การก่อเกิดและลักษณะสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์ไทย นอกกระแสหลัง พ.ศ. 2540 (เล่ม 1)

นายพิทักษ์ ปานเปรม

ดุษฎีนิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
พ.ศ. 2562

Origins and Salient Characteristics of Thai Independent Film Directors after 1997

(Volume I)

Mr.Pitak Panprem

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for

the Degree of Doctor of Philosophy in Communication Arts

School of Communication Arts

SukhothaiThammathirat Open University

2019

หัวข้อดุษฎีนิพนธ์ การก่อเกิดและลักษณะสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส หลัง พ.ศ. 2540

ชื่อและนามสกุล นายพิทักษ์ ปานเปรม

สาขาวิชา นิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

อาจารย์ที่ปรึกษา 1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล
2. รองศาสตราจารย์ ดร.กำจร หลุยยะพงศ์
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ขจิตขวัญ กิจวิสาละ

ดุษฎีนิพนธ์นี้ ได้รับความเห็นชอบให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรระดับปริญญาเอก เมื่อวันที่ 28 ตุลาคม 2562

คณะกรรมการสอบดุษฎีนิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.พีระ จิรโสภณ)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.กำจร หลุยยะพงศ์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ขจิตขวัญ กิจวิสาละ)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.กฤษดา เกิดดี)

.....ประธานกรรมการบัณฑิตศึกษา
(รองศาสตราจารย์ ดร.วรางคณา จันทร์คง)

ชื่อดุษฎีนิพนธ์ การก่อเกิดและลักษณะสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลัง พ.ศ. 2540
ผู้วิจัย นายพิทักษ์ ปานเปรม **รหัสนักศึกษา** 4561500077 **ปริญญา** ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (นิเทศศาสตร์)
อาจารย์ที่ปรึกษา (1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อุฌาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล (2) รองศาสตราจารย์ ดร.กำจร หลุยยะพงศ์
(3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ขจิตขวัญ กิจวิสาละ **ปีการศึกษา** 2562

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา 1) ปัจจัยสังคมทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง และเทคโนโลยีที่ทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสก่อเกิดขึ้นมา 2) ลักษณะสำคัญในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส 3) ความสัมพันธ์ระหว่างการก่อเกิดตัวผู้กำกับและลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการวิจัยเอกสาร การสัมภาษณ์เชิงลึก และการวิเคราะห์ตัวบท โดยใช้การเลือกหน่วยวิเคราะห์และผู้ให้ข้อมูลหลักแบบเจาะจง ผู้ให้ข้อมูลหลัก ประกอบด้วย ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกระแสที่ผ่านเกณฑ์ลักษณะความเป็นประพันธกร จำนวน 5 คน หน่วยวิเคราะห์ ประกอบด้วย ภาพยนตร์จำนวน 14 เรื่อง โดยใช้เกณฑ์เป็นภาพยนตร์ที่กำกับโดยผู้ให้ข้อมูลหลักที่สร้างเสร็จสมบูรณ์ระหว่าง พ.ศ.2540-2558 ใช้แบบวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์ ประกอบด้วยโครงสร้างเรื่องและวิธีการเล่าเรื่อง และวิเคราะห์ข้อมูลโดยการสร้างข้อสรุปเชิงอุปนัย

ผลการศึกษาพบว่า 1) ปัจจัยที่ส่งผลต่อการก่อเกิดของผู้กำกับมีทั้งด้านเศรษฐกิจ การเมือง และเทคโนโลยี แม้ประเทศไทยจะประสบปัญหาจากวิกฤตเศรษฐกิจและความขัดแย้งทางการเมืองนับตั้งแต่ พ.ศ.2540 แต่ปัจจัยเหล่านี้ส่งผลต่อการก่อเกิดของผู้กำกับสองประการ ประการแรกได้แก่การสร้างจิตสำนึกทางการเมืองและเรียกร้องผลประโยชน์ด้านเศรษฐกิจแก่ชนชั้นตน โดยเฉพาะกลุ่มผู้กำกับที่เติบโตในต่างจังหวัด ประการที่สอง ปัจจัยดังกล่าวยังช่วยสนับสนุนให้เกิดกลุ่มผู้กำกับชนชั้นกลางรุ่นใหม่ที่ปรับตัวเข้ากับสังคมยุคโลกาภิวัตน์และเข้าถึงปัจจัยด้านเทคโนโลยีสื่อ ทำให้มีโอกาสร้างภาพยนตร์อย่างอิสระ แต่ปัจจัยเกี่ยวกับการกำกับควบคุมสื่อภาพยนตร์ยังคงเป็นอุปสรรคต่อการก่อเกิดผู้กำกับ 2) ลักษณะสำคัญในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ประกอบด้วยโครงสร้างเรื่องและวิธีการเล่าเรื่อง ในด้านโครงสร้างเรื่องพบว่าผู้กำกับมักนำเอาโครงเรื่อง แก่นความคิด และตัวละครมาจากภูมิหลังประสบการณ์ชีวิตตนเองหรือคนใกล้ชิด มีความเป็นส่วนตัวสูง ส่วนวิธีการเล่าเรื่องผู้กำกับมีมุมมองการเล่าเรื่อง การจัดองค์ประกอบภาพ การตัดต่อที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่ยึดติดตามกฎเกณฑ์ศิลปะภาพยนตร์ และถูกนำมาใช้บ่อยในภาพยนตร์จนมีลักษณะความเป็นประพันธกร 3) ปัจจัยทางการเมืองคือ การกำกับควบคุมเนื้อหาภาพยนตร์โดยภาครัฐมีความสัมพันธ์ในลักษณะที่เป็นอุปสรรคต่อการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับทุกคน แต่ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ด้านเทคโนโลยี และภูมิหลังของผู้กำกับที่แตกต่างกัน ส่งผลให้ความสัมพันธ์ระหว่างการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ของผู้กำกับมีความแตกต่างกัน แบ่งเป็น 2 ลักษณะคือ ประการแรก การก่อเกิดของผู้กำกับที่ต้องดิ้นรนจากภูมิหลังชีวิตเป็นคนรากหญ้า ขาดแคลนปัจจัยเงินทุนและการเข้าถึงเทคโนโลยีสื่อ ส่งผลให้ลักษณะการสร้างภาพยนตร์มีเนื้อหาสะท้อนสภาพชีวิตชนชั้นตน โดยใช้เทคโนโลยีการสร้างเท่าที่จำเป็น ประการที่สอง การก่อเกิดของผู้กำกับที่เป็นคนชนชั้นกลาง ฐานะทางเศรษฐกิจมั่นคง สามารถเข้าถึงแหล่งทุนและเทคโนโลยีสื่อ ส่งผลให้ลักษณะการสร้างภาพยนตร์มีความแปลกใหม่ เน้นการสร้างสรรค์เชิงศิลปะจนได้รับการยอมรับจากต่างประเทศสูง นอกจากนี้ปัจจัยด้านการศึกษา ด้านสายสัมพันธ์ระหว่างผู้ทำงานในวงการภาพยนตร์และในกลุ่มคนใกล้ชิด ซึ่งเป็นปัจจัยด้านที่ปรากฏเฉพาะในสังคมไทยมีส่วนทำให้เกิดกลุ่มชนชั้นของผู้กำกับขึ้นอย่างไม่เป็นทางการในวงการภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

คำสำคัญ ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก ประพันธกร

Dissertation title: Origins and Salient Characteristics of Thai Independent Film Directors after 1997
Researcher: Mr. Pitak Panprem; **ID:** 4561500077;
Degree: Doctor of Philosophy (Communication Arts);
Dissertation advisors: (1) Dr. Unaloam Chanrungmaneekul, Assistant Professor;
(2) Dr. Kamjohn Louiyapong, Associate Professor;
(3) Dr. Kajitkwan Kijvisala, Assistant Professor; **Academic year:** 2019

Abstract

The objectives of this research were to study: 1) The economic, political and technological factors that led to the emergence of alternative or independent film directors in Thailand; 2) the salient creative characteristics of Thai independent film directors; 3) the relationship between the origin of Thai indie film directors and the characteristics of their creative styles.

This was a qualitative research based on documentary research, in-depth interviews, and textual analysis. The film and key informants were chosen through purposive sampling. The key informants consisted of 5 Thai indie film directors who qualified as being considered true auteurs. The sample movies for analysis were from 14 movies directed by the key informants on which filming was completed between 1997 and 2015. The research tool was a screenplay analysis form that looked at plots and storytelling methods. Data were analyzed by descriptive and inductive analysis.

The results showed that 1) Economic, political and technological factors affected the emergence of Thai indie film directors. The economic crisis of 1997 and subsequent political conflicts impacted the emergence of these directors in two ways. First, it stimulated their political consciences and lead them to demand economic benefits for their class. This was especially true of directors who were born and grew up in provinces other than Bangkok. Second, these factors fostered the arising of a new generation of middle class film directors who were adapted to a globalized society and had access to media technology that gave them the opportunity to make movies independently. However, factors related to film regulation were also hindrances to the directors. 2) Important components of the movie making art are the plot and the storytelling methods. In terms of plot, the directors studied tended to draw the concept, central ideas, and characters from their backgrounds and life experiences or those of people close to them. The stories were very personal. In terms of storytelling methods, they each had individual styles for perspective, image composition and editing. They did not follow the rules of traditional cinematography or formulas that have been used before, so they all are considered true auteurs. 3) The major political factor that affected all Thai indie directors was censorship of movie content. The government had the relationship of antagonist, hindering the debut and creative work of all 5 directors studied. By contrast, two different patterns emerged in terms of the impacts of economic and technological factors. Directors who came from a grassroots background struggled against a lack of financial resources and difficulty in accessing media technology. Their movies tended to be about lower class life and they used only the basic technology necessary for making movies. On the other hand, directors from middle class backgrounds with more stable financial bases had greater access to funding and media technology. They were able to explore more novel and creative filmmaking avenues so the artistic value of their work became recognized and appreciated in the global cinema arena. In addition, the factor of education affected the personal relationships between directors, other people working in the cinema industry, and people close to them in a way that is unique to Thai society. This brought about the emergence of an unofficial class of directors in the Thai independent film industry.

Keywords: Independent film directors, Thai independent film, Thai film mainstream, Auteur theory

กิตติกรรมประกาศ

ดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ด้วยความเมตตากรุณาของผู้มีพระคุณที่ผลักดัน ส่งเสริมดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้ให้ผ่านพ้นมาได้ด้วยดี ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุลและรองศาสตราจารย์ ดร.กำจร หลุยยะพงศ์อาจารย์ที่ปรึกษาคอยสละเวลา มอบความเมตตาในการตรวจแก้ ชี้แนะแนวทางที่ถูกต้องทำให้งานดุษฎีนิพนธ์ชิ้นนี้มีความสมบูรณ์มากที่สุดรองศาสตราจารย์ ดร.พีระ จิรโสภณผู้ให้เกียรติเป็นประธาน และให้คำแนะนำแนวทางการวิเคราะห์ตลอดจนคำชี้แนะที่เป็นกำลังใจอย่างดี ขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.กฤษดา เกิดดีผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ขจิตขวัญ กิจวิสาละกรรมการผู้ตรวจสอบงานให้ทรงคุณค่าทางวิชาการมากยิ่งขึ้น ผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านรวมถึงท่านคณาจารย์สาขาวิชานิเทศศาสตร์ มสธ. ทุกท่าน ผู้ประสิทธิ์ประศาสน์วิชาความรู้แก่ผู้ศึกษาเป็นอย่างดี

กราบขอบพระคุณบิดา มารดา และญาติพี่น้องทุกท่าน ที่เป็นกำลังใจทำให้ผู้วิจัยประสบผลสำเร็จในวันนี้ขอบคุณผู้เป็นที่รัก เพื่อนร่วมงาน กัลยาณมิตร และผู้เกี่ยวข้องทุกท่านที่ช่วยส่งแรงใจจนประสบความสำเร็จในการศึกษาในที่สุด

ท้ายที่สุดนี้ คุณความดีและกุศลที่พึงบังเกิดมีจากดุษฎีนิพนธ์เล่มนี้ รวมถึงพระบารมีของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่เป็นที่พึ่งทางจิตใจของผู้วิจัยและชาว มสธ.ตลอดมา ผู้วิจัยขออุทิศประโยชน์ คุณความดีและกุศลเหล่านั้น เป็นเครื่องบูชาพระคุณของเหล่าคณาจารย์ ครอบครัว และกัลยาณมิตรทั้งหลายด้วยความเคารพยิ่ง

พิทักษ์ ปานเปรม

กุมภาพันธ์ 2563

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญภาพ ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ 1

ที่มาและความสำคัญของปัญหา 1

คำถามการวิจัย 6

วัตถุประสงค์การวิจัย 6

กรอบความคิดการวิจัย 7

ขอบเขตการวิจัย 8

นิยามศัพท์เฉพาะ 8

ประโยชน์ที่ได้รับ 10

วิธีดำเนินการวิจัย 10

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 11

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 13

การเก็บรวบรวมข้อมูล 14

การวิเคราะห์ข้อมูล 15

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 16

ทฤษฎีประพันธกร 16

แนวคิดภาพยนตร์นอกกระแส 23

แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ 31

ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อ 47

แนวคิดโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ 54

งานวิจัยและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 62

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย 82
รูปแบบการวิจัย 82
ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 83
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 86
การรวบรวมข้อมูล 87
การวิเคราะห์ข้อมูล 88
บทที่ 4 ปัจจัยแวดล้อมภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลัง พ.ศ.2540 89
สรุปปัจจัยแวดล้อมที่ส่งผลต่อการก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส 95
ปัจจัยแวดล้อมของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสตั้งแต่ พ.ศ.2540 98
สรุปปัจจัยแวดล้อมของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส 113
บทที่ 5 บทวิเคราะห์การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส 115
การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส : บุญส่ง นาคภู่ 115
การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส : ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ 145
การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส : อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ 173
การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส : นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ 198
การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส : อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล 228

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1.1 กรอบแนวคิดการวิจัย 7
ภาพที่ 2.1 ภาพแสดงหลักสำคัญ 3 ประการของทฤษฎีประพันธกร 20
ภาพที่ 2.2 แสดงกรอบแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อ 53

บทที่ 1
บทนำ

1. ที่มาและความสำคัญของปัญหาการวิจัย

พ.ศ.2540 ถือเป็นปีครบรอบ 100 ปี ภาพยนตร์ในประเทศไทย นับจาก พ.ศ.2440 ซึ่งมีหลักฐานการฉายภาพยนตร์ครั้งแรกในประเทศไทยที่โรงละครหม่อมเจ้าอลังการ ใกล้ประตูสามยอด (โดม สุขวงศ์, 2545) ช่วงทศวรรษ 2540 นอกจากจะเป็นปีที่ประเทศไทยเกิดวิกฤติเศรษฐกิจแล้ว ยังเป็นปีที่เกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างมากในวงการภาพยนตร์ไทย โดยมี “ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส” ออกฉายอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลานี้มีความสำคัญต่อสังคมไทยอย่างมีนัยสำคัญอย่างน้อยสามประการ

ความสำคัญประการแรก คือ การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญยิ่งของวงการภาพยนตร์ไทย โดยแต่เดิมนั้นธุรกิจด้านภาพยนตร์ในประเทศไทย จะมีโครงสร้างแบบระบบสตูดิโอ (Studio system) หรือค่ายภาพยนตร์ (กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน, 2546) มีองค์กรขนาดใหญ่ มีพนักงานจำนวนมาก และเน้นผลทางเศรษฐกิจหรือรายได้เป็นหลัก เช่น บริษัทสหมงคลฟิล์ม บริษัทพร้อมมิตร โปรดักชั่น บริษัทไฟว์สตาร์ โปรดักชั่น เป็นต้น

หลังวิกฤติเศรษฐกิจ พ.ศ.2540 เป็นต้นมา ผู้ผลิตภาพยนตร์หรือค่ายภาพยนตร์รูปแบบเดิมส่วนใหญ่ยังคงดำเนินธุรกิจต่อไป แต่ได้ปรับตัวตามสภาพเศรษฐกิจ การเมือง และเทคโนโลยีที่มีการเปลี่ยนแปลง (ประกายกาวิน ศรีจินดา, 2554, น. 2) โดยส่วนใหญ่แล้วบริษัทเหล่านี้จะผลิต “ภาพยนตร์กระแสหลัก” ซึ่งหมายถึง ภาพยนตร์ที่มีกระบวนการผลิต จัดจำหน่าย และการเผยแพร่อยู่ภายใต้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ มีการใช้เงินลงทุนเป็นจำนวนมากเพื่อมุ่งหวังผลกำไร และมีเนื้อหาภาพยนตร์ตามกระแสนิยมสังคม (พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์, 2558, น. 41) ภาพยนตร์กระแสหลักมุ่งเพื่อความบันเทิง และการค้าเป็นหลัก ดังนั้น การตลาดจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดทิศทางเนื้อหาภาพยนตร์ และประเภทภาพยนตร์ ดังที่เคยกล่าวขานกันว่า ภาพยนตร์ไทยที่จะขายได้ต้องเป็นหนังผี หนังตลก และ หนังแอ็คชั่น

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าใน พ.ศ.2540 อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยจะประสบปัญหาซบเซาจากภาวะขาดความสร้างสรรค์ด้านเนื้อเรื่องและกลวิธีการนำเสนอ รวมทั้งต้องเผชิญวิกฤตการณ์เศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” (แต่ใน พ.ศ.2540 มีภาพยนตร์ไทยออกฉายน้อยเพียง 18 เรื่อง และทำรายได้ดี

เพียง 1 เรื่อง (สุทธากร สันติธวัช, 2547) คือ *2499 อันธพาลครองเมือง* (นนทรีย์ นิมิตบุตร) ที่ประสบความสำเร็จทั้งด้านรายได้และคำวิจารณ์ (Chaiworaporn and Knee, 2006, p. 60) ทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักตื่นตัวกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง จนกล่าวได้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์นับเป็น “หัวใจหลัก” ที่เป็นปัจจัยสำคัญต่อพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงด้านต่างๆ ของภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่ผ่านยุคหลังหนึ่งร้อยปี (ประกายกาวิล ศรีจินดา, น. 2554) นับเป็นการสร้างมาตรฐานใหม่ให้กับภาพยนตร์ไทยและเป็นจุดเริ่มต้นของกลุ่มผู้กำกับ “คลื่นลูกใหม่” แห่งวงการภาพยนตร์ไทย (Chaiworaporn, 2001, pp. 141-162)

ต่อมามีการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสอย่างต่อเนื่อง ซึ่งมีความหลากหลายทั้งด้านเนื้อเรื่อง และวิธีการหรือเทคนิคการสร้าง ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่บ่งชี้ถึงอัตลักษณ์หรือลายมือชื่อ (Signature) (พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์ และไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์, 2558, น. 2-7) ทั้งในด้านโครงสร้างการเล่าเรื่องและวิธีการสร้างที่แปลกใหม่และสร้างสรรค์ของผู้กำกับ เพื่อแสดงให้เห็นถึงแนวความคิดที่มีต่อบริบทสังคมยุคสมัยใหม่ที่นำเสนอผ่านการเล่าเรื่องและวิธีการสร้างที่เป็นเอกลักษณ์ส่วนตัว โดยเน้นคุณค่าทางศิลปะมากกว่าความบันเทิง อันเป็นการสะท้อนให้เห็นฐานะอันหลากหลายของภาพยนตร์นอกกระแสที่เป็นทั้งเครื่องมือในการแสดงความคิดเห็นส่วนตัวต่อสู้ช่วงชิงทางอุดมการณ์ของชนชั้นต่างๆ ในสังคม และเป็นงานศิลปะที่ศิลปินหรือผู้กำกับใช้สร้างสรรค์ผลงานและปลดปล่อยความเป็นตัวตน โดยมีผู้กำกับหลายคนได้สะท้อนมุมมองและอัตลักษณ์ตนเอง ผ่านการเล่าเรื่องและวิธีการสร้างสรรค์ออกมาอย่างน่าสนใจ ตัวอย่างเช่น อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ที่สะท้อนแนวคิดเรื่องชนกลุ่มน้อย ชาติ การเมือง ผ่านภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* (2545), *แสงศตวรรษ* (2549), *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (2553) อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ผู้วิพากษ์นโยบายรัฐและแสดงวิถีชีวิตชาวนา จากภาพยนตร์ *สวรรค์บ้านนา* (2552), *เพลงของข้าว* (2558) บุญส่ง นาคภู่ ผู้เป็นตัวแทนชนชั้นล่าง จากภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* (2554), *วังพิกุล* (2557) ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ ที่แสดงจุดยืนเรื่องเพศที่สามผ่านเรื่อง *Insects in the Backyard* (2553), *It Gets Better ไม่ได้ขอให้มารัก* (2555) และนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ผู้วิพากษ์สังคมวัยรุ่นร่วมสมัยและเทคโนโลยียุคดิจิทัล จากภาพยนตร์เรื่อง *36* (2555) และ *Mary is happy, Mary is happy* (2556)

ผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสเหล่านี้ล้วนมีแนวความคิดสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนแตกต่างกันออกไป สร้างความแปลกใหม่ สร้างสรรค์ ไม่ซ้ำซาก และมีคุณค่าทางศิลปะให้กับภาพยนตร์ไทยจนสร้างชื่อเสียงให้กับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในระดับนานาชาติจากช่วงเวลา พ.ศ.2540 เป็นต้นมา ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล เรื่อง *สุดเสน่หา* (2545) ที่ได้รับการขนานนามว่าเป็น “ตอม่อของภาพยนตร์ไทยใต้ดิน” (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552, น. 127) และประสบความสำเร็จสูงสุดจากเรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (2553)

เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่ได้รับรางวัลปาล์มทองคำ จากเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ครั้งที่ 63 หรือภาพยนตร์ของอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* (2552) ได้รับรางวัลด้านส่งเสริมและอนุรักษ์ความหลากหลายทางวัฒนธรรม จาก UNESCO Award เป็นต้น จนภาพยนตร์และผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสในยุคนี้ ได้รับความสนใจจากสังคมรวมทั้งสื่อทั้งภายในและต่างประเทศเป็นอย่างสูง

ความสำคัญประการที่สองของปรากฏการณ์เปลี่ยนผ่านของภาพยนตร์ไทยที่ส่งผลอย่างยิ่งต่อสังคมไทยคือ นอกจากการเปลี่ยนแปลงด้านเศรษฐกิจ ดังที่อธิบายไว้ในความสำคัญข้อแรกที่ส่งผลอย่างยิ่งยวดแล้ว ภาพยนตร์ไทยยังตกอยู่ในภายใต้เงื่อนไขปัจจัยทางการเมืองและรูปแบบการปกครองที่ยังคงส่งผลกระทบต่อภาพยนตร์ไทยมาโดยตลอด ผ่านทางกฎหมาย ข้อบังคับ กฎระเบียบต่างๆ โดยการควบคุม (control) การปกป้อง (protection) และการกำกับดูแล (regulation) จากภาครัฐ (พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์ และไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์, 2558, น. 2-33) นับตั้งแต่พระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ.2473 จนถึงพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ.2551 ซึ่งมีผลทำให้ผู้ผลิตภาพยนตร์ไทยไม่สามารถผลิตภาพยนตร์ที่มีเนื้อเรื่องที่หลากหลาย วิพากษ์วิจารณ์สังคมเหมือนภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไปได้

นอกจากนี้ยังมีปัจจัยด้านโลกาภิวัตน์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเปลี่ยนแปลงด้านเทคโนโลยีการผลิตภาพยนตร์ จากฟิล์มสู่ระบบดิจิทัลที่มีความทันสมัยและมีราคาถูกลง (ดนุวัฒน์ เจตนา, 2553, น. 7) และเงื่อนไขด้านอื่นๆ เช่น ผู้สร้างภาพยนตร์มีโอกาสรับรู้แลกเปลี่ยนด้านวัฒนธรรมผ่านสื่อต่างๆ ผ่านการเข้าร่วมเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติและการจัดเทศกาลภาพยนตร์สั้น ภาพยนตร์ทดลอง และภาพยนตร์นักศึกษา (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546, น. 243-247) ซึ่งปัจจัยเหล่านี้ล้วนแล้วแต่ส่งผลต่อวงการภาพยนตร์ไทย รวมทั้งการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทั้งสิ้น

ความสำคัญทางบริบทของไทยและของโลก มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการ “ก่อเกิด” ของภาพยนตร์ไทยรุ่นใหม่ เพราะถึงแม้ว่าศิลปินผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสจะเป็นศิลปินที่มักถูกนิยามว่า ไม่สนใจผลกำไรทางธุรกิจ หรือ เพิกเฉยต่ออิทธิพลทางการตลาดที่จะทำให้ภาพยนตร์ได้รับความนิยม แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่า ศิลปินก็อยู่ภายใต้บริบทแวดล้อมที่หล่อหลอมทำให้ พวกเขาเหล่านั้นสร้างงานที่แปลกใหม่ และเป็นกระแสที่น่าสนใจในยุคสมัยนี้

ความสำคัญประการที่สาม ด้วยปัจจัยสองข้อแรกดังกล่าวทำให้เกิดการผลิตภาพยนตร์ที่มีลักษณะแตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักในระบบสตูดิโอทั่วไป หรืออาจกล่าวได้ว่า “การสร้างสรรค์” ภาพยนตร์ในยุคนี้ มีลักษณะเฉพาะของ “ภาพยนตร์นอกกระแส” ที่แตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลัก คือ ในด้านการผลิต ภาพยนตร์นอกกระแสใช้บุคลากรน้อย ผู้กำกับคนเดียว

อาจทำหน้าที่หลายอย่าง โดยอาจเป็นทั้งผู้อำนวยการสร้าง ผู้เขียนบท หรือแม้แต่นักแสดงเอง ทุนสร้างไม่สูงมาก ผู้สร้างอาจต้องระดมทุน ใช้ทุนตนเอง หรือกู้ยืมมา ส่วนในด้านวิธีการสร้างจะมีลักษณะแตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักที่นิยมสร้างแบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด (พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์, 2558, น. 1-39 และอนงค์นาฏ รัศมีเวียงชัย, 2558, น. 12-4)

ทางด้านเนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแส จะมีความแปลกใหม่ ไม่ซ้ำซาก มีการใส่แนวคิดลีลาการกำกับ อัตลักษณ์ตัวตนผู้กำกับค่อนข้างสูง มีการวิพากษ์วิจารณ์สังคมสูง ซึ่งลักษณะเฉพาะดังกล่าวนี้ของภาพยนตร์นอกกระแส บุคคลที่มีความสำคัญที่สุดที่จะสร้างสรรค์จนภาพยนตร์เสร็จสมบูรณ์ได้คือ “ผู้กำกับภาพยนตร์” ซึ่งโดยทั่วไปผู้กำกับภาพยนตร์กระแสหลักคือ บุคคลที่ต้องควบคุมดูแลกระบวนการสร้างภาพยนตร์โดยรวม และเป็นผู้บริหารจัดการและสั่งการบุคลากรทุกฝ่ายในกองถ่ายให้ทำงานจนสำเร็จลุล่วง (ดารา รัชนิวัต, 2545, น. 261) แต่การสร้างภาพยนตร์นอกกระแส ผู้กำกับจะมีบทบาทหน้าที่ มีความใกล้ชิดผูกพันกับภาพยนตร์มากเป็นพิเศษ เพราะต้องดูแลกระบวนการสร้างเองตั้งแต่ต้นจนจบ ลักษณะพิเศษเช่นนี้เอง กล่าวได้ว่าเป็นผู้กำกับแบบแนวทฤษฎี “ประพันธกร” (Auteur Theory) นั่นคือ “ผู้กำกับภาพยนตร์เป็นผู้ประพันธ์ภาพยนตร์” ซึ่งหากเปรียบภาพยนตร์เป็นเหมือนผลงานศิลปะแล้ว ผู้กำกับภาพยนตร์ก็เปรียบดังศิลปินผู้สร้างสรรค์นั่นเอง (Katz, 1994, น. 64) ด้วยเอกลักษณ์ สไตล์อันโดดเด่นเฉพาะตัวของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส ทำให้ผลงานที่เป็นภาพยนตร์ทั้งในด้านเนื้อหาและการสร้างสรรค์แสดงออกถึงตัวตนของผู้กำกับอย่างแนบแน่นลึกซึ้ง ซึ่งเนื้อหาและการสร้างสรรค์ของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสส่วนใหญ่จะมุ่งเสนอคุณค่าทางศิลปะ ความรู้สึกนึกคิดหรืออุดมการณ์บางประการที่มีต่อสังคม มากกว่ามุ่งเสนอเพียงแค่ความบันเทิงเหมือนภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป ทำให้ภาพยนตร์ของผู้กำกับเหล่านี้มักจะมีความเกี่ยวข้องกับบริบททางสังคม ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์จากสังคมและสื่อมวลชนอยู่เสมอ

จากพัฒนาการดังกล่าว นับตั้งแต่ พ.ศ.2540 เป็นต้นมา แสดงให้เห็นว่าผู้กำกับและผลงานภาพยนตร์นอกกระแส มีความเข้มแข็งขึ้นและได้รับการยอมรับจากสังคมและอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยมากขึ้นเรื่อยๆ พิจารณาจากจำนวนภาพยนตร์นอกกระแสที่ถูกสร้างมากขึ้น เช่น ใน พ.ศ.2540 เรื่อง *ฝัน บ้า คาราโอเกะ* (เปนเอก รัตนเรือง) พ.ศ.2541 เรื่อง *ดอกฟ้าในมือมาร* (อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล) และเรื่อง *คนจร* (อรรถพร ไทยหิรัญ) เป็นต้น รวมทั้งชื่อเสียงและรางวัลที่ได้รับทั้งภายในและภายนอกประเทศ ส่งผลให้ผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสเหล่านี้ล้วนมีบทบาทสำคัญต่อพัฒนาการภาพยนตร์ไทยยุคใหม่และสังคมไทย รวมทั้งส่งผลให้ “คนรุ่นใหม่” ไทยจำนวนมากกล้าเข้ามายึดอาชีพการสร้างภาพยนตร์

แต่ปัญหาสำคัญยิ่งคือ เพราะเหตุใดปรากฏการณ์นี้จึงเกิดขึ้นในช่วงเวลาเหล่านี้ ด้วยปัจจัยใดบ้าง ทั้งบริบทภายนอกต่างๆ เช่น การเมือง เศรษฐกิจ เทคโนโลยี โลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม และปัจจัยภายในของตัวผู้สร้างภาพยนตร์เอง นอกจากนี้ยังมีประเด็นปัญหาด้วยว่าปรากฏการณ์นี้ส่งผลต่อสังคมไทยอย่างไร

งานวิจัยชิ้นนี้จึงมีความสำคัญที่จะพิจารณา "ปรากฏการณ์เปลี่ยนผ่านสำคัญ" ของภาพยนตร์ไทย สังคมไทยและบริบทแวดล้อมต่างๆ ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ทั้งในด้านการเล่าเรื่อง (Narrative) ที่เพราะเหตุใด ในบริบทสังคมในอดีตที่ผ่านมาจึงไม่ปรากฏประเด็นต่างๆอย่างเด่นชัดเท่ายุคนี้ เช่น ประเด็นทางการเมือง อุดมการณ์ เพศ ชาติ ชนชั้น และด้านวิธีการสร้างหรือวิธีการกำกับ (Directing) ที่มีความหลากหลาย มีเอกลักษณ์เฉพาะตน ซึ่งผู้กำกับนอกกระแสในยุคนี้สามารถนำเอาการเล่าเรื่องและวิธีการสร้างเหล่านี้มาสร้างสรรค์เป็นภาพยนตร์ได้โดยยังคงความเป็นตัวตน และประสบความสำเร็จทั้งในแง่คุณภาพ มีคุณค่าทางศิลปะ จนได้รับการยอมรับจากต่างประเทศ สร้างชื่อเสียงให้กับประเทศไทยในระดับนานาชาติ รวมทั้งยังสามารถทำให้สังคมตื่นตัวและร่วมวิพากษ์วิจารณ์ในหลากหลายประเด็นอีกด้วย

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาว่า นับตั้งแต่ พ.ศ.2540 เป็นต้นมา เหตุใดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจำนวนมาก จึงก่อเกิดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว จนได้รับการขนานนามว่าเป็น "ยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์นอกกระแส" (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546, น. 251) ผู้กำกับเหล่านี้ก่อเกิดขึ้นมาได้อย่างไร มีปัจจัยบริบททางสังคมใดบ้างทั้งในปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และโลกาภิวัตน์ เช่น ด้านเทคโนโลยี ที่หล่อหลอม บ่มเพาะผู้กำกับนอกกระแสเหล่านี้ รวมทั้งพวกเขามีกระบวนการทางความคิดอย่างไร จึงสามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์นอกกระแสที่มีความหลากหลาย แต่ทว่ายังคงเอกลักษณ์เฉพาะตัวทั้งด้านการเล่าเรื่องและวิธีการสร้าง อย่างที่ภาพยนตร์ไทยยุคก่อนไม่สามารถทำได้ หรือมีก็ไม่เด่นชัดเท่าช่วงเวลานี้ รวมทั้งปัจจัยทางสังคมต่างๆ มีผลต่อความคิดสร้างสรรค์ภาพยนตร์ผ่านการเล่าเรื่อง และวิธีการสร้างของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างไร และมีผลมากน้อยเพียงใด

นอกจากนี้ จากการค้นคว้างานวิจัยอื่นๆ ที่เกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยเกือบ 20 ปีที่ผ่านมา นับตั้งแต่ พ.ศ.2540 ซึ่งเป็นยุคเริ่มต้นของภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทยนั้น ยังมิได้มีงานวิจัยใด มุ่งเน้นที่จะศึกษาภาพยนตร์และผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสอย่างจริงจังมากนัก มีเพียงงานของขจิตขวัญ กิจวิสาละ (2546) ที่ศึกษาภาพยนตร์นอกกระแสโดยตรง แต่เป็นการศึกษาเฉพาะ "เนื้อหา" ของภาพยนตร์นอกกระแส และศึกษาถึงเพียงแค่ พ.ศ.2544 เท่านั้น โดยยังไม่มีงานวิจัยอื่นมาต่อยอดการศึกษาให้เกิดความต่อเนื่องและเกิดความรู้ใหม่ๆ ในเชิงวิชาการ โดยเฉพาะ

งานวิจัยที่มุ่งเจาะจงศึกษาเกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเพื่อหาข้อค้นพบทั้งในด้านการก่อเกิดและด้านความคิดสร้างสรรค์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสขึ้นมา

ดังนั้น งานวิจัยชิ้นนี้จึงเป็นงานที่จะสานต่อองค์ความรู้เกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสให้เกิดความต่อเนื่องจากผู้ที่ศึกษาไว้ ซึ่งมีจำนวนไม่มากนัก รวมทั้งเพื่อให้เป็นงานวิจัยที่บุกเบิกสร้างความรู้ใหม่ เกิดคุณค่าในเชิงวิชาการด้านภาพยนตร์ไทย โดยเฉพาะการศึกษาหาข้อค้นพบภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส เพื่อนำมาใช้ประโยชน์ในการสร้างความรู้เกี่ยวกับการก่อเกิดและกระบวนการคิดสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และนำมาประยุกต์ใช้เป็นแนวทางการพัฒนาผู้กำกับภาพยนตร์ไทยรวมทั้งการผลิตภาพยนตร์ไทย ให้มีคุณภาพ สร้างสรรค์ มีความหลากหลายทั้งทางด้านการเล่าเรื่องและวิธีการสร้างมากยิ่งขึ้น รวมทั้งก่อให้เกิดคุณค่าเชิงเศรษฐกิจในการนำความรู้จากการศึกษามาสร้างและส่งเสริมบุคลากรที่ทำงานในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยให้มีศักยภาพมากขึ้น

2. คำถามการวิจัย

2.1 ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางการเมือง และปัจจัยทางเทคโนโลยี มีผลต่อการก่อเกิดของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างไร

2.2 ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์อย่างไร

2.3 การก่อเกิดของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีความสัมพันธ์กับลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างไรบ้าง

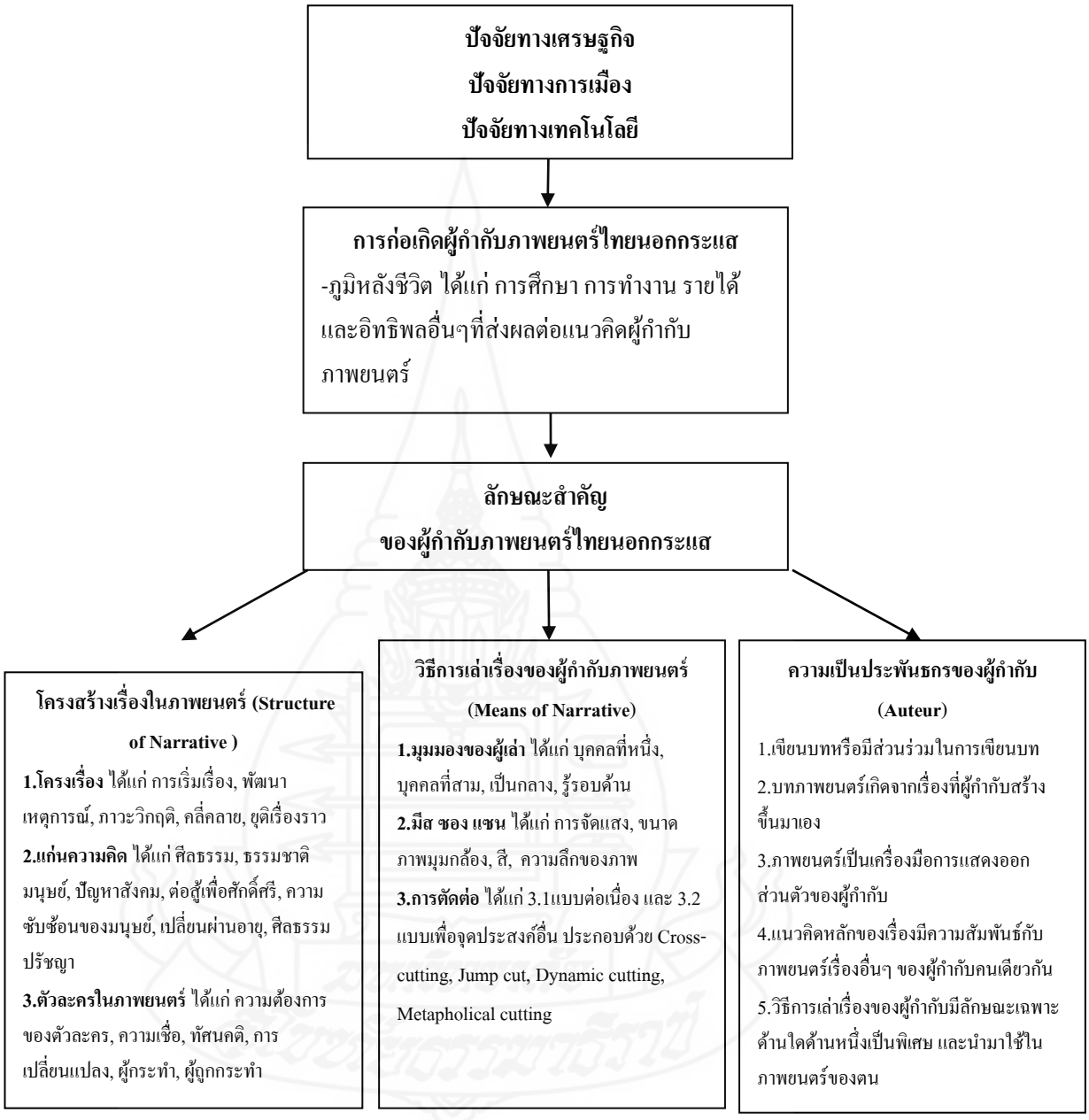
3. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

3.1 เพื่อศึกษาปัจจัยสังคมทางด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยีที่ทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยก่อเกิดขึ้นมา

3.2 เพื่อศึกษาลักษณะสำคัญในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

3.3 เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการก่อเกิดตัวผู้กำกับและลักษณะสำคัญการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

4. กรอบแนวคิดการวิจัย



ภาพที่ 1.1 กรอบแนวคิดการวิจัย

5. ขอบเขตการวิจัย

แบ่งขอบเขตการวิจัยออกเป็น 1. ขอบเขตด้านเนื้อหา ประกอบด้วย ศึกษาภูมิหลังและผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส จำนวน 5 คน ได้แก่ นายธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์, นายนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์, นายบุญส่ง นาคภู่, นายอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล และ นายอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ และ 2. ขอบเขตด้านเวลา ศึกษาผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับดังกล่าว ระหว่าง พ.ศ.2540-2558

6. นิยามศัพท์เชิงปฏิบัติการ

6.1 ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส หมายถึง ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยที่ควบคุมการผลิตทั้งหมดโดยตรง มีส่วนร่วมหรือเขียนบทภาพยนตร์ด้วยตนเอง ใช้ต้นทุนการผลิตภาพยนตร์ต่ำ แนวเนื้อหาภาพยนตร์และการกำกับมีเอกลักษณ์ความเป็นตนเองสูง มีขั้นตอนการผลิตภาพยนตร์แตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลัก

6.2 ภาพยนตร์นอกกระแส (Independent Films) หมายถึง ภาพยนตร์ทางเลือก (Alternative Films) ภาพยนตร์อิสระ หรือภาพยนตร์เฉพาะกลุ่มที่ไม่ได้อยู่ในกระแสตามความนิยมของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ทั่วไป โดยเป็นภาพยนตร์ที่มีการเผยแพร่และจัดจำหน่ายในวงจำกัด เป็นภาพยนตร์ที่ผู้สร้างสร้างขึ้นอย่างมีอิสระทางความคิดและปราศจากการครอบงำจากจุดมุ่งหมายทางการค้า การเมืองและสังคม แนวเนื้อหาและรูปแบบการดำเนินเรื่องมักไม่เป็นตามรูปแบบของการเล่าเรื่องทั่วไป เป็นภาพยนตร์ที่มีการลงทุนไม่สูง และมีผู้ชมเฉพาะกลุ่ม

6.3 ภาพยนตร์กระแสหลัก (Mainstream Films) หมายถึง ภาพยนตร์ที่มีกระบวนการผลิต จัดจำหน่าย และการเผยแพร่อยู่ภายใต้อุตสาหกรรมภาพยนตร์โดยค่ายภาพยนตร์ กลุ่มผู้สร้างหรือผู้ลงทุนรายใหญ่ ซึ่งมีการใช้เงินลงทุนเป็นจำนวนมากเพื่อมุ่งหวังผลกำไร เนื้อหามักเน้นความบันเทิงเป็นหลัก

6.4 การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส หมายถึง ภูมิหลังหรือประวัติความเป็นมาของผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความสัมพันธ์หรือส่งผลต่อการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส รวมทั้งปัจจัยที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย ปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางการเมือง และปัจจัยทางเทคโนโลยี ซึ่งเป็นตัวแปรที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

6.5 ลักษณะสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์ หมายถึง แนวคิดและวิธีการทำงานของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ประกอบด้วย โครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ และความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์โดย

6.6 โครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์ (Structure of Narrative) หมายถึง องค์ประกอบที่ใช้ในการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ได้แก่

6.6.1 โครงเรื่อง (Plot) ประกอบด้วย 1) การเริ่มเรื่อง 2) การพัฒนาเหตุการณ์ 3) ภาวะวิกฤต 4) ภาวะคลี่คลาย 5) การยุติเรื่องราว

6.6.2 แก่นความคิด (Theme) หรือแนวคิดหลักของภาพยนตร์ ประกอบด้วย 1) ศีลธรรม 2) ธรรมชาติมนุษย์ 3) ปัญหาสังคม 4) ต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีมนุษย์ 5) ความซับซ้อนของมนุษย์ 6) การเปลี่ยนผ่านช่วงอายุ 7) ศีลธรรมและปรัชญา

6.6.3 ตัวละครในภาพยนตร์ (Characters) ประกอบด้วย 1) ความต้องการของตัวละคร 2) ความเชื่อของตัวละคร 3) ทัศนคติของตัวละคร 4) การเปลี่ยนแปลงของตัวละคร 5) ตัวละครเป็นผู้กระทำ 6) ตัวละครเป็นผู้ถูกกระทำ

6.7 วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative) หมายถึง เทคนิคหรือวิธีการสร้างภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ ได้แก่

6.7.1 มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives) ประกอบด้วย 1) มุมมองบุคคลที่หนึ่ง 2) มุมมองบุคคลที่สาม 3) มุมมองที่เป็นกลาง 4) มุมมองแบบรู้รอบด้าน

6.7.2 มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) ประกอบด้วย 1) การจัดแสง 2) ขนาดภาพ 3) มุมกล้อง 4) การใช้สี 5) ความลึกของภาพ

6.7.3 การตัดต่อ (Editing) ประกอบด้วย 1) การตัดต่อแบบต่อเนื่อง 2) การตัดต่อเพื่อจุดประสงค์อื่น ประกอบด้วย (1) Cross-cutting (2) Jump cut (3) Dynamic cutting (4) Metapholical cutting

6.8 ความเป็นประพันธกรของผู้กำกับ (Auteur) หมายถึง แนวทางการทำงานของผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีส่วนร่วมอย่างสูงในทุกขั้นตอนของกระบวนการผลิตภาพยนตร์ ได้แก่ 1. เป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ด้วยตนเองหรือมีส่วนร่วมในการเขียนบทภาพยนตร์ 2. บทภาพยนตร์เกิดจากเรื่องราวที่ผู้กำกับภาพยนตร์สร้างขึ้นมาเอง 3. ผู้กำกับให้ความสำคัญกับภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นเครื่องมือในการแสดงออกส่วนตัว (Personal expression) 4. แนวคิดหลักของภาพยนตร์มีความสัมพันธ์กับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของผู้กำกับคนเดียวกัน และ 5.วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของผู้กำกับมีลักษณะเฉพาะในด้านใดเป็นพิเศษ และได้นำความพิเศษเหล่านั้นมาใช้ในภาพยนตร์ของตน

6.9 มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) หมายถึง การจัดองค์ประกอบฉากในภาพยนตร์ ประกอบด้วย 1) การจัดแสง 2) ขนาดภาพ 3) มุมกล้อง 4) การใช้สี และ 5) ความลึกของภาพ

7. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

7.1 ทำให้ทราบถึงปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางการเมือง และปัจจัยทางเทคโนโลยีที่ส่งผลต่อการก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

7.2 ทำให้ทราบถึงปัจจัยทางเศรษฐกิจ ปัจจัยทางการเมือง และปัจจัยทางเทคโนโลยีที่ส่งผลต่อแนวคิดการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

7.3 เกิดความรู้เกี่ยวกับการก่อเกิดและแนวคิดการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางการพัฒนาผู้กำกับภาพยนตร์ไทยให้มีคุณภาพ มีความคิดสร้างสรรค์ และมีความหลากหลายทั้งทางด้านเนื้อหาและวิธีการสร้างมากยิ่งขึ้น

7.4 นำความรู้มาประยุกต์ใช้เพื่อการสร้างและส่งเสริมบุคลากรที่ทำงานในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย โดยเฉพาะผู้กำกับภาพยนตร์ไทยรายใหม่ให้มีศักยภาพมากยิ่งขึ้น จนสามารถสร้างประโยชน์ทั้งในด้านการสร้างรายได้เชิงคุณค่าทางเศรษฐกิจจากการจ้างงานผู้กำกับและรายได้จากภาพยนตร์ทั้งในประเทศและต่างประเทศ รวมทั้งด้านการสร้างชื่อเสียงในเชิงคุณค่าทางศิลปะที่ได้การยอมรับนับถือ ได้รับรางวัลในระดับนานาชาติ

8. วิธีดำเนินการวิจัย

รูปแบบการวิจัย เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยแบ่งวิธีการวิจัยเป็น 3 วิธี ดังนี้

8.1 การวิจัยเอกสาร (Documentary Research)

ใช้การเก็บข้อมูลจากการศึกษาวิจัยเอกสาร (Documentary Research) โดยอาศัยแหล่งข้อมูลค้นคว้า ได้แก่ หนังสือพิมพ์ ไมโครฟิล์ม วารสาร นิตยสาร สื่อออนไลน์ บทความวิชาการ หนังสือตำราวิชาการ ภาพยนตร์ ภาพถ่ายเกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วงเวลาที่ทำการศึกษา ระหว่าง พ.ศ.2540-2558

8.2 การสัมภาษณ์บุคคลแบบเชิงลึก (In-depth Interview)

ผู้วิจัยจะสัมภาษณ์ 1. ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และ 2. นักวิชาการด้านภาพยนตร์ไทย ใช้การสัมภาษณ์บุคคลแบบเชิงลึกกับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก โดยใช้วิธีการเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling)

8.3 การวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis)

การวิเคราะห์การสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยใช้วิธีการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) ศึกษาจาก 1. โครงสร้างเรื่อง (Structure of Narrative) ในภาพยนตร์นอกกระแส ระหว่าง พ.ศ.2540-2558 ประกอบด้วย 1) โครงเรื่อง (Plot) 2) แก่นความคิด (Theme) 3) ตัวละครในภาพยนตร์ (Characters) และ 2. วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative) หรือเทคนิคการสร้างภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยศึกษาจาก 1) มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives) 2) มีส ซอง แซน (Mise-en-scène) และ 3) การตัดต่อ (Editing)

9. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่

9.1 เอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

โดยกลุ่มตัวอย่างจากการศึกษาวิจัยเอกสาร ได้แก่ วารสาร นิตยสาร บทความในสื่อต่างๆ สื่อออนไลน์ รวมทั้งบทความวิชาการ หนังสือตำราวิชาการเกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ระหว่าง พ.ศ.2540-2558

9.2 ผู้ให้ข้อมูลหลักที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ได้แก่

9.2.1 ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ที่มีผลงานกำกับภาพยนตร์นอกกระแส ระหว่าง พ.ศ.2540-2558 โดยภาพยนตร์ที่กำกับได้ถูกฉายเผยแพร่ตามโรงภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็นการฉายภายในประเทศหรือต่างประเทศ

โดยกลุ่มตัวอย่างจากผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส ใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) โดยมีหลักเกณฑ์การเลือกกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

1) เป็นผู้มีประสบการณ์กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสไม่น้อยกว่า 3 เรื่อง

2) ภาพยนตร์ที่กำกับไม่น้อยกว่า 3 เรื่อง เคยเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ภายในประเทศหรือต่างประเทศ

3) ภาพยนตร์เรื่องใดเรื่องหนึ่งที่กำกับเคยได้รับรางวัลจากสถาบันต่างๆ ภายในประเทศหรือต่างประเทศ รางวัลที่เคยได้รับจากองค์กรหรือหน่วยงานที่ได้รับความน่าเชื่อถือทั้งในประเทศและต่างประเทศ

4) ผู้กำกับภาพยนตร์ผ่านเกณฑ์วัดดัชนีของความเป็นประพันธกรด้านกำกับภาพยนตร์ (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552) จาก 4 ใน 6 ข้อ ตามดัชนี ดังนี้

(1) ผู้กำกับเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ด้วยตนเอง หรือมีส่วนร่วมในการเขียนบทภาพยนตร์

(2) มีการนำเรื่องราวของคนอื่นมาเขียนบทภาพยนตร์ หรือเขียนบทภาพยนตร์ขึ้นมาจากเรื่องราวที่ตนเองสร้างขึ้นมาเอง

(3) ผู้กำกับทำงานอย่างใกล้ชิดในทุกขั้นตอนของกระบวนการสร้างสรรค์นับตั้งแต่จุดเริ่มต้นจนกระทั่งภาพยนตร์เสร็จสิ้น

(4) ผู้กำกับให้ความสำคัญกับภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นเครื่องมือในการแสดงออกส่วนตัวเป็นพิเศษ มากกว่าตอบสนองความต้องการเจ้าของทุนผู้สร้างหรือความพึงพอใจของผู้ชม

(5) แก่นความคิด (Theme) หรือแนวคิดหลักของภาพยนตร์แต่ละเรื่องมีความสัมพันธ์กับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของผู้กำกับคนเดียวกัน

(6) วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของผู้กำกับมีลักษณะเฉพาะด้านใดด้านหนึ่งเป็นพิเศษ และได้นำความพิเศษเหล่านั้นมาใช้บ่อยๆ ในภาพยนตร์ของตนแต่ละเรื่องอย่างสร้างสรรค์

ดังนั้น จึงสามารถคัดเลือกผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส จำนวน 5 ราย ดังนี้ 1.นายธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ 2.นายนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ 3.นายบุญส่ง นาคภู่ 4.นายอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล และ 5.นายอุรุพงศ์ รักษาสัตย์

9.2.2 นักวิชาการและนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทย ได้แก่ อาจารย์ที่สอนวิชาด้านภาพยนตร์ในมหาวิทยาลัยทั้งของรัฐหรือเอกชน และนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทยที่มีผลงานผ่านสื่อมวลชน โดยกลุ่มตัวอย่างจากผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นนักวิชาการด้านภาพยนตร์ไทย และนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทย ใช้วิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง (purposive Sampling) เพื่อให้ได้ตัวแทนที่สามารถให้ข้อมูลได้อย่างถูกต้อง มีความน่าเชื่อถือและเพื่อความหลากหลายทางแนวคิด ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดนักวิชาการและนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทยไว้จำนวน 4 ตัวอย่าง ด้วยวิธีการเลือกตัวอย่างแบบโควต้า (Quota Sampling) แบ่งเป็นนักวิชาการด้านภาพยนตร์ไทย จำนวน 2 ท่าน และนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทย จำนวน 2 ท่าน โดยมีหลักการเลือกกลุ่มตัวอย่างเข้าเกณฑ์ 3 ใน 4 ข้อ ดังนี้

1) เป็นนักวิชาการด้านภาพยนตร์ไทย หรือเป็นนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทย

2) เป็นผู้มีประสบการณ์ในการสอนด้านภาพยนตร์ในสถาบันระดับอุดมศึกษาไม่น้อยกว่า 5 ปี หรือเป็นผู้มีประสบการณ์ในด้านการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยไม่น้อยกว่า 5 ปี

3) สำเร็จการศึกษาระดับอุดมศึกษาขึ้นไป และมีวุฒิการศึกษาทางด้านภาพยนตร์

4) มีผลงานบทความทางวิชาการ ผลงานการวิจัย หรือบทความ งานวิจารณ์เกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยเผยแพร่ในวารสารวิชาการหรือผ่านสื่อมวลชนประเภทใดประเภทหนึ่ง

9.3 สื่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ถูกสร้างขึ้นจนเสร็จสมบูรณ์ ระหว่าง พ.ศ.2540-2558 และถูกฉายเผยแพร่ตามโรงภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็นการฉายภายในประเทศหรือต่างประเทศ

โดยกลุ่มตัวอย่างประเภทสื่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแส จะใช้การเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive sampling) เลือกเฉพาะภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่กำกับโดยผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจำนวนห้าคน ที่ผ่านเกณฑ์วัดดัชนีของความเป็นประพันธกรด้านกำกับภาพยนตร์ (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552) ซึ่งถูกสร้างจนสำเร็จเป็นภาพยนตร์อันสมบูรณ์ระหว่าง พ.ศ.2540-2558 โดยมีรายชื่อสื่อภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างจำนวน 14 เรื่องดังนี้ 1.นายธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ ได้แก่ *Insects in the Backyard* (2553), *It Gets Better ไม่ได้ขอให้มารัก* (2555), *คืนนั้น Red wine in the dark night* (2558) 2.นายบุญส่ง นาคภู่ ได้แก่ *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* (2554), *สถานีสี่ภาค* (2555), *วังพิกุล* (2557) 3.นายนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ได้แก่ *36* (2555), *Mary is happy, Mary is happy* (2556) 4.นายอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ได้แก่ *สุดเสน่หา* (2545), *สัตว์ประหลาด* (2547), *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (2553) 5.นายอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ได้แก่ *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* (2548), *สวรรค์บ้านนา* (2552), *เพลงของข้าว* (2558)

10. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

10.1 เครื่องมือแบบบันทึกข้อมูลจากเอกสาร

ใช้แบบบันทึกข้อมูลเพื่อรวบรวมเอกสารต่างๆ ทั้งจากแหล่งข้อมูลปฐมภูมิ แหล่งข้อมูลทุติยภูมิ และบันทึกข้อมูลจากข้อมูลจำเป็นพื้นฐานต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ซึ่งจะบันทึกในประเด็นดังต่อไปนี้ คือ บริบททางเศรษฐกิจ บริบททางการเมือง บริบททางเทคโนโลยีที่เกี่ยวข้องกับผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส, ภูมิหลังของผู้กำกับ และแนวคิดการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสของผู้กำกับ

10.2 แบบสัมภาษณ์เชิงลึก

ใช้การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) ประกอบด้วยประเด็นที่จะถามเกี่ยวกับภูมิหลัง ประวัติการทำงาน ผลงาน และแนวคิดการสร้างสรรค์ภาพยนตร์นอกกระแสของผู้กำกับ

10.3 เครื่องมือสำหรับการวิเคราะห์ตัวบท

ใช้สื่อโทรทัศน์ วีดีทัศน์ เครื่องเล่นวีซีดี ดีวีดี บูลเรย์ คอมพิวเตอร์ และสื่ออินเทอร์เน็ต เพื่อนำมารับชมแล้วทำการวิเคราะห์ตัวบทด้วยแบบวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ 1. การวิเคราะห์โครงสร้างเรื่อง (Structure of Narrative) ในภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และ 2. การวิเคราะห์วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative)

11. การเก็บรวบรวมข้อมูล

11.1 ข้อมูลเอกสาร ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารต่างๆ ระหว่าง พ.ศ.2540-2558 ทั้งที่เป็นแหล่งข้อมูลชั้นต้น (Primary Source) เช่น เอกสารและบันทึกทางราชการ จดหมายเหตุ กฎหมายที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งแหล่งข้อมูลชั้นรอง (Secondary sources) ได้แก่ ภาพยนตร์ หนังสือพิมพ์ นิตยสาร บทความ สื่ออิเล็คโทรนิคส์ ตำราเรียนทางภาพยนตร์ วารสาร และรายงานการวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

11.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก รวบรวบข้อมูลด้านเอกสารและข้อมูลต่างๆ ที่ได้จากการสัมภาษณ์ด้วยวิธีการบันทึกเสียง บันทึกภาพ และจดบันทึกระหว่างการสัมภาษณ์บุคคลที่ระบุไว้ เพื่อนำมาสรุปและวิเคราะห์ผลข้อมูลตามลำดับต่อไป

11.3 ข้อมูลตัวบทภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจากสื่อภาพยนตร์ รวบรวมข้อมูลตัวบทภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจากสื่อภาพยนตร์ในรูปแบบของแผ่นวีซีดี ดีวีดี บูลเรย์ และสื่อออนไลน์อื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยตัวภาพยนตร์ที่เก็บรวบรวมข้อมูลมาจากภาพยนตร์ของผู้กำกับที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง 19 เรื่องดังกล่าวข้างต้น

12. การวิเคราะห์ข้อมูล

ใช้การวิเคราะห์เอกสารหรือหลักฐานต่างๆ ทั้งที่เป็นข้อมูลปฐมภูมิและข้อมูลทุติยภูมิมาวิเคราะห์เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น แล้วนำเสนอเป็นข้อมูลเชิงวิเคราะห์ในรูปแบบของการพรรณนา (Descriptive Research) และการวิเคราะห์ข้อมูลแบบสร้างข้อสรุปเชิงอุปนัย ซึ่งได้จากการจดบันทึกและสัมภาษณ์เชิงลึกผู้ให้ข้อมูลหลัก ทั้งนี้ก่อนการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยจะตรวจสอบสามเส้า ด้านวิธีรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) ด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกันโดยการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key informants) สัมภาษณ์นักวิชาการและนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทย ควบคู่กับศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมจากแหล่งเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อความตรงและความเที่ยงของข้อมูล

บทที่ 2
ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องและทบทวนวรรณกรรม

ทฤษฎี แนวคิดและวรรณกรรมต่างๆ ที่ผู้วิจัยนำมาใช้ศึกษาในงานวิจัยนี้ ประกอบด้วย

1. ทฤษฎีประพันธกร
2. แนวคิดภาพยนตร์นอกกระแส
3. แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์
4. ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อ
5. แนวคิดโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ
6. งานวิจัยและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ทฤษฎีประพันธกร (Auteur Theory)

1.1 ความเป็นมาทฤษฎีประพันธกร

ทฤษฎีประพันธกร (Auteur Theory) ก่อตัวขึ้นในประเทศฝรั่งเศส แต่ถือกำเนิดและเติบโตในสหรัฐอเมริกา (กฤษดา เกิดดี, 2547, น. 9) ที่มาของคำว่า auteur เป็นศัพท์ภาษาฝรั่งเศส ตรงกับภาษาอังกฤษว่า author (Prince, 2004: 408) ซึ่งหมายถึง “ผู้เขียนนวนิยาย บทกวี หรือเป็นผู้แต่งงานวรรณกรรม” (The Budget Macquarie Dictionary, 1993, p. 30)

ทฤษฎีประพันธกร มีแนวคิดว่า “ผู้กำกับภาพยนตร์เป็นผู้ประพันธ์ภาพยนตร์เรื่องนั้น” (Katz, 1994: 64) หรือกล่าวได้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์คือแกนกลางในขบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552, น. 36) จุดเริ่มต้นทฤษฎีประพันธกร มาจากบทความที่เขียนโดยอเล็กซองร์ อัสทรุค (Alexandre Astruc) ในปี 1948 ชื่อว่า The Birth of a New Avant-Garde : Le Camera-Stylo (Camera-pen) ซึ่งตีพิมพ์ในนิตยสาร Cahiers du cinema (1948) บทความดังกล่าวเป็นการนำเสนอบทบาทและความสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์ โดยอธิบายว่าการใช้กล้องของผู้กำกับภาพยนตร์เปรียบเสมือนกับการใช้ปากกา (Le Camera Stylo, Camera = Pen) เพื่อถ่ายทอดความคิด ซึ่งเปรียบผู้กำกับภาพยนตร์เสมือนผู้ประพันธ์วรรณกรรม (Cook, 2007, p. 390)

หลังจากนั้นในปี 1954 ฟรองซัว ทรุฟโฟต์ ((Francois Truffaut) นักวิจารณ์ภาพยนตร์และผู้กำกับกลุ่มคลื่นลูกใหม่ (French New Wave) เขียนบทความชื่อ Uncertain tendance du cinema Francois (A Certain Tendency to the French Cinema) ตีพิมพ์ลงวารสาร Cahiers du cinema ฉบับที่ 31 ประจำเดือนมกราคม 1954 (ก้อง พาหุรักษ์, 2548, น. 19) ในบทความทรุฟโฟต์แสดงความเห็นว่า วงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสให้ความสำคัญกับคนเขียนบทภาพยนตร์ ซึ่งส่วนใหญ่หยิบยกเอามาจากวรรณกรรม (Bernard, 1998, pp. 217-218) ส่งผลให้ภาพยนตร์ฝรั่งเศสในยุคนั้นมักเดินเรื่องด้วยคำพูดเป็นหลัก อิงตามบทประพันธ์เดิมโดยแทบไม่มีการดัดแปลง ไม่มีคำหยาบคายหรือบทสนทนาที่สมจริงเป็นธรรมชาติ (ก้อง พาหุรักษ์, 2548, น. 19) ภาพยนตร์เหล่านี้ไม่ได้ใช้ประโยชน์จากความเป็นสื่อทั้งภาพและเสียงอย่างที่ควรจะเป็น ภาพยนตร์ที่สร้างจากฮอลลีวู้ดต่างหากคือแบบอย่างที่ทรุฟโฟต์และนักวิจารณ์ในกลุ่มคาดหวังให้วงการภาพยนตร์ฝรั่งเศสดำเนินรอยตาม ซึ่งเน้นบทบาทและความสำคัญของบุคคลหนึ่งซึ่งมักจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ โดยเป็นผู้รับผิดชอบภาพยนตร์ทั้งเรื่องหรือเป็นผู้ประพันธ์ตัวจริงในการสร้างภาพยนตร์ โดยทรุฟโฟต์คิดว่าถ้าจะให้เป็นเจ้าของบทประพันธ์อย่างสมบูรณ์ ผู้กำกับภาพยนตร์ควรเข้าไปมีส่วนร่วมในการเขียนบทภาพยนตร์ด้วย (Murray, 1975, p.40) เพราะตัวภาพยนตร์จะเป็นสิ่งที่สะท้อนโลกทัศน์ ชีวิต รวมทั้งความคิดส่วนบุคคลผ่านทางแก่นเรื่องและสไตล์การสร้าง ผลก็คือ ภาพยนตร์ถูกศึกษาวิเคราะห์เหมือนนวนิยายหรือภาพเขียน หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งได้ว่าเป็นผลงานส่วนบุคคล (กฤษดา เกิดดี, 2548, น. 195)

หลังบทความของทรุฟโฟต์เผยแพร่ ส่งผลให้มีงานเขียนอีกมากมายตามมา เป็นผลงานการเขียนโดย ฌอง-ลุค โกดาร์ด (Jean-Luc Godard) จาคส์ รีแว็ตต์ (Jacques Rivette) โคลด ชาโบรล (Claude Chabrol) และเอริค โรห์แมร์ (Eric Rohmer) ที่ยังคงตีพิมพ์ผลงานของนักเขียนลงในวารสาร Cahiers du cinema เช่นเดิม ซึ่งผลงานจากนักเขียนเหล่านี้ได้เป็นที่มาของ politique des auteurs หรือ the policy of authors ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของทฤษฎีประพันธกร (กฤษดา เกิดดี, 2547, น. 9)

the policy of authors หรือ Auteur policy เป็นแนวทางที่เน้นบทบาทและความสำคัญของบุคคลหนึ่งซึ่งมักจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ โดยเป็นผู้รับผิดชอบภาพยนตร์ทั้งเรื่อง และตัวภาพยนตร์เป็นสิ่งสะท้อนโลกทัศน์ส่วนบุคคลผ่านทางแก่นเรื่องและสไตล์ นับจากนั้นเป็นต้นมาชื่อของผู้กำกับภาพยนตร์บางคนจึงขึ้นมามีบทบาทเหนือชื่อเรื่อง ชื่อผู้เขียน หรือชื่อบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์อย่างในอดีต และกลายมาเป็นเจ้าของผลงานภาพยนตร์ทั้งเรื่องไปโดยปริยาย ซึ่งทางนักวิจารณ์จะเรียกผู้กำกับภาพยนตร์ประเภทนี้ว่า “Auteur” หรือผู้กำกับภาพยนตร์แนวประพันธกร (ก้อง พาหุรักษ์, 2548, น. 20)

จากรากฐานข้างต้น ทรุฟโฟต์และกลุ่มนักเขียนจาก Cahiers du cinema ได้เริ่มต้นทำการสำรวจตรวจสอบภาพยนตร์ โดยเป็นการสำรวจภาพยนตร์ที่เป็นผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์

บางคน แล้วพยายามค้นหาลักษณะร่วมที่ปรากฏในภาพยนตร์ อาทิ ประเด็นที่มักนำเสนอและสไตล์ที่ผู้กำกับภาพยนตร์คนนั้นใช้ ตัวอย่างเช่น การหาลักษณะร่วมในภาพยนตร์ที่กำกับโดยจอห์น ฟอร์ด (Abrams, Bell and Udris, 2001, p. 165)

อย่างไรก็ตาม ณ ขณะนั้น สิ่งที่ทรุฟโฟต์และนักเขียนคนอื่นจากวารสาร Cahiers du cinema ได้นำเสนอยังไม่ได้รับการพิจารณาว่าเป็นทฤษฎี หากเป็นเพียงแค่แถลงการณ์หรือข้อโต้แย้งซึ่งถูกนำเสนอเพื่อให้มีการอภิปรายถกเถียงและนำไปสู่การพัฒนา (Abrams, Bell and Udris, 2001, p. 154) ทฤษฎีประพันธรมาก่อรูปอย่างแท้จริงก็เมื่อมีบุคคลหนึ่งเป็นผู้บุกเบิกและวางรากฐานแนวคิดทฤษฎีอย่างเป็นรูปธรรม บุคคลผู้นั้นก็คือ แอนดูรว์ ซาร์ริส (Andrew Sarris) นักวิจารณ์จากวารสาร Village Voice (Abrams, Bell and Udris, 2001, p. 164 และ Giannetti, 1987, p. 376) โดยแอนดูรว์ ซาร์ริส คือผู้เริ่มต้นใช้คำว่า “ทฤษฎีประพันธกร” หรือ auteur theory เป็นคนแรกในช่วงทศวรรษ 1960 (Katz, 1994, p. 64) จากงานเขียนชื่อ “Notes on the Auteur in 1962”

กล่าวโดยสรุป ทฤษฎีประพันธกรคือ ทฤษฎีที่ถือว่าผู้กำกับภาพยนตร์เป็นเจ้าของผลงานภาพยนตร์หรือเป็นผู้ประพันธ์ภาพยนตร์เรื่องนั้นอย่างแท้จริง ผู้กำกับภาพยนตร์เปรียบเสมือนกับศิลปินผู้มีบทบาทสำคัญในกระบวนการการผลิตภาพยนตร์ทุกขั้นตอน เพื่อที่จะทำให้ภาพยนตร์ที่ตนเองสร้างสรรค์แสดงออกถึงบุคลิกและโลกทัศน์ส่วนตัวผ่านทางเนื้อหาในภาพยนตร์และวิธีการสร้างภาพยนตร์อันมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยปราศจากการควบคุมและมีอิสระในการทำงานมากที่สุด

1.2 แนวคิดทฤษฎีประพันธกร

การศึกษาแนวคิดทฤษฎีประพันธกร จำเป็นต้องศึกษา The Policy of authors เพื่อจะทำให้เข้าใจความหมายของทฤษฎีประพันธกรได้อย่างถ่องแท้ (กฤษดา เกิดดี, 2548, น. 195) The Policy of authors เป็นแนวทางการศึกษาที่เน้นบทบาทและความสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์โดยผู้กำกับภาพยนตร์คือผู้รับผิดชอบภาพยนตร์ทั้งเรื่อง ซึ่งผลงานนั้นสะท้อนโลกทัศน์ส่วนบุคคลผ่านทางประเด็นและสไตล์ที่นำเสนอ การเน้นบทบาทและความสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์นี้ได้นำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า ภาพยนตร์สามารถถูกศึกษาวิเคราะห์ได้เช่นเดียวกับนวนิยายหรืองานจิตรกรรม หรืออาจจะกล่าวได้อีกอย่างว่าเป็นการศึกษาภาพยนตร์ในฐานะที่เป็น “ผลงานส่วนบุคคล” (Monaco, 1981, p. 422)

การศึกษาทฤษฎีประพันธกร ต้องเริ่มจากการศึกษาแนวคิดของแอนดูรว์ ซาร์ริส ผู้ริเริ่มใช้คำว่า “ทฤษฎีประพันธกร” ในงานเขียนเกี่ยวกับภาพยนตร์ โดยพื้นฐานความคิด ซาร์ริสเชื่อว่าสุนทรียศาสตร์แห่งภาพยนตร์ถูกกำหนดด้วยแนวคิดจากยุโรป 2 แนวคิด ได้แก่

1. การลำดับภาพ (montage) แนวคิดการลำดับภาพเพื่อสื่อความหมาย ซึ่งซาร์ริสมีความเห็นสอดคล้องกับโกดาร์ดที่ว่าภาพยนตร์เป็นผลิตผลของทั้งกล้องและห้องตัดต่อ (Murray, 1975, p. 39)

2. การจัดองค์ประกอบภาพ (Mise-en-scène หรือ metteur-en-scene) หรือ มีส-ออง-แซน ตามความเห็นของซาร์ริส เป็นการจัดองค์ประกอบภาพ เน้นความหมายที่ต้องการสื่อให้สมบูรณ์ภายในหนึ่งกรอบภาพ มากกว่าจะสื่อความหมายจากการเชื่อมต่อของภาพหนึ่งไปยังอีกภาพหนึ่ง ตัวอย่างการใช้มีส-ออง-แซน เช่น การถ่ายภาพใดภาพหนึ่งเป็นเวลานานโดยไม่เคลื่อนย้ายหรือเปลี่ยนมุมกล้องและขนาดภาพ หรือการจัดองค์ประกอบภาพและเน้นการนำเสนอให้เห็นถึงความชัดลึกภายในภาพขึ้นมา (กฤษดา เกิดดี, 2548, น. 197)

จากพื้นฐานที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดทางภาพยนตร์ฝั่งยุโรปสองแนวคิด ได้แก่ การลำดับภาพ และการจัดองค์ประกอบภาพให้ได้ความหมายสมบูรณ์ภายในกรอบภาพเดียวเรียกว่า มีส-ออง-แซน เมื่อรวมกับการแสดงความเห็นของกลุ่ม Cahiers du cinema และบทความเขียนของทรุฟโฟต์ ซาร์ริสได้พัฒนาความคิดและนำเสนอเป็นทฤษฎีประพันธกร ซึ่งเขาเขียนในบทความชื่อ Notes on the Auteur Theory in 1962 ในนิตยสาร Village Voice โดยมีหลักการสำคัญ 3 ประการดังนี้ (Sarris, 2008, pp. 35-45)

1. องค์ประกอบทางเทคนิคของผู้กำกับภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นหลักเกณฑ์การสร้างคุณค่าในผลงาน (Technical Competence) ประพันธกรหรือผู้กำกับภาพยนตร์จะมีความสามารถในเชิงเทคนิค สามารถควบคุมบท นักแสดง สี การถ่ายภาพ การตัดต่อ เพลง เสื้อผ้า การตกแต่งฉาก อันเป็นองค์ประกอบในสื่อภาพยนตร์ได้ทั้งหมด (Sarris, 2008, pp. 42-44) และปรากฏในภาพยนตร์ให้ผู้ชมจดจำได้

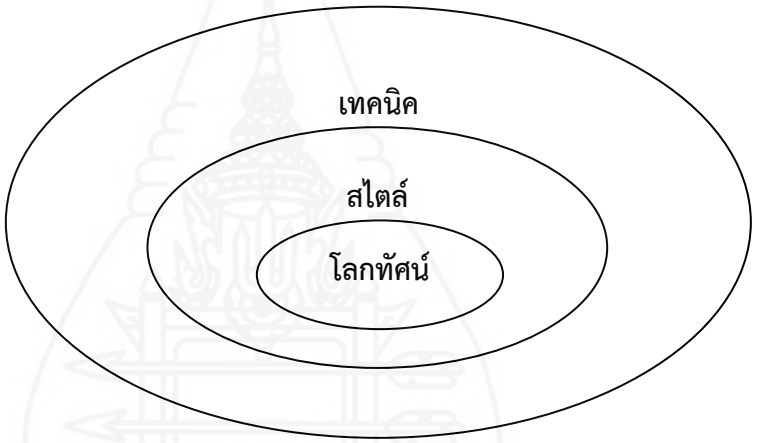
2. สไตล์หรือรูปแบบส่วนตัวอันโดดเด่น (Personal Style) ซึ่งสะท้อนบุคลิกภาพของผู้กำกับภาพยนตร์ ในฐานะที่เป็นหลักเกณฑ์การสร้างคุณค่าในผลงาน ประพันธกรหรือผู้กำกับภาพยนตร์จะมีบุคลิกเฉพาะหรือลายเซ็นที่ถูกแสดงออกมาในผลงานทั้งหมด สิ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์จะสัมพันธ์กับความรู้สึกนึกคิดของผู้กำกับ

3. ความหมายที่ปรากฏในภาพยนตร์ (Inner Meaning) อันสะท้อนความเป็นตัวตน ความคิด ทัศนคติของผู้กำกับภาพยนตร์ ที่มักสะท้อนผ่านออกมาในผลงานภาพยนตร์ ซึ่งเป็นหลักสำคัญที่สุดของทฤษฎีนี้

จากหลักเกณฑ์ดังกล่าวจะเห็นได้ว่าคุณสมบัติส่วนใหญ่จะสัมพันธ์กับบุคลิกของผู้กำกับ ซึ่งบุคลิกของผู้กำกับจะมีลักษณะแตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับภูมิหลัง สิ่งแวดล้อมและอิทธิพลทางความคิดที่หล่อหลอมให้ผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนแสดงออกมาผ่านทางภาพยนตร์

ซาร์ริสแสดงทัศนะเพิ่มเติมว่าทฤษฎีประพันธกรและหลัก 3 ประการ เปรียบเหมือนวงกลม 3 วง ซ้อนกันอยู่ วงนอกสุดคือเทคนิค วงกลางเป็นสไตล์ส่วนตัว และวงในสุดคือความหมายที่ปรากฏในภาพยนตร์ ตามมุมมองของซาร์ริส องค์ประกอบทางเทคนิคเป็นความสามารถของผู้กำกับภาพยนตร์ในการผสมผสานองค์ประกอบต่างๆ ของภาพยนตร์ และเมื่อผู้กำกับภาพยนตร์คนนั้นได้ผลิตและเผยแพร่ผลงานออกมาจำนวนหนึ่ง ผลงานของผู้กำกับจะเปิดเผยให้เห็นถึง “แบบแผน” การนำเสนอที่มีลักษณะเฉพาะหรือ “สไตล์เฉพาะตัว” ซึ่งเปรียบเสมือนลายมือหรือลายเซ็นของผู้กำกับ ส่วนหลักข้อ 3 คือ วงกลมวงในสุด ได้แก่ โลกทัศน์ของผู้กำกับหรือประเด็นที่ผู้กำกับนำเสนอ (Murray, 1975, p. 41)

เมื่อพิจารณาทัศนะของซาร์ริสและหลักสำคัญ 3 ประการของทฤษฎีประพันธกร สามารถนำมาเขียนเป็นภาพได้ดังนี้ (กฤษดา เกิดดี, 2547 น. 11)



ภาพที่ 2.1 ภาพแสดงหลักสำคัญ 3 ประการของทฤษฎีประพันธกร

จากนิเทศศาสตรปริทัศน์ ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 ประจำปีการศึกษา 2547

จากหลักสำคัญทั้ง 3 ประการนี้ ซาร์ริสได้แบ่งผู้กำกับภาพยนตร์ออกเป็น 2 ประเภท คือ (พิสณฑ์ สุวรรณภักดี, 2555, น. 26)

1. Great Author หรือ Major Author มีลักษณะเด่นคือ เป็นผู้กำกับที่สามารถควบคุมรูปแบบและแก่นแท้ของเรื่องในภาพยนตร์ทุกเรื่องที่ตนเป็นเจ้าของ ตัวอย่างของผู้กำกับภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ ได้แก่ ออร์สัน เวลล์ (Orson Welles), อัลเฟรด ฮิทช์ค็อก (Alfred Hitchcock), ฌอง เรอนัวร์ (Jean Renoir), จอห์น ฟอร์ด (John Ford) เป็นต้น

2. Lesser Author เป็นผู้กำกับที่สามารถควบคุมได้เฉพาะมีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) หรือการจัดองค์ประกอบภาพเท่านั้น แต่ไม่สามารถควบคุมรูปแบบและแก่นของเรื่องได้

ผู้กำกับในกลุ่มนี้ ยกตัวอย่างเช่น ดักลาส เซิร์ก (Douglas Sirk) และ แซมมวล ฟูลเลอร์ (Samuel Fuller) เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม แนวคิดของ แอนดูร์ ซาร์ริส นำมาสู่ข้อถกเถียงจนเกิดการคัดค้านมากมาย ถึงการให้ความสำคัญกับผู้กำกับมากเกินไป บทความของ เอ็ดเวิร์ด บัสคอมป์ (Edward Buscomb) ที่ชื่อ Ideas of Authorship ตีพิมพ์ในนิตยสาร Screen ฉบับที่ 14 ปี ค.ศ.1973 (Caughie, 1999 อ้างใน ก้อง พาหุรักษ์, 2548, น. 21) ชี้ให้เห็นจุดบกพร่องในแนวคิดของซาร์ริสคือ การนำเอาทฤษฎีประพันธกรมาวัดค่า (Value) ของภาพยนตร์ ซึ่งหากภาพยนตร์เรื่องใดแสดงตัวตนของผู้กำกับได้ชัดเจนก็จะกลายเป็นภาพยนตร์ที่ดีเลิศในทัศนะของซาร์ริส โดยไม่ได้พิจารณาคุณลักษณะอื่นๆ ที่ปรากฏในภาพยนตร์ประกอบอย่างละเอียดถี่ถ้วน จนในเวลาต่อมาการวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวประพันธกรเริ่มถูกวิจารณ์ว่า อาจมองเฉพาะผู้กำกับภาพยนตร์บางคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวโน้มที่จะยกย่องผู้กำกับคนที่ตนชอบอย่างสูงส่ง จนไม่สามารถหาจุดตำหนิได้ (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552, น. 23) และหลีกเลี่ยงการมองผู้กำกับภาพยนตร์อีกหลายคนอันทำให้เกิดความลำเอียงหรืออคติ (กำจร หลุยยะพงศ์, 2554, น. 41) จนทำให้ผู้กำกับบางคนอาจถูกประเมินคุณค่าต่ำกว่าความจริงเพียงเพราะเขาไม่ใช่ผู้ประพันธ์ (Prince, 2004, p. 412) อีกทั้งเกิดข้อถกเถียงว่าผู้กำกับภาพยนตร์จะเป็นเจ้าของภาพยนตร์ที่มีอำนาจเด็ดขาดเพียงคนเดียว จนละเลยบทบาทหน้าที่และความสำคัญของผู้ร่วมสร้างภาพยนตร์ในตำแหน่งอื่นๆ เช่น ผู้เขียนบทภาพยนตร์ ผู้กำกับภาพ ผู้ออกแบบงานสร้าง หรือแม้แต่นักแสดง (Katz, 1994, p. 64) ซึ่งมีส่วนในการผลิตผลงานนั้นๆ ด้วย นอกจากนั้น ในบางสถานการณ์ผู้กำกับภาพยนตร์มิใช่เป็นผู้ควบคุมเกือบทุกอย่าง เหมือนกับนักเขียนหรือจิตรกรที่สามารถทำได้ ในกระบวนการสร้างภาพยนตร์นั้นมีปัจจัยภายนอกหลายปัจจัยที่มีผลต่อการทำงานของผู้กำกับและอยู่นอกเหนือการควบคุม เช่น ปัจจัยเรื่องเวลา สถานที่ และงบประมาณ (กฤษดา เกิดดี, 2548, น. 208)

แม้แนวคิดเกี่ยวกับบทบาทของผู้กำกับภาพยนตร์ในฐานะประพันธกรที่ให้ความสำคัญและยกย่องผู้กำกับภาพยนตร์เพียงผู้เดียวได้ถูกลดบทบาทลง โดยเพิ่มมิติของบุคลากรผู้ร่วมงานมากขึ้น แต่ทฤษฎีประพันธกร ยังคงมีคุณประโยชน์ต่อการการวิพากษ์วิจารณ์ รวมทั้งนำมาใช้ในงานวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์ เพราะคุณค่าของทฤษฎีประพันธกรคือ การให้ความสำคัญในเอกลักษณ์ของผู้กำกับในฐานะที่เป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ ซึ่งเอกลักษณ์หรือสไตล์ส่วนตัวของผู้กำกับภาพยนตร์แนวประพันธกร ยังคงมีปรากฏในภาพยนตร์แต่ละยุคสมัยอยู่อย่างต่อเนื่องจวบจนปัจจุบัน

สาเหตุที่ผู้วิจัยเลือกใช้ทฤษฎีประพันธกรในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์แนวประพันธกรที่เป็นศิลปินผู้สร้างสรรค์งาน

ศิลปะ ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัวอันโดดเด่นทั้งทางด้านประเด็นที่นำเสนอและวิธีการนำเสนอ เพราะผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทุกเรื่องของทุกคนที่ผู้วิจัยทำการศึกษา ล้วนสร้างมาจากบทภาพยนตร์ที่ผู้กำกับเขียนบทเอง ใช้ทุนสร้างไม่สูง มีแนวทางการเล่าเรื่องเป็นของตนเอง ไม่เป็นไปตามแบบภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป ดังนั้นภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสเหล่านี้จึงสามารถสะท้อนมุมมองของพวกเขาได้อย่างชัดเจน สอดคล้องตามแนวคิดของทฤษฎีประพันธกร คือ ความเชื่อที่ว่าศิลปะของภาพยนตร์ตั้งอยู่ที่การใช้ภาพยนตร์ให้เป็น “เครื่องมือ” สำหรับการแสดงออกส่วนตัว (personal expression) ของศิลปินหรือผู้กำกับภาพยนตร์ ฉะนั้นจึงจำเป็นที่จะต้องระบุออกมาให้ได้ว่าใครเป็น “ผู้สร้างสรรค์” (Creator) ผลงานศิลปะนั้น ซึ่งก็คือ “ผู้กำกับภาพยนตร์” เพราะเป็นบุคคลที่เป็นแกนหลักของกระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ (Andrew Sarris, 1976) ทฤษฎีนี้จึงเป็นการค้นหาว่าผู้กำกับสามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์อันมีกระบวนการยุ่งยากซับซ้อน จนกระทั่งผลงานภาพยนตร์ที่เกิดขึ้นกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้อย่างไร โดยหลักสำคัญของทฤษฎีประพันธกร ประกอบด้วย 1. เทคนิคหรือวิธีการกำกับภาพยนตร์ 2. บุคลิกภาพส่วนตัวหรือสไตล์อันโดดเด่นของผู้กำกับภาพยนตร์ และ 3. การมุ่งความสนใจไปยังความหมายหรือแก่นความคิดที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์

จากหลักสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจะนำมาใช้วิเคราะห์ผู้กำกับภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นประพันธกรหรือผู้สร้างสรรค์ภาพยนตร์ ได้ 2 ประเด็น คือ 1. ประเด็นเชิงเนื้อหาหรือเนื้อเรื่อง ได้แก่ ความหมายหรือแก่นความคิดหลักที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ ซึ่งมักจะถูกหยิบยกมานำเสนอบ่อยครั้งจนเป็นลักษณะเด่น และ 2. ประเด็นเชิงเทคนิค ได้แก่ เทคนิค วิธีการการกำกับ และบุคลิกภาพหรือสไตล์ส่วนตัวของผู้กำกับภาพยนตร์ที่ปรากฏผ่านทางการใช้มุมกล้อง การเคลื่อนไหวกล้อง การลำดับภาพ และการจัดองค์ประกอบภาพ (Mise-en-scène) รวมไปถึงเทคนิคและการสื่อความหมายอย่างอื่นที่ปรากฏเด่นชัดในผลงานภาพยนตร์ ทั้งนี้ผู้วิจัยจะนำประเด็นที่ศึกษาดังกล่าว มาใช้วิเคราะห์ร่วมกับการศึกษาภูมิหลังชีวิตและความคิด ทัศนคติส่วนบุคคล รวมทั้งภาพยนตร์ที่เป็นผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านี้ เนื่องจากเมื่อพิจาณาว่า ภาพยนตร์เป็นสื่อส่วนบุคคลของผู้กำกับภาพยนตร์ ก็ต้องศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นผลงานส่วนตัวของผู้กำกับด้วยเช่นกัน โดยผู้วิจัยจะเน้นศึกษาที่ภูมิหลังของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสว่าส่งผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์เช่นไรบ้าง

อย่างไรก็ตาม เนื่องจากทฤษฎีประพันธกรยังมีข้อจำกัด ข้อถกเถียง โดยเฉพาะเรื่องการให้ความสำคัญกับผู้กำกับภาพยนตร์เพียงผู้เดียวมากเกินไปจนเป็นการลดทอนคุณค่าปัจจัยอื่นๆ อย่างเช่น ผู้กำกับภาพ ผู้เขียนบท ผู้ออกแบบงานสร้าง หรือแม้แต่นักแสดง ซึ่งล้วนมีความเกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างภาพยนตร์ทั้งสิ้น ผู้วิจัยจึงนำแนวคิด ทฤษฎีอื่นที่เกี่ยวข้องมาใช้ร่วมกับทฤษฎี

ประพันธกร เพื่อศึกษาว่าการสร้างภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสว่ามีการสร้างสรรค์เนื้อเรื่องและวิธีการสร้างอันมีเอกลักษณ์ของตนเองขึ้นมาได้อย่างไร โดยการศึกษาประเด็นเชิงเนื้อหา ผู้วิจัยใช้ร่วมกับแนวคิดการวิเคราะห์ “โครงสร้างเรื่อง” (Structure of Narrative) ที่ปรากฏในภาพยนตร์ ส่วนการศึกษาประเด็นเชิงเทคนิคหรือวิธีการ ผู้วิจัยใช้วิเคราะห์ร่วมกับแนวคิด “วิธีการเล่าเรื่อง” (Means of Narrative) ที่ผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสใช้ในการผลิตภาพยนตร์

2. แนวคิดภาพยนตร์นอกกระแส (Independent film)

ภาพยนตร์นอกกระแสค่อนข้างมีความแตกต่างหลากหลายและไม่กระจ่างชัดทั้งการนิยามความหมายและคุณลักษณะของภาพยนตร์นอกกระแสเอง ดังที่ Jill Nelmes (1999, p. 275) ได้แสดงความเห็นต่อภาพยนตร์นอกกระแสไว้ใน An Introduction to Film Studies รวมทั้งชื่อที่ใช้เรียกขานซึ่งมีการใช้แตกต่างกันไป โดยSusan Hayword (2000, p. 200) กล่าวถึงภาพยนตร์นอกกระแสหรือภาพยนตร์อิสระ (Independent film) ไว้ใน *Cinema Studies: The Key Concepts* ว่าเป็นได้ทั้งภาพยนตร์อาวองการ์ด (avant-garde film), ภาพยนตร์แนวทดลอง (experimental film) และภาพยนตร์ศิลปะ (art cinema)

ซึ่งถึงแม้ว่าภาพยนตร์นอกกระแสจะถูกเรียกแตกต่างกันไป แต่ประเด็นที่งานวิจัยชิ้นนี้ให้ความสำคัญเป็นหลักคือการ “นิยามความหมาย” และ “คุณลักษณะ” ของภาพยนตร์นอกกระแส เพราะนับเป็นหลักสำคัญที่ผู้วิจัยจะใช้เป็นกรอบการวิเคราะห์ว่าภาพยนตร์เรื่องใดมีคุณลักษณะที่จะพิจารณาว่าเป็นภาพยนตร์นอกกระแส และผู้กำกับภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยทำการศึกษานั้นได้นำคุณลักษณะของภาพยนตร์นอกกระแสเหล่านี้นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานของตนอย่างไรบ้าง เพื่อค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์การวิจัยว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ตามแนวทางคุณลักษณะของภาพยนตร์นอกกระแสอย่างไร รวมทั้งผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละคนสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของตนตามแนวทางคุณลักษณะของภาพยนตร์นอกกระแส มีความเหมือนกันหรือมีความแตกต่างกันอย่างไรบ้าง โดยผู้วิจัยได้ทบทวนแนวคิด ผลงานวิชาการและงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดและการนิยามความหมายภาพยนตร์นอกกระแส เพื่อนำไปสู่การกำหนดเป็นเกณฑ์หรือคุณลักษณะของภาพยนตร์นอกกระแสที่จะใช้เป็นกรอบการศึกษางานวิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.1 นิยามความหมายของภาพยนตร์นอกกระแส

ภาพยนตร์นอกกระแส นอกจากจะถูกเรียกขานแตกต่างกันแล้ว ความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสยังถูกนิยามแตกต่างกันไปตามคุณลักษณะและบริบทที่นำไปกล่าวอ้างถึงด้วย

เช่นกัน ทั้งนี้งานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมนิยามความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสจากการทบทวนทฤษฎี วรรณกรรม และงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้องทั้งภายในและภายนอกประเทศมาวิเคราะห์ใช้สร้างเป็นกรอบแนวคิดเพื่อนำมากำหนดเป็นคุณลักษณะของภาพยนตร์นอกกระแสที่จะนำมาใช้ในงานวิจัยนี้ โดยผู้วิจัยศึกษาทบทวนนิยามที่พิจารณาคุณลักษณะเฉพาะของภาพยนตร์นอกกระแส ซึ่งมีผู้ให้นิยามความหมายไว้หลากหลายแต่มีจุดร่วมที่สำคัญคือการเน้นที่ “คุณลักษณะเฉพาะตัวของภาพยนตร์นอกกระแส” ที่มีความแตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป โดยมีรายละเอียดการนิยามความหมาย ดังนี้

Ephraim Katz (1994, p. 673) อธิบายความหมายภาพยนตร์นอกกระแสใน The Film Encyclopedia จากบริบทภาพยนตร์สหรัฐอเมริกา ในฐานะที่เป็นประเทศซึ่งมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อภาพยนตร์นอกกระแสทั้งในด้านที่เป็นประเทศต้นกำเนิดและมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องจนส่งผลให้ภาพยนตร์นอกกระแสขยายตัวไปทั่วโลกว่า ภาพยนตร์นอกกระแสคือ ภาพยนตร์ที่สร้างโดยบริษัทสร้างภาพยนตร์อิสระโดยใช้ทุนการสร้างจากแหล่งอื่นที่ไม่ใช่บริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด โดยเน้นการสร้างเพื่อความงดงามทางศิลปะและมีกลุ่มผู้ชมเฉพาะกลุ่ม

สอดคล้องกับ Chuck Kleinhans (1998, pp. 307-308) ที่ให้ความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสในขอบเขตภาพยนตร์สหรัฐอเมริกาว่า หมายถึงภาพยนตร์ที่มีทุนสร้างไม่สูง มีการสร้างแตกต่างไปจากการนำเสนอแบบบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด

เช่นเดียวกับ Jill Nelmas (1999, pp. 14-21) ได้นิยามความหมายภาพยนตร์นอกกระแสว่า หมายถึงภาพยนตร์ที่มีความเป็นอิสระ อันมาจากกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์จำนวนหนึ่งที่ไม่ต้องการตกอยู่ภายใต้อำนาจการครอบงำโดยบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ที่นิยมสร้างภาพยนตร์แบบกระแสหลักซึ่งได้รับความสนใจจากกลุ่มผู้ชมจำนวนมากเป็นหลัก

Susan Hayword (2000, p. 200) ได้นิยามว่า ภาพยนตร์นอกกระแส (Independent film) เป็นการกล่าวถึงภาพยนตร์ที่เกิดจากผู้สร้างภาพยนตร์ที่เป็นอิสระจากภาพยนตร์กระแสหลักในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ เช่น ภาพยนตร์อาวองการ์ด (Avant-garde film), ภาพยนตร์แนวทดลอง (Experimental film) และภาพยนตร์ศิลปะ (Art cinema) หรืออาจเป็นภาพยนตร์ที่ให้ทางเลือกจากอุดมการณ์หลักในสังคม (Dominant ideology) ซึ่งมักมีงบประมาณการสร้างที่ไม่สูงมากนักโดยอาจมาจากทุนส่วนตัวของผู้สร้างหรือจากการสนับสนุนโดยภาครัฐ

Sylvia Harvey (อ้างใน Kuhn, 1990, p. 215) นิยามว่า ภาพยนตร์นอกกระแสมีรูปแบบที่ไม่เหมือนกับภาพยนตร์กระแสหลักที่ได้รับความนิยมและมุ่งหวังผลประโยชน์ทางธุรกิจในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ซึ่งภาพยนตร์เหล่านี้มักถูกพิจาณาว่าเป็นภาพยนตร์ทางเลือก ไม่ปฏิบัติ

ตามกฎเกณฑ์การสร้างภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป และมักใช้ภาพยนตร์เป็นสื่อในการสื่อสารเพื่อต่อต้านสังคมระบบทุนนิยม

พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์ (2558, น. 1-39) ให้ความหมายของภาพยนตร์นอกกระแส คือ ภาพยนตร์ที่ใช้ต้นทุนการสร้างภาพยนตร์ไม่สูง ผลิต เผยแพร่และจัดจำหน่ายไม่เป็นตามแนวทางการสร้างภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป เป็นภาพยนตร์ที่มีการทำงานนอกระบบอุตสาหกรรมใหญ่ของโลกอย่างฮอลลีวู้ด และนอกระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์หลักของประเทศนั้นๆ ลักษณะการดำเนินงานมีความอิสระ มุ่งเน้นเพื่อทำให้เกิดแรงบันดาลใจ เนื้อหามักทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการค้นหาคำตอบและขบคิดหาทางแก้ไขปัญหา รูปแบบการสร้างมีความหลากหลายในการนำเสนอ

อนงค์นาฏ รัศมีเวียงชัย (2558, น. 12-4) นิยามภาพยนตร์นอกกระแสว่า ภาพยนตร์รูปแบบนี้มักได้รับทุนการสร้างจากแหล่งทุนที่ไม่แสวงหาผลกำไร มีทีมงานค่อนข้างเล็ก จุดเด่นของภาพยนตร์แนวนี้จะอยู่ที่เนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอที่แปลกแหวกแนว ซึ่งสะท้อนมาจากความคิดและความต้องการของผู้สร้างมากกว่าจะอิงความต้องการทางการตลาด

อัญชลี ชัยวรพร (2548, น. 262) ให้ความหมายไว้ว่า ภาพยนตร์นอกกระแสมักใช้รูปแบบการดำเนินเรื่องที่ไม่เป็นไปตามขนบการเล่าเรื่องที่คุ้นเคย ส่วนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายมักอยู่ในวงจำกัดเฉพาะกลุ่มที่มีความสนใจ ทำให้มีกลุ่มผู้ชมค่อนข้างน้อย ดังนั้นภาพยนตร์นอกกระแสจึงมักจะประสบปัญหาในการหาทุนจากบริษัทภาพยนตร์ในระบบจนต้องพึ่งพาทุนจากแหล่งอื่น

ซึ่งนิยามส่วนที่เกี่ยวข้องกับช่องทางการเผยแพร่และจัดจำหน่ายนั้น อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล (2558, น. 13-31) ได้อธิบายให้ชัดเจนยิ่งขึ้นว่า ภาพยนตร์นอกกระแสต้องใช้ช่องทางการเผยแพร่และจัดจำหน่ายที่หลากหลายมากกว่าภาพยนตร์กระแสหลักเพื่อเพิ่มโอกาสในการเข้าถึงผู้ชม ซึ่งประกอบด้วย การจัดฉายภาพยนตร์นอกกระแสตามเทศกาลภาพยนตร์ ฉายในโรงภาพยนตร์ สื่ออินเทอร์เน็ตหรือสื่อออนไลน์ ระบบโทรทัศน์ต่างๆ แผ่นซีดี ดีวีดี บูลเรย์ เหตุการณ์หรือกิจกรรมพิเศษ สถาบันการศึกษา และหน่วยงานศิลปวัฒนธรรม

นอกจากหนังสือและตำราวิชาการแล้ว ยังมีผลงานวิจัยและบทความวิชาการที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ได้นิยามความหมายของภาพยนตร์นอกระแสไว้เช่นกัน ดังนี้

งานวิจัยของประวีณมัย บ่ายคล้อย (2545) เรื่อง ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการชมภาพยนตร์นอกกระแส ให้ความหมายภาพยนตร์นอกกระแสว่า คือภาพยนตร์ที่มีการลงทุนสร้างไม่สูง ผู้สร้างไม่จำเป็นต้องอาศัยหรือรอโอกาสจากค่ายภาพยนตร์ (Studio system) แบบอดีตที่ผ่านมา รวมทั้งยังเป็นการสร้างภาพยนตร์แนวทางใหม่ทั้งในแง่รูปแบบการสร้างและแนวเนื้อหาที่ก่อให้เกิดความ

หลากหลายมากยิ่งขึ้น มีลักษณะสะท้อนหรือวิพากษ์วิจารณ์สังคม ปฏิเสธกฎเกณฑ์ทางศิลปะหรือกรอบของภาพยนตร์กระแสหลัก แต่ยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ตัวตนของผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์

งานวิจัยของขจิตขวัญ กิจวิสาละ (2546, น. 6) เรื่องการวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย ได้นิยามภาพยนตร์นอกกระแสหลักว่า หมายถึงภาพยนตร์ที่ผู้สร้างสร้างขึ้นอย่างมีอิสระทางความคิดและปราศจากการครอบงำจากจุดมุ่งหมายทางการค้า การเมือง และสังคม โดยผู้สร้างอิสระซึ่งมีกระบวนการทำภาพยนตร์อยู่นอกเหนือไปจากระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์หลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของเงินทุนซึ่งมีที่มาจากทั้งทุนส่วนตัวและแหล่งเงินทุนอิสระอื่นๆ ที่มิได้มาจากบริษัทภาพยนตร์ที่ควบคุมระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย

บทความวิชาการเรื่อง ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส อดีต ปัจจุบัน และอนาคต ของอุสุมา สุขสวัสดิ์ (2556, น. 25) มองภาพยนตร์ในฐานะของ “ศิลปะ” รูปแบบหนึ่ง ซึ่งผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์ได้ใช้เป็นสื่อในการแสดงออกถึงความรู้สึกนึกคิดของตน ซึ่งภาพยนตร์เหล่านี้ล้วนไม่ได้มุ่งหวังผลประโยชน์เชิงพาณิชย์ (non-commercial film) จึงถูกจัดเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่ก่อเกิดจากผู้สร้างภาพยนตร์อิสระมุ่งมั่นที่จะสร้างสรรค์ภาพยนตร์อันเกิดจากแรงบันดาลใจของผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์เป็นสำคัญ ด้วยการพิจารณาว่าไม่ถูกครอบงำความคิดและรูปแบบการสร้างจากอิทธิพลใดๆ

จากการนิยามความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสข้างต้น แสดงให้ทราบว่าภาพยนตร์นอกกระแสมีการให้ความหมายที่หลากหลาย แต่มีจุดร่วม 2 ประการที่คล้ายคลึงกันคือ 1.การพิจารณาภาพยนตร์นอกกระแสจากหลักสุนทรียศาสตร์ และ 2.การพิจารณาภาพยนตร์นอกกระแสจากระบบการลงทุนและเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์ ซึ่งเป็นจุดร่วมที่ผู้วิจัยเลือกใช้ในการนิยามความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสสำหรับการวิจัยนี้ เนื่องจากการพิจารณาภาพยนตร์นอกกระแสจากหลักสุนทรียศาสตร์เป็นสิ่งที่คลุมเครือ ยากต่อการวัดและประเมินคุณค่า ดังที่โรเบิร์ต แสตม (Robert Stam, 2000, p. 258) กล่าวว่า สุนทรียภาพในสื่อภาพยนตร์เป็นเรื่องที่ค่อนข้างซับซ้อนเพราะเกี่ยวข้องกับตัวแปรหลายอย่าง

เมื่อนำการนิยามความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสโดยใช้การพิจารณาภาพยนตร์นอกกระแสจากระบบการลงทุนและเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์เป็นเกณฑ์แล้ว พบว่าภาพยนตร์นอกกระแสยังสามารถพิจารณาจากระบบการลงทุน ซึ่งจะมีผลต่อการใช้เทคโนโลยีการสร้างด้วย แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ บริษัทสร้างภาพยนตร์นอกกระแสแบบกระแสหลัก (independent mainstream) และบริษัทสร้างภาพยนตร์นอกกระแสกลุ่มก้าวหน้า (อัญชลี ชัยวรพร, 2548, น. 273)

ในต่างประเทศบริษัทสร้างภาพยนตร์นอกกระแสแบบกระแสหลัก มีจุดประสงค์สร้างภาพยนตร์ เพื่อแข่งขันกับบริษัทภาพยนตร์ขนาดใหญ่จึงสร้างภาพยนตร์ที่มีลักษณะเนื้อหา

และรูปแบบคล้ายคลึงกับภาพยนตร์กระแสหลัก เช่น *The English Patient* (1996) สร้างโดยบริษัทมิราแมกซ์ (Miramax) และภาพยนตร์เรื่อง *The Terminator* (1984) สร้างโดยบริษัทโอไรออน (Orion Pictures)

สำหรับประเทศไทย บริษัทภาพยนตร์นอกกระแสประเภทนี้มักเป็นบริษัทเปิดใหม่ที่เกิดขึ้นหลังภาพยนตร์ไทยกลับมาสู่ความนิยมตั้งแต่ พ.ศ.2540 เป็นต้นมา กลุ่มบริษัทเหล่านี้เติบโตมาจากการค้าภาพยนตร์แผ่นอย่างวีซีดีหรือดีวีดีก่อนที่จะลงทุนสร้างภาพยนตร์ไทยด้วย ซึ่งภาพยนตร์ส่วนใหญ่เน้นความบันเทิงเป็นหลัก (อัญชลี ชัยวรพร, 2548, น. 271) ตัวอย่างของกลุ่มบริษัทนี้ เช่น ซี.เอ็ม ฟิล์ม (C.M Film) ผู้สร้างภาพยนตร์เรื่อง *มือปราบทราบแล้วป่วน* (2546) เป็นต้น

ส่วนบริษัทสร้างภาพยนตร์นอกกระแสกลุ่มก้าวหน้า มีลักษณะการดำเนินงานสร้างที่แตกต่างจากระบบภาพยนตร์กระแสหลัก มีการนำเสนอเนื้อหาและรูปแบบการสร้างภาพยนตร์ที่เป็นอิสระ ไม่ถูกผูกมัดข้อจำกัดจากกลุ่มนายทุน บริษัทสร้างภาพยนตร์ประเภทนี้จึงมักใช้ทุนการสร้างไม่สูง ใช้เทคโนโลยีและบุคลากรเท่าที่จำเป็น และต้องหาช่องทางการเผยแพร่จัดจำหน่ายด้วยตนเอง ตัวอย่างของบริษัทกลุ่มนี้ เช่น บริษัทไฟร์แครกเกอร์ฟิล์ม (Firecraker Film) ผู้สนับสนุนภาพยนตร์เรื่อง *ดอกฟ้าในมือมาร* (2543) และบริษัทคิกเดอะแมชชีน (Kick the Machine) ผู้สร้างภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* เป็นต้น

จากการทบทวนวรรณกรรมและงานวิจัยต่างๆ เกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแส ผู้วิจัยนำมาสรุปเป็นนิยามความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ว่า ภาพยนตร์นอกกระแส หมายถึง ภาพยนตร์ที่สร้างโดยบริษัทสร้างภาพยนตร์นอกกระแสกลุ่มก้าวหน้า ใช้ทุนการสร้างจากแหล่งอื่นที่ไม่ใช่บริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยหรือจากบริษัทสร้างภาพยนตร์นอกกระแสแบบกระแสหลัก (independent mainstream) หรืออาจใช้ทุนส่วนตัว มีลักษณะการดำเนินการสร้างด้วยความเป็นอิสระจากแหล่งทุน มีเนื้อหาและรูปแบบการเล่าเรื่องที่ไม่เป็นไปตามลักษณะภาพยนตร์ทั่วไป มีทีมงานจำนวนไม่มาก ใช้เทคโนโลยีการสร้างเหมาะสมกับงบประมาณ ใช้ช่องทางการเผยแพร่และจัดจำหน่ายที่หลากหลาย ช่องทางการเผยแพร่อาจไม่ได้จัดฉายเฉพาะในโรงภาพยนตร์เหมือนภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป แต่อาจใช้ช่องทางอื่นๆ ร่วมด้วย เช่น การจัดฉายตามเทศกาลภาพยนตร์ สถาบันการศึกษา หรือฉายในสื่ออินเทอร์เน็ต สื่อออนไลน์ เป็นต้น และมีผู้ชมเฉพาะกลุ่ม

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำนิยามความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสมาสรุปเพื่อนำไปสู่การกำหนดเป็นเกณฑ์หรือคุณลักษณะของภาพยนตร์นอกกระแสที่จะใช้เป็นกรอบการศึกษางานวิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.2 คุณลักษณะของภาพยนตร์นอกกระแส

คุณลักษณะของภาพยนตร์ที่ใช้เป็นกรอบในการวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย

1) คุณลักษณะความมีอิสระทางความคิดและอิสระจากทุนที่มาของการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส

2) คุณลักษณะการดำเนินงานสร้างของภาพยนตร์นอกกระแส

3) คุณลักษณะทางเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส

โดยแต่ละคุณลักษณะมีรายละเอียด ดังนี้

2.2.1 คุณลักษณะความมีอิสระทางความคิดและอิสระจากทุนที่มาของการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส มีคุณลักษณะสำคัญ ดังนี้

1) ภาพยนตร์นอกกระแสจะมีอิสระทางความคิดที่แสดงออกผ่านทางเนื้อหาในภาพยนตร์ เพื่อถ่ายทอดแนวคิด อุดมการณ์ หรือแก่นเรื่องตามที่ผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการสื่อสารโดยปราศจากการ “ครอบงำความคิด” ทั้งในเชิงสังคม วัฒนธรรม และการเมือง ภาพยนตร์นอกกระแสมักจะมีเนื้อหาที่แปลกใหม่ ไม่ซ้ำซาก เช่น เนื้อหาเชิงวิพากษ์การเมือง เพศ หรือศาสนา เป็นต้น รวมทั้งให้ความสำคัญกับความรู้สึกนึกคิดของผู้สร้างที่ต้องการถ่ายทอดแก่ผู้ชมเป็นสำคัญ ขณะที่รูปแบบการเล่าเรื่องก็มีความหลากหลาย เน้นการสร้างสรรค์เพื่อสร้างเอกลักษณ์หรือสไตล์เฉพาะตน (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546, น. 12) โดยมักทดลองใช้รูปแบบการเล่าเรื่องแนวทางใหม่ๆ ไม่ยึดติดกับรูปแบบการสร้างตามภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป

2) คุณลักษณะทุนที่มาของการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสมีความแตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไปที่มักจะได้รับทุนจากบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ซึ่งใช้เงินลงทุนสูงมุ่งหวังผลกำไรเชิงพาณิชย์ ซึ่งผู้สร้างภาพยนตร์ต้องทำงานภายใต้ความกดดันจากเจ้าของทุน แต่ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสต้องการ “อิสระ” ในการสร้างสรรค์ผลงานโดยปราศจากการควบคุมหรือถูก “ครอบงำในเชิงเศรษฐกิจ” จึงมักเลือกใช้ต้นทุนการสร้างภาพยนตร์ไม่สูง ด้วยการจัดหาทุนหลายรูปแบบ เช่น ใช้ทุนตนเอง ทุนสนับสนุนจากรัฐบาล ทุนอุดหนุนจากเอกชน หรือได้จากการระดมทุน เป็นต้น

2.2.2 คุณลักษณะการดำเนินงานสร้างของภาพยนตร์นอกกระแส

การดำเนินงานสร้างภาพยนตร์นอกกระแสมีคุณลักษณะสำคัญ ดังนี้

1) การดำเนินงานสร้างภาพยนตร์นอกกระแสยึดถือความเป็นอิสระ หลีกเลี่ยงการครอบงำทางความคิดและข้อจำกัดในการดำเนินงานตลอดกระบวนการสร้างตั้งแต่ขั้นตอนการเตรียมตัว (pre-production) ขั้นตอนการสร้าง (production) จนถึงขั้นตอนหลังการสร้าง (post-production)

2) ภาพยนตร์นอกกระแส มักจะใช้นักแสดงที่ไม่มีชื่อเสียงหรือเป็นที่รู้จักและไม่นิยมใช้นักแสดงที่มีชื่อเสียงเพื่อดึงดูดผู้ชม แต่จะใช้นักแสดงที่ตรงตามบุคลิกตัวละครและแสดงอย่างเป็นธรรมชาติ (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558: 13-8)

3) การจ่ายค่าจ้างหรือค่าวัสดุอุปกรณ์ในการถ่ายทำ ส่วนใหญ่เป็นการเช่าที่มีราคาต่ำกว่ามาตรฐานการสร้างภาพยนตร์กระแสหลัก นอกจากนี้อาจใช้อุปกรณ์การถ่ายทำหรือการตัดต่อที่มีอยู่แล้วหรือเช่ายืมจากผู้รู้จักที่สนิทสนม (พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์, 2558, น. 1-45)

4) จำนวนบุคลากรผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสมักมีขนาดเล็ก มีความสนิทสนม รวมกลุ่มกันโดยผู้รับผิดชอบแต่ละหน้าที่มักเป็นผู้มีศักยภาพหรือความสามารถเฉพาะตัวเพื่อมาร่วมมือกันสร้างสรรค์ภาพยนตร์ แต่ละคนอาจต้องทำงานหลายหน้าที่ในเวลาเดียวกัน โดยยึดความสำเร็จที่ได้ทำตามเป้าหมายเป็นหลัก ส่วนวิธีการสร้างมีความยืดหยุ่น สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามสถานการณ์ (พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์, 2558, น. 1-45)

5) ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสจะพยายามหาช่องทางเพื่อส่งผลงานเข้าสู่เวทีการประกวดแข่งขันตามงานเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ ให้เป็นที่สนใจจากสื่อมวลชนและประชาชนจนภาพยนตร์ตนมีโอกาสเข้าฉายทั้งในโรงภาพยนตร์ทั่วไปและโรงภาพยนตร์นอกกระแส (พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์, 2558, น. 1-45)

6) การดำเนินการเพื่อเผยแพร่และจัดจำหน่ายภาพยนตร์นอกกระแสมักใช้รูปแบบสร้างสรรค์ใหม่ๆ และสื่อใหม่ เช่น อินเทอร์เน็ต เป็นต้น ภายใต้งบประมาณจำกัด โดยเจาะกลุ่มเป้าหมายเฉพาะมากกว่าการเผยแพร่ตามตลาดหลักและสื่อมวลชนทั่วไป (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558, น. 13-8)

2.2.3 คุณลักษณะทางเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส

เทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์มีความสัมพันธ์ต่อการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส เทคโนโลยีดังกล่าวมีความหมายรวมถึงเครื่องมือและอุปกรณ์การสร้างภาพยนตร์ ซึ่งการใช้เทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะเรื่อง “ทุนสร้าง” ที่จะส่งผลต่อคุณลักษณะของภาพยนตร์นอกกระแสในด้านการดำเนินงานสร้างภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน ซึ่งสามารถแบ่งได้ 2 คุณลักษณะ ดังนี้

1) เทคโนโลยีการสร้างที่ใช้กับผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสหลักที่ใช้ทุนสร้างสูง ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสลักษณะนี้ต้องการสร้างภาพยนตร์เพื่อแข่งขันกับบริษัทภาพยนตร์ค่ายใหญ่ จึงสร้างภาพยนตร์ด้วยทุนสร้างสูง มีรูปแบบการเล่าเรื่องคล้ายกับผลงานภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป มักเป็นภาพยนตร์ที่เน้นความบันเทิงเป็นหลัก (อัญชลี ชัยวรพร, 2548, น. 271) และด้วยทุนสร้างที่สูงใกล้เคียงกับภาพยนตร์กระแสหลักจึงส่งผลต่อการเลือกใช้เทคโนโลยี

ในการสร้างด้วย กลุ่มภาพยนตร์นอกกระแสหลักจะมีอุปกรณ์สำหรับการถ่ายทำที่ครบครัน ทันสมัย มีราคาสูง

2) เทคโนโลยีการสร้างที่ใช้กับผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่ใช้ทุนสร้างไม่สูง คุณลักษณะของผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสกลุ่มนี้จะมีรูปแบบการทำงานอยู่นอกระบบกระแสหลักอย่างสิ้นเชิง เพราะต้องการนำเสนอรูปแบบการสร้างและเนื้อหาภาพยนตร์ที่ไม่รองรับความต้องการของเจ้าของทุนภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไปรวมทั้งภาพยนตร์นอกกระแสหลัก กลุ่มนี้จึงต้องพึ่งพิงระบบการทำงานที่มีความเป็นอิสระสูง ไม่ถูกครอบงำจากผู้ลงทุน โดยเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์ที่ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสหัวก้าวหน้าใช้มักพบว่าจะเป็นเทคโนโลยีที่มีลักษณะแบบมือสมัครเล่น ราคาถูก เช่น กล้องวีดิโอ หรือกล้องใช้ฟิล์มขนาด 8 มิลลิเมตร (Super 8) ที่สามารถเอื้ออำนวยต่อการสร้างสรรค์งานได้ เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มนี้มักจะมีเงินทุนจำกัด จึงจำเป็นต้องใช้เครื่องมือเท่าที่มีและที่จำเป็น และด้วยเทคโนโลยีความก้าวหน้าในปัจจุบัน อย่างเช่น กล้องดิจิทัล ที่มีประสิทธิภาพสูงใกล้เคียงกล้องถ่ายทำภาพยนตร์จริงแต่มีราคาไม่สูงมาก จึงกลายเป็นอุปกรณ์ที่ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสกลุ่มนี้นำมาใช้อย่างแพร่หลาย (อัญชลี ชัยวรพร, 2548, น. 271) ซึ่งการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในคุณลักษณะดังกล่าวนี้จัดอยู่ในภาพยนตร์นอกกระแสที่ผู้วิจัยต้องการศึกษา เพราะเป็นกลุ่มที่ต้องการความอิสระเพื่อสร้างสรรค์ผลงานเป็นสำคัญ โดยใช้เทคโนโลยีเท่าที่จำเป็นและใช้ทุนสร้างไม่สูง

จากการทบทวนแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแส สามารถสรุปเป็นคุณลักษณะสำคัญของภาพยนตร์นอกกระแสที่ผู้วิจัยจะนำมาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ศึกษาได้ 3 ประการ ดังนี้

(1) คุณลักษณะความมีอิสระทางความคิดและอิสระจากทุนที่มาของการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส ประกอบด้วย

ก. ความมีอิสระทางความคิดที่แสดงออกผ่านทางเนื้อหาและรูปแบบการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

ข. ความมีอิสระจากทุนที่มาของการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่มีความแตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป

(2) คุณลักษณะการดำเนินงานสร้างของภาพยนตร์นอกกระแส ประกอบด้วย

ก. ดำเนินงานด้วยความเป็นอิสระปราศจากการครอบงำจากนายทุน

ข. นิยมใช้นักแสดงที่ไม่มีชื่อเสียงหรือเป็นที่รู้จักแต่เป็นนักแสดงที่ตรงตามบุคลิกตัวละคร

ค. ค่าใช้จ่ายในการจ้างบุคลากรและเช่าอุปกรณ์ไม่สูง

ง. จำนวนบุคลากรผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสมีขนาดเล็ก เป็นผู้มีศักยภาพหรือความสามารถเฉพาะตัว

จ. ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสจะพยายามหาช่องทางเพื่อส่งผลงานเข้าสู่เวทีการประกวดแข่งขันตามงานเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ

ฉ. การดำเนินการเพื่อเผยแพร่และจัดจำหน่ายภาพยนตร์นอกกระแสมักใช้สื่อใหม่และรูปแบบสื่อสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่

(3) คุณลักษณะทางเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส ประกอบด้วย

ก. เทคโนโลยีการสร้างที่ใช้กับผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสหลักที่ใช้ทุนสร้างสูง

ข. เทคโนโลยีการสร้างที่ใช้กับผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่ใช้ทุนสร้างไม่สูง

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำคุณลักษณะดังกล่าวนี้มาเป็นกรอบการศึกษาเพื่อวิเคราะห์ว่าผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ผู้วิจัยสนใจศึกษา ได้นำเอาคุณลักษณะของภาพยนตร์นอกกระแสเหล่านี้มาใช้เพื่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของตนอย่างไรบ้าง หรือมีคุณลักษณะใดที่แตกต่างจากคุณลักษณะเหล่านี้บ้าง ตั้งแต่ขั้นตอนการเตรียมตัวการสร้าง (pre-production) กระบวนการสร้าง (production) และกระบวนการหลังการสร้าง (post-production) ตลอดจนการหาช่องทางการเผยแพร่และจัดจำหน่าย ทั้งนี้เพื่อค้นหาคำตอบจากวัตถุประสงค์การวิจัยครั้งนี้ว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ตามคุณลักษณะของภาพยนตร์นอกกระแสอย่างไรบ้าง รวมทั้งผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละคนที่สร้างสรรค์ภาพยนตร์ตามแนวทางคุณลักษณะของภาพยนตร์นอกกระแสของตนนั้น มีความเหมือนกันหรือมีความแตกต่างกันอย่างไรบ้าง โดยผู้วิจัยจะใช้แนวคิดภาพยนตร์นอกกระแสนี้วิเคราะห์ร่วมกับแนวคิดการเล่าเรื่องและแนวคิดประพันธกร ซึ่งเป็นคุณลักษณะสำคัญที่พบในแนวคิดภาพยนตร์นอกกระแส โดยเฉพาะความเป็นอิสระปราศจากการครอบงำความคิดและอุดมการณ์ ทั้งในด้านเนื้อหาและด้านรูปแบบการเล่าเรื่อง รวมทั้งการสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตนของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส

3. แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (Film Narrative)

การศึกษาเกี่ยวกับการเล่าเรื่องได้รับการพัฒนาขึ้นอย่างจริงจังช่วงหลังคริสต์ศตวรรษที่ 20 จนเกิดเป็นองค์ความรู้ที่เรียกว่า “ศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง” (Narratology) (อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, 2542) ซึ่งศาสตร์หรือแนวคิดการเล่าเรื่องนี้ถูกนำไปใช้ประกอบการศึกษาหลากหลายสาขาวิชาทั้ง

ทางด้านวิทยาศาสตร์และด้านสังคมศาสตร์ รวมทั้งมีการเปลี่ยนแปลงเครื่องมือที่ใช้ศึกษาจากที่มีเพียงภาษาเท่านั้นเป็นเครื่องมือหลัก เปลี่ยนเป็นการศึกษาเครื่องมือทุกชนิดที่สามารถนำไปใช้สื่อสารเพื่อการเล่าเรื่องได้

พัฒนาการของแนวคิดการเล่าเรื่องก่อนที่จะขยายไปสู่การนำไปศึกษาร่วมกับศาสตร์ต่างๆ นั้น การเล่าเรื่องเริ่มต้นในวงการศิลปะเชิงวรรณกรรม โดยมีจุดเริ่มต้นจาก Vladimir Propp นักโครงสร้างนิยมชาวรัสเซียซึ่งศึกษานิยายปรัมปราของรัสเซีย ต่อมา Algirdas Julius Greimas จึงนำแนวคิดของ Propp ไปพัฒนาปรับปรุงต่อ (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2553, น. 66) ซึ่งแนวคิดของนักวิชาการสองท่านนี้ยังคงเป็นแนวคิดพื้นฐานที่ผู้ศึกษาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์การเล่าเรื่องในสื่อประเภทต่างๆ จนถึงปัจจุบันที่การเล่าเรื่องไม่ได้จำกัดอยู่แต่แวดวงวรรณกรรมหรือสื่อสิ่งพิมพ์เท่านั้น แต่การศึกษาสื่อมวลชนประเภทอื่นๆ รวมทั้งการศึกษาการเล่าเรื่องในสื่อภาพยนตร์ก็ยังรับเอาแนวคิดการเล่าเรื่องมาพัฒนาต่อในแนวทางศาสตร์ด้านภาพยนตร์เองเช่นกัน

Arthur Asa Berger (1997, p. 4) ให้คำนิยามภาพรวมของการเล่าเรื่องไว้ว่า คือเรื่องราวที่บอกบางสิ่งบางอย่างว่ามีอะไรที่เกิดขึ้น อะไรยังคงอยู่ และอะไรที่กำลังจะเกิดขึ้นต่อไปกับสิ่งใดๆ ก็ตามที่กำลังเล่า โดยเรื่องเล่าจะประกอบด้วยชุดลำดับของเหตุการณ์เกิดขึ้นภายในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง อาจจะเป็นระยะเวลาสั้นๆ เช่น นิทาน หรืออาจจะยาวมากอย่างเช่น มหากาพย์หรือตำนาน ซึ่งอาจจะจะดำเนินเรื่องราวเป็นเส้นตรงตามลำดับเวลา หรืออาจจะไม่ดำเนินเป็นเส้นตรงแต่อาจมีการสลับเหตุการณ์ไปมาได้เช่นกัน แต่หากเป็นนิยามการเล่าเรื่องที่ถูกนำมาใช้ในภาพยนตร์แล้ว David Bordwell (2001, p. 60) นักวิชาการด้านภาพยนตร์ได้ให้คำจำกัดความเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ว่า คือความสัมพันธ์กันในเชิงเหตุและผลที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาหนึ่งโดยอาจจะเริ่มต้นด้วยเหตุการณ์หนึ่ง ที่ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่อเหตุและผลนั้น จนก่อให้เกิดสถานการณ์ใหม่และนำไปสู่ตอนจบของการเล่าเรื่อง

รูปแบบการเล่าเรื่องจากนิยามดังกล่าวนี้เมื่อมีการผลิตซ้ำๆ จนกระทั่งดำเนินมาถึงช่วงเวลาหนึ่งจะเกิดโครงสร้างการเล่าเรื่องที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นมา (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2553, น. 74) ซึ่งการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ทั่วไป โดยเฉพาะภาพยนตร์กระแสหลักมักจะมีรูปแบบและองค์ประกอบดังกล่าว โดยนิยมใช้รูปแบบการเล่าเรื่องแบบ “คลาสสิก” หรือ “ฮอลลีวู้ดคลาสสิก” (Classic Hollywood Narrative) เพราะเป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมและมีอิทธิพลสูงต่อการสร้างภาพยนตร์ทั่วโลก มีองค์ประกอบสำคัญ 3 ส่วน (Giannetti, 1987, pp. 313-315) หรือที่เรียกว่า “หลักกฎสามองค์” ประกอบด้วย 1.องค์หนึ่ง ช่วงวางฐานเรื่อง (The Setup) เป็นส่วนแรกของเนื้อเรื่อง เป็นช่วงปูพื้นฐานทั้งตัวละครและที่มาของเรื่อง เช่น เป้าหมายของตัวละคร หรืออุปสรรคที่ต้องเผชิญ 2.องค์สอง การเผชิญหน้า (Confrontation) เป็นส่วนกลางของเรื่อง เป็นช่วงที่สร้าง

สถานการณ์ให้ตัวละครเผชิญหน้ากัน และ 3.องค์สาม จุดวิกฤตและการคลี่คลาย (Climax and Resolution) เป็นช่วงแก้ปัญหาต่างๆ โครงสร้างการเล่าเรื่องดังกล่าวนี้ถูกนำไปใช้ซ้ำแล้วซ้ำเล่าเพื่อนำไปใช้เป็นโครงสร้างหลักในการเล่าเรื่องจนกลายเป็นคุณลักษณะโครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ส่วนใหญ่ ซึ่งประกอบด้วยคุณลักษณะ ดังต่อไปนี้ (อัญชลี ชัยวรพร, 2548, น. 238)

1. การวางฐานเรื่อง (Exposition) เป็นการให้ที่มาของตัวละครและเหตุการณ์ในเรื่องทั้งตัวละครที่เป็นตัวเอก (Protagonist) และฝ่ายตรงข้าม (Antagonist)

2. การเพิ่มสถานการณ์ (Rising Action) ตัวละครทั้งสองฝ่ายจะพบกัน เผชิญหน้ากันฉากต่อฉาก โดยในแต่ละสถานการณ์นั้นจะเพิ่มทวีความเข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ

3. จุดสูงสุด (Climax) เป็นจุดที่สถานการณ์เพิ่มความเข้มข้นสูงสุด อาจเป็นการเผชิญหน้ากันของตัวละครหรือความจริงในเรื่องได้รับการเปิดเผย

4. สถานการณ์คลี่คลาย (Resolution) หลังจากที่สถานการณ์ในเรื่องได้พัฒนาขึ้นสู่ความเข้มข้นสูงสุดแล้วก็จะเป็นช่วงคลี่คลายสถานการณ์

5. การปิดเรื่อง (Closure) เป็นการจบเรื่อง ซึ่งมักจะสรุปอย่างชัดเจนว่าเรื่องจะจบด้วยสุขหรือทุกข์

อย่างไรก็ดีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ มิใช่โครงสร้างที่มีความแน่นอนหรือปรับเปลี่ยนไม่ได้นักวิชาการหรือนักวิจัยที่ศึกษาการเล่าเรื่องในภาพยนตร์จึงมีวิธีการศึกษาวิเคราะห์ที่แตกต่างกันไปตามแต่ละบริบทของภาพยนตร์ที่ถูกสร้างขึ้น เพราะการศึกษาการเล่าเรื่องที่มีโครงสร้างแบบฮอลลีวู้ดในภาพยนตร์กระแสหลักย่อมแตกต่างจากโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์นอกกระแสหรือการวิเคราะห์รูปแบบการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ของสหรัฐอเมริกาอาจไม่เหมือนกับรูปแบบการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ยุโรป ดังนั้นการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ จึงไม่ได้มีกฎเกณฑ์ที่เคร่งครัดว่าการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ควรจะมีโครงสร้างและรูปแบบการเล่าเรื่องอย่างไรบ้าง แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์จึงพัฒนาจนเกิดเป็นแนวทางที่หลากหลายไม่ว่าจะเป็นการศึกษาในกลุ่มที่เน้นศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่อง กลุ่มที่ศึกษาว่าการเล่าเรื่องเกิดจากการประกอบสร้าง หรือกลุ่มที่สนใจการเล่าเรื่องในเชิงบริบท (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2553, น. 76) ซึ่งงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยสนใจนำแนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์มาใช้เป็นกรอบการศึกษาว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหรือผู้เล่าเรื่องได้ใช้สื่อภาพยนตร์เป็นเครื่องมือเพื่อการ “เล่าเรื่องอะไร” (What to narrate) และ “เล่าเรื่องอย่างไร” (How to narrate) (ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์ และคณะ, 2542, น. 1-7) โดยการศึกษาว่าผู้กำกับภาพยนตร์เล่าเรื่องอะไรนั้น ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์โครงสร้างเรื่อง ส่วนการศึกษาว่าผู้กำกับภาพยนตร์เล่าเรื่องอย่างไร ผู้วิจัยจะนำวิธีการเล่าเรื่องมาใช้เป็นกรอบการศึกษา เพื่อนำมาตอบคำถามการวิจัยครั้งนี้ว่า ผู้กำกับภาพยนตร์หรือ “ผู้เล่าเรื่อง” มีวิธีการอย่างไรและมีองค์ประกอบ

ใดบ้างที่นำมาใช้ในการเล่าเรื่อง จนทำให้การเล่าเรื่องในภาพยนตร์นั้นกลายเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นเฉพาะตัวขึ้นมาได้ โดยผู้วิจัยมีแนวทางการศึกษาวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ดังรายละเอียดต่อไปนี้

การศึกษาวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์

ถึงแม้แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์จะมีแนวทางที่หลากหลาย แต่ Robert E. Pearson (2001, p. 300) กล่าวถึงการศึกษาการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ว่ามีอยู่สองแนวทางหลัก แนวทางแรกคือ ความพยายามหา “โครงสร้างและแก่นเรื่อง” ของภาพยนตร์เรื่องหนึ่งๆ โดยมองว่าเรื่องราวของภาพยนตร์จะต้องมีเหตุการณ์ ตัวละคร และการกระทำที่เชื่อมโยงสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ส่วนอีกแนวทางจะศึกษา “วิธีการเล่าเรื่องของภาพยนตร์” โดยดูจากองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ เช่น การคัดเรื่องและการจัดลำดับเรื่อง มุมมองของผู้เล่า คนตรี มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) ความสัมพันธ์ระหว่างเสียงและภาพ และการตัดต่อ อารมณ์ ซึ่งมีความสอดคล้องกับการศึกษาการเล่าเรื่องของ Andrian Tilly (1991, p. 53) ที่อธิบายการเล่าเรื่องว่าเป็นการข้ามพ้นจากการศึกษาเนื้อหาไปสู่ความสนใจในโครงสร้างของการเล่าเรื่อง (Structure) และวิธีการเล่าเรื่อง (Mean of narrative) ของสื่อประเภทต่างๆ ทั้งนิยาย นิทาน ละคร รวมทั้งภาพยนตร์

เมื่อพิจารณาจากแนวคิดดังกล่าวแล้วจะพบว่าการเล่าเรื่องในภาพยนตร์นั้นมีองค์ประกอบอยู่มากมาย ขึ้นอยู่กับนิยามและแนวคิดของนักทฤษฎี นักวิชาการผู้ศึกษาแต่ละคนจะเลือกแนวคิดและองค์ประกอบในการเล่าเรื่องใดมาใช้ศึกษา ซึ่งการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเอาแนวคิดการเล่าเรื่องของ Pearson ทั้งสองแนวทางหลักมาใช้เป็นกรอบหลักในการศึกษาการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเพื่อวิเคราะห์ว่า ผู้กำกับภาพยนตร์มีแนวคิดการเล่าเรื่องอย่างไรและมีองค์ประกอบการเล่าเรื่องใดบ้างที่นำมาใช้จนทำให้วิธีการเล่าเรื่องที่สร้างสรรค์ขึ้นมานั้นเกิดเป็นเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นเฉพาะตัว โดยผู้วิจัยนำแนวทางการศึกษาประกอบด้วย 1. การศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่อง และ 2. การศึกษาวิธีการเล่าเรื่อง มาใช้วิเคราะห์ศึกษาซึ่งมีองค์ประกอบ ดังนี้

1. การศึกษาโครงสร้างเรื่อง (Structure of Narrative) จะศึกษาโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์จาก 1. โครงเรื่อง (Plot) 2. แก่นเรื่อง (Theme) ที่บอกถึงใจความสำคัญหรือแนวคิดหลักที่ผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการเล่าให้แก่ผู้ชม 3. ตัวละครในภาพยนตร์ (Characters)

2. การศึกษาวิธีการเล่าเรื่อง (Means of Narrative) เป็นการศึกษาวิธีการเล่าเรื่องหรือเทคนิคการสร้างของผู้กำกับภาพยนตร์ โดยพิจารณาจากองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ (Pearson, 2001) ได้แก่ 1. มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives) 2. มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) และ 3. การตัดต่อ (Editing)

โดยแต่ละองค์ประกอบที่ใช้ในการศึกษา มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. การศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่อง (Structure of Narrative)

1.1 โครงเรื่อง (Plot)

โครงเรื่อง คือ ลักษณะชุดของเหตุการณ์ทั้งหมดในเรื่องที่ร้อยเรียงกัน และดำเนินไปตั้งแต่ต้นจนจบ โดยโครงเรื่องจะเป็นเนื้อเรื่องในลักษณะที่เป็นสาระสำคัญของเนื้อเรื่อง ซึ่ง Gustav Freytag นักทฤษฎีชาวเยอรมัน ได้กล่าวถึงลักษณะการลำดับเหตุการณ์ในการเล่าเรื่องไว้ 5 ขั้นตอน ได้แก่ (Giannetti, 1996, p. 328)

1) การเริ่มเรื่อง (Exposition) การเริ่มเรื่องเป็นการชักจูงความสนใจให้ติดตามเรื่องราว มีการแนะนำตัวละคร แนะนำฉาก หรือสถานที่ อาจมีการเปิดประเด็นปัญหา หรือเผยปมขัดแย้ง เพื่อให้เรื่องชวนติดตาม การเริ่มเรื่องไม่จำเป็นต้องเรียงตามลำดับเหตุการณ์ โดยอาจเริ่มเรื่องจากตอนกลางเรื่อง หรือเล่าย้อนจากตอนท้ายเรื่องไปหาต้นเรื่องก็ได้

2) การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) คือการที่เรื่องราวดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง และ สมเหตุสมผล ปมปัญหา หรือข้อขัดแย้งเริ่มทวีความเข้มข้นเรื่อยๆ ตัวละครอาจมีสถานการณ์ที่อยู่ในช่วงยุ่งยากที่ต้องเผชิญ

3) ภาวะวิกฤติ (Climax) หรือจุดสุดยอด จะเกิดขึ้นเมื่อเรื่องราวกำลังถึง จุดแตกหัก ตัวละครอยู่ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจครั้งสำคัญ

4) ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) คือสภาพหลังจากที่จุดวิกฤติได้ผ่านพ้นไปแล้ว และประเด็นปัญหาได้รับการเปิดเผย หรือข้อขัดแย้งได้รับการขจัดออกไป

5) การยุติของเรื่องราว (Ending) คือการสิ้นสุดของเรื่องราว การจบอาจเป็นการจบแบบสูญเสีย พลัดพราก จบแบบมีความสุขสมหวัง หรืออาจจบแบบให้ผู้ชมนำไปคิดต่อก็ได้

ซึ่งงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยนำแนวทางการศึกษาโครงเรื่อง ซึ่งมีลักษณะสำคัญการดำเนินเหตุการณ์อันประกอบด้วยการเริ่มเรื่อง (Exposition), การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action), ภาวะวิกฤติ (Climax), ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) และการยุติเรื่องราวหรือจุดจบของเรื่อง (Ending) นำมาศึกษาเพื่อหาคำตอบการวิจัยครั้งนี้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีแนวทางการสร้างสรรค์โครงเรื่องอย่างไรบ้าง มีขั้นตอนตรงตามคุณลักษณะโครงเรื่องภาพยนตร์ข้างต้นหรือไม่ มากน้อยเพียงใด หรือมีโครงเรื่องเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แตกต่างไปจากคุณลักษณะโครงเรื่องในภาพยนตร์ทั่วไปจนทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่ศึกษามีความเป็นประพันธกรขึ้นมาได้ โดยผู้วิจัยจะนำแนวทางการศึกษาโครงเรื่องมาวิเคราะห์ร่วมกับทฤษฎีประพันธกรเพื่อพิจารณาว่าการสร้างสรรค์โครงเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์มีความเป็นประพันธกรอย่างไรบ้าง นอกจากนี้ผู้วิจัยยังสนใจว่า “เนื้อหา” ที่ปรากฏในโครงเรื่องนั้นได้สะท้อนแนวคิด อุดมการณ์ของผู้กำกับภาพยนตร์

