมัยมากขึ้น ได้แก่ สุวัฒน์ วรดิลก, อิงอร, อรวรรณ, ก.สุรางคนางค์, มนัส จรรยงค์, อิศรา อมันตกุล ส่วนหนึ่งมาจากการเติบโตของเรื่องอ่านเล่นเพื่อความบันเทิงเริงรมย์ที่ตีพิมพ์ตามนิตยสาร ซึ่งกำลังอยู่ในช่วงยอดนิยมขณะนั้น โดยเฉพาะนิตยสารที่มุ่งนำเสนอผู้อ่านทั่วไป คือ ผู้หญิงอ่านได้ ผู้ชายอ่านดี เช่น *ชาวกรุง บางกอก ฟ้าเมืองไทย ฟ้าเมืองทอง* เป็นต้น (สมาคมนิตยสารแห่งประเทศไทย, 084)

1.3 พัฒนาการของภาพยนตร์พ.ศ. 2501 – 2525

1.3.1 ภาพรวมของอุตสาหกรรมภาพยนตร์

เมื่อก้าวเข้าสู่ศตวรรษที่ 25 ภาพรวมของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในไทยยังคงมีลักษณะคล้ายกับช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 กล่าวคือภาพยนตร์จากต่างประเทศยังคงหลั่งไหลเข้ามาในประเทศ ส่วนหนึ่งก็มาจากการพัฒนาของโรงภาพยนตร์ในขณะนั้น จนทำให้เกิดการแบ่งฐานคนดูระหว่างภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์จากต่างประเทศอย่างเห็นได้ชัด

ภาพยนตร์ต่างประเทศที่เข้ามาฉายในประเทศไทยมากที่สุด ยังคงเป็นภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดดังที่ได้กล่าวไว้ในหัวข้อที่ 1.2 เนื่องจากมิติเศรษฐกิจการเมืองระหว่างรัฐบาลไทยกับสหรัฐฯ ที่เกิดขึ้นในช่วงหลังสงคราม ผลพวงของการเปิดเสรีการค้าทางภาพยนตร์มิได้ทำให้เพียงเกิดการทะลักของภาพยนตร์อเมริกาเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงภาพยนตร์จากประเทศอื่น ๆ ด้วย ดังที่ปรากฏในตารางที่ 4 นี้

พ.ศ.	สหรัฐฯ	อังกฤษ	อิตาลี	ฮ่องกง / ไต้หวัน*	ญี่ปุ่น	อินเดีย	อื่น ๆ	ไทย	รวม
2504	157	7	_	102	52	54	38	48	458
2505	170	9	_	99	56	56	49	56	495
2506	182	12	_	119	76	53	49	44	535
2507	162	17	_	88	69	42	59	46	483
2508	163	2	_	106	53	29	45	68	466
2509	167	11	_	63	41	25	71	71	452
2510	173	12	_	59	11	30	104	68	487
2511	205	10	_	116	18	33	101	79	562
2512	190	4	_	144	5	28	87	83	541
2513	199	4	63	180	18	41	26	73	604
2514	164	31	77	125	52	30	56	74	610
2515	371	18	73	111	49	28	218	71	839
2516	210	25	97	219	15	69	55	81	771
2517	176	13	83	198	15	49	35	83	653
2518	199	16	118	163	17	50	45	91	799
2519	190	14	42	155	11	58	44	130	644
2520	153	9	27	159	9	38	33	115	543
2521	169	4	21	161	13	14	19	161	562
2522	60	5	7	136	5	14	13	120	380
2523	71	1	7	171	3	14	8	125	400
2524	104	4	6	197	7	14	3	138	413

ตารางที่ 4 จำนวนภาพยนตร์ที่ผ่านการตรวจสอบโดยคณะเซ็นเซอร์ในประเทศไทย พ.ศ. 2504-2519 (Boonrak Boonyaketmala, 76 และ 84)

*รวมทั้งภาพยนตร์จากประเทศจีน ซึ่งมีจำนวนค่อนข้างน้อย

ภาพยนตร์ที่อยู่ในกลุ่มนิยมรองลงมา คือ ภาพยนตร์จีน น่าจะหมายรวมถึงภาพยนตร์จากฮ่องกง และไต้หวันมากกว่าภาพยนตร์จากจีนแผ่นดินใหญ่ที่มีอัตราส่วนเพียงเล็กน้อย นอกจากภาพยนตร์จีนแล้ว ยังมีภาพยนตร์อิตาลีซึ่งมากรองลงมา บางปีมีสูงถึงปีละ 63-100 เรื่อง ตามมาด้วยภาพยนตร์ญี่ปุ่น ซึ่งมีเพียงปีละ 5-80 เรื่อง และภาพยนตร์อินเดีย

การหลั่งไหลของภาพยนตร์ต่างประเทศในประเทศไทยนั้น เกิดขึ้นด้วยปัจจัยด้านต่าง ๆ ดังนี้

ก. บริษัทนำเข้าภาพยนตร์อื่น ๆ ที่มิใช่ตัวแทนจากฮอลลีวู้ด จำเป็นต้องเสาะหาภาพยนตร์จากประเทศอื่น ๆ เพื่อนำมาจัดจำหน่ายและจัดฉายในโรงภาพยนตร์ในเครือข่ายของตน เนื่องจากว่าเจ้าของภาพยนตร์แต่ละโรงในช่วงนั้น จะจัดฉายภาพยนตร์เฉพาะในเครือของตน มิได้มีการฉายข้ามเครือเช่นเดียวกับในปัจจุบัน เจ้าของโรงภาพยนตร์ก็ทำธุรกิจซื้อภาพยนตร์ด้วย ดังนั้นพวกเขาจำเป็นต้องหาภาพยนตร์ทางเลือกอื่น ๆ ที่มิใช่เพียงแต่ฮอลลีวู้ดเท่านั้น

ข. แนวทางเนื้อหาของภาพยนตร์บางประเภทเป็นที่ยอดนิยมในหมู่ผู้ชมไทย คนไทยสมัยนั้นมีความนิยมชมชอบภาพยนตร์บางประเภทเป็นพื้นฐานเดิมอยู่แล้ว จึงทำให้ประเภทเนื้อหาที่มีลักษณะแนวทางที่คล้ายกัน มักจะได้รับการตอบรับในทางที่ดีจากคนไทยเช่นกัน อาทิ ภาพยนตร์จีนกำลังภายใน ภาพยนตร์เคาบอยจากอิตาลี หรือภาพยนตร์ซามูไร ภาพยนตร์ยากูซ่าจากญี่ปุ่น ทั้งหมดนี้นำไปสู่การนำเข้าภาพยนตร์อันแตกต่างจากฮอลลีวู้ดในช่วงนั้น

ค. ปัจจัยในเรื่องเชื้อชาติและสัญชาติของผู้ชม ส่งผลต่อการนำภาพยนตร์จากหลากประเทศเข้ามาจัดจำหน่ายเช่นกัน ภาพยนตร์จีนสามารถเข้าถึงกลุ่มคนไทยเชื้อสายจีนที่มีอยู่เป็นจำนวนมากในประเทศ เช่นเดียวกับภาพยนตร์อินเดีย ซึ่งมีวัฒนธรรมบางอย่างร่วมกัน อาทิ การนับถือศาสนาพุทธ การใช้ภาษาบาลีสันสกฤต รวมทั้งวรรณกรรมอย่างรามเกียรติ์ ซึ่งเมื่อนำมาฉายในประเทศไทยนั้น ก็ได้รับความสนใจจากผู้ชมชาวไทยด้วยเช่นกัน ขณะที่คนญี่ปุ่นเข้ามาทำการค้ากับคนไทย นำไปสู่การเป็นแฟนประจำของภาพยนตร์เหล่านี้ด้วยเช่นกัน

ในบรรดาภาพยนตร์จากต่างประเทศ การนำเข้าภาพยนตร์จากฮ่องกงส่งผลกระทบต่อภาพยนตร์ไทยมากที่สุด เพราะเข้ามาแย่งโรงภาพยนตร์ไป ผู้จัดจำหน่ายบางรายก็ใช้เงินซื้อหรือเช่าโรงภาพยนตร์ในต่างจังหวัดจัดฉายโรงภาพยนตร์โดยเฉพาะ ทำให้ภาพยนตร์ไทยแทบไม่มีโอกาสได้ฉายเท่าไรนัก

หลังปี พ.ศ. 2519 เป็นต้นมา เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงในตัวเลขของภาพยนตร์ต่างประเทศที่นำเสนอผ่านการตรวจของกองเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ การทะลักของภาพยนตร์ที่ฉายในประเทศไทยก่อนหน้านี้ สร้างปัญหาให้กับกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ไทยหลายประการ โดยเฉพาะระหว่าง พ.ศ. 2515-2518 ซึ่งมีตัวเลขสูงขึ้นถึงปีละ 700-800 เรื่อง นำไปสู่การเรียกร้องขอความช่วยเหลือจากกลุ่มผู้สร้าง

ภาพยนตร์ไทยผ่าน "สมาคมผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ไทย" (Thai Motion Pictures Producers Association หรือ TMPPA)[12] แม้ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยพยายามเรียกร้องขอความช่วยเหลือทางด้านนี้มาตลอด แต่ก็ไม่สัมฤทธิ์ผล จนกระทั่งสมัยรัฐบาลนายธานินทร์ กรัยวิเชียร ได้ก่อตั้งกำแพงภาษีนำเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศจากเมตรละ 2.20 บาทเป็น 30 บาทเมื่อวันที่ 24 ธันวาคม พ.ศ. 2519 ส่งผลทำให้บรรดาสมาชิกของสมาคมภาพยนตร์อเมริกันต่างประท้วงงดส่งภาพยนตร์เข้ามาฉายตั้งแต่ พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา

จำนวนภาพยนตร์อเมริกันเริ่มลดลงอย่างเห็นได้ชัดในช่วง พ.ศ. 2522 และ 2523 ทำให้ภาพยนตร์จีนและไทยกลับมาครองตลาด โดยเฉลี่ยมากกว่าร้อยละ 21 – 31 ระหว่างปี พ.ศ. 2520-2525 สาเหตุที่ยังมีการนำเข้าภาพยนตร์จากสหรัฐอเมริกาและภาพยนตร์จีนอยู่ เพราะผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์คนไทยใช้ช่องโหว่ในการจำแนกประเภทของภาพยนตร์ที่นำเข้าเพื่อหลีกเลี่ยงภาษี เพราะภาษีที่กำหนดนั้นมิได้ระบุว่าลักษณะของฟิลม์ภาพยนตร์ที่นำเข้าจะต้องเป็นฟิลม์เนกาทีฟหรือฟิลม์โพสิทิฟ ดังนั้นกลุ่มผู้จัดจำหน่ายจึงเลี่ยงภาษีด้วยการนำเข้าฟิลม์ภาพยนตร์ประเภทที่ยังไม่เสร็จสมบูรณ์แต่นำมาเข้าห้องแล็บในประเทศไทย ทำให้เกิดผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์รายใหม่ที่สั่งซื้อภาพยนตร์จากบริษัทอิสระในสหรัฐเข้ามาแทน ได้แก่ บริษัทโอเรียลเตล อาร์ตติส (Oriental Artist) หรือที่รู้จักกันดีในนามของ OA (Boonrak Boonyaketamala, 82) กล่าวกันว่าภาพยนตร์จีนหลายแห่งก็น่าจะนำเข้าในลักษณะเดียวกัน แต่จำนวนการสั่งเข้าของภาพยนตร์ยังมีอยู่อย่างค่อนข้างจำกัด ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเหลือไม่ถึงร้อยเรื่อง จนเมื่อมีการเปลี่ยนอัตราภาษีนำเข้าในปี พ.ศ. 2536

ความหลากหลายของภาพยนตร์ก็เริ่มลดน้อยลง ทั้งภาพยนตร์อิตาลี ภาพยนตร์จากอังกฤษ ภาพยนตร์อินเดียและภาพยนตร์ญี่ปุ่น หลังจาก พ.ศ. 2525 เป็นต้นมา ภาพยนตร์ที่ฉายในประเทศไทยคงมีเพียงภาพยนตร์อเมริกัน ภาพยนตร์ฮ่องกงและภาพยนตร์ไทย ส่วนภาพยนตร์ในกลุ่มอื่น ๆ เหลือเพียงปีละ 10-20 เรื่องในที่สุด

ท่ามกลางความอัตคัตของวัฒนธรรมภาพยนตร์ในช่วงนี้ สถาบันทางวัฒนธรรมมีบทบาทสำคัญในการฉายภาพยนตร์ทางเลือกในกลุ่มคนไทย โดยสถาบันที่จัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์อยู่เป็นประจำเกือบทุกสัปดาห์ ได้แก่ สมาคมฝรั่งเศส สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน มูลนิธิญี่ปุ่น ส่วนสมาคมนักเรียนเก่าสหรัฐอเมริกาในพระบรมราชูปถัมภ์และบริติชเคานซิลจะจัดเป็นครั้งคราวไป องค์กรเหล่านี้เริ่มก่อตั้งในประเทศไทยตั้งแต่ก่อน พ.ศ. 2500 ได้แก่ สมาคมฝรั่งเศสกรุงเทพ (ก่อตั้งมาตั้งแต่ พศ. 2455 แต่ยังไม่มีการส่งเสริมภาพยนตร์อย่างเด่นชัด), บริติชเคานซิล (ก่อตั้ง พ.ศ. 2477 แต่ไม่ทราบเวลาที่จัดกิจกรรมส่งเสริมภาพยนตร์), ศาลาอเมริกัน ก่อนจะย้ายมาร่วมมือกับสมาคมนักเรียนเก่าสหรัฐอเมริกาในพระบรมราชูปถัมภ์ หรือที่รู้จักกันในนาม เอยูเอ (A.U.A.) หลังจากเปิดสำนักงานถาวรที่ถนนราชดำริเมื่อปี

[12] จดทะเบียนกลางกับสมาคมการค้ามาตั้งแต่วันที่ 3กุมภาพันธ์ 2510 (กรมการสนเทศ, 32)

พ.ศ. 2505, สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน (ก่อตั้ง พ.ศ. 2503), และ มูลนิธิญี่ปุ่น (ก่อตั้ง พ.ศ. 2517) หน่วยงานหลายแห่งขององค์กรทางวัฒนธรรมเหล่านี้เริ่มนำภาพยนตร์จากประเทศของตนเข้ามาฉาย บางแห่งก็จัดการฉายอยู่อย่างเป็นประจำ อาทิ สมาคมฝรั่งเศสกรุงเทพ หรือศาลาอเมริกัน ซึ่งตั้งอยู่บนถนนสีลม ใกล้กับ ถ. พัฒน์พงศ์ เป็นของสำนักข่าวสารอเมริกัน (USIS) มักจะฉายภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อ ต่อต้านภัยคอมมิวนิสต์ ก่อนที่จะย้ายมาอยู่ที่สถาบันสอนภาษาเอยูเอที่ถนนราชดำริ บางแห่งยังไม่มีหน่วยงานรับผิดชอบอย่างเป็นทางการ ก็จัดฉายเป็นเฉพาะกิจไป โดยขอความร่วมมือกับโรงละครแห่งชาติ ส่วนใหญ่จัดฉายภาพยนตร์เอเชีย (ดำรัส โรจนพิเชฐ, 2561) สถาบันเหล่านี้มีส่วนสำคัญในการสร้างผู้เสพภาพยนตร์รุ่นใหม่ จนก้าวไปสู่นักวิจารณ์และผู้สร้างภาพยนตร์ในยุคต่อมา

1.3.2 ภาพยนตร์ไทย

ในช่วงหลัง พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา ภาพยนตร์ไทยขยายตัวมากขึ้น อันเป็นผลจากความนิยมในสื่อภาพยนตร์ ทั้งนี้เพราะสื่อกระจายเสียงอย่างวิทยุและโทรทัศน์ยังคงมีข้อจำกัดในการส่งสัญญาณไปทั่วประเทศ ทำให้ภาพยนตร์ยังคงเป็นสื่อที่เข้าถึงประชาชนมากที่สุด โดยเฉพาะเมื่อมีการพัฒนาทางด้านสาธารณูปโภคหลังจากการใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมในทศวรรษ 2500 ธุรกิจภาพยนตร์เติบโตทั้งในกรุงและต่างจังหวัด มีการกระจายตัวของภาพยนตร์ออกไปสู่ท้องถิ่นชนบท ผ่านหนังกลางแปลง ทำให้กิจกรรมบันเทิงเช่นภาพยนตร์ไทยกลายเป็นวัฒนธรรมการบริโภคความบันเทิงร่วมกันของคนในสังคม

ภาพยนตร์ของประเทศไทยในช่วงนี้ สามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ กล่าวคือ ตั้งแต่ พ.ศ. 2501 – 2512 ยุคก่อร่างสร้างธุรกิจภาพยนตร์ ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2512 และ 2513 – 2529 ยุคก่อร่างสร้างอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยและการก้าวเข้ามาของคนรุ่นใหม่รุ่นแรก พ.ศ. 2513 – 2529

1.3.2.1 *ยุคก่อร่างสร้างธุรกิจภาพยนตร์ ช่วงที่สอง* (2501 – 2512)

การผลิตภาพยนตร์ในช่วงนี้ยังคงดำเนินไปอย่างตามมีตามเกิดเช่นเดียวกับช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ใครใคร่อยากสร้างภาพยนตร์ ก็สามารถทำได้ทั้งสิ้น Iส่วนใหญ่ใช้ฟิลม์ 16 มม. สามารถจำแนกพัฒนาการของภาพยนตร์ไทยในช่วงนี้ดังต่อไปนี้

ก. กลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์

การสร้างภาพยนตร์ในช่วงเปลี่ยนศตวรรษนี้ เริ่มเปลี่ยนไปอยู่ในมือของเอกชนจนเกือบสมบูรณ์แบบ โดยหน่วยงานราชการผลิตภาพยนตร์บ้างในช่วง 2-3 ปีแรกหลัง พ.ศ. 2500 หน่วยงานเหล่านี้อาจจะสนับสนุนหรือลงทุนผลิตภาพยนตร์บ้าง ส่วนใหญ่จะเป็นกองสวัสดิการกรมตำรวจ ซึ่ง พ.ต.ท. อรรถ อรรถจินดา ทำงานอยู่ โดยภาพยนตร์ที่สร้างนั้นจะนำมาจากบทประพันธ์ของเขา โดย

กำกับเองด้วย ได้แก่ *ไปดาวพระศุกร์* (2500), *หักหลัง* (*ราชินีฝิ่น*) (2500), *ไกรทอง* (2501) และ *สามพราน* (2503) นอกจากนี้แล้ว ก็มีการท่าเรือแห่งประเทศไทย, กรมสวัสดิการทหารเรือ และกองบังคับการตำรวจภูธร ที่ให้การสนับสนุนสร้างภาพยนตร์อีก 2-3 เรื่อง ลักษณะน่าจะเป็นการให้ทุนแต่เพียงอย่างเดียว เพราะมีผู้กำกับอาชีพรับจ้างไปทำ ได้แก่ *วายร้ายชายแดน* (2500) โดย ปริญญา ลีละศร, *จารกรรมหมายเลข* 1 (2501) และ *สามสมอ* (2501) กำกับโดย อนุมาศ บุนนาค เป็นต้น

นอกจากภาพยนตร์ส่วนใหญ่จะสร้างโดยเอกชนแล้ว การสร้างภาพยนตร์ตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึงประมาณปี พ.ศ. 2515 ความสำคัญอยู่ที่ตัวบุคคลมากกว่าชื่อบริษัทอย่างในฮอลลีวู้ดหรือในช่วงบุกเบิกการสร้างของภาพยนตร์ไทย กล่าวคือ ผู้กำกับหรือผู้อำนวยการสร้างหนึ่งมักจะหาทุนมาผลิตในนามของบริษัทตนเอง แต่อยู่ไม่นานก็ปิดกิจการลง ก่อนที่จะไปหาแหล่งทุนใหม่ แล้วก็เปิดบริษัทบางครั้งก็รับจ้างผลิตงานให้กับบริษัทอื่นควบคู่ไปด้วย ดังที่ปรากฏในงานของผู้กำกับบรมครูอย่าง ส. อาสนจินดา ซึ่งเริ่มกำกับภาพยนตร์ตั้งแต่ พ.ศ. 2496 ภายใต้ชื่อบริษัทว่าบาร์โบสภาพยนตร์ แต่ก็รับจ้างบริษัทอื่น ๆ ด้วย ได้แก่ เฉลิมชาติภาพยนตร์ เนรมิตภาพยนตร์ รัตนภาพยนตร์ สหไทยภาพยนตร์ หรือแม้แต่หน่วยงานราชการ อาทิ กรมป่าไม้ หรือกองเรือตำรวจ เป็นต้น ผลงานบางเรื่องลงทุนเอง โดยเฉพาะในช่วงหลังปี พ.ศ. 2500 ซึ่งก็มีทั้งปิดและเปิดใหม่ ส่วนใหญ่จะอำนวยการสร้างเองในนามต่าง ๆ อาทิ บางกอกภาพยนตร์ บางกอกการภาพยนตร์ (พ.ศ. 2500) ส. อาสนจินดาภาพยนตร์ (พ.ศ. 2509) เป็นต้น มีแต่ผู้อำนวยการสร้างนั้นที่ยังคงทำงานให้บริษัทเดียว ซึ่งน่าจะเป็นเจ้าของเอง แต่บริษัทเหล่านี้น่าจะประสบปัญหาในการหาตัวผู้กำกับ จนผู้อำนวยการสร้างหลายคนมักจะต้องมาทำงานกำกับในที่สุด ด้วยเหตุนี้ จึงเกิดบริษัทผลิตภาพยนตร์เป็นจำนวนมากในช่วงสองทศวรรษหลังสงครามโลกครั้งที่สอง

โดยทั่วไป สามารถสรุปพื้นฐานของผู้สร้างภาพยนตร์ในช่วงหลัง พ.ศ. 2500 ดังนี้

1. *ผู้สร้างภาพยนตร์ที่เริ่มต้นทำงานตั้งแต่หลังสงคราม* ได้แก่ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล พร้อมพระอนุชาคือ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณมงคลการ และคนรุ่นใหม่ชั้นครูที่เริ่มงานมาตั้งแต่หลังสงคราม ได้แก่ ส. อาสนจินดา, ครูเนรมิต, พันคำ, ครูมารุตและรัตน์ เปสตันยี

2. *ผู้สร้างที่เรียนรู้จากการทำงาน* นับจากการผลิตภาพยนตร์เรื่องแรกในปี พ.ศ. 2470 จนถึง พ.ศ. 2500 ยาวนานถึงสามทศวรรษทำให้เกิดผู้สร้างภาพยนตร์จำนวนหนึ่งที่เรียนรู้และสั่งสมประสบการณ์มาประมาณหนึ่ง กลุ่มเหล่านี้เริ่มเปิดบริษัทเอง หลายคนประสบความสำเร็จ พอจะสังเขปได้ดังนี้

- สายเทคนิค เป็นผู้กำกับหรือผู้อำนวยการสร้างที่มีความรู้ทางเทคนิคการผลิตภาพยนตร์มาประมาณหนึ่ง จะเริ่มเปิดบริษัทของตนเอง บุคคลที่อยู่ในกลุ่มตัวอย่างนี้ ได้แก่ แท้ ประกาศวุฒิสาร มาจากพื้นฐานการทำหนังสือพิมพ์และความรู้ในฐานะช่างภาพ ผสมผสานกับการทำงานในโรงภาพยนตร์

สหศินิมา

- สายพากย์ เป็นกลุ่มที่ก้าวเข้ามาทำธุรกิจภาพยนตร์มากที่สุดหลังจากประสบความสำเร็จในการพากย์ภาพยนตร์ อาทิ มล. รุจิรา และมารศรี อิศรางกูร ณ อยุธยา ซึ่งต่อมาได้ขยายกิจการไปสั่งซื้อภาพยนตร์เรื่อง *เจ็ดเซียนซามูไร* มาฉายจนประสบความสำเร็จ, สนานและวราภา คราประยูร เปิดบริษัทนครพิงค์ภาพยนตร์สร้างภาพยนตร์ไทย รวมไปถึงกันตนาโปรดักชั่น เป็นต้น

- สายการแสดง ดารายอดนิยมหลายคนก็เริ่มหันไปสร้างและกำกับภาพยนตร์หลายเรื่อง บ้างก็ทำเพราะอายุมากขึ้น จำเป็นต้องหางานใหม่ที่เกี่ยวข้อง โดยกลุ่มนักแสดงที่ก้าวเข้ามาสู่การกำกับและสร้างภาพยนตร์จนประสบความสำเร็จมากที่สุดมาจากกลุ่มนักแสดงตลก ได้แก่ ดอกดิน กัญญามาลย์, สมพงษ์ พงษ์มิตร, และล้อต๊อก นอกจากนี้ก็ผู้กำกับสายนักบู๊ ดังจะเห็นได้จากวสันต์ สุนทรปักษิณ, ทักษิณ แจ่มผล สำหรับนักแสดงที่กำกับงานได้ทุกประเภท ได้แก่ สมควร กระจ่างศาสตร์, สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์ และศิริ ศิริจินดา เป็นต้น

3. *สายละครเวที* แม้ว่าละครเวทีจะเริ่มเสื่อมความนิยมตั้งแต่ช่วงก่อนสงครามโลก แต่หลังสงครามโลกครั้งที่สอง ก็เริ่มกลับมาอยู่ในความนิยมใหม่อยู่ระยะหนึ่ง จนเกิดผู้สร้างภาพยนตร์หลายคนที่ทำงานภาพยนตร์สลับกับละครเวทีด้วย อาทิ มารุต (ทวี ณ บางช้าง) และ เนรมิต เป็นต้น

นอกจากนี้ นักแสดงละครเวทีส่วนหนึ่งก็ได้พัฒนาก้าวเข้าสู่วงการภาพยนตร์ในที่สุด และได้ขยับขยายวิชาชีพไปทำหน้าที่อื่นต่อมา อาทิ การกำกับการแสดง เป็นต้น

4. *สายหนังสือพิมพ์หรืองานเขียน* ผู้กำกับที่เป็นตำนานของไทยหลายท่านมีภูมิหลังมาจากการทำงานสื่อหลายคน ได้แก่ ส.อาสนจินดา นักเขียนและนักหนังสือพิมพ์รุ่นเดียวกับกุหลาบ สายประดิษฐ์, อิศรา อมันตกุล, เสนีย์ เสาวพงษ์ หรืออุษณา เพลิงธรรม ต่อมาต้องลาออกเพราะเขียนบทบรรณาธิการโจมตี จอมพล ป.พิบูลสงคราม จนต้องหันมาสู่งานแสดงแทน ก่อนที่จะมากำกับภาพยนตร์ในที่สุด เช่นเดียวกับ วิจิตร คุณาวุฒิ ที่หันมากำกับภาพยนตร์เรื่อง *ผารีซอ* ซึ่งดำเนินงานสร้างโดยหนังสือพิมพ์ด้วยกัน

นักเขียนอีกกลุ่มหนึ่งที่ประสบความสำเร็จจากการขายบทประพันธ์ไปสร้างภาพยนตร์จนเป็นที่นิยม ก็หันมาตั้งบริษัทสร้างภาพยนตร์ของตนเอง อาทิ พ.ต.ท. อรรถ อรรถจินดา, เสนีย์ บุษประเกศ, แดน กฤษดา และเศก ดุสิต เป็นต้น

5. *สายครอบครัว* หลังปี พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา เริ่มมีผู้กำกับและผู้สร้างภาพยนตร์ที่ก้าวเข้าสู่งานภาพยนตร์ จากการสานต่อกิจการในครอบครัว ผู้กำกับและผู้สร้างงานในกลุ่มนี้ ได้แก่ ตระกูลภักดีวิจิตร เริ่มจากพี่น้องสดศรี บูรพารมย์ และพุฒิ ภักดีวิจิตร ซึ่งทำงานภาพยนตร์มาตั้งแต่ พ.ศ. 2470 จนมีผู้กำกับรุ่นลูกอย่างวิจารณ์, ฉลอง และวินิจ ภักดีวิจิตร, ตระกูลคราประยูร ซึ่งมาจากสายนักพากย์ ก็ให้กำเนิดผู้กำกับรุ่นใหม่คนสำคัญหลัง พ.ศ. 2510 คือ ชนะ คราประยูร

นอกจากนี้ยังมีตระกูลสังวริบุตร เริ่มจากคุ้ม สังวริบุตร อำนวยการสร้างให้กับบริษัทกรุงเทพภาพยนตร์ ก่อนที่จะมีญาติพี่น้องทำงานในวงการบันเทิงอีกหลายคน ได้แก่ ไพรัช สังวริบุตร ศิลปินแห่งชาติสายละคร, ไพโรจน์ สังวริบุตร บุตรชายของคารม สังวริบุตร ดาราของคณะละครวิทยุ เป็นต้น

ตระกูลอิศรางกูร ณ อยุธยา เริ่มจากสองนักพากย์ชื่อดัง คือ ม.ร.ว.รุจิรา และผู้เป็นภรรยาคือมารศรี อิศรางกูร ณ อยุธยา จนเกิดรุ่นลูกที่เป็นนักแสดงดังหลายคน เป็นต้น

6. *เจ้าของกิจการธุรกิจประเภทต่าง ๆ* ความนิยมของภาพยนตร์ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองทำให้กิจการภาพยนตร์เป็นที่สนใจมิใช่เพียงผู้คนในแวดวงภาพยนตร์เท่านั้น แต่เจ้าของธุรกิจประเภทอื่นก็หันมาผลิตภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน อาทิ กลุ่มธุรกิจโรงภาพยนตร์มาเปิดบริษัทผลิตภาพยนตร์อยู่ 2-3 ราย ได้แก่ บัณฑูร องค์วิศิษฐ์ เจ้าของโรงภาพยนตร์เอ็มไพร์กับบริษัทวิจิตรเกษมภาพยนตร์, ปริญญา ทัศนียกุล กับบริษัทสหการภาพยนตร์ เป็นเจ้าของโรงภาพยนตร์บุศยพรรณ บางครั้งก็เป็นธุรกิจสินค้าอุปโภคบริโภคที่ดูราวจะไม่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์เลย ก็หันมาลงทุนผลิตภาพยนตร์เช่นกัน อาทิ ธุรกิจครีมใส่ผม ก่อตั้งบาร์โบสภาพยนตร์ ว่าจ้าง ส. อาสนจินดามาผลิตงานเป็นส่วนใหญ่ หรือวิรัช พึ่งสุนทร เจ้าของบริษัทผลิตยาโยคีสถานสี่พระยา ก่อตั้งแผนกภาพยนตร์ เช่นเดียวกับนักการเมืองและธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ท้องถิ่น อาทิ ไถง สุวรรณทัต ก็หันเข้ามาสร้างภาพยนตร์อยู่หลายเรื่องตั้งแต่ พ.ศ. 2494 เป็นต้นมา

7. *คนรุ่นใหม่* ในช่วงนี้เองก็เริ่มมีคนรุ่นใหม่ที่มีความสนใจในภาพยนตร์ โดยมิได้ทำงานเกี่ยวข้องกับภาพยนตร์มาก่อน ก็เริ่มเข้ามาคลุกคลีและทำงานภาพยนตร์ในที่สุด ดังจะเห็นได้จาก รังสี ทัศนพยัคฆ์, หรือ ปริญญา ลีละศร เป็นต้น

ในทางปฏิบัติ ผู้ที่สร้างสรรค์ภาพยนตร์ตั้งแต่หลัง พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา มิได้มีเฉพาะผู้ที่คร่ำหวอดอยู่ในแวดวงเท่านั้น แต่ยังมีผู้ที่ต้องการประสบความสำเร็จอย่างรวดเร็ว หรือใกล้ชิดกับกลุ่มผู้มีชื่อเสียง ทำงานโดยไม่คำนึงถึงคุณภาพ จนวงการบันเทิงต้องร้องขอความช่วยเหลือจากภาครัฐ กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ จึงเริ่มลงมือสำรวจผู้ประกอบการทั้งหมดระหว่างปี พ.ศ. 2512-14 สามารถแบ่งกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ไทยออกเป็น 3 ประเภท (กรมการสนเทศ, 27-29) ได้แก่

1. กลุ่มผู้สร้างที่เป็นบริษัทที่มั่นคง มีความรู้ความสามารถในด้านการสร้างภาพยนตร์ มีโรงถ่ายและอุปกรณ์การถ่ายทำเป็นของตนเอง เน้นการสร้างภาพยนตร์ระบบ 35 มม. บริษัทที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มนี้ ได้แก่ อัศวินภาพยนตร์ ละโว้ภาพยนตร์ และหนุมาณภาพยนตร์

2. กลุ่มผู้สร้างอาชีพที่ทำงานมานานเกิน 10 ปี มักเป็นศิลปิน ผู้กำกับการแสดง ผู้ถ่าย ผู้จำหน่ายภาพยนตร์ กลุ่มนี้มีทั้งผู้ที่ประสบความสำเร็จหรือขาดทุนในการสร้างภาพยนตร์ บางครั้งก็ต้องกู้ยืมเงินมาสร้าง โดยมีแหล่งทุนสำคัญทั้งโรงภาพยนตร์ ผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ และบุคคลทั่วไป ผู้สร้างในกลุ่ม

นี้ได้แก่ สมชาย อาสนจินดา (ส.อาสนจินดา), สุพรรณ พราหมณ์พันธ์, วิจารณ์ ภักดีวิจิตร, ฉลอง ภักดีวิจิตร, รังสี ทัศนพยัคฆ์, เชียร กรรณสูต, วิจิตร คุณาวุฒิ, ทวี ณ บางช้าง (มารุต), พร้อมสิน สีบุญเรือง (พันคำ), ดอกดิน กัญญามาลย์, สนาน คราประยูร (ส. คราประยูร), ชาลี อินทรวิจิตร, วิรัช พึ่งสุนทร, อำนวย กลัดนิมิตร, น้อย กมลวาทิน, สมจิตร ทรัพย์สำรวย และสำเภา สมประสงค์

3. กลุ่มผู้สร้างสมัครเล่น เป็นกลุ่มที่มิได้ยึดอาชีพการสร้างภาพยนตร์อย่างจริงจัง ไม่มีความรู้ความชำนาญภาพยนตร์เท่าที่ควร บางเรื่องสร้างแบบสุกเอาเผากิน กล่าวกันว่ากลุ่มนี้มีจำนวนมากกว่ากลุ่มอื่น ๆ บางครั้งได้รับการชักจูงจากที่อื่น สร้างเพียงเรื่องเดียวก็มี

เกณฑ์การแบ่งกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ข้างต้น ดูจะยึดตามมาตรฐานของงานเป็นตัวแบ่ง มากกว่าลักษณะการลงทุนที่เป็นระบบค่ายหรือระบบอิสระอย่างที่ปรากฏในปัจจุบัน เพราะบริษัทที่ผลิตภาพยนตร์ในยุคดังกล่าวแทบทั้งหมด ต่างเป็นการลงทุนในระบบอิสระด้วยผู้อำนวยการสร้างหรือผู้กำกับเป็นหลัก หรือกล่าวกันง่าย ๆ คือบริษัทของผู้กำกับ มีบริษัทเพียงไม่กี่แห่งที่จะก่อตั้งคล้ายระบบค่ายที่พร้อมจะสนับสนุนผู้กำกับหลายคน อาทิ อัศวินภาพยนตร์ แต่ก็เป็นเพียงชั่วครู่ ต่อมาก็อิงกับผู้กำกับที่เป็นเจ้าของบริษัท หากจะเปรียบเทียบไปแล้ว บริษัทในกลุ่มแรกต่างก็เป็นของผู้กำกับคนหนึ่งและแทบไม่ได้มีการลงทุนให้ผู้กำกับคนอื่นเลย เพียงแต่บริษัทในกลุ่มแรกผลิตภาพยนตร์ 35 มม. ขณะที่กลุ่มที่สองผลิตภาพยนตร์ 16 มม. เพราะฉะนั้นการที่แบ่งผู้กำกับออกเป็นประเภท 1 และ 2 นั้นเป็นการใช้มาตรฐานที่คุณภาพของฟิลม์ที่ใช้ มากกว่าคุณภาพของการสร้างสรรค์

ข. *แนวเนื้อหาภาพยนตร์กับแหล่งที่มา*

ภาพยนตร์ไทยที่สร้างในช่วงตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2490 – 2513 สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ ภาพยนตร์บันเทิง และภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์ โดยมีรายละเอียดแต่ละประเภท ดังต่อไปนี้

1. *ภาพยนตร์เพื่อความบันเทิง*

เนื้อหาภาพยนตร์ที่นิยมนำมาสร้างเพื่อให้เข้าถึงกลุ่มคนดูในช่วงแรกของระยะเวลาตั้งแต่ พ.ศ. 2501-2512 เป็นหนัง 5 ตระกูลที่คนไทยส่วนใหญ่คุ้นเคย คือ เรื่องชีวิต ตลก บู๊ ผี และเพลง แหล่งที่มาของงานภาพยนตร์ดังกล่าวมักจะมาจากบทประพันธ์ที่เขียนขึ้นมาเองเพื่อนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์โดยเฉพาะ จนถึงบทประพันธ์ที่แต่งเพื่ออ่านตามนิตยสารต่าง ๆ อาทิ บางกอกรายสัปดาห์ ซึ่งวางแผงในช่วง พ.ศ. 2501 เดียวกันนี้เอง เนื่องจากนวนิยายเป็นที่นิยมในช่วงนั้น แม้ว่าจะมีการควบคุมงานเขียนอย่างใกล้ชิดจากรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ก็ตาม ส่วนใหญ่ออกมาในเชิงบันเทิงเริงรมย์ และมักจะได้รับการดัดแปลงไปสร้างเป็นละครวิทยุ, ละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์อยู่หลายครั้ง การนำนวนิยายมาสร้างเป็นภาพยนตร์มีความนิยมกันมาก โดยเฉพาะช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ระหว่างทศวรรษ 2500 – ต้นทศวรรษ 2510 เฉพาะในปี พ.ศ. 2510 มีถึง 48 จาก 59 เรื่อง (สมชาย

ศรีรักษ์, 41-43)

บทภาพยนตร์ที่ดัดแปลงจากงานนวนิยายเป็นที่นิยมมาก จนเกิดนักประพันธ์ยอดนิยมหลายท่าน ผลงานมักจะได้รับการนำไปสร้างเป็นภาพยนตร์อยู่เสมอ โดยนักประพันธ์ซึ่งเป็นที่นิยมสูงสุดมาจากการเขียนเรื่องบู๊หรืออาชญากรรม ได้แก่ ส. เนาวราช นามเดิมว่า สนิท โกศะรถ ผู้ประพันธ์อาชญนิยายชุด *เหยี่ยวราตรี* นอกจากนี้ก็มี พนมเทียน, เศก ดุสิต เจ้าของบทประพันธ์ *อินทรีแดง* ซึ่งผลงานทุกเรื่องได้รับการนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ด้วยกันทั้งสิ้น และ ศรี ชัยพฤกษ์ นามปากกาว่า "อรชร" เจ้าของบทประพันธ์ *ร้อยป่า* หรือ ลำเนาว์ หิริโอตัปปะ ซึ่งสามารถแต่งเรื่องได้บทบู๊ หรือเรื่องเกี่ยวกับผี นักประพันธ์บางท่านถึงกับเคยร่วมลงมือสร้างและกำกับภาพยนตร์ด้วย อาทิ ส. เนาวราช กำกับเรื่อง *หนึ่งนุช* (2514) เป็นต้น

นักประพันธ์แนวทางอื่นซึ่งเป็นที่นิยม ยังรวมไปถึง รพีพร, เสนีย์ บุษประเกศ, เลียว ศรีเสวก (อรวรรณ), ศักดิ์เกษม หุตาคม (อิงอร) ซึ่งสามารถแต่งนวนิยายได้หลายรูปแบบ ทั้งเรื่องบู๊ เรื่องรัก และนวนิยายเชิงชีวิตด้วยเช่นกัน

นักประพันธ์สตรีก็เริ่มเป็นที่นิยม จนผลงานได้รับการนำเสนอเป็นภาพยนตร์หลายเรื่อง โดยมี แขไข เทวินทร์, สมนึก สูตะบุตร (บุษยมาส) และ ช่อทิพย์ อยู่ในกลุ่มนักประพันธ์สตรียอดนิยมในช่วงนี้

ประมาณปี พ.ศ. 2501 เริ่มมีการนำละครวิทยุที่ประสบความสำเร็จมาสร้างเป็นภาพยนตร์ขึ้นเป็นครั้งแรก โดยเริ่มจากผลงานของเสนีย์ บุษประเกศ ก่อนที่จะตามมาด้วยคณะอื่น ๆ จนเริ่มเป็นที่นิยมตั้งแต่ พ.ศ. 2506 เกิดคณะละครวิทยุใหม่ ๆ ได้แก่ คณะละครวิทยุแก้วฟ้า, คณะละครวิทยุสุภาว์ เทวกุล และคณะละครวิทยุกันตนา ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างสูงจากเรื่องภูติผีปิศาจ จนก่อตั้งเป็นบริษัทผลิตภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ในที่สุด สมชาย ศรีรักษ์ (50) พบว่า ในปี พ.ศ. 2510 พบภาพยนตร์ที่สร้างจากละครวิทยุประมาณ 24 เรื่องจาก 60 เรื่อง

2. *ภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์* ตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2490 จนถึงต้นทศวรรษ 2520 ประเทศไทยและภูมิภาคเอเชียตกอยู่ในช่วงของการปะทะอำนาจสองขั้ว หรือที่รู้จักกันดีในนามว่า สงครามเย็น รัฐบาลไทยภายใต้การนำของทหารหลายคนก็นำประเทศเข้าไปผูกพันกับสหรัฐในเรื่องนี้เพื่อต่อต้านคอมมิวนิสต์ ซึ่งกินระยะเวลายาวนานกว่าสามทศวรรษ โดยออกกฎหมายป้องกันการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ในปี พ.ศ. 2495 มีการควบคุมเสรีภาพในการรับรู้และเผยแพร่ข้อมูลข่าวสารของประชาชนอย่างเข้มงวด มีการโฆษณาชวนเชื่อโดยความร่วมมือระหว่างรัฐบาลไทยและสหรัฐทุกรูปแบบของสื่อ ทั้งนิตยสาร หนังสือ โปสเตอร์ จิตรกรรม วิทยุโทรทัศน์ และภาพยนตร์ (สงครามเย็นและยุคอเมริกันในไทย, มปป.)

ชาตรี ประกิตนนทการ (2561, 69-71) กล่าวว่า อันที่จริงแล้วการต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์เกิดขึ้นตั้งแต่เมื่อ จอมพล ป.พิบูลสงคราม ก่อตั้งกระทรวงวัฒนธรรมเมื่อปี พ.ศ. 2495 ก็เพื่อส่งเจ้าหน้าที่ไป

ตามโรงเรียนต่าง ๆ จัดรายการวิทยุ แจกเอกสาร นอกจากจะปลูกฝังความเป็นไทยแล้ว ก็เพื่อนำเสนอด้านลบของลัทธิดังกล่าว วัฒนธรรมบันเทิงของชาวบ้านถูกนำมาใช้ต่อต้านคอมมิวนิสต์หลายรูปแบบ ทั้งลิเก หรือแม้แต่ภาพยนตร์

การจัดฉายภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์นั้นเริ่มแผ่ขยายไปตามชุมชนโดยสำนักข่าวสารอเมริกันก่อนที่สำนักนายกรัฐมนตรีจะจัดทำโครงการ "Political Communicaiton Program" ขึ้นในปี พ.ศ. 2505 (ทิพย์รัตน์ วานิชชา, 2521, 215) เพื่อจัดส่งหน่วยงานออกไปเผยแพร่ข่าวสารและนโยบายของรัฐบาลให้แก่ประชาชนในท้องถิ่นธุรกันดาร โดยเฉพาะตามจังหวัดชายแดนไทยที่ติดต่อกับลาว ภาพยนตร์เป็นส่วนหนึ่งของการเผยแพร่นี้ ซึ่งน่าจะเป็นเพราะรัฐบาลเกรงว่าขบวนการคอมมิวนิสต์ในลาวจะข้ามมาตั้งมั่นและเผยแพร่ลัทธิคอมมิวนิสต์แก่ประชาชนในพื้นที่ภาคอีสานของไทย (สมชาย ศรีรักษ์, 2548, 24-25)

การสร้างภาพยนตร์ต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์จึงปรากฏออกมาใน 2 แนวทาง กล่าวคือ ผลิตโดยสำนักข่าวสารอเมริกัน และผ่านผู้กำกับไทย

ในกลุ่มแรกนั้นไม่ปรากฏอย่างเด่นชัดว่ามีอยู่กี่เรื่อง เพราะมีการทำลายหมดหลังจากสิ้นสุดสงครามเย็น แต่ในกลุ่มที่สองนั้น มีทั้งงานที่ผ่านหน่วยงานราชการ ดังที่พ.ต.ท. อรรถ อรรถจินดา เคยรับกำกับภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์ถึง 30 เรื่อง ตั้งแต่ พ.ศ. 2498

ศักดินา ฉัตรกุล ณ อยุธยา (2560) กล่าวว่า การสร้างภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์นั้นมีตั้งแต่ พ.ศ. 2490 – 2525 (23) การว่าจ้างนั้นมีทั้งหน่วยงานราชการ และบริษัทเอกชน อาทิ เทพพนมภาพยนตร์ และเอราวัณภาพยนตร์ เป็นต้น ซึ่งผู้สร้างภาพยนตร์ไทยหลายคนก็ได้รับการว่าจ้างให้ทำงานในลักษณะดังกล่าว ตั้งแต่ภาพยนตร์การ์ตูนเรื่อง *เด็กกับหมี* ของปยุต เงากระจ่าง, *วิวัฒนาการประชาธิปไตย* โดย ครูมารุต, *มรดกพระจอมเกล้า*, *เหตุเกิดที่หมู่บ้านพางโพน*, *หนุมานเผชิญภัย* (*ครั้งใหม่*) *พ.ศ.* 2520, *สายเลือดเดียวกัน*, *พัฒนากร* และ*ไฟเย็น*

การฉายภาพยนตร์เหล่านี้มุ่งเน้นในต่างจังหวัดมากกว่า โดยการจัดหน่วยข้อมูลเคลื่อนที่ไปยังชนบทเพื่ออบรมและฉายภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์

นอกจากนี้ ภาพยนตร์บันเทิงอีกจำนวนหนึ่งก็สร้างเพื่อต่อต้านคอมมิวนิสต์ด้วยเช่นกัน ได้แก่ *ทางอเวจี* [13] โดยเผ่า ศรียานนท์ ในปี พ.ศ. 2499, *อวสานอินทรีแดง* พ.ศ. 2506, *อินทรีทอง* พ.ศ. 2513 และ*หนักแผ่นดิน* โดยสมบัติ เมทะนี ในปี พ.ศ. 2520 เป็นต้น อันที่จริงแล้ว หากมีการศึกษาภาพยนตร์ในช่วง พ.ศ. 2501 เป็นต้นมา มีภาพยนตร์จำนวนไม่น้อยที่เสนอภาพของผู้ร้ายที่มาจากกลุ่มประเทศที่มี

[13] ข้อมูลของศักดินา ฉัตรกุล ณ อยุธยา กล่าวว่า คุณาวุฒิ เป็นผู้กำกับเรื่องนี้ (ศักดินา ฉัตรกุล ณ อยุธยา, 2560, 34)

การปกครองในระบอบดังกล่าว โดยเฉพาะตัวละครคนจีน ซึ่งอาจเป็นไปเพื่อสนองตอบความต้องการของรัฐบาล โดยเฉพาะจอมพล ป. พิบูลสงคราม ซึ่งมีความกลัวต่อคนจีนที่อพยพในไทยมากเป็นพิเศษในกรณีนี้

ค. กลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ หลังจากเกิดภาพยนตร์ที่ถ่ายทำอย่างรวดเร็วโดยใช้ฟิลม์ 16 มม. การแบ่งฐานของผู้ชมภาพยนตร์ในไทยถูกแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มอย่างชัดเจน ได้แก่ ชนชั้นสูงและผู้ที่มีการศึกษา มักจะนิยมชมภาพยนตร์ต่างประเทศ ขณะที่คนไทย โดยเฉพาะผู้ที่ตามต่างจังหวัดนิยมชมภาพยนตร์ไทย ซึ่งอาจเป็นเหตุผลที่ทำให้ภาพยนตร์แนวตระกูลเป็นที่นิยมในประเทศไทยมากขึ้น ส่งผลให้นักประพันธ์ในแนวนี้เป็นที่นิยมด้วยเช่นกัน

อันที่จริงแล้ว การแบ่งฐานกลุ่มผู้ชมนั้นเกิดขึ้นตั้งแต่ยุคบุกเบิกภาพยนตร์ในประเทศไทย ยุธิษเฐียรกล่าวว่า โรงภาพยนตร์ในยุคนั้นแบ่งชั้นของคนดูมาตั้งแต่แรกแล้ว โดย "ที่นั่งราคาต่ำ" อยู่ประชิดเวทีที่ตั้งจอ เป็นม้ายาวตั้งเป็นแถว ๆ ขณะที่ชั้น 2 ขึ้นไปเป็นที่นั่งชั้นพิเศษ เป็นเก้าอี้สปริงบุนวม (381) ระดับชั้นยังรวมไปถึงดนตรีประกอบการชม ถ้าเป็นแตรวงก็จะได้ยินทุกระดับชั้น แต่ถ้าเป็น "มโหรี" ก็จะตั้งวงเล่นชั้นบน สำหรับ "ชั้นผู้ดีมีเงินเป็นสำคัญ" (391-392)

ผลจากการแบ่งระดับชั้นคนดูเหล่านี้ ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงสำคัญในการชมภาพยนตร์หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา คือ การแบ่งระดับชั้นของโรงภาพยนตร์และภาพยนตร์ที่ชม

ในปี พ.ศ. 2512 – 2513 กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ (33 - 37) สำรวจโรงภาพยนตร์ในประเทศไทย พบว่าสามารถแบ่งประเภทของโรงภาพยนตร์ออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่

โรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่ง หมายถึง โรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์ ซึ่งยังไม่เคยผ่านการฉายที่ใดมาก่อน มีเฉพาะในเขตกรุงเทพมหานคร โรงภาพยนตร์เหล่านี้จะฉายภาพยนตร์ตามสัญชาติ ได้แก่ โรงภาพยนตร์ฉายภาพยนตร์อเมริกัน อิตาเลียน อังกฤษ ออสเตรเลีย และสเปน ส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์อเมริกัน มีประมาณ 42% ของจำนวนที่นั่งในโรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งทั้งหมด โรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์ไทยทั้งหมด มีเพียง 4 โรง (เฉลิมกรุง เอ็มไพร์ เฉลิมบุรี และคาเธย์) และโรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์จีนมีประมาณ 27 แห่ง โรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์อินเดียและญี่ปุ่นเป็นส่วนใหญ่ มีประมาณ 15%

โรงภาพยนตร์ชั้นสอง หมายถึง โรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์ที่ผ่านการฉายมาจากโรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งมาแล้ว ส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์ที่อยู่ตามแถบชานเมืองและตัวเมืองในต่างจังหวัด มีการฉายภาพยนตร์ทั้งกลางวันและกลางคืน มีมาตรฐานโรงค่อนข้างดีในระดับหนึ่ง

โรงภาพยนตร์ชั้นสาม หมายถึงโรงภาพยนตร์ที่ฉายภาพยนตร์ที่ผ่านการฉายจากโรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งและสองมาแล้ว ส่วนใหญ่อยู่ตามอำเภอหรือในท้องที่ที่ไม่เจริญนัก มีมาตรฐานค่อนข้างต่ำ ฉายภาพยนตร์เฉพาะรอบกลางคืนเป็นส่วนใหญ่

นอกจากการฉายในโรงภาพยนตร์แล้ว ยังมีช่องทางอื่น ๆ ซึ่งถือได้ว่าเป็นลักษณะโดดเด่นของการฉายภาพยนตร์ในภูมิภาคเอเชียที่แตกต่างจากพื้นที่อื่น สืบเนื่องมาจากอากาศที่ค่อนข้างร้อน ไม่ได้หนาวเย็นมากนัก ทำให้การฉายภาพยนตร์กลางแปลงเป็นสิ่งที่กระทำได้อย่างไม่ยากเย็นนัก ประกอบกับการเดินมาชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ในพื้นที่ห่างไกล เป็นสิ่งที่ทำไปได้ค่อนข้างลำบาก จึงทำให้การฉายภาพยนตร์กลางแปลง โดยเฉพาะการฉายผ่านรถขายยา เป็นกิจกรรมที่ค่อนข้างเป็นที่นิยมในระดับหนึ่ง แต่ไม่สามารถตรวจสอบเป็นตัวเลขที่แน่ชัดได้ เท่าที่ผ่านมาคนกลุ่มนี้ชอบชมภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์จีน

