หนึ่ง
ภาพยนตร์มาเลเซีย: ประวัติศาสตร์ฉบับย่อ

ความยากลำบากประการหนึ่งในการเขียนประวัติศาสตร์ภาพยนตร์มาเลเซียนั้นคือ “ภาพยนตร์มาเลเซีย” เป็นคำที่สื่อแสดงถึงกรอบคิดว่าด้วยภาพยนตร์แห่งชาติ อันเป็นนัยหมายถึงภาพยนตร์*ของ*ชาติมาเลเซีย ทั้งอาจสร้างโดยคนที่ถูกนิยามว่าเป็นผู้ที่สังกัดชาติมาเลเซีย หรือเป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนให้เห็นวัฒนธรรม อัตลักษณ์ หรืออุดมการณ์แห่งชาติ ๆ นี้ แต่ในขณะที่การผลิตภาพยนตร์ในดินแดน “บริติชมลายา” นี้ได้เริ่มต้นขึ้นตั้งแต่ทศวรรษ 1930 และตั้งมั่นเป็นอุตสาหกรรมที่น่าตื่นตานับจากช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง *ชาติ*มาเลเซียกลับเพิ่งก่อรูปนับจากปี 1957 อันเป็นปีที่จักรวรรดิอังกฤษรับรองการเป็นเอกราชของดินแดนมลายา และถ้าจะจำเพาะให้มากขึ้น ขอบเขตของมาเลเซียในรูปลักษณ์ที่รู้จักกันในปัจจุบันนั้น เพิ่งปรากฏลงตัวในปี 1965 เท่านั้นเอง

กล่าวโดยพิจารณาลงที่ตัวภาพยนตร์ คือ ในขณะที่ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์มาเลเซียฉบับทางการ ซึ่งเขียนขึ้นภายใต้กรอบคิดภาพยนตร์แห่งชาติ ระบุต้นกำเนิดของภาพยนตร์มาเลเซียไปยังภาพยนตร์เรื่อง *Leila Majnun* (บี. เอส. รัจฮันส์, 1934) ไล่เรียงมาจนรวมถึงครึ่งแรกของยุคทองภาพยนตร์มาเลเซียในช่วงกลางทศวรรษ 1950 ภาพยนตร์ทั้งหลายเหล่านี้ถูกสร้างขึ้นที่ดินแดนสิงคโปร์ ซึ่งแม้ว่าในอดีตจะเป็นพื้นที่หนึ่งในเขตอิทธิพลของจักรวรรดิอังกฤษและสัมพันธ์ใกล้ชิดกับมลายา แต่ในเวลาต่อมาก็ได้ถือกำเนิดขึ้นเป็นชาติใหม่ของตนเองมาจนถึงปัจจุบัน ประเด็นปัญหาในเวลาต่อมาจึงเกิดขึ้นในข้อสงสัยของผู้คนจำนวนหนึ่งของทั้งสองชาติว่า ภาพยนตร์เหล่านั้นจะถูกจารึกไว้ว่าเป็นสมบัติที่ควรยกย่องของ “ชาติ” ใดกัน

ปรากฏการณ์แห่งปัญหาดังกล่าวนี้สืบเนื่องจากบริบททางประวัติศาสตร์ที่ว่า ในช่วงสมัยอาณานิคม จักรวรรดิอังกฤษบริหารดินแดนภายใต้อำนาจของตนในโลกท้องน้ำเอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยแบ่งออกเป็นสามองค์การเมือง คือ 1) สเตรทส์เซ็ทเทิลเมนท์ 2) สหพันธรัฐมลายู และ 3) รัฐมลายูนอกสหพันธ์[1] แม้ว่าจะ

---

[1] 1) *สเตรทส์เซ็ทเทิลเมนท์* ดำรงสถานะอยู่ในช่วงปี 1826–1942 โดยหลัก ๆ แล้วจะประกอบไปด้วยมะละกา ปีนัง และสิงคโปร์ แต่ในบางช่วงประวัติศาสตร์ได้มีการรวมเอาดินดิง ซึ่งอยู่ชายฝั่งด้านตะวันตกเฉียงใต้ของรัฐเปรัค และเกาะลาบวนซึ่งอยู่นอกชายฝั่งของรัฐซาบาห์ เข้ามาเป็นส่วนหนึ่ง แต่สองพื้นที่นี้จะไม่ค่อยมีบทบาทเด่นนัก 2) *สหพันธรัฐมลายู* (1895–1946) ประกอบด้วยรัฐสลังงอร์ เปรัค เนเกอรีเซิมบีลัน และปาหัง 3) รัฐมลายูนอกสหพันธ์ (1909–1946) ประกอบด้วยรัฐยะโฮร์ เคดะห์ กะลันตัน ปะลิส และตรังกานู; สามองค์การเมืองนี้ถูกรวมเรียกว่า “บริติชมลายา” ขณะที่การใช้คำว่า “มลายา” ในช่วงสมัยอาณานิคมจะหมายถึงบรรดาเหล่ารัฐในกลุ่มสหพันธรัฐมลายูและรัฐมลายูนอกสหพันธ์ แต่นับจากช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง คำว่า “มลายา” นี้จะหมายรวมเอามะละกากับปีนังเข้าไว้ด้วย เนื่องจากสามองค์การเมืองเดิมได้ถูกยกเลิกไป และมะละกากับปีนังได้ถูกกำหนดให้รวมกับรัฐอื่น ๆ บนคาบสมุทรมลายูในแผนการที่จะให้เอกราชแก่ดินแดนนี้; ส่วนบนเกาะบอร์เนียวนั้น ในสมัยอาณานิคมจะประกอบด้วย 1) บอร์เนียวเหนือ (ซาบาห์) ดำรงสถานะเป็นรัฐอารักขาของจักรวรรดิอังกฤษโดยมีบริษัท North Borneo Chartered Company ปกครองโดยตรง กับ 2) ซาราวัก อยู่ภายใต้การปกครองของตระกูลบรูก ราชาผิวขาวชาวอังกฤษ; อำนาจเหนือสองพื้นที่นี้บนเกาะบอร์เนียวถูก

เป็นองค์การเมืองที่บัญญัติแยกกัน แต่บรรดาเหล่ารัฐและเมืองท่าเหล่านี้ก็มีสถานะร่วมเป็นหน่วยกันในหลายมิติ ทั้งด้วยการที่ตกอยู่ภายใต้อำนาจของเจ้าอาณานิคมเดียวกัน ถึงการเชื่อมต่อปฏิสัมพันธ์กันระหว่างผู้คน กิจกรรมทางสังคม และการเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะระหว่างสิงคโปร์กับมลายา ภาพยนตร์เป็นหนึ่งในปรากฏการณ์แห่งวัฒนธรรมที่ว่านี้

สิงคโปร์เป็นเมืองที่คงสถานะสำคัญไม่เฉพาะแต่สำหรับประวัติศาสตร์ของพื้นที่บริเวณนี้ หากยังรวมถึงเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในภาพรวม ด้วยการที่จักรวรรดิอังกฤษมุ่งมาดให้เมืองท่าแห่งนี้ก้าวขึ้นสู่สถานะการเป็นเมืองท่าการค้าที่สำคัญเพื่อแข่งขันกับมหาอำนาจตะวันตกชาติอื่นที่ทรงอิทธิพลอยู่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ สิงคโปร์จึงถูกกำหนดให้มีความเป็นอิสระในระดับที่รัฐอื่น ๆ ภายใต้การปกครองของอังกฤษไม่มี ขณะที่การเติบใหญ่รุ่งเรืองขึ้นอย่างรวดเร็วในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ได้ทำให้สิงคโปร์เป็นหน้าด่านในการรับความทันสมัยที่หลั่งไหลมาจากโลกภายนอก เมืองสิงคโปร์เต็มไปด้วยสีสันและสิ่งใหม่ ทั้งโลกทางวัตถุ เทคโนโลยี ผู้คน วิถีชีวิต หรือกระทั่งความคิดใหม่จากหลากหลายแหล่งกำเนิด ด้วยสถานะเช่นนี้จึงไม่แปลกประการใดที่การสร้างภาพยนตร์และอุตสาหกรรมภาพยนตร์พื้นเมืองที่บริติชมลายาจะกำเนิดและพัฒนาขึ้นที่สิงคโปร์

Leila Majnun ที่ถูกสร้างขึ้นเมื่อปี 1934 เป็นต้นธารให้แก่การสร้างภาพยนตร์พื้นเมืองที่มีเอกลักษณ์ร่วมกัน คือ มุ่งเป้าหมายกลุ่มผู้ชมที่ชาวมลายู ทั้งที่สิงคโปร์ มลายา และอาจขยายไปสู่ดินแดนอื่นนอกเขตอิทธิพลของอังกฤษได้ด้วยเช่นกัน ภาพยนตร์เหล่านี้ที่ถูกสร้างขึ้นโดยอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่สิงคโปร์นั้น แม้ว่านายทุนจะเป็นชาวจีน และผู้กำกับภาพยนตร์โดยส่วนใหญ่ในระยะแรกจะเป็นชาวอินเดีย แต่นักแสดงเกือบทั้งหมดจะเป็นชาวมลายูพื้นเมือง ภาษาในภาพยนตร์เป็นภาษามลายู และลึกลงกว่านั้นคือ การพยายามนำเสนอเรื่องราว ความคิด และวัฒนธรรมมลายูเป็นสำคัญ

หลังสงครามโลกครั้งที่สอง อุตสาหกรรมภาพยนตร์มลายูที่สิงคโปร์เติบโตขยายตัวและเต็มไปด้วยสีสัน ขณะที่สถานการณ์ทางการเมืองก็คุกรุ่นในหลายมิติ ประเด็นใหญ่ที่สุดประการหนึ่งของการเมืองในช่วงหลังสงคราม คือ การเจรจาต่อรองเพื่อวางกรอบโครงของชาติใหม่ที่เจ้าอาณานิคมไม่อาจเลี่ยงที่จะต้องให้เอกราช ปี 1957 ดินแดนมลายาได้รับเอกราช ขณะที่สิงคโปร์ยังคงอยู่ภายใต้อิทธิพลของอังกฤษต่อไป มลายาถูกนิยามว่าเป็นชาติของชาวมลายู แต่ภาพยนตร์มลายูยังคงถูกสร้างออกมาจากสตูดิโอบนแผ่นดินสิงคโปร์เป็นหลัก ปี 1963 เป็นพัฒนาการครั้งสำคัญด้วยเป็นปีที่ประเทศมาเลเซียถือกำเนิดขึ้นอย่างเป็นทางการ โดยเป็นการรวมเอาทั้งมลายา สิงคโปร์ และสองรัฐบนเกาะบอร์เนียวเข้าเป็นหน่วยการเมืองเดียวกัน ก่อนที่ในอีกสองปีต่อมา ด้วยปัจจัยทางชาติพันธุ์และความวาดหวังถึงชาติใหม่ที่แตกต่างกัน สิงคโปร์ได้แยกตัวออกไป และทำให้เกิดสองประเทศอย่างที่รู้จักกันในปัจจุบัน ภาพยนตร์มลายูเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในสมัยอาณานิคม และเป็นหนึ่งในหลายประดิษฐกรรมทางวัฒนธรรมที่ผู้ฝักใฝ่ในชาติของทั้งสองฝั่งตั้งคำถามว่าคือมรดกของชาติใด

ถ่ายโอนมาสู่จักรวรรดิอังกฤษในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ก่อนที่จะได้รับเอกราชและเลือกที่จะรวมเป็นหนึ่งเดียวกับประเทศมาเลเซียในปี 1963 จนกระทั่งปัจจุบัน

งานวิจัยชิ้นนี้เชื่อว่าภาพยนตร์มลายูเป็นมรดกร่วมกันของทั้งชาติสิงคโปร์และมาเลเซีย เท่ากับที่เป็นสมบัติที่ชอบธรรมของสิงคโปร์เนื่องด้วยถูกสร้างขึ้นบนแผ่นดินนี้ ภาพยนตร์เหล่านี้ก็ถือได้ว่าเป็นบ่อเกิดและสายธารให้แก่การสืบทอดจารีตภาพยนตร์ของมาเลเซีย อีกทั้งยังเป็นพื้นที่สำคัญของการนำเสนอและวิวาทะนัยทางวัฒนธรรมและความคิดว่าด้วยชาติของมาเลเซียอย่างมีสีสัน ซึ่งในกรณีนี้ มากยิ่งกว่าต่อสิงคโปร์เสียด้วยซ้ำไป การเขียนประวัติศาสตร์ภาพยนตร์มาเลเซียจึงสมควรต้องเริ่มต้นตั้งแต่กำเนิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์มาเลเซีย ซึ่งใช้สิงคโปร์ในฐานะผืนดินอันอุดมสมบูรณ์ และเอื้ออำนวยให้เกิดการเบ่งบานของความบันเทิงและศิลปะแขนงนี้

ภาพยนตร์มลายูแห่งสิงคโปร์

ในขณะที่สังคมมลายาส่วนใหญ่ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ยังมีลักษณะเฉกเช่นภาพจำในสำนึกต่อดินแดนอาณานิคมที่พรรณนากัน คือ เป็นสังคมที่ประกอบด้วยเจ้านายผิวขาวผู้เป็นตัวแทนของความศิวิไลซ์ ราชสำนักและสุลต่านผู้หรูหราแต่ไร้ประสิทธิภาพ ชาวบ้านชาวมลายูผู้สงบเสงี่ยมเจียมตัวในชนบท และชาวเอเชียอพยพผู้ละโมบโลภมากและขยันขันแข็ง ความทันสมัยยังสัมผัสดินแดนมลายาส่วนใหญ่อย่าเบาบาง โครงสร้างทางสังคมและจารีตเดิมยังคงแข็งแกร่งในโลกของชาวมลายู สิงคโปร์ในช่วงเวลาเดียวกันกลับกำลังมุ่งสู่ความทันสมัยอย่างเต็มกำลัง สถานะเมืองการค้าที่รุ่งเรืองชักนำผู้คนหลากหลายมารวมตัวกัน กระทั่งทำให้เกิดลักษณะหลากเชื้อชาติโดยมีชาวจีนอพยพเป็นประชากรส่วนใหญ่ของเมือง

เมื่อเข้าสู่ช่วงทศวรรษ 1920 สิงคโปร์เป็นเมืองที่เต็มไปด้วยความมีชีวิตชีวา สีสัน และความบันเทิงเฉกเช่นเดียวกับหลายเมืองใหญ่ในดินแดนอาณานิคมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่ธุรกิจการจัดฉายภาพยนตร์รุ่งเรืองขึ้นอย่างสมควรแก่การบันทึกในช่วงทศวรรษดังกล่าวนี้ สิงคโปร์ประกอบไปด้วยโรงภาพยนตร์ที่ทันสมัยและเป็นศูนย์รวมของบริษัทนำเข้าภาพยนตร์และนายทุนผู้ประกอบกิจการโรงภาพยนตร์ ภาพยนตร์นานาชาติมารวมอยู่ที่สิงคโปร์ก่อนที่จะถูกส่งต่อไปยังพื้นที่อื่น เช่นกันที่นายทุนชาวจีนที่สิงคโปร์มีเครือข่ายโรงภาพยนตร์ของตนทั้งในสิงคโปร์ มลายา บอร์เนียว และรวมถึงดินแดนอื่นที่อยู่นอกเขตการปกครองของจักรวรรดิอังกฤษ

ความเคลื่อนไหวอย่างน่าประทับใจของกิจการภาพยนตร์ในสิงคโปร์มีส่วนดึงดูดให้นักสร้างภาพยนตร์จำนวนหนึ่งมุ่งมาผลิตภาพยนตร์ที่สิงคโปร์ หลักฐานทางประวัติศาสตร์บันทึกไว้ว่าภาพยนตร์กลุ่มแรก ๆ ที่สร้างขึ้นในช่วงปลายทศวรรษ 1920 และต้นทศวรรษ 1930 เป็นภาพยนตร์จีนและภาพยนตร์ในกลุ่ม “ผจญภัยในป่าดงดิบ” ที่สร้างโดยชาวตะวันตก[2] แต่สิ่งที่ทำให้พัฒนาการระยะแรกของการสร้างภาพยนตร์

[2] ภาพยนตร์จีนเรื่อง *Xin Ke* (กัวเฉาเหวิน, 1926) เชื่อกันในปัจจุบันว่าเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกที่สร้างขึ้นที่สิงคโปร์ ผู้ชมที่เป็นกลุ่มเป้าหมายน่าจะเป็นกลุ่มชาวจีนที่เพิ่งอพยพมาสู่เมืองการค้าแห่งนี้ ส่วนภาพยนตร์ที่สร้างโดยชาวตะวันตกจำนวนหนึ่งคือ *Bring 'Em Back Alive* (ไคลด์ อี. เอลเลียตต์, 1932) *Samarang* (วอร์ด วิง, 1933) *Wild Cargo* (อาร์มานด์ เดนีส, 1934) *Fang and Claw* (แฟรงค์ บัค, 1935)

ในบริติชมลายาต่างไปจากที่อื่น ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ คือการที่ช่องทางและสายสัมพันธ์ของระบบอาณานิคมในเอเชียภายใต้อำนาจของอังกฤษได้นำเอาผู้สร้างภาพยนตร์ท้องถิ่นจากบริติชอินเดียมาสู่มลายา กระทั่งทำให้ทั้งบุคลากร กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน แนวทางและรสนิยมของภาพยนตร์อินเดียส่งอิทธิพลต่อภาพยนตร์มลายูอีกร่วมหลายทศวรรษต่อมา

บัลเดน สิงห์ รัจฮันส์ได้รับการบันทึกไว้ในฐานะผู้สร้างภาพยนตร์มลายูเรื่องแรกในบริติชมลายา คือเรื่อง *Leila Majnun* ในปี 1934 รัจฮันส์เป็นชาวอินเดีย-ปัญจาบ เขาเดินทางออกจากอินเดีย ผ่านร่างกุ้ง สู่ปีนัง ก่อนที่จะมาถึงสิงคโปร์ ชาวอินเดียอพยพจำนวนไม่น้อยหลั่งไหลมาแสวงหาโอกาสทางธุรกิจหรือตั้งรกรากในบริติชมลายานับจากที่ระบบอาณานิคมได้สถาปนา และอาณานิคมเหล่านี้เชื่อมต่อกันภายใต้ผู้ปกครองเดียวกัน นายทุนภาพยนตร์ชาวอินเดียขยายเครือข่ายธุรกิจไปสู่สิงคโปร์ ภาพยนตร์อินเดียถูกนำเข้าอย่างต่อเนื่องเพื่อป้อนตลาดผู้ชมชาวอินเดียอพยพ รัจฮันส์สร้าง *Leila Majnun* ภายใต้ชื่อบริษัท Motilal Chemical & Co. ซึ่งเป็นบริษัทที่ตั้งอยู่ในสิงคโปร์ เจ้าของเป็นผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์จากบอมเบย์ โดยผ่านการร่วมมือกับบริษัท Malay Film Service ซึ่งจัดจำหน่ายภาพยนตร์อินเดียในบริติชมลายา

ทั้งกระบวนการสร้างและตัวภาพยนตร์ *Leila Majnun* ได้กลายเป็นตัวแบบที่แสดงให้เห็นจารีตและลักษณะเด่นของภาพยนตร์มลายูที่สร้างสรรค์กันขึ้นมาอย่างต่อเนื่องตลอดหลายปีต่อมา นอกจากอิทธิพลของผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียที่มาสร้างภาพยนตร์ภาษามลายูแล้ว ยังรวมถึงการเฟ้นหาและนำเอานักแสดงที่มีประสบการณ์จากวงการละครมลายู โดยเฉพาะจากคณะการแสดง “บังซาวัน” ที่สำคัญคือ พิจารณาจากเรื่องราวของ *Leila Majnun* ซึ่งเป็นเรื่องราวเล่าขานในโลกมุสลิมภายใต้อิทธิพลของอาหรับ-อินเดียที่ว่าด้วยโศกนาฏกรรมของความรักต้องห้าม เรื่องราวดังกล่าวถูกผลิตซ้ำผ่านสื่อและวัฒนธรรมสมัยนิยมหลายแขนงของยุคสมัยใหม่ อันรวมถึงภาพยนตร์จากอินเดียซึ่งเข้าฉายในสิงคโปร์ไม่นานก่อนภาพยนตร์เวอร์ชั่นของรัจฮันส์ ลักษณะผสมผสานอิทธิพลจากแหล่งที่มาหลากหลายวัฒนธรรมอันเป็นลักษณะเด่นของวัฒนธรรมสมัยนิยมแห่งยุคอาณานิคมนี้ เป็นธรรมชาติของภาพยนตร์มลายูอย่างไม่อาจปฏิเสธด้วยเช่นกัน แม้ว่าในเวลาต่อมา วัฒนธรรมอันประกอบขึ้นจากหลากหลายแรงบันดาลใจและการหยิบยืม จะถูกอธิบายว่าเป็นของแท้ตายตัวไปเสียก็ตาม

แม้ว่า *Leila Majnun* ของรัจฮันส์จะประสบความสำเร็จทางด้านรายได้เมื่อออกฉาย ภาพยนตร์มลายูก็ยังไม่ได้รับการสร้างสรรค์สานต่อตามออกมาในทันที กระทั่งเมื่อเข้าสู่ทศวรรษ 1940 นายทุนชาวจีนได้เข้ามามีบทบาทสำคัญในการผลิตภาพยนตร์ตระกูลนี้ กลุ่มที่เริ่มขยับเข้ามาในช่วงก่อนสงคราม คือ บริษัทชอว์บราเดอร์ของพี่น้องตระกูลชอว์ ซึ่งได้ออกจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์จีนที่เซี่ยงไฮ้มาแสวงหาโอกาสในตลาดเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และมาถึงสิงคโปร์ตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษ 1920 ชอว์บราเดอร์เริ่มต้นด้วยกิจการโรงฉายและจัดจำหน่ายภาพยนตร์ก่อนที่จะก้าวมาทำภาพยนตร์ในที่สุด

กล่าวได้ว่ายุทธศาสตร์การสร้างและขายความเป็นท้องถิ่นเป็นวิถีการดำเนินธุรกิจและสร้างอาณาจักรความบันเทิงที่สำคัญของชอว์บราเดอร์[3] บริษัทฯ เริ่มต้นกิจการภาพยนตร์มลายูด้วยการทำเช่นเดียวกับรัจฮันส์ในช่วงก่อนหน้านี้ คือ ใช้ทีมงานและอุปกรณ์ที่นำมาจากนอกภูมิภาค (ชอว์บราเดอร์นำมาจากเซี่ยงไฮ้) ใช้นักแสดงชาวมลายู ใช้ล่ามตลอดกระบวนการถ่ายทำ เนื้อเรื่องดัดแปลงจากภาพยนตร์จีน ภาพยนตร์เรื่อง *Mutiara* กำกับโดยโหเหยาและว่านฮุ่ยหลิง ออกฉายในปี 1940 และประสบความสำเร็จไม่น้อย กระตุ้นให้ชอว์บราเดอร์ผลิตภาพยนตร์มลายูด้วยกระบวนการเดียวกันออกมาอีกจำนวนหนึ่ง แต่ช่วงเวลาแห่งการเริ่มต้นนี้ต้องชะงักไปเมื่อสงครามได้มาถึงเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และสิงคโปร์เป็นจุดยุทธศาสตร์สำคัญหนึ่งของการสงครามของทั้งสองฝ่าย

ช่วงเวลาซึ่งสิงคโปร์และมลายาตกอยู่ภายใต้การยึดครองของญี่ปุ่นระหว่างปี 1941–1945 ผู้คนในท้องถิ่นได้สัมผัสประสบการณ์ใหม่ในการรับชมภาพยนตร์และจำนวนหนึ่งได้มีโอกาสเรียนรู้วิถีใหม่แห่งการสร้างภาพยนตร์ เนื่องด้วยผู้ยึดครองได้จำกัดการนำเข้าภาพยนตร์จากประเทศซึ่งเป็นประเทศคู่สงคราม และในทางกลับกันคือนำเข้าภาพยนตร์จากประเทศตนเพื่อให้คนท้องถิ่นได้ซึมซับและเกิดความรู้สึกที่ดีต่อวิถีวัฒนธรรมของญี่ปุ่น ขณะเดียวกัน บริษัท Eiga Haikya Sha ของญี่ปุ่นซึ่งถืออำนาจควบคุมโรงภาพยนตร์และการเผยแพร่ภาพยนตร์ทั้งในสิงคโปร์และมลายา ได้ดึงบุคลากรท้องถิ่นเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างภาพยนตร์จำนวนหนึ่งด้วยเช่นกัน โอกาสดังกล่าวนี้ทำให้พวกเขาได้เริ่มสัมผัสแนวทางการสร้างภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อและตระหนักในศักยภาพอันนอกเหนือจากความบันเทิงของสื่อภาพยนตร์

อุตสาหกรรมภาพยนตร์มลายูถูกรื้อฟื้นขึ้นอีกครั้งในช่วงหลังสงครามโดยมีสตูดิโอมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ (Malay Film Productions) ของบริษัทชอว์บราเดอร์ซึ่งเปิดทำการในปี 1947 เป็นหัวหอก ชอว์บราเดอร์วางระบบการผลิตภาพยนตร์จนทำให้ภาพยนตร์มลายูเข้าสู่ยุคสตูดิโอ มีการนำเข้าเทคโนโลยีการผลิตที่ทันสมัย สร้างสตูดิโอผลิตภาพยนตร์ เซ็นสัญญาอย่างเป็นระบบกับผู้กำกับภาพยนตร์ นักแสดง และทีมงาน วางแผนการผลิตและทำการประชาสัมพันธ์อย่างเป็นระบบ ส่งทีมงานของบริษัทออกเฟ้นหาผู้กำกับภาพยนตร์และดาราที่มีศักยภาพทั้งในมลายา เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และดินแดนนอกภูมิภาค ผู้บริหารของชอว์บราเดอร์ตระหนักถึงข้อจำกัดของผู้กำกับภาพยนตร์ชาวจีนในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ให้ถูกรสนิยมของชาวมลายู จึงหันไปหาผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียหรืออีกบางส่วนจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์แห่งอื่นในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (โดยเฉพาะจากฟิลิปปินส์) ที่มีศักยภาพในการสร้างสรรค์และมีความใกล้ชิดทางวัฒนธรรมกับชาวมลายูมากกว่า รัจฮันส์ถูกดึงตัวกลับมาสู่วงการภาพยนตร์มลายูอีกครั้งในระยะแรกของการวางรากฐานให้กับมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ ก่อนที่กระบวนการนำเข้าจะนำเอาผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียระลอกใหญ่เข้ามา กระทั่งกลายเป็นบุคลากรกลุ่มสำคัญของวงการต่อเนื่องมาอีก 2–3 ทศวรรษ ด้วยเหตุที่เมื่อแรกมาถึง ผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านี้แทบจะไม่อาจสื่อสารด้วยภาษามลายูได้ ชาวมลายูจำนวนหนึ่งจะถูกมอบหมายให้ทำหน้าที่ผู้ช่วยผู้กำกับเพื่อช่วยสื่อสารกับดาราและทีมงาน นี่เป็นหนึ่งในวิธีการสร้างภาพยนตร์

---

[3] Stephanie Chung Po-Yin, "Moguls of the Chinese Cinema: The Story of the Shaw Brothers in Shanghai, Hong Kong and Singapore, 1924–2002," *Modern Asian Studies* 41, 4 (2007): 665–82.