ไทยนอกกระแสมากน้อยเพียงใด เนื้อหาในโครงเรื่องมาจากภูมิหลังของผู้กำกับภาพยนตร์เองหรือไม่ และเนื้อหาเหล่านี้ส่งผลต่อโครงเรื่องในแต่ละลำดับเหตุการณ์ตั้งแต่การเริ่มเรื่องจนถึงการยุติเรื่องราวอย่างไรบ้าง โดยผู้วิจัยจะนำแนวคิดโครงเรื่องมาศึกษาร่วมกับภูมิหลังอันเป็นพื้นฐานสำคัญของการก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเพื่อหาความสัมพันธ์ที่ส่งผลต่อการคิด “เนื้อหา” และการสร้างสรรค์ “โครงเรื่อง” อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละคน

1.2 แก่นความคิด (Theme)

เมื่อกล่าวถึงโครงเรื่องของภาพยนตร์แล้วย่อมต้องกล่าวถึงแก่นความคิดที่ปรากฏอย่างจงใจหรืออาจซ่อนเร้นแอบแฝงไว้ในเนื้อหาภาพยนตร์ควบคู่กันด้วย เนื่องจากแก่นความคิดกับโครงเรื่องเป็นองค์ประกอบที่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน โดยแก่นความคิดอธิบายถึงสิ่งที่ตัวละครหลักปรารถนา ขณะที่โครงเรื่องแสดงถึงสิ่งที่ตัวละครคิดผ่านการกระทำ (Mehring, 1990, pp. 221-222)

Hurtik & Yarber (1971, p. 94) ได้ให้ความหมายของแก่นความคิดไว้ใน An Introduction to Shot Story and Criticism ว่า “คือ ความคิดหลักในการดำเนินเรื่อง เป็นความคิดรวบยอดที่เจ้าของเรื่องต้องการนำเสนอ” ซึ่งการที่จะสามารถเข้าใจแก่นความคิดได้ก็จากการสังเกตองค์ประกอบต่างๆ ในการเล่าเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นการสังเกตชื่อเรื่อง ชื่อตัวละคร สังเกตค่านิยม คำพูด หรือสัญลักษณ์พิเศษที่ปรากฏในเรื่อง

สอดคล้องกับทรรศนะของ Joseph M. Boggs (2003, p. 24-29) ได้อธิบายแก่นความคิดในภาพยนตร์ ใน The Art of watching films ว่าหากนำแก่นความคิด (Theme) มาศึกษาในบริบทของการวิเคราะห์ภาพยนตร์แล้วแก่นความคิด หมายถึง จุดศูนย์กลางของเรื่อง (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2553, น. 99)

ขณะที่รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2548, น. 41) อธิบายว่าแก่นความคิด คือ ศูนย์กลางของความคิดหลักที่เกี่ยวกับเรื่องทั้งหมดที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการสื่อสารกับผู้ชม นอกจากนี้ความคิดหลักยังเป็นตัวยึดเรื่องราวหรือเนื้อเรื่องทุกส่วนองค์ประกอบของเรื่องเข้าไว้ด้วยกัน นับเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบที่มีความสำคัญต่อการเล่าเรื่อง โดยเฉพาะเมื่อต้องการวิเคราะห์ถึงใจความสำคัญของเรื่อง จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องจับใจความสำคัญของเรื่องไว้ให้ได้ มิเช่นนั้นแล้วจะไม่อาจรู้ถึงแนวคิดหลักที่ผู้เล่าต้องการถ่ายทอดให้ทราบ ซึ่งสามารถเข้าใจแก่นความคิดได้ต้องพิจารณาจากการสังเกตองค์ประกอบต่างๆ ในการเล่าเรื่อง เช่น การสังเกตชื่อเรื่อง ชื่อตัวละคร สังเกตค่านิยม คำพูด หรือสัญลักษณ์พิเศษที่ปรากฏในเรื่อง

สำหรับแก่นความคิดที่ได้รับความนิยม และพบได้บ่อยๆมีอยู่ไม่มากนัก โดยมากมักเป็นเรื่องเกี่ยวกับความดี-ความชั่ว และความรัก-ความเกลียด ซึ่งแก่นความคิดยังสามารถแบ่งย่อยลงไปในรายละเอียดในการสนับสนุนความคิดหลัก โดยความคิดย่อยทั้งหมดจะมีลักษณะร่วมกันบางประการ หรือเดินไปในทิศทางเดียวกันทั้งสิ้น ดังนั้นในการพิจารณาแก่นความคิดใดๆ การแยกย่อยความคิดปลีกย่อยจะทำให้เราสามารถเข้าใจเรื่องราวได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ส่วนการแบ่งประเภทแก่นความคิดหลักของภาพยนตร์นั้น Boggs (2003, pp. 24-29) แบ่งแก่นความคิดหลักออกเป็น 7 ประเภท ดังต่อไปนี้ (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2553, น. 99)

1) แก่นเรื่องเกี่ยวกับศีลธรรม (Moral Implications) คือแก่นเรื่องที่ชักชวนให้ผู้ชมสนใจในเรื่องศีลธรรมและประยุกต์หลักของศีลธรรมนั้นมาใช้ในชีวิต โดยภาพยนตร์ส่วนใหญ่จะนำเสนอหลักศีลธรรมในหลายๆ เรื่องในภาพยนตร์

2) แก่นเรื่องเกี่ยวกับความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature) มุ่งเสนอพฤติกรรมลักษณะของมนุษย์คนหนึ่งหรือกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นตัวแทนของมนุษย์ทั่วไป เพื่อเผยให้เห็นถึงความจริงแท้ของความเป็นมนุษย์

3) แก่นเรื่องเกี่ยวกับปัญหาสังคม (Social Problems) ผู้สร้างภาพยนตร์สมัยใหม่จำนวนไม่น้อยที่วิตกกังวลเกี่ยวกับปัญหาของสังคมที่เกิดขึ้นและใช้ภาพยนตร์เป็นสื่อกลางในการเผยให้เห็นถึงปัญหาสังคมในเรื่องนั้นๆ และวิพากษ์วิจารณ์ พาดพิงไปถึงสถาบันทางสังคมต่างๆ ที่เข้ามาเกี่ยวข้อง แต่ถึงแม้จุดประสงค์ของภาพยนตร์เหล่านี้จะอยู่ที่การปฏิรูปสังคมให้ดีขึ้น แต่การนำเสนอก็ไม่ใช่การเสนอหนทางออกอย่างชัดเจนจริงจัง การนำเสนอนั้นมักจะเป็นแบบเบาๆ เสียดสี หรือบางทีก็ทำให้ตลกขบขันไปเลย หรือนำเสนอชีวิตที่มันโหดร้าย ยากแค้น รุนแรง

4) แก่นเรื่องเกี่ยวกับการต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ (The Struggle for Human Dignity) ภาพยนตร์ในประเภทจะเสนอมุมที่ขัดแย้งกันสองด้านของความเป็นมนุษย์ ด้านหนึ่งเป็นมุมของสัญชาติดิบ เป็นด้านที่อ่อนแอ ขี้ขลาด โหดร้าย งี่เง่า และหมกมุ่นในเรื่องเพศ ที่ต่อสู้กับอีกด้านของมนุษย์ ที่เป็นด้านกล้าหาญ อ่อนไหว ฉลาด มีจิตวิญญาณ และมีศีลธรรม

5) แก่นเรื่องเกี่ยวกับความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships) ภาพยนตร์ประเภทนี้นั้นเนื้อหาจะเกี่ยวข้องกับความรัก มิตรภาพ การแต่งงาน การหย่าร้าง ความสัมพันธ์ภายในครอบครอบ ความสัมพันธ์ทางเพศ เป็นต้น ภาพยนตร์บางเรื่องก็บอกถึงทางออกของปัญหาให้เห็น บางเรื่องก็ให้เข้าใจต่อปัญหา แต่ไม่ได้บอกถึงทางออกของปัญหาอย่างชัดเจน

6) แก่นเรื่องเกี่ยวกับการเปลี่ยนผ่านของช่วงอายุ การสูญเสียความเดียงสา การเติบโตขึ้น (Coming of Age / Growing Awareness) ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้จะเป็นเรื่องราวของเด็ก

ที่กำลังก้าวผ่านประสบการณ์บางอย่างที่ทำให้เขาโตเป็นผู้ใหญ่ขึ้น แต่โทนของภาพยนตร์นั้นอาจจะแตกต่างกันไป ทั้งแนวตลก แนวจริงจัง แนวโศกนาฏกรรม หรือแนวเสียดสี

7) แก่นเรื่องเกี่ยวกับคำถามเชิงศีลธรรมหรือปรัชญา (A Moral or Philosophical Riddle) ภาพยนตร์ในแนวนี้นั้นผู้สร้างมุ่งกระตุ้นให้มนุษย์เข้ามาตีคำถามในเชิงปรัชญาหรือศีลธรรม ไม่ได้ต้องการจะให้คำตอบที่แน่ชัดในเรื่องนั้นๆ แต่เปิดโอกาสให้ผู้ชมเข้ามาตีความด้วยตัวเองอย่างหลากหลายแตกต่างกันออกไป

ผู้วิจัยนำแก่นความคิดในภาพยนตร์ (Theme) มาใช้ในการวิจัยครั้งนี้เพื่อค้นหาว่า แก่นความคิดหลักของภาพยนตร์เรื่องที่ศึกษาคืออะไร ผู้กำกับภาพยนตร์ใช้แก่นความคิดประเภทใดบ้างในการนำเสนอ แก่นความคิดในภาพยนตร์ได้สะท้อนภาพความเป็นจริงของสังคมในปัจจัยด้านต่างๆ ผ่านทางความคิด อุดมการณ์ส่วนตัวของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างไร รวมทั้งบริบทเหล่านี้ส่งผลต่อการปลูกฝังแนวคิด อุดมการณ์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหรือไม่และอย่างไรบ้าง โดยผู้วิจัยจะนำแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองมาร่วมใช้ในการวิเคราะห์แก่นความคิดว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีอิสระที่จะนำเสนอความคิดและอุดมการณ์ผ่านแก่นความคิดในภาพยนตร์ได้มากน้อยเพียงใด รวมทั้งผู้กำกับภาพยนตร์ได้ใช้แก่นความคิดเป็นเครื่องมือเพื่อการ “สนับสนุน” หรือ “ต่อสู้ขัดขืน” ต่อความคิดและอุดมการณ์หลักในสังคมอย่างไรบ้าง

1.3 ตัวละคร (Character)

ตัวละคร คือบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเรื่องราวในเรื่องเล่าเป็นองค์ประกอบซึ่งสำคัญอีกส่วนที่ขาดไม่ได้สำหรับการเล่าเรื่องทุกชนิด อาร์เธอร์ แอซา เบอร์เกอร์ (Artur Asa Berger) ให้คำนิยามว่า ตัวละครคือ บุคคลที่ปรากฏตัวในเรื่องและเป็นการกระทำใดๆ ให้เรื่องคลี่คลาย หรือ ผู้ที่กระทำให้เรื่องดำเนินต่อไปได้ (ก้อง พาหุรักษ์, 2548, น. 42) ขณะที่ Laurence Perrine (1978, p. 1491) ให้ความหมายของตัวละครไว้ใน Literature: Structure Sound and Sense ว่า คือผู้คนที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเรื่องราวในเรื่อง นอกจากนี้ยังหมายถึงบุคลิกลักษณะของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นรูปร่างหน้าตา หรืออุปนิสัยใจคอของตัวละคร

ในส่วนขององค์ประกอบที่ปรากฏในตัวละครนั้น Dwight V. Swain (1982, pp. 95-144) กล่าวว่า โดยทั่วไปแล้วตัวละครจะมีองค์ประกอบ 2 ส่วน คือความคิด (Conception) และการกระทำ (Presentation) สำหรับความคิดของตัวละครนั้นโดยปกติจะเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงยากจนกว่าจะมีเหตุผลที่สำคัญเพียงพอสำหรับการเปลี่ยนแปลง ซึ่งสิ่งที่จะมากำหนดความคิด และจิตใจของตัวละครนั้นก็อยู่ที่ภูมิหลังของตัวละคร อย่างเช่น ชีวิตวัยเด็ก การศึกษา และสถานภาพทางสังคม เป็นต้น โดยความคิดจะเป็นตัวกำหนดให้เกิดการกระทำหรือพฤติกรรมของตัวละครนั้นๆ

(ก้อง พาหุรักษ์, 2548, น. 43) ซึ่งสามารถอธิบายเป็นปัจจัยในการสร้างตัวละครได้ 4 แบบ (Field, 1998 อ้างใน ก้อง พาหุรักษ์, 2548, น. 35) ดังนี้

1) ความต้องการของตัวละคร (Dramatic Need) คือ สิ่งที่ขับเคลื่อนตัวละครให้ดำเนินจนจบเรื่อง เป้าหมายของตัวละครในตอนต้นเรื่องกับตอนจบเรื่องอาจแตกต่างกันได้ ซึ่งอาจมาจากอุปสรรคที่พบเจอระหว่างการดำเนินเรื่อง ทำให้ตัวละครอาจเปลี่ยนเป้าหมายหรือความคิดแตกต่างจากเดิมได้

2) ความเชื่อของตัวละคร (Point of View) คือความเชื่อหรือมุมมองของตัวละครแต่ละคน ซึ่งไม่มีเรื่องใดที่ผิดหรือถูก หากแต่ขึ้นอยู่กับความคิดของตัวละคร ซึ่งความเชื่อนี้เป็นตัวกำหนดความขัดแย้งภายในเรื่อง

3) ทัศนคติของตัวละคร (Attitude) คือสิ่งที่ตัวละครประเมินหรือวัดคุณค่า อาจไม่มีผิดหรือถูกแต่เป็นเพียงแค่ความคิดเห็นของตัวละคร

4) การเปลี่ยนแปลง (Change) เป็นขั้นตอนสุดท้ายหลังจากที่ตัวละครมีความต้องการ มีความเชื่อ ความคิดเห็นเปลี่ยนไปอันเนื่องจากอุปสรรคที่เกิดขึ้น ตัวละครก็จะเกิดการเปลี่ยนแปลงอีกครั้ง ซึ่งนำไปสู่บทสรุปของเรื่อง

นอกจากนี้ ตัวละครที่ใช้ในการเล่าเรื่อง ยังมักมีคุณสมบัติอีก 2 ประเภท (ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน, 2539 อ้างใน ณัฐนี ตามไท, 2553, น. 35) ได้แก่

1) ตัวละครผู้กระทำ (Active Character) คือ ตัวละครที่มีลักษณะเข้มแข็ง พึ่งพาตนเองได้ ไม่ถูกคุกคามหรือถูกครอบงำจากผู้อื่นโดยง่าย มักตัดสินใจด้วยตนเอง โดยทั่วไปจะเป็นตัวละครหลักของเรื่อง

2) ตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive Character) คือ ตัวละครที่มีลักษณะอ่อนแอ พึ่งพาตนเองไม่ได้ ต้องได้รับความช่วยเหลือหรือพึ่งพาผู้อื่น ตัวละครประเภทนี้มักจะเป็นผู้ที่ต้องทำตามเหตุการณ์อันเป็นผลมาจากการกระทำของตัวละครอื่น

ทั้งนี้ การวิเคราะห์ตัวละครที่ปรากฏในเรื่องนั้น Bal (1999, อ้างใน ก้อง พาหุรักษ์, 2548, น. 43) เสนอว่าไม่จำเป็นต้องวิเคราะห์ทุกตัวละคร แต่เลือกเฉพาะตัวละครที่การกระทำมีผลต่อตัวเรื่องเป็นหลักก็เพียงพอ

ผู้วิจัยนำแนวคิดการสร้างตัวละครมาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีวิธีการประกอบสร้างให้เกิดเป็นตัวละครในภาพยนตร์อย่างไรบ้าง รวมทั้งศึกษาว่าอัตลักษณ์ที่ปรากฏผ่านปัจจัยประเภทต่างๆ ทั้งด้านความคิด อุดมการณ์ ความเชื่อ ทัศนคติและพฤติกรรมของตัวละครเป็นผลสะท้อนอันเกิดจากการถ่ายทอดอัตลักษณ์ส่วนตัวของผู้กำกับภาพยนตร์ด้วยหรือไม่ นอกจากนี้ผู้วิจัยจะนำเอาแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองด้านสื่อ

มาร่วมพิจารณากับคุณสมบัติของตัวละครในภาพยนตร์ที่เป็นในลักษณะตัวละครผู้กระทำ (Active Character) และตัวละครผู้ถูกกระทำ (Passive Character) เพื่อมาวิเคราะห์ว่าตัวละครผู้กระทำคือภาพสะท้อนอุดมการณ์ของผู้กำกับภาพยนตร์ที่ต้องการต่อสู้ขัดขืนกับอุดมการณ์หลักบางประการในสังคม และตัวละครผู้ถูกกระทำคือ ภาพสะท้อนความคิดที่ยอมจำนน ไม่อาจขัดขืนอำนาจบางประการในสังคมของผู้กำกับภาพยนตร์ด้วยหรือไม่ โดยผู้กำกับภาพยนตร์มีแนวคิดในการกำหนดคุณสมบัติให้แก่ตัวละครที่ตนสร้างขึ้นมาอย่างไรบ้าง

2. การศึกษาวิธีการเล่าเรื่อง

2.1 มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view)

มุมมองในการเล่าเรื่องคือ การมองเหตุการณ์ การเข้าใจพฤติกรรมของตัวละครในเรื่องผ่านสายตาของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง หรือหมายถึงการที่ผู้เล่ามองเหตุการณ์จากวงใกล้ชิด หรือจากวงนอกในระยะห่างๆซึ่งแต่ละมุมมองก็จะมีความน่าเชื่อถือต่างกัน มุมมองในการเล่าเรื่องมีความสำคัญต่อการเล่าเรื่องอย่างยิ่งเพราะมันจะส่งผลต่อความรู้สึกและมีผลต่อการชักจูงอารมณ์ของผู้ชม ซึ่งจุดยืนพื้นฐานในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์มี 4 ประเภท (Giannetti, 1996 อ้างในก้อง พาหุรักษ์, 2548, น. 45) คือ

1) เล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่หนึ่ง (The First –Person Narrator) คือการเล่าเรื่องที่ตัวละครที่เป็นตัวเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่องเองจึงมีอคติของผู้เล่าสูง มักจะปรากฏเสียง Voice Over ของผู้เล่าแทรกเป็นระยะ ข้อสังเกตก็คือภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องด้วยมุมมองประเภทนี้คือจะปรากฏคำว่า “ฉัน”หรือ “ผม” อยู่เสมอ มุมมองแบบนี้มักมุ่งจะสื่อความคิดหรือการตีความต่างๆในมุมมองของตัวละครที่เป็นผู้เล่าเรื่อง

2) เล่าเรื่องจากมุมมองบุคคลที่สาม (The Third-Person Narrator) คือการที่ผู้เล่ากล่าวถึงตัวละครตัวอื่น เหตุการณ์อื่น ที่ตัวผู้เล่าพบเห็นหรือเกี่ยวพันอยู่ในเหตุการณ์ด้วย

3) การเล่าเรื่องจากมุมมองที่เป็นกลาง (The Objective) ผู้เล่าไม่ร่วมอยู่ในเหตุการณ์ ทำหน้าที่เป็นผู้สังเกตการณ์ เป็นมุมมองที่ผู้สร้างพยายามให้เกิดความเป็นกลาง ปราศจากอคติ ดังนั้นการเล่าเรื่องชนิดนี้ทำให้ไม่สามารถเข้าถึงตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เพราะเป็นการเล่าจากวงนอก เป็นการสังเกต หรือรายงานเหตุการณ์ โดยให้ผู้ชมตัดสินเรื่องราวเอง

4) การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน (The Omniscient) คือ การเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัดการรับรู้ สามารถหยั่งรู้จิตใจของตัวละครทุกตัว สามารถย้ายเหตุการณ์ สถานที่ และข้ามพ้นข้อจำกัดด้านเวลา สามารถย้อนอดีต ก้าวไปในอนาคต และสามารถสำรวจความคิดฝันของตัวละครได้อย่างไร้ขอบเขต

ทั้งนี้ในภาพยนตร์หนึ่งเรื่องอาจใช้มุมมองการเล่าเรื่องแบบผสมผสานกันได้ ตามวัตถุประสงค์หรือความต้องการของผู้กำกับภาพยนตร์

งานวิจัยนี้ ผู้วิจัยนำมุมมองในการเล่าเรื่องมาวิเคราะห์เพื่อศึกษาวิธีการเล่าเรื่องว่าผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสว่ามีวิธีการสร้างสรรค์การเล่าเรื่องในส่วนที่เป็นมุมมองการเล่าเรื่องอย่างไรบ้าง ผู้กำกับภาพยนตร์มีเหตุผลใดจึงใช้มุมมองการเล่าเรื่องประเภทต่างๆ เป็นเพราะมุมมองการเล่าเรื่องที่ผู้กำกับภาพยนตร์เลือกใช้เป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่มักใช้เป็นประจำในภาพยนตร์ที่ตนสร้าง หรือเป็นเพราะผู้กำกับภาพยนตร์เลือกใช้มุมมองการเล่าเรื่องเพื่อต้องการสะท้อนความคิด อุดมการณ์ส่วนตัวผ่านทางมุมมองการเล่าเรื่อง และเพื่อศึกษาว่าการแสดงความรู้สึกส่วนตัวหรือ “จุดยืน” ของผู้กำกับภาพยนตร์อยู่ในสถานะใด (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2553: 78) เป็นจุดยืนของผู้มีอำนาจในการเล่าเรื่อง หรือเป็นจุดยืนของผู้ขัดขืนอำนาจในสังคมที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการให้ผู้ชมรับรู้ผ่านมุมมองในการเล่าเรื่อง ทั้งนี้ผู้วิจัยจะพิจารณามุมมองในการเล่าเรื่องของตัวละครนำที่เป็นศูนย์กลางการดำเนินเรื่องเป็นหลักโดยจะพิจารณาควบคู่ไปกับการแนวคิดการสร้างตัวละครเพื่อศึกษาว่าตัวละครหลักในเรื่องมีลักษณะมุมมองการเล่าเรื่องอย่างไรและมีความสัมพันธ์กับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในการกำหนดมุมมองการเล่าเรื่องให้กับตัวละครที่ตนสร้างขึ้นมาอย่างไรบ้าง

2.2 มีส-ออง-แซน[1] (Mise-en-scène)

มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) เป็นคำในภาษาฝรั่งเศส มีความหมายว่าการจัดวางไว้บนเวที (placing on stage) (Giannetti, 1993, p. 38) หรือการจัดแสดงเหตุการณ์บนเวที (staging an action) (Bordwell, 1993, p. 145) เมื่อนำ มีส-ออง-แซน มาใช้ในสื่อภาพยนตร์จะหมายถึงการจัดวางส่วนประกอบทุกสิ่งทุกอย่างเตรียมไว้เบื้องหน้ากล้องสำหรับการถ่ายทำภาพยนตร์เพื่อสื่อความหมาย เช่น ตำแหน่งและการเคลื่อนไหวของนักแสดง เครื่องแต่งกาย ฉาก การจัดแสง การใช้สี เป็นต้น ซึ่งบุคคลที่มีสิทธิ์ในการกำหนดสิ่งต่างๆ เหล่านี้ที่ปรากฏในกรอบภาพก็คือ “ผู้กำกับภาพยนตร์” เพราะฉะนั้น ในภาพยนตร์ฝรั่งเศสหลายๆ เรื่อง ตำแหน่งของผู้กำกับภาพยนตร์มักจะถูกเรียกว่า มีส-ออง-แซน เช่น “Mise-en-scène de Francois Truffaut” หมายความว่า “กำกับภาพยนตร์โดย Fracois Truffaut” เป็นต้น (ประวิทย์ แต่งอักษร, 2548, น. 135) โดยมีส-ออง-แซน มีรูปแบบที่สำคัญๆ ดังนี้

[1] มีส-ออง-แซน ภาษาไทยที่สะกดในงานชิ้นนี้ อ้างอิงการใช้ตัวสะกดจากศัพท์บัญญัติสำนักงานราชบัณฑิตยสภา

รูปแบบของมีส-ออง-แซน

การนำมีส-ออง-แซน ไปใช้ในสื่อประเภทต่างๆ โดยเฉพาะในภาพยนตร์ซึ่งมีหลากหลายประเภทและหลากหลายแนวทางในการนำเสนอ ทำให้มีส-ออง-แซน มีหลายรูปแบบเพื่อให้เหมาะสมกับภาพยนตร์แนวต่างๆ จึงมีการแบ่งเป็น 6 รูปแบบ ดังนี้ (วาจวิมล เดชเกตุ, 2551, น. 5-19)

1) มีส-ออง-แซน รูปแบบธรรมชาติ (Naturalistic Mise-en-scène)

เป็นการจัดองค์ประกอบรวมในฉากภาพยนตร์ ซึ่งเลียนแบบความเป็นจริงตามธรรมชาติโดยทั่วไป และนำความสมจริงนั้นมาใช้เป็นหลักพิจารณาประกอบการจัดฉากภาพยนตร์ การจัดเตรียมอุปกรณ์ประกอบฉาก การกำหนดแนวเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายนักแสดง และการจัดแสงในแต่ละฉากของภาพยนตร์ โดยเน้นให้สอดคล้องกับแนวเรื่องและเรื่องราวของภาพยนตร์ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์จะเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการกำหนดมีส-ออง-แซน ในแต่ละฉากของภาพยนตร์

2) มีส-ออง-แซน รูปแบบย้อนยุค (Historical Mise-en-scène)

เป็นการจัดองค์ประกอบรวมในฉากภาพยนตร์ที่มีรายละเอียดของเรื่องเกี่ยวข้องกับยุคสมัยหรือเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ มีส-ออง-แซน รูปแบบนี้ต้องมีการค้นคว้าหรือสืบค้นข้อมูลล่วงหน้า แล้วนำข้อมูลที่ค้นหามาใช้เป็นส่วนประกอบสำคัญในการสร้างฉากออกแบบเสื้อผ้า และสร้างบรรยากาศในแต่ละฉากให้สมจริงกับยุคสมัยนั้นๆ

3) มีส-ออง-แซน รูปแบบร่วมสมัย (Everyday Mise-en-scène)

เป็นการจัดองค์ประกอบรวมในฉากสำหรับภาพยนตร์ที่เน้นเรื่องราวร่วมสมัย โดยนำเนื้อหาภาพยนตร์มาพิจารณาร่วมกับบุคลิกลักษณะตัวละครสำคัญของเรื่อง ทำให้เห็นภาพรวมของภาพยนตร์และนำไปสู่การกำหนดหรือออกแบบองค์ประกอบศิลป์ให้กับภาพยนตร์ต่อไป

4) มีส-ออง-แซน รูปแบบการละคร (Theatrical Mise-en-scène)

เป็นการจัดองค์ประกอบรวมในฉากสำหรับภาพยนตร์ซึ่งมักเป็นภาพยนตร์แนวเหนือจริงหรือเชิงจินตนาการ อย่างเช่นภาพยนตร์ตระกูลแฟนตาซี นิยายวิทยาศาสตร์ หรือภาพยนตร์ผจญภัย เป็นต้น การวางแนวมีส-ออง-แซนในแต่ละฉากของภาพยนตร์ต้องใช้ความคิดสร้างสรรค์เพื่อทำให้องค์ประกอบโดยรวมของภาพยนตร์สร้างความตื่นตาตื่นใจแก่ผู้ชม หลักการนำเสนอจึงเป็นการนำความจริงตามธรรมชาติมาดัดแปลงให้แปลก น่าสนใจ ได้สาระสอดคล้องกับเนื้อหาภาพยนตร์

5) มีส-ออง-แซน รูปแบบเน้นการแสดงออก (Expressive Mise-en-scène)

เป็นการจัดองค์ประกอบรวมในฉากสำหรับภาพยนตร์ให้สัมพันธ์กับการแสดงออกของตัวละครในแต่ละฉาก ซึ่งตัวละครสำคัญของภาพยนตร์จะมีบุคลิกสอดคล้องกับเนื้อหาของภาพยนตร์ การกำหนดการแสดงออกเพื่อเป็นตัวละครนั้นๆ จะต้องผ่านการวิเคราะห์และตีความบทระหว่างผู้แสดงกับผู้กำกับภาพยนตร์ ลีลาการแสดงอาจมีความแตกต่างกันในแต่ละฉาก ทำให้การจัด มีส-ออง-แซน ต้องปรับเปลี่ยนไปตามการแสดงในแต่ละฉากนั้นๆ

6) มีส-ออง-แซน รูปแบบเน้นโครงสร้าง (Constructive Mise-en-scène)

เป็นการจัดองค์ประกอบรวมในฉากสำหรับภาพยนตร์โดยใช้โครงสร้างเรื่องของภาพยนตร์เป็นตัวกำหนดทิศทางการออกแบบฉากหรือควบคุมองค์ประกอบศิลป์ของภาพยนตร์ เช่น ภาพยนตร์สยองขวัญก็จะต้องมีการจัดมีส-ออง-แซน ให้สอดคล้องกับแนวภาพยนตร์โดยการจัดแสงสลัว ถ่ายทำในฉากช่วงเวลากลางคืน เป็นต้น

การนำแนวคิด มีส-ออง-แซน มาใช้เพื่อการศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์

การศึกษาภาพยนตร์โดยใช้แนวคิด มีส-ออง-แซน มีองค์ประกอบที่สามารถนำมาใช้เพื่อการวิเคราะห์มากมาย ขึ้นอยู่กับแนวทางการศึกษาว่าต้องการเน้นวิเคราะห์ มีส-ออง-แซน องค์ประกอบใดเป็นสำคัญ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบ มีส-ออง-แซน ของ Giannetti (1993) ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ มีส-ออง-แซน ในภาพยนตร์ประกอบด้วยองค์ประกอบ ดังนี้

1) การจัดแสง การให้ปริมาณแสงเป็นอย่างไร แสงสว่างแบบไฮท์คีย์ (high key) หรือมืดทึมแบบโลว์คีย์ (low key) เน้นสีขาวหรือสีดำแบบไฮท์คอนทราสท์ (high contrast) หรือว่าจัดแสงแบบผสมผสานกันทั้งหมด

2) ขนาดภาพ ภาพที่ใช้เป็นภาพขนาดไหน กล้องตั้งห่างไกลจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเพียงใด

3) มุมกล้อง กล้องถ่ายวัตถุหรือตัวละครหลักจากมุมต่ำ มุมสูง หรือระดับสายตา

4) การใช้สี สีหลักคือสีอะไร มีการใช้สีอื่นๆ มาตัดหรือช่วยขับความเด่นหรือไม่ สีทำหน้าที่สื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์หรือไม่

5) การจัดองค์ประกอบภาพ รายละเอียดต่างๆ ในภาพถูกจัดวางในลักษณะอย่างไร สมดุลหรือสมมาตรหรือไม่ น้ำหนักของภาพยนตร์เป็นอย่างไร

6) ความลึกของภาพ องค์ประกอบภาพแสดงให้เห็นความลึกของภาพในระดับต่างๆ หรือไม่ อย่างไร รายละเอียดส่วนพื้นหลัง (background) หรือพื้นหน้า (foreground) ช่วยขยายรายละเอียดส่วนตรงกลาง (mid ground) หรือไม่

ผู้วิจัยนำเอาองค์ประกอบ มีส-ออง-แซน เหล่านี้มาใช้เป็นกรอบการวิเคราะห์ร่วมกับรูปแบบของมีส-ออง-แซน ว่าผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์โดยใช้มีส-ออง-แซนรูปแบบใดบ้าง และใช้องค์ประกอบ มีส-ออง-แซน อย่างไรบ้าง เพื่อนำมาพิจารณาว่าผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสได้นำ มีส-ออง-แซน มาใช้เป็นเครื่องมือเพื่อสร้าง “อัตลักษณ์” ในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์จนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนขึ้นมาหรือไม่ รวมถึงผู้กำกับภาพยนตร์ได้นำองค์ประกอบของ มีส-ออง-แซน มาใช้เพื่อต้องการสื่อสารความคิด อุดมการณ์ หรือความรู้สึกส่วนตัวที่แอบแฝงซ่อนเร้นอยู่ผ่าน มีส-ออง-แซน ซึ่งปรากฏในภาพยนตร์ที่ผู้กำกับภาพยนตร์สร้างสรรค์ขึ้นหรือไม่ และนำมาใช้อย่างไรบ้าง

2.3 การตัดต่อ (Editing)

Bernard F. Dick ให้ความหมายของการตัดต่อไว้ใน “Anatomy of Film” (1990) ว่า คือการนำเอาแต่ละช็อตมาเชื่อมต่อกัน และตัดเอาส่วนของเวลาและพื้นที่ที่ไม่สำคัญในภาพยนตร์ออกไป หรือเป็นการเลือกและเรียงช็อตเข้าไว้ด้วยกันตามลำดับการเล่าเรื่องเพื่อช่วยเอื้อในเรื่องอารมณ์ของแต่ละฉากในภาพยนตร์ทั้งเรื่อง การตัดต่อยังช่วยเสริมจังหวะของภาพยนตร์ ช่วยอธิบายสัญลักษณ์ต่างๆ และช่วยในการเล่าเรื่องให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจ กระตุ้นความคิดและเร้าอารมณ์แก่ผู้ชม

โดยทั่วไปเทคนิคการตัดต่อสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือ 1.การเปลี่ยนช็อตทันที เรียกว่า การตัดชน (cut) และ 2.การเปลี่ยนช็อตอย่างค่อยเป็นค่อยไป โดยมีเทคนิคหลักที่ใช้คือ ภาพจาง (fade) ภาพจางซ้อน (Dissolve) และภาพกวาด (wipe) และยังสามารถแบ่งเป็นรูปแบบการตัดต่อเป็น 2 รูปแบบหลัก ได้แก่ (ประวิทย์ แต่งอักษร, 2548, น. 160-164)

รูปแบบการตัดต่อ

1) การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity editing) คือการตัดต่อที่รักษาความความต่อเนื่องและลื่นไหลของเหตุการณ์ การแสดง ตำแหน่ง ทิศทางการเคลื่อนไหวของวัตถุในภาพ องค์ประกอบภาพ เวลา และพื้นที่ โดยไม่มีการตัดแทรกช็อตที่จะสร้างความงุนงงสงสัยแก่ผู้ชม การตัดต่อลักษณะนี้เป็นที่นิยมใช้ในภาพยนตร์ที่เป็นการเล่าเรื่องโดยทั่วไป บางครั้งเรียกการตัดต่อลักษณะนี้ว่าการตัดต่อที่ผู้ชมไม่สังเกตเห็น (invisible cutting)

นอกจากนี้ หากเป็นการตัดต่อที่ไม่ต้องคำนึงถึงความต่อเนื่องของเหตุการณ์หรือการกระทำมากนัก การตัดต่อรูปแบบนี้จะเรียกว่า การตัดต่อแบบเรียบเรียง (compilation cutting) เช่น การตัดต่อภาพยนตร์ประเภทข่าว สารคดี โดยภาพและช็อตต่างๆ จะถูกนำมาเรียงร้อยเข้าด้วยกันโดยใช้คำบรรยายในการสร้างความต่อเนื่องประกอบกับเสียงดนตรีหรือเสียงประกอบ (มาโนช ชุ่มเมืองปัก, 2547, น. 27)

2) การตัดต่อเพื่อจุดประสงค์อื่น หรือ มองทาจ (Montage)

Montage เป็นคำที่มีรากศัพท์มาจากภาษาฝรั่งเศสคือ “monter” หมายถึง การรวบรวม การเพิ่มขึ้น หรือการก่อตัว (Konigsberg, 1987, p. 216) บางครั้งอาจถูกใช้ในความหมายเดียวกับคำว่า editing หรือ การตัดต่อ ซึ่งอาจสรุปความหมายของมองทาจ ได้ว่า มองทาจ เป็นกระบวนการตัดต่อภาพยนตร์ การรวบรวมช็อต ฉาก หรือซีเควนซ์ (sequence) เข้าด้วยกันจนกลายเป็นภาพยนตร์ในขั้นสุดท้าย แต่ความหมายโดยแฝงของมองทาจคือ การนำชิ้นส่วนต่างๆ ของภาพยนตร์มารวบรวมอย่างสร้างสรรค์และคำนึงถึงผลลัพธ์ในแง่ของการสื่อความหมายบางอย่าง มีรูปแบบการตัดต่อที่แตกต่างอย่างเด่นชัดจากการตัดต่อเพื่อสร้างความต่อเนื่อง โดยให้ความสำคัญกับคุณค่าด้านศิลปะมากกว่าเพียงแค่ตัดต่อเพื่อลำดับความคืบหน้าของเหตุการณ์เท่านั้น โดยมองทาจอาจจะใช้เทคนิคการตัดต่อที่ย่นย่อเวลา และพื้นที่ หรือบอกเล่าข้อมูลจำนวนมากกับผู้ชมในช่วงเวลาสั้นๆ

อย่างไรก็ตาม มองทาจเป็นคำที่มีความหมายกว้าง และในทางปฏิบัติผู้สร้างภาพยนตร์อาจใช้คำศัพท์อื่นๆเรียกแทนได้ตามจุดประสงค์การใช้ ซึ่งอาจสรุปเป็นลักษณะที่สำคัญ ได้ดังนี้ (ประวิทย์ แต่งอักษร, 2548, น. 165-167)

(1) Cross-cutting หรือ parallel cutting หมายถึง การตัดสลับไปมาตั้งแต่สองเหตุการณ์ขึ้นไป เพื่อแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างกัน โดยปกติมักจะเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน

(2) Jump cut หมายถึง การตัดต่อภาพทันทีกับภาพตั้งแต่สองช็อตขึ้นไป จนภาพมีความ “กระโดด” หรือขาดความต่อเนื่องในด้านของเวลาและพื้นที่ การตัดต่อลักษณะนี้อาจเกิดได้ทั้งจากความผิดพลาดในขั้นตอนการตัดต่อ หรืออาจเกิดจากความจงใจของผู้สร้างเพื่อเรียกร้องความสนใจจากผู้ชม สร้างความรู้สึกที่คาดไม่ถึง หรือเพื่อแสดงข้อมูลที่สำคัญและจำเป็นสำหรับการรับรู้ของผู้ชม

(3) Dynamic cutting หมายถึง การตัดภาพของวัตถุ ผู้คน หรือรายละเอียดต่างๆ ที่ไม่จำเป็นต้องอยู่ในฉากเดียวกัน แล้วนำมาเรียงต่อกันโดยไม่คำนึงถึงความต่อเนื่อง แต่มีจุดประสงค์เพื่อสร้างสถานการณ์ให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปกับเหตุการณ์ การเชื่อมต่อระหว่างช็อตมีลักษณะรวดเร็ว และความหมายก็มาจากการผสมหลายๆ ช็อตที่ไม่มีความต่อเนื่องกัน ซึ่งมีความแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับการตัดต่อแบบ continuity editing

(4) Metapholical cutting หรือการลำดับภาพเพื่อเปรียบเทียบเชิงอุปมาอุปไมย หมายถึง การลำดับภาพที่เนื้อหาของช็อตแรกกับช็อตหลังไม่มีความหมายเกี่ยวพันกัน

โดยตรง แต่ตั้งใจเชื่อมสองช็อตเข้าหากันเพื่อเปรียบเทียบในเชิงของการ “วิพากษ์วิจารณ์” เนื้อหาที่อยู่ภายในภาพยนตร์ (Mast, 1986, p. 157)

ผู้วิจัยนำการตัดต่อมาร่วมใช้เป็นกรอบวิเคราะห์วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ เนื่องจากการตัดต่อนับเป็นองค์ประกอบอันสำคัญอย่างยิ่งต่อการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ เพราะสามารถย่นย่อหรือขยับขยายเวลาและพื้นที่การเล่าเรื่องได้ตามที่ผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการ ผู้วิจัยจึงสนใจว่าผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีแนวคิดในการตัดต่อภาพยนตร์ที่ตนสร้างสรรค์ขึ้นมาอย่างไร ใช้การตัดต่อรูปแบบใดบ้าง รูปแบบการตัดต่อที่ใช้ส่งผลต่อเนื้อหาและวิธีการเล่าเรื่องอย่างไรบ้าง รวมทั้งผู้กำกับภาพยนตร์ได้ใช้การตัดต่อเป็นอีกขั้นตอนหนึ่งในการเผยแพร่ความคิด อุดมการณ์และการสร้างอัตลักษณ์เฉพาะตนขึ้นมาด้วยหรือไม่

กล่าวโดยสรุป แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์จะประกอบด้วยสองแบบหลัก แบบแรกคือ การศึกษาโครงสร้างเรื่อง (Structure of Narrative) ของภาพยนตร์ ส่วนอีกแบบจะศึกษาวิธีการเล่าเรื่อง (Means of Narrative) โดยพิจารณาจากองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ แต่จากสภาพการณ์ภาพยนตร์ในปัจจุบัน โดยเฉพาะภาพยนตร์นอกกระแสที่มีความแปลกใหม่หลากหลายมากยิ่งขึ้นไม่ว่าจะเป็นโครงสร้างเรื่องหรือวิธีการเล่าเรื่อง ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจที่จะศึกษาแนวคิดการเล่าเรื่องที่ปรากฏในภาพยนตร์นอกกระแสว่าผู้เล่าเรื่องหรือผู้กำกับภาพยนตร์มีวิธีการอย่างไรและมีองค์ประกอบใดบ้างที่นำมาใช้ในการเล่าเรื่อง จนทำให้การเล่าเรื่องในภาพยนตร์นั้น เกิดเอกลักษณ์แสดงความเป็นตนเองอันโดดเด่นจนกลายเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความเป็นประพันธกรขึ้นมาได้ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้การศึกษาการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ทั้ง 2 แบบ เพื่อนำมาใช้เป็นกรอบการวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ได้แก่ การศึกษาโครงสร้างเรื่อง เพื่อนำมาศึกษาวิเคราะห์เชิงเนื้อหา และ การศึกษาวิธีการเล่าเรื่อง เพื่อนำมาศึกษาวิเคราะห์เชิงวิธีการหรือเทคนิคการสร้างโดยโครงสร้างเรื่อง (Structure of Narrative) จะศึกษาโครงสร้างเรื่องในภาพยนตร์จาก 1. โครงเรื่อง (Plot) 2. แก่นความคิด (Theme) 3.ตัวละครในภาพยนตร์ (Characters)

วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative) ศึกษาวิธีการเล่าเรื่องหรือเทคนิคการสร้างของผู้กำกับภาพยนตร์ โดยพิจารณาจากองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ ได้แก่ 1. มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives) 2 .มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) และ 3.การตัดต่อ (Editing)

ทั้งนี้ผู้วิจัยนำทฤษฎีประพันธกรมาร่วมใช้ประกอบการวิเคราะห์การเล่าเรื่อง เนื่องจากผู้วิจัยสนใจว่าวิธีการการเล่าเรื่องที่มีความโดดเด่นจนกลายเป็นเอกลักษณะของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสนั้นส่งผลต่อความเป็นผู้กำกับภาพยนตร์แนวประพันธกรอย่างไรบ้าง รวมทั้ง

ผู้กำกับภาพยนตร์ได้นำภูมิหลัง ความคิด อุดมการณ์ ความรู้สึกส่วนตัวมาถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์ที่ตนสร้างสรรค์ขึ้น ให้ผู้ชมและสังคมได้รับรู้ด้วยวิธีการเล่าเรื่องเฉพาะตัวอย่างไรบ้าง

4. ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อ (Political Economy of Media)

4.1 แนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อ

การนำทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองมาใช้ในการวิเคราะห์สื่อมวลชนมาจากแนวคิดเบื้องต้นของ Karl Marx ที่ได้วางระบบคิดไว้ว่า “สื่อ” คือปัจจัยการผลิตชนิดหนึ่งที่มีลักษณะสอดคล้องกับระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ในระบบนี้สื่อซึ่งเป็นปัจจัยการผลิตจะถูกครอบครองแบบผูกขาดโดยชนชั้นนายทุน ซึ่งเป็นชนชั้นที่ครองความเป็นเจ้าของเป็นส่วนใหญ่ และจะใช้ปัจจัยการผลิตเหล่านี้เพื่อสนองผลประโยชน์และความต้องการของกลุ่มตน โดยชนชั้นนายทุนจะครอบครองสื่อประเภทต่างๆ เพื่อแพร่กระจายความคิดและโลกทัศน์แบบทุนนิยมออกไปยังกลุ่มต่างๆ ในสังคม และพยายามปิดโอกาสไม่ให้ชนชั้นอื่นได้เป็นเจ้าของสื่อหรือนำเสนอความคิดที่ไม่เห็นด้วย (กาญจนา แก้วเทพ, 2556, น. 309)

Nicholas Garnham (1986, pp. 21-55) กล่าวถึงการนำแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองมาศึกษาสื่อมวลชนไว้ในบทความชื่อ Contribution to a Political Economy of Mass Communication ว่าเป็นการให้ความสำคัญต่อการศึกษาความสัมพันธ์ของระบบเศรษฐกิจทุนนิยมกับระบบการเมือง และเชื่อมโยงไปยังประเด็นคำถามว่าใครเป็นผู้ควบคุมสื่อ โครงสร้างเกี่ยวกับความเป็นเจ้าของในการสื่อสารมวลชนเป็นอย่างไร ระบบสื่อสารมวลชนในฐานะที่เป็นธุรกิจมีกลไกการทำงานอย่างไร ทำให้การศึกษาสื่อมวลชนที่นำแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองมาใช้วิเคราะห์มีความเชื่อว่า ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและปัจจัยด้านการเมืองมีอิทธิพลต่อการทำงานสื่อสารมวลชน เพราะสื่อมวลชนและเนื้อหาสารส่วนใหญ่จะถูกกำหนดโดยเศรษฐกิจและการเมือง (กาญจนา แก้วเทพ, 2541, น. 8)

ดังนั้นการจะทำความเข้าใจระบบสื่อสารมวลชนผ่านมุมมองแนวคิดดังกล่าวจำเป็นต้องวิเคราะห์บริบทต่างๆ ในสังคม โดยเฉพาะปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ปัจจัยด้านการเมือง ระบบอุตสาหกรรมสื่อมวลชน รวมทั้งวิเคราะห์ด้านเนื้อหา ความคิด และอุดมการณ์ของสื่อประเภทต่างๆ อย่างลึกซึ้งรอบด้าน (อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, 2542) ทำให้กลุ่มแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการวิเคราะห์ระบบสื่อมวลชนว่า สื่อมวลชนเป็นทั้ง “ปัจจัยการผลิตแบบเศรษฐศาสตร์และการเมือง” และเป็น “ปัจจัยในการผลิตความคิดและอุดมการณ์” ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้วิเคราะห์ในการวิจัยครั้งนี้ เนื่องจากผู้วิจัยมองว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่สร้างสรรค์ขึ้นมาในฐานะที่เป็น “ผลผลิต” หรือเป็น

“สินค้า” ประเภทหนึ่งนั้น มีความเกี่ยวโยงกับปัจจัยด้านเศรษฐกิจและปัจจัยด้านการเมืองและส่งผลกระทบต่อกันอย่างไรบ้าง ทั้งในฐานะที่เป็นผลการผลิตแบบเศรษฐศาสตร์การเมือง อาทิ ใครคือผู้ลงทุนสร้างภาพยนตร์ให้กับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส รวมทั้งในฐานะที่เป็นผลผลิตทางความคิด อย่างเช่น ผู้กำกับภาพยนตร์อาจซุกซ่อนอุดมการณ์บางประการแฝงไว้ภายในเนื้อหาภาพยนตร์ เป็นต้น โดยผู้วิจัยนำหลักการสำคัญแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองด้านสื่อ” ของ Vincent Mosco (1996) ที่แสดงทัศนะไว้ใน “The Political Economy of Communication: Rethinking and Renewal” มาประยุกต์ใช้ศึกษาร่วมในงานวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย

4.1.1 ระบบสื่อสารมวลชนถือเป็นระบบธุรกิจอุตสาหกรรมประเภทหนึ่ง การดำเนินกิจการของสื่อมวลชนมักถูกเรียกว่า “อุตสาหกรรมบันเทิง” และเมื่อเป็นระบบธุรกิจอุตสาหกรรมที่อยู่ภายใต้โครงสร้างเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ระบบสื่อสารมวลชนจึงจำเป็นต้องดำเนินงานตามกฎเกณฑ์ของระบบทุนนิยม เช่น ต้องทำกำไรมากที่สุด ต้องแย่งส่วนแบ่งทางการตลาด ต้องขยายกลุ่มผู้ชม ต้องเพิ่มทุน เป็นต้น จึงเป็นเรื่องลำบากที่สื่อสารมวลชนจะทำหน้าที่ตามบรรทัดฐานที่ควรพึงทำต่อมวลชน เพราะระบบธุรกิจสื่อจำเป็นต้องทำหน้าที่เพื่อให้ถึงเป้าหมายสูงสุดคือผลกำไรในเชิงพาณิชย์เป็นหลัก

4.1.2 ผลผลิตสื่อถือเป็นสินค้าประเภทหนึ่ง ผลผลิตที่ออกมาจากระบบธุรกิจอุตสาหกรรมของสื่อคือ “ผลผลิตสื่อ” (media product) ก็จะมีสถานะเป็นสินค้าชนิดหนึ่ง (commodity) ซึ่งหมายความว่าการผลิตสินค้าเหล่านี้ต้องมีการลงทุนและมีการหวังผลกำไร บางกรณีอาจเห็นกระบวนการที่ผลผลิตสื่อบางชนิดยังถูกผลิตออกมาแบบไม่ใช่สินค้า เช่น ภาพยนตร์ที่สร้างโดยกลุ่มนิสิตนักศึกษาที่ถูกนำเผยแพร่เพียงภายในสถานศึกษา แต่หากมีการนำภาพยนตร์ไปสร้างใหม่แล้วนำไปฉายในโรงภาพยนตร์เพื่อเก็บค่าเข้าชม ภาพยนตร์เรื่องนั้นก็จะมีมูลค่าขึ้นมาและกลายเป็นการผลิตในระบบทุนนิยม จนภาพยนตร์เปลี่ยนสถานะเป็นสินค้าที่ต้องมีการซื้อขาย

4.1.3 ลักษณะพิเศษของสินค้าสื่อมวลชน สินค้าในระบบทุนนิยมจะมี 2 ประเภท คือ 1. สินค้าที่เป็นวัตถุ กับ 2. สินค้าทางความคิด ในกรณีของสื่อมวลชนนั้น ลักษณะพิเศษประการหนึ่งของสินค้าสื่อสารมวลชนก็คือ เป็นสินค้าทางความคิด ซึ่งในแง่กระบวนการผลิตแบบระบบทุนนิยมมีกระบวนการและกลไกในการผลิตสินค้าสื่อเหล่านี้ตามแบบอย่างของการผลิตสินค้าอุตสาหกรรมทั่วไป แต่เมื่อสินค้าทางความคิดถูกนำไปบริโภคหรือถูกใช้แล้ว อาจส่งให้มี “อิทธิพล” ต่อแบบแผนการดำเนินชีวิต จิตสำนึก อุดมการณ์ ของผู้คนในสังคม ซึ่งลักษณะพิเศษของสินค้าสื่อมวลชนก็คือ เป็นสินค้าที่ไม่หมดสิ้นแม้จะผ่านการใช้มาแล้ว เช่น เมื่อบริโภคน้ำอัดลม ปริมาณน้ำก็จะค่อยๆ หมดสิ้นไป แต่เมื่อชมภาพยนตร์เรื่องหนึ่งจบแล้ว ผลผลิตของภาพยนตร์เรื่องที่ชมจะยังคงอยู่และสามารถนำเอามาบริโภคซ้ำได้อีก ซึ่งลักษณะของสินค้าที่ใช้แล้วไม่หมดสิ้นนี้ สามารถ

ทำให้ธุรกิจอุตสาหกรรมสื่อสามารถสร้างผลกำไรได้หลายครั้ง เนื่องจากลงทุนครั้งเดียวแต่มีหลายช่องทางการเผยแพร่ที่หลากหลาย จำหน่ายซ้ำได้หลายรอบ รวมทั้งยังอาจถูกใช้เป็นเครื่องมือเพื่อปลูกฝังความคิดและอุดมการณ์บางประการ

4.1.4 คำถามหลักของกลุ่มเศรษฐศาสตร์การเมืองต่อการสื่อสารมวลชน ข้อสงสัยหรือคำถามที่กลุ่มเศรษฐศาสตร์การเมืองมักจะนำมาใช้ศึกษาวิเคราะห์เรื่องสื่อสารมวลชน คือ (กาญจนา แก้วเทพ, 2556, น. 311-312)

1) ใครเป็นเจ้าของทุน เช่น ใครเป็นเจ้าของสถานีโทรทัศน์ ใครเป็นเจ้าของบริษัทค่ายภาพยนตร์ ใครเป็นเจ้าของเครือโรงภาพยนตร์ทั้งในด้านพฤตินัยและนิตินัย เป็นต้น

2) ใครเป็นกลุ่มผู้ดำเนินงานสื่อมวลชน ซึ่งเป็นการศึกษาโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจของระบบการสื่อสาร เช่น องค์กรการสื่อสารบางแห่งอาจตกอยู่ภายใต้การควบคุมดูแลโดยกลุ่มนักการเมือง เป็นผลทำให้ผู้ดำเนินงานในองค์กรต้องปฏิบัติหน้าที่ตามคำสั่งหรือตามแนวทางที่ผู้มีอำนาจวางไว้ เป็นต้น

3) ใครเป็นผู้มีอำนาจตัดสินใจในการแบ่งผลประโยชน์ที่เกิดขึ้น เช่น การให้สัมปทานแก่ธุรกิจเอกชนที่เข้ามาร่วมดำเนินการกับสถานีสื่อของรัฐ ใครมีอำนาจตัดสินว่าจะต้องแบ่งผลประโยชน์ที่เกิดขึ้นแก่ฝ่ายใดมากน้อยเพียงใด

4) ความก้าวหน้าของพลังการผลิต เช่น ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีที่ใช้ในการผลิตสินค้า ความสามารถและทักษะของแรงงานหรือพนักงานเป็นอย่างไร เนื่องจากพลังการผลิตเป็นองค์ประกอบที่สำคัญส่วนหนึ่งของระบบการผลิต การกระจาย และการบริโภคสินค้า รวมทั้งการลงทุนเพื่อการผลิตสินค้าก็มักจะอยู่ในรูปของเครื่องจักร อุปกรณ์ แรงงานและเทคโนโลยี

5) ความขัดแย้งด้านเศรษฐกิจระหว่างกลุ่มต่างๆ ในสังคมมีอะไรบ้าง เนื่องจากระบบทุนนิยมเป็นระบบที่วางอยู่บนหลักการแข่งขัน ดังนั้น ความขัดแย้งระหว่างกลุ่มต่างๆ ในสังคมจึงเป็นเรื่องปกติของระบบนี้ ความขัดแย้งด้านเศรษฐกิจนั้นอาจจะมีทั้งในระดับระหว่างเจ้าของทุนด้วยกัน เช่น การแย่งชิงประมูลโทรทัศน์ระบบดิจิทัล หรือ ความขัดแย้งระหว่างผู้ประกอบการเครือโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่กับกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่ต้องการฉายภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์เพิ่มมากขึ้น

6) กระบวนการสะสมทุนและแสวงหากำไรเป็นอย่างไร เจ้าของทุนใช้วิธีการแบบใด เช่น วิธีการทางเศรษฐกิจ โดยการแข่งกันพัฒนาคุณภาพของสินค้าและบริการให้ดียิ่งขึ้น หรือใช้วิธีการทางการเมือง อาจเป็นในรูปแบบการออกกฎระเบียบ ข้อบังคับ หรือกฎหมายเพื่อเอื้อประโยชน์แก่ฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง เช่น การแข่งขันพัฒนาโรงภาพยนตร์ของแต่ละเครือโรงภาพยนตร์ให้ทันสมัย หรือการออกกฎหมายกีดกัน ตั้งกำแพงภาษีกับภาพยนตร์ต่างประเทศ เป็นต้น

7) การควบคุมคนและการทำงานในสื่อมวลชนผ่านโครงสร้างต่างๆ เช่น แบบแผนของการเป็นเจ้าของสื่อและการควบคุมต่างๆ เข้ามากำหนดกระบวนการทำงานอย่างไรบ้าง เช่น ถูกกฎหมายกำหนด ถูกนโยบายขององค์กรกำหนด หรือถูกวัฒนธรรมขององค์กรเป็นตัวกำหนด

8) มีความคิด อุดมการณ์ ค่านิยมอะไรบ้างที่ปรากฏในเนื้อหาสื่อมวลชน แนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองเชื่อว่า โครงสร้างส่วนล่างคือ ระบบเศรษฐกิจจะเป็นตัวกำหนดโครงสร้างส่วนบนคืออุดมการณ์ จิตสำนึก วัฒนธรรมของคนในสังคม ดังนั้น เมื่อระบบทุนนิยมเป็นระบบเศรษฐกิจแบบเสรีนิยม การวิเคราะห์เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานสื่อทุกประเภท ก็จะพบอุดมการณ์ จิตสำนึก และวัฒนธรรมที่สอดรับกับระบบเศรษฐกิจทุนนิยมด้วยเช่นกัน

นอกจากหลักแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและปัจจัยด้านการเมืองที่ส่งผลต่อการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ผู้วิจัยยังนำแนวคิดการการวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวอิงบริบท มาวิเคราะห์ร่วมเพื่อเพิ่มความลึกซึ้งและครอบคลุม เพราะมีรากฐานมาจากแนวคิดของ Karl Marx เช่นเดียวกับแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อ และเนื่องจากการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสนั้น รายล้อมด้วยบริบทต่างๆ ในสังคมอีกหลายประการ ผู้วิจัยจึงนำการวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวอิงบริบทมาร่วมศึกษา โดยมีรายละเอียดดังนี้

4.2 แนวคิดการวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวอิงบริบท

การนำการวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวอิงบริบทมาใช้เป็นกรอบในการศึกษาร่วมกับแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อเพื่อศึกษาภาพยนตร์และผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสนั้น เนื่องจากเนื้อหาและรูปแบบวิธีการสร้างภาพยนตร์รวมทั้งผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์มีความสัมพันธ์กับบริบทที่ล้อมรอบภาพยนตร์อย่างลึกซึ้ง ซึ่งบริบทของภาพยนตร์ที่ศึกษาจะเน้นในมิติด้านเศรษฐศาสตร์และมิติด้านการเมืองเป็นหลัก โดยมีพื้นฐานมาจากแนวคิดมาร์กซิสต์ของ Karl Marx ที่เชื่อว่าเงื่อนไขทางเศรษฐกิจและการเมืองเป็นสิ่งกำหนดบริบทในสังคม (กฤษดา เกิดดี, 2548, น. 232)

ผู้วิจัยนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์และผู้กำกับในฐานะที่เป็นผลผลิตทางเศรษฐกิจและการเมือง โดยพิจารณาว่าภาพยนตร์และผู้กำกับภาพยนตร์นั้นถูกสร้างและถูกหล่อหลอมภายใต้บริบทที่ศึกษาอย่างไร และบริบทเหล่านี้ได้ส่งผลต่อเนื้อหาภาพยนตร์และรูปแบบการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสอย่างไรบ้าง ซึ่งผู้วิจัยนำเอาบริบททางเศรษฐกิจและบริบททางการเมือง ตลอดจนปัจจัยต่างๆ ของภาพยนตร์ เช่น ระบบค่าย

ภาพยนตร์ ภูมิหลังของผู้กำกับภาพยนตร์ ทุนสร้าง เนื้อหาหรืออุดมการณ์ในภาพยนตร์ ใช้เป็นหลักสำคัญสำหรับการศึกษา โดยนำหลักการวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวอิงบริบท ได้แก่ การเสาะหารากเหง้าของภาพยนตร์มาร่วมใช้ในการศึกษา มีรายละเอียดดังนี้

4.2.1 การเสาะหารากเหง้าของภาพยนตร์

หลักการวิเคราะห์สื่อมวลชนประเภทสื่อภาพยนตร์โดยทั่วไป มักอาศัยองค์ประกอบหรือภาษาภาพยนตร์เป็นหลักสำคัญ อันได้แก่ ภาพและการจัดองค์ประกอบภาพ แสง สี เสียง การลำดับภาพ การแสดง มุมกล้อง การเคลื่อนไหวกล้อง ฉาก และการแสดง แต่หากเป็นการศึกษาภาพยนตร์แนวอิงบริบท หรือเมื่อนำมาใช้กับแนวคิดย่อยที่อิงกับแนวบริบท อย่างเช่น แนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมือง ใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์แล้ว ภาษาภาพยนตร์ดังกล่าวข้างต้นจะเป็นส่วนประกอบที่แทบไม่ถูกนำมาใช้ในการศึกษา (กฤษดา เกิดดี, 2548, น. 238) จึงมีข้อสงสัยว่าแล้วจะมีหลักการใดใช้ยึดเป็นแบบแผนเพื่อใช้ศึกษาได้

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา (2533) ได้เสนอแนวทางการศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่แตกต่างจากการใช้ภาษาภาพยนตร์เป็นกรอบในการวิเคราะห์ว่าสามารถนำแนวทางต่อไปนี้มาใช้ศึกษาภาพยนตร์ได้ ประกอบด้วย 1. การเสาะหารากเหง้า (genetic phase) 2. การวิเคราะห์ภายใน (immanent phase) 3. การตัดสินคุณค่า (judgment phase)

ซึ่งจากแนวทางดังกล่าว บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา (2533, น. 33-34) มีความเห็นว่า “การเสาะหารากเหง้า” คือขั้นตอนสำคัญที่มีส่วนกำหนดเนื้อหาและรูปแบบการสร้างภาพยนตร์ โดยแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ

1) ปัจจัยด้านอัตวิสัย ประกอบด้วย ความตื้นลึกหนาบางของอารมณ์ จินตนาการ รสนิยม จุดประสงค์ ค่านิยมและประสบการณ์ส่วนตัวของผู้สร้างภาพยนตร์หรือผู้กำกับภาพยนตร์

2) ปัจจัยด้านวัตถุวิสัย ประกอบด้วย โครงสร้างสังคม สิ่งแวดล้อม วัฒนธรรม และปัจจัยอื่นๆ ที่เป็นเงื่อนไขการทำงานซึ่งอยู่ภายนอกตัวผู้สร้างภาพยนตร์ที่อาจเป็นได้ทั้งบรรยากาศทางสังคม การเมือง แหล่งทุน สถานที่ถ่ายทำ และผลประโยชน์ทางการตลาด ซึ่งเมื่อนำมาพิจารณาแล้วการเสาะหารากเหง้าก็คือการพิจารณาบริบทของภาพยนตร์

นอกจากการเสาะหารากเหง้าจากบริบทต่างๆ ที่รายล้อมภาพยนตร์และผู้กำกับภาพยนตร์แล้ว กฤษดา เกิดดี (2548, น. 238) กล่าวถึงแนวคิดของ Roderick P. Hart (1997) ที่เสนอแนวทางการวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวอิงบริบทที่คล้ายกันว่า สิ่งที่ต้องพิจารณาในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่อิงบริบท ได้แก่ ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและปัจจัยด้านการเมือง เช่น

- ภาพยนตร์ได้รับทุนสร้างมาจากแหล่งทุนใด
- ภาพยนตร์ได้รับการเผยแพร่จัดจำหน่ายผ่านช่องทางใด

- ภาพยนตร์ถูกสร้างขึ้นเพื่อให้ใครชม

- บทบาทของตัวละคร เช่น บทพระเอกกับผู้ร้ายที่ปรากฏในภาพยนตร์

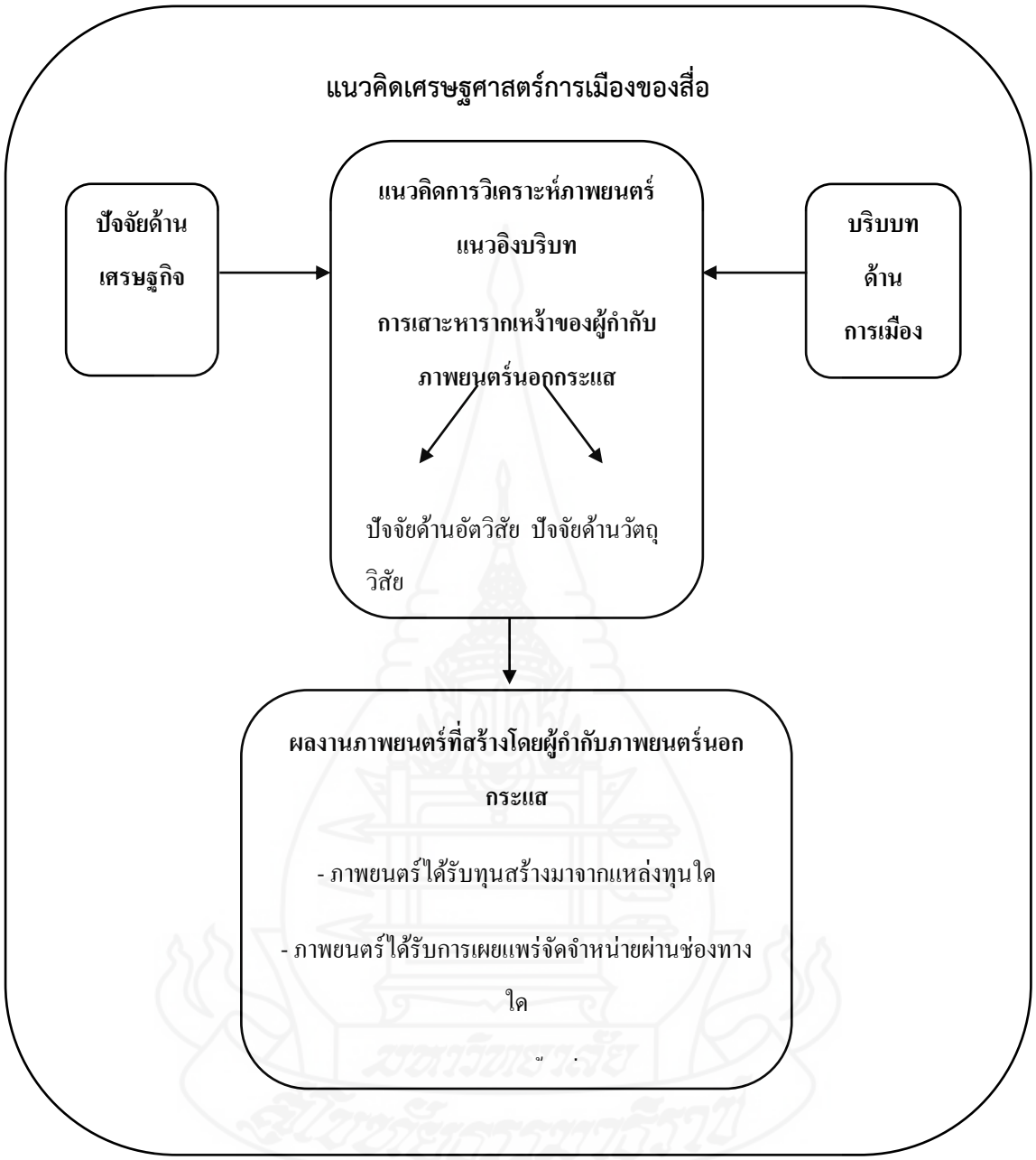
กล่าวโดยสรุป ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อมีแนวคิดว่า เศรษฐกิจและการเมืองมีส่วนกำหนดการทำงานของระบบสื่อมวลชน โดยสื่อเป็นอุตสาหกรรมประเภทหนึ่งที่ผลิตเพื่อหวังผลกำไรในระบบทุนนิยม สื่อมวลชนจึงอาจเกิดการกระจุกตัวของสื่อขึ้นได้ ส่วนด้านสารหรือเนื้อหา แนวคิดนี้เชื่อว่าสื่อมวลชนมักจะถูกกำหนดเนื้อหาและรูปแบบโดยกลไกระบบตลาด และอีกส่วนหนึ่งจะถูกกำหนดจากผลประโยชน์ของปัจจัยการผลิตหรือเจ้าของทุน

ภาพยนตร์ไทยในฐานะที่เป็นอุตสาหกรรมสื่อมวลชนประเภทหนึ่งจึงต้องเผชิญกับผลกระทบจากทั้งปัจจัยด้านเศรษฐกิจและปัจจัยด้านการเมืองด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะภาพยนตร์ไทยกระแสหลักที่จำเป็นต้องสร้างขึ้นตามกลไกของตลาดและนายทุนที่หวังผลประโยชน์เชิงธุรกิจเป็นหลัก รวมทั้งต้องระมัดระวังด้านเนื้อหาจากการกำกับดูแลโดยภาครัฐ

แต่เมื่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแส รวมทั้งผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสก่อเกิดขึ้นนับตั้งแต่ พ.ศ.2540 เป็นต้นมา เนื้อหาของภาพยนตร์นอกกระแสรวมทั้งวิธีการสร้างของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสเริ่มมีลักษณะที่แตกต่าง ไม่เป็นไปตามรูปแบบการสร้างภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป มีการต่อสู้ขัดขืนทางความคิด อุดมการณ์กับอุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลักระบบนายทุนและจากอำนาจการควบคุมโดยภาครัฐ จนได้รับการยอมรับจากกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ทั้งภายในและภายนอกประเทศรวมทั้งเทศกาลภาพยนตร์ระดับนานาชาติอย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเหล่านี้ก่อเกิดขึ้นมาได้อย่างไรภายใต้ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและปัจจัยด้านการเมืองที่ผู้กำกับภาพยนตร์ดำรงอยู่ และบริบทเหล่านี้ส่งผลต่อความคิด อุดมการณ์ รวมทั้งส่งผลต่อรูปแบบการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างไรบ้าง จึงทำให้ภาพยนตร์ไทยที่ถูกมองว่าเป็น “สินค้า” ในอุตสาหกรรมสื่อมวลชนในมุมมองของแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมือง กลายเป็น “ผลผลิตทางความคิดและอุดมการณ์” ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวอันโดดเด่นจนได้รับการยอมรับและประสบความสำเร็จในเชิงผลงานศิลปะ

ผู้วิจัยนำแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อมาใช้ศึกษาร่วมกับการวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวอิงบริบทที่มีพื้นฐานมาจากแนวคิดของ Karl Marx ว่าปัจจัยด้านเศรษฐกิจและปัจจัยด้านการเมืองมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งที่ส่งผลกระทบต่อธุรกิจสื่อมวลชน รวมทั้งสื่อภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน มาใช้เป็นกรอบในการศึกษา โดยแสดงเป็นรูปแบบแผนผัง ดังนี้



ภาพที่ 2.2 แสดงกรอบแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อ

ทั้งนี้เพื่อค้นหาคำตอบการวิจัยว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสถือกำเนิดขึ้นจากการหล่อหลอมหรือจากความกดดันภายใต้ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและปัจจัยด้านการเมืองอย่างไรบ้าง แล้วบริบทเหล่านี้ส่งผลกระทบต่อแนวความคิด อุดมการณ์ และลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างไร รวมทั้งผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีวิธีการใช้ภาพยนตร์เป็น “เครื่องมือ” ที่ไม่ใช่เป็นเพียง “สินค้า” เพื่อการแสดงออกส่วนตัวต่อบริบทเหล่านี้ผ่านเนื้อหาและรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ที่ตนเองกำกับอย่างไรบ้าง

5. แนวคิดโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ (Globalization of Media)

5.1 ความหมายและแนวคิดของโลกาภิวัตน์

โลกาภิวัตน์ถูกนำมาใช้ศึกษาร่วมกับศาสตร์หรือปรากฏการณ์ต่างๆ ทั้งทางด้านสังคม การเมือง และเศรษฐกิจอย่างกว้างขวาง รวมทั้งมีการให้คำนิยามความหมายและแนวคิดอย่างหลากหลายตามบริบทที่ใช้ศึกษา ซึ่งการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเน้นการค้นคว้าเพื่อศึกษาโลกาภิวัตน์ในด้านที่ส่งผลกระทบต่อสื่อมวลชนและเทคโนโลยีสารสนเทศเป็นสำคัญ เนื่องจากเป็นงานวิจัยเกี่ยวกับการสื่อสารมวลชนประเภทสื่อภาพยนตร์ โดยผู้วิจัยรวบรวมความหมายและแนวคิดเกี่ยวกับโลกาภิวัตน์ในด้านสื่อที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย มีรายละเอียดดังนี้

Arjun Appadurai (1996) โลกาภิวัตน์เป็นการเคลื่อนย้ายข้ามพรมแดนของผู้คน สื่อ เทคโนโลยี อุดมการณ์ และทุน ซึ่งการเคลื่อนย้ายด้านต่างๆ นี้ได้ขยายความสัมพันธ์จากพื้นที่หนึ่งไปสู่ความสัมพันธ์ในระดับโลก

Anthony Giddens (2003, p. 60, อ้างใน สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง, 2553, น. 73) โลกาภิวัตน์ คือ เหตุการณ์ที่ผูกโยงความสัมพันธ์ระหว่างท้องถิ่นต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน โดยมีความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีมาช่วยย่นย่อระยะทางและเวลา จนทำให้ผู้คนแต่ละภูมิภาคสามารถรับรู้เหตุการณ์ต่างๆ ได้พร้อมกัน

Malcolm Waters (2001, p. 102) โลกาภิวัตน์ หมายถึง การอธิบายปรากฏการณ์ที่เชื่อมโยงสังคมและพื้นที่เข้าไว้ด้วยกันทั่วโลก ความเป็นสากลนิยม การติดต่อสื่อสารที่เชื่อมถึงกันโดยทั่ว และการกระทำหรือเหตุการณ์ที่ส่งผลกระทบหรือความร่วมมือของคนทั้งโลก

David Held และ Anthony McGrew (2007, อ้างถึงใน บุษมาส สองเมือง, 2553, น. 34) โลกาภิวัตน์ คือ ปรากฏการณ์ที่ขยายขอบเขต ขนาด ความรวดเร็ว และความลึกซึ้งของผลกระทบและรูปแบบของการไหลข้ามพรมแดนของปฏิสัมพันธ์ทางสังคม โดยหมายถึงการเปลี่ยนแปลงหรือ

การปฏิรูปในขนาดขององค์กรมนุษย์ที่เชื่อมสังคมหรือชุมชนที่อยู่ห่างไกลและขยายขอบเขตของความสัมพันธ์ทางอำนาจข้ามพรมแดนและทวีปต่างๆ ของโลก

Roland Robertson (1992) โลกาภิวัตน์ หมายถึง สภาวะที่โลกได้ย่นย่อลงและการทำให้มโนทัศน์ของผู้คนมองโลกเป็นเนื้อเดียวกัน อันทำให้เกิดการพึ่งพาซึ่งกันและกันในระดับโลก โลกาภิวัตน์ทำให้โลกมีความกลมกลืน เป็นอันหนึ่งเดียวกัน มีความเป็นระบบ และผลจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นสถานที่หนึ่งจะส่งผลไปยังสถานที่อื่นเช่นกัน

ส่วนโลกาภิวัตน์ในความหมายบริบทของสังคมไทยและนักวิชาการไทยนั้น พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542 ให้ความหมายคำว่า โลกาภิวัตน์ หมายถึง การแพร่กระจายไปทั่วโลก การที่ประชาคมโลกไม่ว่าจะอยู่ ณ จุดใด สามารถรับรู้ สัมพันธ์ หรือรับผลกระทบจากสิ่งที่เกิดขึ้นได้อย่างรวดเร็วกว้างขวาง ซึ่งเนื่องมาจากการพัฒนาระบบสารสนเทศ

โกวิทย์ พวงงาม (2537) โลกาภิวัตน์ หมายถึง โลกปัจจุบันอันเป็นที่ไร้พรมแดน เนื่องมาจากความเจริญก้าวหน้าของการสื่อสาร การข่าวสารข้อมูลและเป็นกระบวนการที่เปลี่ยนโลกทั้งหมดให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในมิติของข่าวสารข้อมูล เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม โดยครอบคลุมทั้งโลกไร้พรมแดน

จำนงค์ ทองประเสริฐ (2537) โลกาภิวัตน์ คือ การแพร่กระจายไปทั่วโลก การที่ประชาคมโลกไม่ว่าจะอยู่ ณ จุดใด สามารถรับรู้สัมพันธ์ หรือรับผลกระทบจากสิ่งที่เกิดขึ้นได้อย่างรวดเร็ว กว้างขวาง ซึ่งมาจากการพัฒนาระบบเทคโนโลยีสารสนเทศ

ชูศักดิ์ วิทยาภัค (2545) โลกาภิวัตน์ หมายถึง สภาวะการเปลี่ยนแปลงโดยการเคลื่อนย้ายข้ามพรมแดนรัฐชาติทั้งทางเศรษฐกิจ วัฒนธรรม อุดมการณ์ ความรู้และเทคโนโลยีที่ถ่ายเทจากศูนย์กลางความเจริญของโลกเคลื่อนเข้าสู่ถิ่นอื่นๆ ทั่วโลก

แต่เนื่องจากความหมายอันหลากหลายของโลกาภิวัตน์ ก่อให้เกิดแนวคิดทฤษฎีหลากหลายสาขาวิชา และยังส่งผลกระทบต่อสังคมอย่างกว้างขวางและก่อให้เกิดปรากฏการณ์ต่างๆ แพร่กระจายไปทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็นด้านวัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง รวมทั้งการสื่อสารมวลชน ซึ่งสื่อมวลชนประเภทต่างๆ ล้วนได้รับผลกระทบต่อกระแสโลกาภิวัตน์ด้วยเช่นกัน จนก่อให้เกิดแนวคิดทฤษฎีโลกาภิวัตน์ที่มีความเกี่ยวข้องกับการสื่อสาร ภาพยนตร์เป็นสื่อมวลชนอีกประเภทที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงกระแสโลกาภิวัตน์ที่แพร่กระจายไปทั่วโลกได้ด้วยเช่นกัน ซึ่งงานวิจัยครั้งนี้เน้นศึกษาว่าโลกาภิวัตน์ด้านสื่อส่งผลกระทบต่อการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างไรบ้าง

ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดโลกาภิวัตน์ที่เกี่ยวข้องกับสื่อมวลชนมาใช้ในงานวิจัย โดยมีแนวคิดสำคัญดังนี้

5.2 แนวคิดโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ

5.2.1 แนวคิดการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์

ในแวดวงการสื่อสารมวลชน โลกาภิวัตน์ถูกนำมาศึกษาร่วมกับการสื่อสาร นับตั้งแต่ M.McLuhan (1964) เสนอแนวคิดเรื่อง “หมู่บ้านโลก” (Global Village) ที่กล่าวว่ามาจากการพัฒนาของ “สื่อสมัยใหม่” ที่สามารถเอาชนะอุปสรรคด้าน “เวลาและสถานที่” สื่อสมัยใหม่มีลักษณะข้ามชาติข้ามข้ามท้องถิ่นมากขึ้น สื่อสามารถเชื่อมโยงประเทศต่างๆ ทั่วโลกเข้ามาอยู่ใกล้ชิดกันราวกับอยู่ในหมู่บ้านเดียวกัน โลกจึงกลายเป็นหมู่บ้านโลกที่มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งตามทัศนะของ M.McLuhan กระบวนการทำงานของสื่อข้ามพรมแดนไม่ใช่เรื่องใหม่ เพราะคำว่าสื่อในแนวคิดของเขาหมายถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่ขยายผัสสะหรือประสบการณ์ของมนุษย์ออกไปอย่างกว้างไกล (สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง, 2553, น. 76) ดังนั้น สื่อจึงหมายถึงเทคโนโลยีด้านต่างๆ ทั้งด้านการสื่อสารและคมนาคม และเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงในกระบวนการเกี่ยวกับสื่อในการสื่อสารเมื่อใดก็จะส่งผลกระทบต่อแบบแผนการใช้ชีวิตและวัฒนธรรมข้ามพรมแดนเสมอ

ซึ่งกระบวนการไหลเวียนข้ามพรมแดนทางวัฒนธรรมโลก (global culture flows) จะเคลื่อนไหวผ่านมิติต่างๆ ทางสังคมหลายอย่างด้วยกัน ทั้งนี้ Arjun Appadurai (1996, pp. 33-34) นักมานุษยวิทยากล่าวถึงโลกาภิวัตน์ว่า เป็นภาวะทางสังคมอันแตกต่างและซับซ้อนที่เกิดจากการไหลเวียนและเคลื่อนย้ายข้ามพรมแดนของโลก ประกอบด้วย 5 มิติ ได้แก่ มิติด้านผู้คน มิติด้านเทคโนโลยี มิติด้านเงินหรือทุน มิติด้านสื่อ และมิติด้านอุดมการณ์ ซึ่งการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยสนใจศึกษาการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ในมิติเหล่านี้ว่าส่งผลกระทบต่อการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหรือไม่ และส่งผลกระทบอย่างไรบ้าง โดยการไหลเวียนของมิติที่ศึกษามีลักษณะ ดังนี้ (อ้างถึงในสมสุข หินวิมาน, 2557, น. 14-18)

1) Ethnoscapes (มิติด้านผู้คน) หรือการไหลข้ามพรมแดนของผู้คน หมายถึง การเดินทาง การย้ายถิ่นที่อยู่ของผู้คน การอพยพของผู้คนข้ามชาติ การขายแรงงานข้ามชาติ การข้ามพรมแดนของนักวิชาชีพ นักท่องเที่ยว นักธุรกิจ นักลงทุน นักศึกษา นักวิชาการ เป็นต้น

2) Technoscapes (มิติด้านเทคโนโลยี) การแพร่กระจายของเทคโนโลยีรวมไปถึงเครื่องมือ อุปกรณ์อันทันสมัยจากประเทศหนึ่งไปสู่อีกประเทศหนึ่ง รวมทั้งประดิษฐ์กรรมที่ได้รับการคิดค้นขึ้นใหม่ เช่น คอมพิวเตอร์ อินเทอร์เน็ต กล้องถ่ายภาพดิจิทัล ทั้งที่เป็นของบรรษัทข้ามชาติ บริษัทแห่งชาติ และหน่วยงานต่างๆ ของรัฐบาล

3) Financescapes (มิติด้านการเงินการลงทุน) การเคลื่อนย้ายไหลเวียนของระบบทุนเสรีนิยมที่มีความผันผวนและรวดเร็ว ผ่านตลาดเงิน ตลาดหุ้น และตลาดสินค้าในระดับ

โลก หรือการเคลื่อนย้ายไปมาของทุนข้ามชาติ เช่น กองทุนระหว่างประเทศ การลงทุนของบริษัทข้ามชาติ เงินทุนช่วยเหลือข้ามชาติ เป็นต้น

4) Mediascapes (มิติด้านสื่อ) การเดินทาง การกระจายของข้อมูลและภาพลักษณ์ต่างๆ ที่ไหลเวียนอยู่ในสังคมแล้วข้ามพรมแดนรัฐชาติหรืออาณาเขตทางภูมิศาสตร์ผ่านทางสื่อมวลชนชนิดต่างๆ เช่น เครือข่ายวิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ เครือข่ายคอมพิวเตอร์ อินเตอร์เน็ต หนังสือพิมพ์ นิตยสารและวารสาร

5) Ideoscapes (มิติด้านความคิด อุดมการณ์) การแพร่กระจายทางแนวคิดและอุดมการณ์ข้ามพรมแดนรัฐชาติ โดยเฉพาะแนวคิดและอุดมการณ์ที่เป็นผลผลิตจากภูมิปัญญาของตะวันตก เช่น อุดมการณ์ทางการเมือง สิทธิเสรีภาพ ลัทธิบริโภคนิยม สวัสดิการสังคม สิทธิมนุษยชน สิทธิสตรี การอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม เป็นต้น

การเคลื่อนย้ายไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ในมิติด้านคน เทคโนโลยี ทุน สื่อ และอุดมการณ์ในสภาวการณ์ที่เทคโนโลยีการสื่อสารสามารถทำให้อุปสรรคของระยะห่างระหว่างเวลาและสถานที่ลดลง (time-space compression) (ธนิกาญจน์ จินาพันธ์, 2552, น. 13) ส่งผลให้แต่ละประเทศในโลกต่างเป็นทั้งผู้ผลิตและเป็นผู้รับกระแสการไหลเวียนในมิติด้านต่างๆ ด้วยความรวดเร็วและกว้างขวาง เกิดเป็นความหลากหลายที่แพร่กระจายไปพื้นที่ต่างๆ ซึ่งอาจมีทั้งการยอมรับ การต่อต้าน และการต่อรองกับสิ่งที่พื้นที่หรือคนในสังคมรับเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะเป็นปัจจัยด้านเศรษฐกิจ การเมือง สังคมและวัฒนธรรม โดยปัจจัยสำคัญที่ทำให้การไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์เกิดขึ้นคือ ความก้าวหน้าและการแผ่ขยายในมิติของเทคโนโลยีการสื่อสาร

อย่างไรก็ตาม Appadurai เห็นว่าทั้ง 5 มิตินี้มีความสัมพันธ์กันในลักษณะของการไหลเวียนและเคลื่อนย้ายที่มีความแตกต่างทางระดับ ต่างความเร็ว ต่างวัตถุประสงค์และต่างเป้าหมาย โลกาภิวัตน์จึงมิใช่ความเป็นหนึ่งเดียวและกลมกลืน แต่ยังมีความไม่เท่าเทียม สับสนและสลับซับซ้อนในลักษณะ “การไหลเวียนที่ไม่ต่อเนื่อง” หรือ “Disjuncture” (Appadurai, 1996, pp. 33-36) ที่มีทั้งความขัดแย้ง ไม่สม่ำเสมอ เนื่องจากเป็นการปะทะกันของความแตกต่างในสังคมโลกยุคโลกาภิวัตน์ ทำให้เกิดลักษณะ “ท้องถิ่นข้ามท้องถิ่น” (translocaliities) อันหลากหลายรูปแบบและเข้มข้นมากกว่าอดีต (ธนิกาญจน์ จินาพันธ์, 2552, น. 13) เพราะเกิดภายใต้สภาวการณ์การไหลเวียนของผู้คน เทคโนโลยี ทุน สื่อ อุดมการณ์ ที่ข้ามพรมแดนด้วยความเร็วสูงและหลากหลายรูปแบบ ดังนั้นสภาวะความไม่ต่อเนื่อง ไม่สม่ำเสมอ อันเกิดจากบริบททางสังคม เศรษฐกิจ การเมืองของแต่ละภูมิประเทศที่มีความแตกต่างกัน จึงทำให้กระแสโลกาภิวัตน์มีลักษณะกระจัดกระจาย ไม่ได้เป็นการไหลเวียนทางเดียวจากภูมิภาคส่วนใดของโลกอย่างชัดเจนอีกต่อไป

Stuart Hall (1980, p. 137) ที่มีมุมมองว่าด้านหนึ่งของโลกาภิวัตน์ คือ การสร้างสังคมโลกที่เป็นหนึ่งเดียว แต่อีกด้านคือความแตกต่าง ดังนั้นโลกาภิวัตน์จึงไม่ใช่การแทนที่ความเป็นท้องถิ่นด้วยความเป็นสากล หากแต่คือการพบปะระหว่างความเป็นท้องถิ่นกับความเป็นสากล และสร้างความเป็นท้องถิ่นและสากลขึ้นมาใหม่ โลกาภิวัตน์จึงเป็นกระบวนการพัฒนาอันไม่สม่ำเสมอที่ส่งผลกระทบต่อผู้คนต่างสถานที่ในระดับที่แตกต่างกัน

การพิจารณากระแสโลกาภิวัตน์ในลักษณะข้างต้น ทำให้เกิดมุมมองว่าการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ว่าอาจมิได้มีเพียงมิติที่ทำให้สังคมโลกเกิดความเป็นหนึ่งเดียว หากแต่ยังอาจมีมิติที่เอื้อให้เกิดการผสมผสาน เชื่อมโยง หรือขัดแย้งกันในลักษณะที่ไม่ได้เป็นเนื้อเดียวกัน หรือ “Nonisomorphic” (สุริชัย หวันแก้ว, 2547, น. 117) ด้วยเหตุนี้การศึกษาโลกาภิวัตน์ด้วยแนวคิดที่มองว่ากระแสโลกาภิวัตน์อันประกอบด้วยมิติต่างๆ มีการปรับเปลี่ยนไหลเวียนอย่างซับซ้อนและมิได้มีเพียงหนึ่งเดียว จึงจำเป็นต้องคำนึงถึงบริบททางสังคมของแต่ละพื้นที่ตามสภาพการณ์ความแตกต่างของช่วงเวลาและสถานที่ที่ทำการศึกษาประกอบด้วย

ผู้วิจัยนำแนวคิดการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์มาเพื่อใช้เป็นกรอบการศึกษาว่า มิติด้านคน มิติด้านเทคโนโลยี มิติด้านทุน มิติด้านสื่อ และมิติด้านอุดมการณ์ ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้เกิดการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์แพร่กระจายไปทั่วโลกและส่งผลทั้งทางตรงและทางอ้อมต่อทุกบริบทในสังคมโลก รวมทั้ง “สื่อภาพยนตร์” ซึ่งเป็นสื่อมวลชนประเภทหนึ่งที่ได้รับผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์ อันมีผลทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ทั่วโลกรวมทั้งในประเทศไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญทั้งทางด้านกระบวนการสร้าง บุคลากร และรูปแบบเนื้อหา โดยผู้วิจัยเน้นศึกษาประเด็นการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ในมิติต่างๆ ที่ส่งผลกระทบต่อผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ประกอบด้วย มิติด้านคน มิติด้านเทคโนโลยี มิติด้านทุน มิติด้านสื่อ และมิติด้านอุดมการณ์ว่ามิติการไหลเวียนเหล่านี้ หรือมีมิติอื่นใดอีกบ้างที่มีความสัมพันธ์และส่งผลต่อการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

นอกจากนี้ การตั้งข้อสังเกตของนักวิชาการอย่างเช่น Appadurai และ Hall ที่เห็นว่าการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ทำให้สังคมโลกเกิดความเป็นหนึ่งเดียวกันจริงหรือไม่ ทั้งด้านความคิด ความเชื่อ อุดมการณ์ รูปแบบการดำเนินชีวิตและวัฒนธรรม ซึ่งภาพยนตร์เป็นสื่อทางวัฒนธรรมประเภทหนึ่งที่มีการผลิตและเผยแพร่ไปทั่วโลกและได้รับอิทธิพลจากกระแสโลกาภิวัตน์นี้

ผู้วิจัยสนใจว่าหากการไหลเวียนกระแสโลกาภิวัตน์ในมิติต่างๆ ส่งผลต่อการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแล้ว จะส่งผล

กระทบในลักษณะใดบ้างทั้งการยอมรับโดยทำให้มีรูปแบบเหมือนกันหรือเป็นหนึ่งเดียวแบบการกระบวนการสร้างภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด หรือจะเป็นในลักษณะการผสมผสาน ต่อรอง ขัดขืน อันเป็นรูปแบบหนึ่งของการปะทะกันของพื้นที่ทางวัฒนธรรมระหว่าง “ความเป็นโลก” (Global) กับ “ความเป็นท้องถิ่น” (Local) ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม (cultural hybridization) มาใช้เพื่อศึกษาประเด็นดังกล่าว มีรายละเอียดดังนี้

5.2.2 แนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม (cultural hybridization)

โลกาภิวัตน์มีแนวคิดอันหลากหลายและถูกนำมาใช้ในศาสตร์ต่างๆ อย่างกว้างขวาง รวมทั้งศาสตร์ด้านการสื่อสารที่มีหลายมุมมอง ทั้งมุมมองเชิงบวกที่มองว่าโลกาภิวัตน์ด้านสื่อมีส่วนช่วยเชื่อมสังคมโลกให้เป็นหนึ่งเดียวมีความทันสมัยร่วมกันอันสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องหมู่บ้านโลก (Global village) ของ Marshall Mcluhan (1964) หรือมุมมองเชิงลบที่มาจากฐานแนวคิดกลุ่มเศรษฐศาสตร์การเมืองที่เห็นว่าสื่อในยุคโลกาภิวัตน์จะครอบงำความเป็นท้องถิ่นตามภูมิภาคต่างๆ ของโลกให้กลายเป็นเนื้อเดียวกัน (สมสุข หินวิมาน, 2557, น. 14-19)

แต่งานวิจัยนี้ ผู้วิจัยสนใจพิจารณาการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ โดยเฉพาะสื่อภาพยนตร์นอกกระแสด้วยมุมมองเชิงการต่อรอง ผสมผสาน ของสำนักวัฒนธรรมศึกษา (cultural studies) ที่มีแนวคิดว่า กระบวนการสื่อสารจะมีทั้งการต่อรอง ปรับตัว ผสมผสานวัฒนธรรมโลกและท้องถิ่นเข้าไว้ด้วยกัน โดยที่กระแสโลกาภิวัตน์โลกอาจไม่ได้ครอบงำวัฒนธรรมท้องถิ่นเสมอไป แต่อาจมีกลยุทธ์การสื่อสารที่ต่อรอง ปรับตัว ผสมผสานวัฒนธรรมโลกและวัฒนธรรมท้องถิ่นเข้าหากันได้ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม หรือ cultural hybridization โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) ความแตกต่างและความหลากหลายทางวัฒนธรรม Bhabha (1990, อ้างถึงใน สมสุข หินวิมาน, 2557, น. 14-32) แสดงความเห็นว่า “ทุกวัฒนธรรมล้วนมีการข้ามสายพันธุ์” วัฒนธรรมไม่เคยหยุดนิ่งหรือเป็นหนึ่งเดียวในตัวเอง แต่ทุกวัฒนธรรมจะมีความแตกต่าง (different) และความหลากหลาย (diverse) ซึ่งท่ามกลางความแตกต่างหลากหลายของวัฒนธรรมนี้ Bhabha เชื่อว่า ไม่เคยมีวัฒนธรรมใดที่สมบูรณ์ในตัวเอง หากแต่ทุกวัฒนธรรมจะเปลี่ยนแปลงอย่างตลอดเวลา โดยสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่นเสมอ ทุกวัฒนธรรมจึงล้วนเปิดรับต่อปฏิสัมพันธ์และการแปลความหมายระหว่างกันและกันตลอดเวลา ขณะที่ Hannerz (1990, p. 237) แสดงความเห็นว่า กระแสโลกมิได้ทำให้วัฒนธรรมเป็นหนึ่งเดียว ไม่มีวัฒนธรรมใดมีอำนาจเหนือกว่าวัฒนธรรมอื่นจนหลอมรวมเป็นเนื้อเดียวกันได้ หากแต่เป็นการอยู่ร่วมกันที่มีทั้งความแตกต่างและมีการปรับเปลี่ยนได้ตลอดเวลา อย่างเช่น ภาพยนตร์ไทยที่ใช้ภาษาไทยเป็นบทสนทนาหลัก แต่ภาพยนตร์

ไทยแต่ละเรื่องอาจใช้ภาษาไทยที่มีสำเนียงการพูดแตกต่างกัน เช่น สำเนียงไทยภาคกลาง หรือสำเนียงไทยภาคเหนือ เป็นต้น

2) การข้ามสายพันธุ์ทางวัฒนธรรม เมื่อนำแนวคิดของ Homi Bhabha มาอธิบายปรากฏการณ์โลกาภิวัตน์ หรือปฏิสัมพันธ์ระหว่างความเป็นโลกและความเป็นท้องถิ่น อาจกล่าวได้ว่าสัมพันธภาพระหว่างวัฒนธรรมต่างๆ ที่มีการเผชิญหน้าต่อรองกันนั้นไม่จำเป็นต้องแสดงออกในรูปแบบการครอบงำเท่านั้น Kraidy and Murphy (2003, อ้างถึงใน สมสุข หินวิมาน, 2557, น. 14-34) อธิบายว่า ในบางครั้งการพบปะดังกล่าวสามารถแสดงออกในรูปแบบ “การข้ามสายพันธุ์ทางวัฒนธรรม หรือ cultural hybridity ที่มิได้มีเพียงหนึ่งเดียว ซึ่งการข้ามสายพันธุ์หรือการผสมผสานอาจเกิดขึ้นได้ในลักษณะดังนี้

(1) กระบวนการผสมผสานอาจเป็นในแบบลงตัว (articulation) บางครั้งอาจเป็นกระบวนการที่วัฒนธรรมโลกและท้องถิ่นเดินไปอย่างคู่ขนาน (running in a parallel line) หรือที่ต่างฝ่ายต่างอยู่

(2) ส่วนผสมที่เข้ากันได้ไม่สนิท (unplugging) และในบางครั้งการผสมผสานทางวัฒนธรรมอาจนำไปสู่ความขัดแย้ง (conflict) ได้เช่นกัน

Roland Robertson (1995, pp. 29-31, อ้างถึงใน สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง, 2553, น. 78) อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นโลกและท้องถิ่นใหม่เพิ่มเติมว่า วัฒนธรรมมีความหลากหลายมิใช่มีแต่ด้านที่ครอบงำหรือลักษณะที่เหมือนกันเพียงหนึ่งเดียว หากมีการประสานความหลากหลายระหว่างวัฒนธรรมโลก (Global) และวัฒนธรรมท้องถิ่น (Local) เรียกว่าการผสมผสานความเป็นโลกและความเป็นท้องถิ่น (glocalization) คือการที่วัฒนธรรมมักจะมีลักษณะแบบลูกผสม (hybrid culture) เมื่อเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์กระบวนการสร้างวัฒนธรรมลูกผสมก็ยังคงมีอย่างสืบเนื่องโดยมีการสื่อสารเป็นปัจจัยเสริมที่ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมอันหลากหลายยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่อง *เชคสเปียร์ต้องตาย* (สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์, 2554) ที่ดัดแปลงจากบทประพันธ์โศกนาฏกรรมแม็คเบ็ธเรื่อง The Tragedy of Bacbeth ของ วิลเลียม เชคสเปียร์ มาเล่าเรื่องใหม่ในบริบทของสังคมไทย

3) การสร้างอัตลักษณ์แบบใหม่ทางวัฒนธรรม Stuart Hall (1992, อ้างถึงใน สมสุข หินวิมาน, 2557, น. 14-35) ขยายความเพิ่มเติมเรื่องการสร้างวัฒนธรรมลูกผสมและการผสานความเป็นโลกกับท้องถิ่นว่า เมื่อใดก็ตามที่มีการผสมผสานวัฒนธรรมโลกและวัฒนธรรมท้องถิ่นเข้าไว้ด้วยกัน จะเกิดปรากฏการณ์ที่เรียกว่า “อัตลักษณ์แบบใหม่ทางวัฒนธรรม” หรือ new cultural identities ขึ้นมาเสมอ เช่นเดียวกับ Chris Barker (2002, อ้างถึงใน สมสุข หินวิมาน, 2557,

น. 14-36) ที่กล่าวว่าวัฒนธรรมต่างๆ สามารถเผชิญหน้า ผสมผสานระหว่างกันได้ ดังนั้นแม้แต่วัฒนธรรมที่เป็นลูกผสมอยู่แล้วก็สามารถผสมผสานแตกยอดได้อีก ซึ่งก่อกำเนิดเป็นตัวตนอัตลักษณ์ใหม่ๆ ทางวัฒนธรรมขึ้นได้เสมอ และที่กระบวนการก่อรูปใหม่ทางวัฒนธรรมนี้สามารถทำสิ่งที่ผู้คนเคยคิดว่าจะเป็นไปไม่ได้ให้เป็นไปได้ หรือผสมความเป็นโลกและท้องถิ่นที่ไม่น่าจะเข้ากันได้ให้บังเกิดขึ้นได้ ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์การ์ตูนไทยเรื่อง *ครุฑ มหายุทธ หิมพานต์* (ชัยพร พานิชรุทติวงศ์, 2561) ที่นำเนื้อหาจากวรรณกรรมไทยมาตีความหมายและถ่ายทอดในรูปแบบภาพยนตร์ที่ได้รับอิทธิพลมาจากภาพยนตร์การ์ตูนประเทศตะวันตกและประเทศญี่ปุ่น เป็นต้น

ภาพยนตร์เป็นสื่อวัฒนธรรมประเภทหนึ่งที่มีการไหลเวียนและแพร่กระจายไปทั่วโลกอย่างแพร่หลาย ในประเทศไทย สื่อภาพยนตร์ไทยกระแสหลักอาจตกอยู่ภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ด้านที่ถูกทำให้เป็นเนื้อเดียวโดยได้รับอิทธิพลมาจากการรูปแบบการสร้างภาพยนตร์จากประเทศตะวันตกหรือฮอลลีวู้ด แต่ผู้วิจัยนำแนวคิดโลกาภิวัตน์เกี่ยวกับการผสมผสานทางวัฒนธรรมมาร่วมใช้ในการวิเคราะห์เนื่องจาก ผู้วิจัยสนใจว่า กระแสโลกาภิวัตน์วัฒนธรรมระดับโลก (Global) จะมีบทบาทและส่งผลอย่างไรต่อบริบทภาพยนตร์ไทยนอกกระแส โดยเฉพาะผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสผู้เป็นผู้ผลิตวัฒนธรรมท้องถิ่น (Local) ว่าการก่อเกิดหรือภูมิหลังชีวิตของผู้กำกับเหล่านี้จะส่งผลต่อการยอมรับ ปรับเปลี่ยน ผสมผสาน ต่อรอง หรือต่อต้านวัฒนธรรมประเภทสื่อ “ภาพยนตร์” ที่ได้รับจากกระแสโลกาภิวัตน์โลกอย่างไรบ้าง และจะส่งผลกระทบต่อกระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสเช่นไร

จากที่กล่าวข้างต้น ผู้วิจัยนำมาสรุปความหมายของโลกาภิวัตน์ที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ว่า โลกาภิวัตน์หมายถึง กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง ตลอดจนการสื่อสารที่มีการไหลเวียนและหลอมรวมกันจากทั่วโลก อันเนื่องมาจากความเจริญทางด้านเทคโนโลยี ความรวดเร็วของข้อมูลข่าวสารด้วยระบบดิจิทัล ระบบการติดต่อสื่อสารโดยเครือข่ายไร้สาย และการพัฒนาระบบคมนาคมขนส่ง ส่งผลให้ทั่วโลกมีความเชื่อมโยงและส่งผลกระทบถึงกันและกัน โดยองค์ประกอบที่ก่อให้เกิดโลกาภิวัตน์คือ การเคลื่อนย้ายไหลเวียนของผู้คน เงินทุน ความคิด อุดมการณ์ วัฒนธรรม ข้อมูลข่าวสาร ความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี และโทรคมนาคมการสื่อสาร ซึ่งปัจจัยเหล่านี้ก่อให้พลังทางเทคโนโลยี เศรษฐกิจ การเมือง และพลังทางวัฒนธรรม เกิดการไหลเวียนทั่วทั้งโลก ส่งผลกระทบทั้งทางตรงและทางอ้อมอย่างกว้างขวางต่อทุกบริบทในสังคมโลก รวมทั้ง “สื่อภาพยนตร์” ซึ่งเป็นสื่อมวลชนประเภทหนึ่งที่ได้รับผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์ด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะผลกระทบที่เกิดจากปัจจัยการไหลเวียนของผู้คน เทคโนโลยี เงินทุน การสื่อสาร และอุดมการณ์ อันมีผลทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ทั่วโลกรวมทั้ง

ในประเทศไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญทั้งทางด้านแนวคิด กระบวนการสร้าง บุคลากร แหล่งทุน และเนื้อหา

ซึ่งงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยสนใจศึกษาแนวคิดโลกาภิวัตน์ด้านสื่อโดยเน้นที่ประเด็นการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ในมิติต่างๆ ที่ส่งผลกระทบต่อผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสว่า มิติการไหลเวียนเหล่านี้ มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์และส่งผลต่อการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างไร หรือมีมิติอื่นใดนอกเหนือจากนี้เมื่อศึกษาภายใต้บริบทของสังคมไทย ทั้งนี้ผู้วิจัยนำแนวคิดโลกาภิวัตน์เกี่ยวกับการผสมผสานทางวัฒนธรรมมาใช้ร่วมการวิเคราะห์ เนื่องจากภาพยนตร์เป็นสื่อทางวัฒนธรรมประเภทหนึ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงและแพร่กระจายตามการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์วัฒนธรรมโลก ซึ่งผู้วิจัยสนใจว่าวัฒนธรรมด้านสื่อภาพยนตร์ระดับสากล (Global) จะส่งผลต่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแสโดยเฉพาะต่อผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่เป็นผู้ผลิตวัฒนธรรมท้องถิ่น (Local) อย่างไรบ้าง

งานวิจัยและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การทบทวนงานวิจัยและวรรณกรรมในการศึกษาครั้งนี้เป็นการรวบรวมงานที่เกี่ยวข้องกับสื่อประเภทภาพยนตร์เป็นหลัก เนื่องจากสื่อภาพยนตร์มีประเด็นให้ศึกษาได้อย่างหลากหลาย แต่งานของผู้วิจัยเน้นไปที่การวิเคราะห์การก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ผู้วิจัยจึงทบทวนงานวิจัยและวรรณกรรมในบริบทที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาโดยเน้นทบทวนงานที่ศึกษาเกี่ยวกับภูมิหลังผู้กำกับภาพยนตร์ บริบททางสังคม บริบททางเศรษฐกิจ และบริบททางการเมืองที่ผู้กำกับภาพยนตร์ก่อเกิดขึ้นมา รวมทั้งงานที่ศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ชาวไทยรวมทั้งผู้กำกับภาพยนตร์ชาวต่างประเทศโดยมุ่งศึกษาผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีการสร้างสรรค์ตามแนวทางภาพยนตร์นอกกระแส และเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัวอันโดดเด่นตามแนวทางความเป็นประพันธกร ทั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งงานวิจัยที่เกี่ยวข้องออกเป็นกลุ่มต่างๆ ตามแนวคิดทฤษฎีที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการศึกษา โดยแบ่งเป็นกลุ่มงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีประพันธกร แนวคิดการเล่าเรื่อง แนวคิดภาพยนตร์นอกกระแส แนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมือง และแนวคิดโลกาภิวัตน์ รวมทั้งบทความ งานวิจัยต่างประเทศ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

งานวิจัยของก้อง พาหุรักษ์ (2548) เรื่อง “ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์อิงค์มาร์ เบิร์กแมน” ผู้วิจัยวิเคราะห์ผลงานการกำกับภาพยนตร์ของอิงค์มาร์ เบิร์กแมน รวมทั้งประวัติชีวิตและบริบททางสังคม วัฒนธรรม และการเมืองของประเทศสวีเดน โดยนำแนวคิดการเล่าเรื่องมาใช้ประกอบการวิเคราะห์เพื่อหาองค์ประกอบร่วมในภาพยนตร์แต่ละเรื่องมาอธิบายลักษณะประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ ผลการวิจัยพบว่า ภาพยนตร์ของเบิร์กแมนแบ่งผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่เป็น

ลักษณะสามฤดูกาล ได้แก่ ฤดูชีวิตมีความหวัง ฤดูความหวังดับสูญ และฤดูการกลับคืนของความหวัง ซึ่งช่วยอธิบายพัฒนาการทางอารมณ์ มุมมอง และความคิดของเบิร์กแมนได้มากขึ้น ในแง่ศิลปะเบิร์กแมนใช้วิธีการเล่าเรื่องอย่างเรียบง่าย ตรงไปตรงมา เสนออารมณ์แบบดรามา ส่วนใหญ่ถูกจัดวางไว้ในบุคลิกของตัวละครสำคัญของเรื่อง ด้านการเล่าเรื่องด้วยภาพ ใช้วิธีการเคลื่อนกล้องอย่างจำกัด มักใช้ภาพแบบลองเทค (long take) และไม่ตัดภาพพร่ำเพรื่อเพื่อสร้างลักษณะการสื่อสารแบบสมจริงคล้ายการถ่ายสารคดี ส่วนเนื้อหาหลักมักเป็นประเด็นเกี่ยวกับวิพากษ์ศาสนา การวิจารณ์ศาสนาคริสต์ในแง่แลบ การแสวงหาผู้อื่น และความพยายามใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันของมนุษย์

บุคคลที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อการสร้างสรรค์งานของเบิร์กแมนได้แก่ อีริค เบิร์กแมน บิดาผู้ถ่ายทอดแนวคิดทางศาสนาที่เข้มงวด กลุ่มศิลปินนักเขียน ผู้กำกับละครเวที และผู้กำกับภาพยนตร์ ในส่วนของบริบททางสังคมและการเมืองของสวีเดน พบว่าเบิร์กแมนได้รับอิทธิพลทางอ้อม ยกเว้นเรื่องความเป็นกลางทางการเมืองของประเทศที่ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดในภาพยนตร์ของเบิร์กแมนแทบทุกเรื่อง

งานวิจัยของพิสณฑ์ สุวรรณภักดี (2555) เรื่อง “ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของ อังเดร ทาร์คอฟสกี้” ศึกษาลักษณะความเป็นประพันธกรจากผลงานภาพยนตร์ทั้งหมด 8 เรื่อง ผลการวิจัยพบว่า อังเดร ทาร์คอฟสกี้ สร้างภาพยนตร์โดยมีเนื้อหาที่มีอิทธิพลมาจากภูมิหลังในวัยเด็กที่อาเชนีย์ ประเทศรัสเซีย ทาร์คอฟสกี้ ผู้เป็นพ่อทอดทิ้งไปในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และแรงกดดันจากบริบททางสังคมและการเมืองของสหภาพโซเวียตในรัสเซียขณะประกอบอาชีพกำกับภาพยนตร์ ส่งผลให้ภาพยนตร์ของทาร์คอฟสกี้มักสะท้อนภาพการต่อสู้ของคนทำงานศิลปะหรือผู้มีศรัทธาบางอย่างที่แตกต่างจากคนทั่วไปในสังคมและมักถูกมองว่าเป็นคนแปลกแยก ซึ่งเป็นผลกระทบมาจากช่วงชีวิตของเขาที่อยู่ในช่วงการปฏิวัติทางวัฒนธรรมของสหภาพโซเวียตที่ทำให้เขาและคนรู้จักต้องต่อสู้ด้วยความเจ็บปวด บทสรุปของตัวละครเหล่าจึงพบแต่ความพ่ายแพ้ แต่ได้สร้างสัญลักษณ์บางอย่างเพื่อรักษาจิตวิญญาณและอุดมการณ์ไว้

รูปแบบการสร้างภาพยนตร์ของอังเดร มักเน้นการเล่าเรื่องโดยใช้ข้อขัดแย้งที่เกิดจากภายในตัวละครเป็นข้อขัดแย้งหลักของเรื่อง มักใช้การถ่ายแบบ Long Take ในการถ่ายทอดและใช้เสียงบทกวีเป็นเสียงบรรยายเสริม การเล่าภาวะภายในตัวละคร (Inner state of mind) มีบรรยากาศเฉพาะในภาพยนตร์ ซึ่งมีอิทธิพลมาจากสภาพบรรยากาศบ้านในชนบทของรัสเซียที่ทาร์คอฟสกี้ใช้ชีวิตในวัยเด็ก โดยมักจะมีฉากความจริงและความฝันผสานกันไป ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่ทำให้ภาพยนตร์ของเขามีความเป็นประพันธกรแตกต่างจากภาพยนตร์ของผู้สร้างคนอื่น

งานวิจัยของศรายุทธ กุลราช (2556) เรื่อง “ธรรมชาตินิยมในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของฌอง-ปิแอร์ ดาร์เดนน์ และลุค ดาร์เดนน์” ศึกษาลักษณะเฉพาะของธรรมชาตินิยมในภาพยนตร์

ของฌอง-ปิแอร์ ดาร์เดนน์ และลุค ดาร์เดนน์ ด้วยวิธีการวิเคราะห์ตัวบทหรือเนื้อหาจากภาพยนตร์ของผู้กำกับทั้งสอง ผลการวิจัยพบว่า ธรรมชาติในภาพยนตร์ของสองพี่น้องดาร์เดนน์ส่วนใหญ่ได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งแวดล้อมในถิ่นเกิดคือ เมืองลีแยช ประเทศเบลเยี่ยม รวมทั้งจากแนวคิดของผู้กำกับภาพยนตร์สัจนิยมในอดีตและนักการละคร โดยภาพยนตร์แทบทุกเรื่องจะถ่ายทำในเมืองลีแยชและมุ่งนำเสนอประเด็นปัญหาและศีลธรรมในสังคมร่วมสมัย

ด้านรูปแบบการสร้างของสองพี่น้องดาร์เดนน์เป็นการผสมผสานระหว่างวรรณกรรมธรรมชาตินิยมกับภาพยนตร์สารคดี ขณะที่ตัวละครส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นชนชั้นล่างหรือคนต่างด้าวที่ถูกสังคมบีบให้ต้องกระทำความผิด ตัวละครมักหางานถูกกฎหมายอย่างยากลำบากหรือไม่ก็ขาดทักษะในงานที่ทำ ทำให้ชีวิตของตัวละครต้องดิ้นรนมากกว่าคนทั่วไปเพื่อดำรงชีวิตให้อยู่รอด

ส่วนการเล่าเรื่องมักใช้ลักษณะแบบมินิมัลลิสท์ (Minimalism) ด้วยการวางจังหวะของความขัดแย้งใหม่หลังจากที่ความขัดแย้งก่อนหน้ากำลังเข้าสู่ภาวะคลี่คลายเพื่อทำให้ชีวิตของตัวละครเป็นมากกว่าชีวิตปกติทั่วไป ส่วนฉากและสถานที่ สองพี่น้องผู้กำกับภาพยนตร์นิยมใช้แบบ non-place หรือพื้นที่แห่งการเปลี่ยนผ่านเพื่อแสดงถึงความไร้จุดหมายของตัวละครและทำให้ผู้ชมใกล้ชิดตัวละครมากขึ้น สำหรับเทคนิคทางภาพมักใช้ฉากลองเทค (long take) ถ่ายทำภาพแบบมือถือที่ถูกใช้ควบคู่กับมุมมองที่พวกเขาเรียกว่า corps-camera หรือ body-camera เพื่อติดตามตัวละครอย่างใกล้ชิดด้วยภาพขนาดใกล้ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างความเป็นธรรมชาตินิยมให้มากที่สุด

งานวิจัยของณัฐนี ตามไท (2553) เรื่อง “การวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของภาพยนตร์แนวตลกร้ายโดยโจเอล และอีธาน โคเอน” ศึกษาลักษณะเฉพาะของภาพยนตร์แนวตลกร้ายโดยโจเอลและอีธาน โคเอน ในบริบทของทฤษฎีประพันธกร ด้วยการวิเคราะห์เนื้อหาจากภาพยนตร์จำนวน 13 เรื่อง ผลการวิจัยพบว่าความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์สองพี่น้องเกิดจากแม้ทั้งคู่จะมีความถนัดกันคนละด้านแต่สามารถทำงานร่วมกันได้อย่างสอดคล้อง จนทำให้ภาพยนตร์มีเอกลักษณ์และสไตล์โดดเด่นเป็นของตัวเอง โดยแสดงผ่านแก่นเรื่องเกี่ยวกับความโลภและความไร้สาระของมนุษย์ ทางด้านสไตล์ภาพมักใช้กล้องมุมสูง มีการจัดแสงแบบสว่างไสวและฉากเวิ้งว้างกว้างไกล เพื่อสะท้อนมุมมองและความคิดของพวกเขาที่มีต่อสังคมอเมริกัน จนนำไปสู่ลักษณะเฉพาะที่มักเกิดขึ้นในภาพยนตร์ของพี่น้องโคเอนแทบทุกเรื่อง 2 ลักษณะสำคัญ ได้แก่ ลักษณะการเล่าเรื่องที่โดดเด่น อันประกอบด้วยโครงเรื่องที่มีลักษณะหักมุมและแผนการที่ผิดพลาด โดยนิยมนำภาพยนตร์แนวตลกร้าย (Black comedy) มาปรับเปลี่ยนเป็นแบบฉบับของพวกเขาเอง และลักษณะการสร้างอารมณ์ขันตลกร้ายให้กับตัวละครแบบ Anti-Hero ที่มีความโหดเหี้ยม สร้างความรู้สึกขบขันปนสมเพช และพี่น้องโคเอนมักจะเขียนบทสนทนาให้ตัวละครชอบพูดจาเสียดสีธาตุแท้และสะท้อนความโง่เขลาของมนุษย์ ตลอดจนสถานการณ์เสียดสีความบิดเบี้ยวของสังคมในอเมริกา

งานวิจัยของธนพล น้อยชูชื่น (2554) เรื่อง “ลักษณะของภาพยนตร์สารคดีที่แสดงอัตวิสัยของไมเคิล มัวร์” วิเคราะห์ลักษณะเด่นทั้งในแง่เนื้อหาและการนำเสนอในภาพยนตร์สารคดีของ ไมเคิล มัวร์ ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะเด่นของมัวร์เกิดจากปัจจัยหลายประการ ได้แก่ พื้นฐานครอบครัวแรงงานคาธอลิกชนชั้นกลางที่เปิดกว้างทางการเมือง ความชื่นชอบส่วนตัวในเรื่องการเคลื่อนไหวทางสังคม ความสนใจในอาชีพอันหลากหลายและลักษณะนิสัยที่เป็นคนมีอารมณ์ขันในเชิงเสียดสี ชอบแสดงความคิดเห็นในมุมมองของตัวเองอย่างชัดเจนโดยไม่เกรงกลัวการถูกคุกคามจากอำนาจรัฐแลการเมือง ทำให้ภาพยนตร์ของมัวร์มีลักษณะที่แตกต่างจากภาพยนตร์สารคดีอื่นๆ

ด้านเนื้อหาภาพยนตร์มีนัยเพื่อการต่อต้านระบบทุนนิยม ซึ่งปรากฏในหลายรูปแบบตามประเด็นของภาพยนตร์สารคดีแต่ละเรื่อง โดยใช้รูปแบบของขั้วตรงข้ามเชิงธรรมะและอธรรม ดีและชั่ว ซึ่งมัวร์มักส่อนัยของความพ่ายแพ้ในการต่อสู้เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกสะเทือนใจในโศกนาฏกรรมของบุคคลที่เกี่ยวข้องและปลุกเร้าให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกอยากเปลี่ยนแปลงสิ่งไม่ดีที่ปรากฏในเรื่องด้วย

รูปแบบการสร้างภาพยนตร์ มัวร์ได้รับอิทธิพลมาจากภาพยนตร์สารคดี ที่เน้นใส่มุมมองความเห็นของผู้สร้างโดยมีพัฒนาการมาจากภาพยนตร์ที่เป็นโฆษณาชวนเชื่อจากประเทศโซเวียตรัสเซียและนาซีเยอรมันในอดีต ประกอบกับอิทธิพลที่เน้นความสมจริงขณะถ่ายทำในรูปแบบ ไดเรกซีเนมา (Direct Cinema) ซึ่งเมื่อมัวร์นำลักษณะเด่นของตนเองทั้งลักษณะนิสัยและความชำนาญในทักษะอาชีพอื่นที่หลากหลายของตนมาผสมผสานเข้าในแต่ละองค์ประกอบของภาพยนตร์จึงก่อเกิดสไตล์เฉพาะตัวที่โดดเด่นและแตกต่างจากภาพยนตร์สารคดีเรื่องอื่น ส่งผลให้มัวร์ประสบความสำเร็จในการชักจูงใจให้ผู้ชมคล้อยตามได้และยังเป็นความสำเร็จในการผสมผสานระหว่างวิธีการสร้างภาพยนตร์สารคดีกับภาพยนตร์บันเทิงคดีอย่างได้ผล

งานวิจัยของสุพมิตรา วรพงศ์พิเชษฐ์ (2553) เรื่อง “การสร้างสุนทรียภาพแห่งความรุนแรงในภาพยนตร์ของ Michael Haneke” สุพมิตราศึกษาผลงานภาพยนตร์ของ Michael Haneke ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวออสเตรีย ผู้นิยมสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาหดหู่ สิ้นหวัง และโหดร้าย จนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวอันโดดเด่น ผลการวิจัยพบว่า ภาพยนตร์ของ Haneke มีเนื้อหาที่คล้ายคลึงกับภาพยนตร์ศิลปะแบบยุโรป คือเป็นปัญหาร่วมสมัยของคนและสังคม เช่น ความแปลกแยก โดดเดี่ยว โดย Haneke ปฏิเสธวิธีการเล่าเรื่องแบบฮอลลีวูด แต่เน้นการถ่ายทอดความเหมือนจริงในแบบภาพยนตร์สัจนิยม มีแก่นความคิดที่ต้องการสะท้อนปัญหาสังคมร่วมสมัย เช่น ความรุนแรงในครอบครัว ความรุนแรงอันเป็นผลจากสื่อ

ส่วนรูปแบบการสร้างภาพยนตร์ที่ทั้งที่ช่วยสร้างความสมจริงและทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกชะงักงัน ใช้การปกปิด ซ่อนเร้น อำพรางภาพ เพื่อให้ผู้ชมเกิดความอยากรู้อยากเห็นจน

กลายเป็นความคาดหวังแล้วจึงทำลายความคาดหวังเพื่อกันให้ผู้ชมออกจากเรื่องราวและตระหนักถึงโลกแห่งความเป็นจริงแทน

งานวิจัยของ Takako Seino (2010) เรื่อง "Realism and Representations of the Working Class in Contemporary British Cinema" ผู้วิจัยศึกษาการนำเสนอภาพของชนชั้นแรงงานในภาพยนตร์อังกฤษร่วมสมัย โดยมีการวิเคราะห์ความเป็นประพันธกรของเคน โลช (Ken Loach) ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอังกฤษ ผลการศึกษาพบว่า แก่นความคิดภาพยนตร์ของโลชส่วนใหญ่ จะแสดงความเห็นอกเห็นใจแก่คนชายขอบในสังคม สถานที่มักเลือกถ่ายทำในประเทศอังกฤษตอนเหนือ โดยเล่าเหตุการณ์ช่วงหลังของการเปลี่ยนแปลงด้านอุตสาหกรรมครั้งใหญ่ในช่วงทศวรรษที่ 1980

ด้านเนื้อหาในภาพยนตร์มักเกี่ยวพันกับการว่างงาน ยาเสพติด อาชญากรรม ความผิดหวังและความเจ็บปวดอันเป็นผลมาจากสภาพสังคมที่บีบรัด ส่วนรูปแบบการสร้าง โลชนิยมใช้วิธีการถ่ายทำด้วยรูปแบบเฝ้าสังเกตการณ์และถ่ายทำแบบมือถือ ทำให้ผลงานมีลักษณะคล้ายภาพยนตร์สารคดี มีการใช้ดนตรีประกอบและเสียงประกอบน้อยเพื่อสร้างบรรยากาศความขัดแย้งในฉากที่บีบคั้นอารมณ์ นักแสดงส่วนใหญ่เป็นคนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ที่ใช้ถ่ายทำและเคยมีประสบการณ์คล้ายกับตัวละครในเรื่อง อีกทั้งยังมีการนำเสนอฉากในลักษณะ non-place หรือพื้นที่อันไม่อาจเรียกได้ว่าสถานที่ เป็นพื้นที่ชั่วคราวซึ่งไม่มีประวัติความเชื่อมโยงกับตัวละคร เช่น สนามบิน โรงแรม โรงงานอุตสาหกรรม เป็นต้น

งานวิจัยของขจิตขวัญ กิจวิสาละ (2553) เรื่อง "ความหมายของการขัดขืนอำนาจของสังคมผ่านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไทย" ศึกษากระบวนการเล่าเรื่องเพื่อประกอบสร้างความหมายให้แก่ บุคคลหรือกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจในสังคมของภาพยนตร์ไทยที่ถูกสร้างขึ้นตั้งแต่ พ.ศ.2513 ถึง พ.ศ.2550 เพื่อค้นหาว่า การเล่าเรื่องเพื่อประกอบสร้างความหมายแก่บุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่ขัดขืนอำนาจของสังคมไทยในภาพยนตร์ ถูกสร้างขึ้นจากมุมมองของใคร ด้วย "กลวิธีการเล่าเรื่อง" อย่างไร ผลลัพธ์ที่ได้จากการประกอบสร้างความหมายเหล่านั้นได้สร้างความชอบธรรมให้แก่อุดมการณ์แบบใด รวมถึงอัตลักษณ์ของบุคคลหรือกลุ่มคนที่ขัดขืนอำนาจของสังคมที่ถูกสร้างขึ้นผ่านมุมมองและกลวิธีในการเล่าเรื่องของผู้สร้างจะมีลักษณะอย่างไร โดยในส่วนของการเล่าเรื่องขจิตขวัญนำแนวคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่อง องค์ประกอบในการเล่าเรื่อง และแนวคิดการเล่าเรื่องในการต่อสู้ทางอุดมการณ์มาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์

ผลการศึกษาพบว่า กระบวนการสร้างความหมายภาพยนตร์ประเภทขัดขืน ต่อสู้อำนาจของสังคมนั้น ผู้สร้างภาพยนตร์ใช้วิธีการเล่าเรื่องไม่แตกต่างจากหลักการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ทั่วไป แต่พบลักษณะเฉพาะในกระบวนการประกอบสร้างความหมายในองค์ประกอบการเล่าเรื่องด้านตัวละคร โครงเรื่อง ตอนจบ และแก่นเรื่อง ส่วนด้านอัตลักษณ์ ผู้สร้างภาพยนตร์มักประกอบ

สร้างให้ตัวละครเป็นเพศชายมากกว่าเพศหญิง อาจเป็นชนชั้นล่างหรือชนชั้นกลาง ระดับการศึกษาไม่สูงมาก บุคลิกภาพเป็นคนมีน้ำใจ รักเพื่อนพ้อง ขยันขันแข็ง มีความกล้าหาญในการลุกขึ้นต่อสู้เพื่อปกป้องสิทธิของตนเอง

งานวิจัยของนับทอง ทองใบ (2548) เรื่อง "นวลักษณ์ในการเล่าเรื่องและเอกลักษณ์ในภาพยนตร์แอนิเมชั่นของฮายาโอะ มิยาซากิ" ศึกษาเอกลักษณ์และสุนทรียภาพในภาพยนตร์แอนิเมชั่นของฮายาโอะ มิยาซากิ ผู้กำกับชาวญี่ปุ่น โดยวิเคราะห์ภูมิหลังการก่อเกิด ผลงานและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ รวมทั้งวิเคราะห์เนื้อหาจากภาพยนตร์แอนิเมชั่น ผลการวิจัยพบว่าเอกลักษณ์ในผลงานภาพยนตร์ของมิยาซากิเกิดจากการที่เขาเป็นเจ้าของสตูดิโอของตนเอง ซึ่งเปิดทางให้มิยาซากิสามารถนำเอาความทรงจำในวัยเยาว์ ความหลงใหลในศิลปะ รวมทั้งบุคลิกส่วนตัว มาใส่ลงในเนื้อหาและตัวละครได้อย่างมีอิสระ

ด้านวิธีการเล่าเรื่อง มิยาซากิจะคิดเรื่องราวขึ้นเองซึ่งมีเอกลักษณ์อันแตกต่างจากแอนิเมชั่นเรื่องอื่นๆ ที่ผู้ชมคุ้นเคย ส่วนการสร้างสรรค์ผลงานของมิยาซากิจะมีเอกลักษณ์การออกแบบลายเส้นที่เรียบง่าย ให้การเคลื่อนไหวอันนุ่มนวล และให้ความสำคัญในการถ่ายทอดอารมณ์ตัวละครเป็นพิเศษ อันน่ามาจากมิยาซากิมักจะนำเรื่องราวชีวิตในอดีตและอัตลักษณ์ส่วนตัวแสดงผ่านไปที่ตัวละครนั่นเอง

งานวิจัยของรัตนา จักกะพาก และ จิรยุทธ์ สินธุพันธ์ (2545) เรื่อง "จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของ สัตยาจิต เรย์: การศึกษาวิเคราะห์" วิเคราะห์ภาพยนตร์ที่เป็นผลงานของสัตยาจิต เรย์ ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดีย เน้นศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่อง รูปแบบของโครงเรื่อง รวมทั้งการศึกษารูปแบบการสร้างภาพยนตร์ด้านมุมกล้อง การจัดองค์ประกอบภาพหรือมิส ซอง แซน การลำดับภาพ การใช้เสียงประกอบ และองค์ประกอบด้านอื่นๆ ที่เป็นลักษณะเฉพาะตน

ผลการวิจัยพบว่า โครงเรื่องมีลักษณะเป็นดราม่า (Drama) มีเรื่องราวเพียงเล็กน้อย จนบางครั้งไม่สามารถเล่าเป็นเรื่องย่อได้ ใช้บทสนทนาและบทพูดบรรยายน้อย ส่วนใหญ่ใช้การสื่อความหมายด้วยองค์ประกอบภาพ การลำดับภาพ เสียงประกอบและดนตรีเป็นสำคัญ ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์มีความโดดเด่นในเรื่ององค์ประกอบภาพ ภาพที่นำเสนอเป็นการสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดที่ตัวละครเผชิญอยู่ เรื่องราวส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับแคว้นแบงกอล และนิยมดัดแปลงเนื้อเรื่องจากนวนิยายและเรื่องสั้น โดยเนื้อหาภาพยนตร์มักจะเป็นการตั้งคำถามกับสังคมและวัฒนธรรมที่กำลังเปลี่ยนไป การตั้งคำถามเกี่ยวกับเพศสภาพ (gender) บทบาทและความสัมพันธ์ของหญิงและชายในสังคมฮินดูที่กำลังจะเปลี่ยนแปลง และการตั้งคำถามเกี่ยวกับชีวิตในเมืองใหญ่ที่มีหลากวรรณะ โดยที่เนื้อหาแต่ละกลุ่มข้อคำถามจะถูกสร้างออกมาเป็นชุดในแต่ละ

ช่วงเวลา คือ ช่วงทศวรรษ 1950 เน้นที่ความเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรมดั้งเดิม ช่วงทศวรรษ 1960 เน้นที่เรื่องเพศสภาพ ช่วงทศวรรษ 1970 เน้นที่เรื่องปัญหาและคุณค่าและจริยธรรมของมนุษย์ ช่วงทศวรรษ 1980 เน้นเรื่องอำนาจและการขบถต่ออำนาจ ส่วนการนำเสนอด้านภาพนั้น ภาพยนตร์ของสัตยาจิต เรย์ ที่เป็นขาวดำจะเน้นในการสื่อความหมายและมีสุนทรียะทางด้านภาพยนตร์ได้โดดเด่นกว่าภาพยนตร์สี

รัตนา จักกะพาก ยังมีงานวิจัยอีกชิ้นเกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์คนไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวสูง ได้แก่งานวิจัยเรื่อง **“จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์” (2546)** ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับงานวิเคราะห์สัตยาจิต เรย์ ผลการวิจัยพบว่า โครงเรื่องภาพยนตร์ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นการสะท้อนปัญหาสังคม โดยมักใช้การจัดองค์ประกอบภาพ (Mise en scene) การลำดับภาพ เสียงประกอบและดนตรีเพื่อการสื่อความหมายเป็นสำคัญ ภาพที่นำเสนอจะเป็นการถ่ายทอดสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดที่ตัวละครเผชิญอยู่ได้อย่างชัดเจนเป็นธรรมชาติ เนื้อหาเรื่องราวมักเกี่ยวข้องกับสังคมไทยที่เกิดขึ้นในชนชั้นล่าง โครงเรื่องส่วนใหญ่ไม่ซับซ้อนแต่จะเสนอปัญหาอย่างตรงไปตรงมา แก่นความคิดของเรื่องมักจะเกี่ยวข้องกับความเชื่อ ค่านิยม และคำสั่งสอนที่เป็นบรรทัดฐานของสังคม เช่น การทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว รู้จักหน้าที่ตนเอง

งานวิจัยของพาขวัญ ชินพัฒนวานิช (2545) เรื่อง “ผลงานและแนวกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ” เป็นงานวิจัยที่อยู่บนพื้นฐานแนวคิดประพันธกรเพื่อศึกษาภูมิหลัง ประสบการณ์ ผลงานภาพยนตร์ วิธีการในการกำกับภาพยนตร์ และวิเคราะห์หาแนวทางในการกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ ผลการวิจัยพบว่า ภูมิหลังและตัวตนที่สำคัญของวิจิตร คุณาวุฒิ คือ ความสามารถในการเป็นนักประพันธ์ และความสามารถที่เกิดจากการหาแสวงหาประสบการณ์จริง ประกอบกับบุคลิกลักษณะนิสัยของวิจิตร คุณาวุฒิ ซึ่งมีด้วยกัน 2 ส่วน คือ เป็นผู้มีระบบระเบียบทางวิธีคิดและวิธีการทำงาน ขณะเดียวกันก็มีความประณีตละเอียดอ่อน มีจินตนาการชอบการสร้างสรรค์ รักการแสวงหา ชอบค้นคว้าและใฝ่รู้ ซึ่งส่งผลต่อแนวทางการกำกับและผลงานภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ

ส่วนแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์พบว่า วิจิตร คุณาวุฒิเป็นผู้ควบคุมส่วนสำคัญของการสร้างสรรค์งานภาพยนตร์ทั้งหมด ตั้งแต่การเขียนบท การกำกับการแสดงและการตัดต่อด้วยตนเอง ทว่ากระบวนการจัดการได้มอบหมายให้ผู้อื่นทำงานแทน ซึ่งจะเห็นได้ว่า ลักษณะของการทำงานเช่นนี้ เป็นลักษณะของผู้ที่ต้องการควบคุมการสร้างภาพยนตร์ทุกขั้นตอน เพื่อที่จะสามารถรักษาสิ่งที่ตนเองต้องการสื่อและคุณภาพในการสื่อให้เป็นไปอย่างที่ต้องการ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดประพันธกรที่เชื่อว่าผู้กำกับภาพยนตร์เป็นเสมือนประพันธกรของภาพยนตร์นั้นๆ สำหรับ

ผลงานภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ มีแนวทางการกำกับภาพยนตร์ที่มีการผสมผสานรูปแบบและวิธีการของแนวคิดหลายแนว แต่เน้นที่ความสมจริงและเป็นธรรมชาติขององค์ประกอบต่างๆ ร่วมกับการเน้นด้านการแสดงให้เห็นถึงอารมณ์ของตัวละครและบรรยากาศของภาพยนตร์เป็นสำคัญ นอกจากนั้นแก่นความคิดที่ปรากฏในภาพยนตร์มักเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับศักดิ์ศรีของความเป็นมนุษย์ ธรรมชาติ และแนวคิดเชิงพุทธสอดแทรกอยู่ในภาพยนตร์แทบทุกเรื่อง

งานวิจัยในกลุ่มที่เน้นศึกษาเกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์นั้น พบว่าส่วนใหญ่ล้วนใช้แนวคิดทฤษฎีประพันธกรด้วยการค้นคว้าภูมิหลัง ประวัติชีวิตส่วนตัว และศึกษาวิธีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์อันโดดเด่นของผู้กำกับภาพยนตร์เป็นกรอบสำคัญในการวิเคราะห์ เพราะการศึกษาผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีผลงานอันโดดเด่นและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัวสูงไม่ว่าจะเป็นอิงค์มาร์ เบิร์กแมน, อังเดร ทาร์คอฟสกี้, สองพี่น้องตระกูลดาร์เดนน์, ไมเคิล มัวร์, มิคาเอล ฮาเนเคอ, ฮายะโอะ มิยาซากิ, หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล หรือ วิจิตร คุณาวุฒิ จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้ศึกษาจะต้องค้นคว้าเสาะหารากเหง้าหรือภูมิหลังชีวิตของพวกเขาเหล่านี้ให้ละเอียดถ่องแท้ เพื่อที่จะนำไปสู่ความเข้าใจอย่างลึกซึ้งว่าทำไมผู้กำกับภาพยนตร์อย่างอิงค์มาร์ เบิร์กแมนจึงมักถ่ายทอดแก่นความคิดพาดพิงศาสนาอันเป็นผลมาจากอดีตในวัยเด็กที่มักถูกเข้มงวดโดยบิดาผู้เคร่งครัดทางศาสนา ขณะที่ไมเคิล มัวร์ผู้เติบโตในครอบครัวชนชั้นกลางชาวคาธอลิกที่พ่อแม่ให้อิสระทางความคิดแก่ลูก ส่งผลให้มัวร์กล้าที่จะใช้ภาพยนตร์เป็นสื่อกลางเพื่อแสดงความคิดเห็นส่วนตัวที่มีต่อบริบททางสังคม การเมืองและเศรษฐกิจในระบบทุนนิยมของประเทศสหรัฐอเมริกาอย่างตรงไปตรงมา หรืออังเดร ทาร์คอฟสกี้ ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวรัสเซียที่ถูกสังคมในระบบคอมมิวนิสต์และความอดอยากหิวโหยจากภัยสงครามโลกครั้งที่สอง หล่อหลอมให้เขาต่อสู้ขัดขืนอุดมการณ์ทางการเมืองโดยใช้ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือผ่านเนื้อหาที่ตัวละครมักพบแต่ความพ่ายแพ้สูญเสีย แต่ยังคงยืนหยัดต่อสู้เพื่ออุดมการณ์ส่วนตัวไว้

ซึ่งการก่อเกิดหรือภูมิหลังชีวิตของผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านี้ ผลการศึกษาพบว่ามีความสัมพันธ์และส่งผลกระทบต่อผลงานภาพยนตร์ที่พวกเขาสร้างสรรค์ขึ้นมาอย่างยิ่ง อย่างเช่นภาพยนตร์แอนิเมชั่นของฮายาโอะ มิยาซากิ ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวญี่ปุ่นที่หลงใหลศิลปะและการวาดรูปมาตั้งแต่วัยเยาว์ เขาจึงเปิดบริษัทภาพยนตร์แอนิเมชั่นเป็นของตนเอง ทำให้สามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์ทุกกระบวนการตั้งแต่เนื้อหา แก่นความคิด และวิธีการสร้างโดยอิสระปราศจากการควบคุมได้อย่างเต็มที่ ส่งผลให้ภาพยนตร์ของเขามีเอกลักษณ์อันโดดเด่นไม่เหมือนกับภาพยนตร์แอนิเมชั่นทั่วไป หรือภาพยนตร์ของฌอง-ปีแอร์ ดาร์เดนน์ และลุค ดาร์เดนน์ สองพี่น้องผู้มีความผูกพันกับถิ่นกำเนิดจึงมักใช้เมืองลีแยช ในประเทศเบลเยี่ยมเป็นสถานที่ถ่ายทำ และใช้