ฐานคนดูนี้นำไปสู่ความนิยมในภาพยนตร์ไทยอย่างเห็นได้ชัด กลายเป็นว่าภาพยนตร์ไทยถูกละเลยจนถึงขั้นดูถูกในสังคมไทย พบได้แม้กระทั่งผู้นำของสังคมไทยในขณะนั้น จอมพลประภาส จารุเสถียร กล่าวว่าไม่ชอบภาพยนตร์ไทย (McBeth, 1980, 27 อ้างใน Boonrak Boonyaketmala, 74) รวมไปถึงความล้มเหลวของคณะกรรมการแก้ไขภาพยนตร์แห่งชาติที่จะสร้างมาตรฐานในการช่วยเหลือภาพยนตร์ไทย ส่วนหนึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากสมาชิกในกลุ่มคณะกรรมการหลายคน ก็ไม่ชอบภาพยนตร์ไทย (Boonrak Boonyaketmala, 75)

ความไม่นิยมในภาพยนตร์ไทยของผู้นำไทยอาจเป็นตัวสะท้อนให้เห็นภาพรวมของคนไทยโดยในช่วงนั้น จนกระทั่งเมื่อมีคนรุ่นใหม่ที่เริ่มก้าวเข้าสู่วงการภาพยนตร์ตั้งแต่ พ.ศ. 2513 ที่นำไปสู่ฐานคนดูกลุ่มใหม่ของภาพยนตร์ไทย นั่นคือ กลุ่มปัญญาชน

1.3.2.1 *ยุคก่อร่างสร้างอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยและการก้าวเข้ามาของคนรุ่นใหม่รุ่นแรก พ.ศ.* 2513 – 2525

จากบริบทของสังคมไทยและธุรกิจภาพยนตร์ไทยตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้เราเข้าใจว่า ทำไมภาพยนตร์ไทยถึงจุดรุ่งเรืองหลัง พ.ศ. 2513 เป็นต้นมา ซึ่งผู้วิจัยขอสรุปว่ามีที่มาจากมูลเหตุดังต่อไปนี้

ก. บริบททางการเมืองสังคม กระแสการเรียกร้องเสรีภาพของคนหนุ่มสาวตั้งแต่ช่วงก่อน 14 ตุลาคม 2516 – หลัง 6 ตุลาคม 2519 เป็นพลังสำคัญที่ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวทางการเมืองและสังคมจนนำไปสู่การใช้ศิลปะหลากสาขาเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของพวกเขาในขณะนั้น ดังที่เรารู้จักกันในนามของ "ศิลปะเพื่อชีวิต" ซึ่งภาพยนตร์ก็กลายเป็นส่วนหนึ่ง

สำนึกร่วมของคนรุ่นใหม่ในสังคมไทยขณะนั้นไม่อาจเกิดขึ้นได้ ถ้าหากไม่มีการเคลื่อนไหวของวัฒนธรรมต่อต้านในกลุ่มคนหนุ่มสาวที่เกิดไปทั่วโลก การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในช่วงต้นทศวรรษ 2500 จนถึงปลายทศวรรษ 2510 ส่งผลโดยตรงต่องานศิลปะและวัฒนธรรม หมอกควันแห่งการปฏิวัติปกคลุมไปทั่ว ประเทศที่เคยอยู่ใต้อาณานิคม เริ่มปลดแอกตนเองจากจักรวรรดินิยม ส่งผลให้แนวคิด

ซ้ายนิยมแผ่ซ่านไปทั่วละตินอเมริกาและอัฟริกาในแบบฉบับของพวกเขาเอง รูปแบบของ “ภาพยนตร์โลกที่สาม” ก็ถือกำเนิดในช่วงนี้ ซึ่งปฏิเสธทั้งแนวคิดตะวันตกและรัสเซีย โลกตะวันตกเองก็อึมครึมไปด้วยการกบฏทุกรูปแบบ ทั้งการเรียกร้องเพื่อความเสมอภาคโดยกลุ่มผิวสี เฟมินิสต์และรักร่วมเพศ ลัทธินิยมซ้ายเผยแพร่เพื่อต่อต้านนโยบายรัฐอย่างบ้าคลั่ง ไม่ว่าจะเป็นการเมือง เศรษฐกิจหรือระบบการศึกษา เกิดการตั้งคำถามในระบอบทุนนิยมและการแบ่งชนชั้น พวกเขาต่างบูชาผู้นำอย่างเหมาเจ๋อตุง, ฟิเดล คาสโตร และที่สำคัญคือวีรบุรุษเชกูว่า แนวคิดที่เปลี่ยนไปส่งผลโดยตรงต่อการสร้างวัฒนธรรมต่อต้านของคนหนุ่มสาว พวกเขารวมตัวกันเป็นกลุ่มก้อนที่ใหญ่ขึ้น เริ่มสำรวจและใช้ชีวิตนอกกฎ ทั้งเสรีภาพในเรื่องเซ็กส์ ยาเสพติด ปลดปล่อยอารมณ์ด้วยดนตรีร็อค วิ่งเข้าหามวลชน พวกเขาจึงต่อต้านการละเมิดสิทธิมนุษยชนของภาครัฐอย่างแข็งกร้าว ปี 2511-2512 หนุ่มสาวทั่วยุโรป อเมริกาและเอเชียเริ่มปะทะกับภาครัฐ ภาพยนตร์กลายเป็นสื่อหนึ่งในการประกาศอิสรภาพและการวิพากษ์สังคม ผู้นำในประเทศโลกที่สามสนับสนุนการสร้างภาพยนตร์เพื่อสะท้อนอุดมการณ์ทางการเมืองและต่อต้านภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด มีการร่วมมือกันระหว่างประเทศโลกที่สามเพื่อแสดงความสามัคคี เกิดการเคลื่อนไหวของกลุ่มคนสร้างภาพยนตร์แนวใหม่ ในช่วงนี้เองที่ภาพยนตร์คนรุ่นใหม่ก็เริ่มเกิดขึ้นไปทั่วโลก โดยมีคลื่นลูกใหม่ฝรั่งเศส หรือ French New Wave เป็นกลุ่มแรกที่ริเริ่มภาพยนตร์แห่งการขบถทั้งในเชิงรูปแบบและเนื้อหา โดยผลงานแรกเริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2502 คนสร้างภาพยนตร์ทั้งมืออาชีพและสมัครเล่นต่างสนุกสนานกับการทำภาพยนตร์การเมือง มักจะมีวิธีการนำเสนออย่างตรงไปตรงมา แต่กลุ่มที่ใช้แนวทางโมเดิร์นนิสต์นั้นจะเลือกธีมและเนื้อเรื่องการเมืองที่บ้าคลั่ง เรียกว่านักทันสมัยนิยมทางการเมือง (political modernist)

การต่อต้านของหนุ่มสาวไทยที่นำไปสู่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 หรือ 6 ตุลาคม 2519 นั้นอาจเป็นผลที่สืบเนื่องมาจากวัฒนธรรมต่อต้านที่แผ่ขยายไปทั่วโลกในขณะนั้น เพียงแต่ว่าการปฏิวัติของไทยจะช้ากว่าประเทศอื่นในสังคมโลก เพราะกว่าแนวคิดต่อต้านจะเผยแพร่มาถึงหนุ่มสาวไทยจำเป็นต้องใช้ระยะเวลาหนึ่ง

“ศิลปะเพื่อชีวิต” เป็นผลตอบรับส่วนหนึ่งของหนุ่มสาวไทยที่เกิดขึ้นในขณะนั้น จิรภัทร อังศุมาลี หรือ สิเหร่ (จิรภัทร อังศุมาลี, 2539) นักเขียนดนตรีแสวงหาแห่งยุคเคยกล่าวไว้ว่า เขาเพียงแต่อยากดูหนังอย่าง Easy Rider [14]และอ่านหนังสือที่คนอื่นเขาอ่านกันโดยไม่ถูกห้าม เขาเพียงแต่อยากออกไปข้างนอก นี่คือนัยที่แสดงถึงอิทธิพลของวัฒนธรรมต่อต้านที่กระจายไปทั่วโลกต่อหนุ่มสาวไทย โดยผ่าน

[14] Easy Rider เป็นภาพยนตร์ตำนานของหนุ่มสาวอเมริกันที่ถ่ายทอดเรื่องราวชีวิตอันแปลกแยกของพวกเขาในขณะนั้น กำกับโดย เดนนิส ฮอปเปอร์ (Dennis Hopper) เมื่อปี พ.ศ. 2512 เรื่องเริ่มจากเพื่อนสองคนที่ขี่มอเตอร์ไซค์ขนโคเคนไปยังดินแดนตะวันตกของอเมริกา ตามข้อตกลงกัน ระหว่างทาง เขาได้พบคนแปลกหน้าและวิถีชีวิตของสังคมอเมริกาที่แตกต่างไป กล่าวได้ว่าเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกที่นำไปสู่คลื่นลูกใหม่ฮอลลีวู้ดที่ชื่อ New Hollywood

งานศิลปะเช่นเดียวกัน เพียงแต่มีความแตกต่างกันไปในรายละเอียด หนุ่มสาวไทยเกิดคำถามที่มีต่อการปกครองของรัฐบาลทหาร ในช่วงนั้นเองเมื่อภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเข้ามาในประเทศไทย ภาพยนตร์แนวต่อต้านหลายเรื่องก็ถูกจัดฉายในประเทศไทยเช่นเดียวกัน เพราะมิได้มีเพียงแต่ภาพยนตร์เรื่อง Easy Rider เท่านั้น แต่ยังมี The Graduate (Mike Nichols, 1967) และภาพยนตร์อีกหลายเรื่อง

ช่วงนั้นมิได้มีเพียงภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่ประดังเข้ามาในไทย แต่ยังมีภาพยนตร์อิตาลี ซึ่งเป็นผู้บุกเบิกภาพยนตร์แนวสัจจนิยมใหม่ หรือ neorealism มาตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ภาพยนตร์เหล่านี้ โดยเฉพาะกลุ่มอเมริกันนี้น่าจะมีอิทธิพลต่อความคิดของผู้กำกับรุ่นใหม่ของไทยในช่วงนั้นอยู่ไม่น้อย เพียงแต่ว่าวิธีการแสดงออกจะแตกต่างไปในรายละเอียดของผลงานเหล่านั้น

การพัฒนาอีกรูปแบบหนึ่งที่เกิดขึ้นในสมัยนั้น จนนำไปสู่กำเนิดผู้สร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่กลางทศวรรษ 2510 ก็คือ การเปิดสอนวิชาภาพยนตร์ในประเทศไทย โดยเริ่มจากการเพิ่มวิชาสอนภาพยนตร์เมื่อปี พ.ศ. 2508 ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของแผนกวิชาศิลปการสื่อความหมายของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปี มีวิชาการกระจายเสียง การโทรทัศน์ และการภาพยนตร์ (ประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2510, 340-342) อีกห้าปีถัดมา แผนกอิสระวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ตัดสินใจเพิ่มวิชาภาพยนตร์ลงไป โดยในตอนนั้นมีเพียงวิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพฯ ที่มีการสอนในระดับเทคนิคเป็นหลัก

ค. บริบทในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย

นักประวัติศาสตร์ภาพยนตร์หลายท่านมักจะยึดปี พ.ศ. 2513 เป็นตัวแปรสำคัญที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของวงการภาพยนตร์ไทย เพราะมีการเคลื่อนไหวหลายเหตุการณ์ในช่วงปีนั้น ประการแรก คือ การเปิดตัวของภาพยนตร์เรื่อง *โทน* ผลงานกำกับเรื่องแรกของอดีตช่างวาดโปสเตอร์ ได้รับความนิยมด้วยความแปลกใหม่ในเนื้อเรื่องและการถ่ายทำ

อีกเหตุผลหนึ่งก็คือ การเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชา จนนำไปสู่การยุติการสร้างภาพยนตร์ฉาบฉวยอย่างภาพยนตร์ 16 มม. ผู้วิจัยมองว่าเป็นการกล่าวหามิตรในเรื่องคุณภาพของงานจนเกินเหตุ เพราะภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายของเขา คือ *อินทรีทอง* นั้นก็ถ่ายทำด้วยระบบ 35 มม. อีกทั้งรูปแบบดังกล่าวมิได้เป็นเครื่องประกันความสำเร็จของภาพยนตร์ได้ทั้งหมด แต่เป็นความสำเร็จในเชิงคุณภาพเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น ในการผลิตภาพยนตร์แต่ละเรื่อง มีทั้งรูปแบบและเนื้อหา ในเชิงรูปแบบยังมีภาษาและศิลปะภาพยนตร์ที่จะเป็นบทพิสูจน์อีกอย่างหนึ่ง ประกอบกับในช่วงระหว่าง พ.ศ. 2510 – 2512 นั้น ภาพยนตร์ 16 มม. หลายเรื่องก็มีเนื้อหาไม่แตกต่างจากภาพยนตร์ 35 มม.ที่ประสบความสำเร็จ อาทิ ภาพยนตร์เพลง ภาพยนตร์บู๊ เป็นต้น บางเรื่องก็ผสมทั้งสองรูปแบบผสมกัน ผู้กำกับกลุ่มหัวก้าวหน้าในประเทศพัฒนาทั้งหลาย ก็ใช้ฟิลม์ 16 มม. ในการถ่ายทำหลายเรื่อง ดังนั้นรูปแบบมิใช่เครื่อง

ประกันความสำเร็จเสมอไป

สมชาย ศรีรักษ์กล่าวว่า การเสียชีวิตทำให้ยุติการสร้างภาพยนตร์ที่เน้นระบบดารา (star system) แต่หันมาเน้นงานที่เน้นมาตรฐานมากขึ้น มีนักแสดงเกิดใหม่เป็นจำนวนมากหลังจากนั้น ซึ่งก็อาจจะถูกต้องอย่างหนึ่ง แต่อย่างไรก็ตาม ดารายังคงเป็นองค์ประกอบสำคัญในความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่องหนึ่ง ๆ เพียงแต่ดาราหลังทศวรรษ 2510s มักจะขึ้นสังกัดกับระบบค่าย ได้แก่ จารุณี สุขสวัสดิ์ สังกัดพีดีโปรโมชั่น หรือดาราสาว 3 ใบเถา ได้แก่ เนาวรัตน์ ยุกตะนันท์, อำภา ภูษิต และสุพรรณา เนื่องภิรมย์ สังกัดค่ายของจิรวรรณ กัมปนาทแสนยากร นอกจากนี้ดาราคู่ขวัญก็ยังถือกำเนิดอยู่ อาทิ สันติสุข พรหมศิริ กับ จินตหรา สุขพัฒน์ สังกัดไฟว์สตาร์โปรดักชั่น มิได้เป็นอิสระอย่างเช่นสมัย มิตร ชัยบัญชา กับเพชรา เชาวราษฎร์ ความสำคัญของดาราเพิ่งจะหมดความสำคัญลงจริง ๆ ในทศวรรษ 2540s เป็นต้นไป

บ้างก็อ้างการเสียชีวิตของรัตน์ เปสตันยี ซึ่งเกิดอาการหัวใจวายอย่างเฉียบพลันขณะขึ้นกล่าวในการประชุมร่วมระหว่างสมาคมผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์แห่งประเทศไทย และกระทรวงเศรษฐการเมื่อวันที่ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2513

การก้าวเข้ามาของคนรุ่นใหม่รุ่นแรกในปี พ.ศ. 2513 จะไม่สามารถเกิดขึ้นได้เลย ถ้าคนรุ่นก่อนหน้านั้นมิได้พยายามเคลื่อนไหว เพื่อเรียกร้องขอความช่วยเหลือจากรัฐบาล จากภาพรวมที่เป็นไปอย่างตามมีตามเกิดก่อนหน้า ไม่เป็นมืออาชีพ และไม่เป็นที่ยอมรับในกลุ่มคนที่มีการศึกษาในประเทศไทย มาเป็นงานที่ได้รับการยอมรับและความช่วยเหลือจากรัฐบาลให้เป็นอุตสาหกรรม

การเคลื่อนไหวของผู้สร้างภาพยนตร์เริ่มส่งสัญญาณแรกให้เห็นตั้งแต่ พ.ศ. 2506 เมื่อรัฐบาลประกาศจัดตั้งคณะกรรมการพิจารณากิจการภาพยนตร์ขึ้น ตามข้อเรียกร้องของกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ 35 มม. และมีการประกาศให้กิจการสร้างภาพยนตร์เป็นอุตสาหกรรมประเภทหนึ่งในปีต่อมา แต่บริษัทส่วนใหญ่ยังมิได้รับความช่วยเหลือโดยตรง เนื่องจากการผลิตส่วนใหญ่ยังคงเป็นภาพยนตร์ 16 มม. ยังมิได้เข้ามาตรฐานตามการกำหนดของคณะรัฐบาล

จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2512 การเรียกร้องได้รับการตอบสนองขึ้นมาอีกครั้ง มีการยกเว้นภาษีการนำเข้าอุปกรณ์เครื่องมือเครื่องใช้และภาษีการนำฟิลม์ออกไปล้าง มีการออกพระราชบัญญัติประกาศให้ภาพยนตร์ไทยเป็นอุตสาหกรรมประเภท ค. คือ ภาพยนตร์เป็นอุตสาหกรรมที่ต้องได้รับการส่งเสริมจากรัฐบาล

ในปีเดียวกัน มีการแต่งตั้งคณะกรรมการศึกษาการสร้างภาพยนตร์ไทยเป็นครั้งแรก โดยนายบุญชนะ อัตถากร เป็นประธาน มีการศึกษาหาข้อเท็จจริงเกี่ยวกับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย จนทำเป็นรายงานอย่างเป็นกิจจะลักษณะเป็นครั้งแรก จากรายงานนี้นำไปสู่การแต่งตั้งคณะกรรมการ

ส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยเป็นครั้งแรก ประกอบด้วยรัฐมนตรีจากกระทรวงต่าง ๆ ได้แก่ กระทรวงเศรษฐการ กรุงทรวงอุตสาหกรรม พร้อมทั้งตัวแทนจากผู้สร้างภาพยนตร์ไทย[15] ซึ่งก็ได้รวมตัวกันจดทะเบียนเป็นสมาคมผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ไทย

แม้ความพยายามในครั้งนั้นจะไม่สัมฤทธิ์ผลทั้งหมด แต่การเรียกร้องและรับรองการสร้างภาพยนตร์โดยใช้ฟิลม์ 35 มม.จากภาครัฐบาลในครั้งนั้น สร้างกระแสให้ผู้สร้างภาพยนตร์ส่วนหนึ่งเริ่มเห็นความสำคัญในการพัฒนาคุณภาพของภาพยนตร์ไทยด้วยการใช้ฟิลม์ที่ได้รับการยอมรับในระดับสากล ประกอบกับเมื่อมีการใช้ฟิลม์ 35 มม. มาถ่ายทำเป็นภาพยนตร์มากขึ้น ผู้จัดจำหน่ายและบรรดาสายหนังก็เริ่มพิถีพิถันกับการเลือกภาพยนตร์ที่ถ่ายทำดังกล่าวมากขึ้น และปฏิเสธภาพยนตร์ที่ใช้ฟิลม์ 16 มม. ไป

มีบริบทสำคัญทางอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่เปิดประตูต้อนรับการเข้ามาของคนรุ่นใหม่ในช่วงครึ่งหลังทศวรรษ 2510 นั่นก็คือ การเปิดระบบค่ายหรือสตูดิโอภาพยนตร์ไทยเป็นครั้งแรก ก่อนปี พ.ศ. 2516 ธุรกิจภาพยนตร์ไทยยังมิได้เป็นระบบค่ายหรือที่เรียกว่า สตูดิโออย่างต่างประเทศ ซึ่งผู้กำกับหรือผู้อำนวยการสร้างสามารถติดต่อขอทุนสร้างภาพยนตร์ได้ทันที อาจมีผู้อำนวยการสร้างจำนวนหนึ่งที่สนับสนุนผู้กำกับบ้างอยู่ 2-3 คน แต่ก็มีจำนวนไม่มากนัก ส่วนใหญ่จะเลือกผู้กำกับที่อยู่ในความสนใจมากกว่า ในรายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย มองว่า บริษัทอัศวินภาพยนตร์ ของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล และบริษัทละโว้ภาพยนตร์ ของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณมงคลการ รวมทั้งบริษัทหนุมาณภาพยนตร์ ของรัตน์ เปสตันยี จัดอยู่ในกลุ่มบริษัทที่มั่นคง ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าก็ยังมิได้เข้าข่ายระบบค่ายตามมาตรฐานตะวันตก

จนกระทั่งประมาณปี พ.ศ. 2514 บริษัทไฟว์สตาร์โปรดักชั่น เริ่มสร้างภาพยนตร์เรื่องแรกชื่อว่า 3 *นักสู้ผู้ยิ่งใหญ่* กำกับโดยผู้ในฉายานามว่า ทับทิมสยาม ก่อนที่จะหยุดยาวไปหลายปี และเริ่มกลับมาสนับสนุนการสร้างภาพยนตร์อีกครั้งในลักษณะของระบบค่ายภาพยนตร์อย่างเป็นจริงเป็นจังตั้งแต่ พ.ศ. 2518 โดยให้การสนับสนุนผู้กำกับรุ่นใหม่ไฟแรงในขณะนั้น ได้แก่ เปี๊ยก โปสเตอร์, มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล (*เทวดาเดินดิน*, 2518) เป็นไปได้ว่าการกลับมาสนับสนุนการสร้างภาพยนตร์ไทย ก็เพราะว่ามีบริษัทอีกแห่งชื่อว่า บริษัทสหมงคลฟิลม์ เริ่มสร้างภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา ก่อนหน้านั้นบริษัทสหมงคลฟิลม์จัดจำหน่ายภาพยนตร์ฮ่องกงและฮอลลีวู้ดมาก่อนตั้งแต่ พ.ศ. 2513 หลังจากนั้นได้ผลิตงานภาพยนตร์ที่น่าสนใจ อาทิ *นี่แหละสิ่งที่ข้าต้องการ* (สันต์ เปสตันยี), *ตลาดพรหมจารี* (สักกะ

[15] คณะกรรมการฯได้ทำงานอีกหลายขั้นตอนทั้งพิจารณามาตรการการส่งเสริมต่าง ๆ จนถึงเดือนมีนาคม พ.ศ. 2515 เมื่อฝ่ายอำนวยการเศรษฐกิจการคลังและการอุตสาหกรรมได้มีการพิจารณานำความเห็นของคณะกรรมการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยให้สภาบริหารคณะปฏิบัติพิจารณา และมีการตีพิมพ์รายงานนี้ออกเผยแพร่ในปีนั้น แต่ก็ไม่มีการทำงานต่อแต่เพียงอย่างใด (กรมการสนเทศ, ก-จ)

จารุจินดา), *ดาร์บี้* (เทิ่ง สติเฟื่อง), *มารรัก* (สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์) ทั้งสองบริษัทเป็นผู้สร้างภาพยนตร์ไทยก่อนใคร และยืนยาวนานจนถึงปัจจุบัน

ในช่วงนั้นเองมีบริษัทเอเพ็กซ์โปรดักชั่นอีกบริษัทหนึ่ง ซึ่งเริ่มหันมาสร้างภาพยนตร์ไทย เปิดรับโครงการจากผู้กำกับในลักษณะค่ายภาพยนตร์เช่นเดียวกัน ทั้งสามบริษัทต่างเป็นเจ้าของโรงภาพยนตร์ การให้ทุนสร้างภาพยนตร์ไทย ถือได้ว่าเป็นการผูกขาดวิธีหนึ่ง เพราะบริษัทเหล่านี้ก็รับจัดจำหน่ายภาพยนตร์เหล่านั้น ปัจจุบันบริษัทอื่นต่างก็ล้มหายตายจากไป อาทิ พีดีโปรโมชั่น โคลีเซียมฟิลม์ พรพิมลฟิลม์ เอเพ็กซ์ เหลือเพียงสหมงคลฟิลม์ และไฟว์สตาร์โปรดักชั่น โดยบริษัทที่เกิดขึ้นในปัจจุบันส่วนใหญ่เพิ่งเปิดในช่วงสิบปีที่ผ่านมานี้เอง

ข. การก้าวเข้ามาของคนรุ่นใหม่

เมื่อเอ่ยถึงคนรุ่นใหม่ ส่วนใหญ่ผู้คนในแวดวงบันเทิงจะนึกถึงเปี๊ยก โปสเตอร์ และผู้กำกับภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมเป็นหลัก แต่เมื่อได้มีการศึกษาอย่างละเอียดแล้ว ผู้วิจัยพบว่าคนรุ่นใหม่เริ่มก้าวเข้ามาสู่แวดวงภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2510 เริ่มจากเชิด ทรงศรี, ชนะ คราประยูร ตามมาด้วยเปี๊ยก โปสเตอร์ และ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคลในปี พ.ศ. 2513 และ 2514 ตามลำดับ จุดเด่นของคนรุ่นใหม่กลุ่มนี้ก็คือ ต่างหันมาถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยฟิลม์ 35 มม. ซึ่งถือว่าเป็นงานคุณภาพ และเริ่มนำศิลปะเข้ามาใช้ในภาพยนตร์มากขึ้น เพราะต่างพยายามเสาะหาความรู้ทางด้านนี้มาโดยตรง ได้แก่ มจ.ชาตรีเฉลิมเรียนจบวิชาโทจากมหาวิทยาลัยยูซีแอลเอ (University of California at Los Angeles) โดยตรง ผู้อื่นก็พยายามหาความรู้ภาพยนตร์เพิ่มเติมเท่าที่จะเป็นได้ เชิด ทรงศรีไปลงทะเบียนเรียนระยะสั้นที่มหาวิทยาลัยแห่งนั้น ขณะที่เปี๊ยก โปสเตอร์ อาศัยความช่วยเหลือจากละโว้ ภาพยนตร์ฝากไปฝึกงานกับสตูดิโอที่ญี่ปุ่น ส่วนชนะ คราประยูร เรียนรู้จากการฝึกในภาคสนามกับสนาน คราประยูร ผู้เป็นบิดามาตลอดชีวิต ก่อนที่จะไปร่ำเรียนทางด้านภาพยนตร์โดยตรงที่ Columbia College สหรัฐอเมริกา โดยทั้งหมดนี้ต่างได้ชื่อว่าเป็นผู้กำกับที่สร้างสรรงานคุณภาพให้กับวงการภาพยนตร์ไทยในขณะนั้น

หลังจากการเบิกทางโดยผู้กำกับรุ่นใหม่กลุ่มแรกนี้ คนรุ่นใหม่กลุ่มอื่น ๆ ก็เริ่มได้รับการยอมรับและมีโอกาสมากขึ้น โดยแต่ละครั้งจะมีบริบทที่ทำให้คนเหล่านี้เข้ามาทำงานแตกต่างกันไป

กลุ่มที่สองของคนรุ่นใหม่นี้เริ่มเข้ามาประมาณ พ.ศ. 2520 เป็นกลุ่มนักศึกษาที่มีโอกาสได้ร่ำเรียนในสาขาที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ การละคร ภาพยนตร์ ศิลปศาสตร์ อักษรศาสตร์ หรือศิลปะ และมีโอกาสพบกันตามมหาวิทยาลัยและงานกิจกรรมต่าง ๆ บางคนก็มีประสบการณ์จากการโฆษณา รายชื่อผู้กำกับในกลุ่มนี้ ได้แก่ ยุทธนา มุกดาสนิท, คิด สุวรรณศร, สุชาติ วุฒิชัย, อภิชาติ โพธิไพโรจน์ และปกรณ์ พรหมวิทักษ์ บางคนในกลุ่มนี้ไปประกอบอาชีพโฆษณา จึงทำให้คนโฆษณาจำนวนหนึ่งเริ่มเข้า

มาสู่วงการภาพยนตร์ด้วย อาทิ เพิ่มพล เชยอรุณ (จบการศึกษามาจากออสเตรเลีย) หรือ วีระประวัติ วงศ์พัวพัน (สายละครเวที)

หลังจากภาพยนตร์เรื่อง *วัยอลวน* ของเปี๊ยก โปสเตอร์ประสบความสำเร็จ ทำให้ผู้กำกับที่นำเสนอเรื่องราวของนักศึกษาปัญญาชนในแง่บันเทิงก็ได้รับความนิยมด้วยเช่นกัน ซึ่งรวมไปถึงศุภักษร (ศุภวัฒน์ จงศิริ)[16] ผู้มีชื่อเสียงมาจากการแต่งหนังสือเรื่องราวของนักศึกษา

นอกจากกลุ่มนักศึกษา คนรุ่นใหม่ในกลุ่มนี้ยังคงเข้ามาอย่างต่อเนื่องด้วยช่องทางที่แตกต่างออกไป ได้แก่ มจ.ทิพยฉัตร ฉัตรชัย และ เริงสิริ ลิมอักษร รวมไปถึงผู้กำกับอีกกลุ่มที่เติบโตมาจากรูปแบบเก่า คือ ก้าวมาจากการฝึกปรือในวงการภาพยนตร์จนมีประสบการณ์มาประมาณหนึ่ง หรือเติบโตมาจากครอบครัวที่ทำงานในแวดวงนี้ก่อนที่จะก้าวเข้ามาสู่การกำกับ ได้แก่ รุจน์ รณภพ (มาจากการเป็นนักแสดง), สักกะ จารุจินดา (อดีตข้าราชการที่ลาออกมาทำงานทำศิลปกรรมให้กับภาพยนตร์ละครเวทีและโทรทัศน์), ไพรัช สังวริบุตร (บุตรชายของคุ้ม สังวริบุตร เจ้าของกรุงเทพภาพยนตร์), แจ๊สสยาม (มาจากการทำงานเบื้องหลังด้านโฆษณาภาพยนตร์) และ พันธ์เทพ อรรถไกวัลวที เป็นต้น กลุ่มนี้จะสร้างภาพยนตร์เพื่อเข้าถึงคนทุกกลุ่ม แต่ในบางครั้งอาจจะหันไปสร้างงานสะท้อนบ้างเป็นระยะ

นอกจากนี้ยังมีผู้กำกับคนอื่นที่มาจากเส้นทางที่ต่างกันเลย ได้แก่ มานพ อุดมเดช มาจากสายองค์กรพัฒนาเอกชน หรือ สุรสีห์ ผาธรรม มาจากสายภาพยนตร์ที่ภาคอีสาน

กลุ่มที่สามเริ่มเข้ามาประมาณปี พ.ศ. 2528 เนื่องจากการเปิดบริษัทใหม่ที่ผลิตภาพยนตร์โดยเฉพาะอย่าง พูนทรัพย์ โปรดักชั่น จึงทำให้คนรุ่นใหม่ที่ทำงานในแวดวงมาระยะหนึ่ง แต่อาจอยู่เพียงเบื้องหลัง ก็เริ่มหันมาสร้างงานภาพยนตร์เรื่องแรก กลุ่มผู้กำกับในกลุ่มนี้ ได้แก่ บรรจง โกศัลวัฒน์, มล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล, บัณฑิต ฤทธิ์ถกล, คมสัน พงษ์สุธรรม

ความแตกต่างในงานของคนรุ่นใหม่ทั้งสองช่วง นอกจากในเรื่องคุณภาพแล้ว คือ การเจาะกลุ่มเป้าหมายคนมีการศึกษา จนเกิดคำว่า "หนังปัญญาชน" เมื่อรวมกับคนรุ่นใหม่ที่มาก่อนหน้านั้นตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2510 และผู้กำกับหน้าเก่าที่อยู่มาก่อนหน้านั้น สรุปได้ว่า ช่วงตั้งแต่ พ.ศ. 2513 – 2529 เป็นยุคแห่งความเฟื่องฟูของภาพยนตร์ สามารถจัดกลุ่มงานออกมาเป็น 4 กลุ่มใหญ่ ๆ ได้แก่

1. ภาพยนตร์ปัญญาชนกลุ่มบันเทิง เป็นภาพยนตร์ที่เจาะกลุ่มผู้ที่มีการศึกษาโดยตรง แต่มิได้เน้นความตึงเครียดหรือสะท้อนปัญหาสังคมมากนัก บางคนในกลุ่มนี้ก็ให้ความสำคัญกับรูปแบบและเนื้อหาไปพร้อมกัน โดยเริ่มจากภาพยนตร์เรื่อง *โทน* ของเปี๊ยก โปสเตอร์ แม้ภาษาภาพยนตร์ใน โทน จะไม่มี

[16] ประมาณปลายทศวรรษก็เกิดกลุ่มตลกที่มาจากคณะสถาปัตยกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยอีกกลุ่มมาสร้างชื่อเสียงให้กับวงการบันเทิง แต่กลุ่มนี้จะเน้นหนักสร้างงานละครโทรทัศน์มากกว่า โดยร่วมแสดงในภาพยนตร์หลายเรื่อง

ความโดดเด่นอะไรมากนัก แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็กล้าที่จะหลีกเลี่ยงข้อห้ามบางอย่างที่ไม่ค่อนพานพบนักในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย กล่าวคือ นางเอกของเรื่องถูกผู้ร้ายข่มขืน แต่พระเอกกลับไม่ถือเป็นเรื่องใหญ่ ถือได้ว่าเป็นพล็อตที่ท้าทายคนดูยุคนั้นอยู่ไม่น้อย ผู้กำกับที่จัดอยู่ในกลุ่มนี้นั้น เริ่มจากเปี๊ยก โปสเตอร์, เชิด ทรงศรี, ชนะ คราประยูร, มจ. ทิพยฉัตร ฉัตรชัย, เริงศิริ ลิมอักษร, วีระประวัติ วงศ์พัวพันธ์, แจ๊สสยาม และบัณฑิต ฤทธิ์ถกล

แต่ผู้กำกับบางเรื่องก็จะไม่เน้นการพัฒนาทางด้านรูปแบบแต่อย่างใด เน้นเนื้อหาและความสนุกเป็นหลัก แต่เป็นงานที่เจาะกลุ่มปัญญาชนในไทย ได้แก่ ศุภักษร"

2. ภาพยนตร์ปัญญาชนสะท้อนปัญหาสังคม มีท่านมุ้ยเป็นผู้นำ ตามมาด้วย คิด สุวรรณศร, สุชาติ วุฒิชัย, อภิชาติ โพธิไพโรจน์, ปกรณ์ พรหมวิทักษ์, เพิ่มพล เชยอรุณ, มานพ อุดมเดช เป็นต้น

นอกจากผู้กำกับหน้าใหม่แล้ว ผู้กำกับที่มีมานานหลายทศวรรษ ก็เริ่มหันมาสร้างผลงานดังกล่าวด้วยเช่นกัน จนกลายเป็นผลงานชิ้นเอกของผู้กำกับเหล่านี้ ได้แก่ วิจิตร คุณาวุฒิ หรือสักกะ จารุจินดา กลุ่มนี้บางคนจำเป็นต้องสร้างภาพยนตร์บันเทิงบ้าง เพื่อเป็นการช่วยเหลือผู้อำนวยการสร้างหากผลงานเรื่องใดประสบความล้มเหลว

ผู้กำกับกลุ่มแรกบางคนก็จะหันมากำกับภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมอยู่บ้างเป็นบางครั้ง อาทิ ชนะ คราประยูร กำกับภาพยนตร์เรื่อง *วัยตกกระ* (2521) ถ่ายทอดเรื่องราวของผู้สูงอายุที่ถูกครอบครัวทอดทิ้ง หรือ *แม้เลือกเกิดได้* (2524) ชีวิตของหญิงสาวที่จำเป็นจะต้องเลือกอาชีพค้าประเวณี

อีกกลุ่มหนึ่งยังคงเน้นความบันเทิงเป็นหลัก โดยมิได้คำนึงถึงการพัฒนาหรือรูปแบบอะไรมากนัก อาทิ งานของรุจน์ รณภพ เป็นต้น

3. ภาพยนตร์บันเทิงมวลชน (mass) ในช่วงเดียวกับที่มีการสร้างภาพยนตร์คุณภาพทั้งสายบันเทิงและสะท้อนปัญหาสังคม ภาพยนตร์ที่เจาะกลุ่มมวลชน โดยสร้างอย่างเร่งรีบและใช้ฟิลม์ 16 มม. ในการถ่ายทำนั้นก็ยังมีอยู่ ส่วนใหญ่ยังคงเป็นภาพยนตร์สยองขวัญที่เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับผี ภาพยนตร์บู๊ ภาพยนตร์ตลก และภาพยนตร์ชีวิต

ภาพยนตร์ทั้งสามลักษณะก้าวเข้าสู่ความเจริญสูงสุดตั้งแต่ พ.ศ. 2520 หลังจากที่มีการขึ้นภาษีการนำเข้าภาพยนตร์จากต่างประเทศ และยังคงอยู่ได้นานถึงปี พ.ศ. 2528-2529

ค. แนวเนื้อหาภาพยนตร์กับแหล่งที่มา

สำหรับแนวเนื้อหาภาพยนตร์นั้น ยังมีกลุ่มหนึ่งที่เน้นภาพยนตร์ 4 แนวทางอันเป็นที่นิยมก่อนหน้านั้น ได้แก่ ภาพยนตร์บู๊ ภาพยนตร์ตลก ภาพยนตร์ผี และภาพยนตร์ชีวิต โดยเพิ่มภาพยนตร์อีกประเภทหนึ่งซึ่งสร้างกันมาเป็นจำนวนไม่น้อย คือภาพยนตร์โป๊ อันเนื่องมาจากเสรีภาพที่เปิดกว้างในช่วง 14 ตุลาคม 2516 ก่อนที่จะเริ่มหยุดไปชั่วคราวในช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519

อย่างไรก็ตาม แนวทางที่ดูเหมือนจะยังคงซ้ำเนื้อหาเดิมนั้น อันที่จริงแล้วมีความหลากหลายมากกว่าเดิม โดยเฉพาะภาพยนตร์ตลกและภาพยนตร์ชีวิต โดยเนื้อหาปรับเจาะกลุ่มเป้าหมายใหม่ที่มีการศึกษาเพิ่มขึ้นแทบทุกวัย นอกจากภาพยนตร์ที่เจาะกลุ่มนักศึกษาโดยตรงอย่าง *วัยอลวน* (2519) ตามมาด้วยภาคต่ออย่าง *รักอุตลุต* (2520) และ*ชื่นชุลมุน* (2521) ก่อนที่เขาจะไปหยิบชีวิตนักศึกษาศิลปากรมาสร้างเป็นภาพยนตร์ชุด *กลิ่นสีและกาวแป้ง* อีกหลายชุดในทศวรรษ 2530 ยังมีผลงานของศุภักษรอีกหลายเรื่อง ส่วนใหญ่เป็นเรื่องรักของนักศึกษา นอกจากนี้ยังมีผลงานชุด *บุญชู* ของบัณฑิต ฤทธิ์ถกล ที่เจาะกลุ่มนักศึกษาที่มาจากต่างจังหวัด ยังไม่รวมไปถึงผลงานที่เจาะกลุ่มนักเรียนในชุด *สวัสดีคุณครู* อีกหลายเรื่อง ส่วนใหญ่กำกับโดย พร้อมสิน สีบุญเรือง (พันคำ) จนแจ้งเกิดดารานำของเรื่องอย่างจารุณี สุขสวัสดิ์

ผลงานของผู้กำกับรุ่นใหม่ที่มีความแตกต่างจากรุ่นก่อนหน้านั้น คือ นิยมเสาะหาบทประพันธ์แนวทางใหม่ บางคนก็ใช้บทประพันธ์ที่เขียนขึ้นมาเอง อาทิ *บุญชู* บางคนก็ใช้นวนิยาย อาทิ ผลงานชุด *กลิ่นสีและกาวแป้ง* บทประพันธ์ของพิษณุ ศุภนิมิตร แหล่งที่มาของต้นฉบับใหม่ในชุดงานของคนรุ่นใหม่นั้น จึงมีความหลากหลาย ทั้งบทประพันธ์นวนิยายจากทั้งไทยและต่างประเทศ และบทภาพยนตร์ที่เขียนขึ้นมาเอง

อิทธิพลจากต่างประเทศเริ่มปรากฏเด่นชัดในงานของภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม โดยแหล่งที่มานั้น มีทั้งภาพยนตร์และบทละครต่างประเทศ พอจะสรุปอย่างคร่าว ๆ ได้ดังนี้

บทภาพยนตร์ต่างประเทศ ปรากฏในผลงานของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล หลายเรื่อง ได้แก่ *เทวดาเดินดิน* (2519) ได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์เรื่อง Dog Day Afternoon (Sidney Lumet, 2518), *ทองพูน โคกโพราษฎรเต็มขั้น* (2520) ได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์อิตาลี Bicycle Thief (Vittorio De Sica, 2491) และ *ถ้าเธอยังมีรัก* (2524) ดัดแปลงมาจากภาพยนตร์ญี่ปุ่นเรื่อง The Yellow Handkerchief (Yoji Yamada, 2520) เป็นต้น

บทประพันธ์ ภาพยนตร์เรื่อง *เมืองในหมอก* (2521) ของเพิ่มพล เชยอรุณ ดัดแปลงมาจากบทประพันธ์เรื่อง *ความเข้าใจผิด* (Ie melentendu) ของ อัลแบรต์ กามูส์ (Albert Camus) และ *เทพธิดาบาร์* 21 (ยุทธนา มุกดาสนิท, 2521) ดัดแปลงมาจากบทละครเรื่อง *เกียรติโสเภณี* (The Respectable Prostitute) ของ ฌอง ปอล ซาร์ต (Jean-Paul Sartre)

นอกจากนี้บทประพันธ์เชิงสะท้อนสังคมของไทยหลายเรื่อง ก็ถูกนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ในช่วงนั้น อาทิ *เขาชื่อกานต์* (มจ. ชาตรีเฉลิม ยุคล, 2516) จากบทประพันธ์ชื่อเดียวกันของสุวรรณี สุคนธา, *แผลเก่า* (เชิด ทรงศรี, 2520) จากบทประพันธ์ของไม้ เมืองเดิม ยังไม่นับรวมภาพยนตร์จากกลุ่มผู้กำกับสายบันเทิงอีกหลายท่านอย่างรุจน์ รณภพที่นิยมดัดแปลงบทประพันธ์จากนักเขียนสตรีนิยมหลายท่าน ได้แก่ *บ้านทรายทอง*, *ปริศนา*, *รัตนาวดี*, *พรุ่งนี้ฉันจะรักคุณ* เป็นต้น

โดยสรุปแล้ว การเปลี่ยนแปลงสำคัญที่เกิดขึ้นของภาพยนตร์ไทยในช่วงหลัง พ.ศ. 2513 – 2529 เป็นต้นมา เป็นผลสืบเนื่องมาจากการก้าวเข้ามาของคนรุ่นใหม่ที่มีความรู้ด้านต่าง ๆ โดยอาจจะมีผู้ที่เรียนจบด้านภาพยนตร์โดยตรงไม่กี่คน แต่ก็มีผู้ที่จบจากสาขาใกล้เคียง โดยเฉพาะกลุ่มอาชีพใหม่ที่มาจากการทำโฆษณา ประกอบกับการก่อตัวของระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย โดยมีบริษัทที่เริ่มสร้างภาพยนตร์อย่างจริงจังในระบบค่ายเช่นเดียวกับต่างประเทศ ทำให้คนรุ่นใหม่เริ่มก้าวเข้าสู่วงการภาพยนตร์ โดยพยายามสร้างงานที่เจาะกลุ่มผู้ชมที่มีรสนิยมคล้ายกัน คือ กลุ่มผู้ชมที่มีการศึกษา แต่ในขณะเดียวกัน เราก็ไม่อาจปฏิเสธงานอีกระดับหนึ่งได้ฉายในวงกว้าง สำหรับกลุ่มลูกค้าทั่วประเทศ

อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการพัฒนารูปแบบและเนื้อหาภาพยนตร์ให้มีคุณภาพไปจากเดิม ระบบอุตสาหกรรมก็ถือว่ายังมิได้เปลี่ยนไปมากนัก การสร้างภาพยนตร์ยังคงยึดเป็นอาชีพไม่ได้ หลายคนต้องทำงานละครโทรทัศน์ไปด้วย และงานจะต้องไปเกี่ยวข้องกับคนอีกระดับหนึ่ง ทำให้คนที่มีการศึกษาจำนวนหนึ่งตัดสินใจไปยึดอาชีพอื่น โดยเฉพาะภาพยนตร์โฆษณา

1.4 พัฒนาการของภาพยนตร์พ.ศ. 2525 – 2550

การเคลื่อนไหวของภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2525 – 2550 สามารถสรุปได้ออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

1.4.1 การพัฒนาและสานต่อภาพยนตร์โดยกลุ่มคนรุ่นใหม่ อันที่จริงแล้ว ภาพยนตร์ที่สร้างโดยคนรุ่นใหม่นั้นเริ่มก้าวเข้ามาในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2520 – พ.ศ. 2529 เมื่อประเทศไทยผ่านพ้นช่วงวิกฤติอุดมทางการเมืองซ้าย – ขวา จนมีการสั่งยกเลิกกฎหมายเคอร์ฟิว

1.4.2 ภาพยนตร์เพื่อกลุ่มผู้ชมที่เป็นวัยรุ่นและภาพยนตร์เกรดบีที่มุ่งฉายเฉพาะในต่างจังหวัดหรือชานเมืองกรุงเทพ พบมากในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2529 – พ.ศ. 2539 อันเนื่องมาจากการเข้ามาของวีดีโอในประเทศไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2524 ทำให้ผู้ชมภาพยนตร์ไทยเริ่มลดลง เหลือแต่กลุ่มผู้ชมวัยรุ่นเป็นหลัก หลังจากความสำเร็จของภาพยนตร์เพื่อกลุ่มวัยรุ่นในยุคนั้น อาทิ *ปลื้ม*, *ซึมน้อยหน่อย กระล่อนมากหน่อย*, *ฉลุย* และการบริษัทเปิดใหม่อย่างไทเอ็นเตอร์เทนเมนท์ ก่อนที่จะตามมาด้วยกำเนิดของอุตสาหกรรมการผลิตมิวสิค-วีดีโอ เรียกว่า ยุคเอ็มทีวี (MTV – Music Television) จนเกิดบริษัทผลิตเทปชื่อดังในยุคนั้น ได้แก่ แกรมมี่ และอาร์เอส ซึ่งต่อมาได้ขยายฐานการผลิตไปที่ภาพยนตร์ จนกลายเป็น แกรมมี่ฟิลม์ และอาร์เอสฟิลม์

ในช่วงนี้เองที่เกิดผู้สร้างอิสระจำนวนมาก โดยขอทุนจากสายหนังหรือจากทุกแหล่งที่จะหามาได้ ผลิตงานโดยใช้ฟิลม์ 16 มม. คุณภาพอาจเป็นรองลงมา ฉายเฉพาะในโรงภาพยนตร์ต่างจังหวัดหรือชานเมืองกรุงเทพ หนังกลางแปลง หรือโรงหนังล้อมผ้า พบมากในภาคพื้นอีสานเป็นพิเศษ จัดได้ว่าเป็นหนึ่งในรูปแบบของภาพยนตร์ชายขอบ (peripheral) ประเภทหนึ่ง

1.4.3 ภาพยนตร์ไทยในช่วงวิกฤติเศรษฐกิจจนถึง พ.ศ. 2550 เป็นภาพยนตร์ที่ได้รับการพัฒนาเชิงคุณภาพ จนเป็นที่นิยมไปทั่วโลก การเติบโตดังกล่าวส่งผลให้อิทธิพลจากตะวันตกมีผลต่อภาพยนตร์ไทยลดน้อยลง แต่ผลงานของไทยกลับเป็นแรงบันดาลใจต่อการสร้างภาพยนตร์ในประเทศอื่นแทน เกิดการร่วมมือกับผู้สร้างจากนานาประเทศมากขึ้น ตั้งแต่ พ.ศ. 2540 – ปัจจุบัน

การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลา 25 ปีดังกล่าว มิได้เปลี่ยนผ่านจากยุคหนึ่งไปอีกยุคหนึ่งอย่างทันท่วงที แต่ดำเนินอย่างค่อยเป็นค่อยไป ผ่านการปะทะระหว่างยุคเก่าและยุคใหม่ ก่อนที่ภาพยนตร์รูปแบบใหม่จะก้าวเข้ามาทดแทนอย่างเต็มที่ และภาพยนตร์ไทยก้าวขึ้นสู่เวทีสากลนั้นก็เริ่มจากการคลายความนิยมของภาพยนตร์วัยรุ่นในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2537- 2542 จนคนรุ่นใหม่จากวงการโฆษณาเริ่มเข้ามาสร้างภาพยนตร์มากขึ้นในปี พ.ศ. 2540 และประสบความสำเร็จท่วมท้นตั้งแต่ พ.ศ. 2542 เป็นต้น

1.4.3.1 *บริบททางสังคมและอุตสาหกรรมภาพยนตร์*

การเปลี่ยนแปลงของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยที่ส่งผลต่อพัฒนาการของภาพยนตร์ไทยในช่วงวิกฤติเศรษฐกิจ เริ่มส่งสัญญาณให้เห็นตั้งแต่ พ.ศ. 2536 หลังจากที่รัฐบาลไทยภายใต้การบริหารของนายชวน หลีกภัย ถูกกดดันให้ลดภาษีการนำเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศจากรัฐบาลสหรัฐ โดยใช้กฎหมายการค้ามาตรา 301 พิเศษ ซึ่งเป็นการจัดอันดับของไทยในการรักษาคุ้มครองทรัพย์สินทางปัญญาของสหรัฐ[17] ทำให้รัฐบาลไทยในสมัยนายธานินทร์ กรัยวิเชียรต้องดำเนินนโยบายลดภาษีขาเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศ[18] ในเวลาเดียวกัน รัฐบาลก็ลดอัตราภาษีศุลกากรสำหรับวัสดุอุปกรณ์ที่นำเข้ามา

---

[17] มาตรา 301 พิเศษ เป็นมาตราการฝ่ายเดียว (unilateral measure) ภายใต้กฎหมายการค้าของสหรัฐฯ ที่กำหนดให้มีการประเมินและจัดสถานะของประเทศคู่ค้าที่ไม่ได้ให้การคุ้มครองทรัพย์สินทางปัญญาของสหรัฐฯ อย่างมีประสิทธิภาพเพียงพอ โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มประเทศ คือ

- กลุ่มประเทศที่ไม่ให้การคุ้มครองทรัพย์สินทางปัญญาอย่างมีประสิทธิภาพเพียงพอ จนส่งผลกระทบรุนแรงต่อสินค้าและ / หรือบริการของสหรัฐ และไม่มีความตั้งใจที่จะแก้ไขปัญหานี้ (PFC) ซึ่งรัฐบาลสหรัฐจะตัดสินใจภายใน 30 วันว่าจะใช้มาตรการตอบโต้หรือไม่
- กลุ่มประเทศที่ไม่ให้การคุ้มครองทรัพย์สินทางปัญญาอย่างเพียงพอ สมควรจับตามองเป็นพิเศษ (PWL)
- กลุ่มประเทศที่ยังไม่ให้การคุ้มครองทรัพย์สินทางปัญญาอย่างเพียงพอ และสมควรถูกจับตามอง ซึ่งสหรัฐฯ จะเข้ามาหารือกับประเทศนั้น ๆ (WL)

ในช่วงรัฐบาลของนายชวน หลีกภัย ไทยถูกจัดอยู่ในกลุ่มแรกที่จะต้องจับตามองสูงสุด (PFC) โดยในปี 2532-2533 ก่อนหน้านั้น ไทยอยู่ในกลุ่มที่สอง คือ PWL (กรมทรัพย์สินทางปัญญา, 2559, ย่อหน้าที่ 1)

[18] การผลักดันมาตรา 301ของสหรัฐอเมริกา ตรงกับสมัยประธานาธิบดีบิลล์ คลินตันแห่งพรรคเดโมแครต ซึ่งเป็นฐานเสียงสำคัญของพรรคเดโมแครต รัฐบาลของนายคลินตันจึงให้ความสำคัญกับภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดในฐานะ

ใช้ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยด้วย (ฉัตรชัย จันทร์ศรี, 2544, 6) ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการสร้างภาพยนตร์ไทยในเชิงคุณภาพมากขึ้น

