อิทธิพลของ “ซ้ายใหม่” ในภาพยนตร์ไทยสะท้อนสังคม ระหว่างทศวรรษ 2510 – 2530

โดย

นายศิริวุฒิ บุญชื่น

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Ref. code: 25636006030040GVU

อิทธิพลของ “ซ้ายใหม่” ในภาพยนตร์ไทยสะท้อนสังคม ระหว่างทศวรรษ 2510 – 2530

โดย

นายศิริวุฒิ บุญชื่น

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ปีการศึกษา 2563

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Ref. code: 25636006030040GVU

THE INFLUENCES OF THE “NEW LEFT” IN THAI SOCIALLY CONSCIOUS FILMS DURING 1967 – 1996

BY

MR. SIRIWUT BOONCHUEN

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MATER OF HISTORY
DEPARTMENT OF HISTORY
FACULTY OF LIBERAL ARTS
THAMMASAT UNIVERSITY
ACADEMIC YEAR 2020

COPYRIGHT OF THAMMASAT UNIVERSITY

Ref. code: 25636006030040GVU

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

คณะศิลปศาสตร์

วิทยานิพนธ์

ของ

นายศิริวุฒิ บุญชื่น

เรื่อง

อิทธิพลของ “ซ้ายใหม่” ในภาพยนตร์ไทยสะท้อนสังคมระหว่างทศวรรษ 2510 – 2530

ได้รับการตรวจสอบและอนุมัติ ให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

เมื่อ วันที่ 2 ตุลาคม พ.ศ. 2564

ประธานการสอบวิทยานิพนธ์ _____

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ชนกพร ชูติกมลธรรม)

กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ _____

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กรพนัช ตั้งเขื่อนขันธ์)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ _____

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ _____

(รองศาสตราจารย์ ดร. นัทธนัย ประสานนาม)

คณบดี _____

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภาสพงศ์ ศรีพิจารณ์)

หัวข้อวิทยานิพนธ์	อิทธิพลของ “ซ้ายใหม่” ในภาพยนตร์ไทยสะท้อนสังคมระหว่างทศวรรษ 2510 – 2530
ชื่อผู้เขียน	นายศิริวุฒิ บุญชื่น
ชื่อปริญญา	ศิลปศาตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชา/คณะ/มหาวิทยาลัย	สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กรพนัช ตั้งเขื่อนขันธ์
ปีการศึกษา	2563

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมกับการสร้างภาพยนตร์ โดยใช้วิธีวิจัยทางประวัติศาสตร์เพื่ออธิบายบริบทของการเปลี่ยนแปลงทางภูมิปัญญาที่เอื้อให้เกิดการสร้างและเลิกสร้างภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคม จากการศึกษาพบว่า ในระหว่างทศวรรษ 2510 – 2530 ได้เกิดแนวคิด “ซ้ายใหม่” แนวคิด “ศิลปเพื่อชีวิต” และแนวคิด “หนี้สังคม” ขึ้นในสังคมไทย โดยแนวคิดซ้ายใหม่นั้น ได้กระตุ้นให้บรรดาผู้กำกับภาพยนตร์ร่วมเป็นหนึ่งในฟันเฟืองหลักสำหรับการเปลี่ยนแปลงสังคม ในขณะที่แนวคิดศิลปเพื่อชีวิตนั้น นอกจากจะเรียกร้องให้ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องสร้างสรรค์ผลงานเพื่อรับใช้ประชาชนแล้ว ยังได้เสนอแนะให้มีการถ่ายทอดภาพความเลวร้ายของสังคมผ่านภาพยนตร์ด้วย ส่วนแนวคิดหนี้สังคมนั้น ได้กำหนดให้เหล่าผู้กับภาพยนตร์นำเสนอภาพความเลวร้ายของสังคมผ่านปัญหาต่างๆ ที่คนตัวเล็กตัวน้อย หรือคนที่อยู่ยังชายขอบของสังคมต้องประสบพบเจอในแต่ละวัน ด้วยเหตุนี้ แนวคิดทั้งสามจึงได้ก่อให้เกิดภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมขึ้น แต่แล้วเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ก็ได้ทำให้ความเชื่อมั่นต่อแนวคิดทั้งสามต้องสิ้นสุดลง ส่งผลให้การสร้างภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมเริ่มลดจำนวนลงตาม และหายไปในที่สุด

คำสำคัญ: ซ้ายใหม่ ศิลปเพื่อชีวิต หนี้สังคม ภาพยนตร์สะท้อนสังคม ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์

Ref. code: 25636006030040GVU

Thesis Title	THE INFLUENCES OF THE “NEW LEFT” IN THAI SOCIALLY CONSCIOUS FILMS DURING 1967 – 1996
Author	Mr. Siriwut Boonchuen
Degree	Master of Arts
Major Field/Faculty/University	Program of History Faculty of Liberal Arts Thammasat University
Thesis Advisor	Assistant Professor Kornphanat Tungkeunkunt, Ph.D.
Academic Year	2020

ABSTRACT

The purpose of this study is to find any connection between social contexts and film makings. To do so, the historical methodology has been employed to illustrate how the changing of intellectual contexts affect both emergence and disappearance of socially conscious films. What has been found is three ideologies named New Left, Art for life’s sake, and Social Debts had emerged in Thai society during 1967 – 1996. While the New Left had motivated filmmakers to change the world, the Art for life’s sake stimulated filmmakers to project social inequality through films. Not only the New Left and the Art for life’s sake, but the ideology of Social Debts had also shaped those filmmakers to inform such social inequality through films by paying more attention on what the commoners and marginalized people had to deal with in their daily life. Those ideologies, thus, contributed to the emergence of socially conscious films. However, the massacre of 1976, October 6 had brought the end to this era. Those ideologies had been challenged, then no longer trusted. Therefore, the making of the socially conscious films had been gradually decreased and disappear eventually.

Keywords: New Left, Art for life’s sake, Social Debts, Socially Conscious Films, Film History.

Ref. code: 25636006030040GVU

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จลงได้ด้วยดี เนื่องด้วยอาจารย์ เพื่อนพ้อง และพี่น้องมากมายหลากหลายท่าน ได้คอยให้ความช่วยเหลือ คำแนะนำ ข้อมูล และกำลังใจเสมอมา ไม่ว่าจะเป็นผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ชนกพร ชูติกมลธรรม ผู้ที่เล็งเห็นว่าผมสนใจภาพยนตร์ จึงได้เสนอแนะให้ผมทำวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับ “ภาพยนตร์เพื่อชีวิต” แม้ว่าในท้ายที่สุดมันจะไม่ได้ปรากฏคำดังกล่าวในงานนี้เลยก็ตาม ยิ่งไปกว่านั้น อาจารย์ชนกพรยังได้กลายเป็นประธานสอบวิทยานิพนธ์หัวข้อที่อาจารย์ได้เป็นผู้ริเริ่มไว้เองนี้ด้วย ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กรพนัช ตั้งเขื่อนขันธ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ให้โอกาสในการเลือกเสนอประเด็นต่างๆ ได้อย่างอิสระ พร้อมทั้งคอยคอมเม้นท์ประเด็นเหล่านั้นให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้เบิกเนตรให้เห็นว่า Social Realist Films ไม่เคยเกิดขึ้นในประเทศไทย แม้ว่ามันจะมีองค์ประกอบบางอย่างที่ชวนให้คิด ถึงการมีอยู่ของภาพยนตร์ตระกูลดังกล่าวก็ตาม และต้องขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. นัทธนัย ประสานนาม กรรมการสอบวิทยานิพนธ์อีกท่านหนึ่ง ที่ช่วยปรับชื่อวิทยานิพนธ์ให้เห็นดังที่เป็นอยู่ พร้อมทั้งได้เสนอให้ใช้คำว่า Socially Conscious Films แทน Social Problem Films

ขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. กำจร หลุยยะพงศ์ อาจารย์ Film Studies คนแรกในชีวิตของผม และ “ไอ้เหี้ยแก่” - Benedict Richard O'Gorman Anderson ผู้ที่ในช่วงท้ายๆ ของชีวิต ได้หันมาสนใจภาพยนตร์มากขึ้น และชอบชักชวนผมไปดูหนัง พร้อมทั้งได้ชวนถกเถียงเมื่อหนังจบเสมอ ซึ่งอาจารย์ทั้งสองท่านนี้ ถือได้ว่าเป็นผู้เปิดโลกให้ผมรู้จักการ “อ่านหนัง” แม้ว่ามันจะส่งผลให้ผมดูหนังไม่สนุกอีกเลยก็ตาม เพราะหนังไม่ใช่ Entertainment อย่างที่เคยเข้าใจอีกต่อไป

ขอขอบคุณ ศาสตราจารย์ (พิเศษ) ดร. ชาญวิทย์ เกษตรศิริ ที่เมื่อรู้ว่าผมทำวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับหนัง ก็มักเล่าบรรยากาศและประสบการณ์การดูหนังเมื่อครั้งที่ยังเรียนหนังสืออยู่ที่อเมริกาในช่วงทศวรรษ 1960 ให้ฟังอยู่เสมอ ขอขอบคุณ อ.สุจิตต์ วงษ์เทศ (ผู้ซึ่งไม่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ) ที่มักชวนผมไปร่ำสุราอยู่เรื่อยๆ พร้อมทั้งได้คอยเล่าบรรยากาศและประสบการณ์เกี่ยวกับกิจกรรมต่างๆ ในยุคสมัยของ “หนุ่มเหน้าสาวสวย” ช่วงทศวรรษ 2510 ให้ฟังอยู่เสมอ ยิ่งไปกว่านั้น อาจารย์ยังได้เล่าเกี่ยวกับหนัง และโรงหนังในช่วงทศวรรษดังกล่าวให้ฟังอีกมากมาย เช่น ราคาตั๋วหนังในขณะนั้น หากนั่งติดจอ ราคาตั๋วจะอยู่ที่ 1 บาท แต่หากเขยิบห่างจอออกมาหน่อย ราคาตั๋วก็จะขยับขึ้นเป็น 3 และ 5 บาท เป็นต้น แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ข้อมูลจากทั้ง อ.สุจิตต์ และ อ.ชาญวิทย์ รวมทั้งอาจารย์ท่านอื่นๆ นั้น ผมไม่สามารถเอามาใช้อ้างในวิทยานิพนธ์นี้ได้เลย เนื่องจากผมไม่ได้ทำ “วิจัยในคน”

Ref. code: 25636006030040GVU

ขอขอบคุณยิ่ง – ยิ่งศิวัช ยมลยง พี่เมย์ - อดาดล อิงคะวณิช และพี่เจ้ย - อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล เป็นอย่างมาก เนื่องจากยิ่งและพี่เมย์ได้ชวนผมไปเที่ยวบ้านพี่เจ้ย ที่แม่ริม จ.เชียงใหม่ ข้อมูลที่ผมได้พูดคุยกับทั้งพี่เมย์และพี่เจ้ยเอง รวมทั้งข้อมูลที่ได้แอบฟังพี่ทั้งสองคุยกัน ล้วนมีส่วนกำหนดทิศทางของงานศึกษานี้เป็นอย่างมาก นอกจากนี้ ต้องขอบคุณทีม - ชัยศิริ จิวะรังสรรค์ ด้วย ที่ต้อนรับอย่างอบอุ่น ข้อมูลเกี่ยวกับโลกของหนังสั้น หนังอิสระ และศิลปินผู้สร้างงานโชว์ในแกลเลอรี ที่ได้จากทั้งยิ่งและทีมนั้น ต่างก็มีประโยชน์ต่องานนี้มากเช่นกัน

ขอขอบคุณ ศาสตราจารย์ ธเนศ วงศ์ยานนาวา ที่ให้ผมยืมดีวีดีหนังเรื่อง The Graduate ซึ่งนอกจากจะทำให้ผมได้รู้จักชื่อภาษาไทยของหนังดังกล่าวที่ว่า “พิษรักแรงสวาท” แล้ว ข้อมูลจากการได้พูดคุยกับ อ.ธเนศนั้น ยังทำให้ผมตระหนักถึงความสำคัญของความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในปี 1968 เป็นอย่างยิ่ง

ขอขอบคุณพี่ลิ - ชลิดา เอื้อบำรุงจิต ที่ช่วยให้ผมได้เข้าไปค้นงานในห้องสมุดเชิด ทรงศรี ของหอภาพยนตร์ ในช่วงโควิดได้อย่างสะดวกมากขึ้น ขอขอบคุณชาย - วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา สำหรับคำแนะนำดีๆ ในช่วงที่ยังหลงทางอยู่ ขอขอบคุณน้องปอ – ปฏิพัทธ์ สถาพร ที่แบ่งปันข้อมูลเกี่ยวกับหนังของยูซิสให้ ขอขอบคุณพี่พจน์ - ศิริพจน์ เหล่ามานะเจริญ ที่กระทุ้งด้วยคำถาม “ธีสิสมึงเสร็จยังวะ” บ่อยครั้งเกินไปจนผมรู้สึกอึดอัด แต่กลับมีส่วนช่วยให้ผมต้องเร่งทำให้พี่เลิกถามคำถามนั้น ขอขอบคุณแจ่ม - ธิติ แจ่มขจรเกียรติ ที่คอยส่งบทความน่าสนใจมาให้อ่าน ถามไถ่เรื่องความคืบหน้าวิทยานิพนธ์ และชวนถกเถียงเรื่อง “ซ้ายใหม่” อยู่เรื่อยๆ และขอขอบคุณน้องภูมิ - สฏฐภูมิ บุญมา ที่คอยเป็นกำลังใจให้มาโดยตลอด

ขอขอบคุณ พระแทน ต้น เอ๋ย เวย์ อ๋อง เจย์ และปาล์ม น้องๆ ที่เป็นเพื่อนร่วมรุ่น ป.โท ประวัติศาสตร์ ผู้คอยช่วยเหลือและฝ่าฟันการเรียนอย่างหนักหน่วงมาด้วยกัน นอกจากนี้ ยังต้องขอขอบคุณผู้มีส่วนเกี่ยวข้องท่านอื่นๆ ที่ผมอาจไม่ได้เอ่ยชื่อถึงไว้ในที่นี้ด้วย

แม้ว่าผมจะได้รับความกรุณามาจากหลายท่านดังรายนามข้างต้น แต่ด้วยข้อมูลที่จำกัด งานศึกษานี้จึงยังอาจมีข้อบกพร่องอยู่บ้าง ซึ่งความบกพร่องเหล่านั้น ขอ*ให้ข้าพเจ้ารับผิดแต่เพียงผู้เดียว* หากในอนาคตได้มีโอกาสอีก ผมก็อยากที่จะพัฒนาประเด็นดังกล่าวนี้ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้นต่อไป

Long Live CINEMA !

นายศิริวุฒิ บุญชื่น

Ref. code: 25636006030040GVU

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	(1)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	(2)
กิตติกรรมประกาศ	(3)
สารบัญภาพ	(7)
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ที่มาและความสำคัญ	1
1.2 ทบทวนวรรณกรรม	5
1.3 วัตถุประสงค์ในการศึกษา	9
1.4 สมมติฐาน	9
1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ	10
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	11
1.7 ขอบเขตของการศึกษา	11
1.8 วิธีดำเนินการวิจัย	12
บทที่ 2 "ซ้ายใหม่" กับความเปลี่ยนแปลงในบริบทต่างๆ ก่อนทศวรรษ 2510	13
2.1 แนวคิด “ซ้ายใหม่” ในต่างประเทศ	13
2.1.1 คอมมิวนิสต์ในฐานะศัตรูของสหรัฐอเมริกา	13
2.1.2 “ซ้ายเก่า” ก่อกำเนิด “ซ้ายใหม่”	16
2.1.3 “ซ้ายใหม่” ใน “ฮอลลิวูดใหม่”	21

Ref. code: 25636006030040GVU

2.1.3.1 ความเปลี่ยนแปลงด้านการเซ็นเซอร์ 22
2.1.3.2 ความเปลี่ยนแปลงด้านสตูดิโอ 23
2.1.3.3 ความเปลี่ยนแปลงด้านผู้กำกับ 24
2.2 แนวคิด “ซ้ายใหม่” ภายในประเทศ 25
2.2.1 ความผันผวนทางการเมือง 25
2.2.2 ความผันผวนทางภูมิปัญญา 36

บทที่ 3 "ซ้ายใหม่" ในภาพยนตร์สะท้อนสังคมระหว่างทศวรรษ 2510 – 2530 46

3.1 ภาพยนตร์ไทยก่อนทศวรรษ 2510 46
3.1.1 ภาพยนตร์ไทยในยุคก่อนยูซิส 46
3.1.2 ภาพยนตร์ไทยภายใต้ยุคยูซิส 51
3.2 ภาพยนตร์ไทยในยุคหัวเลี้ยวหัวต่อช่วงทศวรรษ 2510 55
3.2.1 รัตน์ เปสตันยี กับการส่งเสริมการลงทุน 55
3.2.2 มิตร ชัยบัญชา กับฟิล์ม 16 ม.ม. และระบบดารา 60
3.3 ภาพยนตร์สะท้อนสังคมระหว่างทศวรรษ 2510 – 2530 62
3.3.1 ความเป็น “ซ้ายใหม่” ของเปี๊ยก โปสเตอร์ 62
3.3.2 ความเป็น “ซ้ายใหม่” ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล 63
3.3.3 ซ้ายใหม่ในภาพยนตร์ไทยเรื่องอื่นๆ 74
3.3.4 การหายไปของภาพยนตร์สะท้อนสังคม 81

บทที่ 4 สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ 83

รายการอ้างอิง 87

ประวัติผู้เขียน 94

Ref. code: 25636006030040GVU

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
3.1	การเรียกร้องให้ยุติเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประจำปี 2511	66
4.1	กิจกรรม “เรียนออนไลน์เราจะตายกันหมด” ของกลุ่ม “นักเรียนเลว” เมื่อ 30 มิถุนายน 2564	86

Ref. code: 25636006030040GVU

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญ

ในหนังสือ *คู่มือนิทรรศการหนึ่งศตวรรษภาพยนตร์ไทย 2440 – 2540* ของหอภาพยนตร์ ได้แบ่งพัฒนาการของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยออกเป็นสิบช่วงทศวรรษด้วยกัน โดยระหว่าง พ.ศ. 2510 – 2519 นั้น ได้ถูกจัดให้เป็นพัฒนาการช่วงทศวรรษที่ 8 ซึ่งได้เกิดกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ “คลื่นลูกใหม่” ขึ้น ได้แก่ เป๊ียก โปสเตอร์ สักกะ จารุจินดา และ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ผู้กำกับเหล่านี้ได้สร้างภาพยนตร์ขึ้นอย่างพิถีพิถัน จนสามารถยกระดับภาพยนตร์ไทยให้มีคุณภาพที่สูงยิ่งขึ้นทั้งทางด้านเทคนิคและเนื้อหา ซึ่งแตกต่างจากผู้กำกับภาพยนตร์ “คลื่นลูกเก่า” ที่มักสร้างภาพยนตร์แบบ 16 ม.ม. ด้วยเนื้อหาที่ซ้ำซาก และถ่ายทำอย่างสุกเอาเผากิน[1] โดยเฉพาะภาพยนตร์เรื่อง “เขาชื่อกานต์” ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ที่ออกฉายใน พ.ศ. 2516 นั้น ถือได้ว่าเป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่นำเสนอเนื้อหาว่าด้วยปัญหาสังคม[2] โดยที่ปัญหาสังคมนี้ จะได้กลายเป็นเนื้อหาที่ผู้กำกับภาพยนตร์ช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จะได้นำไปใช้สร้างเป็นภาพยนตร์กันมากขึ้น อย่างไรก็ตาม หนังสือเล่มดังกล่าวกลับไม่ได้อธิบายว่าเหตุใดจึงเกิดเนื้อหาดังกล่าวขึ้นในช่วงปีนั้น

เมื่อพิจารณาบริบททางประวัติศาสตร์ไทย กลับพบว่าในช่วงทศวรรษดังกล่าวได้มีการนำเข้าแนวคิดที่เรียกว่า “ซ้ายใหม่” เข้ามายังประเทศไทย ซึ่งซ้ายใหม่นั้น เป็นแนวคิดที่ก่อกำเนิดขึ้นในสหรัฐอเมริการาวทศวรรษ 1960 ก่อนที่จะขยายตัวไปยังประเทศต่างๆ ทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็น ฝรั่งเศส ญี่ปุ่น และไทย เป็นต้น โดยซ้ายใหม่เชื่อว่า การเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีขึ้นนั้น ไม่ได้จำกัดตัวไว้เฉพาะการต่อสู้ทางชนชั้นของเหล่ากรรมาชีพตามอย่างที่พวก “ซ้ายเก่า” เชื่อถือเท่านั้น แต่วัยรุ่นคนหนุ่มสาวก็สามารถร่วมสร้างความเปลี่ยนแปลงขึ้นได้เช่นกัน ด้วยเหตุนี้ นับตั้งแต่ทศวรรษ 1960 เป็นต้นมา จึงได้เกิดปรากฏการณ์การชุมนุมประท้วงเรียกร้องต่างๆ ของวัยรุ่นหนุ่มสาวขึ้นมาอย่างมากมาย ทั้งในสหรัฐอเมริกาและอีกหลากหลายประเทศทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็นการประท้วงเรียกร้องความเป็นธรรมให้แก่พี่

---

[1] โดม สุขวงศ์, *คู่มือนิทรรศการหนึ่งศตวรรษภาพยนตร์ไทย 2440 – 2540* (นครปฐม : หอภาพยนตร์, 2556), 153.

[2] เรื่องเดียวกัน, 154.

Ref. code: 25636006030040GVU

น้องผิวสีในอเมริกา การประท้วงต่อต้านผู้นำเผด็จการในคิวบา และเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ ในประเทศไทย เป็นต้น

ประเด็นที่น่าสนใจคือ ผู้กำกับกลุ่มคลื่นลูกใหม่บางท่านของไทยได้มีโอกาสสัมผัสกับบรรยากาศของซ้ายใหม่มาโดยตรงจากต่างประเทศ เช่น เปี๊ยก โปสเตอร์ ได้สัมผัสกับซ้ายใหม่เมื่อครั้งที่ไปเรียนการกำกับภาพยนตร์อยู่ที่ประเทศญี่ปุ่นใน พ.ศ. 2511 และ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ได้สัมผัสกับซ้ายใหม่เมื่อครั้งศึกษาปริญญาตรีอยู่ที่สหรัฐอเมริกาใน พ.ศ. 2504 เป็นต้น ต่อมา เมื่อซ้ายใหม่ได้เดินทางมาถึงประเทศไทยใน พ.ศ. 2513 ผู้กำกับทั้งสองจึงได้มีโอกาสสัมผัสกับซ้ายใหม่อีกครั้งหนึ่ง โดยจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม การประทะกับซ้ายใหม่อีกครั้งหนึ่งนี้นั้น อาจได้มีส่วนกระตุ้นให้สองผู้กำกับตระหนักว่า นอกจากชนชั้นกรรมาชีพ และวัยรุ่นหนุ่มสาวแล้ว ผู้กำกับภาพยนตร์ก็สามารถร่วมเป็นอีกหนึ่งตัวการหลัก (Agent) ในการสร้างความเปลี่ยนแปลงให้เกิดขึ้นในสังคมได้เช่นกัน ในขณะเดียวกัน นอกจากสังคมไทยจะได้มีการนำเข้าแนวคิดซ้ายใหม่แล้ว ยังได้มีการรื้อฟื้นแนวคิดจากอดีตที่เรียกว่า “ศิลปเพื่อชีวิต” และสร้างสรรค์แนวคิด “หนี้สังคม” ขึ้นใหม่ด้วย โดยแนวคิด “ศิลปเพื่อชีวิต” นั้น เดิมทีปรากฏตัวขึ้นครั้งแรกในทศวรรษ 2490 ด้วยข้อถกเถียงที่ว่าศิลปะควรจะรับใช้ประชาชน หาใช่รับใช้ชนชั้นสูงไม่ ต่อมาแนวคิดดังกล่าวได้ถูกรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่อีกครั้งในราวทศวรรษ 2510 หลังจากที่ถูกทำให้ลืมโดยรัฐในช่วงทศวรรษ 2500 ซึ่งนอกจากข้อถกเถียงที่ว่าศิลปะควรมีหน้าที่รับใช้ใครแล้ว มันยังได้พัฒนาข้อถกเถียงต่อไปอีกขั้นด้วยว่าศิลปะที่ดีควรเป็นอย่างไร ข้อเสนอหนึ่งที่ได้รับการยอมรับคือ ศิลปะที่ดีจะต้องสะท้อนภาพความเลวร้ายของสังคม เพื่อที่ปัญหานั้นๆ จะได้เป็นที่รับรู้ และได้รับการแก้ไขต่อไป ส่วนแนวคิด “หนี้สังคม” นั้น เป็นสำนึกของวัยรุ่นหนุ่มสาวชาวไทยที่ได้มีโอกาสดำรงสถานะอันสูงส่งอย่างการเป็นนิสิตนักศึกษา ต่อมาเมื่อพวกเขาได้มีโอกาสไปจัดกิจกรรมพัฒนาชนบท กลับพบว่าชาวบ้านในชนบทกลับไม่ได้มีชีวิตความเป็นอยู่ที่สุขสบาย ทั้งๆ ที่ต้องจ่ายภาษีไม่ต่างจากคนในเมือง ด้วยเหตุนี้ ภาษีที่คอยค้ำจุนนิสิตนักศึกษาให้เรียนหนังสืออย่างสุขสบายอยู่ในเมืองหลวงนั้น ได้กระตุ้นให้นักศึกษารู้สึกว่าตนเองเป็นหนี้สังคม และต้องพยายามปลดหนี้ด้วยการหาทางใช้ความรู้ที่ตนได้ร่ำเรียนมา เพื่อนำไปใช้ช่วยเหลือพ่อแม่พี่น้องคนตัวเล็กตัวน้อยผู้อยู่ยังชายขอบของสังคมให้มีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดียิ่งขึ้น

ด้วยเหตุนี้ แนวคิดทั้งสามจึงได้ผสมผสานกันและกระตุ้นให้ผู้กำกับภาพยนตร์คลื่นลูกใหม่คิดสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสะท้อนสังคมขึ้นมา กล่าวคือ แนวคิดซ้ายใหม่ได้เป็นจุดเริ่มต้น (Initiation) ที่กระตุ้นให้เหล่าผู้กำกับตระหนักว่าตนก็สามารถเป็นหนึ่งในผู้เปลี่ยนแปลงสังคมได้ ส่วนแนวคิดศิลปเพื่อชีวิตนั้น ได้เสนอแนะแนวทางให้ผู้กำกับภาพยนตร์ดำเนินการเปลี่ยนแปลงสังคมดังกล่าว ด้วยการสะท้อนภาพความเลวร้ายของสังคมออกมาให้เห็นผ่านภาพยนตร์ เพื่อที่สังคมจะได้รับรู้ถึงการมีอยู่ของปัญหานั้น

Ref. code: 25636006030040GVU

และจะได้คิดหาทางแก้ไขต่อไป สำหรับแนวคิดหนี้สังคมนั้น ได้กำหนดให้ผู้กำกับภาพยนตร์เลือกใช้คืนหนี้สังคม ด้วยการสะท้อนภาพความเลวร้ายของสังคมผ่านตัวละครที่เป็นคนตัวเล็กตัวน้อย หรือผู้ที่อยู่ยังชายขอบของสังคม เป็นต้น ซึ่งเนื้อหาของภาพยนตร์ในลักษณะนี้ ก็สอดรับไปกับแนวทางของวรรณกรรมเพื่อชีวิตในขณะนั้น ที่นำเสนอเนื้อหาว่าด้วยการต่อสู้กับปัญหาต่างๆ ของคนตัวเล็กตัวน้อย โดยหลักฐานหนึ่งที่พอจะช่วยยืนยันให้เห็นว่าผู้กำกับภาพยนตร์คลื่นลูกใหม่ได้มีสำนึกดังกล่าว คือบทสัมภาษณ์ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ความว่า “ถ้าผมมีอิสระจาก...การเงินและการเซ็นเซอร์ ผมคงจะสร้างหนังเรื่องที่เกี่ยวกับคนตัวเล็กๆ ในสถานการณ์เล็กๆ แต่ความหมายที่ครอบคลุมถึงสังคมที่เราอยู่โดยตรงไม่ใช่หรือ ที่สังคมเราประกอบด้วยคนตัวเล็กๆ พ่อค้า แม่ค้า กรรมกร นักศึกษา แม่บ้าน ซึ่งพบปัญหาเล็กๆ เช่น ไม่มีเงินซื้อข้าวสำหรับอาหารมื้อเย็น...หนังประเภทนี้เป็นหนังที่ผมคิดว่ามีส่วนที่จะช่วยให้เราเข้าใจถึงสังคมที่เราอยู่มากขึ้น”[3]

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า “ซ้ายใหม่” ที่ถูกนำเข้ามาจากต่างประเทศนั้น ได้ถูกหลอมรวมเข้ากับ “ศิลปเพื่อชีวิต” และ “หนี้สังคม” จนกลายเป็นซ้ายใหม่พื้นถิ่นแบบไทยๆ ที่ไม่ได้พุ่งความสนใจไปยังปัญหาเรื่องสีผิวเหมือนอย่างซ้ายใหม่ในอเมริกา แต่กลับมุ่งความสนใจไปยังประเด็นเฉพาะตัวอย่างปัญหาในสังคมที่คนตัวเล็กตัวน้อยต้องประสบพบเจอในแต่ละวัน ภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นตามแนวทางนี้ จึงมักมีเนื้อหาที่เล่าเรื่องผ่านคนตัวเล็กน้อยในสังคม เช่น ชาวประมงในภาพยนตร์ของสักกะ จารุจินดา เรื่อง “ตลาดพรหมจารี” (2516) โสเภณีในภาพยนตร์ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล เรื่อง “เทพธิดาโรงแรม” (2517) และคนอีสาน ในภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ เรื่อง “ลูกอีสาน” (2525) เป็นต้น สำหรับเรื่องรูปแบบนั้น ภาพยนตร์กลุ่มนี้มักใช้ฉากที่สอดรับไปกับตัวละครในเรื่องเสมอ หากไม่เป็นชนบทก็มักเป็นพื้นที่ในกรุงเทพฯ ที่คนตัวเล็กตัวน้อยเหล่านี้ได้เข้าไปทำงานหรืออาศัยอยู่ เช่น สลัมในภาพยนตร์ของเพิ่มพล เชยอรุณ เรื่อง “ชีวิตบัดซบ” (2520) หมู่บ้านหนองหมาว้อในภาพยนตร์ของสุรสีห์ ผาธรรม เรื่อง “ครูบ้านนอก” (2521) และโรงงานในภาพยนตร์ของสุชาติ วุฒิชัย เรื่อง “น้ำค้างหยดเดียว” (2521) เป็นต้น นอกจากนี้ ยังได้ปรากฏลักษณะเฉพาะตัวของภาพยนตร์ในกลุ่มนี้อีกหลากหลายรูปแบบเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็น การถ่ายทำในสถานที่จริง และการไม่ใช้นักแสดงมืออาชีพ เป็นต้น

แม้ว่าเนื้อหาและรูปแบบของภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ 1970 ของกลุ่มผู้กำกับคลื่นลูกใหม่ในไทยนี้ จะเหมือนกันกับภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ 1940 แนวสัจนิยมใหม่ (Neo-realism) ของอิตาลี ที่

[3] พิสิษฐ์ นิ่มไพฑูรย์ และ ไพศาล สุริยะวงศ์ไพศาล, “คำตอบจากหัวใจของภาพยนตร์,” *ฟิล์ม* (กรุงเทพฯ : ชุมนุมภาพยนตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2517), 62.

Ref. code: 25636006030040GVU

มักนำเสนอเนื้อหาผ่านคนธรรมดา ถ่ายทำในสถานที่จริง และไม่ใช้นักแสดงมืออาชีพก็ตาม[4] แต่ความเหมือนกันดังกล่าวไม่น่าจะมีความเกี่ยวข้องกันแต่อย่างใด เนื่องจากยังไม่ปรากฏหลักฐาน (ณ ขณะนี้) ที่พอจะสามารถนำไปใช้เชื่อมโยงกันได้ว่าผู้กำกับคลื่นลูกใหม่ของไทยได้รับอิทธิพล หรือสร้างสรรค์ผลงานขึ้นตามแรงบันดาลใจจากภาพยนตร์ตระกูลสัจนิยมใหม่ของอิตาลี อย่างไรก็ตาม กฤษฎา เกิดดี ได้พยายามชี้ให้เห็นว่าผู้กำกับภาพยนตร์คลื่นลูกใหม่ของไทยอย่าง ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคลนั้น ได้รับ อิทธิพลและสร้างงานขึ้นตามแนวทางสัจนิยมใหม่ของอิตาลีแน่นอน เนื่องจากผลงานของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม นั้น ล้วนเกิดขึ้นภายหลังจากการล่มสลายของเผด็จการ เฉกเช่นเดียวกันกับภาพยนตร์แนวสัจนิยมใหม่ที่เกิดขึ้นในอิตาลีภายหลังจากการล่มสลายของเผด็จการฟาสซิสต์[5] ซึ่งภาพยนตร์แนวสัจนิยมใหม่ดังกล่าว ถือได้ว่าเป็นปฏิกิริยาต่อการปกครองแบบฟาสซิสต์อันยาวนานกว่า 3 ทศวรรษนั่นเอง[6]

การกำเนิดขึ้นของแหล่งทุนสำคัญอย่าง บริษัท ไฟว์สตาร์ ใน พ.ศ. 2516 และการขึ้นอัตราภาษีฟิล์มภาพยนตร์ต่างประเทศจากเมตรละ 2.20 บาท เป็นเมตรละ 30 บาทของรัฐบาลนายธานินทร์ กรัยวิเชียร ใน พ.ศ. 2520 ที่ได้ส่งผลให้ไม่มีภาพยนตร์ต่างประเทศเข้าฉายในประเทศไทยนับตั้งแต่นั้นนั้นได้กลายเป็นสองปัจจัยหลักที่เอื้อให้เกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยหน้าใหม่ที่เลือกสร้างสรรค์ผลงานเพื่อสะท้อนสังคมกันมากขึ้น แต่เมื่อเปลี่ยนรัฐบาล และนโยบายการขึ้นภาษีฟิล์มภาพยนตร์ได้ถูกยกเลิกลง ภาพยนตร์ต่างประเทศจึงได้ถูกนำกลับเข้ามาฉายในประเทศอีกครั้งใน พ.ศ. 2524 นอกจากนี้ การถือกำเนิดขึ้นของธุรกิจร้านเช่าวีดิโอและเคเบิ้ลทีวี ก็ได้ส่งผลให้การสร้างภาพยนตร์ไทยเริ่มลดจำนวนลง เนื่องจากผู้ชมสามารถรับชมภาพยนตร์ได้ที่บ้าน และจะชมภาพยนตร์ในโรงก็ต่อเมื่อต้องการชมภาพยนตร์จากต่างประเทศเท่านั้น ประเด็นที่น่าสนใจคือ นักศึกษาและปัญญาชนซึ่งเป็นฐานผู้ชมหลักของภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคม เริ่มผิดหวังต่อแนวทางของซ้ายใหม่ภายหลังจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ส่งผลให้พวกเขาเลิกชมภาพยนตร์กลุ่มดังกล่าว แล้วหันไปชมหนังผี หนังวัยรุ่น และหนังตลกแทน ซึ่งเป็นแนวหนังที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ในช่วงเวลานั้นใช้ปรับตัวให้เข้าความนิยมของภาพยนตร์ต่างประเทศ โดยเฉพาะภาพยนตร์จากฮอลลิวูด เพื่อชักจูงให้คนออกนอกบ้านไปชมภาพยนตร์ไทยกันมากขึ้น

อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการสร้างภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมขึ้นเป็นอย่างมากในระหว่างทศวรรษ 2510 – 2520 แต่ผู้กำกับร่วมสมัยเหล่านั้นไม่ได้มีสำนึกร่วมกันว่าแนวหนังของตนนั้นมีคำจำกัด

---

[4] กฤษฎา เกิดดี, “หน่วยที่ 6 ทฤษฎีภาพยนตร์แนวสัจนิยมใหม่,” *ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น เล่ม 1*, พิมพ์ครั้งที่ 3 (นนทบุรี : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2553), 189.

[5] เรื่องเดียวกัน, 200.

[6] เรื่องเดียวกัน, 188.

Ref. code: 25636006030040GVU

ความว่าอย่างไร พวกเขามีเพียงแค่จุดประสงค์ที่ต้องการจะถ่ายทอดปัญหาของคนตัวเล็กตัวน้อยผ่านภาพยนตร์เท่านั้น แต่เมื่อนักประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ 2540 ได้ทำการศึกษาและจัดกลุ่มภาพยนตร์ จึงได้เกิดการให้ชื่อภาพยนตร์กลุ่มดังกล่าวว่าเป็น “ภาพยนตร์สะท้อนสังคม” ขึ้น ซึ่งบทความของอัญชลี ชัยวรพร ถือได้ว่าเป็นงานศึกษาชิ้นแรกๆ ที่เรียกภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาในลักษณะนี้ด้วยชื่อดังกล่าว[7]

จากที่กล่าวมาทั้งหมด ต้องการนำเสนอให้เห็นว่า ภาพยนตร์สะท้อนสังคมของไทยนั้น เป็นผลสืบเนื่องมาจากความเปลี่ยนแปลงทางภูมิปัญญาของสังคมไทยระหว่างทศวรรษ 2510 – 2530 โดยได้เกิดแนวคิดซ้ายใหม่ แนวคิดศิลปเพื่อชีวิต และแนวคิดหนี้สังคมขึ้นในขณะนั้น ซึ่งวงการภาพยนตร์ไทยได้นำเอาแนวคิดทั้งสามดังกล่าวมาปรับใช้ด้วย แต่ต่อมา เมื่อนักศึกษาและปัญญาชนเริ่มเปลี่ยนความคิด ประกอบกับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในไทยเริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลง การสร้างภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมจึงเริ่มลดจำนวนลง เหลือไว้แต่เพียงการสร้างของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล เท่านั้น แต่ ม.จ.ชาตรีเฉลิม กลับรักษายุคสมัยของภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมไว้ได้ถึงเพียงแค่ พ.ศ. 2539 เท่านั้น เนื่องจากภายหลังภาพยนตร์เรื่อง “เสียดาย 2” ม.จ.ชาตรีเฉลิมก็ได้เปลี่ยนแนวทางไปสร้างภาพยนตร์อย่าง “สุริโยไท” ขึ้นแทน ซึ่งออกฉายใน พ.ศ. 2544 ด้วยเหตุนี้ ภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมจึงดำรงอยู่ในประวัติศาสตร์ไทยแค่ในช่วงระหว่างทศวรรษ 2510 – 2530 เท่านั้น ซึ่งทั้งหมดนี้ คือข้อเสนอหลักของวิทยานิพนธ์เล่มนี้

1.2 ทบทวนวรรณกรรม

ภาพยนตร์สะท้อนสังคม ยังเป็นประเด็นที่มีผู้ศึกษา*โดยตรง*ค่อนข้างน้อย เช่น วิทยานิพนธ์ของอนุสรณ์ ศรีแก้ว เรื่อง “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล” รายงานการวิจัยของรัตนา ศรีชนะชัยโชค เรื่อง “การศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยม ประจำปี พ.ศ. 2519-2537” วิทยานิพนธ์ของเฮียนจอง ยูน เรื่อง “ภาพยนตร์ไทยวิพากษ์สังคมในทศวรรษที่ 1970 ที่เกี่ยวกับปัญหาสังคมอันเนื่องมาจากการย้ายถิ่น” และบทความของอัญชลี ชัยวรพร เรื่อง “หนังไทย กับการสะท้อนภาพสังคม” เท่านั้น ในขณะเดียวกัน กลับมีงานศึกษาเป็นจำนวนมากที่นำเสนอประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยในมิติกว้างที่รายล้อมประเด็นอันเกี่ยวเนื่องกับภาพยนตร์สะท้อนสังคม โดยภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมได้ถูกกล่าวอ้างถึงไว้เป็นเพียงส่วนหนึ่งในนั้น เช่น วิทยานิพนธ์ของสมชาย ศรีรักษ์ เรื่อง “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525” งานศึกษาของหอภาพยนตร์ (โดม สุขวงศ์) เรื่อง

[7] อัญชลี ชัยวรพร, “หนังไทย กับการสะท้อนภาพสังคม,” *สารคดี* 13, ฉ. 150 (สิงหาคม 2540): 125 - 129.

Ref. code: 25636006030040GVU

“คู่มือนิทรรศการหนึ่งศตวรรษภาพยนตร์ไทย 2440 – 2540” และงานวิจัยของอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล เรื่อง “120 ปี ธุรกิจภาพยนตร์ไทยในมิติประวัติศาสตร์เศรษฐกิจและสังคมไทย” เป็นต้น

วิทยานิพนธ์ ของอนุสรณ์ ศรีแก้ว เรื่อง “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล”[8] เป็นงานชิ้นแรกๆ ที่ได้ทำการศึกษาภาพยนตร์สะท้อนสังคม โดยเป็นงานที่เน้นพรรณนาว่าภาพยนตร์แต่ละเรื่องของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล นั้น ได้ถ่ายทอดปัญหาสังคมเรื่องใดออกมาบ้าง ซึ่งจากการศึกษาภาพยนตร์ที่ออกฉายระหว่าง พ.ศ. 2516 – 2533 จำนวน 11 เรื่อง ได้แก่ เขาชื่อกานต์ เทพธิดาโรงแรม ความรักครั้งสุดท้าย เทวดาเดินดิน ทองพูนโคกโพราษฎรเต็มขั้น กาม อุกาฟ้าเหลือง มือปืนอิสรภาพของทองพูนฯ ครูสมศรี และคนเลี้ยงช้าง อนุสรณ์เสนอว่า ได้ปรากฏปัญหาสังคมจำนวนทั้งสิ้น 15 ปัญหา ได้แก่ ปัญหาโสเภณี ปัญหาครอบครัว ปัญหาอาชญากรรม ปัญหาที่อยู่อาศัย ปัญหายาเสพติด ปัญหาสิ่งแวดล้อม ปัญหาศีลธรรม ปัญหาอัตวินิบาตกรรม ปัญหาสุขภาพ ปัญหาจราจร ปัญหาความยากจน ปัญหาการอพยพ ปัญหาความแห้งแล้ง ปัญหาคอร์รัปชัน และปัญหาสงคราม โดยปัญหาที่ปรากฏพบมากที่สุดในภาพยนตร์คือปัญหาอาชญากรรม

งานวิจัยของรัตนา ศรีชนะชัยโชค เรื่อง “การศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยมประจำปี พ.ศ. 2519 - 2537”[9] ก็มีความคล้ายคลึงกับงานของอนุสรณ์ ศรีแก้ว เป็นอย่างมาก เพียงแต่รัตนาได้ขยายขอบเขตในการศึกษาให้กว้างขึ้น ด้วยการนำเอาภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจาก สมาคมผู้สื่อข่าวบันเทิงแห่งประเทศไทย (รางวัลตุ๊กตาทอง) สมาคมผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ (รางวัลสุพรรณหงส์ทองคำ) สมาพันธ์ภาพยนตร์แห่งชาติ และชมรมวิจารณ์บันเทิง มาทำการวิเคราะห์เพื่อดูว่าภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัลแต่ละเรื่องนั้น ได้นำเสนอปัญหาสังคมใดบ้าง

วิทยานิพนธ์ของเฮียนจอง ยูน (Hyunjung Yoon) เรื่อง “ภาพยนตร์ไทยวิพากษ์สังคมในทศวรรษที่ 1970 ที่เกี่ยวกับปัญหาสังคมอันเนื่องมาจากการย้ายถิ่น (Thai films made in the 1970s as social commentary on migration-related social issues)”[10] ได้จำกัดขอบเขตภาพยนตร์สะท้อนสังคมลงเหลือเฉพาะเนื้อหาที่เกี่ยวเนื่องกับปัญหาการย้ายถิ่นเท่านั้น โดยเป็นการศึกษาภาพยนตร์ไทยที่

---

[8] อนุสรณ์ ศรีแก้ว, “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล” (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534).

[9] รัตนา ศรีชนะชัยโชค, *รายงานผลการวิจัยเรื่อง การศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยม ประจำปี พ.ศ.2519-2537* (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539).

[10] Hyunjung Yoon, “ Thai films made in the 1970s as social commentary on migration-related social issues,” (Thesis (M.A.), Chulalongkorn University, 2003).

Ref. code: 25636006030040GVU

ออกฉายระหว่าง พ.ศ. 2517 - 2525 จำนวน 5 เรื่อง ได้แก่ เทพธิดาโรงแรม ทองพูนโคกโพราษฎรเต็มขั้น ทองปาน ประชาชนคนนอก และลูกอีสาน โดยเฮียนจองได้นำข้อมูล สถิติ และผลกระทบของการอพยพย้ายถิ่นที่เกิดขึ้นจริงตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการจ้างงาน ที่อยู่อาศัย และการศึกษา เป็นต้น มาใช้เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ดังกล่าว ผลการศึกษาได้ชี้ให้เห็นว่าปัญหาที่ได้ถูกนำเสนอผ่านภาพยนตร์นั้น ล้วนสอดคล้องกับสิ่งที่ได้เกิดขึ้นจริงในสังคมในขณะนั้น

บทความของอัญชลี ชัยวรพร เรื่อง “หนังไทย กับการสะท้อนภาพสังคม”[11] ถือได้ว่าเป็นงานศึกษาชิ้นแรกๆ ที่ได้ปรากฏคำว่า “หนังสะท้อนสังคม” ในความหมายของปรากฏการณ์หรือแนวหนัง (Genres) รูปแบบหนึ่งของสังคมไทย ซึ่งต่างจากคำว่า “ปัญหาสังคม” ในงานของอนุสรณ์ รัตนา และเฮียนจอง ที่เน้นสื่อให้ว่าเป็นเพียงรูปแบบเฉพาะของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล หรือรูปแบบเฉพาะของภาพยนตร์ที่ชนะรางวัลเท่านั้น โดยในงานของอัญชลี ได้ให้ความสำคัญกับช่วงหลัง 6 ตุลาคม 2519 ว่าเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ก่อให้เกิดภาพยนตร์แนวนี้ จนทำให้ช่วง พ.ศ. 2521 – 2525 ได้กลายเป็น “ยุคทองของหนังสะท้อนสังคม”[12] ซึ่งต่างจากวิทยานิพนธ์ของสมชาย ศรีรักษ์ เรื่อง “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510 - 2525”[13] ที่มองว่าจุดเปลี่ยนสำคัญได้เกิดขึ้นในสมัยที่ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ยังเรียนหนังสืออยู่ที่สหรัฐอเมริกา โดยในช่วงนั้นฮอลลิวูดได้นิยมสร้างภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม จนได้กลายเป็นแรงบันดาลใจให้ ม.จ.ชาตรีเฉลิม นำเอาไปใช้สร้างเป็นภาพยนตร์นับแต่นั้นเป็นต้นมา[14] ภาพยนตร์น้ำเน่าหรือว่า*พาฝัน*ในยุคก่อน ม.จ.ชาตรีเฉลิม จึงได้เปลี่ยนเป็นภาพยนตร์*สม*จริงในที่สุด

การให้ความสำคัญกับยุคสมัยของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ในฐานะจุดเปลี่ยนที่ก่อให้เกิดภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมนั้น ก็ได้รับการ “พาสเจอร์ไรส์” โดยหนังสือจากองค์กรที่ทำงานด้านประวัติศาสตร์ภาพยนตร์อย่างหอภาพยนตร์ เรื่อง “คู่มือนิทรรศการหนึ่งศตวรรษภาพยนตร์ไทย 2440 – 2540” ตามที่ได้กล่าวถึงไว้ก่อนหน้า

ในขณะเดียวกัน งานวิจัยของอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล เรื่อง “120 ปี ธุรกิจภาพยนตร์ไทยในมิติประวัติศาสตร์เศรษฐกิจและสังคมไทย”[15] แม้ว่าจะได้กล่าวถึงภาพยนตร์สะท้อนสังคมไว้ แต่อุณา

---

[11] อัญชลี ชัยวรพร, 125 - 129.

[12] เรื่องเดียวกัน, 126.

[13] สมชาย ศรีรักษ์, “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525” (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548).

[14] เรื่องเดียวกัน, 152.

[15] อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, *120 ปี ธุรกิจภาพยนตร์ไทยในมิติประวัติศาสตร์เศรษฐกิจและสังคมไทย* (กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2561).