เทคนิคการถ่ายทำแบบมือถือเพื่อทำให้สถานที่ ตัวละคร และผู้ชมเกิดความใกล้ชิดและสร้างความเป็นธรรมชาติในภาพยนตร์ของพวกเขาให้มากที่สุด

ในส่วนของผู้กำกับภาพยนตร์ชาวไทย จากการค้นคว้างานวิจัยที่เกี่ยวข้องพบว่า ยังมีการศึกษาผู้กำกับภาพยนตร์ในฐานะประพันธกรและศึกษาผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสไม่มากนัก แต่งานวิจัยที่ศึกษาหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล หรือท่านมุ้ย แสดงให้เห็นถึงความเป็นประพันธกรและวิธีการสร้างภาพยนตร์ทั้งจากการศึกษาภูมิหลังและแนวคิดการสร้างสรรค์ของท่าน ที่แม้ผู้กำกับภาพยนตร์จะเกิดในชนชั้นสูง แต่เนื้อหาและวิธีการเล่าเรื่องของท่านมุ้ยกลับมีเอกลักษณ์อันเด่นชัดในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ที่เป็นตัวแทนของชนชั้นล่างที่ต้องต่อสู้กับบริบททางสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองซึ่งนำเสนอผ่านวิธีการเล่าเรื่องที่ไม่ซับซ้อน แต่เป็นธรรมชาติ ตรงไปตรงมา จนทำให้ภาพยนตร์ท่านมุ้ยกลายเป็นกระบอกเสียงให้กับสังคมในยุคหนึ่งได้อย่างชัดเจน หรืองานวิจัยที่ศึกษาการก่อเกิดและผลงานการกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ ที่พบว่า แนวทางการสร้างภาพยนตร์ของเขาถูกหล่อหลอมขึ้นจากภูมิหลังชีวิตนับตั้งแต่วัยเด็กที่เป็นคนมีระเบียบวินัย ประณีต ละเอียดอ่อน ใฝ่หาความรู้ และชอบค้นคว้า ส่งผลให้วิจิตร คุณาวุฒิมีแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่มีความเป็นประพันธกรสูงเนื่องจากเขามักจะเป็นคนควบคุมกระบวนการสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเองแทบทุกกระบวนการเพื่อทำให้ภาพยนตร์มีความสมบูรณ์แบบมากที่สุด

ผู้วิจัยนำงานวิจัยและวรรณกรรมเหล่านี้ มาศึกษาทบทวนเพื่อตรวจทานทฤษฎีประพันธกรและแนวคิดการเล่าเรื่องที่นำมาใช้ในการวิจัยครั้งนี้ว่า งานวิจัยที่มุ่งเน้นศึกษาผู้กำกับภาพยนตร์ได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้เป็นกรอบการวิเคราะห์อย่างไร มีข้อค้นพบอะไรบ้าง ซึ่งผลสรุปส่วนใหญ่พบว่าภูมิหลัง ประวัติชีวิตส่วนตัว บริบทต่างๆ ทางสังคมล้วนมีส่วนหล่อหลอมการก่อเกิดความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ที่สามารถตรวจสอบได้ผ่านการสร้างสรรค์เนื้อหาและรูปแบบการเล่าเรื่องที่แสดงอัตลักษณ์ของผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคน เช่น งานวิจัยของก้อง พาหุรักษ์ (2548), พิสณฑ์ สุวรรณภักดี (2555), ศรายุทธ กุลราช (2556) และ Takako Seino (2553) นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยบางชิ้นที่เน้นศึกษาเฉพาะการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ อย่างงานวิจัยของขจิต ขวัญ กิจวิสาละ (2553), นับทอง ทองใบ (2548) รัตนา จักกะพาก และจิรยุทธ์ สินธุพันธ์ (2545) ซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแนวทางศึกษาการเล่าเรื่องและแนวคิดองค์ประกอบในการเล่าเรื่องเพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางวางกรอบการวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส ซึ่งจากการทบทวนนอกจากจะพบความเกี่ยวข้องกับงานวิจัยที่ศึกษาแล้ว ผู้วิจัยยังสามารถนำความรู้ที่ได้ไปต่อยอดความรู้และข้อค้นพบอื่นๆ ได้เพิ่มเติม เพราะงานวิจัยที่นำมาร่วมศึกษาส่วนใหญ่มักเป็นการวิเคราะห์ผู้กำกับภาพยนตร์เพียงคนเดียว มิได้มีการนำผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความเป็นประพันธกรคนอื่นมาร่วมศึกษาประกอบ จึงยังไม่มีการนำข้อค้นพบมาเปรียบเทียบได้

ว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ที่ศึกษาแต่ละคนมีภูมิหลัง มีปัจจัยในบริบททางสังคม รวมทั้งมีแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ทั้งในส่วนที่เป็นเนื้อหาและรูปแบบการสร้างใดที่คล้ายคลึงหรือแตกต่างกันอย่างไรบ้าง เพื่อทำให้ผลการศึกษาเกิดความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

นอกจากนี้งานวิจัยเกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่มักเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยกระแสหลักที่ได้รับความนิยม สร้างโดยบริษัทภาพยนตร์ระบบสตูดิโอภายใต้โครงสร้างอุตสาหกรรมภาพยนตร์ขนาดใหญ่ แต่ยังขาดงานวิจัยที่ศึกษาวิเคราะห์เฉพาะผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่มีแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์แตกต่างจากระบบของภาพยนตร์กระแสหลัก ซึ่งยังต้องการงานวิจัยที่ศึกษาอย่างลึกซึ้งและต่อเนื่องในอนาคต

ทั้งนี้ผู้วิจัยนำแนวทางงานวิจัยเหล่านี้มาพิจารณาทบทวนร่วมกับทฤษฎีประพันธกรและแนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ เพื่อนำมาวิเคราะห์หาองค์ประกอบร่วมในแต่ละแนวคิดที่ใช้ศึกษามาอธิบายการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสให้เกิดความถูกต้อง ครบถ้วน และรอบด้านยิ่งขึ้น

นอกจากกลุ่มงานวิจัยเกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีทั้งการศึกษาสืบเสาะรากเหง้าภูมิหลัง รวมทั้งศึกษาวิธีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ทั้งในส่วนของเนื้อหาและวิธีการเล่าเรื่องที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้กำกับภาพยนตร์แล้ว ผู้วิจัยยังได้ทบทวนงานวิจัยเกี่ยวกับแนวคิดภาพยนตร์นอกกระแส และงานวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแสในปัจจัยด้านเศรษฐศาสตร์การเมืองและบริบทโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

งานวิจัยเรื่อง “พัฒนาการของภาพยนตร์ไทยในช่วง พ.ศ. 2540-2548” จัดทำโดยสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม (2548) งานวิจัยชิ้นนี้มีผลการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่น่าสนใจคือ วงการภาพยนตร์อิสระหรือภาพยนตร์นอกกระแส ประสบปัญหาขาดสถานที่ในการจัดฉายประจำหรือถาวร ทำให้ผู้สร้าง ผู้กำกับภาพยนตร์ไม่มีพื้นที่แสดงผลงานอย่างเพียงพอและต่อเนื่อง ในปัจจุบัน ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสจึงจำเป็นต้องสร้างช่องทางการเผยแพร่และจัดจำหน่ายใหม่ๆ ด้วยตนเอง ทั้งในรูปแบบวีดิโอซีดี หรือการเผยแพร่ผ่านทางเว็บไซต์ต่างๆ ขณะที่ช่องทางหลักในการเผยแพร่หรือโรงภาพยนตร์ เครือโรงภาพยนตร์มีอำนาจเหนือกว่าผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแส โดยจะมีรูปแบบดำเนินการตามกลไกของตลาด ภาพยนตร์เรื่องใดทำรายได้สูงหรือมีแนวโน้มว่าจะทำรายได้สูงก็จะได้รอบฉายมากกว่า ดังนั้นภาพยนตร์ต่างประเทศจึงได้รับความสำคัญมากกว่าทั้งภาพยนตร์ไทยกระแสหลักและภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ซึ่งบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ที่มีโรงฉายเป็นของตนเองจะมีอำนาจในการควบคุมการฉายภาพยนตร์ได้ดีกว่า ส่วนผลการศึกษาด้านบุคลากรนั้น แม้จะมีผู้กำกับภาพยนตร์หน้าใหม่เกิดขึ้นมากมาย แต่หากไม่มีมาตรการในการส่งเสริมให้มีการพัฒนาศักยภาพ ในที่สุดผู้กำกับ

เหล่านี้อาจจะต้องเปลี่ยนแนวในการสร้างเพื่อให้สอดคล้องกับตลาดที่เน้นผลประโยชน์ทางธุรกิจเป็นสำคัญ ซึ่งงานวิจัยมีข้อเสนอแนะควรให้การสนับสนุนผู้สร้างภาพยนตร์อิสระหรือนอกกระแสให้มีโอกาสสร้างผลงานหรือแสดงผลงาน โดยอาจจะตั้งกองทุน หรือ จัดตั้งโรงภาพยนตร์ของรัฐเพื่อฉายภาพยนตร์ที่ไม่มีโอกาสฉายในโรงภาพยนตร์ของเอกชน

งานวิจัยของขจิตขวัญ กิจวิสาละ (2546) เรื่อง "การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทย" ผู้วิจัยสนใจศึกษาเนื้อหาและรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทยผ่านพัฒนาการของภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทย ซึ่งแบ่งออกเป็น 4 ยุค ประกอบด้วย ยุคที่ 1 ยุคบุกเบิกภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทย (พ.ศ.2490 – พ.ศ.2516), ยุคที่ 2 ยุคใช้ภาพยนตร์นอกกระแสในฐานะเครื่องมือต่อสู้ทางการเมือง (พ.ศ.2517 – พ.ศ.2521), ยุคที่ 3 ยุคแห่งการบ่มเพาะและแสวงหารูปแบบ (พ.ศ.2522 – พ.ศ.2539) และยุคที่ 4 ยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์นอกกระแส (พ.ศ.2540 – พ.ศ.2544) โดยผู้วิจัยวิเคราะห์เนื้อหาและรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแสในแต่ละยุคประกอบกับการวิเคราะห์บริบททางสังคมในมิติด้านการเมือง ด้านเศรษฐกิจ และด้านวัฒนธรรม ผ่านเนื้อหาของภาพยนตร์แต่ละยุคสมัย

ผลการศึกษาผู้วิจัยพบว่า นับตั้งแต่ภาพยนตร์นอกกระแสถือกำเนิดในประเทศไทย ภาพยนตร์นอกกระแสถูกพิจารณาในฐานะของสื่อที่ถูกผลิตขึ้นเพื่อการต่อสู้ทางวัฒนธรรมและอุดมการณ์ประกอบเข้ากับการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคมในมิติต่างๆ ผ่านการเปลี่ยนแปลงแต่ละยุคสมัย ซึ่งนอกจากภาพยนตร์นอกกระแสจะอยู่ในฐานะของพื้นที่ที่ถูกใช้ในการช่วงชิง ต่อสู้ทางชนชั้น อุดมการณ์ วัฒนธรรม และการเมืองดังกล่าวแล้ว เนื้อหาและรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแสยังสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบและลีลาทางศิลปะที่ก้าวเข้าสู่ความเป็นหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) เช่นเดียวกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับศิลปะแขนงอื่นๆ และการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมอันเกิดจากกระแสโลกาภิวัตน์ที่เกิดขึ้นทั่วโลก ซึ่งการเปลี่ยนแปลงนี้ค่อยๆ ก่อตัวจนปรากฏอย่างชัดเจนในยุคที่ 4 ของพัฒนาการ ซึ่งเป็นยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทย (ระหว่างพ.ศ.2540 – พ.ศ.2544) ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีลักษณะด้านเนื้อหาและรูปแบบที่หลากหลายยิ่งขึ้น เพื่อให้ผู้สร้างภาพยนตร์นำไปใช้เป็นเครื่องมือในการต่อสู้ช่วงชิงทางความคิดและอุดมการณ์ หรือนำไปสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงความมีอิสระทางความคิดและอัตลักษณ์เฉพาะตนของศิลปินหรือผู้กำกับภาพยนตร์

งานวิจัยของอุสุมา สุขสวัสดิ์ (2559) เรื่อง "การศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ได้รับรางวัลระหว่าง พ.ศ.2543-2555" อุสุมาศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ถูกสร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ.2543 อันเป็นช่วงยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทย จนถึง พ.ศ.2555 โดยเน้นวิเคราะห์ที่ลักษณะโครงสร้าง องค์ประกอบ เนื้อหา วิธีการเล่าเรื่อง และแรงบันดาลใจของ

ผู้สร้างภาพยนตร์ที่ส่งผลจนทำให้ภาพยนตร์ได้รับรางวัลในระดับนานาชาติ ด้วยการใช้วิธีการวิเคราะห์ตัวบทเนื้อหา รูปแบบการสร้างภาพยนตร์ และบริบทที่แวดล้อมภาพยนตร์ รวมทั้งวิเคราะห์ผู้รับสารหรือผู้ชมภาพยนตร์ แต่เป็นกลุ่มผู้รับสารที่เป็นนักวิชาการและนักวิจารณ์

ผลการศึกษาพบว่า เนื้อหาในภาพยนตร์มักให้ความสำคัญกับกลุ่มคนชายขอบ ตัวละครไม่แสดงความรู้สึกนึกคิดออกมาตรงๆ แต่จะใช้สัญญาเพื่อบอกเป็นนัยในการวิพากษ์เรื่องที่ละเอียดอ่อน ผู้สร้างมีวิธีการเล่าเรื่องที่สร้างสรรค์ มีเอกลักษณ์ไม่เหมือนใคร ส่วนในด้านบริบทแวดล้อมพบว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ล้วนมีการศึกษาทางด้านภาพยนตร์ และด้านมนุษยศาสตร์อื่นๆ มาเป็นพื้นฐาน ผู้กำกับเหล่านี้มักได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์จากบริบททางประวัติศาสตร์ สังคม และการเมือง ซึ่งได้นำมาแสดงเป็นภาพสะท้อนสังคมไทยในด้านต่างๆ ทั้งวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ สังคม การเมือง และอุดมการณ์ของผู้คน นำมาซึ่งข้อสรุปว่า เนื้อหาและวิธีการเล่าเรื่องที่มีเอกลักษณ์ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสได้รับการยอมรับและชื่นชมจากผู้ชม นักวิจารณ์ และกรรมการผู้ตัดสินการประกวดภาพยนตร์ในระดับนานาชาตินั้น เนื่องจากภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีการนำเสนอแนวคิดแบบตะวันออกที่น่าสนใจ ร่วมสมัย แตกต่าง อีกทั้งยังมีการนำเสนอในรูปแบบตามลักษณะภาพยนตร์หลังสมัยใหม่ ที่มีความเป็นอิสระ แปลกใหม่และสร้างสรรค์ ซึ่งถึงแม้ภาพยนตร์เหล่านี้จะมีเนื้อหาเน้นเฉพาะวัฒนธรรมประจำชาติ หากแต่ยังมีความเป็นสากลร่วมสมัยที่ผู้ชมต่างชาติสามารถเข้าใจร่วมกันได้ด้วยภาษาภาพยนตร์

งานวิจัยของประวีณมัย บ่ายคล้อย (2548) เรื่อง “ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการชมภาพยนตร์นอกกระแส” เป็นการศึกษาที่เน้นวิเคราะห์ตัวผู้รับสารหรือ “ผู้ชม” ว่ามีปัจจัยใดบ้างที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกชมภาพยนตร์นอกกระแส ผลการศึกษาพบว่า ผู้ชมที่ชื่นชอบภาพยนตร์นอกกระแสนั้นมีความแตกต่างกันด้านเพศ วัย การศึกษา และอาชีพ แต่ลักษณะเช่นนี้ไม่ได้เป็นอุปสรรคต่อการชมภาพยนตร์นอกกระแสแต่อย่างใด ส่วนลักษณะของผู้ชมที่ชื่นชอบภาพยนตร์นอกกระแสมี 2 คุณลักษณะ คือ 1.เป็นผู้ที่ชมทั้งภาพยนตร์ในกระแสและนอกกระแส กับ 2.เป็นผู้ที่ชมเฉพาะภาพยนตร์นอกกระแส นอกจากนี้การเป็นผู้ชื่นชอบภาพยนตร์นอกกระแสทำให้เกิดความผูกพันกับเนื้อหาภาพยนตร์ประเภทนี้ จึงทำให้เกิดพฤติกรรมการติดตามสื่อมวลชนที่เสนอเนื้อหาเกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแส

สำหรับการเปิดรับและติดตามสื่อมวลชนที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแสเกิดจากแรงผลักดันและแรงกระตุ้นที่แตกต่างกันของผู้ชมแต่ละคน ส่วนความคาดหวังและการใช้ประโยชน์จากภาพยนตร์นอกกระแสของผู้ชมแต่ละคนนั้นมีความแตกต่างกัน ทั้งการใช้ประโยชน์เพื่อความเพลิดเพลินใจ การเข้าสังคม เพื่อการศึกษา และเพื่ออาชีพ

งานวิจัยของวรรธนา สรรพประวีณ. (2554) เรื่อง "โครงการศึกษาการจัดตั้งบริษัทจัดการภาพยนตร์ทางเลือก" ผู้วิจัยศึกษาแผนธุรกิจในการจัดตั้งบริษัทดำเนินธุรกิจด้านการจัดซื้อลิขสิทธิ์ภาพยนตร์ทางเลือกหรือภาพยนตร์นอกกระแสและนำมาบริหารจัดการฉายในโรงภาพยนตร์หรือจำหน่ายให้กับบริษัทเพื่อนำไปฉายผ่านทางช่องทางต่างๆ โดยการสัมภาษณ์ทีมผู้บริหารบริษัทที่ทำธุรกิจภาพยนตร์ทางเลือกและสัมภาษณ์กลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ทางเลือก ผลการศึกษาพบว่า มีปัจจัยหลายด้านที่ส่งเสริมและสนับสนุนความเป็นไปได้ของโครงการ ได้แก่ สภาวะการแข่งขันในตลาดภาพยนตร์ในประเทศ การได้รับการส่งเสริมการตลาดภาพยนตร์จากภาครัฐ การประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ รูปแบบการดำเนินชีวิต และการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ล้วนมีส่วนส่งเสริมให้ตลาดภาพยนตร์เติบโตและมีการแข่งขันสูง นอกจากนี้ผู้วิจัยเสนอว่าภาพยนตร์ทางเลือกหรือภาพยนตร์นอกกระแสยังเป็นสินค้าส่งออกทางวัฒนธรรมที่สำคัญและเป็นการสร้างตราสินค้าให้ภาพยนตร์ไทยเป็นที่รู้จักอีกด้วย

กลุ่มงานวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสข้างต้น ผู้วิจัยนำมาพิจารณาร่วมกับแนวคิดภาพยนตร์นอกกระแสเพื่อศึกษาว่า ภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทยตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 เป็นต้นมา มีพัฒนาการอย่างไรบ้าง ซึ่งงานวิจัยที่จัดทำโดยสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (2548) ได้สรุปสภาพการณ์ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทั้งในด้านธุรกิจภาพยนตร์และด้านบุคลากรที่ส่งผลกระทบต่อภาพยนตร์และผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส หรืองานวิจัยของวรรธนา สรรพประวีณ (2554) ที่ศึกษาลักษณะการดำเนินธุรกิจภาพยนตร์ทางเลือกหรือภาพยนตร์นอกกระแส อันเป็นประเด็นที่น่าสนใจเพราะเป็นการศึกษาภาพยนตร์นอกกระแสในเชิงเศรษฐศาสตร์ที่เปลี่ยนมุมมองของภาพยนตร์นอกกระแสว่าเป็นภาพยนตร์ที่ไม่ก่อให้เกิดผลกำไรเชิงธุรกิจ จนเป็นผลทำให้เกิดปัญหาสำคัญตามมาคือขาดแคลนผู้ลงทุนและไม่ค่อยได้รับความสนใจจากบริษัทเครือภาพยนตร์ แต่หากมีการบริหารจัดการที่ดีแล้ว งานวิจัยชิ้นนี้เสนอว่า ภาพยนตร์นอกกระแสอาจกลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมของประเทศไทยที่ได้รับผลตอบแทนทั้งทางได้ธุรกิจและการสร้างชื่อเสียงให้กับประเทศได้

การศึกษาของประวีณมัย บ่ายคล้อย (2548) มุ่งวิเคราะห์กลุ่มผู้ชมว่า มีปัจจัยใดบ้างที่ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกชมภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสและผู้ทำวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแสสามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์หรือใช้ประกอบการศึกษาโดยเฉพาะประเด็นเกี่ยวกับการนำเสนอ "เนื้อหาและรูปแบบการสร้างภาพยนตร์" ของผู้กำกับภาพยนตร์ อันเปรียบเสมือน "ผู้ส่งสาร" กับผู้ชม หรือ "ผู้รับสาร" ว่าจะสร้างสรรค์ภาพยนตร์ตนอย่างไรเพื่อให้ผู้ชมเกิดความผูกพันและติดตามชมภาพยนตร์นอกกระแสอย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอ

ส่วนงานวิจัยของขจิตขวัญ กิจวิสาละ (2546) เน้นการวิเคราะห์เนื้อหาและรูปแบบของภาพยนตร์และพัฒนาการของหนังไทยนอกกระแส ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาและอ้างอิงเกี่ยวกับพัฒนาการของภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทย รวมทั้งร่วมใช้เป็นแนวทางในการกำหนดกรอบการวิเคราะห์เนื้อหาของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส อีกทั้งงานวิจัยชิ้นนี้ยังเป็นหลักสำคัญที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาต่อยอดจากช่องว่างการวิจัยที่ขจิตขวัญข้อเสนอแนะว่า ควรมีการศึกษาเก็บข้อมูลเนื้อหา รูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแสเชิงลึกในแต่ละยุคสมัย เป็นการบันทึกความเคลื่อนไหวของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างต่อเนื่องเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และควรมีการศึกษาเจาะลึกงานของผู้สร้างแต่ละคนในลักษณะทฤษฎีประพันธกร ที่ถือว่าเป็นผู้กำกับเป็นแกนกลางหลักในกระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ ซึ่งผู้วิจัยได้นำความรู้และข้อเสนอแนะดังกล่าวมาศึกษาต่อยอดในงานวิจัยครั้งนี้

ขณะที่งานวิจัยของอุสุมา สุขสวัสดิ์ (2559) แม้เป็นงานที่ศึกษาภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเช่นเดียวกัน แต่มีกรอบการศึกษาที่แตกต่างกันคือ ศึกษาวิธีการเล่าเรื่องที่ศึกษาภาพสะท้อนความเป็นไทยผ่านทางภาพยนตร์ไทยนอกกระแส จนทำให้ภาพยนตร์ที่ศึกษาได้รับรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ โดยเน้นวิเคราะห์ความหมายในเชิงการสะท้อนภาพลักษณ์ความเป็นไทย ซึ่งผู้วิจัยได้นำงานวิจัยชิ้นนี้มาใช้เพื่อตรวจทานการนำทฤษฎีประพันธกร และแนวคิดการเล่าเรื่องมาใช้เพื่อศึกษาลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และค้นพบว่างานดังกล่าวมีความแตกต่างจากงานที่ผู้วิจัยศึกษาในประเด็นเกี่ยวกับความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ เนื่องจากงานของอุสุมาศึกษาผู้กำกับภาพยนตร์ 6 คน แต่มีการศึกษาที่ตัวบทภาพยนตร์ (Textual Analysis) จากภาพยนตร์มากกว่า 1 เรื่องของผู้กำกับคนเดียวกันเพียงคนเดียวคืออภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกุล ส่วนผู้กำกับอีก 5 คน ศึกษาจากภาพยนตร์เรื่องเดียวของผู้กำกับภาพยนตร์คนนั้น ซึ่งตามแนวคิดทฤษฎีประพันธกรควรศึกษาตัวบทภาพยนตร์ของผู้กำกับจากภาพยนตร์มากกว่าหนึ่งเรื่อง เพื่อศึกษาแนวคิด อุดมการณ์ สไตล์ และรูปแบบการเล่าเรื่องว่ามีความโดดเด่นและต่อเนื่องจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้อย่างไร ทั้งนี้อาจเป็นเพราะอุสุมาเลือกกลุ่มตัวอย่างการวิเคราะห์เฉพาะภาพยนตร์ที่ได้รางวัล จึงสามารถวิเคราะห์ได้เพียงจากภาพยนตร์เรื่องที่เคยรับรางวัลเท่านั้น ซึ่งงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยจะพยายามต่อยอดการศึกษานี้ด้วยการศึกษาภาพยนตร์ของผู้กำกับแต่ละคนมากกว่าหนึ่งเรื่องเพื่อให้สอดคล้องกับการวิเคราะห์แนวทางทฤษฎีประพันธกรให้มีความลึกซึ้งมากขึ้น

นอกจากกลุ่มงานวิจัยเกี่ยวกับแนวคิดภาพยนตร์นอกกระแสแล้ว ยังมีงานวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแสในมิติด้านเศรษฐศาสตร์การเมืองและด้านโลกาภิวัตน์ ที่ผู้วิจัยนำมาใช้ศึกษาร่วมในงานวิจัยครั้งนี้ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

บทความวิชาการของกำจร หลุยยะพงศ์ (2554) เรื่อง "ดูหนังด้วยแว่นทฤษฎี : แนวคิดเบื้องต้นของการวิเคราะห์ภาพยนตร์" บทความอธิบายถึงทฤษฎีการวิเคราะห์ภาพยนตร์ประกอบด้วย 3 กลุ่มหลัก คือ กลุ่มวิเคราะห์ตัวบท กลุ่มวิเคราะห์บริบท และกลุ่มวิเคราะห์ผู้รับสาร ซึ่งผู้วิจัยสนใจศึกษาบทความดังกล่าวในกลุ่มการวิเคราะห์บริบท (Contextual criticism) ที่ให้ความสนใจบริบทแวดล้อมภาพยนตร์ โดยผู้เขียนแบ่งทฤษฎีการวิเคราะห์บริบทออกเป็น 3 ด้าน คือ 1. การศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์และปัจจัยเศรษฐกิจ 2. การศึกษาการประกอบสร้างความหมายและอุดมการณ์ในภาพยนตร์ตามสำนักมาร์กซิสต์และวัฒนธรรมศึกษา และ 3. การศึกษากลุ่มภาพยนตร์ตามสำนักตระกูลภาพยนตร์ (genre) และแนวประพันธกร (auteur) โดยผู้วิจัยสนใจมุ่งศึกษาในประเด็นการวิเคราะห์ภาพยนตร์จากการประกอบสร้างความหมายและอุดมการณ์ในภาพยนตร์ตามแนวคิดของสำนักมาร์กซิสต์ (Marxism) การวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวทางนี้มักตั้งคำถามว่า ภาพยนตร์จะสร้างหรือตอกย้ำอุดมการณ์อะไรให้กับผู้ชมบ้าง โดยในระยะแรกการวิเคราะห์มักพิจารณาว่าภาพยนตร์เป็นพื้นที่เผยแพร่อุดมการณ์ทุนนิยมและชนชั้นปกครอง แต่ต่อมาแนวคิดนี้เริ่มแพร่กระจายไปสู่การวิเคราะห์อุดมการณ์ในมิติอื่นๆ ด้วย เช่น อุดมการณ์ความรักชาติ รักต่างเพศ หรือผิวขาวเหนือกว่า เป็นต้น

บทความมีประเด็นน่าสนใจว่า การต่อสู้ความหมายต่ออุดมการณ์หลักยังเป็นไปได้ยากในภาพยนตร์กระแสหลัก แม้กระทั่งภาพยนตร์ที่เน้นการต่อสู้ความหมายของบุคคลที่เป็นผู้ขัดขืนต่ออุดมการณ์หลักในสังคมก็ยังไม่อาจต่อสู้ได้ เนื่องจากเนื้อหาและรูปแบบของภาพยนตร์มักจะถูกอุดมการณ์กระแสหลักเป็นตัวกำหนดความหมาย โดยเฉพาะอุดมการณ์ภาพยนตร์กระแสหลักที่มักจะมาจากโลกตะวันตก อันได้รับอิทธิพลมาจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมโลกในกระแสโลกาภิวัตน์ยุคหลังสมัยใหม่ ซึ่งผู้วิจัยสนใจนำแนวคิดดังกล่าวมาร่วมวิเคราะห์ในงานวิจัยครั้งนี้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสได้นำเสนอความคิด อุดมการณ์ส่วนตัวผ่านทางแก่นเนื้อหาและรูปแบบการสร้างสรรค์ให้แก่ผู้ชมอย่างไรบ้าง รวมทั้งบริบททางสังคมในมิติต่างๆ ทั้งมิติด้านการเมืองและมิติด้านเศรษฐกิจมีส่วนหล่อหลอมความคิดและอุดมการณ์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหรือไม่ และอย่างไรบ้าง

งานวิจัยของดวงกมล หนูแก้ว (2548) เรื่อง "ธุรกิจภาพยนตร์ไทย กรณีศึกษาบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่" ศึกษาภาพรวมโครงสร้างธุรกิจภาพยนตร์ไทยและการเปลี่ยนแปลงของธุรกิจภาพยนตร์ไทยหลังวิกฤตเศรษฐกิจ (พ.ศ.2541-2547) ผลการศึกษาพบว่า โครงสร้างธุรกิจภาพยนตร์ไทยเป็นตลาดกึ่งแข่งขันกึ่งผูกขาด บริษัทค่ายผู้สร้างภาพยนตร์ไทยผู้นำตลาดมีการผูกขาดการสร้างภาพยนตร์ทั้งด้านปริมาณและรายได้ ส่วนทางด้านบริษัทโรงภาพยนตร์ ผู้นำตลาดมีการผูกขาดทั้งทางด้านจำนวนและรายได้ของโรงภาพยนตร์ ตลาดภาพยนตร์ไทยมีการกระจุกตัว

โดยภาพยนตร์จากบริษัทผู้นำตลาดและบริษัทโรงภาพยนตร์ผู้นำตลาด รวมทั้งภาพยนตร์ไทยประเภทชีวิตมีการสร้างเข้าสู่ตลาดในระดับสูง แต่ในระยะหลังภาพยนตร์ไทยประเภทผี และตลกเริ่มมีสัดส่วนในตลาดภาพยนตร์ไทยเพิ่มมากขึ้นทั้งด้านปริมาณและด้านรายได้ ทั้งนี้ภาพยนตร์ไทยที่ได้ฉายในโรงภาพยนตร์ส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์จากบริษัทผู้นำตลาดเพียงไม่กี่ราย และเป็นภาพยนตร์ประเภทชีวิต ตลก และผี ซึ่งเป็นภาพยนตร์แนวตลาดหรือกระแสหลัก ดังนั้นโครงสร้างตลาดของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยเช่นนี้จึงมีความสัมพันธ์กับการกระจุกตัวของตลาดภาพยนตร์ไทย

งานวิจัยของมงคล ปิยะทัสสกร (2541) เรื่อง "การศึกษาเรื่องโครงสร้างธุรกิจภาพยนตร์ต่างประเทศในประเทศไทย" ผลการศึกษาของมงคลพบว่า ตลาดภาพยนตร์ของประเทศไทยมีการกระจุกตัว โดยภาพยนตร์ฮอลลีวูดจากสหรัฐอเมริกา บริษัทจัดจำหน่ายภาพยนตร์ผู้นำตลาด และบริษัทโรงภาพยนตร์ผู้นำตลาดในระดับสูงทั้งสิ้น โดยด้านโครงสร้างธุรกิจภาพยนตร์ต่างประเทศในประเทศไทยนั้น พบว่าบริษัทจัดจำหน่ายภาพยนตร์ ผู้นำตลาด โดยเฉพาะกลุ่มบริษัทเมเจอร์ มีความสัมพันธ์กับธุรกิจภาพยนตร์ในต่างประเทศ ในฐานะเป็นสำนักงานสาขาของบริษัทจัดจำหน่ายภาพยนตร์ในต่างประเทศซึ่งเป็นบริษัทในเครือของบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์รายใหญ่จากอเมริกา กลุ่มบริษัทเมเจอร์จึงผูกขาดการจัดจำหน่ายซึ่งตรงกับความต้องการของผู้ชมด้วยโครงสร้างทางธุรกิจเช่นนี้จึงเกิดความสัมพันธ์ในแง่การกระจุกตัวของตลาดภาพยนตร์ในประเทศไทย

งานวิจัยของทิพย์ลักษณ์ โกมลวณิช (2550) เรื่อง "การศึกษาโอกาสเพื่อการส่งออกของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย" ทิพย์ลักษณ์ทำการศึกษาโอกาสทางการตลาดของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยทั้งตลาดภายในประเทศและตลาดต่างประเทศ ผลการศึกษาพบว่า ภาพยนตร์ไทยมีโอกาสมากขึ้นจากการเปิดรับภาพยนตร์ไทยของตลาดภาพยนตร์โลกที่เพิ่มขึ้น หรือการมีกลุ่มผู้ชมที่รู้จักและติดตามผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในทั่วทุกมุมโลกมากขึ้น รวมทั้งภาพยนตร์ไทยได้รับรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ ทำให้เป็นที่รู้จักในตลาดต่างประเทศ หรือการสามารถจัดจำหน่ายภาพยนตร์ได้เองในบางพื้นที่ ส่วนปัจจัยที่เป็นอุปสรรค อาทิ ภาพยนตร์ไทยยังขาดเอกลักษณ์ (Identity) ทั้งตัวงานภาพยนตร์และอัตลักษณ์ (Individuality) ในตัวผู้กำกับภาพยนตร์ จึงส่งผลทำให้การตอบรับภาพยนตร์ไทยไม่มีความแน่นอนและขาดความหลากหลาย ส่วนการศึกษาด้านทัศนคติ วัฒนธรรมและสังคมพบว่า ในภาพรวมกลุ่มผู้ชมคนไทยเลือกชมภาพยนตร์ที่ให้ความบันเทิงเป็นหลักและไม่นิยมภาพยนตร์ที่มีความซับซ้อนทางเนื้อหา อย่างไรก็ตามมีกลุ่มผู้ชมบางส่วนที่มีโอกาสเลือกชมภาพยนตร์นอกกระแสหรือภาพยนตร์ทางเลือก ผ่านช่องทางต่างๆ เพิ่มมากขึ้น

จากงานวิจัยข้างต้น เน้นย้ำให้เห็นถึงความสำคัญของแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองและแนวคิดโลกาภิวัตน์ด้านสื่อที่ส่งผลกระทบต่อผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและภาพยนตร์ไทยนอกกระแสทั้งในด้านการก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ โดยผู้วิจัยนำแนวคิดการศึกษาการประกอบสร้างความหมายและอุดมการณ์ในภาพยนตร์ตามสำนักมาร์กซิสต์ ของกำจร หลุยยะพงศ์ (2554) มาร่วมใช้เป็นแนวทางในการกำหนดกรอบการวิเคราะห์บริบท (Contextual criticism) ทางสังคมที่แวดล้อมภาพยนตร์ ว่าปัจจัยด้านเศรษฐกิจและปัจจัยด้านการเมืองมีส่วนหล่อหลอมความคิดและอุดมการณ์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างไรบ้าง และตัวผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสมีการต่อสู้ ขัดขืนกับอุดมการณ์หลักของสังคมด้วยการนำเสนอความคิด อุดมการณ์ส่วนตัวผ่านทางแก่นเนื้อหาและรูปแบบการสร้างสรรค์ให้แก่ผู้ชมอย่างไร โดยเฉพาะอุดมการณ์หลักด้านเศรษฐกิจของธุรกิจภาพยนตร์นั้น ผลการศึกษาของดวงกมล หนูแก้ว (2548) พบว่า บริษัทผู้สร้างภาพยนตร์รวมทั้งบริษัทโรงภาพยนตร์ต่างประกอบกิจการภายใต้ระบบทุนนิยม ก่อให้เกิดการผูกขาดตลาดภาพยนตร์ในประเทศไทย ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยมีการสร้างภาพยนตร์เพียงไม่กี่ประเภทตามความต้องการของนายทุน รวมทั้งขาดความคิดสร้างสรรค์เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์ต้องสร้างภาพยนตร์ภายใต้การควบคุมของผู้ออกทุนสร้างที่หวังผลกำไรเป็นหลัก

ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของมงคล ปิยะทัสสกร (2541) ที่สรุปว่า ตลาดภาพยนตร์ในประเทศไทยมีการ “กระจุกตัว” อันเป็นผลมาจากการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ โดยเฉพาะสื่อประเภทภาพยนตร์ในประเทศไทยที่ถูก “กระแสภาพยนตร์ฮอลลีวูด” เข้าครอบงำอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย จนภาพยนตร์ไทยทั้งกระแสหลักและภาพยนตร์ไทยนอกกระแสต้องประสบปัญหาทั้งด้านการหาทุนสร้างและปัญหาการหาช่องทางการเผยแพร่ โดยเฉพาะการนำภาพยนตร์นอกกระแสเข้าฉายในเครือโรงภาพยนตร์ซึ่งกระทำได้อย่างยากลำบาก

รวมทั้งจากการศึกษาของทิพย์ลักษณ์ โกมลวณิช (2550) ที่เสนอว่าการสร้างภาพยนตร์ไทยเพื่อการส่งออกไปยังตลาดภาพยนตร์ต่างประเทศนั้น ปัจจัยที่เป็นอุปสรรคสำคัญคือ บุคลากร โดยเฉพาะผู้กำกับภาพยนตร์ไทยที่ยังขาดเอกลักษณ์ (Identity) ทั้งตัวงานภาพยนตร์และอัตลักษณ์ (Individuality) ในตัวผู้กำกับภาพยนตร์ หากอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยแก้ไขปัญหาอุปสรรคเหล่านี้ได้จะช่วยทำให้ภาพยนตร์ไทยมีโอกาสในตลาดภาพยนตร์โลกมากยิ่งขึ้น

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์ประการหนึ่งที่เน้นศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ผู้วิจัยจึงจะนำงานวิจัยที่เกี่ยวข้องข้างต้นมาร่วมพิจารณาหาแนวทางการพัฒนาผู้กำกับภาพยนตร์ไทยให้มีคุณภาพ มีความคิดสร้างสรรค์และมีความหลากหลายทั้งทางด้านเนื้อหาและวิธีการสร้างมากยิ่งขึ้น เพื่อนำข้อค้นพบที่ได้จากงานวิจัยมาประยุกต์ใช้

สร้างสรรค์และส่งเสริมบุคลากรที่ทำงานในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย โดยเฉพาะผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสให้มีศักยภาพและได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติมากยิ่งขึ้นต่อไป

ในส่วนงานวิจัยและบทความต่างประเทศเกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแส ผู้วิจัยนำมาศึกษาเพื่อเป็นการตรวจทานความถูกต้องของเนื้อหา โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในมุมมองของนักวิชาการชาวต่างประเทศว่ามีความคล้ายคลึง สอดคล้อง หรือแตกต่างกันอย่างไร ในประเด็นใดบ้าง โดยบทความและงานวิจัยเหล่านี้มีทั้งที่เป็นการศึกษาเฉพาะเจาะจงที่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและที่เป็นการศึกษาภาพยนตร์นอกกระแสในภาพรวมระดับภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้หรืออาเซียน ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่ามีประโยชน์ที่จะนำมาศึกษาเทียบเคียงเพื่อจะทำให้เนื้อหาในงานวิจัยชิ้นนี้มีความถูกต้องและครอบคลุมมากยิ่งขึ้น โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

บทความของ **Tilman Baumgartel (2012)** กล่าวถึงพัฒนาการของภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศต่างๆ แถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้หรืออาเซียนในหนังสือ **Southeast Asian Independent Cinema** ซึ่งประเทศไทยนับเป็นหนึ่งในประเทศแถบอาเซียนที่เริ่มบุกเบิกและสร้างชื่อเสียงให้แก่ภาพยนตร์นอกกระแส นับตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง *Mysterious Object at Noon (ดอกฟ้าในมือมาร, 2543)* ของอภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกุล ที่ถือเป็นภาพยนตร์เรื่องสำคัญที่สร้างชื่อเสียงให้กับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในระดับนานาชาติ อันนำไปสู่การเริ่มต้นพัฒนาการภาพยนตร์นอกกระแสประเทศแถบอาเซียนครั้งสำคัญในเวลาต่อมาทั้งในด้าน “รูปแบบการเล่าเรื่อง” ที่แปลกใหม่ ไม่ซ้ำซาก และ “รูปแบบการสร้าง” ที่ลงทุนสร้างไม่สูงมาก แต่ใช้อุปกรณ์และเทคโนโลยีอันทันสมัยทดแทน รวมทั้งใช้ช่องทางการเผยแพร่อันหลากหลาย ส่งผลให้ภาพยนตร์นอกกระแสจากประเทศไทยรวมทั้งภาพยนตร์จากประเทศในแถบอาเซียนได้รับความสนใจจากผู้ชมและเทศกาลภาพยนตร์ทั่วโลก

บทความเรื่อง Fiction, Interrupted: Discontinuous Illusion and Regional Performance Tradition in Contemporary Thai Independent Film ของ Natalie Bohle (2012) กล่าวถึงช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ไทยประสบปัญหาทางเศรษฐกิจเมื่อ พ.ศ.2540 ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์ขาดความเป็นอิสระ ตกอยู่ภายใต้แรงกดดันจากบริษัทผู้สร้าง เจ้าของทุนและกลุ่มผู้ชมส่วนใหญ่ จนต้องสร้างภาพยนตร์ตามความต้องการของตลาดเป็นหลัก แต่ภาพยนตร์ของอภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกุล เรื่อง *Mysterious Object at Noon (ดอกฟ้าในมือมาร, 2543)* เป็นจุดเริ่มต้นสำคัญของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ต่อสู้ดิ้นรนเพื่อหาหนทางแก้ไขอุปสรรคดังกล่าว ด้วยสไตล์หรือเอกลักษณ์ส่วนตัวอันโดดเด่นโดยการใช้รูปแบบการสร้างใหม่ๆ อย่างเช่น การเล่าเรื่องที่ไม่เรียงลำดับความต่อเนื่อง (Structures of narrative discontinuity) หรือการนิยมใช้นักแสดงสมัครเล่นเพื่อถ่ายทอดบทบาทการ

แสดงให้เป็นธรรมชาติมากที่สุด ส่งผลให้ภาพยนตร์ของเขาก่อเกิดสุนทรียศาสตร์ที่แตกต่างจากตระกูลและรูปแบบการสร้างของภาพยนตร์ทั่วไป จนกลายมาเป็นต้นแบบในการนำเสนอ “การเล่าเรื่อง” และ “รูปการสร้าง” แนวทางใหม่ของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในเวลาต่อมา

งานวิจัยของ Wan Yijie (2553) เรื่อง Localized and Stylized National Cinema-on the Creation and Development of Thai Films in the New Era ศึกษาอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยหลังวิกฤตการณ์เศรษฐกิจต้มยำกุ้ง พ.ศ.2540 นับเป็นจุดเริ่มต้นหรือ "ยุคใหม่ของภาพยนตร์ไทย” (New Era of Thai Films) ซึ่งปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยตื่นตัวมากขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว เนื่องจากมีผลงานภาพยนตร์ของ “ผู้กำกับภาพยนตร์ไทย” หลายคน เช่น อภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกุล และเปนเอก รัตนเรือง ได้สร้างชื่อเสียงจากการได้รับรางวัลในระดับนานาชาติ ด้วยเนื้อหาและรูปแบบการสร้างที่แปลกใหม่ สร้างสรรค์ ทำให้ภาพยนตร์ไทยโดยเฉพาะภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเริ่มได้รับความสนใจจากทั้งภายในและภายนอกประเทศมากขึ้น ทั้งนี้ผู้วิจัยค้นพบว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยยุคดังกล่าว มักขับเน้นเนื้อหาปัญหาความขัดแย้งในสังคมไทยด้วยความสมจริง รวมทั้งให้ความสนใจในประเด็นเชิงจิตวิทยา หรือความขัดแย้งระหว่างคนกับธรรมชาติ โดยยกภาพยนตร์เรื่อง *Last life in the Universe (2546)* และ *Invisible Waves (2549)* ของเป็นเอก รัตนเรือง กับภาพยนตร์เรื่อง *Blissfully Yours (2545)* และ *Tropical Malady (2547)* ของอภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกุล เป็นตัวอย่าง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าผู้กำกับภาพยนตร์ไทยยุคใหม่มีความพยายามที่จะสะท้อนความคิดส่วนตัว อุดมการณ์ รวมทั้งความคิดสร้างสรรค์ในการสร้างรูปแบบการเล่าเรื่องที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน

บทความของ John A. Lent (2012) เรื่อง Southeast Asian Independent Cinema: Independent of What? กล่าวถึงภาพยนตร์นอกกระแสในประเด็น “ความเป็นอิสระ” ของภาพยนตร์โดยภาพยนตร์นอกกระแสนั้นควรมีคุณลักษณะความเป็นอิสระ 3 ประการ คือ 1. ความเป็นอิสระต่อการเซ็นเซอร์จากรัฐ (Indy of Government Regulation / Censorship) ซึ่งพบว่าประเทศในภูมิภาคอาเซียนทั้ง ประเทศฟิลิปปินส์ พม่า เวียดนาม และไทย ต่างเป็นประเทศที่ล้วนเคยถูกปกครองโดยทหาร จึงมักถูกควบคุมจากอำนาจทางการเมือง แต่ทศวรรษที่ผ่านมา การเปลี่ยนแปลงการปกครองภายในประเทศเหล่านี้ทำให้สื่อมวลชนมีอิสระมากขึ้น รวมทั้งสื่อประเภทภาพยนตร์ที่ผู้สร้างภาพยนตร์มีอิสระและกล้าที่จะต่อสู้ขัดขืนโดยการแสดงออกผ่านทางภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น 2. ความเป็นอิสระจากระบบภาพยนตร์กระแสหลัก (Indy of Big Mainstream Studios) ภาพยนตร์แถบตะวันออกเฉียงใต้มักตกอยู่ในสภาวะการผูกขาด ไม่มีอิสระจากบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์กระแสหลัก รวมทั้งการแผ่กระจายความนิยมในเนื้อหาและรูปแบบจากภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด จนบุคลากรในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ภูมิภาคนี้ต้องปรับตัวหันไปทำงานในวงการโทรทัศน์หรือวงการบันเทิง

ด้านอื่นๆ ทดแทน ส่งผลให้ภาพยนตร์กระแสหลักภายในประเทศมีคุณภาพตกต่ำลง นอกจากนี้ วิกฤตการณ์เศรษฐกิจที่มาจากประเทศไทย ใน พ.ศ.2540 ยังส่งผลกระทบกระทบต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลักทั่วทั้งภูมิภาค ทำให้บริษัทภาพยนตร์กระแสหลักขนาดใหญ่หลายบริษัทเริ่มสูญหายไม่สามารถดำเนินกิจการต่อไปได้ อย่างไรก็ตามจากเหตุการณ์เหล่านี้ กลับส่งผลทางอ้อมต่อภาพยนตร์นอกกระแส ก่อให้เกิดการพัฒนาอย่างต่อเนื่องจนได้รับความนิยมแพร่กระจายไปทั่วทั่งภูมิภาคในเวลาต่อมา และ 3. ความเป็นอิสระจากรูปแบบการผลิตและเนื้อหารูปแบบเดิม (Indy of Traditional Methods and Style of Filmmaking) ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสไม่ได้มองว่าภาพยนตร์คือ “สินค้า” ที่ถูกผลิตขึ้นเพื่อผลกำไร หากแต่เป็นการแสดงออกทางศิลปะโดยพยายามเสาะแสวงหาแหล่งทุนด้วยตนเองด้วยงบประมาณไม่สูงมากและใช้ประโยชน์จากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านดิจิทัล รวมทั้งใช้รูปแบบการเผยแพร่ที่หลากหลายช่องทาง เช่น การจัดฉายภาพยนตร์ภายในมหาวิทยาลัย สถาบันหรือเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ อย่างเช่น งาน Thai Short Film and Video Festival ในประเทศไทย

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การก่อเกิดและลักษณะสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลัง พ.ศ.2540” มีวัตถุประสงค์การวิจัยเพื่อศึกษาภูมิหลังของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและวิธีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทย ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการวิจัยเอกสาร (Documentary Research) การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) และการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) เพื่อนำมาใช้เป็นกรอบการวิเคราะห์ตัวบทหรือเนื้อหาในภาพยนตร์และวิเคราะห์องค์ประกอบทางภาพยนตร์ที่ผู้กำกับภาพยนตร์นำมาใช้สร้างสรรค์ภาพยนตร์ ประกอบกับการวิเคราะห์ปัจจัยทางสังคมในมิติด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยีจากภูมิหลังของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแต่ละคน เพื่อนำมาวิเคราะห์ให้ทราบถึงลักษณะเฉพาะตัวของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและทราบถึงวิธีการสร้างภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสแต่ละคนว่ามีแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์อย่างไรบ้าง ซึ่งมีรายละเอียดวิธีดำเนินการวิจัยมีดังนี้

วิธีดำเนินการวิจัย

1. รูปแบบการวิจัย

เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยแบ่งวิธีการวิจัยเป็น 3 วิธี ดังนี้

1.1 การวิจัยเอกสาร (Documentary Research)

ใช้การเก็บข้อมูลจากการศึกษาวิจัยเอกสาร (Documentary Research) โดยอาศัยแหล่งข้อมูลค้นคว้า ได้แก่ หนังสือพิมพ์ ไมโครฟิล์ม วารสาร นิตยสาร สื่อออนไลน์ บทความวิชาการ หนังสือตำราวิชาการ ภาพยนตร์ ภาพถ่ายเกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และปัจจัยทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในช่วงเวลาที่ทำการศึกษา ระหว่าง พ.ศ. 2540-2558

1.2 การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview)

ผู้ให้ข้อมูลหลัก (key informants) ได้แก่ 1. ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และ 2. นักวิชาการหรือนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทย ใช้การสัมภาษณ์บุคคลแบบเชิงลึกกับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก โดยใช้วิธีการเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อศึกษาภูมิหลัง ประวัติชีวิต และผลงานภาพยนตร์ซึ่งสร้างโดยผู้กำกับภาพยนตร์ที่ทำการศึกษา

1.3 การวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis)

การวิเคราะห์การสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ผู้วิจัยใช้วิธีการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) ที่ปรากฏในภาพยนตร์ โดยศึกษาจาก

1.3.1 โครงสร้างเรื่อง (Structure of Narrative) ประกอบด้วย 1) โครงเรื่อง (Plot) 2) แก่นความคิด (Theme) 3) ตัวละครในภาพยนตร์ (Characters)

1.3.2 วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative) โดยศึกษาจาก 1) มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives) 2) มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) และ 3) การตัดต่อ (Editing)

2. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่

2.1 เอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

โดยกลุ่มตัวอย่างจากการศึกษาวิจัยเอกสาร ได้แก่ วารสาร นิตยสาร บทความในสื่อต่างๆ สื่อออนไลน์ รวมทั้งบทความวิชาการ หนังสือตำราวิชาการเกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ระหว่าง พ.ศ.2540-2558

2.2 ผู้ให้ข้อมูลหลักที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ได้แก่

2.2.1 ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ที่มีผลงานกำกับภาพยนตร์นอกกระแส ระหว่าง พ.ศ.2540-2558 ซึ่งภาพยนตร์ที่กำกับนั้นได้ถูกฉายเผยแพร่ตามโรงภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็นการฉายภายในประเทศหรือต่างประเทศ

โดยกลุ่มตัวอย่างจากผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส ใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) โดยมีหลักเกณฑ์การเลือกกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

1) เป็นผู้มีประสบการณ์กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสไม่น้อยกว่า 3 เรื่อง

2) ภาพยนตร์ที่กำกับไม่น้อยกว่า 3 เรื่อง ซึ่งภาพยนตร์เหล่านั้นเคยเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ภายในประเทศหรือต่างประเทศ

3) ภาพยนตร์เรื่องใดเรื่องหนึ่งที่กำกับเคยได้รับรางวัลจากสถาบันต่างๆ ภายในประเทศหรือต่างประเทศ รางวัลที่เคยได้รับจากองค์กรหรือหน่วยงานที่มีความน่าเชื่อถือทั้งในประเทศและต่างประเทศ

4) ผู้กำกับภาพยนตร์ผ่านเกณฑ์วัดดัชนีของความเป็นประพันธกรด้านกำกับภาพยนตร์ (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552) จาก 4 ใน 6 ข้อ ตามดัชนี ดังนี้

(1) ผู้กำกับเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ด้วยตนเอง หรือมีส่วนร่วมในการเขียนบทภาพยนตร์

(2) มีการนำเรื่องราวของคนอื่นมาเขียนบทภาพยนตร์ หรือเขียนบทภาพยนตร์ขึ้นมาจากเรื่องราวที่ตนเองสร้างขึ้นมาเอง

(3) ผู้กำกับทำงานอย่างใกล้ชิดในทุกขั้นตอนของกระบวนการสร้างสรรค์นับตั้งแต่จุดเริ่มต้นจนกระทั่งภาพยนตร์เสร็จสิ้น

(4) ผู้กำกับให้ความสำคัญกับภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นเครื่องมือในการแสดงออกส่วนตัวเป็นพิเศษ มากกว่าตอบสนองความต้องการเจ้าของทุนผู้สร้างหรือความพึงพอใจของผู้ชม

(5) แก่นความคิด (Theme) หรือแนวคิดหลักของภาพยนตร์แต่ละเรื่องมีความสัมพันธ์กับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของผู้กำกับคนเดียวกัน

(6) วิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของผู้กำกับมีลักษณะเฉพาะด้านใดด้านหนึ่งเป็นพิเศษ และได้นำความพิเศษเหล่านั้นมาใช้บ่อยๆ ในภาพยนตร์ของตนแต่ละเรื่องอย่างสร้างสรรค์

จากเกณฑ์ข้างต้น จึงสามารถคัดเลือกผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจำนวน 5 ราย ดังนี้ 1. นายธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ 2. นายนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ 3. นายบุญส่ง นาคภู่ 4. นายอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล และ 5. นายอุรุพงศ์ รักษาสัตย์

2.2.2 นักวิชาการหรือนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทย

โดยกลุ่มตัวอย่างจากผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นนักวิชาการด้านภาพยนตร์ไทยหรือนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทย ใช้วิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยมีหลักการเลือกเข้าเกณฑ์ 3 ใน 5 ข้อ ดังนี้

1) เป็นนักวิชาการด้านภาพยนตร์ไทย หรือเป็นนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทย

2) เป็นผู้มีประสบการณ์ในการสอนด้านภาพยนตร์ในสถาบันระดับอุดมศึกษาไม่น้อยกว่า 5 ปี หรือเป็นผู้มีประสบการณ์ในด้านการวิจารณ์ภาพยนตร์ไทยไม่น้อยกว่า 10 ปี

3) สำเร็จการศึกษาระดับอุดมศึกษาขึ้นไป

4) มีผลงานบทความทางวิชาการ ผลงานการวิจัย หรือบทความ งานวิจารณ์เกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยเผยแพร่ในวารสารวิชาการหรือผ่านสื่อมวลชนประเภทใดประเภทหนึ่ง

5) รู้จักภูมิหลังหรือรู้จักเป็นการส่วนตัวและเคยชมผลงานภาพยนตร์ของผู้ให้ข้อมูลหลัก

จากเกณฑ์ข้างต้น จึงสามารถคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลหลัก จำนวน 3 ราย ดังนี้ 1. นายประวิทย์ แต่งอักษร 2. นายภาณุ อารี 3. นายอลงกรณ์ คล้ายสีแก้ว

2.2.3 สื่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ถูกสร้างขึ้นจนเสร็จสมบูรณ์ ระหว่าง พ.ศ. 2540-2558 และถูกฉายเผยแพร่ตามโรงภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็นการฉายภายในประเทศหรือต่างประเทศ

กลุ่มตัวอย่างประเภทสื่อภาพยนตร์ไทยนอกกระแส จะใช้การเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive sampling) เลือกเฉพาะภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ที่กำกับโดยผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจำนวนห้าคน ที่ผ่านเกณฑ์วัดดัชนีของความเป็นประพันธกรด้านกำกับภาพยนตร์ (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552) ซึ่งถูกสร้างจนสำเร็จเป็นภาพยนตร์อันสมบูรณ์ระหว่าง พ.ศ.2540-2558 โดยมีรายชื่อสื่อภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

1) ภาพยนตร์ที่กำกับโดยนายธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่

(1) Insects in the Backyard (2553)

(2) It Gets Better ไม่ได้ขอให้มารัก (2555)

(3) คืนนั้น (Red wine in the dark night) (2558)

2) ภาพยนตร์ที่กำกับโดยนายบุญส่ง นาคภู่ จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่

(1) คนจนผู้ยิ่งใหญ่ (2554)

(2) สถานีสี่ภาค (2555)

(3) วังพิกุล (2557)

3) ภาพยนตร์ที่กำกับโดยนายนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ จำนวน 2 เรื่อง ได้แก่

(1) 36 (2555)

(2) Mary is happy, Mary is happy (2556)

4) ภาพยนตร์ที่กำกับนายอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล จำนวน 7 เรื่อง ได้แก่

(1) สุดเสน่หา (2545)

(2) สัตว์ประหลาด (2547)

(3) ลุงบุญมีระลึกชาติ (2553)

5. ภาพยนตร์ที่กำกับโดยนายอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่

(1) เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ (2548)

(2) สวรรค์บ้านนา (2552)

(3) เพลงของข้าว (2558)

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.1 เครื่องมือแบบบันทึกข้อมูลจากเอกสาร

ใช้แบบบันทึกข้อมูลเพื่อรวบรวมเอกสารต่างๆ ทั้งจากแหล่งข้อมูลปฐมภูมิ แหล่งข้อมูลทุติยภูมิ และบันทึกข้อมูลจากข้อมูลจำเป็นพื้นฐานต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ซึ่งจะบันทึกในประเด็นดังต่อไปนี้ คือ บริบททางสังคมในมิติด้านเศรษฐกิจ มิติด้านการเมือง มิติด้านโลกาภิวัตน์ทางเทคโนโลยีของสื่อที่เกี่ยวข้องกับผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแส และภูมิหลังของผู้กำกับและแนวคิดการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสของผู้กำกับ

3.2 แบบสัมภาษณ์เชิงลึก

ใช้การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) ประกอบด้วยคำถามในลักษณะการสัมภาษณ์แบบไม่ชี้นำ (Nondirective interview question) ร่วมกับคำถามสัมภาษณ์แบบชี้นำ (Directive interview question) โดยการสัมภาษณ์แบบไม่ชี้นำ เป็นคำถามเพื่อใช้ในการสัมภาษณ์ที่ผู้ให้ข้อมูลหลักสามารถเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยได้โดยอิสระในหัวข้อต่างๆ ที่หลากหลาย เป็นลักษณะของคำถามปลายเปิด (Open-ended interview) โดยผู้วิจัยจะคัดเลือกคำถามหลักๆ ที่ช่วยกระตุ้นให้ผู้ให้ข้อมูลหลักต้องการเล่าเรื่องราวต่างๆ ได้ต่อเนื่อง ส่วนคำถามสัมภาษณ์แบบชี้นำ (Directive interview question) หรือคำถามสัมภาษณ์ตามกรอบหรือโครงสร้าง (Structured interview question) เป็นคำถามเพื่อใช้ในการสัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยกำหนดเรื่อง คำถามและลำดับการถามไว้ล่วงหน้า

3.3 เครื่องมือสำหรับการวิเคราะห์ตัวบท

ใช้สื่อโทรทัศน์ วีดีทัศน์ เครื่องเล่นวีซีดี ดีวีดี คอมพิวเตอร์ และสื่ออินเทอร์เน็ต เพื่อนำมารับชมแล้วทำการวิเคราะห์ตัวบทด้วยแบบวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ

1. การวิเคราะห์โครงสร้างเรื่อง (Structure of Narrative) จาก 1.1 โครงเรื่อง (Plot) 1.2 แก่นความคิด (Theme) 1.3 ตัวละครในภาพยนตร์ (Characters) และ 2. การวิเคราะห์วิธีการเล่าเรื่องของผู้กำกับภาพยนตร์ (Means of Narrative) จากองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ ได้แก่ 2.1 มุมมองของผู้เล่า (Whose perspectives) 2.2 มีส-ออง-แซน (Mise-en-scène) และ 3.3 การตัดต่อ (Editing) ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสซึ่งปรากฏในภาพยนตร์นอกกระแสที่ศึกษา

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

4.1 ข้อมูลเอกสาร

ศึกษาและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องโดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารต่างๆ ตั้งแต่ปีพ.ศ.2540 ถึง พ.ศ.2558 เป็นหลัก ทั้งที่เป็นแหล่งข้อมูลชั้นต้น (Primary Source) ได้แก่ เอกสารและบันทึกทางราชการ กฎหมาย ระเบียบที่เกี่ยวข้อง รวมถึงเอกสารและสถิติที่หน่วยงาน องค์กรต่างๆ เก็บรวบรวมไว้ เช่น หอภาพยนตร์แห่งชาติ หอสมุดแห่งชาติ สมาคมสมาพันธ์ภาพยนตร์แห่งชาติ ชมรมวิจารณ์บันเทิง สำนักงานสถิติแห่งชาติ คณะกรรมการส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี สำนักงานส่งเสริมการลงทุน ส่วนส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ เป็นต้น รวมทั้งแหล่งข้อมูลชั้นรอง (Secondary sources) ได้แก่ ภาพยนตร์ หนังสือพิมพ์ นิตยสาร บทความ สื่ออิเล็คโทรนิคส์ ตำราเรียนทางภาพยนตร์ หนังสือพงศาวดาร วารสาร สารานุกรม และรายงานการวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

4.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก

รวบรวบข้อมูลด้านเอกสารและข้อมูลต่างๆ ที่ได้จากการสัมภาษณ์ด้วยวิธีการบันทึกเสียง บันทึกภาพ และจดบันทึกระหว่างการสัมภาษณ์บุคคลที่ระบุไว้ โดยมีวิธีการเก็บรวบรวมดังนี้

- ขอความร่วมมือด้านข้อมูลและขอเข้าสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก
- รวบรวบข้อมูลด้านเอกสารและข้อมูลต่างๆ ที่ได้จากการสัมภาษณ์ด้วยวิธีการบันทึกเสียงหรือ บันทึกภาพ และจดบันทึกระหว่างการสัมภาษณ์บุคคลที่ระบุไว้ เพื่อนำมาสรุปและวิเคราะห์ผลข้อมูลต่อไป

4.3 ข้อมูลตัวบทภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจากสื่อภาพยนตร์

รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับตัวบทภาพยนตร์ไทยนอกกระแสได้แก่ ภาพยนตร์ที่สร้างโดยผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสที่เป็นกลุ่มตัวอย่างจากสื่อภาพยนตร์ที่อยู่ในรูปแบบของแผ่นวีซีดี ดีวีดี บูลเรย์ ที่มีทั้งแบบมีวางจำหน่ายและแบบให้เช่ายืมจากร้านค้าเอกชนและหน่วยงาน

ราชการต่างๆ เช่น ห้องสมุดมหาวิทยาลัย หอภาพยนตร์แห่งชาติ เป็นต้น รวมทั้งรูปแบบสื่อออนไลน์จากเว็ปไซต์ยูทูป วีดีโอสตรีมมิ่ง และสื่อออนไลน์อื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง ทั้งนี้สื่อภาพยนตร์ที่ได้มาจากการเช่ายืมหรือจากสื่อออนไลน์จะไม่จัดเก็บโดยการคัดลอกสำเนาต้นฉบับไว้ แต่จะทำการเช่ายืมหรือรับชมผ่านสื่อออนไลน์เป็นครั้งๆ ไป ทั้งนี้เพื่อป้องกันการกระทำความผิดกฎหมายการละเมิดลิขสิทธิ์ที่เกี่ยวข้องกับสื่อภาพยนตร์และวีดีทัศน์ ฉบับปี พ.ศ.2551

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

ใช้การวิเคราะห์เอกสารหรือหลักฐานต่างๆ ทั้งที่เป็นข้อมูลปฐมภูมิและข้อมูลทุติยภูมิมาวิเคราะห์เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ทีเกิดขึ้น แล้วนำเสนอเป็นข้อมูลเชิงวิเคราะห์ในรูปแบบของการพรรณนา (Descriptive Research) และการวิเคราะห์ข้อมูลแบบสร้างข้อสรุปเชิงอุปนัย ซึ่งได้จากการจดบันทึกและสัมภาษณ์เชิงลึกผู้ให้ข้อมูลหลัก ทั้งนี้ก่อนการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยจะตรวจสอบสามเส้า ด้านวิธีรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) ด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกันโดยการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก สัมภาษณ์นักวิชาการหรือนักวิจารณ์ด้านภาพยนตร์ไทยควบคู่กับศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมจากแหล่งเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อความตรงและความเที่ยงของข้อมูล

บทที่ 4
ปัจจัยแวดล้อมภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลัง พ.ศ.2540

การศึกษาวิเคราะห์ภูมิหลังหรือการก่อเกิดของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส จำเป็นต้องศึกษาปัจจัยต่างๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านี้ก่อน ในบทนี้เป็นการบรรยายถึงผลการศึกษาปัจจัยหรือสภาพแวดล้อมได้แก่ ปัจจัยด้านการเมือง ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ปัจจัยด้านเทคโนโลยี และปัจจัยแวดล้อมของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส นับตั้งแต่ พ.ศ.2540 เป็นต้นมา โดยมีรายละเอียด ดังนี้

ปัจจัยแวดล้อมด้านการเมืองและด้านเศรษฐกิจ - ก่อนปี พ.ศ.2540 ประเทศไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญโดยเฉพาะปัจจัยด้านการเมืองจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 และเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 กลุ่มนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยมีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจและปลูกฝังอุดมการณ์ทางการเมืองต่อสังคม ภาพยนตร์ไทยยุคนี้จึงเป็นการวิพากษ์วิจารณ์รัฐและชนชั้นปกครองอย่างตรงไปตรงมา มีเนื้อหาสะท้อนสังคม ทำให้ผู้ชมหันมาสนใจภาพยนตร์ในแง่มุมที่เป็นกระบอกเสียงให้ประชาชนมากกว่าเป็นสื่อที่มอบเพียงความบันเทิง หลังจากนั้นภาพยนตร์ไทยกลับมาสู่ยุคเฟื่องฟูอีกครั้ง (โดม สุขวงศ์, 2556)

ช่วง พ.ศ.2530-2539 การเมืองประเทศไทยมีเหตุการณ์สำคัญเกิดขึ้นได้แก่ “พฤษภาทมิฬ” มีสาเหตุมาจากการประท้วงของประชาชนที่ไม่พอใจการเข้ามาเป็นนายกรัฐมนตรีของพลเอกสุจินดา คาประยูร หลังจากมีการทำรัฐประหารรัฐบาลของนายกรัฐมนตรีพลเอกชาติชาย ชุณหะวัณ จึงเป็นเหตุให้เกิดการชุมนุมทางการเมืองครั้งใหญ่ เกิดการปะทะกันระหว่างประชาชนและเจ้าหน้าที่รัฐ จนนำไปสู่เหตุนองเลือดในวันที่ 17 พฤษภาคม 2535 (บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, 2560, น. 145-148)

จนเมื่อวันที่ 23 พฤษภาคม พ.ศ. 2535 พล.อ. สุจินดา คราประยูร ออกพระราชกำหนดนิรโทษกรรมให้แก่ตนเอง และในวันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2535 จึงได้ประกาศลาออกจากการเป็นนายกรัฐมนตรี พร้อมลี้ภัยไปต่างประเทศ จากเหตุการณ์การประท้วงครั้งนี้ได้นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองการปกครองของไทยกลับเข้าสู่ระบอบประชาธิปไตยอีกครั้ง

ขณะที่สภาพเศรษฐกิจประเทศไทย นับเป็นทศวรรษที่เศรษฐกิจไทยมีการขยายตัวในระดับสูง จนมีการกล่าวว่าไทยเป็นเสือตัวที่ห้าแห่งเอเชีย การดำเนินธุรกรรมทางเศรษฐกิจของภาคเอกชนมีการลงทุนสูงตามการขยายตัวทางเศรษฐกิจ อันเป็นผลมาจากนโยบายทางการเมืองของ

รัฐบาลที่ต้องการเป็นศูนย์กลางทางการเงินในภูมิภาคโดยการเปิดเสรีทางการเงินใน พ.ศ. 2533 นับแต่ยุครัฐบาลพลเอกชาติชาย ชุณหะวัณ และการอนุญาตให้ภาคเอกชนไทยสามารถระดมทุนจากต่างประเทศโดยตรงผ่านกิจการวิเทศธนกิจ (BIBF) ใน พ.ศ.2536 ยุครัฐบาลนายชวน หลีกภัย ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เศรษฐกิจไทยมีความเชื่อมโยงและได้รับผลกระทบจากความผันผวนของเศรษฐกิจต่างประเทศมากขึ้น ภาคเอกชนไทยมีการกู้ยืมเงินจากต่างประเทศจำนวนมาก (วิษณุ บุญมารัตน์, 2548, น. 30) ประเทศไทยมีภาระหนี้เพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็ว ประกอบกับการส่งออกที่ซบเซา การลงทุนเกินตัวจนเกิดฟองสบู่ในธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ สถาบันการเงินล้มเหลว นโยบายวิเทศธนกิจผิดพลาด (ประมวล รุจนเสรี, 2558) ขณะที่แรงกดดันด้านเงินเฟ้อและการขาดดุลบัญชีเดินสะพัดที่สูงขึ้น ส่งผลต่อความเชื่อมั่นของนักลงทุนต่างประเทศจนมีการถอนเงินทุนออกจากประเทศ อีกทั้งมีการโจมตีค่าเงินบาทอย่างรุนแรง รัฐบาลไม่สามารถแก้ไขได้ทำให้ปัญหาทางเศรษฐกิจลุกลามมากขึ้น (วิษณุ บุญมารัตน์, 2548, น. 31)

ช่วงเวลานี้ อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกลับไปอยู่ในภาวะถดถอยทั้งในเชิงปริมาณและความหลากหลายด้านเนื้อหาที่ภาพยนตร์ไทยถูกสร้างเพียงไม่กี่แนว ทำให้มีแต่ภาพยนตร์วัยรุ่น ผี และตลก ไม่ค่อยปรากฏภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเชิงวิพากษ์การเมืองและสังคมเช่นในอดีตเท่าใดนัก

พ.ศ.2540 แม้สภาพการณ์การเมืองในประเทศไทยจะมีทิศทางที่ดีขึ้นหลังมีรัฐธรรมนูญฉบับประชาชน แต่สถานภาพทางเศรษฐกิจของประเทศกลับเผชิญวิกฤตการณ์ครั้งสำคัญที่รัฐบาลไม่สามารถแก้ไขได้ หรือที่เรียกว่า “วิกฤตการณ์ต้มยำกุ้ง” ทำให้ปัญหาทางเศรษฐกิจลุกลามและขยายวงมากขึ้น รัฐบาลพลเอกชวลิต ยงใจยุทธประกาศค่าเงินบาทลอยตัว จนในที่สุดรัฐบาลประกาศระงับการดำเนินกิจการชั่วคราวของสถาบันการเงินหลายสิบแห่ง ประชาชนตกงานทั่วประเทศ รัฐบาลต้องขอความช่วยเหลือจากกองทุนการเงินระหว่างประเทศ (International Monetary Fund: IMF) ด้านการเงินและวิชาการเพื่อฟื้นฟูเศรษฐกิจไทย (บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, 2560, น. 152) จนเกิดผลกระทบทางการเมืองตามมาเมื่อพลเอกชวลิต ยงใจยุทธ ประกาศลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรี (ประมวล รุจนเสรี, 2558)

ต่อมา นายชวน หลีกภัย เป็นนายกรัฐมนตรี (ครั้งที่สอง) ได้ตั้งคณะกรรมการองค์การเพื่อปฏิรูประบบสถาบันการเงิน หรือ ปรส. ขึ้นมา และออกพระราชกำหนดเพื่อช่วยสถาบันการเงินจนถูกวิจารณ์ว่าเป็นรัฐบาลที่ อุ้มคนรวย ช่วยต่างชาติ และยังตรากฎหมายอีกหลายฉบับเพื่อฟื้นฟูเศรษฐกิจตามเงื่อนไขของ IMF แต่ไม่สามารถแก้ไขปัญหาเศรษฐกิจได้ จนเมื่อ พ.ศ.2543 นายชวน หลีกภัยต้องประกาศยุบสภา (ประมวล รุจนเสรี, 2558, น. 106)

กระทั่งช่วงหลังปี พ.ศ.2540 สภาพการเมืองและเศรษฐกิจของประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ ภายหลังการเลือกตั้ง พ.ศ. 2544 พรรคไทยรักไทยภายใต้การนำของ

พ.ต.ท.ทักษิณ ชินวัตร นำเสนอนโยบายทางด้านการเมืองและด้านเศรษฐกิจที่มุ่งเน้น “ประชานิยม” ได้รับความสนใจจากประชาชนโดยเฉพาะคนจน คนชนบท หรือ “คนรากหญ้า” สร้างกระแสความนิยมและชนะการเลือกตั้งจนได้จัดตั้งรัฐบาล โดย พ.ต.ท.ทักษิณ ชินวัตร ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี (วิษณุ บุญมารัตน์, 2548)

รัฐบาลยุค พ.ต.ท.ทักษิณ มีแนวทางมุ่งส่งเสริมเศรษฐกิจและพัฒนาประชาชนระดับรากหญ้าให้เข้มแข็ง และนำมาปฏิบัติจนเกิดผลสำเร็จ เช่น การพักชำระหนี้ 3 ปี ให้แก่เกษตรกรรายย่อย, การตั้งกองทุนหมู่บ้านและชุมชนเมืองแห่งละหนึ่งล้านบาท, โครงการหนึ่งตำบล หนึ่งผลิตภัณฑ์ (OTOP), ธนาคารประชาชน บริการสินเชื่อดอกเบี้ยต่ำแก่ผู้ประกอบอาชีพรายย่อย, โครงการ 30 บาทรักษาทุกโรค, โครงการบ้านเอื้ออาทร บ้านมั่นคง และบ้านออมสิน (ณรงค์ชัย ปัญญานนทชัย, 2546, น. 167)

แม้นโยบายส่วนใหญ่ของรัฐบาลจะเน้นแก้ไขปัญหาความยากจน จนทำให้ได้รับความนิยมจากประชาชนโดยเฉพาะคนยากจนและคนต่างจังหวัดเป็นอย่างมาก แต่ก็ถูกวิพากษ์วิจารณ์เช่นกันว่าเป็นนโยบายที่กำหนดมาเพื่อหวังคะแนนเสียงจากประชาชน โดยใช้เงินภาษีของประเทศ (บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ, 2560, น. 174) รวมทั้งเกิดความกังวลว่า นโยบายประชานิยมจะก่อให้เกิดภาระทางการคลัง สภาวะหนี้ภาคครัวเรือนที่พุ่งสูงขึ้น ตลอดจนการเป็นสังคมที่เข้าสู่ลัทธิบริโภคนิยม (วิษณุ บุญมารัตน์, 2548, น. 42)

อีกทั้งรัฐบาลยังถูกตั้งข้อสงสัยเรื่องความโปร่งใสในการทำงานผ่านนโยบายและโครงการต่างๆ ที่ส่อเจตนาทุจริตและเอื้อผลประโยชน์ให้พวกพ้อง เช่น การหลีกเลี่ยงภาษีในการซื้อขายและโอนหุ้นชินคอร์ป ของตระกูลชินวัตร, โครงการจัดซื้อสายพานลำเลียง และเครื่องตรวจวัตถุระเบิด CTX 900, โครงการ “หวยบนดิน”, การจัดซื้อกล้ายาง 90 ล้านต้น ของกระทรวงเกษตรและสหกรณ์, การแก้ไขสัญญาเพื่อลดส่วนแบ่ง-ค่าบริการโทรศัพท์เคลื่อนที่แบบเติมเงิน (prepaid) เพื่อเอื้อประโยชน์ให้แก่บริษัทเอกชน, โครงการบ้านเอื้ออาทร ของการเคหะแห่งชาติ ฯ (ประมวล รุจนเสรี, 2558, น. 124)

นอกจากนี้รัฐบาลยังมีข้อขัดแย้งกับสื่อมวลชน โดยเฉพาะประเด็นการเข้าไปแทรกแซงสื่อและละเมิดสิทธิเสรีภาพของสื่อ เช่น การถอดรายการโทรทัศน์ของนายสมเกียรติ อ่อนวิมล, การขึ้นบัญชีดำผู้สื่อข่าวต่างประเทศเป็นบุคคลต้องห้ามเข้าราชอาณาจักร (ณรงค์ชัย ปัญญานนทชัย, 2546, น. 88) การส่งเจ้าหน้าที่เข้าไปตรวจสอบการทำผลสำรวจของสำนักวิจัยเอแบคโพล การสั่งให้สื่อในสังกัดกระทรวงกลาโหม กรมประชาสัมพันธ์ และองค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทยนำเสนอข่าวของรัฐบาลทุกต้นชั่วโมง เป็นต้น (จักษ์ พันธ์ชูเพชร, 2555, น. 416) รวมทั้งการใช้อำนาจรัฐผ่าน “กฎหมายฟอกเงิน” เข้าไปตรวจสอบฐานะการเงินของบุคคลสายวิชาชีพสื่อมวลชนที่

มีปัญหาขัดแย้งกับรัฐบาล (ณรงค์ชัย ปัญญานนทชัย, 2546, น. 107-109) ทำให้คณะกรรมการปฏิรูปสื่อ สมาคมส่งเสริมสิทธิเสรีภาพของประชาชน และสหพันธ์นิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทยร่วมกันคัดค้านการคุกคามสื่อ จนรัฐบาลยอมเพิกถอนคำสั่งการตรวจสอบธุรกรรมการเงินของสื่อมวลชนในที่สุด (ณรงค์ชัย ปัญญานนทชัย, 2546, น. 110)

แม้รัฐจะมีปัญหาเรื่องการแทรกแซงและการกำกับควบคุมสื่อมวลชนโดยเฉพาะสื่อสิ่งพิมพ์ สื่อวิทยุ และสื่อโทรทัศน์ อย่างเช่น การดำเนินคดีฟ้องร้องกับสื่อเครือเนชั่นกรุ๊ป การมีคำสั่งปิดวิทยุชุมชน และทีวีดาวเทียม โดยคำสั่งกองอำนวยการรักษาความมั่นคงภายใน เป็นต้น (ทินพันธุ์ นาคะตะ, 2555, น. 144) แต่เป็นที่น่าสังเกตว่า สื่อภาพยนตร์ไทยยุคนี้กลับเริ่มมีการ “เปิดพื้นที่ทางความคิด” ให้สามารถวิพากษ์วิจารณ์สังคมในบริบทต่างๆ ได้หลากหลายยิ่งขึ้น โดยเฉพาะสื่อภาพยนตร์ที่สร้างในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแส อย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง เช็คสเปียร์ต้องตาย (สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์, 2555) *ฟ้าต่ำแผ่นดินสูง* (นนทวัฒน์ นำเบญจพล, 2556) ที่มีเนื้อหากล่าวถึงปัญหาการเมืองในประเทศไทย ภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the Backyard* (ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์, 2553) ที่วิพากษ์สังคมไทยเกี่ยวกับเรื่องเพศสภาพ ภาพยนตร์เรื่อง *Mary is happy, Mary is happy* (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์, 2556) ที่นำเสนอระบบการศึกษาไทยผ่านการดำเนินชีวิตของวัยรุ่นยุคสื่อสังคมออนไลน์ ภาพยนตร์เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์, 2552) ที่สะท้อนภาพสังคมของชาวชนบทในช่วงประสบปัญหาทางเศรษฐกิจอันเกิดจากเหตุการณ์ความขัดแย้งทางการเมืองในช่วงปลายทศวรรษ 2540 ภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล, 2553) ที่เนื้อหาถูกตีความถึงเหตุการณ์ทางการเมืองในอดีตของประเทศไทย

อย่างไรก็ตาม ถึงจะมีการสร้างภาพยนตร์ไทยที่มีความหลากหลายเพิ่มขึ้น แต่ยังมีภาพยนตร์บางเรื่องที่ประสบปัญหาถูกตรวจสอบจากระบบการเซ็นเซอร์ของภาครัฐ จนส่งผลให้ไม่สามารถนำเข้าฉายตามโรงภาพยนตร์ได้ อย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ* (อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล, 2550) ที่แม้ผลสุดท้ายจะนำไปสู่การยกเลิกบังคับใช้พระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ.2473 หรือ “กฎหมายเซ็นเซอร์” และมีการนำ “กฎหมายจัดเรตติ้ง” คือ พระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ.2551 มาใช้แทน แต่สภาพการณ์ภาพยนตร์ไทยโดยเฉพาะกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่มักนำเสนอภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาแปลกใหม่หลากหลาย ยังคงได้รับผลกระทบจากกฎหมายฉบับใหม่ อย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the Backyard* (ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์, 2553) ที่โดนคำสั่งห้ามฉายจากคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวีดิทัศน์ สังกัดกระทรวงวัฒนธรรม จนนำไปสู่การฟ้องร้องระหว่างผู้สร้างภาพยนตร์กับหน่วยงานรัฐในเวลาต่อมา

ขณะที่สภาพเศรษฐกิจของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ในอดีตภาครัฐเคยให้ความช่วยเหลือสื่อภาพยนตร์ไทยด้วยการตั้งกำแพงภาษีภาพยนตร์ต่างประเทศ (สมัยรัฐบาลนายธานินทร์

กรัยวิเชียร ระหว่าง พ.ศ.2519-2520) ทำให้ค่ายภาพยนตร์ต่างประเทศประท้วงไม่ยอมนำภาพยนตร์เข้าฉายในประเทศไทย (โดม สุขวงศ์, 2556) ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยจึงสามารถผลิตภาพยนตร์ออกฉายได้อย่างต่อเนื่องโดยปราศจากคู่แข่ง

แต่หลังจาก พ.ศ.2524 เมื่อบริษัทตัวแทนจำหน่ายภาพยนตร์ต่างประเทศเริ่มส่งภาพยนตร์เข้าฉายในไทยอีกครั้งด้วยเหตุผลทางเศรษฐกิจ ประกอบกับเมื่อเข้าช่วงทศวรรษ 2530 การได้รับความนิยมของสื่อประเภทโทรทัศน์และเครื่องเล่นวีดิโอเทปซึ่งเป็นเทคโนโลยีใหม่ในยุคนั้นทำให้จำนวนประชาชนเข้าโรงภาพยนตร์ลดน้อยลง (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2561) นับเป็นช่วงตกต่ำของภาพยนตร์ไทยทั้งในแง่ของปริมาณการสร้างและคุณภาพจากเนื้อหาภาพยนตร์ และยังประสบปัญหาด้านเศรษฐกิจจากวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้งช่วงกำลังก่อตัวปลายทศวรรษ 2530 ที่ทำให้ประเทศไทยประสบปัญหาทางเศรษฐกิจอย่างรุนแรง รวมทั้งธุรกิจภาพยนตร์ไทยที่ตกอยู่ในสภาวะซบเซา

สภาพการณ์ภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ พ.ศ.2540 ในด้านผู้สร้างภาพยนตร์ไทยจึงมีการปรับตัวและเปลี่ยนแปลงหลายประการตามสภาพการณ์ด้านเศรษฐกิจ โดยภายหลังวิกฤตการณ์เศรษฐกิจ พ.ศ.2540 พบว่ากลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ไทยกระแสหลักต้องต่อสู้กับวิกฤตการณ์ดังกล่าว ใน พ.ศ. 2541 มีภาพยนตร์ไทยฉายเพียง 18 เรื่อง (สุทธากร สันติธวัช, 2547) มีบริษัทภาพยนตร์ขนาดใหญ่ไม่กี่รายที่ยังดำเนินธุรกิจต่อไปได้ เช่น บริษัทไฟว์สตาร์ บริษัทสหมงคลฟิล์ม บริษัทพร้อมมิตรภาพยนตร์ บริษัทไท เอนเตอร์เทนเม้นท์ ขณะที่บางบริษัทยุติการสร้างภาพยนตร์ชั่วคราวหรือปรับเปลี่ยนรูปแบบการทำงานเนื่องจากประสบภาวะทางเศรษฐกิจ เช่น บริษัทอาร์เอสฟิล์ม บริษัทพระนครฟิล์ม หรือบางบริษัทประกาศควบรวมกิจการเพื่อสร้างความแข็งแกร่งทางธุรกิจอย่างเช่น บริษัทจีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด (มหาชน) บริษัทไท เอนเตอร์เทนเม้นท์ และบริษัทหับ โห้ หิ้น รวมตัวกันเป็นบริษัท GTH

อย่างไรก็ตามผู้สร้างภาพยนตร์หรือค่ายภาพยนตร์รูปแบบเดิมส่วนใหญ่ยังคงดำเนินธุรกิจต่อไป แต่มีการปรับตัวเพื่อให้เข้ากับสภาพสังคม เศรษฐกิจที่มีการเปลี่ยนแปลง โดยส่วนใหญ่บริษัทเหล่านี้สร้างภาพยนตร์กระแสหลัก ซึ่งหมายถึงภาพยนตร์ที่มีกระบวนการผลิต จัดจำหน่ายและการเผยแพร่อยู่ภายใต้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ มีการใช้เงินลงทุนเป็นจำนวนมากเพื่อมุ่งหวังผลกำไร และมีเนื้อหาภาพยนตร์ตามกระแสนิยม เช่น ภาพยนตร์รักโรแมนติก ภาพยนตร์ตลก ภาพยนตร์ผี สยองขวัญ เป็นต้น (ดวงกมล หนูแก้ว, 2548)

ปัจจัยแวดล้อมด้านเทคโนโลยี - ความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีจากอุปกรณ์คอมพิวเตอร์และเครือข่ายอินเทอร์เน็ตเริ่มส่งผลกระทบต่อภาพยนตร์ไทยในยุคสมัยต่อมานับตั้งแต่เริ่มต้นศตวรรษใหม่ของภาพยนตร์ไทยในปี พ.ศ.2540

ปัจจัยด้านเทคโนโลยีจากกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อทำให้อุปกรณ์ เครื่องมือการถ่ายทำภาพยนตร์ทั่วโลกเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ ซึ่งส่งผลกระทบถึงภาพยนตร์ไทยด้วยเช่นกัน จากการมาถึงของอุปกรณ์กล้องถ่ายทำภาพยนตร์ระบบดิจิทัลและคอมพิวเตอร์ประสิทธิภาพสูง (ดนุวัฒน์ เจตนา, 2553) ที่ทำให้เทคนิค กลวิธีการถ่ายทำภาพยนตร์มีการเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมกับเทคโนโลยี อีกทั้งยังทำให้การตัดต่อ การเก็บรักษาไฟล์ภาพยนตร์สะดวกยิ่งขึ้น และมีส่วนทำให้ต้นทุนการสร้างภาพยนตร์ลดต่ำลง เนื่องจากประหยัดค่าใช้จ่ายจากการไม่ต้องใช้ฟิล์มถ่ายทำอีกต่อไป ด้วยความก้าวหน้าของเทคโนโลยีนี้ ทำให้กระบวนการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วย “ระบบฟิล์ม” ถูกแทนด้วย “ระบบดิจิทัล” ช่องทางการเผยแพร่และการจัดจำหน่ายภาพยนตร์มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น ภาพยนตร์ไม่จำเป็นต้องเผยแพร่เฉพาะในโรงภาพยนตร์เท่านั้น แต่สามารถเผยแพร่ผ่านช่องทางอื่นๆ โดยเฉพาะช่องทางเทคโนโลยีสารสนเทศการสื่อสารอย่างเช่น การรับชมภาพยนตร์ผ่านทางระบบออนไลน์ (Streaming) อันเป็นการสร้างช่องทางการสร้างรายได้ใหม่ๆ ให้เกิดขึ้นแก่ผู้สร้างภาพยนตร์

ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีทำให้อุปกรณ์การสร้างภาพยนตร์เริ่มมีราคาถูกลง เช่น เทคโนโลยีการถ่ายภาพยนตร์ระบบดิจิทัล เข้ามาแทนที่ระบบเดิมที่ถ่ายทำโดยใช้ฟิล์ม 35 มม. ทำให้ประชาชนทั่วไปเข้าถึงและผลิตสื่อภาพยนตร์ได้สะดวกขึ้น ไม่จำเป็นต้องเป็นผู้ผลิตภาพยนตร์ขนาดใหญ่หรือบุคลากรที่ทำงานด้านภาพยนตร์เท่านั้นที่สามารถสร้างภาพยนตร์ได้ ช่วงเวลาดังกล่าวจึงก่อให้เกิดกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสขึ้นมา มีลักษณะการสร้างภาพยนตร์โดยไม่จำเป็นต้องมีบริษัทผู้สร้างขนาดใหญ่ให้การสนับสนุน ใช้บุคลากรจำนวนไม่มาก ลงทุนไม่สูง ทำให้ภาพยนตร์ไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นหลายประการ ไม่ว่าจะเป็นทางด้านรูปแบบวิธีการสร้างเนื้อหาภาพยนตร์ รวมทั้งช่องทางการเผยแพร่และจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทย

การเปลี่ยนแปลงทางทางเทคโนโลยีเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางด้านช่องทางการเผยแพร่และจัดจำหน่ายภาพยนตร์ เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและการแข่งขันทางเศรษฐกิจ นับตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษ 2530 ที่โรงภาพยนตร์ฉายเดี่ยวขนาดใหญ่ (Stand alone theatre) และระบบสายหนัง (provincial film distribution system) ที่เคยเป็นช่องทางการเผยแพร่หลักของภาพยนตร์ไทยนับแต่อดีต (ชญานิน ธนะสุขถาวร, 2554) ถูกแทนที่ด้วยโรงภาพยนตร์ขนาดเล็ก (Multiplex theater) ที่ตั้งอยู่ตามศูนย์การค้า มีที่นั่งจำนวนไม่มาก โรงขนาดเล็ก และมีราคาค่าชมสูงกว่าการชมในโรงภาพยนตร์เดี่ยวขนาดใหญ่ ทำให้พฤติกรรมและรูปแบบการชมภาพยนตร์ของผู้ชมเปลี่ยนแปลงจากอดีตที่ผ่านมา รวมทั้งการเติบโตของโรงภาพยนตร์ภายใต้กลุ่มทุนขนาดใหญ่ไม่กี่กลุ่ม ทำให้ธุรกิจโรง

ภาพยนตร์เดี่ยวขนาดใหญ่และธุรกิจสายหนังลดความสำคัญลงอย่างมาก (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2561, น. 182)

ปัจจัยแวดล้อมด้านสถาบันการศึกษา - การศึกษาด้านภาพยนตร์ในประเทศไทยพบว่าเริ่มมีการเรียนการสอนวิชาภาพยนตร์ตั้งแต่ทศวรรษ 2510 ระดับอุดมศึกษาที่วิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพฯ ต่อมาทศวรรษ 2510 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เปิดแผนกภาพนิ่งและภาพยนตร์เป็นที่แรกเมื่อ พ.ศ.2514 (อัญชลี ชัยวรพร, 2541, น. 16) จนระหว่างทศวรรษ 2530-2540 มีสถาบันอีกหลายแห่งเปิดสอนหลักสูตรการผลิตภาพยนตร์ เช่น ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง รวมทั้งมหาวิทยาลัยเอกชน เช่น มหาวิทยาลัยกรุงเทพ มหาวิทยาลัยรังสิต สถาบันกันตนา ซึ่งสถาบันการศึกษาด้านภาพยนตร์เหล่านี้นับเป็นสถานที่ “บ่มเพาะ” ฝึกฝนให้ความรู้แก่คนรุ่นใหม่จำนวนมากที่ต้องการเข้ามาทำงานในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย

1. สรุปปัจจัยแวดล้อมที่ส่งผลต่อการก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ปัจจัยแวดล้อมด้านการเมืองและด้านเศรษฐกิจ ช่วงทศวรรษ 2530 การเมืองประเทศไทยเกิดการรัฐประหาร “พฤษภาทมิฬ” เมื่อ พ.ศ.2535 ขณะที่สถานการณ์เศรษฐกิจของประเทศมีอัตราการเจริญเติบโตอย่างต่อเนื่อง แต่เมื่อ พ.ศ.2540 ประเทศไทยประสบวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” ส่งผลกระทบต่อทั้งสถานภาพทางการเมืองและเศรษฐกิจของประเทศไทย รวมทั้งอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยที่ประสบสภาวะซบเซามาตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2530

กระทั่งเมื่อพรรคไทยรักไทยที่มี พ.ต.ท.ทักษิณ ชินวัตร เป็นหัวหน้าพรรค ชนะการเลือกตั้ง ดำรงตำแหน่งเป็นนายกรัฐมนตรีเมื่อ พ.ศ.2544 นโยบายด้านการเมืองและด้านเศรษฐกิจของรัฐบาลชุดนี้ส่งผลกระทบต่อทุกภาคส่วนในประเทศไทย รวมทั้งในวงการภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ในช่วงเวลาดังกล่าวนับตั้งแต่ พ.ศ.2540 ได้รับการขนานนามว่าเป็น “ยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส” มีผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องในช่วงเวลาดังกล่าว ซึ่งจากการศึกษาผู้วิจัยพบว่าปัจจัยแวดล้อมด้านการเมืองและด้านเศรษฐกิจได้ส่งผลต่อการก่อเกิดของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส แบ่งเป็น 2 ด้าน ได้แก่ 1. ด้านส่งเสริมการก่อเกิดของผู้กำกับ และ 2. ด้านข้อจำกัด อุปสรรคต่อการก่อเกิดของผู้กำกับ

1.1 ด้านส่งเสริมการก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ปัจจัยแวดล้อมด้านการเมืองและด้านเศรษฐกิจปลายยุค 2530 รัฐบาลประสบปัญหาการบริหารประเทศอย่างหนักจากวิกฤตการณ์เศรษฐกิจ พ.ศ.2540 ช่วงเวลาดังกล่าวนี้ทำให้ “ชนชั้นกลาง” บางส่วนเผชิญสภาวะล้มละลาย ตกงาน ขณะที่ “ชนชั้นล่าง” ชาวชนบทในต่างจังหวัด มีภาระหนี้สิน ต้องอพยพถิ่นฐาน

เข้ามาทำงานในเมือง แต่เมื่อรัฐบาลที่มี พ.ต.ท.ทักษิน ชินวัตร เป็นนายกรัฐมนตรี โดยมี “นโยบายประชานิยม” เป็นแนวทางหลักในการบริหารประเทศ ได้ก่อให้เกิดเปลี่ยนแปลงมากมายต่อคนไทย รวมทั้งส่งผลต่อการก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ดังนี้

1.1.1 สร้างจิตสำนึกแก่ผู้กำกับภาพยนตร์รากหญ้า ชนชั้นล่างผู้มีฐานะยากจนอาศัยอยู่ในชนบทหรือ “คนรากหญ้า” ที่นอกจากจะได้รับผลประโยชน์จากนโยบายประชานิยมผ่านโครงการต่างๆ ของรัฐบาลแล้ว ยังทำให้เกิด “จิตสำนึกทางการเมือง” มากขึ้น เพราะประชาชนเริ่มเห็นความสำคัญทางการเมืองผ่านนโยบายการช่วยเหลือต่างๆ ที่ช่วยลดความเหลื่อมล้ำทางชนชั้น (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2552, น. 56) ทำให้ช่องว่างระหว่าง “คนมี” ในเมือง กับ “คนไม่มี” ในชนบทลดน้อยลง คนรากหญ้ามีโอกาสเข้าถึงทรัพยากรที่ไม่เคยได้รับมาก่อน ทำให้เกิด “สำนึกใหม่ทางการเมือง” (บวรศักดิ์ อุวรรณโณ, 2553, น. 74) ที่เปลี่ยนไปจากอดีตที่เคยเรียกร้องที่ดินทำกิน หรือการประกันราคาพืชผล (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2552, น. 56) เป็นข้อเรียกร้องที่เริ่มใกล้เคียงกับชนชั้นกลางในเมือง เช่น ประเด็นสิ่งแวดล้อม หรือประเด็นความเสมอภาค ซึ่งนอกจากนโยบายทางการเมืองของรัฐบาลแล้ว “การขยายตัวแพร่กระจายข่าวสารข้อมูลผ่านสื่อมวลชน” ยังเป็นปัจจัยสำคัญที่ให้คนรากหญ้าเกิดจิตสำนึกทางการเมืองมากยิ่งขึ้นในลักษณะ “เมืองไปตั้งอยู่กลางหมู่บ้าน” (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2552, น. 33) คนต่างจังหวัด คนชนบทสามารถชมข่าวสาร ละครทางโทรทัศน์ และภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ได้เช่นเดียวกับคนเมือง จนความแตกต่างด้านข้อมูลข่าวสารระหว่างคนเมืองกับคนชนบทลดน้อยลง ซึ่งจิตสำนึกทางการเมืองที่เริ่มแพร่หลายในคนรากหญ้าเหล่านี้ ทำให้พวกเขาเริ่มแสวงหา “พื้นที่สาธารณะ” ในการแสดงออกทางความคิด อุดมการณ์เพื่อชนชั้นของตนผ่านสื่อต่างๆ มากยิ่งขึ้น รวมทั้งสื่อภาพยนตร์ โดยเฉพาะภาพยนตร์สั้นและภาพยนตร์นอกกระแส ตัวอย่างของผู้กำกับภาพยนตร์ที่มาจากชนชั้นรากหญ้า เช่น ภาพยนตร์ที่เป็นตัวแทนคนยากจนของบุญส่ง นาคภู่ จากหนังสั้นเรื่อง *ชาวนากลับบ้าน* และ *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* หรือภาพยนตร์ที่นำเสนอชีวิตชาวนาของอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ เรื่อง *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* และ *สวรรค์บ้านนา* เป็นต้น

1.1.2 สร้างโอกาสแก่ผู้กำกับชนชั้นกลางรุ่นใหม่ วิกฤตเศรษฐกิจ พ.ศ.2540 และการดำเนินการแก้ไขที่ล้มเหลวของรัฐบาล ทำให้ชนชั้นกลางที่ประสบความสำเร็จในช่วงเศรษฐกิจประเทศไทยรุ่งเรืองระหว่าง พ.ศ.2530-2539 ประสบสภาวะล้มละลาย กลายเป็นคนตกงานจำนวนมาก แต่ขณะเดียวกันก็ทำให้เกิด “ชนชั้นกลางรุ่นใหม่” ที่สามารถสร้างฐานะความมั่นคงจากวิกฤตการณ์ครั้งนี้เช่นกัน (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2552, น. 32) ชนชั้นกลางรุ่นใหม่นี้ไม่ได้อิงอยู่กลุ่มการเมืองหรือกลุ่มผลประโยชน์ทางธุรกิจแบบในอดีต แต่ประสบความสำเร็จจากการปรับตัวให้เข้ากับสังคมยุคโลกาภิวัตน์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสารสนเทศในยุครัฐบาล พ.ต.ท.ทักษิณ

และเมื่อคนชนชั้นกลางรุ่นใหม่ประสบความสำเร็จในการสร้างความมั่นคงให้กับชีวิต พวกเขาจึงเริ่มแสวงหา “พื้นที่ทางความคิด” ผ่าน “พื้นที่สาธารณะ” เพื่อแสดงความรู้สึกนึกคิดส่วนตัวมากขึ้น ซึ่งสื่อภาพยนตร์เป็นพื้นที่สาธารณะประเภทหนึ่งที่ถูกชนชั้นปกครองและชนชั้นนำในอดีตยึดครองไว้ทั้งในเชิงธุรกิจและการกำกับควบคุมมายาวนาน

ดังนั้นเมื่อชนชั้นกลางรุ่นใหม่บางส่วนที่มีความสนใจสื่อภาพยนตร์มีโอกาส มีความพร้อมทั้งทางด้านทุน เทคโนโลยี การศึกษา และบุคลากร พวกเขาจึงเริ่มสร้างสรรค์ภาพยนตร์เพื่อแสดงออกความรู้สึกนึกคิด อุดมการณ์ ของชนชั้นตนผ่านรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสโดยที่ไม่ต้องร่วมแบ่งปันอำนาจการดำเนินการสร้างและผลประโยชน์กับกลุ่มทุนหรือชนชั้นนำในอดีตอีกต่อไป ตัวอย่างเช่น กลุ่มชนชั้นกลางรุ่นใหม่ผู้ไปศึกษาด้านภาพยนตร์ที่ต่างประเทศ อาทิ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล และลี ชาตะเมธีกุล เป็นต้น

1.2 ข้อจำกัด อุปสรรคที่ส่งผลต่อการก่อเกิดของผู้กำกับ นับตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2530 ถึงทศวรรษ 2540 ประเทศไทยมีรูปแบบการปกครองที่สลับไปมาทั้งระบอบประชาธิปไตยและเผด็จการ มีช่วงเวลาที่เศรษฐกิจเจริญเติบโตสูงและช่วงเผชิญวิกฤตการณ์อย่างรุนแรง ในยุคที่รัฐบาล พ.ต.ท.ทักษิณ ชินวัตร เป็นนายกรัฐมนตรี การดำเนินโยบายทางด้านการเมืองและด้านเศรษฐกิจส่งผลให้เกิด “จิตสำนึกของคนรากหญ้า” ที่เป็นคนยากจน คนชนบทในต่างจังหวัด และ “สร้างชนชั้นกลางรุ่นใหม่” ในสังคมเมือง ให้มีโอกาสและช่องทางแสดงความรู้สึกนึกคิดผ่านพื้นที่สาธารณะอย่างสื่อภาพยนตร์นอกกระแสมากยิ่งขึ้น แต่ขณะเดียวกันปัจจัยแวดล้อมด้านการเมืองก็มีความย้อนแย้งที่ส่งผลกระทบในแง่ข้อจำกัดและอุปสรรคต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์นอกกระแสของผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสบางรายเช่นกัน หากภาพยนตร์เหล่านั้นพาดพิงหรือเกี่ยวข้องกับรัฐบาล การเมือง หรือสถาบันหลักของชาติ เพราะไม่ว่าจะเป็นช่วงเวลาที่ประเทศไทยมีความเป็นประชาธิปไตยสูงหรือตกอยู่ภายใต้ระบอบเผด็จการ สื่อมวลชนรวมทั้ง “สื่อภาพยนตร์” มักถูกกำหนดให้ “สนับสนุนและส่งเสริมนโยบายของชนชั้นปกครอง” (จักษ์ พันธ์ชูเพชร, 2555, น.703) ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับที่นักวิชาการ James N. Mosel (1963) ได้แสดงทัศนะสื่อมวลชนไทยในบทความ “Communication Patterns and Political Socialization in Transitional Thailand” ไว้ว่า “สื่อมวลชนไทยตกอยู่ภายใต้วัฒนธรรมทางการเมืองแบบดั้งเดิม แทนที่สื่อจะช่วยปรับปรุงบทบาทเก่าให้ดีขึ้น กลับช่วยให้วัฒนธรรมทางการเมืองแบบเดิมยังดำรงอยู่ต่อไป”

อย่างไรก็ตาม นับตั้งแต่ พ.ศ.2540 ประเทศไทยมีคนรากหญ้าในชนบทและมีคนชนชั้นกลางรุ่นใหม่ในเมืองที่มีความตื่นตัวทางการเมืองและเศรษฐกิจรอบตัวมากขึ้น คนรากหญ้าเริ่มใช้พื้นที่สื่อสาธารณะอย่างภาพยนตร์สั้น ภาพยนตร์นอกกระแส เป็นเครื่องมือ“ต่อรองและเรียกร้องผลประโยชน์” ด้านต่างๆ ให้แก่กลุ่มตนมากขึ้นนอกเหนือจากนโยบายประชานิยมที่ได้รับ

จากรัฐ และขัดขืนไม่ยอมตกอยู่ภายใต้วัฒนธรรมการเมืองเช่นในอดีต ขณะที่ชนชั้นกลางรุ่นใหม่ที่มีความสนใจสร้างภาพยนตร์นอกกระแสเพื่อแสดงความคิดและอุดมการณ์ส่วนตัว ที่อาจชื่นชอบความเป็นประชาธิปไตยและการเติบโตทางเศรษฐกิจจากการดำเนินงานของรัฐบาล แต่พวกเขาไม่ยินยอมให้เกิดการแทรกแซงและควบคุมสื่อที่เกี่ยวข้องกับ “เสรีภาพ” ในการแสดงความรู้สึกนึกคิดและอุดมการณ์ (นิธี เอียวศรีวงศ์, 2552, น. 38) ซึ่งเคยโดนควบคุมจากรัฐมาตั้งแต่พระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ.2473 หรือ“กฎหมายเซ็นเซอร์” จนถึงพระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ.2551 ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่เป็นชนชั้นกลางรุ่นใหม่จึงแสดงการขัดขืน ต่อรองกับรัฐ ทั้งด้วยการเซนเซอร์ตัวเอง หรือผ่านการประท้วงและฟ้องร้องดำเนินคดี

นอกเหนือจากปัจจัยแวดล้อมด้านการเมืองและเศรษฐกิจที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการก่อเกิดของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกระแสแล้ว ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการถ่ายทำที่เปลี่ยนผ่านจากระบบฟิล์มสู่ระบบดิจิทัลที่ช่วยทำให้การสร้างสรรค์ภาพยนตร์มีความสะดวกสบายและประหยัดค่าใช้จ่าย รวมทั้งปัจจัยสถาบันการศึกษาที่เป็นแหล่ง “บ่มเพาะความรู้” และ “สร้างแรงบันดาลใจ” ให้แก่นักสร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่ เริ่มเปิดหลักสูตรการเรียนการสอนภาพยนตร์อย่างแพร่หลายในประเทศไทย ยังเป็นปัจจัยที่มีส่วนช่วยทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ก่อเกิดขึ้นนับตั้ง พ.ศ.2540 มีจำนวนเพิ่มขึ้นและเริ่มสร้างชื่อเสียงอย่างต่อเนื่อง

2. ปัจจัยแวดล้อมของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส นับตั้งแต่ พ.ศ.2540

ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส มีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง จากอดีตจนกระทั่ง พ.ศ.2540 ที่ได้รับการกล่าวว่าเป็น “ยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส” ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาปัจจัยหรือสภาพแวดล้อมของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสนับตั้งแต่ช่วงเวลาดังกล่าว เพื่อนำปัจจัยที่ศึกษาเหล่านี้เป็นพื้นฐานข้อมูลในการวิเคราะห์การก่อเกิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในบทต่อไป โดยปัจจัยแวดล้อมของภาพยนตร์ไทยที่ศึกษาประกอบด้วย 1. แหล่งทุนของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส 2. ผู้สร้างหรือบริษัทภาพยนตร์ไทยนอกกระแส 3. การจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยนอกกระแส และ 4. การเผยแพร่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส มีรายละเอียดดังนี้

2.1 แหล่งทุนของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

แหล่งทุนของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในอดีตที่ผ่านมามักมาจากบุคคลและบริษัทเอกชนผู้มีความสนใจภาพยนตร์นอกกระแส อย่างเช่น บริษัทไฟร์แครกเกอร์ฟิล์ม (Firecraker Film) ก่อตั้งโดย มล.มิ่งมงคล โสณกุล ที่มีการส่งเสริมผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสรายใหม่ใน

หลายรูปแบบ รวมทั้งการช่วยแสวงหางบประมาณจากแหล่งทุนต่างประเทศ โดยผลงานภาพยนตร์ที่ไฟร์แครกเกอร์สนับสนุนในช่วงแรก เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *ดอกฟ้าในมือมาร (Mysterious Object at Noon)* ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ที่ได้รับทุนสนับสนุนจาก The Hubert Bals Fund of Netherlands จากเทศกาลภาพยนตร์ Rotterdam International Film Festival ประเทศเนเธอร์แลนด์ ร่วมกับได้รับทุนสนับสนุนจากองค์กรในประเทศไทยได้แก่ บริษัทโตชิบา ไทยแลนด์, ฟูจิโฟโต้ฟิล์ม ไทยแลนด์, มูลนิธิหนังไทย และดวงกมลฟิล์มเฮาส์ เป็นต้น ซึ่งในเวลาต่อมาอภิชาติพงศ์ได้ก่อตั้งบริษัท คิก เดอะ แมชชีน (Kick the Machine) ขึ้นใน พ.ศ.2543 เพื่อสนับสนุนโอกาสสำหรับผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสเช่นเดียวกับบริษัทไฟร์แครกเกอร์ฟิล์ม รวมทั้งสนับสนุนผลงานภาพยนตร์ทดลองจากผู้สร้างภาพยนตร์อิสระและศิลปินไปสู่เวทีระดับนานาชาติ การให้บริการอุปกรณ์การตัดต่อราคาประหยัดแก่ผู้สร้างภาพยนตร์อิสระและนักศึกษา รวมถึงการจัดอบรมเชิงปฏิบัติการด้านภาพยนตร์ทดลองและภาพยนตร์นอกกระแสให้แก่บุคคลทั่วไปเพื่อค้นหาผู้สร้างภาพยนตร์อิสระที่มีศักยภาพ (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546, น. 126)

ในเวลาต่อมา ภาพยนตร์นอกกระแสเริ่มมีการสร้างเพิ่มมากขึ้น ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสรายใหม่ต่างแสวงหารูปแบบในการหาแหล่งทุนที่หลากหลายยิ่งขึ้น ซึ่งสรุปเป็นที่มาของแหล่งทุนภาพยนตร์นอกกระแส ได้ดังนี้ (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558 น. 13-25)

2.1.1 แหล่งทุนอื่นๆ ที่มีลักษณะเป็นทางการ มีความเคร่งครัดในการให้ทุนสนับสนุน โดยผู้ให้ทุนจะมีเงื่อนไข ข้อผูกพันสัญญาตามกฎหมายก่อนที่ให้ทุนมาสร้างภาพยนตร์ โดยมักจะส่งผลต่อการจัดจำหน่ายและเผยแพร่ด้วย เช่น การเซ็นสัญญาด้วยวิธี Co-production กับต่างประเทศ ซึ่งเป็นเงื่อนไขตามกฎหมายโดยตรง การเซ็นสัญญากับเทศกาลภาพยนตร์ใหญ่ๆ หรือการเซ็นสัญญารับทุนจากหน่วยงานวัฒนธรรมต่างๆ รวมไปถึง วิธีการระดมทุนแบบ Crowdfunding หรือการขอรับบริจาคจากสาธารณะที่มีความพอใจ หรือต้องการจะชมผลงานของผู้สร้างภาพยนตร์ ผู้ชมจึงได้บริจาคเงินเพื่อมาเป็นทุนการจัดสร้าง ทั้งนี้ผู้จัดสร้างภาพยนตร์จะมีข้อตกลง หรือ ข้อตอบแทนให้กับผู้บริจาค หรือ ผู้ให้ทุนว่าจะเผยแพร่ให้ดูด้วยวิธีใดบ้าง และจำนวนกี่ครั้ง เช่น ผู้จัดสร้างภาพยนตร์อาจจะเผยแพร่ภาพยนตร์ขึ้น Youtube ให้ผู้บริจาคได้ชมก่อนคนอื่น โดยมีการใส่รหัสส่วนตัวไว้ หรือผู้จัดสร้างภาพยนตร์อาจจะส่งเป็นแผ่นดีวีดีของภาพยนตร์ให้เป็นการตอบแทนในภายหลังเป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีแหล่งทุนประเภทการร่วมทุนของนักธุรกิจหรือบุคคลทั่วไปที่สนใจงานศิลปะภาพยนตร์ การร่วมทุนระหว่างประเทศ การให้ทุนเปล่าของหน่วยงานต่างๆ ที่มีวัตถุประสงค์การให้ทุนเป็นการเฉพาะเพื่อการรณรงค์หรือเผยแพร่ประเด็นใดประเด็นหนึ่ง เช่น ภาพยนตร์สั้นเพื่อการต่อต้านการโกง ภาพยนตร์สั้นเพื่อการรณรงค์ไม่สูบบุหรี่ ภาพยนตร์สั้นเพื่อ

การรณรงค์ประชาธิปไตย เป็นต้น ซึ่งทุนประเภทนี้จะส่งผลต่อกระบวนการจัดจำหน่ายเผยแพร่ด้วย เช่น นักธุรกิจหรือบุคคลทั่วไปที่ร่วมลงทุนอาจจะต้องการให้มีการจัดจำหน่ายเผยแพร่ในโรงภาพยนตร์เฉพาะที่ หรือจัดจำหน่ายในต่างประเทศ เช่น ตามแกลลอรี่ หรือโรงภาพยนตร์สำหรับภาพยนตร์อิสระด้วยตามที่ผู้ร่วมลงทุนต้องการ (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558, น. 13-26)

ส่วนการให้ทุนของหน่วยงานต่างๆ ที่มีวัตถุประสงค์การให้ทุนเป็นการเฉพาะเพื่อการรณรงค์หรือเผยแพร่ประเด็นใดประเด็นหนึ่ง มักจะไม่เน้นการจัดจำหน่ายเพื่อผลกำไร แต่จะเผยแพร่ในวงกว้าง เช่น เผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ จัดฉายในงานรณรงค์ต่างๆ โดยทางผู้สร้างภาพยนตร์ไม่ต้องเสียค่าจัดจำหน่ายเผยแพร่ แต่ต้องยินยอมให้เผยแพร่หรือจัดจำหน่ายตามที่หน่วยงานผู้ให้ทุนระบุในสัญญา เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *สถานีสี่ภาค* (2555) ที่ได้รับทุนสร้างจากโครงการไทยเข้มแข็ง โดยสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (สศร.) กระทรวงวัฒนธรรม ภายใต้เงื่อนไขว่าเนื้อหาในภาพยนตร์ต้องสื่อถึงความเป็นไทย เป็นต้น

2.1.2 แหล่งทุนอื่นๆ ที่มีลักษณะไม่เป็นทางการ มีความยืดหยุ่น ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสบางรายมักจะได้รับทุนจากงานเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติจากหลายๆ ประเทศที่มีลักษณะผ่อนคลายมากกว่าแหล่งทุนประเภทแรก อย่างเช่น ทุน Torino Film Lab จากเทศกาลภาพยนตร์ตูริน ประเทศอิตาลี ทุน Asian Cinema Fund เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน ตัวอย่างอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ* (2549) อภิชาติพงศ์ได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการ New Crowned Hope ประเทศออสเตรีย สำหรับสายงานด้านภาพยนตร์ มีจุดประสงค์เพื่อรำลึกถึงโมสาร์ท คีตกวีระดับโลก ชาวออสเตรีย โดยที่ไม่ใช้บทเพลงของโมสาร์ทประกอบหรือสร้างภาพยนตร์อัตชีวประวัติของโมสาร์ทโดยตรง แต่เป็นการสร้างภาพยนตร์ที่ได้แรงบันดาลใจจากดนตรีของโมสาร์ท (ก้อง ฤทธิดี, 2549)

แต่หากไม่สามารถแหล่งทุนใดได้ ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสอาจใช้วิธีการออกทุนส่วนตัว หรือระดมทุนจากคนใกล้ชิดและครอบครัว ในลักษณะ “ทุนส่วนตัวหรือทุนให้เปล่า” ซึ่งไม่มีข้อตกลงหรือข้อผูกพันใดๆ ตามกฎหมาย แต่เป็นการช่วยเหลือกันในกลุ่มครอบครัว คนใกล้ชิด เช่น เรื่อง *Insects in the Backyard* ที่ธัญญ์วริน สุขะพิสิษฐ์ ใช้ทุนสร้างส่วนตัว รวมทั้งระดมทุนจากเพื่อนโดยเขียนบท กำกับ และนำแสดงด้วยตัวเอง

2.1.3 แหล่งทุนจากตลาดภาพยนตร์หรือเทศกาลภาพยนตร์ ตลาดภาพยนตร์หรือเทศกาลภาพยนตร์ในต่างประเทศนอกจากจะเป็นช่องทางการเผยแพร่จัดจัดหน่าย ยังเป็นสถานที่สำคัญในหาแหล่งทุนของผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสด้วย โดยผู้สร้างภาพยนตร์จะเจรจากับแหล่งทุนเพื่อให้ซื้อสิทธิภาพยนตร์ โดยที่ตัวภาพยนตร์จริงยังสร้างไม่เสร็จ เพื่อนำเงินทุนส่วนหนึ่งที่ได้ตามสัญญาไปดำเนินการในการถ่ายทำก่อน เมื่อภาพยนตร์สร้างเสร็จสิ้นแล้วจึงดำเนินการจัดส่งตาม

สัญญาต่อไป (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558, น. 12-28) ในระยะหลัง มีเทศกาลที่เปิดโครงการให้ผู้กำกับไปพบกับแหล่งทุนได้โดยตรง เช่น ตลาดภาพยนตร์ฮ่องกง หรือ HAF, Pusan Project Plan (PPP) ในเทศกาลภาพยนตร์ปูซาน, Tokyo Gathering ในเทศกาลภาพยนตร์โตเกียว และ Paris Cinema ในเทศกาลภาพยนตร์ปารีสซีเนม่า เป็นต้น (โสพส สุขุม, 2562)

สำหรับบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่จะมีฝ่ายต่างประเทศเป็นผู้ดำเนินการส่วนบริษัทภาพยนตร์นอกกระแส ผู้อำนวยการสร้าง (producer) หรือผู้กำกับภาพยนตร์ (director) มักจะเป็นผู้ทำหน้าที่ดังกล่าว โดยเฉพาะตำแหน่งผู้อำนวยการสร้างหรือโปรดิวเซอร์ผู้มีความชำนาญและมีสายสัมพันธ์ระหว่างตลาดภาพยนตร์ต่างประเทศจะมีบทบาทสำคัญในการช่วยประสานงานเพื่อสนับสนุนหาแหล่งทุนให้แก่ภาพยนตร์ อย่างเช่น โสพส สุขุม ผู้บริหารบริษัท ป๊อปพิคเจอร์ส และเป็นผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสหลายๆ เรื่องเช่น *Wonderful Town* (อาทิตย์ อัสสรัตน์, 2550) *แต่เพียงผู้เดียว* (คงเดช จาตุรันต์รัศมี, 2554), อาทิตย์ อัสสรัตน์ ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์เรื่อง *Mary Is Happy, Mary Is Happy.* (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์, 2555) ที่ได้รับทุนจำนวนหนึ่งจาก Biennale College Cinema ประเทศอิตาลี (สืบค้นจาก news.thaipbs.or.th, 2556) และพิมพกา โตวิระ เจ้าของและผู้บริหารบริษัท Extra Virgin ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสเรื่อง *สวรรค์บ้านนา* (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์, 2552) ได้รับการสนับสนุนเงินทุนโดยกองทุน Hubert Bals ด้าน Digital Production เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติรอตเตอร์ดัม (International Film Festival Rotterdam) และสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ประเทศไทย เป็นต้น

2.1.4 แหล่งทุนจากการร่วมทุนสร้าง การร่วมทุนสร้าง (co-production) เป็นการร่วมมือลงทุนสร้างภาพยนตร์ระหว่างบริษัทสร้างภาพยนตร์หรือองค์กรด้านภาพยนตร์ทั้งภายในและภายนอกประเทศ แต่มักจะมีเงื่อนไขว่าภาพยนตร์เรื่องนั้นต้องมีโปรดิวเซฮร์ที่เป็นพลเมืองของเจ้าของทุนร่วมสร้างภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ด้วย เช่น ทุน Fond Sud Fund ของรัฐบาลฝรั่งเศส มีเงื่อนไขว่าต้องมีโปรดิวเซอร์ชาวฝรั่งเศส, ทุน World Cinema Fund ของเทศกาลหนังเบอร์ลิน มีเงื่อนไขว่าต้องมีโปรดิวเซอร์ชาวเยอรมัน เป็นต้น (โสพส สุขุม, 2562) ตัวอย่างภาพยนตร์ที่ได้รับทุนลักษณะดังกล่าว เช่น *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล, 2553) ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่ร่วมทุนระหว่าง บริษัท คิกเดอะแมชชีน ของอภิชาติพงศ์ ร่วมกับบริษัท Eddie Seta, S.A. ประเทศสเปน บริษัท Illuminations Films Past Lives ประเทศอังกฤษ บริษัท Anna Sanders Films ประเทศฝรั่งเศส บริษัท GFF Geissendoerfer Film-Und Fernsehproduktion และบริษัท The Match Factory ประเทศเยอรมนี (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558, น. 12-27)

2.1.5 แหล่งทุนจากการขอการสนับสนุนจากหน่วยงานภาครัฐและภาคเอกชน การให้การสนับสนุนภาพยนตร์ไทยนอกกระแส มักเป็นการพิจารณาให้ทุนเป็นรายโครงการที่

ผู้สร้างนำเสนอ และเมื่อรัฐมีโครงการให้การสนับสนุน ภาพยนตร์นอกกระแสก็มักจะถูกจัดสรรงบประมาณร่วมกับภาพยนตร์กระแสหลัก เช่น การให้ทุนสร้างภาพยนตร์หลายร้อยล้านบาทโดยกระทรวงวัฒนธรรม เมื่อ พ.ศ.2553 ภายใต้โครงการไทยเข้มแข็ง แต่ปรากฏว่า ผู้ที่ได้รับทุนมากที่สุดถึง 100 ล้านบาท คือภาพยนตร์เรื่อง *ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ภาค 3 และ 4* (2554) ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ที่อยู่ภายใต้ค่ายสหมงคลฟิล์ม ส่วนการสนับสนุนจากภาครัฐของไทยต่อภาพยนตร์นอกกระแสนั้นพบว่าพอมีบ้าง แต่ไม่มีรูปแบบหรือองค์กรที่รับผิดชอบโดยตรง ตัวอย่างภาพยนตร์ที่ได้รับการสนับสนุนลักษณะนี้ เช่น สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) สนับสนุนการสร้างภาพยนตร์เรื่อง *รักขัดหนัก* (2554) องค์การบริหารส่วนจังหวัด (อบจ.) ขอนแก่น และเทศกาลขอนแก่น สนับสนุนการสร้างภาพยนตร์เรื่อง *สิ้นเมษาฝนตกมาปรอยปรอย* (2555) กองอำนวยการรักษาความมั่นคงภายในราชอาณาจักร (กอ.รมน.) สนับสนุนการสร้างภาพยนตร์เรื่อง *ละติจูดที่ 6* (2558) และ โครงการไทยเข้มแข็ง ร่วมกับมูลนิธิสุภนิมิตแห่งประเทศไทย และองค์กร Save the Children สนับสนุนการสร้างภาพยนตร์ เรื่อง *ที่ว่างระหว่างมหาสมุทร* (2558) (สืบค้นจาก thaipublica.org, 2559)

2.2 ผู้สร้างหรือบริษัทภาพยนตร์นอกกระแส

ช่วงทศวรรษ 2530-2540 นอกจากมีความเคลื่อนไหวในกลุ่มของผู้สร้างภาพยนตร์สั้นที่ส่งผลงานเข้าประกวดแล้ว ความเคลื่อนไหวจากกลุ่มผู้สร้างอิสระที่สร้างสรรค์ผลงานอยู่นอกขอบเขตการประกวดที่ส่วนใหญ่เป็นผู้ที่สร้างผลงานอย่างต่อเนื่องนับว่ามีความน่าสนใจ แม้จะประสบข้อจำกัดด้านเงินทุนแต่ผู้สร้างอิสระส่วนหนึ่งหันมารวมกลุ่มกันในกลุ่มนักศึกษาตามสถาบันต่างๆ เพื่อสร้างผลงานภาพยนตร์ เช่น กลุ่ม-ล-หัน ที่เกิดจากการรวมตัวของนักศึกษาเอแบค กลุ่ม Lost Fiction และกลุ่มมีดีโปรเจ็ค เป็นต้น โดยกลุ่มผู้สร้างยุคเริ่มต้นนี้ยังคงเดินหน้าผลิตผลงานตนอย่างต่อเนื่อง

นอกจากนี้ยังมีกลุ่มนักศึกษาด้านภาพยนตร์และศิลปะจากต่างประเทศที่มารวมตัวกันเปิดศูนย์ศิลปะและบริษัทส่งเสริมผลงานของผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสอย่างบริษัทไฟร์แครกเกอร์ฟิล์ม ที่ก่อตั้งโดย มล.มิ่งมงคล โสณกุล และบริษัทคิกเดอะแมชชีน ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546, น. 128-129)

ต้นทศวรรษ 2540 เริ่มมีผู้สนใจสร้างภาพยนตร์นอกกระแสมากขึ้น ก่อให้การรวมกลุ่มตั้งบริษัทสร้างภาพยนตร์นอกกระแส ซึ่งหากแบ่งกลุ่มผู้สร้างหรือบริษัทภาพยนตร์นอกกระแสตามขนาดองค์กรของบริษัทภาพยนตร์ตามเกณฑ์ของอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล (2558, น. 13-9) ที่แบ่งไว้ 3 ประเภท ประกอบด้วย

2.2.1 บริษัทสร้างภาพยนตร์นอกกระแสขนาดใหญ่ ตัวอย่างบริษัทต่างประเทศที่มีลักษณะดังกล่าวนี้ เช่น บริษัทนิวไลน์ บริษัทมิราแม็กซ์ ในสหรัฐอเมริกา เป็นต้น การผลิตภาพยนตร์นอกกระแสในองค์กรขนาดใหญ่เช่นนี้ บางเรื่องอาจใช้ทุนในการผลิตมากกว่าภาพยนตร์กระแสหลักในประเทศขนาดเล็ก ภาพยนตร์ของค่ายอิสระเหล่านี้หลายเรื่องประสบความสำเร็จในเวทีประกวดภาพยนตร์นานาชาติ และสามารถส่งออกไปฉายต่างประเทศได้หลายประเทศ รวมทั้งฉายในประเทศไทย

2.2.2 บริษัทสร้างภาพยนตร์นอกกระแสขนาดกลาง อาจจะเป็นการรวมกลุ่มผู้สนใจตั้งบริษัท หรือ เป็นการร่วมทุนกันระหว่างนายทุนในประเทศและนายทุนต่างประเทศ หรือมีหน่วยงานรัฐบาล หรือเทศกาลภาพยนตร์ หรือองค์กรทางวัฒนธรรมร่วมสนับสนุนหรือมีการขอสปอนเซอร์จากบริษัทการค้าอื่นๆ

2.2.3 บริษัทสร้างภาพยนตร์นอกกระแสขนาดเล็ก โดยผู้สร้างอาจจะออกทุนเองส่วนตัว หรือได้รับการสนับสนุนจากเพื่อน ครอบครัว คนรู้จัก หรือ หน่วยงานองค์กรที่ให้ทุนเพื่อผลิตภาพยนตร์รณรงค์ประเด็นต่างๆ รวมทั้งเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ ที่ให้ทุนแก่ผู้ผลิตภาพยนตร์หน้าใหม่

ในประเทศไทยไม่พบว่ามีบริษัทสร้างภาพยนตร์นอกกระแสขนาดใหญ่ เนื่องจากเป็นลักษณะของบริษัทที่จะเกิดขึ้นได้ในประเทศที่มีตลาดผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสที่ใหญ่มากพอหรือมีศักยภาพในการส่งออกภาพยนตร์ไปยังต่างประเทศได้ แต่พบว่า มีบริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสขนาดกลาง โดยลักษณะของบริษัทภาพยนตร์เหล่านี้มักจะไม่ได้มีทุนเพื่อดำเนินธุรกิจมากนัก มีบุคลากรประจำเท่าที่จำเป็น โดยอาจจะว่าจ้างหรือขอความร่วมมือจากคนรู้จัก เคยร่วมงานกันจนเป็นที่ไว้วางใจเพื่อมาเป็นทีมงานเมื่อมีการพัฒนาโครงการภาพยนตร์จนนำไปสู่การถ่ายทำ ส่วนการเผยแพร่และจัดจำหน่าย องค์กรประเภทนี้มักจะดำเนินการเองหรือว่าจ้างตัวแทนการขาย (Sales agent) หรือ ผู้จัดจำหน่ายต่างประเทศ (Distributor) แล้วแต่กรณี (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558, น. 13-10) เช่น บริษัท ป๊อป พิคเจอร์ส (Pop Pictures) บริษัท เอ็กซตร้าเวอร์จิ้น บริษัท อิเล็คทริค อิลล์ฟิล์ม (Electric Eel Film) บริษัท คิกเดอะแมชชีน เป็นต้น โดยดำเนินการสร้างและจัดจำหน่ายภาพยนตร์นอกกระแสของตนเองรวมทั้งช่วยผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสรายอื่นดำเนินการสร้างและจัดจำหน่ายด้วย และยังมีบริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสขนาดเล็กหรือรายย่อยที่มักใช้การออกทุนส่วนตัวหรือได้การสนับสนุนจากบุคคลใกล้ชิดโดยไม่มีสังกัดหรือองค์กรใดสนับสนุน ลักษณะการทำงานใช้บุคคลหลักเพียง 1-2 คน คือผู้กำกับภาพยนตร์ และผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ และขอความช่วยเหลือจากเพื่อน หรือคนรู้จักมาช่วยดำเนินการผลิตและจัดจำหน่ายภาพยนตร์ โดยที่บุคลากรบางรายอาจจะไม่ได้คิดค่าจ้าง และในหลายกรณี

อาจจะช่วยสมทบทุนให้ด้วย อย่างเช่น บริษัท ปลาเป็นว่ายทวนน้ำฟิล์ม ที่เกิดจากการรวมกลุ่มกันของผู้สร้างที่มีอุดมการณ์เดียวกัน โดยจะร่วมมือกันสร้างภาพยนตร์ในลักษณะช่วยเหลือกันมากกว่าการว่าจ้าง

2.3 การจัดจำหน่ายภาพยนตร์นอกกระแส

กระแสโลกาภิวัตน์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีทำให้การจัดจำหน่ายและการเผยแพร่ภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทยมีหลากหลายรูปแบบมากยิ่งขึ้นกว่าในอดีต โดยสามารถสรุปการจัดจำหน่ายภาพยนตร์นอกกระแส ได้ดังนี้

2.3.1 การจัดจำหน่ายโดยบริษัทภาพยนตร์นอกกระแสซึ่งสร้างและจัดจำหน่ายเอง ตัวอย่างบริษัทภาพยนตร์ต่างประเทศที่จัดจำหน่ายภาพยนตร์เอง เช่น Miramax, New Line Cinema, Orion Pictures, Carolco Pictures, Cannon Films และ Icon Production ขณะที่บริษัทสร้างภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทยที่ดำเนินการจัดจำหน่ายภาพยนตร์เอง ตัวอย่างเช่น บริษัทเอ็กซตร้าเวอร์จิ้น บริษัทป็อป พิคเจอร์ส บริษัทอิเล็คทริค อิลล์ฟิล์ม และบริษัทคิก เดอะแมชชีน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นค่ายภาพยนตร์ที่เติบโตมาจากผู้กำกับภาพยนตร์อิสระ มีผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ที่มีประสบการณ์และสายสัมพันธ์ในวงการภาพยนตร์ทั้งภายในและต่างประเทศ และอาจจะมีผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงอยู่ในสังกัดจำนวนหนึ่งที่สามารถสร้างมูลค่าทางธุรกิจให้อยู่รอดได้ (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558, น. 13-27)

2.3.2 การจัดจำหน่ายโดยผ่านตัวแทนการขาย หรือผู้จัดจำหน่าย (Sales agents / Distributors) ในต่างประเทศ ในประเทศไทยนอกจากค่ายภาพยนตร์ที่เป็นสตูดิโอใหญ่ เช่น มงคลเมเจอร์ และ มงคลภาพยนตร์ ในเครือสหมงคลฟิล์ม, เอ็มพิคเจอร์ส ในเครือเมเจอร์ ซีนีเพล็กซ์กรุ๊ป หรือบริษัทตัวแทนจำหน่ายที่นำเข้าภาพยนตร์จากต่างประเทศ เช่น ยูไนเต็ดโฮม เอ็นเตอร์เทนเมนท์ และแคททาลิสต์ อัลลายแอนซ์แล้ว ยังมีตัวแทนของไทยที่เพิ่งก่อตั้งเมื่อ พ.ศ.2557 คือ บริษัท มอสคิโต ฟิล์ม ดิสทริบิวเตอร์ (Mosquito Film Distributor) ที่เกิดจากการรวมตัวกันของผู้ผลิตภาพยนตร์อิสระ เช่น อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล พิมพกา โตวิระ อาทิตย์ อัสสรัตน์ โสพส สุขุม อโนชา สุวิชากรพงศ์ และลี ชาตะเมธีกุล โดยจัดตั้งขึ้นเพื่อจัดจำหน่ายและบริหารด้านลิขสิทธิ์ภาพยนตร์นอกกระแสของไทยและประเทศในภูมิภาคอาเซียน

2.3.3 การจัดจำหน่ายภาพยนตร์ผ่านสื่ออินเทอร์เน็ต หรือสื่อออนไลน์ ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสในปัจจุบันสามารถจัดจำหน่ายภาพยนตร์ผ่านสื่ออินเทอร์เน็ต สื่อออนไลน์ ผ่านระบบสตรีมมิง (Streaming) เช่น Pay per view และ Video on demand (VOD) ได้แก่ การให้ผู้ชมทางบ้านจ่ายเงินล่วงหน้า เพื่อชมภาพยนตร์ทางสื่อออนไลน์ อาจจะเป็นวันเดียวกับที่ภาพยนตร์เข้าฉายหรือหลังจากนั้นในเวลาไม่นานเกินไป (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558, น. 13-40)

ในประเทศไทยมีบริษัทที่ดำเนินธุรกิจในลักษณะดังกล่าว เช่น เว็บไซต์ Doonung.com ซึ่งเป็นธุรกิจในเครือโมโนกรุ๊ป ที่ดำเนินธุรกิจด้านการผลิตภาพยนตร์ไทย และซื้อภาพยนตร์จากต่างประเทศ รวมทั้งภาพยนตร์นอกกระแสมาจัดจำหน่าย โดยทางบริษัทจึงได้สร้างระบบสมาชิกที่ดูภาพยนตร์ผ่านระบบสตรีมมิง ส่งภาพยนตร์ผ่านสื่อออนไลน์ทั้งหมด มีให้เลือกทั้งเหมาจ่ายรายเดือน เป็นรายวัน หรือเป็นระบบ pay per view ที่เลือกดูเฉพาะเรื่องได้ (กองบรรณาธิการ Bioscope, ธันวาคม 2013, น.16) หรือสามารถจัดจำหน่ายด้วยตนเองโดยไม่ต้องผ่านบริษัทตัวแทนจัดจำหน่ายออนไลน์ โดยผ่านแพลทฟอร์มสำหรับฝากขายหรือจัดจำหน่ายภาพยนตร์ (Platforms for selling and distributing) ซึ่งผู้สร้างภาพยนตร์สามารถเข้าไปควบคุม อัพโหลด จัดจำหน่ายผลงานตัวเองตามที่ต้องการโดยอาจมีค่าใช้จ่ายในการแบ่งผลกำไรบ้าง (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558, น. 13-40) ตัวอย่างพื้นที่การจัดจำหน่ายและเผยแพร่ของภาพยนตร์นอกกระแสผ่านสื่อออนไลน์ต่างๆ ได้แก่ BitTorrent Bundle, IndieFlix.com, Createspace.com, Distrify.com, indieReign.com, Quadflixselect.com, reelhouse.org, vhx.tv และ vimeo.com/ondemand (ธิดา ผลิตผลการพิมพ์และเลดี้สโตนอาร์ท, มิถุนายน 2557)

2.3.4 การจัดจำหน่ายผ่านระบบโทรทัศน์รูปแบบต่างๆ ได้แก่ โทรทัศน์ดาวเทียม โทรทัศน์ดิจิทัล ตัวอย่างสถานีโทรทัศน์ดาวเทียมในประเทศไทย เช่น ช่องทรูวิชั่น ที่มีรายการภาพยนตร์ที่หลากหลายรูปแบบรวมทั้งภาพยนตร์นอกกระแส ส่วนโทรทัศน์ระบบดิจิทัล เช่น ช่องโมโน 29 และช่องโมโน พลัส ในเครือโมโนกรุ๊ป ตัวอย่างเช่นภาพยนตร์เรื่อง *แรงดึงดูด* (เป็นเอก รัตนเรือง, 2557) ที่ช่องทรูวิชันเป็นผู้ว่าจ้างและออกทุนสร้างเพื่อให้ภาพยนตร์เผยแพร่ผ่านช่องเป็นแห่งแรก เป็นต้น แต่เนื่องจากภาพยนตร์นอกกระแสไม่ค่อยได้รับความนิยมจากผู้ชมเท่าใดนัก ช่องฟรีทีวีอื่นๆ จึงไม่ค่อยซื้อสิทธิ์ภาพยนตร์มาเผยแพร่เท่าใดนัก

2.3.5 การจัดจำหน่ายผ่านแผ่นซีดี ดีวีดี และบลูเรย์ การจัดจำหน่ายภาพยนตร์ทางสื่อประเภทซีดี ดีวีดี และบลูเรย์ อาจเป็นช่องทางที่เริ่มกระบวนการจัดจำหน่ายมาตั้งแต่ขั้นตอนการเตรียมการสร้างตั้งแต่ในช่วงการหาทุนในเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ (Presales) โดยเป็นการขายสิทธิจัดจำหน่ายให้แก่ผู้ซื้อ หรืออาจจะเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นภายหลังจากที่สร้างภาพยนตร์เสร็จแล้วและขายสิทธิการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ให้กับบริษัทผู้ผลิตและจัดจำหน่ายแผ่นโดยตรง ส่วนตัวแทนจัดจำหน่ายและผู้ผลิตภาพยนตร์ที่จัดจำหน่ายภาพยนตร์นอกกระแสด้วยตัวเอง อาจใช้วิธีเข้าเจรจากับบริษัทผู้ผลิตแผ่น หรือผลิตแผ่นเองและจัดจำหน่ายเอง (self-distributor) โดยผ่านการโฆษณาประชาสัมพันธ์ในสื่อต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสื่อออนไลน์ รวมทั้งฝากขายในองค์กร หน่วยงานที่สนับสนุน และมีศักยภาพ หรือมีหน่วยงาน องค์กรที่สนับสนุนเข้าช่วยเหลือในการผลิตและ