ตัวแปรสำคัญอีกประการซึ่งส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในประเทศไทยในเวลาอีกไม่กี่ปีต่อมา คือ การสร้างโรงภาพยนตร์มัลติเพล็กซ์ จากการร่วมลงทุนระหว่างบริษัทไทย ฮ่องกงและออสเตรเลีย โดยเริ่มเปิดแห่งแรกในปี พ.ศ. 2537 กระจายอยู่ชานเมืองหรือพื้นที่ที่ยังไม่มีโรงภาพยนตร์ระดับมาตรฐาน อาทิ เขตบางแค เขตรังสิต เป็นต้น การสร้างโรงภาพยนตร์ดังกล่าวมิได้เป็นผลสืบเนื่องมาจากการลดภาษีนำเข้าที่เกิดขึ้นในช่วง 1 ปีก่อนหน้านั้น เพราะทางผู้ลงทุนกล่าวว่าได้มีการศึกษาตลาดภาพยนตร์ตั้งแต่ 3 ปีก่อนหน้านั้นแล้ว ("ธุรกิจโรงหนังไทย สงครามไร้พรมแดน," 2537) โรงภาพยนตร์มัลติเพล็กซ์ได้รับการตอบรับอย่างรวดเร็ว เพราะเสนอโรงภาพยนตร์ที่มีคุณภาพระดับสูงแก่ผู้ชม อีกทั้งช่วยแก้ปัญหาการไร้คุณภาพของโรงภาพยนตร์อย่างมินีเธียเตอร์ที่เป็นมาตรฐานหลักในขณะนั้น ประกอบกับธุรกิจใหม่นี้เสนอทางเลือกใหม่ในการชมภาพยนตร์ จากเดิมที่มีภาพยนตร์เพียงเรื่องเดียว แต่นำเสนอภาพยนตร์ที่เป็นเมนู มีภาพยนตร์ให้เลือกพร้อมกันหลายเรื่องในเวลาเดียวกัน จนทำให้ผู้ชมส่วนหนึ่งที่เคยหันหลังให้กับการชมภาพยนตร์ โดยเฉพาะวัยผู้ใหญ่ เริ่มกลับมาชมภาพยนตร์มากขึ้น จากเดิมที่มีแต่กลุ่มผู้ชมวัยรุ่น

ผลการตอบรับดังกล่าวมิได้ส่งผลต่อกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์เท่านั้น แต่ต่อกลุ่มผู้ประกอบการค้าภาพยนตร์ด้วย นอกจากนักลงทุนจะเริ่มปรับปรุงและสร้างโรงภาพยนตร์คุณภาพมากขึ้น ผู้นำเข้าภาพยนตร์จากต่างประเทศก็เริ่มมองเห็นช่องทางการประกอบธุรกิจเพิ่มขึ้น

ในเวลาเพียงห้าปี ธุรกิจภาพยนตร์ขยายตัวอย่างรวดเร็ว มงคล ปิยะทัสสกร (2541) ศึกษาว่า มีการเติบโตถึง 139% แม้ว่าภาพยนตร์ตะวันตกยังคงเป็นที่นิยมจนครองพื้นที่ภาพยนตร์ในประเทศไทย แต่ก็มิได้มีความแน่นอน บางครั้งภาพยนตร์ไทยก็เป็นที่นิยมไม่น้อยหน้า แต่สิ่งที่เกิดขึ้นหลังวิกฤติเศรษฐกิจก็คือ ภาพยนตร์ต่างประเทศที่นำเข้ามาในไทยมีความหลากหลายกว่าเดิม คล้ายกับสถานการณ์ก่อนที่จะมีการเพิ่มภาษีนำเข้าภาพยนตร์จากต่างประเทศเมื่อปี พ.ศ. 2519 มีทั้งภาพยนตร์จากประเทศเกาหลีใต้และญี่ปุ่น ดังที่ปรากฏในตารางที่ 5 นี้

อุตสาหกรรมหลักที่ทำรายได้เข้าประเทศ (วิษณุ โชลิตกุล, 2536, 4)

ประเทศที่มา	ฝรั่ง	ฮ่องกง	ไทย[19]	เกาหลี	ญี่ปุ่น	อินเดีย	อื่น ๆ	รวม
2534	80	100	52 (107)	-	-	-	-	232
2535	104	135	37 (91)	-	-	3	-	279
2536	96	127	44 (64)	-	-	2	-	269
2537	150	117	46	-	-	1	-	314
2538	183	117	43	-	-	-	-	343
2539	203	122	30	-	-	-	-	355
2540	219	87	29	-	-	-	-	335
2541	204	55	14	-	-	-	-	273
2542	223	53	9	-	-	-	-	285
2543	186	34	10	-	1	1	-	232
2544	152	29	15	5	1	0	1	203
2545	176	27	25	18	8	2	-	256
2546	182	35	47	23	42	3	-	332
2547	183	36	46	25	12	0	-	301
2548	183	31	36	19	26	0	-	295
2549	183	20	44	31	30	0	-	308
2550	157	19	48	20	23	0	-	267

ตารางที่ 5 ภาพยนตร์ที่เข้าฉายในประเทศไทยระหว่าง พ.ศ. 2534 – 2550[20]

[19] จำนวนภาพยนตร์ไทยของนิตยสารสตาร์พิคส์ระหว่างปี พ.ศ. 2534 – 2536 (Film Maker, 2545, 58) มีความแตกต่างจากการรวบรวมของชมรมวิจารณ์บันเทิง ซึ่งรวมถึงภาพยนตร์เกรดบีด้วย จึงได้ระบุไว้ในวงเล็บ (ชมรมวิจารณ์บันเทิง, 2534-2537)

[20] ข้อมูล พ.ศ. 2534 – 2544 นำมาจาก Film Maker, 2545, 58 และพ.ศ. 2545 – 2550 จาก "สรุปภาพยนตร์ประจำปี 2550," 2551, หน้า 86. แต่การเก็บข้อมูลภาพยนตร์ในไทย เป็นการเก็บส่วนบุคคล ไม่ได้เป็นตัวเลขทางการ ทำให้ข้อมูลแต่ละแห่งมีความแตกต่างกัน ยกตัวอย่าง มงคล ปิยะทัสสกร ตรวจสอบต้นกำเนิดของภาพยนตร์จากแผนกควบคุมภาพยนตร์ กองทะเบียน สำนักงานตำรวจแห่งชาติ พบว่า จำนวนภาพยนตร์

ความหลากหลายทางภาพยนตร์เริ่มมีให้เห็นตั้งแต่พ.ศ. 2545 เกิดขึ้นจากทั้งตัวแปรภายในและภายนอกประเทศไทย ตัวแปรภายในเกิดจากความต้องการของผู้ชมไทยที่อยากเสพงานคุณภาพ ถ้าจำเป็นต้องจ่ายราคาตั๋วในราคาเดียวกัน ประกอบกับภาพยนตร์ฮ่องกงเริ่มถึงจุดเสื่อมคลายความนิยมอันเนื่องมาจากคุณภาพงานผลิตที่ด้อยลง มีการนำภาพยนตร์เกาหลีใต้เข้ามาฉายแทนตั้งแต่พ.ศ. 2544 จนได้รับความนิยม ผลักดันด้วยนโยบายส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์อย่างจริงจังของรัฐบาลเกาหลีใต้ตั้งแต่พ.ศ. 2538[21] ก่อนที่จะขยายรวมไปถึงอุตสาหกรรมบันเทิงอื่น ๆ โดยเฉพาะละครโทรทัศน์จากเกาหลีใต้ หรือที่รู้จักกันดีในนามของซีรีส์เกาหลี ดนตรี เกม และนวนิยาย ด้วยเหตุนี้ การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์เกาหลีใต้กับไทยจึงเกิดขึ้นในช่วงเดียวกัน ตั้งแต่ พ.ศ. 2540 เพียงแต่ว่าภาพยนตร์เกาหลีใต้เดินทางสู่อุตสาหกรรมโลกได้รวดเร็วกว่า เพราะการส่งเสริมจากภาครัฐบาล

ความหลากหลายของภาพยนตร์ต่างประเทศที่ฉายในประเทศไทย ยังคงสืบเนื่องจนถึงปัจจุบัน แม้กระทั่งหลัง พ.ศ. 2550 เป็นต้นมา เพียงแต่ผู้เล่นสำคัญเริ่มเปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุค ภาพยนตร์เกาหลีใต้เองก็เริ่มเสื่อมคลายความนิยม ถูกทดแทนด้วยภาพยนตร์จากประเทศอื่น โดยเฉพาะภาพยนตร์ญี่ปุ่น ประกอบกับประเทศอื่นในเอเชีย ก็เริ่มดำเนินนโยบายอุตสาหกรรมสร้างสรรค์โดยเจาะกลุ่มประเทศอาเซียนเช่นเดียวกับเกาหลีใต้ จึงทำให้เกิดความหลากหลายทางภาพยนตร์ที่ฉายในประเทศมากขึ้น แต่ภาพยนตร์จากสหรัฐอเมริกาก็ยังคงครองพื้นที่สำคัญในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ขณะที่ภาพยนตร์จากประเทศอื่นเป็นเพียงส่วนเสริมหรือที่เรียกว่า niche market

การเปลี่ยนแปลงอีกอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นหลังจากกำเนิดโรงภาพยนตร์มัลติเพล็กซ์ ก็คือการแบ่ง

ต่างประเทศที่ฉายในประเทศไทยระหว่าง พ.ศ. 2537 – 2541 มีจำนวนทั้งสิ้น 1,370 เรื่อง เป็นของสหรัฐอเมริกา 791 เรื่อง ฮ่องกง 326 เรื่อง และไทย 135 เรื่อง นอกนั้นเป็นภาพยนตร์จากอังกฤษ 8 เรื่อง ญี่ปุ่น 4 เรื่อง ฝรั่งเศส 2 เรื่อง อิตาลี 2 เรื่อง แคนาดา 2 เรื่อง สเปน ออสเตรเลีย อินเดีย และไต้หวัน 1 เรื่อง นอกจากนี้ยังมีภาพยนตร์ที่มีการร่วมลงทุนมากกว่า 1 ประเทศ (หน้า 40-41) ขณะที่ข้อมูลของนิตยสารสตาร์พิคส์ รวมภาพยนตร์จากประเทศตะวันตกเป็น "ฝรั่ง" จีน ฮ่องกง ไต้หวัน เป็น "จีน" ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยได้ระบุตัวเลขที่แตกต่างไว้ในวงเล็บพร้อมอ้างถึงแหล่งที่มาเพื่อแสดงข้อแตกต่างเหล่านี้

[21] การส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของรัฐบาลเกาหลีใต้เป็นกรณีศึกษาที่สำคัญ เริ่มขึ้นจากคณะกรรมการที่ปรึกษาของรัฐบาลคิมยังซัม (Kim Young-Sam) ได้แจ้งให้ประธานาธิบดีทราบถึงรายได้ของภาพยนตร์เรื่อง Jurassic Park ของสตีเว่น สปีลเบิร์ก สามารถสร้างรายได้เท่ากับขายรถฮุนไดถึง 1.5 ล้านคัน หลังจากนั้นเป็นต้นมา รัฐบาลเกาหลีใต้เริ่มร่างนโยบายส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ตั้งแต่การแก้ไขกฎหมายพ.ศ. 2538 ให้ความช่วยเหลือในเรื่องกองทุน ตั้งแผนกภาพยนตร์ในมหาวิทยาลัยเพื่อสร้างบุคคลากรทางภาพยนตร์ รวมไปถึงการก่อตั้งเทศกาลภาพยนตร์พูซานและพูชองขึ้น ประธานาธิบดีคิมยังซัมยังได้กระตุ้นขอให้นายทุนอย่าง ซัมซุง หรือแดวู ช่วยลงทุนสร้างอุตสาหกรรมภาพยนตร์ให้เกิดในประเทศ (Lynn, H. G., 2007, 70-75)

ค่ายแบ่งเครือในการฉายภาพยนตร์เริ่มยุติลง แม้ว่าการดำเนินธุรกิจโรงภาพยนตร์ในปัจจุบันจะแบ่งเป็นเพียง 2 เครือ ได้แก่ เครือเมเจอร์ซีเนเพล็กของตระกูลพูลวรลักษณ์ ครองส่วนแบ่งตลาดมากกว่า 70% ของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในประเทศไทย (Major Cineplex, ม.ป.ป.) จึงเกิดการผูกขาดทางธุรกิจในลักษณะอื่นก็ยังคงมีอยู่ โดยเฉพาะระบบบูรณาการแนวดิ่ง (vertical integration)

ข้อจำกัดภาษีนำเข้าภาพยนตร์จากต่างประเทศส่งผลให้ภาพยนตร์ทางเลือกที่ฉายในประเทศไทยถูกจำกัดไว้เหลือเพียงไม่กี่แห่งก่อน พ.ศ. 2536 ทำให้ช่องทางของภาพยนตร์ทางเลือกเป็นแหล่งสำคัญสำหรับผู้ชมที่เรียกว่า "คอหนัง" (film buff) ได้แก่ สถาบันทางวัฒนธรรมอย่างสถาบันสอนภาษาบริติชเคานซิล (British Council), สมาคมนักเรียนเก่าสหรัฐอเมริกา (AUA), สมาคมฝรั่งเศส, สถาบันเกอเธ่ (Goethe), มูลนิธิญี่ปุ่น และหอภาพยนตร์ ร้านเช่าหรือขายวิดีโอละเมิดลิขสิทธิ์ โรงภาพยนตร์ทางเลือก เทศกาลภาพยนตร์

ในปี พ.ศ. 2540 เริ่มมีการจัดกิจกรรมภาพยนตร์ทางเลือกหลายแห่ง อาทิ เทศกาลภาพยนตร์ศิลปะนานาชาติ (Bangkok International Art Film Festival) โดยกฤติยา กาวีวงศ์ และอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ซึ่งกำลังศึกษาที่สถาบันศิลปะชิคาโก (School of the Art Institute of Chicago) มีการรวบรวมภาพยนตร์ศิลปะและภาพยนตร์ทดลองจากทั่วโลก แต่คงจำกัดเฉพาะกลุ่มศิลปิน หลังจากนั้นมีการจัดอีก 2 – 3 ครั้งแต่ไม่ได้ต่อเนื่อง จนกระทั่งหายเงียบไปในที่สุด

เทศกาลภาพยนตร์ที่เรียกได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของประเพณีนี้ในไทย คือ เทศกาลภาพยนตร์กรุงเทพ (Bangkok Film Festival) จัดเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2541 โดยไบรอัน เบ็นเน็ตต์ (Brian Bennett) ชาวอเมริกันที่อยู่ในประเทศไทย ร่วมมือกับหนังสือพิมพ์เดอะเนชั่น มีองค์ประกอบอย่างที่พึงมีในเทศกาลภาพยนตร์ทั่วไป ได้แก่ การประกวดภาพยนตร์ เชิญผู้กำกับและผู้คนในวงการมาเข้าร่วม รวมทั้งการเสวนา ก่อนจะร่วมมือกับการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยในปี พ.ศ. 2545 จัดงานใหม่พร้อมเพิ่มคำว่า "นานาชาติ" ลงไปเป็น "เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติกรุงเทพ" (Bangkok International Film Festival) แต่จัดได้เพียงปีเดียว ทางเนชั่นจึงตัดสินใจมาจัดงานเองในชื่อใหม่ว่า เทศกาลภาพยนตร์โลกแห่งกรุงเทพฯ (World Film Festival of Bangkok) ตั้งแต่ พ.ศ. 2546 เป็นงานเล็กรองจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติกรุงเทพของการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ให้ความสำคัญกับภาพยนตร์อิสระจากทั่วโลก แต่ในที่สุดก็ต้องเลิกจัดไปเมื่อปี พ.ศ. 2559 หลังจากที่ธุรกิจสื่อเริ่มเสื่อมความนิยม จนเนชั่นต้องปิดสื่อและกิจกรรมไปหลายส่วน

อาจกล่าวได้ว่าเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติกรุงเทพเป็นงานระดับสากลที่ใหญ่ที่สุดในประเทศมีรัฐบาลและการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยเป็นเจ้าภาพ ในสมัยที่นางจุฑามาศ ศิริวรรณ เป็นผู้ว่าการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยพ.ศ. 2545 – 2550 แต่เมื่อผู้ว่าการท่องเที่ยวเดิมหมดวาระ บริษัทของสามีภรรยากรีนถูกฟ้องในข้อหาคอรัปชั่นจากสำนักงานสอบสวนกลาง (Federal Bureau of Investigation

หรือ F.B.I) จนนำไปสู่การตรวจสอบนางจุฑามาศ เทศกาลถึงจุดจบตั้งแต่ พ.ศ. 2550

การขยายตัวด้านการศึกษาภาพยนตร์ในระดับอุดมศึกษาเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่นำไปสู่การพัฒนาภาพยนตร์ในประเทศไทย ก่อนทศวรรษ 2530 สถาบันที่เปิดการสอนวิชาภาพยนตร์ในระดับอุดมศึกษามีเพียง 4 แห่ง ได้แก่ คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า เจ้าคุณลาดกระบัง และวิทยาลัยเทคนิค กรุงเทพฯ[22] ส่วนใหญ่ประสบปัญหาในเรื่องเครื่องมือที่จะใช้ฝึกฝน ทำให้ผู้สำเร็จการศึกษาส่วนใหญ่จำเป็นต้องไปฝึกภาคปฏิบัติในการทำงานโดยตรง ทำให้บริษัทโฆษณาเป็นทางเลือกสำคัญสำหรับผู้ที่จบการศึกษาทางด้านนี้ เนื่องจากมีการทำงานระดับอาชีพมากกว่าบริษัทภาพยนตร์ที่มีการทำงานแบบตามมีตามเกิดหรือเป็นอุตสาหกรรมในครอบครัว สำหรับผู้ที่ไม่มีโอกาสเข้าไปศึกษาในระดับมหาวิทยาลัย ส่วนใหญ่จะมาจากการคลุกคลีและฝึกฝนกับวงการภาพยนตร์โดยตรง โดยเฉพาะกับผู้กำกับที่มีชื่อเสียง

การศึกษาภาพยนตร์ในระดับอุดมศึกษา เริ่มขยายตัวมากขึ้นจากการเปิดสอนวิชาภาพยนตร์ของมหาวิทยาลัยเอกชนในช่วงพ.ศ. 2535-2536 โดยมีคณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต และมหาวิทยาลัยกรุงเทพเป็นผู้นำสำคัญ ถือได้ว่าเป็นก้าวเปลี่ยนสำคัญในการเปิดโอกาสให้กับผู้ที่มีความสนใจในภาพยนตร์ เนื่องจากสถาบันเหล่านี้ยอมทุ่มเทในการพัฒนาอุปกรณ์การเรียนการสอนมากกว่ามหาวิทยาลัยของรัฐ จนกลายเป็นสถาบันที่มีชื่อเสียงในการผลิตบัณฑิตด้านภาพยนตร์จวบจนถึงปัจจุบัน

การเปลี่ยนแปลงสำคัญประการหนึ่งในช่วงสองทศวรรษดังกล่าว คือ การก่อตั้งของกระทรวงวัฒนธรรม อันเป็นผลมาจากพระราชบัญญัติปรับปรุงกระทรวง ทบวง กรม เมื่อวันที่ 3 ตุลาคม พ.ศ. 2545 ในสมัยที่ พ.ต.ท. ดร. ทักษิณ ชินวัตร เป็นนายกรัฐมนตรี ในการกลับมาครั้งนี้ กระทรวงได้แบ่งส่วนราชการในสังกัดออกเป็น 8 ส่วน หนึ่งในนั้นคือ สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (สศร.) ทำหน้าที่ส่งเสริม สนับสนุนและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย เพื่อสร้างคุณค่าทางสังคมและเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ โดยฐานับผิดชอบศิลปะหลากหลายสาขา ได้แก่ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ สถาปัตยกรรม ศิลปะการแสดง ดนตรี เรขศิลป์ แฟชั่น หรือสาขาอื่น ซึ่งภาพยนตร์ก็ได้รับการจัดรวมอยู่ในกลุ่มนี้ด้วย

ในระยะแรก สศร. ต้องใช้เวลาในการปรับตัวเพื่อสร้างองค์กร ก่อนที่จะเริ่มสร้างงานที่เชื่อมโยงกับสาธารณะตั้งแต่ พ.ศ. 2547 เป็นต้นมา การสนับสนุนของ สศร. มีแนวทางที่ยังไม่ชัดเจนและงบประมาณที่จำกัด ลักษณะของทุนก็มิได้แบ่งประเภทไว้อย่างเด่นชัดหรือประกาศอย่างเป็นทางการ

[22] วิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพฯ เปิดสาขาวิชาการถ่ายภาพและภาพยนตร์ เมื่อ พ.ศ. 2523 ตามข้อตกลงเงินกู้ระหว่างรัฐบาลไทยและธนาคารพัฒนาเอเชียในการปรับปรุงวิทยาเขตต่าง ๆ รวม 10 วิทยาเขต ต่อมาวิทยาลัยถูกรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลกรุงเทพ ตั้งแต่ พ.ศ. 2548 ("วิทยาลัยเทคนิค กรุงเทพฯ," 2560)

การสนับสนุนที่ทาง สศร. ให้กับภาพยนตร์มักปรากฏในลักษณะของ **รางวัลศิลปาธร** เป็นรางวัลที่อยู่ภายใต้โครงการคัดเลือกศิลปินร่วมสมัยดีเด่น เพื่อส่งเสริม สนับสนุนศิลปินรุ่นกลางอายุระหว่าง 30-55 ปี ที่ทุ่มเทจิตใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะให้มีกำลังใจทำงานอย่างต่อเนื่อง

นอกจากนี้ยังให้การสนับสนุนศิลปินหรือหน่วยงานต่าง ๆ การร่วมงานเทศกาลภาพยนตร์ในต่างประเทศ การสนับสนุนการทำวิจัย เป็นต้น

1.4.3.2 *พัฒนาการของภาพยนตร์ไทยในช่วงวิกฤติเศรษฐกิจจนถึง พ.ศ.* 2550

หลังจากการเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ การเมืองและสังคมในช่วงตั้งแต่ก่อนและหลังวิกฤติเศรษฐกิจ จนเกิดตัวแปรหลายประการที่ทำให้ผู้ชมหลากหลายรุ่นเริ่มหันกลับไปชมภาพยนตร์อีกครั้ง แต่ปรากฏการณ์ดังกล่าวยังคงมิได้เกิดกับภาพยนตร์ไทยโดยรวมอย่างทันท่วงที ผู้สร้างภาพยนตร์ส่วนใหญ่ยังคงเน้นการผลิตภาพยนตร์เพื่อกลุ่มผู้ชมวัยรุ่นในช่วงสองสามปีแรก ประกอบกับเมื่อเกิดการลดภาษีนำเข้าภาพยนตร์อีกครั้งในปี พ.ศ. 2536 ทำให้ผู้ชมส่วนใหญ่หันไปชมภาพยนตร์คุณภาพดีจากต่างประเทศมากกว่า ภาพยนตร์ไทยไม่สามารถสู้กับภาพยนตร์ดังกล่าวในเชิงคุณค่าได้

ถ้ามองจำนวนภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2533 – 2550 พบว่ามีความผันแปรค่อนข้างสูง โดยเฉพาะในช่วงตั้งแต่ พ.ศ. 2540 – 2544 จำนวนภาพยนตร์ลดลงเหลือเพียง 9 เรื่องในปี พ.ศ. 2542 ดังจะเห็นได้จากตารางที่ 6 นี้[23]

พ.ศ.	จำนวนภาพยนตร์	พ.ศ.	จำนวนภาพยนตร์
2533	113	2542	9
2534	52 (107)	2543	10
2535	37 (91)	2544	15
2536	44 (64)	2545	25
2537	46	2546	47
2538	43	2547	46
2539	30	2548	36
2540	29	2549	44
2541	14	2550	48

ตารางที่ 6 จำนวนภาพยนตร์ไทยที่สร้างระหว่าง พ.ศ. 2533 – 2550

[23] ข้อมูลนำมาจากตารางที่ 5

จำนวนภาพยนตร์ที่ลดลงทุกปีในช่วงระหว่าง พ.ศ. 2533 – 2542 นั้น ส่วนใหญ่เป็นตัวเลขของภาพยนตร์อิสระซึ่งผลิตภาพยนตร์เกรดบีเป็นหลักในทศวรรษก่อนหน้านั้น[24] ขณะที่ภาพยนตร์จากค่ายหรือบริษัทใหญ่อาจลดน้อยลง แต่ก็ถือว่าเป็นอัตราส่วนที่ไม่มากนัก ก่อนที่จะเพิ่มขึ้นเฉลี่ยปีละ 50 เรื่อง หลังจาก พ.ศ. 2544 จนถึงปัจจุบัน

การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ ล้วนส่งผลต่อการพัฒนาภาพยนตร์ไทยหลังจาก พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา โดยมีลักษณะเข้าข่ายในนามของภาพยนตร์ไทยรุ่นใหม่, ภาพยนตร์ไทยข้ามชาติ และภาพยนตร์ไทยยุคหลังวิกฤติเศรษฐกิจ ทั้งหมดนี้เป็นการเปลี่ยนแปลงภายใต้กระแสโลกาภิวัฒน์อย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์ไทยในทศวรรษนี้

ก. ภาพยนตร์ไทยรุ่นใหม่ (New Thai Cinema)

คำว่า New Thai Cinema เป็นคำที่นิยมเรียกกันในต่างประเทศมากกว่าไทย ไม่ชัดเจนว่ามาจากแหล่งใด แต่เริ่มใช้กันอย่างแพร่หลายหลังจากผลงานของผู้กำกับโฆษณาปรากฏสู่สายตาชาวโลก หมายถึงผลงานของผู้กำกับที่มีพื้นฐานมาจากการทำโฆษณา อาทิ เป็นเอก รัตนเรือง, นนทรีย์ นิมิบุตร, วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง, ยงยุทธ ทองกองทุน และจิระ มะลิกุล ก่อนที่จะเสริมทัพด้วยผลงานจากผู้กำกับที่มีความรู้จากสายอื่น ได้แก่ เอกชัย เอื้อครองธรรม (มาจากละครเวที) เป็นต้น ผู้กำกับในกลุ่มนี้บางคนก็เรียนจบทางภาพยนตร์มาก่อน แต่ส่วนใหญ่ต้องมาฝึกภาคปฏิบัติขณะทำงานแทบทั้งสิ้น

คลื่นลูกใหม่รุ่นที่สองก้าวมาจากการทำงานอิสระ กลุ่มนี้พึ่งพิงต่างประเทศเป็นหลักและอาศัยความก้าวหน้าของเทคโนโลยีดิจิทัลเป็นส่วนผลักดันสำคัญ เพราะต้นทุนการผลิตภาพยนตร์ถูกลง ผู้กำกับกลุ่มนี้มักจบการศึกษาทางภาพยนตร์โดยตรง และหาประสบการณ์จากการสร้างภาพยนตร์สั้นตั้งแต่ยังเรียน แหล่งทุนในการทำงานของผู้กำกับในกลุ่มนี้นอกจากต่างประเทศแล้ว ในประเทศจะมาจากกระทรวงวัฒนธรรม และบริษัทห้างร้านต่าง ๆ งานของผู้กำกับอิสระไทยรุ่นสองนี้ส่วนใหญ่อยู่ในยุโรป สหรัฐอเมริกา และอเมริกาใต้ และบางประเทศในเอเชียอย่างญี่ปุ่น เกาหลีใต้ หรือสิงคโปร์เป็นหลัก ก่อนกลับมาฉายในไทย

---

[24] หลักฐานอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นเป็นจำนวนมากในช่วงนั้นเป็นภาพยนตร์เกรดบี สามารถดูได้จากจำนวนภาพยนตร์ที่ผ่านเกณฑ์การพิจารณารางวัลของชมรมวิจารณ์บันเทิงระหว่างพ.ศ. 2533-2537 กล่าวคือเป็นภาพยนตร์ที่ออกฉายเป็นครั้งแรกในโรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งไม่น้อยกว่า 7 วัน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์ที่ผลิตโดยบริษัทภาพยนตร์ชั้นนำขณะนั้น พบว่า พ.ศ. 2534 มีเพียง 34 จาก 107 เรื่อง, พ.ศ. 2535 มีเพียง 38 เรื่องจาก 91 เรื่อง, พ.ศ. 2536 จำนวน 31 จาก 64 เรื่อง ที่เหลือนั้นเป็นภาพยนตร์ที่ฉายตามชานเมืองหรือต่างจังหวัด (ชมรมวิจารณ์บันเทิง, 2533-2536)

ผลงานทั้งสองกลุ่มมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน กลุ่มแรกมักจะอยู่ตรงกลางระหว่างภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์ศิลปะ เล่าเรื่องที่เน้นความเข้าใจของคนส่วนใหญ่ในสังคม ใช้วิธีการเล่าเรื่องเรียงตามลำดับ (narrative) บางครั้งก็เน้นเนื้อหาที่แบ่งตามตระกูล (genre) ภาพยนตร์ได้แก่ ภาพยนตร์ตลก ภาพยนตร์สยองขวัญ หรือภาพยนตร์ดราม่า เป็นต้น อันเป็นพื้นฐานที่มาจากการทำโฆษณา ซึ่งมุ่งเสนอความเข้าใจและความบันเทิงของผู้ชมส่วนใหญ่

สำหรับงานของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยแนวใหม่รุ่น 2 นี้ มีเนื้อหาค่อนข้างหลากหลาย ทั้งการแสดงออกในเชิงอัตลักษณ์ของผู้กำกับ (อาทิตย์ อัสสรัตน์, ลี ชาตะเมธีกุล, วรกร ฤทัยวานิชกุล) ประเด็นทางสังคม เพศวิถี มุมมองส่วนใหญ่ยังคงเป็นเรื่องของชนชั้นกลางในสังคมเมืองกรุงเป็นหลัก ยกเว้นในงานของอุรุพงษ์ รักษาสัตย์, วิชชานนท์ สมอุ่นจารย์, นนทวัฒน์ นำเบญพล, อโนชา สุวิชากรพงษ์และบุญส่ง นาคภู่ ที่นำเสนอภาพของคนจนในสังคมไทย จากภาคเหนือ ภาคอีสาน เรื่องเพื่อนบ้านอย่างเขมร จนถึงชนชั้นแรงงาน รูปแบบเน้นหนักไปในทางการเล่าเรื่องแนวศิลปะ แต่มิได้เน้นการทดลองมากนักเหมือนอภิชาติพงศ์ ยกเว้นจักรวาล นิลธำรงค์ และอโนชา สุวิชากรพงศ์ที่มุ่งหน้าทำงานรูปแบบดังกล่าวอย่างชัดเจน

ปัจจุบันผู้กำกับรุ่นบุกเบิกหลายคน อาทิ เป็นเอก รัตนเรือง คงเดช จาตุรนต์รัศมี ก็หันมาพึ่งพิงรูปแบบการทำงานที่คล้ายกับกลุ่มที่สอง กล่าวคือ อาศัยแหล่งทุนจากต่างประเทศและองค์กรต่าง ๆ ในประเทศไทย หลังจากที่ภาพยนตร์ถึงยุคตกต่ำลงอีกครั้ง จนสตูดิโอเริ่มลงทุนในการผลิตภาพยนตร์น้อยลง

โดยสรุปแล้ว ภาพยนตร์ไทยแนวใหม่ (New Thai Cinema) หมายถึงผู้สร้างงานหรือตัวบท ซึ่งเกิดขึ้นได้เพราะบริบททั้งภายในและภายนอก ทั้งบริบทจากความต้องการทดลองสร้างงานที่ยาวขึ้นอย่างของผู้กำกับโฆษณา และปัจจัยภายนอกอย่างกระแสโลกาภิวัตน์ ต่อมาเมื่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์แนวใหม่รุ่นที่สองขึ้น การพัฒนาของเทคโนโลยีเป็นตัวผลักดันอันสำคัญที่จะทำให้เกิดภาพยนตร์แนวทางใหม่นี้ นอกจากนี้ยังประกอบด้วยปัจจัยทางเศรษฐกิจและสังคมที่ผลักดันไปสู่การเปลี่ยนแปลงนี้

ข. ภาพยนตร์ไทยข้ามชาติ (Transnational Thai Cinema)

ลักษณะอันโดดเด่นของภาพยนตร์ไทยรุ่นใหม่ที่ก้าวเข้ามาใน พ.ศ. 2540 คือ เป็นที่ยอมรับในสากล จนสามารถส่งออกไปจำหน่ายทั่วโลก โดยเริ่มจากภาพยนตร์ไทยเรื่อง *ฝัน บ้า คาราโอเกะ* ซึ่งเปิดรอบปฐมทัศน์โลกที่เยอรมัน ตามมาด้วย 2499 *อันธพาลครองเมือง* สร้างปรากฏการณ์ขึ้นในสังคมไทย แต่ความสำเร็จดังกล่าวยังมิได้ส่งผลในระดับสากลมากนัก เวทีนานาชาติที่เทศกาลภาพยนตร์เหล่านี้เดินทางไปร่วมงาน คงเป็นเพียงระดับเล็ก จนกระทั่งผลงานเรื่องที่สองของนนทรีย์ นิมิบุตร และ เป็นเอก รัตนเรืองเริ่มสู่สายตาประชาคมโลกอีกครั้ง หนนี้ความสำเร็จในระดับนานาชาติยิ่งได้รับการตอกย้ำ

มากขึ้น

การขายลิขสิทธิ์ไปจัดจำหน่ายในประเทศอื่น มิใช่เพียงเวทีเทศกาลต่อไป *นางนาก* เข้าฉายที่สิงคโปร์และมาเลเซียสามเดือนให้หลังจากการฉายในเมืองไทย เป็นที่นิยมจนฮัสซาน มูธาลิบ (Muthalib, 2013, 193) นักวิชาการของมาเลเซียบันทึกไว้ว่า *นางนาก* เป็นภาพยนตร์ไทยที่เป็นจุดเริ่มต้นของภาพยนตร์ผีในเอเชีย นำไปสู่การสร้างภาพยนตร์แนวเดียวกันในประเทศมาเลเซียด้วย อาทิ Pontianak harum sundal malam ของ Shuhaime Baba ในปี พ.ศ. 2547

ความสำเร็จข้ามชาตินี้ยิ่งได้รับการตอกย้ำมากขึ้นเมื่อผลงานของผู้กำกับโฆษณาอีกสองคน เข้าฉายในปีถัดมา ได้แก่ *สตรีเหล็ก* ผลงานเรื่องแรกของยงยุทธ ทองกองทุน และ*ฟ้าทะลายโจร* โดยวิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง *สตรีเหล็ก* ประสบความสำเร็จในประเทศถึง 99 ล้านบาท และขายไปได้ทั่วโลก เมื่อเข้าฉายในฮ่องกง ก็เป็นที่นิยมจนทำรายได้ถึง 15.3 ล้านเหรียญฮ่องกง ขณะที่ *ฟ้าทะลายโจร* อาจไม่ประสบความสำเร็จในประเทศนัก เนื่องจากคนไทยส่วนใหญ่ยังไม่คุ้นเคยกับภาพยนตร์ในเชิงศิลปะ แต่ก็เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่ฉายในเทศกาลภาพยนตร์ที่เมืองคานส์ และทำรายได้จากการขายลิขสิทธิ์ให้กับบริษัทมิราแม็กซ์ที่สหรัฐถึงห้าล้านเหรียญสหรัฐ (Dawtrey, 2001, 1)

ตัวแปรสำคัญที่นำไปสู่ความสำเร็จของภาพยนตร์ไทยข้ามชาติในเวลานั้น คือ ตัวแทนจำหน่ายนานาชาติ หรือ international sales agent ในช่วงแรกนั้น บริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์ส่วนใหญ่จะเป็นผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์เอง เรียนรู้เอง แต่ก็ก้าวไปอย่างมีข้อจำกัด จนกระทั่งตัวแทนจำหน่ายนานาชาติ 2 บริษัทเริ่มก้าวเข้ามาติดต่อ ได้แก่ ฟอร์ติสสิโม่ ฟิลม์ เซลส์ (Fortissimo Film Sales) และ โกลเดนท์ เน็ตเวิร์ค อินเทอร์เนชั่นแนล (Golden Network International) ทั้งสองเป็นบริษัทที่มีสำนักงานอยู่ในฮ่องกงทั้งสิ้น ทำให้ภาพยนตร์ไทยก้าวขึ้นสู่ความสำเร็จในเวทีนานาชาติอย่างรวดเร็ว

ผลจากความสำเร็จของภาพยนตร์ข้ามชาติเหล่านี้ ทำให้เกิดบริษัทผลิตภาพยนตร์ใหม่อีกหลายแห่ง จากเดิมที่มีเพียง 2 กลุ่มระหว่าง พ.ศ. 2542 – 2547 ได้แก่ บริษัทที่ทำธุรกิจภาพยนตร์เป็นหลัก (ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น สหมงคลฟิลม์ ไทเอ็นเตอร์เทนเมนท์) และ บริษัทที่เติบโตมาจากสื่ออื่น (อาร์เอสฟิลม์ (ดนตรี) และแกรมมี่ฟิลม์ (ดนตรี) และฟิลม์บางกอก (ช่อง 3) เมื่อ *องค์บาก* ประสบความสำเร็จในเวทีนานาชาติ ยิ่งทำให้เกิดบริษัทใหม่เป็นจำนวนมาก ต่างสร้างภาพยนตร์เพื่อมุ่งตลาดต่างประเทศโดยเฉพาะ แม้หลายเรื่องยังมีปัญหาในเรื่องคุณภาพ พวกเขาคิดว่าการเดินทางไปแสดงงานสินค้าในตลาดอย่าง ฮ่องกง (Hong Kong Film Art), คานส์ (Marche du Film) และสหรัฐอเมริกา (American Film Market) ก็คงเพียงพอที่จะทำธุรกิจภาพยนตร์ได้แล้ว

แต่เราก็ต้องยอมรับว่า ภาพยนตร์ไทยที่ประสบความสำเร็จไปทั่วโลกนั้น ยังคงจำกัดอยู่เพียงไม่กี่เรื่อง บริษัทหลายแห่งพยายามสร้างความสำเร็จให้เทียบเท่ากับงานก่อนหน้านั้น แต่ยังคงเป็นไปในลักษณะของการเลียนแบบความสำเร็จของผู้อื่น มากกว่าจะค้นหาแนวทางใหม่ อาทิ เมื่อภาพยนตร์

สยองขวัญอย่าง *นางนาก* ประสบความสำเร็จทั่วเอเชีย ผู้สร้างจำนวนหนึ่งก็สร้างภาพยนตร์ในลักษณะเดียวกันเป็นจำนวนมาก เช่นเดียวกับภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพศที่สาม ก็มีการสร้างตามอีกหลายเรื่อง ท่ามกลางการเลียนแบบในลักษณะต่าง ๆ ก็เกิดภาพยนตร์แนวทางใหม่ 3 เรื่องที่ช่วยสานต่อความสำเร็จนี้ได้อีกหลายปี

ปรากฏการณ์แรกคือ ความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* โดยอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ซึ่งได้รับการคัดเลือกเข้าสายประกวดอย่างเป็นทางการที่เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ และได้รับรางวัลสเปเชียล จูรี่ ไพรซ์ (Special Jury Prize) เป็นครั้งแรกของไทย เป็นก้าวกระโดดสำคัญของภาพยนตร์ที่สร้างโดยผู้กำกับอิสระ ซึ่งไม่พึ่งพิงเงินทุนจากบริษัทในไทย แต่อาศัยแหล่งทุนนอกประเทศเป็นหลัก อันที่จริงแล้ว ภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* มิใช่ผลงานแรกของอภิชาติพงศ์ที่ได้รับการคัดเลือกเข้ามาฉายในเทศกาลดังกล่าว ก่อนหน้านั้นเขาเคยนำผลงานเรื่อง *สุดเสน่หา* เข้าไปฉายโชว์ในส่วนของ Un Certain Regard เมื่อปี พ.ศ. 2545 ได้รับรางวัลชื่อว่า Le Prix Un Certain Regard เป็นเพียงรางวัลเล็กๆ จึงยังคงมิได้สร้างกระแสในเทศกาลมากนัก จนกระทั่งเมื่อเขาได้รับรางวัลจากผลงานเรื่องที่สอง

ปรากฏการณ์ที่สองเกิดขึ้นในอีกปีถัดมา เป็นภาพยนตร์ที่มีลักษณะตรงข้ามกับผลงานของอภิชาติพงศ์อย่างสิ้นเชิง ประมาณต้นปี พ.ศ. 2546 ภาพยนตร์เรื่อง *องค์บาก* โดยปรัชญา ปิ่นแก้ว เข้าฉายในประเทศไทยเป็นครั้งแรก ประสบความสำเร็จในเรื่องรายได้มากกว่า 100 ล้านบาท พร้อมแจ้งเกิดดาราแอ็คชั่นคนใหม่ คือ ทัชชกร ยีรัมย์ หรือที่มักจะรู้จักกันในนามของ จา พนม ในตอนแรกไม่มีใครให้ความสนใจกับดาราแอ็คชั่นคนใหม่คนนี้มากนัก ยกเว้นในประเทศไทย ด้วยเหตุว่ายังไม่มีใครซื้อภาพยนตร์เรื่องนี้ไปจัดจำหน่ายในต่างประเทศ จนกระทั่งไปเปิดตัวในเทศกาลภาพยนตร์โตรอนโต้ ประเทศแคนาดาในเดือนกันยายนปีนั้น ผลปรากฏว่าได้รับการต้อนรับอย่างผิดคาด ตามมาด้วยการประกาศรับเป็นผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ของลุค เบซง (Luc Besson) ผู้กำกับฝรั่งเศสชื่อดังของโลก เจ้าของบริษัทยูโรป้าคอร์ป (EuropaCorp) โดยได้สิทธิ์จัดจำหน่ายภาพยนตร์ในทวีปอเมริกาเหนือและใต้ และประเทศในยุโรปบางพื้นที่ (Shackleton, 2003) ความสนใจของประชาคมโลกพุ่งไปที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ทันที และดาราแอ็คชั่นคนใหม่เป็นที่รู้จักไปทั่วโลก ประเทศไทยได้รับการประกาศต้อนรับในฐานะผู้สร้างภาพยนตร์ศิลปะการต่อสู้ (martial arts cinema) ที่เน้นความสมจริง โดยไม่ใช้เทคโนโลยีพิเศษใด ๆ อาจกล่าวได้ว่า จา พนม และอภิชาติพงศ์ เป็นตัวแทนจากภาพยนตร์ไทยที่ผู้คนรู้จักมากที่สุดในโลกในขณะนั้น

ปลายปี พ.ศ. 2547 ภาพยนตร์สยองขวัญไทย เรื่อง *ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ* ก็สร้างปรากฏการณ์ทั้งในประเทศไทยและประเทศเพื่อนบ้าน ด้วยความยอดนิยมจนสามารถครองรายได้สูงสุดในหลายประเทศ ทั้งฮ่องกง มาเลเซีย และสิงคโปร์ ปีถัดมาบริษัทภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ดชื่อนิวรีเจนซี่ (New Regency) (Wong, 2005) ซื้อลิขสิทธิ์ภาพยนตร์เรื่องนี้ไปสร้างใหม่ หรือที่เรียกกันว่า รีเมค

(remake) เป็นการเรียกตำนานผีไทยให้ฟื้นคืนชีพอีกครั้งหลังจากความสำเร็จของ นางนาก ในภูมิภาคเอเชีย แต่ *ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ* นำเสนอเรื่องผีที่แตกต่างจาก *นางนาก* โดยใช้เทคโนโลยีเป็นตัวเชื่อมโยงระหว่างมนุษย์กับมิติเร้นลับ จนกลายเป็นที่ยอมรับในประเทศตะวันตกมากกว่า *นางนาก*

เท่าที่ผ่านมานั้น นางนาก จะขายได้เฉพาะในเอเชียมากกว่าทางดินแดนตะวันตก เวาเตอร์ บา เรนเดรกจ์ บริษัทรับจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยไปทั่วโลก กล่าวว่าขายลิขสิทธิ์ให้กับสิงคโปร์, ฮ่องกง, ญี่ปุ่น, เกาหลีใต้, ฟิลิปปินส์, จีน, ไต้หวัน และมาเลเซีย และได้รับเชิญไปเทศกาลภาพยนตร์ที่ จาการ์ต้า (อินโดนีเซีย), ออสเตรเลีย (ซิดนีย์, เมลเบิร์น), สหรัฐอเมริกา (ลอสแองเจลิส, ซีแอตเติล), เยอรมัน (มิวนิค, เบอร์ลิน), เฮลซิงกิ, และฝรั่งเศส (อัญชลี ชัยวรพร, 2544, หน้า 50 และ "Release Info Nang Nak," 1999) ขณะที่ *ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ* สามารถจัดจำหน่ายได้ไปทั่วโลก รวมทั้งการขายลิขสิทธิ์รีเมคหรือสร้างใหม่ด้วย

โดยสรุปแล้ว ภาพยนตร์ไทยข้ามชาติที่เกิดขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา ถือว่าเป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่ไม่เคยเกิดขึ้นกับประเทศไทยมาก่อน โดยการข้ามถิ่นไปทั้งดินแดนตะวันออกตะวันตก ทั้งนี้สิ่งที่เกิดขึ้นได้ ส่วนหนึ่งเป็นไปเพราะกระแสโลกานุวัตรที่เกิดขึ้น จนเกิดเวทีใหม่ ๆ อย่างเทศกาลภาพยนตร์ และความนิยมในการสร้างภาพยนตร์ของโลกตะวันตกที่เปลี่ยนไป สิ่งเหล่านี้มีปัจจัยและตัวแปรมากมาย ซึ่งไม่สามารถกล่าวถึงไว้ ณ ที่นี้ได้ทั้งหมด

ข. ภาพยนตร์ยุคหลังวิกฤติเศรษฐกิจ (Thai Post Crisis Cinema)

ภาพยนตร์ยุคหลังวิกฤติเศรษฐกิจ ซึ่งผู้เขียนแปลมาจากภาษาอังกฤษว่า Thai Post-Crisis Cinema ย่อมาจากคำว่า Thai Post Economic Crisis Cinema หมายถึง ภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นหรือเผยแพร่หลังจากวิกฤติเศรษฐกิจ อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากปัญหาการลดค่าเงินบาทเมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2540[25]

[25] มีชาวต่างประเทศโต้แย้งว่า ถ้าใช้คำว่า Post-Crisis Thai Cinema ควรจะเป็นภาพยนตร์ที่เกิดขึ้นหลัง พ.ศ. 2540 ไประยะหนึ่ง หรือเมื่อปัญหาเศรษฐกิจผ่านไปแล้ว มิใช่เริ่มต้นจาก ปี พ.ศ. 2540 ทันทีที่เกิดปัญหาเศรษฐกิจ แต่เนื่องจากผู้วิจัยต้องการเน้นให้เห็นว่าปัญหาเศรษฐกิจที่เกิดขึ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2540 นั้น มิได้เพิ่งเกิดขึ้น แต่เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมบางอย่างที่ได้แสดงออกมาตั้งแต่ก่อนหน้านั้นแล้ว จึงขอยืนยันใช้คำดังกล่าว

หลังจากนั้น มีชาวต่างประเทศได้นำคำดังกล่าวไปใช้อีกหลายคน ทำให้เกิดความคลาดเคลื่อนในความเข้าใจ ซึ่งรวมไปถึงภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาถ่ายทอดปัญหาเศรษฐกิจในยุคหลังอย่างเรื่อง *ภวังค์รัก* สร้างโดยลี ชะตาเมธีกุล ในปี พ.ศ. 2557 ซึ่งเกิดขึ้นหลังจากวาระของวิกฤติเศรษฐกิจผ่านไปแล้ว สร้างด้วยบริบทต่างกัน ภาพยนตร์ดังกล่าวจึงมีลักษณะที่แตกต่างจากผลงานที่เกิดขึ้นในช่วงวิกฤติเศรษฐกิจหลายประการ

คำว่า "ภาพยนตร์ยุคหลังวิกฤติเศรษฐกิจ" ยืนพื้นบนกรอบของภาพยนตร์ซึ่งถ่ายทอดให้เห็นผลกระทบที่เกิดขึ้นจากภาวะเศรษฐกิจในประเทศไทย กล่าวคือ ถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกร่วมกับคนไทยในยุควิกฤติเศรษฐกิจ อาจเป็นความตั้งใจของผู้สร้างงานหรือเป็นเพียงความบังเอิญก็ตาม ภาพยนตร์ดังกล่าวอาจนำเสนอเรื่องราวหรือเหตุการณ์ในอดีต หรืออาจเป็นภาพยนตร์ร่วมสมัยที่สะท้อนความรู้สึกดังกล่าวที่เกิดขึ้น ทั้งนี้จะไม่รวมไปถึงภาพยนตร์ที่อาจมีคุณสมบัติคล้ายกัน เช่น สะท้อนภาพเหตุการณ์ในอดีต แต่เนื้อหาหลักของภาพยนตร์เรื่องนั้น มุ่งไปในเรื่องอื่นมากกว่า อาทิ ฆาตกรรม เป็นต้น โดยรวมภาพยนตร์ที่เผยแพร่ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 – 2550

สำหรับเหตุผลที่ผู้วิจัยกำหนดระยะเวลาสิ้นสุดของภาพยนตร์ยุคหลังวิกฤติเศรษฐกิจไว้ที่ พ.ศ. 2550 มีเหตุผลหลายประการ ดังนี้

ประการแรก บริบททางการเมืองเศรษฐกิจสังคมและอุตสาหกรรมไทยเริ่มเปลี่ยนไปตั้งแต่พ.ศ. 2546 เมื่อไทยเริ่มคืนเงินให้กับกองทุนการเงินระหว่างประเทศ หรือ International Monetary Fund ความรู้สึกของสาธารณชนต่อแนวภาพยนตร์ดังกล่าวเริ่มเปลี่ยนแปลงไป ประชาชนส่วนใหญ่ได้รับการเยียวยาและเริ่มตั้งตัวอีกครั้ง จึงทำให้ภาพยนตร์ย้อนยุคไม่ประสบความสำเร็จในเรื่องรายได้ทุกเรื่อง

ประการที่สอง แนวคิดรักชาติหรือการคืนสู่ความเป็นไทย มิใช่เป็นสิ่งจำเป็นต่อไป เพราะอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยเริ่มเจริญเติบโต สามารถส่งออกไปจำหน่ายในต่างประเทศตั้งแต่ พ.ศ. 2542 เป็นต้นมา การปรับเปลี่ยนเนื้อหาเป็นสิ่งที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ เพื่อให้ตรงกับความต้องการของผู้ซื้อในต่างประเทศ และภาวะความเบ่งบานของอุตสาหกรรมไทย

ประการที่สาม ภาพยนตร์แนวใหม่ที่ประสบความสำเร็จในต่างประเทศมีลักษณะตรงกันข้ามกับภาพยนตร์หลังวิกฤติเศรษฐกิจอย่างสิ้นเชิง โดยเริ่มปรากฏให้เห็นตั้งแต่พ.ศ. 2546 - 2547 ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *องค์บาก*, *ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ* และ *สัตว์ประหลาด*

จากการศึกษาภาพยนตร์ตั้งแต่ พ.ศ. 2540 – 2550 ผู้วิจัยพบว่ามีภาพยนตร์ย้อนยุค 28 เรื่องที่มีมิติเชื่อมโยงกับวิกฤติเศรษฐกิจนั้น โดยถ่ายทอดตามยุคสมัย ดังนี้

สมัยอยุธยา มีภาพยนตร์ที่เสนอเหตุการณ์ในยุคนี้ถึง 7 เรื่อง ส่วนใหญ่ดำเนินเรื่องในช่วงที่ไทยต้องเผชิญหน้ากับภาวะสงครามหรือสูญเสียอิสรภาพ ดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง *บางระจัน*, *คมเหล็ก* 5 *สงครามอยุธยา*, *สุริโยไท*, *มวยไทยนายขนมต้ม*, *ขุนศึก*, *ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช* และ *กบฏท้าวศรีสุดาจันทร์* เป็นต้น

อีกปัญหาหนึ่งที่ผู้วิจัยพบก็คือ นักภาพยนตร์ศึกษาจำนวนหนึ่ง ไม่สามารถระบุจุดเริ่มต้นและสิ้นสุดของนิยามดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้อธิบายความเป็นมา และกำหนดระยะเวลาของภาพยนตร์ดังกล่าว โดยใช้จากปรากฏการณ์ที่เกิดในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ มิใช่แต่เพียงเนื้อหาจากภาพยนตร์อย่างเดียว

สมัยรัชกาลที่ 4 มีภาพยนตร์ไทยเรื่อง *นางนาก*

สมัยรัชกาลที่ 5 มีภาพยนตร์สองเรื่อง ได้แก่ *ทวิภพ* เสนอเหตุการณ์ที่ไทยต้องเผชิญหน้ากับประเทศตะวันตกในความพยายามที่จะรักษาแผ่นดินไทย และ*โหมโรง* ดำเนินเรื่องราวถึง 4 รัชกาล จนถึงสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2

