การสื่อสารความหลากหลายทางเพศวิถี : วาทกรรมชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย

นางสาวรชยา บุญภิบาล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสื่อสารการแสดง ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2552

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

COMMUNICATING SEXUALITIES : GAY DISCOURSE IN THAI CONTEMPORARY THEATRE.

Miss Rachaya Bunphibarn

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Performing Arts
Department of Speech Communication and Performing Arts
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2009

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสื่อสารความหลากหลายทางเพศวิถี : วาทกรรมชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย
โดย	นางสาวรชยา บุญภิบาล
สาขาวิชา	สื่อสารการแสดง
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร. ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(อาจารย์ ดร. โสภาวรรณ บุญนิมิตร)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(อาจารย์ ดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รชยา บุญภิบาล : การสื่อสารความหลากหลายทางเพศวิถี : วาทกรรมชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย. (COMMUNICATING SEXUALITIES: GAY DISCOURSE IN THAI CONTEMPORARY THEATRE.) อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : อ.ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์, 173 หน้า.

วิทยานิพนธ์นี้มุ่งศึกษา วาทกรรมชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย ตั้งแต่ พ.ศ.2528 - พ.ศ. 2551 โดยการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) ละครกรณีศึกษา 4 เรื่อง ได้แก่ 1) ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ.2528) 2) This is my life, I love you.(พ.ศ.2542), 3) แก่นเชี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ(พ.ศ.2545) และ 4)ที่รักของกัน (พ.ศ.2551)

ผลการศึกษาพบว่า วาทกรรมตัวละครชายรักชายในบทละครเวทีไทยร่วมสมัยที่คัดสรรมา ถูกสื่อสารผ่านองค์ประกอบทางการละคร 8 องค์ประกอบ คือ ประเภทและวิธีการนำเสนอของละคร, แก่นเรื่อง, โครงเรื่อง, ลักษณะของตัวละคร, ภาษาของตัวละคร, การแต่งกายของตัวละคร ฉากและพื้นที่ รวมทั้งเพลงและดนตรีประกอบ โดยวาทกรรมชายรักชายมีการเปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคมที่ละครถูกสร้างขึ้นมา และสามารถจำแนกประเด็นการวิเคราะห์เชื่อมโยงกับเพศสภาพ, เพศวิถี, พื้นที่ทางสังคม และแนวคิดความรักและการใช้ชีวิตคู่ของตัวละคร

ละครเวทีชายรักชายยุค ปี พ.ศ. 2528 ตัวละครชายรักชายมีเพศสภาพเป็นผู้ชาย ที่มีเพศวิถีหลากหลายและเลื่อนไหลไปมา ตัวละครมักปกปิดอัตลักษณ์ของตน เนื่องจากถูกบีบคั้น กดดันจากสังคม และบุคคลในครอบครัว ด้านความรักและการใช้ชีวิตคู่ก็ต้องพบกับความผิดหวังและล้มเหลวเป็นส่วนใหญ่ หากละครยุคหลังตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2542 เป็นต้นมานั้น ตัวละครชายรักชายมีอัตลักษณ์ที่เปิดเผยชัดเจนและมีความหลากหลายทางเพศสภาพภายนอก ตัวละครมีพื้นที่ทางสังคมมากขึ้น โดยสามารถมีชีวิตครอบครัวและความรักที่ประสบความสำเร็จได้

วาทกรรมที่ละครทั้ง 4 เรื่อง พยายามสื่อสารคือ ตัวละครชายรักชายก็เปรียบเสมือนปุถุชนทั่วไป แต่ละคนก็เป็นปัจเจกบุคคลที่มีทางเลือกในการใช้ชีวิตเฉพาะของตน ซึ่งต่างก็ต้องการความรัก ความจริงใจ และความเข้าใจจากบุคคลรอบข้าง ทั้งที่เป็นคนในครอบครัว คนรัก กลุ่มเพื่อน และสังคมแวดล้อมไม่แตกต่างจากชายหญิงทั่วไป

ภาควิชา ...วาทวิทยาและสื่อสารการแสดง...ลายมือชื่อนิสิต.....รชยา บุญภิบาล.....
สาขาวิชา ..สื่อสารการแสดง.....ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....
ปีการศึกษา ...2552.....

4985191128 : MAJOR PERFORMING ARTS
KEYWORDS: GAY / DISCOURSE / THAI CONTEMPORARY THEATRE / SEXUALITY / GENDER

RACHAYA BUNPHIBARN : COMMUNICATING SEXUALITIES : GAY DISCOURSE IN THAI CONTEMPORARY THEATRE. THESIS ADVISOR: JIRAYUDH SINTHUPHAN, 173 pp.

This thesis aims to study gay discourses in Thai contemporary theatre from 1985 to 2008 by means of a textual analysis of four selected plays; Chan Phu Chai Na Ya (1985), This Is My Life, I Love You (1999), Kaen Siew Priew Sa Poek Rao Kla Han (2002) and Ti Rak Kong Gan (2008).

The research found out that gay discourses in the selected play are communicated through eight theatrical elements i.e. genre and style of presentation, theme, plot, character, language, costume, space, and sound together with music. These discourses constantly changed in accordance with the social context where an individual play was produced,. They can be explained in terms of the characters'; gender, sexuality, social space, and attitude toward love and marriage.

In the play written in1985, gay characters are strictly gay-male in terms of gender, but with diverse and changeable sexualities. Due to familial and social pressure, the characters usually hide their identity from the public and create a private space where they can be themselves. Often, they have unsuccessful romantic relationships. Gay characters of the plays written from 2002 onward, however, are more diverse in gender and are more open about their identity. They have more space in the society, and it is also possible for them to have a successful relationship.

A discourse that all the selected plays try to communicate is that gay men are human beings. Each person is an individual with specific preferences in life, who wants love, sincerity and understanding from their family, lover, friends and the society like other heterosexual beings.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department: Speech Communication and Performing Arts. Student's signature..... Rachaya .....
Field of Study: Performing Arts..... Advisor's signature..... Jirayudh .....
Academic Year: 2009.....

กิตติกรรมประกาศ

หาก ชีวิต คือ การเดินทาง และ ขอบฟ้า คือ จุดหมาย คนแรกที่ฉันอยากกล่าวขอบคุณ คือ “แม่” ผู้หญิงที่เป็นแบบอย่าง และทุกๆอย่างในชีวิตของฉัน ความรัก กำลังใจ และความเสียสละอันยิ่งใหญ่ของแม่ ทำให้ฉันสามารถออกเดินทางเพื่อตามหาขอบฟ้าได้อย่างปลอดภัยและมั่นใจเสมอมา

ขอขอบคุณ รศ.ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ ประธานหลักสูตรสื่อสารการแสดง สำหรับ โอกาสดีๆ ความรู้ทั้งในและนอกตำรา คำปรึกษา และความเมตตา ที่ครูได้หยิบยื่นให้ ตั้งแต่วันแรกๆ จนถึงนาทีนี้ และที่จะลืมไม่ได้เลยคือ คณาจารย์ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดงทุกท่าน ที่ได้ทุ่มเทแรงกายแรงใจให้ศิษย์คนนี้มาโดยตลอด สิ่งสำคัญที่สุด คือวิทยานิพนธ์นี้คงสำเร็จไม่ได้ หากไม่ได้รับคำปรึกษา ความเมตตา การสละเวลาทุ่มเท ช่วยเหลือ และเอาใจใส่อย่างดีที่สุด จาก อ.ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ และคำแนะนำ ขัดเกลาที่มีค่า จาก อ.ดร.โสภาวรรณ บุญนิมิตร ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รวมถึง อ.ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์ กรรมการสอบผู้ทรงคุณวุฒิจากภายนอกมหาวิทยาลัย ที่ทำให้วิทยานิพนธ์เล่มแรกในชีวิตสำเร็จ และเป็นจริงขึ้นมาได้

ขอขอบคุณ เหล่ากัลยาณมิตรชายรักชายทุกท่าน ทั้งที่ผ่านมาผ่านไป และยังคงเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของฉันทุกๆวันนี้ พวกคุณคือแรงบันดาลใจ และแหล่งข้อมูลจากสนามชีวิตจริงที่ดีที่สุด อันเป็นจุดเริ่มต้นของวิทยานิพนธ์เล่มนี้ และที่จะลืมไม่ได้เลยก็คือ รศ.ดร.เสรี วงษ์มณฑา, คุณวรรณศักดิ์ สิริหล้า, คุณดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ และคุณสายฟ้า ตันธนา ผู้กำกับละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่อง ที่ได้สละเวลาอันมีค่า หยิบยื่นน้ำใจไมตรี ช่วยเหลือ ให้คำแนะนำ ทั้งในเรื่องของบทละคร ภาพประกอบการแสดง และข้อมูลอื่นๆ และที่ขาดไม่ได้ คือ ขอขอบคุณ นักคิด นักเขียน นักวิจัย เจ้าของข้อมูลอ้างอิงทุกๆท่าน

การเดินทางคงหมดความหมายหากไร้ซึ่งเพื่อนร่วมทางที่ดี ขอขอบคุณเพื่อนๆพี่ๆและน้องๆ ในครอบครัวสื่อสารการแสดงทุกๆคน ที่คอยเติมเต็ม ช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ทั้งยังสร้างสีสันให้ชีวิตการเรียนปริญญาโทเสมอมา ขอบคุณกันตพชญ์ สำหรับข้อมูลเพิ่มเติมเรื่องเพลง และคำปรึกษาต่างๆ ขอบคุณอาภาวี พี่พงษ์ไพรัช และกัญญพิชญ์ ที่เป็นทั้งเพื่อนและพี่สาวที่แสนดีมาโดยตลอด ขอบคุณสุเมษย์ นลินรัตน์ วรภาคย์ พิมพ์นารา รุ้งตะวัน ณัฐณิชาและ ที่คอยดูแล ช่วยเหลือ และเติมกำลังใจให้กัน ขอบคุณนันทศิริสำหรับเทคนิคการจัดรูปเล่มและการส่งข่าวคราวดีๆ และที่ขาดไม่ได้คือทุกๆคนในครอบครัวบุญภิบาล ครอบครัวกาญจนพันธุ์ เครือญาติ และกัลยาณมิตรทั้งหลาย ที่ให้การสนับสนุน กำลังใจ ความรัก และรอคอยความสำเร็จด้วยใจจดจ่อเสมอมา

ขออุทิศผลิตผลจากส่วนหนึ่งของการเดินทางให้ “พ่อเฒ่า” ผู้ล่วงลับ และองค์สมเด็จพ่อพิฆเณศวร เทพผู้สถิตย์อยู่ในหัวใจของลูกตราบจนจุดหมายปลายทางสุดท้ายแห่งชีวิต

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ฌ

สารบัญภาพ..... ญ

บทที่

1 บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

ปัญหานำวิจัย..... 3

วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 4

ขอบเขตของการวิจัย..... 4

คำจำกัดความที่ใช้ในงานวิจัย..... 5

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 6

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศวิถี..... 7

แนวคิดเกี่ยวกับการสื่อสารเชิงสุนทรียะ สื่อจินตคดี และสื่อสารการแสดง..... 15

ทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์กับความหลากหลายทางเพศวิถี..... 19

3 วิธีดำเนินการวิจัย

การรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร..... 25

การสัมภาษณ์เชิงลึกผู้กำกับละครเวที..... 25

เครื่องมือในการเก็บข้อมูล..... 26

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล..... 26

ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล..... 27

วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล..... 27
การนำเสนอข้อมูล..... 28
4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล..... 29
1. ภูมิหลังและบริบทของละครเวทีไทยร่วมสมัย..... 30
ละครเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” (พ.ศ.2528)..... 33
ละครเรื่อง “This is my life, I love you.” (พ.ศ.2542)..... 42
ละครเรื่อง “ก่นเชี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ” (พ.ศ.2545)..... 49
ละครเรื่อง “ที่รักของกัน” (พ.ศ.2551)..... 56
2. วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านองค์ประกอบของละคร..... 63
ประเภทและวิธีการนำเสนอ..... 65
แก่นเรื่อง..... 68
โครงเรื่อง..... 71
ลักษณะตัวละคร..... 75
ภาษาของตัวละคร..... 88
เสื้อผ้าและการแต่งกาย..... 101
ฉากและพื้นที่..... 106
เพลงและดนตรี..... 107
3. วาทกรรมของตัวละครชายรักชายภายใต้บริบทของสังคมไทย..... 112
เพศสภาพ..... 114
เพศวิถี..... 117
พื้นที่ทางสังคม..... 121
ความรักและการใช้ชีวิตคู่..... 132
ความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นในสังคม..... 139
5 สรุปผลการวิจัย..... 151
ข้อจำกัดที่พบในงานวิจัย..... 163
ข้อเสนอแนะ..... 164
รายการอ้างอิง..... 165
ภาคผนวก..... 168
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 173

สารบัญตาราง

ตาราง		หน้า
ตารางที่ 1	แนวทางการวิเคราะห์วาทกรรมชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย.....	28
ตารางที่ 2	สรุปการเชื่อมโยงและการแปลงสื่อของละครเวทีคัดสรรกรณีศึกษา.....	30
ตารางที่ 3	แสดงความเชื่อมโยงระหว่างผู้สร้างสรรค์งานและระยะเวลาที่นำเสนอผลงาน.....	31
ตารางที่ 4	สรุปกลวิธีการนำเสนอวาทกรรมชายรักชายผ่านองค์ประกอบของละคร.....	63
ตารางที่ 5	สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”.....	71
ตารางที่ 6	สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่อง This is my life, I love you.....	72
ตารางที่ 7	สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่อง แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ.....	73
ตารางที่ 8	สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่อง ที่รักของกัน.....	74
ตารางที่ 9	การวิเคราะห์ตัวละครจากเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”.....	76
ตารางที่ 10	การวิเคราะห์ตัวละครจากเรื่อง “This is my life, I love you.”.....	81
ตารางที่ 11	การวิเคราะห์ตัวละครจากเรื่อง แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ.....	83
ตารางที่ 12	การวิเคราะห์ตัวละครจากเรื่อง ที่รักของกัน.....	86
ตารางที่ 13	แสดงคำศัพท์และความหมายจากละครเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”.....	88
ตารางที่ 14	แสดงตัวอย่างการเปลี่ยนแปลงความหมายของคำที่ใช้ในกลุ่มชายรักชาย...	90
ตารางที่ 15	แสดงคำศัพท์และความหมายจากละครเรื่อง This is my life, I love you....	93
ตารางที่ 16	แสดงตัวอย่างการเปลี่ยนแปลงความหมายของคำที่ใช้ในกลุ่มชายรักชาย...	94
ตารางที่ 17	สรุปการวิเคราะห์วาทกรรมของตัวละครชายรักชายภายใต้บริบทของสังคมไทย.....	112
ตารางที่ 18	แนวทางการวิเคราะห์วาทกรรมชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย.....	156
ตารางที่ 19	สรุปการเชื่อมโยงและการแปลงสื่อของละครเวทีคัดสรรกรณีศึกษา	157
ตารางที่ 20	แสดงความเชื่อมโยงระหว่างผู้สร้างสรรค์งานและระยะเวลาที่นำเสนอผลงาน.....	158
ตารางที่ 21	สรุปกลวิธีการนำเสนอวาทกรรมชายรักชายผ่านองค์ประกอบของละคร.....	159
ตารางที่ 22	สรุปการวิเคราะห์วาทกรรมของตัวละครชายรักชายภายใต้บริบทของสังคมไทย.....	161

สารบัญภาพ

		หน้า
ภาพที่ 1	ภาพจากละครเวทีเรื่อง ฉันผู้ชายนะยะ ปี พ.ศ. 2528.....	33
ภาพที่ 2	ตัวอย่างนิตยสารแฟชั่นที่ได้รับความนิยมในช่วงปี พ.ศ.2528.....	35
ภาพที่ 3	ตัวอย่างแฟชั่นผู้ชายในช่วงปี พ.ศ. 2528	36
ภาพที่ 4	ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง “เพลงสุดท้าย” พ.ศ. 2528.....	37
ภาพที่ 5	ภาพตัวอย่างภาพจาก นิตยสาร Play Girl..	38
ภาพที่ 6	ภาพ ดร.เสรี วงษ์มณฑา ผู้กำกับละครเวทีเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”	39
ภาพที่ 7	The Boys in the Band (พ.ศ.2510)	41
ภาพที่ 8	งานสัมมนา“บทบาทเพศที่สามผ่านสื่อส่งผลให้เยาวชนไทยเปิดเผยตัวตนมากขึ้นจริงหรือ?”.....	41
ภาพที่ 9	ภาพโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ ละครเรื่อง This is my life, I love you.....	42
ภาพที่ 10	ภาพยนตร์ไทยเรื่อง บันทึกจากลูก (ผู้) ชาย.....	44
ภาพที่ 11	ละครโทรทัศน์เรื่องกิจกรรมชายโสด.....	44
ภาพที่ 12	ภาพตัวอย่างนิตยสารในปี พ.ศ. 2528.....	45
ภาพที่ 13	ภาพ MISS TIFFANY 1999.....	45
ภาพที่ 14	ภาพตัวอย่างจากเวทีการประกวดสาวประเภทสองในประเทศไทย.....	46
ภาพที่ 15	ภาพที่ 15 คุณวรรณศักดิ์ สิริหล้า ผู้กำกับละครเวทีเรื่อง “This is my life, I love you”.....	48
ภาพที่ 16	ภาพโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ละครเวทีเรื่อง “แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ”.....	49
ภาพที่ 17	ภาพตัวอย่างนิตยสารแฟชั่นในช่วงปี 2545.....	50
ภาพที่ 18	ภาพยนตร์เรื่อง พรางชมพู กะเทยประจัญบาน (พ.ศ. 2545).....	51
ภาพที่ 19	ภาพยนตร์เรื่อง บิวตี้ฟูล บ๊อกเซอร์ (พ.ศ.2546).....	51
ภาพที่ 20	ภาพยนตร์เรื่อง สตรีเหล็ก 2 (พ.ศ.2546).....	52
ภาพที่ 21	ภาพยนตร์เรื่อง ว้ายบึ้ม เซียร์กระหึ่มโลก (พ.ศ.2546).....	52
ภาพที่ 22	ภาพยนตร์เรื่อง ปล้นนะยะ (พ.ศ.2547).....	53
ภาพที่ 23	ภาพจากละครเวทีเรื่อง แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ.2545).....	54
ภาพที่ 24	ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ ผู้กำกับละครเวทีเรื่องแก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ.....	55

ภาพที่ 25 ภาพฉากที่ตัวละครกำลังซ้อมการแสดง..... 55
ภาพที่ 26 รูปโปสเตอร์ละครเรื่องที่รักของกัน (พ.ศ. 2551)..... 56
ภาพที่ 27 ภาพตัวอย่างภาพยนตร์เรื่อง My Best friend's wedding..... 57
ภาพที่ 28 ภาพแฟชั่นการแต่งกายผู้ชายในปี พ.ศ 2551..... 58
ภาพที่ 29 ภาพยนตร์เรื่อง BROKEBACK MOUNTAIN ปี 2006..... 59
ภาพที่ 30 ภาพยนตร์เรื่อง ME MYSELF ขอให้รักจงเจริญ พ.ศ. 2551..... 59
ภาพที่ 31 ภาพยนตร์เรื่อง เพื่อน กูรักมึงว่ะ ปี พ.ศ.2551..... 60
ภาพที่ 32 ภาพยนตร์เรื่อง รักแห่งสยาม ปี พ.ศ.2551..... 60
ภาพที่ 33 คุณสายฟ้า ตันธนา ผู้กำกับละครเรื่อง ที่รักของกัน ปี พ.ศ. 2551..... 62
ภาพที่ 34 ภาพการแต่งกายของตัวละครจากเรื่อง ฉันผู้ชายนะยะ..... 102
ภาพที่ 35 ภาพการแต่งกายของตัวละครจากเรื่อง This is my life, I love you..... 103
ภาพที่ 36 ภาพการแต่งกายของตัวละครจากเรื่อง แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ.. 104
ภาพที่ 37 ภาพการแต่งกายของตัวละครจากเรื่อง แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ.. 104
ภาพที่ 38 ภาพการแต่งกายของตัวละครจากเรื่อง ที่รักของกัน..... 105

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ความหลากหลายทางเพศวิถี เป็นประเด็นสำคัญที่สังคมมีคำถามและข้อถกเถียงกันไปต่างๆนานา แล้วแต่ว่าใครจะใช้เหตุผลไหนมาอธิบาย ไม่ว่าจะเป็นมุ มมองของ คนข้ามเพศ (Transgender) หญิงรักหญิงหรือเลสเบี้ยน (Lesbians), ชายรักชายหรือเกย์ (Gays), รักสองเพศหรือไบเซ็กชวล (Bisexuals), หรือแม้แต่ชายหญิงรักต่างเพศ (Heterosexual) ก็ตามที ซึ่งวาทกรรมเหล่านั้นก็ได้สื่อสารสะท้อนออกมาในงานสื่อสารการแสดงประเภทต่างๆ อย่างหลากหลาย

สำหรับบริบทของสังคมไทยในอดีตที่ผ่านมานั้น วาทกรรมว่าด้วยเรื่องความหลากหลายทางเพศวิถีที่ปรากฏในงานสื่อสารการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็น “ชายรักชาย” ยังมิได้ออกสู่สายตาสาธารณชนมากนัก เมื่อเทียบกับวาทกรรมความสัมพันธ์ของชายหญิงรักต่างเพศทั่วไป แต่ในปี พ .ศ.2519 เป็นต้นมา สื่อจินตคดีที่สื่อสารความหลากหลายทางเพศวิถีแบบ “ชายรักชาย” ผ่านงานสื่อสารการแสดงนั้นมีมากขึ้น เริ่มจากสื่อภาพยนตร์ ที่ได้มีการนำเสนอเรื่องราวของเกย์เป็นครั้งแรก ในชื่อเรื่อง "เกมส์" ซึ่งเป็นการเสนอภาพของผู้หญิงที่ต้องเสียใจเมื่อมีความสัมพันธ์กับผู้ชายที่เป็นเกย์ อันเป็นวาทกรรมหนึ่งที่สังคมไทยในขณะนั้นมองเกย์ในเชิงลบ

ต่อมาในปี พ.ศ.2528 และปี พ.ศ.2529 ผู้กำกับ พิศาล อัครเศรณี ก็ได้นำเรื่องราวของสาวประเภทสอง คณะโชว์คาบาเร่ต์แห่งเมืองพัทยามาสร้างเป็นภาพยนตร์ ในชื่อเรื่อง "เพลงสุดท้าย" ภาคที่ 1 และภาคที่ 2 ตามลำดับ จวบจนปัจจุบัน โดยเฉพาะในปี พ .ศ.2550 เป็นต้นมา ถือได้ว่าวงการภาพยนตร์ไทย ได้กล่าวถึงประเด็นรักร่วมเพศอย่างโจ่งแจ้งมากขึ้น ซึ่งเห็นได้จากภาพยนตร์แนวดราม่าว่าด้วยความสัมพันธ์รักระหว่างชายกับชาย ที่มีฉากรักระหว่างตัวเอกหลายฉากที่ดุเดือดอย่างเรื่อง “เพื่อน กูรักมึงว่ะ ” ของพจน์ อานนท์ ผู้กำกับที่เคยผ่านการกำกับภาพยนตร์แนวตลก ที่ตัวละครหลักมักเป็น “กระเทย” มาแล้วหลายเรื่อง นอกจากนี้ยังมี ภาพยนตร์เรื่อง “Me Myself ขอให้รักจงเจริญ” ของผู้กำกับ พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง ที่เล่าเรื่องของชายหนุ่มรักร่วมเพศที่ต้องสูญเสียความทรงจำก่อนได้พบรักกับหญิงสาวที่ดูแลเขาหลังจากประสบอุบัติเหตุ และต่อมาเขาก็จำได้ว่าตัวเองเคยเป็นใคร ตามติดมาด้วยภาพยนตร์ เรื่อง “รักแห่งสยาม” ฝีมือของผู้กำกับ ชูเกียรติ ศักดิ์วีระกุล ที่ได้นำเสนอความรักและการค้นหาตัวตนของเ ด็กหนุ่มกับเด็กหนุ่ม ทั้งยังสะท้อนภาพความสัมพันธ์ของครอบครัว ชีวิต มุมมองความรัก ศาสนา และความเหงาของ

วัยรุ่นไทยในปัจจุบัน จนสามารถกวาดรางวัลใหญ่ๆของเวทีภาพยนตร์ทั้งไทยและต่างประเทศในปีที่ผ่านมา (พ.ศ. 2551) ได้อย่างงดงาม

นอกจากสื่อภาพยนตร์แล้ว สื่อโทรทัศน์ก็เป็นสื่อกระแสหลักอีกสื่อหนึ่ง ที่ทำหน้าที่สะท้อนวาทกรรมของความเป็นชายรักชายในคุณลักษณะต่างๆ ได้อย่างชัดเจน ไม่แพ้สื่อมวลชนแขนงอื่นๆ เนื่องจากสื่อโทรทัศน์เป็นสื่อที่เข้าถึงประชาชนจำนวนมาก และสามารถสื่อสารให้เห็นทั้งรูปร่าง หน้าตา น้ำเสียง บุคลิก ลักษณะ กริยาอาการ รวมทั้งเรื่องราวที่เกิดขึ้นกับตัวละครชายรักชาย ซึ่งก็มักเป็นเรื่องราวที่เป็นจริงใกล้เคียงกับวิถีชีวิตของกลุ่มชายรักชายในสังคมปัจจุบันนั่นเอง

สำหรับละครโทรทัศน์ที่ได้นำเสนอเรื่องราวของชายรักชาย และเป็นที่นิยมของประชาชนในช่วงที่ผ่านมานั้น ได้แก่เ รื่อง ปัญญาชนก้นครัว , รักเล่ห์เพทุบาย, ชายไม่จริงหญิงไม่แท้, สะพานดาว, ซอยปรารถนา 2500, น้ำตาลไหม้, รักไร้อันดับ, ไม้แปลกป่า, กามเทพเล่นกล, ท่านชายกำมะลอ, เมืองมายา และรักแปดพันเก้า เป็นต้น โดยภาพรวมแล้วการนำเสนอของละครโทรทัศน์ในช่วงแรกๆนั้น ตัวละครชายรักช ายมักเป็นตัวประกอบที่ช่วยสร้างสีสันให้กับเรื่อง แต่พัฒนาการในช่วงหลัง เริ่มขยับบทบาทมาเป็นตัวละครสำคัญที่มีผลต่อการดำเนินเรื่อง และแสดงในบทนำที่มีความโดดเด่นมากขึ้น นอกจากนี้บุคลิกลักษณะของชายรักชายยังมีมิติ และมุมมองของการนำเสนอที่หลากหลายมากขึ้นอีกด้วย

นอกจาก สื่อภาพยนตร์ และสื่อโทรทัศน์ ที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นนั้น ผู้วิจัยยังพบว่า งานสื่อสารการแสดงประเภทละครเวทีร่วมสมัยของไทย ก็ได้มีการนำเสนอวาทกรรมการสื่อสารความหลากหลายทางเพศวิถีแบบชายรักชายด้วยเช่นกัน โดยเมื่อประมาณปี พ .ศ.2528 ละครเวที เรื่อง "ฉันผู้ชายนะยะ" กำกับการแสดงโดย ดร .เสรี วงษ์มนฑา ซึ่งจัดแสดงที่มณเฑียรทองเธียเตอร์ ก็ได้รับการตอบรับจากผู้ชมเป็นอย่างดี ทำให้สามารถเปิดรอบการแสดงได้มากที่สุดแห่งยุค ซึ่งเป็นที่น่าสนใจว่า ต่อมาได้มีการดัดแปลงจากสื่อละครเวทีมาเป็นสื่อภาพยนตร์ชื่อเรื่องเดียวกันในปี พ.ศ.2531 อีกเช่นกัน

นับจากนั้นเป็นต้นมา ก็มีงานละครเวทีร่วมสมัยของไทยที่นำเสนอวาทกรรมความหลาก หลายทางเพศวิถีออกมาเป็นระยะ โดยเฉพาะความสัมพันธ์แบบ “ชายรักชาย” ซึ่งในช่วงปี พ.ศ.2540 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน ได้มีการนำเสนองานในลักษณะดังกล่าวออกมามากขึ้น โดยมี

ศิลปินนักสื่อสารการแสดงที่ให้ความสนใจกับประเด็น “ชายรักชาย” อาทิ วรรณศักดิ์ สิริหล้า ที่ได้ฝากฝีมือการกำกับและแสดงนำไว้ในเรื่อง “This is my life, I love you” และ ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ จากผลงานการกำกับเรื่อง“แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ ” ในปี พ .ศ.2545 ทั้งนี้ล่าสุด ผู้กำกับสายฟ้า ตันธนา ก็ได้สร้างงานละครเวทีร่วมสมัย ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชายรักชายขึ้นในปี พ .ศ. 2551 ชื่อเรื่อง “ที่รักของกัน” โดยละครเวทีร่วมสมัยของไทยทั้ง 4 เรื่องที่ได้กล่าวถึงนั้น ล้วนแต่ได้รับการตอบรับและสนับสนุนจากกลุ่มผู้ชมเป็นอย่างดีทั้งสิ้น ซึ่งเสน่ห์และความน่าสนใจของละครเวทีในประการหนึ่งก็คือ ความเป็นสื่อทางเลือกที่แตกต่างกับสื่อกระแสหลักอย่างสื่อโทรทัศน์และสื่อภาพยนตร์ที่ได้กล่าวถึงในข้างต้น ทั้งในรูปแบบวิธีการนำเสนอ การตีความ มุมมอง วิธีคิดบางอย่าง และความสดใหม่ ที่เป็นแบบฉบับเฉพาะตัวของสื่อละครเวทีนั่นเอง

ด้วยเหตุนี้จึงเป็นมูลเหตุให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจและต้องการศึกษาว่าผู้สร้างสรรค์งานละครเวทีไทยร่วมสมัย ได้มีการถ่ายทอดวาทกรรมความหลากหลายทางเพศวิถี โดยเฉพาะความสัมพันธ์แบบ “ชายรักชาย” ผ่านทางตัวละคร และสะท้อนให้เห็นถึงบริบททางสังคมใ นยุคสมัยนั้นๆอย่างไรบ้าง เพราะแน่นอนว่าวาทกรรมที่ปรากฏผ่านงานสื่อสารการแสดงก็เปรียบเสมือนร่างเงาของชีวิตมนุษย์ และบทบันทึกแห่งยุคสมัยที่เรามิอาจละเลยได้ ผู้วิจัยจึงหวังว่าสิ่งที่ได้ศึกษาต่อไปนี้ อาจเป็นส่วนหนึ่งในการเปิดมิติ มุมมอง และเสียงสะท้อนบางอย่างจา กสังคมแห่งความหลากหลายทางเพศวิถี ที่มีความเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ซึ่งได้มีการถ่ายทอดผ่านงานสื่อสารการแสดงประเภทละครเวทีไทยร่วมสมัยนั่นเอง

ทั้งนี้ก็เพื่อเรียนรู้ ทำความเข้าใจ ยอมรับ และใช้ข้อมูลดังกล่าว มาเป็นแนวทางในการศึกษาและสร้างสรรค์งานสื่อสารการแสดง จากประเด็นความหลากหลายทางเพศวิถี ในฐานะของงานศิลปะที่เอื้อประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิตร่วมกันในสังคมไทย สังคมที่ความหลากหลายทางเพศวิถีนับวันมีแต่จะเพิ่มมากขึ้นจากนี้และต่อไป

ปัญหานำวิจัย

1.วาทกรรมของตัวละครชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัยถูกนำเสนอออกมาอย่างไร

2.วาทกรรมของตัวละครชายรักชายมีความเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของสังคมไทยหรือไม่ อย่างไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.เพื่อศึกษาการสื่อสารวาทกรรมตัวละครชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย

2.เพื่อวิเคราะห์วาทกรรมตัวละครชายรักชายที่ปรากฏผ่านละครเวทีไทยร่วมสมัยภายใต้บริบทแห่งการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาการสื่อสารและวิเคราะห์วาทกรรม “ชายรักชาย” ที่ปรากฏในงานละครเวทีไทยร่วมสมัยภายใต้บริบทแห่งการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย จำนวน 4 เรื่อง ได้แก่

1.เรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” กำกับการแสดงโดย ดร.เสรี วงษ์มณฑา ในปี พ.ศ. 2528 ดัดแปลงบทมาจากเรื่อง “The Boy in the Band” เนื่องจากเป็นละครเวทีไทยร่วมสมัยเรื่องแรกที่ถ่ายทอดภาพความหลากหลายทางเพศวิถีแบบ “ชายรักชาย” อย่างหลากหลายและชัดเจน จนได้รับการตอบรับจากผู้ชม เป็นอย่างดี

2.เรื่อง “This is my life, I love you” กำกับการแสดงโดย วรรณศักดิ์ สิริหล้า เป็นละครเวทีไทยร่วมสมัยที่สร้างสรรค์บทขึ้นมาใหม่ เกิดขึ้นในปี พ .ศ.2542 โดยนำเสนอเรื่องราวของชายรักชายอาชีพนางโชว์ ที่เน้นกล่าวถึงประเด็นความรัก มิตรภาพของเพื่อน ความใฝ่ฝันและการเลือกทางเดินของชีวิต

3.เรื่อง “แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ”กำกับการแสดงโดย ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ ละครเวทีไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในปี พ .ศ.2545 ดัดแปลงบทมาจาก Love! Valour! Compassion! กล่าวถึงประเด็นการมองชีวิต และความรักของกลุ่มชายรักชายกับปัญหาโรคเอดส์

4.เรื่อง “ที่รักของกัน” กำกับการแสดงโดยสายฟ้า ตันธนา เป็นละครเวทีร่วมสมัย กรณีศึกษาเรื่องล่าสุดที่เกิดขึ้นในปี พ.ศ.2551โดยดัดแปลงมาจากเค้าโครงเรื่อง My Best friend's wedding แต่เปลี่ยนขั้วเพศของตัวละครให้เป็นความรักของผู้ชายกับผู้ชายแทน

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

1.วาทกรรม (Discourse) หมายถึง กระบวนการในการสร้าง ผลิตเอกลักษณ์ การให้ความหมาย ความรู้ อำนาจ มายาคติ และการสร้างพื้นที่ในสังคม ที่ถ่ายทอดผ่านตัวละคร “ชายรักชาย” ในงานละครเวทีไทยร่วมสมัย

2.เพศวิถี (Sexuality) หมายถึง รสนิยมและพฤติกรรมทางเพศเฉพาะบุคคลที่มีต่อเพศสภาพเดียวกันหรือเพศสภาพที่ต่างไป

3.เพศสภาพ (Gender) หมายถึง ลักษณะบุคลิกภาพภายนอกตั้งแต่กำเนิดที่บ่งบอกว่าเป็นเพศสรีระ (Sex) ชาย (Male) หรือหญิง (Female)

4.ความหลากหลายทางเพศวิถี หมายถึง ความแตกต่างในด้านความพึงพอใจเกี่ยวกับรสนิยมทางเพศเฉพาะบุคคล ที่มีต่อเพศสภาพเดียวกันหรือเพศสภาพที่ต่างไป

5.ความเลื่อนไหลทางเพศวิถี หมายถึง ความเปลี่ยนแปลงด้านบทบาททางเพศวิถีของบุคคลทั้งกับเพศสภาพเดียวกันและเพศสภาพอื่น โดยจะขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางเพศวิถีที่เปลี่ยนไป จากปัจจัยทั้งภายใน-ภายนอก สิ่งแวดล้อม และโอกาสเฉพาะของบุคคลนั้นๆ

6.รักร่วมเพศ หมายถึง บุ คคลที่มีรสนิยมทางเพศและความพึงพอใจในบุคคลเพศสภาพเดียวกัน อาทิ เกย์ และเลสเบี้ยน เป็นต้น

7.เกย์ (Gays) หมายถึง บุคคลเพศสภาพชายที่มีรสนิยมทางเพศและความพึงพอใจในบุคคลเพศสภาพเดียวกัน หรือที่เรียกว่า “ชายรักชาย”

8.เลสเบี้ยน (Lesbians) หมายถึง บุคคลเพศสภาพหญิงที่ มีรสนิยมทางเพศและความพึงพอใจในบุคคลเพศสภาพเดียวกัน หรือที่เรียกว่า “หญิงรักหญิง”

9.คนข้ามเพศ (Transgender) หมายถึง บุคคลที่ผ่านการแปลงเพศสภาพ (transsexual) จากหญิงเป็นชายหรือจากชายเป็นหญิง โดยมีความต้องการทางด้านจิตใจที่จะแปลงเพศเป็นเบื้องต้น

10.ไบเซ็กชวล (Bisexual) หมายถึง บุคคลที่มีความพึงพอใจและรสนิยมทางเพศกับทั้งเพศสภาพชายและเพศสภาพหญิง หรือที่เรียกว่า “รักสองเพศ”

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.ทำให้ทราบการสื่อสารวาทกรรมตัวละครชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย

2.ทำให้สามารถวิเคราะห์วาทกรรมตัวละครชายรักชายที่ปรากฏผ่านละครเวทีไทยร่วมสมัยภายใต้การเปลี่ยนแปลงของบริบทสังคมไทยได้

3.ทำให้สามารถใช้ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้มาเป็นฐานและแนวทางในการศึกษาวาทกรรมความหลากหลายทางเพศวิถีที่ปรากฏในงานสื่อสารการแสดงอื่นๆต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง “การสื่อสารความหลากหลายทางเพศวิถี: วาทกรรมชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย” มีแนวคิด ทฤษฎี ข้อเขียน และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สามารถแบ่งเป็น 3 ประเด็นหลัก ได้ดังนี้

1.แนวคิดเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศวิถี โดยสามารถใช้แนวคิดนี้มาวิเคราะห์ลักษณะของตัวละคร “ชายรักชาย” ทั้งที่เป็นบุคลิกภายนอกและแรงขับจากภายในอันเป็นสิ่งประกอบสร้างสำคัญที่ก่อให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ของตัวละคร“ชายรักชาย” นั่นเอง

2.แนวคิดเกี่ยวกับการสื่อสารเชิงสุนทรียะ สื่อจินตคดี และสื่อสารการแสดง โดยสามารถใช้เป็นแนวคิดในการวิเคราะห์องค์ประกอบและลักษณะของความเป็นละครด้วยฐานความเชื่อที่ว่า “พลังการสื่อสารของศิลปะประเภทละครเวทีนั้น สามารถกระตุ้นและสั่งสมจิตสำนึกต่อสังคมได้”

3.ทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์กับความหลากหลายทางเพศวิถี ใช้เป็นแนวคิดในการวิเคราะห์กระบวนการในการสร้าง ผลิตเอกลักษณ์ การให้ความหมาย ความรู้ อำนาจ มายาคติ และการสร้างพื้นที่ในสังคม ที่ถ่ายทอดผ่านตัวละคร “ชายรักชาย” ของละครเวทีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่อง

1. แนวคิดเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศวิถี

1.1<u>แนวคิดเชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับมายาคติและวาทกรรมว่าด้วยเรื่องเพศวิถีในสังคมไทย</u>

เมื่อศึกษาแนวคิดเชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับมายาคติ และวาทกรรมว่าด้วยเรื่องเพศวิถีในสังคมไทย พบว่า โดยภาพรวมแล้วพื้นฐานของสังคมไทย มิได้มีการกีดกัน แบ่งแยก หรือยัดเยียดความเป็นอื่นให้กับกลุ่มบุคคลที่มีความหลากหลายทางเพศวิถีต่างจากชายหญิงทั่วไปอย่างชัดเจน จนกระทั่งสังคมไทยได้รับอิทธิพลจากตะวันตก จึงเริ่มมีการร่างกฎหมาย บทลงโทษและข้อจารีตต่างๆที่คุมเข้มขึ้นจากเดิม แต่ในแง่ของการปฏิบัติก็ยังไม่พบความรุนแรงอย่างสุดโต่งเหมือนในสังคมตะวันตกแต่อย่างใด โดยผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้ารายละเอียด เพื่ อมาสนับสนุนและอธิบายคำกล่าวข้างต้นให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ดังต่อไปนี้

โรสซาลินด์ มอรริส (2546 อ้างถึงใน วิลาสินี พิพิธกุล ,ผู้แปล, 2547:98 -121) ได้กล่าวถึง การศึกษาเอกสารทางประวัติศาสตร์ที่น่าสนใจนั่นคือ “คัมภีร์ปฐมมูลมูลี” ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการกำเนิดจักรวาลและชุมชนล้านนา ที่อ้างว่าเป็นไปตามคำตรัสของพระพุทธเจ้า โดยกล่าวถึงเพศสรีระของมนุษย์สามคนแรกในโลกสามลักษณะคือ ผู้หญิง ผู้ชาย และคนสองเพศ (กะเทย) ซึ่งคนสองเพศมิได้ถูกมองว่าเป็นอัตลักษณ์ที่เป็นรอง หากแต่มีสถานะเช่นเดียวกับลักษณะของชายหญิง แม้ว่าเพศสรีระทั้งสามนี้จะเกิดขึ้นจากบริบทของคู่ตรงข้าม แต่เพศทั้งสามนี้ก็เป็นศูนย์กลางและพื้นฐานต่อการถือกำเนิดของมนุษยชาติ

แท้จริงแล้วมนุษยชาติมีความสัมพันธ์กับไตรตรรกะของคัมภีร์ปฐมมูลมูลี แน่นอนว่าการตีความเรื่องเพศสามลักษณะยังเป็นปัญหาอยู่ เนื่องจากคัมภีร์ไม่ได้ให้รา ยละเอียดเกี่ยวกับเพศที่หลากหลาย คนสองเพศปรากฏตัวในคัมภีร์อย่างผลุบๆโผล่ๆ เดี๋ยวจับคู่กับผู้ชาย เดี๋ยวจับคู่กับผู้หญิง และเป็นพ่อหรือแม่ของบุตรที่เกิดแก่ตนด้วย ในบางขณะเขาหรือเธอจะอิจฉาความรักระหว่างชายหญิง บางคราวพวกเขาหรือเธอก็จะเป็นทุกข์กับการถูกละเลย กร ะนั้นสถานะของคนสองเพศที่น่าเจ็บปวดและน่าสงสารก็เป็นเสมือนภาวะการดำรงอยู่ของพวกเขาหรือเธอ เนื้อหาในคัมภีร์ก็มิได้ชี้แนะว่า เขาหรือเธอควรจะเป็นอย่างอื่น อีกทั้งยังไม่มีการใช้ภาษาของพุทธศาสนาสร้างวาทกรรมที่เคลือบแคลงความซื่อสัตย์ของพวกเขาหรือเธอ ซึ่งคัมภีร์ดั งกล่าวมีขอบเขตที่ไกลไปกว่าตรรกะของขั้วตรงข้าม และมีองค์ประกอบที่น่าจะก้าวหน้าได้อย่างสุดโต่ง ซึ่งแย้งกับแนวคิดแบบทวินิยม (สองเพศชาย-หญิง) แบบตะวันตก ที่ได้เข้ามามีอิทธิพลกับแนวความคิดของคนไทยตั้งแต่สมัยที่ไทยเริ่มมีการติดต่อกับตะวันตกในภายหลัง

ดังนั้น เมื่ อระบบเพศวิถีแสดงให้เห็นข้อจำกัดที่ว่า เพศสรีระไม่สามารถบ่งชี้อัตลักษณ์ทางเพศได้อย่างสมบูรณ์ ก็จำเป็นจะต้องใช้เสื้อผ้าและการแสดงท่าทาง มาเป็นเครื่องแสดงออกของอัตลักษณ์นั้น สำหรับบุคคลที่ไม่แสดงออก และดำรงตนอยู่ในเพศสภาพของความเป็นหญิง-ชายจากภายนอกนั้น ความสั มพันธ์ส่วนหนึ่งดำรงอยู่ได้ก็ด้วยการเก็บกดหรือปิดกั้นสิ่งที่เป็นมุมมืดที่ซ่อนอยู่ภายในจิตใจนั่นเอง

ธเนศ วงศ์ยานนาวา (2551:187-188) ได้กล่าวถึงการต่อสู้เพื่อให้ได้รับการยอมรับในวิถีทางเพศที่แตกต่างในปัจจุบันว่าเป็นไปเพื่อตอบโต้การครอบงำของวิธีคิดที่ยึดหลักการมีแค่เพียงสองเพศดั้งเดิม ซึ่งจะยังผลให้ความต้องการของเพศที่นอกเหนือไปจากหญิงหรือชายนั้นออกมาแสดงสถานะที่แตกต่างเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ

นอกจากนี้ กิตติศักดิ์ ปรกติ (มปป: 4-7) ได้เขียนบทความเรื่อง “ตำนานรักร่วมเพศ” ในประเด็นของการเป็นเกย์ ไว้อย่างน่าสนใจว่า “การเป็นเกย์หรือเป็นคนรักร่วมเพศในวัฒนธรรมตะวันออก ที่มิได้อยู่ภายใต้อิทธิพลของคริสตศาสนานั้น ผู้เขียนสันนิษฐานว่าคงจะไม่ถือเป็นข้อห้ามที่มีโทษรุนแรงฐานกาลีบ้านกาลีเมืองเหมือนของคริสต์ น่าเสียดายที่ผู้เขียนไม่มีโอกาสได้ตรวจสอบเรื่องนี้ในคัมภีร์กามสูตรของอินเดีย แต่เท่าที่เคยได้ยินได้ฟังมาดูเหมือนเขาจะถือว่าการร่วมเพศทางเวจมรรค หรือกับคนเพศเดียวกันนี้เป็นกามสุขอย่างหนึ่ง ทางฝ่ายพุทธศาสนานั้นในพระวินัยปิฎก พระพุทธองค์ทรงมีพระบัญญัติว่า การเสพเมถุนทางทวารนั้นเป็นเหตุแห่งอาบัติปาราชิก แก่ภิกษุผู้กระทำ แล ะในกฎหมายตราสามดวง พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ ทรงมีพระราชโองการให้กำหนดกฎหมายว่าด้วยการให้ราษฎรรักษาศีล คือ ศีลห้าในฐานะเป็นนิจศีล กับศีลแปดในฐานะเป็นอุโบสถศีล’ (กิตติศักดิ์ ปรกติ : มปป,4-7)

อย่างไรก็ตาม ไม่มีการกำหนดโทษสำหรับการละเมิ ดศีล ตามพระราชกำหนดฉบับนี้ไว้เป็นการเฉพาะ มีแต่เพียงระบุไว้เป็นการทั่วไปว่า “ถ้าแลผู้ใดมิได้กระทำตามพระราชกำหนดนี้ จะเอาผู้นั้นเป็นโทษตามโทษานุโทษ” (กิตติศักดิ์ ปรกติ: มปป, 4-7)

ในประวัติศาสตร์ไทยยังไม่พบบันทึกที่กล่าวถึงการประพฤติเป็นคนรักร่วมเพศระหว่างชายกับชายอย่างโจ่งแจ้ง จะมีก็แต่การกล่าวถึงความประพฤติของเจ้านายบางพระองค์ที่ทรงไม่ยอมอยู่ร่วมกับหม่อมห้าม กลับนิยมบรรทมอยู่กับพวกละครที่ทรงเลี้ยงไว้ ดังเช่นกรมหลวงรักษรณเรศรในพระราชพงศาวดาร รัชกาลที่ 3 ซึ่งต่อมาถูกสำเร็จโทษเพราะเหตุคิดกบฏ ซึ่งมีการกล่าวท้าวความว่าการคบกับพวกละครเช่นนั้นเป็นการชักพาให้เสียคน วินิจฉัยคดีไม่เป็นธรรม และเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ ไม่ไว้วางพระราชหฤทัย เมื่อสืบทราบต่อมาว่าคิดกบฏจึงทรงลงพระราชอาชญาสำเร็จโทษเสีย (อ้างถึงใน กิตติศักดิ์ ปรกติ, มปป: 7)

ครั้นถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงมีพระบรมราชโองการให้ประกาศใช้พระราชกำหนดลักษณะข่มขืนล่วงประเวณี ร .ศ. 118 (พ.ศ. 2441) กำหนดโทษผู้ข่มขืน กระทำชำเราหญิงอันมิใช่ภริยาตน และผู้กระทำชำเราผิดธรรมดาโลกย์ (อ้างถึงใน กิตติศักดิ์ ปรกติ, มปป: 7)

นอกจากนี้ กิตติศักดิ์ ปรกติ (มปป : 7) ยังได้กล่าวว่าพระราชกำหนดฉบับนี้ได้นำเอาหลักความรับผิดฐาน Sodomy (การร่วมเพศทางทวารหนัก) ของฝรั่งมาบัญญัติเป็นกฎหมายว่าด้วยการทำชำเราผิดธรรมดาเป็นครั้งแรก ในครั้งนั้นผู้กระทำชำ เราผิดธรรมดาโลกย์ต้องถูกลงโทษจำคุกตั้งแต่สิบปีลงมา ต่อมาเมื่อมีการประกาศใช้ประมวลกฎหมายอาญา ร.ศ.

127 ความผิดฐานนี้ได้รับการลดหย่อนให้มีโทษต่ำลงคือ เหลือโทษจำคุกตั้งแต่สามเดือนถึงสามปีเท่านั้น ตามกฎหมายลักษณะอาญา ร .ศ.127 นี้ ความผิดฐานการทำชำ เราผิดธรรมดาถูกเรียกเสียใหม่ว่าความผิดฐานทำชำเราผิดธรรมดามนุษย์ ดังจะเห็นได้จากข้อความในมาตรา 242 แห่งกฎหมายลักษณะอาญาซึ่งบัญญัติว่า"มาตรา 242 ผู้ใดทำชำเราผิดธรรมดามนุษย์ด้วยชายก็ดี หญิงก็ดี หรือทำชำเราด้วยสัตว์เดรัจฉานก็ดี ท่านว่ามันมีความ ผิด ต้องระวางโทษจำคุกตั้งแต่สามเดือนขึ้นไปจนถึงสามปี และให้ปรับตั้งแต่ห้าสิบบาทขึ้นไปจนถึงห้าร้อยบาทด้วยอีกโสดหนึ่ง" (อ้างถึงใน กิตติศักดิ์ ปรกติ, มปป: 7)

โดยที่ความผิดฐานนี้เป็นของใหม่สำหรับวัฒนธรรมไทย นักกฎหมายในสมัยนั้นบางท่านจึงพยายามอธิบายถึงมูลแห่งความผิดฐานนี้ว่าเหตุที่ผู้กระทำต้องรับผิดก็เพราะการกระทำ ดังกล่าวเป็นการถ่วงความเจริญของบ้านเมือง หรือทำให้เสียเชื้อพืชพันธุ์ไปโดยไร้ประโยชน์ ซึ่งก็คงจะไม่เป็นที่เข้าใจ หรือยอมรับกันได้อย่างเต็มใจมากนัก ดังนั้นต่อมาภายหลังเมื่อมีการตรวจชำระประมวลกฎหมายลักษณะอาญาและจัดทำประมวลกฎหมายอาญาฉบับใหม่ซึ่งได้ประกาศ ใช้ในปี พ .ศ. 2499 คณะกรรมการร่างประมวลกฎหมายจึงมีมติให้ยกเลิกความผิดฐานนี้เสีย เพราะเห็นว่ามักไม่เกิดเป็นคดีขึ้นประการหนึ่ง กับเห็นว่าจะเป็นการเสื่อมเสียเกียรติยศของประเทศชาติอีกประการหนึ่ง (อ้างถึงใน กิตติศักดิ์ ปรกติ, มปป: 7)

หลังจากปี พ .ศ. 2499 เป็นต้นมา การประพฤติตนเป็นคนรักร่วมเพศในประเทศไทยจึงไม่ต้องรับผิดทางอาญาฐานกระทำชำเราผิดธรรมดามนุษย์อีกต่อไป ข้อพิจารณาที่สำคัญที่สุด เกี่ยวกับการพิจารณาในทางนิตินโยบาย เกี่ยวกับการกระทำ เป็นเกย์หรือเป็นคนรักร่วมเพศ ว่าควรจะเป็นความผิดทางอาญาหรือไม่นั้น อยู่ที่ปัญหาเกี่ยวกับมาตรฐานของศีลธรรมอันดีของประชาชนในสังคมนั้นว่าเป็นอย่างไร และยอมรับการกระทำเช่นนั้นได้หรือไม่ โดยเหตุที่ค่านิยมในเรื่องนี้มีแตกต่างกัน ดังนั้นในขณะที่บางชาติถือว่ าการทำ Sodomy ต้องมีโทษถึงตาย ไทยเราลงโทษไม่เกินสิบปี และเมื่อประเทศไทยยกเลิกความผิดฐานนี้เสียเมื่อปี พ .ศ. 2499 หรือ ค.ศ.1956 นั้น ฝรั่งอังกฤษเพิ่งจะยกเอาเรื่องนี้ขึ้นมากล่าวขานกันอย่างเอาจริงเอาจังในปีต่อมาเท่านั้น (อ้างถึงใน กิตติศักดิ์ ปรกติ, มปป: 7)

นอกจากนี้ยังมีการศึกษาด้านประวัติศาสตร์ เรื่อง วาทกรรมเกี่ยวกับ “เกย์” ในสังคมไทย พ.ศ.2508 - พ.ศ.2542 โดย เทอดศักดิ์ ร่มจำปา (2545) ซึ่งพบว่า ในสมัยจารีตถึงสมัยสร้างชาติแม้วาทกรรมกระแสหลักของสังคมจะมีอคติต่อพฤติกรรมรักร่วมเพศในลักษณะที่ “เป็นความแปลกแยก” มิใช่ “หญิง” หรือ “ชาย” แต่ก็ไม่ปรากฏความคิดว่าพฤติกรรมรักร่วมเพศเป็นอันตรายต่อสังคมและไม่มีบทลงโทษอย่างรุนแรงดังเช่นในสังคมตะวันตก หลังสงครามโลกครั้งที่

สอง บริบททางด้านเศรษฐกิจและสังคมได้เปลี่ยนไป กล่าวคือ การรับวัฒนธรรมอเมริกัน ทำให้มีการรับรู้ทางการแพทย์แบบตะวันตกที่มองว่า พฤติกรรมรักร่วมเพศเป็นเป็นโรคจิตที่สามารถบำบัดรักษาให้หายได้ โดยในช่วงปลายทศวรรษ2500 มีการหยิบยืมเอาคำว่า “เกย์” มาใช้เรียกคนกลุ่มนี้ ปลายทศวรรษ 2510 คนกลุ่มนี้ได้พยายามอาศัย “พื้นที่” ในหนังสือพิมพ์ เพื่อสร้างวาทกรรมให้สังคมยอมรับ อย่างไรก็ตามวาทกรรมกระแสหลักก็หยิบประเด็นเรื่องอาชญากรรมกับเกย์ว่าเป็นปัญหาสังคม ในปลายทศวรรษ 2520 คนกลุ่มนี้ได้พยายามสร้างวาทกรรมของตนขึ้นอีกครั้งหนึ่ง เมื่อมีนิตยสารที่ให้ “พื้นที่” มากขึ้น โดยเฉพาะนิตยสารที่ทำเพื่อเกย์โดยเฉพาะ ที่พยายามชี้ให้เห็นว่า พฤติกรรมรักร่วมเพศเป็นสิ่งปกติ และเกย์สามารถทำประโยชน์ให้แก่สังคมได้เช่นเดียวกับหญิงและชาย แต่วาทกรรมกระแสหลักก็หยิบยกเรื่องโรคเอดส์ ซึ่งเป็นปัญหาอยู่ในขณะนั้น ว่ามีสาเหตุสำคัญจากเกย์ สำหรับทศวรรษ 2530 วาทกรรมกระแสหลักผ่อนคลายประเด็นเรื่องเกย์เป็นโรคจิตลดลง จิตแพทย์บางคนเริ่มยอมรับว่าพฤติกรรมรักร่วมเพศไม่ใช่โรคจิตและไม่ต้องบำบัดรักษา และไม่ใช่พาหะสำคัญของโรคเอดส์ แต่อย่างไรก็ตามยังชูประเด็นเรื่องเกย์เป็นภัยต่อสังคม ในขณะที่เกย์เริ่มมีที่สาธารณะชั่วครั้งชั่วคราว เห็นได้จากงานบางกอกเกย์เฟสติวัล กระนั้นก็ตามวาทกรรมกระแสหลักก็ยังไม่ยอมรับเกย์โดยสมบูรณ์

1.2 <u>แนวคิดเกี่ยวกับการประกอบสร้างทางอัตลักษณ์และความเลื่อนไหลทางเพศวิถี</u>

สำหรับการประกอบสร้างทางอัตลักษณ์และความเลื่อนไหลทางเพศวิถี ก็เป็นประเด็นที่มีความน่าสนใจ ทั้งยังสะท้อนให้เห็นภาพชีวิต ลักษณะนิสัย ค วามแตกต่างของตัวละครชายรักชายได้ชัดเจนยิ่งขึ้น เนื่องจากเป็นข้อมูลที่ได้อธิบายถึงการเริ่มต้นค้นพบตัวตน ทำความเข้าใจตนเอง และการเลือกดำเนินชีวิตในลักษณะของความเป็นเพศวิถีที่หลากหลาย แบบชายรักชายอีกขั้นหนึ่ง โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อมาสนับสนุนดังนี้

สตีเฟน โอ เมอเร่ (Stephen O.Murray:2000, 90) ได้กล่าวไว้ในบทความเรื่องการแสดงออกทางตัวตนและภาพลักษณ์ในประสบการณ์ทางเพศของชายรักชายในประเทศไทยไว้ว่า"เป็นไปได้ยากที่จะทราบความคิดเห็นที่แท้จริงของผู้ชายไทยในนิตยสาร เพราะว่าภาพลักษณ์ที่แสดงออกมานั้นอิงกับบริบทของสังคมเกย์ตะวันตกค่อนข้างมาก ซึ่งภาพลักษณ์ของเกย์ทั่วโลกนั้นมีความเลื่อนไหล เปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ยากที่จะจำกัดความว่า เกย์เป็นคนสองเพศหรือคนที่แปลงเพศ"

นอกจากนี้ ศรีเรือน แก้วกังวาล (2547: 27) ได้ยกทฤษฎีทางจิตวิทยาของคาล จุง มากล่าวอย่างน่าสนใจว่า “จุงเชื่อว่ามนุษย์ทุกคนมีลักษณะความเป็นหญิงและชายอยู่ในตัว ทั้ง

ทางกายภาพ อารมณ์ และจิตใจ จุงเรียกลักษณะความเป็นชายว่า Anima และเรียกลักษณะความเป็นหญิงเรียกว่า Animus “นั่นเอง

ประเด็นดังกล่าว มีงานวิจัยของ ปิยรัตน์ มาร์แต็ง (2546) ที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับ แนวทางการให้การศึกษาเพื่อความเข้าใจในวิถีชีวิตของคนรักเพศเดียวกัน โดยทำการศึกษาวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณา ใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและแบบไม่มีส่วนร่วมในกลุ่มคนรักเพศเดียวกัน ซึ่งผลการวิจัยพบว่า คนรักเพศเดียวกันมักมีความห่างเหินกับครอบครัวในช่วงวัยเด็ก และเริ่ มรู้สึกตระหนักชอบคนเพศเดียวกันตั้งแต่ยังเด็ก เมื่อเข้สู่วัยรุ่นจึงเริ่มสงสัยในรสนิยมทางเพศของตนเอง จากนั้นจึงพยายามหาความรู้จากแหล่งต่างๆ แล้วจึงค่อยๆยอมรับและปรับตัวเข้าสู่อัตลักษณ์ทางเพศของตนในที่สุด ซึ่งการเรียนรู้ของคนรักเพศเดียวกันเป็นการเรียนรู้ด้วยตนเองจากประสบการณ์ตรง ซึ่งกลุ่มเพื่อนมีบทบาทมากในกรณีนี้

นอกจากนี้ยังมีข้อมูลสนับสนุนเพิ่มเติมจาก สุไลพร ชลวิไล (มปป: 31-39) ที่ได้นำเสนอบทความเกี่ยวกับ ตัวตนทางเพศกับข้อถกเถียงเรื่อง “ความลื่นไหล” ไว้อย่างน่าสนใจว่า ตัวตนทางเพศของคนไม่ได้มีเพียงแค่ชายและหญิง ที่สังคมยอมรับและให้คุณค่าเท่านั้น หากยังมีตัวตนทางเพศแบบอื่นๆ ที่อยู่นอกกรอบการให้คุณค่าของสังคมอย่างมากมายนับไม่ถ้วน โดยตัวตนทางเพศ ในที่นี้อาจหมายถึงตัวตนทางเพศสภาวะ (gender identity) ได้แก่การแสดงออกด้านกริยาท่าทาง การแต่งตัว เป็นต้น

สำหรับบางคนตัวตนทางเพศยังเป็นสิ่งที่เลื่อนไหลไปมาไม่หยุดอยู่นิ่งกับที่ ขึ้นอยู่กับการให้ความหมาย ประสบการณ์ บริบททางสังคม ผู้คนที่แวดล้อม รวมทั้ช่วงเวลา โอกาส และสถานการณ์ต่างๆด้วย ประเด็นดังกล่าวข้างต้น มีงานวิชาการ 2 ชิ้น ที่สุไลพรได้นำมากล่าวถึง ได้แก่ งานของ พรเทพ แพรขาว ได้นำข้อมูลงานเอกสารจากวิทยานิพนธ์ 6 เล่ม ที่เกี่ยวกับการพัฒนาเอกลักษณ์ และวิถีชีวิตของชายรักเพศเดียวกัน ระหว่างปี 2532 – 2547 มาศึกษา โดยพรเทพ มองว่า ชายรักเพศเดียวกัน มีอยู่ด้วยกัน 2 ประเภท คือ “เกย์”และ”สาวประเภทสอง” (ซึ่งรวมทั้งคนแปลงเพศและคนแต่งตัวข้ามเพศไว้ในกลุ่มเดียวกันนี้ด้วย) ความแตกต่างของชายรักเพศเดียวกัน 2 กลุ่มนี้ คือการปกปิด และเปิดเผยอัตลักษณ์แห่งตัวตนที่แสดงออกมาภายนอก โดยกลุ่มที่แสดงอัตลักษณ์เปิดเผยก็คือ “สาวประเภทสอง” ส่วนกลุ่มที่ปกปิดก็คือ “เกย์” ตัวแปรสำคัญที่ส่งผลต่อการเปิดเผยหรือปกปิดก็คือสิ่งแวดล้อม โดยกระบวนการพัฒนาอัตลักษณ์ของความเป็นชายรักเพศเดียวกันแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับอัตลักษณ์ของชายรักต่างเพศ โดยชายรักเพศเดียวกันเมื่อมีการพัฒนาอัตลักษณ์ของตนเองมาถึงขั้นที่ยืนยันตัวตนในความเป็นชายรักเพศเดียวกัน จะไม่

มีการพัฒนาอัตลักษณ์ไปเป็นอย่างอื่นอีกแล้ว นอกจากอาจจะมีตัวตน และบทบาททางเพศที่กลับไปกลับมาระหว่างความเป็นเกย์คิงกับ “ไบเซ็กชวล” หรือ “สาวประเภทสอง”

ดังจะเห็นได้ว่า งานของพรเทพ ได้ให้ภาพด้านกว้างของตัวตนทางเพศชายรักเพศเดียวกัน โดยไม่แยกแยะให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่าง “ตัวตนในด้านเพศสภาวะ” (กิริยา ท่าทาง การแสดงออกในความเป็นชายหรือหญิง) และ “ตัวตนในด้านเพศวิถี” (รสนิยมทางเพศ การมีเพศสัมพันธ์กับคนที่มีเพศสรีระเดียวกัน) ของเกย์กับสาวประเภทสอง ในขณะที่งานของจตุพร บุญ- หลงเป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพที่อ้างอิงประสบการณ์ชีวิตตัวตนทางเพศของตนเองและคนรอบข้างซึ่งเป็นชายรักเพศเดียวกัน โดยให้ความสำคัญกับบริบทพื้นที่เซาวน่าของเกย์แห่งหนึ่ง ว่าเป็นสถานที่สำคัญในการประกอบสร้างความเป็นตัวตนของเกย์ ที่มีความหลากหลาย ซึ่งได้ฉายภาพของประสบการณ์ และความเปลี่ยนแปลงในตัวตนทางเพศของเกย์ค นหนึ่ง ซึ่งได้รับอิทธิพลอย่างมากจากการรับรู้ การแสดง ออก และการดำเนินวิถีชีวิตทางเพศใน “พื้นที่เฉพาะ” ที่เรียกว่า “เซาวนาเกย์”