มลายูระยะแรกที่มีส่วนส่งเสริมให้ชาวมลายูก้าวขึ้นมามีบทบาทในตำแหน่งสำคัญในการผลิตภาพยนตร์ในเวลาต่อมา

มีความพยายามจากนายทุนในท้องถิ่นอีกบางรายที่จะก่อตั้งสตูดิโอผลิตภาพยนตร์ขึ้นมาในช่วงเวลาซึ่งภาพยนตร์ท้องถิ่นได้กลายเป็นอุตสาหกรรมความบันเทิงที่ผู้ชมตอบรับอย่างดียิ่ง บุคคลสำคัญหนึ่งคือ โฮ อาลก นายทุนชาวจีนผู้เริ่มต้นด้วยธุรกิจโรงฉายภาพยนตร์ ก่อนที่จะขยับขยายมาจัดตั้งสตูดิโอริเมาฟิล์มโปรดักชั่นส์ (Rimau Film Productions) ในปี 1947 ภายใต้ความร่วมมือกับนักธุรกิจชาวอินเดีย ริเมาฯ ไม่ประสบความสำเร็จและนายทุนชาวอินเดียถอนตัวออกไป ส่งผลให้โฮตัดสินใจตั้งสตูดิโอของตัวเองในชื่อ เกอริสฟิล์มโปรดักชั่นส์ (Keris Film Productions) ในปี 1951 โดยประกาศตัวเป็นคู่แข่งอย่างชัดเจนกับมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ของชอว์บราเดอร์

ความมุ่งมั่นพยายามและศักยภาพของโฮอาลกดึงดูดความสนใจของบริษัทคาเธ่ย์ (Cathay Organization) ซึ่งมีสถานะเป็นอีกหนึ่งผู้นำของธุรกิจความบันเทิงในสิงคโปร์และมลายา คาเธ่ย์ภายใต้การนำของลกวันโธ เริ่มหันมาสู่วงการภาพยนตร์ด้วยการเริ่มต้นที่กิจการโรงฉายภาพยนตร์ แผนทางธุรกิจดังกล่าวทำให้บริษัทฯ มีสถานะเป็นคู่แข่งกับชอว์บราเดอร์โดยปริยาย เมื่อชอว์บราเดอร์ก้าวขึ้นเป็นผู้นำในการผลิตภาพยนตร์มลายู ความร่วมมือกันระหว่างบริษัทคาเธ่ย์ของลกวันโธและสตูดิโอเกอริสฟิล์มโปรดักชั่นส์ของโฮ อาลก นำมาสู่การถือกำเนิดขึ้นของสตูดิโอคาเธ่ย์-เกอริสฟิล์มโปรดักชั่นส์ (Cathay-Keris Film Productions) ในปี 1953 ในที่สุด

การแข่งขันกันผลิตภาพยนตร์ระหว่างมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์และคาเธ่ย์-เกอริสเป็นบทบันทึกหน้าสำคัญของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ในช่วงหลังสงคราม ไม่เฉพาะแต่สำหรับสิงคโปร์และมาเลเซีย แต่รวมถึงอุตสาหกรรมภาพยนตร์ท้องถิ่นที่เต็มไปด้วยสีสันของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ภาพยนตร์มลายูถูกผลิตออกมาในปริมาณมากและอย่างต่อเนื่อง เข้าถึงผู้ชมอย่างกว้างขวางทั้งในสิงคโปร์ มลายา บอร์เนียว บรูไน อินโดนีเซีย และกระทั่งในบางพื้นที่ของประเทศไทย ยอมรับกันว่าการแข่งขันกันของสตูดิโอทั้งสองเป็นส่วนส่งเสริมสำคัญให้ภาพยนตร์มลายูบรรลุถึงฐานะยุคทองในช่วงกลางทศวรรษ 1950 ถึงกลางทศวรรษ 1960

ภายใต้ยุคทองดังกล่าวนั้น อุตสาหกรรมภาพยนตร์มลายูที่สิงคโปร์มีลักษณะนานาชาติ บุคลากรจากหลายเชื้อชาติได้เข้ามาปฏิสัมพันธ์กันในกระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ แม้ว่าภาพทั่วไปจะมีลักษณะการแบ่งงานแบ่งหน้าที่กันตามเชื้อชาติ ดังที่มักกล่าวถึงกันทั่วไปตามกรอบพิจารณาโครงสร้างทางสังคมในมาเลเซียและสิงคโปร์ว่า นายทุนคือชาวจีน ผู้กำกับภาพยนตร์เป็นชาวอินเดีย และนักแสดงเป็นชาวมลายู แต่ความเป็นนานาชาตินั้นยังรวมถึงบุคลากรในวงการทั้งจากจีน อินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ และกระทั่งชาวตะวันตกที่แม้จะไม่ได้รับการบันทึกและขยายความไว้ให้โดดเด่น แต่ก็สามารถเห็นความสำคัญได้เมื่อเพ่งมองรายละเอียดอย่างใกล้ชิด ที่สำคัญคือ ปรากฏการณ์นี้ส่องชี้ให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์อันนำไปสู่การผสมผสานที่เป็นลักษณะเด่นของวัฒนธรรมความบันเทิงหลายประเภทที่รังสรรค์ขึ้นในช่วงสมัยอาณานิคม และก่อนการเกิดขึ้นของความคิดชาตินิยมที่ปรารถนาสิ่งอันเป็นของแท้ตายตัวมากกว่าลักษณะลูกผสม

ภาพยนตร์มลายูในช่วงยุคทองประกอบด้วยแนวเรื่องเด่น คือ โรแมนติก-เมโลดราม่า ตลก สยองขวัญ และดรามาอิงตำนานมลายู ด้วยเหตุที่ผู้กำกับภาพยนตร์จากอินเดียที่มีบทบาทสูงต่อวงการในระยะแรก

มักถูกกำหนดในสัญญาให้รับหน้าที่คิดเรื่องและเขียนบทด้วยเช่นกัน ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ไม่อาจเลี่ยงได้ที่ภายใต้ช่วงเวลาแห่งการริเริ่มก่อตัว ภาพยนตร์อินเดีย โดยเฉพาะภาพยนตร์เมโลดรามา จะเป็นแหล่งอ้างอิงและแรงบันดาลใจสำคัญสำหรับภาพยนตร์มลายู ทั้งในกรณีของการนำเค้าโครงเรื่องมาปรับแต่ง และรวมไปถึงวิธีการแสดง ภาษาและสุนทรียภาพของภาพยนตร์ ชอว์บราเดอร์และผู้กำกับภาพยนตร์จากเซี่ยงไฮ้ก็เคยใช้วิธีการเช่นนี้ในการสร้างภาพยนตร์มลายูในช่วงก่อนสงคราม แต่ความสำเร็จในหมู่ผู้ชมเป็นของผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดีย นอกจากแรงหนุนเสริมจากการฟื้นฟูกิจการฉายภาพยนตร์อย่างคึกคักแล้ว ผู้ชมชาวมลายูคุ้นเคยยอมรับวัฒนธรรมจากอินเดียที่ปรับเข้าสู่วัฒนธรรมท้องถิ่นของตน อย่างน้อยที่สุดเช่นความสำเร็จแพร่หลายของคณะการแสดงบังซาวัน ที่ถือกำเนิดจากอินเดียและได้ผ่านการผสมผสานปรับเปลี่ยนจนเป็นรสนิยมและมรดกของท้องถิ่นในลักษณะเช่นเดียวกัน

อีกแหล่งอิทธิพลสำคัญที่ปรากฏเด่นชัดในภาพยนตร์มลายูจำนวนหนึ่งในระยะแรกหลังสงคราม คือ ภาพยนตร์เพลงจากฮอลลีวู้ดที่ใช้โลเคชันท้องทะเลใต้เป็นฉากหลัง ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียนำตัวละครและเนื้อเรื่องมาปรับเป็นเรื่องราวของหนุ่มสาวมลายู นำเสนอภาพวิถีชีวิตอุดมคติในกัมปงชาวประมง หากแต่ผสมผสานมันเข้ากับฉากเพลงสไตล์ฮาวายเอี้ยนและระบำฮูลาฮูล่า ตัวละครหนุ่มสาวที่แต่งกายเปลือยไหล่และต้นขาซึ่งแทบหาไม่ได้ในภาพยนตร์/มาเลเซียในภายหลัง ตัวอย่างจำนวนหนึ่งของภาพยนตร์กลุ่มนี้ เช่น *Chinata* (บี. เอส. รัจฮันส์, 1948) *Aloha* (บี. เอส. รัจฮันส์, 1950) และ *Kembar* (เอส. รามานาธาน, 1950)

Aloha (บี. เอส. รัจฮันส์, 1950)

ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียที่เข้ามาวางรากฐานให้กับภาพยนตร์มลายูในช่วงระยะแรกหลังสงครามสามารถนำเรื่องราวที่เล่าขานคุ้นเคยในโลกภาพยนตร์เมโลดรามามาปรับให้เข้ากับประสบการณ์ของชาวมลายูได้เป็นอย่างดี ความสำเร็จในการปรับประยุกต์นี้เนื่องจากชาวมลายูจำนวนไม่น้อย (โดยเฉพาะที่สิงคโปร์) เผชิญหน้ากับความเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่คล้ายคลึงกับกับอีกหลายพื้นที่ของโลกอาณานิคม ผู้คนเดินทางออกจากสังคมเดิมที่ตนคุ้นเคย สู่เมืองใหญ่ที่ปรากฏการณ์อาณานิคมบันดาลให้เกิดขึ้น ชาวมลายูก็เช่นเดียวกับผู้คนอีกหลายที่ที่ภาวะปริวิตกบังเกิดขึ้นเมื่อเผชิญหน้ากับภาวะทันสมัย ความรู้สึกผิดที่ผิดทาง

และแปลกแยก เรื่องราวของตัวละครจากสังคมจารีตเดินทางสู่เมือง พยายามปรับตัวเข้าสู่สิ่งแวดล้อมใหม่ จริตมารยาและความเลวร้ายของสังคมเมืองอันตรงกันข้ามกับความบริสุทธิ์และคุณค่าของสังคมเก่า ซึ่งล้วนเป็นเรื่องที่เคยถูกเล่าแล้วในภาพยนตร์จากหลาย ๆ ที่ เริ่มปรากฏเป็นแนวเรื่องที่เห็นเด่นชัดในภาพยนตร์มลายูจำนวนหนึ่งของช่วงต้นทศวรรษ 1950 ตัวอย่างที่โดดเด่น เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *Juwita* (เอส. รามานาธาน, 1951) *Hujan Panas* (บี. เอ็น. ราโอ, 1953) *Ibu* (เอส. รามานาธาน, 1953) และ *Kechewa* (เอส. รามานาธาน, 1954) ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องต่างว่าด้วยเรื่องราวของชาวมลายูที่กำลังปรับตัวให้เข้ากับสังคมเมือง ซึ่งภายใต้การปรับตัวนี้ ชีวิตของพวกเขาต้องเผชิญกับเล่ห์กลของผู้คน เสน่ห์เย้ายวนของหญิงสาว และแสงสีของเมืองทันสมัย รวมถึงเปรียบเทียบโดยให้ค่ากับจารีตและสังคมแต่เดิมของชาวมลายู

ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียสามารถจำหลักแนวเรื่องดังกล่าวนี้ลงได้อย่างมีประสิทธิภาพ และกลายเป็นประเด็นเด่นที่ปรากฏในภาพยนตร์มลายูหลังจากนั้นอีกหลายต่อหลายเรื่อง นั่นเพราะในสำนึกของชาวมลายู ชีวิตในกัมปงเป็นอุดมคติที่ถูกทำให้กลายเป็นส่วนหนึ่งที่แข็งแกร่งของอัตลักษณ์มลายูมาตั้งแต่สมัยอาณานิคม[4] ด้วยเหตุนี้ เมื่อกระแสมลายูนิยมเริ่มแสดงตนในภาพยนตร์มลายูมากขึ้นยิ่งเท่าใด ประเด็นดังกล่าวนี้ยิ่งถูกนำเสนออย่างจริงจังต่อเนื่องมากขึ้นเท่านั้น

หมุดหมายสำคัญหนึ่งที่ใช้ในระบุการมาถึงของยุคทองของภาพยนตร์มลายู คือ ภาพยนตร์ภายใต้การกำกับของชาวมลายูได้สร้างปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมหลายประการให้แก่สื่อและศิลปะแขนงนี้ ภาพยนตร์เรื่องสำคัญที่เปิดศักราชได้อย่างเต็มเปี่ยมด้วยความหวังและความภาคภูมิใจของชาวมลายู คือ *Penarek Becha* ภาพยนตร์ปี 1955 ซึ่งกำกับและนำแสดงโดย พี. รามลี โดยตัวของรามลีนั้นเป็นนักแสดงยอดนิยมของมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ตั้งแต่ช่วงเร่งรุดพัฒนาอุตสาหกรรม เสน่ห์ของรามลีที่ครองใจผู้ชมไม่เพียงจากการแสดง หากแต่ยังรวมถึงความสามารถในการแต่งและร้องเพลงประกอบภาพยนตร์ด้วยตนเอง ไม่เป็นการเกินเลยหากจะกล่าวว่าเขาคือดาราผู้โด่งดังและเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญที่สุดของภาพยนตร์มลายู การเป็นดารายอดนิยมทำให้รามลีมีอำนาจต่อรองกระทั่งชอว์บราเดอร์ยินยอมให้เขาได้ลองกำกับภาพยนตร์ และเมื่อ *Penarek Becha* ประสบความสำเร็จทางด้านรายได้เกินความคาดหมาย ชอว์บราเดอร์จึงเริ่มเปิดโอกาสให้ชาวมลายูได้เพิ่มบทบาทในมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์เพิ่มมากขึ้น ไม่เพียงเฉพาะการกำกับภาพยนตร์ แต่รวมถึงการงานเทคนิคในด้านอื่น และโดยเฉพาะที่สำคัญคือ ต่อเรื่องราวที่จะสร้างสรรค์เป็นภาพยนตร์

ความสำคัญของ *Penarek Becha* ต่อประวัติศาสตร์ภาพยนตร์มาเลเซียนั้น ความสำเร็จด้านรายได้อาจไม่สำคัญเท่ากับที่ภาพยนตร์เรื่องนี้บรรจุไว้ซึ่งอุดมการณ์ของปัญญาชนชาวมลายูที่กำลังขบคิด ตั้งคำถาม จินตนาการถึงชาติใหม่ของชาวมลายูที่กำลังก่อตัวขึ้น สิงคโปร์คงสถานะเป็นเวทีสำคัญสำหรับการเคลื่อนไหว

---

[4] ตัวอย่าง “ความรู้อาณานิคม” ที่มีอิทธิพลในการสร้างอัตลักษณ์มลายูดังกล่าวนี้ เช่น Hugh Clifford, *In Court & Kampong: Being Tales & Sketches of Native Life in the Malay Peninsula* (London: Grant Richards, 1897); Frank A. Swettenham, *The Real Malay* (London and New York: John Lane, 1901). สำหรับการอภิปรายในประเด็นนี้ ดูตัวอย่างเช่น Joel S. Kahn, “Civilisational Virtues in the Malay Kampong,” in his *Modernity and Exclusion* (London: Sage, 2001), pp. 100–28.

ทางปัญญาของชาวมลายูเสมอมา สถานะดังกล่าวนี้ยิ่งได้เห็นได้ชัดอีกระลอกในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง โดยเฉพาะเมื่อรัฐบาลเจ้าอาณานิคมได้รณรงค์สงครามปราบปรามพรรคคอมมิวนิสต์มลายา (Malayan Communist Party) อย่างเต็มกำลังด้วยการประกาศใช้กฎหมายพิเศษและนำพามลายาเข้าสู่ยุคภาวะฉุกเฉิน (Malayan Emergency, ระหว่างปี 1948–1960) กลุ่มองค์กรที่มีอุดมการณ์และแนวทางเอียงซ้ายถูกตัดสินให้เป็นองค์กรนอกกฎหมาย นักเคลื่อนไหวหัวก้าวหน้าถูกสอดส่องจับตา สถานการณ์ดังกล่าวนี้กระตุ้นให้ปัญญาชนจำนวนไม่น้อยเดินทางสู่สิงคโปร์ซึ่งการควบคุมของรัฐเข้มงวดน้อยกว่า การวิวาทะทางปัญญาและการเคลื่อนไหวทางการเมืองจึงหันไปเบ่งบานที่นั่นอีกครั้งหนึ่ง

หนึ่งในการเคลื่อนไหวทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมที่ถือกำเนิดขึ้นอย่างมีสีสัน คือ กลุ่ม ASAS 50 (Angkatan Sastrawan 50, องค์กรนักประพันธ์รุ่นทศวรรษ 1950) ซึ่งแม้ว่าจะเป็นการรณรงค์วิวาทะจะเข้มข้นในงานด้านวรรณกรรม แต่ภาพยนตร์คือเป้าหมายสำคัญหนึ่งที่ปัญญาชนกลุ่ม ASAS 50 วาดหวังให้เป็นพื้นที่ถ่ายทอดความคิดของตนไปสู่ผู้ชมชาวมลายู ปัญญาชนในวงการวรรณกรรมจำนวนหนึ่งได้ก้าวเข้าไปทำงานในอุตสาหกรรมภาพยนตร์มลายู และด้วยการที่ชุมชนมลายูในสิงคโปร์รวมตัวกันค่อนข้างเป็นกลุ่มก้อน ชาวมลายูของทั้งสองวงการจึงส่งอิทธิพลซึ่งกันและกัน รามลีผูกพันอย่างใกล้ชิดกับการเคลื่อนไหวทางปัญญาของปัญญาชนชาวมลายูหัวก้าวหน้า และ *Penarek Becha* ก็เป็นส่วนใหญ่ของกระแสปัญญาดังกล่าวนี้ โดยเฉพาะการตั้งคำถามต่อชาติที่ควรจะเป็นของชาวมลายู ต่อประเด็นความแตกต่างทางชนชั้น ความรักต้องห้าม การเผชิญหน้ากับภาวะทันสมัย ความแตกต่างระหว่างเมืองและสังคมชนบท จารีตเดิมในสังคมมลายูที่ควรเปลี่ยนแปลง ฯลฯ ภาพยนตร์มลายูก้าวไปสู่ขอบเขตเนื้อหาใหม่หลัง *Penarek Becha* โดยเฉพาะการผสมผสานระหว่างเนื้อหาที่ว่าด้วยโลกแห่งความเป็นจริงที่ชาวมลายูกำลังเผชิญ และการนำเสนอ “ความเป็นมลายู” ทั้งในฐานะอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมผ่านทางจอภาพยนตร์

ภาพยนตร์เมโลดรามาหลายเรื่องตลอดช่วงยุคทองของภาพยนตร์มลายูได้ถ่ายทอดความคิดดังว่านี้ โดยเฉพาะผ่านผลงานทั้งการกำกับและแสดงนำของ พี. รามลีที่ได้รับการยกย่องเป็นอย่างสูง เช่น *Antara Dua Darjat* (1960) *Ibu Mertuaku* (1962) และรวมถึงภาพยนตร์อีกหลายเรื่องของผู้กำกับคนอื่น เช่น *Anakku Sazali* (ปานี มาจุมดาร์, 1956) *Pencuri* (เค. เอ็ม. บาสเกอร์, 1956) *Mongok* (เค. เอ็ม. บาสเกอร์, 1957) *Korban Kasih* (ฮุสเซน ฮานิฟฟ์, 1962) *Rumah Itu Dunia Aku* (เอ็ม. อามิน, 1963) *Cinta Kasih Sayang* (ฮุสเซน ฮานิฟฟ์, 1964) *Jiran Sekampung* (ฮุสเซน ฮานิฟฟ์, 1965) ขณะที่น้ำเสียงในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมและตั้งคำถามในลักษณะเดียวกันยังปรากฏในภาพยนตร์ตลกยอดนิยมหลายเรื่องของยุค โดยเฉพาะใน *Bujang Lapok* (พี. รามลี, 1957) *Pendekar Bujang Lapok* (พี. รามลี, 1959) *Seniman Bujang Lapok* (พี. รามลี, 1961) *Labu Dan Labi* (พี. รามลี, 1962)

ภาพยนตร์แนวดรามาอิงตำนานมลายูเป็นอีกหนึ่งตระกูลภาพยนตร์ที่สร้างสรรค์กันอย่างเป็นล่ำเป็นสัน ภายใต้ช่วงเวลาแห่งการสร้างชาติมาเลเซียที่รวมความสำคัญอยู่ที่ชาติพันธุ์มลายู ภาพยนตร์ในตระกูลดังกล่าวนี้มีความจำเป็นทางประวัติศาสตร์รองรับ ทั้งเพื่อสื่อสะท้อนคำอธิบายต่อรากฐานความเป็นมาของชาติ บอกเล่าความภาคภูมิใจทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่เมลืองมลัง เป้าหมายดังกล่าวนี้ทั้งเพื่อตอบสนอง

ความต้องการของผู้สร้างภาพยนตร์และผู้ชมไปพร้อมกัน หนึ่งในภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ที่มักถูกกล่าวอ้างถึงในฐานะความสำเร็จของภาพยนตร์มลายู คือ ภาพยนตร์เรื่อง *Hang Tuah* (ปานี มาจุมดาร์, 1956) พี. รามลี แสดงนำในบทฮังตัวห์ วีรบุรุษคนสำคัญในสำนึกของชาวมลายู มลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์เลือกที่จะสร้างความยิ่งใหญ่ให้แก่ *Hang Tuah* โดยสร้างเป็นภาพยนตร์สี และ *Hang Tuah* ก็ยังคงสถานะเป็นหนึ่งในภาพยนตร์สีสันสดใสเพียงไม่กี่เรื่องของภาพยนตร์มลายูทั้งหมดตลอดยุคทอง

ภาพยนตร์ซึ่งอิงประวัติศาสตร์และตำนานของชาวมลายูถูกสร้างออกมามากขึ้นอย่างเห็นได้ชัดนับจากช่วงปลายทศวรรษ 1950 บริบททางการเมืองที่มลายาได้รับเอกราชในปี 1957 ส่งแรงหนุนเสริมให้เกิดการผลิตภาพยนตร์กลุ่มนี้อย่างขมีขมันโดยไม่อาจปฏิเสธ พร้อมกันนั้น ชาวมลายูที่ไม่มีภูมิหลังเป็นนักแสดงมาก่อนก็ได้รับโอกาสให้ก้าวขึ้นมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ จามิล สุหลงและโอมาร์ โรจิก์แห่งมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์เป็นส่วนหนึ่งของผู้กำกับภาพยนตร์ชาวมลายูซึ่งได้ก้าวขึ้นมาเป็นบุคลากรสำคัญของวงการ พวกเขามีส่วนนำพาภาพยนตร์มลายูให้ปลีกตัวห่างจากอิทธิพลที่เคยครอบงำของภาพยนตร์อินเดีย โดยเฉพาะต่อการที่ก่อนหน้านี้ภาพยนตร์มลายูจำนวนไม่น้อยอาศัยการดัดแปลงเรื่องราวมาจากภาพยนตร์อินเดีย ถึงตอนนี้ที่ภาพยนตร์มลายูเลือกที่จะสร้างสรรค์ลักษณะเด่นเฉพาะตัวให้สอดรับกับบรรยากาศให้ชาติใหม่ วัตถุดิบมักผ่านการสืบค้นหยิบดึงมาจากวรรณกรรม ฮิกายัต ตำนาน นิทาน และกระทั่งโคลงกลอนบทกวีของชาวมลายูเอง[5] ภาพยนตร์เรื่อง *Batu Belah Batu Bertangkup* (จามิล สุหลง, 1959) *Raja Laksmana Bintan* (จามิล สุหลง, 1959) *Mahsuri* (บี. เอ็น. ราโอ, 1959) *Sumpah Wanita* (โอมาร์ โรยิก์, 1960) *Si Tanggang* (จามิล สุหลง, 1961) *Panji Semerang* (โอมาร์ โรยิก์, 1961) *Sultan Mahmud Mangkat Dijulang* (เค. เอ็ม. บาสเกอร์, 1961) *Badang* (เอส. รูไม นูร์, 1962) *Dang Anom* (ฮุสเซน ฮานิฟฟ์, 1962) *Lancang Kuning* (เอ็ม. อามิน, 1962) *Mata Shaitan* (ฮุสเซน ฮานิฟฟ์, 1962) เป็นหมุดหมายสำคัญของปรากฏการณ์ที่ว่านี้

ที่จริงแล้ว การสร้างภาพยนตร์อิงตำนานและประวัติศาสตร์ หรือกระทั่งวัฒนธรรมจารีตมลายูนั้น คาเธ่ย์-เกอริสดำเนินการผลิตอย่างแข็งขันกว่ามลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์อย่างเห็นได้ชัด การให้ความสำคัญต่อแหล่งวัตถุดิบจากจารีตท้องถิ่นและตอบสนองอารมณ์ความต้องการทางการเมืองนั้นอาจเป็นผลสืบเนื่องจากการที่ผู้กุมบังเหียนคาเธ่ย์-เกอริสทั้งลกวันโธและโฮอาลกนั้น เป็นผู้มีเชื้อสายจีนที่กำเนิดที่มลายา แตกต่างจากชอว์บราเดอร์ที่เพิ่งเดินทางมาจากจีนแผ่นดินใหญ่ในรุ่นตัวเอง คาเธ่ย์-เกอริสผลิตภาพยนตร์อิงตำนานโดยมอบหมายให้อยู่ในมือของทั้งผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียและชาวมลายู ภาพยนตร์จำนวนหนึ่งที่โดดเด่น เช่น *Mahsuri* (บี. เอ็น. ราโอ, 1958) *Jula Juli Bintang Tiga* (บี. เอ็น. ราโอ, 1959) *Sultan Mahmud Mangkat Dijulang* (เค. เอ็ม. บาสเกอร์, 1961) *Puteri Gunung Ledang* (เอส. รูไม นูร์, 1961) แต่เรื่องที่ได้รับการยกย่องเป็นอย่างสูง กระทั่งสำหรับบางคนแล้วอาจเป็นหนึ่งในภาพยนตร์มลายูที่ยอดเยี่ยมที่สุด คือภาพยนตร์ปี 1961 เรื่อง *Hang Jebat* กำกับโดยอุสเซน ฮานิฟฟ์ *Hang Jebat* ถูก

---

[5] Timothy P. Barnard, "Decolonization and the Nation in Malay Film, 1955–1965," *South East Asia Research* 17, 1 (March 2009): 79.