พ.ศ. 2475 – 2500 นำเสนอเป็นภาพยนตร์ถึง 7 เรื่อง เป็นช่วงที่ประเทศไทยกำลังปรับประเทศจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ สู่การปกครองแบบประชาธิปไตยภายใต้พระมหากษัตริย์เป็นประมุข มีการติดต่อกับโลกภายนอกอย่างเต็มที่ ความทันสมัยเข้าสู่ประเทศไทยทุกรอบด้าน ทั้งการเมือง เศรษฐกิจและสังคม รวมไปถึงผลกระทบจากสงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 ภาพยนตร์ที่ถ่ายทอดภาวะยุคสมัยช่วงนี้ ได้แก่ *ยุวชนทหาร เปิดเทอมไปรบ*, *สตางค์*, *ไทยถีบ*, 7 *ประจัญบาน* 2, *ขวัญ – เรียม*, 2499 *อันธพาลครองเมือง*, และ *จันดารา* (เรื่องเริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2460)

พ.ศ. 2501 – 2520 นำเสนอภาพยนตร์ถึง 9 เรื่อง เมื่อประเทศไทยอยู่ในช่วงเผด็จการทหารและต่อสู้อุดมการณ์ทางการเมืองภาคประชาชน จนนำไปสู่เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ภาพยนตร์ที่นำเสนอเรื่องราวในช่วงนี้ได้แก่ 14 *ตุลา สงครามประชาชน*, 7 *ประจัญบาน*, *โก๋หลังวัง*, *มนต์รักลูกทุ่ง*, *มอ ๘*, *ทวารยังหวานอยู่*, *หัวใจทรนง*, *แฟนฉัน*, *แหยมยโสธร* และ *เก๋า ..เก๋า*

ยุคสมัยที่ผู้สร้างงานนิยมนำมาถ่ายทอดเป็นภาพยนตร์มากที่สุด คือ สมัยอยุธยา สมัยการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 สมัยสงครามโลกครั้งที่สอง และหลัง พ.ศ. 2500 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ประเทศไทยกำลังประสบปัญหาวิกฤติทางการเมืองทั้งภายในและภายนอก ได้แก่ การแย่งชิงราชบัลลังก์ในสถาบันกษัตริย์ (*สุริโยไท*, *กบฏท้าวศรีสุดาจันทร์*), การปกป้องประเทศจากการรุกรานของพม่า (*บางระจัน*), การตกเป็นเมืองขึ้นของพม่า (*คมเหล็ก* 5 *สงครามอยุธยา*, *มวยไทยนายขนมต้ม*, *ขุนศึก*, *ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช*), การเผชิญหน้ากับการล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก (*ทวิภพ*, 7 *ประจัญบาน*), การปกป้องประเทศชาติสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง (*ยุวชนทหาร เปิดเทอมไปรบ*, *สตางค์*, *ไทยถีบ*, 7 *ประจัญบาน* 2), ความขัดแย้งทางอุดมการณ์การเมือง (14 *ตุลา สงครามประชาชน*) นอกนั้นเป็นภาพยนตร์ที่ถ่ายทอดความเป็นอยู่ของประชาชนคนธรรมดาในบริบทสังคมที่กำลังเปลี่ยนแปลง อาทิ *นางนาก* ในภาวะสงคราม, *ขวัญ – เรียม*, 2499 *อันธพาลครองเมือง*, *โก๋หลังวัง* ในสมัยที่ไทยกำลังก้าวเข้าสู่ความทันสมัยด้วยการรับวัฒนธรรมตะวันตก เป็นต้น

บริบทที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ล้วนแสดงให้เห็นถึงผลกระทบต่อบุคคลในระดับต่าง ๆ ของสังคมไทย ทั้งสถาบันกษัตริย์ ขุนนาง หรือประชาชนคนธรรมดา โดยการแสดงออกของตัวละครจะมีความแตกต่างกันไป ทั้งต่อต้าน ขัดแย้ง ต่อสู้ ยอมแพ้ หรือหลบหนี ซึ่งผู้วิจัยจะแจกแจงอย่างละเอียดในหัวข้อที่ 4 สำนึกร่วมของผู้สร้างงานต่อวิกฤติเศรษฐกิจไทย การแสดงออกเหล่านี้เป็นความรู้สึกร่วมของคนไทยที่กำลังประสบปัญหาในช่วงวิกฤติเศรษฐกิจขณะนั้น บริบทเหล่านี้มีจุด

ร่วมกันในเรื่องของการข้ามพรมแดน โดยผ่านสงครามทางกายภาพ สงครามทางอุดมการณ์ และสงครามทางเศรษฐกิจ

ข้อสรุปพัฒนาการของภาพยนตร์ระหว่าง พ.ศ. 2475 – 2550

การพัฒนาของภาพยนตร์ในประเทศไทยระหว่าง พ.ศ. 2475 – 2550 แบ่งออกเป็น ยุคบุกเบิกตั้งแต่ช่วงแรกจนถึงสงครามโลกครั้งที่ 2, ยุคก่อร่างสร้างธุรกิจภาพยนตร์ หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2512, ยุคก่อร่างสร้างอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยและการก้าวเข้ามาของคนรุ่นใหม่รุ่นแรก พ.ศ. 2513 – 2529, ยุคภาพยนตร์วัยรุ่น พ.ศ. 2529-2539, ยุคภาพยนตร์แนวทางใหม่ (New Thai Cinema) และหนังไทยส่งออก พ.ศ. 2540 – 2549 และยุคภาพยนตร์ไทยอิสระ พ.ศ. 2549 ถึงปัจจุบัน

ในช่วงตั้งแต่ พ.ศ. 2475 – สงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น ถือได้ว่าเป็นช่วงของการทดลอง มีความพยายามในการสร้างองค์ความรู้และพัฒนาเทคโนโลยีของภาพยนตร์ เนื่องจากเป็นสิ่งใหม่ที่ยังไม่มีการเปิดสอนอย่างเป็นทางการในขณะนั้น ประกอบกับภาพยนตร์เป็นนวัตกรรมใหม่ที่ต้องใช้ทุนในการผลิตค่อนข้างสูง ผู้บุกเบิกเหล่านั้นมักจะไม่ค่อยประสบความสำเร็จในการลงทุนเท่าไรนัก ส่วนใหญ่สร้างผลงานไม่กี่เรื่องก็ต้องยุติลง โดยบริษัทที่ยืนยงได้นานที่สุดมักจะมีสายสัมพันธ์กับหน่วยงานราชการและสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นหนึ่งในผู้ลงทุนภาพยนตร์กลุ่มสำคัญ ประจวบกับการสร้างชาติและการนำอุดมการณ์ใหม่ในการอบรมความรู้ให้กับประชาชน

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา จนถึง พ.ศ. 2512 ผู้วิจัยมองว่าช่วงดังกล่าวเป็นการวางรากฐานธุรกิจภาพยนตร์ด้วยภาพยนตร์สำหรับมวลชนส่วนใหญ่ แม้จะมีปัญหาในเรื่องคุณภาพของงาน จนนักวิชาการมักจะเรียกภาพยนตร์ไทยในยุคนี้ว่า หนังไทยน้ำเน่า แต่ผู้วิจัยมองว่ายุคนี้ได้วางรากฐานหลายด้านให้กับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ได้แก่ รากฐานทางการแสดง การกำกับ การเขียนบท ทั้งนี้เป็นเพราะว่าในช่วงนี้ยังขาดสถาบันหลักในการฝึกสอนวิชาชีพทางภาพยนตร์

พ.ศ. 2513 – 2529 เป็นช่วงที่ภาพยนตร์ได้ขยายฐานไปสู่กลุ่มผู้ชมที่กว้างขึ้น คือ ปัญญาชน ด้วยการก้าวเข้ามาของคนรุ่นใหม่รุ่นแรก จนเกิดบริษัทเปิดใหม่ในลักษณะสตูดิโอหรือค่ายที่สนับสนุนการสร้างภาพยนตร์ นับได้ว่าเป็นการวางรากฐานอุตสาหกรรมให้กับภาพยนตร์ไทย และภาพยนตร์ไทยเริ่มได้รับเชิญไปต่างประเทศมากขึ้น แต่เนื่องจากยังมิได้เกิดกระแสโลกานุวัตรในขณะนั้นเป็นพลังขับเคลื่อน ทำให้การเดินทางของภาพยนตร์ไทยในต่างประเทศ ยังคงจำกัดอยู่เพียงไม่กี่ประเทศและกิจกรรมของเทศกาลเพียงไม่กี่แห่ง

ประมาณกลางทศวรรษ 2525 เกิดการพัฒนาเทคโนโลยีของวิดีโอ ซึ่งส่งผลต่อฐานผู้ชมคนดูภาพยนตร์ไทยอีกครั้ง ผู้ชมตัดสินใจไปชมงานที่สามารถเข้าถึงโดยง่ายอย่างวิดีโอ ทำให้การเดินทางไป

ชมภาพยนตร์เป็นข้อจำกัด ประกอบกับละครโทรทัศน์เริ่มเป็นที่นิยมมากขึ้น ทำให้ฐานคนดูสำคัญของยุคนี้คงเป็นกลุ่มวัยรุ่นเป็นหลัก

จนกระทั่งเมื่อโลกก้าวเข้าสู่กระแสโลกาภิวัตร ภาพยนตร์ไทยก้าวเข้าสู่เวทีโลกภายใต้การเดินทางของผู้กำกับรุ่นใหม่อย่างนักโฆษณา ผลงานของไทยกลายเป็นที่ชื่นชอบทั้งทางกระแสหลักและภาพยนตร์อิสระ โดยเฉพาะเมื่อเกิดผู้กำกับรุ่นใหม่ที่เน้นการสนับสนุนจากต่างประเทศ ทั้งการลงทุน เวทีการฉาย และการจัดจำหน่าย หรือที่รู้จักกันดีในนามของภาพยนตร์ศิลปะนั่นเอง

2. พัฒนาการวิจารณ์ภาพยนตร์

การพัฒนาภาพยนตร์ในประเทศไทย มักจะเชื่อมโยงกับภาพยนตร์ต่างประเทศมาตลอด ดังนั้นคงจะต้องทำความเข้าใจร่วมกันก่อนว่าการวิจารณ์ภาพยนตร์ในประเทศไทย สามารถแบ่งออกเป็นการวิจารณ์ภาพยนตร์ต่างประเทศ และการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อพิจารณาว่าภาพยนตร์เรื่องแรก ๆ ที่เข้ามาในประเทศ ทำให้คนไทยได้เสพวัฒนธรรมใหม่นี้ล้วนมาจากต่างประเทศทั้งสิ้น ดังนั้นการวิจารณ์ภาพยนตร์ในประเทศไทย จึงเกิดจากภาพยนตร์ต่างประเทศก่อน

2.1 กำเนิดของการวิจารณ์ภาพยนตร์

กฤษดา เกิดดี (2534) ศึกษาว่า การวิจารณ์ภาพยนตร์เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2466-2469 ยุคที่ภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ดเข้ามาฉายในประเทศไทย โดยหลักฐานแรกที่พบข้อความซึ่งมีลักษณะของการวิจารณ์ ปรากฏในคอลัมน์ชื่อว่า "เบ็ดเตล็ดภาพยนตร์" ในหนังสือพิมพ์ข่าวภาพยนตร์ ฉบับวันที่ 24 เมษายน พ.ศ. 2468 หน้า 3 ตีพิมพ์ข้อความไว้ว่า "อนึ่ง วัลเลซ เบียร์ ซึ่งเล่นเป็นตัวคู่ปรับของ ชาร์ล เรย์ นั้น ขอชมเชยว่าวางบทได้สนิทมาก เช่น เมื่อตอนที่ติดกับ ท่านจะเห็นได้ว่า ตีสีหน้าอย่างคนที่มีความกลัวตายจนปอดลอยจนเหงื่อไหลออกมาซิก ๆ ดุจคนมีความรู้สึกจริง ๆ กระนั้น" (11)

นอกจากนี้ยังพบข้อเขียนที่มีนัยแห่งการวิจารณ์ในสื่อฉบับเดียวกันว่า "ขอชมเชยว่าวางบทได้สนิทมาก ... ดุจคนมีความรู้สึกจริง ๆ กระนั้น" เป็นการเสนอความคิดเห็นของผู้เขียนต่อการแสดงของนักแสดงในเรื่อง ถือว่าเป็นข้อความที่แสดงความคิดเห็นเชิงวิจารณ์ของผู้เขียนไว้ เพียงแต่ว่ามิได้ใช้คำว่า "บทวิจารณ์" หรือ "การวิจารณ์" แต่เป็นข้อความแทรกในคอลัมน์ต่าง ๆ อาทิ ข่าวเบ็ดเตล็ด หรือแนะนำภาพยนตร์ ซึ่งกฤษดา ก็พบลักษณะการแสดงความคิดเห็นเชิงวิจารณ์กับภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ในคอลัมน์เดียวกันนี้ในฉบับต่อมา แต่ผู้วิจัยตั้งข้อชวนสงสัยว่า ผู้เขียนนั้นแปลมาจากบทความในต่างประเทศหรือมีโอกาสได้ชมภาพยนตร์เองก่อนหรือไม่ เพราะการชมภาพยนตร์รอบสื่อในสมัยนั้น

อาจจะยังไม่เกิดขึ้นหรืออาจเกิดขึ้นแล้ว แต่ไม่มีความชัดเจน

สำหรับการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยนั้น กฤษดา พบว่ามีการใช้คำว่า "วิจารณ์" อย่างชัดเจนกับภาพยนตร์เรื่อง *สาวเครือฟ้า* ในวารสารภาพยนตร์สยาม เล่มที่ 26 ปีที่ 2 ฉบับวันที่ 15 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 โดยพาดหัวไว้บนหน้าหนังสือพิมพ์ว่า "วิจารณ์ภาพยนตร์ไทยชิ้นเอกของบูรพาภาพยนตร์ เรื่อง *สาวเครือฟ้า*" ดังนี้

> ขอชมเชยว่า ผู้อำนวยการสร้างเรื่องนี้เข้าใจหาและบรรจุตัวละครได้อย่างเหมาะเจาะ -- -ขอชมเชยว่าการให้ตัวอักษร (Title) ของเรื่องนี้ไม่เป็นที่สองของใครเลย เข้าใจง่ายดี ไม่สูงเกินไป ไม่ต่ำเกินไป – ภาพของเรื่องทุกตัว เนียรศิลป์ทำได้อย่างดงาม ขอชมเชยที่ได้เห็นคนไทยเรามีช่างภาพที่จะอวดกับฝรั่งเขาได้ -- การลำดับภาพก็เช่นกัน ไม่มีขาดๆ ห้วน (กฤษดา เกิดดี, 13)

ข้อคิดเห็นดังกล่าวข้างต้นเข้าข่ายบทวิจารณ์ มีความพยายามวิจารณ์ในเชิงศาสตร์ของภาษาภาพยนตร์ อาทิ การสรรหาตัวละคร การให้ตัวอักษร การใช้ภาพ การลำดับภาพทั้งสิ้น อันที่จริงแล้วการวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้ มีขึ้นตั้งแต่ก่อนฉาย โดยได้เชิญสด กูรมะโรหิต, ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง และลัดดา (สารตายน) ศิลปบรรเลง มาชมเพื่อวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้แก่ทางผู้กำกับโดยเฉพาะ (แท้ ประกาศวุฒิสาร, 203)

ยุธิษเฐียร (471) ได้เขียนแสดงทรรศนะของเขาที่มีต่อภาพยนตร์เรื่อง *นางสาวสุวรรณ* ในปี ว่าตอนที่เขาไปดูภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น เขามีอายุเพียง 11-12 ปี เขารู้สึกเสียดายเงินที่เข้าชม ความรู้สึกของเขาที่มีต่อภาพยนตร์เรื่องนี้อยู่ในลักษณะฝืน การแสดงที่ดูเคอะเขิน ไม่เป็นธรรมชาติ ข้อคิดเห็นเหล่านี้ถือได้ว่าเป็นบทวิจารณ์อย่างหนึ่ง เพียงแต่ว่ามิได้มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรในช่วงที่เขาดูในวันเดียว เช่นเดียวกับทิดเขียว ที่เขียนวิจารณ์ไว้ว่า **“**ไม่เคยมีภาพยนตร์เรื่องใดที่เราได้เห็นมาแล้วงามเท่า สนุกเท่า ดีเท่า หนังเรื่อง จีน พม่า แขก ที่เคยฉายนั้นแพ้เรื่องนี้หลุด**”** (ทิดเขียว, 2466, 26) เพราะฉะนั้น อาจสรุปได้ว่า การวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยเกิดขึ้นพร้อมกับการฉายภาพยนตร์เรื่องแรกในประเทศไทย คือ *นางสาวสุวรรณ*

หากเปรียบเทียบกับการสร้างภาพยนตร์ไทยแล้ว การวิจารณ์ภาพยนตร์ดูพัฒนาอย่างต่อเนื่องและมั่นคงกว่า ทั้งนี้เพราะการวิจารณ์มิได้หมายถึงเฉพาะภาพยนตร์ไทย แต่รวมไปถึงภาพยนตร์ต่างประเทศด้วย โดยนักวิจารณ์ที่เน้นให้ความสำคัญกับการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยในช่วงแรกมีเพียงไม่กี่

คน อาทิ สนานจิตต์ บางสะพาน, สุทธากร สันติธวัช, กฤษดา เกิดดี และสุภาพ หริมเทพาธิป จนกระทั่งเมื่อภาพยนตร์ไทยเริ่มเป็นที่ยอมรับในต่างประเทศ จึงมีนักวิจารณ์ที่ให้ความสนใจเริ่มลงมือเขียนงานดังกล่าวมากขึ้น

2.2 ช่องทางของบทวิจารณ์ภาพยนตร์

สื่อสิ่งพิมพ์ยังคงเป็นช่องทางหลักในการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยมาตั้งแต่แรกเริ่ม ดังที่ปรากฏบทวิจารณ์แรกในหนังสือพิมพ์ข่าวภาพยนตร์ และวารสารภาพยนตร์สยาม รวมไปถึงบทวิจารณ์ของทิด เขียว แต่การพัฒนาทางเทคโนโลยีและระบบสื่อสารมวลชนตั้งแต่ พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา นำไปสู่การขยายตัวของสื่อที่นำเสนอการวิจารณ์ภาพยนตร์บนพื้นที่อินเทอร์เน็ต โดยสรุปแล้ว สามารถจำแนกช่องทางการวิจารณ์ภาพยนตร์ได้ดังนี้

2.2.1 สื่อสิ่งพิมพ์ เป็นช่องทางหลักที่ใช้ในการวิจารณ์มาตั้งแต่ยุคก่อกำเนิด เพราะเป็นสื่อสารมวลชนประเภทแรกที่เกิดขึ้นในไทย ก่อนที่จะปรับมาเป็นสื่อเทคโนโลยีในช่วงสามสิบปีที่ผ่าน สื่อสิ่งพิมพ์ซึ่งใช้เป็นที่สร้างสรรค์งานวิจารณ์ภาพยนตร์นั้น มีทั้งสื่อสิ่งพิมพ์ทั่วไปอย่างหนังสือพิมพ์และนิตยสารประเภท ส่วนใหญ่เป็นการวิจารณ์ภาพยนตร์ต่างประเทศมากกว่าภาพยนตร์ไทย แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่

ก. สื่อสิ่งพิมพ์ทั่วไป มีทั้งหนังสือพิมพ์รายวัน รายสัปดาห์ และรายเดือน ครอบคลุมไปถึงนิตยสารเฉพาะทาง อาทิ นิตยสารผู้หญิง เป็นต้น แต่บทวิจารณ์ส่วนใหญ่ยังคงเป็นบทวิจารณ์ภาพยนตร์ต่างประเทศ

ข. นิตยสารภาพยนตร์ เป็นช่องทางที่นำเสนอบทวิจารณ์ภาพยนตร์โดยตรง แต่มักจะประสบปัญหาทางธุรกิจ จนต้องปิดกิจการอยู่เป็นประจำ เท่าที่ผ่านมามีเพียงนิตยสารสตาร์พิคส์ที่มีอายุยืนนานที่สุด ตามมาด้วยนิตยสารเอนเตอร์เทนที่มียอดขายมากที่สุดในช่วงหนึ่ง นอกนั้น มักจะปิดตัวลงหลังจากการดำเนินงานเพียงไม่กี่ปี นิตยสารเหล่านี้มักจะรวบรวมบทวิจารณ์ภาพยนตร์ทั้งไทยและต่างประเทศ

2.2.2 สื่อวิทยุและโทรทัศน์ การวิจารณ์ภาพยนตร์เริ่มเผยแพร่ทางวิทยุ โดยมีรายการโด่งดังที่ชื่อว่า Sat & Sun ดำเนินรายการโดย อุดม โพธิ์ทอง, ณรงค์ ลัมะกานนท์ และ มาลี บุญยะศรีสวัสดิ์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2531 เน้นการพูดคุยข่าวสารเกี่ยวกับภาพยนตร์ในเชิงสนุกสนาน จนกระทั่งเกิดรายการ “หนังหน้าไมค์” จัดโดย “นรา” (พรชัย วิริยะประภานนท์) นักวิจารณ์มืออาชีพร่วมกับนักจัดรายการวิทยุอาชีพ ได้แก่ พงศ์นรินทร์ อุลิศ ผสมผสานความรู้และความเคร่งขรึมของพรชัยเข้ากับสำนวนสนุกสนานของผู้ร่วมจัด จนนำไปสู่รายการวิทยุเกี่ยวกับภาพยนตร์อีกหลายรายการ

สำหรับรายการโทรทัศน์นั้น ส่วนใหญ่เป็นการจัดโดยผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ ดังนั้นการวิจารณ์

ยังคงเป็นภาพยนตร์ต่างประเทศ และเนื้อหารายการจะไปในทางแนะนำภาพยนตร์มากกว่าจะเป็นการวิพากษ์วิจารณ์ ดังจะเห็นได้จากรายการของเฮนรี่ ทราน ผู้บริหารของบริษัทฟอกซ์ / วอร์เนอร์ฐ์ จนกระทั่งเมื่อนักวิจารณ์สองคน คือ สนานจิตต์ บางสะพาน และสุทธากร สันติธวัช เริ่มมีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์อย่างแท้จริง แต่ก็อยู่ได้ไม่นานนัก

2.2.3 สื่ออินเทอร์เน็ต

การใช้สื่ออินเทอร์เน็ตเพื่อการวิจารณ์ภาพยนตร์นั้น ยังไม่ปรากฏเด่นชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อไร เพราะการสร้างเว็บไซต์มีความเป็นอิสระสูง ไม่มีการบันทึกอย่างเป็นทางการ แต่พอจะสรุปได้ว่า การวิจารณ์ภาพยนตร์บนสื่ออินเทอร์เน็ตน่าจะเริ่มจากเว็บไซต์ของสื่อสิ่งพิมพ์หรือข้อความแสดงความคิดเห็นบนกระดานสาธารณะ หรือที่เรียกว่าฟอรั่มหรือเว็บบอร์ด ก่อนที่จะตามมาด้วยบล็อก และเฟซบุ๊ก มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ก. กระดานสาธารณะ (forum หรือ webboard) เป็นกระดานที่มักจะแทรกไว้ท้ายข่าวหรือบทวิจารณ์เพื่อให้ผู้อ่านได้ร่วมแสดงความคิดเห็น มีเพียงเว็บไซต์ไม่กี่แห่งที่นำเสนอกระดานเพื่อการวิจารณ์จากสาธารณะเป็นหลัก ได้แก่ พันทิป.คอม (pantip.com) ซึ่งเป็นผู้เสนอบริการดังกล่าวเป็นแห่งแรกตั้งแต่พ.ศ. 2539 นำเสนอนิตยสารคอมพิวเตอร์ออนไลน์ แต่กลับเป็นว่าผลตอบรับทางกระดานข่าวสาธารณะเป็นที่นิยมมากกว่า จึงทำให้บริษัทเปลี่ยนเป้าหมายธุรกิจเป็นการดำเนินงานทางด้านกระดานข่าวทางคอมพิวเตอร์ ก่อนเปลี่ยนมาเป็นกระดานความคิดเห็นทั่วไป เรียกว่า "สภากาแฟ" ในตอนแรกนั้นองค์กรภาพยนตร์ส่วนใหญ่ไม่ให้ความสนใจกับสื่อประเภทนี้มากนัก เห็นว่าไม่มีความน่าเชื่อถือและตรวจสอบไม่ได้ จนกระทั่งเกิดปรากฏการณ์ที่นำไปสู่ความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง *โหมโรง* เมื่อปี พ.ศ. 2546 จากห้องเฉลิมไทย หลังจากนั้นฝ่ายประชาสัมพันธ์ของบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ก็ได้แฝงตัวเข้ามาในกระดานดังกล่าว เพื่อส่งเสริมให้เกิดความนิยมดังกล่าว

ข. เว็บไซต์ พื้นที่อินเตอร์เน็ตที่มีการนำเสนอการวิจารณ์ภาพยนตร์ในช่วงแรกมาจากเว็บไซต์ของกลุ่มหนังสือพิมพ์ผู้จัดการออนไลน์ ซึ่งเริ่มเผยแพร่มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542 โดยนำบทวิจารณ์จากฉบับหนังสือพิมพ์มานำเสนอ ก่อนที่จะมีการเสนอบทวิจารณ์ลงบนเว็บไซต์ ช่วงตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2540 - 2550 บทวิจารณ์ที่นำเสนอบนเว็บไซต์มีอยู่ 5 ประเภท ได้แก่ เว็บที่มีฐานมาจากกลุ่มหนังสือพิมพ์, เว็บข่าวสารออนไลน์ (เช่น sanook.com), เว็บที่มีเนื้อหาเฉพาะด้าน (เว็บกองสุขภาพจิต www.dmh.go.th), เว็บบันเทิง (อาทิ dek-d.com) และเว็บภาพยนตร์ โดยทั่วไป เว็บไซต์เน้นการให้ข้อมูลข่าวสารมากกว่าการวิจารณ์หรือการแสดงความคิดเห็น บทวิจารณ์มักจะเป็นการผลิตซ้ำหรือนำมาจากแหล่งข้อมูลอื่น พบได้ในเว็บไซต์ทุกประเภท ถ้าเป็นเว็บไซต์กลุ่มที่มีฐานจากหนังสือพิมพ์หรือนิตยสารภาพยนตร์ก็นำบทวิจารณ์เก่าจากฉบับสิ่งพิมพ์มาลง ถ้าเป็นเว็บไซต์อิสระที่ไม่ได้มีงานเป็นของตนเอง ก็มักจะลอกบทวิจารณ์จากแหล่งที่มาอื่น ๆ ส่วนใหญ่มิได้มีการขออนุญาตโดยตรง เพียงแต่

อ้างอิงแหล่งที่มาเท่านั้น การลอกข้อมูลนั้นเกิดขึ้นแม้กระทั่งเว็บไซต์ขนาดใหญ่และติดอันดับนำในทรูฮิต หลายแห่ง อาทิ เว็บหรรษา (hunsa.com) โพสต์จัง (postjung.com) ไทยซ่า (thaiza.com) และคันปาก (khanpak.com) อีกวิธีหนึ่งคือการตั้งกระดานสาธารณะ และให้ผู้อ่านนำเสนอความคิดเห็น พบมากใน พันทิป.คอม กระปุก.คอม บางเว็บถึงกับตั้งผู้ดูแลคอยตั้งกระทู้แรก เพื่อกระตุ้นให้สมาชิกร่วมแสดงความคิดเห็น อาทิ เว็บหนังดี

ส่วนการผลิตบทวิจารณ์ใหม่เพื่อเผยแพร่บนเว็บไซต์โดยเฉพาะ ขึ้นอยู่กับนโยบายของเว็บไซต์ บางครั้งเป็นความสนใจของผู้ก่อตั้งหรือสมาชิก ผู้วิจัยพบว่าบทวิจารณ์ที่ปรากฏบนเว็บไซต์อิสระเหล่านี้ มีความหลากหลายมากกว่าบทวิจารณ์ที่นำมาจากสื่อสิ่งพิมพ์ อาทิ กรมสุขภาพจิต(dmh.go.th) นำเสนอบทวิจารณ์เชิงจิตวิทยา เพราะคุณหมอเป็นผู้เขียน หรือเว็บไซต์ที่เกิดจากการก่อตั้งของนักวิจารณ์ อาทิ ไทยซีเนม่า (thaicinema.org) หรือฟิลมซิคส์ (filmzick.com) เป็นต้น

ค. บล็อก เป็นพื้นที่สำคัญในการสร้างงานวิจารณ์ภาพยนตร์ของไทย นักวิจารณ์รุ่นใหม่ในทศวรรษ 2550 ส่วนใหญ่เกิดจากพื้นที่บล็อก[26] หลังจากกำเนิดแรกเมื่อปี พ.ศ. 2543 แต่เริ่มเป็นที่นิยมตั้งแต่ พ.ศ. 2547 เป็นต้นมา เป็นพื้นที่เปิดที่ไม่จำกัดความยาว นำเสนอการวิพากษ์อย่างเต็มที่ คล้ายกับบทวิจารณ์ในสื่อสิ่งพิมพ์ แต่เนื่องจากว่า ผู้ที่สนใจเกิดจาก "เพราะรักสมัครเล่น" จึงทำให้เสมือนพื้นที่ฝึกหัด ไม่มีหลักเกณฑ์ บางครั้งก็เป็นเพียงการบันทึกอารมณ์ส่วนตัว อย่างเช่น ไดอารี่ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม บล็อกหยุดความเคลื่อนไหวได้ง่าย บางครั้งเพียงเพราะผู้วิจารณ์ต้องการปรับปรุงพื้นที่ ก็ยุติการนำเสนอบทวิจารณ์ อายุในการเขียนจึงมีตั้งแต่วันเดียวจนหลายปี ความอ่อนไหวตรงนี้ส่งผลโดยตรงต่อความน่าเชื่อถือค่อนข้างมาก แต่บล็อกมีประโยชน์ในการใช้เป็นที่เก็บผลงานเก่าของนักวิจารณ์อาชีพ เพื่อเป็นแหล่งค้นคว้าต่อไป

ง. เฟซบุ๊ก เริ่มใช้เป็นพื้นที่วิจารณ์ตั้งแต่ พ.ศ. 2550 เป็นต้นมา แต่ยังไม่มากนัก จนเข้าปี พ.ศ. 2554 จึงเพิ่มมากขึ้น เฟซบุ๊กกลายเป็นพื้นที่วิจารณ์และสร้างกลุ่มผู้วิจารณ์รุ่นใหม่ที่มีความแตกต่างจาก

---

[26] บล็อก เป็นคำรวมมาจากคำว่า เว็บล็อก (weblog) เป็นรูปแบบเว็บไซต์ประเภทหนึ่ง ซึ่งเรียงลำดับตามเวลาที่เขียน โดยข้อมูลที่เขียนล่าสุดจะอยู่บนสุด บล็อกประกอบด้วย ข้อความ ภาพ ลิงก์ บางครั้งจะรวมสื่อต่างๆ ไม่ว่าเพลง หรือ วิดีโอในหลายรูปแบบได้ จุดที่แตกต่างของบล็อกกับเว็บไซต์ คือ บล็อกจะเปิดให้ผู้เข้ามาอ่านข้อมูล สามารถแสดงความคิดเห็นต่อท้ายข้อความที่เจ้าของบล็อกเป็นคนเขียน ซึ่งทำให้ผู้เขียนสามารถได้ผลตอบกลับโดยทันที คำว่า "บล็อก" ยังใช้เป็นคำกริยาได้ซึ่งหมายถึง การเขียนบล็อก และนอกจากนี้ผู้ที่เขียนบล็อกเป็นอาชีพก็จะถูกเรียกว่า "บล็อกเกอร์"

การเขียนบล็อกเกิดขึ้นได้จากการมีพื้นที่กลางที่องค์กรต่าง ๆ เสนอให้ใครก็ได้ที่สนใจอยากสร้างบล็อกมาใช้ได้โดยไม่เสียค่าใช้จ่าย พื้นที่ให้ฟรีนี้มีทั้งในและนอกประเทศ ในประเทศไทยได้แก่ บล็อกแกงค์.คอม (bloggang.com), เอ็กซ์ทีหน้าคอม (exteen.com) และประชาไท (bloganize.in.th) พื้นที่บล็อกในต่างประเทศก็มี มัลติพลาย (multiply.com), บล็อกสปอต (blogspot.com) และเวิร์ดเพรส (wordpress.com)

ที่ผ่านมาอย่างสิ้นเชิง ซึ่งในเรื่องนี้จำต้องมีการศึกษาเฉพาะในช่วงเวลาต่อไป

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่า นักวิจารณ์รุ่นใหม่ที่เติบโตมาจากสื่ออินเทอร์เน็ต จะเปลี่ยนการใช้รูปแบบสื่อในการเขียนวิจารณ์อยู่ตลอดเวลา จากพื้นที่เว็บไซต์ ต่อมาเป็นบล็อก และเฟซบุ๊กในที่สุด สื่ออินเทอร์เน็ตจึงค่อนข้างอ่อนไหวและไม่คงที่

2.3 กลุ่มผู้ / นักวิจารณ์ภาพยนตร์

รูปแบบของสื่อในการวิจารณ์ภาพยนตร์ที่เปลี่ยนไป ส่งผลโดยตรงต่อกลุ่มผู้ / นักวิจารณ์ที่หลากหลายมากขึ้น สามารถสรุปออกเป็น 5 กลุ่มดังนี้

2.3.1 กลุ่มที่เติบโตจากสื่อสารมวลชน มักจะเริ่มต้นจากการเป็นผู้สื่อข่าวในสื่อสารมวลชนแขนงใดแขนงหนึ่ง ก่อนขยับขยายไปเขียนวิจารณ์ โดยเฉพาะหนังสือพิมพ์หรือนิตยสาร นักวิจารณ์ในกลุ่มนี้สามารถสรุปได้ดังนี้

นักเขียน หรือนักหนังสือพิมพ์ ได้แก่ เสถียร จันทิมาธร, จิ๋ว บางซื่อ (โชติศรี ท่าราบ), สนานจิตต์ บางสะพาน, องอาจ ฤทธิ์ปรีชา, สกุล บุณยทัต, อัญชลี ชัยวรพร, นันทขว้าง สิรสุนทร, นพปฎล พลศิลป์ และวิรัตน์ โตอารีย์มิตร

สายวิทยุ เช่น อุดม โพธิ์ทอง, ณรงค์ ลัมะกานนท์, มาลี บุญยะศรีสวัสดิ์, เดือนเพ็ญ สีหรัตน์ และรัชชพร เหล่าวานิช

2.3.2 กลุ่มที่มาจากนิตยสารภาพยนตร์ เป็นกลุ่มที่เริ่มเขียนหรือวิจารณ์ภาพยนตร์จากนิตยสารด้านนี้ มีรายได้จากการเขียนวิจารณ์ โดยอาจมีงานด้านอื่นเป็นส่วนเสริม ผลงานส่วนใหญ่ได้รับการตีพิมพ์ตามหน้าหนังสือพิมพ์หรือนิตยสาร เริ่มปรากฏตั้งแต่ทศวรรษ 2520 ได้แก่ ประวิทย์ แต่งอักษร, กฤษดา เกิดดี, มโนธรรม เทียบเทียมรัตน์, วาริน, สมเกียรติ ชินตระกูลวัฒนะ และ ไกรวุฒิ จุลพงศธร

2.3.3 กลุ่มผู้ที่มีความสนใจภาพยนตร์ กลุ่มนี้มีความรู้ทางด้านอื่น แต่เขียนวิจารณ์ด้วย ใจรัก ได้แก่ ประชา สุวีรานนท์, อุทิศ เหมะมูล, กัลปพฤกษ์ เป็นต้น

2.3.4 กลุ่มสายวิชาการ เป็นผู้สอนวิชาทางด้านศิลปะวัฒนธรรม หรือสื่อสารมวลชน โดยมักนำทฤษฎีมาประกอบในการวิจารณ์ด้วย ได้แก่ สดใส พันธุมโกมล (นักการละคอน), บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา (สื่อสารมวลชน), กาญจนา แก้วเทพ (สื่อสารมวลชน), ทรงยศ แววหงษ์ (รัฐศาสตร์), มาลินี แก้วเนตร (วรรณกรรม) และนพมาส แววหงส์ (การละคอน)

2.3.5 กลุ่มที่เติบโตมาจากอินเทอร์เน็ต เป็นผู้ที่เริ่มสร้างงานวิจารณ์จากการเขียนบนอินเทอร์เน็ต

ในฐานะสมัครเล่น โดยเฉพาะตามกระดานแสดงความคิดเห็นสาธารณะหรือบล็อก อาทิ ห้องเฉลิมไทย พันทิป เว็บบอร์ดไบโอสโคป มายสเปซ (My Space) หรือ Friday Movie Club ต่อมาเมื่อวัฒนธรรมบล็อกเริ่มเข้าสู่สังคมไทย ก็ได้ขยายมาสร้างงานในพื้นที่ดังกล่าว โดยบล็อกที่ได้รับความนิยมมากที่สุด คือ บล็อกแก๊งค์ ซึ่งเป็นเครือข่ายของพันทิป ตามมาด้วยเอ็กซ์ทีน (exteen.com) กลุ่มนี้ยังคงใช้พื้นที่อินเทอร์เน็ตในการสร้างงานอยู่เสมอ แม้ว่าพวกเขาจะมีสนามในสื่อสิ่งพิมพ์อยู่แล้วก็ตาม ตัวอย่างของนักวิจารณ์ในกลุ่มนี้ ได้แก่ "ผมอยู่ข้างหลังคุณ", คันฉัตร รังษีกาญจน์ส่อง, ชญานิน เตียงพิทยากร, บดินทร์ เทพรัตน์, วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา และ เอกราช มอญวัต เป็นต้น

ความหลากหลายในพื้นที่และภูมิหลังของผู้ / นักวิจารณ์ดังกล่าว ส่งผลให้งานวิจารณ์ในช่วงสองทศวรรษที่ผ่านมาเกิดความหลากหลายขึ้น จนเกิดการสร้างแฟนภาพยนตร์ ซึ่งต่อมากลายเป็นนักวิจารณ์รุ่นต่อไป อย่างไรก็ตาม การเติบโตของสื่ออินเทอร์เน็ตก็ส่งผลกระทบอีกด้านหนึ่ง เมื่อผู้วิจารณ์รุ่นเยาว์สามารถเข้าถึงพื้นที่การวิจารณ์ได้โดยตรง ไม่มีการกลั่นกรองในสิ่งที่จะเขียน จนนำไปสู่การวิวาทระหว่างผู้กำกับกับนักวิจารณ์ สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นได้ส่วนหนึ่งก็เพราะการสร้างกิจกรรมส่งเสริมการวิจารณ์ ซึ่งมีมากขึ้นในช่วงนี้เช่นกัน ดังต่อไปนี้

2.4 <u>กิจกรรมส่งเสริมการวิจารณ์ภาพยนตร์</u>

<u>2.4.1 การก่อตั้งชมรมวิจารณ์บันเทิง</u> (Bangkok Critics Assembly) เกิดขึ้นประมาณปี 2531 จากการริเริ่มของนคร วีระประวัติ หัวหน้ากองบรรณาธิการหนังสือพิมพ์เดลินิวส์ในขณะนั้น ร่วมกับนักวิจารณ์ร่วมรุ่น อาทิ สนานจิตต์ บางสะพาน โดยในสมัยแรกนั้นมีนักวิจารณ์จากสาขาอื่นมาร่วมวงด้วย ก่อนที่จะมีการแจกรางวัลให้แก่ภาพยนตร์ไทย ชื่อว่า "รางวัลชมรมวิจารณ์บันเทิง" ตั้งแต่พ.ศ. 2533 จนถึงปัจจุบัน

<u>2.4.2 การประกวดบทวิจารณ์ภาพยนตร์ของกองทุน มล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ</u> จัดขึ้นทุกสองปี สลับกับการประกวดบทวิจารณ์วรรณกรรม มีส่วนช่วยส่งเสริมให้เกิดนักวิจารณ์หน้าใหม่ เพราะทางกองทุนเปิดรับบทวิจารณ์ที่ไม่จำเป็นจะได้รับการตีพิมพ์มาก่อน รางวัลนี้เป็นหลักประกันคุณภาพงานของนักเขียนที่ไม่มีชื่อเสียงและไม่มีพื้นที่ในสื่อกระแสหลักอย่างสื่อสิ่งพิมพ์ได้อย่างดี

ภูมิหลังของผู้ชนะการประกวดรางวัลบทวิจารณ์ภาพยนตร์ของกองทุน มล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ แสดงให้เห็นการเปลี่ยนผ่านจากสื่อสิ่งพิมพ์มาสู่สื่ออินเทอร์เน็ตได้อย่างดี ในช่วงแรกของการประกวดนั้น ผู้ชนะรางวัลส่วนใหญ่มาจากบทวิจารณ์ที่ตีพิมพ์ในสื่อสิ่งพิมพ์ หรือไม่เคยได้รับการตีพิมพ์ ก่อนมาเป็นผู้ที่ฝึกมาจากการเขียนบล็อกหรือพื้นที่อินเตอร์เน็ต

<u>2.4.3 การสอนวิชาวิจารณ์ภาพยนตร์ในมหาวิทยาลัย</u> การขยายตัวของการศึกษาวิชาภาพยนตร์ตั้งแต่ พ.ศ. 2535 เป็นต้นมา โดยเฉพาะเมื่อภาพยนตร์ไทยเป็นที่ยอมรับในระดับสากล ทำให้มีการเปิด

สอนวิชาภาพยนตร์มากขึ้น โดยเฉพาะในวิชาการผลิต ส่งผลให้มีการสอนวิชาวิจารณ์ภาพยนตร์แทบทุกแห่ง เสมือนเป็นวิชาพื้นฐานในการศึกษาทางด้านนี้

บางครั้งก็มีการเปิดวิชานี้ในภาควิชาหรือคณะที่ไม่ได้เกี่ยวกับภาพยนตร์โดยตรง แต่เป็นภาควิชาหรือคณะที่เกี่ยวข้องกับภาษาและวัฒนธรรม อาทิ คณะมนุษยศาสตร์ หรือคณะอักษรศาสตร์ เป็นต้น

ในการศึกษาภาพยนตร์ในระดับทฤษฎีนั้น พบว่ายังมีข้อจำกัดอยู่ เนื่องจากมหาวิทยาลัยส่วนใหญ่มุ่งเน้นที่การผลิต เช่นเดียวกับนักศึกษาที่สนใจทางด้านนี้ ก็มุ่งศึกษาในแนวทางดังกล่าวมากกว่า ส่งผลให้วิชาวิจารณ์ภาพยนตร์มุ่งพัฒนาไปในภาคปฏิบัติมากกว่าภาคทฤษฎี

อาจกล่าวได้ว่าก้าวเข้าสู่ยุครุ่งเรืองของการวิจารณ์อยู่ระยะหนึ่ง เพราะมีการผสมผสานทั้งสื่อสิ่งพิมพ์และสื่ออินเทอร์เน็ต ก่อนจะเข้าสู่ยุคของความตายของนักวิจารณ์ในปลายยุค 2550[27] อันเนื่องมาจากการล่มสลายของสื่อสิ่งพิมพ์และสื่อสารมวลชน กลายเป็นสู่ยุคของผู้อ่านด้วยการวิจารณ์บนอินเทอร์เน็ต

3. ความสำนึกร่วมในบทบาทภาพยนตร์

อันที่จริงแล้ว คำว่า ความสำนึกร่วม นั้นมีความหมายค่อนข้างกว้าง โดยเฉพาะความสำนึกที่จะทำให้บุคคลร่วมกระทำการอย่างใดอย่างหนึ่ง เพื่อเป็นการเคลื่อนไหวและสนับสนุนทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสังคมนั้น ยิ่งครอบคลุมไปหลายอย่างบนโลกนี้ อาจจะเป็นเรื่องเล็ก ๆ อย่างสิทธิส่วนบุคคล สิทธิเด็ก สิทธิสตรี หรือเป็นเรื่องชุมชน เช่น สิทธิชุมชน สำนึกร่วมในเรื่องเพศวิถี สำนึกร่วมในเรื่องสิ่งแวดล้อม หรือ สำนึกร่วมในเรื่องชาติบ้านเมือง

ในนิยามของโครงการ **ความสำนึกร่วม** หมายถึง ความรู้สึกของปัจเจกบุคคลที่มีต่อเหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ที่มีความพ้องกัน จนถึงระดับที่เป็นความรู้สึกร่วมกันของคนจำนวนมากในสังคม โดยได้รับการใคร่ครวญไตร่ตรองจนกลายเป็นพลังหนุนเนื่องให้เกิดความตื่นตัวในการสร้างและรับงานศิลปะและงานวิจารณ์

---

[27] มรณกรรมของนักวิจารณ์ (death of critic) เริ่มเป็นที่กล่าวถึงในระดับสากล รวมทั้งปัญหาความแน่นอนของอาชีพนักวิจารณ์ภาพยนตร์ ก็ถูกนำมาถกเถียงในการประชุมประจำปีของสมาพันธ์นักวิจารณ์นานาชาติ (International Federation of Film Critics) อยู่หลายปี แต่ กฤษดา เกิดดีแย้งว่า นักวิจารณ์ยังคงมีอยู่ในสังคม ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นเพียงทรรศนะหนึ่ง เพราะแม้แต่ผู้เขียนบทวิจารณ์ภาพยนตร์ในไทยหลังจากกลุ่มที่เติบโตมาจากการเขียนบล็อกแล้ว ก็เป็นผู้เขียนเพจ ซึ่งแทบไม่เป็นที่รู้จัก อีกทั้งหลายกลุ่มยังขาดมาตรฐานในเรื่องความน่าเชื่อถือ ทำให้ขาดกลุ่มที่เรียกว่า "นักวิจารณ์ภาพยนตร์" เช่นเดียวกับยุคที่เติบโตมาจากการเขียนลงบนสิ่งตีพิมพ์และบล็อก

หากยึดตามความหมายของโครงการแล้ว หมายความว่าจะต้องมี "เหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ที่มีความพ้องกัน" ซึ่งก็สามารถวิเคราะห์ได้ว่าเป็นทั้งเรื่องเล็กและเรื่องใหญ่ระดับสังคมหรือชาติ แต่เพื่อมิให้การวิจัยชิ้นนี้ขยายขอบเขตมากเกินไป ผู้วิจัยได้วางกรอบของสำนึกร่วมโดยยึดการเปลี่ยนแปลง "หลัก" ของฐานเมืองในแต่ละยุคเป็นสำคัญ นั่นก็คือ ความสำนึกร่วมในการนำประเทศสู่ความทันสมัย จนทำให้ประชาชนเกิดสำนึกร่วมที่จะแสดงพลังผลักดันกิจกรรมบางอย่าง

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยขอกำหนดขอบเขตเฉพาะสำนึกร่วมของผู้สร้างงานเท่านั้น ไม่อาจที่จะรวมการสร้างสำนึกร่วมที่เกิดจากนักวิจารณ์ด้วย เนื่องจากข้อจำกัดในเรื่องเวลา เพราะการศึกษาที่กำหนดไว้ทั้งพัฒนาการของศิลปะแต่ละสาขา พัฒนาการของการวิจารณ์ และความสำนึกร่วมนั้นก็เป็นโครงการใหญ่ที่ไม่สามารถศึกษาได้ในรายละเอียดอยู่แล้ว หากรวมสำนึกร่วมของนักวิจารณ์ด้วย ก็ยิ่งจะไม่สามารถทำการศึกษาได้เลย

จากการสำรวจความสำนึกร่วมดังกล่าวตั้งแต่ พ.ศ. 2475 – 2550 ผู้วิจัยพบว่า ความสำนึกนั้นย่อมเกิดขึ้นในระดับปัจเจกชนมากกว่า ส่วนจะเป็นแนวร่วมหรือไม่ ต้องมีเงื่อนไขหลายประการ ทั้งบริบททางการเมืองและสังคม รวมทั้งการเข้าถึงภาพยนตร์ ซึ่งเป็นสื่อราคาแพงตั้งแต่ยุคกำเนิด การเข้าถึงสื่อเพื่อแสดงความสำนึกร่วมนั้นมิใช่เรื่องง่าย จนเมื่อการพัฒนาเทคโนโลยีมีราคาถูกลง การแสดงออกยิ่งมีความซับซ้อน เพราะการแสดงความสำนึกร่วมนั้นเป็นระดับบุคคลที่กระจัดกระจาย

เมื่อพิจารณาความสำนึกร่วมตั้งแต่ พ.ศ. 2475 – 2550 สามารถสรุปรายละเอียดแต่ละช่วงได้ดังต่อไปนี้

3.1 ความสำนึกร่วมระหว่าง พ.ศ. 2475 – 2500

ปรากฏการณ์อันโดดเด่นในสังคมไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงช่วงเปลี่ยนศตวรรษ มีเรื่องของความพยายามในการปรับประเทศสู่ความทันสมัยเป็นกรณีสำคัญ ซึ่งเป็นไปในแนวทางสองกระแส กล่าวคือต้อนรับชาวต่างชาติและส่งคนไปเรียนรู้สิ่งใหม่ในต่างประเทศ

ในบรรดาสิ่งใหม่ที่นำมาสู่ประเทศไทยในขณะนั้น มีทั้งสิ่งที่จับต้องได้อย่างภาพยนตร์และจับต้องไม่ได้อย่างอุดมการณ์ “ประชาธิปไตย” สิ่งใหม่ที่จับต้องได้ เข้าถึงประชาชนได้มากกว่า หรืออาจกล่าวได้ว่า การรับวัฒนธรรมภาพยนตร์ง่ายกว่าสร้างให้คนเข้าใจประชาธิปไตย แต่ภาพยนตร์เติบโตภายใต้กรอบของความบันเทิงที่ต้องลงทุนสูง จึงถูกนำไปใช้ในการสร้างอุดมการณ์ใหม่ภายใต้ผู้มีอำนาจในแต่ละยุคอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ทั้งประเทศมหาอำนาจจนถึงผู้นำไทย

การนำประเทศสู่ความทันสมัยและลักษณะพหุวัฒนธรรมไทยเป็นตัวแปรสำคัญที่นำไปสู่การสร้างความสนใจร่วมบางอย่างที่อาจพัฒนาไปสู่สำนึกร่วมได้ อาทิ ความสนใจในการตอบรับและเรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ ทั้งรูปธรรมและนามธรรม ในส่วนที่เป็นรูปธรรม ได้แก่ การตอบรับนวัตกรรมอย่างภาพยนตร์ ทั้ง

ในเชิงผู้สร้างและผู้รับ ในส่วนของนามธรรม มีตั้งแต่องค์ความรู้ใหม่ เช่น ความรู้เรื่องสาธารณสุข จนถึงเรื่องยากอย่างประชาธิปไตยหรืออุดมการณ์ทางการเมือง เป็นต้น

สิ่งเหล่านี้อาจเป็นเพียงความสนใจของปัจเจกชนหรือกลุ่มบุคคล แต่อาจมิได้พัฒนาไปจนถึงจุดสำนึกร่วมที่จะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงก็ได้ สิ่งที่เกิดขึ้นในแวดวงภาพยนตร์น่าจะเรียกว่า "ความสนใจร่วม" มากกว่า "สำนึกร่วม" เพื่อตอบรับกับครรลองของสังคมไทยในขณะนั้น และเมื่อศึกษาความร่วมมือระหว่างภาครัฐกับหน่วยงานเอกชนในช่วงนั้น อาจสรุปได้ว่า ความสำนึกร่วมของผู้สร้างภาพยนตร์ไทยในช่วง 25 ปีแรกหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง เป็นเพียงการสนองตอบนโยบายของผู้นำในยุคนั้น ด้วยปัญหาเรื่องเงินทุนและการควบคุม ดังนี้

3.1.1 <u>การใช้สื่อภาพยนตร์เพื่อสื่อสารอุดมการณ์ของผู้นำไทย : พระมหากษัตริย์ จอมพล ป. พิบูลสงคราม และปรีดี พนมยงค์</u>

เป็นที่ประจักษ์ว่า ผู้นำของไทยในช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง ซึ่งหมายถึง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7, จอมพล ป. พิบูลสงคราม และปรีดี พนมยงค์ ต่างตระหนักถึงอิทธิพลของภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นสื่อซึ่งจะส่งผลทั้งทางสังคมและการเมือง เนื่องจากทุกท่านต่างเป็นผู้นำที่เติบโตมาพร้อมกับวัฒนธรรมภาพยนตร์ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 ทรงประสูติในปี 2436 จอมพลแปลก พิบูลสงครามในปี พ.ศ. 2440 และปรีดี พนมยงค์เมื่อปี 2443 ขณะที่ภาพยนตร์เริ่มเผยแพร่ในประเทศไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2450 และ 2460 ผู้นำทั้งสามท่านต่างอยู่ในช่วงวัยรุ่นที่จะรับวัฒนธรรมใหม่อย่างเต็มที่ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2542, 29)

ดังนั้น การใช้สื่อภาพยนตร์เพื่อมุ่งหวังผลทางการเมือง เริ่มปรากฏตั้งแต่ภาพยนตร์ 3 เรื่องที่สร้างขึ้นเพื่อบันทึกเหตุการณ์ทางการเมืองในช่วงการเปลี่ยนแปลง ดังนี้

การเปลี่ยนแปลงปกครอง 24 *มิถุนา* 2475 ถ่ายโดยบริษัทศรีกรุง ซึ่งเป็นหนึ่งในกลุ่มผู้เข้าร่วมคณะราษฎร จึงได้มีการบันทึกเหตุการณ์ดังกล่าวไว้ แต่ไม่มีใครทราบถึงเหตุผลที่แท้จริงว่าต้องการเพียงบันทึกเหตุการณ์หรือเพื่อการฉายในภายหลัง เพราะภาพยนตร์เรื่องนี้ก็แทบมิได้เผยแพร่ต่อสาธารณชนอีกเลย กล่าวกันว่าฮอลลีวู้ดปฏิเสธการฉายเมื่อพบว่าเป็นการปฏิวัติที่ไม่มีเหตุการณ์จลาจลใด ๆ ขณะที่รัฐบาลพระยามโนปกรณ์นิติธาดาสั่งห้ามมิให้นำออกฉาย เพราะไม่อยากให้กระทบกระเทือนต่อความรู้สึกของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ต่อมากรมเลขาธิการคณะรัฐมนตรีได้ซื้อภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้ และโอนช่วงให้สำนักงานโฆษณาการในที่สุด โดยได้มีการขอให้คณะรัฐมนตรีอนุญาตนำออกฉายให้ประชาชนได้รับรู้ (สำนักงานโฆษณาการ, 28 กุมภาพันธ์ 2476) เมื่อนำเสนอให้คณะรัฐมนตรีได้พิจารณาแล้ว ลงมติว่าไม่ขัดข้องที่จะให้คณะรัฐมนตรีชม (กรมเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, 30 สิงหาคม 2477). ซึ่งชาญวิทย์ เกษตรศิริ (63) กล่าวว่ารัฐบาลได้อนุมัติในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ.