Ref. code: 25636006030040GVU

โลมกลับมุ่งความสนใจไปยังมิติทางด้านประวัติศาสตร์เศรษฐกิจที่รายล้อมการสร้าง (กลุ่มทุน) การฉาย การจัดจำหน่าย และการประชาสัมพันธ์มากกว่า งานของอุณาโลมจึงเป็นการสำรวจว่ากลุ่มทุน การฉาย การจัดจำหน่าย และการประชาสัมพันธ์ของภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมนั้นเป็นใคร และดำเนินไปอย่างไร

นอกจากงานศึกษาที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับภาพยนตร์สะท้อนสังคมแล้ว งานที่ศึกษาภาพยนตร์ในบริบทของสงครามเย็น ก็นับว่าเป็นประโยชน์ต่อการทำความเข้าใจภาพยนตร์สะท้อนสังคมเช่นกัน เช่นงานของ Rachel V. Harrison เรื่อง “The Man with the Golden Gauntlets: Mit Chaibancha’s Insi Thorng and the Hybridization of Red and Yellow Perils in Thai Cold War Action Cinema”[16] ที่ได้เสนอว่าภัยในยุคสงครามเย็น ไม่ได้จำกัดไว้แต่ภัยจากภายนอกอย่างคอมมิวนิสต์เท่านั้น แต่ยังรวมถึงภัยจากภายในซึ่งเป็นกลุ่มคนจีนภายในประเทศด้วย

นอกจากนี้ ยังมีงานศึกษาที่เป็นบริบทรายล้อมภาพยนตร์สะท้อนสังคมในช่วงยุคทศวรรษดังกล่าวด้วย ไม่ว่าจะเป็น งานของเบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน เรื่อง “ในกระจก : วรรณกรรมและการเมืองสยามยุคอเมริกัน”[17] ที่อธิบายตัวละครของวรรณกรรมไทยในยุคอเมริกัน ผ่านความเปลี่ยนแปลงของคนกลุ่มใหม่ๆ ในสังคมที่เป็นผลมาจากแผนพัฒนาของสฤษดิ์ ธนะรัชต์ หรือว่างานของณัฐพล ใจจริง เรื่อง “การเมืองไทยสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามภายใต้ระเบียบโลกของสหรัฐอเมริกา (พ.ศ. 2491-2500)”[18] ที่อธิบายบทบาทของสหรัฐอเมริกาในสมัยรัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงคราม รวมทั้งงานของประจักษ์ ก้องกีรติ เรื่อง “และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ : การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลาฯ”[19] ที่อธิบายความเปลี่ยนแปลงทางภูมิปัญญาของนักศึกษาและปัญญาชนอันนำไปสู่การแสดงพลังของนักศึกษาในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

---

[16] Rachel V. Harrison, “The Man with the Golden Gauntlets: Mit Chaibancha’s Insi Thorng and the Hybridization of Red and Yellow Perils in Thai Cold War Action Cinema'.' In *Cultures at War: The Cold War and the Arts in Southeast Asia*, eds. Tony Day and Maya Liem (Ithaca, New York: SEAP Cornell University Press, 2010), 195 – 226.

[17] เบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน, *ในกระจก : วรรณกรรมและการเมืองสยามยุคอเมริกัน* (กรุงเทพฯ : อ่าน, 2553).

[18] ณัฐพล ใจจริง, “การเมืองไทยสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามภายใต้ระเบียบโลกของสหรัฐอเมริกา (พ.ศ. 2491-2500),” (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552).

[19] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ : การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลาฯ*, พิมพ์ครั้งที่ 2 (นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน, 2556).

Ref. code: 25636006030040GVU

งานศึกษาของรีเบ็คก้า ทาวน์เซ็นด์ (Rebecca Townsend) เรื่อง “Cold Fire: Gender, Development, and the Film Industry in Cold War Thailand”[20] เป็นการศึกษาเพศสถานะที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยช่วงสงครามเย็น โดยรีเบ็คก้าได้นำเสนอว่า สำนึกหรือการออกมาเคลื่อนไหวทางการเมือง ได้ถูกบุคลาธิษฐานให้มีความเป็นชาย ในขณะเดียวกัน การไม่ยุ่งเกี่ยวกับการเมืองจึงกลายเป็นบุคลาธิษฐานของความเป็นหญิง ซึ่งเป็นภาพที่ถูกผลิตซ้ำอยู่ในภาพยนตร์ไทยเรื่อยมา แต่เมื่อโลกได้ก้าวเข้าสู่ภาวะสมัยใหม่ บทบาทของผู้หญิงได้เปลี่ยนแปลงไป ประกอบกับกระแสคอมมิวนิสต์และการทำให้เป็นอเมริกัน (Americanization) ได้เข้ามามีบทบาทในประเทศไทย ภาวะสมัยใหม่จึงได้ถูกเหล่าผู้กำกับรุ่นใหม่นำเอามาใช้เป็นเครื่องมือต่อสู้ ภาพผู้หญิงที่ไม่ยุ่งเกี่ยวกับการเมือง ในฐานะแม่ และเมียที่ดีจึงได้ถูกนำเสนอใหม่ด้วยภาพของการเป็นโสเภณีอยู่ตามฐานทัพสหรัฐอเมริกา ด้วยเหตุนี้ รีเบ็คก้าจึงได้เสนอว่า คอมมิวนิสต์และการทำให้เป็นอเมริกันนั้น ได้ก่อให้เกิดการแบ่งแยกพรมแดนทางเพศของรัฐสมัยใหม่ ซึ่งเป็นภัยคุกคามเอกลักษณ์ของสตรีไทย

1.3 วัตถุประสงค์ในการศึกษา

1.3.1 เพื่อวิเคราะห์บริบททางภูมิปัญญาของสังคมไทยที่รายล้อมการสร้างภาพยนตร์ระหว่างทศวรรษ 2510 - 2530

1.3.2 เพื่ออธิบายการปรากฏตัวขึ้นของภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมในทศวรรษ 2510 รวมทั้งการหายไปของภาพยนตร์กลุ่มดังกล่าวในทศวรรษ 2530

1.4 สมมติฐาน

ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางภูมิปัญญาขึ้นในทศวรรษ 2510 โดยได้มีการนำเข้าแนวคิดซ้ายใหม่จากต่างประเทศ ได้มีการรื้อฟื้นแนวคิดศิลปเพื่อชีวิตจากอดีต และได้มีการสรรค์สร้างแนวคิดหนึ่สังคมขึ้นใหม่ ส่งผลให้ผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มหนึ่งที่มีความคิดคล้อยตามไปกับแนวคิดทั้งสาม นำเอาแนวคิดดังกล่าวมาปรับใช้กับภาพยนตร์ จนกลายเป็นภาพยนตร์สะท้อนสังคมขึ้นมา ต่อมา เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ก็ได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางภูมิปัญญาขึ้นอีกครั้ง โดยคุณค่าของแนวคิดทั้งสามเริ่มถูกตั้ง

[20] Rebecca Townsend, “ Cold Fire: Gender, Development, and the Film Industry in Cold War Thailand,” (Ph.D. Dissertation, Faculty of the Graduate School, Cornell University, 2017).

Ref. code: 25636006030040GVU

คำถาม และสูญสิ้นความศรัทธาไปในที่สุด ส่งผลให้การสร้างภาพยนตร์สะท้อนสังคมเริ่มลดจำนวนลง และหายไปในที่สุดในปลายทศวรรษ 2530 อย่างไรก็ตาม การทะลักเข้ามาของภาพยนตร์ต่างประเทศ การถือกำเนิดขึ้นของร้านเช่าวีดิโอ และการเกิดเคเบิ้ลทีวีขึ้นนั้น ต่างก็เป็นปัจจัยที่เอื้อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในช่วงปลายทศวรรษที่ 2530 ด้วยเช่นกัน

1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ

ภาพยนตร์สะท้อนสังคม หมายถึง ภาพยนตร์รูปแบบหนึ่ง ที่ปัญหาสังคมจะเป็นใจกลางหลัก ซึ่งคอยกำกับโครงเรื่อง และบทบาทของตัวละครเอาไว้ รวมทั้งนำเสนอภาพความขัดแย้งระหว่างตัวเอกกับสถาบันทางสังคมต่างๆ เสมอ[21] โดยภาพยนตร์สะท้อนสังคมของไทยนั้น เกิดขึ้นมาจากการผสมผสานกันระหว่างแนวคิดซ้ายใหม่ แนวคิดหนี้สังคม และแนวคิดศิลปเพื่อชีวิต ส่งผลให้ภาพยนตร์กลุ่มดังกล่าวมักเน้นการเล่าเรื่องเกี่ยวกับปัญหาสังคมต่างๆ ผ่านตัวละครที่เป็นคนตัวเล็กตัวน้อย หรือคนที่อยู่ยังชายขอบของสังคม ไม่ว่าจะเป็น โสเภณี ชาวเขา และผู้ติดเชื้อเอดส์ เป็นต้น ในขณะที่ภาพยนตร์สะท้อนสังคมในพื้นที่อื่น เช่น ฮอลลิวูดนั้น ไม่ได้ถือกำเนิดขึ้นมาจากแนวคิดซ้ายใหม่แต่อย่างใด ด้วยเหตุนี้ เพื่อเน้นย้ำให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะตัวของภาพยนตร์สะท้อนสังคมพื้นถิ่นในไทย ที่มีความแตกต่างจากภาพยนตร์สะท้อนสังคมของฮอลลิวูด จึงได้เลือกใช้คำศัพท์ภาษาอังกฤษเพื่อเรียก Social Problem Films แทนว่า Socially Conscious Films หมายถึงภาพยนตร์ที่ตระหนักถึงความเป็นไปของสังคมอยู่โดยเสมอ ซึ่งมีความเหมาะสมมากกว่าการใช้คำศัพท์ของชื่อตระกูลภาพยนตร์เช่น Socialist Realist Films ที่เน้นโฆษณาชวนเชื่อตามแนวทางของสังคมนิยม[22] และ Social Realist Film ที่เน้นปฏิเสธการใช้เทคนิคและชั้นเชิงทางศิลปะเพื่อถ่ายทอดความเป็นจริงผ่านภาพยนตร์ให้ได้มากที่สุด[23]

ซ้ายใหม่ หมายถึง คนกลุ่มใหม่ๆ เช่น นักศึกษา ปัญญาชน และผู้สร้างภาพยนตร์ ที่ร่วมกันเปลี่ยนแปลงสังคมไปพร้อมกันกับชนชั้นกรรมาชีพ อย่างไรก็ตาม คำว่าซ้ายใหม่ที่จะปรากฏในวิทยานิพนธ์นี้ นอกจากจะหมายถึงกลุ่มคนดังกล่าวข้างต้นแล้ว ยังจะครอบคลุมความหมายของแนวคิดศิลปเพื่อชีวิต

---

[21] Annette Kuhn and Guy Westwell, *A dictionary of film studies*, 2nd edition (Oxford : Oxford University Press, 2020), 443.

[22] Ibid., 442.

[23] บรรจง โกศัลวัฒน์, “หน่วยที่ 5 ทฤษฎีภาพยนตร์แนวสัจนิยม,” *ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น เล่ม 1*, พิมพ์ครั้งที่ 3 (นนทบุรี : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2553), 167.

Ref. code: 25636006030040GVU

และแนวคิดหนี้สังคมด้วย เนื่องจากแนวคิดทั้งสามได้หลอมรวมกัน จนทำให้เกิดเป็นซ้ายใหม่แบบไทยๆ ที่มีเงื่อนไขเฉพาะตัว แตกต่างจากซ้ายใหม่ในอเมริกา

ศิลปเพื่อชีวิต หมายถึง กระแสสังคมที่เคลื่อนไหวให้ใช้ศิลปะรับใช้สังคม ไม่ใช่รับใช้ชนชั้นสูงอย่างที่เป็นอยู่ ต่อมา การเคลื่อนไหวได้พัฒนาข้อเรียกร้องไปอีกขั้น ด้วยการเสนอให้สร้างศิลปะที่ดี ซึ่งคุณค่าที่ถือได้ว่าดีนั้น ศิลปะจะต้องสะท้อนภาพความความเลวร้ายของสังคมออกมา เพื่อที่สังคมจะได้คิดหาแนวทางในการแก้ไขปัญหาต่อไป

หนี้สังคม หมายถึง การที่นักศึกษาตระหนักว่า ตนเองได้เป็นหนี้ชาวบ้านในชนบท รวมทั้งคนตัวเล็กตัวน้อยที่มีความเป็นอยู่อย่างยากลำบาก แต่กลับยังต้องเสียภาษีเพื่อให้นักศึกษาได้เรียนหนังสืออย่างสุขสบายในเมืองหลวง นักศึกษาจึงต้องนำเอาอภิสิทธิ์ของการเป็นนักศึกษา รวมทั้งความรู้ที่ได้ร่ำเรียนมา ไปใช้ปลดหนี้ด้วยการสร้างประโยชน์ตอบแทนชาวบ้าน

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.6.1 เข้าใจเงื่อนไขและบริบททางประวัติศาสตร์ที่เอื้อให้เกิดการสร้างภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมในระหว่างทศวรรษ 2510 - 2530

1.6.2 ได้ทราบถึงสาเหตุของทั้งการเกิดขึ้นและหายไปของภาพยนตร์สะท้อนสังคมในระหว่างทศวรรษ 2510 - 2530

1.7 ขอบเขตของการศึกษา

วิทยานิพนธ์นี้ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพที่จำกัดการศึกษาเฉพาะ*การสร้าง*ภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคม ระหว่างทศวรรษ 2510 – 2530 เท่านั้น ไม่ได้ครอบคลุมกิจกรรมอื่นในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ เช่น การฉาย การจัดจำหน่าย การประชาสัมพันธ์ และการตอบรับจากผู้ชมแต่อย่างใด รวมทั้งไม่ได้เน้นสำรวจเชิงปริมาณว่าในช่วงทศวรรษดังกล่าว มีภาพยนตร์สะท้อนสังคมกี่เรื่อง เรื่องอะไร และของผู้กำกับท่านใดบ้าง ด้วยเหตุนี้ ขอบเขตของการศึกษาจึงเป็นบริบททางประวัติศาสตร์ที่รายล้อมการสร้างภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมในช่วงทศวรรษดังกล่าว

Ref. code: 25636006030040GVU

1.8 วิธีดำเนินการวิจัย

วิทยานิพนธ์นี้ใช้วิธีวิจัยทางประวัติศาสตร์ แต่เนื่องจากในช่วงของการค้นคว้าวิจัยนั้น ได้เกิดการรแพร่ระบาดของไวรัส โควิด-19 ซึ่งได้ส่งผลกระทบต่อการค้นคว้าหลักฐานปฐมภูมิ เนื่องจากหอจดหมายเหตุแห่งชาติ หอภาพยนตร์ และหอสมุดต่างๆ นั้น ต้องปิดให้บริการบ่อยครั้ง อันเป็นผลมาจากมาตรการของทางภาครัฐในการป้องกันการแพร่ระบาด ด้วยเหตุนี้ วิทยานิพนธ์เล่มนี้ จึงใช้ข้อมูลจากแหล่งทุติยภูมิเป็นหลัก เช่น หนังสือ วิทยานิพนธ์ และบทความต่างๆ เป็นต้น

Ref. code: 25636006030040GVU

บทที่ 2
"ซ้ายใหม่" กับความเปลี่ยนแปลงในบริบทต่างๆ ก่อนทศวรรษ 2510

บทนี้ต้องการนำเสนอว่าแนวคิด*ซ้ายใหม่* แนวคิด*หนี้สังคม* และแนวคิด*ศิลปเพื่อชีวิต* มีที่มา พัฒนาการ และผลกระทบต่อนักศึกษาและปัญหาชนอย่างไร ซึ่งแนวคิดทั้งสามนี้ ล้วนเป็นผลมาจากความผันผวนทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมภายในประเทศ อย่างไรก็ตาม ความผันผวนดังกล่าว กลับเป็นผลอีกทอดหนึ่งจากบริบทภายนอกประเทศ ด้วยเหตุนี้ จึงได้แบ่งเนื้อหาการนำเสนอออกเป็นสองส่วน คือ บริบทภายนอก และบริบทภายในประเทศ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.1 แนวคิด "ซ้ายใหม่" ในต่างประเทศ

2.1.1 คอมมิวนิสต์ในฐานะศัตรูของสหรัฐอเมริกา

ภายหลังจากที่สงครามโลกครั้งที่ 2 ได้สิ้นสุดลง ภาวะเศรษฐกิจของโลกได้ตกต่ำลงเป็นอย่างมาก แต่เนื่องด้วยสหรัฐอเมริกา ไม่ได้รับความเสียหายจากสงครามมากเท่าประเทศฝ่ายสัมพันธมิตรอื่นๆ ทำให้สหรัฐอเมริกามีศักยภาพในการฟื้นตัวขึ้นมาใหม่ได้ดีและเร็วกว่า ด้วยเหตุนี้ ประธานาธิบดีเฮนรี่ เอส. ทรูแมน (Henry S. Truman) จึงสามารถนำพาสหรัฐอเมริกากลับคืนสู่สภาวะปกติได้อย่างรวดเร็ว และกลายมาเป็นผู้นำในการแก้ไขปัญหาเศรษฐกิจโลก โดยเขาได้เสนอแนวทางที่เรียกว่า "การจัดระเบียบโลกใหม่" ด้วยการพยายามผลักดันให้เกิดการขยายตัวทางเศรษฐกิจแบบทุนนิยมไปทั่วโลก แต่เหตุเพราะสหรัฐอเมริกาตระหนักดีว่า อุปสรรคสำคัญของเศรษฐกิจแบบทุนนิยมนั้น คือภัยคุกคามจากคอมมิวนิสต์ที่ต่อต้านระบบนายทุน ส่งผลให้การต่อต้านคอมมิวนิสต์ ได้กลายเป็นอีกหนึ่งนโยบายสำคัญของสหรัฐอเมริกาในขณะนั้น[24]

เพื่อตอบสนองต่อแผนนโยบายด้านเศรษฐกิจดังกล่าว ประเทศไทยจึงได้กลายเป็นหนึ่งในหลายประเทศที่สหรัฐอเมริกาให้ความสนใจเข้ามาดำเนินการเผยแพร่แนวทางแบบทุนนิยม เนื่องจาก ก่อนสงครามจะสิ้นสุดลงได้ไม่นาน เจ้าหน้าที่กระทรวงการต่างประเทศของสหรัฐฯ ที่อยู่ในไทยได้รายงานกลับไปยังวอชิงตันว่า ไทยเป็นประเทศที่มีความสำคัญทางด้านเศรษฐ กิจในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นอย่างมาก เหตุเพราะไทยเป็นตลาดสินค้าที่สหรัฐอเมริกาสามารถสั่งซื้อยางและดีบุก

[24] ณัฐพล ใจจริง, "การเมืองไทยสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามภายใต้ระเบียบโลกของสหรัฐอเมริกา (พ.ศ. 2491-2500)," (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 26 - 28.

Ref. code: 25636006030040GVU

ได้โดยตรง แทนการสั่งซื้อผ่านตลาดผูกขาดของอาณานิคมอังกฤษ ด้วยเหตุนี้ สหรัฐอเมริกาจึงได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในประเทศไทย ผ่านการเปิดสถานกงสุลสหรัฐฯ ขึ้นใหม่อีกครั้ง ในเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2488 พร้อมกับได้พยายามผลักดันให้ไทยเป็นทั้งศูนย์กลางทางเศรษฐกิจของภูมิภาค เป็นฐานทรัพยากร เป็นแหล่งปลูกข้าวป้อนตลาดโลก และเป็นตลาดรองรับสินค้า เป็นต้น[25] แต่เหนือสิ่งอื่นใด สหรัฐอเมริกามีแผนที่จะเข้ามามีอำนาจในภูมิภาคนี้แทนอังกฤษ ด้วยการพยายามผลักดันให้ไทยเปลี่ยนไปผูกค่าเงินบาทไว้กับเงินดอลลาร์แทนการผูกไว้กับเงินปอนด์ ซึ่งสหรัฐอเมริกาสามารถทำได้สำเร็จ โดยไทยเปลี่ยนไปผูกค่าเงินไว้กับเงินดอลลาร์ใน พ.ศ. 2492[26]

ต่อมา เมื่อกองทัพก๊กหมินตั๋งที่ได้รับการสนับสนุนจากสหรัฐฯ เริ่มเพลี่ยงพล้ำให้แก่คอมมิวนิสต์จีน สหรัฐอเมริกาจึงได้ยิ่งวิตก ว่าความสำเร็จของคอมมิวนิสต์นั้น จะได้กลายเป็นตัวเร่งให้เกิดอุปสรรคต่อการขยายตัวทางเศรษฐกิจแบบทุนนิยมตามแนวทางที่ได้วางไว้ สหรัฐอเมริกาจึงได้คิดวางแผนสกัดกั้นการแพร่ขยายของคอมมิวนิสต์อย่างจริงจังขึ้นในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2492 โดยสำหรับประเทศไทยนั้น สหรัฐอเมริกาได้มีนโยบายในการป้องกันคอมมิวนิสต์ไว้ 4 ประการ คือ ประการแรก สนับสนุนให้ไทยมีการพัฒนาทางด้านเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ประการที่สอง ดำเนินนโยบายผลักดันให้ไทยกลายเป็นมิตรที่ซื่อสัตย์ ประการที่สาม ขอความร่วมมือให้ไทยเข้าร่วมการต่อต้านคอมมิวนิสต์ และประการที่สี่ยกระดับให้ไทยเป็นเป็นจุดเชื่อมต่อทางการค้าระหว่างสหรัฐอเมริกากับญี่ปุ่น[27]

ในที่สุด ในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2492 พรรคคอมมิวนิสต์ของเหมาเจ๋อตุงก็ได้จัดตั้งรัฐบาลขึ้น ทำให้กระแสคอมมิวนิสต์ขยายตัวมากยิ่งขึ้น โดยสามารถยึดดินแดนตอนเหนือของลาวได้สำเร็จใน พ.ศ. 2505 และได้ถล่มเมืองเปลกู (Thành phố Pleiku) ซึ่งเป็นฐานที่มั่นสำคัญของกองทัพสหรัฐอเมริกาในเวียดนามได้สำเร็จใน พ.ศ. 2508 ด้วยเหตุนี้ สหรัฐอเมริกาจึงได้ทุ่มกองกำลังจำนวนมหาศาลในการเข้าโจมตีตอบโต้อินโดจีน โดยเฉพาะเวียดนาม ส่งผลให้ พ.ศ. 2509 ได้กลายเป็นปีที่

---

[25] เรื่องเดียวกัน, 28 – 29.

[26] เรื่องเดียวกัน, 88.

[27] Arlene Becker Neher, “Prelude to Alliance: The Expansion of American Economic Interest in Thailand during the 1940’s,” (Ph.D. Dissertation Northern Illinois University, 1980), 171, อ้างถึงใน ณัฐพล ใจจริง, 89.

Ref. code: 25636006030040GVU

สหรัฐอเมริกาเข้าโจมตีเวียดนามอย่างหนักหน่วงที่สุด เห็นได้จากจำนวนเครื่องบินที่ไปทิ้งระเบิดในเวียดนามจำนวน 4,568 ครั้งใน พ.ศ. 2508 ก็ได้เพิ่มสูงขึ้นเป็น 7,316 ครั้งใน พ.ศ. 2509[28]

ในขณะที่การโจมตีในอินโดจีนกำลังดำเนินไปอย่างเข้มข้นนั้น ทั่วโลกแทบไม่รู้เลยว่าประเทศไทยได้มีส่วนเกี่ยวข้องอย่างสำคัญกับปฏิบัติการดังกล่าวด้วย จนกระทั่งหนึ่งในเครื่องบินที่ไปทิ้งระเบิดยังเวียดนามเหนือ ได้ถูกยิงตกร่วงลง โดยกัปตันที่ชื่อเมอร์ฟี นีล โจนส์ (Murphy Neal Jones) ซึ่งเป็นนักบินผู้รอดชีวิต ได้สารภาพว่าเครื่องบินที่ไปถล่มเวียดนามนั้น ล้วนบินมาจากฐานทัพซึ่งตั้งอยู่ในประเทศไทย[29] คำสารภาพดังกล่าว ได้ช่วยยืนยันข้อมูลที่เริ่มแพร่งพรายออกมาบ้างแล้วก่อนหน้า ทั้งจากวิทยุเครือข่ายต่างๆ ของฝ่ายคอมมิวนิสต์ และจากสื่อมวลชนบางสำนักในสหรัฐฯ ว่าไทยคือฐานปฏิบัติการสำคัญของสงครามนี้ จากข้อมูลดังกล่าว ทำให้วุฒิสภาสหรัฐฯ เริ่มตรวจสอบและไต่สวนปฏิบัติการที่ปิดลับของฝ่ายบริหาร โดยผลจากการไต่สวนตามรายงานของวุฒิสมาชิก เจ. วิลเลียม ฟุลไบรท์ (J. William Fulbright) ได้ระบุว่า นับจนถึงวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2508 สหรัฐฯ ได้ส่งทหารเข้าไปยังประเทศไทยแล้วราว 25,000 คน[30] ซึ่งนอกจากกองกำลังทหารแล้ว สหรัฐฯ ยังได้ให้เงินสนับสนุนเพื่อผลักดันนโยบายทั้ง 4 ประการตามที่ได้กล่าวถึงไว้ก่อนหน้า โดยแบ่งเป็นเงินช่วยพัฒนาทางด้านเศรษฐกิจตั้งแต่ พ.ศ. 2489 ถึง พ.ศ. 2508 จำนวน 433 ล้านเหรียญ (เฉพาะ พ.ศ. 2509 ปีเดียว สหรัฐฯ ได้ส่งเงินสนับสนุนรัฐบาลไทยไปแล้วราว 60 ล้านเหรียญ) และเงินช่วยเหลือทางทหารจนถึง พ.ศ. 2506 อีก 415 ล้านเหรียญ โดยงบทหารตั้งแต่ พ.ศ. 2506 เป็นต้นมา ได้ถูกปิดเป็นความลับ[31] อย่างไรก็ตาม ทางการไทยก็ได้ปฏิเสธข่าวดังกล่าวมาโดยตลอด จนในที่สุด เมื่อแรงกดดันจากทั้งหนังสือพิมพ์ภายในและภายนอกประเทศ รวมทั้งการที่เอกอัครราชทูตสหภาพโซเวียตประจำประเทศไทยได้ยื่นหนังสือประท้วง ทำให้รัฐบาลของจอมพลถนอม กิตติขจร ต้องตัดสินใจแถลงยอมรับอย่างเป็นทางการเมื่อวันที่ 10 มีนาคม พ.ศ. 2510 ว่ารัฐบาลไทยได้

---

[28] R. Sean Randolph, *The United States and Thailand: Alliance Dynamics 1950 – 1985* (Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 1986), 54, อ้างถึงใน ประจักษ์ ก้องกีรติ, *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ : การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลาฯ*, พิมพ์ครั้งที่ 2 (นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน, 2556), 147.

[29] "East German Paper Names Flier-Held in North Vietnam," *The New York Times* (August 5, 1966) : 2.

[30] "สุนทรพจน์ของวุฒิสมาชิกฟุลไบรท์," แปลโดย สุลักษณ์ ศิวรักษ์, *สังคมศาสตร์ปริทัศน์* 4, ฉ. 3 (ธันวาคม 2509 - กุมภาพันธ์ 2510): 51.

[31] เรื่องเดียวกัน, 55 – 56.

Ref. code: 25636006030040GVU

ร่วมมือกับรัฐบาลสหรัฐอเมริกาในการสร้างฐานทัพในไทยเพื่อใช้ส่งเครื่องบินไปทิ้งระเบิดยังประเทศเวียดนาม[32]

2.1.2 “ซ้ายเก่า” ก่อกำเนิด “ซ้ายใหม่”

ในขณะที่สหรัฐอเมริกากำลังหมกมุ่นอยู่กับการสู้รบกับคอมมิวนิสต์ในอินโดจีนอยู่นั้น แนวคิดเรื่องคอมมิวนิสต์เอง กลับได้เริ่มกระจายตัวและเฟื่องฟูขึ้นเป็นอย่างมากในสหรัฐอเมริกา เพราะนอกจากจะได้เห็นความสำเร็จของคอมมิวนิสต์ในจีนแล้ว ไม่กี่ปีก่อนหน้า คนอเมริกันก็ได้สัมผัสกับชัยชนะของโซเวียตเหนือกองทัพนาซีใน พ.ศ. 2488 (ค.ศ. 1945) ด้วยเช่นกัน ซึ่งชัยชนะของคอมมิวนิสต์เหล่านี้ทำให้คนอเมริกันและทั้งโลกเริ่ม “หันซ้าย” ซึ่งเมื่อพิจารณาในแง่ของหลักการแล้ว จะพบว่าจุดเด่นของคอมมิวนิสต์นั้น สามารถตอบสนองต่อความต้องการของคนในสังคมได้ดีกว่ารูปแบบการปกครองอื่น กล่าวคือ การผลิต และการกระจายทรัพยากร คือปัจจัยสำคัญต่อการกำหนดคุณภาพชีวิตของประชาชน หากผู้มีอำนาจสามารถบริหารเงื่อนไขดังกล่าวทั้ง 2 ได้ดี ประชาชนก็จะกินดีอยู่ดี โดยในการปกครองและระบบเศรษฐกิจแบบเสรีนิยมนั้น กลไกตลาด จะเป็นตัวที่คอยกำกับการผลิตและการกระจายดังกล่าวไว้ ซึ่งข้อดีคือ เกิดการแข่งขันที่เป็นธรรม ส่วนข้อเสียนั้น อาจก่อให้เกิดการผูกขาดขึ้นได้ แต่หากผู้มีอำนาจเลือกตามแนวทางของระบอบสังคมนิยม รัฐก็จะเป็นผู้เข้าไปจัดการเฉพาะการกระจายทรัพยากรเท่านั้น โดยยอมปล่อยให้กลไกตลาดมีอำนาจในการควบคุมการผลิตได้ต่อไป แต่หากเป็นระบอบคอมมิวนิสต์ รัฐหรือว่าพรรค จะเข้าไปจัดการเองทั้งการผลิตและการกระจายทรัพยากร ซึ่งมีข้อดีคือ เกิดความเท่าเทียมขึ้นในสังคม แต่สำหรับข้อเสียนั้น เสรีภาพส่วนบุคคลจะหายไป[33] อย่างไรก็ตาม แม้จะไร้ซึ่งเสรีภาพ แต่ประเด็นเรื่องความเท่าเทียม ก็กลับได้เย้ายวนให้คนทั้งโลกหลงใหล และหันมาให้ความสนใจต่อคอมมิวนิสต์กันมากขึ้น ยิ่งในสังคมที่ขาดความเท่าเทียมอย่างสหรัฐอเมริกาในช่วงทศวรรษ 1950 แล้ว ความเท่าเทียมก็ยิ่งกลายเป็นสิ่งที่คนผิวสีถวิลหา ซึ่งการกล่าวเช่นนี้ ไม่ได้หมายความว่าคนผิวสีล้วนเป็นคอมมิวนิสต์ แต่จุดเด่นของคอมมิวนิสต์เรื่องความเท่าเทียมต่างหาก ที่ได้สัมผัสใจ (Touched) ผู้ถูกกดขี่เหล่านั้น จนได้กลายเป็นแรงบันดาลใจในการนำมาใช้เป็นเป้าหมายสำหรับการต่อสู้

สหรัฐอเมริกา เป็นประเทศที่ประสบกับปัญหาต่างๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็น ปัญหาจากสงครามโลกทั้ง 2 ครั้ง ปัญหาเศรษฐกิจโลกตกต่ำ (Great Depression) และปัญหาสีผิว เป็นต้น ซึ่ง

---

[32] ประจักษ์ ก้องกีรติ, 167 – 169.

[33] ตามไท ดิลกวิทยรัตน์, “ประวัติศาสตร์การเมืองไทยในหนังสือ Commodifying Marxism” (การบรรยายวิชา ป.616 ประวัติศาสตร์การเมืองไทยหลังปี 2475 ณ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์, 17 ตุลาคม 2560).

Ref. code: 25636006030040GVU

ประเด็นปัญหาเรื่องสีผิวนี้ ในแง่ของกฎหมาย คนดำหรือ “นิโกร” ไม่ได้ถูกนับว่าเป็นพลเมืองของประเทศแต่อย่างใด ส่วนในแง่ของสังคม คนดำก็ได้ถูกกดขี่ กีดกั้น แบ่งแยกพื้นที่สาธารณะออกจากคนขาว เช่น ต้องมีห้องน้ำ โรงเรียน และที่นั่งบนรถโดยสารเป็นของคนตนเอง ด้วยสภาวะที่บีบคั้นเช่นนี้ ผู้นำทางจิตวิญญาณของชุมชนอย่าง สาธุคุณ มาร์ติน ลูเธอร์ คิง จูเนียร์ (Martin Luther King Jr.) จึงได้แสดงบทบาทเป็นผู้นำในการประท้วงอย่างสันติ ที่เมืองมอนท์โกเมอรี (Montgomery) ผ่านการเลิกใช้รถโดยสารประจำทางของเมือง แล้วเปลี่ยนไปเดินทางด้วยพาหนะอื่นแทน ภายหลังจากสตรีผิวสีที่ชื่อ โรซ่า พาร์กส์ (Rosa Parks) ได้ถูกตำรวจจับกุมเมื่อวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2498 (1955) โทษฐานไม่ยอมย้ายไปนั่งด้านหลังรถประจำทาง ที่ถูกจัดไว้สำหรับคนผิวดำโดยเฉพาะ ในขณะที่ที่นั่งแถวหน้า สงวนไว้สำหรับคนผิวขาวเท่านั้น[34] ต่อมาเมื่อโรซ่า พาร์กส์ ต้องเสียค่าปรับจำนวน 14 เหรียญให้แก่ตำรวจ การคว่ำบาตรดังกล่าว ก็ได้ขยายตัวกลายเป็นการชุมนุมที่มีผู้เข้าร่วมราว 5,000 คน[35] หลังจากเหตุการณ์ที่เมืองมอนท์โกเมอรีอีกราว 8 ปี คือในปี พ.ศ. 2506 (ค.ศ. 1963) ความกดดันของคนผิวสีที่ได้สั่งสมมาอย่างยาวนานและต่อเนื่องได้ประทุกลายเป็นการชุมนุมครั้งสำคัญกลางกรุงวอชิงตัน โดยมีจำนวนผู้ชุมนุมทั้งสิ้นราว 2 แสนคน[36] ซึ่งถือได้ว่าเป็นหนึ่งในการชุมนุมประท้วงครั้งยิ่งใหญ่ที่สุดในประวัติศาสตร์สหรัฐอเมริกา โดยสาธุคุณ ดร. มาร์ติน ลูเธอร์ฯ ได้มีบทบาทสำคัญในการประท้วงครั้งนี้อีกเช่นกัน ด้วยการปราศรัยอันทรงพลัง “I have a dream” เมื่อวันที่ 28 สิงหาคม พ.ศ. 2506 ซึ่งนอกจากจะมีเนื้อหาที่เกี่ยวเนื่องกับประเด็นเรื่องสีผิวแล้ว คำปราศรัยดังกล่าวยังได้เรียกร้องความเป็นธรรมในประเด็นอื่นๆ อีกด้วย ไม่ว่าจะเป็น เชื้อชาติ และศาสนา เป็นต้น[37] ซึ่งคำปราศรัยของสาธุคุณนี้เอง ที่ได้เป็นเชื้อไฟ และแรงบันดาลใจให้แก่คนหนุ่มสาวร่วมสมัยที่กำลังร่วมต่อสู้อยู่กับคนผิวสีทั้งหลายในขณะนั้น

คนหนุ่มคนสาวอเมริกันในทศวรรษ 1960 เป็นคนรุ่นที่ได้สัมผัสกับปัญหาต่างๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็นปัญหาเรื่องการแบ่งแยกสีผิว ปัญหาสงครามในเวียดนาม และปัญหาสังคมอื่นๆ ที่ได้

---

[34] “BUSES BOYCOTTED OVER RACE ISSUE,” *The New York Times* (December 6, 1955): 31.

[35] เรื่องเดียวกัน.

[36] “200,000 MARCH FOR CIVIL RIGHTS IN ORDERLY WASHINGTON RALLY; PRESIDENT SEES GAIN FOR NEGRO,” *The New York Times* (August 29, 1963): 1.

[37] ดูคำกล่าวฉบับเต็มได้ที่ Martin Luther King Jr., “‘I have a dream…’,” *The U.S. National Archives and Records Administration*, accessed October 21, 2019, https://www.archives.gov/files/press/exhibits/dream-speech.pdf

Ref. code: 25636006030040GVU

ลดทอน หรือบิดเบือนคุณค่าของสังคมบางอย่างให้ผิดรูปไป พวกเขาจึงต้องหาทางออก ด้วยการสร้างแนวทางของตัวเองขึ้นมา ดังตัวอย่างของนักศึกษาคนหนึ่งที่ได้บอกเล่าถึงยุคสมัยของเขาว่า

> ...คนรุ่นนี้ได้พบเจอกับความหน้าซื่อใจคดแบบที่ไม่เคยปรากฏในคนรุ่นอื่น คริสตจักรไม่ได้ทำในสิ่งที่ควรจะทำ ในโทรทัศน์ก็มีแต่เรื่องโกหก ทั้งสังคมต่างก็เต็มไปด้วยคำลวง ผู้คนต่างถูกปลุกปั่น จริยธรรมที่พ่อแม่สอนสั่งไม่ได้ถูกนำมายึดถือปฏิบัติ เพราะเราต่างได้เห็นกันแล้วว่า พ่อแม่ไม่ได้ประพฤติตัวอย่างที่พวกเขาสอน เราเป็นคนรุ่นแรกที่เติบโตมาพร้อมกับแนวคิดเรื่องการทำลายล้าง ในสถานการณ์อย่างนี้ คุณต้องก้าวออกไปและก่อตั้งศาสนาของคุณเอง... (...This generation has witnessed hypocrisy as has no other generation. The churches aren't doing what they should be doing. There is lie after lie on television. The whole society is run and compounded on lies. People are manipulated. The kind of ethics that our parents preached are not practiced, because we now see how our parents really live. We are the first generation that grew up with the idea of annihilation. In a situation like this, you have to go out and form your own religion...)[38]

จะเห็นได้ว่า คนหนุ่มสาวในยุคนั้น ต่างตระหนักตรงกันว่าปัญหานานัปการเหล่านี้เป็นสิ่งที่คนรุ่นก่อนหน้า โดยเฉพาะพ่อแม่ เป็นผู้ก่อไว้ แล้วปล่อยให้พวกเขาต้องเผชิญ ด้วยเหตุนี้ เพื่อสร้างอนาคตที่ดีกว่า พวกเขาจึงต้องเป็นผู้ทำการเปลี่ยนแปลงขึ้นมาเอง ดังที่นักศึกษาอีกคนหนึ่งได้กล่าวถึงภารกิจอันสูงส่งของพวกเขาว่า "...ฉันว่ามันแปลกมาก ฉันว่าพวกเราบางคนอาจรู้สึกว่าไม่มีเวลาให้ไปดื่มไปเต้นกันอีกแล้ว เพราะพวกเรากำลังยุ่งอยู่กับการเปลี่ยนแปลงโลก..." (I guess it seems

[38] Fred Powledge, "The New Student Left: Movement Represents Serious Activists in Drive for Changes," *The New York Times* (March 15, 1965): 26.

Ref. code: 25636006030040GVU

pretty strange. I suppose some of us feel that we don't have time to drink or dance. We're too busy trying to change the world)[39]

ความคับข้องใจเกี่ยวกับการแบ่งแยกสีผิว คือปัญหาพื้นฐานที่ขบวนการนักศึกษาทั้งหลายในยุคนั้น ต่างให้ความสำคัญ ดังตัวอย่างของนักศึกษากลุ่มที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์ใน พ.ศ. 2498 (ค.ศ. 1955) ที่เมืองมอนท์โกเมอรี ที่ซึ่งสาธุคุณ มาร์ติน ลูเธอร์ฯ ได้มีส่วนร่วมในการนำต่อสู้ด้วยความสงบ นักศึกษากลุ่มดังกล่าว ได้รวมตัวกันใน พ.ศ. 2503 (ค.ศ. 1960) เพื่อเรียกร้องความเป็นธรรมให้แก่พี่น้องชาวผิวสีที่กำลังได้รับการเบียดเบียนอยู่ในเมืองกรีนส์โบโร่ (Greensboro) ผ่านการต่อสู้อย่างสันติด้วยการนั่งประท้วง (sit-in) ต่อมาในวันที่ 17 เมษายน พ.ศ. 2503 พวกเขาจึงได้รวมตัวกันจัดตั้งเป็นองค์กรขึ้นอย่างเป็นทางการภายใต้ชื่อ The Student Nonviolent Coordinating Committee (S.N.C.C.) โดยมีสำนักงานตั้งอยู่บนชั้นถัดขึ้นไปจากสำนักงานใหญ่ของสาธุคุณ ดร. มาร์ติน ลูเธอร์ คิง จูเนียร์ ในเมืองแอตแลนตา[40] ซึ่ง S.N.C.C. นี้จะได้กลายเป็นต้นแบบ และแรงบันดาลใจให้เหล่านักศึกษาได้รวมตัวกันขึ้นเป็นขบวนการ และองค์กรต่างๆ อีกเป็นจำนวนมากภายหลังจากนี้ ยกตัวอย่างเช่น ขบวนการนักศึกษา The Northern Student Movement ที่ก่อตั้งขึ้นใน พ.ศ. 2504 และขบวนการนักศึกษา Student for a Democratic Society (S.D.S.) ใน พ.ศ. 2505 เป็นต้น ซึ่งขบวนการ S.D.S. นี้จะได้มีบทบาทสำคัญในการกำหนดโฉมหน้าของพลังนักศึกษาในยุคนี้ผ่านแถลงการณ์ของกลุ่มที่ชื่อ The Port Huron Statement ที่มีใจความหลักต้องการสถาปนาประชาธิปไตยให้เกิดขึ้นใน 2 ระดับ คือ ระดับของปัจเจก กล่าวคือ ต้องการผลักดันให้ปัจเจกมีเสรีภาพในการตัดสินใจ มีส่วนร่วมในการกำหนดคุณภาพชีวิต รวมทั้งกำหนดทิศทางของตนเอง ส่วนในระดับของสังคมนั้น ต้องการส่งเสริมให้สื่อมวลชนมีอิสระในการนำเสนอข้อมูลข่าวสาร และสามารถใช้ชีวิตได้อย่างเสรี[41] ซึ่งแถลงการณ์ The Port Huron Statement นี้ รายละเอียดบางส่วนก็จะได้ไปปรากฏตัวอยู่ในโลกภาษาไทยภายหลังจากนี้ด้วย โดยจะได้กล่าวถึงต่อไป

เมื่อความลับเกี่ยวกับสงครามในเวียดนามได้เริ่มปรากฏตัวให้เห็นตามหน้าหนังสือพิมพ์บ่อยครั้งขึ้น ตั้งแต่ พ.ศ. 2508 เป็นต้นมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังจากที่เครื่องบินของกับตันเมอร์ฟี นีล โจนส์ (Murphy Neal Jones) ได้ถูกยิงตกลง จนนำไปสู่การไต่สวนโดยวุฒิสมาชิกฟุลไบรท์

---

[39] Fred Powledge, "THE STEDENT LEFT: SPURRING REFORM," *The New York Times* (March 15, 1965): 1.

[40] Fred Powledge, "The New Student Left," 26.

[41] Loc. cit.

Ref. code: 25636006030040GVU

ดังที่ได้กล่าวถึงไว้ก่อนหน้า สงครามในเวียดนามจึงได้กลายเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ขบวนการนักศึกษาได้ให้ความสำคัญ โดยเฉพาะประเด็นย่อยที่แวดล้อมเรื่องสงครามในเวียดนาม อย่างเรื่องการเกณฑ์ทหาร (Conscription) เนื่องจากนักศึกษาเอง เป็นผู้ได้รับผลกระทบโดยตรงจากการที่ต้องถูกเกณฑ์ไปเป็นทหารในประเทศเวียดนาม ด้วยเหตุนี้ เมื่อนักศึกษาได้ตื่นตัว และได้ออกมาเคลื่อนไหวต่อประเด็นเรื่องสีผิว สงครามในเวียดนาม และการเกณฑ์ทหารกันมากขึ้น อธิการบดีในหลายมหาวิทยาลัยจึงได้ออกกฎห้ามนักษาเคลื่อนไหวทางด้านการเมือง เสรีภาพในการแสดงความคิดเห็นภายในรั้วมหาวิทยาลัย (Academic Freedom) จึงได้กลายเป็นอีกหนึ่งประเด็นที่นักศึกษาได้ยกขึ้นมาต่อสู้ ทำให้พลังนักศึกษาในยุคนั้นนอกจากจะออกมาชุมนุมต่อสู้เรื่องสีผิวแล้ว พวกเขาก็ยังได้ต่อสู้เรื่องสงครามเวียดนาม การเกณฑ์ทหาร และเสรีภาพการแสดงความคิดเห็นในรั้วมหาวิทยาลัยด้วย

ด้วยกระแสคอมมิสนิสต์ที่เติบโตไปทั่วทั้งโลก ประกอบกับบรรยากาศการเคลื่อนไหวของนักศึกษาในลักษณะนี้ จึงก่อให้เกิดการตั้งคำถามจากสังคมว่า เหล่านักศึกษา ได้รับการสนับสนุนจากโซเวียต หรือคอมมิวนิสต์หรือไม่ เพื่อตอบคำถามดังกล่าว นักข่าวจาก The New York Times จึงได้ไปตามสัมภาษณ์สมาชิกขบวนการนักศึกษาราว 70 คนจากทั่วประเทศสหรัฐอเมริกา ทั้งจาก New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Newark, Louisiana, และ Texas โดยได้ข้อสรุปว่า นักศึกษาเหล่านั้น ไม่ได้ศรัทธาต่อแนวทางของคอมมิวนิสต์แต่อย่างใด เนื่องจากการแก้ไขปัญหาที่พวกเขากำลังเผชิญอยู่นั้น แนวทางที่ได้วางไว้โดยฮีโร่ฝ่ายซ้ายในอดีตทั้งหลาย ได้กลายเป็นแนวทางที่ล้าสมัยไปแล้ว ดังนั้น เพื่อที่จะแก้ปัญหาให้ได้ผลดีที่สุด พวกเขาจำเป็นต้องใช้วิธีหรือแนวทาง “ซ้าย” ในรูปแบบใหม่ แบบที่พลังในการเปลี่ยนแปลงสังคมอยู่ที่นักศึกษา ดังข้อสรุปของการสัมภาษณ์ที่ว่า

> พวกเขาเชื่อว่าทางออกเดียวที่จะหลุดพ้นไปจากปัญหาทั้งหลายของชาตินั้น ก็คือการสถาปนา “ซ้ายใหม่” ขึ้น พวกเขาปฏิเสธฮีโร่ซ้ายเก่าทั้งหลายผู้ซึ่งถูกตีตราว่า “ทรยศ” พวกเขาต้องการเขียนปรัชญาของตนเองขึ้น พวกเขาต้องการสร้างพันธมิตรระหว่างชนชาวอเมริกันผิวขาวนับล้าน กับนิโกรทั้งหลายผู้ไร้ซึ่งอำนาจทั้งทางเศรษฐกิจและการเมือง (They believe that the only way out of the nation’s problems is through the creation of a new left. They reject many of the old leftist heroes, whom they describe as “sellouts”: they want to write their own philosophy, and

Ref. code: 25636006030040GVU

> they want to create an alliance between the millions of American whites and Negroes who have no economic or political power.)[42]

จากข้อความข้างต้น จะเห็นได้ว่าอุดมการณ์ที่คอยขับเคลื่อนคนหนุ่มคนสาวของสหรัฐฯ ในช่วงทศวรรษที่ 1960 เป็นต้นมาให้ลุกขึ้นมาเปลี่ยนแปลงโลกนั้น คืออุดมการณ์ที่เรียกว่า “ซ้ายใหม่” ที่ได้พัฒนาขึ้นมาจาก “ซ้ายเก่า” ซึ่งจากบทสัมภาษณ์ดังกล่าว ได้อธิบายไปในตัวด้วยแล้วว่านิยามหรือคำจำกัดความของ “ซ้ายใหม่” นั้นคือการที่นักศึกษาต้องการเข้าไปช่วยเหลือผู้ไร้อำนาจทางเศรษฐกิจและทางการเมืองด้วยตนเอง โดยอุดมการณ์นี้ ไม่ได้สงวนไว้เฉพาะหนุ่มสาวอเมริกันเท่านั้น แต่มันได้แพร่กระจายไปยังหนุ่มสาวทั่วโลก ซึ่งการลุกฮือของพลังนักศึกษาที่เกิดขึ้นใน พ.ศ. 2511 (ค.ศ. 1968) ทั้งในฝรั่งเศส เยอรมนี และอิตาลีนั้น “ซ้ายใหม่” คือปัจจัยสำคัญที่คอยขับเคลื่อนให้นักศึกษาออกไปต่อสู้ทั้งสิ้น[43] จนในที่สุด ในปีเดียวกัน แบบอย่างของพลังนักศึกษาในประเทศยุโรปต่างๆ เหล่านี้ ก็ได้ก้าวข้ามไปปรากฏตัวขึ้นในเอเชีย ผ่านขบวนการเคลื่อนไหวของนักศึกษาที่โตเกียว อันเป็นผลมาจากสงครามเวียดนาม ซึ่งนักศึกษาญี่ปุ่นออกมาต่อต้านการต่ออายุสนธิสัญญาด้านความมั่งคงระหว่างสหรัฐฯ กับญี่ปุ่น โดยผลของสนธิสัญญาดังกล่าว จะทำให้สหรัฐอเมริกา สามารถใช้เกาะโอกินาวา เป็นหนึ่งในฐานปฏิบัติการส่งกองกำลังไปรบในอินโดจีน[44] ในที่สุด แนวคิดเรื่อง “ซ้ายใหม่” นี้ ก็ได้เดินทางมาถึงกรุงเทพฯ ในอีกไม่กี่ปีถัดมาด้วย ซึ่งจะได้กล่าวถึงต่อไป

2.1.3 “ซ้ายใหม่” ใน “ฮอลลิวูดใหม่”

ภาพยนตร์เป็นสื่อบันเทิงจากยุโรปที่ถูกนำเข้ามายังสหรัฐอเมริกาในปลายทศวรรษ 1900 โดย Selig Polyscope เป็นสตูดิโอภาพยนตร์แห่งแรกที่ก่อตั้งขึ้นในฮอลลีวูดเมื่อ ค.ศ. 1909[45] หลังจากนั้นกลุ่มบริษัทที่ถูกขนานนามว่า “Big Five” ได้แก่ MGM, RKO, Paramount, Warner Bros., และ Twentieth Century-Fox และกลุ่ม “Little Three” ได้แก่ Columbia, Universal, และ United

---

[42] Loc. cit.

[43] ธเนศ วงศ์ยานนาวา, *1968 เชิงอรรถการปฏิวัติ*, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : สมมติ, 2557), 68.

[44] William Marotti, “Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest,” *The American Historical Review*, 114, 1 (February 2009), 100.

