พลิกหน้าประวัติศาสตร์ในภาพยนตร์ไทย*

Decoding Thai Historical Film

กำจร หลุยยะพงศ์**

Kamjohn Louiyapong

บทคัดย่อ

ภาพยนตร์เป็นหนึ่งในเครื่องมือสำคัญในการเล่าประวัติศาสตร์ไม่ต่างจากแบบเรียนประวัติศาสตร์ จากการศึกษาภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยในทศวรรษที่ ๒๐-๔๐ พบว่า ภาพยนตร์ไทยนำเสนอประวัติศาสตร์ถึง ๓ รูปแบบ คือ ประวัติศาสตร์ชาติศาสน์กษัตริย์ ประวัติศาสตร์สังคม และประวัติศาสตร์แนวทดลอง ไม่เพียงเท่านั้น ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยยังแฝงด้วยอุดมการณ์นับตั้งแต่อุดมการณ์ความรักชาติศาสน์กษัตริย์ อุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน เช่น ความรักต่างเพศ ชายเป็นใหญ่ ความรุนแรง การต่อสู้และความอดทน และอุดมการณ์ที่โต้แย้งกับความหมายของประวัติศาสตร์กระแสหลัก เช่น ประวัติศาสตร์ฝ่ายซ้าย ประวัติศาสตร์คนชายขอบ และอดีตที่แสนหวาน (Nostalgia) อุดมการณ์ดังกล่าวสร้างขึ้นโดยกลุ่มคนชั้นกลางแต่กลับแพร่กระจาย

---

* ปรับปรุงจากเอกสารประกอบการสัมมนาวิชาการประจำปี ๒๕๕๐ เรื่อง ๑๒๐ ปี ความสัมพันธ์ไทย-ญี่ปุ่น : เอเชียตะวันออกกับอุษาคเนย์ (๒๔๓๐-๒๕๕๐) ในวันศุกร์ที่ ๒๓ พฤศจิกายน ๒๕๕๐ ณ โรงแรม พูลแมน กรุงเทพฯ ทั้งนี้ ผู้เขียนขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.สมสุข หินวิมาน และผู้ทรงคุณวุฒิของวารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ให้ข้อคิดเห็นที่เป็นประโยชน์ต่อการปรับแก้ไขงานชิ้นนี้จนสมบูรณ์ ขอขอบคุณคุณอภินันท์ ธรรมเสนา ผู้รวบรวมและตัดต่อภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยประกอบการบรรยาย และอาจารย์จิรบดี เตชะเสน ที่เอื้อเฟื้อแปลบทคัดย่อภาษาอังกฤษ

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

และครอบงำความคิดของคนในสังคมอย่างแนบเนียน นอกจากนั้นยังมองข้ามประวัติศาสตร์ที่ไม่เกี่ยวข้องกับตน เช่น ประวัติศาสตร์เมืองขึ้น ประวัติศาสตร์คนกลุ่มน้อย เป็นต้น

คำสำคัญ : ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ ยุคหลังสมัยใหม่ อุดมการณ์

Abstract

Film has been one of the means that narrate story of the past, in the manner of history primers. The study on Thai historical films reveals that they narrate three different forms of history : nationalist history ; social history ; and history as an experiment. Furthermore, these films also convey a variety of ideologies, ranging from patriotism ; everyday–life ideology (e.g. heterosexual love, patriarchal society, violence, struggle and tolerance) ; to ideology that is against the meaning of history (e.g. history of leftists, history of marginal groups and nostalgic past). These ideologies have been constructed by the middle–classes, but then have been disseminated to all classes in Thai society. They deeply dominate the ideas of the audience. In addition, they have forsaken the history that is of little importance to the majority of people, for example colonial history and minority–group history.

Keywords : Historical Film, post modern, ideology

เกริ่นนำ

ภาพยนตร์หรือ "หนัง" เป็นนวัตกรรมที่ถือกำเนิดมามากกว่า ๑๐๐ ปี แม้อายุอานามอาจไม่สามารถเทียบเท่ากับการถือกำเนิดของศาสตร์ด้าน "ประวัติศาสตร์" ที่นับย้อนหลังกลับไปได้ถึงยุคของนักประวัติศาสตร์กรีกนามเฮโรโดตุส (๔๘๔-๔๒๕ ก่อนคริสต์ศักราช) ทว่า ก็มิอาจปฏิเสธได้ว่า ภาพยนตร์กลับมีพลังมหัศจรรย์ที่นำเสนอประวัติศาสตร์ได้ไม่แตกต่างไปจากบันทึกประวัติศาสตร์ด้วยซ้ำ ทั้งนี้ ตัวบ่งชี้ที่สำคัญก็คือปริมาณการผลิตภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์มีจำนวนมาก อีกทั้ง ภาพยนตร์ดังกล่าวก็ได้รับความนิยมและตราตรึงในความทรงจำ เช่น *"ทวิภพ" "คู่กรรม" "สุริโยไท"* และ *"ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช"*

อย่างไรก็ตาม เนื่องจากภาพยนตร์เป็นสื่อที่มีลักษณะเฉพาะคือ การเน้นความบันเทิงและจินตนาการจึงถูกท้าทายจากบรรดานักประวัติศาสตร์ว่า ภาพยนตร์จะนำเสนอประวัติศาสตร์ได้จริงหรือ และบ่อยครั้งคำตอบที่ได้ก็คือ ไม่น่าจะทำได้หรือหากทำได้ก็มักจะนำเสนอประวัติศาสตร์ที่บิดเบือน

ด้วยเหตุนี้ จึงเป็นที่มาของบทความนี้ที่จะแสดงให้เห็นถึง (๑) ความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับประวัติศาสตร์ ในฐานะความขัดแย้งหรือความเชื่อมโยง ตลอดจนนำเสนอให้เห็นว่า (๒) หากภาพยนตร์จะเล่าเรื่องประวัติศาสตร์จะเป็นเช่นไร และ (๓) ประวัติศาสตร์ที่เล่าในภาพยนตร์ผ่านมุมมองของใคร โดยใช้ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยในทศวรรษที่ ๒๕๒๐-๒๕๔๐ เป็นข้อมูลในการศึกษา

แต่ก่อนที่จะทำความเข้าใจความสัมพันธ์อันลักลั่นของภาพยนตร์และประวัติศาสตร์ จะแนะนำให้รู้จักประวัติศาสตร์และภาพยนตร์ ซึ่งถือเป็นตัวละครสำคัญของเรื่องพอสังเขป

๑. ประวัติศาสตร์คืออะไร

หากจะนิยามความหมายของประวัติศาสตร์ตามความเข้าใจของคนทั่วไปก็คือ "เรื่องราวในอดีต" แต่หากลองถามนักประวัติศาสตร์คนสำคัญ เช่น จอห์น เอช อาร์โนลด์ (๒๕๔๙) และธงชัย วินิจจะกูล (๒๕๔๔) ความหมายของประวัติศาสตร์อาจมีความหมายหลากหลายตามแต่ละมุมมอง นักวิชาการทั้งสองเสนอให้เห็นว่า นิยามของประวัติศาสตร์มีการเปลี่ยนแปลงอย่างน้อยสามช่วงด้วยกัน กล่าวคือ

ช่วงแรก **ประวัติศาสตร์ตามนิยามของรังเก** ซึ่งถือเป็นบิดาแห่งประวัติศาสตร์สมัยใหม่ในช่วงศตวรรษที่ ๑๘-๒๐ จะมุ่งเน้นการมองประวัติศาสตร์ในความหมายของอดีตและเป็นประวัติศาสตร์ของวีรบุรุษหรือคนสำคัญโดยเฉพาะในด้านการเมือง นอกจากนั้นยังพิจารณาว่า ประวัติศาสตร์ที่ดีจำเป็นต้องมีการค้นคว้าข้อมูลด้วยหลักฐานและมีการวิพากษ์หลักฐานตามปรัชญาแบบปฏิฐานนิยม (positivism)

ส่วนในช่วงที่สอง **ประวัติศาสตร์แบบสังคมศาสตร์** กลับตั้งคำถามกับงานของสกุลรังเก และชี้ว่าควรศึกษาประวัติศาสตร์นอกเหนือจากตัวมหาบุรุษโดยขยับขยายสู่โครงสร้างและสังคม เช่น ระบบเศรษฐกิจ ภูมิอากาศ วัฒนธรรม ดังเช่น การศึกษาประวัติศาสตร์ในกลุ่มของมาร์กซิสม์ มานุษยวิทยา สังคมวิทยา และสตรีนิยม เป็นต้น

ในยุคสุดท้าย **ประวัติศาสตร์ยุคหลังสมัยใหม่** (post-modern) ถือกำเนิดขึ้นในช่วงปลายทศวรรษที่ ๑๙๖๐ โดยได้รับอิทธิพลจากศาสตร์ด้านภาษาศาสตร์และวรรณคดีและตั้งคำถามต่อนักประวัติศาสตร์หลากหลายด้าน ทั้งในแง่ของการที่ประวัติศาสตร์ผลิตขึ้นจากนักประวัติศาสตร์จึงมีผลต่อการสร้างกรอบของประวัติศาสตร์ รวมถึงหากวิเคราะห์ในมิติเชิงภาษาและอำนาจก็พบว่า ถ้อยคำและภาษาที่ปรากฏในงานเขียนเชิงประวัติศาสตร์มิใช่เป็นเพียงภาษาตามธรรมชาติ แต่กลับกลายเป็น "วาทกรรม" อย่างหนึ่งที่ซ่อนเร้นอำนาจบางอย่างโดยเฉพาะอำนาจของ "ความรู้" หรือศาสตร์ด้านประวัติศาสตร์ในการสร้างความหมายเรื่องอดีตขึ้นมาตามแต่ว่าความรู้ประวัติศาสตร์ของใครและในชุดใดจะเป็นผู้กำหนด นักประวัติศาสตร์สำนักยุคหลังสมัยใหม่ จึงให้ข้อเสนอว่า จำเป็นต้องรื้อและพิจารณาข้อเขียนต่าง ๆ ในงานประวัติศาสตร์ใหม่โดยมุ่งเน้นมิติเชิงภาษาและอำนาจก็จะทำให้เข้าใกล้ความจริงมากขึ้นว่า ประวัติศาสตร์นั้นสร้างโดยใครและมีนัยอะไรเคลือบแฝง

ธงชัย ยังให้ข้อคิดเห็นที่น่าสนใจต่อ ธรรมชาติของประวัติศาสตร์ยุคหลังสมัยใหม่ไว้ดังนี้

(๑) ประวัติศาสตร์ยุคหลังสมัยใหม่นั้น หาใช่จะปฏิเสธว่าจะไม่มีความจริงเสียเลย เพียงแต่ว่าจะตั้งคำถามถึงความจริงที่เห็น รวมถึงการตั้งคำถามเพิ่มเติมว่าความจริงอาจมีหลากหลายมิติและหลากหลายมุมมอง ดังเช่น ความจริงแบบบุรุษก็ย่อมต่างกับมุมมองของสตรี

(๒) ประวัติศาสตร์แบบใหม่นี้มุ่งเน้นการตีความจากหลักฐานข้อมูล เพียงแต่ต้อง

ทบทวนไต่ตรองเสมอว่าอาจมีความหมายที่มากไปกว่าหนึ่งและการรู้ทันภาษาที่ใช้ในหลักฐาน

(๓) ประวัติศาสตร์มีความสัมพันธ์กับวรรณคดีในจุดที่เป็น "เรื่องเล่า" กล่าวคือมีโครงเรื่อง มีตัวละคร แต่บ่อยครั้งนักประวัติศาสตร์ก็หลงลืมว่าตนกำลังแต่งเรื่องอยู่

(๔) ประวัติศาสตร์กับมายาคติ แม้ว่าประวัติศาสตร์จะอ้างความเป็นศาสตร์ที่ถูกต้องเที่ยงตรง (ดังเช่นสำนักรังเก ได้กล่าวอ้างเสมอ) ทว่าในทัศนะแบบยุคหลังสมัยใหม่การอ้างอิงดังกล่าวก็เป็นเพียงมายาคติเท่านั้น เพราะประวัติศาสตร์ที่เรียบเรียงขึ้นได้รับการปรับปรุงจนดูเหมือนกลายเป็นความจริง จึงไม่ควรที่จะหลงเชื่อการตีความเพียงด้านเดียวเท่านั้น รวมถึงไม่ควรเชื่อว่าประวัติศาสตร์ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องเป็นเส้นตรงเส้นเดียวแบบ "เหตุและผล" แต่อาจมองได้ว่า ประวัติศาสตร์อาจมีลักษณะ "ขาดตอนหรือไม่ต่อเนื่อง" แต่ทั้งหมดก็จะ "เชื่อมร้อยโยงใย" กัน เช่น หากศึกษาประวัติศาสตร์ของผู้สูงอายุในสังคมไทยก็จะพบว่า สังคมไทยในอดีต ผู้สูงอายุมีความหมายถึง "ผู้อาวุโส" "ปราชญ์" และ "การเกิดแก่เจ็บตายเป็นเรื่องธรรมชาติ" แต่เมื่อเกิดการพัฒนาขององค์ความรู้การแพทย์แบบตะวันตกที่ก้าวมาสู่ประเทศไทยนับตั้งแต่รัชกาลที่ ๓ และชุดความรู้ด้านนโยบายการเกษียณอายุอันเป็นผลจากสังคมอุตสาหกรรม เรื่องราวของผู้สูงอายุก็เริ่มได้รับความสนใจกลายเป็นศาสตร์ "ชราวิทยา" และผู้สูงอายุก็ถูกสถาบันทั้งสองกำหนดความหมายขึ้นมาโดยไม่ต่อเนื่องจากอดีต คือ "ความอ่อนแอ" "ไร้คุณค่า" และในปัจจุบันเมื่อสังคมไทยเริ่มก้าวสู่สังคมผู้สูงอายุ (aging society) รัฐและการแพทย์ไม่อาจจะรับภาระรับผิดชอบผู้สูงอายุได้ต่อไป จึงสร้างอัตลักษณ์ใหม่โดยอาจหยิบเสี้ยวหนึ่งของประวัติศาสตร์ผู้สูงอายุในอดีตที่เน้นแง่บวกและสร้างความหมายใหม่ของผู้สูงอายุที่พึ่งตนเอง จนกลายเป็น "ผู้สูงอายุผู้เข้มแข็งและมีคุณภาพ" (active aging) กล่าวคือ เป็นผู้สูงอายุที่ยังคงความแข็งแรง พึ่งตนเอง และในบางกรณีก็เป็นผู้บริโภคอีกด้วย ในท้ายที่สุด อัตลักษณ์ของผู้สูงอายุทั้งหมดไม่ว่าจะเป็นความอ่อนแอ ความเข้มแข็ง ก็จะกระจายตัวในสังคมไทยและโยงใยเชื่อมร้อยกันไม่ว่าจะสืบค้นไปในแขนงสาขาใดๆ ก็ตาม แต่ก็ดูเหมือนว่า อัตลักษณ์ที่มองผู้สูงอายุอ่อนแอจะเป็นกระแสหลักที่ครอบงำอัตลักษณ์อื่นๆ อยู่

(๕) ประวัติศาสตร์ยุคหลังสมัยใหม่ท้าทายประวัติศาสตร์กระแสหลักที่อาจกลายเป็นวาทกรรมครอบงำประวัติศาสตร์อื่น ๆ จึงควรเปิดโอกาสให้มีการนำเสนอ

ประวัติศาสตร์จากหลากหลายมุมมอง ไม่นำเสนอเฉพาะประวัติศาสตร์ของคนบางคน บางกลุ่ม

ด้วยทัศนะของประวัติศาสตร์ยุคหลังสมัยใหม่ทำให้ความหมายของประวัติศาสตร์กลับทิศทางใหม่ คือ "จากอดีตที่เป็นจริง" มาสู่ "อดีตที่เห็นอาจเป็นอดีตที่ประกอบสร้างขึ้น" เพื่อให้เข้าใกล้ความจริงโดยใช้ภาษาเป็นเครื่องมือและผ่านการเล่าเรื่อง กล่าวอีกนัยหนึ่ง ประวัติศาสตร์เป็นเพียงภาพแทนของอดีตที่ใช้การเล่าเรื่องเป็นวิธีการนำเสนอจึงควรระวังการสถาปนาวาทกรรมประวัติศาสตร์หลักที่ครอบงำผู้อื่น

สำหรับในกรณีของไทย ธงชัย วินิจจะกูล (๒๕๔๔) เสนอว่า การศึกษาประวัติศาสตร์ของไทยมีความแตกต่างหลากหลาย โดยเฉพาะในต้นศตวรรษที่ ๒๐ จะเน้นการศึกษามหาบุรุษสอดรับกับการเคารพสถาบันพระมหากษัตริย์ นอกจากนั้นก็ยังพบประวัติศาสตร์สังคม และยุคหลังสมัยใหม่ปรากฏอยู่ด้วย และอาจถือได้ว่าเป็นก้าวใหม่ของการทำความเข้าใจประวัติศาสตร์ของไทย

๒. ภาพยนตร์คืออะไร

ในขณะที่องค์ประกอบตัวแรกคือ "ประวัติศาสตร์" มีความหมายที่หลากหลายและมีการเปลี่ยนแปลง ตัวละครที่สองคือ "ภาพยนตร์" ก็มีความหมายที่หลายหลากและมีการพัฒนาความหมายนับจากอดีตสู่ปัจจุบันไม่ต่างกับประวัติศาสตร์