2477 ผู้วิจัยไม่พบเอกสารดังกล่าวแต่อย่างใด ดังนั้นจึงเป็นการยากที่จะบอกว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับการฉายสาธารณะหรือไม่

พิธีพระราชทานรัฐธรรมนูญวันที่ 10 *ธันวาคม* 2475 เป็นภาพยนตร์ข่าวที่เตรียมการสร้างอย่างอลังการ มีการซ้อมล่วงหน้า ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 ก็ได้ให้ความร่วมมือเสด็จเข้าพิธีซักซ้อมด้วย ภาพยนตร์เรื่องนี้ฉายไปทั่วและให้ยืมไปฉายตามสถานที่ราชการอยู่บ้าง

ปราบกบฏ เกิดขึ้นเมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ. 2476 ชาญวิทย์ เกษตรศิริอ้างว่ารัฐบาลคณะราษฎรของพระยาพหลพลพยุหเสนาได้ว่าจ้างให้บริษัทเสียงศรีกรุงเป็นผู้ถ่ายทำ อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่า ข้อมูลของชาญวิทย์ เกษตรศิริ มีความคลาดเคลื่อนหลายประการ กล่าวคือ วันที่ระบุในการฉาย คือ 14-17 มกราคม 2476 นั้นมาก่อนเหตุการณ์กบฏวรเดช และแหล่งอ้างอิงที่ได้ระบุไว้ในหนังสือนั้น ก็มิได้มีข้อมูลของภาพยนตร์ข่าวเรื่องนี้ (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 29-30)

ภาพยนตร์ทั้ง 3 เรื่อง เป็นตัวอย่างของการใช้สื่อภาพยนตร์เพื่อระหว่าง 3 ผู้นำไทย เพียงแต่ว่าแต่ละท่านต่างมีจุดมุ่งหมายแตกต่างกัน ซึ่งอาจมิใช่เพื่อผลประโยชน์ส่วนตัวทั้งหมด สามารถสรุปได้ดังนี้

3.1.1.1 *พระมหากษัตริย์ไทย*

การใช้ภาพยนตร์เพื่อการต่อสู้ทางการเมืองนั้นมิได้เพิ่งเกิดขึ้นหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง แต่มีมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เพียงแต่ว่ายังไม่เป็นที่ประจักษ์แน่ชัดว่าพระองค์ท่านกับพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวผู้เป็นอนุชา ได้ใช้สื่อภาพยนตร์เพื่อหวังผลทางการเมืองเพียงไร จากข้อมูลที่ค้นพบ ผู้วิจัยพบว่าคงมีเพียงการเฝ้าระวังและตอบโต้กับมหาอำนาจทางตะวันตกมากกว่าที่จะเป็นการโฆษณาชวนเชื่ออย่างชัดเจน

แม้ว่ารัชกาลที่ 6 ได้จัดตั้งกองภาพยนตร์ข่าวที่กรมรถไฟหลวงหรือความสนใจของรัชกาลที่ 7 ที่มีต่อภาพยนตร์อย่างสูงนั้น อาจเป็นเพียงเพื่อต่อสู้กับมหาอำนาจตะวันตกเท่านั้น เพราะพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 ก็ไม่ให้ความร่วมมือกับชาวต่างประเทศในกิจกรรมที่เกี่ยวกับภาพยนตร์อยู่หลายครั้ง อาทิ ปฏิเสธการให้สัมภาษณ์เพื่อหลีกเลี่ยงไปใช้ในการโฆษณาภาพยนตร์ หรือการขอร้องให้นายเฮนรี่ แมคเคย์ลบภาพถ่ายเรือนจำในภาพยนตร์ทิ้งไป และแม้ว่าชาวตะวันตกได้คัดค้านการเซ็นเซอร์ พระองค์ท่านก็ยังคงยืนหยัดในการออกพระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ. 2473[28] รวมถึงการก่อตั้งบริษัทสหศินีมา เพื่อป้องกันการครอบครองอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยโดยชาวจีนที่อยู่ในไทย แต่อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่าบุคคลแรกที่ดำรงตำแหน่งกรรมการผู้จัดการของบริษัทระหว่างปี

[28] หนังสือพิมพ์บางกอกไตมส์ฉบับวันที่ 20 เมษายน 1923 ได้ลงบทความไม่เห็นด้วยกับการเซ็นเซอร์ และโชคดีที่ประเทศไทยยังไม่มีการควบคุมดังกล่าวในตอนนั้น (Boonrak Boonyaketmala, 64)

พ.ศ. 2475 - 2476 เป็นชาวจีนเชื้อสายไทยชื่อว่านายกุนหลำ หลี (เค.แอล.จี) ซึ่งไม่ทราบประวัติความเป็นมาว่าเป็นใครมาจากไหน แต่นายกุนหลำ หลีดำรงตำแหน่งเพียงปีเดียว ดังนั้นน่าจะมีการศึกษาเรื่องนี้ในรายละเอียดแต่ละครั้ง ว่าการก่อตั้งบริษัทดังกล่าวด้วยเหตุผลใดกันแน่[29]

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ (18-19) สรุปการใช้สื่อภาพยนตร์ของพระมหากษัตริย์ในทำนองที่คล้ายกัน เขากล่าวว่าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและชนชั้นนำของไทยใช้สื่อภาพยนตร์จากการเป็น "ของเล่นใหม่" ก่อนที่จะเปลี่ยนมาใช้ในแง่ "ประชาสัมพันธ์" เท่านั้น โดยปรากฏเด่นชัดที่สุดในสมัยรัชกาลที่ 7 ซึ่งวิถีทางดังกล่าวตกทอดมาจนถึงรัฐบาลสมัยคณะราษฎรด้วยเช่นกัน

ศักดินา ฉัตรกุล ณ อยุธยา ก็ยืนยันในลักษณะเดียวกันว่า พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 ใช้ภาพยนตร์ในฐานะบันทึกเหตุการณ์และงานอดิเรกสมัครเล่นส่วนพระองค์มากกว่า แต่เป็นรัฐและชนชั้นปกครองเท่านั้นที่รักษาอุดมการณ์แบบศักดินาในการสนับสนุนชนชั้นเจ้า จนนำไปสู่การใช้ภาพยนตร์เพื่อตอบสนองในอุดมการณ์เดียวกัน รัฐเข้ามาควบคุมสื่อมวลชนแขนงต่าง ๆ เพื่อรักษาระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์และอุดมการณ์แบบศักดินาซึ่งกำลังเสื่อมทรุดลง มีการควบคุมแม้กระทั่งภาพยนตร์ต่างประเทศที่เข้ามาถ่ายทำ อาทิ การปฏิเสธเขียนคำชมเชยภาพยนตร์เรื่อง *ช้าง* เพื่อมุ่งหวังผลประโยชน์ทางด้านโฆษณา ด้วยเหตุว่าภาพที่ฉายออกไปนั้นเป็นเรื่องเกี่ยวกับการกินอยู่ในป่าในดง เป็นการแสดงความเจริญของประเทศอย่างไม่ถูกต้อง ไม่สมควรจะได้รับคำชมเชยใด ๆ (ศักดินา ฉัตรกุล ณ อยุธยา, 2532, 17)

ผู้วิจัยพบว่าพระมหากษัตริย์ไทยอาจมีเหตุผลอื่นในการสั่งห้ามการเผยแพร่งานเหล่านั้น อาทิ การขอคำชมเชยของภาพยนตร์เรื่อง *ช้าง* ว่ามุ่งหวังทางการค้า ซึ่งถ้ามองในแง่วิจารณ์ นักวิจารณ์ทั่วไปก็ไม่นิยมให้ความร่วมมือ เป็นการยากที่จะอ้างเพียงเหตุผลว่าไม่ต้องการให้เห็นภาพจริงในสังคมเพียงอย่างเดียว

การใช้สื่อเพื่อหวังผลทางการเมืองปรากฏเด่นชัดในสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม และปรีดี พนมยงค์มากกว่า เพียงแต่เป็นไปในลักษณะแตกต่างกัน

3.1.1.2 *จอมพล ป. พิบูลสงคราม*

ความสนใจในภาพยนตร์ของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เริ่มปรากฏตั้งแต่ครั้งดำรงตำแหน่งเป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงกลาโหม (ประมาณปี พ.ศ. 2476) โดยมีการสั่งให้ฉายภาพยนตร์ให้ทหารชมอยู่เป็นประจำ ซึ่งมีทั้งภาพยนตร์ไทยและต่างประเทศ อาทิ ภาพยนตร์ฝรั่งอย่าง *สงครามโลก* หรือภาพยนตร์ข่าว *พิธีพระราชทานรัฐธรรมนูญวันที่* 10 *ธันวาคม* 2475 บางครั้งก็เพียงเพื่อปลุกขวัญทหารและโน้มน้าวใจให้ปฏิบัติหน้าที่ได้เป็นอย่างดี (จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, 127)

[29] ผู้วิจัยได้ติดต่อขอสัมภาษณ์ผู้บริหารบริษัทสหศินีมา แต่ได้รับการปฏิเสธ

อีกหนึ่งปีถัดมา กระทรวงกลาโหมภายใต้การดูแลของจอมพล ป. พิบูลสงครามได้ขออนุญาตคณะรัฐมนตรีในการสร้างภาพยนตร์เพื่อโฆษณาให้ราษฎรนิยมการทหาร (ภาพยนต์เสียงศรีกรุง, 2476) ซึ่งเกิดขึ้นหลังจากการสละราชสมบัติของรัชกาลที่ 7 เพียงสองเดือนเศษ โดยว่าจ้างให้บริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุงเป็นผู้ทำ ภายใต้งบของสำนักงานโฆษณา

ภาพยนตร์เรื่องนี้ต่อมาใช้ชื่อว่า *เลือดทหารไทย* ข้อมูลของภาพยนตรานุกรมแห่งชาติมิได้ระบุชื่อของจอมพล ป. พิบูลสงครามในส่วนเครดิตภาพยนตร์ แต่ทำหน้าที่เพียงควบคุมและดูแลจากสามเหล่าทัพ บทความของขุนวิจิตรมาตราก็มิได้เอ่ยถึงการเข้ามามีส่วนร่วมของรัฐมนตรีกระทรวงกลาโหม คงมีแต่ข่าวการเยือนกองถ่ายทำพร้อมกับหลวงประดิษฐมนูธรรม (ปรีดี พนมยงค์) รัฐมนตรีว่าการกระทรวงมหาดไทยในขณะนั้น รวมทั้งผู้นำท่านอื่น อาทิ หลวงนฤเบศร์มานิตย์ รัฐมนตรี และหลวงโกวิทย์อภัยวงศ์ สมาชิกสภาผู้แทนราษฎร ("หลวงประดิษไปสัตหีบ จะถ่ายภาพยนตร์ที่นั่น," 2477, 36)

หลังจากตัดต่อเสร็จบริบูรณ์ ได้มีการนำภาพยนตร์ออกฉายที่ศาลาเฉลิมกรุงเมื่อต้น พ.ศ. 2478 แล้วส่งออกฉายทั่วราชอาณาจักร โดยหน่วยงานต่าง ๆ ของกระทรวงกลาโหม อาทิ กรมทหารอากาศ มณฑลทหารบกที่ 4 เป็นต้น

การมีส่วนร่วมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม น่าจะมีลักษณะอย่างไม่เป็นทางการ ชาญวิทย์ เกษตรศิริ ตั้งสมมติฐานว่าเค้าโครงเรื่องของ *เลือดทหารไทย* น่าจะมาจากหลวงพิบูลสงคราม (ยศในขณะนั้น) เพราะมีหลักฐานว่าท่านก็เป็นผู้วางโครงเรื่องบทภาพยนตร์เรื่อง *รบรัก* ซึ่งเป็นภาพยนตร์เสียงของกระทรวงกลาโหมเพื่อเผยแพร่ทางการทหารอีกเรื่องหนึ่ง

แต่สิ่งที่เหล่าทหารใน *เลือดทหารไทย* จะต้องรักษาไว้มิใช่เพียงชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ อันเป็นสัญญลักษณ์ที่ระบุไว้ในธงไตรรงค์ แต่ยังรวมไปถึงรัฐธรรมนูญด้วย เป็นที่น่าสนใจว่าในช่วงเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง รัฐธรรมนูญถูกนำมาใช้แทนประชาธิปไตย แทนที่จะเป็นหลักการสำคัญของประชาธิปไตย ยิ่งเมื่อรัฐธรรมนูญของไทยถูกยกเลิกและร่างใหม่ เพิ่ม ลด ตัด ตามความคิดเห็นของผู้มีอำนาจทางการเมืองแต่ละยุค ทำให้รัฐธรรมนูญเป็นสัญญลักษณ์ที่จะต้องบูชาไว้ ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างของการฉลองรัฐธรรมนูญในปี พ.ศ. 2476 ที่ถูกจัดให้มีการแห่แหนอยู่รอบเมือง (สุวิมล พลจันทร์, 54)

สก็อต บาร์เม่ วิเคราะห์ *เลือดทหารไทย* ไว้ว่าเป็นงานที่มีการผสมผสานกันสูง ทั้งการผจญภัย แอ็คชั่น ความรัก ใส่เพลงเข้ามามาก โดยเพลงที่ใช้มีทั้งเพลงป็อบหรือโทนเพลงมาร์ช ลักษณะคล้ายกับภาพยนตร์เรื่อง *แก่นกลาสี* ที่ผสมผสานทุกอย่างทั้งการผจญภัย ตลก ความรัก เพลงสากล และการโฆษณาชวนเชื่อทางการทหารเข้าไว้ด้วยกัน ด้วยการตัดฟุตเทจจากภาพยนตร์สารคดีที่หลวงเจนจิตถ่ายทำให้กับรัฐบาล ทั้งสองเรื่องมีลักษณะคล้ายกับภาพยนตร์ของศรีกรุงที่ถ่ายทำขึ้นในช่วงนั้น โดยได้รับ

อิทธิพลจากภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องเน้นการเสียสละของบุคคลเพื่อความดีแห่งชาติ เป็นตำนานชาตินิยมที่ทำอยู่ภายใต้กรอบของอารมณ์ขัน[30] แต่ชาญวิทย์ เกษตรศิริ ตั้งข้อสังเกตไว้ว่าบทนำกลับตกอยู่ทางด้านทหารเรือเสียมากกว่า เป็นไปได้ว่าเป้าหมายของการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ เป็นความพยายามที่จะสร้างภาพพจน์ให้แก่ฝ่ายทหารโดยรวม

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อยประเมินว่า การฉาย *เลือดทหารไทย* ได้รับการต้อนรับอย่างสูง (จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, 139) แต่รายได้จากการฉายของมณฑลทหารบกที่ 4 ในจังหวัดนครสวรรค์อยู่ที่ 639.95 บาท ("เลือดทหารไทย," 2478) เทียบได้เท่ากับหนึ่งในสามของราคาทองในสมัยนั้น (บาทละ 35 ดอลล่าร์) ซึ่งไม่ได้ถือว่าสูงเท่าที่ควร

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง *บ้านไร่นาเรา* นั้น มีการลงชื่อจอมพล ป. พิบูลสงครามเป็นผู้วางเค้าโครงเรื่อง แต่ให้กาญจนาคพันธุ์เป็นผู้เขียน โดยกองภาพยนตร์ทหารอากาศเป็นผู้ดูแลในการถ่ายทำ แต่ทีมงานส่วนใหญ่มาจากแวดวงภาพยนตร์ อาทิ ม.ร.ว.อนุศักดิ์ หัสดินทร์เป็นผู้ถ่ายภาพ กำกับโดยผู้ที่ใช้สมญานามว่า "ทองอินฯ" และ "เนรมิต" แต่บางที่ก็ระบุว่า ขุนวิจิตรมาตราเป็นผู้กำกับ (ชาญวิทย์, 45) นักแสดงเป็นบุคคลทั่วไป ยกเว้น นายเรืออากาศเอกทวี จุลละทรัพย์

บ้านไร่นาเรา ยังคงเชิดชูลัทธิทหารนิยมผ่านตัวละครกสิกร ซึ่งถูกนำเสนอในภาพแปลกใหม่ คือ ใส่เสื้อเชิ้ต กางเกงยาว สวมรองเท้าบู๊ต ตามแบบฉบับของเกษตรกรตะวันตก เป็นไปได้ว่าท่านเริ่มตระหนักว่า คนไทยส่วนใหญ่ในสมัยนั้นประกอบอาชีพเกษตรกรรม[31] ทำให้ภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องที่มีชาวนาเป็นตัวหลักประสบความสำเร็จตั้งแต่ *รบระหว่างรัก* ของขุนวิจิตรมาตรา จนศรีกรุงเองก็สร้างภาพยนตร์ที่เน้นตัวละครหลักมาจากชนบท อาทิ *หลงทาง* (2475) *เลือดชาวนา* (2479) และ *เลือดชนบท* (2480) เป็นต้น

การสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นนโยบายการสร้างฐานเศรษฐกิจของชาติที่เน้นความต้องการพื้นฐาน คือ ให้ประชาชนมีรายได้ มีที่ทำกิน มีการแต่งเพลงต่าง ๆ อาทิ เพลงฝ้าย เพลงกสิกรไทย เพลงไทยเพื่อไทย เพลงไทยเป็นชาติเพราะปลูกอาหารไว้กินเอง เป็นต้น เพื่อเชิญชวนประชาชนไทยประกอบอาชีพ (สุวิมล พลจันทร์, 124-127)

ความพยายามในการจัดตั้งองค์การหรือโรงถ่ายภาพยนตร์ของจอมพล ป. มีมาตลอด หลายครั้งเกิดจากการซักถามเอง เขียนด้วยลายมือของตนเอง ดังนั้นเมื่อท่านก้าวเข้าสู่ตำแหน่งนายกรัฐมนตรี

---

[30] สก็อต บาร์เม่ วิเคราะห์ *เลือดทหารไทย* จากหนังสือชื่อเดียวกัน เขียนโดย แก้วกาญจนา ซึ่งไม่มีรายละเอียดว่ามีการเขียนในลักษณะใด เช่นเดียวกับ *แก่นกลาสี* จากหนังสือประกอบภาพยนตร์เรื่องนี้ของศรีกรุง (Barmé, 243-245)

[31] ในปี พ.ศ. 2472 มีผู้ประกอบอาชีพทำนาทำไร่ 83.05% จากจำนวนประชากรทั้งประเทศ 11,506,207 คน (นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, 2529, 17-18 อ้างใน สุวิมล พลจันทร, 2531, 8)

อีกครั้งในปี พ.ศ. 2492 ก็ได้รื้อฟื้นความตั้งใจเดิมอีกครั้ง ด้วยความตั้งใจที่จะสร้างองค์กรภาพยนตร์ โดยมอบหมายให้กรมศิลปากรเป็นผู้รับผิดชอบ ก่อนที่จะจบลงด้วยการขอใช้พื้นที่โรงถ่ายภาพยนตร์เก่าของกองทัพอากาศที่ทุ่งมหาเมฆ แต่ก็เงียบหายไปหลังจากเดือนเมษายน พ.ศ.2493 (กรมสารบรรณคณะรัฐมนตรีฝ่ายการเมือง,2499)

ปี พ.ศ. 2499 หลังจากที่ผู้ผลิตภาพยนตร์ขอความช่วยเหลือ รัฐบาลเริ่มวางแผนที่จะจำกัดการนำเงินออกนอกประเทศของบริษัทภาพยนตร์จากต่างประเทศเหล่านั้น จอมพล ป. ก็ได้นำเรื่องนี้ขึ้นมาพิจารณาอีกครั้งในการตั้งบริษัทเอราวัณภาพยนตร์

นโยบายส่งเสริมภาพยนตร์ไทยของจอมพล ป. ยังพบได้ในกรณีศึกษาอื่น ๆ โดยทั่วไป แนวทางในการอธิบายอุดมการณ์ทางการเมืองของจอมพล ป. สามารถสรุปได้เป็น 2 ช่วง ซึ่งมีความแตกต่างดังนี้

ช่วงแรกตั้งแต่ พ.ศ. 2481 – 2487 เป็นการนำเอาลัทธิชาตินิยมมาอธิบายเรื่องการสร้างชาติภายใต้ระบอบประชาธิปไตย โดยผ่านวิธีการรูปแบบต่างๆ นอกจากภาพยนตร์แล้ว ก็ยังมีการประกาศเกียรติคุณบุคคลที่ทำคุณแก่ประเทศชาติ จัดสร้างอนุสาวรีย์เพื่อเป็นเกียรติประวัติและสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สร้างสัญลักษณ์ของชาติผ่านเพลงชาติ ธงชาติ รักษาขนบธรรมเนียมประเพณีบางอย่าง รวมทั้งการใช้เพลงสากล อาทิ เพลงสร้างชาติ เพลงสร้างระเบียบ และการแสดงละครที่มีเพลงประกอบ เช่น *เจ้าหญิงแสนหวี* (2481) *มหาเทวี* (2481) *เบญจเพศ น่านเจ้า* (2482) และ *อนุสาวรีย์* (2482) เป็นต้น

ช่วงที่สองตั้งแต่ พ.ศ. 2490 – 2500 ลัทธิชาตินิยมภายใต้การนำของจอมพล ป.พิบูลสงคราม กลายเป็นลัทธิผู้นำ ผ่านทั้งสื่อบุคคล อาทิ ปาฐกถา หรือเพลงปลุกใจ รวมทั้งการใช้ศาสนาเข้ามาเป็นเครื่องมือ ภาพยนตร์หลายเรื่องมีลักษณะที่ส่งเสริมการปกครองและเข้าใจประชาธิปไตยอยู่บ้าง แทนที่จะใช้เพื่อสร้างอำนาจผู้นำเช่นเดียวกันก่อนหน้านี ทั้งนี้อาจเป็นไปได้ว่า คณะราษฎรฝ่ายพลเรือนหมดอำนาจลงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 การสนับสนุนแนวคิดดังกล่าวในช่วงนั้นเพื่อขยายอำนาจของท่านให้คงอยู่ยาวนานขึ้น หรืออาจเป็นเพราะเหตุผลอื่น ซึ่งยากที่จะสรุปได้

ในช่วงที่ใกล้กับการหมดอำนาจทางการเมืองของจอมพล ป. ประเทศไทยเริ่มเผยแพร่งานทางโทรทัศน์ ซึ่งภาพยนตร์หลายเรื่องก็ได้นำไปเสนอทางโทรทัศน์แทน ดังที่ปรากฏในภาพยนตร์วิวัฒนาการท้องถิ่น ประกอบกับโครงการจัดตั้งองค์กรภาพยนตร์ไม่เคยประสบความสำเร็จ ทำให้การใช้สื่อภาพยนตร์เพื่อการเมืองของรัฐเปลี่ยนไป หนนี้เป็นภาพยนตร์ต่อต้านระบอบความคิดคอมมิวนิสต์ โดยสำนักข่าวสารอเมริกัน หรือ USIS แทนในที่สุด

3.1.1.3 *การใช้ภาพยนตร์เพื่ออุดมการณ์การเมืองของปรีดี พนมยงค์*

ปรีดี พนมยงค์ ไม่มีนโยบายในการใช้สื่อภาพยนตร์อย่างชัดเจน จนกระทั่งเมื่อมีการสร้าง

พระเจ้าช้างเผือก ซึ่งเท่าที่ผ่านมามักจะมีการตีความในปัจจุบันว่า เป็นการแสดงความคิดเห็นคัดค้านลัทธิทหารนิยมของจอมพล ป.พิบูลสงคราม

แต่เมื่อสำรวจข้อมูล ผู้วิจัยพบว่าอาจมิได้เป็นไปดังที่คนในสังคมส่วนใหญ่เข้าใจ เพราะความสัมพันธ์ระหว่างหลวงประดิษฐมนูธรรมกับหลวงพิบูลสงครามก็เป็นไปด้วยดีมาตลอดก่อนที่จะเกิดการเปลี่ยนแปลง ทั้งคู่เคยร่วมเดินทางไปเยี่ยมชมการถ่ายทำ *เลือดทหารไทย* ด้วยกันเมื่อหกปีก่อนที่จะมีการสร้าง *พระเจ้าช้างเผือก* นอกจากนี้ *พระเจ้าช้างเผือก* ก็ยังได้ใช้โรงถ่ายของกองทัพอากาศเป็นโลเคชั่นของภาพยนตร์เรื่องนี้ ซึ่งชาญวิทย์ เกษตรศิริ ก็เห็นพ้องต้องกันว่า ภาพที่ถูกมองว่าเป็นคู่แข่งกันระหว่างบุคคลทั้งสองนั้น น่าจะเป็น "การประเมินประวัติศาสตร์ในภายหลังมากกว่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งภายหลังจากการที่ญี่ปุ่นบุกประเทศไทย ภายหลังรัฐประหาร 2490 ของพลโทผิน ชุณหะวัณ ที่ "คณะราษฎร" สิ้นสุดอำนาจ จอมพล ป. พิบูลสงครามเปลี่ยนค่ายไปอยู่กับ "คณะรัฐประหาร" (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 55)

เป็นไปได้ว่า *พระเจ้าช้างเผือก* เป็นการยืนหยัดแนวคิดประชาธิปไตยภายใต้สถาบันพระมหากษัตริย์ เพราะจากการบันทึกของผู้ที่อยู่ในช่วงนั้น ความสัมพันธ์ระหว่างคณะราษฎร์กลุ่มปรีดี พนมยงค์กับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 น่าจะเป็นไปในทางบวก เพราะหลังจากเหตุการณ์นั้นแล้วอีกหลายปี คือ ช่วงพ.ศ. 2492 สมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระราชินีในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ตอบรับคำเชิญของคุณชุณห์ ปิณฑานนท์ หนึ่งในกลุ่มคณะราษฎร สายปรีดี พนมยงค์ และเป็นผู้อำนวยการของบริษัทสหศินิมาไปทอดพระเนตรภาพยนตร์เรื่อง *สุภาพบุรุษเสือไทย* ที่ศาลาเฉลิมกรุง (แท้ ประกาศวุฒิสาร, 168)

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ (56) ตั้งข้อสังเกตว่า *พระเจ้าช้างเผือก* หวนกระแสภาพยนตร์ไทย จัดฉายเมื่อวันที่ 4 เมษายน 2484 ในช่วงที่เกิดการสู้รบในอินโดจีนไปแล้ว ก่อนที่ไทยจะลงนามสันติภาพกับฝรั่งเศส (พฤษภาคม 2484) ที่กรุงโตเกียวเพียงหนึ่งเดือน ดังนั้น *พระเจ้าช้างเผือก* สะท้อนความคิดของนายปรีดีในบรรยากาศที่เกิดสงครามโลกครั้งที่สองแล้วในยุโรป ขณะเดียวกันก็อยู่ในบรรยากาศ 'ลัทธิชาตินิยม' ที่ทวีความรุนแรงขึ้นภายในประเทศไทย ซึ่งการปลุกระดมเรียกร้องดินแดนกำลังเป็น “พลัง” อย่างที่ไม่สามารถจะทัดทานได้

แต่การสร้างภาพยนตร์มิใช่เป็นศิลปะที่สามารถทำได้อย่างรวดเร็ว แต่ต้องใช้เวลามานานพอสมควร ในแจ้งความโฆษณาของปรีดีภาพยนตร์ ระบุว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้เวลาสร้าง 2 ปีเศษ (ประมวลภาพยนตร์, 5, 12 เมษายน และ 3 พฤษภาคม 2484 อ้างใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 39) หมายความว่าโครงการสร้างภาพยนตร์ดังกล่าวน่าจะเริ่มตั้งแต่ก่อนเมษายน พ.ศ. 2482 และน่าจะรวมถึงเวลาที่ปรีดีเขียนงานชิ้นนี้ด้วย เพราะบทประพันธ์ชิ้นนี้เขียนเสร็จสิ้นเมื่อ 11 พฤษภาคม 2483 (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 39) ดังนั้น เหตุการณ์ที่น่าจะจุดประกายความคิดของปรีดีควรมาตั้งแต่ต้นปี

2482 ในขณะนั้นสงครามโลกครั้งที่สองยังมิได้เกิดขึ้น เพราะสงครามโลกเริ่มเกิดขึ้นจากกรณีที่เยอรมนีบุกโปแลนด์เมื่อวันที่ 1 กันยายน 2482 สงครามที่มีอยู่ในขณะนั้นเป็นการสู้รบระหว่างญี่ปุ่นกับฝรั่ง ซึ่งมีมาตั้งแต่ พ.ศ. 2480

พ.ศ. 2482 ตกอยู่ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล และมีพระยาพหลพลพยุหเสนาเป็นนายกรัฐมนตรี ซึ่งปรีดีดำรงตำแหน่งรัฐมนตรีกระทรวงต่างประเทศ แต่พระยาพหลพลพยุหเสนาพ้นตำแหน่งหลังจากวันที่ 16 ธันวาคมในปีเดียวกัน จอมพล ป. พิบูลสงครามก้าวขึ้นมารับตำแหน่งแทน ซึ่งปรีดีก็รับตำแหน่งรัฐมนตรีกระทรวงการคลัง ในปี พ.ศ. 2482 มีการประกาศใช้รัฐนิยมฉบับที่ 1 เปลี่ยนชื่อประเทศจากสยามเป็นไทยในเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2482 และประกาศใช้เพลงชาติไทยฉบับปัจจุบัน ซึ่งอาจเป็นแรงผลักดันสำคัญที่ทำให้ปรีดีตั้งใจเขียน *พระเจ้าช้างเผือก* เป็นภาษาอังกฤษเพื่อสื่อสารไปสู่ชาวโลก

ถ้าวิเคราะห์ตามหลักของชาญวิทย์ ก็สรุปได้ว่า บริบทในขณะนั้นและแนวคิดเรื่องสันติภาพเป็นพลังผลักดันสำคัญให้ปรีดีประกาศสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ แต่ผู้วิจัยพบว่ายังมีความคลาดเคลื่อนและความพร้อมของเวลาที่ประกาศสร้างและฉาย *พระเจ้าช้างเผือก*

ปรีดี พนมยงค์สร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ น่าจะประกอบไปด้วยเหตุผลอื่นมากกว่าต่อต้านแนวคิดชาตินิยมของจอมพล ป.พิบูลสงครามอย่างที่เราเข้าใจกัน แต่เพื่อส่งเสริมแนวคิดสันติภาพของตนในการส่งเข้าประกวดรางวัลโนเบล ซึ่งเท่าที่ผ่านมามีแต่รัฐบุรุษจากยุโรปหรืออเมริกาเป็นผู้ได้รับเป็นส่วนมาก และนี่อาจเป็นเหตุผลที่ทำให้ปรีดีส่งภาพยนตร์เรื่องนี้ไปฉายที่นิวยอร์ค และสิงคโปร์พร้อมกับศาลาเฉลิมกรุง (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 39-41) โดยเฉพาะการเลือกช้างเป็นองค์ประกอบสำคัญในการโฆษณาเรื่องนี้มีนัยสำคัญบางประการ

> Chang At War! It's Greatest Thrill on Earth. Wonders Never Before Beheld By Man. The First Thai Screen Spectacle with All English Dialogue. It Took 2 Years To Bring You This Taggering Romance of the Rising Ayodayans! Actual Scens of Elephants at War! Hair-Raising Jungle Adventures of Ayodayans for Liberty! (ประมวลภาพยนตร์ 12 เมษายน 2484 อ้างใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 41)

การนำช้างมาเป็นตัวละครหลักคู่ไปกับพระมหากษัตริย์ พร้อมนำมาเป็นจุดขายในการโฆษณานั้น ผู้วิจัยมองว่าเป็นความพยายามของปรีดีในการเชื่อมโยงกับภาพยนตร์อเมริกันที่มีชื่อเสียงไปทั่วโลกอย่าง

ช้าง ของมีเรียน ซี.คูเปอร์ ซึ่งออกฉายโดยพาราเมาท์มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2470[32] ผู้วิจัยตั้งสมมติฐานไว้ว่า ปรีดี พนมยงค์น่าจะต้องการส่งเสริมประเทศไทยภายใต้การปรับโฉมใหม่ให้เป็นที่รู้จักไปทั่วโลก ในฐานะประเทศใหม่ที่รักในสันติภาพ เช่นเดียวกับผู้สร้าง

3.1.1.4 *การใช้สื่อภาพยนตร์เพื่อตอบสนองนโยบายรัฐของเอกชน*

ภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นในไทยยังคงเน้นให้ความบันเทิงเป็นหลัก ในช่วงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองมักเป็นเรื่องตลก เรื่องรัก ผจญภัย หรือเรื่องบู๊ โดยมีอยู่เพียงไม่กี่เรื่องที่พยายามนำเสนอความจริงในมุมมองที่แตกต่างออกไป อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง *อำนาจมืด* (ตอนหลังเปลี่ยนเป็น *ชะนะพาล*) ถ่ายทอดชีวิตความเป็นจริงของสังคมไทยในขณะนั้น คือ ซ่องโสเภณีหรือซ่องอั้งยี่ จนไม่เป็นที่พระราชนิยมของรัชกาลที่ 7 หรือเรื่อง *รบระหว่างรัก* สร้างโดยหัสดินทร์ภาพยนตร์เมื่อปี พ.ศ. 2474 เล่าเรื่องราวแห่งความรักและการต่อสู้ของพระเอกที่เป็นลูกชาวนา ถูกส่งไปรบในยามสงครามโลกครั้งที่ 1 จนนำไปสู่ที่มาของภาพยนตร์แนวรักชาติและการทหารในที่สุด เป็นความคิดของขุนวิจิตรมาตราเองที่ต้องการสร้างเรื่องแปลกใหม่ขึ้นมา เพราะไม่อยากลอกเลียนฝรั่งมากเกินไป และต้องการให้เห็นชีวิตของคนไทย ซึ่งส่วนมากเป็นชาวนา (กาญจนาคพันธุ์, 109) ผลปรากฏว่ากระแสหนังออกมาได้ดี จนได้รับการเชื้อเชิญให้ไปฉายในวัง

จากการศึกษาภาพยนตร์แนวรักชาติและการทหารตั้งแต่ พ.ศ. 2474 – 2499[33] สามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

พ.ศ.	รายชื่อภาพยนตร์	บริษัทผู้สร้าง	หมายเหตุ
2474	รบระหว่างรัก	หัสดินทร์ภาพยนตร์	
2478	เลือดทหารไทย	กระทรวงกลาโหม	
2479	เลือดสุพรรณ	นครภาพยนตร์	นำมาฉายใหม่ 2493
2482	ค่ายบางระจัน	ศรีกรุง	นำมาฉายใหม่ 2493
2484	พระเจ้าช้างเผือก	ปรีดี พนมยงค์	นำมาฉายใหม่ 2496

[32] *ช้าง* เป็นภาพยนตร์สารคดียุคบุกเบิกตัวอย่างที่ยังคงได้รับการอ้างอิงและแนะนำไว้ในตำราประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ของโลกจนถึงทุกวันนี้ และเชื่อกันว่าเป็นแรงบันดาลใจให้มีเรียน ซี คูเปอร์สร้างภาพยนตร์เรื่อง King Kongในปี 2476

[33] เนื้อหาภาพยนตร์ว่าแนวรักชาติหรือทหารนั้นเป็นการสรุปจากข้อมูลใน *ภาพยนตรานุกรมแห่งชาติ* และข้อมูลทางอินเทอร์เน็ตเท่าที่จะหาได้

	เลือดไทย	ราชบุรี / กรม ประชาสงเคราะห์	
	ใจไทย	กรมประชาสงเคราะห์	
	แม่ศรีเมือง	อุบลภาพยนตร์	
	รวมไทย	สาธารณสุข / กรมรถไฟ	
2485	บ้านไร่นาเรา	กระทรวงกลาโหม	
	น้ำท่วมดีกว่าฝนแล้ง	ศรีกรุง	
2493	พันท้ายนรสิงห์	อัศวินภาพยนตร์	
	ดาบทหารเสือ	พันตรีศิลปะ	ศึกระหว่างสุโขทัย / เขมร
	ทาษกบฏ	สากลสยามภาพยนตร์	การเลิกทาสสมัยรัชกาลที่ 5
2494	เมื่อนเรศวรกู้ชาติ	ดุสิตภาพยนตร์	
2495	เจดีย์หัก	ภาพยนตร์พานิช	สมัยอยุธยา
	ขุนศึก	ทวีภาพยนตร์	บทประพันธ์ของไม้ เมืองเดิม
	พระเจ้ากรุงธนบุรี	บันเทิงไทยภาพยนตร์	
	อยุธยาแห่งความหลัง	กองทหารบก ลพบุรี	
2496	ทหารเอกพระบัณฑูร	สุวรรณภูมิภาพยนตร์	
2497	เจ้าแม่อยู่หัวศรีสุดาจันทร์	กรมตำรวจ	
	สามเสือสมุทร	กรมสวัสดิการทหารเรือ	
2498	ทหารเสือพระเจ้าตาก	วิจิตรเกษมภาพยนตร์	
	สี่สิงห์นาวี	กรมสวัสดิการทหารเรือ	
2499	ศึกถลาง	บูรพาภาพยนตร์	
	เลือดนาวี	กองทัพเรือ	
	สองดาบ	สมใจ อาสนจินดา	
	แผ่นดินว่างกษัตริย์	ปรเมรุภาพยนตร์	เรื่องราวสมัยพระเจ้าตาก
	ขุนศึกน่านเจ้า	กองทัพบก	

ตารางที่ 7 รายชื่อภาพยนตร์แนวรักชาติและการทหาร 2470-2499

(*ภาพยนตร์ที่แรเงาสร้างโดยหน่วยงานราชการ*)

ภาพยนตร์แนวรักชาติในช่วงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง จนถึงช่วงที่จอมพล ป.พิบูลสงคราม ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีครั้งแรกนั้น (สิ้นสุดปี พ.ศ. 2487) มักจะเกิดจากหน่วยงานราชการเป็นหลัก ได้แก่ *เสือดทหารไทย พระเจ้าช้างเผือก เลือดไทย ใจไทย รวมไทย และบ้านไร่นาเรา* เป็นต้น

ส่วนภาพยนตร์ที่สร้างโดยภาคเอกชนนั้น มีเพียง *รบระหว่างรัก* (หัสดินทร์ภาพยนตร์) *เลือดสุพรรณ* (นครภาพยนตร์) *เลือดไทย* (น.น. ภาพยนตร์) *แม่ศรีเมือง* (อุบลภาพยนตร์) *ค่ายบางระจัน* และ*น้ำท่วมดีกว่าฝนแล้ง* สร้างโดย ศรีกรุง ทั้งก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองจนถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่ สอง

ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ตั้งแต่ พ.ศ. 2490-2500 มีภาพยนตร์แนวรักชาติเรื่อง *พันท้ายนรสิงห์ ดาบทหารเสือ ทาษกบฏ เมื่อนเรศวรกู้ชาติ เจดีย์หก ขุนศึก พระเจ้ากรุงธนบุรี ทหารเอกพระบัณฑูร ทหารเสือพระเจ้าตาก ศึกถลาง สองดาบ และแผ่นดินว่างกษัตริย์*

ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักชาติหรือการทหารนั้น แบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกริเริ่มโดยภาคเอกชน มิได้สนองนโยบายของใคร เพียงแทรกเนื้อหาความรักชาติขึ้น ส่วนกลุ่มที่สองเป็นภาพยนตร์ที่สร้างตามนโยบายของรัฐ โดยเฉพาะงานที่สร้างขึ้นหลังจาก *เลือดทหารไทย* ได้แก่ *เลือดสุพรรณ ค่ายบางระจัน เลือดไทย แม่ศรีเมือง น้ำท่วมดีกว่าฝนแล้ง* โดยมีบริบททางสังคมที่แตกต่างกัน

เลือดสุพรรณ สร้างโดยบริษัทใหม่ชื่อว่า นครภาพยนตร์ ก่อตั้งโดยนายแช่ม สุขุมาลจันทร์ นำบทละครชื่อเรื่องเดียวกันที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงเมื่อปี พ.ศ. 2475 มาสร้างในอีกสี่ปีต่อมา ขณะที่ *ค่ายบางระจัน* สร้างในปี พ.ศ. 2482 โดยบริษัทศรีกรุง ถ้าจะสรุปว่า ทั้ง *เลือดสุพรรณ* กับ *ค่ายบางระจัน* สร้างขึ้นเพื่อสนับสนุนนโยบายสร้างชาติของจอมพล ป. ก็คงจะไม่ถูกต้องทั้งหมด เพราะในขณะนั้นท่านยังมิได้เป็นผู้บริหารประเทศอย่างเต็มที่ แต่เหตุผลน่าจะมาจากความสำเร็จของละครเวทีแนวรักชาติที่เกิดขึ้นตั้งแต่หลัง พ.ศ. 2477 และน่าจะมาจากหลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งเพิ่งดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ภาพยนตร์ดังกล่าวจึงมีท่านเป็นทั้งผู้ประพันธ์เรื่อง แต่งเนื้อร้อง ใส่ทำนองด้วย (สุวิมล พลจันทร์, 70-72) ดังนี้

เลือดสุพรรณ (2478) โดย หลวงวิจิตรวาทการ มีเพลงทั้งสิ้น 13 เพลง

ราชมนู (2479) โดย หลวงวิจิตรวาทการ เป็นเรื่องความเสียสละรักถิ่นกำเนิด ใช้เพลงทั้งสิ้น 11 เพลง

เลือดชาวนา (2479) โดยกองทัพบก มีเพลงสำคัญ คือ ตะวันยอแสง และเพลงลาวหลง

กลัวเมีย (2479) เน้นบทบาทผู้หญิงในยุคใหม่ที่สนใจการเมือง มีเพลงสำคัญชื่อสนองใจ

ศึกถลาง (2480) โดยหลวงวิจิตรวาทการ เป็นการเน้นความสามารถของผู้หญิงในเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ แสดงถึงความสามัคคีเป็นสำคัญ ใช้เพลงทั้งสิ้น 12 เพลง

พระเจ้ากรุงธนบุรี (2480) โดยหลวงวิจิตรวาทการ ใช้เพลงทั้งสิ้น 9 เพลง

บริบทที่สองเกิดขึ้นขณะที่ประเทศไทยกำลังมีกรณีพิพาทอินโดจีน จึงมีภาพยนตร์แนวรักชาติ 2 เรื่อง ได้แก่ *เลือดไทย* และ *แม่ศรีเมือง* (นอกจากภาพยนตร์ข่าวที่ถ่ายทำโดยหน่วยงานราชการเรื่อง *ใจไทย* และ *รวมไทย*)

แต่เดิมนั้น *เลือดไทย* ใช้ชื่อว่า *ศรีโสภณ* สร้างโดยบริษัท น.น. ภาพยนตร์ เล่าเรื่องราวของ "หนุ่มไทย เลือดไทยหมู่หนึ่ง ผู้ยอมสละชีวิตเพื่อกอบกู้อิสระของคนให้ชาติและเพื่อความเปนไทย" (ประมวลภาพยนตร์ วันเสาร์ที่ 12 เมษายน 2484, 21 อ้างใน จำเริญลักษณ์, 211) แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้ฉาย เพราะถ่ายทำขณะที่ไทยกำลังมีปัญหากรณีพิพาทอินโดจีน จึงคละเคล้าไปด้วยทั้งเสียงปืนและเครื่องบิน แต่เมื่อจะจัดฉาย สงครามเสร็จสิ้นแล้ว รัฐบาลเกรงว่าภาพที่ได้รับการบันทึกจากพื้นที่จริง คือ *ศรีโสภณ* จะทำให้ได้รับผลกระทบ จึงเปลี่ยนชื่อ โดยให้กรมประชาสงเคราะห์เป็นผู้ร่วมสร้าง มีนายเลียง ไชยกาล สส.อุบลราชธานีเป็นที่ปรึกษา ต่อมาก็สร้างภาพยนตร์ส่งเสริมความรักชาติเรื่อง *แม่ศรีเมือง* ฉายในเวลาสิ้นปีนั้น

ผู้วิจัยพบว่า สาเหตุที่ภาพยนตร์เรื่อง *เลือดไทย* ประสบปัญหาในการฉาย อาจจะเป็นเพราะว่าหน่วยงานราชการก็กำลังสร้างภาพยนตร์ที่เกิดจากกรณีพิพาทอีก 2 เรื่อง คือ *ใจไทย* โดยกรมประชาสงเคราะห์ และ *รวมไทย* โดยกรมสาธารณสุขและกรมรถไฟ เรื่องหลังนี้ได้ถ่ายทำตลอดแนวรบชายฝั่งแม่น้ำโขง และมีฉากที่จอมพล ป. พิบูลสงคราม ตรวจเยี่ยมทหารในแนวรบนั้นด้วย ดังนั้นการถูกสั่งห้ามด้วยปัญหาเรื่องภาพสงครามน่าจะเป็นประเด็นรอง แต่เกิดจากเนื้อหาและภาพที่ไปคล้ายกับผลงานของรัฐ จึงทำให้มีปัญหาเกิดขึ้น ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงผลกระทบและความไม่แน่นอนที่ภาคเอกชนพึงประสบ หากทำงานไปคล้องจองกับราชการขึ้น หลังจากนั้นก็มีสารคดีที่เกี่ยวกับกรณีพิพาทอีกเรื่อง ได้แก่ *ข่าวสมรภูมิ* โดยเลื่อน พงษ์โสภณ สส.จังหวัดพระนคร ก็มีคนดูเป็นจำนวนน้อย[34]

สำหรับ *แม่ศรีเมือง* ที่เกิดจากการอำนวยการสร้างของเลียง ไชยกาล นั้น เขาไม่เคยสร้างภาพยนตร์แต่อย่างใด แต่ว่าจ้าง ขุนปฏิภาค, เลื่อน พงษ์โสภณ, พรานบูรพ์ และทิดเขียวมาทำงานตามหน้าที่ต่าง ๆ (ภาพยนตร์สาร 24 พฤศจิกายน 2484, 7, 16-18 ใน จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, 216) แต่เพียงเรื่องเดียวก็หยุดไป เนื้อหาเน้นการล่มสลายของครอบครัวหนึ่งที่โชคชะตาและการทรยศต่อชาติ มีภาพงาม ๆ ของจังหวัดอุบลราชธานี และการปฏิบัติรบของกองทัพอากาศ กองทัพบก ยุวชนและยุวนารีในยามสงคราม (ชุมนุมภาพยนตร์, 2484 อ้างใน จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, 2544, 216)

สำหรับบริษัทใหญ่อย่างศรีกรุงนั้น อาจได้ชื่อว่าสนองนโยบายของจอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยตรง เพราะมีความสนิทสนมกับรัฐบาลมาตลอด นอกจากจะร่วมผลิตกับภาพยนตร์ให้กับรัฐหลาย

[34] มีผู้เขียนบทความในหนังสือชุมนุมภาพยนตร์ ฉบับวันที่ 22 สิงหาคม พ.ศ. 2484 หน้า 2 ตั้งข้อสงสัยว่า "ไม่แน่ใจว่าสิทธิแห่งการให้ดูและการโฆษณาคงจะถูกสงวนไว้บ้างสักแค่ไหน", จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, 213.