[45] James Chapman, *Cinemas of the world : film and society from 1895 to the present* (London : Reaktion Books, 2003), 73.

Ref. code: 25636006030040GVU

Artist ก็ได้ทยอยเปิดตัวขึ้น โดยแต่ละค่ายหนังจะดำเนินงานไปตามระบบที่เรียกว่า Studio System กล่าวคือ จะมีโรงถ่าย โรงฉาย ทีมผู้สร้าง ระบบดารา และแนวหนัง (Genres) เป็นของตัวเอง ในส่วนของระบบดารานั้น ได้มีการกำหนดให้ดาราต้องมีสังกัด ไม่สามารถไปแสดงภาพยนตร์ให้แก่บริษัทอื่นได้ ส่วนแนวหนังนั้น แต่ละบริษัทก็มักจะสร้างภาพยนตร์ให้มีเนื้อหาที่แตกต่างกันออกไป เช่น บริษัท Warner Bros., MGM, Universal, Paramount, และ RKO มักผลิตภาพยนตร์แนวแก๊งสเตอร์ ภาพยนตร์ดัดแปลงจากนิยาย ภาพยนตร์สยองขวัญ ภาพยนตร์ดราม่าซับซ้อนซ่อนเงื่อน และภาพยนตร์เพลง ตามลำดับ ทั้งนี้ ในแง่ของผู้ชม ผู้ชมสามารถใช้แนวหนังเป็นเครื่องมือในการเลือกชมภาพยนตร์ได้ โดยพิจารณาว่าเรื่องเล่า บทบาท และสถานการณ์ที่คุ้นเคยในภาพยนตร์ ตรงกับความต้องการของตนหรือไม่ ส่วนในแง่ของการผลิตนั้น ผู้สร้างสามารถใช้แนวหนังเป็นเครื่องมือในการควบคุมค่าใช้จ่ายได้[46] สำหรับพัฒนาการต่อไปจากนี้ จะได้ก่อให้เกิดเส้นแบ่งระหว่าง “ฮอลลิวูดเก่า (Old Hollywood)” กับ “ฮอลลิวูดใหม่ (New Hollywood)” ขึ้น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.1.3.1 ความเปลี่ยนแปลงด้านการเซ็นเซอร์

นอกจากความบันเทิงแล้ว ภาพยนตร์ยังเป็นเครื่องมือที่สามารถนำพาผู้ชมให้หลีกหนี (Escapism) ออกไปจากโลกแห่งความเป็นจริงด้วย ส่งผลให้เนื้อหาว่าด้วยเพศและความรุนแรงที่ถูกสังคมภายนอกควบคุมไว้ กลายเป็นสิ่งที่สามารถพบเจอได้ง่ายในโลกภาพยนตร์ อย่างไรก็ตาม กลับมีองค์กรมากมาย โดยเฉพาะองค์กรด้านศาสนา พยายามประท้วงเนื้อหาภาพยนตร์ในลักษณะนี้ ดังนั้น สมาคมผู้สร้างและผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์แห่งอเมริกา (The Motion Picture Producers and Distributors of America) จึงได้เสนอให้มีกฎหมายเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ที่เรียกว่า The Production Code ขึ้นใน ค.ศ. 1930 โดยนำคดีของศาลฎีกาใน ค.ศ. 1915 ที่ตัดสินว่าภาพยนตร์ไม่ใช่สื่ออย่างหนังสือพิมพ์ที่จะสามารถนำเสนอเนื้อหาได้อย่างเสรี (Free Speech)[47] มาใช้โน้มน้าวให้คนในวงการภาพยนตร์เห็นว่าควรมีกฎหมายเซ็นเซอร์ ภาพยนตร์จึงกลายเป็นสื่อที่ต้องถูกควบคุมนับตั้งแต่นั้น แต่แล้วกฎหมายเซ็นเซอร์ดังกล่าว ก็ได้ถูกยกเลิกลงในอีกราว 40 ปีให้หลัง อันเป็นผลมาจากสภาพสังคมที่ได้เปิดโอกาสให้คนหนุ่มสาวได้ลุกขึ้นมาตั้งคำถามต่อคุณค่าต่างๆ ในสังคม โดยเฉพาะเจตนารมณ์ของนักศึกษาตามที่ได้ปรากฏในแถลงการณ์ The Port Huron Statement เรื่องการส่งเสริมเสรีภาพให้แก่สื่อมวลชน ดังที่ได้กล่าวถึงขบวนการนักศึกษากลุ่มต่างๆ ไว้ก่อนหน้า โดยคนหนุ่มสาวใคร่รู้ว่าเหตุใดภาพยนตร์จึงไม่สามารถนำเสนอเนื้อหาได้อย่างเสรี ด้วยเหตุนี้ ฮอลลิวูดจึงตอบคำถามดังกล่าวด้วยการเปลี่ยนการ

[46] Ibid., 159.

[47] Lewis Wood, “HIGH COURT REVIEW ON 'MIRACLE' IS SET,” *The New York Times* (February 5, 1952): 31.

Ref. code: 25636006030040GVU

เซ็นเซอร์ให้เป็นการจัดเรทติ้ง (Rating) แทนใน ค.ศ. 1968 ซึ่งเป็นปีที่ความเคลื่อนไหวของพลัง*ซ้ายใหม่*ได้ปรากฏตัวขึ้นทั่วโลก ผลลัพธ์ที่น่าสนใจคือ ภายหลังจากการเริ่มจัดเรทติ้งภาพยนตร์เพียงแค่ 1 ปี ภาพยนตร์ที่ถูกจัดให้อยู่ในเรท X (ภาพยนตร์โป๊ โดยผู้ชมที่อายุต่ำกว่า 16 ปีไม่สามารถรับชมได้) อย่างเรื่อง Midnight Cowboy (1969) กลับชนะรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม บนเวทีออสการ์ ประจำปี 1969[48] สะท้อนให้เห็นว่า ระบบการจัดเรทติ้ง ได้เปิดโอกาสให้ผู้สร้างมีอิสระที่จะเลือกสร้างเนื้อหาให้รุนแรงหรือโป๊เปลือยมากเท่าใดก็ได้

2.1.3.2 ความเปลี่ยนแปลงด้านสตูดิโอ

นอกจากความเปลี่ยนแปลงภายในสังคมอเมริกันในทศวรรษ 1960 จะได้ส่งผลกระทบต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮอลลิวูดแล้ว การปรากฏตัวขึ้นของโทรทัศน์ตั้งแต่กลางทศวรรษ 1950 เป็นต้นมา ก็มีส่วนก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อวงการภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษ 1960 ด้วยเช่นกัน คือทำให้ระบบสตูดิโอล่มสลาย กล่าวคือ สงครามโลกครั้งที่ 2 ได้ทำให้วงการภาพยนตร์ขาดเสถียรภาพเป็นอย่างมาก สัญญาว่าจ้างทั้งกับตัวผู้สร้างและดาราที่ผูกมัดให้ต้องสร้างหรือแสดงภาพยนตร์ภายในสังกัดนั้น เริ่มเกิดการผ่อนคลายลง ทำให้ระบบดาราล่มสลาย ดาราและผู้สร้างจึงเริ่มมีอิสระที่จะรับงานนอกสังกัดได้ ต่อมา เมื่อโทรทัศน์ปรากฏตัวขึ้น ผู้สร้างและดาราจึงหันไปรับงานให้กับสื่อชนิดใหม่ โทรทัศน์จึงกลายเป็นสื่อที่ได้รับความนิยมขึ้นแทนภาพยนตร์ จำนวนผู้ชมภาพยนตร์ ซึ่งหมายถึงรายได้ของบริษัทนั้น จึงลดลงเป็นอย่างมาก จนกระทบกับสถานะทางการเงินของบริษัท อย่างไรก็ตาม เพื่อให้ธุรกิจภาพยนตร์สามารถดำเนินต่อไปได้ สตูดิโอภาพยนตร์หลายแห่งเลยจำต้องยอมขายธุรกิจภาพยนตร์ให้ไปอยู่ในเครือของกลุ่มทุนผู้ดำเนินธุรกิจอื่น ซึ่งมีหุ้นมากมายอยู่ในตลาดหลักทรัพย์ Wall Street เช่น United Artist ขายให้บริษัทประกันภัยชื่อ Transamerica Corporation, Warner Bros., ขายให้บริษัทบริการรถเช่าชื่อ Kinney National Services, และ MGM ขายให้บริษัทสินทรัพย์ชื่อ Kirk Kerkorian เป็นต้น[49] ซึ่งความเปลี่ยนแปลงนี้ได้ทำให้การบริหารธุรกิจภาพยนตร์ตกไปอยู่ในมือของมหาเศรษฐีผู้ที่ยินดีทุ่มเม็ดเงินจำนวนมหาศาลให้แก่การสร้างภาพยนตร์ได้มากเท่าที่ภาพยนตร์จะสามารถสร้างกำไรคืนให้ได้[50]

---

[48] Jürgen Müller, ed., *Movies of the 60s* (Spain: Taschen, 2004), 580.

[49] James Chapman, 133.

[50] Ibid., 139.

Ref. code: 25636006030040GVU

2.1.3.3 ความเปลี่ยนแปลงด้านผู้กำกับ

ในขณะที่ฮอลลิวูดกำลังประสบกับความใหม่ของเนื้อหาที่สามารถนำเสนอได้อย่างเสรี และความใหม่ของกลุ่มทุนอยู่นั้น ในช่วงรอยต่อระหว่างปลายทศวรรษที่ 1960 กับต้นทศวรรษที่ 1970 นี้ ฮอลลิวูดก็ยังได้มีโอกาสสัมผัสกับผู้กำกับเลือดใหม่ 2 กลุ่ม คือกลุ่มที่จบการศึกษาด้านภาพยนตร์มาโดยตรง กับกลุ่มที่เติบโตมาร่วมสมัยกับขบวนการนักศึกษา โดยกลุ่มแรก ได้แก่ สตีเวน สปีลเบิร์ก (Steven Spielberg) และจอร์จ ลูคัส (George Lucas) เป็นต้น ซึ่งผู้กำกับเลือดใหม่กลุ่มนี้ได้นำแนวทางการสร้างภาพยนตร์รูปแบบใหม่ๆ ตามที่ได้ร่ำเรียนมา มาใส่ไว้ในภาพยนตร์ด้วย ภาพยนตร์เนื้อหาแปลกใหม่ที่ใช้ทุนสูงอย่างเรื่อง Jaws (1975) ของสตีเวน สปีลเบิร์ก จึงได้ปรากฏตัวขึ้นและได้รับเสียงตอบรับจากผู้ชมอย่างถล่มทลายด้วยรายได้เกิน 100 ล้านดอลลาร์[51] อย่างไรก็ตาม ในช่วงเวลาเดียวกัน ก็ได้ปรากฏผู้กำกับเลือดใหม่กลุ่มที่ 2 ขึ้นด้วย ซึ่งผู้กำกับกลุ่มนี้ อาจไม่ได้ผ่านการศึกษาภาพยนตร์มาโดยตรง แต่ได้มีชีวิตร่วมสมัยกับการต่อสู้ของขบวนการนักศึกษาทั้งหลาย โดยพวกเขาได้พยายามใช้ภาพยนตร์ให้เป็นเครื่องมือส่งเสียงให้แก่คนตัวเล็กตัวน้อย คนที่ไร้ซึ่งอำนาจ และผู้ที่คอยวิพากย์สังคมด้วยการกำหนดให้ตัวละครเอกของเรื่องไปอยู่ยังชายขอบของสังคม หากไม่พยายามหลบหนี ก็ต้องต่อสู้กับความอยุติธรรมต่างๆ ยกตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง The Graduate (1967) ของ Mike Nichols และภาพยนตร์เรื่อง 2001: A Space Odyssey (1968) ของ Stanley Kubrick เป็นต้น[52] ซึ่งการเปิดพื้นที่ให้คนชายขอบได้มีโอกาสส่งเสียงในลักษณะนี้ ทำให้ผู้ที่อยู่ยังชายขอบของสังคมในโลกจริง ไม่ว่าจะเป็นคนผิวสี ผู้หญิง หรือรักร่วมเพศ ได้มีโอกาสก้าวเข้ามาเป็นผู้กำกับเพื่อส่งเสียงของตนเองผ่านภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน ยกตัวอย่างเช่น ผู้กำกับผิวสีอย่าง Spike Lee และผู้กำกับรักร่วมเพศอย่าง Gus Van Sant เป็นต้น[53]

ปรากฏการณ์ต่างๆ เหล่านี้ ได้ชี้ให้เห็นว่าแนวคิดที่กำลังขับเคลื่อนหนุ่มสาวในสังคมอย่าง “ซ้ายใหม่” นั้น ได้เริ่มเข้ายึดกุมวิธีคิดของเหล่าผู้กำกับ*เลือดใหม่* ผู้ซึ่งสามารถสร้างสรรค์เนื้อหาภาพยนตร์ได้อย่างเสรีและ*แปลกใหม่* โดยใช้งบประมาณจาก*ทุนใหม่*ที่พร้อมจะลงทุนให้มากเท่าที่จะสามารถสร้างกำไรคืนให้ได้ ด้วยความ “ใหม่” ต่างๆ เหล่านี้ จึงทำให้ฮอลลิวูดกลายเป็น “ฮอลลิวูดใหม่” ที่ไม่ต้องพึ่งพิงระบบสตูดิโอ และแนวหนังอีกต่อไป อย่างไรก็ตาม ไม่ได้หมายความว่าตั้งแต่ยุค “ฮอลลิวูดใหม่” เป็นต้นมา จะมีแต่ภาพยนตร์ “ซ้ายใหม่” เท่านั้น ด้วยบริบทของสงครามเวียดนาม จึงทำ

---

[51] Ibid., 140.

[52] Ibid., 147.

[53] Ibid., 144.

Ref. code: 25636006030040GVU

ให้เกิดภาพยนตร์แนวสงครามขึ้นมากมาย ไม่ว่าจะเป็น The Green Berets (1968), Apocalypse Now (1979), และ Platoon (1986) เป็นต้น นอกจากนี้ยังได้มีภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องผ่านบรรยากาศยุคสงครามเย็นด้วย เช่น Rocky IV (1985) และ Rambo III (1988) เป็นต้น ต่อมาไม่นานเมื่อสงครามเย็นสิ้นสุดลง บ้านเมืองและเศรษฐกิจย่อยยับ คนในสังคมจึงเริ่มโหยหาอดีตเมื่อครั้งบ้านเมืองยังดี ภาพยนตร์อย่าง Back to the Future (1985) และ Forrest Gump (1994) จึงได้ปรากฏตัวขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวเพื่อเยียวยาปัจจุบันที่โหดร้าย[54]

2.2 แนวคิด “ซ้ายใหม่” ภายในประเทศ

2.2.1 ความผันผวนทางการเมือง

นับตั้งแต่การเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบราชาธิปไตยภายใต้รัฐธรรมนูญใน พ.ศ. 2475 การต่อสู้กันระหว่าง “คณะเจ้า” กับ “คณะราษฎร” (และผู้ที่มีแนวคิดแบบคณะราษฎร) ก็ได้ดำเนินเรื่อยมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2564) ซึ่งการต่อสู้ดังกล่าวนี้จะได้กลายเป็นใจกลางหลักของความผันผวนทางด้านการเมืองในประเทศต่อไป

การต่อสู้กันทั้งแบบต่อสู้จริง และแบบผ่านสัญลักษณ์ ได้เริ่มต้นขึ้นแทบจะในทันทีในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 กล่าวคือ ในขณะที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเสด็จฯ แปรพระราชฐานไปยังพระราชวังไกลกังวล จ.ประจวบคีรีขันธ์ คณะราษฎรในกรุงเทพฯ ก็ได้ทำการยึดอำนาจด้วยการยึดสถานที่สำคัญ และจับกุมตัวเจ้านายชั้นสูงไว้เป็นองค์ประกันหลายพระองค์ ไม่ว่าจะเป็น กรมพระนครสวรรค์วรพินิต กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นต้น โดยคณะราษฎรได้เริ่มต้นยุทธวิธีการต่อสู้แบบผ่านสัญลักษณ์ควบคู่ไปด้วย[55] ด้วยการเลือกใช้สัญลักษณ์ของระบอบเก่าอย่างพระที่นั่งอนันตสมาคม และลานพระราชวังดุสิต เป็นสถานที่ในการสถาปนาระบอบใหม่ กล่าวคือ พระที่นั่งอนันตสมาคมเป็นที่ประชุมของสภากรรมการ องคมนตรี อภิรัฐมนตรีสภา และเสนาบดีสภาในระบอบเก่า คณะราษฎรได้เปลี่ยนให้เป็นคุกกักขังเจ้านายทั้งหลายไว้เป็นองค์ประกัน และได้ใช้ลานพระราชวังดุสิตเป็นพื้นที่ในการอ่านประกาศคำเปลี่ยนแปลงการปกครองเข้าสู่ระบอบใหม่[56]

---

[54] Ibid., 147 – 151.

[55] ดูการต่อสู้ผ่านสัญลักษณ์เพิ่มเติม ได้จากงานศึกษาชิ้นต่างๆ ของ ศาสตราจารย์ ดร.ชาตรี ประกิตนนทการ

[56] ศิริวุฒิ บุญชื่น, “เรื่องชวนคิดเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมตึกโดม,” *วารสารอ่าน* 4, ฉ. 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม): 131.

Ref. code: 25636006030040GVU

ต่อมา ฝ่ายคณะเจ้าประสงค์ที่จะทวงอำนาจคืน จึงได้เกิดกรณีของกบฏบวรเดชขึ้นใน พ.ศ. 2476 อันนำไปสู่ความแตกแยกกันภายในหมู่สมาชิกคณะราษฎร โดยใจกลางความแตกแยกนั้นคือ หลวงพิบูลสงคราม ซึ่งไม่เห็นด้วยกับหลวงประดิษฐ์มนูธรรมที่จะประนีประนอมกับฝ่ายเจ้า อย่างไรก็ตาม ความสัมพันธ์ของสองคนนี้ก็ไม่ถึงขั้นแตกหัก ต่างจากความสัมพันธ์ระหว่างหลวงพิบูลสงครามกับพระยาทรงสุรเดช ผู้ซึ่งเป็นอีกหนึ่งสมาชิกของคณะราษฎรที่ได้ร่วมเปลี่ยนแปลงการปกครองมาด้วยกัน กล่าวคือ พันเอกพระยาทรงสุรเดช มีบรรดาศักดิ์และยศทางทหารสูงกว่าพันตรีหลวงพิบูลสงคราม และหลวงประดิษฐ์มนูธรรม ดังนั้น จึงได้รับความเห็นชอบจากพันเอกพระยาพหลพลพยุหเสนา หัวหน้าคณะราษฎร ให้เป็นหัวหน้าฝ่ายทหาร และให้เป็นผู้วางแผนแผนการอภิวัฒน์ แต่หลวงพิบูลสงครามกลับมีความเห็นคัดค้านพระยาทรงสุรเดชอยู่เสมอ ทำให้สองคนนี้ไม่ลงรอยกันเรื่อยมานับตั้งแต่นั้น ส่งผลให้เกิดความตึงเครียดจนพระยาทรงสุรเดชต้องลาออกจากราชการใน พ.ศ. 2476 แล้วเดินทางออกไปต่างประเทศ

ต่อมาใน พ.ศ. 2478 พระยาทรงสุรเดชได้เดินทางกลับเข้ามายังสยาม หลวงประดิษฐ์มนูธรรม หลวงพิบูลสงคราม หลวงอดุลเดชจรัส และหลวงชำนาญยุทธศิลป์ จึงได้ชักชวนให้พระยาทรงสุรเดชกลับเข้ารับราชการ พระยาทรงสุรเดชตอบรับโดยแลกเปลี่ยนกับเงื่อนไขเรื่องการเสนอให้จัดตั้ง “โรงเรียนรบ” ขึ้นที่ จ.เชียงใหม่ พระยาพหลพลพยุหเสนาในฐานะนายกรัฐมนตรีได้พิจารณาแล้ว จึงเห็นชอบให้จัดตั้งโรงเรียนรบขึ้น แต่เนื่องจากเป็นโรงเรียนทหาร ทำให้ต้องอยู่ภายใต้การบังคับบัญชาของหลวงพิบูลสงครามซึ่งเป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงกลาโหม โดยพระยาทรงสุรเดชได้รับการแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการโรงเรียนดังกล่าว[57] ด้วยบารมีของหลวงพิบูลสงครามที่เริ่มเพิ่มขึ้น ทำให้หลังจากที่พระยาพหลฯ ลงจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรีใน พ.ศ. 2481 เสียงโหวตในสภาจึงแตกออกเป็นฝ่ายที่สนับสนุนพระยาทรงสุรเดช กับฝ่ายที่สนับสนุนหลวงพิบูลสงคราม สุดท้าย เมื่อหลวงพิบูลสงครามได้รับเลือกให้ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี หลวงพิบูลฯ ได้คิดแผนกำจัดพระยาทรงสุรเดช โดยรื้อฟื้นคดีกบฏบวรเดชขึ้นมาใหม่ แล้วกล่าวหาว่าในการกบฏครั้งนั้น พระยาทรงสุรเดชได้มีส่วนร่วมด้วย และการที่พระยาทรงสุรเดชได้เสนอให้มีการจัดตั้งโรงเรียนรบขึ้นนั้น ก็เพื่อเตรียมฝึกทหารไว้สำหรับก่อการอีกครั้งหนึ่ง ด้วยเหตุนี้ พระยาทรงสุรเดชจึงถูกตัดสินให้เป็นกบฏ ทำให้ต้องลี้ภัยไปต่างประเทศ[58] ประเด็นที่น่าสนใจคือ หนึ่งในบุคคลที่หลวงพิบูลสงครามระบุว่าเป็นกบฏร่วมกันกับพระยาทรงสุรเดชก็คือ กรมพระยา

---

[57] บัญชร ชวาลศิลป์, “กำเนิดและจุดจบของ ‘โรงเรียนรบ’ ที่มั่นสุดท้าย ‘พระยาทรงสุรเดช’ แห่งคณะราษฎร,” ศิลปะวัฒนธรรม, https://www.silpa-mag.com/history/article_65423 (สืบค้นเมื่อวันที่ 12 เมษายน 2564).

[58] เรื่องเดียวกัน.

Ref. code: 25636006030040GVU

ชัยนาทนเรนทร ผู้ซึ่งได้ถูกจอมพล ป. ลงโทษด้วยการส่งตัวไปกักขังยังเกาะตะรุเตา แต่กรมพระยาชัยนาทนเรนทรจะได้กลับมามีอำนาจอีกครั้งหนึ่งและจะได้แสดงบทบาทสำคัญต่อการขัดขวางการบริหารงานของรัฐบาลจอมพล ป. ซึ่งจะได้กล่าวถึงในรายละเอียดต่อไป

ในเดือนมีนาคม พ.ศ. 2484 ขณะที่เกิดสงครามอินโดจีนอยู่นั้น รัฐบาลของหลวงพิบูลสงคราม สามารถยึดเมืองเสียมราฐ พระตะบอง และศรีโสภณ คืนมาจากฝรั่งเศสได้ ทั้งนี้ เป็นเพราะความช่วยเหลือจากกองทัพญี่ปุ่น[59] ด้วยความดีความชอบดังกล่าว พลตรีพลวงพิบูลสงครามจึงได้รับการสถาปนายศทางทหารขึ้นเป็น*จอมพล*ในวันที่ 28 กรกฎาคม 2484[60] และเพื่อเป็นการตอบแทนญี่ปุ่น จอมพล ป. พิบูลสงครามจึงได้อนุญาตให้กองทัพญี่ปุ่นยกพลขึ้นบกมายังประเทศไทยในวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2484 เพื่อเดินทางผ่านไปยังพม่าและอินเดีย แต่การยินยอมให้กองทัพญี่ปุ่นสามารถเดินทางเข้ามายังประเทศไทยได้ในลักษณะนี้ ได้ส่งผลเสียต่อจอมพล ป. เอง เนื่องจากกองทัพญี่ปุ่นได้ขอกู้เงินแบบขู่บังคับจากรัฐบาลไทย ทำให้รัฐบาลจอมพล ป. ต้องพิมพ์ธนบัตรออกมาเป็นจำนวนมาก จนเกิดภาวะเงินเฟ้อขึ้น โดยในระหว่าง พ.ศ. 2484 – 2488 นั้น กองทัพญี่ปุ่นได้บังคับกู้เงินไปจำนวนทั้งสิ้น 1,230,701,083 บาท[61] นอกจากนี้ใน พ.ศ. 2485 เหตุการณ์น้ำท่วมใหญ่ ได้ส่งผลกระทบต่อการปลูกข้าวเป็นอย่างมาก ทำให้จำนวนข้าวที่ผลิตได้ลดลงไปราวหนึ่งล้านตันเศษ[62] แต่กองทัพญี่ปุ่นไม่ได้สนใจปัญหาดังกล่าว กลับเรียกร้องรัฐบาลให้ส่งข้าวให้ในจำนวนที่เพิ่มขึ้น[63] ด้วยความอืดอัดดังกล่าวนี้ ในช่วงปลาย พ.ศ. 2485 จอมพล ป. จึงได้เริ่มคิดจัดตั้งขบวนการเสรีไทยของตนเองขึ้นมา เพื่อขับไล่กองทัพญี่ปุ่น ด้วยการส่งเนตร เขมะโยธิน และจิระ วิชิตสงคราม ให้ไปติดต่อกับกองพล 93 ของก๊กมินตั๋งเพื่อแจ้งว่า การบุกรัฐฉานที่จะเกิดขึ้นหลังจากนี้ เป็นการบังคับของญี่ปุ่น[64] นอกจากนี้ใน พ.ศ. 2487 จอมพล ป. ยังได้ดำเนินแผนการกำจัดอำนาจกองทัพญี่ปุ่นด้วยการเสนอให้ย้ายเมืองหลวงไปยัง จ.เพชรบูรณ์ เนื่องจากสภาพทางภูมิศาสตร์มีความเหมาะสมที่จะใช้เป็นฐานกำลังในการต่อสู้ แต่แล้วสภาผู้แทนราษฎรกลับมีมติไม่รับพระ

---

[59] ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, *การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ*, พิมพ์ครั้งที่ 5 (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2561), 81.

[60] “ประกาศพระบรมราชโองการ,” *ราชกิจจานุเบกษา* เล่ม 58 (28 กรกฎาคม 2484): 981 – 984.

[61] ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, 44.

[62] เรื่องเดียวกัน, 42.

[63] เรื่องเดียวกัน.

[64] เรื่องเดียวกัน, 35.

Ref. code: 25636006030040GVU

ราชกำหนดย้ายเมืองหลวงดังกล่าว จอมพล ป. จึงตัดสินใจลาออกในวันที่ 28 กรกฎาคม พ.ศ. 2487 ทำให้นายควง อภัยวงศ์ ได้รับเลือกให้ขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรีแทน

ปรีดี พนมยงค์ เมื่อครั้งดำรงตำแหน่งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงการคลังในสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้คัดค้านแผนการกู้เงินของกองทัพญี่ปุ่น ทำให้จอมพล ป. ได้พยายามกีดกันปรีดีให้พ้นไปจากสนามการเมือง ด้วยการแต่งตั้งปรีดีให้เป็นผู้สำเร็จราชการแทนในหลวงอานันทมหิดล ปรีดีจึงได้ร่วมมือกับกลุ่มรอยัลลิสต์เพื่อทำการแก้แค้นจอมพล ป. ด้วยการจัดตั้งขบวนการเสรีไทยขึ้น เพื่อทำการต่อต้านทั้งกองทัพญี่ปุ่นและรัฐบาลจอมพล ป. ต่อมาเมื่อจอมพล ป. ต้องลาออกด้วยปัญหาการย้ายเมืองหลวง ผู้สำเร็จราชการอย่างปรีดีจึงไม่ลังเลที่จะอนุมัติการลาออกดังกล่าว และสนับสนุนให้นายควง อภัยวงศ์ ซึ่งเป็นสมาชิกกลุ่มรอยัลลิสต์ ขึ้นมาเป็นนายกรัฐมนตรีแทน

เป้าหมายของกลุ่มรอยัลลิสต์คือ ประการที่หนึ่ง ต้องการทวงคืนทรัพย์สมบัติของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ ที่คณะราษฎรได้ยึดไป ประการที่สอง ต้องการกลับไปใช้ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ และประการที่สาม ต้องการปลดปล่อยบรรดาเชื้อพระวงศ์ที่ต้องถูกกักขังด้วยอำนาจของคณะราษฎรไม่ว่าจะเป็นข้อหากบฏจากกรณีกบฏบวรเดชหรือกบฏพระยาทรงสุรเดชก็ตาม[65] ด้วยความเป็นไปได้มากที่สุดของความต้องการประการที่สาม นายควง อภัยวงศ์ ในฐานะนายกรัฐมนตรี และนายปรีดี พนมยงค์ ในฐานะผู้สำเร็จราชการ จึงได้ออกพระราชบัญญัตินิรโทษกรรมให้แก่ผู้ก่อการกบฏขึ้น ใน พ.ศ. 2488[66] ส่งผลให้กรมพระยาชัยนาทนเรนทร ซึ่งเป็นหนึ่งในบรรดาเชื้อพระวงศ์ ได้รับการปล่อยตัว

เมื่อในหลวงอานันทมหิดล เสด็จนิวัติพระนครในวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2488 สถานะผู้สำเร็จราชการของปรีดี พนมยงค์จึงได้สิ้นสุดลง ปรีดีจึงได้หวนคืนสู่สนามการเมืองอีกครั้ง ซึ่งหมายความว่า ปรีดีจะได้กลายเป็นคู่แข่งทางการเมืองกับกลุ่มรอยัลลิสต์ที่เคยร่วมต่อสู้ขับไล่จอมพล ป. พิบูลสงครามมาด้วยกัน เมื่อปรีดีชนะการเลือกตั้งแล้วขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรี ปรีดีจึงได้กลายเป็นศัตรูกับกลุ่มรอยัลลิสต์ โดยสมบูรณ์ กลุ่มรอยัลลิสต์จึงได้เริ่มโจมตีด้วยการประกาศว่าปรีดีเป็น*คอมมิวนิสต์* อย่างไรก็ตาม เมื่อในหลวงอานันทมหิดลสวรรคต ปรีดีกลับได้แต่งตั้งกรมพระยาชัยนาทนเรนทรให้ขึ้นดำรงตำแหน่งผู้สำเร็จราชการตามที่กลุ่มรอยัลลิสต์เรียกร้อง[67] การแต่งตั้งดังกล่าวได้เปิดโอกาสให้กลุ่มรอยัลลิสต์ได้ใช้กรณี

---

[65] ณัฐพล ใจจริง, 34.

[66] “พระราชบัญญัติอนุมัติพระราชกำหนดนิรโทษกรรมแก่ผู้ประทำความผิดฐานกบถและจลาจล พุทธศักราช ๒๔๘๘,” *ราชกิจจานุเบกษา* เล่ม 62 ตอนที่ 42 (7 สิงหาคม 2488): 479 – 480.

[67] ณัฐพล ใจจริง, 37.

Ref. code: 25636006030040GVU

สวรรคตเป็นอีกหนึ่งเครื่องมือในการโจมตีปรีดี กล่าวคือ กรมพระยาชัยนาทนเรนทรในฐานะผู้สำเร็จราชการได้สั่งห้ามไม่ให้แพทย์และตำรวจดำเนินการสอบสวนและชันสูตรพลิกพระศพ[68] ปรีดีจึงต้องลาออกจากการเป็นนายกรัฐมนตรี แต่สภาฯ กลับยังคงไว้ใจ โดยโหวตให้กลับมาเป็นนายกฯ อีกครั้ง กลุ่มรอยัลลิสต์จึงได้ส่งนายเลียง ไชยกาล ส.ส. จ.อุบลฯ พรรคประชาธิปัตย์ ให้ไปตะโกนในโรงหนังว่า “ปรีดีฆ่าในหลวง” หลังจากนั้นไม่นานในวันที่ 8 กรกฎาคม พ.ศ. 2489 เสนีย์ ปราโมชก็ได้ไปติดต่อขอความช่วยเหลือจากจอมพล ป. พิบูลสงคราม ให้ทำรัฐประหาร[69] ความกดดันต่างๆ ได้ส่งผลให้ปรีดีต้องลาออกอีกครั้งในวันที่ 21 สิงหาคม พ.ศ. 2489 แล้วให้พลเรือตรี ถวัลย์ ธำรงนาวาสวัสดิ์ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีแทน[70] โดยพลเรือตรีถวัลย์ ได้พยายามปกป้องปรีดีให้พ้นจากข้อกล่าวหาเรื่องคอมมิวนิสต์ ด้วยการออกพระราชบัญญัติยกเลิกกฎหมายว่าด้วยคอมมิวนิสต์ พ.ศ. 2489 ในวันที่ 29 ตุลาคม พ.ศ. 2489[71] แต่แล้วในวันที่ 8 พฤศจิกายน พ.ศ. 2490 จอมพล ป. พิบูลสงคราม ก็ได้ทำการรัฐประหารรัฐบาลของกลุ่มปรีดีได้สำเร็จ โดยมีกรมพระยาชัยนาทนเรนทร ผู้สำเร็จราชการเป็นผู้รับรองการรัฐประหาร

หลังรัฐประหาร เพื่อให้นานาประเทศยอมรับ คณะรัฐประหารจึงได้ประกาศให้มีการเลือกตั้งขึ้น ซึ่งผลการเลือกตั้งในเดือนมกราคม พ.ศ. 2491 ปรากฏว่าพรรคประชาธิปัตย์ชนะ ทำให้นายควง อภัยวงศ์ได้ขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรี แต่เนื่องจากกรมพระยาชัยนาทนเรนทรไม่เคยไว้ใจปรีดี และ ป. เลย สภาร่างรัฐธรรมนูญที่รัฐบาลนายควง อภัยวงศ์ได้ตั้งขึ้นมา จึงได้จัดทำรัฐธรรมนูญฉบับรอยัลลิสต์ที่ปรากฏข้อความ “การปกครองระบอบประชาธิปไตย มีพระมหากษัตริย์เป็นประมุข” ขึ้นเป็นครั้งแรก[72] โดยได้พยายามออกแบบให้มีการเพิ่มอำนาจกษัตริย์ เช่น ให้อำนาจในการแต่งตั้งประธานองคมนตรี องคมนตรี และวุฒิสภาได้อย่างอิสระ ในขณะเดียวกัน รัฐธรรมนูญดังกล่าวกลับได้ออกแบบให้ลดอำนาจของคณะรัฐประหารลง โดยระบุว่าข้าราชประจำห้ามเป็น ส.ว. ส.ส. และรัฐมนตรี[73] ด้วยความเสียเปรียบดังกล่าว คณะรัฐประหารจึงได้ทำรัฐประหารเงียบขึ้นในวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2491 โดยได้บีบบังคับให้นายควงลาออก ส่งผลให้จอมพล ป. พิบูลสงครามได้กลับขึ้นมาเป็นนายกรัฐมนตรีอีกครั้งหนึ่ง

---

[68] เรื่องเดียวกัน, 43.

[69] เรื่องเดียวกัน, 51.

[70] เรื่องเดียวกัน, 50.

[71] “พระราชบัญญัติยกเลิกกฎหมายว่าด้วยคอมมิวนิสต์ พ.ศ. 2489,” *ราชกิจจานุเบกษา* ตอนที่ 73 เล่ม 63 (12 พฤศจิกายน 2489): 561 – 562.

[72] ณัฐพล ใจจริง, 71.

[73] เรื่องเดียวกัน, 73.

Ref. code: 25636006030040GVU

ปรีดียังคงแค้นใจที่จอมพล ป. ได้ร่วมมือกับกลุ่มรอยัลลิสต์ทำการรัฐประหารไล่รัฐบาลตนในปลาย พ.ศ. 2490 ดังนั้น ปรีดีจึงได้แอบเดินทางกลับเข้าไทย และดำเนินการแผนโค่นล้มรัฐบาลจอมพล ป. ในวันที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2492 ด้วยการใช้พระบรมมหาราชวังและมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นฐานปฏิบัติการ พลตรีสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ในฐานะผู้อำนวยการการปราบปราม จึงได้ใช้รถถังยิงถล่มพระบรมมหาราชวังจนกลุ่มปรีดีต้องหนีพ่ายไป

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าต่อมา จอมพล ป. จะได้สังหาร 4 รัฐมนตรีอีสานซึ่งเป็นนักการเมืองกลุ่มปรีดี เพื่อตอบโต้กรณีกบฏวังหลวงก็ตาม แต่เพื่อให้สามารถต่อสู้กับอำนาจที่เข้มแข็งของกลุ่มรอยัลลิสต์ต่อไปได้ จอมพล ป. จึงได้ขอการสนับสนุนจากเตียง ศิริขันธ์ ซึ่งเป็นแกนนำนักการเมืองกลุ่มปรีดี ให้ ส.ส. ภายในกลุ่มของเตียงช่วยโหวตรับร่างพระราชบัญญัติงบประมาณแผ่นดินประจำปี 2493 ที่บรรดา ส.ว. ซึ่งเป็นคนของกลุ่มรอยัลลิสต์ ได้มีมติยับยั้งไว้[74] การขอความช่วยเหลือจากกลุ่มปรีดีของจอมพล ป. ในลักษณะนี้ ได้ทำให้พลโทกาจ กาจสงคราม รองผู้บัญชาการกองทัพบก ผู้ซึ่งเพิ่งขึ้นมามีอำนาจควบคู่ไปกับ พลโทผิน ชุณหะวัณ และพลตำรวจตรี เผ่า ศรียานนท์ เกิดความไม่พอใจเป็นอย่างมาก เนื่องจากพลโทกาจ สนับสนุนพรรคประชาธิปัตย์และกลุ่มรอยัลลิสต์[75] พลโทกาจ จึงได้คิดแผนที่จะทำรัฐประหารรัฐบาลจอมพล ป. แต่แผนการรั่วไหลไปเสียก่อน ทำให้พลโทกาจถูกจับในข้อหากบฏและถูกสั่งให้ต้องลี้ภัยไปต่างประเทศ

ในขณะเดียวกัน ความขัดแย้งระหว่างจอมพล ป. กับกรมพระยาชัยนาทนเรนทร ผู้สำเร็จราชการ ก็ดำเนินควบคู่ไปกับความขัดแย้งกับพลโทกาจ กาจสงคราม กล่าวคือ กรมพระยาชัยนาทนเรนทร ได้ส่ง ส.ว. ให้คอยขัดขวางการทำงานของรัฐบาลอยู่โดยตลอด นอกจากนี้ ยังได้เข้าร่วมการประชุมคณะรัฐมนตรีด้วย จอมพล ป. จึงตอบโต้ด้วยการประกาศว่าหากผู้สำเร็จฯ ยังแทรกแซงรัฐบาลอยู่เช่นนี้ นายกรัฐมนตรีก็ต้องการที่จะเข้าร่วมประชุมคณะองคมนตรีด้วยเช่นกัน[76]

ด้วยบรรยากาศเข้มข้นทางการเมืองในลักษณะนี้ ศัตรูทั้ง 3 ฝ่ายของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ไม่ว่าจะเป็น กลุ่มรอยัลลิสต์ซึ่งนำโดยหม่อมเจ้าธานีนิวัต ผู้ขึ้นมาเป็นผู้สำเร็จราชการแทนกรมพระยาชัยนาทนเรนทร กลุ่มปรีดี พนมยงค์ และกลุ่มพลโทกาจ กาจสงคราม ซึ่งสองคนหลังนี้ได้ลักลอบเดินทางกลับเข้าไทยอีกครั้ง จึงได้ร่วมมือกันโค่นล้มรัฐบาลจอมพล ป. ด้วยการขอการสนับสนุนทางด้าน

---

[74] เรื่องเดียวกัน, 102 - 103.

[75] เรื่องเดียวกัน, 101.

[76] เรื่องเดียวกัน, 105.

Ref. code: 25636006030040GVU

อาวุธจากกองทัพเรือ ซึ่งเป็นกองกำลังที่มีอาวุธทัดเทียมกับกองทัพบกเป็นอย่างมากในสมัยนั้น[77] โดยแผนการรัฐประหาร ได้กำหนดให้กระทำกันบนเรือแมนฮัตตัน ซึ่งแต่ละกลุ่มได้แบ่งหน้าที่กันไว้อย่างชัดเจน เช่น ขั้นตอนการจับกลุ่มจอมพล ป. นั้น ได้ตกลงให้กลุ่มพลโทกาจเป็นผู้ดำเนินการ แต่เมื่อถึงเวลาปฏิบัติงานจริง กลับปรากฏว่ากลุ่มของปรีดีเป็นผู้จับกุมจอมพล ป. เมื่อแผนการรัฐประหารครั้งนี้ไม่ประสบผลสำเร็จ กลุ่มปรีดีจึงได้ถูกจับกุมด้วยข้อหากบฏ อย่างไรก็ตาม ความพ่ายแพ้ดังกล่าวนี้ ได้ผลักดันให้หม่อมเจ้าธานีนิวัต เร่งเดินหน้าโจมตีรัฐบาลจอมพล ป. อย่างหนักหน่วงยิ่งขึ้น ด้วยการสั่ง ส.ว. ให้ยับยั้งร่างกฎหมาย 31 ฉบับ และตั้งกระทู้ถามรัฐบาล 67 กระทู้ เป็นต้น[78] รัฐบาลจึงตอบโต้ด้วยการรัฐประหารในวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2494 เพื่อยกเลิกรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2492 ที่ได้ให้อำนาจแก่พวกรอยัลลิสต์ไว้อย่างล้นเกิน และนำเอารัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2475 มาปรับปรุงขึ้นเป็นรัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2495

แม้ภายหลังการเลือกตั้งใน พ.ศ. 2495 จอมพล ป. จะได้กลับมาเป็นนายกรัฐมนตรีอีกครั้ง แต่อำนาจที่แท้จริงไม่ได้อยู่ที่จอมพล ป. อีกต่อไป เนื่องจากพลตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์ และพลเอกสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้เริ่มขึ้นมามีอำนาจแทน กล่าวคือ หลังจากที่เหมาเจ๋อตุง สามารถจัดตั้งรัฐบาลคอมมิวนิสต์ได้ใน พ.ศ. 2492 สหรัฐอเมริกาเกรงว่าอิทธิพลคอมมิวนิสต์จะได้ขยายตัวลงมาทางใต้ สหรัฐฯ จึงได้ลงนามความร่วมมือกันทางทหารกับรัฐบาลไทยใน พ.ศ. 2493[79] ไทยจึงได้กลายเป็นมิตรที่ดีของสหรัฐฯ นับตั้งแต่นั้น บันทึกความร่วมมือดังกล่าว จึงได้กลายเป็นใบอนุญาตให้ CIA ได้เข้ามาเคลื่อนไหวในประเทศไทยได้อย่างอิสระ โดย CIA ของสหรัฐฯ ได้จัดตั้งบริษัท Southeast Asia Supplies ขึ้นเพื่อลำเลียงอาวุธยุทโธปกรณ์ไปให้กองพล 93 ของก๊กมินตั๋ง[80] ปีถัดมา CIA ได้ก่อตั้งกองกำลังตำรวจพลร่มขึ้นที่ค่ายเอราวัณ จ.ลพบุรี และตำรวจตระเวนชายแดนขึ้นที่ อ.จอหอ จ.นครราชสีมา เพื่อฝึกกองกำลังไว้สนับสนุนกองพล 93 และเพื่อใช้ต่อต้านคอมมิวนิสต์ในพื้นที่อื่น ส่งผลให้อธิบดีกรมตำรวจอย่างพลตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์ มีอำนาจและความมั่งคั่งขึ้น ยิ่งเมื่อสหรัฐฯ มีแผนสงครามจิตวิทยาในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2496 ด้วยการทำให้พระมหากษัตริย์กลายเป็นศูนย์กลางของการต้านคอมมิวนิสต์ และได้ทำการย้ายฐานบัญชาการของตำรวจพลร่มและตำรวจตระเวนชายแดนไปยัง อ.หัวหิน จ.ประจวบคีรีขันธ์ ซึ่งใกล้กับวังไกลกังวล[81] อำนาจของเผ่าจึงยิ่งสูงขึ้นตาม อย่างไรก็ตาม การสนับสนุนเผ่าของ CIA ได้ทำให้

---

[77] ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, 68.

[78] ณัฐพล ใจจริง, 113.

[79] แถมสุข นุ่มนนท์, *การทูตไทยสมัยรัตนโกสินทร์* (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2528), 69.

[80] ณัฐพล ใจจริง, 97.

[81] เรื่องเดียวกัน, 151.

Ref. code: 25636006030040GVU

กระทรวงกลาโหมของสหรัฐฯ ไม่พอใจ กระทรวงกลาโหมฯ จึงได้ให้ความช่วยเหลือทางด้านการเงินและอาวุธแก่สฤษดิ์ ธนะรัชต์ ผู้บัญชาการกองทัพบกในขณะนั้นด้วยเช่นกัน[82] ด้วยเหตุนี้สฤษดิ์ ธนะรัชต์จึงขึ้นมามีอำนาจทัดทียมกับเผ่า ศรียานนท์นับตั้งแต่นั้น อย่างไรก็ตาม จอมพล ป. ก็ยังมองว่า 2 คนนี้จะยังคงสนับสนุนตนต่อไป[83] ซึ่งจอมพล ป. คิดผิด

โครงการสงครามจิตวิทยาของสหรัฐอเมริกา ที่ต้องการทำให้สถาบันพระมหากษัตริย์กลายเป็นใจกลางของการต่อต้านคอมมิวนิสต์นั้น ได้พยายามสร้างภาพให้คอมมิวนิสต์เป็นภัยที่คอยคุกคามพระมหากษัตริย์[84] กลุ่มรอยัลลิสต์และสหรัฐอเมริกา จึงได้ร่วมมือสนับสนุนยุทธวิธีนี้ผ่านการจัดตั้งโครงการเยี่ยมเยียนราษฎรในชนบทขึ้นระหว่างเดือนกันยายน ถึงพฤศจิกายน พ.ศ. 2498 เพื่อสร้างความนิยมให้แก่พระมหากษัตริย์ ซึ่งสร้างความไม่พอใจต่อรัฐบาลเป็นอย่างยิ่ง จอมพล ป. จึงได้ตัดงบประมาณการเสด็จฯ เยือนอีสานลง[85] นอกจากนี้ ในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2498 จอมพล ป. ได้ส่งคนไปพบปรีดีที่เมืองจีนเพื่อขอให้กลับไทย เนื่องจากจอมพล ป. มีแผนจะเปิดโปงกรณีสวรรคต ส่งผลให้เรื่องการพาปรีดีกลับไทย จะได้กลายเป็นประเด็นการต่อสู้ทางการเมืองนับตั้งแต่นั้น โดยเฉพาะช่วงการหาเสียงเลือกตั้งในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2500 ประเด็นดังกล่าวก็ยิ่งเข้มข้นขึ้นเป็นอย่างมาก

แม้ว่าพรรคเสรีมนังคศิลาจะได้ที่นั่งในสภาฯ มากถึง 82 ที่นั่งก็ตาม แต่จอมพล ป. ไม่สามารถจัดตั้งรัฐบาลได้ เนื่องจากเสนีย์ ปราโมช แกนนำกลุ่มรอยัลลิสต์ ได้ยื่นฟ้องต่อศาลให้การเลือกตั้งเมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2500 เป็นโมฆะ หลังจากนั้น ในกลางดึกของวันที่ 1 มีนาคม พ.ศ. 2500 จอมพล ป. ได้เรียกประชุมทหารและตำรวจเพื่อวางแผนประกาศภาวะฉุกเฉิน โดยเผ่า ศรียานนท์ ได้เสนอให้จับตัวกษัตริย์[86] แต่สฤษดิ์ ธนะรัชต์คัดค้าน วันต่อมาเมื่อได้มีการประกาศภาวะฉุกเฉินแล้ว สฤษดิ์ได้รับอำนาจให้เป็นผู้รักษาความสงบเรียบร้อย ต่อมาในช่วงเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2500 ได้มีกระแสข่าวลือว่ามีบุคคลสำคัญอยู่เบื้องหลังกรณีสวรรคต[87] รวมทั้งข่าวที่ว่าจะมีการจับกุมองค์พระมหากษัตริย์ด้วย ทำให้ในวันที่ 6 กันยายน พ.ศ. 2500 จอมพล ป. ต้องออกมาปฏิเสธข่าวการจับกุมดังกล่าว[88] ซึ่งในวันเดียวกันนี้

---

[82] เรื่องเดียวกัน, 137.

[83] เรื่องเดียวกัน, 142.

[84] เรื่องเดียวกัน, 155.

[85] เรื่องเดียวกัน, 159.

[86] เรื่องเดียวกัน, 209.

[87] เรื่องเดียวกัน, 220.

[88] เรื่องเดียวกัน, 231.