สร้างสรรค์ขึ้นอย่างประณีต เพียบพร้อมด้วยเทคนิคและภาษาภาพยนตร์ ยิ่งกว่านั้นคือเป็นการตีความเรื่องราวในตำนานวีรบุรุษเดียวกันกับ *Hang Tuah* ที่สร้างโดยมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ แต่ด้วยมุมมองและการให้ค่าทางอุดมการณ์ที่ตรงกันข้ามกับสตูดิโอคู่แข่ง *Hang Jebat* จึงไม่เพียงบันทึกการแข่งขันกันอย่างเข้มข้นในวงการภาพยนตร์ หากแต่เป็นส่วนหนึ่งที่โดดเด่นของวิวาทะเกี่ยวกับชาติใหม่ที่ดำเนินไปอย่างเข้มข้นในวัฒนธรรมสมัยนิยมแขนงนี้

ภาพยนตร์ในกลุ่มสยองขวัญเป็นอีกหนึ่งในความสำเร็จของคาเธ่ย์-เกอริสที่มักนำหน้ามลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์อยู่เล็กน้อยเสมอ ความโด่งดังที่สุดจะอยู่ในภาพยนตร์ชุดผีสาวดูดเลือดปนติอานัก เคเธ่ย์-เกอริสเปิดตัวภาพยนตร์ในชุดด้วยเรื่อง *Pontianak* กำกับโดย บี. เอ็น. ราโอ ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียในปี 1957 จากความสำเร็จอันล้นหลาม ภายในปีเดียวกันราโอได้สร้าง *Dendam Pontinak* ออกมาเป็นภาพยนตร์เรื่องที่สองของชุด ก่อนที่จะตามมาด้วย *Sumpah Pontianak* ในปี 1958 ความสำเร็จดังกล่าวกระตุ้นให้มลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ต้องหันมาผลิตภาพยนตร์ว่าด้วยเรื่องราวของปนติอานักด้วยเช่น เช่นเรื่อง *Anak Pontianak* (1958) กำกับโดยรามอน เอสเตลลา ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวฟิลิปปินส์ การขับเคี่ยวกันอย่างเข้มข้นในการสร้างภาพยนตร์สยองขวัญได้ดำเนินสืบเนื่องมาสู่ทศวรรษ 1960 และอีกเช่นกันที่ความสำเร็จของภาพยนตร์มลายูกลุ่มนี้ได้ทำหน้าที่บันทึกความเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมและปรากฏการณ์ทางสังคม ในช่วงเวลาก่อนที่กระแสการฟื้นฟูอิสลามจะทรงอิทธิพลในสังคมมาเลเซีย กระทั่งทำให้ภาพยนตร์ที่ว่าด้วยผี ปีศาจ ปรากฏการณ์หลังความตายเป็นดั่งสิ่งต้องห้ามในวงการภาพยนตร์

สายธารภาพยนตร์มลายูสู่งมลายา: ว่าด้วยสตูดิโอเมอร์เดกา

มีเหตุผลหลายประการที่มลายาควรจะมีบริษัทผลิตภาพยนตร์บันเทิงของตัวเองแทนที่จะปล่อยให้ภาพยนตร์มลายูที่ได้รับชมอยู่นั้นมาจากแหล่งอื่น หลังปี 1957 อังกฤษได้ให้เอกราชแก่มลายา ดินแดนนี้ถือนาม “สหพันธรัฐมลายา”"โดยไม่นับรวมสิงคโปร์เข้าไว้ด้วยกัน ภายใต้สำนึกแห่งความเป็นชาติและความคิดว่าด้วยภาพยนตร์แห่งชาติ เขตแดนและพื้นที่ที่ภาพยนตร์ถูกผลิตขึ้นเป็นปัจจัยจำแนกสำคัญหนึ่ง ซึ่งในแง่นี้ คำถามสำหรับผู้คนที่มลายาจำนวนหนึ่ง คือ ถึงเวลาแล้วหรือไม่ที่มลายาจะสามารถผลิตภาพยนตร์บันเทิงของตนเอง นอกจากนี้ ด้วยกระแสชาตินิยมมลายูที่พลุ่งพล่านอยู่ในชาติใหม่ ภาพยนตร์มลายูที่สามารถผลิตขึ้นในมลายานั้นอาจจะมีอนาคตสดใด

โฮอาลกยังคงแสดงให้เห็นว่าเขาเป็นบุคลากรสำคัญ ผู้ผลักดันให้ภาพยนตร์มลายูก้าวสู่ความเคลื่อนไหวใหม่อยู่เสมอ ในกรณีนี้คือการที่เขาเป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งสตูดิโอผลิตภาพยนตร์บันเทิงขึ้นที่มลายา จุดเริ่มต้นนั้นมากจากการที่ เฮช. เอ็ม. ชาห์ นักธุรกิจแห่งมลายา วางแผนที่จะกระโดดเข้าสู่ธุรกิจภาพยนตร์ ปี 1960 เขาซื้อที่ดินผืนหนึ่งที่อูลูเกอลัง รัฐสลังงอร์ ห่างจากกัวลาลัมเปอร์ราว 30 กิโลเมตร เขาติดต่อทาบทามโฮอาลกผู้มีชื่อเสียงและประสบการณ์เคี่ยวกรำในวงการภาพยนตร์มลายูที่สิงคโปร์ ให้มาเนรมิตพื้นที่ดังกล่าวขึ้นเป็นแหล่งผลิตภาพยนตร์แห่งใหม่ของมลายา โฮอาลกเห็นศักยภาพของดินแดนใหม่ พร้อมทั้งตระหนักในปัญหาหลายประการที่ก่อตัวขึ้นในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่สิงคโปร์ เขาลาออกจากคาเธ่ย์-เกอริสและหันมา

ทุ่มเทให้กับสตูดิโอแห่งใหม่ ซึ่งใช้ชื่อที่เต็มไปด้วยความหมายทางการเมืองแห่งความเป็นชาติว่า “สตูดิโอเมอร์เดกา” (Merdeka–เอกราช)

ด้วยเครือข่ายความสัมพันธ์แต่เดิม รวมถึงบุคลิกภาพและวิธีการทำงานที่คนในวงการจำนวนไม่น้อยชื่นชม โฮอาลกสามารถดึงทั้งดารา ผู้กำกับภาพยนตร์ และทีมงานอื่น ๆ ให้ข้ามฟากจากสิงคโปร์มายังสตูดิโอเมอร์เดกา การเดินทางข้ามแดนของบุคลากรวงการภาพยนตร์ที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องนับแต่นั้น สำหรับบางคนมันคือการเดินทางที่คึกคักเต็มไปด้วยความหวัง สำหรับอีกไม่น้อยเป็นการจำใจไร้ทางเลือกและเส้นทางถูกปกคลุมด้วยเงาของความขัดแย้งในอุดมการณ์ทางการเมือง และห้วงเวลาแห่งการถดถอยของภาพยนตร์มลายูในเวลาต่อมา กระนั้นในภาพรวมแล้ว แม้ว่าจะเป็นผลิตผลในดินแดนขอบเขตใหม่และชาติใหม่ แต่ภาพยนตร์ภายใต้นามสตูดิโอเมอร์เดกาเป็นการสืบเนื่องของสายธารการสร้างสรรค์จากสิงคโปร์ ทั้งในแง่บุคลากรองค์ประกอบทางสุนทรียศาสตร์ หรือกระทั่งอุดมการณ์ที่แทรกฝังอยู่ในภาพยนตร์ มันคือ “ภาพยนตร์มลายู” ที่ถูกผลิตขึ้นในพื้นที่และบริบทใหม่ที่เรียกว่า “มลายา” และ “มาเลเซีย” ในเวลาต่อมา

โฮอาลกสามารถชักชวนให้ลักษมานัน กฤษณัน ผู้กำกับภาพยนตร์ที่เป็นที่ยกย่องให้มาร่วมวางรากฐานให้แก่สตูดิโอเมอร์เดกา ภาพยนตร์เรื่อง *Tun Tijah* ภายใต้การกำกับของกฤษณัน ออกฉายในปี 1961 เป็นภาพยนตร์เรื่องแรกภายใต้การผลิตของสตูดิโอเมอร์เดกา ดารามลายูที่เคยมีผลงานที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่สิงคโปร์ได้เริ่มทยอยเดินทางมาเข้าร่วมกับสตูดิโอใหม่แห่งนี้ โดยดาราชุดแรกที่ได้รับบทบาทแสดงในภาพยนตร์ระลอกแรกอันรวมถึงใน *Tun Tijah* ด้วยนั้น อย่างเช่น อับดุลเลาะห์ ยิก์, ซัลมาห์ อาห์หมัด, มุสตาฟฟา, มาอารอฟ เป็นต้น

Tun Tijah (ลักษมานัน กฤษณัน, 1961)
ภาพยนตร์เรื่องแรกภายใต้การผลิตของสตูดิโอเมอร์เดกา

ขณะที่ในส่วนของผู้กำกับภาพยนตร์นั้น หลังจากการนำร่องอย่างน่าประทับใจโดยลักษมานันกฤษณันซึ่งกำกับภาพยนตร์ออกมาถึงสามเรื่องในปี 1962 (*Keris Sempena Riau*, *Ratapan Ibu* และ *Seledang Merah*) แล้ว ซัลเละห์ กานี ผู้เคยได้มีโอกาสกำกับภาพยนตร์ให้กับคาเธ่ย์-เกอริสมาแล้วสามเรื่อง ได้ก้าวขึ้นมาเป็นหนึ่งในรุ่นบุกเบิกของสตูดิโอเมอร์เดกา โดยเริ่มจากการกำกับภาพยนตร์เรื่อง *Siti Payung* (1962) ช่วงเวลาไล่เลี่ยกัน โอมาร์ โรยิก์จากมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์และ เอ็ม. อามินจากคาเธ่ย์-เกอริสก็เดินทางมาสมทบ ปีเดียวกันนั้น โรยิก์กำกับ *Anak Ku Suami Ku* เมื่อเข้าสู่ปี 1963 ผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสี่ได้ร่วมกันสร้างสีสันคึกคักด้วยการร่วมกันผลิตออกมาถึงเจ็ดเรื่องภายในปีเดียว แม้ปริมาณการผลิตดังกล่าวจะยังไม่อาจเทียบได้กับช่วงรุ่งเรืองที่สิงคโปร์ แต่สำหรับดินแดนใหม่ภายใต้บรรยากาศคุกรุ่นทางการเมืองแห่งการรวมชาติและการโต้แย้งระหว่างเชื้อชาติ สตูดิโอเมอร์เดกาคล้ายจะเป็นสตูดิโอแห่งความหวังสำหรับทุกคน

ช่วงเวลาเดียวกันนั้น แม้ว่านายทุนจีนในอุตสาหกรรมภาพยนตร์สิงคโปร์ทั้งชอว์บราเดอร์และคาเธ่ย์จะเริ่มพบความจริงว่า กระแสมลายูนิยมและการแตกร้าวทางเชื้อชาติในสิงคโปร์และมลายาได้ออกอาการส่งผลกระทบต่อธุรกิจภาพยนตร์มลายูอย่างต่อเนื่อง และพวกเขาเองก็ได้ตัดสินใจไปให้ความสำคัญมากขึ้นต่อธุรกิจความบันเทิงในดินแดนของชาวจีนอย่างฮ่องกง ซึ่งเป็นที่ที่เอื้ออำนวยความราบรื่นและหนทางสู่ความยิ่งใหญ่ทางธุรกิจได้มากกว่า แต่ความหวังก็ยังมีให้แก่ก้าวใหม่ของภาพยนตร์มลายู ไล่เลี่ยกับที่มลายา สิงคโปร์ และสองรัฐบนเกาะบอร์เนียว ได้เจรจาและรวมตัวกันเป็นประเทศเดียวในชื่อ “มาเลเซีย” ในปี 1963 ชอว์บราเดอร์ตามมาร่วมลงทุนในสตูดิโอเมอร์เดกา กระทั่งไม่นานก็ก้าวขึ้นถือหุ้นส่วนใหญ่และเป็นเจ้าของสตูดิโอแห่งนี้ในที่สุด พร้อมกับที่ชอว์บราเดอร์หันมาวางเดิมพันอีกครั้งกับภาพยนตร์มลายูที่จะก่อเกิดขึ้นจากแผ่นดินมาเลเซีย ปี 1964 ในที่สุดผู้ซึ่งเป็นสัญลักษณ์หนึ่งของภาพยนตร์มลายู คือ พี. รามลี ตัดสินใจเดินทางมาร่วมงานกับสตูดิโอเมอร์เดกา การมาของรามลีทำให้หลายคนเชื่อว่าในดินแดนใหม่นี้ ภาพยนตร์มลายูจะฟื้นตัวสู่ภาวะรุ่งเรืองอีกครั้งหนึ่ง

สตูดิโอเมอร์เดการับหน้าที่สืบทอดสายธารของภาพยนตร์มลายูมาได้อีกระยะใหญ่ ๆ ในจำนวนนี้มีภาพยนตร์ที่ควรค่าแก่การยกย่องหลายเรื่อง แต่พลังของความเปลี่ยนแปลงที่นำมาสู่การเสื่อมถอยของภาพยนตร์มลายูที่สิงคโปร์ หลายประการยังคงส่งผลเฉกเช่นเดียวกันสำหรับที่มาเลเซีย แม้ว่าที่นี่ ปัญหาการประท้วงของสหภาพแรงงานภาพยนตร์และการแตกร้าวตั้งแง่ทางเชื้อชาติในวงการภาพยนตร์มลายูจะบรรเทาเบาบางลง แต่การเสื่อมความนิยมลงอย่างต่อเนื่องนั้นเกิดขึ้นจากกระแสที่ทรงพลังและยากยิ่งจะต้านทาน แม้ว่าหลังจากที่ชอว์บราเดอร์ตัดสินใจปิดตัวมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ที่สิงคโปร์ในปี 1967 จะนำมาซึ่งการอพยพระลอกใหญ่ครั้งสุดท้ายของบุคลากรวงการภาพยนตร์สู่มาเลเซีย และทำให้ปริมาณการผลิตภาพยนตร์ของสตูดิโอเมอร์เดกาเพิ่มขึ้นระยะหนึ่ง แต่ ณ ช่วงเดียวกันนั้นก็สามารถเห็นได้ชัดถึงการไหลบ่าเข้ามาของภาพยนตร์จากฮ่องกง อินเดีย และฮอลลีวู้ด ซึ่งเป็นที่ชื่นชอบประทับใจของคนในท้องถิ่นยิ่งกว่าภาพยนตร์มลายูจนแทบไม่อาจเทียบกันได้ ภาพยนตร์อินโดนีเซียทะลักเข้ามาอย่างต่อเนื่องนับจากต้นทศวรรษ 1970 ในขณะที่สตูดิโอเมอร์เดกายังคงทำได้แค่ผลิตภาพยนตร์ขาว-ดำ เนื้อเรื่องและสไตล์ย่ำซ้ำแนวทางของยุคทอง

ที่ผ่านพ้น ภาพยนตร์สีสันสดใสจากอินโดนีเซียมีเนื้อเรื่องและตัวละครที่เร้าใจ ดาราอินโดนีเซีย เช่น โซฟัน โซฟีอานัน, รัตโน ตีมูร์, ดิกกี ซูลการ์นาเอิน, วิทยาวาตี, เลนนี มาร์ลีนา ยึดครองหัวใจของผู้ชมชาวมลายู ยิ่งด้วยความใกล้ชิดทางภาษาและวัฒนธรรมซึ่งทำให้แทบไม่มีอุปสรรคและกำแพงกั้นแบ่งในการรับชมภาพยนตร์มลายูเริ่มกลายเป็นสิ่งตกยุคล้าสมัย

ในภาพยนตร์จำนวน 64 เรื่องที่ผลิตขึ้นภายใต้การดำเนินงานของสตูดิโอเมอร์เดกา พี. รามลีเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีผลงานออกมามากที่สุด คือ 16 เรื่องในระยะเวลาร่วม 10 ปีที่เขาอุทิศช่วงสุดท้ายของชีวิตให้ โดยในปี 1967 เขาผลิตผลงานออกมาถึงสี่เรื่องภายในปีเดียว ซึ่งนั่นเป็นสถิติสูงสุดในชีวิตการทำงานกำกับภาพยนตร์ของเขา สำหรับที่สตูดิโอเมอร์เดกานี้ ผลงานกำกับในระยะแรกของรามลีจะเน้นภาพยนตร์ตลกและเพื่อความบันเทิงเป็นหลัก อย่างเช่น *Ragam P. Ramlee* (1965) *Do Re Mi* (1966) *Nasib Do Re Mi* (1966) *Sabaruddin Tukang Kasut* (1966) หลังจากนั้นก็มีผลงานหลายเรื่องที่เขายังแฝงฝังมุมมองทางสังคม กระทั่งทำให้เป็นผลงานที่ยังสามารถบันทึกทัศนะที่แม้อาจจะอ่อนล้า แต่ทรงคุณค่าในฐานประวัติศาสตร์ภูมิปัญญาที่ครั้งหนึ่งเคยเบ่งบาน ภาพยนตร์อย่างเช่น *Sesudah Subuh* (1967) *Keluarga 69* (1967) *Gerimis* (1968) *Dr. Rushdi* (1970) เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนในกรณีที่ว่านี้

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาในภาพรวมแล้ว ภาพยนตร์ของ พี. รามลีในยุคสตูดิโอเมอร์เดกานั้นเสื่อมคลายมนต์ขลังและไม่อาจเทียบเคียงความสำเร็จในหมู่ผู้ชมเทียมเท่าช่วงสมัยที่สิงคโปร์ได้เลย ที่สิงคโปร์ผลงานของรามลีที่ตราตรึงใจผู้ชมนั้นได้รับการหนุนเสริมจากบุคลากรผู้มีความสามารถในวงการ ที่สำคัญอย่างเช่นได้ชัด เช่น โอมาร์ โรยิก์และอาห์หมัด เนสฟูที่คิดเรื่องและเขียนบทให้กับภาพยนตร์คลาสสิคของรามลี อย่าง Semerah Padi, Antara Dua Darjat และ Ibu Mertuaku หรือบทเพลงที่โด่งดังจากภาพยนตร์หลายเรื่องได้จามิล สุหลงและ เอส. สุดาร์มาจีแต่งเนื้อร้อง พร้อมออสมัน อาห์หมัด ยูซอฟฟ์ บี. ช่วยเรียบเรียงท่วงทำนอง ขณะที่ในส่วนของการแสดง ความสำเร็จของภาพยนตร์จำนวนมากมาพร้อมกับทีมนักแสดงอย่าง เอส. ชามซุดดิน, อาซิส ซาตาร์, อูโด โอมาร์, อาห์หมัด เนสฟู, เอ็ม. ซาอิน และมุสตาร์โจ ที่สนับสนุนให้เกิดความบันเทิงฝังจำในใจผู้ชม[6] ที่สตูดิโอเมอร์เดกา ผู้คนส่วนใหญ่ซึ่งเคยร่วมงานสร้างสรรค์กับเขาอย่างเข้าขารู้ใจขาดหายไปไม่เหมือนเดิม

นอกจากนั้น ภายใต้สถานการณ์ที่รสนิยมในการเสพความบันเทิงของผู้ชมเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก ชอว์บราเดอร์ได้ปรับวิธีการบริหารสตูดิโอให้ต่างไปจากสมัยที่สิงคโปร์ สำหรับที่มาเลเซียนี้ การจ้างงานใช้ระบบทำสัญญาระยะสั้น ทีมงานผลิตภาพยนตร์จะถูกจ้างเฉพาะเรื่องที่กำลังดำเนินการผลิต แทนที่จะทำสัญญาจ้างระยะยาวอย่างก่อนหน้านี้ ค่าจ้างดารานักแสดงต่ำกว่าอย่างมากเมื่อเปรียบเทียบกับระบบเงินเดือนที่ใช้เมื่อสมัยที่สิงคโปร์[7] ดาราและบุคลากรจำนวนไม่น้อยเลือกที่จะผันตัวเองไปประกอบอาชีพอื่น ขณะที่ดาราหน้าใหม่ที่เพิ่งเข้าสู่วงการก็ไม่อาจวาดหวังให้อาชีพนี้เป็นอาชีพหลักที่มั่นคงเพียงอาชีพเดียวได้อีกต่อไป โลกแห่งความบันเทิงที่เต็มไปด้วยสีสันของวงการภาพยนตร์มลายูกลายเป็นอดีตที่ยากยิ่งจะหวนคืนในปัจจุบัน

---

[6] Hatta Azad Khan, *The Malay Cinema* (Selangor: Universiti Kebangsaan Malaysia, 1997), 115–16.

[7] Khan, *The Malay Cinema*, 108.

