# การเคลื่อนย้ายและการต่อต้านของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส


**โดย**

**ยุทธนา สุวรรณรัตน์**


**วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร**
**สังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต**
**สาขาวิชาการวิจัยทางสังคม**
**คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์**
**ปีการศึกษา 2567**


Ref. code: 25676108031045VZA

# THE MOBILITY AND RESISTANCE WITHIN THAI INDEPENDENT CINEMA

BY

YUTTANA SUWANNARAT

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS IN SOCIAL RESEARCH

FACULTY OF SOCIOLOGY AND ANTHROPOLOGY

THAMMASAT UNIVERSITY

ACADEMIC YEAR 2024

Ref. code: 25676108031045VZA

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา

วิทยานิพนธ์

ของ

ยุทธนา สุวรรณรัตน์

เรื่อง

การเคลื่อนย้ายและการต่อต้านของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ได้รับการตรวจสอบและอนุมัติ ให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
สังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยทางสังคม

เมื่อ วันที่ 2 สิงหาคม พ.ศ. 2568

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ _____
(รองศาสตราจารย์ ดร.กำจร หลุยยะพงศ์)

กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ _____
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จันทนี เจริญศรี)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ _____
(รองศาสตราจารย์ ดร.จักรกริช สังขมณี)

คณบดี _____
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จันทนี เจริญศรี)

| | |
|---|---|
| หัวข้อวิทยานิพนธ์ | การเคลื่อนย้ายและการต่อต้านของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส |
| ชื่อผู้เขียน | ยุทธนา สุวรรณรัตน์ |
| ชื่อปริญญา | สังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต |
| สาขาวิชา/คณะ/มหาวิทยาลัย | สาขาวิชาการวิจัยทางสังคม<br>คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา<br>มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ |
| อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ | ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จันทนี เจริญศรี |
| ปีการศึกษา | 2567 |

## บทคัดย่อ

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจำนวนมากในระหว่างปี 2557 – 2562 ได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ ทั้งจากการฉายและได้รับรางวัลจากเวทีประกวดในต่างประเทศ ความสำเร็จเหล่านี้ช่วยให้ภาพยนตร์เป็นที่รู้จักมากขึ้น แต่ในขณะเดียวกันภาพยนตร์ไทยนอกกระแสต้องเผชิญข้อจำกัดภายใต้บริบทสังคมและการเมืองในช่วงเวลาดังกล่าว การเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ดำเนินอย่างต่อเนื่องตลอดห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์เป็นปรากฏการณ์ที่กล่อมเกลาความเป็นวัฒนธรรมต่อต้านของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งศึกษาการก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. โดยอาศัยกรอบคิดเรื่องการเคลื่อนย้ายร่วมกับกรอบคิดเรื่องวัฒนธรรมต่อต้าน มีวัตถุประสงค์เพื่ออธิบายลักษณะของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสกับโครสร้างและสถาบันในสังคมที่เกี่ยวข้องอันมีผลต่อลักษณะการเป็นวัฒนธรรมต่อต้านของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลโดยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึกจากแหล่งข้อมูลประเภทบุคคลทั้งผู้กำกับ ผู้จัดจำหน่าย ผู้จัดฉาย และผู้ชมภาพยนตร์ ร่วมกับการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในกิจกรรมฉายภาพยนตร์นอกกระแสทั้งในโรงภาพยนตร์อิสระในกรุงเทพฯ และสเปซฉายภาพยนตร์ในจังหวัดสงขลา และจังหวัดลพบุรี โดยเน้นศึกษาการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส 3 เรื่อง ได้แก่ *ดาวคะนอง* (2559) *นคร-สวรรค์* (2561) และ*ไกลบ้าน* (2562)

ผลการศึกษาพบว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. มีตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่ลื่นไหลไม่แน่นิ่งเปลี่ยนแปลงไปตลอดช่วงชีวิตที่ภาพยนตร์เดินทางเคลื่อนย้าย

Ref. code: 25676108031045VZA

การพิจารณาความเป็นนอกกระแสไม่อาจใช้มิติระบบการผลิตและทุนมาพิจารณาอย่างเช่นในอดีต แต่ต้องพิจารณาตัวตนของภาพยนตร์อันมาจากซับเจกต์และศิลปะทางภาพยนตร์ที่ใช้ ภายใต้บริบทสังคมและการเมืองในยุคคสช. ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเดินทางเคลื่อนย้ายบนห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์โดยปะทะกับโครงสร้างทั้งรัฐและทุน เผยให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในฐานะวัฒนธรรมต่อต้านกับภาพยนตร์ไทยในวัฒนธรรมครอบงำ ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจึงมิใช่เพียงชิ้นงานด้านสื่อศิลปะ หากยังเป็นเครื่องมือของการต่อรอง ต่อต้าน และสร้างความหมายใหม่ในพื้นที่ของความทรงจำและการเมือง ปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในระหว่างการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสยังเผยให้เห็นการต่อต้านเชิงสถาบัน โดยปฏิเสธระบบการผลิต การจัดจำหน่าย การจัดฉายแบบเดิม และเลือกเคลื่อนย้ายไปสู่พื้นที่ฉายภาพยนตร์ทางเลือกที่สร้างบทสนทนาทางสังคมและการเมืองกับพื้นที่ สร้างความหมาย และประสบการณ์ให้แก่ผู้คนที่เกี่ยวข้องและย้อนกลับมาเปลี่ยนสถานะของตัวภาพยนตร์เอง

**คำสำคัญ:** การเคลื่อนย้าย, วัฒนธรรมต่อต้าน, ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

Ref. code: 25676108031045VZA

| | |
|---|---|
| Thesis Title | THE MOBILITY AND RESISTANCE WITHIN THAI INDEPENDENT CINEMA |
| Author | Yuttana Suwannarat |
| Degree | Master of Arts |
| Major Field/Faculty/University | Social Research<br>Faculty of Sociology and Anthropology<br>Thammasat University |
| Thesis Advisor | Assistant Professor Chantanee Charoensri, Ph.D. |
| Academic Year | 2024 |


## ABSTRACT


Between 2014 and 2019, several Thai independent films gained international recognition through festival screenings and awards, enhancing the global visibility of Thailand's independent cinema. Yet, these films simultaneously encountered constraints imposed by the domestic socio-political climate under the NCPO regime. Their continuous movement across the film value chain presents a compelling phenomenon deserving of scholarly attention.

This thesis examines the formation of Thai independent cinema during the NCPO era through the lenses of mobility and the culture of resistance. It seeks to identify the characteristics of independent films under military rule and explore their evolving relationship with the social structures and institutions that shape their oppositional stance. Employing qualitative methods, the study draws on in-depth interviews with directors, distributors, exhibitors, and audiences, alongside participant observation at independent screening spaces in Bangkok and regional areas (Songkhla and Lopburi). It focuses on analyzing three films: *By the Time It Gets Dark* (2016), *Nakorn-Sawan* (2018), and *Away* (2019).

Findings indicate that Thai independent cinema during this period embodied a fluid and evolving identity, shaped by its trajectories along the film value chain. Conventional definitions based on production modes and financing


Ref. code: 25676108031045VZA

models prove insufficient; rather, the core of “independence” resides in the films’ subjects and aesthetic strategies of resistance. As these films traverse production, distribution, and exhibition networks, they confront state and market forces, articulating oppositional relations with dominant cultural institutions—namely, the state, religion, and family. Consequently, independent films function not only as artistic media but also as vehicles of negotiation, resistance, and the reconfiguration of memory and politics. Moreover, the mobility of these films underscores institutional resistance, as they reject mainstream circuits in favor of alternative screening spaces that cultivate critical dialogue and foster meaningful engagement among audiences and film texts.

**Keywords:** Mobility, Resistance Culture, Thai Independent Cinema

Ref. code: 25676108031045VZA

# กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเสร็จสมบูรณ์ไม่ได้เลยหากปราศจากการให้คำปรึกษาที่ดีและมีประโยชน์จากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จันทนี เจริญศรี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้มอบความรู้และมุมมองทางสังคมวิทยาที่หลากหลายและร่วมสมัยให้แก่ผู้วิจัยที่ก้าวเข้ามาใหม่ในสาขานี้ หนูขอขอบพระคุณอาจารย์อีกหลาย ๆ ครั้งเลยค่ะที่รับเป็นที่ปรึกษา กระตุ้น เมตตา และส่งโมเมนตัมมาให้หนูตลอดการทำวิทยานิพนธ์ นอกจากนี้ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.กำจร หลุยยะพงศ์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และรองศาสตราจารย์ ดร.จักรกริช สังขมณี กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ มุมมองและคำแนะนำจากอาจารย์ทั้งสองท่านทำให้งานชิ้นนี้สมบูรณ์และเซ็กซี่ขึ้นค่ะ

การเรียนและการทำวิทยานิพนธ์จะสำเร็จและราบรื่นไม่ได้เลยถ้าขาดการดูแลและช่วยเหลือจากพี่น้อย พี่วิชัย น้องเพลิน และโดยเฉพาะพี่หนึ่ง ศิริภัทร จุ้ยเปี่ยม ที่จัดการและแก้ปัญหาตลอดการทำวิทยานิพนธ์ ขอบคุณพี่หนึ่งมาก ๆ ค่ะ ขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นทุกคนที่เป็นกำลังใจให้กันและกันตลอดตั้งแต่ช่วงเรียนจนถึงวันส่งวิทยานิพนธ์ โดยเฉพาะน้องนัทที่ช่วยเหลือจัดการรูปเล่มจนสวยงาม ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ศิริชัย ศิริกายะ คณบดีคณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสยาม และขอขอบคุณเพื่อนร่วมงานทุกท่านที่ถามไถ่ แสดงความห่วงใย และจัดการภาระงานทำให้สามารถเรียนได้อย่างราบรื่น โดยเฉพาะพี่หยาและพี่ตะโก้ที่เป็นเพื่อนร่วมเดินทางไปเก็บข้อมูลที่ลพบุรี มิสนุ่นที่หาเวลาไปดูหนังสร้างฟีลให้ตลอดช่วงเขียนวิทยานิพนธ์

ข้อมูลที่มีประโยชน์สำหรับการเขียนวิทยานิพนธ์เล่มนี้มาจากบรรดาผู้หลงใหลภาพยนตร์ ความรักและความจริงใจที่ผู้ให้ข้อมูลทุกท่านมีต่อภาพยนตร์มันสะท้อนอยู่ในคำสัมภาษณ์ที่มีความหมายยิ่ง ขอบคุณทุกท่านค่ะ

แม่ที่ยังเชื่อในสิ่งที่ลูกคนนี้ทำเรื่อยมา แม้ว่าอาจจะยังงง ๆ ว่าทำวิจัยหนังคือทำอะไร เฮียที่ยังอยู่เป็นกำลังใจให้กัน เป็นวิทยานิพนธ์อีกเล่มแล้วสินะที่เฮียทิ้งเสียงกรนไว้เป็นเพื่อนตอนแก๊ะนั่งเขียนงาน

สุดท้ายการเดินทางเคลื่อนย้ายของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มาถึงมือ*คุณ*ผู้ที่กำลังอ่านได้อย่างสมบูรณ์ด้วยทุนสนับสนุนวิทยานิพนธ์ด้านภาพยนตร์ จากหอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอย่างสูงค่ะ

"Sip the *filmtastic* vibe, and enjoy reading ka."

ยุทธนา สุวรรณรัตน์

Ref. code: 25676108031045VZA

# สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย (1)

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ (3)

กิตติกรรมประกาศ (5)

สารบัญภาพ (8)

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ที่มาและความสำคัญของงานวิจัย 1
1.2 วัตถุประสงค์ของงาวิจัย 8
1.3 ปัญหาการวิจัย 9
1.4 ขอบเขตของงานวิจัย 9
1.5 วิธีการศึกษาและแหล่งข้อมูลที่ใช้ 10
1.6 ทบทวนวรรณกรรม 18
1.6.1 ความเป็นมาของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในสังคมไทย 18
1.6.2 วัฒนธรรมต่อต้าน...จากเทศกาลภาพยนตร์ถึงโรงหนังท้องถิ่น 23
1.6.3 การเคลื่อนย้ายของการต่อต้าน 30
1.7 กรอบแนวคิดในการศึกษา 33

บทที่ 2 ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในปัจจุบัน 37

2.1 ตัวตนที่ลื่นไหลของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส 37
2.2 ผู้คนและทรงจำ...ซับเจกต์ใน *ดาวคะนอง นคร-สวรรค์* และ*ไกลบ้าน* 45
2.3 การต่อต้านเชิงตัวบท...สุนทรียะแห่งการต่อต้านใน *ดาวคะนอง นคร-สวรรค์* และ*ไกลบ้าน* 55

Ref. code: 25676108031045VZA

บทที่ 3 วิธีการวิจัย 62

3.1 จาก *นคร-สวรรค์* ถึง *ไกลบ้าน:* สองวิถีการเคลื่อนย้ายจากบริบทเฉพาะที่ต่างกัน 63

3.2 สภาวะกึ่งอิสระของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสภายใต้เงื่อนไขรัฐและทุน 71

บทที่ 4 สเปซฉายหนังและคนดูหนังนอกกระแส 88

4.1 สเปซฉายภาพยนตร์: จุดหมายของผู้กำกับ ปลายทางของค่ายหนัง 89

4.2 ตัวตนและการดำเนินงานของสเปซฉายภาพยนตร์ 96

4.3 สเปซฉายภาพยนตร์: พื้นที่ปะทะต่อรองเพื่อสร้างวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์ 107

4.4 ผู้ชมในฐานะผู้ร่วมสร้างวัฒนธรรมการดูหนังนอกกระแส 112

4.5 บทบาทเชิงรุกของผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแส 120

บทที่ 5 สรุปและอภิปรายผลการวิจัย 128

5.1 สรุปผลการวิจัย 129

5.1.1 ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. ตัวตนที่เป็นเอกลักษณ์ การเคลื่อนย้าย และการต่อต้าน 129

5.1.2 ความสัมพันธ์ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสกับสถาบันในสังคมและผลต่อการเป็นวัฒนธรรมต่อต้าน 132

5.2 อภิปรายผลการวิจัย 134

5.3 ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยครั้งต่อไป 138

รายการอ้างอิง 139

ประวัติผู้เขียน 144

Ref. code: 25676108031045VZA

# สารบัญภาพ


| ภาพที่ | หน้า |
|---|---|
| 1.1 โพสต์แจ้งข่าวงดฉายภาพยนตร์ *ดาวคะนอง* | 1 |
| 1.2 งานแถลงข่าวเปิดตัวละครชุด *ภารกิจรัก* | 3 |
| 1.3 สเปซฉายภาพยนตร์ Dam'n Cineclub | 12 |
| 1.4 วงสนทนาในกิจกรรมฉายภาพยนตร์ "กีรติ ศักดินา พญาอนินทรีย์แดง | 13 |
| 1.5 วงสนทนาในกิจกรรมฉายภาพยนตร์ "กีรติ ศักดินา พญาอนินทรีย์แดง | 13 |
| 1.6 บรรยากาศการฉายภาพยนตร์ในงาน เทศกาลออกแบบปักษ์ใต้ 2023 ณ a.e.y.space | 15 |
| 1.7 การฉายภาพยนตร์เรื่อง ไกลบ้าน ในนิทรรศการ "กลับบ้าน" ณ LAG STUDIO | 16 |
| 1.8 บรรยากาศก่อนฉายภาพยนตร์เรื่อง รอวัน Hours of Ours ณ คาเฟ่ Fair Boy | 16 |
| 1.9 ใบปิดภาพยนตร์ไทยนอกนอกกระแสเรื่อง *ดาวคะนอง* (2559) *นคร-สวรรค์* (2561) และ*ไกลบ้าน* (2562) | 18 |
| 1.10 แผนภาพพัฒนาการภาพยนตร์ไทยนอกกระแสผ่านงานวิจัย | 22 |
| 1.11 แผนภาพซ่วงโซ่มูลค่าภาพยนตร์นอกกระแสของ Bloore | 34 |
| 1.12 กรอบแนวคิดในการศึกษา | 35 |
| 2.1 ภาพประชาสัมพันธ์กิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง*ฆาตกรเผยกาย*The Look of Silence | 42 |
| 2.2 ฉากการถ่ายทำเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 | 45 |
| 2.3 ฉายการถ่ายทำเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 | 45 |
| 2.4 ฉากย้อนอดีตเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 | 46 |
| 2.5 ฉากย้อนอดีตเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 | 46 |
| 2.6 ฉากแอนกำลังสัมภาษณ์พี่แต้ว | 46 |
| 2.7 ฉากแอนกำลังสัมภาษณ์พี่แต้ว | 46 |
| 2.8 ตัวละครหญิงแรงงานในร้านอาหารเช้า | 47 |
| 2.9 ตัวละครแม่จากส่วนฟุตเทจวิดีโอ | 49 |
| 2.10 เอยและครอบครัวล่องเรือเพื่อทำพิธีลอยอังคาร | 49 |
| 2.11 ตัวละครพ่อจากส่วนฟุตเทจวิดีโอ | 50 |
| 2.12 เอยสนทนากับชายที่เพิ่งสึก | 51 |
| 2.13 วัฒน์ วรรลยางกูร ในภาพยนตร์เรื่อง *ไกลบ้าน* | 52 |
| 2.14 ลูกชายของวัฒน์ วรรลยางกูร ในภาพยนตร์เรื่อง *ไกลบ้าน* | 53 |


Ref. code: 25676108031045VZA

2.15 บ้านของวัฒน์ วรรลยางกูร ในจังหวัดกาญจนบุรี 54
2.16 เอยและพ่อขณะนั่งเรือเพื่อทำพิธีลอยอังคาร 57
2.17 เอยและชายหนุ่มที่เพิ่งสีกในโรงแรมที่พัก 57
2.18 ฉากพิธีลอยอังคารจากส่วนถ่ายทำใหม่ 58
2.19 พิธีลอยอังคารจากฟุตเทจวิดีโอ 58
3.1 การประชาสัมพันธ์กิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ณ a.e.y.space 70
3.2 บรรยากาศพื้นที่ฉายภาพยนตร์เรื่อง *I am not alone* 78
3.3 บรรยากาศการฉายภาพยนตร์เรื่อง *I am not alone* 78
3.4 ภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* ในช่องทาง DocClub on Demand 81
3.5 การโพรโมตภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ในเฟซบุ๊ก HAL 85
4.1 บรรยากาศการฉายภาพยนตร์เรื่อง *SCALA ที่ระลึกรอบสุดท้าย* 89
4.2 บรรยากาศการฉายภาพยนตร์เรื่อง *SCALA ที่ระลึกรอบสุดท้าย* 89
4.3 พื้นที่ภายนอกโรงภาพยนตร์ด็อกคลับแอนด์ผับ. 93
4.4 พื้นที่ภายในโรงภาพยนตร์ด็อกคลับแอนด์ผับ. 93
4.5 บรรยากาศการฉาย นคร-สวรรค์ ที่ a.e.y.space 97
4.6 บรรยากาศการฉาย *นคร-สวรรค์* ที่ a.e.y.space 97
4.7 กิจกรรมเวิร์กช็อปในพื้นที่ฉายภาพยนตร์ที่ a.e.y.space 100
4.8 บรรยากาศการฉายภาพยนตร์เรื่อง *Blue Again* 100
4.9 วงสนทนาหลังฉายภาพยนตร์เรื่อง *Blue Again* 102
4.10 วงสนทนาหลังฉายภาพยนตร์เรื่อง *Solid by the Seashore* 102
4.11 ภาพโพรโมตกิจกรรมฉายภาพยนตร์ในนิทรรศการศิลปะ “This Place Makes Me Want To Chang My Address” ‘อยากอยู่อย่างอยาก’ 104
4.12 ร้านคาเฟ่ hA 106
4.13 บรรยากาศการฉายภาพยนตร์ ณ คาเฟ่ hA 106
4.14 บรรยากาศการฉายภาพยนตร์ ณ Zon de’ Coffee 106
4.15 โพสต์ข่าวแจ้งยกเลิกกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *The Kingmaker* 109
4.16 ภาพถ่ายวัฒน์ วรรลยางกูร 111
4.17 ม้วนกระดาษรายชื่อผู้ถูกแจ้งข้อหาในคดี 112 111
4.18 กิจกรรมฉายภาพยนตร์ในโครงการ “Mental-verse สัญจร” 113
4.19 วงสนทนา Q&A หลังฉายภาพยนตร์เรื่อง *รอวัน Hours of Ours* 119

Ref. code: 25676108031045VZA

# บทที่ 1
# บทนำ

## 1.1 ที่มาและความสำคัญของงานวิจัย

**ภาพที่ 1.1**

*โพสต์แจ้งข่าวงดฉายภาพยนตร์ ดาวคะนอง*

*หมายเหตุ.* จาก *ระงับฉาย "ดาวคะนอง" หนังเกี่ยวเนื่องนองเลือด 6 ตุลาฯ,* iLaw, 2560, (https://www.facebook.com/photo.php?fbid=299528675550&set)

ธิดา ผลิตผลการพิมพ์ ผู้ก่อตั้ง Documentation Club ในฐานะผู้จัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่อง *ดาวคะนอง* (2559) ระบุในเฟซบุ๊กส่วนตัวว่า "กิจกรรมของเราวันนี้ที่จะฉายหนังเรื่อง "ดาวคะนอง" ในฐานะตัวแทนไทยชิงรางวัลออสการ์และเราจะวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องนี้กันในด้านศิลปะภาพยนตร์...ถูกเจ้าหน้าที่สั่งงดฉายค่ะต้องขอ อภัยท่านผู้ชมทุกท่าน และวิทยากรมาก ๆ เลยค่ะ T T" (prachatai, 2560) ทั้งนี้ "มีความสุ่มเสี่ยงไม่เหมาะสมต่อช่วงเวลา" คือเหตุผลที่เจ้าหน้าที่ผู้เกี่ยวข้องแจ้งต่อทีมผู้จัดกิจกรรมเพื่อสั่งห้ามฉายภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวที่จะจัดขึ้นที่ Warehouse 30 เมื่อวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2560

พื้นที่และโอกาสสำหรับการจัดฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่อง *ดาวคะนอง* (2559) ในต่างประเทศดูจะสวนทางกับในประเทศไทย ด้วยภาพยนตร์มีเนื้อหาบางส่วนที่สามารถทำให้ผู้ชมอ้างอิงกลับไปยังความรุนแรงทางการเมืองในเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้กลายเป็น "สิ่งสุ่มเสี่ยง" ที่ทางรัฐบาลต้องปิดกั้นและไม่อาจให้เผยแพร่ในสังคมภายใต้บรรยากาศของ

Ref. code: 25676108031045VZA

การปกครองโดยคณะรักษาความสงบแห่งชาติ (คสช.) การปิดกั้นเสรีภาพในการสื่อสารหรือแสดงความคิดเห็นในลักษณะเช่นเดียวกับการสั่งห้ามฉายภาพยนตร์เรื่องดาวคะนองมีอย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2557 ภายหลังการรัฐประหารโดยคณะคสช. เรื่อยมาจนกระทั่งมีรัฐบาลที่มาจากการเลือกตั้งครั้งแรกภายใต้รัฐธรรมนูญฉบับปี พ.ศ. 2560

นับตั้งแต่รัฐประหารในปี พ.ศ. 2557 คณะคสช. ภายใต้การนำของพลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา (เด่นพงษ์ แสนคำ, 2563) ลิดรอนและจำกัดสิทธิเสรีภาพของประชาชนในการแสดงความคิดเห็นทางการเมืองโดยใช้ข้ออ้างว่าเพื่อที่จะจัดระเบียบสังคมไทยให้เป็นไปในทิศทางที่ดีขึ้น ผ่านการใช้ “กฎหมายฉบับ คสช.” อาทิ การใช้อำนาจเพื่อปราบปรามผู้แสดงออกทางการเมืองที่เห็นต่างผ่านกฎหมายมาตรา 44 ภายใต้การบริหารประเทศโดยคสช. (ilaw, 2563) สิทธิเสรีภาพของประชาชนถูกจำกัด การชุมนุมซึ่งเป็นสิทธิขั้นพื้นฐานถูกประกาศให้เป็นความผิดทางอาญา ผู้แสดงความเห็นต่างจากผู้มีอำนาจถูกดำเนินคดี แม้ว่าในปี พ.ศ. 2562 จะมีการเลือกตั้งทั่วไปและมีรัฐบาลที่มาจากการเลือกตั้งแต่นายกรัฐมนตรีและรัฐมนตรีหลายคนในคณะยังเป็นบุคคลจากคณะคสช.เดิม ส่งผลให้สถานการณ์เกี่ยวกับเสรีภาพการแสดงออกของผู้คนในสังคมกลับไม่ได้ดีขึ้น ทั้งนี้เพราะเครือข่ายอำนาจของคสช. ไม่ได้สิ้นสุดบทบาทหลังการเลือกตั้ง หากแต่ยังคงสืบทอดอำนาจต่อไปผ่านกลไกทางการเมืองและกลไกทางกฎหมาย อีกทั้งตลอดระยะเวลากว่าครึ่งทศวรรษภายใต้การคุมอำนาจของคสช. ยังพบการครอบงำผ่านการผลิตงานในรูปแบบของวัฒนธรรมครอบงำ เช่น งานเพลงของนายกรัฐมนตรีที่มีมากถึง 10 เพลงเพื่อใช้เป็นเครื่องมือสืบทอดอุดมการณ์ของรัฐบาลคสช. นอกจากนี้ยังมีการผลิตภาพยนตร์สารคดีเพื่อสร้างความสามัคคีปรองดองและความสมานฉันท์ของคนในชาติ เช่น ภาพยนตร์ สารคดีชุด *ก้าวข้ามเพื่อตามฝัน* (2557) ละครหลังข่าวชุด *ภารกิจรัก* (2560) ที่แม้จะเป็นละครที่ผลิตโดยบริษัทเอกชนทว่าได้รับการสนับสนุนอาวุธยุทโธปกรณ์และกำลังพลประกอบการถ่ายทำจากกระทรวงกลาโหม นอกจากนี้ในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2557 ภายหลังรัฐประหารเพียงไม่ถึงหนึ่งเดือน คสช. ได้จัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ “ตำนานสมเด็จพระนเรศวร ภาคที่ 5 ยุทธหัตถี” โดยมีโรงภาพยนตร์เข้าร่วมกิจกรรมกว่า 160 โรงทั่วประเทศ มีจุดประสงค์เพื่อเป็นการคืนความสุขให้แก่ประชาชนและปลูกจิตสำนึกรักชาติและรักสถาบัน (ilaw, 2018) ภาพที่ 1.2 ด้านล่างนี้คือภาพจากงานแถลงข่าวเปิดตัวละครชุด *ภารกิจรัก* โดยสถานีโทรทัศน์ช่อง 7

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 1.2**

*งานแถลงข่าวเปิดตัวละครชุด ภารกิจรัก*

*หมายเหตุ.* จาก *ช่อง 7 เปิดตัวซีรีส์เลือดรักชาติ "ภารกิจรัก"* โดย sanook, 2560, (https://www.sanook.com/movie/69185/)

ในขณะที่รัฐบาลคสช. สร้างผลงานและจัดกิจกรรมเพื่อถ่ายทอดอุดมการณ์ของฝ่ายตน ในทางตรงกันข้ามรัฐบาลคสช. กลับใช้อำนาจระงับและปิดกั้นกิจกรรมในลักษณะเดียวกันที่มาจากฝ่ายประชาชนผู้เห็นต่าง หนึ่งในเหตุการณ์เหล่านั้นคือการสั่งห้ามฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่อง *ดาวคะนอง* ที่จะจัดฉาย ณ Warehouse 30 ในวันที่ 6 ตุลาคม 2560 ตามที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น รวมทั้งระงับกิจกรรมสาธารณะที่คสช. เห็นว่าไม่เหมาะสมมากกว่า 200 กิจกรรม (ilaw, 2564) หากนับรวมเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* พบว่าคสช. ปิดกั้นและแทรกแซงกิจกรรมฉายภาพยนตร์ไปถึง 5 กิจกรรม โดยอีก 4 กิจกรรม เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2557 ทั้งสิ้น 2 กิจกรรม คือ กิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *1984* ที่จังหวัดเชียงใหม่โดยกลุ่มปันยามูฟวี่คลับ และกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *The hunger games* โดยกลุ่มธรรมศาสตร์เสรีเพื่อประชาธิปไตย (LLTD) ในปี พ.ศ. 2559 ได้แก่ กิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *White Shadow* ณ มหาวิทยาลัยขอนแก่น และในปีพ.ศ. 2561 กิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *Joshua: Teenager vs Superpower* ที่จัดโดยแอมเนสตี้ อินเตอร์เนชั่นแนล ประเทศไทย

บรรยากาศที่ไม่เป็นมิตรจากการใช้อำนาจของคสช. ไม่เพียงกระทบต่อกิจกรรมการฉายภาพยนตร์หากแต่ยังส่งผลโดยตรงต่อการผลิตผลงานของผู้กำกับชื่อดังอย่างอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล (prachatai, 2558) ที่กล่าวว่าสภาพของไทยในขณะที่อยู่ภายใต้การปกครองของเผด็จการทำให้เกิดความไม่มั่นคง มีการอ้างใช้กฎหมายอย่างตามอำเภอใจ ใช้กฎหมายในทางที่ผิดและบางกรณีมีการ

Ref. code: 25676108031045VZA

ใช้ศาลทหารแทนที่จะใช้ศาลพลเรือนพิจารณาคดี บรรยากาศการเมืองดังกล่าวถือได้ว่ามีผลอย่างมากต่ออภิชาติพงศ์ที่จะสร้างสรรค์ผลงาน การเปลี่ยนแปลงและกระทบที่เห็นได้ชัดเริ่มจากที่อภิชาติพงศ์ต้องเปลี่ยนชื่อภาพยนตร์ทั้งสองภาษาจาก *Cemetery of Kings – สุสานกษัตริย์* มาเป็น *Cemetery of Splendour – รักที่ขอนแก่น* อีกทั้งต้องตัดฉากที่ตัวละครอยู่ในโรงภาพยนตร์ออกจากแผ่นดีวีดี – บลูเรย์ลิขสิทธิ์ต่างประเทศ บทวิจารณ์ฉบับภาษาไทยที่เขียนถึงฉากนี้ถูกแก้ไขและมีข้อความกำกับว่า “เนื้อหาบางส่วนของบทวิจารณ์นี้ถูกตัดออกเนื่องจากข้อกังวลทางกฎหมาย” (ชญานิน เตียงพิทยากร, 2565) ผลกระทบจากการเมืองเหล่านี้สร้างความอึดอัดจนทำให้อภิชาตพงศ์ตัดสินใจว่าภาพยนตร์เรื่องรักที่ขอนแก่น จะเป็นภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายที่ถ่ายทำในประเทศไทย

ย้อนกลับไปในปี พ.ศ. 2558 หนึ่งปีนับจากมีการยึดอำนาจรัฐประหารโดยคสช. ถือได้ว่าเป็นปีทองของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเมื่อภาพยนตร์นอกกระแสเรื่อง *พี่ชาย My Hero* (2558) ภายใต้การร่วมผลิต (co-producer) ของอโนชา สุวิชากรพงศ์ สามารถชนะภาพยนตร์กระแสหลักและได้เป็นตัวแทนประเทศไทยเข้าชิงรางวัลออสการ์สาขาภาพยนตร์ภาษาต่างประเทศ ตามมาด้วยความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง คืนนั้น Red *wine in the dark Night* (2558) ผลงานการกำกับของธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ ที่ทำรายได้กว่าสามล้านบาททั้งที่มีจำนวนรอบและโรงฉายน้อยกว่าภาพยนตร์กระแสหลักในขณะนั้น ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสรุ่นใหม่เรียนรู้และเข้าใจรหัสที่เหมาะสมจนสามารถผลักให้ภาพยนตร์ไทยไปสู่ระดับสากล รัชฏ์ภูมิ บุญบัญชาโชค (2563) ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเห็นว่าปัจจัยหนึ่งที่จะทำให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสประสบความสำเร็จในระดับนานาชาติคือผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นปัจจุบันส่วนใหญ่เรียนรู้และเข้าใจรหัสที่สามารถพาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสไปสู่สากล รหัสเช่นว่านี้ต้อง “สากลอย่างไม่สากล” หรือมีความเป็น self-exoticism ที่เวทีต่างประเทศอยากเห็น นี่คือสิ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสรุ่นใหม่เข้าใจและมีสิ่งเหล่านี้ซึ่งเป็นจุดแตกต่างจากผู้กำกับภาพยนตร์กระแสหลักที่พยายามผลักผลงานของตนให้ไปสู่ระดับสากลแต่ไม่สามารถประสบผลสำเร็จได้

นอกจากความเข้าใจรหัสความเป็นสากลของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแล้ว ความสำเร็จของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในต่างประเทศไม่ได้เกิดขึ้นเมื่อภาพยนตร์ถูกผลิตแล้วเสร็จ หากแต่ในความเป็นจริงแล้วการนำพาภาพยนตร์ที่ผลิตไปสู่ต่างประเทศเกิดขึ้นตั้งแต่กระบวนการก่อนการผลิต (pre-production) พวงสร้อย อักษรสว่าง (2563) ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่อง *นคร-สวรรค์* (2561) อธิบายการเดินทางของภาพยนตร์เรื่องนี้ว่าโพรเจกต์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นสารคดีที่ทำส่งเพื่อสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโทที่ประเทศเยอรมนีกับผสมส่วนของเรื่องแต่ง (fiction) ที่ถ่ายทำใหม่เพิ่มเติมในปีพ.ศ. 2559 เริ่มเดินทางไปยังฟิล์มแล็บ (film lab) ในประเทศสิงคโปร์ขณะที่ยังเป็นเพียงโครงร่าง ก่อนจะเดินทางไปสู่การฉายรอบพรีเมียร์ที่เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน ประเทศเกาหลีใต้ จากนั้นได้รับโอกาสเดินทางไปฉายยังเทศกาลภาพยนตร์อื่น ๆ ใน

Ref. code: 25676108031045VZA

ต่างประเทศ ก่อนจะเดินทางเคลื่อนย้ายกลับมาฉายในประเทศไทย เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน ซึ่งเป็นจุดสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้เดินทางต่อไปยังพื้นที่อื่น ๆ จึงมีสถานะเป็น “จุดส่งผ่าน” (transfer point) (Urry, 2006) ในระหว่างการเดินทางของภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* นำมาสู่การเดินทางต่ออย่างแพร่กระจายในต่างประเทศ ความสำเร็จของ *นคร-สวรรค์* ในต่างประเทศนำมาสู่โอกาสการมีพื้นที่ฉายในประเทศไทยซึ่งไม่เพียงแต่ในโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ หากแต่ยังมีสเปซอิสระฉายภาพยนตร์ในต่างจังหวัด หนึ่งในนั้นคือโฮมฟลิก (Homeflick) (the cloud, 2563) สเปซอิสระฉายภาพยนตร์นอกกระแสที่ตั้งอยู่ในตัวเมืองนครราชสีมา ก่อตั้งโดยชลัท ศิริวาณิชย์ ที่มักจะใช้พื้นที่ในเมืองนครราชสีมา อาทิ ร้านกาแฟ ร้านหนังสือทางเลือก โรงภาพยนตร์ หรือแม้กระทั่งดาดฟ้าของอาคารพาณิชย์สำหรับฉายภาพยนตร์ โดยเริ่มจากการฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่อง *ตั้งวง* (2556) ของผู้กำกับคงเดช จาตุรันต์รัศมี เมื่อปี พ.ศ. 2556 และในปี พ.ศ. 2562 โฮมฟลิกได้จัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์*

ชลัท ศิริวาณิชย์ (2563) กล่าวถึงการพาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจากกรุงเทพฯ มาสู่เมืองโคราชว่าจุดเริ่มในการนำภาพยนตร์แต่ละเรื่องมาฉายเป็นไปได้ทั้งจากความต้องการของค่ายผู้จัดจำหน่าย เช่น ด็อกคลับ (Documentary Club) ของธิดา ผลิตผลการพิมพ์ หากมีภาพยนตร์และอยากจะฉายในโคราชก็จะติดต่อมาที่โฮมฟลิก หรือในกรณีที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการให้ภาพยนตร์ของตนฉายในโรงภาพยนตร์ ทางโฮมฟลิกก็ทำหน้าที่เป็นผู้ประสานระหว่างผู้กำกับกับโรงภาพยนตร์ในตัวเมือง เช่น กรณีภาพยนตร์เรื่อง *กระเบนราหู* (2561) นอกจากนี้หากภาพยนตร์นอกกระแสเรื่องใดเป็นกระแสและถูกพูดถึงมากในกรุงเทพฯ และต้องการฉายในโรงภาพยนตร์ในเครือ ทางโฮมฟลิกก็จะเป็นผู้ประสานกับทางโรงภาพยนตร์ในตัวเมือง เช่น กรณีภาพยนตร์จีนเรื่อง *An Elephant Sitting Still* (2018) แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นการติดต่อหรือพูดคุยกับค่ายใด ๆ ส่วนหนึ่งมาจากความสะดวกใจและความคุ้นเคย “คุยง่าย” เพราะโฮมฟลิกเป็นกิจการที่ชลัทดำเนินการผู้เดียวเป็นส่วนใหญ่ สิ่งนี้แสดงให้เห็นรูปแบบความสัมพันธ์ในการดำเนินกิจกรรมฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในสเปซอิสระที่ฉายภาพยนตร์

ความพิเศษเมื่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละเรื่องเดินทางไปถึงสเปซอิสระที่จัดฉายภาพยนตร์ไม่เพียงแต่เผยให้เห็นความสัมพันธ์อย่างพึ่งพากันและกันของผู้ที่เกี่ยวข้องในแวดวงภาพยนตร์ไทยนอกกระแส หากแต่ยังก่อให้เกิดรูปแบบวัฒนธรรมหรือปฏิบัติการใหม่ของกลุ่มผู้ชมที่แตกต่างจากการชมภาพยนตร์กระแสหลัก พื้นที่ฉายภาพยนตร์นอกกระแสที่มีทั้งโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่สำหรับจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ในวาระพิเศษ คาเฟ่หรือร้านกาแฟ ร้านหนังสือ หรือแม้กระทั่งดาดฟ้าของอาคารพาณิชย์ก่อให้เกิดมวลบรรยากาศ (vibe) ของการจัดฉายแต่ละครั้งที่แตกต่างกัน ชลัทยกตัวอย่างครั้งจัดฉายภาพยนตร์สารคดี *Oasis: Supersonic* (2016) เมื่อมีการประชาสัมพันธ์และมีผู้สนใจมากก็ขยับพื้นที่ฉายเป็นโรงภาพยนตร์สแตนด์อะโลนในเมืองโคราช หลังฉายภาพยนตร์

Ref. code: 25676108031045VZA

เสร็จกลุ่มผู้ชมจัดกิจกรรมกินดื่มพบปะสังสรรค์กลุ่มแฟนวงโอเอซิส สิ่งนี้คือมวลบรรยากาศที่เกิดขึ้นจากการฉายภาพยนตร์ในแต่ละครั้ง ไม่เพียงแต่ในเขตเมืองนครราชสีมา ในจังหวัดเชียงใหม่มีกลุ่มผู้ที่สนใจภาพยนตร์ที่นอกเหนือจากภาพยนตร์กระแสหลักที่ฉายในโรงภาพยนตร์ในเครือจัดตั้งเป็นกลุ่มที่ชื่อว่า “ชาวเชียงใหม่ต้องการดูหนังเรื่องนี้ Chiang Mai needs this Film” เพื่อจัดหาภาพยนตร์นอกกระแสทั้งไทยและต่างประเทศมาฉายในโรงภาพยนตร์ในจังหวัดเชียงใหม่ การเกิดขึ้นของพื้นที่สำหรับฉายภาพยนตร์นอกกระแสและการรวมกลุ่มจากผู้ที่ชื่นชอบภาพยนตร์นอกกระแสทั้งหมดล้วนเป็นเครื่องยืนยันว่ากระแสของภาพยนตร์นอกกระแสนั้นไม่ได้มีอยู่เพียงในกรุงเทพฯ หากแต่กระจายและเบ่งบานออกไปยังจังหวัดอื่น ๆ ปรากฏการณ์นี้เผยให้เห็นผู้กระทำการอื่น ๆ ที่แวดล้อมและเกี่ยวข้องกับการเดินทางของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเพิ่มขึ้นนอกเหนือจากผู้กำกับหรือทางผู้สร้างภาพยนตร์

แม้จะมีรางวัลการันตีความสำเร็จจากต่างประเทศ รวมทั้งกระแสการตอบรับของผู้ชมภายในประเทศก็ไม่อาจทำให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสบางเรื่องเดินทางเคลื่อนย้ายได้อย่างเสรี เช่น กรณีภาพยนตร์เรื่อง ดาวคะนอง ผลงานกำกับของอโนชา สุวิชากรพงศ์ ที่แม้จะประสบความสำเร็จจากการเดินทางไปฉายในต่างประเทศ ทั้งยังสามารถคว้ารางวัลใหญ่ที่สุดในประเทศอย่างรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากเวทีสุพรรณหงส์ในปี พ.ศ. 2560 เป็นตัวแทนภาพยนตร์ไทยเข้าชิงรางวัลภาพยนตร์สาขาต่างประเทศยอดเยี่ยมจากออสการ์ ทว่าในปีเดียวกันภาพยนตร์เรื่องนี้กลับถูกสั่งห้ามฉายในกิจกรรมฉายภาพยนตร์ *ดาวคะนอง* ที่ Warehouse 30 ย่านเจริญกรุง ทั้งนี้ ธิดา ผลิตผลการพิมพ์ ผู้ก่อตั้ง Documentary Club และผู้จัดงาน ระบุในโพสต์เฟซบุ๊กส่วนตัวว่ากิจกรรมดังกล่าวถูกเจ้าหน้าที่สั่งงดฉายด้วยเหตุผลว่าภาพยนตร์มีความสุ่มเสี่ยงไม่เหมาะสมต่อช่วงเวลา เหตุการณ์นี้สะท้อนให้เห็นว่าภาพยนตร์นอกกระแสมีพลังและมีอิทธิพลต่อสังคมในระดับใดระดับหนึ่ง ภาพยนตร์ที่นอกจากจะเป็นสื่อเพื่อให้ความบันเทิง นัยหนึ่งยังทำหน้าที่ขับเคลื่อนและสื่อสารประเด็นบางอย่างที่มีพลังแก่สังคมได้ สิ่งที่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสสื่อสารอาจจะขัดต่ออำนาจหรือสถาบันทางสังคมที่คุมอำนาจอยู่ในขณะนั้น ภาพยนตร์นอกกระแสเป็นงานที่มีพลังทั้งยังต่อต้านและท้าทายกับอำนาจชุดหนึ่งของสังคม

รูปธรรมหนึ่งที่ชัดเจนเกี่ยวกับการใช้ภาพยนตร์นอกกระแสในฐานะเครื่องมือสำหรับส่งเสียงหรือแสดงออกทางความคิดเกี่ยวกับประเด็นใดประเด็นหนึ่งที่ทางผู้สร้างหรือผู้ที่ส่งสารต้องการจะนำเสนอคือการใช้ภาพยนตร์นอกกระแสเพื่อสื่อสารความคิดเห็นทางการเมือง จักรกริช สังขมณี (2020, 18 พฤษภาคม) กล่าวถึงข้อดีของการนำเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์การเมืองมานำเสนอผ่านภาพยนตร์ โดยยกบริบททางประวัติศาสตร์การเมืองของประเทศเกาหลีใต้ไว้ว่าภาพยนตร์เป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมที่ดีที่สามารถใช้สื่อสารความรู้สึกภายใน เช่น ความอยุติธรรมออกมาเป็นรูปธรรมได้ อีกทั้งภาพยนตร์เป็นสื่อที่ใช้ภาพในการนำเสนอเรื่องเล่าสามารถสื่อสารความรู้สึกความสัมพันธ์และความเป็นมนุษย์ ภาพยนตร์เป็นสื่อที่เปิดกว้างในการตีความเมื่อภาพยนตร์นำเสนอ

Ref. code: 25676108031045VZA

เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ ข้อได้เปรียบของภาพยนตร์นอกกระแสเหล่านี้นำมาสู่การแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์สามารถนำพาผู้ชมไปสู่การพิจารณาที่มา ปฏิบัติการและผลพวงจากเหตุการณ์การสังหารหมู่ที่เมืองควังจู ประเทศเกาหลีใต้ในปี 1980 รวมทั้งผลกระทบที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาก่อนและหลังจากที่ช็อนดูฮวันดำรงตำแหน่งประธานาธิบดี

ไม่เพียงแต่การใช้ภาพยนตร์เพื่อนำเสนอเรื่องราวเหตุการณ์ทางการเมืองที่เคยเกิดขึ้นในอดีต การใช้ภาพยนตร์ในฐานะของเครื่องมือในการเรียกร้องและส่งเสียงต่อเหตุการณ์ที่ยังไม่ได้รับการสะสางความจริงในสังคมยังมีให้เห็นผ่านกิจกรรมการฉายหนังสารคดีโดยคณะก้าวหน้าเรื่อง *The look of Silence (ฆาตกรเผยกาย)* เรื่องราวเกี่ยวกับการสังหารหมู่ในประเทศอินโดนีเซียในช่วงทศวรรษ 1960 โดยทางคณะก้าวหน้าฉายภาพยนตร์สารคดีครั้งนี้เพื่อสร้างการรับรู้แก่ประชาชนทั่วไปและเรียกร้องไปยังผู้ที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ทางการเมืองในประเทศไทยที่เคยเกิดขึ้นในเดือนพฤษภาคม 2535 และ 2553 ทั้งนี้กิจกรรมการฉายภาพยนตร์เป็นหนึ่งในกิจกรรมอีกหลายรูปแบบที่ทางกลุ่มทางการเมืองนี้จัดขึ้นในช่วงรำลึกเหตุการณ์เดือนพฤษภาคมในปี พ.ศ. 2563

เหตุการณ์ที่ยกมาข้างต้นเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นการใช้ภาพยนตร์นอกกระแสเป็นเครื่องมือที่ใช้สื่อสารจุดยืนหรือประเด็นทางการเมืองที่อยู่ตรงข้ามกับรัฐผู้ซึ่งประชาชนกลุ่มหนึ่งเห็นว่าเป็นการใช้อำนาจกดทับและพยายามทำให้เหตุการณ์ทางการเมืองในอดีตกลายเป็นเพียงเหตุการณ์ที่ผ่านพ้นไปโดยไม่คิดจะหยิบขึ้นมาพูดคุยให้ความเป็นธรรมแก่ผู้ที่สูญเสีย ภาพยนตร์นอกกระแสหลายเรื่องถือเป็นงานสร้างสรรค์ที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อทำหน้าที่ส่งเสียงเหล่านั้นออกมาทั้งโดยตัวเนื้อหาของภาพยนตร์เองและโดยผ่านกิจกรรมหรือปฏิสังสรรค์อันหลากหลายรูปแบบที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์นอกกระแส ไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมการประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ การจัดฉายภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ทางเลือก การเข้าชมภาพยนตร์ของกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแส หรือรวมทั้งการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์บางเรื่องไปตามหัวเมืองใหญ่ในประเทศ ปฏิเสธไม่ได้เลยว่าสิ่งเหล่านี้ทำให้เกิดการรับรู้แก่ผู้คนในวงกว้างขึ้นและก่อให้เกิดการตระหนักรู้ในประเด็นทางการสังคมและการเมืองที่ภาพยนตร์เหล่านั้นนำเสนอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์ที่นำเสนอประเด็นหรือตั้งคำถามกับค่านิยมหลักของสังคมอันจะทำให้เรื่องเล่าหลักที่สังคมเคยยึดมั่นถูกท้าทายและสั่นคลอน สิ่งนี้ถือได้ว่าภาพยนตร์นอกกระแสได้ทำงานในฐานะวัฒนธรรมต่อต้านอย่างชัดเจน

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในระหว่างปี 2557 – 2562 หลายเรื่องเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติ ทั้งด้วยได้รับโอกาสให้ฉายในเทศกาลภาพยนตร์ของต่างประเทศ รวมทั้งการได้รับรางวัลจากเวทีประกวดของต่างประเทศ การเดินทางไปต่างประเทศถือเป็นรูปแบบปฏิบัติหนึ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์เจ้าของผลงานมักจะใช้เพื่อสร้างการรับรู้ให้เกิดแก่ผลงานของตน ความสำเร็จจากต่างประเทศเป็นเหมือนใบเบิกทางให้ภาพยนตร์สัญชาติไทยได้เป็นที่รู้จักในเมืองไทย ในช่วงทศวรรษของปี 2560 ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลายเรื่องประสบความสำเร็จทั้งในแง่ของรายได้ และได้

Ref. code: 25676108031045VZA

รางวัลการันตีจากเวทีในประเทศไทย ความสำเร็จและเสียงตอบรับที่เกิดขึ้นนำมาสู่รูปแบบการเดินทางเคลื่อนที่อีกระลอกของภาพยนตร์นอกกระแส หากแต่การเคลื่อนย้ายในระลอกนี้เป็นการเดินทางของภาพยนตร์ไปสู่ภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศ อาศัยพื้นที่จัดฉายที่ไม่ใช่โรงภาพยนตร์ในเครือขนาดใหญ่หากแต่เป็นพื้นที่อีกรูปแบบที่ถูกแปลงหรือปรับสำหรับการฉายภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็นอาร์ตแกลเลอรี คาเฟ่หรือแม้กระทั่งดาดฟ้าของอาคารพาณิชย์

ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์นอกกระแสในช่วงประมาณสิบปีที่ผ่านมามีความน่าสนใจในแง่ของการเติบโตและการเปิดรับของผู้ชมภาพยนตร์ ในขณะเดียวกันภายใต้บริบทของสังคมที่เสรีภาพในการแสดงออกไม่ใช่สิ่งที่กระทำได้อย่างที่ควรจะเป็น ปฏิบัติการของรัฐที่กระทำต่องานศิลปะอย่างภาพยนตร์ประหนึ่งว่าเป็นศัตรูต่อความมั่นคงของรัฐ การพยายามปิดกั้นงานสร้างสรรค์ของอีกฝ่ายไปพร้อมกับการเผยแพร่งานของตนที่แฝงไปด้วยอุดมการณ์ที่รัฐต้องการใช้เพื่อครอบงำประชาชนเผยให้เห็นการตื่นตัวและการตอบสนองของอำนาจนำต่อวัฒนธรรมทางเลือก (Alternative Culture) และวัฒนธรรมต่อต้าน (Oppositional Culture) (Williams, 1977, p.113 อ้างถึงใน ฆัสรา ขมะวรรณ, 2537, น.111) ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วงเวลานี้จึงมีบทบาทของการเป็นวัฒนธรรมต่อต้านที่ต้องปะทะ ตอบโต้อำนาจนำของรัฐไปพร้อม ๆ กับการเติบโตและแบ่งบานทั้งในและต่างประเทศ งานศึกษาชิ้นนี้มุ่งอธิบายการก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยอาศัยกรอบคิดเรื่องการเคลื่อนย้ายเพื่อดูการเดินทางของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอันจะนำมาสู่การก่อรูปของประสบการณ์จินตนาการและความหมายแก่ตัวภาพยนตร์ คนทำ คนดู รวมทั้งพื้นที่การฉาย ประกอบกับพิจารณาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในฐานะวัฒนธรรมต่อต้านที่ทั้งตัวชิ้นงานและผู้ที่เกี่ยวข้องมีส่วนเสนอทางเลือก ท้าทาย หรือก่อร่างสร้างสรรค์อันเป็นปฏิบัติการที่ปะทะกับสิ่งที่เกี่ยวข้องและปฏิบัติการทางสังคมที่สร้างสรรค์จากภายในโครงสร้างที่ครอบงำ ทั้งนี้อาจไม่ได้หมายความว่าจะต้องเปลี่ยนใหม่หรือเสนออะไรใหม่แต่อาจเป็นการเคลื่อนหรือการพลิกผันของความหมายที่เกิดขึ้นในท่วงทำนองการเคลื่อนย้าย

**1.2 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย**

งานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์ศึกษาการก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสผ่านกรอบคิดเรื่องการเคลื่อนย้ายเพื่ออธิบายลักษณะภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. ร่วมกับกรอบคิดเรื่องวัฒนธรรมต่อต้านเพื่ออธิบายลักษณะและพื้นที่ของการต่อต้าน ผ่านการทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสกับโครงสร้างและสถาบันต่าง ๆ

Ref. code: 25676108031045VZA

**1.3 ปัญหาการวิจัย**

ผู้วิจัยตั้งคำถามเบื้องต้นเพื่อใช้ในการเก็บข้อมูลสนามว่าภาพยนตร์นอกกระแสไทยในช่วงปี 2557 – 2562 มีลักษณะอย่างไร เพื่อนำไปสู่การตอบปัญหาการวิจัยดังต่อไปนี้

1) ลักษณะของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. เป็นอย่างไร เปลี่ยนไปจากยุคก่อนหน้าหรือไม่ อย่างไร ลักษณะของการต่อต้านและพื้นที่ของการต่อต้านเปลี่ยนไปอย่างไร

2) ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วงเวลาดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงของสถานบันอื่น ๆ ในสังคมอย่างไร การเปลี่ยนแปลงนี้ส่งผลต่อลักษณะการเป็นวัฒนธรรมต่อต้านของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหรือไม่ อย่างไร

3) ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีความสัมพันธ์กับการเดินทางเคลื่อนที่ของภาพยนตร์อย่างไร ตั้งแต่ในขั้นตอนก่อนการผลิต (pre-production) การผลิต (production) หลังการผลิต (post-production) การกระจาย จัดฉายและปฏิกิริยาจากคนดู สถานที่จัดฉาย และวัฒนธรรมที่อยู่รอบๆ มีความสัมพันธ์กับการเคลื่อน พลิกผันของการต่อต้านในภาพยนตร์อย่างไร

**1.4 ขอบเขตของงานวิจัย**

งานชิ้นนี้เริ่มต้นจากการศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ผลิตและออกฉายในระหว่างปี พ.ศ. 2557 – 2562 ซึ่งเป็นช่วงที่ประเทศไทยอยู่ภายใต้การปกครองของรัฐบาลคสช. ในช่วงเวลาดังกล่าวมีภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ถูกผลิตโดยผู้ผลิตอิสระและนอกระบบสตูดิโอ (ค่ายใหญ่) ที่สามารถรวบรวมได้ ดังนี้

ปี พ.ศ. 2557 ได้แก่ *เอวัง* (คงเดช จาตุรันต์รัศมี) *ภวังค์รัก* (ลี ชาตะเมธีกุล)

ปี พ.ศ. 2558 ได้แก่ *พี่ชาย My Hero* (จอช คิม) *คืนนั้น Red Wine in the Dark Night* (ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์) *อนธการ The Blue Hour* (อนุชา บุญยวรรธนะ) *Snap แค่...ผถึง* (คงเดช จาตุรันต์รัศมี) *Vanishing Point* (จักรวาล นิลธำมรงค์) *มหาสมุทรและสุสาน* (พิมพกา โตวิระ) *Forget me not* (จุฬญาณนนท์ ศิริผล) *รักที่ขอนแก่น* (อภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกุล)

ปี พ.ศ. 2559 ได้แก่ *#BKKY* (นนทวัฒน์ นำเบญจพล) *ดาวคะนอง* (อโนชา สุวิชากรพงศ์) *Motel Mist* (ปราบดา หยุ่น) *ธุดงควัตร* (บุญส่ง นาคภู่)

ปี พ.ศ. 2560 ได้แก่ *ไม่มีสมุยสำหรับเธอ* (เป็นเอก รัตนเรือง) *มา ณ ที่นี้* (ปราบดา หยุ่น)

Ref. code: 25676108031045VZA

ปี พ.ศ. 2561 ได้แก่ *มะลิลา* (อนุชา บุญยวรรธนะ) *เณรกระโดดกำแพง* (บุญส่ง นาคภู่) *นคร-สวรรค์* (พวงสร้อย *อักษร*สว่าง) *Ten Years Thailand* (จุฬญาณนนท์ ศิริผล, วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยงอาทิตย์ อัสสรัตน์ และอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล)

ปี พ.ศ. 2562 ได้แก่ *กระบี่ 2562* (อโนชา สุวิชากรพงศ์ และเบน ริเวอร์ส) *ดินไร้แดน* (นนทวัฒน์ นำเบญจพล) *Where we belong* (คงเดช จาตุรันต์รัศมี) *อัตภาวกาล* (ชนสรณ์ ชัยกิตติภรณ์) *100 Times Reproduction of Democracy* (จุฬญาณนนท์ ศิริผล) และ *ไกลบ้าน* (ธีรพันธ์ เงาจีนานันต์)

**1.5 วิธีการศึกษาและแหล่งข้อมูลที่ใช้ศึกษา**

งานศึกษาชิ้นนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยในฐานะผู้ชื่นชอบการชมภาพยนตร์นอกกระแสทั้งในโรงภาพยนตร์ทางเลือกและสเปซฉายภาพยนตร์อิสระศึกษาการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยใช้วิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview) และการสังเกตอย่างมี*ส่วน*ร่วม (participant observation) ผ่านการเข้าร่วมกิจกรรมการจัดฉายภาพยนตร์ แบ่งการเก็บข้อมูลสนามเป็น 2 ช่วง ช่วงแรกเป็นการเก็บข้อมูลสนามเพื่อใช้ประกอบการเขียนโครงร่างงงานวิจัย ช่วงที่สองเป็นการเก็บข้อมูลเพื่อใช้เขียนผลการศึกษา

ในช่วงแรกผู้วิจัยเริ่มต้นการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์แหล่งข้อมูลประเภทบุคคล เริ่มจากผู้ให้ข้อมูล คนที่ 1 รัชฏ์ภูมิ บุญบัญชาโชค ผู้วิจัยรู้จักรัชฏ์ภูมิในฐานะรุ่นพี่ที่คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาฯ ปัจจุบันรัชฏ์ภูมิเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่อง *ผีใช้ได้ค่ะ (A Useful Ghost)* (2568) ผู้วิจัยเลือกสัมภาษณ์รัชฏ์ภูมิเป็นคนแรกด้วยว่ารัชฏ์ภูมิเป็นผู้มีความรู้รอบเกี่ยวกับเรื่องราวของภาพยนตร์ทั้งในด้านวิชาการและวิชาชีพ ข้อมูลที่ได้จากรัฏฐ์ภูมิทำให้ผู้วิจัยสามารถมองเห็นภาพกว้างของแวดวงภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยข้อมูลหนึ่งที่มีประโยชน์มากคือข้อมูลเกี่ยวกับผู้กำกับที่ยังคงมีผลงานอยู่ในปัจจุบัน จากข้อมูลของรัฏฐ์ภูมินำมาสู่การเลือกผู้ให้ข้อมูลคนที่ 2 ซึ่งเป็นผู้กำกับที่มีผลงานเป็นภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่องยาวเรื่องแรกอยู่ในช่วงเวลาที่ศึกษา อีกทั้งผลงานที่สร้างยังประสบความสำเร็จทั้งในและต่างประเทศ นั่นคือพวงสร้อย อักษรสว่าง

คนที่ 2 พวงสร้อย อักษรสว่าง ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่อง *นคร-สวรรค์* ผู้วิจัยรู้จักพวงสร้อยในฐานะรุ่นพี่ที่คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาฯ เช่นเดียวกับรัชฏ์ภูมิ ผู้วิจัยสัมภาษณ์พวงสร้อยทั้งสิ้น 2 ครั้ง โดยทั้ง 2 ครั้งเป็นการสัมภาษณ์ออนไลน์ด้วยว่าพวงสร้อยมักจะว่างในช่วงเวลากลางคืนหลังจากเสร็จสิ้นการถ่ายงาน หรือเสร็จจากการเวิร์กช็อปภาพยนตร์ออนไลน์กับฟิล์มแล็บของประเทศญี่ปุ่น การพูดคุยกับพวงสร้อยทำให้ผู้วิจัยเห็นภาพการเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์นอก

Ref. code: 25676108031045VZA

กระแส เห็นความสำคัญของแหล่งทุนและความจำเป็นของการต้องเดินทางของภาพยนตร์นอกกระแส จากการสัมภาษณ์ครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์ไปหาข้อมูลต่อ โดยผู้วิจัยเดินทางไปหอภาพยนตร์แห่งชาติ (องค์การมหาชน) เพื่อให้บริการห้องสมุด เชิด ทรงศรี อันเป็นแหล่งที่รวบรวมเอกสารเกี่ยวกับภาพยนตร์ไว้ จากการสืบค้นข้อมูลต่อครั้งนี้ผู้วิจัยได้ข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับเรื่องแหล่งทุนในการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสจากงานวิจัยของวิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ (2558) ที่ศึกษาการเติบโตของภาพยนตร์นอกกระแสของไทยในช่วงปี 2550-2557 เมื่อได้ข้อมูลชุดนี้มาแล้วผู้วิจัยจึงขอนัดพวงสร้อยสัมภาษณ์เป็นครั้งที่ 2 โดยในครั้งนี้เป็นการพูดคุยเฉพาะการเดินทางของภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* จากการพูดคุยกับพวงสร้อยในครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้ข้อมูลเกี่ยวกับกลุ่มคนที่เกี่ยวข้องกับการดำรงอยู่ของภาพยนตร์นอกกระแสนั่นคือผู้จัดฉายภาพยนตร์ในพื้นที่ต่างจังหวัด พวงสร้อยยกตัวอย่างผู้จัดฉายภาพยนตร์จากหลายพื้นที่ หนึ่งในนั้นคือ Homeflick โดยชลัท ศิริวาณิชย์ ผู้วิจัยจึงนัดชลัทเพื่อสัมภาษณ์ในประเด็นเกี่ยวกับการจัดฉายภาพยนตร์นอกกระแสในสเปซฉายภาพยนตร์อิสระ

คนที่ 3 ชลัท ศิริวาณิชย์ เจ้าของสเปซฉายภาพยนตร์นอกกระแส Homeflick ในเมืองนครราชสีมา ผู้วิจัยรู้จักชลัทในฐานะรุ่นพี่ที่คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาฯ จากการพูดคุยกับชลัทประเด็นที่ได้คือเรื่องของความสัมพันธ์ (connection) ในวงการภาพยนตร์นอกกระแส รวมทั้งเรื่องวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแสที่เกิดขึ้นจากกลุ่มคนดูของ Homeflick

คนที่ 4 วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา หนึ่งในผู้ก่อตั้งกลุ่ม Filmvirus ผู้วิจัยเลือกสัมภาษณ์วิวัฒน์จากการแนะนำของรัชฎ์ภูมิ ผู้วิจัยเห็นว่าวิวัฒน์เป็นผู้ให้ข้อมูลที่มีความรู้และประสบการณ์ในการจัดฉายภาพยนตร์ในพื้นที่จัดฉายทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด จากการพูดคุยกับวิวัฒน์ทำให้ผู้วิจัยพบว่าการใช้กรอบเวลาของการผลิตและเริ่มจัดฉายมาเป็นกรอบเลือกภาพยนตร์อาจจะไม่เหมาะสม เพราะภาพยนตร์บางเรื่องมีช่วงชีวิตยาวนานกว่านั้น อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง *Forget Me Not* (2558) โดยจุฬญาณนนท์ ศิริผล ที่แม้ว่าจะผลิตและฉายไปแล้วตั้งแต่ปี 2558 แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังถูกนำมาจัดฉายในโรงภาพยนตร์ทางเลือก รวมทั้งฉายในกิจกรรมหรือสเปซอิสระที่จัดฉายอยู่เรื่อยมา

นอกจากสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทั้ง 4 ท่านแล้ว ในช่วงแรกของการเก็บข้อมูลผู้วิจัยมีโอกาสเข้าร่วมชมภาพยนตร์ในกิจกรรมฉายภาพยนตร์ไตรภาคของรัชฎ์ภูมิ ซึ่งจัดฉายเป็นรอบพิเศษหลังจากที่ภาพยนตร์สั้นเรื่องล่าสุดของรัชฎ์ภูมิเรื่อง *อนินทรีย์แดง* ได้รับรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์ Locarno 2020 ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ จากการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในกิจกรรมครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยได้รู้จักพื้นที่สำหรับการจัดฉายภาพยนตร์นอกกระแสอีกแห่งหนึ่งในกรุงเทพฯ นั่นคือ Dam'n Cineclub ซึ่งตั้งอยู่ที่ถนนตะนาว เขตพระนคร ความพิเศษของสเปซแห่งนี้คือเป็นสเปซจัดฉายที่ดัดแปลงจากออฟฟิศทำงานโดยปรับแต่งสถานที่ให้สามารถฉายภาพยนตร์ได้ ภาพด้านล่างแสดงให้เห็นบรรยากาศภายใน Dam'n Cineclub

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 1.3**

*สเปซฉายภาพยนตร์ Dam'n Cineclub*

*หมายเหตุ.* ภาพโดย ผู้วิจัย, 2563.

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังเข้าร่วมชมภาพยนตร์ในกิจกรรมฉายภาพยนตร์ "กีรติ ศักดินาพญาอนินทรีย์แดง" ณ โรงภาพยนตร์อิสระ Doc Club & Pub. กิจกรรมนี้เป็นการฉายภาพยนตร์ 2 เรื่อง จาก 2 ผู้กำกับ คือภาพยนตร์เรื่อง *Forget Me Not* ของจุฬญาณนนท์ ศิริผล ฉายคู่กับภาพยนตร์เรื่อง *อนินทรีย์แดง* ของรัชฎ์ภูมิ บุญบัญชาโชค การจัดฉายในครั้งนี้มีการจัดวงสนทนา Q&A ซึ่งนับว่าเป็นหนึ่งในกิจกรรมหลักที่มักจะจัดในการฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแส บรรยากาศในงานวันนั้นมีผู้ชมส่วนใหญ่เป็นวัยรุ่นและวัยผู้ใหญ่ ผู้วิจัยพบว่าผู้ชมบางคนเคยชมภาพยนตร์ดังกล่าวมาแล้วในกิจกรรมที่เคยจัดมาก่อนหน้าที่ Dam'n Cineclub นอกจากนี้ยังมีพระภิกษุเข้าร่วมกิจกรรมและร่วมซักถามผู้กำกับทั้งสองเกี่ยวกับภาพยนตร์ที่จัดฉาย ภาพด้านล่างนี้เป็นบรรยากาศวงสนทนาในกิจกรรมดังกล่าว

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 1.4 และ 1.5**

*วงสนทนาในกิจกรรมฉายภาพยนตร์ “กีรติ ศักดินา พญาอนินทรีย์แดง”*

*หมายเหตุ.* ภาพโดย ผู้วิจัย, 2564

หลังจากผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึกและการสังเกตแบบมีส่วนร่วมในกิจกรรมฉายภาพยนตร์ทั้ง 2 กิจกรรมข้างต้น ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาใช้สำหรับการเขียนโครงร่างงานวิจัย เมื่อโครงร่างงานวิจัยได้รับการอนุมัติผู้วิจัยจึงเก็บข้อมูลต่อในช่วงหลังเพื่อใช้เป็นข้อมูลสำหรับการวิเคราะห์และสรุปผลการศึกษาร่วมกับข้อมูลจากการเก็บในช่วงแรก การเก็บข้อมูลในช่วงที่ 2 ผู้วิจัยยังคงใช้การสัมภาษณ์เชิงลึกจากแหล่งข้อมูลบุคคลที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยสามารถแบ่งผู้ให้ข้อมูลเป็น 4 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ได้แก่ อนุชา บุญยวรรธนะ ในขณะนั้นดำรงตำแหน่งนายกสมาคมผู้กำกับภาพยนตร์ไทย ผู้วิจัยเลือกอนุชาเป็นผู้ให้ข้อมูลคนแรกในการเก็บข้อมูลในช่วงที่ 2 ด้วยเห็นว่าอนุชาเป็นผู้มีประสบการณ์การทำงานในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ไทย อีกทั้งการเป็นนายกสมาคมผู้กำกับภาพยนตร์ไทยจะสามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสและปรากฏการณ์เกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคปัจจุบัน นอกจากนี้ผู้วิจัยยังสัมภาษณ์ผู้กำกับภาพยนตร์อีกท่านคือธีรพันธ์ เงาจีนานันต์ ผู้กำกับภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* ด้วยเหตุว่าในช่วงเวลาการเก็บข้อมูลเป็นช่วงเวลาที่เกิดการประท้วงของกลุ่มม็อบราษฎร บรรยากาศของสังคมในขณะนั้นมีการพูดถึงประเด็นผู้ลี้ภัยทางการเมือง ประกอบกับในช่วงเวลาดังกล่าวภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* ถูกนำมาฉายเป็นส่วนหนึ่งของงานนิทรรศการศิลปะ “กลับบ้าน” ผู้วิจัยจึงเลือกสัมภาษณ์ธีรพันธ์ในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวเพื่อให้ได้ทราบข้อมูลเกี่ยวกับการทำงานจุดยืน ท่าที และระที่ทางของผู้กำกับภาพยนตร์ที่ต้องทำงานภายใต้บริบทสังคมและการเมืองของยุคคสช.

