ภาวะสมัยใหม่แบบเมือง ความนิยมเรื่องเล่าเร้าอารมณ์ และภาพยนตร์ไทยยุคแรกเริ่ม[1]

จิรวัฒน์ แสงทอง[2]
ทวีศักดิ์ เผือกสม[3]

*(**วันที่รับ:** 22 ก.พ. 2566; **วันที่แก้ไขเสร็จ:** 26 เม.ย. 2566; **วันที่ตอบรับ:** 27 เม.ย. 2566)*

บทคัดย่อ

ชาวสยามเริ่มสร้างภาพยนตร์อย่างจริงจังราวกลางทศวรรษ 2460 เป็นต้นมา ทั้งภาพยนตร์กลุ่มแรกที่เป็นภาพยนตร์บันทึกเหตุการณ์และภาพยนตร์เล่าเรื่องเรื่องแรก ๆ ที่สร้างขึ้นนับแต่ปี 2470 ได้บันทึกประวัติศาสตร์ของการเผชิญหน้ากับภาวะสมัยใหม่ในสังคมสยามไว้อย่างมีนัยสำคัญ บทความนี้จะอธิบายให้เห็นว่าภาพยนตร์ยุคแรกเริ่มของสยามไม่ได้ถือกำเนิดขึ้นอย่างฉาบฉวยหรือเพียงลอกเลียนจากภาพยนตร์ต่างประเทศอื่น ๆ ซึ่งเป็นที่นิยม หากแต่เป็นการริเริ่มจากการตกผลึกของภาวะสมัยใหม่ในสยามเอง โดยเฉพาะในมิติของความเป็นเมือง การสัมผัสเทคโนโลยี ความวุ่นวายโกลาหล การเร่งเร้าผัสสะความรู้สึก และการขยายตัวของความนิยมต่อเรื่องเล่าเร้าอารมณ์ ซึ่งล้วนแสดงตนอยู่ในภาพยนตร์เหล่านี้เช่นเดียวกับในการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมประเภทอื่น เช่น ในปริมณฑลของวรรณกรรม จากช่วงสมัยเดียวกัน

Keywords: ภาพยนตร์ไทยยุคบุกเบิก ภาวะสมัยใหม่ ความนิยมเรื่องเล่าเร้าอารมณ์

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต เรื่อง “ประวัติศาสตร์สังคมของภาพยนตร์ไทยระหว่างทศวรรษ 2470-2490” หลักสูตรเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำหลักสูตรรัฐศาสตร์ สำนักวิชารัฐศาสตร์และรัฐประศาสนศาสตร์ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์
อีเมล: jirawat.saengthong@gmail.com

[3] รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
อีเมล: davisakd.puaksom@gmail.com

Urban Modernity, Sensational Craze and Early Thai Cinema

Jirawat Saengthong[4]

Davisakd Puaksom[5]

(***Received:*** *February 22, 2023;* ***Revised:*** *April 26, 2023;* ***Accepted:*** *April 27, 2023)*

Abstract

Filmmaking by the Siamese began to flourish towards the end of the 1910s, and both the actualities and the feature films, which were first produced in 1927, profoundly documented the history of Siamese society's interactions with modernity. This essay argues that early Siamese films were not born as superficial and were simply imitated from other popular foreign films. Rather, they were better regarded as the product of the crystallization of modernity in Siam itself. This modernity manifested itself in urbanization, technological exposure, metropolitan chaos, a sense of speed, and sensational crazes. This article seeks to show that the modernity expressions displayed in these films were also present in other cultural productions from the same time period, such as literature.

คำสำคัญ: early Thai films, modernity, sensational craze

[4] Assistant Professor, Political Science Program, School of Political Science and Public Administration, Walailak University E-mail: jirawat.saengthong@gmail.com

[5] Associate Professor, Department of History, Faculty of Social Sciences, Naresuan University E-mail: davisakd.puaksom@gmail.com

บทนำ

ภาพยนตร์ยุคแรกเริ่มของโลกเป็นทั้งผลผลิตและปัจจัยที่มีส่วนทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในประสบการณ์ของผู้คนยุคสมัยใหม่ ประสบการณ์กับภาพยนตร์เป็นตัวอย่างเด่นชัดของประสบการณ์ใหญ่แห่งการเผชิญกับความก้าวล้ำทางเทคโนโลยี การเติบโตของเมืองที่วุ่นวาย การทะลักของสิ่งประดิษฐ์ สินค้าอุตสาหกรรม รวมถึงความพลุ่งพล่านในอารมณ์ความรู้สึกจากการเผชิญหน้ากับสิ่งเหล่านั้น ภาพยนตร์จึงเป็นประดิษฐกรรมที่กำเนิดขึ้นจากภาวะสมัยใหม่ของเมืองที่ส่งผลกระทบต่อผัสสะ เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมสมัยนิยม จำนวนมหาศาลที่เล่นกลกับการมอง สัมพันธ์โดยพื้นฐานกับเทคโนโลยี โดยเฉพาะที่นำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงการรับรู้ด้านเวลาและสถานที่ (ตัวอย่างงานศึกษาที่อภิปรายประเด็นดังกล่าวเช่น Charney & Schwartz, 1995; Friedberg, 1993; Gunning, 1986; Hansen, 1987; Kirby, 1997)

หลังจากภาพยนตร์ถือกำเนิดในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ประดิษฐกรรมนี้ถูกนำออกจากโลกตะวันตกแพร่กระจายไปทั่วโลก กระทั่งถูกนำมาฉายครั้งแรกในสยามเมื่อปี 2440 การปรากฏของภาพยนตร์เป็นไปในลักษณะเดียวกับการมาถึงของรถราง จักรยาน เครื่องเล่นแผ่นเสียง และเสื้อผ้าอย่างยุโรป ซึ่งมีสถานะเป็นสิ่งแปลกใหม่จากโลกภายนอกที่ไหลบ่าสู่สยามยุคใหม่อย่างต่อเนื่องนับจากปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ยุค “สยามใหม่” ซึ่งเกิดความเปลี่ยนแปลงมหาศาลทั้งทางสังคม การเมือง และเศรษฐกิจ มักถูกอธิบายภายใต้กรอบการเปลี่ยนไปสู่ความทันสมัย (modernization) ยุคสมัยใหม่คือช่วงเวลาแห่งการก่อกำเนิดรัฐสมัยใหม่ การปฏิรูปการปกครอง เศรษฐกิจการค้าแบบใหม่ การนำเข้าเทคโนโลยีและวิทยาการ ฯลฯ บทความชิ้นนี้ต้องการขยายกรอบการพิจารณายุคสมัยดังกล่าวโดยพยายามให้เห็นถึง “ภาวะสมัยใหม่” (modernity) ที่การเปลี่ยนไปสู่ความทันสมัยในทางกายภาพและรูปธรรม เช่น การเปลี่ยนเป็นเมืองสมัยใหม่ การรับประดิษฐกรรมและวัฒนธรรมสากล ได้ก่อให้เกิดพลวัตทางวัฒนธรรมและเกิดความเปลี่ยนแปลงในผัสสะความรู้สึกของผู้คนอย่างมีนัยสำคัญ ภาวะดังกล่าวนี้เกิดขึ้นภายใต้กระบวนการที่สิ่งซึ่งเคยแปลกใหม่ได้กลายเป็นสิ่งธรรมดาสามัญ ชาวสยามสร้างความคุ้นเคยและให้ความหมายแก่ตัวแทนของความทันสมัยในบริบทของสยามเองอย่างกระตือรือร้น ขณะที่ในมิติทางผัสสะ หลังผ่านช่วงเวลาแห่งความเปลี่ยนแปลงทางสังคมขนานใหญ่ มิตินี้ของภาวะสมัยใหม่ก็เริ่มเป็นรูปเป็นร่างขึ้นในสยาม ประดิษฐกรรมทางวัฒนธรรมหลายประเภทได้บันทึกภาวะดังกล่าวไว้โดยมีภาพยนตร์ยุคบุกเบิกที่สร้างโดยชาวสยามเป็นสิ่งแสดงออกสำคัญที่สุดประการหนึ่ง

เทคโนโลยี เมือง และความนิยมเรื่องเล่าเร้าอารมณ์

มากกว่าจะอธิบายว่าภาพยนตร์ยุคแรก ๆ ในสยามเป็นการสร้างเลียนแบบภาพยนตร์ฝรั่งอาจถูกต้องกว่าหากมองว่าภาพยนตร์เหล่านั้นมีนัยที่สอดคล้องกับประสบการณ์ต่อภาวะสมัยใหม่ที่อยู่ในชีวิตเมืองมาระยะใหญ่นั่นคือการเผชิญหน้ากับสินค้านำเข้า เทคโนโลยี ความโกลาหล กระทั่งอารมณ์ความรู้สึกที่ถูกเร่งเร้าขึ้นจากสภาวะเมืองและประดิษฐกรรมสมัยใหม่ที่แพร่กระจาย กรุงเทพฯ จากทศวรรษ 2450 ผันจากโลกในความมืดและเชื่องช้าสู่ความสว่างไสวและรวดเร็วอันเป็นหัวใจของความทันสมัย ผู้คนตระหนักถึง

ความเปลี่ยนแปลงนี้ ถ้อยความที่กล่าวถึงย่านร้านค้าว่า “เวลากลางคืนแน่นไปด้วยผู้คนเที่ยวเตร่ ล้วนแล้วไปด้วยของที่ควรทัศนาจริง ๆ ไฟฟืนสว่างไสวราวกับกลางวัน” (ในกรุงเทพฯ, 2453, น. 2) สามารถอ่านเจอได้บ่อยครั้ง เช่นเดียวกับเทคโนโลยีการเดินทางสมัยใหม่ที่ไม่เพียงเปลี่ยนโลกการเดินทาง แต่ยังส่งผลต่อการรับรู้ระยะทาง เวลา ผัสสะอารมณ์ของผู้คน ท่ามกลางสิ่งเหล่านี้ รถจักรเป็นทั้งสัญลักษณ์และพลังผลักดันของยุคสมัยใหม่ในโลกตะวันตก ส่งอิทธิพลต่อการบุกเบิกดินแดนใหม่และบูรณาการทางเศรษฐกิจ รวมถึงสำนึกด้านเวลา การขับเคลื่อน ความก้าวหน้า จินตนาการ กระทั่งด้านมืดของภาวะสมัยใหม่อย่างอุบัติเหตุ สงคราม การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ (Beaumont & Freeman, 2007; Presner, 2007; Schivelbusch, 1986)

กรณีของสยาม กิจการรถไฟก็เป็นโครงการสำคัญของการเปลี่ยนสู่ความทันสมัยช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 การขยายแขนขาของระบบราชการเพื่อสถาปนาอำนาจรัฐรวมศูนย์ การกระจายสินค้าทั่วราชอาณาจักร รวมถึงการเคลื่อนย้ายแรงงานและการบุกเบิกดินแดนห่างไกล ล้วนมาจากประสิทธิภาพพื้นฐานของรถไฟ คือ การร่นเวลาและระยะทางอย่างมหาศาล (ดูใน Ichiro, 2005, pp. 152-166) ไม่เพียงแค่รถไฟ ยานพาหนะที่อาศัยเครื่องจักรเร่งความเร็วอย่างเรือเมล์ เรือยนต์ และรถยนต์ ก็ปรากฏเห็นสัมผัสได้ในช่วงเวลาเดียวกัน หน้าหนังสือพิมพ์ของสยามในช่วงทศวรรษ 2450 เต็มไปด้วยตารางเดินเรือทั้งในและต่างประเทศ ผ่านตารางเดินเรือเหล่านี้ ดินแดนไกลโพ้นที่ต้องใช้เวลาเดินทางร่วมเดือนร่วมปี ถึงตอนนี้ได้รับรู้ว่าเวลาถูกร่นเหลือแค่ไม่กี่วันไม่กี่สัปดาห์

เมื่อพลิกหน้าหนังสือพิมพ์จากโฆษณาแจ้งความของบริษัทเรือเดินทะเล ผู้อ่านก็มักพบโฆษณารถยนต์ปรากฏอยู่แทบทุกฉบับ พร้อมกับเครื่องจักรอีกหลายประเภท ดูเหมือนว่าสิ่งที่สัมผัสได้ชัดเจนแรกสุดของสยามยุคใหม่คือปรากฏการณ์แห่งเครื่องจักรและความเร็ว ร่องรอยสำนึกต่อความเร็วที่ผูกติดอยู่กับความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยเห็นตัวอย่างได้จากข้อเขียนของบรรณาธิการ **จีนโนสยามวารศัพท์** เดือนธันวาคม 2453 ซึ่งปรารภถึง “สมัยที่ต้องรีบเร่ง” ว่า “เวลาสำหรับการ ๆ สำหรับเวลา ดังนี้ เมื่อจะน้อมความมาเทียบกับประเทศสยามในเวลาปัตยุบันนี้ ความก็พอตรงเข้าหากันได้ ด้วยประเทศสยามเราเวลานี้ตั้งต้นแต่เปลี่ยนรัชกาลมา ควรจะนับว่าเปนเวลาที่จะรีบเร่งเข้าหาความเจริญอันบริบูรณ์” (สมัยที่ต้องรีบเร่ง, 2453, น. 2)