จตุพร บุญ-หลง (2548) ได้กล่าวถึงงานวิจัยเรื่อง ชีวิตติดเบอร์: ตัวตนเพศวิถีของเกย์ “ควิง” ในเซาวนา M ว่า มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาค้นคว้าบทบาทของเซาวนา ในการประกอบสร้างตัวตนของเกย์ รวมทั้งเผยให้เห็นความหลากหลายในกลุ่มเกย์ และวิเคราะห์ตัวตนของผู้วิจัยในฐานะเกย์ ผ่านการศึกษาประสบการณ์ชีวิตของกลุ่มเกย์ในเซาวนา โดยการศึกษาวิจัยดังกล่าวใช้วิธีวิทยาการวิจัยแบบสตรีนิยม โดยอาศัยการสัมภาษณ์เชิ งลึก และนำเสนอข้อมูลตามแนวทางอัตชาติพันธุ์วรรณา (auto ethnography) อันให้ความสำคัญต่อการย้อนทบทวนตัวตนของผู้ศึกษาเพื่อนำไปสู่การทำความเข้าใจที่เพิ่มขึ้นของผู้ถูกศึกษา รวมทั้งการนำไปสู่การสร้างองค์ความรู้ร่วมกัน โดยผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่า “เซาวนา M” เป็นพื้นที่พิธีกรรมสำหรับเกย์ ที่เอื้อให้เกย์สร้างอัตลักษณ์ผ่านการมีส่วนร่วมทำกิจกรรมในพื้นที่ การเรียนรู้รหัสทางสังคม และปลูกจิตสำนึกทางชุมชนร่วมกัน อย่างไรก็ตาม วิถีปฏิบัติของเกย์ในเซานา M ย่อมแตกต่างและหลากหลาย ตามสถานะชนชั้นทางสังคมและเศรษฐกิจ กลุ่มเกย์ในเ ซานา M จึงไม่มีความกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียว ทว่ามีความขัดแย้งและความหลากหลาย

การศึกษาของจตุพร ไม่เพียงเปิดเผยตัวตนทางเพศในความเป็นเกย์ “ควิง” ของตนเองเท่านั้น หากยังนำเอาเรื่องราวประสบการณ์ชีวิตของตนเองมาวิเคราะห์ในฐานะของแหล่งข้อมูลหลักในการศึกษาอีกด้วย สำห รับจตุพรแล้ว ตัวตนทางเพศเป็นสิ่งที่เกิดจากประสบการณ์การเรียนรู้ โดยสามารถปรับเปลี่ยนบทบาท ของความเป็นตัวตนไปได้เรื่อยๆ ตามประสบการณ์ชีวิต และประสบการณ์ทางเพศ ที่สัมพันธ์กับบริบทของพื้นที่ และเวลาของคนแต่ละ

คน แม้ว่าจตุพรจะมองว่า ณ เวลาปัจจุบัน เขาเองได้เลือ กที่จะมีอัตลักษณ์ทางเพศ หรือมีตัวตนทางเพศในแบบ “เกย์ควิง” แล้วก็ตาม แต่เขาก็ไม่ได้ยืนยันเสียทีเดียวว่าอัตลักษณ์ทางเพศของตนเองนั้น จะเปลี่ยน แปลงไปไม่ได้ตลอดกาล หรือมองว่าอัตลักษณ์ทางเพศของคนรักเพศเดียวกันจะเลื่อนไหลไปมาอยู่ภายใต้ความเป็นคนรักเพศเดียวกันเท่านั้น

นอกจากงานวิจัยที่กล่าวถึงชายรักชาย ที่นิยามความหมายเฉพาะไปถึง “เกย์” แล้วนั้น ยังมีงานวิจัย ที่ได้กล่าวถึงกะเทย หรือสาวประเภทสองในสังคมไทย ซึ่งมีความแตกต่ างหลากหลายทั้งในเรื่องของเพศสภาพและเพศวิถี โดยเปรมปรีดา ปราโมช ณ อยุธยา (2546) ได้ศึกษาประวัติและการดำเนินชีวิตของกะเทย รวมทั้งตัวตนทางเพศที่ต่างไปจากหญิงชาย สิ่งที่ค้นพบ และข้อยืนยันที่ใช้เป็นมุมมองในการทำความเข้าใจลีลาชีวิตเรื่องเพศ ก็คือ เพศ มีความหมายเป็นสถานะหนึ่งๆ ซึ่งแต่ละสถานะย่อมมีความเป็นตัวตนที่แตกต่างกันไป จะยกให้ตัวตนหนึ่งใดเป็นหลักยึด และคาดหวังให้ตัวตนแบบใหม่ๆ ที่แสดงออกต่อคนรอบข้าง มีบทบาทสอดคล้องหรือรับเอาตัวตนที่คนในสังคมคุ้นชินอยู่ก่อนแล้วเป็นตัวแบบคงไม่เหมาะสม ทั้งนี้ได้เสนอนิยามความเป็นตัวตนทางเพศ โดยใส่ใจกับลีลาเรื่องเพศที่ไม่จำเพาะพื้นที่บนเตียง แต่รวมถึงสำนึกในความเป็นตัวตนของบุคคล ความพึงพอใจที่จะนำไปสู่การเลือกคู่สัมพันธ์ รวมทั้งการแสดงตัวตนทางเพศบนเงื่อนไขทางสังคมด้วย ดังนี้

กะเทยแปลงเพศ คือ ผู้ที่เคยถูกใส่ความหมายให้เป็นเพศชาย เนื่องจากตัดสินจากอวัยวะเพศ แต่เมื่อบุคคลกระทำตามความสำนึกที่อยากเป็นเพศหญิง ความพยายามในการปรับเปลี่ยนอวัยวะเพศแบบชาย ให้กลายเป็นอวัยวะเพศแบบหญิงจึงเกิดขึ้น ทั้งนี้กะเทยแปลงเพศไม่ได้หมายความว่าอยากเป็นผู้หญิงไปเสียทุกคน ต้องยอมรับว่าการแปลงเพศเป็นยุทธศาสตร์อย่างหนึ่งในการเข้าถึงความสวยเหมือนเพศหญิง ดังนั้น กะเทยอาจแปลงเพศเพื่อใช้เป็นกลยุทธ์อื่นๆได้อีก

กะเทยสาวยังไม่แปลงเพศ คือ ผู้ที่เคยถูกใส่ความหมายให้เป็นเพศชาย เนื่องจากตัดสินจากอวัยวะเพศ แต่สำนึกที่อยากเป็นเพศหญิงหรืออยากสวยเหมือนเพศหญิง จึงใช้ความพยายามในการปรับแต่งร่างกายให้เหมือน หรือคล้ายเพศหญิง เพียงยังไม่ถึงวาระที่จะแปลงเพศด้วยเงื่อนไขนานาประการ

กะเทยสาวไม่แปลงเพศ คือ ผู้ที่เคยถูกใส่ความหมายให้เป็นเพศชาย เนื่องจากตัดสินจากอวัยวะเพศ แต่สำนึกที่อยากเหมือนเพศหญิง แต่ไม่ได้อยากเป็นเพศหญิง จึงปฏิเสธการ

ผ่าตัดแปลงเพศ ใช้เพียงความพยายามปรับแต่งร่างกายให้คล้ายหรือเหมือนเพศหญิงเพื่อดึงดูดเพศชายด้วยกัน โดยมากยังมีความพึงพอใจใช้อวัยวะแบบเพศชายเพื่อบรรลุลีลาชีวิตเรื่องเพศได้

สาวเสียบ คือ ผู้ที่เคยถูกใส่ความหมายให้เป็นเพศชาย เนื่องจากตัดสินจากอวัยวะเพศ แต่สำนึกยังมองตัวเองเป็นเพศชาย หรือไม่ใช่ทั้งเพศชายและเพศหญิง เพียงปรับแต่งร่างกายให้เหมือนหรือคล้ายเพศหญิง เพื่อดึงดูดเพศชายด้วยกัน โดยมากยังมีความพึงพอใจจะใช้อวัยวะเพศแบบชายเพื่อบรรลุลีลาชีวิตเรื่องเพศได้

กะเทยชาย คือ ผู้ที่เคยถูกใส่ความหมายให้เป็นเพศชาย เนื่องจากตัดสินจากอวัยวะเพศและการปรับแต่งตัวตน แต่อาจมองว่าตนเองเป็นเพศชาย หรือไม่ใช่ทั้งเพศชาย ไม่ใช่ทั้งเพศหญิง เพียงปรับแต่งกิริยาอาการให้ละมุนละม่อมพิถีพิถันอ่อนโยนคล้ายเพศหญิง

ดังนั้น ตัวตนแบบกะเทยอาจจะไม่ใช่เพศที่สาม หากแต่ในความเป็นกะเทย ยังหลอมรวมเพศ ความพึงใจ รสนิยม ปราถนา อารมรณ์ เอาไว้จนไม่อาจคาดเดาได้ว่ามีกี่แบบ

2.แนวคิดเกี่ยวกับการสื่อสารเชิงสุนทรียะ สื่อจินตคดี และสื่อสารการแสดง

สำหรับแนวคิดเกี่ยวกับการสื่อสารเชิงสุนทรียะ สื่อจินตคดี และสื่อสารการแสดงนั้น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา เพื่อ นำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์กลวิธีการนำเสนอของละครเวทีร่วมสมัย ในฐานะงานศิลปะที่สื่อสารความคิด ประเด็นทางสังคม และคว ามรู้สึกของตัวละครชายรักชายจากผู้สร้างสู่ผู้ชม นั่นเอง โดยถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ (2546:5 - 13) ได้กล่าวถึงแนวคิดเกี่ยวกับการสื่อสารเชิงสุนทรียะ สื่อจินตคดี และสื่อสารการแสดง ไว้ดังนี้

คำว่า สุนทรียนิเทศศาสตร์ หรือ การสื่อสารเชิงสุนทรียะ (Aesthetic communication) ใช้ในความหมายที่เน้นถึงกระบวนการสื่อสาร มีความหมายกว้างๆเทียบเท่ากับคำว่าการสื่อสารเชิงจินตคดี (Imaginative communication) กล่าวคือ ครอบคลุมการสื่อสารที่มุ่งเน้นนันทประโยชน์ หรือด้านความเพลิดเพลินเจริญใจทั้งปวง ซึ่งสามารถนิยามความหมายเพื่อความกระจ่างได้ ดังนี้

จินตคดี หมายถึง สารที่มุ่งให้ผลในด้านอารมณ์และความรู้สึกเป็นสำคัญ ได้แก่ งานประเภทศิลปะและบันเทิงคดีต่างๆ ในระดับพื้นฐานที่สุดของงานประเภทนี้ คือ ให้ความบันเทิง (Entertain) อันได้แก่ ความสนุก ความเพลิดเพลิน ในระดับที่สูงขึ้น คือให้สติปัญญา (intellectual) อันได้แก่ ความคิด ความเข้าใจที่มีคุณค่า และในระดับที่สูงสุดคือ การหล่อเลี้ยงจิตวิญญาณของมนุษย์ ทำให้เกิดความประจักษ์แจ้งในตน ในโลกและชีวิต การสื่อสารเชิงจินตคดี ก็คือการสื่อสารที่

มุ่งให้ผล ในด้านอารมณ์หรือความรู้สึก ในรูปแบบของศิลปะนั่นเอง โดย อาจจำแนกได้กว้างๆเป็น 2 กลุ่ม

ก. กลุ่มที่มีโครงสร้างเชิงละครหรือจินตคดีเรื่องเล่า เป็นจินตคดีที่มีองค์ประกอบของเรื่องเล่า (Narrative) อันได้แก่ แก่นเรื่อง (theme) โครงเรื่อง (plot) ตัวละคร (character) ปฏิสัมพันธ์ของตัวละครหรือบทสนทนา (interaction / dialogue) สถานที่เกิดเหตุการณ์หรือฉาก (setting) มุมมองในการเล่าเรื่อง (point of view) และท่วงทำนองในการนำเสนอ (style and tone) ตัวอย่างของจินตคดีในกลุ่มนี้ ได้แก่ วรรณกรรมประเภทเรื่องสั้น นวนิยาย บทละคร นิทาน ในรูปแบบอื่นๆ ได้แก่ ละครเวทีแนวจารีตและแนวสมัยใหม่ สื่ อสารการละครต่างๆ ละครวิทยุ ละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์ เป็นต้น

ข. กลุ่มที่มีโครงสร้างเชิงละครเพียงบางประการ เป็นจินตคดีที่มุ่งเน้นผลทางด้านอารมณ์ความรู้สึกเป็นสำคัญ หรือมุ่งหมายแสดงความคิดเห็นบางประการด้วยกลศิลป์ แต่ไม่เน้นการเล่าเรื่อง จึงมีองค์ประกอบเชิงละครเพียงบางประการเท่านั้น จินตคดีประเภทนี้ได้แก่ กวีนิพนธ์ เพลง สื่อวัฒนธรรม การแสดงพื้นบ้าน การแสดงตลก เป็นต้น

ตอลสตอย (Leo Tolstoy) ได้ชี้ให้เห็นว่า ศิลปะคือกิจกรรมของมนุษย์ที่เกิดขึ้นมาจากภายในออกไปสู่ภายนอกด้วยสัญญะที่เข้าใจได้ เป็นการส่งความรู้สึก (feeling) อันนำมาซึ่งประสบการณ์ทางความรู้สึกสู่ผู้คนอื่นๆ

กล่าวได้ว่าศิลปะคือการสื่อสารเชิงอารมณ์ (communication emotion experience) นอกจากนี้ ศิลปะยังเป็นการแสดงออก (Expression) ของความรู้สึกหรืออารมณ์ซึ่งเป็นการสื่อสารระหว่างศิลปินกับผู้ชม โดยผ่านงานศิลปะอี กด้วย กิจกรรมทางศิลปะเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ที่ไม่ใช่เพียงเกิดจากการปลดปล่อยของศิลปินผู้สร้างสรรค์ และมิใช่เพียงประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในตัวผู้ชมงานศิลปะ แต่เป็นกระบวนการสื่อสารที่ศิลปินมีความต้องการที่จะให้ผู้อื่นรู้ และเข้าใจในสิ่งที่แสดงออกมาด้วย งานศิลปะ จึงเป็นเครื่องมือที่จะใช้กระตุ้นให้ผู้รับสารได้รู้ถึงความรู้สึกที่เขาต้องการจะถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของเขาโดยที่กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะเกิดขึ้นจาก “ความกดดันทางจิตใจของศิลปินในการทำให้กระจ่างชัดกับตัวเอง ซึ่งเรื่องราวที่เคยเป็นที่สงสัยกับตัวเขา สื่อสารตัวมันโดยผ่านผลงานทางศิลปะไปสู่ผู้รับ งานศิลปะสำเร็จลงเมื่อกระจ่างชัดจนสื่อสารตัวมันไปสู่คนอื่นๆ และปลุกอารมณ์ความรู้สึกแบบเดียวกับที่ศิลปินมีประสบการณ์มาระหว่างการสร้างสรรค์มันขึ้น..”

โดยทั่วไปแล้ว การศึกษาศิลปะในแง่ของการสื่อสาร จะเป็นการศึกษาว่า การนำเสนอศิลปะนั้นสื่อสารไปยังผู้รับสารอย่างไร การส่งสารเป็นอย่างไร การรับสารเป็นอย่างไร ซึ่งจะนำไปสู่ความเข้าใจในเรื่องผลที่เกิดขึ้นต่อผู้รับสาร ทั้งนี้ ศิลปะการสื่อสารมีองค์ประกอบที่เชื่อมโยงกัน 4 ประการ ได้แก่

1.) การแสดงออก (Expression)

2.) รูปแบบที่มีนัยสำคัญ (Significant form)

3.) ความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับสารกับผู้ส่งสาร (Relationship)

4.) วัฒนธรรม (Culture)

ความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับสารกับผู้สื่อสาร ดังในกรณีของสื่อสารการละคร คือ กลุ่มผู้รับสารมีเป้าหมายสัมพันธ์กับผู้ส่งสาร (ได้แก่ ผู้ประพันธ์บทละคร ผู้กำกับการแสดง ฝ่ายการแสดงด้านต่างๆ นักแสดง) ในลักษณะต่างๆ เช่น เป็การแสดงละครต่อหน้าผู้ชม หรือมีการแสดงผ่านสื่อ นอกจากนี้ผู้ส่งสารกับผู้รับสารยังมีความสัมพันธ์อิงอยู่กับบริบทของเรื่องที่แสดง หรือนอกเรื่องที่แสดง ซึ่งล้วนมีอิทธิพลต่อการตีความสัญญะที่สื่อออกมาทั้งสิ้น

โรลองค์ บาร์ธส์ (Roland Barthes) กล่าวว่า “ละคร” คือเครื่องจักรแห่งการสื่อสารประเภทหนึ่ง ในขณะที่ไม่ได้ทำงานเครื่องจักนี้ซ่อนอยู่หลังม่าน แต่เมื่อมีการเปิดตัวเครื่องจักรนี้มันจะส่งสาร (message) จำนวนหนึ่งมายังเราทันที สารเหล่านี้มีลักษณะพิเศษเฉพาะกล่าวคือ มันถูกส่งมาพร้อมๆกัน แต่ด้วยจังหวะที่ต่างกันในการแสดงแต่ละขณะ เราจะได้รับข่าวสารถึงหกเจ็ดประการในเวลาเดียวกัน (จากฉาก เสื้อผ้า แสง ตำแหน่งของนักแสดง กิริยาท่าทาง ภาษาใบ้ คำพูด) ข่าวสารบางประการ (กรณีของฉาก) ในขณะที่ข่าวสารอื่นๆเปลี่ยนไป (คำพูด กิริย าท่าทาง) นี่เป็นเรื่องของการประสานข่าวสารอย่างแท้จริง และนี่คือความเป็นละครในฐานะของกลุ่มสัญญะกลุ่มหนึ่ง

นอกจากนี้ ยังมีข้อสนับสนุนแนวคิดดังกล่าวจากงานวิจัยของ ภาวิณี สมรรคบุตร (2548) ที่ได้ศึกษาเรื่อง การสื่อสารเชิงสุนทรีย- สังคม ของนักวิชาชีพการละคร โดยงา นวิจัยดังกล่าวมีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาแนวคิดเชิงสังคม และการเมือง ในงานสื่อสารการแสดงประเภทละครเวทีสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงทศวรรษที่ 2510 และยังศึกษาแนวคิดเชิงสังคมและการเมืองในงานสื่อสารการแสดงของนักวิชาชีพการละครในช่วงปี พ.ศ.2544 – 2548 ทั้งยังศึกษา

แนวคิดและกระบวนการสื่อสารในการนำเสนองานสื่อสารการแสดงที่มีแนวคิดเชิงสังคมและการเมืองของนักวิชาชีพการละครในช่วงปี พ .ศ.2544-2548 โดยใช้แนวคิดเรื่องการสื่อสารเชิงสุนทรียะ แนวคิดเกี่ยวกับละครในฐานะกระบวนการสื่อสาร และแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต มาเป็นแนวทาง ซึ่ งผลการวิจัยพบว่า ผลงานสื่อสารการแสดงประเภทละครเวทีสมัยใหม่ที่สะท้อนแนวคิดเชิงสังคมและการเมืองในช่วงทศวรรษที่ 2510 มีประเด็นทางสังคมและการเมืองอันมีวัตถุประสงค์เพื่อการขับเคลื่อนทางสังคม โดยเนื้อหามุ่งเน้นการกระตุ้นจิตสำนึกเพื่อมวลชน และการรับใช้สังคม โดยแรงผลักดันของบริบททางสังคมและการเมือง และอิทธิพลของแนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต

สำหรับการศึกษาการสื่อสารเชิงสุนทรียะ-สังคมในปัจจุบัน (พ.ศ.2544 – 2548) พบว่า ผลงานสื่อสารการแสดงโดยส่วนใหญ่มักไม่มีการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองโดยตรง หากแต่เป็นการนำเสนอประเด็นทัศนะต่อสังคม ได้แก่

1.) ความรุนแรง ความขัดแย้ง และการแก่งแย่งในสังคม

2.) การตั้งคำถามต่ออำนาจรัฐ

3.) ผลกระทบจากภาวะเศรษฐกิจและเทคโนโลยีในโลกสมัยใหม่

4.) ทางเลือกในการดำเนินชีวิต

5.) การดำรงอัตลักษณ์ในสังคม

ส่วนของรูปแบบในการนำเสนอมักใช้รูปแบบการนำเสนอเชิงการแสดง (Non-realistic) โดยการผสมผสานหลายรูปแบบเข้าด้วยกันเป็นหลัก อาทิ การสื่อสารโดยการใช้ร่างกายการนำเสนอความรู้สึกภายในรูปแบบเหนือจริง และการใช้สื่อมัลติมีเดีย เป็นต้น ทั้งนี้ เทคนิคหนึ่งที่มักถูกใช้คือ การเล่าเรื่องผ่านตัวละครเอก โดยในด้านทัศนะของนักวิชาชีพการละ ครนั้น มีความเชื่อมั่นในพลังการสื่อสารของศิลปะประเภทละครเวทีว่า สามารถกระตุ้นและสั่งสมจิตสำนึกต่อสังคม และมีความเห็นว่า งานสื่อสารการแสดงสามารถเติบโตขึ้นได้ หากนักวิชาชีพมีความตั้งใจในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณภาพสู่สาธารณะอย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตามสถาบั นทางสังคมและการเมืองมิได้เกื้อหนุนต่อการเติบโตของศิลปะการละครเท่าที่ควร ซึ่งย่อมส่งผลต่อการพัฒนาผู้รับสาร ทั้งด้านปริมาณและคุณภาพ

3.ทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์กับความหลากหลายทางเพศวิถี

ผู้วิจัยเลือกใช้ทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์มาเป็นแนวทางในการศึกษากระบวนการในการสร้าง ผลิตเอกลักษณ์ การให้ความหมาย ความรู้ อำนาจ มา ยาคติ และการสร้างพื้นที่ในสังคมที่ถ่ายทอดผ่านตัวละคร "ชายรักชาย" ของละครเวทีไทยร่วมสมัยทั้ง 4 เรื่อง โดยทฤษฎีดังกล่าวมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 ทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์

กฤษดาวรรณ หงศ์ลดารมภ์ และโสรัจจ์ หงศ์ลด ารมภ์ (2549: 112-113) ได้กล่าวถึงทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์ว่าทฤษฎีดังกล่าวตั้งอยู่บนพื้นฐานความคิดที่ว่า ถ้อยคำไม่ใช่เพียงรูปภาษาที่เรียงต่อกัน แต่แฝงด้วยเจตนา ความคิด และความเชื่อของผู้กล่าวถ้อยคำนั้นๆ นอกจากนี้ถ้อยคำยังสะท้อนความคิด ความเชื่อ ของกลุ่มสังคม เ นื่องจากผู้ใช้ภาษาไม่ได้ใช้ภาษาเพียงคนเดียวในโลกแต่ภาษาที่เขาใช้เป็นผลผลิตของการปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มสังคมที่เขาเป็นสมาชิก ถ้อยคำจึงมีลักษณะทั้งที่เป็นของบุคคลและของสังคม การวิเคราะห์วาทกรรมไม่สามารถทำได้โดยไม่มองจากมุมมองเชิงวิพากษ์

วาทกรรม (Discourse) จึงมิได้หมายถึง ภาษา คำพูด หรือถ้อยแถลงเท่านั้น แต่จะใช้ในความหมายแบบเดียวกันกับที่มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) นักคิด นักเขียน และนักปรัชญาชาวฝรั่งเศส ได้ใช้ในงานศึกษายุคหลังของเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่งนับตั้งแต่ต้นคริสต์ทศวรรษ 1970 เป็นต้นมา โดย "วาทกรรม" ในที่นี้หมายถึง ระบบ และกระบวนการ ในการสร้างผลิต (constitute) เอกลักษณ์ (identity) และความหมาย (significance) ให้กับสรรพสิ่งต่างๆในสังคมที่ห่อหุ้มเราอยู่ ไม่ว่าจะเป็นความรู้ ความจริง อำนาจ หรือตัวตนของเ ราเอง โดยนอกจากนี้นั้น "วาทกรรม" ยังทำหน้าที่ตรึงสิ่งที่สร้างขึ้นให้ดำรงอยู่ และเป็นที่ยอมรับของสังคมในวงกว้าง (Valorize) จนกลายเป็น "วาทกรรมหลัก" (dominant discourse) หรือที่ฟูโกต์เรียกว่า "episteme" ฟูโกต์มองว่า "วาท-กรรม" คือ "ชุดของส่วนเสี้ยวที่ไม่มีความต่อเนื่องสัมพันธ์กัน แต่ต้องมาอยู่ร่วมกัน และอยู่ร่วมกั นมิใช่ในฐานะที่เป็นเอกภาพหรือมีความมั่นคง แต่ในฐานะที่เป็นชุดของวาทกรรม ที่มีความแตกต่างและหลากหลาย และต่างก็มียุทธศาสตร์เฉพาะตัว ที่ไม่เหมือนกันในการมาอยู่ร่วมกัน" ขณะเดียวกันวาทกรรมก็ทำหน้าที่เก็บกด ปิดกั้น มิให้เอกลักษณ์และความหมายของบางอย่างเกิดขึ้น (subjugate) หรือไม่ก็ทำให้เอกลักษณ์ และความหมายบางสิ่งที่ ดำรงอยู่แล้วในสังคมเลือนหายไปได้พร้อมๆกันด้วย (displace) ฉะนั้น วาทกรรมจึงเป็นมากกว่าเรื่องของภาษาหรือคำพูด แต่มีภาคปฏิบัติ (discursive practices) ซึ่งรวมถึงจารีตปฏิบัติ ความคิด ความ

เชื่อ คุณค่า และสถ าบันต่างๆในสังคมที่เกี่ยวข้องกับเรื่องนั้นๆด้วย (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร : 2549,19 -21)

วัน ไดก์ (Van Dijk, 1997:3) ได้กล่าวถึงการใช้วาทกรรมวิเคราะห์ผ่านภาษาในฐานะสมาชิกของกลุ่มสังคม กลุ่มอาชีพ องค์กร ชุมชน สังคม หรือวัฒนธรรม โดยมนุษย์ไม่เพียงสื่อสารกันในฐานะเพื่อนมนุษย์เท่านั้น แต่ยังรวมถึงการสื่อสารผ่านอัตลักษณ์ต่างๆ เช่น สถานะทางสังคม สีผิว เป็นต้น

ธีรยุทธ บุญมี (2551:40) ก็ได้กล่าวถึงความสำคัญในการวิเคราะห์วาทกรรมว่า การวิเคราะห์วาทกรรมได้กลายเป็นกระแสหนึ่งหรือแฟชั่นสำคัญในวงวิชาการ เพราะถ้าเรามองว่าภาษาหรือวาทกรรมกำหนดความคิดของคน สิ่งที่มนุษย์ทำส่วนใหญ่ต้องอาศัยความคิด ซึ่งก็คือวาทกรรม โดยเฉพาะในด้านวัฒนธรรม ศิลปะ วรรณกรรม องค์ความรู้ต่างๆ ซึ่งวาทกรรมวิเคราะห์มีส่วนช่วยในการเปิดมุมมองใหม่ๆให้ได้ นักวาทกรรมวิเคราะห์มองว่า มนุษย์หรือบุคคลไม่มีความหมายหรือความสำคัญ สิ่งสำคัญคือวาทกรรมที่เขาพูด ซึ่งเมื่อพูดออกไปแล้วมันจะมีบทบาทกำหนดความคิด ชีวิต ความเป็นไปของมนุษย์เองอย่างเกือบรอบด้าน การวิเคราะห์วาทกรรมจึงสำคัญกว่าการวิเคราะห์บุคคลหรือความคิดของบุคคล

3.2 <u>วาทกรรมความหลากหลายทางเพศวิถีที่ถูกนำเสนอผ่านงานสื่อสารการแสดง</u>

เนื่องจากความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับเพศวิถี และเพศสภาวะของเรานั้นได้ผ่านกรรมวิธีการสร้าง ธำรง รักษา และถ่ายทอดผ่านวาทกรรมสื่อ โดยเฉพาะสื่อสารการแสดงที่หลากหลาย งานวิจัยของรักใจ จินตวิโรจน์ (2541) จึงเป็นอีกหนึ่งงานวิจัยที่ได้ทำการศึกษาเรื่อง “การนำเสนอภาพชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์อเมริกัน” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเข้าใจถึงพัฒนาการของการนำเสนอภาพชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์อเมริกัน ซึ่งได้เปรียบเทียบโดยการวิเคราะห์เนื้อหาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 ถึง 2542 โดยแบ่งภาพยนตร์ของทั้งสองชาติออกเป็นสามยุค และคัดเลือกภาพยนตร์ทั้งที่มีตัวละครรักร่วมเพศเป็นตัวเอก ตัวรอง และตัวประกอบ มาศึกษา โดยภาพยนตร์ที่นำมาเป็นกลุ่มตัวอย่างนี้เป็นภาพยนตร์อเมริกัน 16 เรื่อง และภาพยนตร์ไทย 8 เรื่อง ซึ่งผลการวิจัยพบว่า พัฒนาการของการนำเสนอภาพชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์อเมริกันมีความแตกต่างกันคือ การนำเสนอภาพชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์อเมริกัน จะมีพัฒนาการไปข้างหน้าอย่างต่อเนื่อง กล่าวคือ ยิ่งเวลาผ่านไป ภาพยนตร์ที่นำเสนอภาพชายรักร่วมเพศยิ่งมีเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ บทบาทของตัวละครรักร่วมเพศกระจายอยู่ทั้งในบทของตัวเอก ตัวรอง และตัวประกอบมากขึ้น พัฒนาการของตัวละครรักร่วมเพศมีความหลากหลาย และ

ใกล้เคียงกับชายหญิงทั่วไปมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ ลักษณะพัฒนาการของการนำเสนอ ภาพชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์อเมริกัน มีกระแสความเคลื่อนไหวของชายรักร่วมเพศอเมริกัน ในแต่ละยุคสมัยเป็นตัวกำหนดนั่นเอง

ส่วนการนำเสนอภาพชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์ไทยนั้น การนำเสนอในยุคกลางจะมีพัฒนาการที่สูงที่สุด บทบาทของตัวละครรักร่วมเพศที่กระจายอยู่ทั้งในบทของตัวเอก ตัวรอง และตัวประกอบมากที่สุด อีกทั้งพัฒนาการของตัวละครรักร่วมเพศ ในยุคกลาง ยังมีความหลากหลายและใกล้เคียงกับชายหญิงทั่วไปมากที่สุด เมื่อเทียบกับยุคแรกและยุคปัจจุบัน (2541) ทั้งนี้ ลักษณะพัฒนาการของการนำเสนอภาพชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์ไทย มีปัจจัยจากการต้องการความแปลกใหม่ในวงการภาพยนตร์และการต่อสู้ของชายรักร่วมเพศไทยเป็นรายบุคคล นอกจากนี้ การวิจัยครั้งนี้ยังพบว่า ภาพยนตร์อเมริกันสามารถสะท้อนสังคมของชายรักร่วมเพศ ได้ดีกว่าภาพยนตร์ไทย และมีแนวโน้มว่าจะชี้นำผู้ชมไทยได้มากกว่าด้วย (รักใจ จินตวิโรจน์: 2541)

ด้านสื่อโทรทัศน์ รุจิเรข คชรัตน์ (2542) ได้ทำการศึกษาเรื่องภาพและกระบวนการสร้างภาพชายรักร่วมเพศในละครโทรทัศน์ไทย กับการรับรู้ ภาพแบบฉบับของผู้ชม โดยได้เลือกตัวอย่างละครที่มีภาพชายรักร่วมเพศที่ผลิตในปี 2541 – 2543 ทั้งหมด 7 เรื่อง ได้แก่ 1)เมื่อเธอเป็นชายแล้วนายเป็นหญิง 2)ชายไม่จริงหญิงแท้ 3)เจนนี่...นางสาวจำเป็นฮะ4) รักเล่ห์เพทุบาย 5) บังเอิญรวยช่วยไม่ได้ 6) รักสองภพ และ 7)กิจกรรมชายโสด เพื่อวิเคราะห์เนื้อหาในด้านภาพของชายรักร่วมเพศ ประกอบกับการเปรียบเทียบกระบวนการสร้างภาพชายรักร่วมเพศ จากการสัมภาษณ์ผู้ผลิต และการรับรู้ภาพแบบฉบับของผู้ชมจากการสนทนากลุ่ม ซึ่งผลการวิจัยพบว่า ภาพของชายรักร่วมเพศในละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่เป็นภาพเชิงบวก อันเนื่องมาจากบทบาทของตัวละครชายรักร่วมเพศส่วนใหญ่ เป็นตัวสมทบมีหน้าที่เป็นผู้ช่วยพระเอก-นางเอก เพื่อสร้างสีสันและความสนุกสนาน ซึ่งสอดคล้องกับเจตนาในการสร้างภาพชายรักร่วมเพศในละครโทรทัศน์ของผู้ผลิต แต่เมื่อเปรียบเทียบกับการรับรู้แบบฉบับของผู้ชม ทั้งกลุ่มผู้ช มที่เป็นรักร่วมเพศ และรักต่างเพศ พบว่า กลุ่มผู้ชมรับรู้ภาพแบบฉบับในด้านลบมากกว่า อันได้แก่ ลักษณะความเป็นหญิง ที่เป็นภาพลบ คือลักษ ณะกิริยาท่าทางที่วี้ดว้าย และหมกมุ่นในเรื่องเพศ ซึ่งเป็นการรับรู้ภาพจากลักษณะภายนอก และสอดคล้องกับทัศนคติที่มีต่อชายรักร่วมเพศในสังคม

นอกจากนี้ในสื่อจินตคดีประเภทนวนิยาย เปรม สวนสมุทธ (2548 :2-5) ยังได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับ ภาพลักษณ์ของตัวละครที่มีพฤติกรรมเบี่ยงเบนทางเพศ และตัวละครแวดล้อมในนวนิยายของชายชาวดอกไม้ยุคปัจจุบัน พบว่า นวนิยายที่ได้เอาเรื่องราวชีวิตของกลุ่มเพศที่สาม ออกมา สู่สาธารณชนตั้งแต่ในยุคร่วมสมัยกับการเกิดนวนิยาย (โดยเฉพาะในประเทศ

ไทย) ตัวอย่างเช่น “ทางสายที่สาม” ของ กีรติ ชนา ,“ประตูที่ปิดตาย” ของ กฤษณา อโศกสิน , “ลูกรัก” ของ สุวรรณี สุคนธา หรือ “ใบไม้ที่ปลิดปลิว” ของ ทมยันตี โดยเรื่องราวของเพศที่สามที่ถูกนำเสนอผ่านนวนิยายในยุคแรกนั้น มุ่งไปในทางที่แสดงความเห็นอกเห็นใจคนกลุ่มนี้ รวมไปถึงแสดงความรู้สึกที่กดลึกในใจของกลุ่มเพศที่สาม และในแง่มุมของการที่เขาเหล่านั้น ถูกกระทำจากสังคมทั้งนี้ส่วนหนึ่งน่าจะเป็นผลมาจากสังคมในยุคนั้น เรื่องของ “เกย์” หรือเพศที่สามแม้ว่าจะได้รับการยอมรับบ้างแล้ว แต่ก็ยังไม่เปิดกว้างเท่าที่ควร อย่างไรก็ดีงานเขียนเหล่านั้นเป็นงานเขียนของกลุ่มคนที่เห็นสภาพและสถานภาพของคนกลุ่มนี้ แล้วเห็นแง่มุมบางอย่างที่น่าสนใจจึงนำมาประกอบสร้างเป็นเรื่องราว

โดยใช้นวนิยายเป็นสื่อความคิด จนกระทั่งเมื่อมีหนังสือเรื่อง “ซากดอกไม้” ออกมาพลิกวงการนวนิยายของเพศที่สามในสังคมไทย นวนิยายเพศที่สามยุคใหม่จึงเกิดขึ้น สิ่งที่ทำให้นวนิยายของชายชาวดอกไม้ยุคใหม่ แตกต่างไปจากนวนิยายของชายชาวดอกไม้ยุคดั้งเดิมนั้น เห็นจะเป็นในแง่ของภาพลักษณ์ของตัวละครที่นำเสนอ และโลกทัศน์ของตัวละคร ชาย ชาวดอกไม้ในวรรณกรรม “เกย์” ยุคใหม่ เป็นพวก “กระเทยกร้านชีวิต” เป็นเกย์ในยุคที่สังคมยอมรับเรื่องนี้ได้มากแล้วในระดับหนึ่ง เป็นสังคมที่มี “เกย์” อยู่เกลื่อนเมือง จนบางครั้งอาจทำให้เราไม่แน่ใจว่าคนที่เราเดินชนเมื่อสักครู่นี้เป็นหรือเปล่า ที่สำคัญคือการนำเสนอภ าพอีกด้านหนึ่งของเกย์ในฐานะที่เป็นผู้ “ทำ” กับสังคม ไม่ใช่ภาพที่เกย์ถูกสังคม “ทำ” (ซึ่งแม้ว่าสิ่งที่เกย์ทำกับสังคมนั้นมาจากพื้นฐานที่สังคมทำกับเกย์ก็ตาม) ดังนั้น หากจะมองหรือบอกว่านวนิยาย “เกย์” รุ่นใหม่นั้นบรรยายภาพของกลุ่มชายชาวดอกไม้อย่างรอบด้านคือทั้งด้านที่ดีและไม่ดีออกมาก็เห็นจะไม่ผิด แต่ก็คงจะไม่ถูกเสียเต็มร้อย เพราะในภาพด้านลบของสังคมเกย์อันเหลวแหลกนั้นส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากบรรทัดฐานการยอมรับกลุ่มเกย์เข้าเป็นสมาชิกของสังคม และการที่สังคมมองเขาว่าเป็น “คนนอก” ที่สำคัญคือภาพที่นำเสนอในนวนิยายเกย์ยุคใหม่นั้น เป็นภาพของ “ความจริง” ซึ่ง “กระเทยดีๆก็มีเต็มแผ่นดิน แต่กระเทยร้ายๆ ก็ร้ายมากจนน่าตกใจ” (เปรม สวนสมุทธ, 2548 :2-5)

เปรม สวนสมุทธ ยังได้กล่าวถึงทฤษฎีความเป็นอื่นกับมุมมองใหม่ของรักร่วมเพศไว้อย่างน่าสนใจว่า ในช่วงครึ่งหลังของทศวรรษที่ 1990 นักวิชาการที่ให้ความสนใจเรื่องเพศศาสตร์ ได้สร้างวาทกรรมชุดใหม่เกี่ยวกับรักร่วมเพศขึ้นมา อันเป็นผลพวงมาจากอิทธิพลความคิดของกลุ่มหลังโครงสร้างนิยม วาทกรรมดังกล่าวก็คือ Queer theory หรือที่ผู้เขียนได้ใช้คำว่า ทฤษฎีความเป็นอื่นนั่นเอง

3.3 <u>ทฤษฎีเควียร์ (Queer theory) หรือทฤษฎีความเป็นอื่น</u>

อัญชลี ไชวราพร(2548: 286-287) ได้กล่าวถึงทฤษฎีความเป็นอื่นเปิดมุมมองใหม่ต่อการมองรักร่วมเพศ ว่าไม่ใช่สิ่งที่เป็นตราบาป ไม่ใช่การทำผิดธรรมชาติและหลักศาสนา ไม่ใช่โรคจิต ไม่ใช่โรคร้าย ทฤษฎีความเป็นอื่นเสนอว่าข้อกล่าวหาต่างๆเหล่านั้น เกิดขึ้ นเพราะอคติทางวัฒนธรรมของวาทกรรมกระแสสังคม รวมไปถึงอำนาจของภาษาที่ก่อให้เกิดข้อจำกัดในการเข้าใจธรรมชาติ สิ่งที่ทฤษฎีความเป็นอื่นพยายามจะอธิบายก็คือ “ถ้าเราพิจารณาว่าเพศและเพศสภาพนั้นแยกส่วนกัน ดังนั้นจึงไม่จำเป็นที่เพศจะต้องมีความสัมพันธ์กับเพศสภาพ กล่าวคื อความเป็นหญิงไม่จำเป็นจะต้องประกอบสร้างขึ้นในร่างกายของผู้หญิง และความเป็นชายก็มิใช่การให้ความหมายของเพศชาย การผลัดกระบวนทัศน์เรื่องการแบ่งแยกเพศและเพศสภาพเสนอว่าเพศ (ทางร่างกาย) สามารถมีเพศสภาพได้อย่างหลากหลาย ยิ่งไปกว่านั้นเพศสภาพเองก็ไม่จำเป็นที่จะต้องจำกัดอยู่เพียงแต่ 2 เพศเท่านั้น”

นอกจากข้อมูลดังที่กล่าวไปแล้วนั้น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเพิ่มเติมในส่วนของทฤษฎีเควียร์ (Queer theory) โดยผลจากการศึกษาพบว่า ทฤษฎีเควียร์มีพัฒนาการมาจากทฤษฎีเกย์และเลสเบี้ยน ในพจนานุกรม Random House: Webster กล่าวว่า queer เป็นศัพท์แสลง มีความหมายถึงผู้อยู่ในกลุ่มรักร่วมเพศ โดยเฉพาะเพศชาย ขณะที่คริสต์ โจนส์ กล่าวว่า ศัพท์คำนี้แต่เดิมนั้นมีความหมายถึงกลุ่มรักร่วมเพศในเชิงลบ ส่วนใหญ่จะเป็นเพศชาย ปัจจุบัน คำว่า Queer ถูกนำไปใช้โดยกลุ่มนักวิจารณ์ ศิลปิน หรือแม้กระทั่งผู้ชมอย่างพร่ำเพรื่อ ทั้งในการอธิบายงานทางวัฒนธรรมของกลุ่มเลสเบี้ยน เกย์ หรือผู้ที่แปลงเพศแล้ว (Tran gendered) โดยอาจจะเน้นความหลากหลายในเรื่องสีผิว เชื้อชาติ หรือประสบการณ์ทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกันด้วย แต่ในขณะที่ แอนนีเก้ แซลีก กลับเห็นว่า Queer เป็นคำศัพท์ที่นำมาใช้แทนคำว่า Camp ซึ่งเป็นมุมมองในการอ่านวัฒนธรรมกระแสนิยม (popular culture) กล่าวคือ งานวัฒนธรรมของรักร่วมเพศที่สวนทางกับวัฒนธรรมครอบงำ ยกตัวอย่าง เช่น Camp ในช่วง 1950 จะเชื่อมโยงกับงานของกลุ่มรักร่วมเพศที่ต้องหลบซ่อน ก่อนจะมาเปิดเผยในช่วงสองทศวรรษที่ผ่านมา แต่ปัจจุบันนี้กลุ่มเกย์และเลสเบี้ยนจะอิงตัวตนและงานของตัวเองกับเควียร์เสียมากกว่า (อัญชลี ไชวราพร, 2548: 286-287)

ทฤษฎีเควียร์ในที่นี้จึงหมายถึง การให้นิยามตนเองของกลุ่มรักร่วมเพศที่ไม่อิงฐานอยู่กับวัฒนธรรมส่วนกลาง และมีแนวทางไปในเชิงทีเล่นทีจริง ประชดประชั น หรือล้อเลียนเรื่องเพศ เป็นต้น โดย อเล็กซานเดอร์ โดตี้ ได้ทำการศึกษาและสรุปแนวคิดของนักทฤษฎีหลายท่าน ไว้ดังนี้

1.Queer หมายถึง เกย์ชาย อาจมีการใช้กับกลุ่มเลสเบี้ยนอยู่บ้างแต่ไม่บ่อยนัก บางครั้งใช้อธิบายทั้งกลุ่มเกย์ชายและเลสเบี้ยนผสมกัน หรือบางครั้งก็ยั งใช้รวมไปถึงกลุ่มรักสองเพศ (Bisexual) อีกด้วย

2.Queer หมายถึง การศึกษางานที่มีเนื้อหา กลุ่มผู้ชม หรือบุคคลของตัวละครและนักแสดงที่สามารถเข้าถึงกลุ่มรักร่วมเพศมากกว่า 1 กลุ่ม เช่น ภาพยนตร์เรื่อง All about Eve (1950) สามารถตีความหมายได้ทั้งในแง่ของกลุ่มเกย์ เลสเบี้ยน และรักสองเพศได้ในเรื่องเดียวกัน เช่นเดียวกับนักแสดงอย่าง เบ็ตตี้ เดวิส ก็อาจใช้เรียกว่า เป็น Queer ได้ เพราะสามารถใช้ตีความทางวัฒนธรรมได้ทั้งในแง่ของเกย์ เลสเบี้ยน หรือกลุ่มไบเซ็กชวล นั่นเอง

3.งานหรือกลุ่มรักร่วมเพศหรือรักต่างเพศที่มีต่อกลุ่มรักร่วมเพศกลุ่มอื่น เช่น ความเพลิดเพลินของเกย์ชายในการชมภาพยนตร์เลสเบี้ยน สาวเลสเบี้ยนหรือสาวธรรมดาเมื่อมาสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับเกย์ชายก็อาจเรียกว่า Queer ได้

ความหมายของเควียร์ที่หลากหลายและแตกต่างกันเช่นนี้ ส่งผลให้ทฤษฎีในเรื่องนี้ไม่สามารถวางกรอบทางการศึกษาได้อย่างชัดเจน ทฤษฎีเควียร์จึงอาจหมายถึงแนวทางการศึกษาที่มีลักษณะอนุรักษ์ โดยมุ่งไปที่การประกาศตัวตนของกลุ่มเควียร์หรือความแตกต่างทางเพศของคนกลุ่มนี้ ขณะเดียวกันก็จะมีกลุ่มหัวรุนแรงที่พยายามศึกษาทฤษฎีในแง่ของการรับชม การจ้องมองต่างๆ นักทฤษฎีบางท่านก็กล่าวว่า า งานของกลุ่มไบเซ็กชวลหรือกลุ่มเพศตรงกลาง (Androgynous) ซึ่งเป็นได้ทั้งหญิง ชาย เกย์ หรือเลสเบี้ยนเหล่านี้น่าจะเป็นจุดศูนย์กลางในการศึกษาเรื่องนี้ บ้างก็กล่าวว่างานเกี่ยวกับกะเทย หรือผู้ที่แปลงเพศแล้วน่าจะจัดเข้าเป็นงานประเภทนี้ได้มากกว่า โดยสรุปแล้ว ทฤษฎีเ ควียร์ คือความพยายามในการตรวจสอบ หรือท้าทายความสับสนไม่ชัดเจนในเรื่องเพศหรือความรู้สึกทางเพศของงานประเภทนี้นั่นเอง (อัญชลี ไชวราพร, 2548: 286-287)

ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิด ทฤษฎี ข้อเขียน และงานวิจัยดังที่ได้กล่าวมาในข้างต้นนั้น มาเป็นกรอบและแนวทางที่สำคัญต่อกระบวนการศึกษา “วาทกรรมชายรักชายที่ปรากฏผ่านละครเวทีไทยร่วมสมัยภายใต้การเปลี่ยนแปลงของบริบทสังคมไทย” นั่นเอง

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง การสื่อสารความหลากหลายทางเพศวิถี : วาทกรรมชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย มุ่งศึกษาการสื่อสารวาทกร รมชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัยที่ปรากฏผ่านบริบทของสังคมไทย 4 เรื่อง ได้แก่

1.ฉันผู้ชายนะยะ ปี พ.ศ. 2528

2. This is my life, I love you. ปี พ.ศ.2542

3.แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ ปี พ.ศ. 2545

4.ที่รักของกัน ปี พ.ศ.2551

โดยใช้วิธีวิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพแบบวิเคราะห์ตัวบท (Textual analysis) ดังนี้

1.การรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Documentary research)

ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมเอกสาร อาทิ บทละครเวที ภาพบันทึกการแสดง แผ่นโฆษณาเว็บไซน์หรือบล็อคส่วนตัวของผู้กำกับการแสดง งานวิจัย ข้อเขียน และทฤษฎีวาทกรรมวิเคราะห์ แนวคิดเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศวิถี แนวคิดเกี่ยวกับการสื่อสารเชิงสุนทรียะ สื่อจินตคดี และสื่อสารการแสดง รวมถึงแนวคิดเกี่ยวกับประเด็นความหลากหลายทางเพศวิถีที่ปรากฏในงานสื่อสารการแสดง เพื่อเป็นฐานและแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์วาทกรรมตัวละครชายรักชายที่ปรากฏในงานละครเวทีไทยร่วมสมัยโดยอิงบริบทความเปลี่ยนแปลงของสังคมในยุคสมัยนั้นๆด้วย

2. การสัมภาษณ์เชิงลึกผู้กำกับละครเวที

การสัมภาษณ์เชิงลึกผู้กำกับละครเวทีจากประเด็นแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน มุมมองในการเลือกนำเสนอ การกำหนดลักษณะของตัวละคร ประเ ด็นที่ต้องการสื่อสาร และผลตอบรับจากสังคม ของละครเวทีร่วมสมัยทั้ง 4 เรื่อง ดังนี้

2.1 ดร.เสรี วงษ์มณฑา เรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”

2.2 คุณวรรณศักดิ์ สิริหล้า เรื่อง “This is my life, I love you”

2.3 คุณ ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ เรื่อง “แก่นเชี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ”

2.4 คุณสายฟ้า ตันธนา เรื่อง “ที่รักของกัน”

3. เครื่องมือในการเก็บข้อมูล

3.1 แบบสัมภาณ์เชิงลึกผู้กำกับละครเวที

3.2 เครื่องบันทึกเสียงสัมภาษณ์

4. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

4.1. <u>การเก็บข้อมูลที่เป็นเอกสารและตำราวิชาการ</u> จากแหล่งข้อมูลต่อไปนี้

4.1.1 ห้องสมุดคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.1.2 ห้องสมุดคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.1.3 สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.1.4 โครงการ Thai queer shot film หนังสั้นสีรุ้ง # 1

4.1.5 โครงการสัมมนาเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศวิถี จัดโดย ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.2 <u>การสัมภาษณ์แบบเจาะลึกผู้กำกับละครเวทีทั้ง 4 เรื่อง</u> ได้แก่

4.2.1 ดร.เสรี วงษ์มณฑา เรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”

4.2.2 คุณวรรณศักดิ์ สิริหล้า เรื่อง “This is my life, I love you”

4.2.3 คุณ ดำเกิง ฐิตะปิ ยะศักดิ์ เรื่อง “แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ”

4.2.4 คุณสายฟ้า ตันธนา เรื่อง “ที่รักของกัน”

5. ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล

สามารถแจกแจงช่วงระยะเวลาในการศึกษาวิจัยได้ดังนี้

ระยะเวลาช่วงที่1 การเก็บรวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้อง ตำราวิชาการ ตั้งแต่เดือนมีนาคม 2551 – สิงหาคม 2551

ระยะเวลาช่วงที่2 การสัมภาษณ์ผู้กำกับละครเวทีกรณีศึกษา ตั้งแต่เดือนสิงหาคม 2551- ธันวาคม 2551

ระยะเวลาช่วงที่3 การวิเคราะห์ สรุปผล และอภิปรายผลการวิจัย และนำเสนอรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ ภายในเดือน กันยายน 2551- กันยายน 2552

6. วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

ใช้การวิเคราะห์ข้อมูลประเภทเอกสารที่เกี่ยวข้อง อาทิ บทละคร เว็บไซต์ที่เกี่ยวข้อง ภาพบันทึกการแสดง และข้อมูลเพิ่มเติมจากการสัมภาษณ์ผู้กำกับการแสดง ควบคู่กันไป โดยสามารถแบ่งประเด็นในการวิเคราะห์ ได้ดังต่อไปนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 1 แนวทางการวิเคราะห์วาทกรรมชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย

<table>
<tr><td>เรื่อง/ประเด็นในการวิเคราะห์วาทกรรม</td><td rowspan="5">วิเคราะห์การสื่อสารวาทกรรมตัวละครชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัยจากประเด็นต่อไปนี้
1) ประเภทและการนำเสนอของละคร (genre & style)
2) แก่นเรื่อง (theme)
3) โครงเรื่อง (plot)
4) ลักษณะของตัวละคร (character)
5) ภาษา (language)
6) เสื้อผ้าและการแต่งกายของตัวละคร (costume)
6) ฉากและพื้นที่ (space)
7) เพลงและดนตรีประกอบ (music & sound)
วิเคราะห์วาทกรรมตัวละครชายรักชายที่ปรากฏผ่านละครเวทีไทยร่วมสมัย
ภายใต้บริบทแห่งการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย
1) เพศสภาพ (gender)
2) เพศวิถี (sexuality)
3) พื้นที่ทางสังคม
4) ความรักและการใช้ชีวิตคู่
5) ความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นในสังคม</td></tr>
<tr><td>1.ฉันผู้ชายนะยะ</td></tr>
<tr><td>2. This is my life,
I love you</td></tr>
<tr><td>3.แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่าพวกเรากล้าหาญ</td></tr>
<tr><td>4.ที่รักของกัน</td></tr>
</table>

7. การนำเสนอข้อมูล

นำเสนอข้อมูลจากประเด็นการวิเคราะห์ข้างต้นในรูปแบบพรรณนาโวหารโดยละเอียดโดยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่

7.1 ภูมิหลังและบริบทของละคร

7.2 วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านองค์ประกอบของละคร

7.3 วาทกรรมของตัวละครชายรักชายภายใต้บริบทของสังคมไทย

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผลการศึกษาวิจัยเรื่อง การสื่อสารความหลากหล ายทางเพศวิถี :วาทกรรมตัวละครชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย จากละครเวทีศึกษา ทั้ง 4 เรื่องได้แก่

1) ฉันผู้ชายนะยะ(พ.ศ.2528)

2) This is my life, I love you (พ.ศ.2542)

3) แก่นเชี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ. 2545)

4) ที่รักของกัน (พ.ศ.2551)

ก่อนอื่นผู้วิจัยขอกล่าวถึงประเด็นการวิเคราะห์หลัก 3 ประเด็น ที่จะช่วยทำให้เข้าใจภาพรวมของการศึกษาในครั้งนี้ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น นั่นคือ

1.ภูมิหลังและบริบทของละคร เพื่ออธิบายถึงข้อมูลเบื้องต้นของละคร ภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์งาน และบริบทของสังคมไทยในยุคสมัยที่ละครเกิดขึ้น ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงประเด็นของการแปลงสื่อ โดยจะใช้ข้อมูลดังกล่าวมาเป็นฐานวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยต่อไป

2.วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านองค์ประกอบของละคร เพื่อตอบคำถามจากวัตุประสงค์ การวิจัยข้อที่ 1 เกี่ยวกับการศึกษาการสื่อสารวาทกรรมตัวละครชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย

3.วาทกรรมของตัวละครชายรักชายภายใต้บริบทของสังคมไทย เพื่อตอบคำถามจากวัตุประสงค์การวิจัยข้อที่ 2 เกี่ยวกับการวิเคราะห์วาทกรรมตัวละครชายรักชายที่ปรากฏผ่านละครเวทีไทยร่วมสมัยภายใต้บริบทแห่งการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1. ภูมิหลังและบริบทของละครเวทีไทยร่วมสมัย

ละครเวทีไทยร่วมสมัยคัดสรร ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษานั้น มีจำนวนถึง 3 ใน 4 เรื่อง ที่ถูกดัดแปลงมาจากเค้าโครงเรื่องในบทประพันธ์เดิม ซึ่งเคยสร้างมาก่อนแล้วในบริบทของสังคมตะวันตก โดยมีเพียงเรื่องเดียวที่ทำการสร้างสรรค์บทขึ้นมาใหม่ นั่นคือ This is my life, I love you (2542) ดังจะเห็นได้จากตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 สรุปการเชื่อมโยงและการแปลงสื่อของละครเวทีคัดสรรกรณีศึกษา

ลำดับที่	ละครเวทีร่วมสมัย เรื่อง	ปีที่นำเสนอ	บทประพันธ์เดิม/ ประเภทของสื่อ	ปีที่นำเสนอ
1	ฉันผู้ชายนะยะ (ดัดแปลงจากบทประพันธ์เดิม)	พ.ศ.2528 (ค.ศ.1985)	The Boys in the Band (ภาพยนตร์)	พ.ศ.2510 (ค.ศ.1970)
2	This is my life, I love you	พ.ศ.2542	บทประพันธ์สร้างสรรค์ใหม่	-
3	แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (ดัดแปลงจากบทประพันธ์เดิม)	พ.ศ.2545 (ค.ศ.2002)	Love! Valour! Compassion! (ภาพยนตร์)	พ.ศ.2537 (ค.ศ.1994)
4	ที่รักของกัน (ดัดแปลงจากเค้าโครงเรื่องเดิม)	พ.ศ.2551 (ค.ศ.2008)	My Best friend's wedding (ภาพยนตร์)	พ.ศ.2540 (ค.ศ.1997)

ตารางสรุปข้อมูลการเปลี่ยนแปลงสื่อในข้างต้น ได้แสดงให้เห็นว่าละครเวทีร่วมสมัยของไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชายรักชายนั้น ได้รับอิทธิพลมาจากบทละครและเค้าโครงเรื่องจากประเทศในสังคมตะวันตกทั้งสิ้น โดยเนื้อเรื่องในบทประพันธ์ทั้งสาม ได้แก่ 1) The Boys in the Band 2) Love! Valour! Compassion! และ 3) My Best friend's wedding ได้เกิดขึ้นในสังคมอเมริกัน ซึ่งจำนวนสองในสามเรื่อง คือ 1) The Boys in the Band และ 2) Love! Valour! Compassion! นั้น ได้เคยนำเสนอทั้งในรูปแบบของละครเวทีและภาพยนตร์มาแล้ว โดยจะเห็นได้

ว่าการเปลี่ยนแปลงของสื่อละครเวทีและสื่อภาพยนตร์ จากบทประพันธ์ดังกล่าวได้เกิดขึ้นในสังคมตะวันตกมาก่อนที่นักสื่อสารการแสดงของไทยจะนำมาดัดแปลงเป็นสื่อละครเวทีร่วมสมัยให้เข้ากับบริบทของสังคมไทย โดยหลังจากนั้นก็ได้มีการแปลงสื่อกลับไปทำเป็นภาพยนตร์อีกครั้งในชื่อเรื่องเดียวกัน เช่นเรื่อง ฉันผู้ชายนะยะ นั่นเอง

นับเป็นเวลากว่าสามทศวรรษ (ปี พ.ศ. 2528 – ปี พ.ศ.2551) ที่ละครเวทีไทยร่วมสมัยได้มีการสื่อสารประเด็นชายรักชายออกมาสู่สังคม แต่ก็เป็นที่น่าสังเกตว่า ในระยะเวลาดังกล่าว มีนักการละครเพียงไม่กี่คนเท่านั้น ที่สามารถยืนหยัดและนำเสนอประแด็นชายรักชายผ่านสื่อละครเวทีร่วมสมัย โดยได้รับการยอมรับจากกลุ่มผู้ชมในวงกว้าง และมีเอ กลักษณ์ในการทำงานที่โดดเด่นเฉพาะตัว

ด้วยเหตุนี้ ละครเวทีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่อง จึงเป็นละครคัดสรรที่ค่อนข้างได้รับความนิยมในยุคสมัยนั้นๆ โดยในช่วงเวลาใกล้เคียงกันก็มีละครเกี่ยวกับชายรักชายถูกนำเสนอออกมาเช่นกัน ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นฝีมือของผู้กำกับในกลุ่มเดียวกันนี่เอง

ตารางที่ 3 แสดงความเชื่อมโยงระหว่างผู้สร้างสรรค์งานและระยะเวลาที่นำเสนอผลงาน

ลำดับที่	ผู้สร้างสรรค์ผลงาน (ผู้กำกับ)	ชื่อผลงาน (ละครเวทีไทยร่วมสมัย)	ปีที่นำเสนอ
1.	ดร.เสรี วงษ์มณฑา	ฉันผู้ชายนะยะ	พ.ศ.2528
2.	คุณวรรณศักดิ์ สิริหล้า	This is my life, I love you.	พ.ศ.2542
3.	คุณดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์	แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ	พ.ศ.2545
4.	คุณสายฟ้า ตันธนา	ที่รักของกัน	พ.ศ.2551

“ฉันผู้ชายนะยะ” (พ.ศ.2528) กำกับการแสดงโดย ดร.เสรี วงษ์มณฑา ถือได้ว่าเป็นละครเวทีไทยร่วมสมัยที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในยุคนั้น โดยกล่าวถึงประเด็นชายรักชายอย่างชัดเจน ซึ่งถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของละครเวทีชายรักชายในบริบทสังคมไทยเลยทีเดียว ผู้กำกับในยุคหลังอย่างเช่น คุณดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ และคุณวรรณศักดิ์ สิริหล้า ก็ได้บอกเล่าถึงกระแสสังคมและการตอบรับในยุคนั้นไว้อย่างน่าสนใจ

“ละครของ ดร.เสรี ในยุคนั้น ถือว่าแปลกใหม่สำหรับสังคมบ้านเรา ถึงแม้จะไม่ใช่ละครเวทีเกย์เรื่องแรก แต่ถือว่าได้รับความสำเร็จมากในตอนนั้น รู้สึกว่าจะแสดงที่มณเฑียรทองเธียเตอร์นานมากหลายเดือนติดต่อกันเลยทีเดียว แล้วช่วงหลังห ม่อมน้อย ก็นำมาทำเป็นหนังอีก แต่สำหรับพี่หากจะถามว่าละครเกย์ในยุคนั่นส่งอิทธิพลกับงานของพี่มั้ย คิดว่าไม่นะ เพราะพี่ไม่ได้มองว่าพี่จะต้องทำละครเกย์ แต่มันเป็นเรื่องของจังหวะเวลา ความชอบส่วนตัวในบทประพันธ์ที่เรานำมาดัดแปลงมากกว่า สำหรับพี่ นายดำเกิง สร้างงานจากแรงบันดาลใจของตัวเองเป็นหลัก ซึ่งในส่วนของแก่นเซี้ยวฯ เนี่ย ได้พยายามพูดถึงความสัมพันธ์และมิตรภาพของเกย์กลุ่มหนึ่งที่เป็นปุถุชน คือกลุ่มเกย์กับเชื้อเอดส์ในตอนนั้นถือว่าเป็นประเด็นสำคัญ ในภาวะแบบนั้นเพื่อนยิ่งต้องรักและเข้าใจกันให้มากๆ”(ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์, สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2552)

“อันที่จริงหากจะมองตั้งแต่ยุคของ ดร .เสรี มาจนถึงรุ่นพี่เนี่ย พี่มองว่ามันเป็นจุดเปลี่ยนของ generation ไปแล้ว แต่หากมองมาที่พี่บิ๊กเนี่ย ถือว่าเป็นครูของพี่เลยล่ะ เพราะพี่บิ๊กเคยทำแก่นเซี้ยวฯเมื่อปี พ.ศ.2540 มาแล้ว และตอนนั้นพี่ก็ได้ร่วมแสดงด้วย แต่งานของพี่และพี่บิ๊กก็จะมีความแตกต่างกัน สำหรับพี่นะพี่เลือกสร้างงานขึ้นมาใหม่เพราะพี่มองว่า บทละครเกย์ไทยจริงๆมันยังไม่มี ละครชีวิตกะเทยที่ดูตลกเนี่ยมันน่าสนใจนะ พี่ต้องตระเวนราตรีดูชีวิตจริงๆ ทำไมเกย์แบบของพี่ถึงไม่ยอมแปลงเพศ ไม่ยอมลิปซิ้ง คือพี่มองว่าตัวตนและความต้องการของคนเรามันแตกต่างกันนะ สิ่งสำคัญเลยสำหรับพี่และตัวละครของพี่ คือถ้าเราไม่พูดในสิ่งที่เราต้องการ เราก็จะไม่ได้ในสิ่งที่เราอยากจะได้ ความสุขในชีวิตคือเราต้องสร้างเอง งานจึงตอบโจทย์ชีวิตให้เราลองคิดดูว่ายังไงเกย์ก็ดูแปลกแยกจากสังคมทั่วไป แล้วทำไมเกย์ถึงจะไม่รักกันอีก อันนี้น่าคิดนะ ” (วรรณศักดิ์ สิริหล้า, สัมภาษณ์, 11 มิถุนายน 2552)