จำหน่าย เช่น หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) ที่ให้พื้นที่วางขายแก่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลายเรื่อง (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558, น. 13-43)

2.3.6 การจัดจำหน่ายผ่านงานเหตุการณ์ และกิจกรรมพิเศษต่างๆ (Special events) ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสบางรายใช้การจัดงานกิจกรรมพิเศษเพื่อช่วยกระตุ้นให้ภาพยนตร์มีความน่าสนใจยิ่งขึ้นเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *ผู้บ่าวไทบ้านอีสานอินดี้* (อุเทน ศรีริวิ, 2557) ที่มีปัญหาในการจัดฉายภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ในกรุงเทพฯ เนื่องจากมีค่าใช้จ่ายสูงและความไม่แน่ใจเรื่องผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย จึงนำภาพยนตร์เข้าฉายที่ภาคอีสานก่อนจนประสบความสำเร็จในเวลาต่อมาโรงภาพยนตร์ในกรุงเทพฯ จึงเปิดโอกาสให้ฉายเมื่อเห็นว่ามีกลุ่มเป้าหมายที่ชัดเจนในกรุงเทพฯ เช่นกัน (ข่าวสดออนไลน์, 22 มิถุนายน 2557) หรือภาพยนตร์เรื่อง *แต่เพียงผู้เดียว* เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่ใช้ช่องทางผสมผสานระหว่างการฉายในโรงภาพยนตร์และการจัดกิจกรรมพิเศษ โดยจัดให้มีช่วงเวลาที่ผู้ชมได้พบปะพูดคุยและฟังดนตรีจากนักแสดงนำคือ อภิชัย ตระกูลเผด็จไกร นักร้องนำวง Greasy café พร้อมกับการชมภาพยนตร์ (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558, น. 13-43)

2.4 การเผยแพร่ภาพยนตร์นอกกระแส

ช่องทางการเผยแพร่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีพัฒนาการมาจากการเริ่มเผยแพร่ภาพยนตร์นอกกระแสต่างประเทศในประเทศไทย ผ่านกิจกรรมการเคลื่อนไหว สถาบัน และเทคโนโลยีด้านสื่อต่างๆ สามารถสรุปได้ดังนี้

2.4.1 การจัดฉายตามสถาบันวัฒนธรรมต่างๆ การฉายภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทยในยุคแรกมีการจัดฉายภาพยนตร์ตามสถาบันวัฒนธรรมต่างๆ เพื่อเป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมของแต่ละชาติ เช่น สมาคมฝรั่งเศส สถาบันเกอเธ่ สำนักข่าวสารอเมริกัน กรุงเทพฯ บริติช เคาน์ซิล เอยูเอ สมาคมญี่ปุ่น โดยมีการฉายเป็นประจำอย่างต่อเนื่อง และยังมีการจัดเป็นเทศกาลภาพยนตร์เป็นระยะทั้งในสถาบันและจัดที่โรงภาพยนตร์นอกสถาบัน สถาบันวัฒนธรรมเหล่านี้จัดฉายภาพยนตร์เรื่อยมาตั้งแต่ประมาณ พ.ศ.2528 จนถึง พ.ศ.2535 ซึ่งถือเป็นยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์ที่ฉายตามสถาบันวัฒนธรรม เพราะเกิดกลุ่มผู้ชมชาวไทยที่ติดตามภาพยนตร์ตามสถาบันวัฒนธรรมต่างๆ อย่างเหนียวแน่น (ประวีณมัย บ่ายคล้อย, 2545, น. 40)

2.4.2 ภาพยนตร์นอกกระแสขยายตัวสู่โรงภาพยนตร์ทั่วไป ตั้งแต่ พ.ศ.2539 เริ่มมีการขยายตัวของการจัดฉายภาพยนตร์นอกกระแส โดยมีการจัดเทศกาลภาพยนตร์ที่โรงภาพยนตร์ทั่วไป นอกจากนี้ยังมีหน่วยงานและกลุ่มบริษัทภาพยนตร์จำนวนหนึ่งที่มองเห็นโอกาสของตลาดภาพยนตร์นอกกระแส จึงทดลองเผยแพร่ภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์เป็นการเฉพาะขึ้นมา ได้แก่ เครือสหมงคลฟิล์ม ที่มีการจัดโครงการอาร์ตเฮ้าส์ เพื่อสำหรับจัดฉายภาพยนตร์นอกกระแสโดยเฉพาะ โดยเริ่มจัดฉายตั้งแต่ พ.ศ.2538 ที่โรงภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด สตรีท และโรงภาพยนตร์เมอรี่คิงส์

ปิ่นเกล้า แต่โครงการไม่ได้รับความสนใจเท่าที่ควร จึงปิดโครงการใน พ.ศ.2539 แล้วเปลี่ยนสถานที่มาเป็นโรงภาพยนตร์เวิล์ดเทรด แต่ไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร เพราะโรงภาพยนตร์อยู่ศูนย์กลางเมือง เสียค่าเช่าสูง แต่มีคนดูเพียงกลุ่มเดียว จึงขาดทุนค่าเช่าโรง (ซีนีแม็ก น.86 ปักษ์หลัง ธันวาคม 2541) แล้วจึงย้ายสถานที่มาตั้งบริเวณพระรามเก้า เปลี่ยนชื่อใหม่ว่า โรงภาพยนตร์เฮ้าส์ อาร์ซีเอ (House RCA) ในเวลาต่อมา และใน พ.ศ.2543 สหมงคลฟิล์มริเริ่มโครงการ Little big film project ด้วยแนวคิดเดิม แต่เปลี่ยนรูปแบบการฉายเป็นการฉายเวียนตามโรงภาพยนตร์ทั่วไป อย่างเช่น โรงภาพยนตร์ในเครือ ยูเอ็มจี ยูไนเต็ด อาร์ทิส ดิเอ็มโพเรียม และโรงภาพยนตร์ลิโด้ นอกจากนี้ พ.ศ.2544 โรงภาพยนตร์เครือเอเพ็กซ์ เปิดตัวโครงการ APEX Exclusive ด้วยการจัดฉายภาพยนตร์นอกกระแสที่โรงภาพยนตร์ลิโด้และสกาลา (ประวีณมัย บ่ายคล้อย, 2545, น. 51)

2.4.3 การจัดฉายเทศกาลภาพยนตร์ตามวาระต่างๆ ตั้งแต่ พ.ศ.2540 ถือเป็นจุดเปลี่ยนที่มีการจัดงานเทศกาลภาพยนตร์โดยมีการทำประชาสัมพันธ์เผยแพร่อย่างกว้างขวาง ในรูปแบบที่สถาบันวัฒนธรรมและหน่วยงานต่างๆ ร่วมกับโรงภาพยนตร์ร่วมกันจัดฉายภาพยนตร์หลากหลายแนวจากประเทศต่างๆ โดย พ.ศ.2540 ซึ่งเป็นปีที่ครบรอบ 100 ปี ของภาพยนตร์ในประเทศไทย มีการจัดเทศกาล “ภาพยนตร์ศิลปะนานาชาติครั้งที่ 1” โดยผู้จัดคือ โปรเจ็ค 304 มูลนิธิหนังไทย มูลนิธิญี่ปุ่น และสมาคมฝรั่งเศส (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546, น. 121) การจัดเทศกาลภาพยนตร์ครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อกระตุ้นความสนใจผู้ชมให้หันมาสนใจภาพยนตร์ศิลปะมากขึ้น และทำให้เกิดเครือข่ายของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยและต่างประเทศ นอกจากนี้ยังมีการจัดงานเทศกาลภาพยนตร์ยุโรป (The European Film Festival) โดยสหภาพยุโรป รวมถึงการจัดเทศกาลภาพยนตร์สั้น จัดโดยมูลนิธิหนังไทย และเทศกาลภาพยนตร์อื่นๆ เกิดขึ้นในเวลาไล่เลี่ยกัน (ประวีณมัย บ่ายคล้อย, 2545, น. 4)

ช่วงเวลานี้การจัดเทศกาลภาพยนตร์เริ่มมีทิศทางเป็นความร่วมมือกันจัดงานระหว่างสถาบันวัฒนธรรม สถาบันการศึกษา และโรงภาพยนตร์ โดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (ททท.) จัดงาน “เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ” (Bangkok International Film Festival) ขึ้นเป็นครั้งแรกใน พ.ศ.2546 การจัดงานเทศกาลภาพยนตร์ครั้งนี้ ถือได้ว่าเป็นเวทีสำคัญของการนำภาพยนตร์ของนักศึกษาภาพยนตร์ชาวไทยในต่างประเทศมาเผยแพร่ในประเทศไทยอย่างเป็นทางการ นอกจากนี้มีการแจกรางวัลให้แก่ผู้สร้างภาพยนตร์ไทย 2 ประเภท คือ กลุ่มภาพยนตร์สั้นไทย และภาพยนตร์เรื่องยาว รางวัลผู้กำกับภาพยนตร์สั้นไทยยอดเยี่ยม บทภาพยนตร์สั้นไทยยอดเยี่ยม ซึ่งการจัดเทศกาลนี้นับเป็นการเปิดเวทีสร้างสรรค์ของผู้กำกับไทยรุ่นใหม่ให้นานาชาติได้รับชม

2.4.4 การเผยแพร่ในรูปแบบวีดีโอ วีซีดี และดีวีดี ในกรุงเทพฯ มีร้านที่ให้บริการเช่าและขายภาพยนตร์ที่ไม่มีฉายตามโรงภาพยนตร์ทั่วไปหรือเป็นภาพยนตร์ที่หายาก ร้านขาย

ภาพยนตร์เหล่านี้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในกลุ่มผู้สนใจภาพยนตร์นอกกระแส เช่น ร้านเฟม ท่าพระจันทร์, ร้านแว่น วีดีโอ, ร้านลูกแมว มาบุญครอง, ร้านบูมเมอแรง ศูนย์การค้าฟอร์จูน ซึ่งภาพยนตร์ในรูปแบบวีดีโอ วีซีดี และดีวีดี เป็นอีกช่องทางหนึ่งที่ทำให้ภาพนตร์นอกกระแสแพร่หลายและหาชมได้ง่ายขึ้น ช่วยทำให้ผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสมีทางเลือกในการรับชมภาพยนตร์มากขึ้น (ประวีณมัย บ่ายคล้อย, 2545, น. 5)

ช่องทางการเผยแพร่ภาพยนตร์นอกกระแสจากต่างประเทศเหล่านี้ นอกจากจะเพิ่มประสบการณ์และความรู้แก่ผู้ชมและผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสในยุคนั้นแล้ว ผู้สร้างทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ยังนำมาใช้เป็น “แนวทางในการเผยแพร่” ผลงานของตนด้วย โดยมีช่องทางการเผยแพร่ ดังนี้

2.4.5 การเข้าร่วมประกวดภาพยนตร์และการเข้าร่วมเทศกาลภาพยนตร์ในประเทศ “การประกวดหนังสั้น” โดยมูลนิธิหนังไทย ที่มีการจัดขึ้นเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ.2540 นับเป็นเวทีสำคัญที่ช่วยทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสมีพื้นที่เผยแพร่ผลงานในวงกว้างและเป็นที่รู้จักมากขึ้น โดยผู้เข้าร่วมประกวดมีความหลากหลายทั้งที่เป็นนักศึกษาด้านภาพยนตร์และผู้สร้างอิสระที่มีความสนใจด้านภาพยนตร์ ซึ่งการจัดประกวดภาพยนตร์สั้นของมูลนิธิหนังไทยเป็นการเปิดโอกาสให้กลุ่มผู้สร้างอิสระที่พยายามรวมตัวกันเพื่อสร้างภาพยนตร์ตามความตั้งใจได้มีโอกาสเผยแพร่ผลงานของตนสู่สาธารณชน ผู้สร้างกลุ่มแรกๆ ที่มีการรวมตัวกันคือ “กลุ่มทวารกลับหัว” ส่งผลงานภาพยนตร์เรื่องแรกชื่อ กลางดึก (2539) เข้าร่วมประกวดใน พ.ศ.2541 ซึ่งผลงานบางส่วนของการประกวดหนังสั้นเหล่านี้ ได้ถูกนำไปเผยแพร่ในวงกว้างยิ่งขึ้นใน “เทศกาลภาพยนตร์กรุงเทพฯ” ที่จัดขึ้นเป็นครั้งแรกโดยความร่วมมือจากหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชน โดยส่วนหนึ่งได้จัดให้เป็นพื้นที่สำหรับผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแส เรียกว่า “การประกวดภาพยนตร์สั้นไทย” เป็นการเปิดโอกาสให้นิสิตนักศึกษาด้านภาพยนตร์จากสถาบันต่างๆ และบุคคลทั่วไปส่งผลงานเข้าประกวด (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ,2546, น. 122-123)

โปรเจ็ค 304 อาร์ตแกลอรี กลุ่มผู้สนับสนุนผลงานศิลปะร่วมสมัยและมูลนิธิหนังไทย จัดงาน “เทศกาลภาพยนตร์ทดลอง” ซึ่งเป็นเวทีสำคัญที่บุกเบิกให้ภาพยนตร์ทดลองและผลงานศิลปะที่ถูกสื่อผ่านรูปแบบของภาพยนตร์โดยผู้สร้างคนไทยให้เป็นที่รู้จักทั้งในประเทศและระดับสากล และในการจัดเทศกาลภาพยนตร์ทดลองกรุงเทพฯ ครั้งที่ 2 พ.ศ.2542 มีผลงานภาพยนตร์จากคนไทยร่วมเข้าฉายด้วยจำนวน 13 เรื่อง โดยผลงานส่วนหนึ่งเป็นของผู้สร้างภาพยนตร์อิสระที่พยายามสร้างผลงานอย่างต่อเนื่อง ส่วนหนึ่งเป็นผลงานที่เคยเข้าร่วมประกวดภาพยนตร์สั้นของมูลนิธิหนังไทย

ต่อมา โปรเจค 304 อาร์ตแกลอรี มูลนิธิหนังไทย มูลนิธิญี่ปุ่น และสมาคมฝรั่งเศส ยังร่วมมือกันจัด “เทศกาลภาพยนตร์ศิลปะนานาชาติกรุงเทพฯ” เพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการร่วมฉลองครอบรอบ 100 ปี ของภาพยนตร์ในประเทศไทย ภาพยนตร์ที่เข้าร่วมในเทศกาลนี้ประกอบด้วยภาพยนตร์ทดลองจากประเทศต่างๆ ทั่วโลก รวมถึงผลงานภาพยนตร์นอกกระแสจากผู้สร้างคนไทย ซึ่งมีทั้งผลงานของนักศึกษาภาพยนตร์ชาวไทยในต่างประเทศ เช่น ผลงานเรื่อง *001 6643 225 059* (2537) ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล และผลงานจากนักศึกษาด้านภาพยนตร์ของสถาบันการศึกษาในประเทศ เช่น เรื่อง *8.00 น.* (2539) ของขจิตขวัญ วิสาละ (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546, น. 121)

นับจาก พ.ศ.2540 การจัดการประกวดหนังสั้นและเทศกาลภาพยนตร์ยังคงมีการจัดมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งนอกจากจะเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความสนใจและความตื่นตัวในวงการภาพยนตร์นอกกระแสแล้ว กิจกรรมการเคลื่อนไหวเหล่านี้ยังเป็นพื้นที่เพื่อการแสดงออกให้แก่กลุ่มนักสร้างหนังทั้งรุ่นใหม่และรุ่นเก่าได้นำเสนอผลงานและช่วยทำให้เป็นที่รู้จักยิ่งขึ้นจากรางวัลที่ได้รับ และบางคนยังคงสร้างภาพยนตร์นอกกระแสอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน อย่างเช่น หนังสั้นเรื่อง *ตากับหลาน* (Grandfather and Grandson) ของบุญส่ง นาคภู่ นักสร้างหนังสั้นรุ่นบุกเบิก ที่คว้ารางวัลชนะเลิศหนังสั้นยอดเยี่ยม “รางวัลรัตน์ เปสตันยี” (รางวัลสำหรับภาพยนตร์โดยบุคคลทั่วไป) จากเทศกาลประกวดภาพยนตร์สั้นครั้งที่ 2 และ *ชาวนากลับบ้าน* (Going Home) หนังสั้นที่ทำให้บุญส่งได้รับรางวัลผู้กำกับยอดเยี่ยมจากเทศกาลภาพยนตร์ Bangkok Film Festival 1997, ผลงานหนังสั้นเรื่อง *แหวน* (2544) ของธัญญ์วาริน สุขพิสิษฐ์ ได้รับประกาศนียบัตรชมเชยจากการประกวดภาพยนตร์สั้น ครั้งที่ 4 จัดโดยหอภาพยนตร์ไทย และหนังสั้นเรื่อง *เปลือก* (2545) ที่ถูกรับเลือกให้เป็นตัวแทนประเทศไทยไปประกวดเทศกาลภาพยนตร์สั้นที่ประเทศฝรั่งเศส ค.ศ.2003 และผลงานหนังสั้นของนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ เช่น *บ้านหด* ได้รับรางวัลชมเชยจากการประกวดภาพยนตร์สั้นที่จัดโดยคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (สืบค้นจาก https://minimore.com/f/Ter-Nawapol-Bio-3-102) และมีหลายเรื่องที่ได้รับรางวัลสำคัญระดับประเทศ อย่างเช่นเรื่อง ฝรั่งเศส (2552) ได้รับรางวัลรองชนะเลิศ “รัตน์ เปสตันยี” งานเทศกาลประกวดภาพยนตร์สั้นครั้งที่ 13 ของมูลนิธิหนงไทย, ภาพยนตร์สั้นเรื่อง เชอรี่เป็นลูกครึ่งเกาหลี (CHERIE IS KOREAN-THAI) (2553) รางวัลชนะเลิศ “รัตน์ เปสตันยี” จากเทศกาลประกวดภาพยนตร์สั้นครั้งที่ 14 รวมทั้งภาพยนตร์สารคดีแนวทดลองเรื่อง SEE (2549) ที่ชนะรางวัลรองชนะเลิศ และรางวัลป็อบปูล่าโหวต จากการประกวดภาพยนตร์ Fat Film Festival ครั้งที่ 4 ซึ่งจัดโดยคลื่นวิทยุ 104.5 Fat Radio

นอกจากการประกวดหนังสั้นจะเป็นเวทีการเผยแพร่สำคัญที่ช่วยปลุกกระแสภาพยนตร์นอกกระแสแล้ว ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสขนาดยาวยังเริ่มมีบทบาทและได้รับการ

ยอมรับในเวทีเทศกาลประกวดภาพยนตร์ไทยเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง เช่น เรื่อง *Wonderful Town* (อาทิตย์ อัสสรัตน์, 2551) ได้รับรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากชมรมวิจารณ์บันเทิง ครั้งที่ 17 และรางวัลสุพรรณหงส์ ครั้งที่ 18, เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล, 2553) รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากชมรมวิจารณ์บันเทิง ครั้งที่ 19, เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* (อุรุพงศ์ รักษาสัตย์, 2553) รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมสุพรรณหงส์ ครั้งที่ 20, เรื่อง *ซัมบาลา* (ปัญจพงศ์ คงคาน้อย, 2555) รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมพระราชทานพระสรัสวดี ครั้งที่ 37, เรื่อง *แต่เพียงผู้เดียว* (คงเดช จาตุรันต์รัศมี, 2555) รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมชมรมวิจารณ์บันเทิง ครั้งที่ 21), เรื่อง *ภวังค์รัก* (ลี ชาตุเมธีกุล, 2557) รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมสุพรรณหงส์ ครั้งที่ 24, เรื่อง *ดาวคะนอง* (อโนชา สุวิชากรพงศ์, 2559) รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมชมรมวิจารณ์บันเทิงครั้งที่ 25 และรางวัลสุพรรณหงส์ ครั้งที่ 26 และเรื่อง *มะลิลา* (อนุชา บุญยวรรธนะ, 2561) รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมชมรมวิจารณ์บันเทิง ครั้งที่ 27 และรางวัลสุพรรณหงส์ ครั้งที่ 28 (พิพิธภัณฑ์หนังไทย ฉบับ ประวัติการณ์ที่สุดหนังไทย, 2549)

2.4.6 การเผยแพร่ผ่านเทศกาลภาพยนตร์ต่างประเทศ นับตั้งแต่ พ.ศ.2540 มีภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลายเรื่องที่ได้รับการเผยแพร่ผ่านเทศกาลภาพยนตร์ระดับนานาชาติ เช่น ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล เรื่อง *สุดเสน่หา* (2545) ถูกนำไปฉายที่เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประเทศฝรั่งเศส ได้รับรางวัล Un Certain Regard Award เรื่อง *สัตว์ประหลาด* (2547) ได้รับรางวัล Jury Prize เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (2553) ได้รับรางวัลปาล์มทองคำ และเรื่อง *แสงศตวรรษ* (2550) ฉายในเทศกาลภาพยนตร์ Rotterdam International Film Festival ประเทศเนเธอร์แลนด์, ภาพยนตร์เรื่อง *Wonderful Town* (อาทิตย์ อัสสรัตน์, 2551) ฉายในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน ประเทศเกาหลีใต้ และเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติร็อตเทอร์ดัม ประเทศเนเธอร์แลนด์, ภาพยนตร์เรื่อง *36* (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์, 2555) ฉายในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน ประเทศเกาหลีใต้ และคว้ารางวัล New Currents Award, ภาพยนตร์ของอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* (2552) ฉายในเทศกาลภาพยนตร์มิลเลนเนียม ประเทศเบลเยี่ยม และเทศกาลภาพยนต์บริสเบน ประเทศออสเตรเลีย, ภาพยนตร์เรื่อง *เพลงของข้าว* (2558) ฉายในเทศกาลภาพยนตร์ร็อตเตอร์ดาม ประเทศเนเธอร์แลนด์ และได้รับรางวัล FIPRESCO เป็นต้น

การเข้าร่วมเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ นอกจากจะเป็นการเผยแพร่ภาพยนตร์นอกกระแสไทยให้เป็นที่รู้จักและยอมรับจากทั่วโลกมากขึ้นแล้ว ยังสามารถใช้เป็นเวทีในการเจรจาตกลงซื้อขายจัดจำหน่ายภาพยนตร์ให้แก่ผู้สร้างภาพยนตร์อีกด้วย โดยเทศกาลภาพยนตร์ที่ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีความสนใจเข้าร่วมทั้งเพื่อการเผยแพร่ควบคู่ไปกับการหาช่องทางจัดจำหน่ายภาพยนตร์ของตนมีหลากหลายเทศกาลทั้งจากทวีปอเมริกา ยุโรป และเอเชีย เช่น Cannes Film Festival เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประเทศฝรั่งเศส, Berlin Film Festival เทศกาลภาพยนตร์

เบอร์ลิน ประเทศเยอรมัน, Venice International Film Festival เทศกาลภาพยนตร์เวนิส ประเทศอิตาลี, Pusan International Film Festival เทศกาลภาพยนตร์ปูซาน ประเทศเกาหลีใต้, Hong Kong International Film Festival เทศกาลภาพยนตร์ฮ่องกง และ Tokyo International Film Festival เทศกาลภาพยนตร์โตเกียว ประเทศญี่ปุ่น

2.4.7 การเผยแพร่ภาพยนตร์นอกกระแสในโรงภาพยนตร์ ในประเทศไทยมีผู้สนใจชมภาพยนตร์นอกกระแสเฉพาะกลุ่ม ประกอบกับโรงภาพยนตร์มีการดำเนินธุรกิจเพียงไม่กี่กลุ่ม โดยกลุ่มใหญ่ได้แก่ เครือโรงภาพยนตร์เมเจอร์ซีนีเพล็กซ์ และเครือโรงภาพยนตร์เอสเอฟซีนีม่า ซึ่งเน้นการจัดฉายภาพยนตร์กระแสหลักของไทยและภาพยนตร์ต่างประเทศ โดยไม่มีแนวทางที่ชัดเจนสำหรับการฉายภาพยนตร์นอกกระแส แต่มีการจัดกิจกรรมเป็นบางครั้ง เช่น โครงการ Silver movie จัดฉายภาพยนตร์นอกกระแสจากต่างประเทศ ภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์และภาพยนตร์ที่หาดูยาก แต่จัดฉายจำกัดโรงเพียงไม่กี่แห่งเท่านั้น (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558, น. 13-36) ส่วนภาพยนตร์ไทยนอกกระแส แทบไม่มีโอกาสเข้าฉายตามโรงภาพยนตร์เนื่องจากเสียค่าใช้จ่ายสูง ต้องหักเปอร์เซนต์รายได้กับทางโรงภาพยนตร์ และแม้จะมีโอกาสเข้าฉายก็มักจะถูกจำกัดรอบเวลาและจำกัดโรงภาพยนตร์ให้แก่ภาพยนตร์กระแสหลักของทั้งประเทศไทยและต่างประเทศ (อุสุมา สุขสวัสดิ์, 2556, น. 33)

อย่างไรก็ตามมีกลุ่มผู้ดำเนินธุรกิจโรงภาพยนตร์บางรายที่ยังเห็นโอกาสทางการตลาดและให้พื้นที่ทางศิลปะแก่ภาพยนตร์นอกกระแส ได้แก่ บริษัทสหมงคลฟิล์ม ที่มีเครือโรงภาพยนตร์เอสเอฟซีนีมาไว้เผยแพร่ภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป แต่ยังดำเนินอีกกิจการเพื่อเผยแพร่ภาพยนตร์นอกกระแสได้แก่ โรงภาพยนตร์เฮ้าส์ อาร์ซีเอ (House RCA) และโรงภาพยนตร์เครือเอเพ็กส์ ได้แก่ โรงภาพยนตร์ลิโด้ โดยใช้แนวทางการประชาสัมพันธ์ให้ผู้ชมสนใจภาพยนตร์ด้วยรูปแบบของการบอกต่อ (Word of Mouth) และการจัดกิจกรรมพิเศษหน้าโรงภาพยนตร์ เช่น การเปิดตัวภาพยนตร์ เปิดตัวหนังสือ หรือสินค้าของที่ระลึกจากภาพยนตร์ (วรรธนา สรรพประวีณ, 2554: 52) เพื่อให้ภาพยนตร์เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายและกระตุ้นความสนใจมากยิ่งขึ้น ซึ่งด้วยกลยุทธ์ทางการตลาดที่ทางโรงภาพยนตร์และผู้สร้างภาพยนตร์จัดทำขึ้นมา มีส่วนทำให้ภาพยนตร์นอกกระแสบางเรื่องประสบความสำเร็จในการจัดฉายทั้งโดยคุณภาพของตัวภาพยนตร์เองและการผสมผสานกับกลวิธีการเผยแพร่ผ่านทางโรงภาพยนตร์ เช่น *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (อภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกุล, 2553) *แต่เพียงผู้เดียว* (คงเดช จาตุรันต์รัศมี, 2554) และ *Mary is happy, Marry is happy* (นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์, 2556)

อย่างไรก็ตาม การเผยแพร่ผ่านโรงภาพยนตร์นอกกระแสเหล่านี้ ส่วนใหญ่มักจะเป็นการฉายแบบก็อปปี้เดียว คือฉายเฉพาะที่ใดที่หนึ่งเท่านั้น และมีระยะเวลาในการฉายไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับกระแสจำนวนผู้ชมภาพยนตร์แต่ละเรื่อง (ชญานิน ธนะสุขถาวร, 2554, น. 150)

2.4.8 การเผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์ สื่ออินเทอร์เน็ต เป็นช่องทางการเผยแพร่ที่มีความสำคัญมากในยุคสื่อสังคมออนไลน์ เป็นช่องทางที่ทำให้ภาพยนตร์นอกกระแสเข้าถึงกลุ่มผู้ชมเป้าหมายได้สูง เนื่องจากคนไทยรุ่นนิยมใช้สื่อประเภทนี้อย่างกว้างขวาง จึงเป็นช่องทางที่ทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสมักใช้เป็นอีกช่องทางในการเผยแพร่ (พิมพลอย รัตนมาศ, 2554) เนื่องจากการเผยแพร่ผลงานตนเองผ่านช่องทางสื่อออนไลน์ใช้งบประมาณไม่สูง สะดวก รวดเร็ว และสามารถนำไปใช้ควบคู่กับการวางแผนด้านการตลาดและการประชาสัมพันธ์ได้อย่างหลากหลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับภาพยนตร์นอกกระแสที่ไม่มีเงินทุนและช่องทางการเผยแพร่มากนัก ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the Backyard* ที่จัดฉายภาพยนตร์ผ่านสื่อออนไลน์ maxxxstore.monomaxxx.com ก่อนที่จะเข้าฉายในโรงภาพยนตร์

2.4.9 การเผยแพร่ผ่านสื่อวีดีโอ วีซีดี และดีวีดี และสื่อโทรทัศน์ สื่อม้วนเทปและแผ่นภาพยนตร์ นอกจากจะเป็นแหล่งที่ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสใช้เป็นแหล่งศึกษาหาประสบการณ์จากภาพยนตร์นอกกระแสหาชมยากจากต่างประเทศแล้ว สื่อประเภทวีดีโอ วีซีดี และดีวีดี ยังถูกใช้เป็นช่องทางการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผลงานเพื่อหารายได้เพิ่มอีกทางหนึ่งโดยผู้สร้างสามารถผลิตแผ่นด้วยตนเอง

เนื่องจากการเผยแพร่ในรูปแบบดังกล่าวใช้ต้นทุนไม่สูง มีความสะดวกสบายในการจัดสถานที่เพื่อการเผยแพร่ที่ไม่จำเป็นต้องฉายในโรงภาพยนตร์อีกต่อไป แต่สามารถเผยแพร่ด้วยเครื่องเล่นตามสถานที่ต่างๆ ทั้งภายในและภายนอกอาคารได้ นอกจากนี้ผู้สร้างภาพยนตร์ยังสามารถใช้การเผยแพร่ผลงานผ่านแผ่นภาพยนตร์ร่วมกับการทำกลยุทธ์ส่งเสริมการขายได้อีกด้วย อย่างเช่น การจัดทำแผ่นดีวีดีบ็อกเซ็ต (DVD Boxset) ภาพยนตร์เรื่อง 36 ของนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ที่มีเนื้อหาพิเศษและมีการออกแบบผลิตภัณฑ์สวยงามน่าสะสม จนทำให้การเผยแพร่ด้วยช่องทางดังกล่าวช่วยส่งเสริมรายได้ให้กับภาพยนตร์ได้อีกจำนวนไม่น้อย

ขณะที่การเผยแพร่ภาพยนตร์นอกกระแสผ่านช่องทางโทรทัศน์ในประเทศไทยนั้น มีสถานีโทรทัศน์เพียงไม่กี่ช่องที่เปิดโอกาสให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสได้เผยแพร่ อย่างเช่น สถานีโทรทัศน์ช่องโมโน 29 ช่องโมโน พลัส และช่อง ทรู ไทยฟิล์ม (True Thai Film) ในเครือทรูวิชั่นที่นอกจากจะเผยแพร่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแล้ว บางกรณียังให้การสนับสนุนและเผยแพร่ภาพยนตร์เป็นช่องทางแรกด้วย (TrueVisions Original Pictures) อย่างเช่น ภาพยนตร์

เรื่อง *แรงดึงดูด* (เป็นเอก รัตนเรือง, 2557) อย่างไรก็ตามการเผยแพร่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสผ่านสถานีโทรทัศน์ยังไม่ค่อยได้รับความนิยมเท่าใดนัก เนื่องจากมีจำนวนผู้ชมเฉพาะกลุ่มที่ให้ความสนใจ

2.4.10 การเผยแพร่ผ่านสถาบันการศึกษาและหน่วยงานด้านศิลปวัฒนธรรม คือการที่ผู้สร้างภาพยนตร์ดำเนินการเผยแพร่โดยมุ่งไปที่สถาบันการศึกษาโดยตรง ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *36* ของนวพล ธำรงค์รัตนฤทธิ์ ที่ตัดสินใจดำเนินการเผยแพร่ด้วยตัวเองหลายช่องทาง โดยใช้การสื่อสารผ่านทางสื่อออนไลน์ต่างๆ รวมทั้งติดต่อสถาบันการศึกษาต่างๆ โดยตรงเพื่อนำภาพยนตร์เข้าฉาย ซึ่งประสบความสำเร็จเพราะเป็นการเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายที่เป็นคนรุ่นใหม่นิสิตนักศึกษาโดยตรง (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558, น. 13-44)

นอกจากนี้ ยังมีการจัดเทศกาลภาพยนตร์นอกกระแสเวียนไปตามสถาบันการศึกษา โดยหน่วยงานด้านศิลปวัฒนธรรม เช่น หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) และชมรมภาพยนตร์ของแต่ละสถาบัน พร้อมกับประชาสัมพันธ์ผ่านสื่ออินเทอร์เน็ต ซึ่งช่วยสร้างกระแสได้ดีในกลุ่มวัยรุ่นและแฟนคลับ ซึ่งการเผยแพร่ในช่องทางนี้ ผู้ชมมักคาดหวังให้มีการจัดช่วงเวลาพูดคุยเสวนากับผู้กำกับภาพยนตร์ด้วย ตัวอย่างเช่น บุญส่ง นาคภู่ จัดติดต่อสถาบันการศึกษาตามต่างจังหวัดเพื่อจัดเสวนาด้านภาพยนตร์พร้อมไปกับเผยแพร่ภาพยนตร์ของตนเอง เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* เป็นต้น

3. สรุปปัจจัยแวดล้อมของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

ปัจจัยแวดล้อมของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส นับเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลและกระตุ้นการก่อเกิดของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมาอย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน สามารถสรุปได้ดังนี้

3.1 แหล่งทุนของภาพยนตร์ไทยนอกกระแส แหล่งทุนของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในอดีตมักมาจากบุคคลและบริษัทเอกชนผู้มีความสนใจภาพยนตร์นอกกระแส รวมทั้งการแสวงหางบประมาณจากแหล่งทุนต่างประเทศ ต่อมาเมื่อภาพยนตร์นอกกระแสเริ่มมีการสร้างมากขึ้น ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสรายใหม่จึงแสวงหารูปแบบในการหาแหล่งทุนที่หลากหลายยิ่งขึ้นทั้งการขอสนับสนุนทุนภาครัฐและเอกชนภายในประเทศและต่างประเทศ แหล่งทุนจากเทศกาลภาพยนตร์ และแหล่งทุนจากการร่วมทุนสร้าง

3.2 ผู้สร้างหรือบริษัทภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเริ่มต้นจากกลุ่มนักศึกษาตามสถาบันต่างๆ และยังมีกลุ่มนักศึกษาด้านภาพยนตร์และศิลปะจากต่างประเทศที่มารวมตัวกันเปิดศูนย์ศิลปะและบริษัทส่งเสริมผลงานของผู้สร้างภาพยนตร์นอก

กระแส จนต้นทศวรรษ 2540 เริ่มมีผู้สนใจสร้างภาพยนตร์นอกกระแสมากขึ้น ก่อให้เกิดการรวมกลุ่มตั้งบริษัทสร้างภาพยนตร์นอกกระแส ในประเทศไทยพบว่ามีบริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสขนาดกลาง และบริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสขนาดเล็กหรือรายย่อยที่มักใช้การออกทุนส่วนตัวหรือได้การสนับสนุนจากบุคคลใกล้ชิด

3.3 การจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยนอกกระแส กระแสโลกาภิวัตน์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีทำให้การจัดจำหน่ายและการเผยแพร่ภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทยมีหลากหลายรูปแบบมากยิ่งขึ้นกว่าในอดีต ทั้งในรูปแบบการจัดจำหน่ายโดยบริษัทภาพยนตร์นอกกระแสซึ่งสร้างและจัดจำหน่ายเอง การจัดจำหน่ายโดยผ่านตัวแทนการขายในต่างประเทศ การจัดจำหน่ายภาพยนตร์ผ่านสื่ออินเทอร์เน็ต หรือสื่อออนไลน์ การจัดจำหน่ายผ่านระบบโทรทัศน์รูปแบบต่างๆ การจัดจำหน่ายผ่านแผ่นซีดี ดีวีดี บลูเรย์ และการจัดจำหน่ายผ่านงานเหตุการณ์และกิจกรรมพิเศษต่างๆ

3.4 การเผยแพร่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ช่องทางการเผยแพร่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องผ่านกิจกรรมการเคลื่อนไหวและเทคโนโลยีด้านสื่อต่างๆ หลากหลายรูปแบบนับตั้งแต่การจัดฉายตามสถาบันวัฒนธรรม การนำภาพยนตร์เข้าฉายในโรงภาพยนตร์ การเผยแพร่ในรูปแบบวีดีโอ วีซีดี ดีวีดี สื่อโทรทัศน์ การเผยแพร่ผ่านเทศกาลภาพยนตร์ต่างประเทศ การเผยแพร่ผ่านสื่อออนไลน์ สื่ออินเทอร์เน็ต และการเผยแพร่ผ่านสถาบันการศึกษาหรือหน่วยงานด้านศิลปวัฒนธรรม

ปัจจัยแวดล้อมภาพยนตร์ไทยนอกกระแสล้วนมีบทบาทความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสนับตั้งแต่ขั้นตอนหาแหล่งทุนจนถึงขั้นตอนการเผยแพร่ภาพยนตร์ ปัจจัยต่างๆ เหล่านี้ บางปัจจัยมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อจุดเริ่มต้นการก่อเกิดของผู้กำกับ ได้แก่ การแสวงหาแหล่งทุน บางปัจจัยเลือนหายเหลือเพียงบันทึกความทรงจำในแง่มุมประวัติศาสตร์ เช่น การจัดฉายภาพยนตร์ตามสถาบันต่างๆ บางปัจจัยเป็นตัวกระตุ้นสร้างแรงบันดาลใจให้ผู้กำกับสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่มีคุณภาพ เช่น การนำภาพยนตร์ส่งประกวดตามเทศกาลภาพยนตร์ในต่างประเทศ ขณะที่บางปัจจัยมีการพัฒนาปรับเปลี่ยนรูปแบบ วิธีการ และอุปกรณ์ให้เข้ากับยุคสมัยและกระแสโลกาภิวัตน์มากขึ้น อย่างเช่น กระบวนการจัดจำหน่ายและการเผยแพร่ที่นำความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสารสนเทศมาใช้เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพการเข้าถึงกลุ่มผู้ชมและสร้างรายได้มากขึ้น หรือการเผยแพร่และจัดจำหน่ายภาพยนตร์จากแผ่นดีวีดี บูลเรย์ หรือผ่านทางสื่ออินเทอร์เน็ต หรือสื่อออนไลน์ เป็นต้น

บทที่ 5
บทวิเคราะห์การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส

รายละเอียดเนื้อหาภายในบท มุ่งวิเคราะห์การก่อเกิดของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส เพื่อศึกษาภูมิหลังของผู้กำกับภาพยนตร์อันประกอบด้วย ประวัติชีวิตส่วนตัวนับตั้งแต่วัยเยาว์จนกระทั่งถึงปัจจุบัน สถานภาพครอบครัว การประกอบอาชีพ และผลงาน โดยเน้นศึกษาภายในกรอบปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ปัจจัยด้านการเมือง และปัจจัยด้านเทคโนโลยีที่มีความสัมพันธ์และส่งผลกระทบต่อตัวตนและแนวความคิดของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่ผู้วิจัยทำการศึกษาประกอบด้วย 1. นายบุญส่ง นาคภู่ 2. นายธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ 3. นายอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ 4. นายนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ และ 5. นายอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล

การวิเคราะห์การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสจะเป็นการนำเสนอภูมิหลังประวัติของผู้กำกับแต่ละคนพอสังเขป หลังจากนั้นจะเป็นการวิเคราะห์ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านต่างๆ ประกอบด้วยปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยี โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส : บุญส่ง นาคภู่

ภูมิหลังบุญส่ง นาคภู่

บุญส่ง นาคภู่ เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2511 ในครอบครัวชาวนาที่อำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย มีพี่ 7 คน บุญส่งเป็นบุตรคนสุดท้อง ทุกคนในครอบครัวล้วนประกอบอาชีพทำไร่ทำนา ด้วยความเป็นอยู่ที่ค่อนข้างลำบากยากจน วัยเยาว์ของบุญส่งจึงต้องย้ายที่อยู่อาศัยและสถานศึกษาไปตามอำเภอต่างๆ ทั่วจังหวัดสุโขทัย ด้วยความยากจนและมีลูกหลายคน ทำให้พ่อแม่ไม่สามารถแบกรับค่าใช้จ่ายในการเรียนหนังสือให้กับลูกทุกคนได้ บุญส่งจึงต้องขวนขวายหาหนทางเพื่อการศึกษาให้แก่ตนเอง โดยได้รับคำแนะนำจากจากพี่ชายคนที่ 7 ซึ่งสามารถเรียนหนังสือต่อได้ด้วยการบวชเป็นพระ บุญส่งจึงตัดสินใจบวชเณรตั้งแต่ประถมศึกษาชั้นปีที่ 5 จนกระทั่งเรียนจบมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 6 ที่อำเภอหล่มสัก จังหวัดเพชรบูรณ์

นอกจากการศึกษาที่บุญส่งแสวงหาหนทางเล่าเรียนด้วยตนเองแล้ว สิ่งหนึ่งที่สร้างความประทับใจให้กับบุญส่งมาตั้งแต่วัยเยาว์คือ “การชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ครั้งแรก”

ซึ่งประสบการณ์ครั้งนั้นทำให้เด็กต่างจังหวัดอย่างบุญส่งเกิดความหลงใหลในความสนุกเพลิดเพลินจากภาพยนตร์เป็นอย่างมาก แม้ว่าฐานะทางบ้านจะขัดสน ไม่มีแม้แต่เงินใช้ศึกษาเล่าเรียน แต่เพื่อจะทำให้ได้ชมภาพยนตร์ที่ตนชื่นชอบ บุญส่งในวัยเด็กจึงรับจ้างทำงานทุกประเภทตั้งแต่เรียนอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เพื่อนำเงินที่ได้ไปซื้อตั๋วชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ใกล้บ้าน กระทั่งบุญส่งค้นพบความต้องการและเส้นทางชีวิตของตนเองในเวลาต่อมา

> *"ป.3 เริ่มมีหนังโรง ดูหนังโรงครั้งแรกที่เมืองเก่า เรื่องไดโนเสาร์ โหยติดใจฝังอยู่ในจิตวิญญาณ ทุกวันนี้ยังตามหาอยู่เลย เราอธิบายไม่ได้ แต่มีความสุขมาก แล้วก็ดูหนังมาตลอด รับจ้างจูงวัว ขายไอติม ก็เพื่อที่จะหาเงินมาดูหนัง ไม่ทำอย่างอื่นเลย"* (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

หลังสึกจากสมณะเพศ บุญส่งเดินทางเข้ากรุงเทพมหานครเพื่อมาศึกษาต่อที่ภาควิชาการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สาเหตุที่เลือกเรียนการละครเพราะบุญส่งมีความฝันอยากเป็นนักแสดง เป็นดารามาตั้งแต่เด็กโดยมี สรพงศ์ ชาตรี และสมบัติ เมทะนี เป็นนักแสดงในดวงใจ

> *"ผมฝันขอแค่เป็นดาราหนัง ผมก็ต้องตระเวนไปเป็นนักแสดงตามกองถ่ายพวกละครทีวีจักรๆ วงศ์ๆ..ช่วงเรียนละครเวทีได้เจอดาราเต็มไปหมด รู้สึกว่าความฝันมันใกล้ความจริงเข้าทุกทีๆ แต่ว่าเป็นดารามันต้องเท่ต้องหล่ออย่างสมบัติ เมทะนี หรือ สรพงศ์ ชาตรี ซึ่งผมไม่สามารถเป็นแบบนั้นได้ เพราะหน้าตาไม่ดี"* (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

แม้จะตั้งใจศึกษาศาสตร์ด้านการละครและทำงานละครเวทีจนเชี่ยวชาญ แต่ภายในจิตใจลึกบุญส่งยังคงปรารถนาที่จะทำงานด้านภาพยนตร์มากกว่า ถึงรูปร่างหน้าตาจะไม่เอื้ออำนวยฐานะทางบ้านจะยากจน แต่บุญส่งเพียรพยายามจนสำเร็จการศึกษาและบ่มเพาะประสบการณ์ด้านเวทีการละครเป็นเวลากว่าสิบปี เพื่อรอวันที่จะได้แสดงความสามารถอีกด้านหนึ่งที่บุญส่งใฝ่ฝันมานับแต่วัยเด็ก นั่นคือการกำกับภาพยนตร์

ภายหลังสำเร็จการศึกษา บุญส่งเริ่มต้นด้วยการทำงานเบื้องหลังภาพยนตร์เรื่องต่างๆ ตั้งแต่ พ.ศ.2536 ด้วยการเป็นผู้ช่วยผู้กำกับในภาพยนตร์เรื่อง *สมองกลคนอัจฉริยะ* (2536) ตามด้วยการทำงานเบื้องหลังกองถ่ายในฐานะผู้ฝึกสอนการแสดง (Acting Coach) ให้แก่ภาพยนตร์อีกหลายเรื่อง เช่น *บางระจัน* (2543) และ *ทวิภพ* (2547) และร่วมแสดงในภาพยนตร์เรื่อง *เชอรี่ แอน* (2544) และ *15 ค่ำเดือน 11* (2545) เป็นต้น (plapenfilm, ตุลาคม 2553) ควบคู่ไปกับการกำกับภาพยนตร์สั้นหรือ "หนังสั้น" เพื่อบ่มเพาะฝีมือและเก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านการกำกับภาพยนตร์ จนผลงานหนังสั้นหลายเรื่องประสบความสำเร็จได้รับรางวัลระดับประเทศ เช่น *ตากับหลาน (Grandfather*

and Grandson) คว้ารางวัลชนะเลิศหนังสั้นยอดเยี่ยม (รางวัลรัตน์ เปสตันยี) จากเทศกาลประกวดภาพยนตร์สั้นครั้งที่ 2 ที่จัดโดยหอภาพยนตร์และมูลนิธิหนังไทย และ *ชาวนากลับบ้าน (Going Home)* (2542) หนังสั้นที่ทำให้บุญส่งได้รับรางวัลผู้กำกับยอดเยี่ยม จากเทศกาลภาพยนตร์ Bangkok Film Festival 1997 ทำให้ชื่อของบุญส่งเริ่มเป็นที่รู้จักและได้รับการยอมรับมากขึ้น โดยเฉพาะในกลุ่มผู้สร้างหนังสั้นและเทศกาลประกวดหนังสั้นต่างๆ

กระทั่งในเวลาต่อมาบริษัทสร้างภาพยนตร์แห่งหนึ่งว่าจ้างให้บุญส่งกำกับภาพยนตร์เรื่อง *191 มือปราบทราบแล้วป่วน* (2546) หลังจากทำหน้าที่ผู้กำกับภาพยนตร์กระแสหลักขนาดยาวเรื่องแรก และมีผลงานตามมาได้แก่ภาพยนตร์เรื่อง *หลอน* (2546) (plapenfilm, ตุลาคม 2553) ชื่อของบุญส่งเริ่มห่างหายไปจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลัก เขาใช้เวลาไปกับการทำงานอันหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นนักวิจารณ์ภาพยนตร์ อาจารย์พิเศษสอนตามมหาวิทยาลัย วิทยากรอบรมหนังสั้น แอ็คติ้งโค้ช เป็นตัวประกอบให้กับภาพยนตร์และละครอีกหลายเรื่อง (now 26, 6 เมษายน 2559) จนเมื่อรู้ว่าไม่สามารถทวนกระแสระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลักได้ บุญส่งเริ่มลองหาหนทางสร้างภาพยนตร์ด้วยแนวคิดและวิธีการที่เหมาะสมกับตนเองในรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแสที่มีอิสระปราศจากการควบคุมโดยกลุ่มนายทุน โดยบุญส่งเป็นผู้ริเริ่มก่อตั้ง “กลุ่มปลาเป็นว่ายทวนน้ำ” รวบรวมเพื่อนฝูงและผู้ที่มีอุดมการณ์คล้ายคลึงกันและมีความต้องการสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสขึ้นมาเพื่อดำเนินการสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบเฉพาะตนทั้งทางด้านเนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอจนนำไปสู่การสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสขนาดยาวเรื่องแรก *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* (2554) เป็นผลสำเร็จ ซึ่งบุญส่งได้ใช้รูปแบบการสร้างภาพยนตร์ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นแนวทางหลักในการสร้างภาพยนตร์ต่อมาทุกเรื่องจนกระทั่งปัจจุบัน

บุญส่ง นาคภู่ : ชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยี

บุญส่ง นาคภู่ : ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ

บุญส่ง นาคภู่ เกิดในครอบครัวขนาดใหญ่ เป็นบุตรคนสุดท้องจากพี่น้องแปดคน ทุกคนในครอบครัวล้วนประกอบอาชีพทำไร่ทำนา ด้วยความยากจนและมีลูกหลายคนทำให้บุญส่งต้องหาหนทางเพื่อการศึกษาให้แก่ตนเอง ด้วยการบวชเป็นเณรตั้งแต่ประถมศึกษาชั้นปีที่ 5 จนกระทั่งเรียนจบมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 6 ที่อำเภอหล่มสัก จังหวัดเพชรบูรณ์

> *“สาเหตุที่บวชเพราะไม่รู้ว่าจะไปไหน จนน่ะ พี่ชายเลยบอกให้ไปบวชแล้วจะได้เรียนต่อแน่นอน ยุคนั้นการศึกษามันก็ยังไม่ดี ทุกอย่างไม่ทั่วถึง ความ*

ยากจน เราเลยสึกไม่ได้ ถ้าสึกเป็นควาย เกือบจะสึกเหมือนกัน ม.3 แต่โดนพ่อด่า ก็ไปบวชต่อ 10 ปี ไม่เคยสึกเลย" (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

สภาพเศรษฐกิจภายในครอบครัวมีส่วนส่งผลกระทบต่อชีวิตวัยเด็กของบุญส่ง โดยเฉพาะในด้านการศึกษาที่ทำให้เขาต้องดิ้นรนหาหนทางโดยตนเองด้วยการบวชเรียน แต่ความยากจนมิได้ส่งผลต่อความชื่นชอบภาพยนตร์เป็นการส่วนตัวนับตั้งแต่วัยเด็ก บุญส่งเล่าว่าช่วงเวลาเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ก่อนตัดสินใจบวชเป็นเณร มีความต้องการชมภาพยนตร์มากแต่ไม่มีเงิน จึงรับจ้างทำงานทุกประเภทเพื่อนำเงินไปซื้อตั๋วชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ใกล้บ้าน

"ผมเริ่มขายไอติมถังหาเงินเอาไปซื้อตั๋วดูหนัง 7 บาท ชื่อโรงมาวินราม่า ที่บ้านสวน รับจ้างจูงวัว ขายไอติม ก็เพื่อที่จะหาเงินมาดูหนัง ไม่ทำอย่างอื่นเลย" (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

"*ทำงานทุกอย่างเพื่อที่จะมีเงินซื้อตั๋วชมภาพยนตร์"* เป็นคำพูดที่บ่งบอกตัวตน ความชื่นชอบและสะท้อนสถานภาพชีวิตในปัจจัยด้านเศรษฐกิจในอดีตของบุญส่ง เขาหาหนทางศึกษาเล่าเรียนด้วยตนเองโดยไม่พึ่งพาครอบครัวจนกระทั่งสำเร็จการศึกษาระดับชั้นมัธยมตอนปลาย ภายหลังสึกจากสมณะเพศบุญส่งเดินทางเข้ากรุงเทพมหานครเพื่อศึกษาต่อทางด้านการแสดงที่ภาควิชาการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สาเหตุที่เลือกเรียนการละครเพราะมี "ความฝันอยากเป็นนักแสดง" เป็นดารามาตั้งแต่เด็กโดยมี สรพงศ์ ชาตรี และสมบัติ เมทะนี เป็นนักแสดงในดวงใจ แต่เนื่องจากตนเองหน้าตาไม่ดีจึงรู้ตัวว่าคงเป็นนักแสดงดังดาราที่ชื่นชอบไม่ได้ อย่างไรก็ตามบุญส่งยังไม่ล้มเลิกความตั้งใจ เขาตระเวนสมัครเป็นนักแสดงตามกองถ่ายละครเพื่อเก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านการแสดง

"ผมฝันขอแค่เป็นดาราหนัง ปรากฏว่าเรียนละคร แต่มันไม่มีละคร ผมก็ต้องตระเวนไปเป็นนักแสดงตามกองถ่ายพวกละครทีวีจักรๆ วงศ์ๆ ช่วงเรียนละครเวทีได้เจอดาราเต็มไปหมด รู้สึกว่าความฝันมันใกล้ความจริงเข้าทุกทีๆ แต่ปรากฏว่า เป็นดารามันต้องเท่ต้องหล่ออย่างสมบัติ หรือ สรพงศ์ ซึ่งผมไม่สามารถเป็นแบบนั้นได้ หน้าตาก็เหี้ย" (สัมภาษณ์,7 กันยายน 2560)

ระหว่างเรียนชั้นปีที่ 2 บุญส่งเริ่มมีโอกาสได้ทำละคร เรียนรู้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านละครเวทีและทักษะการแสดงกับอาจารย์ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง หรือ "ครูช่าง" แม้บุญส่งจะชอบศาสตร์ด้านการละครแต่ยังคงมีความต้องการทำงานในวงการภาพยนตร์มากกว่า อย่างไรก็ตามบุญส่งยอมรับว่าการเข้าทำงานในวงการภาพยนตร์ในยุคนั้นไม่ใช่เรื่องง่าย รวมทั้งตนเองที่ไม่มี "ต้นทุนด้านรูปร่างหน้าตา"

"ตอนนั้นยังไม่คิดเรื่องหนัง เพราะรู้สึกว่าวงการหนังมันเข้ายาก หนังมันไกลมาก ถึงแม้ว่าเราเรียนละครเวทีมันก็คนละวงการ วงการหนังมันมีกำแพงหลายชั้นมาก พวกสตูดิโอ ดารา นายทุน ไม่คิดฝันนะ ส่วนหน้าตาก็ไม่มีใครอั๊กลี (Ugly) เท่าผมแล้ว" (สัมภาษณ์,7 กันยายน 2560)

ภายหลังสำเร็จการศึกษา บุญส่งยังคงช่วยอาจารย์ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง ทำงานในแวดวงละครเวทีและวงการโทรทัศน์อยู่เกือบสิบปี แต่เขายังมีความใฝ่ฝันอยากจะทำงานด้านภาพยนตร์ บุญส่งจึงตัดสินใจปรึกษาขอคำแนะนำจากอาจารย์ชลประคัลภ์ผู้มีประสบการณ์และมีสายสัมพันธ์กับบุคคลในวงการภาพยนตร์ ซึ่งบุคคลแรกที่อาจารย์พาเขาเข้าไปขอโอกาสทำภาพยนตร์คือ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล หรือ "ท่านมุ้ย"

"สุดท้ายผมบอกครูว่า ครูช่างครับ ถึงเวลาผมต้องไปแล้ว ครูช่างถามไปทำอะไรวะ ผมบอกว่า..จะไปทำหนังครับ ครูช่างเลยพาผมไปหาท่านมุ้ยที่บริษัทพร้อมมิตร ท่านมุ้ยไม่มองหน้าผม เล่นเกมส์อย่างเดียว ถามครูช่างว่าพาผมมาทำไม ครูช่างบอกว่าผมรักหนังมากเลย อยากทำหนัง แต่สุดท้ายท่านไม่รับก็ไม่เป็นไร เรายังดันทุรังอยากทำอยู่" (สัมภาษณ์,7 กันยายน 2560)

ด้วยสถานภาพส่วนตัวที่ไม่มีทั้งชื่อเสียง เงินทอง ประกอบกับรูปร่างหน้าตา ทำให้แทบไม่มีโอกาสที่จะเข้าไปทำงานในวงการภาพยนตร์ไทยได้ บุญส่งจึงเริ่มต้นบ่มเพาะความรู้และเก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้วยการทำงานเบื้องหลังภาพยนตร์เรื่องต่างๆ นับตั้งแต่ปี พ.ศ.2536 ด้วยการเป็นผู้ฝึกสอนการแสดง (Acting Coach) ในภาพยนตร์เรื่อง *สมองกลคนอัจฉริยะ* (2536) ของนำโชค แดงพุด (เสียชีวิตแล้ว) โดยได้รับการช่วยเหลือจากอาจารย์ชลประคัลภ์อีกครั้ง ตามด้วยการทำงานเบื้องหลังกองถ่ายให้แก่ภาพยนตร์อีกหลายเรื่อง อย่างเช่น *บางระจัน* (2543) และ *ทวิภพ* (2547) และร่วมแสดงในภาพยนตร์เรื่อง *เชอรี่ แอน* (2544), *15 ค่ำเดือน 11* (2545), ฟอร์มาลีนแมน *รักเธอเท่าฟ้า* (2547), *เฉือน* (2552), *พุ่มพวง* (2554), *อันธพาล* (2555) และเรื่องอื่นๆ (plapenfilm, ตุลาคม 2553) จนในเวลาต่อมาบริษัทสร้างภาพยนตร์แห่งหนึ่งว่าจ้างให้บุญส่งกำกับภาพยนตร์เรื่อง *191 มือปราบทราบแล้วป่วน* (2546) แม้ว่าจะทำหน้าที่ทั้งเขียนบทและกำกับ แต่เนื่องจากต้องทำภายใต้เงื่อนไขของนายทุนที่ต้องการสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาตามกระแสนิยมเพื่อหวังผลกำไรเป็นหลัก ในขณะที่บุญส่งต้องการเล่าเรื่องในแบบที่ตนต้องการ ส่งผลให้ภาพยนตร์เรื่องแรกของบุญส่งไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร

"บริบททางเศรษฐกิจส่งผลแน่นอนตอนทำหนังกระแสหลัก เพราะนายทุนมีกติกาอยู่แล้วว่าต้องทำหนังให้ได้เงิน ถ้าทำหนังเรื่องแรกเปิดตัวแล้วไม่ได้เงิน

แทบจะถูกฝังกลบดินในระบบสตูดิโอ เพราะหนังมันแพง" (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

บุญส่งแสดงทัศนะเกี่ยวกับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลาที่เขาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์กระแสหลักนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2546 ว่าผู้กำกับภาพยนตร์ไทยจะอยู่รอดในวงการได้นั้นจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องสร้างภาพยนตร์ให้มี "กำไร" เพราะถ้าทำไม่ได้ ก็จะไม่มีนายทุนหรือบริษัทสร้างภาพยนตร์รายใดออกทุนสร้างให้อีกต่อไปเหมือนเช่นที่ตนต้องเผชิญ

"ถ้าคุณเก่งเรื่องการขาย เรื่อง Mass ก็จะสามารถทำหนังที่ได้เงินเยอะ หรือคุณชำชองมากในการทำตามโจทย์ ตีโจทย์ทะลุ คนดูชอบปุ๊บ หนังได้เงิน เมื่อได้เงินปุ๊บก็สามารถมีอนาคตของการเป็นคนทำหนังต่อไปได้ ในวงการหนังไทยยุคนั้น ถ้าทำหนังได้เงินถือว่าเก่ง หนังดีไม่ดีเป็นเรื่องรอง แต่ของผมบังเอิญไม่ได้เงิน มันก็เลยต้องหยุด แต่ใจเราไม่เคยหยุดเลย" (plapenfilm, ตุลาคม 2553)

หลังจากทำหน้าที่ผู้กำกับภาพยนตร์กระแสหลักขนาดยาวเรื่องแรก และมีผลงานตามมาได้แก่ภาพยนตร์เรื่องคือ *หลอน* (2546) (บุญส่งกำกับตอน *ปอบ* ซึ่งเป็น 1 ใน 3 เรื่องสั้นภายในภาพยนตร์เรื่อง *หลอน*) ชื่อของบุญส่งเริ่มห่างหายไปจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลัก เขาใช้เวลาไปกับการทำงานอันหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นนักวิจารณ์ภาพยนตร์ อาจารย์พิเศษสอนตามมหาวิทยาลัย วิทยากรอบรมหนังสั้น แอ็คติ้งโค้ช เป็นตัวประกอบให้กับภาพยนตร์และละครอีกหลายเรื่อง จนเมื่อรู้ว่าไม่สามารถทวนกระแส "ระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์ทุนนิยม" ซึ่งเป็นแนวทางของภาพยนตร์ไทยกระแสหลักได้ บุญส่งเริ่มลองหาหนทางสร้างภาพยนตร์ด้วยแนวคิดและวิธีการที่เหมาะสมกับตนเองในรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแสที่มีอิสระปราศจากการควบคุมโดยกลุ่มนายทุน แต่การสร้างภาพยนตร์ด้วยรูปแบบดังกล่าวจำเป็นต้องมีขั้นตอนและวิธีการดำเนินการสร้างโดยเฉพาะ "แหล่งที่มาของทุน" ที่แตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไปที่มักได้รับทุนโดยตรงจากบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ ซึ่งบุญส่งเชื่อว่าเนื้อหาภาพยนตร์ที่คิดจะสร้างนั้นไม่มีนายทุนรายใดยอมออกทุนให้อย่างแน่นอน หรือแม้แต่แหล่งเงินทุนที่ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสนิยมใช้ผ่านช่องทางการของบสนับสนุนจาก "แหล่งทุนหรือองค์กรจากต่างประเทศ" แต่บุญส่งเห็นว่าวิธีการดังกล่าวมีเงื่อนไขและข้อตกลงมากเกินไป *"ขอทุนต่างประเทศก็เงื่อนไขเยอะมาก งั้นผมก็ทำเท่าที่ทำได้ก็แล้วกัน"* (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560) บุญส่งจึงเลือกใช้วิธีการสร้างทุนสร้างด้วยตนเองโดยการยืมเงินภรรยา เงินเก็บของครอบครัวและเพื่อนฝูงเพื่อนำมาเป็นทุนสร้างก้อนแรกให้กับภาพยนตร์นอกกระแสขนาดยาวเรื่องแรกชื่อว่า *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* (2554)

ส่วนนักแสดงล้วนมาจากญาติพี่น้อง ขณะที่ทีมงานสร้างส่วนใหญ่ต่างเลือกที่จะไม่รับค่าตัวเพื่อที่จะทำให้ภาพยนตร์สร้างจนเสร็จสมบูรณ์

"การหาเงินทุน ผมต้องดิ้นรนด้วยตัวเอง ยืมภรรยาแสนห้า ยืมที่บ้านบ้าง แล้วก็ยืมเพื่อนยืมฝูง" (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

จากการศึกษาภูมิหลังชีวิตของบุญส่งในมิติบริบททางด้านเศรษฐกิจพบว่า สถานภาพทางเศรษฐกิจมีส่วนส่งผลอย่างยิ่งต่อสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของบุญส่งนับตั้งแต่วัยเด็ก โดยเฉพาะผลกระทบทางด้านการศึกษาที่ด้วยฐานะความยากจนทำให้บุญส่งไม่สามารถเรียนในระบบการศึกษาทั่วไปได้ แต่ต้องแสวงหาช่องทางผ่านรูปแบบการศึกษาอื่นด้วยการบวชเรียน ซึ่งเมื่อนำแนวความคิดของสำนักมาร์กซิสต์ (Marxism) ในมิติบริบททางด้านเศรษฐกิจที่ส่งผลกระทบโครงสร้างสังคมส่วนต่างๆ แล้ว บุญส่งผู้เป็นลูกชาวนามีฐานะยากจนอยู่ในโครงสร้างสังคมส่วนล่างที่ประสบปัญหาจากบริบททางด้านเศรษฐกิจที่ส่งผลกระทบต่อการดำรงชีวิตโดยตรง รวมทั้งโอกาสทางด้านการศึกษา บุญส่งซึ่งเป็นหนึ่งในสมาชิกของคนชนชั้นล่างจึงจำเป็นต้องดิ้นรนแสวงหาความรู้จากช่องทางการศึกษานอกระบบผ่านสถาบันศาสนาด้วยการบวชเป็นพระ อย่างไรก็ตามแม้ชีวิตในวัยเด็กจะประสบปัญหาความยากจนและขาดโอกาสทางการศึกษา แต่ปัญหาชีวิตอันเกิดจากปัจจัยด้านเศรษฐกิจกลับไม่ส่งผลต่อความชื่นชอบภาพยนตร์ของบุญส่ง เพราะด้วยความรักในการชมภาพยนตร์ บุญส่งในวัยเยาว์ที่อยู่ในสถานะของกลุ่มคนโครงสร้างสังคมส่วนล่างจึงเลือกที่จะเป็น "พลังการผลิต" ที่ทำงานตั้งแต่วัยเด็กเพื่อนำเงินที่ได้จากการรับจ้างนำไปซื้อบัตรเข้าชมภาพยนตร์ที่ตนชื่นชอบ ดังที่บุญส่งเคยกล่าวว่า *"ทำงานทุกอย่างเพื่อจะมีเงินซื้อตั๋วดูหนัง"*

นอกจากชีวิตจะ "ขาดต้นทุนทางเศรษฐกิจ" ที่ส่งผลกระทบต่อการดำรงชีวิตนับตั้งแต่วัยเด็กแล้ว บุญส่งพบว่าการเข้ามาศึกษาต่อในมหาวิทยาลัยที่กรุงเทพมหานครและการหางานทำเพื่อประกอบอาชีพทางด้านภาพยนตร์นั้น ไม่เพียงแต่ต้นทุนทางเศรษฐกิจจะยังคงเป็นปัญหาหลักที่ส่งผลต่อการดำรงชีพในสังคมเมือง แต่ "ต้นทุนทางสังคม" อันได้แก่ รูปร่างหน้าตาและสถานภาพทางชนชั้น ยังเป็นอุปสรรคสำคัญที่เขาต้องประสบจากความต้องการที่จะเข้าสู่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ซึ่งนอกจากสถานะความเป็นคนชนชั้นล่างผู้ยากจนและสถานทางสังคมที่หน้าตาไม่ดีและไม่มีชื่อเสียง สภาพแวดล้อมของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก ที่บุญส่งบอกว่าเข้าถึงยากเพราะมีกำแพงหลายชั้นทั้งระบบสตูดิโอ ระบบดารา และนายทุนยังเป็นอุปสรรคหรือ "กำแพง" สำคัญที่ขัดขวางจนทำให้บุญส่งไม่สามารถบรรลุความต้องการที่ตั้งใจไว้ได้ ซึ่งจากแนวความคิดสำนักมาร์กซิสต์ (Marxist) ที่สนใจศึกษาบริบทเศรษฐกิจในด้านต้นทุนกำไรและการแบ่งปันผลประโยชน์ รวมทั้งความแตกต่างทางชนชั้นในเชิงสถานภาพทางเศรษฐกิจที่แบ่งระหว่าง

คนจนกับคนรวยแล้ว จากการศึกษาภูมิหลังชีวิตของบุญส่งยังทำให้พบว่า นอกจากต้นทุนทางเศรษฐกิจแล้ว “ต้นทุนทางสังคม” หรือ “ชื่อเสียง รูปร่างหน้าตา และชนชั้น” ยังเป็นสถานภาพทางสังคมอันมีส่วนสำคัญที่ส่งผลต่อโอกาสในการเข้าสู่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักในช่วงเวลาที่วงการภาพยนตร์ไทยยังขึ้นอยู่กับรูปแบบการสร้างโดยบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ระบบดารา และผลกำไรจากรายได้ภาพยนตร์เป็นหลัก ที่แม้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าวนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 จะเป็นช่วงเวลาที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกำลังฟื้นตัวภายหลังเผชิญวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” ภาพยนตร์ไทยกระแสหลักเริ่มกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง (Chaiworaporn and Knee, 2006, p. 60) แต่เนื่องจากภาพยนตร์ไทยยังคงเป็นอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นความบันเทิงและผลทางธุรกิจเป็นหลัก ดังนั้นการตลาดจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดทิศทาง เนื้อหาภาพยนตร์ และประเภทภาพยนตร์ ทำให้ภาพยนตร์ไทยยังคงจำกัดรูปแบบและเนื้อหาอยู่เพียงไม่กี่ประเภท ทำให้บุญส่งที่แม้จะเปลี่ยนความคิดจากความต้องการอยากเป็นดารามาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์เนื่องจากรูปร่างหน้าตาไม่ดีและไม่มีสายสัมพันธ์ในวงการบันเทิง กลับประสบปัญหาที่คล้ายคลึงกันเช่นเดิมเมื่อทำหน้าที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ เพราะในระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์แบบทุนนิยม “ผู้กำกับภาพยนตร์” นับเป็นอีกปัจจัยสำคัญที่จำเป็นต้องทำหน้าที่ในการสร้างภาพยนตร์ให้มี “รูปแบบและเนื้อหา” ตรงตามความต้องการของนายทุนเช่นกัน ซึ่งการสร้างภาพยนตร์ด้วยระบบสตูดิโอที่ต้องพึ่งพากลุ่มนายทุนและปัจจัยด้านการตลาดเหล่านี้ส่งผลให้บุญส่งไม่สามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในรูปแบบที่ตนต้องการได้

ด้วยความที่ไม่มีทั้งต้นทุนทางเศรษฐกิจและต้นทุนทางสังคมทำให้บุญส่งใช้ช่วงเวลาดังกล่าว “บ่มเพาะ” ฝึกฝนเก็บเกี่ยวประสบการณ์งานเบื้องหลังด้านภาพยนตร์และภาพยนตร์สั้นทั้งตำแหน่งผู้ช่วยผู้กำกับ ผู้ฝึกสอนนักแสดง รวมทั้งการรับบทเป็นนักแสดงจนเกิดทักษะความเชี่ยวชาญอันหลากหลาย จนกระทั่งเมื่อได้รับโอกาสจากบริษัทสร้างภาพยนตร์กระแสหลักให้รับหน้าที่กำกับภาพยนตร์เป็นครั้งแรกในชีวิต แต่เป็นการทำงานที่อยู่ภายใต้เงื่อนไขที่ “นายทุน” หรือบริษัทต้องการให้สร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาตามกระแสนิยมเพื่อหวังผลกำไรเชิงธุรกิจเป็นหลัก ดังที่บุญส่งกล่าวว่า*“บริบททางเศรษฐกิจส่งผลแน่นอนตอนทำภาพยนตร์กระแสหลัก เพราะนายทุนมีกติกาอยู่แล้วว่าต้องทำหนังให้ได้เงิน ถ้าทำหนังเรื่องแรกเปิดตัวแล้วไม่ได้เงิน แทบจะถูกฝังกลบดินในระบบสตูดิโอ เพราะหนังมันแพง”* จากประสบการณ์ที่บุญส่งได้รับดังกล่าว เมื่อนำมาศึกษาร่วมกับแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อที่มองว่า “สื่อคือปัจจัยการผลิต” ในสังคมระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ซึ่งในระบบนี้สื่อที่เป็นปัจจัยการผลิตจะถูกครอบครองแบบผูกขาด (monopoly) และกระจุกตัว (concentration) โดยชนชั้นนายทุน และจะใช้ปัจจัยการผลิตเหล่านี้เพื่อสนองผลประโยชน์และความต้องการของกลุ่มตน (Murdock, 1982, pp. 114-147) ที่แม้บุญส่งจะ

พยายามสั่งสมประสบการณ์จนได้รับโอกาสเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยตามที่มุ่งหวังเป็นผลสำเร็จก็ตาม แต่เนื่องจากระบบสื่อสารมวลชนประเภทสื่อภาพยนตร์ในประเทศไทยถือเป็นเป็นระบบธุรกิจอุตสาหกรรมประเภทหนึ่งที่เรียกว่า “อุตสาหกรรมบันเทิง” และเมื่อสื่อภาพยนตร์ไทยเป็นระบบธุรกิจอุตสาหกรรมที่อยู่ภายใต้โครงสร้างเศรษฐกิจแบบทุนนิยม (monopoly capitalism) เจ้าของหรือผู้ลงทุนจึงจำเป็นต้องแสวงหาผลกำไรจากผลผลิตหรือภาพยนตร์ให้ได้มากที่สุด ซึ่งในช่วงเวลาที่บุญส่งกำกับภาพยนตร์เรื่องแรกในปี พ.ศ.2546 นั้น เป็นช่วงที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยไม่ได้ขยายตัวเฉพาะภายในประเทศเท่านั้น แต่ยังเริ่มได้รับความนิยมในตลาดธุรกิจภาพยนตร์ต่างประเทศด้วยเช่นกัน ดังงานวิจัยเรื่อง *แนวโน้มภาพยนตร์ไทยเพื่อการส่งออกสู่ต่างประเทศ* ของจันทิรา สมบุญเกิด (2552) ที่พบว่าภาพยนตร์ไทยเริ่มได้รับความนิยมจากผู้ชมชาวต่างประเทศนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2542 จากภาพยนตร์เรื่อง *นางนาก* จนกระทั่งประสบความสำเร็จอย่างสูงจากเรื่อง *ต้มยำกุ้ง* (2549) ความสำเร็จของภาพยนตร์ไทยเหล่านี้ทำให้บริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ยิ่งต้องสร้างภาพยนตร์เพื่อรองรับตลาดธุรกิจภาพยนตร์ที่ขยายตัวเพิ่มขึ้นและหวังผลประโยชน์ทางด้านรายได้มากยิ่งขึ้น ส่งผลทำให้รูปแบบและเนื้อหาในภาพยนตร์ไม่เป็นไปดังตามความต้องการของบุญส่ง เพราะผลงานภาพยนตร์ไม่ได้เป็นผลผลิตหรือสินค้าทางความคิดที่มาจากการสร้างสรรค์อย่างมีอิสระของบุญส่ง หากแต่ถูกนายทุนหรือบริษัทสร้างภาพยนตร์กระแสหลักมองว่าเป็น “ผลผลิตสื่อ” (media product) มีสถานะเป็นสินค้าชนิดหนึ่ง (commodity) ที่มีการลงทุนและหวังผลกำไรตอบแทน และเมื่อภาพยนตร์หรือ “สินค้า” ที่ถูกผลิตโดยบุญส่งไม่ประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ โอกาสและความก้าวหน้าในอาชีพผู้กำกับภาพยนตร์กระแสหลักของบุญส่งจึงลดน้อยลงตามไปด้วย

เมื่อรู้ว่าลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของตนไม่เหมาะกับระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก บุญส่งจึงเลือกที่จะสร้างภาพยนตร์ในแนวทางของตนเองด้วยรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสที่มีความอิสระทางความคิดสร้างสรรค์รวมทั้งประหยัดงบประมาณการสร้างได้มากกว่าการรอคอยโอกาสและทำงานตามความต้องการของบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับแนวคิดกระบวนการผลิตภาพยนตร์โดยเงินทุนต่ำ ที่ผู้สร้างภาพยนตร์มักใช้ทุนส่วนตัวโดยไม่จำเป็นต้องรอโอกาสและไม่ต้องการตกอยู่ภายใต้อำนาจการครอบงำโดยบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ (Studio system) ที่นิยมสร้างภาพยนตร์แบบกระแสหลักซึ่งได้รับความสนใจจากกลุ่มผู้ชมจำนวนมากเป็นหลัก (Jill Nelmes, 1999, pp. 14-21) รวมทั้งความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทยจากงานวิจัย*เรื่อง การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย* ของขจิตขวัญ กิจวิสาละ (2546: 6) ที่ให้ความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสในปัจจัยด้านการหาแหล่งทุนว่า มีที่มาจากทั้งทุนส่วนตัวและแหล่งเงินทุนอิสระอื่นๆ ที่มิได้มาจากบริษัทภาพยนตร์ที่ควบคุมระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ซึ่งวิธีการหา

ทุนสร้างของบุญส่งนอกจากจะใช้เงินทุนของตนเองแล้ว เขายังใช้วิธีการ “ยืมเงินภรรยา” สมาชิกภายในครอบครัว รวมทั้งมิตรสหายใกล้ชิดเพื่อนำมาสร้างภาพยนตร์จนเป็นผลสำเร็จ แต่เป็นที่น่าสนใจว่า โดยทั่วไปภาพยนตร์นอกกระแสนอกจะใช้เงินทุนส่วนตัวของผู้สร้างแล้ว แนวทางหนึ่งที่มักนิยมใช้ในการขอทุนสร้างภาพยนตร์นอกกระแสคือแหล่งเงินทุนอิสระอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นภาครัฐหรือเอกชนทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ ซึ่งผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทยมักใช้วิธีการขอแหล่งทุนจากองค์กรภาครัฐและองค์กรอิสระที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์จากต่างประเทศ เช่นภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ* (2549) ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ที่ได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการ New Crowned Hope ของประเทศออสเตรีย หรือ ภาพยนตร์เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* (2554) ของอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ที่ได้รับทุนสนับสนุนโดยกองทุน Hubert Bals ด้าน Digital Production จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติรอตเตอร์ดัม (International Film Festival Rotterdam) แต่บุญส่งกลับไม่เลือกใช้แนวทางดังกล่าวเพราะเห็นว่ามีเงื่อนไขและข้อตกลงมากเกินไป รวมทั้งอาจเป็นเพราะตนเองไม่ได้สำเร็จการศึกษาทางด้านภาพยนตร์จากต่างประเทศจึงไม่มีคนรู้จักที่คอยช่วยติดต่อประสานงานเกี่ยวกับการดำเนินงานกับองค์กรหรือหน่วยงานที่สนับสนุนด้านภาพยนตร์จากต่างประเทศ

อย่างไรก็ตามแม้ต้องต่อสู้ดิ้นรนหาแหล่งเงินทุนรวมทั้งเป็นผู้ดำเนินการสร้างภาพยนตร์แทบทุกขั้นตอนด้วยตนเอง แต่จากการศึกษาภูมิหลังของบุญส่งพบว่า ปัจจัยที่มีส่วนในการสนับสนุนให้บุญส่งสามารถก่อเกิดเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ได้ดังความตั้งใจก็คือ “การช่วยเหลือเกื้อกูลและมิตรภาพ” ที่บุญส่งได้รับจากครูอาจารย์อย่างครูช่าง หรืออาจารย์ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง มานับตั้งแต่สมัยเรียนหนังสือและช่วงเริ่มต้นชีวิตการทำงานด้านภาพยนตร์จนได้รับโอกาสเป็นผู้กำกับภาพยนตร์กระแสหลักเป็นครั้งแรกในชีวิต รวมทั้งเมื่อเกิดความตั้งใจที่จะสร้างภาพยนตร์นอกกระแสเพื่อที่จะแสดงออกความรู้สึกและอุดมการณ์ส่วนตัวได้อย่างเต็มที่ การช่วยเหลือเกื้อกูลจากคนใกล้ชิดภายในครอบครัวและมิตรภาพจากมิตรสหายจึงนับเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยทำให้การสร้างสรรค์ภาพยนตร์นอกกระแสของบุญส่งประสบผลสำเร็จดังที่ตั้งใจไว้

บุญส่ง นาคภู่ : ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านการเมือง

> *“กฎระเบียบอย่างอื่นเราไม่สนใจ การเมือง กฎหมายเราไม่สนใจ แต่ว่าการเมืองกับผมมันแยกกันไม่ออกผมไม่ได้บ้าการเมือง แต่ผมมาจากครอบครัวยากจน เรารู้สึกว่าการเมืองที่ไม่ยุติธรรม มันกระทบคนจน”* (สัมภาษณ์,7 กันยายน 2560)

นโยบายทางการเมืองรวมทั้งกฎระเบียบต่างๆ ที่ถูกกำหนดโดยนักการเมืองหรือชนชั้นปกครอง ทั้งที่มาจากส่วนกลางและส่วนท้องถิ่นล้วนมีส่วนที่ส่งผลกระทบต่อสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของบุญส่งและญาติพี่น้องมานับตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน แม้การใช้ชีวิตในชนบทอาจทำให้บุญส่งไม่ค่อยรับรู้หรือมีส่วนเกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางการเมือง แต่เพราะปัจจัยด้านการเมืองมีความเกี่ยวข้องกับปัจจัยด้านเศรษฐกิจอย่างใกล้ชิด “การเมือง” จึงผูกโยงกับสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของสมาชิกในครอบครัวบุญส่งอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โดยเฉพาะเรื่องความแตกต่างของโครงสร้างชนชั้นในสังคมไทยที่เกิดจากนโยบายด้านการเมืองที่ถูกกำหนดโดยชนชั้นปกครอง

> *“ชนชั้นล่างในสังคมไทยนั้นมีโดยโครงสร้าง อย่างชาวบ้านจริงๆ เค้าไม่อยากจะยอมแต่เค้าก็ยอม ยอมเป็นคนชนชั้นล่างโดยไม่รู้ตัวด้วยซ้ำไป ยอมอยู่แบบนี้ เป็นคนปกติ โดยที่ไม่รู้ว่าตนเป็นชนชั้นล่างหรือบน อย่างอบต. ให้นโยบายมาก็ทำตาม จำนำข้าวก็เฮโลตามกัน เค้าไหลไปตามกระแสสังคม ไปตามโครงสร้างจากรัฐบาล”* (wake up Thailand, 2 พฤษภาคม 2557)

บุญส่งมีความเห็นว่าญาติพี่น้องชาวชนบทซึ่งมีสถานะเป็นกลุ่มคนชนชั้นล่างถูกควบคุมหรืออยู่ในสภาวะจำยอมจากการแสวงหาผลประโยชน์โดยนักการเมืองหรือชนชั้นที่สูงกว่าในสังคมผ่านนโยบายและการหาเสียงในรูปแบบต่างๆ มาโดยตลอด ไม่ว่าจะเป็นนโยบายทางการเมืองที่มาจากรัฐบาลพลเรือนที่เข้ามาบริหารประเทศผ่านการเลือกตั้งโดยประชาชน (ภายหลังเหตุการณ์ “พฤษภาทมิฬ” เมื่อปี พ.ศ.2535) หรือจากรัฐบาลทหารที่มาจากการรัฐประหารยึดอำนาจเมื่อสถานการณ์ทางการเมืองเกิดปัญหาจนไม่สามารถแก้ไขได้ด้วยวิถีทางในรูปแบบประชาธิปไตย (นับตั้งแต่ปี พ.ศ.2549) ซึ่งบุญส่งแสดงความคิดเห็นส่วนตัวทางด้านการเมืองว่า ด้วยความเป็นศิลปินที่ถึงแม้จะมีจุดยืนสนับสนุนพรรคการเมืองฝ่ายใด อย่างไรก็ตามตนไม่ค่อยพึงพอใจและไม่เห็นด้วยกับการปกครองโดยรัฐบาลทหารเท่าใดนัก เพราะรู้สึกว่าประชาชนถูกกดทับโดยอำนาจที่อาจมีที่มาอย่างไม่ถูกต้องนัก

> *“ผมรู้ว่าเราจะไปฝ่ายไหน แต่เราก็พยายามจะกั้นตัวเองไม่ให้ไหลไป เพราะว่าเราเป็นศิลปิน เราต้องยืนฝั่งความถูกต้อง แต่ผมก็ไม่พอใจเผด็จการมานานมากแล้ว เผด็จการมันไร้เหตุผล มันไม่มีตรรกะ ถ้าในอดีตที่ผ่านมาหลายยุคสมัยมันมีรัฐบาลจากพลเรือนแต่ชาวนาก็ยังจนอยู่ ผมก็อยากทราบว่าทำไมรัฐบาลที่เป็นของทหาร ยังทำให้เรารู้สึกว่าชาวนาจนกว่ารัฐบาลที่เป็นของประชาชน”* (สัมภาษณ์,7 กันยายน 2560)

แม้มีแนวคิดส่วนตัวไม่เห็นด้วยกับการเมืองที่ถูกปกครองในระบอบเผด็จการ แต่บุญส่งคิดว่าการปกครองประเทศโดยชนชั้นปกครองอย่างนักการเมืองในระบอบประชาธิปไตยที่มัก

อาศัยวิธีการหาเสียงกับประชาชนโดยเฉพาะชนชั้นรากหญ้าหรือคนยากจนและคนชนบทด้วย “นโยบายทางการเมือง” ที่มักชูประเด็นการยกระดับความเป็นอยู่ของประชาชนให้ดีขึ้นผ่านนโยบายต่างๆ ที่พรรคการเมืองมักคิดขึ้นมาแข่งขันกันช่วงเวลาระหว่างการหาเสียงเลือกตั้งนั้น ล้วนส่งผลกระทบต่อชีวิตความเป็นอยู่ของประชาชนไม่น้อยไปกว่ากัน

> *“นี่เป็นจุดยืนที่ผมพยายามถ่ายทอด คือให้คนรู้ว่าเราเป็นคนเท่าเทียมกัน ทุกคนมีโอกาส มีสิทธิ์เท่ากัน อย่ากดด้วยวาทกรรมบางอย่างหรือความเชื่อเดิมๆ ผมรู้สึกโมโหเมื่อมีคนมาบอกว่าคนชนบทโง่ ซื้อเสียงได้ เพราะไม่มีแล้ว คือชาวบ้านเริ่มรู้ เขาเอาตังค์แต่เขาไม่เลือกแล้ว”* (wake up Thailand, 2 พฤษภาคม 2557)

ความรู้สึกถูกกดขี่ทั้งจากบริบทเศรษฐกิจ การเมือง และชนชั้นที่กดทับสภาพชีวิตและสถานะความเป็นอยู่ของบุญส่งมาตลอดนับตั้งแต่ใช้ชีวิตในชนบท ในเวลาต่อมาเมื่อมีโอกาสสร้างภาพยนตร์ที่ตนเองมี “อิสระ” เล่าเรื่องได้อย่างเต็มที่ผ่านรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแส ความรู้สึกนึกคิดและประสบการณ์ที่เคยได้รับจากบริบททางด้านการเมืองจึงถูกนำมาถ่ายทอดไว้ใน “เนื้อหาภาพยนตร์” ของบุญส่งนับตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* (2553) ที่เนื้อหาหลักพูดถึงชีวิตความยากจนและภาระหนี้สินของชาวนาในต่างจังหวัด และบุญส่งยังนำเสนอประเด็นการเมืองโดยเฉพาะปัญหาเกี่ยวกับระบบบริหารราชการของรัฐ ปัญหาการคอรัปชั่น และความแตกต่างระหว่างชนชั้นสอดแทรกไว้ในเนื้อหาภาพยนตร์ (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560) โดยบุญส่งอธิบายถึงประเด็นการเมืองที่ถูกซุกซ่อนอยู่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ว่า

> *“ในคนจนผู้ยิ่งใหญ่ รัฐตำรวจและการคอรัปชั่นมักคอยหาจังหวะเล่นงานคนเล็กคนน้อยเรื่อยเปื่อย นี่คือการเมืองที่เกี่ยวกันในทุกระดับ นี่คือระบบทั้งหมดที่กดทับลงมา และคนที่เสียค่าใช้จ่ายสูงสุดคือ คนที่ไม่มีต้นทุนเสมอ”* (filmsick, 15 พฤษภาคม 2557)

ในภาพยนตร์เรื่อง *วังพิกุล* (2556) บุญส่งยังคงเสนอประเด็นการเมืองไว้ในเนื้อหาภาพยนตร์ ตัวอย่างเช่น ในช่วงเหตุการณ์ที่ตัวละครชาวนาไม่ได้รับเงินจำนำข้าว หรือตัวละครหนุ่มสาวที่ได้ค่าจ้างจากการทำงานในกรุงเทพไม่พอใช้จ่ายในชีวิตประจำวัน จนสุดท้ายแรงงานวัยหนุ่มสาวต้องกลับไปขอเงินพ่อแม่ที่ประกอบอาชีพทำนาในชนบทมาใช้จ่ายในสังคมเมือง ซึ่งการจำนำข้าว การประกันราคาข้าว หรืออัตราค่าจ้างแรงงานขั้นต่ำล้วนมีที่มาจากนโยบายในปัจจัยด้านการเมืองโดยตรง หรือเนื้อหาที่ปรากฏใน *สถานี 4 ภาค* (2555) ภาพยนตร์ที่นำเอานิยายสี่เรื่องมาเชื่อมโยงกันด้วยเรื่องราวที่แสดงให้เห็นสภาพชีวิตของคนชนชั้นล่าง ตัวละครแต่ละตอนในเรื่องต้องต่อสู้ดิ้นรนเพื่อให้ตนและครอบครัวอยู่รอดในบริบทสังคมยุคปัจจุบันคู่ขนานไปกับ “การเปลี่ยนแปลงทางการเมือง”

ที่เกิดขึ้นนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2544 นับตั้งแต่สมัยนายทักษิณ ชินวัตร ดำรงตำแหน่งเป็นนายกรัฐมนตรีของประเทศไทยเป็นสมัยแรก จนถึงช่วงปี พ.ศ.2555 เมื่อภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวออกฉาย ซึ่งแต่ละตอนบุญส่งนำเสนอประเด็นทางการเมืองผ่านเนื้อหา ฉาก และบทสนทนาของตัวละครในลักษณะซุกซ่อนนัยยะมากกว่าจะเปิดเผยหรือแสดงความคิดเห็นทางการเมืองอย่างตรงไปตรงมา

เมื่อนำภูมิหลังชีวิตของบุญส่งที่มีความสัมพันธ์กับปัจจัยด้านการเมืองมาศึกษาร่วมกับกรอบแนวคิดมาร์กซิสต์และแนวคิดการศึกษาภาพยนตร์เชิงอิงบริบทพบว่า ปัจจัยด้านการเมืองซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างส่วนบนในสังคมมีบทบาทสำคัญที่ส่งผลต่อแนวความคิดด้านการเมือง รวมทั้งวิถีการใช้ชีวิตของบุญส่งและครอบครัวซึ่งมีสถานะเป็นกลุ่มคนในโครงสร้างสังคมส่วนล่างที่มีหน้าที่เป็นทั้ง “ผู้ผลิต” ในฐานะเป็นผู้ประกอบอาชีพทำนาเพื่อผลิตข้าว (material product) ซึ่งเป็นผลผลิตหลักในระบบเศรษฐกิจของประเทศ รวมทั้งมีสถานะเป็นกลุ่มคนที่เป็น “ผู้ถูกครอบงำทางความคิดและถูกปลูกฝังอุดมการณ์” หรือ non-material product (กาญจนา แก้วเทพ, 2541: 8) จากกลุ่มชนชั้นปกครองหรือนักการเมืองผ่านทางวาทกรรมและนโยบายหาเสียงของพรรคการเมือง ซึ่งแม้ภูมิหลังชีวิตของบุญส่งจะไม่ได้มีความสัมพันธ์กับปัจจัยด้านการเมืองจากการเข้าร่วมกิจกรรมทางการเมืองโดยตรงหรือเป็นสมาชิกของพรรคการเมืองใดอย่างชัดเจน แต่จากสภาพแวดล้อมชีวิตเครือญาติพี่น้องผู้ประกอบอาชีพทำนาที่บุญส่งพบเห็นมาทั้งชีวิต ทำให้บุญส่งรับรู้ว่าปัจจัยด้านการเมืองส่งผลต่อวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของญาติพี่น้องตนเองอย่างไรบ้าง โดยเฉพาะผลกระทบทางด้านสถานภาพทางเศรษฐกิจ ดังที่บุญส่งแสดงทัศนะไว้ว่า “*การเมืองกับผมมันแยกกันไม่ออก.. ผมไม่ได้บ้าการเมือง แต่ผมมาจากครอบครัวยากจน เรารู้สึกว่าการเมืองที่ไม่ยุติธรรม มันกระทบคนจน*”

ปัจจัยด้านการเมืองไม่เพียงแต่จะส่งผลกระทบต่อสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของตนโดยตรงเท่านั้น แต่บุญส่งมองว่าปัจจัยด้านการเมืองยังมีส่วนในการครอบงำความคิดของกลุ่มคนในชุมชนที่ตนรู้จักซึ่งมีสถานะเป็นชนชั้นล่างให้ปฏิบัติตามกฎระเบียบและนโยบายทางด้านการเมืองของนักการเมืองหรือชนชั้นปกครอง และไม่ว่าสถานการณ์ทางการเมืองของประเทศไทยจะดำรงอยู่ในสภาวการณ์ใดหรือถูกปกครองโดยกลุ่มคนชนชั้นใด จะเป็นกลุ่มข้าราชการทหารหรือกลุ่มนักการเมือง ในทัศนะส่วนตัวของบุญส่งเห็นว่ากลุ่มชนชั้นสูงผู้อยู่ในโครงสร้างสังคมส่วนบนเหล่านี้ล้วนใช้ปัจจัยด้านการเมืองเป็นเครื่องมือเพื่อใช้แสวงหาหาผลประโยชน์ รวมทั้งปลูกฝังความคิดและอุดมการณ์ที่ตนต้องการให้แก่กลุ่มคนในโครงสร้างสังคมส่วนล่างด้วยกันทั้งสิ้น ดังที่บุญส่งเคยแสดงความคิดเห็นว่า ชาวชนบทคือชนชั้นล่างในโครงสร้างสังคมไทยที่ต้องยอมทำตามชนชั้นปกครองโดยที่ตัวพวกเขาเองอาจยังไม่รู้ตัวด้วยซ้ำว่าตนคือกลุ่มคนชนชั้นล่าง (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

จากแนวคิดการวิเคราะห์ภาพยนตร์เชิงอิงบริบทที่มีแนวคิดว่า เนื้อหาและรูปแบบการสร้างภาพยนตร์รวมทั้งผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์จะมีความสัมพันธ์กับบริบทที่ล้อมรอบภาพยนตร์และผู้กำกับอย่างลึกซึ้ง ซึ่งเมื่อพิจารณาจากสภาพแวดล้อมและบรรยากาศทางการเมืองที่บุญส่งเคยประสบมาในอดีตนั้นมีส่วนที่ส่งผลต่ออารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดของบุญส่งที่ก่อให้เป็นอุดมการณ์ส่วนตัวในปัจจัยด้านการเมือง จนเมื่อมีโอกาสสร้างภาพยนตร์ในแนวทางภาพยนตร์นอกกระแสที่สามารถนำเสนอเนื้อหาที่ต้องการได้อย่างอิสระ บุญส่งจึงนำความคิดและอุดมการณ์ส่วนตัวทางด้านการเมืองโดยเฉพาะประเด็นเรื่องความแตกต่างและความเท่าเทียมทางชนชั้น *"นี่เป็นจุดยืนที่ผมพยายามถ่ายทอด คือให้คนรู้ว่าเราเป็นคนเท่าเทียมกัน ทุกคนมีโอกาส มีสิทธิ์เท่ากัน"* (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560) มานำเสนอผ่านเรื่องราวในภาพยนตร์ดังที่ยกตัวอย่างข้างต้น เพราะบุญส่งมีความคิดว่า กลุ่มคนชนชั้นล่างจำเป็นต้องมีความรู้เท่าทันปัจจัยด้านการเมืองที่ถูกประกอบสร้างขึ้นโดยกลุ่มคนชนชั้นปกครองผ่านทางวาทกรรมและนโยบายทางการเมือง เพื่อที่จะทำให้กลุ่มคนที่เป็นชนชั้นเดียวกับตนเกิดความรู้และไม่ถูกครอบงำทางความคิด ดังที่บุญส่งบอกว่าชาวบ้านต้องมีความรู้เท่าทัน สติปัญญาเท่านั้นที่จะทำให้เค้าหลุดจากกรอบชนชั้นนี้ได้ ซึ่งบุญส่งเลือกใช้ "สื่อภาพยนตร์" เป็นเครื่องมือสำคัญในการต่อสู้ขัดขืนกับอุดมการณ์ของชนชั้นปกครองและสร้างความรู้เพื่อไม่ให้คนชนชั้นเดียวกับตนถูกครอบงำจากปัจจัยด้านการเมือง

นอกจากการนำเสนอความคิดและอุดมการณ์ปัจจัยด้านการเมืองผ่านทางเนื้อหาในภาพยนตร์แล้ว แหล่งที่มาของทุนการสร้างนับเป็นปัจจัยสำคัญประหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับบริบททางด้านการเมืองที่ส่งผลต่อกระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบุญส่งด้วยเช่นกัน อย่างเช่น แหล่งเงินทุนที่ใช้สร้างภาพยนตร์เรื่อง *สถานี 4 ภาค* ที่ได้รับทุนสร้างจากโครงการไทยเข้มแข็ง ในปี พ.ศ.2553 โดยกระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นหน่วยงานของ "ภาครัฐ" ทำให้บุญส่งไม่สามารถวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลและปัจจัยด้านการเมืองได้อย่างเต็มที่

> *"สถานี 4 ภาค ผมทำกับกระทรวงวัฒนธรรม ดัดแปลงจากวรรณกรรมไทย แต่ผม set up เป็นยุคใหม่ เล่าเรื่องเกี่ยวกับชีวิตที่ต้องดิ้นรนท่ามกลางยุคเสื้อแดง เสื้อเหลือง เสื้อสี ผมเล่าคนตัวเล็กๆ ก็ต้องมีเรื่องของเสื้อแดงอยู่แล้ว มันก็เกี่ยวกันเป็นนัยเชิงซ้อน บางครั้งสิ่งของประกอบฉากมันก็จะมีแอบอยู่บ้าง ใส่นู้นใส่นี่ เสียงจากวิทยุอะไรแบบนี้"* (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

อย่างไรก็ตาม บุญส่งมองอีกแง่มุมว่าการได้รับทุนสนับสนุนสร้างภาพยนตร์จากหน่วยงานภาครัฐโดยไม่หวังผลประโยชน์ตอบแทนนับเป็นเรื่องดี เพราะทำให้ผู้สร้างสามารถสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างหลากหลายยิ่งขึ้น

“กระทรวงวัฒนธรรมให้โครงการนี้ขึ้นมา มันงดงามมากเลยนะ เปิดโอกาสให้ผู้กำกับตัวเล็กๆ อย่างผมได้เล่าเรื่องราวที่อยากเล่า ให้ป่าผืนนี้ได้มีความหลากหลายบ้าง ตอนนี้วงการหนังไทยไม่มีความหลากหลายเลย มีแต่หนังตลก หนังรัก หนังผี หนังแอคชั่นฟอร์มใหญ่ ป่าผืนนี้มีแต่ยูคาลิปตัส มันน่าจะมีป่าหลายๆ ชนิดสิ กระทรวงให้โครงการนี้ขึ้นมา สร้างความหลากหลายให้วงการ หนังเล็กๆ เต็มไปหมด ผมก็ได้ทำ” (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

ซึ่งปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นว่าปัจจัยด้านการเมืองและนโยบายของรัฐนั้นมีความสัมพันธ์กับภาพยนตร์ทั้งในด้าน “การวิจารณ์บริบททางการเมือง” ผ่านเนื้อหาในภาพยนตร์ และมีความสัมพันธ์กับลักษณะการสร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสในด้าน “แหล่งที่มาของทุนสร้างภาพยนตร์” ที่แม้บางครั้งเมื่อดำเนินการขอทุนสร้างภาพยนตร์แต่หากเนื้อหาไม่เข้ากับวาระหรือไม่ตรงกับนโยบายของหน่วยงานรัฐแล้วจะไม่ได้รับการสนับสนุน แต่บุญส่งเห็นว่ายังเป็นอีกแนวทางที่ช่วยทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสมี “ช่องทาง” ในการหาทุนสร้างที่หลากหลายยิ่งขึ้น โดยเฉพาะเป็นแหล่งทุนที่มาจากภาครัฐ แต่ทั้งนี้บุญส่งไม่แน่ใจว่าในอนาคตรัฐจะยังมีนโยบายที่สนับสนุนภาพยนตร์ไทยเช่นนี้ต่อไปหรือไม่ เพราะภายหลังจากโครงการไทยเข้มแข็งสิ้นสุดลง รัฐหรือหน่วยงานที่เกี่ยวข้องอย่างเช่น กระทรวงวัฒนธรรมยังไม่มีนโยบายจัดสรรงบประมาณและให้การสนับสนุนที่เป็นรูปธรรมชัดเจนเช่นนี้อีก ซึ่งนับเป็นเรื่องน่าเสียดายเพราะจะทำให้ภาพยนตร์ไทยกลับมาขาดความหลากหลายทางด้านเนื้อหาและรูปแบบการสร้างอีกครั้ง (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

“หนึ่งปีก็จะมีเงินมาให้นิดหน่อยส่งเสริมคนทำหนังเป็นน้ำผึ้งชโลมใจ แต่ไม่เพียงพอหรอก เพราะรัฐต้องส่งเสริมเป็นนโยบาย มีความต่อเนื่อง มีขั้นมีตอนส่งเสริมอย่างรู้จริง...เมื่อโครงการจบแล้ว ไม่มีอีกแล้ว ป่าผืนนี้ก็จะยังเป็นป่าเสื่อมโทรมเหมือนเดิม ความหลากหลายไม่มีแล้ว ถ้าไม่มีโครงการนี้ผมก็ไม่มีหนัง”
(Entertainment now ช่องโมโน 29, 16 มกราคม 2560)

แม้นับตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 ที่การสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสจะได้รับความนิยมมากยิ่งขึ้นจนกล่าวได้ว่าเป็นยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์นอกระแส (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546) และเป็นการเพิ่มช่องทางให้ผู้กำกับภาพยนตร์สามารถสร้างสรรค์รูปแบบและเนื้อหาได้อย่างมีอิสระมากกว่าภาพยนตร์กระแสหลัก แต่บุญส่งยังเห็นว่าการนำเสนอด้านเนื้อหานั้นยังคงไม่สามารถมีอิสรภาพได้อย่างเต็มที่ ถึงแม้ผู้สร้างจะมีเนื้อหาที่ดีแต่ก็ไม่สามารถนำไปสร้างเป็นภาพยนตร์ได้ เนื่องจากมีกรอบบางอย่างที่คอยควบคุมไว้ เพราะแม้แนวทางการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสผู้กำกับควรจะมีอิสระอย่างเต็มที่ (the Hollywood reporter, มิถุนายน 2558) แต่หาก

ภาพยนตร์มีเนื้อหาพาดพิงหรือวิพากษ์วิจารณ์ปัจจัยด้านการเมืองและการปกครองของรัฐแทบเป็นไปไม่ได้เลยที่ผู้กำกับภาพยนตร์จะแสดงความคิดเห็นทางการเมืองได้อย่างตรงไปตรงมา

> *"การเมือง การเปลี่ยนรัฐบาล ส่งผลต่อการทำงานสิ มันทำให้เล่าเรื่องการเมืองตรงๆ ไม่ได้ ผมอยากเล่า มีไอเดียด้วย แต่เล่าเรื่องการเมืองไม่ได้ เพราะหนังการเมืองมันต้องกระทบเยอะ เราก็ทำแบบที่เราทำได้ก่อน แต่ก็มีหาจังหวะแอบใส่ไว้ "* (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

หรือแม้ไม่ใช่ประเด็นทางการเมือง แต่หากเป็นเรื่องละเอียดอ่อนที่มักก่อให้เกิดข้อถกเถียงตามมา ผู้สร้างภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักจะหลีกเลี่ยงการสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาดังกล่าว ซึ่งกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของบุญส่งนั้นเลือกใช้วิธีการ "ซุกซ่อน" ส่งสารที่ต้องการสื่อผ่านภาษาภาพยนตร์ทดแทนการบอกเล่าประเด็นทางการเมืองอย่างตรงไปตรงมาที่อาจส่งผลกระทบต่อการนำภาพยนตร์ไปฉายในโรงภาพยนตร์ได้ เนื่องจากรัฐมี "พระราชบัญญัติภาพยนตร์ ปี พ.ศ.2550" เป็นเครื่องมือสำคัญที่ใช้ควบคุมเนื้อหาภาพยนตร์แทนการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์เหมือนในอดีตที่ผ่านมา ซึ่งบุญส่งมองว่าพระราชบัญญัติภาพยนตร์ฉบับดังกล่าวอาจเป็นการกีดกันและควบคุมเนื้อหาภาพยนตร์ให้เข้มข้นยิ่งกว่าเดิม (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

> *"หนังบางเรื่องของผมเกือบถูกเซ็นเซอร์เพราะประโยคๆ เดียว...ผมก็อะไรวะ? คือมันอ่อนไหวเหลือเกิน ถามว่าใครเป็นคนคุมศีลธรรม เป็นคนคุมสติปัญญาคนในประเทศนี้ ที่นี้ปัญหาไม่ได้อยู่ที่เรา"* (the Hollywood reporter, มิถุนายน 2558)

หากพิจารณาว่า "สื่อ" คือ "ปัจจัยการผลิต" ตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อในบริบททางการเมืองของประเทศไทยและบริบททางด้านเศรษฐกิจของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก ซึ่งรัฐมักจะจำกัดสิทธิเสรีภาพการแสดงออกผ่านสื่อภาพยนตร์ มานับตั้งแต่พระราชบัญญัติการควบคุมการฉายภาพยนตร์ พ.ศ. 2473 หรือ "การเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ไทย" (มโนวนเวฬุสิต, 2554) และไม่ค่อยให้การสนับสนุนงบประมาณให้แก่สื่อภาพยนตร์ นอกจากเนื้อหาที่ภาพยนตร์ผลิตจะสนับสนุนนโยบาย แนวคิด อุดมการณ์ (mental product) หรือส่งเสริมภาพลักษณ์ (image) ให้แก่รัฐ รวมทั้งอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักในระบบทุนนิยมที่สื่อภาพยนตร์เป็นปัจจัยการผลิตที่ถูกครอบครองแบบกระจุกตัว (concentration) และผูกขาด (monopoly) โดยชนชั้นนายทุนหรือบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ (studio) ที่มุ่งหวังผลกำไรจากผลผลิตที่ถูกสร้างขึ้น ทำให้การศึกษาสื่อภาพยนตร์ที่นำแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองมาใช้วิเคราะห์ที่มีความเชื่อว่าปัจจัยด้านเศรษฐกิจและปัจจัยด้านการเมืองมีอิทธิพลอย่างสูงต่อการกำหนดระบบสื่อสารมวลชน เพราะสื่อมวลชนและเนื้อหาสารส่วนใหญ่จะถูกกำหนดโดยเศรษฐกิจและการเมือง แต่เมื่อพิจารณา

จากแหล่งทุนที่บุญส่งได้รับมาเพื่อสร้างภาพยนตร์บางกรณี อย่างเช่นเรื่อง *สถานีสี่ภาค* ที่ได้รับทุนสนับสนุนจากกระทรวงวัฒนธรรมซึ่งเป็นหน่วยงานของภาครัฐ โดยที่เนื้อหาภาพยนตร์ไม่จำเป็นต้องสอดคล้องกับนโยบายหรือส่งเสริมภาพลักษณ์ให้แก่รัฐผู้ให้ทุนสนับสนุน นับเป็นอีกแนวทางที่ช่วยทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์มีช่องทางในการหาแหล่งเงินทุนที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะแนวทางการสร้างในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสที่ผู้สร้างสามารถควบคุมปัจจัยการผลิตที่เป็นความคิดผ่านรูปแบบการสร้างและเนื้อหาของภาพยนตร์ที่สร้างได้อย่างอิสระโดยปราศจากการควบคุมจากชนชั้นนายทุนที่ครอบครองอุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลักในลักษณะผูกขาดและไม่เปิดโอกาสให้ชนชั้นอื่นมีพื้นที่ในการนำเสนอความคิดผ่านรูปแบบภาพยนตร์อันหลากหลาย

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาในอีกแง่มุมว่าการที่หน่วยงานภาครัฐให้ทุนสนับสนุนแก่สื่อมวลชนอย่างเช่น การให้เงินทุนแก่บุญส่งเพื่อนำไปสร้างภาพยนตร์นั้น สถานะผู้กำกับภาพยนตร์ของบุญส่งเปรียบได้ดังกลุ่มพลังการผลิต (productive force) ในโครงสร้างทางสังคมส่วนล่าง ผู้มีหน้าที่ “ผลิตสื่อภาพยนตร์” ขณะที่รัฐมีสถานะเป็น “ผู้ควบคุมปัจจัยและความสัมพันธ์การผลิต” (relation of production) ที่แม้ผลประโยชน์ที่รัฐได้รับกลับคืนจะไม่ได้อยู่ในลักษณะผลกำไรเชิงเศรษฐกิจ แต่การให้ทุนสนับสนุนปัจจัยการผลิต “สื่อภาพยนตร์” อาจเป็นกลวิธีแอบแฝงการโฆษณาประชาสัมพันธ์ที่ช่วยเผยแพร่นโยบายและภาพลักษณ์ของรัฐได้เป็นอย่างดีในสถานะผู้สนับสนุนปัจจัยการผลิต “สินค้าทางความคิด” ให้แก่สังคม

แม้ว่ารัฐจะให้การสนับสนุนการลงทุนสร้างภาพยนตร์โดยไม่หวังผลประโยชน์ตอบแทน แต่จากปรากฏการณ์ภาพยนตร์ที่บุญส่งสร้างโดยได้รับแหล่งเงินทุนจากภาครัฐนั้น ปัจจัยปัจจัยด้านการเมืองยังคงมีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ภาพยนตร์โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วน “เนื้อหา” ที่บุญส่งยังคงไม่สามารถแสดงความคิดเห็นและอุดมการณ์ทางการเมืองผ่านเรื่องราวในภาพยนตร์ได้อย่างเต็มที่ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าแม้ภาครัฐที่เป็นส่วนหนึ่งของปัจจัยด้านการเมืองจะให้การ “ส่งเสริม” สื่อภาพยนตร์ผ่านการให้เงินทุนสนับสนุน แต่ในขณะเดียวกันบริบททางการเมืองของประเทศไทยในสภาพแวดล้อมและบรรยากาศทางการเมืองที่มีการเปลี่ยนแปลงบ่อยครั้งนั้น นับเป็นส่วนสำคัญที่มีผลต่อ “การควบคุม” (regulation) เนื้อหาในภาพยนตร์ผ่านกฎระเบียบและกฎหมาย โดยเฉพาะเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับปัจจัยด้านการเมือง ซึ่งเมื่อนำแนวคิดการวิเคราะห์ภาพยนตร์เชิงบริบทตามกระบวนการสื่อสาร (กฤษดา เกิดดี,2548, น. 239) ที่ศึกษาผู้ส่งสารหรือผู้สร้างภาพยนตร์โดยสนใจว่า ใครเป็นผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์ ใครเป็นผู้สนับสนุนด้านการลงทุนหรือใครคือนายทุน สร้างในยุคสมัยใด และมีบรรยากาศทางการเมืองแบบใดมาร่วมพิจารณาแล้วจะพบว่าแม้บุญส่งที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์จะสามารถสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบที่ตนต้องการได้อย่างมีอิสระ หากแต่เป็นความมีอิสระที่ผูกมัดด้วย “ข้อจำกัด” อันเกิดจากบริบททางการเมือง เนื่องจากผู้

ลงทุนคือหน่วยงานภาครัฐที่มีส่วนเกี่ยวข้องโดยตรงกับผลประโยชน์ทางการเมือง รวมทั้งยุคสมัยและบรรยากาศทางการเมืองนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 จนถึง พ.ศ.2553 ที่บุญส่งเริ่มสร้างภาพยนตร์นอกกระแสเรื่องแรกนั้น เป็นช่วงเวลาที่สถานการณ์ทางการเมืองของประเทศไทยอยู่ในสภาวการณ์ตึงเครียด ส่งผลให้รัฐควบคุมสื่อมวลชนรวมทั้งสื่อภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการเมืองอย่างเข้มงวด อย่างไรก็ตามด้วยความต้องการแสดงความคิดเห็นและอุดมการณ์ด้านการเมืองที่บุญส่งเคยได้รับผลกระทบจากประสบการณ์ชีวิตในอดีต ซึ่งแม้จะได้รับทั้งการ “สนับสนุน” ควบคู่ไปกับการ “ควบคุม” จากภาครัฐ แต่บุญส่งยังคงพยายามสอดแทรกประเด็นทางการเมืองซุกซ่อนไว้ภายในเนื้อหาภาพยนตร์ เพราะบุญส่งเห็นว่าการสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแส ผู้สร้างควรมีอิสระในความคิดสร้างสรรค์อย่างเต็มที่โดยปราศจากการควบคุมทั้งจากปัจจัยด้านการเมืองโดยภาครัฐและการครอบงำความคิดจากภาคเอกชนหรือนายทุน

บุญส่ง นาคภู่ : ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเทคโนโลยีและโลกาภิวัตน์

บุญส่งสำเร็จการศึกษาระดับมหาวิทยาลัยเมื่อ พ.ศ.2535 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เขาแสดงความคิดเห็นว่าการหาหนทางเพื่อทำงานในวงการภาพยนตร์ไทยในสมัยนั้นเป็นเรื่องที่ยากลำบาก เพราะนอกจากจะมีอุปสรรคขวางกั้นหลายประการทั้งระบบสตูดิโอ นายทุน ระบบดารา รวมทั้งเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์ในระบบการถ่ายทำด้วยฟิล์มขนาด 35 มิลลิเมตร ที่มีราคาแพงทำให้ต้นทุนการสร้างภาพยนตร์แต่ละเรื่องสูงตามไปด้วย บุญส่งจึงแสวงหาอีกหนทางหนึ่งนั่นคือการสร้างภาพยนตร์สั้น หรือ “หนังสั้น” เพื่อหลีกเลี่ยงอุปสรรคที่ประสบในระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก แต่ด้วยยุคนั้น “เทคโนโลยีดิจิทัล” ยังไม่ถูกนำมาใช้ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย อุปกรณ์ที่ใช้เพื่อการถ่ายทำภาพยนตร์ยังคงมีราคาสูง บุญส่งจึงเลือกสร้างหนังสั้นโดยใช้เทคโนโลยีและอุปกรณ์การถ่ายทำเท่าที่กำลังทรัพย์ตนจะเอื้ออำนวยโดยการเช่ากล้องและใช้ “ฟิล์ม 16 มม.” นำมาถ่ายทำ (ณัฏฐ์ธร กังวาลไกล และอัญชลี ชัยวรพร, 2553)

> *“ผมทำหนังสั้นเรื่องแรก คนหลังเที่ยงคืน ถ่ายฟิล์ม 16 มม. ยาว 37 นาที ปรากฏว่ายุคนั้นเทคโนโลยีกล้องกำลังจะตาย กล้องต้องยืมเอา ส่วนค่าฟิล์มก็ไม่มีตังจ่าย”* (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

แม้ยังไม่มีโอกาสได้สร้างภาพยนตร์ขนาดยาวกับค่ายภาพยนตร์ตามที่ตั้งใจไว้ แต่บุญส่งใช้ช่วงเวลานี้ฝึกฝนพัฒนาฝีมือตนเองด้วยการสร้างหนังสั้นส่งเข้าประกวดตามเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ บุญส่งกล่าวว่าหนังสั้นทำให้ตนเริ่มมีชื่อเสียงและได้รับความสนใจมากยิ่งขึ้น แต่เขายังคงประสบปัญหาสถานภาพทางเศรษฐกิจในการดำรงชีวิต แม้ช่วงระยะเวลานั้นความก้าวหน้า

ทางเทคโนโลยีอย่างกล้องดิจิทัลจะเริ่มถูกนำมาใช้อย่างแพร่หลาย แต่บุญส่งยังต้องยืมอุปกรณ์เพื่อนฝูงเพื่อใช้ถ่ายทำ เพราะไม่มีเงินทุนซื้อเป็นของตัวเอง

> *"ตอนทำหนังสั้นเริ่มสนุกแล้ว แต่ยังติดเรื่องตังค์ เพราะต้องดิ้นรน เศรษฐกิจมันหมุนไม่ทัน การหาเงินทุน ผมก็ต้องดิ้นรนด้วยตัวเอง สมัยทำหนังสั้นก็ยืมเพื่อนบ้าง ขอเพื่อนบ้าง จนจะเลิกทำหนังหลายรอบ แต่ผมมีอุดมการณ์ เป็นคนไม่ย่อหย่อนในความฝันตัวเอง ก็เป็นศิลปินอิสระต๊อกต๋อยเลี้ยงชีวิตต่อไป"*
>
> (สัมภาษณ์,7 กันยายน 2560)

นับตั้งแต่จบการศึกษาเมื่อ พ.ศ.2535 บุญส่งยังคงสร้างหนังสั้นต่อไป จนกระทั่งผลงานหลายเรื่องได้รับรางวัลการประกวดหนังสั้น อย่างเช่นเรื่อง *ตากับหลาน (Grandfather and Grandson)* คว้ารางวัลชนะเลิศหนังสั้นยอดเยี่ยม (รางวัลรัตน์ เปสตันยี) จากเทศกาลประกวดภาพยนตร์สั้นครั้งที่ 2 ที่จัดโดยหอภาพยนตร์และมูลนิธิหนังไทย และ *ชาวนากลับบ้าน (Going Home)* (2542) หนังสั้นที่ทำให้บุญส่งได้รับรางวัลผู้กำกับยอดเยี่ยม จากเทศกาลภาพยนตร์ Bangkok Film Festival 1997 ทำให้บุญส่งเริ่มเป็นที่รู้จักและได้รับการยอมรับในวงการภาพยนตร์ไทยมากขึ้น แต่บุญส่งเห็นว่าชื่อเสียงเหล่านี้กลับไม่ได้ทำให้ตนเองมีโอกาสที่จะสร้างภาพยนตร์ขนาดยาวเพิ่มขึ้น เพราะแม้แต่การสร้างหนังสั้นแต่ละเรื่องก็ยังคงดำเนินการด้วยความยากลำบากเพราะติดขัดด้านงบประมาณที่จะนำมาใช้กับเครื่องมือและเทคโนโลยีทางด้านการถ่ายทำอยู่เช่นเดิม (plapenfilm, ตุลาคม 2553)

> *"ผมอยากทำหนังมาก แต่ทำได้ยากมาก ทำถี่ยิบไม่ได้ เพราะไม่มีกล้อง ไม่มีตังค์เช่าอุปกรณ์ ไม่มีตังค์ก็ยืม แต่เลิกทำหนังไม่ได้ก็หาโอกาสไปเรื่อย ปรับตัวตามการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีมาตลอด เครื่องมือทุกฟอร์แมตผมถ่ายมาหมดแล้ว ตั้งแต่ยุคฟิล์ม 16 ผม ได้กล้อง Hi 8 ถ่ายหนังเรื่องแรก คนหลังเที่ยงคืน แล้วเอาภาพเละๆ เสียงอู้อี้ๆ ไปฉายประกวด แต่ฟิล์ม 16 ตายไปก่อน ฟิล์ม 35 ยังอยู่ แต่ผมก็ไม่สามารถถ่ายฟิล์ม 35 ได้อีกแล้ว พอมาเรื่องที่สอง ชาวนากลับบ้าน ผมใช้ digital 8 ถ่าย นับเป็นเรื่องแรกที่ผมได้ใช้ระบบดิจิทัล"*
>
> (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

ความสำเร็จจากภาพยนตร์สั้นทำให้บุญส่งได้รับโอกาสครั้งสำคัญในชีวิตนั่นคือการได้เป็น "ผู้กำกับภาพยนตร์" จากภาพยนตร์เรื่อง *191 มือปราบทราบแล้วป่วน* (2546) และแม้จะมีผลงานกำกับภาพยนตร์อีกจำนวนหนึ่งตามมา แต่หลังจากนั้นชื่อของบุญส่งก็หายไปจากวงการภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก โดยบุญส่งใช้เวลาไปกับการทำงานอันหลากหลายเพื่อหาเลี้ยงชีพ (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

ในช่วงระยะเวลาที่ถอยห่างจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลัก บุญส่งได้พบกระแสความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีโดยเฉพาะเครื่องมือที่ใช้ถ่ายทำภาพยนตร์ที่กำลังอยู่ในช่วงเปลี่ยนผ่านจากยุคอนาล็อคไปสู่ “ยุคดิจิทัล” ซึ่งมีราคาถูกลงและสะดวกสบายกว่าการถ่ายทำด้วยระบบฟิล์ม ในระหว่างที่เป็นอาจารย์สอนวิชาการแสดงอยู่ที่มหาวิทยาลัยเอกชนแห่งหนึ่ง บุญส่งทดลองสร้างภาพยนตร์ขนาดยาวโดยใช้ “กล้องดิจิทัล” ถ่ายทำทั้งเรื่องจนเสร็จสมบูรณ์ แม้ผลงานดังกล่าวจะฉายเฉพาะกลุ่มไม่ได้เผยแพร่ในวงกว้างเหมือนภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป แต่ก็ทำให้บุญส่งค้นพบ “เทคโนโลยีการถ่ายทำภาพยนตร์” หรือเครื่องมืออันเหมาะสมในการสร้างสรรค์ผลงานให้กับตนเอง

> *“พอมาถึงยุคนี้สบายแล้ว มันมีดิจิตอล คราวนี้ผมจะทำเรื่องอะไรก็ได้ ผมเลยถอยออกจากวงการกระแสหลักพร้อมกับความเชื่อมั่นว่าเราสามารถทำหนังที่อยากทำโดยไม่ต้องพึ่งพาอาศัยใคร”* (youtube, สิงหาคม 2559)

การเข้าสู่ยุคที่เทคโนโลยีการถ่ายทำภาพยนตร์เอื้ออำนวยให้สามารถสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเองได้โดยไม่ต้องพึ่งพาระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลัก บุญส่งจึงตัดสินใจสร้างภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่* (2554) โดยใช้ทุนสร้างของตนเองและครอบครัว ซึ่งแม้จะมีความเสี่ยงแต่บุญส่งคิดว่าคุ้มค่าเพราะทำให้เขาและทีมงานสามารถสร้างภาพยนตร์ได้อย่างอิสระเต็มที่โดยใช้เงินทุนเท่าที่มีและใช้เทคโนโลยีที่เหมาะสม

> *“เราอยากทำเป็นฟิล์มแต่ต้องใช้งบมหาศาล แต่ตอนนี้โลกเปลี่ยนไปแล้ว เราก็เปลี่ยนมาทำดิจิทัลได้ กล้องดิจิทัล เครื่องเสียงไม่กี่หมื่น ตัดต่อที่บ้าน แค่นี้ก็ทำหนังได้ตลอดเวลาแล้ว เรารู้สึกว่า ทำไมเราไม่ทำแต่แรก นี่คือวิธีการทำหนังที่เราก็ทำแบบนี้ได้ตั้งแต่ทีแรก ทำไมเราไม่สู้อุตส่าห์เก็บเงินแล้วทำหนังเองแบบนี้”*

ปัจจัยสำคัญประการสำคัญที่ทำให้บุญส่งสามารถสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเองได้โดยไม่ต้องใช้งบประมาณจำนวนมากเหมือนภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไปก็คือ “ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการถ่ายทำด้วยระบบดิจิทัล” โดยเฉพาะเทคโนโลยี “กล้องถ่ายภาพระบบดิจิทัล” ที่กำลังอยู่ในช่วงพัฒนาอย่างเต็มที่ *“ทำหนังทุกวันนี้ง่ายมากเลย มีกล้องดิจิทัลก็ทำหนังได้แล้ว”* ซึ่งบุญส่งเชื่อว่าการนำกล้องถ่ายรูประบบดิจิทัลมาใช้ถ่ายทำภาพยนตร์จะเป็นทางเลือกใหม่ของการถ่ายทำภาพยนตร์ไทยในอนาคตข้างหน้า (thaicinema, 10 มิถุนายน 2553)

> *“เดี๋ยวนี้กล้องดิจิตอลมันเยอะ ซึ่งมันต้องประกอบกันระหว่างบริบททางสังคม ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ และการลองผิดลองถูก ถึงจะทำหนังแบบนี้ออกมาได้ เรื่องนายทุนไม่อนุมัติให้ทำหนัง มันหมดไปแล้ว..ยุคนี้เป็นยุคของสามัญชน ยุคของคนทำหนังตัวเล็กๆ ที่คุณสามารถใช้กล้องอะไรถ่ายก็ได้ ขอ*

แค่คุณมีเรื่องที่คุณอยากเล่าจริงๆ คุณต้องกบฏได้แล้ว ไม่ต้องแคร์ว่าหนังต้องแมส ต้องโปรดักชันใหญ่โตอีกต่อไป เพราะทุกวันนี้กล้องเป็นไฮเดฟหมดแล้ว ขอแค่ให้ภาพชัดก็พอ ไม่เห็นต้องแคร์อะไรอีก นี่คือทางเดินที่น่าจะเป็นทางที่ก้าวต่อไป" (youtube, สิงหาคม 2559)

ในเวลาต่อมาเมื่อบุญส่งตัดสินใจสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแส บุญส่งถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง *คนจนผู้ยิ่งใหญ่, สถานีสี่ภาค* และ *วังพิกุล* ด้วยระบบดิจิทัลทั้ง 3 เรื่อง แม้มีความต้องการถ่ายด้วยระบบฟิล์ม *"ผมอยากทำเป็นฟิล์มแต่ต้องใช้งบมหาศาล ตอนนี้โลกเปลี่ยนไปแล้ว เราก็เปลี่ยนมาทำดิจิทัลได้"* แต่เนื่องจากต้องใช้งบประมาณสูงจึงตัดสินใจถ่ายทำด้วยกล้องดิจิทัลและบันทึกลงไฟล์แทนแผ่นฟิล์ม บุญส่งกล่าวว่าถึงแม้เทคโนโลยีความก้าวหน้าด้านการถ่ายทำด้วยระบบดิจิทัล ทำให้สามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์ได้อย่างอิสระตามที่ต้องการและช่วยประหยัดค่าใช้จ่ายลงได้อย่างมาก แต่ตนยังคงติดขัดเรื่องทุนในการจัดหาอุปกรณ์เหล่านี้อยู่ต่อไป

"ถึงจะมีเทคโนโลยีดิจิทัลเข้ามา แต่เราก็ยังไม่มีตังค์ซื้ออยู่ดี มันยังแพง และเทคโนโลยีช่วงแรกๆ มันก็ยังยากอยู่" (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

อย่างไรก็ตามแม้ปัญหาปัจจัยด้านเศรษฐกิจจะส่งผลกระทบต่อปัจจัยด้านเทคโนโลยีที่นำมาใช้เพื่อการสร้างภาพยนตร์ แต่ด้วย "มิตรภาพและสายสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มเพื่อน" นับว่าเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยทำให้บุญส่งสามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของตนจนสำเร็จลุล่วง เพราะนับตั้งแต่บุญส่งตัดสินใจหันหลังให้วงการภาพยนตร์กระแสหลักเพื่อมาสร้างภาพยนตร์นอกกระแสตามที่ตนต้องการอย่างมีอิสระ ช่วงเวลาดังกล่าวนี้บุญส่งเป็นผู้ริเริ่มก่อตั้ง "กลุ่มปลาเป็นว่ายทวนน้ำ" รวบรวมเพื่อนฝูงและผู้ที่มีอุดมการณ์คล้ายคลึงกันและมีความต้องการสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสขึ้นมาเพื่อดำเนินการสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบเฉพาะตนทั้งทางด้านเนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอ ซึ่งนอกจากจะช่วยเหลือบุญส่งทั้งในเรื่องเงินทุนที่ใช้ในการสร้างภาพยนตร์แล้ว มิตรสหายและสมาชิกในกลุ่มปลาเป็นว่ายทวนน้ำยังช่วยเหลือปัจจัยที่นอกเหนือจาก "เงินทุน" ด้วยอุปกรณ์เครื่องมือเกี่ยวกับการถ่ายทำภาพยนตร์รวมทั้งช่วย "ลงแขกสร้างภาพยนตร์" ด้วยการทำงานให้แก่บุญส่งโดยไม่คิดค่าใช้จ่ายใดๆ อย่างเช่น ธีรวัฒน์ รุจินธรรม ตากล้องถ่ายภาพยนตร์ไทยผู้มีประสบการณ์ถ่ายภาพยนตร์ไทยหลายเรื่อง หรือ อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ ตากล้องและผู้กำกับภาพยนตร์ไทย ที่มาช่วยทำงานและนำอุปกรณ์ส่วนตัวมาใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์ให้แก่บุญส่ง

"ตากล้องคือ เปีย (ธีรวัฒน์ รุจินธรรม) *ค่าตัวปรกติเค้าเป็นล้าน เวลาสิบวันเขาก็อาจจะได้เงินเป็นล้านสองล้าน เขาก็มาช่วยเราฟรี เขาเคยทำงานที่มีอุปกรณ์อะไรให้เยอะแยะ แต่มาทำหนังเรื่องนี้โดยที่ไม่มีไฟให้เขาสักดวง ใช้แสงธรรมชาติอย่างเดียว"* (thaicinema, 10 มิถุนายน 2553)

นอกจากจะได้รับความช่วยเหลือจากเพื่อนฝูงในช่วงกระบวนการถ่ายทำภาพยนตร์แล้ว ช่วงหลังกระบวนการถ่ายทำ (Post Production) เป็นอีกกระบวนการที่ต้องใช้ผู้เชี่ยวชาญและเงินทุนจำนวนมาก แต่เนื่องจากบุญส่งขาดแคลนงบประมาณจากการสร้างภาพยนตร์แทบทุกเรื่อง เขาจึงใช้วิธีการ “ขอความช่วยเหลือ” จากมิตรสหาย ด้วยวิธีการอันหลากหลายทั้งการหยิบยืมและตะเวนไปใช้อุปกรณ์บ้านเพื่อน หรือขั้นตอนที่ต้องใช้ทักษะความเชี่ยวชาญและอุปกรณ์ราคาสูง บุญส่งจะได้รับความช่วยเหลือจากเพื่อนที่จะช่วยทำงานให้เขาโดยไม่คิดค่าใช้จ่ายเมื่อมีเวลาว่างจากงานประจำ ซึ่งการทำงานด้วยวิธีการเหล่านี้จนภาพยนตร์สามารถถ่ายทำจนสำเร็จได้นั้น บุญส่งแสดงความคิดเห็นว่าเกิดขึ้นได้เนื่องจาก “Connection” หรือ “สายสัมพันธ์ในหมู่เพื่อนฝูง” ที่อาจเป็นปัจจัยสำคัญยิ่งกว่าการได้รับทุนสร้างจำนวนมากแต่ขาดซึ่งอิสระในการทำงานและมีอุดมการณ์กับเพื่อนร่วมงานที่แตกต่างกัน (สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2560)

> *“บางครั้งต้องหยุดทำหนังเพื่อจะหาตังค์ ระหว่างรอก็พยายามจีบคนทำโพสต์เพื่อนๆ ด้วยวิธีต่างๆ นานา อย่างใช้วิธีให้เค้าทำแต่ไม่ต้องรีบ ให้ทำงานอื่นที่ได้เงินก่อน มีเวลาว่างถึงทำให้ ไม่ว่าจะเป็นการแก้สี การทำเสียง ที่เป็นอย่างนี้อาจเป็นเพราะผมมีคอนเนคชั่นเยอะ มีเพื่อนฝูงมานานนับสิบๆ ปี สำหรับผมโพสต์เป็นกระบวนการที่แทบไม่ใช้เงินเลย แต่ใช้เวลา ใช้คอนเนคชัน ใช้ความจริงใจ สุดท้ายผมก็เข็นหนังมาฉายจนได้”* (youtube, 3 กันยายน 2554)

จากภูมิหลังดังกล่าว บุญส่งสำเร็จการศึกษาเมื่อ พ.ศ. 2535 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่วงการภาพยนตร์ไทยกำลังตกอยู่ในสภาวะซบเซาอย่างต่อเนื่องจาก พ.ศ.2535 ที่มีภาพยนตร์ไทยออกฉายจำนวน 67 เรื่อง ภาพยนตร์ไทยมีจำนวนการฉายลดลงเรื่อยๆ จนกระทั่งเหลือ 31 เรื่อง ใน พ.ศ.2539 (สุทธากร สันติธวัช, 2547) แม้เศรษฐกิจประเทศไทยกำลังเติบโตอย่างก้าวกระโดดในช่วงสมัยรัฐบาลชาติชาย ชุณหะวรรณ แต่ในปีดังกล่าวเกิดการรัฐประหารโดยคณะรักษาความสงบเรียบร้อยแห่งชาติ หรือ รสช. ทำให้เศรษฐกิจประเทศไทยหยุดชะงักจากบริบททางด้านการเมือง ประกอบกับในช่วงเวลาดังกล่าวกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อประเภทความบันเทิงได้พัฒนาให้มีความทันสมัยและหลากหลายมากยิ่งขึ้น คนไทยมีทางเลือกในการเลือกรับชมสื่อบันเทิงเพิ่มมากขึ้นนอกเหนือจากการชมภาพยนตร์ในโรง แต่สามารถเลือกรับชมละครไทยผ่านสื่อโทรทัศน์ที่มีราคาถูกลงและกระจายสัญญาณได้กว้างไกลยิ่งขึ้นจนกลายเป็นสื่อครอบครัวและสื่อยอดนิยมของคนไทยในยุคสมัยนั้น นอกจากนี้ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการชมภาพยนตร์ภายในบ้านด้วยเครื่องเล่นวีดีโอเทปที่ทำให้ผู้ชมสามารถรับชมภาพยนตร์ได้คราวละหลายคนและมีราคาถูกกว่าการชมในโรงภาพยนตร์ สื่อดังกล่าวได้พัฒนาเปลี่ยนแปลงเป็นแผ่นภาพยนตร์ซีดี ดีวีดี ในเวลาต่อมาจนส่งผลทำให้จำนวนผู้ชมในโรงภาพยนตร์มีจำนวนลดน้อยลง (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2561, น. 182) ซึ่งปรากฏการณ์ที่

เกิดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวหากนำมาพิจารณาร่วมกับแนวคิดโลกาภิวัตน์ด้านสื่อที่มีแนวคิดว่าการแพร่กระจายของเทคโนโลยี อุปกรณ์อันทันสมัย หรือประดิษฐกรรมใหม่ จะมีส่วนส่งผลต่อความรู้สึกนึกคิดและพฤติกรรมของผู้รับสื่อที่อาจเป็นได้ทั้งต่อต้านหรือยอมรับเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของแต่ละบุคคลแล้วจะพบว่า กระแสโลกาภิวัตน์ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อประเภทความบันเทิงภายในบ้านอย่างสื่อโทรทัศน์และสื่อเครื่องเล่นวีดีโอเทปต่างส่งผลกระทบต่อปัจจัยด้านเศรษฐกิจของวงการภาพยนตร์ไทยในห้วงเวลาดังกล่าว ทำให้มีการสร้างภาพยนตร์ในแต่ปีลดน้อยลง จึงทำให้โอกาสของบุญส่งที่มีความต้องการทำงานในวงการภาพยนตร์ไทยลดน้อยลงตามไปด้วย ประกอบกับสภาพบริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานั้นอยู่ในสภาวะกระจุกตัวมีบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่หรือสตูดิโอเพียงไม่กี่รายและเน้นสร้างภาพยนตร์เพียงไม่กี่ประเภทเพื่อหวังผลทางรายได้เป็นหลัก ดังที่บุญส่งกล่าวว่าปัจจัยที่ทำให้ตนไม่สามารถเข้าวงการภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ 2530 ได้เป็นเพราะอุปสรรคด้านระบบสตูดิโอ นายทุน ระบบดารา และเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์ในสมัยนั้นที่ต้องสร้างด้วยฟิล์ม 35 มิลลิเมตรซึ่งต้องใช้งบประมาณจำนวนมาก

แต่เป็นที่น่าสนใจว่าแม้กระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีรวมทั้งบริบทสังคมไทยและสภาพวงการภาพยนตร์ไทยจะมีส่วนทำให้บุญส่งไม่สามารถทำงานเป็นผู้กำกับภาพภาพยนตร์ไทยได้ขณะนั้น แต่ในเวลาต่อมานับตั้งแต่ พ.ศ.2540 ปัจจัยด้านโลกาภิวัตน์ด้านสื่อและความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีกลับมีส่วนสำคัญที่ช่วยทำให้บุญส่งบ่มเพาะความรู้ความสามารถและสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์โดยเฉพาะ “หนังสั้น” จนเป็นที่รู้จักและทำให้มีโอกาสกำกับภาพยนตร์เป็นครั้งแรกในชีวิตเป็นผลสำเร็จ ดังที่บุญส่งเคยให้สัมภาษณ์ว่า *“ที่ผมเริ่มต้นจากการทำหนังสั้น เพราะว่าเริ่มต้นด้วยการอยากเข้าวงการทำหนังยาว อยากทำ แต่มันยากมากในยุคนั้น เรายังไม่มีผลงาน เราก็เลยต้องสร้างหนังสั้นก่อน ทำหนังสั้นเพื่ออะไร? ก็เพื่อให้มีปากมีเสียงมากขึ้น”* (plapenfilm, 26 ตุลาคม 2553)

ช่วงเวลาดังกล่าวแม้วงการภาพยนตร์ไทยกระแสหลักกำลังเข้าสู่สภาวะซบเซา แต่ในวงการภาพยนตร์นอกกระแสกำลังอยู่ในยุคของการบ่มเพาะและแสวงหารูปแบบ ระหว่าง พ.ศ.2522-2539 (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546 :101) เป็นยุคที่มีความเคลื่อนไหวสำคัญอยู่ที่ “สถาบันทางวัฒนธรรม” ต่างๆ อย่างเช่น สถาบันเกอเธ่ ที่นอกจากจะเป็นสถานที่รวมตัวของกลุ่มคนที่มีความสนใจภาพยนตร์แล้ว ยังมีบทบาทสำคัญในการช่วยผลักดันให้เกิดกิจกรรมการเคลื่อนไหวและสร้างภาพนตร์นอกกระแสอันหลากหลายในเวลาต่อมา ซึ่งบุญส่งเป็นหนึ่งในกลุ่มดังกล่าวที่รวบรวมสมาชิกจากผู้ที่คอยติดตามชมภาพยนตร์ตามสถาบันวัฒนธรรมต่างๆ ร่วมกันก่อตั้ง “กลุ่มทวารกลับหัว” (รวมตัวกันเมื่อ พ.ศ.2536) เพื่อสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบของตนเองโดยไม่ตกอยู่ภายใต้การควบคุม