พี. รามลี ผู้ซึ่งเป็นสัญลักษณ์สำคัญของยุคทองภาพยนตร์มลายูเสียชีวิตลงในวัย 45 ปีเมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 1973 ในช่วงท้าย ๆ ของชีวิต เขายังคงทุ่มเทให้กับภาพยนตร์มลายู ทั้งด้วยความมุ่งมั่นอุตสาหะและยากลำบากยิ่งกว่าช่วงใด ๆ เขารับหน้าที่ทั้งการกำกับ นำแสดง แต่งเพลงประกอบ เขียนบท และอาจรวมถึงการถ่ายภาพและตัดต่อในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ขณะที่ตัวเองก็ประสบปัญหาทางด้านรายได้อย่างมาก การเสียชีวิตของเขาคล้ายเป็นการค่อย ๆ คลี่ม่านลงปิดฉากภาพยนตร์มลายู หลังจากนั้นแล้ว มีเพียงปี 1974 เพียงปีเดียวที่สตูดิโอเมอร์เดกาสร้างภาพยนตร์ออกมาได้สี่เรื่อง ก่อนที่จะเหลือเพียงแค่ 1–2 เรื่องต่อปี จนถึงปี 1980 ภาพยนตร์เรื่อง *Adik Manja* (กำกับโดยฮาฟชาม) ได้รับการบันทึกไว้ในฐานะภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายของสตูดิโอเมอร์เดกา ชอว์บราเดอร์ตัดสินใจปิดการดำเนินงานของสตูดิโอผลิตภาพยนตร์มลายูแห่งนี้ก่อนที่จะขายต่อให้กับหน่วยงานพัฒนากิจการภาพยนตร์แห่งชาติของรัฐบาลมาเลเซียในปี 1985

ก่อร่างภาพยนตร์แห่งชาติมาเลเซีย

การสร้างภาพยนตร์ที่มลายานั้น ที่จริงแล้วเริ่มต้นในช่วงเวลาหลังสงครามไล่เลี่ยกับที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์มลายูที่สิงคโปร์ฟื้นตัวขึ้นอีกครั้งหนึ่งภายใต้การนำของชอว์บราเดอร์ หากแต่ทั้งผู้นำ บุคลากร ลักษณะและอุดมการณ์ของภาพยนตร์มีความแตกต่างกันอย่างยิ่งในหลายประการ อย่างเช่น ในขณะที่ที่สิงคโปร์อุตสาหกรรมภาพยนตร์ได้พัฒนาและเติบโตขึ้นอย่างมีสีสันภายใต้การดำเนินงานของเอกชน ที่มลายาซึ่งเจ้าผู้ปกครองอาณานิคมเฝ้าควบคุมในระดับเข้มข้นกว่านั้น กระบวนการผลิตภาพยนตร์ในระยะแรกถูกชี้นำเป็นอย่างสูงจากเจ้าอาณานิคม หรือในขณะที่บุคลากรในวงการภาพยนตร์ชาวมลายูที่สิงคโปร์ได้รับการฝึกฝนทั้งโดยตรงและโดยอ้อมจากนักสร้างภาพยนตร์ชาวอินเดีย จีน และรวมถึงในระดับที่อาจจะน้อยกว่าอย่างชาวอินโดนีเซียและฟิลิปปินส์ ชาวมลายูที่มลายาทำงานใกล้ชิดกับชาวตะวันตกที่ร่วมความคิดความเชื่อกับเจ้าอาณานิคมเดิม ระดับความอิสระที่แตกต่างกันของทั้งสองพื้นที่ได้ทำให้อุดมการณ์ของภาพยนตร์แตกต่างกันอย่างยิ่งเช่นกัน กล่าวคือ ที่สิงคโปร์ ภาพยนตร์โดดเด่นหลายต่อหลายเรื่องได้กลายเป็นพื้นที่แห่งการวิวาทะและนำเสนอความคิดใหม่ทั้งในอัตลักษณ์ของชาติ อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม และการวิพากษ์สังคม ขณะที่ในมลายา การริเริ่มสร้างสรรค์ภาพยนตร์คือกระบวนการประนีประนอม เจรจาต่อรอง และการถ่ายทอดอุดมการณ์จากเจ้าอาณานิคมเดิมสู่คนพื้นเมือง

ภาพยนตร์กลุ่มสำคัญที่ถูกสร้างขึ้นที่มลายา คือ บรรดาภาพยนตร์สารคดีที่ผลิตโดย Malayan Film Unit (MFU) ซึ่งเป็นหน่วยงานที่รัฐบาลอาณานิคมจัดตั้งขึ้นที่กัวลาลัมเปอร์ในปี 1946 วัตถุประสงค์เมื่อคราแรกตั้ง MFU นั้นคือเพื่อผลิตภาพยนตร์สารคดีที่จะตอบสนองนโยบายของรัฐบาล ภายใต้เป้าหมายของการสร้างเสถียรภาพ สนับสนุนให้เกิดความรุดหน้าในการพัฒนาสังคมและประชากร พร้อมประกอบด้วยเป้าหมายแฝงเพื่อกู้คืนศรัทธาและความเชื่อมั่นต่อเจ้าอาณานิคมเดิมที่หวนคืนมามีอำนาจเหนือบริติชมลายา

อีกครั้งหนึ่ง[8] ภาพยนตร์สารคดีที่ผลิตโดย MFU ถูกนำออกฉายทั้งในโรงภาพยนตร์และหน่วยเร่ฉายเคลื่อนที่ไปตามเขตชนบท คล้ายคลึงกับภาพยนตร์สารคดีโฆษณาชวนเชื่อทั่วไปที่ผลิตขึ้นในหลายดินแดนในช่วงเวลาดังกล่าวนั้น คือ เนื้อหามีลักษณะของการให้การศึกษาแก่ประชาชนตามแนวทางการพัฒนาสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองของรัฐ กระตุ้นให้ผู้ชมให้ความสำคัญกับการศึกษาของบุตรหลาน การสร้างสุขภาวะที่ดี ละเลิกความเชื่อผิด ๆ เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ ฯลฯ แต่ไม่นานหลังจากนั้น เมื่อกระแสต่อต้านอาณานิคมและเรียกร้องเอกราชอย่างสมบูรณ์ซึ่งผนวกรวมกับแรงกระตุ้นจากภาวะสงครามเย็นได้เริ่มยกระดับสูงขึ้นในภูมิภาค โดยก่อเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนในกรณีของมลายาคือการยกระดับการเคลื่อนไหวของพรรคคอมมิวนิสต์มลายาสู่การต่อสู้ด้วยอาวุธเพื่อเรียกร้องเอกราชอย่างสมบูรณ์ และรัฐบาลเจ้าอาณานิคมได้ประกาศให้พรรคฯ เป็นขบวนการก่อการร้ายนอกกฎหมาย พร้อมยกระดับสงครามปราบปรามคอมมิวนิสต์ในยุคภาวะฉุกเฉิน ภาพยนตร์สารคดีของ MFU ได้ทำหน้าที่อีกประการสำคัญ คือ เผยแพร่ภัยร้ายของคอมมิวนิสต์ที่คุกคามประเทศ

ในส่วนของกระบวนการทำงาน MFU ได้ดึงคนพื้นเมืองขึ้นมารับการฝึกฝนทั้งในส่วนของการใช้อุปกรณ์ภาพยนตร์ และขยายรวมไปถึงในเครือข่ายการเผยแพร่ภาพยนตร์สารคดีที่ถูกผลิตขึ้น ข้อมูลจากปี 1953 ระบุว่าในบรรดาบุคลากรจำนวน 135 คนของ MFU นั้น มีเพียงหกคนเท่านั้นที่เคยผ่านประสบการณ์ในวงการภาพยนตร์มาก่อน[9]

การรณรงค์ต่อต้านคอมมิวนิสต์เป็นเป้าหมายแฝงสำคัญประการหนึ่งของการสร้างภาพยนตร์บันเทิงเรื่องแรกขึ้นที่มลายาในปี 1954 ภายใต้การอำนวยการของ MFU ภาพยนตร์เรื่อง *Abu Nawas* กำกับโดยซีริล แรนดอลล์ มีเป้าประสงค์สำคัญเพื่อให้ผู้ชมได้เห็นกลเกมเจ้าเล่ห์ของคอมมิวนิสต์ ทีมงานสร้างดึงเอาอิสมาอิล

---

[8] Hassan Abd Muthalib, "The End of Empire: The Films of the Malayan Film Unit in 1950s British Malaya," in *Film and the End of Empire*, eds. L. Grieveson and C. MacCabe (London: Palgrave Macmillan, 2011), 177–96.

[9] Hassan Abd Muthalib, "'Winning Hearts and Minds': Representations of Malays and their Milieu in the Films of British Malaya," *South East Asia Research* 17, 1 (March 2009): 54.

สอง

ภาพยนตร์เรื่องสำคัญในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์มาเลเซีย

Leila Majnun

ปี: 1934

กำกับ: บัลเดน สิงห์ รัจฮันส์ [อินเดีย]

อำนวยการสร้าง: ราไอ บาฮาดูร์ เสธ และฮูดูตรอย โมติลาล ชามเรีย [อินเดีย]

นักแสดง: สุกี บิน นูร์ดิน, ฟาตีมะห์ บินตี จัสมัน, ซายิน อาลี บิน มันซูร์ อัล-อัตตาส, จิก์ ตีจาห์, เยิม, ชาริฟ เม ดาน, ไครุดดิน

ภาพยนตร์ซึ่งได้ชื่อว่าเป็นภาพยนตร์มลายูเรื่องแรก กำกับโดยผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียซึ่งเดินทางมาจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์แห่งบอมเบย์ สร้างโดยความร่วมมือระหว่างบริษัทภาพยนตร์ที่อินเดียกับบริษัทนำเข้าภาพยนตร์อินเดียที่ตั้งอยู่ที่สิงคโปร์ เจ้าของทั้งสองบริษัทเป็นชาวอินเดีย *Leila Majnun* ดัดแปลงจากตำนานความรักที่รู้จักกันดีในโลกเปอร์เซีย-อาหรับ-อินเดีย เรื่องราวของไลลา-มัจนุนว่าด้วยโศกนาฏกรรมของความรัก โดยเชื่อกันว่าได้รับอิทธิพลมาจากทั้งนิทานอาหรับราตรีและโรมีโอกับจูเลียต แม้ว่าจะไม่มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ระบุไว้อย่างเด่นชัด แต่มีความเป็นไปได้ที่รัจฮันส์อาจปรับแปลงภาพยนตร์เรื่องนี้จากภาพยนตร์อินเดียชื่อและเรื่องราวเดียวกันที่เพิ่งสร้างและเข้าฉายที่สิงคโปร์ในหนึ่งปีก่อนหน้า

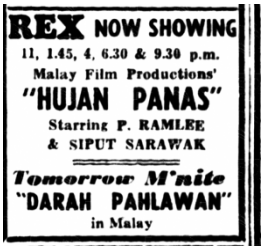
ขนบหลายประการของภาพยนตร์มลายูที่ผลิตออกมาเป็นจำนวนมากในเวลาต่อได้ปรากฏอยู่ในการริเริ่มของ *Leila Majnun* ทั้งการใช้นักแสดงละครเวทีจากคณะบังซาวันมาแสดงในภาพยนตร์ อิทธิพลของเรื่องราวจากอินเดียและตะวันออกในภาพยนตร์มลายู อิทธิพลของผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดีย อันรวมถึงจารีตการใช้บทเพลงและฉากเต้นรำ รวมถึงแนวเรื่องเด่นที่ว่าด้วยความรักต้องห้ามและอุปสรรค

Leila Majnun ถูกระบุ ณ ปัจจุบันในหมวดภาพยนตร์ที่ฟิล์มสาบสูญ อย่างไรก็ตาม รายงานจากหนังสือพิมพ์ร่วมสมัย ได้รายงานถึงภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้ในฐานะ “ภาพยนตร์พูดมลายูเรื่องแรกทั้ง 100%” ที่ “ถ่ายทำทั้งเรื่องในสิงคโปร์” ประกอบไปด้วย “ระบำอียิปต์และอาราเบียอันงดงามตระการตาหลายฉาก พร้อมบทเพลงและบทพูดในภาษามลายูคลาสสิค”

Hujan Panas (Hot Rain)

ปี: 1953

กำกับ: บี. เอ็น. ราโอ



อำนวยการสร้าง: มลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์
เรื่อง/บทภาพยนตร์: บี. เอ็น. ราโอ
นักแสดง: พี. รามลี (อามีร์) สีปุต ซาราวัก (อามีนะห์)

เรื่องราวใน *Hujan Panas* ว่าด้วยประเด็นอมตะตามขนบภาพยนตร์เมโลดรามา คือ เรื่องราวของความรักทั้งที่เป็นรักแท้และความลุ่มหลง การยึดมั่นและชิงชัง ความดีกับความชั่ว การสูญเสียและความหวัง รวมถึงชะตากรรมที่พลิกผันของตัวละคร พี. รามลีแสดงเป็นอามีร์ นักดนตรีใสซื่อผู้มีความรักอย่างลุ่มหลงต่ออามีนะห์ นักร้องที่เป็นหญิงสาวชาวเมือง ความรักมืดบอดดังกล่าวทำให้เขาไม่ตระหนักว่าฮัสนะห์ เพื่อนสาวคนสนิทนั้นมีใจรักและปรารถนาดีต่อเขามากมายเพียงใด เช่นเดียวกับที่มองไม่เห็นว่าอามีนะห์นั้นหาได้มองเห็นเขาอยู่ในสายตา และแม้จะลงเอยด้วยการแต่งงานและมีลูกด้วยกัน แต่เธอก็ไม่ใส่ใจลูกและไม่ได้ซื่อสัตย์ต่อสามี อามีนะห์ปรารถนาในตัวฮัสซันผู้เป็นชายชู้ผู้เพื่อนของอามีร์ กระทั่งเมื่อถูกเขาหักหลัง อามีนะห์ก็พยายามหวนกลับมาหาอามีร์ แต่โชคชะตาได้ทำให้เกิดการสูญเสียครั้งใหญ่สำหรับอามีร์ แต่นั่นก็ทำให้เขาตาสว่าง กลับมาสู่ดนตรีที่เขารัก และตระหนักในความรักของฮัสนะห์ในที่สุด

Hujan Panas เป็นหนึ่งในภาพยนตร์เรื่องเด่นที่ได้บันทึกช่วงเวลาที่อิทธิพลของผู้กำกับภาพยนตร์จากอินเดียเริ่มตั้งมั่นในอุตสาหกรรมภาพยนตร์มลายูที่สิงคโปร์ และจารีตของภาพยนตร์อินเดียค่อย ๆ ถูกปรับให้เข้ากับท้องถิ่น ก่อนจะกลายเป็นขนบภาพยนตร์หลายประการที่ได้รับการสานต่อในช่วงยุคทองของภาพยนตร์มลายู บี. เอ็น. ราโอ ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียซึ่งประสบความสำเร็จไม่น้อยจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์ทมิฬ ได้เดินทางมาถึงสิงคโปร์และกำกับ *Hujan Panas* ในฐานะภาพยนตร์มลายูเรื่องแรกของเขา ก่อนที่เขาจะทำงานต่อเนื่องและเป็นบุคลากรสำคัญคนหนึ่งของวงการในเวลาต่อมา

Penarek Becha **(Trishaw Puller)**

ปี: 1955
กำกับ: พี. รามลี
อำนวยการสร้าง: มลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์
เรื่อง/บทภาพยนตร์: พี. รามลี
นักแสดง: พี. รามลี (อัมรอน) ซาอาดะห์ (อาซิซะห์) ซัลเละห์ กามิล (กาซาลี) อูโด โอมาร์ (มาร์ซูกี) ซาอามะห์ (แม่ของอัมรอน)

เรื่องราวใน *Penarek Becha* ว่าด้วยความรักที่ต้องเผชิญอุปสรรคทางด้านชนชั้น อัมรอนเป็นชายลากรถผู้ยากไร้ที่ได้มีโอกาสช่วยเหลืออาซิซะห์ มหาเศรษฐีมาร์ซูกี บิดาของอาซิซะห์ ยินยอมจ้างอัมรอนให้คอยลากรถรับส่งบุตรสาว กระทั่งหนุ่มสาวทั้งสองตกหลุมรักกัน โดยที่อาซิซะห์ไม่รังเกียจเดียดฉันท์ฐานะอันยากจนข้น

แค้นของเขา ขณะที่มาร์ซูกีนั้นวางแผนที่จะให้บุตรสาวของตนได้แต่งงานกับกาซาลี หนุ่มเสเพลที่เสแสร้งว่าตนเป็นคนดี เมื่อมาร์ซูกีรู้ความจริงเกี่ยวกับความรักระหว่างบุตรสาวกับอัมรอน จึงได้พยายามขัดขวาง กระทั่งเมื่อได้ตระหนักถึงความเลวร้ายของกาซาลี กับเห็นถึงความดีของอัมรอน มาร์ซูกีจึงเปลี่ยนความคิดของตนที่เคยแต่ตัดสินใจคนจากฐานะและรูปกายภายนอก และยินยอมให้ทั้งสองได้ครองรักกัน

Hang Tuah

ปี: 1956
กำกับ: ปานี มาจุมดาร์ [อินเดีย]
อำนวยการสร้าง: มลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์
นักแสดง: พี. รามลี (ฮังตัวห์) ซาอาดะห์ (เมอลอร์) อาห์หมัด มาห์มุด (ฮังเจอบัต) ไซตน (ตุนเตจา) หะยี มาฮาดี (สุลต่านแห่งมะละกา) ดาเอิง อิดริส (ดาโต๊ะเบินดาฮารา) นอร์ดิน อาห์หมัด (ฮังกัสตูรี) เอส. ชามซุดดิน (ฮังเลอกรี)

ฮังตัวห์และเพื่อนร่วมสาบานสามคน คือ ฮังเจอบัต ฮังกัสตูรี ฮังเลอกรี และฮังเลอกีอู ได้ให้คำสัตย์สาบานที่จะรับใช้องค์สุลต่านแห่งมะละกาด้วยความจงรักภักดี ในภารกิจสำคัญหนึ่ง ฮังตัวห์ได้รับคำสั่งให้ใช้ความสามารถนำตุนเตจามาเป็นมเหสีของสุลต่าน ความสำเร็จของฮังตัวห์จากภารกิจนี้ทำให้เขาได้รับการยอมรับและรางวัลตอบแทนจากสุลต่านอย่างสูงส่ง กระทั่งทำให้ผู้ใกล้ชิดสุลต่านเกิดความริษยา หลังจากใส่ร้ายป้ายสีว่าฮังตัวห์คิดคดทรยศ สุลต่านได้ถ่ายทอดคำสั่งให้กำจัดฮังตัวห์ ฮังเจอบัตผู้เป็นสหายสนิทและมีความสามารถในการรบทัดเทียมกับฮังตัวห์โกรธแค้นต่อคำสั่งดังกล่าว จึงได้ตัดสินใจก่อกบฏต่อองค์สุลต่าน ในขณะที่ฮังตัวห์นั้นหาได้ถูกสังหารเนื่องจากมีผู้แอบให้ความช่วยเหลืออย่างลับ ๆ หลังจากล่วงรู้ความจริงสุลต่านได้มอบภารกิจใหม่ให้กับฮังตัวห์ คือ จัดการฮังเจอบัตผู้ก่อกบฏ ด้วยความยึดมั่นในคำสัตย์สาบานที่จะจงรักภักดีเหนือสิ่งอื่นใด สหายรักทั้งสองต้องเผชิญหน้ากันในการรบพุ่งครั้งสุดท้าย

Semerah Padi

ปี: 1956
กำกับ: พี. รามลี
อำนวยการสร้าง: มลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์
เรื่อง/บทภาพยนตร์: โอมาร์ โรจิก์/พี. รามลี

นักแสดง: นอร์ดิน อาห์หมัด (เตอรูนา) พี. รามลี (อาดูกา) ซาอาดะห์ (ดารา) ดาเอิง อิดริส (ฮีตัม-หัวหน้าหมู่บ้าน) นอร์มาดิอะห์ (กาลัก) ซัลเลห์ กามิล (บอเระก์)

เหตุการณ์ในท้องเรื่องเกิดขึ้นที่หมู่บ้านมลายูอันเงียบสงบนามเซอเมอระห์ ปาดี ฮีตัมเป็นหัวหน้าหมู่บ้านผู้มีอำนาจสูงสุด เตอรูนาและอาดูกาเป็นเพื่อนร่วมสาบานที่ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้คอยพิทักษ์รักษากฎเกณฑ์และความเรียบร้อยปลอดภัยของหมู่บ้าน ระหว่างเพื่อนรักทั้งสอง มีดารา บุตรสาวของหัวหน้าหมู่บ้าน เป็นหญิงสาวที่ทั้งสองต่างแอบรัก ดารามีใจให้กับอาดูกา แต่ด้วยความที่ทั้งสองเลือกที่จะเก็บความในใจของตนไว้เป็นความลับ ฮีตัมได้ตัดสินใจยกบุตรสาวของตนให้เป็นภรรยาของเตอรูนา กระทั่งเหตุแห่งความใกล้ชิดในค่ำคืนหนึ่ง อาดูกากับดาราเผลอใจได้เสียกัน ด้วยความรู้สึกผิดบาป อาดูกาตัดสินใจสารภาพต่อฮีตัมและเตอรูนา ฮีตัมจำเป็นต้องพิทักษ์ไว้ซึ่งกฎเกณฑ์ของเซอเมอระห์ ปาดี ในขณะที่ช่วงเวลาเดียวกันนั้น หมู่บ้านได้ถูกโจมตีโดยไม่คาดฝันโดยทุรชน ทุกคนต้องเผชิญหน้าทั้งกับการรุกรานจากภายนอกและการตัดสินใจเพื่อหาทางออกให้กับทุกฝ่าย

***Bujang Lapok* (Confirmed Bachelor)**

ปี: 1957
กำกับ: พี. รามลี
อำนวยการสร้าง: มลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์
นักแสดง: พี. รามลี (รามลี) เอส. ชามซุดดิน (ซูดิน) อาซิส ซัตตาร์ (อาซิส) นอร์มาดิอะห์ (นอร์มาห์) ไซตน (ไซตน) ดายัง ซอเฟีย (ซาปีอะห์)

รามลี ซูดิน และอาซิส เป็นเพื่อนรักหนุ่มโสดสามคนที่เดินทางออกจากกัมปงมาเผชิญชีวิตในเมือง ทั้งสามเช่าบ้านพักอยู่ด้วยกันในเขตชานเมือง ขณะเผชิญวิถีชีวิตสมัยใหม่ในเมือง พวกเขาได้สัมผัสถึงชีวิตใสซื่อ การช่วยเหลือแบ่งปันและถ้อยทีถ้อยอาศัยจากผู้คนที่พวกเขามาพำนักอาศัยด้วย ซูดินแอบหลงรักไซตน หญิงสาวสดสวยและร่ำรวย แต่ถูกกีดกันจากมารดาของเธอ เขาขอให้เพื่อนทั้งสองหาวิธีการช่วยเหลือให้ความรักสมหวัง การพยายามพิชิตใจหญิงสาวได้ทำให้เพื่อนรักทั้งสามได้รับรู้ถึงความรู้สึกของตนเองและได้รับความรักของหญิงสาวสามคนแตกต่างกันไป

Pontianak

ปี: 1957
กำกับ: บี. เอ็น. ราโอ [อินเดีย]
อำนวยการสร้าง: คาเธ่ย์-เกอริส
นักแสดง: มาเรีย เมอนาโด, เอ็ม. อามิน, วาฮิด ซาเต๊ะ, ซัล มาห์ อาห์หมัด, การิม ลาทิฟฟ์

ON TOP IN SHOW BUSINESS
THE CATHAY ORGANISATION
proudly announces that
"PONTIANAK"
(A Keris Film Production)
has set up an all-time box-office record for any locally-made Malay Picture. Now playing its second week in Singapore, Kuala Lumpur and Penang.
In response to repeated requests
MARIA MENADO
will make personal appearances at all shows at the Cathay, Singapore, from today supported by Ali (the satay-seller of "Pontianak") and a Malay Orchestra.

หญิงค่อมได้ใช้เวทมนต์เปลี่ยนร่างตนเองเป็นหญิงสาวสะคราญ กระทั่งวันหนึ่งที่เธอได้ดูดพิษงูออกจากแผลของสามี ส่งผลให้เธอต้องกลายเป็นผีดูดเลือดปนติอานัก เธอได้พยายามที่จะทำให้บุตรสาวของตนเปลี่ยนเป็นผู้มีชีวิตอมตะเหมือนกับเธอ จนในที่สุด เธอสามารถถูกกำราบด้วยการดึงเอาตะปูที่ปักฝังอยู่ออกจากท้ายทอย

Anak Pontianak **(Son of Pontianak)**

ปี: 1958
กำกับ: รามอน เอสเตลลา [ฟิลิปปินส์]
อำนวยการสร้าง: มลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์
นักแสดง: จินส์ ชามซุดดิน, ฮาชิมะ ยน, อายัง ซอเฟีย, เอส. กาดาริสมัน

หญิงสาวงามสะคราญอยู่กินกับสามีมาเป็นเวลานาน กระทั่งเมื่อถึงคราคลอดลูกและพบว่าเธอกำลังจะสิ้นอายุขัย เธอเปิดเผยความจริงกับสามีว่าเธอเป็นผีดูดเลือดปนติอานัก เธอขอให้สามีดึงตะปูที่ฝังอยู่ที่ท้ายทอยเพื่อเธอจะได้คืนร่างเดิม ร่างของเธอถูกฝัง แต่เมื่อฟ้าผ่าลงบนหลุมศพ เธอได้ฟื้นขึ้นจากความตายอีกครั้งหนึ่ง ก่อนจะพบว่าสามีได้ผิดคำสาบานหน้าหลุมฝังศพเธอโดยการมีภรรยาใหม่ เธอสังหารสามีและพาลูกชายเดินทางร่อนเร่ กระทั่งได้ไปพำนักอาศัยกับชายชราผู้มีใจเมตตา บุตรชายเติบโตเป็นหนุ่มและได้หลงรักกับหญิงสาวลูกคหบดี ความรักของทั้งสองก่อให้เกิดความริษยาในใจของนักวิทยาศาสตร์ผู้เป็นเพื่อนของบิดาหญิงสาว เขาตัดสินใจล้างแค้นโดยใช้ผลการทดลองทางวิทยาศาสตร์เปลี่ยนร่างตัวเองเป็นโปลอง ปีศาจไร้ร่าง การเผชิญหน้าจึงเกิดขึ้นระหว่างโปลอง ปนติอานัก ชายหนุ่มผู้พบว่าตนเองก็มีสายเลือดของปีศาจในตัว และรวมถึงฮันตู ปีศาจงูผู้เข้ามาเกี่ยวพันอย่างไม่มีปี่มีขลุ่ย

Chinta Gadis Rimba **(The Virgin of Borneo / Love of the Jungle Girl)**

ปี: 1958
กำกับ: ลักษมานัน กฤษณัน [อินเดีย]

อำนวยการสร้าง: เกอริสฟิล์มโปรดักชั่นส์
เรื่อง/บทภาพยนตร์: ฮารุน ฮามิด ราชิด/แอล. กฤษนัน, โฮอา
ลก
นักแสดง: รูไม นูร์, นารัง, เอ็ม. อามิน, โมฮาเหม็ด ซาอิน,
โดลเลาะห์ ซาราวัก

เด็กหนุ่มจากชนเผ่าดายักบนเกาะบอร์เนียวได้หลงทางออกจากป่า เขาได้รับความช่วยเหลือโดยชายจากหมู่บ้านชาวมลายู กระทั่งได้เป็นเพื่อนสนิทกับหนึ่งในบุตรชายของครอบครัวนั้น หลายปีผ่านไป ชายเผ่าชาวมลายูได้ขึ้นเป็นหัวหน้าหมู่บ้าน เขาได้เดินทางเข้าไปในป่าลึกและถูกโจมตีโดยนักรบเผ่าอิบัน เขาถูกนำตัวไปยังเผ่าและกำลังจะถูกตัดศีรษะในพิธีบูชายัญ

ภาพยนตร์เรื่อง *Chinta Gadis Rimba* เป็นภาพยนตร์สีที่ถ่ายทำทั้งเรื่องในซาราวักบนเกาะบอร์เนียว ตัวละครชาวดายักและอิบันตามท้องเรื่องโดยส่วนใหญ่นั้นใช้ชาวเผ่าจริงมาแสดง ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเป็นหนึ่งในภาพยนตร์มลายูที่มีมิติและคุณค่าทางมานุษยวิทยาเป็นอย่างสูง

Gerimis

ปี: 1968
กำกับ: พี. รามลี
อำนวยการสร้าง: สตูดิโอเมอร์เดกา
เรื่อง/บทภาพยนตร์: เอ. อาร์. ทอมเปล์, พี. รามลี
นักแสดง: พี. รามลี (คามาล) จันทรา ชามูกัม (ลีลา) รูมินะห์ สิเดะก์ (ตีนาห์) เยิม (ตวนมูร์ชิด) เอ. อาร์. ทอมเปล์ (ซูอุด) กาตีจาฮ์ ฮาชิม (ตีจาห์) โทนี อัชมาน (อัซมาน) บักห์เตียร์ (บักห์เตียร์)

คามาลเป็นพี่ชายคนโตในบรรดาพี่น้องสี่คนของครอบครัวผู้มีอันจะกินชาวมลายู ขณะที่น้องทั้งสามอยู่ใต้อาณัติของพ่อ (ตวนมูร์ชิด) ผู้เข้มงวด เขาเหมือนเป็นแกะดำของครอบครัวเนื่องจากเลือกที่จะใช้ชีวิตตามใจปรารถนาของตนโดยเลือกที่จะเป็นจิตรกรตระเวนวาดภาพไปตามสถานที่ต่าง ๆ กระทั่งคืนหนึ่งที่ไนท์คลับประจำ เขาได้ชมการแสดงระบำของลีลา หญิงสาวเชื้อสายอินเดีย คามาลตกหลุมรักเธอ และความสัมพันธ์ของทั้งสองก่อตัวอย่างรวดเร็วจนตัดสินใจที่จะแต่งงานกัน พ่อของคามาลยืนยันไม่ให้ลูกของตนไม่ว่าคนใดแต่งงานในขณะที่เขายังมีชีวิตอยู่ ประกาศตัดพ่อตัดลูกและไล่คามาลออกจากบ้าน ขณะที่พ่อของลีลาก็ไม่อาจยอมรับกับการที่บุตรสาวจะแต่งงานกับชาวมลายู และขับเธอออกจากครอบครัว

คามาลกับลีลาสร้างครอบครัวใหม่ด้วยกันโดยลีลาเปลี่ยนศาสนามาเป็นมุสลิม ทั้งสองใช้ชีวิตอย่างลำบากยากแค้น โดยเฉพาะเมื่อมีลูกชายด้วยกัน กระทั่งเมื่อตวนมูร์ชิดเสียชีวิตโดยไม่ทิ้งมรดกใดไว้ให้กับคามาลเลย น้าชายผู้ซึ่งห่วงใยคามาลได้ชวนเขามาพักอาศัยอยู่กับตนและให้ดูแลบริษัทของครอบครัว ขณะที่ชีวิตเริ่มเปลี่ยนไปในทางที่ดีขึ้น ตีนาห์ หญิงสาวเจ้าเล่ห์ ได้ทำมนต์เสน่ห์ให้คามาลหลงรักจนกระทั่งทิ้งลูกเมียมาแต่งงานอยู่กินกับตน ลีลาได้พาลูกหนีออกจากบ้านกลับมาอยู่กับพ่อแม่หลังจากที่คามาลทำเลวร้ายกับเธอ จนเมื่อคามาลกลับมารู้สึกตัวอีกครั้งหนึ่ง น้าชายยืนยันให้เขานำตัวลีลากับลูกกลับมาให้ได้ คามาลร่อนเร่ตามหากระทั่งพบว่าลีลากลับไปเป็นนักเต้นที่ไนท์คลับแห่งเดิม ลีลาปฏิเสธที่จะให้อภัยเขา แต่ในท้ายที่สุด ด้วยลูกชายที่ยึดโยงหัวใจของทั้งสองเข้าไว้ด้วยกัน ทุกคนจึงได้กลับมาเป็นครอบครัวเดียวกันอีกครั้งหนึ่ง

ในขณะที่ภาพยนตร์มลายูเกือบทั้งหมดตลอดทุกยุคสมัยจะว่าด้วยเรื่องราวของชาวมลายูโดยมีคนเชื้อชาติอื่นมาปรากฏอยู่อย่างจำกัดจำเขี่ย *Gerimis* เป็นหนึ่งในภาพยนตร์แสนน้อยเรื่องที่กล่าวถึงความรักของคนต่างเชื้อชาติ แม้ว่าในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ออกฉาย มนต์ขลังของภาพยนตร์มลายูต่อผู้ชมจะเสื่อมคลายจนแทบหมดลง แต่ *Gerimis* คงความสำคัญในฐานะบทบันทึกทางประวัติศาสตร์ของความคิดเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างเชื้อชาติ ในช่วงเวลาซึ่งการแตกร้าวได้ไต่ระดับขึ้นสู่สูง

***Perempuan, Isteri dan Jalang* (Woman, Wife and Whore)**

ปี: 1993
กำกับ: อู-เว่ย บิน หะยีซาอารี
อำนวยการสร้าง: โรสยัม นอร์, ปันชา / Berjaya Filem
เรื่อง/บทภาพยนตร์: อู-เว่ย บิน หะยีซาอารี
นักแสดง: ซอเฟีย ยาเน (เลอฮา) นาซิร์ บีลัล คาน (อามิน)
ซาอีดี โอมาร์ (ตาปะห์)

เลอฮาเป็นสาวกัมปงผู้สวยใสไร้เดียงสา เธอถูกครอบครัวกำหนดให้ต้องแต่งงานกับอามิน พ่อหนุ่มจากอีกกัมปง ผู้ซึ่งประสบความสำเร็จจากธุรกิจค้าผัก ในวันแต่งงาน ขณะที่ครอบครัวของฝ่ายเจ้าสาวกำลังรับรองเจ้าบ่าวและแขกเหรื่อ เลอฮาได้แอบหนีไปชายหนุ่มที่เธอรัก ทั้งสองได้แอบไปแต่งงานกันอย่างลับ ๆ ที่โกลกอำเภอบริเวณชายแดนของไทย ด้วยทั้งรู้สึกอับอายและโกรธเกรี้ยวอย่างที่สุด อามินพยายามติดตามทั้งสองกระทั่งเมื่อเผชิญหน้ากัน สามีกลับเลือกที่จะคืนเลอฮาให้แก่อามินโดยไม่คิดจะปกป้องหรือต่อสู้ แต่กระนั้นอามินก็ตัดสินใจสังหารเขา และเพื่อที่จะล้างแค้น เขาขายเลอฮาให้กับพ่อเล้าโสเภณีในราคาแสนต่ำ โดยให้หญิงสาวต้องเป็นโสเภณีอยู่เป็นเวลาหกเดือน เมื่อครบกำหนด อามินกลับมารับหญิงสาว ขณะเดินทางกลับ ทั้งสองจำเป็นต้องพำนักอยู่ในห้องพักเดียวกัน เลอฮาแอบโทรศัพท์หาเจ้าพนักงานศาสนาเพื่อรายงานถึงการละเมิดข้อห้ามทางศาสนาที่ไม่ให้ชายหนุ่ม-หญิงสาวที่มิได้แต่งงานจะอยู่ร่วมห้องเดียวกัน ภายใต้สถานการณ์ที่ไม่อาจเลี่ยง อามินจำใจที่จะต้องแต่งงานกับเลอฮาเพื่อหลีกเลี่ยงการลงโทษและนำเธอกลับสู่กัมปงของเขา อา

มินปฏิบัติต่อเลอฮาอย่างผู้หญิงไร้ค่าไร้ศักดิ์ศรี แต่หญิงสาวไม่ได้เป็นเด็กสาวบริสุทธิ์อีกต่อไป เธอได้เผชิญโลกและพร้อมที่จะตอบโต้ หมู่บ้านอันเคยถูกครอบงำด้วยพลังของจารีตเผชิญกับความปั่นป่วนที่สร้างขึ้นโดยที่สาวผู้ซึ่งถูกปลดปล่อย กระทั่งได้นำไปสู่ความรุนแรงและโศกนาฏกรรมในที่สุด

Perempuan, Isteri dan Jalang เป็นภาพยนตร์เรื่องแรกในไตรภาคความแปลกแยก (alienation trilogy) ได้รับรางวัลจากเทศกาล Malaysian Film Festival ครั้งที่ 11 ปี 1993 ทั้งรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม เรื่องยอดเยี่ยม บทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม และดารานำชายยอดเยี่ยม

Kaki Bakar **(The Arsonist)**

ปี: 1995
กำกับ: อู-เว่ย บิน หะยีซาอารี
อำนวยการสร้าง: ตีนี อาร์ชาด, อู-เว่ย บิน หะยีซาอารี / Satu Gitu
เรื่อง/บทภาพยนตร์: อู-เว่ย บิน หะยีซาอารี
นักแสดง: กาลิด ซัลเลห์ (กังกัง) งารีซัล งาสรี (เกอสุมา, บุตรชาย)

ภาพยนตร์เรื่องที่สองในไตรภาคความแปลกแยก ศูนย์กลางของเรื่องอยู่ที่กังกัง ชายชาวชวาผู้เปี่ยมล้นด้วยความภาคภูมิใจในบรรพบุรุษและอดีตของตนซึ่งเคยเป็นนายทหารระดับนำในกองทัพอินโดนีเซียที่รบชนะกองทัพดัตช์ในสงครามปฏิวัติอินโดนีเซีย (ระหว่างปี 1945-1949) กังกังในปัจจุบันเป็นผู้อพยพมาใช้ชีวิตเดินทางร่อนเร่อยู่ในสังคมชนบทของมาเลเซีย เขาแต่งงานกับหญิงสาวมลายูและมีบุตรด้วยกันสี่คน ทั้งครอบครัวเร่ร่อนไปด้วยเกวียนบรรทุกสัมภาระ เปลี่ยนที่เปลี่ยนถิ่นตามแต่ที่กังกังจะสามารถหางานและเงินเพื่อจุนเจือครอบครัว เหตุผลสำคัญของการออกเดินทางจากที่หนึ่งไปยังที่ใหม่มักเกิดขึ้นเนื่องจากกังกังเลือกที่จะตอบโต้ความอยุติธรรมที่เขาได้รับจากนายจ้างหรือชาวบ้านด้วยการวางเพลิงทรัพย์สินของพวกเขาเหล่านั้น เกอสุมาเป็นผู้ที่คอยรับฟังบิดาบอกเล่าถึงอดีตอันยิ่งใหญ่ หลักการของชีวิต ทั้งในเรื่องพระเจ้าและความยุติธรรม แต่เด็กชายเองก็สงสัยต่อความถูกต้องในการกระทำของบิดา กระทั่งในที่สุด คำถามต่อความยุติธรรมทางสังคม ต่อพฤติกรรมของบิดา ความรู้สึกผิดชอบชั่วดี และอัตลักษณ์ของตนเอง เกอสุมาต้องเผชิญกับการตัดสินใจครั้งใหญ่หลวงเมื่อบิดาได้วางแผนวางเพลิงอีกครั้งในไคลแม็กซ์ของภาพยนตร์

Kaki Bakar ได้รับแรงบันดาลใจจากบทเพลงของซานี ซูดิน นักร้อง-กวีชาวมลายู ผนวกกับการดัดแปลงหลวม ๆ จากเรื่องสั้น “Barn Burning” ของวิลเลียม โฟคเนอร์ นิตยสาร *The New York Times* ได้รีวิวโดยระบุว่า *Kaki Bakar* เป็นหนึ่งในภาพยนตร์ที่สามารถรักษาไว้ซึ่งแก่นแกนและอารมณ์ในผลงานของโฟคเนอร์ได้อย่างยอดเยี่ยมที่สุด

ได้รับรางวัล Special Award จาก FINAS ปี 1995 รางวัล Grand Prix (ภาพยนตร์นานาชาติยอดเยี่ยม) จากบรัสเซลส์ ปี 1997 รางวัล Special Jury Award จากเทศกาล Biennale Film Festival ครั้งที่ 1 กรุงพนมเปญ ประเทศกัมพูชา ปี 1997 ได้รับเลือกเข้าฉายอย่างเป็นทางการในสาย Un Certain Regard เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ปี 1995

***Jogho* (The Champion)**

ปี: 1998

กำกับ: อู-เว่ย บิน หะยีซาอารี

อำนวยการสร้าง: อู-เว่ย บิน หะยีซาอารี, มาโกโต อูเอดะ, โซตะ ยามาโมโต / Gambar Tanah Licin, NHK

เรื่อง/บทภาพยนตร์: อู-เว่ย บิน หะยีซาอารี, เอส. ออตมาน เกอลันตัน (นวนิยาย)

นักแสดง: กาลิด ซัลเละห์ (มามัต) นอร์มะห์ ดามันฮูรี (มีนะห์, ภรรยา) ลาซิม (บาฮารุดดิน หะยี โอมาร์) อีซา (วัน ฮานาฟี ซู)

ภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายในไตรภาคความแปลกแยก *Jogho* ว่าด้วยเรื่องราวของมามัต ผู้มีถิ่นกำเนิดที่รัฐกลันตัน ซึ่งได้ชื่อว่ารัฐที่เคร่งครัดในศาสนาอิสลามมากที่สุดรัฐหนึ่งในมาเลเซีย มามัตได้เดินทางมาพำนักกับลาซิมพี่ชาย ที่จังหวัดปัตตานี ที่นี่มามัตหาเลี้ยงชีพด้วยการเป็นผู้เลี้ยงและฝึกวัวชน ทั้งเขาและพี่ชายหารายได้จากการพนันชนโคซึ่งเป็นสิ่งต้องห้ามในมาเลเซีย แต่ยังคงเป็นที่นิยมอยู่ที่ปัตตานี มามัตอยู่กับมีนะห์ผู้เป็นภรรยา บุตรสาวสามคน และบุตรชาย เขาส่งบุตรชายคนเดียวไปศึกษาที่โรงเรียนสอนศาสนาอิสลามที่กลันตัน เรื่องราวอันว่าด้วยเกียรติยศศักดิ์ศรี ความตาย และการล้างแค้นบนผืนแผ่นดินอื่นเริ่มต้นด้วยการที่ลาซิมถูกสังหารโดยอีซาในสนามชนโค มามัตและชายหนุ่มในหมู่บ้านแสวงหาหนทางในการล้างแค้นเพื่อรักษาไว้ซึ่งเกียรติยศ กระทั่งบุตรชายของลาซิมกับพรรคพวกได้สังหารบุตรชายของอีซา หากแต่เป็นตัวมามัตที่ถูกจับกุมโดยเจ้าหน้าที่ไทย กิจการของบ้าน หมู่บ้าน และการชนโคครั้งต่อไปได้ตกอยู่ในความรับผิดชอบของบรรดาผู้หญิง กระทั่งถึงวันชนโคครั้งสำคัญ มามัตได้รับการปล่อยตัวหลังยื่นเงินประกัน วันเดียวกันนั้น อีซาหวังที่จะล้างแค้นให้กับบุตรชายของตนเช่นกัน การเผชิญหน้าและความตายเป็นสิ่งที่ไม่อาจเลี่ยง ในขณะที่ตัวมามัตเองนั้นเหนื่อยหน่ายกับการล้างแค้นและความรุนแรงที่เหมือนจะไม่มีวันสิ้นสุดลงได้ในหมู่บ้านความมลายูแห่งนี้

Jogho ได้รับรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากเทศกาล Asian Pacific Film Festival ครั้งที่ 43 ปี 1998 รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ดารานำชายยอดเยี่ยม และดารานำหญิงยอดเยี่ยม จากงาน Screen Award ของ TV3 มาเลเซียปี 1999 รวมถึงรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม บท

ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ดารานำชายยอดเยี่ยม และโปสเตอร์ยอดเยี่ยม จากเทศกาล Malaysian Film Festival ครั้งที่ 14 ปี 1999

***Sepet* (Chinese Eye)**

ปี: 2004

กำกับ: ยัสมิน อาห์หมัด

อำนวยการสร้าง: โรสนาห์ กัสซิม, เอลีนา ชูกรี / MHz Film

เรื่อง/บทภาพยนตร์: ยัสมิน อาห์หมัด

นักแสดง: อู๋ชู่เสียง (เจสัน / อาหลุง) ชารีฟาห์ อามานี (ออร์เก็ด) ลีนุส จุง (เคี้ยง) ตันเม่ยหลิง (แม่ของเจสัน) อีดา เนอรีนา (แม่ของออร์เก็ด) ฮาริทห์ อิสกันดาร์ (พ่อของออร์เก็ด)

Sepet ว่าด้วยเรื่องราวความรักข้ามเชื้อชาติระหว่าง ออร์เก็ด เด็กสาวมลายูมุสลิม กับเจสัน เด็กหนุ่มเชื้อสายจีนมาเลเซีย ความรักที่เต็มไปด้วยอุปสรรคของทั้งสองมิเพียงเพราะความแตกต่างทางด้านเชื้อชาติซึ่งเป็นประเด็นปัญหาสำคัญของมาเลเซียเท่านั้น หากแต่ครอบครัวและวิถีชีวิตของทั้งสองก็แตกต่างเป็นอย่างยิ่งด้วยเช่นกัน ออร์เก็ดเติบโตมาในครอบครัวที่ประคบประหงมเธอมาเป็นอย่างดีและอบอุ่น เด็กสาวสดใสร่าเริงอยู่ในวัยศึกษา ขณะที่ครอบครัวของเจสันค่อนข้างฐานะยากจน เขาทำงานขายแผ่นซีดีเถื่อนและข้องเกี่ยวกับแก๊งอันธพาล อย่างไรก็ตาม บุคลิกภาพที่กลับตรงข้ามกันอีกนั้นคือ เจสันกลับเป็นคนที่เงียบเฉย รักชอบการอ่านและเขียนบทกวี ขณะที่ออร์เก็ดกล้าพูด โต้แย้งถกเถียง และรักเสรี

ทั้งสองได้พัฒนาความสัมพันธ์หลังจากรักแรกพบเมื่อคราออร์เก็ดไปซื้อหาแผ่นซีดีภาพยนตร์ของดาราที่ตนชื่นชอบ แต่พร้อมกับที่รู้จักกันและกันมากขึ้น เจสันมีหญิงสาวอีกคนมาพัวพัน และลงเอยด้วยการที่หญิงสาวคนดังกล่าวตั้งครรภ์ ความสัมพันธ์ระหว่างเจสันและออร์เก็ดได้เกิดรอยร้าวใหญ่ กระทั่งออร์เก็ดได้รับทุนการศึกษาไปศึกษาต่อยังประเทศอังกฤษ เจสันซึ่งกำลังเผชิญปัญหากับแก๊งคู่อริพยายามตามไปเจอออร์เก็ดที่สนามบิน แต่ทั้งสองเพียงแค่ได้สนทนากันทางโทรศัพท์มือถือ ในขณะที่ตัวเจสันนั้นนอนไร้สติอยู่บนถนนระหว่างทาง

Sepet เป็นภาพยนตร์เรื่องแรกของยัสมิน อาห์หมัด ผู้ได้ชื่อว่าเป็นบุคคลสำคัญที่สุดคนหนึ่งของวงการภาพยนตร์มาเลเซียร่วมสมัย (ยัสมินกำกับ *Rabun* ในปี 2003 แต่เป็นภาพยนตร์สำหรับฉายทางโทรทัศน์) นอกจากประเด็นความรักระหว่างคนต่างเชื้อชาติและศาสนาอันเป็นประเด็นละเอียดอ่อนอย่างยิ่งในสังคมมาเลเซีย ใน *Sepet* ยัสมินยังได้พาตัวละครไปสำรวจสภาพแห่งการดำรงอยู่ของลักษณะพหุ

วัฒนธรรมในมาเลเซีย กระทั่งทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นหนึ่งในภาพยนตร์มาเลเซียน้อยเรื่องที่นำเสนอประเด็นดังกล่าวได้อย่างท้าทายและคมคาย

Sepet ได้เสียงตอบรับอย่างคึกคักเมื่อคราภาพยนตร์ออกฉาย นอกจากความสำเร็จทางด้านรายได้ นักวิจารณ์จำนวนไม่น้อยแซ่ซ้องว่าเป็นภาพยนตร์มาเลเซียที่ดีที่สุดในรอบระยะเวลาหลายปี *Sepet* ได้รับรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์ทั้งในและต่างประเทศหลายรางวัล จำนวนหนึ่งที่สำคัญ เช่น รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม บทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ดาราหน้าใหม่ชาย ดาราหน้าใหม่หญิง และดาราประกอบหญิงยอดเยี่ยม จาก Malaysian Film Festival ปี 2005 รางวัล Asian Film Award จาก Tokyo International Film Festival ปีเดียวกัน เป็นต้น

***Muallaf* (The Convert)**

ปี: 2008

กำกับ: ยัสมิน อาห์หมัด

อำนวยการสร้าง: โรสนาห์ กัสซิม, เอลีนา ชูกรี / MHz Film

เรื่อง/บทภาพยนตร์: ยัสมิน อาห์หมัด

นักแสดง: ชารีฟาห์ อามานี (โรฮานี) ชารีฟาห์ อัลอีชา (โรฮานา) ไบรอัน ยัป (ไบรอัน โกะห์) ราฮิม ราซาลี (ดาตุก์) นิง บาอีซูรา (ดาติน)

ภาพยนตร์ลำดับที่ห้าของยัสมิน อาห์หมัด บอกเล่าเรื่องราวของโรฮานีและโรฮานา พี่น้องสองสาวมลายูมุสลิมต้องการหนีให้พ้นจากพ่อที่ชอบทำร้ายร่างกาย ทั้งสองหนีออกจากบ้านมายังเมืองอิโปห์โดยแอบพำนักอยู่ในบ้านพักที่ไม่มีใครอาศัย โรฮานีต้องไปทำงานในไนท์คลับเพื่อหารายได้ส่งน้องสาวเข้าเรียนในโรงเรียนคาทอลิก ในเวลาต่อมา ทั้งสองได้ผูกมิตรกับไบรอัน โกะห์ ครูหนุ่มเชื้อสายจีนที่สอนอยู่ในโรงเรียนดังกล่าว กระทั่งได้ค้นพบความจริงในเวลาต่อมาว่าไบรอันเองก็มีแผลเป็นในจิตใจจากการถูกบีบบังคับจากคนในครอบครัว อดีตดังกล่าวทำให้ไบรอันเลือกที่จะสิ้นศรัทธาในศาสนา ทั้งสามคนร่วมกันปลอบประโลมซึ่งกันและกัน และร่วมกันแสวงหาหนทางที่จะให้อภัยและหวนกลับสู่ศรัทธาอีกครั้งหนึ่ง