สำหรับคุณสายฟ้า ตันธนา ผู้กำกับคนสุดท้ายที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาผลงานของเขาเรื่องล่าสุด ในปี พ .ศ.2551 ยอมรับว่าไม่เคยดูละครของ ดร .เสรี วงษ์มณฑา แต่ได้ติดตามผลงานในยุคหลังของ คุณดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ และคุณวรรณศักดิ์ สิริหล้า

“พี่จะได้ดูผลงานของทั้งพี่บิ๊กและพี่ก๊กบ้าง ก็รู้สึกว่าแต่ละคนจะมีจุดเด่นเป็นของตัวเอง ซึ่งพี่ทั้งสองคนก็ถือได้ว่ามีความสามารถสูงกันทั้งคู่ ในส่วนตัวของพี่เ องยังถือว่าเป็นมือใหม่ถ้าเทียบกับคนอื่น หลายคนจะพูดว่างานของพี่จะนิ่งๆไม่หวือหวา โดยส่วนตัวก็จะทำงานออกมาในช่วงที่เวลาชีวิตเอื้ออำนวยและความพร้อมอื่นๆลงตัว งานส่วนใหญ่ก็จะอยู่ในเทศกาลละครกรุงเทพฯเป็นหลัก ถ้าถามว่าละครเกย์ของพี่ต้องการสะท้อนอะไรกับสังคมมั้ย หรือได้รับอิทธิพลมา

จากงานของรุ่นพี่คนไหนเป็นพิเศษรึเปล่า คิดว่าไม่น่าจะมี คือพี่ไม่ได้เน้นตรงส่วนนั้น เพราะสำหรับพี่ เกย์คือคนธรรมดา ไม่ได้แตกต่างกับคนอื่นๆทั่วไป พี่อยากให้มองงานเป็นเรื่องของมนุษย์คนหนึ่งดีกว่า ” (สายฟ้า ตันธนา, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2552)

เมื่อได้เห็นภาพรวมในประเด็นความเชื่อมโยงของการเปลี่ยนแปลงสื่อ และการทำงานของผู้กำกับแต่ละคน ถึงแนวคิด แรงบันดาลใจ และอิทธิพลจากยุคสู่ยุคมาแล้ว ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้ขยายให้เห็นถึงรายละเอียดเพิ่มเติมของละครเวทีร่วมสมัยแต่ละเรื่อง ดังต่อ ไปนี้

1.1 <u>ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ.2528)</u>

ละครเวทีเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ.2528 เขียนบท และ กำกับการแสดงโดย ดร. เสรี วงษ์มณฑา จากการดัดแปลงบทมาจากภาพยนต์เรื่อง ”The Boys in the Band” ด้วยรอบการแสดงมากที่สุดเป็นประวัติกาลของละครเวทีไทย คือกว่าสองร้อยรอบทั่ ว ประเทศโดยเวทีการแสดงหลักอยู่ที่มณเฑียรทองเธียเตอร์ และยังมีการเดินสายแสดงในจังหวัดใหญ่ๆ อาทิ เชียงใหม่ และภูเก็ต อีกด้วย

ภาพที่ 1 ภาพจากละครเวทีเรื่อง ฉันผู้ชายนะยะ ปี พ.ศ. 2528

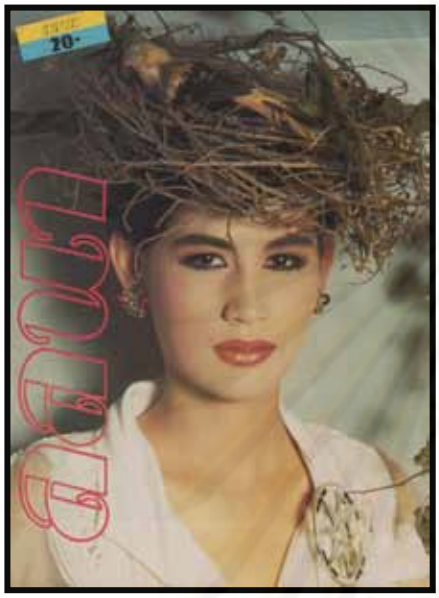
ความสำเร็จจากละครเวทีเรื่องดังกล่าว ชี้วัดได้จาก ยอดการจองบัตรเข้ าชมที่เต็มทุกรอบ และการซื้อลิขสิทธ์ไปผลิตเป็นสื่อภาพยนตร์ในชื่อเดียวกันในปี พ .ศ.2530 โดยฝีมือการกำกับของ ม .ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุล และบริษัทในเครืออา .เอส.โปรโมชั่น ในอีกหลายปีต่อมา แต่

หากวัดจากระดับความนิยมแล้ว การนำไปทำใหม่ในสื่อภาพยนตร์ทั้งสองครั้ง ก็ไม่ได้รับความนิยมเท่ากับสื่อละครเวที ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะในขณะนั้น ภาพยนตร์ถูกควบคุมโดยกระบวนการเซ็นเซอร์ ทั้งเรื่องของภาพในการนำเสนอ และการใช้ภาษาของตัวละคร รวมถึงความสามารถของนักแสดงที่ทำการคัดเลือกใหม่ในบางบทบาท ไม่สามารถเข้าถึงบทบาทการแสดงได้เท่านักแสดงที่เล่นในละครเวทีชุดเดิม จึงทำให้ความสนุกสนานและเสน่ห์ของเรื่องที่ถ่ายทอดผ่านบทสนทนาและการขับเน้นอารมณ์และท่าทางของตัวละครอันเป็นหัวใจสำคัญได้ถูกลดทอนลงอย่างน่าเสียดาย (เสรี วงษ์มณฑา, สัมภาษณ์, 8 ธันวาคม 2551)

ละครเวทีเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” เกิดขึ้นในสังคมไทยยุครัฐบาลพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ โดยภาพรวมแล้ว สังคมไทยในยุคนั้นได้มีการพัฒนาไปอย่างสม่ำเสมอ โดยเฉพาะเศรษฐกิจมีความเจริญในระดับสูง ประเทศไทยสามารถสร้างเสถียรภาพทางการเมืองขึ้นมาได้ท่ามกลางความผันผวนของการเมืองนอกประเทศ แม้จะมีเหตุการณ์ทางการเมือง กรณี วันที่ 9 กันยายน พ .ศ.2528 โดยกลุ่มนายทหาร จปร .รุ่น 7 แต่ระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตยก็สามารถดำเนินต่อไปได้ ขณะเดียวกันสงครามเวียดนามและสงครามในเขมรและลาวก็ได้มีส่วนผลักดันให้เกิดความเจริญเติบโตของธุรกิจสันทนาการ เพื่อตอบสนองต่อการมาพักผ่อนของทหารอเมริกัน (ลิขิต ธีรเวคิน , 2550 : 220 -221)

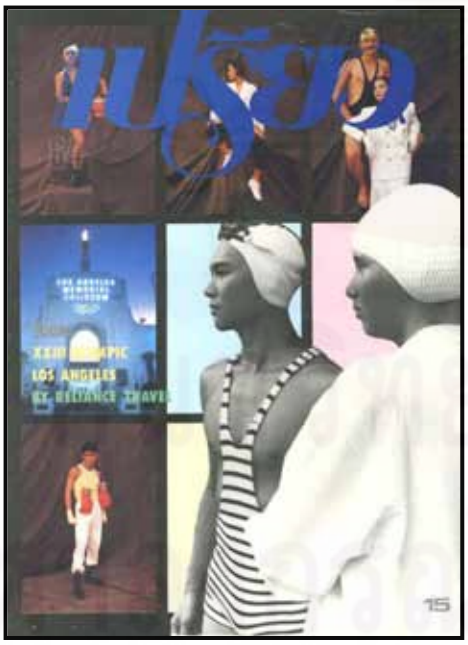
ด้วยเหตุนี้ จึงส่งผลให้วัฒนธรรมบันเทิงและวงการแฟชั่นในเมืองไทยเติบโตและพัฒนารูปแบบที่หลากหลาย เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้บริโภคที่มีกำลังซื้อมากขึ้น และแน่นอนว่า กลุ่มชายรักชาย คือ กลุ่มลูกค้าสำคัญที่มีกำลังซื้อและความกล้าที่จะสวมใส่เสื้อผ้าตามสมัยนิยมที่มีความโดดเด่นทั้งรูปแบบและสีสัน โดยแฟชั่นและค่านิยมในการแต่งกายของชายรักชาย ช่วงปี พ .ศ .2528 ของไทยนั้น ได้รับอิทธิพลมาจากแนวแฟชั่นตะวันตกยุคยุค ค.ศ.1975 เป็นต้นมาแทบทั้งสิ้น โดยเสื้อผ้าจะมีทั้งที่เป็นแบบสูตรธุรกิจ เชิ๊ตแบบมีลูกเล่น และชุดลำลองสไตล์ชุดกีฬา เน้นการตัดเย็บที่ปราณีต และมีสีสันฉูดฉาด โดดเด่น ซึ่งเสื้อผ้ายี่ห้อต่างประเทศชื่อดัง ก็มักได้รับความนิยมจากกลุ่มคนที่มีกำลังซื้อสูง นอกจากนี้เสื้อผ้าจากห้องเสื้อชื่อดังในขณะนั้น อย่าง “ดวงใจ บิส ” ก็ได้รับความนิยมไม่แพ้กัน ถึงแม้ว่าราคาจะสูงก็ตาม โดยจะมีภาพตัวอย่างที่ถ่ายทอดผ่านนิตยสารแฟชั่น เช่น ลลนา เธอกับฉัน และเปรียว ซึ่งถือเป็นนิตยสารแฟชั่นที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น และนิตยสารเพทาย ซึ่งกลุ่มผู้บริโภคส่วนใหญ่เป็นผู้หญิงและกลุ่มชายรักชาย เนื่องจากนิตยสารดังกล่าวมีการนำเสนอรูปของนายแบบผู้ชายที่เน้นการโชว์สัดส่วน

ภาพที่ 2 ตัวอย่างนิตยสารแฟชั่นที่ได้รับความนิยมในช่วงปี พ.ศ.2528



“ลลนา” นิตยสารที่ได้รับความนิยม
ในช่วงปี พ.ศ.2528

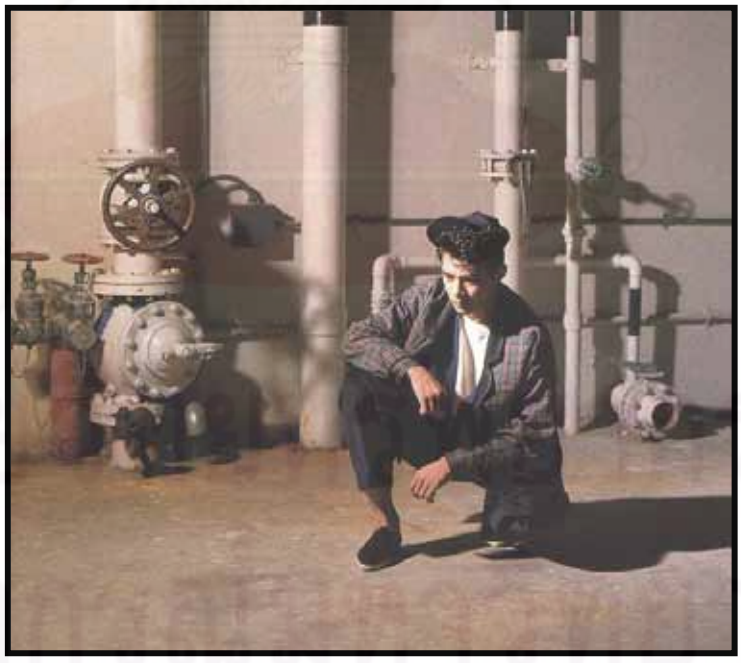
“เพทาย” นิตยสารที่ได้รับ ความ
นิยมในช่วงปี พ.ศ.2528



“เปรียว” นิตยสารที่ได้รับความนิยม
ในช่วงปี พ.ศ.2528

“เธอกับฉัน” นิตยสารที่ได้รับความนิยม
ในช่วงปี พ.ศ.2528

ภาพที่ 3 ตัวอย่างแฟชั่นผู้ชายในช่วงปี พ.ศ. 2528



นอกจากแฟชั่นแล้ว ธุรกิจบันเทิงกลางคืนในยุคนั้นก็ได้รับความนิยมมากขึ้น คนเมืองระดับกลางนิยมออกไปพบปะสังสรรค์กันในผับ ดิสโกเทค และบาร์มากขึ้น ซึ่งในยุคนั้นหากจะกล่าวถึงสถานบันเทิงยามค่ำคืนของกลุ่มชายรักชายคงจะหนีไม่พ้นย่านสีลม โดยเฉพาะบาร์โรม สีลม ซอย 2 ที่ถือได้ว่าได้รับความนิยมและมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของนักเที่ยวชายรักชายทั้งชาวไทยและต่างชาติเป็นอย่างดี

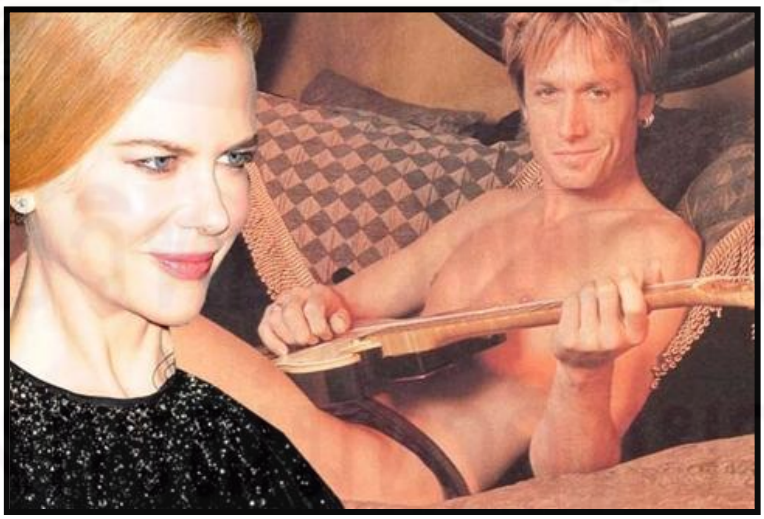
วัฒนธรรมบันเทิงของสังคมไทยในช่วงปี พ .ศ.2528 เติบโตและก้าวหน้าไปตามลำดับ ด้วยภาวะเศรษฐกิจและการเมืองที่เกื้อหนุน ทำให้ประชาชนมีกำลังซื้อ โดยเฉพาะกลุ่มคนเมืองในกรุงเทพมหานครเอง ก็ได้ให้ความสนใจกับสื่อสารการแสดงที่หลากหลายมากขึ้น เห็นได้จากการประสบความสำเร็จของสื่อภาพยนตร์เรื่อง “เพลงสุดท้าย” ภาคหนึ่งและสอง ของผู้กำกับ พิศาล อัครเศรณี ที่ได้นำเรื่ องราวของสาวประเภทสองคณะโชว์คาบาเร่ต์แห่งเมืองพัทยามานำเสนอ และก็ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีเช่นกัน

ภาพที่ 4 ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง “เพลงสุดท้าย” พ.ศ. 2528

นอกจากนี้ในช่วงเวลาที่ใกล้เคียงกัน ยังมีสื่อภาพยนตร์ไทย เรื่องอื่นๆ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชายรักชาย อาทิ 1) ขบวนการคนใช้ (พ.ศ.2529), 2) ผู้ชายป้ายเหลือง (พ.ศ.2529), 3) รักทรมาน (พ.ศ. 2530) และ ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ. 2530) ในขณะที่สื่อภาพยนตร์ต่างประเทศเกี่ยวกับชายรักชาย ก็มีหลายเรื่องด้วยกัน อาทิ 1) The Gay Black Zero (ค.ศ.1981 หรือ พ.ศ. 2524), 2) The Dresser (ค.ศ.1983 หรือ พ.ศ. 2526) และ 3) Apartment Zero (ค.ศ. 1988 หรือ พ.ศ. 2532) เป็นต้น (รักใจ จินตวิโรจน์, 2541:106)

เทอดศักดิ์ ร่มจำปา (2545:153) ยังได้กล่าวไว้ว่า สังคมไทยในช่วงปี พ.ศ. 2520 เป็นต้นมาคนกลุ่มชายรักชายในประเทศไทยได้พยายามสร้างวาทกรรมของตนขึ้นโดยใช้นิตยสารที่ทำเพื่อเกย์โดยเฉพาะให้ “พื้นที่ทางสังคม” มากขึ้น อาทิ นิตยสารแปลก ที่ตอบคำถามเกี่ยวกับรักร่วมเพศ ในช่วงปี พ.ศ.2518 - 2527 แต่ก็ยังถือว่ามีข้อจำกัดทั้งในด้านข้อมูลและอิสระภาพในการแสดงความคิดเห็นในระดับหนึ่ง ในขณะที่นิตยสารเกย์ในปี พ.ศ. 2527 เกิดขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการของกลุ่มเกย์โดยเฉพาะ และคณะผู้จัดทำส่วนใหญ่เป็นเกย์ การนำเสนอเนื้อหาต่างๆ จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อประโยชน์ของกลุ่มเกย์ และเป็นเวทีสาธารณะที่ปราศจากข้อจำกัด เมื่อเทียบกับหนังสือพิมพ์ โดยหากจะกล่าวถึงนิตยสารที่มีลูกค้ าเป็นทั้งชาย หญิง และผู้ที่มีพฤติกรรมรักร่วมเพศในยุคนั้น ได้แก่ นิตยสาร บี .อาร์ ,นิตยสาร MAN , นิตยสาร Play Girl , นิตยสารจักรวาลดาว และนิตยสาร G.L (ซึ่งน่าจะย่อมาจาก gay และ lesbian) เป็นต้น

ภาพที่ 5 ภาพตัวอย่างภาพจาก นิตยสาร Play Girl



1.1.1 เรื่องย่อ “ฉันผู้ชายนะยะ”

เมื่อเพื่อนสนิทที่ไม่ได้พบกันมานาน ได้กลับมาพบกันอีกครั้ง อั้น ทนายหนุ่มจากเมืองเหนือที่เพิ่งจะทะเลาะกับ ฟ้า ภรรยาสาว จนทำให้เขาหัวเสียลงมาสงบสติอารมณ์ที่กรุงเทพฯ อั้นตัดสิน ใจโทรหาเพื่อนเก่าสมัยเรียมหาวิทยาลัย คือ มด โดยที่ไม่รู้มาก่อนว่า มด จะจัดงานปาร์ตี้วันเกิดให้ เต้ย ที่ห้องพักของตนเอง โดยงานนี้จะเป็นแหล่งสังสรรค์ของเหล่ากะเทยและเกย์ที่ประกอบไปด้วย นัท เอ็ม ลักษ์ เต้ย และแดง เมื่อมดได้รับโทรศัพท์จากอั้น ก็ต้องแก้สถานการณ์เปลี่ยนมาเป็นงานแฟนซีเพื่อปกปิดความจริง เนื่องจาก อั้น เกลียดกะเทยอย่างแรง แต่ในที่สุดความลับก็ถูกเปิดเผย อั้นโกรธมาก ด้วยความที่อั้นและมดเคยสนิทกันมาก มดจึงปกปิดความรู้สึกชอบพออั้นไว้มานาน บวกกับความคลางแคลงใจในสัมพันธภาพระหว่างอั้นและเบิร์ดเพื่อนชายสมัยเรียนอีกคนซึ่งเป็นเกย์ ปมในใจข้อนี้ ทำให้มดระเบิดอา รมณ์และบังคับให้เพื่อนทุกคนเล่นเกม “ความจริงจากดวงใจ” โดยให้แต่ละคนโทรถึงคนที่ตนเองรักมากที่สุด จนเป็นที่มาให้แต่ละคนต้องเปิดเผยความเป็นตัวตน ปมในใจส่วนลึก ของตนเองออกมา ซึ่งทุกคนยกเว้นอั้น โทรถึงคนรักของตนซึ่งเป็นเกย์ แม้กระทั่งลักษณ์ ซึ่งภายนอกดูเป็นชายแท้เต็มตัว ก็ยังโทรถึงแดง และแดงเองถึงแม้จะเป็นคนเจ้าชู้มักมาก ก็ยังโทรถึงลักษ์ ทำให้มดรู้สึกผิดหวังลึกๆที่ไม่สามารถทำให้ลักษณ์และแดงผิดใจกันได้

เกมดำเนินไปจนในที่สุด อั้นก็ยอมโทรหาคนที่ตนเองรัก ซึ่งมดคาดคิดว่าจะต้องเป็นเบิร์ด แต่สุดท้ายแล้ว คนที่อั้นโทรหาก็คือฟ้า ภรรยาของอั้นเอง โดยอั้นได้สารภาพกับฟ้าว่า อั้นรักฟ้ามากและจะรีบกลับไปหาโดยเร็วที่สุด ทุกคนจึงได้รู้ความจริงว่าอั้นเป็นชายแท้หลังจากงานเลี้ยงเลิกแล้ว ทุกคนกลับไปมีความสุขกับคู่ของตน เหลือแต่มดจอมวางแผน ที่ต้องอยู่อย่างโดดเดี่ยวเดียวดาย เพราะท้ายที่ สุดแล้วก็ไม่มีใครรักมดจริงสักคน ทั้งนี้ก็เพราะมดเองไม่เคยรักใครจริงนั่นเอง เมื่อความผิดหวัง ความเจ็บปวดได้เกาะกุมจิตใจของมด ทำให้มดเศร้าเสียใจและสำนึกกับสิ่งที่ตนเองได้ทำไป ณัฐคือเพื่อนที่ยังคงอยู่ข้างๆ ให้อภัย และไม่ทอดทิ้งมด

เพื่อประกอบการอธิบายให้ชัดเจนยิ่งขึ้นดังนี้นอกจากประเด็นที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น การศึกษาประวัติและผลงานของผู้กำกับละครก็มีส่วนช่วยทำให้สามารถมองภาพที่มาที่ไปของละครได้ชัดเจนขึ้น ดังที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงในประเด็นต่อไปนี้

1.1.2 ประวัติและผลงานของผู้กำกับละคร

ดร.เสรี วงศ์มณฑา ผู้เขียนบทและกำกับการแสดงละครเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” ถือได้ว่าเป็นนักวิชาการผู้มีชื่อเสียงของไทยคนหนึ่ง ที่สำคัญคือเป็นคนไทยคนแรกๆ ที่กล้ายอมรับว่าตัวเองเป็นชายรักชาย และได้ใช้ชีวิตการศึกษาในประเทศสหรัฐอเมริกาเป็นระยะเวลานาน

ภาพที่ 6 ดร.เสรี วงษ์มณฑา ผู้กำกับละครเวทีเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”

หลังจากจบการศึกษาปริญญาตรี ศิลปศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยม) สาขาวรรณคดีอังกฤษและภาษาต่างประเทศ จากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์แล้ว ก็ได้ไปศึกษาต่อในระดับปริญญาโท Master of Arts for Teachers (English) มหาวิทยาลัยวอชิงตัน เมืองซีแอทเทิล สหรัฐอเมริกา และ Master Science in Journalism Advertising มหาวิทยาลัยนอร์ทเวสเทิร์น เมืองเอแวนสตัน และปริญญาเอก PhD (Journalism) เน้นด้านสื่อสารการเมือง จาก มหาวิทยาลัยเซาเทิร์นอิลลินอยส์ เมืองคาร์บอนเดล ด้วยเหตุนี้ จึงส่งผลให้เกิดการเรียนรู้วิถีชีวิต ของชายรักชายในสังคมต่างวัฒนธรรม ที่ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจในการสื่อสารวาทกรรมชายรักชายผ่านงานละครเวทีร่วมสมัยในบริบทของสังคมไทย ซึ่งก็ได้รับอิทธิพลมาจากภาพยนต์เรื่อง ”The Boys in the Band” นั่นเอง

ภาพที่ 7 The Boys in the Band (พ.ศ.2510)

“คือส่วนตัวเนี่ย พี่ชอบ The Boys in the Band เพราะมันมีความเป็นวาไรตี้อยู่ในตัวงานค่อนข้างเยอะ เลยคิดว่า ถ้าเรานำมาปรับให้เป็นแบบไทยๆ เนี่ย มันจะน่าสนใจยิ่งขึ้น เพราะพี่มองว่าเกย์ไทยมีความหลากหลายกว่าเกย์ฝรั่ง และอีกอย่างมีบางจุดที่พี่มองว่าเกย์ไทยก้า วไปไกลกว่าเกย์ฝรั่ง เช่น เรื่องความสัมพันธ์ของเกย์กับผู้ชายแท้ๆ …” (เสรี วงษ์มณฑา, สัมภาษณ์, 8 ธันวาคม 2551)

นอกจากนี้ ดร. เสรี วงษ์มณฑา ยังเป็นที่รู้จักกันดีของผู้คนในสังคมไทย ไม่เฉพาะในแวดวงการศึกษาหรือวิชาการเท่านั้น แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นพิธีกรชื่อดั ง นักพูด นักบรรยาย โดยมีผลงานในวงการบันเทิงด้วย เช่น การกำกับ เขียนบท และร่วมแสดงละครเวทีรวมทั้งภาพยนตร์ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชายรักชาย ดังภาพตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 8 งานสัมมนา“บทบาทเพศที่สามผ่านสื่อส่งผลให้เยาวชนไทยเปิดเผยตัวตนมากขึ้นจริงหรือ?”

1.2 This is my life, I love you (พ.ศ.2542)

ละครเวทีไทยร่วมสมัยเรื่อง This is my life, I love you เกิดขึ้นในพ.ศ.2542 กำกับและแสดงนำโดย วรรณศักดิ์ สิริหล้า ในนามของ “ดอกไม้การบันเทิง” โดยละครเรื่องดังกล่าวได้ถูกสร้างสรรค์บทขึ้นมาใหม่ ภายใต้รูปแบบของละค รพูดกึ่งโชว์ จัดแสดงระหว่างวันที่ 20 – 29 สิงหาคม พ.ศ. 2542 ซึ่งเวทีการแสดงในขณะนั้น อยู่ที่โรงละครมรดกใหม่ ตึกช้าง ถนนพหลโยธิน

ภาพที่ 9 ภาพโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ ละครเรื่อง This is my life, I love you

“This is my life, I love you” ถือได้ว่าเป็นละครเวทีร่วมสมัยที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตของชายรักชายอาชีพนางโชว์อย่างท้าทาย และได้รับการตอบรับจากผู้ชมละครเวทีในยุคนั้นเป็นอย่างดี เป็นที่น่าสังเกตว่า ละครเรื่องดังกล่าวได้กำหนดอายุผู้เข้าชมเอาไว้ว่า ”ไม่อนุญาตให้ผู้ชมที่มีอายุต่ำกว่า 18 ปี เข้าชม”

อย่างไรก็ตาม ละครเวทีเรื่องดังกล่าว ถือได้ว่าเป็นละครเวทีชายรักชายร่วมสมัยเพียงหนึ่งในสี่เรื่องที่สร้างสรรค์บทขึ้นมาใหม่ทั้งหมด และยังนำเสนอมุมมองชีวิตของตัวละครหลักชายรักชายที่เป็น “กะเทยนางโชว์” ไม่ใช่ตัวละครหลักที่เป็น “เกย์” เหมือนละครกรณีศึกษาเรื่องอื่นๆ

ละครเวทีเรื่อง “This is my life, I love you” นั้นเกิดขึ้นในยุคของรัฐบาลชวน หลีกภัย ซึ่งเป็นช่วงที่ประเทศไทยประสบปัญหาเศรษฐกิจอย่างหนัก อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากรัฐบาลของพลเอกเชาวลิต ยงใจยุทธ ในยุคฟองสบู่แตก โดยปรากฏการณ์ทางด้านการเมืองที่สำคัญในยุคนี้ ก็คือ การจัดตั้งพรรคการเมืองใหม่อันได้แก่ “พรรคไทยรักไทย” ของ พ .ต.ท.ดร.ทักษิณ ชินวัตร เพื่อเป็นกลไกในการเข้าสู่ตำแหน่งอำนาจรัฐ ในฐานะนายกรัฐมนตรีในเวลาต่อมา (ลิขิต ธีรเวคิน , 2550: 229 -231)

เหตุการณ์สำคัญทางสังคมนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2533 เป็นต้นมา ชาวเกย์ในประเทศไทยได้มีการจัดตั้ง “กลุ่มภารดรภาพ” ขึ้น โดยทำหน้าที่รณรงค์ต่อต้านโรคเอดส์ เพื่อที่จะให้สังคมลดความรังเกียจที่มีต่อพวกเกย์ลง และให้ยอมรับว่าชาวเกย์ก็เป็นบุคคลที่มีประโยชน์ต่อสังคมเช่นกัน เมื่อเกย์ออกมามีบทบาทมากขึ้น และสังคมรังเกียจเกย์น้อยลง ความเป็ นเกย์จึงถูกมองว่าเป็นเรื่องธรรมดา และไม่เป็นแฟชั่นในกลุ่มของสังคมที่ต้องการความโดดเด่นอีกต่อไปภาพยนตร์ไทยที่นำเสนอในยุคนี้ จึงเลิกให้ความสนใจกับพวกเกย์ โดยเฉพาะในยุคที่คนนิยมดูภาพยนตร์ไทยน้อยลง บทบาทของเกย์ในภาพยนตร์จะค่อยๆลดลงจนเกือบจะหายไป ที่นำเสนออยู่ ยังคงมีเพียงบทบาทของตัวรอง หรือตัวประกอบเพียงเล็กน้อยเท่านั้น หรือมิ ฉะนั้นก็จะเป็นบทของชายที่มีลักษณะคล้ายๆผู้หญิง แต่ไม่ได้มีสิ่งใดที่แสดงว่า เขารักชอบมีเพศสัมพันธ์กับคนเพศเดียวกัน ซึ่งต่างกับในละครโทรทัศน์ ที่มีภาพของเกย์ปรากฏชัดเจนอย่างแพร่หลายมากขึ้น ต ามกระแสความนิยมของละครดทรทัศน์ เช่น เรื่อง ชายไม่จริงหญิงแท้ และ รักไร้อันดับ เป็นต้น (รักใจ จินตวิโรจน์, 2541: 129-130)

โดยงานภาพยนตร์ของไทยที่นำเสนอภาพชายรักชายใกล้เคียงกับช่วงเวลาในยุคดังกล่าวมี 2 เรื่อง ได้แก่ บันทึกจากลูก (ผู้) ชาย (พ.ศ.2537) และนางแบบ (พ.ศ.2540) เป็นต้น

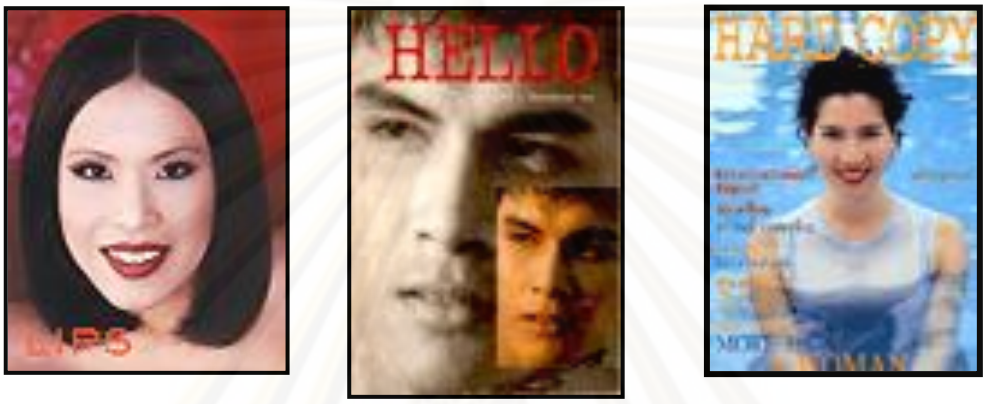
ภาพที่ 10 ภาพยนตร์ไทยเรื่อง บันทึกจากลูก (ผู้) ชาย

นอกจากนี้ สื่อโทรทัศน์ที่มีตัวละครเป็นชายรักชายที่ผลิตในช่วงปี พ .ศ. 2541 – พ.ศ.2543 ก็มีทั้งหมด 7 เรื่อง ได้แก่ 1) เมื่อเธอเป็นชายแล้วนายเป็นหญิง 2) ชายไม่จริงหญิงแท้ 3) เจนนี่...นางสาวจำเป็นฮ่ะ4) รักเล่ห์เพทุบาย 5) บังเอิญรวยช่วยไม่ได้ 6) รักสองภพ และ 7) กิจกรรมชายโสด เป็นต้น (รุจิเรข คชรัตน์, 2542)

ภาพที่ 11 ละครโทรทัศน์เรื่องกิจกรรมชายโสด

นอกจากงานสื่อสารการแสดงที่มีความหลากหลายมากขึ้นแล้ว แฟชั่นการแต่งกายในปี พ.ศ 2542 ก็มีความหลากหลายมากขึ้นเช่นกัน ซึ่งก็ถือเป็นทางเลือกให้กับผู้บริโภคที่มีมากขึ้น โดยนิตยสารหลักๆที่ได้รับความนิยมในยุคนั้น ได้แก่ นิตยสาร LIPS, นิตยสาร HELLO (เน้นกลุ่มลูกค้าผู้หญิงและชายรักชาย) เป็นต้น

ภาพที่ 12 ภาพตัวอย่างนิตยสารในปี พ.ศ. 2528



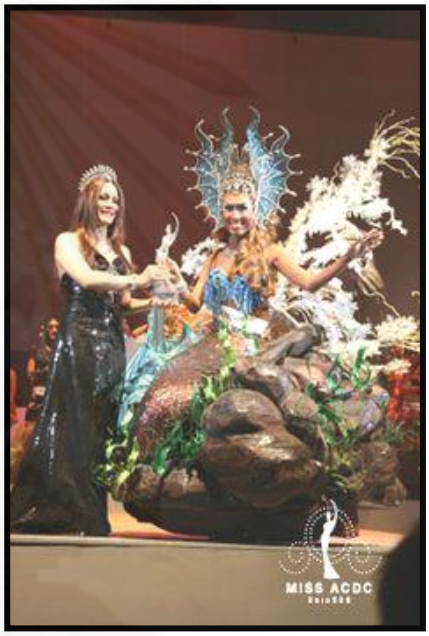
(ที่มาของข้อมูลภาพประกอบ : http://www.magazinedee.com/info/magazinethai.php [28 มีนาคม 2552])

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับภาพรวมของ “กะเทยนางโชว์ในประเทศไทย” และ “สาวประเภทสอง” จากเวทีนางงาม ซึ่งพบว่า ประเทศไทยมีชื่อเสียงจากการคว้ารางวัลการในเวทีการประกวดสาวประเภทสอง ทั้งเวทีในประเทศและเวทีระดับโลก เริ่มจากในปี ค.ศ.1999 (พ.ศ.2542) คุณโอ๋ ภัทรียา ศิริงามวงศ์ สาวประเภทสอง อดีตเด็กปั๊ม ก็ได้คว้าตำแหน่ง MISS TIFFANY 1999 และ MISS QUEEN OF THE UNIVERSE ในปีเดียวกันมาครองได้สำเร็จ

ภาพที่ 13 MISS TIFFANY 1999

นับว่าภัทรียา ศิริงามวงศ์ เป็นสาวประเภทสองของไทยคนแรกที่คว้ารางวัลนี้ ซึ่งส่งผลให้ “สาวประเภทสอง” ในประเทศไทยเริ่มมีชื่อเสียงมากขึ้น และได้รับการจับตามองจากเวทีโลกเสมอมา เหล่านี้ทำให้ธุ รกิจการท่องเที่ยวที่เกี่ยวข้องกับสาวประเภทสองในประเทศไทย ได้รับความนิยม และมีชื่อเสียงมากขึ้นจากนักท่องเที่ยวทั่วโลก อาทิ อัลคาซ่า พัทยา ภูเก็ตแฟนตาซี หรือสยามนิรมิตร กรุงเทพฯ ที่มีสาวประเภทสองร่วมแสดงเป็นส่วนหนึ่งของโชว์เช่นกัน

ภาพที่ 14 ตัวอย่างภาพจากเวทีการประกวดสาวประเภทสองในประเทศไทย



ละครเวทีไทยร่วมสมัยเรื่อง “This is my life, I love you” ได้พยายามสื่อสารประเด็นว่าด้วยมิตรภาพ และความสัมพันธ์ของมนุษย์เป็นสำคัญ ตัวละครนางโชว์ จึงเป็นตัวแทนของ “คนกลางคืน” ที่ต้องใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางแสง สี การชิงดีชิงเด่น การฟาดฟันเอาชนะและทำร้ายผู้อื่น แต่ท้ายที่สุด ละครก็ได้บอกกับผู้ชมว่า ภายใต้ภาพมายาเหล่านั้น ยังมีมิตรภาพของ “เพื่อน” ที่บริสุทธิ์และยั่งยืน พร้อมที่จะเข้าใจ เติมเต็ม ประคับประคองกันและกันให้ก้าวผ่านวันเวลาที่โหดร้ายไปได้เสมอ โดยผู้ วิจัยขอยกตัวอย่างเรื่องย่อของละคร เพื่อประกอบการอธิบายให้ชัดเจนยิ่งขึ้นดังนี้

1.2.1 เรื่องย่อ “This is my life, I love you”

เรื่องเริ่มจากตัวละคร ที่ตู่ มารีลีน นางโชว์ผู้มากประสบการณ์ ได้ชักนำหมิว โลลิต้า นางโชว์ลิปซิงค์รุ่นใหม่ไฟแรง มาเป็นนางโชว์บาร์เดียวกัน เวลาผ่านไปหมิวประสบความสำเร็จในหน้าที่การงาน ได้ไปใช้ชีวิตและเปิดเธียเตอร์ที่อัมเตอร์ดัม ส่วนตู่มาริลีนตกต่ำและเลิกโชว์ เพราะความชราที่มาเยือนจึงถูกเลิกจ้าง หมิวกลับมาเมืองไทย เพื่อที่จะทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างเธอกับตู่มาริลีนดีขึ้น

หมิวมาที่บาร์บาบี้ ที่เธอและตู่เคยทำงาน และหวนนึกถึงเรื่องราวระหว่างเธอกับตู่มาริลีน ครั้งก่อนที่เธอจะจากกันไปด้วยความไม่เข้าใจกัน เพราะความแตกต่างของทัศนะคติในเรื่องต่างๆ และความแตกต่างของการใช้ชีวิต รวมทั้งเป้าหมายในชีวิตของแต่ละคน

ท้ายที่สุดหมิวได้พบตู่ และด้วยความรักที่ ทั้งคู่ยังมีให้กันเสมอ ตู่เชื้อเชิญหมิวให้ร่วมโชว์กันอีกครั้งเหมือนสมัยที่ทั้งคู่ยังอยู่ด้วยกัน ตู่มาริลีนยังเป็นพี่สาวที่แสนดีเสมอสำหรับหมิว ถึงแม้จะมีความแตกต่างมากมายระหว่างตู่มาริลีน และหมิวโลลิต้า ทั้งคู่มองข้ามความแตกต่างเหล่านั้นไปและกลับมาใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข

1.2.2 ประวัติและผลงานของผู้กำกับละคร

วรรณศักดิ์ สิริหล้า ถือเป็นหนึ่งในผู้กำกับและนักแสดงละครเวทีร่วมสมัยของไทยอีกคน ที่มีผลงานการสร้างสรรค์ละครเวทีออกมาอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะผลงานการแสดงเดี่ยวที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นจากการบ่มเพาะและสั่งสมประสบการณ์ด้านการละครมาเป็นระยะเวลาที่ค่อนข้างยาวนาน

ภาพที่ 15 คุณวรรณศักดิ์ สิริหล้า ผู้กำกับละครเวทีเรื่อง “This is my life, I love you”

วรรณศักดิ์ สิริหล้า เริ่มศึกษาศิลปะการแสดงครั้งแรก จากอาจารย์ประดิษฐ์ ปราสาททอง กลุ่มละครมะขามป้อม หลังจากนั้นก็ได้เข้าอบรมศิลปะการแสดงจากคณะละคร สองแปด โดยมีอาจารย์ผู้สอนหลายท่าน ได้แก่ อาจารย์ รัศมี เผ่าเหลืองทอง ,อาจารย์ บัญชา สุวรรณานนท์, อาจารย์ มล . พันธ์เทวนพ เทวกุล ,อาจารย์ ริชาร์จ อีฮิวจ์ และยังได้อบรมศิลปะการแสดงเพิ่มเติมจาก ภัทราวดี เธียร์เตอร์ โดยอาจารย์ ภัทราวดี มีชูธน และอาจารย์ มานพ มีจำรัส อีกด้วย

นอกจากนี้ วรรณศักดิ์ สิริหล้า ก็ยังมีผลงานของตัวเองในนาม ดอกไม้การบันเทิง และไปร่วมงานแสดงกับกลุ่มละครอื่นๆอย่างต่อเนื่อง เห็นได้จากตัวอย่างต่อไปนี้ 1) 2000 มหัศจรรย์วันล้างโลก, 2) บ้าก็บ้าวะ One Flew Over the Cuckoo's Nest ,3) คอร์ดแอนด์คีย์ คนที่นี่หัวใจมีเพลง ,4) ตายตอนเป็น,5) แรด ,6) คืนสยองขวัญสยิว ฯลฯ เป็นต้น

สำหรับ “This is my life, I love you” นั้น วรรณศักดิ์ สิริหล้า ได้ร่วมแสดงกับ ธีระยุทธ ปรัชญาบำรุง โดยได้แสดง ทัศนะเกี่ยวกับความเป็นมาของการสร้างสรรค์ละครไว้อย่างน่าสนใจว่า

“พี่เองไม่ได้มองว่า ตัวเองจะต้องทำละครเกย์ หรือพูดถึงเรื่องเกย์ แต่มันเป็นตัวพี่และพี่คุ้นเคย ถ้าจะให้ไปเล่นเป็นชีวิตผู้ชายสักคน มันก็คงไม่ใช่ตัวเรา และคนดูเขาก็คงจะนึกขำที่เรามาแอ๊บแมนเล่นอะไรที่ไม่ใช่ ถ้าถามว่าทำไมถึงเลือกให้เป็นตัวละครนางโชว์ คือพี่มองว่านางโชว์มันเป็นชีวิตกลางคืน มันน่าสนใจ เพราะมันต้องผจญกับคนที่ผ่านมาและผ่านไป และที่สำคัญคือมันเอื้อในแง่โปรดักชั่น มันเป็นแบบที่เราชอบและเราถนัด อย่างที่บอกว่า พี่เองไม่ได้เน้นว่า

จะต้องเป็นเรื่องเกย์นะ เรียกร้องสิทธิของเกย์หรือกะเทยให้เท่าเทียมผู้ชายผู้หญิง แต่เวลาพี่ทำละครพี่จะเน้นเรื่องความสัมพันธ์ของมนุษย์มากกว่า พี่ว่าคนเราต้องปรับทัศนคติเข้าหากัน พยายามเข้าใจความแตกต่าง ไม่ว่าเพศอะไร มันไม่สำคัญเท่าเราเข้าใจตัวเอง มีเวลาทบทวนความฝัน ได้ ใส่ใจคนใกล้ตัว แม่ เพื่อน พี่ว่ามนุษย์ทุกคนเหงานะ เราจึงควรให้ความสำคัญกับเรื่องความสัมพันธ์ให้มากๆ" (วรรณศักดิ์ สิริหล้า, สัมภาษณ์, 29 พฤศจิกายน 2551)

1.3 <u>แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ.2545)</u>

ละครเวทีไทยร่วมสมัยเรื่อง "แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ" เกิดขึ้นครั้งแรก ณ โรงละครสถาบันปรีดี พนมยงค์ ระหว่างวันที่ 22 – 23 สิงหาคม พ.ศ.2540 โดยได้ปรับปรุงบทเพื่อทำการแสดงอีกครั้ง ในช่วงเดือนกันยายน พ .ศ.2545 ซึ่งเป็นบทที่ผู้วิจัยได้ใช้ศึกษาในครั้งนี้ และจัดแสดง ณ โรงละครกรุงเทพฯ ระหว่างวันที่15 – 24 ตุลาคม พ.ศ.2545 ซึ่งละครเรื่องดังกล่าวมีเค้าโครงเรื่องมาจาก Love! Valour! Compassion! บทประพันธ์ของ Terrence McNally แปลบทโดย ยอดชาย สุกัณศีล ดัดแปลงบท และกำกับการแสดงโดย ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์

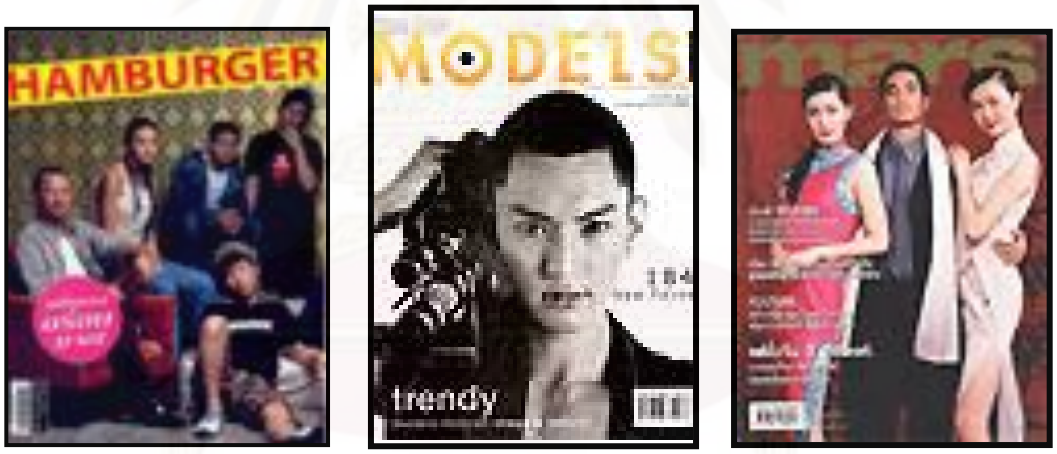
ภาพที่ 16 ภาพโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ละครเวทีเรื่อง "แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ"

ละครเวทีเรื่องดังกล่าวนั้น เกิดขึ้นในยุคของรัฐบาล พ.ต.ท.ดร.ทักษิณ ชินวัตร โดยนโยบายหลักของการบริหารประเทศในยุคนั้นคือการพยายามฟื้นฟูเศรษฐกิจให้พ้นสภาพวิกฤตขณะเดียว กันก็ได้นำนโยบายการหาเสียงมาปฏิบัติ อาทิ นโยบาย 30 บาท รักษาทุกโรค การตั้ง

กองทุนหมู่บ้านละ 1 ล้านบาท การให้มีผู้กู้ยืมเงินจากธนาคารประชาชน การพักหนี้เกษตรกร นอกจากนี้ยังมีการส่งเสริมให้มีการผลิตสินค้า 1 ตำบล 1 ผลิตภัณฑ์ เพื่อเพิ่มรายได้ให้แก่ประชาชน ในส่วนของการบริหารนั้น ได้มีการเปลี่ยนแปลงผู้นำใ หม่ในการเมืองไทย มาเป็นแบบ CEO ซึ่งได้มีการขยายผลไปสู่การบริหารจังหวัด และการดำรงตำแหน่งของเอกอัครราชทูตในต่างประเทศในเวลาต่อมา (ลิขิต ธีรเวคิน, 2550: 297)

เนื่องจากเศรษฐกิจของประเทศมีการขยายตัว การเติบโตของแฟชั่นและธุรกิจบันเทิงจึงมีการพัฒนาตามไปด้วย โดยจ ะเห็นได้ว่า ในยุคนั้นมีนิตยสารแฟชั่นเกิดขึ้นใหม่จากเดิมค่อนข้างหลากหลาย อาทิ นิตยสาร MODELS นิตยสาร HAMBURGUR และนิตยสาร MARS โดยกลุ่มลูกค้าหลักๆ จะเป็นผู้หญิง และกลุ่มชายรักชาย เนื้อหาเน้นนำเสนอภาพลักษณ์ของวัยรุ่นจนถึงหนุ่มสาวรุ่นใหม่วัยทำงาน ที่มีความเป็ นตัวของตัวเอง กล้าคิด กล้าทำ กล้าแตกต่างมากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างจากภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 17 ภาพตัวอย่างนิตยสารแฟชั่นในช่วงปี 2545

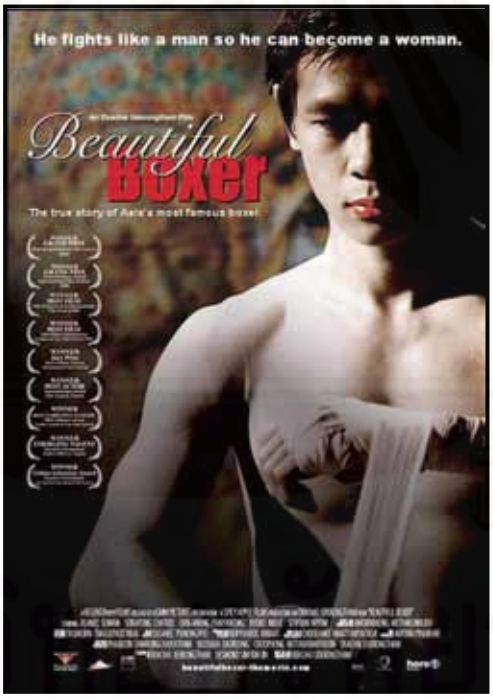


(ที่มาของข้อมูลภาพประกอบ : http://www.magazinedee.com/info/magazinethai.php [28 มีนาคม 2552])

นอกจากนี้ ยังมี สื่อสารการแสดงประเภทภาพยนตร์ ที่กล่าวถึงประเด็นชายรักชายในช่วงปี พ .ศ. 2545 โดยส่วนใหญ่จะนำเสนอในรูปแบบของชายรักชายที่เป็น “สาวประเภทสอง” หรือ “กะเทย” ที่แสดงออกอย่างชัดเจน โดยอาศัยความตลกขบขันมาเป็นจุดขายของเรื่องแทบทั้งสิ้น ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างภาพจากภาพยนตร์ต่อไปนี้

ภาพที่ 18 ภาพยนตร์เรื่อง พรางชมพู กะเทยประจัญบาน (พ.ศ. 2545)

ภาพที่ 19 ภาพยนตร์เรื่อง บิวตี้ฟูล บ๊อกเซอร์ (พ.ศ.2546)



ภาพที่ 20 ภาพยนตร์เรื่อง สตรีเหล็ก 2 (พ.ศ.2546)

ภาพที่ 21 ภาพยนตร์เรื่อง ว้ายบึ้ม เชียร์กระหึ่มโลก (พ.ศ.2546)

ภาพที่ 22 ภาพยนตร์เรื่อง ปล้นนะยะ (พ.ศ.2547)

เมื่อกลับมาพิจารณาจากสื่อละครเวที จะเห็นได้ว่า “แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ”ได้พยายามสื่อสารประเด็นการมองชีวิต และความรักของ กลุ่ม”ชายรักชายกับปัญหาโรคเอดส์” โดยละครได้กล่าวถึงสิ่งสำคัญนั่นคือ ความรัก ความเห็นอกเห็นใจ และความกล้าหาญในการเผชิญหน้ากับความเป็นไปทั้งหลายของโลกรอบตัวของกลุ่มชายรักชายท่ามกลางกระแสสังคมที่บีบบังคับ ไม่ว่าสิ่งนั้นจะดีหรือจะเลวร้ายมากมายแค่ไหนก็ตามนั่นเอง โดยผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเรื่องย่อของละคร เพื่อประกอบการอธิบายให้ชัดเจนยิ่งขึ้นดังนี้

1.3.1 เรื่องย่อ “แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ”

เรื่องเกิดขึ้น ณ บ้านดงดอกไม้ ริมทะเลสาบแม่ปิง ชายเจ็ดคนซึ่งเป็นเพื่อนสนิทกันกำลังจะมาสังสรรค์ในช่วงวันหยุดลองวีคเอนด์ ที่บ้านของแมนสรวง นักออกแบบท่าเต้นชื่อดังก้องฟ้าเมืองไทยวัยกลางคน ซึ่งเป็นคู่รักของจักรรินทร์หนุ่มน้อยตาบอดผู้อ่อนไหวแถมมองโลกในแง่ดีและเขายังเป็นแรงบันดาลใจอันยิ่งใหญ่ของแมนสรวง

เรื่องราวเริ่มต้นด้วยการพบกันของกลุ่มเพื่อนที่จะมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์งานชิ้นสำคัญที่สุดของชีวิตของแมนสรวง ซึ่งก็มีเทิดไท นักออกแบบเสื้อผ้าฝีปากคม ผสมอารมณ์ขัน ซึ่งได้รับเชื้อเอดส์ ศิรเทพ นักแต่งเพลงปากเสียที่ทุกคนชังน้ำหน้า อดีตคนรักของเทิดไท ราเมศ นักเต้นหนุ่มน้อยเซ็กซี่ผู้มีลีลาการเต้นเย้ายวน รวมทั้ง อัศวิน กับ ภัคพลคู่รักที่คบหากันมานานจนเป็นคู่เกย์ตัวอย่าง

เมื่อ แมนสรวง บอกให้ทุกคนทราบถึงแผนการทำบัลเล่ต์การกุศล หงส์เหิร หรือ Swan Lake ของคีตกวีชื่อก้องโลก Tchikovsky ที่จะใช้นักแสดงชายล้วน ภัคพลเป็นคนเดียวที่ไม่เห็นด้วย ความขัดแย้งใน เรื่องงานในหมู่เพื่อนจึงเริ่มขึ้น ขณะเดียวกันเหตุการณ์วุ่นวายเกิดขึ้นเมื่อราเมศได้วางแผนลักลอบเป็นชู้กับจักรินทร์ ความสัมพันธ์ระหว่างแมนสรวงกับจักรินทร์จึงเริ่มเปลี่ยนแปลงไป อัศวินและภัคพลซึ่งอยู่กันมานานก็เริ่มต้นที่จะมีการตั้งคำถามต่อกัน

ลองวีคเอนด์ ต่อม า ศิรทรรศน์ น้องชายฝาแฝดของ ศิรเทพ เดินทางกลับมาเมืองไทยเขาติดเชื้อเอดส์เช่นเดียวกับเทิดไท ความสัมพันธ์ของเทิดไทและศิรทรรศน์ซึ่งมีนิสัยตรงข้ามกับศิรเทพผู้พี่เริ่มก่อตัวขึ้น ทั้งสองยังไม่หมดหวังในเรื่องความรัก ทั้งๆที่รู้ว่าวาระสุดท้ายของชีวิตกำลังจะมาถึง

ลองวีคเอนด์สุดท้าย วันปีใหม่ ทุกคนมาอยู่ร่วมกัน เหตุการณ์คลี่คลายไปในทิศทางที่ดีขึ้น เมื่อแมนสรวงสามารถคิดงานบัลเล่ต์ชิ้นยิ่งใหญ่ซึ่งเป็นความฝันร่วมกันของทุกคนได้สำเร็จ

ภาพที่ 23 ภาพจากละครเวทีเรื่อง แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ.2545)

1.3.2 ประวัติและผลงานของผู้กำกับละคร

ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ ถือเป็นเป็นนักการละครของไทยอีกคน ที่ได้ใช้ชีวิตด้านการศึกษาและการฝึกฝนประสบการณ์ทางด้านวิชาการและวิชาชีพจาก MFA Theatre Directing of MIDDLESEX UNIVERSITY (UK) ปี1996 – 1998 ทำให้เขาซึมซับองค์ความรู้ด้านละครตะวันตกแนวคิด รสนิยมการนำเสนอ อันเป็นแบบฉบับเฉพาะตัว ที่แตกต่างจากละครแบบไทยแท้ ด้วยเหตุนี้จึงเป็นเหตุผลสำคัญให้เขามักที่จะเลือกแปล และดัดแปลงบทละครที่มีชื่อเสียงจากต่างประเทศ

ภาพที่ 24 คุณ ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ ผู้กำกับละครเวทีเรื่องแก่นเชี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ

“สาเหตุที่พี่มักแปลและดัดแปลงบทละครของต่างประเทศ เพราะส่วนตัวมองว่าบทละครที่มีชื่อของต่างประเทศมันมีความสมบูรณ์แบบอยู่ในตัวมันเองอยู่แล้ว ที่เหลือเราก็มีหน้าที่ปรับให้มันเหมาะสมกับกลุ่มผู้ชมในสังคมของเราเท่านั้นเอง” (ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2551)

ภาพที่ 25 ภาพฉากที่ตัวละครกำลังซ้อมการแสดง

นอกจาก ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ จะเป็นนักการละครแถวหน้าคนหนึ่งของเมืองไทยที่มีผลงานออกมาอย่างต่อเนื่องแล้วนั้น เขายังยืนยันตัวตนจากผลงานทั้งทางวิชาการ และวิชาชีพไว้มากมาย อาทิ เป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาการละครในมหาวิทยาลัย เป็นผู้ฝึกสอนการแสดงให้กับค่ายภาพยนตร์ เป็นนักเขียนบทภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ เป็นต้น และเขาก็เป็นนักการละครของไทยคนหนึ่งที่สร้างสรรค์ผลงานออกมาอย่างต่อเนื่อง อาทิ 1) A MAN AND HIS SHADOWS (1987) 2) LOVE! VALOUR! COMPASSION! (1997) 3) RASHOMON CONDO', ZHANGHAI: the Cinematic Musical (2004) และ 4) NAUGTHY, CRAZY - WE ARE THE BRAVE! (2004) เป็นต้น

1.4 ที่รักของกัน (พ.ศ.2551)

ละครเวทีไทยร่วมสมัยเรื่อง “ที่รักของกัน” เกิดขึ้นครั้งแรกในงานเทศกาลละครกรุงเทพฯ ปลายปี พ .ศ. 2550 และได้นำมาปรับปรุงแก้ไขบทและจัดแสดงใหม่อีกครั้งในช่วงเดือนกุมภาพันธ์พ.ศ.2551 ณ โรงละคร สถาบันปรีดี พนมยงค์ ซึ่งเป็นบทฉบับที่ผู้วิจัยใช้ทำการศึกษานั่นเอง

ภาพที่ 26 รูปโปสเตอร์ละครเรื่องที่รักของกัน (พ.ศ. 2551)

“เริ่มจากการคุยกันในทีม แล้วนักแสดงเขาเสนอเรื่องนี้ขึ้นมา เพราะเขาชอบเป็นการส่วนตัว เลยลองคุยกันว่าเราจะเอาโครงเรื่องแบบนี้ แต่จะปรับยังไง เลยลงตัวที่ เปลี่ยนขั้วเพศของตัวละครให้เป็นความรักของผู้ชายกับผู้ชายแทน คือพี่จะมีวิธีการทำงาน ที่ค่อนข้างต่างจากคนอื่น ตรงที่ว่า พี่จะวางโครงเรื่องไว้คร่าวๆ แล้วแบ่งสถานการณ์เป็นฉากๆ ให้นักแสดงช่วยกันคิดบทของตัวเอง โดยการ improvisation ออกมา แล้วก็จะเลือกว่าเอาไม่เอายังไง แล้วค่อยๆปรับมาเป็นบทที่แน่นอน (สายฟ้า ตันธนา, สัมภาษณ์, 7 พฤศจิกายน 2551)

ละครเรื่องดังกล่าว ได้แรงบันดาลใจมาจากเค้าโครงภาพยนตร์เรื่อง My Best friend's wedding แต่เปลี่ยนขั้วเพศของตัวละครให้เป็นความรักของผู้ชายกับผู้ชายแทน โดยใช้วิธีการสร้างบทจากการกำหนดสถานการณ์แล้วให้นักแสดง คิดบทสนทนาเอง ซึ่งผู้กำกับจะเลือกอีกครั้งก่อนที่จะนำไปเขียนเป็นบทการแสดง

ภาพที่ 27 ภาพตัวอย่างภาพยนตร์เรื่อง My Best friend's wedding

ละครเวทีเรื่อง “ที่รักของกัน” นั้นเกิดขึ้นในยุคของรัฐบาล นายสมัคร สุนทรเวช ซึ่งเป็นรัฐบาลผสมจาก 6 พรรคการเมือง เป็นช่วงเวลาที่สังคมไทยเกิดการแตกแยกแบ่งขั้วอย่างไม่เคยเป็นมาก่อน จนอาจเรียกได้ว่า วิกฤติแบ่งขั้ว (Polarization Crisis) ในการเมืองไทย กล่าวคือประชาชนไทยจำนวนไม่น้อยเริ่มรู้สึกแปลกแยกกับรัฐบาลทักษิณที่ขาดการตรวจสอบจากฝ่ายค้านและองค์กรอิสระตามรัฐธรรมนูญ อันนำไปสู่การรัฐประหารเมื่อวันที่ 19 กันยายน พ.ศ. 2549 เพื่อโค่นล้มรัฐบาลรักษาการของทักษิณ นั่นเอง (อานนท์ ภักดีวงศ์, 2551:3)

สำหรับแฟชั่นการแต่งกายในปี พ.ศ 2551 หากจะเน้นไปที่การแต่งกายของผู้ชายนั้น ถือได้ว่าการแต่งกายตามแบบญี่ปุ่นกำลังมาแรงในประเทศไทย โดยลักษณะการแต่งกาย

ดังกล่าว ก็ส่งผลต่อวัยรุ่นชายไทยค่อนข้างมาก ซึ่งทำให้วัยรุ่นชายในหลัง รับเอากระแสวัฒนธรรมตะวันออกอย่างญี่ปุ่น เกาหลี มามากขึ้น โดยหันมาให้ความสนใจกับเสื้อผ้า หน้า ผม รองเท้า กระเป๋า และเครื่องประดับเป็นพิเศษดังจะเห็นได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

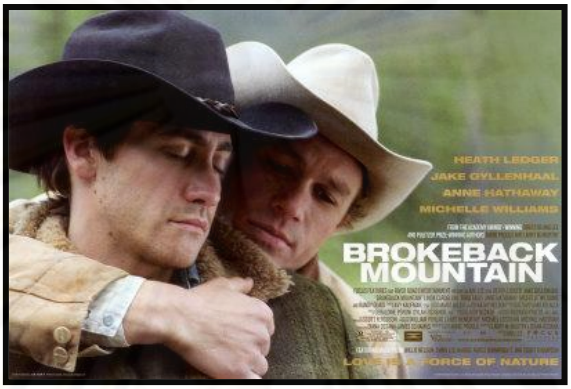
ภาพที่ 28 ภาพแฟชั่นการแต่งกายผู้ชายในปี พ.ศ 2551

ที่มาของภาพประกอบ : http://www.fwdder.com/topic/26627 [28 มีนาคม 2552]

หากจะกล่าวถึง สื่อสารการแสดงที่กล่าวถึงประเด็นชายรักชาย ที่โดดเด่นในช่วงปี พ.ศ. 2551 คงหนีไม่พ้นสื่อภาพยนตร์นั่นเอง

หลังจาก ภาพยนตร์เรื่อง BROKEBACK MOUNTAIN หรือ หุบเขาเร้นรัก ในชื่อภาษาไทย ฝีมือการกำกับของ อั้งลี่ ผู้กำกับชาวไต้หวัน ซึ่งได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลออสการ์ในปี 2006 (พ.ศ. 2549)