เรื่อง ทั้งภาพยนตร์สารคดี และเรื่องแต่งอย่าง *เลือดทหารไทย* ศรีกรุงยังถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง *ค่ายบางระจัน* เมื่อปี พ.ศ. 2482 ซึ่งจอมพลแปลกขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรีแล้ว ใช้เพลงถึง 7 เพลง ได้แก่ เพลง *บางระจัน ไทยสามัคคี หนาวอารมณ์ รักซ้อนซ่อนรัก* โดยมีเพลง *สยามานุสสติ* ใช้เบิกเรื่องและเพลงปลุกใจในตอนอวสาน นอกจากนี้ยังมีเพลง *มาร์ชประชาธิปไตย* และ *มาร์ชรัฐธรรมนูญ* มาประกอบอีกด้วย การตัดสินใจสร้าง *ค่ายบางระจัน* ของศรีกรุงนั้น น่าจะหวังผลทางการค้าและการสนองตอบนโยบายรัฐมากกว่า หลังจากภาพยนตร์และบทละคร *เลือดสุพรรณ* ประสบความสำเร็จในเรื่องรายได้อย่างสูง ศรีกรุงจึงดึงตัว จวงจันทร์ จันทร์คณา หรือ พรานบูรพ์ มาทำงานอย่างเต็มตัวทั้งในฐานะผู้เขียนบทและผู้กำกับ

อีกสามปีต่อมาก็ได้สร้างภาพยนตร์เรื่อง *น้ำท่วมดีกว่าฝนแล้ง* ซึ่งศรีกรุงได้ประกาศเจตนารมณ์อย่างชัดเจนว่า "เพียบพร้อมไปด้วยวัธนธัม ให้คติสมัยสร้างชาติ รัก ตลก ขบขัน เพลงไพเราะห์ สนองนโยบายผู้นำ ปลอบใจน้ำท่วมดีกว่า พระเอกเป็นกรรมกรเรือจ้าง" (ภาพยนตรานุกรมแห่งชาติ, 130) ดังนั้น ศรีกรุงจึงได้รวมเพลงประกอบหนึ่งในภาพยนตร์ที่เชิดชูสถาบันทหารโดยเฉพาะ ได้แก่ เพลงมาร์ชจอมพล จากเพลงประกอบทั้งสิ้นจำนวน 6 เพลง อีกทั้งได้มอบรายได้รอบพิเศษให้กับองค์การพยาบาลทหารเขตหลังทั้งหมดอีกด้วย

อันที่จริงแล้ว ศรีกรุงทำงานที่เอนเอียงน้ำหนักไปทางรัฐบาลจอมพลแปลกอยู่ตลอดเวลา เพราะยังมีภาพยนตร์อีกหลายเรื่องที่แสดงให้เห็นถึงการสนับสนุนทหาร โดยเฉพาะทหารเรือ ซึ่งเป็นตัวละครพระเอกใน *เลือดทหารไทย* เพียงแต่ว่าเนื้อหานั้นมิได้เน้นเรื่องรักชาติโดยตรง แต่เป็นเรื่องที่ตัวพระเอกเป็นทหารเรือ อาทิ เรื่อง *แก่นกลาสี* เรื่องราวของนักเรียนใหม่ในโรงเรียนทหารเรือ ซึ่งถ่ายทำขณะที่หลวงกลการเจนจิตได้รับการว่าจ้างจากกองทัพเรือให้ติดตามไปบันทึกคณะทหารเรือไทยที่เดินทางไปรับเรือตอร์ปิโด เช่นเดียวกับเรื่อง *หวานใจนายเรือ* ที่เป็นความรักระหว่างนายทหารเรือกับสาวบ้านนอกผู้มีน้ำเสียงไพเราะ

เมื่อเข้าสู่ยุคหนัง 16 มม. ตั้งแต่ พ.ศ. 2493 เป็นต้นมา ซึ่งมีการสร้างภาพยนตร์ปีละนับร้อยเรื่องนั้น การสร้างหนังรักชาติอาจจะมีจำนวนสูงกว่าก่อนหน้านั้น แต่ถ้าเทียบกับอัตราส่วนของภาพยนตร์ที่สร้างนับร้อยเรื่องในแต่ละปี ถือว่าน้อยมาก ส่วนใหญ่ไม่มีบริบททางสังคมเป็นแรงผลักดัน ยกเว้นเป็นความสนใจของผู้สร้างเอง มักจะเป็นเรื่องราวที่นำมาจากประวัติศาสตร์ มิได้แต่งขึ้นใหม่เพื่อส่งเสริมนโยบายของผู้นำผู้ใดโดยเฉพาะ ประกอบกับหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา จอมพลแปลกเข้าดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีใหม่ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2491 – 2500 ซึ่งฝ่ายประชาชนในคณะราษฎรแทบจะสูญเสียอำนาจไปทั้งหมด ประเทศไทยตกอยู่ภายใต้การครอบครองของรัฐบาลทหารเกือบทั้งหมด

โดยสรุปแล้ว ผู้สร้างภาพยนตร์เอกชนส่วนใหญ่ในช่วงนี้ไม่นิยมที่จะแสดงความคิดเห็นที่ตรงกันข้ามกับผู้นำของประเทศด้วยเหตุผลหลายประการ ประการแรก ภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นมี

พระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ. 2473 เป็นตัวควบคุมการอนุญาตในการฉาย ซึ่งผู้สร้างส่วนใหญ่ไม่ต้องการให้มีปัญหาใด ๆ เกิดขึ้น จึงเลี่ยงที่จะสร้างภาพยนตร์ดังกล่าว

ประการที่ 2 การสร้างภาพยนตร์เป็นธุรกิจที่เสี่ยงและได้ผลตอบแทนไม่แน่นอน[35] บริษัทเอกชนหลายแห่งจำเป็นต้องพึ่งการช่วยเหลือจากราชการ ในแง่เรื่องงานจากรัฐบาล ดังนั้นบริษัทเอกชนในไทยจึงสงวนท่าทีในการนำเสนอความคิดเห็นทางการเมือง

ประการที่สาม การสร้างภาพยนตร์ในแต่ละเรื่องจะใช้เวลานานกว่าศิลปะหรืองานสื่อประเภทอื่น ดังนั้นเมื่อมีเหตุการณ์ใดเกิดขึ้น ผู้สร้างอาจทำไม่ทัน ดังจะเห็นได้จากกรณีพิพาทอินโดจีนนั้น จึงไม่มีผลงานที่มาจากบริษัทเอกชนรายย่อย มีแต่งานของหน่วยงานราชการหรือนักการเมืองที่มีทุนทรัพย์อยู่แล้ว เป็นต้น

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา วิพากษ์กลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ไทยในลักษณะเดียวกันในกรณีที่ยอมจำนนต่อการผูกขาดทางการค้า และอยู่ภายใต้การปกครองของประเทศมหาอำนาจ เพราะบริษัทไทยส่วนใหญ่มาจากเชื้อพระวงศ์หรือขุนนาง ที่เหลือก็มาจากศิลปะแขนงอื่น โดยเฉพาะละครเวที ส่วนใหญ่ประสบปัญหาทางด้านการเงิน และมักจะเป็นมือสมัครเล่นในเรื่องการสร้างสรรค์งาน พวกเขาจึงยอมจำนนต่อนโยบายภาพยนตร์ของรัฐโดยปราศจากการประท้วงใด ๆ (Boonrak Boonyaketamala, 69)

อันที่จริงแล้ว สำนึกร่วมที่หายไปในกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ไทยนั้น มิใช่เรื่องแปลกใหม่ เพราะสิ่งเหล่านี้ก็เกิดในสมัยต่อมาด้วยเช่นกัน ยกเว้นก็เป็นเพียงช่วงระหว่างแสวงหาความหมาย ซึ่งเริ่มประมาณตั้งแต่ พ.ศ. 2513 – พ.ศ. 2529 เป็นต้นมา ก่อนที่จะหยุดหายไปเกือบสองทศวรรษ เพราะผู้สร้างงานส่วนใหญ่เลือกที่จะเซ็นเซอร์ตัวเอง เพื่อหนีปัญหาต่าง ๆ ที่จะตามมาภายหลัง

3.1.2 <u>ความสนใจและสำนึกร่วมในการพัฒนาสังคม</u>

ถ้าหากการสร้างสำนึกร่วมทางการเมืองไม่สามารถเกิดขึ้นได้กับผู้สร้างภาพยนตร์ช่วงปี พ.ศ. 2475 – 2500 ด้วยเหตุผลและบริบททั้งภายนอกและภายใน แต่ความสำนึกร่วมก็เกิดขึ้นในประเด็นอื่นในฐานะที่ประเทศไทยกำลังก้าวเข้าสู่ความทันสมัย

ในเรื่องนี้ ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์มีส่วนในการส่งเสริมพัฒนาบทบาทของประชาชนในสังคม

---

[35] ความเสี่ยงในการลงทุนสร้างภาพยนตร์สามารถเห็นได้จากหลายกรณี อาทิ บริษัทหัสดินทร์ภาพยนตร์ของ มรว.อนุศักดิ์ หัสดินทร์ประสบปัญหาเรื่องขาดทุน จนตัดสินใจไปพบขุนวิจิตรมาตราให้ช่วยเขียนบท (กาญจนาคพันธุ์, 107) บริษัทไทยฟิลม์ ซึ่งลงทุนโดยพระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคลสร้างภาพยนตร์ได้เพียง 3-4 เรื่องก็ต้องเลิกล้มไป (เกร็ดจากอดีต, 475) แม้แต่ผู้กำกับที่มีผลงานมากที่สุดอย่าง "พรานบูรพ์" ก็ประสบภาวะขาดทุน จนมิได้สร้างผลงานอีกต่อไป (เกล็ดจากอดีต, 486).

แทบทุกระดับ โดยเฉพาะบทบาทของผู้หญิงและชนชั้นแรงงาน ดังนี้

3.1.2.1 *ภาพของผู้หญิง*

ผู้วิจัยพบว่า ความสนใจหรือความสำนึกร่วมในการส่งเสริมบทบาทของผู้หญิงในสังคมมีความเด่นชัดกว่า อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการส่งเสริมสิทธิสตรีหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง มีการผ่านกฎหมายให้ชาวไทยมีภรรยาตามกฎหมายได้เพียงคนเดียว ผู้หญิงเริ่มก้าวออกมาจากบ้าน มาทำงาน แม้จะเป็นอาชีพที่สังคมไม่ยอมรับอย่างโสเภณี ซึ่งมักจะพบเห็นในงานวรรณกรรมมากกว่า ดังที่ปรากฏในนวนิยายเรื่อง *หญิงคนชั่ว* ของ ก.สุรางคนางค์

ภาพของผู้หญิงในภาพยนตร์ก็ถูกปรับให้ดีขึ้นมาด้วย การยกย่องเชิดชูผู้หญิงว่ามีความสามารถ มีอำนาจ เกิดขึ้นมาตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่องที่ 4 ที่สร้างในเมืองไทย ได้แก่ *เขื้อไม่ทิ้งแถว* เลือกนักแสดงเป็นผู้หญิงทั้งหมด โดยนำรูปแบบมาจาก "ละครใน" สามารถต่อสู้ชกต่อย ขับยวดยานได้ทุกประเภท ผู้หญิงมีบทบาทจนสร้างดินแดนของตน มีการปกครองด้วยตนเอง ดังที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *เมืองแม่หม้าย* ผู้ชายเข้าไปไม่ได้ บางเรื่องก็มีอำนาจเป็นถึงราชินี

แม้ว่าบทบาทของผู้หญิงจะมีความโดดเด่นและมีความกระตือรือร้นมากขึ้น ภาพของนางเอกในภาพยนตร์ไทยก็ยังคงถูกจำกัดด้วยรูปสมบัติ คุณสมบัติและทรัพย์สมบัติ นางเอกของเรื่องมักจะเกิดมาบนกองเงินกองทอง เป็นลูกหลานผู้มียศถาบรรดาศักดิ์ บางเรื่องก็เป็นลูกหลานเจ้านาย เรื่องที่นางเอกเป็นลูกคนธรรมดา มีเหมือนกันแต่น้อยเรื่องกว่า และเธอมักจะมีอาชีพ ขณะที่นางเอกที่มาจากชนชั้นอันสูงกว่ามักจะไม่ทำอะไรเลย (จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, 253)

สก็อต บาร์เม่ (Barmé, 235-242) พบว่าการเสนอภาพของผู้หญิงในสื่อสมัยนิยมและอื่น ๆ ในช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง ยังคงอยู่ในกรอบของแนวคิดเรื่องชาติ โดยนำเสนอผ่านความงามและความกล้าหาญ เขาพบว่าการประกวดนางสาวไทยที่เกิดขึ้นในปีต่อมา ล้วนถูกจัดวางเป็นงานทางการและระดับชาติ ซึ่งเขาเชื่อว่าเป็นเครื่องมือในการนำแนวความคิด "รัฐนิยม" มาใช้ในขณะนั้น ดังที่ปรากฏจากการสร้างอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารีที่นครราชสีมา ซึ่งเป็นเมืองที่ผู้นำของกบฏวรเดชรวบรวมกองกำลังในการกบถที่เกิดขึ้น ท้าวสุรนารีเป็นตัวอย่างของสตรีแห่งชาติภายใต้คำสั่งใหม่ทางสังคมที่กำลังเปลี่ยน

ในทางสื่อ ภาพของผู้หญิงที่นำเสนอออกไปจะเป็นผู้หญิงที่มีบทบาทใหม่ และมีความเชื่อมโยงกับแนวคิดสร้างชาติที่พบเห็นได้ในสื่อหลากรูปแบบ อาทิ ละครเวที *ศึกถลาง* หรือ *เลือดสุพรรณ* ทั้งสองเรื่องแต่งโดยหลวงวิจิตรวาทการเช่นกัน ล้วนนำเสนอผู้หญิงในเชิงกล้าหาญเพื่อชาติด้วยกันทั้งสิ้น

ในช่วงหลัง พ.ศ. 2490 เป็นต้นมา เมื่อมีการผลิตภาพยนตร์ 16 มม. มากขึ้น โดยกลุ่มชน

ระดับต่าง ๆ ในสังคม ภาพของผู้หญิงยิ่งมีความหลากหลายกว่าก่อนหน้านั้น ผู้หญิงสามารถเป็นลุกขึ้นมาต่อสู้ได้ (*เห่าดง*) ขณะเดียวกันก็มีภาพของผู้หญิงในเชิงลามกอนาจารมากขึ้นด้วย ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นสิ่งหนึ่งที่ไม่อาจปฏิเสธได้เช่นกัน

3.1.2.2 *ภาพของชนชั้นแรงงาน*

การเลื่อนระดับชั้นทางสังคมของตัวละครก็เป็นอีกภาพหนึ่งที่เราพบได้ในสื่อภาพยนตร์ไทย โดยเฉพาะภาพของชาวนาหรือผู้ที่มาจากชนบท เราจึงเห็นภาพยนตร์หลายเรื่องที่กำหนดให้ตัวละครดังกล่าวที่มาจากชนชั้นชาวนาหลังจากความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง *รบระหว่างรัก* (2474) ศรีกรุงก็ผลิตเรื่อง *เลือดชาวนา* (2479) *เลือดชนบท* (2480) โดยเฉพาะ นอกจากนี้ก็ยังแทรกอยู่ในภาพยนตร์อีกหลายเรื่อง ทั้งที่เป็นพระเอกที่มีความประพฤติดีหรือไม่ดีก็ตาม

ภาพยนตร์ส่วนใหญ่นิยมให้พระเอกเป็นคนธรรมดา ๆ ฐานะการเงินไม่ร่ำรวยนัก บางรายถึงกับยากจนเสียอีก แล้วโชคชะตาอาจพลิกผันให้กลายเป็นลูกคนรวยขึ้นมา พระเอกที่เป็นผู้ใช้แรงงานถูกนำมาใช้ในหลายเรื่อง อาทิ เป็นเกษตรกร ชาวประมง ทำการค้า รับจ้าง นักมวย รวมไปถึงผู้ที่ต้องมีความรู้ ตั้งแต่ข้าราชการ จนถึงแพทย์และทนายความ เป็นต้น (จำเริญลักษณ์, 251-252)

ภาพของกรรมาชนจะยิ่งพบมากขึ้นในยุคหนัง 16 มม. เนื่องจากว่าชาวบ้านเป็นกลุ่มเป้าหมายหลักในการสร้างภาพยนตร์ไทยหลังจากนั้น ซึ่งได้เปลี่ยนจากชนชั้นสูงมาเป็นชาวบ้านมากขึ้น ซึ่งจะกล่าวไปในช่วงแรกของหมุดหมายที่ 2

3.1.3 ความสนใจและสำนึกร่วมในการพัฒนาสุนทรียศาสตร์และอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย

ในตำราประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ยุคแรกเริ่ม (early cinema) ของโลก มักจะเริ่มต้นด้วยการเกริ่นนำในเรื่องของการพัฒนาเทคโนโลยีในฐานะสิ่งประดิษฐ์ใหม่ และการทดลองนำไปใช้ทั้งในการผลิตและการฉาย แต่สำหรับประเทศไทย การศึกษาในลักษณะเดียวกันคงเป็นเรื่องยาก เนื่องจากปัญหาของการอนุรักษ์ภาพยนตร์ คงทำได้แต่ส่วนที่เป็นเพียงข้อมูลและการบันทึก ทำให้การศึกษาในเรื่องนี้อยู่ในแวดวงที่จำกัด แม้แต่ภาพยนตร์ส่วนพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7

ถ้ามองไปในประวัติศาตร์ยุคแรกเริ่ม ความสนใจร่วมที่จะพัฒนาสุนทรียศาสตร์ภาพยนตร์เกิดขึ้นกับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 โดยพระองค์ท่านทรงสนใจถ่ายภาพยนตร์เป็นการส่วนพระองค์ และสนับสนุนกิจการภาพยนตร์ในประเทศด้วย ในพ.ศ. 2473 โปรดเกล้าฯ ให้มีการประชุมนักถ่ายภาพยนตร์สมัครเล่นแล้วก่อตั้ง สมาคมภาพยนตร์สมัครเล่นแห่งสยาม (Amateur Cinema Association of Siam – A.C.A.S) เป็นสมาคมในพระบรมราชูปถัมภ์ มีสำนักงานอยู่ในบริเวณสวนจิตรลดา สมาชิกประชุมกันเดือนละครั้ง เพื่อนำภาพยนตร์ฝีมือของตนไปฉายให้ได้ติชมกัน

ทำนอง “เพื่อนช่วยเพื่อน” โปรดเกล้าฯ ให้ทำแหนบหรือเข็มชนิดหนึ่งด้วยทองคำแบบตราอาร์ม มีอักษรลงยาในวงตราว่า “ส.ภ.ส.” เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง มีพระมหามงกุฎอยู่เบื้องบนตัวอักษรในกรอบสี่เหลี่ยมตัดกันคล้ายแผ่นฟิล์มภาพยนตร์ ในการประชุมครั้งหนึ่ง ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้นำภาพยนตร์อัมพรของหลวง เรื่องการเสด็จประพาสเกาะบาหลีออกฉาย และยังได้เสด็จฯ พระราชทานคำอธิบายเป็นตอนๆ โดยตลอดด้วย (พฤทธิสาณ ชุมพล และ ศิริน โรจนสโรช, ม.ป.ป.)

อีกกลุ่มหนึ่งที่พบคือภาพยนตร์เสียงศรีกรุง ผู้ผลิตภาพยนตร์หลักของประเทศไทยในยุคนี้ แม้ว่าศรีกรุงมีผู้บริหารและเจ้าหน้าที่ที่มีโอกาสมากกว่าบริษัทอื่น ๆ ในขณะนั้น มีสายสัมพันธ์ที่ดีกับหน่วยงานราชการด้วยการรับจ้างถ่ายงานให้เป็นประจำ จึงมีโอกาสได้พบปะกับชาวต่างชาติที่เดินทางเข้ามาในไทย แต่เจ้าหน้าที่ของศรีกรุงก็ต้องคิดค้นและพัฒนาเทคโนโลยีใหม่ ๆ ที่มีอยู่เพื่อให้ถ่ายทำภาพยนตร์ได้ เนื่องจากไม่มีกำลังที่จะซื้ออุปกรณ์เหล่านั้นได้ตรง

ยกตัวอย่างเช่นการผลิตภาพยนตร์เรื่องแรกของบริษัท คือ *น้ำท่วมเมืองซัวเถา* ทางบริษัทได้ใช้วิธีถ่ายภาพนิ่งมาต่อกันยาว ๆ เป็นเรื่อง มิใช่การถ่ายภาพเคลื่อนไหวจากกล้องโดยตรง หรือเมื่อมีการผลิตหนังพูด ศรีกรุงก็ต้องทดลองโดยใช้อุปกรณ์ที่มีอยู่ให้พัฒนาที่สุด

การพัฒนาเหล่านี้รวมไปถึงการแต่งเพลงไทยสากลขึ้นเป็นครั้งแรก ซึ่งริเริ่มโดยขุนวิจิตรมาตรากับเพลง "กล้วยไม้" ในภาพยนตร์เรื่อง *ปู่โสมเฝ้าทรัพย์* ท่านได้กล่าวว่า “ข้าพเจ้าคิดมาตั้งแต่เรื่อง *หลงทาง* แล้วว่าการทำหนังพูดมันเป็นฝรั่งอยู่มาก จึงอยากจะอนุโลมเพลงให้เข้าไปหาฝรั่งดูบ้าง แต่ไม่อยากจะเอาทำนองเพลงฝรั่งแท้ ๆ มาใช้ จึงปรึกษากับเรือโทมานิต (เสนะวีณิน – นักดนตรีผู้มีชื่อเสียง) ขอให้ลองแต่งทำนองเพลงดู เรือโทมานิตได้ลองแต่งขึ้นเพลงหนึ่ง คือ เขียนเป็นตัวโน้ตแบบสากล แล้วดีดเปียโนฟังกันดู รู้สึกว่ายังเป็นฝรั่งมากไป จึงขอให้ลองแต่งอีก โดยให้ยึดทำนองอย่างไทย ๆ เป็นหลัก และในที่สุดมีเพลงหนึ่ง ซึ่งฟังเป็นไทย ๆ เข้าทีดี .....เพลงนั้น คือ "กล้วยไม้" นับเป็นเพลงไทยที่แต่งทำนองตามหลักโน้ตสากลเพลงแรกที่ทำขึ้น” (กาญจนาคพันธุ์, 54-55)

อีกลักษณะหนึ่งที่สะท้อนจากการแต่งเพลงไทยสากลนี้ ก็คือ พยายามที่จะรักษาความเป็นไทยแทรกอยู่ในกลุ่มผู้สร้างเกี่ยวกับภาพยนตร์ในสมัยนั้น เราต้องยอมรับว่าช่วง 25 ปีแรกหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้น ประเทศไทยเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมที่มีการนำเข้าภาพยนตร์หลายภาษาจากต่างประเทศ แต่ส่วนใหญ่ยังคงเป็นภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดเป็นหลัก ส่งผลต่อเศรษฐกิจและเอกลักษณ์ของชาติ เมื่อมีการสร้างภาพยนตร์ขึ้น ผลงานส่วนใหญ่ยังคงยึดตามภาพยนตร์ที่คนไทยสมัยนั้นคุ้นเคย

ขุนวิจิตรมาตราเป็นบุคคลหนึ่งที่พยายามจะสร้างผลงานที่คงความเป็นไทย มีลักษณะไทยโดยเฉพาะ ตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่องแรกที่ท่านมีส่วนเกี่ยวข้อง คือ *รบระหว่างรัก* ต่อมา ท่านก็ยังคงยึดแนวทางนี้อยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องใด ๆ ที่ผ่านมา ดังที่ปรากฏจากตัวอย่างต่อไปนี้

“.....ดังนี้ หากการทำหนังไทยของเรา พยายามพินิจพิจารณาไตร่ตรองในทางเครื่อง

ทางฉาก ทางแต่งกาย ทางแสดง ฯลฯ ดูให้เหมาะสมกับที่เราเป็นหนังไทยให้รอบคอบ ให้มีเหตุผล ไม่ใช่เอาอย่างฝรั่งไปหมด วัฒนธรรมฝรั่งเป็นของจำเป็นที่เราต้องตามเพื่อไม่ให้ล้าสมัย แต่ต้องเลือกดูไม่ให้เกินไป ไม่ให้มากไป ไม่ให้ยาวไป ทำได้อย่างนี้แล้ว หนังไทยเป็นดีแน่ เมื่อครั้งข้าพเจ้ายังอยู่ในวงการหนัง ได้พยายามศึกษาถึงวิธีทำหนังเกี่ยวกับศิลปและวัฒนธรรมของฝรั่งอยู่เสมอ" (กาญจนาคพันธุ์, 122)

ผู้เขียนเชื่อว่าเป็นผลส่วนหนึ่งมาจากแผนการสร้างเอกลักษณ์และความเป็นไทยที่มีหลวงวิจิตรวาทการเป็นผู้รณรงค์ในยุคนั้น ซึ่งในเรื่องนี้อาจจุดประเด็นให้มีการศึกษาในรายละเอียดต่อไป

3.2 ความสำนึกร่วมระหว่าง พ.ศ. 2500– 2525

ในประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์ไทย ระยะเวลาระหว่างปี พ.ศ. 2500 – 2525 ได้ชื่อว่าเป็นช่วงของการปะทะระหว่างสองวัฒนธรรมที่แตกขั้วกันอย่างสิ้นเชิง กล่าวคือ เป็นช่วงตกต่ำของภาพยนตร์ไทยที่มักถูกเรียกว่า "หนังไทยน้ำเน่า" และช่วงก้าวเข้ามาของคนรุ่นใหม่ในวงการภาพยนตร์ไทยกับงานสร้างที่เรียกว่า "ภาพยนตร์ปัญญาชน" หรือ "ภาพยนตร์ไทยสะท้อนสังคม"

สาเหตุหนึ่งของการแสดงออกทางภาพยนตร์ในช่วงเปลี่ยนศตวรรษ ก็เพราะสังคมไม่เอื้ออำนวยต่อการวิพากษ์วิจารณ์ อันเนื่องมาจากการปกครองของรัฐบาลทหารที่สืบต่อเนื่องกันมา ตั้งแต่จอมพล ป. พิบูลสงคราม, จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ จนถึงรัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร ประกอบกับการเข้าร่วมสหรัฐอเมริกาในช่วงสงครามเย็น ทำให้ยิ่งมีการควบคุมการใช้สื่อมากขึ้น ประกอบกับพื้นที่และแหล่งทุนในการสร้างภาพยนตร์ ยังคงจำกัดอยู่แต่ในประเทศไทย ไม่เหมือนในปัจจุบันที่ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาการเมืองส่วนหนึ่งสามารถนำเสนอในต่างประเทศได้ เนื้อหาของภาพยนตร์ หรืองานศิลปะในช่วงนั้น ทั้งเพลง นวนิยาย ละครวิทยุ จึงต่างมุ่งเสนอเพื่อความบันเทิงเป็นหลัก จนถึงช่วงกลางทศวรรษ 2510 จึงเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงไปด้วยภาพของการสะท้อนสังคม

ในแง่ของการศึกษาสำนึกร่วมในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย ช่วงเวลาดังกล่าวก็ประกอบไปด้วยสิ่งที่ดีที่สุดและอ่อนแอที่สุด กล่าวคือการก้าวเข้ามาของคนสร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่ ซึ่งเท่าที่ผ่านมามักจะเอ่ยถึงเฉพาะภาพยนตร์สะท้อนสังคม แต่เมื่อมีการศึกษาลงในรายละเอียดแล้ว คนรุ่นใหม่ที่สร้างภาพยนตร์เพื่อความบันเทิง ก็ถือได้ว่าเป็นการสร้างมิติใหม่ให้กับวงการภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน

เช่นเดียวกับส่วนที่อ่อนที่สุดในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ คือ การสร้างภาพยนตร์เพื่อตอบสนองนโยบายของรัฐก็ยังคงเกิดขึ้น โดยหนนี้ดูจะรุนแรงยิ่งกว่าการตอบสนองนโยบายชาตินิยมในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม เพราะภาพยนตร์ที่ตอบสนองอุดมการณ์ของรัฐเป็นการต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ในประเทศไทย

ผู้วิจัยขอสรุปสำนึกร่วมที่เกิดขึ้นในช่วงนี้ออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้

3.2.1 สำนึกร่วมในการส่งเสริมและโต้กลับอุดมการณ์ทางการเมือง

ชัยชนะของปัญญาชนในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถือได้ว่าเป็นช่วงที่นำประเทศไทยเข้าสู่ยุคประชาธิปไตยอย่างเต็มรูปแบบ อิสรภาพกลายเป็นคำฮิตติดหู จนนำไปสู่การวิพากษ์การเมืองผ่านงานศิลปะอย่างเต็มที่ ปัจจัยทางสังคมดังกล่าวทั้งในระดับประเทศและโลกานุวัตร ส่งผลต่อการสร้างภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน อาจจะไม่มากนัก ทั้งนี้ก็เพราะว่าระยะเวลาสามปีระหว่างเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จนถึง 6 ตุลาคม 2519 นั้นน้อยเกินกว่าที่จะผลิตภาพยนตร์สะท้อนสังคมได้อย่างเต็มที่ เพราะการผลิตภาพยนตร์เรื่องหนึ่ง ๆ ต้องใช้ทีมงานและอุปกรณ์มากกว่าสื่ออื่น แต่เหตุการณ์ดังกล่าวก็นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของหนังไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้ามองบริบทของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยก่อนหน้านั้น ซึ่งเน้นการนำเสนอภาพยนตร์ตามตระกูล 5 ประเภท ได้แก่ บู๊ ผี ตลก ชีวิต และเพลง โดยทั่วไปสามารถสรุปสำนึกร่วมในการส่งเสริมประชาธิปไตยออกเป็น 2 แนว ได้แก่ การจัดกิจกรรมและการสร้างภาพยนตร์

3.2.1.1 สำนึกร่วมในการเรียกร้องเสรีภาพและประชาธิปไตย

แม้ว่าช่วงระยะเวลาสามปีหลังจากเหตุการณ์เรียกร้องประชาธิปไตย 14 ตุลาคม 2516 ประสบความสำเร็จด้วยชัยชนะของนักศึกษา แต่ไม่ยาวนานพอที่จะทำให้มีการสร้างภาพยนตร์ที่สะท้อนอุดมการณ์ดังกล่าวได้ แต่กิจกรรมที่สนับสนุนแนวความคิดดังกล่าวก็เกิดขึ้นอย่างทันท่วงที ด้วยการเชื่อมโยงกับภาพยนตร์ที่ฉายในเวลานั้น โดม สุขวงศ์ (2533, 107-108) กล่าวว่าภาพยนตร์หลายเรื่องสนับสนุนการทำงานของนักศึกษา อาทิ ส. อาสนจินดา บริจาคเงินส่วนตัวให้กับศูนย์นิสิตนักศึกษาเพื่อสร้างอนุสาวรีย์วีรชน ภาพยนตร์ที่เข้าฉายในช่วงเวลานั้น ก็ได้นำกระแสความคิดเสรีภาพมาใช้เป็นเครื่องมือในการโฆษณาในเวลานั้น ภาพยนตร์เรื่อง เจ้าทุ่ง ของพันคำ ซึ่งมีการลงโฆษณาในหนังสือพิมพ์ว่า "วันนี้ ใคร ๆ ก็ใฝ่หาเสรีภาพกลางดงพงไพรเท่านั้นที่ธรรมชาติจะมีเสรีภาพให้กับพวกเรา"

ในขณะเดียวกัน เสรีภาพก็ถูกนำไปใช้ในทางที่ไม่เหมาะสมเช่นกัน ช่วงหลัง 14 ตุลาคมก็มีการสร้างภาพยนตร์โป๊หรือบทสนทนาหยาบคายมากกว่าปรกติเช่นเดียวกัน

สิ่งเหล่านี้เปรียบเสมือนดาบสองคมของเสรีภาพที่นำมาใช้ในแวดวงภาพยนตร์ ซึ่งมีทั้งผู้สร้างงานระดับอาชีพและสมัครเล่น ระดับสร้างสรรค์และหวังผลทางธุรกิจ จึงทำให้การแสดงออกมีทั้งคุณและโทษ ซึ่งมิใช่มีเพียงในเรื่องเสรีภาพเท่านั้น แต่ยังมีประการอื่นในเรื่องของอุดมการณ์ ซึ่งผู้วิจัยกำลังจะกล่าวต่อไป

3.2.1.2 สำนึกร่วมในการสร้างภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม

จุดเริ่มต้นของภาพยนตร์แนวดังกล่าว เริ่มจาก *เขาชื่อกานต์* กับ *ตลาดพรหมจารี* สร้างและฉายก่อนเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เพียงไม่กี่เดือน *ตลาดพรหมจารี* กำกับการแสดงโดย สักกะ จารุจินดา ซึ่งทำงานมาหลายแนว แต่เปลี่ยนมาสร้างเนื้อหาปัญหาสังคมโดยเลือกสะท้อนความยากลำบากของชายประมงที่จำเป็นต้องขายลูกสาวเพื่อนำเงินไปซื้อเครื่องยนต์มาใช้กับเรือ ขณะที่ *เขาชื่อกานต์* เสนอเรื่องราวของหมอผู้รักอุดมการณ์ซึ่งต่อสู้กับระบบที่ไม่ถูกต้องของราชการไทย โดยดัดแปลงมาจากนวนิยายรางวัล สปอ. ของสุวรรณี สุคนธา ในขณะนั้น ภาพยนตร์เรื่องนี้ถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นในการสร้างภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคลตลอดมา แม้ว่าตัวภาพยนตร์เองจะมิได้เน้นประเด็นการต่อสู้ของหมอกานต์เท่าไรนัก เนื้อหาส่วนใหญ่ยังคงวนเวียนกับความรักของหมอกับภรรยาเสียมากกว่า จึงยากที่จะบอกว่าเป็นภาพยนตร์สะท้อนสังคมอย่างเต็มรูปแบบ

ในช่วงรอยต่อระหว่างสองเหตุการณ์ ท่านมุ้ยมีผลงานถึงสองเรื่อง ได้แก่ *เทพธิดาโรงแรม* กับ *เทวดาเดินดิน* เทพธิดาโรงแรมเป็นภาพยนตร์ก้าวหน้าที่เน้นนำเสนอเรื่องราวของโสเภณีเป็นตัวเอก ขณะที่ *เทวดาเดินดิน* เสนอเรื่องของอาชญากรรมในสังคมจากวัยรุ่นสามคน โดยได้รับอิทธิพลมาจาก Dog Day Afternoon ของซิดนีย์ ลูเม็ต อันที่จริงแล้วมุมมองของท่านมุ้ยต่อสังคมในช่วงแรกมีลักษณะสวนทางกับคนหนุ่มสาวในยุคเดียวกันด้วยพื้นฐานที่มาจากชนชั้นสูงในไทย งานทั้งสองชิ้นมีนัยที่แสดงภาพลบในการเรียกร้องประชาธิปไตยของนักศึกษา ท่านมุ้ยยกกล้องไปถ่ายเหตุการณ์ 14 ตุลาคมทันที และแทรกฟุตเทจลงใน *เทพธิดาโรงแรม* สลับกับภาพโสเภณี จุดนี้สามารถตีความหมายได้สองแง่ ประการแรกคือความหวังว่าประชาธิปไตยจะมาช่วยสังคมได้อย่างแท้จริง หรืออาจประชดประชันว่าการแสวงหาประชาธิปไตยของนักศึกษานั้นสวนทางกับภาพความเป็นจริงของสังคม ประชาธิปไตยจะเป็นประโยชน์จริงหรือในเมื่อคนส่วนใหญ่ยังลำบากอยู่ ขณะที่*เทวดาเดินดิน* ตั้งคำถามกับเสรีภาพ จนเกิดอาชญากรรมมากมายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม

เมื่อเกิดเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 วงการภาพยนตร์อยู่ในช่วงหยุดชะงักด้วยการนำของธานินทร์ กรัยวิเชียร รัฐบาลพระราชทานในขณะนั้น ช่วงนี้เองท่านมุ้ยต้องหันไปทำหนังตลก เพื่อหลีกเลี่ยงข้อห้ามต่าง ๆ แต่หลังจากนั้นหนึ่งปี รัฐบาลใหม่โดยพล อ.เกรียงศักดิ์ ชมะนันท์ ก็เริ่มเข้ามาด้วยการลดข้อบังคับต่างน้อยลง มีการเชื่อมสัมพันธไมตรีกับจีน และเปิดป่าให้นักศึกษากลับคืนสู่สถาบันการศึกษา ประกอบกับการเพิ่มภาษีนำเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศก่อนหน้านั้น จึงทำให้การผลิตภาพยนตร์หนังมากขึ้นหลายเท่าตัว ยุคทองของภาพยนตร์สะท้อนสังคม ซึ่งเข้าข่ายของภาพยนตร์แห่งความทันสมัยเช่นเดียวกับตะวันตก

ความตื่นตัวทางการเมืองที่มีอยู่ในช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 สร้างคนรุ่นใหม่ในวงการ

ภาพยนตร์ที่มาจากกลุ่มปัญญาชนหลายคน จบการศึกษาทั้งในไทยและต่างประเทศ ในอาชีพใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนในประวัติศาสตร์ไทย ได้แก่ นักโฆษณา (คิด สุวรรณศร, เพิ่มพล เชยอรุณ) นักพัฒนาสังคม (มานพ อุดมเดช) และผู้ที่จบมาทางภาพยนตร์โดยตรง (ท่านมุ้ย และยุทธนา มุกดาสนิท)

ท่านมุ้ยยังคงเป็นผู้นำในการสร้างภาพยนตร์แนวทางดังกล่าว และดูเหมือนว่าจะเริ่มมั่นคงในการสร้างภาพยนตร์แนวทางดังกล่าว งานของท่านมิได้คัดค้านกระแสสังคมอีกต่อไป แต่นำเสนอภาพของคนจน เนื้อเรื่องส่วนใหญ่มาจากแรงบันดาลใจรอบตัว อาทิ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขึ้น* มาจากเห็นความรักรถที่ใช้ประกอบอาชีพของคนขับแท็กซี่ (อันที่จริงแล้วน่าจะเป็นอิทธิพลจากภาพยนตร์อิตาลีเรื่อง Bicycle Thieves) *มือปืน* ได้แรงบันดาลใจจากเรื่องเล่าของช่างตัดผมที่เป็นอาชีพบังหน้าของมือปืนคนหนึ่ง ครูสมศรีได้แรงบันดาลใจจากครูประทีบ ผลงานที่ดีที่สุดของท่านมุ้ยก็มักจะตกอยู่ในช่วงนี้

คนรุ่นใหม่สองคนที่แจ้งเกิดในยุคนี้ คือ ยุทธนา มุกดาสนิท และมานพ อุดมเดช คนแรกเป็นอดีตนักศึกษาธรรมศาสตร์ที่มีความรู้ทั้งภาพยนตร์และละครเวที ยุทธนาเริ่มอาชีพด้านภาพยนตร์กับพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณมงคลการ บิดาท่านมุ้ย ด้วยผลงานเรื่อง *ฝนแสนห่า* แต่ไม่สำเร็จก่อนที่จะหันมาสร้าง *เทพธิดาบาร์* 21 (2521) หลังจากนั้นยังมีผลงานที่ตามมาอีกหลายเรื่อง ได้แก่ *เทพธิดาโรงงาน* (2525), *น้ำพุ* (2527) และ*ผีเสื้อและดอกไม้* (2528) ยุทธนากลายเป็นผู้กำกับที่มีฝีมืออีกผู้หนึ่งตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

มานพ อุดมเดช แจ้งเกิดจากภาพยนตร์เล็ก ๆ เรื่อง *ประชาชนนอก* (2524)ที่ได้รับเงินสนับสนุนจากสมาคมแคทอลิก เขาต้องประสบปัญหาหลายประการในการดำเนินงานสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ ทั้งถูกสอดส่องจากภาคทหาร รวมทั้งความยากลำบากในการจัดฉาย ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงไม่เป็นที่เปิดเผยต่อสาธารณชนมากนัก

ผู้กำกับสองคนมาจากแวดวงโฆษณา ได้แก่ คิด สุวรรณศร สร้างผลงานเรื่อง *น้ำค้างหยดเดียว* คิดพยายามทดลองใช้สไตล์ใหม่ในการเล่าเรื่องความยากลำบากของหญิงสาวนางหนึ่ง ซึ่งต้องออกขายตัวเพื่อเลี้ยงครอบครัว แต่วิธีการของเขาอาจจะยากเกินไปสำหรับคนร่วมสมัย ทำให้ผลงานของเขาไม่ประสบความสำเร็จ

เพิ่มพล เชยอรุณ เป็นผู้กำกับหน้าใหม่อีกผู้หนึ่งที่แจ้งเกิดในตอนนั้น ภาพยนตร์เรื่อง *ชีวิตบัดซบ* (2520) ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก จนเพิ่มพลกลายเป็นผู้กำกับหนังสะท้อนปัญหาสังคมที่สำคัญอีกผู้หนึ่ง มีผลงานอันโดดเด่นเรื่อง *เมืองในหมอก* (2521) เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีกลุ่มผู้กำกับสายต่างจังหวัด ซึ่งมุ่งนำเสนอเรื่องราวความยากลำบากของภาคชนบท *ครูบ้านนอก* (2521) ของสุรสีห์ ผาธรรม ดูจะเด่นชัดมากที่สุด ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับความสำเร็จทั้งในเรื่องรายได้และคำชม คำหมาน คนไค ภาพยนตร์เรื่อง *ครูบ้านนอก* จนได้รับการ

กล่าวขานว่าเป็นผลงานที่ดีที่สุดของไทยอีกเรื่องหนึ่ง

ความนิยมในเนื้อหาที่มีแก่นสารทำให้ผู้กำกับรุ่นเก่าที่อยู่มานาน เริ่มหันมาสร้างภาพยนตร์ตามแนวทางดังกล่าวเช่นกัน จนเป็นตำนานในประวัติศาสตร์ของผู้กำกับเหล่านี้ วิจิตร คุณาวุฒิ ซึ่งเป็นกลุ่มผู้กำกับที่สร้างภาพยนตร์จำนวนมาก ดัดแปลงบทภาพยนตร์จากนวนิยายอย่าง *คนภูเขา* (2522) และ *ลูกอีสาน* (2525) จนประสบความสำเร็จ เรื่องราวของชนกลุ่มน้อยในเมืองไทยที่ไม่ใคร่จะได้เปิดเผยนักในประวัติศาตร์ก่อนหน้านี้

ภาพยนตร์ของผู้กำกับกลุ่มนี้ล้วนเน้นปัญหาสังคม เพียงแต่ความเข้มข้นอาจจะไม่เท่ากับโลกตะวันตก วิธีการเล่าเรื่องยังคงเรียบง่าย ไม่ใช้วิธีการทดลองเหมือนภาพยนตร์แห่งความทันสมัยในต่างประเทศดังที่ปรากฏในผลงานของฌองค์ ลุค โกดาร์ด (Jean Luc Godard) หรือนางิซา โอชิม่า (Nagisa Oshima) เพราะวัฒนธรรมการทำสร้างภาพยนตร์ยังมิได้รับการพัฒนาเต็มที่ ส่วนใหญ่ยังคงรูปแบบของภาพยนตร์แห่งกลุ่มนีโอเรียลลิสต์ (neorealism) อย่างอิตาลี คือสะท้อนภาพความเป็นจริง เรื่องชนชั้น ความยากลำบากของคนจน ความไม่ยุติธรรมในสังคมและเรื่องคอรัปชั่น เนื้อเรื่องส่วนใหญ่ดัดแปลงมาจากงานประพันธ์ ทั้งนวนิยายและบทละครของทั้งไทยและต่างประเทศในสมัยนั้น ภาพยนตร์เหล่านี้สะท้อนสิ่งที่เกิดขึ้นในสังคม มากกว่าวิพากษ์เพื่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลง ประมาณปี 2525 หนังไทยเหล่านี้ถึงยุคเสื่อมคลายลง แม้จะมีการทำหนังสะท้อนปัญหาสังคมไว้บ้างก็ตาม แต่คงจะไม่มียุคใดที่พอจะเรียกได้ว่าภาพยนตร์แห่งความทันสมัยได้ชัดเจนเท่าหนังในกลุ่มนี้

3.2.1.3 สำนึกร่วมในการสนองตอบอุดมการณ์รัฐกับภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์

นอกจากอุดมการณ์ประชาธิปไตยและเสรีภาพที่ได้รับการถ่ายทอด จนเกิดการพัฒนาธุรกิจ และสร้างภาพยนตร์ที่เป็นตำนานแห่งยุคแล้ว เราก็คงปฏิเสธมิได้เช่นกันว่า กระแสอีกด้านหนึ่งก็ยังมีอยู่ด้วย อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการเมืองข้ามชาติอย่างสงครามเย็น ผู้สร้างงานหลายท่านก็ให้การสนับสนุนแนวคิดรัฐ ไม่แตกต่างจากแนวคิดชาตินิยมที่เกิดขึ้นหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองประชาธิปไตย พ.ศ. 2475 เป็นไปได้ว่าเพราะความเชื่อในอุดมการณ์นั้นจริง ว่าต้องการรักษาชาติ กับอีกเหตุผลหนึ่งคือ การรับงานทุกอย่างที่สามารถจะช่วยเลี้ยงชีพ

การสร้างภาพยนตร์ต่อต้านคอมมิวนิสต์ จึงปรากฏออกมาใน 2 ลักษณะ กล่าวคือ รับจ้างสำนักข่าวสารอเมริกันในการผลิต ซึ่งเราจะพบได้ในงานของผู้กำกับหลายท่าน อาทิ พ.ต.ท. อรรถ อรรถจินดา สมัยที่ยังทำงานให้กับกองสวัสดิการ กรมตำรวจ ก็รับจ้างสร้างงานดังกล่าวถึง 30 กว่าเรื่อง, ปยุต เงากระจ่าง สร้างการ์ตูนเรื่อง *เด็กกับหมี* หรือ ครูมารุต สร้าง *วิวัฒนาการประชาธิปไตย* รวมไปถึงงานของบริษัทเทพพนมภาพยนตร์ และเอราวัณภาพยนตร์ เป็นต้น ตัวอย่างของภาพยนตร์ที่สร้างโดยการสนับสนุนของสำนักข่าวสารอเมริกัน ได้แก่ ภาพยนตร์การ์ตูนเรื่อง*มรดกพระจอมเกล้า*, *เหตุเกิดที่*

หมู่บ้านพางโพน, *หนุมานเผชิญภัย* (*ครั้งใหม่*) พ.ศ. 2520, *สายเลือดเดียวกัน*, *พัฒนากร* และ*ไฟเย็น* เป็นต้น (ศักดินา ฉัตรกุล ณ อยุธยา, อ้างแล้ว)

มีภาพยนตร์ต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์อีกแนวทางหนึ่ง ซึ่งไม่ได้มีหลักฐานแน่ชัดว่ามีการสนับสนุนจากสำนักข่าวสารอเมริกันหรือภาครัฐหรือไม่ อาจเป็นความคิดและความเชื่อของผู้สร้างงานเอง ได้แก่ *ห้าแผ่นดินเพลิง* (อัศวดีภาพยนตร์) เรื่องราวเกี่ยวกับประเทศเพื่อนบ้าน 5 ประเทศในการจัดตั้งกองทัพเพื่อช่วยปราบปรามคอมมิวนิสต์, *อัศวิน* 19 ของอัศวินภาพยนตร์ นำเสนอเรื่องราวเหล่าดารานักร้องที่ถูกผู้ก่อการร้ายจับตัวไปหลังจากที่ไปช่วยปลอบขวัญทหาร อีกเรื่องหนึ่งคือ *หนักแผ่นดิน* กำกับโดย สมบัติ เมทะนี (โดม สุขวงศ์, 2533, 109-110) หรือ *ทางอเวจี* โดยเผ่า ศรียานนท์ ในปี พ.ศ. 2499, *อวสานอินทรีแดง* พ.ศ. 2506, *อินทรีทอง* พ.ศ. 2513 โดยแทรกอยู่ในเนื้อหาที่ได้รับการถ่ายทอดออกมาอีกชั้นหนึ่ง

3.2.2 สำนึกร่วมในการพัฒนาคุณภาพอุตสาหกรรมภาพยนตร์

การก้าวเข้ามาของคนรุ่นใหม่รุ่นแรกในปี พ.ศ. 2513 จะไม่เกิดขึ้นได้เลย ถ้าคนรุ่นก่อนหน้านั้นมิได้พยายามผลักดันให้มีดำเนินการรูปแบบต่าง ๆ เพื่อพัฒนาธุรกิจภาพยนตร์ไทย จากภาพรวมที่เป็นไปอย่างตามมีตามเกิดก่อนหน้านั้น ทำให้ภาพยนตร์ไทยไม่เป็นที่ยอมรับในสังคม โดยเฉพาะกลุ่มคนที่มีการศึกษา

ความพยายามเกิดขึ้นครั้งแรกเมื่อผู้สร้างภาพยนตร์พยายามผลักดันขอความช่วยเหลือจากรัฐบาล จนประสบความสำเร็จครั้งแรกในปีพ.ศ. 2507 รัฐบาลออกพระราชบัญญัติส่งเสริมอุตสาหกรรมให้ถือว่าภาพยนตร์ไทยเป็นอุตสาหกรรมอย่างหนึ่ง (โดม สุขวงศ์, 2533, 105) แต่ในช่วงแรกยังไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร จนกระทั่งปี พ.ศ. 2512 จึงมีการแต่งตั้งคณะกรรมการศึกษาการสร้างภาพยนตร์ไทยเป็นครั้งแรก โดยนายบุญชนะ อัตถากร เป็นประธาน มีการศึกษาหาข้อเท็จจริงเกี่ยวกับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย จนทำเป็นรายงานอย่างเป็นกิจจะลักษณะเป็นครั้งแรก มีการแต่งตั้งคณะกรรมการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ประกอบด้วยรัฐมนตรีจากกระทรวงต่าง ๆ ได้แก่ กระทรวงเศรษฐการ กรุะทรวงอุตสาหกรรม พร้อมทั้งตัวแทนจากผู้สร้างภาพยนตร์ไทย ซึ่งรวมตัวกันจดทะเบียนเป็นสมาคมผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ไทย การรวมตัวกันครั้งนี้เป็นสาเหตุที่ทำให้รัตน์ เปสตันยีเสียชีวิต อันเนื่องจากภาวะกดดันขณะขึ้นกล่าวปราศรัยในงานพบปะระหว่างภาครัฐบาลกับวงการภาพยนตร์

แม้ความพยายามในครั้งนั้นจะไม่สัมฤทธิ์ผล แต่การเรียกร้องและรับรองการสร้างภาพยนตร์โดยใช้ฟิลม์ 35 มม.จากภาครัฐบาลในครั้งนั้น ถือได้ว่าเป็นความสำเร็จที่จะพัฒนาคุณภาพภาพยนตร์ รัฐบาลสร้างมาตรการต่าง ๆ เพื่อปรับปรุงให้มีการใช้ฟิลม์ดังกล่าว เพราะถือว่าเป็นตัวแปรแรกที่นำไปสู่

การพัฒนาคุณภาพของงาน

แม้ช่องทางต่าง ๆ เริ่มเปิดให้กับวงการภาพยนตร์ในขณะนั้น แต่การก้าวเข้ามาสร้างงานสำหรับคนรุ่นใหม่เหล่านั้นก็มิใช่เรื่องง่ายนัก แม้กระทั่งเมื่อมีบริษัทที่เปิดสร้างภาพยนตร์โดยเฉพาะหลังจากปี พ.ศ. 2515 เป็นต้นมา การสร้างภาพยนตร์ในไทยยังคงไม่แน่นอน ทีมงานไม่เป็นมืออาชีพนัก เมื่อต้องการสร้างภาพยนตร์สักเรื่อง พวกเขาจำเป็นจะต้องฝากตัวทำงานกับผู้กำกับที่มีชื่อเสียง บางครั้งได้รับการปฏิบัติในทางที่ไม่ดีนัก

แต่จากพื้นฐานเหล่านี้ล้วนเป็นส่วนที่ช่วยผลักดันให้มีการพัฒนาภาพยนตร์ในทศวรรษ 2540 แม้ว่าอาจจะต้องใช้เวลานานกว่าสองทศวรรษก็ตาม สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ผู้วิจัยมองว่าเป็นความพยายามและความอดทนของคนรุ่นนี้ด้วยกันทั้งสิ้น ความสำเร็จจึงเกิดได้กับรุ่นต่อมาในที่สุด

3.3 ความสำนึกร่วมระหว่าง พ.ศ. 2526– 2550

3.3.1 สำนึกร่วมของผู้สร้างงานต่อกระแสโลกานุวัตรและวิกฤติเศรษฐกิจ

3.3.1.1 *บริบททางสังคมของการปะทะระหว่างวัฒนธรรมเก่าและใหม่*

ระหว่างปี พ.ศ. 2540-2545 มีปรากฏการณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมไทยบางอย่างเกิดขึ้นในสังคมไทยอย่างเงียบ ๆ กระแสดังกล่าวคือการโหยหาอดีต ตรงกับภาษาอังกฤษว่า nostalgia ก่อนที่จะกระจายเป็นวงกว้างทั่วเมืองหลวงอย่างต่อเนื่องตั้งแต่พ.ศ. 2545 เป็นต้นมา[36] ซึ่งพบเห็นได้ตามท้องถนน ร้านอาหาร งานดนตรี นิตยสาร สื่อสารมวลชนและรายการโทรทัศน์ โดยมีจุดร่วมกันในวิถีชีวิตแบบเก่า วิถีพื้นบ้านแบบไทยอันเป็นที่คุ้นเคยสำหรับคนส่วนใหญ่ในสังคม แต่อาจจะลืมไปในชีวิตประจำวัน ย่านเก่าหรือร้านอาหารในอดีตเริ่มกลับมาเป็นสถานที่ดึงดูดคนไปเที่ยวไปชม อาทิ ตลาดดอนหวาย เป็นต้น แม้แต่หนังสือวัยรุ่นที่เพิ่งจะเผยแพร่ในเดือนกันยายน พ.ศ. 2543 อย่างอะเดย์ (A Day) ก็ได้กำหนดแนวทางผสมผสานทั้งเรื่องเก่าเรื่องใหม่ไว้ด้วยกัน ดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* เป็นต้น

กระแสดังกล่าวยังคงดำเนินต่อไป จนเกิดคำที่เรียกใช้กันอย่างไม่เป็นทางการว่า ตลาดหวลหาอดีต (Retro) และถูกนำไปใช้ในเชิงธุรกิจมากขึ้น ทั้งการท่องเที่ยวท้องถิ่น สืบต่อเนื่องมาจนถึงความสำเร็จของภาพยนตร์ไทยเรื่อง *แฟนฉัน* ในปี พ.ศ. 2546 ซึ่งช่วยขยายกระแสการถวิลหาอดีตไปทั่วทุกวงธุรกิจ รวมไปถึงวัฒนธรรมย่อยในกลุ่มเชื้อชาติอื่น เพียงแต่มิได้เกิดขึ้นเฉพาะในกลุ่มเป้าหมายที่อายุ 30 ปี แต่ยังรวมไปถึงกลุ่มวัยรุ่น

---

[36] การสังเกตการณ์นำไปสู่บทความเรื่อง "จากกาแฟโบราณถึง อำพล ลำพูน อารมณ์ถวิลหาอดีตของสังคมไทย ... ชาตินิยมหรือวิกฤติตัวตน," 2545, 48-54.