Muallaf เป็นภาพยนตร์ได้รับการยกย่องอย่างสูงอีกเรื่องหนึ่งของยัสมิน อาห์หมัด ได้รับรางวัล Asian Film Award กลุ่ม Special Mention ร่วมกับภาพยนตร์เรื่อง *The Sun Also Rises* (เจียง เหวิน, จีน, 2007) และ *The Way We Are* (แอนน์ ฮุย, ฮ่องกง, 2008) จากเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติโตเกียวครั้งที่ 21 (ปี 2008) ส่วนในด้านการฉาย *Muallaf* เปิดตัวฉายที่ประเทศสิงคโปร์แทนที่จะเป็นมาเลเซีย ขณะที่เมื่อวางแผนฉายที่มาเลเซีย กองเซ็นเซอร์สั่งห้ามฉายนอกจากที่ตัดฉากสำคัญฉากหนึ่งในภาพยนตร์ หนึ่งปีต่อมา ภาพยนตร์ได้เข้าฉายทั่วทั้งมาเลเซียในช่วงปลายปี 2009 หลังจากที่ยัสมิน อาห์หมัด

เลือกที่จะดูดเสียงในฉากที่มีปัญหาดังกล่าว ไม่เพียงเท่านั้น ฉากหนึ่งในภาพยนตร์ซึ่งโรฮานีถูกบังคับให้ต้องโกนศีรษะยังสร้างกระแสวิพากษ์วิจารณ์เป็นอย่างสูงจากนักการศาสนาอิสลาม ด้วยอ้างว่าเป็นกฎข้อห้ามในอิสลามไม่ใช้หญิงมุสลิมโกนศีรษะ ไม่ว่าจะมีการต่อต้านหรือเข้าใจไปอย่างไร *Muallaf* ก็ยังคงได้ชื่อว่าเป็นภาพยนตร์ที่ยัสมิน อาห์หมัดพยายามที่จะถ่ายทอดทัศนะ ความเชื่อ และความคิดจิตใจของตนออกมาให้สัมผัสได้อย่างเด่นชัดที่สุด

***Geng: Pengembaraan Bermula* (Geng: The Adventure Begins)**

ปี: 2009

ประเภท: อะนิเมชั่น

กำกับ: มูฮัมหมัด นิซัม ราซัก

อำนวยการสร้าง: Les′ Copaque Production

เรื่อง/บทภาพยนตร์: มูฮัมหมัด อานาส อับดุล อาซิส

ให้เสียง: นูร์ ฟาตีอะห์ ดีอาซ (อูปิน / อิปิน) อามาร์ อิซวัน
(บาโดรล) บาลกีส์ ฟาดุลเลาะห์ ลี (โรส) กี ยง ปิน
(ลิม) คันนัน ราจัน (ราจู) โมฮัมหมัด ซาฟีฮ์ (ลุงมูตู)

Geng: Pengembaraan Bermula เป็นเรื่องราวการผจญภัยของบาโดรลกับลิม สองเพื่อนรักที่เดินทางในช่วงวันหยุดยาวมาเยี่ยมปู่ของบาโดรลซึ่งอาศัยอยู่ที่ในหมู่บ้านสวนทุเรียนในชนบท หมู่บ้านอันเคยเงียบสงบแห่งนี้ได้ถูกคุกคามด้วยสิ่งลึกลับสยดสยอง บาโดรลกับลิมได้ผูกมิตรกับเพื่อนใหม่ คือ ราจู โรส และฝาแฝดอูปิน-อิปิน เดินทางผจญภัยเข้าไปในป่าลึกซึ่งเต็มไปด้วยภยันตรายนานา เผชิญหน้ากับสัตว์ร้ายในตำนาน และร่วมกันไขปริศนาของความลับที่ครอบงำหมู่บ้านเล็กๆ แห่งนี้มายาวนาน

สาม

ผู้กำกับภาพยนตร์คนสำคัญในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์มาเลเซีย

ลักษมานัน กฤษณัน

L. Krishnan

ดาโต๊ะลักษมานัน กฤษณันเป็นหนึ่งในบุคลากรรุ่นบุกเบิกของภาพยนตร์มลายูที่สิงคโปร์ และสำหรับบางคนพร้อมที่จะขนานนามเขาในฐานะ “บิดาแห่งภาพยนตร์มลายู”

เขามีเชื้อสายอินเดีย-ทมิฬ เกิดวันที่ 21 ตุลาคม 1922 ที่เมืองมาดราส ประเทศอินเดีย พออายุหกขวบ เขาย้ายตามครอบครัวซึ่งมาประกอบธุรกิจค้าผ้าที่ปีนัง หลังจากสำเร็จการศึกษา ดาโต๊ะกฤษณันเดินทางมาสู่สิงคโปร์ โดยเริ่มต้นชีวิตการทำงานในตำแหน่งพนักงานต้อนรับที่ Raffles Hotel โรงแรมชั้นนำที่นั่น ความสามารถด้านภาษาญี่ปุ่น (ดาโต๊ะกฤษณันรู้ทั้งภาษามลายู อังกฤษ ทมิฬ ฮินดี ฮกเกี้ยน และญี่ปุ่น) ทำให้เขาขยับขยายตำแหน่งงานในธุรกิจโรงแรมที่สิงคโปร์ ข้ามไปทำงานที่อาเจะห์ อินโดนีเซีย กระทั่งเมื่อเข้าสู่ช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง เขาได้เดินทางกลับมาสิงคโปร์เพื่อเข้าร่วมกับกองทัพแห่งชาติอินเดีย (Indian National Army) อันเป็นกองกำลังที่ญี่ปุ่นช่วยจัดตั้งขึ้น หลังสงครามสิ้นสุดและอังกฤษกลับมาสถาปนาอำนาจตัวเองเหนือสิงคโปร์และมลายาอีกครั้งหนึ่ง กองทัพอังกฤษได้ส่งตัวเขากลับไปยังเมืองมาดราส ประเทศอินเดียในปี 1946 ที่นั่นดาโต๊ะกฤษณันยังคงเคลื่อนไหวทางการเมืองโดยร่วมก่อตั้งขบวนการยุวชนแห่งมาดราสของพรรค Indian National Congress ปีต่อมาเขาจึงได้เริ่มเข้าไปมีประสบการณ์ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์อินเดียที่นั่น โดยได้เข้าไปฝึกฝนในฐานะผู้ช่วยผู้กำกับ และได้มีโอกาสกำกับภาพยนตร์หนึ่งเรื่อง

ช่วงเวลาเดียวกันนั้น แมวมองของชอว์บราเดอร์เดินทางไปมาดราสเพื่อเสาะหาผู้กำกับ ดาโต๊ะกฤษณันถูกทาบทามเมื่อแมวมองพบว่าเขาเคยใช้ชีวิตอยู่ที่มลายาและสิงคโปร์ ดาโต๊ะกฤษณันเดินทางกลับมายังสิงคโปร์ในเดือนตุลาคม 1949 เขาเดินทางกลับสิงคโปร์และได้เข้าร่วมงานในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ในสตูดิโอผลิตภาพยนตร์มลายูเต็มรูปแบบที่ชอว์บราเดอร์เพิ่งสถาปนาขึ้นใหม่หมาด ปีต่อมาเขาได้

กำกับภาพยนตร์มลายูเรื่องแรกคือเรื่อง *Bakti* ซึ่งเขาตัดสินใจส่งเสริมให้ พี. รามลี ขึ้นมารับบทนำเป็นครั้งแรก กระทั่งเป็นการปูทางให้รามลีได้กลายเป็นดาวเด่นที่สุดในวงการในเวลาต่อมา

ประวัติผลงานภาพยนตร์ภายใต้การกำกับของดาโต๊ะกฤษณันชี้ให้เห็นว่าเขาเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญเป็นอย่างสูงในการวางรากฐานที่แข็งแกร่งให้กับทั้งสามสตูดิโอสำคัญของวงการ คือ ทั้งสำหรับมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ คาเธ่ย์-เกอริส และสตูดิโอเมอร์เดกา ในบรรดาภาพยนตร์มลายู 34 เรื่องที่เขากำกับนั้น เรื่องเด่นที่ยังคงได้รับการยกย่องอ้างถึงในคุณภาพจนกระทั่งทุกวันนี้ เช่น *Antara Senyum Dan Tangis* (1952) *Selamat Tinggal Kekaseh-ku* (1955) *Orang Minyak* (1958) เป็นต้น

นอกเหนือจากการสร้างภาพยนตร์มลายูเรื่องสำคัญหลายต่อหลายเรื่องดังกล่าว ดาโต๊ะกฤษณันยังบทบาทสำคัญในการค้นพบและปั้นนักแสดงชั้นนำขึ้นประดับวงการมลายู เขาเคยเล่าเบื้องหลังว่า ด้วยวิธีการเช่นเดียวกับประสบการณ์ที่เขาได้รับมาจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์อินเดีย เขาจะคัดเลือกนักร้องผู้มีเสน่ห์และความสามารถ ผลักดันให้ขึ้นมาเป็นดารานำในภาพยนตร์ และนั่นเป็นเหตุผลที่เขาเลือก พี. รามลีให้เป็นดารานำเป็นครั้งแรกในภาพยนตร์ของเขา นอกจากรามลีแล้ว ดาราเด่นอย่างมาเรีย เมอนาโด, กัสมา บูตี, เอ็ม. อามิน, ลาติฟาห์ โอมาร์, มุสตาฟา มาอะรอฟ, และโรสนานี จามิล ล้วนได้รับโอกาสและผ่านการฝึกฝนจากดาโต๊ะกฤษณัน

ดาโต๊ะกฤษณันเป็นหนึ่งในผู้กำกับภาพยนตร์จากอินเดียที่ตัดสินใจที่จะใช้ชีวิตต่อไปในมลายา ขณะที่ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียส่วนใหญ่ได้เดินทางกลับประเทศของตนเมื่อเข้าสู่ยุคเสื่อมถอยของภาพยนตร์มลายู เขาปลดระวางตัวเองจากสตูดิโอเมอร์เดกาในปี 1963 หันไปทำธุรกิจส่วนตัวที่ยังคงเกี่ยวข้องกับกิจการภาพยนตร์ และยังคงมีบทบาทอยู่บ้างในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของมาเลเซีย ในปี 2013 ซึ่งบุคลากรจากยุคต้นของอุตสาหกรรมภาพยนตร์มลายูต่างล่วงลับกันไปเป็นจำนวนมากจนแทบหมดสิ้นแล้ว ดาโต๊ะกฤษณันในวัยกว่า 90 ปีได้รับรางวัลเกียรติคุณจาก The Gandhi Memorial Trust สำหรับคุณูปการมหาศาลที่เขาอุทิศให้แก่กิจการสาธารณะ เขายังวาดหวังที่จะมีชีวิตอยู่จนถึงปี 2020 และกล่าวว่า “ไม่สำคัญว่าคุณจะอายุ 90 หรือ 20 จงใช้ชีวิตอย่างมีความสุขและอย่าเสียใจกับมัน”

บี. เอ็น. ราโอ

B. N. Rao

บี. เอ็น. ราโอเกิดปี 1909 ที่เกอราลา เมืองชายฝั่งตะวันตกเฉียงใต้ของอินเดีย ชื่อเมื่อแรกเกิดคือ พละกฤษณะ นารายณะ นาอีร์ แต่กลายเป็น “ราโอ” ด้วยเหตุกล่าวกันว่าเนื่องจากการระบุชื่อลงทะเบียนที่ผิดพลาดตอนเขาเข้าโรงเรียน ราโอเริ่มต้นอาชีพในวงการภาพยนตร์อินเดียในฐานะนักแสดงและช่างเทคนิค ก่อนที่จะผันตัวเองไปเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ในช่วงเวลาซึ่งอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่นั่นกำลังเติบโตอย่างรวดเร็ว เขากำกับภาพยนตร์ออกมาจำนวนหนึ่ง อันรวมถึงเรื่อง *Gumastavin Penn* (1941) ภาพยนตร์แนวทางเมโลดรามาซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งการบุกเบิกภาพยนตร์แนวเรียลลิสม์ในวงการภาพยนตร์ทมิฬยุคต้น ด้วยชื่อเสียงถึงระดับได้ชื่อว่าเป็นหนึ่งในผู้กำกับภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จมากที่สุดของวงการภาพยนตร์ที่นั่น ชอว์บราเดอร์ได้ติดต่อทาบทามให้เขาเข้ามาเสริมทัพให้กับสตูดิโอมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ของตน

บี. เอ็น. ราโอเดินทางมาถึงสิงคโปร์ในปี 1953 และยังคงประสบความสำเร็จด้วยดีนับแต่ช่วงเริ่มต้น ภาพยนตร์เรื่อง *Hujan Panas* (1953) หนึ่งในผลงานช่วงแรกของเขาได้รับการยกย่องเป็นว่าเป็นหมุดหมายสำคัญหนึ่งของภาพยนตร์มลายูระดับคุณภาพ นอกจากการทำงานภายใต้มลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ ราโอได้ย้ายสังกัดไปผลิตภาพยนตร์ให้กับสตูดิโอคู่แข่งในช่วงปี 1956 ที่คาเธ่ย์-เกอริส เขาได้สร้างภาพยนตร์ที่ได้รับการยกย่องในคุณภาพหลายต่อหลายเรื่อง เช่น *Mahsuri* (1958) *Jula Juli Bintang Tiga* (1959) แต่ที่สำคัญที่สุด คือ ราโอได้ให้กำเนิดภาพยนตร์ชุดผีดูดเลือดปนติอานัก ซึ่งเป็นหนึ่งในกลุ่มภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จทางด้านรายได้มากที่สุดในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์มลายู กระทั่งตัวราโอเองก็มักจะถูกเรียกนามด้วยฉายา “บิดาปนติอานัก” ไปด้วยพร้อมกัน

ภาพยนตร์ในชุดดังกล่าวนี้เริ่มต้นด้วย *Pontianak* (1957) ซึ่งยังคงถูกบันทึกไว้ในฐานะภาพยนตร์มลายูไม่กี่เรื่องที่มีการทำคำบรรยายภาษาจีนและประสบความสำเร็จด้านรายได้เป็นอย่างสูงจากกลุ่มผู้ชมที่ไม่ใช่ชาวมลายู ภาพยนตร์ถูกส่งไปฉายในประเทศจีน และส่งให้มาเรีย เมอนาโต ดารานำสาวของเรื่อง มีชื่อเสียงที่อาจจะเรียกได้ว่าในระดับนานาชาติด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ *Pontianak* ยังเป็นแรงผลักสำคัญให้คาเธ่ย์-เกอริสก้าวขึ้นมาเป็นคู่แข่งของมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ได้อย่างสูสีทัดเทียม คาเธ่ย์-เกอริสสนับสนุนให้ราโอสร้างภาคต่อ คือ *Dendam Pontianak* ออกมาในปีเดียวกัน เมื่อทางมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์เดินตามรอยความสำเร็จด้วยการสร้างภาพยนตร์ปนติอานักตามออกมาด้วยเช่นกัน ราโอตอบสนองการแข่งขันด้วยการสร้าง *Sumpah Pontianak* ในปี 1958 ต่อมาหลังจากนั้น การขับเคี่ยวกันเพื่อสร้างภาพยนตร์กลุ่มสยองขวัญได้เริ่มซาลง กระทั่งเมื่อล่วงเข้าสู่ช่วงกลางทศวรรษ 1960 ซึ่งเริ่มสามารถเห็นได้ถึงเค้าลางการถดถอยของความนิยมในภาพยนตร์มลายู คาเธ่ย์-เกอริสกับราโอได้รื้อฟื้นปนติอานักกลับมาอีกครั้งหนึ่ง แต่ภาพยนตร์เรื่อง *Pontianak Gua Musang* (1964) ไม่มีพลังมากพอที่จะต้านทานความเปลี่ยนแปลง ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวเป็นภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายที่ราโอสร้างไว้ให้กับวงการภาพยนตร์มลายูที่สิงคโปร์ เขาเป็นหนึ่งในผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียที่ตัดสินใจเดินทางกลับประเทศตัวเองในที่สุด

พี. รามลี

P. Ramlee

ได้ชื่อว่าเป็นดาวจรัสฟ้าที่สุดในวงการภาพยนตร์มลายู พี. รามลีเป็นผู้ที่เต็มเปี่ยมด้วยความสามารถและอัจฉริยภาพในการสร้างความบันเทิงอย่างแท้จริง บทบาทของเขาในวงการภาพยนตร์มลายูครอบคลุมตั้งแต่การเป็นดาราในดวงใจผู้ชม ผู้กำกับภาพยนตร์ เขียนบท อำนวยการสร้าง ตัดต่อ แต่ง ร้อง และอำนวยเพลง

พี. รามลีถือกำเนิดในเดือนมีนาคม 1929 ชื่อเดิมคือ ตุนกูซาการีอะห์ บิน ตุนกู นยะก์ ปูเตะห์ หนทางสู่วงการภาพยนตร์เปิดกว้างเนื่องด้วยความสามารถทางด้านดนตรี ในช่วงเดือนมิถุนายนปี 1948 ขณะที่เขากำลังเล่นดนตรีอยู่ที่ผับแห่งหนึ่งในปีนัง หนึ่งในกลุ่มผู้ฟังคือ บี. เอส. รัจฮันส์ ผู้มักจะชอบเดินทางเสาะหาบุคลากรมาเสริมเติมให้กับมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ รัจฮันส์ชักชวนรามลีให้ไปร่วมงานภาพยนตร์ เมื่อเดินทางไปสู่สิงคโปร์ รามลีก็ได้ร่วมแสดงในภาพยนตร์ในทันที โดยร่วมต้นด้วยบทผู้ร้ายพร้อมร้องเพลงแทนตัวเอกของเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง *Chinta* (บี. เอส. รัจฮันส์, 1948) กระทั่งต่อมาในปี 1950 เขาก็ได้รับบทนำในภาพยนตร์เรื่อง *Bakti* ซึ่งกำกับโดยลักษมานัน กฤษณัน และเริ่มไต่ระดับความมีชื่อเสียงอย่างต่อเนื่องนับแต่นั้น

สำหรับบทบาทในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ พี. รามลีสามารถต่อรองให้ทางชอว์บราเดอร์อนุญาตให้เขาได้ลองกำกับภาพยนตร์ได้ในที่สุด ภาพยนตร์เรื่องแรกภายใต้การกำกับของเขา คือ *Penarek Becha* (1955) เป็นทั้งความสำเร็จอันสำคัญของเขาและวงการภาพยนตร์มลายูในภาพรวม *Penarek Becha* สร้างมิติใหม่หลายประการให้กับวงการ นอกจากความสำเร็จยิ่งใหญ่ด้านรายได้และรางวัลภาพยนตร์มลายูยอดเยี่ยมในปี 1956 แล้ว *Penarek Becha* ได้ถางทางให้ชาวมลายูขึ้นมามีบทบาทมากยิ่งขึ้นในวงการภาพยนตร์ และย่อมรวมถึงการเป็นหมุดหมายสำคัญหนึ่งของช่วงเวลาเริ่มต้นแห่งยุคทองของภาพยนตร์มลายู

พี. รามลีกำกับภาพยนตร์ให้กับมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์จำนวนทั้งสิ้น 14 เรื่อง ก่อนที่จะละจากสิงคโปร์เพื่อไปร่วมสังกัดสตูดิโอเมอร์เดกาที่กัวลาลัมเปอร์ในปี 1964 จากภาพยนตร์ที่กำกับรวมทั้งสิ้น 66 เรื่อง หลายต่อหลายเรื่องคงสถานะเป็นภาพยนตร์มลายูคลาสสิก ผลงานที่เป็นที่จดจำและได้รับการยกย่องมีทั้งภาพยนตร์ดรามากินใจ อย่าง *Semerah Padi* (1956) *Antara Dua Darjat* (1960) *Ibu Mertuaku*

(1962) *Sesudah Suboh* (1967) *Gerimis* (1968) *Dr. Rushdi* (1970) หรือกลุ่มภาพยนตร์ตลกอย่างเช่น *Nujum Pa' Blalang* (1959) *Labu Dan Labi* (1962) และโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์ในชุด Bujang Lapok อันประกอบด้วย *Bujang Lapok* (1957) *Pendekar Bujang Lapok* (1959) *Ali Baba Bujang Lapok* (1961) *Seniman Bujang Lapok* (1961) ภาพยนตร์เหล่านี้จับใจผู้ชมชาวมลายูด้วยทั้งสามารถสร้างความสะเทือนใจต่อชะตากรรมของมนุษย์ ภาพยนตร์ตลกมักประกอบไปด้วยตัวละครใสซื่อและสร้างความหรรษาให้กับชีวิต แต่แทบทุกเรื่องเช่นกันที่ล้วนทำหน้าที่ในการตั้งคำถามและวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาสังคม รวมถึงสะท้อนโลกที่ชาวมลายูกำลังเผชิญอยู่ได้อย่างจริงจังและแหลมคม

พี. รามลีชื่นชมผลงานของผู้กำกับชั้นนำระดับโลกหลายคนและยอมรับว่าแรงบันดาลใจนั้นมีทั้งจากภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด อากิระ คุโรซาวา สัตยาจิต เรย์ รวมถึงภาพยนตร์ในตระกูลนีโอเรียลลิสต์ ผลงานการกำกับของเขาได้รับรางวัลการประกวดภาพยนตร์ระดับเอเชียหลายรางวัล จำนวนหนึ่งนั้นรวมถึงรางวัลภาพยนตร์ตลกยอดเยี่ยมสำหรับ *Bujang Lapok* (1957) จากเทศกาลภาพยนตร์เอเชียครั้งที่ 6 จัดที่กรุงกัวลาลัมเปอร์ รางวัลความสามารถพิเศษสำหรับ *Ibu Mertuaku* (1962) จากเทศกาลภาพยนตร์เอเชียครั้งที่ 10 จัดที่กรุงโตเกียว รางวัลภาพยนตร์ตลกยอดเยี่ยมสำหรับ *Madu Tiga* (1964) จากเทศกาลภาพยนตร์เอเชียครั้งที่ 11 จัดที่กรุงไทเป เป็นต้น

ช่วงท้ายชีวิตของ พี. รามลีเป็นเช่นเดียวกับดาราและบุคลากรจากวงการภาพยนตร์มลายูอีกหลายคนที่การเสื่อมความนิยมในภาพยนตร์กลุ่มนี้ได้ทำให้พวกเขายากไร้และเป็นที่หลงลืมของสังคม รามลียังคงพยายามที่จะสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในช่วงเวลาที่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ท้องถิ่นกำลังก้าวเข้าสู่ยุคตกต่ำในช่วงต้นทศวรรษ เขาเสียชีวิตด้วยโรคหัวใจล้มเหลวในวันที่ 29 พฤษภาคม 1973 หลังจากเขาเสียชีวิตไปร่วมทศวรรษจึงได้เกิดการเคลื่อนไหวเพื่อรื้อฟื้นให้ค่าภาพยนตร์มลายูในช่วงสมัยของ พี. รามลี ภาพยนตร์ของเขาถูกนำมาฉายซ้ำอย่างสม่ำเสมอในโทรทัศน์ทั้งที่สิงคโปร์และมาเลเซีย บทเพลงจำนวนมากที่เขาเคยแต่งหวนกลับมาถูกผลิตซ้ำ และตัวเขาเองได้รับการยกย่องในฐานะดาราและผู้กำกับภาพยนตร์ที่ยิ่งใหญ่เป็นที่จดจำที่สุดในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์มาเลเซีย

ฮุสเซน ฮานิฟฟ์

Hussain Haniff

ในขณะที่ภาพยนตร์มลายูโดยส่วนใหญ่แล้วจะมุ่งเน้นเป้าหมายในการสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชม ฮุสเซน ฮานิฟฟ์เป็นหนึ่งผู้กำกับภาพยนตร์มลายูน้อยคนที่ได้รับการยกย่องเป็นอย่างสูงในอัจฉริยภาพและการยกระดับทางศิลปะของภาพยนตร์ตระกูลนี้

บิดาของฮุสเซน ฮานิฟฟ์เดินทางจากดินแดนซึ่งปัจจุบันเป็นประเทศปากีสถานมาสู่สิงคโปร์ โดยเริ่มต้นทำงานเป็นช่างเขียนฉากของคณะละครบังซาวัน กระทั่งต่อมาได้เปลี่ยนมาทำงานเป็นช่างวาดโปสเตอร์ภาพยนตร์ให้กับชอว์บราเดอร์ ฮานิฟฟ์เริ่มเข้าสู่วงการภาพยนตร์ด้วยเจตนาจะเป็นนักแสดง แต่โอกาสในอาชีพกลับนำเขาไปสู่งานเบื้องหลัง โดยเริ่มต้นจากตำแหน่งผู้ตัดต่อภาพยนตร์ของสตูดิโอคาเธ่ย์-เกอริสในช่วงปลายทศวรรษ 1950 เขาได้ฝากผลงานการตัดต่อไว้ภาพยนตร์สำคัญหลายเรื่องของสตูดิโอฯ และได้มีโอกาสร่วมงานกับผู้กำกับภาพยนตร์จากอินเดียซึ่งมีอิทธิพลเป็นอย่างสูงอยู่ในวงการ เช่น ร่วมงานกับลักษมานัน กฤษณันในภาพยนตร์เรื่อง *Chinta Gadis Limba* (1958) และ *Rasa Sayang-eh* (1959) กับ บี. เอ็น. ราโอใน *Sumpah Pontianak* (1958) กับ เค. เอ็ม. บัสเกอร์ใน Noor Islam (1960) เป็นต้น ซึ่งในภาพยนตร์เหล่านี้ การตัดต่อเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่โดดเด่นในคุณภาพ

