วารสาร
ประวัติศาสตร์
ธรรมศาสตร์

THE THAMMASAT JOURNAL OF HISTORY

ชาติ ชาติพันธุ์ และความเป็นการเมือง ในภาพยนตร์มาเลเซีย จากทศวรรษ 1970 - สหัสวรรษใหม่*

Nation, Ethnicity and the Politics of Malaysian Cinema from the 1970s to the Millennium

จิรวัฒน์ แสงทอง

Jirawat Saengthong

อาจารย์ประจำหลักสูตรอาเซียนศึกษา

สำนักวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์

E-mail: jirawat.saengthong@gmail.com

* บทความชิ้นนี้ปรับปรุงจากเนื้อหาส่วนหนึ่งของ “สารานุกรมภาพยนตร์มาเลเซีย” รายงานการวิจัยเสนอหอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) ผู้เขียนใคร่ขอบคุณหอภาพยนตร์สำหรับการสนับสนุนงานชิ้นดังกล่าว ขอบคุณอับดุลรอยะ ปาแนมาแล เพ็ญศรี พานิชทรรศนะ นวลสมศรี นฤมล กล้าทุกวัน และรุ้งทิพย์ ทองเนียม ซึ่งช่วยเหลือด้านข้อมูลและการตรวจสอบ และขอบคุณกรพนัช ตั้งเขื่อนขันธ์ สำหรับการสนับสนุนด้วยไมตรี รวมถึงข้อเสนอแนะแหลมคมจากผู้ทรงคุณวุฒิไม่ทราบนามทั้งสองท่าน อย่างไรก็ตาม ความตื้นเขินที่ย่อมมีของบทความเป็นความรับผิดชอบของผู้เขียนเพียงผู้เดียว

บทคัดย่อ

การเมืองชาติพันธุ์ครอบงำกระบวนการสร้างชาติมาเลเซียนับแต่ประเทศแห่งนี้ได้รับเอกราช บทความชิ้นนี้ศึกษามิติทางการเมืองของภาพยนตร์มาเลเซียที่สร้างขึ้นตั้งแต่ทศวรรษ 1970 ถึงสหัสวรรษใหม่ ผ่านการทบทวนเนื้อเรื่องและประเด็นนำเสนอในภาพยนตร์เรื่องสำคัญ โดยพิจารณาควบคู่กับบริบททางสังคมการเมืองในแต่ละช่วงเวลา การศึกษานี้พบว่าอัตลักษณ์ว่าด้วยชาติและชาติพันธุ์ยังคงเป็นหนึ่งในประเด็นวิวาทะสำคัญของภาพยนตร์มาเลเซีย คู่ขนานไปกับการเมืองชาติพันธุ์ที่ยังคงครอบงำการเมืองมาเลเซียอยู่จนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: ภาพยนตร์มาเลเซีย การเมืองมาเลเซีย ชาตินิยม ความขัดแย้งทางชาติพันธุ์

Abstract

Ethnic politics has strongly dominated the nation-building process in Malaysia since the country attained the independence in 1957. This article examines the political implications of Malaysian cinema produced since the 1970s through the Millennium. By examining stories and subjects of notable films within particular socio-political contexts, this study finds that the national and ethnic identity has been constantly contested in Malaysian cinema, in parallel with the ethnic politics which have been dominating Malaysian politics since the Independence up until the present day.

Keywords: Malaysian Cinema, Malaysian Politics, Nationalism, Ethnic Conflicts

1. บทนำ

แม้ภาพยนตร์จะเป็นสื่อที่มีความเป็นการเมืองแฝงฝังอยู่ในตัวมาตั้งแต่กำเนิด แต่การใช้กรอบพัฒนาการทางการเมืองมาครอบใส่ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ก็อาจส่งผลให้ภาพพัฒนาการของภาพยนตร์ที่ควรมีเส้นทางเป็นของตนเองนั้นบิดเบี้ยวไป ในกรณีของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รากฐานการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ด้วยเจตจำนงแห่งศิลปะอาจไม่ได้ตั้งมั่น การขบคิดเพื่อพัฒนาขนบและสุนทรียะกระทั่งทำให้ภาพยนตร์มีพัฒนาการแต่ละช่วงตอนเป็นของตนเองนั้น อาจเห็นได้ไม่เด่นชัดเมื่อเปรียบกับอีกหลายแหล่งผลิตภาพยนตร์ แน่นอนว่าการผลิบานของการศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ของแต่ละประเทศอาจสร้างข้อเสนอต่อประเด็นดังว่านี้ได้สักวัน แต่สำหรับตอนนี้อาจไม่ใช่ความมักง่ายไปเสียทั้งหมดที่ความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองมักถูกใช้เป็นกรอบในการเขียนประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ของประเทศส่วนใหญ่ในภูมิภาคนี้ เพราะอย่างน้อยวิธีการดังกล่าวก็สอดรับกับความเป็นจริงที่ว่า ความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองได้ส่งอิทธิพลเป็นอย่างสูงต่อมิติอื่นๆ ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ยุคสมัยหลังอาณานิคม

มาเลเซียอาจจะได้เอกราชโดยไม่ต้องต่อสู้แลกด้วยเลือดเช่นหลายชาติ แต่ความเป็นการเมืองดำรงอยู่ในภาพยนตร์ของชาตินี้ในระดับสูง แม้ว่ามีภาพยนตร์เพียงหยิบมือเดียวที่พูดถึงช่วงสมัยภายใต้การยึดครองโดยกองทัพญี่ปุ่นซึ่งเป็นช่วงเหตุการณ์ที่ดูน่าจะเหมาะกับการปลุกสำนึกรักชาติ แทบไม่มีภาพยนตร์สักเรื่องที่ใช้น้ำเสียงแข็งกร้าววิพากษ์วิจารณ์เจ้าอาณานิคมเดิม ไม่มีสักเรื่องเช่นกันที่จะกล่าวถึง

เหตุการณ์ใหญ่ในทางการเมืองอย่างการเผชิญหน้ากับอินโดนีเซียในช่วงต้นถึงกลางทศวรรษ 1960 และโดยเฉพาะต่อเหตุการณ์การจลาจลทางเชื้อชาติในปี 1969 การขาดแคลนเรื่องราวเหล่านี้บนจอภาพยนตร์ย่อมสะท้อนความเป็นการเมืองได้เป็นอย่างดีอยู่แล้วในระดับหนึ่ง แต่ที่มากกว่านั้นคือกระทั่งเรื่องราวชีวิตและความรักอันแสนธรรมดาก็ต่างตกอยู่ภายใต้วาทกรรมว่าด้วยอัตลักษณ์และวัฒนธรรมซึ่งได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของการเมืองชาติพันธุ์ซึ่งเคียงคู่อยู่กับกระบวนการสร้างชาติที่กินระยะความเข้มข้นยาวนานอาจจะยิ่งกว่าประเทศอื่นๆ ในภูมิภาคเดียวกัน

ภาพยนตร์มลายูยุคต้นซึ่งมีฐานการผลิตอยู่ที่สิงคโปร์นั้นเบ่งบานด้วยแรงผลักทางธุรกิจ แต่ท่ามกลางการสร้างคำอธิบายหลากหลายและการขับเคี่ยวกันและกันของความหมายของสิ่งที่เรียกว่า “มลายู” ของช่วงทศวรรษ 1930 - 1940 ภาพบนจอและเรื่องราวจากภาพยนตร์เหล่านั้นได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของการเมืองแห่งการนิยามไปโดยปริยาย และจะโดยตระหนักหรือไม่ก็ตาม ภาพยนตร์มลายูซึ่งยกระดับสู่ความสำเร็จยิ่งใหญ่ในช่วงหลังสงครามก็ยังคงสืบทอดโครงการนำเสนอนิยามดังว่านี้ต่อเนื่องมา แม้ว่าเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์มลายูเมื่อครั้งยุคทอง (ราวกลางทศวรรษ 1950 - กลางทศวรรษ 1960) สมควรแล้วที่จะได้รับการแซ่ซ้องด้วยการที่ภาพยนตร์เด่นหลายเรื่องนำเสนอความคิดใหม่ต่อตัวตนชาวมลายูอย่างแตกหักท้าทาย[1] และถึงแม้ในกระบวนการ

[1] งานวิชาการที่ศึกษาและอภิปรายภาพยนตร์มลายูในแง่มุมดังกล่าวนี้ เช่น Timothy P. Barnard, “Decolonization and the Nation in Malay Film, 1955-1965,” *South East Asia Research* 17, no. 1 (2009): 65 - 86; Timothy P. Barnard, “Sedih Sampai Buta: Blindness, Modernity and Tradition in Malay Films of the 1950s and 1960s,” *Bijdragen tot de Taal-, Land- en*

สร้างสรรค์ภาพยนตร์จะมีผู้คนหลายเชื้อชาติเข้าร่วมสังฆกรรม แต่ภาพยนตร์มลายูได้กลายเป็นจักรวาลเล็กๆ ส่วนตนของชาวมลายู คนเชื้อชาติอื่นปรากฏตัวบนจอภาพยนตร์แทบนับเรื่องได้ การขบคิดต่อความเป็นชาติและสังคมแทบไม่เคยเสนอเผื่อไว้สำหรับองค์ประกอบหลากเชื้อชาติ ภาพยนตร์มลายูเป็นดั่งกระจกสะท้อนโครงการสร้างชาติมาเลเซียภายใต้อุดมการณ์มลายูนิยมที่แยกตน กีดกันคนเชื้อชาติอื่นและพยายามจรรโลงไว้ซึ่งความแตกต่างอย่างสุดความสามารถ ภาพยนตร์มลายูในครึ่งหลังของยุคทองเริ่มคลายลักษณะซ้อนทับเกาะเกี่ยวกันของหลายนิยามความเป็นมลายู เหตุผลนั้นเนื่องจากการพาตนคล้อยตามนิยามฉบับทางการของชาติใหม่ ท่าทีการตั้งคำถามลดน้อยลง ชัดเจนในการแสดงออกแบบมลายูนิยมมากขึ้น ภาพยนตร์มลายูเริ่มคลายเสน่ห์ในหมู่ผู้ชมเพื่อเทียบกับภาพยนตร์เนื้อหาสดใหม่ สีสันฉูดฉาดจากต่างชาติ โดยเฉพาะจากฮอลลีวู้ด อินเดีย และอินโดนีเซียที่ทะลักเข้ามาเป็นที่นิยมนับจากช่วงปลายทศวรรษ 1960[2] เมื่อประกอบกับการแพร่หลายของโทรทัศน์เริ่มเห็นชัดขึ้นในช่วงเวลาไล่เลี่ยกัน ภาพยนตร์มลายูก็ก้าวสู่ขาลงอย่างต่อเนื่องนับแต่นั้นมาแม้ว่าในทางการเมืองชาวมลายูจะยิ่งสามารถสถาปนาอำนาจนำได้มากขึ้นก็ตาม

หลังจากสถาปนาประเทศมาเลเซียขึ้นอย่างเป็นทางการจากการรวมเอาทั้งคาบสมุทรมลายู สองรัฐบนเกาะบอร์เนียวและสิงคโปร์เข้าด้วยกันในปี 1963 การไม่อาจสร้างฉันทามติลงตัวในการจัดสรรอำนาจทางการเมือง ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ และอำนาจนำในรัฐชาติใหม่

Volkenkunde 161, no. 4 (2005): 433 - 453.

[2] Hassan Abd Muthalib, *Malaysian Cinema in a Bottle: A Century (and a Bit More) of Wayang* (Selangor: Merpati Jingga, 2013), 94 - 95.

เจือผสมด้วยความขัดแย้งทางเชื้อชาติที่เหมือนดั่งคลื่นใต้น้ำ เพียงแค่ 2 ปีที่รวมเป็นประเทศเดียวกัน การแยกจากกันอีกครั้งคงเป็นทางออกที่ดีสำหรับทุกฝ่าย[3] สิงคโปร์และมาเลเซียกลายเป็นสองรัฐชาติที่เดิมพันกับชะตากรรมของชาติใหม่ของตนด้วยวิถีทางที่ต่างกันออกไป ในขณะที่สิงคโปร์ถูกนำพาไปโดยคนเชื้อสายจีนที่พยายามสร้างชาติด้วยนโยบายพหุวัฒนธรรม มาเลเซียถูกกำหนดทิศทางโดยชาวมลายูที่เมื่อเวลาผันผ่านเนิ่นนานเข้า ดูเหมือนจะสร้างนโยบายที่ให้อภิสิทธิ์เป็นการเฉพาะแก่เชื้อชาติตนมากยิ่งขึ้นทุกขณะ[4] อุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่ก้าวคืบไปนับแต่นั้นกลายเป็น “ภาพยนตร์แห่งชาติ” ของแต่ละฝ่าย ในกรณีของมาเลเซีย กระบวนการสร้างชาติโดยสัมพันธ์กับมิติทางชาติพันธุ์อย่างเข้มข้น ได้ส่งอิทธิพลสืบเนื่องให้แง่มุมทางชาติพันธุ์ดำรงอยู่ในการพัฒนาอุตสาหกรรมภาพยนตร์แห่งชาติด้วยเช่นกัน และนับแต่นั้นภาพยนตร์หลายต่อหลายเรื่องได้สะท้อนการปรากฏตน ถกเถียงวิวาทะ และนำเสนอทางเลือกต่อคำอธิบายความเป็นชาติ ชาติพันธุ์ และความสัมพันธ์ระหว่างเชื้อชาติ ซึ่งต่างเป็นประเด็นร้อนแรงในการต่อสู้ขับเคี่ยว

[3] ดูรายละเอียดใน R.S. Milne, “Singapore’s Exit from Malaysia: The Consequences of Ambiguity,” *Asian Survey* 6, no. 3 (March 1966): 175 - 184; Diane K. Mauzy and R.S. Milne, *Singapore Politics under the People’s Action Party* (London: Routledge, 2002), 13 - 24; Tony Stockwell, “Forging Malaysia and Singapore: Colonialism, Decolonization and Nation-Building,” in *Nation-Building: Five Southeast Asian Histories*, ed. Wang Gungwu (Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2005), 191 - 219.

[4] Robert W. Hefner, “Introduction: Multiculturalism and Citizenship in Malaysia, Singapore, and Indonesia,” in *The Politics of Multiculturalism: Pluralism and Citizenship in Malaysia, Singapore, and Indonesia*, ed. Robert W. Hefner (Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2001), 1 - 58.

ทางการเมืองมากยิ่งขึ้นทุกขณะมาจนถึงปัจจุบัน บทความนี้อภิปรายในประเด็นปัญหานี้โดยแบ่งพัฒนาการภาพยนตร์มาเลเซียออกเป็นสามช่วง คือ 1) ช่วงทศวรรษ 1970 - 1980 ซึ่งอุตสาหกรรมภาพยนตร์มาเลเซียเคลื่อนไหวไปภายใต้บริบทของสถาปนาอำนาจทางการเมืองของชาวมลายูและอำนาจนำทางสังคมของอุดมการณ์ภูมิบุตร 2) ช่วงทศวรรษ 1990 ซึ่งพลวัตทางสังคมของมาเลเซียได้ให้กำเนิดผู้กำกับภาพยนตร์คลื่นลูกใหม่ที่หันมาตั้งคำถามและวิวาทะกับอุดมการณ์หลักของชาติ และ 3) ช่วงเข้าสู่สหัสวรรษใหม่ ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์นอกกระแสเป็นหัวหอกในการท้าทายอำนาจนำทางการเมืองและสังคม ภายใต้บริบทการต่อสู้อย่างเข้มข้นในทางการเมืองระดับชาติ โดยพร้อมกันนั้น บทความได้สรุปรวบยอดการอภิปรายประเด็นปัญหาโดยให้รายละเอียดของความเคลื่อนไหวในวงการภาพยนตร์คู่ขนานไปกับสถานการณ์ทางการเมืองร่วมสมัยในมาเลเซีย

2. ทศวรรษ 1970 - 1980: *ภาพยนตร์ภูมิบุตร*

อุตสาหกรรมภาพยนตร์ท้องถิ่นของมาเลเซียที่เสื่อมถอยอย่างต่อเนื่องนับจากช่วงกลางทศวรรษ 1960 ได้กลายเป็นอีกหนึ่งกรณีที่สอดคล้องกับความเชื่อของชาวมลายูจำนวนไม่น้อยที่ว่า ทั้งๆ ที่เชื้อชาติตนเป็นเจ้าของแผ่นดินนี้ แต่กลับถูกเอารัดเอาเปรียบจากคนเชื้อชาติอื่น (โดยเฉพาะชาวจีน) ที่อพยพเข้ามาอยู่อาศัย จนไร้ซึ่งอำนาจทางเศรษฐกิจอย่างที่สมควรจะเป็น[5] ซึ่งในกรณีของวงการภาพยนตร์ ณ ช่วง

[5] การอภิปรายต่อมายาคติดังกล่าวที่เกิดขึ้นภายใต้การเรื่องเชื้อชาติที่ครอบงำสังคมมาเลเซียโดยเฉพาะนับจากช่วงกลางทศวรรษ 1960 เป็นต้นมา ดูใน Edmund Terence Gomez, *Chinese Business in Malaysia: Accumulation, Ascendance, Accommodation* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999),

เวลานั้น แม้ว่าชาวมลายูจะได้ขยายบทบาทเด่นมาสู่การเป็นผู้อำนวยการสร้าง ผู้กำกับภาพยนตร์ ดารา และตำแหน่งเบื้องหลังอื่นๆ แทบจะทั้งกระบวนการผลิต แต่ในธุรกิจจำหน่ายและจัดฉายภาพยนตร์ก็ยังคงอยู่ใต้อำนาจของทุนชาวจีน (โดยเฉพาะชอว์บราเดอร์และคาเธ่ย์) เช่นเดิม มายาคติว่าด้วยการเอาเปรียบกันระหว่างเชื้อชาติเป็นบรรยากาศที่ครอบงำรัฐชาติเกิดใหม่อย่างมาเลเซีย และนับวันจะยิ่งขยายความหวาดระแวงชิงชังต่อกันมากยิ่งขึ้นทุกขณะ กระทั่งจุดสูงสุดของความขัดแย้งนี้เกิดขึ้นที่การจลาจลและปะทะระหว่างเชื้อชาติระหว่างชาวมลายูและชาวมาเลเซียเชื้อสายจีนในเดือนพฤษภาคม ปี 1969 ซึ่งได้รับการจารึกไว้ในฐานะเหตุการณ์จลาจลครั้งรุนแรงที่สุดในประวัติศาสตร์มาเลเซีย

ในด้านหนึ่ง เหตุการณ์นี้ได้ตีแผ่ให้เห็นหลายปัญหาคาราคาซังในกระบวนการสร้างชาติ ขณะที่อีกด้านหนึ่ง การแสวงหาหนทางไม่ให้ความรุนแรงในลักษณะเดียวกันเกิดขึ้นอีกก็ได้เปลี่ยนมาเลเซียไปสู่สภาวะใหม่และอย่างขนานใหญ่ส่งผลจนกระทั่งถึงปัจจุบัน “นโยบายเศรษฐกิจใหม่” ถูกประกาศใช้อย่างเป็นทางการในปี 1971 ด้วยวัตถุประสงค์เพื่อแก้ปัญหาความเหลื่อมล้ำทางเชื้อชาติในมิติทางเศรษฐกิจ กระนั้นก็ภายใต้แนวทางที่รัฐบาลเข้ามาแทรกแซงเพื่ออำนวยประโยชน์แก่ชาวมลายูเป็นหลัก การประคบประหงมถึงระดับให้อภิสิทธิ์ขยายรวมไปถึงนโยบายทางสังคม การศึกษา สวัสดิการต่างๆ ทั้งหมดนี้กระทำได้ภายใต้ภาวะที่ชาวมาเลเซียตระหนักชัดถึงปัญหาที่ดำรงอยู่

33-36; Nicholas J. White, *British Business in Post-colonial Malaysia, 1957-70: ‘Neo-colonialism’ or ‘Disengagement’?* (London: Routledge, 2004), 59 - 66.

กระทั่งก่อเกิดเป็นความชอบธรรมให้แก่รัฐบาลในการสถาปนาชาวมลายูขึ้นครองอำนาจนำทางการเมืองภายใต้วาทกรรมเรื่องเอกภาพและความมั่นคงของชาติ รัฐบาลกระชับและรวมศูนย์อำนาจรัฐจนเอียงเข้าหาลักษณะอำนาจนิยม[6] ครองอำนาจส่งทอดต่อเนื่องโดยไม่มีการเปลี่ยนมือ พัฒนาการของวงการภาพยนตร์มาเลเซียช่วงทศวรรษ 1970 - 1980 อยู่ภายใต้บริบทดังกล่าวนี้

ท่ามกลางระยะเสื่อมถอยจนแทบถึงที่สุดของวงการภาพยนตร์ท้องถิ่นซึ่งสตูดิโอหลักที่ดำเนินงานอยู่เป็นของนายทุนยักษ์ใหญ่เชื้อสายจีน และในบรรยากาศที่กระแสมลายูนิยมและวาทกรรม “ภูมิบุตร”[7]

---

[6] ดูตัวอย่างการอภิปรายประเด็นนี้ใน Peter Wicks, “The New Realism: Malaysia since 13 May, 1969,” *The Australian Quarterly* 43, no. 4 (December 1971): 17 - 27; R.S. Milne, “The Politics of Malaysia’s New Economic Policy,” *Pacific Affairs* 49, no. 2 (Summer 1976): 235 - 262; Marzuki Mohamad, “Legal Coercion, Legal Meanings and UMNO’s Legitimacy,” in *Politics in Malaysia: The Malay Dimension*, ed. Edmund Terence Gomez (London: Routledge, 2007), 24 - 49.