ภาพที่ 29 ภาพยนตร์เรื่อง BROKEBACK MOUNTAIN ปี 2006



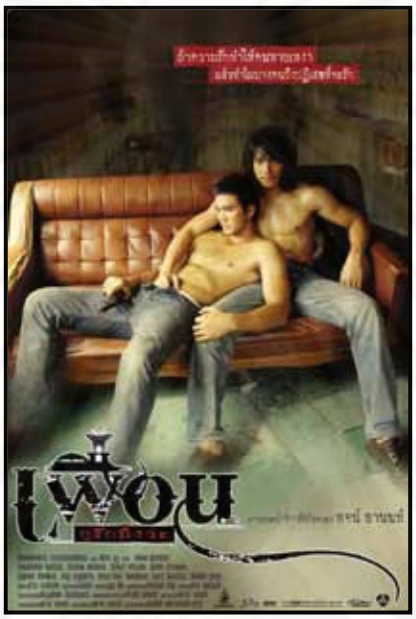
กระแสของภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว ได้ส่งอิทธิพล ต่อการสร้างสรรค์สื่อภาพยนตร์ในประเทศไทยเช่นกัน โดยเฉพาะในปี 2551 มีภาพยนตร์ไทยที่นำเสนอมุมมองชีวิตของชายรักชายและมีกระแสตอบรับจากผู้ชมค่อนข้างดี ออกมา 3 เรื่อง หลักๆ ได้แก่

1) ME MYSELF ขอให้รักจงเจริญ ภาพยนตร์ได้เล่าเรื่องของชายหนุ่มรักร่วมเพศที่ต้องสูญเสียความทรงจำก่อนได้พบรักกับหญิงสาวที่ดูแลเขาหลังจากประสบอุบัติเหตุ และต่อมาเขาก็จำได้ว่าตัวเองเคยเป็นใคร

ภาพที่ 30 ภาพยนตร์เรื่อง ME MYSELF ขอให้รักจงเจริญ พ.ศ. 2551

2) เพื่อน กูรักมึงว่ะ ภาพยนตร์แนวดราม่าว่าด้วยความสัมพันธ์รักระหว่างชายกับชาย สะท้อนด้านมืดของสังคม ปัญหาอาชญากรรม และกลุ่มอิทธิพลนอกกฎหมาย

ภาพที่ 31 ภาพยนตร์เรื่อง เพื่อน กูรักมึงว่ะ ปี พ.ศ.2551



3) รักแห่งสยาม ที่ได้นำเสนอความรักและการค้นหาตัวตนของเด็กหนุ่มกับ เด็กหนุ่ม ทั้งยังสะท้อนภาพความสัมพันธ์ของครอบครัว ชีวิต มุมมองความรัก ศาสนา และความเหงาของวัยรุ่นไทยในปัจจุบัน

ภาพที่ 32 ภาพยนตร์เรื่อง รักแห่งสยาม ปี พ.ศ.2551

โดยจะเห็นได้ว่า การนำเสนอภาพชายรักชาย มีความหลากหลาย และเปลี่ยนแปลงจากรูปแบบของ “สาวประเภทสอง” ที่เน้นความสนุกสนาน ตลกขบขัน มาเป็นแนวชีวิต แบบ เกย์ชายที่ภายนอกก็ดูเหมือนผู้ชายธรรมดามากขึ้น

ละครเวทีไทยร่วมสมัยเรื่อง “ที่รักของกัน” ก็ได้พยายามสื่อสารกับคนดูว่า เกย์ คือผู้ชายธรรมดาที่รักผู้ชาย ละครจึงเน้นถ่ายทอดมุมมองความรักของมนุษย์ธรรมดา ที่ มีโอกาสสมหวัง และผิดหวังในความรักได้ ขึ้นอยู่กับจังหวะชีวิต ความพร้อม และการปรับตัวเอง เปิดใจกับคนรักในเวลาที่เหมาะสม โดยผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเรื่องย่อของละคร เพื่อประกอบการอธิบายให้ชัดเจนยิ่งขึ้นดังนี้

1.4.1 เรื่องย่อ “ที่รักของกัน”

เรื่องเกิดขึ้นในร้านอาหารของอาย (ผู้หญิง) ซึ่งเป็นเพื่อนซี้กับกันย์ (เกย์สาว) เรื่องราวเริ่มต้นขึ้นเมื่อนาย (เกย์หนุ่ม) แฟนเก่าของกันย์จะมาติดต่อขอซื้อร้านอาหารของอาย ซึ่ งการกลับมาคราวนี้ทำให้กันย์รู้สึกตื่นเต้นและลึกๆก็หวังว่าจะใช้หนทางนี้ในการรื้อฟื้นความสัมพันธ์กับนายได้อีกครั้ง

เหตุการณ์กลับไม่เป็นอย่างที่คิด เมื่อนายไม่ได้มาคนเดียวแต่มีธันว์(เกย์สาว)แฟนใหม่ที่กำลังคบหากันอยู่ในปัจจุบันตามมาด้วย เมื่อแฟนเก่ากับแฟนใหม่มาเจอกัน ความตึงเครียดเพราะกลัวจะเสียคนที่รักไปจึงเกิดขึ้น ทั้งกันย์และธันว์พยายามแสดงความสนิทสนมกับนายเพื่อให้ฝ่ายตรงข้ามรู้สึกแย่ ในขณะที่นายกับธันว์เริ่มจะระหองระแหงกัน กันย์จึงดูมีความหวัง แต่นายก็ตัดสินใจเลือกธันว์ซึ่งเป็นรักปัจจุบัน และพยายามรักษาความสัมพันธ์ในฐานะเพื่อนที่ดีกับกันย์เอาไว้

ท้ายที่สุด กันย์ก็ต้องผิดหวังกับความรักเก่าที่ไม่อาจย้อนคืน แต่กันย์ก็เข้าใจว่าเหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะที่ผ่านมากันย์เป็นคนปล่อยโอกาสดีๆที่จะสานต่อความรักกับนายไปเอง แต่ถึงแม้กันย์จะไม่สมหวังในความรักครั้งนี้ แต่กันย์ก็ยังมีอายเพื่อนที่แสนดีคอยให้กำลังใจอยู่เสมอ

1.4.2 ประวัติและผลงานของผู้กำกับละคร

สายฟ้า ตันธน า เป็นผู้กำกับละครเวทีร่วมสมัยเรื่อง “ที่รักของกัน” จบการศึกษาจาก คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต เริ่มต้นจากการเล่นละครของคณะ แล้วมีความสนใจจึงไปเรียนการแสดงเพิ่มเติมที่ คณะมรดกใหม่ กับครูช่าง ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง ที่ ตึก ช้าง พหลโยธิน โดยได้เล่นละครเรื่องแรกคือ Oedipus (ปี 2542) หลังจากนั้นก็ทำละครกับมรดกใหม่มาจนถึงปี 2544 แล้วได้มีการร่วมทำกลุ่ม Dream Masks กับนินาท บุญโพธิ์ทอง และ เชิดศักดิ์ ปทุมศรีสาคร ซึ่งผลงานเรื่องแรกของ Dream Masks คือเรื่อง Hamburger Mob

ภาพที่ 33 คุณสายฟ้า ตันธนา ผู้กำกับละครเรื่อง ที่รักของกัน ปี พ.ศ. 2551

สายฟ้า ตันธนา ได้กำกับละครเวทีเรื่องแรก คือ สูตรรักสามเหลี่ยม ต่อด้วยกำกับเรื่องสหายเก่า ช่วงปี 2545-2546 และได้แยกมาทำกลุ่ม On Box ในเวลาต่อมา

สายฟ้า ตันธนา เริ่มผันตัวเองจากนักแสดงละครเวที มาเป็นผู้กำกับเต็มตัวในนามของกลุ่ม On Box โดยผลงานที่ผ่านมาก็มีเรื่อง แฟนชาย (2547) แฟนอิฉัน (2548) หญิงเปรย (2549) ที่รักของกัน (2550 - 2551) และคืนร้อน (2551) ซึ่งถือเป็นผู้กำกับคลื่นลูกใหม่ที่มีรูปแบบการทำงานเฉพาะตัวอีกคน ที่น่าจับตามอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านองค์ประกอบของละคร

หากพิจารณาตามองค์ประกอบของโครงสร้างเชิงละครหรือความเป็นสื่อจินตคดีเรื่องเล่านั้น เราจะสามารถศึกษาประเด็นสำคัญ เพื่อตอบคำถามในวัตถุประสงค์การวิจัยข้อแรกเกี่ยวกับ “การสื่อสารวาทกรรมตัวละครชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย” ทั้ง 4 เรื่อง โดยแบ่งเป็น 8 ประเด็นด้วยกันคือ 1) ประเภทและวิธีการนำเสนอของละคร (Genre & Style) 2) แก่นเรื่อง (Theme) 3) โครงเรื่อง (Plot) 4) ลักษณะตัวละคร (character) 5) ภาษาของตัวละครชายรักชาย 6) เสื้อผ้าและการแต่งกายของตัวละคร 7) ฉากและพื้นที่ และ 8) เพลงและดนตรีประกอบ โดยองค์ประกอบของละครทั้ง 8 ประการนี้ ถือได้ว่าเป็นเครื่องมือสำคัญที่ผู้สร้างสรรค์งานได้ใช้ถ่ายทอดวาทกรรมชายรักชายของละครเวทีไทยร่วมสมัย ซึ่งสามารถสรุปให้เห็นความเชื่อมโยงได้จากตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4 สรุปกลวิธีการนำเสนอวาทกรรมชายรักชายผ่านองค์ประกอบของละคร

ประเด็น /เรื่อง	ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ. 2528)	This is my life, I love you. (พ.ศ. 2542)	แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ. 2545)	ที่รักของกัน (พ.ศ. 2551)
1) ประเภทและวิธีการนำเสนอของละคร (Genre & Style)	Drama – Comedy ตัวละครสื่อสารกันเอง ตัดขาดจากคนดู	Drama – Comedy ละครพูดกึ่งโชว์ มีตัวละครบางตัวทำหน้าที่เล่าเรื่องและหันมาสื่อสารกับคนดู	Drama – Comedy มีตัวละครบางตัวทำหน้าที่เล่าเรื่องและหันมาสื่อสารกับคนดู	Drama – Comedy ตัวละครสื่อสารกันเอง ตัดขาดจากคนดู
2) แก่นเรื่อง (Theme)	ภาวะกดดันของกลุ่มเพื่อนชายรักชาย ที่ต้องปกปิดตนเองจากสังคม โดยพวกเขาต้องการความรักและการยอมรับ	ความรัก มิตรภาพ และความฝันของกะเทยนางโชว์ ที่ต้องต่อสู้กับความอยู่รอดในสังคมยามราตรี	ความรัก มิตรภาพ และความขัดแย้งของกลุ่มชายรักชายท่ามกลางกระแสสังคมเรื่องโรคเอดส์กับเกย์	ความรักของเพื่อนชายรักชายที่แอบรักเพื่อนแต่ไม่กล้าเปิดเผย จนในที่สุดก็สายเกินไป

3) โครงเรื่อง (Plot)	ละครเวทีไทยร่วมสมัยทั้ง 4 เรื่อง เริ่มต้นด้วยสถานการณ์ – การคลี่คลาย - บทสรุปโดยตัวละครได้เรียนรู้			
4)ลักษณะตัวละคร (character) (เน้นเพศวิถี)	- เกย์รุก - เกย์รับ - เกย์รุก - รับ - ไบเซ็กช่วลสถานะภาพทางสังคมหลากหลาย	- เกย์รับ ที่แต่งกายอย่างผู้หญิงแต่ไม่ผ่าตัดแปลงเพศ มีอาชีพเป็นนางโชว์	- เกย์รุก - เกย์รับ - เกย์รุก – รับชนชั้นกลางทำงานเกี่ยวข้องกับวงการบันเทิง	- เกย์รุก - เกย์รับชนชั้นกลาง ที่มีอาชีพเป็นสถาปนิก นักธุรกิจ และนักแปล
5) ภาษาของตัวละครชายรักชาย	มีภาษาเฉพาะกลุ่มใช้ค่อนข้างมาก	มีภาษาเฉพาะกลุ่มใช้บ้าง แต่ไม่มากนัก	ใช้ภาษาที่คนทั่วไปเข้าใจ	ใช้ภาษาปกติทั่วไป
6) เสื้อผ้าและการแต่งกายของตัวละคร	สีสันฉูดฉาดล้นเกินด้วยเครื่องประดับเฉพาะตัว	แต่งกายอย่างผู้หญิง แต่ไม่ได้เน้นความสวยหรือความเหมือน	แต่งกายด้วยเสื้อผ้าแบบผู้ชายปกติ เน้นโชว์สัดส่วนสรีระ	แต่งตัวอย่างผู้ชายปกติที่ค่อนข้างพิถีพิถันเรื่องการแต่งกาย
7) ฉากและพื้นที่	พื้นที่เฉพาะในห้องชุดส่วนตัว	พื้นที่เฉพาะในบาร์ซึ่งเป็นที่ทำงานของตัวละคร	พื้นที่เฉพาะในบ้านพักต่างอากาศส่วนตัว	พื้นที่เฉพาะในร้านอาหารซึ่งไม่ได้เปิดบริการ
8) เพลงและดนตรีประกอบ	Gay anthem แต่งขึ้นใหม่ เป็นภาษาไทย (ไม่ได้รับความนิยมในวงกว้าง)	Gay anthem ที่มีชื่อเสียงอยู่แล้วทั้งไทยและต่างประเทศ (ได้รับความนิยม)	Gay anthem แต่งขึ้นใหม่เป็นภาษาไทย (ไม่ได้รับความนิยมในวงกว้าง)	Gay anthem ที่ตีความใหม่จากเพลงประกอบภาพยนตร์ต่างประเทศ

จากตารางการสรุปประเด็นจากภาพรวมในขั้นต้น ผู้วิจัยจึงได้ขยายรายละเอียดแต่ละหัวข้อเพื่อความชัดเจน ดังต่อไปนี้

2.1 ประเภทและวิธีการนำเสนอของละคร (Genre & Style)

เมื่อผู้วิจัยได้ทำการศึกษา “ฉันผู้ชายนะยะ” (พ.ศ. 2528) “This is my life, I love you” (พ.ศ.2542), “แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ” (พ.ศ. 2545) และ “ที่รักของกัน” (พ.ศ.2551) พบว่าละครเวทีไทยร่วมสมัยทั้ง 4 เรื่อง เป็นละครประเภท Drama – Comedy ทั้งสิ้น ด้วยเหตุที่ละครทั้ง 4 เรื่อง ได้ทำหน้าที่สะท้อนภาพความเป็นจริงของชีวิตกลุ่มคนชายรักชายในสังคมไทยตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ.2528 เป็นต้นมา จนถึงปัจจุบัน (พ.ศ.2551) โดยสอดแทรกมุขตลกเข้าไปในสถานการณ์บางอย่างหรือการกระทำบางประการของตัวละคร ซึ่งละครทั้ง 4 เรื่องนั้นมีความแตกต่างกันก็เฉพาะวิธีการนำเสนอ (Style) โดย “ฉันผู้ชายนะยะ” และ “ที่รักของกัน” นั้น ใช้วิธีการสื่อสารเจรจากันระหว่างตัวละครกับตัวละคร โดยตัดขาดจากคนดู ไม่มีการพูดคุยหรือหันมาเล่าเรื่องให้คนดูฟัง ดังตัวอย่างบทสนทนา ต่อไปนี้

“**ฉันผู้ชายนะยะ**”

มด : ตอนฉันเรียนมหาวิทยาลัย ฉันก็เหมือนอั้น มีแฟนผู้หญิงหลายคน เที่ยวกับผู้หญิงทุกคืน

แดง เอ็ม ณัฐ : (พร้อมๆกัน) …อะไรนะ

มด: ทำไมเหรอ ฉันพูดอะไรผิด ฉันบอกว่าฉันเที่ยวกับผู้หญิง ฉันไม่ได้บอกว่าฉันเที่ยวผู้หญิง อีนังพวกนี้ หูหาเรื่อง

ณัฐ : แล้วไป ฉันนึกว่าหล่อนทำผิดกฎกะเทยเสียอีก

“**ที่รักของกัน**”

กันย์รับโทรศัพท์

กันย์ : ฮัลโหล นายเหรอ อยู่ไหนแล้วล่ะ ตอนนี้กันย์อยู่ที่ร้านแล้ว อยู่ชั้นบน โอเค เดี๋ยวกันย์รอข้างบนนะ เดี๋ยวเจอกัน สวัสดีครับ (วางสาย)

อาย: สวัสดีนะ รักนะ จุ๊ฟๆ ทำไมต้องแอ๊บแมนใส่เค้าอ่ะ

กันย์: นี่อย่ามาพูดนะ เค้าจะขึ้นมาแล้ว เดี๋ยวแม่ตบนมปัดหลังเลยนี่

โดย “แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ” ใช้วิธีการสื่อสารโดยมีการสลับให้ตัวละครบางตัวทำหน้าที่เล่าเรื่อง แล้วหันมาสื่อสารกับผู้ชมโดยตรง และให้ตัวละครที่เหลือทำหน้าที่สื่อสารกันตามปกติ ซึ่งอาจใช้เทคนิคการ freeze ให้ตัวละครอื่นหยุดนิ่งขณะที่ตัวเล่าเรื่องกำลังหันมาพูดกับคนดู ดังตัวอย่างต่อไปนี้

“แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ”

(ในขณะเดียวกัน เราจะเห็นชายสองคนกำลังจูบกันอย่างดุเดือด ทั้งสองคือจักรินทร์ และราเมศ)

จักรินทร์ : ไม่…ไม่…อย่า…

(ทั้งสองยังคงจูบกันต่อไป ตอนนี้ภัคพลเป็นคนที่หันมาหาเราและเริ่มทำหน้าที่คนเล่าเรื่อง)

ภัคพล : อย่างไรก็ตาม จักรินทร์ได้ลงไปในครัวชั้นล่าง เพื่อหาของมาทาน ไม่ว่าราเมศจะตามเค้าลงมาหรือจะเฝ้ารอคอยอย่างเงียบเชียบ…ผมไม่รู้ ผมอยู่ข้างบนนอนอยู่กับอัศวิน

เทิดไทย : ผมก็อยู่ข้างบน นอนอยู่คนเดียว ได้ยินทุกเรื่องตลอดจนสิ้นสงกรานต์ ไม่ว่าทุกสิ่งทุกอย่างจะเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีหรือในทางที่เลว ผมไม่แปลกใจเลย

ในขณะที่ “This is my life, I love you” ใช้วิธีการสื่อสารแบบละครพูดกึ่งโชว์ ซึ่งผู้วิจัยเข้าใจว่า ละครลักษณะดังกล่าวใช้วิธีการสลับให้ตัวละครเล่าเรื่องของตัวเองผ่านบทพูดโดยหันมาสื่อสารกับคนดูโดยตรง พร้อมกับการสลับโชว์ร้อง เต้น ตามแบบของนางโชว์ในบาร์ตามท้องเรื่อง อันเป็นการแสดงประกอบการพูดเล่าเรื่องนั่นเอง ดังตัวอย่างจากบทละครต่อไปนี้

ตู่ : หมิว ยั งไม่แต่งตัวอีก โชว์เที่ยงคืนยี่สิบ ถ้าอยากโชว์แทนฉันก็ต้องตรงเวลา (หมิวยังคงตื่นเต้นทำอะไรไม่ถูก ตู่นั่งมองหมิวแต่งตัวอย่างทุลักทุเล) นี่น้องแหม่มเกิดเป็นคนโดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าเป็นกะเทยนะ (ตู่แต่งตัวให้หมิว) เวลาทำอะไรไม่ถูก สมองควรคิดสะระตะ ตัดสินใจทันที ทันใดและก็เอาตัวรอด ที่นี่เหยี่ยว กาใบมีด มันเยอะ (หมิวฟัง และพยักหน้ารับ) ตอนสมัยฉันอายุเท่าเธอ ไม่มีใครมาทำให้หรอกนะ ใครมาเร็วก็เอาชุดสวยไป โชว์เที่ยงคืน ฉันต้องมากี่โมงรู้ไหม บ่ายสาม ไม่ใช่ขยันหรอกนะ ฉันนะไม่มีสตางค์ บางวันต้องเดินออกจากบ้านไปบาร์

มันก็เลยทำให้ฉันได้ซ้อมเพลงทุกวัน สมองก็เลยได้คิดซ้อมไปท้องก็ร้องไป จ๊อก จ๊อก จ๊อก เธออายุยังน้อย ต้องอดทน เธอต้องซ้อมโชว์ไว้มากๆ แล้วก็ต้องซ้อมทุกวัน เราไม่ใช่กะเทยสวย good ถ้าเธอไม่เก่งจริง รับรองโชว์ได้ที่นี่ คืนเดียวแน่ เอ้า เสร็จแล้วย่ะ (หมิวพยายามให้ตัวเองมั่นใจสุดๆ) แล้วอย่าลืมทำท่าเด็ด (หมิวซ้อมท่าต่างๆให้ดู)

หมิว : บางตอนหนูยังร้องไม่ตรงเลย

ตู่: จะเล่นแล้วนะ อยู่บนเวที รู้สึกอะไรก็ทำไปเถอะ เรื่องเพลงเธอก็รู้แล้วนี่ (หมิวกำลังจะขึ้นโชว์ หันมาจับมือตู่ ทั้งสองมองหน้ากัน) ไม่ต้องกลัวหรอก สุดฤทธิ์ไปเลย เล่นออกไป เล่นให้เหมือนกับรู้สึกว่าคืนนี้อาจเป็นคืนเดียวสำหรับเธอ

(เพลง One night only)

(จบเพลง One night only หมิวพูดและเปลี่ยนชุดไปด้วย)

หมิว : จบโชว์คืนนั้น หมิวนอนไม่หลับเลย ต้องคอยหยิกตัวเองอยู่ตลอดเวลาว่าเรื่องจริงรึเปล่า ฝันไปรึเปล่า และที่แน่ๆคืนนั้น ไม่ใช่คืนเดียวที่หมิวได้โชว์หรอก เพราะพี่รังสรรค์เจ้าของบาร์พอได้ดูโชว์จบ ก็วิ่งมาหลังเวทีและตะโกนบอกทุกคนว่า “ฉันได้นางโชว์คนใหม่แล้ว” พี่ต่อแสดงความดีใจอย่างออกนอกหน้า จนหมิวหนาวๆร้อนๆเสียวสันหลังวูบ เพราะสายตาหลายคู่จับจ้องด้วยความไม่พอใจ เท่าไหร่นัก โอ๊ย! หมิวภาวนาขออย่าให้โดนตบเลย (ทำปากขมุบขมิบ) แต่นึกดูอีกที ความเก่งกล้าสามารถของหมิวจะโดนขัด ขวางไม่ได้ เส้นทางชีวิตนาง โชว์เริ่มแล้ว หมิวมองหน้าพี่ตู่ เราทั้งคู่จะไม่ยี่หระกับสายตาพวกนั้น ฉันกับพี่ตู่ก็เลยสนิทกันยิ่งขึ้นขอบคุณสำหรับการเริ่มต้นที่พี่ได้ทำทุกอย่างให้กับหนู One night only … เหมือนครั้งแรกที่เราเจอกัน

ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์งานได้เลือกใช้แนวการนำเสนอ ออกมาในรูปแบบของละครชีวิตที่ใส่ความตลกลงไปในบทสนทนาและลักษณะของตัวละครบางตัว(Drama – Comedy) ผ่านการสร้างสถานการณ์เฉพาะหน้าเป็นตัวขมวดปมเรื่องให้มีความน่าสนใจ ทั้งยังสร้างสีสันของเรื่องโดยการแสดงออกอันล้นเกิน คำพูดที่จัดจ้านของตัวละคร ซึ่งทำให้เกิดความไม่ปกติ และแตกต่างจากตัวละครชายหญิงทั่วไป

เหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า วาทกรรมหลักยังมิอาจยอมรับอัตลักษณ์ของชายรักชายเป็นว่าเทียบเท่าชายหญิง เป็นเรื่อง ธรรมดา ในทางกลับกันก็มองเป็นเรื่องที่ด้อยกว่า และดูไม่จริงจัง ทำให้การแสดงออกของตัวละครจึงเป็นเรื่องตลก ขบขัน ทั้งๆที่ในความเป็นจริงแล้วสิ่งที่ตัวละครต่างๆได้ประสบพบเจอล้วนแต่มีความหนักหนาสาหัส ไม่ต่างกับชีวิตของชายจริงหญิงแท้อื่นๆในสังคม หรืออาจเลวร้ายกว่า ด้วยซ้ำในหลายๆแง่มุม โดยเมื่อการดำเนินเรื่องผ่านไป ผู้ชมจะเห็นได้ว่าตัวละครชายรักชายเหล่านั้น มีความกดดัน มีปมทับซ้อนในจิตใจมากมาย แต่วิธีการนำเสนอผ่านสถานการณ์ ที่พลิกผัน บทสนทนาที่ดุเดือด และลักษณะการแสดงออกกระตุ้งกระติ้ง การแต่งกายที่ล้นเกิน อันเป็นอัตลั กษณ์เฉพาะตัวของชายรักชาย ทำให้ละครดูสนุก และรู้สึกว่าละครมีชีวิตชีวาไม่ตึงเครียด ซึ่งแน่นอนว่ากลวิธีในการเล่าเรื่องและวิธีการนำเสนอที่แตกต่าง ย่อมสร้างสีสันและชวนให้ผู้ชมอยากติดตามเรื่องต่อไป ซึ่งวิธีการดังกล่าวมิใช่กลวิธีเฉพาะของการนำเสนอละคร 4 เรื่องนี้เท่านั้น หากก็เป็นที่ทราบกันว่า หลักการดังกล่าวสามารถประยุกต์ใช้กับสื่อสารการแสดงอื่นๆได้เช่นกัน

2. 2 <u>แก่นเรื่อง (Theme)</u>

ละครเวทีทั้ง 4 เรื่อง ได้ชี้ให้เห็นชีวิตของตัวละครชายรักชายในฐานะของ มนุษย์ปุถุชน ที่มีเลือดเนื้อ มีวิญญาณ มีหัวใจ ความสุข ความทุกข์ และโหยหาความรักเฉกเช่นมนุษย์ชายหญิงอื่นๆ แก่นเรื่องของละครเวทีร่วมสมัยทั้ง 4 เรื่อง จึงเปรียบเสมือนเสียงตะโกนที่ซ้ำไปซ้ำมาของตัวละครชายรักชายที่พยายามบอกกับผู้ชมว่า พวกเขาก็มีคุณค่า มีศักดิ์ศรี มีชีวิตจิตใจไม่ต่างอะไรกับคนอื่นๆทั่วไปในสังคมเช่นกัน

“ฉันผู้ชายนะยะ” (พ.ศ.2528)

ละครเวทีเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” (พ.ศ.2528) คือความพยายามในการสื่อสารกับบุคคลที่เป็นชายรักชายและคนอื่นๆในยุคที่สังคมไทยรังเกียจและกีดกันชายรักชาย ทำให้กลุ่มคนดังกล่าวต้องฝ่าฟันกระแสต่อต้านความเป็นอื่น รวมทั้งความคิดที่ว่า รสนิยมทางเพศแ บบชายรักชายเป็นความเจ็บป่วยทางจิต ว่า “สิ่งสำคัญของการเกิดมาเป็นคน มิใช่ฐานะทางสังคม เพศสภาพหรือเพศวิถี หากอยู่ที่ความคิด และการกระทำอันดีงามที่ก่อให้เกิดคุณค่าต่อตนเองและผู้อื่น คนเราไม่ว่าจะเกิดมามีเพศสภาพหรือเพศวิถีอย่างไร ก็ย่อมมีความแตกต่างระหว่างบุค คล มีทั้งดีเลวปะปนกันไปทั้งสิ้น โดยแท้ที่จริงนั้นคุณค่าของการมีชีวิตอยู่ก็คือการรู้จักเรียนรู้ ความรักที่ดีงามนั่นเอง”

“This is my life, I love you “(พ.ศ.2542)

ละครเวทีเรื่อง “This is my life, I love you “(พ.ศ.2542) ได้ทำหน้าที่สื่อสารความคิดที่ว่า ”มนุษย์คือผู้เลือก และกำหนดชีวิตของตนเอง” (อันเป็นแนวความคิดของผู้คนในยุคสมัยใหม่ ยุคที่วิทยาศาสตร์เจริญก้าวหน้า มีการปฏิวัติอุตสากรรมเกิดขึ้น) มนุษย์ต่างต้องดิ้นรนทำงานแข่งกับเวลาและความฝัน เพื่อให้ได้มาซึ่งสิ่งที่ตนต้องการ ในขณะที่มนุษย์ต้องใช้ชีวิตเยี่ยงเครื่องจักร แต่ความเหงากลับยิ่งทับถมในจิตใจ ท่ามกลางสังคมที่เต็มไปด้วยการเก่งแย่งแข่งขัน “เพื่อนแท้” จึงมีความสำคัญมาก ดังบทสนทนาส่วนหนึ่งจากละครที่ว่า “เพื่อนบางคนก็แค่สนุกและบางคนจะเก็บไว้ในความทรงจำ” นั่นเอง ละครเรื่องดังกล่าวจึงได้เน้นให้คุณค่าด้านมิติความสัมพันธ์ของมนุษย์เป็นสำคัญ

“แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ’ (พ.ศ.2545)

ละครเวทีเรื่อง “แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ ” (พ.ศ.2545) ได้พยายามสื่อสารว่า “สิ่งสำคัญสูงสุดของมนุษย์ในฐานะของสัตว์สังคมนั้น จำเป็นต้องแบ่งปันความรัก ความเห็นอกเห็นใจ ให้ แก่กัน และมนุษย์ต้องกล้าหาญในการเผชิญหน้ากับความเป็นไปทั้งหลายของโลกรอบตัว ไม่ว่าสิ่งนั้นจะดีหรือจะเลวร้ายมากมายแค่ไหนก็ตาม”

ทั้งนี้เพราะละครเรื่องดังกล่าวได้เกิดขึ้นในยุคที่กลุ่มชายรักชายไทยกำลังประสบกับปัญหาโรคเอดส์ เห็นได้จากกลุ่มรักร่วมเพศชาย ได้มีการร วมตัวกันในปี พ .ศ.2544 โดยจัดตั้งเป็นกลุ่มฟ้าสีรุ้ง เพื่อรณรงค์การป้องกันโรคเอดส์ในกลุ่มผู้รักร่วมเพศชายเรียกร้องสิทธิต่างๆ และความเท่าเทียมในสังคม สร้างความเข้าใจอันดีของกลุ่มผู้รักร่วมเพศต่อสังคม รวบ รวมกลุ่มผู้รักร่วมเพศเป็นอาสาสมัครในการป้องกันโรคเอดส์ ต่อมาเปลี่ยนเป็นองค์การฟ้าสีรุ้งแห่งประเทศไทย (Rainbow Sky Organization of Thailand) ร่วมมือกับองค์กรต่างๆ เช่น ศูนย์วิจัยโรคเอดส์ สภากาชาดไทย กระทรวงสาธารณสุข และองค์กรระหว่างประเทศ จัดตั้งศูนย์ข้อมูลข่าวสารด้านเพศ โรคเอดส์ และเกย์ศึกษา และสร้างศูนย์วิจัย เกี่ยวกับโรคเอดส์ โครงการให้คำปรึกษาผ่านทางโทรศัพท์ โครงการแจกถุงยางอนามัยในสวนสาธารณะต่างๆ โครงการจัดทำ เว็บไซท์ โครงการจัดทำสื่อสำหรับกลุ่มผู้รักร่วมเพศ นอกจากนี้ ยังมีองค์กรบางกอกเรนโบว์ (Bangkok Rainbow Organization) ก่อตั้งในปี พ .ศ.2545 เป็น การรวมตัว ของนักวิชาการ แพทย์ นักสังคมสงเคราะห์ นักศึกษา และกลุ่มผู้รักร่วมเพศ เพื่อให้คำปรึกษาช่วยเหลือแก่ครอบครัว สถานศึกษา คู่สมรส และกลุ่มผู้รักร่วมเพศในการดูแลสุขภาพและคุณภาพชีวิต รวมทั้งสนับสนุนนำเสนอข้อมูลทางวิชาการ งานวิจัย การจัดสัมมนา และเผยแพร่ข่าวความเคลื่อนไหวต่างๆ ของกลุ่มผู้รักร่วมเพศ ตลอดจน

เชื่อมโยงการปฏิบัติงานในวงกว้างขึ้นในระดับเอเชียแปซิฟิก นอกจากนี้ยังมีองค์กรเกย์อื่นๆ ที่ตั้งขึ้นมาเพื่อเป็นตัวแทนของผู้รัก ร่วมเพศในกลุ่มต่างๆ มากขึ้น อย่างไรก็ตาม การจัดตั้งชมรม สมาคม และองค์กรเกย์ของกลุ่มผู้รักร่วมเพศได้ขยายตัวไปทั่วพื้นที่ของประเทศไทย แต่มัก ประสบปัญหาด้านผู้สนับสนุนการก่อตั้งงบประมาณและการขออนุญาตจากทางราชการ (http://www.geocities.com/jc400jc/web/homosexual/history.html [26 มีนาคม 2552])

เหล่านี้ก็เป็นผลพวงลุกลามมาจากการแพร่กระจายของโรคเอดส์ในสังคมตะวันตกก่อนหน้าที่จะเข้ามาสู่เอเชียและประเทศไทยนั่นเอง

“ที่รักของกัน” (พ.ศ.2551)

ละครเวทีเรื่อง “ที่รักของกัน” (พ.ศ.2551) ได้หันมาให้น้ำหนักในเรื่องความรักของชายรักชายที่ถูกตีความให้เป็นความรักที่ธรรมดา ไม่แตกต่างจากชายจริงหญิงแท้แต่อย่างใด ละครเรื่องนี้จึงมิได้พยายามพูดถึงประเด็นชายรักชายกับความกดดันหรือภาวะบีบคั้นใดๆจากสังคมภายนอกเหมือนเรื่องอื่นๆในข้างต้น หากแต่ละครกลับกล่าวถึงตัวละครชายรักชายในฐานะบุคคลธรรมดา ที่มีโอกาส สมหวัง ผิดหวังในเรื่องของความรัก ได้พอๆ กันกับชายจริงหญิงแท้ หากปล่อยโอกาสให้ผ่านเลย และไม่พยายามทำสิ่งที่ดีที่สุดเพื่อรักษาความรักเอาไว้

ละครเรื่องดังกล่าวได้ทำหน้าที่สะท้อนวาทกรรมชายรักชายไทยยุคปัจจุบัน ที่ก้าวผ่านภาวะกดดัน มาแล้วในระดับหนึ่ง ซึ่งสังคมในยุคปัจจุบัน อาจมิได้แสดงออกถึงความรังเกียจการไม่ยอมรับกลุ่มชายรักชายอย่างชัดเจนเหมือนในอดีต ถึงแม้ว่าในความเป็นจริงจะยังไม่อาจเปิดใจยอมรับได้อย่างเต็มที่ก็ตามที เพราะหากเลือกได้คงยังไม่มีพ่อแม่คนไหนอยากให้ลูกเกิดมาเป็นรักร่วมเพศ

ทั้งนี้อาจเป็นเพราะข้อข้องใจในหลายๆประการได้ถูกวิทยาการทางด้านการแพทย์ฉายชัดคำตอบออกมามากขึ้น อาทิ รักร่วม มเพศมิใช่ความเจ็บป่วย แต่เป็นเรื่องของรสนิยมทางเพศที่ต่างไป จึงมิใช่เรื่องผิดบาป และกลุ่มชายรักชายก็มิใช่ตัวการสำคัญของโรคเอดส์เพียงผู้เดียวในปัจจุบันอีกต่อไป

อย่างไรก็ตาม ความพยายามในการสื่อสารของผู้สร้างสรรค์งาน ว่าเกย์ก็เป็นคนธรรมดานั้น ก็อาจเป็นกระบวน การหนึ่งในการสร้างวาทกรรมใหม่ เพื่อหลีกหนีและต่อต้านจากความรู้สึกว่าไม่ธรรมดาที่กลุ่มชายรักชายได้รับจากสังคมมาโดยตลอด ซึ่งโดยแท้ที่จริงแล้วใน

ช่วงเวลายี่สิบกว่าปีที่ผ่านมา สังคมไทยอาจไม่ได้ยอมรับเกย์หรือชายรักชายมากขึ้น เพียงแต่คุ้นชินกับกลุ่มชายรักชายในหลากหลายรูปแบบมากขึ้นเท่านั้นเอง

2.3 โครงเรื่อง (Plot)

โครงเรื่อง (Plot) ของละครเวทีไทยร่วมสมัยกรณีศึกษา ทั้ง 4 เรื่อง สามารถอธิบายผ่าน “ปมปัญหา” ซึ่งมาจาก 5 ส่วน ได้แก่ 1) ตัวละครเอง 2) ครอบครัว และเครือญาติของตัวละคร3) คนรักของตัวละคร 4) กลุ่มเพื่อนของตัวละคร และ 5) สังคมแวดล้อมตัวละคร โดยมี” สถานการณ์” เป็นตัวผลักดันให้เรื่องดำเนินไปสู่ “ผล” อันเป็นบทสรุปของเรื่องในแต่ละประเด็น ดังจะเห็นได้จากตารางต่อไปนี้

ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ.2528)

ตารางที่ 5 สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”

	ปมปัญหา	**สถานการณ์**	**ผล/บทสรุป**
เพศสภาพและเพศวิถีของตัวละครชายรักชาย ได้แก่ - เกย์รุก - เกย์รับ (แต่งกายแบบ	ตัวละครเอง	ยอมรับตนเองเป็นชายรักชาย	สบายใจ เนื่องจากไม่ต้องปกปิดโดยภูมิใจในสิ่งที่เป็น
		ไม่ยอมรับว่าตนเองเป็นชายรักชาย	พยายามหาทางรักษา หรือเปลี่ยนแปลงตนเอง มีความทุกข์เนื่องจาก ต้องเก็บกด
	ครอบครัว และเครือญาติของตัวละคร	เปิดเผยว่าเป็นชายรักชาย	ครอบครัวไม่ยอมรับ เกิดการทะเลาะเบาะแว้ง แตกหัก ทำให้รู้สึกผิด
		ปกปิดว่าเป็นชายรักชาย	ใช้ชีวิตได้ตามปกติ แต่ก็รู้สึกกดดัน
	คนรัก	มีคนรักเป็นชายรักชาย	- เปลี่ยนคู่ไปเรื่อยๆ ไม่คบจริงจัง - คบหาจริงจัง แต่แอบนอกใจ
		มีคนรักเป็นผู้หญิง	เลิกรา
	กลุ่มเพื่อนชายรักชาย	มีความจริงใจต่อเพื่อน	มีเพื่อนที่ดีคอยให้กำลังใจ มีสังคมที่อบอุ่น เข้าใจกันและกัน

ผู้ชายและผู้หญิง) -เกย์รุก -รับ - ไบเซ็กช่วล		อิจฉาริษยาเพื่อน	เกิดความบาดหมาง และทำให้เป็นที่รังเกียจ ไม่มีใครอยากให้ความจริงใจ
	สังคม	เปิดเผยว่าเป็นชายรักชาย	-สังคมรังเกียจ เหยียดหยัน ไม่ยอมรับพฤติกรรมส่วนตัว - สังคมยอมรับในความสามารถเรื่องงานเท่านั้น แต่ก็ไม่เต็มที่
		ปกปิดว่าเป็นชายรักชาย	สามารถชีวิตปกติเหมือนผู้ชายทั่วไปได้ในสังคม

This is my life, I love you (พ.ศ.2542)

ตารางที่ 6 สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่อง This is my life, I love you

	ปมปัญหา	**สถานการณ์**	**ผล/บทสรุป**
เพศสภาพและเพศวิถีของตัวละครชายรักชาย ได้แก่ - เกย์รับ (กะเทย	ตนเอง	กล้าฝัน กล้าเปลี่ยน กล้าใช้ชีวิตอย่างท้าทาย ต้องการความก้าวหน้า	ชีวิตเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดี ทำให้เกิดความเชื่อมั่น และภาคภูมิใจในตนเอง
		ไม่ชอบความเปลี่ยนแปลง ไม่ต้องการเปลี่ยน ยึดติดและมีทิฐิสูง	ไม่ก้าวหน้าในชีวิต เมื่อเจอการเปลี่ยนแปลง จึงผิดหวัง ท้อแท้ และขาดความมั่นใจ
	ครอบครัว และเครือญาติ	- ตัดขาดจากครอบครัว ไม่กล่าวถึงรายละเอียด	ครอบครัวจึงไม่มีผลต่อการดำเนินชีวิตของตัวละคร
	คนรัก	มีคนรักเป็นชายรักชาย	มีความรักที่มั่นคง ช่วยเหลือเกื้อกูลด้านการเงินและโอกาสทางด้านการงาน
		ไม่มีคนรักที่จริงจัง	เปลี่ยนคู่ไปเรื่อยๆ ไม่จริงจัง

นางโชว์ที่แต่งกายแบบผู้หญิง)	กลุ่มเพื่อนชายรักชาย	เพื่อนที่ดี จริงใจ	มีเพื่อนที่ดีคอยให้กำลังใจ และช่วยเหลือซึ่งกันและกัน
		เพื่อนที่อิจฉาริษยา	เกิดความบาดหมาง กลั่นแกล้ง ชิงดีชิงเด่นและถูกซ้ำเติม
	สังคม	เปิดเผยว่าเป็นชายรักชาย	สังคมยอมรับในความสามารถเรื่องงาน แต่ก็ไม่ได้ยอมรับเท่าเทียมกับชายหญิง ทำให้ตัวละครต้องพยายามในการแสดงจุดยืนและข้อดีของตนมากกว่าชายหญิงทั่วไป

แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ.2545)

ตารางที่ 7 สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่อง แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ

	ปมปัญหา	**สถานการณ์**	**ผล/บทสรุป**
เพศสภาพและเพศวิถีของตัวละครชายรักชาย ได้แก่ - เกย์รุก - เกย์รับ - เกย์รุก - รับ - ไบเซ็กช่วล	ตนเอง	ยอมรับตนเองเป็นชายรักชาย	สบายใจ เนื่องจากไม่ต้องปกปิดโดยภูมิใจในสิ่งที่เป็น
	ครอบครัว และเครือญาติ	ไม่มีการกล่าวถึง	ไม่มีผลกระทบ
	คนรัก	มีคนรักเป็นชายรักชาย	- เปลี่ยนคู่ไปเรื่อยๆ ไม่คบจริงจัง - คบหาจริงจัง แต่แอบนอกใจ - คบหาจริงจัง แต่แอบหวั่นไหว
		เคยชอบพอกับหญิงเลสเบี้ยน	ความสัมพันธ์ไม่ชัดเจน

(ในกรณีที่มีความสัมพันธ์กับเลสเบียน แต่เนื่องจากบทละครไม่ได้ให้รายละเอียดไว้ชัดเจน)	กลุ่มเพื่อนชายรักชาย	แสดงความพอใจชัดเจน	มีเพื่อนที่ดีคอยให้กำลังใจ มีสังคมที่อบอุ่น เข้าใจซึ่งกันและกัน
		แสดงความไม่พอใจชัดเจน	เกิดความบาดหมาง แสดงออกว่าไม่พอใจหรือถึงขั้นเกลียดชังชัดเจน
	สังคม	เปิดเผยว่าเป็นชายรักชาย	-สังคมยอมรับในความสามารถเรื่องงานเท่านั้น ในขณะที่สังคมรังเกียจ เหยียดหยัน ไม่ยอมรับพฤติกรรมรักร่วมเพศเพราะก่อปัญหาโรคเอดส์ ซึ่งตัวละครก็พยายามทำความดีเพื่อไถ่ความผิด โดยอีกด้านก็รู้สึกเกลียดชังสังคมที่รุมทำร้าย ไม่ปฏิบัติอย่างเท่าเทียม

ที่รักของกัน (พ.ศ.2551)

ตารางที่ 8 สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่อง ที่รักของกัน

	ปมปัญหา	**สถานการณ์**	**ผล/บทสรุป**
เพศสภาพและเพศวิถีของตัวละครชายรักชาย ได้แก่ - เกย์รุก	ตนเอง	ยอมรับตนเองเป็นชายรักชาย	สบายใจ เนื่องจากไม่ต้องปกปิดโดยภูมิใจในสิ่งที่เป็น ต้องการประสบความสำเร็จ ด้านการงานและชีวิตรัก รวมทั้งการรักษามิตรภาพระหว่างเพื่อนที่ดีเอาไว้เหมือนหญิงชายทั่วไป
	ครอบครัว และ	เปิดเผยว่าเป็นชายรักชาย	ใช้ชีวิตได้ตามปกติ และมีความสุขความทุกข์เหมือน

- เกย์รับ	เครือญาติ		ชายหญิงทั่วไป
	คนรัก	มีคนรักเป็นชายรักชาย	คบหาจริงจัง
	เพื่อน	ชายรักชาย	- แอบรักเพื่อนแต่มากล้าบอกในเวลาที่สายเกินไป - เคยรู้สึกพิเศษกับเพื่อน แต่สุดท้ายก็ตัดสินใจเลือกความรักปัจจุบัน
		ผู้หญิง	มีเพื่อนที่ดีคอยให้กำลังใจ และเป็นที่ปรึกษา
	สังคม	เปิดเผยว่าเป็นชายรักชาย	สามารถชีวิตปกติเหมือนผู้ชายทั่วไปได้ในสังคม

2.4 ลักษณะตัวละคร (character)

ละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่องนั้น มี จุดร่วม จุดต่าง โดยถ่ายทอดผ่านการตีความในการสร้างตัวละครของผู้สร้างสรรค์งาน โดยลักษณะความเป็นชายชายรักชายของตัวละคร ถูกถ่ายทอดผ่านความเลื่อนไหลทางเพศวิถี การเปิดเผย การปกปิด รวมถึงการแสดงออกต่างๆของตัวละคร โดยมีปัจจัยเรื่องอายุ อาชีพ ฐานะทางสังคม บุคลิกและลักษณะนิสัยของตัวละครเอง รวมถึงพื้นฐานของครอบครัวและบริบททางสังคมเป็นตัวกำหนดทั้งสิ้น ซึ่งสามารถสรุปได้ดังตารางต่อไปนี้

ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ.2528)

วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านลักษณะของตัวละครจากละครเรื่องนี้ ผู้สร้างสรรค์งานได้สร้างตัวละครที่มีความหลากหลายครอบคลุม เพื่อสื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจกลุ่มชายรักชายในมิติต่างๆ โดยเฉพาะด้านเพศวิถี ที่มีความเลื่อนไหลไปมาค่อนข้างชัดเจน ซึ่งส่งผลต่อการแสดงออกด้านอัตลักษณ์เฉพาะตัวเช่นการพูดจา กิริยา ท่าทาง การแต่งกาย ปัจจัยด้ านพื้นฐานครอบครัว อาชีพการงาน ฐานะทางสังคม ส่งผลอย่างมาก ต่อภาวะบีบคั้น กดดันในจิตใจ การเปิดเผย และปกปิดอัตลักษณ์ของตัวละคร โดยตัวละครยิ่งมีการศึกษาสูง ชาติตระกูลดี และฐานะทางสังคม

เป็นที่ยอมรับ ก็ย่อมมีภาวะกดดันมากเป็นเงาตามตัว ถึงอย่างไรก็ตามละครได้พยาย ามสื่อสารให้เห็นว่าท้านที่สุยแล้ว ไม่ว่ามนุษย์จะดำรงอยู่ในสภาวะแบบใดก็ตาม สิ่งสำคัญคือมนุษย์ต้องยอมรับและให้โอกาสตัวเอง เลือกจุดสมดุลให้กับชีวิตตัวเอง แล้วจะพบความสุขที่แท้จริง ดังตัวอย่างจากตารางการวิเคราะห์ต่อไปนี้

ตารางที่ 9 การวิเคราะห์ตัวละครจากเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”

ชื่อตัวละคร	**ชื่อนักแสดง**	**เพศวิถีและความเลื่อนไหล**	**อาชีพ**	**อายุ**	**ฐานะทางสังคม**	**บุคลิกลักษณะนิสัย**
มด	ชลิต เฟื่องอารมณ์	เกย์รับ – เกย์รุกและรับ	สจ๊วด	35	ร่ำรวย ต้องทำตัวเป็นผู้ชายปกปิดคนภายนอก	หน้าตาดี มีหนวด แต่งตัวมีรสนิยม กร้านโลก เจ้าเล่ห์ นิสัยเห็นแก่ตัว ไม่รักใครจริง เก็บกด และเกลียดสิ่งที่ตัวเองเป็น ต้องการเอาชนะ เห็นคนอื่นผิดหวังและล้มเหลวในความรัก (ภายนอกไม่แสดงออก แต่เมื่ออยู่กับกลุ่มเพื่อนสนิทจะแสดง

						ตัวเองเป็นกะเทยแต่งหญิงได้)
ณัฐ	วรายุทธ มิลินท-จินดา	เกย์รับ – เกย์รุกและรับ	ขายเพชรพลอย	35	มีการศึกษาแต่ค่อนข้างลำบาก เพราะมีปัญหากับครอบครัว	เป็นคนเก็บกด ขาดความมั่นใจในตนเอง รู้สึกว่าตนเองเป็นคนล้มเหลวในชีวิต ทำให้ครอบครัวต้องผิดหวังและอับอาย จึงใช้ชีวิตท่ามกลางความทุกข์และไปพบแพทย์เพื่อบำบัดอาการทางจิตเสมอ แต่ก็เป็นคนจิตใจดี อ่อนโยน และรักเพื่อน (ภายนอกไม่แสดงออก แต่เมื่ออยู่กับกลุ่มเพื่อนสนิทจะแสดง

						ตัวเองเป็นกะเทยแต่งหญิงได้)
แดง	มารุต สาโรวาท	เกย์รับ – เกย์รุกและรับ	ดีไซเนอร์	33	ฐานะทางสังคมดี แต่ภายนอกก็มิได้เปิดเผยชัดเจนมากนัก	กร้านชีวิต แต่เป็นคนตรง เปิดเผย กล้ายอมรับว่าตนมักมากในเพศรส เจ้าชู้ ชอบหว่านเสน่ห์ ไม่ยึดมั่นในคำสัญญา และไม่นิยมการใช้ชีวิตคู่แบบไม่นอกใจ แต่ก็รัก (ลักษณ์) คนรักของตนด้วยใจจริง เคยมีความสัมพันธ์กับณัฐ
ลักษ์	สมนึก บุญสุวรรณ	ไบเซ็กช่วล - เกย์รุก	ครูสอนคณิต-ศาสตร์	30	ฐานะปานกลาง ภายนอกก็เหมือนผู้ชายทั่วไป	ชายหนุ่มหล่อมาดแมน มั่นคงในความรักที่มีต่อแดง เคยแต่งงานและมีลูกกับผู้หญิง

						แต่สุดท้ายก็ฝืนธรรมชาติและความต้องการของตัวเองไม่ได้
เอ็ม	นิธิ กิตติพัฏ	เกย์รับ	บุรุษพยาบาล	35	ฐานะทางการเงินค่อนข้างลำบาก แสดงออกว่าเป็นกะเทยชัดเจน	กระเทยหน้าตาไม่ดี มักถูกผู้ชายหลอกเอาเงินหรือไม่ก็ไปแอบชอบเขาข้างเดียว ไม่สมหวังในความรัก แต่เป็นคนที่มีความจริงใจต่อเพื่อน ไม่ผูกพยาบาท รู้จักให้อภัย มองโลกในแง่ดี
อั้น	สันติสุข พรหมศิริ	ผู้ชาย	ทนาย	35	ร่ำรวย ตระกูลดี มีภาพลักษณ์เป็นคนหนุ่มไฟแรง	ผู้ชายที่รักครอบครัวมาก แต่มีปัญหาความไม่เข้าใจกันกับภรรยา โดยท้ายที่สุดเขาก็กลับไปคืนดีกับภรรยา มิได้

						หวั่นไหว หรือเบี่ยงเบนไปชอบเพศเดียวกันแต่อย่างใด
บอย	อนุชา อึ้งวัฒนา	ไม่สามารถระบุได้ อาจเป็นได้ทั้งผู้ชายไบเซ็กช่วลและเกย์	เด็กขายบริการ	22	ฐานะยากจน	เด็กหนุ่มหน้าตาดี จากครอบครัวยากจน และขาดการศึกษา นิสัยซื่อจนเซ่อ พูดจาไม่ค่อยถูกกาลเทศะ ในชีวิตไม่มีทางเลือกมากนักจึงต้องมาขายตัว มีค่าเพียงวัตถุทางเพศเท่านั้น
เต้ย	ดร.เสรี วงษ์มณฑา	เกย์รับ	อาจารย์ศิลปินนักเขียน	35	ร่ำรวยตระกูลดี ไม่ได้ปกปิดแต่ก็มิได้แสดงออกเท่าเอ็ม	รูปร่างอ้วนท้วม ฉลาดและรู้เท่าทันคน อ่านนิสัยเพื่อนทุกคนออก รู้จักโลกและการใช้ชีวิต

This is my life, I love you. (**พ.ศ**.2542)

วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านลักษณะตัวละครจากเรื่องนี้ ได้กล่าวถึงตัวละครนางโชว์ที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ภายนอกเหมือนเพศหญิง แต่ก็มิได้ต้ องการจะเป็นเพศหญิง ละครได้วิพากษ์เรื่องความงาม ซึ่งเป็นเรื่องของรูปกายภายนอก ซึ่งตัวละครกล้าที่จะแสดงออกถึงความแตกต่าง ทั้งในเรื่องความคิด ความสามารถ และตัวละครสามารถประสบความสำเร็จและล้มเหลวในชีวิตได้ ในฐานะ “กะเทย” ไม่ใช่ในฐานะผู้ชายหรือผู้หญิง แต่สิ่งหนึ่งที่ตัวละครแสดงให้เห็นว่าตนมิได้ต่างจากชายหญิงทั่วไป ก็คือ ความทุข์ ความสุข แรงบันดาลใจ ความกล้าคิด กล้าตัดสินใจ ซึ่งถูกถ่ายทอดให้เห็นเป็นคู่ตรงข้ามผ่านตัวละครทั้งสอง ดังจะเห็นได้จากตารางการวิเคราะห์ลักษณะตัวละคร ดังนี้

ตารางที่ 10 การวิเคราะห์ตัวละครจากเรื่อง “This is my life, I love you.”

ชื่อตัวละคร	**ชื่อนักแสดง**	**เพศวิถีและความเลื่อนไหล**	**อาชีพ**	**อายุ**	**ฐานะทางสังคม**	**บุคลิกลักษณะนิสัย**
หมิวโลลิต้า	วรรณศักดิ์ สิริหล้า	กะเทย (เกย์ควีนที่สวมทับอัตลักษณ์ความเป็นเพศหญิงถาวร แต่มิได้ผ่าตัดแปลงเพศ	นางโชว์	20 - 30	เป็นนางโชว์ที่มีชื่อเสียง และประสบความสำเร็จในหน้าที่การงาน ได้ไปใช้ชีวิตกับสามีชาวต่างชาติและเปิดเธียเตอร์ที่อัมเตอร์ดัม	กะเทย แรกรุ่นที่สวมทับอัตลักษณ์เพศหญิง มีความตั้งใจ อดทน มีความฝันที่แรงกล้า และต้องการให้ตนเองมีชีวิตที่ดี รักในงานโชว์ และกล้าเสี่ยง กล้าเปลี่ยน แปลงชีวิตตัวเองไป

						อยู่กับสามี ฝรั่งที่ต่างประเทศ รักและจริงใจกับเพื่อน และสำนึกในบุญคุณ ใส่ใจในมิตรภาพและความสัมพันธ์ที่ดี
ตู่ มาริลีน	ธีรยุทธ ปรัชญาบำรุง	กะเทย (เกย์ควีนที่สวมทับอัตลักษณ์ความเป็นเพศหญิงถาวร แต่มิได้ผ่าตัดแปลงเพศ	นางโชว์	40 - 50	นางโชว์สูงอายุที่ชีวิตตกต่ำเพราะถูกเลิกจ้าง	ดื้อ และทิฐิสูง ยึดมั่นถือมั่น ชอบเอาชนะในสิ่งที่ไม่ก่อให้เกิดประโยชน์ ไม่พัฒนาและดูแลตนเอง อ่อนแอ ท้อแท้ และยอมพ่ายแพ้ให้แก่ชีวิต แต่ก็เป็นคนที่มีเมตตา มีความจริงใจต่อเพื่อน รักและหวังดีกับเพื่อนด้วยความจริงใจ

แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ. 2545)

วาทกรรมที่ถ่านทอดผ่านลักษณะตัวละครจากเรื่องนี้ ชี้ให้เห็นถึงโลกของเกย์ ที่มีจุดยืนในชีวิตชัดเจน โดยที่มิได้พยายามสร้างอัตลักษณ์ความเป็นชายมาปกปิดตัวตนที่แท้จริงแต่อย่างใด แต่ถึงกระนั้นความอิสระ เสรีของตัวละครชายรักชายในเรื่องนี้ ก็สะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ด้านความรักและการใช้ชีวิตคู่ของชาวเกย์ ว่าแสนจะเปราะบาง หวั่นไหว และยากนักที่จะมั่นคง จริงใจ รักเดียวใจเดียว และก็ทำให้ตัวละครชายรักชายถูกสังคมมองว่าเป็นตัวการของปัญหาโรคเอดส์ ในขณะที่คุณค่า ของตัวละครก็คงหนีไม่พ้นเรื่องความสามารถในงานวิชาชีพที่มีความเป็นเลิศ ส่งผลให้เป็นที่ยอมรับของสังคม ดังจะเห็นรายละเอียดได้จากตารางการวิเคราะห์ต่อไปนี้

ตารางที่ 11 การวิเคราะห์ตัวละครจากเรื่อง แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ

ชื่อตัวละคร	ชื่อนักแสดง	เพศวิถีและความเลื่อนไหล	อาชีพ	อายุ	ฐานะทางสังคม	บุคลิกลักษณะนิสัย
แมนสรวง	เดชาวุฒิ ฉันทากะโร (เด Free Man)	เกย์รับ	นักออกแบบท่าเต้น	วัยต้นสี่สิบ	มีชื่อเสียงโด่งดังในวงการ	มีอุดมการณ์ความตั้งใจในการทำงาน ใส่ใจเพื่อนและคนรัก มีจิตสาธารณะต่อสังคม และรู้จักปล่อยวางเพราะผ่านโลกมามาก
จักรินทร์	นเรศ วีเดนมันน์ (มาร์ค มาร์คุซ)	เกย์รุก-รับ (เกย์โบ๊ท)	ผู้ช่วยของแมนสรวง	ยี่สิบต้นๆ	หนุ่มน้อยคนรักในความดูแลของแมนสรวง	เป็นหนุ่มตาบอด คนรักของแมนสรวง มีจิตใจอ่อนไหว มอง

						โลกในแง่ดี แต่ลอบมีความสัมพันธ์กับราเมศ
ศิรเทพ	วรวุฒิ นิยมทรัพย์(โอ๊ต)	เกย์รุก-รับ (เกย์โบ๊ท)	นักแต่งเพลง	ปลายสามสิบ	มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงการ	อดีตคนรักของเทิดไทย ปากร้าย มองโลกในแง่ร้าย เก็บกด จากพื้นฐานเดิมของครอบครัวแต่ลึกๆก็มิได้เป็นคนที่มีจิตใจเลวร้ายแต่อย่างใด
ศิรทรรศน์	วรวุฒิ นิยมทรัพย์ (โอ๊ต)	เกย์รุก-รับ (เกย์โบ๊ท)	บทละครไม่ได้ระบุชัดเจน	ปลายสามสิบ	คู่แฝดของศิรเทพ	เป็นคนที่ดูอบอุ่น พูดจาดี เป็นที่ชื่นชอบของเพื่อนๆ ติดเชื้อเอดส์ภายหลังได้มาพบรักกับเทิดไทย
เทิดไทย	ปิยะ เศวตพิกุล (ก้อง)	เกย์รับ	นักออกแบบเสื้อผ้า/ NGO	กลางสามสิบ	มีชื่อเสียงในวงการ	ปากร้ายติดตลก ติดเชื้อเอดส์ เริ่มปลงกับชีวิต จึง

						อุทิศตนเพื่อสาธรณะประโยชน์ ภายหลังได้มาพบรักกับศิรทรรศน์ และช่วยเติมเต็มความรักให้กันในช่วงท้ายของชีวิต
ราเมศ	ธิตินันท์ สุวรรณศักดิ์ (เอ็กซ์)	เกย์รุก-รับ (เกย์โบ๊ท)	นักเต้น	ต้นยี่สิบ	เด็กออฟของศิรเทพ	นักเต้นหนุ่มไฟแรง มีความทะเยอทะยานอยากเด่นดังและเจ้าชู้ มักมาก โดยแอบมีความสัมพันธ์กับจักรินทร์และอัศวิน
อัศวิน	วรพรต ชะเอม (พรต)	เกย์รุก-รับ (เกย์โบ๊ท)	บทละครไม่ได้ระบุชัดเจน	กลางสามสิบ	แฟนของภัคพล	คู่รักของภัคพล ที่คบหากันมายาวนานแต่ก็เผลอใจลักลอบไปมีความ สัมพันธ์กับราเมศ
ภัคพล	ต่อตระกูล	เกย์รับ	บทละคร	กลาง	แฟนของ	คู่รักของอัศวิน

	จันทิ-มา (กลด)		ไม่ได้ระบุชัดเจน	สามสิบ	อัศวิน	ทำหน้าที่ตัวละครเล่าเรื่องส่วนตัวไม่ค่อยชอบราเมศ และแสดงอาการเกลียดศิรเทพออกนอกหน้า

ที่รักของกัน (พ.ศ. 2551)

วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านตัวละครชายรักชายจากละครเรื่องนี้ สะท้อนให้เห็นชีวิตชาวเกย์ในโลกปัจจุบัน ที่มีอิสระในการดำเนินชีวิต การแสดงออก การคบหา ความสัมพันธ์ของตัวละครเป็นความรักของผู้ชายธรรมดา ที่ไม่ได้แตกต่างจากผู้ชายทั่วไปมากนัก ตัวละครไม่ได้ถูกกดดันจากครอบครัวหรือสังคม จึงไม่ได้เรียกร้องต้องการพื้นที่หรือสร้างจุดเด่นให้ตนเองแต่อย่างใด

ตารางที่ 12 การวิเคราะห์ตัวละครจากเรื่อง ที่รักของกัน

ชื่อตัวละคร	**ชื่อนักแสดง**	**เพศวิถีและความเลื่อนไหล**	**อาชีพ**	**อายุ**	**ฐานะทางสังคม**	**บุคลิกลักษณะนิสัย**
กันย์	บัณฑิษฐ์ พันศิริ (นัท)	เกย์รับ	นักแปล	ต้นสามสิบ	ชนชั้นกลางที่มีชีวิตปกติ	บุคลิกเป็นผู้ชายอ่อนโยนกระตุ้งกระติ้งจนดูออกว่าไม่แมน นิสัยปากกับใจไม่ตรงกัน ชอบปกปิดความรู้สึกของตัวเอง

นาย	อรรถพล อนันตวรสกุล (ฮูก)	เกย์รุก	สถาปนิก	ราวๆ ต้น สาม สิบ	เป็นคนหนุ่มมากความสามารถและก้าวหน้าในการงาน	บุคลิกเหมือนผู้ชายปกติธรรมดาทั่วไป มีความมุ่งมั่นและรักศักดิ์ศรี ใฝ่ฝันอยากมีธุรกิจเล็กๆ เป็นของตัวเอง
ธันว์	วัชรพงษ์ กาญจนกฤต (ฮ้อ)	เกย์รับ	นักธุรกิจ	ราวๆ ต้น ยี่สิบ	ลูกชายเจ้าของกิจการโรงแรมที่มีชื่อเสียงฐานะดี เป็นแฟนคนปัจจุบันของนาย	บุคลิกเป็นผู้ชายอ่อนโยน ไม่แสดงออกมากนัก เป็นคนเอาแต่ใจตัวเอง ชอบเอาชนะ เพราะเกิดมาในครอบครัวที่ร่ำรวยและถูกตามใจมาตั้งแต่เด็ก แต่เป็นคนที่ซื่อสัตย์ต่อความรักและความรู้สึกของตน
อาย	ทารินี ทรงเกียรติธนา (ออกัส)	ผู้หญิง	เจ้าของร้านอาหาร	ราวๆ ต้น สาม	ชนชั้นกลางที่มีชีวิตปกติ	ผู้หญิงหัวสมัยใหม่ เข้าใจโลก ชีวิต

				สิบ		และมีมุม มองเรื่องความรักที่เปิดกว้าง มองโลกในแง่ดี และรักเพื่อน

2.5 ภาษาของตัวละครชายรักชาย

ละครเวทีไทยร่วมสมัยทั้ง 4 เรื่อง ได้ถ่ายทอดวาทกรรมผ่านทางการใช้ภาษาของตัวละครชายรักชาย ซึ่งภาษาดังกล่าวมีวิวัฒนาการไปตามยุคสมัย โดยการใช้ภาษาในช่วงแรกนั้นได้มีการสร้าง บัญญัติ คำศัพท์อันมีความหมายเฉพาะ โดยใช้วิธีการใส่รหัสความหมายใหม่จากคำศัพท์เดิมที่มีใช้อยู่ในสังคมค่อนข้างมาก แต่ในยุคสมัยหลังๆ ภาษาของกลุ่มชายรักชาย แทบจะไม่มีความแตกต่างจากคนทั่วไปแต่อย่างใด ทั้งนี้การแสดงออกทางอัตลักษณ์ทางภาษาของกลุ่มชายรักชายนั้นมีปัจจัยเรื่องของ เพศส ภาพ เพศวิถี ฐานะทางสังคม และ พื้นที่เป็นตัวกำหนดด้วยเช่นกัน โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์รายละเอียดเพิ่มเติม ดังนี้

ภาษาของตัวละครชายรักชายจากละครเวที เรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”

ตารางที่ 13 แสดงคำศัพท์และความหมายจากละครเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”

ลำดับ	คำ	ความหมาย
1.	กระรอก	การออกล่าเหยื่อ อ่อยเหยื่อ
2.	แอ๊ว	การพูดหรือการออกท่าทางให้รู้ว่าเป็นเกย์
3.	นก	อด ชวด ไม่ได้ใครติดมือไปด้วย
4.	ภุชงค์	แปลโดยตรงว่างู ผู้ชายมีอะไรคล้ายงู เกย์จึงใช้คำนี้เรียกผู้ชาย
5.	ชะนี	ผู้หญิงทั้งหลาย
6.	นังกอ	กะเทย

7.	เถิดเทิง	ปล่อยตัว ปล่อยใจ สนุกสุดขีด
8.	เอ.บี.ซี.	ใช้กับผู้ชายที่มีนิสัยเรื่องมาก จุกจิก
9.	ตุ๊ด	เกย์โดยรวมๆ
10.	ตุ๊ดตู่	เกย์ที่แสดงบทพระเอก
11.	แต๋วแหวว	เกย์ที่แสดงบทนางเอก
12.	แอบจิต	คนที่เป็นเกย์ แต่ไม่กล้าเปิดเผย ปิดบังเอาไว้
13.	สลัวจิต	เกย์ที่เปิดเผยไม่เต็มที่ ดูไม่ชัดว่าเป็นหรือไม่
14.	สว่างจิต	เกย์ที่เปิดเผยตัวเต็มที่ เห็นแล้วรู้ทันที่ว่าเป็นเกย์
15.	สะเทิ้นน้ำสะเทิ้นบก เสือไบใบไม้ กระแสสลับ	ผู้ชายที่มีพฤติกรรมทางเพศเป็นไบเซ็กช่วล
16.	ไมโครโฟน	อวัยวะเพศชาย
17.	ร้องเพลง	ประกอบกิจกรรมทางเพศโดยใช้ปาก (กับไมโครโฟน)
18.	บ๊วบ	ความหมายเหมือนร้องเพลง
19.	ซิก	ประกอบกิจกรรมทางเพศทางทวารหนัก
20.	ฉิ่งฉาบ ผัดไทย	เล่นรักในหมู่เพศเดียวกัน
21.	ต๊อง	การทำมาสเตอร์เบชั่น (การช่วยเหลือตัวเอง)
22.	โป๊ะ ฉ่ำ โมก พอง	การบรรจงแต่งหน้าทาปากอย่างจริงจัง
23.	ซองจู	หยิบยื่นประเคนสิ่งของให้ในลักษณะเจ้าบุญทุ่ม เริ่มต้นจากกลุ่มเกย์ที่นิยมซื้อบุหรี่ต่างประเทศหยิบยื่น หลอกล่อชายหนุ่ม แล้วความหมายก็ขยายออกไปเป็นการให้เงินทองสิ่งของต่างๆ
24.	เงือก ปลาพยูน	คนที่หน้าตาหน้าเกลียด ดูไม่ได้
25.	เม้าท์	ชอบพูดมาก พูดในสิ่งไม่เป็นจริง
26.	ป่วง	อารมณ์เสียอย่างร้ายกาจ (จากฉิบหายวายป่วง)
27.	เหิน	ทำเชิดด้วยความหยิ่ง
29.	วีน	แสดงอาการเลวร้ายใส่คนอื่น มาจากคำว่า Halloween
30.	น้องเตย	คำที่ใช้เรียกกะเทยที่ค่อนข้างจะแสดงความน่ารัก
31.	ลวกก๊วยเตี๋ยว	สำเร็จความใคร่ด้วยตนเอง
32.	เห่ย	ความเซ็ง ความเลวร้าย สิ่งที่ไม่เข้าท่า
33.	หอยสังข์	อวัยวะเพศชาย

34.	หอยแครง	อวัยวะเพศหญิง
35.	ข้างหน้าหอยสังข์ข้างหลังหอยแครง	เกย์ที่เป็นได้ทั้งเกย์คิงและเกย์ควีน แล้วแต่คู่ที่หาได้
36.	…ศรี	เป็นคำที่นิยมเติมหลังชื่อผู้ชาย เพื่อแสดงว่าเจ้าของชื่อนั้นเป็นเกย์
37.	เซิ้ง	ออกไปสนุกสนาน แสวงหาคู่
38.	อวย	พูดเยินยอ (จากคำอำนวยพร)
39.	เริด	ดีเยี่ยม ยอด และเลิศเลอ
40.	หวานแหวว	ทำตัวกระตุ้งกระติ้ง น่ารัก ดัดจริตผิดเพศ
41.	เวิร์ค	การให้บริการทางเพศแก่ผู้ชายของเกย์

หมายเหตุ : ข้อมูลคำศัพท์จากปาทานุกรมเกย์ โดย ดร.เสรี วงษ์มณฑา

จากตารางคำศัพท์จะเห็นได้ว่า ภาษาของกลุ่มชายรักชายส่วนใหญ่ ถูกสร้างและดัด แปลงจากภาษาที่มีใช้อยู่โดยทั่วไปในสังคม โดยมีการใส่รหัสใหม่ ด้ วยวิธีการเปลี่ยนความหมายจากคำเดิม โดยยังคงรูปคำเอาไว้ ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 14 แสดงตัวอย่างการเปลี่ยนแปลงความหมายของคำที่ใช้ในกลุ่มชายรักชาย

คำ	**ความหมายเดิม**	**ความหมายใหม่**
ชะนี	สัตว์ชนิดหนึ่ง (น.)	ผู้หญิง (น.)
ภุชงค์	งู , นาค (น.)	ผู้ชาย(น.) , อวัยวะเพศชาย (น.)
น้องเตย	ชื่อเฉพาะ(น.)	กระเทย(น.)
หอยสังข์	ชื่อหอยชนิดหนึ่ง(น.)	อวัยวะเพศชาย (น.)
หอยแครง	ชื่อหอยชนิดหนึ่ง(น.)	อวัยวะเพศหญิง (น.)
ลวกก๋วยเตี๋ยว	ลวกก๋วยเตี๋ยว(ก.)	การสำเร็จความใคร่ด้วยตนเอง(ก.)
ซองจู	ไม่ปรากฏความหมาย	การหยิบยื่นสิ่งของหรือเงินทองให้ผู้ชายที่ตนหมายปอง(ก.)
เซิ้ง	ลักษณะการร่ายรำแบบหนึ่ง (ก.)	การออกไปสนุกสนานแสวงหาคู่ (ก.)
ปลาพยูน	สัตว์ชนิดหนึ่ง (น.)	คนที่หน้าตาน่าเกลียด ดูไม่ดี (ว.)