Ref. code: 25636006030040GVU

สฤษดิ์ได้ลาออกจากการเป็นรองหัวหน้าพรรคเสรีมนังคศิลา ต่อมาในวันที่ 16 กันยายน พ.ศ. 2500 สฤษดิ์ได้ยื่นคำขู่ต่อจอมพล ป. ให้ลาออก แต่จอมพล ป. ตอบว่าจะขอให้คำตอบในวันถัดไป[89] คืนนั้นเวลา 23.00 น. สฤษดิ์จึงได้ทำการรัฐประหารจอมพล ป. โดยในหลวง ร.9 ได้แต่งตั้งให้สฤษดิ์ดำรงตำแหน่งผู้รักษาพระนคร ส่วนจอมพล ป. ได้เดินทางออกไปยังพนมเปญ และไม่ได้กลับมายังประเทศไทยอีกเลย

ความผิดพลาดประการสำคัญของจอมพล ป. คือการต่อต้านพระมหากษัตริย์ เมื่อจอมพลสฤษดิ์ได้ขึ้นมามีอำนาจแทน เขาจึงได้ใช้ข้อบกพร่องของจอมพล ป. ดังกล่าวนี้เป็นเครื่องมือในการสร้างผลประโยชน์[90] ด้วยการแสดงตัวว่ารักและเทิดทูนพระมหากษัตริย์เป็นอย่างยิ่ง ผ่านการเก็บพระบรมราชโองการที่ในหลวงแต่งตั้งให้เป็นผู้รักษาพระนครไว้ในตู้เซฟ พร้อมทั้งได้แจกจ่ายสำเนาไปยังหนังสือพิมพ์ต่างๆ เพื่อใช้อ้างให้ประชาชนได้เห็นว่าตนขึ้นมามีอำนาจอย่างชอบธรรม เหตุเพราะในสายตาของประชาชน ความชอบธรรม คือการได้รับการรับรองจากองค์พระมหากษัตริย์[91] นอกจากนี้ สฤษดิ์ยังได้ส่งเสริมให้พระมหากษัตริย์เสด็จเยี่ยมเยียนราษฎรในถิ่นทุรกันดารบ่อยครั้งขึ้น สนับสนุนให้ประพาสยุโรปและสหรัฐฯ ระหว่าง พ.ศ. 2503 – 2504 รวมทั้ง รื้อฟื้นพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญขึ้นมาใหม่เพื่อส่งเสริมบารมีให้ทวียิ่งขึ้นในสายตาประชาชนซึ่งส่วนใหญ่เป็นเกษตรกร

เพื่อให้นานาชาติยอมรับ และให้สหรัฐอเมริกามั่นใจว่ารัฐบาลใหม่จะยังคงดำเนินไปตามแนวทางที่สหรัฐฯ ต้องการ สฤษดิ์จึงให้พจน์ สารสิน อดีตเอกอัครราชทูตไทยประจำสหรัฐอเมริกา ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ต่อมาเมื่อพจน์ต้องการลาออก สฤษดิ์จึงให้พลโทถนอม กิตติขจรขึ้นดำรงตำแหน่งแทน โดยการปกครองในสมัยของ 2 นายกรัฐมนตรีนี้ สฤษดิ์ได้ปล่อยให้รัฐบาลดำเนินการปกครองไปตามระบอบประชาธิปไตย ด้วยการให้มีรัฐสภา พรรคการเมือง และเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็น แต่แล้วเมื่อหนังสือพิมพ์*อิสสระ* ได้ลงข่าวว่าสฤษดิ์ได้เข้าไปพัวพันกับการค้าเฮโรอีน สฤษดิ์จึงได้สั่งให้ทหารจำนวนหนึ่งเดินทางไปยังสำนักหนังสือพิมพ์เพื่อทำลายแท่นพิมพ์[92] นี่จึงเป็นสาเหตุทำให้สฤษดิ์คิดว่าการปกครองระบอบประชาธิปไตยแบบตะวันตกที่ให้เสรีภาพแก่การแสดงความคิดเห็นนั้น ไม่เหมาะกับประเทศไทย ด้วยเหตุนี้ ในวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2501 สฤษดิ์จึงได้ทำการรัฐประหารขึ้น โดยได้ยกเลิกการปกครองตามระบอบประชาธิปไตยแบบตะวันตก แล้วสร้างให้เป็นประชาธิปไตยแบบไทยๆ ขึ้นแทน[93]

---

[89] เรื่องเดียวกัน, 237.

[90] ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, 12.

[91] เรื่องเดียวกัน, 164.

[92] เรื่องเดียวกัน, 177.

[93] เรื่องเดียวกัน, 192.

Ref. code: 25636006030040GVU

ด้วยการยกเลิกรัฐธรรมนูญ ยกเลิกพรรคการเมือง จับกุมผู้ต้องสงสัยว่าเป็นคอมมิวนิสต์ สั่งห้ามชุมนุมเกิน 5 คน ไม่ให้แสดงความคิดเห็นทางด้านการเมือง และเซ็นเซอร์หนังสือพิมพ์ เป็นต้น อย่างไรก็ตาม เพื่อให้ได้ใจประชาชน สฤษดิ์จึงได้ออกนโยบายลดค่าไฟ ค่าโทรศัพท์ ค่าเรียน และค่ากาแฟเย็น เป็นต้น[94] ต่อมา สฤษดิ์จึงได้เร่งออกนโยบายที่เกี่ยวเนื่องกับข้อกล่าวหาเรื่องเฮโรอีน ด้วยการประกาศตัวว่าต่อต้านยาเสพติดผ่านพิธีฌาปนกิจฝิ่นซึ่งจัดขึ้นที่สนามหลวงเมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2502[95]

ภายหลังจากการรัฐประหารในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2501 นอกจากจะจัดเตรียมพิธีฌาปนกิจฝิ่นแล้ว สฤษดิ์ก็ยังได้ดำเนินนโยบายออกตรวจราชการยังต่างจังหวัดควบคู่ไปด้วย ทำให้สฤษดิ์ได้มีโอกาสเห็นว่าคนในชนบทต้องการถนนและน้ำประปาเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะถนนนั้น สฤษดิ์เชื่อว่าเป็นเครื่องหมายของการพัฒนา และสามารถนำพาประเทศไปสู่ความทันสมัยได้[96] ดังนั้น สฤษดิ์จึงได้ขอกู้เงินจากสหรัฐอเมริกา โดยสหรัฐฯ ได้อนุมัติเงินกู้ให้จำนวน 58.9 ล้านดอลลาร์ ซึ่งมากกว่าปีก่อนหน้าถึง 2 เท่า เนื่องจากสหรัฐฯ ต้องการตอบแทนที่สฤษดิ์สามารถปราบรามผู้ต้องสงสัยว่าเป็นคอมมิวนิสต์ได้อย่างเด็ดขาด[97] เมื่อได้เงินมาแล้ว รัฐบาลสฤษดิ์จึงได้อนุมัติแผนพัฒนาชุมชนแห่งชาติขึ้นใน พ.ศ. 2502 และได้ตั้งกรมพัฒนาชุมชนขึ้นในปีถัดมา ต่อมา โครงการสร้างถนนเพื่อตอบสนองต่อความต้องการของคนในชนบท ได้เริ่มเปลี่ยนเป็นการตอบสนองต่อความมั่งคงแทน เนื่องจากได้เกิดวิกฤติการณ์ในประเทศลาวขึ้นใน พ.ศ. 2504 ทำให้ต้องสร้างถนนเพื่อส่งเจ้าหน้าที่เข้าไปยัง “ถิ่นที่ไม่ปลอดภัย”[98] กล่าวคือ รัฐบาลลาวของนายพลภูมี หน่อสวรรค์ ซึ่งเป็นญาติของจอมพลสฤษดิ์นั้น[99] ได้เริ่มเพลี่ยงพล้ำให้แก่กองกำลังปะเทดลาวของร้อยเอกกองแล ด้วยความเกรงกลัวต่อคอมมิวนิสต์ที่เริ่มประชิดชายแดน การระดมกองทัพไปไว้ยังชายแดนจึงกลายเป็นเรื่องจำเป็น

แผนพัฒนาได้กลายเป็นอีกหนึ่งเครื่องมือที่สฤษดิ์ใช้อ้างความชอบธรรม[100] ควบคู่ไปกับการสนับสนุนสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งเมื่อสฤษดิ์เสียชีวิตใน พ.ศ. 2506 รัฐบาลถัดมาของถนอม กิตติขจร ก็ได้สืบต่อภารกิจด้านการพัฒนาและการสนับสนุนสถาบันพระมหากษัตริย์ดังกล่าว จนใน พ.ศ.

---

[94] เรื่องเดียวกัน, 185 - 186.

[95] เรื่องเดียวกัน, 236.

[96] เรื่องเดียวกัน, 272.

[97] เรื่องเดียวกัน, 279.

[98] เรื่องเดียวกัน, 274.

[99] เรื่องเดียวกัน, 281.

[100] เรื่องเดียวกัน, 274.

Ref. code: 25636006030040GVU

2511 ถนอมได้ประกาศใช้รัฐธรรมนูญที่ได้ห่างหายไปจากประเทศไทยนับตั้งแต่ที่สฤษดิ์ได้ทำการล้มล้างลงใน พ.ศ. 2501 ซึ่งภายหลังจากที่รัฐธรรมนูญมีผลบังคับใช้อีกครั้งหนึ่ง รัฐบาลก็ได้ประกาศให้มีการเลือกตั้งขึ้นใน พ.ศ. 2512 และถนอมก็ได้รับเลือกให้เป็นนายกรัฐมนตรีอีกครั้ง แต่แล้ว ด้วยความที่คุ้นชินกับอำนาจเผด็จการมาอย่างยาวนานนับตั้งแต่สมัยเป็นรองนายกรัฐมนตรีและรัฐมนตรีว่าการกระทรวงกลาโหมในรัฐบาลสฤษดิ์ ทำให้ถนอมรู้สึกว่าการทำงานในระบบรัฐสภาแบบมี ส.ส. ได้ส่งผลให้การบริหารราชการแผ่นดินดำเนินไปอย่างล่าช้า[101] เหตุนี้ ถนอมจึงได้ทำการรัฐประหารขึ้นเพื่อดึงอำนาจกลับคืนสู่ตนเองในวันที่ 17 พฤศจิกายน พ.ศ. 2514 แต่การกลับไปเป็นเผด็จการอีกครั้งในคราวนี้ ถนอมไม่สามารถบริหารประเทศได้อย่างที่ตั้งใจ เนื่องจากสำนึกเรื่องประชาธิปไตยในหมู่นักศึกษาและประชาชนได้เริ่มทวีความเข้มแข็งมากยิ่งขึ้น จนนำไปสู่เหตุการณ์การขับไล่จอมพลถนอมในวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เมื่อถนอมเดินทางลี้ภัยไปต่างประเทศแล้ว สัญญา ธรรมศักดิ์ เสนีย์ ปราโมช และคึกฤทธิ์ ปราโมช ก็ได้รับการแต่งให้มาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในช่วงเวลาสั้นๆ หลังจากนั้น คณะปฏิรูปการปกครองแผ่นดินซึ่งนำโดย พล.ร.อ.สงัด ชลออยู่ จึงได้ทำการระงับความวุ่นวายในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ด้วยการก่อรัฐประหารแล้วให้ ธานินทร์ กรัยวิเชียร ขึ้นรับตำแหน่งนายกรัฐมนตรี โดยธานินทร์สามารถบริหารประเทศได้เพียงแค่ประมาณ 1 ปีเท่านั้น เนื่องจาก พล.ร.อ.สงัด เห็นว่ารัฐบาลธานินทร์เป็น “เผด็จการพลเรือน” จึงได้จัดตั้งคณะปฏิวัติขึ้นเพื่อทำการรัฐประหารรัฐบาลธานินทร์ในวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2520 แล้วแต่งตั้งให้พลเอกเกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีแทน การบริหารประเทศของเกรียงศักดิ์นับได้ว่ามีความเป็นประชาธิปไตยขึ้นมาก เห็นได้จากการยอมรับรูปแบบการปกครองแบบรัฐสภา การประกาศใช้รัฐธรรมนูญ พ.ศ. 2521 และการผ่อนปรนให้มีเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็น เป็นต้น[102]

รัฐบาลชุดถัดมาของพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ก็ได้ส่งเสริมให้ประชาธิปไตยเกิดความเข้มแข็งขึ้นมากเช่นกัน แต่แล้วเมื่อพลเอกชาติชาย ชุณหะวัณได้ขึ้นมาเป็นนายกรัฐมนตรีใน พ.ศ. 2531 ชาติชายได้ปล่อยให้มีการคอรัปชั่นเกิดขึ้นอย่างมากมาย จนคณะรัฐบาลได้รับการขนานนามว่าเป็น “บุฟเฟ่ต์คาบิเนต” สภารักษาความสงบเรียบร้อยแห่งชาติ (รสช.) ซึ่งนำโดย พล.อ. สุนทร คงสมพงษ์ จึงได้ใช้การคอรัปชั่นเป็นข้ออ้างในการทำรัฐประหารเมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2534 และได้แต่งตั้งให้

---

[101] ธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์, “บทบาททางการเมืองของจอมพลถนอม กิตติขจร พ.ศ. 2506-2516,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550), 515.

[102] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *การเมืองวัฒนธรรมไทย : ว่าด้วย ความทรงจำ วาทกรรม อำนาจ* (นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน, 2558), 137.

Ref. code: 25636006030040GVU

อานันท์ ปันยารชุน ขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรีชั่วคราวไปจนกว่าจะได้มีการเลือกตั้งขึ้นในวันที่ 22 มีนาคม พ.ศ. 2535 แต่แล้วเมื่อ พล.อ. สุนทร คงสมพงษ์ เสนอให้ พล.อ. สุจินดา คราประยูร ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีแทนนาย ณรงค์ วงศ์วรรณ ผู้ซึ่งได้รับเสียงสนับสนุนมากเป็นอันดับหนึ่งจากการเลือกตั้งครั้งที่ผ่านมา บรรดานักการเมืองซึ่งนำโดย พล.ต. จำลอง ศรีเมือง นักศึกษา และประชาชนจึงได้เริ่มออกมาเคลื่อนไหวจนนำไปสู่การใช้ความรุนแรงปราบรามในวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2535 จนในวันที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2535 ในหลวงรัชกาลที่ 9 จึงได้เรียกคู่ขัดแย้งทั้ง 2 คือ พล.อ.สุจินดา คราประยูร และ พล.ต. จำลอง ศรีเมือง ให้เข้าเฝ้า ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน เพื่อเจรจายุติความขัดแย้ง ความวุ่นวายทางการเมืองจึงได้ยุติลงชั่วคราว โดย พล.อ. สุจินดา คราประยูร ได้ลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในวันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2535

2.2.2 ความผันผวนทางภูมิปัญญา

ด้วยสภาพความผันผวนทางการเมืองดังที่ได้กล่าวมา โดยเฉพาะในช่วงทศวรรษ 2490 ได้ส่งผลให้ปัญญาชนในยุคนั้นตระหนักว่า รูปแบบการปกครองที่ผ่านมา ไม่ว่าจะเป็นระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ระบอบประชาธิปไตย (ราชาธิปไตยภายใต้รัฐธรรมนูญ) ของคณะราษฎร และระบอบเผด็จการทหารที่เริ่มโดยหลวงพิบูลสงครามตั้งแต่ พ.ศ. 2481 นั้น ไม่สามารถแก้ไขปัญหาความเหลื่อมล้ำ และเศรษฐกิจที่ตกต่ำหลังสงครามได้เลย แต่ด้วยชัยชนะของโซเวียตเหนือนาซีใน พ.ศ. 2488 และการจัดตั้งรัฐบาลของเหมาเจ๋อตุงใน พ.ศ. 2492 ทำให้คอมมิวนิสต์ได้กลายเป็นความหวังในการแก้ไขปัญหาต่างๆ ซึ่งเสน่ห์อันเย้ายวนนี้ ได้โน้มน้าวให้เหล่านักศึกษาและปัญญาชนเริ่ม “หันซ้าย” ในที่สุด[103] เช่นเดียวกับที่ได้เกิดขึ้นในสหรัฐอเมริกา ดังที่ได้กล่าวถึงไว้ก่อนหน้านี้

มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการการเมือง (มธก.) ที่คณะราษฎรได้สถาปนาขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2477 ได้กลายเป็นแหล่งหลอมรวมภูมิปัญญา ที่นักศึกษาและปัญญาชนได้ผลัดกันเข้ามาแสดงบทบาทนำในการเคลื่อนไหวเพื่อโต้ตอบต่อความผันผวนทางการเมืองในแต่ละยุคสมัย แม้ว่ามหาวิทยาลัยจะถือกำเนิดขึ้นด้วยการเมือง แต่นักศึกษาในระยะแรกเริ่มกลับถูกทำให้ปลอดจากการเมือง เนื่องจากนักศึกษาในส่วนกลาง ล้วนเป็นพนักงานประจำที่สามารถเข้ามาฟังบรรยายได้เฉพาะช่วงพักกลางวันและหลังเลิกงานเท่านั้น จึงไม่มีโอกาสได้ปฏิสังสรรค์กันเท่าที่ควร ส่วนนักศึกษาในต่างจังหวัด มหาวิทยาลัยมีนโยบายให้*ศึกษาธิการจังหวัด*เป็นผู้รับผิดชอบเรื่องการสมัครและจัดสอบ นักศึกษาไม่จำเป็นต้องเดินทางเข้ามาศึกษายังส่วนกลางแต่อย่างใด ดังนั้น ท่าพระจันทร์ จึงมีแต่นักศึกษาจากพระนครและธนบุรีเป็น

---

[103] Kasian Tejapira, *Commodifying Marxism: the formation of modern Thai radical culture, 1927-1958* (Kyoto, Japan: Kyoto University Press, 2001), 66.

Ref. code: 25636006030040GVU

หลัก[104] ต่อมาเมื่อพลเรือตรี ถวัลย์ ธำรงนาวาสวัสดิ์ ได้ออกกฎหมายยกเลิกการปราบปรามคอมมิวนิสต์ลง ใน พ.ศ. 2489 พรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย (พคท.) จึงออกมาเคลื่อนไหวบนดินได้อย่างเปิดเผย ทำให้หนังสือพิมพ์ วรรณกรรมแปลแนวมาร์กซิสและสังคมนิยม รวมทั้งร้านหนังสือหัวก้าวหน้าต่างๆ ได้ผุดขึ้นเป็นจำนวนมาก นักศึกษา มธก. จึงมีพื้นที่ภายนอกมหาวิทยาลัยให้ได้ปฏิสังสรรค์ และแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกัน การเมืองจึงได้เริ่มเข้ามามีบทบาทต่อนักศึกษาภายในรั้วมหาวิทยาลัย โดยมีบันทึกไว้ด้วยว่านักศึกษา มธก. ราว 20 คนได้ตัดสินใจเข้าร่วมการเคลื่อนไหวไปกับ พคท.[105]

จนใน พ.ศ. 2491 นักศึกษาหัวก้าวหน้าได้รวมตัวกันจัดตั้งคณะกรรมการนักศึกษาขึ้น เพื่อร่วมเคลื่อนไหวต่อประเด็นต่างๆ[106] ปีถัดมา มหาวิทยาลัยได้ยกเลิกการรับนักศึกษาผ่าน*ศึกษาธิการจังหวัด*[107] เด็กต่างจังหวัดจึงเริ่มเข้ามาเรียนหนังสือที่ท่าพระจันทร์เพิ่มขึ้น ส่งผลให้มหาวิทยาลัยดูมีชีวิตชีวา เนื่องจากนักศึกษาจากต่างจังหวัดต้องเรียนหนังสือแบบเต็มเวลา ทำให้มีเวลาว่างหลังเลิกเรียนสามารถจับกลุ่มพูดคุย หรือจัดกิจกรรมต่างๆ ได้มากขึ้น ต่อมาใน พ.ศ. 2492 นักศึกษาหลายคนได้เข้าร่วมกับผู้ประสาสน์การในเหตุการณ์กบฏวังหลวง ความพ่ายแพ้จากเหตุการณ์นี้ทำให้พลังนักศึกษาที่กำลังก่อตัวขึ้น ถูกทำให้อ่อนแอลงจากการปราบปรามจากฝ่ายรัฐ มหาวิทยาลัยจึงกลับเข้าสู่สภาวะปลอดการเมืองอีกครั้งหนึ่ง[108] แต่เป็นการปลอดการเมืองเพียงชั่วคราวเท่านั้น เหตุเพราะพลังการเมืองภายนอกมหาวิทยาลัยของ พคท. ที่คู่ขนานไปนั้น ยังคงเดินหน้าตามปกติ ทำให้พลังการเคลื่อนไหวของนักศึกษาภายในกลับมาคึกคักอีกครั้งหนึ่ง จนนำไปสู่ การเดินขบวนต้านสงครามเกาหลีใน พ.ศ. 2493 และการเรียกร้องมหาวิทยาลัยคืนจากการยึดครองของรัฐบาลใน พ.ศ. 2494 เป็นต้น

ในขณะที่ความเคลื่อนไหวทางด้านกิจกรรมกำลังดำเนินไปนั้น ความเคลื่อนไหวทางภูมิปัญญาผ่านหน้ากระดาษก็ได้ดำเนินคู่ขนานไปพร้อมกันด้วย โดยใน พ.ศ. 2492 คณะกรรมการนักศึกษาที่เพิ่งได้รับการจัดตั้งขึ้นเมื่อปีก่อนหน้า ได้ก่อตั้งวารสาร*ธรรมจักร*ขึ้น เพื่อใช้เป็นเวทีในการวิพากษ์วิจารณ์เรื่องราวต่างๆ ทั้งที่เกิดขึ้นภายในและภายนอกมหาวิทยาลัย แต่เนื่องด้วยกระแส*สังคมนิยม*ที่รายล้อมชีวิตของนักศึกษาอยู่ในขณะนั้น ทำให้เนื้อหาส่วนใหญ่ที่ได้รับการตีพิมพ์ มักเป็นเรื่องราวที่ปลุก

---

[104] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ*, 40.

[105] Kasian Tejapira, 101.

[106] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *การเมืองวัฒนธรรมไทย*, 113.

[107] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ*, หน้าเดียวกัน.

[108] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *การเมืองวัฒนธรรมไทย*, 113 - 114.

Ref. code: 25636006030040GVU

เร้าให้นักศึกษาแสดงบทบาทรับผิดชอบต่อสังคม[109] เช่น บทกลอนชื่อ “ปลายทาง” ของนเรศ นโปกรณ์ ภายใต้นามปากกา*มนูญ มโนรมย์* ที่ถูกตีพิมพ์ลง*ธรรมจักร* ฉบับเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2495 ความว่า

เพียงหวังจะเฟื่องฟุ้ง	หรือจึงมุ่งมาศึกษา
เพียงเพื่อรับปริญญา	เอาตัวรอดเท่านั้นฤๅ
แท้ควรสหายคิด	แลตั้งจิตร่วมยึดถือ
สร้างศรีสังคมคือ	ปลายทางเราที่เล่าเรียน[110]

ในขณะเดียวกัน มหาวิทยาลัยอื่นก็มีวัฒนธรรม*สิ่งพิมพ์นักศึกษา*เช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ได้ปรากฏร่องรอยของวารสารชื่อ “มหาวิทยาลัย” มาตั้งแต่ พ.ศ. 2466[111] ซึ่งในเวลาต่อมา *มหาวิทยาลัย* ก็ได้ออก *ฉบับปิยมหาราชานุสรณ์ 23 ตุลาคม 2495* ขึ้น โดยได้ตีพิมพ์บทความเรื่อง “กลับใจคิดใหม่เถิด” ของชยศรี สุนทรพิพิธ ที่ได้ทำการคัดข้อความด้านศิลปะของบรรจง บรรเจิดศิลป์ มาใช้วิพากย์การทำหนังสือของคณะต่างๆ ในจุฬาฯ โดยชยศรีได้จบบทความของเขาด้วยเนื้อความที่จะก่อให้เกิดแรงสะเทือนในเวลาต่อมา ความว่า “...ถ้ามิใช่เขียนเพื่อประชาชนแล้ว แม้บทประพันธ์จะสละสลวยงดงามเพียบพร้อมด้วยอักษรศิลป แต่หากไร้คุณค่าที่เป็นสาระแล้ว ก็จะไม่มีวันเข้าถึงศิลปสมบูรณ์แบบได้เลย นี่เป็นความคิดเห็นของข้าพเจ้า ผู้มั่นใจเสียแล้วว่า Art for life’s sake ควรได้รับการยกย่องยิ่งกว่า Art for art’s sake”[112] ต่อมานักเขียนนามปากกาว่า “ท.จ.” จากฝั่งสำนักศิลปากรได้เขียนบทความตอบโต้ ตีพิมพ์ลง *มหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับที่ระลึกงานต้อนรับน้องใหม่ 14 กรกฎาคม 2498* ความว่า “ศิลปินต้องดึงประชาชนให้ขึ้นมาหาเรา ไม่ใช่ให้ประชาชนดึงเราให้ลงไปหา”[113] ซึ่งการปะทะปัญญาว่าด้วยเรื่องศิลปะนี้ จะได้ยิ่งทวีความเข้มข้นขึ้น เมื่อจิตร ภูมิศักดิ์ ได้เข้าร่วมสนามทรรศนะดังกล่าวนี้ ผ่านงานตีพิมพ์หนังสือรวมบทความเรื่อง *ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน* ที่ได้ออกเผยแพร่ในปลายปี 2500[114] ซึ่งจะได้ส่งอิทธิพลต่อนักศึกษาในทศวรรษ 2510 ต่อไป

---

[109] เรื่องเดียวกัน, 162.

[110] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ*, 386.

[111] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *การเมืองวัฒนธรรมไทย*, 145.

[112] เรื่องเดียวกัน, 154 – 155.

[113] เรื่องเดียวกัน,172.

[114] เรื่องเดียวกัน,170.

Ref. code: 25636006030040GVU

นอกจากสิ่งพิมพ์ของนักศึกษาดังที่ได้ยกตัวอย่างไว้มานี้ ทศวรรษ 2490 ยังได้ปรากฏวารสารและงานเขียนก้าวหน้าของเหล่าปัญญาชนนอกมหาวิทยาลัยอีกเป็นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็น*อักษรสาสน์* ของสุภา ศิริมานนท์ *มหาชนรายสัปดาห์* และ *ปิตุภูมิ* เป็นต้น ซึ่งแนวคิดคอมมิวนิสต์และสังคมนิยมที่ถูกนำเสนอผ่านสื่อสิ่งพิมพ์และกิจกรรมต่างๆ ของเหล่านักศึกษาและปัญญาชน ในระหว่าง พ.ศ. 2489 – 2500 จะได้กลายเป็นอุดมการณ์หลัก ที่พลังนักศึกษาจะได้นำไปใช้คัดง้างกับการครอบงำจากรัฐบาลต่อไป[115] แม้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าว สหรัฐอเมริกาจะได้เริ่มเข้ามาแสดงบทบาทต่อต้านคอมมิวนิสต์ในไทยแล้วก็ตาม

เมื่อสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ขึ้นมามีอำนาจใน พ.ศ. 2500 ผ่านรัฐบาลหุ่นเชิดของพจน์ สารสิน และถนอม กิตติขจร สฤษดิ์ได้สืบต่อภารกิจการเป็นมิตรที่ดีกับสหรัฐฯ จากจอมพล ป. พิบูลสงคราม ด้วยการออกประกาศคณะปฏิวัติฉบับที่ 17 สั่งห้ามไม่ให้สิ่งพิมพ์เผยแพร่แนวคิดคอมมิวนิสต์ ส่งผลให้เกิดการสั่งห้ามการชุมนุม การปิดหนังสือพิมพ์จีน การปิดหนังสือพิมพ์ที่วิพากษ์วิจารณ์รัฐบาล และปิดหนังสือพิมพ์ที่ตีพิมพ์วรรณกรรมแนวสังคมนิยม เป็นต้น รวมทั้งสั่งจับกุมผู้ต้องสงสัยว่าเป็นคอมมิวนิสต์ เช่น นักเขียน นักหนังสือพิมพ์ นักการเมือง และทนายความ ด้วยเหตุนี้ สหรัฐอเมริกาจึงตอบแทนความดีของสฤษดิ์ ด้วยการอนุมัติเงินกู้ให้นำไปใช้ทำ“แผนพัฒนา”[116] ดังที่ได้กล่าวถึงไว้ก่อนหน้า ซึ่งนอกจากการรื้อฟื้นอำนาจของกษัตริย์ และพระราชพิธีโบราณแล้ว “แผนพัฒนา” นี้ก็ยังเป็นอีกข้ออ้างหนึ่งที่สฤษดิ์นำเอามาใช้สร้างความชอบธรรมให้แก่ระบอบเผด็จการทหารของตนด้วย[117]

การที่สฤษดิ์ปิดกั้นไม่ให้มีการแพร่ขยายของแนวคิดสังคมนิยมและคอมมิวนิสต์ ได้ส่งผลให้ยุคทองของการเผยแพร่อุดมการณ์ก้าวหน้าต้องหยุดชะงัก งานเขียนที่เคยเฟื่องฟูมากในยุคก่อนสฤษดิ์ ได้ถูกกวาดล้างสิ้น นักเขียนหัวก้าวหน้า หากไม่ถูกจับกุม ก็ต้องหนีไปต่างประเทศ หรือไม่ก็ต้องยุติบทบาทอาชีพนักเขียนลง แต่หากยังอยากเขียนงานต่อไป ก็ต้องเปลี่ยนแนวเขียนเป็นรักโรแมนติก หรือไม่ก็บู๊ล้างผลาญแทน[118] จนเมื่อใกล้สิ้นยุคสฤษดิ์ใน พ.ศ. 2506 ความเข้มงวดในการควบคุมแนวคิดคอมมิวนิสต์ในไทย ได้เริ่มคลี่คลายลง แม้ว่ากระแสสงครามต่อต้านคอมมิวนิสต์ในลาวและเวียดนามจะตึงเครียดมากขึ้นก็ตาม

---

[115] Kasian Tejapira, 59.

[116] ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, 279.

[117] เบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน, *ในกระจก : วรรณกรรมและการเมืองสยามยุคอเมริกัน* (กรุงเทพฯ : อ่าน, 2553), 15.

[118] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ*, 324.

Ref. code: 25636006030040GVU

การวิพากษ์วิจารณ์บทบาทของสหรัฐฯ ในไทย ได้เริ่มปรากฏตัวให้เห็นมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวารสารสังคมศาสตร์ปริทัศน์ ที่สุลักษณ์ ศิวรักษ์ ได้ก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2506 วารสารดังกล่าวได้กลายเป็นพื้นที่หลักในการวิพากษ์อเมริกา รวมทั้งได้นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับสงครามอินโดจีนได้อย่างครบถ้วน รอบด้าน และเป็นระบบที่สุด[119] เพราะนอกจากจะมีบทความจากนักคิดนักเขียนภายในประเทศแล้ว สังคมศาสตร์ปริทัศน์ยังได้นำบทความที่เกี่ยวเนื่องกับสงครามเวียดนาม และแนวคิดก้าวหน้าต่างๆ ในโลกภาษาอังกฤษ มาแปลและตีพิมพ์เพื่อนำเสนอให้แก่ผู้อ่านชาวไทยอยู่อย่างเสมอ

เมื่อสุชาติ สวัสดิ์ศรี ได้มารับหน้าที่บรรณาธิการต่อจากสุลักษณ์ใน พ.ศ. 2512 สังคมศาสตร์ปริทัศน์ก็ได้ยิ่งทวีความเข้มข้นทางด้านเนื้อหามากยิ่งขึ้น เนื่องจากช่วงปีดังกล่าว เสรีภาพในการแสดงความคิดเห็นได้เริ่มเบ่งบาน อันเป็นผลมาจากการที่รัฐบาลถนอมได้แถลงใน พ.ศ. 2510 ยอมรับว่าประเทศไทยเป็นฐานปฏิบัติการให้สหรัฐอเมริกาได้ใช้ปล่อยเครื่องบินไปถล่มอินโดจีน ทำให้การไต่สวนและการสืบค้นข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับสงครามดังกล่าวทั้งในสหรัฐฯ และในประเทศไทย ดำเนินไปอย่างเผ็ดร้อน ประกอบกับรัฐบาลได้ประกาศใช้รัฐธรรมนูญที่ร่างมายาวนานกว่าสิบปีใน พ.ศ. 2511 รวมทั้งได้จัดให้มีการเลือกตั้งขึ้นใน พ.ศ. 2512 บรรยากาศของเสรีภาพเหล่านี้ จึงเอื้อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ได้อย่างเต็มที่

อย่างไรก็ตาม พลังของนักศึกษาที่ออกมาเคลื่อนไหวต่อต้านอเมริกาและเผด็จการนี้กลับกลายเป็นผลผลิตที่อเมริกาและเผด็จการได้เป็นผู้ริเริ่มไว้เอง กล่าวคือ แผนพัฒนาที่สฤษดิ์ได้รับเงินสนับสนุนจากอเมริกานั้น นอกจากจะนำไปสร้างไฟฟ้า ถนน และสาธารณูปโภคพื้นฐานต่างๆ แล้ว ยังได้มีการนำไปลงทุนพัฒนาด้านการศึกษาด้วย โดยใน พ.ศ. 2503 รัฐบาลสฤษดิ์ได้จัดทำแผนการศึกษาแห่งชาติขึ้น เพื่อปรับปรุงคุณภาพการศึกษา และขยายสถาบันการศึกษาในทุกระดับชั้นให้ครอบคลุมทั่วทุกภูมิภาค ซึ่งผลของแผนการศึกษาดังกล่าว โดยเฉพาะระดับอุดมศึกษานั้น ได้ก่อให้เกิดการจัดตั้งมหาวิทยาลัยตามภูมิภาคต่างๆ ขึ้นมากมาย ไม่ว่าจะเป็น มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ใน พ.ศ. 2507 มหาวิทยาลัยขอนแก่นใน พ.ศ. 2509 และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ใน พ.ศ. 2511 เป็นต้น อย่างไรก็ตาม มหาวิทยาลัยที่เพิ่มจำนวนขึ้นเหล่านี้ กลับไม่สามารถตอบสนองต่อความต้องการของนักศึกษาในภูมิภาคได้ เนื่องจากวิชาที่เปิดสอน จำนวนอาจารย์ และตำรับตำราต่างๆ นั้น ยังค่อนข้างจำกัดอยู่มาก ด้วยเหตุนี้ เด็กต่างจังหวัดส่วนใหญ่จึงเลือกเข้ามาศึกษาต่อยังมหาวิทยาลัยในกรุงเทพฯ แทน[120] ในกรณีของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์นั้น ได้มีอาจารย์จบใหม่จากต่างประเทศมากมายที่ได้นำตำราภาษาอังกฤษมาใช้

[119] เรื่องเดียวกัน, 215.

[120] เรื่องเดียวกัน, 59.

Ref. code: 25636006030040GVU

ประกอบการสอน เช่น เสน่ห์ จามริก เป็นต้น นักศึกษาจึงได้มีโอกาสสัมผัสกับแนวคิดก้าวหน้าจากต่างประเทศอยู่โดยตลอด[121] จนทำให้นักศึกษากลายเป็นคนเป็นกลุ่มเดียว (หากไม่นับรวมปัญญาชน) ที่ได้สัมผัสกับแนวคิดก้าวหน้าจากทั้งตำราภาษาอังกฤษ และข่าวสารจากบทความต่างๆ ในสังคมศาสตร์ปริทัศน์ ส่งผลให้นักศึกษาอยากเผยแพร่ความรู้ต่างๆ ให้ออกไปในวงกว้างด้วย ด้วยเหตุนี้ จึงเกิดการผลิตหนังสืออย่างง่ายๆ ขายถูกๆ จนกลายเป็นวัฒนธรรมการผลิต “หนังสือโรเนียว” และ “หนังสือเล่มละบาท” ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ได้เริ่มต้นขึ้นใน พ.ศ. 2507[122] ควบคู่ไปกับวัฒนธรรมสิ่งพิมพ์มหาวิทยาลัยของนักศึกษา

การเสียชีวิตของนักศึกษามหาวิทยาลัยเค้นท์ และการชุมนุมครั้งยิ่งใหญ่ของนักศึกษาในสหรัฐอเมริกานั้น ได้รับความสนใจจากนักศึกษาภายในประเทศไทยเป็นอย่างมาก ดังจะเห็นได้จากการแปลบทความและลงภาพการแห่ศพนักศึกษาดังกล่าวลงในหนังสือเล่มละบาท[123] ซึ่งความตื่นตัวต่อเหตุการณ์ภายนอกประเทศของนักศึกษาไทยในลักษณะนี้ เป็นผลมาจากหลายปัจจัย ไม่ว่าจะเป็นการคลายตัว (ชั่วคราว) ของระบอบเผด็จการทหารที่ได้ประกาศใช้รัฐธรรมนูญใน พ.ศ. 2511 และการเลือกตั้งในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2512 รวมทั้งการได้มีโอกาสสัมผัสกับข้อมูลข่าวสาร และแนวคิดก้าวหน้าต่างๆ ผ่านตำราภาษาต่างประเทศ และบทความแปลต่างๆ ในวารสารสังคมศาสตร์ปริทัศน์ ดังที่ได้กล่าวถึงไว้ก่อนหน้า

นอกจากจะได้ปรากฏแนวคิดก้าวที่ถูกนำเข้ามาจากต่างประเทศแล้ว ยังได้ปรากฏแนวคิดที่เดินทางจากอดีต ข้ามกาลเวลามาปรากฏตัวอีกครั้งในทศวรรษ 2510 ด้วย กล่าวคือ หลังจากรุ่นพี่ทางความคิดผู้ที่ได้เคยผลิตผลงานไว้ในช่วงทศวรรษ 2490 ได้ถูกเผด็จการทหารหลัง พ.ศ. 2501 สั่งจับกุมและปราบปรามลงอย่างหนัก ส่งผลให้งานเขียนก้าวหน้าทั้งหลายสูญหายไป แต่เมื่อสุชาติ สวัสดิ์ศรีได้เข้ามาเป็นผู้ช่วยบรรณาธิการวารสารสังคมศาสตร์ปริทัศน์ในระหว่าง พ.ศ. 2510 – 2512 สุชาติได้มีโอกาสรู้จักกับคำสิงห์ ศรีนอก และสุภา ศิริมานนท์ ผ่านสุลักษณ์ ศิวรักษ์ ซึ่งต่อมา เมื่อได้มีโอกาสตามไปยังบ้านของทั้งคำสิงห์ และสุภา สุชาติจึงได้มีโอกาสสัมผัสกับบรรดางานเขียน “ต้องห้าม” ที่ได้ซุกซ่อนไว้ในคอลเล็กชั่นส่วนตัวของนักเขียนทั้งสองคนนี้ เช่น นวนิยายเรื่อง “ปีศาจ” ของเสนีย์ เสาวพงศ์ ซึ่งถูกเก็บ

---

[121] เรื่องเดียวกัน, 54.

[122] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *การเมืองวัฒนธรรมไทย*, 182.

[123] เชิงอรรถ 71 ใน ประจักษ์ ก้องกีรติ, *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ*, 243.

Ref. code: 25636006030040GVU

ไว้ที่บ้านของคำสิงห์ และต้นฉบับ “ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน” ของจิตร ภูมิศักดิ์ ที่บ้านของสุภา เป็นต้น[124]

เมื่องานเขียนในทศวรรษ 2490 ได้ถูกค้นพบใหม่อีกครั้ง สำนึกและข้อถกเถียงต่างๆ ในสมัยนั้นจึงได้ถูกรื้อฟื้นและนำมาปรับใช้ในทศวรรษ 2510 อีกครั้ง กล่าวคือ กิจกรรมค่ายอาสาที่เฟื่องฟูอยู่ในช่วงกลางทศวรรษ 2500 นั้น ได้เปิดโอกาสให้นักศึกษาได้ออกไปสัมผัสกับชีวิตชาวบ้านในถิ่นทุรกันดาร และทำให้พบว่า ชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านเหล่านั้นช่างแร้นแค้นเป็นอย่างมาก อย่างไรก็ตาม แม้จะยากลำบากสักเพียงใด แต่พวกเขาก็ยังจ่ายภาษีให้เหล่านักศึกษาได้เรียนหนังสืออย่างสุขสบายอยู่ในกรุงเทพฯ[125] ด้วยสภาวะดังกล่าว จึงทำให้เกิดสำนึกที่เรียกว่า “หนี้สังคม” ขึ้นมา[126] ซึ่งเป็นสำนึกที่ผลักดันให้นักศึกษาผู้มีอภิสิทธิ์ในสังคม หันไปใช้อภิสิทธิ์นั้นสร้างประโยชน์เพื่อตอบแทนชาวบ้านให้หลุดพ้นจากความยากลำบากดังกล่าว ต่อมา เมื่องานเขียนจากทศวรรษ 2490 ที่มีเนื้อหาปลุกเร้าให้นักศึกษารู้จักแสดงบทบาทรับผิดชอบต่อสังคม ได้ถูกค้นพบโดยสุชาติ สวัสดิ์ศรี นักศึกษาจึงได้ตระหนักว่า เนื้อหาในทศวรรษ 2490 นั้น สอดรับเข้ากับสำนึกร่วมสมัยเรื่อง*หนี้สังคม* กันได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตาม เมื่อนักศึกษาต้องการนำไปเผยแพร่ต่อ ก็อาจได้มีการปรับเปลี่ยนหรือดัดแปลงถ้อยคำบ้างเล็กน้อย เพื่อใช้สื่อสารกับคนร่วมสมัยให้ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยยังคงไว้ซึ่งเนื้อหาเดิมตามต้นฉบับ ยกตัวอย่างบทกลอนของนเรศ นโรปกรณ์ ที่ได้ถูกพิมพ์ขึ้นใหม่ โดยปรับเปลี่ยนถ้อยคำในวรรคแรกของบาทสุดท้ายจาก “สร้างศรีสังคมคือ” ให้เป็น “รับใช้ประชาคือ”[127] ดังนี้

เพียงหวังจะเฟื่องฟุ้ง หรือจึงมุ่งมาศึกษา
เพียงเพื่อรับปริญญา เอาตัวรอดเท่านั้นฤๅ
แท้ควรสหายคิด แลตั้งจิตร่วมยึดถือ
รับใช้ประชาคือ ปลายทางเราที่เล่าเรียน

นอกจากแนวคิดเรื่องหนี้สังคมแล้ว แนวคิดเรื่อง *ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน* ก็ได้คืนชีพกลับขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งเช่นกัน แต่เป้าหมายของการถกเถียงในช่วงทศวรรษ 2510 นี้ ได้เปลี่ยนไป

---

[124] เรื่องเดียวกัน, 343 – 351.

[125] เรื่องเดียวกัน, 36.

[126] เรื่องเดียวกัน, 80.

[127] เรื่องเดียวกัน, 386.

Ref. code: 25636006030040GVU

จาก “ศิลปะเพื่ออะไร” เป็น “ศิลปะที่ดีเป็นอย่างไร” แทน ดังข้อเสนอที่ว่า ศิลปะที่ดีนั้น จะต้องมีเนื้อหาที่ก้าวหน้า สะท้อนชีวิตของผู้ถูกกดขี่ในสังคม[128] ซึ่งต่อมาเมื่อ *ศิลปเพื่อชีวิต ศิลปเพื่อประชาชน* ได้ถูกนำไปปรับใช้เป็นเครื่องมือในการวิจารณ์วรรณกรรม ข้อถกเถียงว่า “วรรณกรรมที่ดีเป็นอย่างไร” จึงได้ปรากฏตามขึ้นมาด้วย โดยชัยอนันต์ – ชัยสิริ สมุทรวณิช ได้เสนอว่า วรรณกรรมที่ดีจะต้องสะท้อนความเลวร้าย ความเลวทรามทั้งหลายออกมาให้ได้เห็น เพื่อจะได้หาทางกำจัดมัน[129] เมื่อพิจารณาประเด็นเรื่องศิลปะและเรื่องวรรณกรรมแล้ว จะพบว่าใจกลางของทั้งสองประเด็นดังกล่าวนั้น อยู่ที่บทบาทในการ*สะท้อน*ภาพชีวิตและสังคมที่เลวร้ายนั่นเอง

การปรากฏตัวขึ้นอีกครั้งของแนวคิดหนี้สังคม และแนวคิดศิลปเพื่อชีวิตนั้น ทำให้คนในทศวรรษ 2510 ได้รับรู้ว่าความคิดก้าวหน้าและปัญญาชนหัวก้าวหน้า ได้เคยมีอยู่ก่อนแล้วในสังคมไทย[130] ด้วยเหตุนี้ เพื่อให้คนในรุ่นทศวรรษ 2510 ได้เห็นแบบอย่างการใช้ภูมิปัญญาคัดง้างกับอำนาจเผด็จการจากรุ่นพี่ในทศวรรษ 2490 การผลิตซ้ำงานเขียนจากอดีตจึงได้เริ่มปรากฏตัวขึ้นใน พ.ศ. 2513 ผ่านนิยาย “เรื่องความรักของวัลยา”ของเสนีย์ เสาวพงศ์[131]

นอกจากสุชาติ สวัสดิ์ศรี จะเป็นตัวการหลักในการรื้อฟื้นงานเขียนก้าวหน้าของช่วงทศวรรษ 2490 ขึ้นมาใหม่แล้ว สุชาติก็ยังมีบทบาทสำคัญในการร่วมถกเถียงต่อประเด็น “ซ้ายใหม่” ด้วยเช่นกัน แม้ว่าสุชาติจะไม่ได้เป็นคนที่นำเข้าแนวคิดดังกล่าวนี้ก็ตาม กล่าวคือ เมื่อ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เดินทางกลับจากต่างประเทศ ก็ได้เขียนเล่าประสบการณ์ลงในหนังสือพิมพ์สยามรัฐ ฉบับวันที่ 26 พฤษภาคม พ.ศ. 2513 เกี่ยวกับแนวคิดที่เรียกว่า “ซ้ายใหม่”[132] โดย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ มองว่า “ซ้ายใหม่” คือกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่คอยทำลายล้างสถาบันสำคัญๆ ของประเทศ ซึ่งคำอธิบายนี้ ต่อมาก็จะได้ถูกโจมตีผ่านข้อถกเถียงจากทั้ง อากร ฮุนตระกูล ไมตรี อึ๊งภากรณ์ สุชาติ สวัสดิ์ศรี และสุระพงษ์ ชัยนาม เป็นต้น

นอกจากจะร่วมถกเถียงว่าอะไรคือ “ซ้ายใหม่” แล้ว สุชาติ สวัสดิ์ศรี ยังได้นำบางส่วนของ The Port Huron Statement ของกลุ่ม S.D.S. ดังที่ได้กล่าวถึงไว้ก่อนหน้า มาถ่ายทอดไว้ในโลกภาษาไทยด้วย โดยในงานแปลชิ้นดังกล่าว ได้มีเนื้อความตอนหนึ่งระบุว่า “ปัญหาที่*เรา*ยกขึ้นมาถามก็คือ อะไรเล่าที่เป็นความสำคัญแท้จริง *เรา*สามารถที่จะมีชีวิตที่แตกต่างและดีกว่าได้หรือไม่ ถ้า*เรา*

---

[128] เรื่องเดียวกัน, 328.

[129] เรื่องเดียวกัน, 328.

[130] เรื่องเดียวกัน, 337.

[131] เรื่องเดียวกัน, 371.

[132] เรื่องเดียวกัน, 241.

Ref. code: 25636006030040GVU

ต้องการเปลี่ยนแปลงสังคม *เรา*จะทำอย่างไรดี”[133] ซึ่งข้อความนี้ ได้สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของนักศึกษาผ่านการใช้สรรพนามเรียกแทนตัวเองว่า “เรา” ที่ต้องการจะปฏิวัติ หรือเปลี่ยนแปลงสังคม ซึ่งสอดรับกับสรรพนามว่า “เรา” ในแถลงการณ์อีกฉบับหนึ่งที่สุชาติได้นำมาแปลไว้ด้วยเช่นกันที่ชื่อ “คำอุทธรณ์จากซอร์บอน” ซึ่งเป็นคำประกาศของกลุ่มนักศึกษาฝรั่งเศสผู้ก่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในปี พ.ศ. 2511 ความว่า “การปฏิวัติของพวกศักดินาเป็นการปฏิวัติทางศาล การปฏิวัติของพวกกรรมาชีพเป็นทางเศรษฐกิจ การปฏิวัติของพวก*เรา*จะเป็นทางสังคมและวัฒนธรรม เพื่อว่ามนุษย์จะได้กลายเป็นมนุษย์อีกครั้งหนึ่ง”[134] ซึ่งจากการแปลแถลงการณ์เหล่านี้ ทำให้สุชาติมีโอกาสได้สัมผัสถึงพลังของคนหนุ่มสาวผู้ที่ต้องการเปลี่ยนแปลงสังคม ด้วยเหตุนี้ คำอธิบายต่อสิ่งที่เรียกว่า “ซ้ายใหม่” ในมุมมองของสุชาตินั้น จึงมีใจกลางอยู่ที่พลังนักศึกษาและการขบถของคนหนุ่มสาว ซึ่งสุชาติจะได้มีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดคำอธิบายตามกรอบคิดนี้ต่อไป[135] ในขณะเดียวกัน ข้อสรุปของสุระพงษ์ ชัยนาม ก็ได้สอดรับกับแนวคิดเรื่องพลังนักศึกษาของสุชาติ โดยสุระพงษ์ได้ชี้ให้เห็นว่าตัวการในการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของ “ซ้ายเก่า” คือชนชั้นกรรมาชีพ แต่สำหรับ “ซ้ายใหม่” นั้น ตัวการไม่ได้จำกัดอยู่ที่ชนชั้นกรรมาชีพแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ยังได้รวมถึง ปัญญาชน และนักศึกษาด้วย[136]

แนวคิดก้าวหน้าจากต่างประเทศ รวมทั้งการรื้อฟื้นภูมิปัญญาจากอดีตขึ้นมาใหม่นั้นได้เอื้อให้เกิดการตื่นตัวของนักศึกษาขึ้น นักศึกษาจึงลุกขึ้นมาสร้างความเปลี่ยนแปลง ผ่านการจัดกิจกรรมต่างๆ เพื่อตอบสนองต่อข่าวการเสียชีวิตของนักศึกษามหาวิทยาลัยเคนท์ เช่น การจัดอภิปรายเกี่ยวกับปัญหาการส่งทหารเข้าไปยังประเทศกัมพูชา[137] ซึ่งเป็นต้นตอที่ทำให้นักศึกษามหาวิทยาลัยเค้นท์ต้องเสียชีวิต นอกจากการวิพากษ์วิจารณ์ผ่านกิจกรรมการอภิปรายแล้ว นักศึกษายังได้วิพากษ์ปัญหาว่าด้วยสงคราม ผ่านการโต้วาที ซึ่งเป็นอีกหนึ่งกิจกรรมที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในหมู่นักศึกษาขณะนั้น ประเด็นที่น่าสนใจคือ ใน พ.ศ. 2513 หัวข้อญัตติการโต้วาที ได้เปลี่ยนจากประเด็นรักๆ ใคร่ๆ ไปเป็นเรื่องสงครามเวียดนามแทน[138] นอกจากนี้ ในปีเดียวกันนี้ “ซ้ายใหม่” ยังได้ปลุกเร้าให้นิสิตจุฬาฯ ราว 5,000

---

[133] สุชาติ สวัสดิ์ศรี, “ซ้ายใหม่,” *วิทยาสารปริทัศน์* 23 (5 ธ.ค. 2513) : 58 อ้างถึงใน ประจักษ์ ก้องกีรติ, 255.