[7] “ภูมิบุตร” (*bumiputra* - บุตรแห่งผืนแผ่นดิน) เป็นหนึ่งในคำสำคัญของกระแสมลายูนิยมและชาตินิยมมลายู เช่นเดียวกับหลายคำที่ผูกพันอยู่กับอัตลักษณ์และความเป็นการเมือง ความหมายของคำว่า “ภูมิบุตร” เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละช่วงเวลา ก่อนที่คำๆ นี้ถูกชาวมลายูหยิบยกมาใช้อย่างกว้างขวางในช่วงไล่ถอนตัวเองจากอาณานิคม นัยเพื่อยืนยันการเป็นเจ้าของอันชอบธรรมของชาติใหม่ที่กำลังถือกำเนิด หลังการประกาศใช้นโยบายเศรษฐกิจใหม่ คำ “ภูมิบุตร” ยิ่งกลายเป็นวาทกรรมสำคัญ โดยเฉพาะเมื่อจำต้องจำแนกกลุ่มคนที่จะได้ผลประโยชน์จากนโยบายรัฐ การนิยามว่าใครคือ “ภูมิบุตร” ยังมีนัยของการพยายามรักษาอำนาจทางการเมืองของพรรคอัมโน สิ่งนี้เห็นได้ชัดเมื่อมีการนับรวมเอาคนพื้นเมืองดั้งเดิมในบอร์เนียวเข้าในกลุ่มภูมิบุตร เพื่อให้สามารถรับประกันการเป็นพันธมิตรและชัยชนะจากการเลือกตั้ง, ดูใน Shamsul A.B., “A History of an Identity, an Identity of a History: The Idea and Practice of ‘Malayness’ in

กำลังไต่ระดับร้อนแรง บริษัทภาพยนตร์อิสระของภูมิบุตรได้ถือกำเนิดขึ้นในช่วงปลายทศวรรษ 1960 คนกลุ่มหลักที่ทุ่มเสี่ยงวัดดวงกับการริเริ่มนี้ไม่แคล้วคือบุคลากรจากสมัยรุ่งเรืองของสตูดิโอที่สิงคโปร์ พวกเขาทั้งผูกพันกับโลกภาพยนตร์และปรารถนาให้คืนวันที่ยิ่งใหญ่นั้นหวนคืนมาอีกครั้งหนึ่ง ขณะเดียวกัน การจะบรรลุเป้าหมายได้นั้นคือการต้องท้าทายการผูกขาดธุรกิจภาพยนตร์โดยนายทุนเชื้อสายจีน ซึ่งนั่นทำให้การเคลื่อนไหวของพวกเขาดูเหมือนจะเป็นส่วนหนึ่งของการขับเคี่ยวระหว่างเชื้อชาติที่กำลังเกิดขึ้นในมาเลเซีย ณ ช่วงเวลาดังกล่าว

บริษัทภาพยนตร์อิสระบริษัทแรกของชาวมลายูภูมิบุตร คือ บริษัทพันธมิตรศิลปินภาพยนตร์ หรือ “กาฟิโค” ซึ่งจัดตั้งขึ้นในปี 1967 โดยดาราจากยุคสตูดิโอสิงคโปร์อันประกอบด้วยซัลและห์ กามิล, โอมาร์ สุวิตา และอาซิส จาฟาร์ พวกเขาชักชวนดาราและทีมงานแต่เก่าก่อนมาร่วมสร้างภาพยนตร์เรื่อง *Ibulah Shorga* (สวรรค์ใต้ฝ่าเท้ามารดา) ภายใต้การกุมบังเหียนกำกับโดย เอส. สุดาร์มาจี ภาพยนตร์เสร็จออกฉายในปี 1968 โดยทางบริษัทฯ หันไปใช้บริการของบริษัทเผยแพร่ภาพยนตร์อิสระและจัดฉายในโรงภาพยนตร์ที่ไม่ได้อยู่ในเครือยักษ์ใหญ่ของนายทุนเชื้อสายจีน การริเริ่มนี้ล้มเหลวอย่างน่าสลด ตัวภาพยนตร์ถูกวิจารณ์ว่าไร้คุณภาพในหลายๆ ด้าน ประกอบกับการจัดฉายอย่างจำกัดจำเขี่ย ทำให้ลงเอยที่การขาดทุนย่อยยับ กระทั่งกาฟิโคปิดตัวลงด้วยผลงานเพียงแค่เรื่องเดียว

Malaysia Reconsidered,” in *Contesting Malayness: Malay Identity Across Boundaries*, ed. Timothy P. Barnard (Singapore: Singapore University Press, 2004), 142 - 147; Anthony Milner, *The Malays* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2008), 160 - 164.

ความพยายามของภูมิบุตรที่จะก่อตั้งบริษัทภาพยนตร์อิสระเกิดขึ้นอีกครั้งพร้อมกันสองบริษัทในปี 1972 โดยกลุ่มคนที่มีประสบการณ์จากวงการภาพยนตร์ยุคก่อนหน้าเหมือนกัน ดิ้นรนปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์ใหม่แบบใกล้เคียงกัน และต่างล้มเหลวอีกครั้งเช่นเดียวกัน บริษัทซารีอาร์ติสท์ก่อตั้งโดยซาริมะห์ ดาราสาวดวงเด่นคนหนึ่งของอดีตมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ บริษัทฯ ประสบความสำเร็จได้ดีในระยะแรกก่อตั้งจากการเน้นธุรกิจซื้อสิทธิจัดจำหน่ายเผยแพร่ภาพยนตร์จากอินโดนีเซียและอินเดียซึ่งกำลังไหลบ่าเข้ามาเป็นที่นิยมในมาเลเซีย อย่างไรก็ตาม บริษัทฯ เริ่มประสบปัญหาทางการเงินในช่วงกลางทศวรรษจนต้องปิดตัวลง โดยไม่ได้ผลิตภาพยนตร์สำหรับผู้ชมท้องถิ่นโดยเฉพาะแม้แต่เรื่องเดียว[8]

ความพยายามอย่างจริงจังและเต็มไปด้วยความหวังยิ่งกว่าคือการก่อตั้งบริษัทภาพยนตร์แห่งมาเลเซีย หรือ “เปอร์ฟีมา” เนื่องจากผู้ร่วมก่อตั้งนั้นประกอบด้วยกลุ่มคนที่เคยอยู่แถวหน้าของวงการภาพยนตร์ ซึ่งรวมถึงดาราและผู้กำกับภาพยนตร์มือทองอย่าง พี. รามลีและจินส์ ชัมซุดดิน นายทุนเช่น เอช. เอ็ม. ชาห์ และอดีตผู้จัดการสตูดิโอมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ คือ จาฟาร์ อับดุลลาห์ พวกเขาวางแผนที่จะทั้งผลิต ดำเนินธุรกิจจัดจำหน่าย และจัดฉายภาพยนตร์ด้วยตัวเองให้ครบสิ้นทั้งกระบวนการ ความพยายามที่จะแหกด่านอำนาจผูกขาดของนายทุนจีนยักษ์ใหญ่เหนือธุรกิจจัดหน่ายและโรงฉายภาพยนตร์นี้เริ่มต้นด้วยการนำเข้าภาพยนตร์จากอินโดนีเซียเช่นเดียวกับซารีอาร์ติสท์ และค่อนข้างประสบความสำเร็จในระยะแรกเช่นกัน กระนั้น

[8] Hatta Azad Khan, *The Malay Cinema* (Selangor: Universiti Kebangsaan Malaysia, 1997), 123.

เพียงไม่นานหลังก่อตั้ง ความเห็นไม่ลงรอยทำให้สมาชิกจำนวนหนึ่งแยกตัวออกจากเปอร์ฟีมา หนึ่งในนั้นรวมถึง พี. รามลี ซึ่งลาออกในปี 1973 โดยวาดหวังที่จะไปตั้งบริษัทของตนเอง แต่ในที่สุดก็ได้เสียชีวิตลงในปลายเดือนพฤษภาคมปีเดียวกัน[9] เปอร์ฟีมาประคับประคองตนดำเนินการต่อไปอีกระยะหนึ่ง กระทั่งจินส์ ชัมซุดดินเดินทางกลับมาจากการไปศึกษาด้านภาพยนตร์ยังต่างประเทศและเริ่มวางแผนสร้างภาพยนตร์ให้กับเปอร์ฟีมา ภาพยนตร์เรื่อง *Menanti Hari Esok* (คร่าวคอยวันพรุ่ง) เสร็จออกฉายในปี 1977 โดยสร้างความประหลาดใจให้กับวงการภาพยนตร์มาเลเซียไม่น้อย เนื่องจากประสบความสำเร็จด้านรายได้เป็นอย่างสูง ความสำเร็จนี้มีส่วนส่งเสริมให้เกิดการผลิบานขึ้นของบริษัทภาพยนตร์อิสระในมาเลเซีย โดยหนึ่งในนั้นคือจินส์ ชัมซุดดินเองที่ได้แยกตัวจากเปอร์ฟีมา ไปตั้งบริษัทส่วนตัวในปี 1980 ขณะที่เปอร์ฟีมานั้นก็ปิดตัวไปในที่สุดหลังจากนั้นไม่นาน

ภายใต้สถานการณ์ที่นายทุนใหญ่ละล้าละลังที่จะทุ่มทุนผลักดันการสร้างภาพยนตร์อย่างจริงจังอีกต่อไป และผู้ที่เคยมีประสบการณ์ในวงการมาก่อนก็ยังไม่อาจดำเนินการผลิตภาพยนตร์ออกมาให้ต่อเนื่องได้อย่างหวัง คล้ายจะเป็นช่องว่างให้กับหน้าใหม่นอกวงการได้ขึ้นมาเสี่ยงดวง ต้นทศวรรษ 1970 จึงเริ่มเห็นได้ถึงพัฒนาการใหม่นี้ของภาพยนตร์มาเลเซีย และที่สมควรได้รับการกล่าวถึงคือการกระโดดเข้ามาของเด็ดดี้ เอ็ม. บอร์ฮันและบริษัทภาพยนตร์ซาบาห์ฟิล์ม บอร์ฮันถือ

[9] รายละเอียดเกี่ยวกับ พี. รามลี และเปอร์ฟีมา ดูใน Ramli Ismail, *Kenangan Abadi P. Ramlee* (Kuala Lumpur: Adhicipta, 1998), 189 - 194; James Harding and Ahmad Sarji, *P. Ramlee: The Bright Star* (Subang Jaya, Selangor: Pelanduk Publications, 2002), 199 - 200.

ได้ว่าเป็นหน้าใหม่อย่างสิ้นเชิงสำหรับวงการภาพยนตร์ ผู้คนรู้จักเขาในฐานะนักธุรกิจค้าไม้ผู้มั่งคั่งจากรัฐซาบาห์บนเกาะบอร์เนียว/มาเลเซียตะวันออก[10] การก้าวสู่วงการภาพยนตร์ของบอร์ฮัน ไม่เพียงสะท้อนให้เห็นภาวะลุ่มๆ ดอนๆ ของการก่อร่างสร้างอุตสาหกรรมภาพยนตร์แห่งชาติมาเลเซีย หากยังเป็นสัญลักษณ์ที่ดีของระยะแรกเริ่มในการบูรณาการดินแดนและผู้คนบนเกาะบอร์เนียวเข้าสู่ชาติมาเลเซียที่มีศูนย์กลางอยู่บนคาบสมุทร ซึ่งกระบวนการนี้ที่เริ่มต้นอย่างเป็นทางการจากการรวมดินแดน สถาปนามาเลเซียในปี 1963 ก็มีภาวะลุ่มๆ ดอนๆ ไม่แพ้กัน

ในสถานการณ์ของตลาดที่การชมภาพยนตร์ยังหาได้ซบเซา หากเพียงแต่ถูกครอบงำโดยภาพยนตร์จากต่างประเทศ และโอกาสสำเร็จของภาพยนตร์ท้องถิ่นจึงยังไม่ถูกปิดตายนี้ บอร์ฮันเข้ามาลงทุนเป็นผู้อำนวยการสร้าง คิดเรื่อง (รวมถึงร่วมแสดง กระทั่งเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ด้วยตัวเองในเวลาต่อมา) เขาใช้วิธีเสาะหา ทาบทามผู้ที่เคยมีประสบการณ์จากยุคสมัยที่สิงคโปร์ที่ส่วนใหญ่กระจัดพลัดพรายกันไปนั้น มาช่วยตั้งไข่การดำเนินงานของซาบาห์ฟิล์ม ภาพยนตร์เรื่อง *Keluarga Si-Comat* (ครอบครัวโคมัต) ซึ่งบอร์ฮันชักชวนอาซิส สัตตาร์ ดาราตลกผู้โด่งดังคนหนึ่งของมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์มาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ ภาพยนตร์โรแมนติกเบาสมองเรื่องนี้เสร็จออกฉายในปี 1975 และประสบความสำเร็จด้านรายได้แบบถล่มทลายไม่คาดฝัน[11] การตอบ

[10] Hatta Azad Khan, *The Malay Cinema*, 124.

[11] Hamzah Hussin, *Memoir Hamzah Hussin: Dari Keris Film ke Studio Merdeka* (Bangi, Selangor: Universiti Kebangsaan Malaysia, 2004), 116 - 119.

รับอันล้นหลามจากผู้ชมกระตุ้นให้บอร์ฮันสร้างภาพยนตร์เรื่องต่อๆ มา และหลายเรื่องทำรายได้น่าพอใจ กระทั่งส่งผลให้ซาบาห์ฟิล์มอยู่ในวงการยาวนานต่อมาถึง 17 ปี

ความสำเร็จแบบพลิกวงการของ *Keluarga Si-Comat* และ *Menanti Hari Esok* ทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ในประเทศมีชีวิตชีวาขึ้นแทบจะในทันที ประจวบเหมาะกับช่วงเวลาไล่เลี่ยกันนั้น แนวนโยบายของรัฐบาลที่มุ่งไปในแนวทางเข้าแทรกแซงเพื่ออวยประโยชน์แก่ชาวมลายูนับจากการประกาศใช้นโยบายเศรษฐกิจใหม่แต่ยังไม่ได้แสดงให้เห็นว่าให้ความสนใจต่อวงการภาพยนตร์เท่าใดนัก ก็ได้เริ่มขยับขยายการช่วยเหลืออุปถัมภ์มาถึงอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ชาวมลายูส่วนหนึ่งในวงการนี้หันมาเล่นไพ่ “ภูมิบุตร” ในเกมการเมืองของนโยบายเศรษฐกิจใหม่ โดยร่วมกันจัดตั้งสมาคมผู้ประกอบการภาพยนตร์ชาวภูมิบุตรแห่งมาเลเซียในต้นปี 1973 โดยมีจาฟาร์ อับดุลลาห์นั่งตำแหน่งประธานสมาคมฯ การเคลื่อนไหวในทันทีคือการส่งเสียงเรียกร้องให้รัฐบาลลงมาช่วยเหลืออุตสาหกรรมภาพยนตร์ กระทั่งเริ่มได้รับการตอบสนอง โดยในปีรุ่งขึ้นรัฐบาลได้จัดตั้งคณะกรรมการศึกษาสำรวจสถานการณ์อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของประเทศ คณะกรรมการชุดดังกล่าวจัดทำรายงานสรุปปัญหาและเสนอให้รัฐบาลจัดตั้งหน่วยงานส่งเสริมกิจการภาพยนตร์ขึ้นอย่างเป็นทางการ[12]

ต้องใช้เวลาร่วมเจ็ดปีกว่าที่รัฐสภาจะได้อนุมัติให้รัฐบาลจัดตั้งสมาพันธ์พัฒนากิจการภาพยนตร์แห่งชาติมาเลเซีย หรือ “ฟีนาส” ขึ้นในปี 1981 แต่การถือกำเนิดของหน่วยงานนี้ขึ้นภายใต้การควบคุมดูแล

[12] Hatta Azad Khan, *The Malay Cinema*, 146 - 147.

ของกระทรวงการค้าและอุตสาหกรรม ก็ถือเป็นพัฒนาการครั้งสำคัญของอุตสาหกรรมภาพยนตร์มาเลเซีย ด้วยฟีนาสมีอำนาจออกระเบียบกำกับดูแลและมีเงินทุนสำหรับดำเนินการสนับสนุนกิจการภาพยนตร์ของประเทศ หนึ่งในการแสดงบทบาทแรกๆ คือการออกกฎระเบียบไม่ให้บริษัทภาพยนตร์หนึ่งใดสามารถผูกขาดเบ็ดเสร็จได้ทั้งกิจการผลิต จัดจำหน่าย และจัดฉายภาพยนตร์ ติดตามมาด้วยการยกเลิกข้อกำหนดและอุปสรรคทางภาษี เพื่อกระตุ้นให้เกิดการผลิตภาพยนตร์เพิ่มมากขึ้น และเพื่อให้บรรลุเป้าหมายสูงสุด การดำเนินงานของฟีนาสยังรวมถึงให้การฝึกฝนอบรม เปิดสถาบันสอนงานด้านภาพยนตร์ อำนวยความสะดวกและให้การสนับสนุนอุปกรณ์ในการผลิตภาพยนตร์ รวมกระทั่งถึงทำการศึกษาวิจัย จัดเทศกาลภาพยนตร์ เผยแพร่ประชาสัมพันธ์ และทำการตลาดให้แก่ภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นในประเทศ[13]

ความเย้ายวนใจของโอกาสในความสำเร็จชั่วข้ามคืนและท่าทีการสนับสนุนที่ดูจะหวังได้จากรัฐบาล ทำให้นับจากปลายทศวรรษ 1970 ต่อเนื่องถึงตลอดทศวรรษ 1980 คือ ศักราชแห่งการเบ่งบานของบริษัทผลิตภาพยนตร์อิสระในมาเลเซียอย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน จากที่ในสมัยที่สิงคโปร์มีเพียงสองสตูดิโอหลักที่ผลิตภาพยนตร์มลายูอย่างต่อเนื่อง และที่มาเลเซียในทศวรรษก่อนหน้ามีเพียงสตูดิโอเมอร์เดกาและหน่วยงานผลิตภาพยนตร์ของรัฐบาลซึ่งเน้นหนักผลิตภาพยนตร์สารคดี

[13] Ibid., 147 - 165; Goh Soon Siew, “Pembangunan FINAS / The Development of FINAS,” in *Cintai Filem Malaysia / Love Malaysian Films*, ed. Baharudin Latif (Hulu Kelang: National Film Development Corporation Malaysia, 1989), 38 - 41.

แต่ในช่วงสมัยที่กล่าวถึงนี้จะมีบริษัทผลิตภาพยนตร์เกิดขึ้นใหม่ทุกปี[14] ปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้เป็นช่องทางโอกาสให้บุคลากรรุ่นเก่าลายครามที่ยังไม่ได้ร้างลาวงการไปอย่างสิ้นเชิงได้สานต่อสร้างสรรค์ผลงานอีกครั้ง แต่ที่คึกคักยิ่งกว่าคือการปรากฏขึ้นของนายทุนหน้าใหม่นอกวงการที่วาดฝันว่าจะประสบความสำเร็จชั่วข้ามคืน การหันมาทุ่มทุนของพวกเขาส่งเสริมให้เกิดผู้กำกับภาพยนตร์ ทีมงาน และดาราหน้าใหม่ขึ้นมาประดับวงการ ซึ่งในส่วนของผู้กำกับภาพยนตร์ จำนวนหนึ่งคือผู้ที่เคยผ่านการฝึกฝนงานภาพยนตร์สารคดีมาจากหน่วยผลิตภาพยนตร์แห่งมลายา / กองการภาพยนตร์แห่งชาติมาเลเซีย ขณะที่ส่วนใหญ่ก็เป็นกลุ่มที่ก้าวเข้ามาใหม่หมาด

อย่างไรก็ตาม หน้าฉากที่พลุกพล่านอาจไม่ได้หมายถึงภาพรวมที่น่าพอใจหรือความสำเร็จที่เท่าเทียม นอกจากการที่ความช่วยเหลือจากหน่วยงานที่รัฐบาลจัดตั้งขึ้นยังไม่อาจเกิดขึ้นได้เต็มเม็ดเต็มหน่วย การมาถึงของยุคเครื่องเล่นวิดีโอได้ดึงผู้ชมออกห่างจากโรงภาพยนตร์ได้อย่างมากอีกครั้งหนึ่ง ภาพยนตร์จากต่างประเทศก็ยังคงครองสัดส่วนตลาดและเป็นที่นิยมของผู้ชมส่วนใหญ่ ขณะที่ในทางฝั่งของภาพยนตร์มาเลเซียเอง การเพิ่มปริมาณบริษัทผลิตภาพยนตร์ด้วยเหตุผลสำคัญหนึ่งคือการคาดหมายว่าจะเป็นธุรกิจที่สร้างความมั่งคั่งได้อย่างเฉียบพลัน ทำให้เกิดภาพที่เห็นได้ทั่วไป คือ นายทุนจากธุรกิจอื่นที่หวังเข้ามาขุดทองในวงการภาพยนตร์ไม่ได้มีความเข้าใจถ่องแท้นักเกี่ยวกับธุรกิจภาพยนตร์ อีกทั้งบ่อยครั้งที่คุณค่าทางศิลปะและการสร้างสรรค์ที่มากกว่าความบันเทิงฉาบฉวยไม่ได้ถูกให้ความสำคัญเท่ารายได้และผลกำไร ซึ่งในที่สุดก็ยิ่งกลายเป็นทำให้ผู้ชมตีตัวถอยห่างจากภาพยนตร์

[14] Hassan Abd Muthalib, *Malaysian Cinema in a Bottle*, 104 - 107.

ของประเทศตัวเอง

ทศวรรษ 1980 ที่หลายคนเคยคาดหวังว่าจะเป็นยุคทองอีกครั้งหนึ่ง กลับเป็นผลอันตรงกันข้าม ตลอดทั้งทศวรรษมีภาพยนตร์เพียงแค่ไม่กี่เรื่องที่ประสบความสำเร็จด้านรายได้สร้างผลกำไรให้กับผู้สร้างในระดับน่าพอใจ ที่เห็นความสำเร็จอย่างเด่นชัด คือ ภาพยนตร์เลือดรักชาติต่อต้านคอมมิวนิสต์เรื่อง *Bukit Kepong* ([เมือง] บูกิตเกอปง, จินส์ ชัมซุดดิน, 1982) ภาพยนตร์สะท้อนชีวิตร่วมสมัยในสังคมหลากเชื้อชาติของมาเลเซียเรื่อง *Mekanik* (หนุ่มช่างยนต์, ฮาฟชัม, 1983) ภาพยนตร์รักเศร้าเคล้าน้ำตาของหนุ่มสาวเรื่อง *Azura* (อาซูรา, เด็ดดี้ เอ็ม. บอร์ฮัน, 1984) และภาพยนตร์ตลกดรามาครอบครัวเรื่อง *Ali Setan* (วายร้ายอาลี, จินส์ ชัมซุดดิน, 1985) นอกจากนี้ ที่ทำรายได้ในระดับพอสมควรให้สร้างเรื่องอื่นๆ ในกลุ่มเดียวกันต่อเนื่องไปได้คือภาพยนตร์ตลกที่นำแสดงโดย เอ. อาร์. บาดุล เช่น *Bertunang* (หมั้นหมาย, เอ็ม. อามิน, 1982) *Manis-Manis Sayang* (ยอดรักหวานใจ, เอ็ม. อามิน, 1983) และ *Pagar-Pagar Cinta* (กำแพงกั้นรัก, เอ. อาร์. บาดุล, 1986)

พ้นไปจากภาพยนตร์เหล่านี้ที่ความสำเร็จทำให้เกิดความหวังหวนคืนมาเป็นพักๆ ภาพยนตร์โดยส่วนใหญ่ย่ำเท้าอยู่กับที่โดยไม่อาจสร้างความสดใหม่ได้อย่างแท้จริง จำนวนไม่น้อยเพียงแค่พยายามเดินตามรอยภาพยนตร์เรื่องดังหรือปรับแปลงจากภาพยนตร์ต่างประเทศ อีกจำนวนมากที่ถูกวิจารณ์ว่าถดถอยล้าสมัย ส่งผลให้ผู้ชมกังขาคุณภาพของภาพยนตร์ในประเทศเสียตั้งแต่ต้น[15] เมื่อประกอบกับความ

[15] ตัวอย่างคำวิจารณ์ในลักษณะ เช่น จาก Hatta Azad Khan, *The Malay Cinema*, 135 - 138, 199 - 200.