ตัวอย่างข้างต้นที่ได้ยกมานั้น สามารถชี้ให้เห็นได้ว่า อัตลักษณ์ของภาษาใน กลุ่มชายรักชายจากละครเวทีเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”เกิดขึ้นเพื่อตอบสนองความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในกลุ่มชายรักชาย ทั้งยังเป็นการยืนยันบทบาทและสถานภาพของความเป็นชายรักชายว่ามีอยู่จริงในสังคมไทย จึงมีการสร้างสัญญะทางภาษาของตนขึ้น เพื่อยืนยันความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่แตกต่างจากสัญญะทางภาษา ที่ได้เรียนรู้และถ่ายทอดผ่านวาทกรรมหลักของสังคมเดิม ที่ได้ให้อำนาจแก่เพศชายและเพศหญิงเท่านั้น โดยภาษาที่เกิดขึ้นในกลุ่มชายรักชาย นอกจากจะถูกประกอบสร้างขึ้นเพื่อความเข้าใจตรงกันเฉพาะกลุ่มแล้ว ยังเป็นการปกปิดด้วยการใส่ความหมายใหม่ที่แฝงนัยสำคัญเรื่องเพศไว้ในรูปของคำศัพท์ธรรมดา เพื่อหลีกเลี่ยงการพูดถึงเรื่องเพศอย่างโจ่งแจ้ง ด้วยเหตุที่วาทกรรมหลักของสังคมไทยมิได้ยอมรับให้มีการกล่าวถึงเรื่องเพศอย่างเปิดเผย เพราะถือว่าเป็นเรื่องหยาบโลน ไม่สมควร และหมิ่นเหม่ต่อศีลธรรมอันดีของคนไทย

ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าการประกอบสร้างอัตลักษณ์ทางภาษาของกลุ่มชายรักชายจากละครเวทีเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” นั้น เกิดขึ้นเนื่องจากต้องการหลีกเลี่ยงและโต้กลับวาทกรรมหลักแบบไม่โจ่งแจ้ง อาทิ การประกอบสร้างอัตลักษณ์ด้านภาษาที่ใช้กล่าวถึงเรื่องเพศหรือกิจกรรมทางเพศ เช่น ไมโครโฟน หมายถึง อวัยวะเพศชาย , ร้องเพลง หมายถึง การประกอบกิจกรรมทางเพศโดยใช้ปาก (Oral Sex) , ซิก หมายถึง การประกอบกิจกรรมทางเพศทางทวารหนัก (Sodomy) เป็นต้น จะเห็นได้ว่า ความหมายใหม่ที่ถูกสร้างขึ้นนั้น ไม่ได้เกี่ยวข้องโดยตรงกับความหมายเดิมที่วาทกรรมหลักได้สร้างไว้เป็นบรรทัดฐานของสังคม ซึ่งทำให้กลุ่มชายรักชายสามารถพูดคำศัพท์ดังกล่าวในที่สาธารณะได้อย่างโจ่งแจ้ง โดยไม่ทำให้ผู้ฟังซึ่งเป็นกลุ่มชายรักชายด้วยกันหรือคนทั่วไปรู้สึกว่าเป็นการไม่สมควร เพราะเป็นรหัสทางภาษาใหม่ที่ใส่ไปเพื่อความเข้าใจตรงกันเฉพาะกลุ่มเท่านั้น

นอกจากนี้ยังมีตัวอย่างของการประกอบสร้างอัตลักษณ์ทางภาษา ที่กลุ่มชายรักชายได้สร้างขึ้น เพื่อตอบโต้วาทกรรมหลักของความเป็นชายและหญิง อันได้แก่ ภุชงค์ หมายถึง ผู้ชาย, ชะนี หมายถึง ผู้หญิง โดยหากพิจารณาลึกลงไป จะเห็นว่า ภุชงค์ แปลความหมายตรงคือ งู สิ่งที่ผู้ชายมีคล้ายงู นั่นคือ อวัยวะเพศชาย แสดงให้เห็นว่า กลุ่มชายรักชาย ได้ใส่รหัสของภาพตัวแทนความเป็นชายกับเรื่องเพศและการตอบสนองความต้องการทางเพศโดยตรง ในขณะที่คำว่า ชะนี นั้น ความหมายตรงคือสัตว์ที่คล้ายลิง อาศัยห้อยโหนอยู่บนต้นไม้สูง และชอบส่งเสียงร้อง ที่ฟังดูคล้ายคำว่า ผัว ผัว ผัว … ซึ่งกลุ่มชายรักชายได้ใส่รหัสความหมายใหม่ให้คำว่า ชะนี

หมายถึง คำเรียกผู้หญิงโดยทั่วไป นั่นแสดงให้เห็นว่า วาทกรรมของชายรักชายที่ถ่ายทอดผ่านอัตลักษณ์ทางภาษาที่มีต่อเพศหญิง คือต้องการกดให้เพศหญิงดูต่ำลงไปจึงนำไปเปรียบเทียบกับสัตว์ เพราะผู้หญิงเปรียบเสมือนคู่แข่งที่มาแย่งชิงภุชงค์ (ผู้ชาย) ไปจากเกย์นั่นเอง จึงใช้ภาพตัวแทนของสัตว์มาสวมทับเพื่อให้เกิดความหมายใหม่ขึ้นเพื่อหลีกเลี่ยงการกล่าวถึงโดยตรง

นอกจากประเด็นข้างต้น การประกอบสร้างอัตลักษณ์ที่ถ่ายทอดทางภาษาของกลุ่มชายรักชายจากละครเวทีเรื่อง"ฉันผู้ชายนะยะ"นั้น หากวิเคราะห์ลงไปอีกขั้น จะเห็นได้ว่า ตัวละครส่วนใหญ่จะมีเพศวิถีเป็นเกย์รับ ซึ่งสวมทับอัตลักษณ์ของบทบาทความเป็นเพศหญิงเอาไว้มาก จึงประกอบสร้างอัตลักษณ์ทางภาษาขึ้น เพื่อตอบสนองการพูดคุยที่สนุกปากในกลุ่มสนทนา เน้นการใส่ใจรายละเอียดยิบย่อย ซึ่งวาทกรรมหลักได้สร้างให้สิ่งนี้เป็นอัตลักษณ์โดยรวมของมนุษย์เพศหญิง ในขณะที่ลักษณะทางเพศสรีระบางประการของตัวละครยังมีความผู้ชายอยู่จึงทำให้ เกย์มีความต้องการและแรงขับทางเพศสูงอย่างผู้ชาย

เราจึงสามารถเห็นได้ว่า ภาษาที่เกิดขึ้นจะมีนัยสำคัญเกี่ย วกับเรื่องเพศวิถีและเพศสภาพแทบทั้งสิ้น ด้วยเหตุที่การประกอบสร้างอัตลักษณ์ทางภาษาในกลุ่มชายรักชาย เกิดขึ้นด้วยความพยายามที่จะหลีกหนีและต่อต้านวาทกรรมเดิมแบบสองเพศหญิงชาย จากสภาวะการถูกกดดัน และไม่ได้ให้การยอมรับของสังคม ก่อให้เกิดความรู้สึกแปลกแยก และเป็นปม ด้อยที่เกิดจากความแตกต่างจากวาทกรรมหลัก แต่ท้ายที่สุดแล้วก็จะเห็นได้ว่า การประกอบสร้างอัตลักษณ์ใหม่ของความเป็นชายรักชายในละครเวทีเรื่องดังกล่าว ก็ไม่สามารถหลีกหนีอัตลักษณ์ฐานเดิมจากความเป็นชายและหญิงได้เลย นั่นเท่ากับเป็นการย้ำให้วาทกรรมหลัก ของความเป็นชาย และหญิงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยตัวของเกย์ในละครเองก็มองว่าเพศชายและหญิงคือความถูกต้อง เพศวิถีที่ตนเป็นคือสิ่งที่ผิดเพี้ยน เป็นเรื่องของบาปกรรม ไม่สมบูรณ์พร้อม และไม่สามารถพบเจอความรักและความสุขที่แท้จริงได้ แม้ว่าจะใช้ความพยายามสักเท่าใดก็ตาม เห็นได้จาก บทเพ ลงประกอบการแสดงของละครเวทีเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” ความว่า

“หากเป็นได้ อยากจะเป็นเช่นคนอื่น มิอาจฝืนใจตนทนหม่นหมอง
เกรงสายตาคนเราที่เฝ้ามอง คอยจดจ้องเหยียดหยามประนามกัน
ก็ใครเล่าอยากจะเพี้ยนพิศดาร แต่เหตุการณ์บังคับจิตสุดบิดผัน
ฝ้าภาวนาสวดมนต์ทนทุกวัน สุดจะหันหาใครให้เมตตา
จะมีใครใดเล่าที่เรารักจริง รักแล้วทิ้งห่างเหเสน่หา
ถึงทุ่มเทเอาใจทุกเวลา ใครเล่าหนาจะทนอยู่ผิดลู่ทาง

หากไม่รักโปรดอย่าชังหรือรังเกียจ
โปรดอย่าเหยียดหยันขอเข้าใจกันบ้าง
โปรดรับเราเข้าอยู่ร่วมลู่ทาง เพียงเหลียวมองดูบ้างเท่านั้นพอ”

วาทกรรมที่ตัวละครชายรักชายได้ประกอบสร้างขึ้นผ่านอัตลักษณ์ทางภาษา โดยหมายจะเป็นการปกปิด หลีกเลี่ยง และแฝงการโต้กลับอำนาจแห่งวาทกรรมหลักของความเป็นชายและหญิงที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาข้างต้นนั้น หากมองให้ลึกซึ้งจะเห็นได้ว่า มิใช่วาทกรรมหลักเท่านั้นที่บีบคั้นและกดทับวาทกรรมชายรักชาย แต่วาทกรรมที่กลุ่มชายรักชายพยายามจะสร้างขึ้นเพื่อตอบโต้วาทกรรมหลักก็ได้ตอกย้ำและกดทับตนเองเช่นกัน เนื่องจากกลุ่มชายรักชายมิได้พึงพอใจกับสิ่งที่ตนเป็น และมองว่าคือเรื่องบาป คือความผิด และคือปมด้อยที่ทำให้ตนเองแปลกแยก และแตกต่างจากชายจริงหญิงแท้ทั่วไปในสังคม ซึ่งหากเลือกได้ก็จะขอเป็นชายจริงหญิงแท้มากกว่า

ภาษาชายรักชายจากละครเวที เรื่อง “This is my life, I love you”

ตารางที่ 15 แสดงคำศัพท์และความหมายจากละครเรื่อง This is my life, I love you

ลำดับ	คำ	ความหมาย
1.	แต่งหญิง	กระเทยหรือเกย์ที่แต่งหน้า ทำผม แต่งตัว และแสดงออกอย่างผู้หญิงชัดเจน
2.	จิก	ยั่วยวน แสดงออกว่าชอบและมีความต้องการจะสานสัมพันธ์อย่างชัดเจน
3.	ผีขนุน	กระเทยขายตัวที่ออกมายืนหาแขกบริเวณถนนราชดำเนินยามวิกาล
4.	กะเทย	เกย์ที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ความเป็นหญิงอย่างชัดเจน
5.	เหยี่ยว	พวกที่มีเล่ห์เหลี่ยแพรวพราว
6.	กา	พวกที่มีจิตใจมืดดำ ไร้น้ำใจ
7.	ใบมีด	พวกที่ทำร้ายผู้อื่นให้เจ็บปวดทั้งทางคำพูด และการกระทำ
8.	สุดฤทธิ์	เต็มที่ , มาก (ใช้เป็นคำขยายกริยาหรือคำวิเศษณ์อีกที)
9.	นกเค้าแมว	ใช้เปรียบกะเทยกร้านโลกที่มีอาชีพทำงานกลางคืน
10.	นกโพระดก	ใช้เปรียบกะเทยเด็ก วัยสดใสที่มีอาชีพทำงานกลางคืน

11.	ตอ,สตอ	การพูดจาโกหก ปลิ้นปล้อน มาจากคำว่า “ตอแหล”
12.	สวยได้โล่ห์	เป็นคำชมเชิงประชดประชัน ว่า “สวยมาก” จนได้รับรางวัลนั่นเอง
13.	แรด	การยั่วยุ ยั่วยวน และปฏิบัติตนด้วยกริยาวาจาที่เกินงาม

จากตารางคำศัพท์จะเห็นได้ว่า ภาษาของกลุ่มชายรักชายส่วนใหญ่ ถูกสร้างและดัดแปลงจากภาษาที่มีใช้อยู่ทั่วไปในสังคม โดยมีการใส่รหัสใหม่ ด้วยวิธี การเปลี่ยนความ หมายจากคำเดิม โดยยังคงรูปคำเอาไว้ หรือผสมคำใหม่ ซึ่งสามารถแสดงให้เห็นได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 16 แสดงตัวอย่างการเปลี่ยนแปลงความหมายของคำที่ใช้ในกลุ่มชายรักชาย

คำ	ความหมายเดิม	ความหมายใหม่
แต่งหญิง	การแต่งกายอย่างผู้หญิง(ก.) (ไม่นิยมใช้โดยทั่วไป)	กระเทยหรือเกย์ที่แต่งหน้า ทำผม แต่งตัว และแสดงออกอย่างผู้หญิงชัดเจน (ก.)
จิก	เอาจงอยปากสับ (ก.), เอาของแหลมกด (ก.), ต้นไม้ชนิดหนึ่ง (น.)	ยั่วยวน แสดงออกว่าชอบและมีความต้องการจะสานสัมพันธ์อย่างชัดเจน (ก.)
ผีขนุน	หญิงโสเภณีที่ขายบริการ แถวสนามหลวง-ถนนราชดำเนินยามวิกาล (น.)	กระเทยขายตัวที่ออกมายืนหาแขกบริเวณถนนราชดำเนินยามวิกาล (น.)
กะเทย	บุคคลที่มีอวัยวะเพศทั้งชายและหญิงสองเพศในร่างเดียวตั้งแต่กำเนิด (น.)	บุคคลเพศสภาพชายที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ความเป็นเพศสภาพหญิงอย่างชัดเจน (น.)
เหยี่ยว	ชื่อนกชนิดหนึ่ง มีสายตาว่องไว และปากที่แหลมคม (น.)	มีเล่ห์เหลี่ยมแพรวพราว (ว.)
กา	นกชนิดหนึ่ง มีขนสีดำทั้งตัว (น.)	มีจิตใจมืดดำ ไร้น้ำใจ (ว.)
ใบมีด	ของมีคม ลักษณะบางเฉียบ ใช้ตัดโกน เหลา (น.)	ใช้คำพูดเชือดเฉือนหรือทำให้ผู้อื่นเจ็บปวด (ก.)
สุดฤทธิ์	เต็มที่ , มาก (ว.) (ไม่นิยมใช้โดยทั่วไป)	เต็มที่ , มาก อาทิ สวยสุดฤทธิ์ (ว.)
นกเค้าแมว	ชื่อนกชนิดหนึ่ง ออกหากินเวลา	ใช้เปรียบกะเทยกร้านโลกที่ชอบ

	กลางคืน (น.)	ออกท่องราตรี (น.)
นกโพระดก	ชื่อนกชนิดหนึ่ง (น.)	ใช้เปรียบกะเทยเด็ก วัยสดใสที่ชอบออกท่องราตรี (น.)
ตอ	ต้นไม้ที่ถูกตัดจนเกือบถึงโคน (น.)	การพูดจาโกหก ปลิ้นปล้อน มาจากคำว่า “ตอแหล” (ก.)
สตอ	ผักเครื่องเคียงของทางภาคใต้ ลักษณะเป็นฝัก (น.)	การพูดจาโกหก ปลิ้นปล้อน มาจากคำว่า “ตอแหล” (ก.)
สวยได้โล่ห์	คำชมเชิงประชดประชัน (ไม่นิยมใช้โดยทั่วไป)	เป็นคำชมเชิงประชดประชัน ว่า “สวยมาก” จนได้รับรางวัล ทั้งที่ไม่สวยนั่นเอง (ว.)
แรด	ชื่อสัตว์ป่าขนาดใหญ่ มีหนังหนา มีนอที่สันจมูก (น.) ชื่อปลาน้ำจืดชนิดหนึ่ง (น.)	การยั่วยุ ยั่วยวน และแสดงออกด้วยกริยาวาจาที่เกินงาม (ก.)

วาทกรรมอันเกิดจากการประกอบสร้างอัตลักษณ์ทางภาษา ที่ปรากฏผ่านบทละครเวทีเรื่อง “This is my life, I love you” มิได้มีนัยสำคัญต่อถึงเรื่องเพศเป็นส่วนใหญ่ ดังเช่นละครเวทีเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” ที่มีตัวละครส่วนใหญ่เป็นเกย์ หากแต่ละครเวทีเรื่องนี้ได้กล่าวถึงชีวิตของกะเทยนางโชว์ที่ใช้ชีวิตกลางคืน ภาษาที่ปรากฏผ่านบทละคร เน้นไปในลักษณะของคำที่เป็นกริยาอาการของกะเทย หรือสาวประเภทสอง ดังที่ได้ปรากฏให้เห็นในตารางข้างต้น อาทิ แต่งหญิง หมายถึง กะเทยหรือเกย์ที่แต่งหน้า ทำผม แต่งตัว และแสดงออกอย่างผู้หญิง , จิก หมายถึง ยั่วยวน แสดงออกว่าชอบและมีความต้องการจะสานสัมพันธ์อย่างชัดเจน เป็นต้น

ถึงแม้ว่าภาษาที่ถ่ายทอดออกมานั้น จะมิได้พูดถึงเรื่องเพศอย่างตรงไปตรงมา แต่ก็ยังได้ให้น้ำหนักของกริยาอาการ ที่จะส่งผลไปถึงเรื่องความสัมพันธ์ทางเพศในขั้นต่อไปได้ โดยอาจเป็นไปได้ว่าผู้สร้างสรรค์งานมิได้ต้องการให้ผู้ชมหรือบุคคลทั่วไปมองกะเทยในภาพลบ ในแง่ที่ชอบหมกมุ่นเรื่องเพศ โดยได้สร้างวาทกรรมทางภาษาที่พยายามหลีกเลี่ยง ปกปิด หรือเบี่ยงประเด็นความสนใจไปในเรื่องของการแสดงออกด้านอื่นๆ แต่ถึงกระนั้นก็มิได้ทำให้สังคมมองกลุ่มชายรักชาย ทั้ง เกย์ และกะเทย หลุดจากวาทกรรมดังกล่าวนั้นได้แต่อย่างใด

ด้วยเหตุที่อัตลักษณ์ของกะเทยนางโชว์ที่ถ่ายทอดผ่านละครเรื่องดังกล่าว ได้ถูกวาทกรรมที่ถ่ายทอดทางภาษาควบคุมไว้ โดยนำเสนอภาพควา มเป็นกะเทยระดับล่าง ที่ต้องต่อสู้ชีวิตอย่างหนัก รายได้ต่ำ ทำงานกลางคืน ไร้เกียจ เปรียบเสมือนวัตถุทางเพศเพื่อความบันเทิงของแขกที่ผ่านมาและผ่านไป โดยเห็นได้จากคำศัพท์ เช่น ผีขนุน หมายถึง กระเทยขายตัวที่ออกมายืนหาแขกบริเวณถนนราชดำเนินยามวิกาล อันเป็นส่วนหนึ่ง จากคำบอกเล่า ของตัวละคร หมิว โลลิต้า ที่ไปพบเจอกะเทยเจ้าถิ่นแถวราชดำเนิน แล้วมีเรื่องกัน เพราะถูกกล่าวหาว่าไปแย่งแขก จนเรื่องถึงโรงพัก โดยความหมายเดิมของคำว่า “ผีขนุน” ที่เป็นที่เข้าใจกันนั้น คือ หญิงโสเภณีที่ขายบริการ แถวสนามหลวง- ถนนราชดำเนินยามวิกาล (น.) ซึ่งบริเวณดังกล่าวมีต้นขนุนจำนวนมากนั่นเอง จะเห็นได้ว่า นี่เป็นอีกหนึ่งความพยายามที่ “กะเทย” พยายามสร้างให้คำเรียกตนเองดังกล่าว สวมทับอัตลักษณ์ความเป็นเพศหญิง

นอกจากนี้ละครยังได้สะท้อนการต่อสู้ชีวิตออกมาจากคำพูดของตู่ มาริลีน ที่ว่า “ที่นี่ เหยี่ยว กา ใบมีดมันเยอะ” ซึ่งคำศัพท์ เหยี่ยว หมายถึง มีเล่ห์เหลี่ยแพรวพราว , กา หมายถึง คนที่มีมีจิตใจมืดดำ ไร้น้ำใจ และใบมีด หมายถึง การใช้คำพูดเชือดเฉือนหรือทำให้ผู้อื่นเจ็บปวดนั่นเอง

อย่างไรก็ตาม จะเห็นได้ว่า คำศัพท์ที่ผู้วิจัยได้ถอดมาจากบทละครนั้น ได้ถูกสร้างและดัดแปลงจากภาษาที่มีใช้อยู่ทั่วไปในสังคม โดยมีการใส่รหัสใหม่ ด้วยวิธีการเปลี่ยนความหมายจากคำเดิม โดยยังคงรูปคำเอาไว้ หรือผสมคำใหม่เข้าไป แต่มิใช่เพื่อหลีกหนีหรือปกปิดอัตลักษณ์การใช้ภาษาที่ส่อไปถึงเรื่องเพศอย่างในเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” หากแต่ความหมายที่ได้สร้างขึ้นใหม่นั้นเป็นไปด้วยวัตถุประสงค์ของการเปรียบเทียบอัตลักษณ์ของตนกับสิ่งอื่น อาทิ คำศัพท์นกเค้าแมว ใช้เปรียบกะเทยกร้านโลกที่ชอบออกท่องราตรี และ นกโพระดก ใช้เปรียบกะเทยเด็ก วัยสดใสที่ชอบออกท่องราตรี เป็นต้น

“This is my life, I love you” ได้หันประเด็นไปให้น้ำหนักกับเรื่องมิตรภาพ และความสัมพันธ์แบบ เพื่อน พี่ น้อง ของสองตัวละคร อันได้แก่ ตู่ มาริลีน กับ หมิว โลลิต้า มากกว่าจะนำเสนอวาทกรรมด้านอื่นโดยเฉพาะเรื่องเพศ แต่การประกอบสร้างอัตลักษณ์ทางภาษาอีกอย่างที่ละครได้ถ่ายทอดออกมาอย่างหลีกหนีไม่ได้ ก็คือว าทกรรมที่ว่า “กะเทยชอบพูดจาประชดประชันและปากคอเราะร้าย ติดตลก” อาทิ คำศัพท์ ตอ หรือ สตอ ที่หมายถึง การพูดจาโกหก ปลิ้นปล้อน มาจากคำว่า “ตอแหล” คำศัพท์ แรด หมายถึง การยั่วยุ ยั่วยวน และแสดงออกด้วยกริยาวาจาที่เกินงาม เกินพอดี และคำศัพท์ สวยได้โล่ห์ หมายถึง คำ ชมเชิงประชดประชันว่า “สวยมาก” จน

ได้รับรางวัล ซึ่งจะใช้กับกะเทยที่แต่งตัวด้วยความมั่นใจมาก แต่ก็ไม่ได้สวยเท่าที่ควร ดังตัวอย่างบทสนทนาต่อไปนี้

ตู่ : มายืนจ้องหน้าทำไม ถ้าไม่ใช่เพราะพวกหล่อน ฉันก็ไม่ต้องขึ้นโรงพักหรอก ตอ…อีพวกสตอ…มาเรียงหน้าเข้ามา

หมิว : ต๊าย! เรียงหน้าเข้ามาจริงๆ ทำไมต้องหมาหมู่ด้วยล่ะ ตัวต่อตัวไม่ดีกว่าเหรอ

ตู่ : แน่จริงเข้ามาเลย ได้ข่าวว่าจะเข้าโรงพยาบาลอีกรอบไม่ใช่เหรอ จะได้ให้หมอเย็บซะทีเดียว

หมิว : ส่วนหล่อนนะ กลับไปพร้อมอีนี่เลย ไปบอกหมอเลยที่ผ่ามันผิดที่ น่าจะเอาข้างล่างไปไว้ข้างบน แล้วเอาข้างบนไปไว้ข้างล่าง

ตู่ : ปากสาระแนอย่างพวกหล่อน ต้องจับมาเรียงหน้าแล้วตบทีเดียว อีพวกปากหมา

หมิว : ว้าย! ว้าย! พี่ๆดูในปากมันสิพี่มีหมาลูกแฝดไม่รู้กี่คอก ตบยังไงก็ไม่ตาย อีพวกนี้ต้องจุดบั้งไฟยิงใส่อย่างเดียว

ตู่ : จ้ะ อีพวกสวยได้โล่ห์

ทั้งนี้ก็เพราะวาทกรรมหลักได้ให้บรรทัดฐานของความสวยงาม อันมีเพศสภาพหญิงเป็นต้นแบบ ซึ่งกะเทยหรือสาวประเภทสองนั้นมีโครงสร้างทางเพศสรีระเป็นเพศสภาพชาย กล้ามเนื้อ ผิวหนัง รวมถึงฮอร์โมนต่างๆ ที่ควบคุมการทำงานของร่างกายจึงไม่เหมือนเพศหญิงเสียทีเดียว ความสวยงามภายนอกที่มองเห็น จึงเป็นความแตกต่าง ความแปลกแยก เป็นได้เพียงของเลียนแบบที่พยายามให้เหมือนของจริง แต่ก็ไม่เหมือน ไม่ใช่ และไม่เท่าเทียมนั่นเอง

สิ่งที่ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่างมาในข้างต้น จะเห็นได้ว่า วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านการประกอบสร้างอัตลักษณ์ทางภาษาของละครเวทีเรื่อง “This is my life, I love you” นั้น ผู้สร้างสรรค์งานได้ใส่น้ำหนักให้กับมิติด้านอื่นๆของตัวละครในฐานะมนุษย์ที่มีทั้งด้านมืด ด้านสว่าง ต้องต่อสู้ดิ้นรน เพื่อให้ได้มาซึ่งความฝัน ความรัก ชื่อเสียง เงินทอง และความสุขไม่ต่างกัน ภาษาที่ใช้ก็มิได้เกิดขึ้นเพื่อเป็นการสื่อสารเฉพาะกลุ่มเสียทีเดียว เป็นภาษาที่คนทั่วไปฟังแล้วเข้าใจ รับรู้ความหมายได้โดยนัย ถึงแม้บางคำอาจมิใช่คำพูดที่ฟังดูสุภาพและเป็นภาษาที่ยอมรับให้ใช้ได้ในสังคมอย่างแพร่หลาย แต่ก็มิอาจปฏิเสธได้ว่าภาษาดังกล่าวมีคนจำนวนไม่น้อย ในสังคมนำไปใช้

แม้ว่าวาทกรรมหลัก จะตีกรอบให้คำดังกล่าวเป็นคำหยาบ คำไม่สุภาพก็ตามที โดยหากมองกันในฐานะของคนธรรมดาแล้วนั้น กะเทยกับชายหญิงทั่วไป ก็มิได้มีความแตกต่างในแง่ของความเป็นปุถุชน ที่มีทั้งดีและเลว ไม่ว่าจะเป็นบุคคลเพศสภาพไหน เพศวิถีใด ก็มีความต้องกา รพื้นฐานเหมือนๆกันทั้งสิ้น แต่ด้วยเหตุที่ว่าการแบ่งแยกชนชั้นทางสังคมของมนุษย์นั้น ระดับของภาษาที่ใช้ก็มีนัยสำคัญในการแยกระดับฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจของคนอีกประการหนึ่ง เหมือนสำนวนที่ว่า “สำเนียงส่อภาษา กริยาส่อสกุล” กลุ่มผู้ใช้ภาษาที่แตกต่างจากวาทกรรมหลัก ก็ย่อมด้อยกว่า แปลกแยก และเป็นอื่น

ภาษาของตัวละครชายรักชายจาก “แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ”

วิวัฒนาการทางภาษา ที่ใช้ในกลุ่มชายรักชายจากละครเวทีร่วมสมัยเรื่องนี้ แทบไม่ได้มีความแตกต่างจากภาษาที่คนทั่วไปในสังคมใช้ บทละครมิได้สื่อสารภาษาเฉพาะกลุ่ ม ที่แฝงนัยสำคัญใดๆ ไว้มากมาย อย่างใน “ฉันผู้ชายนะยะ” อีกแล้ว

วาทกรรมทางภาษาที่สื่อสารผ่านบทละครออกมานั้น จึงเป็นระดับของการใช้ภาษา ที่บ่งบอกถึงลักษณะนิสัยเฉพาะบุคคล หรือระดับภาษาที่ใช้กันเฉพาะในกลุ่มเพื่อนเท่านั้น เพราะหลายๆ คำศัพท์ ถือว่าเป็นคำหยาบโลน คำไม่สุภาพ ซึ่งตัวละครที่ใช้ภาษาหยาบโลนมักจะเป็นตัวละครที่มีเพศวิถีเป็นเกย์ควีน เนื่องจากได้สวมทับและเข้าใกล้คุณลักษณะนิสัยด้านลบบางประการแบบมนุษย์เพศหญิงที่วาทกรรมหลักได้กล่าวไว้ นั่นคือการที่มีจิตใจอ่อนไหว อารมณ์ฉุนเฉียว และปากร้าย ดังตัวอย่างบทสนทนา ต่อไปนี้

ภัคพล : อีดอก! อีกระหรี่! อีช้างลาก! จะรีบไปหาผัวรึไง ?!

อัศวิน : ภัคพล

ภัคพล : แล้วจะให้ด่ามันยังไงเวลาที่มันขับรถแบบนั้นน่ะ?!

อัศวิน : อย่าใช้คำหยาบ

ภัคพล : ผู้หญิงก็ดอกทองกันทุกคนเวลาขับรถ ไม่เห็นรึไงว่ามันขับรถตัดหน้าเรา?

จักรินทร์ : ขอโทษนะครับ พี่พูดกับผมเหรอ?

ภัคพล : อีห่า ขับรถก็เร็วเกินพิกัด อุบาทว์ ไร้มารยาท ลูกใครหนอพ่อแม่ไม่สั่งสอน

จักรินทร์ : ไล่บี้มันเลยพี่ ตัดหน้ามั นบ้าง แล้วพอตอนที่พี่แซงมันนะ ผมจะไขกระจกรถลงแล้วทักทายมันว่า “อีดอก…จะรีบไปหาผัวรึไง ?”

อัศวิน : เอ้า…พอกันทั้งคู่ ถ้านา ยสองคนคิดทำอย่างนั้นละก็…ช่วยปล่อยผมลงข้างทางก็แล้วกัน

เห็นได้ว่า วาทกรรมที่ถ่ายทอดทางภาษาคือภาพตัวแทนที่ คนในสังคมมองว่ากลุ่มชายรักชายเป็นพวกที่ปากคอเราะร้าย พูจาหยาบโลน โดยเฉพาะกับมนุษย์เพศหญิง ที่มักจะถูกกล่าวถึงในแง่ลบ เหมือนเป็นปัญหาและตัวถ่วงของสั งคม ทั้งๆที่ในละครเรื่องนี้ก็มิได้ชี้ภาพให้เห็นว่าผู้หญิงคือตัวการสำคัญที่มาแย่งชิงความรักของผู้ชายไปจากเกย์

เนื่องจากละครเวทีเรื่องนี้นำเสนอความสัมพันธ์ของเกย์กับเกย์เท่านั้น แต่ในขณะเดียวกัน ภาษาที่ถ่ายทอดออกมา กลับแสดงให้เห็นว่า เกย์บางคนรู้สึกเกลียดชังและอยากตัดขาดจากผู้ชายและผู้หญิง เพราะผู้ชายผู้หญิงคือตัวการของการแบ่งแยกเกย์ไปสู่ความเป็นอื่นที่ไม่เท่าเทียม เกย์จึงต้องการสร้างวัฒนธรรมอันเป็นอัตลักษณ์เฉพา ะตัวขึ้น จากตัวอย่างของบทสนทนาต่อไปนี้

เทิดไทย : นั่นไม่ใช่ทางออก (ตะโกนออกไปนอกฉาก) เล่นอะไรที่เป็นเกย์ ๆ ไม่ได้รึไง พวกเราอยากได้เพลงของเกย์ที่เขียนโดยนักแต่งเพลงที่เป็นเกย์

ภัคพล : ไม่มีอะไรที่เป็นดนตรีแบบเกย์หรอกย่ะนังเทิด

เทิดไทย : แต่มันน่าจะมีนะ ฉันล่ะเอือมเต็มทีกับพวกชายจริงหญิงแท้ ไปไหนมาไหนมีแต่อีพวกนี้เต็มไปหมด เมื่อไหร่จะตายซะให้หมด ๆ ก็ไม่รู้

ภาษาของตัวละครชายรักชายจากเรื่อง “ที่รักของกัน”

วาทกรรมทางภาษาที่ถ่ายทอดผ่านบทละคร “ที่รักของกัน” นั้นเป็นภาษาที่แสนจะเรียบง่าย ธรรมดา ไม่แตกต่างอะไร กับภาษาที่คนทั่วไปใช้ และเข้าใจร่วมกันเป็นอย่างดี แต่

เนื่องจากละครเรื่องดังกล่าว มีตัวละครที่ เป็นทั้งเกย์คิง เกย์ควีน และผู้หญิง จึงทำให้บทสนทนาระหว่างบุคคลในเพศวิถีที่ต่างกันมีความแตกต่างกันไปบ้าง ที่เด่นชัดคือเป็นอัตลักษณ์ทางภาษาระหว่างตัวละครกันย์(เกย์ควีน) กับอาย (ผู้หญิง) ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทกัน ก็จะมีรูปแบบการสื่อสารในลักษณะของ “เพื่อนสาว” ซึ่งเป็นวาทกรรมที่ถ่ายทอดให้เห็นในปัจจุบัน ซึ่งเกย์มีเพื่อนสนิทเป็นผู้หญิงมากขึ้น ดังตัวอย่างของบทสนทนา ต่อไปนี้

อาย : กันย์ กันย์!!! กันยารัตน์!!!

กันย์ : (เดินเข้ามา) อะไร ชั้นบอกแล้วว่าอย่ามาเรียกชื่อพระราชทานชั้นแบบนี้เดี๋ยวแม่ตบตาหลุดเลย

อาย : (พยายามหาช่องทางจะบอกกันย์)

กันย์ : แล้วนี่นายไปไหน

อาย : (อ้ำๆ อึ้งๆ) เอ่อ

กันย์ : นายเค้าไม่ได้บอกเหรอว่าไปไหนอ่ะ

อาย : (กลบเกลื่อน) พี่เค้าบอกว่า บอกว่า บอกว่าเค้าเป็นเกย์

กันย์ : (หันมาทำท่าตกใจ) อกอีแป้นจะแตก แยกช่องแคบมะละกา อีบ้า ชั้นรู้แล้วเว้ย นี่ตกลงนายเค้าไปไหน

นัยสำคัญทางภาษาที่ปรากฏผ่านละครอีกประการหนึ่ง ที่ผู้วิจัยมองเห็นคือ การนิยามลักษณะทางเพศของเพื่อนสนิทด้วยกัน ที่มีความคาบเกี่ยวกันระหว่างความหมายของเกย์ควีนกับตุ๊ด ซึ่งอาจเป็นเพราะความสนิทสนมของตัวละคร ซึ่งในความเป็นจริง เพื่อนผู้หญิงอาจเรียกเพื่อนชายที่เป็นเกย์ว่าตุ๊ด ด้วยความสนิทสนม โดยมิได้มีนัยที่จะกดกลุ่มคนดังกล่าวแต่อย่างใด หากแต่คำว่า “ตุ๊ด” ณ ที่นี้ แสดงใ ห้เห็นถึงความน่ารัก ร่าเริง สดใ ส เห็นได้จากบทสนทนาต่อไปนี้

(นายและธันว์เดินออกไป อายเดินไปจูงมือกันย์ออกมาด้านหน้า กอด)

อาย : ไม่เอาเป็นตุ๊ดต้องร่าเริงสิ เก่งนา กล้าพูดแล้ว แต่ช้าไปหน่อย สองปีเอง…

2.6 <u>เสื้อผ้าและการแต่งกายของตัวละคร</u>

เสื้อผ้า และการแต่งกายของตัวละครชายรักชาย จากละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่อง นั้น ได้รับอิทธิพลจากแฟชั่นตามยุคสมัยนั้นๆ รวมถึงแนวการนำเสนอของละครมาเป็นปัจจัยสำคัญ โดยจะเห็นได้ว่า “ฉันผู้ชายนะยะ” นั้น ตัวละครมีการแต่งกายตามสมัยนิยมเหมือนบุคคลทั่วไป โดยการแต่งกายที่ล้นเกินและสีสันฉูดฉาดนั้น มักเกิดขึ้นกับตัวละครที่แสดงออกว่าคนเองเป็นเกย์รับที่มีกริยาตุ้งติ้ง ส่วนเกย์รุกนั้นก็มีการแต่งกายและการแสดงออกอย่างผู้ชายธรรมดาทั่วไป

สำหรับ“ที่รักของกัน” ตัวละครสวมใส่เสื้อผ้าธรรมดาเหมือนผู้ชายทั่วไป ในขณะที่ This is my life,I love you และ แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ นั้น เสื้อผ้าของตัวละครถูกกำหนดด้วยแนวการนำเสนอของเรื่องอย่างชัดเจน

วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านทางเสื้อผ้าและการแต่งกายของตัวละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่อง จึงสามารถสรุปเป็นข้อหลักๆได้ ดังนี้

1) ตัวละครชายรักชายให้ความสำคัญกับการแต่งกายและการโชว์สัดส่วนสรีระ

2) ตัวละครชายรักชายใช้การแต่งกายสื่อสารอัตลักษณ์ทางเพศวิถีของตนเอง

3) ตัวละครชายรักชายใช้การแต่งกายสื่อสารรสนิยม อาชีพ และระดับของชนชั้นทางสังคมของตน

4) ตัวละครชายรักชายมีวิวัฒนาการด้านการแต่งกายตามสมัยนิยม ทั้งยังมีการสร้างสรรค์ เสริม เติมแต่งการแต่งกายของตนให้เป็นอัตลักษณ์เฉพาะ

โดยผู้วิจัยขอกล่าวถึงรายละเอียด พร้อมภาพประกอบเพิ่มเติม แยกเป็นเรื่องดังนี้

ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ.2528)

ภาพที่ 34 ภาพการแต่งกายของตัวละครจากเรื่อง ฉันผู้ชายนะยะ

วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านทางเสื้อผ้า และเครื่องแต่งกายของตัวละครเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”นั้น สามารถบ่งชี้ได้ถึงแนวการนำเสนอของเรื่องที่เป็นละคร Drama - Comedy และลักษณะของตัวละครว่าด้วยชนชั้นทางสังคมและเพศวิถีอย่างชัดเจน ซึ่งการแต่งกายดังกล่าวเป็นแฟชั่นการแต่งกายของผู้ชายในยุค ค .ศ.1975 เป็นต้นมา โดยเสื้อผ้าจะมีทั้งที่เป็นแบบสูตรธุรกิจเชิ๊ตแบบมีลูกเล่น และชุดลำลองสไตล์ชุดกีฬา เน้นการตัดเย็บที่ปราณีต และมีสี สันฉูดฉาด โดดเด่น โดยสามารถแบ่งกลุ่มตัวละครได้ดังนี้

1) ตัวละคร เอ็ม มีการใส่เครื่องประดับ เช่นต่างหู และจัดแต่งทรงผม แต่งหน้าให้ดูล้นเกิน ไร้รสนิยมที่ดี

2) ตัวละคร มด ณัฐ แดง และเต้ย ก็มีการสวมใส่เครื่องประดับ เช่น สร้อยข้อมือ แหวน นาฬิกา ที่มีรูปทรงอย่ างเครื่องประดับของสตรีเป็นการบ่งบอกอัตลักษณ์เฉพาะโดยนัยแต่ก็ยังดูมีรสนิยมที่ดีกว่าตัวละครแอ็ม ซึ่งเป็นกะเทยระดับล่าง

3) ตัวละคร ลักษ์ มีการแต่งกายอย่างผู้ชายทั่วไป ที่ใส่ใจการแต่งกาย แต่ก็มิได้มีความล้นเกินแต่อย่างใด

This is my life, I love you. (พ.ศ.2542)

ภาพที่ 35 ภาพการแต่งกายของตัวละครจากเรื่อง This is my life, I love you.

เนื่องจากละครได้สื่อสารชีวิตของกะเทยนางโชว์ การแต่งกายจึงมิใช่แบบที่คนธรรมดาใช้สวมใส่กัน ผู้สร้างสรรค์งานออกแบบให้ตัวละครแต่งกายด้วยชุดสีขาว ที่ประกอบด้วย เสื้อผ้าหลายชิ้น ที่ประกอบไปด้วย กางเกงขายาวสีขาว เสื้อยกทรงชั้นในสีขาว ผ้าพันกึ่งกะโปรง และผ้าคลุมไหล่ของตัวละคร นอกจากนี้ยังมีผมปลอม และมงกุฎ ซึ่งเสื้อผ้าในแต่ละชั้นจะถูกถอดสลับสับเปลี่ยนไปในฉากการแสดงที่แตกต่างในท้องเรื่อง โดยเสื้อผ้า และผมปลอมถูกออกแบบนำมาใช้ สำหรับการถอดให้เห็น เป็นการเปิดเผยเรือนร่างสรีระอย่างผู้ชายและความจริงที่ตัวละครต้องการสื่อสารกับคนดูนั่นเอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ. 2545)

รูปที่ 36 ภาพการแต่งกายของตัวละครจากเรื่อง แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ

การแต่งกายหลักๆของตัวละคร ถูกออกแบบให้ดูทะมัดทะแมงและโชว์สรีระความเป็นชาย โดยเน้นให้สวมเสื้อยืดและเสื้อกล้ามสีขาว กางเกงขายาวลำลอง รองเท้าผ้าใบ และเมื่อถึงฉากการซ้อมเต้น ก็ได้มีการนำกระโปรงบัลเล่ต์สีขาวฟูฟ่องมาสวมทับชุดดังกล่าว ซึ่งแสดงให้เห็นความขัดแย้ง กับมันกล้าม และช่วงขาของผู้ชายที่เต็มไปด้วยขนหน้าแข้ง

นอกจากนี้ในฉากอื่นๆ ตัวละครก็ได้มีการแต่งกายแบบผู้ชายธรรมดาทั่วไป ที่สวมเสื้อเชิ้ตสี ผูกเนคไท กางเกงขายาว รองเท้าผ้าใบ ที่มีลวดลายแตกต่างกัน อย่างไรก็ดีการแต่งกายของตัวละครก็ถูกออกแบบให้ดูทะมัดทะแมงตามสไตล์ของเครื่องแต่งกายผู้ชายร่วมสมัยธรรมดา

รูปที่ 37 ภาพการแต่งกายของตัวละครจากเรื่อง แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ

ที่รักของกัน

รูปที่ 38 ภาพการแต่งกายของตัวละครจากเรื่อง ที่รักของกัน

ตัวละครจากละครเวทีเรื่องดังกล่าวสวมใส่เสื้อผ้าแบบสมัยนิยมของชายไทยปัจจุบัน ดังนี้

นาย : สวมเสื้อโปโลสีฟ้าได้ขวาง กับกางเกงขายาว และรองเท้าหนัง / เสื้อเชิ้ตสีขาวผูกเนคไท สีดำ ซึ่งก็เป็นเครื่องแต่งกายอย่างผู้ชายธรรมดาทั่วไป

ธันว์ : สวมเสื้อเชิ้ตคอปกสีสัน กางเกงขายาว และรองเท้าผ้าใบ แบบผู้ชาย

กันย์: สวมเสื้อเชิ้ต และมีเสื้อนอกแบบผ้ายืดสวมทับ กางเกงขายาว และรองเท้าผ้าใบ

อาย : สวมเสื้อกล้ามแบบแฟชั่น ที่มีเสื้อกล้ามสีดำข้างใน และสื้อกล้ามตัวใหญ่สวมทับข้างนอกอีกชั้น กางเกงขายาว และรองเท้าแบบสตรีนิยม

การจัดเสื้อผ้าของตัวละครในแต่ละรอบก็จะสลับสับเปลี่ยนกันไป เนื่องจากไม่ได้เจาะจงชุดตายตัว เพราะเน้นไปที่ชุดลำลองกึ่งทางการที่สวมใส่กันอยู่แล้วสังคมปัจจุบัน เพียงแต่ตัวละครธันว์กับกันย์ อาจสวมใส่เสื้อผ้าที่ดูมีสีสัน เพื่อบ่งบอกถึงอัตลักษณ์เฉพาะ แต่ก็มิได้ถือเป็นความจงใจอย่างเห็นได้ชัดแต่อย่างใด

2.7 ฉากและพื้นที่

การนำเสนอฉากและพื้นที่ของละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่องนั้น เป็นฉากที่เกิดขึ้นในพื้นที่เฉพาะแทบทั้งสิ้น อาทิ ห้องชุดส่วนตัว (ฉันผู้ชายนะยะ), บาร์บี้ (This is my life, I love you), บ้านพักต่างอากาศ (แก่นเชี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ) และ ฉากร้านอาหาร (ที่รักของกัน) ซึ่งฉากไม่ได้เน้นนำเสนอความเกี่ยวเนื่องกับสังคมภายนอกเท่าที่ควร ถึงแม่ว่าฉากของ แก่นเชี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ จะมีฉากที่ตัวละครกำลังขับรถอยู่บนท้องถนน ที่ต้องเจอผู้คนภายนอก แต่บทสนทนาหรือการกระทำต่างๆ ก็เกิดขึ้นภายในรถเท่านั้น ซึ่งก็ยังถือว่าเป็นพื้นที่เฉพาะอยู่ดี

วาทกรรมในส่วนนี้ได้บ่งชี้ให้เห็นว่า อย่างไรก็ตาม การดำเนินชีวิตของกลุ่มชายรักชาย ก็ยังคงดำเนินอยู่อย่างอิสระในพื้นที่เฉพาะเป็นหลัก เพราะละครทั้งสี่เรื่อง ก็มิได้มีเรื่องใดที่นำเสนอมุมมองผ่านฉากที่แสดงให้เห็นว่าตัวละครได้แสดงออกถึงความเกี่ยวเนื่องกับสังคมทั่วไปเท่าที่ควร อาจมีก็แต่ฉากที่มีการกล่าวถึงว่า กะเทยนางโชว์ถูกตำรวจจับมาสอบสวนในข้อหาค้าประเวณี และทะเลาะวิวาท รวมถึงการให้สัมภาษณ์นักข่าวของ หมิว โลลิต้า (This is my life, I love you) ซึ่งก็ถ่ายทอดผ่านการพูดเล่าเรื่องของตัวละครหลักเท่านั้น โดยผู้วิจัยขอยกตัวอย่างจำแนกเป็นแต่ละเรื่อง ดังนี้

ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ.2528)

“ฉันผู้ชายนะยะ” เกิดขึ้นในเวทีการแสดงของมณเฑียรทองเธียเตอร์ ฉากถูกออกแบบให้เป็นห้องชุดที่ดูหรูหราและถูกตกแต่งไว้เป็นอย่างดี ด้วยรสนิยมหวานๆ เน้นรายละเอียดของการประดับและตกแต่งที่ประณีต อ่อนโยน ทั้งยังมีภาพของดาราฝรั่งที่หล่อแบบคลาสสิคหลายๆคนภายในห้องนั่งเล่นซึ่งมี โซฟาชุดรับแขกวางอยู่กลางห้อง และมีห้องนอนเป็นชั้นยกระดับอยู่ด้านหลัง ส่วนด้านข้างมีบาร์เหล้า และประตูห้องครัว

This is my life, I love you. (พ.ศ.2542)

ฉากถูกสร้างขึ้นที่โรงละครมรดกใหม่ ตึกช้าง เป็นฉากสมมติภายในบาร์บี้ ตามท้องเรื่อง เนื่องจากเป็นละครพูดกึ่งโชว์ และเน้นการดำเนินเรื่องสลับกับการเล่าเรื่องในอดีต จึงไม่ได้เน้นฉากที่ดูสมจริง แต่ใช้เทคนิคของแสง สี เสียง การสลับใช้ พื้นที่บนเวที และการปิด เปิดไฟมาช่วยสร้างบรรยากาศ เพื่อให้ผู้ชมรู้ว่ากำลังอยู่ในสถานการณ์ใดนั่นเอง

แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ. 2545)

ฉากถูกสร้างขึ้นที่โรงละครกรุงเทพฯ ฉากหลักเป็นบ้านดงดอกไม้ บ้านพักต่างอากาศซึ่งเป็นพื้นที่เฉพาะ เนื่องจากเป็นการแสดงแบบต่อเนื่อง จึงไม่มีการใช้ม่านหรือดับไฟ แต่จะใช้เทคนิคโดยให้ฉากเลื่อนสลับสับเปลี่ยนกันไปมา โดยใช้ แสงเข้ามาช่วยเป็นสำคัญ อาทิ ฉากห้องรับแขก ห้องครัว ถนน เป็นต้น

ที่รักของกัน (พ.ศ.2551)

ฉากถูกสร้างขึ้นที่โรงละครสถาบันปรีดี พนมยงค์ เป็นฉากของร้ านอาหาร มีอุปกรณ์ประกอบฉากหลักๆ คือ โซฟาชุดรับแขก กรอบรูปภาพต่างๆ ตามฝาผนัง ไม่ได้มีองค์ประกอบอื่นมากมาย เพราะเล่าเรื่องโดยบทสนทนาในฉากเดียว ไม่ได้เน้นใช้เทคนิคการเปลี่ยนฉาก หรือใช้เทคนิคแสงเข้าช่วยเหมือนเรื่องอื่นๆ

2.8 <u>เพลงและดนตรีประกอบ</u>

เพลงและดนตรีประกอบของละครเวทีทั้ง 4 เรื่องนั้น ได้รับอิทธิพลจากบทเพลงที่ได้รับความนิยมในกลุ่มชายรักชาย (Gay Anthem) จากโลกตะวันตกมากพอสมควร ในยุคของละครเวทีเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” (พ.ศ.2528) นั้น ผู้สร้างสรรค์ละคร ได้แต่งเพลง “ฝันสีม่วง” ขึ้นมาเพื่อใช้เป็นเพลงหลัก (theme song) ของเรื่อง แต่ก็ไม่ได้รับความนิยมในวงกว้างเท่ากับ “เพลงสุดท้าย” ของ สมหญิง ดาวราย ซึ่งเกิดจากภาพยนตร์ชื่อเดียวกันในช่วงเวลาดังกล่าว (พ.ศ. 2528 – พ.ศ.2529) ซึ่งยังคงได้รับความนิยมมาจนถึงในปัจจุบัน โดยเฉพาะใช้ประกอบการโชว์ในบาร์เกย์

แทบทุกแห่ง ในขณะที่ This is my life, I love you. (พ.ศ.2542) ได้เลือกใช้เพลง ซึ่งเป็น Gay Anthem ของนักร้องที่เป็น Gay Icon หลายต่อหลายคน อาทิ เพลง One night only ของ Beyonce และเพลง This is my life ของ Kim Larsen เป็นต้น

นอกจากนี้ละครเรื่องที่รักของกัน (พ.ศ.2551) ก็ได้ใช้เพลง “The way you look tonight” และเพลง “Over the rainbow” มาเป็นเพลงประกอบการแสดง ในขณะที่ แก่นเซี้ยว เปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ.2545) ได้มีการแต่งเพลงประกอบละครขึ้นมา เหมือนกับผู้ชายนะยะ แต่ก็ไม่ได้รับความนิยมในวงกว้างแต่อย่างใด

อย่างไรก็ตาม เนื้อหาของเพลงจากละครทั้ง 4 เรื่อง ก็มีความสอดคล้องกับความเป็น Gay Anthem เนื่องจากมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องความรัก ความหวัง การต่อสู้กับตัวตน และจิตวิญญาณในการดำเนินชีวิตของชาวเกย์ในฐานะมนุษย์ ซึ่งล้วนก้าวผ่านภาวะกดดัน ผิดหวัง ทั้งจากตนเองและสังคมมาแล้วแทบทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้บทเพลงจึงมีส่วนสำคัญอย่างมาก ในการสื่อสารความรู้สึกของตัวละครสู่ผู้ชม ไม่ว่าจะในแง่ของการสื่อสารอัตลักษณ์ตัวตนของชายรักชาย หรือแง่มุมความรู้สึกในฐานะมนุษย์ปุถุชนคนหนึ่งก็ตามที โดยผู้วิจัยได้ยกตัวอย่าง เพลงและดนตรีประกอบของละครกรณีศึกษาแยกเป็นเรื่องๆ ดังนี้

ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ.2528)

เพลง ฝันสีม่วง เนื้อร้อง: ดร.เสรี วงษ์มณฑา ทำนอง: บุปผา ธรรมบุตร

หากเป็นได้ อยากจะเป็นเช่นคนอื่น มิอาจฝืนใจตนทนหม่นหมอง
เกรงสายตาคนเราที่เฝ้ามอง คอยจดจ้องเหยียดหยามประนามกัน
ก็ใครเล่าอยากจะเพี้ยนพิศดาร แต่เหตุการณ์บังคับจิตสุดบิดผัน
เฝ้าภาวนาสวดมนต์ทนทุกวัน สุดจะหันหาใครให้เมตตา
จะมีใครใดเล่าที่เรารักจริง รักแล้วทิ้งห่างเหเสน่หา
ถึงทุ่มเทเอาใจทุกเวลา ใครเล่าหนาจะทนอยู่ผิดลู่ทาง
หากไม่รักโปรดอย่าชังหรือรังเกียจ
โปรดอย่าเหยียดหยันขอเข้าใจกันบ้าง
โปรดรับเราเข้าอยู่ร่วมลู่ทาง เพียงเหลียวมองดูบ้างเท่านั้นพอ

This is my life, I love you. (พ.ศ.2542)

เนื่องจากเป็นละครพูดกึ่งโชว์ จึงใช้เพลงค่อนข้างมากในการโชว์ประกอบการเล่าเรื่องตามแบบของตัวละครกะเทยนางโชว์ ดังนี้

-เพลง One night only (ฉากที่ 1)
-เพลงห่อหมก (ฉากที่ 2)
-เพลง Wing beneath my wing (ฉากที่ 2)
-เพลง O'la (ฉากที่ 3)
-เพลง Money (ฉากที่ 3)
-เพลง Cabaret (ฉากที่ 4)
-เพลง รักสลายดอกฝ้ายบาน (ฉากที่ 4)
-เพลง รักข้ามขอบฟ้า (ฉากที่ 4)
-เพลง This is my life (ฉากที่ 4)
-เพลง กลกามแห่งความรัก (ฉากที่ 5)

แก่นเชี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ. 2545)

เพลงเป็นส่วนหนึ่งในการเปิดและปิดเรื่อง ดังนี้

<u>ฉากแรก</u>(เนื้อเพลง)

"ฟ้าสดใส กว้างไกลสุดตา มองบนฟ้าไร้หมอกควัน
เห็นทิวเขา ทอดยาวสู่กัน สายลมเย็นเบาเบา
สายน้ำเอื่อย ใสเย็น เลี้ยงหล่อผืนดินน้ำค้างหยด
ระรินตามยอดไม้ รับเปลวแดดสีทอง
ยามสาดแสงสวยเป็นประกายอยากให้ภาพนี้ยังคง…เหมือนเดิม"

<u>ฉากสุดท้าย</u>

เพลง "ลาแล้ว" ทุกคน (ร้องเพลง)

“ลาแล้ววันนี้ที่เราเคยอยู่ ต้องห่างกันจากไปไกล
คนที่เคยคุ้นเคยเห็นกันอยู่ จำจากกันไปแสนนาน
จากวันที่ได้ร่วมสุข จะไม่ลืมไม่เลือน
ภาพแห่งความหลังคอยย้ำเตือน ไม่เคยลืมเลือนเพื่อนที่ดี
* เส้นทางเดินชีวิตคนไม่เคยนิ่งเฉย ต้องเวียนเปลี่ยนหมุนไปตามที่เป็น
เมื่อเวลาถึงทุก ๆ สิ่งจึงเปลี่ยนไป จะไม่มีวันลืมเลือนวันวาน
หากแม้ไปไกลเพียงใดยังจำ…จดไว้ทุกภาพทุกคำ…
ที่เคยอยู่ด้วยกันมานมนาน…ไม่ลืมไม่เลือน”

(ร้องซ้ำท่อนแยก * ทุกคนเดินมารวมกันหน้าเวทีที่รอบโมเดลบ้านดงดอกไม้เหมือนภาพแรกของเรื่องแสงไฟค่อย ๆ มืดลง)

ที่รักของกัน (พ.ศ.2551)

ละครเวทีเรื่องดังกล่าว ใช้เพลงนำเสนอแก่นความรู้สึกของเรื่องเหมือนภาพยนตร์เรื่อง My Best friend's wedding ได้แก่ เพลง “the way you look tonight” ในฉากที่ตัวละครกันย์เดินเข้าไปโอบกอดตัวละครนายจากด้านหลัง ก่อนที่จะกล้าตัดสินใจบอกรัก ถึงแม้จะรู้ว่าสายไปแล้วก็ตาม โดยเนื้อร้องของเพลงดังกล่าว ความว่า

Some day, when I'm awfully low,
When the world is cold,
I will feel a glow just thinking of you... And the way you look tonight.
Yes you're lovely, with your smile so warm And your cheeks so soft,
There is nothing for me but to love you,
And the way you look tonight.
With each word your tenderness grows,
Tearing my fear apart... And that laugh that wrinkles your nose,
It touches my foolish heart. Lovely ... Never, ever change.
Keep that breathless charm. Won't you please arrange it?