ของนายทุน และแม้สมาชิกในกลุ่มส่วนใหญ่ (เช่น บุญส่ง นาคภู่, ไพสิฐ พันธุ์พฤกษชาติ และ เปลว ศิริสุวรรณ) จะไม่ได้จบการศึกษาศาสตร์ด้านภาพยนตร์โดยตรง แต่กลุ่มดังกล่าวค่อยๆ บ่มเพาะประสบการณ์ส่งผลงานภาพยนตร์เข้าประกวดตามงานเทศกาลต่างๆ อย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะบุญส่งที่ได้รับรางวัลจากหนังสั้นเรื่อง *ตากับหลาน* และ *ชาวนากลับบ้าน* กระทั่งชื่อของเขาเป็นที่รู้จักและได้รับการยอมรับมากขึ้นจนได้รับโอกาสกำกับภาพยนตร์กระแสหลักในเวลาต่อมา

นอกจาก “หนังสั้น” จะเป็นปัจจัยสำคัญที่มีส่วนเพิ่มโอกาสการเข้าสู่วงการภาพยนตร์กระแสหลักให้แก่บุญส่ง กระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อการเปลี่ยนผ่านเทคโนโลยีการถ่ายทำภาพยนตร์จากระบบอนาล็อคสู่ระบบดิจิทัล (ดนุวัตน์ เจตนา, 2553, น. 7) นับเป็นปัจจัยสำคัญอีกประการที่ทำให้บุญส่งค้นพบ “เครื่องมือ” การสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่เหมาะสมกับตนเองโดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพานายทุนและบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ เพราะเทคโนโลยีการถ่ายทำระบบดิจิทัลช่วยลดงบประมาณการสร้างและมีความสะดวกสบายกว่าการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยฟิล์มเป็นอย่างมาก ดังที่บุญส่งเคยแสดงทัศนะว่า *“คนทำหนังต้องตื่นตัว ก้าวให้ทันโลก อย่ายอมเป็นทาสระบบการตลาดในมือนายทุนอีกต่อไป ถ้าอยากทำหนังที่ยั่งยืนก็ลุกขึ้นมาเล่าสิ ตอนนี้มันถึงเวลาแล้ว ใครมีกล้องดิจิทัลอยู่ในมือ มีเครื่องอัดเสียงตัวนึง ไฟไม่ต้องมีพระอาทิตย์ดวงเดียวพอแล้ว ทำหนังได้แล้ว”* (the scene, 4 สิงหาคม 2555)

จากภูมิหลังของบุญส่งแสดงให้เห็นว่ากระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อนับเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อแนวความคิดและแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบุญส่งในเวลาต่อมาทั้งในด้าน “ความคิด อุดมการณ์” และ “วิธีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์รูปแบบเฉพาะตน” ซึ่งตามแนวความคิดการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์นั้นจะประกอบด้วยบริบทหลายมิติ ทั้งมิติด้านผู้คน มิติด้านทุน มิติด้านสื่อมวลชน มิติด้านเทคโนโลยี และมิติด้านอุดมการณ์ (Arjun Appadurai, 1990) ซึ่งการที่บุญส่งเข้าร่วมชมภาพยนตร์และพบปะผู้คนที่มีอุดมการณ์ด้านภาพยนตร์ใกล้เคียงกันผ่านสถาบันทางวัฒนธรรมและเทศกาลหนังสั้นต่างๆ ทำให้บุญส่งได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นและพบประสบการณ์ใหม่ๆ จากการชมภาพยนตร์อันหลากหลาย น่าจะเป็นปัจจัยที่มีส่วนบ่มเพาะและปลูกฝัง “มิติด้านความคิดและอุดมการณ์” เกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์ที่ตนต้องการในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสในเวลาต่อมา ขณะที่วิธีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์รูปแบบเฉพาะตน การไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อใน “มิติด้านเทคโนโลยี” จากรูปแบบการถ่ายทำด้วยฟิล์มสู่ระบบดิจิทัลนับเป็นการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีครั้งสำคัญที่ช่วยทำให้บุญส่งค้นพบเครื่องมือที่เหมาะสมกับแนวความคิดและอุดมการณ์การสร้างภาพยนตร์ของตนเอง รวมทั้งนำอุปกรณ์และเทคโนโลยีความก้าวหน้านี้ใช้เป็น “เครื่องมือ” เพื่อทำการ “กบฏ” หรือต่อสู้ขัดขืนกับการสร้างภาพยนตร์ระบบนายทุนผ่านบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก

นอกจากกระแสโลกาภิวัตน์ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อภาพยนตร์จะช่วยทำให้กระบวนการสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสของบุญส่งให้มีความสะดวกสบายและใช้งบประมาณไม่สูงมาก โดยเฉพาะการใช้วิธีการถ่ายทำด้วยกล้องระบบดิจิทัลแทนที่ฟิล์มและนำคอมพิวเตอร์มาใช้ตัดต่อในขั้นตอนหลังการถ่ายทำ รวมทั้งกระแสโลกาภิวัตน์ทางด้านวัฒนธรรมที่ถูกถ่ายทอดข้ามพรมแดนผ่านสื่อภาพยนตร์นอกกระแสและหนังสั้นจากต่างประเทศที่ถูกนำมาฉายให้บุญส่งได้มีโอกาสรับชมจากสถาบันทางวัฒนธรรมต่างๆ จนส่งผลต่อแนวคิดและอุดมการณ์การสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่มีรูปแบบเฉพาะตนในเวลาต่อมา อย่างไรก็ตามปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่มีส่วนช่วยเหลือและผลักดันจนบุญส่งสามารถเป็นผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสได้สำเร็จก็คือ “สายสัมพันธ์และมิตรภาพระหว่างกลุ่มเพื่อน” ที่มีอุดมการณ์และแนวทางการสร้างภาพยนตร์ที่คล้ายคลึงกันนับตั้งแต่สมัยที่บุญส่งสำเร็จการศึกษาแล้วรวมตัวกับเพื่อนก่อตั้ง “กลุ่มทวารกลับหัว” เพื่อสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบที่ตนต้องการโดยไม่หวังพึ่งระบบนายทุนและบริษัทสร้างภาพยนตร์กระแสหลักที่กระจุกตัวอยู่เพียงไม่กี่รายในยุคสมัยนั้น รวมทั้งการร่วมมือกับกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสรุ่นบุกเบิกอย่างเช่น มล.มิ่งมงคล โสณกุล, อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล และลี ชาตะเมธีกุล จัดทำเว็บไซต์ “Thaishortfilm” (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546, น. 129) ขึ้นเพื่อเป็นอีกช่องทางหนึ่งเพื่อให้คนทำหนังสั้นใช้เป็นสื่อในการส่งเสริมการสร้างภาพยนตร์ของคนทำหนังสั้นรุ่นใหม่และผู้ที่ชื่นชอบในการสร้างภาพยนตร์ได้พบปะแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันได้อย่างสะดวกรวดเร็วในชุมชนออนไลน์ที่เริ่มก่อตัวขึ้นจากกระแสความก้าวหน้าของโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ จนกระทั่งในเวลาต่อมาแม้เครื่องมืออุปกรณ์การสร้างภาพยนตร์จะถูกพัฒนาจากยุคฟิล์มสู่ระบบดิจิทัลอย่างเต็มที่ซึ่งช่วยทำให้การสร้างภาพยนตร์มีความสะดวกสบายและใช้งบประมาณการสร้างที่ลดลงกว่าเดิม แต่บุญส่งยังคงประสบปัญหาการจัดหางบประมาณการสร้างทั้งจากปัจจัยสถานภาพทางเศรษฐกิจส่วนตัวและปัจจัยเกี่ยวกับแนวคิดและเนื้อหาภาพยนตร์ที่มีความแตกต่างกับรูปแบบการสร้างภาพยนตร์กระแสหลัก แต่ด้วยสายสัมพันธ์และมิตรภาพ หรือ “connection” ที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวกันระหว่างเพื่อนฝูงที่มีอุดมการณ์ด้านภาพยนตร์คล้ายคลึงกันก่อตั้ง “กลุ่มปลาเป็นว่ายทวนน้ำ” ขึ้นมาอีกครั้งลักษณะเดียวกับสมัยก่อตั้งกลุ่มทวารกลับหัว โดยมีเหตุผลเดียวกันคือ ก่อตั้งกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ที่ต้องการสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบที่ตนต้องการอย่างมีอิสระปราศจากการควบคุมและครอบงำโดยนายทุนจากบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ ซึ่งความช่วยเหลือเกื้อกูลกันระหว่างกลุ่มเพื่อนผู้มีอุดมการณ์เดียวกันนี้นับเป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งที่ช่วยทำให้บุญส่งสามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในรูปแบบที่ตนต้องการอย่างมีอิสระได้จนเป็นผลสำเร็จดังที่บุญส่งเคยกล่าวถึงความสำคัญของมิตรภาพระหว่างเพื่อนที่คอยให้ความช่วยเหลือใจความว่า

“สายสัมพันธ์ในหมู่เพื่อน” อาจเป็นปัจจัยสำคัญยิ่งกว่าการได้รับทุนสร้างจำนวนมากแต่ขาดซึ่งอิสระในการทำงานและมีอุดมการณ์กับเพื่อนร่วมงานที่แตกต่างกัน

สรุป บุญส่ง นาคภู่ กับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยี

ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ

สถานภาพทางเศรษฐกิจมีส่วนส่งผลอย่างยิ่งต่อสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของบุญส่งนับตั้งแต่วัยเด็ก โดยเฉพาะผลกระทบทางด้านการศึกษา ด้วยฐานะความยากจนทำให้บุญส่งไม่สามารถเรียนในระบบการศึกษาทั่วไปได้ แต่ต้องแสวงหาช่องทางการศึกษาด้วยการบวชเรียน

แม้ชีวิตในวัยเด็กจะประสบปัญหาความยากจนและขาดโอกาสทางการศึกษา แต่ปัญหาชีวิตอันเกิดจากปัจจัยด้านเศรษฐกิจกลับไม่ส่งผลต่อความชื่นชอบภาพยนตร์ของบุญส่ง ด้วยความรักในการชมภาพยนตร์บุญส่งในวัยเด็กจึงรับจ้างทำงานทุกประเภทเพื่อนำเงินที่ได้ไปซื้อตั๋วชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ใกล้บ้าน กระทั่งบุญส่งค้นพบความต้องการและเส้นทางชีวิตของตนเองในเวลาต่อมา

หลังจากสึกเพื่อเข้ามาศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยที่กรุงเทพฯ และการหางานทำเพื่อประกอบอาชีพทางด้านภาพยนตร์นั้น นอกจากต้นทุนทางเศรษฐกิจจะยังคงเป็นปัญหาหลักที่ส่งผลต่อการดำรงชีพในสังคมเมือง แต่“ต้นทุนทางสังคม” หรือ “ชื่อเสียง รูปร่างหน้าตา และชนชั้น” ยังเป็นสถานภาพทางสังคมอันมีส่วนสำคัญที่ส่งผลต่อโอกาสอันลดน้อยลงจนเป็นดัง “กำแพง” ที่กั้นบุญส่งในการเข้าสู่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก ในช่วงเวลาที่วงการภาพยนตร์ไทยยังขึ้นอยู่กับรูปแบบการสร้างโดยบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่หรือระบบนายทุน ระบบดารา และผลกำไรจากรายได้ภาพยนตร์เป็นหลัก แม้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าวนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 จะเป็นช่วงเวลาที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกำลังฟื้นตัวภายหลังเผชิญวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจ ทำให้ภาพยนตร์ไทยกระแสหลักเริ่มกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง แต่เนื่องจากภาพยนตร์ไทยยังคงเป็นอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นความบันเทิงและผลทางธุรกิจเป็นหลัก ดังนั้นการตลาดจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดทิศทาง เนื้อหาภาพยนตร์ และประเภทภาพยนตร์ ภาพยนตร์ไทยจึงยังคงจำกัดรูปแบบและเนื้อหาอยู่เพียงไม่กี่ประเภท

ด้วยความที่ไม่มีทั้งต้นทุนทางเศรษฐกิจและต้นทุนทางสังคมในวงการภาพยนตร์ไทย ทำให้บุญส่งใช้ช่วงเวลาดังกล่าว “บ่มเพาะ” ฝึกฝนเก็บเกี่ยวประสบการณ์งานเบื้องหลังด้านภาพยนตร์และภาพยนตร์สั้นทั้งตำแหน่งผู้ช่วยผู้กำกับ ผู้ฝึกสอนนักแสดง รวมทั้งการรับบทเป็นนักแสดงจนเกิดทักษะความเชี่ยวชาญอันหลากหลาย จนกระทั่งเมื่อได้รับโอกาสจากบริษัทสร้างภาพยนตร์กระแสหลักให้รับหน้าที่กำกับภาพยนตร์เป็นครั้งแรกในชีวิต แต่เป็นการทำงานที่อยู่ภายใต้เงื่อนไข

ที่ “นายทุน” หรือบริษัทต้องการให้สร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาตามกระแสนิยมเพื่อหวังผลกำไรเชิงธุรกิจเป็นหลัก และเมื่อภาพยนตร์ของบุญส่งไม่ประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ โอกาสและความก้าวหน้าในอาชีพผู้กำกับภาพยนตร์กระแสหลักของบุญส่งจึงลดน้อยลงตามไปด้วย

เมื่อรู้ว่าลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ไม่เหมาะกับระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก บุญส่งจึงเลือกที่จะสร้างภาพยนตร์ในแนวทางของตนเองด้วยรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสที่มีความอิสระทางความคิดสร้างสรรค์รวมทั้งประหยัดงบประมาณการสร้างได้มากกว่าการรอคอยโอกาสและทำงานตามความต้องการของบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก ซึ่งวิธีการหาทุนสร้างของบุญส่งนอกจากจะใช้เงินทุนของตนเองแล้ว เขายังใช้วิธีการยืมสมาชิกภายในครอบครัวอย่างเช่น ภรรยา รวมทั้งมิตรสหายเพื่อนำมาสร้างภาพยนตร์จนเป็นผลสำเร็จ และเป็นที่น่าสนใจว่าบุญส่งไม่ได้เลือกใช้แนวทางการของทุนสร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่มักนิยมใช้รูปแบบการขอแหล่งเงินทุนอิสระจากองค์กรภาครัฐและเอกชนทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ ทั้งนี้บุญส่งเห็นว่าวิธีการนี้มีเงื่อนไขและข้อตกลงมากเกินไป รวมทั้งอาจเป็นเพราะบุญส่งเองไม่ได้สำเร็จการศึกษาทางด้านภาพยนตร์จากต่างประเทศจึงไม่มีคนรู้จักที่คอยช่วยติดต่อประสานงานเกี่ยวกับการดำเนินงานกับองค์กรหรือหน่วยงานที่สนับสนุนด้านภาพยนตร์จากต่างประเทศ

แม้ต้องต่อสู้ดิ้นรนหาแหล่งเงินทุนรวมทั้งเป็นผู้ดำเนินการสร้างภาพยนตร์แทบทุกขั้นตอนด้วยตนเอง แต่ ปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่มีส่วนสนับสนุนให้บุญส่งสามารถก่อเกิดเป็นผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสได้คือ “สายสัมพันธ์และมิตรภาพ” ในกลุ่มคนสนิทที่บุญส่งได้รับจากอาจารย์ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง นับตั้งแต่สมัยเรียนหนังสือและช่วงเริ่มต้นชีวิตการทำงานด้านภาพยนตร์จนได้รับโอกาสเป็นผู้กำกับภาพยนตร์กระแสหลักเป็นครั้งแรกในชีวิต รวมทั้งเมื่อเกิดความตั้งใจที่จะสร้างภาพยนตร์นอกกระแสเพื่อที่จะแสดงออกความรู้สึกและอุดมการณ์ส่วนตัวได้อย่างอิสระเต็มที่ การช่วยเหลือเกื้อกูลจากคนใกล้ชิดทั้งภายในครอบครัวและมิตรภาพจากมิตรสหายนับเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยทำให้การสร้างสรรค์ภาพยนตร์นอกกระแสของบุญส่งก่อเกิดขึ้นจนเป็นผลสำเร็จ

ปัจจัยด้านการเมือง

ความแตกต่างของโครงสร้างทางชนชั้นในสังคมไทยที่เกิดจากนโยบายด้านการเมืองที่ถูกกำหนดโดยชนชั้นปกครอง นับว่ามีส่วนที่ส่งผลกระทบต่อสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของบุญส่งและญาติพี่น้องตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน แม้ภูมิหลังชีวิตของบุญส่งจะไม่ได้มีความสัมพันธ์กับปัจจัยด้านการเมืองจากการเข้าร่วมกิจกรรมทางการเมืองอย่างชัดเจน แต่จากสภาพแวดล้อมชีวิตญาติพี่น้องผู้ประกอบอาชีพทำนา ทำให้บุญส่งรับรู้ว่าปัจจัยด้านการเมืองส่งผลต่อวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนใกล้ชิดตนอย่างไรบ้าง โดยเฉพาะผลกระทบทางด้านสถานภาพทางเศรษฐกิจ ดังที่บุญส่งแสดง

ทัศนะไว้ว่า “*การเมืองกับผมมันแยกกันไม่ออก..ผมไม่ได้บ้าการเมือง แต่ผมมาจากครอบครัวยากจน เรารู้สึกว่าการเมืองที่ไม่ยุติธรรม มันกระทบคนจน*”

ปัจจัยด้านการเมืองไม่เพียงแต่จะส่งผลกระทบต่อสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของบุญส่งโดยตรงเท่านั้น แต่ปัจจัยด้านการเมืองยังมีส่วนในการครอบงำความคิดของกลุ่มคนในชุมชนที่บุญส่งใกล้ชิดซึ่งมีสถานะเป็นชนชั้นล่างให้ปฏิบัติตามกฎระเบียบและนโยบายทางด้านการเมืองของนักการเมืองหรือชนชั้นปกครอง ซึ่งกลุ่มชนชั้นปกครองล้วนใช้ปัจจัยด้านการเมืองเป็นเครื่องมือเพื่อแสวงหาหาผลประโยชน์ รวมทั้งปลูกฝังความคิดและอุดมการณ์ให้แก่กลุ่มคนในโครงสร้างสังคมส่วนล่าง

ความรู้สึกถูกกดขี่ทั้งจากบริบทเศรษฐกิจ การเมือง และชนชั้นที่กดทับสภาพชีวิตและสถานะความเป็นอยู่ของบุญส่งมาตลอดนับตั้งแต่ใช้ชีวิตในชนบท จึงมีส่วนที่ส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกนึกคิดของบุญส่งที่ก่อเป็นอุดมการณ์ส่วนตัวในปัจจัยด้านการเมือง จนเมื่อมีโอกาสสร้างภาพยนตร์ในแนวทางภาพยนตร์นอกกระแสที่สามารถนำเสนอเนื้อหาที่ต้องการได้อย่างอิสระ บุญส่งจึงนำความคิด อุดมการณ์ และประสบการณ์ส่วนตัวโดยเฉพาะประเด็นเรื่องความแตกต่างและความเท่าเทียมทางชนชั้น ปัญหาระบบบริหารราชการของรัฐ และปัญหาการคอรัปชั่น มานำเสนอผ่านเนื้อหาในภาพยนตร์ เพราะบุญส่งมีความคิดว่า กลุ่มคนชนชั้นล่างจำเป็นต้องมีความรู้เท่าทันปัจจัยด้านการเมืองที่ถูกประกอบสร้างขึ้นโดยกลุ่มคนชนชั้นปกครองผ่านทางวาทกรรมและนโยบายทางการเมือง เพื่อที่จะทำให้กลุ่มคนที่เป็นชนชั้นเดียวกับตนเกิดความรู้และไม่ถูกครอบงำทางความคิด บุญส่งจึงเลือกใช้ “สื่อภาพยนตร์นอกกระแส” เป็นเครื่องมือสำคัญในการต่อสู้ขัดขืนกับอุดมการณ์ของชนชั้นปกครอง และสร้างความรู้เพื่อไม่ให้คนชนชั้นเดียวกับตนถูกครอบงำจากปัจจัยด้านการเมือง

อย่างไรก็ตามแม้นับตั้งแต่ พ.ศ.2540 ที่การสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสจะได้รับความนิยมมากขึ้น จนกล่าวได้ว่าเป็นยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์นอกระแส และเป็นการเพิ่มช่องทางให้ผู้กำกับภาพยนตร์สามารถสร้างสรรค์รูปแบบและเนื้อหาได้อย่างมีอิสระมากกว่าภาพยนตร์กระแสหลัก แต่ช่วงเวลาดังกล่าวการนำเสนอด้านเนื้อหานั้นยังคงไม่สามารถมีอิสรภาพได้อย่างเต็มที่ เพราะถึงแม้ผู้สร้างจะมีเนื้อหาที่ดีแต่ก็ไม่สามารถนำไปสร้างเป็นภาพยนตร์ได้ เนื่องจากยังมีการกำกับควบคุมจากรัฐผ่าน “พระราชบัญญัติภาพยนตร์ ปี พ.ศ.2550” ที่รัฐใช้เป็นเครื่องมือสำคัญในการควบคุมเนื้อหาภาพยนตร์แทนการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์เหมือนในอดีตที่ผ่านมา

นอกจากการนำเสนอความคิดและอุดมการณ์ปัจจัยด้านการเมืองผ่านทางเนื้อหาในภาพยนตร์แล้ว แหล่งที่มาของทุนการสร้างนับเป็นปัจจัยสำคัญประหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับบริบททางด้านการเมืองที่ส่งผลต่อกระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบุญส่ง เมื่อพิจารณาจากแหล่ง

ทุนที่บุญส่งได้รับมาเพื่อสร้างภาพยนตร์บางเรื่องที่ได้รับทุนสนับสนุนจากหน่วยงานภาครัฐ โดยที่เนื้อหาภาพยนตร์ไม่จำเป็นต้องสอดคล้องกับนโยบายหรือส่งเสริมภาพลักษณ์ให้แก่รัฐผู้ให้ทุนสนับสนุน นับเป็นอีกแนวทางที่ช่วยทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์มีช่องทางในการหาแหล่งเงินทุนที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะแนวทางการสร้างในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสที่ผู้สร้างสามารถควบคุมปัจจัยการผลิตที่เป็นความคิดผ่านรูปแบบการสร้างและเนื้อหาของภาพยนตร์ที่สร้างได้อย่างอิสระโดยปราศจากการควบคุมจากชนชั้นนายทุนที่ครอบครองอุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลักในลักษณะผูกขาดและไม่เปิดโอกาสให้ชนชั้นอื่นมีพื้นที่ในการนำเสนอความคิดผ่านรูปแบบภาพยนตร์อันหลากหลาย

แต่หากพิจารณาในอีกแง่มุม การที่หน่วยงานภาครัฐให้ทุนสนับสนุนแก่สื่อมวลชน อย่างเช่นการให้เงินทุนแก่บุญส่งเพื่อนำไปสร้างภาพยนตร์นั้น อาจเป็นกลวิธีแอบแฝงการประชาสัมพันธ์ช่วยเผยแพร่นโยบายและภาพลักษณ์ของรัฐ รวมทั้งบางครั้งอาจมีการควบคุมเนื้อหาหากมีการกล่าวพาดพิงหรือส่งผลกระทบต่อปัจจัยด้านการเมืองและชนชั้นปกครอง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าแม้ภาครัฐที่เป็นส่วนหนึ่งของปัจจัยด้านการเมืองจะให้การ “ส่งเสริมและสนับสนุน” สื่อภาพยนตร์ผ่านการให้เงินทุน แต่ในขณะเดียวกันบริบททางการเมืองของประเทศไทยในสภาพแวดล้อมและบรรยากาศทางการเมืองที่อยู่ในสภาวการณ์ตึงเครียดและเกิดการเปลี่ยนแปลงบ่อยครั้งนับเป็นปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อ “การโฆษณาชวนเชื่อและการควบคุม” จากภาครัฐ โดยเฉพาะนับตั้งแต่เกิดวิกฤตการณ์ทางการเมืองความขัดแย้งระหว่างกลุ่มการเมืองที่สนับสนุนและกลุ่มที่ต่อต้านรัฐบาลสมัยทักษิณ ชินวัตร ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ตั้งแต่ พ.ศ.2544 เป็นต้นมา ส่งผลให้รัฐควบคุมสื่อมวลชนรวมทั้งสื่อภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการเมืองอย่างเข้มงวดผ่านทั้งทางพระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ.2473 และ พระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ.2550 ทำให้บุญส่งที่แม้จะมีความคิดที่ต้องการจะนำเสนอความคิดและอุดมการณ์ด้านการเมืองอย่างเป็นอิสระ แต่ด้วยปัจจัยด้านการเมืองในช่วงเวลาดังกล่าว บุญส่งจึงต้องสร้างสรรค์ภาพยนตร์ภายใต้ “ข้อจำกัด” โดยมีรัฐที่เป็นทั้ง “ผู้สนับสนุน” ด้านเงินทุนควบคู่ไปกับเป็น “ผู้ควบคุม” ด้านเนื้อหาไปพร้อมกัน

ปัจจัยด้านเทคโนโลยีและโลกาภิวัตน์

บุญส่งเริ่มต้นหาช่องทางเข้าทำงานในวงการภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ พ.ศ.2535 ภายหลังสำเร็จการศึกษา ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เขาแสดงความเห็นว่าการเข้าทำงานในวงการภาพยนตร์ไทยในสมัยนั้นเป็นเรื่องที่ยากลำบาก เพราะนอกจากจะมีอุปสรรคขวางกั้นหลายประการทั้งจากปัจจัยด้านการเมืองและเศรษฐกิจในขณะนั้นที่เกิดการรัฐประหารโดยคณะรักษาความสงบเรียบร้อยแห่งชาติ (รสช.) ใน พ.ศ.2534 ทำให้เศรษฐกิจประเทศไทยหยุดชะงักจากบริบททางด้านการเมือง และจากบริบทจากกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อที่ทำให้ผู้คนมีทางเลือกในการเปิดรับชมความบันเทิงมากขึ้น

นอกเหนือจากการชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีทำให้ผู้ชมสามารถรับชมรายการละครจากสื่อโทรทัศน์และภาพยนตร์ได้ภายในบ้านจากเครื่องเล่นวีดีโอเทป ความนิยมของสื่อดังกล่าวมีส่วนทำให้ธุรกิจภาพยนตร์ไทยซบเซา ส่งผลให้โอกาสในการเข้าสู่วงการภาพยนตร์ไทยของบุญส่งลดน้อยลงนอกเหนือจากอุปสรรคด้านอื่นๆ ที่บุญส่งต้องประสบจากบริษัทสร้างภาพยนตร์ระบบสตูดิโอ ระบบดารา และเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์ในสมัยนั้นที่ต้องใช้งบลงทุนสูงและทีมงานเป็นจำนวนมาก

ช่วงเวลาดังกล่าวแม้วงการภาพยนตร์ไทยกระแสหลักกำลังเข้าสู่สภาวะซบเซา แต่ในวงการภาพยนตร์นอกกระแสกำลังอยู่ในยุคของการบ่มเพาะและแสวงหารูปแบบ เป็นยุคที่มีความเคลื่อนไหวสำคัญอยู่ที่สถาบันทางวัฒนธรรมต่างๆ ที่นอกจากจะเป็นสถานที่รวมตัวของกลุ่มคนที่มีความสนใจภาพยนตร์ ยังมีบทบาทสำคัญในการช่วยผลักดันให้เกิดกิจกรรมการเคลื่อนไหวและสร้างภาพยนตร์นอกกระแสอันหลากหลายในเวลาต่อมา

บุญส่งเป็นหนึ่งในกลุ่มเคลื่อนไหวทางภาพยนตร์ที่รวบรวมสมาชิกจากผู้ที่คอยติดตามชมภาพยนตร์ตามสถาบันวัฒนธรรมต่างๆ ร่วมกันก่อตั้ง “กลุ่มทวารกลับหัว” เพื่อสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบของตนเองโดยไม่ตกอยู่ภายใต้การควบคุมของนายทุน แม้สมาชิกในกลุ่มส่วนใหญ่จะไม่ได้จบการศึกษาศาสตร์ด้านภาพยนตร์โดยตรง แต่กลุ่มดังกล่าวค่อยๆ บ่มเพาะประสบการณ์ส่งผลงานภาพยนตร์เข้าประกวดตามงานเทศกาลต่างๆ อย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะบุญส่งที่ได้รับรางวัลจาก “หนังสั้น” หลายเรื่อง กระทั่งชื่อของบุญส่งเริ่มเป็นที่รู้จักและได้รับการยอมรับมากขึ้นจนได้รับโอกาสกำกับภาพยนตร์กระแสหลักในเวลาต่อมา

นอกจาก “หนังสั้น” จะเป็นปัจจัยสำคัญที่มีส่วนเพิ่มโอกาสการเข้าสู่วงการภาพยนตร์กระแสหลักให้แก่บุญส่ง กระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อการเปลี่ยนผ่านเทคโนโลยีการถ่ายทำภาพยนตร์จากระบบอนาล็อคสู่ระบบดิจิทัล นับเป็นปัจจัยสำคัญอีกประการที่ทำให้บุญส่งค้นพบ “เครื่องมือ” การสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่เหมาะสมกับตนเองโดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพานายทุนและบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ เพราะเทคโนโลยีการถ่ายทำระบบดิจิทัลช่วยลดงบประมาณการสร้างและมีความสะดวกสบายกว่าการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยฟิล์มเป็นอย่างมาก

กระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อนับเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อแนวความคิดและแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบุญส่งในเวลาต่อมาทั้งในด้าน “ความคิด อุดมการณ์” และ “วิธีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์รูปแบบเฉพาะตน” เนื่องจากการที่บุญส่งเข้าร่วมชมภาพยนตร์และพบปะผู้คนที่มีอุดมการณ์ด้านภาพยนตร์ใกล้เคียงกันผ่านสถาบันทางวัฒนธรรมและเทศกาลหนังสั้นต่างๆ ทำให้บุญส่งได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นและพบประสบการณ์ใหม่ๆ จากการชมภาพยนตร์อันหลากหลายอันเป็นปัจจัยที่มีส่วนบ่มเพาะและปลูกฝัง “มิติด้านความคิดและอุดมการณ์” เกี่ยวกับการสร้าง

ภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสในเวลาต่อมา ขณะที่วิธีการสร้างสรรค์ภาพยนตร์รูปแบบเฉพาะตน การไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อใน “มิติด้านเทคโนโลยี” จากรูปแบบการถ่ายทำด้วยฟิล์มสู่ระบบดิจิทัล นับเป็นการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีครั้งสำคัญที่ช่วยทำให้บุญส่งค้นพบเครื่องมือที่เหมาะสมกับแนวความคิดและอุดมการณ์การสร้างภาพยนตร์ของตนเอง รวมทั้งนำอุปกรณ์และเทคโนโลยีความก้าวหน้าที่ถูกบุญส่งใช้เป็นเครื่องมือต่อสู้ขัดขืน ก่อ “กบฏ” ต่อกระบวนการสร้างภาพยนตร์ระบบนายทุนผ่านบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก

อย่างไรก็ตามปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่มีส่วนส่งเสริมและผลักดันจนบุญส่งสามารถเป็นผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสได้สำเร็จก็คือ “สายสัมพันธ์และมิตรภาพระหว่างกลุ่มเพื่อน” ที่มีอุดมการณ์และแนวทางการสร้างภาพยนตร์ที่คล้ายคลึงกันนับตั้งแต่สมัยที่บุญส่งสำเร็จการศึกษาแล้วรวมตัวกับเพื่อนก่อตั้งกลุ่มทวารกลับหัว เพื่อสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบที่แปลกใหม่ รวมทั้งการร่วมมือกับกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสรุ่นบุกเบิก จัดทำเว็บไซต์ “Thaishortfilm” ขึ้นเพื่อเป็นช่องทาให้คนทำหนังสั้นใช้เป็นสื่อในการส่งเสริมการสร้างภาพยนตร์ของคนทำหนังสั้นได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในชุมชนออนไลน์ที่เริ่มก่อตัวขึ้นจากกระแสความก้าวหน้าของโลกาภิวัตน์ด้านสื่อในยุคสมัยนั้น

กระทั่งในเวลาต่อมาแม้เครื่องมืออุปกรณ์การสร้างภาพยนตร์จะถูกพัฒนาจากยุคฟิล์มสู่ระบบดิจิทัลเต็มรูปแบบ ซึ่งช่วยทำให้การสร้างภาพยนตร์มีความสะดวกสบายและใช้งบประมาณการสร้างที่ลดลงกว่าเดิม หากบุญส่งยังคงประสบปัญหาเรื่องการหาแหล่งเงินทุน แต่ด้วยสายสัมพันธ์และมิตรภาพ หรือ “connection” ที่เกิดขึ้นจากการรวมตัวกันระหว่างเพื่อนฝูงที่มีอุดมการณ์ด้านภาพยนตร์คล้ายคลึงกัน บุญส่งก่อตั้ง “กลุ่มปลาเป็นว่ายทวนน้ำ” ขึ้นมาเพื่อรวมกลุ่มคนที่ต้องการสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบที่ตนต้องการอย่างมีอิสระปราศจากการควบคุมและครอบงำโดยบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ ซึ่งความช่วยเหลือเกื้อกูลกันระหว่างกลุ่มเพื่อนผู้มีอุดมการณ์เดียวกันนี้นับเป็น “เครื่องมือสำคัญ” ยิ่งเสียกว่าเครื่องมืออันทันสมัยและมีราคาแพงที่ช่วยทำให้บุญส่งสามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในรูปแบบที่ตนต้องการอย่างมีอิสระได้จนเป็นผลสำเร็จ

2. การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส : ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์

ภูมิหลังธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์

ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ (กอล์ฟ) เกิดเมื่อวันที่ 23 ตุลาคม 2516 เป็นชาวจังหวัดนครราชสีมา เดิมมีชื่อจริงว่า ชุมพล ทองทาบ จุดเปลี่ยนครั้งสำคัญในชีวิตของธัญญ์วารินเกิดขึ้นระหว่างเรียนชั้น

มัธยมศึกษาตอนปลาย ที่โรงเรียนราชสีมาวิทยาลัย ชั้นปีที่ 5 มีกิจกรรมการแข่งขันประกวดละครเวทีภาษาอังกฤษระดับจังหวัด ถึงแม้ไม่มีประสบการณ์ด้านละครมาก่อน แต่ด้วยความสนใจประกอบกับความต้องการแสดง “ตัวตนที่แท้จริงซึ่งไม่สามารถแสดงออกในชีวิตจริงได้” ธัญญ์วาริน จึงตัดสินใจทำละครภาษาอังกฤษเรื่อง *ขุนช้าง ขุนแผน* ตอน *นางวันทอง* โดยรับหน้าที่ทั้งเขียนบทกำกับการแสดง และแสดงเป็นนางเอก นางวันทอง ด้วยตัวเอง

> *“สิ่งที่ทำให้ชีวิตเปลี่ยนก็คือ การทำละครเวที..จำได้เลยว่าเรื่องที่มันผุดขึ้นมาในสมองที่เรา อยากทำที่สุด อยากเป็นที่สุดก็คือ อยากเป็นผู้หญิงสวย ผู้ชายมารุมแย่ง ก็เลยเขียนเรื่องขุนช้าง ขุนแผน ตอน นางวันทอง เพราะนางวันทองสวย และมีขุนช้างขุนแผนมาแย่งกัน ตอนนั้นรู้สึกว่าฟินมาก”* (Light you up, 13 ธันวาคม 2555)

ธัญญ์วารินเข้าศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยขอนแก่น คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น วิชาเอกภาษาฝรั่งเศส วิชาโทภาษาอังกฤษ หลังสำเร็จการศึกษา อาจารย์สอนการแสดงที่ธัญญ์วารินเคยช่วยงานละครที่มหาวิทยาลัย ชักชวนให้มาร่วมทำงานเป็นครูสอนการแสดงและการละคร แต่ความฝันอันแท้จริงของธัญญ์วารินในขณะนั้นไม่ใช่การเป็นครูสอนการแสดง หากคือการได้เป็น..นักแสดงอาชีพ

> *“เราบอกครูเลยว่า ครูคะ อาชีพแรกที่หนูไม่คิดจะเป็นเลยก็คือครูคะ เพราะฉะนั้นหนูขอเข้ากรุงเทพ หนูอยากเป็น..ดารา*” (Light you up, 13 ธันวาคม 2555)

ธัญญ์วารินเดินทางเข้ากรุงเทพฯ และมีโอกาส “แคสติ้ง” ทดสอบการแสดงให้กับละครเวทีเรื่อง *วิมานเมือง* (2540) (นำแสดงโดยสินจัย เปล่งพานิช) แม้จะได้รับการคัดเลือกจนเข้าถึงรอบสุดท้ายการคัดตัวนักแสดง แต่ท้ายที่สุดก็ไม่ได้รับการคัดเลือกให้ร่วมแสด เนื่องจากเป็นละครเพลงแนวมิวสิคคัล แต่ธัญญ์วารินไม่สามารถร้องเพลงและเล่นเปียโนตามที่ทางผู้สร้างต้องการได้ ความหวังที่จะได้เป็นนักแสดงอาชีพเพื่อก้าวขึ้นไปสู่ดาราทำงานในวงการบันเทิงจึงยังไม่ประสบความสำเร็จ ในที่สุด “ครูสอนการแสดงผู้อยากผันตัวเป็นดารา” (ล้วงลับสลับไต, 17 มกราคม 2558) จึงต้องเดินทางกลับบ้านที่จังหวัดนครราชสีมาประกอบอาชีพเป็นครูสอนภาษาอังกฤษที่วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา แล้วย้ายมาสอนที่วิทยาลัยเทคนิค นครราชสีมาต่อเป็นเวลาร่วม 7 ปี จนกระทั่งเมื่อบริษัทสร้างละครค่ายใหญ่แห่งหนึ่งที่ธัญญ์วารินเคยไปลองคัดเลือกนักแสดงเมื่อหลายปีก่อน ติดต่อกลับให้ธัญญ์วารินมาเล่นละครโทรทัศน์ฟอร์มใหญ่ เรื่อง *ชายไม่จริงหญิงแท้* (2541)

"จะขอลาออกทุกเทอม ทุกปี อยากที่จะกลับเข้าวงการให้ได้ในตอนนั้น พอสอนเทคนิคผ่านได้ปีนึง แอ็กแซกโทรมาชวนเล่นละคร "ชายไม่จริงหญิงแท้" ช่อง 3 เป็นละครเรื่องแรก เราก็ไว้หนวดเครา นึกว่าจะให้แสดงเป็นผู้ชาย แต่เค้าให้เล่นตัวอิจฉาเป็นกะเทยแต่งหญิง ตบกับแหม่ม แคทลียา แมคอินทอช" (ล้วงลับสลับไต, 17 มกราคม 2558)

แม้จะได้รับโอกาสเล่นละครเรื่องดังร่วมกับดารานำผู้มีชื่อเสียง จนเส้นทางชีวิตในวงการบันเทิงของธัญญ์วารินคล้ายจะกลับมามีความหวังอีกครั้ง แต่สิ่งที่ไม่คาดคิดก็บังเกิดขึ้นเมื่อรัฐบาลสมัยนั้น (นายชวน หลีกภัย ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี สมัยที่สอง ระหว่างปี พ.ศ.2540-2544) ออกคำสั่ง "ไม่ให้ตัวละครเพศที่สามออกรายการโทรทัศน์" รวมทั้งละครโทรทัศน์ เนื่องจากเห็นว่าจะเป็นตัวอย่างที่ไม่ดีแก่เด็กและเยาวชนที่ได้รับชม ทำให้ธัญญ์วารินที่หลังจากประสบความสำเร็จจากละครเรื่อง *ชายไม่จริงหญิงแท้* คิดจะเลิกอาชีพครูเพื่อมาเป็นนักแสดงเต็มตัว และกำลังได้รับการติดต่อให้เล่นละครเรื่องต่อไป (ละครโทรทัศน์เรื่อง *ยอดยาหยี*) ต้องระงับความคิดดังกล่าวไว้ก่อน เนื่องจากนโยบายของรัฐส่งผลกระทบต่อนโยบายและการทำงานขององค์กรสื่อมวลชนโดยเฉพาะสื่อโทรทัศน์ที่ควบคุมประเด็นดังกล่าวเข้มงวดมากยิ่งขึ้น ทำให้ให้ธัญญ์วารินไม่สามารถก้าวเดินในเส้นทางสายบันเทิงได้อีกต่อไป จนต้องกลับบ้านมาประกอบอาชีพเป็นครูเช่นเดิม

"เรื่องนี้รัฐบาลห้ามให้กระเทยออกทีวี นายกฯ ส่งจดหมายมาว่า ห้ามกะเทยออกทีวี เพราะจะเป็นตัวอย่างที่ไม่ดีแก่เด็กและเยาวชน เราถูกนำมาใช้เป็นตัวอย่าง แล้วก็โดนแบน..เลยต้องกลับบ้านมาเป็นอาจารย์สอนหนังสือ" (เจาะใจ ช่อง 5, 25 เมษายน 2555)

ช่วงเวลาที่กลับมาเป็นครูสอนหนังสืออีกครั้ง ได้เกิดจุดเปลี่ยนสำคัญในชีวิตเมื่อธัญญ์วารินเปิดหนังสืออ่านเจอข้อความ "ประกวดหนังสั้นประเทศไทย ครั้งที่ 4" จึงเกิดความสนใจและตัดสินใจว่าจะสร้างหนังสั้นส่งเข้าร่วมประกวด

"สนใจว่าหนังสั้นคืออะไร จะคล้ายกับตอนเราเล่นละครเวที หรือละครทีวีหรือเปล่า เลยลองเขียนบทดู" (Light you up, 13 ธันวาคม 2555)

แหวน (2544) หนังสั้นเรื่องแรกในชีวิตของธัญญ์วารินเสร็จได้รับประกาศนียบัตรชมเชยจากการประกวดภาพยนตร์สั้น ครั้งที่ 4 ซึ่งจัดโดยหอภาพยนตร์ไทย (ในเวลาต่อมาภาพยนตร์เรื่อง *แหวน* ถูกหอภาพยนตร์ไทยจัดให้เป็นหนึ่งในร้อยภาพยนตร์ที่คนไทยควรดู) หลังจากนั้นธัญญ์วารินได้สร้างภาพยนตร์สั้นเรื่องต่อมา *เปลือก* (2545) ที่นอกจากจะได้รับรางวัลจากการ

ประกวดภาพยนตร์สั้นภายในประเทศแล้ว *เปลือก* ยังถูกรับเลือกให้เป็นตัวแทนประเทศไทยไปประกวดเทศกาลภาพยนตร์สั้นที่ประเทศฝรั่งเศสใน ค.ศ.2003 (พ.ศ.2546)

หลังจากประสบความสำเร็จจากการสร้างหนังสั้น ทำให้ธัญญ์วาริน "หลงรักภาพยนตร์" จนนำมาสู่การตัดสินใจครั้งสำคัญในชีวิต เมื่อธัญญ์วารินตัดสินใจอย่างเด็ดขาดที่จะลาออกจากงานประจำอาชีพครู เดินทางเข้ากรุงเทพฯ เพื่อทำตามความฝันตนเองอีกครั้ง เพียงแต่มิใช่เพื่อการได้เป็นดารานักแสดง หากแต่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์

> *"นับตั้งแต่ แหวน เรื่องแรกที่ประกวดไปก็ส่งผลต่อตัวเราเลย เพราะพอกลับมาจะลาออกจากครูเลย เพื่อมาเป็นผู้กำกับหนัง เหมือนได้แต่งงาน ได้เจอผู้ชายสักคนแล้วเราอยากใช้ชีวิตด้วยไปจนตลอดชีวิต เลยบอกทุกคนว่าจะลาออกจากครู มาเป็นผู้กำกับหนังที่กรุงเทพฯ"* (ล้วงลับสลับไต, 17 มกราคม 2558)

ธัญญ์วารินลาออกจากอาชีพครู เดินทางเข้ากรุงเทพฯ อีกครั้งพร้อมกับวีดีโอเทปหนังสั้น 2 เรื่องที่ได้รับรางวัล และบทภาพยนตร์ที่เขียนไว้อีกมากมาย พยายามเข้าไปติดต่อกับบริษัทสร้างภาพยนตร์และบริษัทสร้างละครโทรทัศน์หลายแห่ง แต่กลับได้รับการปฏิเสธจากจากบริษัททุกแห่ง

> *"พอกลับมาจากฝรั่งเศสแล้วเราก็ลาออกจากครู ด้วยความคิดความฝันเลยว่าเราต้องได้เป็นผู้กำกับหนังใหญ่แน่นอน ก็ลาออกจากครูมากรุงเทพฯ เลย หอบหนังสั้น 2 เรื่อง บทหนัง บทละคร เข้าไปทั้งโปรดักชั่นโทรทัศน์และก็บริษัทภาพยนตร์ ปรากฏว่าไม่มีใครเอา เขางงว่าหนังสั้นคืออะไรหรอ 10 ปีที่แล้ว ได้รางวัลหนังสั้นมาแล้วยังไงหรอ อยู่ๆ จะเข้าไปเป็นผู้กำกับหนังเลยมันก็ไม่ได้"*
> (Talk secret, 14 สิงหาคม 2555)

ธัญญ์วารินทำงานทุกประเภทเพื่อรอวันจะมีโอกาสได้เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ จนกระทั่งภายหลังจากทำงานเบื้องหลังและเป็นนักแสดงตัวประกอบให้ภาพยนตร์หลายเรื่อง เช่น *อสุจ๊าก* (2549), *Wonderful town* (2550), *แต๋วเตะตีนระเบิด* (2552) และ *หอแต๋วแตก 2* (2552) ในที่สุดธัญญ์วารินจึงมีโอกาสกำกับภาพยนตร์เป็นครั้งแรกในชีวิตชื่อเรื่อง *ตายโหง ตอน ศพแทงค์น้ำ* (2553) แต่แม้จะเป็นผู้กำกับภาพนยนตร์ กระแสหลักเพื่อหาเลี้ยงชีพ ขณะเดียวกันธัญญ์วารินยังคงมีความต้องการที่จะเล่าเรื่องราวที่ตนต้องการอยากจะเล่าจริงๆ เช่นเดียวกับเมื่อครั้งสร้างภาพยนตร์สั้นโดยเฉพาะประเด็น "ความหลากหลายทางเพศ" ซึ่งเป็นเนื้อหาที่ยากต่อการสร้างในรูปแบบภาพยนตร์กระแสหลักที่คำนึงถึงผู้ชมกลุ่มใหญ่เป็นหลัก ธัญญ์วารินจึงค่อยๆ วางแผนเตรียมความพร้อมจนกระทั่งสามารถสร้างภาพยนตร์ขนาดยาวในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสเรื่องแรกของตนเองได้เป็นผลสำเร็จชื่อเรื่องว่า *Insects in the backyard* (2553) (เจาะใจ ช่อง 5, 25 เมษายน 2555)

ภายหลังจากนั้นธัญญ์วารินยังคงทำงานอันหลากหลายในวงการสื่อสารมวลชนทั้งเป็นนักแสดง ผู้เขียนบท ผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งรูปแบบภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแสจนกระทั่งถึงปัจจุบัน

ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ : ชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยี

ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ : ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านการเมือง

ภายหลังสำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยขอนแก่น ธัญญ์วารินเดินทางเข้ากรุงเทพฯ เพื่อหาช่องทางทำงานเป็นนักแสดง แต่เมื่อไม่ประสบความสำเร็จ จึงเดินทางกลับบ้านมาทำงานเป็นครูสอนหนังสือที่จังหวัดนครราชสีมาเป็นเวลาร่วมเจ็ดปี แต่ธัญญ์วารินไม่เคยลืมความฝันของตนเอง *“สอนไป 7 ปี แต่ไม่เคยลืมความฝันอยากเข้าวงการ”* จนกระทั่งเมื่อบริษัทสร้างละครค่ายใหญ่แห่งหนึ่งที่ธัญญ์วารินเคยไปลองคัดเลือกนักแสดงเมื่อหลายปีก่อน ติดต่อกลับให้ธัญญ์วารินมาเล่นละครโทรทัศน์ฟอร์มใหญ่ เรื่อง *ชายไม่จริงหญิงแท้* เมื่อพ.ศ.2541

> *“จะขอลาออกทุกเทอม ทุกปี อยากที่จะกลับเข้าวงการให้ได้ แอ็กแซก โทรมาชวนเล่นละคร “ชายไม่จริงหญิงแท้” ช่อง 3 เป็นละครเรื่องแรก เราก็ไว้หนวดเครา นึกว่าจะให้แสดงเป็นผู้ชาย แต่เค้าให้เล่นตัวอิจฉาเป็นกะเทยแต่งหญิง ”*
> (Entertainment Now, ช่องโมโน 29, 17 กรกฎาคม 2558)

แม้จะได้รับโอกาสเล่นละครเรื่องดังจนเส้นทางชีวิตในวงการบันเทิงของธัญญ์วารินดูเหมือนว่าจะกลับมามีความหวังอีกครั้ง แต่สิ่งที่ไม่คาดคิดก็เกิดขึ้นเมื่อรัฐบาลสมัยนั้น (นายชวน หลีกภัย ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี สมัยที่สอง ระหว่างปี พ.ศ.2540-2544) ออกคำสั่ง “ไม่ให้เพศที่สามปรากฏตัวในโทรทัศน์” รวมทั้งละครโทรทัศน์ เนื่องจากเห็นว่าจะเป็นตัวอย่างที่ไม่ดีแก่เด็กและเยาวชนที่ได้รับชม *“เรื่องนี้รัฐบาลห้ามให้กะเทยออกทีวี นายกฯ ส่งจดหมายมาว่าห้ามกะเทยออกทีวี เพราะจะเป็นตัวอย่างที่ไม่ดีแก่เด็กและเยาวชน เราถูกนำมาใช้เป็นตัวอย่าง แล้วก็โดนแบน ”* (เจาะใจ ช่อง 5, 25 เมษายน 2555) ทำให้ธัญญ์วารินที่หลังจากประสบความสำเร็จจากละครเรื่อง *ชายไม่จริงหญิงแท้* คิดจะเลิกอาชีพครูเพื่อมาเป็นนักแสดงเต็มตัว ต้องระงับความคิดดังกล่าวไว้ เนื่องจากนโยบายที่เปรียบเสมือนเป็น “การกีดกันความหลากหลายทางเพศ” ของรัฐส่งผลกระทบต่อนโยบายสื่อมวลชนโดยเฉพาะสื่อโทรทัศน์ที่ควบคุมประเด็นดังกล่าวเข้มงวดมากยิ่งขึ้น ธัญญ์วารินจึงไม่สามารถเป็นนักแสดงอาชีพดังที่ต้องการจนต้องกลับบ้านมาประกอบอาชีพครูเช่นเดิม

> *“พอละครดัง (ชายไม่จริงหญิงแท้) จะลาออกจากงานแล้วมาเล่นละครเรื่องยอดยาหยี แต่เล่นแบบสับสนเพราะทีวีซีเรียสเรื่องกะเทยออกทีวี...อย่างพี่*

โหน่ง วสันต์ต้องพูดครับๆ ตอนเล่นละครอยู่ช่วงหนึ่ง เพราะต้องแอ็บเป็นผู้ชาย เลยต้องกลับบ้านมาเป็นอาจารย์สอนหนังสืออีกครั้ง" (Entertainment Now, ช่องโมโน 29, 17 กรกฎาคม 2558)

หลังจากบ่มเพาะประสบการณ์ทำงานหลากหลายประเภททั้งสื่อโทรทัศน์และสื่อภาพยนตร์ ในที่สุดธัญญ์วารินสามารถสร้างภาพยนตร์นอกกระแสขนาดยาวเรื่องแรกได้เป็นผลสำเร็จด้วยการหาทุนสร้าง เขียนบท กำกับ และนำแสดงด้วยตนเอง แต่ภาพยนตร์ที่นำเสนอความหลากหลายทางเพศ เรื่อง *Insects in The Backyard* (2553) กลับประสบปัญหาอันเกิดจากบริบททางด้านการเมืองการปกครองจากภาครัฐอีกครั้งนับตั้งแต่ที่ธัญญ์วารินเคยถูกกีดกันไม่ให้ปรากฏตัวในสื่อโทรทัศน์เนื่องจากการแสดงตัวตนเป็นคนเพศที่สาม

Insects in The Backyard ออกฉายครั้งแรกในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติแวนคูเวอร์ 2010 ต่อมาได้เข้าฉายในเทศกาลภาพยนตร์โลกกรุงเทพฯ ครั้งที่ 8 (พฤศจิกายน พ.ศ.2553) ภายหลังการฉายภาพยนตร์เป็นครั้งแรกในไทย ภาพยนตร์ถูกคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวีดิทัศน์พิจารณาให้ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวได้รับ "เรตห้ามฉาย" มีคำสั่ง "ไม่อนุญาตให้ฉาย" ในราชอาณาจักรไทยตามพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ.2551 มาตรา 29 เนื่องจากมีเนื้อหาขัดต่อความสงบเรียบร้อยหรือศีลธรรมอันดีของประชาชน (ประชาไท, พฤศจิกายน 2553)

"เป็นหนังที่มีความตั้งใจดีที่จะบอกสังคมว่า โลกใบนี้มันอยู่กันด้วยความแตกต่างหลากหลาย เราควรจะหยุดที่จะตัดสินคนจากรสนิยมได้แล้ว แต่คณะกรรมการจัดเรตติ้งไม่เห็นด้วย เห็นว่ากระทบกระเทือนความมั่นคงของชาติและศีลธรรมอันดีของประเทศไทย" (ล้วงลับสลับไต, 17 มกราคม 2558)

คณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวีดิทัศน์ให้เหตุผลถึงกรณีระงับการฉายภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวว่า "มีฉากโป๊ปรากฏในภาพยนตร์ยาว 3 วินาที" และมีคณะกรรมการบางท่านให้ความเห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้มีฉากเห็นอวัยวะเพศของตัวละคร เป็นสื่อลามกอนาจาร ซึ่งผิดกฎหมายอาญามาตรา 287 จึงไม่สามารถอนุญาตให้ฉาย (ประชาไท, เมษายน 2554)

"เรื่องนี้โดนแบนเพราะฉากเดียว คือ ตัวละครกำลังนั่งดูหนังโป๊ แล้วกล้องแพนไปเห็นหนังโป๊สามวินาที ตอนแรกไม่พูดเรื่องนี้แต่บอกเป็นเรื่องหมิ่นเหม่ ศีลธรรม ชักจูงไปในทางที่ผิด ใส่ชุดนักเรียน แต่เราขอเรต ฉ.20 ฉากเหล่านี้มันนำเสนอได้ตาม พรบ.หนัง สุดท้ายเค้าก็ยกเอาฉากหนังสามวิ ทำให้หนังทั้งเรื่องเป็นหนังโป๊ไปเลย" (เจาะใจ, 25 เมษายน 2555)

ธัญญ์วารินกล่าวว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้มีผู้ชมกลุ่มเป้าหมายชัดเจนอยู่แล้วว่าจะสร้างให้ผู้ชมที่มีอายุสูงกว่า 20 ปีขึ้นไป นั่นคือ เรท ฉ.20 โดยมีจุดประสงค์เพื่อต้องการสะท้อนปัญหาสังคม

ตั้งคำถามให้สังคมช่วยกันค้นหาคำตอบและแนวทางแก้ไขปัญหา แต่กลายเป็นว่าคณะกรรมการพิจารณาฯ กลับไม่เข้าใจแก่นแท้ที่ภาพยนตร์ต้องการสื่อ มองเจตนาตนผิดว่าสร้างสื่อที่เป็นอันตรายเผยแพร่สู่สังคม

> *"ทำไมคนที่เป็นคณะกรรมการเรทติ้ง เขาถึงไม่เข้าใจหนังเรา คิดว่าเป็นอันตรายต่อสังคม ทั้งๆที่ หนังโป๊ทุกคนสามารถคลิกดูได้ หนังโป๊ผิดกฎหมาย แต่ว่าทุกคนหาดูได้ง่ายมาก ถ้าอยากทำหนังโป๊คงทำรวยไปแล้ว แต่เราไม่ได้ทำหนังโป๊ เราทำหนังที่มันสะท้อนและตั้งคำถามกับสังคม"* (Talk secret, 14 สิงหาคม 2555)

แม้ตัวแทนจากกระทรวงวัฒนธรรมจะมีข้อเสนอให้ธัญญ์วารินพิจารณาว่า หากตัดฉากโป๊สามวินาทีออก คณะกรรมการจะพิจารณาใหม่เพื่อให้ภาพยนตร์ไม่ต้องถูกระงับการฉาย แต่ธัญญ์วารินยืนยันที่จะไม่ตัดฉากดังกล่าวออกอย่างเด็ดขาด เพราะตนมีสิทธิ์ในการนำเสนอความคิดและควรให้ประชาชน "มีสิทธิ์เลือกที่จะดู ไม่ดู" ได้ด้วยตัวเอง และภาพยนตร์เรื่องนี้เปรียบดั่งลูกที่ใช้เวลาฟูมฟักมาถึงสองปีด้วยความบริสุทธิ์ใจ แต่เมื่อคลอดออกมากลับต้องถูก "กระทืบให้ตาย" ต่อหน้าต่อตา (ประชาไท, กุมภาพันธ์ 2554)

> *"ทุกวันนี้มีน้อยคนที่จะรู้สึกว่าโดนลิดรอนสิทธิเสรีภาพในการที่เราจะเลือกดูหนังสักเรื่องหนึ่ง หรือเรากำลังเสียสิทธิการไม่เลือกดู คือคนมักจะรู้สึกว่าเราเสียสิทธิตอนที่ไม่สามารถเลือกได้ใช่ไหม แต่เรามักจะลืมว่ากำลังเสียสิทธิการที่จะไม่ดู เรามีสิทธิที่จะไม่ดูหนังเรื่องนี้ แต่เรากลับไม่มีสิทธิ์ที่จะเลือกด้วยซ้ำ ...พระราชบัญญัติภาพยนตร์ไทยฉบับนี้เป็นการริดรอนสิทธิเสรีภาพความคิดของคนในสังคม ทั้งคนทำและคนดู เพราะฉะนั้นมันต้องเพื่อส่งเสริมและสนับสนุนสิ ไม่ใช่เพื่อลิดรอนสิทธิเสรีภาพ"* (Talk secret, 14 สิงหาคม 2555)

จากประสบการณ์ชีวิตที่เกิดขึ้นกับธัญญ์วาริน อย่างเช่นการกีดกันเพศที่สามไม่ให้ออกสื่อโทรทัศน์ เป็นปรากฏการณ์ที่ไม่ได้เพิ่งเกิดขึ้นในช่วงที่ธัญญ์วารินเริ่มเข้าวงการโทรทัศน์ หากแต่มีมานับตั้งแต่ปี พ.ศ.2537 โดยกระทรวงวัฒนธรรมได้ออกกฎกระทรวง ฉบับที่ 14 ข้อ (5) (7) (8) เพื่อจัดระเบียบกลุ่มคนรักร่วมเพศว่า ห้ามนักแสดง ผู้จัดละคร พิธีกร ที่มีพฤติกรรมเบี่ยงเบนทางเพศออกโทรทัศน์ ด้วยเหตุผลเชิงจิตวิทยาด้านการเลียนแบบ (รัตนะ แซ่เตีย, 2550, น. 3) ทำให้การสร้างละครโทรทัศน์ช่วงก่อนปี พ.ศ.2540 ที่แม้จะมีละครโทรทัศน์ที่กล่าวถึงตัวละครเพศที่สามบ้าง อย่างเช่นเรื่อง *น้ำตาลไหม้* (2526) และ *ปัญญาชนก้นครัว* (2529) แต่ก็เป็นในลักษณะที่ไม่ค่อยถูกกล่าวถึงหรือได้รับความนิยมเท่าใดนัก (พัฒนพล วงษ์ม่วง, 2559, น. 103) จนกระทั่งเมื่อเข้าสู่ช่วงปี พ.ศ.2540 แม้ละครโทรทัศน์ที่มีตัวละครหรือเรื่องราวเกี่ยวกับเพศที่สามจะได้รับความนิยมมากขึ้น

อย่างเช่นละครโทรทัศน์เรื่อง *รักไร้อันดับ* (2540), *ท่านชายกำมะลอ* (2540), *ซอยปรารถนา* 2500 (2541), *กามเทพเล่นกล* (2541) และ *ชายไม่จริงหญิงแท้* (2541) แต่ในช่วงเวลาดังกล่าวนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 ปัญหาเรื่อง “โรคเอดส์” ที่แพร่หลายมากขึ้นในประเทศไทยโดยเฉพาะในกลุ่มคนเพศที่สาม ทำให้สังคมเกิดความเข้าใจว่ากลุ่มคนดังกล่าวเป็นผู้แพร่ระบาดโรคร้าย ส่งผลทำให้เกิดความคิดในแง่ลบต่อคนเพศที่สาม ในขณะที่สื่อมวลชนต่างนำเสนอให้เห็นว่าสังคมไทยยังมีอคติต่อพฤติกรรมรักร่วมเพศ (พัฒนพล วงษ์ม่วง, 2559, น. 104) ทำให้รัฐบาลในขณะนั้น (ระหว่าง พ.ศ. 2540-2544) ได้นำกฎระเบียบการกีดกันเพศที่สามไม่ให้ออกสื่อมวลชนมาใช้อีกครั้งภายหลังจากที่ธัญญ์วารินเริ่มมีชื่อเสียงจากการรับบทบาทแสดงเป็นตัวละครเพศที่สามจากละครโทรทัศน์เรื่อง *ชายไม่จริงหญิงแท้* (2541)

ปรากฏการณ์ดังกล่าวนอกจากจะส่งผลกระทบโดยตรงต่อเส้นทางชีวิตการทำงานของธัญญ์วารินแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นว่า บริบททางการเมืองจากกฎระเบียบ การควบคุมจากภาครัฐมีส่วนสำคัญที่ส่งผลต่อกระบวนการทำงานของสื่อมวลชนประเภทต่างๆ ซึ่งแม้ผลงานวิจัยของพัฒนพล วงษ์ม่วง เรื่อง “ตัวละครเกย์ในละครโทรทัศน์ไทยยุคใหม่” (2559) (วารสารการสื่อสารและการจัดการ นิด้า, ปีที่ 2 ฉบับที่ 2 พฤษภาคม – สิงหาคม 2559) ที่ศึกษาการพัฒนาของละครโทรทัศน์ไทยนับตั้งแต่ พ.ศ.2499-2558 จะพบว่า ละครโทรทัศน์ไทยพยายามสอดแทรกอัตลักษณ์ต่างๆ ของเกย์ (หรือคนเพศที่สาม) เพื่อให้สอดคล้องกับความเป็นจริงของสังคมในช่วงยุคใหม่ของละครโทรทัศน์ไทย (ตั้งแต่ พ.ศ.2540–พ.ศ. 2558) ที่แม้สังคมส่วนใหญ่ยังคงไม่ยอมรับเกย์ แต่ด้วยความรู้จากผู้เชี่ยวชาญด้านจิตเวชศาสตร์ที่อธิบายว่าเกย์คือคนที่ปกติ ส่งผลให้ตัวละครเกย์ได้รับความนิยมและได้รับการนำเสนอผ่านสื่อมวลชนประเภทต่างๆ มากขึ้น แต่อย่างไรก็ตาม “รัฐ” หรือ “ชนชั้นปกครอง” ยังคงเป็นสถาบันทางสังคมผู้มีอำนาจและบทบาทสำคัญที่สามารถ “กำหนดรูปแบบและเนื้อหาของสื่อมวลชน” ได้ตามบรรทัดฐานที่รัฐวางกรอบไว้ ซึ่งการกำหนดรูปแบบและเนื้อหาของสื่อเช่นนี้ไม่ได้ส่งผลกระทบต่อช่วงเริ่มต้นชีวิตการทำงานในวงการสื่อโทรทัศน์ของธัญญ์วารินเท่านั้น แต่ยังส่งผลกระทบอย่างรุนแรงอีกครั้งเมื่อธัญญ์วารินมีโอกาสเป็นผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสขนาดยาวเรื่องแรกในชีวิต มีชื่อเรื่องว่า *Insects in The Backyard* (2553)

ในอดีตสื่อภาพยนตร์ไทยเริ่มมีการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับกลุ่มคนเพศที่สามนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2519 จากภาพยนตร์เรื่อง *เกมส์* (2519) ที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับความเสียใจของผู้หญิงที่มีความสัมพันธ์กับผู้ชายที่เป็นเกย์ ส่งผลให้สังคมไทยในยุคนั้นมองคนเพศที่สามที่ปรากฏในภาพยนตร์ในเชิงลบ (พัฒนพล วงษ์ม่วง, 2559:103) ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของอุรพงศ์ แพทย์คชา เรื่อง “การนำเสนอความเป็นเพศวิถีผ่านสื่อภาพยนตร์ไทยในมิติความเป็นจริงของสังคมไทย” (2555) ที่พบว่าสังคมไทยในอดีตมักจะมองคนรักเพศเดียวกันในเชิงลบ เนื่องจาก

ค่านิยมและวัฒนธรรมไทยมีการสั่งสอนมาอย่างยาวนานว่า ความรักจะเกิดขึ้นได้นั้นต้องเป็นความรักที่มีระหว่างชายหญิงเท่านั้น ส่วนความรักของชายรักชาย หรือหญิงรักหญิงนั้นถือเป็นเรื่องที่ผิดทั้งศีลธรรมและความดีงาม ในอดีตจึงไม่มีผู้สร้างภาพยนตร์กล้าที่จะเขียนบทภาพยนตร์เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวความรักที่ถูกมองว่าผิดปกตินี้อย่างเปิดเผย

กระทั่งช่วงก่อน พ.ศ.2530 เมื่อสภาพสังคมและวัฒนธรรมเกิดการเปลี่ยนแปลง พิศาล อัครเศรณี เป็นผู้นำเสนอภาพยนตร์เกี่ยวกับเพศที่สามอีกครั้งจากเรื่องราวของคณะโชว์คาบาเร่ต์ในภาพยนตร์เรื่อง *เพลงสุดท้าย* (2528) ตามด้วยผลงานของเสรี วงษ์มณฑา ที่นำละครเวทีเกี่ยวกับกลุ่มคนเพศที่สามมาสร้างเป็นภาพยนตร์เรื่อง *ฉันผู้ชายนะยะ* (2530) จนประสบความสำเร็จ ทำให้ทราบว่าสังคมและผู้สร้างภาพยนตร์ในขณะนั้นเริ่มให้การยอมรับความแตกต่างหลากทางเพศมากยิ่งขึ้น (อริน พินิจวรารักษ์, 2527) นอกจากนี้ งานวิจัยของอุรพงศ์แสดงให้เห็นว่า ภาพยนตร์ไทยมีบทบาทสำคัญในเรื่องของการเป็นสื่อกลางให้คนเพศปกติได้ทราบถึงความมีตัวตนของคนเพศที่สามได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น รวมถึงมีกลุ่มผู้ชมที่คอยติดตามอย่างต่อเนื่อง ภาพยนตร์ประเภทนี้จึงยังเป็นที่ต้องการของตลาดภาพยนตร์ไทยที่เริ่มมีความหลากหลายยิ่งขึ้นในช่วงเวลาต่อมา อีกทั้งผู้สร้างภาพยนตร์ยังแอบซุกซ่อนนัยให้ผู้ชมทั่วไปยอมรับความแตกต่างทางเพศสภาพมากยิ่งขึ้นผ่านทางสื่อภาพยนตร์ (อุรพงศ์ แพทย์คชา, 2555) โดยเฉพาะนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 เป็นต้นมา มีการนำเสนออัตลักษณ์ของคนเพศที่สามผ่านสื่อภาพยนตร์เพิ่มมากขึ้น นับตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง *นางแบบ* (2540), *สตรีเหล็ก* (2543) *พรางชมพู กะเทยประจัญบาน* (2545), *บิวตี้ฟูล บ๊อกเซอร์* (2546), *สยิว* (2546), *ปล้นนะยะ* (2547), *เพลงสุดท้าย* (2549), *แก๊งชะนีกับอีแอบ* (2549), *วีดีโอคลิป* (2550), *เพื่อน..กูรักมึงว่ะ* (2550) และ *รักแห่งสยาม* (2550) (ธนพล เชาว์วานิชย์, 2551, น. 64) ซึ่งมีความสัมพันธ์กับงานวิจัยเรื่อง “การสร้างตัวละครเพศที่สามในภาพยนตร์ไทย” (2553) ของธิติวัตน์ สมิตินันทน์ ที่พบว่าจากกระแสภาพยนตร์แนวเพศวิถีที่ได้รับความนิยมนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 เป็นต้นมา ทำให้มีการสร้างภาพยนตร์ประเภทนี้อย่างต่อเนื่อง การสร้างภาพยนตร์เพศที่สามในช่วงเวลาดังกล่าวอาจทำให้มองถึงสังคมในยุคสมัยนี้ที่มีการ “เปิดรับ” กลุ่มคนและภาพยนตร์ประเภทนี้มากยิ่งขึ้น ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพศที่สามกำลังเติบโตขึ้นในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย

อย่างไรก็ตามในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์เกี่ยวกับเพศที่สามกำลังเติบโตขึ้นในเชิงเศรษฐกิจโดยเฉพาะในอุตสาหกรรมภาพยนตร์กระแสหลัก แต่ยังมีภาพยนตร์บางเรื่องที่ได้รับผลกระทบอันเกิดจากเนื้อหาเกี่ยวกับเพศที่สาม ซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์ที่สร้างในรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแส อย่างเช่น ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล เรื่อง *แสงศตวรรษ* (2549) และภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the Backyard* (2553) ซึ่งเป็นผลงานการกำกับโดยธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ ที่ถูกคำสั่ง

ให้ระงับการฉายจากภาครัฐโดยเด็ดขาดเนื่องจากมีภาพและเนื้อหาขัดต่อความสงบเรียบร้อยและศีลธรรมอันดีงามของประชาชน

นับตั้งแต่ พ.ศ.2519 จนถึง พ.ศ.2558 มีภาพยนตร์ไทยที่ถูกรัฐออกคำสั่งห้ามเผยแพร่ในประเทศ จำนวน 8 เรื่อง ได้แก่ *ทองปาน* (2519) *คนกราบหมา* (2540) *แสงศตวรรษ* (2549) *Insects in the Backyard* (2553) *เช็คสเปียร์ต้องตาย* (2555) *ฟ้าต่ำแผ่นดินสูง* (2556) และ *อาปัติ* (2558) โดยมีภาพยนตร์ 5 เรื่องจาก 8 เรื่อง เป็นภาพยนตร์ที่ถูกคำสั่งระงับการฉายอันเป็นผลมาจากพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดีทัศน์ พ.ศ.2551 โดย *Insects in the Backyard* เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่ถูกคำสั่งระงับการฉายจากพระราชบัญญัติฉบับใหม่ดังกล่าว

จากปรากฏการณ์ข้างต้นแสดงให้เห็นว่า แม้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยจะกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งและมีความหลากหลายทั้งทางด้านเนื้อหาและรูปแบบการสร้างมากยิ่งขึ้นนับตั้งแต่ พ.ศ.2540 เป็นต้นมา รวมทั้งภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพศที่สามซึ่งในอดีตที่ผ่านมามักจะเป็นเนื้อหาที่ไม่ค่อยได้รับความสนใจหรือเป็นที่แสดงออกอย่างเปิดเผยผ่านสื่อประเภทต่างๆ เท่าใดนัก แต่ในเวลาต่อมาสื่อมวลชนทั้งสื่อโทรทัศน์และสื่อภาพยนตร์เริ่มมีความกล้าที่จะนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับกลุ่มคนเพศที่สามมากยิ่งขึ้นอันเกิดจากการประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ในเชิงเศรษฐกิจ จนส่งผลให้อุตสาหกรรมสื่อภาพยนตร์กระแสหลักให้ความสนใจสร้างภาพยนตร์ประเภทดังกล่าวมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตามแม้ว่าภาพยนตร์เกี่ยวกับกลุ่มคนเพศที่สามจะได้ผลตอบรับที่ดีในปัจจัยด้านเศรษฐกิจ หากแต่เมื่อพิจารณาปัจจัยด้านการเมืองแล้วพบว่า สื่อภาพยนตร์มักประสบปัญหาเมื่อมีการนำเสนอเนื้อหาขัดแย้งกับอุดมการณ์หลักของสังคม ซึ่งบริบททางการเมืองไม่ได้ส่งผลกระทบต่อสื่อมวลชนประเภทต่างๆ เท่านั้น แต่ยังส่งผลกระทบโดยตรงต่อชีวิตของธัญญ์วารินนับตั้งแต่เริ่มต้นชีวิตการทำงานด้านละครโทรทัศน์หลังจากถูกกฎระเบียบของรัฐกีดกันความเสมอภาคทางเพศจนไม่สามารถประกอบอาชีพได้ กระทั่งเมื่อมีโอกาสสร้างภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the Backyard* ธัญญ์วารินยังได้รับผลกระทบจากการควบคุมสื่อมวลชนของภาครัฐที่ถูกคำสั่งให้ระงับการฉายตามพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ.2551 มาตรา 29 เนื่องจากมีเนื้อหาขัดต่อความสงบเรียบร้อยหรือศีลธรรมอันดีของประชาชน (ประชาไท, พฤศจิกายน 2553) จนไม่สามารถนำภาพยนตร์ที่สร้างเสร็จเรียบร้อยออกฉายตามโรงภาพยนตร์ในประเทศได้ ซึ่งผลเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าสื่อภาพยนตร์ไทยยังคงตกอยู่ภายใต้เงื่อนไขบริบททางการเมืองและรูปแบบการปกครองที่ส่งผลต่อภาพยนตร์ไทยมาโดยตลอดผ่านทางกฎหมาย ข้อบังคับ กฎระเบียบต่างๆ โดยการควบคุม (control) การปกป้อง (protection) และการกำกับดูแล (regulation) จากภาครัฐ (พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์

และไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์, 2558, น. 2-33) นับตั้งแต่ “กฎหมายเซนเซอร์” หรือพระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ.2473 จนถึงพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ.2551

อย่างไรก็ตามแม้ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจะเป็นการยืนยันถึงอำนาจของ “ชนชั้นปกครอง” ตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อที่เชื่อว่าบริบททางด้านการเมืองเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่มีส่วนกำหนดรูปแบบการทำงานและเนื้อหาของสื่อมวลชน ดังนั้นภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นสื่อมวลชนประเภทหนึ่งย่อมอาจได้รับผลกระทบจากบริบททางด้านการเมืองเช่นกัน (Wasko, 2004, น. 226-230) ไม่ว่าจะเป็นกฎหมายต่างๆ เกี่ยวกับภาพยนตร์ การจัดระดับผู้ชมภาพยนตร์ หรือการสั่งห้ามฉายภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาไม่เหมาะสม ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์โดยเฉพาะภาพยนตร์กระแสหลักไม่มีอิสระหรือมีความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างเต็มที่ แต่เมื่อภาพยนตร์นอกกระแสก่อเกิดขึ้นนับตั้งแต่ พ.ศ.2540 เป็นต้นมา นับเป็นทางเลือกใหม่อันสำคัญที่ทำให้ผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์ใช้เป็นแนวทางในการสร้างภาพยนตร์ที่ตนต้องการได้อย่างอิสระ ซึ่งภาพยนตร์นอกกระแสที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพศที่สามอย่างเช่นเรื่อง *Insects in the Backyard* ที่แม้จะได้รับผลกระทบจากการเมืองผ่านกฎระเบียบข้อบังคับต่างๆ แต่การแสดงความคิดไม่เห็นด้วยต่อมติคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวีดีทัศน์ เปรียบเสมือนดัง “ชนกลุ่มน้อย” ที่พยายามต่อสู้ขัดขืนทางอุดมการณ์และแนวความคิดกับ “ชนชั้นปกครอง” ที่พยายามปลูกฝังความคิดและความเชื่อให้แก่ชนชั้นที่ถูกปกครองผ่านสื่อมวลชนประเภทต่างๆ มาอย่างยาวนาน ซึ่งกรณีที่เกิดขึ้นกับธัญญ์วารินจากภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the Backyard* นอกจากจะเป็นการเรียกร้องเพื่อให้ภาพยนตร์สามารถฉายได้ตามปกติในฐานะของประชาชนผู้มี “สิทธิในการเลือกชม” แล้ว ยังเป็นการแสดงออกถึงการขัดขืนทางอุดมการณ์และช่วงชิงพื้นที่ทางสื่อมวลชนให้กับ “ชนชั้นคนกลุ่มน้อย” อย่างกลุ่มคนเพศที่สามในสังคมให้มีอิสระปราศจากการควบคุมและครอบงำโดยบริบททางการเมือง ที่ถูกกำหนดโดยชนชั้นปกครอง

ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ : ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเทคโนโลยีและโลกาภิวัตน์

ช่วงระยะเวลาหลังปี พ.ศ.2540 เมื่อไม่ประสบความสำเร็จจากการเป็นนักแสดงอาชีพ ธัญญ์วารินเดินทางกลับจากกรุงเทพฯ มาทำงานเป็นครูสอนหนังสือที่จังหวัดนครราชสีมา จนกระทั่งเกิดจุดเปลี่ยนสำคัญในชีวิต เมื่อธัญญ์วารินอ่านนิตยสารแล้วเจอประกาศ “ประกวดหนังสั้นประเทศไทย ครั้งที่ 4 โดยหอภาพยนตร์ไทย”

> *“สนใจว่าหนังสั้นคืออะไร? จะคล้ายกับตอนเราเล่นละครเวที หรือละครทีวี หรือเปล่า เลยลองเขียนบทดู ตอนนั้นอยากเล่าเรื่องเกี่ยวกับกะเทยที่เป็นใบ้ ว่าเราเก็บกดในสิ่งที่อยากพูด แต่เราพูดไม่ได้...แล้วเราฝังใจเรื่องอยากเล่าเรื่อง*

มาก กลับมาคิดว่าเราเล่าเรื่องได้ มีความสามารถด้านเล่าเรื่อง ก็น่าจะใช้ความสามารถด้านนี้ เพื่อนำมาเล่าเรื่อง หรือเล่าความรู้สึกที่อยากบอก" (Talk secret, 14 สิงหาคม 2555)

ด้วยความต้องการเล่าเรื่องที่ตัวเองเก็บกดในสถานภาพความเป็น "เพศที่สาม" ที่ไม่สามารถแสดงออกในชีวิตจริงหรือผ่านทางตัวละครที่ตนเคยทำมาได้ ธัญญ์วารินจึงทดลองใช้หนังสั้นเป็น "เครื่องมือ" เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวที่ตนเองต้องการ แม้จะประสบปัญหาการขาดความรู้ประสบการณ์ และเครื่องมือที่ใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์เป็นครั้งแรก แต่ด้วยความช่วยเหลือจากญาติพี่น้องและกลุ่มเพื่อนสนิทที่คอยช่วยเหลือกันจนการถ่ายทำเสร็จสมบูรณ์ ซึ่งนับเป็นประสบการณ์ครั้งสำคัญที่ทำให้ธัญญ์วารินได้เรียนรู้วิธีการสร้างภาพยนตร์ทุกขั้นตอนตั้งแต่การเขียนบท กำกับการแสดง และนำแสดงด้วยตนเอง รวมทั้งประสบการณ์เกี่ยวกับการใช้เทคโนโลยีเครื่องมือเพื่อการถ่ายทำภาพยนตร์ในยุคสมัยนั้นอย่างเช่น กล้องถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยกล้องบันทึกเทปและการตัดต่อภาพยนตร์ด้วยเครื่องเล่นเทปวีดีโอ

"ยืมกล้องวีดิโอลุง ให้ลุงสอน บอกกดปุ่มให้มีไฟสีแดงติดก็ถ่ายได้แล้ว ลุงสอนแค่นั้น แล้วเริ่มถ่ายแบบ ลงแขกเกี่ยวข้าว มีเพื่อน มีเพื่อนครู เพื่อนกะเทย เด็กนักเรียน ช่วยๆ กัน เวลาถ่ายเราก็ทำให้ดูว่าเอาเฟรมแบบนี้นะ พอแอคชันก็กดเรคคอร์ด พอสั่งคัทก็กดเรคคอร์ดอีกทีนึ่ง เล่นเอง สั่งเอง อยู่หน้ากล้องก็ร้อง แอ็คชัน แสดงเอง แล้ววิ่งไปดูที่เค้าถ่ายให้ว่าเป็นยังไง...แล้วตัดต่อด้วยเครื่องวิดีโอสองเครื่องวางต่อกันแล้วเอากล้องมาต่อเข้ากับทีวีแล้วก็เพลย์ พอสแล้วก็เรคคอร์ด แบบนี้ไปเรื่อยๆ ถ่ายประมาณอาทิตย์นึงแล้วก็ตัดต่ออีกประมาณเดือนนึง" (Talk secret, 14 สิงหาคม 2555)

แหวน (2544) ภาพยนตร์สั้นเรื่องแรกในชีวิตของธัญญ์วารินที่รับหน้าที่เป็นทั้งผู้กำกับการแสดง เขียนบท หาทุน นำแสดง และตัดต่อด้วยตนเอง ประสบความสำเร็จได้รับประกาศนียบัตรชมเชยจากการประกวดภาพยนตร์สั้น ครั้งที่ 4 ซึ่งจัดโดยหอภาพยนตร์ไทย รวมทั้งภาพยนตร์สั้นลำดับถัดมาเรื่อง *เปลือก* (2545) ที่นอกจากจะได้รับรางวัลจากการประกวดภาพยนตร์สั้นภายในประเทศยังถูกเลือกให้เป็นตัวแทนประเทศไทยไปประกวดเทศกาลภาพยนตร์สั้นที่ประเทศฝรั่งเศส ค.ศ.2003 จากความสำเร็จที่ได้รับจากการสร้างภาพยนตร์สั้นเป็นครั้งแรกโดยที่ไม่มีความรู้และประสบการณ์ด้านการสร้างภาพยนตร์มาก่อน นับเป็นการจุดเปลี่ยนครั้งสำคัญในชีวิตที่ทำให้ธัญญ์วาริน "ค้นพบตัวเอง" และกลับมามีความหวังที่จะทำตามความฝันได้เข้าทำงานในอุตสาหกรรมสื่อมวลชนอีกครั้ง แต่เปลี่ยนจุดมุ่งหมายจากการเป็นนักแสดงมาเป็นอาชีพผู้กำกับภาพยนตร์

"ภายหลัง แหวน เรื่องแรกที่ทำก็ส่งผลต่อตัวเราเลย เพราะพอกลับมาก็จะลาออกจากครูเลยเพื่อไปเป็นผู้กำกับหนัง ความรู้สึกเหมือนได้แต่งงาน ได้เจอผู้ชายสักคนแล้วเราอยากใช้ชีวิตด้วยไปจนตลอดชีวิต เลยบอกทุกคนว่าจะลาออกจากครู มาเป็นผู้กำกับที่กรุงเทพ" (เจาะใจ, 25 เมษายน 2555)

จากช่วงเวลาในอดีตที่เคยนำกล้องบันทึกเทปและเครื่องเล่นวีดีโอมาใช้ถ่ายทำและตัดต่อภาพยนตร์สั้นเรื่องแรกในชีวิต แต่เมื่อยุคสมัยผ่านพ้นไป กระแสโลกาภิวัตน์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีทำให้ทุกบริบทในสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลง รวมทั้ง "อุตสาหกรรมภาพยนตร์" ที่นับตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 เป็นต้นมาได้เริ่มปรับเปลี่ยนเทคโนโลยีการถ่ายทำภาพยนตร์จาก "ยุคฟิล์ม" สู่ "ยุคดิจิทัล" ที่ไม่จำเป็นต้องใช้ฟิล์มถ่ายทำภาพยนตร์อีกต่อไป ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์ทั่วไปมีความสะดวกสบาย ช่วยลดต้นทุนการสร้าง และสามารถสร้างภาพยนตร์ได้ด้วยตนเองโดยไม่จำเป็นต้องพึ่งระบบ "สตูดิโอ" หรือบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่เสมอไป ธัญญ์วารินในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ที่เคยมีประสบการณ์สร้างภาพยนตร์ในระบบฟิล์มและระบบดิจิทัลทั้งในรูปแบบภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแส ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับกระแสโลกาภิวัตน์ด้านความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการถ่ายทำของสื่อภาพยนตร์ว่า *"ตามประวัติศาสตร์ทุกยุคสมัยล้วนย่อมมีการเปลี่ยนแปลง"* รวมทั้งสื่อภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นด้านรูปแบบ เนื้อหา และเทคโนโลยีความก้าวหน้าการสร้างภาพยนตร์ ดังนั้นผู้สร้างจึงต้องปรับปรุงพัฒนาตัวเองให้เข้ากับกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อภาพยนตร์ในยุคสมัยแห่งดิจิทัลและโซเชียลเน็ตเวิร์ค ซึ่งธัญญ์วารินเรียกว่า *"ความเปลี่ยนแปลงลื่นไหลของภาพยนตร์ทั่วโลก"* ด้วยกระแสการเปลี่ยนแปลงที่ลื่นไหลนี้จะมีส่วนทำให้การสร้างภาพยนตร์ทั่วโลกรวมทั้งประเทศไทยมีรูปแบบและเนื้อหาที่หลากหลายมากยิ่งขึ้นไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์กระแสหลักหรือภาพยนตร์นอกกระแส

"พอโลกเป็น Social Network เราสามารถหาสิ่งของทั่วโลกให้เหมาะกับเราได้ เพราะฉะนั้นหนังมันก็ไม่ได้มีแบบเดียว แต่มีหลายๆ แบบให้เราเลือกดู ตอนนี้วงการภาพยนตร์ก็ต้องปรับตัว หนังที่คิดว่าจะมีคนดูต่อแบบนี้เรื่อยๆ ก็ต้องมีการปรับตัวให้เข้ากับความเปลี่ยนแปลงลื่นไหลของโลกภาพยนตร์ทั่วโลก ต่อไปคิดว่าหนังจะมีความหลากหลายมากขึ้น จะมีหนังหลายแบบให้ดูมากขึ้น" (Talk secret, 14 สิงหาคม 2555)

กระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อนอกจากจะมีส่วนส่งเสริมให้ภาพยนตร์มีรูปแบบและเนื้อหาที่หลากหลายขึ้นแล้ว ธัญญ์วารินยังเห็นว่าโลกาภิวัตน์ด้านสื่อในยุคดิจิทัลจะทำให้ผู้ชมมี "ช่องทาง" หรือทางเลือกในการรับชมภาพยนตร์เพิ่มมากขึ้น ไม่จำกัดเพียงแค่การรับชมเฉพาะในโรงภาพยนตร์อีกต่อไป

นอกจากนี้ ธัญญ์วารินเชื่อว่ากระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อและความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีจะทำให้ วัฒนธรรมการชมภาพยนตร์เกิดการเปลี่ยนแปลง ส่งผลกระทบต่อวงการภาพยนตร์ทั่วโลก รวมทั้งประเทศไทยอย่างแน่นอน และคาดว่าอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในอนาคตอาจมีภาพยนตร์จำนวนหนึ่งที่ไม่จำเป็นต้องฉายในโรงภาพยนตร์ แต่สามารถส่งผ่านระบบอินเตอร์เน็ตนำไปฉายเผยแพร่ด้วย “ระบบออนไลน์” ให้รับชมที่บ้านได้โดยตรง ธัญ์วารินเห็นว่าเป็นเรื่องปกติที่ทุกสิ่งย่อมมีการเปลี่ยนแปลง ยิ่งเมื่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์เกิดการเปลี่ยนแปลง ผู้สร้างภาพยนตร์ก็จำเป็นต้องปรับตัวเพื่อพัฒนาให้ก้าวตามทันกระแสโลกาภิวัตน์ที่ส่งผลกระทบต่อทุกบริบทในสังคมทั่วโลก ซึ่งหากผู้สร้างภาพยนตร์สามารถปรับตัวให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงได้ กลุ่มผู้ชมก็จะให้ความสนใจภาพยนตร์ที่ผู้สร้างปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับยุคสมัยอย่างแน่นอน (เปิดโปง ช่อง 2, 7 กันยายน 2558)

> *“ถ้าเรายังยึดติดกับหนังว่าต้องดูในโรงเท่านั้น เราก็อาจต้องล้มหายตายจากไป แต่ในยุคนี้ที่ทุกอย่างเป็นดิจิทัล เป็นโซเชียลเนตเวิร์ค ทุกอย่างอยู่ในมือถือ ในแท็บเลต มีโฮมเธียร์เตอร์ที่บ้าน ดูอยู่ที่บ้านได้ ไม่จำเป็นต้องดูในโรงหนังอีกต่อไปแล้ว”* (Entertainment Now ช่องโมโน 29, 17 กรกฎาคม 2558)

นอกจากกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อจะมีส่วนทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์มีรูปแบบการสร้าง เนื้อหา และช่องทางการเผยแพร่ที่หลากหลายยิ่งขึ้นแล้ว ธัญญ์วารินแสดงความเห็นว่ายังช่วยทำให้เกิดการเชื่อมโยงระหว่าง “กลุ่มผู้มีรสนิยมเดียวกัน” ได้สะดวกรวดเร็วยิ่งขึ้น ส่งผลให้ตนสามารถสร้างภาพยนตร์เฉพาะกลุ่มเพื่อตอบสนองทั้งความต้องการ “สร้างภาพยนตร์ส่วนตัว” และตอบสนองความต้องการ “รับชมภาพยนตร์เฉพาะกลุ่ม” ของผู้ชมเป้าหมายเหล่านี้ได้พร้อมกัน

> *“ยิ่งมีโซเชียลเนตเวิร์ค มันทำให้เชื่อมติดกับกลุ่มก้อนตัวเอง ทำให้มีกลุ่มคนดูที่เป็นเพศที่สามมากขึ้น ทำให้มีกลุ่มคนดูที่เป็นเกย์ มีหนังเกย์มากขึ้น เพื่อตอบสนองกลุ่มคนเหล่านี้มากขึ้นตามไปด้วย”* (เปิดโปง ช่อง2, 7 กันยายน 2558)

อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักและภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเริ่มมีการสร้างภาพยนตร์เฉพาะกลุ่มแนวนี้เพิ่มมากขึ้น แม้รายได้อาจไม่สูงถึงหลักร้อยล้านบาท แต่ก็ประสบความสำเร็จในระดับหนึ่ง ทำให้ธัญญ์วารินในฐานะที่เป็นหนึ่งในกลุ่มผู้กำกับที่ทำงานให้กับทั้งภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแสเริ่มมองเห็นโอกาสและช่องทางเพื่อเข้าถึง “ผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย” ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น เพราะกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อทำให้เกิดสังคมเครือข่าย (social network) ที่คนเริ่มหากลุ่มก้อน หารสนิยม หาช่องทางของตนได้เอง ซึ่งธัญญ์วารินมองว่า สภาพอุตสาหกรรมภาพยนตร์ทุกวันนี้การสร้างภาพยนตร์ที่มุ่งหวังผู้ชมทุกกลุ่มเป้าหมายหรือ “แบบกวาด

ไปทั้งหมด” เป็นเรื่องยาก การหาทางออกด้วยภาพยนตร์เฉพาะกลุ่มเป้าหมายจึงน่าจะเป็นอีกหนึ่งแนวทางการแก้ปัญหาที่ดี (พบหมอรามา ช่อง Big, 25 มิถุนายน 2558)

> *“เราต้องหาว่ากลุ่มคนดูที่พร้อมจะเสียเงินดูเราอยู่ที่ไหน เป็นกลุ่มไหน โดยที่มีเนื้อหาที่เขาต้องการดู และเรามีความสามารถสร้างได้ มันก็จะเกิดการสื่อสารโดยตรงระหว่างคนทำคนดู ดีกว่าทำหว่านไปทั่วแล้วไม่เกิดประโยชน์อะไร เพราะคนไม่ได้อยากมาดู”* (เปิดโปง ช่อง 2, 7 กันยายน 2558)

นอกจากนี้ จากการศึกษาภูมิหลังชีวิตของธัญญ์วาริน พบว่า ช่วงเวลาที่ธัญญ์วารินไม่ประสบความสำเร็จในการประกอบอาชีพเป็นนักแสดงละครโทรทัศน์จนต้องกลับมาประกอบอาชีพครูที่จังหวัดนครราชสีมา ซึ่งนอกจากบริบททางการเมืองและกฎระเบียบของรัฐที่กีดกันไม่ให้ตัวละครเพศที่สามเผยแพร่ทางสื่อโทรทัศน์จะเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ส่งผลกระบต่ออาชีพนักแสดงของธัญญ์วารินแล้ว ตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 เป็นต้นมา ยังเป็นช่วงเวลาที่ทั่วโลกเกิดความหวาดกลัวต่อสถานการณ์ “โรคเอดส์” ที่กำลังแพร่ระบาด ส่งผลกระทบต่อบริบทต่างๆ ในสังคมทั่วโลกอย่างรุนแรง ซึ่งหากมองในกรอบความคิดด้านโลกาภิวัตน์ที่ปรากฏการณ์ต่างๆ ไม่ว่าจะเกิดขึ้นที่ช่วงเวลาหรือสถานที่ใดล้วนส่งผลกระทบต่อบริบทต่างๆ ในสังคมอย่างกว้างขวางและรวดเร็ว ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวโรคเอดส์นับเป็นปัญหาสุขภาวะที่ส่งผลกระทบต่อบริบททางสังคมในระดับโลกรวมทั้งปัจจัยด้านการสื่อสารมวลชน

ผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัตน์เกี่ยวกับโรคเอดส์ที่เกิดขึ้นกับสื่อมวลชนไทยนั้น จากการศึกษาเรื่อง “ตัวละครเกย์ในละครโทรทัศน์ไทยยุคใหม่” ของพัฒนพล วงษ์ม่วง (2559) พบว่า ในยุคธุรกิจละครโทรทัศน์เต็มรูปแบบ (ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – พ.ศ. 2540) เป็นช่วงเวลาที่โรคเอดส์ซึ่งกำลังแพร่ระบาดเป็นปัญหาใหญ่ระดับโลก ซึ่งกลุ่มคนเพศที่สามหรือกลุ่มรักร่วมเพศถูกทำให้เกิดความเข้าใจว่าเป็นผู้แพร่เชื้อโรคร้าย ส่งผลให้เกิดความคิดและสร้างค่านิยมในแง่ลบต่อกลุ่มคนเหล่านี้ รวมทั้งสื่อมวลชนในประเทศไทยที่พยายามสะท้อนให้เห็นว่าสังคมไทยยังมีอคติต่อพฤติกรรมรักร่วมเพศ (พัฒนพล วงษ์ม่วง, 2559, น. 104) ซึ่งมีความสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง “อัตลักษณ์ของเกย์ในสื่อภาพยนตร์ไทย” ของธานี ชื่นค้า (2555) ที่ศึกษาตัวละครเพศที่สามในภาพยนตร์ไทย ผลการศึกษาพบว่า แม้จะมีภาพยนตร์ไทยเนื้อหาเกี่ยวกับเพศที่สามชื่อเรื่อง *เกมส์* ปรากฏตั้งแต่ปี พ.ศ.2519 แต่เป็นการนำเสนอแง่มุมในเชิงลบ อันน่าจะเกิดจากการสร้างภาพยนตร์ไทยที่สะท้อนชีวิตและเรื่องราวเกี่ยวกับกลุ่มคนเพศที่สามยังไม่เป็นที่ยอมรับในสังคม อีกทั้งยังขัดต่อความคิดและความเชื่อกระแสหลักของบุคคลในสังคมในยุคนั้น ส่งผลให้ธัญญ์วารินที่กำลังเริ่มเป็นที่รู้จักจากการรับบทเป็นกะเทยในละครเรื่อง *ชายไม่จริงหญิงแท้* (2541) ได้รับผลกระทบโดยตรงทั้งจากกฎระเบียบของรัฐ และผลกระทบโดยอ้อมจากกระแสโลกาภิวัตน์เกี่ยวกับความคิด

และทัศนคติที่คนในสังคมมีต่อกลุ่มคนเพศที่สามในด้านลบต่อปรากฏการณ์การแพร่ระบาดของโรคเอดส์ในช่วงเวลาขณะนั้น

อย่างไรก็ตาม แม้กระแสโลกาภิวัตน์ในมิติบริบททางสังคมจะส่งผลกระทบต่ออาชีพการทำงานของธัญญ์วารินในระยะแรก หากแต่บริบทความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อในยุคสมัยนั้น มีส่วนช่วยทำให้ธัญญ์วารินได้ค้นพบตัวตนและความต้องการอันแท้จริงในเวลาต่อมา ซึ่งมีจุดเริ่มต้นจากการทำ “หนังสั้น” ส่งเข้าประกวดเป็นครั้งแรกในชีวิต

M.McLuhan (1964) ให้แนวคิดเกี่ยวกับโลกาภิวัตน์ไว้ว่าปัจจัยส่วนหนึ่งมาจากพัฒนาการของ “สื่อสมัยใหม่” ซึ่งสื่อในแนวคิดของเขาหมายถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่ขยายผัสสะหรือประสบการณ์ของมนุษย์ออกไปอย่างกว้างไกล (สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง, 2553, น. 76) ดังนั้นสื่อจึงหมายถึง เทคโนโลยีด้านต่างๆ ทั้งทางด้านการสื่อสารและคมนาคม เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงในกระบวนการเกี่ยวกับสื่อในการสื่อสารเมื่อใดก็จะส่งผลกระทบต่อแบบแผนการใช้ชีวิตและวัฒนธรรมข้ามพรมแดนเสมอ ซึ่งในยุคสมัยนั้น “หนังสั้น” เป็นสื่อที่มีพัฒนาการมาจากต่างประเทศแล้วถูกกระแสโลกาภิวัตน์ในมิติด้านสื่อมวลชนแพร่กรจายมาสู่วงการสื่อภาพยนตร์ไทยในช่วงปี พ.ศ.2540 โดยมีจุดเริ่มต้นจากเทศกาลภาพยนตร์สั้น จัดโดยมูลนิธิหนังไทย ซึ่งเทศกาลดังกล่าวนับเป็นเวทีการประกวดสำคัญที่มีส่วนทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเป็นที่รู้จักทั้งในประเทศและในระดับสากล (ขจิตขวัญ กิจวิสาสะ, 2546, น. 119) จนเมื่อธัญญ์วารินเริ่มทดลองสร้างหนังสั้นเรื่องแรกในชีวิตด้วยอุปกรณ์และเทคโนโลยีเท่าที่มีในยุคสมัยนั้นอย่างกล้องบันทึกเทปและเครื่องเล่นเทปวีดีโอจนได้รับรางวัลจากการประกวด การเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีและกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อทั้งอุปกรณ์ เครื่องมือการถ่ายทำ รวมถึงกิจกรรมการประกวดหนังสั้นจึงมีส่วนส่งผลต่อกระบวนความคิดและการดำเนินชีวิตของธัญญ์วารินที่ทำให้ค้นพบความต้องการของตนเองและเกิดความมุ่งมั่นที่จะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ในเวลาต่อมา

แม้ช่วงก่อนปี พ.ศ.2540 สังคมไทยยังคงไม่ยอมรับกลุ่มคนเพศที่สามอย่างเต็มที่ แต่ภายหลังจากความคิดด้านจิตเวชศาสตร์ของต่างประเทศช่วยอธิบายการยอมรับว่าความหลากหลายทางเพศเป็นเรื่องปกติของมนุษย์ ส่งผลให้สังคมทั่วโลกเริ่มมีกิจกรรมและการนำเสนอชีวิตของคนเพศที่สามผ่านสื่อมวลชนประเภทต่างๆ เพิ่มขึ้น (พัฒนพล วงษ์ม่วง, 105) และด้วยกระแสโลกาภิวัตน์เกี่ยวกับเพศสภาพที่เปลี่ยนแปลง ทำให้ความคิดและทัศนคติของคนในสังคมเริ่มให้การยอมรับความแตกต่างทางเพศมากขึ้นและแพร่กระจายไปทั่วโลก อย่างเช่น มีการจัดกิจกรรม “ข้ามพรมแดน” ของกลุ่มคนเพศที่สามในต่างประเทศที่รวมตัวกันจัดเทศกาล “บางกอกเกย์เฟสติวัล” ขึ้นเป็นครั้งแรกที่ประเทศไทยอย่างเปิดเผยในพื้นที่สาธารณะ รวมทั้งสื่อมวลชนทั้งสื่อโทรทัศน์และสื่อภาพยนตร์ไทยที่เริ่มนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับคนเพศที่สามมากขึ้น นับตั้งแต่ปี พ.ศ.2541

โดยละครโทรทัศน์หลายเรื่องได้ใช้ตัวละครเพศที่สามนำเสนอเรื่องราวจนได้รับความนิยมจากผู้ชม อย่างเช่น *รักไร้อันดับ* (2540), *ท่านชายกำมะลอ* (2540), *ซอยปรารถนา* 2500 (2541) และ *ชายไม่จริงหญิงไม่แท้* (พ.ศ. 2541) ที่ธัญญ์วารินร่วมแสดงด้วย จนในปี พ.ศ.2549 สื่อมวลชนได้มีการจัดอันดับให้เรื่องราวของกลุ่มคนรักร่วมเพศเป็นเนื้อหาที่ได้รับความนิยมอย่างสูง เพราะไม่ว่าจะเป็นสื่อภาพยนตร์หรือสื่อโทรทัศน์ล้วนต้องมีตัวละครที่เป็นเกย์หรือกะเทยแทบทุกเรื่อง โดยที่ยังไม่นับรวมกับภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับคนเพศที่สามโดยตรง (สยามรัฐ, 2549) ซึ่งมีความสอดคล้องกับงานวิจัยของธิติวัฒน์ สมิตินันท์ เรื่อง “การสร้างตัวละครเพศที่สามในภาพยนตร์ไทย” (2553) ที่พบว่าอุตสาหกรรมภาพยนตร์ตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 เป็นต้นมา เป็นช่วงเวลาที่กำลังแสวงหารูปแบบและเนื้อเรื่องที่แปลกใหม่ จากเดิมที่เคยมีเพียงภาพยนตร์รักวัยรุ่น ภาพยนตร์ตลก และภาพยนตร์ผีไทย ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยเริ่มหันมาให้ความสนใจนำเสนอเรื่องราวของกลุ่มคนเพศที่สามมากขึ้น จนกล่าวได้ว่าตัวละครเพศที่สามเริ่มมีบทบาทต่อวงการภาพยนตร์ไทยนับจากช่วงเวลานี้ อย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *สตรีเหล็ก* (2543), *พรางชมพู กะเทยประจัญบาน* (2545), *บิวตี้ฟูล บ๊อกเซอร์* (2546), *สยิว* (2546), *ปล้นนะยะ* (2547) และ *เพลงสุดท้าย* (2549) (ธิติวัฒน์ สมิตินันทน์, 2553:6)

จากปรากฏการณ์ที่สังคมไทยรวมทั้งสื่อมวลชนไทยโดยเฉพาะสื่อโทรทัศน์และสื่อภาพยนตร์เริ่มเปลี่ยนแปลงแนวความคิดและทัศนคติเกี่ยวกับการนำเสนอเรื่องราวของกลุ่มคนเพศที่สามมากขึ้น เมื่อนำแนวคิดการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ ของ Arjun Appadurai (1990) ที่มีแนวคิดว่า สภาวการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมอย่างแตกต่างและมีความซับซ้อน ล้วนมีที่มาจากการไหลเวียนและเคลื่อนย้ายข้ามพรมแดนของโลกในมิติต่างๆ อันประกอบด้วย มิติด้านผู้คน มิติด้านเทคโนโลยี มิติด้านเงินหรือทุน มิติด้านสื่อมวลชนและข้อมูลข่าวสาร และมิติด้านความคิดและอุดมการณ์ โดยที่มิติด้านสุดท้ายนี้ไม่ได้ถูกจำกัดอยู่เพียงอุดมการณ์ทางการเมืองหรืออุดมการณ์ทางเศรษฐกิจ แต่ยังรวมถึงการเรียกร้องสิทธิเสรีภาพ ความเสมอภาค และความเท่าเทียมทางเพศที่เผยแพร่ผ่านสื่อมวลชนต่างๆ

ซึ่งปรากฏการณ์การไหลเวียนของโลกาภิวัตน์ในมิติด้านความคิดและอุดมการณ์เกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศที่เกิดขึ้นนี้ได้แพร่กระจายไปยังบริบทต่างๆ ในสังคมทั่วโลกรวมทั้งส่งผลกระทบถึงมิติด้านการสื่อสารมวลชน ขณะที่สังคมและสื่อมวลชนประเทศไทยจากที่เคยมีทัศนคติในด้านลบ แต่ด้วยกระแสโลกาภิวัตน์ที่เปลี่ยนแปลงทำให้มีการยอมรับกลุ่มคนเพศที่สามมากขึ้นในสังคมไทย รวมทั้งสื่อมวลชนที่กล้านำเสนอเรื่องราวความหลากหลายทางเพศมากยิ่งขึ้น สำหรับสื่อภาพยนตร์ในประเทศไทยนั้น การไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์เกี่ยวกับความคิดด้านความหลากหลายทางเพศ เริ่มเผยแพร่นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 จากการนำภาพยนตร์ต่างประเทศที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพศที่สามเข้ามาฉายตามโรงภาพยนตร์ในประเทศไทยทั้งจากตะวันตกและทวีปเอเชีย

ด้วยกัน เช่น *Happy Together* (1997), *In and Out* (1997), และ *The Object of my Affection* (1998) และภายหลังจากนั้นอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยก็เริ่มมีการสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับกลุ่มคนเพศที่สามมากยิ่งขึ้นจนเป็นการแสดงให้ทราบว่าภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับคนเพศที่สามได้กลายเป็นอีกทางเลือกหนึ่งของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย (กำจร หลุยยะพงศ์, 2547, น. 250 อ้างใน ธิติวัฒน์ สมิตินันทน์, 2553)

ในขณะที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักให้การยอมรับและกล้านำเสนอภาพยนตร์เกี่ยวกับเพศที่สามมากขึ้น ธัญญ์วารินในฐานะที่เป็นผู้กำกับที่ทำงานทั้งในรูปแบบภาพยนตร์กระแสหลักและรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแส แสดงทัศนะเกี่ยวกับกระแสโลภิวัตน์ด้านสื่อภาพยนตร์ไว้ว่าเป็น “ความเปลี่ยนแปลงลื่นไหลของภาพยนตร์ทั่วโลก” ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับแนวคิดการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ที่เกิดขึ้นจากมิติต่างๆ โดยเฉพาะมิติด้านสื่อมวลชน มิติด้านเทคโนโลยี และมิติด้านอุดมการณ์ โดยในมิติด้านสื่อมวลชนนั้นจากกระแสโลกาภิวัตน์เกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศที่เกิดการเปลี่ยนแปลงทำให้สื่อมวลชนยอมรับและนำเสนอเรื่องราวของคนเพศที่สามมากขึ้น รวมทั้งการเริ่มนำภาพยนตร์เพศที่สามจากต่างประเทศเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย และอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยที่สร้างภาพยนตร์ประเภทดังกล่าวเพิ่มขึ้นเป็นปัจจัยที่ช่วยทำให้ธัญญ์วารินสามารถสร้างภาพยนตร์ที่มีรูปแบบและเนื้อหาที่หลากหลายได้อย่างอิสระยิ่งขึ้น โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพศที่สาม ดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์ที่สร้างในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสของธัญญ์วารินล้วนเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับคนเพศที่สาม นับตั้งแต่เรื่อง *Insects in the backyard* (2553), *It Gets Better ไม่ได้ขอให้มารัก* (2555) และ คืนนั้น *Red wine in the dark night* (2558) ส่วนในมิติด้านเทคโนโลยี จากแนวคิดการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ที่ให้ความหมายของมิติด้านเทคโนโลยีไว้ว่า คือการแพร่กระจายของเทคโนโลยีรวมไปถึงอุปกรณ์อันทันสมัย รวมทั้งประดิษฐ์กรรมที่ได้รับการคิดค้นขึ้นมาใหม่ เช่น คอมพิวเตอร์ อินเทอร์เน็ต กล้องถ่ายภาพดิจิทัล เป็นต้น ธัญญ์วารินได้นำความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีในยุคสื่อดิจิทัลมาใช้เพิ่มช่องทางการเผยแพร่ให้มีความหลากหลายยิ่งขึ้น ซึ่งจากกรณีที่ภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the backyard* ถูกคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวีดิทัศน์พิจารณาออกคำสั่งห้ามฉายภายในประเทศไทย ธัญญ์วารินจึงเลือกวิธีการ “ก้าวข้ามพรมแดน” ด้วยการนำภาพยนตร์ไปฉายในต่างประเทศแทน และเมื่อศาลมีคำสั่งให้สามารถฉายภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวได้ ธัญญ์วารินยังใช้ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีมาผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์ที่เปลี่ยนแปลงตามกระแสโลกาภิวัตน์ด้วยการเพิ่มรูปแบบการรับชม *Insects in the backyard* ผ่านช่องทางสื่อออนไลน์ โดยผู้ให้บริการเช่าชมภาพยนตร์ออนไลน์ชื่อ MONOMAXX ผู้ชมสามารถซื้อบัตรเพื่อจองการรับชมโดยที่ไม่ต้องเดินทางไปโรงภาพยนตร์ แต่สามารถรับชมได้ที่บ้านผ่านเครือข่ายอินเทอร์เน็ต

(monomax.me, ตุลาคม 2561) ขณะที่มิติด้านความคิดและอุดมการณ์ ด้วยความก้าวหน้าและกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ ช่วยทำให้ธัญญ์วารินสามารถเชื่อมโยงระหว่าง “กลุ่มคนผู้มีความคิดและรสนิยมเดียวกัน” ทั้งจากการสร้างภาพยนตร์แนวเพศที่สามเพื่อเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชมเฉพาะกลุ่ม รวมทั้งช่องทางการสื่อสารผ่านสื่อออนไลน์และโซเชียลเนตเวิร์ค อย่างเช่น การสร้างเว็บไซต์หลักภาพยนตร์ หรือสื่อสารกลุ่มผู้ชมโดยตรงผ่านหน้าแฟนเพจภาพยนตร์ในเฟสบุ้คมาใช้ประโยชน์เพื่อการโฆษณา ประชาสัมพันธ์ และเผยแพร่ภาพยนตร์ให้ตรงกลุ่มเป้าหมายและมีความสะดวกรวดเร็วมากยิ่งขึ้น

ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ : ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ

ภายหลังประสบความสำเร็จจากการประกวดภาพยนตร์สั้น ธัญญ์วารินตัดสินใจลาออกจากอาชีพครูด้วยความมุ่งหวังเพื่อประกอบอาชีพเป็นผู้กำกับภาพยนตร์อย่างเต็มตัว ธัญญ์วารินเข้ากรุงเทพมหานครอีกครั้ง พยายามเข้าไปติดต่อกับบริษัทสร้างภาพยนตร์และบริษัทสร้างละครโทรทัศน์หลายแห่ง แม้จะมีรางวัลจากการประกวดหนังสั้น แต่กลับได้รับการปฏิเสธจากบริษัทสร้างภาพยนตร์และบริษัทสร้างละครโทรทัศน์โดยไม่ได้ให้ความสนใจในความสำเร็จจากรางวัลที่ได้จากการประกวดหนังสั้น อันอาจเนื่องจากในช่วงเวลานั้นระหว่างปี พ.ศ.2540 หนังสั้นยังไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลายรวมทั้งถูกสร้างและเผยแพร่อยู่เพียงในวงจำกัดเฉพาะกลุ่มนักสร้างภาพยนตร์ที่เป็นนักศึกษาและกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ตามเทศกาลประกวดภาพยนตร์นอกกระแสเท่านั้น (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546)

> *“กลับจากฝรั่งเศสด้วยความคิดความฝันว่า เราต้องได้เป็นผู้กำกับหนังใหญ่ ก็ลาออกจากครูมากรุงเทพเลย หอบซองประวัติ หนังสั้น 2 เรื่อง บทหนัง บทละคร เข้าไปทั้งโปรดักชั่นโทรทัศน์และก็บริษัทภาพยนตร์ ปรากฏว่าไม่มีใครเอา เขางงว่าหนังสั้นคืออะไรหรอ 10 ปีที่แล้ว ได้รางวัลหนังสั้นมาแล้วยังไงหรอ ไม่มีใครสนใจว่าหนังได้รางวัลอะไรมา หรือหนังสั้นคืออะไร..อยู่ๆ จะเข้าไปเป็นผู้กำกับหนังเลยมันก็ไม่ได้”* (Talk secret, 14 สิงหาคม 2555)

นับตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 ทั่วโลกกำลังประสบปัญหาจากวิกฤตทางเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” ซึ่งมีจุดเริ่มต้นมาจากประเทศไทย เป็นช่วงเวลาที่ธัญญ์วารินอยู่ในสถานะคนตกงานเช่นเดียวกับคนวัยทำงานจำนวนมากมายที่ได้รับผลกระทบของวิกฤตทางเศรษฐกิจครั้งนี้ ธัญญ์วารินมาขออาศัยอยู่ที่ห้องเช่าของน้องและเพื่อน เป็นช่วงเวลาที่ยากลำบากอย่างยิ่งโดยเฉพาะสถานภาพทางด้านการเงิน ธัญญ์วารินไม่มีแม้แต่เงินจะซื้อข้าวกินต้องพึ่งพิงที่พักอาศัยและอาหารการกินกับน้องและเพื่อนฝูง ธัญญ์วารินคิดว่าหากครั้งนี้ยังทำความฝันตนเองไม่สำเร็จจะกลับบ้านไปเป็นครูสอนหนังสือเช่นเดิม

แต่ช่วงเวลาดังกล่าวประเทศไทยยังตกอยู่ในสภาวะเศรษฐกิจฟองสบู่แตก ธัญญ์วารินจึงต้องดิ้นรนหาอาชีพเลี้ยงตนเองให้อยู่รอดในกรุงเทพมหานครด้วยการประกอบอาชีพเป็นพนักงานเสิร์ฟเบียร์ในช่วงเวลากลางคืน

> *"มาอาศัยอยู่กับน้องสาว เพื่อนกะเทยที่เป็นช่างแต่งหน้า เกาะเพื่อนกิน ยืมเงินเขาใช้บ้าง ตอนเค้าอยู่ก็พาไปกิน ตอนเพื่อนไม่อยู่ก็เก็บเศษตังค์ที่วางอยู่บนโต๊ะเครื่องแป้งไปซื้อมาม่ากิน เพื่อให้มีชีวิตอยู่รอด..จากครูเงินเดือนเป็นหมื่นมาเป็นเด็กเสิร์ฟที่ลานเบียร์ World Trade ได้วันละร้อยกว่าบาท..ได้แต่คิดที่เราลาออกจากครูมาเป็นเด็กเสิร์ฟก็เพราะ..เราอยากทำหนัง"* (เจาะใจ, 25 เมษายน 2555)

ในระหว่างที่ทำงานหารายได้เป็นพนักเสิร์ฟเบียร์เพื่อให้สามารถดำรงชีวิตอยู่ได้ท่ามกลางวิกฤตทางเศรษฐกิจครั้งใหญ่ของประเทศ ธัญญ์วารินใช้เวลาว่างแสวงหาความรู้และเก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านภาพยนตร์ควบคู่ไปด้วย หลังเลิกงานธัญญ์วารินหมั่นฝึกฝนเขียนบทภาพยนตร์และบทละคร รวมทั้งสมัครทำงานพิเศษที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทย จนกระทั่งมีโอกาสได้ทำงานร่วมกับ *Thai short film.com* องค์กรที่ทำงานด้านภาพยนตร์สั้นของประเทศไทย ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นทำให้ธัญญ์วารินได้เรียนรู้การทำงานด้านผู้กำกับภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น

> *"ช่วงทำงานก็นั่งเขียนบทอะไรไปด้วย จนกระทั่งได้งานทำกับเว็บไซต์ Thai short film.com ก็เริ่มทำงาน workshop สอนเด็กๆ เกี่ยวกับการทำงานหนังสั้นบ้าง ทำให้ตัวเราได้เรียนรู้วิธีการทำหนังสั้น วิธีการทำหนังไปในตัว"* (เจาะใจ, 25 เมษายน 2555)

แต่ภายหลังธัญญ์วารินประสบปัญหาเกิดความสับสนในชีวิต ทำให้ตัดสินใจบวชเพื่อทำจิตใจสงบ ซึ่งหลังสึกจากสมณะเพศแล้วนั้นกลับทำให้ธัญญ์วารินได้รับแนวคิดในการดำรงชีวิตใหม่โดยอิงหลักพุทธศาสนาเกี่ยวกับ "การไม่ยึดติด" ด้วยการรับทำงานด้านภาพยนตร์ในเกือบทุกตำแหน่งทั้งเป็นนักแสดง ครูฝึกสอนการแสดง ช่างแต่งหน้า ฝ่ายจัดหาเสื้อผ้านักแสดง หรือแม้กระทั่งรับจ้างรีดผ้าในกองถ่ายทำภาพยนตร์ เพราะธัญญ์วารินเชื่อว่าการทำงานทุกอย่างโดยไม่เลือกว่าต้องเป็นผู้กำกับภาพยนตร์นั้น นอกจากจะได้รับประสบการณ์แล้วยังได้รับค่าจ้างอันเป็นปัจจัยสำคัญในการดำรงชีวิตด้วย

> *"ก่อนบวชยึดแต่ว่าอยากจะเป็นแต่ผู้กำกับ แต่พอบวชแล้วรู้ว่าทำอะไรก็ได้ ทำหมด เราต้องทำงานเลี้ยงชีพก่อนเพื่อรอวันให้ได้ทำสิ่งที่อยากทำ..ข้อดีคือได้เรียนรู้ทุกอย่าง ได้งาน ได้เงิน ได้เรียนรู้ประสบการณ์ทำงานจากผู้กำกับหลายๆ คน ในกองถ่าย เหมือนกับการเรียนไปในตัว เลยเริ่มเข้าวงการด้วยการ*

ทำทุกอาชีพในวงการไม่ว่าจะเป็นนักแสดง ช่างแต่งหน้า เสื้อผ้า ผู้ช่วยผู้กำกับ แอคติ้งโค้ช" (Talk secret, 14 สิงหาคม 2555)

ธัญญ์วารินเก็บเกี่ยวประสบการณ์การทำงานด้านภาพยนตร์ในหลากหลายตำแหน่ง อย่างเช่น การเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์และเป็นผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์ กระทั่งในเวลาต่อมาได้เป็นผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องแรกในชีวิตชื่อเรื่อง *ตายโหง* (2553) หลังจากนั้นธัญญ์วารินทำงานทุกประเภทในวงการภาพยนตร์ไทย หากยังเคยไม่ลืมความฝันที่จะสร้างภาพยนตร์ที่ตนต้องการจริงๆ แต่ธัญญ์วารินเข้าใจปัจจัยด้านเศรษฐกิจของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักว่าขึ้นอยู่กับ "ผลกำไรหรือรายได้" ของภาพยนตร์เป็นหลัก ทำให้มีโอกาสน้อยมากที่จะได้รับเงินทุนจากบริษัทสร้างภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป ธัญญ์วารินจึงต้องทำงานหาเลี้ยงชีพด้วยการกำกับภาพยนตร์กระแสหลักที่มี "แนวภาพยนตร์ (genre)" และ "เนื้อหา" ตามที่บริษัทสร้างภาพยนตร์หรือ "นายทุน" เห็นว่าน่าจะได้รับความนิยมและประสบความสำเร็จทางรายได้ต่อไป

"ตลาดภาพยนตร์บ้านเรายังแคบ ยังมีหนังอยู่แค่ไม่กี่แนว มันก็เหมือนหนังฮออลีวูดที่ยังต้องมีหนังตลาด เพราะมันเป็นการทำธุรกิจหนัง ประเทศไทยก็เหมือนกัน พี่ก็ทำทั้งหนังตลาดและไม่ตลาดควบคู่กันไปด้วยกัน คือเราอยู่ในโลกความเป็นจริง ปฏิเสธไม่ได้ว่าเราก็ต้องมีอยู่มีกิน พี่ก็ทำหลังตลาดอย่างตายโหง...เพราะหนังสตูดิโอชัดเจนได้ทุนเยอะ มันก็สะดวก เพราะมันมีตังค์อยากได้กล้องแบบไหน อยากได้คนจัดไฟแบบไหน มันได้หมด" (Talk secret, 14 สิงหาคม 2555)

แต่นอกจากการทำงานที่เปรียบเสมือนรับจ้างกำกับภาพยนตร์ให้กับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักที่ค่อนข้างมีความพร้อมทั้งทางด้านงบประมาณ อุปกรณ์และบุคลากรแล้ว ธัญญ์วารินยังพยายามแสวงหาเส้นทางที่จะได้สร้างภาพยนตร์อย่างที่ตนต้องการ โดยเฉพาะช่องทางการ "หาทุนสร้าง" ที่ไม่ได้อยู่ในรูปแบบ "การลงทุนเพื่อหวังผลกำไร" จากนายทุนหรือบริษัทสร้างภาพยนตร์ทั่วไป

ภายหลังเก็บเกี่ยวประสบการณ์กำกับภาพยนตร์กระแสหลัก ธัญญ์วารินตัดสินใจสร้างภาพยนตร์ขนาดยาวด้วยตนเองมีชื่อเรื่องว่า *Insects in the backyard* (2553) ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแส เพื่อที่จะทำให้มีอิสระในการเล่าเรื่องที่ต้องการได้อย่างเต็มที่โดยปราศจากการควบคุมโดยนายทุนผู้สร้าง ซึ่งนอกจากจะทำหน้าที่ทั้งเขียนบท กำกับภาพยนตร์ และนำแสดงเองแล้ว ธัญญ์วารินยังเป็น "ผู้หาทุนสร้าง" ด้วยตนเอง ธัญญ์วารินอธิบายว่า มีวิธีการที่แตกต่างจากขั้นตอนการหางบประมาณสร้างภาพยนตร์นอกกระแสทั่วไปที่หากไม่ออกทุนสร้างด้วยตนเอง ซึ่งต้องเป็นผู้ที่มีฐานะร่ำรวย ก็มักจะใช้วิธีเขียนโครงร่างบทภาพยนตร์เพื่อขอทุนสร้างจากองค์กรภาพยนตร์หรือ

เทศกาลภาพยนตร์ต่างประเทศเป็นหลัก แต่ธัญญ์วารินคิดว่าเป็นกระบวนการที่ใช้เวลานานเกินไป และไม่มีความแน่นอนว่าจะได้รับทุนหรือไม่ หรือหากจะใช้วิธีขายบทภาพยนตร์ก็เกรงว่าจะไม่มีอิสระในการเขียนบทตามที่ต้องการ จึงตัดสินใจใช้แนวทางการ “ระดมทุน” จากกลุ่มคนรู้จักและเพื่อนฝูง โดยเขียนบทให้อ่านก่อนหากชอบจึงช่วยสนับสนุนทุนสร้าง

> *“ตอนที่ไอเดียมันเกิดปั๊บพี่อยากทำเลย การที่จะไปตะเวนหาทุนแบบนั้นก็เป็นไปไม่ได้ เลยเขียนบทให้เสร็จแล้วก็คุยกับเพื่อนที่คิดว่าเขามีแนวทางเดียวกันก็ส่งบทให้เพื่อนสามสี่คน บอกว่าอ่านบทเรื่องนี้แล้วอยากเห็นมันเป็นหนังหรือเปล่า ถ้าอยากเห็นก็เอาเงินมาห้าหมื่น เขียนบทส่งให้อ่านแล้วพิจารณากัน ถ้าอยากเห็นมันเป็นหนังก็ทำด้วยกัน เขาอ่านกันเสร็จบอกชอบ พอโอนเงินมาเราก็เริ่มทำเลย”* (monosodapop, 8 กันยายน 2554)

นอกจากการหางบประมาณสร้างภาพยนตร์ด้วยวิธีการระดมทุนแล้ว ธัญญ์วารินยังใช้วิธี “ขอความร่วมมือช่วยเหลือ” จากกลุ่มทีมงานด้วยการ “ซื้อใจ” หากทีมงานอ่านบทแล้วเกิดความสนใจอยากให้ภาพยนตร์สามารถถ่ายทำจนแล้วเสร็จก็ขอความร่วมมือมาทำงานด้วยกันโดย “ไม่คิดค่าแรง”

> *“เงินที่หาได้ประมาณสี่แสนบาทมันก็ไม่พออยู่ดีที่จะถ่ายหนังให้จบ เลยใช้วิธีส่งบทให้ทีมงาน ตากล้อง คนทำเสียง อ่านว่าอยากทำหรือเปล่า ถ้าอยากทำก็มาร่วมกัน ค่าตัวเขาเราไม่ได้จ่าย ให้เขาลงทุนด้วยตัวเขาเอง เขาอ่านบทก็อยากทำ เราก็โอเค งั้นเรามาทำหนังด้วยกันนะ ซึ่งทุกคนที่เข้ามาทำงานด้วยกัน ถ้าคิดมูลค่ามันก็เยอะเงินเป็นล้านเหมือนกัน”* (monosodapop, 8 กันยายน 2554)

จนในที่สุด *Insects in The Backyard* สามารถถ่ายทำจนเสร็จสมบูรณ์ได้โดยใช้การลงทุนสร้างในรูปแบบ “การระดมทุนด้วยเงินและระดมทุนด้วยใจ” ซึ่งในเวลาต่อมาธัญญ์วารินได้นำลักษณะรูปแบบดังกล่าวมาใช้เป็นแนวทางในการหางบประมาณสร้างภาพยนตร์นอกกระแสของตนโดยเปิดบริษัทสร้างภาพยนตร์ร่วมกับเพื่อนแล้วใช้วิธีการ “ระดมทุนจากญาติพี่น้องกลุ่มเพื่อนเพศที่สาม” ที่มีความพร้อมจะลงทุนและมีความต้องการสร้างภาพยนตร์ในทิศทางทางเดียวกัน

> *“ขึ้นอยู่กับผู้สร้าง แน่นอนว่าหนังเป็นธุรกิจที่ต้องใช้เงิน ไม่ใช้เงินเลยคงเป็นไปไม่ได้ เราจึงต้องคิดว่าเราทำหนังเรื่องหนึ่งมันคุ้มทุนหรือไม่ ไม่ว่าจะเป็นหนังอินดี้ หนังตลาดทุกเรื่อง ต้องตอบโจทย์ผู้ออกทุนสร้างเสมอ ถ้าตอบโจทย์เค้าก็ถึงให้เงิน”* (พาเหรดบันเทิง ช่องไทยรัฐทีวี, 26 ตุลาคม 2557)

นับตั้งแต่ความสำเร็จจากการประกวดหนังสั้นครั้งแรกในชีวิตจากเรื่อง *แหวน* ในปี พ.ศ.2544 และเรื่อง *เปลือก* (2546) หลังจากนั้นธัญญ์วารินตัดสินใจว่าจะประกอบอาชีพเป็นผู้กำกับ

ภาพยนตร์ ด้วยความมุ่งหวังว่าความสำเร็จจากการประกวดหนังสั้นจะช่วยทำให้เส้นทางในการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ของตนเป็นความจริงได้รวดเร็วยิ่งขึ้น แต่เมื่อได้พบประสบการณ์จริงจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในขณะนั้น กลับพบว่าบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ไทยมีจำนวนเพียงไม่กี่รายและส่วนใหญ่ไม่ให้ความสนใจหรือไม่รู้จักบุคลากรที่ทำงานด้านสื่อภาพยนตร์แนวอื่นๆ ที่นอกเหนือจากวงการภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก นอกจากนี้สภาวการณ์ของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในปี พ.ศ.2544 มีการสร้างภาพยนตร์ลดลงอย่างมากเฉลี่ยปีละ 10 กว่าเรื่องเท่านั้น (ธนพล เชาวน์วานิชย์, 2552, น. 64) ประกอบกับสถานการณ์เศรษฐกิจทั่วโลกที่กำลังประสบปัญหาอย่างหนัก เป็นปัจจัยสำคัญอีกประการที่ทำให้บริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยแต่ละแห่งพิจารณาการอนุมัติสร้างภาพยนตร์แต่ละเรื่องอย่างละเอียดรอบคอบยิ่งขึ้น จนส่งผลทำให้ธัญญ์วารินไม่สามารถเป็นผู้กำกับภาพยนตร์อาชีพได้ในช่วงเวลาดังกล่าว

ในช่วงเวลาที่ทั่วโลกประสบปัญหาด้านเศรษฐกิจจาก “วิกฤตการณ์ต้มยำกุ้ง” อันมีจุดเริ่มต้นจากประเทศไทยนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 จนส่งผลกระทบต่อประชาชนและบริบททางสังคมอย่างกว้างขวาง ซึ่งรวมทั้งตัวธัญญ์วารินและอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ในส่วนของวงการภาพยนตร์ไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งด้านเนื้อหาและรูปแบบการสร้าง เป็นช่วงเวลาที่มีภาพยนตร์หลากหลายแนวที่ถูกสร้างโดยผู้กำกับภาพยนตร์หน้าใหม่เพิ่มมากขึ้น (Chaiworaporn, 2001, pp. 141-162) และเป็นที่น่าสนใจว่าได้ช่วงเวลาดังกล่าวนี้ ภาพยนตร์ที่นำเสนอเรื่องราวความหลากหลายทางเพศเริ่มมีการสร้างเป็นจำนวนที่มากขึ้น นับตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง *นางแบบ* ในปี พ.ศ. 2540 จนกระทั่งในปี พ.ศ.2543 ภาพยนตร์เรื่อง *สตรีเหล็ก* ที่เล่าเรื่องราวกลุ่มนักกีฬาวอลเลย์บอลเพศที่สามประสบความสำเร็จทางรายได้อย่างสูง (98.7 ล้านบาท) (ฟรานซิส นันตะสุคนธ์, 2548) จนทำให้เกิดกระแสการสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับเพศที่สามตามมาหลังจากนั้นอีกหลายเรื่อง เช่น *พราง ชมพู กะเทยประจัญบาน* (2545), *บิวตี้ฟูล บ๊อกเซอร์* (2546), *สยิว* (2546), *ปล้นนะยะ* (2547), *เพลงสุดท้าย* (2549), *แก๊งชะนีกับอีแอบ* (2549), *วีดีโอ คลิป* (2550), *เพื่อน..กูรักมึงว่ะ* (2550), *รักแห่งสยาม* (2550) (ธิติวัฒน์ สมิตินันทน์, 2553) ซึ่งเมื่อพิจารณาจากจำนวนการสร้างภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องเกี่ยวกับคนเพศที่สามแสดงให้ทราบถึงความสำเร็จในเชิงเศรษฐกิจของภาพยนตร์กลุ่มเพศที่สามที่ได้กลายเป็นอีกทางเลือกหนึ่งของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย (กำจร หลุยยะพงศ์, 2547, น.250)

ทั้งนี้เมื่อนำภูมิหลังชีวิตของธัญญ์วารินในช่วงที่ต่อสู้ดิ้นรนเพื่อหาหนทางที่นำไปสู่การเป็นผู้กำกับภาพยนตร์อาชีพมาพิจารณาร่วมกับสภาพอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในกรอบแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อจากระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมในประเทศไทย ซึ่งระบบดังกล่าวนี้สื่อซึ่งเป็นปัจจัยการผลิตมักจะถูกครอบครองแบบผูกขาดโดยชนชั้นนายทุน และใช้ปัจจัยการผลิตเหล่านี้เพื่อตอบสนองผลประโยชน์ของกลุ่มตน รวมทั้งพยายามปิดโอกาสไม่ให้ชนชั้นอื่นได้เป็น

เจ้าของสื่อหรือมีการนำเสนอความคิดที่มีความแตกต่าง (Nicholas Garnham, 1986, pp. 21-55) ซึ่งในช่วงเวลาที่ธัญญ์วารินหาช่องทางทำงานเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ด้วยการนำเสนอผลงานความสำเร็จจากหนังสั้นที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพศที่สามในขณะนั้น อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักมีการจำกัดรูปแบบและเนื้อหาของภาพยนตร์เพียงไม่กี่แนวที่สามารถมุ่งหวังผลประโยชน์เชิงเศรษฐกิจได้ (อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, 2542 อ้างใน กรชนก รักษาเสรี 2546, น. 12) อันได้แก่ ภาพยนตร์วัยรุ่น ภาพยนตร์ผี และภาพยนตร์ตลก (ธิติวัฒน์ สมิตินันทน์, 2553) จึงทำให้บริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ซึ่งเป็น “ชนชั้นเจ้าของสื่อ” มองไม่เห็นถึงผลกำไรที่พึงจะได้รับจากภาพยนตร์แนวดังกล่าว รวมทั้งสถานะภาพของธัญญ์วารินเองที่ยังไม่เป็นที่รู้จักเท่าใดนักในวงการภาพยนตร์ไทย ทำให้เส้นทางการประกอบอาชีพผู้กำกับภาพยนตร์ของธัญญ์วารินไม่สมหวัง แต่เมื่อภาพยนตร์เกี่ยวกับคนเพศที่สามเรื่อง *สตรีเหล็ก* (2543) ประสบความสำเร็จอย่างสูงทางด้านรายได้ จึงทำให้เจ้าของสื่อ (ownership) หรือบริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยเริ่มหันมาให้ความสนใจและสร้างภาพยนตร์แนวดังกล่าวมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม แม้วงการภาพยนตร์ไทยจะเป็น “อุตสาหกรรมบันเทิง” ที่มุ่งเน้นผลกำไรเชิงเศรษฐกิจเป็นหลักจะเริ่มให้ความสำคัญกับภาพยนตร์แนวเพศที่สามเพิ่มขึ้น แต่ธัญญ์วารินที่นอกจากจะไม่ได้รับผลประโยชน์ใดๆ จากปรากฏการณ์ดังกล่าวแล้ว ปัญหาอันเกิดจากวิกฤตทางเศรษฐกิจนับตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 ยังส่งผลทำให้ธัญญ์วารินดำรงชีวิตอยู่ด้วยความยากลำบากจนกระทั่งเมื่อมีโอกาสเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งในรูปแบบภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแส ทำให้ธัญญ์วารินเรียนรู้ที่จะนำรูปแบบการสร้างภาพยนตร์ทั้งสองแนวทางมาผสมผสานร่วมกันในการทำงาน โดยเฉพาะในขั้นตอนการแสวงหา “ทุนสร้าง” ที่หากพิจารณาในเชิงเศรษฐกิจแล้ว สื่อภาพยนตร์เป็น “ระบบธุรกิจอุตสาหกรรมบันเทิง” ที่ผลิตภาพยนตร์ในฐานะ “สินค้า” (commodity) ประเภทหนึ่งที่ต้องมีการลงทุนและหวังผลกำไรตอบแทน (Vincent Mosco, 1996 อ้างใน กาญจนา แก้วเทพ, 2556, น. 310-311) แต่จากประสบการณ์การเป็นผู้กำกับภาพยนตร์กระแสหลักทำให้ธัญญ์วาริน พบว่า การสร้างภาพยนตร์รูปแบบและเนื้อหาที่ตนต้องการได้อย่างอิสระโดยได้รับทุนการสร้างจาก “นายทุน” หรือบริษัทสร้างภาพยนตร์กระแสหลักนั้นเป็นเรื่องยาก เพราะบริษัทเหล่านี้ล้วนมุ่งหวังผลกำไรจากรายได้ของภาพยนตร์เป็นหลัก แม้ว่านับตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง *สตรีเหล็ก* จะทำให้ภาพยนตร์แนวเพศที่สามถูกสร้างและได้รับความนิยมมากขึ้น แต่จากผลการวิจัยของ อุรพงศ์ แพทย์คชา และสุรกิจ ปรางสร เรื่อง “*การนำเสนอความเป็นเพศวิถีผ่านสื่อภาพยนตร์ไทยในมิติความเป็นจริงของสังคมไทย*” (2555) พบว่าภาพยนตร์แนวดังกล่าวเน้นการนำเสนอตัวละครเพศที่สามในด้านความตลกและสนุกสนานเป็นหลัก ซึ่งคล้ายคลึงกับงานวิจัยของ ธานี ชื่นค้า เรื่อง “อัตลักษณ์ของเกย์ในสื่อภาพยนตร์ไทย” (2555) ที่พบว่าตัวละครเกย์ส่วนใหญ่มักได้รับ

บทบาทเป็นตัวตลก เฮฮา งานวิจัยเหล่านี้แสดงให้ทราบว่าภาพยนตร์เกี่ยวกับคนเพศที่สามมักมีจุดประสงค์เพื่อสร้างสีสันและความสนุกสนานเป็นหลัก เป็นการนำเสนอเนื้อหาแบบมิติเดียวคือการสร้างภาพยนตร์เพื่อความบันเทิงและหวังผลทางรายได้เป็นสำคัญ ดังนั้นแม้ภาพยนตร์แนวเพศที่สามจะถูกสร้างมากขึ้นแต่ก็เป็นการสร้างเพื่อหวังผลกำไรในระบบอุตสาหกรรมบันเทิงเชิงทุนนิยม ในขณะที่ภาพยนตร์เกี่ยวกับคนเพศที่สามที่ธัญญ์วารินต้องการนำเสนอนั้นต้องการให้เกิดความแตกต่างที่หลากหลายมิติมากกว่าการมองว่าภาพยนตร์เพศที่สามต้องเน้นความตลก สนุกสนานเท่านั้น ธัญญ์วารินจึงเลือกใช้รูปแบบการสร้างด้วยแนวทางภาพยนตร์นอกกระแสที่ไม่ต้องรอโอกาสและไม่ต้องการตกอยู่ภายใต้อำนาจการครอบงำโดยบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ (Studio system) ที่นิยมสร้างภาพยนตร์แบบกระแสหลักที่ได้รับความสนใจจากกลุ่มผู้ชมจำนวนมากเป็นสำคัญ โดยเฉพาะแนวทางการหาทุนสร้างภาพยนตร์ที่ธัญญ์วารินไม่ใช้วิธีขอทุนจากบริษัทผู้สร้างหรือขอทุนสนับสนุนจากองค์กรต่างประเทศตามที่ภาพยนตร์นอกกระแสทั่วไปนิยมขอทุนด้วยลักษณะดังกล่าว แต่ธัญญ์วารินเลือกใช้แนวทางการหาทุนสร้างด้วย “สายสัมพันธ์” จากมิตรสหายทั้งที่เป็นกลุ่มคนเพศเดียวกันและกลุ่มคนที่มีแนวความคิดด้านภาพยนตร์ที่ต้องการสร้างความแตกต่างให้ภาพยนตร์มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น จนอาจเรียกได้ว่าเป็นแนวทางการหาทุนสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบ “การระดมทุนสร้างภาพยนตร์ด้วยเงินและด้วยใจ” ที่ทำให้ธัญญ์วารินสามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในรูปแบบและเนื้อหาที่ตนต้องการได้อิสระอย่างเต็มที่