ติดตามมาพร้อมกับเทคโนโลยี เครื่องจักร และความเร็ว เมืองได้เป็นสถานที่แห่งความวุ่นวายและอุบัติเหตุ รายงานข่าวตามหน้าหนังสือพิมพ์อีกเช่นกันที่บันทึกปรากฏการณ์ใหม่ของเมืองในลักษณะดังกล่าวนี้ไว้อย่างต่อเนื่อง เราจะเห็นข่าวอุบัติเหตุอันเนื่องมาจากเทคโนโลยีใหม่และความเร็วบ่อยขึ้นจากหนังสือพิมพ์รายวันนับจากช่วงทศวรรษ 2450 หากจะหยิบยกสักตัวอย่างหนึ่งมาพิจารณาลักษณะของการรายงาน เช่น

> เมื่อวันที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2456 รถรางได้โดนกับรถยนต์ถึงสามราย ล้วนแต่ข้อนข้างร้ายทั้งนั้น คือ รายที่ 1 รถรางสายหัวลำโพงได้โดนกับรถยนต์คันหนึ่งแตกหักเสียหายมาก รายที่ 2 รถยนต์ของแหม่มคนหนึ่งนั่งมาในนั้น ได้แล่นโดนกับรถรางสายรอบกำแพงที่ตำบลท่าเตียน คนไม่ได้เปนอันตราย แต่ตัวรถข้างหน้าหักชำรุดเสียหายมาก แลรายที่ 3 รถยนต์บรรทุกของ ๆ หลวงขับขึ้นมาแต่ท่าน้ำ ถนนซางฮี้นอก สามเสน พอจะออกถนนสามเสนก็โดนกับรถรางสาย

> สามเสนโครมเข้าคนที่นั่งมาข้างน่ารถ ไม่ใช่คนขับ ตกลงมา รถรางเลยทับเอาขา กระดูกหักละเอียดไปทั้งสองข้าง แลรถยนต์ข้างน่าก็เสียหายมาก... โจษกันว่า เมื่อแพทย์ได้จัดการตัดขาแล้ว คนเจ็บก็ถึงแก่ความตายโดยเหตุเอกซิเดนต์นั้น (วันเดียวรถโดนกันสามราย, 2456, หน้า 2)

นอกจากรายงานเหตุการณ์ ข่าวเช่นนี้ยังได้เปิดเผยให้เห็นถึงสำนึกต่อความแรงและการปะทะที่นำเสนอพร้อมกับการขับเน้นความรู้สึกเขย่าขวัญ อาการเช่นนี้ของเมืองที่กลั่นลงเป็นการแพร่กระจายของวัฒนธรรมการเร่งเร้าอารมณ์เริ่มเห็นได้ชัดขึ้นเป็นระยะในหน้าหนังสือพิมพ์รายวันตั้งแต่ช่วงต้นรัชกาลที่ 6 ช่วงเวลาดังกล่าวนี้คดีอาชญากรรมก็เพิ่มสูงขึ้นอย่างน่าตระหนก กรณีฆาตกรรมก็เพิ่มสูงขึ้นเป็นเท่าตัว ตัวเลขจากบางปีแสดงให้เห็นว่าอัตราการฆ่ากันตายในกรุงเทพฯ สูงกว่าอเมริกาเสียด้วยซ้ำเมื่อเทียบกับสัดส่วนจำนวนประชากร (Lim, 2012, p. 88) ข่าวการฆ่ากันตายหรืออุบัติเหตุที่เคยถูกนำเสนอไม่ต่อเนื่องมากนักในระยะแรก ก็จะค่อยๆ ปรากฏต่อเนื่องในหนังสือพิมพ์แทบทุกฉบับ

อย่างไรก็ตาม สิ่งที่น่าสังเกตคือข่าวเหล่านี้มักจะเป็นรายงานอย่างย่นย่อเพียงหนึ่งหรือสองย่อหน้าเป็นเหตุการณ์เล็ก ๆ กระจัดกระจาย เช่นว่า รถลากคันหนึ่งพาหญิงสาวสองคนไปทางโรงพัก “หน้าตาสลดชีดพันผ้าหนา มีโลหิตไหลออกมาอาบตัว จะเปนถูกใครทำร้าย หรือทำตัวเองก็ไม่ทราบ” (น่าเวทนา, 2453, หน้า 2) หรือ “ที่บางปลาสร้อยเกิดยิงกันขึ้นรายหนึ่ง ผู้ถูกยิงนั้นมีอาการหนัก น่ากลัวจะไม่รอด” (ยิงกันขึ้น, 2453, หน้า 4) หรือ “มีคนร้ายแอบซุ่มเอาขวานพกฟันอำแดงแย้ม เหงือกและรากฟันขาด” (ข่าวผู้ร้ายลอบฟัน , 2453, หน้า 6) ล้วนแล้วแต่เป็นการรายงานสิ่งที่เหมือนเกิดขึ้นเป็นประจำโดยไม่มีนัยว่าจะเป็นเหตุการณ์ใหญ่หลวงแต่ประการใด ความสะเทือนอารมณ์ความรู้สึกต่างหากที่ดูเหมือนว่าจะสำคัญ ดังเราจะอ่านพบบ่อยครั้งที่รายงานข่าวเช่นนี้มักจะทอดถอนใจด้วยคำว่า “เดชะบุญ” หนังสือพิมพ์ในช่วงต้นยุคสมัยใหม่ของสยามจึงไม่เพียงแค่รายงานข่าว แต่ยังบันทึกความเปลี่ยนแปลงของเมืองที่กำลังเข้าสู่ภาวะสับสนอลหม่าน และที่สำคัญคือได้เปิดเผยให้เห็นปรากฏการณ์การเร่งเร้าทางอารมณ์ความรู้สึกซึ่งเกิดขึ้นจากเมืองสมัยใหม่

ความตื่นเต้นระทึกขวัญกับปรากฏการณ์ของเมืองดูจะเป็นความรู้สึกที่ใกล้เคียงกับประสบการณ์ทางความรู้สึกที่ได้จากภาพยนตร์ หนังสือพิมพ์ช่วงปลายทศวรรษ 2450 เป็นต้นมาซึ่งภาพยนตร์เริ่มฉายสม่ำเสมอข่าวอุบัติเหตุอาชญากรรมสะเทือนอารมณ์กับโฆษณาโปรแกรมฉายภาพยนตร์มักจูงใจผู้ชมด้วยถ้อยความคล้ายคลึงกันและวางอยู่ใกล้เคียงกัน จุดบรรจบหนึ่งที่ยืนยันสิ่งนี้คือรายงานข่าวต่อเหตุการณ์เล็ก ๆ ที่มีคนร้ายเข้าไปขโมยของในห้องแถว รายงานข่าวบรรยายอย่างเร้าใจและเชื่อมโยงเข้ากับภาพยนตร์ว่า

> ชาวบ้านแลพลตระเวนก็เกรียวกราวช่วยกันไล่ไป ผู้ร้ายขึ้นบก ลงน้ำ ไปตามริมคลองผดุงได้เข้าคานเรือ ทะลุป่าข้าฝรั่งไปในสวนบริเวณสะพานสว่าง ตกท้องร่องท้องคู หกล้มหกลุกเปนลำดับไป พวกที่ไล่จับก็ไล่จับอย่างกุลีกุจอเกรียวกราวกันไป คงขึ้นบกตกน้ำตกโคลน มอลอมอแกไปตามกันทั้งนั้น จึงเปนผลสำเร็จ... เปนที่น่าชมผู้ที่ช่วยเหลือกันไล่จับผู้ร้ายรายนี้มาก ด้วยไม่คิดแก่ความยากลำบากในทางที่ไล่ผู้ร้ายไปนั้น ดูราวกับหนังฉายในวิธีที่ผู้ร้ายหนีแลผู้ตามไล่ผู้ร้ายนั้นทีเดียว (ราวกับเรื่องหนังฉาย, 2456, น. 2)

ภายใต้บรรยากาศการรับสื่อเหล่านี้ ภาพยนตร์ไทยยุคแรกเริ่มจึงสร้างขึ้นในยุคสมัยใหม่ของสยามที่มีการเร่งเร้าทางผัสสะของผู้คนอย่างสูงยิ่ง ด้วยกลวิธีของภาพยนตร์ ทั้งการเล่นกับสายตาผู้ชม การมองเห็นความเร็ว การตัดต่อ ล้วนแต่กระตุ้นผู้คนให้มีความรู้สึกร่วมตามไปด้วย ในปริมณฑลของภาพยนตร์สากล ภาพยนตร์ยุคแรกกลุ่มสำคัญที่นำเสนอเรื่องเร้าระทึกคือภาพยนตร์ชุด หรือ “ซีเรียล” (serial) ซึ่งครองความนิยมสูง เบน ซิงเกอร์ ยืนยันว่าขณะที่นักภาพยนตร์ศึกษาสมัยหลังมักเลือกภาพยนตร์ที่มีคุณค่าทางศิลปะให้เป็นตัวแทนความสำเร็จของภาพยนตร์อเมริกัน ภาพยนตร์ซีเรียลต่างหากที่ครองตลาดและเป็นที่นิยม (Singer, 2001, pp. 4-6) โฆษณาโปรแกรมฉายในหนังสือพิมพ์ของสยามทำให้เห็นว่าช่วงสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง ภาพยนตร์อเมริกันเริ่มเพิ่มปริมาณฉายจนแทนที่ภาพยนตร์ยุโรปในเวลาต่อมา ปลายทศวรรษ 2450 โปรแกรมฉายในสยามเริ่มปรากฏแบบแผน แต่ละคืนจะมีทั้งภาพยนตร์ข่าวหรือภาพยนตร์บันทึกเหตุการณ์ ภาพยนตร์สั้น ภาพยนตร์เรื่องยาวหรือ “ฟีเจอร์” (feature) และภาพยนตร์ซีเรียลหลายตอนจบ ฉายโปรแกรมละสองตอนเป็นหลัก ผู้ชมต้องติดตามในโปรแกรมฉายครั้งหน้า ต่อเนื่องมากกว่าหนึ่งเดือนกว่าจะจบเรื่อง

ภาพยนตร์ซีเรียลของอเมริกันซึ่งเริ่มสร้างกันอย่างเป็นล่ำเป็นสันนับจากปลายปี 2455 เป็นต้นมา (Canjels, 2011, pp. 15-19) เข้าฉายต่อเนื่อง การสำรวจโปรแกรมฉายภาพยนตร์ของโรงภาพยนตร์พัฒนากร พบว่าท้ายสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง ภาพยนตร์ซีเรียลที่เข้าฉายล้วนมาจากอเมริกาซึ่งฉายต่อเนื่องแทบไม่ว่างเว้นและส่วนใหญ่ฉายครบทุกตอน สรุปได้ว่าช่วงดังกล่าวภาพยนตร์ซีเรียลมีที่ทางชัดเจนในโลกการชมภาพยนตร์ของชาวสยามแล้ว

กลางทศวรรษ 2460 ชุมชนแฟนภาพยนตร์ในสยามเริ่มก่อตัวโดยมี **ภาพยนตร์สยาม** นิตยสารภาพยนตร์ฉบับแรก เป็นศูนย์กลางสำคัญ คอลัมน์และข้อเขียนจากทางบ้านทำให้เห็นความหลงใหลต่อดาราฮอลลีวูดไม่น้อยหน้าที่ใด นอกจากดาราจากภาพยนตร์เงียบ แฟนภาพยนตร์ยังถามถึงดาราซึ่งมีผลงานในภาพยนตร์ซีเรียล ในกลุ่มนี้ เพิร์ล ไวท์ ในฐานะ “หญิงสาวซึ่งเป็นที่รู้จักมากที่สุดในโลก” แห่งทศวรรษ 1910 และ “ราชินีซีเรียล” ผู้เป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมระดับสากล (ตัวอย่างการศึกษาและวิเคราะห์ใน Dahlquist, 2013) ก็เป็นดาราที่แฟนๆ ชาวสยามคลั่งไคล้มาก ภาพยนตร์ซีเรียลซึ่งเป็นที่นิยมอย่างสูงคือกลุ่มที่มีเนื้อหาลึกลับ ตื่นเต้น ผจญภัย ภาพยนตร์ที่ไวท์แสดงยังเป็นตัวแทนของจารีตสำคัญของซีเรียล นอกจากฉากแอ็กชันและเรื่องราวเร้าระทึก ยังรวมถึงการจบตอนด้วยเหตุการณ์ตื่นเต้นหรือเป็นปริศนา ผู้ชมจะหวนกลับมาชมตอนต่อไปเพื่อจะได้รู้จะเกิดอะไรขึ้น