อ่อนด้อยผิดพลาดในการดำเนินธุรกิจของกลุ่มนายทุน ทำให้บริษัทผลิตภาพยนตร์ที่ก่อตั้งกันขึ้นมา จำนวนมากประสบภาวะขาดทุน ล้มหายตายจากไปในเวลาอันรวดเร็ว หลายต่อหลายบริษัทที่เพียงแค่ผลิตภาพยนตร์ออกมาเรื่องเดียวแล้วก็ปิดตัวจากไปอย่างไม่ใยดี[16]

อย่างไรก็ตาม ภายใต้เสียงวิจารณ์ว่าภาพรวมของภาพยนตร์มาเลเซียในช่วงสมัยนี้เป็นเพียงความบันเทิงต้นทุนต่ำที่ย่ำซ้ำรอยเดิม ก็มีความพยายามที่จะอธิบายโดยชี้ให้เห็นถึงเงื่อนไขและปัญหาเชิงโครงสร้างที่ดำรงอยู่ในวงการภาพยนตร์ นั่นคือการที่ผู้สร้างภาพยนตร์ต้องเผชิญกับอำนาจการเซ็นเซอร์โดยหน่วยงานของรัฐบาล คณะกรรมการตรวจพิจารณาภาพยนตร์แห่งมาเลเซียถูกจัดตั้งขึ้นเมื่อปี 1966 แต่เงื่อนไขการเซ็นเซอร์ยิ่งทวีความเข้มงวดขึ้นพร้อมๆ กับอารมณ์ชาตินิยมระลอกใหม่ของช่วงทศวรรษ 1970 กระแสฟื้นฟูอิสลามของทศวรรษ 1980 และอำนาจนิยมทางการเมืองสมัยมหาธีร์ มูฮัมหมัดในช่วงเวลาเดียวกัน กระทั่งฟีนาสเองก็ได้รับการอนุมัติอำนาจเพิ่มมากขึ้นในการกำกับควบคุมวงการภาพยนตร์และได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของ “ระบอบ” อำนาจนิยมนั้นไปโดยปริยาย[17] ภายใต้สภาพการณ์ดังกล่าวนี้ การเซ็นเซอร์ตัวเองในหลายระดับเสียแต่แรกจึงเป็นหนทางธรรมดาของบรรดาผู้สร้างภาพยนตร์ การเสียดสีล้อเลียนก็เป็นอีกหนึ่งวิธีการวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองได้อย่างแนบเนียน และหากได้ทบทวน

[16] ข้อมูลรายชื่อบริษัทผลิตภาพยนตร์และผลการดำเนินงานในช่วงทศวรรษ 1970 - 1980 ใน Ibid., 128 - 129.

[17] Zaharom Nain, “Regime, Media and the Reconstruction of a Fragile Consensus in Malaysia,” in *Political Regimes and the Media in Asia*, eds. Krishna Sen and Terence Lee (Oxon: Routledge, 2008), 156 - 169.

อีกครั้งก็จะพบว่าภาพยนตร์ตลกต้นทุนต่ำระหว่างช่วงปลายทศวรรษ 1970 ถึงทศวรรษ 1980 ได้นำเสนอประเด็นชนชั้นของสังคมมาเลเซียไว้อย่างน่าสนใจ เช่น ในภาพยนตร์ที่นำแสดงโดย เอ. อาร์. บาดุลอย่างเรื่อง *Si Badul* (กระทาชายนายบาดุล, อาซิส สัตตาร์, 1979) *Tuan Badul* (ตวนบาดุล, จามิล สุหลง, 1979) และ *Jejaka Perasan* (หนุ่มสำรวย, เอ. อาร์. บาดุล, 1987) ซึ่งยกชูคนจนเหนือกว่าผู้มีอันจะกินหรือเสียดสีกลุ่มชนชั้นมลายูรุ่นใหม่ หรือในภาพยนตร์ตลกอีกหลายต่อหลายเรื่อง เช่น *Penyamun Tarbus* (จอมโจรหมวกทาร์บุส, อาซิส สัตตาร์, 1981) *Setinggan* (ผู้บุกรุก, อาซิส สัตตาร์, 1981) *Sikit Punya Gila* (ท่าจะบ๊อง, ราชา อิสมาอิล, 1982) *Mekanik* (ฮาฟซัม, 1983) *Bas Konduktor* (หนุ่มกระเป๋ารถ, ซี. ลกมัน, 1986) *Bujang Lapok Kembali Daa* (การกลับมาของสามโสด, อาซิส สัตตาร์, 1986) *Ragam Pemandu* (เส้นทางของคนขับรถ, ราชา อิสมาอิล, 1989) *Awang Spanar* (อาวัง ประแจปากตาย, ซี. ลกมัน, 1989) ล้วนว่าด้วยเรื่องราวของผู้คนธรรมดาชั้นล่างของสังคม เช่น โจรกระจอก ชาวสลัม คนเร่ร่อน คนงานก่อสร้าง คนขับรถโดยสาร เป็นต้น[18]

ขณะที่ในส่วนของภาพยนตร์ที่ได้รับการยกย่องในเชิงคุณภาพทศวรรษ 1980 มีปรากฏภาพยนตร์มาเลเซียจำนวนหนึ่งซึ่งได้ทำหน้าที่ทั้งในฐานะบันทึกของยุคสมัยและวางรากฐานให้กับภาพยนตร์นอก

[18] Gaik Cheng Khoo, *Reclaiming Adat: Contemporary Malaysian Film and Literature* (Singapore: Singapore University Press, 2006), 110 - 111. สำหรับรายละเอียดเกี่ยวกับนโยบายเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ ดูใน Norila Md. Zahari, "Malaysia's Film and Television Censorship Policies: A Historical and Critical View" (Master of Arts Thesis, School of Arts and Humanities, California State University, 1994), 65 - 77.

กระแสระลอกต่อไป ภาพยนตร์กลุ่มนี้เป็นผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์หน้าใหม่ที่ก้าวมาจากวงการละครหรือผ่านการศึกษาด้านภาพยนตร์มาโดยตรง พวกเขาพาภาพยนตร์มาเลเซียไปสู่เนื้อหาที่ตั้งคำถามใหม่ๆ ต่อสังคมและการเมืองร่วมสมัย ซึ่งทำให้ผลงานของพวกเขาแตกต่างไปจากภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไป ผู้กำกับภาพยนตร์คนสำคัญในกลุ่มนี้ คือ ราฮิม ราซาลี, ฮาฟซัม (นามจริง ออตมัน ซัมซุดดิน), นาสิร์ จานี, ยัสซิน ซัลและห์, มันโซร์ ปูเตะห์ และชาห์รอม โมฮัมหมัด ดอม

ราฮิม ราซาลีเปิดศักราชให้กับแนวทางใหม่ด้วยภาพยนตร์เรื่อง *Abang* (พี่ใหญ่) ในปี 1981 และตามต่อมาด้วยกลุ่มภาพยนตร์ที่ได้รับการยกย่องจากนักวิจารณ์และนักศึกษาภาพยนตร์ในเวลาต่อมา เช่น *Pemburu* (นักล่า, 1982) *Matinya Seorang Patriot* (ความตายของผู้รักชาติ, 1984) และ *Tsu-Feh Sofia* (ซู่-เฟย โซเฟีย, 1986) ผ่านภาพยนตร์เหล่านี้ ราซาลีได้ใช้เรื่องราวและสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในระดับครอบครัวสะท้อนความเปลี่ยนแปลงของมาเลเซียในสมัยมหาธีร์ มูฮัมหมัดอย่างจริงจัง โดยเฉพาะต่อพลวัตของชาวมลายูที่สามารถจับฉวยอภิสิทธิ์และเติบโตทางเศรษฐกิจขึ้นจากนโยบายเศรษฐกิจใหม่ของรัฐบาล การพัวพันและแสวงหาอำนาจทางการเมือง รวมกระทั่งถึงการแพร่กระจายเติบโตขึ้นของกระแสอิสลามแบบหวนคืนสู่รากเหง้าดั้งเดิมที่เป็นปรากฏการณ์สำคัญในมาเลเซีย ณ ช่วงเวลาดังกล่าว[19] อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์ของเขาแทบทุกเรื่องประสบความล้มเหลวด้านรายได้

[19] รายละเอียดการอภิปรายผลงานภาพยนตร์ของราฮิม ราซาลี ใน Zawawi Ibrahim, "The Beginning of Neo-Realist Imaginings in Malaysian Cinema: A Critical Appraisal of Malay Modernity and Representation of Malayness in Rahim Razali's Films," *Asian Journal of Social Science* 35, no. 4 - 5 (2007): 511 - 527.

เมื่อคราออกฉาย

สำหรับผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์คนอื่นๆ ในกลุ่มนี้ มีบ้างจำนวนหนึ่งที่ประสบความสำเร็จทางรายได้ แต่ที่น่าประทับใจยิ่งกว่าในภาพรวม คือ เนื้อหาที่ยั่วล้อ วิพากษ์วิจารณ์สังคมร่วมสมัย เช่น ปัญหาที่เกิดขึ้นในชนบท การดิ้นรนขวนขวายของชนชั้นกลางชาวมลายูรุ่นใหม่ การแสวงหาตัวตนของวัยรุ่นและคนหนุ่มสาวในเมืองใหญ่ รวมถึงการพยายามเหยียบกรายเข้าไปสู่ประเด็นรักร่วมเพศ ทั้งนี้ โดยมีภาพยนตร์ที่น่าสนใจ อย่างเช่น *Adik Manja* (หนูน้อยผู้น่ารัก, ฮาฟซัม, 1980) *Dia Ibuku* (เธอคือแม่ของข้า, ยัสซิน ซัลและห์, 1981) *Langit Petang* (ฟากฟ้ายามราตรี, ชาห์รอม โมฮัมหมัด ดอม, 1982) *Kembara Seniman Jalanan* (ศิลปินพเนจร, นาสิร์ จานี, 1986) *Rozana Cinta '87* (โรซานา ยอดรัก '87, นาสิร์ จานี, 1987) และ *Seman* (เซอมัน วีรบุรุษผู้สาบสูญ, มันโซร์ ปูเตะห์, 1987) เป็นต้น

เป็นเวลาร่วมสองทศวรรษของภาพยนตร์ภูมิบุตร - ภาพยนตร์แห่งชาติที่นักสังเกตการณ์ด้านภาพยนตร์จำนวนไม่น้อยรู้สึกไม่ใคร่พอใจต่อภาพรวมคุณภาพของภาพยนตร์มาเลเซีย อย่างไรก็ตาม ในช่วงปลายทศวรรษ 1980 หลายคนเริ่มเห็นประกายความหวังและสัญญาณของด้านดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อวิสัยทัศน์ของฟีนาสที่พยายามจะวางรากฐานที่แข็งแกร่งให้กับวงการภาพยนตร์มาเลเซียในระยะยาวได้เริ่มปรากฏเป็นการดำเนินงานที่เป็นรูปธรรม การที่ฟีนาสจัดตั้ง "วิทยสถานภาพยนตร์แห่งมาเลเซีย" ในปี 1987 สำหรับฝึกฝนแทบทุกกระบวนการสร้างภาพยนตร์ให้กับคนรุ่นใหม่ คู่ขนานไปกับกิจกรรมทางวิชาการ เช่น เวที "ภาพยนตร์วิจักษณ์" ที่เปิดโอกาสให้มืออาชีพในวงการ นักศึกษา นักวิจารณ์ และบุคคลทั่วไป ได้มาวิเคราะห์อภิปรายภาพยนตร์

หรือกระทั่งสถานการณ์และวงการภาพยนตร์[20] มีส่วนสร้างความคึกคักและเป็นการเตรียมความพร้อมบุคลากรจำนวนหนึ่งให้กับวงการ และในท้ายที่สุดจะรวมแล้วเห็นผลชัดจริงต่อพัฒนาการของภาพยนตร์มาเลเซียเมื่อเข้าสู่ทศวรรษต่อมา

3. ทศวรรษ 1990: คลื่นลูกใหม่ กับเงื่อนไขใหม่ของยุคสมัย

อุตสาหกรรมภาพยนตร์มาเลเซียช่วงทศวรรษ 1990 เป็นช่วงเวลาหนึ่งที่น่าจดจำ ปรากฏการณ์อันน่าตื่นเต้นที่ทำให้วงการชมภาพยนตร์ภายนอกหันมาสนใจมองผลงานจากมาเลเซีย คือ การมาถึงของผู้กำกับภาพยนตร์คลื่นลูกใหม่ ซึ่งแม้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มนี้จะสร้างสรรค์ผลงานในแนวทางและประเด็นเคร่งเครียดจริงจัง แต่ความสดใหม่ก็สามารถดึงดูดผู้ชมภายในประเทศให้หวนคืนสู่โรงภาพยนตร์ได้ไม่น้อยเช่นกัน ภาพยนตร์จำนวนหนึ่งของพวกเขาประสบความสำเร็จด้านรายได้ ซึ่งสามารถเป็นสิ่งยืนยันได้ว่าเนื้อหาและวิธีการนำเสนอในผลงานภาพยนตร์เหล่านี้ไม่เพียงแค่เร้าความสนใจของเวทีประกวดภาพยนตร์นานาชาติและนักวิจารณ์ที่มองหาสิ่งใหม่จากประเทศที่เร้นลับในโลกภาพยนตร์เท่านั้น หากแต่หนึ่งในความสำเร็จคือการผสมผสานระหว่างศิลปะภาพยนตร์เข้ากับความคาดหวังของตลาดด้วยเช่นกัน ผู้กำกับภาพยนตร์ที่เป็นตัวแทนอันโดดเด่นของคลื่นลูกใหม่นี้ คือ อาซิส เอ็ม.

[20] Gordon Gray, “Shame and the Fourth Wall: Some Thoughts on an Anthropology of the Cinema,” in *Media, Culture and Society in Malaysia*, ed. Yeoh Seng Guan (Oxon: Routledge, 2010), 121 - 122; Hatta Azad Khan, *The Malay Cinema*, 154-165.

ออสมัน, ซูไฮมี บาบา, อู-เว่ย บิน หะยีซาอารี, อัดมาน ซัลและห์ และเออร์มา ฟาตีมะ เป็นต้น

ผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านี้เป็นผลพวงหนึ่งของการผลักดันนโยบายเศรษฐกิจใหม่ของมาเลเซีย กล่าวคือ ภายใต้แนวทางประคบประหงมและเอื้ออภิสิทธิ์แก่ชาวมลายู ได้ส่งผลให้ชาวมลายูจำนวนมากซึ่งอาจเรียกว่าเป็น “ลูกหลานของนโยบายเศรษฐกิจใหม่” ก้าวขึ้นมาเป็นชนชั้นกลางรุ่นใหม่ที่กำลังจะรับช่วงต่อนำพาประเทศจากคนรุ่นก่อนหน้า ทั้งนี้ โดยที่ประสบการณ์จากหลายแหล่งซึ่งได้รับมาในช่วงที่รัฐบาลสนับสนุนให้พวกเขาเติบโตก้าวหน้า ส่งเสริมให้ก่อเกิดเป็นกระแสคิดและการเคลื่อนไหวทางสังคมที่หลากหลาย โดยเฉพาะพลวัตที่เกิดขึ้นในกลุ่มชาวมลายูผู้ประกอบการในชนบท ชาวมลายูชนชั้นกลางข้าราชการและผู้เชี่ยวชาญวิชาชีพในเมืองใหญ่ รวมถึงชาวมลายูที่แข็งขันผลักดันกิจกรรมฟื้นฟูอิสลามหรือกระแส “ดาวะห์” ทั้งที่เป็นกลุ่มมุสลิมสายกลาง กลุ่มเคร่งครัดสุดขั้ว และที่นิยามตัวเองว่าเป็นเพียงแค่มลายูมุสลิมทั่วไป[21] กระแสหนึ่งในพลวัตเหล่านี้คือการหันกลับมาตั้งคำถามต่อความเป็นมาและภาวะที่ดำเนินอยู่ของสังคมตนเอง ผู้กำกับภาพยนตร์คลื่นลูกใหม่เหล่านี้ซึ่งจำนวนหนึ่งมีลักษณะร่วมเห็นชัด คือ

[21] A.B. Shamsul, “The Economic Dimension of Malay Nationalism: The Socio-Historical Roots of the New Economic Policy and Its Contemporary Implications,” *The Developing Economies* 35, no. 3 (September 1997): 251 - 256. ขบวนการดาวะห์หรือกระแสฟื้นฟูอิสลามเริ่มเห็นเป็นปรากฏการณ์เด่นชัดในมาเลเซียตั้งแต่ช่วงกลางทศวรรษ 1970 และโดยเฉพาะทศวรรษ 1980 เป็นต้นมา สำหรับงานที่เน้นอภิปรายกรณีนี้ในช่วงทศวรรษ 1990 ถึงร่วมสมัย ดูตัวอย่างเช่น Joseph Chinyong Liow, *Piety and Politics: Islamism in Contemporary Malaysia* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

การผ่านสถาบันการศึกษาด้านภาพยนตร์จากต่างประเทศโดยการสนับสนุนไม่ทางใดก็ทางหนึ่งจากรัฐบาลมาเลเซีย สามารถจัดรวมเข้าได้กับกระแสการเคลื่อนไหวดังกล่าว

วัตถุดิบอันอุดมสมบูรณ์สำหรับผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มนี้ คือ สังคมมาเลเซียเองซึ่งเปลี่ยนแปลงอย่างขนานใหญ่ในระยะเวลาเพียงแค่สองทศวรรษ การปรับเปลี่ยนนโยบายเศรษฐกิจจากแนวทางการแทรกแซงโดยรัฐในช่วงระยะแรกของนโยบายเศรษฐกิจใหม่ สู่นโยบายดึงดูดการลงทุนจากประเทศฝั่งเอเชียตะวันออกในช่วงต้นทศวรรษ 1980 ตามการปฏิรูปนโยบายเศรษฐกิจครั้งใหญ่สมัยนายกรัฐมนตรีมหาธีร์ มูฮัมหมัดด้วยการปล่อยกิจการของรัฐสู่เอกชนและแนวนโยบายเศรษฐกิจแบบเสรีนิยมนับจากปลายทศวรรษดังกล่าว บรรลุผลด้วยการทำให้มาเลเซียเติบโตทางเศรษฐกิจได้อย่างน่าจับตาเมื่อเข้าสู่ทศวรรษ 1990[22] ความเปลี่ยนแปลงอันน่าตื่นตาตื่นใจยังรวมถึงการพยายามผลักดันประเทศสู่ความทันสมัยด้วยแผนยุทธศาสตร์ชาตินับไม่ถ้วน (ตัวอย่างที่เห็นได้ชัด เช่น วิสัยทัศน์ 2020 และมัลติมีเดียซูเปอร์คอร์ริดอร์ของมหาธีร์ มูฮัมหมัด) อย่างไรก็ตาม ปรากฏการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นพร้อมกันนั้น คือ อิสลามซึ่งเคยเป็นกระแสรองในกระบวนการสร้างชาติได้เริ่มส่งอิทธิพลทางสังคมและรุกล้ำเข้าสู่พรมแดนทางการเมืองมากยิ่งขึ้นทุกขณะ ภายใต้กระแสฟื้นฟูอิสลามที่เพิ่มระดับเบ่งบานทั้งในมาเลเซียและ

[22] Jomo K.S., "Prospects for Malaysian Industrialisation in Light of East Asian NIC Experiences," in *Industrialising Malaysia: Policy, Performance, Prospects*, ed. Jomo K.S. (London: Routledge, 1993), 286 - 301; Fumitaka Furuoka, "Malaysia-Japan Relations under the Mahathir Administration: Case Studies of the 'Look East' Policy and Japanese Investment in Malaysia," *Asian Survey* 47, no. 3 (May/June 2007): 505 - 519.

โลกอิสลามในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การตีความศาสนาในภาวะโลกาภิวัตน์ได้เปิดประตูไปสู่อีกหลายคำถาม ในกรณีของมาเลเซีย การโต้เถียงใหญ่ระหว่างอิสลามที่ปรับประยุกต์เข้ากับความทันสมัยอันเป็นกระแสคิดของรัฐบาลที่นำโดยพรรคอัมโนกับอิสลามเคร่งครัดอ้างอิงกับหลักการแต่แรกเริ่มซึ่งเป็นแนวทางหลักของพรรคแกนนำฝ่ายค้านอย่างพรรคอิสลามแห่งมาเลเซีย หรือ "ปาส"[23] ได้เปิดประเด็นไปสู่คำถามเรื่องอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม หรือกระทั่งเพศวิถี อันล้วนต้องขบคิดกันอีกครั้งในสังคมที่ศาสนาได้กลายมาเป็นวาทกรรมหลัก การนำเสนอความคิดต่อคำถามเหล่านี้เกิดขึ้นในหลายพื้นที่รวมทั้งในภาพยนตร์ ตัวอย่างคำถามสำคัญหนึ่งที่อาจมองในเชิงเปรียบเทียบ เช่น ในขณะที่ภาพยนตร์มลายูจำนวนหนึ่งของช่วงทศวรรษ 1950 - 1960 ได้ทำหน้าที่เป็นพื้นที่ของการทดลองนำเสนออัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรมมลายูในหนทางแห่งการสร้างชาติใหม่ ผู้กำกับภาพยนตร์มาเลเซียทศวรรษ 1990 จำนวนหนึ่งหันกลับมาทบทวนขบคิดอีกครั้งหนึ่งว่าความเป็นมลายูนั้นคืออะไร ระหว่าง "มลายู" กับ "มาเลเซีย" อะไรคือแก่นแท้ของชาติตน ควรจะจัดวางขนบจารีตวัฒนธรรมไว้ตรงไหน

[23] ดูรายละเอียดใน Simon Barraclough, "Managing the Challenges of Islamic Revival in Malaysia: A Regime Perspective," *Asian Survey* 23, no. 8 (August 1983): 958 - 975; Joseph Chinyong Liow, "Exigency or Expediency? Contextualising Political Islam and the PAS Challenge in Malaysian Politics," *Third Word Quarterly* 25, no. 2 (2004): 359 - 372; Farish A. Noor, *Islam Embedded: The Historical Development of the Pan-Malaysian Islamic Party PAS (1951 - 2003)*, Volume 2 (Kuala Lumpur: Malaysian Sociological Research Institute, 2004), 485 - 515; Virginia Matheson Hooker, "Reconfiguring Malay and Islam in Contemporary Malaysia," in *Contesting Malayness*, ed. Timothy P. Barnard, 149 - 167.

ภายใต้วาทกรรมทางศาสนาอันทรงพลัง และระหว่างศาสนา ขนบจารีต และภาวะทันสมัย อะไรควรเป็นคุณค่าหลักของสังคมมาเลเซีย

ทศวรรษ 1990 เริ่มต้นความคึกคักด้วยความสำเร็จทั้งด้านรายได้และเสียงวิจารณ์ต่อภาพยนตร์เรื่อง *Fenomena* (การณ์อุบัติ, 1990) ผลงานกำกับภาพยนตร์เรื่องแรกของอดีตนักแสดง อาซิส เอ็ม. ออสมัน ภาพยนตร์เรื่องนี้ซึ่งว่าด้วยหญิงสาวชาวอังกฤษเดินทางกลับมายังมาเลเซียเพื่อหาทางรักษาโรคร้าย ได้กลายเป็นปรากฏการณ์สำคัญสำหรับนักวิจารณ์และผู้ชมภาพยนตร์แนวจริงจัง ในระดับที่บางคนถือว่าการสร้างและฉายภาพยนตร์เรื่องนี้เหมือนเป็นหมุดหมายการมาถึงยุคใหม่ของภาพยนตร์มาเลเซีย[24] ระลอกความสำเร็จอันน่าตื่นตาหลังจากนั้น คือ นอกจากความสำเร็จด้านรายได้อย่างต่อเนื่องของภาพยนตร์โดยผู้กำกับอย่างยูโซฟ ฮัสลาม บรรดาผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่อีกหลายคนได้นำผลงานของตัวเองไปเฉิดฉายได้รับการยอมรับในเวทีภาพยนตร์นานาชาติหลายเทศกาลและอย่างต่อเนื่อง ตัวอย่างจำนวนหนึ่งเช่น *Sayang Salmah* (ซัลมาห์ยอดรัก) ภาพยนตร์ปี 1995 โดยมาฮาดี เจ. มูรัต ไปได้รับรางวัลนักแสดงสมทบชายยอดเยี่ยมจากเทศกาลภาพยนตร์เอเชีย - แปซิฟิก ประเทศนิวซีแลนด์ และได้รับการทาบทามไปฉายที่เทศกาลภาพยนตร์ในหลายประเทศ ผู้กำกับภาพยนตร์ที่โดดเด่นเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติมากที่สุดคนหนึ่งของมาเลเซีย คือ อู-เว่ย บิน หะยีซาอารี ภาพยนตร์เรื่อง *Kaki Bakar* (นักวางเพลิง, 1995) ของเขาที่แม้ว่าจะไม่ได้ออกฉายตามโรงภาพยนตร์ทั่วไปในประเทศตัวเองเมื่อตอนแรกสร้างเสร็จ แต่กลับไปได้เปิดตัวฉายและได้รับการพูดถึงไม่น้อยที่เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประเทศฝรั่งเศส รวมทั้งไปได้

[24] Gordon Gray, “Shame and the Fourth Wall,” 122.