สุเนตร ชุตินธรานนท์ ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า[37] การมองประวัติศาสตร์ในสังคมไทยมักจะเกี่ยวข้องกับภาวะแวดล้อมรอบตัวเรา โดยเฉพาะในเรื่องของเวลา เมื่อเวลาผ่านไป เราอาจจะให้ความหมายแตกต่างกันไป ดังนั้นความเป็นชาติกับสำนึกของคนไทย “มีเงื่อนไข” และเงื่อนไขกับสำนึกแห่งความเป็นชาติของคนไทยในยุคนี้ มีจุดร่วมกันและถูกกระทำร่วมกัน เรามีศัตรูร่วมกัน เราตกอยู่ในความไม่มั่นคงร่วมกัน หรืออีกนัยหนึ่ง ตอนนี้เรามีกรอบไอเอ็มเอฟ (I.M.F กองทุนสำรองการเงินระหว่างประเทศ) ร่วมกัน ร่องรอยบางอย่างได้ปรากฏตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษ 2530 กล่าวคือ กระแสบูชาพระรูปรัชกาลที่ 5 ก่อนที่จะตามมาด้วยกระแสพระสุพรรณกัลยา ซึ่งเกิดขึ้นระหว่างพ.ศ. 2539 -2542 ทั้งก่อนและหลังจากที่มีการประกาศลดค่าเงินบาท นั่นก็หมายความว่าการกู้เงินกองทุนสำรองระหว่างประเทศมิได้เป็นตัวแปรสำคัญในการสร้างกระแสการเรียกร้องหาอดีตเหล่านั้น กระแสเหล่านี้เกิดขึ้นมาตั้งแต่ยุครัฐบาล พล อ. ชาติชาย ชุณหะวัณ ซึ่งประเทศไทยกำลังเติบโตทางด้านเศรษฐกิจอย่างเต็มที่

สุเนตรมองว่า ช่วงต้นทศวรรษ 2530 มิได้มีเพียงการแพร่ขยายระบอบความคิดแบบทุนนิยมเท่านั้น แต่เกิดกระแสโลกาภิวัตน์ตามหลักการที่อัลวิน ทอฟฟเล่อร์ (Alvin Tofler) ได้นิยามไว้

คริส เบเคอร์ และ ผาสุก พงษ์ไพจิตร (2559, 355) วิเคราะห์ถึงความคิดการพัฒนาประเทศไทยในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2540 ว่ามี 2 สำนัก ได้แก่ "นักทันสมัยนิยม" ผู้เชื่อว่าเศรษฐกิจสามารถเติบโตได้ในบริบทของโลกาภิวัตน์ และปรับเมืองไทยให้เป็นสังคมทันสมัยเหมือนอย่างประเทศพัฒนาแล้ว อีกสำนัก คือ "ท้องถิ่นนิยม หรือ ชุมชนนิยม" ซึ่งเชื่อว่าหลักปรัชญาศาสนาพุทธ การพึ่งตนเอง และสมดุลระหว่างกายและจิต จะช่วยสร้างความสงบสุขให้กับสังคมไทยได้

ดังนั้นเมื่อเศรษฐกิจไทยเริ่มส่อเค้าว่าจะมีปัญหาเกิดขึ้นระหว่างปี พ.ศ. 2538-2540 ภายใต้การบริหารงานของนายบรรหาร ศิลปอาชา และพลเอกชวลิต ยงใจยุทธ[38] จนเกิดวิกฤติเศรษฐกิจในประเทศไทย สำนึกความคิดที่เหลืออยู่ ซึ่งเชื่อกันว่าจะพัฒนาประเทศไทยท่ามกลางวิกฤติเศรษฐกิจได้ คือ สำนักท้องถิ่นนิยม ประจวบกับในช่วงนั้น พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงแนะนำการแก้ไขปัญหาวิกฤติเศรษฐกิจด้วยปรัชญาพอเพียง และได้มีการนำไปสู่การวางแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 9 ในที่สุด

ในภาวะของการปะทะระหว่างวัฒนธรรมเก่าใหม่ ความเป็นไทยเริ่มสูญเสียในตอนนั้น แต่ถูกทดแทนด้วยความทันสมัย คนไทยโดยเฉพาะชนชั้นกลางเริ่มสูญเสียรากของตน แต่เรายังมองไม่เห็นอย่างชัดเจนในช่วงก่อนวิกฤติเศรษฐกิจ ชนชั้นกลางยังคงเพลิดเพลินกับความทันสมัยและระบบทุนนิยม

---

[37] ประมาณปลายปี พ.ศ. 2544 มีการจัดงานสัมมนาเรื่อง "กระแสชาตินิยมกับหนังอิงประวัติศาสตร์" แต่เนื่องจากสมุดบันทึกของผู้วิจัยในช่วงนั้นได้หายสาบสูญไป จึงไม่สามารถระบุว่าเป็นงานที่จัดขึ้นเมื่อไร ณ ที่ใด จึงอ้างอิงข้อมูลต่าง ๆ ตามบทความของผู้วิจัยที่ตีพิมพ์ในนิตยสารสารคดี (อัญชลี ชัยวรพร, 2545, 48-54)

[38] สำหรับรายละเอียดของวิกฤตเศรษฐกิจ พ.ศ. 2540 สามารถอ่านรายละเอียดได้จาก คริส เบเคอร์ และ ผาสุก พงษ์ไพจิตร, 2559, 356-357)

ที่เกิดขึ้น วิกฤติเศรษฐกิจคือหลักฐานชัดเจนที่แสดงถึงความล้มเหลวของระบบดังกล่าว

3.3.1.2 *การนำเสนอเนื้อหาต่อกระแสโลกานุวัตรและวิกฤติเศรษฐกิจ*

การนำเสนอเนื้อหาย้อนยุคของภาพยนตร์ในยุควิกฤติเศรษฐกิจนั้น มีลักษณะหลากหลาย ทั้งต่อต้าน ขัดแย้ง ต่อสู้ ยอมแพ้ หรือหลบหนี ล้วนได้รับแรงบันดาลใจหรืออิทธิพลจากบริบททางสังคมที่เกิดขึ้นในขณะนั้น กล่าวคือ กระแสรักชาติหรือชาตินิยม การโหยหาอดีต และความนิยมในท้องถิ่น ผู้วิจัยคัดเลือกภาพยนตร์ย้อนยุคจำนวน 28 เรื่อง ผสมผสานกับภาพยนตร์ร่วมสมัยที่นำเสนอประเด็นเกี่ยวข้องกับวิกฤติเศรษฐกิจอีก 4 เรื่อง รวมทั้งสิ้น 32 เรื่องมาศึกษาเพื่อค้นหาความรู้สึกของคนไทยในช่วงนั้น ซึ่งสามารถสรุปออกมาได้ 3 ประเด็น ดังนี้

ก. ภาพยนตร์ที่สนับสนุนแนวคิดชาตินิยมหรือความรักชาติ เป็นภาพยนตร์ที่แสดงถึงพลังมวลชนในการต่อสู้หรือร่วมกระทำการอย่างใดอย่างหนึ่งเพื่อกอบกู้แผ่นดินหรือเพื่อสังคมโดยรวม มีภาพยนตร์ที่เข้าข่ายในการศึกษาประเด็นนี้อยู่ 12 เรื่อง[39] ได้แก่ *บางระจัน* (2543), *ยุวชนทหาร เปิดเทอมไปรบ* (2543), *สุริโยไท* (2544), 7 *ประจัญบาน* (2545), *มวยไทยนายขนมต้ม* (2546), *ขุนศึก* (2546), *ทวิภพ* (2547), 7 *ประจัญบาน* 2 (2548), *กบฏท้าวศรีสุดาจันทร์* (2548), *ไทยถีบ* (2549), *ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช* (2550)รวมทั้งภาพยนตร์ร่วมสมัยที่ถ่ายทอดแนวเนื้อหาเดียวกัน ได้แก่ 102 *ปิดกรุงเทพปล้น* (2547)

ภาพยนตร์ที่สนับสนุนแนวคิดชาตินิยมเริ่มปรากฏตั้งแต่การประกาศสร้าง *สุริโยไท* ในปี พ.ศ. 2541 แต่ผู้สร้างงานต้องใช้เวลาเขียนบทและถ่ายทำไม่ต่ำกว่าปี ภาพยนตร์แนวรักชาติจึงเริ่มปรากฏในเวลาอีกสามปีหลังจากวิกฤติเศรษฐกิจ คือ 28 เมษายน 2543 ด้วยภาพยนตร์เรื่อง *ยุวชนทหาร เปิดเทอมไปรบ* จากฝีมือกำกับของยุทธนา มุกดาสนิท เนื้อเรื่องจึงยังคงผสมผสานเพื่อเจาะกลุ่มเป้าหมายที่เป็นวัยรุ่น

ความสำเร็จของภาพยนตร์ชาตินิยมหรือรักชาติเริ่มปรากฏให้เห็นจากภาพยนตร์เรื่อง *บางระจัน* ของธนิตย์ จิตนุกูล และ *สุริโยไท* ของ มจ. ชาตรีเฉลิม ยุคล เรื่องแรกออกฉายสิ้นปี พ.ศ. 2543 ก่อนการเลือกตั้งในวันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2544 เพียงหนึ่งสัปดาห์ ได้รับความสำเร็จอย่างสูงกวาดรายได้มากกว่า 151 ล้านบาท (Filmmaker, 2545, 58) ขณะที่ *สุริโยไท* ฉายในวันที่ 12 สิงหาคม พ.ศ. 2544[40] เพียงไม่กี่เดือนหลังจากความสำเร็จของ *บางระจัน*

---

[39] ผู้วิจัยได้ตัดภาพยนตร์เรื่อง *คมเหล็ก* 5 *สงครามอยุธยา* ออก เนื่องจากว่าไม่สามารถหาข้อมูลและตัวเรื่องมาชมได้ เนื่องจากเป็นผลงานอิสระ ไม่สามารถติดต่อผู้สร้างได้

[40] ในการฉายรอบสื่อภาพยนตร์เรื่องนี้ ซึ่งเปิดพร้อมกันหลายโรงภาพยนตร์ ผู้วิจัยพบว่า การทำปรินท์เพื่อการฉายนั้นเป็นไปอย่างเร่งรีบและเร่งด่วนก่อนการฉายจริงเพียงไม่กี่นาที

ความสำเร็จของภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องล้วนเป็นผลจากกระแสรักชาติของคนไทยที่เกิดขึ้นหลังจากการประกาศกู้เงินกองทุนสำรองระหว่างประเทศ โครงการและกิจกรรมต่าง ๆ เพื่อช่วยชาติผุดขึ้นมาตั้งแต่ พ.ศ. 2541 อาทิ "โครงการผ้าป่าช่วยชาติ" ของหลวงตามหาบัว ญาณสัมปันโน หรือการก่อตั้ง "ชมรมร่วมใจไทยกู้ชาติ" ของสภาทนายความเมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2543 เพื่อ "พิจารณาแนวนโยบายของรัฐบาลเกี่ยวกับการขายกิจการการธนาคาร รัฐวิสาหกิจ แผ่นดินและการลงทุนอื่นของรัฐ" (คณะทำงานชุดก่อตั้งชมรมร่วมใจไทยกู้ชาติ, 2543, 235) รวมทั้งการประกาศอุดมการณ์ใหม่ที่เรียกว่า "ชาตินิยมใหม่" โดยนักวิชาการ นักธุรกิจ นักพัฒนา นักเขียน และนักการเมืองผู้รักชาติ[41] เพื่อลดแรงบีบจากประเทศมหาอำนาจที่กดดันและครอบงำให้ระบบเศรษฐกิจและสังคมต้องเดินไปตามทิศทางที่มหาอำนาจกำหนด ขณะที่อธิปไตยทางเศรษฐกิจของไทยกำลังตกอยู่ในมือของบรรษัทข้ามชาติมากขึ้น (ณรงค์ เพ็ชรประเสริฐ, 2543, 8)

บางระจัน เป็นตัวอย่างของการรักชาติระดับภาคประชาชน โดยเฉพาะเมื่อประเทศกำลังจะก้าวเข้าสู่สังคมใหม่ เพราะประเทศไทยกำลังจะมีการเลือกตั้งครั้งแรกของรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2540 ซึ่งได้ชื่อว่าเป็นรัฐธรรมนูญที่ประชาชนมีส่วนร่วมในการร่างมากที่สุด ผู้กำกับและผู้อำนวยการสร้างเริ่มงานชิ้นนี้ตั้งแต่ พ.ศ. 2539 เล็งเห็นประโยชน์ของกระแสดังกล่าว จึงสร้างภาพยนตร์เพื่อตอบรับความต้องการของประชาชน เกิดกระแสทางสังคมสืบเนื่องต่อมา กระทรวงศึกษากำหนดให้โรงเรียนพานักเรียนไปชมภาพยนตร์เรื่องนี้ เช่นเดียวกับหน่วยทหาร (Tasker, 2001) รวมทั้งการนำกระแสดังกล่าวไปสร้างผลประโยชน์โดยภาคธุรกิจ ได้แก่ การสร้างแคมเปญโฆษณาในการต่อสู้กับบริษัทต่างชาติของบริษัทไทยประกันชีวิต เช่นเดียวกับโฆษณาของเครื่องดื่มชูกำลัง M-150 ที่จ้างทีมงานของภาพยนตร์เรื่องนี้ทั้งหมด จนนำไปสู่ความขัดแย้งระหว่างไทยและพม่าในที่สุด[42]

---

[41] คณะชาตินิยมใหม่ประกอบด้วย

นักวิชาการ ได้แก่ ศ.ดร.ฉัตรทิพย์ นาถสุภา, ศ.ดร.เทียนฉาย กีระนันทร์, รศ.ดร.สุทธิพันธ์ จิราธิวัฒน์, รศ.ดร.สมชาย รัตนโกมุท, อาจารย์วิทยากร เชียงกูล, ดร.สุทธาชัย ยิ้มประเสริฐ และ ดร.กิตติ ลิ่มสกุล

นักธุรกิจ ได้แก่ ณรงค์ โชควัฒนา, อมรินทร์ คอมันตร์ และ ทวี วิริยฑูรย์

นักพัฒนา ได้แก่ เดช พุ่มคชา และชนิดา จรรยาเพศ

นักเขียน ได้แก่ อิสราวดี, แสงดาว ศรัทธามั่น และอุทัย ม่วงศรีเมืองดี

นักการเมืองผู้รักชาติ ได้แก่ ศ.ดร.ลิขิต ธีรเวคิน, ดร.สุรัฐ ศิลปอนันต์, วิจิตร ศรีสังข์, ประพัฒน์ ปัญญาชาติรักษ์, ดร.พัฒนเดช ธรรมจารีย์, จริเดช สกุลณียา และพลังธรรมวันนี้ (ณรงค์ เพ็ชรประเสริฐ บรรณาธิการ, 2543, 8-9)

[42] มีการสั่งปิดชายแดนระหว่างสองประเทศหลายแห่ง จนต้องเปิดการเจรจากับคณะกรรมการชายแดนภูมิภาคขึ้นที่พัทยาในเดือนสิงหาคมปีนั้น เพื่อประสานสัมพันธไมตรีขึ้นมา พร้อมทั้งการถอนโฆษณาของเอ็ม 150 ออกจากโฆษณาทางโทรทัศน์ (Wassana Nanuam, 2001)

เมื่อภาพยนตร์ *สุริโยไท* ออกฉายเพียงไม่กี่เดือนหลังจากนั้น จึงประสบความสำเร็จอย่างท่วมท้น กวาดรายได้ไป 550 ล้านบาทจากพื้นที่กรุงเทพและภูมิภาค (Filmmaker, 2545, 58)

หลังจากความสำเร็จของ *สุริโยไท* และ *บางระจัน* มีภาพยนตร์แนวรักชาติและประวัติศาตร์ถูกหยิบยกขึ้นมาสร้างอีกหลายเรื่อง ได้แก่ *ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช* ของ มจ. ชาตรีเฉลิมยุคล มีความยาวถึง 6 ภาค ออกฉายตั้งแต่ พ.ศ. 2550 - 2558 แต่ละภาคได้รับความสำเร็จแตกต่างกันไป รายได้ตั้งแต่ 100-200 กว่าล้าน[43] ("ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช," ม.ป.ป.) ธนิตย์ จิตนุกูล *ผู้กำกับ* บางระจัน ดัดแปลง *ขุนศึก* จากบทประพันธ์ของไม้ เมืองเดิม นำเสนอเรื่องราวของชาวบ้านที่ชื่อเสมา ซึ่งได้อาสาร่วมรบกับสมเด็จพระนเรศวรมหาราชในการตีทัพพม่า เข้าฉายวันที่ 17 ตุลาคม 2546 ตามมาด้วยภาพยนตร์ร่วมสมัยเรื่อง 102 *ปิดกรุงเทพปล้น* เข้าฉายในอีกไม่กี่เดือนหลังจากวันที่ 29 เมษายน พ.ศ. 2547 นำเสนอกระบวนการก่อการร้ายข้ามชาติของคนกลุ่มหนึ่งที่ไม่เห็นด้วยกับการชำระหนี้คืนกองทุนการเงินระหว่างประเทศ แม้แนวเนื้อหาจะไปในทางภาพยนตร์แอ็คชั่น ภาพยนตร์เรื่องนี้ถือได้ว่าเป็นการปิดฉากแนวคิดที่เกี่ยวกับการล่มสลายทางเศรษฐกิจอย่างชัดเจน แม้ว่าจะมีผู้กำกับอิสระที่สร้างภาพยนตร์เนื้อหาเกี่ยวกับวิกฤติเศรษฐกิจอีก 2-3 เรื่องตามมา แต่งานเหล่านั้นมีแนวทางการนำเสนอที่แตกต่างไปจากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงนี้

โดยสรุปแล้ว ภาพยนตร์สนับสนุนแนวคิดชาตินิยมหรือความรักชาติมักจะเน้นการเชิดชูบุคคลทางประวัติศาสตร์ในอดีตที่เสียสละความสุขส่วนตัวเพื่อปกป้องประเทศ ซึ่งมีทั้งในระดับบุคคลและกลุ่มบุคคลในสังคมไทย ตั้งแต่สถาบันพระมหากษัตริย์ ได้แก่ *สุริโยไท* และ *ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช* และ สามัญชน ตั้งแต่บุคคลเดียวอย่าง *มวยไทยนายขนมต้ม* , *ขุนศึก*, *ทวิภพ* หรือกลุ่มชาวบ้านใน *บางระจัน* นักเรียนมัธยมใน *ยุวชนทหาร เปิดเทอมไปรบ* กลุ่มคนที่ไม่เป็นที่ต้องการในสังคมอาทิ โจรผู้ร้ายก็ยังต้องมาช่วยรักษาประเทศดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง 7 *ประจัญบาน*, 7 *ประจัญบาน* 2 ,*ไทยถีบ* หรือ102 *ปิดกรุงเทพปล้น* หรือแม้แต่ชาวต่างประเทศอย่างทหารหนุ่มโปรตุเกสใน *กบฏท้าวศรีสุดาจันทร์*

เหตุการณ์เบื้องหลังที่นำมาสู่การกระตุ้นให้เกิดความรักชาติและช่วยนำพาชาติพ้นภัยได้แก่ สมัย อยุธยา (*สุริโยไท*, *กบฏท้าวศรีสุดาจันทร์*) โดยเฉพาะการเสียกรุงครั้งที่ 1 (*ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช*, *ขุนศึก*) และ ครั้งที่ 2 (*บางระจัน*, *มวยไทยนายขนมต้ม*), การเสียดินแดนในสมัยรัชกาลที่ 5 ใน *ทวิภพ* สงครามโลกครั้งที่ 2 (*ยุวชนทหาร เปิดเทอมไปรบ*, 7 *ประจัญบาน* 2, *ไทยถีบ* สงครามเวียดนาม (7 *ประจัญบาน*), ก่อนที่จะจบด้วยเหตุการณ์ร่วมสมัยคือการคืนเงินให้กับกองทุนสำรองระหว่างประเทศใน 102 *ปิดกรุงเทพปล้น*

[43] ข้อมูลใช้เพียงความรู้เท่านั้น เนื่องจากบางส่วนยังไม่ได้มีการอ้างอิงอย่างจริงจัง แตกต่างกันไปในแต่ละแหล่งได้มาจาก https://th.wikipedia.org/wiki/ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช

สิ่งที่น่าสนใจคือ ศัตรูของชาติเริ่มแปรเปลี่ยน มิใช่เพียงพม่าดังที่ปรากฏในภาพยนตร์เชิงประวัติศาสตร์ก่อนหน้านั้น แต่ยังได้ขยายรวมไปถึงทหารญี่ปุ่น อาทิ *ยุวชนทหาร เปิดเทอมไปรบ*, 7 *ประจัญบาน* 2 และ *ไทยถีบ* ชาวตะวันตกหรือฝรั่งก็ถูกนำเสนอในเชิงลบมากขึ้น โดยพบเห็นในภาพยนตร์เรื่อง *ทวิภพ*, 7 *ประจัญบาน* และ102 *ปิดกรุงเทพปล้น* ลักษณะดังกล่าวไม่ค่อยปรากฏในภาพยนตร์ไทยก่อนหน้านั้น จนเกิดกระแสวิพากษ์ว่าคนไทยมักจะมองประเทศเพื่อนบ้านในเชิงเหยียดหยันเป็นศัตรู มิได้นำเสนอภาพแห่งความเป็นจริง ขณะที่ภาพของประเทศมหาอำนาจมักจะได้รับการนำเสนอในเชิงบวก เป็นมิตร ยกย่อง

ความสัมพันธ์กับเพื่อนบ้านเป็นตัวแปรสำคัญที่มีการปลี่ยนภาพลักษณ์ในการนำเสนอศัตรูของชาติ ภาพของพม่ามีมิติมากกว่าเดิม มิใช่เป็นเพียงผู้ร้ายที่เต็มไปด้วยความโหดร้าย ป่าเถื่อน ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะผู้สร้างเริ่มเชิญ ดร.สุเนตร ชุตินทรานนท์ ผู้เชี่ยวชาญพม่ามาร่วมเขียนบทด้วย ดังจะเห็นได้จากผลงานเรื่อง *สุริโยไท* และ *ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช* ประกอบกับในช่วงนั้นเกิดความขัดแย้งกับประเทศเพื่อนบ้านหลายครั้ง อันเป็นผลที่เกี่ยวข้องและสืบเนื่องจากภาพยนตร์โดยตรง[44]

กระแสสังคมที่เกิดขึ้นในตอนนั้น ล้วนส่งผลต่อการตอบรับภาพยนตร์ชาตินิยมอย่างเต็มที่ แต่ก็มิได้เป็นหลักประกันว่าจะประสบความสำเร็จทุกเรื่อง การมีส่วนร่วมของผู้กำกับที่เกิดขึ้นนั้นก็มิได้เป็นเครื่องยืนยันในสำนึกร่วมของผู้สร้างงาน แต่เป็นไปเพียงการตอบสนองความต้องการของประชาชนไทยส่วนใหญ่ในขณะนั้น ลักษณะดังกล่าวก็พบในภาพยนตร์เรื่อง *กบฏท้าวศรีสุดาจันทร์* ซึ่งมิได้มีการต่อต้านชาวต่างประเทศแต่อย่างใด แต่นำเสนอให้ชาวต่างชาติเป็นตัวเอกของเรื่อง เพราะมุ่งหวังความสำเร็จในต่างประเทศที่กำลังเกิดขึ้นในขณะนั้น

ข. ภาพยนตร์ที่โหยหาอดีตหรือคืนสู่ความเป็นไทย หมายถึง ภาพยนตร์ที่มุ่งนำเสนอเรื่องราวในอดีต ในท่วงทำนองของการบูชาครู ไว้อาลัย นิยมชมชอบในสิ่งนั้น โดยแสดงออกในเชิงโหยหาความสวยงามของอดีต ส่วนใหญ่ปรากฏในงานของผู้กำกับรุ่นใหม่ที่เพิ่งมีโอกาสสร้างภาพยนตร์เป็นครั้งแรก มีจำนวน 12 เรื่อง แบ่งออกเป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอเรื่องราวในอดีต ได้แก่ *ฟ้าทะลายโจร* (2543), *ขวัญ-เรียม* (2544), *แฟนฉัน* (2546), *ทวารยังหวานอยู่* (2547), *หัวใจทรนง* (2547), *โหมโรง* (2547), *มนต์รักลูกทุ่ง* (2548) และ *มอ ๘* (2549) อีกกลุ่มหนึ่งคือภาพยนตร์ร่วมสมัยที่นำเสนอความงดงามของความเป็นไทยและชีวิตที่เรียบง่าย ได้แก่ *สวัสดีบ้านนอก* (2542), *เรื่องตลก* 69 (2542), *มนต์*

---

[44] พิศาล อัครเศรณีประกาศสร้างภาพยนตร์ชีวประวัติของท้าวสุรนารี แต่ได้รับการท้วงติงจากนายคำกอง คำวงสา รองผู้อำนวยการกระทรวงประชาสัมพันธ์ประเทศลาวว่าจะกระทบความสัมพันธ์ระหว่างสองประเทศ เพราะเกรงว่าจะกระทบเจ้าอนุวงศ์ของลาว ซึ่งถือได้ว่าเป็นวีรบุรุษของประเทศ ต่อมาเกิดการปะทะระหว่างนายเฮียม พรหมจันทร์ ท่านทูตประจำสถานทูตลาวในประเทศไทย กับนายพิศาล อัครเศรณี ขณะให้สัมภาษณ์รายการข่าวของไอทีวี จนคณะกรรมาธิการต่างประเทศวุฒิสภาเข้ามาขอเจรจากับผู้กำกับ (Alongkorn Parivudhiphongs, 2001, C1) อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์ดังกล่าวก็มิได้มีการสร้างแต่อย่างใด

รักทรานซิสเตอร์ (2544), *มนต์เพลงลูกทุ่งเอฟ.เอ็ม.* (2545) แต่ละประเภทมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ***ภาพยนตร์โหยหาอดีต*** (nostalgia) ช่วงเวลาอดีตที่นำมาสร้างเป็นฉากเบื้องหลังของภาพยนตร์โหยหาอดีตอยู่ระหว่าง พ.ศ. 2475 – สงครามโลกครั้งที่สอง ลักษณะการนำเสนอมีทั้งเป็นการผลิตซ้ำงานเก่าในรูปแบบใหม่ กับเน้นการนำเสนอภาพที่เหมือนจริง นอกนั้นจะกระจายไปในช่วงระหว่างพ.ศ. 2501 – 2525

ภาพยนตร์โหยหาที่รื้ออดีตมาสร้างใหม่ แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมใหม่ที่ใช้เทคโนโลยี มานำเสนองานเก่าจนเกิดงานรูปแบบใหม่ ลักษณะการนำเสนอมักจะปรากฏในเชิงเชิดชูหรือบูชา ตามลักษณะงานของกลุ่มภาพยนตร์หลังความทันสมัย (postmodern film)45 แต่เมื่อศึกษาในรายละเอียดแล้ว ผู้วิจัยพบว่า ภาพยนตร์โหยหาอดีตของไทยกลุ่มนี้มีการอ้างอิงในเชิงการเลียนแบบที่ว่างเปล่า หรือ pastiche ตามคำนิยามของเฟรดอริค เจมส์สัน (1984, p.65 cited in John Hill, 1998, 101) กล่าวคือ มิได้มีการวิพากษ์แต่ประการใด เนื้อหาแทบไม่มีการเปลี่ยนแปลง มีลักษณะเชิดชูงานเก่าหรือบูชาครู แตกต่างจากการล้อเลียน (parody) ซึ่งเป็นการอ้างอิงด้วยการวิจารณ์หรือเยาะเย้ยตัวบท ภาพยนตร์ที่เข้าข่ายในกลุ่มนี้ ได้แก่ *ฟ้าทะลายโจร* โดยนำภาพยนตร์ปู๊ไทยยุคเก่ามารื้อสร้างใหม่ เช่นเดียวกับ *หัวใจทรนง* ของ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุลที่นำบรรยากาศภาพยนตร์และละครวิทยุยุค 1970 มาเป็นต้นแบบ เป็นต้น

สำหรับภาพยนตร์โหยหาอดีตเสมือนจริงนั้น จะเป็นการนำเสนอภาพเหตุการณ์ในอดีตโดยเน้นออกมาให้สมจริง ให้ตรงกับยุคสมัยเท่านั้น บางเรื่องอาจมีการตีความใหม่บ้าง แต่ก็มิได้มุ่งผลิตซ้ำในเชิงรูปแบบเช่นเดียวกับกลุ่มแรก ภาพยนตร์ที่เข้าข่ายงานในลักษณะนี้ ได้แก่ *ขวัญ-เรียม*, *สตางค์*, *แฟนฉัน*, *โหมโรง* และ *มอ ๘* เป็นต้น

2. ***ภาพยนตร์ที่เน้นการคืนสู่ความเป็นไทยหรือวิถีชีวิตในชนบท*** เป็นภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นความสวยงามและความสำเร็จจากการใช้ชีวิตแบบไทย ซึ่งเริ่มมีให้เห็นในภาพยนตร์โหยหาอดีตเช่นกัน ดังที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *แหยมยโสธร มนต์รักลูกทุ่ง* เป็นต้น แต่ภาพยนตร์ร่วมสมัยบางเรื่องก็ได้สะท้อนการคืนสู่ความเป็นไทยหรือวิถีชีวิตในชนบท หลังจากที่ตัวละครจะต้องมาผจญภัยหรือประสบปัญหาในการดำเนินชีวิตในเมืองกรุง ได้แก่ *สวัสดีบ้านนอก*, *เรื่องตลก* 69 และ *มนต์รักทรานซิสเตอร์* เป็นต้น

สำหรับเหตุผลที่ผู้กำกับส่วนหนึ่งเลือกที่จะนำเสนอภาพยนตร์ย้อนยุคในเชิงของการโหยหาอดีตหรือการคืนสู่ความเป็นไทย น่าจะเป็นอิทธิพลจากกระแสความคิดของสำนักท้องถิ่นนิยมหรือ

---

45 จอห์น ฮิลล์ (John Hill, 1998, 101) นิยามภาพยนตร์หลังความทันสมัย ว่าเป็นงานที่ตระหนักในประวัติศาสตร์และเทคนิคภาพยนตร์ของตนเอง มีการอ้างอิงงานอื่น และผสมผสานระหว่างศิลปะชั้นสูงและศิลปะชั้นล่าง

เศรษฐกิจพอเพียงซึ่งเกิดขึ้นในขณะนั้น โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่เน้นการคืนสู่ความเป็นไทยหรือวิถีชีวิตในชนบท ส่วนภาพยนตร์ที่โหยหาอดีต ทั้งกลุ่มที่นำภาพอดีตมารื้อสร้างใหม่และกลุ่มที่เน้นเสนอภาพอดีตในลักษณะเหมือนจริงนั้น บางเรื่องก็เน้นชีวิตในชนบท อาทิ *มนต์รักลูกทุ่ง* หรือ *แหยมยโสธร* ภาพยนตร์บางเรื่องที่ดูเหมือนจะทันสมัยนั้น แต่เมื่อนำภาพเหตุการณ์ในอดีตมานำเสนอแม้ในมิติใหม่แล้ว บรรยากาศฉากหลังเหล่านั้น ล้วนมีมิติของความเป็นไทยในอดีตประการหนึ่ง

ค. ภาพยนตร์ปัจเจกชนที่แสดงการต่อต้านสังคม ในกลุ่มของภาพยนตร์ย้อนยุค มีภาพยนตร์อยู่จำนวนหนึ่งที่มิได้มุ่งเน้นไปที่ความรักชาติ หรือโหยหาอดีตเพื่อการกลับคืนสู่รากแห่งความเป็นไทย แต่กลับไปในทางตรงกันข้าม กล่าวคือ ต่อต้านสังคม ภาพยนตร์ดังกล่าวพบเห็นได้ในงานภาพยนตร์ไทยเรื่อง 2499 *อันธพาลครองเมือง*, *นางนาก*, *จันดารา*, *โก๋หลังวัง* และ 14 *ตุลา สงครามประชาชน*

ภาพยนตร์ทั้ง 5 เรื่อง แม้จะมีความแตกต่างกัน ทั้งในเรื่องของยุคสมัย เนื้อหา ตัวละคร และแนวภาพยนตร์ จากภาพยนตร์แนวอาชญากรรม ชีวิต หรือผี จากกลุ่มวัยรุ่น ชาวบ้าน จนถึงครอบครัวที่มีฐานะนั้น ทั้งหมดแสดงให้เห็นถึงความแปลกแยกของตัวละครต่อสังคมที่รอบตัวพวกเขา ทั้งกลุ่มชีวิตของวัยรุ่นไทยในยุคเปลี่ยนทศวรรษ จนก่อตั้งเป็นแกงค์ก่อคดีอาชญากรรมใน 2499 *อันธพาลครองเมือง* หรือ *โก๋หลังวัง*

แม้แต่ภาพยนตร์ที่มีแนวเนื้อหาที่ไม่อาจตอบสนองเรื่องราวที่เป็นขบถสังคมอย่าง *นางนาก* และ *จันดารา* ก็ได้ซ่อนเร้นสภาวะแปลกแยกบางประการของตัวละคร ในภาพยนตร์เรื่อง *นางนาก* ทั้งตัวพี่มากและนางนากต่างแยกครอบครัวมาอยู่ด้วยกันสองคน โดยไม่มีเพื่อนหรือมีการติดต่อกับชุมชน ลักษณะนี้ค่อนข้างสวนทางกับวิถีชุมชนในชนบท ผิดแผกจากชุดภาพยนตร์แม่นาคที่เคยทำมาแล้วก่อนหน้านั้น ความแปลกแยกนี้อาจเป็นเหตุผลที่ดีที่จะอธิบายว่าทำไมนางนากถึงเสียชีวิตตามลำพัง มีเพียงหมอตำแยอยู่ช่วยคนเดียว

ใน *จันดารา* มีการปฏิเสธผู้เป็นพ่ออย่างชัดเจน จันเป็นเด็กขาดพ่อมาแต่เกิด แต่เขาเลือกที่จะมาอยู่ในวังวนเดิมที่บ้านวิสนันท์ ซึ่งผู้คนใช้กามารมณ์เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางจิตใจ คนที่บ้านวิสนันท์อาจเป็นคนทันสมัยที่เสรีในเรื่องเพศ แต่แท้ที่จริงแล้วเป็นสังคมปิดที่ไม่เคยคบหากับคนภายนอก ซึ่งอาจมีนัยว่านี่เป็นการต่อต้านความทันสมัยที่เริ่มแผ่ขยายเข้ามาในไทยช่วงนั้นหรือไม่ หรือเป็นเพียงบอกนัยไว้ว่าสังคมปิดและอำนาจอย่างบ้านวิสนันท์เป็นโศกนาฏกรรมอย่างหนึ่งของสังคมไทย ถ้าผู้คนไม่รู้จักการเปลี่ยนแปลง

จากเรื่องราวส่วนตัวหรือครอบครัว ความแปลกแยกเหล่านี้ได้รับการถ่ายทอดออกมาเป็นการต่อต้านโดยกลุ่มบุคคล ในนามของอันธพาลหรือแก๊งค์วัยรุ่น ดังที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง 2499

อันธพาลครองเมือง และ *โก๋หลังวัง* ในเรื่องแรกนั้น ตัวละครหลักต่างไม่มีพ่อด้วยกันทั้งสิ้น มีเพียงแต่แม่ที่พวกเขายกย่องและตอบแทนบุญคุณถึงกับจะบวชให้ แต่ก็ทำไม่สำเร็จ เช่นเดียวกับเรื่อง *โก๋หลังวัง* ที่พยายามนำเสนอตัวละครว่าเป็นเด็กเรียนดี อยู่ในโอวาทของผู้เป็นแม่ และการแสดงออกเหล่านั้น ก็เพียงเพื่อความสนุกสนาน โดยตัวละครเหล่านี้ต่อมาก็มีอนาคตไกลในที่สุด

ความแปลกแยกของตัวละครที่มีต่อครอบครัว และสังคมรอบตัว ได้ขยายใหญ่จนถึงอุดมการณ์การเมือง เมื่อภาพยนตร์อัตชีวประวัติของเสกสรรค์ ประเสริฐกุล ได้รับการถ่ายทอดออกมาเป็นภาพยนตร์บนจอเงินเรื่อง 14 *ตุลา สงครามประชาชน* ในที่สุด แม้ภาพยนตร์เรื่องนี้จะมิได้นำเสนอความแปลกแยกออกมาอย่างชัดเจน แต่ภาพในชีวิตจริงของเจ้าของบทประพันธ์ ล้วนแสดงให้เห็นนัยถึงความแปลกแยกของเขาจวบจนกระทั่งถึงทุกวันนี้

3.3.1.3 *สำนึกร่วมหรือการตลาด*

การถ่ายทอดมุมมองทางสังคมบางอย่างในภาพยนตร์วิกฤติเศรษฐกิจนั้น เป็นไปทั้งด้วยความตั้งใจและการสนับสนุนจากต้นสังกัด ภาพยนตร์หลายเรื่องประสบความสำเร็จในเรื่องรายได้ จึงทำให้บริษัทอื่นเลียนแบบเพื่อหวังความสำเร็จเช่นเดียวกัน ดังที่ปรากฏจากภาพยนตร์เรื่อง *โก๋หลังวัง* เมื่อผู้บริหารบริษัทสหมงคลฟิลม์ต้องการนำเสนอภาพยนตร์ในลักษณะเดียวกับ 2499 *อันธพาลครองเมือง*

สำนึกที่ต้องการถ่ายทอดหรือบันทึกเรื่องราวในสังคมนั้น อาจมิได้เกิดกับผู้กำกับทุกคน และภาพยนตร์ทุกเรื่องเสมอไป ธนิตย์ จิตนุกูล ผู้กำกับที่สร้างภาพยนตร์สะท้อนวิกฤติเศรษฐกิจหลายเรื่อง ทั้งภาพยนตร์คืนสู่ความเรียบง่ายแบบไทยอย่าง *สวัสดีบ้านนอก* และภาพยนตร์แนวรักชาติอย่าง *บางระจัน ขุนศึก* หรือภาพยนตร์คืนเงินกองทุนสำรองแห่งชาติอย่าง 102 *ปิดกรุงเทพปล้น* นั้น ก็มีทั้งความตั้งใจและเรื่องบังเอิญ

สวัสดีบ้านนอก เป็นเจตนาของผู้กำกับที่จะนำหลักเศรษฐกิจพอเพียงของพระบาทสมเด็จพระมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มาเผยแพร่สู่สังคมไทย ภาพยนตร์เรื่องนี้ออกฉายเมื่อเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ.2542 ซึ่งเป็นไปได้ว่าการริเริ่มสร้างภาพยนตร์ดังกล่าวอาจจะเกิดขึ้นก่อนหรือหลังวิกฤษเศรษฐกิจ ดังที่ผู้กำกับได้กล่าวไว้ (ธนิตย์ จิตนุกูล, 2562)

"ถ้าคุณกลับไปบ้านเกิดของคุณ มันมีหนทางอีกเยอะ โดยยึดหลักเศรษฐกิจพอเพียงของในหลวง *สวัสดีบ้านนอก* ตั้งใจเลย ผมใช้แคมเปญเลยว่า บัณฑิตกลับบ้าน อิงผ่านตัวละครพระเอกที่จะต้องไปให้ความรู้กับคนในชุมชน ทำเกษตรผสมผสานของในหลวง ร.9"

แต่ความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง *บางระจัน* เป็นเรื่องที่มิได้มีการคาดหวังไว้ ผู้กำกับกล่าวว่าตอนแรกต้องการเพียงสร้างภาพยนตร์แอ็คชั่นที่เปลี่ยนจากปืนเป็นดาบ ตอนทำก็เหมือนคนทำ

หนังทั่วๆ ไป ไม่คิดหรอกว่าจะไปจับต้องอะไรได้บ้าง ถ้าไปสอดคล้อง น่าจะเป็นเพราะ คนในสังคมไม่รู้จะยึดอะไร ก็พ้องต้องกันได้ อันนี้ไม่รวมเพลงพี่แอ๊ด (คาราบาว) ก็มีส่วน"[46]

ภาพยนตร์หลายเรื่องที่เขาสร้างขึ้นมาในขณะนั้น ก็เกิดจากการมอบหมายของทางบริษัท อาทิ *ขุนศึก* บางเรื่องก็มาจากข่าวในสังคม อาทิ *ขุนแผน* มาจากคำถามที่ว่าทำไมสังคมให้การยกย่องผู้ชายที่มีผู้หญิงพร้อมกันหลายคนว่าเป็นสิ่งถูกต้อง หรือผลงานเรื่องต่อมา *สามชุก* ก็มาจากการเห็นการค้ายาเสพติดในกลุ่มนักเรียนในโรงเรียนนี้เอง

เช่นเดียวกับผู้กำกับเป็นเอก รัตนเรือง ซึ่งผลงานเรื่องที่สองได้ปรับให้เป็นเหตุการณ์ร่วมสมัย อันเป็นผลมาจากการตกงานของหญิงสาวคนหนึ่งในสังคม เมื่อถึงผลงานเรื่องที่สาม *มนต์รักทรานซิสเตอร์* เขาเปลี่ยนมาเล่าเรื่องชีวิตผกผันของตัวละครที่เป็นคนต่างจังหวัดคนหนึ่ง ผู้กำกับให้เหตุผลว่า "มันอาจจะเป็นวงจรของชีวิต หรือเป็นเศรษฐกิจพอเพียง มนุษย์ล้วนดิ้นรนเพื่อก้าวผ่านชีวิตที่ขึ้น ๆ ลง ๆ เพื่อกลับมาสู่จุดเริ่มต้นอีกครั้ง" (Anchalee Chaiworaporn, 2002)

สำหรับเพื่อนร่วมรุ่นอย่างนนทรีย์ นิมิบุตร ที่เริ่มต้นจากการสร้างภาพยนตร์ย้อนยุคหลายเรื่อง กล่าวว่าบทภาพยนตร์สองเรื่องแรกนั้น คิดค้นมาก่อนที่เขาจะเริ่มทำภาพยนตร์ โดยเริ่มจาก *นางนาก* ก่อน 2499 *อันธพาลครองเมือง* แต่ด้วยวิธีที่ต้องการนำเสนอเรื่องในรูปแบบใหม่ คนในสังคมคงไม่ยอมรับ จึงตัดสินใจพับโครงการไว้ก่อน สำหรับความสนใจในภาพอดีตนั้น เขากล่าวว่าเป็นอิทธิพลที่มาจากวัยเรียน เป็นความตั้งใจ (นนทรีย์ นิมิบุตร, 2562)

การวิจัยในตัวบทนี้เป็นความพยายามที่จะอธิบายว่า กระแสโหยหาอดีตที่เกิดขึ้นในช่วงยุค 2540 นั้น ไม่ควรจะมองในเชิงชาตินิยมเพียงหรือเกิดขึ้นเฉพาะในระดับผู้เสพเพียงอย่างเดียว เพียงแต่ว่าผู้สร้างงานเห็นช่องทาง จึงตอบสนองต่อกระแสดังกล่าว ทั้งในรูปแบบของกาแฟสูตรโบราณ หนังสือถวิลหา ภาพยนตร์ย้อนยุค หรือคอนเสิร์ตรำลึก สิ่งที่เป็นตัวตนของพวกเขาหายไป แต่โลกมายามาเติมให้เต็ม โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่ได้มีการผลิตแบบต่อเนื่อง

ความคิดชาตินิยมกับวิกฤติตัวตนนั้นอยู่ใกล้กันมาก จึงทำให้อาจมองรวมเป็นเรื่องเดียวกัน แต่ถ้ายึดกระแสชาตินิยมเป็นที่ตั้งแล้ว ยังมีปรากฏการณ์อีกมากมายที่ยังไม่สามารถหาคำตอบได้ โดยเฉพาะกรณีคอนเสิร์ตหวนรำลึกของอดีตวงดนตรีชื่อดังต่าง ๆ เพราะวงดนตรีบางวงเหล่านี้ก็มีลักษณะไปทางตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นรอยัลสไปร์ท เบิร์ท-ฮาร์ท อัสนีและวสันต์ เป็นต้น จึงไม่น่าจะใช่เพราะสำนึกในชาติเพียงอย่างเดียว

ในการศึกษาครั้งนี้ได้พยายามใช้ทั้งหลักของทฤษฎีโครงสร้างนิยมและหลังโครงสร้างนิยม ถ้ามองในแง่ของโครงสร้างนิยม ผู้วิจัยพบว่า ตัวบทที่ผู้สร้างงานนำเสนอออกมานั้นล้วนถูกหล่อหลอมด้วยอุดมการณ์บางอย่างที่เกิดขึ้นในสังคมทั้งก่อนและหลังวิกฤติเศรษฐกิจ หรือตั้งแต่ที่พวกเขาได้รับการ

[46] แอ๊ด คาราบาว หรือ ยืนยง โอภากุล เป็นผู้แต่งเพลงประกอบที่ใช้ในภาพยนตร์เรื่องนี้

เลี้ยงดูมา ถ้ามองในแง่นี้ ความเป็นประพันธกรของผู้สร้างงานก็ยังมีอยู่

อย่างไรก็ตาม การศึกษาการตอบรับของภาพยนตร์แต่ละเรื่องนั้น ก็ยังมิได้ลงลึกไปถึงผู้เสพงานโดยตรงหรือตัวแปรอื่น อาทิ ส่วนประกอบเสริมตัวบท (พาราเท็กซ์ paratext) เช่น สินค้าส่งเสริมการขายภาพยนตร์ (merchandise) ความสำเร็จในเวทีต่างประเทศ แฟนคลับของภาพยนตร์ ซึ่งเป็นการศึกษาภาพยนตร์ตามทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยม แต่มองบริบททางสังคมควบคู่ไปกับตัวบท

3.3.2 สำนึกของผู้สร้างงานต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ไม่จำเป็นต้องร่วม

ถ้ามองในประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์ในช่วง 25 ปี ตั้งแต่ พ.ศ. 2525 – 2550 นั้น ผู้วิจัยพบว่า จิตสำนึกในการสร้างงานเพื่อสะท้อนภาพของผู้สร้างงานในสังคมนั้น มีอยู่บ้าง แม้จะไม่มากนัก ส่วนหนึ่งเป็นเพราะปัญหาในเรื่องการเซ็นเซอร์ จนทำให้บริษัทสร้างภาพยนตร์หลายแห่งตัดสินใจเซ็นเซอร์ตัวเองก่อน ทั้งนี้เป็นเพราะว่าการสร้างภาพยนตร์ต้องลงทุนสูง จึงทำให้ผู้ลงทุนไม่อยากเสี่ยงที่จะลงทุนโดยงานไม่ผ่านการตรวจรับพิจารณาจากหน่วยงานใด

อีกปัญหาหนึ่ง ก็คือ ผู้ที่ทำงานในบริษัทภาพยนตร์ต่าง ๆ ก่อนหน้านี้ ส่วนใหญ่เป็นระบบครอบครัว และไม่ได้มีการศึกษามากนัก ทำให้ผู้ที่มีความรู้และจิตสำนึกส่วนหนึ่งตัดสินใจที่จะไม่เดินเส้นทางในสายอาชีพนี้ จนกระทั่งเมื่อเกิดการพัฒนาทางเทคโนโลยี ทางเครื่องมืออย่างวิดีโอ ผู้สร้างภาพยนตร์อิสระหลายท่านพยายามสร้างงานเพื่อแสดงความสำนึกของพวกเขาที่มีต่อสังคม

3.3.2.1 สำนึกในการสร้างภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม

ในช่วงที่ภาพยนตร์ไทยเสื่อมคลายความนิยม จนผู้ชมเหลือเพียงกลุ่มเดียวคือ ผู้เสพที่เป็นวัยรุ่นเป็นหลัก ผู้ชมคุณภาพส่วนหนึ่งตัดสินใจงดสร้างภาพยนตร์ไปช่วงหนึ่ง แต่ก็มีผู้กำกับภาพยนตร์อีกจำนวนที่ยังคงแน่วแน่ในการสร้างผลงานคุณภาพออกมา จนเป็นที่ยอมรับในระดับสากล ผู้กำกับในกลุ่มนี้มีรายชื่อดังต่อไปนี้

ก. มจ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ยังคงผลิตภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมออกมา แม้ผู้ชมกลุ่มเป้าหมายไม่นิยมชมภาพยนตร์ที่เคร่งเครียดก็ตาม ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2525 – 2541 ท่านมุ้ยผลิตภาพยนตร์รวมทั้งสิ้น 11 เรื่อง เป็นภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมถึง 8 เรื่อง ส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวของชนชั้นล่างในสังคม ได้แก่ *มือปืน* (2526) เรื่องราวความยากลำบากในการดำรงชีวิตของมือปืน, *อิสรภาพของทองพูน โคกโพ* (2527) ภาคต่อของชีวิตคนขับแท็กซี่หลังจากพ้นคุก, *ครูสมศรี* (2528) ชีวิตของครูในสลัมที่ต่อสู้กับความอยุติธรรม, *คนเลี้ยงช้าง* (2533) ชีวิตของผู้ประกอบอาชีพเลี้ยงช้าง, *มือปืน 2 สาละวิน* (2536) การเปิดเผยเส้นทางยาเสพติดตามชายแดนไทย - พม่า, *เฮโรอีน* (2537)

เส้นทางของการค้าเฮโรอีนในไทยที่ไปเกี่ยวข้องกับญี่ปุ่น และเมื่อผู้ชมภาพยนตร์ไทยเหลือเพียงกลุ่มเดียว คือ วัยรุ่น ท่านมุ้ยก็ยังคงสร้างภาพยนตร์ปัญหาสังคม แต่เป็นชีวิตของเด็กวัยรุ่นที่ไปเกี่ยวข้องกับยาและการค้าประเวณีใน *เสียดาย* (2537) และ การต่อสู้กับโรคเอดส์ของครอบครัวหนึ่งใน *เสียดาย* 2 (2539)

ข. ยุทธนา มุกดาสนิท เป็นผู้กำกับอีกผู้หนึ่งที่ยังคงรักษาคุณภาพของงาน และกำกับภาพยนตร์คุณภาพอีกหลายเรื่อง บางครั้งเมื่อไม่ประสบความสำเร็จ เขาก็จะหันไปกำกับภาพยนตร์บันเทิงเพื่อกอบกู้รายได้ให้กับทางบริษัท ในช่วงค่ายเพลงหันมาสร้างภาพยนตร์ ยุทธนาก็เป็นผู้บริหารของบริษัทแกรมมี่ฟิลม์ สร้างผลงานคุณภาพหลายเรื่อง แม้เน้นกลุ่มเป้าหมายที่เป็นวัยรุ่นก็ตาม ระหว่าง พ.ศ. 2525-2550 ยุทธนาผลิตผลงาน 8 เรื่อง แต่เป็นงานสะท้อนปัญหาสังคมหลายเรื่อง ได้แก่ *น้ำพุ* (2527) ภาพยนตร์ที่ดัดแปลงมาจากชีวิตของลูกชายนักเขียนชื่อดังสุวรรณา สุคนธา ซึ่งติดยาเสพติดจนเสียชีวิต *ผีเสื้อและดอกไม้* (2528) ชีวิตของกลุ่มวัยรุ่นทางภาคใต้กับการลักลอบขโมยข้าวขณะทำการลำเลียงทางรถไฟ และ*วิถีคนกล้า* (2534) ชีวิตของชาวเขาบนภูเขาของประเทศไทย

ยุทธนาได้ประกาศสร้างภาพยนตร์เรื่อง *นักโทษประหาร* 2482 เพื่อสะท้อนชีวิตของนักโทษการเมืองที่ถูกจับขังที่เกาะตะรุเตา แต่ถูกคัดค้านจากผู้สืบวงศ์ตระกูลของจอมพล ป. พิบูลสงคราม โครงการนี้จึงถูกพับไปในที่สุด

ค. บัณฑิต ฤทธิ์ถกล นอกจากท่านมุ้ยและยุทธนา มุกดาสนิทแล้ว ยังมีผู้กำกับอีกหลายท่านที่มีการสร้างภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมอยู่บ้าง แต่อาจไม่มากนัก อาทิ ยืนหยัดที่จะสร้างภาพยนตร์ตลกทำเงินเพื่อเจาะกลุ่มนักศึกษา ได้แก่ *บุญชู* ออกมาหลายภาค ทำให้เขามีโอกาสต่อรองกับผู้ลงทุนในการสร้างภาพยนตร์คุณภาพสลับกันไป ได้แก่ *ด้วยเกล้า* (2530) ภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นเพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช, *สอว.ห้อง* 2 *รุ่น* 44 (2533) เรื่องราวความสัมพันธ์ของเพื่อนผู้หญิงกลุ่มหนึ่งกับการเรียกร้องสิทธิสตรี และ *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* (2537) ภาพยนตร์ที่ถ่ายทอดปัญหาที่จะเกิดกับเด็กที่มาจากการแตกแยกของครอบครัว เป็นต้น

ง. สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ หากมีการศึกษาภาพยนตร์กับสามัญสำนึกที่จะต่อสู้เพื่อสังคมนั้น ผู้วิจัยพบว่า สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ หรือที่รู้จักในนามของ อิ๋ง เค อาจมีคุณสมบัติตรงกับการศึกษาในครั้งนี้มากที่สุด เพราะงานของเธอทุกชิ้นล้วนเป็นการต่อสู้และตอบโต้ต่อปัญหาสังคมทุกอย่าง ตั้งแต่สิ่งแวดล้อม สนามกอล์ฟ การฉ้อราษฎร์บังหลวง ปัญหาการก่อการร้าย การเขียนประวัติศาสตร์ ชนชั้นในสังคม และการเซ็นเซอร์ ผลงานของเธอส่วนใหญ่จะถูกห้ามฉายในประเทศ

จุดเริ่มต้นของสมานรัชฎ์อาจจะแตกต่างจากผู้สร้างภาพยนตร์ส่วนใหญ่ เธอเติบโตมากจากการทำหน้าที่สื่อมวลชน และการเลือกใช้วิดีโอบันทึกภาพครั้งแรก ก็เพราะต้องการพิสูจน์เรื่องราวที่เธอต้องการนำเสนอให้กับบรรณาธิการที่จะตีพิมพ์งานของเธอ จากจุดนี้ที่ทำให้เธอเริ่มมีโอกาสได้เรียนรู้การ

ทำสารคดี โดยการเขียนขอทุนทำสารคดีกับมูลนิธิช่วยคนทำหนังเพื่อสิ่งแวดล้อม (Television Trust for the Environment) สำหรับภาพยนตร์เรื่อง Thailand for Sales (2534) เสนอเรื่องผลกระทบจากธุรกิจการท่องเที่ยวในจังหวัดภูเก็ตต่อวิถีชีวิตชาวบ้าน และสิ่งแวดล้อม ก่อนที่จะเริ่มถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยตนเอง ได้แก่ Green Menace : The Untold Story of Golf (2536) วิพากษ์ธุรกิจสนามกอล์ฟ ตามมาด้วย Casino Cambodia (2537) สารคดีวิพากษ์ระบบเศรษฐกิจทุนนิยมของอเมริกา ในประเทศกัมพูชาจากมุมมองของภาครัฐ

ผลงานเรื่องแต่งเรื่องแรกของเธอชื่อว่า *คนกราบหมา* (My Teacher Eats Biscuits, 2539) เป็นหนังตลกร้ายว่าด้วยลัทธิประหลาดที่ผู้คนพากันกราบไหว้หมา ถ่ายทำด้วยฟิลม์ 16 มม. กำหนดการฉายในเทศกาลภาพยนตร์กรุงเทพครั้งที่ 1 พ.ศ. 2540 แต่ถูกสั่งห้ามฉายในประเทศ ประกอบกับในช่วงนั้นเกิดเหตุการณ์การประท้วงภาพยนตร์เรื่อง The Beach ที่เกาะมาหยา เธอจึงเริ่มการต่อสู้เพื่อปกป้องสิ่งแวดล้อมอีกครั้ง ซึ่งส่งผลมาถึงครอบครัว จนตัดสินใจหยุดการทำภาพยนตร์นานถึงสิบปี

"หลังจากนั้นคือจบสิ้น ทำอะไรไม่ได้แล้วที่ไม่ใช้ความรุนแรง ไปจนสุดทางแล้ว เมื่อข้อเท็จจริงใช้ไม่ได้ เมื่อวิดีโอที่เราถ่ายเห็นมันไถสันทรายที่มาหยา ใช้ไม่ได้แล้วกับศาล แล้วทุกวันนี้เป็นไง ต้องปิด ไม่มีใครพูดเลย อันนั้นทำลายชีวิต ไม่ได้แค่อิ่งคนเดียว แต่ศิลปินที่กระบี่ด้วย โดนหนักมากจนอยู่กระบี่ไม่ได้เลย โดนขับตาม ขู่ฆ่า ทำทุกอย่าง ก่อนหน้านี้ก็เคยโดนมาตั้งแต่เป็นนักข่าว พอถึงจุดนั้นเราต้องถามว่าจะล้ำเส้นนั้นไหม คือเราโดนขู่ทั้งนั้น แต่ไม่มีใครคิดว่าจะทำจริง แต่ยอมรับนะว่าตอนโดนขู่ครั้งแรกกลัวจริง แต่มันจะทำยังไงได้ ตัวเราไม่มีอะไร เขาคุ้ยยังไงก็ไม่มีอะไร"

สมานรัชฎ์กลับคืนสู่จอภาพยนตร์อีกครั้งหลังจาก 11 ปี กับ *พลเมืองจูหลิง* (2551) ร่วมกับ ไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ และ มานิต ศรีวานิชภูมิ เปิดโปงเรื่องราวที่เกิดในจังหวัดชายแดนภาคใต้กับการปิดบังข้อเท็จจริงของรัฐบาลทักษิณ ชิณวัตร หลังจากนั้นเป็นต้นมา เธอสร้างงานภาพยนตร์เรื่อง *เชคสเปียร์ต้องตาย* โดยดัดแปลงมาจากบทละครเรื่อง Macbeth ของเชคสเปียร์ แต่ถูกสั่งห้ามฉายเนื่องจากเกรงว่าจะกระทบความมั่นคง

ในการกลับคืนครั้งนี้ เธอเลือกที่จะโจมตีรัฐบาลทักษิณ จึงถูกต่อต้านจากกลุ่มการเมืองเรื่องสีแทน โดยเฉพาะเมื่อเธอสร้างสารคดี Bangkok Joyride เพื่อแสดงพลังของประชาชนในการต่อต้านรัฐบาลทักษิณและยิ่งลักษณ์ ในนามของ คณะกรรมการประชาชนเพื่อการเปลี่ยนแปลงปฏิรูปประเทศไทยให้เป็นประชาธิปไตยที่สมบูรณ์แบบอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข (กปปส.)