ปรากฏการณ์ความนิยมซีเรียลในสยามไม่เพียงบอกว่าพฤติกรรมชมภาพยนตร์เริ่มเปลี่ยนจากความใคร่รู้ต่อประดิษฐกรรมใหม่ สู่การไปยังโรงภาพยนตร์บ่อยครั้งเพื่อตามติดเรื่องราวและดาราอย่างใหลหลง แต่ยังเผยให้เห็นการแพร่กระจายของสำนึกชื่นชอบความตื่นเต้นเร้าใจ ซึ่งเชื่อมโยงกับความรู้สึกระทึกขวัญกับเทคโนโลยี แรงปะทะ อุบัติเหตุ และข่าวฆาตกรรม ความนิยมนี้ขยายตัวทั้งในลักษณะเป็นแนวร่วมและจากการส่งอิทธิพลต่อกันในการสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมอีกหลายรูปลักษณ์ ตัวอย่างที่ชัดเจนคือการเกิดขึ้นของงานพิมพ์เรื่องจากภาพยนตร์ งานเหล่านี้เริ่มต้นด้วยการเผยแพร่โดยพิมพ์เป็นตอน ๆ ในหนังสือพิมพ์สู่นิตยสารภาพยนตร์ และตีพิมพ์เป็นเล่มเฉพาะในเวลาไล่เลี่ยกัน ซึ่งล้วนขายดีทั้งในหมู่นักชมภาพยนตร์และ

นักอ่าน (Barmé, 2006, pp. 48-51) และภาพยนตร์กลุ่มหลักที่เป็นต้นตอของวรรณกรรมเหล่านี้ในระยะแรกก็คือภาพยนตร์ซีเรียล

เรื่องเร้าระทึกในภาพยนตร์ขยายปริมณฑลออกไปอย่างมีพลวัต กลุ่มงานประพันธ์ที่ขยับเคลื่อนในวิถีของภาพยนตร์อย่างน่าสนใจคือตระกูลวรรณกรรมที่เรียกกันว่า “อาชญนิยาย” หนึ่งในตระกูลงานเขียนสมัยใหม่ยุคแรกของสยามซึ่งปรากฏตั้งแต่ทศวรรษ 2430 แต่เริ่มคลี่คลายในทางกลวิธีการเขียนและเนื้อหาจากความเปลี่ยนแปลงทางสังคม กฎหมาย และการปกครองของรัฐในทศวรรษ 2450 และ 2460 (Lim, 2012, pp. 87-102) ภาพยนตร์หรือสำนึกรับรู้แบบภาพยนตร์ สัมพันธ์อยู่กับวรรณกรรมประเภทนี้อย่างแยกไม่ขาด ตัวอย่างที่ดีคืองานเขียนของหลวงสารานุประพันธ์ นักประพันธ์คนสำคัญของวรรณกรรมสมัยใหม่ของสยามและหนึ่งในผู้ริเริ่มผลักดันโครงการสร้างภาพยนตร์เล่าเรื่องขนาดยาวเรื่องแรก ๆ

ใน *แพรดำ* อาชญนิยายโด่งดังของหลวงสารานุประพันธ์ซึ่งตีพิมพ์เป็นตอน ๆ ใน *เสนาศึกษาและแผ่วิทยาศาสตร์* ระหว่างธันวาคม 2465 ถึงกรกฎาคม 2466 ภาพยนตร์ถูกกล่าวถึงบ่อยครั้งทั้งในฉากหลังบทสนทนา ในฐานะสัญญะของความเป็นสมัยใหม่ ทุนนิยม และการบริโภค (สถาปนา เชิงจอหอ, 2564, น. 47-53) อาชญนิยายนี้ซึ่งว่าด้วยฆาตกรรมปริศนา การสืบสวน กลอุบาย และการต่อสู้ ถูกอธิบายในแวดวงศึกษาวรรณกรรมว่าได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์ สุพรรณี วราทร เปรียบเทียบตัวละคร ฉาก เหตุการณ์ และการพรรณนาระหว่าง *แพรดำ* กับหนังสืออ่านประกอบภาพยนตร์เรื่อง *บ้านมหาภัย* ซึ่งเป็นภาพยนตร์ซีเรียล และสรุปว่า “ความคล้ายคลึงกันเช่นนี้ย่อมไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นโดยบังเอิญ” (สุพรรณี วราทร, 2519, น. 114) นัยว่าเป็นการลอกแบบจากภาพยนตร์หรือหนังสืออ่านประกอบภาพยนตร์นี้ หลายปีต่อมา เดวิด สมิธ แย้งว่าทั้งสองเรื่องคล้ายกันเพียงน้อย *แพรดำ* มีโครงเรื่องเป็นเอกภาพ เชื่อมโยงบทอย่างรัดกุม ส่วน *บ้านมหาภัย* แต่ละตอนแตกออกจากโครงเรื่องอย่างสับสน ตัวละครไร้ที่มาที่ไป เหตุการณ์ก็ไม่ค่อยสมเหตุสมผล ขณะที่ *แพรดำ* วางเงื่อนปมท้าทายคนอ่าน ดูเหมือน *บ้านมหาภัย* มุ่งแต่ความเร้าใจด้วยฉากโลดโผน (Smyth, 2003, pp. 237-238) สมิธสรุปว่า *แพรดำ* ไม่ใช่งานประพันธ์ที่ลอกเลียนจากภาพยนตร์หรือหนังสืออ่านประกอบ และสิ่งที่ตลกคือนักวิชาการสมัยหลังเน้นแต่ “ความคล้ายคลึง” โดยไม่ใส่ใจว่าหลวงสารานุประพันธ์ย้ำให้ตระหนักถึง “ความแตกต่าง” ระหว่างงานประพันธ์ของตนกับภาพยนตร์ (Smyth, 2003, p. 238)

ความสัมพันธ์ระหว่าง *แพรดำ* และอาชญนิยายอื่นๆ กับภาพยนตร์อาจมีประเด็นชวนคิดมากกว่าการลอกเลียนหรือไม่ลอกเลียน บทบรรณาธิการของ *เสนาศึกษาและแผ่วิทยาศาสตร์* ฉบับที่ตีพิมพ์ *แพรดำ* ตอนแรก บรรณาธิการผู้ไม่แสดงนามอย่างเป็นทางการ (แต่ก็คือตัวหลวงสารานุประพันธ์เอง) ระบุว่า

> “หนังฉาย” ที่เราพูดถึงนั้นก็คือเรื่อง “แพรดำ” อันเปนเรื่องลึกลับและมีปฤษณาที่เริ่มนำลงในเดือนนี้ ตัวเรื่อง เมื่อจะพิศเผิน ๆ แล้วก็ดูประหนึ่งเปนเรื่อง “หนังฉาย” หรือ “ภาพยนตร์” จริง ๆ ความข้อนี้เจ้าของผู้แต่งเรื่องสารภาพว่า เจตนาจะให้อ่านเข้าใจอย่างนั้น แต่เมื่อถึงตอนจบของเรื่องแล้ว ผู้อ่านทุกคนจึงจะทราบกระทู้ (Plot) และเห็นด้วยกับผู้แต่งว่า ที่แท้นั้นก็เรื่องอ่านเล่นธรรมดานั่นเอง และทั้งอาจมีขึ้นจริงได้ในภูมิประเทศดังว่าเสียด้วย แต่จะมีเลศนัยอไรอยู่บ้างนั้นขอเชิญท่านอ่านให้ตลอดไปถึงที่สุดก่อน จึงค่อยคริติไซส์

> ...การที่เจ้าของเรื่อง “แพรดำ” คิดเรื่องที่กล่าวมานั้นขึ้น โดยมิได้จำลองเค้าเรื่องมาจากเรื่องใดๆ นี้ ก็คงถูกผู้ไม่เห็นพ้องด้วยตำหนิอยู่หลายคนเหมือนกัน แต่เจ้าของบอกว่า ยินดีจะยอมเสียสละให้บรรดาท่านผู้ไม่ชอบนั้น ๆ ติเตียนอย่างเต็มที่ โดยไม่ขอแก้ตัวสิ่งใดหมด ทั้งนี้เพราะผู้แต่งเรื่องมีหวังอย่างเดียว ที่จะทำอนุสสาวรีย์สำหรับตัวไว้อย่าง ๑ ว่า ได้แต่งเรื่องไทชนิดยาว (Serial) ไว้ได้เรื่อง ๑ ในชีวิตแห่งการประพันธ์เท่านั้น (บรรณาธิการ, 2465, น. 1494)

บทบรรณาธิการนี้ทำให้เรารู้สึกว่าเส้นแบ่งระหว่างภาพยนตร์กับงานประพันธ์นั้นพร่าเลือน ภาพยนตร์กำลังถูกเขียน และผู้ประพันธ์ปรารถนาจะเขียนเรื่องซีเรียล เดิม “การประพันธ์” ของสยามหาได้จำแนกการเขียน การเรียบเรียง และการแปลออกจากกัน การขยายตัวของการพิมพ์และจำนวนนักประพันธ์ทำให้เกิดการจำแนกระหว่างการเขียนขึ้นใหม่กับการแปล *แพรดำ* ยืนอยู่ตรงรอยต่อนั้น มองจากยุคสมัยนั้น การลอกเลียนจึงยังไม่ใช่ประเด็น และทั้ง *แพรดำ* กับ *บ้านมหาภัย* ไม่ได้ทั้งคล้ายคลึงหรือแตกต่างเพราะแทบจะเป็นสิ่งเดียวกันคือ โดยธรรมชาติพื้นฐานแล้วเป็นประดิษฐกรรมทางวัฒนธรรมที่แสดงถึงความนิยมในเรื่องเล่าเร้าอารมณ์อันถือกำเนิดขึ้นจากภาวะสมัยใหม่ของเมือง

เราจะเห็นข้อสรุปนี้ชัดเจนขึ้น จากตัวอย่างงานประพันธ์อีกชุดหนึ่งของหลวงสารานุประพันธ์ที่ตีพิมพ์ก่อนหน้า *แพรดำ* คือ “เรื่องอ่านเล่น” ชุด *ผจญภัยเชียงใหม่* งานเขียนชุดนี้มีเพียงสี่ตอนสี่เรื่อง ตีพิมพ์ต่อเนื่องใน *เสนาศึกษาและแผ่วิทยาศาสตร์* ฉบับเดือนพฤษภาคมถึงสิงหาคม 2464 โดยตอนที่หนึ่งระบุนามผู้เขียนด้วยชื่อและนามสกุลจริง คือ นายร้อยเอกนวล ปาจิณพยัคฆ์ ก่อนที่จะระบุนามนายร้อยเอกหลวงสารานุประพันธ์ ในตอนสอง สาม และสี่ ผู้เขียนจะระบุไว้ว่าเรื่องนั้น ๆ “อาศัยมูลความจริง” หรือ “เปนเรื่องจริง” คือการเขียนเล่าสิ่งที่ผู้เขียนพบเจอตอนเดินทางไปปฏิบัติราชการในช่วงเดือนเมษายน 2464 หาก *แพรดำ* เป็นการเขียนภาพยนตร์ซีเรียล *ผจญภัยเชียงใหม่* ก็เปรียบเหมือนการเขียนภาพยนตร์ชุดซึ่งเนื้อหาจบในตอน แต่เชื่อมโยงกันอยู่ด้วยตัวละครเอกของเรื่อง ภาพยนตร์ชุดซึ่งแต่ละตอนยาว 2-3 ม้วนฟิล์มถูกนำเข้ามาฉายในสยามหลายต่อหลายเรื่องตั้งแต่ช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่หนึ่งซึ่งภาพยนตร์จากยุโรป โดยเฉพาะจากฝรั่งเศส ยังครองตลาดโลกอยู่ แม้ว่าโดยส่วนใหญ่จะเป็นภาพยนตร์ยอดนักสืบเบาสมอง เช่น ภาพยนตร์ชุดของแมกซ์ ลินเดอร์ ภาพยนตร์ชุดยอดนักสืบแม็กซ์ วินเตอร์ นักสืบนิค คาเตอร์ แต่ก็ยังรวมถึงที่มีเรื่องราวการสืบสวนเข้มข้นอย่างชุดเชอร์ล็อกโฮล์มเช่นกัน