ยุคแรก ภาพยนตร์อยู่ในฐานะ (๑) **วิทยาศาสตร์** (film as science) หลังจากการค้นพบการถ่ายภาพอันนำมาสู่การฉายภาพต่อเนื่อง ๒๔ ภาพต่อวินาทีจนทำให้ภาพนิ่งนั้นกลับกลายเป็นภาพเคลื่อนไหว ภาพยนตร์จึงเริ่มกลายเป็นส่วนเสี้ยวของวิทยาศาสตร์และวิทยาศาสตร์ก็ได้พัฒนาภาพยนตร์นับตั้งแต่การสร้างให้ภาพที่มีสีสันสวยงาม การเพิ่มเสียงในภาพยนตร์ การสร้างเทคนิคการถ่ายทำที่สมจริง และโรงภาพยนตร์ระบบมัลติเพล็กซ์ เป็นต้น ต่อจากนั้นหลังจากการถือกำเนิดของภาพยนตร์ไม่นานนัก ภาพยนตร์ก็ได้รับการนิยามในฐานะ (๒) **สินค้า** (film as commodity) แทบจะทันทีทันใด เพราะผู้ผลิตมองว่า ภาพเคลื่อนไหวนี้จะกลายเป็นเครื่องมือสำคัญที่จะทำรายได้ให้กับบริษัทผู้ผลิตทั้งเอดิสันและลูมิแอร์ และพัฒนาไปสู่ "อุตสาหกรรม" ภาพยนตร์ขนาดใหญ่ในช่วงต้นศตวรรษที่ ๒๐ เพราะผู้ผลิตพิจารณาว่า ภาพยนตร์เป็นสื่อมหัศจรรย์ที่จะสร้าง

ความแปลกใหม่และ (๓) **ความบันเทิง** (film as entertain) ให้กับผู้ชมจำนวนมาก โดยเฉพาะในต้นศตวรรษที่ ๒๐ ในยุคสังคมก้าวเข้าสู่สังคมอุตสาหกรรม บรรดาคนงานทั้งหลายในชนบทต่างอพยพเข้ามาทำงานในเมือง ภาพยนตร์ในยุคนั้นจึงกลายเป็นสื่อบันเทิงหลักที่ใช้เพื่อการพักผ่อนยามว่างจากโรงงาน

การเติบโตของเทคนิคการถ่ายภาพยนตร์จากภาพมุมเดียว เช่น การถ่ายภาพการแสดงละคร การเต้นรำ โดยกล้องวางนิ่งอยู่กับที่ ก็เริ่มพัฒนาสู่ศิลปะแห่งภาพ เช่น การเล่าเรื่องด้วยภาพ การใช้ภาพใกล้–ไกล การจัดองค์ประกอบของภาพ หรือที่เรียกว่า mise–en–scene และการตัดต่อภาพ จากภาพที่ไม่เกี่ยวกันมาผสมกันเพื่อสื่อความหมายดังที่เรียกว่า montage อันทำให้ภาพยนตร์ได้รับการขนานนามในความหมายที่สี่ คือ (๔) **ศิลปะแขนงที่เจ็ด** (film as seventh art) เพราะมองว่า ภาพยนตร์เป็นศาสตร์แขนงหนึ่งไม่แตกต่างกับศิลปะ ๖ แขนงที่ผ่านมา (คือ การแสดง เต้นรำ สถาปัตยกรรม ภาพเขียน ดนตรี และวรรณกรรม) เพราะเป็นศิลปะแขนงใหม่ที่ใช้ศิลปะแห่งภาพและเสียงรังสรรค์โลกจินตนาการให้กลายเป็นภาพความจริง (และเสมือนจริง) ผ่านทางสายตาของผู้ชม อีกทั้งเป็นการผสานศิลปะทั้งหกรวมกันขึ้นมาเป็นภาพยนตร์

ในช่วงท้ายสุด ความหมายของภาพยนตร์ก็ขยายไปสู่ (๕) ภาพยนตร์ในฐานะ **ปฏิบัติการทางสังคม** (film as social practice) อันหมายถึง ภาพยนตร์จะมีความเกี่ยวพันกับสังคม ทั้งในด้านของผู้ผลิต (sender) ที่จะผลิตเนื้อหา (message) ที่มีส่วนเกี่ยวพันกับสังคม เช่น เนื้อหาที่เกี่ยวกับการเมือง เศรษฐกิจ และประวัติศาสตร์ และในบางครั้งก็แฝงนัยความหมายบางประการแทรกอยู่ โดยเผยแพร่ผ่านช่องทางสื่อสาร (channel) ที่หลากหลายนับตั้งแต่โรงภาพยนตร์จนถึงดีวีดี (DVD) และการพิจารณาถึงผู้ชม (receiver) ในด้านการรับชมและตีความหมายที่สร้างขึ้นในภาพยนตร์

ความหมายทั้งห้านี้จะส่งผลต่อการให้ความสนใจในการศึกษาภาพยนตร์ที่แตกต่างกัน ในขณะที่ความหมายที่หนึ่งถึงสี่มักจะเป็นมิติของผู้ผลิตและนักวิชาการภาพยนตร์เพื่อจะยกระดับให้ภาพยนตร์เป็นศาสตร์ มีความสวยงาม น่าสนใจ และดึงดูดผู้ชม แต่ทัศนะที่ห้าจะเป็นมิติของนักวิชาการสาขาภาพยนตร์ศึกษา (film studies) และนักวิชาการด้านอื่นๆ ที่พิจารณาภาพยนตร์ในฐานะพื้นที่นำเสนอประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสังคม และสำหรับในที่นี้ก็คือประเด็นเรื่องประวัติศาสตร์นั่นเอง

๓. ความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับประวัติศาสตร์

ภายหลังจากที่เข้าใจตัวละครภาพยนตร์และประวัติศาสตร์พอสังเขปแล้ว ในลำดับต่อไปจะเพ่งพิจความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับประวัติศาสตร์ โดยอาจมองความสัมพันธ์ได้สองด้าน คือ ความขัดแย้งและความเชื่อมโยง

ในด้านแรก **"ความขัดแย้ง"** จะมองความสัมพันธ์ในเชิงลบ ส่วนหนึ่งอาจเนื่องมาจากการยึดนิยามความหมายประวัติศาสตร์แบบรังเกที่มุ่งเน้นว่าประวัติศาสตร์เป็นความพยายามค้นหาความหมายของวีรบุรุษหรือผู้มีอำนาจอย่างเป็นวิทยาศาสตร์ แนวคิดดังกล่าวได้ซ่อนเร้นความหมายที่ว่าประวัติศาสตร์นั้นเป็นศาสตร์เฉพาะของนักประวัติศาสตร์ ด้วยเหตุนี้เมื่อผู้สร้างภาพยนตร์เข้ามาทำหน้าที่บอกเล่าประวัติศาสตร์ ก็จะถูกวิจารณ์จากนักประวัติศาสตร์ว่ากำลังผลิตประวัติศาสตร์ที่ผิดเพี้ยนและบิดเบือน ดังตัวอย่างของนักประวัติศาสตร์นาม L. Gottshcalk เขียนจดหมายประท้วงบริษัทภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดในปี ๑๙๓๕ ในฐานที่ขาดความแม่นยำในการนำเสนอประวัติศาสตร์ทำให้ประวัติศาสตร์กลายเป็นภาพที่ผิดไป (Rosenstone 1996) นอกจากนั้นสิ่งที่บรรดานักประวัติศาสตร์กลัวเกรงอีกประการคือ ผู้ชมก็อาจจะคล้อยตามและหลงเชื่อประวัติศาสตร์ที่ผิดเพี้ยนที่ปรากฏในภาพยนตร์เหล่านี้

ในทางตรงกันข้าม **"ความเชื่อมโยง"** กลับมองความสัมพันธ์ภาพยนตร์กับประวัติศาสตร์ในเชิงบวกตามทัศนะแบบประวัติศาสตร์สังคม ประวัติศาสตร์ยุคหลังสมัยใหม่ และมองภาพยนตร์ในฐานะปฏิบัติการทางสังคม (social practice) โดยพิจารณาในสี่ด้าน คือ ผู้ผลิต เนื้อหา ช่องทาง และผู้รับสาร คือ

ประการแรก **ผู้สร้างภาพยนตร์กับนักประวัติศาสตร์** ในทัศนะแบบใหม่นี้ ทั้งผู้สร้างและนักประวัติศาสตร์อาจไม่แตกต่างกัน เพราะต่างฝ่ายต่างเป็นผู้เขียนหรือผลิตประวัติศาสตร์ด้วยกันทั้งสิ้น ในขณะที่ทัศนะแบบรังเก อาจสนใจประวัติศาสตร์ของมหาบุรุษและการบันทึกประวัติศาสตร์จากทัศนะของนักวิชาการบนแผ่นกระดาษ ทว่าสำหรับแผ่นภาพยนตร์ก็เป็นพื้นที่ที่สามารถบรรจุประวัติศาสตร์แบบรังเก รวมถึงขยายนัยแห่งประวัติศาสตร์ที่มิได้มองเฉพาะประวัติศาสตร์ของมหาบุรุษออกไปสู่ประวัติศาสตร์ของคนทั่วไป และที่น่าสนใจคือประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของบุคคลผู้สร้างและผู้ชม

ถึงแม้ว่าด้านหนึ่งการบันทึกประวัติศาสตร์ในแผ่นภาพยนตร์อาจถูกวิจารณ์

ในเชิงลบ แต่ทว่าผู้สร้างภาพยนตร์หลายคนก็อาศัยนักประวัติศาสตร์เป็นที่ปรึกษาในการผลิตภาพยนตร์ รวมถึงนักประวัติศาสตร์ที่ทำงานร่วมกับผู้สร้างภาพยนตร์ก็ค้นคว้าประวัติศาสตร์เพื่อให้มีความใกล้เคียงกับความจริงมากที่สุด

อย่างไรก็ดี นักวิชาการก็ตั้งข้อสังเกตเพิ่มเติมว่า การสร้างประวัติศาสตร์ไม่ว่าจะในภาพนยตร์หรือในงานเขียนก็มักจะหลีกเลี่ยงการแฝงอุดมการณ์บางอย่างได้ยาก นักวิชาการหลายคนตั้งข้อสังเกตว่า ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ที่ผลิตขึ้นอาจหนีไม่พ้นการสร้างนัยสนับสนุนทางการเมืองของผู้ผลิต เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *"พระเจ้าช้างเผือก"* ที่มุ่งเน้นการนำเสนอประเทศไทยที่รักสงบตามแนวคิดของอาจารย์ปรีดี พนมยงค์ (สนใจโปรดดูชาญวิทย์ เกษตรศิริ ๒๕๔๒) รวมถึงปัจจัยด้านของผู้อำนวยการสร้าง กฎหมาย และเจตนาของผู้ผลิต ส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์ด้วย (สุภา จิตติวสุรัตน์ ๒๕๔๖)

ประการที่สอง **เนื้อหา** ถือเป็นหัวใจสำคัญที่นักวิชาการให้ความสนใจในการศึกษา โดยขยายความคิดออกไปว่า การศึกษาภาพยนตร์กับประวัติศาสตร์อาจมิใช่การพิจารณาว่า "อะไรคือความจริงอะไรคือความลวง" เพราะตามทัศนะของยุคหลังสมัยใหม่และศาสตร์แห่งภาพยนตร์ก็มิได้มองว่า ภาพยนตร์คือความจริง แต่ "ภาพยนตร์เป็นการประกอบสร้างความจริง"

แม้ว่า ในบางครั้งภาพยนตร์ประวัติศาสตร์โดยเฉพาะภาพยนตร์กลุ่มสารคดีมักจะมีข้อบังคับในเชิงวารสารศาสตร์ที่ต้องนำเสนอความจริงก็ตามที แต่ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ก็ไม่อาจเป็นความจริงทั้งหมดได้เช่นกัน เพราะในบางครั้งด้วยข้อจำกัดก็ไม่สามารถค้นหาภาพในอดีตได้ แต่ต้องแสวงหากลวิธีในการนำเสนอความจริงซึ่งในทางการสื่อสารจะมองว่านี่คือความจริงในการแสดงออก (exposition reality) หรือเรียกว่า "การเล่าความจริงอย่างสร้างสรรค์" (กำจร หลุยยะพงศ์ ๒๕๕๐) กระนั้นก็ดี ความจริงดังกล่าวก็ถูกวิจารณ์ว่าอาจอยู่บนเงื่อนไขของผู้ผลิตได้เช่นกัน จึงทำให้ผู้ผลิตต้องระมัดระวังในการผลิตเพื่อให้ภาพยนตร์สารคดีเข้าใกล้ความจริงมากที่สุด เช่น การใช้เทคนิคการซ่อนกล้อง การไม่พากย์ การไม่ค่อยใช้การตัดต่อ การลดอคติในการถ่ายทำสารคดี โดยเฉพาะสารคดีในกลุ่มมานุษยวิทยา โดยอาจเรียกเทคนิครวมนี้ว่า "cinema verite" (อัมพร จิรัฐติกร ๒๕๔๖)

จากแนวคิดดังกล่าวทำให้ภาพยนตร์เป็นพื้นที่ของการแสดงประวัติศาสตร์ที่อาจมิใช่อดีต แต่เป็นประวัติศาสตร์ที่ประกอบสร้างโดยคนปัจจุบัน ด้วยเหตุนี้จึงไม่น่า

แปลกใจนักว่าภาพยนตร์ประวัติศาสตร์มักจะเล่าเรื่องบางอย่างที่คนปัจจุบันต้องการเห็น และมักจะ (จงใจหลง) ลืมบางแง่มุมทิ้งไปเพราะไม่น่าสนใจในความคิดของคนเล่าเรื่อง

ดังนั้น สิ่งที่นักวิชาการรุ่นใหม่สนใจศึกษาหนังประวัติศาสตร์จึงมิใช่การพิจารณาความจริง แต่จะสนใจว่าภาพยนตร์ได้สร้างความจริงด้วยแนวทางเช่นไร Robert Rosenstone (1996) เสนอให้เห็นว่า ภาพยนตร์ก็เหมือนกับงานเขียนประวัติศาสตร์คือการใช้การเล่าเรื่องเพื่อพรรณนาอดีต เพียงแต่ว่าการเล่าเรื่องในหนังอาจแตกต่างกับการเล่าเรื่องในงานเขียนตรงที่เป็นการใช้ "ภาพ" (visual) วาดอดีตแทน "ตัวอักษร" การนำเสนอประวัติศาสตร์จึงมีลักษณะที่คมชัดกว่าตัวอักษรที่มีข้อจำกัด คือ ต้องเขียนเป็นตอนๆ แยกตามบท จนทำให้เรื่องราวมีลักษณะแยกขาดจากกัน ตรงกันข้ามกับโลกความเป็นจริงที่ทุกสิ่งจะมีลักษณะผสมผสานกัน ในทางกลับกัน ภาพยนตร์ใช้ "ภาพและเสียง" ซึ่งสามารถบรรยายให้เห็นทุกมิติได้ในเวลาเดียวกัน ทั้งความคิดตัวละคร เศรษฐกิจ สังคม การเมือง (ซึ่งหากเป็นงานเขียนก็จะกระจายตามบทต่างๆ ทำให้ไม่เห็นความเชื่อมโยง) โดยใช้กลวิธีคือ การใช้ตัวละคร การใช้ฉาก และที่สำคัญคือ การใช้ภาพและเสียง นอกจากนั้น Pam Cook (2005) ก็เสนอเพิ่มเติมว่า เครื่องแต่งกายก็ถือเป็นส่วนสำคัญที่สร้างความจริงในประวัติศาสตร์ได้อีกด้วย

สุภา จิตติวสุรัตน์ (๒๕๔๖) ได้นำกรอบแนวคิดของ Rosenstone มาพิสูจน์ภาพยนตร์อิงตำนานและเหตุการณ์ของไทย คือ *"นางนาก"* *"๒๔๙๙ อันธพาลครองเมือง"* และ *"บางระจัน"* ก็พบว่า หนังทั้งสามเรื่องมีกลวิธีในการเล่าเรื่องจริง โดยประกอบสร้างความจริงขึ้นเพื่อให้ดูเหมือนจริง โดยอาศัยองค์ประกอบการเล่าเรื่อง คือ ตัวละคร โครงเรื่อง การสร้างความเกี่ยวพันกับผู้ชม ฉาก และการใช้กลวิธีทางภาพและการตัดต่อ นอกจากนั้นในบางกรณีก็อาจสร้างความเสมือนจริงขึ้นมาใหม่ โดยใช้การเล่าเรื่องผ่านจุดยืนของผู้เล่าเรื่องที่แตกต่างไป การนำเสนอแง่มุมหลากหลาย และการสร้างปมขัดแย้งใหม่

ประการที่สาม **ช่องทาง** ประวัติศาสตร์เป็นวรรณกรรมประเภทหนึ่งซึ่งไม่แตกต่างกับภาพยนตร์ที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับวรรณกรรมคือเป็นเรื่องเล่า แต่จะมีจุดต่างที่สำคัญคือ "การเล่าเรื่องด้วยภาพและเสียง" ดังที่กล่าวไปแล้วในหัวข้อที่ผ่านมา

Robert Rosenstone (1996) ยังเสนอเพิ่มเติมอีกว่าภาพยนตร์เป็นพัฒนาการของการเล่าประวัติศาสตร์ที่สืบเนื่องจากยุคมุขปาฐะ สู่ยุคการเขียน และยุคภาพ (visual)

ด้วยเหตุนี้ แต่ละยุคแต่ละสมัยประวัติศาสตร์ก็จะมีความแตกต่างกัน ทั้งในแง่กลวิธี เทคนิคการเล่าเรื่อง และที่สำคัญคือ อำนาจของผู้เล่าเรื่อง

ยุคแรก ผู้มีอำนาจในการเล่าเรื่องคือคนทั่วไปที่เล่าเรื่องอดีตให้แก่คนรุ่นต่อๆ ไปด้วยการใช้ภาษาพูด สิ่งที่ได้ก็คือความหลากหลายของประวัติศาสตร์ ทว่านักประวัติศาสตร์วิพากษ์ว่า อาจไม่เที่ยงตรง จึงนำมาสู่การเขียนซึ่งเน้นความเที่ยงตรง การค้นคว้าข้อมูล และการจดบันทึก อย่างไรก็ดีในยุคใหม่เมื่อวัฒนธรรมภาพได้เข้ามาพร้อมกับการกำเนิดของสื่อภาพยนตร์และโทรทัศน์จนกลายเป็นผู้ทำหน้าที่เล่าเรื่องประวัติศาสตร์โดยปริยาย สิ่งที่นักประวัติศาสตร์กังวลก็คือ อาจจะมีความไม่สมบูรณ์และอาจทำให้เกิดความผิดเพี้ยนของข้อมูล ยิ่งกว่านั้นเนื่องจากเป็นวัฒนธรรมภาพจึงอาจทำให้ผู้ชมคล้อยตามได้อย่างรวดเร็วโดยปราศจากการคิดไตร่ตรอง (ต่างกับนักคิดสำนักวัฒนธรรมศึกษาที่ยืนยันด้วยหลักฐานว่า เป็นไปได้ยากที่ทุกคนจะเชื่อตามสิ่งที่เห็นทั้งหมด)

นอกจากนั้น เมื่อพิจารณาว่าการเล่าเรื่องด้วยภาพในภาพยนตร์จะเรียงภาพที่ไม่เกี่ยวข้องกันแต่กลับทำให้กลายเป็นเรื่องราว กลวิธีดังกล่าวก็ไม่ต่างกับทัศนะของนักประวัติศาสตร์แบบยุคหลังสมัยใหม่ ที่พิจารณาว่า ประวัติศาสตร์อาจมิใช่สิ่งที่ต่อเนื่องกันก็เป็นได้แต่เรียงร้อยกันกลายเป็นเรื่องราว ดังนั้นภาพที่นำมาเรียงกันในภาพยนตร์จึงไม่ได้ต่างกับการเขียนประวัติศาสตร์ของนักประวัติศาสตร์

และประการที่สี่ **ผู้ชม** ผู้ชมภาพยนตร์มักจะเชื่อได้ง่ายและขาดการไตร่ตรอง เหตุนี้ผู้ชมเมื่อได้ชมประวัติศาสตร์จากภาพยนตร์ก็ย่อมจะเชื่อได้อย่างง่ายดาย แต่สำนักวัฒนธรรมศึกษา (cultural studies) กลับคิดต่างออกไป โดยพินิจว่า การที่ผู้ชมในฐานะผู้รับสาร ยินยอมและเชื่อตามสิ่งที่ได้เห็นในภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ได้นั้นจะขึ้นอยู่กับว่าผู้ชมที่ว่านั้นเป็นใคร มีลักษณะเช่นไร หากว่าผู้ชมมีประสบการณ์ที่แตกต่างกันก็ย่อมถอดรหัสความหมาย (decoding) ที่ต่างกัน ดังเช่น สุภา จิตติวสุรัตน์ (๒๕๔๖) ได้เสนอให้เห็นว่าผู้ชมที่มีประสบการณ์แตกต่างก็จะถอดความหมายของการชมภาพยนตร์อิงเรื่องจริงของไทยไม่เหมือนกัน บางส่วนอาจจะเชื่อ บางส่วนอาจไม่เชื่อ และบางส่วนก็อาจเชื่อครึ่งไม่เชื่อครึ่ง เช่น หากเป็นนักประวัติศาสตร์เมื่อได้ชมภาพยนตร์เรื่อง *"นางนาก"* ก็จะตั้งคำถามเรื่องความจริงของเวลา สถานที่ และตัวละครที่ปรากฏในเรื่อง หรือหากเป็นชาวบ้านที่อยู่ในย่านพระโขนงในปัจจุบันอาจจะไม่เข้าใจความห่างไกลนั้น

เมื่อได้ทำความเข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับประวัติศาสตร์ โดย

เฉพาะในด้านของความสัมพันธ์ในการเชื่อมโยงที่ถือเป็นหัวใจของงานชิ้นนี้ ในลำดับต่อไปจะนำเสนอให้เห็นการนิยามความหมายและการจำแนกกลุ่มภาพยนตร์ประวัติศาสตร์

๔. การให้ความหมายและการจำแนกภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทย

ก่อนที่จะสามารถคัดภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยเพื่อเผยให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับประวัติศาสตร์ว่าจะมีลักษณะเช่นไรได้นั้น อาจต้องหันมาทบทวน "นิยามแห่งภาพยนตร์ประวัติศาสตร์" ว่าคืออะไร ในบทความนี้ได้**นิยามภาพยนตร์ประวัติศาสตร์** ตามแนวทางของ Robert Rosenstone (1996) คือ **"ภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องอดีตทั้งในด้านผู้คนและเหตุการณ์"**

นิยามดังกล่าวมีความหมายกว้างมากทำให้การศึกษาภาพยนตร์ประวัติศาสตร์อาจแตกต่างกันได้ เช่น การศึกษาตามเหตุการณ์ประวัติศาสตร์จะใช้เกณฑ์ประวัติศาสตร์เป็นตัวตั้ง (สนใจโปรดดูการแบ่งการศึกษาภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ของ George Fraser 1988 และบาหยัน อิ่มสำราญ ๒๕๔๖) ซึ่งเป้าหมายที่ต้องการก็คือ เพื่อให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของประวัติศาสตร์ในแต่ละยุคผ่านภาพยนตร์

แต่เนื่องด้วยประวัติศาสตร์กับภาพยนตร์มีลักษณะสัมพันธ์กันจึงจะใช้เกณฑ์ของ Robert Rosenstone (1996) ที่ได้เสนอเกณฑ์การจำแนกภาพยนตร์ประวัติศาสตร์โดยใช้เกณฑ์เรื่องการศึกษาประวัติศาสตร์ (จากตระกูลรังเกสู่ประวัติศาสตร์สังคม และแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่) ควบคู่กับการใช้เกณฑ์ประเภทภาพยนตร์ จึงทำให้ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์สามารถจำแนกออกเป็น ๓ กลุ่มคือ

(๑) ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ในฐานะเรื่องเล่า (history as drama) เป็นภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ที่สนใจบุคคล หรือเหตุการณ์สำคัญ เช่น *"JFK"* เป็นประวัติศาสตร์ของบุคคล ส่วน *"Dangerous Liaisons"* อยู่บนเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ นอกจากนั้นก็อาจมีภาพยนตร์ประวัติศาสตร์บางเรื่องที่ใช้ตัวละครจริงผสมกับการสร้างตัวละครเพิ่มเติมได้ เช่น *"Glory"*

ภาพยนตร์ในกลุ่มประวัติศาสตร์ในฐานะเรื่องเล่านี้มักจะมีจำนวนมากและส่วนใหญ่จะถูกท้าทายจากนักประวัติศาสตร์ว่าเป็นสิ่งผิดเพี้ยน อย่างไรก็ดีในช่วงหลังนักประวัติศาสตร์และภาพยนตร์ตามกรอบแนวคิดแบบยุคหลังสมัยใหม่ ก็มองข้ามคำถาม

เรื่องความจริงและตั้งคำถามใหม่ว่า "ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์สร้างความจริงอย่างไรและแฝงอุดมการณ์อะไร"

(๒) ภาพยนตร์สารคดีประวัติศาสตร์ (history as document) มุ่งเน้นการนำเสนอประวัติศาสตร์ด้วยแนวทางของ "สารคดี" ซึ่งมีลักษณะโดดเด่น คือ การใช้เสียงเล่าเรื่อง (voice over) การใช้พยานหรือหลักฐานต่างๆ เช่น พยานในเหตุการณ์ การอ้างอิงตำรา การค้นคว้าทางวิชาการ รวมถึงการใช้เทคนิคการตัดต่อจากภาพ "footage" (ภาพเหตุการณ์จริง เช่น ภาพจากฟิล์มภาพยนตร์เก่าๆ และภาพถ่ายจริง) เพื่อเข้าใกล้ความจริงมากที่สุด

ในขณะที่ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์กลุ่มแรกจะถูกมองในแง่ลบ นักประวัติศาสตร์ส่วนใหญ่กลับเชื่อว่า หากเป็นประวัติศาสตร์ในฐานะสารคดีจะมีแนวโน้มเป็นของจริง ดังเช่น ประวัติศาสตร์ในโทรทัศน์ช่อง "History Channel" (แต่ทว่าในทัศนะแบบยุคหลังสมัยใหม่ ก็มิได้เห็นด้วยว่า ภาพยนตร์สารคดีประวัติศาสตร์จะเป็นจริงเสียทั้งหมด ในบางส่วนก็อาจมิใช่ของจริงก็ได้ และบางส่วนก็ยังหนีไม่พ้นอุดมการณ์ที่สอดแทรกอยู่ไม่มากก็น้อย) (สนใจโปรดดู กำจร หลุยยะพงศ์ ๒๕๕๐ และอัมพร จิรัฐติกร ๒๕๔๖)

(๓) ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์แนวทดลอง (history as experiment) แตกต่างกับกลุ่มแรกและกลุ่มที่สอง ทั้งในแง่รูปแบบและเนื้อหา กล่าวคือ รูปแบบ จะนำเสนอภาพยนตร์ที่แตกต่างไปจากเดิม เช่น ในอดีตอาจเล่าเรื่องผ่านตัวละครตัวเดียว การเล่าเรื่องด้วยการลำดับเวลาเป็นเส้นตรงจากอดีตสู่ปัจจุบันอนาคต ทว่าภาพยนตร์ประวัติศาสตร์แนวทดลองกลับจะทดลองหารูปแบบใหม่ๆ ในการเล่าเรื่อง เช่น การตัดสลับภาพของจริงกับภาพที่สร้างขึ้น การเล่าเรื่องในหลากหลายมุมมอง การไม่เรียงตามลำดับเวลา เพื่อเป้าหมายการสนับสนุนเนื้อหาประวัติศาสตร์ยุคหลังสมัยใหม่ ที่ว่า อาจมีมุมมองที่หลากหลายและไม่มีความจริงเพียงหนึ่งเดียว หนังประวัติศาสตร์เช่นนี้มีจำนวนค่อนข้างน้อยแต่ก็เป็นกระแสใหม่ที่ได้รับความสนใจในยุคปัจจุบัน

Robert Rosenstone (1996) เสนอเพิ่มเติมว่า หากลองเปรียบเทียบระหว่างแนวทางการนำเสนอของภาพยนตร์ในกลุ่มแรก กลุ่มที่สอง และกลุ่มที่สาม ก็จะพบว่า ภาพยนตร์กลุ่มแรกและกลุ่มที่สอง จะใช้กลไกของภาพยนตร์ในลักษณะ "ความสมจริงเชิงภาพยนตร์" (cinematic realism) เพื่อทำให้เกิดความสมจริง แต่สำหรับภาพยนตร์ประวัติศาสตร์แนวทดลองอาจจะแหวกกฎบางอย่าง เช่น ไม่เน้นอารมณ์ รักษาระยะห่าง

มีเหตุผลหลากหลาย โดยจะเน้นเทคนิคต่างๆ เช่น การแสดงออก เหนือจริง การไม่ปะติดปะต่อ รายละเอียดดังนี้

ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ในฐานะเรื่องเล่าและสารคดีประวัติศาสตร์	**ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์แนวทดลอง**
(๑) การเล่าเรื่องจะเล่าเรื่องแบบเส้นตรงหรือลำดับเหตุการณ์จากมุมเดียว โดยมีโครงเรื่อง เปิด กลาง และปิด	(๑) ขณะที่การเล่าเรื่องแบบเดิมจะมุ่งเน้นลำดับเหตุการณ์จากมุมเดียว แต่ภาพยนตร์กลุ่มนี้จะมุ่งสู่การวิจารณ์ปัญหามาจากหลากหลายสาเหตุ เช่น จากการกระทำของความทันสมัย ความไร้เหตุผล
(๒) ภาพยนตร์จะแสดงให้เห็นประวัติศาสตร์ของบุคคลทั้งชายและหญิง แต่ส่วนใหญ่จะเป็นผู้ชาย ที่รู้จักกันดีและมีความสำคัญ	(๒) ประวัติศาสตร์ในฐานะปัจเจกบุคคล สู่ประวัติศาสตร์ร่วมของกลุ่ม รวมถึงการต่อสู้ของกลุ่มต่างๆ ในสังคม
(๓) ประวัติศาสตร์ที่จบสิ้น สมบูรณ์ ไม่สลับซับซ้อน และในกรณีของภาพยนตร์ประวัติศาสตร์สารคดีก็จะต้องอ้างอิงหลักฐานสำคัญๆ มุ่งสู่ข้อสรุป	(๓) ประวัติศาสตร์อาจไม่จบง่ายๆ อย่างที่เห็น แต่อาจมีคำถามให้ท้าทายการขุดค้น
(๔) การใช้อารมณ์ความรู้สึก ทั้งรักเกลียด ฯลฯ สร้างความรู้สึกให้ตัวละคร และการใช้ภาพและเสียง	(๔) จากประวัติศาสตร์คืออารมณ์ความรู้สึกและเป็นบุคคล สู่การไม่เน้นอารมณ์ความรู้สึก เช่น การไม่ใช้ดารามีชื่อ การปล่อยให้แสดงไปเรื่อยๆ ไม่ต้องกำกับ
(๕) การทำให้เรามองเห็นอดีต ผ่านฉากอุปกรณ์ต่างๆ ซึ่งเราไม่อาจเห็นได้ในชีวิตจริง	(๕) จากการใช้ประวัติศาสตร์ในลักษณะยุคใดยุคหนึ่งในอดีต แต่อาจจะมองประวัติศาสตร์ด้วยหลากหลายยุคสมัย เพื่อให้เกิดความตีความและเข้าใจประวัติศาสตร์ที่อาจแตกต่างกันได้

ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ในฐานะเรื่องเล่าและสารคดีประวัติศาสตร์	ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์แนวทดลอง
(๖) มองอดีตในฐานะ กระบวนการ (process) และมีการประสมประสานหลายๆ สิ่งเข้าด้วยกัน ต่างกับประวัติศาสตร์การเขียนที่มักจะแยกส่วน เช่น เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม เพศ จะแยกเป็นบทๆ แต่เมื่อเป็นภาพยนตร์จะผสมรวมกัน	(๖) จากประวัติศาสตร์ในฐานะกระบวนการ สู่ชุดของข้อมูลที่แตกต่างหลากหลาย และไม่ปะติดปะต่อกัน เพื่อให้เอื้อต่อการตีความหมายได้หลากหลาย

จากการจำแนกภาพยนตร์ประวัติศาสตร์สามารถประยุกต์เป็นการจำแนกภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยได้เป็นสามกลุ่ม เพื่อประโยชน์ของการศึกษาในงานชิ้นนี้ ดังนี้

(๑) ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยในฐานะเรื่องเล่า

ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยในฐานะเรื่องเล่าเป็นภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ที่มุ่งเน้นการเล่าเรื่องประวัติศาสตร์ตามศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง และจากการสำรวจพบว่าภาพยนตร์กลุ่มนี้เป็นภาพยนตร์ประวัติศาสตร์กระแสหลักมีเป้าหมายเพื่อความบันเทิงและดึงดูดผู้ชมจำนวนมาก

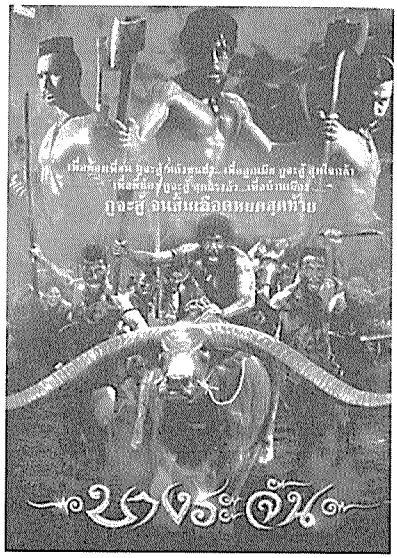
เนื่องจากภาพยนตร์กลุ่มนี้มีปริมาณมากจึงสามารถจำแนกภาพยนตร์กลุ่มนี้ได้อีก ๕ กลุ่มย่อย คือ (๑.๑) ประวัติศาสตร์ชาตินิยม (๑.๒) ประวัติศาสตร์ศาสนาและความเชื่อเรื่องผี (๑.๓) ประวัติศาสตร์ความรัก (๑.๔) ประวัติศาสตร์ความรุนแรง และ (๑.๕) ประวัติศาสตร์บุคคล รายละเอียดและตัวอย่างภาพยนตร์ ดังตารางด้านล่างนี้

ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยในฐานะเรื่องเล่า		
กลุ่มย่อย	**เนื้อหา**	**ตัวอย่างภาพยนตร์**
๑. ประวัติศาสตร์ชาตินิยม	มีทั้งราชาชาตินิยม และชาตินิยมผ่านสงครามไทย-พม่า ไทย-เวียดนาม ไทย-ญี่ปุ่น	-ราชาชาตินิยม เช่น มหาราชดำ (๒๕๒๔) พระเจ้าเสือ พันท้ายนรสิงห์ (๒๕๒๕) สุริโยไท (๒๕๔๔) นายขนมต้ม (๒๕๔๖) ขุนศึก (๒๕๔๖) ก้านกล้วย (๒๕๔๙) ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช (๒๕๕๐) (จำนวน ๓ ภาค) -ชาตินิยมและในบางกรณีก็ต่อต้านคอมมิวนิสต์ เช่น บางระจัน (๒๕๔๓) สามเหลี่ยมทองคำ (๒๕๑๘) แหกค่ายนรกเดียนเบียนฟู (๒๕๒๐) สัตว์สงคราม (๒๕๒๔) แหกค่ายนรกเวียดนาม (๒๕๒๖) มือปืน ๒ สาละวิน (๒๕๓๖) ยุวชนทหารเปิดเทอมไปรบ (๒๕๔๓) และภาพยนตร์ชุดเรื่องทอง ๑-ทอง ๗ (๒๕๑๖-๒๕๔๗ โดยภาค ๕ ทำเป็นละครโทรทัศน์และไม่มีภาค ๖)
๒. ประวัติศาสตร์ศาสนาและความเชื่อเรื่องผี	เป็นภาพยนตร์ที่กล่าวถึงศาสนา ทั้งพระพุทธเจ้าและความเชื่อเรื่องผี	พระเวสสันดร (๒๕๒๓) องคุลีมาล (๒๕๔๖) ประวัติพระพุทธเจ้า (๒๕๕๐) แม่นาคพระโขนง (๒๕๒๑) นางนาก (๒๕๔๒)
๓. ประวัติศาสตร์ความรัก	เป็นภาพยนตร์รักที่อิงประวัติศาสตร์ ทั้งสร้างจากเหตุการณ์จริง และอิงเหตุการณ์จริง	-สร้างจากเหตุการณ์จริง เช่น สะพานรักสารสิน (๒๕๓๐) ความรักไม่มีชื่อ (๒๕๓๓) ความรักครั้งสุดท้าย (๒๕๔๖) -อิงเหตุการณ์จริง เช่น อารีดัง (๒๕๒๓) ทวิภพ (๒๕๓๓) คู่กรรม ๑ (๒๕๓๑, ๒๕๓๘) และคู่กรรม ๒ (๒๕๓๙) เรือนมยุรา (๒๕๓๙)