Ref. code: 25676108031045VZA

กลุ่มที่ 2 ผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ ได้แก่ ธิดา ผลิตผลการพิมพ์ ผู้จัดจำหน่ายจากด็อกคลับ (Documentary Club) และ ธัญ เปลวเทียนยิ่งทวี จากฮาล (Hal Distribution) ผู้จัดจำหน่ายทั้งสองค่ายเป็นผู้จัดจำหน่ายที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสสองเรื่องที่อยู่ในปรากฏการณ์ที่ผู้วิจัยอาศัยเป็นปรากฏการณ์เบื้องต้นของการศึกษา ธิดาจากค่ายด็อกคลับเป็นผู้จัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* ในวาระครบรอบเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 และเป็นผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์เรื่องนี้ผ่านทาง Doc Club on Demand ช่องทางการซื้อภาพยนตร์ออนไลน์ของค่าย ในขณะที่ธัญจากค่ายฮาลเป็นผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ซึ่งเป็นภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่เร้ารู้สึกผู้วิจัยให้สนใจปรากฏการณ์การเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

กลุ่มที่ 3 ผู้จัดฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ได้แก่ ปกรณ์ รุจิระวิไล เจ้าของสเปซฉายภาพยนตร์ a.e.y.space จังหวัดสงขลา และกษิดิ์เดช มาลีหอม เจ้าของสเปซฉายภาพยนตร์ลพรามา จังหวัดลพบุรี สเปซทั้งสองแห่งมีความสัมพันธ์กับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสสองเรื่องที่เป็นปรากฏการณ์ในช่วงเวลาที่ศึกษา a.e.y.space ในจังหวัดสงขลาเป็นสเปซแห่งแรกที่ฉายภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ในขณะที่ลพรามาในจังหวัดลพบุรีคือสเปซที่จัดฉายภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* ภายใต้นิทรรศการศิลปะ “กลับบ้าน” ซึ่งงานศิลปะครั้งนี้จัดขึ้นในช่วงเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2565 ช่วงเวลาที่ผู้วิจัยกำลังเก็บข้อมูลสนาม

กลุ่มที่ 4 ผู้ชมภาพยนตร์จากสเปซทั้ง 2 แห่ง เริ่มจากท่านแรก พรรณิภา โสตถิพันธุ์ ผู้ชมภาพยนตร์จาก a.e.y.space ชื่อของพรรณิภา โสตถิพันธุ์ เป็นข้อมูลเกี่ยวกับผู้ชมภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยได้มาจากการสัมภาษณ์ปกรณ์ รุจิระวิไล ผู้วิจัยเดินทางไปสัมภาษณ์พรรณิภา โสตถิพันธุ์ ที่จังหวัดสงขลาพร้อมกับร่วมกิจกรรมฉายภาพยนตร์ที่จัดขึ้นในงาน “เทศกาลงานออกแบบปักษ์ใต้” ปี พ.ศ. 2566 ท่านที่ 2 ขนิษฐา ทองสินธุ์ ผู้ชมภาพยนตร์จากลพรามา ผู้วิจัยพบขนิษฐาจากการร่วมกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *รอวัน Hours of Ours* (2566) ซึ่งจัดขึ้นโดยลพรามา ที่ร้านคาเฟ่ Fair Boy จังหวัดลพบุรี

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังใช้การสังเกตอย่างมีส่วนร่วมโดยการชมภาพยนตร์นอกกระแสที่ฉายในโรงภาพยนตร์อิสระทั้งที่โรงภาพยนตร์เฮาส์ สามย่าน (House Samyan) โรงภาพยนตร์ด็อกคลับ (Doc Club and Pub.) เพื่อซึมซับมวลบรรยากาศจากการฉายภาพยนตร์ทั้งรอบปกติและรอบพิเศษ นอกจากนี้ยังเข้าร่วมชมภาพยนตร์ที่จัดฉาย ณ สเปซฉายภาพยนตร์ทั้งสองแห่งที่ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ก่อตั้งไปแล้ว ได้แก่ a.e.y.space จังหวัดสงขลา และลพรามา จังหวัดลพบุรี ผู้วิจัยเดินทางไปจังหวัดสงขลาในช่วงเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2566 เพื่อร่วมกิจกรรมฉายภาพยนตร์ที่จัดโดย a.e.y.space ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานนิทรรศการศิลปะ “เทศกาลงานออกแบบปักษ์ใต้ 2023” ภาพที่ 1.6 แสดงบรรยากาศการฉายภาพยนตร์ ณ a.e.y. space ในงาน “เทศกาลงานออกแบบปักษ์ใต้ 2023” และเดินทางไปร่วมชมภาพยนตร์ที่จัดโดยลพรามา ณ จังหวัดลพบุรี 2 ครั้ง คือ การฉายภาพยนตร์สารคดี

Ref. code: 25676108031045VZA

*ไกลบ้าน* ในงานนิทรรศการ “กลับบ้าน” ณ LAG STUDIO ในช่วงเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2565 และครั้งที่ 2 ในกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *รอวัน Hours of Ours* ณ ร้านคาเฟ่ Fair Boy ในเดือนมีนาคม พ.ศ. 2567 การเข้าร่วมสังเกตในกิจกรรมฉายภาพยนตร์ทั้งสองแห่งเพื่อเก็บข้อมูลการฉายบรรยากาศ ปฏิบัติการของผู้จัดฉาย ผู้ชมภาพยนตร์ ภาพที่ 1.7 และ 1.8 แสดงภาพบรรยากาศการฉายภาพยนตร์โดยลพรามาทั้งสองครั้งตามลำดับ

**ภาพที่ 1.6**

*บรรยากาศการฉายภาพยนตร์ในงาน เทศกาลออกแบบปักษ์ใต้ 2023 ณ a.e.y.space*

*หมายเหตุ.* ภาพโดย ผู้วิจัย, 2566

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 1.7**

*การฉายภาพยนตร์เรื่อง ไกลบ้าน ในนิทรรศการ “กลับบ้าน” ณ LAG STUDIO*

*หมายเหตุ.* ภาพโดย ผู้วิจัย, 2565

**ภาพที่ 1.8**

*บรรยากาศก่อนฉายภาพยนตร์เรื่อง รอวัน Hours of Ours ณ คาเฟ่ Fair Boy*

*หมายเหตุ.* ภาพโดย ผู้วิจัย, 2567

Ref. code: 25676108031045VZA

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บจากช่วงหลังนี้ร่วมกับข้อมูลที่ได้จากการเก็บจากช่วงแรกไปวิเคราะห์และเขียนเป็นผลการศึกษาโดยใช้การวิเคราะห์บริบท (contextual analysis) จากข้อมูลทั้งที่ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึกและจากการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม เมื่อผู้วิจัยได้ข้อมูลสนามจากแหล่งข้อมูลบุคคลทั้ง 4 กลุ่มแล้วผู้วิจัยจึงเลือกภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่อยู่ในขอบเขตของการศึกษาเพื่อนำมาวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) ร่วมด้วย เพื่อให้สามารถอธิบายการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างครอบคลุม โดยเลือกภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจากข้อมูลที่เป็นปรากฏการณ์ที่ผู้วิจัยเฝ้าสังเกต ประกอบกับชื่อที่ปรากฏในระหว่างกรเก็บข้อมูล ทั้งสิ้น 3 เรื่อง เรื่องที่หนึ่งคือภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* (2559) โดยผู้กำกับอโนชา สุวิชากรพงศ์ ผู้วิจัยเลือกภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วยเหตุที่ว่าในตอนต้นของการเขียนโครงร่างงานวิจัยได้เกิดเหตุการณ์การสั่งห้ามจัดกิจกรรมฉายในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* เป็นภาพยนตร์ที่สามารถคว้ารางวัลใหญ่ในประเทศและเป็นตัวแทนภาพยนตร์ไทยเข้าชิงรางวัลออสการ์ในสาขาภาพยนตร์ภาษาต่างประเทศยอดเยี่ยม ในเบื้องต้นสิ่งนี้เร้ารู้สึกของผู้วิจัยให้มีต่อปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นด้วยเห็นถึงความย้อนแย้งระหว่างการได้รางวัลการันตี ทว่ากลับถูกขัดขวางหรือปิดกั้นโดยรัฐ

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่องที่สองที่ผู้วิจัยเลือกมาเพื่อวิเคราะห์ด้วยบทคือเรื่อง *นคร-สวรรค์* (2561) โดยพวงสร้อย อักษรสว่าง ผู้วิจัยเรื่องศึกษาตัวบทของภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ร่วมกับการสัมภาษณ์พวงสร้อยในฐานะผู้กำกับ ทั้งนี้ด้วยเหตุที่ผู้วิจัยรู้จักพวงสร้อยในฐานะรุ่นพี่จากคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาฯ จึงได้รับทราบเรื่องราวการทำงานและผลงานของพวงสร้อย โดยเฉพาะข่าวคราวเกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่องนี้ที่พวงสร้อยมักจะสื่อสารผ่านทั้งเฟซบุ๊กส่วนตัวและเพจของเธอ ผู้วิจัยเฝ้าตามข่าวคราวและเฝ้ามองปรากฏการณ์ของทั้งพวงสร้อยและภาพยนตร์เรื่องนี้อย่างสนใจ ด้วยเห็นว่าภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* มีพัฒนาการของกรผลิตอีกทั้งยังเดินทางไปฉายและได้รับรางวัลจากงานเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติอย่างมากมาย สิ่งนี้เร้าความสนใจให้ผู้วิจัยอยากศึกษาและทำความเข้าใจภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงตัดสินใจติดต่อพูดคุยและสัมภาษณ์พวงสร้อยเพื่อนำข้อมูลมาเขียนโครงร่างงานวิจัย หลังจากนั้นจึงหาโอกาสชมภาพยนตร์เรื่องนี้และเลือกเป็นภาพยนตร์ที่จะศึกษาตัวบทร่วมด้วย

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่องสุดท้ายที่ผู้วิจัยเลือกมาเพื่อวิเคราะห์ตัวบทร่วมกับการวิเคราะห์บริบทจากการสัมภาษณ์เชิงลึกและการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมคือภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* (2562) กำกับโดยธีรพันธ์ เงาจีนานันต์ ผู้วิจัยเลือกภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วยเหตุว่าในช่วงของการเก็บข้อมูลผู้วิจัยมีโอกาสชมภาพยนตร์เรื่องนี้ครั้งฉายในนิทรรศการศิลปะ “กลับบ้าน” ซึ่งจัดโดยลพ รามา จากนั้นผู้วิจัยได้มีโอกาสสัมภาษณ์ธีรพันธ์จากคำแนะนำของพวงสร้อย จากการสัมภาษณ์ธีรพันธ์ ทำให้ผู้วิจัยพบว่าการสร้างสรรค์ภาพยนตร์เรื่อง *ไกลบ้าน* มีความแตกต่างเฉพาะทั้งที่มาหรือ

Ref. code: 25676108031045VZA

แรงบันดาลใจรวมถึงพลังของภาพยนตร์เมื่อฉายในแต่ละบริบท ผู้วิจัยจึงเลือก *ไกลบ้าน* มาเป็นอีกหนึ่งภาพยนตร์ที่จะใช้ศึกษาตัวบท ภาพที่ 1.9 แสดงใบปิดของภาพยนตร์ทั้งสามเรื่อง

**ภาพที่ 1.9**

*ใบปิดภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่อง ดาวคะนอง (2559) นคร-สวรรค์ (2561) และไกลบ้าน (2562)*

*หมายเหตุ.* จาก *Doc Club On Demand,* (https://documentaryclubthailand.com/on-demand/#vod)

## 1.6 ทบทวนวรรณกรรม

### 1.6.1 ความเป็นมาของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในสังคมไทย

ภาพยนตร์นอกกระแส (Independent Cinema) หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ภาพยนตร์อิสระ หรือ “หนังอินดี้” ในภาษาพูด หมายถึง ภาพยนตร์ที่ผลิตโดยผู้สร้างอิสระ ไม่ได้อยู่ในระบบอุตสาหกรรมผลิตภาพยนตร์หลัก (Mainstream) มีแนวทางการสร้างและกระบวนการที่แตกต่างไปจากภาพยนตร์กระแสหลักในแง่การถ่ายทอดและเนื้อหา โดยทั่วไปมักจะมีต้นทุนการผลิตที่ไม่สูง ใช้เงินทุนส่วนตัวของผู้สร้างเองหรือจากแหล่งทุนอิสระอื่น ๆ ขจิตขวัญ กิจวิสาละ (2546) ศึกษาเนื้อหาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในประเทศไทยตั้งแต่ปี พ.ศ.2513 – 2544 จำนวนทั้งสิ้น 516 เรื่อง พบว่าภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทยมีสถานะเป็นสื่อและผลผลิตทางวัฒนธรรมที่สะท้อนให้เห็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในแต่ละยุค ทั้งนี้สถานะของภาพยนตร์ไทยนอกกระแปลี่ยนแปลงไป

Ref. code: 25676108031045VZA

ตามมุมมองและเจตนาของผู้ผลิตที่มีทั้งเพื่อให้ความบันเทิง ใช้เป็นเครื่องมือในการต่อสู้ ช่วงชิงทางวัฒนธรรม อุดมการณ์และการเมือง รวมทั้งเป็นบันทึกทางประวัติศาสตร์และงานศิลปะ

งานวิจัยของขจิตขวัญชิ้นนี้ถือเป็นงานศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่มีความสำคัญเพราะเป็นงานที่บอกเล่าความเป็นมาของภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทยที่มีจุดเริ่มต้นในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2472-2473 โดยมีสถานะเป็น “ภาพยนตร์สมัครเล่น” ที่ถูกผลิตมาจากกลุ่มเจ้านาย ข้าราชการและสามัญชนที่มีฐานะ บ้างเป็นการถ่ายเพื่อฉายดูในเองในกลุ่มโดยไม่ได้เผยแพร่แก่สาธารณะ การถ่ายภาพยนตร์ในลักษณะนี้ดำเนินควบคู่ไปกับพัฒนาการของภาพยนตร์ในสังคมไทยที่เริ่มตั้งแต่มีกลุ่มนักสร้างภาพยนตร์ชาวอเมริกันเข้ามาถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องแรกในเมืองไทยและใช้ผู้แสดงทั้งหมดเป็นคนไทยนั่นคือภาพยนตร์เรื่อง *นางสาวสุวรรณ* (2470) รวมทั้งภาพยนตร์เรื่อง *โชคสองชั้น* (2470) ที่สร้างและผลิตโดยคนไทยทั้งหมดด้วยฟิล์มขาว – ดำ 35 มม. โดยบริษัทภาพยนตร์ศรีกรุงและออกฉายสู่สาธารณะที่โรงภาพยนตร์พัฒนากร เรื่อยมาจนเข้าสู่ยุคภาพยนตร์เสียงในฟิล์มที่เริ่มตั้งแต่ภาพยนตร์ข่าวเกี่ยวกับเหตุการณ์เสด็จนิวัติพระนครของรัชกาลที่ 7 และสมเด็จพระบรมราชินีในปี 2474 และภาพยนตร์เสียงในฟิล์มเรื่อง *หลงทาง* ที่ออกฉายในช่วงขึ้นปีใหม่ปี 2475 (ศิริชัย ศิริกายะ, 2531) จนกระทั่งช่วงปี พ.ศ. 2490 ถึงได้มีภาพยนตร์ที่ถูกสร้างนอกเหนือจากระบบอุตสาหกรรมและเผยแพร่สู่สาธารณะ ยุคสมัยของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในงานของขจิตขวัญจึงมีหมุดหมายเริ่มต้นที่ปี พ.ศ. 2490 เรื่อยมา โดยแบ่งยุคสมัยของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสออกเป็น 4 ยุค ได้แก่

ยุคแรก ยุคบุกเบิกภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในประเทศไทย (พ.ศ. 2490 – พ.ศ. 2516) เป็นยุคที่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอยู่ในฐานะเครื่องมือในการช่วงชิงพื้นที่ทางวัฒนธรรมและอุดมการณ์ทั้งในรูปแบบตรงไปตรงมาและโดยอ้อม รูปแบบภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคนี้เป็นภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อเพื่อต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ และภาพยนตร์เพื่อเผยแพร่ความรู้แก่ประชาชน เช่น การวางแผนครอบครัว โดยมีสำนักข่าวสารอเมริกันหรือยูซิส (USIS) เป็นศูนย์กลางการเคลื่อนไหวและผู้สร้างหลัก นอกจากนี้ยังมีศูนย์กลางการเคลื่อนไหวและผู้สร้างอีกกลุ่มที่สร้างและนำเสนองานภายใต้การดูแลของยูซิสคือกลุ่มนักศึกษา ทำให้ช่วงนี้พบการผลิตภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจากกลุ่มนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัย เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *ปราสาททราย* (2513) ภาพยนตร์เงียบที่ถ่ายด้วยฟิล์ม 16 มม. ขาวดำ จากกลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ภาพยนตร์เรื่อง *องุ่น* โดยวรรณี สำราญเวทย์และกลุ่มซึ่งเป็นผลงานภาพยนตร์ทดลองจากการเรียนในรายวิชาภาพยนตร์ 2 ของแผนกอิสระวารสารศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ นอกจากนี้ยังมีเรื่อง *ดวงอาทิตย์แตกเมื่อฆ่าแตงโม* (2516) โดยโดม สุขวงศ์ เป็นต้น

ยุคที่สอง ยุคของการใช้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในฐานะเครื่องมือต่อสู้ทางการเมือง (พ.ศ. 2517 – พ.ศ. 2521) ในยุคนี้ศูนย์กลางการเคลื่อนไหวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

Ref. code: 25676108031045VZA

และผู้ผลิตเปลี่ยนจากกลุ่มนักศึกษาในยุคก่อนหน้ามาสู่กลุ่มปัญญาชน นักเคลื่อนไหวทางสังคมและการเมือง ผู้สร้างอิสระ กลุ่มคนเหล่านี้ใช้สื่อภาพยนตร์ในการสะท้อนภาพชีวิตของชนชั้นล่างที่ถูกเอาเปรียบจากความเหลื่อมล้ำทางสังคม นายทุน และรัฐ ได้แก่เรื่อง *กรรมกรหญิงฮาร่า* (2518) โดยจอห์น อึ๊งภากรณ์ *ทองปาน* (2519) โดยไพจง ไหลสกุล *อัศเจรีย์* (2520) โดยสุรพงศ์ พินิจค้า และ *ประชาชนนอก* (2521) โดยมานพ อุดมเดช

ยุคที่สาม ยุคแห่งการบ่มเพาะและแสวงหารูปแบบ (พ.ศ. 2522 – พ.ศ. 2539) ในยุคนี้ภาพยนตร์นอกกระแสถูกตระหนักในฐานะของงานศิลปะมากขึ้น ศูนย์วัฒนธรรมต่างประเทศที่ตั้งอยู่ในประเทศไทยมีบทบาทในการเป็นแหล่งบ่มเพาะและให้ความรู้แก่กลุ่มบุคคลที่สนใจทั้ง A.U.A., Japan Foundation, Alliance Francaise, British Council และโดยเฉพาะ Goethe ที่ในช่วงเวลานั้นได้จัดงานสัมมนาภายใต้ชื่อ “เทศกาลหนังทดลองเยอรมันในทศวรรษที่ 70” เพื่อเป็นการเผยแพร่ภาพยนตร์ทดลองให้เป็นที่รู้จักแก่ผู้ชมในสังคมไทย นอกจากนี้ในช่วงเวลาดังกล่าวเกิดการรวมตัวกันของกลุ่มผู้ที่มีความสนใจศาสตร์ภาพยนตร์อย่างจริงจังและติดตามชมภาพยนตร์ตามสถาบันทางวัฒนธรรมต่าง ๆ รวมทั้งอาสาสมัครที่ไปช่วยงานที่หอภาพยนตร์แห่งชาติภายใต้ชื่อกลุ่ม “กลุ่มสโมสรภาพยนตร์กานจาบ” (GANJAB) ต่อมากลุ่มบุคคลเหล่านั้นได้กลายเป็นกลุ่มบุคคลที่มีบทบาทในกระบวนการเคลื่อนไหวของภาพยนตร์ในสังคมไทย โดยเฉพาะกลายมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ ผลงานของกลุ่มกานจาบได้แก่เรื่อง แตงโม2 ผลงานภาพยนตร์ในช่วงนี้มีเนื้อหาและรูปแบบที่สะท้อนให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยที่ก้าวสู่สังคมเมืองและค่านิยมแบบปัจเจกชนนิยม เช่น เรื่อง *สำเพ็ง* (2523) โดยสุรพงศ์ พินิจค้า *บุญทิ้ง* (2536) โดยฮาเมอร์ ซาลลาวาและกลุ่ม *Under Taboo* (2536) โดยพิมพกา โตวิระและกลุ่ม *แม่นาค* (2538) โดยพิมพกา โตวิระ *เมีย* (2538) โดยฮาเมอร์ ซาลลาวา เป็นต้น

สุดท้าย ยุคที่สี่ ยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์นอกกระแส (พ.ศ. 2540 – พ.ศ. 2544) ในช่วง 2-3 ปีแรกของยุคเป็นช่วงที่การฝึกอบรมภาพยนตร์ที่เคยมีมาจากยุคก่อนลดน้อยลง แต่ขณะเดียวกันได้เกิดกิจกรรมอื่นที่เป็นการส่งเสริมการผลิตภาพยนตร์นอกกระแสได้แก่ การจัดประกวดภาพยนตร์สั้นและการจัดเทศกาลภาพยนตร์ต่าง ๆ ทั้งเทศกาลภาพยนตร์สั้น เทศกาลภาพยนตร์ทดลองซึ่งจัดโดยมูลนิธิหนังไทยซึ่งถือเป็นส่วนสำคัญที่ผลักดันให้ภาพยนตร์ทดลองและงานศิลปะในรูปแบบภาพยนตร์ได้เป็นที่รู้จักทั้งในและต่างประเทศ และเทศกาลภาพยนตร์กรุงเทพฯ เนื้อหาและรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแสในยุคนี้มีความหลากหลายและสะท้อนให้เห็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในหลาย ๆ ด้าน รวมถึงการเข้าสู่ความเป็นสังคมหลังสมัยใหม่ที่สะท้อนผ่านรูปแบบและลีลาทางศิลปะ โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่จัดฉายในเทศกาลภาพยนตร์ศิลปะนานาชาติ ครั้งที่ 1 ที่มีผลงานจากนักเรียนชาวไทยที่ไปเรียนภาพยนตร์ในต่างประเทศ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *001 6643*

Ref. code: 25676108031045VZA

*225 059* (1994) ผลงานของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล *Drifter* (1993) และ *Transfigured Night* (1993) โดยศะศิธร อริยะวิชา *8.00 น.* (1996) โดยขจิตขวัญ กิจวิสาละ

นอกจากนี้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคที่สี่ยังมีบทบาทในการปลดปล่อยความเป็นตัวตนและเป็นเครื่องมือในการต่อสู้ช่วงชิงทางอุดมการณ์ของชนชั้นต่าง ๆ โดยคนกลุ่มน้อยในสังคม ผลงานในยุคนี้มีนับร้อยเรื่อง ต่างเป็นผลงานที่มาจากการส่งเข้าประกวดในเทศกาลต่าง ๆ ที่จัดขึ้นในช่วง 5 ปี ทั้งนี้ตัวอย่างภาพยนตร์ที่มาจากผู้กำกับที่มีผลงานและเป็นที่พูดถึงอยู่ในปัจจุบัน เช่น *Mysterious Object at Noon* ของอภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกุล *Hope* ของบุญส่ง นาคภู่ *ทางของฝุ่น* ของปราบดา หยุ่น *จอมโหดมนุษย์ซีอิ๊ว* ของไพสิฐ พันธุ์พฤกษชาติ *Iron Pussy* ทั้งสามภาคของไมเคิล เชาวนาศัย เป็นต้น

งานศึกษาของขจิตขวัญครั้งนี้ใช้วิธีการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) และการวิเคราะห์บริบท (contextual analysis) จากภาพยนตร์นอกกระแสที่รวบรวมได้ทั้งสิ้น 516 เรื่อง จากผลการศึกษาทำให้สามารถเข้าใจได้ว่าเหตุที่มีภาพยนตร์นอกกระแสมากมายกว่า 500 เรื่องนั้น เพราะงานชิ้นนี้ศึกษาภาพยนตร์นอกกระแสทั้งทั้งที่มีความยาวน้อยกว่า 30 นาที และความยาวมากกว่า 30 นาที อีกทั้งจากงานศึกษาชิ้นดังกล่าวทำให้เราเห็นความสนใจที่เพิ่มมากขึ้นของประชาชนทั่วไปเมื่อมีการจัดประกวดภาพยนตร์สั้นตั้งแต่ปี 2540 ในช่วงเวลานี้ยังเป็นช่วงเวลาที่ภาพยนตร์เรื่อง *ดอกฟ้าในมือมาร* (Mysterious Object at Noon) (2541) ภาพยนตร์นอกกระแสเรื่องยาว (85 นาที) โดยอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ได้เดินทางเข้าสู่เวทีระดับสากลและได้รับรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ อาทิ Vancouver International Film Festival ประเทศแคนาดา และ Jeonju Film Festival ประเทศเกาหลีใต้ เป็นต้น *ดอกฟ้าในมือมาร* จึงถือเป็นหมุดหมายและเป็นปรากฏการณ์ต้นแบบของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในเวลาต่อมา

นับจาก *ดอกฟ้าในมือมาร* ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่องที่สร้างในเวลาต่อมาก็มีการเดินทางไปตามเทศกาลภาพยนตร์ในต่างประเทศและได้รับรางวัลด้วยเช่นกัน สายธารของการศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ทำให้เรามองเห็นพัฒนาการและความสำเร็จคืองานศึกษาของอุสุมา สุขสวัสดิ์ (2559) ที่ศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์นอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่างพ.ศ. 2543-2555 งานชิ้นนี้ทำให้เราเห็นรอยต่อและความต่อเนื่องของการศึกษาภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทย นับตั้งแต่ปี 2543 ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ที่นำโดยผลงานของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล และอีกหลายเรื่องต่อมาได้กวาดรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติจากหลายประเทศรวมทั้งสิ้นจำนวน 10 เรื่อง ได้แก่ *ดอกฟ้าในมือมาร* (2543) *สุดเสน่หา* (2545) *สัตว์ประหลาด* (2547) *แสงศตวรรษ* (2549) *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (2553) *Wonderful Town* (2550) *เจ้านกกระจอก* (2552) *สวรรค์บ้านนา* (2552) *แด่เพียงผู้เดียว* (2554) และ *36* (2555) จากผู้กำกับภาพยนตร์ 6 คนคือ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล, อาทิตย์ อัสสรัตน์, อโนชา สุวิชากรพงศ์, อรุพงศ์ รักษาสัตย์, คงเดช

Ref. code: 25676108031045VZA

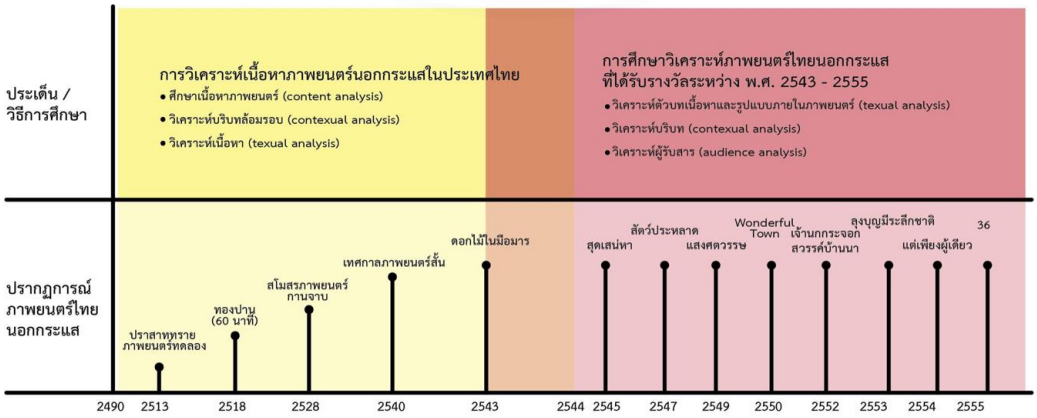
จาตุรันต์รัศมี และนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ สิ่งนี้แสดงถึงการยอมรับในเนื้อหาที่นำเสนอรวมไปถึงรูปแบบชั้นเชิงลีลา และความสามารถของผู้กำกับภาพยนตร์ไทย แต่ในขณะเดียวกันภาพยนตร์นอกกระแสไทยเหล่านี้กลับถูกปฏิเสธจากคนดูภายในประเทศ งานศึกษาของอุสุมา สุขสวัสดิ์จึงเปรียบเสมือนงานที่ทำหน้าที่สร้างการรับรู้และยอมรับภาพยนตร์นอกกระแสแก่ผู้ที่ไม่เคยสนใจโดยเน้นที่คุณค่าด้านศิลปะและวัฒนธรรม

นอกจากนี้ ในงานชิ้นนี้ยังพบว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติทั้ง 10 เรื่องนั้น บรรดากรรมการผู้ตัดสิน ผู้เชี่ยวชาญในวงการและนักวิจารณ์ภาพยนตร์ต่างชื่นชมในแง่ที่ภาพยนตร์ทำหน้าที่เป็นกระจกสะท้อนภาพความจริง ปราศจากการเสแสร้งประดิดประดอย มีเนื้อหาที่พูดถึงคนชายขอบที่มักไม่มีใครเหลียวแลหรือให้ความสำคัญ นอกจากนั้นยังมีการนำเสนอแนวคิดแบบตะวันออกที่มีประเด็นน่าสนใจร่วมสมัยและแตกต่าง พร้อมทั้งมีการนำเสนอในรูปแบบตามลักษณะภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ที่มีความเป็นตัวของตัวเองแปลกใหม่เต็มไปด้วยความคิดสร้างสรรค์ที่เชื่อมโยงกับตัวเนื้อหาได้เป็นอย่างดี ภาพยนตร์เหล่านี้แม้จะมีเนื้อหาที่แสดงถึงวัฒนธรรมประจำชาติแต่ก็ยังมีความเป็นสากลร่วมสมัยที่คนทุกชาติทุกภาษาสามารถเข้าใจได้

จากการทบทวนงานวิจัยทั้งสองชิ้นทำให้เราเห็นพัฒนาการและความต่อเนื่องของภาพยนตร์นอกกระแส รวมทั้งประเด็นและมิติในการศึกษา ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยจำกัดความหมายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ผลิตจากผู้ผลิตอิสระภายนอกระบบสตูดิโอ ซึ่งสอดคล้องกับภาพยนตร์เรื่อง *ดอกฟ้าในมือมาร* ที่ผู้วิจัยนับเป็นหมุดหมายของการเปลี่ยนแปลงบริบทของภาพยนตร์นอกกระแส ผู้วิจัยมีความเห็นว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในแบบที่รับรู้ของผู้ชมส่วนใหญ่ก่อตัวขึ้นมาจากปรากฏการณ์ของภาพยนตร์เรื่องนี้ แผนภาพข้างล่างนี้เป็นการสรุปพัฒนาการของภาพยนตร์นอกกระแสผ่านงานศึกษาทั้งสองชิ้น

**ภาพที่ 1.10**

*แผนภาพพัฒนาการภาพยนตร์ไทยนอกกระแสผ่านงานวิจัย*




*หมายเหตุ.* จัดทำโดยผู้วิจัย

Ref. code: 25676108031045VZA

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2555 ถึงปัจจุบัน งานวิจัยที่เน้นศึกษาไปที่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสยังไม่ปรากฏชัดเจน ช่องว่างขององค์ความรู้ในเรื่องภาพยนตร์นอกกระแสในมิติของช่วงเวลาดังกล่าวจึงเป็นช่วงเวลาที่น่าศึกษา อีกทั้ง*งานวิจัย*ที่ผ่านมาเน้นวิธีการศึกษาโดยใช้การวิเคราะห์เนื้อหาหรือการวิเคราะห์ตัวบทเป็นหลัก การศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสนอกอาณาบริเวณของการศึกษาทางด้านการสื่อสารในยุคปัจจุบันยังมีไม่มาก งานวิจัยชิ้นนี้จึงสนใจที่จะศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในฐานะปรากฏการณ์ทางสังคมที่ก่อตัวขึ้นในช่วงหลังปี พ.ศ. 2555 โดยในช่วงเวลาดังกล่าวเกิดเหตุการณ์ที่น่าสนใจเหตุการณ์หนึ่งที่เป็นจุดเร้าให้ผู้วิจัยสนใจการก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วงเวลาดังกล่าว นั่นคือเหตุการณ์การสั่งระงับกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* ที่จัดโดย Documentary Club เมื่อวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2560 โดยเจ้าหน้าที่รัฐให้เหตุผลแก่ทางผู้จัดว่ามีความสุ่มเสี่ยงไม่เหมาะสมกับช่วงเวลา ทั้งนี้ในช่วงเวลาเวลาดังกล่าวเป็นช่วงเวลาที่สังคมไทยอยู่ภายใต้การปกครองของคณะคสช. ที่ทำรัฐประหารยึดอำนาจรัฐบาลยิ่งลักษณ์ ชินวัตร ในปี พ.ศ. 2557 แล้วเข้ามาปกครองประเทศนับแต่นั้นมาจนถึงปี พ.ศ. 2562 ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยเห็นว่าช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงเวลาที่บริบททางการเมืองอยู่ในสถานการณ์ที่ไม่ปกติ การก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส รวมทั้งปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วงเวลานี้มีความน่าสนใจไม่เพียงแต่เฉพาะตัวของภาพยนตร์เอง หากยังรวมถึงปฏิบัติการและผู้ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส จึงนำมาสู่การกำหนดช่วงเวลาของการศึกษาในงานชิ้นนี้ โดยมองภาพยนตร์ไทยนอกกระแสผ่านมุมมองวัฒนธรรมต่อต้านตามที่ได้กล่าวไปแล้วในตอนต้น

**1.6.2 วัฒนธรรมต่อต้าน...จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติถึงโรงหนังท้องถิ่น**

การศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสไทยชิ้นนี้มองภาพยนตร์นอกกระแสในฐานะวัฒนธรรมต่อต้านที่ต้องปะทะ ท้าทายกับอำนาจที่ครอบงำ โครงสร้างสถาบันที่มีส่วนเกี่ยวข้อง ก่อนที่จะชี้ให้เห็นว่าวัฒนธรรมต่อต้านเกี่ยวข้องอย่างไรกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ผู้วิจัยขอนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแสพอสังเขป

ใครก็ตามที่ได้ยินคำว่า “ภาพยนตร์นอกกระแส” แม้จะไม่ใช่ผู้ที่อยู่ในแวดวงภาพยนตร์หรือไม่ใช่ผู้ที่ชื่นชอบ คลั่งไคล้ภาพยนตร์ก็น่าจะพอคาดเดาความหมายของคำนี้ได้แม้อาจจะไม่ถูกต้องครบถ้วนตามตำรา อันที่จริงแล้วขอบเขตและนิยามของภาพยนตร์ที่ถูกเรียกว่าภาพยนตร์นอกกระแสนั้นก็มีความคลุมเครือและทับซ้อนกับคำอื่น ๆ ที่ใกล้เคียงกัน คำว่า “ภาพยนตร์นอกกระแส” ในงานชิ้นนี้สื่อความหมายถึงภาพยนตร์อินดี้ (Independent Film) ซึ่งนิยามของคำนี้เองก็ยังเป็นที่ถกเถียงและมีความแตกต่างกันตามบริบททางประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ นัยทางความหมายของคำว่า “อินดี้” ที่มาจาก “Independent” ที่แปลว่าอิสระ หมายความถึงความเป็นอิสระ การอยู่นอกกระแสของฮอลลีวูด ย้อนกลับไปก่อนช่วงทศวรรษที่ 1950 การผลิตภาพยนตร์ในสหรัฐอเมริกาอยู่ภายใต้การผลิตของสตูดิโอใหญ่ทั้ง 7 แห่ง หรือ “The Seven Sisters” (Bingen, 2014) อันได้แก่

Ref. code: 25676108031045VZA

MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) Twentieth Century-Fox, Warner Bros., Universal, Paramount, RKO และ Columbia สตูดิโอทั้ง 7 มีบทบาทในการผูกขาดอุตสาหกรรมภาพยนตร์อย่างมากในช่วงเวลานั้น ผู้สร้างรวมทั้งบริษัทจัดจำหน่ายหรือบริษัทสร้างที่ไม่ได้เป็นหนึ่งในสตูดิโอดังกล่าวของฮอลลีวู้ดจัดเป็นการผลิตนอกกระแสทั้งสิ้น ลักษณะที่เห็นได้ชัดของภาพยนตร์นอกกระแสคือหนังที่มีเงินลงทุนต่ำ และมีการนำเสนอที่แตกต่างไปจากภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่สร้างจากสตูดิโอใหญ่โดยเฉพาะการใช้ดารานำแสดงที่มีชื่อเสียงและทำรายได้สูง (Kleinhans, 1998)

นอกจากการนิยามภาพยนตร์นอกกระแสผ่านประเด็นของความเป็นเจ้าของในระบบเศรษฐกิจที่เจ้าของหรือผู้สร้างปฏิเสธระบบสตูดิโอของฮอลลิวูดซึ่งเกิดขึ้นในอเมริกา นิยามของภาพยนตร์นอกกระแสยังนิยามได้จาก “ลักษณะเนื้อหา” หรือ “รูปแบบ” ของภาพยนตร์ เช่น ภาพยนตร์แนวอาวองการ์ด (avant – garde film) ภาพยนตร์ศิลปะ (art cinema) ภาพยนตร์ทดลอง (experimental film) รวมทั้งภาพยนตร์ที่นำเสนอประเด็นที่นอกเหนือจากอุดมการณ์ครอบงำ (dominant ideology) ภาพยนตร์เหล่านี้ส่วนใหญ่สร้างจากงบประมาณที่ต่ำซึ่งอาจมาจากทุนส่วนบุคคลหรือได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานใด ๆ (Hayword, 2000) จะเห็นได้ว่าที่มาและการก่อกำเนิดของภาพยนตร์นอกกระแสมีลักษณะของการ “ต่อต้าน” จากรูปแบบของภาพยนตร์ที่มีอยู่เดิม การสร้างภาพยนตร์นอกกระแสถือเป็นการ “ปลดแอก” จากระบบสตูดิโอและจากรูปแบบปฏิบัติหลักที่ครอบงำการผลิตภาพยนตร์ ลักษณะเช่นนี้นำมาสู่การพิจารณาภาพยนตร์นอกกระแสในฐานะวัฒนธรรมต่อต้าน ซึ่งจะเป็นประเด็นที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงต่อไปจากนี้

เรย์มอนด์ วิลเลียมส์ นักวัฒนธรรมศึกษาแนวมาร์กซ์ (Williams, 1977, p.9-11 อ้างถึงใน ฆัสรา ขมะวรรณ, 2537, น.16-18) ได้เสนอแนวทางการศึกษาวัฒนธรรมที่มีลักษณะเฉพาะในมิติของวัฒนธรรมและความสัมพันธ์ทางสังคม วัฒนธรรมเป็นผลผลิตของสังคมที่เกิดขึ้น ดำรงอยู่และเปลี่ยนแปลงไปภายใต้ความขัดแย้ง วัฒนธรรมจึงเป็นการแสดงออกซึ่งความขัดแย้งของสังคม วัฒนธรรมต่อต้าน (Oppositional Culture) เป็นหนึ่งในรูปแบบของวัฒนธรรมที่วิลเลียมส์ให้ความสำคัญ วัฒนธรรมต่อต้านเป็นแบบแผนของกลุ่มสังคมที่มีความสัมพันธ์เชิงความขัดแย้งกับวัฒนธรรมครอบงำ (Dominant Culture) ของอีกกลุ่มสังคมหนึ่ง การศึกษาวัฒนธรรมตามแนวของวิลเลียมส์จึงเผยให้เห็นการต่อสู้ แย่งชิงพื้นที่ทางวัฒนธรรมของกลุ่มต่าง ๆ ในสังคม ในการศึกษาวัฒนธรรมวิลเลียมส์เห็นว่าเราต้องพิจารณาวัฒนธรรมใน 2 ระดับ คือ ระบบความหมายซึ่งเป็นความหมายร่วมที่คนในสังคมยึดถือ และระบบการสร้างความหมายในระดับสถาบันซึ่งได้แก่กลุ่มผู้ผลิตงานทางวัฒนธรรมไม่ว่าจะเป็น ศิลปะ ปรัชญา วรรณกรรม ในแง่นี้การศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแส การพิจารณาวัฒนธรรมทั้ง 2 ระดับ ผู้วิจัยเห็นว่าสามารถพิจารณาไปที่กลุ่มผู้ผลิตภาพยนตร์ไทยนอกกระแสซึ่งในที่นี้คือผู้กำกับภาพยนตร์ รวมทั้งผู้กระทำการอื่น ๆ ที่ร่วมกันสร้างความหมายให้แก่ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ซึ่งได้แก่ผู้จัดฉายภาพยนตร์ในพื้นที่ท้องถิ่น

Ref. code: 25676108031045VZA

กลุ่มคนดู รวมทั้งผู้ผลิตที่ไม่ใช่ผู้คน อาทิ พื้นที่จัดฉายภาพยนตร์นอกกระแส เหล่านี้ทั้งหมดล้วนร่วมกันสร้างมวลบรรยากาศ (vibe) ที่ไปร่วมกันก่อร่างความหมายและโอบล้อม ดำรงอยู่ไปพร้อม ๆ กับความเป็นภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

นอกจากนี้ในแง่ของความสัมพันธ์ระหว่างสังคมและวัฒนธรรม การพิจารณากิจกรรมทางสังคมใด ๆ วิลเลียมส์เสนอให้พิจารณาสังคมโดยรวมทั้งหมด กิจกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นล้วนเป็นผลสะท้อนซึ่งกันและกันอย่างสลับซับซ้อนของกิจกรรมทางเศรษฐกิจ กิจกรรมทางการเมือง หรือกิจกรรมทางสังคมหรือวัฒนธรรม ฉะนั้นในการพิจารณาการก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส เราจึงไม่อาจมองว่าเป็นผลมาจากกิจกรรมทางเศรษฐกิจเพียงอย่างเดียว หากแต่ต้องพิจารณาในทุกมิติเพื่อให้เห็นว่ากิจกรรมด้านอื่น ๆ ต่างก็มีส่วนในการก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และในขณะเดียวกันการก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสก็ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อกิจกรรมด้านอื่น ๆ ของสังคมด้วยเช่นกัน เหตุที่วิลเลียมส์เสนอให้พิจารณาความสัมพันธ์ของกิจกรรมต่าง ๆ อย่างเป็นองค์รวมเพราะเขาไม่เห็นด้วยกับคำอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างส่วนบน (Superstructure) กับโครงสร้างส่วนล่าง (Base) อย่างที่มาร์กซ์แนวดั้งเดิมอธิบาย (Williams, 1977) ด้วยเห็นว่าเป็นการตีความที่ตรงไปตรงมาเกินไปและเป็นการทำให้ความหมายของมโนทัศน์เรื่องโครงสร้างส่วนบนและโครงสร้างส่วนล่างคับแคบ ตายตัวเกินไป เขาชี้ให้เห็นว่ามาร์กซ์ไม่ได้ใช้มโนทัศน์ทั้งสองอธิบายเช่นนั้น

ในกรณีของโครงสร้างส่วนบน (ฆัสรา ขมะวรรณ, 2537) คำว่า “โครงสร้างส่วนบน” ถูกใช้ในความหมายที่เป็น “กฎหมายและการเมือง” ดังที่ปรากฏในงาน A Contribution to the Critique of Political Economy และยังหมายถึง “รูปแบบของจิตสำนึกทางสังคมที่แน่นอน” ที่ “สอดคล้อง” กับความสัมพันธ์ทางการผลิต และการเปลี่ยนแปลง “โครงสร้างส่วนบนอันมโหฬาร” เริ่มต้นจากการปะทะกันระหว่างพลังและความสัมพันธ์ทางการผลิต คือกระบวนการซึ่ง “มนุษย์สำนึกถึงความขัดแย้งและพยายามที่จะปะทะขัดแย้งจนถึงที่สุด” ทั้งนี้ “จิตสำนึก” หมายรวมถึง “ศาสนา ความสุนทรีย์หรือปรัชญา” และกฎหมายและการเมือง ในกรณีของโครงสร้างส่วนล่าง วิลเลียมส์เห็นว่ามาร์กซ์ไม่ได้ระบุว่าโครงสร้างส่วนล่างคือระบบเศรษฐกิจเพียงความหมายเดียว ยิ่งไปกว่านั้นมาร์กซ์ยังกล่าวถึงโครงสร้างส่วนล่างในเชิงเปรียบเทียบ เช่น “รากฐาน” ของสังคม หรือกล่าวว่าเป็น “รูปแบบของกรรมสิทธิ์” “เงื่อนไขของการดำรงอยู่ทางสังคม” และแม้ว่าความหมายของโครงสร้างส่วนล่างจะถูกใช้อย่างเฉพาะเจาะจงมากขึ้นในงานชิ้นหลังๆ ของมาร์กซ์ อาทิ ในความหมายว่าเป็น “โครงสร้างทางเศรษฐกิจของสังคม” “รากฐานที่แท้จริงที่ก่อให้เกิดโครงสร้างส่วนบน” แต่วิลเลียมส์เห็นว่านัยสำคัญอยู่ที่ความหมายอันหลากหลายของมโนทัศน์นี้ ซึ่งมาร์กซ์ไม่ได้ใช้ในความหมายที่เจาะจงส่งผลให้มโนทัศน์เหล่านี้ซับซ้อน ไม่แน่นอน อันแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างมโนทัศน์กับความเป็นจริง กล่าวคือ สำหรับมาร์กซ์แล้วชีวิตทางสังคมไม่ได้

Ref. code: 25676108031045VZA

แยกกันอย่างชัดเจน เด็ดขาด มิติต่างๆ ในสังคมล้วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันเป็นกระบวนการทางสังคมที่ไม่หยุดนิ่ง อันจะนำมาสู่การเปลี่ยนแปลงทางสังคม โดยจุดกำเนิดของการเปลี่ยนแปลงอยู่ที่โครงสร้างส่วนล่างที่ให้ความสำคัญไปที่ความสัมพันธ์ในเชิงวิภาษวิธีระหว่างพลังการผลิต (production force) และความสัมพันธ์เชิงการผลิต (production relation) (จิราภา วรเสียงสุข, 2556)

นอกจากนี้ วิลเลียมส์เสนอให้พิจารณาสังคมโดยมุ่งไปที่แก่นสาระ (Substantive) ไม่ยึดติดกรอบความคิดที่ตายตัวซึ่งจะทำให้เห็นว่าอันที่จริงแล้วสิ่งที่ดูราวกับว่าเป็น “ฐาน” ก็มีสิ่งที่เป็น “ส่วนบน” ประกอบอยู่ และสิ่งที่ดูราวกับว่าเป็น “ส่วนบน” ก็มี “ฐาน” เป็นองค์ประกอบที่สำคัญเช่นกัน กล่าวคือในการพิจารณาเรื่องการผลิตตามความหมายของมาร์กซ์ พลังการผลิตประกอบด้วยปัจจัยการผลิตและพลังแรงงาน พลังแรงงานคือความสามารถของมนุษย์ ความแข็งแรงทางกาย ความพร้อมและประสบการณ์ที่มีอยู่เป็นศักยภาพที่จะก่อกิจกรรม ความสามารถศักยภาพนี้เป็นคุณสมบัติเฉพาะของมนุษย์และต้องประกอบเข้ากับทรัพยากรบางอย่างมนุษย์จึงจะสามารถผลิตได้ ปัจจัยการผลิตและความคิดจินตนาการซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของพลังแรงงานจึงมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด เฉกเช่นเดียวกับการก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ต้องอาศัยความสามารถของผู้กำกับหรือผู้ผลิตซึ่งเป็นคุณสมบัติเฉพาะที่ผู้กำกับแต่ละคนมีแตกต่างกัน “เงินทุน” ในการผลิต และ “รายได้” จากการฉายจึงอาจไม่ใช่โจทย์ข้อแรกของการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส จากการเก็บข้อมูลเบื้องต้นทำให้เห็นว่าเงินทุนในการผลิตเป็นเพียงปัจจัยหนึ่งเท่านั้นในขั้นตอนแรกของกระบวนการผลิตภาพยนตร์นอกกะแส “รสนิยม” ของผู้กำกับเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่สำคัญมากที่ทำให้ภาพยนตร์ไทยนอกเดินทางไปสู่เวทีในต่างประเทศ และเมื่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละเรื่องได้เดินทางไปยังจุดต่าง ๆ ทำให้เห็นว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละเรื่องมีการเคลื่อนย้าย (mobility) ไปยังจุดต่าง ๆ ต่างกรรมต่างวาระกัน ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละเรื่องมีความสามารถในการเข้าถึงการเคลื่อนย้าย (access) แตกต่างกันไปตามความสามารถและทักษะที่เกิดขึ้นระหว่างการเคลื่อนย้าย (competence) ด้วยเหตุนี้การเคลื่อนย้ายจึงเป็นทุน (capital) ประเภทหนึ่งที่ก่อให้เกิดความสามารถและศักยภาพที่แตกต่างกันออกไป (ประเสริฐ แรงกล้า, 2561) และจุดนี้ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าในเบื้องต้นคำอธิบายเรื่องโครงสร้างส่วนล่างของมาร์กซ์ที่ถูกอธิบายอย่างเปิดกว้างตามที่วิลเลียมส์เสนอไว้สามารถเชื่อมโยงมาที่กรอบการศึกษาการเคลื่อนย้าย (mobility)

ข้างต้นผู้วิจัยนำเสนอให้เห็นการมองภาพยนตร์นอกกระแสในฐานะวัฒนธรรมต่อต้าน ผ่านการทำความเข้าใจเรื่องวัฒนธรรมต่อต้านตามการศึกษาวัฒนธรรมของเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ ทั้งนี้จวบจนปัจจุบันการศึกษาวัฒนธรรมต่อต้านก่อตัวและพัฒนาคำอธิบายและแนวคิดเพิ่มเติมขึ้นมาก งานชิ้นหนึ่งที่สามารถทำความเข้าใจที่มาที่ไปและการศึกษาวัฒนธรรมต่อต้านได้อย่างดีคืองานเรื่อง วัฒนธรรมต่อต้าน (ยุกติ มุกดาวิจิตร, 2556) ในบทแรกของหนังสือถือเป็นคัมภีร์เริ่มต้น

Ref. code: 25676108031045VZA

ที่ดีสำหรับการทำความเข้าใจวัฒนธรรมต่อต้าน ในส่วนต่อไปนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลพอสังเขปจากบท วิธีวิทยาศึกษาวัฒนธรรมต่อต้าน โดยยุกติ มุกดาวิจิตร

การศึกษาวัฒนธรรมต่อต้านในแวดวงมานุษยวิทยาและสาขาที่เกี่ยวข้องได้แก่ งานของเจมส์ สก็อตต์และไอวา อองซึ่งถือเป็นงานบุกเบิกและเป็นแนวทางในการศึกษาการต่อต้านในทางมานุษยวิทยา โดยงานศึกษาของเจมส์ สก็อตต์นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างการครอบงำและการต่อต้าน ในลักษณะที่เป็นคู่ขัดแย้งขับเคี่ยวกัน แต่ก็ราวกับเกื้อหนุนการมีอยู่ของกันและกัน โดยเพื่อที่จะทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างสองสิ่งนี้ สก็อตต์ชี้ว่าจำเป็นต้องศึกษาทั้งการแสดงออกโดยเปิดเผยและการแสดงออกลับหลังของทั้งผู้ทรงอำนาจและผู้ด้อยอำนาจ การศึกษาของสก็อตต์เน้นไปที่การต่อต้านในชีวิตประจำวันโดยเขาทำให้ผู้กระทำการ (agency) ได้แสดงตนชัดเจนยิ่งขึ้น อีกทั้งเข้าได้ผนวกเอาแนวคิดว่าด้วยการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม/อุดมการณ์ของเรย์มอนด์ วิลเลียมส์รวมกับแนวคิดของนักคิดคนอื่น ๆ

สำหรับงานของไอวา อองเลือกที่จะผสมผสานแนวคิดต่อต้านกับการควบคุมของฟูโกต์ อีกทั้งยังผลักดันให้ประเด็นเรื่องเจตจำนงของการต่อต้านที่สก็อตต์ได้เริ่มไว้ไปสู่การต่อต้านที่ไร้สำนึก การศึกษาของไอวา อองศึกษาชีวิตของสาวโรงงานในรัฐสลังกอร์ที่เดิมเป็นชาวนาในหมู่บ้านชนบท อองชี้ให้เห็นว่าโครงสร้างสังคมใหม่ที่พวกผู้หญิงมุสลิมเหล่านี้เข้ามาอยู่ได้สร้างอุดมการณ์ของหญิงมุสลิมที่ดีที่รัฐคาดหวังมาเป็นพันธนาการรัดล้อมพวกเธอไว้ อีกทั้งโครงสร้างการทำงานในโรงงานที่เข้มงวด ความเป็นผู้หญิงในการควบคุมของผู้บริหารที่เป็นผู้ชาย ตลอดจนความเป็นลูกจ้างพื้นเมืองมาเลย์ในบริบทของนายจ้างชายชาวญี่ปุ่น อองสร้างข้อถกเถียงตามแนวทางของฟูโกต์ว่าคนงานสตรีเหล่านี้กลายเป็นองค์ประธาน (subject) พร้อม ๆ กับอยู่ในอาณัติ (subject to) ของรัฐมุสลิมสมัยใหม่และระบบทุนนิยมโลก

ความน่าสนใจของการศึกษาการต่อต้านตามแบบของสก็อตต์ตรงที่เน้นไปที่การต่อต้านในชีวิตประจำวัน ส่วนนี้เป็นจุดที่น่าสนใจเพราะเมื่อผู้วิจัยลองพิจารณาตัวเองในฐานะผู้ที่ชื่นชอบการชมภาพยนตร์นอกกระแสตามโรงภาพยนตร์ทางเลือกที่เลือกกิจกรรมนี้ สาเหตุเบื้องต้นอย่างหยาบ ๆ คือเพราะเบื่อหน่ายธรรมเนียมปฏิบัติในโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ อีกทั้งการชมภาพยนตร์นอกกระแสทำให้ได้ “คิดตาม” และ “พยายามเข้าใจ” ซึ่งสิ่งเหล่านี้แทบจะไม่ค่อยเกิดขึ้นเมื่อชมภาพยนตร์กระแสหลัก ผู้วิจัยมองว่าเราสามารถมองพฤติกรรมการเข้าไปเสพภาพยนตร์เช่นนี้ของผู้วิจัยหรือของผู้ชมคนอื่น ๆ เป็นหนึ่งในกิจวัตร เป็นกิจกรรมในชีวิต (อาจจะประจำวันในบางช่วง) ได้ ดังนั้นพฤติกรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแสจึงเป็นอีกจุดหนึ่งที่สามารถนำมาอธิบายเพื่อให้เห็นภาพการก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคนี้ได้

มโนทัศน์เรื่องวัฒนธรรมต่อต่านมีข้อวิจารณ์ที่น่าสนใจหากจะนำแนวคิดนี้มาใช้มองปรากฏการณ์ เริ่มต้นจากการตั้งคำถามว่าใครคือหน่วยของการต่อต้าน เขาเหล่านั้น “ตั้งใจ”

Ref. code: 25676108031045VZA

ต่อต้านอะไรหรือไม่ หรือถึงขนาดที่ว่าการต่อต้านอาจเกิดขึ้นอย่างไร้สำนึกแบบที่ไอวา อองกล่าวถึง หรือกล่าวได้ว่าแม้แต่ผู้ก่อปฏิกิริยาต่อต้านเองก็ไม่รู้ตัวว่าตนกำลังก่อปฏิบัติการต่อต้านอยู่ เราจะเรียกการกระทำนั้นว่าเป็นการต่อต้านหรือไม่ ท้ายสุดแล้วจะกลายเป็นว่าแนวคิดการต่อต้านเป็นแนวคิดที่นักสังคมศาสตร์สร้างขึ้นมาเพื่อพูดแทนกลุ่มคนว่าพวกเขากำลังต่อต้านอะไร ทั้งๆที่ในหลายตัวอย่างผู้ต่อต้านหรือแม้กระทั่งผู้ถูกต่อต้านเองก็ไม่ทราบว่ากำลังต่อต้านหรือถูกต่อต้าน ซูซาน เซมัว นักมานุษยวิทยาจิตวิทยาเห็นว่ามโนทัศน์การต่อต้านมีความสำคัญและสมควรได้รับการพัฒนาต่อไป เธอสนับสนุนและผลักดันการศึกษาการต่อต้าน นอกจากนี้ เชอร์รี ออร์ทเนอร์ ผู้ริเริ่มกรอบการศึกษาทฤษฎีปฏิบัติการได้ตั้งคำถามกับความเบาบางของการศึกษาวัฒนธรรมต่อต้านในบางลักษณะและเสนอให้กลับไปหาพื้นฐานของการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่มีความสลับซับซ้อนเกินกว่าที่จะระบุการครอบงำกับการต่อต้านอย่างง่าย ๆ ได้

โฮลแลนเดอร์และอินโวห์เนอร์สำรวจการศึกษาการต่อต้านและสรุปออกมาว่าการศึกษาการต่อต้านมีอยู่หลายลักษณะ ได้แก่ 1) รูปแบบการต่อต้านที่มักกล่าวถึงคือการต่อต้านในเชิงวัตถุหรือการต่อต้านเชิงกายภาพ 2) การต่อต้านทางภาษาหรือสัญลักษณ์ หรือแม้กระทั่งการเงียบ 3) ระดับการต่อต้านและระดับของการรวมกลุ่มต่อต้าน 4) กลุ่มเป้าหมายของการต่อต้าน ตั้งแต่ปัจเจกบุคคลไปจนถึงองค์กร สถาบัน 5) ทิศทางหรือวัตถุประสงค์การต่อต้าน 6) การต่อต้านอาจมีทิศทางจากกลุ่มที่ถูกครอบงำ หรืออาจได้รับการหยิบยื่นจากผู้มีอำนาจ 7) บางกลุ่มมองการต่อต้านเป็นการเมือง หรืออาจมองเป็นเรื่องอัตลักษณ์ ความหลากหลายของการศึกษาการต่อต้านเหล่านี้สามารถสรุปเป็นองค์ประกอบหลักของการพูดถึงการต่อต้านได้สามประการ ได้แก่ ประการแรก การกระทำและการต่อต้าน (action and opposition) คือพิจารณาการกระทำและการต่อต้านการกระทำรูปแบบต่างๆ ทั้งการกระทำทางกายภาพ ภาษาระบบความคิด หรือสัญลักษณ์ ประการที่สอง การเป็นที่รับรู้ (recognition) พิจารณาว่าการต่อต้านเป็นที่รับรู้หรือไม่ ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวขนาดใหญ่หรือการต่อต้านในชีวิตประจำวัน ซึ่งในบางครั้งการไม่รับรู้อาจเกิดจากความตั้งใจไม่ให้ถูกรับรู้ และประการที่สาม ความตั้งใจของผู้ปฏิบัติการต่อต้าน (intent) พวกเขากระทำโดยตั้งใจหรือไม่ หรือความตั้งใจที่จะต่อต้านเกิดผลดังที่ตั้งใจหรือไม่ การต่อต้านทางจิตวิทยาของจิตไร้สำนึกอาจอยู่ในลักษณะนี้

ข้อเสนอของโฮลแลนเดอร์และอินโวห์เนอร์แม้ว่าจะเป็นระบบและครอบคลุมอธิบายการต่อต้านแบบต่างๆ ได้อย่างกว้างขวางแต่ลักษณะเชิงกลไกของข้อสรุปตัวแบบการต่อต้านทำให้การศึกษาการต่อต้านกลายเป็นพฤติกรรมศาสตร์ที่ตายด้านและมีเงื่อนไขวางอยู่บนกลไกไม่กี่ตัวแปร การอธิบายเช่นนี้จึงลดทอนโครงสร้างอำนาจครอบงำให้กลายเป็นเพียงเป้าหมายของการต่อต้านทั้ง ๆ ที่ส่วนมากแล้วโครงสร้างอำนาจครอบงำไม่มีตัวตนที่ชัดเจน นอกจากนี้ทั้งสองยังแยกผู้ต่อต้าน

Ref. code: 25676108031045VZA

ออกจากเป้าหมายของการต่อต้านทั้งที่ความเป็นประธานของการต่อต้านมักเกิดขึ้นมาจากการเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างที่ครอบงำผู้กระทำการต่อต้าน

ซูซาน เซมัวเสนอข้อวิจารณ์ต่อการศึกษาวัฒนธรรมต่อต้านในทศวรรษที่ผ่านมา ตัวอย่างหนึ่งคือการศึกษาบทบาททางการเมืองของวัฒนธรรมต่อต้านจากการรู้หนังสือและการเขียนจดหมายรักในเนปาล เซมัวพยายามผลักการศึกษาการต่อต้านให้พัฒนาต่อไปโดยให้ความสำคัญกับการต่อต้านที่อาจจะไม่ได้ก่อผลเปลี่ยนแปลงอย่างประจักษ์ชัดโดยเฉพาะอย่างยิ่งในระดับจิตวิทยา นอกจากนี้ออร์ทเนอร์ได้เสนอว่าการศึกษาการต่อต้านหรือไม่ต่อต้านจะต้องพิจารณาความสลับซับซ้อนของความสัมพันธ์เชิงอำนาจให้ละเอียด หากการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจไม่พิจารณาความหลากหลายภายในทั้งฝ่ายอำนาจนำและฝ่ายถูกครอบงำและพยายามรวบคำอธิบายให้ดูเหมือนมีเอกภาพของผู้ด้อยอำนาจเป็นกลุ่มก้อนชัดเจนในการต่อต้านการครอบงำจนกระทั่งสั่นลดทอนความหลากหลายซับซ้อนของกลุ่มด้อยอำนาจเองไปด้วยก็จะเกิดการศึกษาการต่อต้านอย่างโรแมนติกคือแยกฝ่ายครอบงำกับต่อต้านอย่างง่ายๆ ตายตัว ออร์ทเนอร์เห็นว่าประเด็นสำคัญคือการทำความเข้าใจว่าผู้ปฏิบัติการสามารถอาศัยเงื่อนไขที่ครอบงำอยู่นั้นแปลงมาเป็นพลังต่อต้านอย่างไร

การต่อต้านอีกระดับที่ออร์ทเนอร์ให้ความสำคัญคือการต่อต้านเชิงตัวบท (textual resistance) การต่อต้านเชิงตัวบทเป็นการต่อต้านการเมืองของภาพแทนความจริง การเมืองของภาพแทนความจริงเกิดขึ้นเมื่อมีการตระหนักถึง “วิกฤตภาพแทนความจริง” สำหรับออร์ทเนอร์ความซับซ้อนของประเด็นเรื่องอำนาจครอบงำและการต่อต้านการครอบงำจากการเขียนอีกทั้งปัญหาของอำนาจการนำเสนอภาพแทนความจริงที่ว่าการเขียนงานชาติพันธุ์นิพนธ์หนีไม่พ้นปัญหาของการสร้างภาพแทนความจริงเพราะอย่างไรเสียงานชาติพันธุ์นิพนธ์ก็ยังคงมีฐานะเป็นดั่งบทประพันธ์หรือเรื่องแต่งทำให้การศึกษาการครอบงำและการต่อต้านจะต้องก้าวไปสู่การพิจารณาถึงรูปแบบการนำเสนอที่ไม่จำเป็นต้องจำกัดอยู่ในตัวบทแบบใดแบบหนึ่ง แนวทางใหม่ๆ ของการนำเสนอความจริงเกี่ยวกับการต่อต้านอยู่ที่เราจะจัดการให้การนำเสนอในรูปแบบต่าง ๆ ที่ไม่จำกัดตายตัวสามารถกล่าวถึงความจริงของการต่อต้านอะไรได้อย่างไร ประเด็นนี้ผู้วิจัยเห็นว่ามีความน่าสนใจ ด้วยในระหว่างการเก็บข้อมูลเบื้องต้นขณะผู้วิจัยไปชมภาพยนตร์ไตรภาคของรัชฎ์ภูมิที่จัดฉาย ณ Dam’n Cineclub ซึ่งเป็นสถานที่จัดฉายภาพยนตร์อิสระ งานไตรภาคของรัชฎ์มีสไตล์และประเด็นการนำเสนอที่แสดงให้เห็นถึงการตั้งคำถามต่อการสื่อสาร “เสียง” ในภาพยนตร์ทั้งประเด็นเรื่อง เสียงและข้อความบรรยาย (subtitle) การบรรยาย (voice over) รวมทั้งการพากย์ทับ (dubbing) ซึ่งภาพยนตร์ได้นำเสนอให้เห็นอำนาจทั้งในระดับของการผลิตภาพยนตร์ไปจนถึงมิติการเมืองระหว่างประเทศ อาจกล่าวได้ว่ารัชฎ์ภูมิเองก็เป็นผู้ผลิตภาพยตร์ที่สร้างงานต่อต้านกับไวยกรณ์ของสื่อ การต่อต้านเช่นนี้ยังปรากฏในภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ที่เป็นภาพยนตร์ทดลอง ผู้วิจัยเห็นว่าประเด็นนี้เป็นประเด็นที่น่าหยิบไปใช้

Ref. code: 25676108031045VZA

ทฤษฎีปฏิบัติการและแนวทางการศึกษาวัฒนธรรมต่อต้านก่อผลต่อการศึกษากระบวนการทางสังคมอย่างสำคัญ จากเดิมที่แนวคิดว่าด้วยการเปลี่ยนแปลงและความขัดแย้งเป็นกระแสรองของกรอบการศึกษาทางสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ ทว่าตั้งแต่ทศวรรษ 1970 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบันการศึกษาการต่อต้านกลายมาเป็นแนวทางกระแสหลักของกรอบการศึกษาสังคมวัฒนธรรม นักคิดทางสังคมทั้งในฝรั่งเศสนับตั้งแต่ฟูโกต์เรื่อยมาตลอดจนทั้งบรรดาซ้ายใหม่ในอังกฤษและนักวิชาการในสหรัฐอเมริกาทำให้การศึกษาวัฒนธรรมต่อต้านกลายเป็นกระแสทางวิชาการที่สำคัญในปลายศตวรรษที่ 20 เรื่อยมาจนถึงต้นศตวรรษที่ 21 อย่างไรก็ตามการศึกษาวัฒนธรรมในปัจจุบันไม่ได้เห็นร่วมกันอีกต่อไปว่ากระแสรองของวัฒนธรรมจะต้องเป็นกระแสต่อต้าน ในขณะเดียวกันวัฒนธรรมต่อต้านก็ไม่ได้หมายความว่าจะต้องเปลี่ยนใหม่หรือเสนออะไรใหม่ อาจเป็นแค่การเคลื่อน การพลิกผันหรือพัฒนามาจากวัฒนธรรมหลัก แนวทางการศึกษาวัฒนธรรมต่อต้านในปัจจุบันจึงแสดงให้เห็นถึงพลังของผู้ปฏิบัติการทางสังคมที่สร้างสรรค์จากภายในโครงสร้างครอบงำ ในงานวิจัยชิ้นนี้อาศัยมโนทัศน์เรื่องวัฒนธรรมต่อต้านเพื่อมองการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเพื่ออธิบายให้เห็นพลวัตและการเคลื่อนของภาพยนตร์นอกกระแสที่ต้องตอบโต้ท้าทายอำนาจที่ครอบงำ โครงสร้างสถาบันที่เกี่ยวข้อง

**1.6.3 การเคลื่อนย้ายของการต่อต้าน**

จากปรากฏการณ์เบื้องต้นที่ได้นำเสนอเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วงเวลาปัจจุบัน ภาพของการเดินทางไปต่างประเทศเพื่อสร้างการรับรู้ให้แก่ภาพยนตร์ในฐานะภาพยนตร์รางวัล แล้วเดินทางกลับมาสู่ภายในประเทศเพื่อจัดหาพื้นที่สำหรับการจัดฉาย กรุงเทพฯ ถือเป็นพื้นที่ “ตั้งหลัก” สำหรับภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่อง และเมื่อกระแสการตอบรับในกรุงเทพฯ ดี เสียงเรียกร้องและการติดต่อให้ภาพยนตร์เรื่องนั้นไปสู่โรงหนังหรือพื้นที่จัดฉายในท้องถิ่นจะตามมา การเดินทางอีกครั้งของภาพยนตร์นอกกระแสก็จะเริ่มต้นขึ้น หากแต่การเดินทางในรอบหลังนี้เป็นการเดินทางสู่ระดับท้องถิ่น รวมทั้งการถูกนำไปฉายร่วมกับงานศิลปะอื่น ๆ ในพื้นที่อื่นนอกเหนือจากโรงหนังนอกกระแส ภาพคร่าว ๆ ของวงจรชีวิตภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ยกมาทำให้เห็นการเคลื่อนที่และการเคลื่อนย้ายไปมาของภาพยนตร์อย่างน่าสนใจ ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงอยากลองใช้กรอบการเคลื่อนย้ายมาศึกษาปรากฏการณ์การก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสควบคู่กับการมองภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในฐานะวัฒนธรรมต่อต้าน จอห์น เออร์รี (John Urry) ) (Urry, 2008, อ้างถึงใน ประเสริฐ แรงกล้า, 2561, น. 26) กล่าวว่าการเคลื่อนย้าย (mobility) คือการศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางสังคม (the social) ในการเดินทางเพื่อเชื่อมโยงการเดินทางแบบต่าง ๆ ของผู้คนและสิ่งต่าง ๆ ที่เลื่อนไหลและเชื่อมต่อถึงกันจนเกิดเป็นประสบการณ์ที่ซับซ้อน ในขณะที่ ทิม เครสเวลล์ (Cresswell, 2006, p.3 อ้างถึงใน จันทนี เจริญศรี, 2561, น. 249) กล่าวว่าการเคลื่อนย้าย (mobility) ประกอบด้วยมิติ 3 ด้าน ได้แก่ แบบแผนที่เฉพาะเจาะจงของการเคลื่อนที่ (particular patterns of

Ref. code: 25676108031045VZA

movement), ภาพตัวแทนของการเคลื่อนที่ (representations of movement) และวิถีของการปฏิบัติการเคลื่อนที่ (ways of practicing movement) การเคลื่อนย้ายไม่จำเป็นต้องมาพร้อมกับการเคลื่อนที่ (movement) ทั้งนี้การเคลื่อนย้ายไม่อาจแยกออกจากกันได้ระหว่างการเคลื่อนที่กับความหมายและอำนาจ ในการเคลื่อนของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจึงต้องพิจารณาว่าการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสถูกกล่อมเกลาจากบริบทของความสัมพันธ์เชิงอำนาจอย่างไร และส่งผลให้ผู้ที่เกี่ยวข้องทั้งผู้กำกับ ผู้จัดฉาย รวมทั้งกลุ่มคนดูรับรู้ประสบการณ์การเคลื่อนย้ายอย่างไร

นอกจากนี้เขายังกล่าวถึง “การเมืองของการเคลื่อนย้าย” (Politics of Mobility) (Cresswell, 2010) ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่ามีความน่าสนใจที่จะนำมาประยุกต์ใช้ประกอบการศึกษาครั้งนี้ ซึ่ง “การเมือง” ในที่นี้หมายถึงความสัมพันธ์ที่เกี่ยวกับการผลิตและการกระจายของอำนาจ โดยการเมืองของการเคลื่อนย้ายหมายถึงวิธีหรือวิธีการที่การเคลื่อนย้ายเป็นทั้งผลิตผลของความสัมพันธ์และก็ถูกสร้างโดยความสัมพันธ์ หากเราดูที่ปรากฏการณ์ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสการเดินทางไปยังเทศกาลในต่างประเทศไม่ได้เป็นปฏิบัติการที่เกิดขึ้นอย่างลอย ๆ หากแต่เป็นผลมาจากความสัมพันธ์ทั้งในด้านของมิติทางเศรษฐกิจ (โดยเฉพาะเงินทุน) กับศักยภาพในตัวผู้กำกับที่จะผลิตภาพยนตร์ การขาดแหล่งทุนสนับสนุนหรือไม่มีทุนเพียงพอทำให้ผู้กำกับอย่างรัชฎ์ภูมิต้องพยายามสร้างผลงานให้เป็นที่รู้จักเพื่อว่าจะสามารถส่งโพรเจกต์ใหม่ของตนนั้นไปยังแล็บสำหรับการพัฒนาภาพยนตร์และแหล่งทุนสนับสนุนได้ ความสัมพันธ์เหล่านี้มีส่วนผลักให้งานของรัชฎ์ภูมิต้องเดินทางออกไปต่างประเทศ เครสเวลล์เสนอว่าคำถามเชิงการเมืองเริ่มต้นตั้งแต่เรื่องการเคลื่อนย้ายเชิงอากัปกิริยา เช่น ใครย้ายได้ไกลสุด ใครย้ายได้เร็วสุด ใครย้ายบ่อยที่สุด และใครไม่ย้ายไปไหนเลย ผู้วิจัยเห็นว่าสามารถใช้ชุดคำถามเหล่านี้มาพิจารณาปรากฏการณ์การเคลื่อนย้ายที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเพื่อวิเคราะห์ให้เห็นรูปแบบของการเคลื่อนย้ายที่แนบไปด้วยความสัมพันธ์เชิงอำนาจ

การเมืองของการเคลื่อนย้ายยังสนใจคำถามเกี่ยวกับเรื่องความหมาย เช่น การเคลื่อนย้ายนั้นถูกนำเสนออย่างไร อะไรคือเรื่องเล่าหลัก และถูกสร้างให้มีความหมายหนึ่ง ๆ อย่างไร การทำความเข้าใจการเมืองของการเคลื่อนย้าย เครสเวลล์เสนอให้พิจารณาการรวมกลุ่มกัน (constellations) ขององค์ประกอบ 3 ประการ คือ 1) แบบแผนที่เฉพาะเจาะจงของการเคลื่อนที่ (entanglement of movements) 2) ภาพตัวแทนของการเคลื่อนที่ (representations) และ 3) วิธีการปฏิบัติการของการเคลื่อนที่ (practices) โดยคำถามเรื่องการเมืองของการเคลื่อนย้ายคือ การเคลื่อนย้ายนั้นสร้างประสบการณ์ให้แก่ตัวบุคคลอย่างไร การเคลื่อนย้ายเป็นสิ่งที่ประกอบกับองค์ประกอบทั้ง 3 สิ่งข้างต้นอย่างไร

Ref. code: 25676108031045VZA

ตามความคิดของเครสเวลล์ ทุก ๆ การรวมตัวกันขององค์ประกอบการเคลื่อนย้ายทั้ง 3 เป็น “การอุบัติใหม่” และมีมิติเชิงประวัติศาสตร์และตำแหน่งทางอำนาจเกี่ยวข้องในเฉพาะกรณี ๆ ไป ในการเคลื่อนย้ายต่างกรรมต่างวาระ นอกจากนี้เมื่อพิจารณาการรวมกลุ่มกันขององค์ประกอบทั้ง 3 ประการ เทียบเคียงกับความคิดของวิลเลียมส์เรื่องแบบแผนที่อุบัติใหม่ (emerging) แบบแผนที่ครอบงำ (dominant) และแบบแผนที่ตกทอด (residual) ที่นำมาสู่การก่อตัวของวัฒนธรรม ทำให้เราสามารถพิจารณาการรวมกลุ่มกันของการเคลื่อน (constellations of mobility) ว่าคือการอุบัติใหม่ การครอบงำ และการตกทอดได้เช่นกัน กล่าวคือองค์ประกอบต่างๆ ของอดีตปรากฏในปัจจุบันในฐานะองค์ประกอบของอนาคตรอบ ๆ ตัวเรา เพื่ออธิบายเรื่องการเมืองของการเคลื่อนย้าย เครสเวลล์ได้อธิบายให้เห็นแง่มุมที่เกี่ยวกับการเคลื่อนย้ายไว้ 6 ประการซึ่งแต่ละแง่มุมมีความสัมพันธ์ของอำนาจที่ต้องพิจารณา เริ่มจาก 1) การพิจารณาที่จุดเริ่มต้น (starting point) หรือการดูว่าทำไมสิ่งของหรือคนเคลื่อน การเคลื่อนนั้นมาจากแรงผลัก การถูกบังคบให้เคลื่อนหรือเป็นการเลือกที่จะเคลื่อนเอง 2) ความเร็ว (speed) ดูว่าสิ่งของหรือคนที่เคลื่อนนั้นเคลื่อนเร็ว (fast) แค่ไหน 3) สิ่งของหรือคนที่เคลื่อนนั้นเคลื่อนไปในท่วงทำนอง (rhythm) แบบไหน 4) สิ่งของหรือคนเคลื่อนไปในเส้นทาง (routing) แบบไหน 5) ประสบการณ์ (experience) ดูว่าขณะที่เคลื่อนย้ายนั้นมนุษย์รู้สึกอะไร รู้สึกอย่างไร และ 6) การเคลื่อนย้ายนั้นหยุดเมื่อไหร่และอย่างไร โดยดูว่ามีแรงเสียดทาน (friction) อะไรที่ทำให้เกิดประสบการณ์ต่อการเคลื่อนย้าย

นอกจากนี้ Vincent Kaufmann et al. (Kaufmann, 2004, p.745 – 756 อ้างถึงใน ประเสริฐ แรงกล้า, 2560, น.146 – 147) เสนอกรอบวิเคราะห์ความสามารถและศักยภาพการเคลื่อนย้ายที่แตกต่างกันด้วยแนวคิด “motility” หรือ “ศักยภาพการเคลื่อนย้าย” ที่สื่อถึงระดับการเข้าถึงการเคลื่อนย้ายและใช้ประโยชน์การเคลื่อนย้ายเพื่อสร้างความเป็นไปได้ของการเลื่อนชั้นทางสังคมและการเคลื่อนย้ายทางพื้นที่ไปพร้อม ๆ กัน (spatio-social mobility) ศักยภาพการเคลื่อนย้ายผนวกเอามิติเชิงโครงสร้างและการกระทำเข้ามาวิเคราะห์มิติต่าง ๆ ของการเคลื่อนย้าย เพราะคนมีความสามารถในการเข้าถึงการเคลื่อนย้าย (access) มีความสามารถและพัฒนาทักษะในระหว่างเคลื่อนย้าย (competence) และสามารถใช้ประโยชน์การเคลื่อนย้ายได้แตกต่างกัน (appropriation) ในที่นี้การเคลื่อนย้ายจึงเป็นทุน (capital) ประเภทหนึ่งที่ก่อให้เกิดความสามารถและศักยภาพที่แตกต่างกันออกไป การทำความเข้าใจศักยภาพการเคลื่อนย้ายวิธีการหนึ่งคือการสำรวจเทคโนโลยีการคมนาคมและการสื่อสารสมัยใหม่ เพื่อเผยให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างการเชื่อมต่อเป็นเครือข่าย บริบทแวดล้อมและตำแหน่งแห่งที่ทางสังคม ในที่นี้ผู้วิจัยเห็นว่าในการพิจารณาศักยภาพการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอาจรวมถึงการสำรวจผู้กระทำการอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากเทคโนโลยีการคมนาคม อาทิ กฎหมายหรือระเบียบข้อบังคับที่รัฐออกมาเพื่อกำกับการ

Ref. code: 25676108031045VZA

สร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ รวมทั้งช่องทาง (channel) ในการนำภาพยนตร์เดินทางไปสู่เทศกาลต่าง ๆ รวมทั้งพื้นที่จัดฉายทั้งในกรุงเทพมหานครและต่างจังหวัด

กรอบการเคลื่อนย้ายศึกษาที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงไปข้างต้นทั้ง การเมืองของการเคลื่อนย้าย (politics of mobility) และ ศักยภาพการเคลื่อนย้าย (motility) ผู้วิจัยเห็นว่ามีประโยชน์เพื่อเอาไปออกแบบคำถามสำหรับการสัมภาษณ์ผู้กำกับภาพยนตร์เพื่อที่จะสามารถให้เราเห็นความสัมพันธ์ของอำนาจที่เกิดขึ้นจากการเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์นอกกระแส โดยเฉพาะเมื่องานชิ้นนี้มองภาพยนตร์นอกกระแสในฐานะวัฒนธรรมต่อต้าน ผู้วิจัยเห็นว่ายิ่งต้องอธิบายให้เห็นความสัมพันธ์ของอำนาจที่เกิดในการก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

การทำความเข้าใจมโนทัศน์เรื่องวัฒนธรรมต่อต้านและการเคลื่อนย้ายมีคำอธิบายที่เกี่ยวพันซ้อนทับกัน ผู้วิจัยเห็นว่าจะมีประโยชน์ต่อการทำความเข้าใจปรากฏการณ์การก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในฐานะวัฒนธรรมต่อต้าน งานศึกษาครั้งนี้ต้องการอธิบายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. ผ่านกรอบการเคลื่อนย้าย โดยมีกรอบการวิเคราะห์เบื้องต้นว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. มีการปะทะ ตอบโต้กับโครงสร้าง อำนาจสถาบันที่เกี่ยวข้องความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นผลักให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสต้องเคลื่อนย้ายไปสู่ระดับนานาชาติและระดับท้องถิ่น ในขณะเดียวกันท่ามกลางการเคลื่อนย้ายที่เกิดขึ้นก็เผยให้เห็นการต่อต้านหรือความสัมพันธ์เชิงอำนาจในรูปแบบต่าง ๆ

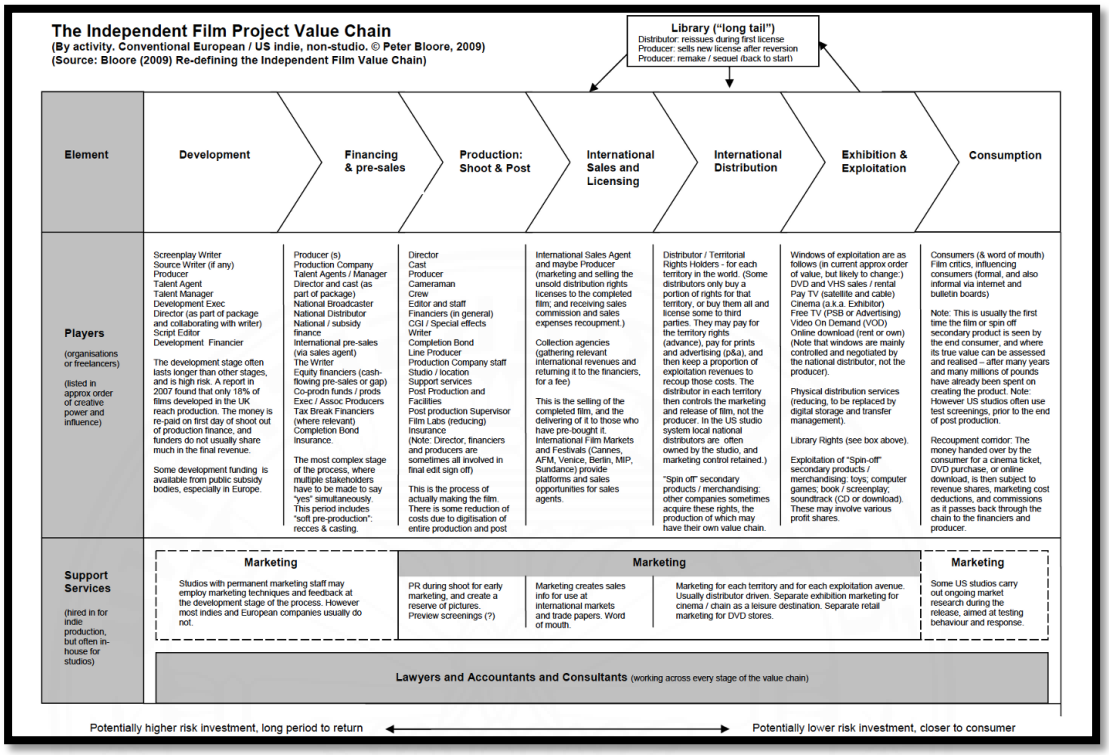
**1.7 กรอบแนวคิดในการศึกษา**

เพื่อให้การศึกษาชิ้นนี้สามารถอธิบายการเคลื่อนย้ายและการต่อต้านของของการต่อต้านของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสภายใต้ช่วงเวลาคสช. ได้อย่างครอบคลุมและเป็นองค์รวมที่สุด ผู้วิจัยพิจารณาการเดินทางเคลื่อนย้ายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยอาศัยเรื่องห่วงโซ่มูลค่าภาพยนตร์ (film value chain) เพื่อเป็นกรอบในการทำความเข้าใจการเดินทางในแต่ละลำดับขั้นตอน ทั้งนี้แนวคิดเรื่องห่วงโซ่มูลค่าภาพยนตร์มีหลากหลายและอาจมีความแตกต่างในรายละเอียด ผู้วิจัยเลือกห่วงโซ่มูลค่าภาพยนตร์นอกกระแสที่เสนอโดย Peter Bloore (2009) ซึ่งแบ่งห่วงโซ่มูลค่าภาพยนตร์ออกเป็น 7 องค์ประกอบ อีกทั้งยังเป็นแบบจำลองที่มีรายละเอียดเกี่ยวกับผู้กระทำการ (ในงานเขียนของ Bloore เรียกว่า “ผู้เล่น” (players)) และส่วนของงานบริการสนับสนุน (support services) แบบจำลองห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์นอกกระแสของ Bloore มีลักษณะดังรูปด้านล่างนี้

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 1.11**

*แผนภาพห่วงโซ่มูลค่าภาพยนตร์นอกกระแสของ Bloor*




*หมายเหตุ.* จาก *Re-Defining the Independent Film Value Chain,* โดย Bloore, P., 2009, UK Film Council

กรอบคิดเรื่องห่วงโซ่มูลค่าภาพยนตร์เป็นกรอบคิดที่ใช้ทำความเข้าใจภาพยนตร์ในมิติการสร้างมูลค่าทางการตลาดและเศรษฐกิจ ทว่าในการศึกษาการเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในงานชิ้นนี้ที่ใช้แนวคิดเรื่องการต่อต้านร่วมอันจะนำมาสู่การพิจารณากระบวนการของภาพยนตร์ที่ต้องปฏิสัมพันธ์กับโครงสร้างและสถาบันอื่นนอกเหนือจากเศรษฐกิจ ทั้งการเมือง สังคม วัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงปรับกรอบห่วงโซ่มูลค่าภาพยนตร์โดยปรับความหมายของคำว่า “มูลค่า” มาเป็นคำว่า “คุณค่า” เพื่อที่ว่าเมื่อนำมาอธิบายการเคลื่อนย้ายจะสอดรับและไปกันได้กับบริบทสังคมและการเมือง นำมาสู่การเรียก film value chain ในงานชิ้นนี้ว่า “ห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์”

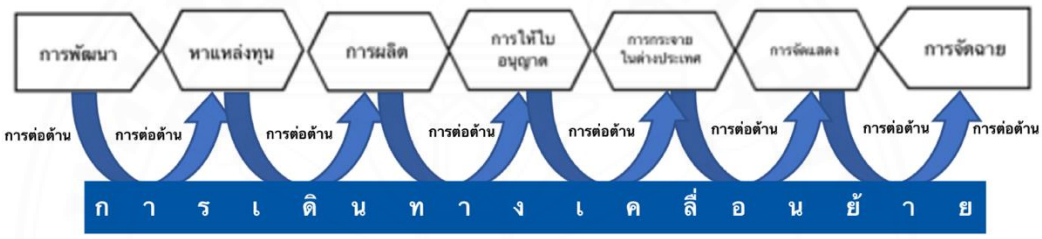
ผู้วิจัยพิจารณาการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสผ่านแบบจำลองห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์นอกกระแสที่แบ่งออกเป็น 7 ลำดับขั้นตอน เพื่ออธิบายการต่อต้านและการเคลื่อนย้ายที่เกิดขึ้นตลอดทั้งกระบวนการ โดยมีข้อสันนิษฐานในเบื้องต้นว่าการเคลื่อนย้ายของ

Ref. code: 25676108031045VZA

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในแต่ละลำดับขั้นตอนเผยให้เห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์ ผู้ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ และโครงสร้างและสถาบันในสังคม การปะทะระหว่างวัฒนธรรมครอบงำ (dominant culture) และวัฒนธรรมต่อต้าน (oppositional culture) เป็นทั้งแรงผุด และแรงผลักในการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ทั้งยังมีส่วนสร้างความหมายและประสบการณ์จากการเคลื่อนย้ายทั้งต่อภาพยนตร์และผู้กระทำการที่แวดล้อมภาพยนตร์ ดังแผนภาพกรอบการศึกษาต่อไปนี้

**ภาพที่ 1.12**

*กรอบแนวคิดในการศึกษา*




*หมายเหตุ.* จัดทำโดยผู้วิจัย

ในบทต่อจากนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการศึกษาการก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. ผ่านการใช้แนวคิดเรื่องการเคลื่อนย้ายร่วมกับการต่อต้าน โดยแบ่งการนำเสนอผลการศึกษาออกเป็น 4 บท ได้แก่ บทที่ 2 ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคปัจจุบัน ในบทนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอภาพรวม ตัวตน และความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสในยุคปัจจุบันเพื่อจะให้เห็นว่าความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสเป็นสิ่งที่ไม่แน่นิ่ง หากแต่เปลี่ยนแปลงไปตลอดบนวิถีการเคลื่อนย้าย รวมทั้งนำเสนอประเด็นร่วมที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทั้งสามเรื่องที่เลือกศึกษา จากนั้นในบทที่ 3 ที่ทางคนทำหนังในท่วงท่าที่หนังเคลื่อน ผู้วิจัยนำเสนอตัวตนและการทำงานของผู้คนที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ทั้งผู้กำกับภาพยนตร์ และผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ โดยจะนำเสนอให้เห็นปฏิสัมพันธ์และความสัมพันธ์ที่ทั้งสองส่วนกระทำต่อกันและกระทำต่อภาพยนตร์ รวมทั้งจะนำเสนอเงื่อนปัจจัยสำคัญทางโครงสร้างและสถาบันที่มีผลต่อการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ในบทที่ 4 สเปซฉายหนังและคนดูหนังนอกกระแส ในบทนี้ผู้วิจัยนำเสนอผู้ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ต่อจากผู้กำกับ และผู้จัดจำหน่าย นั่นคือเจ้าของสเปซฉายภาพยนตร์ เพื่อให้เห็นตัวตนและมุมมองทั้งต่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและเห็นการทำงานของทั้งเจ้าของสเปซ ตัวพื้นที่สเปซ รวมทั้งปลายทางของห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์นั่นคือ

Ref. code: 25676108031045VZA

ผู้ชมภาพยนตร์ และสุดท้ายบทที่ 5 สรุปและอภิปรายผลการวิจัย ผู้วิจัยสรุปผลการศึกษางานชิ้นนี้แยกเป็นประเด็นตามปัญหาการวิจัยที่ตั้งไว้ จากนั้นท้ายสุดคือส่วนของการอภิปรายผลการวิจัยซึ่งผู้วิจัยจะสะท้อนผลการศึกษากับกรอบแนวคิดที่เลือกใช้

Ref. code: 25676108031045VZA

# บทที่ 2
# ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในปัจจุบัน

เมื่อพิจารณาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละเรื่องผ่านกรอบห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ตั้งแต่เริ่มต้น - การพัฒนาบท – ไปจนถึงขั้นตอนการบริโภคทำให้เห็นการเดินทางเคลื่อนย้ายและการปะทะสังสรรค์ระหว่างภาพยนตร์กับผู้ที่เกี่ยวข้องการเดินทางเคลื่อนย้ายตลอดห่วงโซ่ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเผยให้เห็นปฏิบัติการการต่อต้านระหว่างตัวชิ้นงานภาพยนตร์กับสิ่งต่าง ๆ ที่ภาพยนตร์ปะทะภายใต้พื้นที่ของการต่อต้านที่หลากหลาย การเคลื่อนย้ายและการต่อต้านที่เกิดขึ้นนำมาสู่รูปแบบปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้กระทำการต่าง ๆ รวมทั้งเปลี่ยนแปลงและก่อความหมายใหม่ให้แก่ปรากฏการณ์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ในบทนี้ผู้วิจัยขอนำเสนอการเดินทางของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยจะเขียนให้เห็นแง่ประเด็นที่เกิดขึ้นและเกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยเริ่มต้นจากการทำความรู้จักและทำความเข้าใจภาพยนตร์นอกกระแสใหม่ในอีกคำอธิบาย จากนั้นจะนำเสนอรายละเอียดด้านในที่ฝังแฝงอยู่ในภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทั้งสามเรื่องที่เลือกศึกษา ประเด็นที่จะนำเสนอในบทนี้ประกอบด้วยทั้งสิ้น 3 ประเด็น ได้แก่ ตัวตนที่ลื่นไหลของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส, ผู้คนและทรงจำในดาวคะนอง นคร-สวรรค์ และไกลบ้าน และประเด็นสุดท้าย การเดินทางและการต่อต้านใน *ดาวคะนอง นคร-สวรรค์* และ*ไกลบ้าน* โดยจะนำเสนอทีละประเด็น ดังต่อไปนี้

## 2.1 ตัวตนที่ลื่นไหลของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

การอธิบายลักษณะภาพยนตร์นอกกระแสที่ผ่านมามักพิจารณาที่ระบบการผลิตและทุนที่ใช้สร้างภาพยนตร์ โดยเป็นที่เข้าใจทั่วไปว่าภาพยนตร์นอกกระแสคือภาพยนตร์ที่ไม่ได้ผลิตในระบบสตูดิโอและใช้ทุนผลิตไม่สูง เงื่อนไขดังกล่าวอาจจะยังคงยึดเป็นเกณฑ์เพื่อพิจารณาว่าภาพยนตร์เรื่องใดเป็นหรือไม่เป็นภาพยนตร์นอกกระแสได้ สำหรับภาพยนตร์อีกหลายเรื่องหากใช้เกณฑ์พิจารณาดังกล่าวอาจไม่สามารถชี้ขาดได้ชัดเจนเนื่องจากตัวตนของภาพยนตร์นอกกระแสแต่ละเรื่องไม่ได้ถูกสร้างมาจากผู้กำกับหรือผู้สร้างเท่านั้นหากแต่มาจากการร่วมก่อร่างสร้างตัวตนและความหมายจากผู้เกี่ยวข้องหลายกลุ่ม ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะพาไปทำความเข้าใจตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสในเงื่อนแง่ที่ต่างออกไปผ่านทัศนะของผู้ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์นอกกระแสในห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ที่แตกต่างกัน

Ref. code: 25676108031045VZA

เพื่อให้เห็นภาพรวมของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส รวมทั้งการทบทวนตัวตนความเป็นภาพยนตร์นอกกระแส ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์อนุชา บุญยวรรธนะ ผู้กำกับและนายกสมาคมผู้กำกับภาพยนตร์ไทย เพื่อพูดคุยเกี่ยวกับความเป็นภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและภาพรวมปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วงรัฐบาลคสช. เรื่อยมาถึงปัจจุบัน อนุชากล่าวถึงนิยามและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสว่าการพิจารณาว่าภาพยนตร์เรื่องใด ๆ เป็นภาพยนตร์นอกกระแสหรือไม่สามารถพิจารณาได้จากหลายปัจจัยทั้งเรื่องของทุนสร้างที่ไม่ควรใช้ทุนจำนวนมาก ปัจจัยเรื่องความเป็นสิทธิ์ขาดของผู้กำกับที่สามารถกำหนดวิสัยทัศน์หรือเรื่องราวในภาพยนตร์ที่ผลิตได้มากน้อยเพียงใด เช่น ภาพยนตร์โดยบริษัท GDH หรือ M Picture สร้างโดยระบบโปรดิวเซอร์ที่มีการตรวจทานการสั่งแก้ไขหรือการปรับให้ภาพยนตร์เป็นไปในแนวทางที่ต้องการเพื่อให้เป็นภาพยนตร์เชิงพาณิชย์ (commercial) นอกจากแง่พิจารณาดังที่กล่าวแล้วในปัจจุบันยังมีแง่พิจารณาความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่สำคัญอีกสองประการคือพิจารณาที่ซับเจกต์ (subject) และศิลปะทางภาพยนตร์ อนุชากล่าวถึงแง่พิจารณาทั้งสองไว้ว่า

> การจะเป็นหรือไม่เป็นหนังนอกกระแสปัจจุบันยังดูที่ตัวซับเจกต์ที่นำเสนอ มีทั้งตัวละครหรือคาแร็กเตอร์แล้วก็ธีม กับอีกอย่างคือดูที่ศิลปะทางภาพยนตร์ที่นำเสนอว่ามีลักษณะที่ก่อให้เกิดการโต้เถียงที่แตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักหรือไม่ ส่วนเรื่องสตูดิโอผู้สร้างปัจจุบันไม่ใช่ปัจจัยหลักที่ใช้พิจารณาการเป็นหรือไม่เป็นหนังนอกกระแส อย่างหนังของ A24 ส่วนใหญ่คนก็มองว่าเป็นหนังนอกกระแสแม้จะผลิตในระบบสตูดิโอ
>
> อนุชา บุญยวรรธนะ (การสื่อสารส่วนบุคคล, พฤษภาคม 2566)

ข้อพิจารณาความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสในปัจจุบันที่เพิ่มเติมสองประการตามทัศนะของอนุชา ได้แก่ ประการแรกคือซับเจกต์ (subject) ที่ภาพยนตร์นำเสนอประกอบด้วยสองมิติสำคัญคือตัวละคร (character) และธีม และประการที่สองคือศิลปะทางภาพยนตร์ที่ภาพยนตร์นอกกระแสต้องนำเสนอศิลปะทางภาพยนตร์ที่เร้าหรือกระตุ้นให้เกิดบทสนทนาที่นำไปสู่ประเด็นขัดแย้ง (controversial issue) ทั้งนี้เกณฑ์ในการพิจารณาว่าอะไรคือภาพยนตร์นอกกระแสจะปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย แม้กระทั่งเกณฑ์การพิจารณาภาพยนตร์เพื่อชิงรางวัล Film Independent Spirit Awards[1] ก็ปรับเปลี่ยนมาโดยตลอดเช่นกัน

---

[1] เกณฑ์การพิจารณารางวัล Film Independent Spirit Awards ดั้งเดิมที่ใช้ในช่วงทศวรรษที่ 1980 ประกอบด้วย 4 ข้อหลัก ได้แก่ ซับเจกต์ที่เร้าระดม (provocative subject matter) ความเฉพาะตัวด้านมุมมอง (uniqueness of vision) งบประมาณ (economy of means) และแหล่งทุนอิสระ

Ref. code: 25676108031045VZA

ในระหว่างปี พ.ศ. 2557 – 2562 มีภาพยนตร์สองเรื่องที่กำกับโดยอนุชาซึ่งเป็นตัวอย่างภาพยนตร์ที่นำเสนอซับเจกต์อย่างโดดเด่น ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *อนธการ* (2558) และ *มะลิลา* (2560) ภาพยนตร์ทั้งสองนำเสนอธีมเกี่ยวกับความเป็น LGBTQI+ ในช่วงเวลาที่สังคมยังมีภาพยนตร์แนว BL (Boy's Love) อยู่ในกระแสไม่มากนักแม้เรื่อง *มะลิลา* อาจจะไม่ได้มีความเป็น BL มากเท่า อนธการ ตรงที่ภาพยนตร์พูดถึงความรักของตัวละครที่ค่อนข้างเป็นผู้ใหญ่และมีอายุมากขึ้น ซับเจกต์ในภาพยนตร์นอกกระแสที่อนุชากำกับมีความแปลกใหม่ (innovation) นอกจากตัวละครที่เป็น LGBTQI+ แล้วในภาพยนตร์อย่าง *อนธการ* ยังนำเสนอเรื่องความรุนแรงในครอบครัวที่ไปสู่ประเด็นปิตุฆาตและมาตุฆาตซึ่งเป็นซับเจกต์ที่ไม่มีในภาพยนตร์กระแสหลัก ในขณะที่ภาพยนตร์ *มะลิลา* มีประเด็นที่พูดถึงการทำดอกไม้บายศรี ประเด็นพุทธปรัชญา การบวช การเป็นพระธุดงค์และอสุภกรรมฐานซึ่งประเด็นเหล่านี้ไม่ใช่ประเด็นที่มีอยู่ในภาพยนตร์กระแสหลัก

นอกจากธีมเกี่ยวกับ LGBTQI+ และประเด็นปิตุฆาตมาตุฆาตในภาพยนตร์ของอนุชาทั้งสองเรื่องแล้ว อนุชายังชวนพิจารณาภาพยนตร์เรื่อง *Faces of Anne แอน* (2565) ภาพยนตร์เรื่องล่าสุดของผู้กำกับคงเดช จาตุรันต์รัศมี ว่าหากจะกล่าวว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ใช่ภาพยนตร์นอกกระแสเพราะสร้างโดยสตูดิโอ M Picture ก็อาจจะมีคนค้านเพราะภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้ใช้ทุนสร้างมาก ในขณะที่ผู้กำกับมีอิสระที่จะใส่จินตนาการ ซับเจกต์ที่ภาพยนตร์นำเสนอมีความแปลกใหม่ อีกตัวอย่างคือภาพยนตร์เรื่อง *ไทบ้าน เดอะซีรีส์* (2560) ภาคต่าง ๆ ตั้งแต่เรื่องแรกเรื่อยมาถึงภาคปัจจุบัน รวมทั้งภาพยนตร์เรื่อง *เซียนหรั่ง เดอะมูฟวี่* (2566) ที่แม้ซับเจกต์ที่เล่าเป็นเรื่องเกี่ยวกับมิตรภาพระหว่างเพื่อนซึ่งอาจไม่ใช่ประเด็นแปลกใหม่ แต่ความแปลกใหม่คือภาพยนตร์เหล่านี้เล่าเรื่องราวของกลุ่มคนชายขอบโดยใช้ภาษาถิ่นอีสานและเล่าจากมุมมองของคนอีสานที่เต็มไปด้วยมุกตลกมุมกลับที่ล้อเลียนคนกรุงเทพฯ ซึ่งมักเป็นศูนย์กลางของเรื่องราวในภาพยนตร์มาโดยตลอด

ต่อประเด็นเรื่องการใช้ทุนสร้างที่ไม่สูงแม้ว่าจะเป็นภาพยนตร์ที่มาจากค่ายขนาดใหญ่ ภาพยนตร์นอกกระแสเป็นภาพยนตร์ที่ค่อนข้างชัดเจนในเรื่องทุนสร้าง ธัญ เปลวเทียนยิ่งทวี ผู้จัดจำหน่ายจากค่ายฮาล (Hal Distribution) กล่าวถึงประเด็นทุนว่าทุนหรือแหล่งทุนนำมาสู่ตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสกล่าวคือภาพยนตร์นอกกระแสส่วนใหญ่จะอาศัยทุนที่มาจากการหาโดยผู้สร้างหรือผู้กำกับ ด้วยเหตุนี้ผู้กำกับจึงสามารถนำเสนอสิ่งที่ต้องการได้ชัดเจนและมากขึ้น

---

(percentage of independent financing) ในปัจจุบัน (ตั้งแต่ปี ค.ศ. 2020) คณะกรรมการปรับเปลี่ยนและเพิ่มเติมเกณฑ์บางประการ อาทิ ปี 2022 รวบรางวัลนักแสดงนำและสมทบชาย – หญิง ภายใต้หมวด gender-neutral และปรับลดเพดานงบประมาณจาก 30 ล้านเหรียญในปี 2022 เหลือ 28 ล้านเหรียญ ในปี 2024

Ref. code: 25676108031045VZA

ธัญเรียกความสามารถที่จะนำเสนอธีมที่ต้องการได้อย่างอิสระว่า “ความขบถ” ของภาพยนตร์นอกกระแส

> ภาพยนตร์นอกกระแสเป็นภาพยนตร์ที่สามารถเล่าหรือพูดถึงประเด็นที่ต้องการนำเสนอได้ และไม่มีผู้ใดมาห้ามหรือจำกัดสิ่งที่ผู้กำกับต้องการจะนำเสนอ อย่างเรื่อง An Elephant Sitting Still (2561) ที่ฮาลเคยเอามาฉายความขบถเรื่องนี้ไปถึงจุดที่ผู้กำกับภาพยนตร์ฆ่าตัวตายเพื่อให้หนังมันเล่าเรื่องที่จะเล่าสมบูรณ์
>
> ธัญ เปลวเทียนยิ่งทวี (การสื่อสารส่วนบุคคล, เมษายน 2566)

ทุนนอกจากเป็นปัจจัยใช้พิจารณาความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสยังเป็นปัจจัยที่สัมพันธ์กับลักษณะที่เรียกว่าความขบถของภาพยนตร์ การไม่พึ่งพาทุนใหญ่ทำให้ภาพยนตร์นอกกระแสสามารถขบถได้ตามที่ผู้กำกับหรือผู้สร้างต้องการอันหมายถึงภาพยนตร์นอกกระแสจะนำเสนอธีมที่มีความเฉพาะและแตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักได้ แต่ทั้งนี้ธัญให้ข้อสังเกตประการหนึ่งเกี่ยวกับเรื่องทุนและผู้สร้างว่าภาพยนตร์นอกกระแสเป็นพื้นที่ให้ผู้กำกับบางคนได้มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จัก หลังจากภาพยนตร์ที่สร้างเป็นที่รู้จักแล้วผู้กำกับบางคนอาจเลือกเส้นทางการทำภาพยนตร์โดยเข้าสู่ระบบทุนหรือสร้างภาพยนตร์กระแสหลัก สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นพลวัตของระบบภาพยนตร์นอกกระแสที่ไม่แน่นิ่งตายตัวทั้งตัวภาพยนตร์และผู้ที่เกี่ยวข้อง

นอกเหนือจากธีมข้างต้นแล้วธีมเกี่ยวกับการเมืองเป็นอีกธีมหนึ่งที่นำเสนอในภาพยนตร์และมักส่งผลต่อการเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ในแต่ละห่วงโซ่ ประเด็นการเมืองถูกนำมาเป็นส่วนหนึ่งของทั้งภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแส การที่ภาพยนตร์นอกกระแสเรื่องใด ๆ ถูกรับรู้ว่าเป็นภาพยนตร์การเมืองมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับทั้งจากฝั่งผู้ผลิตและผู้ชม ผู้กำกับหรือผู้ผลิตภาพยนตร์สามารถวางตัวเองและกำหนดที่ทางท่าทีของตนต่อการนำเสนอธีมการเมืองได้ส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับว่าพึ่งพาทุนมากน้อยเพียงใด ในขณะที่ฝ่ายผู้ชมเองก็สามารถรับรู้และตีความความเป็นการเมืองได้จากประสบการณ์และชุดความคิดที่แต่ละคนยึดถือ สิ่งนี้ทำให้ในบางครั้งผู้ชมก็สามารถให้คุณค่าภาพยนตร์กระแสหลักเป็นภาพยนตร์การเมืองได้เช่นกัน อย่างเหตุการณ์การเมืองในปัจจุบันการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์โดยการชูสามนิ้วของกลุ่มผู้ชุมนุมทางการเมืองก็ได้รับอิทธิพลมาจากภาพยนตร์กระแสหลักชุด *Hunger Game*

นอกจากธีมที่ภาพยนตร์นำเสนอแล้ว ข้อพิจารณาถึงความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสอีกประการคือศิลปะทางภาพยนตร์ ภาพยนตร์เรื่อง *อนธการ* ของอนุชาใช้ศิลปะทางภาพยนตร์ในส่วนการตัดสลับเหตุการณ์ได้อย่างโดดเด่น ภาพยนตร์เรื่องนี้ตัดสลับเหตุการณ์ระหว่างความจริงกับความฝันที่ค่อนข้างจะเหนือจริง (surreal) เพื่อให้เกิดความสับสนแก่ผู้ชมนำมาสู่การเร้าให้ผู้ชมได้ใช้การ

Ref. code: 25676108031045VZA

ตีความ ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *มะลิลา* ใช้ศิลปะการนำเสนอแบบที่อนุชาเรียกว่า “meditative pacing” ซึ่งคือจังหวะในภาพยนตร์ที่ค่อนข้างเนิบช้าเพื่อให้ผู้ชมได้จ้องมองภาพที่มีรายละเอียดคล้ายกับการเพ่งพิจารณาเมื่อทำสมาธิที่ต้องเพ่งพิจารณาสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างละเอียด กล่าวโดยสรุปคือศิลปะการนำเสนอในภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องไม่ได้เป็นศิลปะทางภาพยนตร์ที่พบได้ในภาพยนตร์กระแสหลัก จึงอาจกล่าวได้ว่าสำหรับอนุชาแล้วไม่เพียงแต่ซับเจกต์ของภาพยนตร์เท่านั้นที่กำหนดความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสแต่ยังรวมถึงศิลปะทางภาพยนตร์หรือวิธีการนำเสนอด้วย สิ่งนี้ย้ำชัดให้เห็นว่าปัจจุบันการพิจารณาความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสไม่อาจตัดสินได้จากเงื่อนไขการผลิตในระบบสตูดิโอหรือไม่เพราะแม้แต่สตูดิโอที่ประสบความสำเร็จจากการผลิตภาพยนตร์ในเชิงพาณิชย์ก็มักสนับสนุนภาพยนตร์นอกกระแสร่วมด้วย ทว่าตัวตนของภาพยนตร์นอกกระแสอยู่ที่ซับเจ็กกต์และศิลปะทางภาพยนตร์ที่ภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ นำเสนอ

ด้วยธีมและศิลปะทางภาพยนตร์อันเป็นเอกลักษณ์ของภาพยนตร์นอกกระแสนอกจากจะก่อร่างตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่ต่างออกไปจากยุคก่อนหน้า ธีมและศิลปะทางภาพยนตร์ที่โดดเด่นของภาพยนตร์นอกระแสแต่ละเรื่องยังมีส่วนสร้างความหมายในเชิงสังคมรวมทั้งเสริมเพิ่มบทบาททางสังคมของภาพยนตร์นอกกระแส ธิดา ผลิตผลการพิมพ์ ผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์จากค่าย Documentary Club กล่าวถึงความพิเศษของภาพยนตร์นอกกระแสรวมทั้งภาพยนตร์สารคดีว่าภาพยนตร์เหล่านี้มีบทบาททางสังคมมากกว่าภาพยนตร์กระแสหลักเนื่องมาจากธีมหรือประเด็นนำเสนอที่โดดเด่นมากกว่าภาพยนตร์กระแสหลัก

> ภาพยนตร์นอกกระแสโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์สารคดีเป็น ภาพยนตร์ที่มีประเด็นที่ต้องการสื่อสาร มีคำถามที่ผู้ผลิตต้องการจะตั้งต่อสังคม การที่ภาพยนตร์มีสิ่งที่ต้องการจะพูดเป็นพิเศษจึงมักถูกนำไปใช้งานในกิจกรรมอื่น ๆ เหล่านี้เป็นสิ่งที่สำคัญมากเพราะหมายความว่าในแง่ของความเป็นภาพยนตร์ตัวภาพยนตร์ได้ทะลุออกมาจากการเป็นเพียงแค่ภาพยนตร์บนจอ แต่ได้ออกไปปฏิสัมพันธ์กับผู้คนที่ปกติอาจจะไม่ใช่กลุ่มคนดูภาพยนตร์ก็เป็นได้
>
> ธิดา ผลิตผลการพิมพ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, พฤษภาคม 2566)

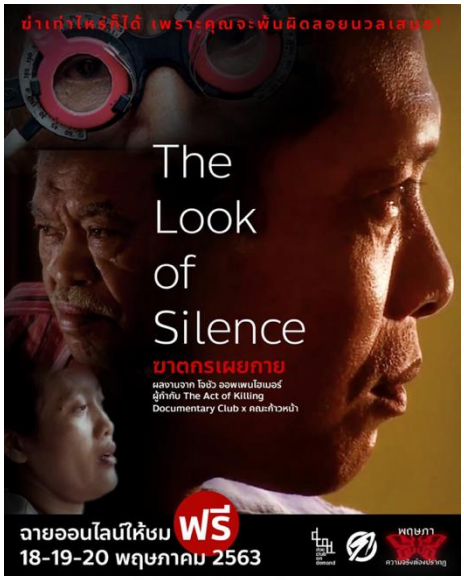
ความเห็นของธิดาที่มีต่อความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสข้างต้นได้ขยายภาพตัวตนและบทบาทของภาพยนตร์นอกกระแสให้ชัดเจนยิ่งขึ้นจากทัศนะของอนุชา กล่าวคืออนุชาชี้ให้เห็นเงื่อนไขหรือข้อพิจารณาความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสในยุคปัจจุบันคือเรื่องซับเจกต์และศิลปะทางภาพยนตร์ และทัศนะของธิดาขยายแง่มุมของธีมที่ภาพยนตร์นำเสนอให้เห็นตัวตนและบทบาทชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อภาพยนตร์ได้ถูกนำไปฉายในบริบทอื่นที่ไม่ใช่โรงภาพยนตร์ ธิดายกตัวอย่างในช่วงกลางเดือน

Ref. code: 25676108031045VZA

พฤษภาคม ปี พ.ศ. 2563 คณะก้าวหน้าจัดฉายภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *The Look of Silence – ฆาตกรเผยกาย* (2014) ซึ่งมีธีมเกี่ยวข้องกับความรุนแรงทางการเมืองในประเทศอินโดนีเซียช่วงปี 2508 – 2509 จากเหตุการณ์การสังหารประชาชนผู้ถูกกล่าวหาเป็นคอมมิวนิสต์ ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ถูกจัดฉายในกิจกรรมทางการเมืองบนท้องถนน สิ่งนี้ทำให้ภาพยนตร์ได้ทำหน้าที่มากไปกว่าการได้ทำงานกับผู้ชมปกติ แสดงให้เห็นบทบาทที่สำคัญของภาพยนตร์นอกกระแสที่ภาพยนตร์กระแสหลักไม่อาจให้ได้ ภาพด้านล่างนี้แสดงภาพประชาสัมพันธ์กิจกรรมฉายภาพยนตร์โดยคณะก้าวหน้า

**ภาพที่ 2.1**

*ภาพประชาสัมพันธ์กิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง ฆาตกรเผยกาย The Look of Silence*




*หมายเหตุ.* จาก *คำถามที่ผมมีในใจตลอดเวลาก็คือ มันเป็นอย่างไรกัน?*, โดย คณะก้าวหน้า – Progressive Movement, 2563, (https://www.facebook.com/share/p/15ybmiaktx/)

ภาพยนตร์นอกกระแสแสดงบทบาทอื่นที่นอกเหนือจากสื่อบันเทิงในบริบทที่ไม่ใช่แค่โรงภาพยนตร์ ด้วยธีมนำเสนอที่ชัดเจนโดยเฉพาะธีมการเมืองทำให้ภาพยนตร์นอกกระแสถูกนำไปใช้ในฐานะภาพแทนของการต่อต้านต่อวัฒนธรรมหลักหรืออำนาจนำในสังคม เหตุการณ์หนึ่งที่สะท้อนบทบาทนี้ได้ชัดเจนคือกรณีการฉายภาพยนตร์สารคดีที่กำกับโดยธีรพันธ์ เงาจีนานันต์ เรื่อง *ไกลบ้าน* (2562) ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้นำเสนอเรื่องราวของวัฒน์ วรรลยางกูร นักเขียนและนักเคลื่อนไหวทางการเมือง ณ ขณะลี้ภัยอยู่ที่ประเทศลาวอันเป็นผลจากการปฏิวัติในปี พ.ศ. 2557 โดยคณะคสช. ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้เริ่มฉายอย่างเป็นทางการในช่วงที่สังคมกำลังพูดถึงประเด็นการหายตัวของวันเฉลิม สัตย์ศักดิ์สิทธิ์ ผู้ลี้ภัยทางการเมืองที่สูญหายในประเทศกัมพูชา บริบทของสังคมในช่วงเวลาดังกล่าวทำให้ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ที่มีธีมเกี่ยวกับผู้ลี้ภัยได้รับความสนใจและถูกพูดถึงมากขึ้น

Ref. code: 25676108031045VZA

ภาพยนตร์ถูกนำไปฉายในวงกว้างและนำมาสู่บทสนทนาในสังคม ธีรพันธ์พูดถึงบทบาทของภาพยนตร์สารคดีที่เขากำกับว่า

> เมื่อภาพยนตร์ถูกฉายในช่วงที่สังคมกำลังสนใจเรื่องผู้ลี้ภัยทำให้ภาพยนตร์กับสังคมได้ตอบโต้กันทันที ถ้ามันฉายในช่วงเวลาก่อนหน้าที่สังคมยังไม่ตื่นตัวกับประเด็นนี้ การสื่อสารหรือผลของมันอาจจะไม่เป็นเช่นนี้ แต่เมื่อภาพยนตร์ได้ฉายในช่วงเวลาที่สังคมมีความสนใจประเด็นนี้ทำให้เกิดบทสนทนาอีกรูปแบบหนึ่งระหว่างผู้ชมและสังคม
>
> ธีรพันธ์ เงาจีนานันต์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, พฤษภาคม 2566)

หลังจากที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ฉายอย่างต่อเนื่องตามสถานที่ต่าง ๆ ภายใต้บริบททางการเมืองในขณะนั้นเรื่อยมาถึงช่วงหลังที่รัฐบาลคสช. แปลงสภาพไปเป็นรัฐบาลที่มาจากการเลือกตั้งภายใต้กฎกติกาของรัฐธรรมนูญ 2560 ธีรพันธ์มีความเห็นต่องานของตัวเองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ทำงานกับสังคมอย่างเต็มที่ในช่วงเวลาที่เหมาะสม แม้ว่าสังคมปัจจุบันเคลื่อนที่เร็วและเคลื่อนไปบนประเด็นที่แหลมคมมากขึ้นกว่าเมื่อครั้งภาพยนตร์เรื่องนี้เริ่มฉายแต่ไม่อาจจะทำให้มันกลายเป็นภาพยนตร์สารคดีทั่วไปที่คนส่วนใหญ่มองว่ารู้แล้วและเข้าใจธีมที่นำเสนอแล้ว ภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* จะยังคงมีช่วงชีวิตและเคลื่อนต่อไปในสังคม เมื่อใดก็ตามที่สังคมเกิดบทสนทนาเกี่ยวกับผู้ลี้ภัยอีกครั้งไม่ว่าจะเป็นบทสนทนาเดิมหรือบทสนทนาที่แตกต่างออกไป ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็จะยังคงกลับมามีบทบาทและทำงานกับสังคมได้อยู่เสมอ ในขณะเดียวกันจีรพันธ์ในฐานะผู้สร้างเห็นว่าหากในช่วงเวลาหลังจากนี้บรรยากาศทางการเมืองในสังคมจะเปลี่ยนไปในทางใดทางหนึ่งซึ่งอาจจะทำให้ความหมายและบทสนทนาที่ผู้คนมีต่อภาพยนตร์ของเขาเปลี่ยนไปในทิศทางที่อ่อนลง สิ่งนี้อาจจะทำให้เกิดความรู้ผิดหวังอยู่บ้างแต่ทว่าอย่างน้อย ณ ช่วงเวลานั้นภาพยนตร์ก็จะยังเป็นบันทึกเหตุการณ์ที่ผ่านมาของสังคม สิ่งนี้ทำให้ภาพยนตร์ของธีรพันธ์รวมถึงภาพยนตร์นอกกระแสอื่นๆ ยังคงถูกจดจำอยู่ในสังคมไม่สูญหายไป

แง่พิจารณาความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสในยุคปัจจุบันนอกจากหลุดออกจากกรอบคิดเรื่องระบบการผลิตไปสู่การพิจารณาที่ตัวตนทั้งมิติด้านซับเจกต์และธีม รวมทั้งแง่มุมเกี่ยวกับบทบาทที่เพิ่มเสริมขึ้นมาจากตัวตนทั้งสองมิติแล้วความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสยังมีอีกหนึ่งลักษณะที่น่าสนใจ นั่นคือภาพยนตร์นอกกระแสมีลักษณะไม่แน่นิ่งและเปลี่ยนแปลงได้ ธัญได้ขยายรายละเอียดและยกตัวอย่างสภาวะความไม่แน่นิ่งและเปลี่ยนแปลงได้ของความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสให้เห็นจากกรณีภาพยนตร์เรื่อง *Fast & Feel Love* (2565) ในทัศนะของธัญมองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ขณะฉายอยู่ในประเทศไทยยากที่จะระบุว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์กระแสหลักหรือนอกกระแส แต่เมื่อถูกนำไปฉายในต่างประเทศภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกจัดเป็นภาพยนตร์นอกกระแส

Ref. code: 25676108031045VZA

หรือในกรณีของภาพยนตร์จากประเทศนอร์เวย์เรื่อง *The Worst Person in the World* (2001) ที่ทำรายได้มากมายจากการฉายทั่วโลก ภาพยนตร์เรื่องนี้ขณะฉายอยู่ในประเทศนอร์เวย์ไม่ได้จัดเป็นภาพยนตร์นอกกระแส แต่เมื่อภาพยนตร์ถูกนำไปฉายนอกประเทศนอร์เวย์ภาพยนตร์เรื่องนี้กลายเป็นภาพยนตร์นอกกระแสในทัศนะของผู้จัดจำหน่ายต่างประเทศ ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่าความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสเปลี่ยนไปตามการรับรู้และตีความของทั้งผู้จัดจำหน่ายและผู้ชมในแต่ละสังคม ด้วยเหตุนี้ธัญเสนอว่าการใช้แง่พิจารณาที่การเป็นที่รู้จักน่าจะเหมาะสมกับการจำแนกภาพยนตร์ ในทัศนะของธัญภาพยนตร์ควรจะแบ่งเป็นภาพยนตร์ที่เป็นที่รู้จักกับภาพยนตร์ที่ไม่เป็นที่รู้จัก โดยภาพยนตร์ที่ไม่เป็นที่รู้จักอาจจะแยกย่อยออกเป็นภาพยนตร์ที่สามารถทำเงินกับภาพยนตร์ที่ไม่สามารถทำเงิน การจำแนกภาพยนตร์ผ่านแง่พิจารณานี้จะทำให้การเห็นภาวะลื่นไหลของภาพยนตร์นอกกระแสเมื่อเคลื่อนย้ายไปตามแต่ละสังคม

ทัศนะของธัญแสดงให้เห็นแง่มุมพิจารณาที่มาจากคนละภาคส่วนในห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์จากอนุชาและธีรพันธ์ที่ให้ความเห็นจากมุมมองของผู้ผลิตภาพยนตร์ มุมมองของธิดามาจากการผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ที่เปิดกว้างต่อการเพิ่มพื้นที่และสร้างวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์ ในขณะที่ธัญให้ความเห็นต่อความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสผ่านมุมมองด้านธุรกิจในฐานะผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ ผู้วิจัยเห็นว่าทัศนะที่มาจากภาคส่วนหรือบทบาทที่แตกต่างกันเป็นประโยชน์อย่างมากต่อการมองภาพหรืออธิบายความเป็นภาพยนตร์นอกกระแส การอาศัยมุมมองจากหลากหลายที่มาทำให้สามารถอธิบายตัวตนภาพยนตร์นอกกระแสในยุคปัจจุบันได้ชัดเจนยิ่งขึ้น กล่าวคือความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสในยุคปัจจุบันลื่นไหล มีสถานะที่ไม่แน่นิ่งและเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของการฉายหรือการนำไปใช้ประโยชน์ มิติการผลิตในหรือนอกระบบสตูดิโอไม่ใช่ข้อพิจารณาหลักอีกต่อไปหากแต่อยู่ที่ซับเจกต์ซึ่งประกอบด้วยตัวละครและธีม และศิลปะทางภาพยนตร์ที่ภาพยนตร์นำเสนอ และด้วยซับเจกต์และศิลปะทางภาพยนตร์นี้เองที่ผลักให้ภาพยนตร์มีพื้นที่และตัวตนมากกว่าแค่ถูกฉายอยู่ในโรงภาพยนตร์ และเมื่อภาพยนตร์เคลื่อนไปสู่บริบทอื่นที่นอกเหนือจากโรงภาพยนตร์อาทิ ในพื้นที่จัดฉายอื่น ๆ การเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมทางสังคม หรือแม้แต่ถูกนำไปฉายในต่างประเทศอาจจะทำให้ความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสเปลี่ยนแปลงได้อีกเช่นกัน

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทั้ง *ดาวคะนอง นคร-สวรรค์* และ*ไกลบ้าน* เป็นภาพแทนภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่งานวิจัยชิ้นนี้เลือกมาศึกษาเพื่ออธิบายปรากฏการณ์ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. ผ่านกรอบคิดเรื่องการเคลื่อนย้ายและการต่อต้าน ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอแง่พิจารณาความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่ต่างไปจากคำอธิบายหรือเกณฑ์ที่เคยยึดถือมาสู่การพิจารณาที่ตัวตนของภาพยนตร์นอกกระแสเอง ในสองหัวข้อต่อไปผู้วิจัยจะใช้แง่พิจารณาดังกล่าว อันได้แก่ ซับเจกต์และศิลปะทางภาพยนตร์ เพื่อให้ได้รู้จักตัวตนและสิ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ทั้งสาม

Ref. code: 25676108031045VZA

เรื่องมากขึ้น ก่อนที่จะไปสู่การอธิบายปรากฏการณ์การเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในบทถัดไป

## 2.2 ผู้คนและทรงจำ...ซับเจกต์ใน *ดาวคะนอง นคร-สวรรค์* และ*ไกลบ้าน*

แม้ว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทั้งสามเรื่องอันได้แก่ *ดาวคะนอง นคร-สวรรค์* และ*ไกลบ้าน* ถูกสร้างโดยผู้กำกับที่ต่างคนและต่างเวลากัน ทว่าสิ่งที่ปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์ทั้งสามกลับมีความเกี่ยวพ้องคล้องกันอยู่ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะฉายให้เห็นประเด็นดังกล่าวผ่านซับเจกต์ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่อง โดยเริ่มจากการอธิบายผู้คนที่ปรากฏหรือที่มีตัวตนอยู่ในภาพยนตร์ จากนั้นจะอธิบายธีมที่ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนำเสนอร่วมกัน

ด้วยรูปแบบการนำเสนอของภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน กล่าวคือ ภาพยนตร์เรื่อง ดาวคะนอง อโนชานำเสนอภาพยนตร์เรื่องนี้โดยแบ่งเรื่องราวในภาพยนตร์ออกเป็นส่วนเสี้ยวที่เหมือนจะเกี่ยวข้องทว่าก็อิสระต่อกัน ภาพยนตร์เรื่องนี้มีทั้งส่วนเรื่องราวของกลุ่มนักศึกษาในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เหตุการณ์นี้ในเรื่องถูกนำเสนออย่างคลุมเครือ มีทั้งฉากการถ่ายทำหรือจำลองเหตุการณ์ขึ้นมาใหม่ซึ่งปรากฏอยู่ช่วงต้นของภาพยนตร์ อาทิ ฉากการถ่ายทำเหตุการณ์นักศึกษาถูกจับให้นอนคว่ำ (ภาพที่ 2.2) หรือฉากเจ้าหน้าที่ตำรวจนายหนึ่งที่กำลังเล็งปืนไปที่ผู้ชุมนุม (ภาพที่ 2.3) ซึ่งผู้ชมสามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างสองฉากนี้กับภาพเหตุการณ์จริง นอกจากนี้เหตุการณ์ทางการเมืองยังถูกนำเสนอต่อผู้ชมอย่างเข้าใจได้ว่าเป็นการย้อนอดีตเหตุการณ์จริงไม่ใช่ฉากการถ่ายทำหรือจำลองใหม่ เช่น ฉากแกนนำนักศึกษาที่กำลังประชุมกันเพื่อต่อต้านอธิการบดีที่ยุ่งเกี่ยวกับการเมือง หรือฉากกลุ่มนักศึกษาลอบติดป้ายประท้วงในช่วงเวลากลางคืน (ภาพที่ 2.4 และ 2.5)

**ภาพที่ 2.2 และ 2.3**

*ฉากการถ่ายทำเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519*

*หมายเหตุ.* จาก *ดาวคะนอง*, โดย อนุชา สุวิชากรพงศ์, 2559.

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 2.4 และ 2.5**

*ฉากย้อนอดีตเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519*

*หมายเหตุ.* จาก *ดาวคะนอง*, โดย อนุชา สุวิชากรพงศ์, 2559.

เรื่องราวเกี่ยวกับการเมืองในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ทั้งสองวิธีการนำเสนอปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ตัดสลับแทรกระหว่างเรื่องเล่าที่แบ่งเป็นสองส่วน ส่วนแรกเป็นเรื่องราวของ “แอน” ผู้กำกับภาพยนตร์ที่มาอยู่บ้านพักในจังหวัดน่านเพื่อสัมภาษณ์ “พี่แต้ว” อดีตแกนนำนักศึกษาผู้รอดชีวิตจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เพื่อนำข้อมูลไปเขียนบทภาพยนตร์ ส่วนหลังคือเรื่องราวของกลุ่มนักแสดงภาพยนตร์ที่มีทั้งนักแสดงหญิงสองคนที่สวมบทบาทเป็นแอนและพี่แต้ว และเรื่องราวชีวิตของไมเคิล ชายผู้มีอาชีพเป็นนักแสดงภาพยนตร์ ภาพด้านล่างคือตัวละครแอนกำลังสัมภาษณ์พี่แต้วและพี่แต้วกำลังให้สัมภาษณ์

**ภาพที่ 2.6 และ 2.7**

*ฉากแอนกำลังสัมภาษณ์พี่แต้ว*

*หมายเหตุ.* จาก *ดาวคะนอง*, โดย อนุชา สุวิชากรพงศ์, 2559.

เรื่องเล่าในครึ่งแรกของภาพยนตร์เล่าผ่านมุมมองของตัวละครแอน ตัวละครแอนเป็นผู้ถ่ายทอดสิ่งที่สายตาเธอรับรู้มาสู่ผู้ชมภาพยนตร์ ในขณะเดียวกันแอนยังมีบทบาทเป็นผู้เล่าเรื่องราวของพี่แต้วผ่านชิ้นงานภาพยนตร์ที่เธอกำลังสัมภาษณ์เพื่อนำไปพัฒนาเป็นบทภาพยนตร์ ความน่าสนใจอย่างหนึ่งของตัวละครแอนคือความพยายามที่จะประกอบสร้างเรื่องเล่าของพี่แต้วผู้ซึ่งเธอ

Ref. code: 25676108031045VZA

เห็นว่ามีเรื่องราวชีวิตที่น่าสนใจดังที่แอนกล่าวว่าพี่แต้วคือ “ประวัติศาสตร์ที่มีชีวิต” ตรงข้ามกับชีวิตของเธอที่ดำเนินไปอย่างสามัญธรรมดา

ฉากหนึ่งในภาพยนตร์ที่เกิดขึ้น ณ ร้านอาหารเช้า บทสนทนาในร้านอาหารระหว่างแอน พี่แต้ว และหญิงสาวลูกจ้างในร้าน ชวนให้ผู้ชมภาพยนตร์ได้คิดตามว่าใครควรจะเป็นผู้เล่าเรื่องราวในอดีต ระหว่างแอนหรือพี่แต้วผู้เป็นเจ้าของเรื่องและเป็นส่วนหนึ่งของเหตุการณ์ คำถามที่แทรกเข้ามาในฉากนี้ถูกถามโดยตัวละครสมทบที่รับบทเป็นลูกจ้างในร้าน ทว่ากลับเป็นตัวละครที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ทั้งสองส่วน เป็นเหมือนเส้นใยบาง ๆ ที่ถักร้อยภาพยนตร์สองส่วนที่เหมือนจะเป็นอิสระต่อกันให้เกี่ยวเนื่องกัน น่าสังเกตว่าตัวะครหญิงสาวผู้นี้เปลี่ยนอาชีพไปเรื่อย ๆ ตลอดทั้งเรื่องที่เธอปรากฏตัว ทว่ายังคงวนเวียนอยู่กับอาชีพแรงงานและทำงานอยู่กับสิ่งที่ไม่น่าอภิรมณ์ เช่น ลูกจ้างร้านกาแฟที่ต้องเก็บขยะไปกองรวมกันในที่ทิ้ง พนักงานทำความสะอาดในคอนโดมิเนียมที่ไมเคิลนักแสดงภาพยนตร์หนุ่มอาศัย หรือพนักงานบริการในร้านอาหารบนเรือที่ล่องไปตามแม่น้ำเจ้าพระยา และท้ายที่สุดมีสถานภาพเป็นแม่ชี เธอผู้ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องโดยตรงกับเรื่องเล่าทางการเมืองของพี่แต้วแต่กลับเป็นผู้ที่ต้องดำรงอยู่ภายในสังคมที่เป็นผลสืบเนื่องมาจากเหตุการณ์ในอดีตของพี่แต้วไม่มากก็น้อย ตัวละครนี้เปรียบเป็นใจความของภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* ที่ต้องการสื่อแก่ผู้ชมว่าคนเราล้วนเป็นส่วนเสี้ยวหนึ่งของเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมืองในอดีต ภาพด้านล่างนี้คือตัวละครหญิงแรงงานขณะสนทนากับแอนและพี่แต้วในประเด็นที่ว่าใครควรจะเป็นผู้เล่าเรื่อง

**ภาพที่ 2.8**

*ตัวละครหญิงแงงานในร้านอาหารเช้า*

*หมายเหตุ.* จาก *ดาวคะนอง*, โดย อนุชา สุวิชากรพงศ์, 2559.

Ref. code: 25676108031045VZA

ด้วยวิธีการนำเสนออย่างภาพยนตร์ซ้อนภาพยนตร์ ประกอบกับแต่ละส่วนในภาพยนตร์กระจัดกระจายจนร้อยเรียงด้วยกันได้ยาก ความพร่าเลือนของเรื่องเล่าในภาพยนตร์ที่มาจากความทรงจำของพี่แต้วกว่า 40 ปี ร่วมกับความพร่าเลือนจากกลวิธีการนำเสนอ นำมาสู่ความลื่นไหลของอัตลักษณ์ผู้คนที่ปรากฏในเรื่องเล่า ตัวละครพี่แต้วในปัจจุบันย่อมเปลี่ยนไปจากพี่แต้วครั้งเมื่อเป็นแกนนำนักศึกษา ตัวละครหญิงสาวผู้เป็นแรงงานที่มีบทบาทแปรเปลี่ยนไปตลอดทั้งเรื่อง ผู้คนที่ปรากฏในเรื่องบางคนไม่มีขอบเขตหรือเส้นแบ่งที่ชัดเจนระหว่างตัวละครจริงกับตัวละครที่ถูกแสดง เมื่อไม่อาจระบุความจริงแท้ของตัวละครในเรื่องได้ผู้ชมภาพยนตร์จึงไม่อาจระบุได้ว่าผู้ใดคือตัวจริงหรือผู้รู้จริงของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น นี่อาจจะเป็นประเด็นที่ภาพยนตร์ต้องการสื่อสารกับผู้ชมเมื่อต้องพิจารณาหรือพูดถึงเรื่องราวเหตุการณ์ที่เป็นความทรงจำ

ความน่าสนใจของผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์ต่อบทบาทการเป็นผู้เล่าเรื่องยังมีในภาพยนตร์อีกสองเรื่องทั้ง *นคร-สวรรค์* และ*ไกลบ้าน* ตัวตนของผู้คนในภาพยนตร์สองเรื่องนี้ชัดเจนมากกว่าเรื่อง *ดาวคะนอง* ด้วยเพราะกลวิธีการนำเสนอที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน ในขณะที่ *ดาวคะนอง* เป็นเรื่องแต่ง (fiction) ที่ใช้กลวิธีนำเสนอด้วยภาพยนตร์ซ้อนภาพยนตร์ ภาพยนตร์เรื่อง นคร-สวรรค์ วางอยู่กึ่งกลางของเส้นสเกลระหว่างความจริงกับเรื่องแต่งอย่างชัดเจน กล่าวคือภาพยนตร์เรื่องนี้มีส่วนทั้งส่วนที่ใช้ฟุตเทจจากวิดีโอส่วนตัวที่พวงสร้อย – ผู้กำกับภาพยนตร์ – ถ่ายไว้ (ภาพที่ 2.9) และนำไปร้อยเรียงเข้ากับส่วนของเรื่องแต่งที่ถ่ายทำขึ้นมาใหม่ (ภาพที่ 2.10) ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* แยกเป็นสองส่วนระหว่างเรื่องราวของแอนและพี่แต้ว กับเรื่องราวของกลุ่มนักแสดงภาพยนตร์อย่างค่อนข้างชัดเจน ทว่าภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ไม่แยกส่วนของเรื่องจริงจากฟุตเทจวิดีโอกับเรื่องแต่งที่ถ่ายทำใหม่ขาดออกจากกันเป็นคนละองก์อย่างชัดเจน ภาพยนตร์ดำเนินเรื่องอย่างสลับไปมาระหว่างเรื่องราวความสัมพันธ์ของพวงสร้อยกับพ่อและแม่ของเธอ กับเรื่องราวของตัวละคร “เอย” หญิงสาวที่เดินทางไปจังหวัดนครสวรรค์เพื่อทำพิธีลอยอังคารผู้เป็นแม่ที่แม่น้ำเจ้าพระยา ผู้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้จึงได้รับรู้เรื่องราวสองเรื่องของสองหญิงสาวที่เกือบจะแยกขาดจากกัน ทว่าท้ายที่สุดซ้อนทับกันด้วยฉากพิธีลอยอังคารที่มีทั้งเรื่องจริงจากฟุตเทจวิดีโอของพวงสร้อยและเรื่องของตัวละครับเอยที่ถ่ายทำขึ้นใหม่

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 2.9**

*ตัวละครแม่จากส่วนฟุตเทจวิดีโอ*

*หมายเหตุ.* จาก *นคร-สวรรค์*, โดย พวงสร้อย อักษรสว่าง, 2561.

**ภาพที่ 2.10**

*เอยและครอบครัวล่องเรือเพื่อทำพิธีลอยอังคาร*

*หมายเหตุ.* จาก *นคร-สวรรค์*, โดย พวงสร้อย อักษรสว่าง, 2561.

ด้วยเหตุที่พวงสร้อยใช้ฟุตเทจวิดีโอส่วนตัวที่ถ่ายคนในครอบครัวมาเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องเล่าในภาพยนตร์จึงทำให้ในบางช็อตปรากฏตัวภาพตัวเธอเองอยู่ในฉากของภาพยนตร์ พวงสร้อยจึงมีทั้งสถานะที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์และเป็นผู้คนหรือตัวละครที่ปรากฏอยู่ในเรื่อง หากคำถามของหญิงสาวลูกจ้างในร้านอาหารเช้าจากภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* ที่ถามแอนว่าเหตุใดจึงไม่ให้พี่แต้วเล่าเรื่องราวของเธอด้วยตัวเธอเอง สิ่งที่หญิงสาวลูกจ้างสาวผู้นั้นถามแอนก็ปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* เมื่อพวงสร้อยในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์เล่าเรื่องราวของตัวเธอเอง

Ref. code: 25676108031045VZA

เอยคือหญิงสาวอีกคนหนึ่งที่เป็นตัวละครหลักของภาพยนตร์ในส่วนที่เป็นเรื่องแต่ง ผู้ชมภาพยนตร์อาจรับรู้และตีความว่าตัวละครเอยคือพวงสร้อยหรืออาจจะรับรู้ว่าเป็นสองบุคคลที่ไม่เกี่ยวข้องกัน แต่สิ่งที่เธอทั้งสองมีร่วมกันและถูกถ่ายทอดออกมาสู่ผู้ชมภาพยนตร์คือเธอทั้งสองต่างมีร่องรอยหรือบาดแผลจากความสัมพันธ์ที่มีต่อสมาชิกในครอบครัวโดยเฉพาะผู้เป็นพ่อ บทสนทนาที่ปรากฏในฟุตเทจวิดีโอที่พวงสร้อยตั้งกล้องถ่ายผู้เป็นพ่อแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างพ่อและลูกสาวที่ค่อนข้างมีระยะห่าง ผู้เป็นพ่อถามเรื่องราวชีวิตของลูกสาวราวกับว่าไม่เคยรับรู้เรื่องราวของเธอเลย บทสนทนาหรือคำถามคำตอบระหว่างพ่อและลูกสาวเป็นบทสนทนาสามัญ เช่น คำถามว่าลูกสาว – พวงสร้อย - เรียนอยู่ที่เมืองใด หรือเรียนสาขาใด สิ่งนี้ปรากฏให้เห็นในส่วนของเรื่องแต่งระหว่างตัวละครเอยและพ่อของเธอที่พูดคุยกันขณะอยู่บนเรือโดยสารที่แล่นอยู่กลางแม่น้ำเจ้าพระยาเช่นกัน

พวงสร้อยสร้างเรื่องราวของตัวละครเอยให้ผู้ชมได้เห็นชีวิตของเธอหลังจากผ่านพิธีลอยอังคาร บทสนทนาที่เอยพูดคุยกับตัวละครชายหนุ่มที่เพิ่งสึกจากการบวชให้แก่ผู้เสียชีวิตเป็นบทสนทาที่ไม่ได้ปูพื้นหรือทำให้ผู้ชมเข้าใจภูมิหลังตัวละครมากนัก ทว่ากลับเป็นบทสนทนาที่สื่อถึงความคิดของผู้คนที่ยังต้องอยู่ต่อหลังจากที่ผู้เป็นแม่ได้จากไป บทสนทนาของตัวละครเอยที่รำพันออกมาราวกับว่าเป็นมวลอารมณ์ความรู้สึกของพวงสร้อยที่ไม่มีให้เห็นในฟุตเทจวิดีโอ ทว่าเธอเลือกที่จะถ่ายทอดอารมณ์เหล่านั้นผ่านตัวละครเอย ภาพด้านล่างแสดงฉากจากฟุตเทจวิดีโอตอนที่พ่อสนทนากับพวงสร้อย และภาพตัวละครเอยสนทนากับตัวละครชายที่เพิ่งสึก ตามลำดับ

**ภาพที่ 2.11**

*ตัวละครพ่อจากส่วนฟุตเทตวิดีโอ*

*หมายเหตุ.* จาก *นคร-สวรรค์*, โดย พวงสร้อย อักษรสว่าง, 2561.

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 2.12**

*เอยสนทนากับชายที่เพิ่งสึก*

*หมายเหตุ.* จาก *นคร-สวรรค์*, โดย พวงสร้อย อักษรสว่าง, 2561.