ในปี 1961 ซึ่งฮุสเซน ฮานิฟฟ์ยังอายุเพียงแค่ 27 ปี เขาได้มีโอกาสกำกับภาพยนตร์เรื่องแรกของตน คือเรื่อง *Hang Jebat* ภาพยนตร์เรื่องนี้ซึ่งหยิบเอาเรื่องราวบางตอนจากมหากาพย์คลาสสิกของชาวมลายู (*Hikayat Hang Tuah*, ซึ่งเป็นที่มาเดียวกันสำหรับภาพยนตร์เรื่อง *Hang Tuah* เมื่อปี 1956 โดยมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์) ได้รับการแซ่ซ้องทั้งในด้านศิลปะภาพยนตร์และการตีความอย่างท้าทาย *Hang Jebat* ส่งให้ฮานิฟฟ์ก้าวขึ้นมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ชั้นแนวหน้าในวงการแทบจะในทันทีทันใด สถานะดังกล่าวนี้ยิ่งถูกเน้นย้ำเมื่อทั้ง *Hang Jebat* และภาพยนตร์เรื่องต่อมาของเขา คือ *Dang Anom* (1962) ไม่เพียงจะโดดเด่นทางศิลปะเท่านั้น หากแต่ยังประสบความสำเร็จทางด้านรายได้เป็นอย่างสูง

ปี 1964 ฮุสเซน ฮานิฟฟ์กำกับภาพยนตร์เรื่อง *Dua Pendekar* ซึ่งกระทั่งถึงปัจจุบันก็ยังคงได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในภาพยนตร์ที่ดีที่สุดที่ได้สร้างขึ้นที่สิงคโปร์ ด้วยการที่คาเธ่ย์-เกอริสค่อนข้างให้อิสระแก่เขา ฮานิฟฟ์จึงสามารถถ่ายทอดทักษะและมุมมองต่อศิลปะภาพยนตร์ได้อย่างเต็มความสามารถ ภาพยนตร์ภายใต้การกำกับของเขาให้ความสำคัญต่อการจัดองค์ประกอบภาพ การเคลื่อนที่ของกล้อง มุมกล้อง และนานาภาษาภาพยนตร์ กระทั่งในภาพยนตร์ตลก อย่างเช่น *Gila Talak* (1963) และ *Masuk Angin Keluar* Asap (1963) ก็ยังสามารถแสดงให้เห็นถึงมาตรฐานระดับสูงในการกำกับ เทคนิค และภาษาภาพยนตร์ ฮานิฟฟ์ยังสะท้อนศักยภาพของเขาด้วยการดัดแปลงวรรณกรรมของเชคสเปียร์มาเป็นภาพยนตร์มลายูเรื่อง *Istana Berdarah* ในปี 1964

ผลงานการกำกับในยุคต้นของฮุสเซน ฮานิฟฟ์โดยส่วนใหญ่จะเป็นภาพยนตร์ดรามาย้อนยุค ซึ่งด้วยเหตุนี้จึงทำให้ภาพยนตร์ของเขาดูเหมือนจะว่าด้วยเรื่องราวและประเด็นที่แทบจะตรงกันข้ามกับผลงานอันสำคัญจำนวนมากของผู้กำกับผู้ยิ่งยงอีกคนของวงการอย่าง พี. รามลี ที่มักนำเสนอเรื่องราวและตั้งคำถามต่อสังคมร่วมสมัย อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์ฮานิฟฟ์ก็ใช่ว่าจะร้างไร้ซึ่งการตอบโจทย์ของยุคสมัย สิ่งที่บันทึกไว้อย่างโดดเด่นในภาพยนตร์ย้อนยุคของเขาคือการตั้งคำถามต่อองค์ประกอบศักดินาในสังคมมลายู และ

บ่อยครั้งด้วยท่าทีที่ก้าวหน้าอย่างสูง การนำภาพยนตร์ไปสู่วิวาทะในประเด็นปัญหาดังกล่าวได้อย่างแหลมคม ถือเป็นจุดร่วมสำคัญหนึ่งของผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสอง

ในช่วงท้ายของชีวิตการกำกับภาพยนตร์ ฮุสเซน ฮานิฟฟ์ได้หันมาสร้างสรรค์ภาพยนตร์ที่ท้องเรื่องเป็นสังคมร่วมสมัย ภาพยนตร์เรื่อง *Chinta Kaseh Sayang* และ *Jiran Sekampong* ต่างออกฉายในปี 1965 ปีดังกล่าวเป็นช่วงเวลาอันสำคัญอย่างยิ่งยวดต่อประวัติศาสตร์ของทั้งสิงคโปร์และมาเลเซีย หลังจากผ่านการขบคิด ตั้งคำถาม ลองผิดลองถูก และวิวาทะกันอย่างเข้มข้นต่อความเป็นไปและอนาคตของชาติใหม่ สิงคโปร์ตัดสินใจแยกตัวออกจากมาเลเซียเพื่อเป็นชาติเอกราชใหม่ในปีนั้น ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องของฮานิฟฟ์ซึ่งบอกเล่าเรื่องราวธรรมดาสามัญของผู้คนในสังคม ได้ทิ้งร่องรอยของการบันทึกวิถีที่ผู้คนในสิงคโปร์เผชิญกับความทันสมัย การปะทะกันระหว่างจารีตดั้งเดิมกับอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตก และช่องว่างที่ขยายกว้างระหว่างคนต่างรุ่น

ฮุสเซน ฮานิฟฟ์เสียชีวิตก่อนวัยอันควรในปี 1966 ด้วยวัยเพียงแค่ 32 ปี เข้าได้ใช้เวลาในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์เพียงห้าปีกับภาพยนตร์จำนวน 13 เรื่อง ห้าปีดังกล่าวมากพอที่จะทำให้เขาได้รับการยกย่องในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีอัจฉริยภาพอันเอกอุ และภาพยนตร์หลายเรื่องถูกให้ค่าด้วยป้ายคลาสสิก เฉกเช่นเดียวกับ พี. รามลีที่การยกย่องให้ค่าดังว่านี้มาถึงหลังจากที่พวกเขาเสียชีวิตไปกว่า 1–2 ทศวรรษ

สี่
นักแสดงคนสำคัญในวงการภาพยนตร์มาเลเซีย

มาเรีย เมอนาโด

Maria Menado

มาเรีย เมอนาโด (นามจริงคือ ลีเบธ โดตูลง) เกิดปี 1932 ที่เมืองมานาโด ทางตอนเหนือของเกาะสุลาเวสี ประเทศอินโดนีเซีย เธอเดินทางจากมานาโดสู่กรุงจาการ์ตา และสู่สิงคโปร์ในปี 1949 ที่สิงคโปร์เธอเริ่มแรกเป็นที่รู้จักในฐานะนางแบบและตำแหน่งราชินีจากการประกวดชุดเกอบายา กระทั่งเริ่มถูกชักนำเข้าสู่วงการภาพยนตร์มลายูและมีผลงานแสดงออกมาในปีถัดมา

ผลงานภาพยนตร์ในระยะแรกของมาเรีย เมอนาโดเป็นการทำงานกับผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียที่มีชื่อเสียงในวงการภาพยนตร์มลายูเป็นหลัก เธอได้ร่วมงานทั้งกับบี. เอส. รัจฮันส์, ลักษมานัน กฤษณัน และ เอส. รามานาธาน ก่อนที่จะมาโด่งดังแทบชั่วข้ามคืนจากภาพยนตร์เรื่อง *Pontianak* และ *Dendam Pontianak* (ทั้งสองเรื่องกำกับโดยบี. เอ็น. ราโอ ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดีย และออกฉายในปี 1957 ปีเดียวกัน) และกลับมารับบทในภาพยนตร์ชุดปนติอานักอีกเรื่อง คือ *Sumpah Pontianak* (กำกับเช่นกันโดย บี. เอ็น. ราโอ) ในปีถัดมา

บทบาทจากภาพยนตร์ชุดปนติอานักและภาพลักษณ์ยามปรากฏโฉมต่อสาธารณะส่งให้มาเรีย เมอนาโดเป็นหนึ่งในหญิงสาวที่เป็นตัวแทนของความทันสมัยและสาวยุคใหม่ในโลกของชาวมลายู กระนั้นความสามารถและความคิดก้าวหน้าของเธอไม่ได้จำกัดอยู่เพียงบทบาทบนจอภาพยนตร์เท่านั้น ด้วยหลังจากก้าวขึ้นสู่สถานะดาราสาวที่โด่งดังที่สุด เมอนาโดได้ก่อตั้งสตูดิโอภาพยนตร์ของตนเองในปี 1959 ภายใต้ชื่อมาเรีย เมอนาโดโปรดักชั่นส์ (Maria Menado Productions) ภาพยนตร์หลายเรื่องเป็นการร่วมลงทุนผลิตกับคาเธ่ย์-เกอริสและใช้บริการผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียที่เธอเคยร่วมงานด้วย แต่สิ่งที่ทำให้บทบาทของเธอในการผลิตภาพยนตร์เป็นที่น่าจดจำก็คือการพยายามแสวงหาทิศทางใหม่ ๆ ในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์มลายูให้แตกต่างไปจากขนบเดิมที่สตูดิโอใหญ่ทำอยู่ ตัวอย่างหนึ่งคือการที่มาเรีย เมอนาโดโปรดักชั่นส์ขยายพื้นที่การร่วมงานไปสู่ภายนอกสิงคโปร์และมลายา ภาพยนตร์เรื่องแรกของบริษัท คือ *Korban Fitnah* (พี.

แอล. กาปูร์, 1959) ประกอบไปด้วยทีมนักแสดงที่มาจากหลายแหล่งอุตสาหกรรมภาพยนตร์ รวมถึงดาราชื่อดังจากอินโดนีเซีย อย่างเช่น เอ. เอ็น. อัลคัฟฟ์ และซูการ์โน เอ็ม. นูร์ แนวทางการดำเนินงานดังกล่าวนี้คือการหวนกลับไปสู่ธรรมชาติในยุคต้นของอุตสาหกรรมภาพยนตร์มลายู ที่ผลงานภาพยนตร์ถือกำเนิดขึ้นจากบุคลากรอันหลากหลาย ในขณะที่การผลิตในช่วงทศวรรษ 1960 นั้น อุดมการณ์ชาตินิยมมลายูได้เริ่มจำกัดวงตนเองแคบเข้าทุกขณะ

อาห์หมัด เนสฟู

Ahmad Nesfu

อาห์หมัด เนสฟูเกิดที่ตันจงโตกอง เมืองปีนัง เขาเป็นเฉกเช่นเดียวกับดาราในวงการภาพยนตร์มลายูยุคต้นจำนวนมากที่มักเริ่มแรกอาชีพบันเทิงโดยการเป็นนักแสดงในคณะบังซาวันก่อนที่จะผันเปลี่ยนมาสู่โลกภาพยนตร์ เนสฟูเป็นที่จดจำจากการรับบทดาราประกอบผู้สามารถสร้างเสียงหัวเราะให้แก่ผู้ชมได้เสมอในภาพยนตร์ที่สร้างโดยมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ของชอว์บราเดอร์ โดยเฉพาะในภาพยนตร์หลายต่อหลายเรื่องที่กำกับและนำแสดงโดย พี. รามลี

ในภาพยนตร์ของ พี. รามลี อาห์หมัด เนสฟูจะเป็นตัวละครชวนหัว แต่ก็มักจะบทที่สำคัญต่อเรื่องราวอย่างยิ่งเช่นกัน เขาได้เข้าไปมีส่วนร่วมแสดงและเป็นที่จดจำในภาพยนตร์ที่ได้รับการยกย่องทั้งในด้านคุณภาพและความบันเทิงของรามลี ตัวอย่างจำนวนหนึ่งเช่น *Musang Berjanggut* (1959) *Nujum Pa' Blalang* (1959) *Pendekar Bujang Lapok* (1959) *Antara Dua Darjat* (1960) *Seniman Bujang Lapok* (1961) *Ibu Mertuaku* (1962) *Nasib Si Labu Labi* (1963) *Madu Tiga* (1964) *Tiga Abdul* (1964) เป็นต้น

กล่าวกันว่าเขาเป็นหนึ่งในผู้ที่สนิทและใกล้ชิดกับรามลีเป็นที่สุด และนามที่เรียกขานเขากันทั่วไปว่า "Pak Besar" (พ่อใหญ่) นั้นก็เป็นนามที่ตั้งให้โดยรามลี แต่ด้วยเจตนาจะยั่วล้อหมายถึงจมูกอันใหญ่โตของเนสฟู ในช่วงเวลาอันสำคัญที่สิงคโปร์และมาเลเซียกำลังตัดสินใจว่าจะแยกตัวหรือจะรวมกัน และบุคลากรในอุตสาหกรรมภาพยนตร์มลายูที่สิงคโปร์จำเป็นต้องตัดสินใจเลือกในลักษณะเดียวกัน เนสฟูเป็นหนึ่งในนักแสดงมลายูไม่กี่คนที่เลือกจะอยู่กับมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ต่อไปแทนที่จะข้ามฝั่งไปยังมาเลเซีย กระทั่งเมื่อ

สตูดิโอฯ ปิดตัวลงในไม่กี่ปีหลังจากนั้น ชื่ออาห์หมัด เนสฟูหายไปในสายธารความเปลี่ยนแปลง กระทั่งเมื่อมีการเริ่มหวนรำลึกถึงยุคแห่งภาพยนตร์มลายูที่สิงคโปร์ จึงได้ทราบกันว่าในบั้นปลายชีวิตนั้น เขาใช้ชีวิตเร่ร่อนแร้นแค้น ภาพชีวิตดังกล่าวตรงกันข้ามกับบทบาทมหาเศรษฐีซึ่งผู้ชมจดจำเขาจากภาพยนตร์ของ พี. รามลี

ซาอาดิอะห์

Saadiah

สัตยา บาฮารอม หรือที่รู้จักกันทั่วไปในชื่อ *ซาอาดิอะห์* เป็นหนึ่งในดาราสาวแห่งยุคทองของภาพยนตร์มลายูที่ผู้ชมคุ้นเคยกันดี เธอเกิดที่ตันจงกาตอง เกาะสิงคโปร์เมื่อเดือนสิงหาคมปี 1937 ก้าวเข้าสู่วงการภาพยนตร์ตั้งแต่อายุราว 13 ปีโดยการชักนำของ บี. เอส. รัจฮันส์ และด้วยการที่พี่สาวของเธอ คือ มาเรียม บาฮารอม เป็นดาราที่มีชื่อเสียงอยู่ไม่น้อยในช่วงต้นทศวรรษ 1950 ซาอาดิอะห์เริ่มอาชีพด้วยการเป็นนักเต้นประกอบในภาพยนตร์ก่อนที่จะเริ่มได้รับบทนำและกระทั่งในเวลาต่อมาได้กลายเป็นดาราทองคนหนึ่งของวงการ

สิ่งซึ่งน่าจดจำของเธอนั้นไม่เพียงเพราะว่าเธอรับบทนำหญิงประกบกับ พี. รามลีในผลงานภาพยนตร์หลายต่อหลายเรื่องของต้นยุคทองภาพยนตร์มลายูเท่านั้น หากแต่เพราะเธอยังได้ฝากผลงานการแสดงอันโดดเด่น ตัวละครที่ซาอาดิอะห์สวมบทนั้นมักเป็นหญิงสาวที่มีหัวคิดทันสมัย กล้าที่จะท้าทายกรอบกรงของจารีต บทบาทอันน่าประทับใจส่วนหนึ่งนั้น เช่น จากภาพยนตร์เรื่อง *Iman* (เค. อาร์. เอส. ชาตรี, 1954) *Penarek Becha* (พี. รามลี, 1955) *Hang Tuah* (ปานี มาจุมดาร์, 1956) *Semerah Padi* (พี. รามลี, 1956) *Kaseh Sayang* (ปานี มาจุมดาร์, 1957) *Sarjan Hassan* (ลัมเบอร์โต อาเวลลานา, 1958) *Antara Dua Darjat* (พี. รามลี, 1960) เป็นต้น

ซัลมาห์ อาห์หมัด

Salmah Ahmad

ซัลมาห์ อาห์หมัดเป็นหนึ่งในดาราสาวยอดนิยมในช่วงทศวรรษ 1950 และ 1960 เกิดเดือนกันยายน 1937 ที่ยะโฮร์บาห์รูโดยนามเดิม คือ ซัลมาห์ บินตี ลากีโอ ในวัย 17 ปีเธอเริ่มเป็นที่จับตาในแวดวงบันเทิงเมื่อชนะ

การประกวดสาวงามจากเวทีราชินีชุดเกอบายาและมิสอัมโน เธอได้รับการติดต่อทาบทามโดยทันทีจากคาเธ่ย์-เกอริสซึ่งกำลังมองหาสาวงามมารับบทบุตรสาวของปนติอานักในภาพยนตร์สยองขวัญที่กำลังวางแผนสร้าง ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว คือ *Pontianak* (บี. เอ็น. ราโอ, 1957) ซึ่งประสบความสำเร็จด้านรายได้อย่างมหาศาล ซัลมาห์ อาห์หมัดเป็นที่รู้จักในวงการภาพยนตร์และรับบทในภาพยนตร์ชุดปนติอานักต่อในทันที ทั้งใน *Dendam Pontianak* (บี. เอ็น. ราโอ, 1957) *Sumpah Pontianak* (บี. เอ็น. ราโอ, 1958) หลังจากนั้นเธอได้เข้าไปมีส่วนร่วมแสดงกับภาพยนตร์มลายูเรื่องดังหลายเรื่องและหลากแนว เช่น *Orang Minyak* (แอล. กฤษณัน, 1958) *Che Mamat Parang Tajam* (เอส. รูไม นูร์, 1958) *Jula Juli Bintang Tiga* (บี. เอ็น. ราโอ, 1959) *Noor Islam* (เค. เอ็ม. บัสเกอร์, 1960)

ซัลมาห์ อาห์หมัดเป็นบุคลากรวงการภาพยนตร์มลายูกลุ่มแรก ๆ ที่ตัดสินใจเดินทางลาจากสิงคโปร์ไปร่วมงานกับสตูดิโอเมอร์เดกาที่ฝั่งมาเลเซีย เธอร่วมแสดงในภาพยนตร์เรื่อง *Tun Tejah* (แอล. กฤษณัน, 1961) อันเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกภายใต้การผลิตของสตูดิโอเมอร์เดกา และหลังจากนั้นก็ได้เป็นส่วนหนึ่งของภาพยนตร์หลายเรื่องในระยะบุกเบิกที่วางรากฐานให้กับสตูดิโอฯ บนแผ่นดินมาเลเซียแห่งนี้ เช่น *Keris Sempena Riau* (แอล. กฤษณัน, 1962) *Seledang Merah* (แอล. กฤษณัน, 1962) *Siti Payung* (ซัลเละห์ กานี, 1962) *Anak Manja* (ซัลเละห์ กานี, 1963) *Ibu Ayam* (ซัลเละห์ กานี, 1963) กระทั่งในปี 1964 ซัลมาห์ อาห์หมัดลาวงการด้วยภาพยนตร์เรื่อง *Tun Mandan* ซึ่งกำกับโดยซัลเละห์ กานี

ชารีฟาห์ อามานี

Sharifah Amani

ชารีฟาห์ อามานีเกิดวันที่ 10 มิถุนายน 1986 เป็นบุตรสาวของฟาตีมะห์ อาบู บาการ์ แม่ผู้ซึ่งเป็นนักเขียน อดีตนักแสดง และผู้สอนการแสดงที่มีชื่อเสียงในวงการบันเทิงมาเลเซีย ชารีฟาห์เองก็เริ่มต้นด้วยการฝึกฝนงานนักเขียนในวงการสื่อสารมวลชนและผ่านประสบการณ์ในการแสดงละครเวที กระทั่งได้เข้าสู่วงการภาพยนตร์และเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางทั้งในประเทศมาเลเซียและแวดวงการชมภาพยนตร์ในต่างประเทศจากการรับบทสำคัญในภาพยนตร์ของยัสมิน อาห์หมัด โดยเฉพาะจากบทออร์เก็ดในภาพยนตร์ “ไตรภาคออร์เก็ด” คือเรื่อง *Sepet* (2004) *Gubra* (2006) และ Mukhsin (2006, โดยรับบทรองเป็นออร์เก็ดตอนโตเป็นผู้ใหญ่) รวมถึงบทนำใน *Muallaf* (2008) ของผู้กำกับคนเดียวกัน

นอกจากรับบทในภาพยนตร์ของยัสมิน อาห์หมัด ชารีฟาห์ อามานียังมีผลงานแสดงภาพยนตร์อย่างต่อเนื่อง ทั้งบทนำและดาราประกอบ ภาพยนตร์เด่นจำนวนหนึ่งเช่น *Gol & Gincu* (เบอร์นาร์ด เชาลี, 2005) *Puaka Tebing Biru* (ออสมัน อาลี, 2007) *1957: Hati Malaya* (ชูไฮมี บาบา, 2007) *Punggok Rindukan Bulan* (อัซฮาร์ รูดิน, 2008) และ *Magika* (อีดรี อับดุล ฮาลิม, 2010) พร้อมกันนั้น ความสำเร็จจากการแสดงภาพยนตร์ก็ได้นำชารีฟาห์เข้าสู่วงการโทรทัศน์ เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายจาก

ละครโทรทัศน์ เช่น เรื่อง *Gol & Gincu the Series* ซึ่งสร้างขึ้นตามรอยความสำเร็จจากภาพยนตร์ รวมถึงบทนำใน *Emil Emilda* ซึ่งออกอากาศในปี 2007

ห้า
บุคคลสำคัญในวงการภาพยนตร์มาเลเซีย

ชอว์บราเดอร์

The Shaw Brothers

พี่น้องตระกูลชอว์แห่งเซี่ยงไฮ้ผันตัวเองจากธุรกิจย้อมผ้าของครอบครัวมาสู่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ในช่วงต้นทศวรรษ 1920 โดยการจัดตั้งบริษัทเทียนยีภาพยนตร์ (Tian Yi Film Company หรือรู้จักกันในชื่อ Unique Film Productions) และเริ่มต้นด้วยการผลิตภาพยนตร์เงียบ ก่อนที่จะขยายไปสู่ภาพยนตร์เสียง และกลายเป็นหนึ่งบริษัทที่โดดเด่นในอุตสาหกรรมภาพยนตร์จีนที่เซี่ยงไฮ้

เพื่อขยายเครือข่ายธุรกิจให้กว้างขวาง พี่น้องได้ส่งรันเม ผู้ซึ่งรับผิดชอบกิจการจำหน่ายภาพยนตร์ ให้เดินทางมาแสวงหาตลาดใหม่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รันเมเดินทางมาถึงสิงคโปร์ในราวกลางทศวรรษ 1920 ด้วยความที่สิงคโปร์เป็นเมืองที่คึกคักไปด้วยประชากรชาวจีนอพยพ รันเมได้เริ่มต้นงานกระจายภาพยนตร์ของบริษัทตระกูลตนที่เซี่ยงไฮ้สู่ผู้ชมชาวจีนในทันที รันรัน ชอว์ได้ถูกส่งตามมาช่วยกันขยายธุรกิจในเวลาหลังจากนั้นไม่นาน สองพี่น้องตระกูลชอว์ได้ขยับขยายไปสู่ธุรกิจโรงฉายภาพยนตร์เมื่อพบว่าการเพียงแค่จำหน่ายภาพยนตร์นั้นไม่เพียงพอที่จะต่อกรกับบริษัทต่าง ๆ จำนวนมากที่แข่งขันกันอย่างเข้มข้น พวกเขาค่อย ๆ ขยายเครือข่ายโรงภาพยนตร์อย่างต่อเนื่องทั้งที่สิงคโปร์และหลายเมืองใหญ่ในมลายา กระทั่งเมื่อถึงช่วงปลายทศวรรษ 1930 ชอว์บราเดอร์มีโรงภาพยนตร์ของตนกว่า 140 โรงทั้งในสิงคโปร์ มลายา ไทย และอินโดจีน

ความสำเร็จของ *Leila Majnun* (1934) ภาพยนตร์มลายูท้องถิ่นเรื่องแรกภายใต้การกำกับของบี. เอส. รัจฮันส์ เป็นแรงกระตุ้นสำคัญให้ชอว์บราเดอร์หันมาจริงจังมากขึ้นต่อแผนการบูรณาการกิจการภาพยนตร์ในท้องถิ่นให้ครบวงจร พวกเขาหันมาลองนำเข้าภาพยนตร์จากประเทศอินโดนีเซีย แต่ที่สำคัญยิ่งกว่าคือการวางแผนการสร้างภาพยนตร์เพื่อตลาดผู้ชมท้องถิ่นขึ้นด้วยตนเอง ระหว่างปี 1940 ถึงช่วงการมาถึง