[134] สุชาติ สวัสดิ์ศรี, “ซ้ายใหม่อีกครั้งหนึ่ง,” *วลัญชทัศน์ ฉบับมนุษย์และปัญหา* 1, 1 (มิ.ย. - ส.ค. 2514) : ไม่มีเลขหน้า, อ้างถึงใน ประจักษ์ ก้องกีรติ, 257.

[135] ประจักษ์ ก้องกีรติ, 253.

[136] สุระพงษ์ ชัยนาม, “ใครเป็นซ้าย?,” *สังคมศาสตร์ปริทัศน์* 8, 4 (มี.ค. - พ.ค. 2514) : 116.

[137] ประจักษ์ ก้องกีรติ, 308.

[138] เรื่องเดียวกัน, 289.

Ref. code: 25636006030040GVU

คน เดินขบวนประท้วงผู้บริหารมหาวิทยาลัย เนื่องจาก นายประสาร มฤคพิทักษ์ ในฐานะนายกสโมสรนิสิตจุฬาฯ ได้เขียนบทความลง “จุฬาสาร” ฉบับเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2513 เปิดเผยการทุจริตที่ดินและการเงินของมหาวิทยาลัย ซึ่งการเดินขบวนของนิสิตจุฬาฯ ครั้งนี้ ถือได้ว่าเป็นการแสดงพลังของนิสิตจุฬาฯ ครั้งยิ่งใหญ่ที่สุด[139]

นอกจากความเคลื่อนไหวทางภูมิปัญญาดังที่ได้กล่าวมานี้ สภาพสังคมโดยทั่วไปใน พ.ศ. 2513 ก็ได้เริ่มวิตกเกี่ยวกับผลที่จะเกิดขึ้น หากเกิดการถอนทหารตาม “หลักการนิกสัน (Nixon’s Doctrine)” ที่ประธานาธิบดีนิกสันได้แถลงไว้ กล่าวคือ สหรัฐอเมริกาได้ตกลงจะถอนทหารออกจากดินแดนไทยให้หมดภายใน พ.ศ. 2513 ส่งผลให้สถานบริการต่างๆ รวมทั้งโรงแรมชั้นหนึ่งทั้งหลายที่มีห้องพักมากถึง 5,000 ห้องนั้น อาจจะต้องปิดตัวลง[140] ซึ่งข้อมูลจากกรมแรงงานได้ระบุว่า ทั้งประเทศมีลูกจ้างทำงานอยู่ในสถานบริการ ไนต์คลับ และอาบอบนวดมากถึง 738,864 คน โดยเฉพาะในเขตพระนครและธนบุรีนั้น มีจำนวนทั้งสิ้น 320,146 คน[141] คำถามคือ หากเกิดการตกงาน คนเหล่านี้จะใช้ชีวิตในพระนครต่อไปหรือไม่ โดยหากเลือกใช้ชีวิตในเมืองต่อ ก็อาจประสบกับปัญหาทางด้านการเงิน อันจะก่อให้เกิดปัญหาสังคมอื่นๆ ตามมาได้ เนื่องจากข้อมูลจากกรมสารสนเทศได้ระบุว่าอัตราค่าครองชีพในพระนครของ พ.ศ. 2512 ได้เพิ่มสูงขึ้นจากปีก่อนหน้าราว 2 – 4 % แต่ถ้าหากนับตั้งแต่ พ.ศ. 2505 เป็นต้นมา อัตราค่าครองชีพดังกล่าวได้เพิ่มสูงขึ้นมากถึง 14 – 16 %[142] ซึ่งจากแนวโน้มดังกล่าวนี้ สามารถคาดการณ์ได้ว่าอัตราค่าครองชีพใน พ.ศ. 2513 ก็จะถีบตัวสูงขึ้นต่อไปเช่นกัน นอกจากนี้ “กฎหมายควบคุมที่ดินและเคหะสถาน” ที่ประกันราคาค่าเช่าที่ดินและที่พัก ด้วยอัตราที่ต่ำนั้น ได้หมดอายุลงเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2512 ส่งผลให้ค่าเช่าที่ดินและหอพักมีราคาที่สูงขึ้น[143] จากปัญหาเหล่านี้ได้สะท้อนให้เห็นว่า นอกจากการเข้ามาของกองทัพอเมริกาแล้ว การถอนฐานทัพออกไปก็ได้ทิ้งปัญหาสังคมไว้มากมายเช่นกัน เช่น ปัญหาที่ดินทำกิน ปัญหาโสเภณี และปัญหายาเสพติด เป็นต้น

---

[139] เรื่องเดียวกัน, 410.

[140] “โฉมหน้าเมืองไทย ในปี 13 โดย ส. วร.,” *ไทยรัฐ* (1 มกราคม 2513) : 5.

[141] เรื่องเดียวกัน, 10.

[142] เรื่องเดียวกัน.

[143] เรื่องเดียวกัน.

Ref. code: 25636006030040GVU

บทที่ 3
"ซ้ายใหม่" ในภาพยนตร์สะท้อนสังคมระหว่างทศวรรษ 2510 – 2530

บทนี้ต้องการนำเสนอพัฒนาการของวงการภาพยนตร์ไทย ในช่วงก่อนที่แนวคิดซ้ายใหม่จะได้เข้ามามีบทบาทต่อวิธีคิดของเหล่าผู้กำกับ ซึ่งเมื่อได้ปรากฏแนวคิดซ้ายใหม่ขึ้นแล้ว การสร้างภาพยนตร์สะท้อนสังคม ก็ได้จำกัดการสร้างอยู่เฉพาะในผู้กำกับกลุ่มที่มีแหล่งทุนมั่นคงเท่านั้น เช่น เปี๊ยก โปสเตอร์ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล และสักกะ จารุจินดา เป็นต้น ก่อนที่จะเริ่มปรากฏแหล่งทุนใหม่ๆ ที่เอื้อให้ผู้กำกับหน้าใหม่ท่านอื่นๆ ในยุคหลัง 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ได้มีโอกาสสร้างภาพยนตร์แนวตามแนวทางนี้ เช่น ยุทธนา มุกดาสนิท เพิ่มพล เชยอรุณ และสุรสีห์ ผาธรรม เป็นต้น

3.1 ภาพยนตร์ไทยก่อนทศวรรษ 2510

3.1.1 ภาพยนตร์ไทยในยุคก่อนยูซิส

ในขณะที่กำลังเสด็จฯ ประพาสประเทศสิงคโปร์อยู่นั้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีโอกาสทอดพระเนตรภาพยนตร์*ถ้ำมอง*แบบที่เรียกว่า "คิเนโตสโคป (Kinetoscope)" เป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 3 สิงหาคม พ.ศ. 2439[144] ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่ถูกคิดค้นขึ้นโดย โทมัส อัลวา เอดิสัน (Thomas A. Edison) หลังจากนั้นหนึ่งปี ภาพยนตร์ก็ได้เข้ามาปรากฏตัวขึ้นเป็นครั้งแรกในสยาม โดยการนำเข้าของฝรั่งชื่อ เอส. จี. มาร์คอฟสกี (S.G. Marchovsky) จนใน พ.ศ. 2443 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ จึงได้โปรดฯ ให้จัดสร้างโรงภาพยนตร์ขึ้นภายในพระราชวังที่ประทับ[145] นับแต่นั้นเป็นต้นมา ราชสำนักสยามจึงได้ให้ความสำคัญต่อกิจการภาพยนตร์เรื่อยมา ดังจะเห็นได้จากมีเจ้านายชั้นสูงหลายพระองค์นิยมถ่ายภาพยนตร์เก็บไว้ ไม่ว่าจะเป็น พระองค์เจ้าทองแถมถวัลยวงศ์ กรมหลวงสรรพสาตรศุภกิจ (พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) และพระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร (พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) เป็นต้น

สำหรับพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น แม้จะไม่มีหลักฐานว่าพระองค์สนพระทัยในกิจการการถ่ายภาพยนตร์ แต่ภาพยนตร์ก็กลับเป็นสิ่งที่พระองค์ให้ความสนพระทัยเช่นกัน

---

[144] โดม สุขวงศ์, *คู่มือนิทรรศการหนึ่งศตวรรษภาพยนตร์ไทย 2440 – 2540* (นครปฐม : หอภาพยนตร์, 2556), 17.

[145] นัยนา แย้มสาขา, "นโยบายการส่งเสริมภาพยนตร์ของรัฐบาลไทย," (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต (สื่อสารมวลชน), คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540), 67.

Ref. code: 25636006030040GVU

ดังจะเห็นได้จาก การประดับตราแผ่นดินไว้บนโรงภาพยนตร์ที่ต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็น “โรงหนังญี่ปุ่นหลวง” ใน พ.ศ. 2453[146] ต่อมา เมื่อธุรกิจโรงภาพยนตร์เจริญเติบโตมากยิ่งขึ้น กลุ่มพ่อค้าชาวจีนจึงได้รวมตัวกันขึ้นเป็น “สยามภาพยนตร์บริษัท” ใน พ.ศ. 2462 เพื่อดำเนินการผูกขาดการนำเข้า และการจัดฉายภาพยนตร์จากต่างประเทศ โดยเฉพาะภาพยนตร์จากฮอลลิวูด ซึ่งความสำเร็จอย่างล้นหลามของบริษัทดังกล่าวได้ทำให้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ รู้สึกกังวลว่าอุดมการณ์ที่แผงเร้นอยู่ในภาพยนตร์ต่างประเทศนั้น จะได้ส่งอิทธิพลต่อผู้ชมชาวสยาม ด้วยเหตุนี้ พระองค์จึงได้โปรดฯ ให้พระยารามราฆพจัดตั้ง “บริษัทภาพยนตร์สยามนิรามัย” ขึ้นใน พ.ศ. 2465 เพื่อคานอำนาจการจัดซื้อและจัดฉายภาพยนตร์ต่างประเทศของบริษัทพ่อค้าชาวจีนดังกล่าว[147] โดยในปีเดียวกันนี้ พระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร ผู้บัญชาการกรมรถไฟหลวง ก็ได้จัดตั้ง “กองภาพยนตร์เผยแพร่ข่าว” ขึ้นเพื่อสร้างภาพยนตร์โฆษณาให้นักท่องเที่ยวได้รู้จักการเดินทางด้วยรถไฟขึ้นด้วย[148]

ต่อมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการฉายภาพยนตร์ของบริษัท *ภาพยนตร์จีนสยามตงฮั้ว* เรื่อง “อำนาจมืด” ซึ่งมีฉากซ่องผู้หญิง และซ่องอั้งยี่ ทำให้พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ ไม่พอพระทัยเป็นอย่างยิ่ง อย่างไรก็ตาม ทรงอนุญาตให้ฉายภาพยนตร์ดังกล่าวได้แค่พอคืนทุน หลังจากนั้นจึงรับสั่งให้เอาฟิล์มไปเผาทิ้งเสีย[149] ด้วยเหตุนี้ ใน พ.ศ. 2473 พระองค์จึงได้ออก “พระราชบัญญัติภาพยนตร์ พุทธศักราช 2473” ขึ้นเพื่อเซ็นเซอร์เนื้อหาที่ขัดต่อศีลธรรมอันดี ดังปรากฏเนื้อความในมาตราที่ 4 ความว่า “ท่านห้ามมิให้ทำหรือฉายหรือแสดง ณ สถานที่มหรสพซึ่งภาพยนตร์หรือประกาศกอบด้วยลักษณะฝ่าฝืนหรืออาจฝ่าฝืนต่อความสงบเรียบร้อย หรือศีลธรรมอันดี ถึงแม้เพียงว่าการทำ การฉาย หรือการแสดงภาพยนตร์ หรือการประกาศนั้นๆ น่าจะมีผลเช่นว่านั้น ท่านก็ห้ามดุจกัน”[150]

อย่างไรก็ตาม การควบคุมเนื้อหาภาพยนตร์ในลักษณะนี้ อาจเป็นอิทธิพลจากทางฝั่งฮอลลิวูดด้วยก็เป็นได้ เนื่องจากกฎหมายเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ “The Production Code” ได้ออกมาบังคับใช้ในปีเดียวกันนี้ (ค.ศ. 1930) ซึ่งการเชื่อมโยงความสัมพันธ์กันระหว่างพระองค์กับอุตสาหกรรม

---

[146] อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, *120 ปี ธุรกิจภาพยนตร์ไทย ในมิติประวัติศาสตร์เศรษฐกิจและสังคมไทย* (กรุงเทพฯ : ศักดิ์โสภาการพิมพ์, 2561), 68.

[147] นัยนา แย้มสาขา, 63.

[148] เรื่องเดียวกัน, 67.

[149] เรื่องเดียวกัน, 75.

[150] “พระราชบัญญัติภาพยนตร์ พุทธศักราช ๒๔๗๓,” *ราชกิจจานุเบกษา* เล่ม 27 (21 กันยายน 2473): 195.

Ref. code: 25636006030040GVU

ภาพยนตร์จากสหรัฐอเมริกานั้น เกิดขึ้นจากสมาคมภาพยนตร์สมัครเล่นแห่งสหรัฐอเมริกา (Amateur Cinema League) ที่มีสำนักงานใหญ่อยู่ที่นิวยอร์ก ได้แต่งตั้งพระองค์ให้ดำรงตำแหน่งสมาชิกกิตติมศักดิ์ ใน พ.ศ. 2473 ส่งผลให้ในปีเดียวกันนี้ พระองค์จึงได้โปรดฯ ให้จัดตั้งสมาคมภาพยนตร์แห่งสยาม ในพระบรมราชูปถัมภ์ขึ้น[151] นอกจากนี้ ในโอกาสฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 150 ปี พระองค์ยังได้จัดสร้างศาลาเฉลิมกรุง และบริษัท สหศีนิมา จำกัด ขึ้นใน พ.ศ. 2475 ด้วย เพื่อผูกขาดการนำเข้าและจัดฉายภาพยนตร์ฮอลลิวูด ส่งผลให้การจัดฉายภาพยนตร์นับตั้งแต่นี้ไปจนถึงช่วงการบุกเข้ามาของกองทัพญี่ปุ่น ภาพยนตร์ที่ถูกนำเข้าจากต่างประเทศ ล้วนนำเข้ามาจากสหรัฐอเมริกาเกือบทั้งสิ้น[152]

ความเปลี่ยนแปลงด้านภาพยนตร์อีกประการหนึ่งในรัชสมัยนี้ คือได้มีการจัดตั้ง “หน่วยฉายภาพยนตร์เคลื่อนที่กลางแปลง” ขึ้นใหม่อีกครั้ง หลังจากที่ได้เคยมีกิจการฉายหนังกลางแปลงขึ้นมาก่อนแล้วในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่กิจการในสมัยนั้นกลับไม่เฟื่องฟูเท่าที่ควร[153] โดยการจัดตั้งหน่วยฉายภาพยนตร์เคลื่อนที่กลางแปลงขึ้นใหม่นี้ ไม่พบหลักฐานว่าหน่วยงานดังกล่าวถูกจัดตั้งขึ้นด้วยเหตุผลอะไร อย่างไรก็ตาม บทบาทของการฉายหนังกลางแปลงที่ทวีความสำคัญขึ้นในสมัยคณะราษฎร อาจเป็นร่องรอยที่พอจะอธิบายถึงสาเหตุดังกล่าวได้ กล่าวคือ ภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง คณะราษฎรได้ยกเลิกกองภาพยนตร์ของกรมรถไฟหลวงลง และได้จัดตั้งกรมโฆษณาการขึ้นแทนใน พ.ศ. 2476 โดยได้จัดให้มีแผนกภาพยนตร์ขึ้นด้วย เพื่อทำหน้าที่เผยแพร่อุดมการณ์ใหม่ของคณะราษฎร[154] ต่อมา เมื่อได้เกิดภาวะเศรษกิจตกต่ำไปทั่วโลกในช่วงปลาย พ.ศ. 2472 (ค.ศ.1929) อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากภาวะฟองสบู่แตกในสหรัฐฯ (The Great Depression) กรมโฆษณาการจึงได้เริ่มตระเวนออกไปฉายหนังกลางแปลงยังชนบท เพื่อดึงดูดคนให้เข้ามาชมภาพยนตร์ แล้วคอยสอดแทรกการสาธิตวิธีการปลูกข้าวให้ได้ผลผลิตสูงในช่วงก่อนฉาย หรือระหว่างการเปลี่ยนฟิล์ม[155] ยิ่งเมื่อกองทัพญี่ปุ่นยกพลขึ้นบกใน พ.ศ. 2484 น้ำท่วมใหญ่ใน พ.ศ. 2485 และสภาวะแพ้สงครามหลัง พ.ศ. 2488 ที่ไทยต้องชดใช้ข้าวจำนวนมากให้แก่อังกฤษ ความต้องการข้าวจึงได้เพิ่มสูงขึ้น ส่งผลให้การฉายหนังกลางแปลงเพื่อดึงดูดให้คนเข้ามาดูวิธีการปลูกข้าวนั้น จึงทวีความสำคัญมากขึ้นตาม ซึ่งการจัดฉายหนังกลางแปลงยังชนบทในลักษณะนี้ ไม่ว่าจะด้วยเหตุผล

---

[151] นัยนา แย้มสาขา, 70.

[152] Boonrak Boonyaketmala, “The Rise and Fall of the Film Industry in Thailand, 1897 – 1992,” *East-West Film Journal* 6, no. 2 (July 1992): 65.

[153] โดม สุขวงศ์, 113.

[154] นัยนา แย้มสาขา, 2 – 3.

[155] เรื่องเดียวกัน, 85 – 86.

Ref. code: 25636006030040GVU

ใดก็ตาม นับได้ว่าคณะราษฎรได้มีส่วนสำคัญเป็นอย่างยิ่ง ในการส่งเสริมให้ราษฎรผู้อยู่อาศัยในดินแดนอันห่างไกลได้มีโอกาสกลายเป็น “ผู้ชม” ด้วย เนื่องจากก่อนหน้านี้ ภาพยนตร์ได้ถูกจำกัดการรับชมไว้เฉพาะในพระนครและตามหัวเมืองใหญ่เท่านั้น

นอกจากการรับชมภาพยนตร์จะได้ถูกกระจายตัวไปยังผู้ชมในวงกว้างแล้ว การผลิตภาพยนตร์ก็ยังได้กระจายตัวออกไปนอกราชสำนักด้วยเช่นกัน เห็นได้จากใน พ.ศ. 2478 จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ให้แผนกภาพยนตร์ของกรมโฆษณาการสร้าง “เลือดทหารไทย” เพื่อใช้ “โฆษณาให้ราษฎรนิยมการทหาร”[156] ต่อมาใน พ.ศ. 2483 เมื่อรัฐบาลของจอมพล ป. นำประเทศเข้าสู่สงครามอินโดจีน ปรีดี พนมยงค์ จึงได้สร้าง “พระเจ้าช้างเผือก” เพื่อคัดค้านนโยบายชาตินิยม ระบอบทหาร และวิกฤติการณ์อินโดจีนตามที่จอมพล ป. ได้ก่อไว้[157] นอกจากนั้น ในปีเดียวกันนี้ กองทัพอากาศ ก็ได้จัดตั้งกองภาพยนตร์ขึ้นด้วยเช่นกัน โดยจอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี ได้ให้กองทัพอากาศผลิตภาพยนตร์เรื่อง “บ้านไร่-นาเรา” ขึ้นใน พ.ศ. 2485 เพื่อยกสถานะและให้กำลังใจชาวนา[158] ที่ต้องเร่งปลูกข้าวให้ทันกับความต้องการที่เพิ่มสูงขึ้นในขณะนั้น แม้ว่าจุดประสงค์ที่แท้จริงอาจยังคงเป็นไปเพื่อการโฆษณาให้ราษฎรนิยมทหารเหมือนภาพยนตร์เรื่อง “เลือดทหารไทย” อยู่ก็ตาม[159]

แต่แล้วในปลาย พ.ศ. 2484 กองทัพญี่ปุ่นได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในประเทศไทย โดยญี่ปุ่นได้ให้ความสำคัญกับภาพยนตร์เป็นอย่างมาก เนื่องจากญี่ปุ่นมองว่าภาพยนตร์เป็นสื่อที่ผู้ชมชาวต่างประเทศอย่างไทย ไม่จำเป็นต้องอาศัยทักษะทางภาษาด้านการอ่านออกเขียนได้แต่อย่างใด จึงเหมาะกับการนำไปใช้เป็นสื่อหลักในการเผยแพร่อุดมการณ์และโฆษณาชวนเชื่อ ดังนั้น กองทัพญี่ปุ่นจึงได้ขอให้ไทยงดฉายภายนตร์จากอังกฤษ สหรัฐอเมริกา และจีน เพื่อเน้นฉายแต่ภาพยนตร์ญี่ปุ่นเท่านั้น โดยต่อมาใน พ.ศ. 2485 ญี่ปุ่นได้จัดตั้ง “บริษัทจำหน่ายภาพยนตร์ญี่ปุ่น สาขากรุงเทพฯ” ขึ้นเป็นอย่างทางการ[160] ส่งผลให้ประเทศไทยในช่วงกึ่งอาณานิคมญี่ปุ่นนี้ มีแต่ภาพยนตร์ไทยและญี่ปุ่นเท่านั้นที่ออกฉาย

ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้สิ้นสุดลง นอกจากสหรัฐอเมริกาจะได้เริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้นในประเทศไทย ด้วยการเปิดสถานกงสุลขึ้นใหม่อีกครั้งในเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2488 และได้

---

[156] ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, *ภาพยนตร์กับการเมือง* (กรุงเทพฯ : ภูมิปัญญา, 2542), 31.

[157] เรื่องเดียวกัน, 121.

[158] นัยนา แย้มสาขา, 84.

[159] ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 46.

[160] นิภาพร รัชตพัฒนากุล, “‘หนังรัก’ ขณะรบ: การฉายและการสร้างภาพยนตร์ของญี่ปุ่นในไทยระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2,” *จุลสารหอจดหมายเหตุธรรมศาสตร์*, ฉ.19 (มิถุนายน 2558 – พฤษภาคม 2559): 81.

Ref. code: 25636006030040GVU

พยายามผลักดันให้ไทยเป็นศูนย์กลางทางเศรษฐกิจของภูมิภาค รวมทั้งผลักดันให้ไทยผูกค่าเงินบาทไว้กับเงินดอลลาร์แทนเงินปอนด์ ดังที่ได้กล่าวถึงไว้ในบทที่ 2 แล้ว เมื่อความตึงเครียดทางการเมืองภายในประเทศอันเกี่ยวเนื่องกับกรณีสวรรคตใน พ.ศ. 2489 เริ่มคลี่คลายลง สหรัฐฯ จึงได้พยายามเข้ามามีบทบาทในประเทศไทยด้านอื่นๆ ด้วย เช่น ด้านการศึกษาและวัฒนธรรม โดยใน พ.ศ. 2490 สหรัฐฯ ได้จัดตั้งศูนย์ศึกษาประเทศไทยขึ้นที่มหาวิทยาลัย Cornell[161] และในปีเดียวกันนี้ ก็ได้ส่งตัวแทนผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์กลุ่ม “Big Eight” และ บริษัท Walt Disney ให้เข้ามาตั้งสาขาในประเทศไทย โดยภายหลังจากที่กิจการภาพยนตร์ฮอลลิวูดได้เริ่มฟื้นตัวขึ้นจากสงครามแล้ว สตูดิโอภาพยนตร์กลุ่ม“ Big Five” ได้แก่ MGM, RKO, Paramount, Warner Bros., และ Twentieth Century-Fox ได้รวมตัวกับสตูดิโอกลุ่ม “Little Three” ได้แก่ Columbia, Universal, และ United Artist เพื่อจัดตั้งขึ้นเป็นสมาคมส่งออกภาพยนตร์แห่งอเมริกา (The Motion Pictures Export Association of America) ขึ้น[162] ส่งผลให้ภาพยนตร์ฮอลลิวูดได้เริ่มกลับมาฉายในประเทศไทยได้อีกครั้ง หลังจากที่ก่อนหน้านี้มีแต่ภาพยนตร์ญี่ปุ่นเท่านั้น

นอกจากนี้ กิจการภาพยนตร์ไทยก็กลับมาคึกคักเช่นกัน แม้ว่าจะประสบกับปัญหาเศรษฐกิจตกต่ำช่วงหลังสงครามก็ตาม อันเป็นผลกระทบจากการสั่งซื้อฟิล์มภาพยนตร์ขนาด 35 ม.ม. จากต่างประเทศ โดยผู้สร้างไทยได้แก้ปัญหาด้วยการใช้ฟิล์มภาพยนตร์ขนาด 16 ม.ม. แทน เหตุเพราะเป็นฟิล์มที่มีราคาถูกกว่ามาก แม้ว่าจะไม่สามารถบันทึกเสียงได้ก็ตาม กล่าวคือ ฟิล์ม 16 ม.ม. จะมีขนาดความยาวที่สามารถถ่ายภาพยนตร์ได้ราว 40 นาที ในขณะที่ฟิล์ม 35 ม.ม. นั้น สามารถถ่ายได้เพียง 20 นาทีเท่านั้น[163] ส่งผลให้ภาพยนตร์ที่ถ่ายด้วยฟิล์ม 16 ม.ม. จะใช้งบประมาณลงทุนโดยรวมเพียงแค่ราว 7 แสนบาท[164] ในขณะที่ฟิล์ม 35 ม.ม. นั้น ต้องใช้เงินลงทุนอย่างต่ำมากถึง 1 ล้านบาท[165]

ใน พ.ศ. 2492 ภาพยนตร์ไทยเรื่อง “สุภาพบุรุษเสือไทย” ที่ถ่ายทำด้วยฟิล์ม 16 ม.ม. แบบต้องใช้เสียงพากย์สดนั้น ประสบความสำเร็จอย่างถล่มทลาย จึงก่อให้เกิดกระแสการนำฟิล์ม 16

---

[161] ณัฐพล ใจจริง, “การเมืองไทยสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามภายใต้ระเบียบโลกของสหรัฐอเมริกา (พ.ศ. 2491-2500),” (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 5.

[162] Boonrak Boonyaketmala, 71.

[163] สมชาย ศรีรักษ์, “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525,” (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), 115 - 116.

[164] กระทรวงเศรษฐการ กรมการสนเทศ, *รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย* (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2515), 21.

[165] เรื่องเดียวกัน, 22.

Ref. code: 25636006030040GVU

ม.ม. ไปใช้ถ่ายภาพยนตร์นับตั้งแต่นั้น[166] เพราะผู้สร้างหลายรายเกิดความมั่นใจมากขึ้นว่า ฟิล์ม 16 ม.ม. ก็สามารถประสบความสำเร็จได้เช่นกัน อย่างไรก็ตาม ความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว อาจมีปัจจัยทางด้านสังคมเกื้อหนุนด้วยกันสองประการ ประการแรก ความคุ้นชินกับเรื่อง*เสือ* กล่าวคือ ช่วงหลังสงคราม เศรษฐกิจได้ตกต่ำไปทั่วโลก ส่งผลให้เกิดการโจรกรรม และอาชญากรรมขึ้นเป็นจำนวนมาก แม้แต่รถยนต์พระที่นั่งของพระมหากษัตริย์ก็ถูกโจรกรรมด้วยเช่นกัน จึงได้มีการเรียกปรากฏการณ์ที่ไม่ปลอดภัยดังกล่าวนี้ว่า “ไอ้เสือระบาด”[167] โดยสาเหตุที่เรียกว่า “เสือ” นั้น เนื่องจากเป็นคำที่ใช้เรียกแทนพฤติกรรมของพวกโจรดุร้าย แกมโกง บ้าระห่ำ และมีจิตใจอำมหิตเหมือนเสือ[168]

ส่วนอีกปัจจัยหนึ่งนั้น คือการนิยมหนังคาวบอย กล่าวคือ เมื่อภาพยนตร์จากฮอลลิวูดสามารถกลับเข้ามาฉายในประเทศไทยได้อีกครั้ง หนังแนวคาวบอยที่เข้าฉายในสหรัฐฯ เมื่อ พ.ศ. 2489 เรื่อง My Darling Clementine ที่ได้รับการสรรเสริญว่าเป็นภาพยนตร์แนวคาวบอยเรื่องเยี่ยมที่สุดในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์สหรัฐฯ[169] นั้น อาจได้ถูกนำเข้ามาจัดฉายในประเทศไทย และคงได้รับความนิยมอย่างล้นหลามด้วย จนกลายเป็นแรงบันดาลใจให้ ม.จ. ศุกรวรรณดิศ ดิศกุล และแท้ ประกาศวุฒิสาร นำไปสร้างสร้างเป็น “สุภาพบุรุษเสือไทย” ขึ้นมา ซึ่งการแต่งกายของพระเอกในเรื่อง มีลักษณะคล้ายคลึงกับคาวบอยฝรั่ง ที่ต้องสวมเสื้อเชิ้ต กางเกงยีนส์ คาดสายปืนลูกโม่ไว้ที่เอว และมีฉากดวลปืนต่อสู้กัน เป็นต้น[170]

3.1.2 ภาพยนตร์ไทยภายใต้ยุคยูซิส

ใน พ.ศ. 2492 กองทัพก๊กมินตั๋งที่สหรัฐอเมริกาให้การสนับสนุนอยู่นั้น เริ่มเสียฐานที่มั่นให้แก่คอมมิวนิสต์มากขึ้น ดีน จี. อัชเชอร์สัน (Dean G. Acheson) รัฐมนตรีว่าการกระทรวงการต่างประเทศของสหรัฐฯ จึงได้เสนออย่างเป็นทางการให้คอมมิวนิสต์กลายเป็นภัยคุกคามอย่างแท้จริงในเอเชีย[171] โดยได้สนับสนุนให้เอเชียเข้าร่วมการต่อสู้กับภัยคุกคามในครั้งนี้ ต่อมา เมื่อเหมาเจ๋อตุงได้ประกาศจัดตั้งสาธารณรัฐประชาชนจีนขึ้นเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2492 สหรัฐฯ จึงต้องการดูท่าทีรัฐบาล

---

[166] โดม สุขวงศ์, 103.

[167] ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, *การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ*, พิมพ์ครั้งที่ 5 (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2561), 45.

[168] เรื่องเดียวกัน, 79.

[169] James Chapman, *Cinemas of the world : film and society from 1895 to the present* (London : Reaktion Books, 2003), 164.

[170] ชาญชนะ หอมทรัพย์, “การเมือง เสือไทย และจุดกำเนิดหนังบู๊ภูธร,” Way Magazine, https://waymagazine.org/rural-thai-cowboy-action-movie/ (สืบค้นเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563).

[171] ณัฐพล ใจจริง, 89.

Ref. code: 25636006030040GVU

ไทยว่าจะเข้าข้างเหมาเจ๋อตุงหรือไม่ โดยสหรัฐฯ ได้หยั่งเชิงด้วยการสอบถามมายังรัฐบาลไทยว่าจะสนับสนุนจักรพรรดิเบาได๋ของเวียดนามที่สหรัฐฯ ให้การสนับสนุนอยู่หรือไม่ จอมพล ป. พิบูลสงคราม กลับยื่นเงื่อนไขขอแลกเปลี่ยนการยอมรับจักรพรรดิเบาได๋ด้วยการสนับสนุนด้านอาวุธ เนื่องจาก จอมพล ป. กำลังประสบกับปัญหาการเมืองภายใน ทั้งกับกลุ่มรอยัลลิสต์ของนายควง อภัยวงศ์ ผู้ที่จอมพล ป. เพิ่งทำการรัฐประหารมาเมื่อปีก่อนหน้า กับกลุ่มของ ปรีดี พนมยงค์ ที่เพิ่งทำกบฏวังหลวงไปเมื่อต้นปี ด้วยเหตุนี้ จอมพล ป. จึงต้องการอาวุธเพื่อป้องกันตนเอง ต่อมา เมื่อสหรัฐฯ ขอหารือเกี่ยวกับจักรพรรดิเบาได๋ จอมพล ป. จึงสบโอกาส ใช้เรื่องการต้านคอมมิวนิสต์มาเป็นอีกหนึ่งข้ออ้างในการขอแลกอาวุธด้วย เมื่อสหรัฐฯ ตอบรับข้อเสนอดังกล่าว จอมพล ป. จึงได้ประกาศรับรองจักรพรรดิเบาได๋ในวันที่ 28 กุมพาพันธ์ พ.ศ. 2493 โดยต่อมาในราวต้นเดือนมีนาคม สหรัฐฯ จึงได้อนุมัติงบประมาณ 10 ล้านดอลลาร์ให้แก่รัฐบาลไทย[172] หลังจากนั้นในเดือนมิถุนายน ได้เกิดสงครามเกาหลีขึ้น จอมพล ป. จึงรีบจัดส่งทหารเข้าร่วมรบทันที เพื่อต้องการแสดงความเชื่อมั่นให้สหรัฐฯ เห็นว่ารัฐบาลไทยจะยังคงยืนหยัดต่อสู้กับคอมมิวนิสต์เคียงข้างสหรัฐฯ จนในวันที่ 17 ตุลาคม พ.ศ. 2493 ไทยกับสหรัฐฯ จึงได้มีการลงนามบันทึกข้อตกลงความร่วมมือทางการทหารขึ้นอย่างเป็นทางการ[173]

นอกจากสงครามที่ต้องใช้กองกำลังทหารแล้ว ประธานาธิบดีเฮนรี่ เอส. ทรูแมน (Henry S. Truman) ยังได้เสนอให้สู้รบกันด้วยสงครามอุดมการณ์ด้วย โดยได้จัดตั้งสภายุทธศาสตร์ทางจิตวิทยา (PSB: The Phycological Strategy Board) ขึ้นใน พ.ศ. 2494[174] ต่อมา ดไวต์ ดี. ไอเซนฮาวร์ (Dwight D. Eisenhower) ได้ขึ้นดำรงตำแหน่งประธานาธิบดีแทนทรูแมนในต้นปี 2496 ซี. ดี. แจ็คสัน (C. D. Jackson) ซึ่งเป็นที่ปรึกษาประธานาธิบดีนั้น ได้เสนอให้ใช้ไทยเป็นฐานปฏิบัติการทางสงครามจิตวิทยา[175] เมื่อสภาความมั่นคงสหรัฐฯ พิจารณาแล้ว จึงได้มีมติอนุมัติโครงการจิตวิทยาในประเทศไทยในเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2496 ภายใต้รหัส PSB – D23 โดยได้จัดสรรงบประมาณให้แก่โครงการดังกล่าวจำนวน 1,500,000 ดอลลาร์[176] จนในเดือนธันวาคมปีเดียวกัน วิลเลียม เจ. โดโนแวน (William J. Donovan) เอกอัครราชทูตสหรัฐฯ ประจำประเทศไทย ได้มีโอกาสเข้าเฝ้าฯ พระบาทสมเด็จพระจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช และได้สังเกตว่าพระองค์สนพระทัยแผนการต่อต้านคอมมิวนิสต์เป็นอย่างยิ่ง โดโนแวนจึง

---

[172] เรื่องเดียวกัน, 94.

[173] เรื่องเดียวกัน, 99.

[174] เรื่องเดียวกัน, 143.

[175] เรื่องเดียวกัน, 127.

[176] เรื่องเดียวกัน, 129.

Ref. code: 25636006030040GVU

ได้เสนอแผนกลับไปยังวอชิงตันให้ใช้สถาบันกษัตริย์เป็นศูนย์กลางในการต่อต้านคอมมิวนิสต์ ด้วยการสร้างโฆษณาชวนเชื่อว่าคอมมิวนิสต์กำลังคุกคามพระมหากษัตริย์อยู่[177] ด้วยเหตุนี้ สำนักข่าวสารอเมริกัน (ยูซิส – USIS : United States Information Service) จึงได้เข้ามามีบทบาทในฐานะหน่วยงานที่ดำเนินการเผยแพร่โฆษณาชวนเชื่อผ่านวัตถุทางอุดมการณ์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น สิ่งพิมพ์ หนังสือ และภาพยนตร์ เป็นต้น[178]

ภาพยนตร์ที่ยูซิสนำมาเผยแพร่เป็นโฆษณาชวนเชื่อนั้น สามารถแบ่งออกได้เป็นสองประเภท คือ หนึ่ง ภาพยนตร์สารคดีที่ชวนให้ผู้ชมได้เห็นถึงความเจริญของประเทศสหรัฐฯ ผ่านความเจริญ 6 ด้าน ได้แก่ 1) การเกษตร 2) ศิลปและวัฒนธรรม 3) การศึกษา 4) ประวัติศาสตร์ การปกครองและความมั่นคง 5) สหรัฐอเมริกา และ 6) วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี นอกจากนี้ ยังได้มีภาพยนตร์ที่ถ่ายทอดให้เห็นถึงความสัมพันธ์อันดีระหว่างไทยกับสหรัฐฯ ที่มีใจกลางอยู่ที่สถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งจัดรวมไว้เป็นกลุ่มที่ 7)[179] ด้วย ซึ่งตัวอย่างภาพยนตร์สารคดีจากกลุ่มเหล่านี้ ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง The Path of Liberty ที่เป็น “ภาพยนตร์ย้อนหลังไปสู่เหตุการณ์เมื่อครั้งอเมริกาประกาศอิสรภาพ และการก่อตั้งรัฐบาลอันมั่นคงภายใต้รัฐธรรมนูญ”[180] และภาพยนตร์เรื่อง “ฆ่าตัวตาย” ที่ “แสดงให้เห็นอันตรายของยาเสพติด รัฐบาลไทยพยายามอย่างหนักที่จะหยุดยั้งไม่ให้ชาวเขาทำลายป่าและปลูกฝิ่น ดังนั้นจึงมีการจัดตั้งโครงการหลวงพัฒนาชาวเขาในพระบรมราชานุเคราะห์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวขึ้นเพื่อช่วยชาวเขาปลูกพืชผักแทนฝิ่น”[181] เป็นต้น

ภาพยนตร์ของยูซิสประเภทที่สอง จะเป็นเรื่องแต่ง ที่มีจุดประสงค์เพื่อก่อให้เกิดความหวาดกลัวต่อภัยคอมมิวนิสต์ เช่น เรื่องมรดกพระจอมเกล้า (2497) หนุมานเผชิญภัยครั้งใหม่ (2503) ไฟเย็น (2508)[182] เสียงสาบจากโลกันตร์ และ From Mao To Mekong เป็นต้น[183] โดยสองเรื่องหลังนี้ไม่ทราบปีฉาย อย่างไรก็ตาม ใน พ.ศ. 2562 หอภาพยนตร์ได้ค้นพบฟิล์มภาพยนตร์เรื่อง “คำสั่งคำสาป” ซึ่งใช้ชื่อภาษาอังกฤษว่า Dead Man’s Voice ถูกเก็บรักษาไว้ในหอจดหมายเหตุแห่งชาติสหรัฐอเมริกา โดย

---

[177] เรื่องเดียวกัน, 155.

[178] เรื่องเดียวกัน, 144.

[179] สำนักข่าวสารอเมริกัน, *รายชื่อภาพยนตร์ของสำนักข่าวสารอเมริกัน* (กรุงเทพฯ: สำนักข่าวสารอเมริกัน, 2520), 5.

[180] เรื่องเดียวกัน, 43.

[181] เรื่องเดียวกัน, 112.

[182] โดม สุขวงศ์, 137.

[183] ณัฐพล ใจจริง, 153 - 154.

Ref. code: 25636006030040GVU

ภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกสร้างขึ้นใน พ.ศ. 2494[184] โดย US Information Agency (USIA) ซึ่งเป็นสำนักงานแม่ของยูซิส[185] แต่เนื่องจากประสบกับปัญหาด้านการจัดจำหน่าย ทำให้ต้องออกฉายล่าช้าใน พ.ศ. 2497 โดยณัฐพล ใจจริง ได้วิเคราะห์ว่า Dead Man ในเรื่อง หมายถึงปรีดี พนมยงค์[186] นี่จึงสะท้อนให้เห็นว่านับตั้งแต่ปรีดี พนมยงค์ ได้ขึ้นมามีอำนาจแทนกลุ่มรอยัลลิสต์ในฐานะนายกรัฐมนตรีใน พ.ศ. 2489 ปรีดีก็ได้ถูกโจมตีว่าเป็นคอมมิวนิสต์เรื่อยมา และก็ได้ถูกผลิตซ้ำเรื่อยไป ซึ่ง “คำสั่งคำสาป” และ “อินทรีทอง” ที่ออกฉายใน พ.ศ. 2513 คือหลักฐานที่ช่วยยืนยันให้เห็นถึงการผลิตซ้ำดังกล่าว โดยใน*อินทรีทอง*นั้น ได้ปรากฏตัวละครหนึ่งที่เป็นคอมมิวนิสต์ชื่อ “ปรีดา พนายันต์” ซึ่งหมายถึงปรีดี พนมยงค์นั่นเอง[187] ประเด็นที่น่าสนใจคือ ภาพยนตร์เรื่อง “คำสั่งคำสาป” นี้ ได้ชี้ให้เห็นว่าแผนการจิตวิทยาในประเทศไทยได้เริ่มต้นแทบจะในทันทีเมื่อประธานาธิบดีทรูแมน ได้จัดตั้งสภายุทธศาสตร์ทางจิตวิทยา (PSB) ขึ้นใน พ.ศ. 2494 ก่อนที่ ซี. ดี. แจ็คสัน จะได้เสนอต่อประธานาธิบดีไอเซนฮาวร์ ให้ใช้ไทยเป็นฐานปฏิบัติการทางสงครามจิตวิทยา (PSB – D23) ใน พ.ศ. 2496 เสียอีก

ในขณะที่ยูซิสกำลังดำเนินงานเผยแพร่โฆษณาชวนเชื่อว่าคอมมิวนิสต์กำลังคุกคามกษัตริย์อยู่นั้น จอมพล ป. พิบูลสงคราม ก็ได้พยายามขัดขวางการโฆษณาชวนเชื่อดังกล่าว ด้วยการตัดงบประมาณการเสด็จเยี่ยมเยียนราษฎรในอีสานลง นอกจากนี้ จอมพล ป. ยังได้พยายามทำโฆษณาชวนเชื่อผ่านการสร้างภาพยนตร์เพื่อขัดขวางความนิยมในตัวกษัตริย์ด้วย ซึ่งถือได้ว่าเป็นหนึ่งในรูปแบบการต่อสู้เชิงสัญลักษณ์ตามแนวทางของคณะราษฎรที่ได้เริ่มมาตั้งแต่ พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา โดยในวาระครบรอบ 24 ปีเหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงการปกครองใน พ.ศ. 2499 นั้น จอมพล ป. ได้ก่อตั้ง “บริษัทเอราวัณภาพยนตร์ จำกัด” ขึ้นเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2499 โดยมีจุดประสงค์เพื่อสร้างภาพยนตร์เรื่อง “อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง” ซึ่งได้เคยถูกจัดสร้างในรูปแบบของละครเวทีมาก่อนแล้วเมื่อ พ.ศ.

---

[184] พุทธพงษ์ เจียมรัตตัญญู, “คำสั่งคำสาป : ร่างทรงฮอลลีวูดของหนังไทย ในสงครามเย็นที่เพิ่งค้นพบ,” *จดหมายข่าวหอภาพยนตร์* 10, ฉ. 59 (กันยายน - ตุลาคม 2563): 18.

[185] เรื่องเดียวกัน, 19.

[186] ณัฐพล ใจจริง, “Live ภาพยนตร์สนทนา ‘คำสั่งคำสาป’,” หอภาพยนตร์ Thai Film Archive, นำข้อมูลขึ้นเมื่อวันที่ 26 กันยายน 2563, https://www.facebook.com/ThaiFilmArchivePage/videos/360629935125914/ (สืบค้นเมื่อวันที่ 26 กันยายน 2563).

[187] Rachel V. Harrison, “The Man with the Golden Gauntlets: Mit Chaibancha's Insi Thorng and the Hybridization of Red and Yellow Perils in Thai Cold War Action Cinema,” *Cultures at War the Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, ed. Tony Day and Maya H. T. Liem (Ithaca, N.Y. : Southeast Asia Program, Cornell University, 2010), 223.

Ref. code: 25636006030040GVU

2497 แต่โครงการสร้างฉบับภาพยนตร์นี้ กลับต้องล้มไปเสียก่อน เนื่องจากได้เกิดรัฐประหารขึ้นใน พ.ศ. 2500[188] ซึ่งในประเด็นนี้ ทักษ์ เฉลิมเตียรณได้วิเคราะห์ว่าจอมพล ป. ต้องการแข่งขันบารมีกับรัชกาลที่ 9 ด้วยการโฆษณาให้ประชาชนเชื่อว่าตนนั้นเป็นผู้มีบารมีและอานุภาพเทียบเท่ากับพ่อขุนราม ซึ่งเป็นกษัตริย์ดุจเดียวกัน[189] นอกจากนี้ การแข่งขันดังกล่าว ยังได้ดำเนินควบคู่ไปกับการสร้างอนุสาวรีย์พระยาพหลฯ และอนุสาวรีย์พระเจ้าตากสินด้วย โดย จอมพล ป. ต้องการโฆษณาให้ประชาชนเชื่อว่า ตนนั้นเป็นหนึ่งในคณะผู้เปลี่ยนแปลงการปกครองผู้ล้มอำนาจกษัตริย์ แต่ก็เป็นผู้ที่มีความชอบธรรมนอกราชวงศ์จักรีที่จะก้าวขึ้นเป็นกษัตริย์ได้ด้วยเช่นกัน หากไม่ถูกปราบดาฯ ไปเสียก่อน[190] ในทำนองเดียวกัน ผู้เขียนอยากขอเสนอไว้ในที่นี้ด้วยว่า กิจกรรมที่จอมพล ป. ได้ทำในช่วงปีท้ายๆ ของการครองอำนาจนั้น ล้วนแล้วแต่เป็นไปเพื่อแข่งขันบารมีกับรัชกาลที่ 9 ทั้งสิ้น ยกตัวอย่างเช่น การตั้งชื่อบริษัทภาพยนตร์ และชื่อโรงแรมบริเวณสี่แยกราชประสงค์ว่า “เอราวัณ” นั้น อาจมีนัยทางการเมืองแฝงไว้ด้วยสองประการ ประการแรกอาจเพื่อใช้สื่อว่าตนเองนั้นเป็นกษัตริย์ เนื่องจากพระอินทร์ผู้ทรงช้างเอราวัณนั้น มีสถานะเป็นกษัตริย์ของเหล่าเทวดาทั้งหลาย ประการที่สอง อาจใช้ส่งสารไปยัง “เพื่อนรบ (Friendemy)” อย่างปรีดี พนมยงค์ ผู้สร้าง “พระเจ้าช้างเผือก” เพื่อย้ำว่าตนและปรีดีต่างก็เป็นคณะราษฎรเหมือนกัน ซึ่งต่อมา จอมพล ป. จะได้สื่อความปรารถนานี้ชัดเจนขึ้นผ่านบทสนทนากับปาล พนมยงค์ เมื่อคราวที่ปาลมาขอลาบวช ในโอกาส 25 พุทธศตวรรษ และ 25 ปีอภิวัฒน์ ในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2500 โดยจอมพล ป. ได้พูดกับปาลว่า “บอกพ่อของหลานด้วยนะว่า ลุงอยากให้กลับมาช่วยลุงทำงานให้ชาติ ลุงคนเดียวสู้ศึกดินาไม่ไหวแล้ว”[191]

3.2 ภาพยนตร์ไทยในยุคหัวเลี้ยวหัวต่อช่วงทศวรรษ 2510

3.2.1 รัตน์ เปสตันยี กับการส่งเสริมการลงทุน

ในวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2501 จอมพลสฤษดิ์ ธนรัชต์ ได้ทำการปฏิวัติด้วยข้ออ้างว่าคอมมิวนิสต์ได้ “...ขุดโค่นราชบัลลังก์ ล้มล้างพระพุทธศาสนา และทำลายสถาบันทุกอย่างที่ชาติไทยได้ผดุงรักษามา...”[192] ต่อมาในวันที่ 27 ตุลาคม พ.ศ. 2501 คณะปฏิวัติได้ออกประกาศฉบับที่ 17 โดยสั่งให้

---

[188] อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 125 – 126.

[189] ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, 119.

[190] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[191] ณัฐพล ใจจริง, “การเมืองไทยสมัยรัฐบาลจอมพล ป.,” 220.

[192] “ประกาศของคณะปฏิวัติ ฉบับที่ ๔,” *ราชกิจจานุเบกษา ฉบับพิเศษ* เล่ม 75 ตอนที่ 81 (20 ตุลาคม 2501): 11.