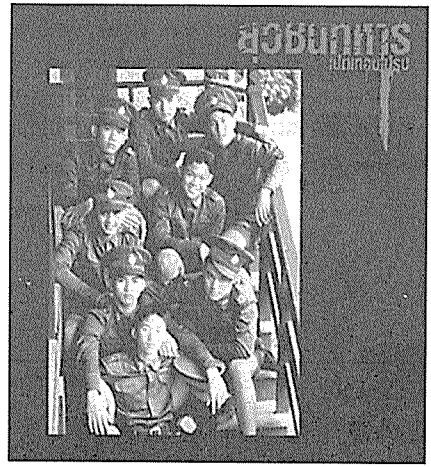
ตัวอย่างภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยในฐานะเรื่องเล่า

สุริโยไท (๒๕๔๔)

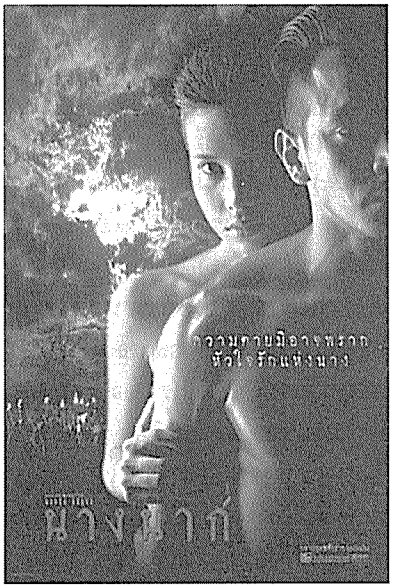
ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช (๒๕๕๐)



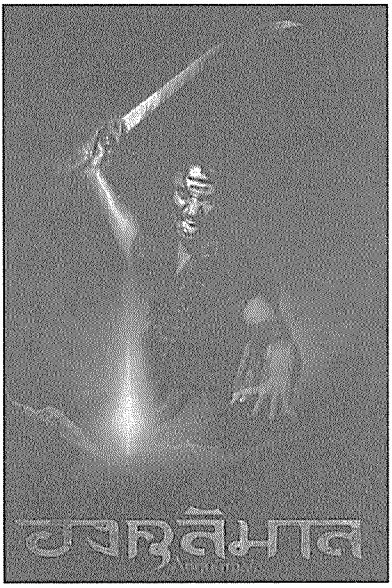
บางระจัน (๒๕๔๓)



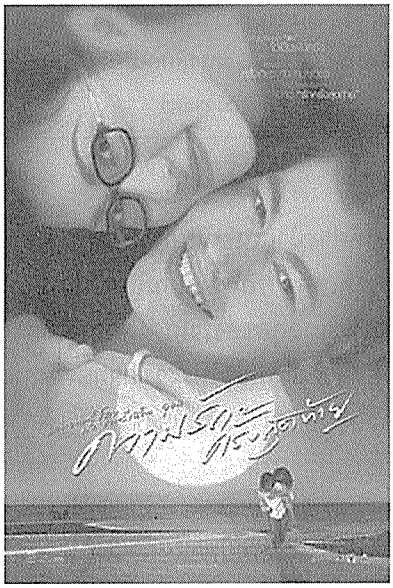
ยุวชนทหารเปิดเทอมไปรบ (๒๕๔๓)



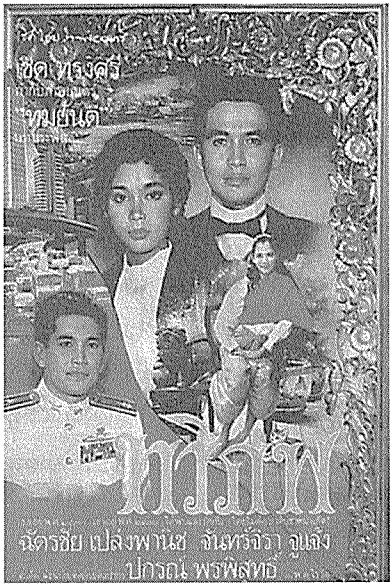
นางนาก (๒๕๔๒)



องคุลิมาล (๒๕๔๖)



ความรักครั้งสุดท้าย (๒๕๔๖)



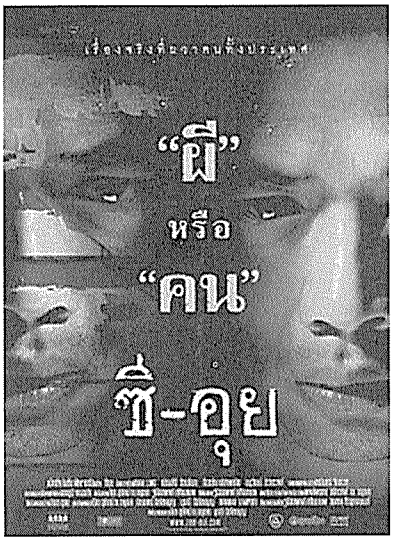
ทวิภาพ (๒๕๓๓)

ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยในฐานะเรื่องเล่า		
กลุ่มย่อย	**เนื้อหา**	**ตัวอย่างภาพยนตร์**
๔. ประวัติศาสตร์ความรุนแรง	เป็นภาพยนตร์ที่สร้างจากเหตุการณ์จริงที่มีความรุนแรง ทั้งความรุนแรงต่อสตรี ความรุนแรงจากผู้ชาย (เลว) และความรุนแรงจากธรรมชาติ	-ความรุนแรงต่อสตรี เช่น เตือนใจ นวลฉวี (๒๕๒๘) อำแดงเหมือนกับนายริด (๒๕๓๗) ศยามล (๒๕๓๗) เชอรี่แอน (๒๕๔๔) คืนบาปพรหมพิราม (๒๕๔๖) -ความรุนแรงของผู้ชาย เช่น นายซีอุย แซ่อึ้ง (๒๕๓๔) ๒๔๙๙ อันธพาลครองเมือง (๒๕๔๐) อั่งยี่ลูกผู้ชายพันธุ์มังกร (๒๕๔๓) ๒๕๐๘ ปิดกรมจับตาย (๒๕๔๗) ซีอุย (๒๕๔๗) -ความรุนแรงจากธรรมชาติ เช่น ตะลุมพุก มหาวาตภัยล้างแผ่นดิน (๒๕๔๕) ไอ้ด่างเกยชัย (๒๕๓๑)
๕. ประวัติศาสตร์บุคคล	เป็นภาพยนตร์ที่เสนอประวัติศาสตร์บุคคลทั้งคนดังและคนดี	-คนเด่นคนดัง เช่น น้ำพุ (๒๕๒๗) ความรักไม่มีชื่อ (๒๕๓๓) ความรักครั้งสุดท้าย (๒๕๔๖) โหมโรง (๒๕๔๗) มหาลัยเหมืองแร่ (๒๕๔๘) -คนดี เช่น วัลลี (๒๕๒๘)

ภาพยนตร์ทั้งห้ากลุ่มนี้จะมีจุดร่วมตรงที่ต่างนำเสนอเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ตามแนวทางการเล่าเรื่อง แต่กลับมีจุดต่างตรงที่เหตุการณ์ที่นำเสนอจะไม่เหมือนกัน ขณะที่กลุ่มที่หนึ่งและสองจะเป็นประวัติศาสตร์ตามสกุลของรังเก แต่กลุ่มอื่นจะเป็นประวัติศาสตร์สังคม และเมื่อพิจารณาในเชิงปริมาณก็พบว่า ประวัติศาสตร์สังคมเริ่มขยายตัวค่อนข้างมาก สิ่งนี้เป็นประจักษ์พยานที่ชี้ให้เห็นถึงการเคลื่อนตัวของประวัติศาสตร์ในภาพยนตร์จากมหาบุรุษสู่ประวัติศาสตร์ในชีวิตประจำวัน

(๒) ภาพยนตร์สารคดีประวัติศาสตร์ไทย เป็นกลุ่มภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นความเป็นจริงค่อนข้างมากและได้รับการยกย่องจากนักประวัติศาสตร์ในฐานะใกล้ความจริง

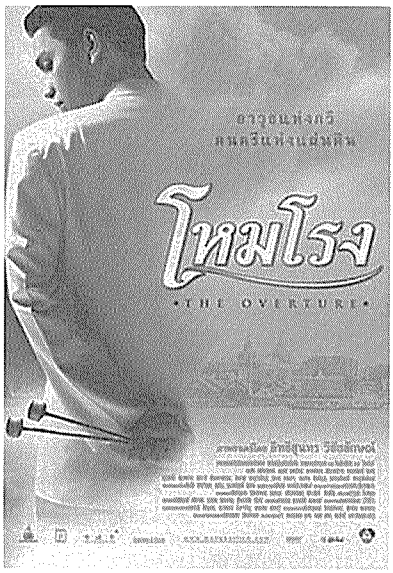
อำแดงเหมือนกับนายริด (๒๕๓๗)



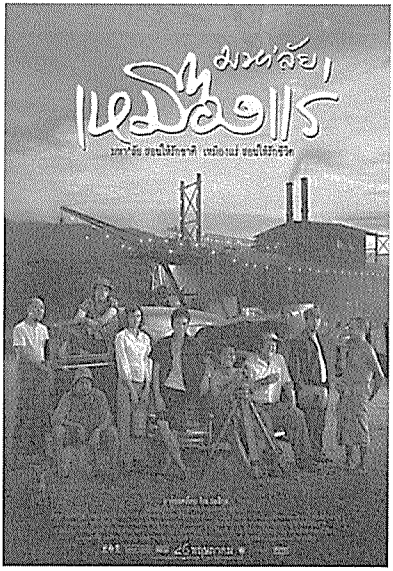
ซีอุย (๒๕๔๗)

ตะลุมพุก มหาวาตภัยล้างแผ่นดิน (๒๕๔๕)

น้ำพุ (๒๕๒๗)



โหมโรง (๒๕๔๗)



มหาลัยเหมืองแร่ (๒๕๔๘)

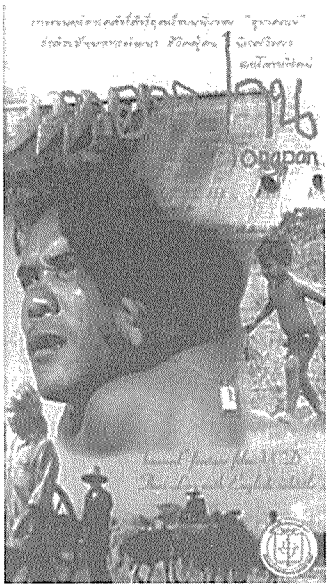
วัลลี (๒๕๒๘)

อย่างไรก็ดีปัญหาสำคัญของภาพยนตร์สารคดีคือ จำนวนคนดูค่อนข้างน้อย เผยแพร่ในวงแคบ เป็นภาพยนตร์สำหรับการศึกษามากกว่า หรือมีเป้าหมายเพื่อการพัฒนาสังคมและผู้ชม ดังเช่น ภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *"กรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า"* (๒๕๑๙) ที่ถ่ายทำเหตุการณ์ของการประท้วงของสตรีในโรงงานฮาร่าในยุค ๒๕๑๙ สารคดีดังกล่าวได้รับการยกย่องจากแวดวงวิชาการและต่างชาติ ในฐานะการเผยให้เห็นการต่อสู้ของแรงงานหญิงต่อความไม่ยุติธรรมของระบบ (สนใจโปรดดู วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ ๒๕๔๖)

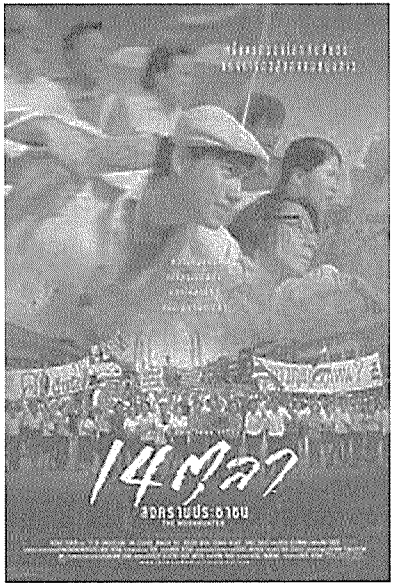
(๓) ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยแนวทดลอง เป็นภาพยนตร์กลุ่มใหม่ที่เกิดขึ้นตามกรอบแนวคิดประวัติศาสตร์และภาพยนตร์แบบยุคหลังสมัยใหม่ โดยตั้งคำถามทั้งเนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอประวัติศาสตร์ที่แตกต่างไปจากกลุ่มที่หนึ่งและสอง

ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ยังสามารถจำแนกแยกย่อยได้อีก ๔ กลุ่ม โดยเรียงตามลำดับเหตุการณ์ก่อนและหลัง คือ (๓.๑) ประวัติศาสตร์ฝ่ายซ้าย (๓.๒) การตั้งคำถามประวัติศาสตร์แบบใหม่ (๓.๓) ประวัติศาสตร์คนชายขอบ และ (๓.๔) ประวัติศาสตร์แสนหวาน (nostalgia) รายละเอียดและตัวอย่างภาพยนตร์ ดังตารางด้านล่างนี้

ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยแนวทดลอง		
กลุ่มย่อย	**เนื้อหา**	**ตัวอย่างภาพยนตร์**
๑. ประวัติศาสตร์ฝ่ายซ้าย	เป็นภาพยนตร์ที่เสนอให้เห็นประวัติศาสตร์ฝ่ายซ้าย	ทองปาน (๒๕๑๙) ประชาชนคนนอก (๒๕๒๔) ๑๔ ตุลา สงครามประชาชน (๒๕๔๔)
๒. การตั้งคำถามประวัติศาสตร์แบบใหม่	การตั้งคำถามและเสนอมุมมองต่อประวัติศาสตร์แบบใหม่	นางนาก (๒๕๔๒) ทวิภพ (๒๕๔๗) กบฏท้าวศรีสุดาจันทร์ (๒๕๔๘)
๓. ประวัติศาสตร์คนชายขอบ	ภาพยนตร์ที่นำเสนอประวัติศาสตร์ของคนธรรมดาที่ต่อสู้กับอุดมการณ์กระแสหลักในสังคม	สตรีเหล็ก ๑ (๒๕๔๓) และ สตรีเหล็ก ๒ (๒๕๔๖) และ Beautiful Boxer (๒๕๔๖)

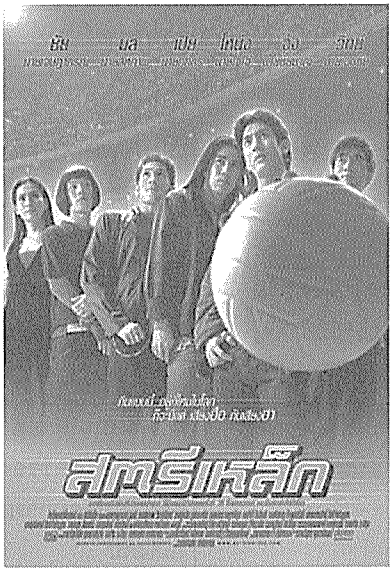


ทองปาน (๒๕๑๙)

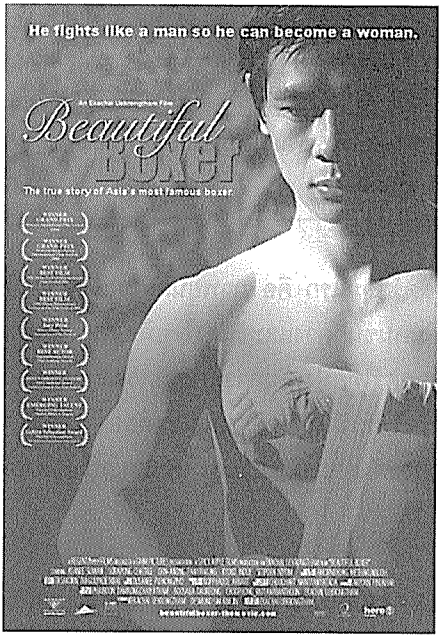


๑๔ ตุลา สงครามประชาชน (๒๕๔๔)

กบฏท้าวศรีสุดาจันทร์ (๒๕๔๘)



สตรีเหล็ก (๒๕๔๓)



Beautiful Boxer (๒๕๔๖)

แฟนฉัน (๒๕๔๖)

ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยแนวทดลอง		
กลุ่มย่อย	**เนื้อหา**	**ตัวอย่างภาพยนตร์**
๔. ประวัติศาสตร์แสนหวาน	การนำเสนอประวัติศาสตร์ที่งดงามตามทัศนะของคนชั้นกลาง	แฟนฉัน (๒๕๔๖)

กล่าวโดยสรุป ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์กลุ่มแรก คือ ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยในฐานะเรื่องเล่า กลุ่มผู้ผลิตจะเป็นทั้งกลุ่มคนชั้นกลางและชั้นสูงโดยมีเป้าหมายเพื่อกำไร กลุ่มที่สอง ภาพยนตร์สารคดีประวัติศาสตร์ไทยมุ่งเน้นการพัฒนาความรู้และการเคลื่อนไหวทางสังคม และกลุ่มที่สาม ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยแนวทดลอง การผลิตมักจะเป็นคนชั้นกลางที่เน้นการแหวกขนบ การตั้งคำถามต่อประวัติศาสตร์หรืออดีตที่ได้เห็น