ปัจจุบัน เธอสร้างโรงภาพยนตร์ซีเนม่าโอเอซิส (Cinema Oasis) จำนวน 48 ที่นั่ง เพื่อฉายภาพยนตร์ทางเลือกกับกิจกรรมทางภาพยนตร์

สมานรัชฎ์ได้ให้เหตุผลในการต่อสู้ว่า "ต้องการบันทึกว่ามันมีสิ่งเหล่านี้เกิดขึ้น สักวันหนึ่ง

คนจะดีใจที่มี แต่ไม่ใช่ตอนนี้ เราคงไม่เห็น คงตายก่อน ตอนนี้ยังมีแรงทำได้ก็ต้องทำ ความที่เราเคยเห็นตอนอายุ 20 เห็นคนวิ่งหนี ขนกระเป๋าหีบห่อหนีกระสุน หนีคนยิง วิ่งมาเมืองไทย มันติดตามาก ไม่อยากให้เกิดเรื่องแบบนั้นขึ้นกับแผ่นดินนี้ เพราะฉันไม่อยากหนีไปอยู่ที่อื่น มันทำไม่ได้ ฉันอยากอยู่ของฉันตรงนี้ ต้องทำหน้าที่ให้ดีที่สุด .....ความที่ว่าเรามาจากครอบครัวที่เคยรับใช้รัชกาลที่ 7 เคยโดนเนรเทศ ได้กลับมา ได้รับใช้อาจารย์ปรีดี แล้วก็กระเด็น มันต้องมีการบันทึก"

การทำงานของสมานรัชฎ์เป็นเครื่องบ่งชี้ว่า สำนึกหรือความรับผิดชอบที่มีต่อสังคม ไม่จำเป็นต้องมีบริบททางการเมืองหรือสังคมเฉพาะมาเป็นตัวผลักดัน สำนึกหรือความรับผิดชอบอาจเป็นเรื่องปัจเจกชนหรือส่วนบุคคล ที่ผู้สร้างงานจะลุกขึ้นมารับผิดชอบด้วยตัวเอง อาจจะยืนนานกว่าบริบทหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมอีก โดยเฉพาะในปัจจุบัน เมื่อเทคโนโลยีภาพยนตร์ได้รับการพัฒนา จนการถ่ายทำภาพยนตร์สามารถทำได้โดยบุคคลเดียวในราคาถูก จิตสำนึกเกิดขึ้นได้ทุกเมื่อถ้าบุคคลจะมีสิ่งสำคัญคือ เราจะทำอย่างไรในการสร้างจิตสำนึกเหล่านั้นให้เกิดขึ้นในสังคม

บทสรุป

เราคงปฏิเสธไม่ได้เลยว่า การบุกเบิกของภาพยนตร์ในประเทศไทยนั้นมีความแตกต่างจากกำเนิดของภาพยนตร์ในโลกอย่างเห็นได้ชัด ขณะที่ภาพยนตร์ถือกำเนิดขึ้นมาจากการทดลองของนักวิทยาศาสตร์และนักทดลอง แต่การเดินทางของภาพยนตร์ในไทยต่างเชื่อมโยงกับมิติทางสังคมและการเมืองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ทั้งนี้เพราะสถานการณ์บ้านเมืองของไทยและโลกในขณะนั้น ประเทศไทยต้องเผชิญหน้ากับความขัดแย้งทั้งในและนอกบ้าน ทั้งการล่าอาณานิคมของมหาอำนาจตะวันตก ทำให้ผู้นำต้องพัฒนาประเทศให้ทันสมัย ซึ่งเป็นผลพวงมาจากการปรับประเทศด้วย ก่อนนำไปสู่การเข้าถึงการศึกษาของคนรุ่นใหม่ จนนำสู่การเรียกร้องประชาธิปไตยในที่สุด

ภาพยนตร์จึงกลายเป็นเครื่องมือที่ทั้งตอบรับและต่อสู้กับการเมืองไทยในที่สุด จากจุดแรกที่เป็นเครื่องมือที่ใช้ในการสร้างชาติให้ทันสมัย มาสู่การสร้างอุดมการณ์ใหม่คือประชาธิปไตย ก่อนที่จะตกมาเป็นเครื่องมือของผู้นำ จนนำไปสู่กระแสชาตินิยมและความรักชาติ เนื่องจากภาพยนตร์เป็นสื่อราคาแพง มีแต่ชนชั้นสูงหรือผู้มีอำนาจเท่านั้นที่สามารถใช้สื่อเพื่อภารกิจต่อชาติบ้านเมืองได้ โดยสำนึกร่วมของประชาชนคนธรรมดาจะพบได้จากความพยายามในการสร้างสุนทรียศาสตร์ภาพยนตร์และการพัฒนาสังคม โดยเฉพาะในแง่ของการพัฒนาประชาชนอย่างคนชนชั้นล่างและผู้หญิง

ต่อมา ในสมัยภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม ซึ่งถือได้ว่าเป็นช่วงที่เกิดคำว่า "สำนึกร่วม" ทั้งการก้าวเข้ามาของคนรุ่นใหม่ในตอนนั้น และคนรุ่นเก่าหน้าเดิมที่ร่วมสร้างสรรค์งานในลักษณะดังกล่าวด้วยความพยายามในการสร้างภาพยนตร์ให้ได้ในระดับสากล และอุดมการณ์เพื่อประชาชนนั้น เราก็คงจะ

หลีกเลี่ยงไม่ได้ว่าเกิดจากวัฒนธรรมต่อต้านจากโลกตะวันตกอย่างหนึ่ง

แต่หลังจาก พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา ความสำนึกยังคงมีอยู่ แต่มีลักษณะกระจัดกระจาย ไม่ต่อเนื่อง ทั้งนี้เพราะเกิดการพัฒนาทางเทคโนโลยีอย่างวีดีโอ มีราคาถูกลง ผู้สร้างงานสามารถนำเสนองานตามที่ตนเองถนัด และมีแนวโน้มที่จะมีงานที่มาจากแรงบันดาลใจส่วนตัว ซึ่งอาจจะเป็นอุดมการณ์หรือไม่ แล้วแต่ละคน ดังที่ปรากฏในงานของสมานรัฏช์ กาญจนะวณิชย์ และงานของรุ่นใหม่จากวงการโฆษณา หรืองานของผู้กำกับอิสระหลัง พ.ศ. 2550 ซึ่งสำนึกที่เกิดขึ้นแทบจะมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง

ทว่า หากสังคมเกิดมีปรากฏการณ์ใดเกิดขึ้นแล้ว สำนึกร่วมต่อแรงปะทะใหม่อาจจะเกิดขึ้น แต่อาจจะมิได้เป็นเพียงแนวทางเดียว ดังที่เราจะเห็นได้จากงานชาตินิยม งานโหยหาอดีต งานคืนสู่รากแห่งความเป็นไทย และงานที่มีลักษณะขบถ

ขณะเดียวกัน ด้วยความที่การสร้างภาพยนตร์เป็นอาชีพที่ไม่มั่นคง และคนที่ทำงานในสาขาอาชีพนี้มาจากหลากหลายพื้นฐาน สำนึกร่วมจึงปรากฏในทางตรงกันข้าม คือ รับใช้ผู้มีอำนาจ โดยเฉพาะรัฐบาล ดังนั้น เราจะพบว่า ภาพยนตร์ส่วนหนึ่งตั้งแต่หลัง พ.ศ. 2475 ก็ตอบรับกระแสชาตินิยมของผู้นำอย่างจอมพล ป. เช่นเดียวกับที่การรับใช้อุดมการณ์ผู้มีอำนาจในการส่งเสริมนโยบายต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์

อย่างไรก็ตาม การศึกษาชิ้นนี้ ก็พบว่า สำนึกเป็นเรื่องตัวบุคคล โลกไม่จำเป็นต้องมีปรากฏการณ์ใด ๆ ผู้สร้างงานบางคนซึ่งมีสำนึกส่วนบุคคลอยู่แล้ว ไม่จำเป็นจะต้องเป็นสำนึกร่วมเฉพาะเจาะจง แต่อาจจะคงอยู่เสมอไป ดังนั้นในความหลากหลายนี้ คงนำไปสู่สำนึกร่วมที่ไม่รับใช้ผู้มีอำนาจแต่เพียงอย่างเดียว

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กฤษดา เกิดดี. (2534). *การวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบกระบวนการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทย: สนาน จิตต์ บางสพานกับ สุทธากร สันติธวัช*. (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

กรมการสนเทศ กระทรวงเศรษฐการ. (2515). *รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย*. กรุงเทพ: โรงพิมพ์รามินทร์.

กรมทรัพย์สินทางปัญญา. (2559). *กฎหมายการค้าของสหรัฐฯ มาตรา 301พิเศษ*. สืบค้นจาก http://www.ipthailand.go.th/th/faq/item/กฎหมายการค้าของสหรัฐฯ-มาตรา-301พิเศษ.html

กรมเลขาธิการคณะรัฐมนตรี. (30 สิงหาคม 2477). [จดหมายถึงสำนักงานโฆษณาการ]. วัฒนธรรม (สร. 0201.53/1). หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, กรุงเทพฯ.

กรมสารบรรณคณะรัฐมนตรีฝ่ายการเมือง. (12 มิถุนายน 2499). [จดหมายถึงหน่วยงานและบุคคลภาพยนตร์]. การจัดตั้งบริษัทภาพยนต์ไทย (สร. 0201.53/51). หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, กรุงเทพฯ.

กาญจนาคพันธุ์ (2518). *ยุคเพลงหนังและละครในอดีต*. พระนคร: สำนักพิมพ์เรืองศิลป์.

แก้วฟ้า. (2515). พี่อรรถ. *อนุสรณ์ พ.ต.ท. อรรถ อรรถจินดา*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รามินทร์การ พิ ม พ์ , 10-19.

คณะกรรมการ ก.อ.ช. (5 เมษายน 2497). [จดหมายถึงเลขาธิการรัฐมนตรีฝ่ายบริหาร]. สร. 0201.53/q97. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. กรุงเทพฯ.

คณะทำงานชุดก่อตั้ง. (2543). ชมรมร่วมใจไทยกู้ชาติ. ใน ณรงค์ เพ็ชรประเสริฐ (บก.). *คำประกาศชาตินิยมใหม่* (235-6). กรุงเทพฯ: ศูนย์ศึกษาเศรษฐศาสตร์การเมือง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คริส เบเคอร์, และ ผาสุก พงษ์ไพจิตร. (2559). *ประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย*. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์มติชน.

จิรภัทร อังศุมาลี. (กันยายน, 2539). ความหมายในความแปลกแยก. ใน *เทศกาลหนังเพื่อคนหนุ่ม สาว ด้วยปีกแห่งเสรีภาพ*, ศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมแสงอรุณ, กรุงเทพฯ.

จันทรา บูรณฤกษ์ และ ปิยนาถ บุนนาค. (2521). *รายงานผลการวิจัยเรื่อง การศึกษาผลกระทบทางการเมืองจากความสัมพันธ์ไทย – สหรัฐอเมริกา* (*พ.ศ.* 2463-2506). กรุงเทพ: โรงพิมพ์รามินทร์.

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. (2544). *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย ตั้งแต่แรกเริ่มจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่* 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ฉัตรชัย จันทร์ศรี. (2544). *การถ่ายทอดวัฒนธรรมอเมริกันของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด*. (วิทยานิพนธ์วารสารศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพมหานคร.

ชมรมวิจารณ์บันเทิง. (2534). *ภาพยนตร์ไทย* 2534. กรุงเทพฯ: โอเอส พรินติ้ง.

ชมรมวิจารณ์บันเทิง. (2535). *ภาพยนตร์ไทย* 2535. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ ป.สัมพันธ์พาณิชย์.

ชมรมวิจารณ์บันเทิง. (2536). *ภาพยนตร์ไทย* 2536. กรุงเทพฯ: บิสิเนส พริ้นติ้ง.

ชมรมวิจารณ์บันเทิง. (2537). *ภาพยนตร์ไทย* 2537. กรุงเทพฯ: เซนจูรี่.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (2542). *ภาพยนตร์กับการเมือง เลือดทหารไทย*, *พระเจ้าช้างเผือก*, *บ้านไร่นาเรา*. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์ภูมิปัญญา.

ชาตรี ประกิตนนทการ. (2561). งานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะยุคต้นสงครามเย็น : สำนักศิลปากรกับแนวคิดชาตินิยมสายกลาง. *หน้าจั่ว* ฉ.15, 40-50.

ณรงค์ เพ็ชรประเสริฐ. (บก.). (2543). *คำประกาศชาตินิยมใหม่*. กรุงเทพฯ: ศูนย์ศึกษาเศรษฐศาสตร์การเมือง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

โดม สุขวงศ์. (ตุลาคม 2533). 14 ตุลาคม กับการก่อตัวของวัฒนธรรมต่อต้าน. *วารสารรมพฤกษ์* ปีที่ 9 ฉบับที่ 3, 97-114.

โดม สุขวงศ์. (2555). *สยามภาพยนตร์*. กรุงเทพ: โรงพิมพ์ลินคอล์นโปรโมชั่น.

ดำรัส โรจนพิเชฐ. คอลัมนิสต์ หนังสือพิมพ์ไทยโพสต์. (28 พฤศจิกายน 2561). สัมภาษณ์.

ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช. สืบค้นเมื่อ 24 สิงหาคม 2562 จากวิกิพีเดีย https://th.wikipedia.org/wiki/ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช)

ทิพย์รัตน์ วานิชชา. (2521). *การปรับปรุงท้องถิ่นทุรกันดารโดยรัฐบาบสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์* (*พ.ศ.* 2501-2516). วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาประวัติศาตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2521.

แท้ ประกาศวุฒิสาร. (2544). *สุภาพบุรุษเสือแท้*. นครปฐม : มูลนิธิหนังไทย ในพระอุปถัมภ์ของพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าอนุสรมงคลการ.

ธุรกิจโรงหนังไทย สงครามไร้พรมแดน. (ธันวาคม, 2537). Boss Magazine. ใน *ทศวรรษใหม่ ...หนังไทยสดใสจริงหรือ*. *การสัมมนาทางวิชาการ* คณะวิทยาการ จัดการ , สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2538). *โขน, คาราบาว, น้ำเน่า และหนังไทย: ว่าด้วยเพลง, ภาษา, และนานามหรสพ*. (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน).

นิภาพร รัชตพัฒนากุล. (2559). "หนังรัก" ขณะรบ : การฉายและการสร้างภาพยนตร์ของญี่ปุ่นในไทยระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2. *จุลสารหอจดหมายเหตุธรรมศาสตร์*, 19 (มิ.ย. 2558-พ.ค. 2559), 76-91.

ประวัติจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2510). กรุงเทพฯซ โรงพิมพ์สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2510.

เผ่า ศรียานนท์. (27 กันยายน 2498). [จดหมายถึงนายกรัฐมนตรี]. สถิติรายได้จากการแสดงภาพยนตร์ฯ (สร. 0201.53/43). หอจดหมายเหตุแห่งชาติ . กรุงเทพฯ.

พฤทธิสาณ ชุมพล, ม.ร.ว. และ ศิริน โรจนสโรช. (ม.ป.ป.). *ภาพถ่าย ภาพยนตร์และพระราชนิยมในการถ่ายภาพยนตร์*. สืบค้นจาก http://wiki.kpi.ac.th/index.php?t itle=ภาพถ่าย_ภาพยนตร์และพระราชนิยมในการถ่ายภาพยนตร์#cite_note.

ทิพย์วัลย์ ประยูรสุข. (2557). *ภาพยนตรานุกรมแห่งชาติ ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2470-2499*. กรุงเทพ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

ภาพยนต์เสียงศรีกรุง. (11 สิงหาคม 2476). [จดหมายเหตุถึงเลขาธิการคณะรัฐมนตรี]. วัฒนธรรม (สร.0201.53/1). หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, กรุงเทพฯ.

มงคล ปิยะทัสสกร. (2541). *โครงสร้างธุรกิจภาพยนตร์ต่างประเทศในประเทศไทย* (*พ.ศ.*2537-2541). (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตร์มหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

ยุธิษเฐียร. (2513). *เกล็ดจากอดีต*. พระนคร: บำรุงสาส์น.

เลือดทหารไทย. (17 พฤษภาคม 2478). *ประชาชาติ*, 3.

วัฒนธรรม. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. สร. 0201.53/43 เรื่อง วัฒนธรรม (27 กันยายน 2498 – 6 ตุลาคม2498)

วิชิตวงศ์ ณ ป้อมเพชร, ดร. (2544). *วิวัฒนาการสังคมไทยกับหัสนิยาย ชุด พล นิกร กิมหงวน ของ ป. อินทรปาลิต*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แสงดาว.

วิษณุ โชลิตกุล. (2536, 30 กรกฎาคม). โลกทุนนิยม : ภาพยนตร์ไทย. *ผู้จัดการรายวัน*, 4.

วิทยาลัยเทคนิค กรุงเทพฯ. สืบค้นเมื่อ 2 กรกฎาคม 2562 จากวิกิพีเดีย https://th.wikipedia.org/wiki/วิทยาลัยเทคนิค_กรุงเทพฯ

ศักดินา ฉัตรกุล ณ อยุธยา. (2532). ภาพยนตร์กับการต่อสู้ทางชนชั้นในห้วงเวลาแห่งการผลัด แผ่นดิน [ข้อมูลอีเล็กทรอนิกส์]. *วารสารเศรษฐศาสตร์การเมือง*. 7 (1-2 ม.ค.-มิ.ย.), 15-32.

ศักดินา ฉัตรกุล ณ อยุธยา. (ตุลาคม, 2560). *ภาพยนตร์ในยุคสงครามเย็น*. ใน Creativity Onward: สื่อสารผ่านภาพเคลื่อนไหว – หนังยูซิส, TCDC กรุงเทพฯ.

สงครามเย็นและยุคอเมริกันในไทย. (ม.ป.ป.). *ก่อนจะถึง 14 ตุลา*. สืบค้นจาก http://www.14tula.com/before/before_sub1-3.htm

สมชาย ศรีรักษ์. (2548). *ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

สมาคมนิตยสารแห่งประเทศไทย. (ม.ป.ป.). *ประวัตินิตยสารไทย*. กรุงเทพ : บริษัท เนชั่นมัลติมีเดีย กรุ๊ป จำกัด (มหาชน).

สารบรรณคณะรัฐมนตรีฝ่ายบริหาร. (มกราคม 2497). [จดหมายถึงนายกรัฐมนตรี]. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. สร. 0201.53/29. กรุงเทพฯ.

สุวิมล พลจันทร. (2531). *กรมโฆษณาการกับการโฆษณาอุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ (พ.ศ.2476-2487)*. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะศิลปศาสตร์.

สำนักงานโฆษณาการ. (28 กุมภาพันธ์ 2476.) [จดหมายเหตุถึงเลขาธิการคณะรัฐมนตรี]. สร.0201.53/1. หอจดหมายเหตุ, กรุงเทพฯ.

สำนักงานโฆษณาการ. (26 ธันวาคม 2476ก). [จดหมายถึงนายกรัฐมนตรี]. วัฒนธรรม (สร. 0201.53/7). หอจดหมายเหตุ, กรุงเทพฯ.

หลวงประดิษไปสัตหีบ จะถ่ายภาพยนตร์ที่นั่น. (26 พฤศจิกายน 2477). *ประชาชาติ*, 36.

อนุสรณ์ พ.ต.ท. อรรถ อรรถจินดา. (2515). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รามินทร์การพิมพ์

อัญชลี ชัยวรพร. (2544, เมษายน – มิถุนายน). หนังไทยยุคส่งออก: มุมมองจากหลากถิ่น. *หนัง: ไทย*, 3 (10). .

อัญชลี ชัยวรพร. (มีนาคม 2545). จากกาแฟโบราณถึง อำพล ลำพูน อารมณ์ถวิลหาอดีตของสังคมไทย ... ชาตินิยมหรือวิกฤติตัวตน. *สารคดี*, ปีที่ 18 ฉบับที่ 205, 48-54.

อัญชลี ชัยวรพร. (2548). "หน่วยที่ 7 เรื่องเล่าในภาพยนตร์." ใน *เอกสารการสอนชุดวิชา 16351 ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น*. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

Film Maker. (2545, กุมภาพันธ์). สรุปภาพยนตร์ประจำปี 44, *สตาร์พิคส์* 37 (3) ปักษ์แรก.

Major Cineplex, (ม.ป.ป.) majorcineplex.com สืบค้นจาก http://investor.majorcineplex.com/th/business-characteristics/cinema-business

Tul. (2012). ภาพยนตร์ไทยปัจจุบัน. ArtBangkok.com. สืบค้นจาก http://www.artbangkok.com/?p=6335

ภาษาอังกฤษ

Alongkorn Parivudhiphongs. (2001, 25 July). Clash of the titans. Bangkok Post, C1.

Anchalee Chaiworaporn. (September 2002). Nostalgia in Post-Crisis Thai Cinema. focas: Forum On Contemporary Art & Society, 4. Singapore. Retrieved from http://thaicinema.org/Essays_03Nostalgia.php

Boonrak Boonyaketmala. (1992). The Rise and Fall of the Film Industry in Thailand 1897-1992. East West Film Journal (July), vol.6, no.2, 62.

Barmé, Scot. (2002). Woman, Man, Bangkok: Love, Sex, and Popular Culture in Thailand (Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc).

Dawtrey, A. (2001, Friday May 11). Miramax grabs 'Tiger' by Tail. Variety. (1, 39)

Hill, J. (1998). Film and postmodernism. In J. Hill & P. C. Gibson (Ed.) The Oxford Guide to Film Studies (pp. 101). Oxford: Oxford University Press.

Lee, Kevin (2008). ""The Little State Department": Hollywood and the MPAA"s Influence on U.S. Trade Relations." Northwestern Journal of International Law & Business, Volumn 28 Issue 2 Winter. Retrieved from https://scholarlycommons.law.northwestern.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1671&context=njilb

Lowe, Herman A. Lowe (1945), "Washington Discovers Hollywood," The American Mercury,

Lynn, H.G. (2007). Bipolar Orders The Two Koreas since 1989. Winnipeg: Fernwood Publishing.

Muthalib, Hassan ABD. (2013). Malaysian Cinema In a Bottle (Selangor: Academe Art & Printing Services Sdn. Bhd.

Shackleton, L. (2003, 24 September). Besson's Europa takes on Thai boxing drama. Screendaily.com สืบค้นจาก https://www.screendaily.com/bessons-europa-takes-on-thai-boxing-drama/4015189.article

Swann, P. (1991), The Little State Department: Hollywood and the State Department in the Postwar World. American Studies International Vol. 29, No. 1 (April), 2-19. Retrieved from: https://www.jstor.org/stable/41280243?read-now=1&seq=5#metadata_info_tab_contents

Tasker, R. (2001, 12 April). Film: Lights! Cameras! Invasion!. Far Eastern Economic Review. Retrieved from http://www.feer.com/0104_12/p068current.html.

Wassana Nanuam. (2001, 27 June). Border panel to work on mending ties. Bangkok Post. http://scoop.bangkokpost.co.th/ bangkokpostnews/ bp20010627/270601_news17.html

Wong, S. (2005, 12 May). New Regency set to Shutter Thai remake deal. Screendaily.com. Retrieved from http://www.screendaily.com/new-regency-set-to-shutter-thai-remake-deal/4023019.article

ภาคผนวก

ภาพยนตร์ดัดแปลงระหว่าง

ปี พ.ศ. 2475 – 2500

พ.ศ.	ชื่อเรื่อง	ผู้กำกับ	ผู้ประพันธ์	ประเภท
2475	ท้าวกกขนาก	สง่า กาญจนาคพันธุ์		เรื่องเล่า
2476	นางนาคพระโขนง		ร.วุธาทิตย์	เรื่องเล่า
2476	อำนาจความรัก	ม.ร.ว.อนุศักดิ์ หัสดินทร์	ศรีบูรพา	วรรณกรรม
2477	ขุนช้างขุนแผน			นิทานพื้นบ้าน
2478	ขุนช้างขุนแผน ตอน ขุนช้างถวายฎีกา			นิทานพื้นบ้าน
	เลือดจีนต่างด้าว			วรรณกรรม จีน – ไทย
2478	พญาน้อยชมตลาด ระเด่นลันได	หลวงอนุรักษ์รัถการ		วรรณกรรม (ราชาธิวาส) นิทานพื้นบ้าน
2478	โมรา			นิทานพื้นบ้าน
2479	จันทร์เจ้าขา	พรานบูรพ์	พรานบูรพ์	วรรณกรรม / ละครเวที
2479	เลือดสุพรรณ	หัสดินทร กับ ศุภลักษณ์	หลวงวิจิตรวาทการ	วรรณกรรม / ละครเวที
2480	ขุนช้างขุนแผน ภาค 3			นิทานพื้นบ้าน
2480	นางนาคคืนชีพ			เรื่องเล่า
2480	พระร่วง (ขอมดำดิน)			นิทานพื้นบ้าน
2480	ปิดทางรัก	ผล อนันทปิน	กวา กัตตจันทน์	วรรณกรรม “หายกัน”
2481	ขุนช้างขุนแผน ภาค 4 ตอน ขุนช้างกินเลี้ยง-สร้อยฟ้าทำเสน่ห์	ผล อนันทปิน		นิทานพื้นบ้าน
2481	อำนาจความรัก	ม.ร.ว.อนุศักดิ์ หัสดินทร์	ศรีบูรพา	วรรณกรรม
2481	ลูกกำพร้า		ป.อินทรปาลิต	วรรณกรรม
2482	นางนาคพระโขนง ตอนใหม่			เรื่องเล่า
2482	ลูกกำพร้า ภาค 2		ป.อินทรปาลิต	วรรณกรรม
2482	ค่ายบางระจัน	จวงจันทร์ จันทร์คณา	พรานบูรพ์	ประวัติศาสตร์
2482	ขุนช้างขุนแผน ภาคพิเศษ ตอน เปรตวันทองห้ามทัพ			นิทานพื้นบ้าน
2482	สามหัวใจ		พรานบูรพ์	วรรณกรรม “รอยรัก”
2483	ไม่เคยรัก	จวงจันทร์ จันทร์คณา	เปรมไชยา	วรรณกรรม

2483	แผลเก่า	พรานบูรพ์	ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม
2483	หนามยอกหนามบ่ง	พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรมงคลการ	ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม
2483	ลูกกำพร้า ภาค 3-4		ป.อินทรปาลิต	วรรณกรรม
2483	สามปอยหลวง	ร.ต.ทองอิน บุณยเสนา	เวทางค์	วรรณกรรม
2484	พระเจ้าช้างเผือก	สัณห์ วสุธาร	ปรีดี พนมยงค์	วรรณกรรม
2484	เลือดไทย (ชื่อเดิม ศรีโสภณ)	ชาย โชติประสิทธิ์	ป. ศรีสมวงศ์	วรรณกรรม
2484	แม่จ้าวฟ้า		เพ็ชร์รัตน์	วรรณกรรม
2484	แม่ศรีเมือง		เลียง ไชยกาล	วรรณกรรม
2484	กอกาหลง	แม่ราตรี	แม่ราตรี	วรรณกรรม
2484	เจ้าหญิงกุณฑลทิพย์	ป.ม. ณ อยุธยา	พระยาเทวาธิราช	วรรณกรรม
2484	ศรีธนญชัย			นิทานพื้นบ้าน
2485	โตนงาช้าง		เสาว์ บุญเสนอ	วรรณกรรม
2489	ชายชาตรี	เฉลิม เศวตนันทน์	อิศรา อมันตกุล	วรรณกรรม
2489	นางนาคพระโขนง ภาคพิเศษ	สุขจิตร		เรื่องเล่า
2490	บางขวาง		อดุลย์ ราชวังอินทร์	วรรณกรรม
2491	ดอยรักดอยร้าง		เชียวก๊ก	วรรณกรรม
2491	ลานท่าฟ้า		บุษบายุท	วรรณกรรม
2492	ขุนช้างขุนแผน ตอน จับเสน่ห์เถรขวาด	อิน แสงหิรัญ		นิทานพื้นบ้าน
2492	สุภาพบุรุษเสือไทย	ม.จ. ศุกรวรรณดิศ ดิศกุล	เสนีย์ บุษปะเกศ	วรรณกรรม
2493	รอยไถ	สดศรี บูรพารมณ์	ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม
2493	สมิงป่าสัก	วสันต์ สุนทรปักษิน	เชื้อ อินทรทูต	วรรณกรรม
2493	พันท้ายนรสิงห์	มารุต	พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล	ประวัติศาสตร์
2493	แสนแสบ	สดศรี บูรพารมณ์	ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม
2493	ดาบทหารเสือ	พันตรี	ยโสธร ร่วมกับพันตรี	ประวัติศาสตร์
2493	ค่ายบางระจัน			ประวัติศาสตร์
2493	ปางเสือไห้		รุ่ง บางหลวง	วรรณกรรม
2493	ทาษกบฏ	มารุต	ช. แสงเพ็ญ	วรรณกรรม

2493	ทุ่งนเรศวร			ประวัติศาสตร์
2493	เสือไทยอาละวาด	เสนีย์ บุษปะเกศ	เสนีย์ บุษปะเกศ	วรรณกรรม
2493	สะใภ้ทาส		สนาน คราประยูร	วรรณกรรม
2493	ศาสนารักของนางโจร		อ. อรรถจินดา	วรรณกรรม
2493	ต้นรักดอกโศก		ทวีวรรณ	วรรณกรรม
2493	ชายสะไบ		พันคำ	บทละคร
2493	ลูกนางนาคพระโขนง			เรื่องเล่า
2493	ทุ่งทมิฬ	'พันธ์จันทร์,' และ 'ชวาลา'	บรรเลง	วรรณกรรม “เจ้าทุ่ง”
2493	นางตานี	ร. พินัย ราชกิจ	สุจารีย์	วรรณกรรม
2493	นิทรา-สายัณห์	ประสงค์สิงห์ กมลศักดิ์	อิงอร	วรรณกรรม
2493	ทุ่งน้ำตา		ป.น้อยนิยม	วรรณกรรม
2493	น้ำตาโจร		เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี	วรรณกรรม 'สอนลูกให้เป็นโจร'
2493	รอยแค้น	หลวงภรตกรรมโกศล	ส.อาจสาลี	วรรณกรรม
2494	เสือทุ่ง		ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม
2494	เสือดำ	ชิตร โปษยานนท์	ป.อินทรปาลิต	วรรณกรรม
2494	โตนงาช้าง	แท้ ประกาศวุฒิสาร, ประชุม จุลละภมร	ส. บุญเสนอ	วรรณกรรม
2494	เสือสังเวียน		ป.อินทรปาลิต	วรรณกรรม
2494	ลูกสาวพระอาทิตย์	อุทัย อายุการ	พันคำ	วรรณกรรม
2494	ศึกกระทุ่มราย		ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม
2494	ฝนสั่งฟ้า	พรานบูรพ์	พันธ์จันทร์	วรรณกรรม
2494	เหล็กล้างแค้น		หลวงวิจิตรวาทการ	วรรณกรรม
2494	ทาสทรมาณ		ป.อินทรปาลิต	วรรณกรรม
2494	ผาโหด	รังษี เสวิกุล	อุษา เข็มเพ็ชร	วรรณกรรม
2494	สินในน้ำ	ม.ร.ว.อนุศักดิ์ หัสดินทร์	ม.ร.ว.อนุศักดิ์ หัสดินทร์	วรรณกรรม
2494	ชั่วโมงมรณะ	ประชุม จุลละภมร	บุญมา เกิดสว่าง	วรรณกรรม
2494	วิญญาณรักของนางนาค	รังษี เสวิกุล		เรื่องเล่า
2494	ฉมวกหัก		บัว วังเดิม	วรรณกรรม
2494	ม่วยสิ่น		พาณี	วรรณกรรม

2494	แม่เสือสาว	ประสิทธิ์ ทรัพย์สุนทร	อรวรรณ	วรรณกรรม
2494	สมิงลาทุ่ง		ส. อาสนจินดา	วรรณกรรม
2494	สิงห์สังหาร		ทวีวรรณ	วรรณกรรม
2494	เพียงดวงใจ	เปี่ยม ทองปรีชา	ดาวเหนือ	วรรณกรรม
2494	บึงสามพัน		ศ.พรหมมาศ, ศ.โรภาส	วรรณกรรม
2494	ขุนโจรใจเพ็ชร	สดศรี บูรพารมณ์	ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม 'หนามยอกหนามบ่ง'
2494	หญิงร้ายชายชั่ว		เสนีย์ บุษปะเกศ	วรรณกรรม
2494	ไซอิ้ว ฉบับ ครูมี			นิทานพื้นบ้าน
2494	จอมใจโจรสาว		ธิดา บุนนาค	วรรณกรรม
2494	นางนาคพระโขนง			เรื่องเล่า
2495	เลือดทรยศ	สดศรี บูรพารมณ์	ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม
2495	เวรสวาท		ป.อินทรปาลิต	วรรณกรรม
2495	รามเกียรติ์ไทย ตอน สิ้นแสงไอยสูรย์			วรรณกรรม
2495	ลูกผู้ชาย		มนัส จรรยงค์	วรรณกรรม
2495	ปงแสนทอง	เสนีย์ บุษปะเกศ	เสนีย์ บุษปะเกศ	วรรณกรรม
2495	เจดีย์หัก	เปี่ยม ทองปรีชา	ส.อาสนจินดา	วรรณกรรม
2495	ขุนศึก		ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม
2495	ฟ้ากำหนด		ประทีป โกมลภิส	วรรณกรรม
2495	ขุนช้างขุนแผน ตอน ปีศาจนางวันทองอาละวาด			นิทานพื้นบ้าน
2495	พระเจ้ากรุงธนบุรี	เชื้อ อินทรทูต	หลวงวิจิตรวาทการ	ประวัติศาสตร์ / ละครเวที
2495	ชายสามโบสถ์		ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม
2495	สาวเกาะสมุย	ชาครีย์ ทีรฆะพันธ์	สุนทร จันทรัมพร	วรรณกรรม
2496	เทพบุตรจากโลกันต์		ส.อาสนจินดา	วรรณกรรม
2496	สาวเครือฟ้า (ภาคจบ)	มารุต	พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์	วรรณกรรม, ละคร
2496	พรานนาวี	เนรมิต	อรวรรณ	วรรณกรรม
2496	ทหารเอกพระบัณฑูร	สุมทุม บุญเกื้อ	ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม
2496	พญากง-พญาพาน			เรื่องเล่า

2496	ยอดนักเบ่ง	ส.อาสนจินดา	ชลอ ไตรตรองศร	วรรณกรรม
2496	พระเจ้าช้างเผือก	สัณห์ วสุธาร		วรรณกรรม
2496	ไซอิ๋ว			วรรณกรรม
2496	ทะเลรัก	ขุนวิจิตรมาตรา	กาญจนาคพันธุ์	วรรณกรรม
2496	ไทรโยคแปลง		อิศรา อมันตกุล	วรรณกรรม
2496	ทาษรัก	รังสี ทัศนพยัคฆ์, ประเทือง ศรีสุพรรณ	มนัส จรรยงค์	วรรณกรรม
2496	เสียงสาป	เนรมิต	แชน เชิดพงศ์	วรรณกรรม
2496	พลายมลิวัลย์	ฉลาด วัลลิสุต	ถนอม มหาเปารยะ	วรรณกรรม
2496	นางแมวป่า	เนรมิต	ช่อลิลลี่-พริ้มเพรา	วรรณกรรม
2496	จับตาย		มนัส จรรยงค์	วรรณกรรม
2496	นักเลง	อ.อรรถจินดา	อ.อรรถจินดา	วรรณกรรม
2496	ทะเลทม	เนรมิต	แชน เชิดพงษ์	วรรณกรรม
2496	ลูกกำพร้า		ป.อินทรปาลิต	วรรณกรรม
2496	ดรรชนีนาง	สมชาย อาสนจินดา, ศักดิ์เกษม หุตาคม	อิงอร	วรรณกรรม
2496	ลูกสะใภ้ แม่ผัว		เสน่ห์ โกมารชุน	วรรณกรรม
2496	สาวเครือฟ้า			วรรณกรรม, ละคร
2496	จันทโครพ			เรื่องเล่า
2496	ขุนช้างขุนแผน ตอน วันทองหึงษ์ลาวทอง			นิทานพื้นบ้าน
2496	วนิดา		วรรณสิริ	วรรณกรรม
2496	ตรางดวงใจ	ทวีวรรณ	แข ณ วังน้อย	วรรณกรรม
2496	ราชาธิราช ตอน ศึกพระเจ้ากรุงจีน			วรรณกรรม
2497	เบญจเพศ	ประสิทธิ์ ทรัพย์สุนทร	ส.แก้วบรรณา	วรรณกรรม
2497	เหยื่ออาชญากรรม	เนรมิต	พ.ต.ต.สง่า กิตติขจร	วรรณกรรม
2497	ศรีราชา		ส.อาสนจินดา	วรรณกรรม
2497	คำสั่งคำสาป		ขุนลีลาศาสตร์สุนทร	วรรณกรรม
2497	แผลเก่า	อรรถ อรรถไกวัลวที	ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม
2497	เสียงสาป	เนรมิต	แชน เชิดพงศ์	วรรณกรรม
2497	กุลปราโมทย์	วสันต์ สุนทรปักษิน	กุลปราณี	วรรณกรรม
2497	ล่องแพ		พาณี	วรรณกรรม
2497	น้ำตาชาย	ส.อาสนจินดา	พิษณุรักษ์ รังษิธร	วรรณกรรม

2497	ฟ้าแลบบนสาปไตย		แข ณ วังน้อย	วรรณกรรม
2497	สามชาย		ปริญญา	วรรณกรรม
2497	กังวานไพร	ส.อาสนจินดา	สุดาวดี	วรรณกรรม
2497	ธิดายาจก	พันคำ	เสน่ห์ โกมารชุน	วรรณกรรม
2497	โอเคสังข์ทอง	พงษ์จันทร์		ละครเวที
2497	แรงพิศวาท	ส.อาสนจินดา	เตมีย์ วิทยะ	วรรณกรรม
2497	สามหัวใจ	เนรมิต	สุวัฒน์ วรดิลก	วรรณกรรม
2497	สันติ-วีณา	มารุต	โรเบิร์ต จี นอร์ธ	วรรณกรรม
2498	โบตั๋น	ส.อาสนจินดา	เสน่ห์ โกมารชุน	วรรณกรรม
2498	หญิงสามผัว	สดศรี บูรพารมณ์	ส.อาสนจินดา	วรรณกรรม
2498	ยมนาเวศน์		ยาขอบ	วรรณกรรม
2498	เริงริษยา	จำลองลักษณ์, สวาท รัตนสาสน์	สำเนาว์ หิริโอตัปปะ	วรรณกรรม
2498	เหนือธรณี		ประทีป โกมลภิส	วรรณกรรม
2498	เสือน้อย	ส.อาสนจินดา	อิงอร	วรรณกรรม
2498	มิตรในเรือน	สระ “ศตวรรษ” สัจจานำ	สันต์ เทวรักษ์	วรรณกรรม
2498	ซนแต่สวย	พ.ต.ต. อรรถ อรรถจินดา	อ.อรรถจินดา	วรรณกรรม
2498	นางทาษ	พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรมงคลการ	วรรณสิริ	วรรณกรรม 'สร้อยนพเก้า'
2498	เกวียนหัก	สดศรี บูรพารมณ์	ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม
2498	ล้มบาง	วิเชียร ฉวีวงษ์	ส.อาสนจินดา	วรรณกรรม
2498	ลี่หลิน	สมควร กระจ่างศาสตร์	จอก ดอกจันทร์	วรรณกรรม
2498	เทวีขวัญฟ้า	เนรมิต	สุวัฒน์ วรดิลก	วรรณกรรม
2498	นางแก้ว	เนรมิต	สุวัฒน์ วรดิลก	วรรณกรรม
2498	สาวเวียงฟ้า	ส.อาสนจินดา	อดุลย์ ราชวังอินทร์	วรรณกรรม
2498	เมียแก้ว	สมควร กระจ่างศาสตร์	ส.อาสนจินดา	วรรณกรรม
2498	ยอดคน	ประทีป โกมลภิส	อรวรรณ	วรรณกรรม
2498	เหมยฟ้าบางกอก		สำเนา หิริโอตัปปะ	วรรณกรรม
2498	ห้วงรักเหวลึก	สมควร กระจ่างศาสตร์	หลวงวิจิตรวาทการ	วรรณกรรม

2498	สาวสวรรค์	อรรถ อรรถไกวัลวที	สุวัฒน์ วรดิลก	วรรณกรรม
2498	หญิงคนชั่ว	วิรัช พึ่งสุนทร	ก.สุรางคนางค์	วรรณกรรม
2498	ราตรีในโตเกียว	เนรมิต	เสน่ห์ โกมารชุน	วรรณกรรม
2498	ตังเก	ประชุม จุลละภมร	แกม มหรณพ	วรรณกรรม
2498	ผาชีรอ	คุณาวุฒิ	ศรีรัตน์ สถาปนวัฒน์	วรรณกรรม
2498	หงษ์เหิร	สาหัส บุญหลง	ส.หิริโอตัปปะ	วรรณกรรม
2498	ยอดรักคนยาก	ส.อาสนจินดา	พันตรีศิลปะ	วรรณกรรม
2498	หม้ายสามเรือน	กิ่ง พึ่งบุญ ณ อยุธยา	ไม้ เมืองเดิม	วรรณกรรม
2498	โตเกียวพิศวาส	พันคำ	ประทีป โกมลภิส	วรรณกรรม
2498	สุดที่รัก	ประเทือง ศรีสุพรรณ	พรานบูรพ์	วรรณกรรม
2498	วารุณี	ขุนวิจิตรมาตรา	กาญจนาคพันธุ์	วรรณกรรม
2498	อัศวินเหล็ก	มนตรี	ช่อทิพวรรณ	วรรณกรรม
2498	ลูกเครือฟ้า	สยุมพร	พระเจ้าวรวงศ์เธอกรมพระนราธิปพงษ์ประพันธ์	วรรณกรรม
2498	พิมพิลาไลย	พันคำ		นิทานพื้นบ้าน
2498	แดนมิคสัญญี (แดนดาวโจร ภาคสมบูรณ์)	เสนีย์ บุษปะเกศ	เสนีย์ บุษปะเกศ	วรรณกรรม
2498	ทางเปลี่ยว	วสันต์ สุนทรปักษิน	หฤทัย	วรรณกรรม
2498	สร้อยฟ้าขายตัว	ดอกดิน กัญญามาลย์	ชอุ่ม ปัญจพรรค์	วรรณกรรม
2498	ทหารเสือพระเจ้าตาก	บัณฑูร องค์วิศิษฐ์		ประวัติศาตร์
2498	น้ำใจสาวจีน	ส.อาสนจินดา	ป.อินทรปาลิต	วรรณกรรม
2498	สลัดดำ (ขวัญใจสลัดดำ)	สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์	อดุลย์ ราชวังอินทร์	วรรณกรรม
2498	นางนาคพระโขนง			เรื่องเล่า
2498	ชะอำอำพราง	สุพรรณ บูรณะพิมพ์	จ.จ.ร.	วรรณกรรม
2498	ชั่วฟ้าดินสลาย	มารุต	เรียมเอง	วรรณกรรม
2498	ปริศนา	ส.อาสนจินดา	ว. ณ ประมวญมารค	วรรณกรรม
2498	วังนางโรม		อรวรรณ	วรรณกรรม
2499	สุดฟากฟ้า	เนรมิต	อิงอร	วรรณกรรม
2499	คลุมถุงชน	เนรมิต	หลวงวิจิตรวาทการ	วรรณกรรม
2499	หงษ์หยก	เนรมิต	เสน่ห์ โกมารชุน	วรรณกรรม
2499	นางใบ้	เนรมิต	เพลินพิศ เลิศยานันท์	วรรณกรรม

2499	ศึกถลาง	พรานบูรพ์	รักร้อย	วรรณกรรม
2499	สุดสายใจ	สวาท รัตนสาสน์	อิงอร	วรรณกรรม
2499	ฟ้าธรรมาธิเบศร์	พันคำ	ประทีป โกมลภิส	วรรณกรรม
2499	สายรุ้ง	ส.คราประยูร	ปฤศนา	วรรณกรรม
2499	ธาตุโลกีย์	ประชุม จุลละภมร	เรียมเอง	วรรณกรรม
2499	โบตั๋น	ส.อาสนจินดา	เสน่ห์ โกมารชุน	วรรณกรรม
2499	ดอกฟ้าและโดมผู้จองหอง		ก.สุรางคนางค์	วรรณกรรม
2499	ริมธารรัก	ส.อาสนจินดา	สำเนาว์ หิริโอตัปปะ	วรรณกรรม
2499	ลูกโจร	ปริญญา ลีละศร	พรานบูรพ์	วรรณกรรม
2499	ดาวเรือง	ส.อาสนจินดา	พรานบูรพ์	วรรณกรรม
2499	ปีศาจคะนองรัก	พ.ต.ท.อรรถ อรรถจินดา	อ.อรรถจินดา	วรรณกรรม
2499	ไฟชีวิต	ลัดดา สารตายน	สด กูรมะโณหิต	วรรณกรรม
2499	เกียรติศักดิ์รักของข้า	เนรมิต	สุวัฒน์ วรดิลก	วรรณกรรม
2499	กัปตันยุทธ	ทักษิณ แจ่มผล	พรพรหม	วรรณกรรม
2499	คำอธิษฐานของดวงดาว	สุภระ กาญจนพังคะ	ดวงดาว	วรรณกรรม
2499	สามชาติ เรื่อง นางนาคพระโขนงคืนชีพ			เรื่องเล่า
2499	บ้านทรายทอง	วิรัช พึ่งสุนทร	ก.สุรางคนางค์	วรรณกรรม
2499	แผ่นดินว่างกษัตริย์	ม.จ.ศุกรวรณวรดิศ ดิศกุล	เรียมเอง	วรรณกรรม
2499	ยิงทิ้ง	ปริญญา ลีละศร	ตุล	วรรณกรรม
2499	ยอดดรุณี	รังษี ทัศนพยัคฆ์	อรวรรณ	วรรณกรรม
2499	มรสุมสวาท	คุณาวุฒิ	อิศรา อมันตกุล	วรรณกรรม
2499	สเว๊ตเตอร์สีแดง	ส.อาสนจินดา	ตุ้ง เต็ลมา	วรรณกรรม
2499	ขุนศึกน่านเจ้า	ไถง สุวรรณทัต		ประวัติศาสตร์
2499	นักสืบพราน ตอน จำเลยไม่พูด	มารุต	4411	วรรณกรรม
2499	7 มุมเมือง	ทัต เอกทัต	ช.แคล่วคล่อง	วรรณกรรม
2499	กาหลงรัง	สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์	แม่เรไร	วรรณกรรม
2499	สร้อยฟ้าศรีมาลาลุยไฟ	ฉลอง ภักดีวิจิตร, วิจารณ์		นิทานพื้นบ้าน
2499	เศรษฐีอนาถา	วสันต์ สุนทรปักษิน	สันต์ เทวารักษ์	วรรณกรรม

2499	เทพธิดาฮ่อ	ประทีป โกมลภิส	ประทีป โกมลภิส	วรรณกรรม, ละคร
2499	จันทร์เจ้าขา	สนาน คราประยูร	พรานบูรพ์	ละครเวที
2499	เคหาสน์สีแดง	วิรัช พึ่งสุนทร	ดวงดาว	วรรณกรรม
2499	หนีเมีย		หลวงวิจิตรวาทการ	วรรณกรรม