Ref. code: 25636006030040GVU

ผู้พิมพ์ ผู้โฆษณา บรรณาธิการ หรือเจ้าของหนังสือพิมพ์ ต้องไปยื่นคำร้องขออนุญาตก่อนพิมพ์ นอกจากนี้ หากพบหนังสือพิมพ์ใดลงข้อความที่ละเมิด กล่าวร้ายเสียดสี หมิ่นประมาท ดูหมิ่น หรือเหยียดหยามต่อพระมหากษัตริย์ ราชินี รัชทายาท ผู้สำเร็จราชการแทนพรองค์ ประเทศชาติ รัฐบาล รวมทั้งหนังสือพิมพ์ที่ลง “ข้อความ ซึ่งเป็นการส่งเสริมให้เกิดความนิยมในลัทธิคอมมิวนิสต์ หรือพอเห็นได้ว่าเป็นกลอุบายของคอมมิวนิสต์เพื่อก่อกวนหรือบ่อนทำลายความมั่นคงของประเทศ” เจ้าหน้าที่สามารถทำลายหนังสือพิมพ์นั้นหรือยึดเครื่องพิมพ์ได้ทันที[193] ซึ่งบรรยากาศในลักษณะนี้ นอกจากจะกระทบนักคิดนักเขียนจนก่อให้เกิดยุคมืดบอดทางภูมิปัญญาดังที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 2 แล้ว ประกาศของคณะปฏิวัติฉบับที่ 17 นี้ยังได้ส่งผลกระทบต่อเนื้อหาภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน เนื่องจากภาพยนตร์ส่วนใหญ่ในขณะนั้น นิยมนำนิยายขายดีมาใช้สร้างเป็นภาพยนตร์[194] เมื่อรัฐบาลควบคุมเนื้อหา นักเขียนจึงเลือกที่จะเซ็นเซอร์ตนเองด้วยการเปลี่ยนไปเขียนนิยายรัก หรือนิยายพาฝัน สนุกสนานร่าเริงแทน ซึ่งเป็นเนื้อหาที่ถูกเรียกว่า “น้ำเน่า”[195] ดังนั้น นักศึกษาปัญญาชนที่ได้เริ่มก่อตัวขึ้น ตั้งแต่หลังทศวรรษ 2490 เป็นต้นมา จึงหันไปชมภาพยนตร์ฝรั่งแทน แล้วปล่อยภาพยนตร์ไทย “น้ำเน่า” ให้คนไทยทั่วไป โดยเฉพาะชาวบ้านในต่างจังหวัดได้ดู[196] ภาพยนตร์ไทยจึงมีรายได้มาจากตลาดภูธรเป็นหลัก ทำให้ “สายหนัง” ซึ่งเป็นพ่อค้าคนกลางผู้ซื้อภาพยนตร์ไปฉายยังต่างจังหวัดนั้น ได้เข้ามามีบทบาทต่อการเกิดขึ้นของระบบดารา กล่าวคือ ความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง “บันทึกรักพิมพ์ฉวี” ที่ออกฉายใน พ.ศ. 2505 ทำให้มิตร ชัยบัญชา และเพชรา เชาวราษฎร์ ได้กลายเป็นดาราคู่ขวัญ[197] เมื่อตลาดนิยมดาราคู่นี้ สายหนังจึงมักเลือกซื้อภาพยนตร์ที่แสดงโดยสองคนนี้เสมอ ส่งผลให้เกิดระบบดาราที่ผู้สร้างภาพยนตร์มักผูกขาดดาราคู่นี้ เพราะหากมีมิตร – เพชราในหนัง สายหนังก็จะซื้อไปฉายแน่นอน

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่ามิตร – เพชราจะทำให้ภาพยนตร์ประสบความสำเร็จได้มากมายเพียงใด รายได้ของภาพยนตร์ไทยก็ยังถือว่าน้อยมากอยู่ดี เมื่อเทียบกับภาพยนตร์ต่างประเทศอย่างอเมริกัน เห็นได้จากจำนวนภาพยนตร์ที่ผ่านการตรวจสอบจากกองเซ็นเซอร์ให้สามารถเข้าฉายในโรงได้ใน พ.ศ. 2505 โดยมีภาพยนตร์อเมริกัน 170 เรื่อง และภาพยนตร์ไทย 56 เรื่อง ส่วนใน พ.ศ. 2506 มี

---

[193] “ประกาศของคณะปฏิวัติ ฉบับที่ ๑๗,” *ราชกิจจานุเบกษา ฉบับพิเศษ* เล่ม 75 ตอนที่ 85 (27 ตุลาคม 2501): 7 - 9.

[194] สมชาย ศรีรักษ์, 42 - 43.

[195] เรื่องเดียวกัน, 30.

[196] อัญชลี ชัยวรพร, “หนังไทย กับการสะท้อนภาพสังคม,” *สารคดี* 13, ฉ. 150 (สิงหาคม 2540): 126.

[197] สมชาย ศรีรักษ์, 105.

Ref. code: 25636006030040GVU

ภาพยนตร์อเมริกัน 182 เรื่อง และภาพยนตร์ไทย 44 เรื่อง[198] ด้วยเหตุนี้ เมื่อคณะปฏิวัติได้ออกประกาศเรื่องการส่งเสริมอุตสาหกรรม[199] เหล่าบรรดาผู้สร้างภาพยนตร์จึงสบโอกาสที่จะผลักดันให้ภาพยนตร์นั้นกลายเป็นอุตสาหกรรมประเภทหนึ่ง เพื่อที่จะได้รับการส่งเสริมจากรัฐบาลในการแข่งขันกับภาพยนตร์อเมริกัน

นายบุญชนะ อัตถากร รัฐมนตรีช่วยว่าการการทรวงพัฒนาการแห่งชาติ ได้แจ้งไปยังผู้สร้างว่าจอมพลสฤษดิ์ ยินดีที่จะส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย[200] แต่แล้วจอมพลสฤษดิ์กลับเสียชีวิตลงเสียก่อน รัฐบาลถัดมาของจอมพลถนอม กิตติขจร จึงได้ประกาศรับรองอย่างเป็นทางการใน พ.ศ. 2507 ว่าการสร้างภาพยนตร์นั้น ถือได้ว่าเป็นอุตสาหกรรมประเภทหนึ่ง[201] แต่เมื่อเวลาผ่านไป ก็ไม่ปรากฏนโยบายใดออกมาสนับสนุนเลย รัตน์ เปสตันยี แห่งบริษัทหนุมาน จึงได้รวมตัวกับ บริษัทละโว้ และบริษัทอัศวิน ก่อตั้งเป็น “สมาคมผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ไทย” ขึ้น เพื่อต่อรองกับรัฐบาลใหม่อีกครั้งหนึ่งใน พ.ศ. 2510[202]

แต่แล้วการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกลับต้องหยุดชะงักไปช่วงหนึ่ง เนื่องจากตั้งแต่กลางทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา ปัญหาการเมืองทั้งจากภายนอกและภายในประเทศกำลังคุกรุ่นขึ้นมาก คอมมิวนิสต์สามารถยึดดินแดนตอนเหนือของลาวได้สำเร็จใน พ.ศ. 2505 และถล่มฐานที่มั่นสำคัญของกองทัพสหรัฐอเมริกาในเมืองเปลกู ประเทศเวียดนามได้สำเร็จใน พ.ศ. 2508 ทำให้คอมมิวนิสต์เริ่มประชิดชายแดนและข้ามมาฝั่งไทยได้สำเร็จ จนเกิด “วันเสียงปืนแตก” ขึ้นที่บ้านนาบัว ต.เรณูนคร อ. ธาตุพนม จ.นครพนม ในวันที่ 7 สิงหาคม พ.ศ. 2508 ต่อมา เมื่อบ้านเมืองเริ่มกลับสู่สภาวะปกติ จนสามารถมีรัฐธรรมนูญใน พ.ศ. 2511 และการเลือกตั้งใน พ.ศ. 2512 แล้ว การส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์จึงได้ถูกรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่ โดยในวันที่ 25 มิถุนายน พ.ศ. 2512 นายพจน์ สารสิน ในฐานะประธานกรรมการส่งเสริมการลงทุนเพื่อกิจการอุตสาหกรรม ได้ออกประกาศให้ภาพยนตร์เป็นอุตสาหกรรมประเภท ค. หมายความว่า ภาพนยนตร์จะต้องเป็นอุตสาหกรรมที่ใช้เงินลงทุนอย่างน้อย 5 ล้านบาท อุปกรณ์ถ่ายทำจะต้องเป็นเครื่องมือที่คณะกรรมการเห็นชอบ และฟิล์มที่ใช้นั้น จะต้องเป็นแบบ

---

198 กระทรวงเศรษฐการ กรมการสนเทศ, 110.

199 “ประกาศของคณะปฏิวัติ ฉบับที่ ๓๑,” *ราชกิจจานุเบกษา ฉบับพิเศษ* เล่ม 75 ตอนที่ 101 (29 พฤศจิกายน 2501): 5.

200 นัยนา แย้มสาขา, 99.

201 อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 153.

202 กระทรวงเศรษฐการ กรมการสนเทศ, 3.

Ref. code: 25636006030040GVU

35 ม.ม. ด้วย[203] ต่อมาในวันที่ 25 กันยายน พ.ศ. 2512 ม.จ. ชมิยบุตร ชุมพล ในฐานะรองปลัดกระทรวงเศรษฐการ จึงได้ออกคำสั่งกระทรวงเศรษฐการ เรื่องแต่งตั้งคณะกรรมการศึกษาการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย เพื่อศึกษาหาแนวทางในการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ โดยได้ให้เหตุผลว่า “...อาจเป็นเพราะการสร้างภาพยนตร์ไทยยังมีปัญหาอยู่หลายประการ จึงทำให้มีผู้นำภาพยนตร์จากต่างประเทศ เช่น สหรัฐอเมริกา ยุโรป จีน อินเดีย และญี่ปุ่น เข้ามาเป็นจำนวนมาก ประเทศไทยต้องสูญเสียเงินตราต่างประเทศเพื่อการนี้เพิ่มมากขึ้นทุกปี จึงเป็นการสมควรที่จะจัดให้มีการศึกษาข้อเท็จจริงเกี่ยวกับเรื่องนี้อย่างละเอียด...”[204] จนในวันที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2513 คณะรัฐมนตรีจึงได้มีมติแต่งตั้งคณะกรรมการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยขึ้น[205] ซึ่งถือได้ว่าเป็นการส่งเสริม อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยอย่างเป็นทางการจากทางภาครัฐ

ต่อมาในวันที่ 17 สิงหาคม พ.ศ. 2513 คณะกรรมการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ได้นัดหารือกับสมาคมผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ไทย ที่โรงแรมมณเฑียร เพื่อแจ้งข่าวการสนับสนุนอุตสาหกรรมภาพยนตร์ให้ทราบ เมื่อรัฐมนตรีแจ้งข่าวเสร็จ จึงได้เปิดโอกาสให้ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับวงการภาพยนตร์ไทยได้ซักถาม นายรัตน์ เปสตันยี เจ้าของบริษัทหนุมานภาพยนตร์ ผู้สร้างภาพยนตร์เรื่อง “สันติ – วีณา” ที่สามารถคว้า 3 รางวัลได้จากการประกวดภาพยนตร์เอเชียอาคเนย์ ณ กรุงโตเกียว เมื่อ พ.ศ. 2497 จึงได้ลุกขึ้นพูด แต่ไม่ทันไรก็กลับล้มลง และสิ้นใจด้วยอาการหัวใจวายในเวลาต่อมา[206]

การเสียชีวิตของรัตน์ เปสตันยี ได้มีส่วนทำให้รัฐบาลตระหนักถึงการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น โดยในอีกไม่กี่เดือนถัดมา คณะกรรมการส่งเสริมการลงทุนเพื่อกิจการอุตสาหกรรม จึงได้เร่งเสนอให้คณะกรรมการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยพิจารณาปรับปรุงเงื่อนไขเงินลงทุนขั้นต่ำจาก 5 ล้านบาทเป็น 2 ล้านบาทแทน[207] แต่แล้วในระหว่าง พ.ศ. 2516 – 2519 ซึ่งเป็น

---

[203] เรื่องเดียวกัน, 133 – 134.

[204] เรื่องเดียวกัน, 135 – 136.

[205] เรื่องเดียวกัน, ค.

[206] สงวน มัทวพันธุ์, “คำไว้อาลัยแด่คุณรัตน์ เปสตันยี,” ใน สมาคมผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ไทย, *อนุสรณ์รัตน์ เปสตันยี,* จัดพิมพ์ขึ้นเนื่องในงานฌาปนกิจศพ นายรัตน์ เปสตันยี ณ เมรุวัดธาตุทอง วันที่ 25 สิงหาคม พ.ศ. 2513 (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ไทยสงเคราะห์, 2513), ไม่ปรากฏเลขหน้า.

[207] กระทรวงเศรษฐการ กรมการสนเทศ, ง.

Ref. code: 25636006030040GVU

ช่วงเวลาที่ภาพยนตร์สามารถนำเสนอเนื้อหาได้อย่างเสรีนั้น คณะกรรมการส่งเสริมการลงทุนฯ กลับถอนสิทธิการลงทุนในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยออก[208]

ต่อมาในสมัยรัฐบาลนายธานินทร์ กรัยวิเชียร กระทรวงอุตสาหกรรมได้มีการรื้อฟื้นการลงทุนในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ขึ้นใหม่อีกครั้งใน พ.ศ. 2519 โดยได้เสนอให้มีการปรับเปลี่ยนคณะกรรมการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยชุดใหม่[209] รวมทั้งได้มีการออกมาตรการขึ้นภาษีภาพยนตร์ต่างประเทศด้วย[210] แม้ว่าจะไม่มีข้อมูลเกี่ยวกับมาตรการทางภาษีดังกล่าวที่แน่ชัด แต่ผลของมาตรการนี้ ได้มีส่วนทำให้จำนวนภาพยนตร์ไทยเพิ่มสูงขึ้น จาก 84 เรื่องใน พ.ศ. 2518 เป็น 111 เรื่องใน พ.ศ. 2519[211] ต่อมาเมื่อคณะกรรมการฯ ชุดใหม่ได้รับการแต่งตั้งขึ้นใน พ.ศ. 2520 ก็ได้มีการกำหนดแนวทางในการควบคุมเนื้อหาภาพยนตร์ให้เน้นนำเสนอความเป็นไทยและเน้นส่งเสริมศีลธรรมอันดี โดยนายกฯ ยังได้เสนอให้จัดตั้งคณะอนุกรรมการจัดสร้างภาพยนตร์ไทย เพื่อส่งเสริมให้มีการสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหารักชาติและเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์ด้วย[212] นอกจากนี้ รัฐบาลนายธานินทร์ยังได้ขึ้นภาษีการนำเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศอีกครั้ง จากเมตรละ 2.20 บาท เป็น 30 บาท ทำให้บริษัทนำเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศงดนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย ภาพยนตร์ไทยจึงไร้คู่แข่ง ทำให้เกิดการสร้างภาพยนตร์ไทยขึ้นเป็นจำนวนมาก แม้ใน พ.ศ. 2520 จำนวนภาพยนตร์ไทยจะได้ลดจาก พ.ศ. 2519 ลงไปเหลือ 106 เรื่อง แต่กลับได้เพิ่มจำนวนสูงขึ้นเป็น 138 เรื่องใน พ.ศ. 2521[213]

เมื่อนโยบายการขึ้นภาษีภาพยนตร์ต่างประเทศเริ่มคลี่คลาย ภาพยนตร์ต่างประเทศจึงได้เริ่มกลับเข้ามาฉายในประเทศใหม่อีกครั้งใน พ.ศ. 2523[214] ต่อมาใน พ.ศ. 2527 รัฐบาลของพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ จึงได้ออกนโยบายส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์อย่างมากมาย ไม่ว่าจะเป็น การลดหย่อนค่าธรรมเนียมต่างๆ[215] สนับสนุนงบประมาณจำนวน 3 แสนบาท เพื่อจัดงานมหกรรมภาพยนตร์

---

[208] นัยนา แย้มสาขา, 87.

[209] เรื่องเดียวกัน, 101.

[210] เรื่องเดียวกัน, 116.

[211] สมชาย ศรีรักษ์, 240.

[212] นัยนา แย้มสาขา, 104.

[213] สมชาย ศรีรักษ์, หน้าเดียวกัน.

[214] เรื่องเดียวกัน, 7.

[215] นัยนา แย้มสาขา, 116.

Ref. code: 25636006030040GVU

เอเชียแปซิฟิก ระหว่างวันที่ 5-8 ธันวาคม[216] และจัดสัมมนาด้านภาพยนตร์ในหัวข้อ “บทบาทของภาพยนตร์และโทรทัศน์ในการส่งเสริมเอกลักษณ์ของชาติ” เป็นต้น[217]

ต่อมาในสมัยรัฐบาลพลเอกชาติชาย ชุณหะวัณ ได้มีการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยอย่างมากมายเช่นกัน เช่น การจัดสัมมนาเรื่อง “สู่อนาคตภาพยนตร์ไทย” โดยมีพลเอกชาติชาย ชุณหะวัณ เป็นประธาน และการสัมมนา “สัปดาห์รวมพลังก่อตั้งสมาพันธ์ภาพยนตร์” เป็นต้น[218] นอกจากนี้ยังได้ออก “ระเบียบสำนักนายกรัฐมนตรีว่าด้วยการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย พ.ศ. 2533” เพื่อดำเนินการลดหย่อนภาษีเครื่องมือ และภาษีเงินได้ รวมทั้งสนับสนุนให้มีการกู้ยืมเงินลงทุนสำหรับจัดสร้างภาพยนตร์ด้วย[219]

ในสมัยรัฐบาลถัดมาของนายชวน หลีกภัย ก็ได้มีการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยเช่นกัน โดยใน พ.ศ. 2536 ได้มีการเสนอให้กำหนดอายุผู้ชม และยกเว้นค่าธรรมเนียมต่างๆ ให้กับการสร้างภาพยนตร์[220] นอกจากนี้ ยังได้เสนอให้กระทรวงการคลัง ลดภาษีศุลกากรด้านวัสดุเกี่ยวกับภาพยนตร์ให้มีอัตราที่ต่ำใกล้เคียงกับของประเทศมาเลเซียด้วย[221]

จนมาถึงสมัยรัฐบาลบรรหาร ศิลปอาชา ได้มีนโนบายใน พ.ศ. 2538 ให้ปรับปรุง พ.ร.บ. ภาพยนตร์ 2473 และส่งเสริมให้เกิดการลงทุนเพื่อผลักดันภาพยนตร์ไทยให้ออกไปสู่ตลาดต่างประเทศ[222]

3.2.2 มิตร ชัยบัญชา กับฟิล์ม 16 ม.ม. และระบบดารา

หลังจากที่ รัตน์ เปสตันยี เสียชีวิตราว 2 เดือน มิตร ชัยบัญชา ก็ประสบอุบัติเหตุพลัดตกจากเฮลิคอปเตอร์ในระหว่างการถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง*อินทรีย์ทอง* ในวันที่ 8 ตุลาคม พ.ศ. 2513 ซึ่งความตายของมิตร ได้นำมาสู่จุดสิ้นสุดของการใช้ฟิล์ม 16 ม.ม. และระบบดารา เนื่องจากใน พ.ศ. 2513 นั้น มิตรได้รับงานภาพยนตร์ไว้มากถึง 29 เรื่อง โดย 18 เรื่องในจำนวนนี้ กำลังอยู่ในระหว่างการถ่ายทำ[223] ส่งผลให้ทั้ง 18 เรื่องที่เหลือ ต้องล้มเลิกการถ่ายทำไปในที่สุด บรรดาผู้สร้างจึงได้ถือโอกาสนี้ ใน

---

[216] เรื่องเดียวกัน, 132.

[217] เรื่องเดียวกัน, 136.

[218] เรื่องเดียวกัน, 137.

[219] เรื่องเดียวกัน, 118.

[220] เรื่องเดียวกัน, 96.

[221] เรื่องเดียวกัน, 115.

[222] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[223] Rachel V. Harrison, 196.

Ref. code: 25636006030040GVU

การเลิกใช้ฟิล์ม 16 ม.ม. กล่าวคือ เมื่อมีการประกาศให้ภาพยนตร์เป็นอุตสาหกรรมประเภท ค. ใน พ.ศ. 2512 บรรดาผู้สร้างจึงได้เริ่มทยอยหันไปใช้ฟิล์ม 35 ม.ม. แทน เพื่อให้ตรงกับเงื่อนไขในการได้รับการส่งเสริมการลงทุน ดังจะเห็นตัวอย่างได้จากการประกาศขายอุปกรณ์ถ่ายภาพยนตร์แบบ 16 ม.ม. ในเดือนมกราคม พ.ศ. 2513 ของแท้ ประกาศวุฒิสาร ผู้กำกับภาพยนตร์ชื่อดัง เพื่อเตรียมหันไปถ่ายภาพยนตร์แบบ 35 ม.ม. อย่างเต็มตัว[224] นอกจากนี้ ความสำเร็จอย่างถล่มทลายของภาพยนตร์ 35 ม.ม. เรื่อง “มนต์รักลูกทุ่ง” ของรังสี ทัศนพยัคฆ์ ที่ออกฉายในเดือนพฤษภาคม และภาพยนตร์เรื่อง “โทน” ของเปี๊ยก โปสเตอร์ ที่ออกฉายในเดือนสิงหาคมนั้น ต่างก็ได้มีส่วนกระตุ้นให้เกิดความสนใจต่อฟิล์ม 35 ม.ม. กันมากขึ้น ความตายของมิตรจึงได้กลายเป็นโอกาสสำคัญที่ผู้สร้างส่วนใหญ่จะได้ใช้เป็นข้ออ้างในการหันไปใช้ฟิล์ม 35 ม.ม. อย่างเต็มตัว

สำหรับเรื่องดารานั้น ความตายของมิตรได้ก่อให้เกิดรูปธรรมที่ชัดเจน เพราะการผูกขาดดารา จะทำให้ดาราเหนื่อยล้า ไม่สามารถแสดงบทบาทได้อย่างเต็มที่ ภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2513 เป็นต้นมา จึงได้เริ่มปรากฏดาราหน้าใหม่ขึ้นมากมาย โดย ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ผู้ก้าวเข้ามาเป็นผู้สร้างภาพยนตร์ในขณะนั้น ได้กล่าวถึงข้อดีของดาราหน้าใหม่ไว้ว่า

> สิ่งที่ส่งเสริมการพัฒนาของทางด้านภาพยนตร์เวลานี้ก็คือ...การเกิดของดาราใหม่ๆ ซึ่งมีเวลาให้ผู้กำกับอย่างเหลือเฟือ พวกดารารุ่นใหม่นี้มีความตั้งใจอย่างสูงและยอมรับถึงการแสดงยุคใหม่ ที่พระเอกหรือนางเอกไม่จำเป็นต้องสวยและหล่อเสมอไป การแต่งกายไม่จำเป็นต้องแฟชั่นเสมอไป เพราะฉะนั้นภาพยนตร์รุ่นใหม่ถึงสมจริงสมจังกว่าเมื่อสมัยก่อนมาก[225]

---

[224] “แท้ ‘เลหลัง’” *ไทยรัฐ* (26 มกราคม 2513) : 13.

[225] พิสิษฐ์ นิ่มไพฑูรย์ และ ไพศาล สุริยะวงศ์ไพศาล, “คำตอบจากหัวใจของภาพยนตร์,” *ฟิล์ม* (กรุงเทพฯ : ชุมนุมภาพยนตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2517), 61.

Ref. code: 25636006030040GVU

3.3 ภาพยนตร์สะท้อนสังคมระหว่างทศวรรษ 2510 - 2530

3.3.1 ความเป็น “ซ้ายใหม่” ของเปี๊ยก โปสเตอร์

นอกจากฟิล์มใหม่ (35 ม.ม.) และดาราหน้าใหม่แล้ว พ.ศ. 2513 ก็ยังเป็นปีที่ผู้กำกับ “คลื่นลูกใหม่” อย่างเปี๊ยก โปสเตอร์ ได้ปรากฏตัวขึ้นเช่นกัน กล่าวคือ ใน พ.ศ. 2496 เปี๊ยก หรือชื่อจริง คือ สมบูรณ์สุข นิยมศิริ ที่มีอาชีพเป็นช่างเขียนป้ายโฆษณาและรับวาดรูปปกนิตยสารอยู่ที่ร้านไพบูลย์การช่างนั้น ด้วยฝีไม้ลายมือที่ดีเยี่ยม พิสิฐ ตันสัจจา เจ้าของโรงภาพยนตร์เฉลิมไทย จึงได้ชวนให้ไปเขียนใบปิดหนังที่โรงภาพยนตร์ดังกล่าว[226] ด้วยเทคนิคการใช้สีโปสเตอร์วาดใบปิดหนังแทนการใช้สีน้ำมันดังที่ช่างคนอื่นนิยมใช้ จึงทำให้เปี๊ยกได้รับฉายาว่า “เปี๊ยก โปสเตอร์”[227] ต่อมาใน พ.ศ. 2511 ชวนไชย เตชศรีสุธี ได้ชวนเปี๊ยกทำนิตยาสาร “ดาราภาพ” แต่แล้วชวนไชยก็คิดอยากสร้างภาพยนตร์ขึ้นด้วย จึงได้ผันตัวเองไปเป็นผู้อำนวยการสร้าง แล้วให้เปี๊ยกรับหน้าที่ผู้กำกับภาพยนตร์[228] แต่เปี๊ยกไม่มีความรู้ทางด้านการกำกับภาพยนตร์เท่าที่ควร จึงได้เดินทางไปเรียนวิชาการถ่ายทำภาพยนตร์ที่บริษัท ไดเอะ สตูดิโอ เมืองโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น เป็นเวลา 4 เดือน[229] เมื่อกลับมายังประเทศไทย จึงได้เริ่มถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง “โทน” ใน พ.ศ. 2512[230] และนำออกฉายในปีถัดมา

“โทน” เป็นภาพยนตร์ที่ยังคงเนื้อหาน้ำเน่าเอาไว้ คือเป็นเรื่องราวความรักระหว่างหนุ่มสาวทั่วไป แต่เนื่องจากได้ปรากฏเทคนิคแปลกใหม่มากมาย ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงได้รับความนิยมอย่างถล่มทลาย กล่าวคือ ด้วยพื้นฐานการเป็นช่างเขียนใบปิดหนัง ส่งผลให้เปี๊ยกเข้าใจเรื่องแสงและสามารถถ่ายทอดการจัดแสงในภาพยนตร์ให้ออกมาได้อย่างสวยงาม ประกอบกับการตัดต่อ มุมกล้อง และการจัดองค์ประกอบภาพ ซึ่งเป็นเทคนิคแปลกใหม่ที่เปี๊ยกได้เรียนรู้จากญี่ปุ่น ได้ถูกนำมาใช้ในภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วย[231] นอกจากนี้ การกำหนดให้ตัวละครหลักเป็นนักศึกษานั้น ก็นับว่าเป็นความแปลกใหม่เช่นกัน เนื่องจาก ไม่เคยมีภาพยนตร์ไทยเรื่องใดที่จะเล่าเรื่องผ่านชีวิตของนักศึกษาได้ชัดเจนเท่ากับภาพยนตร์

---

[226] ณัฏฐพร วรรณดี, “ลิขิตสุขภาพ วิถีแห่งผู้กำกับระดับตำนาน 'เปี๊ยก โปสเตอร์',” ไทยรัฐ, https://www.thairath.co.th/content/365529 (สืบค้นเมื่อวันที่ 8 พฤศจิกายน 2562).

[227] สมชาย ศรีรักษ์, 97.

[228] บดินทร์ เทพรัตน์, “คุยกับ ‘บุษบา เตชศรีสุธี’: Starpics 52 ปี นิตยสารหนังที่เริ่มต้นจากเด็กมัธยมฯ,” The Momentum, https://themomentum.co/52years-starpics/ (สืบค้นเมื่อวันที่ 13 สิงหาคม 2563).

[229] สมชาย ศรีรักษ์, หน้าเดียวกัน.

[230] เรื่องเดียวกัน, 98.

[231] เรื่องเดียวกัน, 100.

Ref. code: 25636006030040GVU

เรื่องนี้มาก่อน[232] อีกทั้งการนำวงดนตรียอดนิยมอย่าง The Impossible มาร่วมแสดง และทำเพลงประกอบด้วยนั้น ก็ได้ยิ่งมีส่วนให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับความนิยมมากขึ้น ซึ่งปัจจัยต่างๆ เหล่านี้ ได้ทำให้นักศึกษาและปัญญาชนเริ่มหันกลับมาชมภาพยนตร์ไทยอีกครั้งหนึ่ง[233]

นอกจากเรื่องเทคนิคแปลกใหม่ต่างๆ แล้ว ประเด็นที่น่าสนใจที่งานศึกษาด้านประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ในช่วงเวลานี้ มักละเลย คืออิทธิพลจากต่างประเทศ กล่าวคือ เปี๊ยก โปสเตอร์ ได้เดินทางไปศึกษาด้านภาพยนตร์ยังประเทศญี่ปุ่นในช่วง พ.ศ. 2511 (ค.ศ. 1968) ซึ่งเป็นช่วงปีที่พลังของ “ซ้ายใหม่” ได้ขับเคลื่อนนักศึกษาจากทั่วโลกไม่ว่านิวยอร์ก ปารีส หรือแม้แต่ที่โตเกียว ดังที่ได้กล่าวถึงไว้ในบทที่ 2 ให้ออกมาเคลื่อนไหวเพื่อทำการเปลี่ยนแปลงสังคม นี่จึงอาจเป็นสาเหตุที่ผลักดันให้เปี๊ยกเลือกสร้างตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องแรกของเขาให้เป็นนักศึกษา ดังนั้น เปี๊ยกจึงถูกขนานนามให้เป็น “ผู้กำกับหัวก้าวหน้า” คนแรกๆ ของประเทศไทย[234] อย่างไรก็ตาม 4 เดือนในโตเกียวของเปี๊ยก คงดูเล็กน้อยหากเทียบกับ 4 ปีในสหรัฐฯ ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล

3.3.2 ความเป็น “ซ้ายใหม่” ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล

นอกจากเปี๊ยก โปสเตอร์แล้ว ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ก็ยังถูกจัดให้เป็นผู้กำกับกลุ่ม “คลื่นลูกใหม่”ด้วยเช่นกัน ต่างกันตรงที่ เปี๊ยกเป็นความใหม่ทางด้านเทคนิค ส่วน ม.จ.ชาตรีเฉลิมนั้น จะเป็นความใหม่ทางด้านเนื้อหา ที่เป็นเช่นนี้ อาจเป็นผลมาจากสภาพสังคมที่รายล้อม ม.จ.ชาตรีเฉลิมเอาไว้ กล่าวคือ ใน พ.ศ. 2504 ซึ่งเป็นปีที่เพลง Where have all the flowers gone ได้ถูกคนหนุ่มสาวในสหรัฐฯ เอาไปใช้เป็นเพลงสำหรับต่อต้านสงครามเวียดนามนั้น[235] ม.จ.ชาตรีเฉลิม ได้เริ่มเข้าไปเรียนปริญญาตรีชั้นปีที่ 1 ทางด้านธรณีวิทยา ณ The University of California, Los Angeles (UCLA) ประเทศสหรัฐอเมริกา[236] ที่นั่น ม.จ.ชาตรีเฉลิมได้เลือกวิชาการถ่ายทำภาพยนตร์เป็นวิชาโท ทำให้ได้รู้จักกับเพื่อนร่วมชั้นอย่าง สุรางค์ เปรมปรีดิ์[237] ฟรานซิส ฟอร์ด คอปโปลา (Francis Ford Coppola) และ

---

[232] เรื่องเดียวกัน, 102.

[233] อัญชลี ชัยวรพร, 126.

[234] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[235] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ : การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลาฯ*, พิมพ์ครั้งที่ 2 (นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน, 2556), 279.

[236] อนุสรณ์ ศรีแก้ว, “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล” (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534), 43.

[237] เรื่องเดียวกัน, 47.

Ref. code: 25636006030040GVU

โรมัน โปลันสกี (Roman Polanski)[238] ซึ่งสองคนหลังนี้ ต่อมาจะได้กลายเป็นผู้กำกับที่มีบทบาทสำคัญต่อวงการฮอลลิวูดเป็นอย่างมาก เมื่อเรียนจบกลับมายังประเทศไทย ม.จ.ชาตรีเฉลิม กับสุรางค์ เปรมปรีดิ์ ได้ร่วมมือกันผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง “ผู้หญิงก็มีหัวใจ” ขึ้นเพื่อบอกเล่าเรื่องราวการเรียกร้องความเสมอภาคของผู้หญิง[239] โดย ม.จ.ชาตรีเฉลิมได้เล่าเพิ่มเติมว่า “...คุณแดง สุรางค์ เปรมปรีดิ์ เจ้าแม่ช่อง 7 สีของเรานี่แหละ เดินบุกสลัมเข้าไปเพื่อเอาคุณสุระ นานา มาเป็นพระเอก...” [240] ประเด็นที่น่าสนใจคือ การเลือกเนื้อหาด้านการเรียกร้องสิทธิสตรี และการเดินหาดาราในสลัมของสุรางค์นั้น อาจไม่ได้เกิดขึ้นโดยบังเอิญ แต่เกิดขึ้นจากการถูกหล่อหลอมและซึมซับมาโดยตรงจากบรรยากาศของพลังนักศึกษาในสหรัฐฯ ช่วงกลางทศวรรษ 2500 ซึ่งเป็นช่วงที่สุรางค์กำลังศึกษาอยู่ที่ UCLA ไม่ว่าจะเป็นการนั่ง (sit-in) เพื่อเรียกร้องความเป็นธรรมให้แก่พี่น้องผิวสีที่เมืองกรีนส์โบโรใน พ.ศ. 2503 การก่อตั้งขบวนการ The Student Nonviolent Coordinating Committee (S.N.C.C.) ที่เมืองแอตแลนตา ใน พ.ศ. 2503 การก่อตั้งขบวนการนักศึกษา The Northern Student Movement ใน พ.ศ. 2504 ความนิยมในบทเพลง Where Have All the Flowers Gone ของคณะ Peter, Paul and Mary ใน พ.ศ. 2504 การก่อตั้งขบวนการนักศึกษา Student for a Democratic Society (S.D.S.) ใน พ.ศ. 2505 ความนิยมในบทเพลง Blowin in the wind ของ Bob Dylan ใน พ.ศ. 2506 และการปราศรัยอันทรงพลัง “I have a dream” ของมาร์ติน ลูเธอร์ คิง จูเนียร์ ใน พ.ศ. 2506 เป็นต้น ซึ่งบรรยากาศเหล่านี้ ล้วนเป็นบรรยากาศชุดเดียวกันกับที่ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ได้ประสบมาเช่นกัน

พลังนักศึกษาดังกล่าวข้างต้น ได้ใช้เวลาตกผลึกอยู่ระยะหนึ่ง จนท้ายที่สุดในราว พ.ศ. 2508 จึงได้ปรากฏเป็นแนวคิดที่ชัดเจนขึ้นเรียกว่า “ซ้ายใหม่” ดังบทสัมภาษณ์ของเฟร็ด เพาเล็ดจ์ (Fred Powledge) ที่ได้เขียนรายงานไว้ในปีนั้นว่า “พวกเขาเชื่อว่าทางออกเดียวที่จะหลุดพ้นไปจากปัญหาทั้งหลายของชาตินั้น ก็คือการสถาปนา ‘ซ้ายใหม่’...”[241] ซึ่งได้อ้างถึงไว้แล้วในบทที่ 2 ต่อมาแนวคิดดังกล่าวจึงได้กระจายตัวออกไปทั่วโลก และได้ปรากฏตัวผ่านการเคลื่อนไหวของนักศึกษาใน พ.ศ. 2511 ทั้งที่ฟิลิปปินส์ เม็กซิโก เยอรมนี และฝรั่งเศส เป็นต้น

---

[238] Rebecca Townsend, “Cold Fire: Gender, Development, and the Film Industry in Cold War Thailand,” (Ph.D. Dissertation, Faculty of the Graduate School, Cornell University, 2017), 209.

[239] อนุสรณ์ ศรีแก้ว, 48.

[240] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[241] Fred Powledge, “The New Student Left: Movement Represents Serious Activists in Drive for Changes,” *The New York Times* (March 15, 1965): 26.

Ref. code: 25636006030040GVU

สำหรับที่ปารีสนั้น ความเคลื่อนไหวได้เริ่มต้นที่มหาวิทยาลัยปารีส วิทยาเขตนองแตร์ (Nanterre) ซึ่งตั้งอยู่ในชานเมืองอันห่างไกล ไร้ซึ่งสิ่งอำนวยความสะดวก ไม่ว่าจะเป็นระบบขนส่ง หอพัก และร้านหนังสือ เป็นต้น ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับมหาวิทยาลัยปารีสวิทยาเขตอื่นๆ แล้ว นองแตร์ถือได้ว่าเป็น “ลูกเมียน้อย”[242] ต่อมาเมื่อปัญหาเรื่องสาธารณูปโภค ได้รับการผนวกเข้ากับปัญหาเรื่องการเข้าหอพักต่างเพศที่ได้ดำเนินมาตั้งแต่ พ.ศ. 2507 รวมทั้งปัญหาเรื่องสงครามเวียดนาม ทำให้ในวันที่ 3 พฤษภาคม พ.ศ. 2511 นักศึกษานองแตร์จึงได้เริ่มการประท้วงผู้บริหารมหาวิทยาลัยขึ้น และเข้ายึดวิทยาเขตหลักอย่างซอร์บอนน์ (Sorbonne) กลางกรุงปารีสเพื่อใช้เป็นฐานปฏิบัติการหลัก การประท้วงจากปัญหาภายในมหาวิทยาลัยได้ขยายไปสู่เรื่องสงครามในแอลจีเรีย รวมทั้งการบริหารงานของประธานาธิบดี ชาร์ลส์ เดอ โกลล์ (Charles de Gaull) ด้วย ส่งผลให้ผู้เข้าร่วมประท้วงเพิ่มจำนวนสูงมากขึ้น จนในวันที่ 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2511 ขบวนการกรรมกรจึงได้ตัดสินใจเข้าร่วมการประท้วงกับขบวนการนักศึกษา[243]

ในขณะที่ปารีสกำลังเกิดการจลาจลอยู่นั้น คานส์ซึ่งเป็นเมืองที่ตั้งอยู่ทางชายฝั่งตอนใต้ของประเทศฝรั่งเศส กลับได้เริ่มต้นเทศกาลภาพยนตร์ในวันที่ 10 พฤษภาคม โดยไม่ได้สนใจเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นในปารีสแต่อย่างใด แต่แล้วในวันที่ 18 พฤษภาคม เหล่าผู้กำกับที่ได้ถูกขนานนามว่า “Nouvelle Vague (คลื่นลูกใหม่)” เช่น ฟร็องซัว ทรูโฟต์ (François Truffaut) อดีตนักวิจารณ์ภาพยนตร์ประจำนิตยาสาร Cahiers du Cinéma ฌ็อง-ลุค โกดารด์ (Jean-Luc Godard) คล็อด เลอโลช (Claude Lelouch) หลุยส์ มาลเลอะ (Louis Malle) และ*โรมัน โปลันสกี* ได้ตั้งโต๊ะแถลงข่าวเรียกร้องให้ยุติเทศกาลลง เพื่อแสดงออกจุดยืนถึงความเป็นหนึ่งเดียว (Solidarity) ร่วมไปกับการต่อสู้กับคนหนุ่มสาวและกรรมกรในปารีส[244] การแถลงข่าวได้เริ่มกลายเป็นการถกเถียงที่รุนแรงขึ้น เมื่อโกดารด์ได้กล่าวขึ้นว่า “เรากำลังพูดถึงการต่อสู้เพื่อร่วมแสดงความเป็นหนึ่งเดียวกับนักศึกษาและกรรมกร แต่คุณกลับพูดถึงเทคนิคการเคลื่อนกล้อง กับเทคนิคการถ่ายภาพระยะใกล้” (ภาพที่ 3.1) จนในที่สุด ผู้กำกับกลุ่มนี้ได้แสดงออกเชิงสัญลักษณ์ผ่านการพยายามดึงม่านลง เพื่อขัดขวางการฉายภาพยนตร์เรื่อง Peppermint Frappe ของ Carlos Saura จนในวันถัดมา จึงได้มีการประกาศยุติเทศกาลอย่างเป็นทางการ

---

[242] ธเนศ วงศ์ยานนาวา, *1968 เชิงอรรถการปฏิวัติ*, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : สมมติ, 2557), 69.

[243] เรื่องเดียวกัน, 76.

[244] “50 years ago, the revolt of May ’68 weeps the Festival de Cannes,” FESTIVAL DE CANNES, www.festival-cannes.com/en/infos-communiques/info/articles/50-years-ago-the-revolt-of-may-68-sweeps-the-festival-de-cannes (สืบค้นเมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายน 2563).

Ref. code: 25636006030040GVU

ภาพที่ 3.1 การเรียกร้องให้ยุติเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประจำปี 2511, Icsprks, “Cannes film festival May 18, 1968,” Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=qZQXtFXpO9Y (accessed November 30, 2020).

ความเคลื่อนไหวของ “ซ้ายใหม่” ที่แสดงออกผ่านเพื่อนร่วมชั้นเรียนอย่างสุรางค์ เปรมปรีดิ์ และโรมัน โปลันสกี ผนวกกับการได้สัมผัสกับซ้ายใหม่โดยตรงเมื่อครั้งยังเรียนหนังสืออยู่ที่สหรัฐอเมริกา รวมทั้งการได้สัมผัสกับซ้ายใหม่อีกครั้ง เมื่อมันได้เดินทางมาถึงประเทศไทยใน พ.ศ. 2513 ทำให้การปะทะกับซ้ายใหม่สามตลบในลักษณะนี้ อาจมีส่วนทำให้ ม.จ.ชาตรีเฉลิม คล้อยตามแนวคิดเรื่องซ้ายใหม่ก็เป็นได้ และไม่ว่าจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม ใน พ.ศ. 2517 ม.จ. ชาตรีเฉลิมได้สะท้อนวิธีคิดแบบซ้ายใหม่ ที่ต้องการเปลี่ยนแปลงสังคมด้วยการช่วยเหลือผู้ถูกกดขี่ ผ่านบทสัมภาษณ์ความว่า

> ถ้าผมมีอิสระจาก...การเงินและการเซ็นเซอร์ ผมคงจะสร้างหนังเรื่องที่เกี่ยวกับคนตัวเล็กๆ ในสถานการณ์เล็กๆ แต่ความหมายที่ครอบคลุมถึงสังคมที่เราอยู่โดยตรงไม่ใช่หรือ ที่สังคมเราประกอบด้วยคนตัวเล็กๆ พ่อค้า แม่ค้า กรรมกร นักศึกษา แม่บ้าน ซึ่งพบปัญหาเล็กๆ เช่น ไม่มีเงินซื้อข้าวสำหรับอาหารมื้อเย็น แต่ปัญหาเหล่านี้ระบุถึงภาวะเศรษฐกิจของชาติโดยตรง ตัวอย่างหนังที่ผมสร้างก็คือเขาชื่อกานต์ ซึ่งเป็นเรื่องของหมอชนบทเล็กๆ คนหนึ่งที่ชื่อกานต์ กับข้อขัดแย้งต่อสังคมที่อยู่ หรือเรื่องเทพธิดาโรงแรม ซึ่งเป็นเรื่องของโสเภณีคนหนึ่งไม่ดีที่สุดและไม่เลวที่สุด กับการต่อสู้ของหล่อนเพื่อที่จะได้รับความเป็นมนุษย์ ซึ่งควรจะเป็นของหล่อนโดยสมบูรณ์ หรือภาพยนตร์เรื่อง

Ref. code: 25636006030040GVU

> ต่อไปที่ผมกำลังจะสร้างก็คือความรักครั้งสุดท้าย ซึ่งเป็นเรื่องของผู้หญิงคนหนึ่งที่ถูกสภาพแวดล้อมบีบคั้นจนหล่อนต้องฆ่าตัวตายในที่สุด หนังประเภทนี้เป็นหนังที่ผมคิดว่ามีส่วนที่จะช่วยให้เราเข้าใจถึงสังคมที่เราอยู่มากขึ้น[245]

ด้วยเหตุนี้ ภาพยนตร์ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ที่ออกฉายระหว่าง มันมากับความมืด (2514) กับสุริโยไท (2544) *เกือบทุกเรื่อง* จะดำเนินไปตามแนวทางของซ้ายใหม่แทบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็น เขาชื่อกานต์ (2516) เทพธิดาโรงแรม (2517) ความรักครั้งสุดท้าย (2518) อุกาฟ้าเหลือง (2518) เทวดาเดินดิน (2519) ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น (2520) กาม (2521) ถ้าเธอยังมีรัก (2524) มือปืน (2526) อิสรภาพของทองพูน โคกโพ (2527) ครูสมศรี (2529) คนเลี้ยงช้าง (2533) มือปืน 2 สาละวิน (2534) เฮโรอีน (2537) เสียดาย (2537) และเสียดาย 2 (2539)

ในภาพยนตร์เรื่อง “เขาชื่อกานต์” (2516) ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นมาจากนวนิยายเจ้าของรางวัลวรรณกรรมยอดเยี่ยม ประจำปี 2513 จากองค์การสนธิสัญญาป้องกันเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (สปอ.) แต่งโดยสุวรรณี สุคนธา นั้น ม.จ.ชาตรีเฉลิม ได้เปิดเผยให้เห็นการคอร์รัปชั่นในระบบราชการผ่านคนตัวเล็กตัวน้อยทางอำนาจที่เป็นหมอชื่อกานต์ ผู้ซึ่งได้เดินทางไปรักษาชาวบ้านยังชนบทอันห่างไกล กล่าวคือ นายอำเภอได้ขอร้องให้หมอกานต์ทำเรื่องเบิกสำลีจากทางโรงพยาบาลมาเป็นจำนวนมาก เพื่อนำไปใช้ยัดเบาะรถยนต์ที่แฟบลง แต่หมอกานต์พิจารณาแล้วเห็นว่าเป็นเรื่องที่ไม่ถูกต้อง จึงได้ปฏิเสธนายอำเภอ ทำให้นายอำเภอเริ่มมองหมอกานต์ว่าเป็นศัตรู ต่อมาเจ้ามือไฮโลคนหนึ่งซึ่งมีนายอำเภอคอยหนุนหลังอยู่นั้น ถูกจับได้ว่าโกงและโดนทำร้าย ได้ถูกพาตัวไปให้หมอกานต์รักษา แต่เนื่องจากการบาดเจ็บที่สาหัสเกินกว่าที่หมอในชนบทจะรักษาได้ หมอกานต์จึงได้เสนอแนะให้ส่งตัวไปรักษาในเมืองแทน การพบเจอกันระหว่างเจ้ามือไฮโลผู้บาดเจ็บกับหมอกานต์นี้ ได้ทำให้นายอำเภอกลัวว่าหมอกานต์จะล่วงรู้เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างเจ้ามือบ่อนไฮโลกับนายอำเภอ ด้วยเหตุนี้ นายอำเภอจึงได้ฆ่าหมอกานต์เพื่อเป็นการปิดปากในที่สุด ด้วยเนื้อหาดังกล่าว ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกเซ็นเซอร์ โดย ม.จ.ชาตรีเฉลิมได้บอกเล่าเกี่ยวกับการถูกเซ็นซอร์ไว้ว่า “เขาชื่อกานต์มีปัญหากับเซนเซอร์ตั้งแต่ต้นแล้ว เพราะเป็นหนังเรื่องแรกที่สร้างขึ้นมาพูดถึงระบบคอร์รัปชั่นโดยตรง ซึ่งในสมัยนั้นไม่มีใครกล้าแตะต้อง ผม

[245] พิสิษฐ์ นิ่มไพฑูรย์ และ ไพศาล สุริยะวงศ์ไพศาล, 62.

Ref. code: 25636006030040GVU

เอาไปฉายให้จอมพลถนอมดู แล้วถามตรงๆ ว่านี่ เรื่องจริงหรือเปล่า ท่านบอกว่า เออ มันเป็นเรื่องจริง แล้วก็ผ่านเซนเซอร์”[246]

ต่อมา ม.จ. ชาตรีเฉลิม ได้เล่าเรื่องผ่านตัวละครที่เป็นโสเภณีในภาพยนตร์เรื่อง “เทพธิดาโรงแรม” (2517) ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นมาจากนวนิยายขายดีของณรงค์ จันทร์เรือง เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “มาลี” สาวเชียงใหม่ผู้เดินทางเข้ามาขายตัวยังกรุงเทพฯ โดยได้ส่งเงินกลับไปให้พ่อแม่อยู่โดยตลอด แต่เมื่อโดนผู้ชายชาวกรุงหลอกลวงอยู่เสมอ มาลีจึงเริ่มอยากกลับบ้าน แต่หากกลับไปด้วยสถานะของโสเภณี คงไม่มีใครยอมรับ ด้วยเหตุนี้มาลีจึงได้พยายามละทิ้งความเป็นโสเภณีของตน แล้วหันไปเรียนตัดเสื้อผ้า เพื่อสร้างฐานะของตนให้ดีขึ้นก่อน ในที่สุด เมื่อมาลีเรียนจบ ประกอบกับได้ค้นพบว่าชายหนุ่มที่สัญญาว่าจะแต่งงานกันด้วยนั้น อยู่กับผู้หญิงอื่น มาลีจึงได้ตัดสินใจหนีกลับไปใช้ชีวิตยังบ้านเกิดของตนด้วยการประกอบอาชีพใหม่ที่ได้ร่ำเรียนมา

“ความรักครั้งสุดท้าย” (2518) เป็นภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นจากนวนิยายของสุวรรณี สุคนธาอีกเช่นกัน เล่าเรื่องเกี่ยวกับความรักต้องห้ามของหญิงหม้ายที่ชื่อ “รส” ที่ต้องลาออกจากการเป็นอาจารย์มหาวิทยาลัยเพื่อหันไปทุ่มเทเวลาให้แก่การเลี้ยงดูลูกทั้งสามคน โดยในช่วงก่อนที่จะลาออกมานั้น รสได้สนิทสนมกับชายหนุ่มสองคน คนหนึ่งเป็นอาจารย์ร่วมมหาวิทยาลัยชื่อ “ชิดเชื้อ” อีกคนหนึ่งเป็นนักศึกษาหนุ่มที่ตนเคยสอนชื่อ “พัท” เมื่อพัทหันไปชอบนักศึกษาหญิงวัยเดียวกัน รสจึงหันมาพัฒนาความสัมพันธ์กับชิดเชื้อ แต่เมื่อชิดเชื้อต้องไปเรียนต่อต่างประเทศ รสจึงได้มีโอกาสกลับมาสนิทสนมกับพัทอีกครั้งหนึ่ง ต่อมา ลูกๆ ทั้งสามของรสประสบอุบัติเหตุเสียชีวิต ประกอบกับพัทต้องไปเรียนต่อต่างประเทศอีกคนหนึ่ง ทำให้รสรู้สึกว้าเหว่ที่ต้องสูญเสียทั้งชิดเชื้อ พัท และลูกๆ ทั้งสามไป ด้วยเหตุนี้รสจึงได้ตัดสินใจฆ่าตัวตายในที่สุด

“อุกาฟ้าเหลือง” (2518) เป็นภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่งที่สร้างขึ้นมาจากนวนิยายของสุวรรณี สุคนธา เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “เฒ่าหลัก” ชาวประมงผู้ที่ยังคงยึดมั่นในวิธีการหาปลาแบบวางลอบดักเพราะไม่ทำลายระบบนิเวศ แม้ว่าจะเป็นวิธีที่ดักจับปลาได้น้อยก็ตาม ในขณะที่ “กำนันเลี้ยง” ได้ทำการหาเสียงด้วยการประกาศว่าหากตนได้รับการเลือกตั้งให้เป็น ส.ส. จะสนับสนุนให้ใช้วิธีการวางทุ่นระเบิดซึ่งเป็นวิธีที่สามารถจับปลาได้คราวละมากๆ แต่แล้วกำนันเลี้ยงกับกลุ่มผู้สนับสนุนของเขากลับได้เกิดความขัดแย้งกันขึ้น ทำให้กำนันต้องจ้างมือปืนจากกรุงเทพฯ มาคอยกำจัดศัตรู ในขณะที่ “ชำ”ซึ่งเป็นเด็กหนุ่มที่เฒ่าหลักเลี้ยงดูมาตั้งแต่เด็กนั้น ได้ล่วงรู้ว่ากำนันเป็นผู้อยู่เบื้องหลังการจ้างมือปืน ทำให้มือปืนเริ่มไล่ล่าชำ เพื่อปกป้องชำ เฒ่าหลักจึงล่อมือปืนให้ออกไปกลางทะเลในวันที่เกิดปรากฏการณ์ “อุกาฟ้าเหลือง” ซึ่ง

[246] อนุสรณ์ ศรีแก้ว, 54.