สรุป ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์กับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยี

ปัจจัยด้านการเมือง

ธัญญ์วารินประกอบอาชีพครูสอนหนังสือที่จังหวัดนครราชสีมาเป็นเวลาเจ็ดปี กระทั่งบริษัทสร้างละครติดต่อให้มาเล่นละครโทรทัศน์จนเริ่มมีชื่อเสียง แต่เมื่อภาครัฐออกคำสั่ง “ไม่ให้เพศที่สามปรากฏตัวในสื่อมวลชน” รวมทั้งละครโทรทัศน์ เนื่องจากเห็นว่าจะเป็นตัวอย่างที่ไม่ดีแก่เด็กและเยาวชนที่ได้รับชม นโยบายดังกล่าวส่งผลกระทบต่อการทำงานของสื่อมวลชนที่มีการควบคุมอันเข้มงวดมากยิ่งขึ้น ธัญญ์วารินไม่สามารถเป็นนักแสดงอาชีพต่อไปได้จนต้องกลับบ้านมาประกอบอาชีพครูเช่นเดิม

ในเวลาต่อมาแม้จะบ่มเพาะประสบการณ์ทำงานหลากหลายประเภททั้งสื่อโทรทัศน์และสื่อภาพยนตร์ จนในที่สุดธัญญ์วารินสามารถสร้างภาพยนตร์นอกกระแสขนาดยาวเรื่องแรกได้เป็นผลสำเร็จ แต่ภาพยนตร์ที่นำเสนอความหลากหลายทางเพศ เรื่อง *Insects in The Backyard* (2553) กลับประสบปัญหาอันเกิดจากบริบททางด้านการเมืองการปกครองจากภาครัฐอีกครั้ง

นับตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ.2541 ที่ธัญญ์วารินเคยถูกกีดกันไม่ให้ปรากฏตัวในสื่อโทรทัศน์เนื่องจากการแสดงตัวตนเป็นคนเพศที่สาม โดยภาพยนตร์ถูกคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวีดิทัศน์พิจารณาให้ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวได้รับ “เรตห้ามฉาย” มีคำสั่ง “ไม่อนุญาตให้ฉาย” ในประเทศไทยตามพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ.2551 มาตรา 29 เนื่องจากเนื้อหาขัดต่อความสงบเรียบร้อยหรือศีลธรรมอันดีของประชาชน

ปรากฏการณ์ดังกล่าวนอกจากจะส่งผลกระทบโดยตรงต่อเส้นทางชีวิตการทำงานของธัญญ์วารินแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นว่า “รัฐ” หรือ “ชนชั้นปกครอง” ยังคงเป็นสถาบันทางสังคมผู้มีอำนาจและบทบาทสำคัญที่สามารถ “กำหนดรูปแบบและเนื้อหาของสื่อมวลชน” ได้ตามบรรทัดฐานที่สร้างจากรัฐ โดยสื่อภาพยนตร์ไทยยังคงตกอยู่ภายใต้เงื่อนไขบริบททางการเมืองและรูปแบบการปกครองที่ส่งผลต่อภาพยนตร์ไทยมาโดยตลอดผ่านทางกฎหมาย ข้อบังคับ กฎระเบียบต่างๆ โดยการควบคุม (control) การปกป้อง (protection) และการกำกับดูแล (regulation) จากภาครัฐนับตั้งแต่ “กฎหมายเซนเซอร์” หรือพระราชบัญญัติภาพยนตร์ พ.ศ.2473 จนถึงพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ.2551

แต่การเลือกสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสนับเป็นทางเลือกใหม่อันสำคัญที่ทำให้ผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์ใช้เป็น “ช่องทาง” ในการสร้างภาพยนตร์ที่ตนต้องการได้อย่างอิสระ ซึ่งภาพยนตร์นอกกระแสที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพศที่สามอย่างเช่นเรื่อง *Insects in the Backyard* ที่แม้จะยังประสบผลกระทบบริบททางด้านการเมือง จากกฎระเบียบของภาครัฐที่คอยควบคุม กีดกัน ผ่านกฎระเบียบข้อบังคับต่างๆ แต่เมื่อธัญญ์วารินไม่ยอมรับคำสั่งจนนำไปสู่การฟ้องร้องต่อคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวีดีทัศน์ในชั้นศาล จึงเป็นดังตัวแทนผู้สร้างภาพนตร์นอกกระแสหรือชนกลุ่มน้อยที่พยายามต่อสู้ขัดขืนทางอุดมการณ์และแนวความคิดกับรัฐหรือชนชั้นปกครองที่พยายามปลูกฝังความคิดและความเชื่อให้แก่ชนชั้นใต้การปกครองผ่านสื่อมวลชนประเภทต่างๆ มาอย่างยาวนาน ซึ่งกรณีที่เกิดขึ้นระหว่างรัฐกับธัญญ์วาริน นอกจากจะเป็นการเรียกร้องเพื่อให้ภาพยนตร์สามารถฉายได้ตามปกติในฐานะของประชาชนผู้มีสิทธิในการเลือกชมแล้ว ยังเป็นการแสดงออกถึงการขัดขืนทางอุดมการณ์และช่วงชิงพื้นที่ทางสื่อมวลชนให้กับ “ชนชั้นคนกลุ่มน้อย” อย่างกลุ่มคนเพศที่สามในสังคมให้มีอิสระปราศจากการควบคุมและครอบงำทางความคิดโดยบริบททางการเมืองที่ถูกกำหนดโดยชนชั้นปกครอง

ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ

บริบททางด้านเศรษฐกิจมีบทบาทและส่งผลกระทบต่อชีวิตของธัญญ์วารินนับตั้งแต่ตัดสินใจเลิกประกอบอาชีพครูเพื่อหาช่องทางทำงานเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ด้วยการนำเสนอผลงานความสำเร็จจากการประกวดหนังสั้น แต่ในช่วงเวลานั้น อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักมี

การจำกัดรูปแบบและเนื้อหาของภาพยนตร์เพียงไม่กี่แนว จึงทำให้บริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ซึ่งเป็นชนชั้นเจ้าของสื่อมองไม่เห็นถึงผลประโยชน์ที่จะได้รับจากผู้กำกับหนังสั้นหน้าใหม่และภาพยนตร์เนื้อหาแนวเฉพาะกลุ่มคนเพศที่สาม รวมทั้งสถานะภาพของธัญญ์วารินเองที่ยังไม่เป็นที่รู้จักและได้รับการยอมรับทางชนชั้นในวงการภาพยนตร์ไทย ทำให้ธัญญ์วารินต้องเปลี่ยนแปลงจากสถานะชนชั้นกลางอย่างอาชีพครูสอนหนังสือที่มีฐานะมั่นคงและได้รับเคารพนับถือจากสังคมมาเป็นชนชั้นล่างทำงานบริกรเสิร์ฟเบียร์และรับจ้างรีดผ้าในกองถ่ายภาพยนตร์ เพื่อรอคอยโอกาสที่จะได้เป็นผู้กำกับภาพยนตร์

ปัจจัยด้านเศรษฐกิจนอกจากจะส่งผลต่อชีวิตและสถานะความเป็นอยู่แล้ว ยังมีความสัมพันธ์และส่งผลกระทบต่ออาชีพการทำงานของธัญญ์วารินในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ เพราะแม้ว่าในเวลาต่อมาธัญญ์วารินจะได้เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ แต่การทำหน้าที่ผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีสถานะเปรียบดังชนชั้นนำในโครงสร้างทางสังคมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ธัญญ์วารินต้องยอมแลกกับ “ความมีอิสระ” ด้วยการทำงานภายใต้การการควบคุมของ “นายทุน” หรือบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์กระแสหลักที่เน้นผลกำไรหรือรายได้จากภาพยนตร์เป็นหลัก ธัญญ์วารินจึงต้องทำงานภายใต้การควบคุมและความต้องการของกลุ่มนายทุน

แต่ในขณะเดียวกันเมื่อมีโอกาสและพบช่องทางการสร้างภาพยนตร์ที่แตกต่างจากรูปแบบและเนื้อของภาพยนตร์กระแสหลักที่ถูกสร้างขึ้นภายใต้ระบบบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ (Studio) ด้วยวิธีการสร้างในรูปแบบ “ภาพยนตร์นอกกระแส” ที่ไม่จำเป็นต้องใช้ทุนสร้างสูงและบุคลากรเป็นจำนวนมาก ธัญญ์วารินจึงสามารถสร้างภาพยนตร์ตามที่ต้องการได้อย่างมี “อิสระทั้งทางด้านความคิดและอิสระด้านเงินทุน” ธัญญ์วารินเลือกใช้แนวทางการหาทุนสร้างภาพยนตร์ด้วย “สายสัมพันธ์” (connection) จากมิตรสหายทั้งที่เป็นกลุ่มคนเพศเดียวกันและกลุ่มคนที่มีแนวความคิดด้านภาพยนตร์ที่ต้องการสร้างความแตกต่างให้ภาพยนตร์มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น ซึ่งแนวทางดังกล่าวเป็นการ “ระดมทุนด้วยเงินและระดมทุนด้วยใจ” อันสำคัญที่ส่งผลให้ธัญญ์วารินสามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในรูปแบบและเนื้อหาที่ตนต้องการได้มีอิสระอย่างเต็มที่

ปัจจัยด้านเทคโนโลยีและโลกาภิวัตน์

จากจุดเริ่มต้นที่ต้องการใช้ “หนังสั้น” เป็นเครื่องมือเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวที่ตนเองต้องการ โดยเฉพาะประเด็นเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศที่ธัญญ์วารินไม่สามารถแสดงตัวตนในชีวิตจริงเมื่อทำงานเป็นครูและไม่สามารถแสดงผ่านตัวละครในสื่อโทรทัศน์ได้เนื่องจากการควบคุมของรัฐ แต่เมื่อหนังสั้นเรื่องแรกในชีวิตที่สร้างขึ้นโดยไร้ประสบการณ์และอุปกรณ์การถ่ายทำนอกจากการได้รับความ “ช่วยเหลือเกื้อกูล” จากญาติพี่น้องและเพื่อนสนิท ประสบความสำเร็จ

จากการประกวดระดับประเทศ นับเป็นจุดเปลี่ยนครั้งสำคัญในชีวิตที่ทำให้ธัญญ์วาริน “ค้นพบตัวเอง” ว่าจะมีอาชีพเป็นผู้กำกับภาพยนตร์

และเมื่อเทคโนโลยีความก้าวหน้าด้านสื่อและกระแสโลกาภิวัตน์เริ่มส่งผลกระทบต่อบริทบต่างๆ ในสังคมทั่วโลกรวมทั้งประเทศไทย อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงและต้องปรับตัวเช่นกัน รวมทั้งธัญญ์วารินที่เป็นหนึ่งในผู้ทำงานเกี่ยวกับอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในฐานะผู้กำกับทั้งในรูปแบบภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแส ต้องปรับเปลี่ยนแนวคิดและวิธีการทำงานไปตามความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อและกระแสโลกาภิวัฒน์ที่ธัญญ์วารินเรียกว่าเป็น “ความเปลี่ยนแปลงลื่นไหลของภาพยนตร์” ซึ่งมีความสัมพันธ์และส่งผลกระทบต่อการทำงานเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ของธัญญ์วารินในมิติต่างๆ คือ

มิติด้านสื่อภาพยนตร์ - จากกระแสโลกาภิวัตน์เกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศที่เกิดการเปลี่ยนแปลงทำให้สื่อมวลชนยอมรับและนำเสนอเรื่องราวของคนเพศที่สามมากขึ้น รวมทั้งการเริ่มนำภาพยนตร์เพศที่สามจากต่างประเทศเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย และอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยที่สร้างภาพยนตร์ประเภทดังกล่าวเพิ่มขึ้น นับเป็นปัจจัยที่ทำให้ธัญญ์วารินสามารถสร้างภาพยนตร์ที่มี “รูปแบบ” และ “เนื้อหา” ที่หลากหลายได้อย่างอิสระยิ่งขึ้นโดยเฉพาะภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเพศที่สาม

มิติด้านเทคโนโลยี - ธัญญ์วารินสามารถนำความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีในยุคสื่อดิจิทัลมาใช้เพิ่มช่องทางการเผยแพร่ให้มีความหลากหลายยิ่งขึ้น อย่างเช่นกรณีที่ภาพยนตร์เรื่อง *Insects in the backyard* ถูกสั่งห้ามฉายภายในประเทศไทย ธัญญ์วารินจึงเลือกวิธีการก้าวข้ามพรมแดนด้วยการนำภาพยนตร์ไปฉายในต่างประเทศแทน และเมื่อศาลมีคำสั่งให้สามารถฉายภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวได้ ธัญญ์วารินยังใช้ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีมาผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์ที่เปลี่ยนแปลงตามกระแสโลกาภิวัตน์ด้วยการเพิ่มรูปแบบการรับชมผ่านช่องทางสื่อออนไลน์

มิติด้านความคิดและอุดมการณ์ - ด้วยความก้าวหน้าและกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อช่วยทำให้ธัญญ์วารินสามารถเชื่อมโยงระหว่าง “กลุ่มคนผู้มีความคิดและรสนิยมเดียวกัน” ทั้งจากการสร้างภาพยนตร์แนวเพศที่สามเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชมเฉพาะกลุ่ม รวมทั้งช่องทางการสื่อสารผ่านสื่อออนไลน์และโซเชียลเนตเวิร์คมาใช้ประโยชน์เพื่อการโฆษณา ประชาสัมพันธ์และเผยแพร่ภาพยนตร์ให้มีความสะดวกรวดเร็วและเข้าถึงผู้ชมกลุ่มเป้าหมายมากยิ่งขึ้น

3. การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส : อุรุพงศ์ รักษาสัตย์

อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ : ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ

บริบททางด้านเศรษฐกิจมีความสัมพันธ์กับอุรุพงศ์ในมิติที่หลากหลายตามลักษณะการดำเนินชีวิตในแต่ละช่วงชีวิต ทั้งบริบทเศรษฐกิจมิติการใช้ชีวิตชาวชนบทในวัยเด็ก และบริบทเศรษฐกิจมิติการใช้ชีวิตเป็นนักศึกษาและทำงานในกรุงเทพฯ ซึ่งบริบททางเศรษฐกิจแต่ละมิติล้วนมีความสัมพันธ์ที่ส่งผลต่อวิถีการดำรงชีวิต ความรู้สึกนึกคิด อุดมการณ์ รวมทั้งแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของอุรุพงศ์ในเวลาต่อมา

บริบททางเศรษฐกิจมิติการใช้ชีวิตในสังคมชนบทอุรุพงศ์ รักษาสัตย์ เกิดที่อำเภอเทิง จังหวัดเชียงราย ในครอบครัวขนาดใหญ่ที่ประกอบอาชีพทำนามาหลายชั่วอายุตามวิถีการดำรงชีวิตของชาวนาที่ต้องใช้แรงงานสมาชิกภายในครอบครัวเพื่อช่วยกันหารายได้จากการปลูกข้าวขาย

> *“สมัยคุณปู่ อาชีพเกษตรกรรมนับว่าเป็นหลักเลยตอนเป็นเด็ก ปู่จะมียุ้งข้าว ยุ้งข้าวกับตัวบ้านของที่ผมอยู่ขนาดใกล้เคียงกันเลยถ้านับเป็นห้องก็ประมาณแปดถึงเก้าห้อง..ตอนเป็นเด็กรู้สึกว่ามันเยอะ แล้วพอถึงช่วงหนึ่งปู่เขาก็เริ่มขาย”* (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560)

แต่ด้วยสภาพเศรษฐกิจและวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงจากอดีต การทำนาที่เป็นอาชีพหลักของครอบครัวจึงเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงนับตั้งแต่ปู่เลิกทำนา พ่อและแม่ของอุรุพงศ์ไม่ได้ยึดการทำนาเป็นอาชีพหลักอีกต่อไป แต่ได้เปลี่ยนไปประกอบอาชีพค้าขายโดยที่ไม่ได้ปลูกฝังความคิดให้ทำอาชีพเกษตรกรรมต่อ แต่ส่งเสริมบุตรชายให้มุ่งมั่นเรียนหนังสือสูงแทน

> *“พอมาถึงรุ่นพ่อตอนเราเป็นเด็กเขาก็ยังทำนา แต่เลิกไปแล้วมาขับรถขายของบ้าง ขนดินบ้างบางทีก็ขับรถรับจ้างในหมู่บ้านกึ่งๆ ว่าไม่ค่อยจะทำนาต่อแล้ว ส่วนแม่ก็ทำนาบ้าง แต่อาชีพหลักเป็นช่างเย็บผ้าเพราะว่าเรียนเย็บผ้ามา แล้วก็มาค้าขาย ท้ายสุดครอบครัวผมก็เลิกทำนาเป็นหลัก ส่วนผมพ่อแม่ก็ไม่ได้ส่งเสริมให้ผมทำนาอีกเลยให้เรียนหนังสืออย่างเดียว”* (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560)

แม้อุรุพงศ์จะทำนาไม่เป็นและไม่เคยประกอบอาชีพทำนาอย่างจริงจัง รวมทั้งพ่อและแม่เลิกอาชีพทำนาหันไปประกอบอาชีพอื่นแทน แต่เขายังรับรู้ได้ถึงปัญหาด้านเศรษฐกิจทั้งปัญหาความยากจน ปัญหาหนี้สิน หรือ “ปัญหาปากท้อง” ของชาวนาในชนบท เนื่องจากญาติพี่น้อง เพื่อนบ้าน และชุมชนที่อุรุพงศ์อาศัยอยู่ล้วนยังคงประกอบอาชีพทำไร่ทำนาและยังคงเผชิญหน้ากับปัญหาที่ฝังรากลึกในระบบเศรษฐกิจเกษตรกรรมไทยมาอย่างยาวนาน อุรุพงศ์ได้แสดงทัศนะต่อปัญหา

เหล่านี้ไว้ว่า *"ปัญหาพื้นฐานคือเขาไม่ได้มีความสุขกับสิ่งที่ทำ ใจเขาไปอยู่กับผลกำไรข้างหน้า เขาเห็นว่าสิ่งที่ทำเป็นแค่การสร้างรายได้ การทำนาของเขาจึงไม่ได้หมายความถึงการบำรุงดิน ความเคารพในเมล็ดข้าว เขาถึงใส่สารเคมี ใส่ปุ๋ยสารพัดทำทุกอย่างเพื่อผลผลิต เพื่อที่เขาจะได้เงินเอาไปใช้อย่างอื่น"* (wanjun, 24 พฤษภาคม 2554) โดยปัญหาทางเศรษฐกิจเหล่านี้ส่งผลต่อความคิด วิถีชีวิต และการประกอบอาชีพของชาวไร่ชาวนา ซึ่งอุรุพงศ์มองว่าไม่ได้เกิดขึ้นเฉพาะในประเทศไทยเท่านั้น แต่อาจเกิดขึ้นและแพร่กระจายไปยังระบบเศรษฐกิจของอุตสาหกรรมเกษตรกรรมทั่วโลก

> *"การทำเกษตรกรรมในประเทศไทยตอนนี้ อาจจะรวมถึงทั่วโลก โดยส่วนใหญ่ มันไม่ได้ทำเพื่อบริโภคโดยตรงอีกแล้ว แต่มันทำเพื่อขาย แลกเปลี่ยนมาเป็นตัวเงิน เพื่อนำเงินมาแก้ปัญหาต่างๆ ที่เราผูกหรือก่อขึ้น เพราะฉะนั้นเกษตรกรจึงเน้นปริมาณการผลิตด้วยสารเคมี ด้วยเครื่องจักร และแน่นอนที่สุดสิ่งที่เขาให้ความสำคัญลดน้อยลงไปก็คือ ความปลอดภัยของอาหาร เมื่อมันเป็นอย่างนี้ประเทศไทยจึงหมดความชอบธรรมที่จะกล่าวว่า เป็นอู่ข้าวอู่น้ำของโลก"* (เมเนเจอร์ ออนไลน์, 2555)

จากภูมิหลังชีวิตประกอบกับทัศนะส่วนตัว ทำให้นอกจากจะทราบถึงวิถีชีวิตและแนวความคิดส่วนตัวของอุรุพงศ์ที่มีต่อบริบททางเศรษฐกิจ ยังทำให้ทราบถึงบริบทสังคมในมิติด้านเศรษฐกิจของผู้ประกอบอาชีพเกษตรกรรมชาวไทยซึ่งเป็นโครงสร้างขนาดใหญ่ของสังคมไทย เมื่อนำแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของ Karl Marx ที่ให้ความสนใจกับมิติปัจจัยด้านเศรษฐกิจในฐานะที่เป็นโครงสร้างพื้นฐาน (Infrastructure) ของสังคม โดย Marx ได้แบ่งโครงสร้างสังคมออกเป็น 2 ส่วน คือ 1. โครงสร้างส่วนล่างที่เป็นมิติด้านเศรษฐกิจ และ 2. โครงสร้างส่วนบนที่เป็นมิติด้านสังคม การเมือง วัฒนธรรม ความคิด จิตสำนึกและอุดมการณ์ แนวคิดดังกล่าวเน้นว่าโครงสร้างส่วนล่างจะเป็นตัวกำหนดหลัก โดยเมื่อหากเกิดการเปลี่ยนแปลงที่โครงสร้างส่วนล่างก็จะส่งผลกระทบต่อเนื่องกับโครงสร้างส่วนบน ซึ่งจากการศึกษาภูมิหลังของอุรุพงศ์ผู้เคยมีประสบการณ์ชีวิตเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างสังคมส่วนล่างในบริบทมิติด้านเศรษฐกิจพื้นฐานของประเทศไทยอันได้แก่ สังคมภาคเกษตรกรรม พบว่าวิถีการใช้ชีวิตของอุรุพงศ์เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงนับจากที่จากรุ่นปู่เลิกประกอบอาชีพเกษตรกรรม ส่วนพ่อและแม่หันมาประกอบอาชีพค้าขายโดยที่ไม่ได้ส่งเสริมให้ประกอบอาชีพทำนาอีกต่อไป แต่ถึงแม้ชีวิตส่วนตัวของอุรุพงศ์จะไม่ได้เกี่ยวข้องกับอาชีพเกษตรกรรมโดยตรง แต่สภาพแวดล้อมอันเป็นภาวะวิสัยที่เคยใช้ชีวิตอยู่กับญาติพี่น้องและคนชิดใกล้ที่ล้วนมีอาชีพเป็นเกษตรกร ทำให้รับทราบถึงปัญหาของโครงสร้างสังคมส่วนล่างอันได้แก่ระบบเศรษฐกิจเกษตรกรรมในประเทศไทยไม่ว่าจะเป็นปัญหาความยากจน ปัญหาหนี้สิน และปัญหาการเปลี่ยนแปลงเชิงโครงสร้างทางเศรษฐกิจของระบบเกษตรกรรมไทยที่

ชาวไร่ชาวนาหรือกำลังคนอันเป็น “พลังการผลิต” (productive force) ลดจำนวนลง อันอาจมีสาเหตุมาจาก “ระบบเศรษฐกิจทุนนิยม” ที่เข้ามาแทนที่ระบบเศรษฐกิจเกษตรกรรมแบบดั้งเดิม จนทำให้เกษตรกรผู้เป็นพลังการผลิตอันสำคัญในระบบโครงสร้างสังคมส่วนล่างเกิดปัญหาทางเศรษฐกิจตามมาทั้งในด้านการเปลี่ยนแปลงอาชีพละทิ้งถิ่นฐานเข้าไปหางานทำในสังคมเมือง หรือในด้านการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการผลิตที่เน้นผลกำไรเพื่อนำไปจับจ่ายใช้สอยจนทำให้เกิดพฤติกรรมเชิงบริโภคนิยมขึ้นในสังคมเกษตรกรชาวไทยตามมา ดังที่อุรุพงศ์แสดงทัศนะไว้ว่า “*ใจเขาไปอยู่กับผลกำไรข้างหน้าโน่น เขาเห็นว่าสิ่งที่ทำเป็นแค่การสร้างรายได้...เพื่อที่เขาจะได้เงินเอาไปใช้อย่างอื่น*”

จากประสบการณ์ชีวิตและสภาพแวดล้อมในอดีตของอุรุพงศ์เมื่อพิจารณาในกรอบความคิดเชิงเศรษฐศาสตร์การเมือง ช่วยทำให้ทราบถึงสภาพโครงสร้างส่วนล่างในปัจจัยด้านเศรษฐกิจของสังคมไทยภาคเกษตรกรรมที่ค่อยๆ เกิดเปลี่ยนแปลงจากวิถีการประกอบอาชีพเกษตรกรรมเพื่อสร้างผลผลิตแบบดั้งเดิมไปสู่การสร้างผลผลิตเชิงทุนนิยม ทำให้ “ผู้ผลิตหรือเกษตรกร” ในสังคมส่วนล่างเปลี่ยนแปลงแนวคิดการสร้างผลผลิตที่เน้นผลกำไรมากขึ้น จนนำไปสู่วิถีการใช้ชีวิตแนวบริโภคนิยมของคนในสังคมชนบท ซึ่งภูมิหลังชีวิตในส่วนที่เป็นภาวะวิสัยด้านสภาพแวดล้อม นอกจากจะทำให้ทราบถึงบริบทเศรษฐกิจไทยในเชิงโครงสร้างสังคมส่วนล่างผ่านมุมมองส่วนตัวของอุรุพงศ์แล้ว ยังช่วยทำให้ทราบว่าปัจจัยด้านเศรษฐกิจมีผลต่อความคิดและอุดมการณ์อันเป็นภาวะอัตวิสัยที่ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของอุรุพงศ์ในฐานะเป็นผู้ผลิตที่ไม่ใช่ผลผลิตทางเกษตรกรรม (material product) หากแต่เป็นผู้ผลิตทางความคิดและอุดมการณ์ซึ่งเป็น non-material product หรือ mental product (กาญจนา แก้วเทพ, 2541: 8) โดยเฉพาะในส่วนของ “เนื้อหา” ที่ภาพยนตร์แต่ละเรื่องล้วนมีเนื้อหา แก่นความคิด และตัวละครเกี่ยวข้องกับวิถีการดำรงชีวิตของคนในโครงสร้างสังคมส่วนล่างของประเทศไทยอันได้แก่ ชาวไร่ชาวนา ซึ่งเป็นกลุ่มคนที่เป็นดังตัวแทนญาติพี่น้องและคนรู้จักใกล้ชิดของอุรุพงศ์

บริบททางเศรษฐกิจมิติการใช้ชีวิตในสังคมเมืองเริ่มจากช่วงเวลาที่อุรุพงศ์เข้ามาศึกษาต่อในกรุงเทพมหานคร ซึ่งเขาต้องปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมใหม่ด้านต่างๆ อยู่พอสมควร โดยเฉพาะเรื่องค่าใช้จ่ายเพื่อการดำรงชีวิตในสังคมเมืองและการศึกษาในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่มีความแตกต่างกับการดำเนินชีวิตในต่างจังหวัด

> *“ตอนเด็กไม่เดือนร้อนอะไร แต่พอมาอยู่ที่นี่มันอาจจะอยู่ยากนิดนึง ไม่สามารถที่จะใช้จ่ายเงินได้แบบสะดวกสบายมากนัก เพราะทำให้เวลาที่คิดจะทำอะไรเราไม่สามารถที่จะทำได้ สามอย่างเราเลือกได้อย่างเดียว เพราะฉะนั้นมันก็มีความน้อย เลือกน้อยลงและอยู่กับสิ่งนี้มากขึ้น ”* (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560)

อุรุพงศ์กู้ยืมเงินเพื่อการศึกษาตั้งแต่เข้าเรียนชั้นปีที่หนึ่ง แต่ขณะเดียวกันเขาอดออมเก็บทุนทรัพย์จำนวนหนึ่งนำเงินที่สะสมไว้ไปซื้อ “กล้องถ่ายรูป” เพื่อได้ทำในสิ่งที่ตนชื่นชอบและช่วยทำให้ลืมการใช้ชีวิตในสังคมเมืองที่ยังไม่คุ้นชิน

> *“ถ้าถามว่ามันมีการปรับตัวไหม มันก็มีนะ มันมีความยากอยู่ ด้วยความที่เป็นเด็กชนบท การพูดคุยกับเด็กในเมือง การเข้ากลุ่มกับคนเยอะๆ ก็อาจจะไม่ใช่แนว ที่เราเรียนแล้วมันรอด 3 4 ปี จนจบได้มันต้องมีอะไรยึดอยู่ เข้ามาปีหนึ่งเราก็กู้ยืมนะก็แพง พอมีเงินเก็บก็ซื้อกล้อง สิ่งที่เราทำคือถ่ายภาพนิ่ง พอมีกิจกรรมมีอะไรให้ยึดอยู่”* (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560)

ภายหลังสำเร็จการศึกษาคณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ อุรุพงศ์ทำงานเบื้องหลังในตำแหน่งคนตัดต่อภาพยนตร์และละครไทยหลายเรื่อง แม้รู้ว่าตนเองไม่เหมาะสมกับงานที่ทำอยู่ หากแต่ต้องทำเพื่อหาเลี้ยงชีพตนเอง เพื่อรอโอกาสที่จะได้ทำตามเป้าหมายตั้งไว้นั่นคือ การได้สร้างภาพยนตร์ที่เป็นผลงานของตนเอง *“รู้ตัวว่าคงจะไม่เหมาะกับมันแต่ว่าด้วยความเป็นงานที่เราต้องทำเพื่อเลี้ยงตัวเองด้วย เพราะเรียนจบก็ไม่ได้พึ่งพ่อแม่อีกเลย อีกอย่างหนึ่งคือหนังยังเป็นเป้าที่เรารอทำอยู่สักวัน ตอนนี้ยังไม่มีจังหวะก็ต้องทำงานนี้ไปเรื่อยๆก่อน”* (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560) ถึงแม้งานที่ทำอยู่จะยังไม่ใช่สิ่งที่ตนเองต้องการ แต่ก็ยังมีข้อดีก็คือ ทำให้เขาได้เรียนรู้และสะสมประสบการณ์งานด้านเบื้องหลัง (Post Production) จนเชี่ยวชาญ ในระหว่างที่ทำงานด้านเบื้องหลังอุรุพงศ์เริ่มมองเห็นช่องทางที่จะได้ทำงานด้านภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น เมื่อเขามีโอกาสเข้าทำงานด้านโพสต์โปรดักชัน เป็นผู้ตัดต่อภาพยนตร์และช่างกล้องลำดับสองที่ “บริษัทไทเกอร์” ของ “ปี๊ด” ธนิตย์ จิตนุกูล ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยจากภาพยนตร์เรื่อง *“บางระจัน” (2543)* อย่างไรก็ตาม เมื่อทำงานได้ประมาณสองปี อุรุพงศ์ยังมองไม่เห็นโอกาสที่จะได้สร้างภาพยนตร์ของตนเอง แต่กลับมองเห็นภาพรวมของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยว่าการเข้าไปทำงานด้านภาพยนตร์ไม่ใช่เรื่องง่าย อุรุพงศ์ให้ทัศนะว่า วงการภาพยนตร์ค่อนข้างแคบ มีบริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยไม่กี่แห่ง ยังไม่มีลักษณะความเป็นวิชาชีพที่ชัดเจน เพราะไม่มีเงินเดือน ไม่มีรายได้รองรับที่มั่นคง

> *“ทำอยู่ 2 ปีกว่า ตัดต่อบ้าง เป็นกล้องสองบ้าง ทำให้เห็นภาพรวมของอุตสาหกรรมหนังไทยว่าโอกาสมันดูดำมืด เรายังเจาะเข้าไม่ถูก การจะมุทะลุปืนไปเป็นผู้กำกับ คงไม่มีประโยชน์อะไร เพราะเราไม่ได้อยากเป็นผู้กำกับในแนวทางอย่างนั้น แต่เราอยากจะเล่าเรื่องของเราเองมากกว่า”* (มูลนิธิโลกสีเขียว, 2 พฤศจิกายน 2553)

เมื่อไม่พบช่องทางที่จะได้สร้างภาพยนตร์ในระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก ในที่สุดอุรุพงศ์จึงตัดสินใจลาออกจากงานประจำมาประกอบอาชีพส่วนตัวเพื่อหาหนทางอื่นที่จะมีโอกาสได้สร้างภาพยนตร์ในรูปแบบที่ตนเองต้องการได้อย่างอิสระ

การประกอบอาชีพส่วนตัวนอกจากจะทำให้มีความอิสระทางความคิดในการทำงานแล้ว ยังทำให้อุรุพงศ์มีโอกาสได้พบปะผู้คน เจอเพื่อนฝูงที่มีแนวความคิด มีอุดมการณ์ทางภาพยนตร์ที่คล้ายคลึงกัน อุรุพงศ์กับกลุ่มเพื่อนจึงร่วมกันตั้งกลุ่มขึ้นมาโดยมีจุดประสงค์ร่วมกันคือการสร้างภาพยนตร์ได้อย่างมีอิสระโดยไม่ยึดติดกับรูปแบบการสร้างภาพนตร์กระแสหลัก กลุ่มดังกล่าวมีชื่อว่า “ปลาเป็นว่ายทวนน้ำ” *“ผมลาออกจากงานประจำ มาตั้งกลุ่มทำหนังอิสระชื่อ ปลาเป็นว่ายทวนน้ำคอยช่วยเหลือกัน รับงานเล็กๆ น้อยๆ เพื่อประคองตัวให้อยู่รอด”* อุรุพงศ์เล่าว่าสมาชิกในกลุ่มส่วนใหญ่เติบโตมาจากต่างจังหวัดแต่มีแนวคิดการสร้างภาพยนตร์ที่คล้ายกัน ใครมีความสามารถทางด้านใดเป็นพิเศษก็จะช่วยเหลือกัน อย่างเช่น บางคนมีความสามารถเชิงทางธุรกิจก็จะเป็นผู้ดำเนินการทำเว็บไซต์เพื่อส่งเสริมภาพยนตร์ของกลุ่ม หรือบางคนเช่น บุญส่ง นาคภู่ที่เป็นหัวหน้ากลุ่ม จะเป็นผู้คอยพูดให้กำลังใจ ให้ความหวังกับสมาชิก จนทำให้กลุ่มปลาเป็นว่ายทวนน้ำสามารถสร้างผลงานภาพยนตร์หลายเรื่องได้สำเร็จในเวลาต่อมา (มูลนิธิโลกสีเขียว, 2 พฤศจิกายน 2553) ซึ่งแม้การออกมาทำงานของตนเองจะไม่สบายเหมือนงานประจำที่มีเงินใช้ทุกเดือน แต่เมื่อตัดสินใจออกมาแล้วกลับพบว่าการดำรงชีวิตไม่ได้ยากลำบากอย่างที่เคยเป็นกังวลเท่าใดนัก (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560)

> *“ตอนแรกที่ลาออกจากงานประจำก็หวั่นๆ อยู่เหมือนกัน แต่นี่เจ็ดปีแล้วเหรอ ปรากฏก็อยู่ได้ กลับรู้สึกว่าชีวิตมันมั่นคงมากขึ้น ไม่ใช่เรื่องรายได้นะ แต่มันไม่กลัวแล้ว มันผ่านมาจนไปๆ มาๆ มันลืมไปเลย เราก็ทำงานไปเรื่อยๆ ลืมว่าสิ้นเดือนเราต้องหาเงินไปจ่ายค่าเช่า มันก็เหมือนกับตอบว่าทำอะไรที่เรารัก..ก็จะอยู่ได้เอง”* (มูลนิธิโลกสีเขียว, 2 พฤศจิกายน 2553)

การลาออกจากงานประจำเพื่อจะได้มุ่งมั่นทำงานที่ตนเองชื่นชอบ ประกอบกับการสั่งสมประสบการณ์การทำงานเบื้องหลังภาพยนตร์และโทรทัศน์จนเกิดความเชี่ยวชาญ รวมทั้งการมีโอกาสรู้จักและได้รับความช่วยเหลือจากกลุ่มเพื่อนที่มีความรักในภาพยนตร์ในแนวทางเดียวกัน เมื่อประกอบอาชีพเป็นผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสอย่างเต็มตัว อุรุพงศ์จึงมี “อิสระ” อย่างเต็มที่ในการนำเสนอแนวความคิดและอุดมการณ์ส่วนตัวใส่ลงไปในเนื้อหาภาพยนตร์ ซึ่งประเด็นเรื่องหนี้สิน ความยากจน การโดนเอารัดเอาเปรียบอันเป็นผลมาจากการประกอบอาชีพเกษตรกรรมที่ถูกครอบงำด้วยระบบเศรษฐกิจแบบ “ทุนนิยม” ได้ถูกนำมาใส่ไว้ในภาพยนตร์ที่อุรุพงศ์กำกับนับตั้งแต่สร้างภาพยนตร์สั้น

“ตอนทำหนังสั้นเรื่อง เชียงรายฯ เราไปๆ กลับๆ ระหว่างบ้านกับกรุงเทพ จึงได้เห็นว่าที่ชาวนาปลูกข้าวกันอยู่ จริงๆ แล้วไม่ได้เป็นของชาวนาอย่างแท้จริง แต่เป็นเรื่องของทุนขนาดใหญ่ เช่นเป็นของเจ้าเดียว บริษัทเดียว เป็นเจ้าของที่ดินหลายพันไร่ แต่ก่อนอาจพบในเมืองใหญ่ แต่ตอนนี้มันลงไปถึงระดับตำบล หมู่บ้าน จึงเกิดความสงสัยว่ามันเกิดขึ้นได้อย่างไร ทำให้คนทำนาจริงๆ ไม่มีผืนดินทำนา..เราจึงนำมาถ่ายทอด” (ศิลป์สโมสร ไทยพีบีเอส, 13 มกราคม 2558)

กระทั่งเมื่อมีโอกาสสร้างภาพยนตร์ขนาดยาวในเวลาต่อมา สารหรือแก่นความคิดหลักที่อุรุพงศ์ต้องการสื่อไปยังผู้ชมยังคงมีความชัดเจนเหมือนเดิม ดังเช่นบทสัมภาษณ์ที่เขาแสดงทัศนะเกี่ยวกับประเด็นปัญหาที่ดินทำกิน และปัญหาหนี้สินของชาวไร่ชาวนาที่ถูกนำเสนอไว้ในภาพยนตร์เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* ว่า

“ส่วนเรื่องปัญหาหนี้สิน ถ้าถามว่าแล้วเอาประเด็นปัญหาพวกนี้มาจากไหน ก็คือเราได้เดินทาง ได้เห็นว่าปัญหาหนี้สินชาวนา มันเป็นปัญหาใหญ่มาก ไม่รู้ว่าระบบการเรียนรู้ ระบบสังคมเรามันพัฒนายังไงให้คนมีหนี้สิน พูดง่ายๆ คือบริโภคนิยมคนอยากจะครอบครองโดยที่ไม่ได้มีความจำเป็น ก็ทำให้เขาเกิดมีหนี้สินขึ้น แล้วระบบการทำนาบ้านเรา มันไม่ใช่จะได้เงินทองเยอะแยะอะไร รายได้กับรายจ่ายจึงไม่สัมพันธ์กัน” (มูลนิธิโลกสีเขียว, 2 พฤศจิกายน 2553)

รูปแบบการดำรงชีวิตของอุรุพงศ์เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงจากสถานะของชนชั้นในโครงสร้างทางสังคมส่วนล่างมาสู่การเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างทางสังคมส่วนบนนับตั้งแต่การย้ายถิ่นฐานมาเรียนหนังสือที่กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่อุรุพงศ์ต้องพยายามปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมและบริบททางสังคมที่แตกต่างจากการดำเนินชีวิตในสังคมชนบท โดยเฉพาะบริบททางด้านเศรษฐกิจที่ไม่เพียงแต่จะส่งผลกระทบต่อวิถีการใช้ชีวิตช่วงเรียนมหาวิทยาลัยที่ทำให้เขาเกิดความรู้สึกแปลกแยกกับสังคมคนเมืองในสถานะความแตกต่างทั้งทางด้านชนชั้นและทางด้านเศรษฐกิจ

“แต่พอมาอยู่ที่นี่มันอาจจะอยู่ยากนิดนึง ไม่สามารถที่จะใช้จ่ายเงินได้แบบสะดวกสบายมากนัก เพราะทำให้เวลาที่คิดจะทำอะไรเราไม่สามารถที่จะทำได้..ถ้าถามว่ามันมีการปรับตัวไหม มันก็มีนะ มันมีความยากอยู่ ด้วยความที่เป็นเด็กชนบท การพูดคุยกับเด็กในเมือง การเข้ากลุ่มกับคนเยอะๆ ก็อาจจะไม่ใช่แนว” (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560)

หากแต่เมื่อถึงช่วงเวลาที่เขาสำเร็จการศึกษามาประกอบอาชีพทางด้านสื่อสารมวลชน บริบททางด้านเศรษฐกิจนับว่ามีบทบาทสำคัญที่ส่งผลต่อความรู้สึกนึกและการดำเนินชีวิตของอุรุพงศ์ที่เกี่ยวข้องกับการหาช่องทางและแนวทางสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของตนเอง ซึ่งเมื่อนำเอาภูมิหลังของอุรุพงศ์ในช่วงเวลาดังกล่าวมาศึกษาพิจารณาร่วมกับการวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวมาร์กซิสต์มาใช้ประกอบแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อที่มีแนวความคิดว่า ภาพยนตร์เป็นสินค้าทางอุดมการณ์ที่ถูกนายทุนผลิตขึ้นมาเพื่อจำหน่ายในตลาดการค้าเสรี ภาพยนตร์ส่วนใหญ่ที่ถูกผลิตขึ้นล้วนเพื่อหวังผลประโยชน์ทางธุรกิจแทบทั้งสิ้น (Irwin Silber, 1979, pp. 18-19) ซึ่งช่วงเวลาที่อุรุพงศ์เริ่มต้นทำงานด้านสื่อสารมวลชนในตำแหน่งผู้ตัดต่อและช่างภาพในธุรกิจอุตสาหกรรมโทรทัศน์และภาพยนตร์ไทยนั้น เป็นยุคที่อุตสาหกรรมบันเทิงขนาดใหญ่ไม่ว่าจะเป็นสื่อโทรทัศน์หรือสื่อภาพยนตร์ต่างล้วนมุ่งสร้างรายการโทรทัศน์หรือภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาสนองความต้องการผู้ชมในเชิงผลประโยชน์ทางธุรกิจเป็นหลัก ซึ่งแสดงให้เห็นว่า บริบททางด้านเศรษฐกิจมีส่วนสำคัญในการกำหนดสื่อมวลชน (กฤษดา เกิดดี, 2548, น. 243) ในสถานะที่เป็น “ผลผลิตสื่อ” (media product) ที่มาจากระบบธุรกิจอุตสาหกรรมของสื่อที่ต้องมีการลงทุนสูงและมีการหวังผลกำไร รวมทั้งอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักซึ่งอุรุพงศ์อยากมีโอกาสเข้าร่วมทำงานยังมีโครงสร้างการเป็นเจ้าของในรูปแบบบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่หรือระบบสตูดิโอเพียงไม่กี่แห่งในลักษณะกระจุกตัว (concentration) ทำให้โอกาสที่อุรุพงศ์จะเข้าไปทำงานในระบบภาพยนตร์ไทยกระแสหลักลดน้อยลง

> *“ทำอยู่ 2 ปีกว่า ตัดต่อบ้าง เป็นกล้องสองบ้าง ทำให้เห็นภาพรวมของอุตสาหกรรมหนังไทยว่าโอกาสมันดูดำมืด เรายังเจาะเข้าไม่ถูก การจะมุทะลุปืนไปเป็นผู้กำกับ คงไม่มีประโยชน์อะไร เพราะเราไม่ได้อยากเป็นผู้กำกับในแนวทางอย่างนั้น แต่เราอยากจะเล่าเรื่องของเราเองมากกว่า”* (มูลนิธิโลกสีเขียว, 2 พฤศจิกายน 2553)

บริบทเศรษฐกิจเชิงทุนนิยมของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในประเทศไทย ทำให้ความคิดที่ต้องการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์กระแสกหลักของอุรุพงศ์ไม่ประสบความสำเร็จ แต่ด้วยสภาพแวดล้อมบริบททางด้านเศรษฐกิจที่ต้องทำงานหาเลี้ยงชีพเพื่อให้ดำรงชีวิตอยู่ได้ในสภาพแวดล้อมสังคมเมืองทำให้อุรุพงศ์ต้องประกอบอาชีพอื่นที่เกี่ยวข้องได้แก่ ผู้ตัดต่อภาพยนตร์และช่างภาพเป็นเวลาหลายปี กระทั่งเมื่อพบกลุ่มเพื่อนที่มีแนวความคิดเกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์ที่คล้ายคลึงกัน ประกอบกับการตัดสินใจที่จะไม่ทำงานประจำที่มีความมั่นคงในเชิงเศรษฐกิจอีกต่อไป เพื่อที่จะมุ่งมั่นทำงานทางด้านภาพยนตร์ด้วยความมีอิสระปราศจากข้อจำกัดของระบบอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักด้วยตนเองอย่างเต็มที่ จนในที่สุดอุรุพงศ์สามารถหาช่องทางเพื่อก้าวไปสู่การเป็นผู้กำกับภาพยนตร์

ได้ดังความตั้งใจด้วยแนวทางการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่ไม่ต้องคำนึงถึงผลประโยชน์ในเชิงธุรกิจหรือความต้องการของนายทุนผู้สร้างจนขาดโอกาสและอิสระในการสร้างภาพยนตร์ ซึ่งภาพยนตร์ของอุรุพงศ์ที่ถูกสร้างในเวลาต่อมาล้วนไม่ได้รับทุนการสร้างจากนายทุนหรือบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ หากแต่มาจากทั้งทุนสร้างส่วนตัวจากภาพยนตร์ *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* (2549) รวมทั้งทุนสร้างจากหน่วยงานภาครัฐในประเทศไทยและต่างประเทศให้แก่ภาพยนตร์ *สวรรค์บ้านนา* ที่ได้รับการสนับสนุนเงินทุนโดยกองทุน Hubert Bals ด้าน Digital Production เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติรอตเตอร์ดัม (International Film Festival Rotterdam) และสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม และภาพยนตร์ *เพลงของข้าว* (2558) ได้รับสนับสนุนทุนสร้างจากโครงการปฏิบัติการไทยเข้มแข็ง โดยกระทรวงวัฒนธรรม สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ซึ่งทุนสร้างที่ได้มาจากแหล่งเงินทุนโดยเฉพาะจากองค์กรต่างประเทศนั้นอุรุพงศ์ได้รับความช่วยเหลือจากโปรดิวเซอร์หรือผู้อำนวยการสร้าง *"สองเรื่องหลังก็มีของต่างประเทศ กระทรวงวัฒนธรรม ของกระทรวงนี้ผมขอไว้เลย แต่ว่าของต่างประเทศ ก็มีโปรดิวเซอร์ช่วย"* (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560) ซึ่งนอกจากผู้อำนวยการสร้างจะมีบทบาทสำคัญในการหาแหล่งเงินทุนจากองค์กรทั้งภายในและภายนอกประเทศรวมทั้งหาช่องทางการจัดจำหน่ายเผยแพร่ภาพยนตร์ตามงานเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติแล้ว บางครั้งผู้อำนวยการสร้างยังเป็นผู้จัดหางานพิเศษเพื่อเสริมรายได้อย่างเช่น งานสร้างภาพยนตร์สั้นให้กับหน่วยงานหรือองค์กรต่างๆ ให้ด้วย แม้จะเป็นงานเชิงพาณิชย์แต่อุรุพงศ์พยายามรับทำงานที่เปิดโอกาสให้มีอิสระทางความคิดและไม่มีข้อผูกมัดจนเกินไปมากนัก ซึ่งงานพิเศษเหล่านี้ช่วยทำให้อุรุพงศ์มีรายได้สามารถเลี้ยงดูครอบครัวและทีมงานได้พอสมควรนอกเหนือจากการงานสร้างภาพยนตร์ที่ใช้ระยะเวลายาวนานและมีรายได้ไม่แน่นอน

> *"โดยรวมงานที่รับมา เราพยายามเลี่ยงที่มันมีความผูกมัดเยอะๆ ทุนที่ให้อิสระสูงในการที่เราจะไป develop งานที่มันที่มันไม่เป็น pattern งานที่ให้เวลาเราค้นหารูปแบบใหม่ๆ..แต่ว่ามันก็มีบางงานที่เรารับ อย่างโปรดิวเซอร์หามาให้ที่ต้องทำให้หน่วยงานอันนั้นก็ต้องจบไวเหมือนกัน ต้องตามงาน ทีมงานมี 10 20 ก็ว่ากันไป ก็เต็มที่เหมือนกัน แต่ว่ามันก็คือเป็นงานพาณิชย์..เรายังมีงานหนังสั้นอะไรทำไป มีงานกับเพื่อนอะไรให้ถ่ายบ้างแล้วก็มีลูกๆ 2 คน มีครอบครัว"* (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560)

ด้วยบริบททางด้านเศรษฐกิจที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับภูมิหลังชีวิตของอุรุพงศ์ทั้งในภาวะวิสัยที่เคยผ่านวิถีชีวิตและมองเห็นปัญหาของพลังการผลิตภาคเกษตรกรรมอย่างเกษตรกรชาวนาไทยในช่วงเวลาการเปลี่ยนแปลงทางโครงสร้างของบริบทเศรษฐกิจไทยภาคเกษตรกรรมแบบ

ดั้งเดิมไปสู่ระบบเศรษฐกิจเชิงทุนนิยมและบริโภคนิยม รวมทั้งในภาวะวิสัยของผู้มีประสบการณ์การใช้ชีวิตของคนในสังคมเมืองและเคยทำงานในระบบอุตสาหกรรมสื่อมวลชนไทยที่มีลักษณะความเป็นทุนนิยมและการกระจุกตัวโดยเจ้าของทุนสื่อเพียงไม่กี่ราย ซึ่งสภาพแวดล้อมปัจจัยด้านเศรษฐกิจในมิติอันแตกต่างเหล่านี้มีส่วนหล่อหลอมให้อุรุพงศ์สามารถสร้าง “ผลผลิตทางความคิด” (mental product) ภาพยนตร์ขึ้นมาได้ผ่านทั้งทางเนื้อหาที่ซุกซ่อนแนวความคิดวิพากษ์เศรษฐกิจเชิงทุนนิยมและบริโภคนิยมที่เกิดขึ้นกับสังคมในชนบท และผ่านแนวทางวิธีการสร้างสรรค์ในรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแสที่ไม่ยึดติดกับกลุ่มนายทุนหรือบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่อีกต่อไป

อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ : ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านการเมือง

อุรุพงศ์เริ่มมีความสนใจปัจจัยด้านการเมืองจากการมีโอกาสได้สัมผัสบรรยากาศทางการเมืองที่รายล้อมตนเองสมัยเรียนหนังสือที่ธรรมศาสตร์ *“เรื่องการเมืองผมว่ามันเกิดจากการที่เราซึมซับกับอีเว้นท์ (event) สิ่งที่เกิดขึ้นที่ธรรมศาสตร์ ถ้าผมไม่ได้อยู่ที่ตรงนั้น ไม่มีคนจัดอีเว้นท์ให้ดู ผมก็อาจจะไม่ได้อินกับเรื่องการเมืองมากนักก็ได้”* (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560) ช่วงเวลาดังกล่าวนี้อุรุพงศ์ได้ร่วมทำกิจกรรมอันหลากหลายนอกเหนือการเรียน รวมทั้งการร่วมทำงานให้กับองค์การนักศึกษา ทำให้เขามีโอกาสได้ร่วมฟังการเสวนาในประเด็นต่างๆ ทางสังคมอย่างสม่ำเสมอ โดยเฉพาะประเด็นทางการเมือง ประกอบกับสถานที่เรียนอยู่ใกล้กับ “สนามหลวง” ซึ่งเป็นภูมิทัศน์ที่มีเหตุการณ์และบรรยากาศทางการเมืองเกิดขึ้นอย่างเข้มข้นบ่อยครั้ง

> *“พอเราไปอยู่ธรรมศาสตร์ก็ตกใจว่าทำไมชีวิตมันเปิดแบบนี้ ชีวิตมันดี มีเสวนาให้ฟังแทบทุกอาทิตย์ ถ้าเรารู้จักไขว่คว้าหา ออกประตูจากมหาวิทยาลัยมาเจอท่าพระจันทร์ก็เป็นชุมชนชาวบ้าน มาสนามหลวงก็มีประท้วงการเมือง เพราะยุคโน้นมักใช้บริการสนามหลวง คือโลกมันเปิด มันไม่ใช่แค่การเรียน และด้วยพื้นที่ของกิจกรรมของนักศึกษา ชมรมต่างๆ มันค่อนข้างที่จะแข็งแรง ในตอนนู้น ผมก็ได้ร่วมทำงานองค์การนักศึกษาพวกฝ่ายสื่อต่างๆ ซึ่งเราก็ดิ้นไปทำเองนะ ไปสมัคร ไปร่วมกับเขา”* (สัมภาษณ์,12 สิงหาคม 2560)

ชีวิตนักศึกษาทำให้อุรุพงศ์มีโอกาสอ่านหนังสือที่ส่งผลกระทบทางความคิดเกี่ยวกับบริบททางด้านสังคมและการเมืองอย่างหลากหลาย อย่างเช่น หนังสือเกี่ยวกับการปฏิวัติในประเทศจีนหรือหนังสือเกี่ยวกับชนชั้นทางสังคม *“อยู่ที่นี่ได้อ่านหนังสือพวกการปฏิวัติที่จีนอการกดขี่ข่มเหงชาวนา หนังสือเกี่ยวกับชนชั้นก่อนที่จะเกิดการปฏิวัติ หรือที่เกี่ยวกับคนจน”* (สัมภาษณ์,12 สิงหาคม 2560) ซึ่งการอ่านหนังสือเหล่านี้ประกอบกับการเข้าร่วมกิจกรรมต่างๆ ร่วมกับองค์การนิสิตและมหาวิทยาลัย ทำให้อุรุพงศ์ตระหนักว่าทุกชีวิตคงไม่สามารถหลีกหนีเรื่องราวเหล่านี้ไปได้

"สิ่งเหล่านี้ทำให้รู้ว่า ชีวิตของเรามันหนีกันไม่พ้น มันจะดิ้นยังไง เมื่อสังคมมีเรื่องเดือดร้อน มันก็ต้องมากระทบ มาถึงหูเราอยู่ดี" เมื่อมีโอกาสอุรุพงศ์จึงนำเอาปัญหาดังกล่าวโดยเฉพาะประเด็นเรื่องการขัดแย้งทางการเมือง ความเหลื่อมล้ำทางชนชั้นและสถานภาพทางเศรษฐกิจของคนเมืองกับคนชนบทนำมาเล่าเป็นเรื่องราวผ่านทางภาพยนตร์สั้นนับตั้งแต่สมัยเป็นนักศึกษาในมหาวิทยาลัย

> *"สิ่งที่ได้จากช่วงเรียนธรรมศาสตร์ที่คิดว่าส่งผลมากก็คือ เรื่องที่เราเล่ามันส่งผลกระทบกับสังคมอย่างไรบ้าง โดยสิ่งที่เราเล่ามันไม่ใช่เป็น personal อย่างเดียว แต่มันต้องมี message บางอย่างอยู่ในนั้นว่า ส่งไปยังใคร แล้วมันจะทำให้เกิดอะไร เกิดกระแสหรือว่าการพูดถึงหรือว่าไปกระทบกับอย่างอื่นยังไงบ้าง อย่างเช่น ประเด็นเรื่องการเมือง การเหลื่อมล้ำทางชนชั้น ความแออัดในเมือง หรือปัญหาคนยากจนในชนบท ซึ่งนำเอาประเด็นสังคมเหล่านี้มาใส่ในหนังตั้งแต่ตอนนั้นมา ทั้งที่ก่อนหน้านั้นก็ไม่ได้คิดว่าทำหนังเรื่องแรกจะต้องมีประเด็นอะไร คิดแค่ว่าเป็นการทดลองศิลปะทางภาพยนตร์"*
> (สัมภาษณ์,12 สิงหาคม 2560)

ประสบการณ์การศึกษาและการใช้ชีวิตการเรียนในมหาวิทยาลัย ส่งผลให้อุรุพงศ์ได้รับแนวความคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องที่แตกต่างไปจากการเล่าเรื่องในภาพยนตร์กระแสหลักที่สร้างขึ้นเพื่อความบันเทิงทั่วไป เพราะการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของอุรุพงศ์จะเน้นว่าเรื่องราวที่เล่านั้นส่งผลกระทบต่อสังคมอย่างไรบ้าง ภาพยนตร์ที่สร้างควรมีเนื้อหาที่สะท้อนความเป็นจริงในสังคม โดยอุรุพงศ์ให้ความสำคัญมานับตั้งแต่สร้างภาพยนตร์ช่วงสมัยศึกษาในมหาวิทยาลัย*"การสร้างภาพยนตร์ สิ่งที่ผมให้ความสำคัญมากคือ ภาพยนตร์นอกจากจะให้ความบันเทิงแล้ว มันยังควรมีหน้าที่ "สะท้อนสังคม" หรือเสนอทางออกสังคมทางใดทางหนึ่ง เราต้องไม่ลืมประเด็นต่างๆ ในสังคม"* (สยามเธียเตอร์ โมเดิร์นไนน์ ทีวี, 29 มีนาคม 2554) ซึ่งบริบททางด้านการเมืองนับเป็นหนึ่งในเนื้อหาที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่อุรุพงศ์ใช้สะท้อนความเป็นจริงในสังคมไทยผ่านมุมมองความคิดและอุดมการณ์ส่วนตัวที่ถูกบ่มเพาะจากสถานศึกษาและสภาพแวดล้อมที่มีความสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์การเมืองไทย เมื่อนำทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อที่มีแนวคิดว่า สื่อมวลชนประเภทต่างๆ รวมทั้งเนื้อหาสารที่ปรากฏในสื่อส่วนใหญ่มักจะถูกกำหนดโดยปัจจัยด้านเศรษฐกิจและ "ปัจจัยด้านการเมือง" มาพิจารณาร่วมกับการวิเคราะห์ผู้กำกับและภาพยนตร์แนวอิงบริบทในฐานะที่มองว่า ผู้กำกับและภาพยนตร์เป็น "ผลผลิตทางเศรษฐกิจและการเมือง" ซึ่งจากการศึกษาภูมิหลังหรือการเสาะหารากเหง้า (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2533: 34) ของอุรุพงศ์ทั้งปัจจัยด้าน "อัตวิสัย" จากประสบการณ์ส่วนตัวที่มีส่วนร่วมทางด้านการเมืองผ่านการร่วมจัดกิจกรรมกับองค์กรนักศึกษา การได้มีโอกาสอ่านหนังสือเกี่ยวกับการเมืองการปกครอง สถานภาพทางเศรษฐกิจ

และชนชั้นของประชาชนในประเทศอื่นๆ รวมทั้งปัจจัยทางด้าน “วัตถุวิสัย” อันได้แก่ สภาพแวดล้อมและบรรยากาศของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ท่าพระจันทร์ สนามหลวง และบริเวณใกล้เคียงซึ่งมีประวัติศาสตร์เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหวทางการเมืองของประเทศไทยมาอย่างยาวนาน ทำให้บริบททางด้านการเมืองเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งของ “ผลผลิตทางความคิดและอุดมการณ์” ที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์เนื้อหาภาพยนตร์ของอุรุพงศ์ในเวลาต่อมา

การนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับวิถีการใช้ชีวิตของชาวนาในชนบทอันเรียบง่ายสมจริงนับเป็นจุดเด่นจนกลายเป็นเอกลักษณ์สำคัญประการหนึ่งที่พบในภาพยนตร์ของอุรุพงศ์ แต่หากพิจารณาด้านเนื้อหาอย่างละเอียดจะพบว่า อุรุพงศ์มักจะสอดแทรกความคิดเห็นเกี่ยวกับ “บริบททางการเมือง” ใส่ลงไปในภาพยนตร์เสมอ นับตั้งแต่การสร้างภาพยนตร์สั้นสมัยเป็นนักศึกษาในมหาวิทยาลัย (filmsick, 2552) ซึ่งประเด็นที่นำเสนอมีทั้งมาจากประสบการณ์ใกล้ตัวที่พบเห็นด้วยตนเองและจากการพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นจากคนรอบข้าง โดยเฉพาะผู้คนชุมชนที่อุรุพงศ์เติบโตมาในจังหวัดเชียงราย อย่างเช่น ประเด็นเรื่องของช่องโหว่ของกฎหมายอันเกิดจากภาครัฐที่อาจจะเอื้อประโยชน์ให้กับกลุ่มทุนขนาดใหญ่มากกว่ากลุ่มชาวนาชาวไร่ ซึ่งอุรุพงศ์ได้นำเสนอไว้ตั้งแต่ตอนสร้างภาพยนตร์สั้นเรื่อง *เชียงราย 0250* (2555)

> *“ตอนทำหนังสั้น เราไปๆ กลับๆ ระหว่างบ้านกับกรุงเทพ ถึงได้เห็นว่าที่ชาวนาปลูกข้าวกันอยู่ จริงๆ แล้วไม่ได้เป็นของชาวนาอย่างแท้จริง แต่เป็นเรื่องของ “ทุน”ขนาดใหญ่ เช่นเป็นของเจ้าเดียว บริษัทเดียว เป็นเจ้าของที่ดินหลายพันไร่ แต่ก่อนอาจพบในเมืองใหญ่ แต่ตอนนี้มันลงไปถึงระดับตำบลหมู่บ้าน จึงเกิดความสงสัยว่ามันเกิดขึ้นได้อย่างไร ทำให้คนทำนาจริงๆ ไม่มีผืนดินทำนา ซึ่งเกิดจากช่องโหว่ของกฎหมายหรือไม่ หรือการจัดสรรทรัพยากรบางอย่าง ทำให้เกิดสิ่งเหล่านี้ขึ้นมาได้หรือไม่ เราจึงนำมาถ่ายทอด”*
> (ศิลป์สโมสร ไทยพีบีเอส, 13 มกราคม 2558)

จนกระทั่งเมื่อมีโอกาสสร้างภาพยนตร์ขนาดยาวในรูปแบบภาพยนตร์ไทยนอกกระแส อุรุพงศ์ยังคงแสดงความคิดเห็นด้านการเมืองผ่านภาพยนตร์ไว้เช่นเดิม อย่างเช่นการนำเอาบรรยากาศทางการเมืองมาใส่ไว้ในภาพยนตร์เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* (2554) ที่แสดงให้เห็นว่าความขัดแย้งทางความคิดด้านการเมืองระหว่างคู่ตรงข้าม “เสื้อต่างสี” นั้นไม่ว่าฝ่ายใดจะได้รับชัยชนะ แต่ผลสุดท้ายชาวนาก็ยังคงสถานะเป็นผู้ยากไร้ที่ไม่เคยได้รับประโยชน์อันใดจากการต่อสู้ทางการเมืองเช่นเดิม ดังฉากหนึ่งในภาพยนตร์ที่ตัวละครนั่งฟังคำปราศรัยหาเสียงของแกนนำพรรคการเมืองหนึ่งแล้วลุกขึ้นยืนเดินจากไปโดยไม่สนใจถ้อยคำพูดโน้มน้าวใจของนักการเมือง หรือในช่วงท้าย เมื่อตัวละครเดินทางเข้ากรุงเทพเพื่อหางานทำ เขาเดินปะปนอยู่กับบรรดาผู้ชุมนุม

เสื้อหลากสีบริเวณอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ผู้ชุมนุมทะเลาะกันอย่างรุนแรงโดยที่ตัวละครเฝ้ามองดูด้วยความงุนงงสงสัย ว่าวิวาทกันด้วยสาเหตุใด จนในที่สุดตัวละครเดินหลบออกจากกลุ่มผู้ชุมนุมมาพักอยู่ภายในซากอาคารที่ยังสร้างไม่เสร็จ นอนฝันถึงบ้านริมท้องทุ่งนาที่ตนเคยพักพิงแต่กลับถูกขับไล่เพราะไม่มีเงินไถ่ถอนที่ดินทำกิน

นอกจากปัญหาขัดแย้งทางความคิดด้านการเมือง ประเด็นการเผยแพร่แนวความคิดและอุดมการณ์ของพรรคการเมืองผ่านวิธีการรณรงค์หาเสียง ที่เปรียบได้ดังกระบวนการ “ครอบงำความคิด” ของชนชั้นปกครองให้กับประชาชนโดยเฉพาะชนชั้นล่างอย่างเช่นชาวไร่ชาวนาผู้เป็นฐานเสียงสำคัญ นับเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่อุรุพงศ์ให้ความสนใจและได้แสดงความคิดเห็นที่มีต่อนโยบายของพรรคการเมืองในช่วงเวลาหนึ่งว่า

> *“จริงๆ บ้านเรามีแนวโน้มดีขึ้น สมัยรัฐบาลก่อนก็มีการทำอะไรหลายอย่างที่ดี อย่าง 30 บาทรักษาทุกโรค ก็จะเป็นคนจนได้ประโยชน์จริงๆ โดยที่ไม่จำเป็นต้องเป็นพนักงานประจำ มีรายได้ประจำ หลังจากนั้นก็มีอะไรคล้ายๆ อย่างนี้ตามมา ส่วนของรัฐบาลชุดนี้ ผมก็เชียร์เขาอยู่ตอนที่ เสนอจะเก็บภาษีแบบก้าวหน้าและภาษีที่ดิน แต่สุดท้ายอาจจะเงียบไป เพราะโดนการเมืองเล่นงาน ผมก็เชียร์ อยากให้เป็นไปได้ แม้ว่าบางสิ่งอาจจะถูกมองว่าเป็นการทำตามนโยบายประชานิยม แต่ถ้าดูเจตนาก็เป็นความตั้งใจดีที่เขาพยายามจะทำอยู่”* (มูลนิธิโลกสีเขียว, 2 พฤศจิกายน 2553)

อุรุพงศ์เห็นว่านโยบายของพรรคการเมืองบางเรื่องนั้นเป็นประโยชน์ต่อประชาชนและประเทศชาติ แต่ปัญหาที่เกิดขึ้นนั้น ส่วนใหญ่มาจากปัญหาความขัดแย้งในผลประโยชน์ทางการเมือง ซึ่งส่งผลให้ประชาชนไม่ได้รับประโยชน์จากรัฐเท่าที่ควร จนบางครั้งอาจถึงกลับกลายเป็นการเอารัดเอาเปรียบจาก “ผู้มีอำนาจและชนชั้นที่สูงกว่า” ซึ่งอุรุพงศ์แสดงทัศนะเกี่ยวกับปัญหาทางสังคมที่เกิดจากการเมืองไว้หลายประเด็นด้วยกัน เช่น ปัญหาการคอรัปชั่น การจัดรัฐสวัสดิการ ความเหลื่อมล้ำทางรายได้ระหว่างคนจนกับคนราย ความแตกต่างของคุณภาพชีวิตระหว่างคนในเมืองกับคนชนบท ดังบทสัมภาษณ์

> *“การเมืองก็เป็นปัญหาด้วยส่วนหนึ่ง ซึ่งมันก็โยงกับเรื่องการศึกษาด้วย ปัญหาต่างๆ เหล่านี้พันกันหมดเหมือนวัวพันหลัก แต่ถ้าจะชัดสุดคือ การเมืองมันเป็นตัวกำหนดอยู่ข้างบน จะทำยังไงให้ลดการคอร์รัปชั่นได้ และเป็นการเมืองที่ทำเพื่อประเทศจริงๆ..ระบบสวัสดิการของเราก็มีปัญหา ที่ปล่อยให้คนสูญเสียจิตวิญญาณ ไม่มีสำเนา ไม่มีตัวตน ไม่ได้เป็นพลเมืองของคนประเทศ*

นี้ต่อไป แสดงว่าเราไม่มีการดูแลอย่างทั่วถึง ซึ่งมันเกลื่อนไปหมดในเมืองนี้ ชนบทอาจจะยังดีหน่อยที่มันยังมีวิถีชีวิตแบบชนบทที่มีการคอยดูแลกันอยู่"

โดยประเด็นเรื่องสวัสดิการรัฐซึ่งเป็นนโยบายทางการเมืองของชนชั้นปกครองที่ส่งผลกระทบโดยตรงต่อสภาพชีวิตของคนชนชั้นล่างและชาวชนบทได้ถูกอุรุพงศ์นำมาใส่ในเนื้อหาภาพยนตร์เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* ไว้ด้วย *"ในหนังยังถามถึงสวัสดิการสังคมด้วย ถ้าชาวนาไทยไม่มีสวัสดิการที่ดี อย่างมากก็เบี้ยผู้สูงอายุ 500 บาทต่อเดือน แล้วเมื่อคนเราไม่มีความมั่นคงในชีวิต รัฐบาลไม่สามารถดูแลคนในประเทศได้ เพราะฉะนั้นคนเลยไม่แคร์ที่จะไปทำดีให้สังคมส่วนรวม เขาจึงต้องทำให้ตัวเองอยู่รอด ทุกคนคิดอย่างนี้ ระบบโดยรวมมันเลยไม่รอด"* (wanjun, 24 พฤษภาคม 2554) ซึ่งการสอดแทรกประเด็นทางการเมืองที่ส่งผลต่อชีวิตความเป็นอยู่ของคนชนชั้นล่างที่อาจหมายถึงญาติพี่น้อง คนรู้จักหรือแม้กระทั่งตัวอุรุพงศ์เองนั้น แสดงให้เห็นถึงภาวะอัตวิสัยความรู้สึกนึกคิดของอุรุพงศ์ที่มีมานับตั้งแต่สมัยศึกษามหาวิทยาลัยที่ต้องการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่สามารถสะท้อนภาพความเป็นจริงและส่งผลกระทบต่อสังคมได้

"สิ่งที่ได้จากช่วงเรียนธรรมศาสตร์ที่คิดว่าส่งผลมากก็คือ เรื่องที่เราเล่ามันส่งผลกระทบกับสังคมอย่างไรบ้าง..ส่งไปยังใคร แล้วมันจะทำให้เกิดอะไร เกิดกระแสหรือว่าการพูดถึงหรือว่าไปกระทบกับอย่างอื่นยังไงบ้าง อย่างเช่นประเด็นเรื่องการเมือง การเหลื่อมล้ำทางชนชั้น ความแออัดในเมือง หรือปัญหาคนยากจนในชนบท"

เมื่อนำเอาภูมิหลัง ประสบการณ์ชีวิต และเนื้อหาบางส่วนในภาพยนตร์ที่มีความเกี่ยวข้องกับบริบททางด้านการเมืองมาวิเคราะห์ร่วมกับแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองที่ให้ความสำคัญกับปัจจัยด้านเศรษฐกิจและการเมืองว่าเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลกระทบต่อโครงสร้างสังคม ซึ่งโครงสร้างส่วนล่างที่เป็นมิติด้านเศรษฐกิจจะเป็นตัวกำหนดโครงสร้างส่วนบนที่เป็นมิติด้านสังคม การเมือง วัฒนธรรม ความคิด และอุดมการณ์ โดยผู้วิจัยพิจาณาจากสภาพบริบททางเศรษฐกิจที่เป็นโครงสร้างส่วนล่าง และบริบททางการเมืองที่เป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างส่วนบนในรูปแบบ "หน่วยย่อยของสถานภาพทางสังคม" ที่มีความเกี่ยวข้องกับภูมิหลังของอุรุพงศ์ด้วยสถานภาพของ"เกษตรกร" กับสถานภาพของ "นักการเมือง" โดยเกษตรกร ชาวไร่ ชาวนา คือตัวแทนด้านกำลังคนของโครงสร้างส่วนล่างที่เป็นพลังการผลิตด้านเกษตรกรรมซึ่งเป็นโครงสร้างพื้นฐานของระบบเศรษฐกิจในประเทศไทย รวมทั้งเป็นตัวแทนของเครือญาติพี่น้องและคนรู้จักใกล้ชิดในชุมชนเดียวกับที่อุรุพงศ์เคยอยู่อาศัย ขณะที่นักการเมืองคือตัวแทนของโครงสร้างส่วนบนในสังคมผู้เผยแพร่แนวความคิดและอุดมการณ์ทางการเมือง เป็นชนชั้นปกครองที่มุ่งหวังผลประโยชน์ทางด้านการเมืองด้วยวิธีการ

“ครอบงำทางความคิด” ผ่านกระบวนการรณรงค์หาเสียงด้วยนโยบายพรรคการเมืองในลักษณะการโน้มน้าวใจที่จะช่วยทำให้คนในชนชั้นสังคมส่วนล่างมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น

ซึ่งอุรุพงศ์ผู้ที่รากเหง้ามาจากบรรพบุรุษที่ประกอบอาชีพเกษตรกรรมและเติบโตขึ้นมาจากสภาพแวดล้อมสังคมชนบททำให้มีภาวะอัตวิสัยของคนในชนชั้นโครงสร้างส่วนล่างที่มีประสบการณ์ตรงจากการเคยใช้ชีวิตท่ามกลางญาติพี่น้องที่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม ผู้ใช้กำลังแรงงานเพื่อสร้างผลผลิตทางเกษตรกรรมในปัจจัยด้านเศรษฐกิจ รวมทั้งการมีโอกาสพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับผู้คนในชุมชนเกี่ยวกับสภาพชีวิตความเป็นอยู่ที่ยึดโยงอยู่กับการหาเสียงของนักการเมืองและนโยบายของรัฐผู้เป็นตัวแทนของคนในโครงสร้างสังคมส่วนบน รวมทั้งช่วงชีวิตที่เคยศึกษาในมหาวิทยาลัยที่มีบรรยากาศ สภาพแวดล้อม และกิจกรรมซึ่งเป็นภาวะวัตถุวิสัยที่ช่วยส่งเสริมความคิดอุดมการณ์ทางด้านการเมืองโดยเฉพาะประเด็นเรื่องความแตกต่างทางด้านชนชั้นและความยากจน ทำให้อุรุพงศ์สามารถนำเอาความรู้สึกนึกคิดและสภาพชีวิตของคนส่วนล่างที่เขามีความผูกพันใกล้ชิดอันได้แก่ เกษตรกรผู้ประสบปัญหาความยากจนและด้อยโอกาสอันเกิดจากผลกระทบของบริบททางการการเมืองด้านต่างๆ ทั้งจากนโยบายการหาเสียงของพรรคการเมือง การทุจริตคอรัปชั่น หรือการจัดสรรสวัสดิการให้แก่ประชาชนอย่างไม่เท่าเทียมกันของรัฐ มาเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งในการ “กำหนดหรือสร้างสรรค์” เนื้อหาภาพยนตร์ ซึ่งมีความสอดคล้องกับการนำแนวคิดมาร์กซิสต์มาใช้ประกอบกับการวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวอิงบริบทว่า โครงสร้างส่วนล่างมีบทบาทสำคัญที่ส่งผลต่ออุดมการณ์ ความคิด แก่นเนื้อหา และรูปแบบการสร้างภาพยนตร์ที่ถูก “ผลิต” ขึ้นในสังคม และเมื่อนำเอามาพิจารณาร่วมกับภูมิหลังชีวิตส่วนตัว บริบทสภาพแวดล้อมทางสังคมการใช้ชีวิตในชนบทที่ทำให้ทราบสภาพปัญหาความทุกข์ยากของผู้คนในชนชั้นโครงสร้างส่วนล่างอันเกิดจากบริบททางเศรษฐกิจและบริบททางการเมือง ประกอบกับประสบการณ์การใช้ชีวิตในมหาวิทยาลัยที่ช่วยเปิดโลกทัศน์และอุดมการณ์ทางด้านการเมืองแล้วนับเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยบ่มเพาะให้อุรุพงศ์ผู้เคยอยู่อาศัยในสภาพแวดล้อมของชนชั้นในสังคมส่วนล่างสามารถนำเอาความคิดและอุดมการณ์ส่วนตัวเกี่ยวกับปัจจัยด้านการเมืองที่ส่งผลกระทบต่อชีวิตของชาวชนบทให้สังคมได้รับทราบด้วยการนำเสนอผ่านทางสื่อภาพยนตร์

อุรุพงศ์ รักษาสัตย์ : ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยเทคโนโลยีด้านสื่อ

ด้วยสถานะทางเศรษฐกิจของครอบครัวที่มีฐานะปานกลาง รวมทั้งพ่อและแม่เปิดโอกาสให้ใช้ชีวิตได้อย่างอิสระ ทำให้อุรุพงศ์มีโอกาสและช่องทางในการเรียนรู้สิ่งที่ตนสนใจมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะ “เทคโนโลยีด้านสื่อบันเทิง” ประเภทต่างๆ ในยุคนั้นไม่ว่าจะเป็นเทปเพลงคาสเซ็ทหรือนิตยสารบันเทิง *“ส่วนหนึ่งเราพอจะมีเงินใช้ ทำให้ผมมีโอกาสได้ฟังเพลงสากลตั้งแต่สมัยชั้น*

ประถม พวกเพลงยุคซิกตี้ ยุคสายลม ยุคแห่งอิสรภาพ อีกส่วนหนึ่งคือแม่เป็นช่างตัดผ้า แม่ก็จะซื้อหนังสือพวกกุลสตรี หรือหนังสือพวกที่มีแบบเสื้อผ้า ทำให้เราติดเรื่องการอ่านหนังสือมาด้วย" (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560) ซึ่งเทคโนโลยีสื่อสิ่งพิมพ์ประเภท "นิตยสารภาพยนตร์" นับเป็นหนึ่งในปัจจัยที่ส่งเสริมให้อุรุพงศ์มีนิสัยรักการอ่านหนังสือและได้รับความรู้เกี่ยวกับภาพยนตร์มานับตั้งแต่วัยเด็ก *"เข้า ม.1 ก็อ่านหนังสือสตาร์พิคส์แล้วนะ เอนเตอร์เทน พรีวิว ก็อ่าน อาศัยว่าแม่มีร้านขายของ เราก็ช่วยขายแล้วเอาเงินไปซื้อหนังสือหนัง ทำให้รู้ว่าใครเป็นใคร เบื้องหลังเป็นยังไง"* (wanjun, 24 พฤษภาคม 2554) รวมทั้งเทคโนโลยีความบันเทิงภายในที่อยู่อาศัยอย่าง โทรทัศน์ และเครื่องเล่นวีดิโอเทป

> *"สมัยประถมก็เริ่มดูหนังแล้วจากในทีวี มันเป็นสีแล้วนะ ตอนนั้นจะดูมหกรรมหนังพันล้านช่อง 7 ที่ตอนนี้เป็นบิ๊กซีเนม่า เพราะความบันเทิงในชนบทมีไม่กี่อย่าง ส่วนหนังกลางแปลงก็มีไปบ้าง แต่เราไม่ได้ประทับใจเท่ากับหนังที่เขามาฉายทางทีวี...จากตอนนั้นเรารู้จักเลยว่าหนังมันมีอะไรเยอะแยะ โตหน่อยก็ไปเช่าหนังจากในตัวเมืองมาดู พอดีพ่อแกซื้อรถแล้วมันแถมเครื่องเล่นวิดีโอมา สมัยนั้น ป.6 เอง"* (bangkokbiznews, 24 พฤษภาคม 2554)

จากความรู้เกี่ยวกับภาพยนตร์ที่ศึกษาผ่านตัวหนังสือ จอโทรทัศน์ และม้วนวีดิโอเทปในวัยเด็ก อุรุพงศ์เริ่มได้รับประสบการณ์ใหม่จากการชมภาพยนตร์จอใหญ่ในโรงภาพยนตร์ ซึ่งช่วยเพิ่มอรรถรสให้แก่การรับชมและทำให้เขาชื่นชอบภาพยนตร์ยิ่งขึ้น แม้เวลาต่อมาอุรุพงศ์จะสร้างชื่อเสียงจากภาพยนตร์ประเภทสารคดี แต่หากย้อนกลับไปยังประสบการณ์การชมภาพยนตร์ที่ชื่นชอบในอดีตจนกลายเป็นแรงบันดาลใจให้เขาเกิดความต้องการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ในเวลาต่อมา ภาพยนตร์ที่สร้างความประทับใจให้แก่อุรุพงศ์ได้แก่ ภาพยนตร์กระแสหลักจากต่างประเทศที่สร้างโดยระบบอุตสาหกรรมขนาดใหญ่อย่างฮอลลีวูด ซึ่งมีรูปแบบการสร้างที่เน้นความบันเทิงเป็นหลัก *"ชอบหนังเยอะแยะ หนังยุโรปชอบ ตั้งแต่หนัง 2001 : A Space Odyssey ของสแตนลีย์ คูบริค หนังอเมริกาก็เยอะ อย่าง เอเลียน หรือคนเหล็กนี่ชอบมาก ตอนนั้นคนเหล็กภาค2 มันแทบจะเปลี่ยนชีวิตเหมือนกัน หนังยาว 2 ชั่วโมง ไอ้ตัวร้ายมันจะตายแล้วก็ไม่ตายซักที เหมือนหนังเรื่องนี้กำลังจะบอกเราว่า มันไม่จบ เจมส์ คาเมรอน (ผู้กำกับภาพยนตร์ฮอลลีวูด) ทำไมไม่หยุดซักที ทั้งๆ ที่แค่นี้ก็สมบูรณ์แล้ว แต่เขาก็ทำไปเรื่อยๆ จนพาคนไปไหนต่อไหนได้ขนาดนี้ ตอนที่หนังจบ ออกมาแล้วตัวเบา ถึงฝนตกก็ขี่มอเตอร์ไซค์ฝ่าฝนกลับบ้านกับพี่ชาย เปียกหมดเลย กลับมายังโดนปู่ดุ แต่เรากลับมานอนคิดถึงแต่คนเหล็ก"* (wunjun, 24 พฤษภาคม 2554) ซึ่งภายหลังได้รับประสบการณ์จากการชมภาพยนตร์ อุรุพงศ์จึงเริ่มค้นพบความต้องการของตนเองว่าจะต้องประกอบอาชีพเป็นผู้กำกับ

ภาพยนตร์ในภายภาคหน้าให้ได้ ทั้งที่ขณะนั้นเขายังคงศึกษาอยู่ระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายในต่างจังหวัด

> *"ตัดสินใจว่าจะทำหนังตั้งแต่อยู่ ม.4...เหมือนตรัสรู้ด้วยตัวเองว่าจะเรียนสายวิทย์ถึงแค่ ม.หก แต่พอจบแล้วต้องเลือกเรียนต่อเนี่ย เราไม่เอาแล้ว เราไม่สนใจสิ่งที่เป็นตรรกะแบบนั้นแล้ว แต่เลือกสิ่งที่เป็นหัวใจของเรามากกว่า ก็คิดว่าต้องไปทางภาพยนตร์แน่นอน"* (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560)

แม้จะอาศัยอยู่ในพื้นที่ชนบทอันห่างไกล แต่ด้วยเทคโนโลยีด้านสื่อที่มีในยุคนั้นอย่างโทรทัศน์และวีดีโอเทป ทำให้อุรุพงศ์ในวัยเด็กยังมองเห็นโลกทัศน์อันกว้างใหญ่ได้ แม้จะเป็นเพียงโลกเสมือนที่ส่งสัญญาณคลื่นสัญญาณภาพและเสียงสู่จอหน้าจอโทรทัศน์ *"เรามองเห็นโลกของเมืองไทยผ่านทางทีวี"* อุรุพงศ์เล่าชีวิตวัยเด็กช่วงอยู่ที่อำเภอเทิง จังหวัดเชียงราย ว่าไม่เคยได้เห็นโลกที่กว้างใหญ่เกินกว่าท้องทุ่งนา นอกจากยามได้ชมโลกเสมือนจริงผ่านทางหน้าจอโทรทัศน์ (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560) กระทั่งเมื่อตัดสินใจสอบเข้าศึกษาต่อที่คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ อุรุพงศ์จึงได้ประจักษ์โลกแห่งความเป็นจริงผ่านสายตาของตนเอง รวมทั้งได้รับประสบการณ์อันแปลกใหม่จากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่ถูกพัฒนาขึ้นมากกว่าโทรทัศน์และเครื่องเล่นวีดิโอเทป จากการใช้ชีวิตในมหาวิทยาลัยและการทำงานในกรุงเทพมหานคร

อุรุพงศ์เข้ามาใช้ชีวิตในกรุงเทพมหานครเพื่อทำการศึกษาในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เมื่อปี พ.ศ.2540 ด้วยความเป็นเด็กชนบททำให้เขาต้องใช้เวลาปรับตัวให้เข้ากับกลุ่มเพื่อนใหม่รวมการใช้ชีวิตในเมืองอยู่พอสมควร *"มันเป็นเรื่องเกี่ยวกับความที่เราไม่คุ้น เราไม่รู้จักเมือง แปลกที่แปลกทาง ตอนนั้นเลยอาจทำให้เราไม่ค่อยกล้าพูด เพราะรู้จักไม่ดีพอ"* ดังนั้นเมื่อมีเวลาว่างนอกเหนือจากการเรียนและกลุ่มเพื่อนนักศึกษา อุรุพงศ์จึงมักเดินทางออกนอกพื้นที่มหาวิทยาลัยพร้อมกับ "กล้องถ่ายรูปดิจิทัล" เพื่อถ่ายภาพนิ่งตามสถานที่ต่างๆ ซึ่งนับเป็นการเปิดโลกทัศน์และประสบการณ์ของอุรุพงศ์ให้กว้างไกลยิ่งขึ้น

> *"ช่วงนั้นพอดีผมซื้อกล้องดิจิทัล เพื่อนๆ ไม่ค่อยซื้อ ตอนนั้นราคาสามหมื่นสีหมื่น กำลังเรียนหนังสือ ก็ยืมเงินญาติ ที่ซื้อเพราะเราชอบถ่ายภาพนิ่ง เราเดินทางไปกับกล้อง อยากทดลองว่าเราอยากทำอะไร เราก็เดินทางไปกับกล้องเพื่อค้นหา หาซับเจ็คด้วย ถามใจตัวเองว่ามองภาพแบบนี้ๆ แล้วเป็นอย่างไรบ้าง"* (ไทยเท่, 7 กุมภาพันธ์ 2558)

การทุ่มเทฝึกฝนทักษะด้านการถ่ายภาพนิ่งตลอดช่วงระยะเวลาศึกษาในมหาวิทยาลัยเป็นกิจกรรมที่ช่วยทำให้อุรุพงศ์คลายความกังวลเรื่องการปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมใหม่

อุรุพงศ์เล่าว่า เขามีความสุข กับช่วงเวลาที่ได้อัดรูป เทสต์กระดาษ เทสต์ค่าแสง อยู่ในห้องมืดเพื่ออัดภาพทั้งวัน เมื่อไม่มีการเรียนจะมักนั่งรถเมล์ พกกล้องไปถ่ายรูปตามสถานที่ต่างๆ ในกรุงเทพมหานคร เช่น ภูเขาทอง ราชดำเนิน สวนหลวง ฯ เพื่อให้ความรู้สึก “แปลกแยก” ทางชนชั้นระหว่างคนชนบทกับคนในเมืองลดลง รวมทั้งเป็นการ “สร้างตัวตน” หรือสร้างทุนส่วนตัวทางสังคมให้คนอื่นได้รู้จักมากยิ่งขึ้น *“ถ้าถามว่ามันมีการปรับตัวไหม มันก็มีนะ มันมีความยากอยู่ ด้วยความที่เป็นเด็กชนบท การพูดคุยกับเด็กในเมือง การเข้ากลุ่มกับคนเยอะๆ ก็อาจจะไม่ใช่แนว ที่เราเรียนแล้วมันรอด 3 4 ปี จนจบได้ มันต้องมีอะไรยึดอยู่ พอมีเงินเก็บก็ซื้อกล้อง สิ่งที่เราทำคือถ่ายภาพนิ่ง พอมีกิจกรรมมีอะไรให้ยึดอยู่ ทำให้เราไม่ได้ fail มากนัก เราก็สร้างตัวตนขึ้นมาให้คนรู้จักว่าอ๋อ คนนี้ชอบถ่ายภาพ...เวลามีอะไรให้ทำเราสามารถเป็นตัวแทนของตรงนี้ได้”* (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560) ซึ่งด้วยความมุ่งมั่นตั้งใจด้านการถ่ายภาพอย่างจริงจังจนในที่สุดอุรุพงศ์ได้รับการยอมรับจากเพื่อนนักศึกษาและอาจารย์ว่ามีความสามารถโดดเด่นทางด้านการถ่ายภาพ

หากนำภูมิหลังชีวิตของอุรุพงศ์ในวัยเด็กมาพิจารณาร่วมกับแนวความคิดโลกาภิวัตน์เชิงสังคมศาสตร์ที่มักนำเอาปรากฏการณ์ทางสังคม เช่น การขยายตัวของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรม รวมทั้ง “เทคโนโลยีด้านสื่อ” มาเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา (สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง, 2553, น. 75) ซึ่งเมื่อนำมาศึกษาในขอบเขตของบริบทของบริบทเทคโนโลยีด้านสื่อที่มีความสัมพันธ์กับอุรุพงศ์แล้ว พบว่าเทคโนโลยีด้านสื่อมีความสัมพันธ์ที่ส่งผลต่อแนวความคิดและวิถีการใช้ชีวิตอันนำไปสู่การก่อเกิดเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสของอุรุพงศ์

ชีวิตวัยเด็กของอุรุพงศ์ที่แม้จะเติบโตในสภาพแวดล้อมสังคมชนบท แต่ด้วยสถานภาพทางเศรษฐกิจและอาชีพของพ่อและแม่ ที่ไม่ได้ประกอบอาชีพเกษตรอีกต่อไป แต่หันไปประกอบอาชีพค้าขายและบริการแทน มีส่วนทำให้อุรุพงศ์ “เข้าถึง” เทคโนโลยีด้านสื่อได้อย่างหลากหลาย ทั้งสื่อประเภทสิ่งพิมพ์ สื่อโทรทัศน์ สื่อวิดีโอทัศน์ และสื่อภาพยนตร์ ซึ่งเทคโนโลยีด้านสื่อเหล่านี้นอกจากจะมอบความบันเทิงแล้ว ยังช่วยทำให้อุรุพงศ์ซึมซับความรู้และชื่นชอบภาพยนตร์มากยิ่งขึ้นผ่านบทความจากนิตยสารเกี่ยวกับภาพยนตร์ ภาพยนตร์ที่นำมาฉายผ่านสื่อโทรทัศน์ และประสบการณ์รับชมในโรงภาพยนตร์ อีกทั้งเมื่อเปลี่ยนวิถีชีวิตมาเรียนหนังสือในกรุงเทพมหานครด้วยสภาพแวดล้อมอันแตกต่างทำให้อุรุพงศ์เกิดความรู้สึกแปลกแยกกับการใช้ชีวิตในสังคมเมือง แต่อุรุพงศ์ค้นพบทางออกจากการมุ่งมั่นฝึกฝนทักษะด้านการถ่ายภาพจากอุปกรณ์ “กล้องถ่ายภาพดิจิทัล” ที่แม้จะเป็นเทคโนโลยีที่เพิ่งถูกนำมาเผยแพร่ในประเทศไทยทำให้มีราคาสูง แต่อุปกรณ์ดังกล่าวมีส่วนช่วยทำให้อุรุพงศ์ได้ค้นพบความสามารถของตนเองในเวลาต่อมา ซึ่งเมื่อพิจารณาถึงแนวความคิดเกี่ยวกับโลกาภิวัตน์ด้านสื่อของ M.McLuhan (1964) ที่มองว่า สื่อหมายถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่ขยายผัสสะหรือประสบการณ์ของมนุษย์ (สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง, 2553, น. 76) และสื่อยังส่งผล

กระทบต่อแบบแผนการใช้ชีวิตของผู้คนได้อย่างไร้พรมแดน หรือแนวความคิดของ Arjun Appadurai (1990: 236) ที่กล่าวถึงกระแสโลกาภิวัตน์ว่า สื่อรวมทั้งสื่อข้ามชาติสามารถส่งผลต่อความคิดและอุดมการณ์ต่างๆ ได้ เช่น อุดมการณ์ลัทธิทุนนิยมผ่านภาพยนตร์ฮอลลีวูด จากแนวคิดดังกล่าวข้างต้นแสดงให้เห็นว่าสื่อประเภทต่างๆ ทั้งนิตยสารภาพยนตร์ โทรทัศน์ วีดิทัศน์ ภาพยนตร์ และกล้องถ่ายภาพดิจิทัล ล้วนเป็นปัจจัยเทคโนโลยีด้านสื่อที่ส่งผลต่อความรู้สึกนึกคิดและวิถีการดำเนินชีวิตของอุรุพงศ์ที่เกี่ยวข้องกับสื่อภาพยนตร์ทั้งความรู้ที่ได้จากการอ่านนิตยสารภาพยนตร์ *"เข้า ม.1 ก็อ่านหนังสือสตาร์พิคส์แล้วนะ เอนเตอร์เทน พรีวิว ก็อ่าน อาศัยว่าแม่มีร้านขายของ เราก็ช่วยขายแล้วเอาเงินไปซื้อหนังสือหนัง ทำให้รู้ว่าใครเป็นใคร เบื้องหลังเป็นยังไง"* ความบันเทิงภายในครอบครัวที่ได้รับจากการชมภาพยนตร์ผ่านทางสื่อโทรทัศน์และเครื่องเล่นวีดิทัศน์

> *"สมัยประถมก็เริ่มดูหนังแล้วจากในทีวี มันเป็นสีแล้วนะ ดูมหกรรมหนังพันล้านช่อง 7 เพราะความบันเทิงในชนบทมีไม่กี่อย่าง...ตอนนั้นเรารู้เลยว่าหนังมีอะไรเยอะแยะ โตก็ไปเช่าหนังจากในเมืองมาดู พ่อซื้อรถแล้วแถมเครื่องเล่นวิดีโอมา สมัยนั้น ป.6 เอง"*
>
> หรือประสบการณ์ชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์ที่ประทับใจในอดีต *"ชอบหนังเยอะแยะ หนังยุโรปชอบ ตั้งแต่หนัง 2001 : A Space Odyssey ของสแตนลีย์ คูบริค หนังอเมริกาก็เยอะ อย่าง เอเลียน หรือคนเหล็กนี่ชอบมาก ตอนนั้นคนเหล็ก 2 มันแทบจะเปลี่ยนชีวิตเหมือนกัน"*

จากประสบการณ์ชีวิตที่เกี่ยวข้องกับปัจจัยด้านเทคโนโลยีในช่วงเวลาที่กระแสโลกาภิวัตน์มีส่วนทำให้เทคโนโลยีด้านสื่อประเภทต่างๆ ทั้งสื่อสิ่งพิมพ์ สื่อโทรทัศน์ และสื่อภาพยนตร์สามารถเคลื่อนย้ายจากที่กระจุกรวมตัวเฉพาะในสังคมเมือง (Urban) ไปสู่สังคมชนบท (Rural) ได้ด้วยการย่นย่อระยะเวลาและสถานที่ (Time and Space) จากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีทำให้การ "เข้าถึง" ความเจริญก้าวหน้าระหว่างสังคมเมืองกับสังคมชนบทมีความใกล้เคียงกันมากขึ้น (ชัยอนันต์ สมุทวณิช, 2538) ซึ่งการ "เข้าถึงสื่อ" เหล่านี้ล้วนส่งผลต่อความคิดและการดำเนินชีวิตวัยเด็กในชนบทของอุรุพงศ์ จนกระทั่งเขาตัดสินใจว่าจะมีอาชีพเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ *"ตัดสินใจว่าจะทำหนังตั้งแต่อยู่ ม.4 เลือกสิ่งที่เป็นหัวใจของเรามากกว่า ก็คิดว่าต้องไปทางภาพยนตร์แน่นอน"* ซึ่งไม่เพียงแต่โลกาภิวัตน์ความเจริญก้าวหน้าด้านสื่อจะส่งผลต่อความคิดและวิถีชีวิตของอุรุพงศ์เท่านั้น หากแต่การไหลเวียนของโลกาภิวัตน์ในมิติด้านเทคโนโลยี ที่หมายถึงการแพร่กระจายของเทคโนโลยีไม่ว่าจะเป็นเครื่องจักรหรืออุปกรณ์อันทันสมัยจากประเทศหนึ่งไปสู่อีกประเทศหนึ่ง รวมทั้งประดิษฐ์กรรมที่ได้รับการคิดค้นขึ้นมาใหม่ (Arjun Appadurai (1990, p. 236) อย่าง "กล้องถ่ายรูปดิจิทัล" ยังเป็นความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่นอกจากจะเป็นเครื่องมือช่วยบรรเทาความรู้สึกแตกต่างทางชนชั้นระหว่างคนในสังคมเมืองกับสังคมชนบท แต่ยังเป็น

อุปกรณ์อันสำคัญที่ช่วยบ่มเพาะทักษะและสร้างตัวตน *"เราก็สร้างตัวตนขึ้นมาให้คนรู้จัก ว่าอ๋อ คนนี้ชอบถ่ายภาพ...เวลามีอะไรให้ทำเราสามารถเป็นตัวแทนของตรงนี้ได้"* ให้อุรุพงศ์ได้รับการยอมรับในความสามารถเฉพาะตัวและสร้างพื้นที่ให้กับตัวเองให้สังคมได้รับรู้ในเวลาต่อมา

ภายหลังสำเร็จการศึกษา อุรุพงศ์ยังคงใช้ชีวิตอยู่ที่กรุงเทพมหานครเพื่อทำงานหาเลี้ยงชีพ *"จบปี 43 แรกๆ ก็ทำพวกรายการทีวีสั้นๆ แล้วก็ไปทำละคร ส่วนใหญ่ก็จะเน้นตัดต่อ หลังจากนั้นก็เข้าไปเป็นผู้ช่วยสอนภาพยนตร์ที่ธรรมศาสตร์สักพักหนึ่ง แล้วก็ลาออก ไปทำหนังเลย เพราะเรียนมา จะได้ไม่คาใจ"* (กรีนเวิร์ล, 2556) อุรุพงศ์ทำงานเกี่ยวกับด้านสื่อสารมวลชนอย่างหลากหลายเพื่อรอโอกาสที่จะได้ทำตามเป้าหมายชีวิตที่ตั้งไว้นั่นคือการได้เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ ซึ่งแม้งานที่ทำยังไม่ใช่สิ่งที่ตนเองต้องการแต่อุรุพงศ์ยังมองเห็นอีกแง่มุมคือ ทำให้ได้เรียนรู้ฝึกฝน สั่งสมประสบการณ์การทำงานด้านเบื้องหลัง (Post Production) จนเกิดทักษะความเชี่ยวชาญ โดยเฉพาะการงานที่เกี่ยวข้องกับ "เทคโนโลยีด้านสื่อ" ซึ่งพัฒนาก้าวหน้ากว่าสมัยที่เรียนในมหาวิทยาลัยเป็นอย่างมาก

> *"รู้ตัวว่าคงจะไม่เหมาะกับมัน แต่ว่าด้วยความเป็นงานที่เราต้องทำเพื่อเลี้ยงตัวเองด้วย อีกอย่างหนึ่งคือหนังยังเป็นเป้าที่เรารอทำอยู่สักวัน ตอนนี้ยังไม่มีจังหวะก็ต้องทำงานนี้ไปเรื่อยๆก่อน แต่ข้อดีของการได้ทำงานโพสต์ต่างๆ คือทำให้เราได้เรียนรู้ สมัยนั้นคอมมันก็ยังพอมีในมหาลัย พอได้ใช้คอมพิวเตอร์พีซีบ้าง แต่ว่าเรามาใช้เป็นจริงๆ ก็ตอนที่ทำงานนะ ตอนที่เรียนก็พอตัดเอวิทได้ แต่พอมาทำงานได้ใช้โปรแกรม ได้จับในสิ่งที่ไม่คิดว่าเราจะ control มันได้ เมื่อก่อนการตัดต่อคือตัดฟิล์ม ตัดกันเป็นม้วนจนปวดหัว แต่พอเข้ามาสู่การใช้คอมพิวเตอร์ในการตัดต่อ ใช้คอมทำโพสต์ต่างๆ มันก็สะดวกขึ้น ถือว่าเป็นประสบการณ์ที่ทำให้เรารู้จักระบบ แล้วก็เรียนรู้มาเรื่อยๆ"* (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560)

จากการสัมภาษณ์ อุรุพงศ์ให้ทัศนะว่าอาจเป็นเพราะตนอยู่ในช่วงเวลาอันเหมาะสมที่ได้ทำงานในช่วงยุคสมัยการเริ่มต้นของความก้าวหน้าและการเปลี่ยนผ่านเทคโนโลยีด้านสื่อ เพราะมีโอกาสทำงานในช่วงการเปลี่ยนผ่านจากยุค "เทคโนโลยีอนาล็อค" ไปสู่ยุค "เทคโนโลยีดิจิทัล" ทำให้มีประสบการณ์ตั้งแต่การล้างฟิล์ม อัดฟิล์ม ตัดต่อภาพยนตร์จากฟิล์ม จนถึงการควบคุมการผลิตสื่อประเภทต่างๆ ด้วยการใช้คอมพิวเตอร์เพียงเครื่องเดียว ซึ่งผู้ทำงานเช่นเขาแต่มีอายุมากกว่าหรือหากไม่ได้ศึกษาเรียนรู้เพิ่มเติม อาจจะก้าวไม่ทันหรือ "ตกรุ่น" ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีเช่นนี้ได้

“มันเป็นเหตุผลที่ต่อกันพอดี คือรุ่นผมเนี่ย จบมาตัดเดบิตคือตอนนั้นมีไม่กี่เครื่อง ออกมาปุ๊บเนี้ย งานตัดมารอรับเลย คือคุณจะไปทำงานที่ไหนก็ได้ และก็มันเป็นช่วงเริ่มๆ เพราะฉะนั้นงานกล้องดิจิทัล ตอนเรียนเป็นกล้องดิจิทัลมันมาพร้อมกับเรา มันเอื้อ เรียนจบก็ได้ใช้เลย แล้วอุตสาหกรรมหนังเริ่มเปลี่ยน ซึ่งผมคิดว่าคนที่เก่าแก่กว่าเราเขาอาจหลุดหรือไม่สามารถลงทำงานระดับเรา แต่เราเด็กยังทำได้ ใช้ตรงนั้นสร้างงานได้ ก็ลองนึกดูผู้กำกับหนังอิสระ สารคดี หนังใหญ่ โฆษณา ถ้านับคนที่สามารถสร้างชื่อ สร้างรายได้ก็ช่วงนั้นแหละ เพราะหลังจากนั้นจะเริ่มล้น แล้วก็มายุคอินเตอร์เน็ต ซึ่งไม่รู้ว่าใครเป็นใครแล้ว”

ในเวลาต่อมาเมื่ออุรุพงศ์ตัดสินใจลาออกจากงานประจำเพื่อมาสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเอง ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีนับเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่มีผลต่อการตัดสินใจ อุรุพงศ์เล่าว่าภายหลังสำเร็จการศึกษาเข้าสู่ช่วงเริ่มต้นชีวิตการทำงาน เป็นห้วงเวลาที่เทคโนโลยีด้านการสื่อสารยังอยู่ในช่วงการพัฒนาและมีราคาสูง ส่วนอินเตอร์เน็ตก็ยังไม่แพร่หลาย อีกทั้งระบบการสร้างภาพยนตร์ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักนั้นใช้ทุนสร้างสูงและมีความยุ่งยากซับซ้อน ซึ่งที่ทราบได้นั้นเนื่องจากอุรุพงศ์เคยผ่านประสบการณ์ทำงานเบื้องหลังภาพยนตร์มาก่อน แต่ในเวลาต่อมาเมื่อมาถึง “ยุคความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีดิจิทัล” มีส่วนช่วยเอื้อให้อุรุพงศ์มีโอกาสสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบที่ต้นเองต้องการได้มากขึ้น อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าราคาของอุปกรณ์โดยเฉพาะ “กล้องถ่ายทำระบบดิจิทัล” ที่เริ่มเป็นอุปกรณ์หลักที่ถูกนำมาใช้สร้างภาพยนตร์ในช่วงเวลานั้นจะมีราคาถูกลงกว่าเดิมมาก แต่จากสถานภาพส่วนตัวทางเศรษฐกิจของอุรุพงศ์แล้วถือว่ายังคงมีราคาค่อนข้างสูง แต่อุรุพงศ์มีแนวคิดส่วนตัวว่า หากอยากสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเองให้สำเร็จได้อย่างมีอิสระ เทคโนโลยีเป็นปัจจัยสำคัญที่จำเป็นต้องลงทุน

“เทคโนโลยีเริ่มถูกลง เราสามารถที่จะลองได้ ก็ซื้อกล้องดิจิทัลเลย ตอนนั้นยังถือว่าแพง ลงทุนเพราะรู้สึกว่ามันเป็นเครื่องมือที่เราต้องใช้ ถ้าเราไม่ใช้แล้วเราจะหมดกับอย่างอื่น แล้วมันทำให้เราทำงานไม่ได้ ซึ่งสำหรับการสร้างหนังกล้องสำคัญมาก เราต้องอยู่กับมัน ต้องใช้จนคุ้นมือ ต้องทำให้ความคิดและทักษะการใช้กล้องไปด้วยกัน ถ้าไม่ไปด้วยกันมันจะกลายเป็นอุปสรรค คือกล้องต้องกลายเป็นมือเป็นเท้าเรา เทคโนโลยีเริ่มเป็นHD ก็ซื้อกล้องเลย บอกโปรดิวเซอร์ว่า ผมต้องการกล้องก่อน ผมจะไม่เช่าเพราะผมจะทำงานไปพร้อมกับการถ่ายทำ ตัดคลิปด้วย มันจะได้ไปพร้อมกันหมด” (สัมภาษณ์, 12 สิงหาคม 2560)

ซึ่งหากแม้มีทุนส่วนตัวหรือได้รับทุนการสร้างภาพยนตร์มากขึ้นก็คงจะไม่นำเงินทุนไปจ้างทีมงานให้มีขนาดใหญ่ขึ้น แต่จะนำงบประมาณไปลงทุนกับ “เทคโนโลยี” ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างภาพยนตร์ให้มีคุณภาพมากยิ่งขึ้นมากกว่า อย่างเช่น การนำกล้องถ่ายทำทางอากาศยานไร้คนขับหรือโดรน มาใช้เพื่อทำให้ภาพยนตร์มีมุมมองที่หลากหลายสวยงามยิ่งขึ้น เนื่องจากการถ่ายทำภาพยนตร์ที่ผ่านมานั้น อุรุพงศ์แทบไม่เคยมีโอกาสได้ใช้เทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์ที่ดีที่สุดเลยสักครั้ง

> *“ตั้งแต่ถ่ายหนังมาผมไม่เคยได้สิ่งที่ดีที่สุด กล้องก็ไม่ได้ดีที่สุด ถ่ายแรกๆ ก็กล้องมือถือ กล้อง handy cam ต่อมาเป็น HDV ยังไม่ใช่ Full HD ด้วยซ้ำ เปลี่ยนเลนส์ก็ไม่ได้ แล้วได้มาอีกตัวหนึ่งก็ไม่ได้ดีมาก ไม่ใช่กล้องแนวเรด (RED) หรือ HDMR คุณภาพสูง เป็นกล้องกลางๆ เพื่อแลกกับความเป็นอิสระ”*

เทคโนโลยีและอุปกรณ์ด้านการถ่ายภาพรวมทั้งการใช้ชีวิตในสถานศึกษานอกจากจะมีส่วนช่วยให้อุรุพงศ์ค้นพบความสามารถเฉพาะตัวและสร้างพื้นที่ให้ตนเองทางด้านทักษะด้านการถ่ายภาพแล้ว เมื่ออุรุพงศ์เข้าสู่ช่วงชีวิตการทำงานเบื้องหลังทางด้านสื่อสารมวลชนเพื่อรอโอกาสสู่การเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ เทคโนโลยียังมีบทบาทสำคัญที่ช่วยพัฒนาความสามารถให้อุรุพงศ์มีความเชี่ยวชาญเทคโนโลยีที่เกี่ยวข้องกับการสร้างภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น ซึ่งนอกจากการฝึกฝนเรียนรู้เทคโนโลยีจากการทำงานแล้ว “ช่วงเวลาแห่งการไหลเวียนของโลกาภิวัตน์” โดยเฉพาะองค์ประกอบสำคัญที่นำไปสู่กระบวนการโลกาภิวัตน์ได้แก่ องค์ประกอบของความก้าวหน้าด้านการสื่อสารที่เกิดขึ้นจากการพัฒนาเทคโนโลยีด้านคอมพิวเตอร์ที่มีประสิทธิภาพสูงขึ้นแต่มีราคาลดต่ำลง (Charles W.L.Hill, 2005, pp. 12-16) อย่างเช่น การใช้อุปกรณ์คอมพิวเตอร์ตัดต่อภาพยนตร์แทนการตัดต่อด้วยฟิล์มภาพยนตร์ ยังเกิดขึ้นในช่วงเวลาอันเหมาะสมสำหรับอุรุพงศ์ผู้ที่มีโอกาสได้ฝึกฝนและทดลองใช้ทั้งเทคโนโลยีอนาล็อคและเทคโนโลยีดิจิทัลจนเกิดความเชี่ยวชาญ *“การตัดต่อคือตัดฟิล์มใช่ไหม ตัดกันเป็นม้วนจนปวดหัว แต่พอเข้ามาสู่การใช้คอมพิวเตอร์ ในการตัดต่อ ใช้คอมทำโพสต์ต่างๆ มันก็สะดวกขึ้น ถือว่าเป็นประสบการณ์ที่ทำให้เรารู้จักระบบ แล้วก็เรียนรู้มาเรื่อยๆ”* ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับสื่อในยุคโลกาภิวัตน์ของ M.McLuhan ที่มองว่าสื่อหมายถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่ขยายผัสสะหรือประสบการณ์ของมนุษย์ออกไปอย่างกว้างไกล (สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง, 2553, น. 76) โดยที่อุรุพงศ์ได้ใช้เทคโนโลยีและความก้าวหน้าทางด้านสื่อดิจิทัลในช่วงเวลาที่เหมาะสมนี้มาเรียนรู้ “สั่งสมประสบการณ์” จนเกิดความเชี่ยวชาญสามารถนำมาใช้ในการทำงานเพื่อหาเลี้ยงตนเองได้ ซึ่งช่วงเวลาการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีในยุคการไหลเวียนทางโลกาภิวัตน์นอกจากจะส่งผลต่อตัวอุรุพงศ์แล้ว ในมุมมองส่วนตัวอุรุพงศ์ยังเห็นว่าเป็นช่วงเวลาที่ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีส่งผลต่ออุตาสาหกรมภาพยนตร์ไทยนอกกระแสด้วยเช่นกัน เนื่องจาก

ขณะที่อุรุพงศ์เริ่มต้นทำงานภายหลังสำเร็จการศึกษานับตั้งแต่ปี พ.ศ.2543 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ภาพยนตร์นอกกระแสไทยกำลังอยู่ในยุคเฟื่องฟู (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546) โดยที่ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสหลายคนสามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในรูปแบบเฉพาะตนได้อย่างโดดเด่นด้วยการใช้เทคโนโลยีความก้าวหน้าด้านการถ่ายทำที่ช่วยลดต้นทุนการสร้างได้โดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพาระบบการสร้างภาพยนตร์กระแสหลัก *"ง่ายๆ ก็ลองนึกดูผู้กำกับหนังอิสระ ไม่ว่าสารคดี หนังใหญ่ โฆษณา ถ้านับคนที่สามารถสร้างชื่อ สร้างรายได้ก็ช่วงนั้นแหละ เพราะว่าหลังจากนั้นก็จะเริ่มล้น เริ่มเยอะ แล้วก็มา ยุคอินเตอร์เน็ต ซึ่งไม่รู้ว่าใครเป็นใครแล้ว"*

จนกระทั่งเมื่ออุรุพงศ์ตัดสินใจลาออกจากงานประจำเพื่อมุ่งมั่นสร้างภาพยนตร์ของตนเองอย่างจริงจัง ความก้าวหน้าของปัจจัยด้านเทคโนโลยียังคงมีบทบาทความสัมพันธ์กับอุรุพงศ์ต่อการสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสโดยเฉพาะประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างแนวทางการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส ทุนการสร้าง และเทคโนโลยีที่ถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ ซึ่งเมื่อพิจารณาจากการนิยามความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสในบริบทที่เกี่ยวข้องกับทุนการสร้างและเทคโนโลยีการสร้าง อย่างเช่น Susan Hayword (2000: 200) นิยามว่าคือ ภาพยนตร์ที่เกิดจากผู้สร้างภาพยนตร์ที่เป็นอิสระจากภาพยนตร์กระแสหลักในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ซึ่งมักมีงบประมาณการสร้างที่ไม่สูงมากนักโดยอาจมาจากทุนส่วนตัวของผู้สร้างหรือจากการสนับสนุนโดยภาครัฐ ส่วนพรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์ (2558, น. 1-39) ให้ความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสว่าคือ ภาพยนตร์ที่ใช้ต้นทุนการสร้างภาพยนตร์ไม่สูง ผลิต เผยแพร่และจัดจำหน่ายไม่เป็นตามแนวทางการสร้างภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป หรืองานวิจัยของงานวิจัยของประวีณมัย บ่ายคล้อย (2545) เรื่อง ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการชมภาพยนตร์นอกกระแส ให้ความหมายภาพยนตร์นอกกระแสว่า คือภาพยนตร์ที่มีการลงทุนสร้างไม่สูง ผู้สร้างไม่จำเป็นต้องอาศัยหรือรอโอกาสจากค่ายภาพยนตร์ (Studio system) แบบอดีตที่ผ่านมา นิยามเหล่านี้ล้วนมีจุดร่วมที่ล้ายคลึงกันคือ ภาพยนตร์นอกกระแสเป็นภาพยนตร์ที่ใช้ทุนสร้างไม่สูง มักได้รับทุนการสร้างจากแหล่งทุนที่ไม่แสวงหาผลกำไรหรืออาจใช้ทุนส่วนตัว ใช้เทคโนโลยีการสร้างเท่าที่จำเป็นและราคาไม่สูงมาก ใช้ทีมงานค่อนข้างเล็กแต่มีประสิทธิภาพ ทั้งนี้เพื่อความเป็นอิสระในการสร้างสรรค์ปราศจากการควบคุมโดยระบบสตูดิโอหรือบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่

ทั้งนี้เมื่อนำนิยามความหมายของภาพยนตร์นอกกระแสมาพิจารณาประกอบกับคุณลักษณะของภาพยนตร์นอกกระแสที่นำมาใช้ในการศึกษา อันประกอบด้วย คุณลักษณะความมีอิสระทางความคิดและอิสระจากทุนที่มาของการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส, คุณลักษณะการดำเนินงานสร้างของภาพยนตร์นอกกระแส และคุณลักษณะทางเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์นอกกระแส (อัญชลี ชัยวรพร, 2548, น. 271) ต่างแสดงให้เห็นว่าปัจจัยด้านเทคโนโลยีล้วนมีความสัมพันธ์

ต่อการคุณลักษณะสร้างสรรค์ภาพยนตร์นอกระแสของอุรุพงศ์ ไม่ว่าจะเป็นการใช้เทคโนโลยีการถ่ายทำเท่าที่จำเป็น มีราคาไม่สูง ใช้ทีมงานขนาดเล็ก เพื่อความมี “อิสระ” ในการสร้างสรรค์โดยไม่ต้องพึ่งพิงอุปกรณ์และงบประมาณการสร้างจากบริษัทภาพยนตร์กระแสหลัก ดังที่อุรุพงศ์เคยเล่าถึงประสบการณ์การทำงานว่า *“ตั้งแต่ถ่ายหนังมาผมไม่เคยได้สิ่งที่ดีที่สุด กล้องก็ไม่ได้ดีที่สุด ..เป็นกล้องกลางๆ เพื่อแลกกับความเป็นอิสระ”*

เทคโนโลยีด้านสื่อประเภทต่างๆ ที่ก่อเกิดขึ้นในยุคโลกาภิวัตน์ทั้งสื่อวิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ และอินเตอร์เน็ต รวมทั้งอุปกรณ์เทคโนโลยีด้านสื่อ เช่น กล้องถ่ายภาพนิ่ง กล้องถ่ายวีดิโอ คอมพิวเตอร์ หรือเครื่องตัดต่อ ล้วนเป็นอุปกรณ์ด้านเทคโนโลยีที่นอกจากจะมีส่วนช่วย “สร้างตัวตน” และ “บ่มเพาะ” ทั้งทางด้านแนวความคิดและสั่งสมทักษะความสามารถเฉพาะตัวให้แก่อุรุพงศ์แล้ว บริบททางด้านเทคโนโลยียังถูกอุรุพงศ์นำมาใช้เป็น “เครื่องมือเพื่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์” เนื่องจากความก้าวหน้าเทคโนโลยีช่วยลดต้นทุนการสร้างทั้งที่เกี่ยวกับค่าอุปกรณ์และค่าใช้จ่ายในการจ้างบุคลากรที่ลดจำนวนลง อุรุพงศ์จึงสามารถสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบที่ต้องการได้โดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพิงระบบการสร้างแนวภาพยนตร์กระแสหลัก และถึงแม้เครื่องมือเทคโนโลยีเหล่านี้จะมีราคาไม่ถูกนักเมื่อเทียบกับสภาพทางเศรษฐกิจส่วนตัว แต่อุรุพงศ์มีมุมมองว่า เทคโนโลยีเหล่านี้ล้วนคุ้มค่าสำหรับการลงทุนเพื่อให้ได้มาซึ่ง “อิสระในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์”

บทสรุป : อุรุพงศ์ รักษาสัตย์กับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยี

จากการศึกษาภูมิหลังชีวิตของอุรุพงศ์ที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับบริบททางสังคมด้านต่างๆ ทำให้ค้นพบว่า บริบททางสังคมแต่ละด้านนอกจากจะมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตและความรู้สึกนึกคิดของอุรุพงศ์แล้ว แต่ละบริบทยังมีความสัมพันธ์ที่ส่งผลเชื่อมโยงซึ่งกันและกัน โดยมีรายละเอียดดังนี้

ชีวิตของอุรุพงศ์สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ช่วงชีวิตตามลักษณะการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคมด้านต่างๆ รวมทั้งสภาพแวดล้อมการดำรงชีวิตซึ่งประกอบด้วย ช่วงการใช้ชีวิตวัยเด็กในชนบทที่จังอำเภอเทิง จังหวัดเชียงราย และช่วงการใช้ชีวิตเป็นนักศึกษาในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และประกอบอาชีพทำงานในกรุงเทพฯ

ชีวิตในวัยเด็กของอุรุพงศ์เติบโตจากสภาพแวดล้อมสังคมชนบท แม้ต้นตระกูลและญาติพี่น้องจะประกอบอาชีพเกษตรกรรมทำไร่นาเป็นอาชีพหลัก แต่ด้วยสภาพบริบททางเศรษฐกิจที่เปลี่ยนแปลงจากการผลิตด้านเกษตรกรรมแบบดั้งเดิมไปสู่การผลิตเชิงทุนนิยมที่เน้นผลผลิตเป็น

จำนวนมาก ทำให้พ่อและแม่ของอุรุพงศ์เลิกประกอบอาชีพทำนาหันมาประกอบอาชีพค้าขายและบริการภายในชุมชนแทน ส่งผลให้ครอบครัวอุรุพงศ์เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสถานภาพทั้งทางชนชั้นและทางปัจจัยด้านเศรษฐกิจกลายเป็นครอบครัวชนชั้นกลางที่มีการดำรงชีวิตอยู่ท่ามกลางบริบทสังคมของชนชั้นล่างอันประกอบด้วยญาติพี่น้องและคนในชุมชนที่มีความผูกพันใกล้ชิด

ซึ่งการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้โดยเฉพาะบริบททางด้านเศรษฐกิจนอกจากจะเป็นปัจจัยประการสำคัญที่ทำให้ชีวิตในวัยเด็กของอุรุพงศ์ที่แม้จะอาศัยในถิ่นที่อยู่อันห่างไกลจากสังคมเมือง แต่สถานภาพทางเศรษฐกิจของครอบครัวมีส่วนทำให้อุรุพงศ์ “เข้าถึง” บริบททางด้านเทคโนโลยีของสื่อมวลชนแประเภทต่างๆ ทั้งสื่อสิ่งพิมพ์ สื่อวิทยุ สื่อโทรทัศน์ และสื่อภาพยนตร์ได้อย่างหลากหลายมากยิ่งขึ้น ซึ่งความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีของสื่อมวลชนด้านต่างๆ ที่ขยายตัวจากสังคมเมืองสู่สังคมชนบทเหล่านี้นอกจากจะเป็นการ “ขยายพื้นที่ทางความคิด” ให้กับอุรุพงศ์ได้รับรู้ถึงโลกทัศน์อันกว้างไกลขึ้นแล้ว ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีของสื่อมวลชนด้านต่างๆ ยังมีส่วนสำคัญที่ช่วย “บ่มเพาะ” ความรักในสื่อภาพยนตร์เป็นพิเศษจนกลายเป็นแรงปรารถนา (passion) ที่ต้องการจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ของอุรุพงศ์

บริบททางด้านเศรษฐกิจนอกจากจะมีความสัมพันธ์กับการเข้าถึงบริบททางเทคโนโลยีด้านสื่อมวลชนซึ่งมีส่วนช่วยในการเปิดโลกทัศน์ให้กับอุรุพงศ์แล้ว การใช้ชีวิตที่ทับซ้อนระหว่างสถานภาพความเป็นชนชั้นกลางกับชนชั้นล่างที่แม้ครอบครัวจะดำรงชีวิตอย่างไม่ขัดสนแต่ขณะเดียวกันสามารถรับรู้ได้ถึงสภาพชีวิตและปัญหาของคนชนชั้นล่างที่อาศัยห้อมล้อมอยู่ รวมทั้งการเลี้ยงดูที่พ่อแม่ให้อิสระอย่างเต็มที่ทั้งด้านความคิดและการศึกษา ทำให้ภูมิหลังวัยเด็กของอุรุพงศ์เป็นช่วงเวลาที่เขามีพื้นที่ส่วนตัวทั้งทางด้านภววิสัยผ่านสภาพแวดล้อมการใช้ชีวิตท่ามกลางธรรมชาติในชนบท และพื้นที่ส่วนตัวทางด้านอัตวิสัยผ่านความรู้สึกนึกคิดอันเป็นอิสระ ซึ่งน่าจะมีส่วนสำคัญในการหล่อหลอมอุรุพงศ์ในวัยเด็กให้มีลักษณะที่เป็นคนรักถิ่นกำเนิด มีความผูกพันใกล้ชิดกับธรรมชาติและผู้คนในสังคมชนบทจนนำไปสู่แนวทางในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของอุรุพงศ์ในเวลาต่อมา

วิถีการดำรงชีวิตของอุรุพงศ์มีการเปลี่ยนแปลงเมื่อเข้ามาศึกษาที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ในกรุงเทพมหานคร แม้การศึกษาตามหลักวิชาการอย่างจริงจังจะช่วยเพิ่มทักษะความรู้เกี่ยวกับศาสตร์ภาพยนตร์ให้มากยิ่งขึ้น แต่ด้วยสภาพแวดล้อมอันแตกต่างระหว่างการเคยใช้ชีวิตวิถีคนชนบทกับการใช้ชีวิตวิถีคนเมือง ทำให้อุรุพงศ์เกิดความรู้สึกแปลกแยกกับผู้คนในสังคมเมืองรวมทั้งบริบททางด้านเศรษฐกิจเกี่ยวกับค่าครองชีพที่สูงขึ้น ซึ่งมีความแตกต่างกับการดำเนินชีวิตอย่างเรียบง่ายในต่างจังหวัด

ในช่วงเวลาแห่งการปรับตัวให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคม อุรุพงศ์ค้นพบว่าความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านการสื่อสารจากอุปกรณ์กล้องถ่ายรูปดิจิทัล มีส่วนสำคัญที่ช่วยทำให้ความรู้สึกเกี่ยวกับความแปลกแยกแตกต่างทางชนชั้นลดน้อยลงด้วยเรียนรู้ทักษะด้านการถ่ายภาพอย่างจริงจังจนทำให้คลายความวิตกกังวลเกี่ยวกับการใช้ชีวิตในสังคมเมือง และยังช่วยทำให้อุรุพงศ์ค้นพบความสามารถด้านการถ่ายภาพอันเกิดจากความมุ่งมั่นฝึกฝนจนเชี่ยวชาญกระทั่งได้รับการยอมรับจากเพื่อนนักศึกษาและอาจารย์ในมหาวิทยาลัย

การใช้ชีวิตในมหาวิทยาลัยนอกจะเป็นการ “บ่มเพาะทักษะ” ความสามารถด้านการถ่ายภาพแล้ว สภาพแวดล้อมและกิจกรรมต่างๆ ของมหาวิทยาลัยที่อุรุพงศ์เข้าไปมีส่วนร่วมด้วยในฐานะ “นักกิจกรรม” (Activist) ยังมีส่วนสำคัญที่ช่วย “บ่มเพาะความคิด” และอุดมการณ์ทางสังคมด้านต่างๆ รวมทั้งปัจจัยด้านการเมืองในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นและความเสมอภาค ซึ่งประสบการณ์จากการศึกษาและการใช้ชีวิตในมหาวิทยาลัย ส่งผลให้อุรุพงศ์ได้รับแนวความคิดเกี่ยวกับการเล่าเรื่องที่แตกต่างไปจากการเล่าเรื่องในภาพยนตร์กระแสหลักที่สร้างขึ้นเพื่อความบันเทิงทั่วไป โดยการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของอุรุพงศ์จะให้ความสำคัญว่าเรื่องราวที่เล่านั้นส่งผลกระทบต่อสังคมอย่างไรบ้าง (social meaning in film) ภาพยนตร์ที่สร้างควรมีเนื้อหาที่สะท้อนความเป็นจริงในสังคม ซึ่งอุรุพงศ์ให้ความสำคัญมานับตั้งแต่สร้างภาพยนตร์ช่วงสมัยศึกษาในมหาวิทยาลัย

ภายหลังสำเร็จการศึกษา อุรุพงศ์ประกอบอาชีพด้านสื่อโทรทัศน์และสื่อภาพยนตร์ในกรุงเทพมหานครเพื่อรอโอกาสที่จะได้เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ดังที่ปรารถนาไว้ แม้งานที่ทำยังไม่ใช่สิ่งที่ต้องการแต่อุรุพงศ์มีมุมมองว่าช่วยทำให้ได้เรียนรู้ฝึกฝน สั่งสมประสบการณ์การทำงานจนเกิดทักษะความเชี่ยวชาญ โดยเฉพาะการงานที่เกี่ยวข้องกับเทคโนโลยีด้านสื่อ

แม้จะมีโอกาสทำงานด้านเบื้องหลักให้กับภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก แต่อุรุพงศ์กลับมองไม่เห็นโอกาสที่จะได้สร้างภาพยนตร์ของตนเอง เนื่องจากการทำงานให้ภาพยนตร์ไทยกระแสหลักทำให้ทราบว่า อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยมีการกระจุกตัว มีบริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยไม่กี่แห่ง ไม่มีลักษณะความเป็นวิชาชีพที่ชัดเจน และไม่มีรายได้รองรับที่มั่นคง

ชีวิตการทำงานของอุรุพงศ์เป็นช่วงที่โลกาภิวัตน์ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อกำลังเกิดการเปลี่ยนแปลงจาก “ยุคเทคโนโลยีอนาล็อค ไปสู่ยุค “เทคโนโลยีดิจิทัล” ทำให้เทคโนโลยีด้านการถ่ายทำภาพยนตร์มีราคาที่ถูกลง จนอุรุพงศ์เริ่มมีความคิดเกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเองในรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแส กระทั่งเกิดเป็น “ความกล้า” เลือกตัดสินใจลาออกจากงานประจำมาประกอบอาชีพส่วนตัวเพื่อหาหนทางอื่นที่จะมีโอกาสได้สร้างภาพยนตร์ในรูปแบบที่ตนเองต้องการได้อย่างอิสระ ซึ่งการตัดสินใจครั้งนี้ทำให้อุรุพงศ์มีโอกาสได้

พบกลุ่มคนผู้มีอุดมการณ์แนวทางการสร้างภาพยนตร์เช่นเดียวกัน ซึ่งเปรียบได้ดัง “เพื่อนร่วมทาง” ที่ช่วยผลักดันจนทำให้อุรุพงศ์สามารถสร้างภาพยนตร์ในแนวทางที่ต้องการและเล่าเรื่องของตนเองได้จนเป็นสำเร็จในนามของกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ “ปลาเป็นว่ายทวนน้ำ”

แม้อุรุพงศ์จะมีกลุ่มเพื่อนผู้มีอุดมการณ์เดียวกันที่ช่วยส่งเสริมให้สามารถสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสจนเป็นผลสำเร็จ แต่ปัจจัยด้านเศรษฐกิจนับเป็นปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งที่ส่งผลต่อกระบวนการสร้างภาพยนตร์ให้เสร็จสมบูรณ์จนพร้อมออกฉายในโรงภาพยนตร์ โดยเฉพาะด้านงบประมาณการสร้างและช่องทางจัดจำหน่ายเผยแพร่ ซึ่งนอกจากภาพยนตร์ *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* ที่อุรุพงศ์ใช้ทุนสร้างส่วนตัวแล้ว ภาพยนตร์เรื่อง *สวรรค์บ้านนา* และ *เพลงของข้าว* ล้วนได้รับทุนสนับสนุนจากองค์กรทั้งภายในและภายนอกประเทศ โดยที่มาของการหาแหล่งเงินทุนและช่องทางการจัดจำหน่ายภาพยนตร์นั้นอุรุพงศ์ได้รับการช่วยเหลือและติดต่อประสานงานโดยผู้อำนวยการสร้าง (producer) ผู้มีความเชี่ยวชาญในการหาแหล่งเงินทุนและจัดหาช่องทางจัดจำหน่ายภาพยนตร์และส่งภาพยนตร์เข้าประกวดตามเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ

ซึ่งจากลักษณะที่มาของแหล่งเงินทุนและการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ของอุรุพงศ์แสดงให้เห็นว่า บริบททางด้านเศรษฐกิจที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์อันได้แก่ งบประมาณการสร้างและช่องทางการจัดจำหน่ายนั้น มีความสัมพันธ์กับสถานภาพทางเศรษฐกิจส่วนตัวของผู้สร้างหรือผู้กำกับที่ในบางกรณีหากผู้สร้างมีความพร้อมเพียงพอในการจัดหาทุนสร้างที่ไม่สูงนักตามรูปแบบการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสอย่างเช่น *เรื่องเล่าจากเมืองเหนือ* ที่อุรุพงศ์สามารถออกทุนสร้างด้วยตนเองได้ แต่กรณีส่วนใหญ่แล้วการหาหนทางเข้าถึงแหล่งทุนสร้างและช่องทางการจัดจำหน่ายมักเป็นหน้าที่ของผู้อำนวยการสร้างที่มีความเชี่ยวชาญในการหาแหล่งเงินทุนและช่องทางการจัดจำหน่ายที่หลากหลายมากกว่าเป็นผู้ดำเนินงานหลักในหน้าที่ดังกล่าว

4. การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส : นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์

ภูมิหลังนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ มีชื่อเล่นว่า “เต๋อ” เกิดเมื่อวันที่ 4 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2527 เป็นชาวจังหวัดกรุงเทพมหานครนวพลเริ่มสนใจภาพยนตร์ตั้งแต่ช่วงชีวิตวัยรุ่นจนกลายเป็นความใฝ่ฝันอยากจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ในระหว่างเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3-4 เนื่องจากมีโอกาสได้ชมภาพยนตร์ผ่านทางวีดิทัศน์ที่บ้านญาติเป็นจำนวนมาก

"เริ่มชอบหนังช่วง ม. ปลายครับ บ้านน้าจะมีวิดีโอเยอะ มีหลายๆ แบบ ตั้งแต่ฮอลลีวูดสุด ๆ อย่าง Jurassic Park ไปจนแบบ The Crying Game เรนจ์มันกว้างมาก ผมก็ได้ดูและชอบจนอยากทำหนัง" (สารสารคดี, เมษายน 2556)

แม้มีความใฝ่ฝันอยากเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ แต่เมื่อถึงเวลาต้องสอบเอนทรานส์เพื่อเรียนต่อในระดับอุดมศึกษา นวพลกลับเลือกเรียนสาขาภาษาจีน ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องจากขณะนั้นเป็นช่วงที่เศรษฐกิจไม่ดีและนวพลได้รับการชี้แนะว่าเรียนนิเทศศาสตร์แล้วจะตกงาน รวมทั้งความคิดส่วนตัวที่มองว่าการเข้าทำงานในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานั้นเป็นเรื่องยากและมักจะมีแต่ผู้ที่มีประสบการณ์ผ่านการทำงานด้านภาพยนตร์หรืองานที่เกี่ยวข้องมาก่อนแล้วเท่านั้น นวพลจึงเลือกเรียนในสาขาน่าจะนำไปใช้ไปประกอบอาชีพในอนาคตที่แน่นอนกว่าอย่างการทำงานด้านหนังสือและสื่อสิ่งพิมพ์ (eduzones.com, มีนาคม 2557)

"ตอนสอบตัดสินใจเข้าคณะอักษรศาสตร์ เพราะคิดว่าเดี๋ยวเรียนนิเทศฯ ตกงานแน่เลย ภาษายังไงก็ใช้ได้อยู่แล้ว เพราะสมัยนั้นแก๊งพี่แฟนฉันก็ยังไม่มา สมัยก่อนผมรู้สึกว่าคนทำหนังจะต้องเป็นแบบพี่ต้อม (เป็นเอก) พี่อุ๋ย (นนทรีย์) ต้องทำโฆษณามาก่อนเป็นสิบๆ ปี รู้สึกว่าเข้ายากมาก"
(sarakadee.com, 13 มิถุนายน 2556)

ถึงจะไม่ได้เลือกเรียนทางด้านนิเทศศาสตร์ แต่นวพลคิดว่าการเลือกเรียน "ศาสตร์ด้านภาษา" ซึ่งเป็นหนึ่งในความรู้ขององค์ประกอบที่สำคัญของมนุษย์จะสามารถนำมาใช้ประโยชน์เพื่อเป็นการ "ปูพื้นฐานการเขียนบทภาพยนตร์" ที่ดีได้ในภายภาคหน้า *"เมื่อเลือกมาเรียนอักษรฯ เราก็จะได้อ่านหนังสือเยอะขึ้น ได้เขียนมากขึ้น ซึ่งตรงนี้สุดท้ายมันก็เป็นพื้นฐานของการเขียนบทภาพยนตร์"* (visuallyyours2.exteen, สิงหาคม 2556) และแม้จะไม่ได้เลือกเรียนสาขาวิชาภาพยนตร์โดยตรง แต่ด้วยความรักในภาพยนตร์ ขณะที่ศึกษาอยู่ชั้นปีที่ 2 นวพลก็สามารถสร้างภาพยนตร์สั้นเรื่องแรกของตนเองจนเป็นผลสำเร็จมีชื่อเรื่องว่า *บ้านหด (my shrunk house)* (2547) โดยถ่ายทำและตัดต่อด้วยตนเองทั้งเรื่อง ซึ่ง *บ้านหด* สามารถคว้ารางวัลชมเชย จากการประกวดภาพยนตร์สั้นที่จัดโดยคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และในเวลาต่อมานวพลยังคงสร้างภาพยนตร์สั้นออกมาอย่างต่อเนื่อง ประกอบด้วย 1. *My shrunk house* (2547) 2. *There, there* (2548) 3. *See* (2549) 4. *The perfect english gentleman* (2549) 5. *ยุเรียมเป็นผัวฝรั่ง YURIEM EST UNE MARIE D'UN ETRANGERE* (2549) 6. *You have to wait, anyway*. (2550) 7. *PENGUIN* (2550) 8. *Tapir, in Remains* (2551) 9. *GIRAFFE* (2551) 10. *The temptation* (2552) 11. *ฝรั่งเศส (FRANCAIS)* (2552) 12. *พี่หมีอยากไปอียิปต์ (MR.MEE WANNA GO TO EGYPT)* (2552) 13. *The mother wanna go to*

Carrefour (2553) (minimore25, สิงหาคม 2558) โดยมีหลายเรื่องที่ได้รับรางวัลสำคัญระดับประเทศ อย่างเช่นเรื่อง *ฝรั่งเศส* (2552) ได้รับรางวัลรองชนะเลิศ "รัตน์ เปสตันยี" (รางวัลสำหรับภาพยนตร์โดยบุคคลทั่วไป) งานเทศกาลประกวดภาพยนตร์สั้นครั้งที่ 13 ของมูลนิธิหนังไทย, เรื่อง *เชอรี่เป็นลูกครึ่งเกาหลี (CHERIE IS KOREAN-THAI)* (2553) รางวัลชนะเลิศ "รัตน์ เปสตันยี" จากเทศกาลประกวดภาพยนตร์สั้นครั้งที่ 14 รวมทั้งภาพยนตร์สารคดีแนวทดลองเรื่อง *SEE* (2549) ชนะรางวัลรองชนะเลิศ และรางวัลป็อบปูล่าโหวต จากการประกวดภาพยนตร์ Fat Film Festival ครั้งที่ 4 ซึ่งจัดโดยคลื่นวิทยุ 104.5 Fat Radio