ของสงครามโลกครั้งที่สอง ชอว์บราเดอร์ได้สร้างภาพยนตร์มลายูออกมาทั้งสิ้นแปดเรื่อง การริเริ่มและทดลองในช่วงนี้แตกต่างไปจากการสร้างภาพยนตร์มลายูทุกยุคทุกสมัย กล่าวคือ ชอว์บราเดอร์ได้นำผู้กำกับภาพยนตร์และทีมงานชาวจีนมาสร้างภาพยนตร์มลายูทุกเรื่องเหล่านั้น ท่ามกลางหลักฐานน้อยชิ้น แต่ดูเหมือนว่าภาพยนตร์ทุกเรื่องจะใช้ทีมงานและนักแสดงชาวมลายูชุดเดียวกันเกือบทั้งหมด ภาพยนตร์เรื่องแรกในกลุ่มนี้ คือ *Mutiara* (โหเหยาและว่านฮุ่ยหลิง, 1940) ดูจะประสบความสำเร็จไม่น้อย แต่เรื่องต่อ ๆ มาคล้ายจะได้รับเสียงตอบรับที่เงียบเหงา ภาวะคุกรุ่นของสงครามหรือด้วยข้อจำกัดของผู้กำกับภาพยนตร์ชาวจีนต่อความใกล้ชิดทางวัฒนธรรมกับผู้ชมชาวมลายูอาจรับผิดชอบต่อผลดังกล่าวนี้

ชอว์บราเดอร์หันมารื้อฟื้นกิจการสร้างภาพยนตร์มลายูอีกครั้งเมื่อสงครามยุติด้วยแผนการที่ใหญ่โตและจริงจังกว่าเดิมอย่างมาก พวกเขาก่อตั้งมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ในปี 1947 สตูดิโอผลิตภาพยนตร์แห่งนี้คงความสำคัญสูงยิ่งในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ของทั้งสิงคโปร์และมาเลเซีย ตลอดช่วงเวลาดำเนินการนับจากก่อตั้งกระทั่งปิดตัวเองลงในปี 1967 มลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ผลิตภาพยนตร์มลายูออกมาราว 160 เรื่อง อันเป็นปริมาณมากที่สุดยิ่งกว่าบริษัทใด ๆ ภาพยนตร์เหล่านี้ผ่านสายตาผู้ชมชาวมลายูจำนวนมหาศาล ดาราและผู้กำกับภาพยนตร์หลายคนได้กลายเป็นตำนานของวงการ ภาพยนตร์หลายต่อหลายเรื่องได้รับการยกย่องและถูกจัดวางไว้แถวหน้าของความยิ่งใหญ่สำคัญในกลุ่มมรดกทางวัฒนธรรมแขนงนี้

มลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ดำเนินการด้วยระบบสตูดิโอโดยอาศัยต้นแบบจากสตูดิโอในฮอลลีวู้ด ใช้วิธีการการเซ็นสัญญากับดารา ผู้กำกับภาพยนตร์ และทีมงานสร้างอย่างเป็นระบบ วางแผนการผลิตและประชาสัมพันธ์อย่างชัดเจน จึงทำให้สามารถผลิตภาพยนตร์มลายูออกมาได้อย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอ ในระยะแรกของการเปิดตัว ชอว์บราเดอร์ส่งตัวแทนของบริษัทไปเสาะหาผู้มีศักยภาพมาเสริมการดำเนินงานของสตูดิโอ ผู้กำกับภาพยนตร์จากอินเดียถูกทาบทามนำมาสู่สิงคโปร์ ดาราหน้าใหม่ถูกค้นพบ การทดลองปรับเปลี่ยนเพื่อผลักให้การดำเนินงานของสตูดิโอก้าวไปข้างหน้าเกิดขึ้นเป็นระยะ โดยเฉพาะการนำผู้กำกับภาพยนตร์จากฟิลิปปินส์มาทำงานให้กับสตูดิโอ และการเปิดโอกาสให้ชาวมลายูเองได้ก้าวขึ้นมามีบทบาทในการสร้างสรรค์มากยิ่งขึ้น

ในเวลาต่อมา สถานการณ์ทางการเมืองได้เริ่มส่งกระทบต่อการดำเนินงานของชอว์บราเดอร์อย่างต่อเนื่อง กระแสมลายูนิยมคุกรุ่นขึ้นทุกขณะในช่วงเวลาแห่งการจะถือกำเนิดขึ้นของประเทศเอกราช ช่วงปี 1957 อันเป็นปีเดียวกับที่อังกฤษได้ให้เอกราชแก่มลายา ชอว์บราเดอร์ต้องเผชิญกับปัญหาการประท้วงนัดหยุดงานของสหภาพแรงงานชาวมลายู แต่ที่สำคัญยิ่งกว่าคือการค่อย ๆ ไต่ระดับสูงขึ้นของความรู้สึกแตกแยกทางชาติพันธุ์อันนำมาสู่การนิยามชาวจีนในฐานะบุคคลภายนอก กระทั่งปี 1963 ซึ่งถือกำเนิดประเทศมาเลเซียโดยการรวมสิงคโปร์เข้าเป็นส่วนหนึ่ง แทบทุกคนตระหนักในความเป็นจริงว่าการรวมตัวนั้นอาจไม่ยั่งยืนและภาวะคุกรุ่นในความขัดแย้งทางชาติพันธุ์ไม่ได้เบาบางลง บุคลากรในวงการภาพยนตร์มลายูอยู่ในจุดที่ต้องเลือกว่าจะอยู่ข้างใด ชอว์บราเดอร์ยอมที่จะให้ทีมงานชาวมลายูภายใต้บริษัทตนเดินทางออกจากสิงคโปร์ไปสู่ดินแดนอีกฟากหนึ่ง โดยรวมถึงดาราทองของสตูดิโออย่างพี. รามลี และซัลเลห์ กานี เมื่อสิงคโปร์ตัดสินใจแยกตัวออกจากมาเลเซียในปี 1965

โฮอาลก

Ho Ah Loke

โฮอาลกเป็นหนึ่งในผู้มีบทบาทสำคัญที่วางรากฐานให้กับยุคบุกเบิกของอุตสาหกรรมภาพยนตร์มลายู ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์มาเลเซียฉบับทางการมักจะระบุชื่อและบทบาทของเขาอย่างจำกัด เหตุผลนั้นอาจเนื่องจากการแยกกันทางชาติพันธุ์ซึ่งครอบงำหลายมิติของสังคมและอุดมการณ์ของชาติมาเลเซียได้มีส่วนทำให้การให้ค่าต่อชนเชื้อชาติอื่นต่อสิ่งซึ่งเป็นมลายูนั้นทำกันอย่างจำกัดจำเขี่ย

โฮอาลกเกิดปี 1901 ที่รัฐอาณานิคมบริติชกีนี ได้รับการศึกษาจากเอดินเบอระและปีนัง ก่อนที่จะเดินทางไปศึกษาต่อด้านวิศวกรรมศาสตร์ยังมหาวิทยาลัยในฮ่องกง หลังจากเดินทางกลับมายังปีนังในปี 1925 โฮเริ่มหันมาลงทุนในธุรกิจจัดฉายภาพยนตร์ ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันนั้นพี่น้องตระกูลชอว์ได้เดินทางจากเซี่ยงไฮ้มาถึงสิงคโปร์และเริ่มจริงจังในการขยายกิจการโรงฉายภาพยนตร์ในสิงคโปร์และเขตพื้นที่ทางตอนใต้ของมลายา โฮเลือกที่จะหันไปมุ่งธุรกิจในพื้นที่ตอนเหนือของมลายาเลยเรื่อยขึ้นมาถึงภาคใต้ของไทย เขาเริ่มกิจการโดยการเร่ฉายภาพยนตร์ไปตามพื้นที่ห่างไกลก่อนที่จะสะสมทุนเพื่อซื้อกิจการโรงภาพยนตร์ที่ตั้งมั่นอยู่ก่อนแล้ว กระทั่งถึงช่วงการระเบิดขึ้นของสงครามโลกครั้งที่สอง โฮได้ชื่อว่าเป็นเจ้าพ่อธุรกิจโรงฉายภาพยนตร์ในพื้นที่ตอนเหนือของมลายา มีโรงภาพยนตร์ในเครือข่ายครอบคลุมทั้งที่กัวลาลัมเปอร์ อิโปห์ และปีนัง

โฮอาลกหนีภัยสงครามมาอยู่เมืองไทยและกลับไปยังมลายาเมื่อสงครามสงบ เขาพยายามรื้อฟื้นกิจการโรงภาพยนตร์ขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง โดยคราวนี้ได้พยายามติดต่อเป็นพันธมิตรกับลกวันโธแห่งบริษัทคาเธ่ย์ซึ่งเริ่มหันมาให้ความสนใจต่อธุรกิจความบันเทิงอย่างจริงจังมากขึ้นในช่วงหลังสงคราม ทั้งสองร่วมกันก่อตั้งบริษัทแอสโซซิเอต, อินเตอร์เนชั่นแนล แอนด์ ลก เธียเตอร์ (Associated, International and Loke Theatres) เพื่อดำเนินกิจการโรงฉายภาพยนตร์ ต่อมาก็ได้ให้กำเนิดสตูดิโอผลิตภาพยนตร์ชื่อเกอริสฟิล์มสตูดิโอ (Keris Film Studio) ที่สิงคโปร์ในปี 1951 พร้อมกับที่ได้ร่วมมือกับนักธุรกิจชาวอินเดียก่อตั้งริเมาฟิล์มโปรดักชั่นส์ (Rimau Film Productions) ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกัน หลังจากริเมาฯ ผลิตภาพยนตร์ออกมาได้เพียงสองเรื่อง หุ้นส่วนธุรกิจชาวอินเดียถอนตัวออกไป โฮตัดสินใจยุบรวมบริษัทของตนให้เหลือหนึ่งเดียวและเปลี่ยนชื่อเป็นเกอริสฟิล์มโปรดักชั่นส์ (Keris Film Productions) ภายใต้การดำเนินงานของบริษัทใหม่นี้ เขาได้ผลักดันให้เกิดภาพยนตร์มลายูที่น่าสนใจหลายเรื่องในช่วงทศวรรษ 1950

หลังจากความสำเร็จที่สามารถคาดหวังอนาคตทางธุรกิจที่ดีได้ โฮอาลกตัดสินใจทุ่มเทกับการผลิตภาพยนตร์มลายูเพียงประการเดียว และสามารถชักจูงให้ลกวันโธหันมาจริงจังกับธุรกิจนี้มากขึ้น ทั้งสองร่วมมือกันอย่างแน่นแฟ้นมากขึ้นด้วยการสถาปนาสตูดิโอคาเธ่ย์-เกอริสที่จะก้าวขึ้นสู่ความยิ่งใหญ่ในวงการในที่สุด

โฮอาลกเป็นผู้อำนวยการผลิตภาพยนตร์ที่มีความกระตือรือร้นเป็นอย่างสูง เขาริเริ่มสิ่งใหม่หลายประการให้กับอุตสาหกรรมภาพยนตร์มลายูแห่งสิงคโปร์ อันรวมถึงการได้เครดิตในฐานะผู้ผลิตภาพยนตร์สีสองเรื่องแรก คือ *Perwira* (จาฟาร์ วิระโย, 1952) และ *Buloh Perindu* (บี. เอส. รัจฮันส์, 1953) หรือในขณะที่สตูดิโอยักษ์ใหญ่อย่างมลายูฟิล์มโปรดักชั่นส์ยังคงเชื่อมั่นเฉพาะผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอินเดียและไม่ไว้วางใจให้คนพื้นเมืองขึ้นมากุมบังเหียนในการกำกับภาพยนตร์ โฮได้ให้โอกาสแก่ผู้กำกับภาพยนตร์จากหลากหลายเชื้อชาติ ทั้งชาวอินเดีย ยูเรเชีย อินโดนีเซีย และกระทั่งชาวมลายู ดาราหลายคนที่จะก้าวขึ้นมาเป็นดาวเด่นแห่งยุคทองของภาพยนตร์มลายูได้รับโอกาสและการผลักดันจากโฮ เช่น เอส. รูไม นูร์, มัต เซินตอล และวาฮิด ซาเต๊ะ เป็นต้น

หลังจากมลายาได้รับเอกราชในปี 1957 โฮอาลกได้สร้างคุณูปการสำคัญอีกครั้งหนึ่งต่อวงการ เมื่อเขาตัดสินใจลาออกจากคาเธ่ย์-เกอริสและข้ามฟากจากสิงคโปร์ไปสู่มลายา เขาเป็นหนึ่งในผู้ร่วมก่อตั้งสตูดิโอเมอร์เดกา (Studio Merdeka) ที่ชานกรุงกัวลาลัมเปอร์ในปี 1960 สตูดิโอแห่งนี้ได้กลายเป็นสถานที่รองรับและลี้ภัยให้กับบุคลากรวงการภาพยนตร์มลายูแห่งสิงคโปร์ที่บรรยากาศทางการเมือง ณ ช่วงเวลาดังกล่าวนั้นผลักดันให้ต้องเลือกอพยพมาสู่ชาติเกิดใหม่ สตูดิโอเมอร์เดกาได้ผลิตภาพยนตร์มลายูที่ทรงคุณค่าต่อมาอีกหลายเรื่องนับจากต้นทศวรรษ 1960 ส่วนตัวโฮเอง เขาถอนตัวออกจากสตูดิโอเมอร์เดกาไม่นานในช่วงกลางทศวรรษนั้น หายไปจากวงการ กระทั่งเสียชีวิตในปี 1982 โดยอาจจะเรียกได้ว่าแทบถูกหลงลืมไปอย่างสิ้นเชิง

รายการอ้างอิงทั่วไป

Andaya, Leonard Y. 2004. "The Search for the 'Origins' of Melayu." In *Contesting Malayness: Malay Identity across Boundaries,* edited by Timothy P. Barnard, 56-75. Singapore: Singapore University Press, 2004.

Armes, Roy. *Third World Film Making and the West.* Berkeley: University of California Press, 1987.

Barnard, Timothy P. "Chickens, Cakes, and Kitchens: Food and Modernity in Malay Films of the 1950s and 1960s." In *Reel Food: Essays on Food and Film*, edited by Anne L. Bower, 75-85. New York: Routledge, 2004.

_____. "Decolonization and the Nation in Malay Film, 1955-1965." *South East Asia Research* 17, 1 (March 2009): 65-86.

_____. "*Film Melayu*: Nationalism, Modernity and Film in a Pre-World War Two Malay Magazine," *Journal of Southeast Asian Studies* 41, 1 (February 2010): 47-70.

_____. *Multiple Centres of Authority: Society and Environment in Siak and Eastern Sumatra, 1674-1827.* Leiden: KITLV, 2003.

_____. "Vampires, Heroes and Jesters: A History of Cathay Keris." In *The Cathay Story*, ed. Wong Ain-ling, 124-41. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2002.

Barnard, Timothy P. and Jan van der Putten. "Malay Cosmopolitan Activism in Post-War Singapore." In *Paths Not Taken: Political Pluralism in Post-War Singapore*, edited by Michael D. Barr and Carl A. Trocki, 132-53. Singapore: NUS Press, 2008.

Baharudin A. Latif. "A Brief History of Malaysian Film." In *Film in Southeast Asia: Views from the Region*, edited by David Hanan, 163-93. Hanoi: SEAPAVAA, 2001.

Braginsky, Vladimir and Anna Suvorova. "A New Wave of Indian Inspiration: Translations from Urdu in Malay Traditional Literature and Theatre." *Indonesia and the Malay World* 36, 104 (March 2008): 115-53.

Cheah Boon Kheng. "The Japanese Occupation of Malaya, 1941-45: Ibrahim Yaacob and the Struggle for Indonesia Raya." *Indonesia* 28 (October 1979): 84-120.

Chung Po-Yin, Stephanie. "Moguls of the Chinese Cinema: The Story of the Shaw Brothers in Shanghai, Hong Kong and Singapore, 1924-2002." *Modern Asian Studies* 41, 4 (2007): 665-82.

_____. "A Southeast Asian Tycoon and His Movie Dream: Loke Wan Tho and MP&GI." In *The Cathay Story*, edited by Wong Ain-ling, 36-51. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, 2002.

_____. "The Transformation of an Overseas Chinese Family-Three Generations of the Eu Tong Sen Family, 1822-1941." *Modern Asian Studies* 39, 3 (2005): 599-630.

Clifford, Hugh. *In Court & Kampong: Being Tales & Sketches of Native Life in the Malay Peninsula*. London: Grant Richards, 1897.

Cohen, Matthew Isaac. "Border Crossings: Bangsawan in the Netherlands Indies in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries." *Indonesia and the Malay World* 30, 87 (2002): 101-15.

_____. "On the Origin of the Komedie Stamboel: Popular Culture, Colonial Society, and the Parsi Theatre Movement." *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 157, 2 (2001): 313-57.

_____. *The Komedie Stamboel: Popular Theater in Colonial Indonesia, 1891-1903*. Leiden: KITLV, 2006.

Drabble, John H. *An Economic History of Malaysia, c. 1800-1990: The Transition to Modern Economic Growth*. London: Macmillan Press, 2000.

Emmanuel, Mark "Viewspapers: The Malay Press of the 1930s." *Journal of Southeast Asian Studies* 41, 1 (February 2010): 1-20.

Feener, R. Michael and Terenjit Sever, eds. *Islamic Connections: Muslim Societies in South and Southeast Asia*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2009.

Furnivall, John S. *Colonial Policy and Practice: A Comparative Study of Burma and Netherlands India*. New York: New York University Press, 1956.

Generatne, Anthony R. and Wimal Dissanayake, eds. *Rethinking Third Cinema*. New York: Routledge, 2003.

Griffiths, Alison. "'To the World the World We Show': Early Travelogues as Filmed Ethnography." *Film History* 11, 3 (1999): 282-307.

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

Hari Singh. "Tradition, UMNO and Political Succession in Malaysia." *Third World Quarterly* 19, 2 (June 1998): 241-54.

Harper, T.N. *The End of Empire and the Making of Malaya*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Heide, William van der. *Malaysian Cinema, Asian Film: Border Crossings and National Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.

_____. "Semerah Padi: A Proposal for a New Nation." *Asian Cinema* 12, 1 (Spring/Summer 2001): 3–13.

Hooker, Virginia Matheson. "Reconfiguring Malay and Islam in Contemporary Malaysia." In *Contesting Malayness: Malay Identity Across Boundaries*, edited by Timothy P. Barnard, 149–67. Singapore: Singapore University Press, 2004.

Huff, W. G. "Entitlements, Destitution, and Emigration in the 1930s Singapore Great Depression." *The Economic History Review* 54, 2 (May 2001): 290–323.

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

Kahn, Joel S. "Civilisational Virtues in the Malay Kampong." In his *Modernity and Exclusion*, 100–28. London: Sage, 2001.

_____. *Other Malays: Nationalism and Cosmopolitanism in the Modern Malay World*. Singapore: Singapore University Press, 2006.

Kanda, Tamaki Matsuoka. "Indian Film Directors in Malaya." In *Frames of Mind: Reflections on Indian Cinema*, edited by Aruna Vasudev, 43–50. New Delhi: UBS Publishers, 1995.

Kartini Saparudin. "'Colonisation of Everyday Life' in the 1950s and 1960s: Towards the Malayan Dream." Master's Thesis, Department of History, National University of Singapore, 2005.

Khoo Gaik Cheng. *Reclaiming Adat: Contemporary Malaysian Film and Literature*. Singapore: Singapore University Press, 2006.

Lim Kay Tong. *Cathay: 55 Years of Cinema*. Singapore: Landmark Books for Meileen Choo, 1991.

Liow, Joseph Chinyong. *The Politics of Indonesia–Malaysia Relations: One Kin, Two Nations*. Oxon: Routledge, 2008.

Mardiana Abu Bakar. "Bangsawan: Days of Gold and Glory." *The Straits Times*. September 8, 1988.

Millet, Raphäel. *Singapore Cinema*. Singapore: Editions Didier Millet, 2006.

Muthalib, Hassan Abd. "The End of Empire: The Films of the Malayan Film Unit in 1950s British Malaya." In *Film and the End of Empire*, eds. L. Grieveson and C. MacCabe, 177–96. London: Palgrave Macmillan, 2011.

_____. "'Winning Hearts and Minds': Representations of Malays and their Milieu in the Films of British Malaya," *South East Asia Research* 17, 1 (March 2009): 47-63.

Peterson, Jennifer Lynn. "World Pictures: Travelogue Films and the Lure of the Exotic, 1890-1920." PhD Dissertation, Department of English Language and Literature, The University of Chicago, 1999.

Pham, P. L. *Ending 'East of Suez': The British Decision to Withdraw from Malaysia and Singapore, 1964-1968*. New York: Oxford University Press, 2010.

Putten, Jan van der. "Negotiating the Great Depression: The Rise of Popular Culture and Consumerism in Early-1930s Malaya." *Journal of Southeast Asian Studies* 41, 1 (February 2010): 21-45.

_____. "Wayang Parsi, Bangsawan and Printing: Commercial Culture Exchange between South Asia and the Malay World." In *Islamic Connections: Muslim Societies in South and Southeast Asia*, edited by R. Michael Feener and Terenjit Sever, 86-108. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 2009.

Putten, Jan van der and Timothy P. Barnard. "Old Malay Heroes Never Die: The Story of Hang Tuah in Films and Comics." In *Film and Comic Books*, edited by Ian Gordon, Mark Jancovich, and Matthew P. McAllister, 246-67. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

Reid, Anthony. "Malay (*Melayu*) and Its Descendants: Multiple Meanings of a Porous Category." In his *Imperial Alchemy: Nationalism and Political Identity in Southeast Asia*, 81-114. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Roff, William R. *The Origins of Malay Nationalism*, 2d ed. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1994.

Salim Said. *Shadows on the Silver Screen: A Social History of Indonesian Film*. Jakarta: The Lontar Foundation, 1991.

Sejarah Melayu, or Malay Annals. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1970.

Shariff Ahmad. "Malaysia." In *The Films of ASEAN*, edited by Jose F. Lacaba, 51-85. Quezon City: ASEAN-COCI, 2000.

Shamsul A.B. "Bureaucratic Management of Identity in a Modern State: 'Malayness' in Postwar Malaysia." In *Making Majorities: Constituting the Nation in Japan, Korea, China, Malaysia, Fiji, Turkey, and the United States*, edited by Dru C. Gladney, 135-50. California: Stanford University Press, 1998.

_____. "A History of an Identity, and Identity of a History: The Idea and Practice of 'Malayness' In *Contesting Malayness: Malay Identity across Boundaries*, edited by Timothy P. Barnard, 135-48. Singapore: Singapore University Press, 2004.

Singh, Hari. "Tradition, UMNO and Political Succession in Malaysia." *Third World Quarterly* 19, 2 (June 1998): 241-54.

Stevenson, Rex. "Cinemas and Censorship in Colonial Malaya." *Journal of Southeast Asian Studies* 5, 2 (September 1974): 209-24.

Swettenham, Frank A. *The Real Malay*. London and New York: John Lane, 1901.

Tan Sooi-Beng. "The 78 RPM Record Industry in Malaya Prior to World War II." *Asian Music* 28, 1 (Autumn 1996 – Winter 1997): 1-41.

_____. "Breaking Tradition: Women Stars of *Bangsawan* Theatre." *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 151, 4 (1995): 602-16.

_____. "From Popular to 'Traditional' Theater: The Dynamics of Change in Bangsawan of Malaysia." *Ethnomusicology* 33, 2 (Spring – Summer 1989): 229-74.

Uhde, Jan and Yvonne Ng Uhde. *Latent Images: Film in Singapore*, 2d ed. Singapore: Ridge Books, NUS Press, 2010.

Warren, James Francis. *Rickshaw Coolie: A People's History of Singapore, 1880-1940*. 2d ed. Singapore: Singapore University Press, 2003.

White, Timothy. "Historical Poetics, Malaysian Cinema, and the Japanese Occupation." *Kinema* 6 (Fall 1996): 5-25.

_____. "Pontianaks, P. Ramlee, and Islam: The Cinema of Malaysia." *The Arts* [The Centre for the Arts, National University of Singapore] 4 (June 1997): 18-21.

_____. "Verisimilitude in Singapore Cinema." *The Arts* [The Centre for the Arts, National University of Singapore] 10 (September-October 2002): 16-19.

Wong Yunn Chii and Tan Kar Lin. "Emergence of a Cosmopolitan Space for Culture and Consumption: The New World Amusement Park-Singapore (1923-70) in the Inter-War Years." *Inter-Asia Cultural Studies* 5, 2 (2004): 279-304.

Yung Sai Shing and Chan Kwok Bun. "Leisure, Pleasure and Consumption: Ways of Entertaining Oneself." In *Past Times: A Social History of Singapore*, edited by Chan Kwok Bun and Tong Chee Kiong, 153-81. Singapore: Times Editions, 2003.