๕. เมื่อภาพยนตร์ไทยเล่าประวัติศาสตร์และสร้างประวัติศาสตร์

จากประเภทของภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยทั้งสามกลุ่มนั้น ในที่นี้จะพิจารณาเฉพาะภาพยนตร์ในกลุ่มแรกและกลุ่มที่สาม เพราะเป็นภาพยนตร์ที่เน้นกลุ่มคนจำนวนมากตลอดจนเผยแพร่ในวงที่กว้างกว่าภาพยนตร์สารคดีประวัติศาสตร์ไทยซึ่งจำกัดเฉพาะในแวดวงการศึกษา โดยจะวิเคราะห์เนื้อหาของภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ทั้งสองกลุ่มเพื่อแสดงให้เห็นสองด้านคือ ภาพยนตร์ไทยได้นำเสนอประเด็นประวัติศาสตร์อะไรตามกรอบแนวคิดภาพสะท้อน (reflectionism) และภาพยนตร์ไทยประกอบสร้างความหมายอะไรภายใต้แนวคิดเรื่องการประกอบสร้าง (constructionism)

แม้ว่า แนวคิดทั้งสองนี้จะมีฐานความคิดต่างกันคนละด้าน คือ แนวคิดภาพสะท้อนจะเชื่อว่า ภาพยนตร์เป็นกระจกชั้นเลิศที่สะท้อนประวัติศาสตร์ที่สมบูรณ์ให้แก่ผู้ชม แนวคิดการประกอบสร้างกลับตั้งคำถามใหม่ว่า ภาพที่เห็นในภาพยนตร์อาจจะไม่ต้องอิงกับของจริงก็ได้ กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ ภาพยนตร์สามารถประกอบสร้างภาพขึ้นมาได้เองตามแต่ทัศนะของผู้ที่สร้างหนัง ทัศนะนี้จึงมุ่งเน้นการสำรวจเพิ่มเติมว่าใครเป็นคนประกอบสร้างและสร้างบนอุดมการณ์อะไร อันทำให้เห็นว่าประวัติศาสตร์ที่ว่านั้นเป็นมุมมองของใคร ทว่าในทัศนะของผู้เขียนพิจารณาว่า การใช้แนวคิดทั้งสองควบคู่กันไปจะทำให้เห็น

ว่า ภาพยนตร์สามารถทำหน้าที่ได้ทั้งการสะท้อนภาพบางอย่างออกมา เพียงแต่ว่าภาพที่สะท้อนมานั้นอาจต้องคำนึงว่าใครเป็นผู้ประกอบสร้างความหมายนั้นและวางอยู่บนอุดมการณ์ใด

ดังนั้น ในที่นี้จะนำเสนอให้เห็นการสะท้อนและการประกอบสร้างประวัติศาสตร์ไปพร้อมๆ กัน โดยสามารถจำแนกประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยทั้งสองกลุ่มนั้นออกเป็น ๔ กลุ่มย่อย (โดยที่กลุ่มที่ ๑–๓ จะอยู่ในกลุ่มภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยในฐานะเรื่องเล่า ส่วนกลุ่มที่ ๔ จะอยู่ในกลุ่มภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยแนวทดลอง) คือ (๑) ประวัติศาสตร์ชาตินิยม (๒) ประวัติศาสตร์ศาสนาและความเชื่อเรื่องผี (๓) ประวัติศาสตร์สังคม และ (๔) ประวัติศาสตร์แนวทดลอง และหากลองเปรียบเทียบตามแนวทางการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ทั้ง ๔ กลุ่มสามารถสรุปได้ดังตารางด้านล่างนี้

การเล่าเรื่อง / ประเภท	ตัวเอก	ตัวร้าย	เวลา	โครงเรื่อง	มุมมอง	อุดมการณ์
๑. ประวัติศาสตร์ชาตินิยม	กษัตริย์ / ประชาชน	พม่า / ชาวต่างชาติ ประเทศเพื่อนบ้าน	อดีต	ต่างชาติมารุกราน ไทยก็ต้องปกป้องดินแดน และจบลงด้วยการรักษาดินแดนได้สำเร็จ	กษัตริย์ และประชาชนไทย	ราชาชาตินิยม ชาตินิยม และการต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์
๒. ประวัติศาสตร์ศาสนาและความเชื่อเรื่องผี	พระพุทธเจ้า / พระ	ผี / ความชั่ว	อดีต	การต่อสู้เอาชนะความชั่ว	พุทธศาสนิกชน	ศาสนาพุทธ
๓. ประวัติศาสตร์สังคม						
๓.๑ รัก	หญิงและชาย	อุปสรรคทั้งรูปธรรมและนามธรรม	อดีต-ปัจจุบัน	ชายหญิงรักกันแต่มีอุปสรรคที่ต้องฟันฝ่าสู่ความสมหวังและผิดหวัง	หญิง	ความรัก
๓.๒ ความรุนแรง	หญิง คนอ่อนแอ ตำรวจ	ผู้ชายชั่ว / ธรรมชาติที่โหดร้าย	อดีต	คนร้ายทำลาย / ฆ่า ข่มขืน และตำรวจเป็นผู้แก้ไขสถานการณ์ / ธรรมชาติพิโรธ	ตำรวจ / ผู้ชาย / ผู้คนที่ได้รับภัยจากธรรมชาติ	ความรุนแรงจากผู้ชาย ความดีชนะความชั่ว ความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติ

การเล่าเรื่อง / ประเภท	ตัวเอก	ตัวร้าย	เวลา	โครงเรื่อง	มุมมอง	อุดมการณ์
๓.๓ บุคคล	หญิงและชาย	อุปสรรคทั้งรูปธรรมและนามธรรม	อดีต	ประวัติชีวิตบุคคลที่ดัง เด่น หรือดี ที่ต่อสู้จนได้รับผลสำเร็จ และในบางครั้งก็อาจล้มเหลว	คนดัง คนเด่น คนดี	ความอดทน ความดีชนะทุกสิ่ง
๔. ประวัติศาสตร์แนวทดลอง						
๔.๑ ฝ่ายซ้าย	ฝ่ายซ้าย	ฝ่ายขวา และในบางกรณีก็คือฝ่ายซ้ายด้วยกัน	อดีต–ปัจจุบัน	การต่อสู้ของฝ่ายซ้ายและจบลงด้วยความสำเร็จหรือความผิดหวัง	ฝ่ายซ้าย	การต่อสู้ของฝ่ายซ้าย
๔.๒ การตั้งคำถามประวัติศาสตร์	การสลับที่ระหว่างตัวเอกและตัวร้าย		อดีต–ปัจจุบัน–อนาคต	การโต้แย้งโครงเรื่องแบบเดิม	การตั้งคำถามต่อประวัติศาสตร์	แนวคิดยุคหลังสมัยใหม่
๔.๓ คนชายขอบ	เกย์	อุปสรรคจากการรังเกียจเกย์	อดีต–ปัจจุบัน–อนาคต	การต่อสู้ของเกย์	เกย์	เพศที่สาม
๔.๔ ประวัติศาสตร์แสนหวาน	คนชั้นกลาง	ปัจจุบันที่รันทด	อดีต–ปัจจุบัน–อนาคต	การคืนสู่ความทรงจำที่แสนหวาน	คนชั้นกลาง	อดีตที่แสนหวาน

(๑) ประวัติศาสตร์ชาตินิยม

นักประวัติศาสตร์ส่วนมากจะให้ความสนใจประวัติศาสตร์ชาตินิยมและราชาชาตินิยมที่ปรากฏในภาพยนตร์ อันได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *"สุริโยไท" "ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช" "บางระจัน" "ก้านกล้วย"* เป็นต้น โดยพิจารณาในเบื้องต้นว่าภาพยนตร์เหล่านี้ต่างทำหน้าที่นำเสนอให้เห็นเหตุการณ์บ้านเมืองในอดีต โดยเฉพาะเหตุการณ์สงครามระหว่างไทยกับพม่า และในเบื้องลึก คือ การพิจารณาตามแนวทางการประกอบสร้างที่ว่า ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์เหล่านี้ล้วนวางอยู่บนอุดมการณ์ราชาชาตินิยมและชาตินิยม เพียงแต่ว่าอาจมีการปรับเปลี่ยนไปตามแต่ยุคสมัย (สนใจรายละเอียดการศึกษาภาพยนตร์ชาตินิยมไทยโปรดดู ชาญวิทย์ เกษตรศิริ สุเนตร ชุตินธรานนท์ และสุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, อ้างถึงใน บาหยัน อิ่มสำราญ ๒๕๔๖, ชาญวิทย์ เกษตรศิริ ๒๕๔๒ และ กำจร หลุยยะพงศ์ ๒๕๔๘)

ในยุคแรก ตัวเอกเป็นได้ทั้งพระมหากษัตริย์และประชาชนต่างทำหน้าที่ต่อสู้เพื่อรักษาบ้านเมืองจากศัตรูตัวร้ายในนามของพม่าที่รุกรานประเทศชาติ ด้วยเหตุนี้ประวัติศาสตร์ที่นำเสนอจึงเป็นทั้งประวัติศาสตร์ของบุคคลสำคัญ คือ พระมหากษัตริย์และประชาชนที่ร่วมกันต่อสู้เพื่อรักษาบ้านเมืองตามแนวคิดแบบราชาชาตินิยมและชาตินิยม

แต่ต่อมา เมื่อศัตรูของประเทศแปรเปลี่ยนไปในช่วงของสงครามเย็น ตัวร้ายก็เริ่มพัฒนาตามจากศัตรูนามพม่าสู่ประเทศเพื่อนบ้าน โดยเฉพาะประเทศที่ถืออุดมการณ์แตกต่างกัน และในยุคหลังก็เริ่มเขยิบสู่การมองประเทศเพื่อนบ้านในฐานะผู้อ่อนด้อยกว่าไทย อาทิ *"ทอง ๑-๗" "สามเหลี่ยมทองคำ" "แหกค่ายนรกเดียนเบียนฟู" "สัตว์สงคราม" "แหกนรกเวียดนาม"* อย่างไรก็ดี เมื่อความขัดแย้งคลี่คลาย ตลอดจนทุนการสร้างภาพยนตร์สงครามที่สูงมากขึ้นภาพยนตร์สงครามกลุ่มนี้ก็เริ่มจางหายไป (แต่เริ่มคลี่คลายมาเป็นละครโทรทัศน์)

ตามทัศนะของการประกอบสร้างอธิบายได้ว่า ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์กลุ่มนี้ขีดเขียนขึ้นตามทัศนะของชาวไทยที่ต้องการปกป้องผืนแผ่นดินไทย ดังนั้นจึงไม่พบประวัติศาสตร์ที่ต่อต้านหรือการเขียนมาจากมุมมองของคนต่างชาติ

เมื่อลองพิจารณาเหตุผลการผลิตภาพยนตร์ประเภทนี้พบว่า ประการแรก การสะท้อนประวัติศาสตร์ร่วมกันของคนในชาติ โดยเฉพาะประวัติศาสตร์แห่งการรบพุ่ง

เพื่อได้มาซึ่งชาติ

ประการที่สอง การทำหน้าที่ส่งเสริมสถาบันชาติและพระมหากษัตริย์ และสร้างความเป็น "เรา" และ "เขา" (us and them) บ่อยครั้งข้อสรุปจะอยู่ที่ "หากเป็นไทยก็จะดีและเหนือกว่าประเทศอื่น" ทั้งนี้ การผลิตความหมายดังกล่าวเป็นผลมาจากความเกรงกลัวการสั่นคลอนของสถาบันชาติ เช่น ในยุคของสถาบันชาติได้รับผลกระทบจากวิกฤติโลกาภิวัตน์ในทศวรรษที่ ๒๕๔๐ ภาพยนตร์ไทย ดังเช่น *"บางระจัน"* ก็ต้องส่งเสริมให้คนไทยหันมาร่วมมือกันรักชาติ (Anchalee Chaiworaporn 2002) หรือการผลิตภาพยนตร์เรื่อง *"แหกค่ายนรกเดียนเบียนฟู"* ก็สอดรับกับความรักชาติในยามสงครามเย็นที่คุกรุ่นในต้นทศวรรษที่ ๒๕๒๐ เป็นต้น ดังนั้นอาจมองได้ว่า หากมีการผลิตภาพยนตร์ประเภทดังกล่าวจำนวนมากขึ้นก็อาจเป็นดัชนีชี้วัดให้เห็นถึงปัญหาในชาติได้

ประการที่สาม การเติมเต็มอัตลักษณ์ชาติไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงที่อัตลักษณ์ของชาติสั่นไหวจากทุนนิยมและโลกาภิวัตน์ ความเป็นไทยเริ่มจืดจางไป ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์จึงทำหน้าที่เติมเต็มอดีตที่รุ่งเรือง (สุเนตร ชุตินธรานนท์, อ้างถึงใน บาหยัน อิ่มสำราญ ๒๕๔๖)

(๒) ประวัติศาสตร์ศาสนาและความเชื่อเรื่องผี

ภาพยนตร์ไทยทั้ง *"พระเวสสันดร"* (๒๕๒๓) *"องคุลีมาล"* (๒๕๔๖) และ *"ประวัติพระพุทธเจ้า"* (๒๕๕๐) ทำหน้าที่เสนอให้เห็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนาพุทธโดยเฉพาะประวัติของพระพุทธเจ้า ไม่แตกต่างกับภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดที่มักจะนำเสนอประวัติศาสนาจากพระคัมภีร์ไบเบิล เหตุผลสำคัญก็คือ การสืบต่อศาสนาให้กับคนรุ่นหลัง และตอกย้ำซ้ำทวนให้เห็นว่า *"ศาสนาพุทธเป็นหัวใจสำคัญของประเทศชาติ"*

ในทางกลับกัน ภาพยนตร์ผี เช่น *"แม่นาคพระโขนง"* (๒๕๒๑) *"นางนาก"* (๒๕๔๒) แม้จะสร้างขึ้นจากประวัติศาสตร์ของผีสาวตายทั้งกลมที่พยายามแหกกฎของวัฏสงสาร กลับมาตามสามีหาใช่การกล่าวถึงศาสนาพุทธโดยตรงก็ตาม ทว่าจุดจบของภาพยนตร์ผีกลับแสดงให้เห็นว่า "ศาสนาพุทธ" เป็นผู้กำจัดผีร้ายออกไป สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่าศาสนาพุทธมีความสำคัญเหนือความเชื่อเรื่องผี

อย่างไรก็ตาม หากลองพิจารณาภาพยนตร์ผีที่มิได้อิงเรื่องจริงในช่วงทศวรรษที่ ๒๕๔๐ อาจจะมีข้อยกเว้นในบางประการ ภาพยนตร์ผียุคใหม่จุดจบของตัวละครผีอาจ

จะไม่สามารถถูกกำจัดไปได้ ดังเช่น *"บุปผาราตรี"* และ *"ซัตเตอร์กดติดวิญญาณ"* ส่วนหนึ่งอาจเนื่องมาจากผีเหล่านั้นเป็นผีสาวที่ถูกทารุณกรรมและกลับมาแก้แค้นผู้คนแทนที่จะรอสถาบันกฎหมายมาแก้ไข และอีกด้านหนึ่งก็อาจมองได้ว่า ศาสนาในสังคมปัจจุบันอาจพบวิกฤติศาสนาอันมีผลต่อกลไกการแก้ไขปัญหาเฉกเช่นในอดีต (สนใจรายละเอียดโปรดดู กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน ๒๕๕๒)

การนำเสนอความเชื่อเรื่องพระพุทธศาสนาที่มีเหนือสิ่งอื่นใด จึงเท่ากับเป็นการเติมเต็มอุดมการณ์เรื่อง "ชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์" ให้ครบถ้วน และฝังลงไปในความทรงจำของคนในชาติ

(๓) ประวัติศาสตร์สังคม

จากแนวคิดของประวัติศาสตร์สังคมได้ตั้งคำถามถึงการศึกษาประวัติศาสตร์สกุลรังเกที่มักจะมุ่งเน้นเฉพาะประวัติศาสตร์บุคคลสำคัญหรือมหาบุรุษและให้ความสนใจเฉพาะมิติการเมือง ประวัติศาสตร์กลุ่มนี้จึงหันมาให้ความสนใจประวัติศาสตร์ในสังคมของผู้คน และภาพยนตร์ไทยก็ตอบรับแนวคิดดังกล่าวโดยนำเสนอประวัติศาสตร์ของสังคมไทยและส่วนใหญ่มักจะเป็นความทรงจำของคนในสังคม การศึกษาประวัติศาสตร์สังคมในภาพยนตร์กลุ่มนี้อย่างน้อยอาจทำให้เราเห็นภาพสะท้อนความคิดของคนในสังคมร่วมสมัยได้ไม่มากก็น้อย

และเนื่องด้วยปริมาณอันมหาศาลของภาพยนตร์ประเทศนี้จึงสามารถจำแนกได้เป็น ๓ กลุ่มย่อยคือ (๑) ประวัติศาสตร์ความรัก (๒) ประวัติศาสตร์ความรุนแรง และ (๓) ประวัติศาสตร์บุคคล

(๓.๑) ประวัติศาสตร์ความรัก

อาจกล่าวได้ว่า ตระกูลภาพยนตร์ไทยที่ผลิตอย่างต่อเนื่องนับจากอดีตจวบปัจจุบันก็คือ "ภาพยนตร์รัก" และในบรรดาภาพยนตร์รักนั้นก็มีหลากหลายตระกูลย่อย (sub genre) แต่ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์โดยตรงมีอยู่สองกลุ่มคือ กลุ่มแรก **ภาพยนตร์รักประวัติศาสตร์ที่ผลิตจากเรื่องจริง** ดังเช่น *"สะพานรักสารสิน"* *"ความรักครั้งสุดท้าย"* และ *"ความรักไม่มีชื่อ"* และกลุ่มที่สอง **ภาพยนตร์รักที่อิงเหตุการณ์จริง** เช่น *"เรือนมยุรา"* *"ทวิภพ"* *"คู่กรรม"* และ *"อารีดัง"* เป็นต้น

ภาพยนตร์กลุ่มแรก ผลิตขึ้นจากความรักที่มีจริงของหนุ่มสาว ซึ่งเป็นที่รู้จักน่าสนใจ และมักจะเป็นความรักที่ผิดหวังอันนำไปสู่ความตายในท้ายสุด เช่น รักของหนุ่มสาวที่ต้องตายตอนจบใน *"สะพานรักสารสิน"* หรือการนำเนื้อหามาจากชีวิตรักรันทดของสุวรรณี สุคนธา ใน *"ความรักครั้งสุดท้าย"* และเพ็ญพร ไพฑูรย์ ใน *"ความรักไม่มีชื่อ"*