นอกจากพวงสร้อยและเอยในฐานะลูกสาวผู้ซึ่งทำหน้าที่บันทึก ระลึกถึง และเยียวยาอารมณ์ความรู้สึกของตนเอง อีกหนึ่งผู้คนที่สำคัญที่ปรากฏทั้งภาพและเสียงในฟุตเทจวิดีโอของพวงสร้อยหรือแม้จะปรากฏผ่านบทสนทนาในฐานะบุคคลที่สามระหว่างเอยกับพ่อขณะอยู่บนเรือเพื่อทำพิธีลอยอังคารคือตัวละคร “แม่” แม้ว่าผู้เป็นแม่จะปรากฏน้อยมากในเรื่องเล่าจากฟุตเทจวิดีโอและไม่ปรากฏเลยในเรื่องแต่งที่ถ่ายทำใหม่แต่กลับเป็นผู้ร่วมอยู่ในความทรงจำของทุกตัวละครทั้งพวงสร้อยและเอยรวมทั้งบรรดาญาติที่ไปร่วมพิธีลอยอังคาร ตัวละครแม่ที่ปรากฏทั้งเป็นภาพและเสียงในเรื่องเล่าจากฟุตเทจวิดีโอ หรือแม้ปรากฏในฐานะบุคคลที่สามระหว่างตัวละครในส่วนของเรื่องแต่งมีความสำคัญต่อตัวตนความรู้สึกและทิ้งร่องรอยไว้ในความทรงจำของผู้คนในเรื่องโดยเฉพาะพวงสร้อยและเอย แสดงให้เห็นว่าในระดับความทรงจำส่วนบุคคลตัว ละครแม่ไม่ได้เป็นเพียงผู้คนที่ถูกเล่าแต่คือผู้คนที่อยู่ร่วมและดำรงอยู่แม้จะไม่มีตัวตนอีกต่อไป

ผู้คนยังดำรงอยู่ในทรงจำแม้อาจไม่ได้เสียชีวิตจากันอย่างในภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกล*บ้าน สะท้อนให้เห็นความทรงจำของผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์ในขณะที่พวงสร้อยสร้างภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* เพื่อบันทึกเรื่องราวและร่อยรอยที่เป็นผลจากความสัมพันธ์และความทรงจำ ธีรพันธ์ใช้ภาพยนตร์สารคดีเป็นบันทึกเรื่องราวการใช้ชีวิตอันแสนสามัญธรรมดาของวัฒน์ วรรลยางกูร ในฐานะผู้ลี้ภัยทางการเมืองที่ต้องไกลบ้าน ภาพยนตร์สารคดีชิ้นนี้เล่าผ่านมุมมองของผู้คนที่มีชีวิตอยู่จริง แบ่งเป็นสองส่วนอย่างชัดเจน ส่วนแรกคือบันทึกเรื่องราวชีวิตของวัฒน์ ขณะลี้ภัยอยู่ในประเทศเพื่อนบ้าน โดยให้วัฒน์ในฐานะเจ้าของเรื่องเล่าเรื่องของตน ส่วนหลังของสารคดีคือบทสัมภาษณ์ลูกชายของวัฒน์โดยมีฉากหลังเป็นบ้านของวัฒน์ในจังหวัดกาญจนบุรี

Ref. code: 25676108031045VZA

ภาพยนตร์ในครึ่งแรกนำเสนอเรื่องเล่าของวัฒน์ผ่านบทสัมภาษณ์ ผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์คือวัฒน์ในสถานะผู้ลี้ภัยทางการเมืองที่ยังมีความทรงจำต่อวัฒน์ผู้เคยมีชีวิตและตัวตนอยู่ทั้งในจังหวัดลพบุรี จังหวัดกาญจนบุรี รวมทั้งในกรุงเทพฯ เมื่อครั้งทำกิจกรรมทางการเมือง ภาพยนตร์เล่าเรื่องราวชีวิตของวัฒน์ในฐานะผู้ลี้ภัยทางการเมืองจากเหตุการณ์รัฐประหารโดยคสช. นำเสนอภาพการใช้ชีวิตอย่างธรรมดาเช่นผู้คนทั่วไป เรียบง่ายตามเงื่อนไขของชีวิตทว่าผู้ชมยังรับรู้อารมณ์โดดเดี่ยวได้จากบทสัมภาษณ์ (ภาพที่ 2.13)

**ภาพที่ 2.13**

*วัฒน์ วรรลยางกูร ในภาพยนตร์เรื่อง ไกลบ้าน*

*หมายเหตุ.* จาก *ไกลบ้าน*, โดย ธีรพันธ์ เงาจีนานันต์, 2562

ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้นำเสนอตัวตนของผู้ลี้ภัยคนหนึ่งที่มีความทรงจำต่อ “บ้าน” ทั้งบ้านที่เป็นที่อยู่อาศัยและบ้านที่เป็นบ้านเกิดเมืองนอน ด้วยกลวิธีการนำเสนออย่างสารคดีทำให้ผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์ทั้งวัฒน์และลูกชายคนกลางของเขาล้วนเป็นตัวละครจริง ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ใช้เสียงบรรยาย (voice over) ของทีมงานผู้ผลิต ส่วนที่ปรากฏในภาพยนตร์คือเสียงของผู้คนในเรื่องทั้งวัฒน์และลูกชายคนรองของเขา เสียงของผู้กำกับมีเพียงเล็กน้อยแค่ส่วนของคำถามและเป็นเสียงที่ไม่ปรากฏให้เห็นตัวผู้ถาม เรื่องเล่าในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเป็นเรื่องเล่าที่มาจากผู้เป็นเจ้าของเรื่องเล่าด้วยตัวเอง นี่คือความแตกต่างที่ชัดเจนที่สุดที่ต่างจาก *ดาวคะนอง* และ *นคร-สวรรค์* วัฒน์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไม่ใช่ผู้แสดง ไม่ใช่ตัวละครที่ถูกสร้างขึ้น ทว่าคือผู้คนที่ยังมีชีวิตอยู่ที่ยังคงสืบทอดความทรงจำผ่านการใช้ชีวิตอย่างสามัญในบ้านที่ต่างความหมายออกไป

ในขณะที่วัฒน์ถ่ายทอดเรื่องราวของตนในอีกสถานภาพ – ผู้ลี้ภัยทางการเมือง – ในบ้านแห่งใหม่ ผู้ชายของเขาที่ปรากฏเป็นผู้เล่าหลักในส่วนหลังของเรื่องทำหน้าที่เล่าเรื่องผ่านความทรงจำที่มีต่อเรื่องราวของวัฒน์ในบทบาทของพ่อราวกับว่าภาพยนตร์ในส่วนหลังทำหน้าที่เป็นบทสน

Ref. code: 25676108031045VZA

ทาตอบโต้กับภาพยนตร์ส่วนแรก ฉากหลังที่เป็นบ้านในจังหวัดกาญจนบุรีที่วัฒน์เคยอาศัยเป็นประเด็นหลักของบทสัมภาษณ์เพื่อนำเสนอความทรงจำที่ผู้ชายมีต่อพ่อ ณ ขณะที่เคยอาศัยในบ้านหลังนี้ ภาพด้านล่างนี้แสดงให้เห็นลูกชายของวัฒน์ในฐานะผู้เล่าเรื่องหลักในส่วนหลังของภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน*

**ภาพที่ 2.14**

*ลูกชายของวัฒน์ วรรลยางกูร ในภาพยนตร์เรื่อง ไกลบ้าน*

*หมายเหตุ.* จาก *ไกลบ้าน*, โดย ธีรพันธ์ เงาจีนานันต์, 2562

ผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องเป็นมากกว่าตัวละครในเรื่องเล่า ทว่าคือผู้คนที่เป็นภาพแทนผู้คนในสังคมหรือเรื่องเล่าในสังคมที่ทั้งถูกทำให้ลืมหรือถูกรับรู้ในเรื่องเล่าที่ต่างไป ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องเป็นพื้นที่แห่งความทรงจำที่ฉายเรื่องเล่าให้แก่ผู้ชม ภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* ตั้งคำถามกับความทรงจำทางการเมืองในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม2519 ผ่านผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่มีตัวตนที่พร่าเลือนซ้อนทับระหว่างผู้คนจริงกับผู้คนที่ถูกสร้างขึ้นมาเล่าใหม่ รวมทั้งผู้คนที่มีสถานภาพและบทบาทลื่นไหลและกระจัดกระจาย ความทรงจำในเรื่องมีทั้งความทรงส่วนบุคคลและความทรงจำร่วม ผู้คนที่ปรากฏในเรื่องถูกท้าทายและตั้งคำถามถึงสิทธิที่จะเล่าและจดจำเรื่องราว ความทรงจำเกี่ยวกับเหตุการณ์ทางการเมืองในภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ใช่ความจริงทางประวัติศาสตร์หรือความจริงอย่างเช่นฟุตเทจใน *นคร-สวรรค์* แต่เป็นสิ่งกระจัดกระจายที่หลงเหลือมาจากเหตุการณ์ในอดีต ผู้คนในรุ่นปัจจุบันทั้งแอน หญิงแรงงาน หรือแม้กระทั่งพี่แต้วในปัจจุบันต่างเป็นผู้รับรู้และจดจำความทรงจำที่กระจัดกระจายเหล่านั้น

ในขณะที่ *ดาวคะนอง* ภาพยนตร์ที่เป็นพื้นที่ของความทรงจำทางการเมืองทั้งความทรงจำส่วนบุคคลและความทรงจำร่วมของสังคม ทว่า *นคร-สวรรค์* คือภาพยนตร์ที่สำรวจและตั้งคำถามกับความทรงจำส่วนบุคคลที่ฝังแน่นเป็นร่องรอยจากความสัมพันธ์ของคนในครอบครัว ผู้กำกับ

Ref. code: 25676108031045VZA

ภาพยนตร์เป็นทั้งผู้รำลึกและเสนอซ้ำความทรงจำส่วนตัวผ่านฟุตเทจ ภาพนิ่งและเสียงสนทนาทางโทรทัศน์ระหว่างตัวเธอกับผู้เป็นแม่ ร่องรอยความทรงจำจากความสัมพันธ์ในครอบครัวถูกนำเสนอผ่านตัวละครที่แต่งเติมขึ้นมาใหม่ให้เสนอซ้ำความทรงจำเหล่านั้นเพื่อทั้งย้ำและเยียวยาบาดแผลร่องรอยความทรงจำ

ความทรงจำใน *ดาวคะนอง* และ *นคร-สวรรค์* คล้ายกันที่เป็นความทรงจำต่อเหตุการณ์หรือเรื่องราว ทว่าใน *ไกลบ้าน* วัฒน์และลูกชายไม่เพียงแต่บอกเล่าความทรงจำต่อเรื่องราวในครอบครัวที่ประกอบด้วยผู้คน แต่ยังบอกเล่าความทรงจำต่อ “บ้าน” ในความหมายที่เป็นสิ่งก่อสร้างทางกายภาพที่เป็นพื้นที่รวมความทรงจำร่วมของสมาชิกในครอบครัว นอกจากนี้บ้าน – โดยเฉพาะบ้านในจังหวัดกาญจนบุรี – ยังเป็นพื้นที่ของการก่อร่างสร้างทรงจำของวัฒน์ต่อมิติอื่น ๆ ในชีวิตโดยเฉพาะบทบาทการเป็นนักคิดและนักเขียน “บ้าน” ในภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้จึงมีบทบาทและความสำคัญไม่ต่างจากผู้คนที่เป็นตัวละคร การมีบ้านให้ได้ระลึกถึงเป็นอิสรภาพที่ผู้ลี้ภัยอย่างวัฒน์ทำได้ แม้รัฐทำให้วัฒน์ค่อย ๆ กลายเป็นผู้ที่จะถูกลืมแต่รัฐไม่สามารถควบคุมการระลึกถึงบ้านของเขาได้ ภาพด้านล่างนี้คือบ้านที่ถูกโอบไปด้วยป่าไผ่ บ้านในจังหวัดกาญจนบุรีที่วัฒน์อาศัยก่อนที่จะลี้ภัยไปยังประเทศเพื่อนบ้าน

**ภาพที่ 2.15**

*บ้านของวัฒน์ วรรลยางกูร ในจังหวัดกาญจนบุรี*

*หมายเหตุ.* จาก *ไกลบ้าน*, โดย ธีรพันธ์ เงาจีนานันต์, 2562

เรื่องเล่าในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องมีทั้งเรื่องราวที่เป็นความทรงจำร่วมของสังคมในขณะที่เรื่องเล่าบางเรื่องเป็นความทรงจำส่วนบุคคล ไม่ว่าเรื่องเล่าเหล่านั้นจะเป็นความทรงจำระดับใดแต่ด้วยเงื่อนไขกาลเวลาและบริบทสังคมเป็นไปได้เสมอที่จะทำให้ความทรงจำเหล่านี้ถูกควบคุม

Ref. code: 25676108031045VZA

บิดเบือน รื้อสร้างใหม่ กว่าภาพยนตร์แต่ละเรื่องจะเดินทางเคลื่อนมาสู่ผู้ชมให้ได้รับรู้และซึมทราบทรง จำผู้กำกับภาพยนตร์ต้องใช้ศิลปะทางภาพยนตร์ทั้งอย่างต่อรองและต่อต้านกับเงื่อนไขจากโครงสร้างและสถาบันเพื่อนำเสนอซับเจกต์ – ทั้งตัวละครและธีม – ที่มีความเฉพาะ ในหัวข้อถัดไปผู้วิจัยจะฉายให้เห็นศิลปะทางภาพยนตร์ที่ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องใช้เพื่อจะได้เห็นตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสได้ชัดมากขึ้น

**2.3 การต่อต้านเชิงตัวบท...สุนทรียะแห่งการต่อต้านใน ดาวคะนอง นคร-สวรรค์ และ ไกลบ้าน**

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสภายใต้บริบทสังคมและการเมืองในยุคคสช. ทั้ง *ดาวคะนอง* *นคร-สวรรค์* และ *ไกลบ้าน* นำเสนอซับเจกต์ที่แตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลัก ทั้งใช้ตัวละครที่เป็นผู้คนธรรมดาสามัญ เป็นผู้ที่ถูกกระทำโดยอำนาจรัฐทั้งโดยตรงและโดยอ้อม อีกทั้งนำเสนอธีมที่เร้าให้สังคมตั้งคำถาม ซับเจกต์เหล่านี้ถูกถ่ายทอดผ่านเทคนิคและวิธีการนำเสนอที่แยบยลและแยบคายโดยผู้กำกับแต่ละคนที่มีรูปแบบและวิธีการทำงานของตนเอง ซับเจกต์ในภาพยนตร์นอกกระแสที่มีพลังในแรงจนสามารถสร้างแรงปะทะ ก่อกวน และเปิดพื้นที่แห่งบทสนทนาให้แก่สังคมต้องอาศัยศิลปะทางภาพยนตร์ที่มีชั้นเชิง ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะอธิบายศิลปะทางภาพยนตร์ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์นอกกระแสทั้งสามเรื่องเพื่อฉายให้เห็นสุนทรียะอีกรูปแบบหนึ่งอันเป็นผลมาจากการต่อต้าน

ผู้วิจัยอยากชวนคิดหรือตอบคำถามสักหนึ่งข้อเพื่อเป็นคำถามนำไปสู่การอธิบายศิลปะทางภาพยนตร์ในภาพยนตร์ไทยนอกกระแส หากยังจำได้งานวิจัยชิ้นนี้เปิดหัวเรื่องมาด้วยโพสต์แจ้งงดฉายภาพยนตร์เรื่อง*ดาวคะนอง* โดยธิดา ผลิตผลการพิมพ์ ผู้จัดกิจกรรมแจ้งว่าทางเจ้าหน้าที่อ้างว่ามีความสุ่มเสี่ยงไม่เหมาะสมกับช่วงเวลา น่าคิดและชวนหาคำตอบว่าฉากหรือเนื้อหาส่วนใดที่ทำให้เจ้าหน้าที่รัฐเห็นว่าสุ่มเสี่ยงไม่เหมาะสม หากท่านใดเคยชมภาพยนตร์เรื่องนี้คงจะเห็นตรงกันว่าอาจจะเป็นฉากการถ่ายทำภาพยนตร์ในเรื่องที่เป็นการจำลองเหตุการณ์เจ้าหน้าที่จับกุมผู้ชุมนุมและนักศึกษาโดยให้นอนคว่ำหน้าลงกับพื้นสนามฟุตบอลในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ หากพิจารณาวิธีการนำเสนอของฉากนี้คือการถ่ายทำภาพยนตร์ซ้อนภาพยนตร์ทว่าฉากหรือเหตุการณ์ที่นำเสนอนั้นเป็นเหตุการณ์จริงทางประวัติศาสตร์ที่ทั้งลืมไม่ได้ จำไม่ลง ในภาพยนตร์เรื่องนี้ยังใช้ศิลปะทางภาพยนตร์อย่างต่อต้านเชิงตัวบทอันเป็นผลให้ซับเจกต์ – ตัวละครและธีม – ได้ถูกนำเสนออย่างน่าสนใจ

ในภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* อโนชาสร้างตัวบทที่เลื่อนไหล ไม่มั่นคง และท้าทายต่อเรื่องเล่าทางการเมืองในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ทั้งยังตั้งคำถามต่อการจดจำเหตุการณ์ดังกล่าวผ่านโครงสร้างการเล่าเรื่องที่กระจัดกระจาย ทั้งมีโครงเรื่องที่ไม่ต่อเนื่องเป็นลำดับอันสะท้อนให้เห็นการรื้อสร้างการเล่าเรื่องแบบเส้นตรง ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยฉากแอน – ผู้กำกับภาพยนตร์ – สัมภาษณ์พี่แต้ว – อดีตแกนนำนักศึกษาเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 – จากนั้นการดำเนินเรื่องค่อย ๆ

Ref. code: 25676108031045VZA

เคลื่อนออกจากการถ่ายทอดเรื่องราวที่เคยเกิดขึ้นจริงไปสู่การสร้างภาพยนตร์ซ้อนภาพยนตร์ ก่อนจะเคลื่อนไปสู่โลกของตัวละครอื่นที่ไม่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ทางการเมืองโดยตรง นอกจากนี้ในภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* ยังสร้างตัวละครที่ไม่มีความแน่นนอน เช่น ตัวละครแรงงานหญิงที่เปลี่ยนบทบาทตลอดทั้งเรื่อง ตัวละครนักแสดงภาพยนตร์หญิงสองคนที่มาแสดงซ้ำอย่างเช่นที่แอนและพี่แต้วแสดงไว้ รวมทั้งตัวละครปีเตอร์และตั๊กผู้มีอาชีพเป็นนักแสดงที่เรื่องราวถูกนำเสนอออกมาอย่างกำกวมและพร่าเบลอ

แม้ว่าภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* จะเล่าเรื่องเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในอดีต ทว่าภาพยนตร์ไม่ได้เล่าหรือนำเสนอข้อเท็จจริงของเหตุการณ์นี้อย่างสารคดี ภาพยนตร์กลับเลือกใช้การเล่าเรื่องซ้อนการเล่าเรื่องอย่างกำกวม สร้างความพร่าเลือนให้แก่เรื่องเล่าเพื่อตั้งคำถามและท้าทายความทรงจำหลักที่อำนาจครอบงำได้สร้างขึ้นมา ศิลปะทางภาพยนตร์ใน *ดาวคะนอง* ที่มีตัวบทที่ลื่นไหล ไม่ปะติดปะต่อ ก่อกวนชวนให้ตั้งคำถามต่อความจริงและการจดจำเหตุการณ์ทางการเมืองในอดีตผ่านโครงเรื่องที่กระจัดกระจาย และผ่านตัวละครที่ไม่มีเส้นแบ่งบทบาทที่ชัดเจน ยั่วเย้าผู้ชมให้ตั้งคำถามและท้าทายให้ คิดว่าความจริงของเหตุการณ์ในอดีตไม่เคยเป็นหนึ่งเดียว อีกทั้งการใช้กลวิธีการนำเสนออย่างภาพยนตร์ซ้อนภาพยนตร์ยังเป็นการเล่าซ้ำอย่างตั้งคำถามต่อเรื่องเล่าที่ถูกทำให้ลืมโดยรัฐราวกับว่าภาพยนตร์เรื่องนี้กำลังใช้ตัวบทเพื่อต่อต้านการปกปิด บิดเบือน เลือกให้จำเหตุการณ์อย่างที่อำนาจครอบงำกระทำ

ความทรงจำและอารมณ์ส่วนตัวถูกแปรมาเป็นตัวบทสำคัญในภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ตัวบทหรือเนื้อหามีลักษณะต่อต้านวัฒนธรรมของความเงียบ การไม่พูดถึงความเศร้าและความตายอย่างเปิดเผยในบริบทครอบครัว โดยเฉพาะผ่านมุมมองของผู้หญิงทั้งผู้กำกับและตัวละครเอยแสดงให้เห็นว่าแม้ในความเงียบและการบันทึกชีวิตธรรมดาสามารถมีความเป็นการเมืองหรือความสัมพันธ์เชิงอำนาจได้ ในภาพยนตร์เรื่องนี้การต่อต้านเชิงตัวบทแฝงอยู่ในพื้นที่ซึ่งไม่มีผู้ใดมองเห็น ภาพยนตร์เลือกที่จะไม่นำเสนอความเศร้าโศกเสียใจอย่างเด่นชัด ไม่ได้นำเสนอคำอธิบายให้กับการตายของตัวละครแม่อย่างตรงไปตรงมา สิ่งนี้คือการท้าทายต่อการเข้าใจแบบภาพยนตร์กระแสหลัก ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงกลายเป็นพื้นที่ของตัวบทแห่งความเงียบและอารมณ์

ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* ใช้การดำเนินเรื่องอย่างกระจัดกระจายไม่เป็นเส้นตรง ภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ใช้จังหวะการดำเนินเรื่องอย่างไม่เร่งเร้า อารมณ์ความรู้สึกของตัวละครถูกถ่ายทอดผ่านความเงียบและบทสนทนาที่ดำเนินไปอย่างเนิบช้า ผู้ชมซึมซับมวลอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครผ่านการจัดวางภาพและเสียงของธรรมชาติ แสงแดด เสียงน้ำ และบรรยากาศในพิธีกรรมกลายเป็นภาษาที่บอกเล่าความเศร้าโดยไม่ต้องอาศัยการสื่อสารด้วยคำพูดอย่างมากมายและโดยตรง หากแต่เป็นบทสนทนาที่มีห้วงจังหวะที่สากแข็งซ้อนอยู่ใต้เสียงประกอบอื่น ๆ การไม่เร้าอารมณ์หรือบทสนทนาที่ไม่อาจเติมเต็มความเข้าใจได้มากนักเป็นการเปิดพื้นที่ให้ผู้ชม

Ref. code: 25676108031045VZA

ภาพยนตร์ได้มีช่วงจังหวะและโอกาสสำรวจอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร สำรวจความเปราะบางของความสัมพันธ์โดยเฉพาะระหว่างพ่อและลูกสาว และการสูญเสีย เช่นในฉากระหว่างการล่องเรือเพื่อทำพิธีลอยอังคาร บทสนทนาระหว่างตัวละครเอยและพ่อขณะกำลังนั่งเรือเพื่อทำพิธีลอยอังคาร (ภาพที่ 2.16) หรือบทสนทนาระหว่างตัวละครเอยและชายหนุ่มที่เพิ่งสีกในโรงแรมที่พัก (ภาพที่ 2.17) บทสนทนาระหว่างตัวละครโดยเฉพาะในส่วนที่เป็นเรื่องแต่งเป็นบทพูดที่ราบเรียบ อีกทั้งไม่สามารถอธิบายความรู้สึกของตัวละครอย่างชัดเจน สิ่งนี้เรียกร้องและเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ตีความและร่วมรู้สึกพร้อมกับตัวละคร บทสนทนาที่ราบเรียบบนจังหวะการดำเนินเรื่องที่เนิบช้าท่ามกลางความเงียบเป็นการสร้างตัวบทที่ขัดหรือสวนทางกับจังหวะลีลามาตรฐานของภาพยนตร์กระแสหลักอย่างชัดเจน

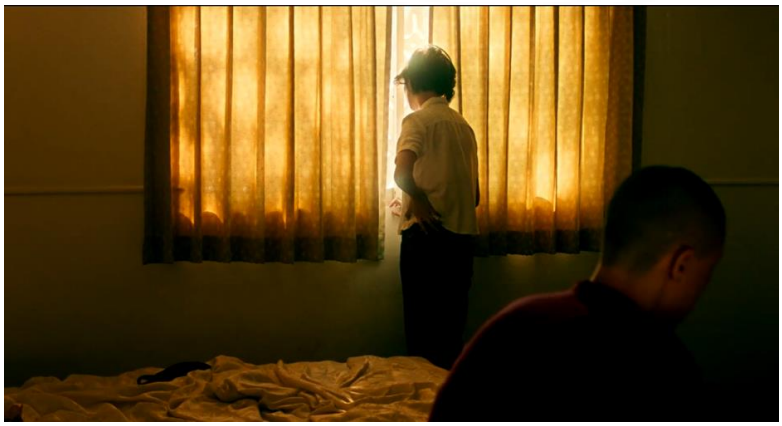
**ภาพที่ 2.16**

*เอยและพ่อขณะนั่งเรือเพื่อทำพิธีลอยอังคาร*

*หมายเหตุ.* จาก *นคร-สวรรค์*, โดย พวงสร้อย อักษรสว่าง, 2561.

**ภาพที่ 2.17**

*เอยและชายหนุ่มที่เพิ่งสีกในโรงแรมที่พัก*



*หมายเหตุ.* จาก *นคร-สวรรค์*, โดย พวงสร้อย อักษรสว่าง, 2561.

Ref. code: 25676108031045VZA

ศิลปะทางภาพยนตร์ที่โดดเด่นในภาพยนตร์เรื่องนี้คือกลวิธีการนำเสนอแบบผสมผสานระหว่างส่วนของเรื่องจริงและเรื่องแต่ง ทว่าเป็นการผสมผสานที่ขอบเขตระหว่างส่วนเรื่องจริงจากฟุตเทจวิดีโอกับส่วนเรื่องแต่งไม่เป็นอิสระต่อกันอย่างเด็ดขาด กล่าวคือพวงสร้อยเลือกใช้การลำดับกลวิธีการนำเสนอทั้งสองส่วนสลับกลับไปกลับมา ต่างจากในภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* ที่แบ่งการเล่าเรื่องเป็นสองส่วนอย่างชัดเจน เส้นแบ่งระหว่างเรื่องจริงกับเรื่องแต่งที่ไม่เป็นอิสระต่อกันมีส่วนต่อการเข้าใจและการตีความเรื่องได้ว่าสองส่วนในภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* คือเรื่องเดียวกันหรือมาบรรจบเป็นเรื่องเดียวกันในฉากพิธีลอยอังคารที่มีทั้งภาพจากฟุตเทจวิดีโอและภาพที่ถ่ายทำขึ้นมาใหม่ (ภาพที่ 2.18 และ 2.19) ด้วยวิธีการนำเสนอเช่นนี้ทำให้การรับรู้ต่อความจริง กลายเป็นสิ่งที่ไม่แน่นอน เช่นเดียวกับความทรงจำของผู้สูญเสีย

**ภาพที่ 2.18 และ 2.19**

*ฉากพิธีลอยอังคารจากส่วนถ่ายทำใหม่ และ พิธีลอยอังคารจากฟุตเทจวิดีโอ*

*หมายเหตุ.* จาก *นคร-สวรรค์*, โดย พวงสร้อย อักษรสว่าง, 2561.

การต่อต้านเชิงตัวบททั้งการใช้จังหวะดำเนินเรื่องอย่างไม่เร่งเร้า ตัวละครใช้บทสนทนที่เนิบช้าผสานคำพูดที่ไม่แสดงอารมณ์ รวมทั้งเส้นแบ่งระหว่างเรื่องจริงและเรื่องแต่งที่ไม่ชัดเจนและไม่เป็นอิสระต่อกันถือเป็นศิลปะทางภาพยนตร์ที่ก่อผลต่ออารมณ์และความรู้สึกของผู้ชมภาพยนตร์ให้ผู้ชมรู้สึกขาด ทั้งขาดข้อมูลและขาดความมั่นใจ สิ่งนี้ก่อกวนชวนเร้าให้ตั้งคำถามกับวิธีการที่ผู้คนรับรู้เข้าใจ และเยียวยาความเศร้า การสูญเสียและร่องรอยบาดแผลจากความทรงจำ อีกทั้งการใช้ความเงียบ การไม่ยอมปรับตนหรือแสดงอารมณ์ความรู้สึกคือการต่อต้านเชิงตัวบทของภาพยนตร์เรื่องนี้ต่อวิถีภาพยนตร์กระแสหลัก ภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* สามารถพูดถึงความตาย ความเศร้า และความรักได้โดยไม่จำเป็นต้องทำให้ชัดเจน หรือชี้นำให้ผู้ชมรู้สึกแบบใดแบบหนึ่ง ความไม่ชัดเจนไม่สมบูรณ์นี้กลายเป็นเนื้อหาและเป็นตัวบทแห่งการต่อต้านอย่างลึกซึ้ง

Ref. code: 25676108031045VZA

ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* และ*นคร-สวรรค์* มีจุดร่วมคือการเป็นเรื่องแต่ง แม้จะมีสัดส่วนที่ต่างกัน แต่ภาพยนตร์เรื่อง *ไกลบ้าน* เป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงในรูปแบบภาพยนตร์สารคดี ความยาวของภาพยนตร์เพียง 36 นาที ทว่าสามารถนำเสนอความสามัญธรรมดาในชีวิตของผู้ลี้ภัยทางการเมืองได้อย่างชัดเจนอย่างที่ผู้กำกับตั้งใจ ภาพยนตร์ให้พื้นที่กับการติดตามกิจกรรมประจำวันของวัฒน์ เช่น การเลี้ยงสัตว์ การทำงานบ้าน หรือแม้แต่การนั่งทอดอารมณ์ดื่มสุราเคล้าเสียงฝนโดยไม่ต้องใช้เสียงบรรยาย ไม่ให้ข้อมูลเชิงข้อเท็จจริงอย่างสารคดีทั่วไป ปราศจากดนตรีประกอบ มีเพียงแต่เสียงของวัฒน์ที่เล่าเรื่องตัวเองตอบกลับคำถามจากผู้สัมภาษณ์ที่ไม่ปรากฏให้เห็นในฉาก สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นการต่อต้านสารคดีแบบอธิบายที่เน้นให้ความรู้ข้อมูลเชิงความรู้อย่างเป็นวิชากา

แม้ *ไกลบ้าน* เป็นสารคดีที่นำเสนอเรื่องราวของผู้ลี้ภัยทางการเมือง ทว่าภาพหรือเรื่องราวที่ปรากฏในภาพยนตร์กลับไม่มีฉากปะทะ ไม่มีการโต้แย้งกับอำนาจครอบงำอย่างเปิดเผย มีเพียงภาพการใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายธรรมดาของวัฒน์ในบ้านหลังใหม่ที่อยู่นอกแผ่นดินไทย เป็นการใช้ชีวิตอย่างถูกกระทำให้อยู่นอกหรือออกจากเรื่องเล่าการเมืองหลัก แต่วัฒน์สามารถดำรงอยู่ได้และธีรพันธ์สามารถนำเสนอให้เห็นว่าวัฒน์ยังดำรงอยู่โดยใช้ภาพยนตร์เป็นสิ่งยืนยันการมีตัวตนอยู่ การดำรงอยู่หรือมีตัวตนอยู่ของวัฒน์ในภาพยนตร์ที่ปราศจากภาพการปะทะต่อต้านจึงเป็นการต่อต้านต่อปฏิบัติการของรัฐที่มีต่อผู้เห็นต่างทางการเมือง เป็นการต่อต้านการทำให้หายไปผ่านตัวบทภาพยนตร์สารคดีที่ปฏิเสธการนำเสนอข้อมูลแบบดั้งเดิม

ความน่าสนใจอีกประการของภาพยนตร์สารคดีชิ้นนี้คือการใช้เสียง ในภาพยนตร์เรื่อง *ไกลบ้าน* นอกจากนำเสนอด้วยเสียงสัมภาษณ์ของวัฒน์ ในบางช่วงยังมีการให้พื้นที่กับเสียงธรรมชาติแทนเสียงของวัฒน์ ทั้งเสียงลม ฝน เสียงสัตว์ทั้งนกและแมลง เสียงประกอบเหล่านี้ช่วยสร้างความหมายให้แก่วัฒน์ว่าเป็นมนุษย์ที่สงบเงียบแต่ทว่ามากด้วยการสื่อสาร ความเงียบจึงเป็นศิลปะทางภาพยนตร์ที่สะท้อนให้เห็นการต่อต้านเชิงตัวบทในภาพยนตร์เรื่องนี้ ศิลปะทางภาพยนตร์ในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* ที่ไม่เน้นการอธิบายหรือให้บริบทใด ๆ แก่ผู้ชม ภาพยนตร์ไม่ชี้นำ ไม่ตัดสิน ปล่อยให้ผู้ชมได้ค่อย ๆ ซึมซับภาพการใช้ชีวิตประจำวันเพื่อยืนยันการมีอยู่หรือการดำรงอยู่ของวัฒน์คือกลวิธีการต่อต้านอย่างลึกซึ้ง ภาพยนตร์สารคดีชิ้นนี้ปฏิเสธกรอบการเล่าเรื่องที่เน้นข้อมูล หากแต่ใช้การเล่าเรื่องผ่าน “การไม่เล่า” ความเงียบใน *ไกลบ้าน* ไม่ใช่การนิ่งเฉยหากเป็นความเงียบที่แนบไปด้วยความหมายและอารมณ์ ความอดทนต่อการถูกลบลืม และการดำรงอยู่ในภาวะของความไม่มีที่ทางเป็นการแสดงออกถึงการต่อต้านในแบบที่ไม่ต้องใช้ถ้อยคำใด ๆ เพื่อประท้วง เพียงแต่แสดงการดำรงอยู่ให้ผู้ชมได้เห็น ให้อำนาจครอบงำได้รับรู้ก็นับว่าต่อต้านแล้ว

ตัวตนและความเป็นภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคปัจจุบันมีความลื่นไหล ไม่แน่นิ่ง เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทตลอดทั้งช่วงชีวิตตั้งแต่ก่อนการผลิต การผลิต ไปจนถึงการจัดฉาย การ

Ref. code: 25676108031045VZA

พิจาณาความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสตามกรอบเดิมที่พิจารณาที่ระบบการผลิต – ในหรือนอกระบบสตูดิโอ - ไม่เพียงพอหรือไม่อาจอธิบายสถานะหรือปรากฏการณ์ที่เกิดกับภาพยนตร์บางเรื่องได้ โดยเฉพาะเมื่อการผลิตภาพยนตร์ไม่จำเป็นต้องใช้ทุนสร้างและอาศัยเครื่องมือการผลิตที่ราคาสูงเช่นในอดีต กระแสดิจิทัลแทบจะทำให้เส้นแบ่งความเป็นกระแสหลักและนอกกระแสโดยอาศัยระบบการผลิตเบลอหายหมดสิ้น อีกทั้งเทคโนโลยีดิจิทัลยังเปิดพื้นที่การเข้าถึงภาพยนตร์ให้แก่ผู้ชม กล่าวอีกนัยคือทั้งภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแสต่างใช้พื้นที่แฟลตฟอร์มออนไลน์ในการเผยแพร่ผลงานแทบทั้งสิ้น ในด้านหนึ่งอาจกล่าวได้ว่าเทคโนโลยีดิจิทัลทำให้ภาพยนตร์นอกกระแสไม่จำเป็นต้องอยู่นอกขอบเขตการเข้าถึงของผู้ชมหมู่มาก นั่นหมายความว่าความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่มีความเฉพาะกลุ่มของผู้ชมอาจลดลงและกลายเป็นงานสื่อที่มวลชนเข้าถึงได้ ด้วยเหตุเช่นว่านี้ทำให้การพิจารณาความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสมิอาจใช้แง่พิจารณาอย่างเดิมได้ ซับเจกต์และศิลปะทางภาพยนตร์อาจเป็นแง่พิจารณาความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่เหมาะสมกว่าในยุคที่ภาพยนตร์ต้องเดินทางเคลื่อนย้ายตลอดช่วงชีวิต การเดินทางเคลื่อนย้ายพาภาพยนตร์ให้ได้ปฏิสัมพันธ์กับผู้กระทำการที่เกี่ยวข้องแวดล้อมอันนำมาสู่ตัวตนและความหมายใหม่ของภาพยนตร์นอกกระแส

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. คือปะทะกันระหว่างวัฒนธรรมครอบงำกับวัฒนธรรมต่อต้าน โดยเฉพาะความเป็นการเมือง – ความสัมพันธ์เชิงอำนาจทั้งระดับรัฐจนถึงระดับครอบครัว – กับปฏิบัติการทางเลือก อันนำมาสู่สุนทรียะแห่งการต่อต้าน (aesthetics of resistance) ที่เผยให้เห็นการท้าทายอำนาจและโครงสร้างทั้งระดับสังคมและในตัวบทภาพยนตร์มากกว่าการมองในแง่รายได้หรือเศรษฐกิจ กล่าวคือภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคนี้สามารถเป็นภาพยนตร์ที่ทำรายได้ได้ไม่ต่าง – หรืออาจจะมากกว่า – จากภาพยนตร์กระแสหลัก เช่น กรณีภาพยนตร์ในจักรวาล *ไทบ้าน* นอกจากนี้ด้วยบริบทของสังคมภายใต้รัฐบาลคสช. มีส่วนให้ซับเจกต์ที่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสนำเสนอ ทั้งตัวละครที่เป็นอดีตแกนนำนักศึกษาจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 หรือตัวละครผู้ลี้ภัยทางการเมืองจากเหตุการณ์รัฐประหารในปี 2557 ประกอบกับธีมที่นำเสนอเกี่ยวกับการจดจำและบาดแผลจากความทรงจำจากอดีต โดยเฉพาะเหตุการณ์ทางการเมืองที่เป็นธีมที่อ่อนไหวในสายตาของรัฐ ทำให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วงนี้มีความเป็นการเมืองและแสดงบทบาทของความเป็นวัฒนธรรมต่อต้าน (oppositional culture) ที่ไม่ได้กระทำการฝ่ายเดียวหากแต่ปะทะตอบโต้กับวัฒนธรรมครอบงำ (dominant culture) (Williams, 1977, p.9-11 อ้างถึงใน ฆัสรา ขมะวรรณ, 2537, น.16-18) ทั้งในระดับสังคมลงมาถึงวัฒนธรรมครอบงำที่แฝงมากับค่านิยมของครอบครัว การปะทะระหว่างวัฒนธรรมต่อต้านกับวัฒนธรรมครอบงำก่อให้เกิดการนำเสนอภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างมีชั้นเชิงจนเป็นศิลปะทางภาพยนตร์ที่แนบไปด้วยความหมายและสุนทรียะการเลือก – สุนทรียะแห่งการต่อต้าน – ในบทถัดไปผู้วิจัยจะขยายให้เห็นภาพการก่อตัว

Ref. code: 25676108031045VZA

ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. ที่มาจากทั้งบริบทส่วนตัว ครอบครัว และสังคมการเมือง เพื่อให้เห็นว่าบริบทเหล่านี้มีผลต่อการสร้างตัวบทหรือภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยจะเริ่มต้นจากส่วนของผู้กำกับภาพยนตร์ก่อนจะเคลื่อนไปสู่บทบาทหน้าที่ของผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์

Ref. code: 25676108031045VZA

# บทที่ 3
# ที่ทางคนทำหนังในท่วงท่าที่หนังเคลื่อน

ในบทก่อนหน้าผู้วิจัยได้นำเสนอภาพของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทั้งมิติของปรากฏการณ์ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคปัจจุบัน รวมทั้งตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแส ประกอบการวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทั้ง 3 เรื่อง ได้แก่ *ดาวคะนอง, นคร-สวรรค์* และ *ไกลบ้าน* ผ่านเลนส์พิจารณาความเป็นภาพยนตร์นอกระแสอย่างที่ผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีผลงานในช่วงรัฐบาลคสช. เสนอแนะ ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องมีทั้งตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่น่าสนใจทั้งในแง่ซับเจกต์และศิลปะทางภาพยนตร์ เพื่อให้เห็นภาพการก่อร่างสร้างตัวตนและความเป็นภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. ได้ครอบคลุมและชัดเจนยิ่งขึ้น ในบทนี้ผู้วิจัยจะคลี่ช่วงชีวิตของภาพยนตร์นอกกระแสทั้งสามเรื่องเพื่อที่ว่าเมื่อนำมาวางร้อยต่อกันบนกรอบห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์แล้วจะทำให้เห็นภาพการเคลื่อนย้ายและการต่อต้านของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสยุคคสช. ได้ครอบคลุม

ผู้วิจัยจะพาไปรู้จักตัวตนของผู้คนที่แวดล้อมภาพยนตร์นอกกระแส อันได้แก่ ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์นอกกระแส บุคคลากรทั้งสองส่วนต่างถือเป็นคนร่วมทำภาพยนตร์นอกกระแสที่มีบทบาทต่างกันไปตามแต่ละช่วงชีวิตขของภาพยนตร์ ทั้งผู้กำกับภาพยนตร์และผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ต่างร่วมเดินทางในการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส มีทั้งห้วงจังหวะที่เคลื่อนนำ บางจังหวะเคลื่อนไปพร้อมกันกับภาพยนตร์ อีกทั้งในบางห้วงคนทำภาพยนตร์เหล่านี้ก็เคลื่อนตามภาพยนตร์ที่ทำ ในบทนี้ผู้วิจัยแบ่งเนื้อหาเป็นสองหัวข้อ ได้แก่ หัวข้อแรก จากนคร-สวรรค์ถึงไกลบ้าน: สองวิถีการเคลื่อนย้ายจากบริบทเฉพาะที่แตกต่างกัน เพื่ออธิบายการก่อร่างสร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยอธิบายผ่านภาพยนตร์ไทยนอกกระแสสองเรื่องที่มีความโดดเด่นชัดเจนในห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ขั้นก่อนการผลิตและการผลิต ได้แก่ภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* และ*ไกลบ้าน* ทั้งสองเรื่องมีวิถีการทำงานที่แตกต่างกันตามตัวตนและความเป็นภาพยนตร์ในแต่ละเรื่องอันนำมาสู่วิถีการเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ที่แตกต่าง

ส่วนที่สองผู้วิจัยจะนำเสนอให้เห็นบริบทของสังคม อันได้แก่ เงื่อนไขรัฐและทุนซึ่งมีส่วนต่อการผลิตและการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยเฉพาะในช่วงชีวิตของภาพยนตร์นอกกระแสเมื่อผลิตแล้วเสร็จและเคลื่อนไปสู่ขั้นตอนการจัดจำหน่าย ในช่วงจังหวะการเคลื่อนมาสู่ห่วงโซ่นี้จะเห็นวิธีการทำงานที่คนทำภาพยนตร์กระทำอันเป็นผลมาจากปฏิสัมพันธ์ที่มีต่อผู้กระทำการที่เกี่ยวข้องภายใต้เงื่อนไขรัฐและทุนที่มาปะทะ นำมาสู่ตัวตนและความหมายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

Ref. code: 25676108031045VZA

**3.1 จาก นคร-สวรรค์ ถึง ไกลบ้าน: สองวิถีการเคลื่อนย้ายจากบริบทเฉพาะที่ต่างกัน**

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่มีช่วงชีวิตอยู่ในยุคคสช. ทั้งถูกสร้างหรือถูกนำมาฉายในช่วงเวลาดังกล่าวมีตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่เฉพาะอย่างโดดเด่น ทว่าต่างเคลื่อนย้ายอยู่ภายใต้เงื่อนไขของรัฐและทุนร่วมกัน ปฏิเสธไม่ได้ว่าภาพยนตร์นอกกระแสแต่ละเรื่องมีตัวตนของผู้กำกับแนบประทับอยู่ในระดับใดระดับหนึ่ง การศึกษาการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสชิ้นนี้อาศัยปรากฏการณ์ของภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* เป็นตัวแทนตั้งต้นในการศึกษาทำความเข้าใจที่มาและที่ทางของผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้ร่วมกับภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* จะทำให้เราได้ชิ้นส่วนเรื่องราวเพื่อประกอบเป็นภาพการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกของพวงสร้อย อักษรสว่าง (2563) มีช่วงชีวิตและท่วงทำนองการเคลื่อนที่น่าสนใจ การเดินทางของภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นตั้งแต่กระบวนการก่อนการผลิต ย้อนกลับไปจุดเริ่มต้นของภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* มาจากชิ้นงานในรูปแบบสารคดีที่พวงสร้อยทำเป็นโพรเจกต์เพื่อสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโทที่ประเทศเยอรมนี ผสมกับส่วนของเรื่องแต่ง (fiction) ที่ถ่ายทำใหม่เพิ่มเติมเมื่อปี พ.ศ. 2559 ภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกสร้างโดยใช้บริบทส่วนตัวของพวงสร้อยมาประกอบสร้างความหมายหรือสารในภาพยนตร์ พวงสร้อยในฐานะผู้กำกับต้องต่อรองกับตัวเองเพื่อที่จะนำเรื่องราวในบริบทส่วนตัวออกมาสร้างเป็นผลงานให้แก่ผู้ชม บริบทส่วนตัวกลายเป็นข้อพิจารณาหลักสำหรับการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วยเหตุที่ว่าพวงสร้อยเลือกนำเสนอโดยใช้ศิลปะทางภาพยนตร์อย่างผสมผสานระหว่างเรื่องจริงกับเรื่องแต่ง ภาพยนตร์เรื่องนี้มีสภาวะก้ำกึ่งระหว่างเรื่องแต่งที่ถ่ายทำขึ้นใหม่กับฟุตเทจจากวิดีโอส่วนบุคคล อีกทั้งส่วนเรื่องแต่งยังใช้นักแสดงหน้าใหม่ พวงสร้อยจึงเห็นว่าผลงานชิ้นนี้ค่อนข้างไม่เป็นไปตามแบบแผนของภาพยนตร์ทั่วไป ระยะห่างระหว่างผู้กำกับกับภาพยนตร์ที่สร้างแตกต่างกันไปตามตัวตนของผู้กำกับและตัวตนของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง รูปแบบหรือวิธีการนำเสนอเป็นตัวกำหนดระยะห่างที่ว่านี้ อย่างกรณีของภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ตามที่กล่าวไปข้างต้น ทว่าในกรณีภาพยนตร์เรื่อง *ไกลบ้าน* ที่ธีรพันธ์ เงาจีนานันต์ ในฐานะผู้กำกับเลือกนำเสนอในรูปแบบสารคดีเผยให้เห็นระยะห่างระหว่างผู้กำกับ ภาพยนตร์ รวมทั้งประเด็นนำเสนอในภาพยนตร์ที่แตกต่างออกไปจาก *นคร-สวรรค์*

ในขณะที่ *นคร-สวรรค์* ถูกสร้างโดยอาศัยบริบทส่วนตัวที่เป็นเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างผู้กำกับกับสมาชิกในครอบครัวมาเป็นวัตถุดิบเพื่อประกอบสร้างเป็นเนื้อหาภาพยนตร์ แต่ภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* ใช้บริบทส่วนตัวที่เป็นความชื่นชอบส่วนบุคคลที่ผู้กำกับมีต่อประเด็นหลักเป็นวัตถุดิบสร้างภาพยนตร์ ภาพยนตร์ สารคดีเรื่องนี้มาจากที่ธีรพันธ์ เงาจีนานันต์ (2566) สนใจและรู้สึกร่วมกับเหตุการณ์ทางการเมืองโดยเฉพาะในช่วงเวลาที่คสช. ปกครองประเทศ บรรยากาศทางการเมือง ณ ขณะนั้นค่อนข้างตึงเครียด มวลบรรยากาศในสังคมก่อให้เกิดความรู้สึกไม่

Ref. code: 25676108031045VZA

ชอบใจระคนกับความอัดอั้นนำมาสู่ความต้องการที่จะสื่อสารความรู้สึกดังกล่าวออกมา ความอัดอั้นเดียวกันนี้เกิดกับพวงสร้อยด้วย แม้จะเป็นความอัดอั้นในคนละระดับกัน ขณะที่กรณีของพวงสร้อยเป็นความอัดอั้นที่จากบริบทความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิกในครอบครัว กรณีของธีรพันธ์เป็นความอัดอั้นจากบริบทสังคมและการเมือง แต่อย่างไรก็ตามสิ่งนี้สะท้อนให้เห็นว่าผู้กำกับทั้งสองคนต่างให้ความหมายแก่สื่อภาพยนตร์พ้องกันว่าสามารถใช้สื่อภาพยนตร์เพื่อระบายความอัดอั้นหรือเพื่อนำเสนอความคิดบางอย่างได้ นอกจากมวลบรรยากาศในสังคมภายใต้รัฐบาลคสช. ณ ขณะนั้นก่อความรู้สึกคับข้องใจ ธีรพันธ์ยังเห็นว่าช่วงเวลาดังกล่าวสังคมยังพูดคุยเกี่ยวกับประเด็นผู้ลี้ภัยทางการเมืองน้อยอีกทั้งคนส่วนใหญ่ยังไม่ค่อยให้ความสนใจเรื่องนี้ ธีรพันธ์จึงตัดสินใจสร้างภาพยนตร์สารคดีที่นำเสนอประเด็นเกี่ยวกับผู้ลี้ภัยทางการเมือง โดยมีหัวเรื่องหลักคือวัฒน์ วรรลยางกูร นักเขียนและนักเคลื่อนไหวทางการเมืองที่ธีรพันธ์ชื่นชอบเป็นการส่วนตัว ธีรพันธ์ตั้งใจใช้ภาพยนตร์สารคดีชิ้นนี้เป็นช่องทางเพื่อพูดถึงประเด็นที่ยังไม่ค่อยถูกพูดถึงและได้ระบายถ่ายทอดความอัดอั้นออกมาผ่านภาพยนตร์

ธีรพันธ์สนใจชีวิตและผลงานของวัฒน์ วรรลยางกูร โดยเฉพาะนิยายเรื่องมนต์รักทรานซิสเตอร์ ความชื่นชอบส่วนตัวนี้นำมาสู่การสร้างภาพยนตร์สารคดีเพื่อนำเสนอชีวิตของวัฒน์ที่ต้องลี้ภัยทางการเมืองหลังการรัฐประหารปี 2557 โดยคสช. ธีรพันธ์เป็นศิลปินที่ไม่จำกัดผลงานอยู่ที่ประเภทใดประเภทหนึ่งทำให้สามารถหยิบวิธีคิดจากการสร้างงานศิลปะอื่น ๆ มาปรับใช้กับการสร้างภาพยนตร์ ทัศนะเขามีความเชื่อว่าการสร้างสรรค์คือการมีความคิดที่จะต้องพัฒนาต่อยอดผลงานอยู่เสมอเพื่อให้งานสามารถสื่อสารได้ในสถานที่และเวลาที่หลากหลาย เช่น ผลงานที่มีลักษณะเป็นชิ้นเล็ก ๆ ธีรพันธ์เห็นว่าหากจัดแสดงในแกลลอรีจะน่าสนใจมากขึ้น สะท้อนวิธีคิดในการผลิตงานของธีรพันธ์ว่ามักคำนึงถึงการแสดงและเผยแพร่ผลงานไปพร้อมกับการสร้างงานเสมอ วิธีคิดเช่นนี้มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการพาภาพยนตร์สารคดีที่ผลิตเดินทางเคลื่อนย้ายไปยังพื้นที่ต่าง ๆ เพื่อเผยแพร่แก่ผู้ชม นอกจากนี้วิธีการสร้างสรรค์งานอีกประการหนึ่งของธีรพันธ์ที่น่าสนใจคือการไม่ยึดติดกับรูปแบบงานอย่างหนึ่งอย่างใด ธีรพันธ์ขยายขอบเขตการสร้างงานของตนไปสู่รูปแบบที่หลากหลายเพื่อใช้สื่อสารประเด็นแก่ผู้ชม นำมาสู่การต่อยอดความสนใจที่มีต่อบทประพันธ์เรื่องมนต์รักทรานซิสเตอร์ของวัฒน์ วรรลยางกูร ไปสู่การสร้างสรรค์ละครเวที ด้วยมองว่าละครเวทีจะเป็นสื่อที่สามารถปักหมุดและบอกเล่าความหมายของเรื่องมนต์รักทรานซิสเตอร์ได้ดีไม่แพ้ภาพยนตร์

พวงสร้อยเป็นอีกหนึ่งผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. ที่ทลายเส้นแบ่งงานสร้างสรรค์ของตน โดยนอกเหนือจากภาพยนตร์นอกกระแสแล้วพวงสร้อยยังทำงานแสดงสดและงานเชิงทดลอง โดยความสนใจของเธออยู่ที่ความสัมพันธ์ระหว่างประสบการณ์และความทรงจำส่วนบุคคลกับรูปแบบของสื่อ แม้จะไม่ได้นำเสนอความเป็นการเมืองอย่างชัดเจนเช่นงานของธีรพันธ์ แต่พวงสร้อยไม่ปฏิเสธว่าในผลงานเรื่อง *นคร-สวรรค์* มีความเป็นการเมืองเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ทว่า

Ref. code: 25676108031045VZA

ปรากฏผ่านคู่ความสัมพันธ์ทั้งระหว่างพ่อกับลูก แม่กับลูก คนที่ยังมีชีวิตกับคนที่จากไปแล้ว หรือแม้กระทั่งฆราวาสกับสมณะ ตัวละครทั้งหมดที่พวงสร้อยสร้างต่างล้วนถูกโอบรัดไปด้วยมวลอารมณ์และบรรยากาศจากบริบทแวดล้อมของสังคมในห้วงเวลานั้นไม่มากก็น้อย

การเดินทางของ *นคร-สวรรค์* เริ่มจากพวงสร้อยทดลองส่งร่างโครงการไปยังฟิล์มแล็บ (film lab) สำหรับพัฒนาภาพยนตร์ที่ประเทศสิงคโปร์ตามคำแนะนำของเต๋อ นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ แล็บดังกล่าวอยู่ภายใต้งานเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติสิงคโปร์ซึ่งจะจัดเวิร์กช็อปทางภาพยนตร์ให้แก่ผู้ผลิตภาพยนตร์หน้าใหม่ แม้การเข้าร่วมฟิล์มแล็บครั้งนี้จะไม่ได้รางวัลใหญ่สุด แต่โครงการ *นคร-สวรรค์* เป็นที่ชื่นชอบของกรรมการส่วนใหญ่ ข้อน่าสังเกตประการหนึ่งเกี่ยวกับการเดินทางของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสคือการเดินทางจะเริ่มต้นตั้งแต่ภาพยนตร์ยังผลิตไม่แล้วเสร็จเพื่อหาโอกาสและช่องทางสำหรับการพัฒนาเป็นโครงการที่สมบูรณ์ต่อไป สำหรับพวงสร้อยการเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์นอกกระแสในแต่ละขั้นตอนเป็นการเดินทางที่ผู้กำกับหรือผู้ผลิตได้เดินทางร่วมด้วย ถือเป็นโอกาสที่ผู้กำกับจะได้เติบโตและพัฒนาทักษะของตน การเคลื่อนย้ายในมิตินี้จึงเป็นการเคลื่อนย้ายที่เติมเต็มตัวตนของผู้กำกับ นอกจากนี้การเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ยังเป็นการเดินทางเพื่อภาพยนตร์เองที่เปิดโอกาสให้ภาพยนตร์ได้รับการพัฒนา ปรับเปลี่ยน ถอดรื้อ และก่อร่างตัวตนอย่างต่อเนื่องภายใต้เงื่อนไขของแต่ละองค์กรหรือสถาบันที่ภาพยนตร์เคลื่อนไปปะทะ เช่น กรณีของภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้ได้ผู้ร่วมผลิตและใช้ทีมงานหลังการผลิตจากต่างประเทศ เมื่อภาพยนตร์สร้างแล้วเสร็จการเคลื่อนย้ายก็ยังดำเนินต่อไป การเคลื่อนย้ายหลังภาพยนตร์สร้างเสร็จทำให้ภาพยนตร์ได้พบกับกลุ่มผู้ชม แม้กระนั้นความหมายและตัวตนของภาพยนตร์ก็ยังถูกปรับเปลี่ยน ถอดรื้อก่อร่างใหม่โดยผู้ชม (negotiated reading) หรืออาจปฏิเสธความหมายที่แนบมากับภาพยนตร์แล้วตีความใหม่ในแบบของตนเอง (oppositional reading) ซึ่งล้วนแสดงให้เห็นอำนาจการต่อรองของผู้ชมภาพยนตร์ต่อการถอดรหัสสารที่แนบมากับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสตามแนวคิดเรื่องการเข้ารหัสและกรถอดรหัสของ Stuart Hall (กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน, 2551) ในขณะเดียวกันผู้ชมเองก็ถูกระทำจากภาพยนตร์

ในทัศนะของพวงสร้อย ผู้กำกับจำเป็นต้องหาโอกาสพาโครงการภาพยนตร์ออกเดินทางไปยังงานเทศกาลในต่างประเทศเพื่อสร้างการรับรู้ให้แก่ทั้งผู้กำกับและผลงาน การเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสไม่มีแบบแผนที่แน่นอน ไม่มีสูตรสำเร็จว่าวิถีการเดินหรือรอยทางใดถูกต้อง หากแต่ผู้กำกับแต่ละคนต้องลองผิดลองถูกและเรียนรู้โดยมีประสบการณ์ของผู้กำกับท่านอื่นและผลงานที่ตนกำลังสร้างเป็นคู่มือการเดินทาง สำหรับพวงสร้อยการพาโครงการภาพยนตร์ยาวเรื่องนี้ออกเดินทางครั้งแรกไปยังฟิล์มแล็บที่สิงคโปร์เป็นโอกาสที่จะสร้างเครือข่ายความสัมพันธ์ในแวดวงภาพยนตร์นอกกระแส การเดินทางครั้งนี้ทำให้พวงสร้อยได้อโนชา สุวิชากรณ์พงศ์มาเป็นผู้อำนวยการสร้าง (producer) ให้แก่โครงการภาพยนตร์เรื่องนี้ การเดินทางเคลื่อนย้ายที่พวงสร้อย

Ref. code: 25676108031045VZA

นิยามว่าเป็นทั้งการเดินทางทางจิตวิญาณและการเดินทางเพื่อการพัฒนาภาพยนตร์โดยมีฟิล์มแล็บเป็นแหล่งอนุบาลผู้กำกับภาพยนตร์หน้าใหม่ให้ได้เรียนรู้และพัฒนาทักษะทางภาพยนตร์ ผู้กำกับไม่เพียงพาโครงการภาพยนตร์เดินทางแค่ช่วงพัฒนาบทเท่านั้น แต่การเคลื่อนย้ายยังคงต่อเนื่องไปจนแล้วเสร็จเป็นภาพยนตร์ที่สมบูรณ์ เมื่อโครงการภาพยนตร์นี้ได้อโนชามาเป็นผู้อำนวยการสร้างแล้ว ภาพยนตร์ยังต้องเดินทางต่อไปเพื่อให้ได้ทุนมาผลิตภาพยนตร์ให้สมบูรณ์ด้วย

ด้วยเหตุว่าการขอทุนสนับสนุนจากหน่วยงานรัฐในประเทศมีข้อจำกัด รวมทั้งหากรับทุนสนับสนุนภายในอาจมีข้อผูกมัดหรือข้อกำหนดที่อาจส่งผลต่อความสร้างสรรค์ของผลงาน ถึงห้วงจังหวะนี้ผู้กำกับจึงเลือกที่จะพาโพรเจกต์เดินทางไปยังโพรดิวเซอร์แล็บ (producer lab) ในต่างประเทศเพื่อร่วมพัฒนาโพรเจกต์โดยเฉพาะในด้านการบริหารจัดการ การระดมทุน การเรียนรู้ระบบการขาย รวมถึงการเข้าสู่ตลาดต่างประเทศ พวงสร้อยเรียกช่วงจังหวะที่ผู้กำกับ โปรดิวเซอร์ นักลงทุน ผู้จัดจำหน่ายรวมถึงตัวแทนเทศกาลภาพยนตร์ได้พบปะและมีปฏิสัมพันธ์กันในช่วงเวลาประมาณ 10 นาที ที่เกิดขึ้นตามตลาดโครงการ (project market) ว่า “การพูดคุยขายฝัน” โครงการที่อยู่ในระหว่างการพัฒนาจะมีโอกาสเข้าไปเสนอเพื่อขอร่วมทุน ตลาดโครงการจึงเป็นพื้นที่ที่เปิดโอกาสให้ผู้กำกับสร้างและขยายเครือข่าย รวมทั้งหาช่องทางการจัดจำหน่าย ในทัศนะของพวงสร้อย การเดินทางเคลื่อนย้ายการในช่วงจังหวะเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่ผู้กำกับหน้าใหม่ต้องเรียนรู้ อีกทั้งห้วงที่โครงการเคลื่อนสู่ตลาดโครงการภาพยนตร์ยังมีผลต่อตัวตนของภาพยนตร์เมื่อเสร็จสมบูรณ์

> การหาทุนจากต่างประเทศยังทำให้เราและงานได้เอ็กซ์โพส (expose) สู่ภายนอก โพรเจ็กต์หนังที่ไปตามโพรเจ็กต์มาร์เก็ต, สคริปต์แล็บ หรือตามตลาดพรีเซลต่าง ๆ ทำให้เราที่เป็นผู้กำกับได้สะสมโพรไฟล์ การทำงาน ได้ร่วมงานกับโพรดิวเซอร์จากชาติอื่น ๆ สิ่งเหล่านี้ทำให้งานที่เรากำลังสร้างมีความแข็งแรงมากขึ้นและเมื่อหนังมีความเป็นโคโพร (co-production) จะทำให้หนังเราเป็นที่สนใจและถูกจับตาจากงานเทศกาลภาพยนตร์ทั้งหลาย มันเป็นทั้งศาสตร์ที่เราเองก็ต้องค่อย ๆ เรียนรู้ เป็นศิลปะด้วยต้องอาศัยประสบการณ์ลองผิดลองถูก สมัครเข้าแล็บไปเยอะ ๆ
>
> พวงสร้อย อักษรสว่าง (การสื่อสารส่วนบุคคล, กันยายน 2563)

พวงสร้อยมองการเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์นอกกระแสเป็นโอกาสและการเติบโตของทั้งตัวผู้กำกับและภาพยนตร์ที่กำลังสร้าง ปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในโพรเจกต์มาร์เก็ตไม่เพียงแต่สร้างทุนที่เป็นตัวเงิน แต่ยังสร้างทุนทางวัฒนธรรมและเครือข่ายให้แก่ผู้กำกับและภาพยนตร์ เปิดโอกาสให้ภาพยนตร์นอกกระแสก้าวไปสู่ภาพยนตร์ที่เป็นกระแสโลก โพรเจกต์มาร์เก็ตในฐานะพื้นที่ปะทะสังสรรค์ยังเป็นปัจจัยที่เพิ่มศักยภาพให้แก่การเคลื่อนที่ในอนาคตด้วยเหตุว่าภาพยนตร์ที่

Ref. code: 25676108031045VZA

เข้าร่วมโพรเจกต์มาร์เก็ตมีแนวโน้มที่จะได้เดินทางไปยังงานเทศกาลภาพยนตร์ในต่างประเทศ แต่อย่างไรก็ตามพื้นที่นี้ยังมีบทบาทเป็นพื้นที่ที่กำกับต่อรองกับผู้กระทำการที่เข้ามาเกี่ยวข้องเพื่อประกอบสร้างภาพยนตร์ให้เป็นไปตามเงื่อนไขที่เจรจา สำหรับพวงสร้อยมองปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในห้วงนี้ว่าดีต่อโพรเจกต์ที่กำลังทำเพราะจะทำให้ได้รับมุมมองจากต่างชาติที่จะช่วยเกลา ปรับ รื้อ สร้างตัวงานให้มีความสากลมากขึ้น ทั้งนี้การได้ร่วมงานกับโพรดิวเซอร์ต่างประเทศที่มีความสามารถ การได้ร่วมงานกับทีมงานต่างประเทศไม่ว่าจะเป็นช่างภาพหรือผู้ลำดับภาพล้วนทำให้ในที่สุดแล้วภาพยนตร์จะมีความน่าดึงดูดในระดับนานาชาติ

เมื่อ *นคร-สวรรค์* ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่องแรกของพวงสร้อยสร้างแล้วเสร็จภายใต้การดูแลการผลิตของอโนชา สุวิชากรพงศ์ การเดินทางครั้งใหม่ได้เริ่มขึ้นด้วยเงื่อนไขหนึ่งของการเข้าร่วมฟิล์มแล็บ ณ เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติสิงคโปร์คือต้องนำภาพยนตร์ไปฉายรอบพรีเมียร์ที่เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน ประเทศเกาหลีใต้ (Busan International Film Festival – BIFF) ภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ในฉบับสบูรณ์จึงได้ออกเดินทางอีกครั้งไปยังปูซาน การฉายในครั้งนี้ทำให้ภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ได้รับกระแสตอบรับที่ดีมาก มีผู้สนใจนำภาพยนตร์เรื่องนี้ไปฉายยังประเทศต่าง ๆ ที่มีงานเทศกาลเกี่ยวกับภาพยนตร์ ถึง 13 เทศกาลใน 12 ประเทศ และได้รับรางวัลจากต่างประเทศ ได้แก่ รางวัล Observation Missions for Asian Cinema Award จากเทศกาล Taipei Golden Horse Film Festival ไต้หวัน, รางวัล Best Artistic Contribution จากเทศกาล QCinema International Film Festival ประเทศฟิลิปปินส์, รางวัล NETPAC Award จากเทศกาล Jogja NETPAC Asia Film Festival ประเทศอินโดนีเซีย และรางวัล Best Director จาก Youth Jury ของ Asian Film Festival Barcelona ประเทศสเปน

ในขณะที่แนวทางที่ผู้กำกับอย่างพวงสร้อยเลือกใช้เพื่อจัดการกับข้อจำกัดทางด้านเงินทุนคือการพาโครงการที่กำลังผลิตเคลื่อนไปสู่แหล่งทุนสนับสนุนจากภายนอกประเทศ ผู้กำกับอย่างธีรพันธ์กลับเลือกที่จะผลิตงานภายใต้ข้อจำกัดเรื่องทุนที่โดยส่วนใหญ่เป็นงานในรูปแบบสารคดี ในช่วงแรกของการทำงาน ผลงานของธีรพันธ์เป็นงานสารคดีที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับประเด็นทั่วไปในชีวิตประจำวัน แต่ด้วยสถานการณ์ทางการเมืองที่เริ่มส่อเค้าวุ่นวายนับตั้งแต่ช่วงการชุมนุมของกลุ่มกปปส. ในปี 2556 ทำให้ความสนใจในชีวิตของธีรพันธ์เปลี่ยนจากประเด็นทั่วไปสู่ประเด็นการเมือง จนกระทั่งเมื่อเกิดเหตุการณ์รัฐประหารโดยคณะคสช. ในปี พ.ศ. 2557 ความอัดอั้นผนวกกับการรับรู้ถึงความไม่ถูกต้องและไม่เป็นธรรมยิ่งเพิ่มมากขึ้น โดยเฉพาะเมื่อได้ทราบว่าจากเหตุการณ์รัฐประหารครั้งนี้ส่งผลให้ผู้ที่เห็นต่างจากคณะรัฐประหารหลายคนตัดสินใจลี้ภัยทางการเมืองทำให้ธีรพันธ์สนใจประเด็นเกี่ยวกับผู้ลี้ภัยทางการเมืองมากขึ้น สิ่งนี้อาจกล่าวได้ว่าบริบททางสังคมและการเมืองมีอิทธิพลอย่างมากต่อตัวตนและต่อการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับ

Ref. code: 25676108031045VZA

ผลงานก่อนภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* ที่ทำให้หลายคนรู้จักธีรพันธ์คือสารคดีขนาดยาวที่บันทึกเหตุการณ์หลังวันสวรรคตของรัชกาลที่ 9 งานชิ้นนี้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของผู้คนที่เข้าไปร่วมเหตุการณ์ในวันดังกล่าวบริเวณท้องสนามหลวง ธีรพันธ์หวังให้งานสารคดีชิ้นนี้เป็นผลงานของคนทั่วไปที่ไม่ใช่งานจากสื่อกระแสหลัก สารคดีบันทึกเหตุการณ์ชิ้นนี้สร้างขึ้นมาจากมวลบรรยากาศของสังคมที่ธีรพันธ์เรียกว่ามีสภาวะของความก้ำ ๆ กึ่ง ๆ ต่อสถาบันกษัตริย์ ธีรพันธ์จึงสร้างงานที่บันทึกมวลอารมณ์ความรู้สึกเหล่านี้เป็นวิดีโอสารคดีความยาวกว่า 2 ชั่วโมง ธีรพันธ์ต้องการให้ภาพยนตร์สารคดีชิ้นนี้ถูกจัดฉายในสถานที่ฉายทั่วไปเพื่อให้ผู้ชมได้ชมและได้อยู่กับมวลบรรยากาศดังกล่าว ในที่สุดงานชิ้นนี้ถูกจัดฉายในกิจกรรมฉายภาพยนตร์ WildType แต่ด้วยความยาวของชิ้นงานกว่า 2 ชั่วโมง ธีรพันธ์มองว่าเป็นปัญหาของงานที่ยากที่จะนำไปพัฒนาต่อจึงนำมาสู่ความคิดที่จะผลิตงานที่มีความยาวสั้นลงเพื่อให้สามารถฉายให้ผู้ชมได้ง่ายขึ้น ด้วยเหตุนี้ธีรพันธ์จึงคิดที่จะผลิตงานชิ้นต่อไปให้มีความยาวสั้นลงเพื่อให้ผู้ชมเข้าถึงง่ายขึ้น โดยไม่ได้วางแผนหรือตั้งใจว่างานจะได้ฉายหรือไปอยู่ในช่องทางใดก็ตาม ท้ายที่สุดนำมาสู่การผลิตงานชิ้นสำคัญก็คือ *“ไกลบ้าน”* ภาพยนตร์สารคดีความยาว 36 นาที

แม้ภูมิหลังจะเป็นนักเรียนภาพยนตร์แต่ธีรพันธ์กลับมองงานภาพยนตร์อย่างใจกว้างกว่าการที่จะให้ถูกฉายอยู่แค่ในโรงภาพยนตร์ การที่ภาพยนตร์สารคดีที่ผลิตได้มีโอกาสไปฉายตามสเปซจัดฉายไม่ว่าจะเล็กหรือใหญ่ ธีรพันธ์มองว่าย่อมเป็นผลดีแก่งานทั้งสิ้น เพราะพื้นที่ทั้งหมดล้วนทำให้ภาพยนตร์ที่สร้างได้สื่อสารและได้มีบทสนทนากับกลุ่มผู้ชม ส่วนพื้นที่จัดฉายบางแห่งที่มีข้อจำกัดเรื่องสถานที่ไม่ว่าจะเป็นแสงหรือเสียงธีรพันธ์กลับมองว่าเป็นเรื่องที่ยอมรับได้ เพราะตัวชิ้นงานที่เป็นสารคดีทั่วไปจะมีข้อบกพร่องด้านภาพและเสียงในตัวเองบ้างอยู่แล้ว ความสำคัญของชิ้นงานอยู่ที่ประเด็นที่นำเสนอมากกว่าเทคนิคหรือศิลปะทางภาพยนตร์ หากคุณภาพของงานอาจไม่สมบูรณ์แบบแต่ผู้ชมสามารถรับรู้และได้รับสารที่นำเสนอออกไป เขาจะถือว่างานค่อนข้างประสบความสำเร็จ

ท่วงทำนองการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* ของธีรพันธ์มีความเหมือนอย่างแตกต่างจากการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ของพวงสร้อย จุดร่วมของวิถีการเคลื่อนของผู้กำกับทั้งสองคือการเคลื่อนไปพร้อมกับชิ้นงานที่ผลิตบนกรอบที่ค่อนข้างหลวม กล่าวคือผู้กำกับทั้งสองต่างปล่อยให้การเคลื่อนเป็นไปตามจังหวะของโอกาสที่มาปะทะ จังหวะการเคลื่อนย้ายของพวงสร้อยวางอยู่บนเส้นร่างของวิถีการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสขนาดยาวที่ต้องผลักตนและผลงานไปสู่พื้นที่ในต่างประเทศ ในขณะที่จังหวะการเคลื่อนย้ายของธีรพันธ์และภาพยนตร์สารคดีที่สร้างเป็นการเคลื่อนภายใต้บริบทของสังคมและการเมืองภายในประเทศ ธีรพันธ์ผลิตภาพยนตร์สารคดีขึ้นมาโดยคำนึงเรื่องพื้นที่ฉายเป็นความสำคัญระดับรอง วาระที่ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ได้ฉายจึงมาจากโอกาสที่ภาพยนตร์เคลื่อนไปกับตัวตนของภาพยนตร์ที่กะทัดรัดเอื้อให้สามารถเดินทางเคลื่อนย้ายและสร้างสถานะใหม่ไปตามบริบทหรือพื้นที่ฉายได้เสมอ ธีรพันธ์เรียกงานชิ้นนี้ว่ามีความ

Ref. code: 25676108031045VZA

คอมแพ็ก (compact) จึงสามารถผสานเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่ได้ ภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* เดินทางเคลื่อนย้ายไปสู่สาธารณะครั้งแรกในฐานะส่วนหนึ่งของกิจกรรมทางการเมืองโดยมีองค์การนิรโทษกรรมสากล ประเทศไทย (Amnesty International) เป็นผู้ซื้อผลงานจากธีรพันธ์ไปจัดฉาย หลังจากนั้นภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ได้มีโอกาสเดินทางเคลื่อนย้ายไปฉายตามสเปซฉายภาพยนตร์อิสระตามต่างจังหวัด โรงภาพยนตร์อิสระในกรุงเทพฯ ทั้งโรงภาพยนตร์ลิโด้ โรงภาพยนตร์ Bangkok Screening Room และโรงภาพยนตร์ด็อกคลับ

ภายใต้กรอบหรือแบบแผนที่ค่อนข้างผ่อนคลายในห้วงจังหวะของการเคลื่อนย้าย ไม่เพียงแต่ธีรพันธ์เท่านั้นที่ไม่ได้ให้ความสำคัญต่อรูปแบบหรือวิธีการฉายไว้ในลำดับต้น ในการทำงานพวงสร้อยเองก็ไม่ได้คำนึงเรื่องที่ว่าจะมีค่ายใดมาเป็นผู้จัดจำหน่ายให้แก่ภาพยนตร์ที่กำลังผลิต พวงสร้อยเห็นว่าด้วยความเป็นภาพยนตร์ นอกกระแสที่มีความลื่นไหลและผสานกับพื้นที่ได้ง่าย วงจรชีวิตของภาพยนตร์ดำเนินไปพร้อมกับบริบทและเงื่อนไขที่เข้ามาเกี่ยวข้อง แต่ทั้งนี้พวงสร้อยยืนยันว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจำเป็นต้องหาทางพาตัวเองออกไปต่างประเทศ เมื่อผู้กำกับและงานที่สร้างเป็นที่รู้จักก็จะทำให้การฉายในประเทศเป็นไปได้ไม่ยาก ในทัศนะของพวงสร้อยพื้นที่ฉายในประเทศมีลักษณะยืดหยุ่นและสร้างความใกล้ชิดกับผู้ชมได้มากเพราะพื้นที่ฉายภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศทั้งกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดมีรูปแบบของสเปซที่หลากหลาย

น่าสังเกตว่าผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสองท่านค่อนข้างเปิดกว้างต่อรูปแบบการฉายภาพยนตร์ แม้ว่าทั้งสองจะมีภูมิหลังมาจากนักเรียนภาพยนตร์ทว่ากลับค่อนข้างมองการฉายภาพยนตร์ในพื้นที่อื่นที่นอกเหนือโรงภาพยนตร์ในเชิงบวก พวงสร้อยให้ความเห็นต่อสเปซฉายภาพยนตร์ทั้งหลายว่าเป็นการเปิดโอกาสให้ภาพยนตร์กับผู้ชมได้เจอกันง่ายขึ้น ภาพยนตร์อาจจะได้ผู้ชมกลุ่มใหม่จากพื้นที่ฉายที่ผู้คนเข้าไปทำกรรม สเปซฉายภาพยนตร์ที่มีอยู่ตามชุมชนจะสร้างรูปแบบกิจกรรมใหม่ ๆ ให้ผู้คนในชุมชน สิ่งนี้จะสร้างชุมชนได้ลึกและแนบแน่นกว่าการชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ทั่วไป จากการพูดคุยกับพวงสร้อยต่อประเด็นเกี่ยวกับการเดินทางของภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ในช่วงที่ภาพยนตร์เคลื่อนสู่ห่วงโซ่การเผยแพร่ พวงสร้อยกล่าวว่าการที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ไปฉายที่เมืองปูซานถือเป็นจุดสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์ได้เดินทางต่อไปยังพื้นที่ต่าง ๆ สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นว่าเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซานมีสถานะเป็นจุดส่งผ่าน (transfer point) ในระหว่างการเดินทางของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่ทำให้เกิดการเดินทางต่ออย่างแพร่กระจาย

ภายหลังจากที่ภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* เดินทางเคลื่อนย้ายไปฉายในประเทศต่างตั้งแต่เมืองปูซานประเทศเกาหลีใต้ ตลอดจนประเทศอื่น ๆ ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับโอกาสฉายในประเทศขนานไปกับบที่กำลังเดินไปยังพื้นที่ต่าง ๆ ในต่างประเทศ ตั้งแต่ช่วงปี 2562 ภายใต้การดูแลของค่ายฮาล (Hal Distribution) ซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้จัดฉายภายในประเทศ ภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ถูกนำไปฉายทั้งโรงภาพยนตร์เครือเมเจอร์ในกรุงเทพฯ และบางหัวเมืองใหญ่ รวมทั้งการได้

Ref. code: 25676108031045VZA

ฉายในสเปซฉายภาพยนตร์อิสระในต่างจังหวัด หนึ่งในนั้นคือ a.e.y.space อาร์ตแกลลอรีในย่านเมืองเก่าของจังหวัดสงขลา ภาพด้านล่างนี้แสดงบรรยากาศการประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* บริเวณด้านหน้า a.e.y.space ในจังหวัดสงขลา

**ภาพที่ 3.1**

*การประชาสัมพันธ์กิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง นคร-สวรรค์ ณ a.e.y.space*

*หมายเหตุ.* จาก *เชิญชมนคร-สวรรค์ วันศุกร์นี้ฯ,* โดย a.e.y.space, 2562ข (https://www.facebook.com/share/p/1BuE2q9oFC/)

แม้ว่าแบบแผนการเดินทางเคลื่อนย้ายในตอนเริ่มต้นและระหว่างการผลิตของภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* กับภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* จะมีวิถีที่แตกต่างกันอยู่บ้าง แต่เมื่อภาพยนตร์นอกกระแสทั้งสองเรื่องเคลื่อนเข้าสู่ห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ในขั้นตอนการจัดฉายผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสองท่านต้องทำงานร่วมกับผู้ที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ทั้งผู้จัดจำหน่าย เจ้าของพื้นที่ฉายภาพยนตร์ ผู้ชม ทั้งยังปะทะกับผู้กระทำการอื่นภายใต้บริบทสังคมและการเมือง ณ ขณะนั้น ในห้วงที่ภาพยนตร์นอกกระแสเคลื่อนไปสู่การจัดฉายผู้ที่มีบทบาทสำคัญอย่างมากคือผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ที่จะทำหน้าที่หลักคือหาที่ทางให้ภาพยนตร์ได้เดินทางไปสู่ผู้ชมได้มากที่สุด เพื่อให้เห็นภาพการทำงานและทัศนะต่อภาพยนตร์นอกกระแสของผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ ในหัวข้อต่อไปผู้วิจัยจะนำเสนอภาพการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยเน้นช่วงหลังจากผลิตแล้วเสร็จถึงก่อนที่ภาพยนตร์

Ref. code: 25676108031045VZA

จะเดินทางไปสู่ผู้ชม ผู้ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์นอกกระแสในช่วงจังหวะนี้มีทั้งผู้กำกับภาพยนตร์ ผู้จัดจำหน่ายซึ่งทำหน้าที่พาภาพยนตร์ไปสู่ผู้ชม อีกทั้งยังจะได้เห็นการทำงานร่วมกันระหว่างผู้จัดจำหน่ายและพื้นที่จัดฉาย ที่ทางของผู้ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์นอกกระแสในห่วงโซ่นี้ต้องเคลื่อนไปพร้อมกับภาพยนตร์ภายใต้บริบทของสังคมและการเมืองที่เข้ามาปะทะทั้งกับภาพยนตร์เองและผู้ที่เกี่ยวข้อง

### 3.2 สภาวะกึ่งอิสระของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสภายใต้เงื่อนไขรัฐและทุน

ตัวตนของภาพยนตร์นอกกระแสที่มีซับเจกต์และศิลปะทางภาพยนตร์ที่แตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่ไม่แน่นิ่งเปลี่ยนแปลงได้ดังที่กล่าวไปแล้ว เป็นเหตุให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละเรื่องหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องปฏิสังสรรค์กับหน่วยงานรัฐตั้งแต่กระบวนการก่อนการผลิตไปจนถึงเมื่อภาพยนตร์แต่ละเรื่องดำเนินมาสู่ช่วงท้ายของห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อภาพยนตร์แต่ละเรื่องต่างต้องเข้าสู่กระบวนการจัดเรตและเซ็นเซอร์ภาพยนตร์โดยหน่วยงานของรัฐที่เกี่ยวข้อง

กระบวนการสร้างภาพยนตร์ในขั้นตอนก่อนการผลิตและขั้นตอนการผลิตของประเทศไทยจะมีความเกี่ยวข้องกับภาครัฐโดยอ้อมในแง่สิทธิเสรีภาพในการผลิต โดยเฉพาะในช่วงที่รัฐบาลเข้มงวดและค่อนข้างมีความเป็นอนุรักษ์นิยมอย่างรัฐบาลคสช. ทำให้บรรดาผู้ผลิตภาพยนตร์มีความพยายามที่จะบอกเล่าเรื่องราวหรือนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับสิทธิเสรีภาพในสังคม รวมทั้งความรุนแรงที่รัฐกระทำต่อประชาชน เนื่องจากความเข้มงวดในการกระบวนการเซ็นเซอร์ส่งผลให้ผู้ผลิตภาพยนตร์กำกับควบคุมตนเอง (self-censorship) ผู้สร้างภาพยนตร์ต่างมีความระมัดระวังและเลี่ยงที่จะไม่เล่าเรื่องราวที่เปราะบางอ่อนไหวหรือเลือกที่จะไม่นำเสนอออกมาอย่างชัดเจนแต่ใช้วิธีซ่อนไว้ในเนื้อหาที่นำเสนออย่างแนบเนียน อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง *Memoria* (2021) ของเจ้ย อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุลที่ใช้ศิลปะทางภาพยนตร์แบบแฟนตาซีเหนือจริงเปรียบเปรยเหตุการณ์ประวัติศาสตร์การเมืองยุคอาณานิคมของประเทศโคลอมเบียเพื่อวิพากษ์วิจารณ์สถาบันทางการเมืองของประเทศไทย (hollywoodreporter, 2568) เสียงประหลาดที่ตัวละครเจสซิกาได้ยินเพียงผู้เดียวโดยไม่อาจอธิบายได้ว่าคือเสียงของอะไรเฉกเช่นเหตุการณ์ประวัติศาสตร์การเมืองในประเทศไทยที่มักถูกทำให้ลืมหรือถูกทำให้เลี่ยงที่จะพูดถึงได้

จากการพูดคุยกับอนุชาผู้วิจัยเห็นรูปแบบที่ผู้ผลิตภาพยนตร์ต่อรองและต่อต้านต่อเงื่อนไขของรัฐนำมาสู่การผลิตภาพยนตร์นอกกระแสที่มีตัวตนเฉพาะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้ศิลปะทางภาพยนตร์ที่แตกต่างและเป็นเอกลักษณ์ กล่าวคือเมื่อการสร้างภาพยนตร์ในบรรยากาศของสังคมภายใต้รัฐบาลคสช. ขาดความเป็นอิสระนำมาสู่ความยากที่จะเล่าหรือนำเสนอประเด็นที่ต้องการให้ผู้ชมต่างชาติชมภาพยนตร์แล้วเข้าใจ เกิดความรู้สึกและสามารถเชื่อมโยงกับหัวเรื่องที่เป็นประเด็น

Ref. code: 25676108031045VZA

ทางการเมืองที่เกิดขึ้นในประเทศไทยได้ อนุชาให้ความเห็นเกี่ยวกับการนำเสนอประเด็นและวิธีการนำเสนอประเด็นของภาพยนตร์ที่สร้างในช่วงเวลาดังกล่าวว่า

> แม้ว่าข้อจำกัดด้านสิทธิเสรีภาพอาจจะทำให้ผู้กำกับนำเสนอประเด็นที่ต้องการอย่างตรงไปตรงมาไม่ได้ ผู้กำกับหลายคนเลือกเล่าหรือใช้วิธีการนำเสนอที่แปลกออกไปแต่มันก็ทำได้เพียงผิวเผิน และเมื่อประเด็นถูกเล่าออกมาอย่างผิวเผินหรือใช้การเปรียบเทียบร่วมเข้ามา สิ่งนี้กลับทำให้ผู้ชมชาวต่างชาติดูแล้วไม่เข้าใจ เพราะเพียงแค่ให้ชาวต่างชาติทำความเข้าใจปัญหาในประเทศไทยก็เป็นเรื่องที่ยากอยู่แล้ว ปัญหาในแต่ละประเทศมีความซับซ้อนแตกต่างกันและเมื่อภาพยนตร์นำเสนอได้ไม่เต็มที่ผู้ชมก็จะไม่อิน
>
> อนุชา บุญยวรรธนะ (การสื่อสารส่วนบุคคล, พฤษภาคม 2566)

สิทธิเสรีภาพที่ถูกจำกัดภายใต้รัฐบาลคสช. กระทบต่อการสร้างสรรค์งานภาพยนตร์นอกกระแส แม้ว่าตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสจะสามารถนำเสนอหัวเรื่องและศิลปะทางภาพยนตร์ที่แตกต่างได้แต่ในข้อเท็จจริงคือหัวเรื่องและศิลปะทางภาพยนตร์ที่ผู้กำกับเลือกใช้อาจไม่สื่อสารเมื่อภาพยนตร์ถูกนำไปฉายในต่างประเทศ กล่าวคือผู้ชมอาจมีความเข้าใจน้อยหรือไม่เข้าใจว่าประเด็นสถาบันกษัตริย์ การรัฐประหาร รวมทั้งเรื่องสิทธิเสรีภาพในประเทศเป็นปัญหาที่มีความซับซ้อน ผู้กำกับภาพยนตร์เลือกที่จะนำเสนอประเด็นเหล่านี้ผ่านสัญญะ ผ่านการเปรียบเปรย หรือแม้กระทั่งเล่าผ่านเรื่องราวความรัก เมื่อเปรียบเทียบกับภาพยนตร์ต่างประเทศที่สามารถนำเสนอประเด็นดังกล่าวได้อย่างชัดเจนและตรงไปตรงมาย่อมทำให้ภาพยนตร์นอกกระแสของไทยอาจจะสู้ภาพยนตร์ต่างประเทศในเวทีประกวดภาพยนตร์ในระดับสากลไม่ได้ อีกตัวอย่างที่สะท้อนให้เห็นว่าบรรยากาศของสังคมและบริบททางการเมืองภายใต้รัฐบาลคสช. มีอิทธิพลต่อช่วงชีวิตและท่วงท่าการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสตั้งแต่ขั้นต้นห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์คือการสร้างภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* ของธีรพันธ์ กรณีการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ยิ่งตอกย้ำให้เห็นว่าบริบทของสังคมและการเมืองเป็นแรงผลักหลักให้ผู้กำกับตัดสินใจผลิตผลงานโดยอาศัยบริบทดังกล่าวมาเป็นหัวเรื่องของภาพยนตร์

แรงผลักที่นำมาสู่การสร้างภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* คือสภาพสังคมและการเมืองตั้งแต่การชุมนุมของกลุ่มกปปส. เรื่อยมาจนถึงยุคที่คสช. ปกครองประเทศตั้งแต่ปี 2557 ธีรพันธ์ให้เวลาตัวเองระยะหนึ่งเพื่อที่จะตกตะกอนความคิดและรวบรวมความรู้สึกที่มีต่อสังคมและการเมืองในขณะนั้น และในปี 2559 ธีรพันธ์แปรเปลี่ยนความรู้สึกเหล่านั้นออกมาเป็นภาพยนตร์สารคดี *ไกลบ้าน* ธีรพันธ์ตั้งใจผลิตภาพยนตร์สารคดีที่มีธีมเกี่ยวกับผู้ลี้ภัยทางการเมืองบนเงื่อนไขและอุปสรรคที่อาจจะเกิดขึ้นทั้งก่อนและระหว่างการผลิต โดยเฉพาะอย่างยิ่งข้อจำกัดด้านเวลาที่ธีรพันธ์ตระหนักดีว่าจะได้

Ref. code: 25676108031045VZA

พบและมีเวลาร่วมกับวัฒน์ วรรลยางกูรในฐานะวัตถุดิบหลักของงานไม่มากนัก ด้วยข้อจำกัดดังกล่าว ธีรพันธ์จึงพยายามกำหนดขอบเขตของงานและประเด็นที่ต้องการจะนำเสนอให้เรียบง่ายที่สุด กระบวนการก่อนการผลิตทั้งการเตรียมตัวและวางแผนการทำงานจึงถูกคิดมาอย่างค่อนข้างรอบคอบ ทำให้เกิดปัญหาและอุปสรรคในระหว่างการถ่ายทำเพียงเล็กน้อย มีเพียงปัญหาเรื่องการเดินทางไปยังที่พำนักของวัฒน์ที่ต้องใช้เวลาเดินทางค่อนข้างนานและลำบากอยู่บ้าง แต่ท้ายที่สุดการผลิตภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ก็สำเร็จเกิดเป็นผลงานภาพยนตร์สารคดีความยาวขนาด 36 นาที ธีรพันธ์ตั้งใจให้งานชิ้นนี้มีความกระชับ เพื่อจะสามารถนำไปฉายตามสถานที่ต่าง ๆ ได้ง่าย เมื่อแล้วเสร็จแอมเนสตีประเทศไทยซื้อภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ไปฉายร่วมกับการจัดกิจกรรมทางการเมือง ในเวลาต่อมาภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ถูกนำไปฉายตามสเปซฉายภาพยนตร์อิสระตามต่างจังหวัดอีกทั้งยังมีหน่วยงานของบางมหาวิทยาลัยติดต่อเพื่อนำไปฉาย

ด้วยหัวเรื่องที่โดดเด่นอันประกอบด้วยธีมเกี่ยวกับผู้ลี้ทางการเมืองและดำเนินเรื่องโดยตัวผู้ลี้ภัยอย่างวัฒน์ วรรลยางกูร เองทำให้ภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* ถูกนำไปฉายและมีบทบาทเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมทางสังคมและทางการเมือง การเดินทางเคลื่อนย้ายไปด้วยตัวตนที่โดดเด่นภายใต้บริบทสังคมที่สอดรับทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้แสดงบทบาทความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสในฐานะวัตถุแห่งการต่อต้านได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ในช่วงรัฐบาลคสช. ยังมีภาพยนตร์เรื่อง *กระเบนราหู* (2561) ซึ่งถือได้ว่าประสบความสำเร็จในแง่ที่นำเสนอหัวเรื่องที่เป็นสากลแม้จะใช้วิธีการเล่าอย่างเปรียบเปรย ธีมของภาพยนตร์เรื่องนี้คือประเด็นเกี่ยวกับปัญหาชาวโรฮิงญาและปัญหาของผู้อพยพ อนุชามองว่าธีมที่ภาพยตร์นำเสนอสามารถเชื่อมโยงกับผู้ชมในต่างประเทศได้เพราะแต่ละประเทศทั้งในทวีปยุโรปรวมทั้งอเมริกาล้วนมีปัญหาเรื่องผู้อพยพ สิ่งนี้ทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ทันทีแม้ว่าภาพยนตร์จะเลือกนำเสนอผ่านสัญญะ ด้วยหัวเรื่องที่มีความเป็นสากลของภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่เพียงทำให้ภาพยนตร์ทำงานกับผู้คนทั้งในประเทศและต่างประเทศ แต่สำหรับในมุมมองของธัญ เปลวเทียนยิ่งทวี ในฐานะผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์เห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้มีศักยภาพมากพอและเหมาะสมที่จะเป็นตัวแทนภาพยนตร์ไทยเพื่อเข้าชิงรางวัลออสการ์แม้ว่าในปีเดียวกันนั้นทางสมาคมฯ จะเลือกภาพยนตร์เรื่อง *แสงกระสือ* (2562) ก็ตาม

ตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสโดยเฉพาะหัวเรื่องที่นำเสนอนอกจากทำให้ภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ต้องปะทะกับรัฐในแทบทุกท่วงท่าการเคลื่อนย้ายตลอดห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ยังทำให้ภาพยนตร์เองต้องปะทะกับภาพยนตร์ด้วยกัน สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นว่าการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสบางเรื่องอาจมีจังงหวะชะงักงันหรือหยุดเพื่อรอจังหวะหรือเลือกทางเคลื่อนย้ายอื่น ดังกรณีภาพยนตร์เรื่อง *กระเบนราหู* ที่ไม่ถูกเลือกให้เป็นตัวแทนภาพยนตร์ไทยเพื่อชิง

Ref. code: 25676108031045VZA

รางวัลออสการ์[1] ธัญให้ความเห็นต่อความโดดเด่นของภาพยนตร์เรื่อง *กระเบนราหู* ว่าเป็นภาพยนตร์ที่เหมาะสม เข้าทาง และตรงจริตมาตรฐานเวทีออสการ์ที่สุดในบรรดาภาพยนตร์ไทยที่เข้าฉายในปีนั้น และขยายความว่า

> เพราะเค้าต้องการเลี่ยงความเสี่ยงเรื่องความสนุกแต่ผมว่าเรื่อง กระเบนราหู มีศักยภาพเหมาะสมและเข้าทางที่สุดในปีนั้น ดีกว่าเรื่องอื่น ๆ ที่เคยมีมาในรอบ 20 ปีด้วยซ้ำ อันนี้ไม่ใช่ความคิดผมคนเดียวแต่คนที่ผมได้คุยตามงานเทศกาลหนังก็คิดเหมือนกัน เรื่องแสงกระสือ มันมีความสนุกในตัวมันเองไม่จำเป็นที่จะต้องได้รางวัลและผมคิดว่าไม่มีโอกาสที่จะได้ออสการ์ แต่ กระเบนราหู เป็นหนังที่มีโอกาสลุ้นอย่างมาก
>
> ธัญ เปลวเทียนยิ่งทวี (การสื่อสารส่วนบุคคล, เมษายน 2566)

ความเป็นสากลของหัวเรื่องที่ภายนตร์นอกกระแสนำเสนอไม่เพียงนำมาสู่การเป็นที่รู้จักของผู้ชมทั้งในประเทศและต่างประเทศหากยังสร้างโอกาสที่จะทำให้ภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ ได้เคลื่อนย้ายไปสู่เวทีการประกวดในต่างประเทศ นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่อง *กระเบนราหู* ยังมีภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* ที่ค่อนข้างเป็นกระแสมากในต่างประเทศ แม้ว่าผู้ชมส่วนหนึ่งอาจจะไม่เข้าใจบริบทในภาพยนตร์มากนักแต่เป็นภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นที่สนใจและได้รับคำชมอย่างมากในต่างประเทศ ภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* พาตัวเองเดินทางเคลื่อนย้ายไปได้ไกลสุดในฐานะช็อตลิสต์หนึ่งในสิบห้าภาพยนตร์เข้าชิงรางวัลออสการ์สาขาภาพยนตร์ภาษาต่างประเทศ

ภาพการเคลื่อนย้ายบนตัวตนความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่กล่าวมาข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่าในห้วงเวลาที่สังคมอยู่ภายใต้การปกครองโดยรัฐบาลคสช. แม้บรรยากาศของสังคมและบริบททางการเมืองจะเป็นอุปสรรคต่อการเคลื่อนย้ายอยู่บ้างแต่ไม่ได้มีผลทำให้ภาพยนตร์นอกกระแสไทยหดหายจากสังคม กลับกันสำหรับธัญเห็นว่าภาพยนตร์นอกกระแสหลายเรื่องที่นำเสนอประเด็นการเมืองยังคงเติบโตและงอกงามอีกแบบบนเงื่อนไขและความเป็นไปได้ของสังคม อย่างน้อยที่สุด

---

[1] เกณฑ์การพิจารณารางวัลออสการ์ สาขาภาพยนตร์นานาชาติยอดเยี่ยม (Best International Feature Film Award) ประกอบด้วย 1) ด้านภาษา ภาพยนตร์ต้องมีบทสนทนาภาษาต่างประเทศที่ไม่ใช่ภาษาอังกฤษมากกว่า 50 เปอร์เซ็นต์ของทั้งเรื่อง 2) การผลิต ภาพยนตร์ต้องผลิตนอกประเทศสหรัฐอเมริกา 3) การส่งผลงาน แต่ละประเทศส่งได้ปีละ 1 เรื่อง 4) การฉาย ภาพยนตร์ต้องฉายในโรงภาพยนตร์ประเทศตัวเองอย่างน้อย 7 วันติดต่อกัน 5) รูปแบบภาพยนตร์ ภาพยนตร์ต้องเป็นภาพยนตร์ขนาดยาว ความยาวไม่น้อยกว่า 40 นาที และ 6) กฎการสร้าง ผู้กำกับไม่จำเป็นต้องถือสัญชาติของประเทศที่ส่ง แต่ต้องเกี่ยวข้องกับทีมผลิตของประเทศนั้น

Ref. code: 25676108031045VZA

ภาพยนตร์นอกกระแสในช่วงเวลานี้เป็นสิ่งที่บันทึกบรรยากาศและมวลบรรยากาศของสังคม เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *Snap แค่ได้คิดถึง* (2558) ที่มีคสช. ซ่อนอยู่ในภาพยนตร์ แต่อย่างไรก็ตามทั้งธัญและอนุชาเห็นตรงกันว่าสำหรับประเด็นอื่น ๆ โดยเฉพาะประเด็นที่เป็นปัญหาในประเทศจำเป็นต้องอาศัยการเล่าอย่างอิสระเสรี สิ่งนี้เริ่มต้นได้ตั้งแต่กระบวนการก่อนการผลิตภาพยนตร์ที่ผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์สามารถต่อรองหรือกำหนดท่าทีและระยะห่างระหว่างตนและงานของตนกับรัฐได้ว่าจะมีท่าทีหรือระยะห่างเพียงใด สิ่งนี้ขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของผู้สร้างแต่ละรายว่าจะขอหรือต้องการทุนสนับสนุนจากรัฐหรือไม่ ประเด็นนี้สะท้อนให้เห็นอีกปัจจัยที่มีส่วนก่อสภาวะกึ่งอิสระของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคนี้ นั่นคือปัจจัยเรื่องทุนสนับสนุน

ทุนสนับสนุนในการสร้างภาพยนตร์เป็นหนึ่งในตัวกำหนดว่าผู้สร้างแต่ละรายจะเข้าไปเกี่ยวข้องหรือปฏิสังสรรค์กับรัฐหรือไม่ สิ่งนี้อาจจะส่งผลโดยอ้อมทำให้ผู้สร้างหรือผู้กำกับบางรายเลือกที่จะหาแหล่งทุนในการผลิตภาพยนตร์จากต่างประเทศ การเลือกแหล่งทุนสนับสนุนจากต่างประเทศอาจจะมาจากสาเหตุที่รัฐเลือกสนับสนุนภาพยนตร์เพียงบางประเภทหรือบางประเด็น หรือสาเหตุที่รัฐไม่ให้ทุนสนับสนุนอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งเงินทุนที่รัฐสนับสนุนอาจจะไม่เพียงพอ ตัวอย่างกรณีภาพยนตร์ *อนธการ* ที่อนุชาให้ข้อมูลว่าในขั้นตอนก่อนการผลิตภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่มีความชัดเจนเรื่องทุนสนับสนุน และไม่นานหลังจากที่อนุชาสร้างภาพยนตร์เรื่อง *มะลิลา* ทุนสนับสนุนจากรัฐก็ยุติไป ด้วยความไม่ต่อเนื่องและไม่มีผลชัดเจนสิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นเหตุผลที่ทำให้ผู้สร้างหรือผู้กำกับหลายคนเลือกที่จะไปหาแหล่งทุนจากภายนอกประเทศอันเป็นหนึ่งในแรงผลักให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสต้องเดินทางเคลื่อนย้ายตั้งแต่ช่วงต้นของกระบวนการผลิต

นอกจากขั้นตอนก่อนและระหว่างการผลิต รัฐยังเข้ามาเกี่ยวข้องในขั้นตอนหลังการผลิต โดยเฉพาะเมื่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเคลื่อนมาสู่ห่วงโซ่การฉายผ่านกระบวนการควบคุมโดยการจัดเรตและเซ็นเซอร์ หัวเรื่องที่อ่อนไหวของรัฐไทยไม่ใช่ประเด็นเรื่องโป๊เปลือยหรือความรุนแรงเกี่ยวกับเพศหากแต่เป็นประเด็นเกี่ยวกับการเมืองและศาสนา การเมืองกินความไปถึงเรื่องของสถาบันกษัตริย์แต่ทั้งนี้ที่ผ่านมาภาพยนตร์นอกกระแสไทยที่พูดเรื่องสถาบันกษัตริย์อย่างตรงไปตรงมามีค่อนข้างน้อย กรณีที่ชัดเจนมีเพียงภาพยนตร์เรื่อง *เชคสเปียร์ต้องตาย Shakespeare Must Die* (2555) ผลงานกำกับของสมานรัชฎ์ กาญจนะวณิย์ ที่มีปัญหาและถูกสั่งห้ามฉายในประเทศไทย และภาพยนตร์เรื่อง *ฟ้าต่ำแผ่นดินสูง* (2556) โดยนนทวัฒน์ นำเบญจพล ที่เคยถูกสั่งห้ามฉายเช่นเดียวกัน แม้ได้รับอนุญาตให้ฉายในภายหลังทว่าถูกจัดเรตในระดับ 18+ และให้ดูดเสียงช่วงต้นของฉากเหตุการณ์ฉลองปีใหม่บริเวณแยกราชประสงค์ออก สำหรับภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ผู้กำกับมักจะเลี่ยงหรือซ่อนเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประเด็นการเมืองไว้อย่างแนบเนียนจึงมักไม่ค่อยมีปัญหา ทว่าการใช้วิธีเลี่ยง ซ่อน หรือนำเสนออย่างเปรียบเทียบเปรียบเปรยอาจจะทำให้ภาพยนตร์ “ไม่แข็งแรง” และไม่ค่อยประสบความสำเร็จในเวทีระดับโลก นอกจากเรื่องการเมือง เรื่องศาสนายังเป็นอีกหนึ่งประเด็น

Ref. code: 25676108031045VZA

อ่อนไหวสำหรับคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์ อย่างภาพยนตร์เรื่อง *มะลิลา* ของอนุชาก็มีความสุ่มเสี่ยงเกี่ยวกับประเด็นศาสนาแต่ทางคณะกรรมการฯ ไม่สามารถสั่งห้ามฉายภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ เพราะการกอดกันระหว่างตัวละครผู้ชายกับตัวละครพระในเรื่องไม่ใช่การทำผิดศีล

วิธีการที่ผู้กำกับเลือกใช้เพื่อต่อรองกับข้อจำกัดด้านสิทธิเสรีภาพในการนำเสนอประเด็นอ่อนไหวในสังคมแม้จะนำมาสู่ผลงานภาพยนตร์ที่ผู้กำกับอย่างอนุชาเห็นว่าอาจไม่เข้าตาหรือโดดเด่นในเวทีประกวดภาพยนตร์ในระดับนานาชาติ ทว่าการนำเสนอประเด็นอย่างแนบเนียบผ่านการเปรียบเทียบเปรียบเปรยกลับทำให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลายเรื่องได้มีโอกาสฉายสู่สายตาผู้ชมอย่างไม่ต้องประสบปัญหาวุ่นวายนัก ธัญให้ห้ความเห็นในกรณีดังกล่าวว่า

> ประเด็นการเมืองไม่น่าจะมีปัญหามากนักถ้าไม่ใช่การนำเสนออย่างโจ่งแจ้ง ถ้าประเด็นการเมืองเป็นประเด็นที่อ่อนไหว ภาพยนตร์อย่างเช่นเรื่อง ประชาธิป'ไทย (2556) อาจจะไม่ได้ฉาย ส่วนกรณีที่มีคำสั่งให้ตัดฉากบางฉากออกจากภาพยนตร์ส่วนใหญ่จะเกิดขึ้นกับภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนา กรณีภาพยนตร์เรื่อง นคร - สวรรค์ ที่มีตัวละครเป็นพระเพิ่งสึกนอนบนเตียงกับตัวละครหญิง ส่วนตัวค่อนข้างมั่นใจว่าจะไม่มีปัญหาอะไรเพราะตามเนื้อเรื่องเป็นตัวละครพระภิกษุที่สึกแล้ว
>
> ธัญ เปลวเทียนยิ่งทวี (การสื่อสารส่วนบุคคล, เมษายน 2566)

ความเห็นของธัญสอดคล้องกับอนุชาในเรื่องประเด็นอ่อนไหวที่นำเสนอในภาพยนตร์ ทั้งสองเห็นคล้องกันว่าการเมืองและศาสนาเป็นประเด็นอ่อนไหวที่รัฐจะตรวจสอบและควบคุมเป็นพิเศษ ทว่าหากภาพยนตร์นำเสนอประเด็นทั้งสองอย่างไม่โจ่งแจ้งหรือใช้วิธีนำเสนออย่างเปรียบเทียบเปรียบเปรยก็จะไม่เป็นปัญหาในการฉายมากนัก ทั้งนี้เพราะรัฐ – คณะกรรมการฯ – ค่อนข้างจะไม่เข้าใจหรือตามไม่ทันสัญญะที่ภาพยนตร์นำเสนอทำให้ที่ผ่านมาจึงไม่เป็นปัญหากับภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่อง เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *Memoria* (2564) สามารถเข้าฉายได้แม้ว่าจะแทรกการนำเสนอที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ อย่างไรก็ตามในกรณีการฉายภาพยนตร์นอกกระแสบางเรื่องที่มีความก้ำกึ่งของธีมที่นำเสนอแม้รัฐจะไม่สามารถจัดการกับเนื้อหาภาพยนตร์ได้โดยตรงแต่สามารถแทรกแซงหรือยุ่งเกี่ยวในขั้นตอนการฉายได้ ทั้งนี้ด้วยบริบทสังคมและบรรยากาศทางการเมืองในช่วงเวลาที่จัดฉายไม่ส่งเสริมให้มีการแสดงออกทางความคิดได้อย่างเสรี อาทิ กรณีการฉายภายนตร์นอกกระแสจากต่างประเทศโดยค่ายด็อกคลับ

การรัฐประหารและเข้าปกครองประเทศโดยคณะคสช. ในปี 2557 เป็นช่วงเวลาเดียวกันกับที่ค่ายด็อกคลับได้ก่อตั้งขึ้น แม้ว่าบริบทสังคมและการเมืองในช่วงเวลาดังกล่าวอยู่ภายใต้รัฐบาลเผด็จการทหารแต่ทว่าไม่ได้เป็นอุปสรรคต่อการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ของทางด็อกคลับมากนัก

Ref. code: 25676108031045VZA

ปัญหาและอุปสรรคที่มาจากเงื่อนไขบริบททางการเมืองเกิดขึ้นในขั้นตอนการจัดฉาย กล่าวคือ ภาพยนตร์นอกกระแสที่ทางค่ายจัดซื้อมาต้องเข้าสู่กระบวนการจัดเรตในขั้นนี้คณะกรรมการฯ ไม่มีปัญหากับเนื้อหาของภาพยนตร์แต่ทางคณะกรรมการฯ กลับมีข้อกังวลหรือคำถามถึงสาเหตุที่ต้องนำภาพยนตร์บางเรื่องมาจัดฉาย ทั้งนี้เพราะคณะกรรมการฯ ภายใต้รัฐบาลคสช. มีความอ่อนไหวต่อบางประเด็นที่ภาพยนตร์นำเสนอ เช่น กรณีการฉายภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *I am not alone* (2019) ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้นำเสนอเหตุการณ์การประท้วงในประเทศอาร์เมเนียซึ่งนำโดยนักการเมืองพลเมือง นักการเมืองที่เป็นหัวเรื่องในเรื่องประท้วงรัฐบาลเผด็จการโดยการเดินทั่วประเทศและสามารถรวบรวมประชาชนผู้เห็นด้วยได้มากกว่าแสนคนจนนำมาสู่การโค่นล้มรัฐบาลเผด็จการได้ในที่สุด ด้วยสไตล์การนำเสนอในรูปแบบสารคดีที่ไม่ได้ใช้ศิลปะการนำเสนอที่หวือหวาหรือต้องอาศัยการตีความอาจเป็นเหตุให้ภาพยนตร์ดังกล่าวมีความชัดเจนในความเป็นภาพยนตร์สารคดีการเมือง ทว่าธิดาในฐานะผู้จัดจำหน่ายเห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ให้ความบันเทิงและสร้างความสนุกในขณะชม ไม่ได้เห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ “มีพิษมีภัย” แต่ด้วยเนื้อหาของภาพยนตร์ที่สอดคล้องกับบริบทของสังคมไทยตั้งแต่ช่วงปี 2563 เป็นต้นมาที่มีการประท้วงบนท้องถนนในกรุงเทพฯ ประกอบกับในช่วงเวลาดังกล่าวมีกิจกรรม “เดินทะลุฟ้า” ของไผ่ จตุภัทร์ บุญภัทรรักษา ทำให้คณะกรรมการฯ เกิดคำถามว่าดือกคลับมีความจำเป็นหรือความจงใจหรือไม่ในเชิงการเมืองที่นำภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวมาฉาย และมีข้อกังวลที่ไม่อยากให้ฉายภาพยนตร์เรื่องนี้ แต่ทั้งนี้คณะกรรมการฯ ไม่มีสิทธิ์จะสั่งห้ามฉายเพราะภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวไม่เข้าข่ายที่จะสั่งระงับห้ามฉาย[1] โดยภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ฉายรอบแรกที่หมู่บ้านทะลุฟ้า ค่ายพักแรมของกลุ่มเดินทะลุฟ้า บริเวณสะพานชมัยมรุเชฐ เมื่อวันที่ 20 มีนาคม พ.ศ.2564 ภาพที่ 3.2 และ 3.3 แสดงภาพบรรยากาศพื้นที่ฉาย และการฉายภาพยนตร์เรื่อง *I am not alone* ที่หมู่บ้านทะลุฟ้า ตามลำดับ

---

[1] มาตรา 29 ของพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ. 2551 กำหนดว่าก่อนการเผยแพร่ภาพยนตร์ต่อสาธารณชน ไม่ว่าจะโดยการฉายในโรงภาพยนตร์หรือโดยวิธีอื่นใด ผู้ขออนุญาตจะต้องนำภาพยนตร์นั้นเสนอต่อคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวีดิทัศน์เพื่อให้พิจารณาจัดประเภทตาที่กำหนดไว้ในกฎกระทรวง และให้ผู้ขออนุญาตดำเนินการตามที่ได้รับแจ้ง

ในกรณีที่คณะกรรมการฯ เห็นว่าภาพยนตร์ที่เสนอขออนุญาตมีเนื้อหาหรือสาระสำคัญที่ขัดต่อความสงบเรียบร้อยหรือศีลธรรมอันดีของประชาชน หรือกระทบต่อความมั่นคงของรัฐ ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ หรือขัดต่อกฎหมายอื่นที่เกี่ยวข้องให้คณะกรรมการฯ มีอำนาจสั่งห้ามการเผยแพร่ภาพยนตร์นั้นได้

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 3.2 และ 3.3**

*บรรยากาศพื้นที่ฉาย และ การฉายภาพยนตร์เรื่อง I am not alone*

*หมายเหตุ.* จาก *เป็นการฉายภาพยนตร์รอบปฐมทัศน์ที่เท่ากๆ*, โดย Trai Ngoc Cam, 2564, (https://www.facebook.com/share/p/1QthuznQ7L/)

นอกจากกรณีการฉายภาพยนตร์นอกกระแสจากต่างประเทศเรื่อง *I am not alone* (2019) ตามข้างต้น ในบางกรณีทางด็อกคลับในฐานะผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์กลับตั้งใจเลือกฉายภาพยนตร์ที่นำเสนอธีมสอดคล้องกับสถานการณ์ ณ ขณะนั้นในสังคมเพื่อหวังให้เกิดการจุดประเด็นหรือเกิดบทสนทนาขึ้นในสังคม รวมทั้งเลือกจัดซื้อภาพยนตร์นอกกระแส ภาพยนตร์สารคดีจากต่างประเทศเข้ามาฉายเพื่อหวังให้สังคมหันมาสนใจประเด็นบางประเด็นโดยเฉพาะประเด็นทางสังคมและการเมือง ธิดาให้ข้อสังเกตเกี่ยวกับความสอดคล้องข้องกันระหว่างประเด็นที่ภาพยนตร์นอกกระแสนำเสนอกับกระแสความคิดของผู้คนในสังคมไทยและสังคมโลกว่า

> ความเคลื่อนไหวบางอย่างที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในความเป็นจริงประเด็นเหล่านั้นก็เป็นกระแสความคิดที่เกิดขึ้นอยู่ในอีกหลายประเทศทั่วโลก สิ่งนี้เป็นเหตุผลว่าทำไมในบางครั้งเวลาได้ชมภาพยนตร์ต่างประเทศบางเรื่องแล้วเกิดความรู้สึกว่าประเด็นในเรื่องสอดรับกับสถานการณ์ในประเทศไทย สิ่งนี้เป็นภาพหรือรูปธรรมหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่ากระแสความคิดทางสังคมการเมืองเกิดขึ้นในหลายพื้นที่ทั่วโลกและเข้ามาในจังหวะที่ประเทศไทยเกิดกระแสเหล่านั้นเช่นกัน
>
> ธิดา ผลิตผลการพิมพ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, พฤษภาคม 2566)

Ref. code: 25676108031045VZA

ความสอดคล้องข้องกันระหว่างตัวตนภาพยนตร์นอกกระแส ผู้ชม และบริบททางสังคมและการเมืองต่างช่วยเสริมและสร้างประสบการณ์ร่วมกัน กระแสความคิดของผู้ในสังคมมีส่วนสร้างความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสตามแต่ละกาละและเทศะ แต่อย่างไรก็ตามใช่ว่าผู้คนในสังคมยึดถือชุดความคิดเดียวกัน ในบางกรณีการฉายภาพยนตร์นอกระแสในบางโอกาสอาจก่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์ที่ต่างออกไป ตัวอย่างหนึ่งคือเมื่อภาพยนตร์นอกกระแสเดินทางเคลื่อนย้ายสู่ช่วงท้ายห่วงโซ่ของห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์หลังจากผ่านกระบวนการตรวจสอบโดยรัฐ การเดินทางเคลื่อนย้ายมาสู่ช่วงท้ายห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่มีธีมเกี่ยวกับการเมืองไม่เพียงต้องปะทะสังสรรค์กับรัฐโดยตรงในกระบวนการตรวจสอบเนื้อหาแต่อาจจะยังต้องปะทะสังสรรค์กับรัฐในช่วงเวลาหรือในกิจกรรม ณ ขณะฉาย

ที่ผ่านมาปัญหาที่เกิดขึ้นจากการฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่มีประเด็นทางการเมืองทั้งในช่วงรัฐบาลคสช. และรัฐบาลสืบทอดอำนาจ ยังคงมีการคุกคามการจัดฉายภาพยนตร์ตามงานเทศกาลต่าง ๆ อย่างต่อเนื่อง ตัวอย่างเช่นในกรณีงานเทศกาลกรุงเทพฯ กลางแปลงปี 2565 เกิดปัญหาเมื่อทางเทศกาลจัดฉายภาพยนตร์สารคดีสั้นเรื่อง *“เสียงจากชายแดนใต้”* ตอน ‘จุดเริ่มต้น’ และ ‘คำสารภาพ’ ของมูลนิธิผสานวัฒนธรรม (Cross Culture Foundation - CrCF) สารคดีดังกล่าวเกี่ยวข้องการต่อต้านการซ้อมทรมานใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ เหตุการณ์ครั้งนี้มีเจ้าหน้าที่กอ.รมน. เข้ามาเจรจาขอให้ผู้จัดงานยกเลิกการฉายภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว อีกทั้งเหตุการณ์ครั้งนี้ยังถูกนำเสนอข่าวจากสื่อที่สนับสนุนรัฐบาลโดยกล่าวหาว่าเป็นการฉายภาพยนตร์ที่สอดแทรกเรื่องความมั่นคงเพื่อต้องการปลุกระดม นอกจากภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยเฉพาะภาพยนตร์ที่นำเสนอธีมเกี่ยวกับการเมืองต้องปะทะสังสรรค์กับรัฐแล้วยังจะต้องปะทะสังสรรค์กับหน่วยอื่นในสังคม กรณีการฉายภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* ของธีรพันธ์เป็นหนึ่งตัวอย่างที่อธิบายการปะทะสังสรรค์ระหว่างภาพยนตร์และภาคส่วนอื่นในสังคมได้ชัดเจน

ด้วยเหตุที่ภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* มีกำหนดต้องนำไปฉายในโรงขนาดใหญ่ทำให้ภาพยนตร์ต้องถูกส่งเข้าสู่การจัดเรตติ้ง ในที่สุดภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกจัดเรตติงในระดับ 13+ แม้ว่าในช่วงเวลาก่อนนำมาฉายธีรพันธ์ในฐานะผู้กำกับรู้สึกระแวงและกังวลใจอยู่บ้างด้วยเหตุว่าสถานการณ์ทางการเมือง ณ ขณะนั้นเริ่มก่อตัวและมีบรรยากาศตึงเครียด หลังจากนั้นไม่นานก็มีการชุมนุมในวันที่ 10 สิงหาคม 2563 ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ แต่ทว่าเมื่อภาพยนตร์ถูกนำมาฉายแล้วกลับไม่มีปัญหาอย่างที่ธีรพันธ์กังวล ธีรพันธ์ให้เหตุผลว่าส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะการรับรู้และชุดความคิดของผู้คนในสังคม ณ ขณะนั้นเคลื่อนตัวไปไกลกว่าเรื่องราวที่ภาพยนตร์นำเสนอ บรรยากาศของสังคมขณะนั้นพูดประเด็นที่หนักและล่อแหลมกว่าประเด็นในภาพยนตร์มาก ธีรพันธ์เห็นว่าธีมผู้ลี้ภัยในภาพยนตร์กลายเป็นส่วนหนึ่งของประเด็นใหญ่ทางสังคมที่ใหญ่กว่า ในปี 2565 ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ถูกนำไปฉายในงานเทศกาลกรุงเทพฯ กลางแปลง แม้ว่า ณ ขณะฉายจะไม่มีปัญหาหรือ

Ref. code: 25676108031045VZA

เหตุให้ต้องปะทะสังสรรค์กับรัฐทว่าการฉายภาพยนตร์สารคดี *ไกลบ้าน* ครั้งนี้กลับเกิดการปะทะกับกลุ่มผู้คนที่อาศัยอยู่ในบริเวณที่จัดงาน เหตุการณ์ครั้งนี้ชาวบ้านที่อาศัยในชุมชนคลองเตยปะทะกับกลุ่มนักกิจกรรมทางการเมืองที่มาร่วมจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* ด้านหนึ่งเกิดเป็นภาพความวุ่นวายและความขัดแย้งทว่าอนุชาในฐานะนายกสมาคมผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นเห็นว่าเป็นปัญหาความวุ่นวายและความขัดแย้งที่ต่างออกไป ความขัดแย้งดังกล่าวไม่ใช่ระหว่างเจ้าหน้าที่รัฐต่อประชาชนหากแต่เป็นความขัดแย้งระหว่างประชาชนด้วยกัน อนุชามองว่าเหตุการณ์เช่นนี้แสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์นอกกระแสได้ทำหน้าที่ของตัวเอง กล่าวคือภาพยนตร์ได้พาผู้ชมหรือผู้คนทั้งที่เห็นด้วยและไม่เห็นด้วยมาสู่การพูดคุยสนทนาและก่อกวน (stir up) สังคม

การฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสนอกเหนือจากฉายในงานกิจกรรมทางสังคมและการเมืองตามที่กล่าวไปข้างต้นแล้ว การฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในโรงภาพยนตร์ยังมีเป็นการฉายในรูปแบบเบื้องต้นที่ยังมีความจำเป็น เพื่อให้สามารถฉายในระบบโรงภาพยนตร์ได้อย่างเป็นทางการภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละเรื่องจะต้องมีผู้จัดจำหน่ายเพื่อดำเนินการในขั้นตอนนี้ ผู้จัดจำหน่ายเป็นอีกหนึ่งในห่วงโซ่ภาพยนตร์ที่มีความสำคัญเพราะการจัดจำหน่ายภาพยนตร์เป็นสิ่งการันตีในเบื้องต้นว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละเรื่องจะมีโอกาสเดินทางไปยังกลุ่มคนดูมากเพียงใด ทว่าในขั้นตอนการจัดจำหน่ายที่ต้องดำเนินการภายใต้บริบทของสังคมยุคคสช. ประกอบกับเงื่อนไขด้านทุนและธุรกิจได้ผลักดันให้ผู้จัดจำหน่ายแต่ละรายต้องวางแผนและดำเนินการจัดจำหน่ายภาพยนตร์อย่างมีชั้นเชิง ผู้วิจัยได้พูดคุยประเด็นนี้กับผู้จัดหน่ายจากค่ายด็อกคลับ (Documentary Club) และค่ายฮาล (Hal Distribution) ที่ต่างดำเนินการจัดจำหน่ายภาพยนตร์นอกกระแสแตกต่างกันอย่างสอดคล้องภายใต้บริบทและเงื่อนไขทางสังคมและเศรษฐกิจ

การจัดจำหน่ายภาพยนตร์ของค่ายด็อกคลับเริ่มต้นเมื่อผู้จัดจำหน่ายสนใจภาพยนตร์เรื่องใด ๆ ก็จะติดต่อเจรจาเพื่อทำข้อตกลงในการซื้อ การซื้อภาพยนตร์ในแต่ละครั้งจะระบุรายละเอียดว่าจะขอซื้อสิทธิ์ในส่วนใดบ้าง เช่น สิทธิที่จะฉายในรูปแบบโรงภาพยนตร์ (theatrical distribution) สิทธิฉายในช่องทางออนไลน์หรือ VOD (Video on Demand) รวมถึงสิทธิ์อื่น ๆ ตามที่จะเจรจาตกลงกัน เรื่องผลตอบแทนอาจจะเป็นแบบ minimum guarantee หรือ ตกลงส่วนแบ่งตามตกลง จากนั้นเสนอแผนจัดจำหน่ายแล้วนำมาจัดจำหน่าย

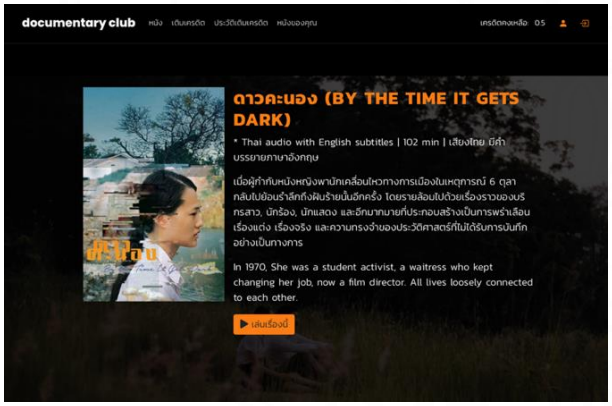
ในช่วงสมัยคสช. ค่ายด็อกคลับเป็นผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์สารคดีไทยนอกกระแสเรื่อง *ดินไร้แดน* (2562) ของผู้กำกับนนทวัฒน์ นำเบญจพล โดยเริ่มจากการพูดคุยกับนนทวัฒน์ในฐานะผู้กำกับ นนทวัฒน์มีความสนใจให้ทางด็อกคลับเป็นผู้จัดจำหน่าย หน้าที่ของทางด็อกคลับคือหาพื้นที่ที่จะทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ถูกเผยแพร่ออกสู่ผู้ชมภาพยนตร์ให้มากที่สุด ที่ผ่านมาการเจรจาเพื่อจัดจำหน่ายภาพยนตร์ในไทยของด็อกคลับมีการเจรจาในหลายรูปแบบ เช่น การแบ่งรายได้เป็นเปอร์เซ็นต์ตามตกลง หรือข้อตกลงแบบทางผู้จัดจำหน่ายคิดค่าการทำงานโดยกำหนดเปอร์เซ็นต์คงที่

Ref. code: 25676108031045VZA

(fixed rate) สำหรับการเจรจาตกลงเพื่อจัดจำหน่ายเรื่อง *ดินไร้แดน* ในเบื้องต้นเป็นการตกลงแบบคิดค่าดำเนินการบางส่วน แต่เมื่อภาพยนตร์ออกฉายปรากฏว่าไม่สามารถทำรายได้ได้มาก ทางด็อกคลับจึงคิดเพียงค่าใช้จ่ายที่ได้ลงทุนไป ส่วนที่เหลือเป็นส่วนแบ่งระหว่างโรงภาพยนตร์กับผู้กำกับ จากนี้ยังมีภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอีกเรื่องที่ด็อกคลับได้มีโอกาสเข้าไปเกี่ยวข้องคือ *ดาวคะนอง* ผลงานกำกับของอโนชา สุวิชาการพงศ์ โดยในช่วงที่ภาพยนตร์ได้เริ่มฉายเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่ทางด็อกคลับมีช่องทางจัดจำหน่ายภาพยนตร์ทางช่องทางออนไลน์ (Video on Demand) และด้วยเครือข่ายความสัมพันธ์ที่มีต่อกันผ่านการจัดกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ร่วมกันมา อโนชาซึ่งกำลังมองหาช่องทางการเผยแพร่ภาพยนตร์เรื่องนี้หลังจากที่ออกจากโรงภาพยนตร์ในไทยไปแล้วจึงติดต่อกับทางด็อกคลับเพื่อให้ภาพยนตร์ได้ฉายทางช่องทางออนไลน์ หลังจากนั้นก็มีการฉายภาพยนตร์เรื่องนี้ในกิจกรรมพิเศษตามวาระหรือวันสำคัญที่เกี่ยวข้อง ภาพที่ 3.4 แสดงการจัดจำหน่ายภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* ในช่องทางออนไลน์ของค่ายด็อกคลับ

**ภาพที่ 3.4**

ภาพยนตร์เรื่อง ดาวคะนอง ในช่องทาง DocClub on Demand




*หมายเหตุ.* จาก *Doc Club On Demand,* โดย Documentary Club Thailand, (https://documentaryclubthailand.com/on-demand/)

ตัวอย่างการจัดจำหน่ายภาพยนตร์เรื่อง *ดินไร้แดน* ทำให้เห็นว่าในทางปฏิบัติแล้วเงื่อนไขทางธุรกิจและผลตอบแทนอาจจะไม่ได้มากเท่าที่ควรจะได้ หากแต่ทางด็อกคลับยังคงทำหน้าที่เป็นช่องทางให้แก่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลาย ๆ เรื่องได้มีโอกาสฉาย โดยมีความตั้งใจว่าจะจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมากขึ้น ทั้งนี้เพราะเมื่อได้ดำเนินธุรกิจมาระยะเวลาหนึ่งทำให้มีเครือข่ายความสัมพันธ์กับทางโรงภาพยนตร์หรือมีช่องทางที่สามารถเชื่อมต่อกับคนดูได้ค่อนข้างดี ทว่าการจัดจำหน่ายภาพยนตร์นอกกระแสที่ผ่านมาทางด็อกคลับเองพบข้อจำกัดภายใต้เงื่อนไขทางธุรกิจและทุน กล่าวว่าคือในแง่การดำเนินงานเมื่อได้ทำงานกับโรงภาพยนตร์แล้วพบว่าความสัมพันธ์ที่

Ref. code: 25676108031045VZA

มีต่อโรงภาพยนตร์กลับไม่ได้เป็นความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นมากพอ ในหลายกรณีทำให้ทางด็อกคลับเห็นว่าไม่สามารถโน้มน้าวให้โรงภาพยนตร์รู้สึกว่าภาพยนตร์ที่ด็อกคลับจัดจำหน่ายมีศักยภาพมากพอที่ทางโรงภาพยนตร์จะขยายพื้นที่จัดฉายให้ได้จำนวนมาก ดังนั้นในความเป็นจริงที่เกิดขึ้นคือภาพยนตร์จากด็อกคลับมีโอกาสฉายในโรงภาพยนตร์เพียงบางโรงเท่านั้น ด้วยข้อจำกัดดังกล่าวนี้เองที่ทำให้ทางด็อกคลับเลือกที่จะไม่จัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมากนักเพราะไม่ต้องการให้ผู้ผลิตต้องมาประสบปัญหาร่วมกัน แต่ในทางกลับกันธิดากลับพบว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลายเรื่องกลับหาช่องทางที่จะพาหนังไปฉายได้ดีกว่าอาศัยทางผู้จัดจำหน่าย

แรงผลักดันของด็อกคลับในฐานะผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์คือมีความต้องการที่จะหาตลาดให้กับภาพยนตร์สารคดีไทย ย้อนกลับไปจุดเริ่มต้นครั้งก่อตั้งด็อกคลับยังเป็นช่วงเวลาที่ไม่มีพื้นที่ให้แก่ภาพยนตร์สารคดีของไทยมากนัก ในช่วงเวลาดังกล่าวไม่มีตลาดอย่างเป็นทางการสำหรับภาพยนตร์สารคดี จะมีก็เพียงแต่การจัดฉายตามเทศกาลฉายภาพยนตร์ การได้เห็นภาพยนตร์สารคดีจากต่างประเทศเข้ามาฉายในประเทศไทยอย่างต่อเนื่องจึงเป็นแรงผลักดันหลักในการดำเนินงานของด็อกคลับ และหลังจากนั้นก็ขยายรูปแบบไปยังภาพยนตร์ประเภทอื่น ๆ ที่ทางค่ายมองว่าหากไม่ได้นำเข้ามาฉายก็อาจจะทำให้ผู้คนไม่มีโอกาสได้รู้จักและได้ชม เมื่อภาพยนตร์ที่นำเข้ามาฉายได้รับการตอบรับที่ดีจากผู้ชม สิ่งนี้ยิ่งเป็นแรงผลักดันและกำลังใจที่จะทำงานในฐานะผู้จัดจำหน่ายแม้ว่าผลตอบแทนในทางธุรกิจอาจจะไม่ได้กำไรหรือได้กำไรเพียงเล็กน้อยก็ตาม สิ่งนี้นำมาสู่การต่อยอดและขยายรูปแบบธุรกิจของทางด็อกคลับที่ไม่เพียงแต่การจัดหาภาพยนตร์มาฉายในโรงเท่านั้นแต่ยังดำเนินงานเพิ่มเติม เช่น การขายสิทธิ์ให้แก่ช่องทางออนไลน์ การทำงานร่วมกับสถานีโทรทัศน์ไทยพีบีเอส (ThaiPBS) ที่ซื้อลิขสิทธิ์ภาพยนตร์จากด็อกคลับ อย่างต่อเนื่องเพื่อนำไปฉายทาง “วิภา” ช่องทางออนไลน์ของทางช่อง รวมไปถึงการจัดกิจกรรมพิเศษเพื่อที่จะให้ภาพยนตร์ได้เดินทางไปสู่ผู้ชมที่หลากหลายมากขึ้น สิ่งเหล่านี้ทำให้ในแง่ธุรกิจทางด็อกคลับสามารถดำเนินการมาได้อย่างต่อเนื่อง

สำหรับเกณฑ์หรือเหตุผลที่ทางด็อกคลับจะจัดซื้อภาพยนตร์สารคดีเรื่องใดเรื่องหนึ่งนอกจากดูที่รูปแบบของความเป็นสารคดีแล้วยังเลือกที่ประเด็นนำเสนอที่แตกต่างหลากหลาย ทั้งนี้เพราะความน่าสนใจของภาพยนตร์สารคดีคือความหลากหลายของประเด็นที่นำเสนอ ภาพยนตร์สารคดีไม่ได้มีจุดขายที่ดารานักแสดงหรือกระบวนการผลิตอย่างเช่นภาพยนตร์ตระกูลอื่น ๆ จุดขายของภาพยนตร์สารคดีคือประเด็นที่นำเสนอ การที่ด็อกคลับมีภาพยนตร์สารคดีที่มีประเด็นหลากหลายทำให้ได้ไปพบกับกลุ่มผู้ชมที่มีความหลากหลายมากขึ้นเช่นกัน ข้อน่าสังเกตประการหนึ่งจากการศึกษาการจัดจำหน่ายของค่ายด็อกคลับคือเรื่องประเด็นหรือธีมที่ภาพยนตร์นำเสนอ ผู้วิจัยมองว่านี่คือจุดสำคัญที่นอกจากจะสะท้อนตัวตนของความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสดังที่กล่าวในหัวข้อก่อนหน้า

Ref. code: 25676108031045VZA

แล้วยังเป็นเงื่อนไขสำคัญที่ผลักให้ภาพยนตร์แต่ละเรื่องได้มีโอกาสเดินทางเคลื่อนย้ายจากผู้ผลิตไปสู่ผู้ชมโดยมีผู้จัดจำหน่ายทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อม

นอกจากเรื่องประเด็นหรือธีมที่ภาพยนตร์นำเสนอ เงื่อนไขอื่น ๆ ที่ด็อกคลับใช้เพื่อพิจารณาจัดจำหน่ายภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ได้แก่ คุณภาพของภาพยนตร์ที่จะเป็นจุดขาย เช่น ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนั้น ๆ ได้รับรางวัลการันตีหรือไม่ ภาพยนตร์เป็นที่รู้จักหรือไม่ ผู้ผลิตหรือผู้กำกับเป็นที่รู้จักหรือไม่ หรือภาพยนตร์มีความพิเศษใด ๆ ที่ด็อกคลับสามารถจะนำไปใช้งานอื่นได้หรือไม่ อาทิ สามารถนำไปจัดการฉายเป็นการเฉพาะเพื่อจัดวงเสวนาในเชิงวิชาการซึ่งจะทำให้ได้รับความสนใจจากพื้นที่ที่แตกต่างออกไป ข้อพิจารณาทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นสอดคล้องกับข้อสังเกตของธัญ เปลวเทียนยิ่งทวีเรื่องตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแส การศึกษาแนวคิดและการทำงานด้านการจัดจำหน่ายของธัญจากค่ายฮาล (Hal Distribution) จะทำให้เห็นภาพการเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์นอกกระแส ณ ห้วงขณะห่วงโซ่การจัดฉายได้ชัดเจนยิ่งขึ้น การทำหน้าที่ผู้จัดจำหน่ายจากทางค่ายฮาลมีแง่มุมที่น่าสนใจ ผู้วิจัยจะนำเสนอการจัดดำเนินการในฐานะผู้จัดจำหน่ายของค่ายฮาลผ่านภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ทางค่ายมีประสบการณ์จัดจำหน่าย

ที่ผ่านมาฮาลในฐานะผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีรูปแบบการดำเนินธุรกิจและการจัดจำหน่ายภาพยนตร์แต่ละเรื่องแตกต่างกันออกไปตามเงื่อนไขที่เกี่ยวข้อง เงื่อนไขส่วนใหญ่เป็นเงื่อนไขภายในของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ธัญกล่าวถึงเหตุผลภายนอกโดยเฉพาะปัจจัยที่มาจากรัฐว่ามีผลต่อการตัดสินใจเลือกซื้อภาพยนตร์เรื่องใด ๆ ไม่มากนัก

> ในทางปฏิบัติกฎหมายค่อนข้างอิสระแม้ว่าจะล้าสมัยและดักดานก็ตาม กฎหมายแทบไม่มีอิทธิพลต่อการตัดสินใจซื้อภาพยนตร์ ถ้าหนังไม่มีประเด็นที่เกี่ยวกับสถาบันกษัตริย์ก็แทบไม่มีทางโดนสั่งห้ามฉาย การสั่งห้ามฉายหนังบางเรื่องมาจากคณะกรรมการฯ บางคนหรือบางชุดที่มีความอ่อนไหว เช่น เรื่องศาสนาหรือพระ คณะกรรมการฯ บางชุดปล่อยผ่าน แต่บางคณะกรรมการฯ บางชุดมีปัญหาโดยเฉพาะในยุคปัจจุบันที่มีปัญหามากขึ้นและกระทบภาพยนตร์มากขึ้น
>
> ธัญ เปลวเทียนยิ่งทวี (การสื่อสารส่วนบุคคล, เมษายน 2566)

การจัดจำหน่ายภาพยนตร์ของค่ายฮาลดำเนินไปภายใต้มุมมองและการตัดสินใจของทางผู้จัดจำหน่ายมากกว่าเงื่อนไขจากภายนอก จากการสัมภาษณ์ธัญเขากล่าวถึงมิติเรื่องประเด็นหรือธีมที่ภาพยนตร์แต่ละเรื่องนำเสนอ สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่าตัวตนของภาพยนตร์นอกกระแสจากทัศนะของอนุชาและธิดานอกจากจะเป็นตัวตนหลักและพลังไปสู่การกระทำอื่น ๆ แล้วตัวตนดังกล่าวยังมีผลต่อการเคลื่อนที่ของภาพยนตร์เองจากค่ายผู้จัดจำหน่ายไปสู่กลุ่มผู้ชม

Ref. code: 25676108031045VZA

กรณีการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่อง *นคร – สวรรค์* (2561) ของพวงสร้อยว่าในเบื้องต้นประเด็นศาสนาที่ปรากฏในภาพยนตร์ได้สร้างความกังวลให้แก่ผู้กำกับอยู่บ้างทว่าทางค่ายค่อนข้างมั่นใจว่าฉากดังกล่าวจะไม่เป็นประเด็นปัญหา การจัดซื้อภาพยนตร์เรื่องนี้ทางค่ายฮาลไม่ได้ซื้อลิขสิทธิ์ภาพยนตร์แต่ใช้วิธีการเจรจาต่อรองเพื่อตกลงเรื่องส่วนแบ่งรายได้ ฮาลมักใช้วิธีการพูดคุยเจรจาเช่นนี้กับการจัดหาภาพยนตร์ไทยนอกกระแส เหตุที่ใช้วิธีการดำเนินดังกล่าวด้วยทางค่ายเห็นว่าในภาพยนตร์เรื่อง *นคร - สวรรค์* จะมีโอกาสรอดหรือไปต่อได้ยากมากหากไม่มีผู้จัดจำหน่ายที่ค่อนข้างเข้าใจธรรมชาติและทราบวิธีการสร้างรายได้ของภาพยนตร์ประเภทนี้ การเจรจาระหว่างฮาลกับผู้กำกับครั้งนี้ทางค่ายไม่ได้มองที่มูลค่าหรือเม็ดเงินที่จะได้จากภาพยนตร์หากแต่มองว่าการเข้ามาเป็นผู้จัดจำหน่ายจะเป็นช่องทางและเป็นผู้ช่วยที่จะเพิ่มโอกาสให้ภาพยนตร์ได้ฉายในโรงภาพยนตร์ โอกาสที่ภาพยนตร์ได้ฉายในโรงภาพยนตร์เท่ากับจะทำให้ผู้กำกับและตัวภาพยนตร์สามารถไปต่อยอดผลงานได้ ก่อนหน้าที่จะเป็นผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์เรื่อง *นคร – สวรรค์* ค่ายฮาลได้เริ่มจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่องแรกคือเรื่อง *Lost in Blue ระหว่างเราครั้งก่อน* (2559) ประสบการณ์จากการจัดจำหน่ายภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้ฮาลรู้แนวทางการจัดการกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสซึ่งแตกต่างจากการจัดจำหน่ายภาพยนตร์นอกกระแสจากต่างประเทศ ผลต่อยอดจากการจัดจำหน่ายภาพยนตร์เรื่อง *นคร - สวรรค์* ประการหนึ่งคือแม้ว่าในปัจจุบันภาพยนตร์เรื่องนี้จะไม่ได้ฉายในโรงภาพยนตร์ในเครือขนาดใหญ่แต่ยังคงสร้างรายได้ทุกเดือนให้แก่ทางค่ายจากการขายในระบบออนดีมานด์ผ่านทาง Vimeo

สาเหตุประการหนึ่งที่ภาพยนตร์เรื่อง *นคร - สวรรค์* ยังคงทำเงินและยังคงมีชีวิตออกเดินทางเคลื่อนย้ายอย่างต่อเนื่องมาจากที่ภาพยนตร์เรื่องนี้มีกลุ่มผู้ชมที่เป็นกลุ่มแฟนที่ติดตามผู้กำกับจากผลงานอื่น ๆ อาทิ งานเขียนหนังสือพ็อกเก็ตบุ๊ก กลุ่มแฟนเหล่านี้จึงติดตามผลงานภาพยนตร์ของเธอ อีกทั้งก่อนหน้านี้พวงสร้อย (รวมทั้งผู้กำกับคนอื่น เช่น เต๋อ นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์) มีกิจกรรมร่วมกับค่ายฮาลมาก่อนที่ทางค่ายจะเป็นผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ให้ ทั้งนี้ก่อนที่จะเป็นผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ฮาลเคยเป็น “โรงเรียนภาพยนตร์” ที่ผู้กำกับหลายท่านมาร่วมเป็นผู้สอน การที่ผู้กำกับเหล่านี้มีงานและกิจกรรมออกมาเรื่อย ๆ จะเป็นการสร้างกลุ่มแฟนและผู้ติดตามผลงานของผู้กำกับ นี่จึงทำให้การโพรโมตภาพยนตร์อย่างเรื่อง *นคร – สวรรค์* ง่ายยิ่งขึ้นและมีโอกาสที่จะทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ทำเงินได้อย่างต่อเนื่อง ซึ่งแตกต่างจากภาพยนตร์นอกกระแสจากต่างประเทศที่แม้ว่าจะมีรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์ต่าง ๆ แต่ทว่าไม่มีการขยับของผู้กำกับหรือนักแสดงในประเทศไทยก็จะไม่สามารถทำให้ภาพยนตร์มีชีวิตอยู่ได้ในระยะยาว

เมื่อฮาลในฐานะผู้จัดจำหน่ายเจรจากับผู้กำกับภาพยนตร์แล้วทางฮาลจะเป็นผู้มองหาโรงภาพยนตร์เพื่อฉาย ทั้งนี้การจัดจำหน่ายของฮาลจะมีรูปแบบและวิธีการเฉพาะที่ทางค่ายจะแจ้งให้ผู้กำกับทราบ เช่น การพูดคุยเรื่องการโพรโมตภาพยนตร์ที่ทางผู้กำกับหรือผู้ผลิตอาจต้องยอมให้ทาง

Ref. code: 25676108031045VZA

ค่ายโพรโมตในแนวทางที่ค่ายเห็นว่าเหมาะสม เพราะด้วยมุมมองและประสบการณ์ในฐานะผู้จัดจำหน่ายย่อมมองออกว่าการโพรโมตในรูปแบบใดที่จะทำเงินได้ แต่อย่างไรก็ตามทางค่ายยังคงมีพื้นที่ให้แก่ผู้กำกับที่จะปฏิเสธหรือต่อรองวิธีการบางอย่างหากผู้กำกับเห็นว่ามีรูปแบบอื่นใดที่เหมาะสมกว่า ภาพที่ 3.5 แสดงภาพการโพรโมตภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* ผ่านหน้าเฟซบุ๊กเพจ HAL

**ภาพที่ 3.5**

*การโพรโมตภาพยนตร์เรื่อง นคร-สวรรค์ ในเฟซบุ๊กเพจ HAL*

*หมายเหตุ.* จาก *นคร-สวรรค์ เข้าฉายวันที่23,* โดย HAL, 2562, (https://www.facebook.com/share/p/1AbJNV3Swp/)

นอกเหนือจากการโพรโมตภาพยนตร์ในแบบฉบับของฮาลแล้ว เงื่อนไขด้านทุนยังส่งผลต่อการเลือกตัดสินใจเลือกโรงภาพยนตร์เพื่อจัดฉาย ภายใต้เงื่อนไขดังกล่าวธัญในฐานะผู้จัดจำหน่ายจากค่ายฮาลต้องอาศัยประสบการณ์และการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อวางแผนเลือกโรงภาพยนตร์ การหา

Ref. code: 25676108031045VZA

โรงภาพยนตร์เพื่อฉายมีสิ่งที่เรียกว่า “การเมืองโรง” ที่ผู้จัดจำหน่ายต้องเข้าใจ ค่ายฮาลจะเลือกโรงภาพยนตร์ เช่น House , Paragon Cineplex หรือ SF World และพยายามดำเนินงานอย่างไม่ให้เกิดการแข่งกันระหว่างโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่อย่าง Paragon Cineplex กับ SFWorld เพราะในกรณีการฉายภาพยนตร์นอกกระแสถ้ามีการแข่งกันระหว่างโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่จะทำให้เกิดผลเสียต่อทั้ง 2 โรงภาพยนตร์ กล่าวคือถ้ามีการแข่งกันระหว่างโรงภาพยนตร์เกิดขึ้นและมีโรงภาพยนตร์ใดโรงภาพยนตร์หนึ่งสู้ไม่ได้จะนำมาสู่การถอดภาพยนตร์ออกจากโรง เมื่อมีโรงภาพยนตร์หนึ่งถอดภาพยนตร์ออกจากโรงอีกโรงหนึ่งมักจะถอดภาพยนตร์เรื่องเดียวกันออกด้วย การแข่งขันในลักษณะนี้จะไม่เกิดกับภาพยนตร์กระแสหลัก ในทัศนะของธัญมองว่าสิ่งนี้คือพลวัตของการเมืองโรงภาพยนตร์ที่ผู้จัดจำหน่ายต้องมองให้เข้าใจ นอกจากนี้เปิดตัวและจัดฉายในโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่อย่าง Paragon Cineplex แล้ว ค่ายฮาลยังนำภาพยนตร์เรื่อง *นคร – สวรรค์* ฉายในโรงภาพยนตร์อิสระที่ค่ายมองว่าเป็น “พันธมิตรทางภาพยนตร์” เช่น โรงภาพยนตร์ House และโรงภาพยนตร์ Bangkok Screening Room การเลือกฉายในโรงภาพยนตร์อิสระแม้จะทำรายได้ไม่มากนักแต่เป็นการจัดฉายเพื่อนำรายได้ชดเชยค่า VPF (Virtual Print Fee) ซึ่งเป็นค่าธรรมเนียมการฉายดิจิทัลที่โรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่เก็บจากผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์

การดำเนินงานในฐานะผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ของค่ายฮาลมีความเฉพาะตัวและแตกต่างจากด็อกคลับอยู่บ้างโดยเฉพาะเงื่อนไขด้านธุรกิจหรือรายได้ที่เป็นข้อพิจารณาลำดับต้นในการจัดซื้อภาพยนตร์นอกกระแสต่างประเทศ แต่อย่างไรก็ตามเงื่อนไขนี้อาจไม่ใช่เงื่อนไขสำคัญในการพิจารณาซื้อภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ในกรณีการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสค่ายฮาลยังมองที่ผลตอบรับที่จะตามมาจากการฉายภาพยนตร์แต่ละเรื่อง กล่าวคือนอกจากข้อพิจารณาด้านรายได้แล้วเหตุผลที่ค่ายฮาลเลือกซื้อภาพยนตร์ไทยนอกกระแสคือต้องการให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสได้ฉายและมีที่ทางในประเทศตัวเอง ด้วยเหตุนี้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ทางฮาลเป็นผู้จัดซื้อหลายเรื่องจึงอาจไม่ใช่ภาพยนตร์ที่มีกระแสหรือได้รับรางวัลการันตีความสำเร็จ ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลายกรณีที่ทางค่ายตัดสินใจซื้อเพราะอยากให้ภาพยนตร์ที่ทางฮาลเห็นว่าเป็นผลงานที่ดีได้ฉายให้แก่ผู้ชม ในขณะที่ภาพยนตร์นอกกระแสจากต่างประเทศที่เข้ามาฉายในประเทศส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์ที่มาจากผู้กำกับที่มีชื่อหรือมีรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์ต่าง ๆ การันตีในแง่คุณภาพย่อมมีความแตกต่างกัน ที่ผ่านมาค่ายฮาลเป็นผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์เรื่อง *Lost in Blue* (2559) ซึ่งเป็นผลงานภาพยนตร์ของกลุ่มนิสิตสาขาภาพยนตร์และภาพนิ่งจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สิ่งเหล่านี้ทำให้ผลตอบรับที่มีต่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและภาพยนตร์นอกกระแสจากต่างประเทศมีความแตกต่างกัน แต่ทางค่ายเห็นว่าในระยะยาวภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจะยังคงถูกพูดถึงและทำรายได้ได้อย่างต่อเนื่องแม้จะเป็นมูลค่าเพียงเล็กน้อยก็ตาม

Ref. code: 25676108031045VZA

การเดินทางเคลื่อนย้ายตลอดห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส เรื่องหนึ่ง ๆ ดำเนินไปบนตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกระแส ท่วงท่าและจังหวะการเคลื่อนในแต่ละช่วงของห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ต้องปะทะกับเงื่อนไขทั้งจากรัฐและทุนอันส่งผลต่อการก่อร่างสร้างความหมายทั้งต่อตัวภาพยนตร์เองและผู้คนที่แวดล้อม บรรยากาศสังคมและบริบททางการเมืองในช่วงรัฐบาลคสช. เป็นทั้งอุปสรรคและแรงผลักต่อการเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ แต่อย่างไรก็ตามภาพยนตร์ไทยนอกกระแสยังคงเติบโตและแสดงบทบาทในฐานะวัตถุเครื่องมือแห่งการแสดงออกทางความคิดและสิ่งบันทึกเหตุการณ์ในสังคม การทำความเข้าใจการเคลื่อนย้ายภาพยนตร์ผ่านมุมมองผู้กำกับและบทบาทผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ทำให้เห็นรูปแบบและร่องรอยการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์มากขึ้น ในบทถัดไปผู้วิจัยจะฉายให้เห็นช่วงจังหวะของภาพยนตร์เมื่อได้เดินทางไปสู่ผู้ชมโดยมีสเปซฉายภาพยนตร์เป็นพื้นที่แห่งการสร้างความหมายและประสบการณ์ให้แก่ผู้แวดล้อมภาพยนตร์

Ref. code: 25676108031045VZA

# บทที่ 4
# สเปซฉายหนังและคนดูหนังนอกกระแส

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละเรื่องมีช่วงชีวิตเคลื่อนไปตามห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ด้วยตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสเป็นศักยภาพในการเคลื่อน ผู้คนและสถาบันแวดล้อมเป็นทั้งแรงฉุดและแรงผลักที่เพิ่มศักยภาพให้ภาพยนตร์ยังคงเคลื่อนต่อไป เมื่อเข้าสู่ช่วงท้ายห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์อันเป็นห้วงจังหวะแห่งการเคลื่อนที่ภาพยนตร์ต้องปะทะกับผู้ชม ผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ยังคงแสดงบทบาทสำคัญที่จะพาภาพยนตร์ไปสู่ผู้ชมให้มากที่สุด นอกเหนือจากโรงภาพยนตร์ในเครือขนาดใหญ่และโรงภาพยนตร์อิสระแล้วสเปซฉายภาพยนตร์ในต่างจังหวัดยังเป็นพื้นที่สำคัญที่เป็นสื่อกลางให้ภาพยนตร์ได้พบกับผู้ชม

การเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์นอกกระแสตลอดห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์อาศัยทั้งตัวตนความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสและการปะทะสังสรรค์กับผู้กระทำการแวดล้อมที่เป็นทั้งแรงฉุดรั้งและแรงผลักให้ยังคงมีชีวิตและเคลื่อนย้ายภายใต้บริบทสังคมและการเมืองในช่วงรัฐบาลคสช. สเปซฉายภาพยนตร์เป็นพื้นที่กระตุ้นพลังให้แก่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วงท้ายห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ ทั้งเป็นพื้นที่ก่อร่างวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแสที่กอปรขึ้นร่วมกันโดยผู้ก่อตั้งสเปซ ตัวสเปซ และผู้ชมภาพยนตร์ ตัวตนของผู้ก่อตั้งสเปซแต่ละแห่งสะท้อนผ่านรูปแบบกิจกรรมฉายภาพยนตร์ที่แตกต่างกัน ทว่ายังวางอยู่บนความหลงใหลที่มีต่อภาพยนตร์นอกกระแส ความเฉพาะเจาะจงของวัตถุ – ภาพยนตร์นอกกระแส – ประกอบกับพื้นที่ที่วัตถุดำรงอยู่กระตุ้นเร้าให้ผู้ชมที่มีตัวตนอันเฉพาะสนใจและเลือกเสพงานประเภทนี้

ผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสเป็นอีกหนึ่งส่วนเสี้ยวของห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ที่มีส่วนร่วมสร้างความหมายไม่เพียงให้แก่ภาพยนตร์นอกกระแสที่ฉาย แต่ยังมีส่วนสร้างความหมายให้แก่สเปซที่ฉายภาพยนตร์ ผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสแต่ละสเปซมีตัวตนที่สอดคล้องพ้องไปกับสเปซ ทว่ายังมีความคิดและการกระทำบางประการที่ไม่พ้องกับสเปซเช่นกัน ผู้ชมแต่ละแห่งยังมีความคิดและทัศนะบางประการร่วมกันแม้จะเป็นผู้ชมต่างสเปซกัน ทั้งความสอดคล้องพ้องกันและความแตกต่างกันระหว่างผู้จัดฉาย ภาพยนตร์ สเปซ และผู้ชมภาพยนตร์ก่อให้เกิดภาพหรือความหมายของการเคลื่อนย้ายที่ครอบคลุมสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ในบทนี้ผู้วิจัยจะพาไปรู้จักสเปซฉายภาพยนตร์นอกกระแสสองแห่งที่ทำหน้าที่ดังกล่าวเพื่อให้เห็นว่าสเปซฉายภาพยนตร์เป็นอีกหนึ่งผู้แวดล้อมที่มีความสำคัญในห้วงการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยเริ่มจากนำเสนอมุมมองและความคิดเห็นของผู้กำกับ และผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ที่มีต่อสเปซฉายภาพยนตร์ จากนั้นพาไปรู้จักตัวตนของสเปซฉายภาพยนตร์นอกกระแสสองแห่งผ่านมุมมองผ่านการดำเนินงานของผู้ก่อตั้ง และเหตุการณ์การฉาย

Ref. code: 25676108031045VZA

ภาพยนตร์ภายใต้บรรยากาศสังคมช่วงคสช. จากนั้นจะพาไปทำความรู้จักผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสจากสเปซทั้งสองแห่ง อันได้แก่ ผู้ชมจาก a.e.y.space และผู้ชมจากลพรามา เพื่อให้เห็นตัวตน ความคิดที่แต่ละคนมีต่อภาพยนตร์นอกกระแสและต่อสเปซ รวมทั้งความหมายและประสบการณ์ที่ผู้ชมแต่ละคนได้รับและได้ร่วมสร้างผ่านการร่วมชมภาพยนตร์นอกกระแส

## 4.1 สเปซฉายภาพยนตร์: จุดหมายของผู้กำกับ ปลายทางของค่ายหนัง

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีศักยภาพในการเคลื่อนย้ายและมีวิถีแห่งการเคลื่อนย้ายที่ค่อนข้างเฉพาะแตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักอย่างชัดเจน ภาพยนตร์นอกกระแสถูกรื้อบริบทการฉายและสร้างบริบทการฉายใหม่ได้ง่ายและสอดประสานไปกับบริบทแวดล้อม อนุชา บุญยวรรธนะ (2566) ครั้งดำรงตำแหน่งนายกสมาคมผู้กำกับภาพยนตร์ไทยเคยพาภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *SCALA ที่ระลึกรอบสุด* (2565) ของผู้กำกับอนันตา ฐิตานัตต์ ฉายรอบสื่อ ณ โรงภาพยนตร์พหลรามาตามความต้องการของผู้กำกับ แม้ว่าโรงภาพยนตร์พหลรามามีสภาพเก่า ระบบภาพและเสียงมีคุณภาพค่อนข้างต่ำตามสภาพโรงภาพยนตร์ ทว่าการฉายภาพยนตร์ในครั้งนี้ทางผู้จัดติดตั้งจอฉายกลางแปลงและจัดกิจกรรมพิเศษร่วมกับกับการฉายภาพยนตร์ทำให้เกิดการจำลองบรรยากาศพิเศษ สามารถดึงดูดผู้สนใจให้ซื้อตั๋วเข้าร่วมชมภาพยนตร์รอบนี้เป็นจำนวนมาก ภาพด้านล่างนี้แสดงบรรยากาศจากการฉายภาพยนตร์ในกิจกรรมดังกล่าว

**ภาพที่ 4.1 และ 4.2**

*บรรยากาศการฉายภาพยนตร์เรื่อง SCALA ที่ระลึกรอบสุดท้าย ณ โรงภาพยนตร์พหลรามา*

*หมายเหตุ.* จาก *บรรยากาศ รอบฉายพิเศษ SCALA,* โดย หนังเลือกทาง, 2565, (https://www.facebook.com/share/p/16ah4XoCsH/)

Ref. code: 25676108031045VZA

ในทัศนะของอนุชา แม้การฉายภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ยังเป็นสิ่งที่ผู้กำกับต้องการด้วยเหตุผลด้านบรรยากาศการฉายและลักษณะทางกายภาพที่เหมาะสมกว่าทั้งในด้านภาพและเสียงแต่การฉายภาพยนตร์นอกกระแสในบริบทอื่นโดยเฉพาะตามสเปซอิสระต่าง ๆ สามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้มากขึ้นเนื่องจากการฉายในสเปซต่าง ๆ สามารถสร้างความน่าสนใจให้แก่ภาพยนตร์ได้ผ่านการจัดเป็นกิจกรรมพิเศษร่วมด้วย กรณีการฉายภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *SCALA ที่ระลึกรอบสุดท้าย* เป็นความเหมาะสมระหว่างธีมและสถานที่ฉายที่เป็นโรงภาพยนตร์สแตนด์อะโอนเก่าอย่างโรงภาพยนตร์พหลโยธินรามา นอกจากนี้การพาภาพยนตร์นอกกระแสโยกย้ายจากโรงภาพยนตร์ไปสู่พื้นที่ฉายอื่นอาจยังต้องพิจารณาที่ศิลปะทางภาพยนตร์ อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง *ใจจำลอง* (2565) ของผู้กำกับใหม่ อโนชา สุวิชากรพงศ์ ที่สไตล์การนำเสนอมีความเป็นหนังอาร์ตเฮาส์สามารถฉายในพิพิธภัณฑ์หรืออาร์ตแกลเลอรีทำให้ทางผู้จัดจำหน่ายมีความต้องการนำภาพยนตร์ไปทดลองฉายในพื้นที่ดังกล่าว

แม้ว่าผู้กำกับส่วนใหญ่ยังต้องการให้ภาพยนตร์ของตนได้มีโอกาสฉายในโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่แต่อาจไม่ใช่สำหรับธีรพันธ์ เงาจีนานันต์ ผู้กำกับภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* ที่เห็นว่าเงื่อนไขเรื่องการจัดฉายหรือเผยแพร่ผลงานไม่ใช่ข้อคำนึงลำดับต้นที่ให้ความสำคัญ กลับกันประเด็นนี้เป็นสิ่งที่ให้ความสำคัญภายหลังจากที่ภาพยนตร์สร้างแล้วเสร็จเพราะธีรพันธ์มองชิ้นงานภาพยนตร์กว้างกว่าแค่ชิ้นงานสื่อสารในโรงภาพยนตร์ สำหรับธีรพันธ์การที่ภาพยนตร์ได้เคลื่อนย้ายไปสู่สเปซจัดฉายไม่ว่าจะเล็กหรือใหญ่ย่อมเป็นผลดีแก่ชิ้นงานที่สร้างทั้งสิ้น การเดินทางไปฉายในสเปซอิสระทำให้ภาพยนตร์ได้สื่อสารและมีบทสนทนากับผู้ชมได้หลากหลาย แม้พื้นที่จัดฉายบางแห่งมีข้อจำกัดด้านกายภาพและคุณภาพด้านแสงและเสียงทว่าเป็นสิ่งที่ธีรพันธ์ยอมรับได้ ส่วนหนึ่งด้วยภาพยนตร์เป็นรูปแบบสารคดีซึ่งโดยลักษณะทั่วไปจะมีข้อบกพร่องด้านภาพและเสียงในตัวชิ้นงานอยู่บ้าง จุดสำคัญของภาพยนตร์สารคดีคือธีมของเรื่องที่นำเสนอมากกว่าเทคนิคหรือศิลปะทางภาพยนตร์ สำหรับธีรพันธ์หากผู้ชมสามารถรับรู้และได้รับสารตามที่นำเสนอธีรพันธ์ถือว่าภาพยนตร์ที่ผลิตค่อนข้างประสบความสำเร็จ

ภายหลังจากที่ภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ไกลบ้าน* ของธีรพันธ์ได้เรตติ้งระดับ 13+ สามารถฉายในโรงภาพยนตร์ทางเลือกในกรุงเทพฯ ทั้งโรงภาพยนตร์ลิโด้ โรงภาพยนตร์ Bangkok Screening Room จัดฉายโดยโครงการมูลนิธิหนังไทย โรงภาพยนตร์ด็อกคลับซึ่งขณะฉายที่ด็อกคลับเป็นโปรแกรมการฉายร่วมกับภาพยนตร์เรื่อง *มนต์รักทรานซิสเตอร์* (2544) รวมทั้งได้เคลื่อนย้ายไปสู่สเปซฉายภาพยนตร์ในต่างจังหวัด หนึ่งในนั้นคือจังหวัดลพบุรีอันเป็นบ้านเกิดของวัฒน์ วรรลยางกูรถึงสองครั้ง ฉายครั้งแรกคู่กับภาพยนตร์เรื่องอื่นและในครั้งต่อมาเป็นการฉายร่วมกับการจัดนิทรรศการ “กลับบ้าน” ธีรพันธ์กล่าวถึงผลที่เกิดขึ้นเมื่อภาพยนตร์เรื่องนี้เคลื่อนย้ายไปสู่บริบทการ

Ref. code: 25676108031045VZA

ฉายใหม่ทั้งโรงภาพยนตร์อิสระและสเปซในต่างจังหวัดว่าภาพยนตร์ได้พาให้ผู้ชมไปรับรู้เรื่องราวที่อาจไม่รู้หรือมีโอกาสรับรู้ได้ไม่มาก

> พองานชิ้นนี้ได้ฉายในที่ที่ไม่ใช่โรงใหญ่มันทำให้งานของเราได้ไปเจอกับคนดูกว้างขึ้น ในขณะที่คนดูเองก็ได้รับรู้เรื่องราวที่เค้าเองก็อาจไม่รู้มาก่อน งานชิ้นนี้ไม่ได้ต้องการพูดเรื่องการเมืองอย่างชัดเจนตรงไปตรงมา แต่สิ่งที่งานชิ้นนี้ต้องการนำเสนอจะสื่อต้องการนำเสนออารมณ์ความรู้สึกในความเป็นมนุษย์ของผู้ลี้ภัย มันคือเรื่องของความละเอียดอ่อนในแง่ความรู้สึกของมนุษย์คนหนึ่งที่ได้ตัดสินใจลี้ภัยและมีความเจ็บปวด และคนดูส่วนใหญ่ก็มีความรู้สึกร่วมและเข้าใจความเป็นผู้ลี้ภัย อาจจะเพราะคนที่มาดูเกือบทั้งหมดมีจุดยืนทางการเมืองร่วมกันและห้วงเวลา บรรยากาศของสังคมตอนที่ฉาย ยิ่งถ้าเป็นช่วงเวลาที่สถานการณ์ทางการเมืองค่อนข้างตึงเครียดหรือวุ่นวายคนดูก็ยิ่งมีความรู้สึกต่องานมากเป็นพิเศษ
>
> ธีรพันธ์ เงาจีนานันต์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, พฤษภาคม 2566)

สเปซฉายภาพยนตร์เปิดโอกาสให้ภาพยนตร์นอกกระแสกับผู้ชมที่สนใจภาพยนตร์เรื่องนั้นรวมทั้งผู้ชมที่มีโอกาสไม่มากที่จะได้ชมภาพยนตร์ที่นำเสนอประเด็นนั้น ๆ ได้พบกัน การพาภาพยนตร์ที่สร้างไปสู่กลุ่มผู้ชมที่สนใจยังสเปซต่าง ๆ แม้อาจไม่ใช่จุดหมายของผู้กำกับทุกคน โดยเฉพาะผู้กำกับอย่างธีรพันธ์ที่สร้างงานในฐานะเครื่องมือนำเสนอประเด็นมากกว่างานเชิงสุนทรีย์ แต่ปฏิเสธไม่ได้ว่าสเปซมีความสำคัญในฐานะพื้นที่แห่งการสร้างบทสนทนาเกี่ยวกับประเด็นที่นำเสนอ จุดมุ่งหมายของผู้กำกับจะเกิดขึ้นไม่ได้เลยหากปราศจากการทำงานร่วมกับค่ายผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์

สเปซฉายภาพยนตร์นอกกระแสอาจจะเป็นพื้นที่ที่ผู้กำกับหรือผู้สร้างภาพยนตร์พิจารณาไว้รองจากโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ ทว่าในมุมมองของธิดา ผลิตผลการพิมพ์ ผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ค่ายด็อกคลับกลับให้ความสำคัญกับสเปซฉายภาพยนตร์ไม่น้อยไปกว่าโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ นอกเหนือจากจัดหาโรงภาพยนตร์ในกรุงเทพฯ เพื่อให้ภาพยนตร์ที่ซื้อมาได้ฉายแล้วทางด็อกคลับยังต้องการเห็นภาพยนตร์มีโอกาสเดินทางและสร้างบริบทฉายใหม่ในพื้นที่อื่น ๆ ด้วยเช่นกัน ที่ผ่านมาแม้ว่าภาพยนตร์ของด็อกคลับได้ฉายในโรงภาพยนตร์เครือ SF แต่ปรากฏว่ายังไม่สามารถขยายไปยังโรงภาพยนตร์ในพื้นที่อื่นได้มากนัก ดังนั้นการหาพื้นที่อื่น ๆ อย่างสเปซฉายภาพยนตร์ตามต่างจังหวัดจะทำให้ภาพยนตร์มีโอกาสได้เจอกับผู้ชมมากยิ่งขึ้น ธิดาเป็นผู้หลงใหลและเชื่อในวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์แบบกลุ่มเล็ก ๆ ตามฟิล์มคลับ (filmclub) ครั้งมีโอกาสทำนิตยสารภาพยนตร์ “ไบโอสโคป (Bioscope)” ธิดาได้ดัดแปลงห้องประชุมของสำนักงานเป็นห้องฉาย

Ref. code: 25676108031045VZA

ภาพยนตร์ไว้สำหรับชมภาพยนตร์กลุ่มเล็ก นอกเหนือจากชมภาพยนตร์ธิดายังตั้งวงสนทนาเพื่อแลกเปลี่ยนความรู้สึก ความคิดเห็นที่มีต่อภาพยนตร์เมื่อชมภาพยนตร์ ธิดาเห็นว่าควรจะจัดให้มีพื้นที่วัฒนธรรมการชมภาพยนตร์แบบฟิล์มคลับให้มากขึ้นเพราะวัฒนธรรมฟิล์มคลับจะช่วยสร้างกลุ่มผู้ชมใหม่ อีกทั้งยังทำให้การชมภาพยนตร์ไม่จบลงเพียงแค่เมื่อภาพยนตร์จบหากแต่ยังสร้างให้เกิดการสนทนาหลังจากที่ได้ชมภาพยนตร์

ในตอนเริ่มต้นเมื่อพาภาพยนตร์ของค่ายด็อกคลับไปฉาย สเปซหลายแห่งมีพื้นที่ของตนอยู่แล้ว เช่น Lorem Ipsum ในอำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ที่นี่เป็นคาเฟ่ที่มีสเปซของตนได้ติดต่อเพื่อขอภาพยนตร์จากด็อกคลับมาทดลองฉาย Lorem Ipsum ดัดแปลงพื้นที่ชั้น 2 ของคาเฟ่ไว้สำหรับฉายภาพยนตร์โดยติดตั้งเครื่องฉายโปรเจกเตอร์และที่นั่ง นอกจากนี้ยังมีกลุ่ม “หนังสือ” ในจังหวัดภูเก็ตที่เป็นกลุ่มจัดกิจกรรมชมภาพยนตร์กลุ่มเล็กในร้าน “หนัง(สือ) 2521” กลุ่ม “WildType” ที่จัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ในพื้นที่เล็ก ๆ และสร้างวัฒนธรรมการสนทนาพูดคุยหลังชมภาพยนตร์ กลุ่มเหล่านี้ต่างมีสเปซของตนและเมื่อต้องการฉายภาพยนตร์จึงติดต่อทางด็อกคลับเพื่อขอนำภาพยนตร์ไปฉาย ผู้จัดจำหน่ายรายอื่น ๆ อาจจะมีข้อจำกัดและข้อกังวลเรื่องงานที่ว่าภาพยนตร์จะหลุดหรือถูกเผยแพร่ไปที่อื่น ทว่าสำหรับทางด็อกคลับจะพยายามมองข้ามอุปสรรคเหล่านี้เพื่อให้สเปซนำภาพยนตร์ไปฉายได้ง่ายที่สุด

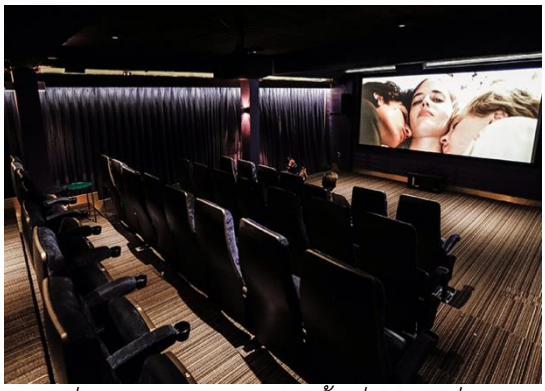
เมื่อมีผู้จัดจำหน่ายที่พร้อมจะสนับสนุนภาพยนตร์และมีสเปซต่าง ๆ ที่ต้องการหาภาพยนตร์ไปฉาย การร่วมงานจึงเกิดขึ้น เมื่อความร่วมมือและงานเช่นนี้เกิดขึ้นในหลายพื้นที่ผู้คนในพื้นที่อื่นก็ค่อย ๆ จัดสเปซในพื้นที่ของตนขึ้นตามมา แต่ทั้งนี้ธิดาเห็นว่าปัจจุบันยังมีข้อจำกัดเรื่องสิ่งสนับสนุนให้กลุ่มฉายภาพยนตร์สามารถทำงานได้อย่างต่อเนื่อง เพียงแค่อาศัยภาพยนตร์จากทางค่ายเพื่อไปฉายอาจจะไม่เพียงพอที่จะหล่อเลี้ยงธุรกิจหรือทำให้แต่ละสเปซดำเนินกิจการไปได้ในระยะยาว ทว่า “สิ่ง” ที่จะสนับสนุนการดำเนินธุรกิจของสเปซอิสระที่ว่านี้ยังคงเป็นเครื่องหมายคำถามตัวโตที่ผู้ประกอบกิจการและผู้เกี่ยวข้อง - รวมทั้งรัฐ – ยังร่วมกันมองหาและร่วมกันแก้ต่อไป ทัศนะของธิดาต่อการดำเนินงานของสเปซสะท้อนให้เห็นว่าความอยู่รอดของการดำเนินกิจการสเปซฉายภาพยนตร์มีความสำคัญต่อการสร้างวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแส เพราะหากปราศจากสเปซอิสระเหล่านี้ทำให้พื้นที่ของการพูดคุยสนทนาขาดหายไป แม้ข้อคิดเห็นกึ่งสงสัยของธิดาต่อสิ่งที่เรียกว่าสิ่งที่จะสนับสนุนยังไม่มีคำตอบชัดเจนว่าหมายถึงสิ่งใด ทว่าในช่วงเวลาระหว่างดำเนินงานศึกษาชิ้นนี้เกิดเหตุการณ์ที่ถูกพูดถึงอย่างมากบนโลกออนไลน์เกี่ยวกับ “ด็อกคลับแอนด์ผับ.” (Doc Club and Pub.) โรงภาพยนตร์อิสระขนาด 50 ที่นั่งของค่ายด็อคลับที่ต้องระงับการฉายภาพยนตร์เนื่องจาก

Ref. code: 25676108031045VZA

อาคารที่ใช้เป็นโรงภาพยนตร์ไม่เข้าหลักเกณฑ์การขออนุญาตเป็นอาคารมหรสพ[1] เหตุการณ์นี้สะท้อนให้เห็นว่ากฎหมาย – เงื่อนไขเชิงโครงสร้าง – เป็นอุปสรรคหลักที่โรงภาพยนตร์อิสระรวมทั้งสเปซฉายภาพยนตร์ต้องประสบโดยตรงมากกว่าเงื่อนไขด้านรายได้ ภาพที่ 4.3 และ 4.4 แสดงให้เห็นลักษณะกายภาพของด็อกคลับแอนด์ผับ. และภายในโรงภาพยนตร์ ตามลำดับ

**ภาพที่ 4.3 และ 4.4**

*พื้นที่ภายนอก และ พื้นที่ภายในโรงภาพยนตร์ด็อกคลับแอนด์ผับ.*



*หมายเหตุ.* จาก *Doc Club & Pub.:โรงหนังอิสระที่อยากเห็นเมืองไทยมีพื้นที่แลกเปลี่ยนทางความคิด*, โดย the MOMENTUM, 2564, (https://themomentum.co/outandabout-docclubpub/)

---

[1] หลักเกณฑ์การอนุญาตตัวอาคารและโรงมหรสพตามพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวิดีทัศน์ พ.ศ. 2551 มาตรา 37 บัญญัติไว้ว่าห้ามผู้ใดประกอบกิจการโรงภาพยนตร์โดยทำเป็นธุรกิจหรือได้รับประโยชน์ตอบแทน เว้นแต่จะได้รับใบอนุญาตจากนายทะเบียน ใบอนุญาตนั้นให้ออกสำหรับโรงภาพยนตร์แต่ละโรง ยกเว้นใบอนุญาตประกอบกิจการโรงภาพยนตร์ตาม (2) ของบทนิยามคำว่า “โรงภาพยนตร์” ในมาตรา 4 ให้ใช้ได้ทั่วราชอาณาจักร การขอใบอนุญาตและการออกใบอนุญาตให้เป็นไปตามหลักเกณฑ์วิธีการและเงื่อนไขที่กำหนดในกฎกระทรวง

ทั้งนี้ตามกฎกระทรวงว่าด้วยการขอและการออกใบอนุญาตประกอบกิจการโรงภาพยนตร์ พ.ศ. 2552 ข้อ 1. (1) (ค) กำหนดเอกสารหลักฐานที่ใช้เพื่อประกอบการยื่นคำขออนุญาตประกอบกิจการโรงภาพยนตร์ไว้ว่าต้องใช้สำเนาใบอนุญาตให้ใช้อาคารเพื่อประกอบกิจการโรงมหรสพตามกฎหมายว่าด้วยการควบคุมอาคาร และตามกฎกระทรวงว่าด้วยการอนุญาตให้ใช้อาคารเพื่อประกอบกิจการโรงมหรสพฯ พ.ศ.2550 กำหนดหลักเกณฑ์ของตัวอาคารและเงื่อนไขการขออนุญาต เช่น ต้องมีสำเนากรมธรรม์ประกันภัย ต้องจัดให้มีผู้ดูแลระบบความปลอดภัยและการป้องกันอันตรายของโรงมหรสพ หรืออาคารต้องจัดให้มีบันไดหนีไฟ ฯลฯ

Ref. code: 25676108031045VZA

ไม่เพียงแต่ธิดาที่เห็นว่ารายได้ไม่ใช่เงื่อนไขหลักที่มีผลต่อความอยู่รอดของโรงภาพยนตร์อิสระและสเปซฉายภาพยนตร์ ธัญ เปลวเทียนยิ่งทวี ผู้จัดจำหน่ายค่ายฮาลเห็นพ้องในประเด็นนี้ด้วยเช่นกัน ฮาลในฐานะผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์เรื่อง *นคร – สวรรค์* ของผู้กำกับพวงสร้อย อักษรสว่าง นอกจากพาภาพยนตร์เรื่องนี้ฉายในโรงภาพยนตร์ใหญ่ในเครือแล้วยังนำไปฉายในโรงภาพยนตร์อิสระรวมทั้งสเปซฉายภาพยนตร์ในต่างจังหวัดโดยเริ่มจากที่ a.e.y.space ในจังหวัดสงขลาโดยอาศัยเครือข่ายความสัมพันธ์อย่างไม่เป็นทางการระหว่างพวงสร้อยกับปกรณ์ รุจิระวิไล เจ้าของ a.e.y.space นับแต่นั้นค่ายฮาลได้กลายมาเป็นพันธมิตรฉายภาพยนตร์กับทาง a.e.y.space ในทัศนะของธัญมองว่าการฉายภาพยนตร์ในสเปซตามต่างจังหวัดเป็นการขยายตลาดผู้ชมด้วยว่าพื้นที่ต่างจังหวัดยังไม่มีโรงภาพยนตร์อิสระที่จะฉายภาพยนตร์นอกกระแส แต่ทั้งนี้รายได้ที่ได้รับจากการฉายตามสเปซต่าง ๆ ไม่ได้สร้างมูลค่าให้แก่ทางค่ายมากนัก ในบางโปรแกรมค่ายได้รับค่าตอบแทนมูลค่า 5,000 บาทนับว่าเป็นรายได้ที่สูงมากแล้ว ค่าตอบแทนที่ได้นับว่าเล็กน้อยมากเมื่อเทียบกับเงินลงทุนที่ซื้อภาพยนตร์มา ที่ผ่านมาแม้ภาพยนตร์เรื่อง *นคร – สวรรค์* อาจยังไม่ประสบความสำเร็จในการเข้าชิงรางวัลภาพยนตร์เวทีต่าง ๆ ทว่าในแง่กระแสตอบรับจากผู้ชมถือว่าประสบความสำเร็จอย่างมาก โดยเฉพาะเมื่อภาพยนตร์ได้มีโอกาสเคลื่อนย้ายตัวเองไปฉายที่จังหวัดนครสวรรค์ที่กลุ่มผู้ชมส่วนใหญ่เป็นกลุ่มวัยรุ่นและกลุ่มคนวัยทำงาน

นอกจากสเปซฉายภาพยนตร์ในต่างจังหวัดเป็นพื้นที่ให้ภาพยนตร์นอกกระแสได้พบกับกลุ่มผู้ชมที่หลากหลายมากขึ้น ธัญยังเห็นเพิ่มเติมว่าผู้กำกับหรือผู้จัดจำหน่ายไม่ควรมองสเปซเป็นปลายทางของการฉายภาพยนตร์ ด้วยลักษณะทางกายภาพของสเปซฉายภาพยนตร์บางแห่งหรือบางรูปแบบยังมีคุณภาพไม่ดีพอ สำหรับธัญแล้วการชมภาพยนตร์ที่ดีที่สุดก็ยังคงเป็นในโรงภาพยนตร์ ประเด็นนี้จะเห็นว่าผู้จัดจำหน่ายสองค่ายคือด็อกคลับและฮาลให้ความสำคัญกับมิติลักษณะกายภาพของพื้นที่ในลำดับความสำคัญที่ต่างกัน ธิดาในฐานะเจ้าของกิจการโรงภาพยนตร์อิสระแม้จะเห็นว่าลักษณะทางกายภาพของสเปซฉายภาพยนตร์ต้องมีลักษณะที่เหมาะสมทั้งในด้านภาพและเสียง หากแต่ลักษณะทางกายภาพไม่ใช่ข้อจำกัดหรือเงื่อนไขสำคัญที่สุดของการฉายภาพยนตร์ที่สเปซ ข้อสำคัญของการทำฉายภาพยนตร์ที่สเปซคือการสร้างบรรยากาศแห่งวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแสผ่านกิจกรรมหรือวงสนทนาพูดคุยเกี่ยวกับภาพยนตร์

กิจกรรมพูดคุยแลกเปลี่ยนหรือวงเสวนาหลังฉายหนังเป็นกิจกรรมที่หล่อเลี้ยงวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์แบบฟิล์มคลับ ธิดาเห็นว่าโรงภาพยนตร์มัลติแพล็กให้ความสำคัญกับเทคโนโลยีการฉายที่ทันสมัยทำให้การผลิตภาพยนตร์รวมไปถึงการชมภาพยนตร์ถูกเข้าใจว่าเทคโนโลยีการฉายที่ทันล้ำสมัยตื่นตาคือสิ่งที่จำเป็นต่อการชมภาพยนตร์ ทั้งความเข้าใจว่าต้องชมในพื้นที่ขนาดใหญ่ เก้าอี้หรือที่นั่งต้องสะดวกสบาย แสง ภาพ เสียงต้องสมบูรณ์แบบ สิ่งเหล่านี้อาจเป็นองค์ประกอบของการ

Ref. code: 25676108031045VZA

ชมภาพยนตร์แบบหนึ่งแต่สิ่งที่สำคัญกว่าคือการหล่อเลี้ยงให้วัฒนธรรมการชมภาพยนตร์ยังคงอยู่และไม่ถูกผูกไว้กับคำว่าเทคโนโลยีเพราะเทคโนโลยีที่มีอยู่ย่อมล้าสมัยไปตามกาลเวลา หากวันหนึ่งองค์ประกอบเหล่านี้ด้อยคุณภาพลงผู้ชมภาพยนตร์อาจจะไม่เห็นความสำคัญของการชมภาพยนตร์อีกต่อไป ธิดาขยายความวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์ผ่านภาพยนตร์สารคดี

> วัฒนธรรมการชมภาพยนตร์ไม่ใช่เพียงแค่การจดจ่อสิ่งที่อยู่บนจอแต่คือสิ่งต่อเนื่องจากการได้ชมภาพยนตร์ ภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่องมีสิ่งต่อเนื่องหลังจากได้ชมต่อให้ไม่ใช่การรับชมในสภาพแวดล้อมที่สมบูรณ์แบบ ภาพยนตร์มีสิ่งที่ให้ผู้ชมได้จดจ่ออยู่มากกว่าเพียงแค่สภาพแวดล้อม โดยเฉพาะภาพยนตร์สารคดี การพูดคุยไม่ว่าจะก่อนชมหรือหลังชม ไม่ว่าจะจัดเป็นเสวนาทางการหรือการจับกลุ่มคุยกันเองของผู้ชม สิ่งเหล่านี้ทำให้ภาพยนตร์ยังคงมีชีวิตอยู่ ไม่ได้จบลงเพียงแค่เมื่อหนังจบและออกจากโรง
>
> ธิดา ผลิตผลการพิมพ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, พฤษภาคม 2566)

สำหรับธิดาสภาพแวดล้อมทางกายภาพในการชมภาพยนตร์เป็นสิ่งสำคัญแต่ไม่ใช่สิ่งสำคัญที่สุด สิ่งสำคัญที่สุดคือผู้ชมได้อะไรจากการชม ได้พูดคุยแลกเปลี่ยนกับผู้ชมคนอื่น ได้กลับมาคิดถึงสิ่งที่ได้ชม ธิดาย้ำว่าวัฒนธรรมฟิล์มคลับที่จัดฉายภาพยนตร์ในกลุ่มเล็ก ๆ และมีการพูดคุยคือสิ่งสำคัญที่คอยล่อเลี้ยงกลุ่มผู้ชมที่อาจไม่เคยสนใจภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ หรืออาจจะสนใจภาพยนตร์ในแนวนั้นแต่หาที่เสพไม่ได้ กลุ่มคนเหล่านี้จะเติบโตไปเป็นกลุ่มคนที่ชมภาพยนตร์อย่างจริงจังต่อไป สิ่งต่อเนื่องจากการชมภาพยนตร์ที่ธิดากล่าวถึงสอดคล้องกับธัญที่มองว่าการดำเนินงานของสเปซเป็นงานเชิงวัฒนธรรมที่สามารถเติบโตได้ในอนาคต แม้ธัญอาจไม่ได้มองสเปซว่าคือปลายทางภาพยนตร์ แต่ธัญเห็นว่าสเปซมีส่วนสำคัญต่อการมีอยู่ต่อไปของภาพยนตร์นอกกระแส ในทัศนะของธัญเห็นว่าไม่ว่าภาพยนตร์จะเคลื่อนย้ายไปยังพื้นที่ใดแต่ควรจะได้มีโอกาสฉายในโรงภาพยนตร์ก่อนเป็นลำดับแรก จากนั้นคือโอกาสเติบโตของภาพยนตร์

แม้ความหมายและความสำคัญของสเปซฉายภาพยนตร์ที่มีต่อผู้กำกับและผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์แตกต่างกันในรายละเอียด แต่สิ่งที่เห็นร่วมกันคือสเปซฉายภาพยนตร์คือพื้นที่ที่ภาพยนตร์จะมีโอกาสพบผู้ชมได้มากขึ้น และสเปซฉายภาพยนตร์คือพื้นที่แห่งวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์กลุ่มเล็กที่จะสร้างบทสนทนาต่อยอดจากภาพยนตร์อันจะนำมาสู่ความหมายใหม่ที่เกิดขึ้นจากห้วงจังหวะการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์นอกกระแส เพื่อให้เห็นภาพสเปซฉายภาพยนตร์นอกกระแสชัดเจนขึ้น ในหัวข้อถัดไปผู้วิจัยจะนำเสนอการทำงานของสเปซฉายภาพยนตร์สองแห่งคือ a.e.y.space ในจังหวัดสงขลา และลพรามาแห่งจังหวัดลพบุรี ทั้งสองมีรูปแบบและวิธีการดำเนินกิจกรรมฉาย

Ref. code: 25676108031045VZA

ภาพยนตร์นอกกระแสที่แตกต่างกันในรายละเอียดทว่าเป็นความแตกต่างที่วางอยู่บนความหลงใหลภาพยนตร์นอกกระแส

**4.2 ตัวตนและการดำเนินงานของสเปซฉายภาพยนตร์**

การหาที่ทางให้แก่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสให้ได้มีโอกาสเดินทางไปสู่สายตาผู้ชมให้มากที่สุดคือจุดมุ่งหมายและความตั้งใจของทั้งผู้กำกับและผู้จัดจำหน่าย ในหัวข้อก่อนผู้วิจัยฉายให้เห็นมุมมองของทั้งสองฝ่ายที่มีต่อสเปซฉายภาพยนตร์ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะพาไปรู้จักพื้นที่ฉายภาพยนตร์สองแห่งที่มีรูปแบบการจัดฉายที่แตกต่างอย่างมีจุดร่วมกัน ได้แก่ a.e.y.space ในจังหวัดสงขลา และลพรามาในจังหวัดลพบุรี ผ่านกรณีการฉายภาพยนตร์เรื่อง *นคร - สวรรค์* และ *ไกลบ้าน* เพื่อฉายให้เห็นตัวตนของสเปซผ่านมุมมองและการดำเนินงานของผู้ก่อตั้งสเปซทั้งสองแห่ง และเน้นย้ำบทบาทสำคัญในการเป็นพื้นที่แห่งการพูดคุยแลกเปลี่ยนประเด็นจากภาพยนตร์อันนำไปสู่วิถีการชมภาพยนตร์เฉพาะตัวที่เรียกว่าวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแส

ภาพยนตร์เรื่อง *นคร - สวรรค์* ได้มีโอกาสฉายให้แก่ผู้ชมในกรุงเทพฯ เริ่มจากรอบปฐมทัศน์ ณ โรงภาพยนตร์ Paragon Cineplex รวมทั้งฉายรอบปกติที่โรงภาพยนตร์ House RCA และ Bangkok Screening Room ผ่านการจัดจำหน่ายของค่ายฮาล แต่ด้วยมุมมองและรูปแบบการทำงานของธัญที่ต้องการให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสได้มีพื้นที่ฉายในประเทศตัวเองจึงนำมาสู่ความพยายามที่จะพาภาพยนตร์เรื่องนี้เดินทางไปสู่พื้นที่อื่น ๆ ในต่างจังหวัด โดยมี a.e.y.space ในจังหวัดสงขลาเป็นพื้นที่แรก ภาพยนตร์เรื่องนี้มีโอกาสได้เดินทางมาสู่ a.e.y.space โดยอาศัยความสัมพันธ์ส่วนตัวของพวงสร้อย ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้ที่เป็นคนจังหวัดสงขลา ปกรณ์ รุจิระวิไล (2566) ผู้ก่อตั้ง a.e.y.space กล่าวถึงที่มาที่ทางสเปซได้มีโอกาสฉายภาพยนตร์เรื่องนี้ว่า *นคร – สวรรค์* เป็นภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่องแรก ๆ ที่ทางสเปซนำมาฉายโดยอาศัยความสัมพันธ์ส่วนตัวที่ทางสเปซมีต่อผู้กำกับ การติดต่อเพื่อขอภาพยนตร์มาฉายจึงมีลักษณะการดำเนินงานผ่านเครือข่ายความสัมพันธ์อย่างไม่เป็นทางการ รูปแบบการเดินทางของภาพยตร์ครั้งนี้ไม่ใช่เริ่มต้นจากธัญในฐานะผู้จัดจำหน่ายติดต่อมายังสเปซหากแต่เป็นพวงสร้อยเป็นผู้เริ่มต้นเสนอขอนำภาพยนตร์มาฉายและขอจัดกิจกรรม Q&A หลังชมภาพยนตร์ (ภาพที่ 4.5) ปกรณ์กล่าวถึงว่าการฉายภาพยนตร์ครั้งนี้ประสบการณ์ความสำเร็จมากที่สุดจนสามารถเรียกว่า “break the record” (ภาพที่ 4.6)

> จากปกติที่ทางสเปซจัดที่นั่งหลวม ๆ ไว้ประมาณ 20 – 30 ที่นั่งต่อรอบ แต่ตอนฉาย นคร – สวรรค์ มีคนสนใจมาดูแน่นพื้นที่มากกว่า 50 ที่นั่ง ต้องให้คนดูนั่งเก้าอี้เสริม เพิ่มแถว บางคนนั่งตรงพื้นด้านหน้าจอ จนสุดท้ายพี่ตัดสินใจเพิ่มรอบฉายอีก 1 รอบ และช่วง

Ref. code: 25676108031045VZA

> Q&A ตอนนั้นยังทำผ่านไลน์ (Line) แต่ก็ได้รับความร่วมมือ คนดูมีส่วนร่วมมาก ถามคำถามผู้กำกับ ส่วนหนึ่งที่สำเร็จน่าจะมาจากการที่ตัวโรส (ผู้กำกับ) มีกลุ่มแฟนคลับติดตามผลงานก่อนหน้า ทั้งจากหนังสือพ็อกเกตบุ๊ก ทั้งจากคนติดตามในเพจ Puangsoi และตัวหนังเองก็น่าสนใจที่นำเรื่องจริงและเรื่องแต่งมานำเสนอในเรื่องเดียวกัน
>
> ปกรณ์ รุจิระวิไล (สัมภาษณ์, พฤษภาคม 2566)

**ภาพที่ 4.5 และ 4.6**

*บรรยากาศการฉาย นคร-สวรรค์ ที่ a.e.y.space*

*หมายเหตุ.* จาก *ขอบคุณผู้ชมทุกคนที่มาดูภาพยนตร์ นคร-สวรรค์,* โดย a.e.y.space, 2562ก, (https://www.facebook.com/share/p/16V4fNCnj2/)

แม้ปกรณ์จะกล่าวถึงความสำเร็จของกิจกรรมฉายภาพยนตร์ครั้งนี้ว่ามาจากผู้กำกับรวมและชิ้นงานภาพยนตร์ ทว่าจากการเก็บข้อมูลสัมภาษณ์ผู้วิจัยเห็นว่าการดำเนินงานของ a.e.y.space ในฐานะพื้นที่หรือสื่อกลางระหว่างภาพยนตร์กับคนดูมีส่วนอย่างมากต่อความสำเร็จจากการฉายในแต่ละครั้ง โดยเฉพาะรูปแบบการดำเนินงานที่ต้องอาศัยทั้งความรักความหลงใหลต่อภาพยนตร์กอปรกับความใส่ใจงานที่ทำ เพื่อให้เข้าใจตัวตนของ a.e.y.space ผู้วิจัยจะขออธิบายวิธีการดำเนินงานของสเปซแห่งนี้ให้ชัดขึ้น

a.e.y.spaceเป็นอาร์ตแกลลอรีและสเปซฉายภาพยนตร์นอกกระแสในย่านเมืองเก่าของจังหวัดสงขลา โดยปกติการดำเนินงานและใช้ประโยชน์ของพื้นที่ a.e.y.space ใช้เป็นสเปซสำหรับจัดนิทรรศการทางศิลปะที่จะมีนิทรรศการหมุนเวียนมาจัดแสดงตลอดทั้งปี ทางสเปซจะไม่มีแผนการดำเนินงานรายปี (yearly plan) ปกรณ์เลือกทำกิจกรรมร่วมกับศิลปินที่รู้จักและอยากร่วมงานด้วยซึ่งเป็นศิลปินที่มีแนวการทำงานในแบบเดียวกัน ศิลปินที่มาร่วมงานมักมาจากความบังเอิญโดยธรรมชาติอย่างไม่ได้กำหนดไว้ การดำเนินงานที่ไม่ได้วางแผนอย่างแน่นอนตายตัวเพื่อที่จะติดต่อหรือเจรจากับศิลปินได้ตามวาระที่เปลี่ยนแปลงได้ และด้วยการทำงานเช่นนี้ทำให้ทางสเปซมีเครือข่าย

Ref. code: 25676108031045VZA

ความสัมพันธ์กับผู้คนกว้างขึ้น อีกทั้งปัจจุบันที่นี่ยังจัดเป็นที่พักให้แก่ศิลปิน (the residency project) สิ่งเหล่านี้ทำให้ a.e.y.space ได้ปฏิสัมพันธ์กับผู้คนโดยเฉพาะศิลปินในวงกว้างและหลากหลายขึ้น

เครือข่ายความสัมพันธ์ระหว่าง a.e.y.space. กับศิลปินรวมทั้งผู้คนที่ทำงานด้านศิลปะยังนำสู่กิจกรรมเกี่ยวกับภาพยนตร์ที่มากกว่าแค่การฉาย ที่ผ่านมารูปแบบการฉายภาพยนตร์บางเรื่องอาจมีกิจกรรมพิเศษเพิ่มเติม เช่น การฉายภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* (2528) จัดร่วมกับ The Cloud ในกิจกรรม “The Cloud Journey 05” ตามรอยผีเสื้อและดอกไม้ โดย a.e.y.space รับหน้าที่ฉายภาพยนตร์และจัดกิจกรรมพูดคุย จากกิจกรรมนี้เป็นแรงบันดาลใจให้ปกรณ์มีความคิดต่อยอดกิจกรรมไปสู่รูปแบบกิจกรรมซิตีทัวร์ตามรอยภาพยนตร์ โดยได้รับความร่วมมือจากหอภาพยนตร์ (องค์การภาพยนตร์) อนุเคราะห์ภาพยนตร์เรื่อง *ดรรชนีนาง* (2496) ซึ่งถ่ายทำที่จังหวัดสงขลามาฉาย

ในระยะแรกภาพยนตร์ที่จัดฉายส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์สารคดีนอกกระแสที่มาจากค่ายด็อกคลับเป็นหลัก ในระยะต่อมาได้ฉายภาพยนตร์นอกกระแสแนวอื่น ๆ จากผู้จัดจำหน่ายรายอื่นทั้งจากฮาลและคอมมอนมูฟ (Common Move) การจัดกิจกรรมของ a.e.y.space จะทำร่วมกับ Lorem Ipsum Space ซึ่งเป็นคาเฟ่ในอำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลาเพราะสเปซทั้งสองแห่งมีความสัมพันธ์กันในแง่รูปแบบกิจกรรม โดยทั่วไปการจัดฉายภาพยนตร์แต่ละครั้งจะแบ่งกันฉายไม่ว่าที่ใดจะเป็นฝ่ายจัดหาภาพยนตร์มาก็ตาม การจัดฉายจะแบ่งเป็น a.e.y.space ฉาย 1 วัน และ Lorem Ipsum Space ฉาย 1 วัน โดยทั้งสองที่จะฉายเพียงที่ละหนึ่งรอบ a.e.y.space มักจะจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ในค่ำวันศุกร์เนื่องจากเป็นวันสุดท้ายของการทำงานที่ผู้ชมส่วนใหญ่จะว่างจากการทำงาน วันศุกร์เวลาหนึ่งทุ่มจึงกลายเป็นธรรมเนียมประจำของการฉายภาพยนตร์ที่นี่ อีกทั้งเวลาหนึ่งทุ่มเป็นช่วงเวลาที่บรรยากาศมืดเหมาะแก่การฉายภาพยนตร์

การจัดฉายภาพยนตร์ในแต่ละครั้งปกรณ์ในฐานะเจ้าของ a.e.y.space จะเป็นผู้ดำเนินงานเพียงผู้เดียว โดยขั้นตอนเริ่มตั้งแต่ติดต่อผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์เพื่อนำภาพยนตร์มาฉาย ที่ผ่านมา a.e.y.space ทำงานร่วมกับผู้จัดจำหน่ายทั้งด็อกคลับ ฮาล และคอมมอนมูฟ การติดต่อผู้จัดจำหน่ายแต่ละรายมีรายละเอียดแตกต่างกัน เช่น รูปแบบของชิ้นงานภาพยนตร์ที่แต่ละค่ายส่งให้แก่ทางสเปซ ด็อกคลับจะส่งภาพยนตร์ในรูปแบบไฟล์ MP4 ในขณะที่ผู้จัดจำหน่ายรายอื่นอาจจะส่งภาพยนตร์มาในรูปแบบแผ่นบลูเรย์ นอกจากนี้ยังมีการเจรจาเรื่องค่าตอบแทนจากการฉาย โดยปกติการแบ่งรายได้ระหว่างผู้จัดจำหน่ายกับสเปซจะแบ่งฝ่ายละ 50 เปอร์เซ็นต์ แต่ในหลายกรณีที่ผู้ชมไม่มากทางสเปซจะจ่ายเงินจำนวน 1000 บาทต่อเรื่องเพื่อการันตีขั้นต่ำที่ทางผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์จะได้แม้ว่าในบางรอบอาจจะขายบัตรได้ต่ำกว่า 1000 ก็ตาม การตกลงเช่นนี้เป็นข้อตกลงที่ทางสเปซเป็นฝ่ายเสนอด้วยทางสเปซมองว่าจัดฉายแต่ละครั้งฝ่ายตนไม่ได้ลงทุนหรือมีต้นทุนในการดำเนินกิจกรรมมากนัก ในทัศนะของปกรณ์มองว่าการทำงานของสเปซไม่ได้ซับซ้อนหรือยุ่งยากมากนักเมื่อเทียบกับทางผู้จัดจำหน่าย การจัดฉายแต่ละครั้งเพียงดาวน์โหลดภาพยนตร์ที่ได้มาเพื่อมาฉายเท่านั้นในขณะที่

Ref. code: 25676108031045VZA

ฝ่ายผู้จัดจำหน่ายมีค่าใช้จ่ายตั้งแต่การจัดซื้อภาพยนตร์รวมทั้งบางกรณียังมีค่าใช้จ่ายอื่น เช่น ค่าทำบทบรรยายภาษาไทย สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นว่าการจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ที่ a.e.y.space วางอยู่บนความเข้าอกเข้าใจบทบาทของผู้จัดจำหน่าย ตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นว่า a.e.y.space ทำงานอย่างเข้าอกเข้าใจผู้จัดจำหน่ายคือกรณีการฉายภาพยนตร์นอกกระแสจากประเทศเมียนมาร์เรื่อง *Money Has Four Legs* (2020) จากค่ายคอมมอนมูฟ การฉายภาพยนตร์ครั้งนี้มีผู้ชมเพียง 8 คน ทางสเปซเลือกที่จะจ่ายค่าที่ขายใบละ 100 บาท ทั้งหมดได้ 800 บาทให้แก่ทางคอมมอนมูฟโดยทางสเปซไม่ได้รายได้จากการฉายรอบนี้ ปกรณ์กล่าวว่าสิ่งที่ทางสเปซได้รับคือความสุขและบรรยากาศที่เกิดขึ้นจากการฉาย การได้นั่งชมภาพยนตร์ไปพร้อมกับคนดูคือกำไรที่ทางสเปซได้รับ

ในแต่ละรอบกิจกรรมปกรณ์ต้องจัดเตรียมสถานที่ฉายด้วยตัวเขาเองเพียงผู้เดียว ตั้งแต่การทำความสะอาดสถานที่ จัดเก้าอี้เพื่อรับชม การทดลองฉายภาพยนตร์เพื่อทดสอบคุณภาพของภาพและเสียงก่อนฉายจริงเพราะแม้ว่าลักษณะทางกาภาพของสเปซแห่งนี้เหมาะสมแก่การฉายและชมภาพยนตร์ทว่าภาพยนตร์แต่ละเรื่องมีคุณภาพเสียงและภาพที่แตกต่างกัน a.e.y.space เป็นอาร์ตแกลลอรีที่เหมาะสำหรับใช้เป็นสเปซจัดฉายภาพยนตร์เนื่องจากสเปซแห่งนี้มีห้องหรือพื้นที่โดยเฉพาะไว้สำหรับการฉายภาพยนตร์ซึ่งเป็นความตั้งใจของปกรณ์ที่ต้องการให้มีห้องอเนกประสงค์ไว้สำหรับทำกิจกรรมพิเศษ ห้องสำหรับฉายภาพยนตร์ที่นี่มีลักษณะเป็นผืนผ้าใบโล่ง (blank canvas) มีขนาดเหมาะสมสามารถใช้จัดกิจกรรมเวิร์กช็อปหรือปรับพื้นผนังที่ว่างสำหรับฉายภาพยนตร์ได้ (ภาพที่ 4.7) ปกรณ์ตั้งใจฉายภาพยนตร์ลงบนพื้นผนังของห้องแทนจอเพื่อต้องการให้ได้ฉายลงบนพื้นที่ที่ใหญ่ที่สุดเท่าที่จะทำได้ ภายในห้องมีการวางระบบเสียงรองรับไว้ทั้งส่วนหน้าห้อง กลางห้อง และหลังห้องเพื่อให้การชมภาพยนตร์อยู่ภายใต้บรรยากาศที่เหมาะสมที่สุด ความทุ่มเทและใส่ใจรายละเอียดเชิงกาภาพของพื้นที่ทำให้สเปซแห่งนี้ได้รับการการันตีจากชลสิทธ์ อุปนิกขิต ผู้ลำดับภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *Blue Again* (2565) ว่าเป็นสเปซที่มีระบบภาพและเสียงดีที่สุดในบรรดาสเปซฉายภาพยนตร์ในภาคใต้ ภาพที่ 4.8 แสดงบรรยากาศการฉายภาพยนตร์เรื่อง *Blue Again*

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 4.7**

*กิจกรรมเวิร์กช็อปในพื้นที่ฉายภาพยนตร์ที่ a.e.y.space*

*หมายเหตุ.* จาก *ประมวลภาพบรรยากาศ Mental-Verse*, โดย a.e.y.space, 2566จ, (https://www.facebook.com/share/p/1AjtS6yooK/)

**ภาพที่ 4.8**

*บรรยากาศการฉายภาพยนตร์เรื่อง Blue Again*

*หมายเหตุ.* จาก *บรรยากาศการฉายภาพยนตร์ Blue Again,* โดย a.e.y.space, 2566ง, (https://www.facebook.com/share/p/1F3YgFX8HP/)

Ref. code: 25676108031045VZA

นอกจากการทำงานร่วมกับผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ในขั้นตอนการเจรจาเพื่อให้ได้ภาพยนตร์มาฉายแล้ว a.e.y.space ยังต้องทำงานกับกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ซึ่งปกรณ์กล่าวว่าเป็นอีกฟากฝ่ายที่ทางสเปซต้องทำงานร่วมกันโดยตรงเช่นกัน เพื่อให้ข่าวสารวาระกิจกรรมสื่อสารไปถึงกลุ่มผู้ชมที่สนใจปกรณ์เลือกใช้การสื่อสารผ่านเฟซบุ๊กแฟนเพจ “a.e.y.space” เพื่อประชาสัมพันธ์กิจกรรมต่าง ๆ ของทางสเปซให้แก่ผู้ติดตามได้ทราบ ด้วยปกรณ์มองเห็นว่าช่องทางนี้เหมาะสมและเป็นพื้นที่ประชาสัมพันธ์ได้ดีที่สามารถเชิญชวนผู้ชมที่เป็นแฟนภาพยนตร์นอกกระแสได้ดี แต่ทั้งนี้การประชาสัมพันธ์ในแต่ละครั้งทางสเปซยังคาดหวังที่จะสื่อสารไปยังกลุ่มคนทั่วไปด้วยเพราะฉะนั้นการประชาสัมพันธ์หรือที่ปกรณ์เรียกว่า”ขายหนัง” ให้น่าสนใจเป็นอีกสิ่งที่ต้องทำในทุก ๆ ครั้งที่จะจัดฉายภาพยนตร์

> ทุกครั้งที่จะมีหนังมาฉายพี่จะใช้เพจเฟซบุ๊กของ a.e.y.space นี่แหละประชาสัมพันธ์ไปที่คนตามโดยตรง มันไม่ใช่แค่เราที่สื่อสารกิจกรรมออกไปแต่คนติดตามเพจก็เฝ้ารอข่าวสารเพื่อจะรู้ว่าแต่ละศุกร์สุดสัปดาห์ที่จะถึงมีกิจกรรม มีหนังเรื่องไหนฉายบ้าง เพจต้องสื่อสารและทำให้กลุ่มคนดูสนใจชมหนังเรื่องนั้น ๆ แม้ว่าหน้าหนังอาจจะไม่น่าดูหรือดูเข้าถึงยาก บางทีต้องหาบทรีวิวหรือเอาตัวอย่างหนังมานำเสนอในเพจ่อน พวกนี้ทั้งหมดพี่มองว่าเป็นหน้าที่ที่ทางสเปซต้องทำเพื่อขายหนังที่ได้มา
>
> ปกรณ์ รุจิระวิไล (การสื่อสารส่วนบุคคล, พฤษภาคม 2566)

แม้ว่าโดยทั่วไปกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสค่อนข้างจะเป็นคนเฉพาะกลุ่มทว่าการโพรโมตหรือประชาสัมพันธ์ไปในวงกว้างให้ได้มากที่สุดอย่างที่ปกรณ์มักปฏิบัติสะท้อนให้เห็นว่าในฐานะสเปซฉายภาพยนตร์มีความตั้งใจที่จะเป็นพื้นที่ตรงกลางให้ภาพยนตร์ได้พบผู้ชมในวงกว้างที่สุด สิ่งนี้สอดคล้องกับความตั้งใจของผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์เช่นเดียวกัน ผลตอบรับที่ตามมาเป็นสิ่งที่ทางสเปซไม่อาจคาดเดา การฉายภาพยนตร์อาจจะประสบความสำเร็จมีผู้ชมเต็มทุกที่นั่งอย่างเช่นครั้งฉายเรื่อง *นคร – สรรค์* หรือบางครั้งอาจจะมีผู้ชมเพียงหลักหน่วย แต่ทั้งนี้สำหรับปกรณ์แล้วจำนวนผู้ชมไม่ใช้อุปสรรคในการดำเนินกิจการของทาง a.e.y.space เพราะโดยส่วนตัวปกรณ์เป็นผู้ที่ชื่นชอบการชมภาพยนตร์และการได้ฉายภาพยนตร์ถือเป็นการเปิดพื้นที่ให้ตนเองและผู้อื่นได้ชมภาพยนตร์ร่วมกัน ยิ่งไปกว่านั้นการได้พูดคุยแลกเปลี่ยนทัศนะในวงสนทนาหลังจบภาพยนตร์หรือที่เรียกว่า Q&A เป็นบรรยากาศพิเศษที่ปกรณ์ชื่นชอบ

สิ่งที่ปกรณ์ต้องทำต่อมาหลังฉายภาพยนตร์จบคือจัดกิจกรรมวงสนทนาหรือ Q&A วงสนทนาลักษณะนี้เป็นกิจกรรมที่ a.e.y.space จัดไว้หลังชมภาพยนตร์ ปกรณ์กล่าวว่าวงสนทนา Q&A เป็นสิ่งที่ผู้ชมของทางสเปซ “เสพติด” อาจจะด้วยความสงสัยหรืออัดอั้นเมื่อได้ชมภาพยนตร์จึง

Ref. code: 25676108031045VZA

ต้องการพูดคุยแลกเปลี่ยนเกี่ยวกับสิ่งที่ได้รับชมไป ปกรณ์จัดให้มีวงสนทนาทุกครั้งหลังชมภาพยนตร์ ส่วนหนึ่งมาจากประสบการณ์ส่วนตัวในอดีตเมื่อนัดกับกลุ่มเพื่อนไปชมภาพยนตร์และเมื่อจบก็จะนัดเจอกันเพื่อพูดคุยแลกเปลี่ยนจากสิ่งที่ได้ชม สิ่งนี้นำมาสู่ความตั้งใจที่จะต้องมีและกลายเป็นเสน่ห์ของการฉายภาพยนตร์ที่ a.e.y.space

มวลบรรยากาศโดยรวมของวงสนทนาที่ a.e.y.space เป็นไปด้วยดีภายใต้บรรยากาศที่เรียบง่ายและผ่อนคลาย การจัดพื้นที่พูดคุยทุกครั้งจะจัดเป็นวงกลมเพื่อให้ผู้ชมสามารถมองเห็นกันและกันทั้งหมด โดยมีปกรณ์เป็นผู้ดำเนินการวงสนทนา ในบางครั้งปกรณ์อาจได้รับความร่วมมือจาก ธีระพล วานิชชัง เจ้าของร้าน dot.b ร้านหนังสืออิสระในย่านเมืองเก่ามาช่วยเป็นผู้ดำเนินการ วงสนทนาจะเปิดด้วยบทสนทนาพื้นฐานทั่วไป เช่น การแสดงความเห็นต่อภาพยนตร์ที่ได้ชมว่าชอบหรือไม่ชอบเพราะเหตุใด ปกรณ์มักจะย้ำกับผู้ชมว่าความคิดเห็นไม่มีถูกหรือผิด ความชอบหรือไม่ชอบภาพยนตร์เป็นรสนิยมที่แต่ละคนมีแตกต่างกัน ภายใต้บรรยากาศสถานที่ที่ผ่านการคิดมาอย่างดี รวมทั้งความร่วมมือจากผู้ชมก่อให้เกิดบรรยากาศการพูดคุยสนทนาที่ราบรื่นและมีความหมาย วิถีปฏิบัติเช่นนี้ค่อย ๆ พัฒนาบทสนทนาให้ลุ่มลึกและครอบคลุมมิติที่หลากหลาย อีกทั้งทำให้ผู้ชมของสเปซแห่งนี้กล้าแสดงความคิดเห็นของตนต่อสาธารณะเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างพื้นที่แห่งการพูดคุยให้เกิดขึ้นในพื้นที่จังหวัดสงขลา ภาพที่ 4.9 และ 4.10 แสดงภาพวงสนทนาหลังฉายภาพยนตร์ *Blue Again* และ *Solid by the Seashore ทะเลของฉัน มีคลื่นเล็กน้อย ถึงปานกลาง* ตามลำดับ

**ภาพที่ 4.9 และ 4.10**

*วงสนทนาหลังฉายภาพยนตร์เรื่อง Blue Again และ Solid by the Seashore*

*หมายเหตุ.* จาก *ขอบคุณผู้ชมทุกท่านครับ,* โดย a.e.y.space, 2566ค, (https://www.facebook.com/share/p/1F595YNbtA/)

Ref. code: 25676108031045VZA

จากการสัมภาษณ์ปกรณ์ทำให้เห็นว่าการดำเนินงานของ a.e.y.space ในฐานะพื้นที่ฉายภาพยนตร์นอกกระแสต้องทำงานทั้งโดยอาศัยความหลงใหลทุ่มเทส่วนบุคคลร่วมกับทำงานกับบุคคลอื่นในพื้นที่ เพื่อให้เห็นภาพการทำงานของสเปซฉายภาพยนตร์ชัดขึ้นผู้วิจัยยังได้พูดคุยกับกษิดิ์เดช มาลีหอม (2566) ผู้ก่อตั้ง “ลพรามา” สเปซฉายภาพยนตร์นอกกระแสในจังหวัดลพบุรี การดำเนินงานของลพรามามีรูปแบบที่แตกต่างจาก a.e.y.space แต่ยังคงมีจุดร่วมคืออาศัยความร่วมมือจากเครือข่ายความสัมพันธ์ส่วนบุคคลและดำเนินงานอยู่บนพื้นฐานของคนรักภาพยนตร์

“ลพรามา” กลุ่มฉายภาพยนตร์นอกกระแสในจังหวัดลพบุรีจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ในแต่ละครั้งบนเงื่อนไขด้านเวลาของกษิดิ์เดช – ผู้ก่อตั้ง – ที่มีภาระทำงานประจำโดยดำเนินงานทุกขั้นตอนด้วยตัวเอง สิ่งนี้เป็นที่มาที่ทำให้การจัดกิจกรรมที่ผ่านมาของลพรามาไม่ได้มีการกำหนดวันเวลา หรือช่วงเวลาของการจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ที่แน่นอนเหมือนอย่าง a.e.y.space อย่างไรก็ตามกษิดิ์เดชพยายามจะจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ให้ได้อย่างน้อยเดือนละหนึ่งถึงสองโปรแกรมหากเดือนใดเว้นว่างเดือนถัดไปก็จะจัดฉายให้ได้สองโปรแกรม หากมองการทำงานในระยะเวลา 1 ปี การดำเนินงานของลพรามาไม่ได้กำหนดแผนรายปีแต่อย่างใด ในส่วนนี้คล้ายกับดำเนินงานในรอบปีของ a.e.y.space ที่ไม่ได้กำหนดแผนรายปีอย่างแน่นอนเช่นกันหากแต่เป็นไปด้วยเงื่อนไขที่ต่างกัน ในขณะที่การดำเนินงานของ a.e.y.space กำหนดแผนงานรายปีอย่างไม่แน่นอนเพื่อให้สามารถเลือกศิลปินและจัดกิจกรรมได้อย่างเหมาะสมตามวาระโอกาสโดยใช้สถานที่ของตนเอง ทว่าการจัดกิจกรรมของลพรามามีลักษณะเป็นอีเวนต์ที่เปลี่ยนสถานจัดไปตามสถานที่ต่าง ๆ ในจังหวัดลพบุรี

การฉายภาพยนตร์ของทางลพรามาในแต่ละครั้งกษิดิ์เดชจะเลือกจัดฉายไปตามธีมของกิจกรรม สิ่งนี้คือความแตกต่างที่ชัดเจนระหว่างลพรามากับพื้นที่ฉายภาพยนตร์อื่น ๆ การจัดฉายภาพยนตร์ในแต่ละครั้งกษิดิ์เดชต้องคิดกิจกรรมหรือออกแบบงานภายใต้ธีมที่สนใจในขณะนั้นมากกว่าเลือกฉายภาพยนตร์ให้สอดคล้องกับที่โรงภาพยนตร์อิสระในกรุงเทพฯ จัดฉายอย่างสเปซอื่น ๆ ในบางวาระลพรามาอาจจัดฉายภายใต้กิจกรรมร่วมกับผู้คนในเครือข่ายความสัมพันธ์ที่มี เช่น นิทรรศการศิลปะ “This Place Makes Me Want To Change My Address” ‘อยากอยู่อย่างอยาก’ ภายในงานจัดแสดงภาพถ่ายแนวสทรีต (street photo) ของศิลปินชาวลพบุรีที่ถ่ายภาพเกี่ยวกับสิ่งที่ไม่น่าอภิรมณ์ทว่ายังสวยงามในจังหวัดบ้านเกิด จัดแสดงงานศิลปะจัดวาง (Installation art) สื่อผสมระหว่างเสียงบรรยากาศ (ambience sound) และการจัดแสง (lighting) รวมทั้งนำเสนอเรื่องเล่าเกี่ยวกับดินสอพองซึ่งเป็นวัตถุสิ่งของของจังหวัดลพบุรีที่ถูกพูดถึงน้อยโดยศิลปินนำมาเล่าเพื่อสื่อให้เห็นแก่นความเป็นสัจวัสดุของสิ่งของ ในนิทรรศการศิลปะครั้งนี้ลพรามาจัดฉายภาพยนตร์เรื่อง *Faces Places* (2017) และ *Wheel of Fortune and Fantasy* (2021) การเลือกฉายภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องข้างต้นด้วยเหตุผลว่ากิจกรรมศิลปะที่จัดค่อนข้างมีความร่วมสมัยและต้องใช้ประสบการณ์ร่วมของผู้ชมที่เข้ามาดูงาน ภาพยนตร์เรื่อง *Faces Places* มีธีมที่นำเสนอให้เห็นว่าผู้คนสามารถ

Ref. code: 25676108031045VZA

เรียนรู้งานศิลปะผ่านสิ่งแวดล้อมใกล้ตัวซึ่งสอดคล้องกับรูปแบบการจัดงานศิลปะครั้งนี้ที่ต้องการเข้าถึงให้การเข้าถึงงานศิลปะเป็นเรื่องธรรมดาสามัญ ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *Wheel of Fortune and Fantasy* (2021) สอดคล้องกลับช่วงเวลาที่นิทรรศการจัดขึ้นคือเดือนเมษายนซึ่งอยู่ในช่วงเทศกาลสงกรานต์ ช่วงเวลาที่ผู้คนเดินทางกลับบ้านไปต่างจังหวัดอันเป็นโอกาสที่ผู้คนจะได้พบเจอกัน สอดคล้องกับธีมที่นำเสนอในภาพยนตร์เรื่องนี้ ภาพที่ 4.11 แสดงภาพโพรโมตกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *Faces Places* (2017) และ *Wheel of Fortune and Fantasy* (2021)

**ภาพที่ 4.11**

*ภาพโพรโมตกิจกรรมฉายภาพยนตร์ในนิทรรศการศิลปะ “This Place Makes Me Want To Change My Address” ‘อยากอยู่อย่างอยากมา*

*หมายเหตุ.* จาก *โปรแกรมจัดฉายภาพยนตร์คู่ขนานนิทรรศการ*, โดย ลพรามา, 2566ข, (https://www.facebook.com/share/p/1CGLAgTe31/)

การดำเนินงานของลพรามาเพื่อฉายภาพยนตร์นอกกระแสในแต่ละวาระต้องทำงานประสานกับเครือข่ายภาพยนตร์ที่ตนมี เริ่มต้นจากเจรจากับผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ซึ่งโดยส่วนใหญ่ลพรามามักจะติดต่อกับค่ายด็อกคลับเพื่อขอภาพยนตร์มาจัดฉายด้วยเหตุที่ทั้งสองฝ่ายมีความสนใจและความตั้งใจตรงกันคือต้องการที่จะให้ภาพยนตร์เข้าถึงกลุ่มผู้ชมที่หลากหลายมากขึ้น อีกทั้งการติดต่อพูดคุยในเชิงธุรกิจกับค่ายด็อกคลับมีความยืดหยุ่นและไม่เป็นทางการมากทำให้กษิดิ์เดชมองว่าด็อกคลับเป็นค่ายที่เหมาะสมที่ลพรามาติดต่อเพื่อนำภาพยนตร์มาฉายโดยเฉพาะในช่วงเริ่มต้นของการ

Ref. code: 25676108031045VZA

ก่อตั้งลพรามา นอกจากติดต่อเจรจากับค่ายด็อกคลับลพรามายังติดต่อเจรจาขอภาพยนตร์จากค่ายอื่น ๆ เช่นเดียวกับ a.e.y.space อาทิ ค่ายฮาล ในวาระที่ทางลพรามาเห็นว่าภาพยนตร์ของค่ายสอดคล้องกับธีมหรือเหมาะสมกับช่วงเวลาหรือกิจกรรมที่จัด รวมทั้งภาพยนตร์จากคอมมอนมูฟที่ลพรามาก็ติดต่อเพื่อขอภาพยนตร์มาจัดฉายแม้ภาพยนตร์ส่วนใหญ่จากค่ายนี้จะเป็นภาพยนตร์ที่เข้าถึงยากก็ตาม ทั้งนี้ในส่วนของรายได้จากการจัดฉายลพรามาเจรจาตกลงกับผู้จัดจำหน่าย เช่น ด็อกคลับไว้ที่ห้าสิบเปอร์เซ็นต์ของราคาตั๋วชมภาพยนตร์ที่จำหน่ายในแต่ละรอบ โดยทั่วไปลพรามาตั้งราคาตั๋วไว้ที่ 120 บาท โดยจำกัดจำนวนผู้ชมไว้ที่รอบละไม่เกิน 20 คน

ขั้นตอนการดำเนินงานของลพรามาคล้าย a.e.y.space คือนอกจากเจรจาขอภาพยนตร์แล้วยังต้องเตรียมสถานที่สำหรับฉาย ปกติลพรามามักจัดฉายภาพยนตร์ในช่วงเวลาหลัง 18.00 น. ของวันเสาร์ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ผู้คนส่วนใหญ่ในจังหวัดลพบุรีมักหากิจกรรมอื่นทำหลังจากว่างจากการทำงานตลอดสัปดาห์ นอกจากนี้เวลาดังกล่าวยังลดข้อจำกัดเรื่องแสงและความสว่างของแต่ละสถานที่ที่ลพรามาเจรจาเพื่อจัดกิจกรรม ข้อแตกต่างในขั้นตอนการจัดเตรียมสถานที่ระหว่างลพรามาและ a.e.y.space คือลพรามาไม่มีสถานที่ฉายภาพยนตร์ของตนเองทำให้กษิดิ์เดชต้องเจรจาเพื่อหาสถานที่จัดฉายภาพยนตร์ในแต่ละครั้ง การไม่มีพื้นที่ฉายภาพยนตร์เป็นของตัวเองไม่ใช่อุปสรรคของการจัดกิจกรรมของลพรามาในทางกลับกันข้อจำกัดนี้ยังทำให้เกลพรามาออกแบบหรือจัดกิจกรรมแต่ละวาระอย่างละเอียดและใส่ใจมากขึ้น การจัดฉายภาพยนตร์ในแต่ละครั้งนอกจากต้องเลือกภาพยนตร์มาฉายแล้วกษิดิ์เดชยังต้องหาสถานที่จัดฉายที่มีลักษณะสอดคล้องกับภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ รวมทั้งพิจารณาไปถึงกลุ่มผู้ใช้บริการแต่ละสถานที่ว่ากลุ่มผู้ใช้บริการสถานที่นั้น ๆ เหมาะสมกับภาพยนตร์แนวใดหรือสนใจประเด็นใดร่วมกัน เช่น หากเป็นหนังอาร์ต (arthouse films) ลพรามาจะเลือกฉายในสถานที่หรือคาเฟ่ที่เจ้าของกิจการสนใจด้านศิลปะเพื่อให้กิจกรรมสอดคล้องไปกับบรรยากาศของสถานที่ที่จัดฉาย สถานที่ที่ทางลพรามามักจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์เป็นประจำ อาทิ hA คาเฟ่ที่ยังคงรักษาโครงสร้างเก่าของอาคารไว้เพื่อปรับปรุงเป็นร้านกาแฟและที่จัดงานศิลปะ (ภาพที่ 4.12) นอกจากนี้ยังมี Zon de’ Coffee ที่เคยใช้จัดฉายภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง *Aftersun* (2022) รวมทั้ง *Faces Places* (2017) และ *Wheel of Fortune and Fantasy* (2021) กายภาพของพื้นที่ทั้งสองแม้ว่าอาจไม่สมบูรณ์แบบแต่สามารถจัดการหรือปรับพื้นที่เพื่อฉายภาพยนตร์และรองรับจำนวนผู้ชมในแต่ละรอบกิจกรรมได้ ภาพที่ 4.13 และ 4.14 แสดงบรรยากาศการฉายภาพยนตร์โดยลพรามาที่คาเฟ่ hA และ Zon de’ Coffee ตามลำดับ

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 4.12**

*ร้านคาเฟ่ hA*

*หมายเหตุ.* จาก *จบไปแล้วกับการฉาย Aftersun ทั้งสองรอบ,* โดย ลพรามา, 2566ก, https://www.facebook.com/share/p/16wB5kdoYH/)

**ภาพที่ 4.13 และ 4.14**

*บรรยากาศการฉายภาพยนตร์ ณ คาเฟ่ hA และ Zon de' Coffee*

*หมายเหตุ.* จาก *จบไปแล้วกับการฉาย Aftersun ทั้งสองรอบ,* โดย ลพรามา, 2566ก, *https://www.facebook.com/share/p/16wB5kdoYH/)*

นอกจากการจัดฉายภาพยนตร์ในสเปซและฉายในฐานะส่วนหนึ่งของงานนิทรรศการที่ผ่านมาลพรามายังจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์นอกกระแสไทยในโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *Blue Again* (2565) ของผู้กำกับฐาปณี หลูสุวรรณ และ *Memoria* (2564) ของผู้กำกับอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ทั้งนี้ลพรามาวางแผนงานที่จะจัดฉายรอบพิเศษให้แก่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ปีละหนึ่งเรื่องแม้จะมีค่าใช้จ่ายที่ค่อนข้างสูงเพื่อจัดฉายแต่ละครั้ง นอกจากนี้ลพรามายังมีแผนงานที่จะจัดฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสร่วมกับสเปซอื่น ๆ ด้วย

Ref. code: 25676108031045VZA

เช่นกัน อาทิ ในปี 2567 ลพรามาจัดฉายภาพยนตร์เรื่อง *ที่รัก (Eternity)* (2553) ของผู้กำกับศิวโรจณ์ คงสกุล โดยความร่วมมือกับเครือข่ายสเปซฉายภาพยนตร์ในภาคใต้ภายใต้กิจกรรม “Going South” ครั้งที่ 2 โดยพาภาพยนตร์เรื่องนี้ทัวร์ล่องใต้ฉายที่สเปซต่าง ๆ ก่อนจะกลับมาฉายที่จังหวัดลพบุรีอันเป็นสถานที่ถ่ายทำของภาพยนตร์เมื่อ 14 ปีที่แล้ว

การดำเนินงานของสเปซทั้งสองที่เกิดจากความหลงใหลของผู้ก่อตั้งที่มีต่อภาพยนตร์นอกกระแส อาศัยความทุ่มเทตั้งใจเพื่อให้กิจกรรมฉายแต่ละวาระสำเร็จลุล่วง อีกทั้งยังอาศัยความร่วมมือกับเครือข่ายความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มผู้ชื่นชอบภาพยนตร์นอกกระแส ทว่าการจัดกิจกรรมในแต่ละครั้งโดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงเวลาที่อยู่สังคมอยู่ภายใต้รัฐบาลคสช. การจะดำเนินงานให้สำเร็จราบรื่นอาจไม่ใช่เรื่องง่ายนัก อุปสรรคเกิดขึ้นเช่นเดียวกับการทำงานของผู้กำกับและผู้จัดหน่ายดังที่ได้นำเสนอไปแล้วในบทก่อนหน้า ในหัวข้อต่อไปผู้วิจัยขอนำเสนอกรณีตัวอย่างความไม่ราบรื่นที่เกิดขึ้นในระหว่างการจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ในช่วงเวลาภายใต้รัฐบาลคสช.

### 4.3 สเปซฉายภาพยนตร์: พื้นที่ปะทะต่อรองเพื่อสร้างวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์

สเปซฉายภาพยนตร์ทั้ง a.e.y.space ในจังหวัดสงขลา และลพรามาในจังหวัดลพบุรีมีที่มาจากผู้ก่อตั้งที่รักและหลงใหลภาพยนตร์นอกกระแส อีกทั้งปกรณ์และกษิดิ์เดชต่างมีตัวตนและความสนใจที่ชัดเจนนำมาสู่การออกแบบกิจกรรมฉายภาพยนตร์ที่มีความแตกต่างแต่ทว่ายังอยู่บนพื้นฐานความตั้งใจเดียวกัน a.e.y.space อาศัยพื้นที่ของตนที่เป็นแกลลอรี่เพื่อสร้างพื้นที่ฉายภาพยนตร์ ในขณะที่ลพรามาโยกย้ายกิจกรรมไปตามสถานที่ที่สอดคล้องเข้ากันได้กับภาพยนตร์ที่ฉาย ไม่ว่าพื้นที่ทางกายภาพจะเป็นที่ประจำหรือจรแต่สเปซทั้งสองแห่งให้ความสำคัญกับกิจกรรมสนทนาพูดคุยหลังชมภาพยนตร์

ด้วยเอกลักษณ์ของพื้นที่และกิจกรรมที่จัดค่อนข้างเจาะจงอาจทำให้สเปซแต่ละแห่งมีกลุ่มผู้ชมหรือผู้เข้าร่วมกิจกรรมที่มีตัวตนเฉพาะและไม่อาจโอบรับคนกลุ่มได้หลากหลายอย่างที่ผู้กำกับหรือผู้จัดจำหน่ายตั้งใจ ประกอบกับตัวตนของภาพยนตร์ที่ฉายส่วนใหญ่ค่อนข้างเป็นภาพยนตร์เฉพาะกลุ่มอาจทำให้ผู้ชมบางกลุ่มถูกกรองออก กลุ่มผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสรวมทั้งกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์สารคดีอิสระจะเป็นกลุ่มคนที่มีลักษณะหรือตัวตนเฉพาะ เช่น เป็นผู้รักความเป็นอิสระ เป็นผู้ที่ต้องการพูดหรือสื่อสารประเด็นที่ตนสนใจ มีความสนใจร่วมกันในบางประเด็นโดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดทางการเมือง ด้วยลักษณะเฉพาะที่กล่าวมานี้นำมาสู่กิจกรรมการฉายภาพยนตร์บนแนวคิดหรือธีมงานที่ค่อนข้างแหลมคมและเร้าอารมณ์สังคม สิ่งนี้เองที่นำมาสู่การถูกตรวจสอบตรวจตราจากรัฐโดยเฉพาะอย่างยิ่งรัฐภายใต้รัฐบาลคสช. เรื่อยมาจนถึงยุครัฐบาลสืบทอดอำนาจ

Ref. code: 25676108031045VZA

ในช่วงปี พ.ศ. 2563 ค่ายด็อกคลับฉายภาพยนตร์เรื่อง *The Kingmaker* (2563) ณ โรงภาพยนตร์อิสระ ด็อกคลับแอนด์ผับพร้อมกับสเปซในเครือข่าย โดยครั้งนี้ a.e.y.space เป็นหนึ่งในสเปซที่ฉายภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วยเช่นกัน การฉายครั้งนี้ถือเป็นการฉายภาพยนตร์ครั้งแรกในรอบ 4 เดือนหลังโรคโควิด – 19 ระบาด ด้วยความอัดอั้นจากการใช้ชีวิตในช่วงวิกฤติโรคระบาดประกอบกับกระแสเรียกร้องทางการเมืองของม็อบเยาวชนทำให้การฉายภาพยนตร์ครั้งนี้ได้รับความสนใจจากผู้ชมอย่างมาก ด้วยกระแสตอบรับที่ดีทำให้ a.e.y.space ต้องเพิ่มรอบฉายรอบที่ 2 การฉายรอบที่ 2 เป็นการฉายพร้อมกันกับทาง Lorem Ipsum ในอำเภอหาดใหญ่ รวมทั้งที่มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราช ทางด็อกคลับในฐานะผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ประชาสัมพันธ์การฉายผ่านช่องทางเฟซบุ๊กแฟนเพจ Documentary Club ในช่วงเวลาเดียวกันนั้นที่มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์เกิดเหตุการณ์นักศึกษาจัดกิจกรรมเกี่ยวกับการอุ้มหายนักกิจกรรมทางการเมือง แม้จะเป็นคนละกลุ่มกับกลุ่มผู้จัดฉายภาพยนตร์ทว่าเจ้าหน้าที่ตำรวจในท้องที่มองว่ากิจกรรมที่นักศึกษาจัดและการฉายภาพยนตร์ทั้งสามพื้นที่มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกัน

ในวันฉายจริงก่อนถึงเวลาฉายภาพยนตร์มีเจ้าหน้าที่ตำรวจติดต่อเป็นการส่วนตัวมาที่ a.e.y.space เพื่อพูดคุยแสดงความกังวลและความไม่สบายใจของทางเจ้าหน้าที่ต่อกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่องนี้ ด้วยทางเจ้าหน้าที่ตำรวจเห็นว่าชื่อภาพยนตร์มีความหมิ่นเหม่ อีกทั้งโปสเตอร์ภาพยนตร์ที่ติดตั้งไว้ด้านหน้าอาคาร a.e.y.space ซึ่งเป็นภาพของอิเมลดา มาร์กอส (Imelda Marcos) อดีตสตรีหมายเลขหนึ่งของฟิลิปปินส์คล้ายคลึงกับเจ้านายพระองค์หนึ่งของราชวงศ์ไทย เจ้าหน้าที่ตำรวจยังกล่าวว่าอีกว่าช่วงเวลาประมาณห้าโมงเย็นก่อนกิจกรรมฉายภาพยนตร์จะเริ่มขึ้นจะมีเจ้าหน้าที่มาคอยสังเกตการณ์อยู่บริเวณรอบ ๆ

เมื่อได้รับทราบข้อมูลดังกล่าวปกรณ์ในฐานะผู้จัดฉายภาพยนตร์ได้แจ้งเรื่องที่เกิดขึ้นแก่คนรู้จัก ไม่นานคนผู้นั้นนำเรื่องที่ได้ทราบไปเผยแพร่ลงในช่องทางทวิตเตอร์ทำให้เกิดกระแสและเป็นประเด็นพูดคุยในสังคมออนไลน์ว่าเจ้าหน้าที่ตำรวจคุกคามการจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ ด้วยเหตุที่ a.e.y.space (รวมทั้งสเปซฉายภาพยนตร์อิสระส่วนใหญ่) ไม่มีใบอนุญาตฉายภาพยนตร์และการจัดฉายภาพยนตร์ครั้งแรกนี้เป็นการฉายครั้งแรกของ Lorem Ipsum เพื่อไม่ให้เกิดปัญหาบานปลายปกรณ์จึงตัดสินใจเลื่อนฉายภาพยนตร์ในรอบดังกล่าวออกไป ภาพด้านล่างนี้แสดงการแจ้งยกเลิกกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *The Kingmaker*

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 4.15**

*โพสต์ข่าวแจ้งยกเลิกกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง The Kingmaker*

*หมายเหตุ.* จาก *The Kingmaker ถูกห้ามฉายที่ภาคใต้ เจ้าหน้าที่อ้างชื่อหนังสุ่มเสี่ยง,* โดย iLaw, 2563, (https://www.ilaw.or.th/articles/9658)

แม้ท้ายที่สุด a.e.y.space ได้ฉายภาพยนตร์เรื่อง *The Kingmaker* รอบที่ 2 ในช่วง 2 – 3 สัปดาห์หลังเกิดเหตุการณ์ดังกล่าว เหตุการณ์ครั้งนี้แม้ไม่เกิดการปะทะหรือความรุนแรงระหว่างผู้จัดกิจกรรมกับเจ้าหน้าที่รัฐ แต่เหตุการณ์ครั้งนี้สะท้อนให้เห็นว่ารัฐพยายามคุกคามและแทรกแซงการจัดกิจกรรมของประชาชนไม่เว้นการฉายภาพยนตร์อันเป็นกิจกรรมเชิงวัฒนธรรม ไม่เพียงแต่การฉายภาพยนตร์ที่ a.e.y.space ที่ผู้จัดต้องปะทะและต่อรองกับเงื่อนไขจากรัฐเพื่อให้การฉายภาพยนตร์เกิดขึ้น การฉายภาพยนตร์ของทางลพรามาเองผู้จัดก็ต้องต่อรองกับเงื่อนไขบางประการเช่นกันเพื่อให้การฉายภาพยนตร์เกิดขึ้นและดำเนินไปอย่างสมบูรณ์ รูปแบบและเงื่อนไขความขัดแย้งของลพรามาอาจจะไม่ใช่หน่วยงานรัฐโดยตรง หากแต่ผู้จัดฉายต้องต่อรองทั้งกับเงื่อนไขที่เป็นบริบทของพื้นที่รวมทั้งกับตัวตนของภาพยนตร์ที่ฉาย

ในระหว่างช่วงปี พ.ศ. 2557 - พ.ศ. 2562 ลพรามาฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในหลายวาระกิจกรรม ภาพยนตร์เรื่อง *ไกลบ้าน* (2562) เป็นโปรแกรมฉายภาพยนตร์โปรแกรมแรกของลพรามา ด้วยบรรยากาศในสังคมขณะนั้นกำลังตื่นตัวกับประเด็นเรื่องสิทธิมนุษยชนของชาวโรฮิงญา สิ่งนี้กระตุ้นให้กษิดิ์เดชผู้ก่อตั้งลพรามา เกิดความต้องการที่จะสำรวจการรับรู้ของผู้คนในจังหวัดลพบุรี

Ref. code: 25676108031045VZA

ต่อประเด็นดังกล่าวโดยใช้ฉายภาพยนตร์เป็นเครื่องมือเพื่อหาคำตอบว่าคนในจังหวัดลพบุรีรับรู้และสนใจประเด็นสิทธิมนุษยชน รวมไปถึงทดลองใช้ภาพยนตร์เพื่อนำไปสู่การพูดคุยเกี่ยวกับประเด็นดังกล่าว การจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ครั้งนี้จัดฉายร่วมกับภาพยนตร์แอนิเมชันเรื่อง *Flee* (2021) ซึ่งมีธีมที่นำเสนอสอดคล้องกัน นอกจากนี้กษิดิ์เดชยังได้เชิญธีรพันธ์ เงาจีนานันต์ ผู้กำกับภาพยนตร์สารคดี *ไกลบ้าน* อนุสรณ์ ติปยานนท์ นักเขียนวรรณกรรม และจิราพร เหล่าเจริญวงศ์ นักวิชาการสายสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาร่วมพูดคุยในกิจกรรมดังกล่าว การจัดฉายภาพยนตร์ครั้งนี้นอกจากเป็นการเริ่มต้นกิจกรรมของลพรามาแล้วยังเป็นการวางแนวทางและรูปแบบการจัดฉายภาพยนตร์ของทางลพรามาในครั้งต่อมาที่จะต้องมีเนื้อหาหรือประเด็นที่ชัดเจน

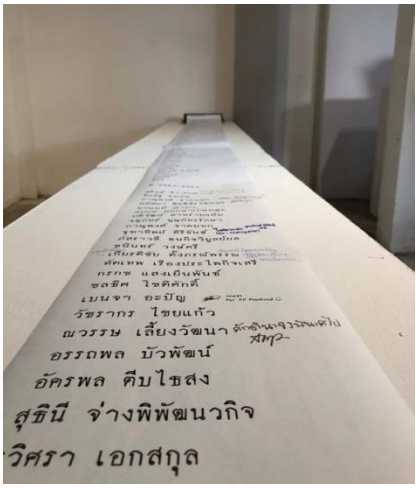
การจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ของลพรามาภายใต้แนวคิดการทำงานข้างต้นชัดเจนขึ้นเมื่อได้จัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง *ไกลบ้าน* เป็นครั้งที่ 2 ซึ่งจัดในช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์การเสียชีวิตของวัฒน์ วรรลยางกูร ซับเจ็กต์หลักของภาพยนตร์สารคดี การสูญเสียครั้งนี้นำความเศร้าเสียใจมาสู่กลุ่มคนที่ติดตามผลงานและผู้ที่สนใจประเด็นทางการเมืองโดยเฉพาะเรื่องผู้ลี้ภัยทางการเมือง ลพรามาจึงจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ครั้งที่ 2 เพื่อเป็นการรำลึกถึงวัฒน์ วรรลยางกูร ในฐานะที่ช่วงหนึ่งของชีวิตเขาเคยใช้ชีวิตที่จังหวัดลพบุรี การจัดกิจกรรมครั้งนี้นอกจากเป็นการรำลึกถึงวัฒน์ วรรลยางกูร ยังเป็นการสร้างการรับรู้ให้แก่ผู้คนทั่วไป

ด้วยเหตุนี้ลพรามาจึงจัดฉายภาพยนตร์สารคดี *ไกลบ้าน* เป็นส่วนหนึ่งของนิทรรศการ “กลับบ้าน” ขึ้นในระหว่างวันที่ 29 เมษายน – 8 พฤษภาคม 25565 ณ LAG Studio โดยฉายภาพยนตร์ร่วมกับการจัดแสดงภาพถ่าย สิ่งของ รวมทั้งข้อเขียนและข้อความที่เกี่ยวข้อง วัตถุที่จัดแสดงภายในนิทรรศการครั้งนี้ได้รับการสนับสนุนจากเครือข่ายศิลปินที่กษิดิ์เดชรู้จัก อาทิ ภาพถ่ายจากศุภชัย เกศการุณกุล ช่างภาพอิสระ ม้วนกระดาษที่บันทึกรายชื่อผู้ถูกแจ้งข้อหาในคดี 112 จากพิพิธภัณฑ์สามัญชน รวมทั้งฟุตเทจส่วนที่ไม่ได้ปรากฏในภาพยนตร์สารคดี *ไกลบ้าน* จากธีรพันธ์ เงาจีนานันต์ การจัดนิทรรศการครั้งนี้ลพรามาอาศัยความช่วยเหลือจากเครือข่ายคนรู้จักเพื่อให้ได้งานนิทรรศการที่สมบูรณ์ นอกจากนี้ยังมาจากภูมิหลังของกษิดิ์เดชที่เรียนด้านสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาที่ส่งเสริมให้เป็นผู้มีความสนใจประเด็นทางสังคมและสามารถมองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมไปสู่ประเด็นทางสังคม ความสมบูรณ์ของนิทรรศารนี้ยังมาจากความชื่นชอบส่วนตัวที่กษิดิ์เดชมีต่องานศิลปะซึ่งนำมาสู่การสร้างและนำเสนอประเด็นทางสังคมผ่านงานศิลปะ กษิดิ์เดชเห็นว่าการฉายภาพยนตร์นอกกระแสในฐานะส่วนหนึ่งของงานนิทรรศการศิลปะจะทำให้ผู้ชมเข้าถึงเนื้อหาหรือประเด็นที่ภาพยนตร์นำเสนอได้ง่ายขึ้น อีกทั้งภาพยนตร์ยังมีฐานะส่วนหนึ่งของวัตถุจัดแสดงทางศิลปะที่ร่วมประกอบสร้างความหมายและความเข้าใจต่องานนิทรรศการ ภาพที่ 4.16 และ 4.17 แสดงตัวอย่างวัตถุที่จัดแสดงในนิทรรศการ “กลับบ้าน”

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 4.16 และ 4.17**

*ภาพถ่ายวัฒน์ วรรลยางกูร และ ม้วนกระดาษรายชื่อผู้ถูกแจ้งข้อหาในคดี 112*




*หมายเหตุ.* ภาพโดย ผู้วิจัย

การฉายภาพยนตร์ร่วมกับกิจกรรมอื่นหรือในฐานะส่วนหนึ่งของงานนิทรรศการ เช่น กิจกรรมข้างต้นมีส่วนทำให้ภาพยนตร์นอกกระแสเข้าถึงผู้คนได้ง่ายขึ้น กิจกรรมหรืองานศิลปะแวดล้อมลดระยะห่างหรือความรู้สึกที่ผู้คนมีต่อภาพยนตร์นอกกระแสให้น้อยลง นอกจากกิจกรรมนิทรรศการ “กลับบ้าน” ลพรามายังจัดกิจกรรมอื่นร่วมกับการฉายภาพยนตร์เรื่อยมาตามวาระโอกาสที่เหมาะสม กษิดิ์เดชเชื่อว่าความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์นอกกระแสกับชิ้นงานศิลปะอื่น ๆ ในนิทรรศการคือภาพแทนของประเด็นที่งานนิทรรศการต้องการนำเสนอ ผู้คนสามารถเข้ามาปะทะสังสรรค์กับพื้นที่ มีปฏิสัมพันธ์กับงานและได้สัมผัสเนื้อหาหรือสารของนิทรรศการผ่านภาพยนตร์นอกกระแสที่ฉาย ภาพยนตร์จึงมีบทบาทเป็นวัตถุจัดแสดงหนึ่งเช่นเดียวกับงานศิลปะอื่น ๆ

ทัศนะของกษิดิ์เดชต่อการฉายภาพยนตร์นอกกระแสสะท้อนให้เห็นว่าภาพยนตร์นอกกระแสไม่เพียงแต่ปลดตัวเองจากบริบทการฉายในโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ไปสู่การฉายแค่ในสเปซเท่านั้น แต่ภาพยนตร์นอกกระแสยังถูกนำมาฉายในงานนิทรรศการ ผู้จัดฉายสร้างความหมายและบริบทใหม่ให้แก่ภาพยนตร์นอกกระแสในฐานะงานศิลปะที่จัดแสดงร่วมกับงานศิลปะอื่น ๆ ในนิทรรศการ สิ่งนี้ยิ่งตอกย้ำตัวตนที่ลื่นไหลของภาพยนตร์นอกกระแสอันนำมาสู่ความหมายใหม่ที่จะเกิดขึ้นจากผู้ชม

ความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์นอกกระแสกับสเปซเกิดขึ้นผ่านปฏิบัติการของทั้งผู้กำกับ ผู้จัดจำหน่าย ผู้จัดฉายหรือแม้แต่การปะทะกับรัฐต่างเติมเต็มภาพการเคลื่อนย้ายของ

Ref. code: 25676108031045VZA

ภาพยนตร์นอกกระแสและปรากฏให้เห็นการก่อตัวของวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแส ทว่าความหมายที่เกิดจากการเคลื่อนย้ายนี้ยังเกิดจากผู้ชมที่มีโอกาสได้ชมภาพยนตร์อีกด้วย

**4.4 ผู้ชมในฐานะผู้ร่วมสร้างวัฒนธรรมการดูหนังนอกกระแส**

ปกรณ์ รุจิระวิไล (2566) อธิบายลักษณะผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสที่ a.e.y.space ว่ากลุ่มผู้ชมของที่นี่อาจมีความแตกต่างจากสเปซอื่น ๆ ด้วยว่าพื้นที่ที่สเปซตั้งอยู่เป็นย่านเมืองเก่าของเมืองสงขลา ผู้อยู่อาศัยในย่านเมืองสงขลามีลักษณะหลากหลายทั้งด้านอายุ อาชีพ รวมทั้งศาสนา กลุ่มผู้ชมประจำของที่นี่มีทั้งกลุ่มนักเรียนชั้นมัธยม กลุ่มวัยทำงาน และอีกกลุ่มที่น่าสนใจคือ กลุ่มผู้สูงอายุที่เกษียณอายุราชการแล้ว ปกรณ์กล่าวว่าผู้ชมกลุ่มนี้เป็นผู้ชมที่รับสื่อภาพยนตร์อย่างเปิดกว้าง แม้ภาพยนตร์นอกกระแสบางเรื่องที่ชมอาจไม่ถูกจริตทว่าผู้ชมกลุ่มนี้มักมีความเห็นที่น่าสนใจให้แก่วงสนทนาหลังชมภาพยนตร์ ในบรรดากลุ่มผู้ชมสูงอายุจะมีสามท่านที่ปกรณ์เรียกว่าเป็นแฟนประจำที่ไม่ว่า a.e.y.space จะฉายภาพยนตร์เรื่องใดหรือแนวใดทั้งสามท่านจะเข้าร่วมเสมอ ได้แก่ สดใส ขันติวรพงศ์ นักแปลและอดีตอาจารย์มหาวิทยาลัย ชวลิต ไชยวานิช ผู้ออกแบบและเจ้าของธุรกิจโฮสเทลในย่านเมืองเก่าสงขลา รวมทั้งพรรณิภา โสตถิพันธุ์ อดีตรองผู้อำนวยการองค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย (Thai PBS)

พรรณิภา โสตถิพันธุ์ ปัจจุบันเป็นผู้อำนวยการสงขลาฟอรั่ม องค์กรภาคประชาสังคมที่ทำงานขับเคลื่อนประเด็นสาธารณะในจังหวัดสงขลารู้จักและได้มาชมภาพยนตร์ที่ a.e.y.space จนกลายเป็นแฟนประจำของที่นี่โดยเริ่มจากความรู้จักส่วนตัวกับปกรณ์ เจ้าของ a.e.y.space ทั้งพรรณิภาและปกรณ์ต่างสนใจเกี่ยวกับประเด็นสาธารณะในท้องถิ่น เช่น ประเด็นเกี่ยวกับการทำประมง พรรณิภาเห็นว่า a.e.y.space ยังต่อยอดประเด็นต่าง ๆ สู่การสร้างพื้นที่เพื่อสื่อสารสู่ผู้คนในจังหวัดสงขลา สิ่งนี้กลายเป็นความประทับใจที่พรรณิภามีต่อปกรณ์และการสนับสนุนกิจกรรมฉายภาพยนตร์ของ a.e.y.space อย่างต่อเนื่อง การสนับสนุนกิจกรรมฉายภาพยนตร์ไม่เพียงมาจากความประทับใจส่วนตัวที่มีต่อสเปซ ทว่าตัวตนของพรรณิภาก็เป็นผู้ชื่นชอบภาพยนตร์นอกกระแสมาแต่อดีตเพียงแต่รูปแบบและพฤติกรรมการชมภาพยนตร์ในปัจจุบันต่างออกไปจากเมื่อก่อน พรรณิภาเล่าว่าในอดีตภาพยนตร์นอกกระแสไม่ใช่สื่อที่หาชมได้ง่ายอย่างในปัจจุบัน ย้อนกลับไปเมื่อครั้งเริ่มต้นสนใจภาพยนตร์นอกกระแสต้องอาศัยเครือข่ายจากกลุ่มคนรู้จักจัดหาภาพยนตร์ในรูปแบบม้วนวิดีโอหรือแผ่นวีซีดีเพื่อแลกเปลี่ยนและรวมกลุ่มรับชมภาพยนตร์ ณ บ้านพักของคนใดคนหนึ่งในกลุ่ม จนในปัจจุบันมีพื้นที่ฉายภาพยนตร์นอกกระแสหรือภาพยนตร์สารคดีแก่สาธารณะทั้งโรงภาพยนตร์อิสระและสเปซ พื้นที่เหล่านี้เปิดโอกาสให้ผู้ชมได้รู้จักและมีประสบการณ์กับเรื่องเล่าที่มีประเด็นน่าสนใจที่ผ่านมา a.e.y.space ฉายภาพยนตร์นอกกระแสที่นำเสนอธีมที่พรรณิภาเห็นว่าน่าสนใจและอาจหา

Ref. code: 25676108031045VZA

ชมไม่ได้ในโรงภาพยนตร์ใหญ่ในเครือ เช่น กิจกรรมฉายภาพยนตร์ภายใต้โครงการ “Mental-verse สัญจร” ซึ่งถ่ายทอดเรื่องราวชีวิตของคนต่างวัย 4 คนที่เผชิญสภาวะซึมเศร้าที่มาจากบ้านและครอบครัว (ภาพที่ 4.18) พรรณิภาเห็นว่ากิจกรรมครั้งนี้เลือกประเด็นนำเสนอที่ร่วมสมัย ทั้งนำเสนอข้อมูลและความรู้เกี่ยวกับภาวะซึมเศร้าให้แก่ผู้ชมได้อย่างน่าสนใจ กิจกรรมฉายภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *8.8.88* (2555) ผลงานของวิชาติ สมแก้ว ที่พูดถึงความเป็นอื่นทั้งในเชิงพื้นที่ไปจนถึงสัญชาติระหว่างไทย – เมียนมาร์ ธีมของภาพยนตร์เรื่องนี้สอดคล้องกับความสนใจส่วนตัวของพรรณิภาเรื่องสิทธิและความเท่าเทียมของความเป็นมนุษย์ ภาพยนตร์เรื่อง *ฝน* (2558) ผลงานภาพยนตร์สั้นของผู้กำกับเอกพงษ์ สราญเศรษฐ์ ที่พรรณิภาชื่นชมว่าภาพยนตร์เรื่องนี้กล้าหาญนำเสนอสิ่งที่วัยรุ่นต้องแอบพูดเพื่อให้ผู้ใหญ่ได้ยินเสียงหรือเรื่องราวเหล่านั้น เนื่องจากภาพยนตร์ทั้งหมดที่กล่าวถึงล้วนส่งเสียงหรือพูดประเด็นที่สังคมยังขาดพื้นที่ให้พูดถึง ทั้งประเด็นเรื่องสิทธิพื้นฐานของความเป็นมนุษย์และความเหลื่อมล้ำในสังคม สิ่งเหล่านี้คือความน่าสนใจและความโดดเด่นของภาพยนตร์นอกกระแส

**ภาพที่ 4.18**

*กิจกรรมฉายภาพยนตร์ในโครงการ “Mental-verse สัญจร”*

*หมายเหตุ.* จาก *ประมวลภาพบรรยากาศ Mental-Verse,* โดย a.e.y.space, 2566จ, (https://www.facebook.com/share/p/1AjtS6yooK/)

แม้ปัจจุบันมีพื้นมากขึ้นให้ภาพยนตร์นอกกระแสได้สื่อสารประเด็นแก่ผู้ชม แต่พรรณิภาเห็นว่าด้วยประเด็นที่ค่อนข้างเฉพาะและตรงความสนใจของคนเฉพาะกลุ่มทำให้ที่ผ่านมาผู้ชมที่ a.e.y.space ยังมีจำนวนค่อนข้างจำกัด แม้ในระยะหลังเริ่มมีกลุ่มผู้ชมวัยเรียนซึ่งเป็นนักศึกษาหรือ

Ref. code: 25676108031045VZA

ผู้สนใจภาพยนตร์นอกกระแสเข้าร่วมบ้างก็ตามแต่ไม่มากและส่วนใหญ่ยังเป็นแฟนประจำ a.e.y.space ที่ตนคุ้นชิน สอดคล้องกับที่ปกรณ์อธิบายลักษณะกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ของ a.e.y.space ว่าปัจจุบัน a.e.y.space ผู้ชมขาประจำอยู่ประมาณ 10 ท่าน ผู้ชมกลุ่มนี้จะมาร่วมชมภาพยนตร์เสมอไม่ว่า a.e.y.space จะฉายเรื่องใดก็ตาม นอกเหนือจากผู้ชมขาประจำที่มาร่วมชมภาพยนตร์ทุกครั้ง ความหลากหลายของผู้ชมภาพยนตร์ที่ a.e.y.space กลุ่มอื่นมีประปราย ผู้ชมกลุ่มนี้จะมาชมภาพยนตร์ที่ฉายบางเรื่องหรือบางแนวตามที่ตนที่สนใจ เช่น ถ้าเป็นภาพยนตร์จากประเทศเพื่อนบ้านในอาเซียนผู้ชมบางกลุ่มก็จะไม่สนใจชม ในขณะที่บางกลุ่มจะสนใจชมเฉพาะภาพยนตร์ต่างประเทศจากยุโรปหรืออเมริกา สิ่งนี้กลายเป็นโจทย์ใหม่อีกหนึ่งโจทย์ที่ปกรณ์ในฐานะผู้จัดฉายต้องแก้เพื่อให้ภาพยนตร์บางเรื่องบางแนวมีผู้ชมมากขึ้น

> การทำงานหรือขายหนังจากอาเซียนให้คนดูที่นี่ค่อนข้างยาก แม้ว่าส่วนตัวพี่มองว่าภาพยนตร์จากประเทศในอาเซียนน่าสนใจ ที่ผ่านมาหนังจากเพื่อนบ้านในอาเซียนที่ค่อนข้างประสบความสำเร็จมีผู้ชมให้ความสนใจมากมีเพียงหนังจากประเทศลาวของแมตตี้ โด (Mattie Do) เรื่อง *Dearest Sister น้องฮัก* (2559) และ *The Long Walk บ่มีวันจาก* (2563) เท่านั้น สิ่งนี้ก็ทำให้ทางเราเองต้องคิดหรือขายหนังให้ได้แม้ว่าบางเรื่องหน้าหนังอาจไม่น่าสนใจก็ตาม
>
> ปกรณ์ รุจิระวิไล (การสื่อสารส่วนบุคคล, พฤษภาคม 2566)

ภาพยนตร์นอกกระแสแต่ละเรื่องมีธีมที่แตกต่างและเฉพาะเจาะจงสอดรับกับความสนใจรสนิยมของผู้ชมที่แตกต่างกันกอปรเป็นภาพกลุ่มผู้ชมที่หลากหลายทว่ายังอยู่ในวงที่จำกัดจำนวน แม้สิ่งนี้อาจเป็นข้อจำกัดทางธุรกิจที่สเปซหลายแห่งประสบและต้องหาแนวทางแก้ไขต่อไปเพื่อให้ธุรกิจสามารถดำเนินต่อไปได้ แต่สเปซฉายภาพยนตร์อย่างลพรามากลับตั้งใจที่จะจำกัดจำนวนผู้ชมไว้ที่รอบละ 10 – 20 ที่นั่ง ด้วยเหตุผลข้อจำกัดด้านสถานที่ที่ลพรามาไม่มีพื้นที่ของตนเอง ข้อจำกัดนี้กลายเป็นเสน่ห์ของการชมภาพยนตร์ที่จัดโดยลพรามา กษิดิ์เดช มาลีหอม (2566) ในฐานะผู้จัดฉายภาพยนตร์ของลพรามาเห็นว่าจำนวนผู้ชมภาพยนตร์ต่อรอบที่จำนวน 10 – 20 ที่นั่ง อย่างที่ลพรามาจัดทำให้ผู้ชมชมภาพยนตร์ สัมผัสมวลบรรยากาศการฉาย และมีส่วนร่วมกับกิจกรรมสนทนาหลังชมภาพยนตร์ได้อย่างทั่วถึง ทั้งนี้กิจกรรมการพูดคุยหลังชมภาพยนตร์ที่ลพรามาไม่เพียงแต่เปิดพื้นที่ให้แก่ผู้ชมได้แลกเปลี่ยนความคิดซึ่งกันและกัน สิ่งนี้ยังทำให้ทางลพรามาได้รู้จักและสามารถวิเคราะห์กลุ่มผู้ชมของตนได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

กษิดิ์เดชอธิบายลักษณะกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ของทางลพรามาว่าสามารถแบ่งได้เป็นสามกลุ่ม กลุ่มแรกคือกลุ่มแฟนภาพยนตร์ที่มีความหลากหลายตั้งแต่กลุ่มวัยรุ่นไปจนถึงกลุ่มคนวัยทำงาน

Ref. code: 25676108031045VZA

ผู้ชมกลุ่มนี้มักจะหาโอกาสมาชมภาพยนตร์ทุกครั้งหากมีเวลาว่างตรงกับช่วงเวลาที่จัดฉาย กลุ่มที่สองคือกลุ่มวัยรุ่นที่ต้องการพื้นที่พูดคุยแลกเปลี่ยนความเห็นต่อประเด็นต่าง ๆ ผู้ชมกลุ่มนี้จะสนใจการสนทนาแลกเปลี่ยนหลังชมภาพยนตร์มากเป็นพิเศษ และกลุ่มสุดท้ายคือกลุ่มผู้ชมที่ไม่ใช่แฟนภาพยนตร์นอกกระแสแต่ต้องการรู้จักภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ จากการประชาสัมพันธ์กิจกรรม ขนิษฐา ทองสินธุ์ แบรนด์ดีไซเนอร์ชาวจังหวัดลพบุรีที่อาศัยและทำงานอยู่กรุงเทพฯ เป็นท่านหนึ่งที่มีโอกาสได้มาชมภาพยนตร์นอกกระแสที่จัดฉายโดยลพรามาครั้งฉายภาพยนตร์เรื่อง *รอวัน (Hours of Ours) (2566)* ที่จัดฉายเมื่อ 30 มีนาคม 2567 ขนิษฐาอาจจัดกลุ่มอยู่ในกลุ่มผู้ชมประเภทที่สาม ทว่าตัวตนของเธอในฐานะผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสก็ทับซ้อนกับผู้ชมกลุ่มที่สองเช่นกัน

ขนิษฐาชื่นชอบการชมภาพยนตร์นอกกระแสตามโรงภาพยนตร์อิสระและสเปซด้วยเหตุผลประการหนึ่งคือมวลบรรยากาศที่เป็นมิตรจากจำนวนผู้ชมที่ไม่มากนัก ขนิษฐามีวิถีการชมภาพยนตร์อย่างเลือกตามธีมที่เปลี่ยนไปตามความสนใจในแต่ละช่วง บางช่วงขนิษฐาสนใจประเด็นการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ก็จะหาชมภาพยนตร์ที่นำเสนอประเด็นดังกล่าวติดต่อกัน บางช่วงที่สนใจประเด็นการเมืองก็ชมภาพยนตร์สารคดีเกี่ยวกับการเมือง หรือย้อนกลับไปช่วงเริ่มทำงานเธอมักชมภาพยนตร์ที่นำเสนอเรื่องการก้าวพ้นวัย (Coming of Age)

ความสนใจที่ขนิษฐามีต่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแสกชัดเจนภายหลังที่บรรยากาศของสังคมผ่อนคลายทั้งจากการมีรัฐบาลจากการเลือกตั้งทั่วไปในปี พ.ศ. 2562 และโรคโควิด19 ที่ระบาดคลี่คลายลง การชมภาพยนตร์นอกกระแสในโรงภาพยนตร์อิสระและสเปซฉายภาพยนตร์กลายมาเป็นกิจวัตรที่ขนิษฐาเลือกทำเมื่อว่างจากงานประจำ การร่วมกิจกรรมฉายภาพยนตร์และชมภาพยนตร์นอกกระแสเป็นสิ่งที่แยกกับมิติงานประจำโดยสิ้นเชิง คนรู้จักรอบตัวขนิษฐาที่ชื่นชอบการชมภาพยนตร์นอกกระแสมีอยู่ไม่มาก แต่ขนิษฐากลับเจอและได้รู้จักเพื่อนใหม่จากกิจกรรมฉายภาพยนตร์ ภายหลังจากที่กลับมาชมภาพยนตร์บ่อยขึ้นขนิษฐาได้กลับไปติดต่อกับกลุ่มเพื่อนร่วมงานเก่า 2 – 3 คน ที่พบกันที่งานเทศกาลภาพยนตร์ บ่อยครั้งขนิษฐาและกลุ่มเพื่อนนัดเจอกันเพื่อชมภาพยนตร์ตามเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติหรืองานฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสบางเรื่องที่เคยพลาดโอกาสชมในช่วงวิกฤติการเมืองที่ผ่านมา ต่อมาในช่วง 2 – 3 ปี ภายหลังที่โรคโควิด19 สิ้นสุดลง ขนิษฐาได้ชมภาพยนตร์นอกกระแสที่เคยพลาด ขนิษฐาเห็นว่าสาเหตุหนึ่งที่ภาพยนตร์นอกกระแสถูกนำมาฉายใหม่ได้เรื่อย ๆ ตามวาระที่ต่างกันออกไปเพราะช่วงจังหวะที่ภาพยนตร์นอกกระแสฉายในแต่ละครั้งไม่ได้ถูกเน้นย้ำหรือเชิดชูจนเป็นที่สนใจของสังคม นี่คือธรรมชาติของภาพยนตร์นอกระแสที่เรียบนิ่งไม่หวือหวาแต่กลับทำให้ตัวภาพยนตร์สามารถอยู่ได้เรื่อย ๆ โดยมีกลุ่มผู้ชมเฉพาะที่ยังตามชมหรือถูกฉายเฉพาะกลุ่มตามพื้นที่เล็ก ๆ เช่น ลพรามา

เสน่ห์ของภาพยนตร์นอกกระแสที่ทำให้ขนิษฐาหลงใหลและเลือกชมจนกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตประจำวันคือภาพยนตร์นอกกระแสมีวิธีการเล่าเรื่องที่ไม่ตายตัว สิ่งนี้แตกต่างจาก

Ref. code: 25676108031045VZA

ภาพยนตร์กระแสหลักที่มีตระกูลหรือแนวภาพยนตร์ (genre) ที่ตายตัว ภาพยนตร์นอกกระแสหลายเรื่องผสมผสานหลายแนวอยู่ในภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน นอกจากนี้ภาพยนตร์นอกระแสสามารถสร้างความรู้สึกร่วมหรือเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมได้คิดตามและเติบโตไปพร้อม ๆ กับเนื้อหาที่กำลังรับชม ขนิษฐาเห็นว่าภาพยนตร์นอกกระแสทำหน้าที่มากกว่าแค่เป็นสื่อเพื่อความบันเทิง

ไม่เพียงแต่เสน่ห์จากวิธีการเล่าเรื่องที่น่าสนใจ สำหรับขนิษฐาแล้วเสน่ห์อีกประการของภาพยนตร์นอกกระแสคือการที่สามารถหาชมได้ในสถานที่ที่หลากหลาย การชมภาพยนตร์นอกกระแสเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของขนิษฐา ไม่ว่าในแต่ละช่วงเวลาจะชมภาพยนตร์นอกกระแสแนวใด ขนิษฐามักชมที่โรงภาพยนตร์อิสระ ทั้งโรงภาพยนตร์เฮาส์สามย่าน (House Samyan) และด็อกคลับ รวมทั้งร่วมชมภาพยนตร์ที่ฉายตามกิจกรรมพิเศษ เช่น การชมภาพยนตร์บนดาดฟ้าโดยกลุ่มดูหนังบนดาดฟ้า (Skyline Film) ขนิษฐาเห็นว่าการชมภาพยนตร์นอกกระแสในโรงภาพยนตร์อิสระรวมทั้งสเปซฉายภาพยนตร์ให้ประสบการณ์ที่แตกต่างจากโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่อย่างมากด้วยสถานที่ฉายภาพยนตร์เหล่านี้สร้างมวลบรรยากาศที่เป็นมิตรแก่ผู้ชม

> สิ่งที่โรงหนังอิสระให้เป็นสิ่งที่โรงขนาดใหญ่ให้ไม่ได้ สมัยก่อนก็ดูหนังโรงสแตนด์อะโลนในลพบุรี มันมีบรรยากาศที่คอมฟี (comfy) เราสามารถเดินเข้าไปภายในพื้นที่ฉายและดื่มด่ำกับภาพยนตร์ได้โดยไม่ต้องผ่านพื้นที่หรือสิ่งปลูกสร้างที่ซับซ้อน ความรู้สึกแบบนี้ไม่เกิดกับเราเวลาไปดูโรงหนังที่อยู่ตามห้าง บรรยากาศโรงหนังในห้างทำให้เรารู้สึกเกร็งตรงกันข้ามกับโรงสแตนด์อะโลนอย่างเฮาส์ บางครั้งคนดูในโรงสามารถยืนปรบมือให้หนังที่เพิ่งดูจบ ขณะนั่งดูคนดูเองก็สามารถแสดงอารมณ์ที่มีต่อหนังได้ ไม่เคอะเขิน
>
> ขนิษฐา ทองสินธุ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, เมษายน 2567)

ขนิษฐาอธิบายความรู้สึกและประสบการณ์ที่ได้รับจากการชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์อิสระโดยเปรียบเทียบความแตกต่างที่ได้จากโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ น่าสังเกตว่าประสบการณ์หรือความหมายที่ได้จากการชมภาพยนตร์นอกจากจะได้รับจากแก่นสาระที่ภาพยนตร์นำเสนอแล้วยังได้รับจากบรรยากาศในเชิงกายภาพและรูปแบบวิถีปฏิบัติของผู้ชมในโรงภาพยนตร์ประกอบด้วยเช่นกัน นอกจากประสบการณ์ที่ได้จากโรงภาพยนตร์อิสระแล้วขนิษฐาในฐานะแฟนภาพยนตร์นอกกระแสยังกล่าวถึงประสบการณ์ที่ได้รับจากสเปซฉายภาพยนตร์อิสระ ขนิษฐาเห็นว่าสเปซฉายภาพยนตร์มีลักษณะทางกายภาพที่แตกต่างจากโรงภาพยนตร์อิสระโดยเฉพาะการจัดวางที่นั่งสำหรับชมภาพยนตร์ สเปซฉายภาพยนตร์บางสถานที่อาจมีข้อด้อยเรื่องตำแหน่งหรือความลาดชันของเก้าอี้นั่งชม ปัญหานี้มักเกิดเมื่อผู้ชมแถวหน้าเป็นชาวต่างชาติหรือผู้ชมที่มีสรีระค่อนข้างใหญ่บังสายตาในบางช่วงจังหวะที่ชมภาพยนตร์

Ref. code: 25676108031045VZA

แม้ลักษณะทางกายภาพของสเปซอาจด้อยกว่าโรงภาพยนตร์อิสระแต่ขนิษฐาเห็นว่าประสบการณ์อื่นโดยเฉพาะมวลบรรยากาศที่สุขสบายก็ได้รับจากสเปซไม่แตกต่างจากโรงภาพยนตร์อิสระ จุดเด่นของสเปซฉายภาพยนตร์อิสระคือขนาดของโรงหรือจำนวนความจุที่ไม่มากเกินไป ขนิษฐาชื่นชอบโรงภาพยนตร์ขนาดเล็กมากกว่าโรงภาพยนตร์ที่มีขนาดใหญ่ ความจุประมาณ 50 – 60 ที่นั่งอย่างโรงภาพยนตร์ของด็อกคลับคือขนาดที่เธอมองว่ามีความเหมาะสมสำหรับการชมภาพยนตร์นอกกระแสที่ส่วนใหญ่ไม่มีเทคนิคด้านการผลิตที่พิเศษมากนัก ด้วยขนาดและความจุเพียงหลักสิบทำให้สามารถจ้องมองสิ่งที่ปรากฏบนจอได้อย่างใกล้ชิดและซึมซับบรรยากาศได้อย่างเต็มอิ่ม

ต่อประเด็นลักษณะทางกายภาพของสเปซฉายภาพยนตร์ ผู้ชมกลุ่มสูงอายุที่ a.e.y.space อย่างพรรณิภามีความเห็นคล้ายกัน แม้ว่าเบื้องต้นพรรณิภาอาจจะไม่ประทับใจเก้าอี้สำหรับนั่งชมภาพยนตร์ พรรณิภาเห็นว่าที่นั่งที่สเปซจัดอาจไม่เหมาะสมหรือสะดวกสบายสำหรับใช้ทำกิจกรรมที่นานกว่า 2 – 3 ชั่วโมงต่อครั้ง แต่อย่างไรก็ตามปัญหาที่ว่านี้เป็นสิ่งที่ยอมรับได้เพราะพรรณิภาทราบข้อจำกัดการดำเนินงานของ a.e.y.space ดีว่าการจัดกิจกรรมเกือบทั้งหมดมาจากผู้จัดทำเพียงผู้เดียว นอกจากนี้ขนาดของพื้นที่ที่ไม่ใหญ่โตมากนักอาจจะมีสาเหตุมาจากธรรมชาติของกิจกรรมหรือภาพยนตร์ที่ฉายเป็นกิจกรรมเฉพาะกลุ่มที่มีผู้เข้าร่วมจำนวนไม่มาก การจัดพื้นที่ฉายภายในห้องหนึ่งของแกลลอรีส่วนตัวของปกรณ์นับว่ามีเหมาะสมและสมเหตุสมผล

> a.e.y.space เป็นพื้นที่ให้คนที่สนใจประเด็นสังคมและการเมืองได้ชมภาพยนตร์ในบรรยากาศที่สร้างสรรค์ พื้นที่ฉายอาจรองรับคนดูได้ไม่มากแต่ทำให้คนดูเห็นกันหมดใกล้ชิดกันเวลาจัดวงคุย คนดูได้พัฒนาการพูดกล้าคิดกล้าพูด ตัวน้องเอ๋เองเค้าก็มีความแหลมคมของประเด็นและวิธีคิดมากขึ้น วิธีการทำงานของเค้าเป็นบุคลิกที่สามารถดึงคนที่ความคิดหลากหลายมาร่วมในกิจกรรมที่จัดขึ้นได้
>
> พรรณิภา โสตถิพันธุ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, สิงหาคม 2566)

ความคิดเห็นของพรรณิภาสะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ร่วมกันระหว่างผู้จัดฉายสเปซและผู้ชมที่ต่างร่วมกันสร้างมวลบรรยากาศของการชมภาพยนตร์นอกกระแส แม้ว่าลักษณะทางกายภาพอาจเป็นข้อจำกัดต่อการจัดกิจกรรมอยู่บ้างหว่าองค์ประกอบอื่นโดยเฉพาะความสัมพันธ์ระหว่างผู้คนและพื้นที่ทลายข้อจำกัดดังกล่าวและก่อร่างไปสู่วัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแสโดยมีวงสนทนาหรือการตอบคำถาม Q&A หลังชมภาพยนตร์เป็นกิจกรรมร่วม มวลบรรยากาศการชมภาพยนตร์ตลอดจนกิจกรรมวงสนทนานี้ยังเป็นอีกหนึ่งกิจกรรมเกี่ยวเนื่องการชมภาพยนตร์ที่ผู้ชมที่ลพรามาอย่างขนิษฐาประทับใจ ขนิษฐาเห็นว่าวงสนทนาพูดคุยหลังชมภาพยนตร์จะเติมเต็มประสบการณ์การชมและเติมเต็มความหมายทั้งของภาพยนตร์ที่ได้ชมและของกิจกรรมโดยรวม

Ref. code: 25676108031045VZA

> วง Q&A เป็นภาพจำที่มาคู่กับการดูหนังนอกกระแสตามโรงหนังอิสระหรือตามสเปซฉายหนัง เราว่าเพราะธรรมชาติของหนังนอกกระแสที่ไม่ได้เล่าบางอย่างหรือเล่าไม่หมด หนังเปิดกว้างให้เราได้ตีความ วงสนทนาแรก ๆ ที่มีโอกาสฟังคือตอนไปดูเรื่อง แต่เพียงผู้เดียว P-047 (2554) ของคงเดช (คงเดช จาตุรันต์รัศมี) ตอนนั้นมีผู้กำกับและนักแสดงในเรื่องมา Q&A พอเราได้ฟังที่เค้าทอล์กที่เค้าแลกเปลี่ยนกันมันทำให้เราเข้าใจหนังที่ดูลึกซึ้งขึ้น มันทำให้เรารู้สึกกับหนังเรื่องนั้นมากขึ้น
>
> ขนิษฐา ทองสินธุ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, เมษายน 2567)

วงสนทนาหลังชมภาพยนตร์เป็นกิจกรรมที่สร้างความหมายและประสบการณ์การชมภาพยนตร์นอกกระแสให้แก่ผู้ชมสมบูรณ์ยิ่งขึ้น วงสนทนาเป็นสิ่งเกี่ยวเนื่องจากกการชมภาพยนตร์ที่ผู้ชมหลายคนให้ความสนใจเช่นที่กษิดิ์เดชอธิบายไว้ว่าลักษณะของกลุ่มผู้ชมกลุ่มหนึ่งของลพรามาในช่วงสิ้นเดือนมีนาคม พ.ศ. 2567 ขนิษฐามีโอกาสเดินไปชมภาพยนตร์ที่จัดฉายโดยลพรามา กิจกรรมฉายภาพยนตร์ครั้งนี้กษิดิ์เดชเลือกใช้ร้านคาเฟ่ Fair Boy เป็นสถานที่จัดฉายภาพยนตร์เรื่อง *รอวัน (Hours of Ours)* (2566) ขนิษฐาเห็นว่าการที่ลพรามาเลือกใช้สถานที่จัดฉายเป็นคาเฟ่ Fair Boy ทำให้การชมภาพยนตร์ครั้งนี้มีความหมายมากยิ่งขึ้น บรรยากาศในร้านที่เป็นกันเองใช้โต๊ะเก้าอี้โซฟาในร้านที่ให้บริการลูกค้าคาเฟ่เป็นที่นั่งชมภาพยนตร์ ผู้ชมแต่ละคนเลือกที่นั่งได้ตามอัธยาศัยทำให้การชมภาพยนตร์ครั้งนี้มีทั้งผู้ชมที่นั่งเก้าอี้ไม้คนเดียว บางคนนั่งโซฟาร่วมกับผู้ชมท่านอื่น แม้ว่าในระหว่างการฉายมีข้อผิดพลาดทางเทคนิคทำให้ผู้จัดฉายต้องเบรกพักช่วงหนึ่งแต่ขนิษฐาไม่ได้รู้สึกว่านี่คือสิ่งร้ายแรงกลับเป็นโอกาสให้ผู้ชมได้ลุกเปลี่ยนอิริยาบถ บ้างลุกเข้าห้องน้ำ เมื่อฉายภาพยนตร์จบผู้ชมเพียงแค่หันเก้าอี้ที่แต่ละคนนั่งเพียงเล็กน้อยก็เกิดเป็นวงสนทนาพูดคุยเกี่ยวกับภาพยนตร์ที่เพิ่งได้ชมไปอย่างเป็นกันเอง อีกทั้งบทสนทนาที่เกิดขึ้นในวง Q&A ครั้งนี้ทำให้ภาพยนตร์เรื่อง *รอวัน Hours of Ours* ที่เพิ่งฉายไปซึ่งนำเสนอธีมเกี่ยวกับผู้ลี้ภัยมีความหมายมากยิ่งขึ้นเมื่อฉายในสถานที่แห่งนี้ ภาพที่ 4.19 แสดงบรรยากาศวงสนทนาหลังฉายภาพยนตร์เรื่อง *รอวัน Hours of Ours* ที่คาเฟ่ Fair Boy

Ref. code: 25676108031045VZA

**ภาพที่ 4.19**

*วงสนทนา Q&A หลังฉายภาพยนตร์เรื่อง รอวัน Hours of Ours*

*หมายเหตุ.* ภาพโดย ผู้วิจัย

> ตัวเราเองซึ่งก็อินกับม็อบราษฎร รับรู้ข่าวแกนนำหรือคนที่ออกไปเรียกร้องช่วงม็อบพอได้ดูหนังเรื่องนี้ที่พูดเรื่องผู้ลี้ภัย ยิ่งมารู้ว่าคาเฟ่ที่ฉายเจ้าของเป็นสมาชิกกลุ่มทะลุฟ้าที่ต้องเลือกระหว่างลี้ภัยหรืออยู่ต่อไป มันทำให้หนังที่ดูรวมทั้งวง Q&A มันมีความหมายมากขึ้น หนังและบรรยากาศมันทำงานกับเราในอีกระดับ ยิ่งฟังเรื่องที่แชร์กัน บทสนทนาในวงทำให้การดูหนังครั้งนั้นมันสมบูรณ์แบบมากขึ้น
>
> (ขนิษฐา ทองสินธุ์, สัมภาษณ์, เมษายน 2567)

แม้ลักษณะทางกายภาพของสถานที่ฉายภาพยนตร์โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถานที่ที่เป็นคาเฟ่ไม่ได้ถูกสร้างมาเพื่อฉายภาพยนตร์หากแต่อาศัยอุปกรณ์เพียงเครื่องฉายและจอรับภาพและปรับที่นั่งเล็กน้อยเพื่อเป็นพื้นที่ฉาย สิ่งนี้ไม่เป็นปัญหาหรือข้อด้อยแต่อย่างใดด้วยขนิษฐานิยามการชมภาพยนตร์ในพื้นที่เช่นนี้ว่าคือการชมภาพยนตร์ที่บ้านของเพื่อน ประสบการณ์ที่ขนิษฐาได้รับจากการชมภาพยนตร์ในพื้นที่อย่างคาเฟ่จึงไม่แตกต่างจากที่เธอคาดหวังไว้ อีกทั้งจำนวนผู้ชมที่ถูกจำกัดไว้ไม่เกิน 20 ที่นั่งจึงไม่ได้สร้างความรู้สึกอึดอัดหรือไม่สะดวกสบาย ณ ขณะรับชม ในทางกลับกันจำนวนผู้ชมที่ไม่มากนักทำให้ผู้ชมทุกคนมีโอกาสถ่ายทอดความคิดเห็นแก่ผู้อื่นในวงสนทนาได้อย่างทั่วถึง

ความหมายและประสบการณ์ที่เกิดขึ้นกับผู้ชมอย่างขนิษฐาอาศัยทั้งตัวภาพยนตร์นอกกระแสและมวลบรรยากาศที่เกิดขึ้นในระหว่างชมร่วมกันก่อร่างสร้างความหมายและประสบการณ์ให้แก่ผู้ชม น่าสนใจว่าผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสทั้งที่ a.e.y.space และลพรามาต่างให้ความสนใจและให้ความสำคัญกับวงสนทาหลังชมภาพยนตร์เช่นเดียวกับผู้จัดฉายแต่ละสเปซ ความสอดคล้อง

Ref. code: 25676108031045VZA

ต้องกันระหว่างผู้จัดฉาย ภาพยนตร์นอกกระแส สเปซฉาย และผู้ชมก่อให้เกิดมวลบรรยากาศของการชมภาพยนตร์ที่มีความหมายแก่ทุกผู้เกี่ยวข้อง ความหมายและประสบการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นกับผู้ชมที่ a.e.y.space อย่างพรรณิภาแม้เงื่อนไขด้านอายุอาจเป็นอุปสรคอยู่บ้างก็ตาม ความแตกต่างด้านช่วงวัยระหว่างพรรณิภากับผู้ชมกลุ่มช่วงอายุอื่นอาจเป็นข้อจำกัดต่อการร่วมกิจกรรมบางกิจกรรม เช่น ภาษาหรือศัพท์เฉพาะกลุ่มที่ใช้สื่อสารในงานศิลปะบางชิ้นที่จัดวางร่วมกับการฉายภาพยนตร์ แต่สิ่งนี้ไม่ใช่ปัญหาในวงสนทนาหรือการพูดคุยหลังฉายภาพยนตร์ ในทางกลับกันพรรณิภาเห็นว่าความต่างด้านอายุทำให้บทสนทนาที่เกิดขึ้นมีความหลากหลายและน่าสนใจ

บรรยากาศวงสนทนาหลังฉายภาพยนตร์ของ a.e.y.space ที่พรรณิภาเข้าร่วมจะเริ่มต้นจากคำถามพื้นฐานทั่วไป เช่น ชอบหรือไม่ชอบฉากใดในภาพยนตร์ที่ได้ชม หลังจากนั้นการสนทนาจะดำเนินต่อไปอย่างเป็นธรรมชาติโดยบางครั้งอาจกินเวลามากกว่า 2 - 3 ชั่วโมง สำหรับพรรณิภาวงสนทนาเช่นนี้คือความโดดเด่นแรกของการชมภาพยนตร์ที่ a.e.y.space อีกทั้งเป็นลักษณะเด่นทั้งของปกรณ์ในฐานะคนจัดและของผู้ชมภาพยนตร์ที่ต่างให้ความสำคัญกับการสนทนาหลังชมภาพยนตร์ พรรณิภาเห็นตรงกับปกรณ์ว่าความหลากหลายของกลุ่มผู้ชมที่มีตั้งแต่กลุ่มวัยรุ่น กลุ่มวัยทำงานไปจนถึงกลุ่มวัยผู้ใหญ่คือความโดดเด่นของ a.e.y.space

ผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสที่ติดตามและร่วมกิจกรรมของทางสเปซอย่างต่อเนื่องจนเรียกว่าเป็นแฟนประจำอย่างพรรณิภามีความสนใจและความตั้งใจร่วมที่เหมือนกับผู้ก่อตั้งสเปซ โดยเฉพาะเรื่องการสร้างวงสนทนาให้แก่พื้นที่จังหวัดสงขลาที่ a.e.y.space ตั้งอยู่ เช่นเดียวกับผู้ก่อตั้งลพรามาอย่างกษิดิ์เดชที่นิยามผู้ชมที่ลพรามาผ่านพฤติกรรมหรือความสนใจแสวงหาพื้นที่พูดคุย สิ่งนี้สะท้อนว่าลพรามาให้ความสำคัญแก่การสร้างวงสนทนาซึ่งเป็นสิ่งที่ยังขาดในจังหวัดลพบุรีโดยมีขนิษฐาเป็นตัวอย่างของผู้ชมที่มีความสนใจพ้องกัน แบบแผนและวิถีปฏิบัติที่เกิดขึ้นก่อร่างเป็นวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแสอันเป็นปฏิบัติการในชีวิตประจำวันที่ค่อนข้างมีความเฉพาะผ่านการถักทอก่อร่างร่วมกันทั้งภาพยนตร์นอกกระแส สเปซฉายภาพยนตร์ รวมทั้งผู้ชมภาพยนตร์ ความแตกต่างในรายละเอียดแปรเปลี่ยนไปตามผู้คนและพื้นที่แต่ละแห่ง ในส่วนต่อไปผู้วิจัยจะขยายให้เห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสกับภาพยนตร์นอกกระแส และสเปซฉายภาพยนตร์อันนำมาสู่การทำความเข้าบทบาทของผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสในฐานะผู้ร่วมก่อร่างวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแส

### 4.5 บทบาทเชิงรุกของผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแส

ผู้ชมทั้งที่ a.e.y.space และลพรามาต่างเป็นผู้ที่ชื่นชอบภาพยนตร์นอกกระแส เข้าร่วมกิจกรรมของสเปซด้วยเห็นว่าภาพยนตร์ที่ฉายสอดคล้องต้องกันกับประเด็นที่ตนสนใจ อีกทั้งเห็นว่า

Ref. code: 25676108031045VZA

กิจกรรมที่จัดประกอบการฉายโดยเฉพาะวงสนทนาเกี่ยวกับภาพยนตร์มีประโยชน์ทั้งช่วยเติมต่อขยายความเข้าใจภาพยนตร์ที่ชมและเป็นการเปิดพื้นที่เพื่อรับฟังความคิดเห็นที่หลากหลาย มวลบรรยากาศอย่างเฉพาะที่เกิดขึ้นจากการฉายภาพยนตร์ที่สเปซแต่ละแห่งมาจากปฏิบัติการของแต่ละส่วนเสี้ยวที่มีความสัมพันธ์กัน การชมภาพยนตร์นอกกระแสที่ฉายในสเปซประกอบกับกิจกรรมเกี่ยวเนื่องที่จัดเผยให้เห็นพลังของผู้ชมภาพยนตร์นอกระแสที่ไม่แค่รับชมอย่างแน่นอน ทว่ามีการกระทำที่เร้ารุกทั้งต่อภาพยนตร์ที่ชมและสเปซที่ฉาย วิถีปฏิบัติเช่นนี้ของผู้ชมสะท้อนให้เห็นบทบาทที่ชัดเจนในฐานะผู้ร่วมก่อร่างสร้างวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแส

การจัดฉายภาพยนตร์ในแต่ละครั้งผู้จัดฉายต้องสื่อสารไปยังกลุ่มผู้ชมที่ชื่นชอบภาพยนตร์นอกกระแสเพื่อให้รับทราบวาระของกิจกรรม ทั้ง a.e.y.space และลพรามาต่างใช้เฟซบุ๊กแฟนเพจเป็นช่องทางหลักเพื่อสื่อสารไปยังผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย ข่าวประชาสัมพันธ์กิจกรรมฉายภาพยนตร์ที่กระจายออกไปถูกส่งถึงผู้ชมเป้าหมาย ขณะเดียวกันเจ้าหน้าที่รัฐที่คอยตรวจตราก็ได้รับข่าวประชาสัมพันธ์กิจกรรมเช่นเดียวกัน การฉายภาพยนตร์ในแต่ละวาระจึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่เจ้าหน้าที่รัฐจะเข้ามาสอดส่องโดยเฉพาะอย่างยิ่งวาระฉายภาพยนตร์ที่รัฐประเมินว่าเข้าข่ายสุ่มเสี่ยง เช่น กรณี a.e.y.space ฉายภาพยนตร์เรื่อง The Kingmaker แม้ว่าทางผู้จัดมิได้มุ่งไปที่ประเด็นการเมืองก็ตาม

น่าสังเกตว่าแม้ลพรามาจะเป็นกลุ่มฉายภาพยนตร์ในจังหวัดลพบุรี จังหวัดที่ได้ชื่อว่าเมืองแห่งค่ายทหารทว่าที่ผ่านมากลับไม่มีเหตุการณ์ที่ต้องปะทะกับหน่วยงานรัฐอย่างทหารหรือแม้แต่ตำรวจอย่างชัดเจน กษิดิ์เดชให้เหตุผลว่าส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะการจัดกิจกรรมที่ผ่านมายังอยู่ในช่วงเริ่มต้น การประชาสัมพันธ์ของลพรามายังไปสู่การรับรู้ในวงจำกัด อีกทั้งกษิดิ์เดชเห็นว่ากิจกรรมและภาพยนตร์ที่ลพรามาจัดฉายในช่วงก่อตั้งไม่ใช่หนังการเมืองอย่างชัดเจน บรรยากาศในเขตเมืองลพบุรีค่อนข้างผ่อนคลายให้จัดกิจกรรมเช่นนี้ได้

> ในช่วงเริ่มก่อตั้งลพรามาบรรยากาศในจังหวัดค่อนข้างเปิดกว้าง แต่ขาดกลุ่มคนและพื้นที่สำหรับการจัดกิจกรรมมากกว่า การใช้ภาพยนตร์นอกกระแสเป็นภาพแทนเพื่อนำเสนอชุดความคิดบางอย่างหรือปลุกเร้าสังคมจะเกิดผลมากน้อยขนาดไหนขึ้นอยู่กับผู้ชมแต่ละคนเป็นหลัก หนังนอกกระแสในเบื้องต้นยังเป็นสื่อบันเทิงที่สามารถเข้าถึงได้ง่าย มีพลังนำไปสู่การเปิดพื้นที่พูดคุยประเด็นสาธารณะได้
>
> กษิดิ์เดช มาลีหอม (การสื่อสารส่วนบุคคล, มิถุนายน 2566)

ท่าทีและทัศนะของกษิดิ์เดชต่อการฉายจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์นอกกระแสให้ความสำคัญกับการใช้ภาพยนตร์เป็นสื่อเพื่อเปิดพื้นที่สำหรับการพูดคุยไปสู่ประเด็นสาธารณะที่เขา

Ref. code: 25676108031045VZA

สนใจมากกว่าการมุ่งไปที่การสื่อสารความคิดและจุดยืนทางการเมือง สิ่งนี้น่าจะเป็นเหตุผลว่าทำไมที่ผ่านมาการจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์ของลพรามาจึงค่อนข้างราบรื่นไม่ถูกเพ่งเล็งจากเจ้าหน้าที่รัฐในพื้นที่ อีกทั้งยังสะท้อนให้เห็นมุมมองที่ผู้จัดฉายมีต่อผู้ชมภาพยนตร์อย่างเปิดกว้างและมองเห็นความคิดที่หลากหลายของผู้ชมที่มีต่อกิจกรรมฉายภาพยนตร์ กษิดิ์เดชในฐานะผู้จัดฉายภาพยนตร์นอกกระแสมีความตั้งใจสอดคล้องกับผู้กำกับและผู้จัดจำหน่ายที่ต้องการให้ภาพยนตร์เข้าถึงผู้ชมจำนวนมาก เพื่อให้ภาพยนตร์เข้าถึงผู้ชมจำนวนมากกษิดิ์เดชจึงพยายามทำให้การเข้าถึงภาพยนตร์นอกกระแสเป็นเรื่องที่เข้าถึงง่าย สำหรับกษิดิ์เดชการเปิดพื้นที่ให้ภาพยนตร์นอกกระแสคือประตูบานแรกที่จะทำให้ผู้ชมได้สัมผัสภาพยนตร์ พื้นที่ฉายที่หมุนเวียนไปตามธีมหรือการจัดกิจกรรมอื่นร่วมกับการฉายจะทำให้คนทั่วไปเปิดใจเข้าหาภาพยนตร์นอกกระแสง่ายขึ้นแม้สำหรับผู้ชมจะมองว่าภาพยนตร์บางเรื่องดูยากก็ตาม ในฐานะผู้จัดฉายภาพยนตร์สิ่งที่กษิดิ์เดชต้องการสื่อสารกับผู้ชมที่ลพรามาคือให้พิจารณาว่าภาพยนตร์นอกกระแสมีแนวตระกูล (genre) หรือธีมนำเสนอหลากหลาย ภาพยนตร์นอกกระแสส่วนหนึ่งเป็นภาพยนตร์อาร์ตเฮาส์ที่อาจเข้าใจยาก ทว่ายังมีภาพยนตร์นอกกระแสอีกไม่น้อยที่อาจนำเสนอเรื่องเล่าธรรมดาและเน้นสร้างอารมณ์ร่วมกับผู้ชมได้ง่าย เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *Aftersun* (2022) ที่นำเสนอประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างพ่อกับลูกได้รับความนิยมอย่างมากจากผู้ชม

นอกจากผู้จัดฉายภาพยนตร์อย่างกษิดิ์เดชมองพลังของภาพยนตร์นอกกระแสเบื้องต้นในฐานะสื่อเพื่อเปิดพื้นที่พูดคุยแก่สังคม ผู้ชมที่ลพรามาอย่างขนิษฐายังเห็นพลังของภาพยนตร์นอกกระแสอีกแง่คืออิทธิพลที่มีต่อผู้ชม สำหรับขนิษฐาภาพยนตร์นอกกระแสอาจไม่มีพลังถึงขั้นจะเปลี่ยนแปลงผู้ชมหรือปลุกเร้าผู้ชมให้ลุกขึ้นมากระทำการเปลี่ยนแปลงบางอย่าง ทว่าสำหรับขนิษฐาภาพยนตร์นอกกระแสให้ชุดความคิดหรือความเห็นหนึ่ง ๆ ที่มีต่อสังคมแก่ผู้ชม เมื่อผู้ชมได้ชมภาพยนตร์จะรับรู้มุมมองหรือจุดยืนที่ภาพยนตร์นำเสนอแล้วเลือกว่าจะเห็นด้วยหรือไม่เห็นด้วย หรืออาจเลือกมาเป็นชุดความคิดสำหรับมองหรืออธิบายสังคม ยิ่งเมื่อผู้ชมแต่ละคนได้แบ่งปันสิ่งที่ได้จากภาพยนตร์หรือแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกันในวงสนทนาหลังชมยิ่งทำให้ได้แง่มุมหรือข้อคิดเห็นที่หลากหลายมากขึ้น

ต่อประเด็นเรื่องพลังของภาพยนตร์นอกกระแสในฐานะสื่อที่เปิดพื้นที่หรือจุดประเด็นสนทนาให้แก่ผู้ชม พรรณิภาเองก็มีความเห็นเช่นนี้ด้วยเช่นกัน พรรณิภาเห็นว่าการฉายภาพยนตร์นอกกระแสเป็นพื้นที่สำหรับพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับประเด็นทางสังคม ทั้งภาพยนตร์นอกกระแสและผู้ชมภาพยนตร์มีจุดร่วมคือต่างมีความขบถอยู่ในตัว การชมภาพยนตร์นอกกระแสเป็นจุดเริ่มต้นของการหล่อหลอมหรือขัดเกลาความคิดและมุมมองของผู้ชม นอจากนี้พรรณิภาเห็นว่าแม้แต่ผู้ชมที่สนใจเพียงแค่ด้านเทคนิคทางภาพยนตร์พรรณิภาเห็นว่าเมื่อได้ร่วมวงสนทนาหลังชมภาพยนตร์ก็จะได้มุมมองด้านสังคมกลับไปด้วยเช่นกัน

Ref. code: 25676108031045VZA

> ที่ผ่านมาอาจมีผู้ชมขาจรเวียนมาบ้าง ผู้ชมขาจรจะเป็นกลุ่มวัยทำงานตอนต้นและนักศึกษาที่ร้อนวิชา มาใช้ a.e.y.space เป็นพื้นที่ปลดปล่อยความคิด ผู้ชมวัยป้าหนูที่เป็นขาประจำมีอีก 2 -3 คน เป็นนักเขียน นักแปล อดีตอาจารย์มหาวิทยาลัยในสงขลา มีพนักงานประกันชีวิต สถาปนิก ทุกคนร่วมกันแลกเปลี่ยน นำเสนอมุมมองส่วนบุคคล มีทั้งสอดคล้องและก็โต้แย้งซึ่งกันและกัน
>
> พรรณิภา โสตถิพันธุ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, สิงหาคม 2566)

ในทัศนะของพรรณิภาความหลากหลายของผู้ชมไม่ว่าจะด้านอายุหรืออาชีพสร้างบรรยากาศและบทสนทนาที่เป็นประโยชน์ต่อผู้มาร่วมทั้งสิ้น แต่อย่างไรก็ตามพรรณิภาในฐานะผู้ชมที่มีพื้นความสนใจประเด็นเกี่ยวกับความเท่าเทียมยังเห็นจุดบกพร่องบางประการของ a.e.y. ในฐานะพื้นที่แห่งการสร้างบทสนทนาเช่นกัน แม้ว่า a.e.y.space จะเป็นพื้นที่สำหรับการพูดคุยและก่อร่างวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแส ทว่าการฉายภาพยนตร์ในบางวาระที่จัดร่วมกับนิทรรศการศิลปะค่อนข้างมีความเฉพาะเจาะจงอย่างชัดเจนทำให้ผู้เข้าร่วมค่อนข้างจำกัดและคนภายนอกอาจเข้าไม่ถึง ประเด็นนี้อาจจะไม่ใช่ข้อเสียแต่พรรณิภาเห็นว่าเป็นแง่เงื่อนที่ปกรณ์ในฐานะผู้จัดฉายยังต้องแก้ไขหรือคิดหาทางจัดการต่อไป ข้อคิดเห็นประเด็นนี้ของพรณณิภาสอดคล้องกับที่ปกรณ์กล่าวถึงว่าเป็น “โจทย์ที่ต้องแก้” เช่นกัน

พรรณิภายกตัวอย่างเทศกาลงานออกแบบปักษ์ใต้ (Pakk Taii Design Week) ที่ a.e.y.space เป็นหนึ่งในพื้นที่จัดแสดงนิทรรศการและฉายภาพยนตร์นอกกระแส พรรณิภาตั้งข้อสังเกตว่าเหตุใด “ปักษ์ใต้” หรือ “สงขลา” ของผู้จัดจึงแคบและจำกัดอยู่เพียงแค่ในเขตเมืองเก่าสงขลา พรรณิภาเห็นว่าผู้จัดยังติดหรือมองไม่พ้นย่านเมืองเก่าทำให้งานที่จัดกลายเป็นงานสำหรับคนนอกพื้นที่ที่อยู่ในเครือข่ายหรือแวดวงความสนใจเดียวกันแต่กลับลืมคนในจังหวัดสงขลาซึ่งเป็นคนพื้นที่ วิธีคิดหรือมุมมองของผู้จัดสะท้อนผ่านธีมหรือกิจกรรมรวมทั้งผลงานศิลปะที่นำเสนอในงานที่ให้ความสำคัญกับกลุ่มคนไทยเชื้อสายจีนที่ร่ำรวยโดยลืมกลุ่มคนเชื้อสายอื่น ๆ สำหรับพรณิภาเมืองสงขลาถูกสร้างขึ้นไม่เพียงแต่คนจีนหากยังมีคนไทยพุทธคนมุสลิมในพื้นที่ แม้ว่าการจัดงานในปี 2566 เริ่มขยายภาพสงขลากว้างขึ้นไปสู่พื้นที่ย่านชุมชนมุสลิม “บ้านบน” ซึ่งตั้งอยู่ต้นถนนนอกเขตเมืองเก่า แต่พรณณิภาเห็นว่าเริ่มหรือรู้สึกช้าเกินไปหลายปี สิ่งนี้คือภาพสะท้อนวิธีคิดในการทำงานที่อาจนำไปสู่การหลงลืมหรือกีดกันผู้คนบางกลุ่ม โดยมีบางกิจกรรมที่ a.e.y.space จัดขึ้นมาเป็นภาพสะท้อนวิธีคิดเหล่านั้น อย่างไรก็ตามปฏิเสธไม่ได้ว่า a.e.y.space มีบทบาทสำคัญที่จะเป็นผู้ประสานและผสานความคิดที่แตกต่างของทั้งกลุ่มคนจัดกิจกรรมในพื้นที่และผู้ร่วมกิจกรรมให้ได้มีพื้นที่ปฏิสังสรรค์ร่วมกัน

Ref. code: 25676108031045VZA

ความหมายและประสบการณ์ที่ผู้ชมภาพยนตร์ได้จากการชมภาพยนตร์ที่สเปซไม่ได้เกิดจากสเปซสร้างให้ผู้ชมเพียงฝ่ายเดียวหากแต่เกิดจากผู้ชมต่อรองและสร้างความหมายร่วมกับผู้จัดฉาย แม้ว่าปกรณ์ในฐานะผู้จัดและพรรณิภาในฐานะผู้ชมเห็นตรงกันว่าภาพยนตร์นอกกระแสเป็นสื่อเพื่อเปิดพื้นที่หรือบทสนทนาให้แก่ผู้ชม แต่ในทัศนะของพรรณิภายังเห็นว่าสเปซสามารถผลักหรือขยายขอบเขตของบทบาทได้มากกว่าที่ทำอยู่ พรรณิภามีข้อเสนอแนะว่าการจัดวงสนทนาในแต่ละครั้งสามารถขยับไปสู่รูปแบบที่เป็น “ฟอรั่ม” ด้วยมองว่าในทุกการสนทนาหลังฉายภาพยนตร์ประเด็นพูดคุยส่วนใหญ่ยังอยู่ที่บทสนทนาทั่วไป เน้นไปที่การพูดคุยแลกเปลี่ยนความรู้สึกหรือความประทับใจที่มีต่อภาพยนตร์ที่ได้ชม ทว่าหากให้ความสนใจหรือจุดเน้นในระดับที่ลึกกว่านี้การสนทนาจะนำไปสู่ประเด็นหรือองค์ความรู้ใหม่ได้ หากต่อยอดการพูดคุยหรือปรับไปสู่รูปแบบฟอรั่มจะทำให้การพูดคุยในแต่ละครั้งมีคุณค่ามากขึ้น

มวลบรรยากาศจากการฉายภาพยนตร์ที่เกิดขึ้นที่สเปซแต่ละแห่งไม่เพียงแต่เอื้อให้เกิดวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแสยังมีอิทธิพลต่อประสบการณ์ในชีวิตประจำวันของผู้ชม ยิ่งโดยเฉพาะเมื่อภาพยนตร์นอกกระแสถูกรื้อบริบทการฉายแบบเดิมไปสู่การสร้างบริบทการฉายใหม่ บทบาทของภาพยนตร์นอกกระแสและการฉายภาพยนตร์นอกกระแสในฐานะส่วนหนึ่งของกิจกรรมทางสังคมทั้งเป็นชิ้นงานศิลปะในนิทรรศการศิลปะหรือวัตถุจัดแสดงในนิทรรศการทางการเมืองสร้างประสบการณ์ใหม่ให้แก่ผู้ชมมากไปกว่าแค่สื่อที่เปิดพื้นที่การพูดคุยหรือสนทนา พลังของภาพยนตร์นอกกระแสในมิตินี้จะโดดเด่นและทำงานกับผู้ชมอย่างมากถ้าหากถูกนำไปฉายอย่างถูกที่ถูกเวลา ผู้ชมอย่างขนิษฐาเห็นว่าบริบทของสังคมทั้งห้วงเวลาและพื้นที่ฉายมีผลต่อความหมายและประสบการณ์ที่ได้รับ นอกจากบริบทสังคมแล้วบริบทการเมืองมีผลต่อประสบการณ์ผู้ชมเช่นกัน ขนิษฐายกตัวอย่างครั้งชมภาพยนตร์ที่ฉาย ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ ในช่วงม็อบราษฎร การฉายภาพยนตร์ในพื้นที่ที่จัดกิจกรรมทางการเมืองเป็นเครื่องมือที่ผู้จัดใช้เพื่อเสริมบรรยากาศการชุนนุมทางการเมือง แม้ภาพยนตร์ที่ฉายสลับกับการปราศรัยหรือการแสดงออกทางการเมืองอื่น ๆ ที่จัดขึ้นจะมีความขัดแย้งหรือตรงกันข้ามกับบรรยากาศของสังคมภายนอกพื้นที่ชุมนุม แต่มวลบรรยากาศการฉายภาพยนตร์สามารถตรึงให้ขนิษฐาและผู้ชมคนอื่นจดจ่ออยู่กับกิจกรรมตรงหน้าได้ สิ่งนี้คือพลังของภาพยนตร์นอกกระแสเมื่อถูกฉายในห้วงเวลาและพื้นที่ที่เหมาะสม

อีกตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่าบริบทการฉาย – ห้วงเวลาและสถานที่ - ส่งผลต่อความหมายและประสบการณ์ของผู้ชมคือครั้งขนิษฐามีโอกาสชมภาพยนตร์เรื่อง *The Kleptocrats* (2018) ภาพยนตร์ที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับคดีคอร์รัปชันในประเทศมาเลเซีย ขนิษฐาเห็นว่าหากได้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้ในช่วงเวลาที่เหมาะสมหรือสอดคล้องตามบริบทสังคม อาทิ ครั้งฉายในช่วงการอภิปรายไม่ไว้วางใจรัฐบาลปี พ.ศ.2563 จะทำให้เกิดความรู้สึกร่วมกับภาพยนตร์ได้มาก ทว่าขนิษฐาได้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้ครั้งฉายในประเทศไทยหลังสร้างเสร็จหลายปี เงื่อนไขของสังคมในบางช่วงเวลา

Ref. code: 25676108031045VZA

หรือบางสถานการณ์ทำให้ความหลากหลายของภาพยนตร์มีน้อย ขนิษฐาเห็นว่าภาพยนตร์นอกกระแสที่ฉายควรมีความหลากหลายหรือตัวเลือกให้คนในสังคมได้เลือกมากกว่าที่มีอยู่ การชมภาพยนตร์เกิดจากความต้องการความชื่นชอบส่วนบุคคลผู้ชมจะเลือกเองว่าจะชมหรือไม่ชมภาพยนตร์เรื่องใด การถูกทำให้ล่าช้าหรือเลื่อนช่วงเวลานำมาภาพยนตร์มาฉายโดยเฉพาะเงื่อนไขจากรัฐมีผลต่อความรู้สึกร่วมของผู้ชมในขณะนั้น ทั้งยังส่งผลให้ผู้ชมรู้สึกได้ว่าภาพยนตร์นั้นล้าสมัยหรือนำเสนอประเด็นที่ไม่เป็นปัจจุบันกับบริบทสังคม

ทัศนะที่ขนิษฐามีต่อห้วงจังหวะการฉายภาพยนตร์สะท้อนให้เห็นว่าสำหรับผู้ชมอย่างขนิษฐาแล้วความถูกที่ถูกเวลาของการฉายภาพยนตร์เกิดขึ้นได้หรือไม่นั้นมีเงื่อนไขสำคัญคือรัฐหรือบริบททางการเมืองเข้ามาเกี่ยวข้อง ขนิษฐาเป็นผู้มีประสบการณ์ตรงที่ผิดหวังต่อการไปร่วมกิจกรรมฉายภาพยนตร์เนื่องในวันครบรอบเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 ความทรงจำที่ค่อนข้างพร่าเลือนของขนิษฐาครั้งนั้นคือการไปชมภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* ที่จัดฉายวันที่ 6 ตุลาคม 2560 ทว่าก่อนที่ขนิษฐาและเพื่อนเดินทางไปถึง Warehouse 30 สถานที่จัดกิจกรรมฉายได้รับแจ้งข่าวว่ากิจกรรมครั้งนี้ถูกเจ้าหน้าที่รัฐสั่งห้ามฉาย

> เหมือนความตั้งใจถูกทำลาย แม้เข้าใจข้อจำกัดและบริบทของสังคมแต่ก็รู้สึกเซ็ง เพราะบรรยากาศตอนนั้นแม้คนส่วนใหญ่รับรู้ปัญหาและหยิบปัญหาขึ้นมาพูดคุยกันอย่างตรงไปตรงมาแต่พอเจอกับตัวเองก็เบื่อหน่าย กิจกรรมฉายหนังบางที่ก็ต้องหลบ ๆ ตามสถานที่ที่จำกัด สุดท้ายเราก็ค่อย ๆ ลดความสนใจกิจกรรมพวกนี้ พอมันเหนื่อยเราก็ปิดการรับรู้เรื่องหนังนอกกระแสไทยและหันไปดูหนังต่างประเทศ บรรยากาศและสถานการณ์ทำให้ท้อ แค่ดูหนังยังดูไม่ได้
>
> ขนิษฐา ทองสินธุ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, เมษายน 2567)

จากเหตุการณ์สั่งห้ามฉายภาพยนตร์ในครั้งนั้นสะท้อนให้เห็นว่าบริบทการเมืองมีผลต่อมวลบรรยากาศแห่งวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแส อีกทั้งมีผลต่อประสบการณ์และความหมายที่เกิดกับผู้ชมภาพยนตร์อย่างแยกจากกันไม่ได้ แม้ว่าภาพยนตร์นอกกระแสจะมีบทบาทและพลังทางสังคมทว่าหากถูกฉายอย่างไม่ถูกที่ถูกเวลาอาจทำให้ทั้งความหมายของภาพยนตร์และประสบการณ์ของผู้ชมเปลี่ยนไป สิ่งเหล่านี้ส่งผลต่อการก่อร่างวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแสภายหลังกิจกรรมฉายภาพยนตร์เรื่อง ดาวคะนอง (2559) ขนิษฐามีโอกาสชมภาพยนตร์เนื้อหาการเมืองเรื่องอื่น เช่น *The Kleptocrats (2018) The Kingmaker (2019)* ทว่าช่วงเวลาที่ได้ชมภาพยนตร์เหล่านี้ล่าช้าเกินกว่าที่ควรจะเป็นเพราะภาพยนตร์หลายเรื่องติดปัญหาห้ามฉาย ปรากฏการณ์เหล่านี้นำมาสู่การตั้งคำถามของขนิษฐาว่าเหตุใดจึงได้ชมภาพยนตร์เหล่านี้ในภายหลังทั้ง

Ref. code: 25676108031045VZA

ๆ ที่ข้อมูลหรือเนื้อหาที่นำเสนอเป็นข้อมูลที่ถูกเปิดเผยหรือเป็นที่รับรู้ได้โดยทั่วไปตามสื่อออนไลน์ อีกทั้งแง่มุมหรือข้อเท็จจริงที่ภาพยนตร์สารคดีเหล่านี้นำเสนอก็ไม่มีผลต่อความคิดทางการเมืองของผู้ชมอย่างเธอ ขนิษฐาเห็นว่าเนื้อหาในภาพยนตร์เป็นสิ่งที่ผู้ชมที่สนใจรับรู้อยู่ก่อนแล้ว ขนิษฐาย้ำว่าภาพยนตร์ไม่อาจเปลี่ยนความคิดของผู้ชมได้ สิ่งที่ได้จากการชมจากภาพยนตร์เพียงช่วยเสริมหรือย้ำความคิดและจุดยืนของผู้ชม

ขนิษฐาเล่าประสบการณ์เมื่อครั้งชมภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *SCALA ที่ระลึกรอบสุดท้าย* (2565) ที่จัดฉายรอบพิเศษที่โรงภาพยนตร์พหลโยธินรามาซึ่งเป็นโรงภาพยนตร์สแตนด์อะโลนย่านสะพานควาย เมื่อวันที่ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2565 ว่าบรรยากาศของสถานที่ฉายที่ค่อนข้างเก่าและทรุดโทรมล้อไปกับภาพยนตร์ที่กำลังชม เหมือนผู้ชมนั่งอยู่ในโรงหนังที่กำลังโดนรื้อแล้วมองโรงหนังที่กำลังโดนรื้อ โรงภาพยนตร์สกาลาในฐานะซับเจกต์หลักของภาพยนตร์ซึ่งตั้งอยู่บริเวณแยกปทุมวันสัมพันธ์กับพื้นที่ของความขัดแย้งทางการเมืองระหว่างรัฐบาลกับประชาชนช่วงม็อบราษฎร ขนิษฐาเล่าว่าเธอดึงความรู้สึกรวมทั้งบรรยากาศการเมืองในช่วงเวลานั้นเข้ามาขณะชมภาพยนตร์เกิดเป็นตะกอนในความรู้สึก

> โรงหนังตั้งอยู่ตรงนั้น เหตุการณ์ก็เกิดขึ้นตรงนั้น ไม่ได้มีบทบาทอะไรขัดแย้งกันเลย แต่สุดท้ายแล้วเราทำได้แค่นั่งดูบรรยากาศรอบ ๆ ความรู้สึกคล้ายกับคำถามที่ว่าทำไมตัวเราถึงเพิ่งได้มีโอกาสดูภาพยนตร์ มันเป็นคำถาม เป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นแต่ทำอะไรไม่ได้
>
> ขนิษฐา ทองสินธุ์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, เมษายน 2567)

ความหมายและประสบการณ์ที่ผู้ชมได้รับจากการชมภาพยนตร์นอกกระแสไม่เพียงแต่มาจากประเด็นหรือสารที่ภาพยนตร์นำเสนอ หากแต่ยังกอปรขึ้นมาจากบริบทของการฉายทั้งพื้นที่เชิงกายภาพ ห้วงเวลา เหตุการณ์แวดล้อมสถานที่ รวมทั้งบริบททางสังคมและการเมือง ขนิษฐาเป็นตัวอย่างผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสที่ไม่เพียงแต่รับชมภาพยนตร์แล้วจบไป แต่ปฏิสัมพันธ์ต่อปฏิบัติการการชมภาพยนตร์อย่างขบถเช่นที่พรรณิภากล่าวว่าคือลักษณะร่วมของผู้ชมส่วนใหญ่ วิถีปฏิบัติการชมภาพยนตร์นอกกระแสอย่างที่ธิดา ผู้จัดจำหน่ายค่ายด็อกคลับเรียกว่าเป็น “วัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแส” ไม่อาจก่อร่างได้จากฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งและไม่อาจก่อร่างได้จากความสัมพันธ์ที่เห็นพ้องต้องกันทุกประการ ทว่าความคิดเห็นที่ขัดแย้ง การเรียกร้องต้องการ การตั้งคำถามต่อวิถีการชมโดยผู้ชมต่อทั้งระดับสเปซที่จัดฉายไปจนถึงระดับที่ใหญ่ขึ้นนำมาสู่รูปแบบวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแสทีชัดยิ่งขึ้น แบบวิถีการชมภาพยนตร์ที่กลายเป็นวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแสจะเป็นส่วนหนึ่งที่เติมเต็มความหมายหรือคำอธิบายปรากฏการณ์การเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสให้ครบถ้วนสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

Ref. code: 25676108031045VZA

Ref. code: 25676108031045VZA

# บทที่ 5
# สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง *"การเคลื่อนย้ายและการต่อต้านของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส"* ชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการศึกษาการก่อตัวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. เพื่ออธิบายความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสกับผู้กระทำการแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ โดยดูปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสตลอดห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ ตั้งแต่ที่มาหรือจุดเริ่มต้นของการสร้างภาพยนตร์ไปจนถึงการฉายภาพยนตร์ โดยใช้แนวคิดเรื่องการเคลื่อนย้ายร่วมกับแนวคิดเรื่องวัฒนธรรมต่อต้านมาอธิบายภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บข้อมูลโดยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ทั้งผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ เจ้าของสเปซฉายภาพยนตร์ และผู้ชมภาพยนตร์ ร่วมกับการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในกิจกรรมฉายภาพยนตร์นอกกระแสในสเปซอิสระที่ฉายภาพยนตร์

การศึกษาครั้งนี้ยังวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์ไทยนอกกระแส 3 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง *ดาวคะนอง* (2559) *นคร-สวรรค์* (2561) และ*ไกลบ้าน* (2562) ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องล้วนมีช่วงชีวิตในยุคคสช. เมื่อนำปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องมาร้อยเรียงต่อกันบนห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์จะได้ภาพของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. อย่างครอบคลุมอันจะทำให้สามารถตอบปัญหาของการศึกษาที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 1 ทั้งสามข้อ ได้แก่ 1) ลักษณะของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. เป็นอย่างไร เปลี่ยนไปจากยุคก่อนหน้าหรือไม่ อย่างไร ลักษณะของการต่อต้านและพื้นที่ของการต่อต้านเปลี่ยนไปอย่างไร 2) ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วงเวลาดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงของสถาบันอื่น ๆ ในสังคมอย่างไร การเปลี่ยนแปลงนี้ส่งผลต่อลักษณะการเป็นวัฒนธรรมต่อต้านของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหรือไม่ อย่างไร และ 3) ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีความสัมพันธ์กับการเดินทางเคลื่อนที่ของภาพยนตร์อย่างไร ตั้งแต่ในขั้นตอนก่อนการผลิต (pre-production) การผลิต (production) หลังการผลิต (post-production) การกระจาย จัดฉายและปฏิกิริยาจากคนดู สถานที่จัดฉาย และวัฒนธรรมที่อยู่รอบ ๆ มีความสัมพันธ์กับการเคลื่อน พลิกผันของการต่อต้านในภาพยนตร์อย่างไร ในบทนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอสรุปผลการศึกษาโดยจะสรุปผลการวิจัยไปตามปัญหาวิจัยที่ตั้งไว้ จากนั้นจะอภิปรายผลการศึกษาภายใต้กรอบแนวคิดที่งานวิจัยชิ้นนี้เลือกใช้ในลำดับต่อไป

Ref. code: 25676108031045VZA

## 5.1 สรุปผลการวิจัย

### 5.1.1 ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. ตัวตนที่เป็นเอกลักษณ์ การเคลื่อนย้ายและการต่อต้าน

ช่วงระยะเวลาของรัฐบาลคสช. ระหว่างปี พ.ศ. 2557 – 2562 ถือเป็นช่วงเวลาที่บริบทสังคมและการเมืองอยู่ภายใต้การควบคุมทั้งทางการเมืองและวัฒนธรรม ภายใต้บรรยากาศของการควบคุมและการจัดระเบียบสังคมให้เป็นไปตามอุดมการณ์ที่ผู้ครองอำนาจครอบงำกำหนดไว้ ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสยังคงก่อตัว พัฒนา และดำรงอยู่อย่างสอดประสานไปกับเงื่อนไขของสังคมและการเมือง ทว่าตลอดช่วงชีวิตของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ก่อร่างตัวตนและดำรงอยู่ในช่วงเวลานี้มีบทบาทที่แตกต่างออกไปจากยุคก่อนหน้า ทั้งในมิติของเนื้อหา รูปแบบ และพื้นที่ของการแสดงออก

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. มีตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่ลื่นไหลไม่แน่นิ่ง ความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสในยุคคสช. ไม่สามารถพิจารณาได้จากเงื่อนไขการผลิตนอกระบบสตูดิโอ หรือพิจารณาที่เงื่อนไขเรื่องทุนในการผลิตได้ชัดเจนอย่างเช่นในอดีต หากแต่พิจารณาจากเงื่อนแง่ที่มาจากตัวตนของภาพยนตร์เองคือการมีซับเจกต์ อันได้แก่ตัวละครและธีมที่นำเสนออันโดดเด่นแตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลัก รวมทั้งการใช้ศิลปะทางภาพยนตร์ที่น่าสนใจ อย่างในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องที่เลือกศึกษา ทั้งภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* (2559) ของผู้กำกับอโนชา สุวิชากรมพงศ์ *นคร-สวรรค์* (2561) ของพวงสร้อย อักษรสว่าง และ *ไกลบ้าน* (2562) ของธีรพันธ์ เงาจีนานันต์ ที่ต่างสำรวจความทรงจำของผู้คนผ่านตัวละครที่รัฐและสังคมเลือกจะลืม ทั้งตัวละครอดีตแกนนำนักศึกษาในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ตัวละครลูกสาวที่สูญเสียแม่ หรือตัวละครผู้ลี้ภัยทางการเมือง ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องชวนให้ผู้ชมตั้งคำถามว่าใครหรือผู้ใดมีสิทธิ์จดจำหรือมีสิทธิ์เล่าเรื่องราวที่เป็นความทรงจำ ความทรงจำแบบใดที่รัฐหรืออำนาจครอบงำอนุญาตให้จำหรือกระทำให้ลืมผ่านการใช้ศิลปะทางภาพยนตร์ในเชิงต่อต้านตัวบทที่แสดงให้เห็นทั้งการรื้อโครงสร้างเรื่องเล่าแบบกระแสหลัก การปฏิเสธความสมบูรณ์แบบของการอธิบายหรือขยายความในเนื้อเรื่อง รวมทั้งการใช้การเล่าเรื่องอย่างเงียบและนิ่งเฉย ที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นตัวตนของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่มีศักยภาพที่จะแสดงการขบถหรือต่อต้าน

ตัวตนที่โดดเด่นทั้งในแง่ซับเจกต์และศิลปะทางภาพยนตร์ และความเป็นภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ไม่แน่นิ่งทำให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยเฉพาะที่นำเสนอธีมการเมืองต้องถูกตรวจสอบจากรัฐตลอดช่วงชีวิตการเดินทางเคลื่อนย้ายบนห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ ในช่วงก่อนและระหว่างการผลิตผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมักต้องตัดสินใจต่อรองกับข้อจำกัดด้าน

Ref. code: 25676108031045VZA

เสรีภาพที่รัฐกำหนด โดยเฉพาะบริบทการเมืองภายใต้รัฐบาลคสช. การผลิตภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วงเวลาดังกล่าวที่มีธีมเกี่ยวกับการเมืองและศาสนาผู้กำกับภาพยนตร์ส่วนหนึ่งเลือกที่จะควบคุมตนเอง (self-censorship) โดยนำเสนอผ่านศิลปะทางภาพยนตร์อย่างเปรียบเปรยเพื่อหลีกเลี่ยงการถูกเซ็นเซอร์จากรัฐ แม้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสสามารถนำเสนอธีมที่หลากหลายและแตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักแต่การใช้ศิลปะทางภาพยนตร์อย่างเปรียบเปรยซ่อนเร้นอาจกลายเป็นอุปสรรคเมื่อภาพยนตร์ต้องเคลื่อนย้ายไปสู่ต่างประเทศ เนื่องจากผู้ชมต่างประเทศอาจไม่สามารถเข้าถึงหรือเชื่อมโยงกับประเด็นทางการเมืองและสังคมที่ซ่อนอยู่ในภาพยนตร์ได้อย่างลึกซึ้ง

ปัจจัยด้านทุนสร้างเป็นอีกประเด็นที่ส่งผลต่อการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ทุนสนับสนุนจากรัฐที่มักไม่ชัดเจน ขาดความต่อเนื่อง หรือให้การสนับสนุนเฉพาะภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับนโยบายรัฐส่งผลให้ผู้กำกับบางรายเลือกที่จะหาทุนสนับสนุนจากต่างประเทศ การเลือกแหล่งทุนจึงไม่เพียงเป็นการเลือกบนเงื่อนไขด้านเศรษฐกิจแต่ยังสะท้อนท่าทีและจุดยืนของผู้สร้างต่อรัฐอีกด้วย

แม้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจะสามารถผลิตได้โดยไม่เผชิญแรงต้านจากรัฐโดยตรงแต่ทว่าเมื่อเข้าสู่ช่วงหลังการผลิตและเตรียมจัดฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอาจต้องปะทะกับรัฐและสังคมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โดยเฉพาะเมื่อภาพยนตร์ต้องเข้าสู่กระบวนการจัดเรตและเซ็นเซอร์เนื้อหาโดยคณะกรรมการฯ ที่ทำงานภายใต้รัฐบาลคสช. และพรบ.ภาพยนตร์และวีดิทัศน์ที่เปิดช่องให้รัฐสามารถควบคุมเนื้อหาที่ถือว่า “อ่อนไหว” ทั้งประเด็นการเมืองและศาสนา สิ่งนี้ส่งผลให้ผู้สร้างภาพยนตร์นำเสนอสิ่งที่ต้องการจะสื่ออย่างระมัดระวัง บางรายอาจนำเสนออย่างเปรียบเปรยผ่านสัญญะแฝง บางรายอาจเลี่ยงและเซ็นเซอร์ตัวเอง เมื่อผ่านกระบวนการจัดเรตและเซ็นเซอร์เนื้อหาช่วงทำนองการเดินทางของภาพยนตร์เคลื่อนมาสู่การจัดฉายผ่านผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์ที่ทำหน้าที่พาภาพยนตร์ไปสู่ผู้ชมหมู่มาก ในบริบทที่โรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่มีพื้นที่ให้แก่ภาพยนตร์นอกกระแสอย่างจำกัด ห่วงโซ่การจัดจำหน่ายจึงมีความสำคัญที่เป็นตัวกำหนดว่าภาพยนตร์จะสามารถเดินทางไปถึงผู้ชมได้มากน้อยเพียงใด ผู้จัดจำหน่ายจึงไม่ใช่เพียงผู้ลงทุนหรือผู้ดำเนินธุรกิจหากแต่ยังเป็นผู้ดำเนินงานทางวัฒนธรรมที่ทำให้ภาพยนตร์มีชีวิตต่อในพื้นที่อื่น ๆ

ที่ผ่านมารัฐยังเข้ามาเกี่ยวข้องกับกระบวนการจัดฉายทั้งการตั้งคำถามต่อเจตนาของผู้จัดจำหน่าย ผู้จัดฉาย รวมทั้งบางกรณีเข้าไปแทรกแซงกิจกรรมการฉายในพื้นที่บางแห่ง พื้นที่จัดฉายจึงเป็นอีกปัจจัยที่ส่งผลต่อการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยเฉพาะเมื่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแสถูกฉายในฐานะส่วนหนึ่งของกิจกรรมทางการเมืองนำมาสู่บทบาทใหม่ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่เป็นพื้นที่แห่งบทสนทนาทางสังคมและการเมือง พื้นที่ฉายบางแห่งกลายเป็นจุดเริ่มต้นของวงสนทนา การเคลื่อนไหว หรือการแสดงออกทางการเมืองที่เกิดขึ้นภายหลัง

Ref. code: 25676108031045VZA

การชมภาพยนตร์ ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจึงไม่ใช่เพียงผลงานสร้างสรรค์แต่เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่ดำรงอยู่ในพื้นที่ของการปะทะสังสรรค์ทั้งกับรัฐและผู้คนในสังคม ช่วงชีวิตที่ดำเนินเคลื่อนไปของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจึงเป็นทั้งการยืนยันตัวตนของผู้สร้าง การเปิดพื้นที่แห่งการสร้างบทสนทนาและสร้างความหมายใหม่ทางวัฒนธรรม

ในช่วงท้ายของห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลายเรื่องได้มีโอกาสเดินทางไปฉายในพื้นที่จัดฉายอิสระทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดผ่านการผลักดันของทั้งผู้กำกับ ผู้สร้าง และผู้จัดจำหน่าย พื้นที่ฉายภาพยนตร์นอกกระแสในแต่ละที่มีวิธีการดำเนินงานที่แตกต่างกันไปตามตัวตนของผู้จัดฉายหรือเจ้าของพื้นที่นั้น ๆ a.e.y.space เป็นรูปแบบหนึ่งของพื้นที่ฉายภาพยนตร์ในอาร์ตแกลลอรี ในขณะที่ลพรามามีรูปแบบการจัดฉายที่เคลื่อนย้ายไปยังแกลลอรีหรือคาเฟ่ต่าง ๆ ตามธีมงานหรือประเด็นภาพยนตร์ที่จัดฉาย แต่ทั้งสองพื้นที่ต่างทำงานร่วมกับผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์กลุ่มเดียวกันทั้งค่ายด็อกคลับ ฮาล รวมทั้งคอมมอนมูฟ (Common Move) ความโดดเด่นและจุดร่วมของสเปซฉายภาพยนตร์ทั้งสองแห่งคือการจัดให้มีวงสนทนาพูดคุยหลังชมภาพยนตร์ พื้นที่จัดฉายภาพยนตร์ทั้งสองแห่งสะท้อนให้เห็นว่าการฉายภาพยนตร์นอกกระแสในสเปซอิสระไม่ใช่เพียงเติมเต็มความบันเทิงให้แก่พื้นที่ในต่างจังหวัดหากแต่ยังทำหน้าที่เป็นพื้นที่สาธารณะสำหรับการพูดคุยแลกเปลี่ยน การต่อรอง การก่อร่างสร้างความหมายใหม่ให้แก่การชมภาพยนตร์ไปจนถึงวาระต่าง ๆ ของสังคม โดยมีกลุ่มผู้ชมในพื้นที่เป็นผู้ร่วมก่อร่างวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์นอกกระแส

การต่อต้านเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือพื้นที่ของการต่อต้านของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่กระจายออกจากโรงภาพยนตร์ในเครือไปสู่โรงภาพยนตร์อิสระ และสเปซฉายภาพยนตร์ทางเลือก (microcinema) ที่แตกต่างหลากหลายทั้งในเชิงทำเลที่ตั้งและวัฒนธรรมที่แวดล้อม เช่น ลพรามาที่ตั้งอยู่ในจังหวัดลพบุรีที่รายล้อมไปด้วยค่ายทหาร หรือ a.e.y.space ในจังหวัดสงขลาที่ตั้งอยู่ท่ามกลางย่านเมืองเก่าที่ประกอบขึ้นด้วยวัฒนธรรมไทยพุทธ ไทยมุสลิม และชาวจีน พื้นที่เหล่านี้มิได้เป็นเพียงพื้นที่ที่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสได้มาพบกับผู้ชมเท่านั้น หากแต่ยังเป็นพื้นที่ปฏิบัติการทางวัฒนธรรมที่เปิดโอกาสให้เกิดการสนทนา แลกเปลี่ยน ถกเถียง และสร้างความรู้ร่วม อีกทั้งพื้นที่ฉายภาพยนตร์เหล่านี้ทั้งยังทำหน้าที่ต่อต้านอำนาจครอบงำของระบบการฉายแบบเดิมที่ถูกควบคุมโดยทุนและรัฐผ่านกฎหมายที่บังคับใช้ ในขณะเดียวกันพื้นที่ฉายภาพยนตร์ทั้งโรงภาพยนตร์อิสระและสเปซฉายหนังยังสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ชมใหม่ ๆ ที่ต้องการมีประสบการณ์การชมภาพยนตร์ต่างจากเดิม โดยภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคนี้แทรกซึมเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมทางการเมือง หรือแม้แต่กลายเป็นส่วนหนึ่งของงานในนิทรรศการศิลปะ

Ref. code: 25676108031045VZA

**5.1.2 ความสัมพันธ์ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสกับสถาบันในสังคมและผลต่อการเป็นวัฒนธรรมต่อต้าน**

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสไม่ได้เป็นเพียงงานสื่อสารมวลชนหรือผลผลิตทางความคิดเชิงสร้างสรรค์เท่านั้น แต่ยังเป็นผลผลิตของบริบททางสังคมและการเมือง ทั้งยังสัมพันธ์กับโครงสร้างอำนาจในทุกระดับ การทำความเข้าใจภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. ไม่อาจแยกออกจากการพิจารณาความสัมพันธ์ที่มีต่อสถาบันอื่น ๆ ไม่ว่าสถาบันรัฐ สถาบันศาสนา หรือแม้แต่สถาบันครอบครัว ทั้งหมดล้วนเป็นโครงสร้างที่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเข้าไปปะทะและปฏิสัมพันธ์ภายใต้บริบททางสังคมและการเมืองในยุคคสช. สถาบันรัฐมีอิทธิพลและแสดงบทบาทต่อการควบคุมความคิด กำหนดค่านิยมและอุดมการณ์ผ่านกลไกที่หลากหลาย เช่น การใช้กฎหมายพรบ.เกี่ยวกับภาพยนตร์เพื่อตรวจสอบตรวจตราเนื้อหาภาพยนตร์ การจำกัดการฉายภาพยนตร์บางเรื่องหรือในบางพื้นที่ ทำให้ผู้ผลิตภาพยนตร์ต้องปรับตัวและใช้การสร้างสรรค์ภาพยนตร์อย่างมีชั้นเชิง การปรับตัวเช่นนี้ทำให้ภาพยนตร์ไทย นอกกระแสดำรงอยู่ในสภาวะกึ่งอิสระที่แม้จะมีอิสระทางความคิดและการสร้างสรรค์ แต่เป็นความอิสระที่อยู่ภายใต้เงื่อนไขและข้อจำกัดของโครงสร้างและสถาบัน

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. ที่เลือกศึกษาอย่าง *นคร-สวรรค์* ตั้งคำถามกับคุณค่าและจารีตบางประการที่มาจากศาสนาที่ยึดโยงกับสถาบันครอบครัว แม้ในภาพยนตร์จะไม่ได้มุ่งไปที่ศาสนาอย่างตรงไปตรงมาแต่ทำให้เกิดการตั้งคำถามต่อความเคร่งครัด ความศักดิ์สิทธ์ของพิธีกรรม และความคาดหวังที่สถาบันศาสนาได้ครอบงำความคิดและความเชื่อของผู้คนในสังคม นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังตั้งคำถามกับเรื่องความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัว ความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสกับสถาบันต่าง ๆ นำมาสู่การเป็นวัฒนธรรมต่อต้านของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคนี้ สถาบันทางวัฒนธรรมอย่างโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ สื่อกระแสหลัก หรือแม้แต่หน่วยงานของรัฐที่มีบทบาทด้านวัฒนธรรมได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของกลไกการควบคุมของรัฐ ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจึงเลือกที่จะปฏิเสธและถอนตัวออกจากระบบภาพยนตร์แบบเดิมไปสู่พื้นที่ทางเลือก ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสกลายเป็นเครื่องมือในการจุดประกายการสนทนามากกว่าจะเป็นสื่อเพื่อความบันเทิง เช่น กรณีการฉายภาพยนตร์เรื่อง *ไกลบ้าน* ที่ถูกจัดฉายในกิจกรรมทางการเมือง แสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์มิได้ดำรงอยู่เพื่อจบที่ตัวภาพยนตร์เองแต่เพื่อขยายบทสนทนาใหม่ ๆ ที่เชื่อมโยงผู้ชมที่ยังขาดความรู้ความเข้าใจประเด็นผู้ลี้ภัยเข้ากับงานศิลปะเพื่อสร้างบทสนทนาไปสู่การทำความเข้าใจ

การต่อต้านของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. ไม่เพียงต่อต้านในเชิงตัวบทที่ปรากฏผ่านซับเจกต์และศิลปะทางภาพยนตร์เท่านั้น แต่ยังปรากฏการต่อต้านในเชิงสถาบันภาพยนตร์ไทยนอกกระแสปฏิเสธระบบการผลิตอย่างภาพยนตร์กระแสหลัก อีกทั้งพยายามพาตัวเอง

Ref. code: 25676108031045VZA

ออกนอกพื้นที่ฉายในระบบโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่อันนำมาสู่การเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสไปสู่พื้นที่หรือสถาบันที่สนับสนุนให้การเดินทางดำเนินต่อไปได้ อาทิ ฟิล์มแล็บ เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ รวมทั้งสเปซฉายในพื้นที่ต่าง ๆ เพื่อให้ได้พบกับผู้ชม การเดินทางของภาพยนตร์ไทยนอกกกระแสไปยังพื้นที่ต่าง ๆ บนห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์นี่เองที่หล่อหลอมให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแสดงความเป็นวัฒนธรรมต่อต้าน ทั้งนี้การต่อต้านของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมิได้ปรากฏออกมาในลักษณะของการปะทะโดยตรง หากแต่อยู่ในรูปแบบของการเลี่ยงหลีกพลิกแนวทางการเล่าเรื่องเพื่อไม่ให้เผชิญกับโครงสร้างและสถาบันที่เกี่ยวข้องโดยตรง โดยเฉพาะอย่างยิ่งรัฐที่มีอำนาจในการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ตามพรบ. ภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ. 2551 ทำให้ผู้ผลิตต้องกำกับตนเอง (self-censorship) ภายใต้ประเด็นที่รัฐเห็นว่าเป็นเรื่องละเอียดอ่อนทั้งการเมืองและศาสนา ในสภาวการณ์เช่นที่ว่านี้ผู้กำกับบางรายพัฒนารูปแบบการต่อต้านอย่างไม่เผชิญหน้าผ่านกลวิธีการเล่าเรื่องแบบเปรียบเปรย การใช้ภาษาภาพยนตร์ที่เหนือจริง หรือการซ่อนสิ่งที่ต้องการนำเสนอไว้ในสัญญะอย่างที่ธีรพันธ์นำเสนอชีวิตของวัฒน์ วรรลยางกูร โดยไม่พูดหรือนำเสนอมิติความขัดแย้งทางการเมืองมากนัก ทว่าใช้การนำเสนอภาพและบรรยากาศอันแสนเรียบง่ายอย่างนิ่งเงียบแทนคำพูดเพื่อสื่อความอึดอัดต่อการเมือง รูปแบบของการต่อต้านเชิงตัวบทที่กล่าวไปนี้นำมาสู่รูปแบบหนึ่งของสุนทรียะคือสุนทรียะแห่งการต่อต้านที่ไม่จำเป็นต้องแสดงออกอย่างชัดเจนและรุนแรง หากแต่เป็นการแสดงออกที่กระตุ้นเร้าให้ผู้ชมภาพยนตร์ได้ครุ่นคิด ตั้งคำถาม หรือสงสัยต่อสิ่งที่ถูกกดทับปิดบัง การต่อต้านเช่นนี้จึงเป็นการเผยให้เห็นพื้นที่แห่งการต่อต้านที่เลื่อนไหลและแทรกซึมในความรู้สึกของผู้ชม

ภายใต้บริบทสังคมในยุคคสช. ภาพยนตร์ไทยทั้งกระแสหลักและนอกกระแสต่างอยู่ภายใต้บรรยากาศทางการเมืองเดียวกัน ภาพยนตร์ไทยกระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแสต่างตอบโต้ต่อรองกันและกันเรื่อยมา ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสถาบันในสังคมโดยเฉพาะสถาบันการเมืองต่างถูกหยิบใช้มาเป็นซับเจกต์ในภาพยนตร์ เช่น กรณีภาพยนตร์กระแสหลักจากค่าย GDH นำเสนอซับเจกต์เกี่ยวกับสถาบันทางการเมืองในภาพยนตร์เรื่อง *พรจากฟ้า* (2559) สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมครอบงำ (dominant culture) กับวัฒนธรมต่อต้าน (oppositional culture) ในลักษณะที่ปะทะตอบโต้กันเพื่อช่วงชิงพื้นที่และมีบทบาทในการสร้างเรื่องเล่าแห่งความทรงจำให้แก่สังคม ความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมครอบงำกับวัฒนธรรมต่อต้านยังปรากฏให้เห็นในลักษณะของการดูดกลืนฉวยใช้โดยวัฒธรรมครอบงำจนทำให้เรื่องเล่าหรือธีมอย่างวัฒนธรรมต่อต้านกลายเป็นเรื่องเล่าในกระแสหลัก เช่น กรณีเรื่องเล่าหรือธีมที่พูดถึงการสู้ชีวิตของคนชนชั้นล่างอย่างในภาพยนตร์ชุด “ทองพูน โคกโพ” ทั้ง *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* (2520) และ *อิสรภาพ ของ*

Ref. code: 25676108031045VZA

*ทองพูน โคกโพ* (2527) การดูดกลืนโดยวัฒนธรรมครอบงำเช่นนี้ส่งผลให้วัฒนธรรมต่อต้านเองต้องพลิกผันหรือขยับที่ทางไปยังพื้นที่แห่งเรื่องเล่าหรือธีมอื่น ๆ

## 5.2 อภิปรายผลการวิจัย

การศึกษาความสัมพันธ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นในห้วงการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสภายใต้รัฐบาลคสช. 2557 – 2562 ไม่เพียงเผยให้เห็นปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในฐานะวัตถุกับผู้คนที่แวดล้อมตั้งแต่ผู้กำกับ ผู้สร้าง ไปจนถึงผู้ชม หากแต่ยังฉายให้เห็นปฏิสัมพันธ์กับโครงสร้างและสถาบันทางสังคมอื่นที่เกี่ยวข้องโดยเฉพาะรัฐและทุน

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. มีตัวตนและความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่ลื่นไหลไม่แน่นิ่ง ความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสไม่สามารถพิจารณาได้จากเงื่อนไขการผลิตนอกระบบสตูดิโอ หรือพิจารณาที่เงื่อนไขเรื่องทุนในการผลิตได้ชัดเจนอย่างเช่นในอดีต หากแต่พิจารณาจากซับเจกต์และศิลปะทางภาพยนตร์ ความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสเปลี่ยนแปลงไปตลอดช่วงชีวิตที่ภาพยนตร์เดินทางเคลื่อนย้าย โดยการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสตลอดช่วงชีวิตเริ่มต้นจากผู้สร้างผู้กำกับเริ่มต้นการผลิตภาพยนตร์ การพาโพรเจ็กต์ภาพยนตร์ไปสู่แหล่งทุนเพื่อพัฒนาผลงานจนแล้วเสร็จ ทั้งภาพยนตร์และผู้ผลิตปะทะและปฏิสัมพันธ์กับโครงสร้างและสถาบันทางภาพยนตร์นำมาสู่การก่อรูปและสร้างตัวตนของภาพยนตร์นอกกระแส น่าสังเกตว่าโพรเจกต์ที่สามารถเดินทางไปยังสถาบันที่ให้ทุนหรือรางวัลแก่ภาพยนตร์ส่วนใหญ่เป็นโพรเจกต์ที่นำเสนอเรื่องเล่าหรือธีมที่สอดรับกับค่านิยมสากลของโลก สอดคล้องกับที่รัชฎ์ภูมิ (2563) ให้ความเห็นว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสต้องนำสิ่งที่แปลกใหม่แต่ต้องไม่แปลกเกินไปในสายตาต่างประเทศ รัชฎ์ภูมิเรียกลักษณะเช่นนี้ของภาพยนตร์นอกกระแสว่าการมี self-exoticism ผู้วิจัยเห็นว่าสิ่งนี้สะท้อนให้เห็นตัวตนที่ไม่แน่นิ่งของความเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่เป็นทั้งสิ่งนอกกระแสในบริบทของสังคมไทย ในขณะเดียวกันก็ต้องสร้างตัวตนให้เป็นส่วนหนึ่งของกระแสโลก เช่น การนำเสนอธีมเกี่ยวกับสิทธิเสรีภาพ ความเป็นประชาธิปไตย

ไม่เพียงแต่การใช้ซับเจกต์อย่างนอกกระแสในไทยแต่อยู่ในกระแสสากล ศิลปะทางภาพยนตร์ยังเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ช่วยเพิ่มศักยภาพให้แก่การเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสได้ น่าสังเกตว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ใช้การนำเสนอในภาพยนตร์อย่างเป็นศิลปะอย่างการนำเสนอศิลปะทางภาพยนตร์ที่เล่นกับความเป็นเรื่องจริง – เรื่องแต่ง เช่นในภาพยนตร์หลายเรื่องของอโนชา สุวิชากรพงศ์ จนถือเป็นลายเซ็นของผู้กำกับ สิ่งนี้สอดคล้องและถือเป็นหลักเกณฑ์ที่ทำให้ภาพยนตร์เคลื่อนไปสู่ความเป็นสากล สตีฟ นีล (อัญชลี ชัยวรพร, 2566, น.135) กล่าวว่าภาพยนตร์ศิลปะเป็น

Ref. code: 25676108031045VZA

สถาบันอย่างหนึ่งที่ต้องอาศัยบริบทให้งานนั้นเป็นสถาบัน งานเหล่านี้มักได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานหรือองค์กรแห่งชาติ ในแง่นี้นีลหมายความถึงทุนสนับสนุนเพื่อการสร้างสรรค์งานให้มีความเป็นศิลปะ ผู้วิจัยเห็นว่านอกจากทุนทางศิลปะที่เป็นเงินทุนแล้ว ความเป็นศิลปะ – รวมทั้งมุมมองและวิธีคิดอย่างสากล – ยังมาจากทุนทางสถาบันและเครือข่ายความสัมพันธ์ของผู้กำกับในยุคนี้ กล่าวคือ น่าสังเกตว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ถูกสร้างโดยผู้กำกับในยุคนี้ส่วนหนึ่งเป็นผลผลิตเชิงสถาบันจากสถาบันการศึกษาที่สอนทางภาพยนตร์ในประเทศไทย เช่น กรณีของรัชฎ์ภูมิและพวงสร้อยที่ต่างเป็นนักเรียนภาพยนตร์จากคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประกอบกับเครือข่ายความสัมพันธ์ของกลุ่มผู้กำกับที่ได้ร่วมงานกัน สิ่งนี้ทำให้เกิดการเรียนรู้และถ่ายทอดประสบการณ์ วิธีการคิด การทำงานไม่มากก็น้อย เช่น พวงสร้อยได้อโนชาเป็นโพรดิวเซอร์ให้แก่ภาพยนตร์เรื่อง *นคร-สวรรค์* สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นโครงสร้างที่สนับสนุนให้เกิดการเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสไปยังฟิล์มแล็บ รวมทั้งเวทีเทศการภาพยนตร์นานาชาติ

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเคลื่อนไปสู่เวทีประกวดหรือเทศกาลฉายในต่างประเทศเพื่อสร้างการรับรู้ในวงกว้างก่อนจะเคลื่อนย้ายกลับมาสู่ประเทศไทย ในขณะที่ภาพยนตร์บางเรื่องฉายในประเทศไทยก่อนเคลื่อนไปสู่ต่างประเทศ จากนั้นกระจายสู่โรงภาพยนตร์อิสระหรือสเปซฉายภาพยนตร์อิสระโดยอาศัยความร่วมมือระหว่างผู้จัดจำหน่ายและเจ้าของสเปซ สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นแบบแผนการเคลื่อนย้าย (particular patterns of movement) และวิถีปฏิบัติการเคลื่อน (ways of practicing of movement) ที่ค่อนข้างเฉพาะเจาะจง (Cresswell, 2006) แบบแผนและวิถีปฏิบัติการเคลื่อนของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทั้งสามเรื่องที่ผู้วิจัยใช้ศึกษานำมาประกอบกันฉายให้เห็นภาพใหญ่ในฐานะภาพตัวแทนของการเคลื่อนย้าย (representations of movement) ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. มิติขององค์ประกอบการเคลื่อนทั้งสามปรากฏขึ้นพร้อมกับปฏิบัติการต่อต้านที่มาจากภาพยนตร์และผู้ที่เกี่ยวข้องทั้งโดยรู้ตัวและไม่รู้ตัว

ทั้งการนำเสนอซับเจกต์ที่แปลกอย่างสอดรับกับกระแสโลก การใช้ศิลปะทางภาพยนตร์ที่แยบคายหรืออย่างเปรียบเทียบเปรียบเปรยแสดงให้เห็นการปะทะต่อรองกับรัฐ ผู้กำกับปฏิบัติการต่อต้านโครงสร้างรัฐและทุนผ่านการนำเสนอภาพยนตร์ในแบบต่าง ๆ นำมาสู่ผลงานภาพยนตร์ที่เป็นภาพแทนของผลผลิตจากการต่อต้านเชิงตัวบท (textual resistance) ในขณะที่ผู้กำกับบางส่วนเลือกที่จะเซ็นเซอร์ตัวเอง การที่ผู้กำกับบางคนในภาพยนตร์บางเรื่องทำเช่นนี้อาจจะเรียกว่าคือการต่อต้านที่ไร้สำนึกที่ผู้กำกับเป็นทั้งผู้ผลิตมีอำนาจผลิตงานและผู้ต้องเปลี่ยนแปลงตามเงื่อนไขของโครงสร้างรัฐและทุน

น่าสังเกตว่าประเด็นเรื่องการเลือกที่จะเซ็นเซอร์ตัวเองหรือไม่นั้นส่งผลต่อการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเช่นกัน สิ่งนี้ทำให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสบางเรื่องไม่มี

Ref. code: 25676108031045VZA

โอกาสที่จะได้เดินทางเคลื่อนที่มาสู่ประเทศไทยในห้วงจังหวะใดจังหวะหนึ่งของห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ เช่น กรณีภาพยนตร์เรื่อง *รักที่ขอนแก่น Cemetery of Splendour* (2558) ที่ไม่เข้าฉายในประเทศไทย นอกจากการเซ็นเซอร์ตัวเองผ่านการต่อต้านเชิงตัวบทแล้ว การเดินทางเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ยังต้องปะทะต่อรองกับการเซ็นเซอร์โดยรัฐ น่าสนใจว่าปัญหาการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ในประเทศไทยส่งผลกระทบไม่เพียงภาพยนตร์นอกกระแสแต่ยังกระทบภาพยนตร์กระแสหลักอีกด้วย โดยเฉพาะเมื่อมีการประกาศใช้พระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ. 2551 ที่กำหนดให้ภาพยนตร์ทุกเรื่องต้องผ่านการพิจารณาและอนุญาตจากคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวีดิทัศน์แห่งชาติ หากภาพยนตร์ใดมีเนื้อหาที่ขัดต่อความสงบเรียบร้อย ศีลธรรมอันดีของประชาชน หรือกระทบต่อความมั่นคงของรัฐ คณะกรรมการฯ มีอำนาจสั่งให้แก้ไข ตัดทอน หรือไม่อนุญาตให้เผยแพร่ได้ โดยเฉพาะเมื่อนำเสนอประเด็นที่อ่อนไหวเกี่ยวกับสามสถาบันหลัก อันได้แก่สถาบันศาสนา สถาบันชาติ และสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยเฉพาะประเด็นกองทัพและพระมหากษัตริย์ที่เป็นสิ่งไม่สามารถแตะต้องได้ (Hunt, 2020) เห็นได้ว่ารัฐเป็นเงื่อนไขสำคัญต่อการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส มีผลให้ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องตัดสินใจวางตำแหน่งแห่งที่ของตน ผลงานกับโครงสร้างที่ปะทะ น่าสนใจว่าบริบทสังคมและการเมืองของไทยในยุคคสช. ที่ด้านหนึ่งชัดเจนว่าเป็นอุปสรรคต่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแสตั้งแต่กระบวนการผลิตไปจนถึงการจัดฉาย แต่ภายใต้บริบทสังคมและการเมืองเช่นนี้ก็เป็นแรงผลักให้ผู้กำกับภาพยนตร์หลายคนใช้บริบทสังคมและการเมืองเป็นหัวเรื่องในการผลิตผลงาน อีกทั้งบริบทเหล่านี้ยังเป็นแรงส่งให้โพรเจกต์ภาพยนตร์ได้สามารถเดินทางเคลื่อนย้ายไปต่อบนห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ ทั้งการได้ทุนสนับสนุนการผลิต รวมทั้งรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ

ณ ห้วงจังหวะแห่งการเคลื่อนในแต่ละห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ปรากฏการเคลื่อนย้ายของความหมายที่ผู้เกี่ยวข้องร่วมกันก่อร่างสร้างใหม่ รวมทั้งอำนาจที่เปลี่ยนไปมาระหว่างภาพยนตร์คนทำ กับโครงสร้างและสถาบันที่เกี่ยวข้อง อำนาจที่เกิดขึ้นระหว่างการเคลื่อนย้ายเป็นภาพสะท้อนผลผลิตของความสัมพันธ์ที่มาจากบริบทการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกระแส รัฐและทุนเป็นเงื่อนไขสำคัญที่นำมาสู่ผลิตผลของความสัมพันธ์เชิงอำนาจนี้ ดังเห็นชัดเจนจากการที่ผู้กำกับเลือกกำหนดที่ทางและท่าทีกับรัฐ ระยะห่างที่เลือกคือโอกาสและช่องทางสู่แหล่งทุน หรือการตัดสินใจเลือกช่องทางการฉาย การตัดสินใจเลือกภาพยนตร์ฉายในสเปซหรือกิจกรรมทางสังคมต่าง ๆ สิ่งเหล่านี้เกี่ยวข้องกันอย่างแยกไม่ได้ การเคลื่อนบนเงื่อนไขรัฐและทุนของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเผยให้เห็นรูปแบบของการเคลื่อนย้ายที่แนบไปด้วยความสัมพันธ์เชิงอำนาจ นี่คือสิ่งที่ Cresswell (2010) เรียกว่า “การเมืองของการเคลื่อนย้าย” (Politics of Mobility) ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส การเมืองของการเคลื่อนย้ายเผยให้เห็นความสัมพันธ์เชิงอำนาจในการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทย

Ref. code: 25676108031045VZA

นอกกระแส แม้ว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลายเรื่องสามารถเคลื่อนย้ายไปบนห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ตั้งแต่ต้นเรื่อยไปจนถึงกระบวนการท้ายสุดของห่วงโซ่ ทว่าการเดินทางเคลื่อนย้ายไม่ได้ลื่นไหลอย่างเต็มที่หากแต่ในบางห้วงจังหวะของการเคลื่อนย้ายกลับต้องเจอแรงฉุดรั้งหรือแรงเสียดทานให้เคลื่อนย้ายอย่างฝืดจนทำให้ภาพยนตร์บางเรื่องไม่สามารถเดินทางเคลื่อนย้ายไปได้ต่อ ต้องหยุดเคลื่อน หลุดหาย หรือนำไปสู่การแปลงรูปแบบของชิ้นงาน เช่น กรณีโพรเจกต์ฉันเปิดม่านเพียงเพื่อจะเจอนกตาย ของพวงสร้อย อักษรสว่าง กลายมาเป็นการสร้างสรรค์งานในรูปแบบการแสดงสด

ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในระหว่างการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในยุคคสช. ที่สะท้อนผ่านองค์ประกอบของการเคลื่อนย้ายทั้ง 3 องค์ประกอบข้างต้น ปรากฏให้เห็นแบบแผนที่อุบัติใหม่ (emerging) ของวิถีการผลิต การจัดจำหน่าย ตลอดจนการฉายภาพยนตร์ไทยนอกกระแส อีกทั้งยังเผยเห็นให้คู่ปฏิสัมพันธ์เชิงขัดแย้งกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ยังคงปฏิบัติการครอบงำ (dominant) นิเวศของภาพยนตร์ รวมทั้งก่อแบบแผนที่ตกทอด (residual) ที่ทั้งขัดและเสริมห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์จนนำมาสู่การก่อตัวของวัฒนธรรมภาพยนตร์นอกกระแสทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด ในส่วนนี้สะท้อนให้เห็นบทบาทของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในฐานะภาพแทนหรือวัตถุแห่งวัฒนธรรมต่อต้าน (oppositional culture) (Williams, 1977)

ปรากฏการณ์การเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยกระแสที่กล่าวไปนี้มิอาจดำรงต่อเนื่องได้อย่างที่เป็นไปหากปราศจากคู่ปฏิสัมพันธ์ทั้งหลายที่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสปะทะด้วย คู่ปฏิสัมพันธ์ที่ว่านี้หมายรวมทั้งคู่ปฏิสัมพันธ์ที่คอยฉุดรั้งและคู่ปฏิสัมพันธ์ที่คอยหนุนเสริมเพราะทั้งสองรูปแบบของคู่ปฏิสัมพันธ์ล้วนก่อร่าง “ศักยภาพการเคลื่อนย้าย” (motility) ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทั้งสิ้น กล่าวอีกนัยคือการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสดำเนินไปโดยอาศัยแรงฉุดและแรงเสริมจากสิ่งสรรพ์ที่ภาพยนตร์ปะทะทั้งผู้คนแวดล้อม โครงสร้าง สถาบันทั้งรัฐและทุน ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละห่วงโซ่คุณค่าภาพยนตร์ทั้งปรับเปลี่ยน ก่อร่างสร้างความหมายและประสบการณ์ให้แก่ทั้งภาพยนตร์และทุกส่วนที่เกี่ยวข้อง การเคลื่อนย้ายด้วยท่วงทำนองและจังหวะที่หลากหลายภายใต้เงื่อนไขเฉพาะของยุคนี้ยืนยันให้เห็นว่าภาพยนตร์ไทยนอกกระแสยังคงมีชีวิตและดำรงอยู่ในยุคคสช. ในฐานะวัตถุและภาพแทนแห่งการต่อต้านที่ไม่เพียงแสดงบทบาทของการต่อต้านในมิติของเวลา แต่ยังแสดงบทบาทของการต่อต้านในเชิงพื้นที่ตั้งแต่ระดับตัวบทภาพยนตร์ พื้นที่ทางกายภาพทั้งโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ โรงภาพยนตร์อิสระ สเปซฉายภาพยนตร์ ไปจนถึงพื้นที่ของความหมายที่ปรากฏต่อทั้งตัวภาพยนตร์ ผู้คนแวดล้อมที่เกี่ยวข้อง และความหมายเชิงโครงสร้างและสถาบัน

Ref. code: 25676108031045VZA

## 5.3 ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยครั้งต่อไป

การศึกษาการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสครั้งนี้เผยให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสกับผู้คน โครงสร้างและสถาบัน นำมาสู่คำอธิบายและการทำความเข้าใจภาพยนตร์ไทยนอกกระแสด้วยแง่มุมที่นอกเหนือจากกรอบทางด้านการสื่อสาร การศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสผ่านกรอบคิดอื่นทางด้านสังคมวิทยาจะช่วยขยายความเข้าใจที่มีต่อปรากฏการณ์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส นอกจากนี้การขยายพื้นที่ของการศึกษา อาทิ พิจารณาความสัมพันธ์หรือเครือข่ายของภาพยนตร์นอกกระแสในกลุ่มประเทศใกล้เคียงกัน หรือการศึกษาการเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์นอกกระแสโดยเปรียบเทียบในกลุ่มประเทศไทยและเพื่อนบ้าน เหล่านี้ผู้วิจัยเห็นว่าจะนำมาสู่คำอธิบายทางสังคมที่หลากหลายและน่าสนใจ

Ref. code: 25676108031045VZA

# รายการอ้างอิง

## หนังสือและบทความในหนังสือ

กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน. (2551). *สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา.* ภาพพิมพ์.

จันทนี เจริญศรี. (2561). การเคลื่อนย้ายของแรงงานทักษะสูงในไทย: การเคลื่อนย้าย การเคลื่อนที่และการเคลื่อนย้ายเสมือน. ใน ประเสริฐ แรงกล้า, บรรณาธิการ. *ชีวิตทางสังคมในการเคลื่อนย้าย Social Life on the Move.* คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ประเสริฐ แรงกล้า. (2561). บทนำ: ชีวิตทางสังคมในการเคลื่อนย้าย. ใน ประเสริฐ แรงกล้า, บรรณาธิการ. *ชีวิตทางสังคมในการเคลื่อนย้าย Social Life on the Move*. คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยุกติ มุกดาวิจิตร. (2556). *วัฒนธรรมต่อต้าน.* ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ. (2558). *การเติบโตของภาพยนตร์นอกกระแสของไทยในช่วงปี พ.ศ. 2550- 2557*. รายงานการวิจัย. ม.ป.พ.

ศิริชัย ศิริกายะ. (2531). *หนังไทย.* รายงานการวิจัย. คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัญชลี ชัยวรพร. (2566). *ภาพยนตร์ไทยในกระแสโลกาภิวัตน์*. สำนักพิมพ์วราพร.

## บทความวารสาร

ชญานิน เตียงพิทยากร. (2565). ความเป็นการเมืองในหนังสั้นและภาพยนตร์ของอภิชาตพงศ์ . *a day*, *22*(250), 196-206

ประเสริฐ แรงกล้า. (2560). การเคลื่อนย้ายศึกษา: ระบบที่ซับซ้อน ความเป็นการเมือง และความเป็นไปได้. *รัฐศาสตร์สาร*, *38*(3), 130-158.

อุสุมา สุขสวัสดิ์. (2559). การศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่าง พ.ศ. 2543-2555. *Institute of Culture and Arts Journal*, *17*(2), 71-80 https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jica/article/view/99313

Ref. code: 25676108031045VZA

**วิทยานิพนธ์**

ขจิตขวัญ กิจวิสาละ. (2546). *การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์]. คลังทรัพยากรสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์. https://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/frontend/Info/item/dc:115709

ขจิตขวัญ กิจวิสาละ. (2553). *ความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไทยระหว่าง พ.ศ.2513-2550* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย], คลังปัญญาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/30669

ฆัสรา ขมะวรรณ. (2537). *แนวความคิดของเรย์มอนด์ วิลเลียมส์ ในวัฒนธรรมศึกษาและการวิเคราะห์วัฒนธรรมบริโภค* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์]. คลังทรัพยากรสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์. https://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/frontend/Info/item/dc:122569

**สื่ออิเล็กทรอนิกส์**

a.e.y.space. (2562ก). *ขอบคุณผู้ชมทุกคนที่มาดูภาพยนตร์ นคร-สวรรค์*. Facebook. https://www.facebook.com/share/p/16V4fNCnj2/

a.e.y.space. (2562ข). *นคร-สวรรค์ วันศุกร์นี้* . Facebook https://www.facebook.com/share/p/1BuE2q9oFC/

a.e.y.space. (2566ค). ขอบคุณผู้ชมทุกท่านครับ, Facebook. https://www.facebook.com/share/p/1F595YNbtA/

a.e.y.space. (2566ง). บรรยากาศการฉายภาพยนตร์ Blue Again. Facebook. https://www.facebook.com/share/p/1F3YgFX8HP/

a.e.y.space. (2566จ). *ประมวลภาพบรรยากาศ Mental-Verse.* Facebook https://www.facebook.com/share/p/1AjtS6yooK/

Ref. code: 25676108031045VZA

BBC Thai. (2017). *“ดาวคะนอง” ชวด ออสการ์รอบสุดท้าย.* BBC Thai. https://www.bbc.com/thai/thailand-42270293

Documentary club. (ม.ป.ป.) Doc Club On Demand. สืบค้นเมื่อวันที่ 14 มิถุนายน 2568. Documentary club thailand https://documentaryclubthailand.com/on-demand/#vod

HAL, (2562). *นคร-สวรรค์ เข้าฉายวันที่23*, Facebook https://www.facebook.com/share/p/1AbJNV3Swp/

https://freedom.ilaw.or.th/NCPO%20Entertainment.

iLaw. (2018). *NCPO Entertainment : 4 ปี คสช. ความบันเทิงครบวงจรที่(บังคับ)ให้คนดู*. iLaw.

iLaw. (2560). *ระงับฉาย “ดาวคะนอง” หนังเกี่ยวเนื่องนองเลือด 6 ตุลาฯ,* Facebook https://www.facebook.com/photo.php?fbid=299528675550&set

iLaw. (2563) *The Kingmaker ถูกห้ามฉายที่ภาคใต้ เจ้าหน้าที่อ้างชื่อหนังสุ่มเสี่ยง.* iLaw. https://www.ilaw.or.th/articles/9658

Marsmag. (2559). *'หนังนอกกระแส' ในช่วงเวลาที่กลายเป็นเรื่อง 'ตามกระแส'*. ผู้จัดการออนไลน์. https://mgronline.com/marsmag/detail/9590000003613

Prachatai. (2558). *เจ้ยเผย 'รักที่ขอนแก่น' เรื่องสุดท้ายถ่ายในไทย-ตัดสินใจไม่ฉายในประเทศ.* ประชาไท. https://prachatai.com/journal/2015/10/61762

sanook. (2560) *ช่อง 7 เปิดตัวซีรีส์เลือดรักชาติ “ภารกิจรัก”*, sanook https://www.sanook.com/movie/69185/

*Thailand Post Election Report: สถานการณ์เสรีภาพหลังเลือกตั้งยังไม่พ้นเงาคสช.* (2563). สืบค้นจาก https://freedom.ilaw.or.th/en/node/777

the MOMENTUM. (2564). Doc Club & Pub.:โรงหนังอิสระที่อยากเห็นเมืองไทยมีพื้นที่แลกเปลี่ยนทางความคิด. The Momentum. https://themomentum.co/outandabout-docclubpub

Trai Ngoc Cam. (2564*). เป็นการฉายภาพยนตร์รอบปฐมทัศน์ที่เท่มาก*, Facebook. https://www.facebook.com/share/p/1QthuznQ7L/

Ref. code: 25676108031045VZA

คณะก้าวหน้า – Progressive Movement. (2563). *คำถามที่ผมมีในใจตลอดเวลาก็คือ มันเป็นอย่างไรกัน?*, Facebook. https://www.facebook.com/share/p/15ybmiaktx/)

จักรกริช สังขมณี. (2020, 18 พฤษภาคม). 40 ปี *การสังหารหมู่ที่ควังจู: ช็อนดูฮวัน ภาพความทรงจำและความยุติธรรมที่ยังเปลี่ยนไม่ผ่าน*. The 101 World. https://www.the101.world/gwangju-uprising/

เด่นพงษ์ แสนคำ. (2562). *"อ้างอย่างไรก็ไม่น่ามอง: "สิทธิและเสรีภาพใน ยุค คสช."*. ประชาไท. https://prachatai.com/journal/2019/05/82277

ลพรามา. (2566ก) จบไปแล้วกับการฉาย After sun ทั้งสองรอบ, https://www.facebook.com/share/p/16wB5kdoYH/

ลพรามา. (2566ข) โปรแกรมจัดฉายภาพยนตร์คู่ขนานนิทรรศการ. Facebook. https://www.facebook.com/share/p/1CGLAgTe31/

หนังเลือกทาง. (2565). *บรรยากาศ รอบฉายพิเศษ SCALA.* Facebook https://www.facebook.com/share/p/16ah4XoCsH/

**สื่อโสตทัศน์**

ธีรพันธ์ เงาจีนานันต์ (ผู้กำกับ). (2562) *ไกลบ้าน* [ภาพยนตร์]. Documentary Club

พวงสร้อย อักษรสว่าง (ผู้กำกับ). (2561). *นคร-สวรรค์* [ภาพยนตร์]. Hal Distribution

อนุชา สุวิชากรพงศ์ (ผู้กำกับ). (2559). *ดาวคะนอง* [ภาพยนตร์]. Documentary Club

**Books and Book Articles**

Bloore, P. (2009). *Re-defining the Independent Film Value Chain*. Discussion document. UK Film Council.

Cresswell, T. (2006). *On the move: Mobility in the modern wester world*. Routledge.

Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*, (2nd edition), Routledge.

Hunt, M. (2020). *Thai Cinema Uncensored*. Silkworm Books.

Ref. code: 25676108031045VZA

Kleinhans, C. (1998). “Independent Features: Hopes and Dreams.” In Jon Lewis. (Editor)*., The New American Cinema*. Duke University Press

Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press.

**Articles**

Cresswell, T. (2010). Toward a politics of mobility. *Environment and Planning D: Society and Space*, *28*(1), 17-31.

Sheller, M., & Urry, J. (2006). The new mobilities paradigm. *Environment and Planning A: Economy and Space, 38*(2), 207-226

**Electronic media**

Bingen, S. (2014). *The Seven Sisters: Movie Studios and Their Backlots.* . World Cinema Paradise. http://worldcinemaparadise.com/2014/09/16/the-seven-sisters-movie-studios-and-their-backlots/

Ref. code: 25676108031045VZA

# ประวัติผู้เขียน

| | |
|---|---|
| ชื่อ | ยุทธนา สุวรรณรัตน์ |
| วุฒิการศึกษา | ปีการศึกษา 2554: นิเทศศาสตรบัณฑิต (การกระจายเสียง) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย<br>ปีการศึกษา 2559: นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต (นิเทศศาสตร์) มหาวิทยาลัยสยาม |
| ทุนการศึกษา | พ.ศ. 2565: ทุนสนับสนุนวิทยานิพนธ์ด้านภาพยนตร์ หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) |

ผลงานทางวิชาการ

ยุทธนา สุวรรณรัตน์. (2568). การเคลื่อนย้ายของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส. ใน มหาวิทยาลัยขอนแก่น, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์. *รายงานสืบเนื่องจากการสัมมนาเครือข่ายนักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา ครั้งที่ 24 ภายใต้หัวข้อ “เปราะบาง เสี่ยงภัย ไร้ขอบแขต”*. มหาวิทยาลัยขอนแก่น, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์.

Ref. code: 25676108031045VZA