รับรางวัลภาพยนตร์นานาชาติยอดเยี่ยมจากเทศกาลภาพยนตร์กรุงบรัสเซลส์ รวมทั้งภาพยนตร์เรื่อง *Jogho* (ผู้ชนะ, 1997) ของอู-เว่ยที่ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีจากหลายเทศกาลภาพยนตร์ระดับนานาชาติ อันรวมถึงรางวัลนักแสดงนำชายยอดเยี่ยมสำหรับกาลิด ซัลและห์จากเทศกาลภาพยนตร์เอเชีย-แปซิฟิกปี 1998 ไล่เลี่ยกันนั้น ภาพยนตร์ปี 1997 เรื่อง *Layar Lara* (นาวาแห่งความทุกข์ระทม) โดยผู้กำกับหญิงชูไฮมี บาบาไปได้รับรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์อิสระนานาชาติแห่งบรัสเซลส์และเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติกรุงเปียงยาง

ภาพยนตร์ซึ่งได้รับการยกย่องในคุณภาพเหล่านี้มีความโดดเด่นในเนื้อหาที่พาผู้ชมไปสำรวจประวัติศาสตร์ สังคม และชุมชนหลากรูปแบบของมาเลเซียด้วยมุมมองใหม่ ประเด็นว่าด้วยความเป็นชาติ ความเป็นมลายูถูกตั้งคำถามอย่างจริงจัง รวมถึงความสดใหม่ในการนำเสนอเรื่องราวของสตรีเพศ โดยเฉพาะในผลงานของผู้กำกับหญิง ซึ่งนอกจากชูไฮมี บาบาแล้ว เออร์มา ฟาตีมะ ดาราสาวมากฝีมือผู้ซึ่งก้าวขึ้นมาสู่บทบาทผู้กำกับภาพยนตร์ในช่วงปลายทศวรรษ ได้ร่วมกันยกระดับให้ประเด็นสตรีเพศและความเป็นเพศขึ้นมาเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในวิวาทะเรื่องภาวะทันสมัย ศาสนาอิสลาม จารีตวัฒนธรรม และอัตลักษณ์ทางเชื้อชาติ โดยฟาตีมะได้กำกับภาพยนตร์เด่นเช่นเรื่อง *Jimi Asmara* (จีมี อัสมารา, 1995) *Perempuan Melayu Terakir* (หญิงมลายูคนสุดท้าย, 1999) และต่อเนื่องสู่ทศวรรษถัดไปอย่างภาพยนตร์เรื่องสำคัญคือ *Embun* (เอิมบุน, 2002)[25] อุดมคติความเป็นมลายูซึ่งถูกบัญญัติไว้

[25] การวิเคราะห์ผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสองในแง่มุมดังกล่าวนี้ ดูตัวอย่างเช่น Gaik Cheng Khoo, "'You've Come a Long Way, Baby' Erma Fatima, Film and Politics," *South East Asia Research* 14, no. 2 (2006): 179-

โดยอุดมการณ์ชาตินิยม/มลายูนิยมกระแสหลักและผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นก่อนหน้าได้ถูกตั้งคำถามและทดลองนำเสนอคำอธิบายใหม่ ตัวอย่างเช่นในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาวิพากษ์ภาพอุดมคติของชุมชนหมู่บ้านและโลกชนบทของชาวมลายูในผลงานภาพยนตร์หลายเรื่องของอู-เว่ย บิน หะยีซาอารี[26]

การที่ภาพยนตร์สัญชาติมาเลเซียเดินทางออกนอกประเทศไปได้รับการยอมรับในระดับนานาชาติ มีส่วนกระตุ้นให้บรรยากาศของวงการภาพยนตร์กระปรี้กระเปร่า ประกอบกับความสำเร็จด้านรายได้ของภาพยนตร์หลายเรื่องติดๆ กัน ทำให้นายทุนกล้าที่จะเปิดไฟเขียวให้กับผู้กำกับภาพยนตร์หน้าใหม่ สำหรับการเสี่ยงทดลองหรือสำหรับโครงการสร้างภาพยนตร์ที่กล้าแหวกแนวนิยมของตลาดมากขึ้น ทศวรรษ 1990 จึงได้บันทึกถึงการสร้างและออกฉายของ *Silat Legenda* (ตำนานนักสู้ สิลัต, ฮัสซัน มูตาลิบ, 1998) ภาพยนตร์อะนิเมชั่นขนาดยาวเรื่องแรกของมาเลเซีย ปรากฏภาพยนตร์เขย่าขวัญแนวจิตวิทยาอย่างเช่นเรื่อง *Lenjan* (ลวง, อิสมาอิล ยาคอบ, 1998) เป็นต้น

209; Gaik Cheng Khoo, "Shuhaimi Baba and the Malaysian New Wave: Negotiating the Recuperation of Malay Custom/Adat," in *Women Filmmakers: Refocusing*, eds. Jacqueline Levitin, Judith Plessis and Valerie Raoul (Vancouver: University of British Colombia Press, 2002), 229 - 239.

[26] Gaik Cheng Khoo, "Strangers within the (Imagined) Community: A Study of Modern Malay Identity in U-Wei Hj. Saari's *Jogho* and Sabri Zain's *Face Off*," *RIMA: Review of Indonesian and Malaysian Affairs* 36, no. 2 (2002): 81 - 114.

แม้ว่าภาพยนตร์มาเลเซียในช่วงทศวรรษนี้จะมีจำนวนไม่น้อยที่มีเนื้อหาสดใหม่ ท้าทาย และทดลองบุกเบิก แต่อำนาจรัฐในการตรวจพิจารณาเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ก็ถูกยกระดับขึ้นสูงในช่วงเวลานี้เช่นกัน การต่อสู้ระหว่างรัฐบาลภายใต้การนำของพรรคอัมโนและคู่แข่งในซีกฝ่ายค้านอย่างพรรคปาส ไม่เพียงแข่งขันกันแย่งชิงคะแนนเสียงทั้งระดับรัฐและการเลือกตั้งระดับชาติซึ่งยิ่งทวีความเข้มข้นขึ้นในรอบการเลือกตั้งครั้งใหม่แทบทุกครั้งเท่านั้น หากแต่รวมถึงการขับเคี่ยวกันนิยาม เผยแพร่ และทำให้เห็นว่าการตีความศาสนาอิสลามในแบบของตนนั้นเป็นสิ่งถูกต้องหรือเหมาะสม การเมืองว่าด้วยการตีความและการแสดงออกทางศาสนาที่ไม่อาจหาข้อยุติได้ง่ายๆ นี้ส่งผลอย่างลึกซึ้งให้ศาสนาอิสลามทวีบทบาทในสังคมและแทบทุกภาคส่วนของมาเลเซียนับจากสมัยของนายกมหาธีร์ มูฮัมหมัดเป็นต้นมา[27] กองเซ็นเซอร์ภาพยนตร์จึงไม่เพียงแค่อ้างความชอบธรรมในการเป็นผู้พิทักษ์ศีลธรรมอันดี ความสามัคคีเป็นเอกภาพ และความภาคภูมิใจในชาติและวัฒนธรรมเท่านั้น หากยังรวมถึงการคอยตีความว่ามีองค์ประกอบใดในภาพยนตร์บ้างไหมที่ “ไม่เป็นอิสลาม”

[27] ดูรายละเอียดใน David Camroux, “State Responses to Islamic Resurgence in Malaysia: Accommodation, Co-Option, and Confrontation,” *Asian Survey* 36, no. 9 (September 1996): 852 - 868; Abdul Fauzi Abdul Hamid, “Political Dimensions of Religious Conflict in Malaysia: State Response to an Islamic Movement,” *Indonesia and the Malay World* 28, no. 80 (2000): 32 - 65; Amrita Malhi, “The PAS-BN Conflict in the 1990s: Islamism and Modernity,” in *Malaysia: Islam, Society and Politics*, eds. Virginia Hooker and Norani Othman (Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2003), 236 - 265;

แน่นอนว่าภายใต้สภาพการณ์เช่นนี้ ผู้สร้างภาพยนตร์มาเลเซียจำต้องเซ็นเซอร์ตัวเองในระดับสูงเฉกเช่นช่วงก่อนหน้า ภาพยนตร์หลายเรื่องเลือกที่จะใช้วิธีเก็บประเด็นที่อยากสื่อสาร แต่นำเสนอด้วยเรื่องราวเกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ก่อนกระแสฟื้นฟูอิสลามจะแสดงอิทธิพลในสังคม กระนั้นก็ดี พัฒนาการของสังคมมาเลเซียได้รุดมาถึงจุดที่อุดมการณ์ของรัฐและคำอธิบายว่าด้วยความเป็นชาติแบบทางการนั้นล้วนเต็มไปด้วยช่องโหว่ให้แก่การตั้งคำถาม ผู้สร้างภาพยนตร์จำนวนหนึ่งก็พร้อมที่จะท้าทายแบบฉบับคำอธิบายเดิมๆ อยู่เสมอ ภาพยนตร์เรื่องเด่นหลายเรื่องของเหล่าผู้กำกับภาพยนตร์คลื่นลูกใหม่ที่พาตัวเองเข้าไปพัวพันและนำเสนอประเด็นความหลากหลายทางเพศ รักร่วมสายโลหิต โสเภณี การจัดการเรือนร่างและทางเพศของสตรี ชีวิตกลางคืน ความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติ คนชายขอบของสังคม ซึ่งล้วนเป็นประเด็นหมิ่นเหม่ที่จะกระทบกระทั่งกับอุดมการณ์ฉบับทางการ จึงต่างเจอกับปัญหากับกองเซ็นเซอร์ภาพยนตร์แล้วแทบทั้งสิ้น ทั้งภาพยนตร์เรื่อง *Fantasi* (แฟนตาซี, อาซิส เอ็ม. ออสมัน, 1991) *Perempuan, Isteri dan Jalang* (หญิงสาว ภรรยา และโสเภณี, อู-เว่ย บิน หะยีซาอารี, 1993) *Kaki Bakar* (อู-เว่ย บิน หะยีซาอารี, 1995) *Amok* (คลั่ง, อัดมาน ซัลและห์, 1995) *Ringgit Kasorrga* (ค่าธรรมเนียมเพื่อสรวงสวรรค์, ชูไฮมี บาบา, 1995) *Panas* (ร่านร้อน, นูร์ฮาลิม หะยีอิสมาอิล, 1998)[28] รวมถึงภาพยนตร์ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในผลงานสำคัญ อย่างเรื่อง *Dari Jemapoh ke Manchester* (จากเจอมาโปะห์สู่แมนเชสเตอร์) ภาพยนตร์ปี 1998 ของฮีชามุดดิน ราอิส ซึ่งกว่าจะได้ฉายสู่สาธารณะก็ต้องล่วงมาถึงปี 2001 แต่กระนั้นก็ถูกกดดันให้

[28] Khoo, *Reclaiming Adat*, 106 -113.

ถอดออกจากโปรแกรมฉายก่อนกำหนด และผู้กำกับภาพยนตร์ก็อยู่ระหว่างถูกจำคุกด้วยข้อหาเคลื่อนไหวทางการเมืองเพื่อบ่อนทำลายรัฐบาล

แม้ว่าภาพยนตร์มาเลเซียช่วงทศวรรษ 1990 จะสร้างความประทับใจทั้งในด้านรายได้ของภาพยนตร์ยอดนิยมหลายเรื่องที่ยืนยันการฟื้นตื่นของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ภายในประเทศ และทั้งในส่วนของคุณภาพที่ได้รับการยกย่องทั้งภายในและโดยเฉพาะจากเทศกาลภาพยนตร์ระดับสากล กระนั้น อุตสาหกรรมภาพยนตร์มาเลเซียก็เผชิญปัญหาที่อยู่นอกเหนือการควบคุมไม่น้อยเช่นกัน เฉกเช่นเดียวกับแทบทุกที่ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ณ ช่วงเวลาเดียวกัน ภาพยนตร์ภายในประเทศที่ถือว่าประสบความสำเร็จด้านรายได้นั้น ไม่อาจเทียบได้กับรายได้ของภาพยนตร์จากต่างประเทศที่เข้ามาฉายและถือครองสัดส่วนใหญ่ของตลาด พฤติกรรมการชมภาพยนตร์ของผู้ชมเริ่มเปลี่ยนแปลงไปอีกครั้งจากการถือกำเนิดและขยายตัวครองตลาดของเครือโรงภาพยนตร์มัลติเพล็กซ์ แต่ที่ส่งผลกับผู้ผลิตภาพยนตร์อย่างชัดเจนที่สุดน่าจะเป็นจากเทคโนโลยีในการผลิตซ้ำภาพยนตร์ จากที่ทศวรรษก่อนหน้าถือกันว่าเครื่องเล่นวิดีโอเป็นศัตรูร้ายของภาพยนตร์มาถึงช่วงเวลานี้ วีซีดีละเมิดลิขสิทธิ์กระจายแพร่หลายในตลาดมืด จนผู้ผลิตภาพยนตร์รู้สึกสิ้นหวังจนต้องเรียกร้องการช่วยเหลือจากรัฐบาล[29] ต้องรออีกสักระยะหนึ่งที่เทคโนโลยีสมัยใหม่จะถูกนำมาใช้ในทางบวกโดยผู้สร้างภาพยนตร์เอง เมื่อถึงตอนนั้น คนรุ่นใหม่กลุ่มนี้ก็ได้นำภาพยนตร์มาเลเซียไปสู่ทิศทางใหม่และสู่อีกยุคสมัยหนึ่งอย่างเต็มไปด้วยสีสัน

[29] Ibid., 94.

4. สู่สหัสวรรษใหม่: “สรรพสิ่งแข็งแกร่งมั่นคง หลอมละลายลง กลายเป็นโลกิยาสาธารณ์”

วิกฤตเศรษฐกิจปี 1997 ที่กวาดกระทบทั่วทั้งภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ส่งผลถึงอุตสาหกรรมภาพยนตร์มาเลเซียช่วงปลายทศวรรษ 1990 ให้ชะงักงันครั้งใหญ่ไปพร้อมๆ กับเศรษฐกิจของประเทศในภาพรวม บริษัทผลิตภาพยนตร์หลายต่อหลายบริษัทต้องปิดตัวลง ที่ยังเปิดดำเนินการอยู่ก็ตอบแทนเงินเดือนค่าจ้างให้แก่บุคลากรในอัตราลดต่ำด้วยนโยบายรัดเข็มขัดเพื่อประคองตัวให้อยู่รอด อย่างไรก็ตาม พร้อมๆ กับการที่รัฐบาลมาเลเซียพิสูจน์ให้เห็นถึงการเลือกใช้นโยบายที่ถูกต้องในการฟื้นฟูเศรษฐกิจ อุตสาหกรรมภาพยนตร์ก็ได้เริ่มฟื้นตัวในช่วงก่อนถึงครึ่งทศวรรษแรกของสหัสวรรษใหม่ และนับจากนั้น ภาพยนตร์มาเลเซียก็ได้ก้าวกระโดดบรรลุถึงปรากฏการณ์ใหม่ๆ อย่างต่อเนื่อง

คงต้องศึกษาอภิปรายกันอย่างจริงจังว่าปัจจัยหนุนเสริมประการใดบ้างที่ทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ในยุคสหัสวรรษใหม่ฟื้นตัวได้อย่างรวดเร็ว ทั้งนี้ ไม่เฉพาะแต่เพียงของมาเลเซีย แต่รวมถึงทั่วทั้งภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วยซ้ำไป จะเป็นเพราะการปรับตัวได้อย่างมีประสิทธิภาพของกลุ่มผู้ผลิตภาพยนตร์ หรือเพราะความเปลี่ยนแปลงในกลุ่มผู้ชมและวิถีชีวิตด้านความบันเทิง ประสิทธิภาพของเทคโนโลยีการสื่อสารทั้งสำหรับการประชาสัมพันธ์และการส่งต่อข้อมูล ความสำเร็จอย่างไม่อาจปฏิเสธของธุรกิจโรงภาพยนตร์ทันสมัย นโยบายของรัฐบาลที่ออกมาช่วยเหลือสนับสนุนอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในประเทศ การผ่อนคลายอำนาจรัฐในการควบคุมภาพยนตร์ หรือเพราะคุณภาพที่ถูกยุคถูกสมัยของตัวภาพยนตร์เอง

ในกรณีของมาเลเซีย ความเปลี่ยนแปลงหลายประการเกิดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ กรณีหนึ่งที่เห็นได้ชัดคือผลพวงจากการบุกเบิกทดลองเสี่ยงของชูไฮมี บาบาในปี 2004 ต่อการกำกับและวัดใจทั้งกองเซ็นเซอร์และผู้ชมกับภาพยนตร์สยองขวัญเรื่อง *Pontianak Harum Sundal Malam* (กุหลาบราตรี ปนติอานัก) ด้วยเป็นที่รู้กันว่าภาพยนตร์สยองขวัญนั้นสุ่มเสี่ยงที่จะถูกติดป้ายว่าผิดหลักความเชื่อของศาสนาอิสลาม กระทั่งแทบเป็นไปไม่ได้ที่กองเซ็นเซอร์ภาพยนตร์จะอนุญาตให้ฉาย ตลอดช่วงทศวรรษ 1980 - 1990 ซึ่งกระแสฟื้นฟูอิสลามทรงพลังในสังคมมาเลเซีย แทบไม่มีภาพยนตร์สยองขวัญปรากฏให้เห็น มีเพียงภาพยนตร์เรื่อง *Toyol* (กุมารทอง, มาลิก เซอลามัต, 1981) และ *Rahsia* (ความลับ, ฮาฟซัม, 1987) เท่านั้นที่ได้รับการบันทึกพูดถึง[30] ชูไฮมีกลับไปรื้อเอาตัวละครผีดูดเลือดปนติอานักที่เป็นดั่งตัวละครคลาสสิกในภาพยนตร์มลายูช่วงยุคทองมาโลดแล่นบนจอภาพยนตร์อีกครั้งหนึ่ง หลังจากโต้แย้งต่อรองกับกองเซ็นเซอร์จนภาพยนตร์ได้เข้าโรงฉาย ความสำเร็จทั้งรายได้และเสียงชื่นชมล้นหลามนำมาสู่ *Pontianak Harum Sundal Malam 2* อันเป็นภาคต่อในปีถัดมา พร้อมกันนั้น การผ่อนปรนของกองเซ็นเซอร์ก็คล้ายเปิดช่องให้กระแสภาพยนตร์สยองขวัญมาเลเซียไหลทะลักตามมาไม่ขาดสาย มีการให้ข้อมูลว่าระหว่างปี 2005 - 2011 มีการสร้างภาพยนตร์สยองขวัญมาเลเซียออกมามากกว่า 60 เรื่อง โดยภาพยนตร์ตลกสยองขวัญเป็นกลุ่มนิยมสำคัญ[31]

---

[30] Mahayuddin Ahmad, “Islam, Pontianak and the Supernatural in Film: Popular Film at the Crossroads in Malaysia,” (unpublished paper, n.d.), 11.

[31] Hassan Abd Muthalib, “Malaysian Cinema: New-Found Success and the Way Forward,” (unpublished paper written for the First Hua Hin

ภาพยนตร์สยองขวัญร่วมเป็นส่วนหนึ่งของภาพยนตร์กระแสหลักที่เพิ่มปริมาณเข้าฉายอย่างต่อเนื่องในแต่ละปี ภาพยนตร์มาเลเซียในภาพรวมนับจากเข้าสู่สหัสวรรษใหม่เก็บรายได้จากโรงภาพยนตร์ได้มากยิ่งกว่าช่วงเวลาใดๆ ในประวัติศาสตร์อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของประเทศนี้ ปรากฏการณ์ที่น่าสนใจคือ เมื่อเข้าสู่ทศวรรษ 2010 ภาพยนตร์หลายเรื่องประสบความสำเร็จด้านรายได้ในระดับที่บางเรื่องอาจเรียกได้ว่าแบบถล่มทลาย กลายเป็นความสำเร็จต่อติดกันเรื่องแล้วเรื่องเล่า จนทำให้ 10 อันดับแรกของภาพยนตร์มาเลเซียที่ทำรายได้สูงสุดตลอดกาลในประเทศล้วนเป็นภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ สีสันน่าสนใจนั้นรวมถึงการที่แนวเรื่องของภาพยนตร์แต่ละเรื่องในอันดับก็มีความหลากหลายด้วยเช่นกัน (ดูรายชื่อภาพยนตร์ แนวเรื่อง และสถิติในตารางที่ 1)

นอกจากการเติบโตรุ่งเรืองเก็บรายได้เป็นประวัติการณ์ของภาพยนตร์กระแสหลัก วงการภาพยนตร์มาเลเซียในสหัสวรรษใหม่ยังคงสืบสายกลุ่มภาพยนตร์ทางเลือกได้อย่างน่าสนใจเช่นกัน โดยในขณะที่ผลงานเด่นในช่วงทศวรรษ 1980 - 1990 จะเน้นแฝงฝังการวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมือง ขบคิดประเด็นอัตลักษณ์ วัฒนธรรม ความเป็นชาติ นำเสนอมุมมองเพศสภาพ-เพศวิถี และอภิปรายกระแสคิดทางศาสนา สำหรับช่วงสมัยที่กำลังกล่าวถึง ดูเหมือนว่าความหลากหลายหรือความสัมพันธ์ระหว่างเชื้อชาติและวัฒนธรรมจะเป็นประเด็นเด่นอย่างเห็นได้ชัด ผลงานภาพยนตร์ชิ้นสำคัญที่ถูกหยิบยกมาพูดถึงบ่อยครั้งในฐานะภาพยนตร์นำร่อง คือ *Spinning Gasing* ภาพยนตร์ความรักข้ามเชื้อชาติปี 2001 โดยเต็ก ตัน ผู้ซึ่งเดินทางไปศึกษาด้านภาพยนตร์

Film Festival, Thailand, 2012), 3.

ตารางที่ 1 ภาพยนตร์มาเลเซียที่ทำรายได้สูงสุดตลอดกาลในประเทศ

(ข้อมูลถึงตุลาคม 2016)

อันดับ	ชื่อภาพยนตร์	แนวเรื่อง/ตระกูล	ปีที่ ออกฉาย	รายได้รวม (ล้าน MYR)
1	*Polis Evo*	แอคชั่น / ตลก / อาชญากรรม	2015	17.74
2	*Munafik*	สยองขวัญ	2016	17.04
3	*The Journey*	ดรามา / ครอบครัว	2014	16.87
4	*Ola Bola*	ดรามา / กีฬา	2016	16.60
5	*BoBoiBoy: The Movie*	แอคชั่น (อะนิเมชั่น)	2016	15.73
6	*KL Gangster*	แอคชั่น	2011	11.74
7	*Ombak Rindu*	ดรามา / ความรัก	2011	10.90
8	*Hantu Bonceng*	สยองขวัญ / ตลก	2011	8.53
9	*Ngangkung*	สยองขวัญ / ตลก	2010	8.18
10	*Kongsi*	แอคชั่น	2011	8.09

ที่มา: National Film Development Corporation Malaysia, “Malaysian Box Office,” *Finas*, www.finas.gov.my/ malaysian-box-office (accessed October 2016).