เมื่อสำเร็จการศึกษา นวพลไม่เลือกทำงานประจำด้านภาษาศาสตร์ แต่ตัดสินใจให้เวลาตัวเองเพื่อได้ทำในสิ่งที่ตก นั่นคือ "ภาพยนตร์" เป็นเวลา 1 ปี โดยสถานที่เขาเลือกมาบ่มเพาะฝีมือทางด้านภาพยนตร์เป็นแห่งแรกในชีวิตได้แก่ บริษัทสร้างภาพยนตร์กระแสหลักขนาดใหญ่ที่มีชื่อว่า GTH (eduzones.com, มีนาคม 2557)

> *"ผมได้จากที่นี่ (GTH) เยอะเลยครับ แต่ก่อนคิดแบบเด็กๆ กลัวว่าจะโดนครอบงำ ทั้งที่ก็ไม่เคยเข้าไปทำ คนนอกก็พูดกันไป ...ก็ลองดูแล้วกัน ซึ่งพอเข้าไปทำเขาไม่ได้สอนด้วยความสัมพันธ์แบบเด็กฝึกงานกับนายจ้าง ไม่ได้ปล่อยทิ้งขว้าง"* (สารคดี, เมษายน 2556)

แม้จะเป็นที่รู้จักพอสมควรในแวดวงคนทำภาพยนตร์สั้นนับตั้งแต่สมัยเรียนมหาวิทยาลัย แต่ชื่อของ "เต๋อ" นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ เป็นที่รู้จักในระดับวงกว้างนั้น มาจากผลงานการเขียนบทภาพยนตร์ให้กับบริษัทสร้างภาพยนตร์ GTH จำนวนหลายเรื่อง เช่น *รถไฟฟ้ามาหานะเธอ* (2552), *Top Secret วัยรุ่นพันล้าน* (2554) และ *14* ตอนหนึ่งจากภาพยนตร์เรื่อง *รัก 7 ปี ดี 7 หน* (2555) (sarakadee, 13 มิถุนายน 2556) ซึ่งภาพยนตร์ทุกเรื่องที่นวพลทำหน้าที่ทั้งเขียนบทร่วมหรือเขียนบทภาพยนตร์เพียงผู้เดียวล้วนประสบความสำเร็จทั้งทางด้าน "รายได้" ในเชิงพาณิชย์อย่างเช่นภาพยนตร์เรื่อง *รถไฟฟ้ามาหานะเธอ* ทำรายได้ 147 ล้านบาท ขณะที่เรื่อง *Top Secret* ที่แม้ช่วงเวลาที่เข้าฉายจะเป็นช่วงน้ำท่วมใหญ่ทั่วประเทศ พ.ศ.2554 แต่ยังทำรายได้ไปกว่า 38 ล้านบาท) (minimore25, สิงหาคม 2558)

ภายหลังจากเก็บเกี่ยวประสบการณ์ทำงานจากภาพยนตร์กระแสหลักจนเชี่ยวชาญ นวพลจึงเริ่มทำตามความฝันที่จะเป็น "ผู้กำกับภาพยนตร์" จนในที่สุด *36* (2555) ภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกในชีวิตของนวพลก็เสร็จสมบูรณ์ เป็นผลงานที่นวพลลงมือทำทุกกระบวนการสร้างภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็นผู้เขียนบท หาทุนสร้าง กำกับภาพยนตร์ รวมทั้งประชาสัมพันธ์และหาช่องทางเผยแพร่ด้วยตนเอง ซึ่งแม้จะเป็นภาพยนตร์นอกกระแสฟอร์มเล็กไม่ค่อยได้รับการกล่าวถึงนักในสื่อกระแสหลัก แต่ภาพยนตร์เรื่อง *36* ได้รับเสียงชื่นชมในกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแส

และสร้างคนสนใจแก่กลุ่มโลกสังคมออนไลน์เป็นอย่างดี จนกระทั่งภาพยนตร์ได้รับรางวัลในระดับนานาชาติได้แก่ รางวัลผู้กำกับคลื่นลูกใหม่ยอดเยี่ยม (New Currents Award) ที่เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน ครั้งที่ 17 ประเทศเกาหลีใต้ ชื่อของนวพล จึงเป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น ในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์คลื่นลูกใหม่จากประเทศไทย (eduzones.com, มีนาคม 2557)

นวพลยังคงสร้างสรรค์ภาพยนตร์นอกกระแสในแนวทางของตนต่อไปด้วยภาพยนตร์เรื่อง *MARY IS HAPPY, MARY IS HAPPY* (2556) ที่สามารถคว้ารางวัลภาพยนตร์เอเชียนยอดเยี่ยม (Best Asian Film) ในสาย NETPAC Award หรือ Network for the Promotion of Asian Cinema ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเทศกาลภาพยนตร์ม้าทองคำไทเป (50th Taipei Golden Horse Film Festival 2013) ที่ประเทศไต้หวัน รวมไปถึงเข้าชิงรางวัลภาพยนตร์แห่งชาติ สุพรรณหงส์ ครั้งที่ 23 จำนวน 10 สาขา และได้รับรางวัลไปถึง 4 สาขา ได้แก่ 1. นักแสดงนำหญิงยอดเยี่ยม 2. นักแสดงสมทบหญิงยอดเยี่ยม 3. ลำดับภาพยอดเยี่ยม และ 4. ถ่ายภาพยอดเยี่ยม (minimore25, สิงหาคม 2558) ในเวลาต่อมานวพลเปลี่ยนรูปแบบการสร้างสรรค์ภาพยนตร์อีกครั้งด้วยการกำกับภาพยนตร์เชิงสารคดีเรื่อง *The Master* (2557) ภาพยนตร์ที่ทำให้นวพลได้รับรางวัล “ภาพยนตร์สารคดียอดเยี่ยม” จากการประกวดภาพยนตร์แห่งชาติ สุพรรณหงส์ ครั้งที่ 24 รวมทั้งรางวัล “ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยม จากงาน คมชัดลึก อวอร์ด ครั้งที่ 12

นอกจากจะทำงานเบื้องหลังให้กับทั้งภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแสแล้ว นวพลยังทำงานด้านสื่อสารมวลชนอื่นๆ ที่ช่วยส่งเสริมให้นวพลเป็นที่รู้จักและได้รับการยอมรับในความสามารถที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะงานประเภท “การเขียนหนังสือ” ซึ่งเป็นสื่ออีกประเภทที่เขารักและมีความถนัดเนื่องจากเรียนจบทางด้านอักษรศาสตร์มาโดยตรง *“งานหลักของเราคือ Storyteller ผ่านภาพยนตร์หรือไม่ทางออกอีกทางก็คือการเขียน”* (SPACEBAR TEAM, กันยายน 2560) ซึ่งนวพลมีผลงานการเขียนหลากหลายประเภท ทั้งเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ เขียนคอลัมน์ให้กับนิตยสาร a day เขียนพ็อกเกตบุ๊กส์ที่ได้รับการตีพิมพ์หลายเล่ม เช่น ที่ *โรงภาพยนตร์ใกล้บ้านคุณ* (2551), *ฮ่องกงกึ่งสำเร็จรูป* (255), *จอยสติ๊ก* (2555), *เมดอินไทยแลนด์* (2555), *4-6* (2556), *เมดอินไทยแลนด์ 2* (2557) และ *for 610 days, i've stayed with these two* (2558) นอกจากนี้งานด้านกิจกรรมนวพลยังร่วมมือกับเพื่อนนักวิจารณ์ภาพยนตร์ (คันฉัตร รังสีกาญจน์ส่อง) ตั้งกลุ่ม “Third Class Citizen” จัดรายการวิทยุออนไลน์เพื่อประชาสัมพันธ์และเป็นชุมชนให้แก่ผู้คนในแวดวงภาพยนตร์สั้น และจัดฉายภาพยนตร์ในโอกาสต่างๆ รวมทั้งรับงานประชาสัมพันธ์ให้ภาพยนตร์อีกหลายเรื่อง และเมื่อมีเวลาว่างนวพลยังเป็นอาจารย์พิเศษสอนหนังสือให้กับคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและมหาวิทยาลัยศิลปากร (สารคดี, เมษายน 2556)

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ : ชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ และด้านเทคโนโลยี

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ : ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ

ครอบครัวของนวพลมีสถานภาพทางเศรษฐกิจเป็นชนชั้นกลางอาศัยอยู่ที่กรุงเทพมหานคร ด้วยสถานภาพดังกล่าวทำให้นวพลมีโอกาสเข้าถึงความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและอุปกรณ์ด้านสื่อได้พอสมควร อุปกรณ์ชิ้นแรกๆ ที่นวพลเป็นเจ้าของคือ “กล้องถ่ายภาพดิจิทัล” สมัยเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 นวพลกล่าวว่าตนทันช่วงเวลาที่มีการใช้ทั้งกล้องถ่ายภาพด้วยฟิล์มและกล้องถ่ายภาพดิจิทัล ด้วยนิสัยที่เป็นคนชอบการถ่ายภาพ การเปลี่ยนผ่านจากยุคถ่ายภาพด้วยฟิล์มสู่ยุคถ่ายภาพระบบดิจิทัลจึงสร้างความพึงพอใจและมีประโยชน์ต่อการใช้งานสำหรับตนเป็นอย่างยิ่ง ด้วยเหตุผลสำคัญคือ “ลดต้นทุนค่าล้างและค่าอัดฟิล์ม"

เมื่อเทคโนโลยีมีราคาถูกลง ทำให้นวพลมีโอกาสเข้าถึงเทคโนโลยีและอุปกรณ์ที่ตนสนใจได้ง่ายขึ้น และยังทำให้ลักษณะนิสัยการใช้อุปกรณ์เหล่านี้เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย เพราะการถ่ายภาพไม่ต้องคำนึงค่าใช้จ่ายในการล้างและอัดรูปจึงสามารถถ่ายภาพได้มากขึ้นโดยไม่ต้องกังวลเรื่องค่าใช้จ่าย นอกเหนือจากกล้องถ่ายภาพดิจิทัลแล้ว เมื่อโทรศัพท์มือถือมีพัฒนาการด้านการถ่ายภาพและมีราคาถูกลง ยิ่งเพิ่มความสะดวกสบายในการถ่ายภาพมากยิ่งขึ้น

> *“ผมมีกล้องดิจิทัลเครื่องแรกตอน ม.6 ซึ่งเป็นของแปลกใหม่ที่สุดในโรงเรียน.. ตอนเราใช้ฟิลม์ก็จะคำนึงว่ามันแพง แถมยังมีค่าล้างอีก ต้องถ่ายแบบค่อยๆ กด ค่อยๆ ถ่าย พอเป็นกล้องดิจิทัลช่วงแรกๆ ก็ดีขึ้น ไม่ค่อยกังวลตอนถ่ายมาก ใช้วิธีถ่ายแล้วลบ แต่พอมาเป็นกล้องไอโฟนนี่จะกดรัวๆ เลย แล้วไม่ลบด้วยะ*
> (digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558)

นวพลเริ่มมีความคิดอยากจะ *“ทำหนัง”* ตั้งแต่ช่วงเรียนมัธยมศึกษา หลังจากได้ชมภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดและภาพยนตร์นอกกระแสเป็นจำนวนมาก แม้ตอนแรกจะมีความไม่แน่ใจว่าจะไม่สามารถทำตามความฝันได้ แต่เมื่อได้ชมภาพยนตร์นอกกระแสเล็กๆ ที่ลงทุนไม่สูง (นวพลยกตัวอย่างภาพยนตร์เยอรมันเรื่อง *run lola run*, 1998) เน้นที่เนื้อหาและการแสดง จึงเริ่มมีความหวังและกำลังใจมุ่งมั่นที่จะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ เพราะภาพยนตร์นอกกระแสทำให้นวพลได้แนวคิดว่าภาพยนตร์ที่ดีไม่จำเป็นต้องใช้ทุนสร้างที่สูง ขอเพียงมีเรื่องเล่าที่น่าสนใจและมีรูปแบบการสร้างที่สร้างสรรค์ รวมทั้งเมื่อมีโอกาสเข้าถึงอุปกรณ์การถ่ายทำในช่วงที่อุปกรณ์ราคาสูงเหล่านี้มีราคาที่ถูกลงจนไม่ว่า “ใครๆ” ก็เข้าถึงได้ง่ายและสามารถสร้างภาพยนตร์ได้ด้วยตนเอง

> *“มันเป็นหนังอินดี้ของเยอรมัน คือเนื้อเรื่องมันง่ายดี เพียงแค่ตัดต่อเรียงลำดับเวลาใหม่ มันก็น่าสนใจขึ้นมาว่าทำหนังมันไม่ต้องแพงมากก็ได้ เราเลยรู้สึกว่าถ้าอุปกรณ์ถูกกว่านี้เมื่อไหร่จะทำ”* (manager.co.th, มีนาคม 2558)

แม้มีความมุ่งมั่นอยากจะทำงานทางด้านอุตสาหกรรมภาพยนตร์ แต่เมื่อถึงเวลาต้องเลือกคณะเรียนต่อในระดับมหาวิทยาลัย นวพลกลับตัดสินใจเข้าคณะอักษรศาสตร์ สาขาภาษาจีน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพราะในห้วงเวลานั้นเป็นช่วงที่เศรษฐกิจไม่ดีและได้รับการชี้แนะว่าเรียนจบสาขานิเทศศาสตร์แล้วจะ “ตกงาน”รวมทั้งความคิดส่วนตัวที่มองว่าการเข้าทำงานในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานั้นเป็นเรื่องยากและมักจะมีแต่ผู้ที่มีประสบการณ์ผ่านการทำงานด้านภาพยนตร์หรืองานที่เกี่ยวข้องมาก่อนแล้วเท่านั้น ประกอบกับคิดว่าการเรียนอักษรศาสตร์ซึ่งเป็นความรู้ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์และการใช้ภาษาจะสามารถนำมาใช้ประโยชน์เป็นพื้นฐานการเขียนบทภาพยนตร์ได้ในอนาคต (eduzones.com, มีนาคม 2557)

> *“ตอนนั้นเหตุผลง่ายๆ คือกลัวตกงานครับ รุ่นแฟนฉันก็ยังไม่มี รุ่นพี่แต่ละคนกว่าจะได้ทำหนังก็แก่กันแล้ว เอาไงดีวะ? คิดว่าอักษรนี่แหละ แน่นอน อย่างน้อยก็ทำงานหนังสือ แล้วเราก็คิดว่าหัวใจของหนังก็คือบท การเรียนอักษรมันก็ช่วยในส่วนนี้ได้”* (ผู้จัดการรายวัน, 26 ตุลาคม 2555)

เนื่องจากยุคสมัยนั้นอุปกรณ์การถ่ายทำภาพยนตร์ยังคงมีราคาสูง ในระหว่างที่รอช่วงเวลาเพื่อให้อุปกรณ์มีราคาถูกลง นวพลจึงรับทำงานด้านที่ตนมีทักษะความสามารถและสร้างรายได้เสริมนั่นคือ “การเขียนหนังสือ” โดยเริ่มหารายได้พิเศษจากการผลิตหนังสือทำมือตั้งแต่สมัยเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ด้วยความคิดส่วนตัวว่า การเขียนเรื่องสั้นจะเขียนเรื่องอะไร สถานที่ใดก็ได้โดยไม่จำเป็นต้องออกกองไปถ่ายแบบภาพยนตร์ จึงอยากเริ่มต้นด้วยการฝึกฝนทักษะด้านการเขียนก่อน ทำให้นวพลมีผลงานเรื่องสั้น บทความ หนังสือทำมือออกมาอย่างต่อเนื่อง กระทั่งฉายแววความสามารถด้านการเขียนมีโอกาสฝึกงานที่นิตยสารอะเดย์ (อะเดย์ทีมจูเนียร์รุ่น 2) และได้เขียนคอลัมน์รีวิววิจารณ์ภาพยนตร์ในเวลาต่อมา (ผู้จัดการรายวัน, 26 ตุลาคม 2555) กล่าวได้ว่าช่วงเวลาที่รอคอยให้อุปกรณ์การถ่ายทำภาพยนตร์มีราคาถูกลงนั้น เป็นช่วงเวลาที่บ่มเพาะทั้ง “ประสบการณ์” และสร้างเสริม “รายได้” จากการเขียนหนังสือหลากหลายประเภทให้กับนวพลไปพร้อมกัน

นอกจากจะสั่งสมประสบการณ์และหารายได้เลี้ยงชีพจากการเขียนหนังสือแล้ว นวพลยังมีโอกาสร่วมทำงานกับบริษัทสร้างภาพยนตร์ GTH บริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยกระแสหลักที่มีภาพยนตร์ทำเงินหลายเรื่องซึ่งนวพลมีส่วนร่วมในการเขียนบทอยู่ด้วยเช่น *รถไฟฟ้ามาหานะเธอ* ทำรายได้ 147 ล้านบาท และ *Top Secret* ทำรายได้ 38 ล้านบาท) (minimore25, สิงหาคม 2558) การเขียนบทให้บริษัท GTH นอกจากทำให้มีชื่อเสียงในฐานะผู้เขียนบทภาพยนตร์รุ่นใหม่ ยังทำให้นวพลได้แนวคิดเรื่อง “กระบวนการสร้างภาพยนตร์” ทั้งในระบบภาพยนตร์กระแสหลักและระบบภาพยนตร์นอกกระแส ซึ่งนวพลได้นำความรู้ที่ได้รับมาผสมผสานจนเกิด “จุดกึ่งกลาง” นำมาใช้ในกระบวนการ

สร้างภาพยนตร์นอกกระแสของตนเองในเวลาต่อมาทั้งในแง่กรรมวิธีการสร้าง การจัดจำหน่าย และการเผยแพร่

> *“นี่คือสิ่งดีที่ได้เข้าไปฝึกงานที่นั่นและได้เก็บความรู้มา และคิดว่าเอามาผสมผสานใช้กับการทำหนังอิสระของเราได้ ..เพราะยุคก่อนหน้านี้ คิดว่าคนทำหนังอาร์ทหรือหนังอินดี้ก็จะมีแนวทางของเค้าไปเลย ส่วนคนทำหนังกระแสหลักก็จะเล่นกับแมสไปเลย ไม่ค่อยมีพื้นที่ตรงกลางที่ผสมกันเท่าไหร่”* (digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558)

ในเวลาต่อมา *36* ผลงานการกำกับภาพยนตร์นอกกระแสขนาดยาวเรื่องแรกที่นวพลทำเองแทบทุกกระบวนการสร้างรวมทั้งการจัดหาเงินลงทุน โดยที่ไม่ได้ใช้วิธีการขอทุนสนับสนุนตามรูปแบบของภาพยนตร์กระแสหลักที่ต้องรอรับจาก “นายทุน” หรือภาพยนตร์นอกกระแสที่มักขอจาก “แหล่งทุน” ทั้งภายในและต่างประเทศ

> *“ถ้าเป็นหนังแมสก็ต้องไปนั่งคุยกับเสี่ยตามสตูดิโอ ถ้าเป็นหนังอินดี้ก็ต้องไปคุยกับเสี่ยเมืองนอก และทุนของหนังอินดี้มันก็มีอยู่ไม่กี่ทุนหรอก มันมีไม่เท่าคนที่อยากจะทำหนัง ดังนั้นก็ต้องแย่งกัน...มันก็ตามหลักง่ายๆ มันต้องเป็นการทำหนังให้โดนใจคนดูกลุ่มหนึ่งมากพอที่จะได้รายได้กลับมาให้คุ้มทุนหรือทำกำไร เราว่ามันยากคนละแบบ อันนึงมีอิสระแต่ไม่มีตังค์ อันนึงมีตังค์แต่อิสระน้อยกว่า แต่เราว่ามัน ไม่ได้มีอะไรดีกว่าอะไร”* (manager.co.th, มีนาคม 2558)

นวพลให้เหตุผลว่าแม้การลงทุนสร้างเองจะเสี่ยงต่อการขาดทุน แต่ในความเป็นจริงการขอเงินทุนสนับสนุนเพื่อนำมาสร้างภาพยนตร์ในรูปแบบที่ตนเองต้องการนั้นไม่ใช่เรื่องง่ายและต้องใช้เวลายาวนานกว่าที่จะทราบผลว่าจะได้รับหรือไม่ได้รับทุน

> *“เราเห็นพี่ ๆ ที่ทำหนังทั้งหลายเวลาขอทุนพวกนี้ก็ไม่เห็นจะได้ง่ายๆ สักคน แล้วก็หมดเวลาไปกับการขอทุนเป็นปีสองปี จนเรารู้สึกว่า โห ทำไมจะทำหนังทีต้องรอนานขนาดนี้เลยเหรอ..และเราทำแบบไม่ต้องพึ่งเทศกาลหนังด้วย ไม่ต้องไปออกฉายแบบทัวร์ตามเทศกาลหนังทั่วโลกปีหรือสองปีก่อนแล้วค่อยกลับมาฉายในโรงเมืองไทย เพราะกับคนดูแล้วผมว่ามันไม่มีผลสักเท่าไหร่หรอก คนทั่วๆ ไปไม่ได้รู้จักเทศกาลพวกนี้ อาจจะมีที่เป็นที่รู้จักกันหน่อยก็เทศกาลหนังเมืองคานส์”* (digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558)

นอกจากนี้นวพลยังเห็นว่า การนำภาพยนตร์ไป “เดินสาย” ฉายตามเทศกาลภาพยนตร์ในต่างประเทศนั้น แม้มีข้อดีที่จะช่วยทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์สามารถนำชื่อเสียงที่ได้รับรางวัลจาก

เทศกาลไปใช้อ้างอิงเพื่อ “ขอทุนสร้างภาพยนตร์เรื่องต่อไปได้ง่ายขึ้น” แต่บางครั้งการที่ภาพยนตร์ได้รับรางวัลจากต่างประเทศอาจเป็นการ “ขู่” ทำให้ผู้ชมในประเทศไม่กล้าชมภาพยนตร์ก็เป็นไปได้ เพราะอาจคาดการณ์ว่าภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัลมักจะ “ดูไม่รู้เรื่อง” และแม้จะได้รับทุนสนับสนุน แต่ในความคิดส่วนตัวนวพลยังไม่แน่ใจว่าจะสามารถสร้างภาพยนตร์ได้อย่างมี “อิสระ” ตามที่ต้องการหรือไม่ เพราะภาพยนตร์นอกกระแสก็คือการดำเนินธุรกิจรูปแบบหนึ่งและความมีอิสระในการสร้างสรรค์ผลงานก็ยังคงถูกควบคุมด้วยทุนการสร้างที่ได้รับมาอย่างจำกัดเช่นกัน

> *“ผมก็เลยว่า ช่างมันดีกว่า ไม่ต้องรอหรือขอไปเทศกาลหนังหรอก เราเริ่มต้นจากที่นี่ไปเลยดีกว่า และผมก็อดรู้สึกไม่ได้ว่าหนังอิสระควรเป็นแบบนี้เปล่า เพราะว่ายิ่งไล่ตามโครงสร้างเดิมมากเท่าไหร่ มันก็ไม่อิสระจริง ๆ อีกแล้ว และเมื่อเราไปตามเทศกาลหนัง เราก็จะเห็นว่าจริงๆ แล้ว หนังอิสระมันก็เป็นธุรกิจแบบนึงแหละครับ แต่ธุรกิจมันอยู่ต่างประเทศแค่นั้นเอง มันมีเงื่อนไข มีอะไรโน่นนี่เต็มไป แต่ว่าถ้าถามว่าสุดท้ายแล้วหนังอิสระจริงมั้ย มันก็คงไม่ใช่ เพราะโดยพื้นฐานแล้ว คุณก็ถูกจำกัดด้วยงบสร้างอยู่แล้วล่ะ สมมติจะถ่ายหนังสเกลใหญ่ การขอเงินมาได้ล้านนึงจะช่วยให้ถ่ายทำอะไรได้เพิ่มขึ้นซักเท่าไหร่กัน สุดท้ายก็ต้องถ่ายในห้องเดียวเหมือนเดิมนั่นแหละ”* (digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558)

เมื่อเห็นว่าการขอทุนสนับสนุนจากต่างประเทศมีขั้นตอนที่ยุ่งยากและใช้เวลายาวนาน การเดินสายส่งประกวดต่างประเทศก็ไม่รับประกันว่าภาพยนตร์จะประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ รวมทั้งแม้ภาพยนตร์ได้รับรางวัลจะอาจถูกซื้อนำไปฉายในสื่อโทรทัศน์ แต่เป็นจำนวนเงินที่ไม่สูงนักและไม่รับประกันว่าการขอเงินทุนสร้างภาพยนตร์เรื่องต่อไปจะง่ายหรือรวดเร็วขึ้น นวพลจึงตัดสินใจสร้างภาพยนตร์เรื่อง *36* ด้วยตนเองโดยใช้เงินลงทุนประมาณแปดแสนบาท (เงินทุนส่วนหนึ่งได้รับการสนับสนุนจากบริษัท GTH นวพลใช้คำว่าเป็นสปอนเซอร์) โดยคาดการณ์ล่วงหน้าว่าคงขาดทุนแน่นอน *“ทำให้มันเล็กที่สุดเท่าที่จะทำได้ จะได้ไม่เสี่ยง..เตรียมขาดทุนเลย คิดว่าถ้าแบบขาดทุน 5-6 หมื่นบาทก็โอเค ถือเป็นค่าซื้อวิชาละกัน”* นวพลเล่าว่าในช่วงการสร้างจำเป็นต้องขอ “ราคาพิเศษ” ให้ค่าตัวทีมงานต่ำกว่ามาตรฐาน แต่พอเข้าฉายที่โรงภาพยนตร์และออกวางจำหน่ายในรูปแบบดีวีดีแล้วมีกำไร จึงค่อยจ่ายค่าแรงให้กับทีมงานเพิ่มอีกหนึ่งเท่า เพราะเห็นว่าคนทำงานภาพยนตร์นอกกระแสไม่ควรจะเหนื่อยยากโดยได้รับค่าจ้างที่น้อยนิดจนเกินไป

> *“ไม่อยากจะ เออ ช่วยๆ กันหน่อย มันพอแล้ว เราทำหนังฉายเก็บเงิน ไปกดค่าแรงมันก็ไม่แฟร์ พอได้ส่วนนี้แล้ว ผมแบ่งให้คุณเพิ่มในฐานะที่คุณช่วยผมตั้งแต่แรก ให้คนทำงานมีกำลังใจมากขึ้น ตอนเริ่มถ่ายทำผมให้เขาน้อย ก็ใช้*

เขาน้อย แต่ทำแบบนี้ก็จะเหนื่อยเพราะตำแหน่งอะไรที่ไม่มีคนทำผมก็จะทำเองทั้งหมด" (sarakadee, 13 มิถุนายน 2556)

แม้จะเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่ใช้ทุนสร้างไม่สูง แต่นวพลพยายามคงรูปแบบการสร้างให้เหมือนกับการสร้างภาพยนตร์ทั่วไป "*ก็เหมือนทำหนังปกติทั่วไปนะครับ เพียงแต่ว่าต้นทุนหนังอินดี้มันน้อยกว่าหนังเมนสตรีม"* โดยการคิดสร้างสรรค์งานด้วยสเกลเล็กที่ใช้ระยะเวลาการถ่ายทำไม่นานและใช้ทุนไม่มาก ตั้งแต่เริ่มต้นกระบวนการสร้างอย่างเช่นการเขียนบทให้เหมาะสมกับทุนสร้าง เพื่อที่จะไม่ต้องเกิดปัญหาขึ้นภายหลังว่าอยากจะถ่ายทำตามบทที่ต้องการแต่มีทุนสร้างไม่เพียงพอ ซึ่งนวพลได้ยกตัวอย่างเปรียบเทียบกระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์โดยคำนึงถึงงบประมาณเท่าที่มีว่าเหมือนกับกับการออก "อัลบั้มเพลง" ที่หากไม่มีเงินลงทุนออกอัลบั้มเต็มทุกเพลงได้ ก็อาจคัดสรรเฉพาะเพลงที่มีคุณภาพจริงออกเป็นอีพี (EP) หรืออัลบัมย่อยแทน (digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558)

นอกจากนี้อุปกรณ์และเทคโนโลยีที่มีราคาถูกลงนับเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยประหยัดงบประมาณการสร้างให้กับนวพลได้ยิ่งขึ้น แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับรูปแบบการสร้างว่าต้องการให้ผลงานออกมาในลักษณะเช่นไร อย่างเช่นภาพยนตร์บางเรื่องมุ่งเน้นที่เนื้อหาไม่จำเป็นต้องใช้ทุนสร้างสูงก็สามารถนำโทรศัพท์มือถือมาถ่ายทำได้ แต่ถ้าต้องการงานภาพที่สวยงามก็จำเป็นต้องใช้กล้องถ่ายทำแบบฟิล์มเพื่อใช้ความงดงามด้านภาพมาทดแทนเนื้อหา ซึ่งสำหรับนวพลแล้วมักจะเลือกใช้กล้องดิจิทัลหรืออุปกรณ์อื่นๆ ให้เหมาะสมกับเนื้อหาและงบประมาณเท่าที่จะจัดหาได้ *"ผมว่ามันคงแล้วแต่งานที่เราทำ มันเป็นการเลือกใช้มากกว่า"* (digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558)

นอกจากการเลือกใช้เครื่องมือที่เหมาะสม ราคาไม่แพงแล้วในขั้นตอนการสร้างแล้วการจัดจำหน่ายและเผยแพร่ภาพยนตร์ด้วยตนเอง หรือ "self-distribution" นวพลเผยมีแนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการจัดจำหน่ายว่าต้องการจะสร้างรูปแบบการจัดจำหน่ายและเผยแพร่ให้ภาพยนตร์เหมือนกับการทำ SMEs นั่นคือ *"เล็กๆ ง่ายๆ และควบคุมได้ทั้งหมด"* นวพลยกตัวอย่างภาพยนตร์เรื่อง *36* ว่าถูกสร้างในรูปแบบของไฟล์ดอท mov ซึ่งเป็นไฟล์ที่ไม่สามารถนำไปฉายในโรงภาพยนตร์ได้ ต้องนำไปทำเป็นแผ่น Bluray หรือไม่ก็ทำเป็น DCP1 ซึ่งมีราคาค่อนข้างสูงประมาณหลักแสนบาท นอกจากนี้ยังรวมถึงความยุ่งยากในการติดต่อกับเครือโรงภาพยนตร์ที่มีกฎระเบียบหลายขั้นตอน นวพลจึงเลือกใช้แนวทางเล็กๆ ง่ายๆ แต่ควบคุมได้ในราคาไม่แพง ตามที่ตั้งใจไว้แต่แรกว่าจะมีลักษณะแบบ "จัดจำหน่ายและเผยแพร่กันเอง" หรือ self-distribution เหมือนการทำ SMEs ด้วยการจัดฉายภาพยนตร์ในสถานที่เอื้ออำนวยให้พอจะทำได้และมีกำลังทรัพย์เพียงพอ ซึ่งเป็นหลักการเดียวกันกับที่ตนใช้เป็นแนวทางในขั้นตอนการสร้างภาพยนตร์

“พอไปโรงใหญ่ก็คงมีกฎระเบียบเยอะกว่านั้น ผมเลยเอาง่ายๆ จัดฉายในวงที่ผมพอจะทำได้ แล้วฉายให้ดีในแบบเล็กๆ ของเรา ซึ่งก็เป็นหลักการตอนทำหนังด้วยคือทำในขนาดที่มันเล็กๆ” (sarakadee, 13 มิถุนายน 2556)

แม้ *Mary is happy, Mary is happy*. ภาพยนตร์เรื่องถัดมาของนวพลจะไม่ได้ใช้รูปแบบการจำหน่ายและเผยแพร่ในวงแคบๆ ที่ทำกันเองเหมือนภาพยนตร์เรื่อง *36* แต่ใช้วิธีจัดการตามระบบและฉายในโรงภาพยนตร์ทั่วไปตามปกติ อย่างไรก็ตามนวพลเผยว่า จำนวนโรงที่จัดฉายให้ยังมีน้อยเกินไป ซึ่งส่งผลโดยตรงรายได้ของภาพยนตร์ เพราะแม้ภาพยนตร์จะสร้างความน่าสนใจจนมีคนอยากชม แต่เนื่องจากมีโรงเข้าฉายน้อยและมีจำนวนไม่กี่รอบ มีส่วนทำให้เกิดความไม่สะดวกทั้งการเดินทาง สถานที่ และเวลา จนเป็นการตัดโอกาสทำให้มีผู้ชมภาพยนตร์ลดลงไปด้วย

“รายได้หนัง ถ้าเทียบกับหนังทั่วไปแล้วอาจไม่พอค่าโปรโมทด้วยซ้ำ ก็คงขาดทุนอยู่ดี ยิ่งฉายด้วยโรงน้อยๆ บางคนมาดูไม่ได้ ซึ่งก็ช่วยไม่ได้น่ะครับ สมมติบางคนอยากดูเรื่องนี้ แต่มีฉายแต่ที่โรงเมเจอร์ฯ รังสิต บางคนคงเลือกตัดทิ้งเพราะมันไกลเกิน หวังว่ารอดูแผ่นแทน แต่ถ้ามันฉายที่เอ็มโพเรียมเนี่ย แม้ตั๋วจะแพงหน่อย แต่ยังดีกว่าไปรังสิต” (digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558)

เนื่องจากมีจำนวนโรงภาพยนตร์และรอบฉายน้อยกว่าภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไปด้วยทุนสร้างที่ไม่สูงและแทบไม่มีงบเพื่อการประชาสัมพันธ์ นวพลจึงใช้วิธีการประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ *Mary is happy, Mary is happy*. ในรูปแบบ “ไวรัลผ่านเครือข่ายสังคมออนไลน์” เป็นหลักแทนการประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อมวลชนหลัก โดยนวพลสร้าง "โปรเจ็ค แมรี่ รีทวีต" ให้ผู้ชมได้ร่วมตีความข้อความในทวิตเตอร์ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจของภาพยนตร์ และนำมาสร้างเป็นผลงานไม่ว่าจะเป็นโปสเตอร์ภาพยนตร์กว่า 200 ภาพ และเพลงประกอบภาพยนตร์ในเวอร์ชั่นของตัวเองแบ่งปันผ่านเครือข่ายสังคมออนไลน์จนกลายเป็นกระแสที่ถูกกล่าวถึง (แม้จะฉายในช่วงที่เกิดเหตุการณ์ไม่สงบทางการเมืองในขณะนั้น (ฉาย พ.ศ.2556) นวพลแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการใช้โซเชียลมีเดียและสื่อสังคมออนไลน์เพื่อการประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ว่า เป็นการโฆษณาภาพยนตร์ที่ดีรูปแบบหนึ่ง เพราะ *“ฟรี”* และโชคดีที่คนไทยเล่นสื่อโซเชียลเยอะทำให้เกิดสังคมออนไลน์ขนาดใหญ่ ตนจึงใช้ช่องทางนี้เพื่อทำให้ภาพยนตร์เป็นที่รู้จักและสร้างความสนใจได้มากขึ้น

“เราว่าหนึ่งคือมันฟรี สอง มีเปล่าวะ โชคดีที่ประเทศเราเล่นพวกนี้เยอะมันเลย สื่อไปถึงกลุ่มคนจริงๆ เราสามารถใช้เฟซบุ๊กพีอาร์งานได้ขนาดนี้ คนทำศิลปะยังไงก็ต้องใช้เงิน มันเป็นธุรกิจอยู่แล้ว เราเลยคิดว่าศิลปินก็ควรมีพื้นที่ของตัวเอง จะออฟไลน์หรือออนไลน์ก็ได้ ทำให้มันพอเหมาะก็ไม่มีใครว่าอะไรหรอก” (SPACEBAR TEAM, กันยายน 2560)

จากการศึกษาภูมิหลังของนวพลพบว่า บริบททางเศรษฐกิจส่งผลต่อการก่อเกิดเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ของนวพลในเวลาต่อมาสองด้านคือ ด้านการบ่มเพาะและเก็บเกี่ยวประสบการณ์เกี่ยวกับภาพยนตร์ และด้านกระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่มีลักษณะเฉพาะตัว

ในด้านการบ่มเพาะและเก็บเกี่ยวประสบการณ์เกี่ยวกับภาพยนตร์ นวพลมีความชื่นชอบภาพยนตร์นับตั้งแต่วัยเยาว์โดยได้รับการสนับสนุนจากมารดา แม้ในช่วงเวลาที่นวพลกำลังศึกษาระดับชั้นมัธยม ประเทศไทยกำลังประสบปัญวิกฤตการณ์ครั้งใหญ่นับตั้งแต่ พ.ศ.2540 แต่ด้วยสถานภาพทางเศรษฐกิจของครอบครัวเป็นคนชนชั้นกลางอยู่อาศัยในกรุงเทพมหานคร มีส่วนทำให้นวพล “เข้าถึง” ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและอุปกรณ์ด้านสื่อต่างๆ ได้พอสมควร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “กล้องถ่ายรูป” อุปกรณ์ที่นวพลมีความชื่นชอบส่วนตัวเป็นพิเศษ ซึ่งทศวรรษ 2540 เป็นช่วงเปลี่ยนผ่านเทคโนโลยียุคอนาล็อคสู่ยุคดิจิทัล ทำให้นวพลสามารถใช้ประโยชน์จากกล้องถ่ายรูปดิจิทัลได้มากยิ่งขึ้นเนื่องจากมีความสะดวกสบายและประหยัดค่าใช้จ่าย ลดต้นทุนค่าล้างและค่าอัดฟิล์ม

สถานภาพทางเศรษฐกิจความเป็นคนชนชั้นกลางที่ช่วยทำให้นวพลมีกล้องถ่ายภาพดิจิทัลอันเป็นอุปกรณ์อันทันสมัยนั้นยุคนั้นแล้ว ยังมีส่วนทำให้เข้าถึงสื่อบันเทิงอีกประเภทที่ส่งผลต่อความคิดของเขาในเวลาต่อมาเป็นอย่างมากได้แก่ “เครื่องเล่นวีดิโอเทป” สื่อบันเทิงภายในบ้านที่ช่วยเปิดโลกทัศน์ให้นวพลชื่นชอบภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น จนทำให้นวพลเกิดแรงบันดาลใจและค้นพบความต้องการของตนเองว่าอยากจะทำงานด้านภาพยนตร์ โดยเฉพาะภาพยนตร์นอกกระแสจากต่างประเทศที่ทำให้นวพลเกิดแนวความคิดในการสร้างภาพยนตร์ว่า ภาพยนตร์สามารถสร้างขึ้นได้จาก “เรื่องเล่าที่น่าสนใจ” และ “รูปแบบที่สร้างสรรค์” โดยไม่จำเป็นต้องใช้ทีมงานและทุนสร้างจำนวนมากเสมอไป หากแต่ต้องรอช่วงเวลาจนกว่าเทคโนโลยีจะมีราคาถูกลง

แม้วิกฤตเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” จะเริ่มทุเลาลงใน พ.ศ. 2546 เนื่องจากรัฐบาลพ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร ดำเนินการชำระหนี้ที่ประเทศไทยกู้มาจากกองทุนการเงินระหว่างประเทศ (IMF) ในช่วงวิกฤตการณ์ดังกล่าวและประชาสัมพันธ์ว่าเป็นการล้างหนี้ให้แก่ประเทศ ก่อให้เกิดทั้งเสียงสนับสนุนและคัดค้านจนนำไปสู่การขัดแย้งทางการเมืองอย่างรุนแรง (prachatai, 30 กันยายน, 2560) นวพลที่แม้จะมีความใฝ่ฝันอยากทำงานในวงการภาพยนตร์ไทย แต่อาจเป็นเพราะสภาพเศรษฐกิจของประเทศที่ยังไม่มีความแน่นอนในช่วงดังกล่าวประกอบกับการได้รับคำชี้แนะด้านวิชาชีพ ทำให้นวพลตัดสินไม่เลือกเรียนศาสตร์ด้านภาพยนตร์แต่กลับเลือกเรียนภาษาศาสตร์แทนเนื่องจากกลัวตกงาน ทั้งที่ในช่วงเวลาดังกล่าวมีผู้กำกับภาพยนตร์ไทยรุ่นใหม่หลายคนที่เริ่มสร้างชื่อเสียงให้กับวงการภาพยนตร์ระดับนานาชาติ เช่น นนทรีย์ นิมิตบุตร จากเรื่อง *2499 อันธพาลครองเมือง* (2540), เปนเอก รัตนเรือง จากเรื่อง *ฝัน บ้า คาราโอเกะ* (2540) และอภิชาติพงศ์ วีร

เศรษฐกุล จากภาพยนตร์นอกกระแสเรื่อง *สุดเสน่หา* (2545) นอกจากความไม่แน่นอนของสภาพเศรษฐกิจไทยแล้วนวพลยังรู้สึกว่าการเข้าวงการภาพยนตร์ไทยเป็นเรื่องยากลำบาก ต้องเป็นคนที่สั่งสมชื่อเสียงและประสบความสำเร็จมาก่อนจึงจะมีโอกาสเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ได้ (ผู้จัดการรายวัน, 26 ตุลาคม 2555)

นวพลเริ่มทำงานหารายได้และเรียนหนังสือไปด้วยตั้งแต่สมัยเรียนมัธยมจากการเขียนหนังสือประเภทต่างๆ จนเกิดเป็นทักษะด้านการเขียนบทภาพยนตร์ที่ช่วยทำให้ผลงานหนังสั้นได้รับรางวัลและได้รับโอกาสเข้าฝึกงานที่บริษัทจีทีเอช (GTH) บริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ที่มีผลงานประสบความสำเร็จหลายเรื่อง โดยนวพลเป็นหนึ่งในทีมงานเขียนบทภาพยนตร์ที่นอกจากจะช่วยทำให้ชื่อเขาเริ่มเป็นที่รู้จักในฐานะผู้เขียนบทภาพยนตร์รุ่นใหม่แล้ว การทำงานในบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่หรือระบบสตูดิโอ ยังเป็นแหล่งเรียนรู้ที่ทำให้นวพลค้นพบรูปแบบการทำงานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในเวลาต่อมาคือ การค้นพบจุดร่วมหรือ “พื้นที่ตรงกลาง” ระหว่างการสร้างภาพยนตร์กระแสหลักแบบทุนนิยมที่เน้นผลกำไร กับการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่เน้นความมีอิสระในการสร้างสรรค์

กล่าวได้ว่า ปัจจัยด้านเศรษฐกิจมีส่วนสำคัญที่ทำให้นวพล “เข้าถึง” อุปกรณ์เทคโนโลยีด้านสื่อต่างๆ ในยุคสมัยการเปลี่ยนผ่านจากสื่ออนาลอกสู่สื่อดิจิทัล โดยเฉพาะสื่อภาพยนตร์ ที่ส่งผลให้เขา “ค้นพบ” ตนเองในเวลาต่อมาว่าอยากทำงานด้านภาพยนตร์ แม้สภาพเศรษฐกิจจะทำนวพลต้องประกอบอาชีพอื่นด้วย แต่กลับเป็นการทำให้เขาได้ “บ่มเพาะทักษะและเก็บเกี่ยวประสบการณ์” ด้านกระบวนการสร้างภาพยนตร์ที่หลากหลาย และเมื่อช่วงเวลาที่ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านการสร้างภาพยนตร์กำลัง “เบ่งบาน” อย่างเต็มที่นับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เพราะมีราคาที่ถูกลงจนแทบทุกคนเข้าถึงได้มาบรรจบกันในเวลาที่เหมาะสม ทำให้มีความพร้อมทั้งกำลังความคิดสร้างสรรค์และกำลังเงินทุนเพียงพอ จนทำให้นวพลค้นพบรูปแบบการสร้างภาพยนตร์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนในเวลาต่อมา

ส่วนบริบททางเศรษฐกิจที่ส่งผลต่อนวพลในด้านกระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์นั้น เมื่อพิจารณาสภาพเศรษฐกิจของประเทศไทยในช่วงเวลาที่นวพลเริ่มต้นบ่มเพาะประสบการณ์ด้านการสร้างภาพยนตร์ในทศวรรษ 2540 สภาพเศรษฐกิจประเทศไทยโดยรวมอันเป็นปัจจัยภายนอก แม้ประเทศไทยจะสามารถแก้วิกฤตการณ์ “ต้มยำกุ้ง” ชำระหนี้ให้แก่กองทุนการเงินระหว่างประเทศ หรือ IMF ได้เป็นผลสำเร็จ แต่กลับต้องประสบปัญหาความขัดแย้งทางการเมืองส่งผลให้สภาพเศรษฐกิจไทยเกิดการชะลอตัว ขณะที่บริบทเศรษฐกิจจากปัจจัยภายในของวงการภาพยนตร์ไทย พบว่า อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลักแม้จะมีการพัฒนาด้านคุณภาพการสร้างมากยิ่งขึ้น หากแต่ยังคงขาดความหลากหลายด้านเนื้อหา บริษัทสร้างภาพยนตร์มักจะสร้าง

ภาพยนตร์แนวที่ผู้ชมชื่นชอบ ดังผลงานวิจัยของดวงกมล หนูแก้ว เรื่อง ธุรกิจภาพยนตร์ไทย : กรณีศึกษาบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ (2548) ที่พบว่า วงการภาพยนตร์ไทยสร้างภาพยนตร์เพียงไม่กี่แนวได้แก่ภาพยนตร์ประเภทชีวิต ตลก และผี อันเนื่องจากหวังผลกำไรทางด้านรายได้เป็นหลัก ทำให้ภาพยนตร์ไทยมีแนวเนื้อหาซ้ำซาก ไม่หลากหลาย รวมทั้งมีการกระจุกตัวของกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์รายใหญ่เพียงไม่กี่ราย เช่นเดียวกับงานวิจัยของสิปปภาส ตรังคสันต์ เรื่อง ปัจจัยความสำเร็จของภาพยนตร์ที่ทำรายได้สูงสุดของบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ไทย ระหว่างพ.ศ. 2542-2552 (2553) ที่ระบุว่าบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ 2540-2550 มักจะสร้างภาพยนตร์แนวที่ประสบความสำเร็จมาก่อนได้แก่ ภาพยนตร์บู๊ ตลก และผี เช่นเดียวกับงานวิจัยของรัตนา จักกะพาก เรื่อง สภาพการณ์ของภาพยนตร์ไทยในอนาคต (2546) ที่พบว่าวงการภาพยนตร์ไทยประสบปัญหาด้านบทภาพยนตร์ที่ขาดความลุ่มลึกและแปลกใหม่ ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อในส่วนของเนื้อหาที่เชื่อว่าเนื้อหาสื่อมักจะถูกกำหนดโดยกลไกระบบตลาด และอีกส่วนหนึ่งจะถูกกำหนดจากผลประโยชน์ของเจ้าของเงินทุน (กาญจนา แก้วเทพ, 2552) ส่งผลให้คุณภาพภาพยนตร์ไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาภาพยนตร์ไทยวนเวียนซ้ำซาก เพราะผู้สร้างไม่กล้านำเสนอประเด็นหรือแนวทางใหม่ๆ กระทั่งเมื่อบริษัทสร้างภาพยนตร์จีทีเอช (GTH) ที่เกิดจากการรวมตัวกันของกลุ่มทุนเจ้าของค่ายเพลง เครือโรงภาพยนตร์ และกลุ่มนักสร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่ได้เข้ามาสร้างความแตกต่างหลากหลายให้กับวงการภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่องแรก *แฟนฉัน* เมื่อพ.ศ.2546 ซึ่งในเวลาต่อมาบริษัทดังกล่าวได้เป็นแหล่งเรียนรู้และช่วยบ่มเพาะประสบการณ์จนนวพลนำมาสร้างสรรค์เป็นภาพยนตร์แนวทางของตนเองในเวลาต่อมา

เมื่อสภาพทางเศรษฐกิจวงการภาพยนตร์ไทยกระแสหลักยังคงเป็นลักษณะผูกขาดโดยบริษัทภาพยนตร์ขนาดใหญ่ ส่งผลให้บริษัทสร้างภาพยนตร์เกิดการกระจุกเพียงไม่กี่ราย ในเวลาต่อมาเมื่อนวพลมีความพร้อมทั้งกระบวนความคิดและประสบการณ์จากการเขียนบทและสร้างหนังสั้น ประกอบกับเมื่อเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์มีราคาถูกลง นวพลจึงตัดสินใจสร้างภาพยนตร์ในแนวทางภาพยนตร์นอกกระแสด้วยการลงมือทำและควบคุมกระบวนการสร้างแทบทุกขั้นตอนด้วยตนเองนับตั้งแต่การหาแหล่งทุน กระบวนการสร้าง การหาช่องทางจัดจำหน่าย การเผยแพร่ และการประชาสัมพันธ์

จากแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อที่อยู่ในบริบทเศรษฐกิจระบบทุนนิยม ปัจจัยการผลิตมักจะถูกครอบครองโดยชนชั้นนายทุน ซึ่งเป็นชนชั้นที่ครองความเป็นเจ้าของแต่เพียงผู้เดียว และจะใช้ปัจจัยการผลิตเหล่านี้เพื่อสนองผลประโยชน์และความต้องการของกลุ่มตน ซึ่งวงการภาพยนตร์ไทยมักตกอยู่ภายใต้สภาวการณ์ดังกล่าวมาอย่างยาวนาน กระทั่งเมื่อเริ่มมี

งานวิจัยศึกษาด้านภาพยนตร์ไทยที่พบว่า วงการภาพยนตร์ไทยในมิติด้านเศรษฐกิจนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา แหล่งทุนอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนย้ายไปสู่กลุ่ม “ชนชั้นกลาง” ที่มีทุนทางสังคมและทุนทรัพย์มากพอที่จะผลิตมากยิ่งขึ้น (กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน, 2552) ซึ่งนวพลที่เป็นหนึ่งในกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่ที่แม้จะเป็นชนชั้นกลาง แต่เขาก็ไม่ได้มีเงินลงทุนด้วยตนเองจำนวนมากและไม่มีความสัมพันธ์กับกลุ่มอำนาจทางการเมืองหรือกลุ่มทุนใดๆ หากแต่มีคุณลักษณะที่สอดคล้องกับงานวิจัยของอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล เรื่อง 120 ปี ธุรกิจภาพยนตร์ไทยในมิติประวัติศาสตร์เศรษฐกิจและสังคมไทย (2561) ในประเด็นเกี่ยวกับชนชั้นของกลุ่มทุนในวงการภาพยนตร์ไทย ที่เห็นว่าภาพยนตร์ไทยมิได้ตกอยู่ในอำนาจของกลุ่มชนชั้นกลางที่มีทุนทางสังคมและทุนทรัพย์เท่านั้น เพราะนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 ภาพยนตร์นอกกระแสเริ่มเป็นที่รู้จักและมีถูกสร้างขึ้นเป็นจำนวนมากด้วยทุนที่ต่ำ ทำให้เกิดการลงทุนสร้างภาพยนตร์โดยกลุ่มผู้สร้างรายย่อยที่มีทั้งกลุ่มชนชั้นสูง ชนชั้นกลางที่มีเงินทุน รวมทั้งกลุ่มคนรุ่นใหม่อายุไม่ถึง 30 ปี ที่มีเงินลุงทุนน้อย หากแต่มีใจรักภาพยนตร์และใช้ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีเป็นเครื่องมือสำคัญเพื่อลดต้นทุนในการสร้างภาพยนตร์ ซึ่งนวพลมีคุณลักษณะดังกล่าว เขาจึงเลือกที่จะลงทุนด้วยตนเอง โดยมีแนวคิดส่วนตัวว่า “เป็นการซื้อวิชาเพื่อแลกกับความมีอิสระ” ในการทำงาน โดยที่ไม่ได้ใช้วิธีหาแหล่งทุนตามรูปแบบที่ภาพยนตร์นอกกระแสทั่วไปนิยมทำด้วยการขอแหล่งทุนจากองค์กรทั้งภายในและนอกประเทศ โดยเฉพาะการขอทุนจากต่างประเทศที่นวพลคิดว่ามีหลายขั้นตอนและใช้เวลายาวนานเกินไป ส่วนวิธีการนำภาพยนตร์ไปฉายตามเทศกาลต่างๆ นั้น แม้อาจทำให้มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมากขึ้น แต่ไม่ได้หมายความว่าจะทำให้การขอทุนสร้างเรื่องต่อไปสะดวกยิ่งขึ้น รวมทั้งความแน่ใจว่าการได้รับทุนเพื่อมาสร้างภาพยนตร์นอกกระแสจะมีอิสระมากน้อยเพียงใด เพราะเพราะภาพยนตร์นอกกระแสก็คือการดำเนินธุรกิจรูปแบบหนึ่ง และความมีอิสระในการสร้างสรรค์ผลงานก็ยังคงถูกควบคุมด้วยทุนการสร้างที่ได้รับมาอย่างจำกัดเช่นกัน

ในส่วนขั้นตอนกระบวนการสร้างภาพยนตร์ นวพลเลือกใช้รูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสที่โดยทั่วไปแล้วกระบวนการสร้างภาพยนตร์ทั้งรูปแบบกระแสหลักและนอกกระแสจะมีขั้นตอนที่คล้ายคลึงกันตั้งแต่ขั้นตอนก่อนการผลิต ขั้นตอนการถ่ายทำ และขั้นตอนหลังการผลิต เพียงแต่ภาพยนตร์นอกกระแสจะลดขนาดของปัจจัยการสร้างลงทั้งด้านจำนวนบุคลากร อุปกรณ์การถ่ายทำ และงบประมาณ (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558) ซึ่งนวพลได้นำประสบการณ์จากเคยร่วมทำงานกับบริษัทจีทีเอชที่สร้างภาพยนตร์ในรูปแบบภาพยนตร์กระแสหลักมาผสมผสานเข้ากับรูปแบบการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสของตน แม้จะเป็นภาพยนตร์ที่ใช้ทุนสร้างไม่สูง แต่นวพลพยายามคงรูปแบบการสร้างให้เหมือนกับการสร้างภาพยนตร์ทั่วไปด้วยการคิดสร้างสรรค์งานสเกล

เล็กที่ใช้ระยะเวลาการถ่ายทำไม่นานและใช้ทุนไม่มาก นับตั้งแต่เริ่มต้นกระบวนการสร้างอย่างเช่น การเขียนบทให้เหมาะสมกับทุนสร้าง นอกจากนี้อุปกรณ์และเทคโนโลยีที่มีราคาถูกลงยังมีส่วนช่วยประหยัดงบประมาณการสร้างได้ยิ่งขึ้น โดยนวพลจะเลือกใช้อุปกรณ์การถ่ายทำให้เหมาะสมกับเนื้อหาและงบประมาณเท่าที่มี

ส่วนของการจัดจำหน่ายและเผยแพร่ เนื่องจากสภาพวงการภาพยนตร์ไทยในมิติด้านการจัดจำหน่ายและเผยแพร่ ภาพยนตร์ไทยที่ได้ฉายในโรงภาพยนตร์ส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์กระแสหลักจากบริษัทผู้นำตลาดเพียงไม่กี่ราย (ดวงกมล หนูแก้ว, 2548) ขณะที่ภาพยนตร์นอกกระแสมีตลาดจำนวนผู้ชมไม่มาก ไม่มีงบในการโฆษณาประชาสัมพันธ์ที่แน่นอน จึงทำให้ผู้สร้างเผยแพร่ผ่านช่องทางโรงภาพยนตร์ค่อนข้างยากลำบาก ซึ่งผลงานภาพยนตร์ของนวพลนั้นไม่มีค่ายภาพยนตร์อิสระหรือตัวแทน (Sales agents / Distributors) เป็นผู้จัดจำหน่ายให้ แต่นวพลใช้การเผยแพร่และจัดจำหน่ายโดยดำเนินการด้วยตัวเอง (Self-distribution) ทำให้สามารถควบคุมทิศทางและวางแผนด้วยตนเองทั้งหมดโดยที่ไม่เสียเวลาและงบประมาณเพื่อจ้างตัวแทนจัดจำหน่าย นวพลใช้แนวคิดสร้างรูปแบบการจัดจำหน่ายและเผยแพร่ให้ภาพยนตร์เหมือนกับการทำสถานประกอบการธุรกิจขนาดเล็ก หรือ SMEs ที่มีลักษณะ *"เล็กๆ ง่ายๆ และควบคุมได้ทั้งหมด"* โดยเริ่มจากการไม่เผยแพร่ผลงานผ่านโรงภาพยนตร์เนื่องจากมีกฎระเบียบหลายขั้นตอนและมีค่าใช้จ่ายสูง อย่างเช่นค่าจัดทำไฟล์สำหรับการฉายในโรงภาพยนตร์หรือ DCP แต่เลือกใช้แนวทางเล็ก ง่าย และควบคุมได้ด้วยการจัดฉายภาพยนตร์ในสถานที่เอื้ออำนวยให้ตนพอจะทำได้และมีกำลังทรัพย์เพียงพอ อย่างเช่นการจัดฉายที่เฮ้าส์อาร์ซีเอ ร่วมกับการจัดทำกิจกรรมพิเศษเฉพาะกลุ่มเป้าหมาย เช่น การเปิดฉายภาพยนตร์เรื่อง *36* (2555) เพียงวันเดียว รอบเดียว ที่หอศิลปวัฒนธรรม ทำให้เกิดกระแสความต้องการชมจนสามารถขายบัตรหมดมีผู้ชมเต็มห้องฉาย นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่อง *36* ยังถูกนำไปฉายตามสถาบันการศึกษาต่างๆ รวมทั้งศูนย์ศิลปวัฒนธรรมอีกหลายแห่ง (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558)

ในส่วนการโฆษณา ประชาสัมพันธ์ หรือการ "โปโมท" ลักษณะสำคัญประการหนึ่งของภาพยนตร์นอกกระแสคือมีงบประมาณการสร้างน้อย การวางแผนเพื่อการโฆษณาประชาสัมพันธ์จึงต้องคำนึงถึงงบประมาณอันจำกัด เพราะไม่สามารถใช้สื่อต่างๆ ได้อย่างหลากหลายและครอบคลุมเหมือนภาพยนตร์กระแสหลัก และด้วยกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อที่ช่วยทำให้ประชาชนเข้าถึง "สื่อออนไลน์" ได้อย่างสะดวกสบาย ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสจึงมักใช้สื่อดังกล่าวเป็นช่องทางหลักเพื่อสื่อสารการตลาดให้กับภาพยนตร์ (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558) เช่นเดียวกับนวพลที่เลือกใช้สื่อออนไลน์เป็นสื่อหลักเพื่อประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ตนให้เป็นที่น่าสนใจและสื่อสารตรงกลุ่มเป้าหมายอันได้แก่ กลุ่มผู้ชมวัยรุ่น นับตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง 36 นวพลวางแผนประชาสัมพันธ์

ด้วยการทำการสื่อสารการตลาดผ่านสื่อออนไลน์ “เฟสบุ๊ค” ว่าจะมีการจัดฉายภาพยนตร์เพียงวันเดียวและรอบเดียว หรือในกรณีภาพยนตร์เรื่อง *Mary is happy, Mary is happy* นวพลใช้วิธีโฆษณาประชาสัมพันธ์ในรูปแบบ “ไวรัลผ่านเครือข่ายสื่อสังคมออนไลน์” (Viral Advertising) เช่น การถ่ายทำวีดีโอผู้ชมที่แสดงความเห็นหลังชมภาพยนตร์ การแจกของรางวัลต่างๆ การนำข้อมูลของภาพยนตร์ขึ้นแฟนเพจเพื่อให้ผู้สนใจติดตามความเคลื่อนไหวเกี่ยวกับภาพยนตร์อยู่เสมอ ประกอบกับการวางแผนการตลาดผ่านสื่อออนไลน์หลังการฉายในโรงภาพยนตร์ในรูปแบบการจำหน่ายแผ่นดีวีดีภาพยนตร์ เช่น จัดกิจกรรมให้กลุ่มผู้ติดตามหรือแฟนคลับมีส่วนร่วมสร้างงานศิลปะจากทวิตเตอร์หรือการขายของที่ระลึกที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ เช่น เสื้อยืดที่ตัวละครใส่ เป็นต้น

จากการศึกษาพบว่า สื่อเครือข่ายสังคมออนไลน์เป็นช่องทางหลักที่นวพลนำมาใช้เพื่อโฆษณาประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์โดยตรง ด้วยเหตุผลหลักสองประการคือ 1. คนไทยใช้สื่อออนไลน์เป็นจำนวนมาก ทำให้เกิดสังคมออนไลน์ขนาดใหญ่ และ 2. สื่อออนไลน์ส่วนใหญ่ที่นวพลนำมาใช้ประชาสัมพันธ์เป็นสื่อที่ไม่ต้องเสียค่าใช้จ่าย ดังที่นวพลบอกว่า *“มันฟรี”* จึงสามารถใช้ช่องทางสื่อออนไลน์เพื่อทำให้ภาพยนตร์เป็นที่รู้จักและสร้างความสนใจได้มากขึ้นโดยแทบไม่ต้องเสียค่าใช้จ่าย แต่เป็นที่น่าสังเกตว่านอกจากเนื้อหาในสื่อออนไลน์จะถูกสร้างขึ้นมาเพื่อสื่อสารการตลาดให้กับภาพยนตร์โดยตรงแล้ว ตัวตนของนวพลเองยังมีคุณลักษณะเป็น “สินค้า” ควบคู่ไปด้วย เพราะนวพลมีกลุ่มคนที่ชื่นชอบหรือเป็น “แฟนคลับ” เป็นจำนวนไม่น้อย เนื่องจากนวพลมีผลงานนอกเหนือจากภาพยนตร์อันหลายหลายทั้งการเป็นนักเขียน ผู้กำกับหนังสั้น ผู้เขียนบทภาพยนตร์กระแสหลักมาก่อนนับตั้งแต่สมัยเป็นนักศึกษา ทำให้มีกลุ่มผู้ติดตามความเคลื่อนไหวของนวพลอย่างต่อเนื่อง

นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ : ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเทคโนโลยี

จากการศึกษาภูมิหลังพบว่า นวพลมีความคุ้นเคยกับความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อมานับตั้งแต่วัยเยาว์ โดยเฉพาะอุปกรณ์ประเภทคอมพิวเตอร์ที่นำมาใช้เพื่อการศึกษาและการเชื่อมต่ออินเทอร์เน็ตเพื่อใช้ติดต่อสื่อสารกับบุคคลภายนอกผ่านทางสังคมในโลกออนไลน์ เนื่องจากนวพลอยู่ในช่วงเวลาแห่งการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีและสังคมไทยกำลังเข้าสู่กระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งนวพลบอกว่าเป็น *“ความโชคดี”* ที่ทำให้ตนมีโอกาสได้เห็นและได้ใช้อุปกรณ์ด้านการสื่อสารหลายๆ ประเภท ใน “ยุคคาบเกี่ยว” การเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีจาก “ระบบอนาล็อค” ไปสู่ “ระบบดิจิทัล” อย่างเช่น “กล้องถ่ายรูประบบฟิล์ม” ที่เปลี่ยนแปลงไปสู่การใช้ “กล้องถ่ายรูประบบดิจิทัล” (สารคดี, เมษายน 2556)

"รู้สึกว่ารุ่นผมอยู่ในยุคเปลี่ยนผ่านของทุกอย่างเลย ผมจะอยู่ทันยุคที่ถ่ายรูปด้วยฟิล์ม ทันยุคดิจิทัลมาแรกๆ ซื้อกล้องดิจิทัลเร็วมากตั้งแต่ ม.6 ยังไม่มีใครมีเป็นของล้ำมากในยุคนั้น..ถือเป็นความโชคดีที่เกิดในยุคคาบเกี่ยวตลอดครับ แล้วก็เริ่มเล่นคอมพิวเตอร์เร็วตั้งแต่ ป.5 ได้เห็นชุมชนในอินเทอร์เน็ตมาสมควร ทั้งพันทิปดอทคอมยุคแรก รู้สึกโชคดีที่เกิดตรงจุดช่วงเวลานั้นพอดี ทำให้ไม่ค่อยกลัวเทคโนโลยีและไม่รู้สึกว่ามันเป็นสิ่งแปลกประหลาดสักเท่าไหร่" (digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558)

แม้จะมีประสบการณ์ใช้งานเครื่องมือต่างๆ ในช่วงรอยต่อการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีทั้งระบบอนาล็อคและระบบดิจิทัล แต่อุปกรณ์สำคัญที่มีส่วนส่งผลต่อกระบวนความคิดและทางเลือกการดำเนินชีวิตในเวลาต่อมาของนวพลคือ "เครื่องเล่นวิดีโอเทป" อุปกรณ์ความบันเทิงภายในบ้านที่นำนวพลเข้าสู่โลกภาพยนตร์อันหลากหลายประเภทและเชื้อชาตินับตั้งแต่ภาพยนตร์ฮอลลีวูดจากสหรัฐอเมริกาไปถึงภาพยนตร์นอกกระแสจากประเทศเล็กๆ แถบยุโรป จนทำให้นวพลเกิดความหลงใหลภาพยนตร์ในเวลาต่อมา

"เริ่มชอบหนังช่วง ม. ปลายครับ บ้านน้าจะมีวิดีโอเยอะ มีหลายๆ แบบ ตั้งแต่ฮอลลีวูดสุดๆ อย่าง Jurassic Park ไปจนแบบ The Crying Game เรนจ์มันกว้างมาก ผมก็ได้ดูและชอบจนอยากทำหนัง" (sarakadee, 13 มิถุนายน 2556)

การชมภาพยนตร์ผ่านเครื่องเล่นวิดีโอเทปทำให้นวพลมีโอกาสชมภาพยนตร์นอกกระแส ภาพยนตร์ศิลปะ ภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัลพอสมควร แต่ส่วนใหญ่มักจะเป็นภาพยนตร์หลักจากฮอลลีวูด ทำให้นวพลเกิดความรู้สึกว่าการสร้างภาพยนตร์เป็นเรื่องที่ยิ่งใหญ่เกิดความสามารถจะทำให้สำเร็จด้วยตนเองได้ แต่เมื่อได้ชมภาพยนตร์นอกกระแสหลายเรื่อง โดยเฉพาะเรื่อง *"รัน โลล่า รัน" (run lola run, 1998)* (manager.co.th, มีนาคม 2558) ผ่านเครื่องเล่นวิดีโอเทปที่บ้าน ความคิดที่เคยกังวลว่า "ผู้กำกับภาพยนตร์เป็นอาชีพไกลเกินเอื้อม" จึงเริ่มเปลี่ยนไป เมื่อนวพลเห็นว่าการสร้างภาพยนตร์ไม่จำเป็นต้องเล่าเฉพาะเรื่องราวที่ยิ่งใหญ่ ใช้ต้นทุนสร้างสูงแบบภาพยนตร์กระแสหลักเสมอไป หากแต่สามารถสร้างขึ้นได้ด้วยแม้เพียงการเล่าเรื่องราวเล็กๆ ที่เกิดขึ้นรอบตัวผ่านรูปแบบการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่เคยรับชม การชมภาพยนตร์นอกกระแสเป็นจำนวนมากผ่านสื่อความบันเทิงภายในบ้านของยุคสมัยนั้นอย่าง "เครื่องเล่นวิดีโอเทป" จึงเป็นการเปิดโลกทัศน์ใหม่ๆ ที่ช่วยนำนวพลไปสู่เส้นทางการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ในเวลาต่อมา

"ช่วงมัธยมดูหนังอินดี้เยอะ เราเห็นว่าหนังที่ดีไม่จำเป็นต้องมีเทคนิคล้ำยุค มีไดโนเสาร์ มีจานบิน ขณะที่บทหนังอินดี้มันเรียบง่ายถ่ายทอดชีวิตประจำวันของคนทั่วๆ ไปที่เราจับต้องได้ง่ายกว่า" (visuallyyours2.exteen, สิงหาคม 2556)

แม้จะไม่ได้เลือกเรียนสาขาวิชาภาพยนตร์โดยตรง *"เพราะเราไม่ได้เรียนนิเทศ จึงต้องขวนขวายกว่าคนอื่น"* (eduzones.com, มีนาคม 2557) แต่ด้วยความรักในภาพยนตร์ ขณะที่ศึกษาอยู่ชั้นปีที่ 2 นวพลทดลองสร้างภาพยนตร์สั้นโดยถ่ายทำและตัดต่อด้วยตนเอง ชื่อเรื่องว่า *บ้านหด (my shrunk house)* (2547) ซึ่งภาพยนตร์สั้นเรื่องแรกในชีวิตของนวพลสามารถคว้ารางวัลชมเชยจากการประกวดภาพยนตร์สั้น จัดโดยคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในเวลาต่อมานวพลยังคงสร้างภาพยนตร์สั้นออกมาอย่างต่อเนื่อง โดยมีหลายเรื่องที่ได้รับรางวัลสำคัญระดับประเทศ อย่างเช่นเรื่อง *ฝรั่งเศส* (2552) ได้รับรางวัลรองชนะเลิศ “รัตน์ เปสตันยี” งานเทศกาลประกวดภาพยนตร์สั้นครั้งที่ 13 ของมูลนิธิหนงไทย, เรื่อง *เชอรี่เป็นลูกครึ่งเกาหลี (CHERIE IS KOREAN-THAI)* (2553) รางวัลชนะเลิศ “รัตน์ เปสตันยี” จากเทศกาลประกวดภาพยนตร์สั้นครั้งที่ 14 รวมทั้งภาพยนตร์สารคดีแนวทดลองเรื่อง *SEE* (2549) ที่ชนะรางวัลรองชนะเลิศ และรางวัลป็อบปูล่าโหวตจากการประกวดภาพยนตร์ Fat Film Festival ครั้งที่ 4 ซึ่งจัดโดยคลื่นวิทยุ 104.5 Fat Radio (สารคดี, เมษายน 2556)

ผลงานภาพยนตร์สั้นที่เคยส่งประกวดตามเทศกาลภาพยนตร์สั้นต่างๆ นับเป็น “ใบเบิกทาง” ที่ช่วยบ่งบอกถึงความสามารถด้านภาพยนตร์ของนวพล เพราะหลังจากสมัครงานที่บริษัทสร้างภาพยนตร์ GTH มีผู้สัมภาษณ์ง่านจดจำผลงานภาพยนตร์สั้นที่นวพลส่งเข้าประกวดและได้รับรางวัลได้ (นวพลได้รับรางวัลจากการประกวดใน Fat Film Festival จากภาพยนตร์สารคดีแนวทดลองเรื่อง *See*) จึงชักชวนเข้าร่วมทำงาน โดยนวพลเริ่มต้นฝึกงานทางด้านการตัดต่อเป็นอันดับแรก ก่อนที่ในเวลาต่อมาจะได้รับความไว้วางใจจนได้รับทำหน้าที่เป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ในเวลาต่อมา

> *“ผมเข้าไปฝึกงานเรื่องตัดต่อครับ ถือเป็นความโชคดีเพราะวันที่ถือพอร์ตเข้าไปสมัครกับพี่เดียว (วิชชพัชร์ โกจิ๋ว) พี่วันฤดี ผู้ช่วยพี่เก้ง (จิระ มะลิกุล) มานั่งดูพอดี เขาจำงานผมได้ว่าเคยประกวดโครงการ Fat Film พี่เก้งก็จำได้เลยชวนมาเขียนบท ซึ่งผมชอบงานเขียนบทมากกว่าตัดต่อนิดหนึ่ง เลยฝึกตัดต่ออยู่ 2-3 เดือนแล้วย้ายไปเขียนบท”* (trueplookpanya , 8 มกราคม 2556)

การฝึกทำงานที่บริษัท GTH เป็นสถานที่นวพลใช้บ่มเพาะความรู้และทักษะด้านภาพยนตร์ในช่วงเวลาที่นวพลเห็นว่าเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์ยังคงมีราคาสูง การทำงานเขียนบทภาพยนตร์จึงเป็นการสั่งสมประสบการณ์เพื่อรอเวลาที่เทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์จะมีราคาเหมาะสมจนสามารถหาทุนเพื่อนำมาสร้างภาพยนตร์ได้ด้วยตนเองอย่างมีคุณภาพทัดเทียมภาพยนตร์ที่สร้างโดยบริษัทสร้างภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป

> *"เริ่มมาจากการเป็นนักเขียนก่อน...ถ้าเลือกได้จริงก็อยากจะทำหนัง แต่เทคโนโลยีตอนนั้นแพงมากๆ ไม่สามารถเอากล้อง DSLR ไปถ่ายหนังได้ แค่แฮนดี้แคมไม่ต้องใหญ่มากก็หรูแล้ว เราเลยมีเรื่องที่จะเขียนก่อน เพราะง่ายและไม่มีอะไรซับซ้อน มีแค่โปรแกรม Microsoft Word ก็จบแล้ว เหมือนตัวเองเริ่มต้นมาจากฝั่งนั้นมากกว่า ซึ่งถ้าเกิดยังเด็กแล้วไปทำหนังเลย มีสิทธิ์เอาไม่อยู่แน่ๆ แต่ตัวเองโชคดีที่ได้ฝึกฝนเรื่องของการเขียนบทก่อน"* (All Magazine, 9 มกราคม 2556)

หลังเก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านการเขียนบทภาพยนตร์หลายเรื่อง จนกระทั่งถึงช่วงเวลาที่นวพลเห็นว่าสามารถเข้าถึงเทคโนโลยีการถ่ายทำด้วยตนเองได้อย่างเต็มที่เนื่องจากอุปกรณ์มีความสะดวกสบายและมีราคาถูกลง จึงตัดสินใจสร้างภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกในชีวิตชื่อว่า *36* (2555) เรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างหญิงสาวที่ทำงานในกองถ่ายทำภาพยนตร์กับชายหนุ่มผู้มีอาชีพกำกับศิลป์ในกองถ่ายเดียวกัน จุดเปลี่ยนของเรื่องเกิดจากฮาร์ดดิสก์แบบพกพาซึ่งใช้เก็บภาพนิ่งพังเสียหายแล้วนวพลนำมาผูกเรื่องเข้ากับประเด็นร่วมสมัยอันว่าด้วยรอยต่อของเครื่องช่วยบันทึกภาพที่เปลี่ยนผ่านจากยุคฟิล์มสู่ยุคดิจิทัล ซึ่งเนื้อหาในภาพยนตร์น่าจะมีที่มาจากประสบการณ์ส่วนตัวในอดีตของนวพลพอสมควร ดังที่นวพลเคยให้สัมภาษณ์ไว้ว่า *"ผมรู้สึกและเห็นมันทั้งสองฝั่งครับ เมื่อเวลาเปลี่ยนไปเราก็ไปเปลี่ยนอะไรไม่ได้หรอก ฟิล์มก็จะหายไป เหลือแต่ยุคดิจิทัล ผมเองตอนนี้ก็อยู่ยุคดิจิทัลเต็มตัว สิ่งสำคัญมันอยู่ที่ว่า แล้วเราจะดำรงความทรงจำที่เปลี่ยนผ่านจากยุคฟิล์มมาอยู่ในยุคนี้ได้อย่างไรแค่นั้นเอง"* (สารคดี, เมษายน 2556)

นอกจากความทรงจำในอดีตจะเป็นแรงบันดาลใจที่ก่อให้เกิดเรื่องราวใน *36* แล้ว รูปแบบการดำเนินชีวิตและการทำงานนับว่ามีส่วนสำคัญต่อเนื้อหาภาพยนตร์ เพราะการทำงานด้านภาพยนตร์จำเป็นต้องใช้อุปกรณ์และเทคโนโลยีที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์แทบทุกวัน นวพลจึงเห็นมุมมองการเล่าเรื่องราวชีวิตของผู้คนผ่าน "อุปกรณ์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี" ของอุปกรณ์เหล่านี้ ด้วยเรื่องราวเกี่ยวกับอุปกรณ์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีที่ประสบด้วยตนเองทั้งในอดีตจวบจนปัจจุบัน จึงทำให้นวพลเกิดความสนใจในประเด็น "ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับเทคโนโลยี" มากกว่าจะสนใจเฉพาะความก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีที่เปลี่ยนผ่านจากระบบอนาล็อคสู่ระบบดิจิทัล

> *"พลอตอยู่ในใจมานาน แต่ว่าต้องรอเวลากว่าจะเข้าสู่ยุคที่ทุกคนมีฮาร์ดดิสก์ความจุเป็นเทอร์ราไบต์กัน แล้วประเด็นที่คิดชัดขึ้นเรื่อยๆ เลยรู้สึกว่าพอดีกับเวลาลงมือทำ...และตอนไปเบอร์ลินครั้งแรก พอถ่ายเสร็จการ์ดพัง แล้วที่ถ่ายไปแล้วล่ะจะทำยังไง? กู้ข้อมูลคืนได้แค่ซักสิบยี่สิบรูป พอเจอพวกนี้ก็จะรู้สึก*

กับมันเยอะขึ้น อย่างที่บอกไปว่าถ้าจะเลือกทำหนังซักเรื่องที่เป็นเรื่องแรกๆ ก็คงเลือกประเด็นที่เรารู้สึกกับมันเยอะๆ" (digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558)

นวพลไม่ได้นำเอาเครื่องมือและเทคโนโลยีที่คุ้นเคยและมีความทรงจำอย่าง "กล้องฟิล์มและกล้องดิจิทัล" มาเป็นองค์ประกอบในการเล่าเรื่องผ่านภาพยนตร์เท่านั้น แต่นวพลยังกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อที่ใช้ในชีวิตประจำวันอย่างสื่อโซเชียลและชุมชนออนไลน์มานำเสนอผ่านเรื่องเล่าในภาพยนตร์เรื่อง *Mary is Happy, Mary Is Happy.* (2555) จากตัวอักษร 140 ตัวอักษรที่ถูกถ่ายทอดผ่านสื่อสังคมออนไลน์ "ทวิตเตอร์" (tweeter) ซึ่งเป็นอีกหนึ่งช่องทางการสื่อสารที่นวพลมักเข้าไปเขียนแสดงความคิดของตัวเองอยู่เสมอ ด้วยความชอบส่วนตัวผสมผสานกับการมีมุมมองต่อมนุษย์และสื่อสังคมออนไลน์ที่แปลกใหม่ นวพลจึงจับเอาเรื่องราวของวัยรุ่นไทยจากทวิตเตอร์มาสร้างเป็นภาพยนตร์ด้วยการนำข้อความในทวิตเตอร์ของหญิงสาวคนหนึ่งมา 410 ข้อความ แล้วประกอบสร้างเป็นภาพยนตร์ขึ้นมาด้วยกลวิธีการเล่าเรื่องและรูปแบบการสร้างที่มีทั้งความแตกต่างและสร้างสรรค์ นวพลกล่าวถึงที่มาของภาพยนตร์เรื่องนี้ว่า อาจเป็นเพราะเป็นคนที่ชอบและใช้เวลาอยู่กับ "ทวิตเตอร์" เป็นประจำทุกวัน จนเริ่มรู้สึกว่าการเล่นทวิตเตอร์มีความคล้ายคลึงกับ "การเขียนไดอารี" ของผู้คนในยุคสมัยหนึ่ง รวมถึงการใช้เฟสบุ๊ค (facebook) ที่ทำให้รู้สึกว่าการเล่นเฟซบุ๊คมีประโยชน์ตรงที่ทำให้ได้อ่านหนังสือทุกวันโดยไม่รู้ตัว รวมทั้งยังเป็นการเพิ่มช่องทางการติดต่อสื่อสารกับผู้คนให้หลากหลายขึ้น ซึ่งเนื้อหาในภาพยนตร์นับเป็นการสะท้อนสภาพสังคมของโลกยุคใหม่ในกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ *"ผมว่ามันถึงยุคสมัยของมันพอดีด้วยครับ คือถึงยุคที่คนใช้เฟซบุ๊คหรือดูยูทูปมากกว่าดูทีวี..มันทำได้เฉพาะในยุคดิจิทัลเท่านั้นนะครับ"* (digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558)

นอกจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและกระแสโลกาภิวัตน์จะส่งผลต่อเนื้อหาภาพยนตร์แล้วยังส่งผลต่อกระบวนการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสของนวพลด้วยเช่นกัน จากการมีโอกาสได้ชมมิวสิควิดีโอและภาพยนตร์จำนวนหนึ่งที่เริ่มใช้กล้องถ่ายภาพ DSLR แล้วได้ผลงานที่มีคุณภาพ จนบางเรื่องสามารถนำไปฉายจอขนาดใหญ่ในโรงภาพยนตร์ได้ ทำให้นวพลเริ่มมองเห็นช่องทางการสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเอง ซึ่งอุปกรณ์และเทคโนโลยีต่างๆ ที่พัฒนาก้าวหน้าขึ้นมากและมีราคาถูกลงนั้นไม่ได้มีเฉพาะกล้องที่ใช้ถ่ายทำภาพยนตร์เท่านั้น แต่ยังรวมถึงเทคโนโลยีด้านอื่นๆ เช่น อุปกรณ์การตัดต่อ หรืออุปกรณ์บันทึกเสียงที่นวพล มองว่ามีส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้ทั้งตนเองและ "เด็กรุ่นใหม่หรือนักสร้างภาพยนตร์หน้าใหม่" มีโอกาสในการสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเองได้โดยไม่ต้องพึ่งพาระบบการสร้างแบบภาพยนตร์กระแสหลัก

"เริ่มมีคนเอากล้องนี้ไปทำอะไรมากกว่าแค่ถ่ายมิวสิควีดีโอ เช่น ถ่ายหนังจริงๆ แล้วเอาไปฉายในโรง ผมเลยตกใจว่า อย่างงี้ก็ทำได้ งั้นเราต้องทำได้ด้วยนี่

หว่า! เพียงแต่อาจจะต้องซื้ออุปกรณ์เพิ่มบ้าง และมันน่าจะเป็นไปได้กับงานสเกลเล็ก...การใช้กล้อง บางอย่างถ่ายด้วยกล้องดิจิทัลมันก็สะดวกกว่าและไม่ต้องกังวลจุกจิก เช่น บางซีนถ้าถ่ายด้วยดิจิทัลจะถ่ายได้ 5 เทค แต่ถ้าใช้ฟิลม์อาจจะเหลือแค่ 2 เทค หรืออย่างถ้าผมทำงานแล้วพบว่าการถ่ายดิจิทัลทำให้เรากำกับนักแสดงได้หลากหลายมากขึ้น ผมก็คงเลือกถ่ายดิจิทัล"
(digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558)

ในส่วนของการจัดจำหน่ายและการเผยแพร่ รวมทั้งการประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ นวพลนำความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อมาใช้ประโยชน์อย่างเต็มที่ในรูปแบบ "การจัดจำหน่ายและเผยแพร่ภาพยนตร์ด้วยตนเอง หรือ "self-distribution" โดยได้แนวคิดมาจากการสนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับชาวต่างประเทศช่วงเดินทางไปร่วมเทศกาลภาพยนตร์ที่ประเทศเยอรมัน

"ได้แนวคิดมาจากต่างประเทศครับ ตอนที่ผมไปเทศกาลหนังที่เบอร์ลิน เจอกลุ่มฝรั่งที่เขาบอกว่าเราจัดจำหน่ายเองนะ ตอนนั้นยูทูปก็ยังไม่บูมขนาดนี้ วิธีการของเขาจะแรงๆ เช่น หนังผีก็จะมีการสุ่มโทร.ไปตามบ้านคน ตอนนั้นผมก็ฟังๆ ไว้แต่คิดว่าคงจะไม่ใช้วิธีแรงๆ แบบนั้น มันแค่ทำให้รู้ว่ามีวิธีการอื่นในการเข้าถึงคนดูอยู่นะ ถ้าทำออกมาดีก็อาจจะเวิร์กนะ" (สารคดี, เมษายน 2556)

นวพลนำแนวคิดดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ด้วยการสร้างรูปแบบการจัดจำหน่ายและเผยแพร่ให้ภาพยนตร์เหมือนกับการทำ SMEs ที่เน้นความประหยัด สะดวก รวดเร็ว และควบคุมได้ โดยการใช้สื่อออนไลน์และโซเชียลเนตเวิร์คเป็นหลัก อย่างเช่นการจำหน่ายบัตร ประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์และเผยแพร่สถานที่รับชมภาพยนตร์ผ่านช่องทางสื่อออนไลน์ประกอบกับการทำกิจกรรมเชื่อมความสัมพันธ์กับกลุ่มผู้สนใจผ่านสังคมโซเชียลเน็ตเวิร์คอย่างต่อเนื่องจนทำให้ทั้งภาพยนตร์และตัวนวพลเป็นที่รู้จักมากขึ้นโดยเฉพาะในสื่อสังคมออนไลน์

จากแนวคิดของ Marshall Mcluhan (1964) ที่กล่าวถึงโลกาภิวัตน์ตั้งแต่ต้นทศวรรษ 1960 ว่า "หมู่บ้านโลก" (Global Village) หรือโลกยุคใหม่จะตั้งอยู่บนพื้นฐานของ "เทคโนโลยี" ที่นำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงอันรวดเร็วในทุกบริบทของสังคมมนุษย์ รวมทั้งปัจจัยด้านการสื่อสารที่ด้วยความก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีสารสนเทศส่งผลให้เกิดกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อแพร่กระจายไปทั่วโลก โดยเฉพาะการไหลเวียนของกระแสโลกาภิวัตน์ในมิติด้านเทคโนโลยีและมิติด้านสื่อมวลชน (Arjun Appadurai ,1990) นับตั้งแต่ทศวรรษ 1980 ที่เทคโนโลยีด้านการสื่อสารเริ่มเปลี่ยนผ่านจากยุคอนาล็อกสู่ยุคดิจิทัล ประกอบกับเทคโนโลยีด้านสารสนเทศเครือข่ายไร้สายอย่างอินเทอร์เน็ตเริ่มเป็นที่รู้จักและนำมาใช้ประโยชน์อย่างแพร่หลายทั่วโลกมากยิ่งขึ้นรวมทั้งใน

ประเทศไทย และเมื่อนำกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อใน “มิติเทคโนโลยี” ที่หมายถึง การแพร่กระจายของเทคโนโลยีรวมไปถึง อุปกรณ์อันทันสมัยจากสถานที่หนึ่งไปสู่สถานที่หนึ่ง รวมทั้งประดิษฐ์กรรมที่ได้รับการคิดค้นขึ้นมาใหม่ เช่น คอมพิวเตอร์ อินเทอร์เน็ต กล้องถ่ายภาพดิจิทัล และกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อใน “มิติการสื่อสาร” ที่หมายถึง การกระจายของข้อมูลและข่าวสารอิเล็กทรอนิกส์ที่ไหลเวียนอยู่ในสังคม เป็นการข้ามพรมแดนของสื่อมวลชนประเภทต่างๆ จากทั่วโลก เช่น เครือข่ายวิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ เครือข่ายคอมพิวเตอร์ อินเตอร์เน็ต มาพิจาราณาร่วมกับภูมิหลังชีวิตของนวพลที่เกิดในช่วงทศวรรษ 1980 (นวพลเกิด พ.ศ.2527 หรือ ค.ศ.1984) ซึ่งเป็นช่วงเวลาการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีการสื่อสารครั้งสำคัญจากระบบอนาล็อกสู่ระบบดิจิทัล รวมทั้งเทคโนโลยีสารสนเทศที่กำลังเข้าสู่ยุคเครือข่ายการสื่อสารไร้สายด้วยระบบอินเทอร์เน็ตและเวิลด์ไวด์เว็บ (The Internet and World Wide Web) ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้โลกเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ (Charles W.L.Hill, 2005) การเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีในช่วงเวลาดังกล่าวนี้เป็น “ยุคคาบเกี่ยว” ที่ส่งผลต่อความรู้สึกนึกคิดและมีความสัมพันธ์กับการดำเนินชีวิตของนวพล จนเขาบอกว่า *“เป็นความโชคดี”* ที่ทำให้มีโอกาสได้เห็นและได้ใช้ประโยชน์จากเทคโนโลยีทั้งระบบอนาล็อกและระบบดิจิทัล โดยเฉพาะอุปกรณ์กล้องถ่ายรูป ที่ส่งผลทำให้เกิดความผูกพันกับกล้องระบบใช้ฟิล์มและประโยชน์ที่ได้รับจากการถ่ายรูปด้วยกล้องระบบดิจิทัล อันนำไปสู่แรงบันดาลใจสร้างภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกชื่อ 36 (2555) ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการบันทึกความทรงจำผ่านภาพถ่าย นอกจากนี้การได้ใช้ชีวิตอยู่ในช่วงเริ่มต้นของยุคเครือข่ายการสื่อสารไร้สายยังมีส่วนช่วยให้แสวงหาความรู้ด้านต่างๆ ได้อย่างหลากหลาย รวมทั้งทำให้นวพล “ไม่มีความรู้สึกกลัว” แต่กลับ “รู้สึกคุ้ยชิน” กับกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อยุคใหม่จนนำไปใช้ประโยชน์ในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์นอกกระแสของตนอย่างเต็มที่ในเวลาต่อมา

เทคโนโลยีด้านสื่อที่มีบทบาทอย่างสูงที่ส่งผลต่อความชื่นชอบภาพยนตร์ของนวพล ได้แก่ “เครื่องเล่นวีดีโอเทป” ซึ่งเป็นเทคโนโลยีด้านสื่อที่เริ่มปรากฏในทศวรรษที่ 1980 และได้รับความนิยมไปทั่วโลกเนื่องจากเป็นอุปกรณ์ความบันเทิงที่ช่วยทำให้ผู้คนชมภาพยนตร์ได้อย่างสะดวกสบายภายในบ้านที่นอกจากจะเป็นการเพิ่มช่องทางการเผยแพร่ภาพยนตร์โดยเฉพาะภาพยนตร์กระแสหลักจากฮอลลีวูดแล้ว เครื่องเล่นวีดีโอเทปยังเป็นอุปกรณ์เทคโนโลยีอันสำคัญที่มีส่วนช่วยเผยแพร่ภาพยนตร์นอกกระแสจากประเทศต่างๆ ให้แพร่หลายยิ่งขึ้น (อุฌาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2560) ซึ่งเครื่องเล่นวีดีโอเทปนอกจากจะทำให้นวพลได้รับชมภาพยนตร์บันเทิงจากฮอลลีวูดจนเกิดแรงบันดาลใจอยากประกอบอาชีพเป็นผู้กำกับภาพยนตร์แล้ว ยังทำให้นวพลได้รับแนวคิดการสร้างภาพยนตร์ที่ไม่จำเป็นต้องมีเนื้อหายิ่งใหญ่และลงทุนสร้างสูงเช่นเดียวกับภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป การได้รับชมภาพยนตร์นอกกระแสอันหลากหลายจากต่างประเทศที่แม้ภาพยนตร์บาง

เรื่องจะต้องอาศัยช่องทางจากธุรกิจวีดิโอภาพยนตร์หายากที่ไม่ถูกต้องตามกฎหมาย (อย่างเช่น ร้านแว่นวีดิโอ ที่นวพลมีความผูกพันจนนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์เรื่อง *The master*, 2557) แต่การได้รับชมภาพยนตร์เหล่านี้นับเป็นแหล่งบ่มเพาะการเรียนรู้ภาพยนตร์นอกกระแสได้เป็นอย่างดี จนทำให้นวพลมีความมุ่งมั่นที่จะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์โดยใช้แนวทางการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่เน้นเนื้อหาในการเล่าเรื่องเป็นสิ่งสำคัญมากกว่าทุนการสร้าง

นอกจากกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อในมิติเทคโนโลยีอย่างเครื่องเล่นวีดิโอเทปที่ส่งผลต่อความรู้สึกนึกคิดของนวพลที่มีต่อภาพยนตร์แล้ว เมื่อพิจารณากระแสโลกาภิวัตน์ในมิติด้านการสื่อสารจะพบว่า ในช่วงเวลานับตั้งแต่พ.ศ.2540 เป็นต้นมา การแพร่กระจายของสื่อภาพยนตร์ประเภท “ภาพยนตร์นอกกระแส” และ “หนังสั้น” ในประเทศไทยที่เผยแพร่ผ่านช่องทางเทศกาลภาพยนตร์ที่จัดโดยศูนย์วัฒนธรรมและการประกวดหนังสั้นโดยองค์กรต่างๆ เริ่มเป็นที่รู้จักและได้รับความสนใจจากกลุ่มคนผู้มีความสนใจภาพยนตร์ที่มีความแปลกใหม่หลากหลายมากยิ่งขึ้น (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546) ซึ่งการส่งหนังสั้นเข้าร่วมประกวดตามเวทีต่างๆ ของนวพล อย่างเช่น เทศกาลภาพยนตร์สั้นที่จัดโดยมูลนิธิหนังไทย เป็นทั้งการ “บ่มเพาะ” ประสบการณ์กระบวนการสร้างภาพยนตร์นับตั้งแต่สมัยเป็นนักศึกษาในมหาวิทยาลัยไปพร้อมกับการค่อยๆ “ปลูกฝัง” แนวความคิดหรือมิติด้านอุดมการณ์การสร้างภาพยนตร์นอกกระแสจากที่มีโอกาสได้รับชมภาพยนตร์อันหลากหลายผ่านเทศกาลภาพยนตร์ที่จัดโดยศูนย์วัฒนธรรมและสถานฑูตประเทศต่างๆ หรือการได้มีโอกาสพบปะสนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับกลุ่มคนผู้มีความสนใจภาพยนตร์ที่มีความแปลกใหม่ผ่านทางเทศกาลประกวดภาพยนตร์ต่างๆ ที่นอกจากจะเป็น “เวทีเปิดพื้นที่” ให้นวพลได้ทดลองสร้างสรรค์หนังสั้นในรูปแบบเฉพาะตนแล้ว ยังเป็น “เวทีเปิดตัว” ที่ช่วยทำให้กลุ่มคนทำงานในแวดวงภาพยนตร์ไทยได้รู้จักและมองเห็นความสามารถของนวพลยิ่งขึ้น อย่างเช่น ผลงานภาพยนตร์สารคดีแนวทดลองเรื่อง *SEE* (2549) ที่ชนะรางวัลรองชนะเลิศและรางวัลป๊อบปูล่าโหวต จากการประกวดภาพยนตร์ Fat Film Festival ครั้งที่ 4 จัดโดยคลื่นวิทยุ 104.5 Fat Radio ส่งผลให้เขาได้รับโอกาสเข้าฝึกงานที่บริษัทสร้างภาพยนตร์กระแสหลักในเวลาต่อมา จนกล่าวได้ว่า “เทศกาลภาพยนตร์และการประกวดหนังสั้น” มีส่วนสำคัญที่ช่วยบ่มเพาะความรู้ ความสามารถประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ และยังทำให้นวพลเริ่มมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงการภาพยนตร์ไทยมากยิ่งขึ้น รวมทั้งอาจพิจารณาได้ว่ากิจกรรมการรับชมภาพยนตร์ที่หลากหลายและการส่งหนังสั้นเข้าประกวดอย่างต่อเนื่องเป็นช่องทางสำคัญประการหนึ่งที่ช่วยสร้าง “แรงบันดาลใจ” และเป็น “เวทีเปิดกว้าง” ให้กับนักสร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่อย่างนวพล

สถานการณ์วงการภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2540 แม้ภาพยนตร์ไทยกระแสหลักจะเริ่มกลับมาได้รับความสนใจอีกครั้งภายหลังความสำเร็จจากภาพยนตร์เรื่อง *2499*

อันธพาลครองเมือง (2540) ที่ช่วยกระตุ้นปัจจัยด้านเศรษฐกิจวงการภาพยนตร์ไทยให้เกิดการตื่นตัวมากขึ้น แต่เมื่อศึกษาจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับธุรกิจภาพยนตร์ไทยเช่น งานวิจัยเรื่อง โครงสร้างตลาด การแข่งขัน และกลยุทธ์ของธุรกิจภาพยนตร์ในเขตกรุงเทพมหานครและปริมณฑล (2543) ของรุ่งโรจน์ ธรรมาตั้งมั่น ที่พบว่าแม้ภาพยนตร์ไทยจะเริ่มกลับมาได้รับความนิยมและธุรกิจโรงภาพยนตร์จะมีถึง 7 ราย แต่เป็นการกระจุกตัวอยู่เพียง 2 รายที่เป็นผู้นำทางการตลาดและมีส่วนแบ่งตลาดสูงมากกว่าผู้ประกอบการรายอื่น เช่นเดียวกับงานวิจัยเรื่อง ธุรกิจภาพยนตร์ไทย : กรณีศึกษาบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ไทยขนาดใหญ่ (2548) ของดวงกมล หนูแก้ว ที่พบว่าโครงสร้างตลาดของธุรกิจภาพยนตร์ไทยยังเป็นตลาดกึ่งแข่งขันกึ่งผูกขาด ภาพยนตร์ไทยที่ได้ฉายในโรงภาพยนตร์เป็นภาพยนตร์จากบริษัทผู้นำตลาดเพียงไม่กี่ราย และส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์ประเภทชีวิต ตลก และผี ซึ่งปัจจัยด้านเศรษฐกิจของวงการภาพยนตร์ไทยในยุคดังกล่าวทำให้นวพลใช้ช่วงเวลาดังกล่าวฝึกฝนสร้างหนังสั้นและเก็บเกี่ยวความรู้จากการฝึกงานกับบริษัทสร้างภาพยนตร์กระแส จนกระทั่งเมื่อนวพลเห็นว่าตนเองมีประสบการณ์ด้านการสร้างภาพยนตร์เพียงพอประกอบกับกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อโดยเฉพาะอุปกรณ์การถ่ายทำภาพยนตร์ที่มีการเปลี่ยนผ่านจากระบบฟิล์มสู่ระบบดิจิทัลอย่างเต็มตัว รวมทั้งเทคโนโลยีสารสนเครือข่ายไร้สายที่มีการแพร่กระจายอย่างทั่วถึง นวพลจึงเริ่มสร้างภาพยนตร์ด้วยรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสเป็นเรื่องแรกชื่อว่า *36* (2555) โดยอาศัย “อุปกรณ์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี” เป็นเครื่องมือสำคัญในแทบทุกขั้นตอนกระบวนการสร้างภาพยนตร์นับตั้งแต่ ขั้นตอนการถ่ายทำ ขั้นตอนการเผยแพร่จัดจำหน่าย และขั้นตอนการโฆษณาประชาสัมพันธ์ ซึ่งการสร้างภาพยนตร์ของนวพลด้วยแนวทางดังกล่าวมีความสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์แนวโน้มการเปลี่ยนแปลงการถ่ายทำภาพยนตร์ระบบฟิล์มเป็นระบบดิจิทัลในประเทศไทย (2553) ของดนุวัตน์ เจตนา ที่เห็นว่าการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีจากระบบฟิล์มสู่ระบบดิจิทัลและการแพร่กระจายของเทคโนโลยีเครือข่ายไร้สายนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อวงการภาพยนตร์ไทยทั้งด้านกระบวนก่อนการถ่ายทำ การถ่ายทำ หลังการถ่ายทำ การเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ ซึ่งมีส่วนทำให้คนรุ่นใหม่สามารถสร้างภาพยนตร์ได้มากและมีความสะดวกสบายยิ่งขึ้น

ในส่วนขั้นตอนกระบวนการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสมีแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับคุณลักษณะทางเทคโนโลยีที่นำมาใช้สร้างภาพยนตร์นอกระแสว่าแบ่งได้ 2 คุณลักษณะ คือ 1. เทคโนโลยีการสร้างที่ใช้กับผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสหลักที่ใช้ทุนสร้างสูง และ 2.เทคโนโลยีการสร้างที่ใช้กับผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่ใช้ทุนสร้างไม่สูง (อัญชลี ชัยวรพร, 2548, น. 271) โดยนวพลเลือกใช้คุณลักษณะแนวทางการสร้างภาพยนตร์ด้วยทุนสร้างที่ไม่สูงที่มีแนวคิดว่าผู้สร้างภาพยนตร์มักจะใช้เทคโนโลยีที่มีลักษณะแบบมือสมัครเล่น ราคาไม่สูง แต่สามารถเอื้ออำนวยต่อ

การสร้างสรรค์งานได้ เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มนี้มักจะมีเงินทุนจำกัด จึงจำเป็นต้องใช้เครื่องมือเท่าที่มีและที่จำเป็น และด้วยความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีทำให้อุปกรณ์การถ่ายทำภาพยนตร์ อย่างเช่น กล้องดิจิทัล ที่มีประสิทธิภาพใกล้เคียงกล้องถ่ายทำภาพยนตร์จริง แต่มีราคาไม่สูงมาก จึงกลายเป็นหนึ่งในอุปกรณ์ระบบดิจิทัลที่นวพลนำมาใช้สร้างสรรค์ภาพยนตร์ซึ่งมีความประหยัดและสะดวกสบายกว่าการถ่ายทำด้วยฟิล์ม ดังที่เขาเคยแสดงความเห็นว่า *"การใช้กล้อง บางอย่างถ่ายด้วยกล้องดิจิทัลก็สะดวกกว่าและไม่ต้องกังวลจุกจิก เช่น บางซีนถ้าถ่ายด้วยดิจิทัลจะถ่ายได้ 5 เทค แต่ถ้าใช้ฟิลม์อาจจะเหลือแค่ 2 เทค หรือถ้าทำงานแล้วพบว่าการถ่ายดิจิทัลทำให้เรากำกับนักแสดงได้หลากหลายมากขึ้น ผมก็คงเลือกถ่ายดิจิทัล"* (digitalculture.in.th, 22 มีนาคม 2558)

ขั้นตอนการเผยแพร่และจัดจำหน่าย ตามหลักการบริหารธุรกิจภาพยนตร์นอกกระแสจะมีความแตกต่างจากหลักการบริหารธุรกิจภาพยนตร์กระแสหลักจากปัจจัย 2 ประการคือ 1.ความนิยมทางการตลาด คนดูของภาพยนตร์นอกกระแสมีจำนวนน้อยกว่า และ 2.งบประมาณในการจัดทำโฆษณาประชาสัมพันธ์ของภาพยนตร์นอกกระแสมีจำนวนน้อยกว่า (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558) ซึ่งนวพลที่มีประสบการณ์จากทั้ง "สองฝั่ง" คือการทำหนังสั้นในระบบภาพยนตร์นอกกระแส และการทำงานในบริษัทสร้างภาพยนตร์กระแสหลักที่บริษัท GTH ทำให้เขาเรียนรู้และผสมผสานคุณลักษณะที่เป็นประโยชน์ต่อกระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายให้กับภาพยนตร์ของตนเอง ประกอบกับความคุ้นเคยการสื่อสารผ่านเครือข่ายสังคมออนไลน์ในชีวิตประจำวันจนเกิดความเชี่ยวชาญ ทำให้แนวคิดและวิธีการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผ่านช่องทางสื่อออนไลน์ของนวพลมีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก โดยนวพลเลือกใช้วิธีการเผยแพร่และจัดจำหน่ายภาพยนตร์ด้วยตัวเอง (Self-distribution) เนื่องจากเห็นว่าสภาพการณ์วงการภาพยนตร์ไทยกระแสหลักมองว่าเนื้อหาของภาพยนตร์นอกกระแสมีความเสี่ยงในการลงทุน หรือการขอเงินทุนจากต่างประเทศหรือองค์กรต่างๆ ในรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแสก็มีขั้นตอนยุ่งยาก ใช้เวลานานและไม่มีความแน่นอน นวพลจึงเลือกวิธีการเผยแพร่และจัดจำหน่ายภาพยนตร์ด้วยตนเองในลักษณะการประกอบธุรกิจ "SMEs" ที่เน้นความประหยัด สะดวก รวดเร็ว และควบคุมได้ โดยการใช้กระแสโลกาภิวัตน์จากการแพร่กระจายของสื่อออนไลน์และโซเชียลเนตเวิร์คเป็นเครื่องมือหลัก ซึ่งกระบวนการดังกล่าวมีความใกล้เคียงกับแนวคิดการดำเนินการจัดจำหน่ายด้วยตัวผู้สร้างภาพยนตร์เองของ Newton and Gaspard (2001) ที่เห็นว่าทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์สามารถควบคุมทิศทางและกลยุทธ์การเผยแพร่ด้วยตัวเองทั้งหมด รวมทั้งไม่เสียเวลา เสียงบประมาณจ้างตัวแทนจัดจำหน่าย เช่นเดียวกับอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล (2558) ที่กล่าวถึงคุณลักษณะการดำเนินการเผยแพร่และจัดจำหน่ายภาพยนตร์นอกกระแสว่า มักมีรูปแบบสร้างสรรค์แปลกใหม่ ใช้สื่อใหม่ ภายใต้งบประมาณจำกัด โดยเจาะกลุ่มเป้าหมายเฉพาะมากกว่าการเผยแพร่ตามตลาดหลักและสื่อมวลชน

ทั่วไป ซึ่งนวพลได้นำเทคโนโลยีในกระแสโลกาภิวัตน์ด้านเครือข่ายไร้สายและสื่อสังคมออนไลน์มาใช้ประโยชน์ในการเผยแพร่ จัดจำหน่าย การส่งเสริมการขาย และประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ของตนอย่างเต็มที่และมีประสิทธิภาพ อย่างเช่น การเผยแพร่และจัดจำหน่ายภาพยนตร์ผ่านสื่อออนไลน์จากแฟนเพจ (Fan page) ของตัวเองเนื่องจากมีกลุ่มผู้ติดตามชีวิตและผลงานหรือ แฟนคลับ (fan club) เป็นจำนวนไม่น้อยจากผลงานด้านอื่นๆ เช่น งานเขียนหนังสือและผู้เขียนบทภาพยนตร์ นวพลจึงสามารถส่งข่าวสารเกี่ยวกับภาพยนตร์ไปยังกลุ่มเป้าหมายได้โดยตรง ซึ่งมีทั้งการแจ้งกำหนดการและสถานที่ฉายภาพยนตร์ การเปิดจองบัตรชมภาพยนตร์เรื่อง *36* ทางอีเมล์ รวมทั้งการจัดการส่งเสริมการขายผ่านสื่อออนไลน์ (Website promotion) เช่น แจกของแถมสำหรับผู้จองบัตร (สารคดี, เมษายน 2556) และจัดกิจกรรมพิเศษต่างๆ (Special events) เช่น ให้แฟนคลับช่วยกันสร้างงานศิลปะจากทวิตเตอร์ และขายสินค้าที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ผ่านสื่อออนไลน์ เช่น เสื้อยืดที่นักแสดงหลักใส่ในเรื่อง *Mary is happy, Mary is happy* เป็นต้น (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558)

ในส่วนของการประชาสัมพันธ์ เนื่องจากกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อได้แพร่กระจายไปทั่วโลกรวมทั้งในประเทศไทยที่มีผู้ใช้เครือข่ายสังคมออนไลน์อย่างเช่น เฟซบุ๊ค เป็นจำนวนมาก นวพลจึงใช้สื่อออนไลน์เป็นช่องทางหลักในการประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ ดังที่เคยสัมภาษณ์ว่า *“เราว่าหนึ่งคือมันฟรี สอง โชคดีที่ประเทศเล่นพวกนี้เยอะมันเลยสื่อไปถึงกลุ่มคนจริงๆ เราสามารถใช้เฟซบุ๊กพีอาร์งานได้ขนาดนี้”* (SPACEBAR TEAM WEB DESIGNER, กันยายน 2560) นวพลใช้กลวิธีประชาสัมพันธ์ที่หลากหลายรูปแบบทั้งการสร้าง คลิปไวรัลผ่านเครือข่ายสังคมออนไลน์ การตั้งกลุ่มคนรักภาพยนตร์ในหน้าเฟซบุ๊ค การประชาสัมพันธ์วันเวลา สถานที่ฉายภาพยนตร์เพียงรอบเดียว วันเดียวจนเกิดกระแสปากต่อปากทางสังคมออนไลน์ (mouth-to-mouth online) ทำให้มีผู้จองบัตรเข้าชมภาพยนตร์จนเต็มโรง หรือการปล่อยคลิปสัมภาษณ์ความรู้สึกคนดูภายหลังชมภาพยนตร์ทันที เป็นต้น

แม้มีงานวิจัยบางชิ้นเกี่ยวกับวงการภาพยนตร์ไทยอย่างเช่น ปัจจัยความสำเร็จของภาพยนตร์ที่ทำรายได้สูงสุดของบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ไทย ระหว่างปี พ.ศ.2542-2552 ของสิปปภาส ตรังคสันต์ (2553) จะชี้ว่าธุรกิจภาพยนตร์ไทยจะประสบความสำเร็จได้ด้วยปัจจัยแวดล้อมในขณะที่ภาพยนตร์กำลังจะฉาย การสร้างกระแสนิยม การทำการตลาดผ่านสื่อและช่องทางต่างๆ การสร้างภาพยนตร์ตัวอย่างที่ดึงดูดใจ ซึ่งภาพยนตร์ต้องลงทุนสูงมากกับการสร้างกระแสและสื่อสารการตลาด เช่นเดียวกับการวิจัยของดวงกมล หนูแก้ว (2548) ที่ระบุว่าการทำโฆษณา ประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์เป็นปัจจัยที่มีความสำเร็จต่อความสำเร็จของภาพยนตร์เป็นอย่างมาก หรืองานวิจัยเรื่องความเป็นไปได้ของการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ผ่านการดาวน์โหลดทางอินเทอร์เน็ตในประเทศไทยของฐิตาภา จุลเสนีย์ (2553) ที่คาดการณ์ว่าแม้ผู้ใช้อินเทอร์เน็ตยังชอบไปชมภาพยนตร์ที่โรง

ภาพยนตร์และยังซื้อแผ่นดีวีดีและซีดี แต่มีพฤติกรรมดาวน์โหลดสื่อเพลง ละคร ภาพยนตร์เป็นจำนวนมาก ขณะที่มีพฤติกรรมการซื้อลดลง น่าจะส่งผลกระทบต่อศูนย์เช่าและผู้จัดจำหน่ายแผ่นดีวีดีและซีดี ซึ่งผลการวิจัยเหล่านี้บ่งชี้ว่ากระบวนการสร้างภาพยนตร์ให้ประสบความสำเร็จจำเป็นต้องใช้ “ทุนประชาสัมพันธ์” เป็นจำนวนมาก ในขณะที่ยังต้องประสบอุปสรรคจากยอดการจำหน่ายภาพยนตร์ในรูปแบบวีซีดี ดีวีดี จากปัญหาการละเมิดลิขสิทธิ์ แต่นวพลได้ใช้แนวทางการเผยแพร่และจัดจำหน่าย การประชาสัมพันธ์ การส่งเสริมการขาย ผ่านช่องทางเครือข่ายสื่อสังคมออนไลน์ที่กำลังอยู่ในช่วงเฟื่องฟูของสังคมไทย ส่งผลให้ผลงานภาพยนตร์ที่นอกจากจะมีเนื้อหาเกี่ยวพันกับความทรงจำทางเทคโนโลยีผ่านยุคต่างๆแล้ว นวพลยังได้นำเอาพลังแห่งกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อมาใช้ประโยชน์อย่างเต็มที่จนทำให้ภาพยนตร์ของนวพลได้รับการกล่าวถึงทั้งในด้านเนื้อหาที่สะท้อนสภาพสังคมยุคโลกาภิวัตน์ รวมทั้งในด้านกระบวนการสร้างสรรค์และการดำเนินธุรกิจภาพยนตร์ที่มีความสดใหม่และเข้ากับยุคสมัย

สรุป นวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ กับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยี

ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ

- ด้วยสถานภาพทางเศรษฐกิจที่เป็นคนชนชั้นกลาง อาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร เป็นปัจจัยที่มีส่วนทำให้นวพลมีโอกาส “เข้าถึง” เทคโนโลยีและอุปกรณ์ด้านการสื่อสารและด้านภาพยนตร์ได้พอสมควร เนื่องจากเป็นช่วงยุคสมัยการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีจากระบบอนาล็อกสู่ระบบดิจิทัล ทำให้อุปกรณ์ต่างๆ มีราคา “ถูกลง” ช่วยทำให้ลดต้นทุนค่าล้างและค่าอัดฟิล์ม รวมทั้งเมื่ออุปกรณ์โทรศัพท์มือถือมีพัฒนาการด้านการถ่ายภาพและมีราคาลดลง ยิ่งเพิ่มความสะดวกสบายในการถ่ายภาพให้แก่นวพลได้มากยิ่งขึ้น

- นวพลเริ่มรู้ว่าตนเองอยากเป็น “ผู้กำกับภาพยนตร์” ตั้งแต่ช่วงเรียนระดับมัธยมศึกษา หลังจากได้ชมภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดไปจนถึงภาพยนตร์นอกกระแสเป็นจำนวนมาก แม้มีความวิตกว่าจะไม่สามารถทำความฝันให้เป็นความจริงได้ แต่เมื่อได้ชมภาพยนตร์นอกกระแสเล็กที่ “ลงทุนไม่สูง” แต่เน้นที่เนื้อหาและการแสดง นวพลจึงเริ่มมีความหวังที่จะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ให้เป็นจริงได้ เพราะภาพยนตร์ที่ดีไม่จำเป็นต้องใช้ทุนสร้างเสมอไป ขอเพียงมีเรื่องเล่าที่น่าสนใจและมีรูปแบบการสร้างที่สร้างสรรค์ รวมทั้งเมื่ออุปกรณ์การถ่ายทำภาพยนตร์มีราคาที่ถูกลงจนไม่ว่าใครก็สามารถสร้างภาพยนตร์ได้ด้วยทุนส่วนตัว

- อย่างไรก็ตาม ปัจจัยด้านเศรษฐกิจมีส่วนส่งผลต่อความรู้สึกนึกคิดของนวพลในเวลาต่อมา เมื่อเขาตัดสินใจเลือกเรียนคณะอักษรศาสตร์ สาขาภาษาจีน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพราะขณะนั้นเป็นช่วงเวลาที่ประเทศไทยประสบปัญหาจากสภาวการณ์เศรษฐกิจตกต่ำ และได้รับ

คำแนะนำว่าเรียนสาขานิเทศศาสตร์อาจหางานทำยาก รวมทั้งความคิดส่วนตัวที่กังวลว่าการเข้าทำงานในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยเป็นเรื่องยากและมักจะมีแต่ผู้ที่มีประสบการณ์ผ่านการทำงานด้านภาพยนตร์หรืองานที่เกี่ยวข้องมาก่อนแล้วเท่านั้น

- เนื่องจากยุคสมัยนั้นอุปกรณ์การถ่ายทำภาพยนตร์ยังคงมีราคาสูง ในระหว่างที่รอช่วงเวลาเพื่อให้อุปกรณ์มีราคาถูกลง นวพลจึงรับทำงานด้านที่ตนมีทักษะความสามารถและสร้างรายได้เสริมนั่นคือ “การเขียนหนังสือ” โดยเริ่มหารายได้พิเศษจากการผลิตหนังสือทำมือตั้งแต่สมัยเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ช่วงเวลาที่รอคอยให้อุปกรณ์การถ่ายทำภาพยนตร์มีราคาถูกลง จึงเป็นช่วงเวลาที่บ่มเพาะทั้ง “ประสบการณ์” และสร้าง“รายได้” เสริมให้กับนวพลไปพร้อมกัน

- นอกจากนวพลจะสั่งสมประสบการณ์ด้านการเขียนและหารายได้เลี้ยงชีพจากการเขียนหนังสือแล้ว นวพลยังสร้างภาพนตร์สั้นอย่างต่อเนื่อง และมีโอกาสได้ร่วมทำงานกับบริษัทสร้างภาพยนตร์ GTH ซึ่งการเขียนบทให้บริษัทสร้างภาพยนตร์กระแสหลักนอกจากจะทำให้นวพลมีชื่อเสียงในฐานะผู้เขียนบทภาพยนตร์รุ่นใหม่แล้ว ยังทำให้เขาได้แนวคิดกระบวนการสร้างภาพยนตร์ทั้งในระบบภาพยนตร์กระแสหลักและระบบภาพยนตร์นอกกระแส ซึ่งนวพลนำความรู้ที่ได้รับมาผสมผสานจนเกิด “จุดกึ่งกลาง” เพื่อนำมาใช้ในกระบวนการสร้างภาพยนตร์ทั้งในส่วนของแหล่งทุน กระบวนการสร้าง การจัดจำหน่าย และการเผยแพร่ ในรูปแบบของตนเองในเวลาต่อมา

- ในส่วนของแหล่งทุน จากตัวอย่าง *36* ผลงานการกำกับภาพยนตร์นอกกระแสขนาดยาวเรื่องแรกที่นวพลทำเองแทบทุกกระบวนการสร้างรวมทั้งการจัดหาเงินลงทุน โดยที่ไม่ได้ใช้วิธีการขอทุนสนับสนุนตามรูปแบบของภาพยนตร์กระแสหลักที่ต้องรอรับจาก “นายทุน” หรือภาพยนตร์นอกกระแสที่มักขอจาก “แหล่งทุน” จากทั้งภายในและต่างประเทศ เนื่องจากนวพลเห็นว่าโครงสร้างการขอทุนทั้งสองรูปแบบไม่มีความแตกต่างกันในแง่ของความมีอิสระในการทำงานอย่างแท้จริง ดังที่นวพลกล่าวว่า “*อันนึงมีอิสระแต่ไม่มีตังค์ อันนึงมีตังค์แต่อิสระน้อยกว่า แต่เราว่ามันไม่ได้มีอะไรดีกว่าอะไร..เพราะว่ายิ่งไล่ตามโครงสร้างเดิมมากเท่าไหร่ มันก็ไม่อิสระจริง ๆ อีกแล้ว*” นวพพลจึงตัดสินใจสร้างภาพยนตร์ด้วยทุนอันจำกัดของตนเอง โดยการพูดคุยขอให้ค่าตัวทีมงานต่ำกว่ามาตรฐาน แต่เมื่อภาพยนตร์เข้าฉายจนมีผลกำไรจึงค่อยจ่ายค่าแรงให้กับทีมงานเพิ่มเป็นการตอบแทนอันเป็นการแสดงให้เห็นถึง “น้ำใจและมิตรไมตรีที่มีให้กันภายในทีมงาน”

- ขั้นตอนกระบวนการสร้าง แม้จะเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่ใช้ทุนสร้างไม่สูง แต่นวพลพยายามคงรูปแบบการสร้างให้เหมือนกับการสร้างภาพยนตร์ทั่วไป โดยการคิดสร้างสรรค์งานที่ใช้ระยะเวลาการถ่ายทำไม่นานและใช้ทุนไม่มาก อย่างเช่น การเขียนบทให้เหมาะสมกับทุนสร้าง รวมทั้งอุปกรณ์และเทคโนโลยีการถ่ายทำที่มีราคาถูกลงมีส่วนสำคัญที่ช่วยประหยัดงบประมาณ

การสร้างให้กับนวพลได้ยิ่งขึ้น ซึ่งสำหรับนวพลแล้วมักจะเลือกใช้กล้องดิจิทัลหรืออุปกรณ์อื่นๆ ให้เหมาะสมกับเนื้อหาและงบประมาณเท่าที่จะจัดหาได้

- นอกจากการเลือกใช้รูปแบบและเครื่องมืออุปกรณ์การถ่ายทำที่เหมาะสม มีราคาไม่สูงในขั้นตอนกระบวนการสร้างแล้ว นวพลยังใช้วิธีการจัดจำหน่ายและเผยแพร่ภาพยนตร์ด้วยตนเอง (self-distribution) โดยมีแนวคิดเหมือนกับการทำ “SMEs” ที่เน้นการสร้างภาพยนตร์ด้วยวิธีการที่ “เล็ก ง่าย แต่ควบคุมได้ในราคาไม่แพง” ส่วนขั้นการตอนโฆษณาประชาสัมพันธ์ นวพลเลือกใช้ “สื่อออนไลน์และสังคมโซเชียลเน็ตเวิร์ก” เป็นช่องทางหลักในการสื่อสารเผยแพร่ประชาสัมพันธ์เนื้อหาทั้งที่เกี่ยวกับภาพยนตร์และชีวิตส่วนตัวของตนเอง ด้วยเหตุผลเพราะนอกจากสื่อออนไลน์จะเป็นช่องทางการสื่อสารที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในกลุ่มผู้ชมเป้าหมายแล้วยังเป็นสื่อที่ใช้ได้ “ฟรี” โดยแทบไม่ต้องเสียค่าใช้จ่าย

ปัจจัยเทคโนโลยีด้านสื่อ

- นวพลเติบโตในช่วงที่กระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อและความก้าวหน้าทางเทคโนสารสนเทศกำลังเปลี่ยนผ่านจากระบบอนาล็อคสู่ระบบดิจิทัล ทำให้นวพลมีโอกาสได้เห็นและใช้อุปกรณ์ด้านการสื่อสารต่างๆ ทั้งสองระบบ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวช่วยทำให้นวพล “เข้าถึง” อุปกรณ์ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อได้อย่างสะดวกสบาย มีความประหยัดมากขึ้น จนนวพลเกิดความคุ้นเคยสามารถ “ปรับตัวและเรียนรู้” นำเอาอุปกรณ์เครื่องมือสมัยใหม่มาใช้ในชีวิตประจำวันได้ด้วยความชำนาญ

- แม้จะได้สัมผัสและใช้ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อในช่วงรอยต่อการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยีทั้งสองฝั่ง แต่อุปกรณ์สำคัญที่น่าจะส่งผลต่อกระบวนความคิดและทางเลือกการดำเนินชีวิตในเวลาต่อมาของนวพลคือ “เครื่องเล่นวิดีโอเทป” อุปกรณ์เครื่องใช้เพื่อความบันเทิงภายในบ้านที่เปิดโลกทัศน์นำนวพลเข้าสู่โลกของภาพยนตร์อันหลากหลายทั้งภาพยนตร์กระแสหลัก และโดยเฉพาะภาพยนตร์นอกกระแสที่นวพลชื่นชอบเนื้อหาและรูปแบบการสร้าง จนทำให้เขาเกิดความใฝ่ฝันอยากเป็นผู้กำกับภาพยนตร์

- กระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อประเภทภาพยนตร์ “หนังสั้น” ที่เริ่มแพร่กระจายจากต่างประเทศมาสู่ประเทศไทยผ่านการจัดฉายตามเทศกาลภาพยนตร์ที่จัดโดยศูนย์วัฒนธรรม และผ่านการจัดการประกวดตามเทศกาลหนังสั้นต่างๆ เป็นช่องทางสำคัญที่นวพลใช้เป็นทั้ง “พื้นที่แสดงออก” และ “พื้นที่บ่มเพาะ” ประสบการณ์การสร้างภาพยนตร์รวมทั้งเป็น “ใบเบิกทาง” ที่ช่วยทำให้ชื่อของนวพลเริ่มเป็นที่รู้จักในวงการประกวดหนังสั้นจนกระทั่งได้รับโอกาสได้ร่วมเข้าฝึกงานที่บริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ ซึ่งเป็นสถานที่นวพลใช้ฝึกฝนทักษะ สั่งสมความรู้การ

สร้างภาพยนตร์กระแสหลักหลอมรวมเข้ากับแนวความคิดการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสของตน จนเกิดเป็นรูปแบบการกำกับภาพยนตร์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวในเวลาต่อมา

- หลังบ่มเพาะประสบการณ์ด้านการเขียนบทและกระบวนการสร้างภาพยนตร์จนกระทั่งถึงช่วงเวลาที่นวพลเห็นว่าสามารถเข้าถึงเทคโนโลยีการถ่ายทำด้วยตนเองได้อย่างเต็มที่ เนื่องจากเครื่องมืออุปกรณ์มีความสะดวกสบายและมีราคาถูกลง เขาจึงตัดสินใจสร้างภาพยนตร์โดย “ผสมผสาน” แนวทางการสร้างภาพยนตร์กระแสหลักกับแนวทางการสร้างภาพยนตร์นอกกระเข้าด้วยกัน โดยมี “ปัจจัยด้านกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ” เป็นเครื่องมือสำคัญที่นำมาใช้ในแทบทุกกระบวนการทั้งในด้านเนื้อหา ด้านกระบวนการสร้างภาพยนตร์ ด้านการจัดจำหน่ายและการเผยแพร่

- ด้านเนื้อหาในภาพยนตร์ของนวพลมักจะกล่าวถึง “การเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยี” ซึ่งมีที่มาจากความทรงจำเกี่ยวกับอุปกรณ์การสื่อสารระบบอนาล็อคในอดีตที่เชื่อมโยงเข้ากับรูปแบบการดำเนินชีวิตประจำวันและลักษณะการทำงานของนวพลในยุคการสื่อสารผ่านเครือข่ายสังคมไร้สายในปัจจุบัน โดยมีแก่นความคิดหลักคือ “ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับเทคโนโลยี”

- ด้านกระบวนการสร้าง ก่อนที่นวพลจะตัดสินใจสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเอง เขาค่อยๆ ศึกษาเรียนรู้วิธีถ่ายทำด้วยอุปกรณ์เทคโนโลยีใหม่ที่สามารถนำมาใช้ในการสร้างภาพยนตร์อยู่เสมอ จนกระทั่งเมื่อมีโอกาสนำอุปกรณ์มาใช้ถ่ายทำจริง นวพลจึงเห็นศักยภาพของเทคโนโลยีดิจิทัลที่เอื้ออำนวยการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ให้มีความสะดวกสบายและรวดเร็วยิ่งขึ้น ซึ่งอุปกรณ์และเทคโนโลยีต่างๆ ที่พัฒนาก้าวหน้าขึ้นมากและมีราคาถูกลงนั้นไม่ได้มีเฉพาะกล้องที่ใช้ถ่ายทำภาพยนตร์เท่านั้น แต่ยังรวมถึงเทคโนโลยีอื่นๆ เช่น อุปกรณ์การตัดต่อ หรืออุปกรณ์บันทึกเสียงที่นวพล มองว่ามีส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้ทั้งตนเองรวมทั้ง “เด็กรุ่นใหม่หรือนักสร้างภาพยนตร์หน้าใหม่” มีโอกาสในการสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเองได้โดยไม่ต้องพึ่งพาระบบการสร้างแบบภาพยนตร์กระแสหลัก

- ด้านกระบวนการจัดจำหน่าย การเผยแพร่ และการประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ นวพลนำความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อมาใช้ประโยชน์อย่างเต็มที่ในรูปแบบ “การจัดจำหน่ายและเผยแพร่ภาพยนตร์ด้วยตนเอง หรือ self-distribution โดยใช้สื่อออนไลน์และเครือข่ายสังคมไร้สาร (social network) เป็นเครื่องมือสำคัญในการติดต่อสื่อสารกับกลุ่มเป้าหมาย เนื่องจากเทคโนโลยีการสื่อสารเหล่านี้เป็นสื่อที่กลุ่มเป้าหมาย โดยเฉพาะกลุ่มวัยรุ่นในยุคกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อเครือข่ายไร้สายใช้เป็น “ช่องทางหลัก” ในการสื่อสาร

5. การก่อเกิดผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแส : อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล

ภูมิหลังอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล

> *"ผมเกิดที่กรุงเทพฯ แต่มาโตในรั้วโรงพยาบาลที่ขอนแก่นตั้งแต่เด็ก ตอนเป็นเด็กผมใช้เวลาส่วนใหญ่อยู่แถวๆ โรงพยาบาล ครอบครัวเราอาศัยอยู่ที่บ้านพักสำหรับแพทย์ซึ่งอยู่ในบริเวณโรงพยาบาล"* (THE ISAAN RECORD, 17 พฤษภาคม 2558)

อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล (เจ้ย) เกิดเมื่อวันที่ 16 กรกฎาคม พ.ศ. 2513 เติบโตในจังหวัดขอนแก่น เป็นบุตรชายของ นายสุวัฒน์ วีระเศรษฐกุล อดีตสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรจังหวัดขอนแก่น มารดาชื่อนางอรุณ วีระเศรษฐกุล (มติชนออนไลน์, 25 พฤษภาคม 2553) เมื่อพ่อและแม่จบการศึกษาจากคณะแพทยศาสตร์แล้วเลือกที่จะมาทำงานที่จังหวัดขอนแก่นซึ่งขณะนั้นยังเป็นพื้นที่ทุรกันดาร วัยเด็กอภิชาติพงศ์จึงใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่ภายในโรงพยาบาลที่จังหวัดขอนแก่น (THE ISAAN RECORD, 17 พฤษภาคม 2558)

> *"พวกเขาเป็นชนชั้นกลาง มาจากกรุงเทพฯ ย้ายมาอีสานตั้งแต่ที่นี่ไม่มีอะไรเลย พวกเขามาบุกเบิกภูมิภาคแถบนี้...เมื่อเรียนจบ คุณสามารถเลือกไปทำงานในเมืองของตัวเองได้ ไม่มีใครเลือกทำงานแถวนี้ พวกเขาเลยมาที่นี่และเป็นหมอกลุ่มแรกๆ ที่สร้างโรงพยาบาลในขอนแก่นซึ่งเป็นเมืองที่ผมเกิด"* (mthai.com, 22 พฤษภาคม 2553)

แม้วัยเด็กจะใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่ภายในโรงพยาบาล ดังที่อภิชาติพงศ์เล่าว่า *"วัยเด็กโลกเราก็แค่นั้น โรงพยาบาลก็เป็นเหมือนสนามเด็กเล่นของเรา"* (สารคดี, สิงหาคม 2553) แต่พ่อและแม่มีวิธีเปิดโลกทัศน์และมอบความบันเทิงให้กับลูกชายด้วยการพาไป "ชมภาพยนตร์" ซึ่งเป็นกิจกรรมยามว่างที่พ่อกับแม่ชื่นชอบและไปชมภาพยนตร์เป็นประจำนับตั้งแต่เมื่อครั้งอยู่ที่กรุงเทพมหานคร จนเมื่อมาอยู่ที่ขอนแก่นก็มักพาลูกชายไปชมภาพยนตร์ด้วยเสมอ จนทำให้อภิชาติพงศ์เกิดความชื่นชอบการชมภาพยนตร์มานับตั้งแต่เด็กและยิ่งมีความสุขเพิ่มขึ้นเมื่อมีโรงภาพยนตร์มาเปิดใกล้กับโรงพยาบาลที่เขาอาศัยอยู่ (ไบโคสโคป, มิถุนายน 2553)

> *"คุณพ่อคุณแม่ก็ชอบพาไป คือคุณแม่เป็นคนรักสนุก ตอนอยู่กรุงเทพฯ เขาดูหนังทุกเรื่องเลยนะ ชอบแต่งตัวไปกับเพื่อนไปดู The Sound of Music และ West Side Story พอมาอยู่ขอนแก่นเขาก็คงพยายามดำเนินวิถีชีวิตเหมือนเดิม ก็พาลูกไปด้วย แล้วเหมือนเขาพยายามจะเปิดโลกให้เราเห็นว่ามันไม่ได้มีโลก*

ในโรงพยาบาลเท่านั้น โดยใช้หนังเป็นตัวเปิดโลกให้เรา ก็เลยทำให้เราหลงใหลในโลกภาพยนตร์" (sarakadee.com, สิงหาคม 2553)

อภิชาติพงศ์เคยให้สัมภาษณ์ถึงจุดเปลี่ยนหรือแรงบันดาลใจที่ทำให้หันมาสนใจทำงานด้านภาพยนตร์ว่า เกิดขึ้นสมัยวัยเด็กที่ชอบชมภาพยนตร์เป็นอย่างมากทั้งภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์ต่างประเทศ เป็นช่วงเวลาที่ฮอลลีวูดกำลังสู่ช่วงเปลี่ยนผ่าน (นับตั้งแต่ปี ค.ศ.1982-1983) เข้าสู่ยุคที่ภาพยนตร์เน้นการใช้ "เทคพิเศษด้านภาพหรือสเปเชียลเอฟเฟ็ค" ซึ่งอภิชาติพงศ์บอกว่ามีความเชื่อมโยงกับตนเองอย่างมาก *"ช่วงปี ค.ศ.1982-1983 มีหนังพวกสเปเชียลเอฟเฟ็กต์เข้ามา ซึ่งเราลิงก์ได้เยอะมาก"* เพราะมีความชื่นชอบเทคนิคพิเศษและความยิ่งใหญ่ทางการสร้างของภาพยนตร์มานับตั้งแต่ภาพยนตร์ไทยเรื่อง *แผ่นดินวิปโยค* (2521), *คนภูเขา* (2522) รวมทั้งความน่ากลัวของภาพยนตร์เรื่อง *โคตรไอ้เคี่ยม* (2523) แล้วเมื่อฮอลลีวูดมีการเข้าสู่ยุคของภาพยนตร์เรื่อง *Starwars* (2520) และเรื่อง *E.T.* (2525) ยิ่งทำให้อภิชาติพงศ์รู้สึกว่าตนกำลังรู้จัก "โลกใบใหม่" ซึ่งเป็นโลกที่ตนมีความชื่นชอบและสนใจอย่างแท้จริง

"รู้สึกว่านี่มันโลกใหม่ คือเหมือนกับว่าเป็นวัยที่กำลังสนใจในชีวิตว่าเราชอบอะไรจริงๆ คิดว่าตัวเองน่าจะชอบภาพยนตร์ แต่ก็ยังไม่รู้ว่าเราจะเข้าไปได้ยังไงเพราะโลกของเรามันห่างไกลอยู่" (sarakadee.com, สิงหาคม 2553)

แม้จะมีความชื่นชอบภาพยนตร์ แต่เมื่อยังไม่ทราบช่องทางว่าจะเข้าไปทำงานทางด้านภาพยนตร์ได้อย่างไร อภิชาติพงศ์จึงเก็บความต้องการที่จะทำงานด้านภาพยนตร์ไว้เป็น "แผนสำรอง" เพราะเมื่อถึงช่วงเวลาที่ต้องสอบเข้าเรียนต่อในระดับมหาวิทยาลัย เขาเลือกและสอบติดคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

"เหมือนเป็นแผนสำรอง ส่วนตัวก็ชอบสถาปัตยกรรมด้วย คือชอบเรื่องพื้นที่ เรื่องอาคาร ก่อนหน้านั้นติดทันตแพทย์ระบบโควตา ซึ่งตอนนั้นก็ชอบหลายอย่าง ชอบทันตฯ สัตวแพทย์ แต่พอคณะสถาปัตยกรรมเปิด ก็เลือกเลยทันที" (สารคดี, สิงหาคม 2553)

ขณะที่ยังมีสถานะเป็นนักศึกษาคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ อภิชาติพงศ์ยังคงทำกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์อย่างต่อเนื่องด้วยการ "จัดฉายภาพยนตร์หาชมยาก" ขึ้นภายในคณะ *"เราจัดฉายหนังที่คณะเพราะอยากแชร์บรรยากาศนั่งอยู่ในโรงหนังมืดๆ กับเพื่อน หนังที่ฉายมีทุกประเภท...อะไรก็ได้ที่ถือเป็นหนังแปลกสำหรับเรา"* ซึ่งกิจกรรมเหล่านี้มีส่วนช่วยทำให้อภิชาติพงศ์เริ่มค้นพบ "ภาพยนตร์ชั้นดีและผู้กำกับภาพยนตร์ยอดฝีมือ" เช่น เฟเดริโก เฟลลินี, มีเกลันเจโล อันโตนีโอนี, ฌ็อง-ลุก โกดาด์ และปีเตอร์ กรีนอะเวย์ มากกว่าการชมภาพยนตร์ที่เน้นเพียงแค่ความบันเทิงเป็นหลักอย่างเช่นในวัยเด็ก

หลังจบการศึกษาระดับปริญญาตรี อภิชาติพงศ์เลือกศึกษาต่อปริญญาโทศิลปกรรมศาสตร์ สาขาภาพยนตร์ ที่สถาบันศิลปะชิคาโก ประเทศสหรัฐอเมริกา (THE SCHOOL OF THE ART INSTITUTE OF CHICAGO) เพื่อศึกษาศาสตร์ด้านภาพยนตร์อย่างจริงจัง อภิชาติพงศ์ใช้เวลาศึกษาในสถาบันศิลปะชิคาโกมากกว่าปกติ เนื่องจากมิได้จบปริญญาตรีทางด้านภาพยนตร์มาโดยตรง เขาจึงต้องเข้าเรียนหลักสูตรปรับพื้นฐานเพื่อสร้างผลงานให้เพียงพอกับการสมัครเรียนระดับปริญญาโท รวมทั้งใช้เวลาเพื่อฝึกฝนการใช้ภาษาอังกฤษจนเกิดความชำนาญ แต่ช่วงเวลาดังกล่าวนับเป็นโอกาสที่ทำให้อภิชาติพงศ์ได้สั่งสมความรู้ด้านภาพยนตร์อย่างเต็มที่ด้วยการทำงานพิเศษในห้องสมุดภาพยนตร์ ทำงานเป็นคนฉายภาพยนตร์ อ่านตำราภาพยนตร์และตระเวนดูภาพยนตร์หลากหลายรูปแบบ (ไบโคสโคป, มิถุนายน 2553)

> *"ผมอยู่ที่นั่นตั้งแต่ปี 1994-1997 การเรียนทำให้ผมได้รู้จักหนังหลากหลายรูปแบบ โดยเฉพาะหนังทดลอง ในโรงเรียน พวกเขาค่อนข้างเน้นหนังทดลองของอเมริกา อย่างหนังของ มายา ดาเรน ผมเลยอินกับหนังเหล่านี้มาก"*
> (mthai.com, 22 พฤษภาคม 2553)