ส่วนภาพยนตร์กลุ่มที่สอง เป็นภาพยนตร์รักที่อิงเหตุการณ์จริง โดยมักจะเป็นเหตุการณ์ในช่วงสงครามความขัดแย้ง ประหนึ่ง "รักระหว่างรบ" โดยภาพยนตร์จะให้น้ำหนักทั้งความรักและความขัดแย้งแบบเท่าเทียมกัน (ต่างกับภาพยนตร์บางเรื่องที่ใช้ฉากอดีตคร่าวๆ แต่ไม่ได้ให้ความสนใจในฉากอดีต เช่น *"ข้างหลังภาพ"*) เช่น สงครามเสียกรุงครั้งที่สองใน *"เรือนมยุรา"* สงครามการรุกคืบของอาณานิคมตะวันตกใน *"ทวิภพ"* สงครามมหาเอเชียบูรพา ใน *"คู่กรรม"* สงครามเกาหลี ใน *"อารีดัง"* และสงครามกลางเมืองในช่วงตุลาคม ๒๕๑๖-๒๕๑๙ ใน *"คู่กรรม ๒"* ทั้งนี้ รักที่อยู่ในระหว่างรบนี้นอกจากจะสอนให้ผู้ชม (โดยเฉพาะผู้หญิง) เข้าใจความรักที่มีอุปสรรคที่นอกเหนือจากตัวบุคคลแล้ว ยังเกี่ยวพันกับชาติอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ (สนใจรายละเอียดโปรดดู กำจร หลุยยะพงศ์ ๒๕๕๑)

จุดร่วมของภาพยนตร์รักประวัติศาสตร์ทั้งสองกลุ่มย่อยก็คือ ตัวละครเอกมักจะเป็นบุรุษและสตรีที่ต้องเผชิญกับอุปสรรค ทั้งในนามธรรม เช่น ตัวร้าย ครอบครัว รวมไปถึงอุปสรรคเชิงนามธรรม เช่น ความแตกต่างของชาติ ดังเช่น โกโบริและอังสุมารินใน *"คู่กรรม"* ความแตกต่างระหว่างวัยใน *"ความรักครั้งสุดท้าย"* เป็นต้น แต่ทั้งสองก็ต้องพยายามฟันฝ่าอุปสรรคให้จงได้เพื่อพบกับความสุขในที่สุด หากไม่สามารถฟันฝ่าอุปสรรคก็อาจต้องจบลงด้วยรอยน้ำตา เช่น *"สะพานรักสารสิน"* แต่ความรักก็จะกลายเป็น "ความเป็นนิรันดร" และภาพยนตร์รักทั้งหมดนี้จะเล่าเรื่องผ่านมุมมองของสตรีทำให้ภาพยนตร์มีมิติของความรักที่อบอุ่นและการรอคอย (สนใจรายละเอียดการวิเคราะห์ภาพยนตร์รักโปรดดู กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน ๒๕๕๒)

ด้วยเหตุนี้ ภาพยนตร์รักประวัติศาสตร์จึงเป็นทั้งการแสดงให้เห็น (๑) ภาพของความรักของคนในสังคมไทย โดยเฉพาะความรักของคนชั้นกลางที่ต้องประสบปัญหา (๒) การแสดงให้เห็นความรักที่เป็นหัวใจสำคัญทุกช่วงเวลาของประวัติศาสตร์ ยิ่งไปกว่านั้น (๓) ภาพยนตร์รักประวัติศาสตร์ยังได้ประกอบสร้างความหมายให้กับผู้ชม คือ

ประการแรก **การประกอบสร้างความหมายความรัก** ความรักที่ภาพยนตร์สร้างขึ้นจะกำหนดให้ความรักเป็นหัวใจสำคัญของชีวิตมนุษย์ และความรักที่แท้จริงก็ต้องมีอุปสรรคหลากหลายด้าน โดยที่ตัวละครและผู้ชมจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องหันมาต่อสู้ฟันฝ่าให้จงได้ ทว่าสิ่งที่น่าสนใจคือ ความรักที่ถูกสร้างขึ้นมักจะเป็นความรักของคนชั้นกลางและเป็นรักต่างเพศมากกว่าความรักของคนชั้นสูง คนชั้นล่าง และรักเพศเดียวกัน สิ่งนี้อาจแสดงให้เห็นว่า ภาพยนตร์รักประวัติศาสตร์ยังเป็นพื้นที่ที่อุดมการณ์รักแบบชนชั้นกลางและรักต่างเพศยึดครอง

ประการที่สอง **การประกอบสร้างความหมายของประวัติศาสตร์** ภาพยนตร์รักอิงประวัติศาสตร์ยังทำหน้าที่แสดงให้เห็นว่า อะไรคือประวัติศาสตร์ และประวัติศาสตร์ที่ภาพยนตร์ได้นิยามก็คือประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของผู้ชมในด้านความรัก ทั้งจากคนมีชื่อเสียง เช่น สุวรรณี สุคนธา เพ็ญพร ไพฑูรย์ รวมถึงการประกอบสร้างประวัติศาสตร์ที่ควรรู้ก็คือ ประวัติศาสตร์สงครามไทย-พม่า การรุกรานของลัทธิอาณานิคม สงครามมหาเอเชียบูรพา สงครามเกาหลี และสงครามกลางเมือง และในบรรดาภาพยนตร์สงครามทั้งหมดสงครามมหาเอเชียบูรพา คือ ไทย-ญี่ปุ่น เป็นสงครามที่ตราตรึงในใจของผู้คน เนื่องจากได้รับการผลิตซ้ำผ่านภาพยนตร์เรื่อง *"คู่กรรม"* ยิ่งไปกว่านั้น ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวยังเป็นมุมมองที่มองญี่ปุ่นในแง่บวกแตกต่างกับวิธีคิดของชาวเอเชียทั่วไปที่ถูกญี่ปุ่นรุกรานจึงมองญี่ปุ่นในแง่ลบ อีกทั้งต่างกับภาพยนตร์ไทยเรื่อง *"ยุวชนทหารเปิดเทอมไปรบ"*

(๓.๒) ประวัติศาสตร์ความรุนแรง

ประวัติศาสตร์ความรุนแรงเป็นประวัติศาสตร์ที่มักจะได้รับการผลิตเป็นภาพยนตร์อยู่จำนวนมาก ด้วยเหตุนี้จึงอาจจำแนกได้เป็นกลุ่มย่อยถึง ๓ กลุ่ม คือ (๑) ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ความรุนแรงต่อสตรี (๒) ความรุนแรงของผู้ชาย และ (๓) ความรุนแรงจากธรรมชาติ

ในกลุ่มแรก **ภาพยนตร์ความรุนแรงต่อสตรี** จะเป็นภาพยนตร์ที่กล่าวถึงการกระทำที่รุนแรงต่อสตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งบรรดาภาพยนตร์ที่สร้างจากประวัติศาสตร์เรื่องจริงที่ผู้หญิงถูกข่มขืนแล้วฆ่า เช่น *"เตือนใจ" "นวลฉวี" "ศยามล" "คืนบาป*

พรหมพิราม" และ *"เชอรี่แอน"* เป็นต้น

ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้มักจะมอบบทบาทตัวเอกคือสตรี ส่วนตัวร้ายคือ ผู้ชายที่ใช้กำลังบังคับข่มขืนและบ่อยครั้งก็คือการ "ฆ่าผู้หญิง" โดยที่ผู้ที่มาช่วยแก้ไขปัญหาก็หนีไม่พ้นผู้ชายในบทบาทของตำรวจ ด้วยเหตุนี้ มุมมองของภาพยนตร์จึงมักจะชี้ให้เห็นปัญหาของตัวละครหญิง เช่น การเดินคนเดียวในที่มืดและที่เปลี่ยว หรือพฤติกรรมที่น่าเบื่อของผู้หญิง เช่น ขี้หึง อันทำให้ตัวละครชายถูกยั่วยุเป็นเหตุให้ทำร้ายสตรี

เรื่องเล่าในภาพยนตร์เช่นนี้แทบจะไม่ต่างกับข่าวข่มขืนในหน้าหนังสือพิมพ์ที่มอบบทพระเอกให้กับตำรวจที่จัดการกับผู้ร้ายและป้ายความผิดให้กับบรรดาสตรีที่แต่งตัวยั่วยวนและยั่วยุกามารมณ์ผู้ชาย (สุวรรณี กัลยาณสันต์ ๒๕๓๖ และปภัสรา ศิวะพิรุฬห์เทพ ๒๕๔๘) ยิ่งไปกว่านั้น ภาพยนตร์ประเภทนี้ยังประกอบสร้างอุดมการณ์เพศชายที่เป็นใหญ่โดยผ่านการใช้กำลังบังคับสตรี ตลอดจนการมองว่า "พรหมจรรย์ของสตรี" เป็นสิ่งสำคัญที่ผู้หญิงควรรักษาไว้

หากลองครุ่นคิดพินิจพิเคราะห์ภาพยนตร์แนวนี้อาจแสดงให้เห็นว่า ในโลกความเป็นจริงปัญหาความรุนแรงของสตรีมีจำนวนมากและไม่ค่อยมีความพยายามแก้ไขอย่างจริงจังโดยเฉพาะการแก้ไขปัญหากับผู้ชาย แต่มักจะมอบปัญหาให้กับผู้หญิงปกป้องรักษาตนเองและภาพดังกล่าวก็สะท้อนกลับในโลกจิตนาการบนแผ่นฟิล์ม ในทัศนะของบรรดานักสตรีนิยมถือว่าเป็นการธำรงรักษาปัญหาภายใต้อุดมการณ์แบบชายเป็นใหญ่

อย่างไรก็ดี ยังมีภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ที่แตกต่างไป คือ *"อำแดงเหมือนกับนายริด"* (๒๕๓๗) ซึ่งแสดงให้เห็นการต่อสู้ของผู้หญิงเพื่อสิทธิของสตรีในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ ทำให้ภาพของผู้หญิงหลุดพ้นจากการเป็นเหยื่อและผู้ถูกกระทำ แต่ทว่าภาพยนตร์ในรูปแบบดังกล่าวยังคงมีอยู่น้อย

กลุ่มที่สอง **ภาพยนตร์ความรุนแรงของผู้ชาย** เป็นภาพยนตร์กลุ่มที่มุ่งเน้นประวัติศาสตร์ของ "ชายชั่ว" ที่นิยมการใช้ความรุนแรง เช่น *"นายซีอุย แซ่อึ้ง" "๒๔๙๙ อันธพาลครองเมือง" "๒๕๐๘ ปิดกรมจับตาย" "อั่งยี่ลูกผู้ชายพันธุ์มังกร"* เป็นต้น เรื่องราวนี้มักจะนำมาจากแฟ้มประวัติของฝ่ายตำรวจ (ซึ่งไม่แตกต่างกับภาพยนตร์ความรุนแรงต่อผู้หญิง) โดยมีเป้าหมายสำคัญเพื่อเป็นคติสอนใจให้แก่ผู้ชม

ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้เล่าเรื่องตัวละครเอกที่มักจะเป็นผู้ชายตัวร้ายที่หันเหชีวิต

จากคนธรรมดาทั่วไปกลายเป็นคนเลวและกระทำผิด เช่น การชกต่อย การเป็นโจร และที่ร้ายแรงที่สุดคือการฆ่าคนตาย แต่แล้วในที่สุดพระเอกซึ่งเป็นตำรวจก็ขี่ม้าขาวคลี่คลายปัญหา หรือมิฉะนั้นผู้ร้ายด้วยกันก็จะเป็นผู้ปลิดชีพตัวเองที่เป็นคนเลว

ด้านหนึ่ง ภาพยนตร์ความรุนแรงของผู้ชายแสดงให้เห็นจิตใจของตัวละครชายที่อาจมิได้เลวร้ายโดยพื้นฐาน แต่มาจากการหล่อหลอมของครอบครัวและสังคม โดยเฉพาะสังคมแบบชายเป็นใหญ่ทำให้ผู้ชายต้องแสดงความเป็นชายออกมาเพื่อหลีกพ้นจากความอ่อนแอ ทั้งนี้ การแสดงออกถึงความเป็นชายอาจกระทำได้ทั้งผ่านการเล่นกีฬา การล่าสัตว์ การทดลองสิ่งแปลกๆ ใหม่ๆ แต่สำหรับในฟากของชายผู้ร้าย การแสดงความเป็นชายนั้นจะดำเนินการผ่านความรุนแรง ทั้งผ่านการกินคน การใช้อาวุธ เช่น มีด ปืน ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นชายในการต่อสู้ ทว่า ในทัศนะแบบสตรีนิยมอาจมองได้ว่านี่คือ ความเป็นชายที่ผิดเพี้ยน ในท้ายสุด สถาบันที่มีความเป็นชายที่เข้มแข็งคือ ตำรวจ ก็จำเป็นต้องหันมากำจัดบรรดาผู้ชายที่ถือความรุนแรงดังกล่าว ซึ่งเท่ากับยังคงตอกย้ำความเป็นชายที่เป็นใหญ่อยู่ไม่เสื่อมคลาย

ในอีกด้านหนึ่ง ภาพยนตร์ความรุนแรงของผู้ชายยังอาจเป็นการแสดงให้เห็นว่าสังคมไทยมีปัญหาเรื่องการจัดการกับความรุนแรง ตลอดจนความไม่ยุติธรรมในสังคมที่เกิดขึ้นอันเกิดจากอำนาจเถื่อน (และบางครั้งก็เกิดจากอำนาจของรัฐ) ถือได้ว่าเป็นเชื้อไฟสำคัญที่จุดให้ผู้ชายใช้ความรุนแรงในการดำเนินการในลักษณะ "ตาต่อตาฟันต่อฟัน" แต่ก็ดูเหมือนว่า อำนาจเถื่อนก็ย่อมพ่ายแพ้ต่อสถาบันตำรวจและความดีย่อมชนะความชั่ว

กล่าวได้ว่า ภาพยนตร์ความรุนแรงของผู้ชายได้พยายามประกอบสร้างอุดมการณ์ความรุนแรงของผู้ชายจากชายเป็นใหญ่ ปัญหาความไม่ยุติธรรมในสังคม ความดีชนะความชั่ว และการให้คุณค่าแก่สถาบันตำรวจ ไม่แตกต่างกับภาพยนตร์ความรุนแรงต่อผู้หญิง

กลุ่มที่สาม **ความรุนแรงจากธรรมชาติ** เป็นภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นความรุนแรงจากเหตุการณ์ภัยธรรมชาติ เช่น เหตุการณ์พายุถล่มภาคใต้ใน *"ตะลุมพุกมหาวาตภัยล้างแผ่นดิน"* (๒๕๔๕) หรือการที่จระเข้ออกมากัดกินคนใน *"ไอ้ด่างเกยชัย"* (๒๕๓๑)

ภาพยนตร์กลุ่มนี้นำเสนอภาพความรุนแรงของธรรมชาติที่ก่อตัวขึ้นและทำร้าย

มนุษย์ ดังนั้น ตัวเอกจึงเป็นเพียงมนุษย์ธรรมดา ส่วนตัวร้ายก็คือภัยพิบัติทางธรรมชาติที่สร้างความเสียหายให้แก่มนุษย์ทั้งทางร่างกายและจิตใจ แต่ในท้ายที่สุดภัยดังกล่าวก็คลี่คลายไปด้วยทั้งจากวัฏจักรของธรรมชาติหรือการที่มนุษย์ต้องร่วมมือช่วยเหลือกำจัดไป

หากพิจารณาในเชิงปริมาณในขณะที่ภาพยนตร์ความรุนแรงต่อสตรีและจากผู้ชายมีจำนวนมาก ทว่า ภาพยนตร์ความรุนแรงจากธรรมชาติมีค่อนข้างน้อย นั่นอาจแสดงให้เห็นว่า สังคมไทยเป็นสังคมที่มีความปลอดภัยจากธรรมชาติแต่กลับไม่ปลอดภัยจากการกระทำของมนุษย์ด้วยกัน

เมื่อพิจารณาภายใต้แนวคิดการประกอบสร้าง ภาพยนตร์ที่แสดงความรุนแรงจากธรรมชาติแสดงให้เห็นว่า แม้สังคมไทยจะก้าวไปสู่ความทันสมัย แต่ในท้ายที่สุดแล้วนั้นสังคมก็หนีไม่พ้นภัยที่มาจากธรรมชาติ และเป็นภัยที่ไม่อาจจะป้องกันได้โดยง่ายจึงต้องอาศัยการร่วมมือร่วมใจในการดำเนินการแก้ไข อย่างไรก็ตาม ในอีกด้านหนึ่งสิ่งที่ภาพยนตร์แสดงให้เห็นจะเป็นภัยพิบัติในชนบทหรือเรื่องราวในอดีตที่เป็นเรื่องไกลตัว และอาจไม่สอดรับกับเหตุการณ์ปัจจุบันและสังคมเมืองที่ทันสมัย อันทำให้คติที่ภาพยนตร์พยายามพร่ำเตือนนั้นไม่สามารถทะลุทะลวงเข้าถึงจิตใจของผู้ชม

การผลิตภาพยนตร์ความรุนแรงทั้งต่อสตรี ความรุนแรงจากผู้ชายและธรรมชาติอาจเป็นทั้ง (๑) การย้ำเตือนให้เห็นปัญหาความรุนแรงที่เกิดขึ้นได้ต่อสตรีภายในบ้านจากผู้ชาย (๒) การประกอบสร้างอุดมการณ์บางประการให้แก่สังคม ทั้งอุดมการณ์เรื่องชายเป็นใหญ่ การควบคุมสตรี และธรรมชาติที่มีเหนือผู้คน และที่น่าสนใจก็คือการผลิตภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ความรุนแรงอาจแสดงให้เห็น (๓) รสนิยมความพึงพอใจของผู้ชมที่นิยมความรุนแรง ตลอดจนการนิยามประวัติศาสตร์ในทัศนะของคนทั่วไปว่า "ประวัติศาสตร์ก็คือประวัติศาสตร์แห่งความรุนแรง"

(๓.๓) ประวัติศาสตร์บุคคล

ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์บุคคลจะมุ่งเน้นบุคคลธรรมดาต่างกับประวัติศาสตร์มหาบุรุษตามแนวคิดของรังเก เพียงแต่ว่า ประวัติศาสตร์บุคคลนี้ก็ยังเป็นบุคคลที่ "เด่น" "ดัง" และ "ดี" ดังเช่นในภาพยนตร์เรื่อง *"โหมโรง" "ความรักครั้งสุดท้าย" "น้ำพุ" "ความรักไม่มีชื่อ" "มหาลัยเหมืองแร่"* และ *"วัลลี"*

ภาพยนตร์ทั้งหมดเริ่มเรื่องด้วยตัวละครเอกเป็นคนธรรมดาที่ต้องต่อสู้กับชีวิต โดยพบกับอุปสรรค เช่น การเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครอง *("โหมโรง")* ปัญหาความรัก *("ความรักครั้งสุดท้าย"* และ *"ความรักไม่มีชื่อ")* ครอบครัวและยาเสพติด *("น้ำพุ")* การถูกไล่ออกจากมหาวิทยาลัย *("มหาลัยเหมืองแร่")* และความยากจน *("วัลลี")* และในท้ายที่สุด หนังก็ให้บทสรุปว่า การฟันฝ่าต่ออุปสรรคมีทั้งประสบความสำเร็จรวมถึงการพบกับชะตากรรมที่ยากต่อการแก้ไขได้ โดยเฉพาะปัญหาความรักและครอบครัว ภาพยนตร์จะพยายามชี้นำว่าคนสามัญธรรมดาสามารถยืนหยัดแก้ไขปัญหาได้โดยไม่ย่อท้อต่ออุปสรรคนานาประการที่ขวางกั้นและในท้ายที่สุด "ความดีก็ย่อมชนะอุปสรรค" แต่หากอดทนไม่พอก็ไม่สามารถก้าวผ่านไปได้ ดังนั้นผู้คนที่ได้ชมก็อาจต้องหวนกลับมาดูชีวิตของตนเองและหันกลับมาลุกขึ้นยืนสู้ปัญหาชีวิต

จุดที่น่าสนใจของภาพยนตร์ประวัติศาสตร์บุคคล คือ ประการแรก ภาพยนตร์ได้ยกบุคคลที่มีความโด่งดังหรือเป็นที่รู้จักมานำเสนอ เช่น หลวงประดิษฐ์ไพเราะนักดนตรีชั้นครูใน *"โหมโรง"* นักเขียนชื่อดัง เช่น อาจินต์ ปัญจพรรค์ ใน *"มหาลัยเหมืองแร่"* และสุวรรณี สุคนธา และครอบครัว ใน *"ความรักครั้งสุดท้าย"* และ *"น้ำพุ"* เพ็ญพร ไพฑูรย์ อดีตนางแบบชื่อดังใน *"ความรักไม่มีชื่อ"* เด็กหญิงยอดกตัญญูต่อแม่ใน *"วัลลี"* แต่จะไม่พบบุคคลธรรมดาทั่วไป ที่ไม่เด่นและดัง เท่ากับว่า ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์บุคคลได้คัดเลือกบุคคลเฉพาะที่เป็นที่รู้จักของสังคม

ประการที่สอง การนำเสนอประวัติศาสตร์บุคคลยังอาจถูกจำกัดอีกด้วย ดังเช่นภาพยนตร์บางเรื่องที่เคยจะนำเสนอประวัติศาสตร์ยุคของจอมพล ป. เรื่อง *"๒๔๘๘ นักโทษการเมือง"* ก็ยังต้องถูกระงับ เพราะอาจมีผลกระทบต่อกลุ่มบุคคลที่มีชีวิตอยู่ด้วย

ทั้งสองประการนี้ แสดงให้เห็นว่า ประวัติศาสตร์บุคคลมีความสัมพันธ์กับการคัดเลือกและการประกอบสร้างความหมายอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

(๔) ประวัติศาสตร์แนวทดลอง

ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์แนวทดลองจะเป็นภาพยนตร์ที่ท้าทายความหมายของประวัติศาสตร์ภายใต้กรอบแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ ทั้งในแง่เนื้อหาและรูปแบบ โดยเฉพาะในด้านเนื้อหาจะนำเสนอมุมมองและเนื้อหาประวัติศาสตร์ที่แตกต่างไปจากประวัติศาสตร์กลุ่มที่ ๑–๓ กล่าวได้ว่า ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์แนวทดลองจะกลายเป็น

พื้นที่ในการนำเสนอประวัติศาสตร์ที่หลากหลายและแตกต่าง โดยอาจจำแนกออกเป็นกลุ่มย่อย ๔ กลุ่มย่อยคือ (๑) ประวัติศาสตร์ฝ่ายซ้าย (๒) ประวัติศาสตร์แบบใหม่ (๓) ประวัติศาสตร์คนชายขอบ (๔) ประวัติศาสตร์แสนหวาน รายละเอียดดังนี้

(๔.๑) ประวัติศาสตร์ฝ่ายซ้าย

ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ฝ่ายซ้ายจะเป็นภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอตามกรอบวิธีคิดของฝ่ายซ้าย ที่ดำรงอยู่ในสังคมไทยนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ ๒๕๑๐ เป็นต้นมา และภาพยนตร์ก็นำเสนออย่างน้อยสองด้าน คือ การต่อสู้กับสังคมทุนนิยมที่กดดันผู้คน รวมถึงการนำเสนอประวัติศาสตร์ชีวิตฝ่ายซ้าย

ในกรณีแรก **ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ฝ่ายซ้ายจะนำเสนอมิติสังคมที่กดทับบุคคล** ตัวเอกจึงเป็นชาวบ้านธรรมดาที่ถูกตัวร้ายจากความเจริญของระบบทุนนิยมหวดกระหน่ำชีวิตและทำให้ชีวิตต้องประสบพบกับปัญหา เช่น ชาวอีสานที่ได้รับผลกระทบจากการสร้างเขื่อนในหนังเรื่อง *"ทองปาน"* และการอพยพเข้ามาทำงานในเมืองกรุงของชาวอีสานใน *"ประชาชนคนนอก"*

อีกทั้งภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องผลิตขึ้นในช่วงใกล้เคียงกับเหตุการณ์ตุลาคม ๒๕๑๙ จึงวิพากษ์วิจารณ์การเมืองการปกครองและเศรษฐกิจแบบทุนนิยมอย่างรุนแรง จนทำให้ภาพยนตร์เหล่านี้มี "สีแดง" และชะตากรรมที่ตามมาก็คือ การถูกจองจำ และการถูกเซ็นเซอร์

ส่วนในกรณีที่สอง **การเล่าเรื่องประวัติชีวิตฝ่ายซ้าย** คือ การนำเสนอชีวิตของ "เสกสรรค์ ประเสริฐกุล" และ "จิรนันท์ พิตรปรีชา" อดีตผู้นำนักศึกษายุคตุลาคม ใน *"๑๔ ตุลา สงครามประชาชน"* ภาพยนตร์เรื่องนี้ต่างกับสองเรื่องข้างต้น คือ ภาพยนตร์สองเรื่องแรกสร้างจากชีวิตจริงของคนที่ไม่ได้มีชื่อเสียง แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างจากอัตชีวประวัติจริงของอดีตผู้นำนักศึกษา และที่สำคัญคือ ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวแสดงให้เห็นมุมมองที่แตกต่างกับการสนับสนุนอุดมการณ์ฝ่ายซ้ายแต่อย่างเดียว ภาพยนตร์กลับนำเสนอให้เห็นแง่มุมที่หลากหลายต่อการมองฝ่ายซ้ายที่มีทั้งบวกและลบระคนกัน ตัวร้ายจึงมิใช่แต่เพียงฝ่ายขวาแต่หมายรวมถึงฝ่ายซ้ายด้วยกัน นอกจากนั้น ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังวิจารณ์ตนของอดีตผู้นำนักศึกษาเอง โดยเฉพาะในชื่อเรื่องเดิมที่ใช้คำว่า "คนล่าจันทร์" อาจมีความหมายของการล่าสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ ตลอดจนการต่อสู้ที่ไม่ประสบ

ความสำเร็จ ในตอนท้ายสุด ภาพยนตร์จึงเปิดทางออกให้กับตัวละครเดินทางออกจากป่าและโบกมือลาอุดมการณ์ฝ่ายซ้ายที่ผิดพลาด

น่าแปลกยิ่งนักที่ภาพยนตร์ทั้งหมดนำเสนอมิติของฝ่ายซ้ายในสังคม แต่ดูเหมือนว่า ภาพยนตร์สองเรื่องแรกนั้น รอดตัวไปจากการวิจารณ์ความไม่สมจริง ต่างกับภาพยนตร์เรื่องที่สาม *"๑๔ ตุลา สงครามประชาชน"* ที่แม้จะสร้างในช่วงเวลาที่ห่างจากเหตุการณ์จริงในยุคประชาธิปไตยที่น่าจะมีเสรีภาพทางการแสดงออกอย่างเต็มเปี่ยมแต่กลับถูกตั้งคำถามในความจริงอย่างมาก ทั้งนี้ก็อาจเนื่องมาจากภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวสร้างจากอัตชีวประวัติของบุคคลที่มีชื่อเสียง การวิจารณ์อุดมการณ์ฝ่ายซ้าย และที่สำคัญคือยังมีบุคคลทั้งฝ่ายซ้ายและขวามีชีวิตอยู่ในปัจจุบันและได้รับผลกระทบกระเทือนจากประวัติศาสตร์ที่ภาพยนตร์สร้างขึ้น

อาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ฝ่ายซ้ายเป็นพื้นที่หมิ่นเหม่ ทั้งต้องผ่านกรรไกรเซ็นเซอร์ แล้วยังต้องผจญกับการเดินตามประวัติศาสตร์กระแสหลักของฝ่ายซ้ายอันทำให้เกิดการปิดบังและซ่อนเร้นความหมายที่แหกคอกของฝ่ายซ้าย เส้นทางของการสร้างภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ฝ่ายซ้ายจึงยังคงเป็นเส้นทางที่ขรุขระอยู่ไม่ใช่น้อยไม่ต่างกับเส้นทางการนำประวัติศาสตร์ฝ่ายซ้ายบรรจุในแบบเรียนประวัติศาสตร์ของไทย

(๔.๒) ประวัติศาสตร์แบบใหม่

ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์แบบใหม่เป็นภาพยนตร์ที่ทำหน้าที่โต้แย้งวิธีการมองประวัติศาสตร์แบบเดิมๆ จากมุมมองด้านเดียวเท่านั้น จึงส่งผลให้เกิดการทดลองนำเสนอประวัติศาสตร์แบบใหม่ขึ้นมาจากมุมมองที่แตกต่างไปจากเดิม ยิ่งไปกว่านั้นภาพยนตร์กลุ่มนี้มักจะผลิตขึ้นมาตอบโต้ภาพยนตร์ที่เคยผลิตมาจากอดีต เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *"ทวิภพ"* (๒๕๔๗) *"นางนาก"* (๒๕๔๒) *"กบฏท้าวศรีสุดาจันทร์"* (๒๕๔๘)

ภาพยนตร์เรื่อง *"ทวิภพ"* ในภาคล่าสุดปี ๒๕๔๗ ต่างกับภาพยนตร์เรื่องทวิภพที่ผ่านมาและในวรรณกรรม ภาพยนตร์ได้แปรเปลี่ยนตัวละคร ฉาก เวลา และโครงเรื่องเพื่อแสดงให้เห็นปัญหาของชาติไทยในยุครัชกาลที่ ๔ ครั้งประเทศอังกฤษและฝรั่งเศสต้องการยึดครองสยามประเทศ ส่วนภาพยนตร์เรื่อง *"นางนาก"* ก็เติมสีสันให้กับความรักของผีนางนากให้เข้มข้นมากกว่าเดิมทำให้ผีกลายเป็นคนมากยิ่งขึ้น ตลอดจนการผนวกข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์เรื่องจริงของเหตุการณ์ในอดีต เช่น เหตุการณ์สุริยคราสในรัชกาล

ที่ ๔ และการเพิ่มตัวละครสมเด็จพุฒาจารย์โต พรหมรังสี มาเป็นผู้ปราบนางนาก เป็นต้น และหนังเรื่อง *"กบฏท้าวศรีสุดาจันทร์"* ก็เล่าเรื่องเหตุการณ์กบฏของท้าวศรีสุดาจันทร์ต่างไปจากภาพยนตร์เรื่อง *"สุริโยไท"* โดยผ่านมุมมองของทหารรับจ้างชาวโปรตุเกส

เนื่องด้วยภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องแหวกเนื้อหาดั้งเดิมของประวัติศาสตร์ ภาพยนตร์จึงจำเป็นต้องใช้การอ้างอิงหลักฐานประวัติศาสตร์และการใช้เทคนิคภาพยนตร์ เช่น การสร้างฉาก ตัวละคร การใช้ภาพ เสียง การตัดต่อ โดยเฉพาะการไม่ลำดับตามเวลา เพื่อให้แตกต่างไปจากเดิม (สนใจโปรดดูสุภา จิตติวสุรัตน์ ๒๕๔๖ และ Rosenstone 1996) และย้ำความหมายว่า สิ่งที่เคยเห็นและสิ่งที่กำลังเห็นอาจเป็นเพียงการคิดคำนึงของผู้สร้างที่มีต่อประวัติศาสตร์นั้นๆ ได้ และถือได้ว่าเป็นการเปิดศักราชแห่งการขุดค้นประวัติศาสตร์ตามแนวคิดแบบยุคหลังสมัยใหม่

หัวใจสำคัญของภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องจึงเป็นการตั้งคำถามถึงประวัติศาสตร์ที่เห็นอาจมิใช่ประวัติศาสตร์ของความเป็นจริง แต่อาจจะเป็นการประกอบสร้างและเพิ่มเติมประวัติศาสตร์ของใครบางคนเท่านั้น จึงทำให้ประวัติศาสตร์ที่เห็นแตกต่างจากเดิม

(๔.๓) ประวัติศาสตร์คนชายขอบ

ดังที่กล่าวไปแล้วในเบื้องต้นว่า ประวัติศาสตร์มักจะนำเสนอวีรบุรุษ หรือคนที่มีชื่อเสียง แต่สำหรับในกรณีของประวัติศาสตร์แนวทดลองนี้จะมีภาพยนตร์ประวัติศาสตร์อีกกลุ่มหนึ่งที่เริ่มนำเสนอประวัติศาสตร์คนชายขอบบนความคิดที่ว่าภาพยนตร์น่าจะเป็นพื้นที่เปิดให้กับผู้คนทุกระดับทุกชนชั้นได้มีโอกาสนำเสนอตัวตน ภาพยนตร์ของคนชายขอบที่เคยถูกหลงลืมจึงได้เริ่มปรากฏบนเวทีแผ่นฟิล์มนั่นคือ คนกลุ่มชายรักชาย ในหนังเรื่อง *"สตรีเหล็ก" "สตรีเหล็ก ๒"* และ *"Beautiful Boxer"*

ภาพยนตร์ทั้งหมดถือกำเนิดในทศวรรษที่ ๒๕๔๐ และอาจมองได้ว่า เป็นผลพวงของภาพยนตร์เพศที่สามที่ปูทางมาในทศวรรษก่อนหน้านั้น เช่น *"เพลงสุดท้าย" "ฉันผู้ชายนะยะ"* และ *"รักทรมาน"* ในปลายทศวรรษที่ ๒๕๒๐ และทศวรรษที่ ๒๕๓๐ จุดเน้นของหนังกลุ่มนี้ก็คือการแสดงให้เห็นวิถีชีวิตอันแตกต่างกับกลุ่มคนทั่วไป โดยมองผ่านเลนส์วิถีแห่งเพศเรื่องรักเพศเดียวกันของตัวเอกที่เป็นกะเทยและเกย์ที่ต้องต่อสู้กับอุปสรรค

คือสังคมแบบรักต่างเพศและชายเป็นใหญ่

ภาพยนตร์เพศที่สามที่ผลิตมาจากเรื่องจริงนี้ต่างกับภาพยนตร์เพศที่สามในอดีตตรงที่ภาพยนตร์ได้คัดเลือกชีวิตจริงของบรรดากลุ่มชายรักชายที่อยู่ในแวดวงของผู้ชาย คือ การกีฬา ทั้งวอลเล่ย์บอล และนักมวย และทั้งหมดต้องต่อสู้เพื่อได้รับการยอมรับจากสังคมรักต่างเพศ และในที่สุดตัวละครทั้งหมดก็สามารถฟันฝ่าไปได้อย่างไม่น่าเชื่อ การฟันฝ่านี้อาจเป็นเพียงตัวอย่างเล็กๆ ที่หลุดรอดและเอาชนะสังคมแบบชายเป็นใหญ่และรักต่างเพศมาได้ แต่ก็ถือได้ว่าเป็นโอกาสอันดีที่เริ่มทำให้คนเข้าใจความคิดและอัตลักษณ์ของกลุ่มชายรักชายได้ไม่มากก็น้อย

กระนั้นก็ดี ความเป็นคนชายขอบที่ภาพยนตร์ได้เลือกมานำเสนอก็ยังจำกัดจำเขี่ยในกลุ่มบุคคลเพศที่สามที่ประสบความสำเร็จในชีวิต เช่น กลุ่มนักวอลเล่ย์บอลสตรีเหล็กหรือน้องตุ้ม ปริญญา นักมวยเพศที่สาม แต่ไม่สามารถครอบคลุมไปถึงเพศที่สามกลุ่มที่ไม่ประสบความสำเร็จหรือมิใช่นักกีฬา ตลอดจนยังไม่ขยายไปสู่คนกลุ่มอื่นๆ ที่เป็นคนชายขอบ เช่น เพศที่สามกลุ่มอื่น (ทอม ดี้) คนงานอพยพจากประเทศเพื่อนบ้าน เป็นต้น เท่ากับว่า ตัวตนของคนชายขอบก็อาจจะไม่ครบถ้วนในภาพยนตร์ (แต่ทั้งหมดนั้น อาจจะสามารถค้นคว้าได้จากภาพยนตร์ประเภทสารคดี)

(๔.๔) ประวัติศาสตร์แสนหวาน

ประวัติศาสตร์ในนิยามแห่งความสุขนั้นสามารถพบได้จากภาพยนตร์เรื่อง *"แฟนฉัน"* (๒๕๔๖) ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวเป็นภาพยนตร์เด่นที่กล่าวถึงความสุขในวัยเยาว์ในทศวรรษที่ ๒๕๒๐ หรือวัยฝันวันวานของบรรดาชนชั้นกลางที่ถือกำเนิดในยุค ๒๕๑๐–๒๕๒๐ เขาและเธอที่เติบโตเป็นเด็กในช่วงทศวรรษที่ ๒๕๒๐ เป็นหนุ่มสาวที่ได้รับอิทธิพลจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมทุนนิยมแบบเต็มตัว นับตั้งแต่แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติยุค ๒๕๐๔ การเติบโตของประเทศสู่ประเทศอุตสาหกรรมใหม่ (NICs) ในช่วงปลายทศวรรษที่ ๒๕๒๐ ถึง ๒๕๓๐ และการเติบโตของเศรษฐกิจแบบเสรีสุดขีดในปลายทศวรรษที่ ๒๕๓๐ จวบจนวิกฤติเศรษฐกิจในช่วงทศวรรษที่ ๒๕๔๐

ผลพวงของการเปลี่ยนแปลงของสังคมส่งผลให้พวกเขาเหล่านั้นต่างพากันย้อนระลึกถึงอดีตที่แสนสุขผ่านภาพยนตร์เรื่อง *"แฟนฉัน"* ทั้งการเล่นกับกลุ่มเพื่อนภายใต้บรรยากาศกึ่งเมืองกึ่งชนบทที่เต็มไปด้วยสนามเด็กเล่น ต้นไม้ สายน้ำ และการรุกคืบ

ของวัฒนธรรมสมัยใหม่ เช่น การดูละครโทรทัศน์น้ำเน่า ดาวพระศุกร์ ภาพยนตร์จีนจอตู้ และอุตสาหกรรมเพลงในยุคเริ่มแรก ในยุคของวง "สาว สาว สาว"

ความสุขในอดีตที่เห็นนั้นอาจตรงกับความคิดเรื่อง "Nostalgia" หรืออดีตที่แสนหวาน หรือความทรงจำที่หวานชื่นของผู้คนในปัจจุบันที่มีต่ออดีต แม้ว่าความคิดดังกล่าวอาจถูกมองว่าเป็นเพียงจินตนาการและเน้นแง่อารมณ์มากกว่าความจริง ทว่านักประวัติศาสตร์บางกลุ่มกลับมองว่านี่คือประวัติศาสตร์ความทรงจำในอีกรูปแบบหนึ่งที่หล่นหายไปในกาลเวลาและผู้คนต้องการเรียกร้องให้หวนกลับมา (Cook 2005)

ปรากฏการณ์ "Nostalgia" ถือเป็นสิ่งสำคัญของบรรดาชนชั้นกลางทั้งหลายในสังคมทุนนิยมที่ประสบกับปัญหาต่างๆ มากมาย เช่น รถติด การบริโภค การทำงานที่น่าเบื่อ จึงทำให้บรรดาคนชั้นกลางเหล่านั้นอยากย้อนเวลากลับไปสู่อดีตเพื่อตามหาความฝันและความสุขในอดีตที่หาไม่ได้อีกต่อไปในปัจจุบัน ภาพยนตร์จึงเป็นเสมือน "เครื่องย้อนเวลาคืนสู่อดีตได้อย่างดียิ่ง" ยิ่งไปกว่านั้นการชมภาพยนตร์ดังกล่าวก็ยังช่วยทำให้เกิดความหวังและพลังใจในอนาคตอีกด้วย Anchalee Chaiworaporn (2006) ยังตั้งข้อสังเกตที่น่าสนใจว่า ปรากฏการณ์โหยหาอดีตในหนังไทยเติบโตอย่างยิ่งในช่วงวิกฤติเศรษฐกิจ และดูเหมือนว่าจะลดลงภายหลังจากวิกฤติเศรษฐกิจคลี่คลายลงในช่วงปี ๒๕๔๖ ภายหลังที่ไทยคืนเงินให้กับ IMF

เมื่อภาพยนตร์นำเสนอความทรงจำในอดีต Pam Cook (2006) เสนอว่า ความทรงจำที่แสนหวาน อาจเป็น (๑) ความคิดส่วนตัวของผู้กำกับและผู้ชมที่มีต่ออดีต เป้าหมายจึงกระตุ้นความทรงจำและอารมณ์ความรู้สึกมากกว่าการมองว่ามันจริงหรือเท็จ แต่อย่างน้อยก็สามารถทำให้เราเห็น (๒) วิถีการมองประวัติศาสตร์ที่หลากหลายและแตกต่างไปจากเดิมได้ โดยผ่านสายตาของผู้คนทั่วไป ตามแนวคิดแบบยุคหลังสมัยใหม่

ความสุขในอดีตที่เสพได้จากภาพยนตร์นี้ อาจเป็นอดีตที่คัดเลือกเฉพาะสิ่งที่ดีๆ เด่นๆ และเป็นเพียงภาพความทรงจำที่แสนหวานของคนชั้นกลาง ไม่ได้รวมถึงคนชั้นอื่นๆ จึงทำให้ไม่เห็นปัญหาหลากหลายประการที่เคยดำรงอยู่ในยุคอดีต เช่น ปัญหาเศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ที่เห็นในภาพยนตร์จึงเป็นประวัติศาสตร์ที่ประกอบสร้างขึ้นจากชนชั้นกลาง

๖. บทสรุป : เมื่อประวัติศาสตร์ถูกเปิดและถูกปิด

จากการศึกษาภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยพบว่า ภาพยนตร์ไทยทำหน้าที่สะท้อนประวัติศาสตร์ให้เห็นหลากหลายมิติ ทั้งประวัติศาสตร์ในระดับ (๑) ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ (๒) ประวัติศาสตร์สังคม และ (๓) ประวัติศาสตร์แนวทดลอง

นอกจากนั้น เมื่อพิจารณาตามกรอบแนวคิดการประกอบสร้างก็จะพบว่าภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยที่เล่าเรื่องประวัติศาสตร์ต่างๆ เหล่านี้ ต่างหนีไม่พ้นการประกอบสร้างจากอุดมการณ์ต่างๆ นับตั้งแต่ (๑) **อุดมการณ์ ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์** คือ (๑.๑) อุดมการณ์ราชาชาตินิยมและชาตินิยม (๑.๒) ศาสนาพุทธคือศาสนาประจำชาติ และความดีชนะความชั่ว (๒) **อุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องในชีวิตประจำวัน** คือ (๒.๑) อุดมการณ์ความรักและรักต่างเพศ (๒.๒) ชายเป็นใหญ่ (๒.๓) ความรุนแรง และ (๒.๔) การต่อสู้และอดทน รวมถึง การเริ่มนำเสนอ (๓) **อุดมการณ์ที่โต้แย้งความหมายของประวัติศาสตร์** ดังเช่น (๓.๑) ประวัติศาสตร์ฝ่ายซ้าย (๓.๒) ประวัติศาสตร์คนชายขอบโดยเฉพาะเกย์ (๓.๓) อดีตที่แสนหวาน (Nostalgia)

หากลองพิจารณาว่า อุดมการณ์ดังกล่าวประกอบสร้างจากใครกันแน่ ก็จะพบว่าภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยในช่วงทศวรรษที่ ๒๕๒๐-๒๕๔๐ ประกอบสร้างจากกลุ่มบุคคลกลุ่มใหญ่คือ “คนชั้นกลาง” แม้ว่าจะมีชนชั้นสูงผลิตอยู่บ้าง ดังเช่น “หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล” ทว่า ก็ยังมีจำนวนน้อยอยู่ และสำหรับคนชั้นล่าง ก็แทบจะไม่ปรากฏ เนื่องจากภาพยนตร์เป็นศาสตร์ประเภทหนึ่งที่มีภาษาและรหัสเฉพาะต้องอาศัยการเรียนรู้จากสถาบันการศึกษา และที่สำคัญก็คือภาพยนตร์เป็นสื่อที่มีราคาแพงจึงทำให้บรรดาคนชั้นล่างเข้ามาอยู่ในฐานะผู้ช่วยผลิตหรือผู้ชมมากกว่า

ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ที่ได้เห็นจึงอาจเป็นประวัติศาสตร์ตามทัศนะของคนชั้นกลาง ทั้งในด้านเนื้อหาและอุดมการณ์ที่แฝงอยู่ กล่าวคือ เป็นประวัติศาสตร์มีความเกี่ยวพันกับกลุ่มคนชั้นกลางหรือให้ความสนใจ ดังเช่น ประวัติศาสตร์ชาติ ความรัก และความรุนแรงในชีวิตประจำวัน และอดีตที่แสนหวาน เป็นต้น

จุดที่น่าสนใจคือ ประวัติศาสตร์จากมิติคนชั้นกลางนี้ได้แพร่กระจายสู่คนทุกกลุ่มผ่านภาพยนตร์หลากหลายประเภท นับตั้งแต่กลุ่มเด็กผ่านภาพยนตร์การ์ตูน (เช่น *“ก้านกล้วย” “พระพุทธเจ้า”*) กลุ่มผู้ชายผ่านภาพยนตร์ต่อสู้และสงคราม กลุ่มผู้หญิงผ่านภาพยนตร์รักและภาพยนตร์ชีวิต และกลุ่มนักเรียนนักศึกษาและนักวิชาการผ่านภาพยนตร์

สารคดี ฯลฯ การแพร่กระจายดังกล่าวนี้อาจส่งผลให้เกิดวาทกรรมครอบงำความคิดของผู้คนก็เป็นได้ และดูเหมือนว่าการครอบงำเช่นนี้ทำได้อย่างแนบเนียนจนคนดูไม่สามารถดูออกรวมถึงยอมรับโดยดุษณี เพียงแต่ว่า ในบางครั้งหากภาพยนตร์เรื่องใดมองผ่านวิธีคิดของคนชั้นกลางแบบเต็มรูปแบบ ดังเช่น ประวัติศาสตร์ที่แสนหวานในหนังเรื่อง *"แฟนฉัน"* หรือการโต้แย้งประวัติศาสตร์ในอดีต ใน *"ทวิภพ"* เป็นต้น ผู้คนก็อาจจะเริ่มฉุกคิดและตระหนักได้

ข้อค้นพบดังกล่าวเติมเต็มความเชื่อที่ว่า **ภาพยนตร์เป็นประวัติศาสตร์ประเภทหนึ่งที่มีความใกล้เคียงกันกับชีวิตประจำวันของผู้คนแตกต่างไปจากตำราประวัติศาสตร์ที่เน้นประวัติศาสตร์มหาบุรุษ ทว่า จุดร่วมก็คือ ประวัติศาสตร์ที่ผลิตขึ้นในภาพยนตร์นี้ก็ได้รับอิทธิพลจากผู้ผลิตก็คือชนชั้นกลางไม่ต่างไปจากตำราที่ได้รับอิทธิพลจากนักประวัติศาสตร์**

และด้วยความที่ภาพยนตร์ผลิตจากกลุ่มคนชั้นกลาง ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ไทยจึงยังขาดประวัติศาสตร์อีกหลายด้าน เช่น ประวัติศาสตร์ชุมชน ประวัติศาสตร์เมือง (ขึ้น) เช่น เชียงใหม่ ปัตตานี อีสาน อีกทั้ง ยังขาดประวัติศาสตร์สังคมของผู้คนธรรมดา เช่น คนงาน คนอพยพ คนธรรมดา และแม้กระทั่งผู้สูงอายุ เพราะทั้งหมดนั้นมิได้เกี่ยวข้องโดยตรงกับชีวิตของคนชั้นกลาง

ภาพยนตร์ประวัติศาสตร์จึงเป็นพื้นที่เปิดให้เห็นประวัติศาสตร์บางเรื่องแต่กลับปกปิดประวัติศาสตร์บางอย่างที่ไม่สอดคล้องกับความต้องการของผู้ผลิตและผู้ชม และหากจะถามว่าการเดินทางของภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ในอนาคตจะเป็นเช่นไร ก็คงจะคาดเดาได้ว่าภาพยนตร์ส่วนใหญ่ก็ยังน่าจะเดินไปตามขนบแบบเดิม หากเพียงแต่ว่าเกิดการผันเปลี่ยนวิธีคิดในด้านประวัติศาสตร์ของผู้ผลิต คือ ชนชั้นกลาง หรือการขยายกลุ่มผู้ผลิตสู่ชนชั้นอื่นโดยเฉพาะคนชั้นล่างด้วยเงื่อนไขการเปิดกว้างของความรู้ด้านภาพยนตร์และทุนการผลิตแผ่นฟิล์มที่ต่ำลงก็อาจทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ในรูปแบบใหม่ก็เป็นได้

บรรณานุกรม

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน. **สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา.** กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์, ๒๕๕๑.

กำจร หลุยยะพงศ์. "๑๔ ตุลา เงาอดีตของการเมืองบนแผ่นฟิล์ม." ใน **๓ ทศวรรษ ๑๔ ตุลา กับประชาธิปไตยไทย,** ๘๕-๑๑๖. ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ : Green Print, ๒๕๔๗.

_____. "การผลิตรายการสารคดี." ใน **การผลิตรายการโทรทัศน์เบื้องต้น,** ๑๔-๑-๑๔-๔๘. นนทบุรี : สุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๕๐.

_____. "ผู้คนบนผืนลุ่มแม่น้ำโขงในแผ่นหนัง." **วารสารนิเทศศาสตร์** ๒๓, ๓-๔ (๒๕๔๘) : ๑-๒๐.

_____. "ผู้หญิงกับหนังรักแบบไทยๆ และความสัมพันธ์ข้ามชาติ." **วารสารศิลปศาสตร์** ๘, ๑ (มกราคม-มิถุนายน ๒๕๕๑) : ๑๕๗-๑๙๙.

กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน. **หลอน รัก สับสน ในหนังไทย.** กรุงเทพฯ : เคล็ดไทย, ๒๕๕๒.

คำสิงห์ ศรีนอก. "บอกเล่าความเป็นมาของหนังเรื่องทองปาน." ใน **ทองปาน,** ๑๒-๑๓. ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ : พิมพ์ดี, ๒๕๔๙.

จอห์น เอช อาร์โนลด์. **ประวัติศาสตร์ของประวัติศาสตร์,** แปลโดย ไชยันต์ รัชชกูล. กรุงเทพฯ : โอ.เอส. พริ้นติ้งเฮาส์, ๒๕๔๙.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. **ภาพยนตร์กับการเมือง.** กรุงเทพฯ : ภูมิปัญญา, ๒๕๔๒.

ธงชัย วินิจจะกูล. "การศึกษาประวัติศาสตร์แบบ postmodern." ใน **ลืมโคตรเหง้ากับเผาแผ่นดิน,** ๓๕๑-๓๙๐. กาญจนี ละอองศรี และ ธเนศ อาภรณ์ สุวรรณ, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ : มติชน, ๒๕๔๔.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. **ว่าด้วยการเมืองของประวัติศาสตร์และความทรงจำ.** กรุงเทพฯ : มติชน, ๒๕๔๕.

บาหยัน อิ่มสำราญ. "สามดอกเตอร์พูด ภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์กับชาตินิยม." **วารสารอักษรศาสตร์** ๒๖, ๑ (มิถุนายน-พฤศจิกายน ๒๕๔๖) : ๒๔๓-๒๕๔.

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา. **ศิลปะแขนงที่เจ็ด.** กรุงเทพฯ : นำอักษรการพิมพ์, ๒๕๓๓.

ปภัสรา ศิวะพิรุฬห์เทพ. "การถอดรหัสมายาคติของการข่มขืน : ศึกษาเปรียบเทียบผู้รับสารที่มีประสบการณ์ตรงกับผู้รับสารที่มีประสบการณ์ผ่านสื่อ." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาสื่อสารมวลชน คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๘.

สุดารัตน์ มุสิกวงศ์ และวิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ. "ทองปาน หนังต้องห้าม สัมภาษณ์ไพจง ไหลสกุล." ใน **ทองปาน,** ๑๕–๓๑. ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ : พิมพ์ดี, ๒๕๔๙.

สุภา จิตติวสุรัตน์. "การสร้างความหมายทางสังคมและการรับรู้ความเป็นจริงในภาพยนตร์อิงเรื่องจริง." **วารสารวิจัยสังคม** ๒๖, ๑ (๒๕๔๖) : ๑๓๘–๑๗๑.

สุวรรณี กัลยาณสันต์. "การวิเคราะห์เนื้อหาข่าวข่มขืนกระทำชำเรา." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการหนังสือพิมพ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๖.

วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ. "กรรมกรหญิงฮาร่า หนังสารคดีในยุคประชาธิปไตยเบ่งบาน." **หนัง : ไทย** ฉบับที่ ๑๓ (มิถุนายน ๒๕๔๗) : ๒๑–๔๕.

อัมพร จิรัฐติกร. "บันทึกภาคสนามจากห้องเรียน Visual Anthropology ที่มหาวิทยาลัยฮาวายอิ." **รัฐศาสตร์สาร** ๒๔, ๓ (๒๕๔๖) : ๑๙๐–๒๒๕.

Anchalee Chaiworaporn. "Nostalgia in Post Crisis Thai Cinema." **Forum on Contemporary Art & Society** (Singapore) Vol. 4 (September 2002) : 298–310.

_____. "Home, Nostalgia and Memory : The Remedy of Identity Crisis in New Thai Cinema." In **Thai Cinema,** 145–158. Bastian Meiresome, editor. Lyon : Asiexop Edition, 2006.

Cook, Pam. **Screening the Past.** London : Routledge, 2005.

Fraser, George MacDonald. **The Hollywood History of the World.** New York : Beech Tree Books, 1988.

Lewis, Glen. **Virtual Thailand.** London : Routledge, 2006.

Rosenstone, Robert. **Visions of the Past.** Cambridge : Harvard, 1996.