มาจากประเทศออสเตรเลีย

ต่อเนื่องหลังจากนั้นไม่นานก็คือการมาถึงของกลุ่มผลงานภาพยนตร์โดยยัสมิน อาห์หมัด ผู้กำกับหญิงซึ่งก้าวมาจากชื่อเสียงอันแข็งแกร่งอยู่แล้วในวงการโฆษณา ปี 2003 ยัสมิน อาห์หมัดกำกับภาพยนตร์เรื่อง *Rabun* (สายตาที่พร่าเลือน) สำหรับฉายทางโทรทัศน์ แต่ก็ได้ออกเดินสายในหลายเทศกาลภาพยนตร์ระดับนานาชาติ ก่อนที่ภาพยนตร์เรื่อง *Sepet* (ตาชั้นเดียว) ที่ออกฉายในปีถัดมาจะได้รับเสียงชื่นชมเป็นอย่างสูงทั้งในและต่างประเทศ หลังจากนั้น นับจากปี 2006 เป็นต้นมา ยัสมิน อาห์หมัดมีผลงานภาพยนตร์ออกฉายต่อเนื่องปีละเรื่องจนถึงปี 2009 ซึ่งเธอเสียชีวิตอย่างไม่คาดฝันด้วยโรคหลอดเลือดสมองตีบตัน แม้จะมีผลงานภาพยนตร์ขนาดยาวเพียงแค่ 6 เรื่อง โดยหลังจาก *Sepet* แล้วจะติดตามมาด้วยภาพยนตร์เรื่อง *Gubra* (ปริวิตก, 2006) *Mukhsin* (มุกฮ์ซิน, 2007) *Muallaf* (ผู้เข้ารีต, 2008) และ *Talentime* (2009) และเกือบทุกเรื่องจะกลายเป็นภาพยนตร์ที่ถูกพูดถึงอื้ออึงเนื่องด้วยเสียงวิจารณ์กระทั่งถึงขั้นประณามในบางกรณีจากบางกลุ่มอนุรักษ์นิยมและสายศาสนา แต่ภาพยนตร์ที่อ่อนละมุนของยัสมิน อาห์หมัดก็เป็นเสียงใหม่ให้กับภาพยนตร์มาเลเซียอย่างไม่อาจปฏิเสธ การนำเสนอเรื่องราวแห่งความสัมพันธ์ข้ามเชื้อชาติ ศาสนา และวัฒนธรรม กล้าที่จะวิพากษ์วิจารณ์อภิสิทธิ์ที่ชาวมลายูได้รับมากกว่าคนเชื้อชาติอื่นในประเทศ ได้ทำให้ภาพยนตร์ยังคงทำหน้าที่สำคัญในการบันทึกกระแสความคิดที่ขบคิดต่อสภาพการณ์ทางสังคมและอัตลักษณ์ความเป็นชาติมาเลเซีย[32] คุณูปการสำคัญของยัสมิน อาห์หมัด

[32] ดูตัวอย่างงานที่วิเคราะห์และให้รายละเอียดเกี่ยวกับภาพยนตร์ของยัสมิน อาห์หมัด เช่น Gaik Cheng Khoo, “Reading the Films of Independent

อยู่ที่การส่งให้ความคิดนอกกระแสได้ถูกถ่ายทอดในภาพยนตร์ที่ผู้ชมภาพยนตร์กระแสหลักรับชมและประทับใจได้ไม่ยาก เธอสร้างสีสันและทางเลือกใหม่ให้วงการภาพยนตร์มาเลเซีย สร้างแรงบันดาลใจ และรวมถึงการที่เธอสนับสนุนบรรดานักสร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่อย่างต่อเนื่องแข็งขัน จนกล่าวได้ว่ายัสมิน อาห์หมัดนั้นเป็นศูนย์กลางสำคัญของกลุ่มนักสร้างภาพยนตร์อิสระ/นอกกระแสของมาเลเซีย

การเคลื่อนไหวอย่างน่าตื่นตาตื่นใจของวงการภาพยนตร์อิสระมาเลเซียนั้นเกิดขึ้นภายใต้บริบทการมาถึงของยุคเทคโนโลยีดิจิทัล การเพิ่มปริมาณทั้งเทศกาลภาพยนตร์และการจัดฉายเฉพาะกิจ การติดต่อทำความรู้จักของผู้ทำงานวิชาการและกำกับภาพยนตร์ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ การแพร่กระจายภาพยนตร์ละเมิดลิขสิทธิ์และการส่งต่อภาพยนตร์หาชมยากผ่านช่องทางต่างๆ อย่างไม่อาจระงับปิดกั้น[33]

Filmmaker Yasmin Ahmad: Cosmopolitanism, Sufi Islam and Malay Subjectivity," in *Race and Multiculturalism in Malaysia and Singapore*, eds. Daniel P.S. Goh, Matilda Gabrielpillai, Philip Holden and Gaik Cheng Khoo (Oxon: Routledge, 2009), 107 - 123; Amir Muhammad, *Yasmin Ahmad's Films* (Petaling Jaya, Malaysia: Matahari Books, 2009); Norman Yusoff, "*Sepet*, *Mukhsin*, and *Talentime*: Yasmin Ahmad's Melodrama of the Melancholic Boy-in-Love," *Asian Cinema* 22, no. 2 (2011): 20 - 46; Benjamin McKay, "Auteur-ing Malaysia: Yasmin Ahmad and Dreamed Communities," in *Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia*, eds. May Adadol Ingawanij and Benjamin McKay (Ithaca: Southeast Asia Program, Cornell University, 2012), 107 - 119.

[33] ดูการอภิปรายในประเด็นนี้ ใน Tilman Baumgärtel, "The Piracy Generation: Media Piracy and Independent Film in Southeast Asia," in *Glimpses of Freedom*, eds. Adadol and Mckay, 195 - 207.

โดยที่ในบริบทของมาเลเซียเอง นโยบายยกระดับประเทศให้เป็นศูนย์กลางความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสารสนเทศซึ่งได้รับการผลักดันในสมัยนายกรัฐมนตรีมหาธีร์ มูฮัมหมัดช่วงทศวรรษ 1990 ได้ส่งผลเพิ่มการพัฒนาทักษะคอมพิวเตอร์ให้กับคนรุ่นใหม่และเพิ่มปริมาณผู้สำเร็จการศึกษาสาขาภาพยนตร์และอะนิเมชั่นจากสถาบันการศึกษาภายในประเทศที่เปิดหลักสูตรดังกล่าวนี้ในหลายสถาบัน[34] พวกเขาจำนวนหนึ่งได้กลายมาเป็นผู้สร้างภาพยนตร์ภายใต้สภาพการณ์ใหม่ที่กระบวนการผลิตภาพยนตร์มีอิสระมากขึ้นกว่าที่ผ่านมา

นักสร้างภาพยนตร์ที่รวมกลุ่มกันสร้างภาพยนตร์กระทั่งกลายเป็นความเคลื่อนไหวระลอกใหญ่ของภาพยนตร์อิสระมาเลเซีย มีรายชื่อสำคัญ เช่น ยัสมิน อาห์หมัด, อามีร์ มูฮัมหมัด, เจมส์ ลี, เหอ หยู่เหิง, เฉิน ชุ่ยเหมย, นัมรน, เตียว หยงจิน, หวู่ หมิงจิน, ดีภัค กุมารัน เมอนน, หลิว เฉิงต๋า, ซาฮาร์ รูดิน, หัสเทศ สิงห์, กู่ หย่งเย่า รวมถึงอีกหลายคนที่เข้ามาร่วมงานกันในโครงการสร้างภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ทั้งนี้โดยที่ภาพยนตร์เรื่อง *Lips to Lips* ของอามีร์ มูฮัมหมัดซึ่งจัดฉายอย่างจำกัดเมื่อปี 2000 มักจะถูกระบุว่าเป็นภาพยนตร์ดิจิตอลเรื่องแรกและเป็นหมุดหมายสำคัญของกำเนิดภาพยนตร์อิสระในมาเลเซีย[35] *Lips to Lips*

---

[34] Gaik Cheng Khoo, "Just-Do-It-(Yourself): Independent Filmmaking in Malaysia," *Inter-Asia Cultural Studies* 8, no. 2 (2007): 229.

[35] บางข้อมูลได้กล่าวถึง *Belum Lagin Diamat* (ยังไม่โลกาวินาศ) ภาพยนตร์ความยาว 1 ชั่วโมง 15 นาทีโดยซานตอช เกศาวันในฐานะภาพยนตร์ดิจิทัลเรื่องแรกของมาเลเซีย ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างเสร็จในปี 1999 ราวสามเดือนก่อนที่อามีร์ มูฮัมหมัดจะฉาย *Lips t Lips* อย่างไรก็ดี *Lips to Lips* เป็นภาพยนตร์ที่ได้รับการยอมรับและจัดฉายต่อสาธารณะมากกว่า ทั้งคุณูปการของภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ยังมีมากกว่า *Belum Lagin Diamat* อย่างไม่อาจปฏิเสธได้, Hassan Abd

ได้จุดประกายสร้างแรงบันดาลใจให้คนรุ่นใหม่จำนวนหนึ่งที่สนใจในศิลปะภาพยนตร์ได้สร้างทั้งภาพยนตร์สั้นและขนาดยาวตามต่อกันมา บรรยากาศในระยะเริ่มต้นยิ่งเต็มไปด้วยแรงเร้าเมื่อหลังจากนั้นไม่นานในปีเดียวกัน ภาพยนตร์เรื่อง *Bukak Api* (ลั่นกระสุน) โดยออสมัน อาลี ได้ก่อกระแสสนใจได้เป็นอย่างสูงเนื่องด้วยภาพยนตร์ที่นำเสนอด้วยรูปแบบสารคดีเรื่องนี้ได้เข้าไปสำรวจเรื่องราวของผู้แปลงเพศกับชีวิตยามค่ำคืนของกรุงกัวลาลัมเปอร์ที่แทบไม่มีการนำเสนออย่างถึงแก่นในสื่อภาพยนตร์มาก่อน *Bukak Api* แสดงให้เห็นถึงศักยภาพของเทคโนโลยีใหม่ที่ไม่เพียงปลดปล่อยข้อจำกัดในกระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์หากแต่รวมถึงเสรีภาพในส่วนของเนื้อหาและการนำเสนอด้วยเช่นกัน[36]

การเคลื่อนไหวของนักสร้างภาพยนตร์อิสระในมาเลเซียโดยพื้นฐานแล้วไม่ต่างจากกลุ่มนักทำภาพยนตร์อิสระในที่อื่นที่ผลิสะพรั่งขึ้นในช่วงเวลาไล่เลี่ยกัน โดยเฉพาะเมื่อมองควบคู่กับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในประเทศภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อย่างไทย ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ และอินโดนีเซีย ที่ผ่านประสบการณ์และอยู่ภายใต้บริบทความเปลี่ยนแปลงอันคล้ายคลึง นั่นคือ สร้างภาพยนตร์ด้วยทุนอันจำกัด

Muthalib, “Sweet and Bitter Dreams: the Legacy of the AFM (Malaysian Film Academy),” *Bengkelsenilayar*, http://bengkelsenilayar.webs.com/sejarahafm.htm (accessed April 2014).

[36] Gaik Cheng Khoo, “Urban Geography as Pretext: Sociocultural Landscapes of Kuala Lumpur in Independent Malaysian Films,” *Singapore Journal of Tropical Geography* 29 (2008): 34 - 54; Andrew Hock Soon Ng, “The Politics of Reclaiming Identity: Representing the *Mak Nyahs* in *Bukak Api*,” in *LGBT Transnational Identity and the Media*, ed. Christopher Pullen (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 114 - 128.

จำเขี่ย ถ่ายทำแบบกองโจร ทีมงานอันน้อยนิดก็มักเป็นการรวมตัวของญาติมิตร ไม่คาดหวังผลกำไรหรือว่าจะต้องฉายวงกว้างอย่างภาพยนตร์ในกระแสที่ต้องผ่านกองเซ็นเซอร์ หากแต่ใช้วิธีจัดฉายเฉพาะกลุ่ม ตามเทศกาลภาพยนตร์ หรือใช้ช่องทางอินเตอร์เน็ตในการขายและเผยแพร่[37] เมื่อเป็นอิสระจากกรอบจำกัดของภาพยนตร์กระแสหลัก ภาพยนตร์ของพวกเขาจึงกล้าทดลอง ท้าทาย หรือทำลายขนบการเล่าเรื่องแบบภาพยนตร์ทั่วไป ผลิตผลงานข้ามสไตล์ หลากหลายแนวทางและประเภทภาพยนตร์ ทั้งภาพยนตร์เล่าเรื่องขนาดยาว ภาพยนตร์สั้นแนวทดลอง ภาพยนตร์สารคดีและกึ่งสารคดี รวมกระทั่งภาพยนตร์อะนิเมชั่น ฯลฯ

ที่จริงแล้ว นอกจากกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ศิลปะนอกกระแสอย่างอู-เว่ย บิน หะยีซาอารีหรืออีซามุดดิน ราอิสที่อยู่ชายขอบของวงการภาพยนตร์แล้ว ยังมีนักสร้างภาพยนตร์และศิลปิน อย่างเช่น เบอร์นิซ ซาวลี, ฟารุก อัล-จอฟฟรีย์, มันโซร์ ปูเตะห์, สตีเฟน ธีโอ และจูเลียน เชีย ที่ได้ริเริ่มสร้างภาพยนตร์สั้น ภาพยนตร์ทดลอง และรวมถึงภาพยนตร์นอกกระแสอยู่บ้างแล้วเช่นกัน แต่ที่ทำให้พวกเขาเหล่านี้แตกต่างไปจากกลุ่มนักสร้างภาพยนตร์อิสระรุ่นใหม่คือการที่กลุ่มหลังจะใช้วิธีร่วมกันสนับสนุนการทำงานของแต่ละคนในลักษณะชุมชนผู้สร้างภาพยนตร์และธำรงแนวทางอิสระทั้งในส่วนของผลงานและกระบวนการทำงาน

[37] Khoo, "Just-Do-It-(Yourself)," 228-229; สำหรับการอภิปรายในกรณีผลงานภาพยนตร์สารคดีอิสระเป็นการเฉพาะ ดูใน Gaik Cheng Khoo, "Through Our Own Eyes: Independent Documentary Filmmaking in Malaysia," in *Media, Culture and Society in Malaysia*, ed. Yeoh Seng Guan (Oxon: Routledge, 2010), 137 - 159.

อย่างแน่วแน่[38] การร่วมมือสนับสนุนซึ่งกันและกันทำให้พวกเขาส่งอิทธิพลระหว่างกัน แต่พร้อมกันนั้นแต่ละคนก็ได้พัฒนาผลงานภาพยนตร์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวออกมาได้เห็นจนเด่นชัดเช่นกัน[39] ขณะที่ในส่วนของประเด็นเนื้อหา ผลงานของพวกเขามีจุดร่วมสำคัญที่การสะท้อนภาวะปัจเจก ความแปลกแยก การดิ้นรนภายใน และสิ่งอันซ่อนเร้นในเมืองใหญ่ การเกาะเกี่ยวกันด้วยความเชื่อต่อหนทางการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่พ้องตรงกันมากกว่าจะสัมพันธ์กันด้วยการร่วมเชื้อชาติ ได้ทำให้ทั้งกลุ่มผู้สร้างและผลงานภาพยนตร์ของพวกเขาโดดเด่นด้วยความหลากหลายทางเชื้อชาติ ภาษา และประเด็นท้าทาย และในขณะที่ภาพยนตร์มาเลเซียกระแสหลักจะเน้นองค์ประกอบที่เป็นมลายูและการสร้างสรรค์ที่อยู่ในกรอบมาตรฐานของรัฐ กลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์อิสระกลับมีชาวมาเลเซียเชื้อสายจีนและอินเดีย (ทมิฬ) เป็นแกนหลักในการผลักดันการสร้างสรรค์ เรื่องราวของชุมชนผู้สืบเชื้อสายจากบรรพบุรุษชาวอินเดียและความคับข้องใจจากการถูกปฏิบัติในฐานะประชากรชั้นสองหรือชั้นสามซึ่งก่อนหน้านี้ไม่เคยมีปรากฏในภาพยนตร์ท้องถิ่น ก็ได้ถูกถ่ายทอดลงบนจอภาพยนตร์โดยผู้กำกับภาพยนตร์ลูกหลานชาวอินเดียอพยพ[40] การท้าทายกรอบคิดกระแสหลัก

[38] Khoo, “Urban Geography as Pretext,” 36.

[39] ดูการอภิปรายกรณีของเจมส์ ลี ซึ่งได้ชื่อว่าเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่ผลงานมีสไตล์เฉพาะตนและลักษณะทดลองสูงกว่าคนอื่นๆ ในกลุ่ม ใน Gaik Cheng Khoo, “Smoking, Eating, and Desire: A Study of Alienation in the Films of James Lee,” in *Glimpses of Freedom*, eds. Adadol and Mckay, 121 - 135.

[40] Hassan Abd Muthalib, “Voices of the Fourth Generation of Malaysian-Indian Filmmakers,” in *Glimpses of Freedom*, eds. Adadol and Mckay, 15 - 30.

ยังรวมถึงการที่ภาพยนตร์จำนวนหนึ่งของพวกเขาได้เป็นพื้นที่สำหรับการตีความให้ค่าใหม่ต่ออดีตด้วยคำอธิบายที่แตกต่างไปจากประวัติศาสตร์ฉบับทางการ โดยเฉพาะต่อสถานะของชาวมาเลเซียเชื้อสายจีน พรรคคอมมิวนิสต์มลายา และประวัติศาสตร์ในช่วงสงครามเย็น[41] กระทั่งอาจกล่าวได้ว่า ภาพสังคมหลากเชื้อชาติ ประวัติศาสตร์ทางเลือก และภาวะของสังคมร่วมสมัยของมาเลเซียได้ถูกนำเสนออย่างจริงจังและเป็นกลุ่มก้อนเป็นครั้งแรกในภาพยนตร์อิสระของพวกเขาเหล่านี้

ด้วยความสดใหม่ในเนื้อหาและวิธีการนำเสนอ ประกอบกับเทศกาลภาพยนตร์ทางเลือกที่เพิ่มปริมาณการจัดและต่างกระตือรือร้นที่จะค้นพบกระแสเคลื่อนไหวใหม่ๆ ผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์อิสระรุ่นใหม่เริ่มเป็นที่สนใจในเวทีภาพยนตร์ระดับนานาชาติอย่างรวดเร็ว เช่น ในกรณี *Bukak Api* ซึ่งแม้ว่าจะถูกห้ามฉายในประเทศด้วยได้นำเสนอชีวิตของผู้แปลงเพศในธุรกิจบริการอันเป็นเรื่องราวที่รัฐไม่พึงประสงค์ให้เสนอฉายบนจอ แต่ภาพยนตร์ก็ได้เดินทางตระเวนไปตามเทศกาลภาพยนตร์ระดับนานาชาติหลายเทศกาล จากนั้นไม่นาน คลื่นระลอกใหม่นี้เริ่มเห็นได้จนสะดุดตาในช่วงราวปี 2003 โดยในปีนั้น *Rabun* ภาพยนตร์ดิจิตอลเรื่องแรกของยัสมิน อาห์หมัดเดินสายฉายในหลายเทศกาลภาพยนตร์ โดยรวมถึงเทศกาลซีเนมายาที่ประเทศอินเดีย เทศกาลภาพยนตร์โตรีโน ประเทศอิตาลี และเทศกาลภาพยนตร์

[41] Gaik Cheng Khoo, “Filling in the Gaps of History: Independent Documentaries Re-present the Malayan Left,” in *Cultures at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, eds. Tony Day and Maya H.T. Liem (Ithaca: Southeast Asia Program, Cornell University, 2010), 247 - 264.

นานาชาติแห่งสิงคโปร์ สารคดีเทียมเรื่อง *The Big Durian* ของอามีร์ มูฮัมหมัดได้ฉายที่เทศกาลภาพยนตร์ซันแดนซ์ รวมถึงได้รับรางวัล Special Mention จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติยามากาตะ ส่วน เหอ หยู่เหิงซึ่งได้ขยับขยายจากภาพยนตร์สั้นมากำกับ *Min* ภาพยนตร์ขนาดยาวเรื่องแรกซึ่งไปได้รับรางวัล Special Jury Award จากเทศกาลภาพยนตร์สามทวีปที่เมืองน็องต์ ประเทศฝรั่งเศส พอปีถัดมาภาพยนตร์เรื่อง *Sanctuary* ของเขายิ่งประสบความสำเร็จโดดเด่นเมื่อไปได้รับรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติปูซานและเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติร็อตเตอร์ดัม และภาพยนตร์เรื่อง *The Beautiful Washing Machine* ของเจมส์ ลีคว้ารางวัลภาพยนตร์อาเซียนยอดเยี่ยมกับ FIPRESCI Prize จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติกรุงเทพฯ

เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติร็อตเตอร์ดัมปี 2005 เป็นหลักฐานสำคัญที่บันทึกการมาถึงของกลุ่มภาพยนตร์อิสระของมาเลเซีย ด้วยในปีนั้นทางผู้จัดได้คัดเลือกจัดฉายภาพยนตร์จากเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นกลุ่มพิเศษในเทศกาลฯ จากภาพยนตร์ขนาดยาวทั้งสิ้น 25 เรื่องและกลุ่มภาพยนตร์สั้นที่คัดมาจากอินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ ไทย และมาเลเซียนั้น เกือบทั้งหมดของภาพยนตร์ขนาดยาว 7 เรื่องและภาพยนตร์สั้น 8 เรื่องจากมาเลเซียเป็นผลงานจากผู้สร้างภาพยนตร์อิสระทั้งสิ้น หนึ่งทศวรรษหลังจากนั้น ผลงานของพวกเขายังคงสร้างกระแสท้าทายอุดมการณ์ฉบับทางการภายในประเทศและเร้าความสนใจใคร่ชมสำหรับผู้ติดตามภายนอกประเทศอย่างต่อเนื่อง โดยมีผลงานสำคัญของผู้สร้างภาพยนตร์ที่เป็นหัวหอกของกลุ่ม อย่างเช่น อามีร์ มูฮัมหมัดโดยเฉพาะกับกลุ่มภาพยนตร์สารคดี เรื่อง *The Year of Living Vicariously* (2005) *The Last Communist* (2006) และ *Village People Radio*

Show (2007) เจมส์ ลีกับภาพยนตร์เรื่อง *Before We Fall in Love Again* (2006) *Things We Do When We Fall in Love* (2007) และ *Waiting for Love* (2007) เหอ หยู่เหิงผู้ซึ่งกำกับภาพยนตร์เรื่อง *Rain Dogs* (2006) และ *At the End of Daybreak* (2009) ดีภัค กุมารัน เมอนนกับ *Chemman Chaalai* (ถนนกรวด, 2005) และ *Chalanggai* (กระพรวน, 2007) เฉิน ชุ่ยเหมยกับเรื่อง *Love Conquers All* (2006) หลิว เฉิงต๋ากับ *Flower in the Pocket* (2007) และหวู่ หมิงจินกับ *The Elephant and The Sea* (2007) เป็นต้น