ระหว่างศึกษาด้านภาพยนตร์ที่สหรัฐอเมริกา แต่อภิชาติพงศ์ยังมีส่วนร่วมกับกิจกรรมของวงการภาพยนตร์ไทยนอกกระแสอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งมีทั้งการส่งภาพยนตร์ทดลองเข้าร่วมฉายในเทศกาลและยังเป็นในส่วนหนึ่งของคณะจัดงานเทศกาลภาพยนตร์ทดลองครั้งที่ 2 และเทศกาลภาพยนตร์ศิลปะนานาชาติครั้งที่ 1 (The First Bangkok International Art Film Festival, BIAFF) ซึ่งภาพยนตร์ที่เข้าร่วมในเทศกาลครั้งนี้ประกอบด้วยภาพยนตร์ทดลองจากประเทศต่างๆ ทั่วโลก รวมทั้งผลงานภาพยนตร์นอกกระแสจากผู้สร้างคนไทย ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผลงานของนักศึกษาภาพยนตร์ไทยในต่างประเทศ รวมทั้งผลงานของอภิชาติพงศ์เรื่อง *001 6643 225 059* (2537) (filmsick.exteen.com, ธันวาคม 2550) หลังจากนั้นอภิชาติพงศ์ยังคงสร้างภาพยนตร์สั้นอย่างต่อเนื่อง เช่น *Bullet* (2536), *Kitchen and Bedroom* (1994), *Like the Relentless Fury of the Pounding Waves* (2538), *Thirdworld* (2540) และ *ดอกฟ้าในมือมาร* หรือ *Mysterious Object at Noon* (2543) (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546) ซึ่งเป็นภาพยนตร์นอกกระแสเรื่องแรกๆ ของประเทศไทยที่เริ่มสร้างชื่อเสียงและคว้ารางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์ในต่างประเทศ เช่น รางวัล Special Citation, Dragon & Tigers จาก Vancouver International Film Festival จากประเทศแคนาดา, รางวัล Grand Prix – Woosuk จาก JeonJu Film Festival ประเทศเกาหลีใต้ ในปี พ.ศ.2543 จนทำให้ชื่อของอภิชาติพงศ์เริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นทั้งภายในและภายนอกประเทศในฐานะ "ผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสคลื่นลูกใหม่" หลังจากนั้นอภิชาติพงศ์ยังคงสร้างภาพยนตร์นอกกระแสอย่างต่อเนื่องซึ่งส่วนใหญ่ต่างประสบความสำเร็จในเชิงศิลปะจากการประกวดตามเทศกาลภาพยนตร์

ต่างๆ ทั่วโลก อย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* (Blissfully Yours, 2545) ที่ได้รับรางวัล Le Prix Un Certain Regard-Mecenate Altadis 2002 ในสายการประกวด Un Certain Regard ของเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประเทศฝรั่งเศส ซึ่งนับเป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่ได้รับรางวัลจากเทศกาลดังกล่าว และยังเป็นภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเรื่องแรกที่ได้รับการติดต่อนำเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546) ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเริ่มได้รับการจับตามองจากทั้งภายในและต่างประเทศมากยิ่งขึ้น รวมทั้งภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด!* (Tropical Malady, 2547) ที่ได้รับรางวัลขวัญใจกรรมการ Prix du Jury, Cannes Film Festival จากเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ.2547 มาครองได้อีกครั้งต่อเนื่องจากภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* เมื่อสองปีก่อนหน้า (สืบค้นจาก https://pantip.com/topic/30818590) และภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives, 2553) ที่สามารถสร้างประวัติศาสตร์ให้แก่วงการภาพยนตร์ไทยด้วยการคว้ารางวัลปาล์มทองคำภาพยนตร์ยอดเยี่ยมซึ่งเป็นรางวัลสูงสุดของงานเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ครั้งที่ 63 ที่ประเทศฝรั่งเศส

อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล : ชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยี

อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล: ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ

บิดามารดาของอภิชาติพงศ์ประกอบอาชีพเป็นแพทย์ผู้มาบุกเบิกด้านสาธารณสุขในจังหวัดขอนแก่น ทำให้แม้เขาจะเติบโตในต่างจังหวัด แต่ก็มีสถานภาพทางสังคมและเศรษฐกิจเป็น “ชนชั้นกลาง” ที่ได้รับความเคารพนับถือและมีความมั่นคง

> *“พ่อและแม่พวกเขาเป็นชนชั้นกลาง มาจากกรุงเทพฯ ย้ายมาอีสานตั้งแต่ที่นี่ไม่มีอะไรเลย พวกเขามาบุกเบิกภูมิภาคแถบนี้”* (mthai, พฤษภาคม 2553)

ด้วยสถานภาพทางเศรษฐกิจชนชั้นกลางทำให้อภิชาติพงศ์มีโอกาสได้รับชมภาพยนตร์เรื่องต่างๆ ในโรงภาพยนตร์เป็นประจำที่จังหวัดขอนแก่น รวมทั้งทำให้มีโอกาสไปศึกษาต่อที่ต่างประเทศภายหลังจบการศึกษาที่คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น แต่เนื่องจากเขามีความชื่นชอบทางด้านภาพยนตร์จึงเลือกศึกษาต่อปริญญาโท ศิลปกรรมศาสตร์ สาขาภาพยนตร์ที่สถาบันศิลปะชิคาโก ประเทศสหรัฐอเมริกา (THE SCHOOL OF THE ART INSTITUTE OF CHICAGO) เพื่อศึกษาศาสตร์ด้านภาพยนตร์อย่างจริงจัง ด้วยสถานะทางเศรษฐกิจของครอบครัวที่สามารถสนับสนุนการศึกษาได้อย่างเต็มที่ ทำให้อภิชาติพงศ์ใช้ชีวิตในต่างประเทศเก็บเกี่ยวความรู้ด้านภาพยนตร์ไม่ว่าจะจากการศึกษาศาสตร์ด้านภาพยนตร์โดยตรง การทำงานพิเศษเกี่ยวกับ

ภาพยนตร์ (ทำงานเป็นคนฉายภาพยนตร์) รวมทั้งการมีโอกาสได้ชมภาพยนตร์หาดูยากหลากหลายรูปแบบเป็นจำนวนมากซึ่งไม่สามารถหารับชมได้หากอยู่ประเทศไทย

> *"ผมอยู่ที่นั่นตั้งแต่ปี 1994-1997 การเรียนทำให้ผมได้รู้จักหนังหลากหลายรูปแบบ โดยเฉพาะหนังทดลอง"* (mthai.com, 22 พฤษภาคม 2553)

ช่วงใกล้สำเร็จการศึกษา อภิชาติพงศ์สร้างภาพยนตร์เรื่อง *ดอกฟ้าในมือมาร* (*Mysterious Object at Noon*, 2543) เพื่อเป็นโปรเจ็คจบการศึกษา นอกจากจะเป็นภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกในชีวิตแล้ว เขายังได้เรียนรู้ถึงการ "ลงทุนและหาทุนสร้างด้วยตนเอง" อภิชาติพงศ์ใช้เวลาถ่ายทำมากกว่า 3 ปี พร้อมไปกับการ "หาทุนและถ่ายทำแบบเก็บเล็กผสมน้อย" สนทยา ทรัพย์เย็น เพื่อนผู้เคยร่วมทำงานในกองถ่ายภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวและเคยใช้ชีวิตร่วมกับอภิชาติพงศ์ที่สหรัฐอเมริกาเล่าว่า

> *"เจ้ยพยายามหาเงินทุน พวกเราก็ช่วยกันเตรียมเทปส่งตัวอย่างหนังไปหาเงินทั้งในไทยและต่างประเทศ สุดท้ายก็ได้ทุนสมทบจากกองทุน ฮิวเบิร์ต บาลส์ ของเนเธอร์แลนด์ และก็ได้ความช่วยเหลือจากบริษัทไฟร์แคร็กเกอร์ของคุณเต่านา ที่เข้ามาช่วยเรื่องโปรดักชั่นและทีมงาน"* (bookvirus50d.com, มีนาคม 2559)

การได้รับทุนเพิ่มเติมจาก The Hubert Bals Fund of Natherlands, บริษัทโตชิบา ไทยแลนด์, ฟูจิโฟโต้ฟิล์ม ไทยแลนด์, มูลนิธิหนังไทย ดวกมลฟิล์มเฮาส์ และได้รับความช่วยเหลือด้านโปรดักชันและทีมงานถ่ายทำจากบริษัท Firecracker Film ในที่สุดภาพยนตร์เรื่องแรกในชีวิตของอภิชาติพงศ์ก็เสร็จสมบูรณ์และได้ไปเปิดตัวที่เทศกาลภาพยนตร์รอตเตอร์ดาม ประเทศเนเธอร์แลนด์เป็นแห่งแรก สนทยาบรรยายเหตุการณ์ว่า

> *"หนังเจ้ยเหมือนหนังใต้ดินยังงั้นแหละ อยู่ดีๆ เป็นขอมดำดิน โผล่มาจากไหนไม่รู้ ไม่มีบริษัทใหญ่ในไทยเป็นตัวแทนส่งไป เหมือนนางงามไม่มีสังกัด ไม่ใช่ตัวแทนประเทศไทยอย่างเป็นทางการ ไม่มีดารา ไม่มีสีสัน หนังขาวดำ 16 มม. อีกต่างหาก"* (bookvirus50d.com, มีนาคม 2559)

ดอกฟ้าในมือมาร ภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกสามารถสร้างชื่อเสียงให้กับตัวอภิชาติพงศ์และประเทศไทย เมื่อภาพยนตร์คว้ารางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์ในต่างประเทศ เช่น รางวัล Special Citation, Dragon & Tigers จาก Vancouver International Film Festival จากประเทศแคนาดา, รางวัล Grand Prix – Woosuk จาก JeonJu Film Festival ประเทศเกาหลีใต้ ในปี พ.ศ.2543 และได้รับการจัดอันดับจาก Film Comment magazine รวมทั้ง Village Voice magazine ให้เป็นหนึ่งในภาพยนตร์ทั่วโลกที่ดีที่สุดในปี พ.ศ.2543 (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546) และในปี พ.ศ.2557 ได้รับเกียรติจากมูลนิธิภาพยนตร์โลก (World Cinema Foundation) คัดเลือกให้เป็น 1 ในชื่อภาพยนตร์ที่ต้องได้รับการขึ้น

ทะเบียนบูรณะในฐานะสมบัติสำคัญของภาพยนตร์โลก กล่าวได้ว่า “การลุงทุน” และลงมือสร้างภาพยนตร์ขนาดยาวครั้งแรกในชีวิตของอภิชาติพงศ์เป็นการลงทุนอันคุ้มค่าที่ช่วยทำให้ชื่อของอภิชาติพงศ์เริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่จากประเทศไทย

ภายหลังสำหรับการศึกษาระดับปริญญาโทด้านภาพยนตร์จากสหรัฐอเมริกา อภิชาติพงศ์ยังคงดำเนินการสร้างภาพยนตร์ต่อในรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแส ผลงานลำดับถัดมาได้แก่ภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* (Blissfully Yours, 2545) ได้รับรางวัล Le Prix Un Certain Regard-Mecenate Altadis 2002 หรือรางวัลเกียรติยศที่เป็นการลงมติจากนักวิจารณ์ ผู้กำกับ และนักแสดงชาวฝรั่งเศส ซึ่งให้รางวัลสำหรับหนังที่ดีที่สุดในสาย Un Certain Regard ของเทศกาลหนังเมืองคานส์ แต่กว่าภาพยนตร์จะประสบความสำเร็จในครั้งนี้ได้นั้น กระบวนการสร้างโดยเฉพาะขั้นตอนการ “หาทุนสร้าง” ในรูปแบบของภาพยนตร์นอกกระแสใช้เวลาค่อนข้างยาวนาน อภิชาติพงศ์เล่าถึงเส้นทางก่อนที่ภาพยนตร์จะได้รับรางวัลครั้งนี้ว่า *สุดเสนหา* ใช้ทุนสร้างประมาณ 6 ล้านบาท โดยโปรดิวเซอร์นักธุรกิจผู้ชื่นชอบศิลปะชาวไต้หวันชื่อ Eric Y.C. Chan และได้ทุนสบทบเพิ่มเติมจากประเทศฝรั่งเศส (Movie Time, 2547) ก่อนจะตัดสินใจส่งภาพยนตร์เข้าประกวดด้วยตนเอง อภิชาติพงศ์เดินทางไปหาเพื่อนที่ประเทศญี่ปุ่นแล้วมีโอกาสได้พบกับโปรดิวเซอร์ของ Takeshi Kitano ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวญี่ปุ่น นำภาพยนตร์ฉบับที่ตัดเป็นวีดิโอให้โปรดิวเซอร์ชมหวังว่าจะเกิดความสนใจจัดจำหน่ายให้ เพราะต้องการหา “เงินทุน” มาสร้างภาพยนตร์ต่อให้เสร็จ หลังจากนั้นจึงกลับประเทศไทยเพื่อดำเนินการหาเงินทุนต่อ จนในที่สุดสามารถสร้างภาพยนตร์จนเสร็จสมบูรณ์และนำไปฉายที่เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ได้เป็นผลสำเร็จ

> *“มันเหมือนฝันมากกว่า ไม่กล้าคิด แต่พอเขาพูด เราก็มีกำลังใจ รีบกลับเมืองไทย ไปคุยกับโปรดิวเซอร์เรา ถามเขาว่าจะลงทุนให้มั้ย เราว่าเรื่องนี้มีสิทธิ์ไปคานส์นะ จะลองเสี่ยงดูมั้ย ก็เร่งตัดใหญ่เลย จนผลมันประกาศออกมาก็ได้ไปจริงๆ”* (Movie Time, กรกฎาคม 2547)

การนำภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* ไปฉายที่เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์และได้รับรางวัลจากการประกวด นอกจากจะเป็นการสร้างชื่อเสียงให้ตัวผู้กำกับเป็นที่รู้จักในระดับสากลมากขึ้นแล้ว อภิชาติพงศ์บอกว่ายัง เป็นการเรียนรู้กระบวนการ “ขาย” จัดจำหน่ายภาพยนตร์อีกช่องทางหนึ่งด้วย

> *“ไปขายหนัง (หัวเราะ) ตอนแรกที่รู้ว่าได้ไปคานส์ เราภูมิใจมาก ไม่น่าเชื่อ แต่ไปๆ มาๆ เราเริ่มค้นพบว่า จุดประสงค์ของคานส์ คือการไปขาย มันต่างจากเทศกาลอื่นๆ ที่เราเคยไปโดยสิ้นเชิง อย่างรอตเตอร์ดาม เราไปสนุกๆ ไปโชว์ ไปดูหนัง แต่พอเป็นคานส์ สิ่งที่เขาให้เราเตรียมให้เขา มันทำให้เราเริ่มเรียนรู้*

ว่า เขาไม่ได้ให้เราไปโชว์นะ เขาให้เราไปขาย ซึ่งเขาก็ต้องการจะขายเราด้วย ไง เพราะเขาเป็นตลาดยักษ์ของหนังโดยตรง"

อภิชาติพงศ์บอกว่า ก่อนสร้างภาพยนตร์ไม่มีความคิดว่าจะนำมาขายในเทศกาล แต่เมื่อต้องเข้ามาใน "วงจร" จึงทราบว่าเป็นสิ่งจำเป็น เพราะหากจะสร้างภาพยนตร์เรื่องต่อไปก็จำเป็นที่จะต้องหาแหล่งเงินทุนให้ได้ในทุกช่องทางที่มีโอกาสไม่ว่าจะเป็นตลาดภาพยนตร์ภายในประเทศรวมทั้งตลาดภาพยนตร์ในต่างประเทศซึ่งมีขนาดใหญ่และมีความหลากหลายมากกว่า

"พี่มีความเชื่อว่าตลาดเมืองนอกมันใหญ่กว่า มีกลุ่มเป้าหมายหลากหลายกว่าหนังแบบที่เราทำจะมีกลุ่มที่ต้องการมันมากกว่า" (thaifilm.com, กันยายน 2546)

จากการศึกษาภูมิหลังอภิชาติพงศ์พบว่า ปัจจัยปัจจัยด้านเศรษฐกิจมีส่วนส่งผลต่อความรู้สึกนึกคิดและรูปแบบการดำเนินชีวิตที่เกี่ยวข้องกับการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ในเวลาต่อมา นับตั้งแต่วัยเด็กด้วยสถานภาพ "ชนชั้นกลาง" ทำให้อภิชาติพงศ์มีโอกาสชมภาพยนตร์เป็นประจำแม้อาศัยอยู่ต่างจังหวัด จนทำให้เกิดความชื่นชอบภาพยนตร์และตัดสินใจเรียนต่อระดับปริญญาโทด้านภาพยนตร์ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ซึ่งด้วยความพร้อมทางสถานภาพด้านเศรษฐกิจช่วยทำให้เขามีโอกาสได้ศึกษาศาสตร์ด้านภาพยนตร์อย่างลึกซึ้ง รวมทั้งได้รับชมภาพยนตร์หายากจำนวนมากที่ไม่สามารถรับชมได้หากอยู่ประเทศไทย

ช่วงเวลาที่ศึกษาในต่างประเทศนอกจากจะเป็นช่วงเวลาแห่งการบ่มเพาะความรู้ด้านภาพยนตร์ให้แก่อภิชาติพงศ์ ยังเป็นช่วงเวลาที่อภิชาติพงศ์ได้เรียนรู้สั่งสมประสบการณ์ด้านการ "สร้างภาพยนตร์และหาแหล่งทุนด้วยตนเอง" ด้วยวิธีการแสวงหาแหล่งทุนทั้งจากประเทศไทยและต่างประเทศ โดยการทำ "เทปตัวอย่าง" จนได้รับทุนสนับสนุนเพื่อนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์เรื่อง *ดอกฟ้าในมือมาร* (*Mysterious Object at Noon*, 2543) ซึ่งภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกในชีวิตของอภิชาติพงศ์สามารถคว้ารางวัลจากเทศกาลประกวดภาพยนตร์ของประเทศต่างๆ ได้อย่างมากมาย ส่งผลให้ชื่อของอภิชาติพงศ์เริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นในวงการภาพยนตร์ระดับนานาชาติ

การสร้างภาพยนตร์เรื่องแรกด้วยการลงมือทำเองแทบทุกขั้นตอน รวมทั้งการแสวงหา "แหล่งทุน" ของอภิชาติพงศ์นับว่ามีความน่าสนใจทั้งใน "ด้านวิธีการหาแหล่งทุน" ที่ส่งผลต่อแนวทางการหาทุนสร้างของภาพยนตร์นอกกระแสไทยในเวลาต่อมา และ "ด้านชนชั้นกลุ่มทุน" โดยในด้านวิธีการหาแหล่งทุนเพื่อนำมาสร้างภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่ในอดีตที่ผ่านมามักจะได้รับทุนสร้างจากค่ายบริษัทภาพยนตร์ขนาดใหญ่หรือระบบสตูดิโอ (Studio system) (กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน, 2546) เป็นหลัก แต่อภิชาติพงศ์เลือกใช้วิธีการขอทุนจากองค์กรต่างประเทศด้วยวิธีการส่งตัวอย่างภาพยนตร์ไปให้พิจารณาพร้อมไปกับการขอทุนจากหน่วยงาน องค์กรต่างๆ ในประเทศไทย โดยมีผู้ให้การสนับสนุนที่สำคัญคือ มล.มิ่งมงคล โสณกุล จากบริษัทบริษัทไฟร์แครกเกอร์

ฟิล์ม (Firecraker Film) ที่มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อการจัดกิจกรรมต่างๆ เกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแสในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์นอกกระแสอยู่ใน “ยุคเฟื่องฟู” (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546) ซึ่งวิธีการของอภิชาติพงศ์นับเป็นแนวทางการหาทุนสร้างภาพยนตร์ที่ไทยมีความน่าสนใจและมีความแปลกใหม่ในยุคสมัยนั้น

ด้านชนชั้นกลุ่มทุน หากพิจารณาปัจจัยด้านเศรษฐกิจวงการภาพยนตร์ไทยมักมีการกระจุกตัวอยู่กับบริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่เพียงไม่กี่แห่ง นับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา มีงานวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยที่พบว่า กลุ่มทุนอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนย้ายไปสู่กลุ่ม “ชนชั้นกลาง” ที่มีทุนทางสังคมและทุนทรัพย์มากพอที่จะผลิตมากยิ่งขึ้น (กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน, 2552) ซึ่งแม้อภิชาติพงศ์อาจจะมีสถานภาพเป็นคนชนชั้นกลางที่มีศักยภาพเพียงพอจนสามารถมาศึกษาต่อด้านภาพยนตร์ที่ต่างประเทศได้ แต่ยังไม่ใช่ชนชั้นกลางที่มีทุนทางสังคมและเงินทุนมากเพียงพอที่จะนำมาสร้างภาพยนตร์ได้ด้วยตนเอง ซึ่งสถานภาพดังกล่าวของอภิชาติพงศ์มีความสอดคล้องกับงานวิจัยของอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล เรื่อง 120 ปี ธุรกิจภาพยนตร์ไทยในมิติประวัติศาสตร์เศรษฐกิจและสังคมไทย (2561) ในประเด็นเกี่ยวกับโครงสร้างชนชั้นของกลุ่มทุน ที่เห็นว่าภาพยนตร์ไทยมิได้ตกอยู่ในอำนาจของกลุ่มชนชั้นกลางที่มีทุนทางสังคมและเงินทุนเท่านั้น เพราะนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 ภาพยนตร์นอกกระแสเริ่มเป็นที่รู้จักและมีถูกสร้างขึ้นเป็นจำนวนมากด้วยทุนที่ต่ำ ทำให้เกิดการลงทุนสร้างภาพยนตร์โดยกลุ่มผู้สร้างรายย่อยที่มีทั้งกลุ่มชนชั้นสูง ชนชั้นกลางที่มีเงินทุน รวมทั้งกลุ่มคนรุ่นใหม่อายุไม่ถึง 30 ปี ที่มีเงินลงทุนน้อย หากแต่มีใจรักภาพยนตร์ โดยที่อภิชาติพงศ์เป็นชนชั้นกลางรุ่นใหม่ที่ขณะนั้นยังเป็นนักศึกษาปริญญาโทด้านภาพยนตร์ อายุไม่ถึง 30 ปี และไม่มีเงินทุนเพียงพอ แต่ใช้วิธีการแสวงหาทุนด้วยการขอการสนับสนุนจากองค์กรต่างๆ ทั้งภายในและภายนอกประเทศแทนการขอจาก “นายทุน” หรือบริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยขนาดใหญ่ จนสามารถนำมาสร้างภาพยนตร์เรื่อง *ดอกฟ้าในมือมาร* เป็นผลสำเร็จ

หาก *ดอกฟ้าในมือมาร* เป็นภาพยนตร์ที่มีความน่าสนใจในด้านวิธีการหาทุนและสถานภาพทางชนชั้นของกลุ่มทุนผู้สร้างภาพยนตร์แล้ว ภาพยนตร์เรื่อง *สุดเสน่หา* (2545) มีความน่าสนใจในด้าน “แนวคิดการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผ่านเทศกาลภาพยนตร์ของต่างประเทศ” ซึ่งตามหลักกระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผ่านเทศกาลภาพยนตร์ คือ การนำภาพยนตร์ไปฉายในเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ เป็นช่องทางหนึ่งที่เป็นทั้งการเผยแพร่และเป็นการจัดจำหน่ายไปด้วย เนื่องจากในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ จะมีลักษณะของงานสองประการคือ ประการแรกเป็นการฉายสายประกวด (Competition) หรือฉายโชว์ ซึ่งก็คือการเผยแพร่อาจจะเป็นครั้งแรกของภาพยนตร์ใหม่ ประการที่สอง เป็นตลาดซื้อขายภาพยนตร์ (Film markets) ที่พบปะระหว่างผู้สร้าง

ภาพยนตร์ และผู้ที่ต้องการจะซื้อภาพยนตร์จากประเทศต่างๆ (ภาณุ อารี, 2557) โดยที่ภาพยนตร์ที่เข้ารอบการประกวดจะได้ฉายในเทศกาลและมักจะเป็นที่สนใจทั้งของผู้ซื้อภาพยนตร์และสื่อมวลชน ซึ่งการส่ง *สุดเสน่หา* เข้าร่วมการประกวดที่เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเมืองคานส์ (Cannes International Film Festival) ประเทศฝรั่งเศส ทำให้อภิชาติพงศ์ค้นพบว่า จุดประสงค์ของการจัดเทศกาลภาพยนตร์นอกจากจะเป็นช่องทางการเผยแพร่ให้แก่ภาพยนตร์และผู้กำกับหน้าใหม่แล้ว เทศกาลภาพยนตร์บางแห่งโดยเฉพาะเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์มีเป้าหมายหลักคือ “การขาย” หรือการจัดจำหน่ายภาพยนตร์ ที่นอกจากจะเป็นการ “ขายภาพยนตร์” แล้ว ยังเป็นการ “ขายผู้กำกับ” หรือประชาสัมพันธ์ชื่อเสียงของผู้กำกับภาพยนตร์ให้เป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติด้วย รวมทั้งยังเป็นสถานที่ถูกใช้เพื่อเป็น “แหล่งหาทุน” ให้กับภาพยนตร์เรื่องต่อๆ ไป

ซึ่งอภิชาติพงศ์มักใช้กระบวนการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผ่านเทศกาลภาพยนตร์ของต่างประเทศนี้ เป็นช่องทางหลักเนื่องจากเห็นว่าเทศกาลภาพยนตร์ต่างประเทศเป็นทั้ง “ตลาดที่ใหญ่” และ “มีผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย” ที่หลากหลายและมีจำนวนมากกว่าตลาดและกลุ่มผู้ชมในประเทศไทย ซึ่งแนวคิดการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผ่านเทศกาลภาพยนตร์ของต่างประเทศที่มีอภิชาติพงศ์และผู้กำกับคนอื่นๆ อย่างเช่น เปนเอก รัตนเรือง (*ฝัน บ้า คาราโอเกะ*, 2540), นนทรีย์ นิมิตบุตร (*2499 อันธพาลครองเมือง*, 2540), และวิศิษฐ์ ศาสนเที่ยง (*ฟ้าทะลายโจร*, 2544) ได้เริ่มต้นไว้นับตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2540 น่าจะส่งผลพอสมควรต่อแนวทางการเผยแพร่และจัดจำหน่ายทั้งรูปแบบภาพยนตร์ไทยกระแสหลักและภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่เริ่มส่งออกไปยังตลาดต่างประเทศและเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติมากยิ่งขึ้นในเวลาต่อมาจนเป็น “สูตรสำเร็จ” ว่าหากต้องการให้ภาพยนตร์ประสบความสำเร็จด้านกระแสและรายได้ ควรส่งเข้าฉายหรือประกวดในเทศกาลภาพยนตร์ในต่างประเทศก่อน เมื่อผ่านเวทีการฉายหรือได้รับรางวัลมาแล้วจะทำให้ง่ายขึ้นต่อการเผยแพร่และจัดจำหน่ายในช่องทางอื่นๆ (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2560)

ซึ่งมีความสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง สภาพการณ์ของภาพยนตร์ไทยในอนาคต : ศึกษาวิเคราะห์จากทีมงานผู้สร้าง ผู้ชม และนักวิชาการด้านภาพยนตร์ของรัตนา จักกะพาก (2546) ที่พบว่าภาพยนตร์ไทยเกิดการร่วมทุนกับต่างประเทศและส่งออกภาพยนตร์ไปประกวดในต่างประเทศซึ่งได้กลายเป็นกระแสภาพยนตร์ไทยที่สำคัญมากในเวลาต่อมา แต่แนวคิดหรือสูตรสำเร็จดังกล่าวไม่สามารถนำไปใช้ได้กับภาพยนตร์ทุกเรื่อง เนื่องจากยังมีปัจจัยอื่นๆ ประกอบอีกหลายประการที่จะช่วยส่งเสริมให้ภาพยนตร์ประสบความสำเร็จ อย่างเช่น คุณภาพเนื้อหาและการสร้าง ประเภทภาพยนตร์ ชื่อเสียงผู้กำกับและนักแสดง ความสามารถและประสบการณ์ของผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ การสนับสนุนจากภาครัฐ รวมทั้งมีการแข่งขันที่สูงมากจากบริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ทั้งภายในและภายนอกประเทศ ดังจะพบได้จากงานวิจัยเรื่อง แนวโน้มภาพยนตร์ไทยเพื่อการส่งออกสู่

ต่างประเทศ กรณีศึกษาเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซาน ของจันทิรา สมบุญเกิด (2552) ที่พบว่าแม้ประเทศไทยจะส่งออกภาพยนตร์มากยิ่งขึ้นนับตั้งแต่ พ.ศ.2549 แต่หลังจากนั้นการส่งออกภาพยนตร์ไทยไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควรทั้งจากด้านคุณภาพ ความหลากหลายของประเภท และขาดการสนับสนุนที่จริงจังจากภาครัฐ

นอกจากการแสวงแหล่งทุนทั้งจากภายในและภายนอกประเทศจะเป็นปัญหาที่ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสแทบทุกคนรวมทั้งอภิชาติพงศ์ต้องประสบและหาหนทางแก้ไขให้ได้ด้วยตนเอง ปัญหาเรื่อง “รายได้” อันเล็กน้อยไม่คุ้มทุนที่ได้รับภายหลังภาพยนตร์ออกฉาย ไม่ว่าจะมาจาก “ลักษณะเฉพาะ” ของภาพยนตร์นอกกระแสเองที่มักจะมีเนื้อหาและรูปแบบการสร้างอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้กำกับแต่ละคนและมักไม่มีจุดขายอย่างเช่น ดาราที่มีชื่อเสียงร่วมแสดง (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล,2558) ประกอบกับผู้ชมกลุ่มเป้าหมายมี “รสนิยมเฉพาะกลุ่ม” ที่มีจำนวนไม่มากนักสำหรับตลาดภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทย ซึ่งเมื่อนำกรอบแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อจากระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมในประเทศไทย สื่อภาพยนตร์เป็น “ระบบธุรกิจอุตสาหกรรมบันเทิง” ที่ผลิตภาพยนตร์ในฐานะ “สินค้า” (commodity) ประเภทหนึ่งที่ต้องมีการลงทุนและหวังผลกำไรตอบแทน (Vincent Mosco, 1996) กระบวนการสร้างภาพยนตร์จึงมักจะถูกครอบครองแบบผูกขาดโดยชนชั้นนายทุน และใช้ปัจจัยการผลิตเหล่านี้เพื่อตอบสนองผลประโยชน์ของกลุ่มตน (Nicholas Garnham, 1986)

ซึ่งในช่วงเวลาที่อภิชาติพงศ์แสวงหาแหล่งทุนด้วยตนเองในรูปแบบการหาทุนสร้างของภาพยนตร์นอกกระแส โดยเฉพาะการขอทุนจากตลาดและเทศกาลภาพยนตร์ต่างประเทศจนเริ่มมีชื่อเสียงในระดับนานาชาตินับตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2540 อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยที่เริ่มเป็นที่นิยมอีกครั้งกลับยังมีการจำกัดรูปแบบและเนื้อหาของภาพยนตร์เพียงไม่กี่แนว ได้แก่ ภาพยนตร์วัยรุ่น ภาพยนตร์ผี และภาพยนตร์ตลก (ธิติวัฒน์ สมิตินันทน์, 2553) เนื่องจากเหตุผลหลักคือเพื่อมุ่งหวังผลประโยชน์เชิงเศรษฐกิจได้ จึงทำให้บริษัทผู้สร้างภาพยนตร์ซึ่งเป็น “กลุ่มทุน” มองไม่เห็นถึงผลกำไรที่พึงจะได้รับจากภาพยนตร์นอกกระแส รวมทั้งภาพยนตร์ของอภิชาตพงศ์ที่นอกจากจะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวสูงทั้งในด้านเนื้อและรูปแบบการสร้างแล้ว ภาพยนตร์นอกกระแสยังมีข้อจัดกัดเรื่องผู้ชมที่แม้ผลการวิจัยของ ประวีณมัย บ่ายคล้อย เรื่องปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการชมภาพยนตร์นอกกรแส (2545) จะพบว่าผู้ชมภาพยนตร์นอกกระแสมีสองกลุ่มคือ กลุ่มที่ชมทั้งภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแส และ “กลุ่มคอหนัง” ที่ชมเฉพาะภาพยนตร์นอกกระแส ซึ่งนับตั้งแต่ พ.ศ.2540 ช่องทางการชมภาพยนตร์นอกกระแสจะขยายวงกว้างขึ้นกว่าแต่ก่อน และมีการจัดฉายภาพยนตร์นอกกระแสมากขึ้น ทำให้เกิดกลุ่มผู้ชมที่เป็น “คอภาพยนตร์นอกกระแส” และเกิดช่องทางการเลือกชมภาพยนตร์นอกกระแสให้กับผู้ชมกลุ่มนี้มากขึ้น แต่ผู้ชม

เหล่านี้ยังมีเพียงเฉพาะกลุ่มอยู่ในกลุ่มคนในเมืองใหญ่เพียงแค่ไม่กี่จังหวัด ซึ่งต้องประสบปัญหาสำคัญอีกประการคือ ขาดช่องทางการรับรู้ข่าวสารภาพยนตร์และการแสวงหาช่องทางรับชมในโรงภาพยนตร์ ซึ่งภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์มีงบประมาณเพื่อการประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ไม่สูง เพราะไม่คุ้มค่ากับการลงทุน ส่งผลให้ภาพยนตร์อาจไม่เป็นที่รู้จักกล่าวถึงในวงกว้าง ภาพยนตร์จึงไม่ค่อยได้รับความสนใจจากเครือโรงภาพยนตร์ที่ผูกขาดเพียงไม่กี่แห่งในประเทศไทย (ดวงกมล หนูแก้ว, 2548) เนื่องจากมองไม่เห็น “ผลกำไร” ที่จะได้รับจากภาพยนตร์นอกกระแสที่ไม่ค่อยได้รับความสนใจในกลุ่มผู้ชมทั่วไปมากเท่าภาพยนตร์ไทยกระแสหลักและภาพยนตร์ต่างประเทศจากฮอลลีวูด

อุปสรรคด้านช่องทางการเผยแพร่ จัดจำหน่าย และประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์นับเป็นปัญหาสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์นอกกระแสของอภิชาติพงศ์ที่แม้จะประสบความสำเร็จทางด้านเสียงวิจารณ์แต่ก็มักจะล้มเหลวทางด้านรายได้ในประเทศไทย ซึ่งอภิชาติพงศ์มีมุมมองต่อปัญหาด้านรายได้ของภาพยนตร์นอกกระแสในส่วน “ปัญหาด้านช่องทางเผยแพร่” โดยเฉพาะที่โรงภาพยนตร์ซึ่งในปัจจุบันมีลักษณะเป็นมัลติเพล็กซ์ (Multiplex theatre) (มนฤดี ธาดาอำนวยชัย, 2539) ว่าตนก็คงจะไม่ชมภาพยนตร์ของตัวเองในโรงภาพนยนตร์ที่มีลักษณะพื้นที่เช่นนี้ เพราะเป็นพื้นที่ซึ่งเหมาะสมกับภาพยนตร์ที่มุ้งเน้นความบันเทิงมากกว่า*“ผมว่าเป็นเรื่องของพื้นที่มากกว่า ซึ่งตอนนี้ยังเป็นลักษณะของซีนีเพล็กซ์ ถ้าผมไปก็จะไม่ดูหนังของตัวเองหรอก เพราะคาดหวังว่าจะได้ดูหนังอย่างอวตาร หรือดูอะไรที่มันมีภาษาหนังอีกแบบ”* (Way magazine, กรกฎาคม 2553) แต่อภิชาติพงศ์เสนอแนวทางแก้ไขปัญหาดังกล่าวด้วยการพยายามผลักดันให้มี “ศูนย์ภาพยนตร์” ที่เป็นของเอกชนโดยไม่ต้องพึ่งพารัฐ เพื่อให้เกิด “พื้นที่ทางเลือกของภาพยนตร์อันหลากหลาย” ซึ่งแม้จะใช้การลงทุนที่สูงแต่จะได้ผลตอบแทนอันยั่งยืนกลับคืนมา

> *“ผมพยายามผลักดันให้มีศูนย์ภาพยนตร์ ตอนนี้ผมเป็นบอร์ดของหอภาพยนตร์ซึ่งเป็นองค์กรมหาชน มันก็มีโครงการสร้าง กับอีกทางคือเป็นเอกชนเลย ไม่พึ่งรัฐ เพราะผมเชื่อว่ารัฐเพิ่งไม่ได้ในระยาว เป็นรัฐที่ไม่เสถียร นี่คือความฝันของผม เป็นศูนย์ภาพยนตร์ที่มีร้านกาแฟ ร้านดีวีดี ห้องสมุด มีโรงหนังที่เล่นคอนเสิร์ตได้ ฉายหนังจะทางเลือกหรือไม่ก็ตาม...ต้องมีที่ทางให้คนอย่างเราๆ เพราะมันมีกลุ่มคนอย่างนี้อยู่ทั่วโลก เป็นพวกฮาร์ดคอร์ คนรุ่นใหม่ เป็นพื้นที่ของชายขอบ..ซึ่งตอนนี้เราไม่มีเลย”* (Way magazine, กรกฎาคม 2553)

ขณะที่ปัญหาด้านรายได้ของภาพยนตร์นอกกระแสในส่วนของ “รสนิยม” เฉพาะกลุ่มของผู้ชมซึ่งมีจำนวนไม่มากนัก อภิชาติพงศ์ให้ความเห็นว่า ไม่สามารถกล่าวโทษผู้ชมหรือผู้สร้าง

ภาพยนตร์ทั่วไปที่มักสร้างภาพยนตร์เพียงไม่กี่ประเภทได้ เพราะผู้สร้างภาพยนตร์ทุกคนล้วนไม่อยากขาดทุน จึงต้องหาช่องทางสร้างผลกำไรด้วยการสร้างภาพยนตร์ที่เน้นความบันเทิงเป็นหลักซึ่งมีกลุ่มผู้ชมมากกว่ากลุ่มผู้ที่มีรสนิยมสนใจภาพยนตร์นอกกระแสที่มีจำนวนไม่มากนักไว้ก่อน

> *"เราไม่โทษคนดูเลยนะ เพราะหากจะพูดถึงขนาดของประเทศเรา ถือว่าเป็นประเทศเล็ก เพราะฉะนั้นมันจะไม่เอื้ออำนวยให้ผู้สร้างทำหนังแนวอื่นๆ ที่ไม่ตลาด ไม่ตลก แล้วคุ้มทุน เพราะฉะนั้นผู้สร้างเขาไม่อยากขาดทุนเขาก็ต้องทำหนังแนวนี้ไว้ก่อน"*

อภิชาติพงศ์เห็นว่า รัฐควรให้ความช่วยเหลือแก้ไขปัญหาดังกล่าวอย่างจริงจัง โดยสามารถศึกษาจากแนวทางการสนับสนุนธุรกิจภาพยนตร์ของรัฐบาลหลายประเทศที่น่าสนใจ ไม่ว่าจะเป็นการเก็บรายได้จากโรงภาพยนตร์มาแบ่งให้ผู้ประกอบการ หรือการลดภาษี อย่างเช่น ประเทศฝรั่งเศสและประเทศไต้หวัน ภาพยนตร์ทุกเรื่องทุกประเภทจะได้รับการพิจารณาให้ทุนการสร้าง โดยไม่คำนึงว่าจะเป็นภาพยนตร์กระแสหลักที่เน้นความบันเทิงหรือภาพยนตร์นอกกระแสที่เน้นคุณค่าทางศิลปะ เพราะถือว่าเป็นการสร้างความหลากหลายให้แก่ผู้ชมและอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของประเทศ

> *"ประเทศที่เจริญแล้วจริงๆ เขาจะไม่แบ่งว่า หนังผีฉันไม่ยุ่ง หนังตลกฉันไม่ยุ่ง เพราะว่าไม่ประเทืองปัญญา ไม่ใช่คุณค่าทางศิลปะ ไม่ใช่ไง มันแค่...คุณสนับสนุนในทุกเรื่อง เพราะถือว่ามันเป็นความหลากหลาย เพราะคนต้องการเสพหลายแบบ"* (สืบค้นจาก thehollywoodreporter-thailand.com, 14 ธันวาคม 2559)

ซึ่งแนวคิดการแก้ไขปัญหาดังกล่าวของอภิชาติพงศ์มีความคล้ายคลึงกับงานวิจัยด้านภาพยนตร์นอกกระแสของประวีณมัย บ่ายคล้อย (2545) ที่พบว่า เวลาและสถานที่จัดฉายภาพยนตร์นอกกระแสมักไม่เอื้ออำนวยต่อการเดินทางไปชมภาพยนตร์ หน่วยงานที่เผยแพร่ภาพยนตร์นอกกระแสยังไม่มีการประชาสัมพันธ์การจัดงานให้ผู้ชมทราบอย่างทั่วถึง หน่วยงานหรือสถาบันที่จัดฉายภาพยนตร์ยังไม่มีการจัดกิจกรรมชมภาพยนตร์อย่างต่อเนื่อง และอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล (2561) ที่พบว่าหนึ่งในอุปสรรคของภาพยนตร์ไทยนอกกระแสคือ ข้อจำกัดด้านการส่งเสริมจากนโยบายรัฐและหน่วยงานภาครัฐที่ยังไม่มีนโยบายหรือแผนงานที่ชัดเจนและไม่มีการอุดหนุนจากภาครัฐที่เป็นรูปธรรมอย่างต่อเนื่อง

แม้อภิชาติพงศ์จะเผชิญอุปสรรคและหาวิธีแก้ไขในบริบทเศรษฐกิจธุรกิจภาพยนตร์ด้านต่างๆ แต่ขณะเดียวกัน หากศึกษาภูมิหลังจะพบว่า อภิชาติพงศ์มีส่วนเกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่มีความสัมพันธ์กับปัจจัยด้านเศรษฐกิจธุรกิจภาพยนตร์มาอย่างยาวนาน ซึ่งอาจจะก่อเกิดจากการได้รับความช่วยเหลือจากมิตรสหายทั้งชาวไทยและต่างชาติตั้งแต่สมัยสร้างภาพยนตร์เรื่องแรก ในเวลาต่อมา พ.ศ.2543 อภิชาติพงศ์ได้ก่อตั้งบริษัท Kick the Machine (ลักษณะ

เดียวกับบริษัทไฟร์แครกเกอร์ฟิล์มที่เคยสนับสนุนภาพยนตร์เรื่องแรกของอภิชาติพงศ์) เพื่อให้โอกาสและสนับสนุนผลงานภาพยนตร์ทดลองจากผู้สร้างอิสระและศิลปินสู่เวทีระดับนานาชาติทั้งเทศกาลภาพยนตร์และงานศิลปะต่างๆ, การให้บริการอุปกรณ์การตัดต่อราคาประหยัดแก่ผู้สร้างภาพยนตร์อิสระและนักศึกษา, เขียนบทความเกี่ยวกับการแนะนำการสร้างภาพยนตร์ทุนต่ำจากต่างประเทศ, จัดอบรมเชิงปฏิบัติการด้านภาพยนตร์ทดลองและอิสระให้กับบุคคลทั่วไป (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ,2546) รวมทั้งก่อตั้งบริษัท มอสคิโต ฟิล์ม ดิสทริบิวเตอร์ (Mosquito Film Distributor) ขึ้นเมื่อ พ.ศ.2557 ร่วมกับกลุ่มเพื่อนผู้สร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแส เช่น พิมพกา โตวิระ, อาทิตย์ อัสสรัตน์, โสพส สุขุม, อโนชา สุวิชากรพงศ์ และ ลี ชาตะเมธีกุล เพื่อจัดจำหน่ายและบริหารด้านลิขสิทธิ์ภาพยนตร์นอกกระแสของไทยและประเทศในภูมิภาคอาเซียน (อุฌาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2561) ซึ่งแนวคิดและกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์นอกกระแสเหล่านี้ช่วยทำให้ทราบว่า ภูมิหลังของอภิชาติพงศ์มิได้เป็นเพียงผู้เริ่มต้นสร้างชื่อเสียงในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเท่านั้น แต่ยังเป็นผู้มีส่วนผลักดัน สนับสนุน และสร้างโอกาสให้แก่ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสรุ่นต่อมาด้วย

อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล : ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเทคโนโลยีและโลกาภิวัตน์

วัยเด็กอภิชาติพงศ์ใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่ภายในโรงพยาบาลที่จังหวัดขอนแก่น เนื่องจากพ่อและแม่มีอาชีพเป็นแพทย์ผู้มาบุกเบิกโรงพยาบาลในพื้นที่ชนบท แม้จะใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่ภายในโรงพยาบาล แต่พ่อแม่ก็มีวิธีเปิดโลกทัศน์และความบันเทิงให้กับบุตรชายด้วยการพาไปชม “ภาพยนตร์” ซึ่งเป็นกิจกรรมยามว่างที่ท่านทั้งคู่ชื่นชอบและไปชมภาพยนตร์เป็นประจำนับตั้งแต่เมื่อครั้งอยู่ที่กรุงเทพมหานคร จนเมื่อมาอยู่ที่ขอนแก่นหากมีเวลาว่างก็มักพาลูกชายไปชมภาพยนตร์ด้วยเสมอ จนทำให้อภิชาติพงศ์ชื่นชอบการชมภาพยนตร์มานับตั้งแต่เด็กและยิ่งมีความสุขเพิ่มขึ้นเมื่อมีโรงภาพยนตร์มาเปิดใกล้กับโรงพยาบาลที่เขาอาศัยอยู่ (ไบโคสโคป, มิถุนายน 2553)

> *“คุณพ่อคุณแม่ชอบพาไป คุณแม่เป็นคนรักสนุก ตอนอยู่กรุงเทพ เขาดูหนังทุกเรื่อง ชอบแต่งตัวไปกับเพื่อนไปดู The Sound of Music และ West Side Story พอมาอยู่ขอนแก่นเขาก็คงพยายามดำเนินวิถีชีวิตเหมือนเดิม ก็พาลูกไปด้วย แล้วเหมือนเขาพยายามจะเปิดโลกให้เราเห็นว่ามันไม่ได้มีโลกในโรงพยาบาลเท่านั้น โดยใช้หนังเป็นตัวเปิดโลกให้เรา ก็เลยทำให้เราหลงใหลในโลกภาพยนตร์”* (สารคดี, สิงหาคม 2553)

อภิชาติพงศ์กล่าวถึงแรงบันดาลใจที่ทำให้หันมาสนใจทำงานด้านภาพยนตร์ว่า เกิดขึ้นช่วงสมัยเป็นเด็กที่ชอบชมภาพยนตร์เป็นอย่างมากทั้งภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์ต่างประเทศ

เป็นช่วงเวลาที่ฮอลลีวูดกำลังสู่ช่วงเปลี่ยนผ่านเข้าสู่ยุคที่ภาพยนตร์เน้นการใช้ “เทคโนโลยีการถ่ายทำด้วยเทคพิเศษด้านภาพและสเปเชียลเอฟเฟ็ค” หรือ computer generated imagery and special effect technology ซึ่งอภิชาติพงศ์บอกว่า ภาพยนตร์ที่สร้างด้วยความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีในยุคนี้มีความเชื่อมโยงกับตนเองอย่างมาก *“ช่วง ค.ศ.1982-1983 มีหนังพวกสเปเชียลเอฟเฟ็กต์เข้ามา ซึ่งเราลิงก์ได้เยอะมาก”* เพราะมีความชื่นชอบเทคโนโลยีด้านเทคนิคพิเศษและความยิ่งใหญ่ทางการสร้างของภาพยนตร์มานับตั้งแต่ภาพยนตร์ไทยเรื่อง *แผ่นดินวิปโยค* (2521), *คนภูเขา* (2522) รวมทั้งเทคนิคการสร้างความน่ากลัวของภาพยนตร์เรื่อง *โคตรไอ้เคี่ยม* (2523) แล้วเมื่อฮอลลีวูดมีการเข้าสู่ “ยุคการปฏิวัติเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์” ซึ่งมีจุดเริ่มต้นจากภาพยนตร์เรื่อง *Starwars* (2520) จนกระทั่งเรื่อง *E.T. the Extra-Terrestrial* (2525) ยิ่งทำให้อภิชาติพงศ์รู้สึกว่ากำลังรู้จัก “โลกใบใหม่” ซึ่งเป็นโลกแห่งภาพยนตร์ที่ตนมีความชื่นชอบและสนใจอย่างแท้จริง

> *“รู้สึกว่านี่มันโลกใหม่ คือเหมือนกับว่าเป็นวัยที่กำลังสนใจในชีวิตว่าเราชอบอะไรจริงๆ คิดว่าตัวเองน่าจะชอบภาพยนตร์ แต่ก็ยังไม่รู้ว่าเราจะเข้าไปได้ยังไงเพราะโลกของเรามันห่างไกลอยู่”* (สารคดี, สิงหาคม 2553)

แม้จะรู้ใจตนเองว่าชื่นชอบและอยากทำงานด้านภาพยนตร์ แต่ขณะนั้นยังไม่รู้ว่าจะเข้าถึงวงการอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยได้อย่างไร อภิชาติพงศ์จึงตัดสินใจศึกษาต่อที่คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น แต่ระหว่างที่ศึกษาอยู่นั้นชีวิตเขายังคงวนเวียนอยู่กับภาพยนตร์ เพราะกิจกรรมที่อภิชาติพงศ์มักทำควบคู่ไปด้วยกับการเรียนคือ “จัดฉายภาพยนตร์หาชมยาก” ขึ้นภายในคณะ รวมทั้งยังเลือกทำรายงานส่วนบุคคลเรื่องการออกแบบโรงภาพยนตร์เป็นโปรเจ็คต์เพื่อจบการศึกษา หลังจากนั้นอภิชาติพงศ์ตัดสินใจศึกษาต่อปริญญาโทศิลปกรรมศาสตร์ สาขาภาพยนตร์ ที่สถาบันศิลปะชิคาโก ประเทศสหรัฐอเมริกา (THE SCHOOL OF THE ART INSTITUTE OF CHICAGO) เพื่อศึกษาศาสตร์ด้านภาพยนตร์อย่างจริงจัง อภิชาติพงศ์ต้องใช้เวลาศึกษาในสถาบันศิลปะชิคาโกมากกว่าปกติ เนื่องจากมิได้จบปริญญาตรีทางด้านภาพยนตร์มาโดยตรง จึงต้องเข้าเรียนหลักสูตรปรับพื้นฐานเพิ่มเติมเพื่อสร้างผลงานให้เพียงพอกับการสมัครเรียนระดับปริญญาโท ซึ่งช่วงเวลาดังกล่าวทำให้เขาสั่งสมความรู้ด้านภาพยนตร์อย่างเต็มที่ด้วยการชมภาพยนตร์เป็นจำนวนมากโดยเฉพาะจาก “เครื่องเล่นวีดีโอเทป” เทคโนโลยีสำหรับความบันเทิงภายในบ้านที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในช่วงเวลานั้น (ไบโคสโคป, มิถุนายน 2553)

เทคโนโลยีความบันเทิงภายในบ้านอย่าง “เครื่องเล่นวีดิโอเทป” มิได้เป็นเพียงเครื่องมือที่ช่วยเพิ่มพูนความรู้ด้านภาพยนตร์ให้แก่อภิชาติพงศ์เท่านั้น แต่ยังเป็นเครื่องมือที่มีส่วนช่วยเหลือและสนับสนุนทำให้เกิด“ชุมชนผู้สนใจภาพยนตร์นอกกระแสและภาพยนตร์หาชมยาก” ขึ้นในประเทศไทยอีกด้วย ในระหว่างที่อาศัยอยู่ชิคาโก อภิชาติพงศ์ช่วยเหลือมิตรสหาย ได้แก่ สนทยา

ทรัพย์เย็น ผู้มีบทบาทในวงการภาพยนตร์ไทยนอกกระแสแห่งกลุ่ม “ฟิล์มไวรัส” ด้วยการเช่าภาพยนตร์จากร้านเช่าวีดิโอ (ซึ่งอยู่ชั้นล่าง ขณะที่พักของเขาอยู่ชั้นบนร้าน) แล้วใช้เครื่องเล่นวีดิโอเทปสองเครื่องช่วยกันทำสำเนาหรือก๊อบปี้ บนที่พักชั้นสองเพื่อนำภาพยนตร์หายากเหล่านั้นกลับมาให้คนไทยมีโอกาสได้ชมในโครงการที่กลุ่มฟิล์มไวรัสจัดขึ้นเพื่อตามหาภาพยนตร์หาชมยากมาฉายที่ร้านดวงกมล (สาขาซีคอนสแควร์) ซึ่งภาพยนตร์นอกกระแสในสมัยนั้นหาชมได้ยาก (ไบโคสโคป, มิถุนายน 2553)

ช่วงเวลานับตั้งแต่การจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์หาชมยากที่มหาวิทยาลัยขอนแก่นจนกระทั่งจบการศึกษาเป็นมหาบัณฑิตด้านภาพยนตร์จากประเทศสหรัฐอเมริกาในทศวรรษ 2540 อภิชาติพงศ์สร้างภาพยนตร์สั้นเพื่อส่งเข้าประกวดตามเทศกาลภาพยนตร์ต่างๆ ที่จัดขึ้นในอย่างต่อเนื่อง อย่างเช่น *Bullet* (2536), *001 6643 225 059* (2537), *Kitchen and Bedroom* (1994), *Like the Relentless Fury of the Pounding Waves* (2538), *Thirdworld* (2540) และ *ดอกฟ้าในมือมาร* หรือ *Mysterious Object at Noon* (2543) (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546) และในช่วงที่อยู่ระหว่างศึกษาด้านภาพยนตร์ที่สถาบันศิลปะชิคาโก เขาได้สร้างภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่อง *ดอกฟ้าในมือมาร* (*Mysterious Object at Noon*, 2543) นอกจากจะเป็นผลงานที่สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นโปรเจ็คจบการศึกษาระดับปริญญาโทแล้ว *ดอกฟ้าในมือมาร* ยังเป็นผลงานภาพยนตร์นอกกระแสขนาดยาวที่สร้างด้วยฟิล์มภาพยนตร์ 35 มม. เรื่องเดียวที่ถูกสร้างขึ้นมาในระยะเวลายี่สิบปีหลังจากงานภาพยนตร์เรื่อง *สำเพ็ง* ของสุรพงศ์ พินิจค้า (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546)

ภายหลังสำเร็จการศึกษาปริญญาโท อภิชาติพงศ์เดินทางกลับประเทศไทยแล้วเริ่มลงมือสร้างทั้งภาพยนตร์สั้นและภาพยนตร์ขนาดยาวในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งการร่วมมือกับกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสรุ่นบุกเบิก เช่น มล.มิ่งมงคล โสณกุล, บุญส่ง นาคภู่, เปลว ศิริสุวรรณ และ ลี ชาตะเมธีกุล ใช้ประโยชน์จากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านการสื่อสารไร้พรมแดนในช่วงที่สังคมทั่วโลกกำลังก้าวเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ด้วยการสร้างเว็บไซต์ thaishortfilm ขึ้นเพื่อเป็นอีกช่องทางหนึ่งให้ผู้สร้างภาพยนตร์สั้นใช้เป็นสื่อกลางในการส่งเสริมการผลิตผลงานของผู้สร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่

นับตั้งแต่ พ.ศ.2540 ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและกระแสโลกาภิวัตน์เริ่มแพร่กระจายและส่งผลกระทบต่อสังคมทั่วโลก รวมทั้งส่งผลต่อหน้าที่การทำงานของอภิชาติพงศ์ด้วยเช่นกัน ในส่วนของการทำงานเกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์ อภิชาติพงศ์เคยเขียนไว้ในแถลงการณ์ก่อนการถ่ายทำ (PRE-PRODUCTION STATEMENT) ภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ* (2551) ว่าความทรงจำในวัยเด็กของเขาคือการใช้ชีวิตภายในบ้านพักโรงพยาบาลเล็กๆ ที่จังหวัดขอนแก่นเป็นเวลานานถึง 12 ปี เนื่องจากพ่อและแม่มีอาชีพเป็นแพทย์ เขาจึงได้สัมผัสชีวิตผู้คนและซึมซับบรรยากาศภายใน

โรงพยาบาลเป็นอย่างดี แต่เมื่อเติบโตอภิชาติพงศ์เดินทางไปจังหวัดขอนแก่นอีกครั้ง กลับพบว่าผู้คนและสถานที่อันคุ้นเคยในอดีตได้แปรเปลี่ยนไปตาม “กระแสโลกาภิวัตน์และความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี” ที่ส่งผลต่อทั้งบริบทสังคมที่รายล้อมรวมทั้งวิถีชีวิตและลักษณะการทำงานด้านภาพยนตร์ของตนเอง ด้วยความรู้สึกส่วนตัวที่เกรงว่าความทรงจำที่เคยมีต่อชีวิตและถิ่นพำนักในอดีตจะจางหายไปตามกระแสโลก อภิชาติพงศ์จึงเกิดความปรารถนาที่จะสร้างสรรค์ภาพยนตร์เพื่อหวนรำลึกถึงชีวิตในอดีตของตนเองจนกลายเป็นผลงานเรื่อง *แสงศตวรรษ* ในท้ายที่สุด

> *“ผมกลับไปที่โรงพยาบาล ทุกอย่างเปลี่ยนแปลงไปหมด พื้นที่ที่ผมคุ้นเคยหายไปเสียแล้ว ในฐานะคนทำหนัง ผมเคยรู้สึกตื่นเต้นกับพื้นที่ของเมืองเล็กๆ และภูมิทัศน์ของมัน...ตอนนี้บ้านเกิดของผมเปลี่ยนแปลงรวดเร็ว มันกลายเป็นเหมือนกรุงเทพมากขึ้นเรื่อยๆ และความทรงจำของผมที่มีต่อพื้นที่ที่หายไปก็ยิ่งเลือนลาง ขณะที่กระแสโลกาภิวัฒน์กำลังซัดกระทบวิถีชีวิตและวิธีการทำหนัง ความปรารถนาของผมในการทำสิ่งรำลึกถึงเรื่องส่วนตัวอย่างแท้จริงก็ยิ่งรุนแรงขึ้น*” (nangdee.com, 24 สิงหาคม 2559)

กระแสโลกาภิวัตน์และความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีไม่เพียงแต่จะส่งผลต่อเนื้อหาภาพยนตร์เท่านั้น แต่ยังส่งผลต่อลักษณะการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ด้วยเช่นกัน เขายกตัวอย่างขั้นตอนการทำงานช่วงภายหลังการถ่ายทำ (Post production) อย่างเช่นกระบวนการตัดต่อว่าไม่จำเป็นที่ผู้ตัดต่อกับผู้กำกับต้องอยู่แต่ในห้องตัดต่อร่วมกันเป็นเวลายาวนานอีกต่อไป เพราะความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีช่วยร่นระยะเวลาและสถานที่การทำงานให้เกิดความสะดวกสบายและรวดเร็วขึ้นอย่างมาก

> *“เราทำงานแยกกัน เพราะตอนนี้การตัดต่อหนังบนคอมพิวเตอร์ส่วนตัวเป็นเรื่องง่ายมาก ผมจะตัดหนังในเมืองอื่นขณะที่คนตัดต่ออยู่ในกรุงเทพ บางครั้งเราจะเปรียบเทียบเวอร์ชั่นของแต่ละคนกัน บางทีเราก็แยกหนังออกเป็นส่วนๆ ผมจะบอกเขาว่าอยากได้อะไรพร้อมทั้งส่งตัวอย่างสิ่งที่ผมอยากได้ให้เขาดูควบคู่ไปด้วย”* (mthai.com, 22 พฤษภาคม 2553)

จากภูมิหลังชีวิตในอดีตของอภิชาติพงศ์แสดงให้เห็นว่า “พ่อและแม่” มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ส่งผลต่อความรู้สึกชื่นชอบภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ แม้ต้องพาครอบครัวย้ายจากกรุงเทพมหานครไปทำงานที่ต่างจังหวัดแต่พ่อและแม่ยังพาบุตรชายไปชมภาพยนตร์อย่างสม่ำเสมอ ซึ่งการ “แพร่กระจายของโรงภาพยนตร์” ที่ขยายตัวไปตามภูมิภาคต่างๆ ในประเทศไทย มีส่วนช่วยทำให้อภิชาติพงศ์มีโอกาสรับชมภาพยนตร์อย่างต่อเนื่องแม้จะอาศัยอยู่ท้องถิ่นอันห่างไกลความเจริญในยุคสมัยนั้น รวมทั้งการมีโอกาสได้รับชมทั้งภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์ต่างประเทศจาก

ฮอลลีวูดที่อยู่ในช่วง “ยุคการปฏิวัติการสร้างภาพยนตร์ด้วยความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการถ่ายทำด้วยเทคนิคพิเศษด้านภาพ หรือ computer generated imagery and special effect technology นับตั้งแต่ทศวรรษ 1980 ยิ่งทำให้อภิชาติพงศ์มีความชื่นชอบภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น

นอกเหนือจากการรับชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์แล้ว ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่ออีกประเภทที่ส่งผลต่อชีวิตของอภิชาติพงศ์เป็นอย่างยิ่งคือ การรับชมภาพยนตร์อันหลากหลายจาก “ม้วนวีดีโอเทป”

ช่วงเวลาที่อภิชาติพงศ์เป็นนักศึกษาในประเทศไทยจนกระทั่งไปศึกษาต่อที่ประเทศสหรัฐอเมริการะหว่าง พ.ศ.2536 – 2540 นับตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2530 ถึงต้นทศวรรษ 2540 เป็นยุคสมัยที่ปัจจัยด้านการเมืองเป็นช่วงที่ประเทศไทยเพิ่งผ่านเหตุการณ์รัฐประหารโดยคณะรักษาความสงบเรียบร้อยแห่งชาติ (รสช.) ส่วนปัจจัยด้านเศรษฐกิจกำลังอยู่ในช่วงการเปลี่ยนแปลงจากการเติบโตอย่างรวดเร็วในสมัยรัฐบาลชาติชาย ชุณหะวรรณ สู่สภาวะวิกฤตทางเศรษฐกิจในสมัยรัฐบาลเชาวลิต ยงใจยุทธ เศรษฐกิจเกิดการชะลอตัวทั้งประเทศ และส่งผลกระทบต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยด้วยเช่นกัน ทำให้ภายนตร์ไทยอยู่ในสภาวะซบเซามานับตั้งแต่ พ.ศ.2535 เป็นต้นมา (สุทธากร สันติวัช, 2547) ซึ่งนอกจากจะมาจากปัจจัยภายในของภาพยนตร์ไทยเองที่ขาดความหลากหลายทั้งทางด้านเนื้อหาและคุณภาพแล้ว ปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ส่งผลกระทบอย่างยิ่งต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลาดังกล่าวก็คือ กระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อประเภทความบันเทิงที่พัฒนาก้าวหน้าจนเพิ่มช่องทางให้กับผู้คนมากขึ้นได้แก่ สื่อโทรทัศน์ และสื่อวีดีโอเทป เมื่อสื่อดังกล่าวมีราคาถูกลงรวมทั้งสาธารณูปโภคประเภทไฟฟ้าเริ่มครอบคลุมทั่วถึง ทำให้คนให้ความสนใจเดินทางไปชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์น้อยลงและหันมาชมภาพยนตร์ภายในบ้านจากเครื่องเล่นวีดีโอเทปทั้งที่ถูกลิขสิทธิ์และไม่ถูกลิขสิทธิ์มากยิ่งขึ้นเนื่องจากมีราคาถูกและรับชมได้ครั้งละหลายคน (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2561)

ซึ่งปรากกฏการณ์ดังกล่าวหากนำมาพิจารณาร่วมกับแนวคิดโลกาภิวัตน์ด้านสื่อที่มีแนวคิดว่า การแพร่กระจายของเทคโนโลยี อุปกรณ์อันทันสมัย หรือประดิษฐกรรมใหม่มีส่วนส่งผลต่อความรู้สึกนึกคิดและพฤติกรรมการดำเนินชีวิตของผู้รับสื่อแล้วจะพบว่า กระแสโลกาภิวัตน์ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่ออย่างเครื่องเล่นวีดีโอเทป มีส่วนที่ส่งผลกระทบต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในยุคสมัยนั้นจนทำให้ธุรกิจภาพยนตร์ไทยตกอยู่ในสภาวะถดถอย แต่เป็นที่น่าสนใจว่าว่า “วีดีโอเทป” กลับเป็นความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อที่มีส่วนสำคัญช่วย “บ่มเพาะ” ความรู้ด้านภาพยนตร์นอกกระแสให้กับอภิชาติพงศ์มานับตั้งแต่สมัยเป็นนักศึกษาที่มักจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์หายากให้ผู้สนใจได้ชมกันภายในคณะ *“เราจัดฉายหนังที่คณะเพราะอยากแชร์บรรยากาศนั่งอยู่ในโรงหนังมืดๆ กับเพื่อน หนังที่ฉายมีทุกประเภท...อะไรก็ได้ที่ถือเป็นหนัง*

แปลกสำหรับเรา" ซึ่งกิจกรรมเหล่านี้ทำให้เขาเริ่มค้นพบภาพยนตร์ชั้นดีและผู้กำกับภาพยนตร์มากมาย เช่น เฟเดริโก เฟลลินี, มีเกลันเจโล อันโตนีโอนี, ฌ็อง-ลุก โกดาด์ และปีเตอร์ กรีนอะเวย์ (ไบโอโคสโคป, มิถุนายน 2553) จนกระทั่งเมื่อเดินทางไปเรียนต่อด้านภาพยนตร์ที่ต่างประเทศ สถานภาพความเป็น "นักเรียนนอก" ยิ่งเป็นการ "เพิ่มโอกาส" ให้อภิชาติพงศ์ได้ชมภาพนตร์หายากจำนวนมากผ่านเครื่องเล่นวีดีโอเทปที่นอกจากจะช่วย "เปิดโลกทัศน์ด้านภาพยนตร์" ให้กับตนเองแล้ว อภิชาติพงศ์ยังให้การช่วยเหลือเพื่อนฝูงที่มีอุดมการณ์ด้านภาพยนตร์คล้ายคลึงกันด้วยการทำ "สำเนา" ภาพยนตร์หายากส่งกลับมาประเทศไทย ซึ่งหากพิจารณาว่าในยุคสมัยนั้นความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีอย่างแผ่นซีดี ดีวีดี การดาวน์โหลด หรือการรับชมภาพยนตร์ออนไลน์ยังไม่ถือกำเนิดขึ้นมา รวมทั้งประเด็นทางกฎหมายเกี่ยวกับการละเมิดลิขสิทธิ์ที่ยังไม่มีมาตรการควบคุมอย่างเข้มงวดเช่นปัจจุบัน การนำเทคโนโลยีแห่งยุคสมัยอย่างเครื่องเล่นวีดีโอเทปมาใช้ทำสำเนาภาพยนตร์หาชมยากในครั้งนั้นของอภิชาติพงศ์นับว่าเป็นการเพิ่มพูนความรู้และเปิดประสบการณ์การรับชมภาพยนตร์ที่แปลกใหม่หลากหลายให้แก่คนไทยผู้มีโอกาสชมภาพยนตร์เหล่านั้นได้เป็นอย่างดี

อภิชาติพงศ์ศึกษาปริญญาโทด้านภาพยนตร์ที่สหรัฐอเมริกาตั้งแต่ พ.ศ.2536-2539 ช่วงเวลาดังกล่าวแม้วงการภาพยนตร์ไทยกระแสหลักกำลังเข้าสู่สภาวะซบเซา แต่ในวงการภาพยนตร์นอกกระแสกำลังอยู่ใน "ยุคการบ่มเพาะและแสวงหารูปแบบ ระหว่าง พ.ศ.2522-2539" (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546) เป็นยุคที่มีความเคลื่อนไหวสำคัญอยู่ที่สถาบันทางวัฒนธรรมต่างๆ อย่างเช่น สถาบันเกอเธ่ ที่นอกจากจะเป็นสถานที่รวมตัวของกลุ่มคนที่มีความสนใจภาพยนตร์แล้ว ยังมีบทบาทสำคัญในการช่วยผลักดันให้เกิดกิจกรรมการเคลื่อนไหวและสร้างภาพยนตร์นอกกระแสอันหลากหลายในเวลาต่อมา เมื่อนำปรากฏการณ์ดังกล่าวมาพิจารณาร่วมกับแนวคิดกระแสโลกาภิวัตน์ในมิติด้านการสื่อสารและมิติด้านอุดมการณ์ (Arjun Appadurai, 1990) จะพบว่านับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา การแพร่กระจายของกระแสโลกาภิวัตน์ในมิติด้านสื่อภาพยนตร์ประเภท "หนังนอกกระแส" และ "หนังสั้น" ในประเทศไทยที่เผยแพร่ผ่านช่องทางเทศกาลภาพยนตร์ที่จัดโดยศูนย์วัฒนธรรมและการประกวดหนังสั้นโดยองค์กรต่างๆ เริ่มเป็นที่รู้จักและได้รับความสนใจจากกลุ่มคนผู้มีความสนใจภาพยนตร์ที่มีความแปลกใหม่หลากหลายมากยิ่งขึ้น การมีส่วนร่วมในกิจกรรมเกี่ยวกับเทศกาลภาพยนตร์และการส่งหนังสั้นเข้าร่วมประกวดตามเวทีต่างๆ ของอภิชาติพงศ์ อย่างเช่น *Bullet* (2536), *001 6643 225 059* (2537), *Kitchen and Bedroom* (1994), *Like the Relentless Fury of the Pounding Waves* (2538), *Thirdworld* (2540) และ *ดอกฟ้าในมือมาร* หรือ *Mysterious Object at Noon* (2543) จึงเป็นทั้งการ "สั่งสมประสบการณ์" การสร้างภาพยนตร์นอกกระแสไปพร้อมกับการค่อยๆ "บ่มเพาะแนวคิด" ในมิติด้านอุดมการณ์ที่แสดงผ่านเนื้อหาและรูปแบบการสร้างที่มีความแปลกใหม่ ไม่ซ้ำซาก จนกลายเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่มี

เอกลักษณ์เฉพาะตัวในเวลาต่อมา ซึ่งปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นทั้งในส่วนของบริบทภาพยนตร์ไทยนอกกระแสและชีวิตของอภิชาติพงศ์ในช่วงเวลาดังกล่าวมีความสอดคล้องกับผลการวิจัยของอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล (2561) ที่พบว่า การจัดฉายภาพยนตร์ตามศูนย์วัฒนธรรม สถานฑูต การจัดประกวดภาพยนตร์สั้นโดยองค์กรต่างๆ นับเป็นหนึ่งในปัจจัยที่มีส่วน “บ่มเพาะความฝันและจินตนาการอย่างเงียบๆ” ที่ส่งผลในด้านบวกต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยทั้งภาพยนตร์กระแสหลักและนอกกระแส เพราะกิจกรรมเหล่านี้คือ “ช่องทางใหม่” ที่ทำให้นักสร้างหนังในยุคสมัยนั้นได้เรียนรู้โลกแห่งภาพยนตร์ที่แตกต่างและหลากหลายยิ่งกว่าโลกของภาพยนตร์ไทยและสังคมไทย ซึ่งหนึ่งในผลผลิตของช่วงเวลาแห่งการการบ่มเพาะคือนักสร้างภาพยนตร์นอกกระแสที่ชื่ออภิชาติพงศ์

นอกจากกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อจะมีความสัมพันธ์กับอภิชาติพงศ์ในด้านการปลูกฝังความรักภาพยนตร์และด้านการบ่มเพาะความรู้ อุดมการณ์เกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแสแล้ว กระแสโลกาภิวัตน์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อยังส่งผลต่อกระบวนการทำงานทั้งในด้าน “เนื้อหา” และ “รูปแบบ” การสร้างภาพยนตร์ ดังเห็นได้จากตัวอย่างภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ* (2551) ที่เนื้อหาเล่ารำลึกถึงอดีตและผลกระทบที่เกิดขึ้นจากกระแสโลกาภิวัตน์ รวมทั้งลักษณะการสร้างภาพยนตร์ที่อภิชาติพงศ์ได้นำความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์มาช่วยทำให้เกิดความสะดวกสบายและรวดเร็วยิ่งขึ้น ซึ่งเมื่อนำทั้งรูปแบบเนื้อหาและลักษณะการสร้างภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ที่เกิดขึ้นในช่วงยุคสมัยแห่งการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยีการถ่ายทำภาพยนตร์จากระบบฟิล์มสู่ระบบดิจิทัลนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 มาพิจารณาร่วมกับแนวคิดกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อว่าความก้าวหน้าและการแผ่ขยายทางเทคโนโลยีการสื่อสารมีส่วนทำให้เกิดความหลากหลายในรูปแบบของวิธีการแสวงหาข้อมูลข่าวสาร (อนงค์นาถ วงศ์อัครางกูร, 2539) รวมทั้งทำให้อุปสรรคของระยะห่างระหว่างสถานที่และเวลาหมดไป (ธนิกาญจน์ จินาพันธ์, 2552) โดยอภิชาติพงศ์ได้นำคอมพิวเตอร์และเทคโนโลยีการสื่อสารไร้สายมาช่วยในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ อย่างเช่น กระบวนการตัดต่อภาพยนตร์ที่ผู้กำกับและผู้ตัดต่อไม่จำเป็นต้องอยู่ร่วมสถานที่เดียวกัน แต่สามารถทำงานด้วยกันได้ผ่านเครือข่ายการสื่อสารออนไลน์ ซึ่งการทำงานลักษณะเช่นนี้มีความสอดคล้องกับงานวิจัยเกี่ยวกระบวนการสร้างภาพยนตร์ด้วยระบบดิจิทัลของดนุวัตน์ เจตนา (2553) เรื่องการวิเคราะห์แนวโน้มการเปลี่ยนแปลงการถ่ายทำภาพยนตร์ระบบฟิล์มเป็นระบบดิจิทัลในประเทศไทย ที่ชี้ว่าเทคโนโลยีดิจิทัลมีส่วนสำคัญอย่างมากที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ทั้งด้านก่อนการถ่ายทำ การถ่ายทำ และหลังการถ่ายทำ

บริบทกระแสโลกาภิวัตน์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อนอกจากจะมีบทบาทต่อการ “บ่มเพาะความรู้และเปิดประสบการณ์” ทั้งจากภายในประเทศและภายนอกประเทศ

จนส่งผลต่อแนวความคิด อุดมการณ์ และลักษณะการสร้างภาพยนตร์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแล้ว อภิชาติพงศ์และกลุ่มเพื่อนผู้มีอุดมการณ์ร่วมกันยังนำเอากระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อสังคมไร้สาย จัดทำเว็บไซต์ “Thaishortfilm” ขึ้นเป็นอีกช่องทางการสื่อสารที่สอดคล้องกับบริบทสังคมยุคใหม่ เพื่อให้คนทำหนังสั้นใช้เป็นสื่อกลางในการส่งเสริมการสร้างภาพยนตร์ของคนรุ่นใหม่ รวมทั้งเป็นการสร้าง “พื้นที่ชุมชนออนไลน์” ให้ผู้ที่ชื่นชอบการสร้างภาพยนตร์ได้พบปะแลกเปลี่ยนความรู้ซึ่งกันและกันได้อย่างสะดวกรวดเร็วยิ่งขึ้น

อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล : ภูมิหลังชีวิตกับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านการเมือง

แสงศตวรรษ (2550) ภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นจากแรงบันดาลใจผลงานของของโมสาร์ท เพื่อรำลึกถึงคีตกวีเอกของโลกผสมผสานเข้ากับเรื่องราวความทรงจำในอดีตเกี่ยวกับเรื่องราวชีวิตพ่อและแม่ของอภิชาติพงศ์ แต่ก่อนจะมีโอกาสเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ กองเซ็นเซอร์ (ขณะนั้นเป็นเจ้าหน้าที่ของกรมตำรวจ) มีมติให้ตัด 4 ฉากในภาพยนตร์ ประกอบด้วยฉากพระเล่นกีตาร์, พระเล่นเครื่องร่อน, แพทย์ดื่มสุรา และแพทย์เกิดอารมณ์ทางเพศ อภิชาติพงศ์จึงตัดสินใจไม่นำภาพยนตร์เข้าฉายและขอฟิล์มที่ส่งให้กองเซ็นเซอร์ตรวจคืน ทว่ากองเซ็นเซอร์ไม่อนุญาตให้นำฟิล์มกลับ หากไม่ตัดฉากที่มีปัญหานั้นออกไป อภิชาติพงศ์แสดงทัศนะในงานแถลงข่าวกรณี *แสงศตวรรษ* โดนเซ็นเซอร์ว่า

> *“เรามีจดหมายไปแล้วว่า คุณไม่ยอมให้ฉาย เราก็ไม่ฉายแล้ว จะเอาอะไรอีก แล้วเขายังต้องการเป็นผู้ตัดเองด้วย ซึ่งเท่าที่รู้มา เครื่องมือเขาก็เป็น โต๊ะ แล้วเขาก็ใช้กรรไกรตัดเราก็รู้สึกว่าเฮ้ย! นี่มันลูกเรานะ”* (ไบโคสโคป, มิถุนายน 2553)

แสงศตวรรษ เป็นภาพยนตร์ที่สร้างโดยไม่ผ่านระบบสตูดิโอ ใช้วิธีหาทุนสร้างเองแล้วติดต่อกับโรงภาพยนตร์โดยตรง โดยมีจุดประสงค์เพื่อเป็นการทดลองหาแนวทางใหม่สำหรับผู้ที่สนใจอยากสร้างภาพยนตร์และหาช่องทางเผยแพร่ด้วยตนเอง แต่เมื่อถึงขั้นตอนการเซ็นเซอร์ซึ่งไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์กระแสหลักหรือนอกกระแสล้วนต้องผ่านขั้นตอนดังกล่าวเช่นเดียวกัน ภาพยนตร์กลับประสบปัญหาจากคำสั่งห้ามเผยแพร่ แต่อีกแง่มุมหนึ่งอภิชาติพงศ์รู้สึกว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์ตนอาจเป็นจุดเริ่มต้นที่ก่อให้เกิดการร่วมกันหาแนวทางแก้ไขกฎระเบียบการเซ็นเซอร์อย่างเป็นรูปธรรม

> *“เป็นหนัง independence จริงๆ เราก็เลยผ่านไปขั้นตอนที่หนังสตูดิโอเขาก็เจอกัน ก็คือระบบเซ็นเซอร์ แล้วพอมีคำตอบกลับมา เราก็เลยรู้สึก ช็อค..แต่ดีใจที่ว่ามันเป็นจุดกำเนิดทำให้ที่เกิดอันนี้ขึ้น ที่ให้เรามาคุยกันว่าเกิดอะไรขึ้นกับ*

ระบบเซ็นเซอร์บ้านเรา รวมไปถึงระบบการทำหนัง สิทธิเสรีภาพของผู้สร้าง แล้วก็ผู้ดูด้วย"

อภิชาติพงศ์แสดงทัศนะเกี่ยวกับคณะกรรมการผู้ทำหน้าที่เซ็นเซอร์ซึ่งมาจากตัวแทนของรัฐอย่างเช่น กระทรวงวัฒนธรรม กรมศาสนา หรือแพทยสภาว่ามีมาตรฐานอย่างไรในการพิจารณาภาพยนตร์แต่ละเรื่อง และไม่ควรมีสิทธิ์ที่จะสั่งตัดหรือเซ็นเซอร์ภาพยนตร์เรื่องใดๆ ตามความคิดเห็นของกลุ่มคณะกรรมการกันเองได้ แต่ขณะนี้คณะกรรมการสามารถทำได้เนื่องจาก "กฎหมายได้มอบสิทธิ" นั้นให้ และคณะกรรมการอาจมีความ "เกรงกลัว" ต่อระบบที่ฝังรากลึกมาอย่างยาวนานในระบบบริหารราชการของประเทศไทย อย่างไรก็ตามอภิชาติพงศ์เข้าใจว่าคณะกรรมการต้องปฏิบัติตามหน้าที่อันเกิดจาก "ความกลัวระบบ" ซึ่งไม่ใช่ระบบในวงการภาพยนตร์ไทย หากแต่เป็นระบบราชการของประเทศไทย

"สิ่งที่เกิดขึ้นคือการกลัวระบบ กลัวผู้ใหญ่ กลัวจะถูกเจ้านายด่า ถูกสังคมด่า กลัวถูกบอกว่าฉันไม่ได้ทำหน้าที่ เลยต้องแย้งขึ้นมาเพื่อจะให้มีสัญลักษณ์ว่าได้ทำหน้าที่ตัวเองแล้ว..และคนพวกนี้ไม่ควรมีสิทธิ์ที่จะมาสั่งตัด แต่เขามีสิทธิ์ตามกฎหมายชาติที่แล้ว ก่อนที่เราจะมีการใช้ระบบประชาธิปไตยเสียอีก.. ผมเชื่อเลยว่าระบบราชการเนี่ย ทุกอย่างมันเกิดขึ้นเพราะความกลัวด้วยกันทั้งสิ้น กลัวคนด่า คนเลยไม่มีเสรีภาพ"

อภิชาติพงศ์เห็นว่าควรมีการระบบการให้เรตติ้งภาพยนตร์ แต่ต้องไม่ใช่แบบ "เรตติ้งร่วมกับการเซ็นเซอร์" ควรปล่อยให้ผู้สร้างภาพยนตร์หาช่องทางการจัดจำหน่ายและเผยแพร่ที่ถูกต้องภายใต้กฎหมายด้วยตนเอง อย่างเช่น การติดต่อโรงภาพยนตร์ พิพิธภัณฑ์ หรือตามสถาบันที่มีความสนใจ

"เรตติ้งนี่โอเค แต่เรตติ้งแล้วมีเซ็นเซอร์ มีการตัดด้วยนี่มันก็ไม่ใช่สิ่งที่เราต้องการ ในแสงศตรรษ ขอให้มันมีเรตติ้งขึ้นมา..แต่ว่าอย่ามาสั่งตัดหนังผม"

การใช้กฎหมายเซ็นเซอร์ที่เกิดกับกรณีภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ* อภิชาติพงศ์มีทัศนะว่าเกิดจากความเป็น "Protective state" ของรัฐที่พยายามจะปกป้องคนสังคมด้วยการคิดแทนประชาชน มิใช่เฉพาะกรณีเรื่อง *แสงศตวรรษ* เท่านั้น แต่หมายรวมถึงการที่รัฐคิดแทนกับภาพยนตร์ทุกเรื่องก่อนที่ผู้คนจะมีโอกาสได้รับชม ซึ่งอภิชาติพงศ์มุ่งมั่นที่จะเดินหน้าต่อสู้เพื่อเรียกร้องให้มีการยกเลิกกฎหมายการเซ็นเซอร์ที่ใช้มายาวนานนับตั้งแต่พ.ศ.2473 *"เราจะไม่ฉายจนกว่าพรบ.นี่จะทิ้งไป..เราถึงจะยอมฉาย"* เพราะถึงจะรู้ดีว่าถึงแม้ผลสุดท้ายหากภาพยนตร์ได้ฉายตามโรงภาพยนตร์โดยไม่โดนเซ็นเซอร์ก็คงไม่ประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ หากแต่จุดประสงค์สำคัญคือ การ

ต่อสู้กับอำนาจรัฐเพื่อให้ผู้ชมมีโอกาสได้เลือกสัมผัสประสบการณ์ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวในโรงภาพยนตร์

> *"ที่จะมาฉายเนี่ย มันก็ไม่ได้เงินอยู่แล้ว เพราะเราต้องควักเนื้อ คือที่เราฉายเราอยากให้คนกลุ่มที่เราคิดว่าเขาอยากดูหนังเรา แล้วต้องเสพย์ทางจอใหญ่ ในโรงภาพยนตร์ในห้องมืดเท่านั้น มีโอกาสได้ดู นี่คือจุดประสงค์"* (โอเค เนชั่น, 12 เมษายน 2550)

จากปรากฏการณ์ที่บริบททางการเมืองมีส่วนส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ หากนำมาพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างวงการภาพยนตร์ไทยและบริบททางการเมืองนับตั้งแต่อดีตจะพบว่า แม้ภาพยนตร์ไทยจะถูกสร้างขึ้นมาเพื่อสร้างความบันเทิงให้กับคนในสังคมเป็นหลัก แต่ขณะเดียวกันภาพยนตร์อาจถูกใช้เป็นเครื่องมือในการครอบงำทางสังคม (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552) ซึ่งด้วยคุณลักษณะดังกล่าวทำให้รัฐหรือ "ชนชั้นปกครอง" ของประเทศไทย มักแสดงให้เห็นถึงความจำเป็นที่จะต้องกำหนดมาตรการทางสังคมขึ้นมาด้วยการออกข้อบังคับ กฎระเบียบต่างๆ ขึ้นมาเพื่อควบคุม (control) การปกป้อง (protection) และการกำกับดูแล (regulation) (พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์ และไพบูรณ์ คะเชนทรพรรค์, 2558) โดยมีจุดเริ่มต้นจาก "กฎหมายเซ็นเซอร์" หรือ พระราชบัญญัติการควบคุมการฉายภาพยนตร์ พ.ศ. 2473 (มโน วนเวฬุสิต, 2554) ทำให้ผู้ผลิตภาพยนตร์ไทยไม่สามารถผลิตภาพยนตร์ที่มีเนื้อเรื่องและนำเสนอวิธีการสร้างที่หลากหลายอันจะก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ทางสังคมอย่างมีอิสระได้ ซึ่งนับตั้งแต่ พ.ศ. 2519 จนถึง พ.ศ.2550 มีภาพยนตร์ไทยที่ถูกรัฐออกคำสั่งห้ามเผยแพร่ในประเทศ จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ *ทองปาน* (2519), *คนกราบหมา* (2540) และ *แสงศตวรรษ* (2549) (ฉัฐดนัย คำโต, 2558) เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องสุดท้ายที่ได้รับผลกระทบจากกฎหมายฉบับดังกล่าว

แม้ในเวลาต่อมาวงการภาพยนตร์ไทยจะมีพัฒนาการทั้งทางด้านเนื้อหาและรูปแบบการสร้างที่แปลกใหม่หลากหลายยิ่งขึ้นนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 ที่มีกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ อย่างเช่น นนทรีย์ นิมิตบุตร, เปนเอก รัตนเรือง และอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล เริ่มสร้างสรรค์ภาพยนตร์ไทยจนทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยตื่นตัวและเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติมากยิ่งขึ้น แม้ภาพยนตร์ไทยจะมีพัฒนาการก้าวหน้าขึ้นในหลายด้าน แต่ในด้านเนื้อหา ผู้สร้างส่วนใหญ่กลับพยายาม "หลีกเลี่ยง" เนื้อเรื่องที่อาจส่งผลกระทบต่อสังคมโดยเฉพาะประเด็นเรื่องการเมือง เพศ และชาติพันธุ์ อันเนื่องมากจากความหวั่นเกรงการกำกับควบคุมโดยรัฐผ่านกฎหมายเซ็นเซอร์ที่มีอำนาจสั่งตัดเนื้อหาไปจนถึงคำสั่งห้ามฉายอันอาจส่งผลกระทบโดยตรงต่อบริบทเศรษฐกิจของธุรกิจภาพยนตร์ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า "รัฐ" หรือ "ชนชั้นปกครอง" ยังคงเป็นสถาบันทางสังคมผู้มี

อำนาจและบทบาทสำคัญที่สามารถ “กำหนดรูปแบบและเนื้อหาของสื่อมวลชน” ได้ตามบรรทัดฐานที่รัฐวางไว้

แม้ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจะเป็นการบ่งบอกถึงอำนาจของ “ชนชั้นปกครอง” ตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อที่เชื่อว่า บริบททางด้านการเมืองเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่มีส่วนกำหนดรูปแบบการทำงานและเนื้อหาของสื่อมวลชน ดังนั้นภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นสื่อมวลชนประเภทหนึ่งย่อมอาจได้รับผลกระทบจากบริบททางด้านการเมืองเช่นกัน (Wasko, 2004) ทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์โดยเฉพาะภาพยนตร์กระแสหลักไม่มีอิสระหรือแสดงความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างเต็มที่ แต่เมื่อภาพยนตร์นอกกระแสเริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นตั้งแต่ พ.ศ.2540 จนกล่าวได้ว่าเป็นยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์นอกกระแส (ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, 2546) นับเป็นทางเลือกใหม่อันสำคัญที่ทำให้ผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์ใช้เป็นแนวทางในการสร้างภาพยนตร์ที่ตนต้องการได้อย่างอิสระมากยิ่งขึ้น และเป็นการเพิ่มช่องทางให้ผู้กำกับภาพยนตร์สามารถสร้างสรรค์รูปแบบและเนื้อหาได้หลากหลายมากกว่าภาพยนตร์กระแสหลัก แต่เมื่อพิจารณาจากสภาพบริบทสังคมไทยและวงการภาพยนตร์ไทยแล้วจะพบว่า ภาพยนตร์ไทยยังคงไม่สามารถสร้างสรรค์เนื้อหาและรูปแบบที่มีอิสระทางความคิดได้อย่างเต็มที่ เนื่องจากสื่อทุกประเภทในประเทศไทยรวมทั้งสื่อภาพยนตร์ยังคงถูก “ควบคุมโดยรัฐ” ผ่านทางกฎหมาย รวมทั้งภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ* ที่ได้รับผลกระทบโดยตรงจากคำสั่งของรัฐห้ามมิให้เผยแพร่ในประเทศไทย ซึ่งมีความสอดคล้องกับงานวิจัยของฉัฐดนัย คำโต (2558) เรื่องการจัดการของผู้ผลิตภาพยนตร์เมื่อภาพยนตร์ถูกห้ามเผยแพร่ในประเทศไทย ที่พบว่า “แรงกดดันทางการเมืองและสังคม” (Social and Political Pressure) ผ่านทางกฎหมายข้อบังคับของรัฐเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลทำให้ภาพยนตร์ถูกห้ามเผยแพร่

ในอดีตที่ผ่านมา เคยมีตัวแทนจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์พยายามหาหนทางแก้ไขกฎหมายระบบเซ็นเซอร์ไปสู่ระบบจัดเรทติ้ง แต่จากกรณีที่มีคำสั่งจากรัฐให้ตัดบางฉากใน *แสงศตวรรษ* อาจถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการ “ต่อสู้กับระบบของชนชั้นปกครอง” โดยมีอภิชาติพงศ์เป็นผู้เคลื่อนไหวคนสำคัญให้ภาครัฐปรับปรุงพระราชบัญญัติภาพยนตร์ที่ถูกตราขึ้นนับตั้งแต่ พ.ศ.2473 เขาเป็นหนึ่งในผู้ผลักดันทำให้เกิด “เครือข่ายรณรงค์เพื่อเสรีภาพของภาพยนตร์” หรือ Free Thai Cinema Movement ซึ่งอภิชาติพงศ์แสดงจุดยืนในการเรียกร้องครั้งนี้ว่าไม่ได้ทำเพื่อให้กลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ได้รับ “อิสรภาพ” ในการนำเสนอเท่านั้น แต่ยังต้องการให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงสิทธิในการเลือกรับชมภาพยนตร์ รวมทั้งเพื่อผลักดันไปสู่การแก้ไขกฎหมายจากระบบเซ็นเซอร์ไปสู่ระบบจัดเรตติ้ง (ไบโคสโคป, มิถุนายน 2553) โดยอภิชาติพงศ์ในฐานะตัวแทนเครือข่ายเสนอข้อเรียกร้องถึงภาครัฐว่า ควรมีการยกเลิกระบบการเซ็นเซอร์แบบเดิม แต่ควรเปลี่ยนใหม่โดยใช้

องค์กรอิสระด้านภาพยนตร์ เช่น สมาคมวิชาชีพ หรือสภาภาพยนตร์ดูแลให้คำแนะนำกันเองแทน (ประชาไท, มิถุนายน 2556)

ภายหลังต่อสู้ขัดขืนกับอำนาจรัฐอย่างยาวนาน ในที่สุดอภิชาติพงศ์ยอมยื่นอุธรณ์ต่อกองเซ็นเซอร์ อันนำไปสู่การถูกสั่งตัดเพิ่มอีกสองฉาก จนกระทั่งเขาตัดสินใจนำ *แสงศตวรรษ* เข้าฉายในโรงโดยแลกกับการทำจอมืดที่โดนเซ็นเซอร์ และมอบรายได้จากการฉายให้มูลนิธิหนังไทยทั้งหมด (ไบโคสโคป, มิถุนายน 2553)

> *"ผมตัดสินใจยอมให้ฉายเพราะต้องการจะส่งสารบางอย่างไปสู่ผู้ชม..เทปดำที่ไม่มีเสียง แสดงให้เห็นว่าพวกเราถูกทำให้มืดบอดโดยอำนาจได้อย่างไร"*
> (ประชาไท, มีนาคม 2551)

แม้จะเสมือนเป็นการยอมทำตามคำสั่งรัฐ แต่นับเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาการจำกัดสิทธิเสรีการแสดงออกผ่านสื่อภาพยนตร์ ระหว่าง “กลุ่มชนชั้นผู้สร้างภาพยนตร์ที่ต้องการอิสรภาพในการสร้างสรรค์” กับ “กลุ่มชนชั้นปกครองผู้มีกฎหมายไว้คอยควบคุมสังคม” ซึ่งในท้ายที่สุดอภิชาติพงศ์และเครือข่ายผู้สนับสนุนสามารถผลักดันพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ. 2551 เพื่อนำมาใช้แทนกฎหมายการเซ็นเซอร์ที่เคยควบคุมและจำกัดสิทธิเสรีภาพของผู้สร้างภาพยนตร์มายาวนานนับตั้งแต่ก่อนประเทศไทยเริ่มมีการปกครองด้วยระบอบประชาธิปไตยได้เป็นผลสำเร็จ

นอกจากอภิชาติพงศ์จะมีบทบาทต่อวงการภาพยนตร์ทั้งด้านผลงานการกำกับภาพยนตร์และด้านการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องสิทธิเสรีภาพให้แก่ผู้สร้างภาพยนตร์ไทย ทัศนะความคิดความเห็นของเขาที่มีต่อเรื่องอื่นๆ โดยเฉพาะความคิดเห็นส่วนตัวประเด็น “การเมือง” ก็ได้รับความสนใจจากสื่อต่างๆ ทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ เนื่องจากผลงานภาพยนตร์แต่ละเรื่องอภิชาติพงศ์มักจะซุกซ่อนประเด็นทางการเมืองในแง่มุมต่างๆ ไว้จนเกิดข้อถกเถียงวิพากษ์วิจารณ์ภายหลังภาพยนตร์ออกฉาย และด้วยสถานการณ์ทางการเมืองในประเทศไทย พ.ศ.2553 อันเป็นห้วงเวลาที่บริบทการเมืองในประเทศไทยตกอยู่ในสภาวการณ์ตึงเครียดมีการชุมนุมประท้วงและก่อเหตุการณ์ความรุนแรงบนท้องถนนทั่วประเทศ เป็นช่วงเวลาเดียวกันที่อภิชาติพงศ์กำลังเตรียมตัวเพื่อนำภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* (2553) เข้าร่วมประกวดเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ อภิชาติพงศ์เคยให้สัมภาษณ์หนังสือพิมพ์นิวยอร์ก ไทม์ส เมื่อวันที่ 22พฤษภาคม 2553 ว่าเขาเกือบไม่ได้มาร่วมงานเทศกาลหนังเมืองคานส์ เพราะช่วงนั้นเกิดเหตุการณ์วุ่นวายในกรุงเทพฯ มีการชุมนุมประท้วง “เผาเมือง” ตามสถานที่ต่างๆ จนรัฐบาลต้องประกาศกฎเคอร์ฟิว ต้องขับรถตระเวนไปยังสถานทูตของประเทศยุโรปหลายแห่งในกรุงเทพฯ เพื่อขอวีซ่า แต่สถานทูตต่างปิดและต้องนอนค้างที่สนามบิน ก่อนเดินทางมาร่วมเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ได้สำเร็จ *“นั่นคือการผจญภัยกว่า*

จะได้มาที่นี่" (มติชน, พฤษภาคม 2553) และเมื่ออภิชาติพงศ์เดินทางมาถึงประเทศฝรั่งเศสช่วงระหว่างอยู่ในเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์เขายังคงแสดงทัศนะกับสำนักข่าวเอเอฟพีเกี่ยวกับกฎหมายที่ควบคุมสิทธิเสรีภาพภาพยนตร์ในประเทศไทยที่ส่งผลกระทบต่อภาพยนตร์เรื่องที่ตนส่งเข้าร่วมเทศกาลว่า

> *"ลุงบุญมีเปรียบเหมือนภาพยนตร์ที่กำลังใกล้ตาย หรือตายไปแล้ว แต่คุณไม่สามารถตำหนิผู้สร้างหนังไทยพวกเขาไม่สามารถทำอะไรได้เลย เพราะกฎหมายเซ็นเซอร์เหล่านี้ พวกเราไม่สามารถทำหนังเกี่ยวกับสถานการณ์รุนแรงในปัจจุบัน เนื่องจากกฎหมายห้ามการกระทำใดๆ ที่เป็นอันตรายต่อความมั่นคงของชาติ ไม่ว่าอะไรก็ถูกโยนไปที่กฎหมายนั่น...ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีความรุนแรงถูกควบคุมโดยกลุ่มผู้มีอิทธิพล"* (saisawankhayanying.com, 26 พฤษภาคม 2553)

การส่งภาพยนตร์เข้าร่วมประกวดเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ครั้งนี้ของอภิชาติพงศ์สื่อต่างประเทศให้ความสนใจ *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ในประเด็นความเชื่อมโยงกับสถานการณ์การเมืองในประเทศไทยเป็นอย่างมาก อย่างเช่น ผู้สื่อข่าวจากนิวยอร์ก ไทม์ส (22พฤษภาคม 2553) ที่ตั้งคำถามว่า *ลุงบุญมีระลึกชาติ* มีการกล่าวถึงการเมืองอย่างชัดเจนมากขึ้นหรือไม่ ซึ่งอภิชาติพงศ์ตอบว่า สถานการณ์ประเทศไทยช่วง 2-3 ปีที่ผ่านมา เป็นไปไม่ได้เลยที่จะปฏิเสธสถานการณ์ทางการเมือง แม้ตนยังคงสร้างภาพยนตร์ที่เป็นงานส่วนตัว เป็นความคิดเห็นส่วนตัวของตน แต่สถานการณ์การเมืองยังคงเข้ามายุ่งเกี่ยวในชีวิต ดังนั้นตนจึงต้องพูดถึงการเมืองโดยธรรมชาติ และยิ่งเมื่อกฎหมายเซ็นเซอร์ระบุว่า ภาพยนตร์ห้ามแตะต้องประเด็นทางการเมือง ยิ่งเป็นการกระตุ้นให้ตนหาช่องทางทำอะไรสักอย่างเพื่อแสดงออกทางการเมือง

ขณะที่สถานการณ์ทางการเมืองในประเทศไทยอยู่ในสภาวะตึงเครียด *ลุงบุญมีระลึกชาติ* สามารถสร้างประวัติศาสตร์เป็นหนังไทยเรื่องแรกที่คว้ารางวัล "ปาล์มทองคำ" รางวัลสูงสุดจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเมืองคานส์ได้เป็นผลสำเร็จ อภิชาติพงศ์ให้สัมภาษณ์ภายหลังการรับรางวัลเชื่อมโยงถึงเหตุการณ์ทางการเมืองในประเทศไทยว่า

> *"ตอนนี้ประเทศไทยจำเป็นต้องมีความหวังในทางอื่น เพราะเราต่างหดหู่กับการปะทะกันของความแตกต่างทางอุดมการณ์ที่กำลังเกิดขึ้น ผมก็หวังว่าข่าวที่ประเทศไทยชนะรางวัลด้านศิลปะวัฒนธรรมที่นี่จะเป็นเสมือนน้ำเย็นที่ช่วยบรรเทาความร้อนแรงสถานการณ์ให้เบาลงบ้าง"* (saisawankhayanying.com, 26 พฤษภาคม 2553)

แม้อภิชาติพงศ์จะหวังให้รัฐบาลไทยมองเห็นถึงความสำเร็จครั้งนี้ แต่เขากล่าวว่า *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ไม่ใช่ภาพยนตร์การเมืองและไม่ได้อ้างอิงอยู่กับสถานการณ์การเมืองไทยในยุคปัจจุบันโดยตรง เพราะถึงจะมีความพยายามเชื่อมโยงภาพยนตร์เรื่องนี้เข้ากับบริบทการเมืองไทยในปัจจุบัน แต่เขาต้องการจะพูดถึงประเด็นที่มีความเป็นสากลอย่างเรื่องการกดขี่และการจำกัดเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็น เช่น ระบบเซ็นเซอร์ หรือข้อห้ามต่างๆ ในการสร้างภาพยนตร์มากกว่า (เดอะ การ์เดี้ยน, 2553)

อภิชาติพงศ์มองบริบทการเมืองในประเทศไทยว่าเป็น “วงจรของการรักษาสมดุลทางอำนาจ” แต่ปัญหาที่เกิดคือคนส่วนใหญ่ไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของอำนาจนั้นไม่ว่าจะเป็นอำนาจจากสถาบันเมืองการปกครองหรืออำนาจจากสถาบันผู้ออกกฎระเบียบต่างๆ ดังนั้นจึงควรมีการจัดการกับอำนาจระหว่างสถาบันต่างๆ เหล่านั้นใหม่ เพราะมิเช่นนั้นประเทศไทยอาจล่มสลายเสมือนเรือที่กำลังจะล่ม *“ผมว่าตอนนี้ประเทศไทยเหมือนเรือที่ดูดีมีความสะดวกสบาย มีคนตรีและอาหารอร่อยๆ แต่เรือกำลังจมโดยที่เราไม่รู้ตัว”* (THE ISAAN RECORD, พฤษภาคม 2558)

การแสดงความคิดเห็นส่วนตัวเกี่ยวกับประเด็นการเมืองของอภิชาติพงศ์เริ่มเป็นที่กล่าวถึงนับตั้งแต่การให้สัมภาษณ์ระหว่างการร่วมงานเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ที่ประเทศฝรั่งเศส พ.ศ.2553 ซึ่งขณะนั้นสถานการณ์ทางการเมืองไทยอยู่ในสภาวะตึงเครียด กลุ่มแนวร่วมประชาธิปไตยต่อต้านเผด็จการแห่งชาติ หรือ นปช. ออกมาชุมนุมบนท้องถนนกดดันให้นายอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะ ออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรีแต่ไม่ประสบผลสำเร็จ จนในเดือนพฤษภาคม คม พ.ศ.2553 มีการสลายการชุมนุมที่แยกราชประสงค์และลุกลามก่อให้เกิดความเสียหายทั่วประเทศ ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่อภิชาติพงศ์ได้รับรางวัลปาล์มทองคำ จากงานเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ครั้งที่ 63 จากภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ที่แม้จะช่วยสร้างชื่อเสียงให้กับประเทศไทย แต่ความสำเร็จจากภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวกลับถูกเชื่อมโยงเข้ากับสถานการณ์การเมืองจนอภิชาติพงศ์ต้องให้สัมภาษณ์ว่า *“แม้การสร้างภาพยนตร์จะเป็นการแสดงความคิดเห็นส่วนตัว แต่เมื่อสถานการณ์การเมืองยังคงมีส่วนเกี่ยวข้องในชีวิต ดังนั้นภาพยนตร์จึงต้องกล่าวถึงการเมืองโดยธรรมชาติ”* และเมื่อรัฐใช้ช่องทางกฎหมายควบคุมสื่อภาพยนตร์ห้ามมิให้มีเนื้อหาพาดพิงประเด็นทางการเมืองและสถาบัน ยิ่งเป็นการกระตุ้นให้หาช่องทางทำอะไรสักอย่างเพื่อแสดงออกทางการเมือง การแสดงความคิดเห็นดังกล่าวเมื่อนำมาพิจารณาร่วมกับแนวคิดการสร้างภาพยนตร์นอกกระแสในประเด็นความมีอิสระทางความคิดและอุดมการณ์ (อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 2558) ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์นอกกระแสมีเนื้อหาและรูปแบบการสร้างที่แตกต่างหลากหลายมากกว่าภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป แต่แม้อภิชาติพงศ์จะเลือกสร้างผลงานในรูปแบบภาพยนตร์นอกกระแสที่มีความเป็นอิสระจากการถูกควบคุมโดยกลุ่มนายทุน

บริษัทสร้างภาพยนตร์ขนาดใหญ่ในปัจจัยด้านเศรษฐกิจ แต่อภิชาติพงศ์ยังคงถูกควบคุม (control) และกำกับดูแล (regulation) ความเป็นอิสระทางความคิดจาก “รัฐ” หรือชนชั้นปกครองผ่านช่องทางกฎหมายมานับตั้งแต่ “กฎหมายเซ็นเซอร์” พระราชบัญญัติควบคุมภาพยนตร์ พ.ศ.2473 จนกระทั่งมีการเปลี่ยนแปลงเป็น “ระบบจัดเรตติ้ง” พระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดีทัศน์ พ.ศ.2551 ซึ่งอภิชาติพงศ์มีส่วนในการผลักดันกฎหมายดังกล่าวนับตั้งแต่กรณีปัญหาการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ*

แม้บริบทวงการภาพยนตร์ไทยจะมีการเปลี่ยนแปลงสำคัญหลายประการนับตั้งแต่ พ.ศ.2540 ทั้งคุณภาพการสร้างภาพยนตร์ ช่องทางเผยแพร่จากโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ไปสู่โรงภาพยนตร์มัลติเพล็กซ์ การเปลี่ยนผ่านจากภาพยนตร์ระบบฟิล์มสู่ระบบดิจิทัล รวมทั้งกฎหมายที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ที่แม้จะมีการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย แต่ภาพยนตร์ไทยยังคงถูกควบคุมอย่างเข้มงวดจากภาครัฐ โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาพาดพิงประเด็นทางการเมือง เพราะนับตั้งแต่ พ.ศ.2551 ที่มีการเริ่มใช้พระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดีทัศน์กลับมีภาพยนตร์ที่ถูกรัฐออกคำสั่งห้ามเผยแพร่ในประเทศมากยิ่งกว่าสมัยการใช้พระราชบัญญัติฉบับเดิม พ.ศ.2473 (*ทองปาน,*2519, *คนกราบหมา,*2540 และ *แสงศตวรรษ,*2549) โดยมีภาพยนตร์ที่ถูกสั่งห้ามฉาย 4 เรื่อง ประกอบด้วย *Insects in the Backyard* (2553), *เช็คสเปียร์ต้องตาย* (2555), *ฟ้าต่ำแผ่นดินสูง* (2556) และ *อาปัติ* (2558) (ฉัฐดนัย คำโต, 2558) แสดงให้เห็นถึงอำนาจของรัฐผู้เป็นชนชั้นปกครองตามแนวคิดเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อที่เชื่อว่าปัจจัยด้านการเมืองมีบทบาทสำคัญที่มีส่วนกำหนดเนื้อหาและรูปแบบการทำงานของสื่อมวลชน ดังนั้นภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นสื่อมวลชนประเภทหนึ่งย่อมอาจได้รับผลกระทบจากบริบททางด้านการเมืองเช่นกัน (Wasko, 2004)

จากการศึกษางานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยด้านการเมืองกับภาพยนตร์ไทยของสมชาย ศรีรักษ์ (2548) เรื่องภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ.2510-2525 งานวิจัยพบว่าบริบทการประเทศไทยมีความสัมพันธ์กับภาพยนตร์ไทยในมิติด้านการกำกับดูแลและควบคุมผ่านช่องทางกฎหมาย โดยมีบทบาทสำคัญนับตั้งแต่ทศวรรษ 2510 ที่บริบทการเมืองไทยถูกเรียกว่า “ลัทธิการปกครองแบบจอมพลสฤษดิ์” (สมชาย ศรีรักษ์, 2548) ส่งผลให้บรรยากาศทางการเมืองในทศวรรษนี้ไม่เอื้อต่อการแสดงความคิดเห็นผ่านสื่อ ส่งผลกระทบต่อสื่อมวลชนประเภทต่างๆ รวมทั้งสื่อภาพยนตร์ไทย รัฐใช้เครื่องมือสำคัญในการควบคุมภาพยนตร์ไทยในยุคนั้นคือพระราชบัญญัติการควบคุมการฉายภาพยนตร์ พ.ศ. 2473 ที่มีเนื้อหาสำคัญคือ การตรวจสอบภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาไม่เหมาะสม ซึ่งกฎหมายฉบับนี้มีบทบาทอย่างมากในช่วงทศวรรษ 2500 รัฐบาลเข้มงวดการนำเสนอเนื้อหาที่ขัดแย้งกับรัฐบาล ภาพยนตร์ไทยจึงถูกตรวจสอบและควบคุมอย่างใกล้ชิด ส่งผลทำให้ภาพยนตร์ไทยมีการสร้างเพียงไม่กี่แนวหรือมีลักษณะที่เป็นแนวทางเดียวกัน อย่างไรก็

ตามเมื่อบริบทการเมืองไทยกลับมาเข้มข้นอีกครั้งจากการเคลื่อนไหวโดยกลุ่มนักศึกษาใน พ.ศ.2516 ได้ส่งผลกระทบต่อภาพยนตร์ในด้านลักษณะเนื้อหาที่ทำให้มีแนวภาพยนตร์เพิ่มขึ้นได้แก่ “ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม” (สมชาย ศรีรักษ์, 2548) ที่เปลี่ยนจากลักษณะพาฝัน ให้มีความจริงจังมากขึ้น แต่เมื่อเกิดเหตุการณ์สำคัญทางการเมืองในวันที่ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 และเหตุการณ์วันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 ส่งผลให้ภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมบางเรื่องที่มีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์การเมืองในยุคสมัยนั้นได้แก่เรื่อง *ประชาชนนอก* (2524) และ *ทองปาน* (2519) ถูกภาครัฐสั่งห้ามเผยแพร่สู่สาธารณชนภายใต้กฎหมายควบคุมภาพยนตร์ พ.ศ.2473 (มโน วนเวฬุสิต, 2554)

งานวิจัยอีกชิ้นของมโน วนเวฬุสิต (2554) เรื่องการวิเคราะห์ประเด็นการเมืองในภาพยนตร์ไทยร่วมสมัย ที่ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างบริบทการเมืองกับภาพยนตร์ไทยร่วมสมัยที่ออกฉายระหว่าง พ.ศ.2544-2553 ผลการวิจัยพบว่า ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับบริบทการเมืองจำนวน 14 เรื่อง มักใช้เหตุการณ์ทางการเมืองเป็นฉากหลัง มีการสื่อสารผ่านการสร้างตัวละครและสัญลักษณ์ โดยประเด็นการเมืองไทยร่วมสมัยที่ภาพยนตร์มักหยิบยกมาถ่ายทอดได้แก่ ความขัดแย้งทางอุดมการณ์การเมือง ความสัมพันธ์ระหว่างสถาบันกองทัพกับการเมืองไทย อำนาจทางการเมืองและผลกระทบจากนโยบายของรัฐ อย่างไรก็ตามแม้จะมีการสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเมืองเพิ่มขึ้นนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 รวมทั้งมีการแก้ไขกฎหมายฉบับเก่าเป็นพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดีทัศน์ พ.ศ.2551 ที่น่าจะส่งผลทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยสามารถนำเสนอความคิดและอุดมการณ์ด้านการเมืองได้อย่างอิสระมากขึ้น แต่กลายเป็นว่ารัฐยังคงกำกับดูแลควบคุมภาพยนตร์โดยเฉพาะ “เนื้อหา” อย่างเข้มงวดเช่นเดิม พิจารณาได้จากจำนวนภาพยนตร์ที่รัฐมีคำสั่งห้ามฉายจากกฎหมายฉบับใหม่จำนวน 4 เรื่อง โดย 2 จาก 4 เรื่อง มีเนื้อหากล่าวถึงประเด็นทางการเมืองและสถาบัน ประกอบด้วย *เช็คสเปียร์ต้องตาย* (2555) และ *ฟ้าต่ำแผ่นดินสูง* (2556) (ฉัฐดนัย คำโต, 2558)

งานวิจัยเหล่านี้ นอกจากจะแสดงให้ทราบว่าปัจจัยด้านการเมืองมีความสัมพันธ์ที่ส่งผลกระทบต่อภาพยนตร์ไทยมาอย่างยาวนาน เป็นบริบททางสังคมอันสำคัญประการหนึ่งที่มีส่วนกำหนดให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยในแต่ละยุคสมัย (กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, 2552) แม้ว่าภาพยนตร์ไทยจะมีพัฒนาการด้านต่างๆ มากยิ่งขึ้นนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 แต่ยังมีผู้สร้างภาพยนตร์จำนวนหนึ่งที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองผ่านเนื้อหาและรูปแบบการสร้างทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยเฉพาะผ่านทางภาพยนตร์นอกกระแสที่มีอิสระในการนำเสนอแนวความคิดและอุดมการณ์มากกว่าภาพยนตร์กระแสหลัก รวมทั้งภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ที่มีความเกี่ยวข้องกับปัจจัยด้านการเมืองมานับตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ* ที่ถูกรัฐมีคำสั่งห้ามเผยแพร่จนกระทั่งมาถึงภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ที่มีการนำเอาประเด็นทางการเมืองมาเชื่อมโยงเข้ากับเนื้อหาในภาพยนตร์ ซึ่งในฐานะที่เป็น“ผู้กำกับภาพยนตร์และศิลปิน” ซึ่งเป็นอาชีพ

ที่ต้องมี “การแสดงออกทางความคิดและผลงานอย่างอิสระ” แต่ด้วยปัจจัยด้านการเมืองและกฎระเบียบที่คอยสอดส่องควบคุมอย่างเข้มข้นจากรัฐทำให้อภิชาติพงศ์เคยคิดว่า *“ไม่สามารถเรียกตัวเองว่าเป็นศิลปินจริงๆ ได้”*

แม้ปัจจัยด้านการเมืองจะส่งผลกระทบต่อชีวิตและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์จนไม่สามารถแสดงความคิดและอุดมการณ์ผ่านเนื้อหาในภาพยนตร์ได้อย่างเต็มที่ แต่ในอีกแง่มุมหนึ่ง “การกดทับ” ความคิดเห็นและการแสดงออกอย่างอิสระจากรัฐผู้เป็นชนชั้นปกครองกลับเป็น “แรงผลักดัน” อันสำคัญที่ช่วยกระตุ้นอภิชาติพงศ์ให้มีความคิดสร้างสรรค์และมีความมุ่งมั่นที่จะต่อสู้ขัดขืนทางอุดมการณ์เพื่อการสร้างภาพยนตร์ได้อย่างมี “อิสระ” ต่อไปเช่นกัน ดังที่อภิชาติพงศ์เคยกล่าวไว้ว่า *“สำหรับผมการอยู่ในประเทศนี้มันแสดงถึงความที่เราไม่มีอำนาจ แต่ในขณะเดียวกันแรงผลักดันในเชิงลบแบบนี้ก็เป็นสิ่งที่ทำให้ผมอยากทำงาน ผมเองก็ไม่รู้นะว่าถ้าผมอยู่ประเทศอื่น ผมจะผลิตผลงานออกมาได้ขนาดนี้ไหม”* (THE ISAAN RECORD, พฤษภาคม 2558)

สรุป อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล กับความสัมพันธ์ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านเทคโนโลยี

ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ

ชีวิตวัยเด็กของอภิชาติพงศ์แม้จะอาศัยอยู่ต่างจังหวัด แต่ด้วยสถานภาพชนชั้นกลางที่มีสถานภาพทางเศรษฐกิจมั่นคงมีส่วนทำให้อภิชาติพงศ์มีโอกาสได้รับชมภาพยนตร์เรื่องต่างๆ ในโรงภาพยนตร์เป็นประจำที่จังหวัดขอนแก่นจนทำให้เกิดความชื่นชอบภาพยนตร์ รวมทั้งทำให้มีโอกาสไปศึกษาต่อระดับปริญญาโทด้านภาพยนตร์ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ทำให้อภิชาติพงศ์ใช้ชีวิตช่วงอยู่ในต่างประเทศเก็บเกี่ยว “บ่มเพาะ” ความรู้ด้านภาพยนตร์อย่างลึกซึ้งทั้งจากสถาบันการศึกษาศาสตร์ภาพยนตร์โดยตรง การทำงานพิเศษเกี่ยวกับภาพยนตร์ รวมทั้งการมีโอกาสได้ชมภาพยนตร์หาดูยากหลากหลายรูปแบบเป็นจำนวนมากที่ไม่สามารถรับชมได้หากอยู่ประเทศไทย

ในระหว่างศึกษาที่ต่างประเทศ อภิชาติพงศ์สร้างภาพยนตร์เรื่องแรกในชีวิตที่ช่วยทำให้เขาเรียนรู้ถึงวิธีการ “ลงทุนด้วยตนเอง” และ “หาทุนสร้างด้วยตนเอง” โดยได้รับการสนับสนุนจากแหล่งทุนทั้งภายในประเทศและภายนอกประเทศ ซึ่งการลุงทุนและลงมือสร้างภาพยนตร์ด้วยตนเองจนสามารถคว้ารางวัลจากเทศกาลประกวดภาพยนตร์ของต่างประเทศ ช่วยทำให้ชื่อของอภิชาติพงศ์เริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นในวงการภาพยนตร์ระดับนานาชาติในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่จากประเทศไทย

รูปแบบการสร้างภาพยนตร์ด้วยการลงมือทำเองแทบทุกขั้นตอน รวมทั้งการแสวงหา “แหล่งทุน” ของอภิชาติพงศ์มีความน่าสนใจทั้งใน “ด้านวิธีการหาแหล่งทุน” ที่ส่งผลต่อแนวทางการหาทุนสร้างของภาพยนตร์นอกกระแสไทยในเวลาต่อมา และ “ด้านชนชั้นกลุ่มทุน” โดยในด้านวิธีการหาแหล่งทุนเพื่อนำมาสร้างภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่ในอดีตที่ผ่านมามักจะได้รับทุนสร้างจากค่ายบริษัทภาพยนตร์ขนาดใหญ่หรือระบบสตูดิโอเป็นหลัก แต่อภิชาติพงศ์เลือกใช้วิธีการขอทุนจากองค์กรต่างประเทศด้วยวิธีการส่งตัวอย่างภาพยนตร์ไปให้พิจารณาพร้อมไปกับการขอทุนจากหน่วยงาน องค์กรต่างๆ ในประเทศไทย ขณะที่ด้านชนชั้นกลุ่มทุนจากการศึกษาลักษณะการหาแหล่งทุนเพื่อนำมาสร้างภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ทำให้ทราบว่ากลุ่มทุนอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนย้ายจากกลุ่มนายทุนไปสู่กลุ่ม “ชนชั้นกลาง” ที่มีทุนทางสังคมและทุนทรัพย์มากพอที่จะผลิตมากยิ่งขึ้น แต่ภาพยนตร์ไทยมิได้ตกอยู่ในอำนาจของกลุ่มชนชั้นกลางที่มีทุนทางสังคมและเงินทุนเท่านั้น โดยเฉพาะภาพยนตร์นอกกระแสที่เริ่มเป็นที่รู้จักและถูกสร้างมากขึ้นนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 ด้วยรูปแบบการสร้างที่ใช้ทุนไม่สูงมาก ทำให้เกิดการลงทุนสร้างภาพยนตร์โดยกลุ่มผู้สร้างรายย่อยมีทั้งกลุ่มชนชั้นสูง ชนชั้นกลางที่มีเงินทุน รวมทั้งกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่มีเงินลงทุนน้อย หากแต่มีใจรักภาพยนตร์ โดยที่อภิชาติพงศ์เป็นชนชั้นกลางรุ่นใหม่ที่ใช้วิธีการแสวงหาทุนด้วยตนเองโดยการขอการสนับสนุนจากองค์กรต่างๆ ทั้งภายในและภายนอกประเทศแทนการขอจากนายทุนหรือบริษัทสร้างภาพยนตร์ไทยขนาดใหญ่

นอกจากลักษณะการสร้างภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์จะมีความน่าสนใจทั้งในด้านวิธีการหาแหล่งทุนและสถานภาพทางชนชั้นนของกลุ่มทุนผู้สร้างภาพยนตร์แล้ว ยังมีความน่าสนใจในด้านแนวคิดการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผ่านเทศกาลภาพยนตร์ของต่างประเทศ เพราะนอกจากภาพยนตร์ส่วนใหญ่ของอภิชาติพงศ์จะประสบความสำเร็จทางด้านรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์ในประเทศต่างๆ จนสร้างชื่อเสียงให้แก่เขาในระดับสากลแล้ว ยังทำให้อภิชาติพงศ์ได้เรียนรู้กระบวนการ “ขาย” หรือการจัดจำหน่ายภาพยนตร์นอกกระแสอีกช่องทางหนึ่งว่า การนำภาพยนตร์เข้าไปฉายในเทศกาลภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียง นับเป็นการนำภาพยนตร์เข้าสู่ “วงจรการตลาด” ของภาพยนตร์นอกกระแสซึ่งเป็นตลาดภาพยนตร์ที่มีขนาดใหญ่ มีผู้ชมกลุ่มเป้าหมายที่หลากหลายและมีจำนวนมากกว่าตลาดและกลุ่มผู้ชมในประเทศ ซึ่งแนวคิดการเผยแพร่และจัดจำหน่ายผ่านเทศกาลภาพยนตร์ของต่างประเทศที่มีอภิชาติพงศ์ได้เริ่มต้นไว้นับตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2540 น่าจะส่วนส่งผลต่อแนวทางการเผยแพร่และจัดจำหน่ายทั้งรูปแบบภาพยนตร์ไทยกระแสหลักและภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่เริ่มส่งออกไปยังตลาดต่างประเทศและเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติมากยิ่งขึ้นในเวลาต่อมาจนเป็นรูปแบบว่าหากต้องการให้ภาพยนตร์ประสบความสำเร็จด้านกระแสและรายได้ ควรส่ง

เข้าฉายหรือประกวดในเทศกาลภาพยนตร์ในต่างประเทศก่อน เมื่อผ่านเวทีการฉายหรือได้รับรางวัลมาแล้วจะทำให้ง่ายขึ้นต่อการเผยแพร่และจัดจำหน่ายในช่องทางอื่นๆ

จากภูมิหลังของอภิชาติพงศ์ยังทำให้ทราบว่าเขามีส่วนเกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสที่มีความสัมพันธ์กับปัจจัยด้านเศรษฐกิจธุรกิจภาพยนตร์มาอย่างยาวนาน ซึ่งอาจจะก่อเกิดจากการได้รับความช่วยเหลือจากมิตรสหายทั้งชาวไทยและต่างชาติตั้งแต่สมัยสร้างภาพยนตร์เรื่องแรก ส่งผลให้อภิชาติพงศ์ตั้งบริษัทภาพยนตร์ขึ้นมาเพื่อให้โอกาสและสนับสนุนผลงานภาพยนตร์ทดลองจากผู้สร้างอิสระรุ่นใหม่ รวมทั้งเพื่อช่วยจัดจำหน่ายและบริหารด้านลิขสิทธิ์ภาพยนตร์นอกกระแสของไทยและประเทศในภูมิภาคอาเซียน อภิชาติพงศ์จึงมิได้เป็นเพียงผู้เริ่มต้นสร้างชื่อเสียงในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ไทยนอกกระแสเท่านั้น แต่ยังเป็นผู้มีส่วนผลักดัน สนับสนุน และสร้างโอกาสให้แก่ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยนอกกระแสรุ่นต่อมาด้วย

ปัจจัยด้านเทคโนโลยีและโลกาภิวัตน์

“กิจกรรมภายในครอบครัว” จากการชมภาพยนตร์ร่วมกันระหว่าง พ่อ แม่ ลูก นับเป็นประสบการณ์ในอดีตอันสำคัญที่ส่งผลต่อความรู้สึกชื่นชอบภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ นอกจากนี้การแพร่กระจายของโรงภาพยนตร์ที่ขยายตัวไปตามภูมิภาคต่างๆ ในประเทศไทย ยังมีส่วนช่วยทำให้อภิชาติพงศ์รับชมภาพยนตร์อย่างต่อเนื่องแม้จะอาศัยอยู่ในต่างจังหวัด รวมทั้งการมีโอกาสได้รับชมทั้งภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์ต่างประเทศจากฮอลลีวูดที่อยู่ในช่วงยุคการปฏิวัติการสร้างภาพยนตร์ด้วยความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการถ่ายทำด้วยเทคนิคพิเศษด้านภาพ นับตั้งแต่ทศวรรษ 1980 ที่มีส่วนทำให้อภิชาติพงศ์มีความชื่นชอบภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น

นอกเหนือจากการรับชมภาพยนตร์ในโรงภาพยนตร์แล้ว ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่ออีกประเภทที่ส่งผลต่อชีวิตของอภิชาติพงศ์คือ การรับชมภาพยนตร์อันหลากหลายจาก “เครื่องเล่นม้วนวีดีโอเทป” ช่วงเวลาที่อภิชาติพงศ์เป็นนักศึกษาในประเทศไทยจนกระทั่งไปศึกษาต่อที่ประเทศสหรัฐอเมริการะหว่าง พ.ศ.2536–2540 ภาพยนตร์ไทยกำลังอยู่ในสภาวะซบเซา ซึ่งนอกจากจะมาจากปัจจัยภายในของภาพยนตร์ไทยที่ขาดความหลากหลายทั้งทางด้านเนื้อหาและคุณภาพ ปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ส่งผลกระทบอย่างยิ่งต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลาดังกล่าวคือ กระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อประเภทความบันเทิงที่พัฒนาก้าวหน้าจนเพิ่มช่องทางให้กับผู้คนมากขึ้นได้แก่ สื่อโทรทัศน์ และสื่อวีดีโอเทป เมื่อสื่อดังกล่าวมีราคาถูกลงรวมทั้งสาธารณูปโภคค่าไฟฟ้าครอบคลุมทั่วถึง ทำให้คนให้ความสนใจไปโรงภาพยนตร์น้อยลงและหันมาชมภาพยนตร์ภายในบ้านจากเครื่องเล่นวีดีโอเทปมากขึ้นเนื่องจากมีราคาถูกและรับชมได้ครั้งละหลายคน

อย่างไรก็ตามแม้กระแสโลกาภิวัตน์ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่ออย่างเครื่องเล่นวีดีโอเทป มีส่วนที่ส่งผลกระทบต่ออุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในยุคสมัยนั้นจนทำให้ธุรกิจภาพยนตร์ไทยตกอยู่ในสภาวะถดถอย แต่เป็นที่น่าสนใจว่าว่า “วีดีโอเทป” กลับเป็นความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อที่มีส่วนสำคัญช่วย “บ่มเพาะ” ความรู้ด้านภาพยนตร์นอกกระแสให้กับอภิชาติพงศ์มานับตั้งแต่สมัยเป็นนักศึกษาที่มักจัดกิจกรรมฉายภาพยนตร์หายากให้ผู้สนใจได้ชมกันภายในคณะ ซึ่งกิจกรรมเหล่านี้ทำให้อภิชาติพงศ์ค้นพบภาพยนตร์ชั้นดีและผู้กำกับภาพยนตร์มากมาย จนกระทั่งเมื่อเดินทางไปเรียนต่อด้านภาพยนตร์ที่ต่างประเทศ ยิ่งเพิ่มโอกาสให้อภิชาติพงศ์ได้ชมภาพนตร์หายากจำนวนมากผ่านเครื่องเล่นวีดีโอเทปที่นอกจากจะช่วยเปิดโลกทัศน์ด้านภาพยนตร์แก่ตนเองแล้ว อภิชาติพงศ์ยังให้การช่วยเหลือกลุ่มเพื่อนที่มีอุดมการณ์ด้านภาพยนตร์คล้ายคลึงกันด้วยการทำสำเนาภาพยนตร์หายากส่งกลับมาประเทศไทย นับเป็นการช่วยเปิดประสบการณ์การรับชมภาพยนตร์ที่แปลกใหม่หลากหลายให้แก่กลุ่มคนดูภาพยนตร์นอกกระแสในประเทศไทย

ระหว่างที่อภิชาติพงศ์ศึกษาปริญญาโทด้านภาพยนตร์ที่สหรัฐอเมริกาตั้งแต่ พ.ศ.2536-2539 เป็นช่วงเวลาที่วงการภาพยนตร์ไทยกระแสหลักอยู่ในสภาวะซบเซา แต่ในวงการภาพยนตร์นอกกระแสกำลังอยู่ใน “ยุคการบ่มเพาะและแสวงหารูปแบบ” ในประเทศไทยมีการประกวดหนังสั้นโดยองค์กรต่างๆ จนเริ่มเป็นที่รู้จักและได้รับความสนใจจากกลุ่มคนผู้มีความสนใจภาพยนตร์ที่มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น การมีส่วนร่วมในกิจกรรมเกี่ยวกับเทศกาลภาพยนตร์และการส่งหนังสั้นเข้าร่วมประกวดตามเวทีต่างๆ ของอภิชาติพงศ์ในช่วงเวลาดังกล่าวจึงเป็นทั้งการ “สั่งสมประสบการณ์” การสร้างภาพยนตร์นอกกระแสไปพร้อมกับการ “บ่มเพาะแนวคิด” ในมิติด้านอุดมการณ์ที่แสดงผ่านเนื้อหาและรูปแบบการสร้างที่มีความแปลกใหม่จนน่าจะมีส่วนส่งผลต่อแนวทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในเวลาต่อมา

นอกจากกระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อจะมีความสัมพันธ์กับอภิชาติพงศ์ในด้านการปลูกฝังความรักภาพยนตร์และด้านการบ่มเพาะความรู้ อุดมการณ์เกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแสแล้ว กระแสโลกาภิวัตน์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อยังส่งผลต่อกระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ โดยอภิชาติพงศ์ได้นำความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์มาช่วยทำให้เกิดความสะดวกสบายและรวดเร็วยิ่งขึ้น

บริบทกระแสโลกาภิวัตน์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านสื่อนอกจากจะมีบทบาทต่อการ “บ่มเพาะความรู้และเปิดโลกทัศน์” จนส่งผลต่อแนวความคิด อุดมการณ์ และลักษณะการสร้างภาพยนตร์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแล้ว อภิชาติพงศ์และกลุ่มเพื่อนผู้มีอุดมการณ์ร่วมกันยังนำเอากระแสโลกาภิวัตน์ด้านสื่อสังคมไร้สาย จัดทำเว็บไซต์เกี่ยวกับภาพยนตร์ขึ้นเป็นอีก

ช่องทางการสื่อสารที่สอดคล้องกับบริบทสังคมยุคโลกาภิวัตน์ด้านสื่อ เพื่อให้ผู้สร้างภาพยนตร์นอกกระแสใช้เป็นสื่อกลางในการส่งเสริมการสร้างภาพยนตร์ของคนรุ่นใหม่ รวมทั้งเป็นการสร้างพื้นที่ชุมชนออนไลน์ให้ผู้ที่ชื่นชอบการสร้างภาพยนตร์ได้พบปะแลกเปลี่ยนความรู้ซึ่งกันและกันได้อย่างสะดวกรวดเร็วยิ่งขึ้น

ปัจจัยด้านการเมือง

วงการภาพยนตร์ไทยมีพัฒนาการทั้งทางด้านเนื้อหาและรูปแบบการสร้างที่แปลกใหม่หลากหลายยิ่งขึ้นนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 ที่มีกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่เริ่มสร้างสรรค์ภาพยนตร์ไทยจนทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยตื่นตัวและเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามแม้ภาพยนตร์ไทยจะมีพัฒนาการก้าวหน้าขึ้นในหลายด้าน แต่ในด้านเนื้อหา ผู้สร้างส่วนใหญ่ยังคงหลีกเลี่ยงเนื้อเรื่องที่อาจส่งผลกระทบต่อสังคมอันเนื่องมากจากความหวั่นเกรงอำนาจรัฐ

แต่เมื่อภาพยนตร์นอกกระแสเริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้นตั้งแต่ พ.ศ.2540 จนกล่าวได้ว่าเป็นยุคเฟื่องฟูของภาพยนตร์นอกระแส นับเป็นทางเลือกใหม่อันสำคัญที่ทำให้ผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์ใช้เป็นแนวทางในการสร้างภาพยนตร์ที่ตนต้องการได้อย่างอิสระมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาจากสภาพบริบทสังคมไทยและวงการภาพยนตร์ไทยแล้วจะพบว่า ภาพยนตร์ไทยยังคงไม่สามารถสร้างสรรค์เนื้อหาและรูปแบบที่มีอิสระทางความคิดได้อย่างเต็มที่ เนื่องจากสื่อทุกประเภทในประเทศไทยรวมทั้งสื่อภาพยนตร์ยังคงถูกควบคุมโดยรัฐ รวมทั้งภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ (*แสงศตวรรษ*, 2551) ที่ได้รับผลกระทบโดยตรงจากคำสั่งของรัฐห้ามมิให้เผยแพร่ในประเทศไทย

แต่จากกรณีคำสั่งจากรัฐให้ตัดบางฉากใน *แสงศตวรรษ* อาจถือเป็นจุดเริ่มต้นของการ “ต่อสู้ขัดขืนกับระบบของชนชั้นปกครอง” โดยมีอภิชาติพงศ์เป็นผู้เคลื่อนไหวคนสำคัญให้ภาครัฐปรับปรุง“กฎหมายเซ็นเซอร์” หรือพระราชบัญญัติการควบคุมการฉายภาพยนตร์ที่ถูกตราขึ้นนับตั้งแต่ พ.ศ.2473 รวมทั้งเป็นผู้ผลักดันทำให้เกิด “เครือข่ายรณรงค์เพื่อเสรีภาพของภาพยนตร์” หรือ Free Thai Cinema Movement เพื่อแสดงจุดยืนให้กลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์มีอิสรภาพในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ ให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงสิทธิในการเลือกรับชมภาพยนตร์ รวมทั้งเพื่อผลักดันไปสู่การแก้ไขกฎหมายจากระบบเซ็นเซอร์ไปสู่ระบบจัดเรตติ้ง

ซึ่งการเคลื่อนไหวของอภิชาติพงศ์นับเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาการจำกัดสิทธิเสรีการแสดงออกผ่านสื่อภาพยนตร์ระหว่าง “กลุ่มชนชั้นผู้สร้างภาพยนตร์ที่ต้องการอิสรภาพในการสร้างสรรค์” กับ “กลุ่มชนชั้นปกครองผู้มีกฎหมายไว้คอยควบคุมสังคม” จนท้ายที่สุดอภิชาติพงศ์และเครือข่ายผู้สนับสนุนสามารถผลักดันพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ. 2551

เพื่อนำมาใช้แทนกฎหมายการเซ็นเซอร์ที่เคยควบคุมและจำกัดสิทธิเสรีภาพของผู้สร้างภาพยนตร์มายาวนานเป็นผลสำเร็จ

นอกจากอภิชาติพงศ์จะมีบทบาทต่อวงการภาพยนตร์ทั้งด้านผลงานการกำกับภาพยนตร์และด้านการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องสิทธิเสรีภาพให้แก่ผู้สร้างภาพยนตร์ไทย ทัศนะความคิดความเห็นของเขาที่มีต่อเรื่องอื่น โดยเฉพาะความคิดเห็นส่วนตัวประเด็น “การเมือง” ก็ได้รับความสนใจจากสื่อต่างๆ ทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ เนื่องจากผลงานภาพยนตร์แต่ละเรื่องอภิชาติพงศ์มักจะซุกซ่อนประเด็นทางการเมืองในแง่มุมต่างๆ จนเกิดข้อถกเถียงวิพากษ์วิจารณ์ตามมาภายหลัง อย่างเช่น การนำภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* มาเชื่อมโยงกับสถานการณ์การเมืองในประเทศไทย พ.ศ.2553 ซึ่งขณะนั้นสถานการณ์ทางการเมืองไทยอยู่ในสภาวะตึงเครียด

แม้บริบทวงการภาพยนตร์ไทยจะมีการเปลี่ยนแปลงสำคัญหลายประการนับตั้งแต่ พ.ศ.2540 ทั้งคุณภาพการสร้างภาพยนตร์ ช่องทางเผยแพร่จากโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ไปสู่โรงภาพยนตร์มัลติเพล็กซ์ การเปลี่ยนผ่านจากภาพยนตร์ระบบฟิล์มสู่ระบบดิจิทัล รวมทั้งกฎหมายที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ที่มีการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย แต่ภาพยนตร์ไทยยังคงถูกควบคุมอย่างเข้มงวดจากภาครัฐ โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาพาดพิงประเด็นทางการเมือง ซึ่งแสดงให้ทราบว่าปัจจัยด้านการเมืองมีความสัมพันธ์ที่ส่งผลกระทบต่อภาพยนตร์ไทยมาอย่างยาวนาน เป็นบริบททางสังคมอันสำคัญประการหนึ่งที่มีส่วนกำหนดให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยในแต่ละยุค แม้ยังมีผู้สร้างภาพยนตร์บางรายนำเสนอประเด็นทางการเมืองผ่านเนื้อหาและรูปแบบการสร้างทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยเฉพาะผ่านทางภาพยนตร์นอกกระแสที่มีอิสระในการนำเสนอแนวความคิดและอุดมการณ์มากกว่าภาพยนตร์กระแสหลัก รวมทั้งภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์ที่มีความเกี่ยวข้องกับปัจจัยด้านการเมืองมานับตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง *แสงศตวรรษ* ที่ถูกรัฐมีคำสั่งห้ามเผยแพร่จนกระทั่งมาถึงภาพยนตร์เรื่อง *ลุงบุญมีระลึกชาติ* ที่มีการนำเอาประเด็นทางการเมืองมาเชื่อมโยงเข้ากับเนื้อหาในภาพยนตร์ ในฐานะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์หรือศิลปินที่ต้องมี “การแสดงออกทางความคิดและผลงานอย่างอิสระ” แต่ด้วยปัจจัยด้านการเมืองและกฎระเบียบที่คอยสอดส่องควบคุมอย่างเข้มข้นจากรัฐทำให้อภิชาติพงศ์เคยคิดว่าตนไม่สามารถเป็นศิลปินอย่างแท้จริงได้

อย่างไรก็ตามถึงปัจจัยด้านการเมืองจะส่งผลกระทบต่อชีวิตและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของอภิชาติพงศ์จนไม่สามารถแสดงความคิดและอุดมการณ์ผ่านเนื้อหาในภาพยนตร์ได้อย่างเต็มที่ แต่ในอีกแง่มุมหนึ่ง “การกดทับ” ความคิดเห็นและการแสดงออกอย่างอิสระจากรัฐผู้เป็นชนชั้นปกครองกลับเป็น “แรงผลักดัน” อันสำคัญที่ช่วยกระตุ้นอภิชาติพงศ์ให้มีความคิดสร้างสรรค์และมีความมุ่งมั่นที่จะต่อสู้ขัดขืนทางอุดมการณ์เพื่อการสร้างภาพยนตร์ได้อย่างมี “อิสระ” ต่อไปเช่นกัน