Ref. code: 25636006030040GVU

เป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่มักจะเกิดขึ้นก่อนการพัดเข้ามาของพายุ มือปืนสังหารเฒ่าหลักได้สำเร็จ แต่ในที่สุดมือปืนก็ต้องจบชีวิตลงด้วยเช่นกันจากกำลังของพายุที่ได้โหมกระหน่ำเข้ามา

“เทวดาเดินดิน” (2519) เล่าเรื่องเกี่ยวกับโจรวัยรุ่น 3 คนได้แก่ “พล” “น้อง” และ “ต้อย” ซึ่งปล้น ฆ่าและขโมยของไปทั่ว เมื่อถูกตำรวจไล่ล่า พวกเขาจึงหนีการจับกุมลงไปยังภาคใต้ ต่อมาทั้งสามได้มีโอกาสรู้จักกับ “แอ๊ด” และได้ชักชวนกันปล้นธนาคารในภาคใต้ ตำรวจได้ทำการไล่ล่าจนทั้งสี่คนต้องหนีเข้าไปซ่อนตัวในป่าลึก ในป่านั้นเอง น้องได้เหยียบกับดักของชาวป่าที่ได้ทำกับดักไว้เพื่อป้องกันหมู่บ้านจากศัตรู ทำให้ได้รับบาดเจ็บ อย่างไรก็ตาม ทั้งสี่คนได้ช่วยชาวบ้านต่อสู้กับศัตรูจนสามารถป้องกันหมู่บ้านไว้ได้อย่างปลอดภัย แต่การต่อสู้นั้น กลับทำให้แอ๊ดต้องเสียชีวิตลง ในที่สุด พล น้อง และต้อยได้หนีกลับเข้ามากบดานในกรุงเทพฯ แต่เนื่องจากพิษบาดแผลของน้องเริ่มกำเริบ ถ้าจะตาย น้องก็อยากได้เห็นทะเลก่อนตาย ด้วยเหตุนี้ ทั้งสามจึงได้พากันเดินทางไปยังพัทยา แต่ตำรวจสืบจนทราบเรื่อง และได้ทำการปิดล้อมเส้นทางไปพัทยาไว้หมดแล้ว ทำให้ทั้งสามต้องหนีขึ้นไปยังตึกสูง น้องที่ทนพิษบาดแผลไม่ไหว จึงได้สิ้นใจลง ในขณะที่พลกับต้อยก็ถูกยำรวจยิงในที่สุด

“ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น” (2520) เล่าเรื่องเกี่ยวกับคนขับแท็กซี่ชื่อ “ทองพูน” ซึ่งเพิ่งถูกเมียทิ้ง จึงได้ขายนาแล้วหอบลูกจากอีสานเข้ามาหางานรับจ้างทำในกรุงเทพฯ เมื่อเงินเก็บจากการรับจ้างรวมเข้ากับค่านาจนพอซื้อรถได้แล้ว ทองพูนจึงซื้อรถเพื่อเปลี่ยนไปประกอบอาชีพขับรถแท็กซี่ โดยมีหมอนวดชื่อ “แรมจันทร์” เป็นลูกค้าแท็กซี่ขาประจำ แต่แล้ววันหนึ่งทองพูนก็โดนแก๊งปล้นรถจี้เอารถแท็กซี่ของเขาไป ทองพูนจึงไปแจ้งให้ตำรวจช่วย แต่ไม่เป็นผล เมื่อกลับไปยังที่พัก เจ้าของห้องเช่าขอให้ทองพูนย้ายออกเนื่องจากค้างค่าเช่ามาหลายเดือน ด้วยเหตุนี้ทองพูนจึงพาลูกไปฝากไว้กับแรมจันทร์ เพื่อตนเองจะได้ออกตระเวนตามหารถได้อย่างคล่องตัวขึ้น จนในที่สุด ทองพูนสืบทราบได้ว่านายใหญ่ของแก๊งขโมยรถคือ “นายสาคร” ซึ่งเป็นเจ้าของอู่รถรายใหญ่แห่งหนึ่ง ทองพูนจึงได้บุกเพื่อไปค้นหารถในอู่ดังกล่าว และได้เกิดการต่อสู้กันกับบรรดาลูกน้องของนายสาคร จนทองพูนได้ขู่ขึ้นว่าจะเผาอู่นี้ นายสาครจึงยอมให้ทองพูนเดินค้นหารถตัวเอง แต่เมื่อตำรวจมาถึง ทองพูนกลับถูกตำรวจจับกุมฐานบุกรุกและฆ่าคนตาย

ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ต้องหยุดสร้างภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องเกี่ยวกับคนตัวเล็กตัวน้อยผู้คอยเผยปัญหาของสังคมต่างๆ ให้ได้เห็นไปช่วงหนึ่ง เนื่องจากเป็นผลกระทบจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 โดยเปลี่ยนไปสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาความรักน้ำเน่าขึ้นแทน ดังปรากฏหลักฐานเป็นภาพยนตร์เรื่อง “รักคุณเข้าแล้ว” ที่ออกฉายใน พ.ศ. 2520 ซึ่งการควบคุมเนื้อหาและการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ในช่วง 6 ตุลาฯ นั้น มีความเข้มงวดมากเป็นพิเศษ ดังที่ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ได้กล่าวถึงไว้ดังนี้

Ref. code: 25636006030040GVU

> “...รักคุณเข้าแล้ว นั่นเป็นยุคหนึ่ง ซึ่งหลังจาก 6 ตุลาแล้วนะ ผมเดินกลับมาจากธรรมศาสตร์ แล้วผมมีความรู้สึกว่าควรจะทำหนังรักสักเรื่องประเภทรักคุณเข้าแล้ว มีแต่รองเพลง มีแต่เต้นรำ มีแต่ความรักบ้าๆ บอๆ ซึ่งสมัยนั้น...ไม่มีใครสามารถพูดออกมาได้อย่างที่ต้องการจะพูดจริงๆ เราก็รู้ว่าเป็นอย่างไร แม้กระทั่งหนังสือพิมพ์ทุกฉบับ หนังสือทุกเล่ม จะเขียนอะไรออกมาก็ต้องเขียนอย่างที่เขาต้องการให้เราเขียน เมื่อมันเป็นเช่นนี้ ผมก็ทำหนังประเภทนี้ออกมาซักเรื่อง...มันเป็นหนังเรื่องหนึ่ง ที่ผมไม่ต้องไปเถียงใคร โดยเฉพาะเซ็นเซอร์...”[247]

ต่อมา เมื่อความเข้มงวดในการจำกัดเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็นเริ่มคลี่คลาย ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล จึงได้กลับมาสร้างภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องเกี่ยวกับคนตัวเล็กตัวน้อยอีกครั้ง ด้วยการเล่าถึงตัวละครที่เป็นดาราดาวโป๊ที่ชื่อ “มาณวิกา” ในภาพยนตร์เรื่อง “กาม” (2521) มาณวิกาต้องแสดงภาพยนตร์เป็นจำนวนมากจนไม่มีเวลาดูแลลูกสาวที่ชื่อ “วีณา” ต่อมาเมื่อวีณาได้รู้จักกับ “มารุต” ซึ่งเป็นจิตรกรหนุ่ม มารุตได้ขอให้วีณาเป็นแบบให้เขา แต่วีณาเข้าใจผิดคิดว่ามารุตจะทำไม่ดีไม่ร้าย จึงได้ร้องขอความช่วยเหลือ ทำให้ “สุรศักดิ์” ซึ่งเป็นนักข่าวบันเทิงที่ต้องการมีความสัมพันธ์กับมาณวิกาและได้มาแอบติดตามวิภาอยู่นั้น ได้มีโอกาสถ่ายรูปและสร้างข่าวฉาวระหว่างมารุตกับวีณาขึ้น ข่าวฉาวดังกล่าวได้สร้างความเสื่อมเสียกระทบมาณวิกาจนเจ้าของหนังไม่ยอมให้มาณวิกาแสดง ขณะเดียวกัน วีณาก็ถูกคนรอบข้างรังเกียจและถูกให้ออกจากโรงเรียน วีณาจึงต้องหนีไปยังเกาะเสม็ด ซึ่งที่นั่น วีณาได้มีโอกาสพบกับมารุตอีกครั้งหนึ่ง เมื่อมาณวิกาทราบข่าว จึงได้ไปตามหาลูกที่เกาะเสม็ด แล้วให้ตำรวจตามจับมารุตเพราะเข้าใจว่ามารุตเป็นคนล่อลวงวีณามา แต่วีณาอธิบายว่ามารุตไม่ได้ล่อลวง เธอตามมาหามารุตที่นี่เอง แต่แล้วก็สายเกินไป เพราะตำรวจได้ยิงมารุตตายในที่สุด

“มือปืน” (2526) เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “จ่าสมหมาย” ผู้เป็นเชลยศึกที่เพิ่งได้รับการปล่อยตัวหลังจากสงครามในประเทศเพื่อนบ้านสิ้นสุดลง การต่อสู้ในช่วงสงครามนั้นได้ทำให้จ่าสมหมายต้องเสียขาไปข้างหนึ่ง ต่อมาหลังจากที่ได้รับการปล่อยตัวแล้ว จ่าสมหมายกลับพบว่าภรรยาของเขาได้ทิ้งตัวเขาและลูกชายไปมีสามีใหม่ เพื่อเลี้ยงดูลูก จ่าสมหมายจึงได้เริ่มประกอบอาชีพด้วยการเป็นช่างตัดผม แต่เนื่องจากรายได้ไม่เพียงพอ จึงคิดหาอาชีพเสริมพิเศษ ซึ่งนั่นคือการเป็นมือปืน ต่อมา แม้ว่าสายสืบของตำรวจ จะสืบค้นได้แล้วว่ามือปืนคือจ่าสมหมาย แต่ “สารวัตรธนู” ก็ไม่กระตือรือร้นที่จะดำเนินการจับกุม

[247] เรื่องเดียวกัน, 72.

Ref. code: 25636006030040GVU

แต่อย่างใด เนื่องจากก่อนที่สารวัตรธนูจะโอนมาเป็นตำรวจนั้น เขาเคยเป็นทหารมาก่อน และได้เคยเข้าร่วมสงครามที่ประเทศลาว โดยเขารอดชีวิตมาได้ก็เพราะความช่วยเหลือจากจ่าสมหมายผู้เป็นเพื่อนทหารด้วยกันในขณะนั้น ซึ่งโดนระเบิดจนขาขาดและถูกจับไปเป็นเชลย เมื่อสารวัตรธนูดูจะไม่ใส่ใจต่อการจับกุมผู้ร้ายรายนี้เท่าที่ควร “หมวดแฉล้ม” จึงสืบหาเบาะแสเพิ่มเติมเอง เพื่อหาหนทางจับกุมมือปืนให้ได้ต่อไป แต่แล้วจุดพลิกผันเกิดขึ้นเมื่อลูกชายของจ่าสมหมายมีอาการป่วยเกี่ยวกับสมองซึ่งต้องมีค่าใช้จ่ายในการรักษาเป็นจำนวนมาก จ่าสมหมายจึงรับงานสังหารรัฐมนตรีในรัฐบาล ซึ่งจะได้รับค่าตอบแทนจำนวนมหาศาลเพียงพอต่อการใช้รักษา สารวัตรธนูทราบเรื่อง จึงนำกำลังไปล้อมโรงพยาบาลเพราะเชื่อว่าจ่าสมหมายต้องมาหาลูกหลังจากสังหารเสร็จ แต่จ่าสมหมายกลับหาโอกาสใช้ปืนจี้สารวัตรธนูได้สำเร็จ แล้วยื่นข้อเสนอว่าจะยอมมอบตัว หากลูกได้ถูกส่งตัวไปรักษายังอเมริกา ตำรวจตกลง ต่อมาเมื่อได้รับการยืนยันว่าลูกชายของเขาเดินทางถึงสนามบินแล้ว จ่าสมหมายจึงเตรียมตัวมอบตัว แต่ในวินาทีนั้นเองหมวดแฉล้มได้เล็งปืนมาที่จ่าสมหมายและเหนี่ยวไกในที่สุด

“ถ้าเธอยังมีรัก” (2524) เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “จืด” หนุ่มนักดนตรีกลางคืนที่อกหักมาจากผู้หญิงคนหนึ่ง เลยคิดแก้แค้นผู้หญิงทุกคนที่เขาได้พบเจอ วันหนึ่งเขาได้มีโอกาสช่วยชีวิต “นุช” หญิงสาวผู้ถูกหลอกให้มาขายตัวแต่หนีออกมาได้ แล้วตั้งใจจะฆ่าตัวตายด้วยการกระโดดสะพาน แต่จืดเป็นคนที่ว่ายน้ำไม่เป็น โชคดีที่ “เริง” เพิ่งออกมาจากคุกแล้วได้ผ่านมาพบเห็นพอดี จึงได้ช่วยเหลือทั้งจืดและนุชไว้ ต่อมาจืดมีแผนที่จะหลอกลวงนุช จึงออกแผนว่าจะไปส่งนุชที่ภาคใต้ซึ่งเป็นบ้านเกิด ทำให้ทั้งสามคนจึงเริ่มออกเดินทางด้วยกัน ระหว่างทางเริงได้เล่าเรื่องราวความรักระหว่างตนกับ “ลำดวน” แฟนสาว ทำให้จืดเปลี่ยนใจล้มเลิกแผนการหลอกลวงนุช และได้เริ่มหลงรักนุชขึ้นอย่างจริงใจในที่สุด

“อิสรภาพของทองพูน โคกโพ” (2527) เล่าเรื่องของ “ทองพูน” ต่อจาก “ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น” (2520) กล่าวคือ เมื่อทองพูนพ้นโทษออกจากคุก และได้ทราบข่าวว่าลูกชายที่ได้ฝากแรมจันทร์เลี้ยงดูไว้นั้น ไม่ได้ย้ายตามแรมจันทร์ไปอยู่เมืองนอกกับสามีฝรั่งด้วย ทองพูนจึงออกตามหาลูกชาย แต่กลับถูก “ละมัย” ล้วงกระเป๋าจนไม่มีเงินเหลือติดตัว ทองพูนจึงต้องเข้าไปอาศัยอยู่ในตึกร้างแห่งหนึ่ง ต่อมาละมัยก็ได้ลักขโมยข้าวของชาวบ้านอีก และได้วิ่งหนีมาทางตึกร้างที่ทองพูนอาศัยอยู่ ละมัยทำให้ตำรวจที่วิ่งตามมาเข้าใจว่าตนกับทองพูนร่วมงานลักขโมยด้วยกัน แล้วละมัยก็หนีไปได้ ทิ้งไว้ให้ทองพูนโดนจับ ต่อมา “สารวัตรมนัส” ผู้เคยรู้จักทองพูนมาก่อนเชื่อว่าทองพูนบริสุทธิ์จึงปล่อยตัวทองพูนไป ละมัยที่มาดักรอทองพูน ได้ขอบใจทองพูนที่ช่วยเธอไว้และได้ชวนทองพูนมาพักอาศัยด้วยกันในสลัม ซึ่งทองพูนได้ตอบตกลง แล้วก็ได้เริ่มแสวงหาตัวลูกชายต่อไป จนในที่สุดพบว่าลูกชายถูกส่งไปอยู่บ้านเมตตา แต่ทองพูนไม่สามารถพาลูกชายออกมาได้ เนื่องจากเขาไม่มีงานทำและไม่มีที่อยู่เป็นหลักแหล่ง ต่อมาทอง

Ref. code: 25636006030040GVU

พูนก็ถูกรถชน แต่ทองพูนกลับไม่เอาเรื่อง คนขับรถชนซึ่งเป็นเจ้าของร้านอาหารจึงชวนทองพูนไปทำงานด้วย แต่แล้วเจ้าของร้านอาหารที่ชวนทองพูนมาทำงานด้วยนั้น กลับติดหนี้บ่อนพนัน จนเจ้าของบ่อนส่งมือปืนมาจัดการ โชคร้ายที่มือปืนเคยติดคุกร่วมกันกับทองพูนมาก่อน ทำให้มือปืนคิดแผนจะให้ทองพูนเป็นคนยิงเจ้าของร้านอาหารเสียเอง เพื่อบีบคั้นทองพูน เจ้าของบ่อนจึงไปเอาลูกชายทองพูนออกมาจากบ้านเมตตาเพื่อใช้เป็นตัวประกัน แต่ด้วยความสำนึกในบุญคุณที่เจ้าของร้านอาหารเคยช่วยเหลือจนได้มีงานทำ ทองพูนจึงเลือกที่จะไม่ฆ่า และเข้าช่วยเหลือลูกชายได้สำเร็จ แล้วได้เดินทางกลับไปยังบ้านเกิดในอีสานต่อไป

“ครูสมศรี” (2529) เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “ครูสมศรี” ผู้ที่เกิดและเติบโตในสลัมแห่งหนึ่ง ซึ่งเป็นสลัมที่นายทุนต้องการใช้เป็นพื้นที่สำหรับก่อสร้างศูนย์การค้า โดยนายทุนได้พยายามหาหนทางขับไล่ชาวบ้านออกไป ครูสมศรีจึงได้กลายเป็นแกนนำลุกขึ้นมาต่อสู้กับกลุ่มนายทุนดังกล่าว “นายสด” ผู้เป็นทนายของกลุ่มนายทุน ได้โน้มน้าวให้ “ครูทองย้อย” ซึ่งเป็นคนที่ครูสมศรีเคารพและร่วมงานในโรงเรียนด้วย เข้าร่วมแผนการขับไล่ดังกล่าว ด้วยการยื่นข้อเสนอว่าจะสร้างโรงเรียนให้ใหม่ หากเผาโรงเรียนเก่าทิ้งทั้งนี้ เพื่อหวังผลให้ไฟลามไหม้ไปทั้งสลัม แต่ครูทองย้อยกลับเปลี่ยนใจ ซึ่งเป็นสิ่งที่ทนายสดได้คาดการณ์ไว้แล้ว ด้วยเหตุนี้ทนายสดจึงได้ว่าจ้างมือปืนให้เป็นคนเผา แล้วสร้างสถานการณ์ให้ดูราวกับว่าเป็นฝีมือของครูทองย้อย ครูสมศรีเข้ามาเห็นและดับไฟได้ทัน ทำให้ได้ทันเห็นว่าใครเป็นคนวางเพลิง ด้วยเหตุนี้มือปืนจึงยิงครูสมศรีตาย ต่อมาเมื่อครูทองย้อยฟื้นขึ้นหลังจากที่ต้องสลบไปในช่วงไฟไหม้ ก็ได้เห็นร่างของครูสมศรี การตายของครูสมศรีจึงได้กลายเป็นเชื้อไฟให้ครูทองย้อยลุกขึ้นมาต่อสู้กับนายทุนอีกครั้งหนึ่ง

“คนเลี้ยงช้าง” (2533) เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “บุญส่ง” ซึ่งเป็นคนเลี้ยงช้างผู้ทำงานลากซุงให้แก่บริษัทแห่งหนึ่งที่ได้สัมปทานการตัดไม้ ต่อมาเมื่อสัมปทานหมด อาชีพลากซุงของบุญส่งจึงเป็นอันยุติ เมื่อตกงาน เขาจึงต้องไปกู้หนี้ยืมสินจาก “เสี่ยฮก” ผู้เป็นเจ้าของโรงเรื่อยผู้ทรงอิทธิพลมากคนหนึ่ง วันหนึ่ง บุญส่งเห็นว่ามีคนกำลังลอบทำร้าย “คำรณ” ผู้ซึ่งเป็นหัวหน้าหน่วยพิทักษ์ป่า เขาจึงได้เข้าไปช่วยเหลือ บุณส่งจึงได้ทราบจากคำรณว่า “จ่าสม” นายตำรวจผู้ที่เสี่ยฮกหนุนหลังอยู่นั้น ได้ปล่อยตัวผู้ต้องหาคดีลักลอบตัดไม้เถื่อนออกมา ต่อมา เสี่ยฮกเริ่มประสบปัญหาการหาไม้ได้ไม่เพียงพอกับที่ได้รับคำสั่งซื้อมา เขาจึงต้องการแรงงานเป็นจำนวนมากเพื่อทำการตัดไม้เถื่อนจำนวนมหาศาลให้เพียงพอต่อการสั่งซื้อ บุญส่งซึ่งตกงานอยู่ จึงไม่มีทางเลือก ได้ตัดสินใจตัดไม้เถื่อนให้แก่เสี่ยฮก เมื่อคำรณทราบข่าวจึงได้ไปเกลี้ยกล่อมให้บุญส่งเปลี่ยนใจ โดยในระหว่างที่คำรณกำลังพูดคุยกับบุญส่งอยู่นั้น จ่าสมได้เข้ามาลอบยิงคำรณจนตาย และได้ยิงบุญส่งด้วย เพื่อจัดฉากให้ดูราวกับว่าคำรณกับบุญส่งยิงต่อสู้กันเอง แต่โชคดีที่บุญส่งไม่ตาย หลายวันต่อมา จ่าสมทราบข่าว จึงได้พยายามฆ่าบุญส่งอีกครั้งเพื่อปิดปากให้ได้ แต่แล้ว

Ref. code: 25636006030040GVU

“แตงอ่อน” ซึ่งเป็นช้างของบุญส่งได้เข้ามาขัดขวางและฆ่าจ่าสมตายในที่สุด แล้วแตงอ่อนก็วิ่งหนีเข้าป่าไปจนกลายเป็นตำนานว่าใครก็ตามที่ลักลอบเข้าไปตัดไม้ในป่านี้ จะถูกแตงอ่อนฆ่าตายหมดทั้งสิ้น

“มือปืน 2 สาละวิน” (2534) เล่าเรื่องเกี่ยวกับ รต.ท. ดนัย ที่ถูกส่งตัวไปประจำการยังชายแดนไทยพม่า ต่อมาเมื่อกองกำลังทหารกะเหรี่ยงเกิดการสู้รบกับกองกำลังทหารพม่า ทหารกะเหรี่ยงกองหนึ่งได้ถอยร่นมาประชิดแม่น้ำสาละวิน และได้ถูกเฮลิคอปเตอร์ของกองกำลังทหารพม่ายิงถล่ม ตำรวจไทยจึงได้ตัดสินเข้าช่วยทหารกะเหรี่ยงให้อพยพเข้ามายังฝั่งไทย จุดพลิกผันคือกองกำลังทหารพม่านั้น ได้รับการสนับสนุนทางด้านอาวุธจาก “พ่อเลี้ยง” ชาวไทยที่ชื่อ “ทวีพงษ์” เพื่อแลกเปลี่ยนกับการค้าไม้เถื่อนในพม่า ต่อมาเมื่อ “สมศักดิ์” ซึ่งเป็นลูกของทวีพงษ์ได้ฆ่า “กานดา” ซึ่งเป็นเมียของตนเองไปอย่างไม่ตั้งใจ จึงได้หนีไปกบดานอยู่ภายใต้ความคุ้มครองของกองกำลังทหารพม่า ตำรวจไทยต้องการนำสมศักดิ์มาดำเนินคดีทางฝั่งไทย จึงบุกไปชิงตัวสมศักดิ์มาจากกองกำลังพม่า แต่กลับโดน “ร.ท.ทูเล่” นายทหารของกองกำลังกะเหรี่ยงที่ได้รับการสนับสนุนทางท้านอาวุธจากพ่อเลี้ยงทวีพงษ์เช่นเดียวกับที่กองกำลังทหารพม่าได้ ชิงตัวไปจากตำรวจไทย เมื่อมาถึงแม่น้ำสาละวิน “นายพลซอมิน” ผู้นำทหารของกองกำลังพม่ากลับได้ชิงตัวสมศักดิ์ไปอีกทีหนึ่ง แต่แล้วทหารพม่าคนหนึ่งกลับยิงทูเล่จนพลัดตกลงไปในแม่น้ำ แต่ก่อนที่กระแสน้ำจะดึงทูเลให้ดิ่งลงไปยังท้องน้ำเบื้องล่าง ทูเลได้จังหวะลอบยิงซอมินจนเสียชีวิต เหลือไว้แต่เพียง รต.ท.ดนัย และสมศักดิ์เท่านั้น ในที่สุดดนัยจึงตัดสินใจยิงสมศักดิ์ทิ้ง เพราะตระหนักได้ว่าในดินแดนที่ไร้กฎหมายอย่างสาละวินนี้ กฎหมายล้วนเป็นสิ่งที่ไร้ประโยชน์

“เฮโรอีน” (2537) เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “โทคิโอะ”พ่อค้ายาเสพติดรายหนึ่งซึ่งถูกตำรวจไทยจับตาอย่างใกล้ชิด ด้วยหวังว่าโทคิโอะจะช่วยสาวไปให้ถึงตัวการใหญ่ได้ วันหนึ่งโทคิโอะเห็นว่า “เล็ก” ซึ่งเป็นโสเภณีกำลังจะถูกข่มขืน จึงได้รีบเข้าไปช่วย เล็กจึงตอบแทนด้วยการพาโทคิโอะไปซ่อนตัวที่บ้านในพัทยา ช่วงที่อยู่ที่พัทยานั้น โทคิโอะได้มีโอกาสสัมผัสกับความขัดแย้งระหว่างชาวบ้านกับโรงงานของนายทุนชาวญี่ปุ่น ที่ได้ส่งผลกระทบให้ชาวบ้านต้องล้มป่วยและไม่มีที่ทำกิน จนทำให้คนอย่าง “เล็ก” ต้องออกมาเป็นโสเภณี โทคิโอะรู้สึกผิด จึงได้คอยช่วยเหลือชาวบ้าน และยังได้ช่วยสร้างวัดขึ้นด้วย ต่อมา “สุชาติ” นายกเทศมนตรีเมืองพัทยาผู้เป็นพ่อค้ายารายใหญ่กลัวว่าตำรวจจะสาวโทคิโอะจนมาถึงตน จึงได้คิดกำจัดโทคิโอะทิ้งด้วยการหลอกโทคิโอะให้ไปพบที่โรงละครแห่งหนึ่ง แต่ตำรวจไทยเข้ามาช่วยไว้ได้ทันเมื่อโทคิโอะหนีรอดมาได้ เขากับเล็กจึงได้รีบบุกไป “โนคลินิก” ซึ่งเป็นคลินิกรับแปลงเพศแห่งหนึ่งในพัทยา แต่เล็กกลับโดนจับและถูกฆ่าตาย ตำรวจที่ติดตามโทคิโอะมาจึงได้ค้นพบว่าโนคลินิกคือที่ซ่อนหลักของเฮโรอีน ที่จะถูกซุกซ่อนไว้ในซิลิโคน แล้วนำไปผ่าตัดฝังไว้ภายในร่างกายของผู้ที่ได้รับการแปลงเพศอีก

Ref. code: 25636006030040GVU

ทีหนึ่ง ในที่สุดตำรวจก็จับนายสุชาติตัวการใหญ่ได้ทัน ส่วนโทคิโอะก็ได้ล้มเลิกอาชีพดังกล่าว และได้กลับไปสร้างวัดต่อจนเสร็จ

“เสียดาย” (2537) เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “แป๋ม” “เงาะ” “ปู” และ “เดือน” ที่ต่างก็ประสบกับปัญหาในครอบครัวจนต้องหันไปหายาเสพติด จากดมกาวได้พัฒนาไปสู่การเสพย์เฮโรอีน และเมื่อไม่มีเงินไปซื้อยาจึงต้องหันไปขายตัว แต่แล้วเมื่อพบว่า “โจ้” เพื่อนอีกคนหนึ่ง เสพยาเกินขนาดจนเสียชีวิต ทั้งสี่คนจึงได้ตัดสินใจกลับบ้านเพื่อหาทางรักษาตัวเอง โดยแป๋มได้ถูกพาไปรักษาตัวยังถ้ำกระบอก แต่แป๋มก็กลับไปเสพยาอีกครั้ง ทำให้เงาะ และเดือน ที่ได้เดินทางไปเยี่ยมปูซึ่งกำลังบำบัดรักษาการติดยาอยู่ที่ระยองนั้น ต่างรู้สึกเสียดายกับช่วงเวลาที่สูญเสียไปอย่างไร้ค่ากับยาเสพติด

“เสียดาย 2” (2539) เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “โรส” สาวน้อยวัย 13 ปีผู้ซึ่งได้ตรวจพบว่าเธอติดเชื้อเอดส์จากการเปลี่ยนถ่ายเลือดเมื่อครั้งประสบอุบัติเหตุตอนอายุ 8 ขวบ “ภาสินี” นักข่าวผู้เกาะติดประเด็นนี้อยู่ก่อนแล้วต้องการที่จะทำสกู๊ปเรื่องของโรส พ่อกับแม่จึงตัดสินในพาโรสออกโทรทัศน์ แต่การออกโทรทัศน์ดังกล่าว กลับทำให้โรสโดนสังคมรังเกียจ โรสจึงได้โทรศัพท์ไปปรึกษากับชมรมพระจันทร์เสี้ยว ซึ่งเป็นชมรมของผู้ติดเชื้อเอดส์ ทำให้โรสได้มีโอกาสรู้จักกับ “สีดา” ซึ่งเป็นหนึ่งในสมาชิกของชมรม การพูดคุยกับสีดาทำให้โรสคิดว่าสีดาเข้าใจโรสมากกว่าพ่อแม่เสียอีก โรสจึงตัดสินใจหนีออกจากบ้านไปอยู่กับสีดา แต่สีดากลับโทรเรียกพ่อให้มารับตัวโรสกลับบ้าน ในจังหวะที่โรสกำลังจะออกจากบ้านสีดานั้น สีดาได้ไออย่างหนักจนเป็นเลือด และได้เสียชีวิตลง โรสจึงได้เห็นชะตากรรมของตัวเองในที่สุด

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าตัวละครในภาพยนตร์ของ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ก่อนการปรากฏตัวของราชินีใน “สุริโยไท” ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นคนตัวเล็กตัวน้อยเกือบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็น หมอบ้านนอก โสเภณี หญิงหม้าย ชาวประมง โจรวัยรุ่น คนขับแท็กซี่ หมอนวด ดาราดาวโป๊ ช่างตัดผม นักดนตรีกลางคืน คนคุก ครูชาวสลัม คนเลี้ยงช้าง มือปืน พ่อค้ายาเสพติด ชาวบ้านผู้ต่อสู้กับนายทุน เด็กติดยา และผู้ติดเชื้อเอดส์ เป็นต้น

3.3.3 ซ้ายใหม่ในภาพยนตร์ไทยเรื่องอื่นๆ

ภาพยนตร์ของเปี๊ยก โปสเตอร์ และ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคลนั้น ได้มีเนื้อหาที่สอดรับไปกับกระแสทางภูมิปัญญาที่เกิดขึ้นในสังคมขณะนั้น ซึ่งนอกจากแนวคิด “ซ้ายใหม่” จะได้เดินทางมาจากต่างประเทศแล้ว ยังได้ปรากฏแนวคิดจากจากอดีตเรื่องหนี้สังคม และแนวคิดเรื่องศิลปเพื่อชีวิต ดังที่ได้กล่าวถึงไว้ในบทที่ 2 โดยแนวคิดเรื่องซ้ายใหม่นั้น ได้เสนอให้นักศึกษาและปัญญาชน ดำเนินการ

Ref. code: 25636006030040GVU

เปลี่ยนแปลงสังคมร่วมไปกับชนชั้นกรรมากรซึ่งเป็นกลุ่มคนที่ซ้ายเก่าได้นำเสนอไว้[248] ส่วนแนวคิดเรื่องหนี้สังคมนั้น ได้กระตุ้นให้นักศึกษาใช้อภิสิทธิ์ของสถานะนักศึกษาในการสร้างประโยชน์เพื่อตอบแทนประชาชน[249] ในขณะที่แนวคิดเรื่องศิลปเพื่อชีวิตนั้น ได้กระตุ้นให้นักศึกษาดำเนินการเคลื่อนไหวด้วยการสะท้อนภาพความเลวร้ายต่างๆ ในสังคมออกมาผ่านงานศิลปะและวรรณกรรม[250] ประเด็นที่น่าสนใจคือเมื่อนักศึกษาได้อ่านแนวคิดเหล่านี้แล้ว ก็ต้องการที่จะผันตัวไปเป็นผู้ผลิตเพื่อเผยแพร่สิ่งที่ตนได้อ่านให้ออกไปยังวงกว้างด้วย[251] จึงได้เกิดเป็นวัฒนธรรมการผลิตหนังสือเล่มละบาทและหนังสือโรเนียวขึ้น[252] แต่ภาพยนตร์นั้น ต้องใช้เงินลงทุนที่สูงกว่าหนังสือโรเนียวอยู่มาก ทำให้แม้จะมีผู้กำกับที่มีแนวคิดก้าวหน้าอยู่บ้าง แต่กลับมีจำนวนไม่มากพอที่จะก่อให้เกิดเป็น “วัฒนธรรม” ขึ้นได้ หากลองใช้คำของประจักษ์ ก้องกีรติ บรรดาผู้กำกับภาพยนตร์ที่สร้างเนื้อหาสะท้อนปัญหาสังคมนั้น อาจไม่ได้สัมพันธ์กันอย่างเข้มแข็งจนเกิดเป็น “เครือข่ายวาทกรรม” แต่อย่างใด อย่างไรก็ตาม ด้วยแหล่งทุน และแหล่งฉาย ที่ทั้งเปี๊ยก โปสเตอร์ และ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ได้มีพร้อมอยู่แล้วนั้น ทำให้แนวคิดว่าด้วยซ้ายใหม่ ได้มีโอกาสปรากฏตัวอยู่บนโลกภาพยนตร์ในที่สุด โดยแหล่งทุนของเปี๊ยก โปสเตอร์ คือชวนไชย เตชศรีสุธี ส่วนแหล่งฉายนั้นคือ โรงภาพยนตร์เฉลิมไทยของพิสิฐ ตันสัจจา ที่เปี๊ยกเคยรับงานวาดใบปิดภาพยนตร์ให้มาก่อน สำหรับแหล่งทุนของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล นั้นคือ บริษัท ละโว้ ส่วนแหล่งฉายนั้นคือโรงภาพยนตร์ต่างๆ ที่ บริษัท ละโว้ มีความสัมพันธ์อันดีด้วย[253]

นอกจากเปี๊ยก โปสเตอร์ และ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคลแล้ว ใน พ.ศ. 2516 ยังได้ปรากฏภาพยนตร์เรื่อง “ตลาดพรหมจารี” ของสักกะ จารุจินดาด้วย ซึ่งเล่าเรื่องเกี่ยวกับ “เปีย” หญิงสาวที่ถูกพ่อหลอกบังคับให้ต้องขายตัวเพื่อแลกกับเงินก้อนโต มากพอที่จะซื้อเครื่องยนต์ติดท้ายเรือขับไปจับปลาในน้ำลึกกลางทะเลนอกชายฝั่งได้ นายหน้าค้ากามให้ราคาดีเป็นพิเศษเนื่องจากเปียนั้นยังเป็นสาวพรมจารีอยู่ แต่เมื่อหนีออกมาจากซ่องได้ เปียได้ไปขอความช่วยเหลือจากใคร ก็ไม่มีใครช่วย ซ้ำยังถูกสังคมรังเกียจและประณามว่าร้ายต่างๆ ด้วยเหตุนี้เปียจึงตัดสินใจกระโดดหน้าผาเพื่อจบชีวิตของตนเองลงในที่สุด โดย

---

[248] ประจักษ์ ก้องกีรติ, 258.

[249] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *การเมืองวัฒนธรรมไทย : ว่าด้วย ความทรงจำ วาทกรรม อำนาจ* (นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน, 2558), 116.

[250] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ*, 328.

[251] ประจักษ์ ก้องกีรติ, การเมืองวัฒนธรรมไทย, 115

[252] ประจักษ์ ก้องกีรติ, และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ, 380.

[253] สมชาย ศรีรักษ์, 166.

Ref. code: 25636006030040GVU

ภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น สักกะได้รับทุนสร้างจากโรงภาพยนตร์สกาล่า[254] ทำให้ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวมีแหล่งฉายที่มั่นคง แต่หลังจากนี้ไป ก็ไม่พบงานของสักกะในแนวทางนี้อีกเลย

ต่อมา ยุทธนา มุกดาสนิท เมื่อเรียนจบจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์แล้ว ก็ได้เข้าทำงานในบริษัทละโว้ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ทันที โดยยุทธนามีแผนสร้างภาพยนตร์เรื่อง “ฝนแสนห่า” ที่เล่าเรื่องผ่านลูกชาวนาผู้มีโอกาสได้เข้ามาเรียนหนังสือในกรุงเทพฯ หลังเรียนจบ ก็ได้กลับไปยังบ้านเกิดแล้วตั้งสหกรณ์ขึ้นเพื่อต่อสู้กับนายทุน แต่แล้วโครงการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องล้มไป อันเนื่องมาจากประสบกับปัญหาด้านเงินทุน[255]

ต่อมาในปีเดียวกันนี้เอง ได้มีการก่อตั้งบริษัทผลิตภาพยนตร์ “ไฟว์สตาร์” ขึ้น[256] ซึ่งเป็นบริษัทที่มีนโยบายสนับสนุนเงินลงทุน 100% ให้แก่ผู้ที่ต้องการสร้างภาพยนตร์ โดยมีเงื่อนไขคือ เมื่อภาพยนตร์ออกฉายแล้ว จะนำรายได้ทั้งหมดมาหักต้นทุนออก หากพอมีกำไร ก็จะนำกำไรนั้นมาแบ่งกันคนละครึ่งกับผู้กำกับ[257] นี่จึงกลายเป็นแหล่งทุนใหม่ที่ก่อให้เกิดผู้กำกับหน้าใหม่ขึ้น อย่างไรก็ตาม หากไม่นับรวมภาพยนตร์ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม แล้ว ต้องใช้เวลาหลังจากนี้อีกราว 3 ปี จึงจะมีภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมเรื่องใหม่ปรากฏขึ้นในสังคมไทย

ใน พ.ศ. 2519 ไพจง ไหลสกุล สุรชัย จันทิมาธร ยุทธนา มุกดาสนิท รัศมี เผ่าเหลืองทอง และสุรสีห์ ผาธรรม ได้พยายามสร้างภาพยนตร์เรื่อง “ทองปาน” ขึ้นมา เพื่อเล่าเรื่องการเข้าร่วมงานสัมมนาว่าด้วยปัญหาเขื่อนที่ทองปานไม่เข้าใจว่านักวิชาการถกเถียงกันเรื่องอะไร หนังจบลงที่ทองปานกลับไปยังบ้านเกิด แล้วพบว่าภรรยาที่ป่วยได้ตายเสียแล้ว ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้นำข้อความจากเหตุการณ์ 6 ตุลา มาใส่ไว้ในท้ายเรื่องด้วย ทำให้ภาพยนตร์ถูกห้ามฉายและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องหลายคนต้องหลบหนีเข้าป่า[258]

การขึ้นมาเป็นนายกรัฐมนตรีของของเกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ ในปลาย พ.ศ. 2520 ได้นำมาสู่ยุคทองของภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม[259] เนื่องจากการสร้างภาพยนตร์ในช่วงก่อน 14 ตุลานั้น หากไม่ใช่เปี๊ยก โปสเตอร์ และ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ที่มีแหล่งทุนและแหล่งฉายที่มั่นคงแล้ว การสร้าง

---

[254] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[255] อัญชลี ชัยวรพร, 127.

[256] อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 162.

[257] สมชาย ศรีรักษ์, 169.

[258] อัญชลี ชัยวรพร, 128.

[259] เรื่องเดียวกัน, 126.

Ref. code: 25636006030040GVU

ภาพยนตร์ที่สายหนังไม่น่าซื้อไปขายยังต่างจังหวัด ซึ่งเป็นตลาดหลักของภาพยนตร์ จึงมีความเสี่ยงเป็นอย่างยิ่ง ต้องรอจนกว่าภาพยนตร์เรื่อง*โทน* และ*เขาชื่อกานต์*ปรากฏตัวขึ้นบนโลกภาพยนตร์เสียก่อน นักศึกษาและปัญญาชนในกรุงเทพฯ จึงได้เริ่มกลับมาชมภาพยนตร์ไทยอีกครั้ง ในขณะเดียวกัน ประเด็นว่าด้วยทุนสร้าง ต้องรอจนกว่าจะเกิดบริษัทไฟว์สตาร์ขึ้นใน พ.ศ. 2516 เสียก่อน ทำให้การลงทุนสร้างภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมจึงเริ่มมีความเป็นไปได้ สำหรับประเด็นนี้ อัญชลี ชัยวรพร วิเคราะห์ว่าระหว่าง 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ถึง 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 นั้น เป็นช่วงเวลาที่สั้นเกินกว่าจะสร้างภาพยนตร์ได้เสร็จสิ้นทัน[260] แม้จะสร้างได้เสร็จทัน ก็จะประสบกับปัญหาชุดเดียวกันกับที่ ม.จ.ชาตรีเฉลิมได้เจอเมื่อคราวสร้างภาพยนตร์เรื่อง*รักคุณเข้าแล้ว* หรือปัญหาการสั่งห้ามฉายดังที่ปรากฏขึ้นในกรณีของภาพยนตร์เรื่อง*ทองปาน* ข้อดีข้อเดียวของรัฐบาลเผด็จการพลเรือนของธานินทร์ กรัยวิเชียร คือนโยบายการขึ้นภาษีการนำเข้าภาพยนตร์ต่างประเทศ จากเมตรละ 2.20 บาท ขึ้นเป็น 30 บาท[261] ส่งผลให้บริษัทตัวแทนจัดจำหน่ายภาพยนตร์ต่างประเทศยุติการนำเข้าภาพยนตร์ ภาพยนตร์ไทยจึงไร้คู่แข่ง รายได้ที่ภาพยนตร์ต่างประเทศเคยได้รับจึงได้เปลี่ยนทิศทางมายังภาพยนตร์ไทยแทน นโยบายนี้ของธานินทร์ยังได้ส่งผลต่อเนื่องมายังรัฐบาลพลเอก เกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ที่ผ่อนคลายความเข้มงวดด้านเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็นด้วย เมื่อรัฐบาลเปิดกว้าง แหล่งทุน (ไฟว์สตาร์) เปิดกว้าง ผู้กำกับเปิดกว้าง ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมจึงทะลักออกมาอย่างมากมายนับตั้งแต่รัฐบาลชุดนี้ของพลเอกเกรียงศักดิ์ ไม่ว่าจะเป็นชีวิตบัดซบ (2520) เทพธิดาบาร์ 21 (2521) ครูบ้านนอก (2521) น้ำค้างหยดเดียว (2521) คนภูเขา (2523) ประชาชนคนนอก (2524) ลูกอีสาน (2525) เทพธิดาโรงงาน (2525) น้ำพุ (2527) และ ผู้หญิงคนนั้นชื่อบุญรอด (2528) เป็นต้น

“ชีวิตบัดซบ” (2520) กำกับโดยเพิ่มพล เชยอรุณ เล่าเรื่องเกี่ยวกับครูที่ชื่อ “ทม” อาศัยอยู่ในสลัมแห่งหนึ่งกับเมียที่ชื่อ “ฤดี” และลูกสาว วันหนึ่งพ่อของทมได้เดินทางมาเยี่ยมและขออยู่อาศัยด้วย ต่อมา ในจังหวะที่ทมไม่อยู่บ้านหลายวัน ฤดีซึ่งทนความเหงาไม่ไหว จึงได้หลับนอนกับพ่อของทม จนชาวบ้านที่เห็นเหตุการณ์ได้พากันซุบซิบนินทาจนเรื่องได้ไปเข้าหูทมในที่สุด ทมได้ไล่พ่อกลับบ้าน ส่วนฤดีก็สำนึกผิด แต่แล้ววัยรุ่นในสลัมก็ได้มาข่มขืนลูกสาวของทมอีก ด้วยความแค้น ทมจึงไล่ล่าเพื่อฆ่าวัยรุ่นกลุ่มดังกล่าวไปทีละคน จนในที่สุด ตำรวจก็ได้จับครูทอมไปดำเนินคดีตามกฎหมายต่อไป

“เทพธิดาบาร์ 21” (2521) กำกับโดยยุทธนา มุกดาสนิท เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “รินดา” สาวบาร์ผู้ส่งหนุ่มที่หวังจะได้แต่งงานด้วยที่ชื่อ “วรพันธ์” เรียนจนจบปริญญาตรี แต่เมื่อรินดาเดินทางไป

---

[260] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[261] สมชาย ศรีรักษ์, 166.