'Cause I love you ... Just the way you look tonight.

Mm, Mm, Mm, Mm, Just the way you look to-night

นอกจากนี้ยังไม่เพลงประกอบสำคัญอีกเพลง คือ “Somewhere Over the rainbow” ซึ่งมีเนื้อหาดังต่อไปนี้

Somewhere, over the rainbow, way up high.

There's a land that I heard of once in a lullaby.

Somewhere, over the rainbow, skies are blue.

And the dreams that you dare to dream really do come true.

Someday I'll wish upon a star and wake up where the clouds are far behind me.

Where troubles melt like lemon drops, away above the chimney tops.

That's where you'll find me.

Somewhere, over the rainbow, bluebirds fly. Birds fly over the rainbow,

Why then - oh, why can't I?

If happy little bluebirds fly beyond the rainbow, why, oh, why can't I?

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. วาทกรรมของตัวละครชายรักชายภายใต้บริบทของสังคมไทย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเพื่อตอบวัตถุประสงค์การวิจัยข้อที่ 2 โดยพบว่า วาทกรรมของตัวละครชายรักชายภายใต้บริบทของสังคมไทย สามารถแบ่งประเด็นในการวิเคราะห์เป็น 5 ประเด็นหลัก ได้แก่ 1) เพศสภาพ (Gender) 2) เพศวิถี (Sexuality) 3) พื้นที่ทางสังคม 4) ความรักและการใช้ชีวิตคู่ และ 5) ความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นในสังคม โดยละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่อง นั้นมีความเหมือน และแตกต่าง โดยเห็นได้จากตารางสรุปภาพรวมต่อไปนี้

ตารางที่ 17 สรุปการวิเคราะห์วาทกรรมของตัวละครชายรักชายภายใต้บริบทของสังคมไทย

ประเด็น/เรื่อง	**ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ.2528)**	This is my life, I love you" **(พ.ศ.2542)**	**แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ(พ.ศ.2545)**	**ที่รักของกัน (พ.ศ.2551)**
เพศสภาพ (Gender)	ผู้ชาย (ไม่แปลงเพศ)	ผู้ชาย (แต่งกายแบบผู้หญิง ไม่แปลงเพศ)	ผู้ชาย (ไม่แปลงเพศ)	ผู้ชาย (ไม่แปลงเพศ)
เพศวิถี (Sexuality)	- เกย์รุก - เกย์รุก – รับ - เกย์รับ - ไบเซ็กช่วล	- เกย์รับ	- เกย์รุก - เกย์รุก – รับ - เกย์รับ	- เกย์รุก - เกย์รับ
พื้นที่ทางสังคม	ตัวละครที่มีพื้นฐานทางครอบครัวที่ดี หน้าที่การงานที่ดีจะมีความกดดันและพยายามปกปิดตัวตนที่แท้จริงมากกว่า	ตัวละครที่อ่อนแออย่างตู่จะถูกบีบคั้นจากสังคมนางโชว์รอบข้าง ในขณะที่ตัวละครที่เข้มแข็งและมีจุดยืนในชีวิตอย่าง	สังคมยอมรับชายรักชายในด้านความสามารถทางอาชีพการงาน แต่ก็มองว่าพฤติกรรมรักร่วมเพศเป็นตัวการของปัญหาโรค	ตัวละครชายรักชายใช้ชีวิตในสังคมอย่างปกติ ไม่มีความกดดันใดๆ ปมปัญหาในชีวิตเกิดในลักษณะเช่นเดียวกับชาย

	ตัวละครที่มีฐานะทางสังคมด้อยกว่า	หมิวจะได้รับการยอม รับจากสังคมในที่สุด	เอดส์ ซึ่งเป็นภัยของสังคม	หญิงทั่วไป
ความรักและการใช้ชีวิตคู่	ความสัมพันธ์เกฉาบฉวยเป็นส่วนใหญ่ มีน้อยคู่นักที่จะอยู่กินด้วยกันอย่างเปิดเผย แต่ถึงอย่างไรก็ยังมีปัญหาความไม่ซื่อสัตย์เกิดขึ้น และเกย์ยังมองว่ารักแบบชายหญิงถูกต้องกว่า	ตัวละครหมิวสมหวังในความรักกับสามีชาวต่างชาติ ในขณะที่ตัวละครตู่ ไม่มีความรักที่จริงจังกับใคร ถึงอย่างไรก็ไม่คิดจะเทียบตนกับชายจริงหญิงแท้	มีการเปิดเผยความสัมพันธ์แบบคู่รักอย่างชัดเจน โดยมิได้ปกปิด แต่ก็เกิดปัญหาความไม่ซื่อสัตย์ ไม่รักเดียวใจเดียว คู่รักบางคู่จึงมีการสลับสับเปลี่ยนไปมา และเกิดการไม่ไว้เนื้อเชื่อใจกันในที่สุด	คบกันอย่างเปิดเผยเหมือนชายหญิงทั่วไป อาจมีหึงหวงกันบ้าง แต่ก็ไม่ได้นอกใจกันแต่อย่างใด
ความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นในสังคม	พ่อ แม่ และญาติ ไม่ยอมรับลูกที่เป็นเกย์ ผลักไส รังเกียจ ทำให้กดดันและพยายามจะกลับใจมาเป็นชายแท้ แต่ก็ทำไม่ได้ ในขณะที่เกย์บางคนก็พยายามปกปิดเพาะกลัวคนในสังคมอื่นๆจะรังเกียจและไม่ยอมรับ กลุ่ม	สังคมมองกะเทยนางโชว์เป็นเครื่องสนองความบันเทิงยามค่ำคืน ในขณะที่ในกลุ่มนางโชว์ก็ต่างเก่งแย่งแข่งขันกัน แต่หมิวเป็นตัวละครที่โชคดีที่สามารถทำตัวเองให้สังคมยอมรับด้วยความสามารถ	สังคมยอมรับเกย์แค่เรื่องงาน แต่เรื่องส่วนตัว วิถีชีวิต เกย์ไม่ได้รับการยอมรับ ทั้งยังถูกกล่าวหาและกดดันว่าเกย์เป็นตัวการสำคัญของปัญหาโรคเอดส์ เกย์บางส่วนจึงรู้สึกว่าตนเองถูกกระทำ จึงทำให้เกลียดชังสังคม ชายจริงหญิงแท้ ในขณะที่อีกใจก็	ตัวละครชายรักชายดำเนินชีวิตสัมพันธ์กับบุคคลรอบข้างอย่างปกติ ปราศจากความกดดันใดๆ ที่แตกต่างจากชายจริงหญิงแท้

	เพื่อนที่ดีจึงมีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของเกย์ในยุคนี้มาก	และมีเพื่อนที่ดีอย่างตู่ และสามีที่ดีอย่างเฟดเดอริค	ต้องการการยอมรับ กลุ่มเพื่อนที่ดีจึงเป็นกำลังใจที่สำคัญมาก	

จากตารางสรุปข้างต้น ผู้วิจัยได้ขยายรายละเอียดของแต่ละประเด็น ดังต่อไปนี้

3.1 <u>เพศสภาพ (Gender)</u>

3.1.1 “ฉันผู้ชายนะยะ”(พ.ศ.2528)

ละครเวทีเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ”(พ.ศ.2528) ได้แสดงภาพของกลุ่มชายรักชายที่ยังคงมีเพศสภาพภายนอกเป็น “ผู้ชาย” ซึ่งสามารถพบอัตลักษณ์ที่แบ่งออกเป็น 4 กลุ่มย่อย ได้แก่ กลุ่มแรกที่มีลักษณะท่าทางเหมือนผู้ชายธรรมดาทั่วไป อาทิ ตัวละคร “ลักษ์” ซึ่งมีการแสดงออกเหมือนผู้ชายธรรมดาทั่วไป ทั้งต่อสังคมภายนอก และขณะที่อยู่ในกลุ่มชายรักชายด้วยกัน ซึ่งถือได้ว่า บุคลิกเช่นนี้เป็นอัตลักษณ์ที่มีความถาวรไม่เลื่อนไหล ผิดกับตัวละครในกลุ่มที่สอง ซึ่งจะแสดงอัตลักษณ์ความเป็นชายธรรมดาทั่วไป ในขณะที่ดำเนินชีวิตอยู่กับสังคมภายนอกเท่านั้น แต่เมื่ออยู่กับกลุ่มเพื่อนในสถานที่เฉพาะกิจ ก็จะแสดงออกถึงอัตลักษณ์ความเป็นชายที่มีความเลื่อนไหลทางกริยาท่าทาง คำพูด และการแต่งกายที่เอนเอียงไปทางผู้หญิง ได้แก่ ตัวละคร มด และณัฐ สำหรับกลุ่มที่สาม คือ ตัวละครที่แสดงอัตลักษณ์ของความเป็นชายรักชาย ที่ยังคงแต่งกายเป็นชาย หากแต่อาจมี การเสริมเติมแต่งโดยเครื่องประดับที่มากมายเกินวิสัยผู้ชายพึงกระทำ ทั้งยังมีกริยาอาการ และคำพูด ที่แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ของความเป็นชายรักชายอย่างชัดเจน ทั้งต่อสังคมภายนอก และกลุ่มเพื่อน นั่นคือ ตัวละคร แดง และเต้ย นอกจากนี้ กลุ่มที่สี่ คือ ตัวละครที่ยังคงมีเพศสภาพเป็น “ผู้ชาย” (ยังไม่ผ่าตัดแปลงเพศ) แต่มีการแสดงออกโดยใช้อัตลักษณ์ของความเป็นหญิงมาสวมทับอย่างชัดเจน โดยผ่านคำพูด กริยา ท่าทาง และการแต่งกายอย่างผู้หญิง ได้แก่ ตัวละคร เอ็ม

3.1.2 This is my life, I love you” (พ.ศ.2542)

สำหรับวาทกรรมเรื่องเพศสภาพที่ “This is my life, I love you”(พ.ศ.2542) ได้ถ่ายทอดออกมานั้น ก็คือ “กะเทย” หรือที่ปัจจุบันเรียกว่า “สาวประเภทสอง”หรือ “สาวสอง” ซึ่ง

หมายถึง บุคคลเพศสภาพชายที่แต่งกายและแสดงออกอย่างบุคคลเพศสภาพหญิงนั่นเอง โดยตัวละครทั้งสอง ได้แก่ ตู่ มาริลีน กับหมิว โลลิต้า ก็มิได้ผ่าตัดแปลงเพศ (transsexual) แต่ด้วยอาชีพนางโชว์ประกอบกับอัตลักษณ์ทางเพศสภาพพื้นฐานที่เป็นเช่นนี้ ตัวละครทั้งสองจึงไม่จำเป็นจะต้องกลับไปแต่งกายอย่างผู้ชายเพื่อปกปิดอัตลักษณ์ที่แท้จริงของตนแต่อย่างใด

สาเหตุของการที่ตัวละครทั้งสองที่มิได้ผ่าตัดแปลงเพศนั้น อาจมาจากเหตุผลที่แตกต่างกัน ซึ่งละครไม่ได้เน้นกล่าวถึงจุดนี้ โดยในทัศนะของผู้วิจัยมองว่ากะเทยบางคนอาจมิได้ต้องการผ่าตัดแปลงเพศให้เป็นผู้หญิง แต่แค่เพียงต้องการแต่งกายเลียนแบบเพศหญิง ในกรณีของตู่ มาริลีน ซึ่งเป็นกะเทยสูงอายุ ทำงานรายได้ต่ำ หากต้องก ารผ่าตัดแปลงเพศอาจมีอุปสรรคในเรื่องของค่าใช้จ่าย หรืออาจเป็นเพราะสังคมไทยเมื่อสิบปีก่อน ความก้าวหน้าทางวิทยาการทางด้านการแพทย์ยังมิได้แพร่หลายและทันสมัยอย่างในปัจจุบัน (พ.ศ.2551) แต่สำหรับ หมิว โลลิต้า ถึงแม้ภายหลังจะเป็นนางโชว์ดาวรุ่ง ที่มีรายได้ดี และมีฐ านะทางการเงินดี เพราะมีสามีฝรั่งที่ร่ำรวย เรื่องค่าใช้จ่ายในการผ่าตัดแปลงเพศจึงไม่น่าจะเป็นอุปสรรค แต่ก็เป็นที่น่าสังเกตว่า หมิว โลลิต้า ก็มิได้คิดจะผ่าตัดแปลงเพศ ในส่วนนี้ถึงแม้บทละครจะไม่ได้เน้นและกล่าวถึงมากนัก แต่ผู้วิจัยก็ได้วิเคราะห์เพิ่มเติมจากบริบทของสังคมไทยว่า ปัจจัยที่ทำให้สาวประเภทสองหรือกะเทยตัดสินใจแปลงเพศหรือไม่นั้น มี 4 ประการสำคัญ ดังต่อไปนี้

- ความต้องการเบื้องต้นทางด้านจิตใจ
- ปัจจัยทางด้านการเงิน
- สุขภาพและความพร้อมของร่างกาย
- คนรอบข้าง เช่น ครอบครัว พ่อ แม่ คนรักหรือคู่สัมพันธ์

กรณีของตัวละครทั้งสอง ได้สะท้อนให้เห็นวาทกกรรมรอง ที่มีความซับซ้อน และเกิดขึ้นเพื่อคัดค้านวาทกรรมหลักแบบสอเพศอย่างชัดเจน วาทกรรมรอง ได้ชี้ให้เห็นว่า กะเทยบางคน อาจแค่อยากเหมือนผู้หญิง แต่มิได้อยากเป็นผู้หญิงเสียทีเดียว ดังจะเห็นได้จากบทสนทนาของหมิว ที่ได้ให้สัมภาษณ์กับนักข่าว ว่า

คำถามจากนักข่าว : แล้วคุณหมิวไม่คิดจะผ่าตัดเหรอ

หมิว : ผ่าตัด เฉาะนะเหรอคะ ไม่ค่ะ

คำถามจากนักข่าว : ถ้าอย่างนั้นก็ไม่อยากเป็นผู้หญิงนะสิ

หมิว : อยากเป็นผู้หญิงมั้ยน่ะเหรอ ที่เห็นอยู่นี่ยังไม่ใช่ผู้หญิงเหรอคะ (หัวเราะ) ถ้าความแตกต่างของคนเราคือตรงนี้ (หน้าอก) ตรงนี้ (อวัยวะเพศ) แล้วล่ะก็หมิวคิดว่าน่าจะรวมตรงนี้ (สมอง) เข้าไปด้วยนะคะ

ด้วยเหตุนี้วาทกรรมที่ผู้สร้างสรรค์งานได้ถ่ายทอดผ่านตัวละคร จึงชี้ให้เห็นชุดความรู้ใหม่ที่ว่า "มนุษย์ไม่ว่าจะมีเพศสภาพอย่างไรแต่ความซับซ้อนของอัตลักษณ์ส่วนบุคคล ก็มีหลากหลาย มากมาย และอาจไม่จำเป็นเสมอไปที่จะต้องอิงอยู่กับวาทกรรมหลักแบบสองเพศหญิงชายเท่านั้น"

3.1.3 "แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ" (พ.ศ.2545)

เมื่อพิจารณาประเด็นเพศสภาพของตัวละครชายรักชาย เรื่อง "แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่าพวกเรากล้าหาญ" (พ.ศ.2545) พบว่า ตัวละครทุกตัวยังคงมีเพศสภาพเป็น "ผู้ชาย" และไม่ได้มีความคิด หรือความต้องการที่จะแปลงเพศสภาพของตนทั้งภายในและภายนอกให้เข้าใกล้ความเป็นผู้หญิงแต่อย่างใด ถึงแม้ว่าการแสดงออกของตัวละครทุกตัวจะทำให้ผู้ชมทราบว่าตัวละครไม่ใช่ชายแท้ก็ตามที ในทา งกลับกัน ตัวละครกลับพึงพอใจในสรีระแบบผู้ชาย ซึ่งมีมัดกล้ามและอวัยวะเพศอย่างผู้ชาย โดยตัวละครจะได้แสดงออกถึงความแตกต่างผ่านการพูดจา และท่าทางที่มีนัยบ่งบอกถึงเพศวิถีนั่นเอง

3.1.4 "ที่รักของกัน" (พ.ศ.2551)

ละครเรื่อง "ที่รักของกัน" (พ.ศ.2551) ก็ยังนำเสนอเพศสภาพของตัวละครชายรักชาย ในแบบ "ผู้ชาย" เพียงแต่ขยับรูปแบบให้ตัวละคร "นาย" มีการแสดงออกอย่างผู้ชายธรรมดาที่หากไม่รู้จักมักคุ้นก็คงไม่สามารถรู้ได้ว่าเป็นชายรักชาย เนื่องจากไม่ได้แสดงออกด้วยท่าทางกระตุ้งกระติ้ง หรือใช้ลักษณะคำพูดบ่งบอกให้ผู้ชมทราบ เห็นได้จากบทสนทนาตอนหนึ่งที่ว่า

อาย : อ่า พี่นายเป็นเกย์เหรอค่ะ

นาย : ครับ กันย์ไม่ได้บอกเหรอครับ

อาย : ก็บอกอ่ะค่ะ แต่พี่ดูแมนๆ

ในขณะที่ตัวละครชายรักชายอีกสองตัวละคร คือ กันย์ และธันว์ ถูกสร้างให้มีบุคลิกเป็นผู้ชายอ่อนโยน กระตุ้งกระติ้ง ที่เมื่อคนดูเห็นก็สามารถรู้ได้ทันทีว่าเป็นชายรักชาย

วาทกรรมเรื่องเพศสภาพที่ถ่ายทอดผ่านละครเวทีไทยร่วมสมัยทั้ง 4 เรื่อง ได้ชี้ให้เห็นว่า สังคมไทยเริ่มเรียนรู้ความแตกต่างทางอัตลักษณ์ของชายรักชายสองกลุ่ม คือ เกย์ กับ กะเทย มากขึ้น และสังคมยังได้เรียนรู้เพิ่มเติมว่า ชายรักชายบางคนอาจมี บุคลิกไม่ได้แตกต่างไปจากผู้ชายธรรมดาทั่วไป อาทิ ตัวละคร นาย จาก “ที่รักของกัน” และตัวละครลักษ์ จาก “ฉันผู้ชายนะยะ” เป็นต้น

3.2 <u>เพศวิถี (Sexuality)</u>

หากทำการวิเคราะห์การประกอบสร้างอัตลักษณ์จากประเด็นเพศวิถี จะเห็นได้ว่าเพศวิถีกับการค้นพบตัวเองของตัวละครชายรักชายในแต่ละเรื่องมีความเลื่อนไหลซับซ้อนแตกต่างกัน แต่เพศวิถีของตัวละครนั้นสามารถคาดเดาได้จากการแสดงออกเป็นเบื้องต้น ยังไม่มีละครเวทีเรื่องใด ที่สร้างตัวละครให้เพศสภาพกับเพศวิถีสวนทางกัน อย่างในสังคมแห่งความเป็นจริงทุกวันนี้ ที่กะเทย (ยังไม่แปลงเพศ) บางคนมีภรรยาเป็นผู้หญิง หรือบางคนมีรสนิยมทางเพศเป็นเกย์รุกเมื่อมีความสัมพันธ์กับบุคคลเพศสภาพชาย เป็นต้น โ ดยละครแต่ละเรื่องได้สื่อสารวาทกรรมเรื่องเพศวิถีออกมาค่อนข้างใกล้เคียงกัน โดยสามรถสรุปได้เป็นกลุ่มใหญ่ๆ คือ ไบเซ็กช่วล, เกย์รุก, เกย์โบ๊ท (เกย์รุก-รับ) และเกย์รับ ดังนี้

3.2.1 ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ.2528)

เริ่มจากกลุ่มแรก โดยตัวละครลักษ์นั้น มีการค้นพบตัวเองและความเลื่อนไหลทางเพศวิถีจากการมีเพศวิถีแบบผู้ชายทั่วไปที่มีภรรยาเป็นผู้หญิง สร้างครอบครัวด้วยความรักใคร่จนถึงขั้นมีลูกด้วยกัน แล้วเลื่อนไหลมาเป็นไบเซ็กช่วล ที่มีทั้งภรรยาที่เป็นผู้หญิง และภรรยาที่เป็นชายรักชายอย่างตัวละครแดง จนกระทั่งในที่สุด ตัวละครลักษ์ก็ตัดสินใจเลิกกับภรรยาที่เป็นผู้หญิงมาใช้ชีวิตคู่กับแดงอย่างเปิดเผย ในส่วนนี้แท้ที่จริงแล้วอาจเป็นไปได้ว่า ตัวละครลักษณ์นั้นมีความเลื่อนไหลทางเพศวิถี เป็นไบเซ็กช่วลหรืออาจเป็นเกย์รุก/เกย์คิง (เป็นผู้กระทำในบทบาทของผู้ชาย) มาตั้งแต่ต้น เพียงแต่ในช่วงแรกถูกสภาพสังคม และปัจจัยรอบด้านหลายอย่างบีบบังคับ จึงทำให้ต้องแต่งงาน และสร้างครอบครัวกับผู้หญิง โดยส่วนหนึ่งตัวละครลักษ์อาจคาดหวังว่าตนเองจะสามารถกลับมาเป็นผู้ชายเต็มตัวภายหลังการแต่งงานได้ แต่ในที่สุดก็ไม่สามารถทัดทานแรงขับ

และความต้องการทางเพศที่แท้จริงของตนได้ จึงได้มาใช้ชีวิตอยู่กินกับแดงโดยสวมบทบาททางเพศวิถีเป็นเกย์รุกนั่นเอง

สำหรับตัวละครในกลุ่มที่สอง ซึ่งหากมองเพศวิถีหลักแล้วอาจเป็นเกย์รับ / เกย์ควีน (เป็นผู้ถูกกระทำในบทบาทของผู้หญิง) แทบทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็น มด ณัฐ แดง เต้ย ตัวละครเหล่านี้ล้วนมีเพศวิถีหลักเป็นเกย์รับ/เกย์ควีนทั้งสิ้น สำหรับการค้นพบตัวเองและความเลื่อนไหลทางเพศวิถีนั้น ส่วนใหญ่เริ่มเรียนรู้ประสบการณ์ทางเพศในช่วงวัยรุ่น แล้วพยายามปิดบังเอา ไว้ เช่น มด ที่ได้ค้นพบตัวเองว่าสภาพจิตใจ มิใช่ชายแท้ ทั้งๆที่ในช่วงเรียนมหาวิทยาลัย มดเคยมีแฟนเป็นผู้หญิง และใช้ชีวิตเหมือนผู้ชายทั่วไป แต่ลึกๆมดก็ค่อยๆค้นพบว่าตัวเองมีความรู้สึกพิเศษกับอั้น เพื่อนสนิท มดพึงพอใจในสรีระ บุคลิกและอุปนิสัยความเป็นชายของอั้น ทำให้มดเริ่มรู้ตัวเองว่าแอบหลงรักอั้น ในขณะที่มดมีโอกาสได้เรียนรู้ประสบการณ์ทางเพศครั้งแรกจากเบิร์ดเพื่อนชายคนสนิทอีกคนในกลุ่ม ทำให้มดค้นพบตัวเองว่าแท้ที่จริงแล้วมดต้องการอะไร แต่เมื่อมดก้าวผ่านช่วงชีวิตมหาวิทยาลัย มดก็ต้องปกปิดตัวเองไม่ให้สังคมภายนอกโดยเฉพาะครอบครัวและที่ทำงานรู้ เห็นได้จากบทพูดที่ว่า

“แล้วมันผิดตรงไหนถ้าฉันจะหาความสุข คิดดูซิ ฉันบินจากกรุงเทพฯ ไปโรม แฟรงเฟิรต ลอนดอน ไทเป เดินซื้อโน่นนี่คนเดียว ต้องทำเป็นชายกับเพื่อนๆและผู้โดยสาร ทำตัวหรูไม่ให้คนอื่นดูถูก เธอคิดว่าฉันมีความสุขนักเหรอ มันท รมานนะที่ฉันต้องเสแสร้ง เพราะฉะนั้นถ้าฉันมีโอกาส ฉันต้องทำ ไม่ว่าจะเป็นงานเลี้ยง บาร์ หรือห้องนอน ไม่ว่าจะใช้มือ ใช้ปาก แล้วแต่สภาวะจะอำนวย คิดดูซิ มันไม่ใช่เรื่องมีเกียรติ แต่ฉันก็ต้องทำ คิดดูซิ ฉันต้องทำ”

ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มดเริ่มต้นเพศวิถีของตนเองในฐานะเกย์รับ ซึ่งในบางกรณีอาจเลื่อนไหลไปสู่ความเป็นเกย์รุกและรับในคนเดียวกันได้ ซึ่งอาจเรียกอีกอย่างว่าเกย์ควิงหรือเกย์โบท อันเป็นผลรวมของเกย์คิงและเกย์ควีน หรือที่ภาษาจากละครเรียกว่า ”ข้างหน้าหอยสังข์ข้างหลังหอยแครง” (เกย์ที่สามารถสลับบทบาทกับคู่สัมพันธ์จากผู้ถูกกระทำไปเป็นฝ่ายกระทำได้) พบได้จากความ สัมพันธ์อันเหลื่อมล้ำในอดีต ระหว่าง แดง กับ ณัฐ และมด ซึ่งเป็นไปได้ว่าอาจเคยร่วมกิจกรรมทางเพศหรือมีความลึกซึ้งกันมากกว่าความเป็นเพื่อนธรรมดา ซึ่งในเมื่อต่างก็มีเพศวิถีหลักเป็นเกย์รับ/เกย์ควีน ก็อาจมีความจำเป็นจะต้อ งปรับเปลี่ยนให้เพศวิถีมีความเลื่อนไหล เพื่อสนองความต้องการของตนและคู่สัมพันธ์ตามโอกาสนั่นเอง ซึ่งสถานะภาพของเพศวิถีที่เลื่อนไหลไปนี้อาจเกิดขึ้นเป็นการชั่วคราว หรืออาจเปลี่ยนไปอย่างถาวรหากเจอคู่สัมพันธ์ที่ถูกใจ

สำหรับกลุ่มที่สาม ได้แก่ตัวละครเอ็ม ซึ่งมีลัก ษณะภายนอก บุคลิก และความต้องการเบื้องลึกที่เข้าใกล้ความเป็นผู้หญิงมากกว่าตัวละครอื่นๆมาตั้งแต่ต้น คือแต่งกายและพูดจาแบบผู้หญิง จึงยากที่จะเปลี่ยนสถานภาพทางเพศวิถีจากกระเทยหรือเกย์รับถาวร ไปเป็นเกย์รุกและรับได้เหมือนตัวละครในกลุ่มที่สอง ที่ยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของความเป็นชายมากกว่า

3.2.2 This is my life, I love you. (พ.ศ.2542)

เพศวิถีของตู่ มาริลีน กับหมิว โลลิต้า ก็คือกะเทยที่ยังมิได้ผ่าตัดแปลงเพศ ซึ่งก็คือเกย์ควีนที่สวมทับอัตลักษณ์ทางเพศวิถีในบทบาทของเพศหญิงนั่นเอง ถึงแม้จะแปลงเพศหรือไม่ แต่สำหรับทั้งสองแล้วก็คิดว่าตนเองได้เข้าใกล้ความเป็น ผู้หญิง ถึงแม้โดยส่วนลึกจะรู้ว่าตนเองเป็นเพียงร่างเงา ไม่ใช่ผู้หญิงที่สมบูรณ์แบบก็ตาม ทั้งนี้เพราะวาทกรรมหลักได้ตัดสินแบ่งแยกเพศตายตัวสองเพศ จากลักษณะของอวัยวะเพศที่ติดตัวมาตั้งแต่กำเนิดนั่นเอง โดยเห็นได้จากบทสนทนาที่ว่า

หมิว : ดูพี่สนอกสนใจคนพวกนี้เหลือเกิน สังคมฉาบฉวย ไฮโซ ฟุ้งเฟ้อต่างๆ

ตู่ : เธอหมายถึงใคร พูดมาตรงๆดีกว่า เธอคงคิดว่าฉันอยากกระดกก้นไปยืนหน้าสลอนกับคนพวกนั้นเหรอ ฉันเป็นกะเทยนะยะ

ละครไม่ได้กล่าวถึงการค้นพบตัวเอง ของตัวละครว่าเกิดขึ้นตั้งแต่เมื่อไห ร่ แต่ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า ตัวละครลักษณะดังกล่าว มีอัตลักษณ์เป็นกะเทย ซึ่งมีความชัดเจนในตัวตน ไม่เหมือนตัวละครที่เป็นเกย์ ที่มีความซับซ้อนและเลื่อนไหลไปมาในด้านอัตลักษณ์ทางเพศวิถีมากกว่า ตัวละครทั้งสองจึงน่าจะค้นพบตัวตน และอัตลักษณ์ทางเพศวิถีตั้งแต่วัยเด็ก และเมื่อเติบโตขึ้น สภาพแวดล้อมและปัจจัยที่เอื้ออำนวยก็ทำให้ตัวละครทั้งสองสามารถแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์ทางเพศวิถีได้อย่างโจ่งแจ้งมากยิ่งขึ้นนั่นเอง

3.2.3 แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ.2545)

เพศวิถีที่ถ่ายทอดผ่านละครเรื่อง “แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ” นั้นสามารถแบ่งเป็น 2 กลุ่มหลักๆ คือ

-เกย์โบ๊ท (เกย์รุก - รับ) ได้แก่ ตัวละคร จักรินทร์ ราเมศ ศิรเทพ ศิรทรรศ์ อัศวิน

-เกย์ควีน (เกย์รับ) ได้แก่ ตัวละคร แมนสรวง เทิดไทย และภัคพล

เพศวิถีของตัวละครในกลุ่มแรกคือเกย์โบ๊ทนั้นยังมีความเลื่อนไหล สามารถเป็นได้ทั้งเกย์รุก และเกย์รับเนื่องจาก ตัวละครในกลุ่มแรกเคยมีความสัมพันธ์กันเอง อาทิ

ราเมศ – ศิรเทพ (แฟน)

ราเมศ – จักรินทร์ (ชู้)

ส่วนตัวละครในกลุ่มที่สองนั้น เพศวิถีไม่น่าจะเลื่อนไหล เพราะมีความสัมพันธ์ฉันคนรักอย่างเปิดเผยกับตัวละครบางตัวในกลุ่มแรกอย่างถาวรในฐานะเกย์รับหรือเกย์ควีน อาทิ

แมนสรวง – จักรินทร์ (แฟน)

เทิดไทย – ศิรเทพ (แฟนเก่า)

เทิดไทย – ศิรทรรศน์ (แฟนใหม่)

ภัคพล – อัศวิน (แฟน)

สำหรับความเลื่อนไหลทางเพศวิถีของตัวละครดังที่ยกตัวอย่างมาข้างต้น ผู้วิจัยยังไม่พบกรณีอื่นที่มากกว่านี้ เช่น ละครไม่ได้บอกว่า มีตัวละครตัวใด เคยคิดอยากแปลงเพศเป็นผู้หญิง หรือเคยเป็นผู้ชาย หรือไบเซ็กช่วลมาก่อน ยกเว้นศิรทรรศน์ ซึ่งมีเพียงบทสนทนาตอนหนึ่งที่ยังกำกวมถึงความสัมพันธ์ของเขากับผู้หญิงคนหนึ่งซึ่งเป็นเลสเบี้ยน ความว่า

เทิดไทย : ไม่สะดวกทุกที่นั่นแหละ ฉันขอดูได้มั้ย ?

ศิรทรรศน์ : คือ…ก็ได้ (ดึงเสื้อให้เทิดไทยดู) ผมมีเพื่อนสนิทที่เป็นเลสเบี้ยนอยู่ในเบอร์ลิน เธอเป็นคนเดียวที่เคยขอดู ผมแปลกใจมากที่เธอขอสัมผัส แน่นอน … มันทรมาณใจผมมาก แต่ผมก็อยากให้เธอทำ เธอเป็นคนเดียวที่ผมรัก ถึงแม้เธอจะไม่ใช่คนที่ผมฝันถึงก็ตาม (เทิดไทยเข้าใกล้แผล) นั่นคุณจะทำอะไรน่ะ (เทิดไทยจูบแผล) ผู้หญิงคนนั้นยังไม่เคยทำขนาดนี้ คุณไม่รังเกียจรึไง ?

3.2.4 ที่รักของกัน (พ.ศ.2551)

เพศวิถีที่ถ่ายทอดผ่านตัวละครหลัก ๆ ใน “ที่รักของกัน” มี 3 กลุ่ม ด้วยกัน คือ

-เกย์รุก (เกย์คิง) ได้แก่ ตัวละคร นาย

-เกย์รับ (เกย์ควีน) ได้แก่ ตัวละคร กันย์ และธันว์

-ผู้หญิง ได้แก่ ตัวละคร อาย

โดยตัวละครทั้ง 3 กลุ่ม มีความสัมพันธ์กันดังนี้

-นาย – กันย์ (เพื่อนสนิทกึ่งแฟนเก่า)

-นาย – ธันว์ (แฟนปัจจุบัน)

-กันย์ – อาย (เพื่อนสนิท)

เห็นได้ว่า ตัวละครทั้ง 3 กลุ่ม มิได้มีความเลื่อนไหลทางเพศวิถีที่ซับซ้อนแต่อย่างใด ต่างก็มีความสัมพันธ์กันในลักษณะของแฟนที่เกย์รุกย่อมคู่กับเกย์รับไม่มีความเลื่อนไหล และเกย์รับกับผู้หญิงก็เป็นได้เพียงเพื่อนกันเท่านั้น

3.3 <u>พื้นที่ทางสังคม</u>

วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านพื้นที่ทางสังคม ส่งผลต่อบุคคลิก การแสดงออก ทัศนคติของตัวละครที่มีต่อสังคม อันเป็นผลมาจากอิทธิพลของสังคมที่มีต่อตัวละครนั่นเอง ซึ่งพื้นที่ทางสังคมนี้ ได้ถูกประกอบสร้างมาจาก พื้นฐานการเลี้ยงดูของครอบครัว การศึกษา อาชีพ ของตัวละครทั้งสิ้นโดยสามารถสรุปได้ดังนี้

1. องค์ประกอบสำคัญ ที่ทำให้ชีวิตของตัวละครชายรักชายมีความสุขคือ ฐานะทางเศรษฐกิจที่ดี การได้รับการยอมรับจากครอบครัว สังคม และการมีความรักที่สมหวัง

2. ฐานะทางเศรษกิจและสังคมที่ดีมาจากโอกาสการศึกษาและอาชีพที่ดี

3. การศึกษาและอาชีพที่ดีมาจากพื้นฐานการเลี้ยงดูและครอบครัวที่ดี

4. อาชีพของชายรักชายส่วนใหญ่ จะเป็นอาชีพที่สามารถทำได้ทั้งผู้หญิงและผู้ชาย โดยอาจเหลื่อมล้ำไปในวิชาชีพของผู้หญิง อาทิ ดีไซเนอร์ ครู- อาจารย์ พยาบาล และพนักงานบริการบนเครื่องบิน ซึ่งอาชีพดังกล่าวมิได้เกี่ยวข้องหรือโน้มเอียงไปทางการปกครอง หรื ออาชีพที่ต้องอาศัยพละกำลัง และความแข็งแรงกำยำของร่างกาย หรือแสดงบทบาทอำนาจผู้นำ อันเป็นอัตลักษณ์ของเพศชายโดยตรง อย่างเช่น ทหาร ตำรวจ วิศวกร หรือนักการเมืองเป็นต้น

5. ความสุขของตัวละครชายรักชาย มาจากความรักและความเข้าใจของคนในครอบครัว เพื่อน และคนรัก ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์รายละเอียดเพิ่มเติม ดังนี้

3.3.1 ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ.2528)

ตัวละครลำดับที่หนึ่งที่ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ ได้แก่ตัวละคร ณัฐ ซึ่งเติบโตมาจากครอบครัวที่มีฐานะดี เป็นครอบครัวที่อบอุ่น มี พ่อ แม่ พี่ น้อง พร้อมพร้อม ณัฐได้รับการเลี้ยงดูเอาใจใส่เป็นอย่างดีในวันเด็ก ทั้งเรื่องชีวิตความเป็นอยู่และการศึกษา แต่เมื่อเขาเติบโตขึ้นแล้วพบว่าตนเองมีอัตลักษณ์เป็นชายรักชาย เขากลับถูกกีดกันและรังเกียจจากคนในครอบครัว ในกรณีนี้เห็นได้ว่าตัวละคร ณัฐ ได้ให้เหตุผลว่าความเบี่ยงเบนทางอัตลักษณ์ทางเพศของตน มี ปัจจัยสำคัญมาจากการเลี้ยงดูในวัยเด็กของครอบครัวเป็นสำคัญ ทำให้ณัฐเติบโตอย่างสับสน กังวล และขาดความมั่นใจ เพราะในอดีตที่ผ่านมา ชีวิตของณัฐถูกคนในครอบครัวกำหนดมาโดยตลอด เหล่านี้ส่งผลให้ณัฐมองว่าอัตลักษณ์ทางเพศที่ตัวเองเป็นคือความเจ็บป่วย และพยายามปรึกษาแพทย์เพื่อทำการบำบัด ด้วยความหวังว่าตนเองจะหายและกลับมาเป็นผู้ชายปกติ โดยหวังว่าครอบครัวจะให้การยอมรับและปฏิบัติต่อตนเองด้วยความรักอย่างในวัยเด็กอีกครั้ง สำหรับกรณีของณัฐ ฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจถูกกำหนดและควบคุมด้วยครอบครัว เห็นได้จากบทสนทนาต่อไปนี้

ณัฐ : ฉันไม่อยากโทษพ่อแม่เลย

มด : แต่มันต้องโทษ เพราะพ่อแม่ของพวกเรามีส่วนแน่ๆ กับการที่พวกเราเป็นอยู่อย่างนี้

ณัฐ : ก็เพราะอย่างงี้ ฉันถึงกลุ้ม ไม่รู้จะด่าใครโทษใคร เพราะยังไงๆเขาก็เป็นพ่อแม่…

มด:เอ้า งั้นเธออยากพูดอะไรก็พูดต่อจะได้หายหงุดหงิด

ณัฐ : ฉันโกรธพ่อแม่ไทยที่เลี้ยงลูกเอาแต่ใจตัวเองนะ

มด:ต๊าย ตาย สงสัยอีตาหมอจิตแพทย์นั่นใส่พอลลูชั่นในสมองเธอแล้วล่ะ

ณัฐ:ไม่ใช่…ฉันเห็นเอง เข้าใจเอง ฉันไม่เคยได้ทำอะไรเองเลย เขากำหนดชีวิตฉันทุกอย่างเขาอยากให้ฉันเป็นโน่นเป็นนี่ เขาตัดสินใจแทนฉันทุกอย่าง เขากลัวฉันเจ็บ เวลาซนเขากลัวฉันเสียเวลาเที่ยว แล้วฉันก็ทำทุกอย่างที่ฉันคิดว่าจะทำให้สองคนรักฉัน รวมทั้งทำตัวติ๋มๆ เป็นแต๋วด้วย ตอนที่ฉันเล็กๆ ฉันทำอะไรเขาก็บอกว่าฉันน่ารัก แต่พอเดี๋ยวนี้ซิ เขากลับหาว่าฉันเป็นพวกทุเรศ พวกวิตถาร แม่ก็ด่า พ่อก็จะต่อยจะเตะ พี่ๆน้องๆ เขาก็หาว่าฉันเป็นตัวซวยที่ทำให้พ่อแม่เสียใจ จนฉันอยู่บ้านไม่ได้ ฉันต้องออกจากบ้านที่ฉันรัก อยู่แฟลตแล้วก็ต้องหากินกับการขายเพชรพลอยให้คุณหญิงคุณนาย ทั้งๆ ที่ฉันจบจาก“คอร์แนล” นะ

ตัวละครลำดับที่สองที่ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์คือ มด ซึ่งเติบโตมาจากครอบครัวที่มีฐานะดี ทำให้มีโอกาสทางการศึกษาที่ดี และจบมามีหน้าที่การงานที่ดี โดยเป็นสจ๊วด ของสายการบินแนวหน้าของประเทศ จึงทำให้มดใช้ชีวิตอย่างหรูหราฟุ่มเฟือย แต่ความกดดันที่มดต้องพบเจอ คือไม่สามารถเปิดเผยอัตลักษณ์ที่แท้จริงของตนให้สังคมภายนอกรับรู้ เพราะมดอาจสูญเสียชื่อเสียงและหน้าที่การงานที่มีอยู่ มดจึงยังคงปฏิบัติตนเป็นผู้ชายที่ดูดี มีเสน่ห์ ใส่ใจการแต่งกาย มีรสนิยมดี มีฐานะดี แต่เมื่อกลับมาอยู่ในพื้นที่เฉพาะมดก็หาวิธีปลดปล่อย โดยการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ความเป็นชายรักชาย อาทิ พูดจาแสดงท่าทางกระตุ้งกระติ้ง แต่งหน้าและแ ต่งกายแบบผู้หญิงในบางโอกาส รวมถึงการมีเพศสัมพันธ์กับบุคคลเพศสภาพเดียวกัน โดยอาจมีเพศวิถีเป็นเกย์รุก-รับ หรืออาจเป็นเกย์รับแล้วแต่โอกาสจะเอื้ออำนวยนั่นเอง ฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจ

ของมดจึงขึ้นอยู่กับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ของผู้ชายที่สมบูรณ์แบบขึ้นมาบดบังอัตลักษณ์ที่แท้จริง เพื่อการยอมรับทั้งทางอาชีพ และสังคม

ตัวละครลำดับที่สามคือ เต้ย ซึ่งมีพื้นฐานทางครอบครัวเป็นคนมีตระกูลสูง มีอาชีพเป็นอาจารย์ ศิลปิน และนักเขียน มีคุณภาพชีวิตที่ดี จากพื้นฐานครอบครัวและหน้าที่การงานที่ดี ทำให้เต้ยมีฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจที่ดี โดยที่เต้ยเองก็มิได้ปกปิดอัตลักษณ์ความเป็นชายรักชายเหมือนมด เพียงแต่เลือกปฏิบัติตัวให้เหมาะสมตามกาลเทศะ เสื่อผ้าและการแต่งกายของเต้ยจึงดูดี หรูหราสมฐานะ เน้นการตัดเย็บและเครื่องประดับราคาแพง เต้ยเข้าใจโลกและชีวิตมากพอ ที่จะยอมรับและมีความสุขกับสิ่งที่ ตัวเองเป็น โดยไม่ได้พยายามเปลี่ยนแปลงตัวเองเหมือนณัฐและเก็บกดความเป็นตัวคนเหมือนมด ดังจะเห็นได้จากบทสนทนาของเต้ยตอนหนึ่งความว่า

> **เต้ย** :มันต้องเลือกบ้างว่าเราจะยอมให้ใครหัวเราะเยาะหรือไม่ยอมให้ใครหัวเราะเยาะ ไม่ใช่ว่าจะทำตัวไร้ศักดิ์ศรีไปทุกกรณี ก็เพราะพวกเรามันเป็นเสียอย่างนี้ คนเขาถึงดูถูกเอาว่าเป็นกระสื่อร่านสวาท
>
> **มด**: โอ๊ยประสาท ปรัชญานังกอ
>
> **เต้ย** : ไม่ใช่ปรัชญา แต่มันเป็นชีวิตจริงที่เราควรคิดกันมั่ง ทุกวันนี้สังคมเขาก็ดูถูกความวิปริตผิดเพศของเราอยู่แล้ว จะทำตัวชั่วสถานไปกว่านี้อีกเหรอ น่าจะคิดกันบ้าง

ตัวละครลำดับที่สี่ ได้แก่ ลักษ์ ตามเนื้อเรื่องมิได้กล่าวถึงการเลี้ยงดูและพื้นฐานครอบครัวของลักษ์มากนัก เพียงแต่บอกว่าลักษ์เป็นครูสอนคณิตศาสตร์อยู่ต่างจังหวัด แต่งงานสร้างครอบครัวกับผู้หญิง และมีลูกด้วยกัน ก่อนที่จะเข้ามาอบรมสัมมนาในกรุงเทพฯเป็นครั้งคราว และได้มีโอกาสได้มีเพศสัมพันธ์กับชายขายบริการย่านพัฒพงษ์ ก่อนจะมาพบรักกับแดง และตัดสินใจทิ้งครอบครัวมาใช้ชีวิตคู่กับแดงเป็นการถาวร

ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า ลักษ์น่าจะเติบโตมาจากครอบครัวของชนชั้นกลาง ได้รับโอกาสทางการศึกษาพอสมควร แต่สังคมต่างจังหวัดในยุคนั้นมิได้เปิดโอกาสให้บุคคลที่มีเพศวิถีแบบชายรักชายได้แสดงตัวตนมากนัก เพราะสถานที่เที่ยวหรืองานสังคมเฉพาะกลุ่มชายรักชาย ส่วนใหญ่ก็เกิดขึ้นในกรุงเทพฯ หรือตามหัวเมืองท่องเที่ยวที่มีธุรกิจบันเทิงกลางคืนเป็นหลัก ลักษ์อาจรู้ตัวเอง

ว่ามีความต้องการส่วนลึกว่าเป็น Homosexual มาตั้งแต่ต้น แต่ไม่มีโอกาสนั่นเอง เมื่อลักษ์มีโอกาสค้นพบตัวเองภายหลังการแต่งงาน ลักษ์จึงกลายเป็น Bisexual ไปโดยปริยาย การที่ลักษ์มีความรู้และมีวิชาชีพครูติดตัว จึงทำให้ลักษ์สามารถมาเริ่มต้นชีวิตกับแดงได้โดยไม่ลำบาก แต่วิชาชีพดังกล่าวก็มีส่วนสำคัญที่ทำให้ลักษ์ไม่สามารถแสดงออกมากมายจนล้นเกิน เพราะวาทกรรมหลักให้คุณค่าถึงวิชาชีพครูว่าต้องเป็นแม่พิมพ์ของชาติ ครูต้องเป็นแบบอย่างที่ดีในทุกด้าน รวมถึงเรื่องการแสดงออกทางเพศสภาพและเพศวิถีด้วย การแสดงออกและการแต่งกายของลักษ์จึงอยู่บนพื้นฐานของผู้ชายที่ใส่ใจการแต่งกาย แต่ไม่มากมายเกินความพอดี ฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจของลักษ์จึงอยู่ในระดับของชนชั้นกลางที่มีหน้าที่การงานและฐานะในระดับที่ดีพอสมควร

ตัวละครลำดับที่ห้า คือ แดง บทละครมิได้กล่าวถึงการเลี้ยงดู และพื้นฐานครอบครัวของแดงมากนัก ทราบเพียงว่าแดงนั้นเป็นดีไซเนอร์บริษัทโฆษณา หน้าตาดี มีเสน่ห์ ด้วยวิชาชีพของแดงนั้น เป็นอาชีพที่เกี่ยวเนื่องกับธุรกิจสื่อและความสวยความงาม การแสดงออกทางบุคลิกภาพท่าทาง เสื้อผ้าการแต่งกาย ถึงแม้จะมิได้แต่งกายเป็นผู้หญิง แต่ก็ดูออกว่ามิใช่ผู้ชายแท้อย่างแน่นอน ฐานะทางเศรษฐกิจและสังคมของแด งในวิชาชีพนี้ก็ย่อมมีรายได้ค่อนข้างดี และที่สำคัญแดงไม่จำเป็นต้องปกปิดอัตลักษณ์ความเป็นชายรักชายของตน เพราะวาทกรรมหลักคุ้นชินกับการที่บุคคลเพศสภาพชายซึ่งประกอบอาชีพด้านนี้จะไม่เป็นชายที่สมบูรณ์แบบ เพราะเป็นวิชาชีพที่ต้องอาศัยความละเอียดอ่อน ประณีต ยากที่ผู้ชายแท้จะประกอบวิชาชีพดังกล่าว

ตัวละครลำดับที่หก คือ เอ็ม ผู้วิจัยไม่พบข้อมูลการเลี้ยงดูและพื้นฐานของครอบครัวที่ชัดเจนนัก ทราบเพียงว่าเอ็มมีอาชีพเป็นบุรุษพยาบาล เป็นกะเทยระดับล่างที่มีชีวิตค่อนข้างลำบาก เพราะฐานะทางการเงินไม่ดีนัก เอ็มมีรูปร่างหน้าตาที่ ไม่ดี ถึงแม้แต่งกายเป็นผู้หญิงก็ดูไม่ดี เอ็มเป็นตัวละครที่ค้นพบอัตลักษณ์ของตนเองมานานแล้ว และก็ยืนยันอัตลักษณ์ทางเพศสภาพและเพศวิถีของตนอย่างถาวร และเปิดเผยต่อสาธารณะชน อย่างที่ไม่ห่วงว่าตนเองจะถูกมองอย่างไร ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะเอ็มไม่ได้เติบโตจากครอบครัว และสังคมชั้นสูงเหมือนณัฐ มด และเต้ย ความคาดหวัง ภาวะบีบคั้นจึงมีน้อยกว่า แต่สิ่งที่เอ็มต้องเจอคือภาพการดูถูกเหยียดหยามจากคนทั่วไปในสังคม การที่ถูกมองว่าเป็นตัวตลก ทำให้เอ็มไม่ต่างจากชายรักชายที่เปิดเผยอัตลักษ์ทั่วไป เพราะถูกวาทกรรมหลักกดทับเอาไว้ ว่าเป็นอื่น เป็นชนชายขอบ ไม่เท่าเทียมกับชายจริงหญิงแท้นั่นเอง

3.3.2 This is my life, I love you. (พ.ศ.2542)

ละครได้กล่าวถึง ตู่ มาริลีน ในฐานะกะเทยนางโชว์สูงวัย ที่ผ่านการต่อสู้ชีวิต และดิ้นรนปากกัดตีนถีบมาโดยตลอด ภายหลังชีวิตก็ตกต่ำเพราะไม่ได้โชว์ เนื่องจากมี เด็กใหม่ไฟแรงมาแทนที่ ชีวิตของตู่ มาริลีน ค่อนข้างลำบาก ต้องพบกับความผิดหวัง เจ็บปวด เพราะสังคมแวดล้อมที่เก่งแย่งชิงดีกัน แต่ตู่ก็ต่อสู้มาโดยตลอด ถึงแม้สุดท้ายจะพ่ายแพ้อย่างไม่เป็นท่า เพราะเมื่อตู่ไม่ได้โชว์ ตู่ก็ทำใจไม่ได้ กินเหล้าเมามาย ดังตัวอย่างจากบทสนทนา ต่อไปนี้

ตู่ : (เมา) Her name was Lola…She was a show girl…but diamonds…are the girl best friend… (เต้นท่าต่างๆ) เห็นไหมฉันยังเต้นได้ ไม่เชื่อเหรอ (เหมือนคนโรคจิต) ถ้าไม่เชื่อฉันจะฆ่าแก (เอามีดจิ้ม) ฉันจะไม่ให้ใครโชว์ทั้งนั้น (หัวเราะแล้วก็กินเหล้า นึกได้ก็ร้องไห้) ใช่สิฉันแก่ ถ้าไม่ให้โชว์แล้วฉันจะทำอะไร คอยเก็บชุดให้พวกอีเด็กๆเหรอ ไม่มีทาง ไม่มีทาง (หมิวเดินเข้ามาแอบมองอย่าสังเวชใจ) คนอย่างอีตู่ มาริลีน ขอตายคาเวที (ลงไปนอนเกลือกกลิ้ง หมิววิ่งเข้ามา)

หมิว : พี่ พี่ พอได้แล้ว กินอะไรขนาดนี้

ตู่ : (เห็นหมิวแล้วปล่อยโฮ) ฮือๆๆๆ หมิว หมิว ต้องช่วยพี่ พวกมันแกล้งพี่

หมิว : พี่ ใคร ใครกันแกล้งพี่

ตู่ : หมิวรู้ไหม วันนี้อร พี่รังสรรค์ มันเรียกพี่เข้าไปคุย อีจี๊ด อีแจง อีหมึก อยู่กันพร้อมหน้า นังพวกนั้น มันสุมหัวกันตัดเพลงพี่ แล้วมันก็บอกให้พี่พักได้แล้ว อีพี่รังสรรค์ก็ฟังมัน

หมิว : (จริงๆ ก็รู้) ทำอย่างนั้นได้ยังไง หมิวไม่เห็นรู้เรื่องเลย

ตู่ : หมิวลองคิดดูสิ ถ้าพี่ไม่มีโชว์จะให้พี่ทำอะไร เก็บห้อง เก็บของงกๆ ให้อีพวกนั้นมันจิกเหรอ ตลอดเวลาตั้งยี่สิบกว่าปี พี่รักที่จะโชว์ พี่ตัดทุกสิ่งทุกอย่างเพื่อที่จะมาเป็นนางโชว์ แล้วพอวันนี้พี่แก่ มันก็จะตัดหางปล่อยวัด พี่ไม่นึกเลยว่ามันจะทำกับพี่ได้ลงคอ พี่จะตากหน้าไปหาใคร พี่ไม่มีใคร พี่ไม่มีใคร (ระหว่างคุยกันตู่รินเหล้าให้หมิว) คอยดู พรุ่งนี้นะหมิว อีหน้าไหนมันมาตัดเพลงพี่ซิ

บทละครอาจไม่ได้บ่งบอกถึงเรื่องการเลี้ยงดูและพื้นฐานครอบครัวในวัยเด็ก ของตัวละคร ตู่ มาริลีน อย่างละเอียดก็จริง แต่หากวิเคราะห์จากบริบทของกะเทยนางโชว์สูงอายุอย่าง ตู่ มาริลีน ก็อาจเป็นไปได้ว่า ตัวละครดังกล่าวอาจเติบโตมาจากครอบครัวที่มิได้มีความสมบูรณ์

แบบทางสังคมและเศรษฐกิจมากนัก เพราะละครไ ม่ได้กล่าถึงภูมิหลังทางการศึกษาของตู่ และมีบทสนทนาตอนหนึ่งที่ว่า “พี่รักที่จะโชว์ พี่ตัดทุกสิ่งทุกอย่าง เพื่อที่จะมาเป็นนางโชว์” การตัดทุกสิ่งทุกอย่าง ณ ที่นี้ คงหมายถึง การตัดขาดจากครอบครัว พ่อ แม่ พี่น้อง หรือตัวตนเดิมๆที่เคยเป็น นั่นก็หมายความว่า ชีวิตเดิมของตู่ มาริลีน อาจอิงอยู่กับแนวคิดที่มิได้ยอมรับในสิ่งที่ตู่ มาริลีน เป็นและต้องการจะเป็น ตัวละครจึงได้หลีกหนีสิ่งเดิมๆ เพื่อมาเริ่มต้นชีวิตใหม่ที่เป็นตัวเองโดยการเปิดเผยอัตลักษณ์ของตนเองอย่างชัดเจน จะเห็นได้ว่า อาชีพนางโชว์ คือความฝันสูงสุดในชีวิตของกะเทยหลายคนในเรื่อง ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะ การได้เป็นนางโชว์ คือการที่บุคคลเกิดมาในเพศสภาพชาย แต่มีความต้องการเบื้องลึกที่จะเข้าใกล้ความเป็นเพศหญิง หรือเป็นเพศหญิง นั้นได้แสดงออกซึ่งอัตลักษณ์อย่างที่ตนเองต้องการ แน่นอนว่ากะเทยเกิดมาพร้ อมความแตกต่างจากความเป็นชายหญิงย่อมถูกกด ถูกเพิกเฉย ถูกละเลย และไม่ให้ความสำคัญ แต่การเป็นนางโชว์นั้นทำให้กะเทยถูกจ้องมองในฐานะภาพตัวแทนของผู้หญิงที่สวยงาม โดดเด่น และมีความกล้าที่จะแสดงออกถึงความสามารถต่างๆ ผ่านทาง สรีระ ท่าทางการแสดง ที่ทั้งสวยงาม และตลกขบขัน หรืออาจวาบหวาบชวนหวาดเสียว ในขณะที่ผู้หญิงแท้ๆถูกกรอบของวาทกรรมหลักสั่งให้ปกปิด แต่กะเทยทำได้ ไม่เสียหาย ไม่สึกหรอ มองได้ จับต้องได้ และกล้าทำในสิ่งที่ผู้หญิงจำนวนมากไม่กล้าเนื่องจากขัดต่อศีลธรรม จารีตประเพณี และคุณสมบัติความเป็นกุลสตรีของหญิงไทยที่ ได้ถูกตีกรอบเอาไว้ การโชว์ความสามารถต่างๆบนเวทีของกะเทยนางโชว์ จึงไม่เพียงนำมาซึ่งชื่อเสียง เงินทอง และการยอมรับเท่านั้น หากแต่อาจนำมาซึ่งความรักและคู่สัมพันธ์ อันเป็นสิ่งที่กะเทยน้อยคนจะปฏิเสธ

ด้วยเหตุนี้ การแสดงออกผ่านท่าทาง และเสื้อผ้าการแต่งกายของตัวละคร ตู่ มาริลีน นั้น จึงเป็นการบ่งบอกถึงความชัดเจน ในการเปิดเผยอัตลักษณ์เฉพาะของความเป็นกะเทย ที่มิใช่ทั้งชายและหญิง ถึงแม้จะโน้มเอียงเข้าใกล้ความเป็นเพศหญิงมากแล้วก็ตาม อัตลักษณ์ที่ตู่ มาริลีน เลือกนั้น ได้ส่งผลโดยตรงต่อฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจ เนื่องจาก ตู่ มาริลีน เป็นกะเทยนางโชว์ สูงวัย ที่ในอดีตไม่ได้มีโอกาสทางการศึกษามากพอ ที่จะจัดการกับชีวิตของตนเองให้มีทางเลือก หรือทางออกกับชีวิตที่หลากหลายได้ หรืออาจเป็นเพราะลักษณะนิสัยส่วนตัว ที่มีความดื้อรั้น ถือเอาทิฐิของตนเป็นหลักก็ตามที

อย่างไรก็ดี ตลอดเวลาที่ผ่านมา ตู่ มาริลีน ได้ทุ่มเทให้กับอาชีพนางโชว์ในบาร์บี้แห่งนี้อย่างเดียว โดยไม่มีแผนชีวิตด้านอื่นสำรอง หรือพัฒนาตนเองให้อยู่รอด ทำให้เมื่อแก่ตัวลงสังขารโรยรา ก็ไม่สามารถที่จะโชว์ได้ดีเท่าเด็กรุ่นใหม่ รายได้เดิมนั้นที่ไม่ได้มากมาย ก็ลดน้อยลงจนสร้างความลำบากให้กับชีวิตในที่สุด

ตัวละครตู่ มารีลีน คือตัวแทนของกะเทยที่เติบโตมาด้วยความลำบาก และเมื่อได้โอกาสในชีวิตช่วงหนึ่ง ก็มิได้พัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่อง หรือเปลี่ยนแปลงตนเองไปในทางที่ดีขึ้น ทำให้ในที่สุด เมื่อแก่ตัวลงก็ต้องพบกับความลำบากอีกครั้ง

ชีวิตคนจน ติดเหล้างอมแงม ไ ม่มีเงิน ไม่มีเกียรติ ไม่ว่าจะเป็นชายหรือหญิง สังคมก็คงไม่ยินดีที่จะอ้าแขนรับสักเท่าไหร่ ยิ่งเป็น “กะเทยแก่” ไร้เกียรติทางสังคม เพราะไม่มีการศึกษา อาชีพที่เชิดหน้าชูตา หรือมีทรัพย์สินเงินทองเพื่อล่อตาล่อใจให้ใครมาเหลียวแล ก็ยิ่งเป็นชีวิตที่แปลกแยก โดดเดี่ยว ไร้หลักยึดยิ่งกว่า

สำหรับ ตู่ มาริลีน ในละครเวทีเรื่องนี้ จึงถูกกรอบวาทกรรมหลักว่าด้วยฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจ จัดให้เป็น กะเทยชนชั้นล่างของสังคม เนื่องจากไม่มีความรู้ ไม่ได้มาจากครอบครัวที่ร่ำรวยมีชาติตระกูล ไม่ได้มีเกียติยศเงินทอง อันเป็นของเชิดหน้าชูตา และเป็นปัจจัยในการประเมินคุณค่าของคนในยุคทุนนิยมผสมเจ้าขุนมูนาย อันเป็นรากฐานของสังคมไทยแต่เดิมจึงเท่ากับเป็นการเน้นย้ำให้เห็นว่า “กะเทยไม่เทียบเท่า กะเทยล้มเหลว น่าสมเพชเวทนา และเป็นตลกร้าย ที่คนในสังคมมองเป็นเพียงหนึ่งชีวิตที่มีค่าเทียบเท่าวัตถุทาง สายตา เพื่อความบันเทิงชั่วครั้งชั่วคราว หรือบางคนมองเป็นของแปลกใหม่ ที่ดูไปขำไป สุดท้ายก็ไม่มีอะไรน่าจดจำ”

ตัวละคร หมิว โลลิต้า ได้ถูกสร้างขึ้นเพื่อคัดค้านกับวาทกรรมที่ปรากฏผ่านตัวละคร ตู่ มาริลีน ตัวละครหมิว โลลิต้าคือ การถอดบทเรียนการเรียนรู้ ความผิ ดพลาด ข้อดี และข้อเสีย ของตู่ มาริลีน แล้วบูรณาการชีวิตของตนเองเสียใหม่ ในฐานะกะเทยรุ่นใหม่ไฟแรง ที่ฉลาดกล้าคิด กล้าเสี่ยงและทำในสิ่งใหม่ แน่นอนว่าหมิวอาจเติบโตมาคนละยุคกับตู่ ทำให้สภาวะกดดันจากสังคมแวดล้อม อาจมีน้อยกว่า ยุคที่หมิวเริ่มเติบโต อาจเป็นช่วง เวลาที่สังคมคุ้นเคยกับกะเทยมากขึ้นกว่าสมัยที่ตู่อายุเท่ากับหมิว ส่วนนี้ถือเป็นข้อได้เปรียบข้อแรก และขณะที่ตู่ มาริลีน ต้องต่อสู้ชีวิตมาโดยลำพัง แต่หมิวกลับมีตู่ เป็นพี่เลี้ยง นี่คือข้อได้เปรียบข้อที่สอง ในส่วนที่สามนั้นมีความสำคัญมาก ก็คือตัวของหมิวเอง ที่ เป็นคนฉลาด ชัดเจนในจุดมุ่งหมายของชีวิต และกล้าที่จะเสี่ยงทำตามความฝันของตน โดยหยิบเอาความผิดพลาดในชีวิตของตู่ มาเป็นบทเรียนให้แก่ตัวเอง ดังตัวอย่างจากบทสนทนาต่อไปนี้

หมิว : (หันกลับไปมองภาพตู่เหมือนันประทับอยู่ในความทรงจำ) วันนั้นพี่เมามาก พี่ร้องแต่ว่า พี่ ไม่มีใคร ไม่มีใคร คืนนั้นหนูบอกพี่เป็นร้อยครั้งพันครั้งว่า พี่มี

หนู พี่มีหนู พี่ก็คงไม่ได้ยิน หนูสาบานกับตัวเองว่า หนูจะไม่ตกอยู่ในสภาพอย่างพี่เด็ดขาด หนูจะไม่ยอมให้ใครมาทำกับหนูอย่างนั้น แต่นั่นมันก็คือชีวิตที่พี่เลือกเองเกิดเป็นคน ไม่ว่าหญิงหรือชาย กะ เทย เกย์ ตุ๊ด ถ้าไม่รู้ว่าตัวเองต้องการอะไรในชีวิต อย่าเป็นคนเลยจะดีกว่า ถึงแม้ว่าหนูจะเป็นแค่นางโชว์ แต่ในวันนี้ คุณค่าความเป็นคนของหนู ความฝันของหนู มันกำลังจะกลายเป็นจริงแล้วนะพี่ สามีแฟนของหนูเขากำลังจะเปิดเธียเตอร์ให้หนูที่อัมสเตอร์ดัม

ด้วยเหตุนี้ หมิวจึงสามารถก้าวข้ามชีวิตนางโชว์ในบาร์กลางคืนธรรมดา ไปเปิดเธียเตอร์ของตนในอัมสเตอร์ดัมได้

3.3.3 แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ.2545)

บทละครไม่ได้บ่งบอกถึงพื้นฐานการเลี้ยงดูและภูมิหลังชีวิตของตัวละครมากนัก แต่จากการวิเคราะห์ ก็พบว่า ตัวละครใ นเรื่องเกือบทั้งหมด จัดอยู่ในประเภทกลุ่มคนชั้นกลางของสังคมไทย ที่มีวิถีชีวิต และอาชีพอยู่ในวงการบันเทิง อันเป็นวาทกรรมอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่ากลุ่มชายรักชายมักมีความสามารถและความถนัดในแวดวงอาชีพเกี่ยวกับศิลปะและงานบันเทิง ไม่ว่าจะเป็น นักแต่งเพลง นักเต้ น นักออกแบบท่าเต้น หรือนักออกแบบเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ซึ่งก็ล้วนเป็นงานอาชีพของตัวละครที่ข้องเกี่ยวอยู่ในวงการบันเทิงทั้งสิ้น

เห็นได้ว่า ตัวละครอย่าง แมนสรวง (นักออกแบบท่าเต้น) ศิรเทพ(นักแต่งเพลง) หรือเทิดไทย(นักออกแบบเสื้อผ้า) ในวัยกลางคน ต่างก็ประสบความสำเร็จและได้รับการยอมรับในวิชาชีพของตนจากสังคมเป็นอย่างดี ในขณะที่ตัวละครอย่างราเมศ (นักเต้น) ก็ถือเป็นคนหนุ่มรุ่นใหม่ที่มีความใฝ่ฝัน และเต้มเปี่ยมไปด้วยพลังในการที่จะผลักดันให้ตนเองก้าวสู่ความสำเร็จอย่างงดงามในอนาคต

วาทกรรมทางสังคมเกี่ยวกับการแพร่ระบาดของโรคเอดส์ในประเทศไทย ก็มีส่วนสำคัญที่ทำให้ตัวละครตัดสินใจจัดงานบัลเล่ต์การกุศลขึ้น โดยตัวละครบางตัวละครก็ได้รับเชื้อเอดส์ จึงทำให้ดูเหมือนโรคเอดส์เป็นเรื่องใกล้ตัวและสามารถเกิดขึ้นได้กับเกย์ทุกคน หากประมาทในการใช้ชีวิต และมิได้ป้องกันการมีเพศสัมพันธ์ที่ปลอดภัย

ด้วยเหตุนี้จึงทำให้สังคมให้คุณค่าของเกย์ทั้งด้านบวกและด้านลบในเวลาเดียวกัน คือเกย์อาจเป็นกลุ่มคนที่มีความสามารถและความคิดสร้างสรรค์อันเป็นการผสมผสาน

ความเป็นชายหญิงเข้าด้วยกันได้อย่างลงตัว ทำให้เกย์เหล่านั้นมีความก้าวหน้าในงานวิชาชีพ และมีความมั่นคงทางฐานะการเงินและเศรษฐกิจ ดังตัวอย่างบทสนทนาต่อไปนี้

แมนสรวง : บ้านหลังนี้สร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2458 หลังคายังเป็นของเก่าทั้งแท่ง รวมทั้งวอลล์เปเปอร์ในห้องทานข้าวนั่นด้วย โซฟานี้เป็นความภาคภูมิใจสูงสุดของผม เป็นรางวัลที่ได้จากการประกวดออกแบบท่าเต้นที่นิวยอร์ค เป็นของแท้ บุด้วยขนม้า ออกจะคันไปหน่อย แต่ก็ไม่เป็นไร แล้วนี่ก็บันไดหลักของบ้าน ขึ้นได้อย่างสะดวก นุ่มนวล ทุกคนลงความเห็นว่าเป็นบันไดที่ปีนได้ไม่ยาก

ในขณะเดียวกันก็มีรูปแบบการใช้ชีวิตที่เสี่ยงและหมิ่นเหม่ต่อหลักศีลธรรมอันดีงามอันเป็นบรรทัดฐานของสังคมไทย ดังตัวอย่างบทสนทนาต่อไปนี้

(อัศวินหยุดพันแผลให้จักรินทร์เขาจ้องมองและเอื้อมมือออกไปเหมือนกับจะสัมผัสหน้าอกของจักรินทร์)

จักรินทร์ : พี่จะทำอะไร?