5. บทสรุป: ภาพยนตร์มาเลเซีย ในยามสนธยาของชาติ (มลายู) นิยม

ใน *Penarek Becha* (คนลากรถ) ภาพยนตร์ปี 1955 ซึ่งเปิดยุคทองให้กับภาพยนตร์มลายู พี. รามลี ผู้กำกับภาพยนตร์และนักแสดงนำ ได้ส่งสารอันเป็นความหวังต่อชาติใหม่ในฉากท้ายเรื่องซึ่งมหาเศรษฐีมาร์ซูกียืนต่อหน้าสมาชิกสองครอบครัวโดยมีชาวบ้านในกัมปงเป็นพยาน เขากล่าวยอมรับความเขลาของตนที่เคยตัดสินคนจากฐานะและรูปกายภายนอก มาร์ซูกีประคองชายหนุ่มผู้ยากไร้และบุตรสาว หมั้นหมายทั้งสองให้ครองคู่ ขอพรต่อองค์อัลเลาะห์สำหรับอนาคตของคู่หนุ่มสาว หลายปีต่อมา ในกลุ่มภาพยนตร์มลายูไม่กี่เรื่องที่เปิดโอกาสให้คนเชื้อชาติอื่นได้แสดงตน มีสองเรื่องที่ให้ความสำคัญกับ “คนอื่น” นั้นในระดับสูง *Sesudah Subuh* (หลังอรุณรุ่ง) ภาพยนตร์ปี 1967 ว่าด้วยความสัมพันธ์ระหว่างหนุ่มใหญ่ชาวมลายูกับสาวเชื้อสายจีน ส่วน *Gerimis* (ฝนปราย) ซึ่งสร้างในปีถัดมา กล่าวถึงความสัมพันธ์ที่เต็มไปด้วยอุปสรรคระหว่างหนุ่มมลายูกับสาวเชื้อสายอินเดีย ภาพยนตร์ทั้งสอง

เรื่องกำกับและนำแสดงโดยรามลี เมื่อคราออกฉาย ทั้ง *Sesudah Subuh* และ *Gerimis* ได้รับการตอบรับอย่างเฉยชาจากผู้ชมเช่นที่เกิดกับภาพยนตร์มลายูแทบทุกเรื่องในช่วงเวลานั้น รามลีนำเสนอภาพสังคมมาเลเซียในลักษณะหลากเชื้อชาติอย่างเห็นได้ชัดถึงเจตนา แต่ดูเหมือนว่าความแตกร้าวจะมีชัยเหนือความพยายามสมานฉันท์ ตอนจบของ *Gerimis* คล้ายจะเป็นการกลับไปแก้ไขฉากท้ายเรื่อง *Penarek Becha* เสียใหม่ด้วยนัยเสียดสี เมื่อเห็นชัดแล้วว่าชาติที่เคยวาดฝันนั้นดำเนินไปเช่นไร หนุ่มมลายูและสาวเชื้อสายอินเดียใน *Gerimis* กลับมาคืนดีกันเพราะลูกน้อยที่เป็นสายใยรัดโยง ญาติผู้ใหญ่ของฝ่ายชายหนุ่มเดินลงบันไดมาจากชั้นสอง ดึงให้หนุ่มสาวมายืนเคียงกัน เพื่อนร่วมงานทยอยเดินเข้ามายังโถงกลางบ้านนั้นเพื่อเป็นพยานให้แก่การคืนดีและอนาคตหลังจากนี้ ทุกคนร่วมร้องเพลง “สามัคคีชุมนุม” เวอร์ชั่นภาษามลายู รามลีทำให้ฉากจบอันชวนพะอืดพะอมนี้สะท้อนภาวะกระอักกระอ่วนของชาติ เมื่อเขาให้หนุ่มมลายูและสาวอินเดียเป็นสองตัวละครที่ไม่ได้ร่วมร้องเพลงชื่นมื่น ทั้งสองก้มหน้านิ่งราวกับยืนอยู่หน้าหลุมฝังศพ ปีถัดจาก *Gerimis* ออกฉาย การจลาจลทางเชื้อชาติอุบัติขึ้น

ความรุนแรงครั้งใหญ่ในปี 1969 พิสูจน์ให้เห็นจริงว่าชาติอันสงบสันติและสมานฉันท์นั้นที่แท้ก็เป็นมายาคติ รัฐบาลชาวมลายูอ้างความชอบธรรมในการขยายอำนาจรัฐเพื่อคืนความสุขสงบและสร้างเอกภาพให้กับสังคม นโยบายอวยประโยชน์แก่ชาวมลายูถูกอธิบายอย่างย้อนแย้งว่าเพื่อผลให้เกิดความเท่าเทียม ภายใต้บริบทดังกล่าว อุตสาหกรรมภาพยนตร์ในประเทศทั้งถูกควบคุมกำกับและได้รับการอุปถัมภ์จากรัฐไปพร้อมๆ กัน ขณะเดียวกัน พร้อมกับการใช้นโยบายเศรษฐกิจใหม่และการให้อภิสิทธิ์อย่างจริงจังแก่ “ภูมิบุตร” การสร้าง

ชาติอีกระลอกด้วยการยกระดับให้สิ่งอันเป็นมลายู คือ สิ่งซึ่งเป็นชาติมาเลเซีย จารีตวัฒนธรรมมลายูคือแกนวัฒนธรรมหลักของชาติ ได้กลายเป็นอีกหนึ่งความชอบธรรม[42] นอกจากการอยู่ภายใต้กรอบกำหนดและความช่วยเหลือจากรัฐ ภาพยนตร์มาเลเซียจำนวนหนึ่งแสดงออกถึงการเป็นส่วนหนึ่งของกระแสรื้อฟื้นและประดิษฐ์สร้างวัฒนธรรมมลายูซึ่งเป็นผลพวงจากนโยบายดังกล่าวของรัฐและเริ่มสังเกตเห็นได้ชัดในช่วงทศวรรษ 1980[43] มลายูนิยมจึงครอบงำเหนือภาพยนตร์แห่งชาติมาเลเซียอย่างสมบูรณ์ทั้งจากการที่ผู้สร้างสรรค์เองปรารถนาจะนำเสนอเรื่องราวและภาพวัฒนธรรมอันน่าภาคภูมิใจของเชื้อชาติตน และจากการที่เนื้อหารวมถึงเงื่อนไขการอุปถัมภ์ได้ถูกกำหนดกรอบโดยรัฐที่นำโดยชาวมลายู

การพยายามที่จะสถาปนาให้เชื้อชาตินิยมหนึ่งเดียวเป็นแกนกลางอุดมการณ์ทางสังคมและชาติที่มีลักษณะพหุวัฒนธรรมย่อมจะนำมาสู่การตั้งคำถามมากเพียงใด ภาพยนตร์มาเลเซียก็ได้กลายเป็นพื้นที่แห่งการตั้งคำถามเช่นว่านี้อย่างไม่อาจเลี่ยงได้เพียงนั้นเช่นกัน อีกครั้งหนึ่งที่นัยทางการเมืองดูเหมือนจะเป็นพลังขับเคลื่อนภาพยนตร์มาเลเซีย เมื่อเห็นได้ว่าภาพยนตร์ที่ได้รับการยกย่องนับว่าเป็นหมุดหมาย โดยส่วน

---

[42] Barbara Watson Andaya and Leonard Y. Andaya, *A History of Malaysia* (London: Macmillan, 1982), 295; Ibrahim Saad, "National Culture and Social Transformation in Contemporary Malaysia," *Southeast Asian Journal of Social Science* 11, no. 2 (1983): 64 - 66.

[43] Joel S. Kahn, "Class, Ethnicity and Diversity: Some Remarks on Malay Culture in Malaysia," in *Fragmented Vision: Culture and Politics in Contemporary Malaysia*, eds. Joel S. Kahn and Francis Loh Kok Wah (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1992), 163 - 170.

ใหญ่แล้วคือภาพยนตร์ที่กล้าจะตั้งคำถามหรือท้าทายชาตินิยมฉบับทางการ อุดมการณ์มลายูนิยม-อิสลามนิยม และอำนาจนำของชาวมลายู การยกย่องผู้กำกับคลื่นลูกใหม่แห่งทศวรรษ 1990 เหตุผลสำคัญหนึ่งก็เนื่องจากภาพยนตร์ของพวกเขาและเธอได้แสดงบทบาทดังว่านี้อย่างเห็นได้ชัด อย่างไรก็ตาม ความใหม่สดของช่วงทศวรรษดังกล่าวยังค่อนข้างจำกัดอยู่กับการตั้งคำถามมากกว่าจะท้าทายอย่างถึงแก่น และหลายครั้งเมื่อถึงคราวจะต้องเลือก ภาพยนตร์จำนวนหนึ่งเลือกที่จะให้ค่าต่ออุดมการณ์เดิมมากกว่ากระแสคิดใหม่ที่โถมถั่งเข้ามา การค้นหารากเหง้าและอ้างอิงจารีตวัฒนธรรมยามเผชิญหน้ากับกระแสอิสลามเคร่งคัมภีร์อันเป็นประเด็นเด่นหนึ่งในภาพยนตร์เรื่องสำคัญของทศวรรษ 1990 เป็นตัวอย่างของปรากฏการณ์ที่ว่านี้

เข้าสู่สหัสวรรษใหม่ หลายอย่างค่อยๆ เปลี่ยนไปจนบรรลุถึงจุดที่แทบไม่เหลือเค้าเดิม ในทางการเมือง รัฐบาลชาวมลายูเพิ่งเริ่มการบริหารอีกหนึ่งสมัย มาเลเซียยังคงโดดเด่นในด้านการพัฒนาเศรษฐกิจและเทคโนโลยี อุตสาหกรรมภาพยนตร์ก็ดูเหมือนจะไต่ระดับความคึกคักขึ้นทุกขณะ การเลือกตั้งทั่วไปครั้งถัดไปในเดือนมีนาคมปี 2004 พรรคร่วมรัฐบาลในนาม “แนวร่วมแห่งชาติ” หรือ “บารีซันเนชั่นแนล” ซึ่งมีพรรคอัมโนเป็นแกนนำ จากที่คะแนนนิยมลดต่ำลงในการเลือกตั้งครั้งก่อนหน้า เหตุการณ์ 9/11 และการหวาดระแวงแนวคิดอิสลามแบบเคร่งครัดสุดโต่ง รวมถึงท่าทีลังเลกำกวมของพรรคนำฝ่ายค้านอย่างพรรคปาสต่อกลุ่มขบวนการก่อการร้าย ได้ทำให้เกิดกระแสตีกลับจนหวนคืนได้รับชัยชนะถล่มทลาย[44] คล้ายจะขานรับกับชัยชนะดังกล่าว ภาพยนตร์เรื่อง *Puteri Gunung Ledang* (เจ้าหญิงแห่งหุบเขาเลอดัง)

[44] Zaharom Nain, “Regime, Media,” 162 - 164.

ซึ่งดัดแปลงจากตำนานคลาสสิกของชาวมลายูว่าด้วยเรื่องราวของฮังตัวห์และเจ้าหญิงแห่งขุนเขากูนุงเลอดังออกฉายในเดือนสิงหาคมปีเดียวกัน ผู้กำกับภาพยนตร์ คือ ซู ซงจิ้ง ชาวมาเลเซียเชื้อสายจีนซึ่งบรรพบุรุษได้มาตั้งรกรากที่ปีนังแล้ว 2 - 3 ชั่วอายุคน *Puteri Gunung Ledang* ได้รับการบันทึกไว้ว่าเป็นภาพยนตร์มาเลเซียลงทุนสูงที่สุดเป็นประวัติการณ์ในวันที่สร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ขึ้น (ในราว 20 ล้านริงกิต) ผู้สร้างวาดหวังให้ภาพยนตร์ซึ่งแสดงออกอย่างหรูหราตื่นตาเรื่องนี้ได้เดินสายในเทศกาลภาพยนตร์และสร้างรายได้จากตลาดต่างประเทศ ภาพยนตร์สามารถสร้างกระแสความสนใจได้อย่างกว้างขวาง ได้รับหลายรางวัลจากเวทีประกวดภาพยนตร์ในประเทศและจำนวนหนึ่งจากเวทีระดับภูมิภาคเอเชีย รวมถึงเป็นตัวแทนของประเทศมาเลเซียเพื่อเข้าชิงรางวัลออสการ์สาขาภาพยนตร์ต่างประเทศยอดเยี่ยม อย่างไรก็ตาม พ้นจากนั้นแล้ว *Puteri Gunung Ledang* ประสบความล้มเหลวด้านรายได้อย่างใหญ่หลวง และแผนการที่จะบุกตลาดต่างประเทศก็ไม่อาจเกิดขึ้นได้จริง[45]

การตอบสนองในลักษณะเดียวกันของผู้ชมต่อภาพยนตร์ชาตินิยม-มลายูนิยมเกิดขึ้นกับ *1957: Hati Malaya* (1957: ดวงใจแห่งมลายา) ภาพยนตร์ปี 2007 ซึ่งกำกับโดยซูไฮมี บาบา ผู้กำกับหญิงซึ่งเคยเป็นหนึ่งในกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์คลื่นลูกใหม่ของมาเลเซีย เช่นเดียวกับ *Puteri Gunung Ledang* โครงการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ถูก

[45] ดูรายละเอียดและการอภิปรายเกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่องนี้เปรียบเทียบกับเวอร์ชั่นปี 1961 (กำกับโดย เอส. รูไม นูร์) ใน Mulaika Hijjas, "'The Legend You Thought You Knew': Text and Screen Representations of Puteri Gunung Ledang," *South East Asia Research* 18, no. 2 (2010): 245 - 270.

จับตามาตั้งแต่ต้น ชูไฮมีมีเจตนาชัดแจ้งที่จะให้ *1957: Hati Malaya* ส่งสารความภาคภูมิใจในเอกราชของชาติไปสู่ผู้ชม รัฐบาลให้ทุนสนับสนุนและดาราชั้นนำหลายต่อหลายคนเข้ามามีส่วนร่วมแสดงในภาพยนตร์[46] ในขณะที่ชูไฮมีเน้นยกย่องชูเกียรติผู้นำรุ่นก่อตั้งพรรคอัมโนในฐานะกลุ่มผู้สร้างชาติ และการค้นคว้าข้อมูลอย่างจริงจังเพื่อการนี้ลงเอยที่การย้ำประวัติศาสตร์ฉบับทางการ หนึ่งปีก่อนหน้านั้น ภาพยนตร์ลูกครึ่งสารคดี-ภาพยนตร์เพลงเรื่อง *The Last Communist* ซึ่งกำกับโดยอามีร์ มูฮัมหมัด หัวหอกคนสำคัญของกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์อิสระรุ่นใหม่ เลือกที่จะเล่าเรื่องราวของจิน เป็ง ผู้นำของพรรคคอมมิวนิสต์มลายา และประวัติศาสตร์กลัดหนองของชาติในช่วงปราบปรามคอมมิวนิสต์ *The Last Communist* ถูกทางการสั่งห้ามฉาย[47] ในทางการเมือง ทางการมาเลเซียในช่วงเวลาเดียวกันกำลังไล่รื้อทำลายศาสนสถานของชาวฮินดูด้วยเหตุผลว่าก่อสร้างขึ้นอย่างผิดกฎหมาย เอ็นจีโอฮินดูราว 30 องค์กรรวมตัวกันก่อตั้งกลุ่มฮินดราฟ ด้วยวัตถุประสงค์ร่วมเพื่อเคลื่อนไหวพิทักษ์สิทธิและมรดกทางวัฒนธรรมของชาวฮินดูในมาเลเซีย การเคลื่อนไหวอย่างเป็นระบบและต่อเนื่องจริงจังครั้งนี้เป็นสิ่งที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนสำหรับชุมชนผู้สืบเชื้อสายจากบรรพบุรุษชาวอินเดียใน

[46] ตัวอย่างการอภิปรายต่อความล้มเหลวด้านรายได้และกระแสสังคมของกลุ่มภาพยนตร์แนวรักชาติ รักชาติพันธุ์ ดูใน David C. L. Lim, "Malay(sian) Patriotic Films as Racial Crisis and Intervention," in *Film in Contemporary Southeast Asia: Cultural Interpretation and Social Intervention*, eds. David C. L. Lim and Hiroyuki Yamamoto (Oxon: Routledge, 2012), 93 - 111.

[47] เนื้อหา การวิเคราะห์ และรายละเอียดเกี่ยวกับการแบนภาพยนตร์เรื่องนี้ ดูใน Benjamin McKay, "*The Last Communist*: A Documentary about Chin Peng without Chin Peng," C*riticine* (22 October 2006), http://www.criticine.com/ review_article.php?id=19 (accessed February 2014).

มาเลเซีย ช่วงเวลาไล่เลี่ยกันกลุ่มพันธมิตรเบอร์ซิห์ ซึ่งก่อตั้งมาตั้งแต่ปี 2005 จากการรวมตัวกันของเอ็นจีโอ กลุ่มประชาสังคม และนักการเมืองฝ่ายค้านจำนวนหนึ่งเพื่อร่วมกันเคลื่อนไหวเรียกร้องให้มีการจัดการเลือกตั้งที่สะอาดและบริสุทธิ์ยุติธรรม ได้เริ่มผลักดันกิจกรรมอย่างเป็นรูปธรรม ทั้งสองกลุ่มเคลื่อนไหวเป็นระยะต่อเนื่องข้ามปี กระทั่งเข้าสู่ช่วงปลายปี 2007 *1957: Hati Malaya* ซึ่งสร้างขึ้นเป็นส่วนหนึ่งของการเฉลิมฉลองครบรอบ 50 ปีกำเนิดชาติมาเลเซีย เข้าโรงฉายในช่วงปลายเดือนตุลาคม หนึ่งสัปดาห์ต่อมา รัฐบาลมาเลเซียตัดสินใจเริ่มจับกุมตัวกลุ่มแกนนำของฮินดราฟ เบอร์ซิห์นัดเดินขบวนใหญ่ครั้งแรกในวันที่ 10 พฤศจิกายนเพื่อเรียกร้องให้มีการปฏิรูปการเลือกตั้ง มีการประเมินจำนวนผู้เข้าร่วมชุมนุมสูงถึงสามหมื่นคน ตำรวจปราบจลาจลเข้าสลายการชุมนุมและได้จับกุมผู้ประท้วงกว่า 200 คน ต่อเนื่องแทบจะในทันทีทันใด ฮินดราฟได้ยกระดับการประท้วง การเดินขบวนครั้งใหญ่มีขึ้นในวันที่ 25 พฤศจิกายนโดยสื่อมวลชนบางสำนักประเมินจำนวนผู้เข้าร่วมประท้วงว่าถึง 10,000 คน รัฐบาลสั่งการให้ตำรวจปราบจลาจลกว่า 5,000 นายเข้าสลายการชุมนุมอีกครั้งหนึ่ง ผู้ประท้วงได้รับบาดเจ็บหลายร้อยคน ถูกจับกุมตัวกว่า 130 คน

ท่าทีแข็งกร้าวของรัฐบาลในการปราบปรามและการใช้อำนาจกฎหมายหลังจากนั้นได้นำมาสู่ระลอกคลื่นแห่งความเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในการเมืองมาเลเซีย นักสังเกตการณ์ทางการเมืองเรียกปรากฏการณ์หลังจากนั้นว่า “สึนามิทางการเมืองของมาเลเซีย”[48] จุด

[48] การเกิดขึ้นของฮินดราฟและผลกระทบสืบเนื่องต่อการเมืองมาเลเซียหลังจากนั้น ดูใน Vijay Devadas, “*Makkal Sakthi*: the Hindraf Effect, Race and Postcolonial Democracy in Malaysia,” in *Race and Multiculturalism in*

แรกที่ความเปลี่ยนแปลงโถมซัด คือ การเลือกตั้งทั่วไปในเดือนมีนาคม ปี 2008 แม้ว่าบารีซันเนชั่นแนลภายใต้การนำของพรรคอัมโนจะยังคงครองเสียงส่วนใหญ่ในสภาฯ เป็นรัฐบาลต่อเนื่องอีกสมัย แต่นี่เป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์การเลือกตั้งมาเลเซียนับจากปี 1969 ที่พรรคร่วมรัฐบาลไม่อาจยึดกุมที่นั่งสองในสามของสภาฯ ขณะที่ในการเลือกตั้งตัวแทนสภาระดับรัฐ ก็ต้องพ่ายแพ้ให้กับพรรคร่วมฝ่ายค้านถึง 5 รัฐจากจำนวนทั้งสิ้น 13 รัฐทั้งที่ในการเลือกตั้งครั้งที่ผ่านมามีเพียงรัฐเดียวที่พ่ายให้กับพรรคคู่แข่ง[49] เมื่อรัฐบาลสามารถอ้างความชอบธรรมจากชัยชนะและกลุ่มต่อต้านหันไปเคลื่อนไหวรณรงค์ทางการเมืองเป็นรอบวาระ สถานการณ์ทางการเมืองเริ่มคลายความร้อนแรง แต่กระนั้นก็เหมือนทุกคนจะตระหนักดีว่าอำนาจนำที่เคยมั่นคงนั้นได้สั่นคลอนแล้วที่ฐานราก และนั่นย่อมไม่อาจแก้ไขให้กลับไปเป็นเหมือนเดิม

วงการภาพยนตร์คล้ายจะดำเนินไปโดยไม่ใยดีกับสถานการณ์ทางการเมือง ภาพยนตร์แอคชั่นราคาถูก ตลกสยองขวัญ และตลกโรแมนติกถูกสร้างออกสู่ตลาดไม่ว่างเว้น ภาพยนตร์กระแสหลักที่

Malaysia and Singapore, eds. Goh, Gabrielpillai, Holden and Khoo, 86 - 104; Tim Bunnell, S. Nagarajan and Andrew Willford, "From the Margins to Centre Stage: 'Indian' Demonstration Effects in Malaysia's Political Landscape," *Urban Studies* 47, no. 6 (May 2010): 1257 - 1278.

[49] ดูรายละเอียดและการวิเคราะห์ใน Thomas B. Pepinsky, "The 2008 Malaysian Elections: An End to Ethnic Politics?" *Journal of East Asian Studies* 9 (2009): 87 - 120; Abdul Rashid Moten, "2004 and 2008 General Elections in Malaysia: Towards a Multicultural, Bi-party Political System?" *Asian Journal of Political Science* 17, no. 2 (August 2009): 173 - 194; William Case, "Transition from Single-Party Dominance? New Data from Malaysia," *Journal of East Asian Studies* 10 (2010): 91 - 126.

สร้างสรรค์ได้คุณภาพภายใต้กรอบกำหนดเนื้อหาโดยรัฐก็สามารถดึงดูดผู้ชมได้อย่างน่ายินดี รายได้รวมของภาพยนตร์มาเลเซียที่ออกฉายเพิ่มสูงขึ้นอย่างต่อเนื่องในแต่ละปี สถิติของวงการเต็มไปด้วยความสำเร็จน่าประทับใจ อย่างไรก็ตาม ภายใต้ภาพรวมของการหลีกหนีประเด็นต้องห้าม เมื่อจำแนกมองในรายละเอียดก็จะเห็นได้ถึงการย่างเหยียบไปถึงขอบเขตใหม่ที่ช่วงเวลาก่อนหน้านี้ทั้งหมดไม่เคยสัมผัสถึง วงการภาพยนตร์อิสระที่เบ่งบานคึกคักเป็นแนวหน้าในการท้าทายกรอบมาตรฐานทางเนื้อหาและเงื่อนไขการสร้างภาพยนตร์ที่รัฐกำหนด เพศสภาวะ แง่มุมด้านมืดของมาเลเซีย การตีความใหม่ประวัติศาสตร์ เป็นส่วนหนึ่งของประเด็นนำเสนอที่นักสร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่ได้ปลดปล่อยให้เป็นอิสระ นอกจากนั้น พร้อมกับการใช้กล้องภาพยนตร์บันทึกภาพสังคม “มาเลเซีย” แบบหลากเชื้อชาติแทนที่จะเป็นเพียงแค่สังคม “มลายู” อย่างที่ภาพยนตร์กระแสหลักโดยส่วนใหญ่ทำ เรื่องราวของเชื้อชาติที่ถูกกดทับหรือไร้พื้นที่บนจอภาพยนตร์แทบตลอดมาได้ถูกนำเสนอด้วยแนวทางสุดขั้วยิ่งกว่าครั้งใด

ต้นเดือนเมษายนปี 2009 นาจิบ ราซักเข้าดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีมาเลเซียแทนอับดุลลาห์ อาห์หมัด บาดาวี รัฐบาลภายใต้การนำของชาวมลายูพยายามปรับตัวแก้เกมการเคลื่อนไหวของกลุ่มเรียกร้องประชาธิปไตยบริสุทธิ์และความเท่าเทียมทางเชื้อชาติซึ่งส่งอิทธิพลอย่างไม่อาจปฏิเสธได้ต่อผลการเลือกตั้งครั้งที่ผ่านมา มโนทัศน์และโครงการ “1Malaysia” ซึ่งเปิดตัวในเดือนกันยายนปีถัดมาและได้รับการประชาสัมพันธ์อย่างกว้างขวางนับแต่นั้น เป็นการริเริ่มโครงการสร้างชาติแรกในรอบระยะเวลาเกือบสามทศวรรษที่กำหนดแนวทางเปิดกว้าง ไม่แบ่งแยก หากแต่ยังพยายามดึงเอาชาวมาเลเซีย

ทุกเชื้อชาติและศาสนาเข้ามาร่วมเป็นหนึ่งในฐานะพลเมืองของชาติเดียวกัน[50]

วงการภาพยนตร์มาเลเซียในสหัสวรรษใหม่ได้เริ่มเปลี่ยนไปในแนวทางที่สอดรับกับโครงการและอุดมการณ์ใหม่นี้ของรัฐมาก่อนหน้านั้นสักชั่วระยะหนึ่งแล้ว นั่นเพราะตลาดที่มีศักยภาพอาจจะเป็นคนละเรื่องกับคำอธิบายชาติฉบับทางการ สีสันหนึ่งที่เกิดขึ้นก่อนเข้าสู่ช่วงสมัยของนาจิบ ราซักไม่นานคือการก้าวข้ามไปมาระหว่างภาพยนตร์อิสระกับภาพยนตร์กระแสหลักซึ่งเข้าถึงผู้ชมได้กว้างขวางกว่า บางบริษัทผลิตภาพยนตร์เปิดโอกาสให้บุคลากรจากวงการภาพยนตร์อิสระซึ่งเห็นกันแล้วว่าประกอบด้วยผู้ที่ยืนอยู่อีกฟากฝั่งหนึ่งกับชาติมลายูนิยมฉบับทางการเสียเป็นส่วนใหญ่นั้นได้สร้างผลงานที่อาจสร้างความสดใหม่และสามารถดึงดูดกลุ่มผู้ชมที่มีความหลากหลายมากขึ้น อามีร์ มูฮัมหมัดเคยร่วมกับนาอีม กาลีลีกำกับภาพยนตร์สยองขวัญเรื่อง *Susuk* (มนต์ดำซูซุก์) ในปี 2008 ให้กับบริษัทแกรนด์บริลเยินซ์ หรือกรณีความสำเร็จจากการทดลองนี้ในปีเดียวกัน คือ เจมส์ ลีกับภาพยนตร์สยองขวัญเรื่อง *Histeria* (ฮิสทีเรีย) ซึ่งได้รับการตอบรับด้วยรายได้อย่างน่าพอใจ ที่ยิ่งไปกว่านั้นคือ ในกรณีของชาวมาเลเซียเชื้อสายจีนซึ่งมักอาศัยภาพยนตร์ที่ผลิตจากจีนแผ่นดินใหญ่ ฮ่องกง เกาหลี หรือญี่ปุ่นเพื่อตอบสนองความต้องการเห็นภาพรากสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมของตนบนจอภาพยนตร์ หรือรวมถึงปรากฏการณ์ก่อนหน้าซึ่งดาราบุคลากรผู้มีเชื้อสายจีนจากมาเลเซียมักเดินทางออกไปมีที่ทางในอุตสาหกรรม

[50] Farish A. Noor, “The Malaysian General Elections of 2013: The Last Attempt at Secular-inclusive Nation-building?” *Journal of Current Southeast Asian Affairs* 32, no. 2 (2013): 95 - 100.

ภาพยนตร์และวงการบันเทิงประเทศอื่นในเอเชีย เช่น กรณีของ มิเชล โหยว, หลี่ ชิงเจี๋ย (แองเจลิกา หลี่), หลี่ หมิงชุ่น, หยาง ชิ่วฮุ่ย และ ไช่ หมิงเลี่ยง ในที่สุดก็ถึงวันที่ภาพยนตร์ที่ผลิตโดยชาวมาเลเซียผู้มีเชื้อสายจีนสำหรับกลุ่มผู้ชมพวกเขาเองได้รับการบุกเบิก ไม่ใช่จำกัดอยู่เฉพาะในแวดวงการสร้างภาพยนตร์อิสระที่เผยแพร่ในวงแคบและไม่ยี่หระต่อรายได้จากตลาดอีกต่อไป หากแต่เป็นภาพยนตร์กระแสหลักที่สามารถเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ทั่วไปยิ่งกว้างขวางเท่าไหร่ได้ยิ่งดี

ปี 2006 *The 3rd Generation* (กำกับโดยเหอ จื้อเหลียง) ภาพยนตร์ภาษาจีนกวางตุ้งซึ่งดึงตัวนิโคลาส จาง ต้งเหลียง นักร้องจากมาเลเซียซึ่งไปโด่งดังในวงการเพลงป๊อปแมนดารินที่ไต้หวันมารับบทนำประสบความสำเร็จได้รับเสียงวิจารณ์ด้านบวก นัยที่สำคัญยิ่งคือการได้เข้าประกวดและได้รับรางวัลถึงสามรางวัล (ถ่ายภาพยอดเยี่ยม ออกแบบเครื่องแต่งกายยอดเยี่ยม และรางวัลดาราฝ่ายหญิงที่น่าจับตา) จากเทศกาลภาพยนตร์แห่งชาติมาเลเซียปี 2006 เทศกาลซึ่งประวัติความเป็นมาร่วมสองทศวรรษนั้นคือเวทีสำหรับภาพยนตร์มลายู-ภูมิบุตร ในปีถัดมา เหอ จื้อเหลียงกำกับภาพยนตร์เรื่องที่สองของเขา คือ *Kinta 1881* ซึ่งแม้จะได้รับเสียงวิจารณ์ค่อนไปทางลบ แต่ก็ได้สร้างที่อยู่ที่ยืนให้แก่ภาพยนตร์จีน-มาเลเซียด้วยการเป็นภาพยนตร์แอคชั่นศิลปะการต่อสู้เรื่องแรกจากมาเลเซียที่ได้ไปเข้าฉายโรงภาพยนตร์ทั่วไปในอเมริกา (ภายใต้ชื่อ *Four Dragons*) ซึ่งนั่นเป็นเป้าหมายที่ภาพยนตร์มลายูนิยมหลายเรื่องวาดฝันแต่ไม่เคยไปถึง

ถึงปี 2010 เสียงวิจารณ์ต่อนโยบายเลือกปฏิบัติของรัฐบาลต่อภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นภายในประเทศยังคงดังอยู่อย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะต่อนโยบายที่กำหนดให้ภาพยนตร์ซึ่งใช้ภาษามลายูในเรื่องถึงหรือ

มากกว่า 70 เปอร์เซ็นต์จึงจะได้รับสิทธิคืนภาษี 20 เปอร์เซ็นต์หลังจากที่ภาพยนตร์ได้เข้าฉาย หรือการกำหนดให้โรงภาพยนตร์จะต้องฉายภาพยนตร์กลุ่มดังกล่าวเป็นเวลาอย่างน้อยสองสัปดาห์ ซึ่งนโยบายคุ้มครองดังว่านี้ไม่รวมถึงภาพยนตร์ภาษาอื่นของคนเชื้อชาติอื่นที่อยู่ร่วมชาติมาเลเซีย[51] แต่กระนั้นก็ดี ภาพยนตร์จีน-มาเลเซียยังคงสร้างปรากฏการณ์ใหม่อย่างต่อเนื่องระลอกแล้วระลอกเล่า *Woohoo!* ภาพยนตร์ตลกเนื้อหาเกี่ยวกับห้าหนุ่มมาเลเซียเชื้อสายจีนที่ต้องเรียนฝึก “เชิดพยัคฆ์” เพื่อสืบทอดจารีตเดิมของหมู่บ้านกำกับโดยโจว ชิงหยวน ได้รับการตอบรับอบอุ่นทั้งเสียงวิจารณ์และรายได้ สำหรับมาเลเซียซึ่งประเมินกันในภาพรวมว่าภาพยนตร์ที่ผลิตภายในประเทศเรื่องใดสามารถทำรายได้เกินกว่าสองล้านริงกิตก็สามารถถือได้ว่าเป็นภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จงดงาม กรณีของ *Woohoo!* เฉพาะรายได้จากโรงภาพยนตร์ในมาเลเซียก็สามารถทำยอดไปถึงกว่า 4 ล้านริงกิต ถัดจากนั้นไม่นาน *Ice Kacang Puppy Love* ภาพยนตร์โหยหาอดีตถึงรักแรกของหนุ่มสาวที่ใช้อิโปห์และปีนังเป็นฉากหลัง กำกับโดย “อาหนิว” ตัน ชิ่งเฉียง สามารถเก็บรายได้จากในมาเลเซียกว่า 3.5 ล้านริงกิต ก่อนที่จะไปเข้าฉายในจีน ฮ่องกง และไต้หวัน เก็บรายได้รวมทั้งสิ้นกว่า 4.3 ล้านริงกิต

อาจไม่ถึงขนาดที่จะเรียกเปรียบว่า “สึนามิ” แต่การโถมเข้าสู่อาณาบริเวณของวงการภาพยนตร์กระแสหลักเกิดขึ้นไม่ขาดสาย ปี

[51] การอภิปรายในประเด็นนี้ ดูตัวอย่างใน Meor Shariman, “The Sad Story of Malaysia’s ‘Other’ Films,” *New Straits Time Online* (7 March 2010), http://www.nst.com.my/Current_News/NST/articles/7EKUAL-2/Article/index_html (accessed March 2014).

2011 ภาพยนตร์จีน-มาเลเซียเข้าฉายโรงภาพยนตร์ทั่วไปทั้งสิ้นสี่เรื่อง ทุกเรื่องล้วนประสบความสำเร็จ โดยเฉพาะ *Great Day* ภาพยนตร์ตลกดราม่าผลงานกำกับเรื่องที่สองของโจว ชิงหยวน และ *Homecoming* ภาพยนตร์ตลกอบอุ่นใจโดยหลี่ เทียนเหลิง ซึ่งรับทั้งรายได้และเสียงวิจารณ์ ภาพยนตร์เรื่องหลังเป็นการร่วมลงทุนระหว่างนายทุนเชื้อสายจีนจากมาเลเซียและสิงคโปร์ ใช้ดาราและทีมงานของทั้งสองประเทศ เมื่อนับรวมความสำเร็จจากการฉายที่สิงคโปร์ ส่งผลให้ *Homecoming* ทำรายได้ทั้งสิ้นไปกว่า 7 ล้านริงกิต ปี 2012 ภาพยนตร์จีน-มาเลเซียเข้าฉายรวมทั้งสิ้นถึงกว่า 20 เรื่อง *Ah Beng: Three Wishes* (กำกับโดยซิลเวอร์ ฉุง) สรุปรายได้ด้วยการครองตำแหน่งภาพยนตร์ซึ่งไม่ใช่ภาพยนตร์ภาษามลายูเรื่องแรกที่ทำรายได้สูงสุดประจำปีด้วยตัวเลขราว 7.6 ล้านริงกิต

สำหรับกับอีกกลุ่มหนึ่ง เมื่อคราวที่ดีภัค กุมารัน เมอนนกำกับและนำ *Chemman Chaalai* ออกฉายในปี 2005 และภาพยนตร์ได้รับการบันทึกไว้ในฐานะ “เสียงใหม่” จากชาวมาเลเซียเชื้อสายอินเดียที่เทคโนโลยีดิจิทัลกับการเคลื่อนไหวของกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์อิสระทำให้ดังก้องขึ้น[52] ดีภัคเคยให้สัมภาษณ์ว่าโครงการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ของ

[52] ควรระบุไว้ในที่นี้ด้วยว่า มีความพยายามที่จะสร้างภาพยนตร์ภาษาทมิฬสำหรับตลาดผู้ชมเชื้อสายอินเดียในมาเลเซียอยู่บ้างในช่วงทศวรรษ 1960 - 1970 แต่ทุกโครงการล้มเหลว ไม่เกิดขึ้นจริง จนกระทั่งล่วงมาถึงปี 1991 จึงได้มีการสร้างภาพยนตร์อินเดีย (ทมิฬ)-มาเลเซียเรื่องแรกสำเร็จ คือ *Naan Oru Malaysian* (ข้าคือคนมาเลเซีย) กำกับโดยบัญชาชะรัม นลลียา ภาพยนตร์ถ่ายด้วยฟิล์ม 35 มม. และเข้าฉายแบบจำกัดโรงภาพยนตร์ที่กัวลาลัมเปอร์ หลังจาก *Naan Oru Malaysian* แล้วก็ไม่มีการสร้างภาพยนตร์อินเดีย-มาเลเซียอีกเลยจนกระทั่งถึง *Chemman Chaalai*

เขาไม่ได้ถูกแทรกแซงยุ่งเกี่ยวจากรัฐบาลสักเท่าไหร่ นั่นเนื่องจากไม่มีใครให้ค่าให้ความสนใจ ไม่เข้าใจว่าจะสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับคนทมิฬไปทำไม[53] *Chemman Chaalai* เข้าฉายแบบจำกัดโรงภาพยนตร์ที่กัวลาลัมเปอร์และปีนัง เดินสายฉายในเทศกาลภาพยนตร์หลายประเทศ สิ่งที่เกิดขึ้นหลังจากนั้นตรงกันข้ามกับการตัดสินว่าไร้ค่าไม่น่าสนใจ เพราะภาพยนตร์อินเดีย-มาเลเซียถูกสร้างตามมาเรื่องแล้วเรื่องเล่าเช่นกัน อาจจะจำกัดด้วยทุนรอนหากเปรียบเทียบกับภาพยนตร์จีน-มาเลเซีย ซึ่งนายทุนและผู้กำกับภาพยนตร์มักเป็นผู้มีสถานภาพตั้งมั่นในวงการบันเทิงอยู่ก่อนแล้ว แต่โอกาสทางเทคโนโลยีสมัยใหม่ได้ช่วยลดต้นทุนให้ได้เป็นอย่างมาก และด้วยเหตุนี้ ผู้กำกับภาพยนตร์เชื้อสายอินเดียซึ่งอยู่ในแวดวงกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์อิสระรุ่นใหม่ อย่าง ดีภัค กุมารัน เมอนนและอารีวินธุ์ อับราฮัม รวมถึงผู้กำกับภาพยนตร์อิสระที่มีแนวทางการสร้างภาพยนตร์แบบกระแสหลักอย่างซานตอช เกศาวัน, ซี. กุมาเรศัน และชุนมูกัม การัปปันนัน จึงร่วมกันผลักดันการริเริ่มระลอกใหม่นี้กันจนเห็นจริง ตามติด *Chemman Chaalai* ภาพยนตร์เรื่อง *Aandal* ([โสเภณี] อันดาล, กำกับโดยซานตอช เกศาวัน และ *Uyir* (วิญญาณ) โดยเปรมนาท พิลไล เข้าฉายในปีเดียวกัน แม้ว่าภาพยนตร์เขย่าขวัญเรื่องหลังนั้นจะเข้าฉายเพียงแค่สองวันที่โรงภาพยนตร์โรงเดียวก็ตามที่ ล่วงเข้าปี 2006 ภาพยนตร์อินเดีย-มาเลเซียซึ่งถ่ายทำด้วยกล้องดิจิทัลก็ยังคงถูกผลิตต่อเนื่องและโดยส่วนใหญ่ก็ได้เข้าฉายในโรงภาพยนตร์ระบบดิจิทัล หนึ่งในภาพยนตร์อินเดีย-มาเลเซียของปีนั้น คือ *Ethirkaa-*

[53] อ้างจาก Michael Guillen, “Malaysian Cinemas—*Chemman Chaalai* (The Gravel Road),” *The Evening Class* (10 March 2006), http://theeveningclass.blogspot.com/2006/03/malaysian-cinemas-chemman-chaalai.html (accessed March 2014).

lam (วันข้างหน้า) กำกับโดย ซี. กุมาเรศัน ว่าด้วยเรื่องราวของเด็กหนุ่มเชื้อสายอินเดียที่พยายามต่อสู้พาตนให้พ้นจากวงจรแก๊งนอกกฎหมาย ภาพยนตร์ไม่เพียงถูกนำฉายในโรงภาพยนตร์ทั่วไปทั้งในมาเลเซียและสิงคโปร์ หากแต่ยังปรากฏรายชื่อเข้าประกวดในเทศกาลภาพยนตร์แห่งชาติมาเลเซียปีเดียวกับที่ภาพยนตร์จีน-มาเลเซียเรื่อง *The 3rd Generation* เข้าประกวดและได้รับรางวัลจำนวนหนึ่งกลับมา มันจึงดูเหมือนว่าอะไรบางอย่างได้เปลี่ยนไปอย่างมีนัยสำคัญ ฮินดราฟเดินขบวนใหญ่ครั้งแรกในปีถัดมา

แม้ว่าการแสดงตัวของภาพยนตร์โดยคนเชื้อชาติที่ “ไม่ใช่มลายู” จะดูเหมือนเป็นแบบอย่างที่ดีของ 1Malaysia แต่โลกในอุดมคติเช่นนั้นใช่ว่าจะเกิดขึ้นง่ายดายเพียงแค่คิดว่ามันควรจะเป็น มโนทัศน์ 1Malaysia ซึ่งพยายามผลักดันกันหลังการเลือกตั้งปี 2008 เกิดขึ้นด้วยแรงกระตุ้นทางการเมืองแห่งคะแนนเสียงและการเลือกตั้ง ในที่สุดก็พิสูจน์ให้เห็นว่าอาจจะมาถึงช้าเกินไป หรือไม่ก็เพราะภาวะแยกตัวออกห่างจากกันนั้นดำรงอยู่ยาวนานจนยากเกินกว่าจะปรับเปลี่ยนในชั่วข้ามคืน จึงทำให้กระทั่งบางส่วนในคณะรัฐมนตรีของนาจิบ ราซักเองก็หาได้คล้อยตามอุดมคติ 1Malaysia และยังคงยืนยันจุดยืนมลายูนิยม ยิ่งกว่านั้นคือการเคลื่อนไหวอย่างเป็นระบบของพรรคร่วมฝ่ายค้านและกลุ่มประชาสังคมหลากเชื้อชาติกลับยิ่งกระตุ้นให้สถาบันและผู้นำทางศาสนากับชนชั้นนำจารีตมลายูหวั่นเกรงการสูญเสียอภิสิทธิ์และอำนาจนำที่เคยมีมา พวกเขายิ่งเอนเข้าหาท่าทีอนุรักษ์นิยมทางศาสนา มลายูนิยม และชาตินิยมอย่างล้นเกิน ซึ่งในท้ายที่สุดกลับยิ่งทำให้ความตึงเครียดระหว่างศาสนาและเชื้อชาติยังคงหาได้ผ่อนคลายลงแต่

ประการใด[54]

การเลือกตั้งทั่วไปครั้งถัดมาจัดขึ้นในวันที่ 5 พฤษภาคม 2013 บารีซันเนชั่นแนลได้รับชัยชนะด้วยจำนวน ส.ส. 133 จาก 222 ที่นั่งในสภา สามารถตั้งรัฐบาลได้อีกครั้งหนึ่ง อย่างไรก็ตาม หากนับคะแนนเสียงจากผู้มีสิทธิออกเสียงทั่วประเทศ “พันธมิตรประชาชน” หรือ “ปากาตันรัคยัต” ซึ่งเป็นกลุ่มพรรคการเมืองฝ่ายค้านภายใต้การนำของอันวาร์ อิบราฮิม ได้รับคะแนนเสียงถึง 50.87% ขณะที่บารีซันเนชั่นแนลได้รับ 47.38% หลังทราบผลการเลือกตั้งเพียงแค่สามวัน ฝ่ายต่อต้านรัฐบาลหลากหลายกลุ่มได้เริ่มเดินขบวนคัดค้านผลการเลือกตั้ง การแสดงพลังระลอกนี้จัดขึ้นต่อเนื่องเป็นระยะรวม 15 ครั้งในหลายรัฐทั่วประเทศต่อเนื่องไปจนถึงปลายเดือนมิถุนายน 2013 ติดตามมาทันทีในเดือนกรกฎาคม ภาพยนตร์เรื่อง *The New Village* โดย หวง เฉี่ยว ลี่ ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวมาเลเซียเชื้อสายจีน ได้ถูกหยิบยกมาพูดถึงกระทั่งในวงการเมือง ภาพยนตร์ภาษาจีนแมนดารินเรื่องนี้ซึ่งว่าด้วยเรื่องราวความรักระหว่างหญิงสาวชาวบ้านกับคอมมิวนิสต์หนุ่มแห่งพรรคคอมมิวนิสต์มลายา มีฉากหลังเป็นชนบทมาเลเซียในช่วงทศวรรษ 1950 ได้ผ่านการพิจารณาจากหน่วยงานกำกับภาพยนตร์และกำหนดจะลงโรงฉายในเดือนสิงหาคม สื่อมวลชนอนุรักษ์นิยมพิจารณาจากตัวอย่างภาพยนตร์แล้วเห็นว่าน่าจะเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาบิดเบือนประวัติศาสตร์ของชาติและของชาวมลายู นักการเมืองอัมโนสอดรับส่ง

[54] Kikue Hamayotsu, “Towards a More Democratic Regime and Society? The Politics of Faith and Ethnicity in a Transitional Multi-Ethnic Malaysia,” *Journal of Current Southeast Asian Affairs* 32, no. 2 (2013): 61-88.

เสียงประสาน กระทั่งภาพยนตร์ถูกแบน ห้ามฉายไม่ว่าจะในรูปแบบใด เข้าสู่ปี 2014 ในปลายเดือนมกราคม *The Journey* ภาพยนตร์ดราม่า-ครอบครัว ภาษาจีนกวางตุ้ง นำเสนอภาพชีวิตรุ่มรวมเสน่ห์ของชุมชนและวัฒนธรรมของชาวจีนมาเลเซีย กำกับโดยโจว ชิงหยวน เข้าฉายและเป็นปรากฏการณ์ครั้งสำคัญเมื่อประสบความสำเร็จมหาศาล กระทั่งขึ้นทำเนียบเป็นภาพยนตร์ที่ทำรายได้สูงสุดตลอดกาลของประเทศมาเลเซีย ในช่วงเวลาดังกล่าว โลกภาพยนตร์ของชาวมาเลเซียเชื้อสายอินเดียคึกคักเต็มที่ในช่วงเดือนกันยายนปีเดียวกัน เมื่อพวกเขาได้มีโอกาสใกล้ชิดกับดาราภาพยนตร์อินเดียที่ตนชื่นชอบ สืบเนื่องจากการที่คณะกรรมการจัดงานรางวัลภาพยนตร์อินเดียใต้นานาชาติเลือกจัดงานครั้งที่ 3 ที่กรุงกัวลาลัมเปอร์ สถานที่จัดงานคือที่สนามกีฬาแห่งชาติซึ่งมีประวัติศาสตร์ในการจัดงานและการแสดงที่ยิ่งใหญ่หรือเป็นที่นิยมทั้งระดับชาติและนานาชาติ

การเคลื่อนไหวทางการเมืองของกลุ่มประชาสังคมต่อต้านรัฐบาลยังคงดำเนินอย่างต่อเนื่องสู่ปีถัดไป วันที่ 29 - 30 สิงหาคม 2015 กลุ่มเบอร์ซิห์ได้เดินขบวน “เบอร์ซิห์ 4” ในหลายเมืองใหญ่ของมาเลเซีย พร้อมกับที่แนวร่วมของกลุ่มได้แสดงตัวแสดงพลังในช่วงวันเดียวกันรวมกว่า 70 เมืองทั่วโลก การรวมตัวครั้งนี้ตั้งใจเลือกให้เป็นวันก่อนวันครบรอบการได้รับเอกราชของสหพันธรัฐมลายา (31 สิงหาคม) ปฏิกิริยาตอบโต้เกิดขึ้นในทันที ชาวมลายูสวมใส่เสื้อสีแดงหลายพันคน ภายใต้การนำของสมาพันธ์สีลัตแห่งชาติ ได้รวมตัวเดินขบวนที่กรุงกัวลาลัมเปอร์ การเคลื่อนไหวที่ใช้ชื่อว่า “ขบวนพิทักษ์ศักดิ์ศรีมลายู” ประกาศชัดว่าพร้อมหนุนหลังนายกรัฐมนตรีนาจิบ ราซักที่ถูกกดดันโดยเบอร์ซิห์ 4 ให้ลงจากตำแหน่ง และหนึ่งในถ้อยแถลงของการเคลื่อนไหว คือ สิทธิพิเศษของ

ชาวมลายูจักต้องได้รับการสงวนไว้ดังเดิม การเคลื่อนไหวนี้เลือกเอาวันที่ 16 กันยายน ซึ่งเป็นวันครบรอบรวมรัฐและถือกำเนิดมาเลเซีย วันรุ่งขึ้นในด้านของวงการภาพยนตร์ ภาพยนตร์แอคชั่นเรื่อง *Polis Evo* ซึ่งกำกับโดยกาซ อาบู บาการ์ เข้าฉายและประสบความสำเร็จด้านรายได้ขึ้นเป็นภาพยนตร์ที่ทำรายได้สูงสุดตลอดกาล ทำลายสถิติที่ *The Journey* เคยสร้างไว้ ภาพยนตร์เรื่องนี้ที่มีภาพประทับเบื้องต้นเป็นภาพยนตร์สำหรับชาวมลายูกลับมีกลิ่นอาย “1Malaysia” อยู่ไม่น้อย ด้วยภาษาซึ่งอวลอยู่ทั่วเรื่องนั้นเป็นภาษามลายูถิ่นตรังกานูที่กระทั่งชาวมลายูเองยังอาจต้องพึ่งการอ่านคำบรรยายในบางช่วงตอน และเรื่องราวกับแอคชั่นคุณภาพนั้นก็สลายเส้นแบ่งทางชาติพันธุ์ในการชมได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ล่วงเข้าสู่ปีถัดไปในเดือนมกราคม 2016 ภาพยนตร์เรื่อง *Ola Bola* เข้าโรงฉาย ภาพยนตร์เรื่องนี้กลายเป็นอีกปรากฏการณ์หนึ่งของภาพยนตร์มาเลเซียร่วมสมัย เรื่องราวในภาพยนตร์อ้างอิงจากเรื่องจริงที่ทีมชาติฟุตบอลมาเลเซียสามารถผ่านรอบคัดเลือกไปแข่งขันโอลิมปิกปี 1980 ที่กรุงมอสโก ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นหนึ่งข้อเสนอล่าสุดต่อความเป็นชาติและความสัมพันธ์ระหว่างชาติพันธุ์ในสังคมมาเลเซีย การต่อสู้ก้าวข้ามอุปสรรคของพวกรองบ่อนเช่นที่หาชมได้ดาษดื่นในภาพยนตร์กีฬาเอื้ออำนวยเป็นอย่างดีให้แก่การสร้างภาพสังคมในอุดมคติ ที่ตัวละครหลากหลายพื้นเพชาติพันธุ์มาร่วมกันต่อสู้เกมกีฬาในนามของชาติ มีรายงานว่า *Ola Bola* สามารถดึงผู้ชมหลากหลายชาติพันธุ์เข้าไปชมกระทั่งส่งให้ขึ้นสู่ทำเนียบอันดับต้นๆ ของภาพยนตร์ที่ทำรายได้สูงสุดตลอดกาลในมาเลเซีย ภาพยนตร์เรื่องนี้อำนวยการสร้างโดยบริษัทแอสโตร ชอว์ ซึ่งเป็นผู้สร้างทั้ง *The Journey, Polis Evo* และรวมถึง

Maindhan (ลูกชาย, ซี. กุมาเรศัน, 2014) ภาพยนตร์ตลกแอคชั่นซึ่งถือสถิติเป็นภาพยนตร์ที่ทำรายได้สูงสุดในกลุ่มภาพยนตร์ภาษาทมิฬที่ผลิตขึ้นในมาเลเซีย ยิ่งกว่านั้น *Ola Bola* กำกับโดยโจว ชิงหยวน ผู้มีเชื้อสายจีน และภาพยนตร์หลายเรื่องก่อนหน้านี้ของเขารุกเข้าพื้นที่ของโลกภาพยนตร์ที่เคยถูกสงวนครองโดยชาวมลายูมายาวนาน

เดือนสิงหาคม 2016 การโต้เถียงและประท้วงเกิดขึ้นครั้งใหญ่ในวงการภาพยนตร์มาเลเซีย เมื่อฟีนาสได้ประกาศรายชื่อผู้เข้ารอบสุดท้ายชิงรางวัลประจำเทศกาลภาพยนตร์แห่งชาติมาเลเซียครั้งที่ 28 ความอื้อฉาวเกิดขึ้นจากการที่คณะผู้จัดงานได้ตัด *Ola Bola* และ *Jagat* (เกิดมาเลว, ชานเฮย์ กุมาร พีรุมาล, 2015) ออกจากกลุ่มรายชื่อภาพยนตร์ที่ได้เข้าชิงรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม แม้เงื่อนไขที่ว่าภาพยนตร์ซึ่งเข้าชิงรางวัลใหญ่ที่สุดของเทศกาลฯ จะต้องใช้ภาษามลายูเกินกว่า 70 เปอร์เซ็นต์ของเรื่องและการจำแนกหลายรางวัลโดยใช้เกณฑ์ทางภาษานั้นจะถูกกำหนดมายาวนานแล้วพอสมควร แต่มาในปีนี้ที่เสียงวิจารณ์ดังขึ้นยิ่งกว่าครั้งใดๆ *Ola Bola* กำกับโดยชาวมาเลเซียเชื้อสายจีน ขณะที่ *Jagat* ภาพยนตร์ดราม่า-อาชญากรรมที่ว่าด้วยเด็กชายผู้ก้าวข้ามช่วงวัยไปบนความทุกข์ยากและโลกของอาชญากรนั้น เป็นผลงานเรื่องแรกของผู้กำกับภาพยนตร์เชื้อสายอินเดีย ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องได้รับการยกย่องทั้งในด้านคุณภาพและความบันเทิง และที่สำคัญคือภายใต้ความขัดแย้งอย่างแหลมคมทางชาติพันธุ์ ดาราและบุคลากรในวงการภาพยนตร์หลายคนประกาศบอยคอตเข้าร่วมงาน และบางคนประกาศคืนรางวัลที่ตนเองเคยได้รับ คณะผู้จัดงานแก้ปัญหาด้วยการแยกรางวัลใหญ่ออกเป็นสองรางวัล คือ “ภาพยนตร์แห่งชาติยอดเยี่ยม” ซึ่งสงวนไว้สำหรับภาพยนตร์ที่ใช้ภาษามลายูเป็นภาษาหลักในเรื่อง และรางวัล

“ภาพยนตร์มาเลเซียยอดเยี่ยม” สำหรับภาพยนตร์ที่สร้างโดยชาวมาเลเซียซึ่งอาจใช้ภาษาอื่นที่ไม่ใช่ภาษามลายู ผลจากเทศกาลฯ ซึ่งจัดขึ้นในวันที่ 3 กันยายน 2016 *Munafik* (ผู้เสแสร้ง, ชามซุล ยูโซฟ, 2016) ภาพยนตร์สยองขวัญที่เน้นย้ำศรัทธาในศาสนา ได้รับรางวัลภาพยนตร์แห่งชาติยอดเยี่ยม ขณะที่รางวัลภาพยนตร์มาเลเซียยอดเยี่ยมตกเป็นของ *Jagat*

อีกครั้งหนึ่งที่วงการภาพยนตร์มาเลเซียภายใต้การกำกับของทางการได้ย่ำหนทางแห่งการแยกตนของคนในชาติ ขณะที่นอกโรงภาพยนตร์ในอาณาบริเวณทางการเมือง แทบทุกฝ่ายรีบเร่งรณรงค์เพื่อไปสู่บทสรุป

บรรณานุกรม

Abdul Fauzi Abdul Hamid. "Political Dimensions of Religious Conflict in Malaysia: State Response to an Islamic Movement." *Indonesia and the Malay World* 28, no. 80 (2000): 32 - 65.

Amir Muhammad. *Yasmin Ahmad's Films*. Petaling Jaya, Malaysia: Matahari Books, 2009.

Andaya, Barbara Watson, and Leonard Y. Andaya. *A History of Malaysia*. London: Macmillan, 1982.

Barnard, Timothy P. "Decolonization and the Nation in Malay Film, 1955 - 1965." *South East Asia Research* 17, no. 1 (2009): 65 - 86.

_____. "Sedih Sampai Buta: Blindness, Modernity and Tradition in Malay Films of the 1950s and 1960s." *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 161, no. 4 (2005): 433 - 453.

Barraclough, Simon. "Managing the Challenges of Islamic Revival in Malaysia: A Regime Perspective." *Asian Survey* 23, no. 8 (August 1983): 958 - 975.

Baumgärtel, Tilman. “The Piracy Generation: Media Piracy and Independent Film in Southeast Asia.” In *Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia*, edited by May Adadol Ingawanij and Benjamin McKay, 195 - 207. Ithaca: Southeast Asia Program, Cornell University, 2012.

Bunnell, Tim, S. Nagarajan and Andrew Willford. “From the Margins to Centre Stage: ‘Indian’ Demonstration Effects in Malaysia’s Political Landscape.” *Urban Studies* 47, no. 6 (May 2010): 1257 - 1278.

Camroux, David. “State Responses to Islamic Resurgence in Malaysia: Accommodation, Co-Option, and Confrontation.” *Asian Survey* 36, no. 9 (September 1996): 852 - 868.

Case, William. “Transition from Single-Party Dominance? New Data from Malaysia,” *Journal of East Asian Studies* 10 (2010): 91 - 126.

Furuoka, Fumitaka. “Malaysia-Japan Relations under the Mahathir Administration: Case Studies of the ‘Look East’ Policy and Japanese Investment in Malaysia.” *Asian Survey* 47, no. 3 (May/June 2007): 505 - 519.

Goh Soon Siew. “Pembangunan FINAS / The Development of FINAS.” In *Cintai Filem Malaysia / Love Malaysian Films*, edited by Baharudin Latif, 38 - 41. Hulu Kelang: National Film Development Corporation Malaysia, 1989.

Gomez, Edmund Terence. *Chinese Business in Malaysia: Accumulation, Ascendance, Accommodation*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 1999.

Gray, Gordon. “Shame and the Fourth Wall: Some Thoughts on an Anthropology of the Cinema.” In *Media, Culture and Society in Malaysia*, edited by Yeoh Seng Guan, 117 - 136. Oxon: Routledge, 2010.

Guillen, Michael. “Malaysian Cinemas—*Chemman Chaalai* (The Gravel Road).” *The Evening Class* (10 March 2006). http://theeveningclass.blogspot.com/2006/03/malaysian-cinemas-chemman-chaalai.html (accessed March 2014).

Hamayotsu, Kikue. “Towards a More Democratic Regime and Society? The Politics of Faith and Ethnicity in a Transitional Multi-Ethnic Malaysia.” *Journal of Current Southeast Asian Affairs* 32, no. 2 (2013): 61 - 88.

Hamzah Hussin. *Memoir Hamzah Hussin: Dari Keris Film ke Studio Merdeka*. Bangi, Selangor: Universiti Kebangsaan Malaysia, 2004.

Harding, James, and Ahmad Sarji. *P. Ramlee: The Bright Star*. Subang Jaya, Selangor: Pelanduk Publications, 2002.

Hassan Abd Muthalib. "Malaysian Cinema: New-Found Success and the Way Forward." Unpublished paper written for the First Hua Hin Film Festival, Thailand, 2012.

_____. *Malaysian Cinema in a Bottle: A Century (and a Bit More) of Wayang*. Selangor: Merpati Jingga, 2013.

_____. "Sweet and Bitter Dreams: the Legacy of the AFM (Malaysian Film Academy)." *Bengkelsenilayar*. http://bengkelsenilayar.webs.com/sejarahafm.htm (accessed April 2014).

_____. "Voices of the Fourth Generation of Malaysian-Indian Filmmakers." In *Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia*, edited by May Adadol Ingawanij and Benjamin McKay, 15 - 30. Ithaca: Southeast Asia Program, Cornell University, 2012.

_____. "'Winning Hearts and Minds': Representations of Malays and their Milieu in the Films of British Malaya." *South East Asia Research* 17, no. 1 (2009): 47 - 63.

Hatta Azad Khan. *The Malay Cinema*. Selangor: Universiti Kebangsaan Malaysia, 1997.

Hefner, Robert W. “Introduction: Multiculturalism and Citizenship in Malaysia, Singapore, and Indonesia.” In *The Politics of Multiculturalism: Pluralism and Citizenship in Malaysia, Singapore, and Indonesia*, edited by Robert W. Hefner, 1 - 58. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2001.

Hijjas, Mulaika. “‘The Legend You Thought You Knew’: Text and Screen Representations of Puteri Gunung Ledang.” *South East Asia Research* 18, no. 2 (2010): 245 - 270.

Hooker, Virginia Matheson. “Reconfiguring Malay and Islam in Contemporary Malaysia.” In *Contesting Malayness: Malay Identity across Boundaries*, edited by Timothy P. Barnard, 149 - 167. Singapore: Singapore University Press, 2004.

Ibrahim Saad. “National Culture and Social Transformation in Contemporary Malaysia.” *Southeast Asian Journal of Social Science* 11, no. 2 (1983): 59 - 69.

Jomo K. S. “Prospects for Malaysian Industrialisation in Light of East Asian NIC Experiences.” In *Industrialising Malaysia: Policy, Performance, Prospects*, edited by Jomo K.S., 286 - 301. London: Routledge, 1993.

Kahn, Joel S. “Class, Ethnicity and Diversity: Some Remarks on Malay Culture in Malaysia.” In *Fragmented Vision: Culture and Politics in Contemporary Malaysia*, edited by Joel S. Kahn and Francis Loh Kok Wah, 158 - 178. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 1992.

Khoo, Gaik Cheng. “Filling in the Gaps of History: Independent Documentaries Re-present the Malayan Left.” In *Cultures at War: The Cold War and Cultural Expression in Southeast Asia*, edited by Tony Day and Maya H.T. Liem, 247 - 264. Ithaca: Southeast Asia Program, Cornell University, 2010.

_____. “Just-Do-It-(Yourself): Independent Filmmaking in Malaysia.” *Inter-Asia Cultural Studies* 8, no. 2 (2007): 227 - 247.

_____. “Reading the Films of Independent Filmmaker Yasmin Ahmad: Cosmopolitanism, Sufi Islam and Malay Subjectivity.” In *Race and Multiculturalism in Malaysia and Singapore*, edited by Daniel P.S. Goh, Matilda Gabrielpillai, Philip Holden and Gaik Cheng Khoo, 107 - 123. Oxon: Routledge, 2009.

_____. *Reclaiming Adat: Contemporary Malaysian Film and Literature*. Singapore: Singapore University Press, 2006.

_____. “Shuhaimi Baba and the Malaysian New Wave: Negotiating the Recuperation of Malay Custom/Adat.” In *Women Filmmakers: Refocusing*, edited by Jacqueline Levitin, Judith Plessis and Valerie Raoul, 229 - 239. Vancouver: University of British Colombia Press, 2002.

_____. “Smoking, Eating, and Desire: A Study of Alienation in the Films of James Lee.” In *Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia*, edited by May Adadol Ingawanij and Benjamin McKay, 121 - 135. Ithaca: Southeast Asia Program, Cornell University, 2012.

_____. “Strangers within the (Imagined) Community: A Study of Modern Malay Identity in U-Wei Hj. Saari’s *Jogho* and Sabri Zain’s *Face Off*.” *RIMA: Review of Indonesian and Malaysian Affairs* 36, no. 2 (2002): 81 - 114.

_____. “Through Our Own Eyes: Independent Documentary Filmmaking in Malaysia.” In *Media, Culture and Society in Malaysia*, edited by Yeoh Seng Guan, 137 - 159. Oxon: Routledge, 2010.

_____. “Urban Geography as Pretext: Sociocultural Landscapes of Kuala Lumpur in Independent Malaysian Films.” *Singapore Journal of Tropical Geography* 29 (2008): 34 - 54.

_____. "'You've Come a Long Way, Baby' Erma Fatima, Film and Politics." *South East Asia Research* 14, no. 2 (2006): 179 - 209.

Lim, David C. L. "Malay(sian) Patriotic Films as Racial Crisis and Intervention." In *Film in Contemporary Southeast Asia: Cultural Interpretation and Social Intervention*, edited by David C. L. Lim and Hiroyuki Yamamoto, 93 - 111, Oxon: Routledge, 2012.

Liow, Joseph Chinyong. "Exigency or Expediency? Contextualising Political Islam and the PAS Challenge in Malaysian Politics." *Third Word Quarterly* 25, no. 2 (2004): 359 - 372.

_____. *Piety and Politics: Islamism in Contemporary Malaysia*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Mahayuddin Ahmad. "Islam, Pontianak and the Supernatural in Film: Popular Film at the Crossroads in Malaysia." Unpublished paper, n.d.

Malhi, Amrita. "The PAS-BN Conflict in the 1990s: Islamism and Modernity." In *Malaysia: Islam, Society and Politics*, edited by Virginia Hooker and Norani Othman, 236 - 265. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2003.

Marzuki Mohamad. “Legal Coercion, Legal Meanings and UMNO’s Legitimacy.” In *Politics in Malaysia: The Malay Dimension*, edited by Edmund Terence Gomez, 24 - 49. London: Routledge, 2007.

Mauzy, Diane K. and R.S. Milne. *Singapore Politics under the People’s Action Party*. London: Routledge, 2002.

McKay, Benjamin. “Auteur-ing Malaysia: Yasmin Ahmad and Dreamed Communities.” In *Glimpses of Freedom: Independent Cinema in Southeast Asia*, edited by May Adadol Ingawanij and Benjamin McKay, 107 - 119. Ithaca: Southeast Asia Program, Cornell University, 2012.

_____. “*The Last Communist*: A Documentary about Chin Peng without Chin Peng.” *Criticine* (22 October 2006). http://www.criticine.com/review_article.php?id=19 (accessed February 2014).

Milne, R.S. “Singapore’s Exit from Malaysia: The Consequences of Ambiguity.” *Asian Survey* 6, no. 3 (March 1966): 175 - 184.

_____. “The Politics of Malaysia’s New Economic Policy.” *Pacific Affairs* 49, no. 2 (Summer 1976): 235 - 262.

Meor Shariman. “The Sad Story of Malaysia’s ‘Other’ Films.” *New Straits Time Online* (7 March 2010). http://www.nst.com.my/Current_News/NST/articles/7EKUAL-2Article/index_html (accessed March 2014).

Moten. Abdul Rashid. “2004 and 2008 General Elections in Malaysia: Towards a Multicultural, Bi-party Political System?” *Asian Journal of Political Science* 17, no. 2 (August 2009): 173 - 194.

Ng Hock Soon, Andrew. “The Politics of Reclaiming Identity: Representing the *Mak Nyahs* in *Bukak Api*.” In *LGBT Transnational Identity and the Media*, edited by Christopher Pullen, 114 - 128. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Noor, Farish A. *Islam Embedded: The Historical Development of the Pan-Malaysian Islamic Party PAS (1951 - 2003)*, Volume 2. Kuala Lumpur: Malaysian Sociological Research Institute, 2004.

_____. “The Malaysian General Elections of 2013: The Last Attempt at Secular-inclusive Nation-building?” *Journal of Current Southeast Asian Affairs* 32, no. 2 (2013): 89 - 104.

Norila Md. Zahari. “Malaysia’s Film and Television Censorship Policies: A Historical and Critical View.” Master of Arts Thesis, School of Arts and Humanities, California State University, 1994.

Pepinsky, Thomas B. “The 2008 Malaysian Elections: An End to Ethnic Politics?” *Journal of East Asian Studies* 9 (2009): 87 - 120.

Ramli Ismail. *Kenangan Abadi P. Ramlee*. Kuala Lumpur: Adhicipta, 1998.

Shamsul, A.B. “A History of an Identity, and Identity of a History: The Idea and Practice of ‘Malayness’ in Malaysia Reconsidered.” In *Contesting Malayness: Malay Identity across Boundaries*, edited by Timothy P. Barnard, 135 - 148. Singapore: Singapore University Press, 2004.

_____. “The Economic Dimension of Malay Nationalism: The Socio-Historical Roots of the New Economic Policy and Its Contemporary Implications.” *The Developing Economies* 35, no. 3 (September 1997): 240 - 261.

Stockwell, Tony. “Forging Malaysia and Singapore: Colonialism, Decolonization and Nation-Building.” In *Nation-Building: Five Southeast Asian Histories*, edited by Wang Gungwu, 191 - 219. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2005.

Vijay Devadas. "*Makkal Sakthi*: the Hindraf Effect, Race and Postcolonial Democracy in Malaysia." In *Race and Multiculturalism in Malaysia and Singapore*, edited by Daniel P.S. Goh, Matilda Gabrielpillai, Philip Holden and Gaik Cheng Khoo, 86 - 104. Oxon: Routledge, 2009.

White, Nicholas J. *British Business in Post-colonial Malaysia, 1957 - 1970: 'Neo-colonialism' or 'Disengagement'?* London: Routledge, 2004.

Wicks, Peter. "The New Realism: Malaysia since 13 May, 1969." *The Australian Quarterly* 43, no. 4 (December 1971): 17 - 27.

Yusoff, Norman. "*Sepet*, *Mukhsin*, and *Talentime*: Yasmin Ahmad's Melodrama of the Melancholic Boy-in-Love." *Asian Cinema* 22, no. 2 (2011): 20 - 46.

Zaharom Nain. "Regime, Media and the Reconstruction of a Fragile Consensus in Malaysia." In *Political Regimes and the Media in Asia*, edited by Krishna Sen and Terence Lee, 156 - 169. Oxon: Routledge, 2008.

Zawawi Ibrahim. "The Beginning of Neo-Realist Imaginings in Malaysian Cinema: A Critical Appraisal of Malay Modernity and Representation of Malayness in Rahim Razali's Films." *Asian Journal of Social Science* 35, no. 4 - 5 (2007): 511 - 527.