Ref. code: 25636006030040GVU

งานรับปริญญาของวรพันธ์ที่เชียงใหม่ รินดากลับพบว่าวรพันธ์ไม่สามารถแต่งงานกับเธอได้ เนื่องจากสถานะ “บัณฑิต” ของเขาไม่คู่ควรกับ “สาวบาร์”อย่างเธอ รินดาจึงต้องจำใจกลับกรุงเทพฯ ซึ่งในระหว่างการนั่งรถไฟจากเชียงใหม่นั้น รินดาถูก “อาคม” หลานของ “ส.ส.เกียรติ” ลวนลาม แต่โชคดีที่ได้ “ยอด” กับ “สิงห์” ช่วยไว้ได้ทัน แต่แล้วยอดกลับถูกอาคมยิงตายในที่สุด ในขณะที่สิงห์หนีรอดไปได้ เมื่อโดนจับอาคมโยนความผิดไปให้สิงห์ว่าเป็นผู้ปลุกปล้ำรินดาจนปืนลั่น ต่อมาสิงห์ก็ถูกจับเข้าคุกเนื่องจากถูกหลอกให้ไปขายกัญชา ด้วยเหตุนี้อาคมจึงได้เจอกับสิงห์ในคุก “ทนง” ซึ่งเป็นญาติของอาคมจึงได้เริ่มไปจีบรินดาจนเมื่อได้อยู่กินด้วยกัน ทนงก็ได้หลอกล่อรินดาให้ไปชี้ตัวสิงห์ว่าเป็นคนฆ่ายอด เพื่อช่วยเหลืออาคมประกอบกับ ส.ส.เกียรติ สั่งให้คนไปทำร้ายรินดาเพื่อที่ตนเองจะได้สร้างบุญคุณผ่านการเล่นบทเข้าไปช่วยเหลือ เมื่อ ส.ส. สั่งให้รินดาชี้ตัวสิงห์ รินดาจึงไม่มีทางเลือก ยอมชี้ตัวสิงห์ แต่แล้วสิงห์กลับแหกคุกออกมาหารินดาที่แฟลต จังหวะเดียวกันนั้นเอง ทนงก็มาหารินดาเช่นกัน จึงเกิดการต่อสู้กันขึ้น เมื่อสิงห์วิ่งหนีลงแฟลตมาได้ ตำรวจที่ไล่ล่าตัวคนร้ายผู้แหกคุกออกมานั้น จึงได้ยิงสิงห์ตายในที่สุด

“ครูบ้านนอก” (2521) กำกับโดยสุรสีห์ ผาธรรม เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “ครูปิยะ” ผู้จบการศึกษาจากวิทยาลัยครูในเมืองแห่งหนึ่ง ได้ตัดสินใจไปเป็นครูสอนเด็กประถมยัง “โรงเรียนบ้านหนองหมาว้อ” ในอีสาน ซึ่งเป็นโรงเรียนที่มีอาคารเล็กๆ หลังเดียว นักเรียนในแต่ละชั้นปีต้องเรียนร่วมห้องกัน วันหนึ่ง ไม้ซุงท่อนใหญ่ได้ล่วงลงมาจากรถบรรทุกที่วิ่งเข้าออกหมู่บ้านอยู่เป็นประจำ ครูปิยะพบว่าซุงดังกล่าวเป็นไม้เถื่อน ด้วยเหตุนี้เขาจึงได้แอบตามรถบรรทุกเข้าไปในป่า ทำให้พบว่ามีการตัดไม้เถื่อนกันอยู่ ครูปิยะได้แอบถ่ายภาพแล้วส่งไปให้หนังสือพิมพ์ ส่งผลให้ชีวิตของครูปิยะเริ่มไม่ปลอดภัย เขาจึงหนีไปซ่อนตัวกับหลวงตาในเมือง แต่เนื่องด้วยตระหนักในบทบาทของความเป็นครูที่จะทอดทิ้งนักเรียนไม่ได้ ครูปิยะจึงติดสินใจกลับเข้าไปสอนหนังสือที่บ้านหนองหมาว้อดังเดิม แต่ในขณะที่กำลังขี่จักรยานเข้าไปยังโรงเรียนนั้นเอง มือปืนก็ได้แอบยิงครูปิยะตายในที่สุด

“น้ำค้างหยดเดียว” (2521) กำกับโดยสุชาติ วุฒิชัย เล่าเรื่องเกี่ยวกับหญิงผู้ต้องรับจ้างหาเช้ากินค่ำที่ชื่อ “น้ำค้างหยดเดียว” เธออาศัยอยู่กับสามีที่ชื่อ “พรต” และ “ต้น” ลูกชายของเธอ วันหนึ่ง เครื่องทำความร้อนในโรงงานแห่งหนึ่งที่พรตทำงานอยู่นั้นเกิดระเบิด ส่งผลให้พรตต้องเป็นอัมพาต น้ำค้างหยดเดียวจึงต้องดิ้นรนทำงานหาเงินเพื่อเลี้ยงดูครอบครัวให้อยู่รอดในเมืองหลวงอย่างกรุงเทพฯ ให้ได้ต่อไป

“คนภูเขา” (2523) กำกับโดยวิจิตร คุณาวุฒิ เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “อาโยะ” ชาวเขาเผ่าอีก้อ ผู้ต้องถูกขับออกจากเผ่าพร้อมครอบครัวเนื่องจากมีลูกแฝด ซึ่งในระบบความเชื่อของเผ่าอีก้อนั้น เด็กแฝดจะนำพาโชคร้ายมาสู่เผ่า ด้วยเหตุนี้ เด็กต้องถูกกำจัดทิ้ง และพ่อแม่ของเด็กต้องถูกขับไล่ออกจากเผ่า

Ref. code: 25636006030040GVU

ด้วย ต่อมาในระหว่างที่กำลังระหกระเหินอยู่นั้น เมียของอาโยะก็ได้จมน้ำตาย อาโยะรอดมาได้ แต่กลับต้องไปพัวพันกับชาวเผ่ามูเซอที่กำลังค้าขายฝิ่นร่วมอยู่กับจีนฮ่อ โดยอาโยะถูกมองว่าเป็นสายให้ตำรวจ ด้วยเหตุนี้อาโยะถึงถูกผลักลงจากหน้าผาเพื่อหวังฆ่าให้ตาย แต่โชคดีที่ “เหมยฟิน” ลูกสาวหัวหน้าเผ่าเย้าได้ช่วยเหลือไว้ทัน และหลงรักกันในที่สุด แต่เพราะชาวเย้ารังเกียจชาวอีก้อ ทำให้ทั้งสองไม่สามารถอยู่ในเผ่าเย้าได้ ต้องออกจากเผ่าไปใช้ชีวิตอยู่ในหมู่บ้านของชาวมูเซอ และดำรงอาชีพปลูกฝิ่น ต่อมาคนเมืองจำนวนสามคนได้บุกรุกเข้าไปยังหมู่บ้านและได้พยายามข่มขืนเหมยฟิน จนเกิดการต่อสู้กันขึ้น อาโยะฆ่าผู้บุกรุกได้ แต่แล้วก็หนีไม่พ้นเงื้อมมือตำรวจ ตำรวจไม่รู้จะจัดการอย่างไรดี เนื่องจากอาโยะไม่ใช่คนไทย อาโยะจึงพูดขึ้นว่า “น้ำเป็นของปลา ฟ้าเป็นของนก ที่ราบลุ่มเป็นของคนเมือง ภูเขาเป็นของหมู่เฮา” เมื่อได้ฟังดังนั้น ตำรวจจึงตัดสินใจโยนกุญแจให้อาโยะได้ใช้ไขข้อมือ อันเป็นการเปิดทางให้เขาได้มีอิสรภาพในการกลับคืนสู่ขุนเขา

“ประชาชนคนนอก” (2524) กำกับโดยมานพ อุดมเดช เล่าเรื่องเกี่ยวกับชีวิตคู่ขนานของ “จำรัส” และ “กองแพง” ซึ่งเป็นลูกชาวนาจากหมู่บ้านเดียวกัน แต่กลับต้องเดินไปบนเส้นทางชีวิตที่ต่างกัน กล่าวคือ จำรัสเข้าเรียนวิชาเกษตรในกรุงเทพฯ เมื่อเรียนจบ ต้องการนำเอาความรู้ไปช่วยพัฒนาบ้านเกิด เขาจึงได้เสนอให้มีการทำนานอกฤดูกาลด้วยการทำนารวม จัดสร้างโรงสี และจัดตั้งสหกรณ์นาปรังขึ้น เพื่อดำเนินการขายข้าวเอง ซึ่งวิธีนี้จะช่วยให้ชาวนามีรายได้ตลอดปี แต่ในขณะเดียวกัน ก็กลับขัดกับผลประโยชน์ของพ่อค้าคนกลางด้วย ด้วยเหตุนี้ จำรัสจึงถูกพ่อค้าคนกลางกลั่นแกล้ง ใส่ความว่ามีพฤติกรรมเป็นคอมมิวนิสต์ และถูกลอบยิงในที่สุด ในขณะที่กองแพงนั้น ได้เดินทางเข้ากรุงเทพฯ เพื่อหางานทำ โดยรับจ้างทำงานต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น รับจ้างเป็นกรรมกรขุดดิน ส่งน้ำแข็ง และทำงานในโรงงานทอผ้า เป็นต้น ซึ่งที่โรงงานทอผ้านี้ มีสหภาพแรงงานที่คอยช่วยเหลือลูกจ้างด้านสวัสดิการพื้นฐานต่างๆ ต่อมา เมื่อกองแพงเข้าร่วมการหยุดงานประท้วงกับสหภาพ กองแพงกลับโดนนายจ้างไล่ออก และถูกตำรวจจับเข้าคุกด้วยข้อหาคอมมิวนิสต์ในที่สุด

“เทพธิดาโรงงาน” (2525) กำกับโดยยุทธนา มุกดาสนิท เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “อ้อย” สาวบ้านนอกผู้เข้ามาทำงานที่โรงงานทอผ้าแห่งหนึ่งในกรุงเทพฯ ที่โรงงานทอผ้านั้น อ้อยสนิทสนมกับ “ป้าจันทร์” ผู้ซึ่งต่อมาจะได้รับรางวัล “เทพธิดาโรงงาน” แต่เนื่องจากป้าจันทร์ป่วยเป็นวัณโรค “รังสรรค์” ซึ่งเป็นผู้จัดการโรงงานที่มาหลงรักอ้อย จึงต้องช่วยพาป้าจันทร์ไปยังบ้านพักของอ้อยที่รังสรรค์เป็นคนจัดหาให้ อ้อยอยู่ดูแลป้าจันทร์จนป้าจันทร์ตาย จนถึงวันจัดงานเทพธิดาโรงงาน อ้อยปรากฏตัวด้วยเสื้อผ้าที่เปื้อนเลือดของป้าจันทร์ พร้อมได้ประกาศว่าป้าจันทร์คือเทพธิดาที่ถูกหลอกใช้งานมา 20 ปี

Ref. code: 25636006030040GVU

มลภาวะในโรงงานที่ผู้บริหารไม่คิดจะเหลียวแล ได้ฆ่าชีวิตป้าจันทร์ลง ในที่สุด อ้อยได้ลาออกจากโรงงานและกลับไปใช้ชีวิตในบ้านนอกดังเดิม

“ลูกอีสาน” (2525) กำกับโดยวิจิตร คุณาวุฒิ สร้างขึ้นมาจากนิยายของคำพูน บุญทวี เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “สุด” หัวหน้าครอบครัวที่เลือกจะใช้ชีวิตอยู่ในอีสานต่อไป ไม่คิดจะอพยพย้ายถิ่นไปอยู่ในดินแดนที่อุดมสมบูรณ์กว่า แม้ว่าอีสานจะแห้งแล้งและกันดารมากก็ตาม วันหนึ่ง ฟ้าผ่าลงมายังต้นไม้กลางหมู่บ้าน หลวงพ่อซึ่งเป็นศูนย์รวมความศรัทธาของคนในหมู่บ้านได้ทำนายว่าจะเกิดฝนแล้งขึ้น “ทิดฮาด” ขี้เมาประจำหมู่บ้านจึงได้เสนอให้จัดพิธีแห่นางแมวขึ้น แต่แล้วฝนก็ยังไม่ตก เมื่ออาหารการกินเริ่มฝืดเคืองจากภัยแล้ง สุดจึงเสนอให้ชาวบ้านร่วมเดินทางออกไปหาปลายังแม่น้ำมูล ซึ่งในที่สุดแล้วก็ได้ปลาเป็นกอบเป็นกำเต็มทุกคันเกวียน ระหว่างทางกลับบ้านได้เกิดพายุขึ้น สุดกับลูกเมียจึงได้รีบแล่นเกวียนกลับบ้านเพื่อให้ทันไถนาในขณะที่ดินยังชุ่มฝนอยู่ ระหว่างไถนานั้น สุดถาม “คูณ” ผู้เป็นลูกชายว่าโตขึ้นอยากเป็นคนแบบไหน คูณตอบพ่อว่าอยากเป็นคนดีและขยัน แต่สุดบอกลูกว่าเท่านั้นยังไม่พอเจ้าจะต้องเป็นคนอีสานด้วย

“น้ำพุ” (2527) กำกับโดยยุทธนา มุกดาสนิท สร้างขึ้นจากนิยายที่แต่งขึ้นจากเค้าโครงเรื่องจริงโดยสุวรรณี สุคนธา เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “น้ำพุ” เด็กหนุ่มที่เติบโตมาในครอบครัวที่แตกแยก พ่อแม่แยกทางกัน พี่น้องอีกสามคนต้องไปอาศัยอยู่กับญาติ เหลือไว้เพียงน้ำพุที่แยกมาอยู่กันสองคนกับแม่ แม่ซึ่งเป็นนักเขียนมักยุ่งอยู่กับการทำงานจนไม่มีเวลาให้ลูก น้ำพุจึงติดเพื่อนและเริ่มติดยาในที่สุด เมื่อแม่เก็บเงินได้มากพอที่จะซื้อบ้านใหม่ได้แล้ว แม่จึงรับลูกๆ อีกสามคนมาอยู่ด้วยกัน แต่แล้ว แม่ก็ยังได้ให้ “น้ารัน” ผู้ชายคนใหม่ของแม่เข้ามาอยู่ด้วย จากที่คิดว่าบ้านใหม่จะทำให้แม่กับน้ำพุและครอบครัวใกล้ชิดกันมากขึ้น แต่การมีอยู่ของน้ารันในบ้านกลับทำให้น้ำพุรู้สึกเหินห่างจากแม่ดังเดิม น้ำพุจึงเสพยาหนักขึ้นจนในที่สุดได้สารภาพกับแม่ว่าตัวเองติดยา น้ำพุได้เดินทางไปรักษายังถ้ำกระบอก แต่เมื่อกลับมา แทบจะไม่มีใครยินดีกับการกลับมาของน้ำพุเลย น้ำพุจึงได้เสพเฮโรอีนไปเกินขนาด จนหัวใจหยุดเต้นและเสียชีวิตลงในที่สุด

“ผู้หญิงคนนั้นชื่อบุญรอด” (2528) กำกับโดยวิจิตร คุณาวุฒิ สร้างขึ้นจากนิยายของสุภา สิริสิงห เจ้าของนามปากกา “โบตั๋น” เล่าเรื่องเกี่ยวกับ “บุญรอด” หญิงสาวบ้านนอกหน้าตาขี้เหร่ผู้เดินทางเข้ามาทำงานในร้านอาหารแห่งหนึ่งในกรุงเทพฯ ในช่วงที่บุญรอดเข้ามากรุงเทพฯ นั้น เป็นช่วงของสงครามเวียดนามพอดี กรุงเทพฯ จึงเต็มไปด้วยสถานเริงรมย์ยามค่ำคืนที่คอยช่วยผ่อนคลายให้แก่เหล่าบรรดาทหารอเมริกัน ส่งผลให้เกิดอาชีพบริการขึ้นอย่างมากมายด้วยเช่นกัน ซึ่งหนึ่งในนั้นคือเมียเช่า บุญรอดไม่ต้องการให้ใครมาดูถูกศักดิ์ศรีผู้หญิงไทย ด้วยเหตุนี้ บุญรอดจึงไม่ยอมเปลี่ยนอาชีพไปเป็นเมีย

Ref. code: 25636006030040GVU

เช่า แม้ว่าจะมีทหารอเมริกันจำนวนมากมายมาจีบเพื่อหวังเช่าเธอไปเป็นเมียชั่วคราว และสามารถสร้างรายได้ให้อย่างมากมายก็ตาม ในที่สุด บุญรอดสามารถแต่งงานกับทหารอเมริกันจนกกลายเป็น “เมียถาวร” โดยที่ไม่เคยตกอยู่ในสถานะเมียชั่วคราวหรือเมียเช่าแต่อย่างใด

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า ภาพยนตร์เหล่านี้ต่างเล่าเรื่องการต่อสู้กับปัญหาในสังคมต่างๆ ของคนตัวเล็กตัวน้อย และคนชายขอบทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็น ครูในสลัม นางบาร์ ครูบ้านนอก ชาวเขา คนอีสาน สาวโรงงาน เด็กติดยา และ เมียเช่า เป็นต้น

3.3.4 การหายไปของภาพยนตร์สะท้อนสังคม

นอกจากจะปลุกให้นักศึกษาและปัญญาชนได้ลุกขึ้นมาทำการเปลี่ยนแปลงสังคมร่วมไปกับชนชั้นกรรมาชีพแล้ว “ซ้ายใหม่” ยังได้ปลุกให้ผู้สร้างภาพยนตร์จำนวนหนึ่งเกิดการตระหนักขึ้นด้วยว่า ตนก็สามารถเข้าร่วมเป็นหนึ่งในผู้เปลี่ยนแปลงสังคมได้เช่นกัน แม้ว่าพลังของผู้สร้างภาพยนตร์จะยังคงรักษาไว้ได้อยู่ แต่เหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ได้ทำลายพลังของนักศึกษาและปัญญาชนลง จนกระทั่งเกิดความแตกแยกในระหว่าง*ซ้าย*ด้วยกันเอง เมื่อเวียดนามบุกโจมตีกัมพูชาใน พ.ศ. 2522 ความสับสนจึงได้ก่อตัวขึ้น และได้เกิดคำถามขึ้นว่าแนวทางที่ตนเลือกนั้นถูกต้องแล้วหรือไม่ ส่งผลให้เกิดการสูญเสียความเชื่อมั่นต่อบทบาทของพลังนักศึกษาลงในที่สุด[262] จนในช่วง พ.ศ. 2535 พลังของนักศึกษาก็ไม่ได้รับความสนใจอีกต่อไป เนื่องจาก*ชนชั้นกลาง*ได้เริ่มขึ้นมาแสดงบทบาทแทน[263] อันเป็นผลมาจากใน พ.ศ. 2523 สมัยรัฐบาลของ พล.อ.เปรม ติณสูลานนท์ นั้น ได้มีการริเริ่มการพัฒนาเศรษฐกิจครั้งสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นการจัดสร้างท่าเรือน้ำลึกมาบตาพุด การจัดสร้างท่าเรือนานาชาติแหลมฉบัง การลดค่าเงินบาทมากถึงร้อยละ 14.8 เพื่อส่งเสริมการส่งออก และการส่งเสริมการท่องเที่ยวจนทำให้การท่องเที่ยวมีรายได้สูงกว่าการส่งออกข้าวใน พ.ศ. 2528 การพัฒนาเหล่านี้ ได้ส่งผลให้ใน พ.ศ. 2531 สมัยรัฐบาล พล.อ.ชาติชาย ชุณหวัณ อัตราการเติบโตทางเศรษฐกิจจึงได้พุ่งทยานสูงขึ้นถึงร้อยละ 13.3[264] ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดการขยายตัวของชนชั้นกลางขึ้น

ด้วยเหตุนี้ ภาพยนตร์สะท้อนสังคมที่ถูกผลิตออกมาอย่างมากมายช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลานั้น นักศึกษาและปัญญาชนซึ่งเคยเป็นฐานผู้ชมหลัก ได้เปลี่ยนวิธีคิดไปแล้ว เนื่องจากพวกเขาไม่ได้ศรัทธาต่อซ้ายใหม่อีกต่อไป เมื่อไร้ผู้ชม ภาพยนตร์แนวสะท้อนปัญหาสังคมจึงได้ทยอยล้มหายไปในที่สุด เหลือไว้เพียงผู้สร้างอย่าง ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล เท่านั้น ที่มีแหล่งทุนเกื้อหนุนให้สร้างได้อย่างต่อเนื่องและ

---

[262] ประจักษ์ ก้องกีรติ, *การเมืองวัฒนธรรมไทย*, 231.

[263] เรื่องเดียวกัน, 226.

[264] อุณาโลม จัยทร์รุ่งมณีกุล, 179.

Ref. code: 25636006030040GVU

ยาวนานถึง พ.ศ. 2539 กับภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมเรื่องสุดท้ายที่ชื่อ*เสียดาย 2* ก่อนที่*สุริโยไท*จะปรากฏตัวใน พ.ศ. 2544 และได้เปลี่ยนโฉมหน้าใหม่ให้แก่ ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล ไปในที่สุด

อย่างไรก็ตาม ยังได้มีปัจจัยแวดล้อมอื่นๆ ที่เอื้อให้การสร้างภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมลดความนิยมลง ไม่ว่าจะเป็นการนำเข้าภาพยนตร์ฮอลลิวูดอีกครั้งใน พ.ศ. 2523 หลังจากที่ตัวแทนจัดจำหน่ายภาพยนตร์ฮอลลิวูดในประเทศไทย ได้หยุดนำเข้าภาพยนตร์กลุ่มดังกล่าว เพื่อเป็นการประท้วงรัฐบาลธานินทร์ กรัยวิเชียร ที่ได้ขึ้นภาษีฟิล์มภาพยนตร์ต่างประเทศจากเมตรละ 2.20 บาทเป็น 30 บาท นอกจากนี้ การถือกำเนิดขึ้นของร้านเช่าวีดิโอ และเคเบิ้ลทีวี ก็ได้ทำให้ผู้ชมสามารถนั่งชมภาพยนตร์ได้เองที่บ้าน จะออกไปชมภาพยนตร์ในโรงก็ต่อเมื่อต้องการชมภาพยนตร์จากฮอลลิวูดเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ เพื่อเป็นการปรับตัว และดึงคนให้ออกนอกบ้านไปชมภาพยนตร์ไทยในโรงอีกครั้ง วงการภาพยนตร์จึงได้หันไปสร้างภาพยนตร์แนววัยรุ่นขึ้นแทน โดยภาพยนตร์ของธนิตย์ จิตนุกูล และอดิเรก วัฏลีลา เรื่อง “ซึมน้อยหน่อย กะล่อนมากหน่อย” (2528) ถือได้ว่าเป็นหมุดหมายสำคัญของการปรับตัวดังกล่าว หลังจากนั้นภาพยนตร์วัยรุ่นเรื่องอื่นๆ ก็ได้ทยอยปรากฏตัวตามมา ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ของสมจริง ศรีสุภาพ เรื่อง “พริกขี้หนูกับหมูแฮม” (2532) ภาพยนตร์ของปรัชญา ปิ่นแก้ว เรื่อง “รองต๊ะแล่บแปล็บ” (2535) และภาพยนตร์ของราเชนทร์ ลิ้มตระกูล เรื่อง “โลกทั้งใบให้นายคนเดียว” (2538) เป็นต้น ก่อนที่นนทรีย์ นิมิบุตร จะได้เปิดศักราชใหม่ของภาพยนตร์วัยรุ่นอย่างแท้จริงด้วยภาพยนตร์ เรื่อง “2499 อันธพาลครองเมือง” ใน พ.ศ. 2540 ซึ่งถือได้ว่าเป็นอีกหนึ่งยุคสำคัญของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย

Ref. code: 25636006030040GVU

บทที่ 4
สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

ในทศวรรษ 2510 ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางภูมิปัญญาขึ้นในสังคมไทย กล่าวคือ นักศึกษาไทยในช่วงนั้นได้รับความรู้ ข้อมูลข่าวสารต่างๆ และเห็นแบบอย่างการต่อสู้กับเผด็จการจากต่างประเทศผ่านสิ่งพิมพ์อย่างตำราภาษาอังกฤษ และวารสารสังคมศาสตร์ปริทัศน์ เป็นต้น ในขณะเดียวกัน ก็ได้มีโอกาสสัมผัสกับแบบอย่างการต่อสู้กับเผด็จการในอดีต ผ่านงานเขียนในทศวรรษ 2490 ที่ได้รับการรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่อีกครั้ง ต่อมา เมื่อได้มีการนำเข้าแนวคิดซ้ายใหม่จากอเมริกา และการรื้อฟื้นแนวคิดศิลปเพื่อชีวิตจากอดีต แนวคิดทั้งสองนี้จึงได้กลายเป็นหนึ่งในเครื่องมือสำหรับใช้เคลื่อนไหวและใช้ต่อสู้กับเผด็จการ โดยแนวคิดซ้ายใหม่นั้น ได้กระตุ้นให้นักศึกษาตระหนักว่าตนก็สามารถสร้างความเปลี่ยนแปลงขึ้นได้เช่นเดียวกันกับชนชั้นกรรมาชีพที่ได้พยายามเปลี่ยนแปลงสังคมให้ดีขึ้นผ่านการต่อสู้ทางชนชั้น ในขณะที่แนวคิดศิลปเพื่อชีวิตนั้น นอกจากจะกระตุ้นให้ศิลปินผลิตผลงานเพื่อรับใช้ประชาชนแล้ว ยังได้เสนอให้ศิลปินรู้จักสร้างสรรค์ผลงานเพื่อใช้ถ่ายทอดภาพความเลวร้ายของสังคมขึ้นด้วย

ต่อมา เมื่อนักศึกษาจากเมืองหลวงได้เข้าร่วมกิจกรรมพัฒนาชนบท นักศึกษาจึงได้มีโอกาสสัมผัสกับชีวิตความเป็นอยู่ที่แท้จริงของชาวบ้านในต่างจังหวัด ข้อค้นพบหนึ่งคือ ภาษีที่ชาวบ้านต้องจ่ายนั้น กลับไม่ได้ถูกนำมาช่วยพัฒนาชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านเหล่านั้นให้ดีขึ้นแต่อย่างใด แต่ภาษีดังกล่าว กลับมีส่วนช่วยให้นักศึกษาในเมืองหลวงได้มีโอกาสศึกษาเล่าเรียนกันอย่างสุขสบาย ด้วยเหตุนี้สำนึกเรื่องการเป็นหนี้สังคมจึงได้เกิดขึ้น และสำนึกดังกล่าวได้ผลักดันให้นักศึกษาต้องพยายามปลดหนี้ด้วยการนำเอาความรู้ที่ได้ร่ำเรียนมานั้น ไปใช้สร้างประโยชน์เพื่อตอบแทนชาวบ้านในชนบทต่อไป

เมื่อเปี๊ยก โปสเตอร์ และ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ได้มีโอกาสสัมผัสกับซ้ายใหม่ทั้งจากนอกและในประเทศ โดยรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม พวกเขาจึงอาจเริ่มตระหนักว่า นอกจากชนชั้นกรรมาชีพ นักศึกษา และปัญญาชนแล้ว ผู้กำกับภาพยนตร์ก็สามารถร่วมสร้างความเปลี่ยนแปลงขึ้นได้เช่นกัน โดยแนวคิดศิลปเพื่อชีวิตนั้น ได้เสนอให้ผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสองเปลี่ยนแปลงสังคมผ่านการนำเสนอภาพความเลวร้ายของสังคมผ่านภาพยนตร์ ในขณะที่แนวคิดหนี้สังคม ได้มีส่วนกำหนดให้การนำเสนอภาพความเลวร้ายดังกล่าวต้องเป็นความเลวร้ายหรือปัญหาที่คนตัวเล็กตัวน้อยในชนบท รวมทั้งคนที่อยู่ในชายขอบของสังคมต้องประสบพบเจอในแต่ละวัน เมื่อปัญหาได้เป็นที่รับรู้แล้ว จะได้เกิดการแก้ไขต่อไป ด้วยเหตุนี้ การผสมผสานของแนวคิดทั้งสามดังกล่าว จึงได้ก่อให้เกิดภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมขึ้นในทศวรรษ 2510 ควบคู่ไปกับการเคลื่อนไหวของนักศึกษาและปัญญาชน โดยมีภาพยนตร์ของทั้งสองผู้กำกับนี้ เป็นจุดเริ่มต้น

Ref. code: 25636006030040GVU

อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์เป็นสื่อที่ต้องใช้ทุนสูง ต่างจากดินสอ ปากกา และกระดาษโรเนียว ทำให้ในยุคแรกของภาพยนตร์สะท้อนสังคมนั้น ได้จำกัดผู้สร้างไว้เฉพาะกลุ่มผู้กำกับที่ไร้ปัญหาด้านเงินทุนและโรงฉาย เช่น เปี๊ยก โปสเตอร์ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล และสักกะ จารุจินดา เท่านั้น ต่อมา เมื่อได้เกิดสตูดิโอภาพยนตร์อย่างไฟว์สตาร์ขึ้น การสร้างภาพยนตร์สะท้อนสังคม จึงได้เริ่มขยายตัวออกไปยังกลุ่มผู้สร้างหน้าใหม่ แต่เนื่องจากความเข้มงวดเรื่องการควบคุมเสรีภาพในการแสดงออกช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ไฟว์สตาร์จึงอาจไม่กล้าลงทุนให้แก่การสร้างภาพยนตร์แนวนี้เท่าที่ควร ประกอบกับการสร้างภาพยนตร์นั้น อาจใช้เวลามากกว่าสามปี ทำให้ในช่วงก่อนรัฐบาลเกรียงศักดิ์ มีเพียงแค่ภาพยนตร์สะท้อนสังคมของผู้กำกับที่ไม่มีปัญหาทางด้านเงินทุนอย่าง ม.จ.ชาตรีเฉลิม เท่านั้นที่ได้ออกฉาย เช่น เรื่อง เทพธิดาโรงแรม (2517) ผมไม่อยากเป็นพันโท (2518) ความรักครั้งสุดท้าย (2518) เทวดาเดินดิน (2519) และทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น (2520) จนกระทั่งรัฐบาลใหม่ของพลเอกเกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ ได้ขึ้นมามีอำนาจในปลาย พ.ศ. 2520 การผ่อนคลายความเข้มงวดด้านการปิดกั้นเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็นจึงได้เกิดขึ้น ส่งผลให้ภาพยนตร์สะท้อนสังคมจากผู้กำกับหน้าใหม่ จึงได้มีโอกาสปรากฏตัวมากขึ้นตาม ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ของยุทธนา มุกดาสนิท สุรสีห์ ผาธรรม สุชาติ วุฒิชัย และเพิ่มพล เชยอรุณ เป็นต้น

แต่เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 กลับก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางด้านภูมิปัญญาขึ้นอีกครั้ง ด้วยการทำให้นักศึกษา และปัญญาชน ซึ่งเป็นฐานผู้ชมหลักของภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคม ต้องเลิกศรัทธาต่อแนวคิดซ้ายใหม่ ศิลปเพื่อชีวิต และหนี้สังคม ส่งผลให้ภาพยนตร์สะท้อนสังคม ซึ่งมีฐานรากมาจากแนวคิดทั้งสามดังกล่าวนั้น ต้องกลายเป็นสินค้าที่ตลาดไม่ต้องการ และทยอยล้มหายไปในที่สุด เหลือไว้เพียงงานสร้างของ ม.จ.ชาตรีเฉลิมเท่านั้น ที่ยังคงสร้างต่อเนื่องไปจนถึง พ.ศ. 2539 ด้วยภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย 2* ก่อนที่ ม.จ. ชาตรีเฉลิม จะได้เปลี่ยนแนวไปสร้าง *สุริโยไท* ใน พ.ศ. 2544 ด้วยเหตุนี้ ปลายทศวรรษ 2530 จึงได้กลายเป็นยุคสุดท้ายของภาพยนตร์สะท้อนสังคมในประเทศไทย ก่อนที่ภาพยนตร์วัยรุ่นจะได้เริ่มเข้ามามีบทบาทแทนนับจากนี้ไป

จากที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่าการเปลี่ยนแปลงบริบททางภูมิปัญญาของสังคมไทยในช่วงทศวรรษ 2510 นั้น ได้ส่งผลไปยังวงการภาพยนตร์ด้วย โดยได้มีส่วนกำหนดให้ผู้กำกับภาพยนตร์เลือกสร้างภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมขึ้นมา ในขณะเดียวกัน ความผันผวนทางภูมิปัญญาในระหว่างทศวรรษ 2520 – 2530 ก็ได้ส่งผลให้ภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมต้องหายไปด้วยเช่นกัน ดังนั้นข้อสรุปที่ได้นำเสนอไว้นี้ ล้วนแล้วตรงตามจุดประสงค์ของวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ที่ต้องการวิเคราะห์บริบททางภูมิปัญญาของ

Ref. code: 25636006030040GVU

สังคมไทยที่รายล้อมการสร้างภาพยนตร์ในระหว่างทศวรรษ 2510 – 2530 ในขณะเดียวกันก็ต้องการอธิบายการเกิดขึ้นและหายไปของภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมในช่วงระยะเวลาดังกล่าวด้วย

อย่างไรก็ตาม การอธิบายความเปลี่ยนแปลงของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยในวิทยานิพนธ์เล่มนี้นั้น อาจดูคล้ายกับคำอธิบายในวิทยานิพนธ์ของสมชาย ศรีรักษ์ เรื่อง“ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525” (2548) แต่เนื่องจากงานของสมชายนั้น ได้อธิบายความเปลี่ยนแปลงของบริบททางประวัติศาสตร์ที่รายล้อมกระบวนการผลิตภาพยนตร์ทั้งระบบ ไม่ว่าจะเป็น การสร้าง การฉาย การจัดจำหน่าย และการประชาสัมพันธ์ แต่วิทยานิพนธ์ของสมชายดังกล่าว กลับไม่ได้มุ่งประเด็นไปยังความเปลี่ยนแปลงทางด้านภูมิปัญญา หรืออุดมการณ์ทางการเมือง เช่น ซ้ายใหม่ ศิลปะเพื่อชีวิต และหนี้สังคมแต่อย่างใด ดังนั้น วิทยานิพนธ์เล่มนี้จึงแตกต่างจากวิทยานิพนธ์ของสมชาย ยิ่งไปกว่านั้น วิทยานิพนธ์เล่มนี้ ก็ได้มีโอกาสเติมเต็มประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยในส่วนที่วิทยานิพนธ์ของสมชายไม่ได้กล่าวถึงไว้ ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

สำหรับประเด็นเรื่องของแนวคิดซ้ายใหม่นั้น แม้ว่าหนุ่มสาวในช่วงหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 จะหมดศรัทธาต่อแนวคิดดังกล่าวไปแล้วก็ตาม แต่หากพิจารณาถึงความเคลื่อนไหวทางการเมืองของพลังหนุ่มสาวที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน (2564) ไม่ว่าจะเป็นความเคลื่อนไหวของกลุ่ม “แนวร่วมธรรมศาสตร์และการชุมนุม” กลุ่ม “เยาวชนปลดแอก (Free Youth)” กลุ่ม “REDEM” และกลุ่ม “ทะลุฟ้า” เป็นต้น นั้น จะพบว่าแนวคิดซ้ายใหม่ ก็ยังคงมีชีวิตของมันอยู่ ต่างกันตรงที่ ซ้ายใหม่ในปัจจุบัน อาจไร้ซึ่งพลังที่จะกระตุ้นให้เหล่าผู้กำกับภาพยนตร์ลุกขึ้นมาร่วมเป็นหนึ่งในผู้สร้างความเปลี่ยนแปลงเหมือนดั่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์ในอดีตได้เคยทำไว้ ส่วนแนวคิดศิลปเพื่อชีวิต และแนวคิดหนี้สังคมนั้น ต่างก็ยังคงดำรงอยู่ในปัจจุบันเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากกิจกรรมการต่อสู้ของวัยรุ่นหนุ่มสาวในปัจจุบัน ที่ได้มีการนำเอาศิลปะมาใช้ถ่ายทอดภาพความเลวร้ายของสังคมที่คนตัวเล็กตัวน้อย หรือคนที่อยู่ยังชายขอบของสังคมต้องประสบ เช่น การใช้ศิลปะของกลุ่ม “นักเรียนเลว” เพื่อสะท้อนภาพความเลวร้ายของนักเรียนชายขอบที่ประสบกับปัญหาการเรียนหนังสืออนไลน์ เนื่องจากเข้าไม่ถึงอินเตอร์เน็ต และอุปกรณ์คอมพิวเตอร์ (ภาพที่ 4.1) เป็นต้น

ในส่วนของข้อเสนอแนะนั้น เนื่องจากวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ถูกเขียนขึ้นในยุคที่เกิดการแพร่ระบาดของของไวรัส *โควิด-19* ส่งผลให้แหล่งจัดเก็บข้อมูลปฐมภูมิอย่างหอจดหมายเหตุแห่งชาติ และหอภาพยนตร์ ต้องปิดให้บริการบ่อยครั้ง อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากมาตรการป้องกันการแพร่ระบาดของทางภาครัฐ ทำให้ข้อมูลส่วนใหญ่ในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ได้มาจากแหล่งทุติยภูมิเป็นหลัก ซึ่งมีส่วนกำหนดให้ข้อเสนอหลักของวิทยานิพนธ์ออกมาในแนวทางนี้ หากในอนาคตเมื่อการแพร่ระบาดเริ่มคลี่คลาย จน

Ref. code: 25636006030040GVU

สามารถเข้าถึงแหล่งข้อมูลปฐมภูมิได้อย่างเต็มเวลา กลุ่มข้อมูลที่อาจได้คนพบนั้น อาจมีส่วนช่วยกำหนดให้ข้อเสนอต่อประเด็นการศึกษาดังกล่าวนี้แตกต่างออกไป และสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 4.1 กิจกรรม “เรียนออนไลน์เราจะตายกันหมด” ของกลุ่ม “นักเรียนเลว”
เมื่อ 30 มิถุนายน 2564, พลวุฒิ สงสกุล, “นักเรียนเลวจัดม็อบออนไลน์ในกระทรวงศึกษาธิการ สะท้อนการเหยียดกลุ่มหลากหลายทางเพศในโรงเรียน,” The Standard, https://thestandard.co/bad-students-host-online-mob-inside-moe/ (สืบค้นเมื่อวันที่ 17 กรกฎาคม 2564).

Ref. code: 25636006030040GVU

รายการอ้างอิง

หนังสือและบทความในหนังสือ

กระทรวงเศรษฐการ กรมการสนเทศ. *รายงานคณะกรรมการศึกษาเรื่องการสร้างภาพยนตร์ไทยและการนำภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2515.

กฤษฎา เกิดดี. “หน่วยที่ 6 ทฤษฎีภาพยนตร์แนวสัจนิยมใหม่.” *ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น เล่ม 1*. พิมพ์ครั้งที่ 3. นนทบุรี : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2553.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. *ภาพยนตร์กับการเมือง.* กรุงเทพฯ : ภูมิปัญญา, 2542.

โดม สุขวงศ์. *คู่มือนิทรรศการหนึ่งศตวรรษภาพยนตร์ไทย 2440 – 2540.* นครปฐม : หอภาพยนตร์, 2556.

แถมสุข นุ่มนนท์. *การทูตไทยสมัยรัตนโกสินทร์.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2528.

ทักษ์ เฉลิมเตียรณ. *การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ.* พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2561.

ธเนศ วงศ์ยานนาวา. *1968 เชิงอรรถการปฏิวัติ*. พิมพ์ครั้งที่ 2 .กรุงเทพฯ : สมมติ, 2557.

บรรจง โกศัลวัฒน์. “หน่วยที่ 5 ทฤษฎีภาพยนตร์แนวสัจนิยม.” *ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น เล่ม 1*. พิมพ์ครั้งที่ 3. นนทบุรี : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2553.

เบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน. *ในกระจก : วรรณกรรมและการเมืองสยามยุคอเมริกัน*. กรุงเทพฯ : อ่าน, 2553.

ประจักษ์ ก้องกีรติ. *การเมืองวัฒนธรรมไทย : ว่าด้วย ความทรงจำ วาทกรรม อำนาจ*. นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน, 2558.

ประจักษ์ ก้องกีรติ. *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ : การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลาฯ*. พิมพ์ครั้งที่ 2. นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน, 2556.

พิสิษฐ์ นิ่มไพฑูรย์ และ ไพศาล สุริยะวงศ์ไพศาล. “คำตอบจากหัวใจของภาพยนตร์.” ใน *ฟิล์ม*. กรุงเทพฯ : ชุมนุมภาพยนตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2517.

รัตนา ศรีชนะชัยโชค. *รายงานผลการวิจัยเรื่อง การศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยมประจำปี พ.ศ.2519-2537*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สงวน มัทวพันธุ์. “คำไว้อาลัยแด่คุณรัตน์ เปสตันยี.” ใน สมาคมผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ไทย. *อนุสรณ์รัตน์ เปสตันยี*. จัดพิมพ์ขึ้นเนื่องในงานฌาปนกิจศพ นายรัตน์ เปสตันยี ณ เมรุวัดธาตุทอง วันที่ 25 สิงหาคม พ.ศ. 2513. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ไทยสงเคราะห์, 2513.

Ref. code: 25636006030040GVU

สำนักข่าวสารอเมริกัน. *รายชื่อภาพยนตร์ของสำนักข่าวสารอเมริกัน*. กรุงเทพฯ: สำนักข่าวสารอเมริกัน, 2520.

อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล. *120 ปี ธุรกิจภาพยนตร์ไทย ในมิติประวัติศาสตร์เศรษฐกิจและสังคมไทย*. กรุงเทพฯ : ศักดิ์โสภาการพิมพ์, 2561.

บทความวารสาร

"สุนทรพจน์ของวุฒิสมาชิกฟุลไบรท์." แปลโดย สุลักษณ์ ศิวรักษ์. *สังคมศาสตร์ปริทัศน์* 4, ฉ. 3 (ธันวาคม 2509 - กุมภาพันธ์ 2510): 51 - 56.

นิภาพร รัชตพัฒนากุล. "'หนังรัก' ขณะรบ: การฉายและการสร้างภาพยนตร์ของญี่ปุ่นในไทยระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2." *จุลสารหอจดหมายเหตุธรรมศาสตร์*. ฉ.19 (มิถุนายน 2558 – พฤษภาคม 2559): 77- 91.

พุทธพงษ์ เจียมรัตตัญญู. "คำสั่งคำสาป : ร่างทรงฮอลลีวูดของหนังไทย ในสงครามเย็นที่เพิ่งค้นพบ." *จดหมายข่าวหอภาพยนตร์* 10, ฉ. 59 (กันยายน - ตุลาคม 2563): 18 - 19.

ศิริวุฒิ บุญชื่น. "เรื่องชวนคิดเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมตึกโดม." *วารสารอ่าน* 4, ฉ. 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม): 128 - 140.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. "ซ้ายใหม่." *วิทยาสารปริทัศน์* 23 (5 ธ.ค. 2513) : 58 อ้างถึงใน ประจักษ์ ก้องกีรติ. *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ : การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลาฯ*. พิมพ์ครั้งที่ 2. นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน, 2556.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. "ซ้ายใหม่อีกครั้งหนึ่ง." *วลัญชทัศน์ ฉบับมนุษย์และปัญหา* 1, 1 (มิ.ย. - ส.ค. 2514) : ไม่มีเลขหน้า, อ้างถึงใน ประจักษ์ ก้องกีรติ. *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ : การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลาฯ*. พิมพ์ครั้งที่ 2. นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน, 2556.

สุระพงษ์ ชัยนาม. "ใครเป็นซ้าย?." *สังคมศาสตร์ปริทัศน์* 8, 4 (มี.ค. - พ.ค. 2514) : 105 - 116.

อัญชลี ชัยวรพร. "หนังไทย กับการสะท้อนภาพสังคม." *สารคดี* 13, ฉ. 150 (สิงหาคม 2540): 125 - 129.

กฎหมาย

"ประกาศของคณะปฏิวัติ ฉบับที่ ๑๗." *ราชกิจจานุเบกษา ฉบับพิเศษ* เล่ม 75 ตอนที่ 85 (27 ตุลาคม 2501): 7 - 10.

Ref. code: 25636006030040GVU

"ประกาศของคณะปฏิวัติ ฉบับที่ ๓๑." *ราชกิจจานุเบกษา ฉบับพิเศษ* เล่ม 75 ตอนที่ 101 (29 พฤศจิกายน 2501): 5 - 6.

"ประกาศของคณะปฏิวัติ ฉบับที่ ๔." *ราชกิจจานุเบกษา ฉบับพิเศษ* เล่ม 75 ตอนที่ 81 (20 ตุลาคม 2501): 10 - 16.

"ประกาศพระบรมราชโองการ." *ราชกิจจานุเบกษา* เล่ม 58 (28 กรกฎาคม 2484): 981 – 984.

"พระราชบัญญัติภาพยนตร์ พุทธศักราช ๒๔๗๓." *ราชกิจจานุเบกษา* เล่ม 27 (21 กันยายน 2473): 194 – 203.

"พระราชบัญญัติยกเลิกกฎหมายว่าด้วยคอมมิวนิสต์ พ.ศ. 2489." *ราชกิจจานุเบกษา* ตอนที่ 73 เล่ม 63 (12 พฤศจิกายน 2489): 561 – 562.

"พระราชบัญญัติอนุมัติพระราชกำหนดนิรโทษกรรมแก่ผู้กระทำความผิดฐานกบถและจลาจล พุทธศักราช ๒๔๘๘." *ราชกิจจานุเบกษา* เล่ม 62 ตอนที่ 42 (7 สิงหาคม 2488): 479 – 480.

หนังสือพิมพ์

"โฉมหน้าเมืองไทย ในปี 13 โดย ส. วร." *ไทยรัฐ* (1 มกราคม 2513) : 5.

"แท้ 'เลหลัง'" *ไทยรัฐ* (26 มกราคม 2513) : 13.

วิทยานิพนธ์

ณัฐพล ใจจริง. "การเมืองไทยสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามภายใต้ระเบียบโลกของสหรัฐอเมริกา (พ.ศ. 2491-2500)." วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

ธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์. "บทบาททางการเมืองของจอมพลถนอม กิตติขจร พ.ศ. 2506-2516," วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

นัยนา แย้มสาขา. "นโยบายการส่งเสริมภาพยนตร์ของรัฐบาลไทย." วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต (สื่อสารมวลชน), คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540.

สมชาย ศรีรักษ์. "ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525." วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548..

Ref. code: 25636006030040GVU

อนุสรณ์ ศรีแก้ว. “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล.” วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

การบรรยาย

ตามไท ดิลกวิทยรัตน์. “ประวัติศาสตร์การเมืองไทยในหนังสือ Commodifying Marxism.” การบรรยายวิชา ป.616 ประวัติศาสตร์การเมืองไทยหลังปี 2475 ณ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์, 17 ตุลาคม 2560.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์

ชาญชนะ หอมทรัพย์. “การเมือง เสือไทย และจุดกำเนิดหนังบู๊ภูธร.” Way Magazine, https://waymagazine.org/rural-thai-cowboy-action-movie/ (สืบค้นเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2563).

ณัฏฐพร วรรณดี. “ลิขิตสุขภาพ วิถีแห่งผู้กำกับระดับตำนาน 'เปี๊ยก โปสเตอร์'” ไทยรัฐ. https://www.thairath.co.th/content/365529 (สืบค้นเมื่อวันที่ 8 พฤศจิกายน 2562).

ณัฐพล ใจจริง. “Live ภาพยนตร์สนทนา ‘คำสั่งคำสาป’.” หอภาพยนตร์ Thai Film Archive. นำข้อมูลขึ้นเมื่อวันที่ 26 กันยายน 2563. https://www.facebook.com/ThaiFilmArchivePage/videos/360629935125914/ (สืบค้นเมื่อวันที่ 26 กันยายน 2563).

บดินทร์ เทพรัตน์. “คุยกับ ‘บุษบา เตชศรีสุธี’: Starpics 52 ปี นิตยสารหนังที่เริ่มต้นจากเด็กมัธยมฯ.” The Momentum, https://themomentum.co/52years-starpics/ (สืบค้นเมื่อวันที่ 13 สิงหาคม 2563).

บัญชร ชวาลศิลป์. “กำเนิดและจุดจบของ ‘โรงเรียนรบ’ ที่มั่นสุดท้าย ‘พระยาทรงสุรเดช’ แห่งคณะราษฎร.” ศิลปะวัฒนธรรม, https://www.silpa-mag.com/history/article_65423 (สืบค้นเมื่อวันที่ 12 เมษายน 2564).

พลวุฒิ สงสกุล. “นักเรียนเลวจัดม็อบออนไลน์ในกระทรวงศึกษาธิการ สะท้อนการเหยียดกลุ่มหลากหลายทางเพศในโรงเรียน.” The Standard. https://thestandard.co/bad-students-host-online-mob-inside-moe/ (สืบค้นเมื่อวันที่ 17 กรกฎาคม 2564).

Ref. code: 25636006030040GVU

Books and Books Articles

Chapman, James. *Cinemas of the world : film and society from 1895 to the present*. London : Reaktion Books, 2003.

Harrison, Rachel V. “The Man with the Golden Gauntlets: Mit Chaibancha's Insi Thorng and the Hybridization of Red and Yellow Perils in Thai Cold War Action Cinema.” *Cultures at War the Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, ed. Tony Day and Maya H. T. Liem. Ithaca, N.Y. : Southeast Asia Program, Cornell University, 2010.

Kuhn, Annette and Westwell, Guy. *A dictionary of film studies*. 2nd edition. Oxford : Oxford University Press, 2020.

Müller, Jürgen. ed., *Movies of the 60s*. Spain: Taschen, 2004.

Randolph, R. Sean. The United States and Thailand: Alliance Dynamics 1950 – 1985. Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 1986. อ้างถึงในประจักษ์ ก้องกีรติ. และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ : การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลาฯ. พิมพ์ครั้งที่ 2. นนทบุรี: ฟ้าเดียวกัน, 2556.

Tejapira, Kasian. *Commodifying Marxism: the formation of modern Thai radical culture, 1927-1958*. Kyoto, Japan: Kyoto University Press, 2001.

Articles

Boonyaketmala, Boonrak. “The Rise and Fall of the Film Industry in Thailand, 1897 – 1992.” *East-West Film Journal* 6, no. 2 (July 1992): 62 - 98.

Marotti, William. “Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest.” *The American Historical Review*. 114, 1 (February 2009), 97 - 135.

Ref. code: 25636006030040GVU

Dissertations

Neher, Arlene Becker. “Prelude to Alliance: The Expansion of American Economic Interest in Thailand during the 1940’s.” Ph.D. Dissertation Northern Illinois University, 1980. อ้างถึงใน ณัฐพล ใจจริง. “การเมืองไทยสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามภายใต้ระเบียบโลกของสหรัฐอเมริกา (พ.ศ. 2491-2500).” วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

Townsend, Rebecca. “Cold Fire: Gender, Development, and the Film Industry in Cold War Thailand.” Ph.D. Dissertation, Faculty of the Graduate School, Cornell University, 2017.

Yoon, Hyunjung. “Thai films made in the 1970s as social commentary on migration-related social issues.” Thesis (M.A.), Chulalongkorn University, 2003.

News Papers

“200,000 MARCH FOR CIVIL RIGHTS IN ORDERLY WASHINGTON RALLY; PRESIDENT SEES GAIN FOR NEGRO.” *The New York Times* (August 29, 1963): 1.

“BUSES BOYCOTTED OVER RACE ISSUE.” *The New York Times* (December 6, 1955): 31.

“East German Paper Names Flier-Held in North Vietnam.” *The New York Times* (August 5, 1966) : 2.

Powledge, Fred. “The New Student Left: Movement Represents Serious Activists in Drive for Changes.” *The New York Times* (March 15, 1965): 26.

Powledge, Fred. “THE STEDENT LEFT: SPURRING REFORM.” *The New York Times* (March 15, 1965): 1.

Wood, Lewis. “HIGH COURT REVIEW ON 'MIRACLE' IS SET.” *The New York Times* (February 5, 1952): 31.

Ref. code: 25636006030040GVU

Electronic Medias

"50 years ago, the revolt of May '68 weeps the Festival de Cannes." FESTIVAL DE CANNES, www.festival-cannes.com/en/infos-communiques/info/articles/5 0 - years-ago-the-revolt-of-may-68-sweeps-the-festival-de-cannes (accessed November 30, 2020).

Icsprks. "Cannes film festival May 1 8 , 1 9 6 8 ." Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=qZQXtFXpO9Y (accessed November 30, 2020).

King Jr., Martin Luther. "'I have a dream...'." The U.S. National Archives and Records Administration. https://www.archives.gov/files/press/exhibits/dream-speech.pdf (accessed October 21, 2019).

Ref. code: 25636006030040GVU

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นายศิริวุฒิ บุญชื่น
วันเดือนปีเกิด	8 มีนาคม 2527
วุฒิการศึกษา	ปีการศึกษา 2549 ศิลปศาสตรบัณฑิต (เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ทุนการศึกษา	International Summer School on Transnational History: Becoming a Cosmopolitan Historian. 27 August – 7 September 2018. Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, Indonesia.

Ref. code: 25636006030040GVU