อัศวิน: มีรอยเปื้อนที่กางเกงนาย

จักรินทร์: อ้อ…เหรอครับ?

อัศวิน: พี่ไม่รู้ว่าจะทำเรื่องแบบนี้ได้หรือเปล่าตอนอายุปูนนี้

จักรินทร์: ไม่เป็นไรครับ ผมจะปิดเป็นความลับ

อัศวิน: พี่ก็เหมือนกัน

จักรินทร์:ผมไม่อยากให้พี่แมนรู้

อัศวิน:พี่สัญญา เอาเป็นว่าพี่ลงมาหานมดื่มก็แล้วกัน

จักรินทร์:ผมก็ลงมาหานมดื่มเหมือนกัน

อัศวิน:เราไม่ได้ทำอะไรเลยตอนตีสาม ไม่ได้ทำเลย

จักรินทร์:ตกลงครับ

อัศวิน:แต่ตอนนี้...เราต้องกลับไปนอน

จักรินทร์:ต้องเป็นราเมศแน่ ๆ เลย

อัศวิน:พี่ก็ว่างั้น

จักรินทร์:ทำไม?

อัศวิน:จะเป็นใครได้อีก

จักรินทร์:ผมไม่ควรทำ...ผมไม่เข้มแข็งพอ

อัศวิน:ไม่มีใครเข้มแข็งพอหรอก (ทั้งคู่เริ่มขึ้นบันไดเพื่อกลับไปยังห้องนอน)

จักรินทร์:เค้ามีเสน่ห์มั้ย?

อัศวิน:พี่ไม่เคยนึกถึงเรื่องพรรณนี้ พี่เป็นคนมีครอบครัวแล้ว

จักรินทร์:ผมก็เหมือนกัน พี่เคยทำอย่างนี้รึเปล่า?

อัศวิน:เคย แต่พี่ไม่แนะนำนะ

จักรินทร์:แล้วเค้าจับได้รึเปล่า?

อัศวิน:จับไม่ได้ แต่พี่เป็นคนบอกเค้ าเองและมันก็ไม่เกิดขึ้นอีก มันวิเศษก็จริงอยู่...แต่มันก็ไม่เหมือนกัน (มองจักรินทร์) อย่ากังวลไปเลย (กอดจักรินทร์) นอนหลับฝันดีนะ

จักรินทร์:ขอบคุณ กู๊ดไนท์ครับ

(จักรินทร์เข้าไปในห้อง แมนสรวงตื่นอยู่ อัศวินกลับเข้าไปในห้องนอน ภัคพลนอนกอดหมอนอยู่)

3.3.4 ที่รักของกัน (พ.ศ.2551)

ละครเรื่องนี้ได้สะท้อนวาทกรรมของเกย์ชนชั้นกลาง ที่มีอาชีพธรรมดาเหมือนคนทั่วไป ไม่ได้มีอาชีพที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะอย่าง This is my life, I love you. หรือแก่นเซี้ยวเปรี้ยว

ซ่า พวกเรากล้าหาญ แต่อย่างใด โดยอาชีพของตัวละครนาย (สถาปนิก) ตัวละครธันว์ (นักธุรกิจ) และตัวละครกันย์ (นักแปล) ต่างก็เป็นอาชีพที่ชายจริงหญิงแท้ทั่วไปในสังคมทำได้เช่นกัน

ฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจ ของตัวละครในเรื่อง จึงมิได้แสดงออกถึงอัตลักษณ์เฉพาะของความเป็นชายรักชาย แต่ความแตกต่างของตัวละครกลับเกิดจากภูมิหลังและการเลี้ยงดูของตัวละครที่เติบโตมาในครอบครัวที่แตกต่างกัน อย่างตัวละครนาย ที่เติบโตมาในครอบครัวของชนชั้นกลาง ที่มีชีวิตธรรมดา ต้องใช้ความสามารถสร้างความสำเร็จให้ตนเอง ในขณะที่ตัวละครธันว์เติบโตมาในครอบครัวของนักธุรกิจเจ้าของกิจการโรงแรมที่ร่ำรวยมหาศาล ทำ ให้ธันว์ไม่จำเป็นต้องไขว่คว้าอะไรมากมาย

"ที่รักของกัน"จึงทำหน้าที่สะท้อนวาทกรรมด้านฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจของตัวละครชายรักชายในฐานะของคนธรรมดาที่มีเป้าหมายและการบรรลุความสำเร็จในชีวิตที่แตกต่างกัน

3.4 <u>ความรักและการใช้ชีวิตคู่</u>

3.4.1 "ฉันผู้ชายนะยะ" (พ.ศ.2528)

วาทกรรมที่ว่าด้วยความรักและการใช้ชีวิตคู่ของตัวละครชายรักชายจากละครเวทีไทยร่วมสมัยเรื่อง "ฉันผู้ชายนะยะ" สามารถเห็นได้ชัดเจนจากบทสนทนาตอนท้ายเรื่องที่ว่า

เต้ย : ยินดีด้วยนะอั้น คุณโชคดีที่มีชีวิตที่ถูกต้อง ที่นี่ไม่เหมาะสำหรับคุณเลย กลับไปหาเมียคุณเถอะ กลับไปซิ (เต้ยเดินเข้าไปหามด)

เต้ย : (เย้ยหยัน) ถึงตาเต้ยโทรใช่ไหมมด โธ่มดเอ้ย แกเองก็คงพยายามจะหลุดพ้นจากการเป็นโฮโม แต่แกเปลี่ยนใจแกเองไม่ได้หรอก จะสวดมนต์บนบานสานกล่าวก็ไม่เป็นผล จะไปหาหมอสักกี่คนก็ไม่หาย แกจะมีเมีย แกจะทำเป็นชายยังไงในใจลึกๆแกก็ต้องเป็นเกย์ มดอย่าเสียใจที่มดเกิดมาเป็นกระเทย ถ้ามดจะเสียใจจงเสียใจที่มดเกิดมา แล้วเลวอย่างที่มดกำลังเป็นอยู่ในขณะนี้ คนเราไม่สำคัญหรอกว่าเป็นอะไร มันสำคัญที่ว่าเรากำลังทำอะไรอยู่ และสิ่งที่เราทำนั้นมีค่าหรือไม่ ค่าของคนอยู่ที่ความรักนะมด มดหัดรักใครซักคนสิ ผู้หญิงก็ได้ ผู้ชายก็

ได้ ขอให้มดรักเขาอย่างจริงใจ และที่สำคัญทำตัวของมดให้เขารักมดลงด้วย เกมที่มดคิดขึ้นมาเพื่อทำลายเพื่อนๆ นี่ ในที่สุดมดก็เป็นผู้แพ้ เชื่อเต้ยเถอะอย่าหงุดหงิดให้มากนักเลย มันไม่หายหรอก (หันไปหาบอย)ไปเถอะนังบอย ขอบใจมากนะเอ็ม

ตัวอย่างบทสนทนาดังกล่าวชี้ให้เห็นว่าตัวละครชายรักชายเองก็มีทัศนคติเกี่ยวกับความรักไม่ต่างจากชายจริงหญิงแท้ คือต้องการมีความรักอย่างในอุดมคติอันเป็นรักที่แท้จริงจริงใจ เพียงแต่เพศสภาพและเพศวิถีของชายรักชาย ถูกวาทกรรมกระแสหลักกดทับโดยให้อำนาจกับความรักของชายจริงหญิงแท้เท่านั้น ความรักที่แตกต่างจากนี้ถือว่าเป็นความรักที่ผิด ไม่ถูกต้องตามทำนองครองธรรม สมควรได้รับการพิพากษา ถึงแม้จะมิใช่ทางกฎหมายโดยตรง แต่กฎจารีตความเชื่อทางศาสนาก็ไม่ได้ให้การยอมรับ ทำให้ความรักของชายกับชายเป็นเรื่องผิดอยู่ดี อีกทั้งความรักยังเป็นเรื่องของผลประโยชน์ ไม่ว่าจะโดยทางตรงหรือทางอ้อมก็ตาม โดยปัจจัยของความรักและการใช้ชีวิตคู่ของมนุษย์มีองค์ประกอบ 5 ส่วนด้วยกันคือ 1) ความรัก ความสุข และความผูกพันทางด้านจิตใจ 2) แรงขับทางเพศโดยธรรมชาติ 3) การมีบุตรเพื่อสืบทอดทายาท และ 4) ผลประโยชน์ในแง่การทำนิติกรรมเงินทอง ทรัพย์สิน มรดก

หากพิจารณาองค์ประกอบจากข้างต้น จะเห็นได้ว่าวาทกรรมกระแสหลักได้เปิดโอกาสให้ความรักและการใช้ชีวิตคู่ของชายรักชายเป็นไปได้เฉพาะข้อที่หนึ่งและสองเท่านั้น คือ ความรัก ความสุข ความผูกพันทางด้านจิตใจ และแรงขับทางเพศโดยธรรมชาติ โดยช ายรักชายไม่สามารถมีบุตรเพื่อสืบทอดทายาท หรือทำนิติกรรมร่วมกันในเรื่องเงินทอง ทรัพย์สิน มรดก และได้รับการยอมรับทางสังคมทั่วไปได้เลย นั่นเท่ากับว่าวาทกรรมหลักอาจไม่สามารถคุกคามในเรื่องพฤตินัย ได้ แต่สามารถควบคุมในเรื่องของนิตินัยได้โดยตรงนั่นเอง

อย่างไรก็ตาม การไม่กีดกันทางพฤตินัย ก็มิได้หมายความว่าสังคมให้การยอมรับความรักของชายรักชาย เพียงแต่สังคมไทยมีฐานมาจากสังคมแห่งความรอมชอม อะลุ้มอล่วย จึงอาจแสร้งทำเป็นมองข้าม ทำไม่รู้ไม่เห็น แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่ได้ยอมรับถึงแม้จะรู้ว่ามีอยู่จริงก็ตาม เห็นได้จากครอบครัวของตัวละคร ณัฐ มด ที่ได้ยกตัวอย่างมาแล้วข้างต้นนั่นเอง

3.4.2 This is my life, I love you. (พ.ศ.2542)

หมิว โลลิต้า คือ ตัวละครที่มีโอกาสได้เจอคนรัก และได้ใช้ชีวิตคู่กับสามีชาวต่างชาติที่มีเพศสภาพชาย เขามีความรักที่จริงใจและจริงจังต่อหมิว รวมถึงมีฐ านะทางการเงินที่จะสามารถโอบอุ้มเธอได้ ซึ่งโอกาสเช่นนี้คงมิได้เกิดขึ้นกับชีวิตของกะเทยไทยทุกคน ดังตัวอย่างจากบทสนทนาต่อไปนี้

หมิว: หนูจะไปอยู่กับ Federic ที่อัมสเตอร์ดัม

ตู่ : ไปเมื่อไหร่

หมิว : เมื่อเงินพร้อม

ตู่ : ทำไมเธอไม่ขอเขาล่ะ เขารวยมากไม่ใช่เหรอ

หมิว : ขี้เกียจเป็นหนี้บุญคุณ

ตู่ : เงินมันเป็นพระเจ้านะ

หมิว : แน่นอน มันยิ่งใหญ่มาก มันยิ่งใหญ่พอที่จะซื้อชีวิตของหมิวได้

หมิว :Money…Money…Money…Money…เดี๋ยวนี้เงินไม่ใช่พระเจ้าสำหรับหมิวอีกต่อไป แต่พระเจ้าสำหรับหมิว คือ Federic เขาคือพระเจ้าที่มีเงิน ถ้าไม่พบเขา หมิวก็คงเป็นแค่คนๆหนึ่งที่ไร้ค่า ไร้ความหมายสำหรับใคร Federic ให้ทุกอย่างกับชีวิตหมิว ตอนนี้ญาติพี่น้อง เพื่อนฝูงของหมิวเยอะมากเลย เยอะจนไม่รู้ว่าใครเป็นใคร หมิวเคยดูหนังไทยอยู่เรื่องหนึ่ง สนุกมาก มีประโยคเด็ด เขาเปรียบเทียบคนสองคนที่เขารักกันว่า คนหนึ่งคือดวงตา ส่วนอีกคนคือดวงใจ

ความรักของหมิว โลลิต้า จึงเป็นเรื่องของอนาคตที่ดีกว่า ความมั่นคงทั้งทางจิตใจและการยอมรับจากสังคม ความสมบูรณ์พร้อมในชีวิตของหมิว มาจาก Federic สามีของเธอ ละครไม่ได้บอกว่า Federic เป็นผู้ชายหรือเกย์ในแง่ของเพศวิถี แต่ Federic ได้ทำหน้าที่สามีทางสังคมให้กับหมิวประหนึ่งคู่สามี – ภรรยา ชายหญิงทั่วไป

สำหรับประเด็นการใช้ชีวิตคู่ของ Federic กับ หมิว โลลิต้านั้น เห็นได้จากบทสนทนาที่ว่า

หมิว : มัดใจ Federic น่ะเหรอคะ ง่ายนิดเดียว อันดับแรก ก็เรื่องกิริยามารยาทของเรา พองาม ...ควรจะรู้ว่าอะไรควรพูด และอะไรไม่ควรพูด สุดท้ายต้องเปิดใจให้กว้าง คือ เอาใจเขามาใส่ใจเรา อยากฟังคำตอบอย่างนี้ไม่ใช่เหรอคะ

คำถามจากนักข่าว : ทุกวันนี้คุณหมิวรู้สึกอายมั้ยครับที่เป็นอย่างนี้

หมิว : อาย...อายทำไมคะ อายที่ตัวเองเป็นกะเทยนะเหรอ แรกสุดก็อาจจะใช่ แต่ทุกวันนี้ไม่ค่ะ เหตุผลหนึ่งที่หมิวไม่กลับมาที่นี่เลย เพราะเมื่ออยู่ที่โน่น หมิวยังคงถูกมองว่าเป็นคนปกติคนหนึ่ง แน่นอนค่ะ ถ้าหมิวยังคงโชว์ที่นี่ต่อไป หมิวก็คงโชว์จนแก่ตาย แต่เมื่อมี Federic เขาเหมือนพระเจ้า เขารวยแสนดี และก็เป็นสุภาพบุรุษกับหมิวมาก เขาดูแลและให้ทุกอย่าง (ดนตรีแว่วมา) หมิวดีใจสำหรับการต้อนรับแบบอบอุ่น และการเสียสละเวลาของทุกๆท่าน มันทำให้หมิวมั่นใจได้ว่า หมิวไม่ได้มีชีวิตอยู่บนโลกนี้โดยลำพัง แม้บางครั้งความรู้สึกเหล่านั้น มันจะแวะเวียนมาทักทายก็ตาม หมิวอยากจะกล่าวขอบคุณสำหรับ Federic ชายผู้เป็นผู้ให้โดยไม่หวังผลตอบแทนหรือคุณความดีใดๆ ชีวิตของหมิวไม่ได้ผ่านมาด้วยความสะดวกสบาย อุปสรรคต่างๆทำให้หมิวได้เรียนรู้ และเปลี่ยนแปลงความเจ็บปวดนั้นให้เป็นพลัง เพื่อจะต่อสู้กับชีวิตต่อไป หมิวคงไม่หยุดการเดินทางลงเพียงเท่านี้ มันอาจดูเป็นความมุ่งห วังอันยิ่งใหญ่มาก สำหรับแรงกำลังของนางโชว์คนหนึ่ง ถ้าจะบอกว่าความรักต้องเกิดขึ้นในหัวใจทุกดวง หมิวจะเพียรทำหน้าที่ของตัวเองให้ดีที่สุด นั่นคือ การแสดงที่ทำด้วยหัวใจ มอบเป็นของขวัญอันมีค่าสำหรับผู้ชม และเป็นเพื่อนร่วมโลกอีกคนหนึ่ง

ตัวละครหมิว โลลิต้า ก็ ไม่ได้แตกต่างอะไรกับมนุษย์เพศอื่นอีกหลายล้านคนทั่วโลก ที่ต้องการความรัก คนรัก และโอกาสที่จะได้พัฒนาความรักเป็นชีวิตคู่ ถือว่าหมิวโชคดี ที่เจอคนที่ใช่ และพร้อมจะยอมรับหมิวให้เข้ามาเป็นคู่ชีวิต ท่ามกลางความแตกต่างและกล้าสวนกระแสหลักอย่างเปิดเผย ละครได้แสดงให้เห็นว่า ไม่ว่ามนุษย์เพศไหน ฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจก็คือปัจจัยที่สำคัญอันส่งผลต่อการยอมรับ อำนาจในการผลิต สร้างสรรค์ หรือใช้เป็นช่องทางในการบอกกล่าว และสื่อสารกับผู้อื่นได้ดีกว่าคนที่ไม่มี ละครได้ชี้ให้เห็นว่า ชีวิตรักที่มีความสุข ของหมิว โลลิต้า เกิดจากปัจจัยสองอย่างด้วยกัน คือ

1) ปัจจัยภายใน อันได้แก่ ความรัก ความอบอุ่น ความมั่นคงทางด้านจิตใจ ที่หมิวได้มาจากสามี อันเป็นส่วนสำคัญให้หมิวมีโอกาสเลือกและกล้าที่จะเปลี่ยนแปลงชีวิตของตนเอง เพื่อทำตามความฝันได้ในที่สุด

2) ปัจจัยภายนอก อันได้แก่ ฐานะทางการเงินที่ ดีของ Federic ที่เข้ามาโอบอุ้ม และช่วยเสริมให้ทุกอย่างง่ายขึ้น และสภาพสังคมที่เข้าใจและเปิดรับความเป็นตัวตนของเธอในฐานะมนุษย์ที่มีเกียรติ มีศักดิ์ศรีเฉกเช่นบุคคลอื่น

โดยหากมองกลับมา ที่ตัวละคร ตู่ มาริลีน จะพบว่า ตู่ ไม่ได้มีทั้งเงิน สังคม และคนรักอย่างที่หมิวมี ไม่ว่าจะเป็นเพราะจังหวะชีวิต โชคชะตา หรืออะไรก็ตาม แต่ก็มีกะเทยจำนวนไม่น้อย ที่ชีวิตเป็นอย่างตู่ อาจเป็นไปได้ว่าสังคมไทยและสังคมโลก ถูกจารีตและขนบทางสังคมและวัฒนธรรมกำหนดให้ชีวิตคู่ของมุษย์เกิดขึ้นด้วยภาระกิจสืบทอดเผ่าพันธุ์ และเพิ่มประชากรเพื่อเพิ่มกำลังการผลิตให้กับสังคมด้านต่างๆ แน่นอนว่าตัวละคร “กะเทย” ที่ผู้วิจัยกำลังกล่าวถึงไม่ใช่แม่ผู้ให้กำเนิดบุตร และยากยิ่งที่จะสามารถเป็นพ่อของลูกได้ หากสภาพจิตใจที่ส่งผลต่อเพศวิถีไม่เอื้ออำนวย กะเทยจึงอยู่นอกเหนือระบบและกลไกการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมเหล่านี้

อย่างไรก็ดี มนุษย์ ผู้ชายทั้งหลาย ยังถูก ปลูกฝังให้เรียนรู้การใช้อำนาจ การควบคุมทุกสิ่งทุกอย่าง รวมถึงบทบาทเรื่องเพศในฐานะของผู้กระทำมาตั้งแต่ต้น โดยหากมนุษย์ผู้ชายสามารถทำให้ภรรยาของตนเองตั้งครรภ์โดยวิธีทางธรรมชาติได้นั้น ถือเป็นการประกาศอำนาจความเป็นเจ้าของ และแสดงศักยภาพความเป็นชายของตนในฐานะผู้สร้างและเพิ่มผลผลิตให้กับสังคม ทำให้เพศสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นนอกเหนือจากนี้ เป็นเรื่องที่ไม่ก่อให้เกิดประโยชน์ใดๆแก่สังคมที่ต้องการผลผลิต ทั้งยังเป็นการลดจำนวนการเพิ่มประชากรอันเป็นความต้องการของสังคมอย่างร้ายกาจ วาทกรรมอันเกี่ยวเนื่องจากกุสโลบายที่สังคมได้ร่วมกันสร้างขึ้นจึงมิใช่เพียงเรื่องของกฎหมาย แต่ยังเป็นเรื่องของกฎจารีต และการตีความคำสอนของศาสนา อันส่งผลให้เป็นเรื่องของความผิด บาปกรรม และผู้ที่ผ่าผืนจะได้รับการลงโทษที่หนักเบาแตกต่างไป

ด้วยเหตุผลข้างต้น ความรัก เพศสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างบุคคลที่มีเพศสภาพเดียวกัน จึงถึงเป็นความแปลกแยก และเป็นอื่น อาจมีผู้ชายจำนวนไม่น้อยทีมีความพึงพอใจในตัว “กะเทย” แต่ด้วยเหตุผลนานับประการ ทำให้มิสามารถแสดงออกหรือสานต่อความสัมพันธ์อย่างคู่รักชายหญิงทั่วไปได้ ซ้ำร้ายยังมีผู้ชายอีกจำนวนหนึ่ง ที่มอง กะเทย เป็นเพียงวัตถุทางเพศ ที่มีไว้

สำหรับปลดปล่อยความต้องการชั่วครั้งชั่วคราว ทดแทนผู้หญิงจริงๆที่ไม่สามารถตอบสนองความต้องการทางเพศได้ในช่วงจังหวะเวลานั้นๆ ซึ่งสิ่งเหล่านี้เมื่อมีการกระทำซ้ำบ่อยๆและสั่งสมกันมารุ่นต่อรุ่น ก็ยิ่งก่อให้เกิดวาทกรรมในการกดทับและเหยียดหยันศักดิ์ศรีของ กะเทย หรือเพศทางเลือกอื่น ให้ดูด้อยค่าลง จึงทำให้ความเชื่อที่ว่า ความรักของกะเทยยากนักที่จะสมหวัง เป็นเรื่องที่พบเห็นได้ไม่ไกลตัว และในทางกลับกัน เมื่อสิ่งนี้เกิดขึ้นบ่อยครั้ง บุคคลที่เป็น กะเทย จำนวนไม่น้อยก็ได้ใช้กรอบความคิดดังกล่าว มาตอกย้ำตัวเอง ทำให้มองไม่เห็นคุณค่าในตนเอง หรือลดการคาดหวัง และมองความรักเป็นเรื่องฉาบฉวย ไม่จริงจัง มองความรักและเซ็กส์เป็นเรื่องเดียวกัน จึงทำให้เพศสัมพันธ์กับคู่สัมพันธ์ เป็นไปเพราะแรงขับทางเพศมากกว่าความรักอันบริสุทธิ์จากใจนั่นเอง แต่ในฐานะของบุคคลที่ถูกประกอบสร้างอัตลักษณ์ด้านอื่นๆมาจากสังคมและโลกใบเดียวกัน จึงทำให้มิติความเป็นมนุษย์ของตัวละครกะเทยนางโชว์ อย่าง ตู่ มาริลีน ก็มิได้แตกต่างจากบุคคลอื่นทั่วไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งความรัก ความรู้สึก และมิตรภาพ ที่ตัวละครได้รับและส่งต่อให้กับบุคคนอื่นรอบข้าง

3.4.3 แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ.2545)

ความรักและการใช้ชีวิตคู่ของตัวละครชายรักชายจากละครเรื่องดังกล่าว อาจตอบคำถามได้ว่า “รักแท้มีจริงในหมู่ชาวเกย์” เพียงแต่รักแท้ที่ซื่อสัตย์และจริงใจอาจเป็นไปได้ยาก ถึงแม่ว่าคู่รักเกย์จะรักกันมากเพียงใดก็ตาม ทั้งนี้ปัจจัยที่เอื้อให้เกิดการนอกใจ ก็มีหลายประการ ได้แก่

-แรงขับทางเพศ

-บรรยากาศ สภาพแวดล้อม

-ความน่าดึงดูดของคู่สัมพันธ์

เห็นได้จากตัวอย่างบทสนทนา ที่ว่า

(Transition: เกมดำเนินต่อไป ศิรเทพเล่นเปียโน ราเมศลุกขึ้นมองไปรอบ ๆ แล้วยกมือขึ้นมาทาบที่ตา มองไปยังขอบฟ้าเบื้องหน้าแล้วนอนลง จักรินทร์ปรากฏตัวขึ้น เขามีเชือกคล้องตัวมาด้วย เขากำลังเคลื่อนตัวมายังด้านหน้าเวทีเพื่อลงไปทางทะเลสาบ)

จักรินทร์:พี่แมนบอกผมว่าเค้าแปลกใจมากที่จู่ ๆ ก็เห็นศิรเทพพาราเมศมาที่นี่อีก ทั้ง ๆ ที่เค้าคิดว่าทั้งสองเลิกกันไปนานแล้ว พี่แมนเค้าไม่รู้หรอกว่าที่ราเมศมาก็เพราะผม ผมไม่ได้บอกพี่แมนว่าใครเป็นเจ้าของเสียงโทรศัพท์ลึกลับที่ดังขึ้นทุกคืนวันจันทร์กับวันพฤหัสฯ ผมไม่ได้บอกเค้าว่าราเมศเป็นคนโทรมา (เขาลงจากเวที) ใครอย่ามาแตะต้องตัวผมนะ ผมไม่ต้องการความช่วยเหลือ (เขาปีนกลับขึ้นมาบนขอบเวที) ผมไม่ได้บอกพี่แมนว่าผมรู้สึกยังไง เมื่อริมฝีปากของราเมศสัมผัสกับปากของผม ผมไม่ได้บอกเค้าว่าผมคิดถึงครั้งสุดท้ายที่เรามีอะไรกัน ผมไม่ได้บอกเค้าว่าราเมศแอบกระซิบกับผมเมื่อเช้าว่า เค้าจะรออยู่บนแพเมื่อผมว่ายน้ำออกไป (เขาหย่อนเชือกลงไปในทะเลสาบ)

3.4.4 ที่รักของกัน (พ.ศ.2551)

มุมมองเรื่องความรักและการใช้ชีวิตคู่จากละครเรื่องดังกล่าว สามารถแบ่งได้เป็น 2 กรณีได้แก่

กรณีที่ 1: ความสัมพันธ์ระกว่างนายกับกันย์สำหรับกันย์ นาย คือ คนที่กันย์เคยรักและยังคงรัก แ ต่ด้วยนิสัยของกันย์ที่เป็นคนปกปิด ความรู้สึกของตน และไม่กล้าแสดงออกตรงกับความต้องการของตัวเอง ทำให้ความสัมพันธ์ของกันย์กับนาย ไม่สามารถพัฒนาได้มากไปกว่าเพื่อนสนิทที่มีใจต่อกันสำหรับนาย กันย์ คือ เพื่อนสนิทที่นายเคยมีใจ แต่ด้วยจังหวะชีวิต และการแสดงออกของกันย์ในขณะนั้น ทำให้นายไม่สามารถสานต่อความสัมพันธ์กับนายได้

กรณีที่ 2: ความสัมพันธ์ระหว่างนายกับธันว์สำหรับนาย ธันว์ คือ คนรักในปัจจุบัน ที่กล้าแสดงออกและซื่อสัตย์กับความรู้สึกของตนเอง ทำให้นายกับธันว์สามารถคบและรักกันได้อย่างเปิดเผย โดยมีปัจจัยด้านเวลาแล ะจังหวะในการดำเนินชีวิตมาเป็นตัวเสริม ให้ความรักของทั้งคู่ไปได้ค่อนข้างดีดังตัวอย่างบทสนทนาที่ว่า

กันย์ : ดีจังเลยเนอะ ธันว์นี่เรียนจบก็มาเป็นพีอาร์ที่โรงแรมพ่อ มีแฟน แฟนก็ทำงานให้พ่ออีก โชคดีจังเลยเนอะ

ธันว์: ธันว์ก็ว่าธันว์โชคดีครับ มีแดดดี้ที่คอยซัพพอร์ต แล้วก็มีพี่นายคอมพลีตธันว์

ถึงแม้ทั้งนายและธันว์จะมีความคิดบางอย่างไม่สอดคล้องกัน แต่ทั้งคู่ก็สามารถปรับตัวเข้าหากัน และคบหากันได้อย่างมีความสุข

ละครไม่ได้พยายามสื่อสารวาทกรรมความรักและมุมมองในการใช้ชีวิตคู่อันเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของกลุ่มชายรักชายเหมือนในเรื่องที่ผ่านมา แต่ละครพยายามสื่อสารวาทกรรมแบบใหม่ที่ชี้ว่า ความรักและความสัมพันธ์ของคู่รักแบบชายรักชายก็มิได้แตกต่างจากคู่รักเพศวิถีอื่น ๆ คือต้องอาศัย ทั้งความรัก ความเข้าใจ ความซื่อสัตย์ของตนเองเป็นเบื้องต้น แล้วอาศัยความกล้าหาญในการเผชิญกับสภาพความเป็นจริง ในการรักษาและประคับประคองความรักของตนไปให้ได้ตลอดรอดฝั่งนั่นเอง

3.5 <u>ความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นในสังคม</u>

3.5.1 “ฉันผู้ชายนะยะ” (พ.ศ.2528)

ดังจะเห็นได้ว่า ตัวละครชายรักชาย จากละครเวทีเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” นั้นมีความแตกต่างหลากหลาย โดยสามารถวิเคราะห์ได้จากการประกอบสร้างทางอัตลักษณ์ของแต่ละคนในข้างต้น แต่หากมองในประเด็นความสัมพันธ์กับบุคคลรอบข้างแล้วนั้น จะสามารถแบ่งประเด็นการวิเคราะห์แยกย่อยออกเป็น 4 ส่วนด้วยกันคือ

1) <u>ความสัมพันธ์กับครอบครัว</u> วาทกรรมที่สะท้อนผ่านตัวละครชายรักชายจาก “ฉันผู้ชายนะยะ” จากภาพรวมของเรื่องได้สื่อให้เห็นว่า ในยุคนั้นบุคคลในครอบครัวยังไม่สามารถยอมรับได้หากมีลูกหลานเป็นชายรักชาย โดยตัวละครชายรักชายจะยังได้รับความรัก และการยอมรับจากบุคคลในครอบครัวตราบใดที่ยังสามารถแสดงออกถึงอัตลักษณ์ความเป็นเพศชาย ต่อหน้าคนในครอบครัวและสังคมภายนอก โดยปกปิดอัตลักษณ์ที่แท้จริงของตนเองเอาไว้ ถึงแม้ว่าครอบครัวอาจระแคะระคายพฤติกรรมแบบชายรักชาย แต่ก็อาจแสร้งทำเป็นไม่รับรู้ได้ หากไม่ประเจิดประเจ้อจนเกินไป ในขณะเดียวกันความสัมพันธ์ของตัวละครชายรักชายจะมีปัญหามาก หากตัวละครได้

แสดงออกถึงอัตลักษณ์ความเป็นชายรักชายอย่างชัดแจ้ง เพราะอัตลักษณ์ดังกล่าววาทกรรมหลักถือเป็นความผิดปกติ ความเจ็บป่วย และน่าอับอาย วาทกรรมลักษณะนี้ จะส่งอิทธิพลมากในครอบครัวที่มีตระกูลสูง ฐานะทางเศรษฐกิจและสังคมอยู่ในเกณฑ์ที่ดี ซึ่งเท่ากับว่า ครอบครัวไทยยังคงยินดีที่จะหลอกตัวเองเพื่อชื่อเสียง การยอมรับ และหน้าตาของวงศ์ตระกูล โดยยินดีที่จะเลือกเอาส่วนที่ดีที่เป็นความรู้ความสามารถ ของบุตรหลานที่เป็นชายรักชายมานำเสนอกับสังคมายนอก ในขณะเดียวกันก็ไม่ยอมรับ และปกปิดบิดเบือนอัตลักษณ์ความเป็นชายรักชาย อันเป็นอัตลักษณ์ที่แท้จริงของบุคคลเหล่านั้น จะโดยคำพูด หรือการกระทำก็ตาม ซึ่งวาทกรรมดังกล่าวได้ส่งผลให้ตัวละครชายรักชายพยายามเปลี่ยนแปลง ปกปิดอัตลักษณ์ของตนเพื่อความสัมพันธ์อันดีของตนและครอบครัวอันเป็นที่รักเอาไว้ให้ดีที่สุดนั่นเอง

2) <u>ความสัมพันธ์กับกลุ่มเพื่อนชายรักชาย</u> เนื่องจากกลุ่มเพื่อนเปรียบเสมือนสังคมเฉพาะในพื้นที่เล็กๆ ที่ตัวละครชายรักชายสามารถปลดปล่อย และเปิดเผยอัตลักษณ์ของตนเองออกมาได้อย่างเต็มที่ ทั้งทางคำพูดและการกระทำ ซึ่งไม่สามารถจะแสดงออกกับครอบครัวและสังคมภายนอกทั่วไปได้ ความสัมพันธ์ดังกล่าวจึงเกิดขึ้นบนพื้นฐานของความเข้าใจ และความเห็นอกเห็นใจซึ่งกันและกันในฐานะของกลุ่มชนชายขอบในสังคม ที่มีความเป็นอื่น มีความแปลกแยก และไม่เท่าเทียมวาทกรรมหลัก แต่ในขณะเดียวกันโดยพื้นฐานของความเป็นมนุษย์ที่มีความแตกต่างทั้งในเรื่องเพศสภาพและเพศวิถีย่อย พื้นฐานของครอบครัวและการเลี้ยงดูที่ต่างกัน รวมถึงฐานะทางสังคมเศรษฐกิจที่ไม่เท่าเทียม ทำให้ความสัมพันธ์ภายในกลุ่มเพื่อนชายรักชายด้วยกันเอง มิได้แตกต่างไปจากบุคคลอื่นๆ ทั่วไปในสังคม โดยหากใช้กรอบการมองแบบมนุษย์ในฐานะปัจเจกบุคคล ก็คือมีทั้ง จริงใจ เสียสละ และคบกันเพื่อหวังผลประโยชน์ เก่งแย่งชิงดีกัน ไป ขึ้น อยู่กับนิสัยและกมลสันดานเฉพาะบุคคลนั่นเอง

3) <u>ความสัมพันธ์กับคนรัก</u> เนื่องจากวาทกรรมหลัก มิได้ให้การยอมรับความสัมพันธ์แบบชายรักชาย จึงมิได้ยินยอมให้มีการทำนิติกรรมร่วมกันเพื่อยืนยันการเป็นคู่สมรส การเป็นผู้ปกครองบุตรร่วมกัน หรือการเป็นเจ้าของ

ทรัพย์สินมรดกร่วมกัน อย่างสามีภรรยาชายหญิงทั่วไป โดยมีเพียงความสัมพันธ์เชิงพฤตินัย และความรู้สึกผูกพัน รักใคร่ เสน่หา อันเป็นนามธรรมซึ่งกฎหมายมิได้รองรับไว้ นั่นเท่ากับว่าสังคมก็มิได้ให้การยอมรับเช่นกัน ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นอย่างคนรักของคู่รักชายรักชาย ที่ถ่ายทอดผ่านละคร จึงเป็นไปเพราะแรงขับทางเพศ และความต้องการทางด้านอารมณ์ล้วนๆ โดยมิต้องคำนึงถึงข้อผูกมัดทางสังคมและกฎหมาย รวมถึงการตั้งครรภ์ การรับผิดชอบเลี้ยงดูบุตรอย่างคู่ชายหญิง ด้วยเหตุนี้ วาทกรรมหลักจึงมองว่า ความสัมพันธ์ของคู่รักชายรักชายมีน้อยคู่นักที่จะคบหากันได้อย่างจริงจังและยืนยาว ปัจจัยที่มีนัยสำคัญในการคบหาก็คือ บทบาททางเพศวิถีของคู่สัมพันธ์ ฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจที่จะเอื้อผลประโยชน์ต่อกันในด้านอื่นๆ รวมทั้งโอกาสที่เหมาะสมในการพบปะคบหา ในขณะที่ความสัมพันธ์ระหว่างกะเทย (เกย์ที่แต่งกายเลียนแบบผู้หญิง)และเกย์ควีนกับผู้ชาย ส่วนใหญ่เป็นไปโดยกระเทยเอาเงินทองสิ่งของไปประเคนให้กับผู้ชายเป็นการแลกเปลี่ยน เพื่อเป็นการซื้อบริการทางเพศจะโดยทางตรงหรือทางอ้อมก็ตาม โดยในแง่ของบทบาททางเพศกระเทยเองก็จะต้องปรนนิบัติให้ผู้ชายโดยสวมทับอัตลักษณ์ของเพศหญิง ความสัมพันธ์เรื่องความรั กของชายรักชายจึงหนีไม่พ้นเรื่องการตอบสนองความต้องการทางเพศเป็นหลักนั่นเอง นอกจากนี้ละครยังได้สะท้อนมุมมองความรักของ Bisexual อย่างลักษณ์ที่มีภรรยาเป็นผู้หญิง แล้วสุดท้ายก็ตัดสินใจทิ้งภรรยาที่ถูกต้องตามกฎหมายซึ่งกำลังตั้งครรภ์อยู่ที่ต่างจังหวัด มาใช้ชีวิตกับ แดง ซึ่งถือเป็นการทวนกระแสวาทกรรมหลักอย่างชัดเจนและท้าทาย แต่ก็ถือว่าเป็นส่วนน้อยและยากที่จะมีกรณีอย่างนี้เกิดขึ้นอย่างเปิดเผยในยุคนั้น โดยหากมองในมุมของชายรักชายด้วยกันอาจถือว่าแดงและลักษณ์เป็นคู่รักชายรักชายที่น่าอิจและหาได้ยาก แต่กรณีดังกล่าวก็ยิ่งเสริ มให้วาทกรรมหลักได้กล่าวย้ำข้อเสียให้กับกลุ่มชายรักชายอย่างลักษ์ ที่หลอกลวง และทอดทิ้งผู้หญิงซึ่งเป็นภรรยาผู้ให้กำเนิดบุตรได้อย่างชัดเจนและมีน้ำหนักมากยิ่งขึ้น ละครไม่ได้บอกว่าลักษ์แสดงออกซึ่งความรับผิดชอบต่อลูกและภรรยาอย่างไร แน่นอนว่านี่คือปัญหาสังคมที่ละครได้ทิ้งไว้ให้คนดูขบคิดต่อ ว่าชีวิตของผู้หญิงที่มีสามีเป็นกย์ และ Bisexual หรือลูกที่มีพ่อเป็น Homosexual ทั้งหลายจะมีความรู้สึกและดำเนินชีวิตต่อไปอย่างไรเมื่อได้รู้ความจริงภายหลัง การถูกประนามทั้งขึ้นทั้งล่องจากวาทกรรมหลัก ย่อมสร้างความกดดันให้กับกลุ่ม

ชายรักชายอย่างยากที่จะหลีกเลี่ยงได้ ด้วยเหตุนี้ในสังคมแห่งความเป็นจริง จึงส่งผลให้ชายรักชายจำนวนไม่น้อยในยุคนั้น เลือกที่จะปกปิดอัตลักษณ์ที่แท้จริงของตนเอาไว้ และบางคนก็ตัดสินใจแต่งงานกับผู้หญิง เพื่อยืนยันสถานภาพทางสังคม และเพื่อมีบุตรสืบทอดทายาท ในขณะเดียวกั นก็ลักลอบมีความสัมพันธ์กับคู่รักลับๆที่เป็นชายรักชาย โดยปกปิดไม่ให้ภรรยาและบุคคลอื่นล่วงรู้ ซึ่งก็ไม่ต่างอะไรกับผู้ชายที่มีภรรยาน้อย เหล่านี้ได้โยงใยถึงบรรทัดฐานด้านคุณธรรม จริยธรรม และศีลธรรมในการครองเรือนของคนในสังคมที่วาทกรรมหลักได้กำหนดเอาไว้ ซึ่งเป็นเ รื่องละเอียดอ่อน ยากที่จะตัดสินถูกผิด ล้วนแล้วแต่กรณีอันเป็นปัญหาทับซ้อนของปัจเจกบุคคลนั่นเอง

4) <u>ความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นทั่วไปในสังคม</u> ความสัมพันธ์ลักษณะนี้แปรผันไปตามปัจจเจกบุคคล โดยมีปัจจัยอื่นเข้ามาแทรกแซง เกย์บางคนภายนอกก็แสดงออกเหมือนกับผู้ชายปกติทั่วไป เกย์บางคนก็แสดงออกถึงอัตลักษณ์ความเป็นเกย์บ้างแต่ไม่ประเจิดประเจ้อมากนัก ในขณะที่เกย์บางคนก็แสดงออกอย่างชัดเจนโดยไม่ต้องสงสัย ทั้งนี้ก็ด้วยปัจจัยสองด้านคือ สถานภาพทางสังคมของแต่ละคนที่บีบบังคับต่างกัน และการตัดสินใจ การมองโลก มองชีวิต และเลือกตำแหน่ง จุดยื นของตนเองว่ามีความพึงพอใจและกล้าที่จะยอมรับกระแสต่อต้านของวาทกกรมหลัก ได้มากน้อยเพียงไหนนั่นเอง ทั้งนี้วาทกรรมที่ละครต้องการสื่อสารกับผู้ชมก็คือ ไม่ว่าคนเราจะเกิดมาเป็นเพศไหน สิ่งสำคัญอยู่ที่การรู้จักสร้างคุณค่าให้กับตนเองและผู้อื่น รู้จักเรียนรู้ และรักผู้อื่นด้วยความจริงใจ ซึ่งในจุดนี้หากมิได้ใช้กรอบของเพศวิถีมาจำแนก ตัวละครชายรักชายก็มีความคิด จิตใจ ความต้องการ และความรู้สึกรัก โลภ โกรธ หลง ดี เลว ไม่ต่างกับชายหญิงทั่วไปในสังคมแต่อย่างใด ในขณะเดียวกันก็สามารถพัฒนาความรู้ความสามารถและยกระดับจิตใจให้สูงขึ้นได้เช่นกัน โดยเหล่านี้เป็นเรื่องของปัจเจกบุคคลทั้งสิ้น

3.5.2 “This is my life, I love you” (พ.ศ.2542)

สภาพสังคม ที่ถ่ายทอดผ่านละครเวทีเรื่อง “This is my life, I love you” นั้นคือชีวิตของนางโชว์ ที่มิได้อยู่ในสังคมที่หรูหรา ฟุ่มเฟือย มีหน้าตา ฐานะทา งสังคมด้านอื่นๆ มากไปกว่า การได้ทำในสิ่งที่ตนรักและเป็นดาวเด่นในอาชีพนางโชว์ซึ่งตัวละครได้เลือกแล้ว ทำให้ละคร

มิได้ฉายชัดถึงมิติชีวิตด้านอื่นๆ ไปมากกว่าการตีแผ่คุณค่าความเป็นมนุษย์ของบุคคลที่เลือกแล้วว่าตนเองจะดำเนินชีวิตไปในทิศทางใด ทั้งตู่ มาริลีน และ หมิ ว โลลิต้า ต่างก็มี จุดร่วมและจุดต่างเฉกเช่นปุถุชนอื่นๆ ทั่วไป โดยในประเด็นความสัมพันธ์กับบุคคลรอบข้างนั้น จะเห็นได้ว่า ถึงแม้ ตู่และหมิว จะมีจุดเริ่มต้นจากที่เดียวกัน แต่ทั้งสองก็มีวิธีการจัดการชีวิตและความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง

ปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาแล้วในข้างต้นก็คือ ถึงแม้หมิวกับตู่จะเริ่มต้นชีวิตนางโชว์จากสถานที่เดียวกันคือ บาร์บี้ แต่ทั้งสองมีจุดเริ่มต้นในช่วงเวลาที่ต่างกัน ยุคสมัยที่เปลี่ยนไป ทำให้สภาวะบีบคั้น ความกดดัน และสภาพสังคม ที่เป็นปัจจัยสำคัญใน การสั่งสมอัตลักษณ์ของแต่ละบุคคลนั้นมีความแตกต่างกัน

ตู่ มาริลีน เติบโตมาอย่างยากลำบาก ชีวิตต้องฟันฝ่าอุปสรรค ทั้งเรื่องเศรษฐกิจ ฐานะทางการเงิน และสังคมรอบข้าง อันได้แก่เหล่านางโชว์กร้านโลก ที่คอยชิงดีชิงเด่น คอยที่จะจ้องทำลายยากที่จะหามิตรมาแบ่งเบาความทุกข์ภายในใจได้อย่างแท้จริง แต่ตู่ก็ทั้งสู้และอดทนมาโดยตลอด ความสัมพันธ์กับบุคคลรอบข้างของตัวละครตู่ มาริลีน ที่ละครได้เน้นน้ำหนักมากที่สุด ก็คือมิตรภาพระหว่างเพื่อนแท้ต่างวัย ที่ตัวละครตู่ และหมิวมีต่อกันนั่นเอง โดยพื้นฐานแล้ว ตัวละครตู่ มีจิตใจที่ดีงาม แต่ อาจเป็นด้วยสังคมแวดล้อม ทำให้ตู่ต้องสู้แบบยิบตา บ่อยครั้งที่ความดื้อรั้นและทิฐิของตู่ ทำให้เพื่อนร่วมงานไม่นิยมชมชอบ และพยายามกีดกันตู่ในเรื่องงาน แต่ถึงกระนั้นตู่ก็ยังมีจิตใจที่โอบอ้อม รักและเอ็นดูหมิว คอยแนะนำ และช่วยเหลือหมิว จนหมิวมีโอกาศได้เป็นนางโชว์ที่บาร์บี้ ก่อนจะก้าวไปสู่ความฝันคือได้ไปเปิดเธียเตอร์ของตนเองที่อัมสเตอร์ดัม เห็นได้จากบทสนทนาที่ว่า

ตู่ : (ยิ้ม) หมิวพี่ขอให้เธอเข้มแข็ง และมีชีวิตที่เป้นไปตามที่เธอฝัน อยากให้หมิวเขาเป็นนกตัวน้อยๆ เขาก็ตัวโตเกินไป แต่ถ้าเป็นไปได้ ก็อยากให้ชีวิตเขามีอิสระเสรี พี่อยากจะบอกเธอเหลือเกินว่า “เพื่อนบางคนก็แค่สนุก และบางคนก้จะเก็บไว้ในความทรงจำ ” ครั้งแรกที่พี่โชว์เวทีช่างดูยิ่งใหญ่ งดงาม แสงสีแพรวพราว พี่แสดงไป พี่ก็จ้องมองแต่ dry ice ที่ลอยอยู่บนเวที สักพักมันก็จางหายไป ลงจากเวทีพี่ก็จะบอกช่าง dry ice ขอให้เขาปล่อย dry ice ออกมาเยอะๆ ตอนรุ่นๆพี่เคยเก็บสตางค์ ไปซื้อโปสเตอร์รูปมาริลีน ใส่กรอบด้วยก็ตั้ง 500 ใครๆก็ว่าซื้อมาทำไม ไร้สาระ แต่สำหรับพี่ เวลามองรูปของเธอทีไร มันทำให้พี่เกิดแรงบันดาลใจ ขอบคุณมาริลีน คุณรู้ไหมฉันเรียนไม่จบ ไม่ได้ไปสอบ เพราะตอนนั้น อา จารย์ที่สอนฉันบอกว่า โชว์คืนนี้ใหญ่มาก และฉันก็

เป็นตัวเอก โชว์จะขาดฉันไม่ได้ “เลือกเอาเองแล้วกันนะตู่” อย่างน้อยฉันก็ต้องขอขอบคุณครูอาจารย์ที่ได้สอนฉันมา เพราะวันนี้ฉันตื่นแล้ว

เสียเจ้าราวร้าวมณีรุ้ง มุ่งปรารถนาอะไรในหล้า
มิหวังกระทั่งฟากฟ้า ซบหน้า ติดดิน กินทราย

สำหรับตู่แล้ว หมิวคือเพื่อนแท้เพียงหนึ่งเดียวของเธอ และเธอก็เข้าใจและยอมรับในความแตกต่างของจุดมุ่งหมายในชีวิตทั้งของตัสเธอเอง และหมิว เธอยินดีกับเส้นทางชีวิตที่หมิงเลือก และมีความสุขกับความฝันที่หมิวต้องการ โดยมิได้ริษยา กล่าวโทษ หรือเรียกร้องให้หมิวอยู่ข้างเธอแต่อย่างใด ละครได้บอกคนดูว่า กะเทยอย่าง ตู่ มาริลีน ก็มีหัวใจ รักและห่วงใยช่วยเหลือผู้อื่นด้วยความจริงใจได้ ความสัมพันธ์ และมิตรภาพที่บริสุทธิ์ ไม่จำเป็นต้องมีปัจจัยเรื่องทรัพย์สินเงินทอง หรือชื่อเสียงผลประโยชน์ด้านอื่นๆมาเป็นข้อแ ลกเปลี่ยน มนุษย์สามารถดำรงชีวิตอยู่ได้ด้วยความหวัง ความฝัน และความรัก คุณค่าของความเป็นมนุษย์อยู่ที่การรู้จักรักและปรารถนาดีต่อผู้อื่นด้วยความจริงใจ มิใช่วัตถุ ทรัพย์สินเงินทอง หรือแม้แต่ความเป็นเพศที่ถูกต้องตามกรอบวาทกรรมหลัก คือชายและหญิง กะเทยนางโชว์สูง วัย ที่สามารถยอมยกเงินเดือนก้อนสุดท้ายเพื่อทำบุญให้เด็กกำพร้าอย่างตู่ มาริลีน คงจะสามารถบ่งบอกถึงน้ำจิตน้ำใจและเหตุผลของการมีชีวิตอยู่ของใครอีกหลายคนได้เป็นอย่างดี และนี่ก็คือกลวิธีที่ผู้สร้างสรรค์งานได้เลือกใช้คุณธรรมและข้อดีด้านอื่นๆของความเป็นมนุษย์ที่ปรากฏผ่านตัวละคร มาตอบโต้กระบวนการทางวาทกรรมเดิมของการกำหนดคุณค่าความเป็นมนุษย์แบบแบ่งแยกเพศ เพื่อทำให้ผู้ชมได้มองเห็นชีวิตและภาพลักษณ์ของกะเทยอย่างตู่มาริลีน มีความหมายมากกว่าที่เคยถูกตีตรามาก่อนหน้านี้

สำหรับมิติความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นนั้น ตัวละคร หมิ วโลต้า ค่อนข้างที่จะมีความหลากหลาย ความสัมพันธ์ส่วนใหญ่เป็นไปค่อนข้างดี อาจด้วยเนื่องจาก การที่หมิวได้เรียนรู้ความผิดพลาดมาจากชีวิตของตู่ ทำให้หมิวสามารถเลือกและวางแผนชีวิตของตนเองได้ดีกว่าตู่นั่นเอง โดยผู้วิจัยขอกล่าวแยกย่อยเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

1) <u>ความสัมพันธ์กับครอบครัว</u> บทละครไม่ได้กล่าวถึงประเด็นนี้ชัดเจนนัก แต่ก็บอกเพียงว่า หลังจากที่หมิวประสบความสำเร็จ หมิวก็ได้รับการยอมรับที่ดีจากครอบครัว ซึ่งหมิวก็อาจเป็นตัวละครที่โชคดีเนื่องจากครอบครัวยอมรับและเปิดกว้าง กับสิ่งที่เธอเลือกจะเป็น ดังตัวอย่างบทสนทนาต่อไปนี้

คำถามจากนักข่าว : แล้วทางครอบครัวว่าไงบ้าง

หมิว : ครอบครัวที่นี่ หรือที่โน่นคะ ที่นี่ก็คงเหมือนครอบครัวทั่วๆไปแหละคะ ประโยคหนึ่งที่พ่อกับแม่เคยพูดเอาไว้ "ลูกจะเป็นอะไรก็ได้ แต่ขอให้ลูกเป็นคนดีและมีความสุข"

ตัวละครหมิวคือหนึ่งเสียงสะท้อนที่ถูกสร้างขึ้นมา เพื่อบอกกับพ่อแม่และครอบครัวทั่วไปว่า การยอมรับ เข้าใจลูกที่มีความแตกต่างหลากหลายทางเพศนั้น จะสามารถทำให้ลูกมีกำลังใจที่ดี ในการฟันฝ่าอุปสรรคด้านอื่นๆในชีวิต และสามารถสร้างสรรค์สิ่งดีๆให้เป็นที่ยอมรับแก่สังคมได้ การเลือกสอนลูกโดยยึดหลักของความดีเ ป็นที่ตั้ง จะช่วยให้สังคมมีบุคคลคุณภาพเพิ่มขึ้น เพราะไม่ว่าบุคคลนั้นจะมีเพศสภาพหรือเพศวิถีที่แตกต่างหลากหลายอย่างไร เขาหรือเธอก็สามารถที่จะเป็นคนดีและทำประโยชน์ให้แก่สังคมได้เช่นกัน

2) <u>ความสัมพันธ์กับกลุ่มเพื่อนชายรักชาย</u> ณ ที่นี้ ความสัมพันธ์ของหมิวกับกลุ่มเพื่อนส่วนใหญ่ ก็คงเป็นสังคมกะเทยนางโชว์ด้วยกัน ถึงแม้ว่าหมิวจะต้องฟันฝ่าอุปสรรคของความอิจฉาริษยาไม่น้อยไปกว่าตู่ แต่หมิวก้ยังมีตู่คอยเคียงข้าง และมีความจริงใจ ที่จะมอบคำแนะนำดีๆ และเป็นกำลังใจให้หมิวเสมอมา แต่การรู้จักวางตัว และการทำตัวให้เข้ากับสถานการณ์ของหมิว ทำให้หมิวนั้นไม่มีศัตรูที่โจ่งแจ้ง และสามารถเข้ากับเพื่อนรวมงานได้เป็นอย่างดีนั่นเอง ถึงแม้ว่าหมิวจะทะเยอทะยานและกล้าที่จะทำความฝันของตนเองให้เป็นจริง แต่สิ่งหนึ่งที่ละครได้สะท้อนออกมาให้เห็นเด่นชัด คือคุณธรรมของความกตัญญู ที่หมิวมีต่อตู่ ไม่ว่าชีวิตของหมิวจะประสบความสำเร็จขนาดไหน ได้รับการยอมรับจากบุคคลอื่นๆในสังคมมากมายเพียงไร แต่หมิวก็ไม่ลืมที่จะใส่ใจความสัมพันธ์และมิตรภาพของเธอกับ ตู่ เพื่อนแท้เพียงหนึ่งเดียวที่เธอเคยมี ไม่ว่าตู่จะตกอับ ยากจน ไม่มีชื่อเสียง แก่ชราและติดเหล้างอมแงม แต่สำหรับหมิวแล้ว ตู่คือพี่สาวที่แสนดีของหมิวเสมอ และตลอดไป ละครได้พยายามบอกกับคนดูว่า เพื่อนแท้หายาก แต่ก็ใช่ว่าจะไม่มี และการที่

คนเราจะได้รับสิ่งดีๆในชีวิต ก็ต้องเริ่มจากการรู้จักให้ผู้อื่นเสียก่อน อาจดูเป็นอุดมคติที่หาได้ยาก แต่ก็ยังมีโอกาสให้ใครหลายคนได้มีความหวังว่าในชีวิตของเราจะมีเพื่อนแท้ที่ไม่ทอดทิ้งกันได้บ้าง เพียงสักคนก็ยังดี ละครไม่เพียงสะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างคนกับคนที่มนุษย์ต่างใฝ่หา แต่ละครยังได้บอกเราว่า มนุษย์โลกในสังคมทุนนิยม ในสังคมแห่งวัตถุ กำลังหลงลืมสิ่งที่เป็นเนื้อแท้ของการมีชีวิตอยู่ อันที่ จริงความสำเร็จของคนหนึ่งคน เรากำลังใช้สิ่งใดเป็นตัวชีวัด หากเราใช้วัตถุหรือหน้าที่หารงาน ฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจเป็นตัวชี้วัด หมิว โลลิต้า คือผู้ที่ประสบโชคดีอย่างหาได้ยาก ส่วนตู่ มาริลีน คือบุคคลตัวอย่างที่ล้มเหลวอย่างไม่เป็นท่า แต่หากเราจะใช้คุณธรรม ห รือการบรรลุเป้าหมายอันประกอบด้วยความรัก และความฝันแล้วนั้น ทั้งตู่ และหมิว ต่างก็เป็นตัวอย่างของมนุษย์ที่บรรลุความประสงค์ของตนได้อย่างน่ายกย่อง โดยที่ในชีวิตจริง มนุษย์ชายหญิงอีกมากมายอาจไม่สามารถเข้าถึงและเข้าใจในคุณค่าของความสัมพันธ์และมิตรภาพเช่นนี้ได้

3) <u>ความสัมพันธ์กับคนรัก</u> หมิว โลลิต้า ได้ใช้ชีวิตประดุจผู้หญิงธรรมดาคนหนึ่ง ที่มีชีวิตคู่กับสามีอันเป็นที่รัก และพร้อมจะดูแลโอบอุ้มเธอในทุกๆเรื่อง ทั้งนี้เพราะ Federic สามีของเธอยอมรับและเข้าใจความเป็นตัวเธอ ในด้านความรัก ตัวละครหมิวมีชีวิตที่สมหวังค่อนไปทาง ความเป็นอุดมคติหรือถึงแม้จะมีจริงก็หาได้ยากยิ่งในสังคมทั่วไป หากมองอีกด้านผู้สร้างสรรค์งาน อาจต้องการบอกกับผู้ชมว่า “เมื่อมนุษย์มีความรักมนุษย์ก็ย่อมมีความหวัง” ความสัมพันธ์ด้านความรักและฐานคิดของตัวละคร หมิว โลลิต้า จึงไม่ต่างอะไรกับผู้หญิงและกะเทยอีกมาก กมาย ที่อยากให้ชีวิตรักของตนเหมือนเจ้าหญิงในนิยาย ทั้งๆที่รู้ว่าในโลกแห่งความเป็นจริง ความรักเช่นนี้หาได้ยากยิ่งกว่าการงมเข็มในมหาสมุทรเสียอีก แต่ก็ด้วยเหตุที่ไม่ว่าจะหันไปทางไหน กะเทยก็โดนทำร้าย โดนกด โดนตีกรอบจากวาทกรรมหลักให้ต้องเศร้าโศกเสียใจ ต้องผิดหวัง ขื่นขม การสร้างตัวละครหมิว ให้สวนกระแสจึงเปรียบเสมือนชีวิตของซิลเดอเรล่า ที่ถูกแม่เลี้ยงใจร้ายกีดกันและทรมาณต่างๆนานา แต่ท้ายสุดก็สมหวังกับเจ้าชายรูปงาม ซึ่งอาจมองได้ว่า ความรักของตัวละครหมิวอาจเป็นตัวแทนความสุขเล็กๆที่กะเทยหลายคนใฝ่หาและรอคอยด้วย

ความหวังว่าสักวันจะเกิดขึ้นจริงกับตัวเอง เปรียบเสมือนการเกิดของละครแนว Melodrama ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อประโลมโลกและหลีกหนีความจริงอันปวดร้าวของสังคมแห่งความจริงนั่นเอง