ความน่าสนใจของ *ผจญภัยเชียงใหม่* ยังอยู่ที่การบรรจุประสบการณ์ต่อเทคโนโลยี ความเร็ว โครงเรื่องเร้าระทึกซึ่งเป็นที่นิยม รวมถึงการเร่งเร้าอารมณ์ความรู้สึกไว้ครบครัน เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเนื้อเรื่องของทั้งสี่ตอนเป็นสิ่งที่ “ข้าพเจ้า” ประสบจากการเดินทางโดยรถไฟ ซึ่งเป็นเทคโนโลยีพาหนะสำคัญที่สุดของสยามยุคใหม่ เราเห็นองค์ประกอบสำคัญนี้ของเรื่องตั้งแต่หัวเรื่องของ *ผจญภัยเชียงใหม่* ตอนที่ 2-4 ซึ่งเป็นภาพวาดหัวรถจักรที่ดูทรงพลังและมีนัยส่อความลึกลับของเรื่องราว รถไฟมักถูกบรรยายด้วยเสียงอึกทึกของเครื่องจักร ล้อบดกระแทกราง เสียงเร่งไอน้ำและหวูดที่แผดสะเทือน ขบวนรถพุ่งทะยานไปข้างหน้า บ่อยครั้งที่พรรณนาถึงการแล่นลิ่วเข้าสู่ความมืดของดินแดนเปล่าเปลี่ยว หรือจากอุโมงค์สู่แสงสว่างที่ทางออก

เนื้อหาทั้งสี่ตอนสามารถอ่านได้ว่าเป็นตัวแทนของโครงเรื่องยอดนิยมในกลุ่มเรื่องเล่าเร้าระทึกในภาพยนตร์ของช่วงเวลานั้น เรื่องที่หนึ่ง “จีนลึกลับ” ซึ่งเป็นเหตุการณ์เผชิญหน้ากับผู้โดยสารปริศนาบนขบวนรถไฟ ความหวาดระแวง การหยั่งเชิง และพยายามหาความจริง ให้บรรยากาศของเรื่องลึกลับนักสืบและการฆาตกรรม เรื่องที่สอง “ความลึกลับของโฮเต็ลปางยาง” รถไฟถึงสุดทางหลักเมื่อพลบค่ำ “ข้าพเจ้า” ค้างที่โฮเต็ลในดินแดนห่างไกล ก่อนเผชิญกับการคุกคามจากผู้บุกรุกยามที่น่าผวากว่ามนุษย์ เป็นเรื่องเขย่าขวัญและสิ่งเหนือธรรมชาติ เรื่องที่สาม “อุปสรรคแห่งการเดินทาง” เป็นการเดินทางของ “ข้าพเจ้า” กับผู้โดยสารกลุ่มใหญ่ไปกับรถไฟปฏิบัติงานบนรางชั่วคราวและเส้นทางที่ยังไม่เสร็จสมบูรณ์ ผ่านอุโมงค์ลอดขุนเขา เอาตัวรอดจากสถานการณ์เฉพาะหน้าและโจรข้างทาง ตอนนี้เป็นการผจญภัยลุ้นระทึก ส่วนเรื่องที่สี่ “รถมหาภัย” เล่าถึงเหตุการณ์ขากลับบนเส้นทางชั่วคราวเดิม เรื่องราวเป็นแอ็กชันสมบูรณ์แบบ เมื่อ “ข้าพเจ้า” กับกลุ่มผู้เดินทางร่วมชะตากรรมตกอยู่บนสถานการณ์เร้าระทึกขั้นสุด เผชิญหน้ากับเหตุการณ์ซึ่งทำให้ “สีหน้าของคนทั้งหมดซีดเผือดลงทันทีประดุจถูกกรองโลหิตไปเสียสิ้น ตาโตตื่นสแดงความหวาดกลัวอย่างแรงกล้า” และสำหรับผู้เล่าเรื่อง “ใจข้าพเจ้าหายวาบ แทบว่าจะหยุดเต้นลงเสียในเวลาปัจจุบันนั้น!... ตะลึงพรึงเพริดและหนาวเย็นยะเยือกไปทุกขุมขน” นั่นคืออยู่ในชั่วขณะที่รถไฟซึ่งโดยสารอยู่กำลังพุ่งเข้าปะทะกับอีกขบวนซึ่งเร่งเครื่องตรงมาเต็มฝีจักร หลวงสารานุประพันธ์บรรยายสถานการณ์เขย่าขวัญนี้ไว้ว่า

> เท้าข้าพเจ้าเหยียบเหล็กชานรถไว้เท้าเดียว อีกเท้า ๑ อยู่ในอากาศ เตรียมหาโอกาศที่จะกระโจนลงทุกเวลานาที แต่ครั้งแลลงไปบนพื้นดิน ข้าพเจ้าก็ใจหาย โดยที่แลเห็นหมอนข้างรางรถลายเปนพืดติดกันไปเปนตับ และต้นไม้เล็ก ๆ ริมทางวิ่งไล่กันเร็วเหลือประมาณ รถของเราเวลานั้นกำลังอยู่ในขีดที่เปิดเครื่องเต็มฝีจักร์
>
> เวลานั้นรถข้างน่าก็แล่นก็ตรงเข้ามาใกล้เข้าทุกที จนต่างมองเห็นเมืองสวรรค์ลิบ ๆ กันอยู่แล้ว
>
> ภาพเจ๊กจีนที่กำลังออกงิ้วอยู่ขรมสมบทนั้นยังไม่สงบลงได้ ข้าพเจ้าแลเห็นบางคนประนมมือขึ้นอธิษฐานต่อเทพดาอารักษ์ผู้ศักดิ์สิทธิ์ รอเวลาสุดท้ายที่จะมาถึงอยู่ตลอดไป, บางคนพยายามตโกนส่งเสียงบอกไปที่อินยิเนียร์รถซึ่งอยู่หลังเรา (เพราะตัวรถจักรดุน, ไม่ใช่ลาก) ให้รู้ว่าข้างน่านั้นมีรถไฟอีกคัน ๑ บนรางเดียวกัน... อินยิเนียร์รถคันของเราจะรู้ก็หาไม่ เหตุฉะนั้นเขาจึงมิได้ลงห้ามล้อหรือปิดไอให้เบาลงอย่างไร กว่าจะได้ยินเสียงพระเอกของลครเรื่อง “รถมหาภัย” นี้ตโกนบอกไปได้การณ์ก็เกือบเกินเวลาจะแก้ไขและเกือบเกินเวลาจริง ๆ ทันใดนั้น อินยิเนียร์ก็ชักหวีดยาวบอกให้รถทางโน้นรู้ตัว
>
> แต่ขณะนั้นการณ์ปรากฏว่ารถทางโน้นจะเข้าใจอย่างไรไม่มีใครทราบ แต่คงแล่นตรงเข้ามาอีกโดยมิได้เบาลงเลย!
>
> ข้าพเจ้าได้ยินหัวใจของข้าพเจ้าเต้นตึก-ตึก ตึก และหัวใจของสหายของข้าพเจ้าก็คงเต้นแรงจนเนื้อตัวสั่นเช่นเดียวกัน, พวกเราต่างหมดหวัง ได้แต่เตรียมรอเวลาสุดท้ายซึ่งจะมาถึงในเวลาอีก ๒-๓ อึดใจนั้น (หลวงสารานุประพันธ์, 2464, น. 862-863)

ไม่เพียงแสดงออกถึงภาวะปริวิตกอันเนื่องจากเทคโนโลยี ความเร็ว และการปะทะที่ถ่ายทอดออกมาผ่านเรื่องเล่าเร้าระทึก หลวงสารานุประพันธ์ยังเชื่อมโยงประสบการณ์และเรื่องเล่านี้เข้ากับภาพยนตร์ว่า

> จริงอยู่, ท่านอาจเคยเห็นภาพรถไฟชนกันในภาพยนตร์แล้วก็เปนได้ แต่ในข้อนี้ข้าพเจ้ากล้ากล่าวได้ว่า ภาพในภาพยนตร์นั้นถึงแม้จะเปนภาพที่น่าหวาดเสียวปานใดก็ดี ก็คงไม่ทำให้ท่านรู้สึกตื่นเต้นหรือหวาดกลัวเท่าใดนัก ด้วยว่าท่านเปนคนกลาง นั่งดูอยู่บนเก้าอี้ในโรงภาพยนตร์ ซึ่งไม่เกี่ยวแก่การชนกันของรถไฟ ๒ คันนั้นเลย แต่สำหรับภาพจริง คือภาพที่สมมติว่าท่านเปนข้าพเจ้ามานั่งอยู่บนรถคัน ๑ อันกำลังเคลื่อนที่ตรงเข้าหารถอีกกระบวน ๑ ซึ่งแลเห็นหม้อน้ำดำโตแล่นพุ่งเข้าใส่ในเวลานั้นแล้ว ท่านจะรู้สึกตรงข้ามกับที่เคยเห็นในภาพยนตร์หลายส่วน—เปนความรู้สึกซึ่งบอกไม่ถูกฉันใด ความรู้สึกของข้าพเจ้า รวมทั้งเพื่อนผู้โดยสารบนรถเดียวกัน ก็เปนฉันนั้น (หลวงสารานุประพันธ์, 2464, น. 861)

ความระทึกขวัญจึงไม่ได้มีเพียงแค่ในภาพยนตร์ แต่เกิดขึ้นเช่นกัน และในระดับที่อาจจะสูงกว่า ในโลกแห่งความเป็นจริง

งานสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรมประเภทนี้มีเป็นจำนวนมาก ขับเน้นความเข้มข้นของอารมณ์เร้าระทึกมากน้อยแตกต่างกันออกไป แต่เมื่อรวมกันแล้วคือภาพของปรากฏการณ์เป็นความนิยมต่อเรื่องเล่าเร้าอารมณ์ การเกิดขึ้นของภาพยนตร์ไทยจึงไม่ได้เป็นเพียงแค่การลอกแบบจากงานฝรั่งชั้นครู แต่ถือกำเนิดขึ้นจากบริบทของการแพร่กระจายอย่างกว้างขวางดังกล่าว

โชคสองชั้น และ *ไม่คิดเลย*

ต้นปี 2470 เงื่อนไขทั้งในทางธุรกิจและความปรารถนากระตุ้นให้ชาวสยามพร้อมจะสร้างภาพยนตร์เรื่องยาวเรื่องแรก พวกเขาประกอบด้วยนักธุรกิจในวงการจำหน่ายและจัดฉายภาพยนตร์ นักประพันธ์และผู้คนในธุรกิจสิ่งพิมพ์ ข้าราชการที่ทำงานในหน่วยงานผลิตภาพยนตร์ของรัฐ และอดีตข้าราชการที่เคยมีประสบการณ์ในการละครของราชสำนัก เป็นการแข่งขันกันอย่างเข้มข้นระหว่างสองบริษัทซึ่งจัดตั้งขึ้นไล่เลี่ยกัน ภาพยนตร์เรื่อง *โชคสองชั้น* และ *ไม่คิดเลย* เป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญทั้งในประวัติศาสตร์และภาวะสมัยใหม่ในท้องถิ่นของสยาม

โชคสองชั้น เป็นภาพยนตร์ความยาวหกม้วนฟิล์ม สร้างโดยกรุงเทพฯ ภาพยนตร์บริษัท ซึ่งจัดตั้งขึ้นในปี 2470 บริษัทนี้ที่จัดตั้งสำหรับแผนงานสร้างภาพยนตร์โดยเฉพาะเป็นการร่วมมือกันระหว่างสยามภาพยนตร์บริษัทซึ่งครองธุรกิจจัดฉายภาพยนตร์ในสยาม กับคณะศรีกรุง ผู้นำหนึ่งในวงการหนังสือพิมพ์ในช่วงเวลานั้น เนื้อเรื่องแต่งโดยหลวงบุณยมานพพานิชย์ (อรุณ บุณยมานพ) นักเขียนในสังกัดศรีกรุง กรุงเทพฯ ภาพยนตร์บริษัทได้จ้างแผนกถ่ายภาพยนตร์ของกรมรถไฟหลวง ซึ่งดูแลงานด้านภาพยนตร์ของรัฐ เป็นผู้ถ่ายทำ ขุนอนุรักษ์รัถการ (เปล่ง สุขวิริยะ) เป็นผู้กำกับการแสดง หัวเรี่ยวหัวแรงหลักในกระบวนการถ่ายทำคือ พี่น้องสกุลวสุวัต อันประกอบด้วย หลวงกลการเจนจิต (เภา วสุวัต) กระเศียร วสุวัต กระแส วสุวัต และมานิต วสุวัต ซึ่งเป็นเจ้าของศรีกรุงด้วยนั่นเอง *โชคสองชั้น* เข้าฉายวันที่ 30 กรกฎาคม 2470 ที่โรงภาพยนตร์

พัฒนากรในเครือของสยามภาพยนตร์บริษัท และประสบความสำเร็จอย่างสูง “รวมมหาชนทั้งหมดที่ไปดูเรื่อง “โชคสองชั้น” ใน 4 คืนกับ 1 วัน เฉพาะโรงพัฒนากรแห่งเดียว รวม 12,130 คน” (หมายเหตุเบ็ดเตล็ด, 2470)

ไม่คิดเลย เป็นภาพยนตร์ความยาวหกม้วน กินเวลาฉายราวหนึ่งชั่วโมง 12 นาที ฉายรอบปฐมทัศน์เมื่อวันที่ 17 กันยายน 2470 ที่โรงภาพยนตร์พัฒนากรเช่นกัน ผู้ชมก็ตอบรับล้นหลามไม่ต่างกัน สร้างโดยบริษัทถ่ายภาพยนตร์ไทย มีหลวงสุนทรอัศวราช (จำรัส สรวิสูตร) เป็นผู้จัดการบริษัท ส่วนกลุ่มผู้ร่วมก่อตั้งนั้นระบุเพียงแค่ “ผู้ประกอบไปด้วยความมั่งคั่งแห่งธนสารสมบัติหลายท่าน” และ “พ่อค้าคหบดีไทยจีนหลายคน” (ภาพยนตร์ไทย, 2469, น. 8; หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน), 2469-2471, น. 2) กลุ่มที่มีบทบาทสูงคือข้าราชการที่กำลังหาช่องทางอาชีพใหม่หลังรัฐบาลสมบูรณาญาสิทธิราชย์ใช้นโยบายดุลข้าราชการออกเพื่อแก้ปัญหางบประมาณแผ่นดินตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2460 (โดม สุขวงศ์, 2539, น. 10-18; การดุลราชการในนครินทร์ เมฆไตรรัตน์, 2540, น. 59-61) มีคนในวงการสิ่งพิมพ์เกี่ยวข้องอยู่อย่างสำคัญ เช่น หลวงสารานุประพันธ์ (นวล ปาจิณพยัคฆ์) อดีตข้าราชการที่ออกมาตั้งโรงพิมพ์และออกนิตยสารรายสัปดาห์ *สารานุกูล* ซึ่งเป็นช่องทางสำคัญในการเผยแพร่ข่าวสารของโครงการสร้าง *ไม่คิดเลย* ผู้ที่มีบทบาทมากอีกคนหนึ่งคือ ขุนปฏิภาคพิมพ์ลิขิต (เปล่ง ไตรปิ่น) ซึ่งเป็นผู้ถ่ายภาพ กำกับการแสดง และลำดับฟิล์ม และเป็นอดีตหัวหน้าช่างถ่ายภาพยนตร์ของกองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าว กรมรถไฟหลวง

โชคสองชั้น และ *ไม่คิดเลย* ไม่มีฟิล์มแบบเต็มเรื่องหลงเหลืออยู่ อย่างไรก็ตาม เอกสารรายล้อมทำให้รู้ว่าทั้งสองมีองค์ประกอบหลายประการคล้ายกันคือ เนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับครอบครัวผู้ดี ตัวละครสำคัญเป็นข้าราชการที่ตามสืบคดี เดินทางจากต่างจังหวัด ว่าด้วยเรื่องราวชิงรัก อาชญากรรม การต่อสู้โลดโผน

เนื้อเรื่องของ *โชคสองชั้น* ว่าด้วยพระเอกซึ่งเป็นนายอำเภอจากหัวเมืองฝ่ายเหนือถูกมอบหมายให้เดินทางมากรุงเทพฯ เพื่อสืบจับผู้ร้าย เขาพักอาศัยอยู่ที่บ้านข้าราชการระดับสูงและพัฒนาความรักกับหลานสาวของเจ้าของบ้าน หญิงสาวถูกหมายปองจากชายอีกคนหนึ่งซึ่งที่จริงแล้วเป็นผู้ร้ายที่พระเอกกำลังตามจับ หลังระแคะระคายว่าตนคือเป้าหมายการจับกุมจึงตัดสินใจแอบขึ้นบ้านขโมยทรัพย์สินและฉุดตัวนางเอกตามด้วยการไล่ล่าและต่อสู้ จนสามารถจับกุมตัวผู้ร้ายและพระนางได้ครองรักกัน ส่วน *ไม่คิดเลย* ว่าด้วยเศรษฐีกรุงเทพฯ มีบุตรสาวที่หมั้นหมายไว้กับเศรษฐีเหมืองจากเมืองภูเก็ต หญิงสาวไม่ชอบพอเพราะเห็นว่าเป็นคนเปิ่นทึ่ม เธอถูกหมายตาโดยชายที่เป็นญาติห่าง ๆ ชายหนุ่มคนที่สามเข้ามาและได้ช่วยเหลือหญิงสาวโดยบังเอิญ เมื่อเศรษฐีรู้ว่าเขาเป็นอดีตข้าราชการที่กำลังขัดสน จึงจ้างให้ทำงานที่บ้าน จนสนิทสนมกับบุตรสาว ชายซึ่งเป็นญาติห่าง ๆ ผู้ร้ายของเรื่องเริ่มริษยา จนนำสมุนปล้นบ้านเศรษฐีและจะฉุดนางเอก ชายหนุ่มอดีตข้าราชการส่งข่าวแผนการที่เขาล่วงรู้ให้คู่หมั้นของหญิงสาวได้ทราบ ทั้งสองจึงช่วยเหลือเธอทันเวลา หลังจากปราบฝ่ายผู้ร้ายได้ ความจริงจึงเปิดเผยว่าชายหนุ่มนั้นเป็นนายร้อยตำรวจแห่งกองพิเศษปลอมตัวมา ขณะที่นางเอกก็ได้เห็นว่าคู่หมั้นไม่ได้เปิ่นเชยเมื่อได้เสี่ยงตัวเองเข้าช่วยเหลือเธอ จึงเริ่มมีใจให้แก่เขา

องค์ประกอบหลายประการในภาพยนตร์เล่าเรื่องสองเรื่องแรกของสยาม ทั้งเนื้อหา โครงเรื่อง ตัวละคร และกลเม็ดต่าง ๆ ถูกอธิบายเพียง “ต่างก็ลอกแบบจากภาพยนตร์ฝรั่งเป็นครูด้วยกัน” (โดม สุขวงศ์, 2539, น. 55) แม้ภาพยนตร์ต่างชาติโดยเฉพาะจากอเมริกาที่ครองความนิยมในสยามตั้งแต่ทศวรรษ 2460 เป็นแรงบันดาลใจให้ภาพยนตร์เล่าเรื่องรุ่นแรกที่ชาวสยามสร้าง แต่หากมองในบริบทที่กว้างขึ้นจะเห็นว่า

บางแง่มุมของเนื้อเรื่องและการนำเสนอในทั้งสองเรื่องเป็นการตกผลึกของปฏิกิริยาและประสบการณ์ที่ชาวสยามมีต่อความเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่เกิดขึ้นในสองทศวรรษที่สัมผัสกับความทันสมัย ความสนใจคลั่งไคล้เรื่องราวอาชญากรรม สืบสวนสอบสวน การชิงรักและเมโลดราม่านั้น ที่จริงแล้วแพร่กระจายหยั่งรากลงในวัฒนธรรมการอ่านการชมภาพยนตร์ของสยามมาระยะใหญ่

เมืองและความรู้สึกสมัยใหม่ในภาพยนตร์ของกองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าวฯ

เดือนกุมภาพันธ์ 2538 โดม สุขวงศ์ นักอนุรักษ์ภาพยนตร์ผู้ให้กำเนิดหอภาพยนตร์แห่งชาติของไทยได้ค้นพบเศษฟิล์ม *โชคสองชั้น* ภาพยนตร์เล่าเรื่องเรื่องแรกของไทยซึ่งเคยเชื่อกันว่าสูญหายไปแล้วตลอดกาล (ดูรายละเอียดการค้นพบใน โดม สุขวงศ์, 2539, น. 85-96) เศษฟิล์มดังกล่าวเป็นฟิล์มต้นฉบับเนกาทีฟประเภทฟิล์มไนเตรต ซึ่งบนอยู่กับฟิล์มเก่า 290 รายการซึ่งโดมค้นพบที่อาคารโรงพิมพ์การรถไฟแห่งประเทศไทยตั้งแต่ปี 2524 กรุฟิล์มดังกล่าวเกือบทั้งหมดเป็นผลงานการผลิตของกองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าว กรมรถไฟหลวง เศษฟิล์ม *โชคสองชั้น* หลังจากผ่านการบูรณะแล้ว เหลือความยาว 82 ฟุตกับเศษอีก 7 กรอบภาพ กินเวลาฉายเพียงหนึ่งนาที 22 วินาที จากความยาวจริง ๆ ของเรื่องซึ่งคาดว่าราว 90 นาที

เศษฟิล์มที่เหลืออยู่ของ *โชคสองชั้น* มีจำนวน 12 คัต คัตแรกเป็นฉากต่อสู้กอดรัดฟัดเหวี่ยงระหว่างพระเอกกับผู้ร้าย ต่อมาอีก 10 คัตเป็นเหตุการณ์ไล่ล่าที่นางเอกโดนกลุ่มผู้ร้ายจับตัวพาไปบนรถเก๋งเปิดประทุนคันหนึ่ง ตัดสลับกับถนนที่จะค่อย ๆ เห็นรถวิ่งตรงมา และรถยนต์ที่พระเอกติดมากำลังเร่งตาม ก่อนจะจบคัตสุดท้ายที่เป็นฉากชายสองคนนั่งคุยกันที่บันไดข้างรถยนต์ ในความยาวภาพยนตร์ที่เหลืออยู่ราวหนึ่งนาทีนี้เราเห็นการใช้ภาษาและวิธีการทางภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นการเรียนรู้ ทดลอง และประสบการณ์ด้านภาพยนตร์ที่ใช่น้อย ทีมผู้สร้างตั้งกล้องถ่ายตัวละครในหลายระยะ และทั้งถ่ายกลุ่มถ่ายใกล้ กล้องภาพยนตร์มีทั้งตั้งนิ่ง ถ่ายจากกระโปรงหน้ารถ ถ่ายจากรถที่แล่นขนาน ที่สำคัญคือการตัดสลับหลายมุมมองที่ส่งผลเร่งเร้าให้ลุ้นระทึกไปกับเหตุการณ์ไล่ล่า

เป็นเวลาร่วมสองทศวรรษก่อนภาพยนตร์เล่าเรื่องจะถูกสร้างขึ้นในสยาม ที่นักสร้างภาพยนตร์ของโลกคิดค้นวิธีการใหม่ ๆ ทำให้ภาพยนตร์พาตัวเองหลุดออกจากวิธีตั้งกล้องนิ่งหรือเพียงถ่ายบันทึกการแสดงเหมือนละคร ส่วนหนึ่งของการ “เปลี่ยนผ่าน” ครั้งใหญ่ในภาพยนตร์อเมริกันช่วงปลายทศวรรษ 1900 ที่ทำให้สามารถดึงดูดผู้ชมคือการสร้างสรรค์การเล่าเรื่องด้วยการเพิ่มจำนวนช็อตและการตัดต่อ เห็นได้ชัดในภาพยนตร์กลุ่ม “ไล่ล่าและช่วยเหลือ” (Keil, 2001, pp. 166-174; Gunning, 2004, pp. 18-22) ภาพยนตร์อเมริกันที่เข้าฉายทุกเมื่อเชื่อวันอาจเป็นตัวแบบที่คุ้นเคยให้กับนักสร้างภาพยนตร์ชาวสยาม แต่การลอกเลียนทำตามนี้เกิดขึ้นภายใต้วิสัยที่พวกเขาเองก็ทั้งคุ้นเคยกับประสบการณ์สมัยใหม่ในสังคมตัวเองด้วยเช่นกัน

ในฉากไล่ล่าอันเป็นไคลแม็กซ์ของ *โชคสองชั้น* เราเห็นสัญลักษณ์สำคัญหลายอย่างของสยามใหม่ รถยนต์หรูและเครื่องจักรที่ขับทะยานไปข้างหน้า ถนนแถบทุ่งพญาไทที่สร้างใหม่ให้กว้างขวาง ร่มรื่น สวยงาม ที่ฉากหลังของการไล่ล่าเห็นทางรถไฟอยู่ไม่ไกล (ตามเนื้อเรื่องซึ่งไม่ปรากฏในเศษฟิล์ม การไล่ล่านี้จะถูกหยุดโดยรถไฟหลังจากนี้) หญิงสาวสมัยใหม่ที่ถูกฉุดคร่า รวมถึงความเร็วและเร่งเร้าอารมณ์ลุ้นระทึก ความคุ้นเคย

และหลงใหลต่อสิ่งเหล่านี้ของผู้สร้างภาพยนตร์ชาวสยามกลุ่มนี้แสดงออกอย่างชัดเจนตั้งแต่ก่อนหน้า *โชคสองชั้น* ซึ่งยิ่งยืนยันถึงการแพร่กระจายของสำนึกสมัยใหม่ที่ลงรากมากกว่าการเลียนแบบเผิน ๆ

ภาพยนตร์จากกรุของการรถไฟแห่งประเทศไทยที่โดม สุขวงศ์ ค้นพบเมื่อปี 2524 และหอภาพยนตร์ได้ทยอยบูรณะในเวลาต่อมานั้น ส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์ประเภทบันทึกเหตุการณ์โดยการถ่ายทำของกองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าว กรมรถไฟหลวง ภาพยนตร์เหล่านี้เกือบทั้งหมดเป็นฟิล์มไนเตรต ต้นฉบับเนกาทีฟขนาด 35 มม. จากฟิล์มทั้งหมดรวม 49 เรื่อง การจำแนกเบื้องต้นโดยหอภาพยนตร์แห่งชาติได้แบ่งเป็นสามหมวดหมู่ คือ 1) ภาพยนตร์ประเภทข่าวสาร นำเสนอกิจกรรมของกรมรถไฟหลวง 2) ภาพยนตร์ประเภทข่าวสารบันทึกเหตุการณ์บ้านเมือง และ 3) ภาพยนตร์ประเภทงานสร้างสรรค์หรือสารคดี (โดม สุขวงศ์, 2555, น. 193-195) ส่วนหนึ่งของภาพยนตร์เหล่านี้ สันนิษฐานว่าเป็นภาพยนตร์เอาท์เทคที่ไม่ได้ถูกตัดต่อสำหรับเป็นฉบับนำออกฉายจริงทั้งในวาระจัดฉายพิเศษหรือตามโรงภาพยนตร์ทั่วไป กระนั้นก็ดี ฟิล์มเอาท์เทคเหล่านี้ก็มีความสำคัญในฐานที่ได้บันทึกสายตาของผู้สร้างภาพยนตร์ซึ่งจับจ้องมองดูความเปลี่ยนแปลงของสังคม และแสดงให้เห็นถึงความคิดความรู้สึกของพวกเขาเหล่านั้นที่มีต่อภาวะสมัยใหม่ของสยาม

กองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าวฯ เป็นผู้สร้างภาพยนตร์ชาวสยามกลุ่มแรกที่ผลิตภาพยนตร์แบบมวลชนอย่างแท้จริง หัวเรี่ยวหัวแรงอย่างขุนปฏิภาคพิมพ์ลิขิตและหลวงกลการเจนจิตเป็นตัวอย่างของคนที่ผ่านประสบการณ์พบเจอโลกภายนอกที่กว้างใหญ่ สัมผัสความทันสมัยถึงแหล่งกำเนิด และหลงใหลเชี่ยวชาญในเครื่องยนต์กลไกอันเป็นหัวใจสำคัญหนึ่งของยุคสมัยใหม่ พวกเขาคุ้นเคยกับภาพยนตร์ที่นิยมกันในกรุงเทพฯ ภาพยนตร์เป็นตัวกลางสำคัญที่สร้างประสบการณ์รับรู้โลกสมัยใหม่ ปฏิกิริยาของคนเหล่านี้ในยุคแห่งความเปลี่ยนแปลง ความทันสมัยเป็นทั้งสิ่งที่ปรารถนาและก็เป็นความวิตกกังวลเมื่อใคร่ครวญในตำแหน่งแห่งที่ของตนโดยเปรียบเทียบกับความทันสมัยจากดินแดนอื่น

ชนชั้นสูงสยามเป็นกลุ่มหลักที่ริเริ่มบัญญัติและเผยแพร่ความคิดชาตินิยมสมัยใหม่ในสยาม (ดูตัวอย่างเช่น Vella, 1978) ชาตินิยมฉบับทางการดังกล่าวที่เน้นหนักว่าพระมหากษัตริย์เป็นหัวใจของชาติต่อมาได้กลายเป็นจุดอ่อนสำคัญของสมบูรณาญาสิทธิราชย์สยามเมื่อสามัญชนก็เริ่มขบคิดต่อความเป็นชาติเช่นกัน มักเริ่มจากคำถามเรื่องความก้าวหน้าของชาติเมื่อเทียบกับชาติอื่น นับจากทศวรรษ 2460 หนังสือพิมพ์การเมืองเบ่งบานและมักเปรียบเทียบและมีข้อเสนอต่อความรุดหน้าของชาติ อภิปรายกันตั้งแต่ถนนหนทางไปจนถึงนโยบายเศรษฐกิจ การศึกษา และความเท่าเทียมทางเพศและชนชั้น (Copeland, 1993, pp. 51-80)

ดังนั้น นอกจากหน้าหนังสือพิมพ์จะสะท้อนเรื่องราวสามัญประจำวันในลักษณะเร้าอารมณ์แล้วยังทำหน้าที่สำคัญในการเปิดพื้นที่สาธารณะแก่การถกเถียงสำหรับสามัญชน จากเดิมที่การอ่านการเขียนเคยเป็นกิจกรรมทางปัญญาที่ผูกขาดเป็นอภิสิทธิ์ของชนชั้นสูง ความเปลี่ยนแปลงนี้เป็นผลสืบเนื่องเมื่อย้อนกลับไปในยามที่เผชิญกับพลังอาณานิคมระยะแรกเริ่ม เทคโนโลยีการพิมพ์และการลงนามในสนธิสัญญาต่าง ๆ รวมถึงผลจากข้อตกลงสิทธิสภาพนอกอาณาเขตที่ตามมา ส่งผลสำคัญให้เกิดการพัฒนาและขยายตัวของสื่อสิ่งพิมพ์ที่ส่งเสริมการแพร่กระจายของความรู้ใหม่ ๆ วัฒนธรรมความบันเทิงรูปแบบใหม่ ตลอดจนพื้นที่สำหรับการถกเถียงสาธารณะที่ทำให้ปริมณฑลสาธารณะของสยามเปิดกว้างขึ้น (Limapichart, 2009)

ระลอกแรกของธุรกิจหนังสือพิมพ์ในสยามเริ่มจากลุ่มมิชชันนารี ตั้งแต่ *สยามจดหมายเหตุ บางกอกรีกอเดอ* หนังสือพิมพ์ภาษาไทยฉบับแรกที่ก่อตั้งโดยมิชชันนารีคนสำคัญอย่างหมอบรัดเลย์ (Dan Beach Bradley) ในปี 2387 และเนื้อหาเริ่มมีน้ำเสียงวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองสยามมากขึ้นในระยะต่อมา กลายเป็นพื้นที่ให้แก่การร้องเรียนจากสามัญชนและข้าราชการระดับล่างถึงการคอร์รัปชัน พฤติกรรมการกดขี่และอยุติธรรมของเจ้านายและข้าราชการระดับสูงมากขึ้น ๆ สะท้อนว่ากลุ่มผู้อ่านขยายวงกว้างออกไปจากเหล่าชนชั้นสูง ข้าราชการ หรือชาวต่างชาติ แต่ยังรวมไปถึงสามัญชนทั่วไป รวมทั้ง *Siam Repository* โดยหมอสมิธ (Samuel J. Smith) ซึ่งเริ่มดำเนินการในปี 2412 เป็นอีกพื้นที่หนึ่งในการวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาล ธรรมเนียมประเพณีของสยาม รวมถึงประเด็นเสรีภาพของสื่อและสถานะของผู้หญิง และต่อมาก่อตั้ง *จดหมายเหตุสยามสมัย* ในปี 2425 นับเป็นเวทีสาธารณะสำคัญสำหรับการวิพากษ์วิจารณ์และการร้องเรียนเข้ามาที่อย่างหลากหลายเช่นกันทั้งยังขยายวงกว้างไปมากกว่าในกรุงเทพฯ (Limapichart, 2009, pp. 366-379)

แม้จะมีกระแสโต้กลับโดยเหล่าชนชั้นสูงผ่านการสนับสนุนและก่อตั้งสิ่งพิมพ์ของฝ่ายตน แต่ก็เป็นเพียงหนึ่งความเคลื่อนไหวท่ามกลางการขยายตัวของสื่อสิ่งพิมพ์ที่ฝ่ายขุนนางระดับล่างและสามัญชนก็เข้ามามีส่วนร่วมอย่างไม่น้อยหน้ากัน ดังกรณีของเปล่ง เวภาระ เทียนวรรณ และ ก.ศ.ร. กุหลาบ ที่วิพากษ์สังคมการเมืองไปจนถึงวัฒนธรรม เช่น เปล่งวิพากษ์เรื่องระบอบทาส เทียนวรรณเรียกร้องการปฏิรูปสังคมและการเมือง นโยบายรัฐ วิถีปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณีที่ล้าหลังอย่างระบบการมีภรรยาหลายคน การศึกษา ศีลธรรม และวรรณกรรม ทั้งเทียนวรรณและ ก.ศ.ร. กุหลาบต่างให้ความสนใจกับความศิวิไลซ์และความเจริญของประเทศ สำหรับเทียนวรรณความศิวิไลซ์และความเจริญก้าวหน้านั้นหมายรวมถึงการปกครองและสถาบันที่เป็นประชาธิปไตยด้วย และนำมาซึ่งความไม่พอใจต่อชนชั้นปกครองเช่นกัน ก.ศ.ร. กุหลาบ ทั้งวิพากษ์วิจารณ์ขนบธรรมเนียมและประวัติศาสตร์ของสยาม และยังตั้งคำถามต่อสถานะความก้าวหน้าและความศิวิไลซ์ พร้อมทั้งมีคอลัมน์ถามตอบที่ผู้อ่านเข้ามาไถ่ถามหลากหลายประเด็นและนับเป็นสิ่งพิมพ์ที่ได้รับความนิยมสูงมาก (Limapichart, 2009, pp. 379-386)

อีกกลุ่มสิ่งพิมพ์คือหนังสือพิมพ์ที่ต่างชาติเป็นเจ้าของ (รวมทั้งของชาวไทยที่จ้างชาวต่างชาติเป็นเจ้าของโดยอาศัยประโยชน์จากข้อตกลงสิทธิสภาพนอกอาณาเขต) ที่เกิดขึ้นภายหลังสิ่งพิมพ์ของเหล่ามิชชันนารีในระลอกแรก มีน้ำเสียงวิพากษ์วิจารณ์และมีความเป็นการเมืองสูงกว่า อย่าง *Bangkok Times* ก่อตั้งเมื่อ 2430 และ *Siam Observer* ก่อตั้งเมื่อ 2436 ที่พิมพ์เรื่องราวประจำวันเป็นภาษาไทยด้วย หนังสือพิมพ์เหล่านี้เปิดพื้นที่ถกเถียงผ่านคอลัมน์โต้ตอบทางจดหมายที่ทำให้เสนอความคิดเห็นข้อวิจารณ์จากผู้อ่านได้ ซึ่งต่อมากลายเป็นเวทีสาธารณะสำหรับการวิจารณ์การเมืองและข้อถกเถียงทางสังคมในหลายประเด็น ทั้งความด้อยประสิทธิภาพของระบบราชการในการจัดการปัญหาอาชญากรรม นโยบายการศึกษาและเศรษฐกิจ ปัญหาสิทธิในที่ดิน และการฉ้อราษฎร์บังหลวงของข้าราชการ (Limapichart, 2009, pp. 379-387)

“หนังสือพิมพ์การเมือง” ทำหน้าที่อย่างโดดเด่นในการวิพากษ์วิจารณ์ราชสำนักและยังเป็นที่นิยมสูงยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 6 ความสำเร็จของธุรกิจมาจากทั้งการเพิ่มขึ้นของความไม่พอใจต่อราชสำนักและจำนวนสามัญชนที่อ่านออกเขียนได้โดยเฉพาะในกรุงเทพฯ ประเด็นวิพากษ์วิจารณ์ร้อนแรงบนหน้าหนังสือพิมพ์ถกกัน

ตั้งแต่ความไร้ประสิทธิภาพในการจัดการระบบเศรษฐกิจ การใช้อำนาจโดยมิชอบของทางการ การไม่ส่งเสริมระบบการศึกษาอย่างเพียงพอ การใช้จ่ายงบประมาณอย่างไม่เหมาะสมของพระมหากษัตริย์ การได้มาซึ่งตำแหน่งราชการจากระบอบอุปถัมภ์มากกว่าความสามารถ หน้าหนังสือพิมพ์เหล่านี้ยังหยิบยกและเรียกร้องในประเด็นความเสมอภาค สถาบันทางการเมืองแบบใหม่อย่างรัฐธรรมนูญ รัฐสภา ตลอดจนการเลือกตั้ง (Copeland, 1993, pp. 51-67)

เสียงสะท้อนจากสามัญชนและข้าราชการระดับล่างผ่านทางหน้าหนังสือพิมพ์ในยุคที่พื้นที่สาธารณะเริ่มเปิดจนถึงยุครุ่งเรืองของสื่อสิ่งพิมพ์นั้นเผยให้เห็นความกังวลต่อความล้าหลังของสยามในหลายมิติ ภายใต้ความกังวลต่อความล้าหลังและแรงปรารถนาต่อความก้าวหน้าของชาติอันเกิดจากการเปรียบเทียบกับชาติอื่น ๆ นี้เองที่ภาพยนตร์ได้กลายเป็นสิ่งสำคัญที่ทั้งบันทึกและเดินตามเส้นทางความทันสมัยสากล ช่วงเวลานั้นไม่มีเครื่องมืออื่นใดที่ถ่ายทอดและนำเสนอสิ่งนี้ได้อย่างมีประสิทธิภาพและเห็นจริงได้เท่าภาพยนตร์ ภาพยนตร์ยุคต้นของสยามจึงเชื่อมโยงสัมพันธ์กับความทันสมัยทั้งในสยามและสากลด้วยการทำงานสองอย่างไปพร้อมกัน คือ บันทึกและนำเสนอปรากฏการณ์ภาวะสมัยใหม่เช่นเดียวกับที่เกิดขึ้นในที่อื่น พร้อมกับบันทึกและนำเสนอความรุดหน้าของสยามบนเส้นทางแห่งความทันสมัยนั้น

ปลายทศวรรษ 2460 คนสองกลุ่มหลักที่สร้างภาพยนตร์อย่างต่อเนื่องที่สุด คือ กลุ่มชนชั้นเจ้านายที่หลงใหลในการถ่ายภาพยนตร์ กับกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์ประจำกองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าว กรมรถไฟหลวง กลุ่มแรก การสร้างภาพยนตร์ลงเอยเป็นเพียงงานอดิเรก ขณะที่กลุ่มที่สอง นอกจากความหลงใหลต่อประดิษฐกรรมภาพยนตร์ การสร้างภาพยนตร์ยังเป็นส่วนหนึ่งของอาชีพการงาน ด้วยการเป็นหน่วยงานราชการ ผลงานของพวกเขาแยกไม่ขาดจากเจตนาต่อภาพยนตร์ของรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์สยาม

ความเชื่อมโยงระหว่างบรรยากาศการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองการปกครองจากฝั่งหนังสือพิมพ์การเมืองกับประดิษฐกรรมอย่างภาพยนตร์อาจเห็นได้ชัดเจนจากกรณีหลวงกลการเจนจิต ซึ่งเป็นตัวอย่างของบุคคลในโครงการสร้างภาพยนตร์เรื่องแรก ๆ ที่ชีวิตผูกพันกับความทันสมัยในสยามอย่างแนบแน่น ไม่เพียงเป็นผู้ร่วมให้กำเนิด *โชคสองชั้น* แต่หลวงกลการเจนจิตอาจนับเป็นบุคคลหนึ่งที่สร้างคุณูปการสูงที่สุดต่อการพัฒนาภาพยนตร์ยุคแรกเริ่มของสยาม (งานศึกษาบทบาทและผลงานอย่างละเอียดใน โดม สุขวงศ์, 2555, น. 209-266) บทบาทในด้านนี้ เขาทำงานร่วมมือใกล้ชิดกับพี่น้องคนอื่นในตระกูลวสุวัต โดยเฉพาะกับมานิตและกระเศียร วสุวัต กรณีของวสุวัตเป็นตัวอย่างที่ดีที่แสดงให้เห็นพลวัตของครอบครัวซึ่งได้อานิสงส์และปรับตัวไปกับสยามยุคใหม่ จากตระกูลขุนนาง ครอบครัวได้ขยายกิจการสู่การตั้งร้านขายสินค้า และจากนั้นก็สู่การตั้งโรงพิมพ์ในช่วงต้นสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งเป็นช่วงที่สิ่งพิมพ์ขยายตัวอย่างรวดเร็วในสยาม โรงพิมพ์ศรีกรุงของวสุวัตออกวารสารและหนังสือพิมพ์ *ศรีกรุง* ที่ประสบความสำเร็จสูง ทั้งเป็นสิ่งพิมพ์ที่วิจารณ์การเมืองการปกครองของสยามอย่างเผ็ดร้อนและยิ่งเข้มข้นขึ้นก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (ดูรายละเอียดประเด็นวิพากษ์วิจารณ์และการ์ตูนการเมืองของ *ศรีกรุง* จาก Copeland, 1993, 51-80, 163-208)

สิ่งหนึ่งที่ดูเหมือนว่าพี่น้องในตระกูลมีร่วมกันคือความหลงใหลในเครื่องยนต์กลไก ครอบครัวได้เปิดอู่ซ่อมรถยนต์ และจากความสามารถเอกอุด้านนี้ของเภานั่นเองที่ทำให้เขาได้เข้ารับราชการในกรมเรือยนต์หลวงและได้บรรดาศักดิ์ “หลวงกลการเจนจิต” ความชำนาญในงานช่างทำให้เขาสร้างผลงานโดดเด่นใน

ราชการ โดยเฉพาะการต่อเรือเร็วสำหรับใช้ในราชการราชนาวีเสือป่าและทดลองสร้างรถยนต์หุ้มเกราะติดอาวุธ (ไว้อาลัยหลวงกลการเจนจิต, 2496) ก่อนที่ภาพยนตร์จะมุ่งการเล่าเรื่องเป็นสรณะ พลังและเสน่ห์ลึกลับของประดิษฐกรรมนี้คือกลไกและเทคโนโลยี สิ่งนี้เห็นได้ชัดในกรณีของพี่น้องวสุวัต ซึ่งในที่สุดก็ค่อย ๆ ถูกดึงดูดเข้าไปข้องเกี่ยวกับภาพยนตร์ หลวงกลการเจนจิตและกระเศียรได้เข้ารับราชการในกองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าว กรมรถไฟหลวงในเวลาต่อมา ไม่เพียงเท่านั้น หลวงกลการเจนจิตยังได้ชื่อว่าเป็นผู้ที่ชื่นชอบในความเร็ว นอกจากการซ่อมแซมปรับแต่งเครื่องยนต์กลไก เขามักเข้าร่วมแข่งขันประลองความเร็ว ทั้งรถยนต์และเรือยนต์ ที่จัดในกรุงเทพฯ แทบทุกครั้ง เราอาจเห็นได้ตั้งแต่ต้นว่าภูมิหลังของเขาผูกพันอยู่กับภาวะสมัยใหม่ที่เริ่มแสดงตนในสยาม สิ่งนี้ได้ปูทางไปสู่โลกภาพยนตร์ที่เขาเข้าร่วมอย่างแข็งขันในที่สุด

งานศึกษาสิงห์ สุวรรณกิจ ซึ่งวิเคราะห์ภาพยนตร์ส่วนพระองค์ในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและผลงานส่วนหนึ่งที่ผลิตโดยกองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าวฯ “รัฐภาพยนตร์” (cinematic state) ของสยามซึ่ง “พระมหากษัตริย์ถือบทบาทเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ พระองค์ทรงตัดและสานภาพดิบให้เป็นถ้อยพรรณนาและลำดับเหตุการณ์ด้วยการแต่งกับจัดองค์และท่วงท่าอิริยาบถ พระองค์ทรงถักร้อยชาติเข้าด้วยกันให้เห็นได้ด้วยตา ให้เกิดการมีส่วนร่วมโดยตรงในโลกแห่งภาพ” (Suwannakij, 2013, p. 266) ภาพยนตร์เหล่านี้บันทึกการจ้องมองที่สลับซับซ้อนทั้งจากสายพระเนตรของพระมหากษัตริย์และการกำกับสายตาของสาธารณะ ขณะที่ภาพสัญลักษณ์ของความทันสมัยก็มักปรากฏร่วมเฟรมกับพระมหากษัตริย์และถูกจับจ้องบันทึกบ่อยครั้งในภาพยนตร์ส่วนพระองค์ ในฐานะผู้ถือบทบาทหลักนำพาชาติไปสู่ความก้าวหน้า ภาพยนตร์เหล่านั้นบรรจงถ่ายบันทึกสถาบันพระมหากษัตริย์ที่ใกล้ชิดกับเทคโนโลยี คุ้นเคยกับการขับเคลื่อน และเก่งกาจในการควบคุมกำกับเครื่องจักรกล (Suwannakij, 2013, pp. 267-271)

ภาพยนตร์โดยกองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าวฯ หลายเรื่องบันทึกเจตนานี้ของรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ภาพยนตร์บันทึกเหตุการณ์ **พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ เสด็จโรงงานมักกะสัน 2468** ช่างถ่ายภาพยนตร์ของกองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าวฯ บรรจงตั้งกล้องภาพยนตร์ที่เห็นรางรถไฟทอดยาวอยู่หน้าอาคารโรงงานมักกะสันที่ตั้งเรียงใหญ่โต ขบวนรถพระที่นั่งขับเคลื่อนตรงเข้ามาในเฟรมภาพ การเยี่ยมชมภายในโรงงานถูกถ่ายจากระยะไกลเพื่อให้เห็นความโอ่โถงและเครื่องจักรกลขนาดใหญ่ทรงพลัง ทั้งคนและเครื่องจักรในโรงงานกำลังขยับเคลื่อนเช่นเดียวกับชาติที่กำลังรุดหน้า ภาพทั้งระยะใกล้และไกลมักวางพระมหากษัตริย์ไว้กึ่งกลางเฟรมในฐานะผู้ควบคุมกำกับแรงผลักเหล่านี้

สิงห์ชี้ให้เห็นว่า ความเคลื่อนไหวและการหมกมุ่นจดจ่ออยู่กับเครื่องยนต์กลไกมักปรากฏในภาพยนตร์ส่วนพระองค์ ทั้งรถไฟ รถราง เครื่องบิน รถยนต์ และเรือยนต์ ล้วนเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงภาวะสมัยใหม่ ความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับพาหนะสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งรถไฟ ยิ่งแน่นแฟ้นขึ้นในกรณีของสยามเมื่อกองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าวฯ ทำหน้าที่อย่างแข็งขันเพื่อติดตามการขยายเส้นทางรถไฟที่บุกเบิกไปยังดินแดนใหม่ ๆ พร้อม ๆ กับการขยายอำนาจของรัฐสยามไปสู่ดินแดนที่ยังไม่ถูกบุกเบิกดังกล่าว (Suwannakij, 2013, p. 269-276) การดำรงอยู่คู่กัน แม้ไม่ทัดเทียมกัน ระหว่างสัญลักษณ์แห่งภาวะสมัยใหม่กับความโบราณมักถูกนำเสนอในภาพยนตร์เหล่านี้ พระมหากษัตริย์จะถูกจัดวางในฐานะของผู้กำกับควบคุมและเชี่ยวชาญกับสิ่งแทนยุคสมัยใหม่ สะท้อนสัญลักษณ์แห่งอำนาจมากกว่าจะติดตรึงกับอดีต ทั้งภาพรถรางที่

เคลื่อนออกจากหมู่บ้านมอญหลังเสร็จสิ้นการพระราชดำเนินไปทอดพระเนตรพิธีกรรมของชาวมอญ ภาพการทรงควบคุมอยู่ในระยะห่างขณะคนงานของโรงงานอยู่กับที่ใกล้ชิดกับเครื่องจักร ภาพโขลงช้างที่ถูกทำให้เชื่องและสร้างผลิตภาพจากการชักลากซุงระหว่างการเสด็จพระราชดำเนินโดยรถไฟไปเชียงใหม่ สายตาจากกล้องที่ขณะบันทึกภาพสัญลักษณ์แห่งความทันสมัยจึงมักบันทึกจับจ้องอย่างกังวลใจต่อความล้าหลังของสยามไปพร้อม ๆ กัน (Suwannakij, 2013, p. 272-274)

อย่างไรก็ตาม งานศึกษาของสิงห์ซึ่งมองออกมาจากพระมหากษัตริย์ที่ทรงปวารณาตนเป็นผู้กำกับ “รัฐภาพยนตร์” อาจเร่งร้อนสรุปว่าสามัญชนผู้ชมภาพยนตร์เหล่านี้อาจรู้สึก “ฉงนงงงันด้วยความซับซ้อนของเทคโนโลยี ในขณะที่เหล่าเจ้านายปลดปล่อยบรรยากาศของการเป็นผู้บริโภคที่ช่ำชองเชี่ยวชาญ เป็นเจ้านายผู้สามารถจัดการควบคุมบรรดาเครื่องจักรได้อย่างง่ายดาย ภาวะสมัยใหม่ที่ปรากฏในรูปลักษณ์ของเครื่องจักรกลกลับเป็นสิ่งที่ลึกลับ คลุมเครือ และยากจะเข้าใจสำหรับราษฎร” (Suwannakij, 2013, p. 271) แท้จริงความทันสมัยไหลเวียนในสังคมกรุงเทพฯ มาระยะใหญ่ สามัญชนมีประสบการณ์ต่อภาวะสมัยใหม่ในบริบทสยามหลายรูปแบบ ความหลงใหลต่อความทันสมัยและปริวิตกต่อตำแหน่งแห่งที่ของตนในโลกสมัยใหม่เกิดขึ้นในสำนึกสามัญชนเช่นกัน กองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าวฯ บันทึกสิ่งนี้ไว้ในเศษฟิล์มเอาท์เทคที่หลงเหลือมาถึงปัจจุบัน

ในช่วงท้ายของงานศึกษาสิงห์เองก็ได้ทิ้งท้ายถึงการค่อย ๆ แยกกันระหว่างราชสำนักกับข้าราชการอย่างกลุ่มคนจากกองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าวฯ ที่มีความชำนาญกับการใช้กล้องและเทคนิคทางภาพยนตร์ ที่พวกเขาหาใช่เพียงสายตาของสมบูรณาญาสิทธิ์ แต่มีสายตาของตนเองที่ไม่จำเป็นต้องเห็นตามพระมหากษัตริย์ พี่น้องตระกูลวสุวัตที่กล่าวถึงข้างต้นซึ่งร่วมมือกับคณะราษฎรในการเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นตัวอย่างที่ดีที่สะท้อนกรณีดังกล่าว (Suwannakij, 2013, p. 286-287) ขณะที่ภาพยนตร์ส่วนตัวของเจ้านายและที่ผ่านการตรวจตรารับรองของทางการมักผ่านการตัดต่อร้อยเรียงอย่างพิถีพิถันเพื่อนำเสนอภาพอลังการสมบูรณ์แบบของพระราชพิธี จัดวางบุคคลในเฟรมภาพและสิ่งรายล้อมอย่างบรรจง แสดงความลื่นไหลในความสัมพันธ์ระหว่างผู้ปกครองกับบรรดาสัญลักษณ์ความทันสมัย ภาพยนตร์เอาท์เทคเปิดเผยความมุทะลุดุดันและทะเยอทะยานของสามัญชนที่เป็นทีมงานสร้างภาพยนตร์

ในฟิล์มภาพยนตร์ **ก่อสร้างสะพานปฐมบรมราชานุสรณ์ 2473** ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นการถ่ายทำทิ้งไว้โดยไม่ได้มีการตัดต่อนำออกฉาย คณะถ่ายทำเก็บบันทึกภาพการก่อสร้างสะพานพระพุทธยอดฟ้า ภาพระยะไกลเห็นโครงเหล็กประกอบกันขึ้นเป็นสิ่งก่อสร้างขนาดใหญ่ยักษ์ กล้องภาพยนตร์อ้อยอิ่งเก็บภาพเครนกำลังยกส่วนประกอบของสะพานเข้าต่อบรรจบกับโครงสร้างหลัก กล้องเคลื่อนที่ตามจับภาพคนงานที่ยืนอยู่บนโครงเหล็กไปทีละจุด มนุษย์สามารถควบคุมทั้งเครื่องจักรและสิ่งก่อสร้างขนาดใหญ่นี้ได้อย่างช่ำชอง กล้องดูเหมือนจะทึ่งและติดใจกับความสูงของเครน ได้เงยมองไล่ดูเครนนั้นที่สูงเหยียดฟ้าอยู่บ่อยครั้ง จากนั้นด้วยความมุทะลุเป็นที่สุด หลวงกลการเจนจิต หัวหน้ากองถ่ายภาพยนตร์ ได้ขึ้นกระเช้าเครนก่อสร้างเพื่อจะถ่ายภาพจากมุมสูง ภาพเคลื่อนไหวจากการถ่ายนั้นถูกตัดต่อใส่รวมให้ปรากฏเห็นต่อมา เป็นภาพที่มองจากสายตาของสามัญชนอย่างที่แทบไม่เคยเห็นมาก่อน กล้องภาพยนตร์ไต่ขึ้นตามโครงเสาเหล็กของสะพานสู่ระดับความสูงที่ทำให้เห็นทั้งการก่อสร้างและเมืองที่อยู่ในสายตา กล้องแทบไม่อาจปิดบังความมั่นใจและปลื้ม

ปริ่มที่ได้เห็นทัศนวิสัยจากมุมมองนี้ เราอาจไม่สามารถหาหลักฐานอื่นที่แสดงออกถึงความทึ่งหลงใหลในยุคสมัยอันก้าวหน้า และอารมณ์อันพลุ่งพล่านเอ่อท้นของคนสามัญต่อยุคสมัยของตนได้ดีเท่าที่บันทึกไว้ในเศษฟิล์มภาพยนตร์เรื่องนี้

บทสรุป

การสร้างภาพยนตร์ยุคแรกเริ่มของสยามหาใช่ความผิวเผินเพียงลอกเลียนจากภาพยนตร์ต่างประเทศ แต่กลั่นจากประสบการณ์ต่อภาวะสมัยใหม่ที่ดำรงอยู่และแพร่กระจายในสังคมเมืองกรุงเทพฯ มาเป็นเวลาเนิ่นนาน โดยเฉพาะเมื่อต้องเผชิญกับทั้งสองด้านของความทันสมัยและเทคโนโลยี ทั้งความรวดเร็ว รุดหน้า และจินตภาพใหม่ กับความโกลาหล อันตราย และการปะทะ ที่ล้วนส่งผลต่อสำนึกสามัญชนที่เข้าไปมีส่วนร่วมกับความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย โดยเฉพาะในมิติทางอารมณ์ความรู้สึกที่ถูกกระตุ้นเร่งเร้าจากพลวัตที่สยามใหม่ต้องเผชิญ อันเป็นประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในประดิษฐ์ธรรมทางวัฒนธรรมอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน

เมื่อภาวะสมัยใหม่เดินทางมาถึงสยาม พระมหากษัตริย์ทรงแสดงบทบาทนำในการนำเข้าเทคโนโลยีควบคุมกำกับสายตาและการมองเห็นผ่านภาพยนตร์ส่วนพระองค์และภาพยนตร์ของหน่วยงานรัฐ กระนั้นภาวะสมัยใหม่ไม่ได้ถูกผูกขาดเพียงในราชสำนักแต่ยังกระจายไปยังสามัญชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเข้มข้นมากในเขตเมือง เมื่อถึงคราสมบูรณาญาสิทธิ์ใกล้จะล่มสลาย เทคโนโลยีภาพยนตร์รวมไปถึงสิ่งพิมพ์จึงถูกใช้แสดงออกถึงความทะเยอทะยานโดยสามัญชนที่ได้เรียนรู้ฝึกฝนทักษะอย่างชำนาญและนำเสนอภาวะสมัยใหม่ด้วยสายตาของตน

เอกสารอ้างอิง

ข่าวผู้ร้ายลอบฟัน. (2453, 3 มกราคม). *จีนโนสยามวารศัพท์,* 6.

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. (2544). *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย ตั้งแต่แรกเริ่มจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2.* สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

โดม สุขวงศ์. (2539). *กำเนิดหนังไทย: "โชคสองชั้น" และ "ไม่คิดเลย".* มติชน.

นครินทร์ เมฆไตรรัตน์. (2540). *การปฏิวัติสยาม พ.ศ. 2475* (พิมพ์ครั้งที่ 2). อมรินทร์วิชาการ.

น่าเวทนา. (2453, 8 ธันวาคม). *จีนโนสยามวารศัพท์,* 2.

ในกรุงเทพฯ. (2453, 12 ธันวาคม). *จีนโนสยามวารศัพท์,* 2.

บรรณาธิการ. (2465). น่าของบรรณาธิการ. *เสนาศึกษาและแผ่วิทยาศาสตร์, 6*(12), 1493-1499.

ภาพยนตร์ไทย. (2469, 29 มกราคม). *หนังสือพิมพ์ไทย,* 8.

ยิงกันขึ้น. (2453, 24 ธันวาคม). *จีนโนสยามวารศัพท์,* 4.

ราวกับเรื่องหนังฉาย. (2456, 17 เมษายน). *กรุงเทพฯ เดลิเมล์,* 2.

วันเดียวรถโดนกันสามราย. (2456, 4 เมษายน). *กรุงเทพฯ เดลิเมล์,* 2.

สถาปนา เชิงจอหอ. (2564). *อาชญนิยายไทยและการถ่ายทอดอุดมการณ์ทางการเมืองในประเทศไทยในทศวรรษ 2430-2500* (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยนเรศวร).

สมัยที่ต้องรีบเร่ง. (2453, 2 ธันวาคม). *จีนโนสยามวารศัพท์,* 2.

สุพรรณี วราทร. (2519). *ประวัติการประพันธ์นวนิยายไทย.* มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

หมายเหตุเบ็ดเตล็ด. (2470, 5 สิงหาคม). *ข่าวภาพยนตร์.*

หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน). (2469-2471) เลขที่ หภ.(อ)/9. *บริษัทถ่ายภาพยนตร์ไทย (รายหลวงสุนทรอัศวราช).*

Barmé, S. (2006). *Woman, man, Bangkok: Love, sex, and popular culture in Thailand.* Silkworm Books.

Beaumont, M., & Freeman, M. (Eds.). (2007). *The railway and modernity: Time, space, and the machine ensemble.* Peter Lang.

Canjels, R. (2011). *Distributing silent film serials: Local practices, changing forms, cultural transformation.* Routledge.

Charney, L., & Schwartz, V. R. (Eds.). (1995). *Cinema and the invention of modern life.* University of California Press.

Copeland, M. P. (1993). *Contested nationalism and the 1932 overthrow of the absolute monarchy in Siam* (Doctoral dissertation, Australian National University)

Dahlquist, M. (Ed.). (2013). *Exporting perilous Pauline: Pearl white and the serial film craze.* University of Illinois Press.

Friedberg, A. (1993). *Window shopping: Cinema and the postmodern.* University of California Press.

Gunning, T. (1986). The cinema of attraction: Early film, its spectator and the avant-garde. *Wide Angle, 8*(3&4), 63-70.

Gunning, T. (2004). Systematizing the electric message: Narrative form, gender, and modernity in The Lonedale Operator." In C. Keil & S. Stamp (Eds.), *American cinema's transitional era: Audiences, institutions, practices* (pp. 15-50). University of California Press.

Hansen, M. (1987). Benjamin, cinema, and experience: The blue flower in the land of technology. *New German Critique, 40*, 179-224.

Ichiro, K. (2005). *Laying the tracks: The Thai economy and its railways, 1885-1935.* Kyoto University Press.

Keil, C. (2001). *Early American cinema in transition: Story, style, and filmmaking, 1907-1913.* University of Wisconsin Press.

Kirby, L. (1997). *Parallel tracks: The railroad and silent cinema.* Duke University Press.

Lim, S. (2012). Detective fiction, the police and secrecy in early twentieth century Siam. *South East Asia Research, 20*(10), 83-90.

Limapichart, T. (2009). The emergence of the Siamese public sphere: Colonial modernity, print culture and the practice of criticism (1860s–1910s), *South East Asia Research, 17*(3), 361-399.

Presner, T. S. (2007). *Mobile modernity: Germans, Jews, trains.* Columbia University Press.

Schivelbusch, W. (1986). *The railway journey: The industrialization of time and space in the 19th century.* University of California Press.

Singer, B. (2001). *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts.* Columbia University Press.

Smyth, D. (2003). Ban Maha Phai and Phrae Dam: From silent movie to novel?. *Journal of the Siam Society, 91*, 223-239.

Suwannakij, S. (2013). *King and eye: Visual formation and technology of the Siamese monarchy* (Doctoral dissertation, University of Copenhagen).

Vella, W. F. (1978). *Chaiyo! King Vajiravudh and the development of Thai nationalism.* The University Press of Hawaii.