4) <u>ความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นทั่วไปในสังคม</u> ตัวละครหมิว คือตัวแทนของความกล้า ที่จะยืดอกยอมรับ และยืนหยัดในสังคมในฐานะของกะเทย ที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ความเป็นหญิงอย่างชัดแจ้ง หมิวได้แสดงให้เห็น การเป็นคนดี การเลือกทำสิ่งดี และกล้าที่จะยืนหยัดต่อสู้เพื่อความฝันของตนบนหนทางแห่งความเป็นจริง นั้นสามารถทำให้เธอเป็นที่ยอมรับของบุคคลทั่วไปในสังคม ถึงแม้ว่าการยอมรับนั้นจะแฝงไว้ด้วยความเคลือบแคลง สงสัย หรือเหตุผลอื่นใดก็ตาม แต่ถึงกระนั้นเราก็มิอาจปฏิเสธได้ว่า บุคคลที่มีความโดดเด่นในสังคม ไม่ว่าจะดำรงตนอยู่ภายใต้เพศสภาพใด ก็ย่อมจะตกเป็นเป้าของการวิพากษ์วิจารณ์จากผู้อื่นแทบทั้งสิ้น นอกจากนี้วาทกรรมว่าด้วยเรื่องของ ความสวยงามของกะเทยนางโชว์ ก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ละครได้พยายามสื่อสารกับคนดู ภายใต้การตีความและนำเสนอให้เห็นว่า ความงามของกะเทยนางโชว์คือการที่พยายามเลียนแบบอัตลักษณ์ของตนให้สมทับและเข้าใกล้ความเป็นเพศหญิงให้มากที่สุด ความสวยงามในที่นี้จึงมีแบบอย่างมาจากผู้หญิงที่สวย กะเทยจึงจำเป็นต้องสวยอย่างผู้หญิงที่สวย แต่ในขณะที่ตัวละครหมิวและตู่ได้พยายามแสดงออกให้เห็นถึงตัวตนที่เป็นกะเทย อันเป็นอัตลักษณ์ที่ไม่ใช่ทั้งหญิงและชาย โดยความสวยงามในที่นี้จึงไม่จำเป็นต้องอ้างอิงความสวยอย่างเพศหญิงแต่อย่างใด ตัวละครทั้งหมิว และตู่ ได้บอกกับคนดูว่า “มนุษย์ไม่สามารถหลีกหนี เก็บงำ หรือเปลี่ยนแปลงตัวตนที่แท้จริงของตนเองได้ หากแต่เมื่อใดก็ตามที่มนุษย์กล้าที่จะยืนหยัดทำในสิ่งที่ดี เราก็สามารถที่จะใช้ชีวิตร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีความสุขและภาคภูมิใจในสิ่งที่เราเป็นและเลือกแล้วนั่นเอง”

3.5.3 แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (พ.ศ.2545)

บทละครได้กล่าวถึงประเด็นความสัมพันธ์ของตัวละครกับบุคคลอื่นในสังคมโยสามารถแบ่งเป็น 3 ประเด็น หลักๆ ด้วยกัน คือ

1) <u>ความสัมพันธ์กับกลุ่มเพื่อนชายรักชาย</u> หตุการณ์ในเรื่องส่วนใหญ่เกิดขึ้นในฉากของบ้านดงดอกไม้ บ้านส่วนตัวของแมนสรวง ซึ่งตัวละครแวดล้อมก็คือกลุ่มเพื่อนชายรักชายที่เป็นเพื่อนรู้จักเกี่ยวข้องกัน มาเจอกันเพื่อภาระกิจในการเตรียมงานบัลเล่ต์การกุศลนั่นเอง ตัวละครที่มามีความสัมพันธ์เกี่ยวโยงกัน จึงประกอบไปด้วย 3 ส่วนคือ

1.1) เพื่อนเจ้าของบ้าน

1.2) คนรักของเจ้าของบ้าน

1.3) คนรักของเพื่อนเจ้าของบ้าน

ซึ่งความหลากหลาย และความสัมพันธ์อันสลับซับซ้อนจึงทำให้ตัวละครบางตัวไม่ชอบพอกัน อาทิ ภัคพล ที่แสดงออกว่าไม่ชอบศิรเทพกับราเมศอย่างชัดเจน เป็นต้น

วาทกรรมแสดงให้เห็นว่า กลุ่มเพื่อนชายรักชายมีความแตกต่างหลากหลาย ทั้งบุคลิก ลัก ษณะนิสัย อันมีทั้งด้านมืดและด้านสว่าง เฉกเช่นกลุ่มเพื่อนชายหญิงทั่วไป เพียงแต่ด้านมืดของกลุ่มเพื่อนชายรักชายจะสะท้อนภาพของการมักมาก และหมกมุ่นในเรื่องของเพศสัมพันธ์เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งก็เท่ากับเป็นการตอกย้ำวาทกรรมเรื่องเพศสัมพันธ์ของชายรักชายกับปัญญาโรคเอดส์ที่เกิดขึ้นในยุคนั้นให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นนั่นเอง

2) <u>ความสัมพันธ์กับคนรัก</u> ความสัมพันธ์กับคนรัก มีผลโดยตรงต่อประเด็นเรื่องทัศนคติในเรื่องความรักและการใช้ชีวิตคู่ของตัวละคร ถึงแม้ว่าตัวละครไม่น้อยกว่าสองคู่ จะคบหากันอย่างเปิดเผยในฐานะคนรัก เช่น ศิรเทพ กับ ราเมศ , แมนสรวง กับ จักรินทร์ และ อัศวิน กับ ภัคพล แต่อย่างไรก็ดีละครได้ชี้ให้เห็นวาทกรรมของความสัมพันธ์ในแบบคู่รักชายรักชายว่า เกิดขึ้นเพื่อตอบสนองแรงขับและความต้องการทางเพศเป็นอันดับหนึ่ง ถึงแม้ว่าปัจจัยด้านความรักและการเติมเต็มความเข้าใจ และกำลังใจซึ่งกันและกัน ก็อาจมีส่วนสำคัญ แต่ก็ไม่มากพอที่จะ

ทำให้ตัวละคร ซื่อสัตย์และรักเดียวใจเดียวกับคู่รักของตน ดังตัวอย่างบทสนทนาตอนหนึ่งที่ว่า

ศิรเทพ:(กับเรา) ผม คือ หนุ่มพเนจรยามค่ำคืน ความอยากรู้อยากเห็น …บ้านที่แสนจะ ประหลาด …และเพื่อนร่วมเตียงที่ไม่ซื่อสัตย์ทำให้ผมต้องลุกขึ้นมา อ้อ… ยังมีเสียงหมาหอน…เสียงเตียงดังเอี๊ยดอ๊าด…เสียงน้ำหยดในห้องน้ำชั้นสอง…ไม่มีใครได้ยินรึไง? แต่ถึงยังไงมันก็น่ารู้อยู่ดี ผมเป็นคนที่ชอบรู้ว่าใครเป็นยังไงและคิดอะไรกันบ้าง ไม่มีใครบอกเรา เพราะฉะนั้นผมจะต้องรู้ความลับของพวกเค้าให้ได้ (เทิดไทยครางในขณะหลับ) ผมได้เห็นในสิ่งที่ไม่ควรจะเห็น เทิดไทยนอนจมอยู่กับกองเหงื่อ หมอเพิ่มยาให้เค้าอีก แต่เพื่ออะไร ? เค้ากำลังจะตาย (วางมือบนไหล่เทิดไทย แล้วเดินไปที่ภัคพลกับอัศวินซึ่งกำลังนอนหลับอยู่) อัศวินหลับไปในขณะที่หันหลังให้กับภัคพล ผู้ซึ่งต้องนอน กอด หมอนแทน แต่ผมได้ยินมากกว่านั้น (นั่งลง) คำสารภาพอันเศร้าสร้อยถึงความปรารถนาที่ไม่สมควรของอัศวิน คำสารภาพที่ใคร ๆ ไม่อาจจะได้ยิน

3) <u>ความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นทั่วไปในสังคม</u> ละครถูกถ่ายทอดผ่านกระแสสังคมที่กลุ่มชายรักชายถูกมองว่าเป็นตัวการของปัญหาโรคเอดส์ ในขณะนั้น ทำให้ตัวละครบางตัวถูกสร้างมาให้เป็นเกย์ที่ติดเชื้อเอดส์ แต่ก็พยายามที่จะอุทิศเวลาชีวิตที่เหลือเพื่อสร้างสาธารณะประโยชน์ให้กับสังคม เช่น เทิดไทย เป็นต้น ความสัมพันธ์ในแง่ดังกล่าวจึงเปรียบเสมือนช่องว่างระหว่างเพศวิถี ที่สังคมมองว่าเกย์คือตัวปัญหา ในขณะที่ เกย์เองก็พยายามทำดีไถ่โทษเพื่อให้ตนเองมีพื้นที่ยืนอยู่ในสังคมอย่างคนปกติ ทั้งๆที่อีกใจก็รู้สึกกดดัน และเกลียดชังสังคมที่ทำร้าย กีดกัน และกดขี่เกย์ด้วยวิธีการทั้งทางตรงและทางอ้อมมาเป็นระยะเวลาที่ยาวนานนั่นเอง

3.5.4 ที่รักของกัน (พ.ศ.2551)

คนรัก ครอบครั ว และเพื่อน คือวาทกรรมความสัมพันธ์ที่ละครเรื่องดังกล่าวได้นำเสนอออกมาค่อนข้างชัดเจน เพียงแต่แยกให้น้ำหนักไปที่ตัวละครต่างๆแตกต่างกัน ดังนี้

1) <u>ความสัมพันธ์กับคนรัก</u> นายกับธันว์คือตัวอย่างของคู่รักชายรักชายในยุคสมัยที่ผู้ชายไทยเดินจูงมือกันเกลื่อนเมือง ทั้งส องคบกันอย่างเปิดเผย ไม่ได้ปกปิด และไม่ได้พยายามสร้างอัตลักษณ์อื่นใดเพียงเรียกร้องพื้นที่ในสังคม มากไปกว่าการที่ผู้ชายธรรมดาสองคนอยากจะใช้สิทธิรักกันอย่างคนรัก

2) <u>ความสัมพันธ์กับครอบครัว</u> ธันว์คือตัวละครที่มีความสัมพันธ์กับครอบครัวชัดเจนที่สุด โดยเขาได้รับควา มรัก ความเอาใจใส่ และโอกาสในการดำเนินชีวิตที่ดี จากครอบครัว บทละครไม่ได้บ่งบอกว่าธันว์ได้รับการกดดัน หรือรังเกียจจากครอบครัวเนื่องจากเขาเป็นรักร่วมเพศแต่อย่างใด

3) <u>ความสัมพันธ์กับเพื่อน</u> ความสัมพันธ์ฉันเพื่อนเกิดขึ้นสองลักษณะถ่ายทอดผ่านตัวละครกันย์

> <u>ลักษณะที่ 1</u>: กันย์กับนาย เริ่มต้นจากความเป็นเพื่อน พัฒนามาเป็นเพื่อนสนิทที่ชอบพอกันแต่ก็ไม่สามารถพัฒนาไปได้มากกว่านี้ เนื่องจากความพร้อม และความกล้าของบุคคลแต่ละคนที่จะก้าวข้ามความเป็นเพื่อนไปสู่คนรักนั้นไม่เหมือนกัน และกันย์ก็เป็นตัวอย่างสำคัญของการปล่อยโอกาสที่ดีไป และท้ายที่สุดก็ไม่สามารถเรียกคืนได้อีก

> <u>ลักษณะที่ 2:</u> กันย์กับอาย เป็นเพื่อนสนิทกัน ความสัมพันธ์ไม่สามารถพัฒนาไปเป็นอย่างอื่นได้นอกจากเพื่อนสนิท ตัวละครทั้งสองเป็นตัวแทนความสัมพันธ์ของกลุ่มเพื่อนเกย์กับผู้หญิง ที่มีอยู่มากมายในปัจจุบันนั่นเอง

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์นี้มุ่งศึกษา วาทกรรมชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย ตั้งแต่ พ.ศ. 2528 - พ.ศ. 2551 โดยการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) ละครกรณีศึกษา 4 เรื่อง ได้แก่ 1) ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ.2528) 2) This is my life, I love you. (พ.ศ.2542), 3) แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่าพวกเรากล้าหาญ (พ.ศ.2545) และ 4) ที่รักของกัน (พ.ศ.2551)

ผลการศึกษาพบว่า

วาทกรรมตัวละครชายรักชายในบทละครเวทีไทยร่วมสมัยที่คัดสรรมา ถูกสื่อสารผ่านองค์ประกอบทางการละคร 8 องค์ประกอบ คือ ประเภทและวิธีการนำเสน อของละคร, แก่นเรื่อง, โครงเรื่อง, ลักษณะของตัวละคร, ภาษาของตัวละคร, การแต่งกายของตัวละคร ฉากและพื้นที่ รวมทั้งเพลงและดนตรีประกอบ โดยวาทกรรมชายรักชายมีการเปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคมที่ละครถูกสร้างขึ้นมา และสามารถจำแนกประเด็นการวิเคราะห์เชื่อมโยงกับเพศสภาพ , เพศวิถี, พื้นที่ทางสังคม และแนวคิดความรักและการใช้ชีวิตคู่ของตัวละคร

ละครเวทีชายรักชายยุค ปี พ .ศ. 2528 ตัวละครชายรักชายมีเพศสภาพเป็นผู้ชายที่มีเพศวิถีหลากหลายและเลื่อนไหลไปมา ตัวละครมักปกปิดอัตลักษณ์ของตน เนื่องจากถูกบีบคั้นกดดันจากสังคม และบุคคลในครอบครัว ด้านความรักและการใช้ชีวิตคู่ก็ต้องพบกับความผิดหวังและล้มเหลวเป็นส่วนใหญ่ หากละครยุคหลังตั้งแต่ ปี พ .ศ. 2542 เป็นต้นมานั้น ตัวละครชายรักชายมีอัตลักษณ์ที่เปิดเผยชัดเจนและมีความหลากหลายทางเพศสภาพภายนอก ตัวละครมีพื้นที่ทางสังคมมากขึ้น โดยสามารถมีชีวิตครอบครัวและความรักที่ประสบความสำเร็จได้

วาทกรรมที่ละครทั้ง 4 เรื่อง พยายามสื่อสารคือ ตัวละครชายรักชายก็เปรียบเสมือนปุถุชนทั่วไป แต่ละคนก็เป็นปัจเจกบุคคลที่มีทางเลือกในการใช้ชีวิตเฉพาะของตน ซึ่งต่างก็ต้องการความรัก ความจริงใจ แล ะความเข้าใจจากบุคคลรอบข้าง ทั้งที่เป็นคนในครอบครัว คนรัก กลุ่มเพื่อน และสังคมแวดล้อมไม่แตกต่างจากชายหญิงทั่วไป

การวิเคราะห์หลักๆสามารถแบ่งได้ 3 ประเด็น ซึ่งจะช่วยทำให้เข้าใจภาพรวมของการศึกษาในครั้งนี้ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น นั่นคือ

1.ภูมิหลังและบริบทของละคร

ผลการศึกษาในส่วนนี้ใช้อธิบายถึงข้อมูลเบื้องต้นของละครเวทีไทยร่วมสมัย ภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์งาน และบริบทของสังคมไทยในยุคสมัยที่ละครเกิดขึ้น ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงประเด็นของการแปลงสื่ออีกด้วย ซึ่งละครเวทีไทยร่วมสมัยคัดสรร ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษานั้น มีจำนวนถึง 3 ใน 4 เรื่อง ที่ถูกดัดแปลงมาจากเค้าโครงเรื่องในบทประพันธ์เดิม ซึ่งเคยสร้างมาก่อนแล้วในบริบทของสังคมตะวันตก โดยมีเพียงเรื่องเดียวที่ทำการสร้างสรรค์บทขึ้นมาใหม่ นั่นคือ This is my life, I love you (2542) ดังจะเห็นได้จากตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 19 สรุปการเชื่อมโยงและการแปลงสื่อของละครเวทีคัดสรรกรณีศึกษา

ลำดับที่	ละครเวทีร่วมสมัย เรื่อง	ปีที่นำเสนอ	บทประพันธ์เดิม/ ประเภทของสื่อ	ปีที่นำเสนอ
1	ฉันผู้ชายนะยะ (ดัดแปลงจากบทประพันธ์เดิม)	พ.ศ.2528 (ค.ศ.1985)	The Boys in the Band (ภาพยนตร์)	พ.ศ.2510 (ค.ศ.1970)
2	This is my life, I love you	พ.ศ.2542	บทประพันธ์สร้างสรรค์ใหม่	-
3	แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ (ดัดแปลงจากบทประพันธ์เดิม)	พ.ศ.2545 (ค.ศ.2002)	Love! Valour! Compassion! (ภาพยนตร์)	พ.ศ.2537 (ค.ศ.1994)
4	ที่รักของกัน (ดัดแปลงจากเค้าโครงเรื่องเดิม)	พ.ศ.2551 (ค.ศ.2008)	My Best friend's wedding (ภาพยนตร์)	พ.ศ.2540 (ค.ศ.1997)

ตารางสรุปข้อมูลการเปลี่ยนแปลงสื่อในข้างต้น ได้แสดงให้เห็นว่าละครเวทีร่วมสมัยของไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชายรักชายนั้น ได้รับอิทธิพลมาจากบทละครและเค้าโครงเรื่องจากประเทศในสังคมตะวันตกทั้งสิ้น โดยเนื้อเรื่องในบทประพันธ์ทั้งสาม ได้แก่ 1) The Boys in the Band 2) Love! Valour! Compassion! และ 3) My Best friend's wedding ได้เกิดขึ้นในสังคมอเมริกัน ซึ่งจำนวนสองในสามเรื่อง คือ 1) The Boys in the Band และ 2) Love! Valour! Compassion! นั้น ได้เคยนำเสนอทั้งในรูปแบบของละครเวทีและภาพยนตร์มาแล้ว โดยจะเห็นได้ว่าการเปลี่ยนแปลงของสื่อละครเวทีและสื่อภาพยนตร์ จากบทประพันธ์ดังกล่าวได้เกิดขึ้นในสังคมตะวันตกมาก่อนที่นักสื่อสารการแสดงของไทยจะนำมาดัดแปลงเป็นสื่อละครเวทีร่วมสมัยให้เข้ากับบริบทของสังคมไทย โดยหลังจากนั้นก็ได้มีการแปลงสื่อกลับไปทำเป็นภาพยนตร์อีกครั้งในชื่อเรื่องเดียวกัน เช่นเรื่อง ฉันผู้ชายนะยะ นั่นเอง

นับเป็นเวลากว่าสามทศวรรษ (ปี พ.ศ. 2528 – ปี พ.ศ.2551) ที่ละครเวทีไทยร่วมสมัยได้มีการสื่อสารประเด็นชายรักชายออกมาสู่สังคม แต่ก็เป็นที่น่า สังเกตว่า ในระยะเวลาดังกล่าว มีนักการละครเพียงไม่กี่คนเท่านั้น ที่สามารถยืนหยัดและนำเสนอประแด็นชายรักชายผ่านสื่อละครเวทีร่วมสมัย โดยได้รับการยอมรับจากกลุ่มผู้ชมในวงกว้าง และมีเอกลักษณ์ในการทำงานที่โดดเด่นเฉพาะตัว

ด้วยเหตุนี้ ละครเวทีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่อง จึงเป็นละครคัดสรรที่ค่อนข้างได้รับความนิยมในยุคสมัยนั้นๆ โดยในช่วงเวลาใกล้เคียงกันก็มีละครเกี่ยวกับชายรักชายถูกนำเสนอออกมาเช่นกัน ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นฝีมือของผู้กำกับในกลุ่มเดียวกันนี่เอง

ตารางที่ 20 แสดงความเชื่อมโยงระหว่างผู้สร้างสรรค์งานและระยะเวลาที่นำเสนอผลงาน

ลำดับที่	ผู้สร้างสรรค์ผลงาน (ผู้กำกับ)	ชื่อผลงาน (ละครเวทีไทยร่วมสมัย)	ปีที่นำเสนอ
1.	ดร.เสรี วงษ์มณฑา	ฉันผู้ชายนะยะ	พ.ศ.2528
2.	คุณวรรณศักดิ์ สิริหล้า	This is my life, I love you.	พ.ศ.2542
3.	คุณดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์	แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ	พ.ศ.2545
4.	คุณสายฟ้า ตันธนา	ที่รักของกัน	พ.ศ.2551

ถึงแม้ว่า ผู้กำกับทั้ง 4 ท่าน จะสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานออกมาจากความชอบและความถนัดส่วนตัวเป็นหลัก ถึงอย่างไรงานละครเวทีร่วมสมัยกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่องก็สามารถสื่อสะท้อนให้เห็นถึงแนวคิด และแรงบันดาลใจ รวมทั้งสภาวะทางสังคมที่เกิดขึ้นในยุคสมัยนั้นๆ ออกมา โดยใช้องค์ประกอบของละครเป็นเครื่องมือในการสื่อสารความคิดกับผู้ชม ดังจะกล่าวไว้ในส่วนต่อจากนี้

2.<u>วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านองค์ประกอบของละคร</u>

หากพิจารณาตามองค์ประกอบของโครงสร้างเชิงละครหรือความเป็นสื่อจินตคดีเรื่องเล่านั้น เราจะสามารถศึกษาประเด็นสำคัญ เพื่อตอบคำถามในวัตถุประสงค์การวิจัยข้อแรกเกี่ยวกับ “การสื่อสารวาทกรรมตัวละครชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย” ทั้ง 4 เรื่อง โดยแบ่งเป็น 8 ประเด็นด้วยกันคือ 1) ประเภทและวิธีการนำเสนอของละคร (Genre & Style) 2) แก่นเรื่อง (Theme) 3) โครงเรื่อง (Plot) 4) ลักษณะตัวละคร (character) 5) ภาษาของตัวละครชายรักชาย 6) เสื้อผ้าและการแต่งกายของตัวละคร 7) ฉากและพื้นที่ และ 8) เพลงและดนตรีประกอบ โดยองค์ประกอบของละครทั้ง 8 ประการนี้ ถือได้ว่าเป็นเครื่องมือ อสำคัญที่ผู้สร้างสรรค์งานได้ใช้ถ่ายทอดวาทกรรมชายรักชายของละครเวทีไทยร่วมสมัย ซึ่งสามารถสรุปให้เห็นความเชื่อมโยงได้จากตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 21 สรุปกลวิธีการนำเสนอวาทกรรมชายรักชายผ่านองค์ประกอบของละคร

ประเด็น /เรื่อง	**ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ. 2528)**	**This is my life, I love you. (พ.ศ. 2542)**	**แก่นเซี้ยวเปรี้ยว ซ่าพวกเรากล้าหาญ(พ.ศ. 2545)**	**ที่รักของกัน (พ.ศ. 2551)**
1) ประเภทและวิธีการนำเสนอของละคร (Genre & Style)	Drama – Comedy ตัวละครสื่อสารกันเอง ตัดขาดจากคนดู	Drama – Comedy ละครพูดกึ่งโชว์ มีตัวละครบางตัวทำหน้าที่เล่าเรื่องและหันมาสื่อสารกับคนดู	Drama – Comedy มีตัวละครบางตัวทำหน้าที่เล่าเรื่องและหันมาสื่อสารกับคนดู	Drama – Comedy ตัวละครสื่อสารกันเอง ตัดขาดจากคนดู

2) **แก่นเรื่อง** (Theme)	ภาวะกดดันของกลุ่มเพื่อนชายรักชาย ที่ต้องปกปิดตนเองจากสังคม โดยพวกเขาต้องการความรักและการยอมรับ	ความรัก มิตรภาพ และความฝันของกะเทยนางโชว์ ที่ต้องต่อสู้กับความอยู่รอดในสังคมยามราตรี	ความรัก มิตรภาพ และความขัดแย้งของกลุ่มชายรักชายท่ามกลางกระแสสังคมเรื่องโรคเอดส์กับเกย์	ความรักของเพื่อนชายรักชายที่แอบรักเพื่อนแต่ไม่กล้าเปิดเผย จนในที่สุดก็สายเกินไป
3) **โครงเรื่อง** (Plot)	ละครเวทีไทยร่วมสมัยทั้ง 4 เรื่อง เริ่มต้นด้วยสถานการณ์ – การคลี่คลาย - บทสรุปโดยตัวละครได้เรียนรู้			
4)**ลักษณะตัวละคร** (character) (**เน้นเพศวิถี**)	- เกย์รุก - เกย์รับ - เกย์รุก - รับ - ไบเซ็กช่วลสถานะภาพทางสังคมหลากหลาย	- เกย์รับ ที่แต่งกายอย่างผู้หญิง แต่ไม่ผ่าตัดแปลงเพศ มีอาชีพเป็นนางโชว์	- เกย์รุก - เกย์รับ - เกย์รุก – รับ ชนชั้นกลางทำงานเกี่ยวข้องกับวงการบันเทิง	- เกย์รุก - เกย์รับ ชนชั้นกลาง ที่มีอาชีพเป็นสถาปนิก นักธุรกิจ และนักแปล
5) **ภาษาของตัวละครชายรักชาย**	มีภาษาเฉพาะกลุ่มใช้ค่อนข้างมาก	มีภาษาเฉพาะกลุ่มใช้บ้าง แต่ไม่มากนัก	ใช้ภาษาที่คนทั่วไปเข้าใจ	ใช้ภาษาปกติทั่วไป
6) **เสื้อผ้าและการแต่งกายของตัวละคร**	สีสันฉูดฉาดล้นเกินด้วยเครื่องประดับเฉพาะตัว	แต่งกายอย่างผู้หญิง แต่ไม่ได้เน้นความสวยหรือความเหมือน	แต่งกายด้วยเสื้อผ้าแบบผู้ชายปกติ เน้นโชว์สัดส่วนสรีระ	แต่งตัวอย่างผู้ชายปกติที่ค่อนข้างพิถีพิถันเรื่องการแต่งกาย
7)**ฉากและพื้นที่**	พื้นที่เฉพาะในห้องชุดส่วนตัว	พื้นที่เฉพาะในบาร์ซึ่งเป็นที่ทำงานของตัวละคร	พื้นที่เฉพาะในบ้านพักต่างอากาศส่วนตัว	พื้นที่เฉพาะในร้านอาหารซึ่งไม่ได้เปิดบริการ

8) เพลงและดนตรีประกอบ	Gay anthem แต่งขึ้นใหม่ เป็นภาษาไทย (ไม่ได้รับความนิยมในวงกว้าง)	Gay anthem ที่มีชื่อเสียงอยู่แล้วทั้งไทยและต่างประเทศ (ได้รับความนิยม)	Gay anthem แต่งขึ้นใหม่เป็นภาษาไทย (ไม่ได้รับความนิยมในวงกว้าง)	Gay anthem ที่ตีความใหม่จากเพลงประกอบภาพยนตร์ต่างประเทศ

3.<u>วาทกรรมของตัวละครชายรักชายภายใต้บริบทของสังคมไทย</u>

เพื่อตอบคำถามจากวัตุประสงค์การวิจัยข้อที่ 2 เกี่ยวกับการวิเคราะห์วาทกรรมตัวละครชายรักชายที่ปรากฏผ่านละครเวทีไทยร่วมสมัยภายใต้บริบทแห่งการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย สามารถแบ่งประเด็นในการวิเคราะห์เป็น 5 ประเด็นหลัก ได้แก่ 1) เพศสภาพ (Gender) 2) เพศวิถี (Sexuality) 3) พื้นที่ทางสังคม 4) ความรักและการใช้ชีวิตคู่ และ 5) ความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นในสังคม โดยละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่อง นั้นมีความเหมือน และแตกต่าง โดยเห็นได้จากตารางสรุปภาพรวมต่อไปนี้

ตารางที่ 22 สรุปการวิเคราะห์วาทกรรมของตัวละครชายรักชายภายใต้บริบทของสังคมไทย

ประเด็น/เรื่อง	**ฉันผู้ชายนะยะ (พ.ศ.2528)**	**This is my life, I love you" (พ.ศ.2542)**	**แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ(พ.ศ.2545)**	**ที่รักของกัน (พ.ศ.2551)**
เพศสภาพ (Gender)	ผู้ชาย (ไม่แปลงเพศ)	ผู้ชาย (แต่งกายแบบผู้หญิง ไม่แปลงเพศ)	ผู้ชาย (ไม่แปลงเพศ)	ผู้ชาย (ไม่แปลงเพศ)
เพศวิถี (Sexuality)	- เกย์รุก - เกย์รุก – รับ - เกย์รับ - ไบเซ็กช่วล	- เกย์รับ	- เกย์รุก - เกย์รุก – รับ - เกย์รับ	- เกย์รุก - เกย์รับ

พื้นที่ทางสังคม	ตัวละครที่มีพื้นฐานทางครอบครัวที่ดี หน้าที่การงานที่ดีจะมีความกดดันและพยายามปกปิดตัวตนที่แท้จริงมากกว่าตัวละครที่มีฐานะทางสังคมด้อยกว่า	ตัวละครที่อ่อนแออย่างตู่จะถูกบีบคั้นจากสังคมนางโชว์รอบข้าง ในขณะที่ตัวละครที่เข้มแข็งและมีจุดยืนในชีวิตอย่างหมิวจะได้รับการยอม รับจากสังคมในที่สุด	สังคมยอมรับชายรักชายในด้านความสามารถทางอาชีพการงาน แต่ก็มองว่าพฤติกรรมรักร่วมเพศเป็นตัวการของปัญหาโรคเอดส์ ซึ่งเป็นภัยของสังคม	ตัวละครชายรักชายใช้ชีวิตในสังคมอย่างปกติ ไม่มีความกดดันใดๆ ปมปัญหาในชีวิตเกิดในลักษณะเช่นเดียวกับชายหญิงทั่วไป
ความรักและการใช้ชีวิตคู่	ความสัมพันธ์เกฉาบฉวยเป็นส่วนใหญ่ มีน้อยคู่นักที่จะอยู่กินด้วยกันอย่างเปิดเผย แต่ถึงอย่างไรก็ยังมีปัญหาความไม่ซื่อสัตย์เกิดขึ้นและเกย์ยังมองว่ารักแบบชายหญิงถูกต้องกว่า	ตัวละครหมิวสมหวังในความรักกับสามีชาวต่างชาติ ในขณะที่ตัวละครตู่ ไม่มีความรักที่จริงจังกับใคร ถึงอย่างไรก็ไม่คิดจะเทียบตนกับชายจริงหญิงแท้	มีการเปิดเผยความสัมพันธ์แบบคู่รักอย่างชัดเจน โดยมิได้ปกปิด แต่ก็เกิดปัญหาความไม่ซื่อสัตย์ ไม่รักเดียวใจเดียว คู่รักบางคู่จึงมีการสลับสับเปลี่ยนไปมา และเกิดการไม่ไว้เนื้อเชื่อใจกันในที่สุด	คบกันอย่างเปิดเผยเหมือนชายหญิงทั่วไป อาจมีหึงหวงกันบ้าง แต่ก็ไม่ได้นอกใจกันแต่อย่างใด
ความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นในสังคม	พ่อ แม่ และญาติ ไม่ยอมรับลูกที่เป็นเกย์ ผลักไส รังเกียจ ทำให้กดดันและพยายามจะกลับใจมาเป็นชายแท้ แต่ก็ทำ	สังคมมองกะเทยนางโชว์เป็นเครื่องสนองความบันเทิงยามค่ำคืน ในขณะที่ในกลุ่มนางโชว์ก็ต่างเก่งแย่ง	สังคมยอมรับเกย์แค่เรื่องงาน แต่เรื่องส่วนตัว วิถีชีวิต เกย์ไม่ได้รับการยอมรับ ทั้งยังถูกกล่าวหาและกดดันว่าเกย์เป็นตัวการสำคัญของ	ตัวละครชายรักชายดำเนินชีวิตสัมพันธ์กับบุคคลรอบข้างอย่างปกติ ปราศจากความกดดันใดๆ ที่แตกต่างจาก

	ไม่ได้ ในขณะที่เกย์บางคนก็พยายามปกปิดเพาะกลัวคนในสังคมอื่นๆจะรังเกียจและไม่ยอมรับ กลุ่มเพื่อนที่ดีจึงมีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของเกย์ในยุคนี้มาก	แข่งขันกัน แต่หมิวเป็นตัวละครที่โชคดีที่สามารถทำตัวเองให้สังคมยอมรับด้วยความสามารถและมีเพื่อนที่ดีอย่างตู่ และสามีที่ดีอย่างเฟดเดอริค	ปัญหาโรคเอดส์ เกย์บางส่วนจึงรู้สึกว่าตนเองถูกกระทำ จึงทำให้เกลียดชังสังคม ชายจริงหญิงแท้ ในขณะที่อีกใจก็ต้องการการยอมรับ กลุ่มเพื่อนที่ดีจึงเป็นกำลังใจที่สำคัญมาก	ชายจริงหญิงแท้

การอภิปรายผลการวิจัย

ผลการศึกษาในข้างต้น ชี้ให้เห็นว่าสื่อละครเวทีไทยร่วมสมัยค่อนข้างจะมีอิสระในการนำเสนอ และกล่าวถึงประเด็นชายรักชายได้อย่างชัดเจน เห็นได้จากบทสนทนาและการแสดงออกทางกิริยา ท่าทาง และการแต่งกายของตัวละคร บางตัวที่ค่อนข้างจัดจ้าน รุนแรง ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากสื่อละครเวที ยังมิได้ถูกระบบตรวจสอบเข้ามาควบคุมอย่างในสื่อภาพยนตร์และสื่อโทรทัศน์นั่นเอง โดยหากพิจารณาในแง่ขององค์ประกอบทางการละครนั้น ผู้วิจัยได้ทำการอภิปรายแยกเป็นประเด็น ดังนี้

1. ประเภทและวิธีการนำเสนอของละคร (Genre & Style)

ผู้สร้างสรรค์งานได้เลือกใช้แนวการนำเสนอ ออกมาในรูปแบบของละครชีวิต ที่ใส่ความตลกลงไปในบทสนทนาและลักษณะของตัวละครบางตัว(Drama – Comedy) ผ่านการสร้างสถานการณ์เฉพาะหน้าเป็นตัวขมวดปมเรื่องให้มีความน่าสนใจ ทั้งยังสร้างสีสันของเรื่องโดยการแสดงออกอันล้นเกิน คำพูดที่จัดจ้านของตัวละคร ซึ่งทำให้เกิดความไม่ปกติ และแตกต่างจากตัวละครชายหญิงทั่วไป

เหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า วาทกรรมหลักยังมิอาจยอมรับอัตลักษณ์ของชายรักชายเป็นว่าเทียบเท่าชายหญิง เป็นเรื่อง ธรรมดา ในทางกลับกันก็มองเป็นเรื่องที่ด้อยกว่า แล ะดูไม่

จริงจัง ทำให้การแสดงออกของตัวละครจึงเป็นเรื่องตลก ขบขัน ทั้งๆที่ในความเป็นจริงแล้วสิ่งที่ตัวละครต่างๆได้ประสบพบเจอล้วนแต่มีความหนักหนาสาหัส ไม่ต่างกับชีวิตของชายจริงหญิงแท้อื่นๆในสังคม หรืออาจเลวร้ายกว่าด้วยซ้ำในหลายๆแง่มุม โดยเมื่อการดำเนินเรื่องผ่ านไป ผู้ชมจะเห็นได้ว่าตัวละครชายรักชายเหล่านั้น มีความกดดัน มีปมทับซ้อนในจิตใจมากมาย แต่วิธีการนำเสนอผ่านสถานการณ์ ที่พลิกผัน บทสนทนาที่ดุเดือด และลักษณะการแสดงออกกระตุ้งกระติ้ง การแต่งกายที่ล้นเกิน อันเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวของชายรักชาย ทำให้ละครดูสนุก และรู้ สึกว่าละครมีชีวิตชีวาไม่ตึงเครียด ซึ่งแน่นอนว่ากลวิธีในการเล่าเรื่องและวิธีการนำเสนอที่แตกต่าง ย่อมสร้างสีสันและชวนให้ผู้ชมอยากติดตามเรื่องต่อไป ซึ่งวิธีการดังกล่าวมิใช่กลวิธีเฉพาะของการนำเสนอละคร 4 เรื่องนี้เท่านั้น หากก็เป็นที่ทราบกันว่า หลักการดังกล่า วสามารถประยุกต์ใช้กับสื่อสารการแสดงอื่นๆได้เช่นกัน

2. แก่นเรื่อง (Theme)

ละครเวทีทั้ง 4 เรื่อง ได้ชี้ให้เห็นชีวิตของตัวละครชายรักชายในฐานะของ มนุษย์ปุถุชน ที่มีเลือดเนื้อ มีวิญญาณ มีหัวใจ ความสุข ความทุกข์ และโหยหาความรักเฉกเช่นมนุษย์ชายหญิงอื่นๆ แก่นเรื่องของละครเวทีร่วมสมัยทั้ง 4 เรื่อง จึงเปรียบเสมือนเสียงตะโกนที่ซ้ำไปซ้ำมาของตัวละครชายรักชายที่พยายามบอกกับผู้ชมว่า พวกเขาก็มีคุณค่า มีศักดิ์ศรี มีชีวิตจิตใจไม่ต่างอะไรกับคนอื่นๆทั่วไปในสังคมเช่นกัน

3. โครงเรื่อง (Plot)

โครงเรื่อง (Plot) ของละครเวทีไทยร่วมสมัยกรณีศึกษา ทั้ง 4 เรื่อง สามารถอธิบายผ่าน “ปมปัญหา” ซึ่งมาจาก 5 ส่วน ได้แก่ 1) ตัวละครเอง 2) ครอบครัว และเครือญาติของตัวละคร3) คนรักของตัวละคร 4) กลุ่มเพื่อนของตัวละคร และ 5) สังคมแวดล้อมตัวละคร โดยมี” สถานการณ์” เป็นตัวผลักดันให้เรื่องดำเนินไปสู่ “ผล” อันเป็นบทสรุปของเรื่องในแต่ละประเด็นนั่นเอง โดยกลวิธีการวางโรงเรื่องดังกล่าวก็เป็นไปตามหลักการวางดครงเรื่องของละครทั่วไป

4. ลักษณะตัวละคร (character)

ละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่องนั้น มี จุดร่วม จุดต่าง โดยถ่ายทอดผ่านการตีความในการสร้างตัวละครของผู้สร้างสรรค์งาน โดยลักษณะความเป็นชายชายรักชายของตัวละคร ถูกถ่ายทอดผ่านความเลื่อนไหลทางเพศวิถี การเปิดเผย การปกปิด รวมถึงการแสดงออกต่างๆของตัวละคร โดยมีปัจจัยเรื่องอายุ อาชีพ ฐานะทางสังคม บุคลิกและลักษณะนิสัยของตัวละครเอง รวมถึงพื้นฐานของครอบครัวและบริบททางสังคมเป็นตัวกำหนดทั้งสิ้น

5. ภาษาของตัวละครชายรักชาย

ละครเวทีไทยร่วมสมัยทั้ง 4 เรื่อง ได้ถ่ายทอดวาทกรรมผ่านทางการใช้ภาษาของตัวละครชายรักชาย ซึ่งภาษาดังกล่าวมีวิวัฒนาการไปตามยุคสมัย โดยการใช้ภาษาในช่วงแรกนั้นได้มีการสร้าง บัญญัติ คำศัพท์อันมีความหมายเฉพาะ โดยใช้ วิธีการใส่รหัสความหมายใหม่จากคำศัพท์เดิมที่มีใช้อยู่ในสังคมค่อนข้างมาก แต่ในยุคสมัยหลังๆ ภาษาของกลุ่มชายรักชาย แทบจะไม่มีความแตกต่างจากคนทั่วไปแต่อย่างใด ทั้งนี้การแสงออกทางอัตลักษณ์ทางภาษาของกลุ่มชายรักชายนั้นมีปัจจัยเรื่องของ เพศสภาพ เพศวิถี ฐานะทางสังคม และพื้นที่เป็นตัวกำหนดด้วยเช่นกัน

6. เสื้อผ้าและการแต่งกายของตัวละคร

เสื้อผ้า และการแต่งกายของตัวละครชายรักชาย จากละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่องนั้น ได้รับอิทธิพลจากแฟชั่นตามยุคสมัยนั้นๆ รวมถึงแนวการนำเสนอของละครมาเป็นปัจจัยสำคัญ โดยจะเห็นได้ว่า “ฉันผู้ชายนะยะ” นั้น ตัวละครมีการแต่งกายตามสมัยนิยมเหมือนบุคคลทั่วไป โดยการแต่งกายที่ล้นเกินและสีสันฉูดฉาดนั้น มักเกิดขึ้นกับตัวละครที่แสดงออกว่าคนเองเป็นเกย์รับที่มีกริยาตุ้งติ้ง ส่วนเกย์รุกนั้นก็มีการแต่งกายและการแสดงออกอย่างผู้ชายธรรมดาทั่วไป

วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านทางเสื้อผ้าและการแต่งกายของตัวละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่อง จึงสามารถสรุปเป็นข้อหลักๆได้ ดังนี้

1) ตัวละครชายรักชายให้ความสำคัญกับการแต่งกายและการโชว์สัดส่วนสรีระ

2) ตัวละครชายรักชายใช้การแต่งกายสื่อสารอัตลักษณ์ทางเพศวิถีของตนเอง

3) ตัวละครชายรักชายใช้การแต่งกายสื่อสารรสนิยม อาชีพ และระดับของชนชั้นทางสังคมของตน

4) ตัวละครชายรักชายมีวิวัฒนาการด้านการแต่งกายตามสมัยนิยม ทั้งยังมีการสร้างสรรค์ เสริม เติมแต่งการแต่งกายของตนให้เป็นอัตลักษณ์เฉพาะ

7. ฉากและพื้นที่

การนำเสนอฉากและพื้นที่ของละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่องนั้น เป็นฉากที่เกิดขึ้นในพื้นที่เฉพาะแทบทั้งสิ้น อาทิ ห้องชุดส่วนตัว (ฉันผู้ชายนะยะ), บาร์บี้ (This is my life, I love you), บ้านพักต่างอากาศ (แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ) และ ฉากร้านอาหาร (ที่รักของกัน) ซึ่งฉากไม่ได้เน้นนำเสนอความเกี่ยวเนื่องกับสังคมภายนอกเท่าที่ควร ถึงแม่ว่าฉากของ แก่นเซี้ยวเปรี้ยวซ่า พวกเรากล้าหาญ จะมีฉากที่ตัวละครกำลังขับรถอยู่บนท้องถนน ที่ต้องเจอผู้คนภายนอก แต่บทสนทนาหรือการกระทำต่างๆ ก็เกิดขึ้นภายในรถเท่านั้น ซึ่งก็ยังถือว่าเป็นพื้นที่เฉพาะอยู่ดี

วาทกรรมในส่วนนี้ได้บ่งชี้ให้เห็นว่า อย่างไรก็ตาม การดำเนินชีวิตของกลุ่มชายรักชาย ก็ยังคงดำเนินอยู่อย่างอิสระในพื้นที่เฉพาะเป็นหลัก เพราะละครทั้งสี่เรื่อง ก็มิได้มีเรื่องใดที่นำเสนอมุมมองผ่านฉากที่แสดงให้เห็นว่าตัวละครได้แสดงออกถึงความเกี่ยวเนื่องกับสังคมทั่วไปเท่าที่ควร อาจมีก็แต่ฉากที่มีการกล่าวถึงว่า กะเทยนางโชว์ถูกตำรวจจับมาสอบสวนในข้อหาค้าประเวณี และทะเลาะวิวาท รวมถึงการให้สัมภาษณ์นักข่าวของ หมิว โลลิต้า (This is my life, I love you) ซึ่งก็ถ่ายทอดผ่านการพูดเล่าเรื่องของตัวละครหลักเท่านั้น

8. เพลงและดนตรีประกอบ

เพลงและดนตรีประกอบของละครเวทีทั้ง 4 เรื่องนั้น ได้รับอิทธิพลจากบทเพลงที่ได้รับความนิยมในกลุ่มชายรักชาย (Gay Anthem) จากโลกตะวันตกมากพอสมควร โดยเนื้อหาของเพลงจากละครทั้ง 4 เรื่อง ก็มีความสอดคล้องกับความเป็น Gay Anthem เนื่องจากมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องความรัก ความหวัง การต่อสู้กับตัวตน และจิตวิญญาณในการดำเนินชีวิตของชาวเกย์ในฐานะมนุษย์ ซึ่งล้วนก้าวผ่านภาวะกดดัน ผิดหวัง ทั้งจากตนเองและสังคมมาแล้วแทบทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้บทเพลงจึงมีส่วนสำคัญอย่างมาก ในการสื่อสารความรู้สึกของตัวละครสู่ผู้ชม ไม่ว่าจะในแง่ของการสื่อสารอัตลักษณ์ตัวตนของชายรักชาย หรือแง่มุมความรู้สึกในฐานะมนุษย์ปุถุชนคนหนึ่งก็ตามที

นอกจากนี้ หากมองในแง่ของวาทกรรมของละครเวทีไทยร่วมสมัยภายใต้บริบทของสังคมไทยนั้น จะเห็นได้ว่าสามารถแบ่งประเด็นในการวิเคราะห์เป็น 5 ประเด็นหลัก ได้แก่

1. เพศสภาพ (Gender)

เนื่องจากตัวละครทุกตัวมีเพศสภาพเป็นผู้ชาย ยังไม่มีตัวละครใดผ่าตัดแปลงเพศ วาทกรรมเรื่องเพศสภาพจากละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่อง จึงชี้ให้เห็น สังคมไทยเริ่มเรียนรู้ความแตกต่างทางอัตลักษณ์ของชายรักชายสองกลุ่ม คือ เกย์ กับ กะเทย มากขึ้น และสังคมยังได้เรียนรู้เพิ่มเติมว่า ชายรักชายบางคนอาจมีบุคลิกไม่ได้แตกต่างไปจากผู้ชายธรรมดาทั่วไป อาทิ ตัวละครนาย จาก “ที่รักของกัน” และตัวละครลักษ์ จาก “ฉันผู้ชายนะยะ” เป็นต้น

2) เพศวิถี (Sexuality)

หากทำการวิเคราะห์การประกอบสร้างอัตลักษณ์จากประเด็นเพศวิถี จะเห็นได้ว่าเพศวิถีกับการค้นพบตัวเองของตัวละครชายรักชายในแต่ละเรื่องมีความเลื่อนไหลซับซ้อนแตกต่างกัน แต่เพศวิถีของตัวละครนั้นสามารถคาดเดาได้จากการแสดงออกเป็นเบื้องต้น ยังไม่มีละครเวทีเรื่องใด ที่สร้างตัวละครให้เพศสภาพกับเพศวิถีสวนทางกัน อย่างในสังคมแห่งความเป็นจริงทุกวันนี้ ที่กะเทย (ยังไม่แปลงเพศ) บางคนมีภรรยาเป็นผู้หญิง หรือบางคนมีรสนิยมทางเพศเป็นเกย์รุกเมื่อมีความสัมพันธ์กับบุคคลเพศสภาพชาย เป็นต้น โดยละครแต่ละเรื่องได้สื่อสารวาทกรรม

เรื่องเพศวิถีออกมาค่อนข้างใกล้เคียงกัน โดยสามรถสรุปได้เป็นกลุ่มใหญ่ๆ คือ ไบเซ็กช่วล, เกย์รุก, เกย์โบ๊ท (เกย์รุก-รับ) และเกย์รับ

3. พื้นที่ทางสังคม

วาทกรรมที่ถ่ายทอดผ่านพื้นที่ทางสังคม ส่งผลต่อบุคคลิก การแสดงออก ทัศนคติของตัวละครที่มีต่อสังคม อันเป็นผลมาจากอิทธิพลของสังคมที่มีต่อตัวละครนั่นเอง ซึ่งพื้นที่ทางสังคมนี้ ได้ถูกประกอบสร้างมาจา ก พื้นฐานการเลี้ยงดูของครอบครัว การศึกษา อาชีพ ของตัวละครทั้งสิ้น

4. ความรักและการใช้ชีวิตคู่

ตัวละครในยุคแรกๆ มักจะผิดหวัง ในความรักน้อยคู่นักที่จะสมหวังกับชีวิตคู่แบบชายรักชาย โดยปัจจัยสำคัญคือการยอมรับจากครอบครัวและสังคมแวดล้อม ในขณะที่ละครยุคหลังมีการเปิดเผยมากยิ่งขึ้น แต่ปัญหาของคู่รักชายรักชายก็คือความไม่ซื่อสัตย์ ชอบเปลี่ยนคู่ อย่างไรก้ดีตัวละครในยุคหลังก็สามารถประสบความสำเร็จในชีวิตรักได้ไม่แตกต่างจากหญิงชายทั่วไป

5. ความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นในสังคม

วาทกรรมที่ละครทั้ง 4 เรื่อง พยายามสื่อสารคือ ตัวละครชายรักชายก็เปรียบเสมือนปุถุชนทั่วไป แต่ละคนก็เป็นปัจเจกบุคคล ที่มีทางเลือกในการใช้ชีวิตเฉพาะของตน ซึ่งต่างก็ต้องการความรัก ความจริงใจ และความเข้าใจจากบุคคลรอบข้าง ทั้งที่เป็นคนในครอบครัว คนรัก กลุ่มเพื่อน และสังคมแวดล้อมไม่แตกต่างจากชายหญิงทั่วไป

ข้อจำกัดที่พบในงานวิจัย

1.ผู้วิจัยไม่เคยชมการแสดงสดละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่อง ด้วยตนเอง จึงไม่สามารถเห็นภาพที่ชัดเจนได้เท่าที่ควร

2.ละครเวทีไทยร่วมสมัยกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่อง ไม่มีการเก็บหลักฐานบันทึกการแสดงสดเอาไว้ จึงทำให้ การวิเคราะห์ข้อมูลจากการแสดงแบบเต็มรูปแบบจึงเป็นไปได้ยาก

3.ผู้วิจัยไม่พบข้อมูลการอ้างอิงอื่นที่ศึกษาประเด็นวาทกรรมชายรักชายที่ปรากฏผ่านสื่อละครเวทีไทยร่วมสมัยโดยตรงอย่างเป็นรูปธรรมในวงวิชาการของไทย

ข้อเสนอแนะ

1.ผู้สร้างสรรค์ผลงาน ควรมีการเก็บหลักฐาน อาทิ ภาพนิ่ง และเทปบันทึกภาพเคลื่อนไหวการแสดงจริงเอาไว้ เพื่อประโยชน์ในการศึกษางานย้อนหลัง และดูซ้ำเพื่อปรับปรุงผลงานในการนำเสนอครั้งต่อไป

2.ยังมีละครเวทีไทยร่วมสมัยที่สื่อสารวาทกรรมชายรักชายอีกหลายเรื่องที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกับละครกรณีศึกษาทั้ง 4 เรื่อง ซึ่งมีความน่าสนใจ และสมควรที่จะทำการศึกษาเพิ่มเติม เพื่อความชัดเจนในประเด็นการสื่อสารทางการละคร และมิติทางสังคมมากยิ่งขึ้น

3.ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบระหว่าง สื่อสารการแสดงประเภทละครเวที กับสื่อสารการแสดงอื่น อาทิ สื่อภาพยนตร์ สื่อละครโทรทัศน์ และสื่อจินตคดีประเภทอื่นๆ ซึ่งกล่าวถึงวาทกรรมชายรักชายในยุคสมัยเดียวกัน ว่ามีการนำเสนอมุมมองทัศนคติ ปัญหา หรือมิติทางสังคมที่สอดคล้อง หรือขัดแย้งกันอย่างไร และได้รับผลตอบรับจากผู้ชมลักษณะใดบ้าง โดยหากจะมีการพัฒนาการสื่อสาร เ พื่อผลประโยชน์ในแง่ของการทำความเข้าใจร่วมกันในสังคม หรือ ธุรกิจสื่อ นั้นจะสามารถใช้กลวิธีการสื่อสารอย่างไรต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กิตติศักดิ์ ปรกติ. **ตำนานรักร่วมเพศ** [ออนไลน์]. แหล่งที่มา : http://www.lawonline.co.th/Document/ArchanKittisak07.doc [8/15/2008]

กฤษดาวรรณ หงศ์ลดารมภ์ และโสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์.วาทกรรมเกี่ยวกับภาคใต้และความรุนแรงในสังคมไทย, **มองสังคมผ่านวาทกรรม**. 7-8. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

จตุพร บุญ-หลง.**ชีวิตติดเบอร์: ตัวตนและเพศวิถีของเกย์ "ควิง" ในเชาวนา** M.วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, บัณฑิต (สตรีศึกษา) สำนักบัณฑิตอาสาสมัครมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร.**วาทกรรมการพัฒนา**.19 – 21.กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วิภาษา,2549.

ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์.**สัมภาษณ์**, 2 ธันวาคม 2551.

ดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์.**สัมภาษณ์**, 28 มิถุนายน 2552.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์.สุนทรียนิเทศศาสตร์: เอกภาคในทวิภาคแห่งองค์ความรู้การสื่อสาร, **สุนทรียนิเทศศาสตร์ การศึกษาสื่อสารการแสดงและสื่อจินตคดี**,5-29.กรุงเทพฯ:จรัลสนิทวงศ์การ พิมพ์, 2547.

เทอดศักดิ์ ร่มจำปา. **วาทกรรมเกี่ยวกับ "เกย์" ในสังคมไทย พ.ศ.2508 – พ.ศ.2542**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.2545.

ธเนศ วงศ์ยานนาวา.**เพศ: จากธรรมชาติ สู่จริยธรรมจนถึงสุนทรียะ**,187-188.กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2551.

ปิยรัตน์ มาร์แต็ง. **แนวทางการให้การศึกษาเพื่อความเข้าใจในวิถีชีวิตของคนรักเพศเดียวกัน**.วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสารัตถะศึกษา สาขาวิชาพัฒนศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.2546

เปรม สวนสมุทธ.ถ้าเกย์ไม่อยู่กับเกย์แล้วเกย์จะอยู่กับใคร การศึกษาภาพลักษณ์ของตัวละครที่มีพฤติกรรมเบี่ยงเบนทางเพศและตัวละครแวดล้อมในนวนิยายของชายชาวดอกไม้ยุคปัจจุบัน, **เอกสารประกอบการประชุมประจำปีทางมนุษยวิทยาครั้งที่ 4 เรื่อง วัฒนธรรมไร้อคติ ชีวิตไร้ความรุนแรง วันที่ 23-25 มีนาคม 2548 เกย์-กะเทยและอคติทางเพศ**, 2-5.ศูนย์มนุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), 2548.

ภาวิณี สมรรคบุตร.**การสื่อสารเชิงสุนทรียะ-สังคมของนักวิชาชีพการละคร**.วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาวาทวิทยา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.2548.

รักใจ จินตวิโรจน์. **การนำเสนอภาพชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์ไทยและอเมริกัน**. วิทยานิพนธ์ ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.2541.

รุจิเรข คชรัตน์. **ภาพและกระบวนการสร้างภาพชายรักร่วมเพศในละครโทรทัศน์ไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.2542.

โรสซาลินด์ มอรริส . “Three sexes and four sexualities: redressing the discourses on gender and sexuality in contemporary Thailand.”, ผู้แปล วิลาสินี พิพิธกุล.**สามเพศสรีระและสี่เพศวิถี: การปรับโฉมใหม่ของวาทกรรมเพศสภาพและเพศวิถีในยุคสังคมไทยร่วมสมัย**. ในกาญจนา แก้วเทพและพริศรา แซ่ก้วย, เพศวิถี วันวาน วันนี้ และวันพรุ่ง ที่จะไม่เหมือนเดิม,หน้า 98 -122.กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง , 2547.

ลิขิต ธีรเวคิน. ; **วิวัฒนาการการเมืองการปกครองไทย**.กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2550.

วรรณศักดิ์ สิริหล้า.**สัมภาษณ์**,29 พฤศจิกายน 2551.

วรรณศักดิ์ สิริหล้า.**สัมภาษณ์**,11 มิถุนายน 2552.

ศรีเรือน แก้วกังวาล . **ทฤษฎีจิตวิทยาบุคลิกภาพ**.พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ: หมอชาวบ้าน, 2547.

สายฟ้า ตันธนา.**สัมภาษณ์**,7 พฤศจิกายน 2551.

สายฟ้า ตันธนา.**สัมภาษณ์**,8 มิถุนายน 2552.

สุไลพร ชลวิไล.ตัวตนทางเพศกับข้อถกเถียงเรื่อง “ความลื่นไหล”.**เพศไม่นิ่ง: ตัวตน เพศสภาวะ เพศวิถี ในมิติสุขภาพ**, 29-39.กรุงเทพฯ: จัดพิมพ์โดยภาคีความร่วมมือด้านสุขภาพฯ (คอนเซอร์เทียม). มปป.

เสรี วงษ์มณฑา.รองศาสตราจารย์.**สัมภาษณ์**, 8 ธันวาคม 2551.

อัญชลี ไชวราพร.ภาพยนตร์ทางเลือกและทฤษฎีแนวคิดใหม่.**เอกสารการสอนชุดวิชา ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น หน่วยที่ 1-8**. 286-287.กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.2548.

ภาษาอังกฤษ

Stephen O. Murray, Peter A.Jackson and Gerard Sullivan (editors).Increasingly gay self-representations of male-male sexual experiences in Thailand, **Lady boys Tom boys Rent boys Male and Female Homosexualties in Contemporary Thailand**.O.S.Printing House Bangkok, 2000.

Van Dijk, Discourse as interaction in society. In Discourse as Social Interaction. **Discourse Studies** : A Multidisciplinary Introduction,Vol.2:3. London: Stage,1997.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก

แนวคำถามสัมภาษณ์เชิงลึกผู้กำกับละครเวทีไทยร่วมสมัย

1. มองความเป็น “เกย์” ที่ถ่ายทอดผ่านทางละครเวทีเรื่องนี้ เป็นอย่างไร
2. ผลกระทบของสังคมไทยที่มีต่อความเป็น “เกย์” ในขณะที่ทำละครเรื่องนี้เป็นอย่างไร
3. พฤติกรรมการแสดงออกของ “เกย์” โดยภาพรวมต่อสังคมในสมัยนั้นเป็นอย่างไร
4. มุมมองด้านความรัก และทัศนคติเกี่ยวกับการใช้ชีวิตคู่ของ “เกย์” ในสมัยนั้น เป็นอย่างไร
5. รูปแบบและวิธีการนำเสนอหลักๆ(เทคนิคทางศิลปะการละคร) และทำไมถึงเลือกใช้วิธีดังกล่าว
6. เหตุผลหลักในการเลือกสร้างตัวละคร และการผูกเรื่องลักษณะดังกล่าวคืออะไร
7. แฟชั่นเสื้อผ้า และการแต่งกาย ของกลุ่มชายรักชายในยุคนั้นเป็นอย่างไร และที่เลือกถ่ายทอดผ่านละครเป็นอย่างไร
8. ประเด็นหลักที่ผู้กำกับต้องการสื่อสารผ่านละครเรื่องนี้คืออะไร
9. กลุ่มผู้ชมละครในขณะนั้นส่วนใหญ่เป็นใครบ้าง
10. ผลตอบรับของผู้ชมในสมัยนั้นเป็นอย่างไร
11. ละครเวทีเรื่องนี้ ส่งผลกระทบต่อมุมมอง ความคิด และทัศนคติ ระหว่างคนในสังคมทั่วไปกับกลุ่มชายรักชายในสมัยนั้นอย่างไรบ้าง
12. เพลงและดนตรีประกอบเป็นอย่างไร ทำไมถึงเลือกใช้เพลงและดนตรีลักษณะะดังกล่าว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ข

แบบสอบถามการใช้ภาษาในการสื่อสารของกลุ่มชายรักชาย

คำชี้แจง : แบบสอบถามฉบับนี้ ถูกออกแบบขึ้นเพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบการวิจัยเกี่ยวกับ**"วาทกรรมตัวละครชายรักชายในละครเวทีไทยร่วมสมัย"** จึงขอความกรุณาผู้ให้ข้อมูลทุกท่านกรอกข้อมูลในช่องว่างให้ครบถ้วน เนื่องจากภาษามีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย บริบทของสังคม และกลุ่มของผู้ใช้ ด้วยเหตุนี้อาจมีความเข้าใจที่เหมือนหรือต่างกันเกิดขึ้น สำหรับในส่วนของข้อมูลเพิ่มเติมกรุณาเติมคำที่นอกเหนือจากในแบบ สอบถาม ที่ท่านได้ใช้จริงกับกลุ่มเพื่อนในชีวิตประจำวัน พร้อมทั้งระบุความหมายลงในช่องว่าง

<u>ตอนที่ 1</u> *ข้อมูลทั่วไป* กรุณาเติมเครื่องหมาย ☑ ลงในช่องว่าง

เพศสภาพ (เพศสรีระที่ปรากฏในปัจจุบัน)

❒ ชาย ❒ หญิง ❒ ผู้หญิงข้ามเพศ ❒ ผู้ชายข้ามเพศ ❑ อื่นๆ โปรดระบุ……..

เพศวิถี (รสนิยมและบทบาททางเพศ)

❒ ชาย ❒ หญิง ❒ เกย์ ❒เลสเบี้ยน ❒ ไบเซ็กช่วล ❒ อื่นๆ โปรดระบุ……

การแต่งกายและการแสดงออกโดยทั่วไป

โปรด

ระบุ……

อายุ

โปรดระบุ……...ปี

อาชีพ

โปรดระบุ(ได้มากกว่า 1

อาชีพ)……

<u>ตอนที่ 2</u> *ความเข้าใจร่วมกันเกี่ยวกับการใช้ภาษา* กรุณา ใส่เครื่องหมาย ☑ ในช่อง เคยใช้ /ไม่เคยใช้

แล้วเติมความหมายของคำลงในช่องว่าง

ลำดับ	คำ	เคยใช้	ไม่เคยใช้	ความหมาย
1.	เก้ง			
2.	กวาง			
3.	ชะนี			
4.	กระรอก			
5.	แอ๊ว			

6.	นก			
7.	ภุชงค์			
8.	น้องเตย			
9.	เถิดเทิง			
10.	เอ.บี.ซี.			
11.	ตุ๊ด			
12.	แต๋วแหวว			
13.	แอบจิต			
14.	สลัวจิต			
15.	สว่างจิต			
16.	สะเทิ้นน้ำ สะเทิ้นบก			
17.	ไมโครโฟน			
18.	ร้องเพลง			
19.	บ๊วบ			
20.	ซิก			
21.	ฉิ่งฉาบ			
22.	ต๊อง			
23.	โบ๊ะ ฉ่ำ โมก พอง			
24.	ซองจู			
25.	เงือก			
26.	เม้าท์			
27.	ป่วง			
28.	เหิน			
29.	วีน			
30.	จิก			
31.	ลวกก๊วยเตี๋ยว			
32.	เห่ย			
33.	หอยสังข์			

34.	หอยแครง			
35.	นังกอ			
36.	ผัดไทย			
37.	ปลาพยูน			
38.	เสือไบ			
39.	ใบไม้			
40.	กระแสสลับ			
41.	ข้างหน้าหอย สังข์ข้างหลัง หอยแครง			
42.	…ศรี			
43.	เชิ้ง			
44.	อวย			
45.	เริด			
46.	หวานแหวว			
47.	เวิร์ค			

<u>ตอนที่ 3</u> ***ข้อมูลเพิ่มเติม*** กรุณาเติมคำและความหมายของคำที่ใช้จริงในชีวิตประจำวันของท่านลงในช่องว่าง

ลำดับ	คำ	ความหมาย
1.		
2.		
3.		
4.		

ผู้วิจัยขอขอบคุณผู้ให้ข้อมูลทุกท่านที่กรุณาสละเวลาอันมีค่า
ทำแบบสอบถามนี้จนเสร็จสมบูรณ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวรชยา บุญภิบาล เกิดเมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม พ.ศ.2526 ที่อำเภอเมือง นครศรีธรรมราช จ .นครศรีธรรมราช สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีศิลป ศาสตรบัณฑิต (ศึกษาศาสตร์) สาขาวิชาภาษาไทย คณะศึก ษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขต ปัตตานี ในปีการศึกษา 2548 หลังจากจบการศึกษา ได้เข้าทำงานในตำแหน่งนักกิจการนักศึกษา สังกัดกองกิจการนักศึกษา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี และได้เข้าศึกษาต่อ ในหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสื่อสารการแสดง (รุ่นที่ 1) ภาคการศึกษาที่ 2/2549 คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในเวลาต่อมา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย