วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี

นายพลากร เจียมธีระนาถ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการภาพยนตร์ ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2554

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

MALE-DOMINATED DISCOURSE IN THAI WOMEN-CENTERED FILMS

Mr. Palakorn Jiamtiranat

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts (Communication Arts) Program in Film

Department of Motion Pictures and Still Photography

Faculty of Communication Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2011

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทย ที่ให้ความสำคัญแก่สตรี
โดย	นายพลากร เจียมธีระนาถ
สาขาวิชา	การภาพยนตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ปัทมวดี จารุวร

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

…… ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม)

…….. อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ปัทมวดี จารุวร)

…… กรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์)

…… กรรมการ
(อาจารย์ ดร.จีรบุณย์ ทัศนบรรจง)

…… กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.ศิวาภรณ์ นิโกลาส์ รัตนพันธุ์)

พลากร เจียมธีระนาถ : วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี. (MALE-DOMINATED DISCOURSE IN THAI WOMEN-CENTERED FILMS) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ. ปัทมวดี จารุวร, 204 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปีพ.ศ. 2543 – 2552 เพื่อมุ่งเน้นวิเคราะห์ถึงการผลิตซ้ำวาทกรรมชายเป็นใหญ่ ทั้งในส่วนที่ปรากฏอยู่อย่างชัดเจนและในระดับแฝงเร้น โดยเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง อันได้แก่ภาพยนตร์ไทยที่มีผู้หญิงเป็นตัวละครนำ และมุ่งเน้นนำเสนอคุณค่าของตัวละครหญิง หรือมีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์สังคมชายเป็นใหญ่

ผลการวิจัยพบว่า ภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างผลิตซ้ำวาทกรรมชายเป็นใหญ่ในหลากหลายระดับซึ่งแตกต่างกันไปในแต่ละเรื่อง บางเรื่องมีมุมมองแบบปิตาธิปไตยปรากฏอยู่ชัดเจนในระดับพื้นผิวอย่างพล็อตเรื่อง และการนำเสนอตัวละครตามภาพตายตัว ขณะที่บางเรื่องนำเสนอบทบาทของผู้หญิงที่ดูมีคุณค่าไม่แพ้ผู้ชาย ทว่าลึกๆ แล้วยังคงตกอยู่ภายใต้กรอบคิดแบบปิตาธิปไตย ตั้งแต่แรงปรารถนาของตัวละครหญิงซึ่งผูกโยงอยู่กับบทบาทหน้าที่ที่สังคมคาดหวัง ความขัดแย้งของเรื่องที่ยังคงพัวพันอยู่กับการไขว่คว้ามาซึ่งพลังอำนาจของเพศชายโดยตัวละครทั้งชายและหญิง มุมมองในการเล่าเรื่องที่ยังคงถูกครอบงำด้วยสายตาบุรุษเพศ ไปจนถึงการลดทอนสถานะของตัวละครทั้งชาย หญิง และเพศทางเลือก ที่แปลกแยกแตกต่างจากค่านิยมของสังคม ให้กลายเป็นเพียงสิ่งแปลกปลอมด้วยเทคนิคการนำเสนอรูปแบบต่างๆ ทั้งหวาดกลัว ตลกขบขัน ตื่นเต้นเร้าใจ หรือแม้กระทั่งยกย่องเชิดชูเกินจริง

การวิจัยครั้งนี้จึงได้ข้อสรุปว่า ถึงแม้ภาพยนตร์ไทยร่วมสมัยจะพยายามปรับตัวให้ทันต่อความเปลี่ยนแปลงของโลก ด้วยการนำเสนอภาพของผู้หญิงยุคใหม่ที่ดูคล้ายหลุดพ้นเป็นอิสระจากการกดขี่โดยผู้ชาย ที่สุดแล้วภาพยนตร์เหล่านี้ก็ยังคงกักขังตนเองอยู่กับแนวคิดชายเป็นใหญ่ เพื่อตอบสนองต่อคติความเชื่อดั้งเดิมของผู้ชมต่อไป ในลักษณะที่แนบเนียนกว่าเดิมเท่านั้นเอง

ภาควิชา การภาพยนตร์และภาพนิ่ง ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา การภาพยนตร์ ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

ปีการศึกษา 2554

518 47045 28 : MAJOR FILM

KEYWORDS : PATRIARCHY / DISCOURSE / FEMINISM / THAI FILM

PALAKORN JIAMTIRANAT : MALE-DOMINATED DISCOURSE IN THAI WOMEN-CENTERED FILMS. ADVISOR : ASSOC. PROF. PATAMAVADEE CHARUWORN, 204 pp.

The aim of this research is to analyze the reproduction of patriarchal discourse found in Thai films released from 2000 to 2009 A.D., both at the surface and the deep structures. This research is basically a qualitative research, using textual analysis of a total of 12 films. These films fall into one or more of the following categories: i.e. featuring women in the central roles, focusing on feminist values, or containing narratives that are critical of patriarchal society.

The findings of the research are as follows. The films selected for study consistently reproduce patriarchal discourse at various levels. Some feature patriarchal viewpoint at the surface structure as in the plot by featuring typified or stereotyped characters. Others feature women in the lead roles that are comparable to men, but beneath that superficial outlook they are framed by patriarchal concept all the same. This is materialized by the following components: the desire of leading female characters that are strictly tied up with the social norm; the narrative conflict revolving around the frantic search for possession of phallic power by both male and female characters; the storytelling method from the point of view of a male gaze; the alienated status of heterosexual and third genders which differ from the social values and norm. The presentation techniques come in various forms, ranging from fearful, ridiculous, sensual to uphold with abnormally high regard.

The conclusion of this research is: even though contemporary Thai films try to adapt themselves to the fast changing pace of the modern world by showing a new generation of women who seem to liberate themselves totally from oppression by men, these films still imprison themselves in the patriarchy system by responding to the myth of spectatorship in a more tactful way.

Department : Motion Pictures and Still Photography Student's Signature .....

Advisor's Signature .....

Field of Study : Film

Academic Year : 2011

กิตติกรรมประกาศ

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณ รศ. ปัทมวดี จารุวร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ที่กรุณาตรวจแก้และชี้แนะอย่างละเอียด รศ. รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม ประธานกรรมการวิทยานิพนธ์ ผู้ขัดเกลาความถูกต้องสมบูรณ์ของเนื้อหา ศ.ดร.ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์ ที่ให้กำลังใจและความเชื่อมั่น อ.ดร.จีรบุณย์ ทัศนบรรจง ผู้ให้ความเมตตาดูแลเอาใจใส่ในทุกขั้นตอน อ.ดร.ศิวาภรณ์ นิโกลาส์ รัตนพันธุ์ ที่สละเวลามาเป็นกรรมการและช่วยแนะนำความรู้เฉพาะทาง อ.ประวิทย์ แต่งอักษร ที่คอยเตือนสติให้อดทนมุ่งมั่น รวมถึง รศ.ดร.กาญจนา แก้วเทพ อ.อัญชลี ชัยวรพร และ อ.กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน ผู้มีส่วนชี้ทางให้ผลงานของข้าพเจ้าเป็นอันมาก

นอกจากนี้ ขอขอบคุณเพื่อนๆ นิสิตปริญญาโทสาขาวิชาการภาพยนตร์ทั้งรุ่นหนึ่ง สอง และสามทุกท่าน ที่ร่วมทุกข์ร่วมสุขเคียงข้างกันตลอดระยะเวลาหลายปี อีกทั้งยังคอยให้กำลังใจ และได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันอย่างสร้างสรรค์ในหลายๆ โอกาส รวมไปถึงเพื่อนๆ นิติศาสตร์ จุฬาฯ และเพื่อนศิษย์เก่าอัสสัมชัญศรีราชา ที่คอยใส่ใจไต่ถามอย่างห่วงใยเกี่ยวกับเส้นทางสายใหม่ที่ข้าพเจ้าเลือกเดิน

เหนือสิ่งอื่นใด ข้าพเจ้าขอขอบคุณมารดา สำหรับความห่วงหาอาทรที่ช่วยให้ข้าพเจ้ายืนหยัดฟันฝ่าอุปสรรคทั้งหลาย และประการสุดท้าย ขออุทิศความดีทั้งหมดที่ปรากฏอยู่ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ แก่บิดาผู้เป็นแรงผลักดันอันยิ่งใหญ่ที่สุดของข้าพเจ้า

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ฌ

สารบัญภาพ..... ญ

บทที่

1 บทนำ..... 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 5

1.3 นิยามศัพท์..... 6

1.4 ขอบเขตของการวิจัย..... 7

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 7

2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 8

2.1 แนวคิดเรื่องการวิเคราะห์วาทกรรมในภาพยนตร์..... 8

2.2 ทฤษฎีภาพยนตร์แนวสตรีนิยม..... 13

2.3 แนวคิดสตรีนิยม..... 16

2.4 พัฒนาการของบทบาทผู้หญิงในภาพยนตร์ไทย..... 25

2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 28

2.6 กรอบความคิดในการวิจัย..... 31

3 ระเบียบวิธีวิจัย..... 32

3.1 แหล่งข้อมูล..... 32

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล..... 37

บทที่		หน้า
	3.3 การนำเสนอข้อมูล	38
4	วิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี	39
	ส่วนที่ 1: วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง	39
	4.1 พล็อตเรื่อง	40
	4.2 การสร้างและนำเสนอตัวละคร	72
	4.3 ฉาก	98
	4.4 ความขัดแย้ง	108
	4.5 มุมมองของเรื่อง	139
	ส่วนที่ 2: ความสัมพันธ์ระหว่างการนำเสนอตัวละครหญิงกับบริบทสังคมไทย	157
5	สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	174
	สรุปผลการวิจัย	174
	อภิปรายผลการวิจัย	178
	ข้อเสนอแนะ	179
รายการอ้างอิง		180
ภาคผนวก		186
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์		204

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
3.1	กลุ่มตัวอย่างภาพยนตร์ที่ให้ความสำคัญแก่สตรี.....	33
4.1	ตารางเปรียบเทียบโครงเรื่องในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง.....	50
4.2	ตารางเปรียบเทียบโลกของผู้ชายในภาพยนตร์ที่นำแสดงโดย ญาณิน วิสมิตะนันทน์.....	107
4.3	ตารางเปรียบเทียบภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างเพื่อแสดงความขัดแย้งที่เกี่ยวกับพลังอำนาจของเพศชาย.....	113

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
2.1	กรอบความคิดในการวิจัย.....	31
4.1	ตัวละครหญิงที่แตกต่างหลากหลายในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง.....	49
4.2	สายลับสาวผู้เก่งกาจอย่างโรสยังคงเป็นฝ่ายรับการกระทำใน ความสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม.....	54
4.3	ท่วงท่าการฝึกวิชาหมัดมวยใน “จีจ้า ดื้อสวยดุ” สะท้อนถึงโครงสร้าง ความสัมพันธ์แบบชายนำ-หญิงตาม และชายเข้มแข็ง-หญิงอ่อนแอ.....	56
4.4	ฉากย้อนอดีตให้เห็นว่าชีวิตของนาคไร้ความหมายเมื่อเสียลูกไป.....	61
4.5	พิมพ์ดาวทำหน้าที่แม่อุปถัมภ์.....	62
4.6	ตอนจบแบบสุขนาฏกรรมของ “ช็อคโกแลต” เมื่อ เซน มีพ่อคอยดูแล.....	64
4.7	ฉากจบของ “ธิดาช้าง” กลับมาเน้นประเด็นความรักของหนุ่มสาว.....	66
4.8	เทคนิคซ้อนภาพแสดงพล็อตโรแมนซ์ของท้าวศรีสุดาจันทร์ สื่อให้เห็น ว่า การกระทำของเธอถูกผลักดันด้วยความลุ่มหลงในราคะ.....	69
4.9	การใช้นักแสดงคนเดียวในสองบทบาทเพื่อรับใช้พล็อตโรแมนซ์.....	73
4.10	นักโทษหญิงที่บุคลิกคล้ายเพศชาย เป็นผู้มีบารมีที่สุดในห้องขัง.....	78
4.11	เทคนิคซ้อนภาพสื่อถึงจิตใจที่ไม่ปกติของบุปผา.....	81
4.12	ภาพบิดเบี้ยวแสดงถึงจิตใจที่ไม่ปกติของบุษบา.....	84
4.13	การนำเสนอผู้หญิงต่างจังหวัดให้ดูเฉิ่มเชยตามภาพตายตัว.....	87
4.14	สาวใช้กะเหรี่ยงถูกกดขี่หลายชั้นกว่าสาวใช้ชาวไทย.....	89
4.15	พิมพ์ดาวในมาดนักธุรกิจผู้ไร้มนุษยธรรม.....	93
4.16	โครงสร้างความสัมพันธ์แบบชายเข้มแข็ง-หญิงอ่อนแอ และ ชายกระทำ-หญิงรับการกระทำ ใน “รักที่รอคอย”.....	97
4.17	การปลอมตัวของตัวละครหญิงในโลกของผู้ชายจากเรื่อง “ไฉไล” และ “นาค แอนิเมชั่น”.....	103
4.18	หญิงผู้อ่อนแอเป็นตัวปัญหาใน “ช็อคโกแลต” และ “จีจ้า ดื้อสวยดุ”.....	106
4.19	รอยแผลบนหลังแสงจันทร์แสดงถึงการกดขี่ข่มเหง เธอจึงหลงรักชาย ผู้เชื่อมั่นในความเท่าเทียม.....	117

ภาพที่		หน้า
4.20	สิปางหลงใหลชายในอุดมคติโดยไม่รู้ตัวตนแท้จริงของเขาเลย.....	121
4.21	พระสุริโยไทรับดาบจากพระสวามี เป็นสัญลักษณ์แทนการรับพลังอำนาจของเพศชาย.....	125
4.22	การทำร้ายกันระหว่างตัวละครหญิงกับหญิง เป็นสัญลักษณ์แทนการข่มขืนและการตอน ใน “ขังแปด”.....	127
4.23	แดงลุกขึ้นสวมบทบาทเสาหลักของครอบครัวใน “นาค แอนิเมชั่น”.....	131
4.24	เซนสวมความเป็นชายชั่วคราวใน “ช็อคโกแลต”.....	134
4.25	ความเป็นชายที่ลิ้มใฝ่ฝัน คือการมีครอบครัวที่สมบูรณ์พร้อม.....	139
4.26	ความกลัวแบบเปิดเผย กับความกลัวที่ถูกสะกดเป็นวัตถุแห่งการจ้องมองใน “จีจ้า ดื้อสวยดุ”.....	141
4.27	การเชือดจนพิการ เป็นสัญลักษณ์แทนการตอนใน “บุปผาราตรี”.....	144
4.28	ตัวละครเพศที่สามถูกนำเสนอเป็นตัวอันตราย ในภาพยนตร์แอ็คชั่นอย่าง “ไฉไล” “ช็อคโกแลต” และ “แจ๋ว”.....	145
4.29	ตัวละครหญิงร้ายอย่างท้าวศรีสุดาจันทร์ และ ปริก ถูกนำเสนอให้ดูน่าหวาดกลัวเนื่องจากเป็นภัยคุกคามอำนาจความเป็นชาย.....	147
4.30	ความสามารถในการสืบทอดเผ่าพันธุ์ของอำแดงอุ่น ถูกนำเสนอเป็นพลังอำนาจที่น่าหวาดกลัว.....	150
4.31	การมองด้วยสายตาชายใน “ขังแปด”.....	152
4.32	การนำเสนอเหล่าขบวนการไฉไลด้วยการจ้องมองเชิงกามารมณ์.....	156
ก	ภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยไท”.....	188
ข	ภาพยนตร์เรื่อง “ขังแปด”.....	189
ค	ภาพยนตร์เรื่อง “บุปผาราตรี”.....	190
ง	ภาพยนตร์เรื่อง “คืนไร้เงา”.....	191
จ	ภาพยนตร์เรื่อง “ธิดาช้าง”.....	193
ฉ	ภาพยนตร์เรื่อง “แจ๋ว”.....	194
ช	ภาพยนตร์เรื่อง “ไฉไล”.....	196
ซ	ภาพยนตร์เรื่อง “ช็อคโกแลต”.....	197
ฌ	ภาพยนตร์เรื่อง “นาค แอนิเมชั่น”.....	198

ภาพที่		หน้า
ญ	ภาพยนตร์เรื่อง “หนึ่งใจ…เดียวกัน”……..	200
ฎ	ภาพยนตร์เรื่อง “จีจ้า ดื้อสวยดุ”…….....	201
ฎ	ภาพยนตร์เรื่อง “รักที่รอคอย”…….....	202

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ตั้งแต่เมื่อครั้งโบราณกาล กระแสหลักของนักปรัชญาส่วนใหญ่เสนอว่า โดยธรรมชาติแล้วผู้หญิงและผู้ชายมีความแตกต่างกัน และความเป็นชายนั้นอยู่เหนือความเป็นหญิง (วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545: 6) เช่น อริสโตเติล (Aristotle, 384 – 332B.C.) นักปรัชญากรีกโบราณกล่าวว่า “โดยธรรมชาติ ผู้ชายเหนือกว่าและเป็นผู้ปกครอง ส่วนผู้หญิงคือผู้ชายที่เสื่อมสมรรถภาพ (impotent man)” ส่วน รุสโซ (Rousseau, 1712 - 1778) นักปรัชญายุครู้แจ้ง มองว่า “ผู้ชายควรจะเข้มแข็งและเป็นฝ่ายกระทำ ขณะที่ผู้หญิงควรจะอ่อนแอและเป็นฝ่ายรองรับ” คติความเชื่อเช่นนี้ส่งผลให้ผู้หญิงมักถูกกดขี่ให้เป็นฝ่ายด้อยกว่า ด้วยการปลูกฝังให้ยอมรับบทบาท หน้าที่ และสิทธิทางสังคมที่เป็นรองผู้ชายในทุกๆ ด้าน ส่งผลให้วัฒนธรรมของแทบทุกประเทศทั่วโลกกลายเป็นสังคมที่อยู่ภายใต้กรอบคิดแบบ “ชายเป็นใหญ่” หรือที่เรียกว่า “ปิตาธิปไตย” (patriarchy)

ความเข้าใจที่คนทั่วไปในสังคมมีต่อเรื่องความเหลื่อมล้ำทางเพศนั้น ส่วนใหญ่จะจำกัดอยู่เพียงแค่ปัญหาการใช้อำนาจข่มเหงด้วยความเป็นหัวหน้าครอบครัวและเป็นช้างเท้าหน้า การทำร้ายร่างกายด้วยพละกำลัง การลวนลามหรือแทะโลมด้วยวาจา ไปจนถึงเรื่องสิทธิที่ไม่เท่าเทียมในด้านต่างๆ ซึ่งล้วนแต่เป็นการมองปัญหาที่ปลายเหตุทั้งสิ้น โดยต้นตอแท้จริงของปัญหานั้นได้ฝังลึกอยู่ในระดับมายาคติ หรือบรรทัดฐาน คติความเชื่อ และคุณค่าความหมายที่ครอบงำจนผู้คนในสังคมหลงเข้าใจไปว่าเป็นความจริงแท้ตามธรรมชาติ กล่าวคือ สังคมชายเป็นใหญ่ได้สร้างภาพตายตัว (stereotype) แบบแบ่งแยกเป็นสองขั้วระหว่างหญิงชาย โดยระบุคุณสมบัติว่าผู้ชายเป็นเพศที่เข้มแข็ง มีเหตุผล เป็นผู้นำ ส่วนผู้หญิงเป็นเพศที่อ่อนแอ ใช้อารมณ์ เหมาะกับการเป็นผู้ตาม และการที่หญิงชายส่วนใหญ่ในสังคมล้วนมีลักษณะสอดคล้องกับภาพตายตัวดังกล่าวแท้จริงแล้วเป็นเพราะกระบวนการขัดเกลาทางสังคม (socialization) ที่ปลูกฝังคุณสมบัติที่สังคมคาดหวังเหล่านั้นมาตั้งแต่ยังเด็ก

สื่อประเภทต่างๆ เป็นเครื่องมือสำคัญในการหล่อหลอมความเหลื่อมล้ำทางเพศ โดยเฉพาะสื่อภาพยนตร์ เป็นช่องทางของการผลิตและผลิตซ้ำนัยทางวัฒนธรรม (cultural production and reproduction) ซึ่งหมายรวมถึงการปลูกฝังวิถีชีวิต คุณค่า ความหมาย โลกทัศน์ และจิตสำนึกของสังคม (Turner, 1999 อ้างถึงใน กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน, 2552: 40 - 42) โดยภาพลักษณ์ของผู้หญิงที่ปรากฏในภาพยนตร์ เป็นเพียงผลสะท้อนผ่านออกมาจากการกำหนดค่านิยมปิตาธิปไตย ซึ่งจำกัดอยู่ภายในไม่กี่บทบาทเท่านั้น เช่น บทบาทของแม่ ภรรยา หญิงคนรัก เหล่านี้ล้วนแต่เป็นบทบาทที่สังคมปิตาธิปไตยต้องการให้ผู้หญิงเป็นทั้งสิ้น (มาลินี แก้วเนตร, 2545: 54 - 55)

การศึกษาเรื่องความเหลื่อมล้ำทางเพศในภาพยนตร์ จึงไม่ได้หมายถึงเพียงการตำหนิติเตียนภาพและเนื้อหาที่มีความรุนแรงหรือการล่วงละเมิดต่อผู้หญิงอย่างชัดแจ้งเท่านั้น หากแต่มุ่งตีแผ่ถึงวิธีกดขี่ทางเพศผ่านการนำเสนอภาพผู้หญิงตามภาพตายตัวในภาพยนตร์ส่วนใหญ่ ซึ่งเท่ากับเป็นการปลูกฝังคติความเชื่อเดิมๆ ในสังคม ว่าผู้หญิงต้องยินยอมตกเป็นเบี้ยล่างเป็นได้แค่ แม่ ภรรยา และวัตถุทางเพศให้ผู้ชายทั้งตัวละครในภาพยนตร์และผู้ชมภาพยนตร์ เป็นฝ่ายจ้องมอง

ยิ่งไปกว่านั้น ในสื่อต่างๆ รวมถึงภาพยนตร์ ยังมีการกดขี่ทางเพศอีกรูปแบบหนึ่งที่แฝงอยู่ลึกเกินกว่าจะมองเห็นได้ด้วยการพิจารณาเนื้อหาแต่เพียงผิวเผิน นั่นคือการกดขี่ผ่านสิ่งที่เรียกว่า “วาทกรรม” (discourse) ซึ่งในที่นี้จะยึดตามความหมายของ มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault, 1926 - 1984) ดังที่ มาจอรี มือคะ (2548: 62) สรุปไว้ว่าหมายถึง สิ่งที่ก่อร่างสร้างความจริงต่างๆ ในสังคมขึ้นมา โดยเป็นไม้บรรทัดจัดวางปรากฏการณ์ทุกอย่างในสังคมว่าอะไรดี/อะไรเลว อะไรถูก/อะไรผิด ใครคือเขา/ใครคือเรา

ด้วยอำนาจของวาทกรรมนี้เอง ถึงแม้ว่ากระแสการเคลื่อนไหวของขบวนการสตรีนิยมตั้งแต่ปลายทศวรรษ 1960 จะส่งผลให้ภาพการกดขี่ทางเพศอย่างชัดเจนโจ่งแจ้งในสื่อต่างๆ ลดน้อยลง สื่อเหล่านี้ก็ยังไม่หลุดพ้นจากการกดขี่ในระดับมายาคติที่แอบแฝงมาครอบงำให้เกิดความเหลื่อมล้ำทางเพศต่อไปเรื่อยๆ ซึ่งเป็นการกดขี่ในระดับที่หลายคนไม่รู้เท่าทันและกลับยอมรับด้วยความเต็มใจ อย่างเช่น การสนับสนุนให้ผู้หญิงมีสิทธิพิเศษต่างๆ ซึ่งเท่ากับตอกย้ำว่าผู้หญิงเป็นเพศที่อ่อนแอและต้องการการดูแลประคบประหงมมากกว่าผู้ชาย หรือการยกย่องเชิดชูคุณค่าของความเป็นแม่ อันเป็นการครอบงำผู้หญิงไว้กับบทบาทแม่และภรรยาของอุดมการณ์แบบทุนนิยม

ประเด็นสำคัญอย่างยิ่งคือ มีวาทกรรมมากมายไหลผ่านข้อคิดข้อเขียนออกมาเสมอ โดยที่ผู้พูดผู้เขียนอาจรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม บ่อยครั้งข้อความต่างๆ ที่มีเนื้อหาขัดแย้งกัน เมื่อวิเคราะห์ในแง่วาทกรรมกลับพบว่าอิงอยู่กับกรอบความคิดเดียวกัน นพพร ประชากุล (2552ข: 171 – 172) ยกตัวอย่างเกี่ยวกับเรื่องนี้ว่า องค์กรสตรีแห่งหนึ่งประกาศว่า “ที่นี่ไม่ต้อนรับโสเภณี” ขณะที่องค์กรสตรีอีกแห่งหนึ่งกล่าวว่า “ที่นี่ ต้อนรับทุกคนแม้แต่โสเภณี” ในแง่เนื้อหาของคำพูดเราอาจเห็นว่าองค์กรหลังมีความเป็นเสรีนิยมมากกว่า ทว่าการใช้คำว่า “แม้แต่” ก็แสดงถึงการยอมรับทั้งๆ ที่ไม่คู่ควร คำพูดทั้งสองที่ขัดแย้งกันในระดับพื้นผิวจึงมีวาทกรรมร่วมในระดับลึก คือ “โสเภณีเป็นผู้หญิงไม่ดี”

บ่อยครั้งเราจึงพบว่า ภายใต้แก่นความหมายตรง (denotative meaning) ที่ผู้กำกับหรือคนเขียนบทต้องการจะสื่อในภาพยนตร์เรื่องหนึ่งๆ กลับประกอบไปด้วยความหมายแฝง (connotative meaning) ซึ่งอิงกับคติความเชื่อที่ขัดแย้งกับความหมายหลักนั้นอย่างสิ้นเชิง ภาพยนตร์หลายเรื่องที่ดูผิวเผินคล้ายมีเนื้อหาเชิดชูหรือให้คุณค่ากับสตรี เมื่อวิเคราะห์ในระดับวาทกรรมแล้วจึงอาจพบว่ายังถูกครอบงำภายใต้กรอบคิดแบบปิตาธิปไตยอย่างดื้นไม่หลุด อย่างเช่นกรณีของภาพยนตร์เรื่อง Thelma & Louise (1991) ซึ่ง ธเนศ วงศ์ยานนาวา (2542: 166 – 168) วิเคราะห์ไว้ว่า เป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาส่งเสริมการปลดปล่อยผู้หญิงจากอำนาจของสามี ครอบครัว การเป็นแม่ ฯลฯ ภาพที่ Susan Sarrandon ยิงผู้ชายที่พยายามข่มขืน Geena Davis นั้นละเมิดข้อห้ามและกฎของสังคม (taboo) ที่ผู้ชายเป็นใหญ่ จึงเป็นการสร้างความสุขให้กับผู้ชมเพศหญิงที่พร้อมจะเอาใจช่วยพวกเธอ ทว่าในขณะเดียวกัน บทบาทของตัวละครดังกล่าวเป็นเพียงการรับความเป็นชายในเชิงสัญลักษณ์ (symbolically male) กล่าวคือ เอาอย่างรูปลักษณ์และพฤติกรรมของผู้ชาย เพื่อแสดงให้เห็นว่าแท้จริงแล้วผู้หญิงก็สามารถทำหรือเป็นในสิ่งเหล่านั้นได้เช่นกัน ซึ่งเท่ากับยอมรับในความถูกต้องชอบธรรมและความเหนือกว่าของวิถีแบบชาย อีกทั้งในท้ายที่สุด เรื่องราวก็จบลงด้วยความตายของเธอทั้งสอง นัยว่าความตายเป็นสิ่งที่ผู้หญิงที่กล้าท้าทายมาตรฐานของสังคมชายเป็นใหญ่ต้องเผชิญ

สำหรับกรณีของภาพยนตร์ไทยนั้น สืบเนื่องจากค่านิยมของสังคมที่กำหนดให้หญิงไทยต้องประพฤติตนเป็นช้างเท้าหลังที่ดี ยกย่องความเป็นแม่ซึ่งพ่วงมาด้วยบทบาทความรับผิดชอบมากมาย รวมถึงพันธนาการผู้หญิงให้ต้องรักษาพรหมจรรย์จนถึงวันแต่งงาน ภาพของผู้หญิงในภาพยนตร์ไทยยุคแรกๆ จึงมีลักษณะตายตัว (typified characters) คือเป็น กุลสตรี เป็น

ลูกสาวที่กตัญญู เป็นภรรยาและแม่ที่ดี ซึ่งเป็นบทบาทที่มักถูกใช้เพื่อตอบสนองเนื้อเรื่องแบบเดิมๆ (จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, 2544: 242 - 253)

อย่างไรก็ตาม ลักษณะดังกล่าวได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ดังที่ กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน (สัมภาษณ์, 18 กุมภาพันธ์ 2553) แสดงความเห็นว่า “ช่วง 30 ปีมานี้ ภาพของผู้หญิงในหนังไทยจะเปลี่ยนไปแล้ว จากในหนังไทยรุ่นเก่าๆ ที่ผู้หญิงต้องอยู่กับเหย้าเฝ้ากับเรือน เป็นกุลสตรี และผู้หญิงที่ฉีกขนบก็มักจะต้องจบลงด้วยความตายหรือถูกลงโทษในตอนท้าย แต่หนังไทยในปัจจุบันจะมีลักษณะที่ตอบสนองคนรุ่นใหม่มากขึ้น ผู้หญิงในหนังไทยจะมีความหลากหลาย ที่เป็นแม่บ้านก็มี ไปทำงานก็มี หลายคนเป็นหญิงเก่ง เลี้ยงตัวเองได้โดยไม่ต้องพึ่งผู้ชาย ที่สำคัญ นางเอกหนังไทยในปัจจุบันไม่จำเป็นต้องเรียบร้อยเป็นผ้าพับไว้ นางเอกเองก็สามารถจะโป๊ จะยั่วได้ ไม่จำเป็นต้องแบ่งกันชัดระหว่างนางเอกกับดาวโป๊เหมือนเมื่อก่อน”

ความหลากหลายดังกล่าวยังคงปรากฏอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน ซึ่งภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องได้นำเสนอภาพลักษณ์และทัศนคติเกี่ยวกับผู้หญิงที่ไม่ได้ยึดติดอยู่กับกรอบ “ผู้หญิงดีงาม” ตามแบบอนุรักษ์นิยมของไทยเหมือนสมัยก่อน ในรอบ 10 ปีมานี้ เราจึงได้เห็นนางเอกภาพยนตร์ไทยที่เป็นตั้งแต่ แพทย์ (แสงศตวรรษ) สถาปนิก (หนีตามกาลิเลโอ) นักประพันธ์ (รักที่รอคอย) ครีเอทีฟสาว (ขอให้รักจงเจริญ) นักบู๊ (จีจ้า ดื้อสวยดุ) สายลับ (ไฉไล, แจ๋ว, สวยซามูไร) ไปจนถึง หญิงรักร่วมเพศ (วิดีโอคลิป, เพื่อนร่วมห้อง ต้องแอบรัก) นักเขียนเรื่องโป๊ (สยิว) เด็กออทิสติก (ช็อคโกแลต) หญิงสติไม่ดี (ไอ้ฟัก, แปดวัน แปลกคน) เมียน้อย/เมียเก็บ (สายลับจับบ้านเล็ก, สายล่อฟ้า) ผู้หญิงกลางคืน (เรื่องรัก น้อยนิด มหาศาล) นักศึกษาไซด์ไลน์ (ท้าชน) โสเภณี (เฉิ่ม) และ ฆาตกรโรคจิต (เชือดก่อนชิม) โดยที่แต่ละเรื่องไม่ได้พยายามโน้มน้าวชี้นำให้ผู้ชมมองตัวละครเหล่านี้ด้วยสายตาตำหนิติเตียนว่าเป็นหญิงชั่วแต่อย่างใด

กระนั้นก็ตาม ยังไม่อาจสรุปแน่ชัดว่าตัวละครผู้หญิงไทยเหล่านี้ ได้หลุดพ้นจากการกดขี่ของแนวคิดชายเป็นใหญ่แล้วจริงหรือไม่ เพราะภายใต้ภาพลักษณ์ที่เข้มแข็งและทันสมัย รวมถึงเนื้อหาของภาพยนตร์ที่ให้ความสำคัญหรือเชิดชูคุณค่าของพวกเธอ ก็อาจยังมีแก่นความคิดแบบปิตาธิปไตยไหลผ่านมาครอบงำอยู่ลึกๆ ในระดับของแนวคิด ซึ่งประเด็นนี้สามารถเทียบเคียงได้กับสถานะของผู้หญิงในสังคมไทยปัจจุบัน ที่ดูคล้ายมีอิสระเสรี และได้รับการยอมรับในหลายๆ สาขาวิชาชีพไม่แพ้ผู้ชาย แต่แท้จริงแล้วพวกเธอยังคงถูกตีกรอบด้วยคติความเชื่อว่าเป็นรองผู้ชาย โดยเฉพาะค่านิยมแบบ “ผู้หญิงสมัยนี้เก่งทั้งในบ้านและนอกบ้าน” ซึ่งโดยเนื้อหาคล้ายเป็นคำชม แต่กลับแฝงวาทกรรมที่ผูกมัดให้ผู้หญิงยังไม่อาจละทิ้งบทบาทหน้าที่ในการดูแลบ้าน เลี้ยงลูก

ปรนนิบัติสามี แม้ว่าพวกเธอจะมีภาระในการออกไปทำงานหาเลี้ยงครอบครัวไม่ต่างจากผู้ชายอยู่แล้วก็ตาม

สภาพการณ์เช่นนี้นับว่าเป็นปัญหาที่ฝังลึก โดยเฉพาะในภาวะของสังคมไทยปัจจุบันที่กระแสความสนใจในการเรียกร้องสิทธิสตรีเสื่อมถอยลงไปมาก เพราะในเมื่อเรามีผู้หญิงเป็นผู้บริหาร นักธุรกิจ วิศวกร นักบิน และแม้แต่รัฐมนตรี จึงดูเหมือนไม่มีอะไรให้ต้องเรียกร้องกันอีกต่อไป (นพพร ประชากุล, 2552ค: 203) จนกลายเป็นว่าผู้หญิงจำนวนมากเต็มใจยอมรับสถานะที่ยังคงเสียเปรียบผู้ชายในหลายๆ ด้านโดยไม่รู้ตัว จึงควรมีการกระตุ้นให้สังคมได้ตระหนักถึงคติความเชื่อที่แบ่งแยกและไม่เท่าเทียมระหว่างความเป็นหญิงกับความเป็นชาย ที่แฝงอยู่กับปรากฏการณ์ต่างๆ ในสังคม เช่นเดียวกับสื่อทุกประเภทรวมถึงสื่อภาพยนตร์

งานวิจัยหัวข้อเรื่อง **วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี** มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาสภาพปัญหาที่ปรากฏในภาพยนตร์ยุคปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงจำกัดขอบเขตการวิจัยย้อนหลังไป 10 ปี คือภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2543 – 2552 ทั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งความสนใจไปยังการวิเคราะห์ความหมายในระดับวาทกรรม ซึ่งไม่ได้คำนึงถึงเจตนาผู้สร้างเป็นปัจจัยหลัก จึงไม่ได้ให้ความสนใจกับภาพยนตร์ทั่วไปที่อาจมีภาพการกดขี่ทางเพศให้เห็นอย่างโจ่งแจ้งอยู่แล้ว แต่จะเลือกศึกษาเฉพาะภาพยนตร์ที่ให้ความสำคัญแก่สตรี ดังที่จะอธิบายรายละเอียดในขอบเขตของการวิจัยต่อไป เพื่อวิเคราะห์ให้เห็นถึงคติความเชื่อแบบปิตาธิปไตยที่ยังกดขี่ครอบงำสตรีอยู่ในระดับต่างๆ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทย
2. เพื่อวิเคราะห์การนำเสนอแนวคิดชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี
3. เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการนำเสนอตัวละครหญิงในภาพยนตร์กับบริบทสังคมไทย

นิยามศัพท์

วาทกรรม หมายถึงบรรทัดฐานของผู้สร้างภาพยนตร์ ในการนำเสนอว่าการกระทำแบบใดเป็นความดีหรือชั่ว ถูกหรือผิด รวมถึงแบ่งแยกว่าตัวละครแบบใดเป็นฝ่ายธรรมะหรืออธรรม สูงส่งหรือต่ำต้อย เป็นมนุษย์ปกติหรือเป็นสิ่งผิดปกติ ฯลฯ โดยบรรทัดฐานดังกล่าวอาจแสดงให้เห็นถึงแนวคิดของผู้สร้างภาพยนตร์ที่สอดคล้อง แตกต่าง หรือถึงขั้นขัดแย้งกับความหมายตรงและแก่นคิดหลักของเรื่อง

ปิตาธิปไตย หรือ แนวคิดชายเป็นใหญ่ (partriarchy) หมายถึง แนวคิดที่กำหนดบรรทัดฐานว่าผู้ชายคือศูนย์กลางของสังคมมนุษย์ จึงเป็นเพศที่เหนือกว่าและมีความสำคัญมากกว่า ขณะที่ผู้หญิงและเพศทางเลือกมีสถานะด้อยกว่า จึงต้องตกเป็นรองและถูกจำกัดบทบาทเอาไว้ตามที่ผู้ชายต้องการ

วาทกรรมชายเป็นใหญ่ หมายถึง การนำเสนอเนื้อหาของภาพยนตร์ โดยใช้แนวคิดชายเป็นใหญ่เป็นบรรทัดฐานแบ่งแยกว่า ตัวละครที่มีคุณสมบัติและคุณลักษณะแบบใดถือว่าเป็นฝ่ายธรรมะหรืออธรรม เป็นมนุษย์ปกติหรือผิดปกติ รวมถึงการกระทำแบบใดถือเป็นเรื่องถูกหรือผิด ดีงามหรือเลวร้าย ซึ่งบรรทัดฐานนั้นแสดงให้เห็นทัศนคติของผู้สร้างภาพยนตร์ที่สอดคล้องกับแนวคิดชายเป็นใหญ่ โดยบางครั้งแนวคิดดังกล่าวอาจขัดแย้งกับความหมายตรงของเรื่อง และขัดกับเจตนาของผู้สร้างในการนำเสนอภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ

ผลิตซ้ำ (reproduction) หมายถึง การนำเอาแนวคิดที่เชื่อกันอย่างแพร่หลายในสังคม มานำเสนอซ้ำผ่านองค์ประกอบต่างๆ ในภาพยนตร์ เช่น นำเสนอผ่านเนื้อเรื่อง ความปรารถนาของตัวละคร และบทบาทหน้าที่ของตัวละคร ซึ่งเป็นการย้ำเตือนแนวคิดดังกล่าวให้ดำรงอยู่ต่อไป โดยบ่อยครั้งผู้สร้างภาพยนตร์ไม่ได้เจตนา แต่ทำไปตามความเชื่ออย่างบริสุทธิ์ใจตามที่ได้ถูกปลูกฝังมาก่อน

ภาพตายตัว มาจากคำว่า stereotype (บางครั้งถูกแปลเป็นไทยว่า ‘ภาพเหมารวม’) หมายถึง ตัวละครในภาพยนตร์ที่มีคุณสมบัติและคุณลักษณะแบบเดิมๆ ตามที่ได้ถูกผลิตซ้ำมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน จนกลายเป็นภาพจำของตัวละครไม่กี่ประเภทซึ่งปราศจากความแตกต่างหลากหลาย และอาจชี้นำให้ผู้ชมเข้าใจว่าสอดคล้องกับความเป็นจริงในสังคม

สตรีนิยม (feminism, feminist) หมายถึง ระบบคิด ทฤษฎี และกลุ่มขบวนการเรียกร้อง ที่พยายามจะเปลี่ยนแปลงสถานภาพทางเศรษฐกิจและสังคมของผู้หญิงให้ดีขึ้น รวมถึงต่อสู้กับการกดขี่โดยผู้ชายและสังคมปิตาธิปไตย

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยเลือกศึกษาภาพยนตร์ไทยที่เข้าฉายในโรงภาพยนตร์ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2543 – 2552 เพื่อวิเคราะห์แนวคิดชายเป็นใหญ่ที่ปรากฏอยู่ในเนื้อหาของภาพยนตร์ยุคปัจจุบัน โดยจะคัดเลือกเฉพาะเรื่องที่ให้ความสำคัญแก่สตรี ได้แก่ภาพยนตร์ที่มีคุณสมบัติครบทั้ง 2 ประการดังต่อไปนี้

1) ภาพยนตร์ที่มีผู้หญิงเดี่ยวหรือกลุ่มเป็นตัวละครนำ โดยไม่มีตัวละครชายเป็นบทนำที่ทัดเทียมหรือใกล้เคียงกัน และ

2) ภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ มุ่งนำเสนอคุณค่าของตัวละครนำหญิง หรือมุ่งวิพากษ์วิจารณ์สังคมชายเป็นใหญ่

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้เข้าใจแนวคิดชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี ซึ่งจะสะท้อนให้เห็นถึงทัศนคติของสังคมไทย ที่มีต่อบทบาทของผู้หญิงยุคใหม่ที่เต็มไปด้วยความแตกต่างหลากหลาย

2. ได้เข้าใจระดับของความหมายอันหลากหลายและขัดแย้งกันเองในภาพยนตร์ ซึ่งจะช่วยให้สามารถวิเคราะห์ตีความภาพยนตร์ได้ครบถ้วนทุกแง่มุม

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่อง "วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี" ผู้วิจัยจะใช้แนวคิดทฤษฎีในการศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ดังต่อไปนี้

2.1 แนวคิดเรื่องการวิเคราะห์วาทกรรมในภาพยนตร์

2.2 ทฤษฎีภาพยนตร์แนวสตรีนิยม

2.3 แนวคิดเรื่องสังคมไทยกับสตรีนิยม

2.4 พัฒนาการของบทบาทผู้หญิงในภาพยนตร์ไทย

2.1 แนวคิดเรื่องการวิเคราะห์วาทกรรมในภาพยนตร์

คำว่า วาทกรรม มาจากคำว่า discourse ของ มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) ซึ่งหมายถึง กรอบความคิดที่กำหนดคุณค่าความหมายแก่สรรพสิ่งในสังคมมนุษย์ และบรรทัดฐานชี้วัดว่าอะไรคือปกติวิสัย (norm) อะไร ถูก/ผิด ดี/ชั่ว สูง/ต่ำ ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากรูปคำในภาษาไทย คำว่า "วาทกรรม" อาจทำให้เกิดความสับสน เนื่องจากตัวรูปคำที่ดูคล้ายจะมีความหมายไปในทางอื่น แต่ผู้วิจัยยังคงเลือกใช้คำนี้เพื่อให้สอดคล้องกับที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในแวดวงวิชาการไทย

ฟูโกต์ต่อยอดประเด็นเรื่องวาทกรรม มาจากแนวคิดของนักโครงสร้างนิยมหลายๆ สาขา เช่น แฟร์ดินองต์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) จากสายภาษาศาสตร์ แฟร์นองด์

โบรเดล (Fernand Braudel) จากสาขาประวัติศาสตร์ โคล้ด เลวี่-สเตราส์ (Claude Levi-Strauss) จากมานุษยวิทยา และ ฌาคส์ ลากอง (Jacques Lacan) จากจิตวิเคราะห์

เดอ โซซูร์ เป็นนักโครงสร้างนิยมที่นำเสนอแนวคิดเรื่องลักษณะทวิลักษณ์ของภาษา คือด้านที่เป็นส่วนตัว (private) ที่เรียกว่า 'parole' และด้านที่เป็นส่วนรวม (public) ที่เรียกว่า 'langage' และเขาสนใจลักษณะที่เป็นส่วนรวมนี้เอง เนื่องจากเป็นระบบภาษาที่ปัจเจกจะต้องใช้ภาษาให้เป็นไปตามระบบดังกล่าว ส่วนนักวิชาการสาขาอื่นๆ เช่น เลวี่-สเตราส์ และ ลากอง ก็ได้นำทัศนะดังกล่าวไปสานต่อว่า โครงสร้างระบบภาษาดังกล่าวนั้นสามารถจะก่อร่างสร้างสิ่งอื่นๆ ต่อมาอีก เช่น ในระดับสังคม โครงสร้างภาษาดังกล่าวสามารถจะสร้างรูปแบบความสัมพันธ์ ความเป็นจริงทางสังคม อำนาจของสถาบันทางสังคม ฯลฯ ส่วนระดับบุคคล โครงสร้างของภาษาดังกล่าว ก็สามารถจะกำหนดตัวตนหรืออัตลักษณ์ของปัจเจกบุคคล ขึ้นมาได้ (กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน, 2551: 484 - 494)

อย่างไรก็ตาม ฟูโกต์มิได้ต้องการเพียงแต่จะแสดงให้เห็นถึงรูปแบบและกระบวนการของวาทกรรม ดังที่ เดอ โซซูร์ ได้กระทำมาเท่านั้น แต่เขาต้องการจะชี้ให้เห็นถึงบทบาทและการใช้อำนาจของวาทกรรมที่มีต่อมนุษย์ในสังคม และในเวลาเดียวกันก็ต้องการท้าทายบทบาทและการใช้อำนาจดังกล่าว ด้วยการเปิดเผยให้เห็นว่าความผิดถูกชั่วดี และความชอบธรรมที่มนุษย์กลุ่มหนึ่งอ้างอิงว่ามาจากแหล่งความรู้สารพัดนั้น แท้จริงแล้วความรู้เหล่านั้นเพียงถูกสร้างขึ้นจากวาทกรรมชุดหนึ่งๆ เท่านั้น

แต่เนื่องจากวาทกรรมเป็นความคิดเชิงนามธรรม ซึ่งปรากฏออกมาในรูปแบบที่เป็นรูปธรรมต่างๆ เช่น คำพูด ข้อเขียน วัตถุสิ่งของ รูปภาพ และเสียง การจะศึกษาไปถึงวาทกรรมในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง จึงต้องวิเคราะห์ผ่านองค์ประกอบที่เป็นรูปธรรมจับต้องได้ อันได้แก่เนื้อหา (content) และรูปแบบการนำเสนอ (form)

การวิเคราะห์ความหมายเชิงนามธรรม ผ่านองค์ประกอบที่เป็นรูปธรรมดังกล่าวนี้ มีพื้นฐานมาจากทฤษฎีสัญวิทยา (semiology) หรือสัญศาสตร์ (semiotic) ซึ่งให้ความสำคัญกับคำถามว่า "ความหมายถูกสร้างขึ้นมาได้อย่างไร" ทฤษฎีนี้เริ่มเข้ามามีอิทธิพลต่อการศึกษาภาพยนตร์ตั้งแต่ในช่วงทศวรรษ 1960 โดย คริสเตียน เม็ตซ์ (Metz, 1974 อ้างถึงใน Andrew, 1976: 212 - 241) นักทฤษฎีชาวฝรั่งเศส อธิบายกระบวนการสร้างและสื่อความหมายในภาพยนตร์ โดยอาศัยอิทธิพลจากแนวคิดของนักสัญศาสตร์อย่าง เดอ โซซูร์ และ ชาร์ลส แซนเดอร์

เพียร์ซ (Charles Sander Pierce) โดย เม็ตซ์ เรียกการศึกษาภาพยนตร์ในแนวทางนี้ว่า “สัญศาสตร์ทางภาพยนตร์” (semiotics of film) ซึ่งเป็นการศึกษาที่มุ่งเน้นทำความเข้าใจกลไกภายในของสื่อภาพยนตร์โดยตรง

หลักคิดประการสำคัญของสัญศาสตร์ทางภาพยนตร์ คือการค้นหารูปแบบพื้นฐานเพื่อช่วยอธิบายว่า ภาพยนตร์มีกระบวนการอย่างไร ในการผสมผสานความหมายต่างๆ และสื่อความหมายนั้นไปสู่ผู้ชม โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะค้นหาแนวทางหรือรูปแบบในการทำความเข้าใจภาพยนตร์ และเพื่อจะเข้าใจถึงกระบวนการสร้างความหมายที่ประกอบกันขึ้นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง หรือขนบร่วมกันของภาพยนตร์แต่ละแนว

ทฤษฎีสัญศาสตร์ มีรากฐานมาจากแนวคิดทางภาษาศาสตร์ และมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษากระบวนการสื่อสารของมนุษย์ ด้วยเหตุนี้จึงสามารถนำมาใช้ศึกษาภาพยนตร์ได้ เพราะภาพยนตร์เองก็เป็นการสื่อสารแบบหนึ่งนั่นเอง โดยในทางทฤษฎี สัญญะ (sign) หนึ่งๆ จะมีองค์ประกอบ 2 ส่วนด้วยกัน ได้แก่ รูปสัญญะ (signifier) และ ความหมายสัญญะ (signified) กระบวนการเชื่อมโยงระหว่างทั้งสององค์ประกอบดังกล่าวเรียกว่า “การสร้างความหมาย” (signification)

Metz อธิบายว่าภาพยนตร์ไม่ใช่ภาษาที่แท้จริง โดยถ้าเปรียบเทียบกับในกรณีของภาษาพูด ความเกี่ยวพันระหว่าง รูปสัญญะ กับ ความหมายสัญญะ มีความห่างไกลกันอย่างมาก ซึ่งส่งผลให้ภาษาทำหน้าที่ได้ 2 ระดับ คือ ระดับของเสียงและระดับของความหมาย ขณะที่ในภาพยนตร์ รูปสัญญะ จะใกล้เคียงกับ ความหมายสัญญะ อย่างมาก กล่าวคือ ภาพที่ปรากฏจะเป็นภาพตัวแทนที่เหมือนจริง (realistic representations) และเสียงที่ออกมาก็เหมือนกับเสียงจริงๆ ของสิ่งที่กำลังกล่าวถึง ภาษาของภาพยนตร์จึงแตกต่างจากภาษาพูดเป็นอย่างมาก

อย่างไรก็ตาม สัญญะยังสามารถเชื่อมโยงไปถึงความคิดเชิงนามธรรมที่ไม่มีรูปลักษณ์อยู่จริง ซึ่งสำหรับกรณีของภาพยนตร์ การสื่อถึงความหมายเชิงนามธรรม จะสามารถทำได้ผ่านองค์ประกอบต่างๆ อย่าง ตัวละคร บทสนทนา มุมกล้อง ระยะภาพ การตัดต่อ ดนตรี ฯลฯ หรืออาจกล่าวได้ว่า ทั้งเนื้อหา และเทคนิคการนำเสนอด้านภาพและเสียงเหล่านี้ สามารถทำหน้าที่เป็นรูปสัญญะ เชื่อมโยงไปสู่ความหมายสัญญะที่เป็นความคิดเชิงนามธรรม นักสัญศาสตร์ภาพยนตร์จึงให้ความสนใจเป็นอย่างมากต่อการสร้างความหมายโดยใช้องค์ประกอบอย่างใดอย่างหนึ่งดังกล่าว หรือการผสมผสานองค์ประกอบหลายอย่างเข้าด้วยกัน

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นวิเคราะห์รูปแบบการนำเสนอในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ควบคู่ไปด้วยกันกับโครงสร้างการเล่าเรื่อง โดยอาศัยองค์ประกอบเหล่านี้เป็นรูปสัญญะเชื่อมโยงไปสู่ความหมายสัญญะในเชิงนามธรรม ได้แก่แนวคิดชายเป็นใหญ่ที่แฝงมากับเนื้อเรื่องที่ดูคล้ายให้ความสำคัญแก่สตรี

2.1.1 <u>การเล่าเรื่องในภาพยนตร์</u>

ผู้วิจัยจะใช้แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ มาช่วยในการแยกแยะรายละเอียดข้อมูล เพื่อวิเคราะห์ในระดับวาทกรรมอีกชั้นหนึ่ง เช่น ศึกษาการออกแบบตัวละครแต่ละตัว การวางปมขัดแย้งแต่ละประเด็น และการเลือกฉากหลังแบบหนึ่งๆ ในการดำเนินเรื่องราว เพื่อวิเคราะห์ถึงแนวคิดชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง

องค์ประกอบด้านต่างๆ ของโครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ ที่ผู้วิจัยจะใช้เป็นหัวข้อหลักในการวิเคราะห์ ได้แก่

2.1.1.1 *โครงเรื่อง (plot)* ประกอบด้วยชุดเหตุการณ์ที่มาร้อยเรียงกัน มีทั้งโครงเรื่องหลักและโครงเรื่องรอง ซึ่งภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างของงานวิจัยชิ้นนี้ ล้วนมีโครงเรื่องหลักที่ให้ความสำคัญแก่สตรี แต่ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ถึงแนวคิดชายเป็นใหญ่ที่สะท้อนออกมาผ่านการให้ความสำคัญในแง่มุมต่างๆ เหล่านั้น รวมถึงแนวคิดชายเป็นใหญ่ที่ปรากฏอยู่ในโครงเรื่องรองและรายละเอียดปลีกย่อยอื่นๆ

2.1.1.2 *ตัวละคร (character)* คือองค์ประกอบสำคัญที่เป็นศูนย์กลางในภาพยนตร์ส่วนใหญ่ รายละเอียดเกี่ยวกับตัวละครสามารถบ่งบอกถึงความหมายได้อย่างหลากหลาย ทั้งความรู้สึกนึกคิดภายใน รูปลักษณ์ภายนอก รวมถึงการแสดงออกด้วยท่าทาง การกระทำ และบทสนทนา ซึ่งผู้วิจัยจะศึกษาตัวละครในกลุ่มตัวอย่าง เพื่อให้เห็นถึงคุณลักษณะต่างๆ ที่ยังสอดคล้องกับภาพตายตัวตามแนวคิดชายเป็นใหญ่ และการ

แบ่งแยกตัวละครในแง่บวกหรือลบตามบทบาทหน้าที่ที่สังคมชายเป็นใหญ่กำหนด

2.1.1.3 *ฉาก (setting)* หมายถึงสถานที่และห้วงเวลาที่เรื่องราวทั้งหมดเกิดขึ้น ซึ่งย่อมมีอิทธิพลต่อเหตุการณ์และตัวละคร ฉากในที่นี้อาจหมายถึง สถานที่ สิ่งปลูกสร้าง สภาพแวดล้อม สภาพสังคม สถานการณ์ ไปจนถึงบรรยากาศโดยรวมของยุคสมัย โดยผู้วิจัยจะวิเคราะห์ถึงการใช้ฉากในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง เพื่อให้น้ำหนักไปยังตัวละครชาย หรือสะท้อนถึงความสำคัญของเพศชายเหนือเพศหญิง

2.1.1.4 *ความขัดแย้ง (conflict)* เป็นองค์ประกอบสำคัญที่สร้างความน่าสนใจให้แก่โครงเรื่อง นำไปสู่ปมปัญหาที่ก่อเกิดแรงกระตุ้นให้เรื่องราวมีพัฒนาการ ผลักดันให้ตัวละครต้องมีการกระทำ (action) เพื่อนำไปสู่การคลี่คลายปัญหา โดยอาจเป็นความขัดแย้งภายในจิตใจของตัวละคร หรือความขัดแย้งภายนอก เช่นความขัดแย้งระหว่างมนุษย์ด้วยกัน และความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับพลังอำนาจอย่างสภาพแวดล้อมหรือภัยธรรมชาติ ซึ่งผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่าง เพื่อค้นหาปมความขัดแย้งที่มีพื้นฐานมาจากแนวคิดชายเป็นใหญ่ เช่นความขัดแย้งที่สืบเนื่องจากการให้ความสำคัญแก่เพศชาย หรือปมปัญหาที่เกิดจากความอ่อนแอของเพศหญิง

2.1.1.5 *มุมมองในการเล่าเรื่อง (point of view)* ผู้ชมรับรู้เรื่องราวผ่านมุมมองที่แตกต่างกันไปในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ซึ่งมีข้อจำกัดและขอบเขตที่ไม่เหมือนกัน ได้แก่ มุมมองบุคคลที่หนึ่ง มุมมองบุคคลที่สาม มุมมองแบบสังเกตการณ์ และมุมมองแบบรู้รอบด้าน โดยผู้วิจัยจะศึกษาภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่าง เพื่อวิเคราะห์ถึงมุมมองชายเป็นใหญ่ ซึ่งอาจปรากฏผ่านมุมมองในการเล่าเรื่องแบบหนึ่งแบบใดได้ทั้งสิ้น

2.1.2 รูปแบบการนำเสนอในภาพยนตร์

นอกเหนือจากการวิเคราะห์โดยแยกหัวข้อตามองค์ประกอบของโครงสร้างการเล่าเรื่อง ผู้วิจัยจะเชื่อมโยงถึงรูปแบบการนำเสนอไปด้วยในทุกๆ หัวข้อ เพื่อวิเคราะห์หาความหมายพิเศษ ที่อาจแตกต่างหรือขัดแย้งกับความหมายหลักของเรื่อง ซึ่งบ่งชี้ถึงทัศนคติที่ผู้สร้างภาพยนตร์มีต่อเนื้อเรื่องและตัวละครนั้นๆ เช่น ภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องราวของผู้หญิงเก่ง แต่กลับนำเสนอในเชิงตลกขบขัน แสดงให้เห็นว่าเป็นเรื่องเกินจริงที่ไม่อาจยึดถือเป็นจริงเป็นจังได้

โดยพื้นฐานแล้ว ภาพยนตร์สามารถสื่อความหมายเช่นนี้ได้ด้วยองค์ประกอบ 3 ด้าน คือ

2.1.2.1 *การสื่อความหมายด้วยภาพ* ประกอบด้วย

ก) สิ่งที่ปรากฏในภาพ ได้แก่ ฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก เสื้อผ้า และบุคลิกลักษณะของตัวละคร

ข) เทคนิคทางภาพ ได้แก่ ระยะของภาพ มุมกล้อง เลนส์ การเคลื่อนกล้อง องค์ประกอบภาพ แสง สี และเทคนิคพิเศษ

2.1.2.2 *การสื่อความหมายด้วยเสียง* ประกอบด้วย เสียงประกอบ บทสนทนา เสียงดนตรี และเสียงบรรยาย

2.1.2.3 *การสื่อความหมายด้วยการตัดต่อ* ซึ่งจะกำหนดจังหวะ บอกช่วงเวลา ลำดับเหตุการณ์ สร้างอารมณ์ และสร้างความหมายใหม่

2.2 ทฤษฎีภาพยนตร์แนวสตรีนิยม

ในขั้นตอนของการเก็บข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยจะศึกษาตามแนวทางของทฤษฎีภาพยนตร์แนวสตรีนิยม (feminist film theory) ซึ่งวางตำแหน่งตัวละครผู้หญิงเป็น

ศูนย์กลางในการวิเคราะห์ เพื่อแสดงให้เห็นว่าผู้หญิงในภาพยนตร์ยังตกอยู่ในสภาพที่เป็นรองผู้ชาย และอยู่ภายใต้กรอบความคิดของสังคมชายเป็นใหญ่ในลักษณะต่างๆ

ทฤษฎีภาพยนตร์แนวสตรีนิยม เกิดจากการนำเอาแนวคิดสตรีนิยมมาผสมผสานเข้ากับแนวคิดทฤษฎีทางด้านภาพยนตร์ เช่น การวิเคราะห์ภาพยนตร์ในเชิงวัฒนธรรมศึกษา (cultural studies approach) และทฤษฎีภาพยนตร์แนวจิตวิเคราะห์ (psychoanalytic film theory) ซึ่ง Jill Nelmes (2007: 221 - 236) อธิบายว่า ทฤษฎีภาพยนตร์แนวสตรีนิยมมุ่งศึกษาการนำเสนอภาพและคุณลักษณะของตัวละครแต่ละเพศ เพื่อให้เห็นถึงความเชื่อมโยงกับการครอบงำของโครงสร้างอำนาจแบบชายเป็นใหญ่ในสังคมปิตาธิปไตย โดยมีนักวิชาการสตรีสองคนเป็นผู้วางรากฐานให้แก่ทฤษฎีนี้ คือ Laura Mulvey และ Claire Johnston ทั้งคู่ได้เขียนบทความทางวิชาการที่มีอิทธิพลต่อการศึกษาภาพยนตร์เป็นอย่างมาก

บทความ “Women’s Cinema as Counter-Cinema” (1973) ของ Claire Johnston คือบทความแรกๆ ที่เสนอทฤษฎีภาพยนตร์แนวสตรีนิยม Johnston ตั้งข้อสังเกตว่าในภาพยนตร์ส่วนใหญ่ ตัวละครผู้หญิงมักถูกนำเสนอเป็นภาพตายตัว (stereotype) เพียงไม่กี่แบบในภาพยนตร์กระแสหลัก ภาพของผู้หญิงจะถูกนำเสนอตามทัศนคติของผู้ชายเท่านั้น Johnston วิพากษ์วิจารณ์บทบาทตายตัวของผู้หญิงในภาพยนตร์ว่า “ขณะที่ภาพของผู้หญิงถูกขยายให้กลายเป็นความน่าตื่นตาตื่นใจ (woman as spectacle) ในโลกภาพยนตร์ ภาพของผู้หญิงจริงๆ (woman as woman) กลับถูกละเลยอย่างสิ้นเชิง”

ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ (psychoanalytic theory) โดยเฉพาะทฤษฎีของ Freud และ Lacan ยังมีส่วนสำคัญในพัฒนาการของทฤษฎีภาพยนตร์แนวสตรีนิยม บทความของ Laura Mulvey เรื่อง “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) ได้เน้นย้ำถึงอิทธิพลของมุมมองแบบปิตาธิปไตยในโลกภาพยนตร์ ว่าความเพลิดเพลินที่ได้จากการมอง (scopophilia) นั้นเป็นความสุขของผู้ชาย การมองนั้นถูกควบคุมโดยผู้ชาย และมุ่งตรงไปยังผู้หญิง แนวคิดนี้ถูกพูดถึงอย่างกว้างขวางในชื่อแนวคิด “การจ้องมองโดยเพศชาย” (male gaze)

Mulvey อ้างทฤษฎีเรื่องการมองของ Freud ที่กล่าวถึงการแอบมองในเชิงกามารมณ์ (voyeurism) และความปรารถนาที่จะเห็นสิ่งเย้ายวนและสิ่งต้องห้าม ความปรารถนานี้มีผู้ชายเป็นศูนย์กลาง คือเป็นผู้มอง หรือผู้กำหนดวิถีการมอง โดยภาพยนตร์เป็นสื่อที่ตอบสนองความปรารถนาในการแอบมองได้เป็นอย่างดี เพราะผู้ชมนั่งอยู่ในที่มืดและปิดล้อม ด้วยเหตุนี้

ภาพยนตร์จึงมีพลังอำนาจถึงขนาดที่อาจเป็นเครื่องมือล้างสมองผู้ชมได้เลยทีเดียว เมื่อประกอบกับการที่ผู้หญิงมักมีบทบาทในภาพยนตร์เพียงสองประการ คือวัตถุแห่งการจ้องมองของตัวละครในเรื่อง และวัตถุแห่งการจ้องมองของผู้ชมภาพยนตร์ จึงเท่ากับเป็นการเน้นย้ำความเชื่อเดิมๆ เกี่ยวกับความเป็นรองของเพศหญิงให้ดำรงคงอยู่ต่อไปในสังคม

นักทฤษฎีภาพยนตร์แนวสตรีนิยม ปฏิเสธมุมมองที่ยึดถือกันมาอย่างกว้างขวางว่าภาพยนตร์เปรียบเสมือน “หน้าต่างมองโลก” (window of the world) ด้วยข้อโต้แย้งว่าภาพยนตร์ถูกจัดวางโดยอุดมการณ์แบบชายเป็นใหญ่ ภาพและเนื้อหาที่เห็นว่าเป็นไปตามธรรมชาติ เป็นความจริงแน่ชัดนั้น ที่แท้เป็นเพียงแค่ความเชื่อที่สังคมสร้างและปลูกฝังให้ผู้คนเชื่อเช่นนั้น

บทบาทของชายและหญิงในภาพยนตร์ถูกถ่ายทอดผ่านการแสดง ภาพยนตร์เป็นการนำเสนอภาพตัวแทนต่างๆ ภาพยนตร์ไม่ใช่ความจริง แต่เป็นการร้อยเรียงช็อตที่มีนักแสดงสวมบทตัวละครต่างๆ ภาพเหล่านี้ถูกสร้างขึ้นอย่างเฉพาะเจาะจง จึงเกิดเป็นความหมายพิเศษที่มีพลังโน้มน้าวสูง ในภาพยนตร์กระแสหลัก (mainstream cinema films) ผู้ชมมีแนวโน้มที่จะเอาใจช่วยหรือแทนที่ตัวเอง (identify) เข้ากับตัวละครแบบหนึ่ง หรือเพศสถานะแบบหนึ่ง ดังนั้นภาพยนตร์แต่ละเรื่องจะทำให้ผู้ชมคล้อยตามได้ ก็ต่อเมื่อมีองค์ประกอบที่ผู้ชมยอมรับ และภาพยนตร์นั้นต้องบอกอะไรบางอย่างเกี่ยวกับโลกรอบตัวผู้ชมในระดับหนึ่ง จึงเป็นเรื่องน่าสนใจที่จะศึกษาถึงลักษณะด้านต่างๆ ของตัวละครแต่ละตัว และคุณสมบัติของภาพตัวแทนความเป็นชายและหญิงที่สังคมและวัฒนธรรมของเราสร้างขึ้น

โดยทั่วไปแล้วนักคิดสตรีนิยมเชื่อว่าสื่อต่างๆ รวมถึงภาพยนตร์ มีส่วนสำคัญในการสร้างภาพตายตัวของผู้หญิงเพียงไม่กี่แบบ การนำเสนอภาพของผู้หญิงในสื่อผลักดันให้เกิดความคาดหวังต่อพวกเธอในบทบาทที่จำกัด เช่น ความคิดว่าพื้นที่ของผู้หญิงคือในบ้าน หญิงต้องด้อยกว่าชาย ผู้หญิงชอบผู้ชายที่ดิบเถื่อน เหล่านี้เป็นเพียงส่วนเล็กๆ จากเครือข่ายมายาคติอันกว้างใหญ่ที่สื่อสร้างขึ้น ขณะเดียวกัน ภาพยนตร์ก็ได้รับการมองว่าเป็นพื้นที่สื่อที่ขบวนการสตรีสามารถใช้ต่อสู้ ภาพยนตร์สามารถเป็นเครื่องมือโต้แย้งภาพตายตัวของผู้หญิงที่ถูกนำเสนอในสื่อที่ครอบงำโดยผู้ชาย และกระตุ้นให้ผู้หญิงรู้ตัวว่าตกอยู่ภายใต้สถานะที่ด้อยกว่าในสังคมแบบชายเป็นใหญ่ (patriarchal society) ซึ่งผู้หญิงถูกกดให้อยู่กับบทบาทที่เป็นรอง

Mulvey ชี้ชัดว่าองค์ประกอบในภาพยนตร์เล่าเรื่องตามแบบแผนดั้งเดิมของฮอลลีวู้ด (classical Hollywood cinema) มีรากฐานมาจากวิธีการมองหรือทำความเข้าใจโลกตามวิถีของสังคมแบบชายเป็นใหญ่ จึงจำกัดกรอบผู้สร้างภาพยนตร์อยู่กับขนบ (convention) แบบเดิมๆ ที่วางตำแหน่งเพศหญิงให้เป็นรอง เป็นฝ่ายถูกกระทำ และเป็นเพียงวัตถุรองรับความปรารถนาเท่านั้น Mulvey เชื่อว่า การจะเปลี่ยนแปลงสถานะที่เป็นรองของผู้หญิงในภาพยนตร์ ทำได้ก็ด้วยการล้มล้างขนบภาพยนตร์ดั้งเดิม หนทางเดียวที่จะปลดปล่อยผู้หญิงจากภาพตายตัวอันคับแคบคือการสร้างแนวทางภาพยนตร์ใหม่ๆ เป็นทางเลือกที่แตกต่างจากภาพยนตร์เล่าเรื่องแบบดั้งเดิมเท่านั้น

2.3 **แนวคิดสตรีนิยม**

แนวคิดสตรีนิยม เป็นที่สนใจอย่างกว้างขวางเนื่องจากจากขบวนการเคลื่อนไหวของกลุ่มสตรีนิยมในช่วงปลายทศวรรษ 1960 ซึ่ง วารุณี ภูริสินสิทธิ์ (2545: 1 - 181) สรุปความหมายและความเป็นมาของสตรีนิยมเอาไว้ว่า หมายถึงทั้งระบบคิดและขบวนการทางสังคมที่พยายามจะเปลี่ยนแปลงสภาพสังคม ซึ่งจะตั้งอยู่บนการวิเคราะห์ว่าผู้ชายอยู่ในฐานะที่ได้เปรียบและผู้หญิงอยู่ในสภาพที่เป็นรอง หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่าสตรีนิยมมีจุดมุ่งหมายทางการเมืองพอๆ กับจุดมุ่งหมายทางวิชาการ เป็นวิถีของทั้งความคิดและการกระทำ

สตรีนิยมให้ความสนใจในประเด็นที่เกี่ยวกับอิสรภาพส่วนบุคคล ครอบครัว รัฐ การกระจายอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันทางเพศในทางเศรษฐกิจ การเมือง และสังคมวัฒนธรรม และเรียกร้องให้มีการสร้างสมดุลใหม่ระหว่างเพศในนามของความมีมนุษยธรรมและเคารพในความแตกต่างของกันและกัน สตรีนิยมได้กลายเป็นแนวคิดและขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมที่มีการกล่าวถึงกันอย่างมากในระดับสากลในช่วง 30 – 40 ปีที่ผ่านมา

แนวคิดสตรีนิยม สามารถแบ่งออกเป็นสำนักคิดหลักๆ ได้แก่ กลุ่มสตรีนิยมแนวเสรีนิยม สตรีนิยมแนวมาร์กซิสต์ สตรีนิยมแนวสุดขั้ว สตรีนิยมแนวสังคมนิยม สตรีนิยมแนวจิตวิเคราะห์ และ สตรีนิยมแนวหลังสมัยใหม่ อย่างไรก็ตาม ปัญหาสำคัญประการหนึ่งของสตรีนิยมคือขาดความเป็นเอกภาพ นักคิดสตรีนิยมแต่ละกลุ่มต่างมีความคิดที่แตกต่าง หรือถึงขั้นขัดแย้งซึ่ง

กันและกันอย่างชัดเจน ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงเลือกการวิพากษ์อุดมการณ์แบบชายเป็นใหญ่ (patriarchal ideology) เป็นกรอบการศึกษาหลัก เนื่องจากแนวทางดังกล่าวเป็นมุมมองร่วมที่สำนักคิดสตรีนิยมแทบทุกกลุ่มต่างเห็นพ้องต้องกัน

ตั้งแต่โบราณกาล กระแสหลักที่ดำรงอยู่ส่วนใหญ่ของนักปรัชญาเสนอว่า ผู้หญิงและผู้ชายมีความแตกต่างกันโดยธรรมชาติ หรือมีธาตุแท้ของความเป็นหญิงความเป็นชาย และความเป็นชายนั้นอยู่เหนือความเป็นหญิง (วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545: 1 - 9) กรอบความคิดความเชื่อเช่นนี้ ส่งผลให้ในวัฒนธรรมของแทบทุกประเทศ สตรีมีฐานะเป็นเพียงสมาชิกของกลุ่มวัฒนธรรมร่วม (co-cultural group members) ในขณะที่บุรุษเป็นสมาชิกของกลุ่มวัฒนธรรมหลัก (dominant cultural group members) บุรุษจึงเป็นกลุ่มในสังคมที่มีอำนาจครอบครองความมั่งคั่งและทรัพย์สิน และที่สำคัญยังเป็นผู้กำหนดความเชื่อของสังคมผ่านทางสถาบันต่างๆ ทำให้สตรีมีสถานภาพ บทบาท และหน้าที่เป็นรองบุรุษในแทบทุกด้าน อันส่งผลกระทบต่อการมีสิทธิและเสียงของสตรี คือการมีสภาพเป็นกลุ่มไร้เสียง (muted group) และถูกมองข้ามในสังคม {Schefer and Lamm, 1998 อ้างถึงใน จุฑาพรรธ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต, 2551: 251}

การกดขี่เอาเปรียบในลักษณะดังกล่าว ที่ผู้ชายกระทำต่อผู้หญิงมาตลอดตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ก่อให้เกิดเป็นสังคมที่อยู่ภายใต้กรอบคิดชายเป็นใหญ่ หรือที่เรียกว่าปิตาธิปไตย (patriarchy) อันหมายถึง กระบวนการที่ผลักดันให้เพศชายมีอำนาจเหนือเพศหญิงและระบบคิดซึ่ง “ผู้ชายในฐานะเป็นกลุ่มทางสังคมถูกสร้างหรือสถาปนาให้มีบทบาทฐานะสูงกว่าและมีอำนาจเหนือกว่าผู้หญิง” ซึ่งดำรงอยู่เป็นกระแสหลักที่ครอบงำสังคมมนุษย์มาจนถึงปัจจุบัน (ยศ สันตสมบัติ, 2548: 4 - 6) ระบบอำนาจชายเป็นใหญ่นี้เอง เป็นปัจจัยที่ก่อให้เกิดการกดขี่ข่มเหงสตรีในหลายๆ รูปแบบ ไม่ว่าการเอาเปรียบแรงงานสตรี เรื่องเพศ ความรุนแรง หรือความสัมพันธ์ทางอุดมการณ์ (กรวิภา บุญซื่อ, 2537: 24)

จุดมุ่งหมายร่วมกันของสำนักสตรีนิยมส่วนใหญ่ คือการฝ่าฟันอุปสรรคแห่งปิตาธิปไตย (patriarchal obstacles) ที่กีดขวางผู้หญิงจากความก้าวหน้าทั้งด้านเศรษฐกิจ การเมือง ภาษา และวัฒนธรรม (จุฑาพรรธ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต, 2551: 242) โดย กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน (2551 : 611 - 612) สรุปว่า การกดขี่ผู้หญิงโดยปิตาธิปไตย มีอยู่ในลักษณะสามประการหลักๆ ได้แก่

ประการแรก การกดขี่ผู้หญิงจะกระทำผ่านความเป็นแม่ทางชีวภาพ (biological motherhood) ซึ่งเริ่มต้นมาจากการนิยามผู้หญิงว่าเป็น 'เพศที่คลอดลูกได้' เพราะฉะนั้น ผลที่ตามมาก็คือการฝังสำนึกความเป็นแม่ให้กับสตรี

ประการที่สอง ผู้หญิงจะถูกกดขี่ผ่านครอบครัวที่มีการสมรสเป็นพื้นฐาน (marriage based family) อันหมายความว่า การแต่งงานถือเป็นจุดเริ่มต้นของการกดขี่ผู้หญิง

ประการสุดท้าย การกดขี่ผู้หญิงจะอยู่บนพื้นฐานความสัมพันธ์แบบรักต่างเพศ (heterosexuality) เท่านั้น กล่าวคือ ภายใต้ความสัมพันธ์เช่นนี้ ผู้หญิงจะถูกกระทำจากผู้ชาย เพราะไม่ว่าผู้ชายจะดีหรือเลวเพียงใด ผู้หญิงก็ต้องเลือกไว้เป็นคู่ครองหนึ่งคน และในเวลาเดียวกัน สังคมจะทำให้ความสัมพันธ์แบบรักร่วมเพศ (homosexuality) กลายเป็นความเบี่ยงเบน (deviance) และความรู้สึกผิด (guilt)

การสร้างให้ผู้หญิงกลายเป็นวัตถุทางเพศ ยังเป็นอีกหนึ่งกระบวนการสำคัญของการกดขี่ผู้หญิง ในทัศนะของนักสตรีนิยมที่เน้นถึงความสำคัญทางด้านวัฒนธรรม ได้ให้เหตุผลว่าแรงผลักดันทางเพศของผู้ชายที่ปรากฏออกมาในรูปแบบต่างๆ ตั้งแต่การมีโสเภณีตลอดจนถึงความรุนแรงและอาชญากรรมทางเพศ เป็นเรื่องที่มีพื้นฐานจากการอบรมสั่งสอนทางสังคมที่มีผู้ชายเป็นใหญ่ เป็นเครื่องมือในการกดบังคับ (repress) ผู้หญิงที่มีประสิทธิภาพ ดังนั้นเป้าหมายหลักของการแก้ไขปัญหาการกดขี่และความรุนแรงต่างๆ จึงมิได้อยู่ที่การออกกฎหมาย แต่อยู่ที่การทำลายสังคมที่มีผู้ชายเป็นใหญ่ ทั้งนี้จะเป็นการหยุดยั้งการทำร้ายผู้หญิงในรูปแบบต่างๆ ทั้งที่ปรากฏออกมาในรูปแบบของการใช้ความรุนแรงเชิงกำลังหรือเชิงสัญลักษณ์ เช่นภาพแนวโป๊เปลือยหรือตอบสนองความรุนแรงที่ลดคุณค่าความเป็นมนุษย์ของผู้หญิง (ธเนศ วงศ์ยานนาวา, 2542: 167)

ทั้งนี้ การวิเคราะห์แนวสตรีนิยมร่วมสมัย มิได้สนใจเฉพาะปัญหาความเหลื่อมล้ำและการกดขี่ที่ปรากฏอยู่ในโลกของ การเมือง เศรษฐกิจ และสังคม หากยังหันมาศึกษาการเสนอภาพผู้หญิง (representation of women) ที่พบในวรรณกรรม งานวิชาการ และสื่อสารมวลชน โดยสิ่งที่นักวิจารณ์ในแนวทางของสตรีนิยมพยายามกระทำก็คือ การเปิดโปงให้เห็นถึงธาตุแท้ในการใช้การสื่อความหมายต่างๆ ในทิศทางที่สนับสนุนให้เพศชายมีอำนาจและความสำคัญในสังคม และการทำให้เพศหญิงมีคุณค่าน้อย "โดยธรรมชาติ" (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552: 58)

ในความเห็นของนักคิดสตรีนิยม ซีโมน เดอ โบวัวร์ กลยุทธ์ที่สังคมชายเป็นใหญ่ใช้กดขี่ผู้หญิงเอาไว้ คือการที่ผู้ชายทำให้ผู้หญิง ‘กลายเป็นอื่น’ (otherness) ผู้ชายมักสร้างภาพสรุปเหมารวมที่ทำให้ผู้หญิงกลายเป็นเพศที่ลึกลับ จะได้ใช้เป็นข้ออ้างที่จะไม่เข้าใจและไม่ใส่ใจกับปัญหาของผู้หญิง ไม่ช่วยเหลือปลดปล่อยพวกเธอ และสามารถกดขี่พวกเธอเอาไว้ในที่สุด อันจะธำรงรักษาให้ระบบปิตาธิปไตยสืบต่อไปได้ในสังคม (กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน, 2551: 606 – 607) โดยอาศัยข้ออ้างต่างๆ นานา ทั้งยังพรางตาให้ทั้งชายและหญิงหลงคิดว่าสิ่งเหล่านี้เป็นสัจธรรม เป็นไปตามธรรมชาติ ไม่พึงสงสัยไต่ถาม เช่น ผู้หญิงเป็นเพศที่อ่อนแอ ผู้ชายใช้เหตุผล ผู้หญิงใช้อารมณ์ การเลี้ยงดูลูกเป็นหน้าที่เฉพาะของผู้หญิง ผู้ชายควรเป็นผู้นำ เป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง ฯลฯ นำไปสู่การปิดกั้นความสามารถด้านอื่นๆ ของผู้หญิงนอกเหนือจาก “งานบ้านงานเรือน” (นพพร ประชากุล, 2552ค: 341)

ความเชื่อที่ยึดถือกันอย่างแพร่หลายเกี่ยวกับเพศสถานะของชายและหญิง เป็นมุมมองที่เกิดจากการแบ่งแยกคุณลักษณะทางเพศออกเป็น 2 ขั้ว โดยผู้ชายเป็นเพศที่ใช้เหตุผลแข็งแรง และเป็นฝ่ายกระทำ ส่วนผู้หญิงเป็นเพศที่ใช้อารมณ์ อ่อนแอ และเป็นฝ่ายถูกกระทำ (Schwedes, 2000)

การสรุปคุณลักษณะของแต่ละเพศแบบเหมารวมเช่นนี้ เป็นอำนาจของผู้ชายในการหยิบยกบางเสี้ยวของผู้หญิง แล้วยกระดับขึ้นกลายเป็นหลักทั่วไป (generalisation) ที่ใช้อ้างอิงได้กับผู้หญิงทุกคน ทั้งที่ในความเป็นจริง ความเป็นเพศหญิงหรือชายนั้น ไม่ได้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ (given / natural) แต่เป็นเรื่องที่ถูกสร้างขึ้นบนเงื่อนไขทางวัฒนธรรม (constructed / cultural) ทั้งนี้ นักจิตวิทยา แพทย์และนักวิทยาศาสตร์สังคมสมัยใหม่สามารถยืนยันได้ว่าพฤติกรรมทางเพศ (sexual behavior) เกิดจากกระบวนการขัดเกลาทางสังคม (socialization) ซึ่งแตกต่างกันไปในแต่ละวัฒนธรรม (สุกัญญา หาญตระกูล, 2537: 85)

จุดมุ่งหมายหลักของการวิเคราะห์เรื่องเพศสถานะ จึงมักเป็นความพยายามที่จะค้นหาเงื่อนไขที่นำสู่ความเหลื่อมล้ำระหว่างเพศ เนื่องจากความเหลื่อมล้ำนั้นมิได้เกิดขึ้นจากธรรมชาติของสรีระ แต่เป็นผลจากความเชื่อที่สังคมสร้างขึ้น เพศสถานะ เป็นเพียงวาทกรรมหนึ่งหรือกลุ่มหนึ่งในบรรดาวาทกรรมมากมายมหาศาลที่ร่วมกันก่อร่างขึ้นเป็นตัวตนของแต่ละคน (Erhart, 2004: 152)

สตรีนิยมในสังคมไทย

สถานะของผู้หญิงไทย และแนวความคิดสตรีนิยมในสังคมไทย สามารถแยกพิจารณาเป็นประเด็นหลักๆ ได้ดังต่อไปนี้

ก) มายาคติเกี่ยวกับเพศสถานะของหญิงไทย

ผู้หญิงในอุดมคติของสังคมไทยมี 2 รูปแบบหลัก คือ “ความเป็นหญิงที่สังคมคาดหวัง” ได้แก่ ผู้หญิงที่มีความอ่อนโยน ใจดี มีเมตตา เรียบร้อย มีความกตัญญู ซื่อสัตย์ อ่อนแอ ขี้บ่น จู้จี้ เอาแต่ใจตัวเอง ใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผล ชอบสอดรู้สอดเห็นเรื่องของคนอื่น เป็นต้น และ “ผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ” คือ ผู้หญิงที่เป็นกุลสตรี ประพฤติตนในกรอบบรรทัดฐานของสังคมและศีลธรรม โดยเฉพาะความประพฤติทางเพศ เคารพและเชื่อฟังพ่อแม่ เชื่อฟังและให้เกียรติสามี ซึ่งเป็นผู้ปกป้องคุ้มครองตนเพราะผู้หญิงนั้นอ่อนแอ ให้สามีเป็นผู้นำและประพฤติตนเป็นช้างเท้าหลังที่ดี มีหน้าที่หลักคือดูแลรับผิดชอบงานในบ้าน การกินอยู่ของคนในครอบครัว และอบรมเลี้ยงดูลูก (พนิดา หันสวาสดิ์, 2544: 114)

สังคมไทยเป็นสังคมหนึ่งที่มีสองมาตรฐาน (double standard) ในเรื่องเพศที่ชัดเจน คือ เด็กผู้หญิงและเด็กผู้ชายถูกเลี้ยงดูและขัดเกลาแตกต่างกันมากในเรื่องพฤติกรรมทางเพศ เด็กผู้หญิงถูกจำกัดการเรียนรู้เรื่องเพศ ถูกสอนให้รักนวลสงวนตัว ในขณะที่เด็กผู้ชายนอกจากมีโอกาสในการเข้าสังคมมากกว่า ยังมีอิสระอย่างยิ่งในเรื่องเพศ (กฤตยา อาชวนิจกุล, กนกวรรณ ธาราวรรณ, 2548: 277) หญิงไทยถูกพันธนาการไว้ด้วยข้อห้ามทางสังคมว่าสามารถมีเพศสัมพันธ์ได้กับสามีของตนเพียงคนเดียว รวมทั้งจะต้องรักษาความบริสุทธิ์ไว้จนกว่าจะถึงวันแต่งงาน ในทางตรงกันข้าม หญิงไทยที่เคยผ่านการมีเพศสัมพันธ์ก่อนการแต่งงาน หรือมีคู่นอนมากกว่า 1 คน จะถูกตราหน้าว่าเป็นรอยด่างของสังคม สำส่อน หรือถูกมองว่าเป็นหญิงขายบริการ การคาดหวังในเรื่องความเป็นเพศและบทบาทของหญิงชายที่แตกต่างกันมากนี้ ทำให้ผู้ชายไทยและผู้หญิงไทยถูกกำหนดบทบาทในเรื่องเพศไว้อย่างแตกต่างโดยชัดเจน (จุลนี เทียนไทย, 2548.: 167 - 168)

นอกจากนี้ สังคมไทยโดยรวมยังให้ความสำคัญแก่แม่อย่างเห็นได้ชัด มีการยกย่องหญิงซึ่งเป็นแม่ว่ามีคุณค่าเทียบได้เป็น “พระของลูก” (ตามปกติจะมีแต่ชายเท่านั้นที่เป็นพระ

ได้) ลูกๆ เองก็ได้รับการสั่งสอนให้มีความกตัญญูกตเวทีต่อแม่ แต่สิ่งที่พ่วงมากับเกียรติยศดังกล่าวนี้ ก็คือบทบาท และความรับผิดชอบ รวมไปถึงความคาดหวังต่างๆ (บงกช เศวตามร์, 2533: 35)

แม้แต่ในบริบทของพระพุทธศาสนา ซึ่งเป็นศาสนาหลักของสังคมไทย ก็ขัดเกลาให้ผู้หญิงต้องยอมรับบทบาทความเป็นแม่ กล่าวคือ ผู้หญิงไม่สามารถสร้างสมบุญกุศลให้ตนเองได้โดยตรง เฉกเช่นที่ผู้ชายสามารถสะสมบุญจากการบวชเป็นพระภิกษุ ผู้หญิงชาวพุทธต้องสร้างสมบุญให้ตัวเองโดยผ่านการได้เป็นแม่ ได้บวชลูกชาย ผู้หญิงไทยจึงถูกวาทกรรมจารีตในพุทธศาสนาปลูกฝังให้เชื่อว่า การได้เป็นแม่คน ได้เลี้ยงดูลูกชายจนเติบโต อนุญาตให้ลูกชายบวชเป็นพระภิกษุเพื่อสืบทอดพระพุทธศาสนา ตลอดจนได้ทำบุญใส่บาตรให้พระสงฆ์และเกื้อหนุนพระศาสนาอยู่เนืองนิตย์ จะได้รับบุญกุศลสูงและได้ขึ้นสวรรค์เมื่อตายไป (สุชาดา ทวีสิทธิ์. 2548: 215 - 216)

ข) <u>สถานภาพของสตรีในสังคมไทย</u>

คนทั่วไปอาจรู้สึกว่า การต่อสู้เพื่อสิทธิสตรีและการพัฒนาสตรีเป็นกิจกรรมที่ได้รับอิทธิพลทางความคิดตลอดจนแนวปฏิบัติจากตะวันตก แต่ก็มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่แสดงให้เห็นว่า การต่อสู้เพื่อสิทธิอันพึงได้ของสตรี ตลอดจนการพัฒนาสตรีได้เกิดขึ้นในสังคมไทยตั้งแต่ในสมัยของรัชกาลที่ 4 แล้ว อำแดงจั่น ได้ถวายฎีกาต่อในหลวงรัชกาลที่ 4 เพื่อขอสิทธิเหนือตนเองเฉกเช่นเดียวกับที่ชายมี ฐานะการเป็นภรรยามิได้หมายถึงการตกเป็นทรัพย์สินของสามีที่สามีสามารถขายทอดภรรยาให้แก่ใครก็ได้ เช่นเดียวกับ อำแดงเหมือน ที่ฎีกาเพื่อขอสิทธิการเลือกคู่ครองของตนเอง ในช่วงประวัติศาสตร์เดียวกัน เทียนวรรณ ทนายความและนักคิดนักเขียนคนสำคัญ ได้เสนอให้ออกกฎหมายผัวเดียวเมียเดียว ตลอดจนให้สิทธิแก่สตรีในการได้รับการศึกษาเยี่ยงบุรุษ (กรวิภา บุญซื่อ, 2537: 16)

วารุณี ภูริสินสิทธิ์ (2545: 184 - 191) สรุปเกี่ยวกับพัฒนาการด้านสิทธิของสังคมไทยในเวลาต่อมา ว่าได้มีการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอื่นๆ ที่มีความสำคัญ ก่อให้เกิดการเรียกร้องสิทธิต่างๆ ของผู้หญิงที่เป็นที่รับรู้มากขึ้น และได้กลายเป็นขบวนการทางสังคมในเวลาต่อมา การเปลี่ยนแปลงสำคัญประการหนึ่งคือ การที่ผู้หญิงได้รับการศึกษาในระบบโรงเรียน โดยในสมัยรัชกาลที่ 5 ปี พ.ศ. 2417 ได้มีโรงเรียนราษฎร์สตรีเกิดขึ้นเป็นครั้งแรก คือโรงเรียนวังหลัง

ต่อมาคือโรงเรียนวัฒนาวิทยาลัย ถึงแม้ผู้เข้ารับการศึกษาส่วนใหญ่จะมีเพียงผู้หญิงในหมู่ชนชั้นสูงก็ตาม

ในระยะแรกๆ การศึกษาแบบสมัยใหม่ยังคงสร้างความเชื่อที่ว่า หน้าที่หลักของผู้หญิงคือการเลี้ยงลูกและดูแลบ้าน หลักสูตรที่ผู้หญิงเรียนก็ยังแตกต่างจากหลักสูตรของผู้ชาย ทัศนะของผู้หญิงที่มีส่วนสำคัญในการจัดการการศึกษาในช่วงแรกๆ นั้นยังมองว่าผู้หญิงต้องไม่เรียนวิชาที่เป็นอาชีพของผู้ชาย โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวกับการบริหารปกครองประเทศ และผู้หญิงต้องไม่แย่งงานผู้ชายทำ ผู้หญิงต้องไม่อวดดี วิวาทกับผู้ชาย ถึงแม้จะเรียนเท่าผู้ชาย ถึงกระนั้นก็ตาม ผู้หญิงชนชั้นกลางที่ได้รับการศึกษาในสมัยรัชกาลที่ 5 เหล่านั้นได้กลายเป็น “หัวหอก” ในการเรียกร้องสิทธิสตรี

ข้อเรียกร้องหลักของกลุ่มผู้หญิงในยุคนั้น เกี่ยวข้องกับเรื่องการศึกษาและกฎหมายผัวเดียวเมียเดียวเป็นหลัก ซึ่งการเรียกร้องให้ผู้หญิงได้รับการศึกษาเท่าเทียมชายยังคงมีสืบเนื่องไปจนถึงสมัยรัชกาลที่ 6 และ 7 การเรียกร้องนี้รวมถึงการกระตุ้นให้ผู้หญิงตระหนักถึงความสำคัญของการศึกษาและการประกอบอาชีพนอกบ้าน การได้รับการศึกษาจากระบบโรงเรียนซึ่งหลักสูตรอิงอยู่กับการศึกษาแบบตะวันตก ทำให้ผู้หญิงชนชั้นกลางในยุคสมัยนั้นมีข้อเรียกร้องที่คล้ายคลึงกับการเรียกร้องของนักสตรีนิยมชาวตะวันตกในยุคเริ่มแรกอยู่ไม่น้อย จึงอาจมองได้ว่าผู้หญิงเหล่านั้นได้รับอิทธิพลทางความคิดจากสตรีนิยมตะวันตก แต่ในอีกแง่หนึ่ง การที่ผู้หญิงสามารถอ่านออกเขียนได้ ทำให้ผู้หญิงมีโอกาสรับรู้ถึงความเป็นไปต่างๆ นอกบ้านมากขึ้น มีโอกาสคิดเรื่องที่นอกเหนือจากเรื่องครอบครัว มีโอกาสเลือกสิ่งที่ตนเองต้องการ รวมทั้งสามารถเขียนเพื่อแสดงออกถึงความต้องการของตนต่อสาธารณชนมากขึ้น

ส่วนข้อเรียกร้องหลักอีกข้อหนึ่ง คือการให้มีกฎหมายผัวเดียวเมียเดียว ซึ่งประสบความสำเร็จในปี พ.ศ. 2478 แม้อาจกล่าวได้ว่า ข้อเรียกร้องนี้ก็หนีไม่พ้นจากการได้รับอิทธิพลความคิดจากตะวันตก แต่ถ้าพิจารณาจากเหตุผลในการเรียกร้อง จะพบว่ามีความสอดคล้องกับสภาพสังคมไทยอยู่มากทีเดียว โดยมีเหตุผลอยู่สองประเด็นหลักๆ คือ 1.เรื่องความเสมอภาค ผู้หญิงไม่ได้รับความเท่าเทียมกับผู้ชาย เพราะผู้ชายสามารถมีภรรยาใหม่ได้โดยไม่จำเป็นต้องหย่าขาดกับภรรยาเดิม และภรรยาไม่มีสิทธิฟ้องหย่า และ 2.เหตุผลทางสังคม คือเมื่อผู้ชายมีเมียหลายคน เมียเดิมและลูกๆ ก็จะถูกทอดทิ้งไม่ได้รับการเลี้ยงดู

ขบวนการเคลื่อนไหวของผู้หญิงยังพัฒนาไป และเริ่มมีการเรียกร้องที่หลากหลายในแต่ละกลุ่มของผู้หญิงมากขึ้น เช่น เรียกร้องโอกาสในการเข้ารับราชการของผู้หญิง และการได้รับค่าตอบแทนเท่ากับผู้ชายในงานประเภทเดียวกัน หรือเรียกร้องในหมู่ผู้หญิงด้วยกันให้ช่วยเหลือผู้หญิงที่ประสบกับความยากลำบาก รวมทั้งผู้หญิงในระบบโสเภณี เมื่อข้อเรียกร้องในเรื่องสถานะและสิทธิของผู้หญิงขยายวงออกไปมากขึ้น ความแตกต่างในกลุ่มผู้หญิงเริ่มปรากฏและส่งผลให้มีความคิดเห็นที่หลากหลายต่อข้อเรียกร้องต่างๆ ในสังคม

ในช่วงทศวรรษ 2465 – 75 บรรยากาศการถกเถียงในประเด็นเรื่องความไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศ หรือความด้อยโอกาสของผู้หญิง มีอยู่อย่างกว้างขวาง สอดคล้องกับบรรยากาศทางการเมืองของการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองในช่วงนั้น อาจมองได้ว่ากิจกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการเรียกร้องสิทธิสตรีในช่วงนั้นเป็นส่วนหนึ่งของขบวนการเคลื่อนไหวเพื่อประชาธิปไตย ความต้องการประเทศที่มีเสรีภาพมากขึ้น มีความเท่าเทียมระหว่างคนในสังคมที่แตกต่างทางชนชั้นและทางเพศ

จิตราภรณ์ วนัสพงศ์ (2537, 30 - 34) ชี้ให้เห็นถึงปัจจัยด้านความผกผันทางเศรษฐกิจที่มีผลต่อสถานะของสตรีในยุคต่อมาว่า ในช่วงหลังจากเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 เป็นช่วงที่บ้านเมืองสับสนเนื่องจากเกิดรัฐประหารหลายครั้ง ประกอบกับได้รับผลกระทบจากปัญหาเศรษฐกิจจากภายนอกประเทศ จึงทำให้ภาวะเศรษฐกิจชะงักงัน เนื่องจากเงินเฟ้อและวิกฤติการณ์น้ำมันขาดแคลน รายได้ประชาชนต่ำ อัตราการว่างงานสูง ค่าครองชีพสูงขึ้น และโจรผู้ร้ายชุกชุมทำให้ครอบครัวส่วนใหญ่มีรายได้ไม่พอกับรายจ่ายที่เพิ่มขึ้น ผู้หญิงที่มีการศึกษาพอสมควรต้องออกไปทำงานนอกบ้านเพื่อเพิ่มรายได้ครอบครัว ในขณะที่ผู้หญิงในครอบครัวยากจนขาดการศึกษา ต้องเลือกเส้นทางขายเรือนร่างเพื่อแลกเงิน ไปเป็นโสเภณี พนักงานอาบอบนวด และพนักงานบริการทางเพศอื่นๆ ที่ทางของผู้หญิงจึงพ้นขอบประตูรั้วบ้านมานับแต่นั้น

การที่ประเทศไทยก้าวเข้าสู่หัวเลี้ยวหัวต่อของการพัฒนาใหม่ในช่วงหลายทศวรรษต่อมา ยังทำให้ผู้หญิงมีโอกาสได้พัฒนาตนเองตามไปด้วย ทั้งด้านการศึกษา อาชีพการงาน เมื่อผู้หญิงสามารถพึ่งพาตัวเองทางเศรษฐกิจได้ ความจำเป็นที่จะต้องพึ่งพาสามีจึงลดลงไป โดยปริยาย สถานภาพของผู้หญิงจึงดูเหมือนจะเปลี่ยนไปในทางที่ดีขึ้น ได้รับการศึกษามากขึ้น ได้รับการยอมรับมากขึ้น มีโอกาสเปล่งศักยภาพทัดเทียมผู้ชายมากขึ้น และในนามของ “ผู้หญิงเก่ง” หรือ “ผู้หญิงยุคใหม่” โลกของเธอจึงขยายกว้างออกจากบ้านและครอบครัว ทัศนคติแบบ

“การเมืองเป็นเรื่องของผู้ชาย” และ “การบ้านเป็นเรื่องของผู้หญิง” เริ่มเปิดกว้างขึ้น แต่ดูเหมือนวัฒนธรรมดั้งเดิมจะฝังรากลึกเกินกว่าจะขุดรากถอนโคนออกได้หมด ดังนั้น เส้นทางของการเป็น “ผู้หญิงทำงาน” จึงดูเหมือนจะไม่ได้โรยไว้ด้วยกลีบกุหลาบเท่าไหร่นัก

แม้ว่าตลาดแรงงานจะมีความต้องการแรงงานหญิงเป็นจำนวนมาก แต่แรงงานเหล่านั้นได้ถูกกำหนดให้เป็นเพียงแรงงานไร้ฝีมือ และภายใต้ค่านิยมของสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ ผู้หญิงจึงยังคงได้รับการปฏิบัติอย่างไม่เท่าเทียมในงานอาชีพต่างๆ ที่กำลังทำอยู่ ทั้งการคุกคามทางเพศ การเอาเปรียบแรงงานที่จ่ายค่าจ้างต่ำกว่าผู้ชาย การออกกฎห้ามไม่ให้แต่งงาน ห้ามตั้งครรภ์ การกีดกันโอกาสในการเลื่อนตำแหน่งขึ้นไปเป็นหัวหน้างาน การไม่เปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้รับการฝึกอบรมเพิ่มเติมทักษะในการทำงาน (เงาศิลป์ คงแก้ว, 2537: 71)

นพพร ประชากุล (2552ก: 302 - 311, 2552ค: 203) แสดงความเห็นเรื่องนี้ว่า “กระแสผู้หญิง” อันเป็นปรากฏการณ์ที่มาแรงในช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 โดยผ่านการเชิดชู “ผู้หญิงก้าวหน้า” ในแทบทุกพื้นที่ของสื่อสารมวลชนเพื่อยืนยันต่อสังคมว่า บัดนี้ผู้หญิงมีความสามารถทัดเทียมกับผู้ชาย ส่งผลต่อเนื่องมาถึงปัจจุบัน ทำให้สังคมเชื่อว่าสตรีนิยมเป็นเรื่องตกยุคไปเสียแล้ว สภาพการณ์นี้เป็นการไม่ยอมรับข้อเท็จจริงที่พบเห็นได้ในสังคมไทย ผู้หญิงยังถูกกีดกันไม่ให้เข้าถึง “แก่นแท้ของศาสนา” ด้วยการบวชเรียน ความรุนแรงในครอบครัวยังเป็นเรื่องปกติธรรมดาที่เกิดขึ้นบ่อยๆ ในหมู่ชนชั้นรากหญ้าของสังคม ยังไม่รวมถึงการข่มขืน การปฏิบัติต่อผู้หญิงในฐานะเป็นเพียงวัตถุทางเพศ ทัศนะเหยียดหญิงว่าเป็นเสนียด เช่น ห้ามผู้ชายลอดราวผ้าถุง หรือกระทั่งสำนวนภาษาอย่างเช่น ช้างเท้าหลัง หญิงเป็นควายชายเป็นคน หน้าตัวเมีย ฯลฯ

ยิ่งไปกว่านั้น ภายใต้บทบาท “ผู้หญิงก้าวหน้า” ดังกล่าว ปิตาธิปไตยยังคงสามารถกล่อมเกลาให้ผู้หญิงยึดมั่นอยู่กับบทบาท “เมียและแม่” อย่างเต็มใจเพื่อรักษาโครงสร้างอำนาจระหว่างหญิงชายแบบเดิมไว้ โดยอาศัยมายาคติที่โน้มน้าวให้ผู้หญิงในสังคมปัจจุบันต้องรับบทหนักกว่าผู้ชายถึงสองเท่า ดังถ้อยคำที่ว่า “เดี๋ยวนี้ ผู้หญิงเราเก่งทั้งนอกบ้านและในบ้าน” ปัญหาหลักของผู้หญิงทำงานในสังคมไทยปัจจุบัน จึงไม่ใช่ปัญหาเกี่ยวกับการกีดกันไม่ให้ผู้หญิงมีโอกาสทำงานนอกบ้าน แต่ทว่าเป็นปัญหาเรื่องภาระรับผิดชอบงานในบ้าน ทั้งที่เธอก็ต้องแบกรับหน้าที่ออกไปทำงานนอกบ้านอยู่แล้วด้วย (กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2548: 234)

2.4 พัฒนาการของบทบาทผู้หญิงในภาพยนตร์ไทย

ภาพของผู้หญิงในภาพยนตร์ไทยยุคแรกๆ มีลักษณะตายตัว (typified characters) คือเป็น กุลสตรี เป็นลูกสาวที่กตัญญู เป็นภรรยาและแม่ที่ดี ซึ่งเป็นบทบาทที่มักถูกใช้เพื่อตอบสนองเนื้อเรื่องแบบเดิมๆ ดังที่ จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย (2544: 242 - 253) ศึกษาเนื้อเรื่องของภาพยนตร์ไทยในยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2470 – 2489) แล้วพบว่าสามารถจัดกลุ่มเนื้อหาเป็นเพียงไม่กี่แบบ ซึ่งล้วนเป็นช่องทางของการถ่ายทอดทัศนะความคิดแบบชายเป็นใหญ่ทั้งสิ้น อาทิ เช่น

- **พระเอกและคนร้ายหลงรักนางเอก คนร้ายฉุดนางเอก พระเอกสามารถจับคนร้าย ช่วยนางเอกไว้ได้ พระเอกได้แต่งงานกับนางเอก**

  เช่นเรื่อง “โชคสองชั้น” (2470) และ “ไม่คิดเลย” (2470) ซึ่งการให้นางเอกถูกฉุดนอกจากจะแสดงถึงความเสียเปรียบของผู้หญิงในฐานะวัตถุสิ่งของ ยังเป็นเรื่องใหญ่ที่พระเอกและคนดูต้องติดตามเอานางเอกคืนมาโดยปราศจากราคี

- **พระเอกมีพันธะทางใจแล้ว เช่น มีคนรัก คู่หมั้น ภรรยา แต่ยังไปรักหญิงอื่นจนเกิดปัญหา**

  เช่นเรื่อง “หลงทาง” (2475) “ในสวนรัก” (2481) และ “หวานใจนายเรือ” (2481) แสดงให้เห็นความไม่เสมอภาคในสังคมไทย ผู้ชายหลอกให้ผู้หญิงรักตนพร้อมกันหลายคน สังคมกลับไม่ตำหนิเท่ากรณีฝ่ายหญิงกระทำอย่างเดียวกัน หรืออาจได้รับการยกย่องเสียด้วยซ้ำ และในตอนท้ายเรื่อง พระเอกก็มักจะได้รับการอภัยจากภรรยาหรือคนรักเดิมเสมอ

- **การแต่งงานตามความเห็นชอบของผู้ใหญ่ และรักที่ถูกกีดกัน**

  เช่นเรื่อง “ใครดีใครได้” (2470) “แม่ร้อยชั่ง” (2484) และ “วันเพ็ญ” (2482) ซึ่งสะท้อนให้เห็นลักษณะการปกครองแบบใช้อำนาจภายในครอบครัว และนางเอกส่วนใหญ่มักไม่ลุกขึ้นสู้ ต้องยินยอมตามขนบธรรมเนียมที่ต้องเรียบร้อยไม่

ก้าวร้าวต่อผู้ใหญ่ และจะรอดจากการถูกคลุมถุงชนได้ก็ต่อเมื่อพระเอกเป็นคนมาไถ่ตัว

- **ความรักต่างวัย ระหว่างพระเอกหนุ่มใหญ่กับเด็กสาวรุ่นราวคราวลูก**

เช่นเรื่อง “วันเพ็ญ” (2482) ซึ่งบ่งชี้ถึงค่านิยมในการเลือกคู่ครองให้เจ้าบ่าวอายุมากกว่าเจ้าสาว เพื่อที่จะสามารถปกครองภรรยาและลูกบ้านได้ดี

- **เรื่องแง่งอนเพราะเข้าใจผิดในตัวคนรัก**

เช่นเรื่อง “ไม่เคยรัก” (2483) ซึ่งอาการแง่งอนมักเกิดกับตัวละครฝ่ายหญิง และนางเอกมักหลงเชื่อข่าวลือง่ายๆ โดยไม่แสวงหาข้อมูล สะท้อนทัศนคติของผู้สร้างที่มองว่าผู้หญิงเป็นเพศที่ไร้เหตุผลและเจ้าอารมณ์

สำหรับยุคถัดจากนั้น คือยุคภาพยนตร์ 16 มม. (2490 - 2515) นับเป็นยุคที่ชื่อเสียงของนักแสดงมีส่วนสำคัญต่อปัจจัยความสำเร็จของภาพยนตร์แต่ละเรื่องเป็นอย่างมาก (วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, 2547) ความเป็นหญิงในอุดมคติตามบทบาทในภาพยนตร์จึงกลายเป็นภาพลักษณ์ติดตัวนักแสดงไปด้วย ปิยะศักดิ์ ชมจันทร์ (2549: 65 - 145) ศึกษา “ภาพตายตัวของตัวละครต่างๆ ในภาพยนตร์ไทย” ได้ข้อสรุปว่านางเอกภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2500 – 2519 มีภาพตายตัวที่เด่นชัด คือรูปร่างหน้าตาดี อยู่ในวัยสาวอายุ 17 – 30 ปี เป็นคนดี ไม่เคยทำผิดคิดร้ายใคร และต้องเป็นสาวพรหมจรรย์ (ยกเว้นกรณีเดียวคือเสียความบริสุทธิ์ให้พระเอกเท่านั้น) ตัวอย่างนักแสดงที่รับบทแบบนี้จนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวเช่น *นางเอกเจ้าน้ำตา* วิไลวรรณ วัฒนพานิช (“สาวเครือฟ้า” “โบตั๋น”) *นางเอกนัยน์ตาหยาดน้ำผึ้ง* เพชรา เชาวราษฎร์ (“บันทึกรักพิมพ์ฉวี” “มนต์รักลูกทุ่ง”) พิศมัย วิไลศักดิ์ นางเอกบุคลิกสง่างาม ดูเป็นกุลสตรี (“การะเกด” “โนราห์”)

ถึงแม้ว่านางเอกบางคนจะฉีกขนบไปจากภาพตายตัวดังกล่าวบ้าง สุดท้ายก็มักจะหนีไม่พ้นกรอบจำกัดเดิมๆ เช่น บทบาทสาวเปรี้ยวล้ำยุคของ อรัญญา นามวงศ์ ในภาพยนตร์เรื่อง “โทน” (2513) ที่แต่งตัวเปิดเผยเนื้อหนังเกินมาตรฐานนางเอกทั่วไป และมีพฤติกรรมชอบเที่ยวเตร่ ไปไหนมาไหนกับผู้ชาย แต่เธอก็ยังเป็นสาวโสด บริสุทธิ์ และต้องขึ้นอยู่กับผู้ชาย เมื่อตกหลุมรักพระเอกแล้วก็ยอมเสียสละมากมายเพื่อเขา หรือ จารุณี สุขสวัสดิ์ ที่ได้ฉายา *ราชินีนักบู๊* เนื่องจากเธอมักรับบทเป็นนางเอกนักบู๊ มีบุคลิกเหมือนผู้ชาย ไม่เกรงกลัวใคร แต่ก็ยัง

ต้องเป็นคนดี จิตใจอ่อนโยน เช่นบท *แตงโม* ในเรื่อง “ลูกสาวกำนัน” (2524) ซึ่งเป็นเด็กสาวแก่นแก้วถูกเลี้ยงดูมาแบบผู้ชาย ชอบการต่อสู้ชกต่อย แต่ก็ไม่เคยคิดร้ายทำร้ายใครก่อน มีเมตตาชอบช่วยเหลือผู้อื่น และยังคงต้องเป็นสาวบริสุทธิ์

อย่างไรก็ตาม ลักษณะดังกล่าวได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย กาญจนา แก้วเทพ (2535: 31 - 32) ตั้งข้อสังเกตเรื่องนี้ว่า นางเอกภาพยนตร์ไทยมีลักษณะตายตัวว่าเป็นที่รวมของ “ความสาว ความสวย ความดี” อย่างไม่มีตำหนิ แต่ความเป็นหญิงแบบนี้ได้ค่อยๆ ลดปริมาณลงไป นางเอกภาพยนตร์ไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงจาก “ผู้หญิงที่เป็นเพียงสัญลักษณ์” มาเป็น “ผู้หญิงที่เป็นตัวเป็นตน มีเลือดมีเนื้อมากขึ้น”

ลักษณะดังกล่าวสามารถพบได้ในงานของผู้กำกับหลายคนที่สร้างชื่อขึ้นมาในยุคนั้น นางเอกในภาพยนตร์ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล หลายเรื่องเป็นตัวละครที่เข้มแข็งและไม่ต้องพึ่งพาผู้ชาย อย่างเช่น *มาลี* ในเรื่อง “เทพธิดาโรงแรม” (2517) ซึ่งเป็นโสเภณีขายเรือนร่าง แต่ตลอดเรื่องเธอก็ไม่เคยยอมตกอยู่ใต้อาณัติของผู้ชายคนหนึ่งคนใด หรืองานของ ยุทธนา มุกดาสนิท อย่าง “เทพธิดาบาร์ 21” (2521) และ “เทพธิดาโรงงาน” (2525) ก็เป็นเรื่องของผู้หญิงที่เลี้ยงตัวเอง และถึงแม้จะผิดหวังจากความสัมพันธ์กับผู้ชายที่ผ่านเข้ามา แต่สุดท้ายพวกเธอก็สามารถดำเนินชีวิตต่อไปได้ รวมถึงการต่อสู้ขึ้นโรงขึ้นศาลของตัวละครหญิง โดยมีทนายความหญิงช่วยว่าความ ใน “หย่าเพราะมีชู้” (2528) ของ มานพ อุดมเดช

ความหลากหลายของตัวละครหญิงในภาพยนตร์ไทยยังคงปรากฏอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน ซึ่งภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องได้นำเสนอภาพลักษณ์และทัศนคติเกี่ยวกับผู้หญิงที่ไม่ได้ยึดติดอยู่กับกรอบ “ผู้หญิงดีงาม” ตามแบบอนุรักษ์นิยมของไทยเหมือนสมัยก่อน ในรอบ 10 ปีมานี้ เราจึงได้เห็นนางเอกภาพยนตร์ไทยที่แตกต่างหลากหลาย ไม่ได้สอดคล้องกับขนบความคาดหวังของแบบเดิมๆ ของสังคมอีกต่อไป โดยที่ภาพยนตร์แต่ละเรื่องไม่ได้พยายามโน้มน้าวชี้นำให้ผู้ชมมองตัวละครเหล่านี้ด้วยสายตาตำหนิติเตียนว่าเป็นหญิงชั่วแต่อย่างใด

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บงกช เศวตามร์ (2533) ศึกษาเรื่อง “การสร้างความเป็นจริงทางสังคมของภาพยนตร์ไทย กรณีตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบนในปีพ.ศ. 2528 – 2530” พบว่า ลักษณะของตัวละครหญิงที่เบี่ยงเบนทั้ง 4 กลุ่ม อันได้แก่ แม่ เมียน้อย หญิงขายบริการทางเพศ และผู้หญิงแกร่ง มีรูปแบบการใช้ชีวิตแตกต่างไปจากแบบแผนเดิม คือมีการศึกษาและประกอบอาชีพที่ชัดเจนและหลากหลาย มีความเป็นตัวของตัวเองมากขึ้นในการคิด การตัดสินใจและการกระทำ ความสัมพันธ์กับผู้ชายไม่ได้จำกัดอยู่เพียงการเป็นคู่รักเสมอไป แต่ในส่วนทัศนคติต่อชีวิต และต่อตนเอง รวมทั้งการตัดสินใจ แสดงให้เห็นว่า ผู้หญิงในภาพยนตร์ไทยส่วนมากยังคงมีความคิดอยู่ในกรอบเดียวกับแนวคิดของตัวละครแบบฉบับ เช่น ผู้หญิงต้องอ่อนแอกว่า ด้อยความสามารถกว่า และต้องพึ่งพาผู้ชาย ผู้หญิงเป็นฝ่ายเสียเปรียบเสมอในความสัมพันธ์กับผู้ชาย ผู้หญิงต้องยอมสูญเสียสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพื่อแลกกับความสำเร็จอีกอย่าง ระหว่างเรื่องในบ้านกับนอกบ้าน

จรินทร์ เลิศจิระประเสริฐ (2535) ศึกษา “อาชีพของสตรีในละครโทรทัศน์” พบว่า อาชีพของสตรีในละครโทรทัศน์มีอยู่อย่างจำกัดเพียงไม่กี่ประเภทเท่านั้น คือ แม่บ้าน เลขานุการิณี สาวใช้ และประชาสัมพันธ์โรงแรม ซึ่งไม่สอดคล้องกับสภาพความเป็นจริง และบรรดาอาชีพที่ผู้หญิงทำนั้น ล้วนแต่เป็นอาชีพรองบ่อนหรืออาชีพที่ต้องขึ้นต่อผู้ชายทั้งสิ้น เช่น ผู้ชายจะเป็นเจ้านาย ส่วนผู้หญิงจะเป็นเลขานุการ ฯลฯ เพราะฉะนั้น ข้อสรุปของงานวิจัยชิ้นนี้ก็คือ ละครโทรทัศน์เป็นพื้นที่ของการขัดเกลาและให้คำอธิบายว่า แม้ผู้หญิงจะมีอาชีพทางเศรษฐกิจได้เช่นเดียวกับผู้ชาย แต่ก็ต้องอยู่ใต้หลักการที่ว่า ‘ผู้ชายบริหาร และผู้หญิงบริการ’ เท่านั้น

พนิดา หันสวาสดิ์ (2544) ศึกษาเรื่อง “ผู้หญิงในภาพยนตร์ : กระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทย” โดยวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่ออกฉายในโรงภาพยนตร์ชั้นหนึ่งตลอดปี พ.ศ. 2542 ทั้งหมด 9 เรื่อง พบว่าภาพของผู้หญิงที่ปรากฏในภาพยนตร์ส่วนใหญ่เป็นผู้หญิงที่มีภาพลักษณ์ของ “ความเป็นหญิงที่สังคมคาดหวัง” และพบว่า “นางเอก” ของภาพยนตร์ส่วนใหญ่เป็น “ผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ” ของสังคม และแม้ว่าในภาพยนตร์บางเรื่องผู้สร้างจะสร้างตัว

ละครเอกหญิงให้มีลักษณะที่เบี่ยงเบนจากภาพลักษณ์ของผู้หญิงในอุดมคติ แต่ตัวละครหญิงเหล่านั้นก็จะถูกลงโทษจากสังคมในลักษณะต่างๆ

เขียน นิรันดร์นุต (2546) ศึกษา “การถ่ายทอดอุดมการณ์ชายเป็นใหญ่ผ่านนิตยสารผู้หญิง” โดยเลือกศึกษาจากนิตยสารผู้หญิงสามฉบับ ได้แก่ นิตยสารดิฉัน ขวัญเรือน และคู่สร้างคู่สม ในช่วงปีพ.ศ. 2524, 2529, 2534, 2539 และ 2544 รวมทั้งสิ้น 360 ฉบับ ผลการศึกษาพบว่า การนำเสนอภาพลักษณ์ของอัตลักษณ์ความเป็นหญิง เป็นการนำเสนอที่เต็มไปด้วยอคติทางเพศ ที่เป็นผลผลิตอันเกิดจากอิทธิพลของอุดมการณ์ชายเป็นใหญ่ ซึ่งส่งผลต่อการให้คุณค่าและความหมายผู้หญิงและความเป็นหญิงในแง่ลบ และเห็นได้ถึงการถูกกดขี่และการตกเป็นรองของผู้หญิง ผ่านการผสมผสานหรือปะทะกันของวาทกรรมต่างๆ ที่ถูกผลิตขึ้นภายใต้วิธีคิดของอุดมการณ์ชายเป็นใหญ่ นอกจากนั้นยังพบว่าปฏิบัติการของอุดมการณ์ชายเป็นใหญ่เต็มไปด้วยความซับซ้อน โดยเฉพาะการทำให้นิตยสารผู้หญิง ที่น่าจะเป็นสื่อที่ถูกผลิตขึ้นมาเพื่อประโยชน์ของผู้หญิงกลับกลายเป็น เครื่องมือที่นำไปสู่การปกป้องรักษาและธำรงไว้ซึ่งอุดมการณ์ชายเป็นใหญ่

กนกพรรณ วิบูลยศริน (2547) ศึกษา “การเปรียบเทียบภาพตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ ในภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์อเมริกัน” โดยทำการศึกษาภาพยนตร์รวม 30 เรื่อง ผลสรุปได้ว่า ภาพตัวแทน (representations) ของผู้หญิงสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทยมีลักษณะทางกายภาพที่ดี มีความมั่นใจในตนเอง กล้าเปิดเผย แต่ยังแสดงอาการลังเลในการตัดสินใจ พยายามที่จะผลักดันตนให้หลุดพ้นจากความเชื่อเดิมๆ สำหรับภาพตัวแทนของผู้หญิงหลังสมัยใหม่พบภาพของการไม่ยึดติดกับสิ่งต่างๆ ทำตามความต้องการส่วนตน ใช้เรื่องเพศเป็นตัวแสดงความรู้สึกรัก มุ่งหาความสุขให้กับชีวิต กำหนดรสนิยมทางเพศของตนเองได้

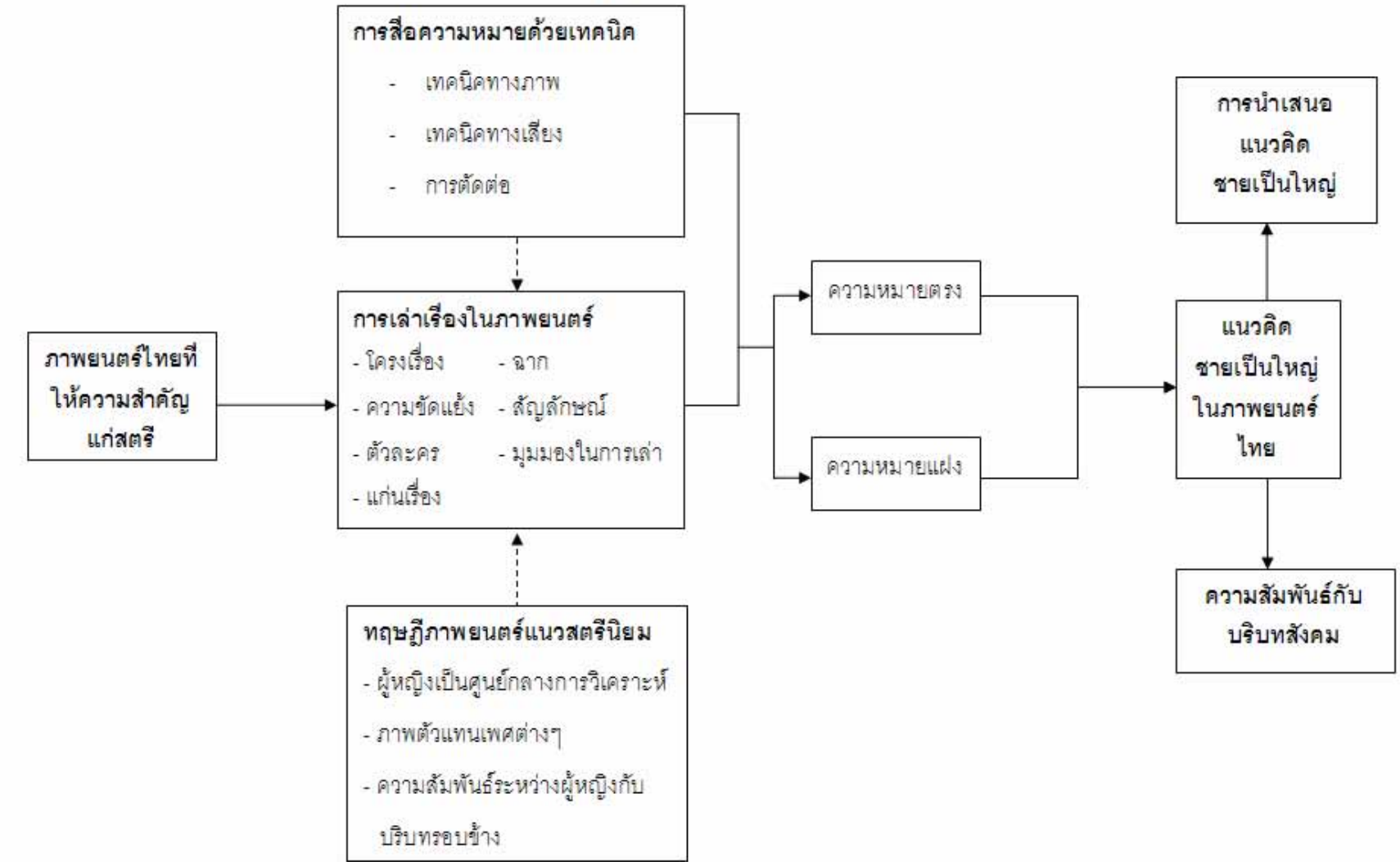
ภาพตัวแทนของผู้หญิงสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์อเมริกันมีความคล้ายคลึงกันและแตกต่างกันในแง่ของวิถีการดำเนินชีวิต การแสดงออกที่มีต่อสังคมและคนรอบข้าง แต่ก็แฝงด้วยความเหงา และมีความแตกต่างกันในแง่ของการเลือกกำหนดรสนิยมทางเพศ การให้ความสำคัญกับครอบครัว และการได้รับการลงโทษจากสังคม และภาพตัวแทนของผู้หญิงหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์อเมริกันมีความคล้ายคลึงกันในแง่การรู้ความ

ต้องการของตัวเอง การดำเนินชีวิต และมีความแตกต่างกันในแง่ของการใช้อำนาจของตนกับผู้ชาย เพื่อให้ประสบความสำเร็จ หรือถึงยังเป้าหมาย

นิรินทร์ เภตราไชยอนันต์ (2550) ศึกษา "ภาพตัวแทนผีผู้หญิงในละครโทรทัศน์" เพื่อหาคำตอบว่า ในขณะที่ตัวละครหญิงที่มีชีวิตส่วนใหญ่ในละครโทรทัศน์ มีแนวโน้มจะถูกเอารัดเอาเปรียบผ่านสังคมแบบปิตาธิปไตย แล้วถ้าหากตัวละครหญิงกลายเป็นผีหรือได้รับการปลดปล่อยไปสู่สัมปรายภพแล้ว เธอจะยังคงถูกจองจำด้วยอำนาจปิตาธิปไตยอยู่หรือไม่ โดยได้เลือกศึกษาละครโทรทัศน์ที่มีตัวละครผีผู้หญิง 20 เรื่อง ระหว่างปี พ.ศ. 2540 – 2548

ผลการศึกษา ได้จำแนกผีผู้หญิงออกเป็นสามกลุ่มใหญ่ๆ คือ 1. ผีรอรัก (ต้องรอคอยชายคนรักมาช่วยปลดปล่อย) 2. ผีจำยอม (ถูกจองจำด้วยอำนาจบางอย่าง) และ 3. ผีแม่ (ไม่ไปผุดไปเกิดเพราะห่วงลูกหลาน) ซึ่งผีทั้งสามประเภทนั้น ยังคงถูกกักขังเอาไว้ด้วยความรัก กฎแห่งกรรม พรหมจรรย์ ความงาม ความเป็นแม่ และความเป็นเมือง ซึ่งในทั้งหมดนี้ อุดมการณ์ที่มีอำนาจกำหนดอยู่สูงสุด คืออุดมการณ์ปิตาธิปไตย

ภาพประกอบที่ 2.1 กรอบความคิดในการวิจัย



บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง "วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี" เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) เพื่อวิเคราะห์แนวคิดแบบชายเป็นใหญ่ที่แฝงเร้นอยู่ในสื่อภาพยนตร์ไทยในระดับวาทกรรม โดยจะใช้เทคนิคแบบการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) มาศึกษาภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างที่ผู้วิจัยจะรวบรวมในรูปแบบวีดิทัศน์ ประกอบกับหนังสือวิชาการเกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎีต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

แหล่งข้อมูล

ผู้วิจัยทำการเลือกกลุ่มตัวอย่างข้อมูลประเภทภาพยนตร์ โดยใช้วิธีการเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (purposive sampling) คือภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปีพ.ศ. 2543 – 2552 เพื่อวิเคราะห์สภาพปัญหาที่ปรากฏอยู่ในเนื้อหาของภาพยนตร์ยุคปัจจุบัน โดยจะคัดเลือกเฉพาะเรื่องที่ให้ความสำคัญแก่สตรี ได้แก่ภาพยนตร์ที่มีคุณสมบัติครบทั้ง 2 ประการดังต่อไปนี้

1) ภาพยนตร์ที่มีผู้หญิงเดี่ยวหรือกลุ่มเป็นตัวละครนำ โดยไม่มีตัวละครชายเป็นบทนำที่ทัดเทียมหรือใกล้เคียงกัน และ

2) ภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ มุ่งนำเสนอคุณค่าของตัวละครนำหญิง หรือมุ่งวิพากษ์วิจารณ์สังคมชายเป็นใหญ่

จากการพิจารณาเบื้องต้น พบภาพยนตร์จำนวน 12 เรื่อง ที่มีคุณสมบัติตามหลักเกณฑ์ในการคัดเลือก จากภาพยนตร์ที่เข้าฉายในช่วงเวลาดังกล่าวทั้งหมด 378 เรื่อง ดังนี้

ตารางที่ 3.1 **<u>กลุ่มตัวอย่างภาพยนตร์ที่ให้ความสำคัญแก่สตรี</u>**

ภาพยนตร์	วันที่เข้าฉาย	ผู้กำกับ
1.1 สุริโยไท	17 สิงหาคม 2544	ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล
1.2 ขังแปด	4 ตุลาคม 2545	สนานจิตต์ บางสะพาน
1.3 บุปผาราตรี	14 พฤศจิกายน 2546	ยุทธเลิศ สิปปภาค
1.4 คืนไร้เงา	1 สิงหาคม 2546	พิมพกา โตวิระ
1.5 ธิดาช้าง	19 สิงหาคม 2547	ภิญโญ รู้ธรรม
1.6 แจ๋ว	23 ธันวาคม 2547	ยงยุทธ ทองกองทุน
1.7 ไฉไล	26 มกราคม 2549	พจน์ อานนท์
1.8 ช็อคโกแลต	6 กุมภาพันธ์ 2551	ปรัชญา ปิ่นแก้ว
1.9 นาค แอนิเมชั่น	3 เมษายน 2551	ณัฐทพงศ์ รัตนโชคสิริกุล
1.10 หนึ่งใจ...เดียวกัน	7 สิงหาคม 2551	สิริปปกรณ์ วงศ์จริยวัตร
1.11 จีจ้า ดื้อสวยดุ	12 สิงหาคม 2552	ราเชนทร์ ลิ้มตระกูล
1.12 รักที่รอคอย	23 ธันวาคม 2552	สมเกียรติ วิทุรานิช

ภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างแต่ละเรื่อง มีเนื้อหาเข้าข่ายตามเงื่อนไขที่ตั้งไว้ดังต่อไปนี้

1.1 **สุริโยไท**

ภาพยนตร์เชิดชูวีรกรรมของ *สมเด็จพระศรีสุริโยทัย* (ในภาพยนตร์สะกดว่า *สุริโยไท*) ผู้ยอมเสียสละตนเพื่อชาติ และปกป้อง *พระเจ้ายรราชา* พระมหากษัตริย์แห่งอโยธยาผู้เป็นพระสวามี จนพระองค์เองต้องสิ้นพระชนม์

1.2 **ขังแปด**

ภาพยนตร์ “ขังแปด” เล่าสลับเรื่องราวของตัวละครนำสองกลุ่มในเรื่อง คือ กลุ่มนักโทษหญิงในแดน 8 และกลุ่มผู้หญิงขายบริการที่อาศัยอยู่ร่วมชายคาเดียวกัน เป็นการเปรียบเปรยว่าแม้จะอยู่นอกกำแพงคุก สถานภาพของผู้หญิงก็ยังถูกกักขังอยู่ด้วยความเหลื่อมล้ำในสังคมชายเป็นใหญ่

1.3 **บุปผาราตรี**

บุปผา นักศึกษาสาว ถูกผู้ชายรุ่นราวคราวพ่อล่วงละเมิดมาครั้งแล้วครั้งเล่า จากนั้นเธอถูกรุ่นพี่ผู้ชายหลอกลวงจนตั้งท้องและไปทำแท้ง แต่กลับตกเลือดจนเสียชีวิต กลายเป็นผีหลอกหลอนคนทั่วทั้งอพาร์ตเมนท์ ภาพยนตร์เรื่องนี้เสนอแก่นความคิดเรื่องเวรกรรม ผ่านการกระทำของตัวละครทั้งหญิงและชายในสังคมชายเป็นใหญ่ ที่สุดท้ายก็ต้องได้รับผลกรรมตามทันในรูปแบบของผีสาว

1.4 **คืนไร้เงา**

สิปาง หญิงสาวบุคลิกทันสมัย กับ *นภัทร* อาจารย์มหาวิทยาลัย เพิ่งแต่งงานอยู่กินกันได้ไม่พ้นคืนแรก *นภัทร* ก็ออกจากบ้านและหายตัวไปอย่างลึกลับ *สิปาง* ออกตามหาสามีโดยอาศัยความช่วยเหลือจาก *ชาติชาย* กับ *บุษบา* ซึ่งเป็นพี่ชายและพี่สะใภ้ของ *นภัทร* แต่นอกจาก *ชาติชาย* จะไม่ได้ช่วยเหลืออย่างจริงจังสักเท่าไหร่ *สิปาง* ยังค่อยๆ พบเห็นการกดขี่ข่มเหง

ที่เขากระทำต่อ *บุษบา* อยู่เป็นประจำ หญิงสาวทั้งสองคนเริ่มเข้าใจซึ่งกันและกัน และเริ่มตระหนักได้ถึงคุณค่าของผู้หญิงที่ไม่จำเป็นต้องอยู่ภายใต้อาณัติของผู้ชายอีกต่อไป

1.5 ธิดาช้าง

หนอน หญิงสาววัย 24 ปี ตัดสินใจเข้าประกวดธิดาช้าง เดือดร้อนถึง *ดร.บัญชา* ผู้เป็นบิดา ที่กลัวจะเสียภาพลักษณ์นักธุรกิจอาหารเสริมเพื่อสุขภาพ จึงพยายามขัดขวางทุกวิถีทาง ภาพยนตร์เรื่องนี้สื่อถึงคุณค่าที่แท้จริงของผู้หญิง ว่าขึ้นอยู่กับความดี ไม่ใช่รูปลักษณ์ภายนอก โดยเปรียบเทียบระหว่าง *หนอน* ที่รูปร่างอุ้ยอ้ายแต่จิตใจงดงาม กับน้องสาวต่างมารดาชื่อ *แพรไหม* ซึ่งเป็นหญิงสาวรูปร่างผอมบางแต่ไม่มีความสุขในชีวิต

1.6 แจ๋ว

ภารกิจของพี่น้องสองสาวจากอีสาน ที่ได้รับการทาบทามให้ทำงานเป็นสายลับของรัฐบาล ในภาพยนตร์ตลกขบขันแฝงแง่มุมสะท้อนสังคม เกี่ยวกับผู้หญิงจากต่างจังหวัดที่กระเสือกกระสนหนีความยากจนเข้ามาทำงานในเมืองใหญ่ แล้วไม่พ้นอาชีพรองบ่อนของสังคมอย่างการเป็นสาวใช้

1.7 ไฉไล

เรื่องราวปฏิบัติการของ 5 สายลับสาว เจ้าของฉายา *ชบา กุหลาบ ดอกบัว โป๊ยเซียน* และ *หน้าวัว* ในการช่วยเหลือ *มิกิ* เด็กหญิงผู้กุมความลับเกี่ยวกับสมบัติล้ำค่า จึงตกเป็นเป้าหมายของเหล่าร้าย

1.8 ช็อคโกแลต

เด็กสาวชื่อ *เซน* เป็นโรคออทิสติก อาศัยอยู่กับแม่ที่ป่วยด้วยโรคมะเร็ง ทั้งคู่ต้องตกระกำลำบากเพราะพ่อของเซนทอดทิ้งไปตั้งแต่เกิด และยังถูกตามรังควาญโดยหัวหน้าแก๊งมาเฟียที่มีเรื่องบาดหมางกันอยู่ *เซน* ได้พบว่าตัวเองมีความสามารถในเชิงศิลปะการต่อสู้ขั้นดีเลิศ จึงออกตระเวณไปทวงเงินจากลูกหนี้ของแม่ ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอวีรกรรมของผู้หญิงที่ถูกกดขี่แล้วลุกขึ้นสู้ด้วยความแข็งแกร่งไม่น้อยหน้าผู้ชาย

1.9 นาค แอนิเมชั่น

“แม่นาคพระโขนง” ตำนานเรื่องผีที่โด่งดังที่สุดของไทย ถูกนำมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์แอนิเมชั่น เรื่องราววีรกรรมของ *นาค* กับเหล่าผีโบราณที่สิงสถิตในชนบทอันแสนสงบแต่แล้วการบุกรุกของผีเมือง ทำให้นาคลุกขึ้นสวมบทซูเปอร์ฮีโร่ ตามเข้าเมืองเพื่อไปช่วยเด็กที่ถูกจับตัวไป และต้องพยายามยับยั้งแผนการครอบครองโลกของจอมปีศาจให้จงได้

1.10 หนึ่งใจ...เดียวกัน

เรื่องราวของ *พิมพ์ดาว* นักธุรกิจสาวที่มีอดีตอันเจ็บปวดจากการเสียลูกสาวในอุบัติเหตุรถยนต์ เธอได้รับการผ่าตัดเปลี่ยนหัวใจโดยใช้หัวใจของลูกสาวมาสวมแทน ทั้งที่เธอกับลูกสาวไม่ค่อยเข้าใจกัน จากนั้นเธอจึงมุ่งหน้าสู่ชนบทเพื่อนำเงินไปพัฒนาโรงเรียนในเขตยากจน เป็นการไถ่โทษและแก้ตัวในสิ่งที่เธอเคยทำผิดพลาด ที่นี่เองเธอได้พบกับความสุขแท้จริงที่ไม่เคยสัมผัสมาก่อน

1.11 จีจ้า ดื้อสวยดุ

เรื่องราวการต่อสู้โดยผู้หญิง เพื่อผู้หญิง เมื่อหญิงสาวชื่อ *ดื้อ* รอดพ้นจากเงื้อมมือของแก๊งลักพาตัวมาอย่างหวุดหวิด เธอได้ฝึกปรือวิชาเมรัยยุทธจนเชี่ยวชาญ ก่อนสืบเสาะพบว่า

แก๊งนี้จับตัวผู้หญิงมากมายไปขังไว้ เพื่อทำน้ำหอมพิเศษที่เกิดจากน้ำตาของผู้หญิงเท่านั้น เธอจึงบุกไปถล่มขบวนการโฉดด้วยศิลปะการต่อสู้ที่แข็งแกร่งดุดันไม่แพ้ผู้ชาย

1.12 **รักที่รอคอย**

แสงจันทร์ เด็กสาวอ่อนต่อโลกได้พบกับชายหนุ่มชื่อ *รวี* โดยบังเอิญในค่ำคืนหนึ่ง นับแต่นั้นทุกปีๆ เธอจะไปยังสถานที่นัดหมายตามที่ตกลงกันไว้ แม้ว่าหลายปีผ่านไป เขาก็ยังไม่เคยกลับมาพบเธอตามสัญญา แต่ *แสงจันทร์* ก็ได้แรงบันดาลใจในการลุกขึ้นเปลี่ยนแปลงตัวเองด้วยการไปเรียนหนังสือ ซึ่งช่วยให้เธอสามารถปลดปล่อยตัวเองเป็นอิสระจากการกดขี่ต่างๆ ในสังคม โดยเฉพาะกรอบค่านิยมเรื่องสถาบันครอบครัวที่กดขี่ให้ผู้หญิงต้องพึ่งพาผู้ชาย

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) เพื่อศึกษาหาวาทกรรม หรือกรอบความรู้และอุดมการณ์ของภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างแต่ละเรื่อง โดยเน้นวิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่อง ซึ่งจะพิจารณาจากองค์ประกอบต่างๆ ในการเล่าเรื่อง ตั้งแต่โครงเรื่อง ความขัดแย้ง ตัวละคร แก่นเรื่อง ฉาก สัญลักษณ์ ไปจนถึงมุมมองในการเล่าเรื่อง ประกอบกับกระบวนการสร้างอารมณ์และสื่อความหมายทั้งด้านภาพและเสียง โดยมุ่งวิเคราะห์ว่าการนำเสนอองค์ประกอบต่างๆ เหล่านี้ สะท้อนถึงกรอบความคิดของความเชื่อแบบใดของผู้สร้างภาพยนตร์

ในการวิเคราะห์ข้างต้น ผู้วิจัยจะใช้กรอบการมองของทฤษฎีภาพยนตร์แนวสตรีนิยม (feminist film theory) ซึ่งวางตำแหน่งตัวละครผู้หญิงเป็นศูนย์กลางในการวิเคราะห์ เพื่อแสดงให้เห็นว่าผู้หญิงในภาพยนตร์ยังตกอยู่ในสภาพที่เป็นรองผู้ชาย และอยู่ภายใต้กรอบความคิดของสังคมชายเป็นใหญ่ในลักษณะต่างๆ

การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลด้วยวิธีการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (descriptive analysis) โดยในบทที่ 4 ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการวิเคราะห์ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง เพื่อแสดงให้เห็นถึงวาทกรรมที่แฝงเร้นอยู่ในระดับต่างๆ รวมถึงความสัมพันธ์กับบริบททางสังคม จากนั้นในบทที่ 5 ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์สรุปถึงกระบวนการครอบงำของระบบคิดชายเป็นใหญ่ เพื่อให้เห็นถึงอิทธิพลที่มีต่อภาพยนตร์ไทยในปัจจุบัน

บทที่ 4

วิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี

ในบทนี้ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์ออกเป็นสองส่วน ได้แก่

ส่วนที่ 1 วิเคราะห์วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง เพื่อศึกษาแนวคิดชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทย รวมถึงแนวทางและรูปแบบวิธีการต่างๆ ที่แนวคิดชายเป็นใหญ่เหล่านั้นถูกนำเสนอผ่านภาพยนตร์ไทย

ส่วนที่ 2 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการนำเสนอตัวละครหญิงในภาพยนตร์กับบริบทสังคมไทย เพื่อศึกษาผลกระทบของสภาพสังคมในแต่ละยุคสมัยที่มีต่อวาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ ทั้งยุคสมัยที่เป็นฉากหลังของเรื่อง และยุคสมัยที่ภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ออกฉาย

ส่วนที่ 1: วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง

เนื้อหาในส่วนนี้ ผู้วิจัยพยายามพิสูจน์สมมติฐานของทฤษฎีภาพยนตร์แนวสตรีนิยม ที่เชื่อว่าการเล่าเรื่องตามแบบแผนดั้งเดิมของฮอลลีวู้ด (classical Hollywood cinema) มีพื้นฐานมาจากการมองโลกตามวิถีของสังคมชายเป็นใหญ่ โดยพิจารณาจากภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างซึ่งล้วนแต่เป็นภาพยนตร์ที่เดินตามขนบการเล่าเรื่องแบบฮอลลีวู้ดคลาสสิกทั้งสิ้น กล่าวคือทุกเรื่องดำเนินเรื่องราวโดยมีตัวละครเป็นศูนย์กลางขับเคลื่อน อีกทั้งเหตุการณ์พัฒนาไปสู่จุดพลิกผันและการคลี่คลายตามแบบโครงสร้างสามองก์ ก่อนที่เรื่องราวจะสิ้นสุดลงด้วยตอนจบแบบปลายปิดกระจ่างชัด ไม่ทิ้งค้างปมประเด็นข้อสงสัยไว้อีกต่อไป

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี ด้วยการเก็บข้อมูลจากภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง และวิเคราะห์ข้อมูลโดยแบ่งออกเป็น 5

หัวข้อหลักตามองค์ประกอบของโครงสร้างการเล่าเรื่อง ได้แก่ พล็อตเรื่อง การสร้างและนำเสนอตัวละคร ฉาก ความขัดแย้ง และมุมมองของเรื่อง

4.1 **พล็อตเรื่อง**

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อหาออกเป็นสองส่วนตามขั้นตอนการศึกษา ได้แก่ ขั้นตอนเก็บข้อมูล และขั้นตอนวิเคราะห์ข้อมูล

4.1.1 **พล็อตเรื่องของภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง**

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้วยการชมภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างทั้งหมด 12 เรื่อง พบว่ามีพล็อตเรื่องดังต่อไปนี้

4.1.1.1 <u>ภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยไท”</u>

ภาพยนตร์เชิดชูวีรกรรมของราชินีผู้ยอมเสียสละตนเพื่อชาติ โดยเริ่มปูพื้นเรื่องจากการแนะนำตัวละครหลักอย่าง *พระสุริโยไท* ผู้ซึ่งในวัยรุ่นเป็นผู้หญิงหัวก้าวหน้า รักอิสระ แต่ก็ตัดสินใจเข้าพิธีอภิเษกกับ *พระเฑียร* ตามโบราณราชประเพณี เพื่อรักษาไว้ซึ่งความสัมพันธ์อันดีระหว่างสองราชวงศ์ จากนั้นเมื่อเติบใหญ่ก็ปฏิบัติตามหน้าที่ภรรยาที่ดี ดูแลบ้านเรือน ควบคุมบ่าวไพร่ และมีบุตรธิดาให้พระสวามีมากมาย

ในเวลาไล่เลี่ยกันได้เกิดความขัดแย้งอย่างต่อเนื่อง เมื่อบ้านเมืองถึงคราวผลัดเปลี่ยนรัชกาล และ *พระเฑียร* ผู้สืบเชื้อสายราชวงศ์สุพรรณภูมิ ไม่อาจหลีกพ้นจากวังวนของการแย่งชิงอำนาจ แต่พระองค์กลับเป็นผู้รักสงบ ไม่ฝักใฝ่เรื่องรบราฆ่าฟัน *พระสุริโยไท* จึงต้องเป็นฝ่ายคอยผลักดันพระสวามีให้แสดงบทบาททางการเมืองตามวาระต่างๆ อีกทั้งยังซุ่มตระเตรียมกำลังพล และติดต่อทาบทามเหล่าขุนศึกนายกองฝีมือดีมาร่วมผนึกกำลัง โดยหนึ่งในนั้นคือ *ขุนพิเรนทรเทพ* ผู้ซึ่งเคยมีใจรักใคร่ชอบพอกับ *พระสุริโยไท* มาก่อน ขณะเดียวกันปมขัดแย้งก็ทวี

ความรุนแรงขึ้นเรื่อยๆ เมื่อ *พระสุริโยไท* กับ *พระเฑียร* ต้องเผชิญภัยคุกคามจาก *ท้าวศรีสุดาจันทร์* ผู้ก่อการกบฏแล้วยกชายชู้ของตนขึ้นครองราชบัลลังก์ แต่แล้ว *พระสุริโยไท* ก็วางแผนปราบกบฏได้สำเร็จ *พระเฑียร* จึงได้ขึ้นครองราชย์ และปกครองบ้านเมืองด้วยหลักทศพิธราชธรรม

อย่างไรก็ตาม ความขัดแย้งทางการเมืองที่ต่อเนื่องยาวนาน ส่งผลให้ราชอาณาจักรอโยธยาอ่อนแอลง จนไม่อาจกอบกู้คืนมาได้ในชั่วเวลาอันสั้น กลายเป็นเงื่อนไขนำไปสู่ภาวะวิกฤติของเรื่อง เมื่อ *พระเจ้าตะเบงชะเวตี้* กษัตริย์นักรบแห่งอาณาจักรหงสาวดี ฉวยโอกาสยกทัพหลวงมาเพื่อมุ่งหมายจะยึดครองอโยธยา นำไปสู่ไคลแมกซ์ของเรื่องเมื่อ *พระสุริโยไท* ตัดสินใจสวมชุดเกราะแสดงตนเป็นชาย แล้วออกรบเคียงข้างพระสวามี กระทั่งพลาดท่าต้องคมอาวุธของศัตรูจนถึงแก่ชีวิต

เหตุการณ์เข้าสู่ภาวะคลี่คลาย เมื่อวีรกรรมของ *พระสุริโยไท* ผลักดันให้เหล่าทหารอโยธยาเกิดความฮึกเหิมระคนเจ็บแค้น ร่วมแรงกันขับไล่อริราชศัตรูจนถอยทัพกลับไป ก่อนที่เรื่องราวจะจบลงด้วยพิธีศพอย่างสมพระเกียรติ แสดงถึงการยกย่องเชิดชู *พระสุริโยไท* เป็นวีรสตรีผู้สละชีพเพื่อปกป้องประเทศชาติและพระสวามี

4.1.1.2 <u>ภาพยนตร์เรื่อง “ขังแปด”</u>

ภาพยนตร์สะท้อนสังคม เล่าสลับเรื่องราวของตัวละครนำสองกลุ่มในเรื่อง คือ กลุ่มนักโทษหญิงในแดน 8 และกลุ่มผู้หญิงขายบริการที่อาศัยอยู่ร่วมชายคาเดียวกัน เป็นการเปรียบเปรยว่าแม้จะอยู่นอกกำแพงคุก สถานภาพของผู้หญิงก็ยังถูกกักขังอยู่ด้วยความเหลื่อมล้ำในสังคมชายเป็นใหญ่

“ขังแปด” ปูพื้นเรื่องโดยแนะนำตัวละครหลักอย่าง *ดาวไสว* หญิงสาวที่ผิดหวังในความรัก ก่อเหตุฆาตกรรมคู่หมั้นจนต้องรับโทษจำคุกยาวนานหลายปี ระหว่างอยู่ในเรือนจำเรื่องราวมีพัฒนาการไปสู่ความขัดแย้งที่เข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ เมื่อ *ดาวไสว* ต้องเผชิญความยากลำบากมากมาย ร่วมกับเหล่าเพื่อนนักโทษหญิงซึ่งล้วนแต่มีปมถูกกระทำโดยผู้ชาย ระหว่างนั้นเหตุการณ์ยังตัดสลับมาเล่าชีวิตของเธอหลังออกจากคุก แล้วพยายามหาเลี้ยงตัวเองด้วยการเขียนหนังสือโดยไปใช้ชีวิตอยู่กับเหล่าหญิงบริการชั้นสูง ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอว่าเป็นอาชีพที่ทุกข์ทรมานไม่ต่างจากการอาศัยอยู่ในเรือนจำ

ทั้งสองเส้นเรื่องดำเนินไปสู่ภาวะวิกฤติ โดยในเส้นเรื่องหลังกำแพงคุก *ดาวไสว* กับพวกต่อสู้กับนักโทษหญิงรักร่วมเพศซึ่งเป็นคู่อริจนถึงขั้นแตกหัก ส่วนในเส้นเรื่องนอกคุก *ดาวไสว* กับเหล่าหญิงบริการต่างดูเหมือนจะไขว่คว้าความฝันของตนได้สำเร็จ แต่แล้วหนึ่งในพวกเธอกลับถูกชายคนขับแท็กซี่ฆ่าข่มขืน สะท้อนให้เห็นว่าผู้หญิงยังคงตกเป็นเหยื่อให้แก่ความเลวร้ายของผู้ชาย

เรื่องราวในเส้นเรื่องแรกคลี่คลายลง เมื่อ *ดาวไสว* พ้นโทษออกจากคุก และคิดได้ว่าถึงแม้ชีวิตนี้เธอจะไม่ต้องการผู้ชายอีกต่อไปแล้ว แต่เธอตั้งจุดมุ่งหมายในชีวิตว่าจะมีลูกสักคน ส่วนในเส้นเรื่องหลัง เหตุการณ์ตัดข้ามมาอีกหลายปีให้หลังเมื่อ *ดาวไสว* เสียชีวิตไปแล้ว เหล่ามิตรสหายของเธอจึงกลับรวมตัวกันเพื่อจัดพิธีศพและได้ร่วมรำลึกความหลังกัน ก่อนที่เรื่องราวจะยุติลงโดยที่ตัวละครเหล่านี้ ยังดูเหมือนไม่มีความสุขในชีวิตอย่างแท้จริง และต่างยังไม่อาจปลดปล่อยตนเองเป็นอิสระจากอดีตอันขื่นขม

4.1.1.3 <u>ภาพยนตร์เรื่อง “บุปผาราตรี”</u>

ภาพยนตร์แนวสยองขวัญ เล่าเรื่องราวของผู้หญิงที่ถูกกระทำจากสังคมชายเป็นใหญ่ จนตายกลายเป็นผีที่มากด้วยอิทธิฤทธิ์

“บุปผาราตรี” ปูพื้นเรื่องด้วยความสัมพันธ์ระหว่าง *บุปผา* เด็กสาวที่มีปมถูกพ่อเลี้ยงล่วงละเมิดมาหลายครั้ง กับ *เอก* นักศึกษาหนุ่มรุ่นพี่ที่มาจากครอบครัวฐานะดี มีพฤติกรรมเจ้าชู้คบหาผู้หญิงมากหน้าหลายตา ความขัดแย้งเกิดขึ้นเมื่อ *เอก* หลอกลวงให้ *บุปผา* ยอมมีสัมพันธ์ด้วย จน *บุปผา* ตั้งครรภ์และต้องไปทำแท้ง แต่กลับตกเลือดตาย กลายเป็นผีเฝ้ารอคอยชายคนรักอยู่ในห้องพักของตนเอง *เจ๊สี่* เจ้าของกิจการอพาร์ตเมนท์จึงไปเชิญสารพัดหมอผีมาปราบ แต่กลับส่งผลให้ *ผีบุปผา* ยิ่งโกรธแค้น เที่ยวหลอกหลอนผู้คนทั้งตึกจนหวาดผวากันไปถ้วนหน้า

เรื่องราวดำเนินไปสู่ไคลแมกซ์ ซึ่งเป็นช่วงเหตุการณ์ที่น่าสะพรึงกลัวที่สุดของเรื่อง เมื่อ *เอก* กลับมาหา *บุปผา* แต่เขายังไม่เลิกนิสัยเจ้าชู้ ยังแอบไปมีสัมพันธ์กับหญิงอื่น *บุปผา* จึงลงโทษด้วยการใช้เลื่อยตัดขาทั้งสองข้างของเขาเพื่อไม่ให้ทิ้งเธอไปหาใครได้อีก ไล่เลี่ยกับที่ *เจ๊สี่* เชิญหมอผีเขมรผู้มีคาถาอาคมร้ายกาจมาปราบผี แต่ *บุปผา* ยังเอาตัวรอดมาได้ ก่อนที่ความจริง

จะเฉลยออกมาว่าแท้ที่จริง *เอก* ได้ตายกลายเป็นผีแล้วเช่นกัน เรื่องราวจึงคลี่คลายลงเมื่อ *บุปผา* กับ *เอก* ยังคงตัดสินใจซึ่งกันและกัน นำไปสู่ตอนจบแบบสยองขวัญ เมื่ออพาร์ตเมนท์แห่งนี้กลายเป็นตึกร้าง ที่ซึ่งผีครองคู่อยู่กับผี

4.1.1.4 ภาพยนตร์เรื่อง “คืนไร้เงา”

เรื่องราวเริ่มต้นโดยแสดงให้เห็นถึงความสุขของตัวละครนำหญิงอย่าง *สิปาง* ในคืนแรกของการแต่งงาน เมื่อเธอได้ชายผู้แสนดีอย่าง *นภัทร* มาครอบครอง แต่หลังจากนั้นก็ดำเนินไปสู่ความขัดแย้งอย่างรวดเร็ว เมื่อ *นภัทร* หายตัวไปอย่างลึกลับ และทวีความเข้มข้นขึ้นเรื่อยๆ เมื่อ *สิปาง* ออกตามหาเขาโดยอาศัยความช่วยเหลือจาก *ชาติชาย* กับ *บุษบา* ผู้เป็นพี่ชายและพี่สะใภ้ของ *นภัทร* แต่นอกจากจะไม่ช่วยให้อะไรดีขึ้น *สิปาง* ยังค่อยๆ ค้นพบความจริงว่า *นภัทร* ไม่ใช่คนดีอย่างที่เธอเคยเข้าใจ และในขณะเดียวกัน เธอยังพบเห็นว่า *บุษบา* ถูก *ชาติชาย* กดขี่ข่มเหงอยู่เป็นประจำ จึงอดไม่ได้ที่จะเข้าไปยุ่งเกี่ยว จนกลายเป็นความสัมพันธ์อันคลุมเครือระหว่างหญิงกับหญิงที่เข้าใจในความทุกข์ของกันและกัน

เหตุการณ์ดำเนินไปถึงไคลแมกซ์ เมื่อ *บุษบา* เฉลยความจริงว่าเธอเองเป็นคนสังหาร *นภัทร* เนื่องจากทั้งคู่ลักลอบมีสัมพันธ์กันมานานแล้ว แต่เขากลับทอดทิ้งเธอไปแต่งงานกับ *สิปาง* ก่อนที่เรื่องราวจะจบลงโดยไม่มีการคลี่คลาย ซึ่งนับได้ว่าเป็นเรื่องเดียวในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างที่จบแบบปลายเปิด ด้วยการทิ้งค้างไว้โดยไม่บอกว่า *สิปาง* จะทำอย่างไรต่อไป คล้ายเป็นการตั้งคำถามว่าเมื่อรู้ถึงความเลวร้ายของผู้ชาย ผู้หญิงจะกล้าปลดปล่อยตนเองเป็นอิสระหรือไม่

4.1.1.5 ภาพยนตร์เรื่อง “ธิดาช้าง”

ภาพยนตร์เรื่องนี้ปูพื้นให้ผู้ชมรู้จักกับตัวละครนำอย่าง *หนอน* ซึ่งเป็นหญิงสาวรูปร่างอ้วนผิดจากค่านิยมเรื่องความงามของสังคม ด้วยน้ำหนักตัวที่มากกว่า 100 กิโล แต่ก็แสดงให้เห็นว่าชีวิตของเธอมีความสุขดี เธอไม่สนใจสายตาเหยียดหยามของคนอื่น และมีคนรอบข้างที่คอยเข้าใจ ทั้งยาย ชายคนรัก รวมถึงเพื่อนร่วมงานในร้านเสริมสวย ความขัดแย้งเพียงหนึ่งเดียวของ *หนอน* คือเธอต้องการการยอมรับจาก *ดร.บัญชา* พ่อผู้ตั้งแง่รังเกียจคนอ้วนเนื่องจากเป็นเจ้าของธุรกิจอาหารเสริม จึงต้องสร้างภาพลักษณ์ว่าเป็นคนใส่ใจในสุขภาพ

ปมความขัดแย้งทวีความรุนแรงขึ้นเรื่อยๆ เมื่อ *หนอน* เข้าร่วมการประกวดมิสจัมโบ้ควีน ซึ่งเน้นผู้เข้าร่วมประกวดที่มีรูปร่างอ้วนท้วน ร้อนถึง *ดร.บัญชา* ต้องคอยส่งคนมาทำลายการประกวดเพราะกลัวสื่อมวลชนจะรู้ว่าเขามีลูกสาวอย่าง *หนอน* ก่อนที่เรื่องราวจะดำเนินไปถึงไคลแมกซ์ เมื่อ *หนอน* กำลังจะพิสูจน์ความสามารถของตนเองสำเร็จด้วยการคว้าตำแหน่งมิสจัมโบ้ควีน แต่เธอกลับทิ้งการประกวดเพื่อไปบริจาคตับช่วยชีวิต *แพรไหม* น้องสาวต่างมารดาที่เกิดกับภรรยาใหม่ของ *ดร.บัญชา* เหตุการณ์จึงเข้าสู่ภาวะคลี่คลาย เมื่อสองพี่น้องต่างปลอดภัย และ *ดร.บัญชา* ให้การยอมรับในจิตใจอันดีงามของ *หนอน* จากนั้นเรื่องราวจึงจบลงเมื่อ *หนอน* กลับไปใช้ชีวิตสงบสุขที่ลำพูนกับชายคนรัก

4.1.1.6 <u>ภาพยนตร์เรื่อง “แจ๋ว”</u>

“แจ๋ว” เปิดเรื่องด้วยภารกิจที่ล้มเหลวของหน่วยสายลับสาวมืออาชีพ *ประเสริฐ* นายตำรวจใหญ่ผู้รับผิดชอบปฏิบัติการดังกล่าวจึงต้องคิดหากลยุทธใหม่ ประจวบเหมาะกับที่เขาได้พบ *แวว* สาวใช้จากต่างจังหวัดที่มีบุคลิกซื่อๆ เซ่อๆ เหมาะกับการปลอมตัวเป็นคนใช้ หรืออีกนัยหนึ่ง เธอก็มีอาชีพเป็นคนใช้อยู่แล้ว *แวว* กับพรรคพวกอีกสามคน จึงจับพลัดจับผลูกลายมาเป็นสายลับ ทำทีเป็นคนใช้แฝงตัวเข้าไปอยู่ในบ้านของเป้าหมาย และต้องปฏิบัติภารกิจเสี่ยงภยันตรายมากมาย จนเกือบเอาตัวไม่รอดอยู่หลายครั้ง แต่พวกเธอต้องอดทนต่อสู้เพราะไม่อยากกลับไปเผชิญชีวิตแร้นแค้นในต่างจังหวัด

เหตุการณ์ดำเนินไปสู่ไคลแมกซ์ เมื่อ *แวว* กับพวกตกอยู่ท่ามกลางวงล้อมของทั้งตำรวจและผู้ร้าย พร้อมกับที่ *ประเสริฐ* เฉลยความจริงว่าเขาเพียงหลอกใช้พวกเธอเป็นเครื่องมือในแผนการลวงโลกเท่านั้น ก่อนที่จะเข้าสู่ภาวะคลี่คลายหลังจากพวกเธอปราบพวกผู้ร้ายลงได้นำไปสู่ตอนจบอย่างมีความสุข เมื่อ *แวว* กับพวกเปิดสถาบันสอนคนใช้ ซึ่งกิจการก็รุ่งเรือง มีผู้สนใจมาเรียนมากมาย

4.1.1.7 <u>ภาพยนตร์เรื่อง “ไฉไล”</u>

ภาพยนตร์เรื่องนี้ปูพื้นเรื่องด้วยการแสดงให้เห็นถึงความเก่งกาจของหน่วยสายลับสาวไฉไล ได้แก่ *ชบา โรส บัว โป๊ยเซียน* และ *หน้าวัว* ระหว่างปฏิบัติการช่วยเหลือ *มิกิ* ลูก

สาวของนักธรณีวิทยาผู้กุมความลับที่เหล่าร้ายต้องการ จากนั้นจึงแสดงให้เห็นด้านชีวิตส่วนตัวของพวกเธอ โดยเฉพาะ *โรส* ซึ่งใฝ่ฝันจะแต่งงานกับ *กัส* ชายคนรัก ขณะที่ *บัว* คอยเตือนสติว่าหญิงสาวที่มีอาชีพเสี่ยงอันตรายอย่างพวกเธอ ไม่ควรคาดหวังว่าจะมีชีวิตปกติสุขเหมือนคนทั่วไป ส่วน *ชบา* ก็พบรักกับ *เฉิน* นายตำรวจหนุ่มที่พบกันระหว่างปฏิบัติภารกิจ

เหตุการณ์ทวีความเข้มข้นขึ้น เมื่อพวกผู้ร้ายมาจับตัว *มิกิ* ไปจนได้ และยังบุกมาถึงรังลับของเหล่าไฉไล พวกเธอจึงต้องหนีล้มลุกคลุกคลาน นำไปสู่การต่อสู้ประจัญบานหลายต่อหลายครั้ง กระทั่งหัวหน้าแก๊งผู้ร้ายจะได้ของวิเศษไป ทำให้โลกตกอยู่ในอันตราย ก่อนที่เรื่องราวจะดำเนินไปถึงไคลแมกซ์ เมื่อเหล่าไฉไลตามไปถล่มแก๊งผู้ร้ายจนสิ้นซาก โดยมี *เฉิน* เป็นกำลังสำคัญ แม้ว่า *โรส* จะต้องเสียชายคนรักของเธอไปในเหตุการณ์ครั้งนี้ จากนั้นเหตุการณ์ทุกอย่างจึงคลี่คลายเมื่อโลกพ้นจากภัยคุกคาม และเรื่องราวก็จบลงโดยที่เหล่าไฉไลยังคงร่วมแรงร่วมใจปฏิบัติภารกิจอื่นๆ ต่อไป

4.1.1.8 <u>ภาพยนตร์เรื่อง “ช็อคโกแลต”</u>

“ช็อคโกแลต” เปิดเรื่องโดยปูพื้นความขัดแย้งระหว่างแก๊งมาเฟียไทย กับแก๊งยากูซ่าข้ามชาติ อันมีเหตุสำคัญมาจากความรักข้ามแก๊งระหว่าง *ซิน* กับ *มาซาชิ* ส่งผลให้ฝ่ายหลังต้องกลับญี่ปุ่นไปเพื่อบรรเทาความบาดหมาง ข้างฝ่าย *ซิน* ให้กำเนิดลูกชื่อว่า *เซน* ซึ่งเป็นโรคออทิสติก แต่กลับกลายเป็นข้อดี เพราะช่วยให้สามารถเรียนรู้จดจำวิธีต่อยตีจากค่ายมวยข้างบ้าน รวมถึงกระบวนท่าศิลปะการต่อสู้ของดารานักบู๊ในโทรทัศน์

เรื่องราวทวีความเข้มข้นขึ้น เมื่อ *ซิน* ล้มป่วยด้วยโรคมะเร็ง *เซน* จึงต้องหาเงินเพื่อมาจุนเจือครอบครัวและใช้เป็นค่ารักษาแม่ เธอเที่ยวไปทวงเงินจากลูกหนี้ตามรายชื่อในสมุดบันทึกของแม่ โดยไม่รู้ว่าทั้งหมดนั้นล้วนเกี่ยวพันกับแก๊งมาเฟีย ทำให้สองแม่ลูกตกอยู่ในอันตรายอีกครั้ง นำไปสู่ไคลแมกซ์ของเรื่องเมื่อ *เซน* บุกไปสู้กับพวกแก๊งมาเฟีย พร้อมกับที่ *มาซาชิ* กลับมาช่วยลูกและภรรยาของเขา แต่ *ซิน* ก็ต้องเสียชีวิตเพราะรับคมอาวุธแทนชายคนรัก กระทั่งเรื่องราวคลี่คลายเมื่อพวกมาเฟียถูกปราบไปหมด และพ่อกับลูกได้พบหน้ากันเป็นครั้งแรก ก่อนที่ *มาซาชิ* จะพา *เซน* ไปใช้ชีวิตที่ต่างประเทศในตอนจบ

4.1.1.9 ภาพยนตร์เรื่อง “นาค แอนิเมชั่น”

ภาพยนตร์แอนิเมชั่นเรื่องนี้เปิดเรื่องในชนบทอันสงบสุข *นาค* และเหล่าผีชนบทคอยปกป้องดูแลพวกเด็กๆ จอมซุกซนให้พ้นจากอันตราย หนึ่งในนั้นคือ *ธี* เด็กผู้ชายที่อยู่ในวัยกำลังอยากรู้อยากเห็น จึงก่อเรื่องให้แม่กับ *แก้ม* พี่สาวของเขาต้องคอยเป็นห่วงอยู่บ่อยครั้ง จนวันหนึ่งเหล่าผีเมืองยกพลบุกมายังชนบทแล้วจับตัว *ธี* ไป *นาค* จึงอาสาเดินทางเข้าเมืองเพื่อไปช่วยเด็กคนนี้กลับคืนสู่อ้อมอกแม่ของเขาอีกครั้ง

เรื่องราวทวีความเข้มข้นขึ้น เมื่อ *นาค* เดินทางไปถึงในเมืองแล้วได้รู้ว่า แท้ที่จริงผู้อยู่เบื้องหลังเหตุการณ์ทั้งหมด คือจอมปิศาจหมอผี ผู้ซึ่งครั้งหนึ่งเคยชิงตัว *แดง* ลูกชายแท้ๆ ของเธอไป และขณะนี้ *แดง* ถูกครอบงำด้วยอำนาจมืด รับใช้ฝ่ายอธรรมในแผนการครอบครองโลก *นาค* ต้องรับมือจอมปิศาจ พร้อมทั้งพยายามเตือนสติ *แดง* ให้กลับตัวกลับใจ เรื่องราวดำเนินไปถึงไคลแมกซ์ เมื่อ *แดง* สำนึกในความรักของ *นาค* จึงหันมาทุ่มเทพลังเข้าต่อสู้กับจอมปิศาจจนตัวตาย แต่ก็หยุดยั้งแผนการชั่วร้ายเอาไว้ได้ เรื่องราวจึงคลี่คลายลงเมื่อโลกกลับคืนสู่สภาวะปกติ และ *นาค* กลับชนบทไปทำหน้าที่ดูแลเด็กๆ อีกครั้งในตอนจบ

4.1.1.10 ภาพยนตร์เรื่อง “หนึ่งใจ…เดียวกัน”

“หนึ่งใจ…เดียวกัน” ปูพื้นเรื่องราวโดยแสดงให้เห็นถึงนิสัยใจคอและทัศนคติที่แตกต่างกันระหว่างผู้หญิงสองคน ได้แก่ *พิมพ์ดาว* นักธุรกิจสาววัยกลางคนที่สนใจแต่เรื่องเงินทุนและผลกำไร กับ *แพท* ผู้เป็นลูกสาว ซึ่งหลงใหลในความงามของชนบท และมีใจเมตตาต่อเด็กๆ ผู้ด้อยโอกาส *แพท* น้อยใจที่แม่มัวยุ่งอยู่กับธุรกิจจนไม่เคยเอาใจใส่ดูแลลูก แต่ *พิมพ์ดาว* มาสำนึกตัวได้ เมื่อต้องสูญเสียลูกไปแล้วในอุบัติเหตุทางรถยนต์

พิมพ์ดาว ตัดสินใจเดินทางไปยังหมู่บ้านเพียงหลวง ตามที่ *แพท* บรรยายถึงไว้ในสมุดบันทึก และพยายามช่วยเหลือเหล่าเด็กๆ ผู้ด้อยโอกาส แต่ปมขัดแย้งทวีความรุนแรงขึ้นเรื่อยๆ เมื่อนักการเมืองท้องถิ่นกำลังหาทางปิดโรงเรียนเพียงหลวงเพื่อผลประโยชน์ส่วนตน จนนำไปสู่ไคลแมกซ์ของเรื่อง เมื่อ *พิมพ์ดาว* พาเด็กๆ เหล่านี้ไปยังงานประชุมทางธุรกิจ และขึ้นพูดบนเวทีเพื่อเรียกร้องให้เหล่าผู้มีอำนาจและนายทุนหันมาสนใจชะตากรรมของพวกเขาอย่างจริงจัง ก่อนที่

เรื่องราวจะคลี่คลายไปสู่ตอนจบ เมื่อ *พิมพ์ดาว* เสียชีวิตด้วยอาการหัวใจล้มเหลว และวิญญาณของเธอล่องลอยไปพบกับวิญญาณของ *แพท* สองแม่ลูกจึงได้กลับมาอยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข

4.1.1.11 ภาพยนตร์เรื่อง “จีจ้า ดื้อสวยดุ”

ภาพยนตร์แอ็คชั่นศิลปะการต่อสู้เรื่องนี้ เปิดเรื่องโดยแสดงให้เห็นว่ามีแก๊งชื่อจากัวร์ออกอาละวาด ลักพาตัวผู้หญิงสาวๆ ไปแล้วหลายราย จากนั้นแนะนำให้รู้จักกับตัวละครหลักอย่าง *ดื้อ* หญิงสาวที่มุทะลุ ไม่ยอมใคร แต่ลึกๆ แล้วเธอเป็นคนอ่อนแอ เฝ้าคิดถึงพ่อที่เสียชีวิตไป และโหยหาความรักจากผู้ชายดีๆ สักคน วันหนึ่งเธอเกือบถูกพวกแก๊งจากัวร์จับตัวไป แต่ได้นักสู้ข้างถนนชื่อ *สนิม* ช่วยไว้ เธอจึงขอฝึกวิชาจากเขาและพรรคพวก จนกลายเป็นนักบู๊หญิงที่มีลีลาการต่อสู้ไม่แพ้ผู้ชาย

เหตุการณ์ทวีความเข้มข้นขึ้น เมื่อ *สนิม* กับพวกวางแผนบุกรังลับของแก๊งจากัวร์เพื่อช่วย *ปาย* หญิงสาวคนรักของเขาออกมา ซึ่ง *ดื้อ* ได้ร่วมเป็นส่วนหนึ่งของแผนการครั้งนี้ด้วย แต่พวกเขาต้องเจอกับเหล่านักสู้ยอดฝีมือมากมายจนแทบเอาตัวไม่รอด นำไปสู่ไคลแมกซ์เมื่อ *สนิม* สละชีวิตตนเองเพื่อปกป้อง *ปาย* ขณะที่ *ดื้อ* ก็สามารถเอาชนะหัวหน้าใหญ่ของพวกผู้ร้ายได้ เรื่องราวจึงคลี่คลายไปสู่ตอนจบ เมื่อเหล่าผู้หญิงที่เป็นเหยื่อของแก๊งจากัวร์ได้รับการปลดปล่อยเป็นอิสระ รวมถึง *ปาย* ซึ่งกลับไปใช้ชีวิตในบ้านที่เธอกับ *สนิม* เคยวาดฝันไว้ด้วยกัน

4.1.1.12 ภาพยนตร์เรื่อง “รักที่รอคอย”

“รักที่รอคอย” ปูพื้นเรื่องด้วยการแนะนำให้รู้จักกับ *แสงจันทร์* สาวโรงงานด้อยการศึกษา และ *รวี* หนุ่มปัญญาชน ทั้งคู่ได้พบและใช้เวลาร่วมกันในค่ำคืนของวันที่ 8 ตุลาคม 2513 ก่อนที่ฝ่ายหลังจะเดินทางไปเรียนต่อที่ต่างประเทศ นับจากนั้น *แสงจันทร์* เฝ้ารอคอยให้ *รวี* กลับมาพบเธอ ณ ที่นัดหมายในวันเดิมของทุกๆ ปี

ความขัดแย้งเริ่มต้นขึ้นเมื่อ *รวี* ไม่กลับมาตามนัด และ *แสงจันทร์* ตัดสินใจแต่งงานกับ *ลิ้ม* หนุ่มเชื้อสายจีนที่เข้ามาติดพัน เมื่อ *แสงจันทร์* ได้พบกับ *รวี* อีกครั้งในปีถัดมา จึงเกิดปัญหาเป็นรักสามเส้า และความขัดแย้งนี้ก็ทวีความรุนแรง เมื่อ *แสงจันทร์* ไม่อาจทนอยู่กับคน

ที่เธอไม่ได้รักอีกต่อไป เธอจึงแยกทางกับ *ลิ้ม* แต่หลังจากนั้น *รวี* กลับหายตัวไป ไม่มาพบเธอตามนัดหมายอีก *แสงจันทร์* จึงอยู่กับการเฝ้ารอคอย พร้อมทั้งพยายามใช้ชีวิตอยู่ด้วยตนเองให้ได้โดยไม่ต้องพึ่งพาผู้อื่น

เหตุการณ์ดำเนินไปถึงไคลแมกซ์ เมื่อ *แสงจันทร์* ได้รู้ความจริงว่า *รวี* ไม่เคยโกหกหลอกลวงเธอ เขาหายหน้าไปเพราะเหตุการณ์ความขัดแย้งทางการเมือง ทำให้ทั้งคู่ต้องคลาดกันครั้งแล้วครั้งเล่า และเขาได้เสียชีวิตลงแล้วด้วยอาการป่วยร้ายแรง เรื่องราวคลี่คลายไปสู่ตอนจบเมื่อ *แสงจันทร์* รู้แล้วว่าเธอไม่มีโอกาสได้ครองคู่กับ *รวี* อีกต่อไป แต่เธอก็สุขใจเมื่อได้นึกถึงเขา ผู้ซึ่งเปลี่ยนเธอจากหญิงไร้การศึกษา ให้กลายเป็นนักประพันธ์ผู้ประสบความสำเร็จทั้งหน้าที่การงาน รวมถึงการตระหนักถึงคุณค่าของตนเองและผู้อื่น

4.1.2 วิเคราะห์พล็อตเรื่องของภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง

จากพล็อตเรื่องที่แสดงไว้ในหัวข้อ 4.1.1 ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างเกือบทุกเรื่อง มีความหมายตรงที่มุ่งวิพากษ์วิจารณ์สังคมปิตาธิปไตย หรือนำเสนอบทบาทของผู้หญิงที่แตกต่างหลากหลาย ไม่จำกัดอยู่กับภาพตายตัว (ดูภาพประกอบที่ 4.1) แต่ที่สุดแล้วเรื่องราวเหล่านั้นยังคงถูกผลักดันด้วยความหมายแฝงที่เป็นมุมมองแบบชายเป็นใหญ่ หรือความปรารถนาของตัวละครหญิงที่ผูกยึดอยู่กับบทบาทหน้าที่เดิมๆ ที่สังคมคาดหวัง เช่นความเป็นแม่และภรรยาที่ดี จนกล่าวได้ว่าแรงผลักดันในส่วนนี้ไม่สอดคล้อง หรือถึงขึ้นขัดแย้งกับบทบาทของผู้หญิงก้าวหน้าที่นำเสนอในพล็อตเรื่องหลัก

ความแตกต่างระหว่างความหมายตรง กับความหมายแฝงที่ผลักดันการกระทำของตัวละครดังกล่าวนี้ อธิบายได้ด้วยแนวคิดของ Bordwell (1985 cited in Elsaesser and Buckland, 2002: 31) ที่เชื่อว่านอกจากองค์ประกอบแบบตัวละครเป็นศูนย์กลางจะเป็นพลังขับเคลื่อนเหตุการณ์ให้ดำเนินไป (character-driven) เรื่องราวทั้งหมดในภาพยนตร์แบบฮอลลีวู้ดคลาสสิก ยังประกอบขึ้นด้วยโครงเรื่องสองระดับซ้อนทับกัน หรือที่เรียกว่าดับเบิลพล็อตไลน์ (double plot-line) อันได้แก่พล็อตการผจญภัย กับ พล็อตโรแมนซ์ เรื่องราวจะดำเนินไปอย่างไรก็ขึ้นอยู่กับการร้อยเรียงสอดประสานระหว่างโครงเรื่องทั้งสองระดับ ซึ่งต่างเป็นเงื่อนไขนำไปสู่การคลี่คลายของกันและกัน กล่าวคือ พล็อตการผจญภัยมักจะทำหน้าที่เป็นโครงสร้างระดับพื้นผิว (surface structure) ขณะที่พล็อตโรแมนซ์จะอยู่ในโครงสร้างระดับลึก (deep structure) หรือถ้า

อธิบายในมุมของทฤษฎีจิตวิเคราะห์ เราอาจจำแนกเส้นเรื่องสองแบบดังกล่าวออกเป็นระบบคิดด้วยเหตุผล (rational logic) กับระบบคิดของแรงปรารถนา (logic of desire)

เมื่อนำเอาพล็อตเรื่องของภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างทั้ง 12 เรื่อง จากหัวข้อที่ 4.1.1 มาแยกแยะเป็นสองระดับตามความคิดของ Bordwell จะสามารถแบ่งออกเป็นโครงเรื่องซ้อนทับกัน ตามตารางที่ 4.1

ภาพประกอบที่ 4.1 <u>ตัวละครหญิงที่แตกต่างหลากหลายในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง</u>

ตารางที่ 4.1 ตารางเปรียบเทียบโครงเรื่องในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง

ภาพยนตร์เรื่อง	ความหมายตรง (โครงสร้างพื้นผิว หรือ พล็อตผจญภัย)	ความหมายแฝง (โครงสร้างระดับลึก หรือ พล็อตโรแมนซ์)
สุริโยไท	เรื่องราวของวีรสตรีหญิงผู้มีส่วนสำคัญในการกอบกู้ประเทศชาติจากเงื้อมมือทรราชย์ และสละชีพในการต่อสู้กับอริราชศัตรู	วีรกรรมของหญิงสาว ผู้อุทิศตนเพื่อสามีตามบทบาทหน้าที่ภรรยาที่ดีอย่างปราศจากเงื่อนไข
ขังแปด	หญิงสาวติดคุกข้อหาฆาตกรรมชายคนรักที่หักหลังเธอ จนเมื่อพ้นโทษออกมาก็ต้องดิ้นรนเอาตัวรอดและตามความฝันในอาชีพนักเขียน	หญิงสาวพบว่าชีวิตของผู้หญิงล้วนถูกกักขังไว้โดยอำนาจกดขี่ของสังคมชายเป็นใหญ่ จึงดิ้นรนไขว่คว้าหาคุณค่าในตนเอง
บุปผาราตรี	หญิงสาวถูกกระทำจากพวกผู้ชาย เมื่อตายไปจึงกลายเป็นผีที่มีอิทธิฤทธิ์ร้ายกาจ	หญิงสาวตายกลายเป็นผี อยู่เฝ้าห้องพักเพื่อรอคอยชายคนรัก
คืนไร้เงา	หญิงสาวออกตามหาชายคนรักที่หายตัวไป หลังจากแต่งงานอยู่กินกันได้ไม่ทันข้ามคืน	สาวเก่งทันสมัย ค่อยๆ ค้นพบความจริงอันเลวร้ายของสังคมชายเป็นใหญ่
ธิดาช้าง	หญิงสาวรูปร่างอ้วนเข้าร่วมการประกวดที่เน้นคุณค่าที่แท้จริงของผู้หญิงมากกว่าความสวยความงาม	หญิงสาวรูปร่างอ้วนเข้าร่วมประกวดเพื่อเรียกร้องให้ผู้เป็นพ่อหันมาให้ความรักและยอมรับในตัวเธอ
แจ๋ว	ปฏิบัติการลับของเหล่าสาวใช้ ที่ต้องเปิดโปงความชั่วของนักการเมืองคอรัปชั่น	เหล่าสาวใช้ผู้มีฐานะทางสังคมต่ำต้อย ต่อสู้ดิ้นรนจนค้นพบคุณค่าในตัวเอง

ภาพยนตร์เรื่อง	ความหมายตรง (โครงสร้างพื้นผิว หรือ พล็อตผจญภัย)	ความหมายแฝง (โครงสร้างระดับลึก หรือ พล็อตโรแมนซ์)
ไฉไล	หน่วยปฏิบัติการสาวแกร่ง 5 คน ต้องกอบกู้โลกจากแผนร้ายของแก๊งมาเฟียโฉด	เรื่องราวของสาวสวยเซ็กซี่ ที่ต่างพัวพันอยู่กับปมรักๆ ใคร่ๆ
ช็อคโกแลต	เรื่องราวการต่อสู้ของเด็กสาวตัวเล็กๆ ที่มีความสามารถพิเศษในเชิงศิลปะการต่อสู้	เรื่องราวของแม่กับลูกสาว ที่ต้องดิ้นรนเอาตัวรอด และรอคอยให้ผู้เป็นพ่อกลับมาปกป้อง
นาค แอนิเมชั่น	ซูเปอร์ฮีโร่ผีสาว ออกเดินทางจากชนบทไปยังเมืองกรุง เพื่อช่วยเด็กน้อยที่ถูกจับตัวไป	ผีสาวมีปมสูญเสียลูกไป จึงต้องการชดเชยความรู้สึกผิดที่บกพร่องในหน้าที่แม่
หนึ่งใจ...เดียวกัน	วีรกรรมของนักธุรกิจสาวเก่ง ผู้อุทิศตนเพื่อช่วยเหลือเด็กด้อยโอกาสในชนบท	นักธุรกิจสาวเก่ง ชดเชยความรู้สึกผิดบาปที่บกพร่องในหน้าที่แม่ ด้วยการออกไปทำสิ่งที่ลูกของเธอใฝ่ฝัน
จีจ้า ดื้อสวยดุ	ฮีโร่สาวนักบู๊ บุกทลายแก๊งลักพาตัวผู้หญิง	สาวน้อยจิตใจอ่อนแอ ตามหาผู้ชายดีๆ สักคนมาให้ความรักความอบอุ่น
รักที่รอคอย	เด็กสาวกำพร้าไร้การศึกษายืนหยัดต่อสู้ฟันฝ่าอุปสรรคนานัปการเพื่อจะได้อยู่กับชายคนรัก เธอพัฒนาตนเองด้วยการไปเรียนหนังสือ จนกลายมาเป็นนักเขียนฝีมือดีในท้ายที่สุด	หญิงสาวผู้ด้อยโอกาสในสังคม เริ่มมีความหวังเมื่อชายหนุ่มผู้แสนดีจุดประกายความคิดให้เธอมองเห็นคุณค่าในตัวเอง เธอจึงเฝ้ารอคอยความรักจากเขา และยึดเขาเป็นแสงสว่างส่องนำทางชีวิต

จากโครงเรื่องทั้งสองระดับตามตารางที่ 4.1 ผู้วิจัยพบว่าระบบคิดของแรงปรารถนาในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง สามารถแบ่งออกเป็นประเด็นต่างๆ ที่เกี่ยวพันกับวาทกรรมชายเป็นใหญ่ได้ดังต่อไปนี้

4.1.2.1 ความสัมพันธ์แบบรักต่างเพศ

ภาพยนตร์เรื่อง “ไฉไล” มีโครงสร้างระดับลึกเป็นเรื่องความสัมพันธ์แบบรักต่างเพศอย่างชัดเจน เรื่องราวการต่อสู้ผจญภัยของหน่วยปฏิบัติการสาว 5 คน ได้แก่ *ซบา โรส บัวหน้าวัว* และ *โป๊ยเซียน* ที่ต้องหยุดแผนชั่วร้ายของแก๊งอิทธิพลที่นำโดย *มังกร* (รับบทโดย **นิธิชัย ยศอมรสุนทร**) ผู้พยายามขโมย ‘ไข่มุกอันดามัน’ ของวิเศษอันล้ำค่าจากท้องทะเล ซึ่งจะส่งผลให้ธรรมชาติแปรปรวนล่มสลาย แต่วิกฤตการณ์ทั้งหมดคลี่คลายลงด้วยดี เมื่อเหล่าไฉไลสามารถชิงไข่มุก อันดามันคืนจากเหล่าร้าย จึงรักษาความสงบสุขและสมดุลของธรรมชาติไว้ได้ในตอนท้าย

จะเห็นได้ว่าเนื้อหาของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นพล็อตแบบเชิดชูวีรกรรมของฮีโร่ผู้กอบกู้โลก และในเมื่อตัวละครหลักของเรื่องคือกลุ่ม 5 สาวไฉไล จึงเท่ากับภาพยนตร์เรื่องนี้เชิดชูพวกเธอเป็นวีรสตรีอย่างแท้จริง พวกเธอจึงถูกนำเสนอภาพเป็นผู้หญิงยุคใหม่ที่เข้มแข็ง เก่งกาจ และฉลาดหลักแหลมไม่แพ้ผู้ชาย อย่างไรก็ตาม โครงสร้างระดับลึกของภาพยนตร์เรื่องนี้กลับยังคงวนเวียนอยู่กับเรื่องรักๆ ใคร่ๆ ของหญิงสาวกลุ่มนี้ รวมถึงความคาดหวังที่พวกเธอมีต่อเพศตรงข้าม

ตัวละครที่มีลักษณะดังกล่าวมากที่สุดคือ *โรส* (รับบทโดย **บงกช คงมาลัย**) หนึ่งในหน่วยปฏิบัติการไฉไล ซึ่งหลังจากภาพยนตร์เรื่องนี้เปิดเรื่องด้วยฉากต่อสู้และปูพื้นเกี่ยวกับเงื่อนไขของภารกิจแล้ว ก็มีการแนะนำตัวละครชายชื่อว่า *กัส* (แสดงโดย **วีรดิษฐ์ ศรีมาลัย**) ผู้เป็นแฟนหนุ่มของโรส และได้มีการเปิดเผยเหตุผลเบื้องหลังการรับหน้าที่เป็นหน่วยไฉไลของ *โรส* ว่าเป็นเพราะเธอต้องการสร้างเนื้อสร้างตัวเพื่อเตรียมพร้อมสำหรับการมีครอบครัว และขณะเดียวกันเธอเฝ้ารอวันที่ *กัส* จะพร้อมเป็นผู้นำครอบครัวและสามารถจะดูแลเธอได้ เมื่อนั้นเธอก็พร้อมที่จะละทิ้งอาชีพการงาน ลาออกจากหน่วยปฏิบัติการไฉไลเพื่อไปเป็นศรีภรรยาทันที

เมื่อพิจารณาจากหน้าที่การงาน ตัวละครอย่าง *โรส* อาจดูเป็นผู้หญิงยุคใหม่ที่เก่งกาจไม่แพ้ผู้ชาย แต่ลึกๆ ข้างในแล้ว เธอยังคงยึดติดอยู่กับบทบาทหน้าที่เดิมๆ ที่สังคมคาดหวังต่อเพศหญิง นั่นคือเป็นภรรยา เป็นแม่ และเป็นฝ่ายรับการกระทำจากผู้ชาย โดยการเฝ้ารอคอยให้

เขามอบความรักและความมั่นคงในชีวิตแก่เธอ ดังจะเห็นได้ในฉากที่ *กัส* ขอ *โรส* แต่งงานที่ร้านอาหารแห่งหนึ่ง (ดูภาพประกอบที่ 4.2) *โรส* รับการจู่โจมขอแต่งงานนั้นด้วยท่าทีขวยเขินเอียงอาย และเมื่อกลับมาถึงบ้าน เธอกระโดดโลดเต้นพลางกรีดร้องอย่างปิติยินดีที่ในที่สุดก็จะได้แต่งงานเป็นฝั่งเป็นฝาเหมือนผู้หญิงธรรมดาทั่วไป และนั่นบ่งบอกว่าการแต่งงานยังคงเป็นจุดหมายปลายทางอันสูงสุดของชีวิต แม้กระทั่งสำหรับผู้หญิงยุคใหม่อย่างเธอ

ตัวละครเพื่อนร่วมทีมปฏิบัติการไฉไลอีกคนหนึ่งอย่าง *บัว* (รับบทโดย **ศุภักษร ไชยมงคล**) มีปมทางใจที่ดูคล้ายจะขัดแย้งกับ *โรส* แต่ลึกๆ แล้วยังติดอยู่กับกรอบคิดแบบเดียวกัน ไม่มีผิดเพี้ยน *บัว* เคยมีคนรักที่คบหากันจริงจังจนถึงขั้นคิดจะสร้างครอบครัวร่วมกัน แต่แล้วระหว่างพิธีแต่งงาน คู่อริเก่าของบัวกลับตามมาราวี จนชายหนุ่มคนรักของเธอต้องมีอันเป็นไปบาดแผลในใจครั้งนั้นทำให้ *บัว* หวั่นเกรงที่จะเปิดใจให้ความรักครั้งใหม่ และเธอยังคอยเตือนเพื่อนสนิทอย่าง *โรส* ไม่ให้คาดหวังกับความรักมากเกินไป

บัว ให้เหตุผลว่าคนที่พัวพันอยู่กับโลกของอาชญากรรมอย่างพวกเธอ ไม่อาจมี “ชีวิตปกติ” แบบคนธรรมดาทั่วไปได้ ซึ่งคำกล่าวนี้บ่งชี้ถึงกรอบคิดชายเป็นใหญ่ถึงสองประการซ้อนกัน ประการแรกคือผู้หญิงต้องรักมั่นคงต่อผู้ชายเพียงคนเดียวเท่านั้น ดังจะเห็นว่าเมื่อ *บัว* สูญเสียคนรักไป เธอก็ยึดติดอยู่กับความทรงจำเกี่ยวกับเขาคนนั้น จนไม่คิดว่าชีวิตนี้จะมีโอกาสเริ่มต้นใหม่กับชาย (หรือหญิง) คนอื่นคนใดได้อีก ประการที่สอง คำกล่าวข้างต้นของ *บัว* ได้ผลิตซ้ำคุณค่าแบบสังคมปิตาธิปไตยทุนนิยม ที่ยึดถือว่าวิถีชีวิตแบบคู่รักต่างเพศและการแต่งงานสร้างครอบครัวเท่านั้น จึงจะนับเป็น “ชีวิตปกติ” หรืออาจกล่าวในทางกลับกันได้ว่า วิถีชีวิตรูปแบบอื่นใดที่แตกต่างไปจากนั้น ล้วนถือเป็นสิ่งแปลกปลอมที่ “ผิดปกติ” ทั้งสิ้น และใครก็ตามที่ใช้ชีวิตตามวิถีแบบหลัง ล้วนแต่เป็นพวกผิดมนุษย์มนา มิได้เป็นคนธรรมดาเท่าเทียมกับผู้อื่นแต่อย่างใด

นอกจากนี้ยังน่าสังเกตว่าผู้สร้างภาพยนตร์เรื่อง “ไฉไล” ได้มีการเลือกปฏิบัติต่อตัวละครนำทั้ง 5 คน กล่าวคือ บางคนมีโครงสร้างระดับลึกพัวพันอยู่กับระบบคิดของแรงปรารถนา ขณะที่บางคนกลับถูกละเลยแง่มุมดังกล่าวอย่างสิ้นเชิง ซึ่งเมื่อวิเคราะห์ดูแล้วจะพบว่าการเลือกให้ตัวละครแต่ละคนมีหรือไม่มีแรงปรารถนาส่วนตัว อาจบ่งชี้ถึงกรอบคิดชายเป็นใหญ่ได้เช่นกัน

เมื่อพิจารณาตัวละครที่มีโครงสร้างระดับลึกแบบรักๆ ใคร่ๆ เป็นของตนเองจนถึงขั้นพัวพันกับการแต่งงาน อันได้แก่ *โรส* กับ *บัว* จะพบว่าทั้งคู่รับบทโดยนักแสดงที่มีภาพลักษณ์เป็นสาวสวยเซ็กซี่แห่งยุค (บงกช คงมาลัย และ ศุภักษร ไชยมงคล ตามลำดับ) หรืออาจกล่าวได้ว่า

เป็นผู้หญิงที่สวยและมีเสน่ห์ดึงดูดทางเพศตามแบบสมัยนิยม ขณะที่นักแสดงอย่าง **เกศริน เอกธวัชกุล** (รับบท *โป๊ยเซียน*) อาจมีรูปร่างหน้าตาที่ใกล้เคียงไปทางเดียวกับสองคนข้างต้น แต่เธอก็มีภาพลักษณ์เป็นนักกีฬาที่สมบุกสมบัน เนื่องจากเคยเป็นนักกีฬาเทควันโดทีมชาติไทย จึงผิดจากขนบของผู้หญิงที่มีเสน่ห์น่าทะนุถนอมตามความคาดหวังของผู้ชาย ตลอดทั้งเรื่องจึงไม่มีการกล่าวถึงแง่มุมรักโรแมนติกของตัวละครนี้เลย

อีกสองคนในกลุ่มนักแสดงนำ ได้แก่ **บุญญาวัลย์ พงษ์สุวรรณ** (รับบท *หน้าวัว*) และ **จินตหรา พูนลาภ** (รับบท *ชบา*) ก็เป็นคู่ขัดแย้งที่น่าสนใจ เนื่องจากทั้งคู่มีภาพลักษณ์ที่ผิดจากมาตรฐานหญิงงามของสังคม กล่าวคือ คนหนึ่งเป็นนักแสดงตลก อีกคนเป็นนักร้องลูกทุ่งสาวต่างจังหวัด แต่เนื่องจากคนแรกมีบุคลิกห้าวๆ สมบุกสมบันมากกว่า บทบาทของเธอจึงเป็นตัวละครอีกคนซึ่งปราศจากโครงสร้างระดับลึกที่พัวกันกับเรื่องรักโรแมนติก ขณะที่คนหลังมีบุคลิกนุ่มนวลบอบบางกว่า จึงปรากฏมีตัวละครชายถูกกำหนดบทบาทมาให้คู่กับเธอ คือนายตำรวจหนุ่มชื่อ *เฉิน* (รับบทโดย **กฤษณ์ ศรีภูมิเศรษฐ์**) อย่างไรก็ตาม แง่มุมความรักของตัวละครคู่นี้ถูกนำเสนอในเชิงตลกขบขัน ราวกับว่าการที่ชายหนุ่มหน้าตาดีอย่าง *เฉิน* จะมาชอบพอกับสาวบ้านนอกอย่าง *ชบา* เป็นเรื่องแปลกประหลาดผิดปกติวิสัยจนน่าหัวเราะ อีกทั้งความสัมพันธ์ระหว่าง *เฉิน* กับหน่วยปฏิบัติการไฉไลทั้ง 5 คน ยังมีลักษณะที่ฝ่ายหญิงอ่อนแอกว่าและต้องพึ่งพาฝ่ายชายอยู่เสมอ ซึ่งผู้วิจัยจะแจกแจงรายละเอียดเกี่ยวกับประเด็นนี้ต่อไปในหัวข้ออื่นๆ

ภาพประกอบที่ 4.2 **<u>สายลับสาวผู้เก่งกาจอย่างโรสยังคงเป็นฝ่ายรับการกระทำในความสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม</u>**

ภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างอีกเรื่องหนึ่งที่คล้ายคลึงอย่างยิ่งกับ “ไฉไล” ในแง่ของโครงสร้างพื้นผิวเกี่ยวกับฮีโร่หญิงผู้เก่งกาจในเชิงต่อสู้ แต่กลับผูกยึดเหนียวแน่นอยู่กับโครงสร้างระดับลึกที่ว่าด้วยเรื่องรักโรแมนติก ได้แก่ “จีจ้า ดื้อสวยดุ” เรื่องราวของ *ดื้อ* (รับบทโดย **ญาณิน วิสมิตะนันท์**) หญิงสาวที่ฝึกศิลปะการต่อสู้จนเก่งกาจ แล้วจึงบุกทลายแก๊งจากัวร์ กลุ่มนักเลงอันธพาลซึ่งก่อกรรมทำชั่วโดยลักพาตัวผู้หญิงมาแล้วนับไม่ถ้วน จึงอาจกล่าวได้ว่าโครงสร้างพื้นผิวของภาพยนตร์เรื่องนี้ เป็นการนำเสนอวีรกรรมของฮีโร่หญิง ที่ต่อสู้เพื่อผู้หญิงอย่างแท้จริง

กระนั้นก็ตาม ตัวละคร *ดื้อ* ที่ภายนอกดูเข้มแข็ง กลับถูกออกแบบโครงสร้างระดับลึกมาให้เป็นหญิงสาวที่จิตใจอ่อนแอ ถูกผู้เป็นแม่ทิ้งๆ ขว้างๆ จึงรู้สึกโดดเดี่ยวอ้างว้าง โหยหาความรักความอบอุ่นจากพ่อที่ตายไปแล้ว และเธอก็ถ่ายโอนความรู้สึกนั้นมาเป็นการตามหารักแท้ไขว่คว้าผู้ชายดีๆ สักคนหนึ่งมาเป็นที่พึ่งพิง ดังที่เห็นในตอนต้นเรื่อง เธอถูกชายคนรักหลอกลวงและไปมีผู้หญิงอื่น จนต้องหลบไปนอนร้องไห้อยู่คนเดียวท่ามกลางทุ่งหญ้า พร้อมทั้งรำพึงรำพันออกมาว่า “ผู้ชายดีๆ มีในโลกนี้รึเปล่าเนี่ย”

แง่มุมรักๆ ใคร่ๆ และความต้องการพึ่งพิงผู้ชายนี้ดำเนินต่อไป เมื่อ *ดื้อ* ได้พบกับ *สนิม* (รับบทโดย **คาซู แพททริค แทงค์**) ชายหนุ่มผู้องอาจบึกบึนตามลักษณะของ “ผู้ชายดีๆ” ในมุมมองแบบชายเป็นใหญ่ *สนิม* เป็นทั้งครูฝึกสอนวิชาต่อสู้ให้แก่ *ดื้อ* และยังกลายเป็นจุดมุ่งหมายด้านความรักของ *ดื้อ* อีกด้วย ซึ่งชี้ชัดถึงโครงสร้างความสัมพันธ์แบบชายเข้มแข็ง-หญิงอ่อนแอ และ ชายนำ-ตาม ข้างฝ่าย *สนิม* เองสูญเสียคนรัก เพราะถูกแก๊งจากัวร์ลักพาตัวไปเช่นเดียวกัน เขาวางแผนมานานเพื่อหาทางชิงตัวเธอคืนกลับมา สุดท้ายแล้วภายใต้โครงสร้างพื้นผิวที่เป็นเรื่องของฮีโร่หญิง สาเหตุแท้จริงที่ *ดื้อ* ต้องบากบั่นเสี่ยงภยันตรายทั้งหมด จึงเป็นการอุทิศตนเพื่อชายหนุ่มที่เธอหลงรัก แม้ว่าผลตอบแทนที่ได้อาจคือการต้องเห็นเขากลับไปอยู่กับหญิงสาวคนรักของเขาก็ตาม

เรื่องราวจบลงแบบโศกนาฏกรรม เมื่อ *สนิม* ต้องเสียชีวิตไปในการต่อสู้ แต่ช่วงท้ายของภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้นำเสนออย่างเศร้าสลดหดหู่แต่อย่างใด ซึ่งเป็นเพราะโครงสร้างระดับลึกของ *ดื้อ* ได้รับการเติมเต็มแล้วในระดับหนึ่ง การได้พบกับ *สนิม* ทำให้เธอได้รู้แล้วว่าโลกนี้ยังมี “ผู้ชายดีๆ” แบบที่เธอโหยหาต้องการมาตลอด *ดื้อ* จึงกลับมามีความหวังในการดำเนินชีวิตต่อไป หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง จากผู้หญิงที่อ่อนแอปกป้องตัวเองไม่ได้ในตอนต้นเรื่อง จนกลายมาเป็นฮีโร่หญิงผู้เชี่ยวชาญศิลปะการต่อสู้ในตอนท้าย เธอยังคงมุ่งหวังที่จะพึ่งพิงผู้ชายอยู่เหมือนเดิมไม่เปลี่ยนแปลง

ภาพประกอบที่ 4.3 ท่วงท่าการฝึกวิชาหมัดมวยใน “จีจ้า ดื้อสวยดุ” สะท้อนถึงโครงสร้างความสัมพันธ์แบบชายนำ-หญิงตาม และชายเข้มแข็ง-หญิงอ่อนแอ

“บุปผาราตรี” เป็นกรณีที่แตกต่างไปจาก “ไฉไล” และ “จีจ้า ดื้อสวยดุ” ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้มุ่งเน้นนำเสนอความเก่งกาจของตัวละครหลักเหมือนอย่างสองเรื่องข้างต้น หากแต่เล่าถึงตัวละครหญิงในฐานะของผู้ถูกกระทำ พร้อมทั้งวิพากษ์วิจารณ์สังคมชายเป็นใหญ่ที่รายล้อมอยู่รอบตัวเธอ

บุปผา (รับบทโดย **เฌอมาลย์ บุญยศักดิ์**) เป็นนักศึกษาสาวเรียนดีคณะแพทยศาสตร์ ผู้ถูกกระทำโดยเพศชายครั้งแล้วครั้งเล่า จนตายกลายเป็นผีหลอกหลอนคนไปทั่วทั้งอพาร์ตเมนท์ เจ้าของห้องเช่าจึงต้องสรรหาสารพัดหมอผีมาปราบ เพื่อรักษากิจการของตนเอาไว้ก่อนที่ผู้พักอาศัยจะพากันหนีหายไปเสียหมด

โครงสร้างระดับพื้นผิวของ “บุปผาราตรี” เล่าเรื่องของผีสาวที่หวงแหนห้องพักของตนเอง จึงต้องคอยแผลงฤทธิ์ใส่คนที่พยายามมาขับไล่ แต่โครงสร้างระดับลึกของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องราวของหญิงสาวผู้อ่อนแอ มีปมถูกพ่อเลี้ยงที่ฉวยโอกาสล่วงละเมิดเป็นประจำตั้งแต่เธอยังเด็ก พอโตมาจึงเข็ดขยาดผู้ชาย แต่ขณะเดียวกันก็ขาดความอบอุ่น ต้องการใครสักคนมาคอยใส่ใจให้ความรัก ด้วยเหตุนี้เธอจึงเปิดใจให้ *เอก* (รับบทโดย **กฤษณ์ ศรีภูมิเศรษฐ์**) ชายหนุ่มรุ่นพี่ที่เข้ามาหลอกลวงจนยอมมีสัมพันธ์ด้วย หลังจากนั้น *เอก* ตีตัวออกห่างจาก *บุปผา* ทันที ปล่อยให้ *บุปผา* ที่ตั้งครรภ์ต้องไปทำแท้ง จนมีอาการตกเลือดเสียชีวิตในที่สุด

ถึงแม้ภาพยนตร์เรื่องนี้จะมีท่าทีวิพากษ์วิจารณ์การกระทำของ *เอก* ว่าเป็นเรื่องเลวร้าย แต่ในอีกทางหนึ่งก็ได้นำเสนอภาพของ *บุปผา* ที่เป็นฝ่ายรอคอย *เอก* ตลอดทั้งเรื่อง ด้วยความหวังสูงสุดเพียงหนึ่งเดียวคือเขาจะมารับผิดชอบด้วยการแต่งงานและดูแลเธอนับจากนี้ไป แม้ว่าเขาจะเคยกระทำกับเธอไว้ร้ายแรงสักเพียงใด เธอก็พร้อมที่จะให้อภัย และเฝ้ารอจนกระทั่งตายไปแล้วก็ยังคงรออยู่อย่างนั้น

เรื่องราวการต่อสู้ระหว่างผีกับคน จึงถูกขับเคลื่อนไปด้วยแรงปรารถนาของผีที่จะเฝ้าคอยชายคนรัก เธอหวงแหนห้องพักแห่งนั้นไม่ยอมจากไปไหน เพื่อจะอยู่รอให้ *เอก* กลับมา หรือหากผูกโยงกับความเชื่อเรื่องการเวียนว่ายตายเกิด ก็อาจกล่าวได้ว่าเธอไม่ยอมไปผุดไปเกิดเพราะยังไม่ปล่อยวางจากความผูกพันที่มีต่อเขานั่นเอง ดังนี้แล้วยิ่ง *ผีบุปผา* มีฤทธิ์เดชร้ายกาจสักเท่าไร ยิ่งสะท้อนความเชื่อแบบชายว่าเมื่อผู้หญิงรักใครแล้วย่อมรักมั่นไม่เสื่อมคลาย เธอพร้อมจะทุ่มเทอุทิศตนเพื่อชายคนรักอย่างปราศจากเงื่อนไข แม้ว่าเขาผู้นั้นจะตอบแทนเธอด้วยความรักความจริงใจหรือไม่ก็ตาม

4.1.2.2 บทบาทความเป็นแม่

ผู้วิจัยยังพบว่า เมื่อวิเคราะห์ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างโดยแบ่งโครงเรื่องออกเป็นสองระดับ ซึ่งประกอบไปด้วยโครงสร้างพื้นผิวหรือพล็อตภารกิจการผจญภัย กับโครงสร้างระดับลึกหรือพล็อตโรแมนซ์ ผลปรากฏว่าโครงสร้างอย่างหลัง ไม่ได้พัวพันอยู่แต่กับเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ เท่านั้น บ่อยครั้งระบบคิดของแรงปรารถนาแบบอื่น ๆ ถูกใส่เข้ามาเพื่อผลักดันตัวละครและขับเคลื่อนพล็อตไปข้างหน้า กรณีที่พบในหลายเรื่อง คือประเด็นเรื่องความรักที่มีต่อกันระหว่างคนในครอบครัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งความรักของแม่ที่มีต่อลูก ดังจะเห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง “หนึ่งใจ…เดียวกัน” และภาพยนตร์เรื่อง “นาค แอนิเมชั่น”

ภาพยนตร์เรื่อง “หนึ่งใจ…เดียวกัน” เล่าเรื่องราวของ *พิมพ์ดาว* (แสดงโดย **ทูลกระหม่อมหญิงอุบลรัตนราชกัญญา สิริวัฒนาพรรณวดี**) หญิงสาววัยกลางคนผู้ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากในธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ จนหลงลืมที่จะให้ความสำคัญแก่ *แพท* (รับบทโดย **นิศารัตน์ อภิรดี**) ลูกสาวผู้เป็นครอบครัวเพียงคนเดียวของเธอ จนกระทั่งหลังจากต้องสูญเสีย *แพท* ไปในอุบัติเหตุทางรถยนต์ *พิมพ์ดาว* จึงเริ่มเข้าใจว่าเหตุใดลูกจึงต่อต้านเธอมาตลอดผ่านข้อความในบันทึกประจำวันของ *แพท* ที่บ่งบอกถึงความรักความเมตตาต่อเด็กผู้ด้อยโอกาสในชนบท *พิมพ์ดาว*จึงออกเดินทางไปยัง “หมู่บ้านเพียงหลวง” เพื่อปกป้องความงามอันบริสุทธิ์ของแดนสวรรค์ที่ลูกสาวของเธอหลงใหล

จากพล็อตเรื่องดังกล่าว จะพบว่าภาพยนตร์เรื่องนี้มีโครงสร้างสองชั้นซ้อนทับอยู่อย่างไม่อาจแยกออกเด็ดขาดจากกันได้ ชั้นแรกที่เห็นชัดเจนในระดับพื้นผิวของเรื่องคือภารกิจของ *พิมพ์ดาว* ในการช่วยเหลือปกป้องเด็กๆ ชาวหมู่บ้านเพียงหลวง โดยเฉพาะโรงเรียนประจำหมู่บ้านซึ่งกำลังจะถูกสั่งปิด โครงสร้างในระดับนี้จึงนำเสนอภาพของ *พิมพ์ดาว* ในฐานะของผู้หญิงแกร่ง ที่ต้องประสบความยากลำบากในการต่อกรกับอำนาจรัฐ และอำนาจเงินของนายทุนที่เข้ามาคุกคามชาวบ้าน

ส่วนโครงสร้างชั้นที่สอง ได้แก่ปมทางใจของ *พิมพ์ดาว* ซึ่งเจ็บปวดจากการสูญเสียลูก และเมื่อเรื่องราวดำเนินไป จะเห็นได้ว่าโครงสร้างระดับนี้มีส่วนขับเคลื่อนเรื่องราวมากกว่าโครงสร้างระดับแรก กล่าวคือ การกระทำและการตัดสินใจหลายๆ ประการของ *พิมพ์ดาว* ถูกผลักดันด้วยแรงปรารถนาที่จะชดเชยความผิดพลาดอันเนื่องจากตนเองละเลยหน้าที่ความเป็นแม่ มากกว่าเพราะจิตสำนึกหรือคุณธรรมประจำใจที่ต้องการช่วยเหลือผู้ด้อยโอกาส

พิมพ์ดาว รู้สึกผิดบาปเพราะเธอมัวแต่ทุ่มเทเวลาให้กับธุรกิจการงานอันเป็นภาระหน้าที่นอกบ้าน ซึ่งโดยปกติแล้วพึงเป็นภาระหน้าที่ของผู้ชาย จนละเลยหน้าที่ในบ้านอย่างการเป็นแม่ที่ดี จึงเท่ากับไปผลิตซ้ำความเชื่อเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ความเป็นแม่ของผู้หญิง ประเด็นดังกล่าวถูกเน้นย้ำโดยให้ *พิมพ์ดาว* ปฏิบัติตนต่อเด็กๆ ในชนบทราวกับเป็นแม่อีกคนหนึ่ง หรืออาจเรียกได้ว่าเป็นแม่อุปถัมภ์ (surrogate mother) จึงเท่ากับยิ่งให้น้ำหนักไปยังบทบาทความเป็นแม่ เหนือกว่าในด้านของความเป็นนักต่อสู้เพื่อสังคม ซึ่งฟังดูคล้ายน่าจะเป็นธุระของผู้ชาย

ซีนหนึ่งที่ช่วยยืนยันถึงแง่มุมดังกล่าวได้เป็นอย่างดี ได้แก่ในช่วงท้ายเรื่อง เมื่อ *พิมพ์ดาว* พาพวกเด็กๆ ไปยังงานสังคมแห่งหนึ่ง เพื่อกล่าวปราศรัยวิงวอนต่อบรรดาผู้มีอำนาจให้หันมาสนใจชะตากรรมของเด็กเหล่านี้ แต่เนื้อหาที่เธอพูดกลับวนเวียนอยู่แต่เรื่องลูกสาวของตนเอง กระทั่งเมื่อพูดจบลง เธอก็ทรุดตัวลงเนื่องจากหัวใจล้มเหลว พร้อมทั้งมีเสียง voice over เป็นเสียงของเธอบรรยายว่า “หัวใจของลูกที่อยู่กับแม่ ทำให้แม่รู้จักปาฏิหาริย์ ความรัก และความหวัง”

ประโยคดังกล่าวบอกกับผู้ชมว่าก่อนหน้านี้ *พิมพ์ดาว* ได้ผ่าตัดเปลี่ยนหัวใจ โดยได้หัวใจของ *แพท* มาช่วยชีวิตเธอไว้ ทั้งหมดนี้เป็นการเน้นย้ำถึงสายใยความรักความผูกพันระหว่างแม่ลูก วีรกรรมทั้งหมดที่เธอทำไป จึงเป็นการทำเพื่อลูก เพื่อตอบแทนความรัก และไถ่ถอนความผิดของคนเป็นแม่ ก่อนที่ในฉากจบของเรื่อง วิญญาณของเธอได้ล่องลอยไปพบกับวิญญาณของ *แพท* กลายเป็นตอนจบแบบสุขนาฏกรรมเมื่อแม่ลูกได้กลับมาอยู่พร้อมหน้ากันอีกครั้ง

ดังนั้นแล้วชีวิตของเด็กๆ ชาวหมู่บ้านเพียงหลวงซึ่งควรจะเป็นภารกิจหลักของเรื่อง จึงเหลือสถานะเป็นเพียงช่องทางให้สองแม่ลูกใช้แสดงความรักต่อกันและกัน และปรับความเข้าใจกันจนสามารถคลี่คลายปมปัญหาส่วนตนได้เท่านั้น

ส่วนภาพยนตร์เรื่อง “นาค แอนิเมชั่น” เป็นเรื่องเดียวในกลุ่มตัวอย่างที่เป็นภาพยนตร์การ์ตูนแอนิเมชั่น พล็อตเรื่องขายความเป็น “ซูเปอร์ฮีโร่พันธุ์ใหม่” ของ *นาค* ซึ่งมีต้นแบบมาจาก *แม่นาคพระโขนง* ตัวละครผีไทยที่ได้รับความนิยมมาอย่างยาวนาน โดยโครงสร้างระดับพื้นผิวหรือพล็อตการผจญภัยของภาพยนตร์เรื่องนี้ ว่าด้วยการต่อสู้ระหว่างผีชนบทกับผีเมือง เมื่อฝ่ายหลังบุกมาอาละวาดและจับตัวเด็กผู้ชายชื่อ *ธี* ไป เหล่าผีชนบทที่อยู่อย่างสงบสุขกันมาช้านานนำทีมโดย *นาค* จึงต้องยกพลเข้าเมืองเพื่อไปช่วยเหลือเด็กคนนั้นกลับมา

แรกเริ่มเดิมที *นาค* เป็นผีชนบทตนเดียวที่อาสารับภารกิจนี้ เธอออกเดินทางไปพร้อมกับ *แก้ม* เด็กสาวผู้เป็นพี่แท้ๆ ของธี ถึงแม้โดยผิวเผินแล้วดูเหมือน *นาค* จะทำไปด้วยมนุษยธรรม แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้สอดแทรกฉากย้อนอดีตเข้ามาเพื่อบอกว่า *นาค* มีความหลังฝังใจเมื่อครั้งที่หมอผีผู้ร้ายกาจมาแย่งชิงตัว *แดง* ลูกชายของเธอไป รวมถึงยังมีบทพูดที่ *นาค* เปรยๆ กับ *แก้ม* ว่า ถ้า *แดง* ยังอยู่ ตอนนี้คงโตพอๆ กับ *ธี* ในที่นี้ *ธี* จึงมีบทบาทเป็นตัวแทนของ *แดง* หรืออีกนัยหนึ่ง การที่ *นาค* ออกเดินทางไปช่วย *ธี* เป็นการไถ่ถอนความรู้สึกผิดบาปที่เธอไม่อาจปกป้อง *แดง* เอาไว้อย่างที่ผู้เป็นแม่พึงกระทำ นอกจากนี้ บทบาทหน้าที่แม่ของ *นาค* ยังถูกเน้นย้ำ เมื่อระหว่างเดินทางเข้าเมือง เธอคอยเอาใจใส่ดูแล *แก้ม* คล้ายกับแม่ดูแลลูก จนอาจกล่าวได้ว่า *นาค* ไปเกี่ยวข้องกับเด็กคนไหน ก็ทำหน้าที่เป็นแม่ไปเสียหมด

พล็อตเรื่องในส่วนของการผจญภัย กับพล็อตความรักของแม่ที่แฝงอยู่ มาบรรจบกันเมื่อความจริงเฉลยออกมาว่า วายร้ายที่ลักพาตัว *ธี* ไป แท้ที่จริงคือหมอผีที่ครั้งหนึ่งเคยชิงตัว *แดง* ไปนั่นเอง อีกทั้งการไปช่วย *ธี* ครั้งนี้ยังกลายเป็นโอกาสให้ *นาค* ได้พบกับ *แดง* อีกครั้ง และได้อบรมสั่งสอน *แดง* จากที่หลงผิดไปรับใช้หมอผี ให้กลับมาเป็นเด็กดีที่แม่ภาคภูมิใจ พล็อตเรื่องที่โดดเด่นเพราะเป็นการนำเอาตัวละครหญิงออกจากพื้นที่ส่วนตัว (private sphere) ไปมีบทบาทอยู่ในพื้นที่สาธารณะ (public sphere) จึงกลับกลายเป็นเพียงเรื่องราวของแม่ที่ออกไปตามลูกกลับบ้าน

สรุปโดยรวมแล้ว ภายใต้ภาพลักษณ์ของผู้หญิงยุคใหม่ที่เก่งกล้าสามารถไม่แพ้ผู้ชาย เนื้อแท้ของตัวละคร *นาค* ใน “นาค แอนิเมชั่น” และ *พิมพ์ดาว* ใน “หนึ่งใจ…เดียวกัน” ต่างก็ยังอยู่ภายใต้กรอบบทบาทหน้าที่เดิมๆ ของผู้หญิงที่สังคมกำหนดอย่างเคร่งครัด นั่นคือบทบาทหน้าที่ของความเป็นแม่ ผู้ซึ่งไม่มีภารกิจอื่นใดในชีวิตจะสำคัญไปกว่า การดูแลและให้ความรักแก่บุตรธิดาของตน

ภาพประกอบที่ 4.4 **<u>ฉากย้อนอดีตให้เห็นว่าชีวิตของนาคไร้ความหมายเมื่อเสียลูกไป</u>**

ภาพประกอบที่ 4.5 **<u>พิมพ์ดาวทำหน้าที่แม่อุปถัมภ์</u>**

4.1.2.3 <u>ความสัมพันธ์หลายรูปแบบปะปนกัน</u>

ผู้วิจัยพบว่า ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างบางเรื่อง มีโครงสร้างระดับลึกเป็นพล็อตโรแมนซ์ที่เกี่ยวกับความรักมากกว่ารูปแบบเดียว กล่าวคือ มีทั้งความสัมพันธ์แบบรักต่างเพศ และความรักแบบอื่นๆ ปะปนกันอยู่

หนึ่งในนั้นคือ “ช็อคโกแลต” ภาพยนตร์แนวบู๊แอ็คชั่นว่าด้วยเรื่องของ *เซน* (แสดงโดย **ญาณิน วิสมิตะนันทน์**) เด็กสาวออทิสติกที่อาศัยอยู่กับ *ซิน* (รับบทโดย **อมรา ศิริพงศ์**) แม่ที่ป่วยเป็นมะเร็ง ทั้งคู่ต้องตกระกำลำบากเพราะพ่อของเซนทอดทิ้งไปด้วยความจำเป็น และยังถูกตามรังควาญโดยหัวหน้าแก๊งมาเฟียที่มีเรื่องบาดหมางกันอยู่

โครงสร้างพื้นผิว หรือพล็อตผจญภัยของ “ช็อคโกแลต” คือการที่ *เซน* ต้องตามไปทวงเงินจากบรรดาลูกหนี้ของแม่ ทุกครั้งนำไปสู่การต่อสู้เสี่ยงเป็นเสี่ยงตาย ซึ่งเปิดโอกาสให้เธอได้แสดงความสามารถพิเศษเชิงศิลปะหมัดมวย จึงนับว่าเป็นภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นนำเสนอความ

เก่งกาจของตัวละครหญิง แต่โครงสร้างระดับลึกของภาพยนตร์เรื่องนี้กลับเต็มไปด้วยกรอบคิดชายเป็นใหญ่ มองผู้หญิงเป็นเพศที่อ่อนแอ และจะอยู่รอดได้ก็ต่อเมื่อพึ่งพาผู้ชาย

ความรู้สึกนึกคิดของ *เซน* ไม่ได้ถูกบอกออกมาอย่างชัดเจนนัก เนื่องจากเธอเป็นเด็กพิเศษ แต่ถ้ามองจากมุมของ *ซิน* ผู้เป็นแม่ แรงปรารถนาที่ผลักดันเรื่องราวทั้งหมดซึ่งรวมถึงวีรกรรมของ *เซน* คือความต้องการให้ครอบครัวกลับมาอยู่กันพร้อมหน้า และได้ใช้ชีวิตอย่างสงบสุข แต่กลับมีอุปสรรคสำคัญอยู่ 2 ประการด้วยกัน

อุปสรรคข้อแรกคือตัว *ซิน* เอง ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอภาพของเธอเป็นผู้หญิงที่อ่อนแอ ไม่อาจดูแลตัวเองได้ เป็นตัวถ่วง อาการป่วยของเธอเป็นต้นเหตุให้ลูกสาวต้องคอยออกไปต่อยตี โดยไม่รู้ว่าลูกหนี้แต่ละรายล้วนเกี่ยวพันกับ *No.9* (แสดงโดย **พงษ์พัฒน์ วชิระบรรจง**) หัวหน้าแก๊งมาเฟียผู้เป็นสามีเก่าของ *ซิน* ทำให้เขายังตามมารังควาญครอบครัวของเธอไม่เลิกรา

ส่วนอุปสรรคข้อที่สองได้แก่การขาดหายไปของพ่อ (absence of father) ซึ่งก็คือ *มาซาชิ* (แสดงโดย **ฮิโรชิ อะเบะ**) ชายหนุ่มสายเลือดยากูซ่าที่ในอดีตเคยลักลอบเป็นชู้กับ *ซิน* จนให้กำเนิด *เซน* ขึ้นมา *มาซาชิ* ต้องจำใจหนีกลับญี่ปุ่น ตามคำขู่ของ *No.9* ว่าถ้าเห็นเขาอยู่กับ *ซิน* อีก จะลงมือฆ่าให้ตายตกไปตามกัน ทว่าพอไม่มี *มาซาชิ* คอยดูแล *ซิน* กับลูกจึงต้องตกระกำลำบาก ไม่อาจหาเงินมาเลี้ยงปากท้องและรักษาโรคร้าย

ระบบคิดของแรงปรารถนาในภาพยนตร์เรื่องนี้ จึงแบ่งออกได้เป็นสองส่วน ได้แก่ ความรักของ *ซิน* ที่มีต่อ *มาซาชิ* และความรักของ *ซิน* กับ *เซน* ที่มีต่อครอบครัว ซึ่งอุปสรรคขัดขวางทั้งสองประการคลี่คลายไปในที่สุด เมื่อ *มาซาชิ* ตัดสินใจกลับมาช่วยครอบครัวของเขา เท่ากับพ่อไม่ได้ขาดหายไปอีกแล้ว และ *ซิน* ก็ปกป้อง *มาซาชิ* จนตัวตาย จึงไม่มีหญิงสาวผู้อ่อนแอและเป็นตัวถ่วงอีกต่อไป

ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงจบลงแบบสุขนาฏกรรมในตอนท้าย เมื่อ *มาซาชิ* รับตัว *เซน* ไปเลี้ยงดูที่ต่างประเทศ กลายเป็นครอบครัวที่สงบสุขสมบูรณ์พร้อม โดยที่การขาดหายไปของแม่ (absence of mother) ไม่ได้เป็นอุปสรรคแต่อย่างใด และเมื่อมีชายผู้เข้มแข็งอย่าง *มาซาชิ* คอยดูแล *เซน* จึงได้กลับมาเป็นในสิ่งที่เธอพึงเป็นตามมุมมองแบบชายเป็นใหญ่ นั่นคือเด็กสาวตัวเล็กๆ ที่บอบบาง ไม่มีพิษภัย และไม่ต้องเที่ยวตระเวนไปต่อยตีกับใครที่ไหนอีกแล้ว

ภาพประกอบที่ 4.6 **<u>ตอนจบแบบสุขนาฏกรรมของ “ช็อคโกแลต” เมื่อ เซน มีพ่อคอยดูแล</u>**

“ธิดาช้าง” เป็นภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่งที่พูดถึงความรักแบบครอบครัว ภายใต้โครงสร้างพื้นผิวที่ว่าด้วยเรื่องราวของ *หนอน* (แสดงโดย **สิริมา ตันประเสริฐ**) หญิงสาวที่มีน้ำหนักตัวมากกว่า 100 กิโลกรัม พล็อตผจญภัยของ *หนอน* คือการเข้าร่วมประกวดมิสจัมโบ้ควีน ซึ่งผู้เข้าแข่งขันทั้งหมดเป็นหญิงสาวรูปร่างใหญ่ โดยภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอว่าเป็นการประกวดหญิงสาวที่ไม่ได้รูปร่างผอมเพรียวตามสมัยนิยม จึงมุ่งเน้นคุณค่าของความคิด ความสามารถ และจิตใจอันดีงาม มากกว่าจะให้ความสำคัญแก่รูปโฉมตามกรอบคิดแบบปิตาธิปไตย ที่ลดทอนผู้หญิงลงเป็นเพียงวัตถุแห่งการจ้องมอง

ขณะที่โครงสร้างพื้นผิวดูคล้ายเป็นเรื่องราวการปลดแอกตนเองจากโครงสร้างอำนาจของเพศชาย แรงปรารถนาที่ผลักดันการกระทำของ *หนอน* กลับเป็นไปในทางตรงกันข้าม นั่นก็คือปมความสัมพันธ์ระหว่างเธอกับ *ดร.บัญชา* ผู้เป็นพ่อ (รับบทโดย **ธวัชชัย สัจจกุล**) *ดร.บัญชา* เป็นนักธุรกิจใหญ่เจ้าของผลิตภัณฑ์เสริมอาหาร ต้องขายภาพลักษณ์ว่าเป็นคนใส่ใจดูแลเรื่องสุขภาพ โดยเฉพาะการชูคำขวัญ “อย่าอ้วน ไม่ดี” ด้วยเหตุนี้เขาจึงทิ้ง *หนอน* กับแม่ของเธอ (แสดงโดย **ศรีพรรณ ชื่นชมบูรณ์**) ไป ซึ่ง *หนอน* ผูกใจเจ็บมาตลอดว่าพ่อเป็นต้นเหตุให้แม่ของเธอต้องเสียชีวิตในเวลาต่อมา จึงพยายามพิสูจน์คุณค่าในตัวเองให้พ่อได้ประจักษ์

ยิ่งไปกว่านั้น สาเหตุสำคัญที่ *หนอน* เลือกแสดงคุณค่าในตัวเองด้วยการประกวดจัมโบ้ควีน ทั้งที่ผู้หญิงคนหนึ่งย่อมมีหนทางอื่นๆ มากมายหลายด้านที่อาจพิสูจน์ตัวเองได้ เป็นเพราะต้องการจะแข่งขันกับลูกสาวคนใหม่ของพ่อ กล่าวคือหลังจากทอดทิ้งแม่ของ *หนอน* ไป *ดร.บัญชา* ได้ไปแต่งงานใหม่กับ *สาวิตรี* (รับบทโดย **เพ็ญพักตร์ ศิริกุล**) สาวสังคมชั้นสูงที่สวยสง่าเป็นที่เชิดหน้าชูตา และมีลูกสาวด้วยกันหนึ่งคนคือ *แพรไหม* (รับบทโดย **กุณฑีรา สัตตบงกช**) ที่โตมาเป็นสาวสวยรูปร่างผอมเพรียว ทันทีที่ *หนอน* เห็นข่าวจากทางโทรทัศน์ ว่า *แพรไหม* จะเข้าร่วมการประกวดมิสบิวตี้ที่เน้นประชันความสวยความงาม และได้รับการคาดหมายเป็นตัวเก็งที่จะคว้าตำแหน่งชนะเลิศ *หนอน* ก็ตัดสินใจเข้าประกวดมิสจัมโบ้ควีนทันที ราวกับเสนอตัวเป็นตัวเปรียบเทียบกับ *แพรไหม* เพื่อเรียกร้องความสนใจจาก *ดร.บัญชา* หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง เธอดิ้นรนต่อสู้อย่างหนักเพื่อให้ชายผู้เป็นพ่อยอมรับในตัวเธอ

ประเด็นข้างต้นอาจมองเป็นการวิพากษ์วิจารณ์กรอบคิดแบบชายเป็นใหญ่ได้เช่นกัน *ดร.บัญชา* อาจเป็นตัวแทนของอำนาจปิตาธิปไตย และการเอาชนะใจเขาเท่ากับเป็นความพยายามลบล้างคติความเชื่อเดิมๆ เกี่ยวกับคุณค่าของผู้หญิง อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้ให้รายละเอียดด้านอื่นๆ ที่จะช่วยขยายประเด็นดังกล่าวไปถึงระดับภาพใหญ่ของสังคม อีกทั้งเมื่อเรื่องราวดำเนินไป โครงสร้างระดับลึกของเรื่องก็มุ่งเน้นอยู่กับแรงปรารถนาส่วนตัวของ *หนอน* เท่านั้น กล่าวคือ *ดร.บัญชา* ได้ส่งลูกน้องมาขัดขวางการประกวดมิสจัมโบ้ควีนด้วยวิธีการสารพัดแบบ แต่ไม่ว่าจะถูกกลั่นแกล้งร้ายแรงสักแค่ไหน *หนอน* ก็ไม่ได้หาหนทางตอบโต้อย่างที่พึงกระทำเพื่อปกป้องตัวเองและเพื่อนๆ ผู้เข้าร่วมประกวดเลยแม้แต่น้อย

ถึงตอนนี้จึงเป็นที่ประจักษ์ว่า *หนอน* ไม่ได้ต้องการต่อสู้กับ *ดร.บัญชา* และไม่ได้มีความพยายามที่จะรื้อถอนเปลี่ยนแปลงกรอบคิดชายเป็นใหญ่ใดๆ มาตั้งแต่แรก การเรียกร้องที่เต็มไปด้วยความประนีประนอมของเธอ มีจุดมุ่งหมายสูงสุดเพียงหนึ่งเดียวเท่านั้น คือต้องการ “ความรักจากพ่อ” ในตอนท้ายเรื่อง เธอถึงขั้นยอมตายถวายชีวิต เสี่ยงอันตรายไปบริจาคตับให้ *แพรไหม* ที่ล้มป่วย ก่อนจะได้รับรางวัลตอบแทนอันน่ายินดีปรีดา เมื่อ *ดร.บัญชา* กลับมายอมรับเธอเป็นลูกอีกครั้ง ซึ่งเห็นได้ชัดว่าเป็นเพราะเธอช่วยชีวิต “ลูกสาวสุดที่รัก” ของเขาไว้ หาใช่เพราะเขาได้เปลี่ยนแปลงทัศนคติเกี่ยวกับคุณค่าในตัวของผู้หญิงแล้วอย่างแท้จริง

นอกจากประเด็นความรักที่ลูกมีต่อพ่อ และการโหยหาความรักจากพ่อ ภาพยนตร์เรื่อง “ธิดาช้าง” ยังมีประเด็นความรักแบบหนุ่มสาวด้วย โดยตัวละครชายที่ผลักดัน

พล็อตรองในส่วนนี้ได้แก่ ผี (แสดงโดย หม่อมราชวงศ์มงคลชาย ยุคล) ซึ่งมีบทบาทไม่มากนัก แต่มีส่วนย้ำชัดถึงกรอบคิดชายเป็นใหญ่

ในตอนต้นเรื่อง *หนอน* ถูกนำเสนอภาพว่าเป็นผู้หญิงที่มีจิตใจเข้มแข็งเด็ดเดี่ยว เป็นตัวของตัวเอง เธอตัดสินใจสมัครเข้าร่วมประกวดมิสจัมโบ้ควีน โดยไม่สนใจฟังคำทัดทานของ *ผี* ซึ่งไม่อยากเห็นแฟนสาวของตนกลายเป็นตัวตลก กระนั้นก็ตามเมื่อเรื่องราวดำเนินต่อไป ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้ตัดขาดจากตัวละครอย่าง *ผี* หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง ถึงแม้ *หนอน* จะไม่ยอมตามความคิดของ *ผี* แต่ก็ไม่อาจใช้ชีวิตอยู่คนเดียวอย่างมีความสุขได้หากปราศจากซึ่งความรักแบบหนุ่มสาว ด้วยเหตุนี้ก่อนที่ *หนอน* จะออกเดินทางจากลำพูนไปกรุงเทพฯ เพื่อสมัครเข้าร่วมการประกวดมิสจัมโบ้ควีน จึงต้องมีฉากที่ผีมาปรับความเข้าใจกับเธอ ทำให้เธอคลายกังวลในส่วนนี้จนสามารถตั้งสมาธิมุ่งมั่นกับภารกิจตรงหน้า และ *ผี* ยังเดินทางตามไปให้กำลังใจในระหว่างการประกวด ช่วยให้ *หนอน* มีความมั่นอกมั่นใจมากขึ้น

กล่าวโดยสรุปแล้ว บทบาทของตัวละครชายอย่าง *ผี* รวมไปถึง *ดร. บัญชา* บ่งชี้ชัดว่าผู้หญิงอย่าง *หนอน* อาจจะแตกต่างไปจากขนบนิยมของสังคมชายเป็นใหญ่ ทั้งในด้านรูปร่างหน้าตาและการกระทำ ทว่าลึกๆ ข้างใน เธอยังคงเป็นผู้หญิงอ่อนแอ เปราะบาง และต้องการความเห็นอกเห็นใจจากผู้ชายที่เธอรัก ไม่ว่าจะเป็นพ่อหรือชายคนรักก็ตาม

ภาพประกอบที่ 4.7 **<u>ฉากจบของ “ธิดาช้าง” กลับมาเน้นประเด็นความรักของหนุ่มสาว</u>**

“สุริโยไท” เป็นภาพยนตร์อีกเรื่องในกลุ่มตัวอย่างที่พูดถึงประเด็นความรักมากกว่าหนึ่งรูปแบบ แต่ลักษณะพิเศษที่แตกต่างจากเรื่องอื่นๆ คือ โครงสร้างระดับลึกของภาพยนตร์เรื่องนี้ค่อนข้างคลุมเครือ ไม่อาจแยกแยะแน่ชัดว่าเป็นความรักแบบใดกันแน่ ระหว่างรักแบบหนุ่มสาว กับความรักที่มีต่อครอบครัว ทว่าความคลุมเครือดังกล่าวกลับยิ่งขับเน้นวาทกรรมชายเป็นใหญ่ให้เด่นชัดยิ่งขึ้นเสียอีก

ภาพยนตร์เรื่องนี้มีเค้าโครงจากเรื่องจริงของสมเด็จพระศรีสุริโยทัย พระมเหสีของสมเด็จพระมหาจักรพรรดิแห่งราชอาณาจักรอโยธยา โดยเล่าถึงบทบาทของตัวละคร *พระสุริโยไท* ผ่านช่วงวิกฤติการณ์ของการแย่งชิงอำนาจในราชสำนัก และการเปลี่ยนผ่านรัชสมัยหลายต่อหลายครา ก่อนที่พระสวามีจะได้ขึ้นครองราชย์ และเนื้อเรื่องในช่วงท้ายก็หันเหไปให้น้ำหนักแก่การปกป้องเอกราชจากทัพหงสาวดีผู้รุกราน

ตลอดทั้งเรื่อง *พระสุริโยไท* มีบทบาทหลากหลาย ต้องรับศึกหลายด้านทั้งการเมืองในประเทศและการศึกระหว่างประเทศ แต่เมื่อประมวลโดยภาพรวมแล้ว พล็อตการผจญภัยของ *พระสุริโยไท* ที่เห็นเด่นชัดในระดับพื้นผิวของเรื่อง คือการทุ่มเททุกวิถีทางเพื่อรักษาไว้ซึ่งความสงบสุขของราชอาณาจักรอโยธยา

เริ่มตั้งแต่ในช่วงวัยรุ่น *พระสุริโยไท* (รับบทโดย **พิมลรัตน์ พิศลยบุตร**) เจ้านายฝ่ายพระร่วง ยอมฝืนใจเข้าพิธีอภิเษกสมรสกับ *พระเยาวราช* แห่งราชวงศ์สุพรรณภูมิ (หรือในเวลาต่อมาคือ *พระเทียรราชา สมเด็จพระมหาจักรพรรดิ*) เพื่อไม่ให้มีเรื่องบาดหมางกันระหว่างสองราชวงศ์ จากนั้นในช่วงที่บ้านเมืองวุ่นวาย เกิดการเปลี่ยนแปลงรัชสมัยหลายต่อหลายครั้ง *พระสุริโยไท* ในวัยสาว (รับบทโดย **หม่อมหลวงปิยาภัสร์ ภิรมย์ภักดี**) เพียงแต่เฝ้าสังเกตการณ์โดยไม่ได้คิดแย่งชิงอำนาจ ทั้งที่พระสวามีก็เป็นพระโอรสในพ่ออยู่หัวหน่อพุทธางกูร

จนกระทั่ง *ท้าวศรีสุดาจันทร์* วางยาพิษปลงพระชนม์ *พระไชยราชาธิราช* (แสดงโดย **พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง**) แล้วสถาปนาชายชู้ *ขุนวรวงศา* ขึ้นเป็นกษัตริย์ *พระสุริโยไท* จึงวางแผน “กู้ชาติปราบกบฏ” เสร็จสิ้นแล้ว *พระเทียรราชา* พระสวามี (รับบทโดย **ศรัณยู วงษ์กระจ่าง**) จึงได้ขึ้นครองราชย์แทน ก่อนที่ในตอนท้าย *พระสุริโยไท* ออกศึกสู้รบกับทัพหงสาวดี และได้สละชีพเพื่อปกป้องกษัตริย์แห่งอโยธยาผู้ทรงเป็นพระสวามี เรียกได้ว่า “ทำทุกอย่างเพื่อส่วนรวม” ตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ให้น้ำหนักไปยังโครงสร้างระดับลึกค่อนข้างมาก กระทั่งในหลายช่วงตอน พล็อตโรแมนซ์หรือระบบคิดของแรงปรารถนาของตัวละครกลายเป็นส่วนสำคัญที่ขึ้นมามีอิทธิพลเหนือพล็อตผจญภัย จนมีผลชี้ผิดชี้ถูกสร้างความชอบธรรมให้แก่ตัวละคร มากยิ่งกว่าระบบคิดด้วยเหตุผลของโครงสร้างระดับพื้นผิว

โครงสร้างระดับลึกดังกล่าว ได้แก่การปฏิบัติหน้าที่ศรีภรรยาอย่างสมบูรณ์พร้อม ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้ให้รายละเอียดแน่ชัดนัก ว่ามีแรงผลักดันมากน้อยเพียงใดจากความรักแบบหนุ่มสาว เพราะเดิมที *พระสุริโยไท* นั้นรักใคร่ชอบพออยู่กับ *ขุนพิเรนทรเทพ* แต่ยอมเข้าพิธีอภิเษกกับ *พระเจ้าเสียร* ด้วยเหตุผลทางการเมือง และถึงแม้จะปรนนิบัติพระสวามีอย่างไม่ได้ขาดตกบกพร่อง ทั้งดูแลบ้านเรือนบ่าวไพร่ ให้กำเนิดบุตรธิดาหลายคน ก็อาจเป็นเพียงการทำไปตามบทบาทหน้าที่เท่านั้น

ประเด็นข้างต้นถูกสื่ออย่างอ้อมๆ ผ่านเสียงบรรยายตอนหนึ่ง ที่อธิบายความรู้สึกของ *พระสุริโยไท* ว่า “ถึงเติบใหญ่ มีชีวิตสุขสบายแล้ว แต่ลึกๆ ยังมีบางสิ่งที่ขาดหายไป” แต่ในทางกลับกันก็ปราศจากข้อมูลใดบ่งชี้ว่า *พระสุริโยไท* ยังคงรักมั่นต่อ *ขุนพิเรนทรเทพ* หรือไม่ แง่มุมในส่วนนี้จึงยังคลุมเครืออยู่ว่าที่ *พระสุริโยไท* อุทิศตนไปทั้งหมดนั้น มีแรงผลักดันแบบใดกันแน่ระหว่าง “ความรักแบบหนุ่มสาว” ในกรณีที่รักพระสวามีจริงๆ หรือทำไปตาม “หน้าที่ของภรรยาที่ดี” ในกรณีที่ไม่ได้รักพระสวามี (โดยไม่สำคัญว่ายังมีใจให้ *ขุนพิเรนทรเทพ* อยู่หรือไม่) แต่จะเป็นกรณีใดก็ตาม การกระทำของ *พระสุริโยไท* อยู่ในกรอบของหญิงที่ดีงามตามความคาดหวังของสังคมปิตาธิปไตย นั่นคือไม่ว่าใจจริงจะรักสามีหรือไม่ ก็ต้องจงรักภักดีและอุทิศตนเพื่อเขาโดยไม่มีเงื่อนไข

เมื่อโครงสร้างระดับลึกที่ผลักดันเรื่องราวเป็นไปตามกรอบคิดแบบปิตาธิปไตยเช่นนี้แล้ว บทบาททุกประการของ *พระสุริโยไท* ในโครงสร้างพื้นผิว จึงเป็นเรื่องถูกต้องชอบธรรมขึ้นมาทันที ถึงแม้การกระทำหลายอย่างจะค่อนข้างผิดแผกจากขนบของผู้หญิงดีงามตามมุมมองชายเป็นใหญ่ เช่น เป็นตัวตั้งตัวตีซ่องสุมกำลังอาวุธ ถือดาบจับปืน คิดแย่งชิงอำนาจ รวมไปถึงการรบทัพจับศึกในตอนท้าย แต่พฤติการณ์อันหมิ่นเหม่ทั้งหลายทั้งปวงกลับเป็นที่ยอมรับได้ และถึงขั้นน่าชื่นชมยกย่อง ด้วยเหตุผลเพียงประการเดียวคือ “ทำไปเพื่อพระสวามี”

ภาพประกอบที่ 4.8 **<u>เทคนิคซ้อนภาพแสดงพล็อตโรแมนซ์ของท้าวศรีสุดาจันทร์ สื่อให้เห็นว่าการกระทำของเธอถูกผลักดันด้วยความลุ่มหลงในราคะ</u>**

แง่มุมดังกล่าวนี้เองคือข้อแตกต่างระหว่าง *พระสุริโยไท* กับตัวละครฝ่ายร้ายอย่าง *ท้าวศรีสุดาจันทร์* (แสดงโดย **ใหม่ เจริญปุระ**) หญิงแกร่งทั้งสองคนมีพฤติการณ์คล้ายกันคือคิดก่อการใหญ่โค่นราชบัลลังก์ และถึงแม้จะมีการกล่าวอ้างว่า *พระสุริโยไท* มีความชอบธรรมในการล้มล้าง *ท้าวศรีสุดาจันทร์* กับ *ขุนวรวงศา* (รับบทโดย **จอนนี่ แอนโฟเน่**) เนื่องจากทั้งคู่เป็นกบฏ แต่ฝ่ายหลังเองกล่าวอ้างเช่นกันว่าตนสืบเชื้อสายราชวงศ์อู่ทอง เป็นผู้มีศักดิ์และสิทธิ์อันชอบธรรมอย่างแท้จริง ที่จะครองบัลลังก์แห่งราชอาณาจักรอโยธยา

แทนที่จะให้ข้อมูลรายละเอียดเกี่ยวกับหลักเกณฑ์เรื่องการสืบทอดราชบัลลังก์เพื่อให้เกิดความชัดเจนว่าระหว่างราชวงศ์อู่ทอง กับราชวงศ์สุพรรณภูมิ (ของ *พระไชยราชาธิราช* และ *พระเทียรราชา*) ผู้ใดกันแน่ที่มีสิทธิ์ในการครองบัลลังก์มากกว่ากัน ภาพยนตร์เรื่องนี้กลับละทิ้งประเด็นดังกล่าว แล้วให้น้ำหนักแก่โครงสร้างระดับลึกในการชี้ผิดชี้ถูกแทนระบบคิดด้วยเหตุผล โดยแรงปรารถนาของ *พระสุริโยไท* คือการทำเพื่อสามีดังที่ได้อธิบายไปแล้ว ขณะที่ *ท้าวศรีสุดาจันทร์* กลับตรงกันข้าม เพราะเธอเป็นผู้วางยาพิษปลิดชีวิตพระสวามีของตนเอง ก่อนจะยกชายชู้ขึ้นครองบัลลังก์ ซึ่งนับว่าขัดต่อบทบาทหน้าที่ของผู้หญิงอย่างร้ายแรงที่สุด

ดังนี้แล้วการกระทำทุกอย่างของ *ท้าวศรีสุดาจันทร์* จึงกลายเป็นเรื่องผิดบาปหยาบช้าไปในทันที ตรงกันข้ามกับ *พระสุริโยไท* ที่ทำอะไรก็กลายเป็นถูกไปเสียหมด โดยที่ประเด็นเหตุผลเรื่องความชอบธรรมในการครองบัลลังก์นั้นไม่เหลือความจำเป็นที่จะต้องสืบสาวราวเรื่องกันอีกต่อไป และเมื่อทั้งสองฝ่ายต้องมาห้ำหั่นกันเอง ผู้หญิงนอกกรอบอย่าง *ท้าวศรีสุดาจันทร์* จึงต้องกลายเป็นฝ่ายพ่ายแพ้อย่างราบคาบ

ขุนพิเรนทรเทพ (รับบทโดย **ฉัตรชัย เปล่งพานิช**) เป็นอีกตัวละครหนึ่งที่พัวพันกับการยกโครงสร้างระดับลึกมาสร้างความชอบธรรมให้โครงสร้างพื้นผิวในหลายๆ ตอนด้วยกัน เริ่มจากเมื่อ *พระสุริโยไท* ส่งคนไปตามตัวเขามาช่วยโค่นล้ม *ท้าวศรีสุดาจันทร์* โดยทวงถามถึงคำมั่นสัญญาที่เขาเคยให้ไว้ว่า “หากมื้อหน้าเพลาใด พระน้องมีพระประสงค์ในกำลังกาย และสติปัญญาของข้าแล้วไซร้ ขอเพียงแจ้งให้ข้าได้รู้ ข้าจะข้ามน้ำลุยเพลิงมาหาในทิวาราตรีนั้นไม่มีผิดผ่อน” ซึ่งเท่ากับว่าแทนที่ภาพยนตร์เรื่องนี้จะให้เหตุผลว่า *ขุนพิเรนทรเทพ* เห็นดีเห็นงามกับแผนนี้เพราะเหตุใด กลับเลือกสร้างแรงจูงใจด้วยเรื่องโรแมนซ์ประโลมโลกย์ ผูกโยงไปยังความรักครั้งเก่าที่เขาเคยมีและยังคงมีต่อ *พระสุริโยไท* เรียกได้ว่าถ้าระบบคิดของแรงปรารถนาเรียกร้อง ระบบคิดด้วยเหตุผลก็หมดความสำคัญไปในทันที

อีกทั้งในระดับของโครงสร้างพื้นผิว มีการกล่าวถึงข้อมูลว่า *ขุนพิเรนทรเทพ* เองมีศักดิ์และสิทธิ์ที่จะครองอโยธยาได้เช่นกัน เนื่องจากเป็นผู้สืบเชื้อสายราชวงศ์พระร่วง และเมื่อคิดในเชิงเหตุผลแล้วก็อาจเป็นทางเลือกที่น่าสนใจ หาก *พระสุริโยไท* ทำทุกอย่างไปเพื่อ “ผลประโยชน์ส่วนรวม” จริงๆ ในเมื่อ *พระเทียร* เองมีภาพลักษณ์ที่ค่อนข้างอ่อนแอ ต้องพึ่งพา *พระสุริโยไท* อยู่ตลอดเวลา จึงไม่แน่ชัดนักว่าจะปกครองบ้านเมืองได้หรือไม่ แต่คำถามนี้เป็นอันตกไป เมื่อในโครงสร้างระดับลึก *พระสุริโยไท* ย่อมต้องประกอบแผนการทั้งหมดนี้ขึ้นเพื่อพระสวามี หากแม้นไปเอื้อผลประโยชน์ให้คนรักเก่าอย่าง *ขุนพิเรนทรเทพ* แผนการทุกอย่างจะหมดความชอบธรรมทันที

เนื่องจากสถานะของ *พระสุริโยไท* จะกลับกลายไปคล้ายคลึงกับ *ท้าวศรีสุดาจันทร์* ผู้ซึ่งก่อกบฏเพราะหลงใหลชายชู้

สุดท้ายเมื่อเรื่องราวความขัดแย้งในราชสำนักคลี่คลาย รางวัลที่ *ขุนพิเรนทรเทพ* ได้รับคือการอภิเษกกับ *พระสวัสดิราช* พระธิดาของ *พระเจ้าเสือ* กับ *พระสุริโยไท* ซึ่งเป็นไปตามประวัติศาสตร์ แต่ขณะเดียวกันภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ให้ผลตอบแทนในโครงสร้างระดับลึกแก่ *ขุนพิเรนทรเทพ* เช่นกัน โดยการให้ **พิมลรัตน์ พิศลยบุตร** ผู้แสดงเป็น *พระสุริโยทัย* ช่วงวัยรุ่น (หรือช่วงที่พบรักกับ *ขุนพิเรนทรเทพ* ในตอนต้นเรื่อง) รับบทเป็น *พระสวัสดิราช* หรืออธิบายอีกแบบหนึ่งได้ว่า *พระสวัสดิราช* มีรูปโฉมละม้ายคล้ายผู้เป็นแม่อย่างยิ่ง (ดูภาพประกอบที่ 4.9)

ด้วยวิธีเช่นนี้ พล็อตโรแมนซ์ระหว่าง *ขุนพิเรนทรเทพ* กับ *พระสุริโยไท* จึงได้รับการคลี่คลายแบบสุขสมหวังในแง่หนึ่ง โดยไม่ต้องมีการคบชู้สู่ชาย ผิดขนบผู้หญิงดีงามตามความคาดหวังของสังคมแต่อย่างใด อีกทั้งการอภิเษกที่เป็นเรื่องการเมืองในโครงสร้างระดับพื้นผิว โดยใช้ *พระสวัสดิราช* เป็นรางวัลตอบแทนความดีความชอบ และเป็นเครื่องผูกมัดใจให้จงรักภักดี ทั้งหมดนี้กลับกลายเป็นเรื่องชอบธรรมขึ้นมาด้วยโครงสร้างระดับลึก เมื่อเธอเองดูจะมีใจให้ *ขุนพิเรนทรเทพ* ไม่น้อยเช่นกัน แม้ว่าจะเพิ่งเคยพบหน้าค่าตากันเพียงสองครั้ง และฝ่ายชายมีอายุมากกว่าแบบรุ่นราวคราวพ่อก็ตาม

ประการสำคัญ น่าสังเกตว่า *พระสุริโยไท* เองมีท่าทีปลาบปลื้มปิติยินดีไปด้วย กับการที่ธิดาของตนต้องตกเป็นเครื่องมือทางการเมือง รับใช้ขนบประเพณีวิถีปฏิบัติที่มุ่งหมายธำรงไว้ซึ่งอำนาจของเพศชาย โดยในที่นี้คืออำนาจของ *พระเจ้าเสือ สมเด็จพระมหาจักรพรรดิ* จากเหตุการณ์ดังกล่าว ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้เน้นย้ำอย่างชัดเจนว่า *พระสุริโยไท* ไม่ใช่ผู้หญิงคนเดียวกับเมื่อตอนต้นเรื่องอีกต่อไป ครั้งนั้นเธอเคยเป็นเด็กสาววัยรุ่นหัวขบถ เกือบไม่ยอมเข้าพิธีอภิเษกสมรสกับชายที่ตนไม่ได้รัก และปรารถนาจะเลือกเส้นทางชีวิตของตัวเอง แต่เมื่อเรื่องราวดำเนินมาถึงช่วงท้าย เธอได้กลายเป็นผู้หญิงอนุรักษ์นิยม ที่ยอมอุทิศตนโดยไร้เงื่อนไขให้กับโครงสร้างอำนาจปิตาธิปไตยแล้วอย่างเต็มตัว

ภาพประกอบที่ 4.9 **<u>การใช้นักแสดงคนเดียวในสองบทบาทเพื่อรับใช้พล็อตโรแมนซ์</u>**

4.2 การสร้างและนำเสนอตัวละคร

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยได้สำรวจการนำเสนอตัวละครในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ตามแนวทางของทฤษฎีภาพยนตร์แนววัฒนธรรมศึกษา (Cultural studies approach) ซึ่งมุ่งวิเคราะห์ถึงวิธีการที่ระบบวัฒนธรรมสร้างคุณค่าความหมายต่างๆ ขึ้น และธำรงไว้ซึ่งอุดมการณ์ความเชื่อเหล่านั้นผ่านภาพยนตร์

นักทฤษฎีสายนี้เชื่อว่า ภาพยนตร์เป็นช่องทางหนึ่งของสังคมในการปลูกฝังอุดมการณ์ทุนนิยมปิตาธิปไตยซ้ำๆ อย่างต่อเนื่อง ในลักษณะที่นักสังคมวิทยา อันโตนิโอ กรัมซี (Gramsci) เรียกว่าเป็นการครอบงำทางสังคม (hegemony) อันได้แก่กระบวนการที่กลุ่มความเชื่อกระแสหลักในสังคม สถาปนาความเชื่อ วิถีปฏิบัติ และทัศนคติบางอย่างขึ้นเป็น “เรื่องธรรมชาติ” หรือเป็นปรกติวิสัยที่ถูกต้อง และควบคุมกลุ่มความเชื่ออื่นๆ ที่แตกต่าง ด้วยวิธีการครอบงำอย่างแนบเนียนไม่ให้รู้ตัว ซึ่งมีลักษณะยืดหยุ่น ไม่ตายตัว และประนีประนอมเพื่อความยินยอมพร้อมใจ (Nelmes, 2007: 233)

ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างและนำเสนอตัวละครในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างทั้ง 12 เรื่อง โดยมุ่งเน้นสังเกตถึงประเด็นสำคัญในการศึกษาภาพยนตร์ตามแนวทางวัฒนธรรมศึกษาทั้งหมด 3 ประเด็นด้วยกัน ได้แก่

- การสร้างตัวละครตามภาพตายตัวที่เกี่ยวกับเพศสถานะ (gender stereotyping) ซึ่งสะท้อนถึงคุณลักษณะของเพศหญิง ที่สังคมเชื่ออย่างเหมารวมว่าเป็นไปตามธรรมชาติ

- การแบ่งแยกตัวละครในเชิงบวกและลบ (positive/negative stereotyping) ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ที่สังคมคาดหวังจากผู้หญิง โดยเชื่อว่าเป็นปรกติวิสัยที่ถูกต้อง

- การนำเสนอตัวละครด้วยท่าที่พิเศษ เพื่อกีดกันตัวละครที่แตกต่างจากขนบของสังคมให้กลายเป็นความแปลกแยก เช่น นำเสนอในเชิงตลกขบขัน ตื่นเต้นระทึกใจ หรือกระทั่งยกย่องเชิดชูเกินจริง ซึ่งเป็นการครอบงำความเชื่อที่แตกต่าง อย่างประนีประนอมและแนบเนียนไม่ให้รู้ตัว

สำหรับหัวข้อนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลและทำการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อแสดงให้เห็นถึงวาทกรรมชายเป็นใหญ่ไปพร้อมๆ กัน โดยนำเสนอไปทีละเรื่องเพื่อให้เห็นถึงบทบาทโดยรวมของตัวละครในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ

4.2.1 ภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยไท”

ตัวละครนำของภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ *พระสุริโยไท* ซึ่งดูคล้ายเป็นผู้หญิงหัวก้าวหน้าที่มีพฤติกรรมแตกต่างไปจากหน้าที่ของผู้หญิงในสังคม โดยเฉพาะการเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับการเมือง และการรบทัพจับศึก จนถึงขั้นพลีชีพกลางสมรภูมิในตอนท้ายเรื่อง แต่เมื่อพิจารณาดูในรายละเอียดปลีกย่อย กลับพบว่าตัวละครนี้ยังคงเดินรอยตามภาพตายตัว และบทบาทหน้าที่ของผู้หญิงอนุรักษ์นิยมอย่างเคร่งครัด ซึ่งผู้วิจัยได้แยกเป็นประเด็นต่างๆ ดังต่อไปนี้

- <u>วัยเยาว์กับวัยผู้ใหญ่</u>

พระสุริโยไท ในช่วงวัยรุ่น (รับบทโดย **พิมลรัตน์ พิศลยบุตร**) มีลักษณะของหญิงหัวก้าวหน้า ต้องการเลือกเส้นทางชีวิตของตนเอง และกล้าปฏิเสธการเข้าพิธีอภิเษกกับ *พระเยาวราช* ผู้สูงศักดิ์ แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอการกระทำดังกล่าวของเธอว่าเป็นเพียง “ความดื้อดึงแบบเด็กๆ” ก่อนที่เธอจะกลับตัวกลับใจยอมโอนอ่อนตามขนบประเพณีของสังคมปิตาธิปไตย จากนั้นเมื่อ *พระสุริโยไท* เติบโตเป็นผู้ใหญ่ (รับบทโดย **หม่อมหลวงปิยาภัสร์ ภิรมย์ภักดี**) ก็เป็นที่ยกย่องอย่างมากในเรื่องการปรนนิบัติพระสวามีได้ดีไม่มีที่ติ และในภายหลังเธอยังปล่อยให้พระธิดาอย่าง *พระสวัสดิราช* (รับบทโดย **พิมลรัตน์ พิศลยบุตร**) ประสบชะตากรรมซ้ำรอยตนเองเมื่อต้องเข้าพิธีอภิเษกด้วยเหตุผลทางการเมือง

- <u>*พระสุริโยไท* กับ *พระเฑียรราชา*</u>

แรกเริ่มในสมัยวัยรุ่น ความสัมพันธ์ของทั้งคู่มีลักษณะแบบพ่อแง่แม่งอน *พระเยาวราช* (หรือในเวลาต่อมาคือ *พระเฑียรราชา*) คล้องช้างที่เธอหมายตาได้ก็ไปโกรธเคืองเขา แสดงถึงลักษณะของผู้หญิงที่ใช้แต่อารมณ์ ไม่มีเหตุผล จากนั้น *พระเยาวราช* นำช้างมามอบให้เป็นของกำนัล แม้ไม่ถึงกับทำให้ *พระสุริโยไท* รักชอบหรือตกลงปลงใจด้วย แต่ก็ทำให้ใจอ่อนลงอย่างเห็นได้ชัด และตื่นเต้นกับของกำนัลนั้น แสดงถึงลักษณะของผู้หญิงที่หลงใหลในวัตถุสิ่งของ และโครงสร้างแบบ ชายกระทำ-หญิงรับการกระทำ

หลังเข้าพิธีอภิเษกสมรสโดยไม่เต็มใจ *พระสุริโยไท* กลับเป็นฝ่ายสนับสนุนพระสวามีทุกประการ ตั้งแต่ดูแลบ้านเรือนบ่าวไพร่ มีทายาทให้มากมาย แสวงหาอำนาจจนพระสวามีได้ขึ้นครองราชย์ จนกระทั่งสละชีพเพื่อปกป้องพระสวามี ถึงพฤติการณ์หลายอย่างจะดูแหกคอกนอกกรอบ เช่น แทรกแซงการเมือง และรบทัพจับศึก แต่เมื่อคำนึงถึงเจตนาเบื้องหลังแล้วก็ล้วนแต่เป็นไปตามบทบาทหน้าที่ของภรรยาผู้อุทิศตนเพื่อสามีทั้งสิ้น

- <u>*พระสุริโยไท* กับ *ขุนพิเรนทรเทพ*</u>

ในสมัยวัยรุ่น *พระสุริโยไท* มีใจชอบพอกับ *ขุนพิเรนทรเทพ* และแสดงออกจนดูใจกล้าผิดขนบไปบ้าง เช่น เป็นฝ่ายชวนไปเดินเล่นสองต่อสอง แต่สุดท้ายแล้วผู้ชายเป็นฝ่ายรุกมากกว่าอยู่ดี เมื่อ *ขุนพิเรนทรเทพ* เด็ดดอกไม้ให้ และกุมมือของ *พระสุริโยไท* พร้อมทั้งให้คำมั่นสัญญารัก ก่อนจะอาสาไปคล้องช้างมาเป็นของกำนัล

เมื่อเติบโตเป็นผู้ใหญ่ ยามที่ *พระสุริโยไท* มีเรื่องเดือดร้อน ก็ต้องขอความช่วยเหลือจาก *ขุนพิเรนทรเทพ* และยังออกปากว่าฝ่ายหลังเป็นความหวังเดียวที่จะกอบกู้สถานการณ์ไว้ได้ ส่วนที่เห็นเธอฝึกซ้อมกองทัพตระเตรียมกำลังพลไว้นั้น ไม่ปรากฏประโยชน์ใดๆ แน่ชัด ซึ่ง *ขุนพิเรนทรเทพ* หรือในตอนนี้คือ *ออกญาพิษณุโลก* (รับบทโดย **ฉัตรชัย เปล่งพานิช**) ก็รีบเร่งรุดมาโดยพลันตามโครงสร้างแบบ ชายเข้มแข็ง-หญิงอ่อนแอ และ ชายให้-หญิงรับ

นอกจากนี้ในภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยไท” ยังปรากฏตัวละครอื่นๆ ที่แสดงให้เห็นถึงวาทกรรมชายเป็นใหญ่ เช่น *อำแดงอุ่น ท้าวศรีสุดาจันทร์* และ *ปริก* ซึ่งผู้วิจัยจะวิเคราะห์ถึงในหัวข้อที่ 4.4 และ 4.5 ต่อไป

4.2.2 ภาพยนตร์เรื่อง “ขังแปด”

ดาวไสว (รับบทโดย **สรวงสุดา ลาวัลย์ประเสริฐ**) มีพฤติกรรมที่ดูคล้ายไม่ยอมตกอยู่ใต้อาณัติของผู้ใด เมื่อรู้ว่าชายคนรักนอกใจ เธอก็สังหารเขาอย่างไม่ลังเล

อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์เรื่องนี้กลับนำเสนอภาพการกระทำดังกล่าว ว่าเกิดจากพื้นฐานนิสัยใจคอของ *ดาวไสว* เองเป็นคนที่ใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผล (ซึ่งเป็นภาพตายตัวของผู้หญิง) ทำอะไรไม่คิดไตร่ตรองให้ดี มากกว่าจะเป็นเพราะความเข้มแข็งหรือความกล้าปลดปล่อยตนเองจากเพศชาย ดังจะเห็นว่าความเป็นคนหุนหันพลันแล่นของ *ดาวไสว* ถูกเน้นย้ำอีกหลายครั้งระหว่างที่เธอรับโทษอยู่ในเรือนจำ ซึ่งเธอมักจะแสดงท่าทางเกรี้ยวกราดใส่คนอื่นอย่างไร้เหตุผล แม้แต่กับคนที่หวังดีและอยู่ข้างเดียวกับเธอ

ดาวไสว ยังมีลักษณะของคนที่ต้องพึ่งพาผู้อื่นอยู่ตลอดเวลา ตามโครงสร้างแบบชายเข้มแข็ง-หญิงอ่อนแอ แม้ภาพยนตร์เรื่องนี้จะให้ข้อมูลว่าเธอเรียนจบสูงๆ แต่ไม่ได้บอกว่าจบสาขาวิชาใดมา และในตอนต้นเรื่องก็ไม่ปรากฏว่าเธอประกอบอาชีพอะไร นอกจากอยู่ภายใต้ความดูแลของบิดาผู้เป็นที่พึ่งในปัจจุบัน พลางไปมาหาสู่กับที่พึ่งในอนาคตอย่างชายคนรักที่เธอวาดหวังจะแต่งงานด้วย

ต่อมาเมื่อเข้าไปใช้ชีวิตในเรือนจำ *ดาวไสว* ยังคงไม่อาจปกป้องตัวเองได้ ต้องอาศัยการดูแลจากเพื่อนนักโทษหญิงร่วมห้องขังหลายคน จนเมื่อพ้นโทษออกมาในตอนที่พ่อของเธอเสียชีวิตไปแล้ว เธอจึงหันมาทำอาชีพนักเขียน แต่ยังไม่สามารถหาเลี้ยงปากท้องได้ ต้องไปขออาศัยอยู่กับคนรู้จัก และต้องให้นักเขียนรุ่นพี่อย่าง *ยิ่งศักดิ์* (รับบทโดย **ทรงสิทธ์ รุ่งนพคุณศรี**) ช่วยแนะนำให้รู้จักกับบรรณาธิการ ถึงลืมตาอ้าปากได้ในที่สุด

นอกจากนี้ แม้ว่าความผิดหวังอันเนื่องจากถูกหักหลังโดยชายคนรัก ทำให้ *ดาวไสว* ตัดขาดตนเองจากระบบความสัมพันธ์แบบคู่รักต่างเพศ ด้วยการประกาศว่าเธอจะไม่มีสามีเพราะเข็ดขยาดแล้วในตัวผู้ชาย แต่ขณะเดียวกันเธอยังอยากมีลูก โดยไม่ต้องการให้ชายคนใดมารับหน้าที่พ่อ ซึ่งเธอใช้คำว่า “เอาแค่น้ำเชื้อ” และภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ไม่ได้เปิดเผยว่า เธอไปมีสัมพันธ์กับใครถึงมีบุตรได้ สุดท้ายแล้วเท่ากับว่าถึงแม้ *ดาวไสว* จะปลดแอกตนเองจากบทบาทหน้าที่ภรรยา แต่บทบาทหน้าที่แม่ยังเป็นสิ่งที่เธอยึดมั่นเหนือสิ่งอื่นใด

ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังปรากฏตัวละครหญิงอีกหลายคนที่มีบทบาทสำคัญ และแสดงให้เห็นถึงวาทกรรมชายเป็นใหญ่ ได้แก่

- *เพ็ญ* (แสดงโดย **ดาริกา สังข์นาค**) นักโทษหญิงที่เป็นที่นับหน้าถือตามากที่สุดในห้องขัง มีลักษณะคล้ายผู้ชาย คือตัดผมสั้นเกรียน น้ำเสียงห้าว อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้เปิดเผยรสนิยมทางเพศของเธอ และยัง

บอกว่าเธอเคยอยู่กินกับผู้ชาย จึงไม่อาจกล่าวได้ว่าเธอเป็นหญิงรักร่วมเพศ หากแต่เป็นหญิงที่มีลักษณะของเพศชายมากกว่าคนอื่นๆ

- *สาวหัวโจกประจำคุก* เป็นนักโทษหญิงอีกคนหนึ่งที่มีลักษณะคล้ายผู้ชาย แต่ไม่เหมือนกับ *เพ็ญ* ตรงที่รายนี้แสดงออกชัดเจนถึงความเป็นหญิงรักหญิง ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ก็นำเสนอตัวละครเพศที่สามอย่างเธอเป็นตัวร้าย ใจคอวิปริต ชอบความรุนแรง คอยเบียดเบียนผู้อื่นอยู่ตลอดเวลา รวมถึงทำร้าย *ดาวไสว* ซึ่งเป็นตัวละครนำของเรื่อง

- *รุณ* (แสดงโดย **กนกพร โลศิริ**) หนึ่งในกลุ่มหญิงบริการชั้นสูง เลือกแต่งงานกับนักธุรกิจแทนที่จะเลือกนักเขียนหนุ่ม เพราะเธอต้องการความมั่นคง อยากให้ผู้ชายเป็นฝ่ายเลี้ยงดูอุ้มชู ตามภาพตายตัวว่าผู้หญิงต้องเป็นฝ่ายพึ่งพาผู้ชาย เธอเคยกล่าวเปรยๆ ความคิดนี้ถึงสองครั้ง ครั้งแรกเมื่อ *ดาวไสว* พูดว่า “แก่ตัวมา ไม่รู้เลยจะมีใครมาดูแล” *รุณ* สวนกลับทันทีว่า “ก็เธอไม่คิดจะหาผัวสักคนนี่” หรืออีกครั้งหนึ่งเธอพูดว่า “รุณอยากมีชีวิตแบบชาวบ้านเขาบ้าง มีลูก มีผัว มีชีวิตตามอัตภาพ” แสดงว่าแม้แต่ผู้หญิงที่ใช้ชีวิตนอกกรอบอย่างเธอ ยังแบ่งแยกวิถีชีวิตของตัวเองเป็นเรื่องผิดปกติ และยังคงยึดติดกับบทบาทแม่และภรรยา

- *เอียด* (รับบทโดย **พิชญ์นาฏ สาขากร**) ตัวละครที่อายุน้อยที่สุดในกลุ่มหญิงบริการชั้นสูง เป็นอีกคนหนึ่งที่เหยียดหยันอาชีพของตัวเอง โดยครั้งหนึ่งเธอบ่นออกมาตรงๆ ว่า “พอกันทีอาชีพนี้” และอาชีพที่เธอใฝ่ฝันอยากจะไปทำก็คือการเปิดร้านเสริมสวย ซึ่งยังคงเกี่ยวกับความสวยความงามตามภาพตายตัวของผู้หญิง

- *พี่มาลี* (รับบทโดย **ภัทรวรินทร์ ทิมกุล**) เป็นแม่เล้าของบรรดาหญิงบริการชั้นสูง เธอใช้เงินเลี้ยงเด็กหนุ่มไว้ปรนเปรอความสุข ซึ่งน่าสนใจว่าเป็นการกลับด้านโครงสร้างแบบ ชายกระทำ-หญิงรับการกระทำ แต่สุดท้ายตัวละครหญิงอย่างเธอก็ไม่อาจปฏิบัติต่อผู้ชายประดุจวัตถุทางเพศได้ เมื่อรู้ว่าเขานอกใจก็โศกเศร้า ดื่มเหล้าเมามาย และคิดจะเอาปืนไปยิงเสียให้ตายคล้ายกับการกระทำของ *ดาวไสว* เพียงแต่มีเหตุแทรกซ้อนจนไม่ได้ลงมือ

นอกจากนี้ *พี่มาลี* ยังเป็นอีกคนที่ดูถูกอาชีพของตนเอง อยากหาจังหวะเลิกเพื่อไปทำงานสถานเลี้ยงเด็กกำพร้า เพราะเธอเป็นคนรักเด็ก ซึ่งตอกย้ำถึงบทบาทหน้าที่และสัญชาตญาณความเป็นแม่ของผู้หญิง

โดยภาพรวมแล้ว ผู้หญิงที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้ นอกจากตัวละครนำอย่าง *ดาวไสว* ก็มีแต่หญิงบริการ หญิงที่อยากเป็นแม่คน หญิงที่อยากดูแลเด็ก และหญิงที่อยากเปิดร้านเสริมสวย ซึ่งล้วนแต่เกี่ยวพันกับภาพตายตัวของผู้หญิง ต่างจากตัวละครชายที่มีทั้งตำรวจ นักเขียน และนักธุรกิจ ซึ่งเป็นอาชีพที่สังคมให้เกียรติยกย่อง ทั้งนี้การนำเสนอตัวละครหญิงบริการที่ปรากฏในเรื่อง ไม่ได้ช่วยเปลี่ยนแปลงภาพตายตัวที่สังคมมองพวกเธอว่าต่ำต้อยด้อยค่า เพราะแม้แต่พวกเธอเองก็ยังเชื่อเช่นนั้น

ภาพประกอบที่ 4.10 **<u>นักโทษหญิงที่บุคลิกคล้ายเพศชาย เป็นผู้มีบารมีที่สุดในห้องขัง</u>**

4.2.3 ภาพยนตร์เรื่อง “บุปผาราตรี”

บุปผา (รับบทโดย **เฌอมาลย์ บุญยศักดิ์**) มีปมถูกพ่อเลี้ยงล่วงละเมิด ทำให้หวาดระแวงผู้ชาย แต่ขณะเดียวกันก็ต้องการความรักความอบอุ่นจากผู้ชายดีๆ สักคน ด้วยเหตุนี้เธอจึงเปิดใจให้ *เอก* (รับบทโดย **กฤษณ์ ศรีภูมิเศรษฐ์**) ชายหนุ่มรุ่นพี่ที่เข้ามาติดพัน

ความสัมพันธ์ระหว่าง *บุปผา* กับ *เอก* เป็นไปตามโครงสร้างแบบชายกระทำ-หญิงรับการกระทำ หรือ ชายรุก-หญิงรับ อย่างชัดเจน เริ่มจาก *เอก* เป็นฝ่ายคอยตาม *บุปผา* ไปยังที่ต่างๆ และคอยดึงดูดใจด้วยสิ่งของ ตั้งแต่คอยซื้ออาหารที่ *บุปผา* ชอบไปฝาก เอาต้นไม้ไปให้ จนถึงขับรถเก๋งคันงามมาอวด ซึ่งตอกย้ำความเชื่อว่าผู้หญิงหลงใหลในวัตถุสิ่งของ โดยเฉพาะรถยนต์หรูหรา ข้างฝ่าย *บุปผา* เองแอบสนใจใคร่รู้เกี่ยวกับตัว *เอก* จนแอบไปสืบประวัติของเขา ทว่าจนแล้วจนรอดเธอได้แต่รอเฉยๆ ให้ *เอก* ต้องเป็นฝ่ายเข้าหาอยู่ข้างเดียว

ในไม่ช้า ความสัมพันธ์ระหว่าง *บุปผา* กับ *เอก* ก็พัฒนาไปจนถึงฉากเพศสัมพันธ์ ซึ่งถือว่าน่าสนใจเป็นอย่างยิ่งเมื่อเทียบกับมาตรฐานการนำเสนอตัวละครหญิงในภาพยนตร์ไทย ตามที่ กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน (2552: 164 - 183) อธิบายไว้ว่า ยุคก่อนหน้าทศวรรษที่ 2540 หนังรักส่วนใหญ่ของไทยยังไม่ค่อยขยายสู่ฉาก 'เพศสัมพันธ์' เท่าไรนัก แต่ในช่วงทศวรรษที่ 2540 หนังผีแนวรักเรื่อง "นางนาก" ทำลายขนบดังกล่าวลงด้วยการนำเสนอให้เห็นฉากการร่วมประเวณีของผีกับคน และ "สุดเสน่หา" หนังรักระหว่างสาวไทยหนุ่มพม่าก็เจริญรอยตาม นอกจากนี้ หนังรักไทยสมัยก่อนจะให้ความสำคัญแก่พรหมจรรย์ของอิสตรี นางเอกที่ยังไม่ได้แต่งงานกับพระเอกจึงไม่อาจหลับนอนและมีรักกันได้ ทว่า ตั้งแต่ปี 2540 เป็นต้นมา ภาพยนตร์เรื่อง "วัยอลวน 4" และ "สุดเสน่หา" กลับนำเสนอภาพของหนุ่มสาวที่มีความรักและอยู่ด้วยกันโดยไม่ต้องแต่งงานกัน ซึ่งถือเป็นการฉีกขนบประเพณีดั้งเดิมทิ้งไป และต้องแลกมาด้วยเสียงก่นด่าของผู้ชมที่มีทัศนคติแบบอนุรักษ์นิยม

"บุปผาราตรี" จึงเป็นภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่งที่ซึ่งก้าวตามภาพลักษณ์ของนางเอกยุคใหม่ ที่มีเพศสัมพันธ์ได้โดยยังไม่ต้องแต่งงาน และสามารถแสดงฉากความสัมพันธ์ดังกล่าวออกมาอย่างค่อนข้างโจ่งแจ้ง อย่างไรก็ตาม น่าสังเกตว่าฉากเพศสัมพันธ์ระหว่าง *บุปผา* กับ *เอก* ซึ่งปรากฏถึงสองครั้งในเรื่อง ยังคงเป็นไปตามโครงสร้างแบบชายกระทำ-หญิงรับการกระทำ กล่าวคือ ทั้งสองฉากต่างมีลักษณะที่ผู้ชายเป็น 'ฝ่ายรุก' อยู่เพียงข้างเดียว และผู้หญิงซึ่งเป็นฝ่ายรับก็แสดงสีหน้าท่าทางฝืนใจอยู่ตลอดเวลา ตัวละครหญิงในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงยังอยู่ภายใต้กรอบคิดว่าผู้หญิงไม่ควรมีความพึงพอใจหรือความปรารถนาในเรื่องเพศ อีกทั้งผลลัพธ์ที่ตามมาจากการกระทำของทั้งคู่ คือบทลงโทษด้วยโศกนาฏกรรมร้ายแรง เท่ากับตัดสินว่าพฤติกรรมของพวกเขาเป็นสิ่งที่ผิด กรอบคิดเรื่องเพศในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงยังล้าหลังอยู่มาก เมื่อเทียบกับกรณีของ "วัยอลวน 4" และ "สุดเสน่หา" ที่ได้อ้างถึงไปในย่อหน้าก่อน

หลังจากเหตุการณ์ข้างต้นผ่านพ้น ความสัมพันธ์ระหว่าง *เอก* กับ *บุปผา* พลันกลับตาลปัตรอย่างน่าอัศจรรย์ใจ *เอก* เป็นฝ่ายทอดทิ้งเงียบหาย ส่วน *บุปผา* เป็นฝ่ายตามหาด้วยต้องการเขามาเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ แสดงให้เห็นถึงทัศนคติแบบ ชายได้-หญิงเสีย มุมมองดังกล่าวเปิดเผยออกมาชัดเจนด้วยเสียง voice over ของ *เอก* ที่เปรียบเทียบผู้หญิงเป็นหนังสือที่ผู้ชายเปิดอ่าน รวมถึงในฉากที่เฉลยความจริงว่า *เอก* หลอกลวง *บุปผา* เพียงเพื่อจะเอาชนะเดิมพันระหว่างเขากับเพื่อน ซึ่งจริงอยู่ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอด้วยท่าทีวิพากษ์วิจารณ์การกระทำของผู้ชายกลุ่มนี้ รวมไปถึงวิพากษ์วิจารณ์ ‘สันดานผู้ชาย’ แต่ในอีกแง่หนึ่งก็หนีไม่พ้นคติความเชื่อว่าผู้ชายเป็นฝ่ายได้ และผู้หญิงเป็นฝ่ายเสียอยู่เสมอในความสัมพันธ์ทางเพศ

สถานการณ์ของ *บุปผา* ยิ่งเลวร้ายลงอีก เมื่อเธอรู้ตัวว่าตั้งครรภ์ ปฏิกิริยาแรกของเธอคือแสดงความอ่อนแอทางจิตใจโดยคิดฆ่าตัวตาย แต่โชคดีที่ *เอก* ติดต่อมาอีกครั้ง ทำให้ *บุปผา* หันมายึดมั่นกับความหวังเพียงหนึ่งเดียว ว่าเขาจะกลับมาดูแลและรับผิดชอบเธอด้วยการแต่งงาน เธอยอมทำทุกอย่างเพื่อให้ได้มาซึ่งจุดมุ่งหมายนั้น แม้กระทั่งยอมทำแท้ง ซึ่งชะตากรรมของเธอที่ต้องตกเลือดตายกลายเป็นผีทนทุกข์ทรมาน แสดงให้เห็นถึงกรอบคิดที่ตัดสินว่าเธอเป็นคนไม่ดี เนื่องจากเป็นผู้หญิงที่ฝ่าฝืนบทบาทหน้าที่แม่อย่างร้ายแรงด้วยการทำลายลูกของตัวเอง จึงต้องรับผลกรรมไปอย่างสาสม

ตลอดทั้งเรื่อง *ผีบุปผา* อยู่กับการรอคอยชายคนรัก ไม่ว่าเขาจะทอดทิ้งไปสักกี่ครั้งหรือจะโกหกหลอกลวงสารพัดสารพันสักแค่ไหน เธอยังรอและเฝ้าปรารถนาในตัวเขาต่อไป ส่วน *เอก* ที่เสียชีวิตลงเช่นกันเนื่องจากเสพยาเกินขนาด ก็กลายเป็นผีกลับมาอยู่กับ *บุปผา* จนได้ แต่วันดีคืนดีก็แอบหนีไปร่วมหลับนอนกับหญิงอื่นอีก เรียกได้ว่าจนตัวตายกลายเป็นผีกันทั้งคู่ ความสัมพันธ์ยังเป็นแบบ ชายรุก-หญิงรับ *บุปผา* ต้องเป็นฝ่ายอยู่เฉยๆ รอให้ *เอก* เป็นฝ่ายมอบความรักให้ ยกเว้นครั้งเดียวที่ *บุปผา* ลุกขึ้นสู้ คือในฉากที่เธอใช้เลื่อยตัดขาของ *เอก* แต่เหตุผลที่ทำไปก็เพราะต้องการความรักจากเขา ไม่อยากให้เขามีคนอื่นหรือทอดทิ้งเธอไปไหนอีก

โดยรวมแล้ว ภาพยนตร์เรื่อง “บุปผาราตรี” เล่าถึงการลุกขึ้นสู้ของผู้หญิงตัวเล็กๆ คนหนึ่ง ซึ่งถูกกระทำจากผู้ชายมากหน้าหลายตา (พ่อเลี้ยงของเธอ *เอก* และเพื่อนๆ ของเอก) รวมถึงค่านิยมของสังคมชายเป็นใหญ่ แต่การลุกขึ้นสู้นี้ก็ถูกนำเสนอเป็นสิ่งที่ผิดปรกติวิสัย กล่าวคือ ตัวละครหญิงอย่าง *บุปผา* ถูกพ่อเลี้ยงล่วงละเมิดมาแล้วหลายครั้งแล้ว เธอได้แต่จำยอมมาตลอด จนตัดสินใจต่อสู้ขัดขืนในตอนที่เธอเริ่มมีอาการวิกลจริต แสดงให้เห็นว่าผู้หญิงเสียสติเท่านั้นถึงจะกล้าลุกขึ้นสู้กับผู้ชาย (ผู้หญิงสติดีๆ เขาไม่ทำกัน) อีกทั้งรูปแบบการนำเสนอในฉากที่

บุปผา ขัดขืนโดยใช้ปากกาแทงพ่อเลี้ยง ก็เน้นอารมณ์ตื่นเต้นระทึกใจ ซึ่งเท่ากับมองเหตุการณ์เช่นนี้เป็นเรื่องใหญ่โตที่ 'ผิดจากความเป็นจริง'

ภาพประกอบที่ 4.11 **<u>เทคนิคซ้อนภาพสื่อถึงจิตใจที่ไม่ปกติของบุปผา</u>**

ยิ่งไปกว่านั้น *บุปผา* จะมีความสามารถต่อสู้กับพวกผู้ชายได้อย่างสูสี ก็ต่อเมื่อเธอตายกลายเป็นผี ไม่ใช่มนุษย์เพศหญิงอีกต่อไป หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง ภาพยนตร์เรื่องนี้มองว่าผู้หญิงปกติธรรมดาทั่วไป ย่อมไม่มีความสามารถที่จะต่อกรกับผู้ชายได้เลย หนทางเดียวที่พอจะมีโอกาสคือต้องอาศัยพลังอำนาจ 'เหนือธรรมชาติ' อีกทั้งการลุกขึ้นสู้ของผู้หญิงอย่าง *บุปผา* ยังถูกมองเป็นความน่าสะพรึงกลัวในรูปแบบของผี เท่ากับเป็นสิ่งไม่พึงประสงค์ที่ควรถูกกำจัด

นอกจากนี้ *ผีบุปผา* ยังทำตัวไร้เหตุผล แทนที่จะเล่นงานแต่พวกผู้ชายเลวๆ และหมอผีที่มารังควาญ เธอกลับแผลงฤทธิ์ใส่ทุกคนในอพาร์ตเมนท์อย่างไม่เลือกหน้า ทั้งที่บางคนไม่เคยเบียดเบียนอะไรเธอเลย ซึ่งเมื่อเทียบในหมู่ผีด้วยกันแล้ว จะพบว่าผีผู้ชายอย่าง *เอก* มีเหตุผลกว่าผีผู้หญิงอย่าง *บุปผา* มาก เพราะเขาแค่ล่องลอยอยู่ไปวันๆ ไม่ได้ก่อความเดือดร้อนหลอกหลอนใคร จึงเป็นไปตามโครงสร้างแบบ ชายเหตุผล-หญิงอารมณ์

ยังมีรายละเอียดปลีกย่อยอื่นๆ เกี่ยวกับตัว *บุปผา* ที่บ่งชี้ถึงวาทกรรมชายเป็นใหญ่ ได้แก่

- แง่มุมด้านอาชีพของเธอ ซึ่งรู้แค่เป็นนักศึกษาแพทย์ที่มีผลการเรียนระดับต้นๆ ของคณะ แต่ทั้งเรื่องเธอกลับเอาแต่นั่งรอชายคนรัก โดยมีเพียงฉากเดียวที่เธอได้แสดงสิ่งที่พอจะเรียกได้ว่าเป็นความสามารถทางการแพทย์ออกมา คือตอนที่ตัดขาผู้ชายเพื่อเหนี่ยวรั้งเขาเอาไว้

- ในตอนหนึ่ง *บุปผา* ก่นด่าผู้อื่นว่า “ไอ้หน้าตัวเมีย” ซึ่งเป็นคำด่าที่มีความขัดแย้งในตัวเอง เพราะมักถูกใช้เพื่อด่าผู้ชาย แต่โดยกรอบความคิดของวลีนี้กลับดูถูกผู้หญิง เพราะถ้าหากความเป็นเพศเมียสามารถนำมาใช้ด่ากันได้ ย่อมแสดงว่ามันต้องเป็นสิ่งที่ไม่ดี หรือต่ำต้อยด้อยค่า

- ชื่อตัวละคร *บุปผา* รวมไปถึงชื่อเรื่อง “บุปผาราตรี” (ดอกไม้แห่งรัตติกาล) สะท้อนถึงความเชื่อว่าผู้หญิงเป็นเพศที่อยู่คู่กับความสวยงามและบอบบาง จึงต้องเปรียบเธอกับดอกไม้

ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังปรากฏตัวละครอื่นๆ ที่แสดงให้เห็นถึงวาทกรรมชายเป็นใหญ่ ได้แก่

- *หมวย* (แสดงโดย **ชมพูนุช ปิยะภาณี**) ผู้หญิงนอกกรอบซึ่งมีหัวคิดอิสระในเรื่องเพศ เธอเป็นฝ่ายรุกเข้าหาผู้ชายก่อน และไม่ทันไรก็ชวนเขาไปมีเพศสัมพันธ์ แตกต่างจากความคาดหวังที่สังคมมีต่อเพศหญิงเป็นอันมาก แต่แล้วผู้หญิงแบบเธอก็ต้องถูกแบ่งแยกเป็นผู้หญิงไม่ดี เห็นได้จากการที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ลงโทษเธอจนสิ้นฤทธิ์เดชในตอนท้าย

- *เจ๊สี่* (แสดงโดย **ศิริสิน ศิริพรสมาธิกุล**) คือตัวละครหญิงที่มีบทบาทเป็นผู้นำ เธอเป็นเจ้าของกิจการหอพัก และอยู่เบื้องหลังสำนักทรงเจ้า (ในแง่หนึ่งอย่างแรกเป็นงานกึ่งในบ้าน ส่วนอย่างหลังเกี่ยวพันกับความงมงายซึ่งเป็นภาพตายตัวของผู้หญิงในสังคมไทยเช่นกัน) แต่เธอก็มีภาพลักษณ์เป็นผู้นำที่ไม่ดี ไม่สามารถควบคุมความประพฤติของลูกน้อง และตลอดทั้งเรื่องไม่ได้แสดงให้เห็นถึงความสามารถใดๆ ที่จะกอบกู้กิจการของตนเองไว้ได้

นอกจากนี้ เธอยังมีนิสัยส่วนตัวเป็นคนจู้จี้ ตระหนี่ถี่เหนียว และเจ้าระเบียบ ซึ่งล้วนแต่เป็นภาพตายตัวของผู้หญิงทั้งสิ้น

4.2.4 ภาพยนตร์เรื่อง “คืนไร้เงา”

สิปาง (แสดงโดย **นิโคล เทริโอ**) เป็นผู้หญิงทันสมัย ทำงานหาเลี้ยงชีพตนเองได้ แต่กลับเชื่อมั่นในคุณค่าของการแต่งงาน ตลอดทั้งเรื่องเธอวิ่งวุ่นอยู่กับการตามหา *นภัทร* (แสดงโดย **วรวิทย์ แก้วเพชร**) สามีที่หายตัวไป ทั้งที่รู้แล้วว่าเขาอาจไม่ใช่คนดีอย่างที่เธอเคยเข้าใจ ซึ่งจริงอยู่ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้อาจแสดงท่าทีวิพากษ์วิจารณ์ต่อการกระทำของ *สิปาง* แต่ขณะเดียวกันก็ผลิตซ้ำความเชื่อว่าผู้หญิงไม่ว่าทันสมัยหรือหัวโบราณ ย่อมต้องยึดมั่นถือมั่นในตัวชายคนรัก อีกทั้งยังให้เหตุผลรองรับว่าเธอทำไปเพราะสามีคนนี้คือผู้ชายคนแรกของเธอ ด้วยเหตุนี้เธอจึงต้องทุ่มเทให้เขาหมดทั้งชีวิต

ความสัมพันธ์ระหว่าง *สิปาง* กับตัวละครชายทั้งหลาย ยังเป็นไปตามโครงสร้างแบบ ชายกระทำ-หญิงรับการกระทำ และ ชายเข้มแข็ง-หญิงอ่อนแอ กล่าวคือ ระหว่าง *สิปาง* กับสามี เธอเป็นฝ่ายไม่รู้เท่าทัน โดนหลอกให้ต้องเฝ้ารออยู่ข้างเดียว และถึงแม้เธอจะเที่ยวตระเวณออกไปยังพื้นที่นอกบ้าน ซึ่งผิดจากบทบาทของผู้หญิงตามคติความเชื่อแบบอนุรักษ์นิยม แต่ทุกครั้งเธอก็ต้องพึ่งพาผู้ชายช่วยพาไป ได้แก่ *ชาติชาย* (แสดงโดย **พงษ์พัฒน์ วชิระบรรจง**) พี่ชายของนภัทร และ ทะนง (แสดงโดย **รุจ จำเดิมเผด็จศึก**) อาจารย์ผู้ชายซึ่งเป็นเพื่อนของนภัทร

นอกจากนี้ ถึงแม้ *สิปาง* จะเป็นผู้หญิงทำงานสมัยใหม่ แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้กลับปล่อยปละละเลยแง่มุมด้านอาชีพการงานของเธอ โดยนำเสนออ้อมๆ อยู่เพียงครั้งเดียวในตอนที่เธอฝากฝังเพื่อนให้ช่วยจัดการเรื่องงาน อีกทั้งผู้หญิงเก่งอย่างเธอยังไม่วายต้องหมกมุ่นอยู่กับเรื่องความสวยความงาม เห็นได้ในฉากที่เธอโน้มน้าวหญิงสาวผู้ถูกสามีกดขี่อย่าง *บุษบา* (แสดงโดย **สิริยากร พุกกะเวส**) ให้กล้าออกไปจากรั้วบ้านซึ่งกักขังผู้หญิงไว้กับบทบาทหน้าที่ภรรยา แต่พอออกไปแล้วเธอทั้งคู่ก็ไม่ได้ทำอะไรนอกจากไปช็อปปิ้งเสื้อผ้าและเครื่องสำอาง

บุษบา เป็นตัวละครหญิงอีกคนที่มีบทบาทสำคัญในภาพยนตร์เรื่องนี้ เธอทำในสิ่งที่ฝ่าฝืนต่ออำนาจปิตาธิปไตยอย่างร้ายแรง ด้วยการคบชู้สู่ชาย และฆาตกรรมชายคนรัก (ผู้วิจัยจะวิเคราะห์อย่างละเอียดต่อไปในหัวข้อที่ 4.4) แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้กลับแสดงภาพของเธอเป็นหญิง

วิกลจริต ซึ่งถึงแม้จะส่วนหนึ่งจะเป็นการวิพากษ์วิจารณ์เพศชายที่กดขี่ข่มเหงจนผู้หญิงคนหนึ่งต้องตกอยู่ในสภาพดังกล่าว แต่ขณะเดียวกันเท่ากับบอกว่า ผู้หญิงจิตไม่ปกติเท่านั้น ถึงจะกล้าฝ่าฝืนข้อห้ามของสังคมชายเป็นใหญ่ และลุกขึ้นต่อสู้กับอำนาจของผู้ชาย

ภาพประกอบที่ 4.12 **<u>ภาพบิดเบี้ยวแสดงถึงจิตใจที่ไม่ปกติของบุษบา</u>**

4.2.5 ภาพยนตร์เรื่อง “ธิดาช้าง”

ภาพยนตร์เรื่อง “ธิดาช้าง” พยายามนำเสนอแนวคิดว่า คุณค่าของผู้หญิงไม่ได้ขึ้นอยู่กับรูปลักษณ์ภายนอก และสังคมควรมองผู้หญิงอย่างเข้าอกเข้าใจโดยไม่ยึดติดกับเรื่องความสวยความงามเพียงอย่างเดียว โดยถ่ายทอดผ่านวีรกรรมของตัวละครหญิงอ้วนน้ำหนักเกินร้อยกิโลอย่าง *หนอน* (แสดงโดย **สิริมา ตันประเสริฐ**) ที่เข้าร่วมประกวดมิสจัมโบ้ควีนเพื่อพิสูจน์คุณค่าในตัวเอง

กระนั้นก็ตาม เหตุผลทั้งหมดที่อยู่เบื้องหลังการกระทำของ *หนอน* คือความปรารถนาที่จะได้รับการยอมรับจากพ่อผู้ประกาศตนเป็นศัตรูกับความอ้วน ตลอดทั้งเรื่องโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างเธอกับ *ดร.บัญชา* (รับบทโดย **ธวัชชัย สัจจกุล**) ผู้เป็นพ่อ จึงเป็นไปแบบ

ชายกระทำ-หญิงรับการกระทำ กล่าวคือ *ดร.บัญชา* หาหนทางกลั่นแกล้งต่างๆ นานา แต่ *หนอน* ไม่ได้ตอบโต้ และยังเฝ้ารอความรักและการยอมรับจากเขาอยู่อย่างไม่ลดละ ซึ่งคล้ายคลึงกับโครงสร้างของละครหลังข่าว ที่ไม่ว่าพระเอกจะกระทำย่ำยีอย่างไร นางเอกก็เป็นฝ่ายยอมทนอยู่ข้างเดียวเพื่อพิสูจน์ความรักให้เขาได้เห็น

ในทางกลับกัน ความสัมพันธ์ระหว่าง *หนอน* กับชายคนรักของเธออย่าง *ผี* (แสดงโดย **หม่อมราชวงศ์มงคลชาย ยุคล**) ค่อนข้างจะแปลกแหวกขนบจนถึงขั้นสวนทางกับที่พบในภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่ เพราะเป็นโครงสร้างแบบ หญิงเข้มแข็ง-ชายอ่อนแอ และ หญิงกระทำ-ชายรับการกระทำ กล่าวคือ *หนอน* เป็นฝ่ายที่แข็งแรงบึกบึนกว่า จึงคอยปกป้องผีอยู่เป็นประจำ และเธอยังเป็นฝ่ายรุกในความสัมพันธ์ ด้วยการเริ่มจีบและชวนเขาไปเที่ยวก่อน นอกจากนี้เมื่อคิดจะไปประกวดจัมโบ้ควีน เธอก็ตัดสินใจอย่างแน่วแน่โดยไม่ฟังคำทัดทานของเขาเลย อย่างไรก็ตาม รายละเอียดปลีกย่อยในเรื่องคุณลักษณะทางเพศของทั้งคู่ กลับยังซ้ำรอยคติความเชื่อเรื่องเพศสถานะที่สังคมสร้างขึ้น เช่น ผีเป็นข้าราชการและมีงานพิเศษเป็นนักดนตรีร็อค ส่วน *หนอน* มีอาชีพเป็นช่างเสริมสวย หรือผีสนใจดูฟุตบอล ส่วน *หนอน* สนใจดูการประกวดความสวยความงาม

ยิ่งไปกว่านั้น ท่าทีการนำเสนอของภาพยนตร์เรื่องนี้ฟ้องว่าตัวละครหญิงอ้วนอย่าง *หนอน* ยังคงถูกมองเป็นสิ่งแปลกปลอม ตั้งแต่ในฉากเปิดเรื่อง ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอภาพลักษณ์ของ *หนอน* ในเชิงตลกขบขัน เดินไปไหนทำให้อาคารสะท้าน แผ่นดินสะเทือน พร้อมทั้งมีเสียงประกอบ (sound effects) เป็นเสียงช้างร้อง ส่อนัยประหวัดถึงการเปรียบเทียบหญิงอ้วนเป็นช้าง (ไม่ใช่มนุษย์เพศหญิง) ซึ่งปรากฏอยู่ตั้งแต่ชื่อเรื่อง “ธิดาช้าง” และตลอดทั้งเรื่อง การผจญภัยในระหว่างประกวดมิสจัมโบ้ควีน ถูกนำเสนอในเชิงตลกขบขันอยู่ตลอด แสดงให้เห็นว่าเป็นเรื่องแปลกประหลาด และไม่สามารถยึดถือเป็นจริงเป็นจัง จนในตอนท้าย ภาพยนตร์เรื่องนี้ถ่ายทอดการเสียสละของ *หนอน* ที่บริจาคตับให้น้องสาวต่างมารดา ด้วยการเร้าอารมณ์โหมประโคมวีรกรรม ซึ่งเท่ากับมองว่าการที่ผู้หญิงคนหนึ่งจะทำในเรื่องที่กล้าหาญเช่นนี้ เป็นเรื่องพิเศษที่ผิดไปจากธรรมชาติของผู้หญิงธรรมดาทั่วไป

ความสัมพันธ์ระหว่าง*ผี* กับ *หนอน* คือซับพล็อตอีกส่วนหนึ่งซึ่งถูกมองเป็นเรื่องผิดประหลาดไปเสียหมด ความรักของทั้งคู่เริ่มจากเหตุโกลาหลอลหม่านเกินจริง บ่งบอกว่าการที่ผู้ชายสักคนจะมารักหญิงอ้วนอย่าง *หนอน* เป็นเรื่องแปลกประหลาดที่เหลือเชื่อว่าจะเกิดขึ้นได้ อีกทั้งลักษณะของฝ่ายหญิงที่แข็งแรงกว่า และฝ่ายชายที่บอบบางกว่า ก็ถูกนำเสนอในเชิงตลกขบขัน

ไม่ยึดถือเป็นจริงเป็นจังไปเสียหมด นอกจากนี้ ชื่อเสียงเรียงนามของตัวละครทั้งคู่ ยังถูกตั้งในเชิงเสียดสีเหน็บแนม ส่อนัยประหวัดทำนองว่าคู่รักที่ผิดประหลาดจากขนบของสังคมขนาดนี้ ช่างเหมาะสมกันไม่ต่างจาก ผีเน่ากับโลงผุ

4.2.6 ภาพยนตร์เรื่อง “แจ๋ว”

“แจ๋ว” เล่าเรื่องราวของเหล่าสาวใช้ที่กลายมาเป็นสายลับ ในภารกิจสืบหาหลักฐานมัดตัวพวกนักการเมืองที่ทุจริตโกงกินบ้านเมือง ซึ่งโดยพล็อตเรื่องแล้วเป็นการนำเสนอความเก่งกาจของตัวละครหญิง แต่กลับเต็มไปด้วยมุมมองที่กดขี่พวกเธอไว้กับคติความเชื่อแบบปิตาธิปไตย และหลายส่วนเป็นการกดขี่ที่ซ้อนทับหลายชั้น เพราะนอกจากพวกเธอจะเป็นผู้หญิง (เพศที่ไม่ใช่ผู้ชาย) สาวใช้เหล่านี้ยังเป็นหญิงที่ผิดไปจากพิมพ์นิยมของสังคมชายเป็นใหญ่ กล่าวคือเป็นสาวบ้านนอก ไม่ใช่หญิงชนชั้นกลางในเมืองกรุง จึงถูกลดทอนความสำคัญจนดูต่ำต้อยด้อยค่า

ตัวละครนำของ “แจ๋ว” คือ *แวว* (แสดงโดย **พรชิตา ณ สงขลา**) หญิงสาวจากต่างจังหวัดที่เข้ามาทำงานเป็นคนใช้ในกรุงเทพฯ แต่กลับได้เข้าร่วมปฏิบัติการเปิดโปงนักการเมืองโดยบังเอิญ ซึ่งบทบาทของเธอมีการกดขี่ปรากฏอยู่ในรายละเอียดปลีกย่อยดังต่อไปนี้

- *แวว* ปรากฏตัวครั้งแรกด้วยท่าทางเซ่อซ่า เดินเปะปะมากลางถนนจนโดนรถชน จึงได้รู้จักกับ *ประเสริฐ* (รับบทโดย **สมชาย ศักดิกุล**) นายตำรวจใหญ่ซึ่งเป็นคนขับรถคันดังกล่าว ด้วยเหตุนี้เธอจึงได้ไปทำงานเป็นสายลับด้วยการชักชวนของ *ประเสริฐ* แต่ความจริงเฉลยออกมาในตอนท้าย ว่าเรื่องทั้งหมดเป็นแผนลวงของ *ประเสริฐ* ที่ต้องการสร้างหลักฐานเท็จเพื่อใส่ร้ายนักการเมืองที่เป็นศัตรูของตน จึงเท่ากับว่าเหตุผลสำคัญข้อหนึ่งที่เขาเลือก *แวว* มาทำงานนี้ เป็นเพราะเธอดูเซ่อซ่า น่าจะหลอกใช้ได้ง่าย ไม่ใช่เพราะเธอมีความสามารถใดๆ ทั้งสิ้น

- ฉากที่ *แวว* กับ *ประเสริฐ* ไปนั่งคุยแผนการกันในร้านอาหาร จะเห็นได้ว่าทั้งคู่เลือกเครื่องดื่มตามภาพตายตัวของชายและหญิง โดย *ประเสริฐ* ดื่มเบียร์ ส่วน *แวว* ดื่มน้ำส้ม (หรือที่มักถูกเรียกเชิงเสียดสีด้วยภาษาปากว่า “น้ำนางเอก”)

- ในห้องนอนของ *แวว* เต็มไปด้วยโปสเตอร์รูปดาราบนผนังรอบด้าน แสดงถึงภาพตายตัวของผู้หญิง โดยเฉพาะสาวใช้จากต่างจังหวัด ว่าเป็นพวกบ้าดารา

- นอกจาก *แวว* จะโดน *ประเสริฐ* หลอกใช้ เธอยังไม่มีสติปัญญาพอที่จะเข้าใจความจริงใดๆ เลย แม้เรื่องจะบานปลายใหญ่โตแล้วก็ตาม จนพวกผู้ร้ายเฉลยกันเอง เธอจึงรู้ตัวว่าโดนหลอก และที่รอดจากสถานการณ์คับขันมาได้ในท้ายที่สุด ก็เพราะกำลังหนุนที่นำโดยตัวละครชายอย่าง *สมร* (แสดงโดย **เกียรติศักดิ์ อุดมนาค**)

ภาพประกอบที่ 4.13 **<u>การนำเสนอผู้หญิงต่างจังหวัดให้ดูเฉิ่มเชยตามภาพตายตัว</u>**

นอกจากนี้ บทบาทของเหล่าตัวละครสาวใช้ในภาพรวม ยังเป็นไปตามภาพตายตัวของผู้หญิงในหลายๆ ด้านด้วยกัน ได้แก่

- จริงอยู่ว่า *แวว* และเหล่าเพื่อนร่วมขบวนการมีอาชีพสายลับ แต่นั่นเป็นเพราะภารกิจนี้ต้องการคนที่สามารถปลอมตัวเป็นคนใช้เข้าไปแฝงตัวในบ้านของเป้าหมาย นัยว่าถ้าไม่ใช่เพราะรูปลักษณ์คนใช้ พวกเธอย่อมไม่มีทางได้เป็นสายลับ หรืออธิบายอีกแบบหนึ่งได้ว่า ผู้หญิงบ้านนอกอย่างพวกเธอ เหมาะสมที่สุดแล้วกับอาชีพคนใช้

- ปฏิบัติการของ *แวว* และผองเพื่อนสาวใช้ เต็มไปด้วยข้อผิดพลาดวุ่นวายที่เกิดจากความเซ่อซ่า และมักจะเอาตัวรอดมาได้เพราะโชคช่วย ซึ่งเหตุการณ์เหล่านี้ถูกนำเสนอเป็นเรื่องตลกขบขัน สะท้อนมุมมองที่เชื่อว่าการที่ผู้หญิง (โดยเฉพาะผู้หญิงบ้านนอก) จะทำหน้าที่ที่ต้องใช้ทั้งความแข็งแรงและสติปัญญา เป็นเรื่องที่เกินจริงที่ไม่มีทางเกิดขึ้นได้

- ในหมู่สาวใช้ด้วยกัน คนที่สนิทสนมกลมเกลียวกันดี จะมีเรื่องซุบซิบนินทามาเล่าสู่กันฟังตลอด ส่วนคนที่ไม่ชอบหน้ากัน จะคอยจิกกัดเหน็บแนมกันเอง

- มีฉากที่ *จิ๋มใหญ่* พี่สาวของแวว (แสดงโดย **จารุภัส ปัทมศิริ**) ไปจ่ายตลาดแล้วต่อราคาโดยแกล้งบอกว่าแม่ค้าหน้าเหมือน “น้องกบ” ซึ่งหมายถึงดาราชื่อดัง แสดงถึงนิสัยช่างประจบประแจงและตระหนี่ถี่เหนียว ส่วนแม่ค้าที่หลงปลาบปลื้มตามไปด้วยก็เป็นพวกบ้าดารา

- ในมุมมองของภาพยนตร์เรื่องนี้ คุณสมบัติอีกประการหนึ่งที่ทำให้เหล่าสาวใช้เหมาะสมกับการเป็นสายลับ คือนิสัยช่างสอดรู้สอดเห็นเรื่องชาวบ้าน

- ในตอนท้าย เรื่องราวของ *แวว* กับพวกจบลงอย่างสุขนาฏกรรม เมื่อพวกเธอได้เปิด “สถาบันสอนคนใช้” เพื่อไว้ฝึกสอนเคล็ดลับของการเป็นคนใช้โดยเฉพาะ ซึ่งนอกจากจะเป็นการตอกย้ำภาพตายตัวว่าหญิงต่างจังหวัดอย่างพวกเธอ ยังไงก็หนีจากอาชีพนี้ไปไม่พ้น เหตุการณ์ดังกล่าวยังถูกนำเสนอด้วยท่าทีตลกขบขัน เท่ากับกีดกันเป็นของแปลกประหลาดผิดปกติ แสดงให้เห็นถึงทัศนคติว่าสาวใช้เป็นอาชีพต่ำต้อยด้อยค่า และความคิดที่จะเปิดสถาบันฝึกสอนศาสตร์ด้านนี้จริงจัง เป็นเพียงเรื่องเบาสมองเท่านั้น

ภาพประกอบที่ 4.14 **<u>สาวใช้กะเหรี่ยงถูกกดขี่หลายชั้นกว่าสาวใช้ชาวไทย</u>**

4.2.7 **ภาพยนตร์เรื่อง "ไฉไล"**

เรื่องราวปฏิบัติการของห้าสายลับสาว *ชบา โรส บัว โป๊ยเซียน* และ *หน้าวัว* ซึ่งเพียงแค่ชื่อของแต่ละคนที่ตั้งตามดอกไม้นานาชนิด รวมถึงชื่อขบวนการ "ไฉไล" ก็บ่งบอกถึงมุมมองที่เชื่อว่าผู้หญิงเป็นเพศที่บอบบาง น่าทะนุถนอม และมีจุดเด่นที่ความสวยความงาม

พฤติกรรมของตัวละครยังช่วยยืนยันถึงทัศนคติดังกล่าวได้เป็นอย่างดี เมื่อบ่อยครั้งพวกเธอแสดงให้เห็นว่าห่วงสวยอยู่ตลอดเวลาแม้ในยามปฏิบัติภารกิจ และยังชอบแต่งกายในลักษณะเปิดเผยเรือนร่าง เป็นวัตถุแห่งการจ้องมอง โดยเฉพาะ *โรส บัว* และ *โป๊ยเซียน* ซึ่งรับบทโดยนักแสดงหญิงที่มีภาพลักษณ์โดดเด่นด้านเสน่ห์ดึงดูดทางเพศอย่าง **บงกช คงมาลัย ศุภักษร ไชยมงคล** และ **เกศริน เอกธวัชกุล**

บ่อยครั้งพวกเธอยังเอาตัวรอดได้โดยบังเอิญ จากการเป็นฝ่ายถูกกระทำในเรื่องเพศ เช่น ในฉากต่อสู้บนเครื่องบินช่วงต้นเรื่อง ผู้ร้ายคนหนึ่งเผลอชะงักมองหน้าอกของ *โรส* จนพลาดท่าถูกเล่นงานเสียเอง หรือฉากไล่ล่าออกมาจากสปาในช่วงกลางเรื่อง พวกผู้ร้ายมัวพะวงอยู่กับชุดผ้าขนหนูหลุดลุ่ยของเหล่าสาวไฉไล จนเปิดโอกาสให้พวกเธอหนีรอดไปได้ นอกจากนี้ปฏิบัติการของพวกเธอยังถูกนำเสนอในเชิงตลกขบขันอยู่ตลอดเวลา ซึ่งสะท้อนถึงมุมมองที่เชื่อว่า

การที่ผู้หญิงจะเที่ยวไปปฏิบัติภารกิจเสี่ยงตายเช่นนี้ เป็นเรื่องแปลกประหลาดที่ไม่มีทางเกิดขึ้นได้ในความเป็นจริง

ภายใต้ฉากหน้าที่เป็นเรื่องของสายลับสาว ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังมีทัศนคติเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ด้านอาชีพของผู้หญิงที่ค่อนข้างล้าสมัย เห็นได้ในหลายฉากตลอดทั้งเรื่อง เมื่อเหล่าไฉไลแฝงตัวเข้าไปในสถานที่ต่างๆ พวกเธอต้องปลอมตัวเป็น “อาชีพของผู้หญิง” ตามสายตาของสังคมชายเป็นใหญ่ทั้งสิ้น ตั้งแต่ แอร์โฮสเตส สาวใช้ แม่ค้าหาบเร่ นางโชว์ ไปจนถึงสตรีมีครรภ์ (แม่) แสดงว่าถ้าผู้หญิงมีอาชีพอื่นๆ แตกต่างไปจากนี้จะดูไม่น่าเชื่อถือทันที ยกเว้นแต่เพียงกรณีของ *หน้าวัว* (รับบทโดย **บุญญาวัลย์ พงษ์สุวรรณ**) ที่เคยปลอมตัวเป็นคนขับรถตุ๊กๆ แต่นั่นเพราะเธอมีบุคลิกห้าวคล้ายผู้ชายมากที่สุดในกลุ่ม อีกทั้งในการสวมบทบาทดังกล่าวให้ดูสมจริง เธอยังต้องเก็บผมและติดหนวดปลอมเพื่อให้ดูเหมือนผู้ชาย นัยว่าผู้หญิงจะปลอมเป็นคนขับรถตุ๊กๆ ให้แนบเนียนได้ ย่อมต้องปลอมเป็นผู้ชายด้วยเท่านั้น ตามภาพตายตัวที่สังคมมองว่าผู้หญิงเป็นเพศที่ไม่เหมาะกับเครื่องยนต์กลไก

แง่มุมด้านความสัมพันธ์ส่วนตัวของเหล่าไฉไล ยังเต็มไปด้วยวาทกรรมชายเป็นใหญ่ที่กดขี่ผู้หญิงไว้กับบทบาทเดิมๆ อย่างเช่นตัวละคร *โรส* ที่ดูแข็งแรงกว่าชายคนรัก แต่เธอยังยึดมั่นในตัวเขาเหนือสิ่งอื่นใด และมีความหวังสูงสุดในชีวิตคือการได้แต่งงาน โดยตั้งใจว่าเมื่อถึงวันนั้นเธอพร้อมที่จะละทิ้งอาชีพการงานอย่างการเป็นหน่วยไฉไล เพื่อรับบทบาทหน้าที่แม่และภรรยาอย่างเต็มตัว

ชบา (รับบทโดย **จินตหรา พูนลาภ**) คือตัวละครหญิงอีกคนในกลุ่มไฉไล ที่มีลักษณะบอบบาง ต้องคอยอาศัยความช่วยเหลือจากนายตำรวจหนุ่มอย่าง *เฉิน* (รับบทโดย **กฤษณ์ ศรีภูมิเศรษฐ์**) คอยปกป้องดูแล และเธอก็ถูกกดขี่ลึกลงไปอีกชั้นหนึ่ง กล่าวคือ นอกจากเป็นเพศที่อ่อนแอและด้อยกว่าผู้ชาย เธอยังมีภาพลักษณ์ผิดไปจากพิมพ์นิยมของสังคม เพราะมีบุคลิกเป็นสาวต่างจังหวัด ไม่ใช่ผู้หญิงชนชั้นกลางในเมืองกรุง จึงต้องถูกกีดกันเป็นความแปลกแยก ด้วยการนำเสนอให้ดูเซ่อซ่าเฟอะฟะเป็นพิเศษกว่าเพื่อนร่วมขบวนการ และการที่ผู้ชายหน้าตาดีอย่าง *เฉิน* มาสนใจในตัวเธอ ก็ถูกนำเสนอในเชิงตลกขบขันราวกับเป็นเรื่องแปลกประหลาด

4.2.8 ภาพยนตร์เรื่อง “ช็อคโกแลต”

“ช็อคโกแลต” เล่าเรื่องราวของ *เซน* (รับบทโดย **ญาณิน วิสมิตะนันทน์**) เด็กสาวตัวเล็กๆ ที่เก่งกาจในเชิงศิลปะการต่อสู้ สามารถเอาชนะผู้ชายคนแล้วคนเล่า เพื่อหาเงินไปรักษาแม่ที่ป่วยด้วยโรคมะเร็ง แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอตัวละครหญิงผู้เก่งกาจอย่าง *เซน* เป็นความแปลกปลอมในสองแง่ด้วยกัน ได้แก่

- ให้เหตุผลว่าเธอเป็น ‘เด็กพิเศษ’ (ผู้ป่วยโรคออทิสติก) จึงเรียนรู้และจดจำวิชาต่อสู้ทั้งหมดได้อย่างแม่นยำ ซึ่งอีกนัยหนึ่งแปลว่า ถ้าเป็นเด็กผู้หญิงธรรมดาทั่วไป (ไม่พิเศษ) ย่อมไม่มีทางฝึกฝนวิชาต่อสู้จนเก่งกาจได้เลย

- นำเสนอบทบาทของเธอด้วยอารมณ์ตื่นเต้นระทึกใจ และยกย่องเชิดชูให้เป็นวีรกรรมอันยิ่งใหญ่ แสดงว่าการที่ผู้หญิงคนหนึ่งหาญกล้าลุกขึ้นสู้กับผู้ชายเป็นเรื่องผิดปกติ

ทัศนคติดังกล่าวชัดเจนขึ้นมา เมื่อ *มาซาชิ* (รับบทโดย **ฮิโรชิ อะเบะ**) พ่อของเซนกลับมาปกป้องครอบครัว ตัวละครหญิงที่เป็นฝ่ายกระทำอย่าง *เซน* พลันกลับกลายเป็นฝ่ายรับการกระทำ เพราะ *มาซาชิ* รับเธอไปอุปถัมภ์ และเรื่องราวทุกอย่างก็คลี่คลายลง โดยที่ *เซน* ไม่ต้องเที่ยวไปต่อสู้กับใครอีกแล้ว

นอกจากนี้ สัญลักษณ์อย่างหนึ่งที่ถูกใช้สื่อความหมายถึงตัว *เซน* คือ ช็อคโกแลต ตามชื่อเรื่อง โดยที่ปรากฏอยู่ในเรื่องเป็นช็อคโกแลตเม็ดแบบเคลือบน้ำตาล จึงตีความหมายได้สองทาง ซึ่งต่างสอดคล้องกับภาพตายตัวของผู้หญิง ได้แก่

1) *แข็งนอกอ่อนใน* แปลว่า ผู้หญิงคนนี้ภายนอกดูเข้มแข็ง แต่ข้างในยังคงอ่อนแอ

2) *หวานนอกขมใน* แปลว่า ผู้หญิงคนนี้โดยเนื้อแท้แล้วเป็นคนเข้มแข็ง แต่ภายนอกก็สวยหวานด้วย

4.2.9 **ภาพยนตร์เรื่อง "นาค แอนิเมชั่น"**

ตัวละครนำของภาพยนตร์เรื่องนี้คือ *นาค* ซูเปอร์ฮีโร่ผู้เดินทางจากชนบทเข้ามาในเมืองกรุงเพื่อช่วยเด็กที่ถูกจับตัวไป จนได้ล่วงรู้ถึงแผนร้ายของพวกผีเมืองที่ต้องการจะยึดครองโลก เธอจึงต้องหาทางหยุดมหันตภัยครั้งนี้ไว้ให้ได้

ถึงแม้จะสวมบทบาทของผู้หญิงนักสู้ในภาพยนตร์บู๊แอ็คชั่น ตัวละครหญิงอย่าง *นาค* ยังคงหนีไม่พ้นโครงสร้างแบบ ชายกระทำ-หญิงรับการกระทำ เริ่มตั้งแต่รูปลักษณ์ภายนอกที่ตรงกับรหัสทางวัฒนธรรมว่าด้วยความเป็นหญิงทุกประการ ทั้งรูปร่างที่บอบบางอรชร และผมยาวเป็นลอนสีชมพู ส่วนนิสัยใจคอมีลักษณะโอนอ่อนผ่อนตาม เห็นได้จากในฉากที่เหล่าผีชนบทถูกคนขับรถตุ๊กๆ เอาเปรียบ พวกผีผู้ชายต่างโวยวายเพื่อปกป้องสิทธิของตนเอง มีแต่ *นาค* ที่บอกให้ยอมๆ จ่ายเงินไปโดยไม่ต้องคำนึงถึงความถูกต้อง อีกทั้งเมื่อถึงคราวต้องต่อสู้กับพวกผู้ร้ายเข้าจริงๆ พลังพิเศษของ *นาค* ยังถูกออกแบบมาให้ใช้เพื่อตั้งรับ มากกว่าจะเป็นฝ่ายจู่โจม

ตัวละครหญิงอย่าง *นาค* ยังผูกติดอยู่กับบทบาทหน้าที่ความเป็นแม่ เธอฝังใจที่ไม่อาจปกป้อง *แดง* ลูกชายของตนไว้ได้ การออกเดินทางเข้าเมืองเพื่อไปช่วยเด็กผู้ชายอีกคนอย่าง *ธี* จึงมีส่วนทำไปเพื่อชดเชยความรู้สึกผิดที่บกพร่องในความเป็นแม่ และระหว่างเดินทางไปพร้อมกับ *แก้ม* พี่สาวของธี *นาค* ยังคอยทำหน้าที่ปกป้องดูแล *แก้ม* เสมือนทำหน้าที่แม่อีกด้วย ก่อนที่ *นาค* จะได้พบกับลูกชายของตัวเองจริงๆ และได้เตือนสติให้เขากลับตัวกลับใจเลิกรับใช้ฝ่ายอธรรม ส่วนเรื่องรบราฆ่าฟันก็ปล่อยให้พวกผู้ชายทำกันไป ดังนี้แล้วบทบาทหน้าที่ของเธอ จึงกลับกลายเป็นการอบรมสั่งสอนลูก มากกว่าจะเป็นฮีโร่ผู้กอบกู้โลก

4.2.10 **ภาพยนตร์เรื่อง "หนึ่งใจ...เดียวกัน"**

ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอตัวละครหญิงอย่าง *พิมพ์ดาว* (แสดงโดย **ทูลกระหม่อมหญิงอุบลรัตนราชกัญญา สิริวัฒนาพรรณวดี**) ในด้านบวกและลบ โดยแบ่งออกเป็นสองช่วงอย่างชัดเจน ได้แก่ ในช่วงต้นเรื่อง ซึ่งเธอสวมบทเป็นนักธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ วันๆ เอาแต่ออกไปทำงานนอกบ้าน จนปล่อยปละละเลยหน้าที่ความเป็นแม่ ช่วงนี้เธอจะมีภาพลักษณ์ในเชิงลบ ว่าเป็นคนไม่มีเหตุผล จิตใจแข็งกระด้าง ไร้มนุษยธรรม

ในเวลาต่อมาเมื่อเธอ ‘กลับตัวกลับใจ’ หันมาสนใจความรู้สึกนึกคิดของลูกสาวซึ่งเสียชีวิตไปแล้วเมื่อถึงตอนนี้ และชดเชยความรู้สึกผิดบาปด้วยการไปทำในสิ่งที่ลูกของเธอเคยใฝ่ฝัน ซึ่งคือการไปทำหน้าที่เสมือนแม่ให้แก่เด็กๆ ผู้ด้อยโอกาสในหมู่บ้านเพียงหลวง เมื่อนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเปลี่ยนกลับมานำเสนอภาพลักษณ์ของเธอในเชิงบวก ว่าเป็นหญิงผู้มีจิตใจดีงาม อ่อนโยน และได้เข้าใจแล้วถึงคุณค่าที่แท้จริงของความเป็นมนุษย์

ภาพประกอบที่ 4.15 **<u>พิมพ์ดาวในมาดนักธุรกิจผู้ไร้มนุษยธรรม</u>**

4.2.11 ภาพยนตร์เรื่อง “จีจ้า ดื้อสวยดุ”

ตัวละครนักบู๊สาวอย่าง *ดื้อ* (รับบทโดย **ญาณิน วิสมิตะนันท์**) ดูคล้ายผิดแผกแตกต่างไปจากภาพตายตัวของสังคม แต่เมื่อพิจารณาลงไปถึงรายละเอียดปลีกย่อย โดยเฉพาะความสัมพันธ์กับตัวละครอื่น กลับพบว่ายังเต็มไปด้วยโครงสร้างที่ซ้ำรอยคติความเชื่อเรื่องเพศสถานะในเกือบทุกรูปแบบ ซึ่งปรากฏเป็นแง่มุมต่างๆ ดังต่อนี้

- <u>ผู้หญิงมีวิถีชีวิตที่แตกต่างหลากหลายได้ แต่ยังคงเป็นเพศที่ใช้อารมณ์เหนือเหตุผล และอ่อนด้อยสติปัญญา</u>

ดื้อ มีอาชีพที่แตกต่างจากผู้หญิงทั่วไป คือเป็นมือกลองของวงดนตรีแนวร็อค แต่ในตอนต้นเรื่อง ภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นว่าเธอเป็นคนขาดความรับผิดชอบ ปล่อยให้เพื่อนร่วมวงต้องรอ แถมยังเจ้าอารมณ์ ขาดความอดทน ทำเสียงานกลางคันด้วยเรื่องส่วนตัว

นอกจากนี้ ถึงแม้ภายนอกจะดูแก่นแก้วและช่างโวยวาย แต่แท้จริงแล้วเธอเป็นหญิงสาวใสซื่อที่หลงเชื่อคนอื่นอยู่เป็นประจำ ในตอนต้นเรื่องเธอเศร้าเสียใจที่ถูกชายคนรักหลอกลวงและทอดทิ้งเธอไปมีผู้หญิงคนอื่น จนต้องแอบหนีไปนอนร้องไห้อยู่คนเดียว ในเวลาต่อมาเธอยังถูกพรรคพวกที่ไว้ใจอย่าง *สนิม ขี้หมู* และ *ขี้หมา* ปั้นเรื่องขึ้นมาหลอก ซึ่งเธอหลงเชื่ออย่างสนิทใจเช่นเคย

- <u>ผู้หญิงอาจฝึกฝนจนต่อสู้เก่งกาจไม่แพ้ผู้ชายได้ แต่ยังคงเป็นเพศที่อ่อนแอกว่าทั้งร่างกายและจิตใจ</u>

ในช่วงต้นเรื่อง *ดื้อ* เป็นหญิงสาวผู้อ่อนแอและไม่อาจปกป้องตัวเอง เธอเกือบโดนพวกผู้ร้ายจับตัวไป ต้องอาศัยชายหนุ่มนักสู้ผู้แข็งแกร่งอย่าง *สนิม* (รับบทโดย **คาซู แพท ทริค แทงค์**) มาช่วยไว้ หลังจากนั้นเธอเก่งวิชาหมัดมวยขึ้นมาได้ ด้วยอาศัยการฝึกฝนจะเหล่าอาจารย์ผู้ชายอย่าง *สนิม ขี้หมู* และ *ขี้หมา* แต่เธอก็ได้กลายมาเป็นสุดยอดนักบู๊หญิงที่เก่งกาจไม่เป็นรองใคร และสามารถโค่นหัวหน้าใหญ่ของพวกผู้ร้ายลงได้ในตอนท้าย

กระนั้นก็ตาม วีรกรรมการต่อสู้ของ *ดื้อ* ถูกนำเสนออย่างระทึกผาดโผนบ่งชี้ว่านี่คือเรื่องแปลกประหลาดที่พิเศษกว่าความเป็นจริง อีกทั้งสุดยอดนักบู๊หญิงคนนี้ยังมีจิตใจอ่อนแอ ตลอดทั้งเรื่องเมื่อเกิดความขัดแย้งใดๆ เข้ามา เธอจะตอบสนองด้วยการร้องไห้ไม่ต่างจากนางเอกเจ้าน้ำตาในภาพยนตร์เมโลดราม่า เทียบความแตกต่างได้ชัดเจนกับพวกตัวละครชาย ที่ไม่ว่าจะต้องสูญเสียอะไรแค่ไหนก็ไม่เคยมีน้ำตาให้เห็น อีกทั้ง *ดื้อ* ยังต้องการผู้ชายเป็นที่พึ่ง โดยมักรำพึงรำพันว่า “ผู้ชายดีๆ มีในโลกนี้เปล่าเนี่ย” พร้อมทั้งคิดถึงพ่อผู้แสนดีที่ตายจากไป ซึ่งในเวลาต่อมาเธอยังหลงรัก *สนิม* ชายผู้เข้มแข็งและเป็นที่พึ่งให้เธอได้

- <u>ผู้หญิงอาจทำตัวสกปรกมอมแมมได้ แต่ยังเป็นเพศที่รักสวยรักงาม</u>

เห็นได้จากช่วงที่ *ดื้อ* ฝึกฝนวิชาหมัดมวยจนเก่งกาจ แต่ยังมีฉากที่เธออาบน้ำเสร็จแล้วพยายามส่องกระจกเพื่อหามุมสวยของตนเอง ซึ่งชื่อเรื่อง “จีจ้าดื้อสวยดุ” บ่งบอกอยู่ในตัวว่านอกจากจะดื้อและดุ เธอยังต้องสวยด้วย

- <u>ผู้หญิงอาจแสดงกิริยาก้าวร้าวได้ แต่ยังต้องเป็นฝ่ายรับการกระทำ</u>

ดื้อ เป็นผู้หญิงช่างโหวกเหวกโวยวายและไม่เคยยอมใคร เที่ยวท้าตีท้าต่อยตั้งแต่คนรักเก่าไปจนถึงแก๊งอันธพาล ซึ่งถึงแม้จะมีบทบาทเป็นนางเอกของเรื่อง แต่เธอไม่เคยมีหวังได้รับความรักจากชายในดวงใจอย่าง *สนิม* ผู้ซึ่งหลงใหลในตัวของ *ปาย* (แสดงโดย **สโรชา ร่วมเผ่าไทย**) หญิงคนรักผู้อ่อนแอ ไม่สามารถดูแลตัวเองได้ และเป็นฝ่ายถูกกระทำอยู่ข้างเดียว *สนิม* เปรียบเทียบ *ปาย* เป็นดั่ง “น้ำบริสุทธิ์” หมายถึงเป็นผู้หญิงที่สมบูรณ์พร้อมตามบทบาทที่สังคมคาดหวังโดยไม่มีอะไรด่างพร้อย ซึ่งผู้หญิงนอกกรอบอย่าง *ดื้อ* ไม่มีทางเทียบเทียมได้

4.2.12 ภาพยนตร์เรื่อง “รักที่รอคอย”

ภาพยนตร์เรื่องนี้ เล่าถึงการเปลี่ยนแปลงตนเองของตัวละครหญิงชื่อ *แสงจันทร์* (แสดงโดย **รัชวิน วงศ์วิริยะ**) จากสาวโรงงานไร้การศึกษาผู้หลงงมงายอยู่กับคติความเชื่อเก่าแก่มาเป็นผู้หญิงหัวก้าวหน้าที่หาเลี้ยงปากท้องตัวเองได้ด้วยอาชีพนักเขียน อย่างไรก็ตาม *แสงจันทร์* ยังคงมีบทบาทตามโครงสร้างแบบ ชายกระทำ-หญิงรับการกระทำ โดยเธอต้องพึ่งพาผู้ชายสองคนเพื่อตอบสนองความต้องการสองด้านในชีวิต ได้แก่ *รวี* ผู้เป็นที่พึ่งทางจิตใจ และ *ลิ้ม* ผู้เป็นที่พึ่งในด้านชีวิตความเป็นอยู่

รวี (แสดงโดย **ธนวรรธน์ วรรธนะภูติ**) หนุ่มปัญญาชนลูกชาวนาได้พบกับ *แสงจันทร์* และร่วมห้องค้างคืนกันที่แสนมุกโฮเต็ลด้วยเหตุสุดวิสัย *รวี* สอนให้หญิงสาวผู้มีฐานะทางสังคมต่ำต้อยอย่าง *แสงจันทร์* ได้เข้าใจว่ามนุษย์ทุกคนเกิดมาย่อมมีคุณค่าในตัวเองเท่ากัน ทำให้เธอมีความหวังในชีวิต กล้าปลดปล่อยตนเองจากกรอบจำกัดเดิมๆ ของสังคม *แสงจันทร์* จึงยึดถือ *รวี* เป็นผู้นำในทางอุดมการณ์ เป็นแรงบันดาลใจ และเป็นจุดมุ่งหมายที่เธออยากจะก้าวไปให้ถึง ตั้งแต่นั้นตลอดทั้งเรื่อง *แสงจันทร์* จึงเฝ้ารอคอย *รวี* อยู่เพียงข้างเดียว รอให้เขากลับมาพบเธอตามคำสัญญา และมอบความรักให้ตามที่เธอปรารถนา

จริงอยู่ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ย้อนยุคไปถึงช่วงทศวรรษที่ 2510 จึงไม่แปลกหากผู้หญิงจะด้อยการศึกษากว่า และผู้ชายจะมีบทบาทชี้นำทางความคิด แต่รายละเอียดปลีกย่อยอื่นๆ หลายประการยังไปตามภาพตายตัวเรื่องเพศสถานะ เช่น

- ในฉากที่ *แสงจันทร์* พบกับ *รวี* ครั้งแรก เธอกำลังโศกเศร้าที่พระเอกในดวงใจของตนเสียชีวิตลง จึงบ่นออกมาว่า “พวกที่เล่นเป็นผู้ร้าย ทำไมไม่ตายก่อน ทำไมต้องเป็นพระเอก มิตร ชัยบัญชาด้วย” ประโยคดังกล่าวต้องการสื่อถึงความคิดของ *แสงจันทร์* ในตอนนั้น ที่เห็นคุณค่าในตัวมนุษย์ไม่เท่ากัน จน *รวี* ต้องโต้แย้งและพยายามอธิบายให้เธอเข้าใจ อย่างไรก็ตาม น่าสังเกตว่าทัศนคติเหยียดแยกชนชั้น พอพูดผ่านปากของผู้หญิงอย่าง *แสงจันทร์* กลับกลายเป็นเรื่อง “บ้าดารา” ไปในทันที

- มีฉากที่ *แสงจันทร์* ถูกหินบาดเท้า ต้องให้ *รวี* ช่วยทำแผล ซึ่งเป็นไปตามสูตรของคู่พระนาง ไม่เกี่ยวกับเรื่องอุดมการณ์หรือการศึกษา

- *แสงจันทร์* เป็นนักเขียนขึ้นมาได้นอกจากเพราะแรงบันดาลใจจาก *รวี* เขายังเป็นคนมอบเครื่องพิมพ์ดีดแก่เธอ และแนะนำให้เธอลองลงมือเขียน ความสัมพันธ์ของทั้งคู่จึงเป็นไปแบบ ชายนำ-หญิงตาม แม้ว่าถึงตอนนั้น *แสงจันทร์* จะพัฒนาตนเองขึ้นมา จนน่าจะคิดอะไรด้วยตัวเองได้แล้วก็ตามที

ลิ้ม (รับบทโดย **พิษณุ นิ่มสกุล**) คือตัวละครชายอีกคนหนึ่งที่ *แสงจันทร์* ต้องพึ่งพา ในช่วงหลายปีที่ *รวี* หายไปไม่ทราบข่าวคราว ความสัมพันธ์ระหว่าง *ลิ้ม* กับ *แสงจันทร์* เป็นไปตามโครงสร้างแบบ ชายกระทำ-หญิงรับการกระทำ และ ชายให้-หญิงรับ เช่นเดียวกัน เขาเป็นฝ่ายเข้ามาทำความรู้จักกับเธอ อาสาเทียวรับเทียวส่ง และแนะนำเธอให้ไปฝึกงานตัดเย็บเสื้อผ้าจนมีฝีมือติดตัว หลังจากนั้นเขายังเป็นฝ่ายขอเธอแต่งงาน ซึ่ง *แสงจันทร์* ตัดสินใจตอบตกลง และแล้วทั้งคู่จึงเปิดกิจการร้านตัดเสื้อด้วยเงินทุนของ *ลิ้ม* ทั้งหมด

ชีวิตแต่งงานของ *แสงจันทร์* ดูมีความสุขดี จนกระทั่งเธอได้พบกับ *รวี* อีกครั้ง ตั้งแต่นั้นเธอกลับไปพบเขาที่แสนมุกโฮเต็ลตามนัดหมายในวันที่ 8 ตุลาคมของทุกปี แต่ถึงแม้จะแหวกกฎเกณฑ์อื่นๆ มากมาย ตัวละครนี้ยังคงถูกกักขังอยู่กับขนบในเรื่องเพศ ทั้งคู่ไม่เคยมีสัมพันธ์เกินเลยต่อกัน แม้จิตใจจะเรียกร้องต้องการเพียงใดก็ต้องหักห้ามความปรารถนาเอาไว้ เพราะบัดนี้เธอได้แต่งงานกับชายอื่นไปแล้ว และหญิงผู้มีบทบาทเป็นนางเอกของเรื่อง ย่อมไม่อาจฝ่าฝืนข้อห้ามข้อสำคัญของสังคมชายเป็นใหญ่ ที่เป็นเส้นแบ่งระหว่างหญิงดี-หญิงชั่ว อย่างการมีเพศสัมพันธ์กับชายที่ไม่ใช่สามีตน

ภาพประกอบที่ 4.16 โครงสร้างความสัมพันธ์แบบชายเข้มแข็ง-หญิงอ่อนแอ และ ชายกระทำ-หญิงรับการกระทำ ใน “รักที่รอคอย”

4.3 ฉาก

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อหาออกเป็นสองส่วนตามขั้นตอนการศึกษา ได้แก่ ขั้นตอนเก็บข้อมูล และขั้นตอนวิเคราะห์ข้อมูล

4.3.1 ฉากในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้วยการชมภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างทั้งหมด 12 เรื่อง เพื่อสำรวจถึงสถานที่ สิ่งแวดล้อม และยุคสมัยที่เรื่องราวทั้งหมดเกิดขึ้น

4.3.1.1 ภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยไท”

“สุริโยไท” เป็นภาพยนตร์พีเรียดย้อนยุค มีฉากหลังย้อนไปถึงช่วงท้ายของสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ครอบคลุมระยะเวลาราว 60 ปี ตั้งแต่ปีพ.ศ.2034 ถึง 2091 โดยประมาณ ซึ่งเรื่องราวเกือบทั้งหมดเน้นพื้นที่สองส่วนหลักๆ ได้แก่ เหตุการณ์ความขัดแย้งในราชสำนัก และการศึกในสมรภูมิ

4.3.1.2 ภาพยนตร์เรื่อง “ขังแปด”

เหตุการณ์ส่วนใหญ่เกิดขึ้นในสองพื้นที่หลักๆ ได้เรือนจำที่ *ดาวไสว* ตัวเอกของเรื่องต้องเข้าไปรับโทษอยู่หลายปี และในห้องพักของเหล่าหญิงบริการชั้นสูง ที่ซึ่ง *ดาวไสว* ใช้ชีวิตอยู่หลังพ้นโทษออกจากคุก

4.3.1.3 ภาพยนตร์เรื่อง “บุปผาราตรี”

เหตุการณ์เกือบทั้งหมดในภาพยนตร์เรื่องนี้ เกิดขึ้นที่ออสการ์อพาร์ตเมนท์ ซึ่งเป็นสถานที่ที่ *ผีบุปผา* สิงสถิตย์อยู่เพื่อเฝ้ารอคอยชายคนรัก

4.3.1.4 ภาพยนตร์เรื่อง “คืนไร้เงา”

ด้วยเนื้อเรื่องเกี่ยวกับ *สิปาง* หญิงสาวที่ออกตามหา *นภัทร* ชายคนรัก เหตุการณ์ในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเกิดขึ้นในสถานที่ที่หลากหลาย เช่น ผับ บ่อนการพนัน ร้านอาหาร สถานีตำรวจ และอู่ซ่อมรถ แต่เหตุการณ์ส่วนใหญ่เกิดในบ้านของ *ชาติชาย* และ *บุษบา* ผู้เป็นพี่ชายและพี่สะใภ้ของนภัทร โดยภาพยนตร์เรื่องนี้เน้นถ่ายทอดภาพของผู้หญิงช้างเท้าหลังอย่าง *บุษบา* ซึ่งไม่มีอิสรภาพเพราะถูกกักขังอยู่แต่ในบ้าน

4.3.1.5 ภาพยนตร์เรื่อง “ธิดาช้าง”

เหตุการณ์เกือบทั้งหมดของภาพยนตร์เรื่องนี้ เกิดขึ้นในรีสอร์ทซึ่งเป็นสถานที่จัดการประกวดมิสบิวตี้ และมิสจัมโบ้ควีน โดยมีทั้งฉากในอาคารและฉากกลางแจ้ง ซึ่งถูกใช้เพื่อนำเสนอกิจกรรมต่างๆ ของผู้เข้าร่วมประกวดทั้งสองรายการ

4.3.1.6 ภาพยนตร์เรื่อง “แจ๋ว”

เรื่องราวเกิดขึ้นในฉากต่างๆ ที่หลากหลาย ทั้งในอาคาร กลางแจ้ง ตั้งแต่บ้าน ร้านอาหาร ตลาด โรงแรม สโมสรกีฬา ไปจนถึงสถานบริการ แต่ส่วนใหญ่ล้วนถูกนำเสนอในลักษณะเป็น ‘โลกของคนใช้’ กล่าวคือ นำเสนอโดยเน้นพื้นที่ในครัว ห้องน้ำ ห้องเก็บอุปกรณ์ทำความสะอาด ฯลฯ เท่าที่ผู้หญิงต่างจังหวัดพึงแฝงตัวเข้าไปได้ตามมุมมองของภาพยนตร์เรื่องนี้

4.3.1.7 ภาพยนตร์เรื่อง “ไฉไล”

เหตุการณ์เกิดขึ้นในหลากหลายสถานที่ แต่ทั้งหมดถูกแปรสภาพเป็นสมรภูมิให้เหล่าสายลับไฉไลเข้าต่อสู้อย่างชุลมุนกับพวกเหล่าร้าย อีกทั้งยังเต็มไปด้วยควันระเบิดและกระสุนปืนซึ่งถูกระดมเข้ามาอย่างต่อเนื่อง

4.3.1.8 ภาพยนตร์เรื่อง “ช็อคโกแลต”

เหตุการณ์เกิดขึ้นในหลากหลายสถานที่ แต่ทั้งหมดเต็มไปด้วยเหล่านักเลงอันธพาล และมีความเกี่ยวโยงกับอำนาจอิทธิพลของพวกแก๊งมาเฟีย

4.3.1.9 ภาพยนตร์เรื่อง “นาค แอนิเมชั่น”

ช่วงต้นเรื่องเหตุการณ์เกิดขึ้นในชนบทแสนสงบสุข แต่หลังจากเด็กผู้ชายชื่อ *ธี* ถูกผีเมืองจับตัวไป และ *นาค* กับเหล่าผีชนบทตามเข้าเมืองไปช่วย เหตุการณ์ต่อจากนั้นเกือบทั้งหมดเป็นฉากต่อสู้ด้วยพลังพิเศษและท่าไม้ตายต่างๆ นานา ที่บรรดาผีทั้งสองฝ่ายระดมมาประชันกัน

4.3.1.10 ภาพยนตร์เรื่อง “หนึ่งใจ…เดียวกัน”

นอกจากเหตุการณ์ในเมืองช่วงต้นและตอนท้าย เรื่องราวทั้งหมดเกิดขึ้นในชนบทที่ห่างไกลจากความเจริญ แต่วิถีชีวิตเรียบง่ายและห้อมล้อมไปด้วยธรรมชาติอันน่ารื่นรมย์

4.3.1.11 ภาพยนตร์เรื่อง “จีจ้า ดื้อสวยดุ”

เรื่องราวทั้งหมดเกิดขึ้นท่ามกลางความขัดแย้งระหว่างแก๊งนักสู้ข้างถนน กับแก๊งจากัวร์ซึ่งเป็นพวกลักพาตัวผู้หญิง ช่วงต้นเรื่องเหตุการณ์ส่วนใหญ่อยู่ในอู่ซ่อมรถและบริเวณ

ชายหาดซึ่งเป็นถิ่นของฝ่ายแรก ส่วนครึ่งเรื่องหลังเหตุการณ์ทั้งหมดเกิดขึ้นในฐานลับใต้ดิน ซึ่งทั้งหมดเต็มไปด้วยเรื่องหมัดมวยและการต่อสู้เสี่ยงเป็นเสี่ยงตาย

4.3.1.12 ภาพยนตร์เรื่อง “รักที่รอคอย”

“รักที่รอคอย” เล่าเรื่องราวความรักที่เกิดขึ้นท่ามกลางความขัดแย้งทางการเมืองในช่วงระหว่างปี 2510 – 2520 ซึ่งเต็มไปด้วยบรรยากาศของการชุมนุมทางการเมืองเพื่อเรียกร้องสิทธิเสรีภาพ

4.3.2 วิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง

จากข้อมูลที่นำเสนอในหัวข้อที่ 4.3.1 ผู้วิจัยพบว่าถึงแม้ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างจะมีความหมายตรงที่มุ่งเน้นบทบาทของผู้หญิงในฐานะของตัวละครนำ แต่ในบางเรื่องพวกเธอกลับไม่ใช่ศูนย์กลางของการเล่าเรื่องอย่างแท้จริง กล่าวคือ เมื่อพิจารณาถึงฉากที่เหตุการณ์ทั้งหมดเกิดขึ้นแล้ว จะเห็นได้ถึงแนวคิดชายเป็นใหญ่ในความหมายแฝงที่ปรากฏผ่านฉากเหล่านั้น เนื่องด้วยตัวละครนำหญิงมีลักษณะแปลกแยกจากโลกรอบข้างอย่างชัดเจน จนมีสถานะเป็นผู้หญิงที่หลงเข้าไปอยู่ใน “สมรภูมิของเพศชาย”

ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง “นาค แอนิเมชั่น” มีแก่นคิดหลักคือการเชิดชูความรักของแม่ อันได้แก่ความรักที่ *นาค* มีต่อลูกชายของเธอ โดยเปรียบเปรยผ่านการเดินทางเข้าเมืองไปช่วยเด็กผู้ชายที่ถูกผีเมืองจับตัวไป แต่แล้วเมื่อ *นาค* เดินทางไปถึงสำนักงานใหญ่ของตัวร้าย เหตุการณ์ถัดจากนั้นกลับมีแต่ฉากแอ็คชั่น ต่อสู้ ปล่อยพลัง และยกพลเข้าปะทะกันอย่างบ้าคลั่งตั้งแต่ช่วงกลางตลอดจนถึงท้ายเรื่อง

ทำนองเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง “ไฉไล” ซึ่งเล่าถึงผู้หญิงยุคใหม่ที่เก่งกาจ มีภาพลักษณ์ทันสมัย แต่ตลอดทั้งเรื่องแทนที่จะใส่ใจความรู้สึกนึกคิดของพวกเธอ ภาพยนตร์เรื่องนี้กลับเน้นนำเสนอแต่ฉากต่อยตี ยิงถล่ม รถถังประจัญบาน ระเบิดภูเขาเผากระท่อมตามขนบของหนังบู๊แอ็คชั่นแบบผู้ชาย

การวิเคราะห์เช่นนี้ อาจดูคล้ายผู้วิจัยกำลังผลิตซ้ำวาทกรรมชายเป็นใหญ่เข้าเสียเอง ด้วยการระบุว่าการต่อสู้รบราฆ่าฟันเป็นเรื่องของเพศที่เข้มแข็งอย่างผู้ชาย ไม่ใช่เพศที่อ่อนแออย่างผู้หญิง และพื้นที่ของผู้หญิงคือพื้นที่ในบ้าน หาใช่ออกไปอยู่ท่ามกลางสมรภูมิอย่างในภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องข้างต้น ซึ่งแท้ที่จริงแล้วเพียงแค่การนำเสนอฉากต่อสู้ในภาพยนตร์แนวแอ็คชั่น ย่อมไม่เพียงพอต่อการที่ผู้วิจัยจะด่วนสรุปว่าพื้นที่เหล่านั้นเป็นของเพศชาย หรือพฤติการณ์เหล่านั้นเป็นเรื่องของผู้ชาย แต่องค์ประกอบอีกด้านหนึ่งที่ช่วยยืนยันถึงกรอบคิดดังกล่าว ในภาพยนตร์ทุกเรื่องที่ผู้วิจัยกล่าวถึงในหัวข้อนี้ คือการที่บรรดาตัวละครหญิงที่ปรากฏอยู่ในโลกของการต่อสู้รบราฆ่าฟัน ล้วนถูกนำเสนอในฐานะของสิ่งแปลกปลอม และบ่อยครั้งถึงขั้นเป็นตัวปัญหา

เป็นต้นว่าในเรื่อง “นาค แอนิเมชั่น” ตัวละครอย่าง *ผีแม่นาค* กลายเป็นสิ่งแปลกปลอมเมื่อเข้าไปในสถานที่อันตราย เธอต้องอำพรางตนด้วยการ “ปลอมตัวเป็นผู้ชาย” (ปลอมเป็นคนงานในฐานทัพใหญ่ของตัวร้าย) และเมื่อถึงคราวต้องต่อสู้ขึ้นมาจริงๆ ตัวละครผีผู้ชายต่างมีพลังหรือความสามารถพิเศษที่ใช้ในการจู่โจมฝ่ายตรงข้าม ขณะที่ *นาค* กลับมีเพียงพลังป้องกัน ที่ใช้ปัดป้องภยันตรายให้ผู้อื่นได้เท่านั้น

จนกระทั่งในช่วงไคลแมกซ์ของเรื่อง *นาค* บาดเจ็บจนสลบไป ไม่ได้มีบทบาทอะไรอีก นอกจาก “พระคุณแม่” ที่ปลุกให้ *แดง* ลูกชายของเธอกลับตัวกลับใจหันมาเข้าข้างฝ่ายธรรมะแล้วถัดจากนั้นผลแพ้ชนะของการสู้รบจึงกลายเป็นเรื่องระหว่างตัวละครชายอย่าง *แดง* กับ หมอผีตัวร้าย โดยที่ *นาค* ไม่ได้สำแดงอิทธิฤทธิ์อภินิหารใดๆ ที่บ่งบอกว่าเธอแข็งแกร่งทัดเทียมกับบรรดาผีผู้ชายในสมรภูมิแห่งนี้เลย

หน่วยปฏิบัติการสาวอย่าง *ซบา โรส บัว โป๊ยเซียน* และ *หน้าวัว* จากเรื่อง “ไฉไล” ตกอยู่ในสถานะแบบเดียวกันกับ *ผีแม่นาค* พวกเธอจะแฝงตัวให้แนบเนียนในโลกของเหล่าจารชนแห่งนี้ได้ ต่อเมื่อปลอมตัวให้ดูเป็น “อาชีพของผู้หญิง” เช่น นางโชว์ แอร์โฮสเตส ครู สาวใช้ แม่ค้าหาบเร่ ไปจนถึงสตรีมีครรภ์ นอกจากนี้ตลอดทั้งเรื่อง ภารกิจของพวกเธอยังเต็มไปด้วยความทุลักทุเล สับสนอลหม่าน และที่ผ่านพ้นสำเร็จไปได้ ล้วนแต่เป็นเรื่องบังเอิญโชคช่วยที่เน้นความตลกขบขัน

พวกเธอไม่ได้แสดงความเก่งกาจให้พอสมกับอาชีพสายลับ และยังถูกนำเสนอเป็นวัตถุแห่งการจ้องมอง ซึ่งแปลกแยกชัดเจนจากโลกของระเบิดและควันปืนอยู่ตลอดเวลา (จะ

อธิบายประเด็นนี้ต่อไปในหัวข้อที่ 4.5) อีกทั้งหลายครั้งหลายคราว พวกเธอกลายเป็นตัวปัญหาในสมรภูมิของผู้ชาย เมื่อความอ่อนด้อยฝีมือนำพาพวกเธอไปอยู่ในสถานการณ์คับขัน จนต้องอาศัยความช่วยเหลือจาก *เฉิน* นายตำรวจหนุ่มที่ดูเจนจัดกว่าในเรื่องของปฏิบัติการเสี่ยงตาย

ภาพประกอบที่ 4.17 **<u>การปลอมตัวของตัวละครหญิงในโลกของผู้ชาย จากเรื่อง “ไฉไล” และ “นาค แอนิเมชั่น”</u>**

น่าสังเกตว่าภาพยนตร์ที่มีลักษณะเป็นโลกของผู้ชายทั้งสองเรื่องข้างต้น ต่างมีโครงสร้างการเล่าเรื่องแบบ “หลังฮอลลีวู้ดคลาสสิก” (post-classical Hollywood) ตามความหมายของ Elsaesser and Buckland (2002: 26-63) ที่แบ่งแยกภาพยนตร์กระแสหลักออกเป็นแนวทางดั้งเดิมกับแนวทางใหม่ ได้แก่ ฮอลลีวู้ดคลาสสิก และ หลังฮอลลีวู้ดคลาสสิก ตามลำดับ โดยแนวทางใหม่นี้ไม่ได้ถึงกับหักล้างหรือเป็นด้านตรงข้ามของแนวทางเดิม เพียงแต่ลดทอนความละเอียดซับซ้อนของความสัมพันธ์ระหว่างเหตุและผล (cause and effect) ลงไป โดยเหลือไว้เพียงโครงสร้างเหตุผลหลวมๆ ที่มุ่งนำไปสู่ความตื่นตาตื่นใจ (spectacle) อย่างต่อเนื่องเป็นหลัก

ภาพยนตร์แบบหลังฮอลลีวู้ดคลาสสิกนี้สอดคล้องกับเทคโนโลยีการสร้างภาพยนตร์ที่พัฒนาขึ้นเป็นอย่างมากตั้งแต่ทศวรรษ 1980 ซึ่งทำให้เหล่าผู้สร้างหันไปให้ความสำคัญแก่งานสร้างที่ใหญ่โต เทคนิคด้านภาพและเสียงที่ล้ำสมัย เพื่อดึงดูดผู้ชมในวงกว้างจากทั่วโลก โดยเปลี่ยนรสนิยมการเสพภาพยนตร์จาก “การชม” ไปเป็น “การสัมผัสประสบการณ์” ความตื่นตาตื่นใจเป็นกลวิธีใหม่ที่ได้ผลในการกระตุ้นเร้าอารมณ์ของผู้ชมอย่างฉับพลัน จนความสำคัญของการเล่าเรื่องกลายเป็นประเด็นรองลงไป

นอกจาก “นาค แอนิเมชั่น” และ “ไฉไล” ภาพยนตร์อีกสองเรื่องในกลุ่มตัวอย่างที่มีโครงสร้างแบบหลังฮอลลีวู้ดคลาสสิก และมีลักษณะเป็นโลกของผู้ชาย ได้แก่ภาพยนตร์เรื่อง “ช็อคโกแลต” และ “จีจ้า ดื้อสวยดุ” ซึ่งนำแสดงโดย **ญาณิน วิสมิตะนันทน์** หรือที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางในชื่อ **น้องจีจ้า** นักแสดงหญิงผู้มีความสามารถในการแสดงศิลปะการต่อสู้เป็นจุดขาย

น่าสังเกตว่า “ช็อคโกแลต” และ “จีจ้า ดื้อสวยดุ” เป็นผลงานของผู้เขียนบทและผู้กำกับคนละคนกัน (เรื่องแรกกำกับโดย **ปรัชญา ปิ่นแก้ว** เขียนบทโดย **เนปาลี ทองดี** และ **ชูเกียรติ ศักดิ์วีระกุล** ส่วนเรื่องหลังกำกับโดย **ราเชนทร์ ลิ้มตระกูล** ซึ่งเป็นผู้เขียนบทเองร่วมกับ **สมภพ เวชชพิพัฒน์**) แต่ทั้งสองเรื่องกลับมีส่วนคล้ายคลึงกันอย่างมากในแง่ของวาทกรรมชายเป็นใหญ่ที่ปรากฏผ่านฉากหลังของเรื่องราว (ดูตารางที่ 4.2 ประกอบ)

ด้วยเนื้อหาเกี่ยวกับเด็กพิเศษโรคออทิสติกที่ต้องออกไปต่อสู้เพื่อหาเงินมารักษาแม่ที่ป่วยหนัก พร้อมทั้งดิ้นรนหนีการคุกคามจากแก๊งมาเฟีย จึงเป็นธรรมดาที่ภาพยนตร์เรื่อง “ช็อคโกแลต” จะต้องวนเวียนอยู่ในโลกของพวกผู้ชาย ซึ่งเต็มไปด้วยอำนาจอิทธิพลขององค์กรอาชญากรรม ทั้งแก๊งอันธพาลสัญชาติไทย และพวกยากูซ่าข้ามชาติ โดยทั้งหมดไม่ได้นำไปสู่

ประเด็นใหญ่โตซับซ้อนใดๆ นอกจากเป็นการสร้างเงื่อนไขที่จะนำไปสู่ฉากแอ็คชั่นตีรันฟันแทงครั้งแล้วครั้งเล่า

การใช้หญิงสาวตัวเล็กๆ อย่าง *เซน* เป็นตัวละครนำ เป็นเพียงการสร้างจุดขายแปลกใหม่ โดยไม่ได้สนใจเรื่องราวของเธอมากเท่าฉากต่อสู้ที่ออกแบบมาอย่างน่าตื่นตาตื่นใจ และไม่ว่า *เซน* จะเก่งกาจเชิงศิลปะการต่อสู้สักเพียงใด เพศหญิงก็ยังคงมีสถานะไม่ต่างจากสิ่งแปลกปลอมในโลกแห่งนี้ ดังจะเห็นว่าเหตุผลเดียวที่ *เซน* เอาตัวรอดได้ คือความสามารถเกินจริงที่เกิดจากการเป็น “เด็กพิเศษ” หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าถ้าเป็นผู้หญิงปกติธรรมดา ย่อมไม่สามารถยืนหยัดฝ่าฟันภยันตรายเหมือนเธอได้อย่างแน่นอน

นอกจากนี้ ตัวละครหญิงคนสำคัญอีกคนหนึ่งอย่าง *ซิน* ผู้เป็นแม่ของ เซน ยังมีบทบาทเป็นตัวปัญหาในภาพยนตร์เรื่องนี้ ความอ่อนแอขี้โรคของเธอ คือเหตุผลหลักที่ผลักดันให้ *เซน* ต้องเที่ยวออกไปเสี่ยงชีวิตเพื่อหาเงินมาช่วยรักษา อันเป็นโครงสร้างที่พบเห็นได้บ่อย ในภาพยนตร์ที่นางเอกบอบบางอ่อนแอ ไม่สามารถดูแลตัวเองได้ จนกลายเป็นภาระให้พระเอกต้องคอยมาช่วยเหลือดูแลหรือออกไปเสี่ยงอันตราย ซึ่งถึงแม้ภาพยนตร์เรื่องนี้จะเปลี่ยนตัวละครเอกจากผู้ชายมาเป็นผู้หญิง แต่บทบาทของตัวปัญหาในเรื่องยังคงเป็นตัวละครแบบเดิม ที่มาพร้อมกับปมปัญหาเดิมๆ อย่างอาการเจ็บป่วย

ส่วนภาพยนตร์เรื่อง “จีจ้า ดื้อสวยดุ” ก็วนเวียนอยู่กับโลกของเพศชายเช่นเดียวกัน เพียงแต่เปลี่ยนมาเป็นโลกใต้ดินของแก๊งลักพาตัวและพวกนักสู้ข้างถนน ซึ่งเต็มไปด้วยการต่อยตีและศิลปะการต่อสู้สารพัดรูปแบบ ขณะที่ตัวละครหญิงอย่าง *ดื้อ* เป็นคุณหนูฐานะดีอยู่บ้านหรูหรา เนื่องจากแม่เป็นนักธุรกิจใหญ่ เธอเป็นเพียงสิ่งแปลกปลอมที่หลงเข้ามาในโลกใต้ดินแห่งนี้โดยบังเอิญ และเกือบจะตกเป็นเหยื่อของความรุนแรงในตอนแรก แต่รอดมาได้เพราะการช่วยเหลือของตัวละครชายอย่าง *สนิม* จากนั้นเธอมีฝีมือต่อสู้ขึ้นมา ด้วยอาศัยพวกผู้ชายอย่าง *สนิม ขี้หมู* (รับบทโดย **หนุ่ย แสนแดง**) และ *ขี้หมา* (แสดงโดย **สมพงษ์ เลิศวิมลเกษม**) ช่วยสอนวิชาเมรัยยุทธให้

นอกจากนี้ ตัวละครหญิงคนสำคัญอีกคนหนึ่งอย่าง *ปาย* (แสดงโดย **สโรชา ร่วมเผ่าไทย**) คนรักของสนิม ยังมีบทบาทเป็นตัวปัญหาในภาพยนตร์เรื่องนี้ เช่นเดียวกับผู้หญิงคนอื่นๆ ที่ถูกแก๊งจากัวร์ลักพาตัวไป เป็นเหตุผลหลักให้ *สนิม* กับพวกต้องคอยต่อสู้เสี่ยงเป็นเสี่ยงตายเพื่อหาทางช่วยพวกเธอกลับคืนมา อันเป็นโครงสร้างที่พบเห็นได้บ่อย ในภาพยนตร์ที่นางเอกบอบ

บางอ่อนแอ ไม่สามารถดูแลตัวเองได้ จนตกอยู่ในอันตรายกลายเป็นภาระให้พระเอกต้องตามไปช่วย ซึ่งเท่ากับผลิตซ้ำกรอบคิดแบบชายเป็นใหญ่ มองผู้หญิงเป็นเพศที่อ่อนแอ เป็นฝ่ายถูกกระทำและต้องคอยพึ่งพาผู้ชาย

ภาพประกอบที่ 4.18 **<u>หญิงผู้อ่อนแอเป็นตัวปัญหาใน “ช็อคโกแลต” และ “จีจ้า ดื้อสวยดุ”</u>**

ตารางที่ 4.2 <u>ตารางเปรียบเทียบโลกของผู้ชาย</u>
<u>ในภาพยนตร์ที่นำแสดงโดย ญาณิน วิสมิตะนันทน์</u>

องค์ประกอบ	**“ช็อคโกแลต”**	**“จีจ้า ดื้อสวยดุ”**
ฉากหลัง	แก๊งเจ้าพ่อไทย แก๊งยากูซ่าญี่ปุ่น	แก๊งลักพาตัว (จากัวร์) แก๊งนักสู้เมรัยยุทธ
ผู้หญิงในฐานะสิ่งแปลกปลอม	*เซน* (รับบทโดย ญาณิน)	*ดื้อ* (รับบทโดย ญาณิน)
ผู้หญิงในฐานะตัวปัญหา	*ซิน* หญิงสาวผู้ป่วยด้วยโรคร้าย ต้องตกเป็นเหยื่อของแก๊งเจ้าพ่อ	*ปาย* และเหล่าหญิงสาวผู้อ่อนแอบอบบาง ต้องตกเป็นเหยื่อของแก๊งลักพาตัว

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง 4 เรื่องข้างต้น ได้แก่ “นาค แอนิเมชั่น” “ไฉไล” “ช็อคโกแลต” และ “จีจ้า ดื้อสวยดุ” ผู้วิจัยพบว่าโครงสร้างการเล่าเรื่องแบบหลังฮอลลีวู้ดคลาสสิก มีแนวโน้มที่จะผลิตซ้ำวาทกรรมชายเป็นใหญ่ผ่านฉากหลังที่เป็นโลกของผู้ชายได้มากเป็นพิเศษ เนื่องจากภาพยนตร์ที่ใช้โครงสร้างดังกล่าวจะพยายามดำเนินเรื่องเพื่อนำไปสู่ความตื่นตาตื่นใจให้มากที่สุด โดยส่วนใหญ่มักจะหนีไม่พ้นฉากแอ็คชั่นต่อสู้และความรุนแรง ตัวละครหญิงที่ไปตกอยู่ในสถานการณ์เหล่านั้นย่อมขัดต่อภาพตายตัวแบบเดิมๆ รวมถึงบทบาทหน้าที่ที่สังคมชายเป็นใหญ่คาดหวัง ส่วนใหญ่จึงถูกนำเสนอแบบกีดกันให้กลายเป็นความแปลกแยก ผิดที่ผิดทาง หรือลดทอนลงเป็นผู้ด้อยความสามารถ ไม่อาจยืนหยัดอยู่ได้ด้วยตัวเอง

อย่างไรก็ตาม ใช่ว่าฉากหลังแบบโลกของผู้ชายจะปรากฏอยู่แต่ในภาพยนตร์แบบหลังฮอลลีวู้ดคลาสสิกเท่านั้น ภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยไท” เป็นเรื่องหนึ่งในกลุ่มตัวอย่างที่ใช้โครงสร้างแบบคลาสสิกดั้งเดิม กล่าวคือมีการพัฒนาเหตุผลที่มาที่ไปของเรื่องราวอย่างละเอียดซับซ้อนเป็นลำดับขั้น แต่ฉากหลังของภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ยังเป็นโลกของผู้ชายอย่างชัดเจน

ถึงแม้พล็อตหลักของ “สุริโยไท” จะมุ่งเน้นเชิดชูวีรกรรมของตัวละครนำหญิง แต่ในความเป็นจริงแล้วภาพยนตร์เรื่องนี้กลับให้น้ำหนักแก่ตัวละครของเธอค่อนข้างน้อย การนำเสนอเน้นหนักไปทาง “ประวัติศาสตร์ของผู้ชาย” ตั้งแต่ความขัดแย้งในราชสำนัก ไปจนถึงการรบทัพจับศึกในสมรภูมิ โดยแทบไม่ได้แสดงแง่มุมของผู้หญิง (ซึ่งตามยุคสมัยแล้วส่วนใหญ่ย่อมต้องอยู่ในบ้าน) ว่าพวกเธอมีวิถีชีวิตความเป็นอยู่แบบไหน รู้สึกนึกคิดอย่างไร และมีบทบาทอะไรบ้างในการประคับประคองสังคมท่ามกลางช่วงเวลากลียุคเช่นนั้น

ที่พอจะเห็นอยู่บ้าง มีแต่บทบาทของผู้หญิงที่เกี่ยวพันกับการเมืองของผู้ชายอย่างเช่นบทบาทของ *พระสุริโยไท* ในบางช่วงตอนของเรื่อง กระนั้นก็ตาม เธอยังคงเป็นเพียงสิ่งแปลกปลอมในโลกของการเข่นฆ่าประหัตประหาร เพราะไม่ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะนำเสนอภาพของเธอเป็นผู้หญิงที่กล้าแกร่งสักเพียงใด กลับยังมีการสอดแทรกเหตุการณ์เล็กๆ เข้ามาเพื่อบอกให้รู้ว่าเนื้อแท้แล้วผู้หญิงยังคงเป็นเพศที่อ่อนแอกว่าผู้ชาย ฉากดังกล่าวเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในระหว่างช่วงศึกสงคราม *พระสุริโยไท* ได้แสดงความอ่อนแอและหวาดกลัวออกมา แล้วจึงขอให้แม่นมช่วยปลอบประโลมให้เธอนอนหลับ ซึ่งเราจะเห็นแง่มุมแบบเดียวกันนี้จากตัวละครผู้หญิงอีกคนอย่าง *ท้าวศรีสุดาจันทร์* ด้วย แต่จะไม่เห็นจากตัวละครชายคนใดเลยตลอดทั้งเรื่อง

4.4 **ความขัดแย้ง**

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อหาออกเป็นสองส่วนตามขั้นตอนการศึกษา ได้แก่ ขั้นตอนเก็บข้อมูล เพื่อแยกแยะความขัดแย้งในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง และขั้นตอนวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อให้เห็นถึงวาทกรรมชายเป็นใหญ่ที่เกี่ยวโยงกับความขัดแย้งในแต่ละเรื่อง

4.4.1 **ความขัดแย้งหลักในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง**

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้วยการชมภาพยนตร์ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างทั้ง 12 เรื่อง เพื่อศึกษาถึงความขัดแย้งหลักของตัวละครนำ โดยดูจากจุดมุ่งหมาย (goal) ของตัวละคร และอุปสรรคที่เข้ามาขัดขวาง

4.4.1.1 ภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยไท”

จุดมุ่งหมาย *พระสุริโยไท* ต้องการเห็นบ้านเมืองสงบสุข พ้นจากภัยของทรราชย์ คนแล้วคนเล่าที่ผลัดกันขึ้นมามีอำนาจ จึงอยากให้ *พระเฑียร* พระสวามีผู้มีจิตใจดีงาม ได้ขึ้นครองบัลลังก์แห่งอโยธยา

อุปสรรค *พระเฑียร* เป็นผู้รักสงบ ไม่คิดแก่งแย่งชิงดีกับใคร และไม่มีจิตฝักใฝ่ในเรื่องรบราฆ่าฟัน

4.4.1.2 ภาพยนตร์เรื่อง “ขังแปด”

จุดมุ่งหมาย *ดาวไสว* ต้องการพิสูจน์คุณค่าในตัวเอง และอยากเห็นผู้หญิงเป็นอิสระจากอำนาจของเพศชาย

อุปสรรค ความอ่อนแอของตัวเธอเอง และอำนาจของผู้ชายในสังคมปิตาธิปไตยที่ยังคงกดขี่ผู้หญิงให้เป็นรองด้วยเงินตราและพลกำลัง

4.4.1.3 ภาพยนตร์เรื่อง “บุปผาราตรี”

จุดมุ่งหมาย *บุปผา* ต้องการความรักความอบอุ่นจากคนที่รักเธอจริง

อุปสรรค *เอก* ไม่ได้รักเธอจริง และเมื่อ *บุปผา* ตายกลายเป็นผี *เจ๊สี่* พยายามขับไล่เธอออกจากห้องพักด้วยคาถาอาคมของเหล่าหมอผี

4.4.1.4 ภาพยนตร์เรื่อง “คืนไร้เงา”

จุดมุ่งหมาย *สิปาง* ต้องการให้ *นภัทร* กลับมาทำหน้าที่สามีผู้แสนดี

อุปสรรค *บุษบา* ต้องการเก็บ *นภัทร* เอาไว้คนเดียว

4.4.1.5 ภาพยนตร์เรื่อง “ธิดาช้าง”

จุดมุ่งหมาย *หนอน* ต้องการการยอมรับจาก *ดร.บัญชา* ผู้เป็นพ่อ

อุปสรรค *ดร.บัญชา* แต่งงานใหม่ มีลูกสาวอีกคนซึ่งช่วยส่งเสริมภาพลักษณ์ด้านอาชีพการงานของเขาได้

4.4.1.6 ภาพยนตร์เรื่อง “แจ๋ว”

จุดมุ่งหมาย *แจว* กับพรรคพวกสาวใช้ ต้องการมีชีวิตที่ดีและอยากพิสูจน์คุณค่าในตนเอง

อุปสรรค สถานภาพของหญิงต่างจังหวัดในเมืองกรุง ซึ่งถูกจำกัดบทบาทอยู่กับอาชีพที่ต่ำต้อยด้อยค่าในสายตาของสังคม

4.4.1.7 ภาพยนตร์เรื่อง “ไฉไล”

จุดมุ่งหมาย เหล่าไฉไลต้องการปกป้องโลกให้สงบสุข

อุปสรรค อำนาจอิทธิพลของแก๊งมาเฟีย

4.4.1.8 ภาพยนตร์เรื่อง “ช็อคโกแลต”

จุดมุ่งหมาย *ซิน* กับ *เซน* อยากใช้ชีวิตสงบสุข และมีครอบครัวที่สมบูรณ์

อุปสรรค ภัยจากแก๊งมาเฟียคอยคุกคาม ประกอบกับ *มาซาชิ* ไม่อยู่ปกป้องพวกเธอ และ *ซิน* อ่อนแอขี้โรคจนเป็นภาระแก่ *เซน*

4.4.1.9 ภาพยนตร์เรื่อง “นาค แอนิเมชั่น”

จุดมุ่งหมาย *นาค* ต้องการช่วย *ธี* กลับคืนมาจากเหล่าผีเมือง เพื่อไถ่ถอนความรู้สึกผิดที่ในอดีตเธอไม่อาจปกป้องลูกชายตัวเองไว้ได้

อุปสรรค พลังอันร้ายกาจของจอมปิศาจผู้เป็นหัวหน้าของเหล่าผีเมือง

4.4.1.10 ภาพยนตร์เรื่อง “หนึ่งใจ…เดียวกัน”

จุดมุ่งหมาย *พิมพ์ดาว* พยายามช่วยเด็กในชนบท เพื่อไถ่ถอนความรู้สึกผิดบาปที่เธอเคยปล่อยปละละเลยลูก

อุปสรรค อำนาจทุนและอิทธิพลของนักการเมืองท้องถิ่น

4.4.1.11 ภาพยนตร์เรื่อง “จีจ้า ดื้อสวยดุ”

จุดมุ่งหมาย *ดื้อ* ต้องการความรักความอบอุ่นจากผู้ชายดีๆ สักคน

อุปสรรค *สนิม* ยังคงฝังใจกับหญิงสาวคนรักที่หายตัวไป

4.4.1.12 ภาพยนตร์เรื่อง “รักที่รอคอย”

จุดมุ่งหมาย *แสงจันทร์* ต้องการครองคู่กับ *รวี* ผู้เป็นชายในอุดมคติ

อุปสรรค *รวี* ไม่มาพบกับเธอตามนัดหมาย และ *แสงจันทร์* เองประสบปัญหาเรื่องสภาพความเป็นอยู่

4.4.2 วิเคราะห์ความขัดแย้งในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง

จากข้อมูลที่นำเสนอในหัวข้อ 4.4.1 ผู้วิจัยพบว่าจุดมุ่งหมายและอุปสรรคของตัวละครในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างเกือบทุกเรื่อง ยังคงพัวพันอยู่กับการไขว่คว้าความเป็นชายที่สมบูรณ์แบบ และผู้หญิงมีบทบาทเป็นฝ่ายรับการกระทำที่ต้องรอให้พลังความเป็นเพศชายมาช่วยเหลือ

ลักษณะดังกล่าวสามารถเชื่อมโยงกับทฤษฎีภาพยนตร์แนวจิตวิเคราะห์ (Psychoanalytic film theory) ที่เชื่อว่าการเล่าเรื่องในภาพยนตร์กระแสหลักส่วนใหญ่ เป็นมุมมองแบบผู้ชายซึ่งถูกขับเคลื่อนด้วยปมเอดิปัสตามแนวคิดของฟรอยด์ โดยมักเป็นเรื่องราวของตัวละครชายที่ค้นหาความหมายของความเป็นชาย และการเปลี่ยนแปลงตนเองจนกลายเป็นชายเต็มตัวของตัวละครดังกล่าว (Elsaesser and Buckland, 2002: 223)

Nelmes (2007: 229-233) อธิบายถึงอิทธิพลที่สังคมปิตาธิปไตยมีต่อภาพยนตร์ในทำนองเดียวกัน โดยบอกว่ากรอบคิดแบบปิตาธิปไตยนั้นเชื่อมโยงอย่างเหนียวแน่นกับการยึดเอาองคชาติเป็นศูนย์กลาง หรือการหมกมุ่นในความเป็นชาย (phallocentrism) องคชาติในที่นี้คือสัญลักษณ์แทนพลังอำนาจของเพศชาย (phallic power) ดังจะเห็นว่าในโลกของภาพยนตร์ ปืนมักถูกใช้เป็นสัญลักษณ์แทนองคชาติ และเมื่อมีปืนก็เท่ากับมีอำนาจ แนวทางการเล่าเรื่องเช่นนี้เดินรอยตามแนวคิดของ ฟรอยด์ ที่มองว่าผู้หญิงคือความขาดพร่อง (lack) คือชายที่ถูกตอน การไม่มีองคชาติทำให้เธอต้องตกเป็นรอง เป็นฝ่ายด้อยกว่า ซึ่งแนวคิดดังกล่าวทำให้ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ถูกตั้งคำถามเป็นอย่างมากจากนักสตรีนิยมยุคหลังๆ

จะเห็นได้ว่า ถึงแม้ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างของงานวิจัยฉบับนี้จะมีความหมายตรงที่มุ่งเน้นให้ความสำคัญแก่บทบาทของผู้หญิง แต่ประเด็นเรื่องพลังอำนาจของเพศชายยังคงปรากฏอยู่เป็นความหมายแฝงในเกือบทุกๆ เรื่อง โดยส่วนใหญ่มีบทบาทเป็นปมขัดแย้งของตัวละครหญิง ผู้ซึ่งมีแรงปรารถนาหรือจุดมุ่งหมายบางประการ แต่กลับพบอุปสรรคเนื่องจากเธอไม่มีพลังอำนาจของเพศชาย จึงต้องประสบความยากลำบากในการแสวงหาความเป็นชายมาครอบครอง เพื่อจะได้ช่วยผลักดันเธอไปสู่จุดมุ่งหมายดังกล่าว

ผลการเก็บข้อมูลจากภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่าง พบว่ามีความขัดแย้งที่เกี่ยวข้องกับพลังอำนาจของเพศชาย ตามตารางที่ 4.3 ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.3 **ตารางเปรียบเทียบภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง**
เพื่อแสดงความขัดแย้งที่เกี่ยวกับพลังอำนาจของเพศชาย

ชื่อภาพยนตร์	**ความขัดแย้งเกี่ยวกับเพศชาย**	**ที่พึ่งชั่วคราว**	**การคลี่คลาย**
สุริโยไท	*พระสุริโยไท* ต้องการให้ *พระเฑียร* ได้มาซึ่งพลังอำนาจ แต่ *พระเฑียร* รักสงบ	*เหล่าผู้กล้าชายทั้งฝ่ายบุ๋นและบู๊* แต่ทุกคนคือความขาดพร่องสำหรับ *พระสุริโยไท*	*พระเฑียร* ได้เป็นกษัตริย์ และได้พิสูจน์ความเป็นชายผู้องอาจหาญกล้า
ขังแปด	*ดาวไสว* ต้องการหลุดพ้นจากอำนาจของผู้ชาย แต่ต้องติดคุก และเมื่อออกมาก็พบกับความลำบาก	*เพ็ญ* เพื่อนร่วมคุกที่บุคลิกคล้ายผู้ชาย	*ดาวไสว* หาเลี้ยงตัวเองได้ และมีลูกชายที่ดี
		พี่มาลี และเหล่าหญิงบริการ ที่ดิ้นรนเพื่ออิสระไม่ต่างจาก *ดาวไสว*	
		ยิ่งศักดิ์ นักเขียนรุ่นพี่ที่แนะนำเธอให้บ.ก.	
บุปผาราตรี	*บุปผา* ต้องการความอบอุ่นจากชายที่รักเธอจริง	*เอก* ชายหนุ่มผู้มาติดพันแต่เขาขาดพร่อง เพราะไม่ได้รักเธอจริง	ไม่มี เนื่องจาก *เอก* ยังคงขาดพร่อง และ *บุปผา* ได้แต่รอต่อไป
	เจ๊สี่ ต้องดูแลกิจการแต่สามีไม่เคยช่วยเหลือหรือเป็นผู้นำ	บรรดาหมอผี ไทย ฝรั่ง เขมร	ไม่มี *เจ๊สี่* ยังคงขาดอำนาจชาย และกิจการก็พังพินาศ

ชื่อภาพยนตร์	ความขัดแย้งเกี่ยวกับเพศชาย	ที่พึ่งชั่วคราว	การคลี่คลาย
คืนไร้เงา	*สิปาง* อยากอยู่กับ *นภัทร* ชายผู้แสนดี แต่เขาหายตัวไปในคืนแรกที่แต่งงานกัน	*สิปาง* พึ่งพา *ชาติชาย* พาไปตามหา *นภัทร* แต่ *ชาติชาย* เป็นพวกกดขี่ทางเพศ	*สิปาง* ได้รู้ว่า *นภัทร* ตายไปแล้ว และชายผู้แสนดีคนนั้นไม่เคยมีตัวตนอยู่จริง
	บุษบา รักมั่นในตัว *นภัทร* ชายชู้ แต่เขาหนีไปแต่งงานกับผู้หญิงอื่น	*บุษบา* พึ่งพา *ชาติชาย* สามีตามกฎหมาย ในด้านความเป็นอยู่ และโอกาสใกล้ชิด *นภัทร*	*บุษบา* ฆ่า *นภัทร* แล้วฝังไว้ในสวน เพื่อที่เขาจะได้อยู่กับเธอตลอดไป
ธิดาช้าง	*หนอน* ต้องการการยอมรับจากพ่อ แต่เขาหนีไปมีครอบครัวใหม่	*ยาย* ผู้ทำหน้าที่เป็นทั้งพ่อและแม่ แต่ *หนอน* ไม่เคยพอใจแค่นั้น	พ่อยอมรับ *หนอน* เพราะเธอเสียสละทุกอย่างเพื่อเขา
ช็อคโกแลต	*เซน* กับ *ซิน* อยากมีชีวิตสงบสุข แต่ *มาซาชิ* ไม่อยู่ ทำให้พวกเธอต้องลำบาก	*เซน* เองต้องสวมความเป็นชายชั่วคราว เพื่อดูแลและปกป้องแม่	*มาซาชิ* กลับมาทวงคืนความเป็นชายของตนเอง
นาค	*นาค* รัก *แดง* ลูกน้อย แต่เธออ่อนแอเกินกว่าจะปกป้องเขาไว้ได้	*นาค* เองต้องรับบทบาททั้งพ่อแม่ และสวมบทซูเปอร์ฮีโร่ชั่วคราว	*แดง* เติบใหญ่เป็นชายเต็มตัว และรับหน้าที่เสาหลักของครอบครัว

ชื่อภาพยนตร์	ความขัดแย้งเกี่ยวกับเพศชาย	ที่พึ่งชั่วคราว	การคลี่คลาย
หนึ่งใจ...เดียวกัน	*พิมพ์ดาว* เป็นนักธุรกิจ แต่ลูกสาวอยากให้เธอทำหน้าที่แม่	*พิมพ์ดาว* เองต้องรับบทบาททั้งพ่อแม่ แต่เป็นได้แค่ความขาดพร่อง	*พิมพ์ดาว* สำนึกตนว่าผิดพลาดที่เคยสวมความเป็นชาย
จีจ้า ดื้อสวยดุ	*ดื้อ* ต้องการผู้ชายดีๆ สักคน จึงรัก *สนิม* แต่เขาฝังใจที่ปกป้องคนรักเก่าไม่ได้	*ดื้อ* สวมความเป็นชายโดยฝึกเมรัยยุทธจาก *สนิม ขี้หมู* และ *ขี้หมา*	*ดื้อ* ช่วยให้ *สนิม* ทวงคืนความเป็นชายได้สำเร็จ
รักที่รอคอย	*แสงจันทร์* สาวโรงงานต้องการครองคู่กับ *รวี* ชายผู้รักในความเท่าเทียม แต่ *รวี* ไปต่างประเทศ และไม่ได้กลับมาพบเธอตามที่นัดหมาย	*ลิ้ม* คือที่พึ่งทางเศรษฐกิจ แต่เขาขาดพร่องเพราะเชื้อชาติและเป็นชนชั้นพ่อค้านายทุน *คุณนายราตรี* ให้ที่อยู่และสอนวิชาชีพ แต่เธอขาดพร่อง เพราะเป็นตัวแทนของศักดินา	*แสงจันทร์* รู้กระจ่างชัดว่า *รวี* ไม่ได้ทอดทิ้งเธอ และชายในอุดมคติของเธอนั้นมีอยู่จริง

จากตารางที่ 4.3 ผู้วิจัยพบว่าประเด็นความขัดแย้งที่เกี่ยวข้องกับพลังอำนาจของเพศชาย สามารถแบ่งออกได้เป็นกลุ่มหลักๆ ดังต่อไปนี้

4.4.2.1 <u>การตามหาหรือรอคอยชายในอุดมคติ</u>

ตัวละครหญิงคนหลักๆ ในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ต่างยึดติดอยู่กับชายในอุดมคติซึ่งบางเรื่องไม่มีตัวตนอยู่จริง หรือบางเรื่องชายผู้นั้นอาจมีตัวตนอยู่ แต่พวกเธอต้องประสบความยากลำบากเป็นอย่างมากในการไขว่คว้าเขามาครอบครอง

หนึ่งในนั้นได้แก่ *แสงจันทร์* (แสดงโดย **รัชวิน วงศ์วิริยะ**) จากภาพยนตร์เรื่อง “รักที่รอคอย” *แสงจันทร์* เป็นสาวโรงงานผู้ไม่ประสาต่อโลกกว้าง เธอได้พบกับหนุ่มปัญญาชนชื่อ *รวี* ในงานศพของนักแสดงผู้โด่งดัง **มิตร ชัยบัญชา** เมื่อวันที่ 8 ตุลาคม พ.ศ. 2513 ทั้งคู่ค้างแรมด้วยกันที่ แสนมุกโฮเต็ล โดยไม่ได้มีอะไรล่วงล้ำก้ำเกิน แต่ช่วงเวลาสั้นๆ ที่ *แสงจันทร์* เรียกว่า “ค่ำคืนอันแสนวิเศษ” นั้น มากเพียงพอที่จะก่อให้เกิดความรักความผูกพัน

แสงจันทร์ กลับไปที่แสนมุกโฮเต็ลในวันที่ 8 ตุลาคม ของทุกๆ ปีตามที่นัดหมายกันเอาไว้ และถึงแม้ *รวี* จะไม่ได้กลับมาพบเธอตามสัญญา แต่แรงบันดาลใจที่ได้รับจากเขา ช่วยผลักดันให้เธอลุกขึ้นเปลี่ยนแปลงตนเอง ด้วยการไปเรียนหนังสือภาคค่ำจนอ่านออกเขียนได้ มีใจใฝ่หาวิชาความรู้ติดตัว จนสามารถปลดปล่อยตัวเองเป็นอิสระจากกรอบจำกัดต่างๆ ในสังคม โดยเฉพาะการกดขี่ของค่านิยมแบบศักดินาแบ่งแยกชนชั้น และการครอบงำของอุดมการณ์ครอบครัวแบบทุนนิยมที่กักขังผู้หญิงไว้กับบทบาทของแม่และภรรยา

ย้อนกลับไปในช่วงต้นเรื่อง *แสงจันทร์* ถูกนำเสนอภาพเป็นหญิงสาวผู้ไร้เดียงสา เธอกำพร้าพ่อแม่ ไม่มีการศึกษา เครื่องยึดเหนี่ยวเพียงหนึ่งเดียวคือ มิตร ชัยบัญชา พระเอกผู้เป็นวีรบุรุษในดวงใจ หรือกล่าวได้ว่าเป็นพลังอำนาจของเพศชายอย่างแรกๆ ที่เธอเคยถวิลหา เห็นได้จากในฉากเปิดเรื่องซึ่งเป็นงานศพของนักแสดงชื่อดังคนนี้ *แสงจันทร์* เดินโซซัดโซเซอย่างอ่อนแรงคล้ายหมดสิ้นความหวังในชีวิตเมื่อได้ประจักษ์ความจริงว่า พลังอำนาจชายสมบูรณ์แบบที่เธอเฝ้าเทิดทูนบูชาได้จากไปแล้วอย่างไม่มีวันหวนกลับ

ในตอนนั้นเองที่ *แสงจันทร์* ได้พบกับ *รวี* (แสดงโดย **ธนวรรธน์ วรรธนะภูติ**) ชายหนุ่มลูกชาวนาซึ่งกำลังจะเดินทางไปศึกษาต่อที่ต่างประเทศในวันรุ่งขึ้น เธอขออาศัยนั่งรถยนต์ของเขาไปด้วย ในระหว่างทาง เขาได้สอนให้เธอได้รู้จักอุดมการณ์ฝ่ายซ้ายหัวก้าวหน้า และอธิบายให้เธอเข้าใจว่าคนเราทุกคนย่อมมีคุณค่าในตัวเองเท่าเทียมกัน มุมมองความคิดซึ่งนับว่าแปลกใหม่สำหรับหญิงชนชั้นล่างด้อยการศึกษาอย่าง *แสงจันทร์* ทำให้เธอเปิดใจหันมารับเขาและ

อุดมการณ์ความเชื่อของเขา ไว้ยึดเหนี่ยวเป็นตัวแทนพลังอำนาจของเพศชายคนใหม่ แทนที่ความคลั่งไคล้ในตัวดาราชื่อดังได้อย่างรวดเร็ว

จากหญิงสาวผู้ไม่ประสาต่อโลกกว้าง *แสงจันทร์* กลายมาเป็นตัวละครที่มุ่งมั่นฝ่าฟันอุปสรรค โดยมีจุดมุ่งหมาย (goal) คือการพัฒนาศักยภาพของตนเองเพื่อให้สามารถยืนหยัดอย่างทัดเทียมกับผู้อื่น เช่นเดียวกับการได้พบหน้า *รวี* ชายสมบูรณ์แบบในอุดมคติเนื่องจากเขาเป็นผู้ที่ยอมรับคุณค่าในตัวทุกคนอย่างเท่าเทียมกัน ซึ่งย่อมรวมถึงตัวเธอเองด้วย หรืออีกนัยหนึ่ง เธอมองว่าเขาเป็นตัวแทนของอุดมการณ์ที่เธอเชื่อมั่นเหนือสิ่งอื่นใด เห็นได้จากเนื้อหาตอนหนึ่งในงานเขียนของเธอซึ่งมีใจความว่า “เขาเป็นแสงตะวันส่องกลางใจฉัน ฉันจึงทอแสงนวลในยามค่ำคืน” บ่งบอกชัดเจนว่า *รวี* (แปลว่า พระอาทิตย์) เป็นทั้งผู้นำทางความคิด แรงบันดาลใจ และเป็นคนที่เธอฝากความหวังในชีวิตเอาไว้จนหมดสิ้น

ภาพประกอบที่ 4.19 **<u>รอยแผลบนหลังแสงจันทร์แสดงถึงการกดขี่ข่มเหง เธอจึงหลงรักชายผู้เชื่อมั่นในความเท่าเทียม</u>**

ความขัดแย้งเกิดขึ้นเมื่อ *แสงจันทร์* เดินทางไปที่แสนมุกโฮเต็ลในปีถัดมา ด้วยความหวังว่าจะได้พบหน้า *รวี* ชายหนุ่มซึ่งเธอปรารถนาจะอยู่เคียงข้างทั้งร่างกายและอุดมการณ์ แต่ *รวี* กลับผิดสัญญาไม่มาตามนัดหมาย ทำให้ความหวังของเธอเริ่มสั่นคลอน ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันยังมีชายหนุ่มเชื้อสายจีนชื่อ *ลิ้ม* (รับบทโดย **พิษณุ นิ่มสกุล**) เข้ามาติดพัน ประกอบกับตัว *แสงจันทร์* เองประสบปัญหาเรื่องฐานะทางเศรษฐกิจ เนื่องจากอุดมการณ์ความเชื่อเพียงอย่างเดียวไม่

อาจเลี้ยงปากท้อง ส่งผลให้เธอต้องจำใจหันมารับเอาพลังอำนาจอื่นๆ เป็นที่พึ่งพิงชั่วคราว ระหว่างการรอคอยชายในอุดมคติที่ยังไม่อาจสมหวังในตอนนี้

แรกเริ่มเดิมที *แสงจันทร์* อาศัย *ลิ้ม* ช่วยพาไปฝากตัวให้ *คุณนายราตรี* (แสดงโดย **กุลกนิช คุ้มครอง**) รับไว้กินอยู่และฝึกงานที่ร้านตัดเสื้อ แต่ *คุณนายราตรี* ซึ่งเป็นผู้ดีตระกูลใหญ่โต กลับเป็นผู้อุปถัมภ์ที่พึ่งพาไม่ได้เพราะทัศนคติแบ่งแยกชนชั้นแบบศักดินา กดขี่เอารัดเอาเปรียบจน *แสงจันทร์* ทนอยู่ไม่ไหว และถึงแม้จะได้วิชาตัดเย็บเสื้อผ้าติดตัวมาบ้าง เธอก็ยังต้องการที่พึงพิงยึดเหนี่ยวในระหว่างที่ยังไม่ได้พบกับ *รวี* ในช่วงนั้นเอง *ลิ้ม* จึงได้เข้ามาเป็นผู้อุปถัมภ์ทางเศรษฐกิจของ *แสงจันทร์* อย่างเต็มตัว เมื่อเธอตกลงยอมแต่งงานด้วย และเขาเปิดกิจการร้านตัดเสื้อให้ตามที่เธอเคยแสดงออกว่าสนใจ แต่แท้ที่จริงแล้วทั้งก่อนหน้าและภายหลังจากวันแต่งงาน เธอไม่เคยมีใจรักใคร่ชอบพอเขาเลยแม้แต่น้อย

เมื่อเทียบกับ *รวี* แล้ว *ลิ้ม* เป็นได้แค่ความขาดพร่องอีกแบบหนึ่ง เนื่องจากความแตกต่างเรื่องเชื้อชาติ ในยุคสมัยตามท้องเรื่อง คนจีนยังไม่ได้ผสมกลมกลืนไปกับคนไทยเหมือนอย่างเช่นในปัจจุบัน โดยเฉพาะคนจีนที่พูดไทยไม่ชัดอย่าง *ลิ้ม* ภาพยนตร์เรื่องนี้สื่อถึงประเด็นดังกล่าว ในฉากที่ *ลิ้ม* พยายามบอก *แสงจันทร์* ว่า *รวี* คงจะลืมเธอแล้วเป็นแน่ เธอยังถึงกับหลุดวาจาเหยียดหยามกลับไปว่า “พี่รวีเป็นคนดี มีการศึกษา ไม่ใช่พวกเจ๊กหอบเสื่อผืนหมอนใบเหมือนป๊าของพี่ลิ้ม”

บทพูดข้างต้นบ่งบอกอย่างชัดเจนว่า แม้แต่ในสายตาของหญิงสาวที่เชื่อมั่นว่าคนทุกคนมีคุณค่าเท่าเทียมกันอย่าง *แสงจันทร์* ยังไม่เคยมองว่าคนจีนอย่าง *ลิ้ม* มีคุณค่าความเป็นมนุษย์เทียบเท่ากับชายในอุดมคติอย่าง *รวี* ยิ่งไปกว่านั้น *ลิ้ม* ยังเป็นตัวแทนชนชั้นพ่อค้านายทุน (จะอธิบายประเด็นนี้เพิ่มเติมต่อไป) ซึ่งไม่ใช่แนวทางที่ *แสงจันทร์* เชื่อมั่น เขาจึงมีสถานะเป็นเพียงที่พึ่งพิงชั่วคราว ไม่มีวันเข้ามาแทนที่ความเป็นชายอันสมบูรณ์แบบในหัวใจของเธอได้เลย

ด้วยเหตุนี้ ถึงที่สุดแล้ว *แสงจันทร์* จึงยังคงรักมั่นในตัว *รวี* แต่เพียงผู้เดียว แม้กระทั่งเมื่อเธอได้ฟังข่าวร้ายในตอนท้ายเรื่อง ว่า *รวี* ได้ล้มป่วยจนเสียชีวิตลงแล้ว เท่ากับผู้ชายในฝันที่เธอเฝ้ารอคอยไม่มีตัวตนอยู่จริงอีกต่อไป แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้กลับจบลงด้วยภาพแสงอาทิตย์ทอประกายอบอุ่น และเสียงดนตรีชวนซาบซึ้งตรึงใจ เพราะ *แสงจันทร์* ได้รู้แล้วซึ่งความจริงสองประการ ที่สำคัญยิ่งกว่าการได้อยู่ร่วมกับเขาหรือต้องพรากจาก

ประการแรก *รวี* ยังคงรักเธอจนลมหายใจสุดท้าย ไม่ได้คิดทอดทิ้งเธอไปไหน และประการที่สอง สาเหตุที่เขาหายตัวไป ไม่มาพบกับเธอตามสัญญาในช่วงหลายปีที่ผ่านมา ก็ด้วยอุทิศตนเพื่ออุดมการณ์ที่เธอเชื่อมั่น เขามีส่วนร่วมในการต่อสู้เรียกร้องสิทธิของประชาชนและความเท่าเทียมในสังคม จนต้องหนีภัยการเมืองเข้าไปหลบอยู่ในป่า

กล่าวอีกนัยหนึ่ง *รวี* ได้รักษาความเป็นชายในอุดมคติในสายตาของแสงจันทร์เอาไว้อย่างมั่นคงไม่เปลี่ยนแปลง เพราะฉะนั้นถึงแม้ตัวเขาจะตายจากไป แต่เธอได้พบกับความสุขสมหวังแล้วในแง่หนึ่ง เขาอาจจะไม่มีตัวตนอยู่จริงบนโลกนี้อีกต่อไป แต่พลังอำนาจความเป็นชายของเขาได้ช่วยผลักดันให้เธอเติบใหญ่ จนสามารถพึ่งพาตัวเองด้วยอาชีพนักเขียนได้ในที่สุด ดังที่มีเสียงบรรยาย (voice over) ของเธอกล่าวปิดท้ายในตอนจบของเรื่องว่า “ถึงแม้เราจะได้พบปะกันเพียงแค่ช่วงเวลาสั้นๆ แต่เขาก็ได้เปลี่ยนแปลงชีวิตฉันไป ทั้งชีวิต”

เรื่องราวของ *สิปาง* จากภาพยตร์ “คืนไร้เงา” มีทั้งส่วนที่คล้ายคลึงและตรงกันข้ามกับ *แสงจันทร์* ใน “รักที่รอคอย” *สิปาง* เองก็ตามหาชายคนรักของเธอ จนในตอนท้ายเรื่องเธอได้รู้เขาเสียชีวิตไปแล้วเช่นเดียวกัน แต่สิ่งที่แตกต่างคือ *แสงจันทร์* พบว่าอย่างน้อยชายในอุดมคติของเธอเคยมีตัวตนอยู่บนโลกนี้ ขณะที่ *สิปาง* กลับต้องเผชิญความจริงอันโหดร้าย นั่นคือไม่ว่าชายคนรักของเธอจะยังมีชีวิตอยู่หรือไม่ ความเป็นชายสมบูรณ์พร้อมที่เธอเฝ้าฝันถึงก็ไม่เคยมีตัวตนอยู่จริงตั้งแต่แรกแล้ว

สิปาง (แสดงโดย **นิโคล เทริโอ**) ตกลงรับคำขอแต่งงานของ *นภัทร* (รับบทโดย **วรวิทย์ แก้วเพชร**) อาจารย์มหาวิทยาลัยที่เธอไว้เนื้อเชื่อใจว่าเป็นชายหนุ่มผู้แสนดี แต่แล้วกลางดึกคืนแรกที่ทั้งคู่ร่วมห้องหอกันฉันสามีภรรยา จู่ๆ *นภัทร* กลับผลุนผลันออกจากบ้านไปหลังได้รับโทรศัพท์จากบุคคลลึกลับ

เมื่อเวลาผ่านเลยไปโดยที่ยังไม่มีวี่แววว่าจะติดต่อกับ *นภัทร* ได้ *สิปาง* จึงตัดสินใจออกตามหาสามี โดยไปขอความช่วยเหลือจาก *ชาติชาย* (แสดงโดย **พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง**) ผู้เป็นพี่ชายแท้ๆ ของนภัทร แต่ *ชาติชาย* กลับแสดงท่าทีไม่เต็มใจช่วย พร้อมทั้งพูดเป็นนัยๆ ว่าน้องชายของเขาไม่ได้เป็นคนดีอย่างที่ *สิปาง* คิด และการหายออกจากบ้านไปหลายๆ วันไม่ใช่พฤติกรรมแปลกใหม่เหนือความคาดหมายแต่อย่างใด สำหรับผู้ชายรักสนุกอย่าง *นภัทร*

สิปาง เองเป็นผู้หญิงยุคใหม่ที่ทำงานหาเลี้ยงชีพได้โดยไม่ต้องให้ผู้ชายอุปถัมภ์เลี้ยงดู แต่จุดมุ่งหมายสำคัญที่สุดในชีวิตของเธอ ยังคงคือการตามหาชายในอุดมคติ ตลอดทั้งเรื่อง

เธอมีบทบาทเพียงแค่วิ่งวุ่นตามหาสามีไปตามสถานที่ต่างๆ โดยแทบไม่ได้นำเสนอแง่มุมด้านอาชีพการงานของเธอเลย นอกจากฉากเดียวในเรื่องที่เธอไปพบกับเพื่อนที่ร้านกาแฟ เพื่อฝากฝังให้ช่วยจัดการเรื่องงาน

ระหว่างนั้น *สิปาง* ค่อยๆ ค้นพบความจริงว่า *นภัทร* ปิดบังความลับจากเธอมากมาย โดยเฉพาะนิสัยติดการพนันและความสัมพันธ์กับหญิงอื่น แต่ถึงแม้ในใจจะเริ่มรู้ระแคะระคายแล้วว่าเขาอาจไม่ใช่ผู้ชายในอุดมคติอย่างที่เธอเคยเข้าใจ แต่เธอยังพยายามตามตัวเขากลับมาอย่างไม่ลดละ ซึ่งจริงอยู่ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้มีท่าทีวิพากษ์วิจารณ์การกระทำของ *สิปาง* แต่ขณะเดียวกันก็ผลิตซ้ำความเชื่อว่า ผู้หญิงจะเก่งกาจและพึ่งพาตัวเองได้สักแค่ไหน ก็ต้องยอมตกเป็นเบี้ยล่างของชายคนรัก ทั้งๆ ที่รู้ตัวว่าถูกหลอกลวง ก็เลือกที่จะเฝ้ารอคอยให้เขากลับมาหา

บทพูดสำคัญตอนหนึ่งซึ่งอธิบายถึงสาเหตุที่ *สิปาง* รักมั่นในตัว *นภัทร* ขนาดนี้ คือตอนที่เธอเปิดใจกับ *บุษบา* ภรรยาของชาติชาย (พี่สะใภ้ของนภัทร) ว่า “ถ้าย้อนเวลากลับไปได้ สิก็คงเลือกภัทรเหมือนเดิม รู้ไหมคะ ภัทรนี่คนแรกของสิเลยนะ ไม่ใช่เรื่องง่ายๆ นะที่สิจะยอมให้ใคร” คำกล่าวนี้บ่งบอกอย่างชัดเจนว่าผู้หญิงยุคใหม่อย่าง *สิปาง* กลับยังยึดติดกับคุณค่าของพรหมจรรย์ตามคติความเชื่อของสังคมชายเป็นใหญ่เหนือสิ่งอื่นใด

ตัวละครหญิงอย่าง *บุษบา* (แสดงโดย **สิริยากร พุกกะเวส**) เป็นอีกคนหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่แพ้ *สิปาง* โดยเปลือกนอกเธอเป็นผู้หญิงตามแบบประเพณีนิยม (หรือภาษาปากเรียกว่า “หัวโบราณ”) แต่งงานกับผู้ชายที่พ่อแม่เลือกให้โดยไม่ขัดขืนโต้แย้ง แต่เรื่องราวเฉลยออกมาในภายหลัง ว่าอีกด้านหนึ่งเธอแอบมีพฤติกรรมแหกคอกนอกกรอบ ถึงขั้นกล้าคบชู้ซึ่งไม่ใช่ใครที่ไหนนอกจาก *นภัทร* น้องชายแท้ๆ ของสามี และเมื่อชายชู้ผู้เป็นรักแท้ของเธอหนีไปแต่งงาน *บุษบา* ก็ตอบแทนการทรยศหักหลังด้วยความตาย

ด้วยเหตุนี้เอง *นภัทร* จึงหายตัวไปในคืนวิวาห์ และย่อมไม่อาจกลับมาทำหน้าที่สามีตามที่ *สิปาง* ต้องการอีกต่อไป ความขัดแย้งในภาพยนตร์เรื่องนี้ จึงเกิดจากการที่ผู้หญิงสองคนปรารถนาในพลังอำนาจความเป็นชายของผู้ชายคนเดียวกัน และเมื่อความจริงปรากฏออกมาเช่นในย่อหน้าก่อน จึงดูเหมือนว่าผู้หญิงที่ภายนอกสงบเสงี่ยมเจียมตัวในบทบาทช้างเท้าหลังอย่าง *บุษบา* เนื้อแท้แล้วกลับเป็นผู้หญิงหัวก้าวหน้ายิ่งกว่า *สิปาง* เสียอีก

อย่างไรก็ตาม *บุษบา* ซึ่งเป็นผู้หญิงที่แหกคอกนอกกรอบขนาดนั้น กลับยังต้องตกอยู่ใต้อาณัติของ *ชาติชาย* ผู้เป็นสามีตามกฎหมาย เธอยอมรับการกดขี่ข่มเหงทั้งจิตใจและร่างกาย

โดยไม่เคยมีปากมีเสียง ส่วนหนึ่งอาจเพราะเธอยังต้องพึ่งพาเขาในด้านของปากท้องความเป็นอยู่และอีกประการ เธอยอมทนอยู่มานานหลายปีเพื่อจะได้มีโอกาสใกล้ชิดกับน้องชายของเขาต่อไป

แท้จริงแล้ว *บุษบา* เองจึงไม่ต่างจาก *สิปาง* ตรงที่ยึดติดกับผู้ชายคนรักทั้งที่เขาทอดทิ้งเธอไปอย่างไม่ใยดี ที่เธอลุกขึ้นสู้ด้วยการสังหาร *นภัทร* แล้วฝังศพเอาไว้ในสวน จึงดูเหมือนเป็นการฆ่าเพราะความลุ่มหลง อยากครอบครองเขาไว้แต่เพียงผู้เดียว มากกว่าจะทำไปเพื่อปลดปล่อยตนเองจากการกดขี่ของเพศชาย อีกทั้งการกระทำดังกล่าวไม่ได้ช่วยให้เธอหลุดพ้นไปจากสภาพความเป็นอยู่เดิมๆ ของชีวิตแต่งงาน สิ่งที่ได้มาจึงมีแค่ความพึงพอใจว่าของที่เธอไม่ได้คนอื่นต้องไม่ได้เช่นเดียวกัน

ยิ่งไปกว่านั้น เหตุผลแท้จริงที่ *บุษบา* ยังคงรักมั่นกับ *นภัทร* แม้ว่าเขาจะทรยศหักหลัง อีกทั้งเขาและเธอต่างมีครอบครัวกันไปแล้วทั้งคู่ ได้ถูกเปิดเผยผ่านคำพูดที่เธอสารภาพกับ *สิปาง* ในฉากสุดท้ายของเรื่อง ว่า *นภัทร* เป็นผู้ชายคนแรกของเธอเช่นเดียวกัน

ในทางหนึ่งความจริงข้อนี้เสริมความเป็นผู้หญิงนอกกรอบของ *บุษบา* ที่กล้าลักลอบมีสัมพันธ์กับผู้ชายก่อนแต่งงาน แต่ในอีกแง่หนึ่งกลับยิ่งตอกย้ำถึงกรอบคิดแบบอนุรักษ์นิยมแบบเดียวกันกับ *สิปาง* ว่าผู้หญิงทุกคนย่อมต้องยึดถือคุณค่าของพรหมจรรย์เหนือสิ่งอื่นใด หากยอมมอบให้ใครสักคนหนึ่งแล้ว ย่อมหมายความว่าเธอต้องตกอยู่ภายใต้อำนาจความเป็นชายของเขาผู้นั้นไปตลอดกาล

ภาพประกอบที่ 4.20 **<u>สิปางหลงใหลชายในอุดมคติโดยไม่รู้ตัวตนแท้จริงของเขาเลย</u>**

ภาพยนตร์ “บุปผาราตรี” เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่เล่าถึงตัวละครที่รอคอยชายในฝัน *บุปผา* คือเด็กสาวซึ่งถูกพ่อเลี้ยงล่วงละเมิดมาแล้วหลายต่อหลายครั้ง จึงต้องการความอบอุ่นจากใครสักคนที่รักเธอจริง เธอคบหาและมีสัมพันธ์กับ *เอก* หนุ่มนักศึกษารุ่นพี่จนตั้งครรภ์ เขาพาเธอไปทำแท้งและให้คำมั่นสัญญาว่าจะแต่งงานด้วยเมื่อเรียนจบ แต่แล้วกลับทิ้งเธอไปเรียนต่อที่ต่างประเทศโดยไม่บอกกล่าว

บทสนทนาตอนหนึ่งซึ่งอธิบายถึงความรู้สึกนึกคิดของ *บุปผา* ได้เป็นอย่างดี คือในตอนต้นเรื่องเมื่อ *เอก* เข้าไปชวนเธอพูดคุยที่สวนสาธารณะ เขาถามถึงเหตุผลที่เธอชอบให้อาหารนก เธอตอบว่า “ทำบุญกับนก จะได้มีปีกเหมือนนก” และ “ถ้ามีปีก หนูอยากจะบินไปจากที่นี่”

สองประโยคนี้บวกกับกริยาท่าทางซึมเศร้าอยู่ตลอดเวลา บ่งบอกว่าเธอเกลียดโลกใบนี้ และฉากที่พ่อเลี้ยงลวนลามเธอก็ช่วยตอบคำถามว่าเพราะเหตุใด ทว่าในเวลาต่อมาเมื่อ *บุปผา* ตกเลือดจนตาย เธอกลับดื้อดึงที่จะเป็นผีอยู่เฝ้าห้องพักต่อไป โดยไม่หวั่นเกรงต่อสารพัดหมอผีที่ถูกเชิญมาปราบ แทนที่จะยอมไปผุดไปเกิดเพื่อจะได้เป็นอิสระจากความทุกข์ทรมานทั้งหมดอย่างที่เธอเคยต้องการ

นั่นเพราะเธอได้เปลี่ยนไปแล้ว การได้อยู่กับ *เอก* ในชั่วระยะเวลาสั้นๆ ทำให้เธอมีความหวังในชีวิตขึ้นมาอีกครั้ง ตลอดทั้งเรื่อง *บุปผา* จึงอยู่กับการรอคอยพลังอำนาจความเป็นชายของ *เอก* จนกว่าเขาจะกลับมาดูแลให้ความรักความอบอุ่นแก่เธอตามคำสัญญา และอีกนัยหนึ่งเธอยังเฝ้ารอให้ผู้ชายที่จิตใจอ่อนแอและทำผิดซ้ำแล้วซ้ำเล่าอย่าง *เอก* ได้กลับตัวเป็นคนดี เป็นผู้ชายสมบูรณ์แบบอย่างที่เธอคาดหวัง ไม่ว่าเขาจะโกหกหลอกลวง ทอดทิ้งเธอไปสักกี่ครั้ง เธอก็ยังเฝ้ารออยู่อย่างนั้น

ตัวละครอย่าง *เจ๊สี่* (แสดงโดย **ศิริสิน ศิริพรสมาธิกุล**) เป็นอีกคนหนึ่งที่ต้องเผชิญความขัดแย้งเกี่ยวกับพลังอำนาจของเพศชาย จากการวิเคราะห์โครงสร้างเรื่องเล่าของ “บุปผาราตรี” ผ่านมุมมองของ *เจ๊สี่* เธอเป็นเจ้าของธุรกิจส่วนตัวที่ประกอบไปด้วยกิจการออสการ์อพาร์ตเมนท์ และสำนักเจ้าพ่อคนทรงที่คอยกุเรื่องอภินิหารขึ้นมาหลอกเงินจากชาวบ้านผู้ศรัทธากิจการของ *เจ๊สี่* รุ่งเรืองดีในช่วงต้นเรื่อง แต่อีกด้านหนึ่งเธอมีปัญหากับสามีจอมธรรมะธัมโม ที่วันๆ เอาแต่ไหว้พระสวดมนต์นั่งวิปัสนา ไม่สนใจรับบทบาทความเป็นชายตามที่เธอคาดหวัง ทั้งในส่วนของความเป็นผู้นำ ช่วยทำมาหาเลี้ยงครอบครัว กิจกรรมทางเพศฉันสามีภรรยา และความเข้มแข็งที่จะปกป้องเธอได้ในช่วงเวลาคับขัน

เมื่อ *ผีบุปผา* ออกอาละวาด ลำพัง *เจ๊สี่* ไม่สามารถรักษากิจการของตนให้อยู่รอดอีกต่อไป อีกทั้งใจจริงก็หวาดกลัวไม่แพ้บรรดาผู้พักอาศัยที่ทยอยเก็บของย้ายออกกันทีละห้องจนทำท่าว่าจะกลายเป็นอพาร์ตเมนท์ร้างในเร็ววัน และในเมื่อผู้เป็นสามีไม่อาจช่วยเหลืออะไรได้ เธอจึงต้องจำใจหันไปพึ่งพาพลังอำนาจของพวกหมอผีทั้งไทย ฝรั่ง เขมร สุดท้ายแล้วตัวละครหญิงแกร่งอย่าง *เจ๊สี่* ที่รับบทบาทช้างเท้าหน้าของครอบครัว และเป็นเจ้าของกิจการมีลูกน้องบริวารมากมาย ลึกๆ ในใจยังคงปรารถนาพลังอำนาจของเพศชายมาอุปถัมภ์ค้ำจุนอยู่ตลอดเวลา

น่าสังเกตว่าภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างทุกเรื่องที่มีความขัดแย้งเกี่ยวกับการตามหาพลังอำนาจความเป็นชายในอุดมคติ ล้วนมีประเด็นเหมือนกันประการหนึ่ง คือการพึ่งพาพลังอำนาจของตัวละครอื่นเป็นการชั่วคราวหรือโดยจำใจ ระหว่างที่ยังไม่อาจสมหวังในสิ่งที่ปรารถนาอย่างแท้จริง

ในภาพยนตร์เรื่อง “รักที่รอคอย” *แสงจันทร์* ต้องพึ่งพาตัวละครอย่าง *ลิ้ม* และ *คุณนายราตรี* ซึ่งต่างเป็นความขาดพร่องในสายตาเธอ (ดังที่ได้อธิบายไปแล้ว) เช่นเดียวกับในเรื่อง “บุปผาราตรี” *เจ๊สี่* ต้องพึ่งพาบรรดาหมอผีเพื่อความอยู่รอดของออสการ์อพาร์ตเมนท์ ส่วนในเรื่อง “คืนไร้เงา” ตัวละครอย่าง *ชาติชาย* เป็นที่พึ่งของทั้ง *บุษบา* ที่ต้องการใกล้ชิดกับน้องชายของเขา และเป็นที่พึ่งของ *สิปาง* โดยช่วยนำทางและดูแลความปลอดภัยระหว่างออกไปตามหา *นภัทร* ในสถานที่อโคจรทั้งหลาย

ลักษณะดังกล่าวยังปรากฏชัดในภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยไท” ซึ่งตัวละครนำอย่าง *พระสุริโยไท* ต้องพึ่งพาผู้คนมากมาย ระหว่างทางสู่จุดมุ่งหมายในการไขว่คว้าพลังอำนาจความเป็นชายในอุดมคติ

สมัยยังเป็นวัยรุ่น *พระสุริโยไท* เป็นคนรักอิสระ ไม่สนใจปฏิบัติตนให้อยู่ในกรอบจำกัดของโบราณราชประเพณี กระทั่งคิดขัดขืนไม่ยอมเข้าพิธีอภิเษกสมรสกับ *พระเยาวราช* (หรือในเวลาต่อมาคือ *พระเฑียรราชา*) แต่แล้วเธอได้เรียนรู้ว่าในสายตาของสังคมชายเป็นใหญ่ สตรีอย่างเธอมีสถานะเพียงแค่ความขาดพร่อง ปราศจากอำนาจที่จะเลือกเส้นทางชีวิตของตนเองได้ และน่าสนใจว่าผู้ที่กล่าวตักเตือนให้เธอยอมรับความจริงดังกล่าว คือ *สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2* (แสดงโดย **พิศาล อัครเศรณี**) พระมหากษัตริย์แห่งราชอาณาจักรอโยธยา ผู้เป็นสัญลักษณ์แทนพลังอำนาจปิตาธิปไตยขั้นสูงสุด ซึ่งคืออำนาจของพ่ออยู่หัวผู้ปกครองทั้งแผ่นดิน

ครั้นเมื่อเติบใหญ่ *พระสุริโยไท* กลายมาเป็นผู้หญิงอนุรักษ์นิยม ประพฤติตนอยู่ในกรอบบทบาทหน้าที่อันดีงามของสตรี แต่ยังมีรายละเอียดหลายประการที่บ่งชี้ถึงความต้องการแสวงหาอำนาจ เช่น เธอเคยกล่าวย้ำถึงลำดับศักดิ์ของพระสวามีว่าเป็นพระเชษฐาขององค์รัชทายาท เคยแสดงสีหน้าไม่ยินยอมเมื่อ *สมเด็จพระบรมราชาหน่อพุทธางกูร* (แสดงโดย **สุเชาว์ พงษ์วิไล**) ขอให้ *พระเฑียร* สาบานว่าจะไม่แย่งชิงราชบัลลังก์ และยังแอบซุ่มเตรียมสรรพกำลังมาตั้งแต่ในช่วงที่บ้านเมืองยังเป็นปรกติสุข

แน่นอนว่าอิสตรีย่อมไม่อาจได้มาซึ่งอำนาจปกครองบ้านเมือง แต่เป้าหมายของ *พระสุริโยไท* คือการผลักดันพระสวามีให้กลายเป็นพลังอำนาจชายในอุดมคติ ซึ่งในที่นี้คือการเป็นกษัตริย์ครองราชบัลลังก์ ตามสิทธิอันชอบธรรมในฐานะผู้สืบทอดเชื้อสายราชวงศ์สุพรรณภูมิ โดยเฉพาะโอกาสสำคัญในช่วงที่บ้านเมืองเป็นกลียุคภายใต้การปกครองของ *ขุนวรวงศา* และ *ท้าวศรีสุดาจันทร์* แห่งราชวงศ์อู่ทอง

ปัญหาอยู่ที่ *พระเฑียร* เองเป็นผู้รักสงบ ตลอดทั้งเรื่องไม่คิดสู้รบปรบมือกับผู้ใด ต้องอาศัย *พระสุริโยไท* คอยผลักดันให้แสดงออกซึ่งบทบาททางการเมืองเพื่อรักษาอำนาจบารมีไว้ในหลายครั้งคราว อีกทั้งในช่วงที่ *ท้าวศรีสุดาจันทร์* ก่อการกบฏวางยาพิษสังหาร *พระไชยราชาธิราช* นั้น *พระเฑียร* ยังต้องหลบลี้หนีภัยการเมืองด้วยการออกผนวช ซึ่งในมุมมองแบบทางโลก ชายผู้อยู่ในสมณะเพศย่อมไม่ต่างจากความขาดพร่องอีกรูปแบบหนึ่ง กล่าวคือเป็นผู้ไม่อยู่ในฐานะที่จะแสวงหาพลังอำนาจใดๆ นอกจากในทางธรรม ความปรารถนาของ *พระสุริโยไท* ที่อยากเห็นพระสวามีได้ครอบครองความเป็นชายในอุดมคติ จึงยิ่งห่างไกลจากความเป็นจริงออกไปอีก

ระหว่างนั้น *พระสุริโยไท* จึงต้องหันไปพึ่งพาอำนาจความเป็นชายอื่นๆ เป็นการชั่วคราว อาทิเช่น *พระยามหาเสนา* (รับบทโดย **สะอาด เปี่ยมพงษ์สานต์**) *ขุนอินทรเทพ* (รับบทโดย **อำพล ลำพูน**) และ *หมื่นราชเสน่หา* (รับบทโดย **สรพงษ์ ชาตรี**) ซึ่งคนแรกเป็นผู้รอบรู้เรื่องการเมืองในราชสำนัก ส่วนสองคนหลังเป็นภาพแทนนักรบผู้องอาจ อย่างไรก็ตาม ทั้งสามคนไม่ได้เป็นราชนิกูลที่มีสิทธิ์ขึ้นเป็นกษัตริย์ จึงไม่มีโอกาสอยู่แล้วที่จะกลายมาเป็นพลังอำนาจในอุดมคติอย่างที่ *พระสุริโยไท* ใฝ่ฝันถึง

ในบรรดาตัวละครซึ่งรับบทบาทเป็นที่พึ่งพาทั้งหมด คนที่มีโอกาสเข้ามายึดครองบทบาทของพลังอำนาจในอุดมคติได้ จึงเหลือเพียง *ขุนพิเรนทรเทพ* (รับบทโดย **ฉัตรชัย เปล่งพานิช**) ซึ่งสืบเชื้อสายราชวงศ์พระร่วง มีศักดิ์และสิทธิ์ที่จะขึ้นครองราชบัลลังก์ อีกทั้งยังเคยชอบ

พอกับ *พระสุริโยไท* เมื่อครั้งยังเป็นวัยรุ่น หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง ในอดีตเขาเคยเป็นพลังอำนาจชายที่ *พระสุริโยไท* ปรารถนามาแล้ว อย่างไรก็ตาม ในกรอบความคิดเกี่ยวกับหญิงดีงามตามแบบอนุรักษ์นิยม ชายที่จะเป็นพลังอำนาจในอุดมคติของผู้หญิงที่แต่งงานแล้วได้ ย่อมมีแต่เพียงคู่สมรสหรือในกรณีนี้คือ *พระเฑียรราชา* พระสวามีเท่านั้น

ด้วยเหตุนี้ถึงแม้ *พระสุริโยไท* จะต้องสิ้นพระชนม์ในสมรภูมิตอนท้ายเรื่อง แต่จุดมุ่งหมายของเธอได้รับการตอบสนองไปก่อนหน้านั้นแล้ว ในฉากที่ *พระสุริโยไท* ไปพบ *พระเฑียรราชา* ที่ห้องท้องพระโรง เพื่อทูลขอออกร่วมสู้ศึกหงสาวดี *พระเฑียร* ได้มอบดาบให้แก่ *พระสุริโยไท* ซึ่งนัยหนึ่งสื่อความหมายว่าทรงยอมรับในความเก่งกล้าไม่ด้อยไปกว่าบุรุษเพศ และในขณะเดียวกันการที่ *พระเฑียร* เองก็กำลังเตรียมตัวเพื่อออกรบ ยังเป็นข้อพิสูจน์ถึงความองอาจห้าวหาญของชายชาตรีผู้ซึ่งบัดนี้เป็นกษัตริย์ครองราชบัลลังก์แห่งอโยธยา ไม่ว่าเหตุการณ์ต่อจากนั้นจะเป็นอย่างไร *พระสุริโยไท* จึงได้มาแล้วซึ่งพลังอำนาจความเป็นชายสมบูรณ์แบบ ที่เฝ้าไขว่คว้ามาตลอดทั้งชีวิต

ภาพประกอบที่ 4.21 **<u>พระสุริโยไทรับดาบจากพระสวามี เป็นสัญลักษณ์แทนการรับพลังอำนาจของเพศชาย</u>**

ภาพยนตร์เรื่อง “ขังแปด” เป็นกรณีที่สวนทางกับทุกเรื่องที่วิเคราะห์มาในหัวข้อนี้ เพราะเป็นเรื่องราวของผู้หญิงที่ค้นพบตั้งแต่ต้นเรื่องว่าชายในอุดมคติไม่มีตัวตนอยู่จริง จึงพยายามดิ้นรนปลดปล่อยตนเองเป็นอิสระจากการกดขี่ของสังคมชายเป็นใหญ่ แต่เพื่อที่จะไปถึงจุดมุ่งหมายดังกล่าว เธอยังคงต้องพึ่งพาพลังอำนาจของผู้ชาย

“ขังแปด” สะท้อนความทุกข์ของผู้หญิงในสังคมชายเป็นใหญ่ ผ่านสายตาของ *ดาวไสว* (แสดงโดย **สรวงสุดา ลาวัลย์ประเสริฐ**) บัณฑิตสาวที่ก่อเหตุฆาตกรรมจนต้องถูกจองจำนานหลายปี โดยเปรียบเทียบชีวิตของเธอเองและคนรอบข้างระหว่างที่อยู่ในเรือนจำ กับช่วงชีวิตหลังจากนั้นเมื่อเธอออกมาอาศัยอยู่กับเหล่าผู้หญิงบริการ เพื่อสะท้อนว่าจะอยู่ในหรือนอกกำแพงคุก ชีวิตของผู้หญิงในสังคมชายเป็นใหญ่ล้วนแต่ถูกกักขังให้ต้องทุกข์ทรมานไม่แตกต่างกัน

ดาวไสว มีลักษณะของผู้หญิงอ่อนแอที่ต้องพึ่งพาผู้อื่นอยู่ตลอดเวลา การนำเสนอตัวละครนี้ในช่วงต้นเรื่องเพียงบอกว่าเธอเรียนจบสูงๆ แต่กลับไม่ให้ความสำคัญแก่แง่มุมด้านความสามารถของเธอเลย ไม่มีฉากใดที่แสดงให้เห็นว่าเธอประกอบอาชีพอะไร นอกจากมีบิดา (แสดงโดย **มงคล วุฒิสิงห์ชัย**) เป็นผู้อุปถัมภ์ด้านชีวิตความเป็นอยู่ จนหลังจากกระทำความผิดต้องติดคุกและได้ออกจากเรือนจำในภายหลัง ซึ่งเมื่อถึงตอนผู้เป็นบิดาได้เสียชีวิตไปแล้ว จึงปรากฏความพยายามของเธอที่จะประกอบอาชีพนักเขียน

สาเหตุที่ *ดาวไสว* ต้องกลายเป็นนักโทษหญิง เริ่มมาจากเธอคบหาอยู่กับนายตำรวจหนุ่มชื่อ *วัฒน์* (แสดงโดย **เกียรติภูมิ จำนงภูมิเวท**) เธอคาดหวังว่าเขาจะเป็น “ตัวจริง” (ตามคำพูดที่บิดาของเธอใช้) ที่จะได้แต่งงานใช้ชีวิตร่วมกันต่อไป เธอทุ่มเทความรักให้จนยอมมีสัมพันธ์ด้วย แต่แล้ววันหนึ่งกลับได้รู้ความจริงว่าเขามีหญิงอื่น เธอจึงสังหารทั้งเขาและผู้หญิงคนนั้นตายตกไปตามกัน และผลตอบแทนของผู้หญิงที่กล้าสำแดงพลังอำนาจของเพศชาย (ใช้ปืนของวัฒน์สังหารเขาเสียเอง) คือการที่ชีวิตของเธอพังทลายไปจนหมดสิ้น

ดาวไสว ต้องเข้าไปใช้ชีวิตในแดน 8 แหล่งรวมนักโทษอุกฉกรรจ์ซึ่งล้วนต้องถูกคุมขังยาวนานหลายปี สภาพความเป็นอยู่ที่นั่นยากลำบาก และยังเต็มไปด้วยอันตรายจากบรรดาขาใหญ่ผู้มีอิทธิพล ระหว่างอยู่ที่นี่เธอจึงต้องคอยพึ่งพานักโทษรุ่นพี่อย่าง *เพ็ญ* (แสดงโดย **ดาริกา สังข์นาค**) เป็นผู้คอยดูแลให้ความปลอดภัย ด้วยความที่ *เพ็ญ* มีบุคลิกทะมัดทะแมง ตัดผมสั้นเกรียน น้ำเสียงแหบห้าว หรือกล่าวได้ว่าเป็นคนที่ดูมีพลังอำนาจความเป็นชายมากที่สุดแล้ว ในบรรดาเพื่อนนักโทษหญิงร่วมห้องขังเดียวกัน

เหตุการณ์ที่สะท้อนประเด็นนี้ชัดเจนที่สุด คือตอนที่ *ดาวไสว* ถูกประทุษร้ายโดยหัวโจกประจำคุกที่เป็นทอมบอยรักร่วมเพศ ด้วยวิธีการที่พยายามจำลองการล่วงละเมิดเพศหญิงโดยพลังอำนาจชาย เริ่มจากชกท้องให้หมดแรงขัดขืน แล้วใช้มะเขือยาวจิ้มพริกสอดเข้าไปทางอวัยวะเพศของ *ดาวไสว* ส่งผลให้ฝ่ายหลังล้มเจ็บต้องพักฟื้นเป็นเวลาหลายวัน และยังกลายเป็นบาดแผลทางใจคล้ายการถูกข่มขืนกระทำชำเราโดยผู้ชาย เมื่อ *เพ็ญ* รู้เข้าจึงจัดการให้แน่ใจว่าเรื่องแบบนี้จะไม่เกิดขึ้นอีก ด้วยการใช้ท่อนไม้ฟาดหัวโจกคนดังกล่าว ตามด้วยให้ *ดาวไสว* ใช้ค้อนทุบนิ้วมือข้างขวา คล้ายเป็นการตอนจนหมดสิ้นความลำพองในพลังอำนาจชายของตนเอง

ภาพประกอบที่ 4.22 **<u>การทำร้ายกันระหว่างตัวละครหญิงกับหญิงเป็นสัญลักษณ์แทนการข่มขืนและการตอน ใน “ขังแปด”</u>**

หลังพ้นโทษออกจากคุก *ดาวไสว* พยายามสร้างเนื้อสร้างตัวด้วยอาชีพนักเขียน แต่ในช่วงแรกๆ ไม่สามารถเลี้ยงปากท้อง จึงยังคงต้องพึ่งพาผู้อื่นต่อไป เธอไปขอพักอยู่กับ *พี่มาลี* (รับบทโดย **ภัทรวรินทร์ ทิมกุล**) ที่ห้องชุดซึ่งเป็นที่พักอาศัยของเหล่าหญิงบริการชั้นสูง โดยไม่มีเงินจ่ายค่าเช่าห้อง จึงต้องตอบแทนด้วยการทำหน้าที่แม่บ้านดูแลอาหารการกินและความสะอาด

ที่นั่น *ดาวไสว* ได้พบเห็นวิถีชีวิตของเหล่าหญิงบริการ ซึ่งล้วนดูคล้ายเป็นผู้หญิงหัวสมัยใหม่ ไม่สนใจผูกมัดตัวเองอยู่กับคติความเชื่อเรื่องบทบาทหน้าที่ของผู้หญิงดีงามในสังคมไทย แต่พวกเธอยังคงทนทุกข์ทรมานอยู่กับการทำอาชีพที่ต้องตกเป็นเบี้ยล่างให้แก่อำนาจของผู้ชาย และเฝ้าใฝ่ฝันว่าสักวันจะหลุดพ้นไปจากคุกเสมือนแห่งนี้ แต่จะสังเกตได้ว่านอกจากกรณียกเว้นอย่าง *พี่มาลี* ที่เก็บเงินได้มากมายจากการเป็นแม่เล้า คนที่เหลือต่างต้องพึ่งพาอาศัยพลังอำนาจของเพศชาย เพื่อที่จะได้มีโอกาสไปถึงจุดหมายดังกล่าว

คำว่าพึ่งพาอาศัยในกรณีนี้ ผู้วิจัยไม่ได้กำลังหมายถึงการรับเงินค่าบริการทางเพศเป็นครั้งคราว เพราะจะเท่ากับผลิตซ้ำกรอบคิดชายเป็นใหญ่ซึ่งดูแคลนอาชีพหญิงบริการ ในทางตรงกันข้าม หญิงบริการเป็นอาชีพแบบหนึ่ง เงินที่ได้รับจากลูกค้าจึงไม่อาจนับว่าเป็นเรื่องของการพึ่งพาผู้ชาย ทว่าตัวละครอย่าง *เอียด* (รับบทโดย **พิชญ์นาฏ สาขากร**) และ *รุณ* (แสดงโดย **กนกพร โลศิริ**) ไม่ได้เพียงแค่รับเงินค่าบริการเท่านั้น เพื่อที่จะหลุดพ้นไปจากอาชีพนี้ ทั้งคู่ต้องอาศัยการอุปถัมภ์ค้ำชูจากผู้ชายเป็นพิเศษจนเกินกว่าความเป็นอาชีพ โดยเฉพาะในกรณีของ *รุณ* เธอตัดสินใจทิ้งอาชีพนี้เพื่อไปอยู่กับ *เสี่ยดิลก* (แสดงโดย **ดิลก ทองวัฒนา**) อย่างถาวรเพราะต้องการความสุขกายสบายใจ แทนที่จะเลือกชายที่มาติดพันอยู่ด้วยอีกคนหนึ่งอย่าง *ยิ่งศักดิ์* (รับบทโดย **ทรงสิทธิ์ รุ่งนพคุณศรี**) นักเขียนไส้แห้งซึ่งพลังอำนาจความเป็นชายย่อมอ่อนด้อยกว่านักธุรกิจใหญ่ ในสายตาของผู้หญิงที่ต้องการความมั่นคงในชีวิต

สำหรับกรณีของ *ดาวไสว* ลำพังตัวเธอเองไม่สามารถประสบความสำเร็จในอาชีพได้ สุดท้ายต้องอาศัย *ยิ่งศักดิ์* ช่วยไปพูดคุยกับบรรณาธิการ นิยายของเธอจึงมีโอกาสได้ตีพิมพ์ แต่นั่นยังไม่ใช่จุดมุ่งหมายสำคัญที่สุดในชีวิตของเธอ ถึงแม้ *ดาวไสว* จะประกาศตนว่าเข็ดขยาดผู้ชาย เพราะได้รู้ตั้งแต่ต้นเรื่องแล้วว่าชายในอุดมคติของเธออาจไม่มีอยู่จริง แต่เธอยังยึดติดกับบทบาทหน้าที่ของผู้หญิงที่สังคมคาดหวังอย่างความเป็นแม่

ดาวไสว ตัดสินใจให้กำเนิดลูก โดยที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้เปิดเผยว่าเป็นลูกของชายใด เพราะความรักแบบหนุ่มสาวไม่ใช่สิ่งที่ตัวเธอเองสนใจอีกต่อไป เธอเพียงแค่ต้องการเป็นแม่

โดยไม่ต้องมีใครมารับหน้าที่พ่อ แต่บทสรุปของภาพยนตร์เรื่องนี้ซึ่งเล่าถึงเหตุการณ์หลังจาก *ดาวไสว* เสียชีวิตไปแล้ว กลับมุ่งปลอบประโลมใจด้วยภาพลูกชายของดาวไสว (รับบทโดย **เจษฎา รุ่งสาคร**) ที่บัดนี้เติบโตเป็นหนุ่มใหญ่เต็มตัว และอย่างน้อยที่สุดเขาก็เป็นบุตรที่ดี สนอกสนใจและเศร้าสะเทือนใจไปกับเรื่องราวชีวิตของผู้เป็นแม่

ความใฝ่ฝันถึงชายในอุดมคติของ *ดาวไสว* ซึ่งครั้งหนึ่งเคยดับสูญไปแล้ว จึงกลับเป็นจริงขึ้นมาเพราะชายหนุ่มผู้เป็นลูกของเธอ ดังนี้แล้วภาพยนตร์เรื่อง “ขังแปด” จึงจบลงได้ เมื่อความขัดแย้งที่เกี่ยวโยงอยู่กับการสูญสิ้นศรัทธาในพลังอำนาจของเพศชาย ได้ถูกคลี่คลายลงแล้วโดยสมบูรณ์

จากที่อภิปรายในหัวข้อนี้มาทั้งหมด จะเห็นได้ว่าภาพยนตร์อย่าง “บุปผาราตรี” “ขังแปด” “รักที่รอคอย” “คืนไร้เงา” และ “สุริโยไท” มีการนำเสนอภาพของผู้หญิงที่แตกต่างหลากหลาย ตั้งแต่นักศึกษาเรียนดีที่ตายกลายเป็นผีเฮี้ยน หญิงคนคุกที่พยายามสร้างเนื้อสร้างตัวขึ้นใหม่ สาวโรงงานที่กลายมาเป็นนักเขียน สาวออฟฟิศบุคลิกทันสมัย ไปจนถึงพระราชินีผู้กลายมาเป็นวีรสตรี กระนั้นก็ตาม พวกเธอล้วนมีจุดหมายในชีวิตคล้ายคลึงกันคือพลังอำนาจความเป็นชายในอุดมคติ แม้จะต้องดิ้นรนไขว่คว้ามาอย่างยากลำบาก หรือสูญสิ้นความมั่นใจว่าสิ่งนั้นมีอยู่จริง ก็ยังคงรอคอยอย่างแน่วแน่ในกรณีแรก หรือยังแอบหวังลึกๆ อยู่ไม่เลิกราในกรณีหลัง อีกทั้งระหว่างทางไปสู่จุดมุ่งหมาย พวกเธอยังต้องคอยพึ่งพาพลังอำนาจชายในรูปแบบอื่นเป็นระยะๆ

จึงเห็นได้ชัดว่าภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ยังอยู่ภายใต้กรอบความเชื่อของสังคมปิตาธิปไตย ที่มองว่าต่อให้ผู้หญิงจะเข้มแข็งหรืออ่อนแอ ทันสมัยหรือล้าสมัย ร่ำรวยหรือยากจน กระทั่งเป็นคนหรือเป็นผี ถึงที่สุดแล้วพวกเธอก็อยู่ไม่ได้ถ้าขาดผู้ชาย

4.4.2.2 <u>บทบาทของหัวหน้าครอบครัว</u>

ภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างหลายเรื่อง มีเนื้อหาเกี่ยวกับครอบครัวที่ขาดพ่อ ในฐานะเสาหลักผู้ให้ความอบอุ่นปลอดภัยแก่ลูกและภรรยา โดยบางเรื่องพูดถึงประเด็นนี้อย่างชัดเจน ได้แก่ “ช็อคโกแลต” ซึ่งตัวละครพ่อยังมีชีวิตอยู่แต่ต้องจากไปด้วยความจำเป็น และ “จีจ้าดื้อสวยดุ” ซึ่งตัวละครพ่อเสียชีวิตไปแล้ว แต่ตัวเอกของเรื่องยังคงคิดถึงอยู่ตลอดเวลา ขณะที่บางเรื่องไม่ได้พูดถึงประเด็นนี้โดยตรง แต่ปัญหาความขัดแย้งในเรื่องมีผลจากปมการขาดหายไปของ

พ่อ (absence of father) ได้แก่ “หนึ่งใจ...เดียวกัน” และ “นาค แอนิเมชั่น” ซึ่งตัวละครนำในทั้งสองเรื่องต่างต้องสวมบทบาทเป็นทั้งแม่และพ่อในเวลาเดียวกัน

“หนึ่งใจ...เดียวกัน” เล่าเรื่องราวของ *พิมพ์ดาว* สาวนักธุรกิจใหญ่ที่มีปัญหาระหองระแหงกับ *แพท* ผู้เป็นลูกสาว เนื่องจาก *แพท* เห็นว่าแม่ไม่ได้ให้ความเอาใจใส่ดูแลเธอมากเท่าที่ควร เพราะมัวแต่เอาเวลาไปยุ่งกับธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ระดับพันล้าน หรืออีกนัยหนึ่ง แม่ไม่ยอมทำหน้าที่แม่ เพราะมัวแต่เอาเวลาไปทำในเรื่องซึ่งตามความคาดหวังของสังคมแล้ว ควรจะปล่อยให้เป็นหน้าที่ของผู้ชาย

ถึงแม้ภาพยนตร์เรื่องนี้จะไม่ได้พูดถึงพ่อของ *แพท* หรือสามีของ *พิมพ์ดาว* โดยตรง แต่ความขัดแย้งข้างต้นก็เกิดจากการขาดหายไปของเขา ซึ่งทำให้ครอบครัวนี้ไม่สมบูรณ์ขาดความอบอุ่น เพราะ *พิมพ์ดาว* ต้องรับบทบาทเป็นทั้งพ่อและแม่ ซึ่งย่อมต้องขาดตกบกพร่องไม่ด้านใดก็ด้านหนึ่งหรือทั้งสองด้าน อย่างไรก็ตาม จะเห็นได้ว่าในช่วงต้นเรื่องที่ *พิมพ์ดาว* ทุ่มเทให้ความสำคัญกับภาระหน้าที่นอกบ้าน หรือหน้าที่ของผู้ชายตามความคาดหวังของสังคม เธอเป็นได้แค่ความขาดพร่อง โดยนอกจากจะเป็นผู้นำที่ไม่ดี ใจร้อน ใช้อารมณ์เหนือเหตุผล ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังนำเสนอว่าเธอรู้สึกผิดบาปกับบทบาทหน้าที่ดังกล่าวในเวลาต่อมา ต่างจากช่วงท้ายเรื่องเมื่อ *พิมพ์ดาว* ชดเชยความผิด ด้วยการละทิ้งด้านของความเป็นชายแล้วหันมาทำหน้าที่แม่ ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงแสดงให้เห็นว่าเป็นทางเลือกที่ถูกด้วยการนำเสนออย่างซาบซึ้งกินใจ

ส่วน “นาค แอนิเมชั่น” เล่าเรื่องของ *ผีแม่นาค* ที่เลี้ยงดูลูกน้อยแต่เพียงลำพัง โดยปราศจากผู้ชายมาเป็นหัวหน้าครอบครัว (ตำนานแม่นาคฉบับนี้ไม่ได้กล่าวถึง *พี่มาก*) *นาค* ถูกแย่งลูกไปเพราะความอ่อนแอ ไม่อาจต้านทานพลังคาถาอาคมของหมอผี เธอมีโอกาสแก้ตัวเมื่อลุกขึ้นสวมความเป็นชาย เดินทางเข้าเมืองเพื่อช่วยเด็กมนุษย์ที่ถูกลักพาตัวไป แต่กลับได้พบหมอผีตนเดิมอีกครั้ง รวมถึง *แดง* ลูกชายของเธอซึ่งตอนนี้ถูกด้านมืดครอบงำ *นาค* จึงต้องพยายามต่อสู้เพื่อชิงตัว *แดง* กลับคืนมา รวมถึงต้องปราบหมอผีจอมปิศาจเพื่อหยุดยั้งแผนการครอบครองโลก

อย่างไรก็ตาม ผลของการต่อสู้ครั้งนี้ไม่แตกต่างไปจากเดิม *นาค* ยังคงไม่แข็งแกร่งพอที่จะสู้กับหมอผีได้ อีกทั้งท่าไม้ตายประจำตัวของเธอนั้นเน้นหนักไปทางตั้งรับหรือห่วงใยดูแลเอาใจใส่มากกว่าจะเป็นฝ่ายจู่โจม ซึ่งสอดคล้องกับบทบาทหน้าที่ของแม่ในโครงสร้างครอบครัวแบบรักต่างเพศที่มีพ่อเป็นผู้นำ หนทางเดียวที่จะเอาชนะหมอผีได้ จึงต้องฝากความหวังไว้กับพลังอำนาจของชายผู้เป็นหัวหน้าครอบครัว ซึ่งในที่นี้คือเด็กผู้ชายอย่าง *แดง* ที่หลุดพ้นจากด้านมืด

ครอบงำแล้วเติบใหญ่เป็นชายเต็มตัวขึ้นมา โดยมีแรงกระตุ้นคือคำพูดของ *นาค* ที่สั่งสอนให้เขากลับใจ ประกอบกับ *แดง* เห็นแม่ผู้อ่อนแอถูกทำร้าย จึงสำนึกได้ว่าถึงเวลาแล้วที่เขาจะต้องรับหน้าที่เสาหลักของครอบครัวแทนพ่อที่ขาดหายไป

ถึงตอนนี้ครอบครอบครัวของ *นาค* จึงสามารถปราบหมอผีตัวร้ายลงได้ ด้วยพลังอำนาจของ *แดง* ผู้แข็งแกร่ง โดย *นาค* มีส่วนร่วมตามบทบาทหน้าที่ของผู้เป็นแม่ คืออบรมสั่งสอนลูกให้เป็นคนดี ดังนี้แล้วถึงแม้ *แดง* จะทุ่มเทพลังปราบหมอผีจนตัวเองต้องดับสูญไปด้วย แต่ความขัดแย้งของ *นาค* ได้คลี่คลายลงแล้ว เพราะเธอได้ลูกกลับคืนมาอย่างน้อยก็ชั่วระยะเวลาสั้นๆ และได้เห็นเขาเติบใหญ่เป็นวีรบุรุษผู้กอบกู้โลก เท่ากับว่า *แดง* ได้กลายเป็นพลังอำนาจความเป็นชายสมบูรณ์แบบ ที่จะอยู่ในความทรงจำของเธอและชาวโลกวิญญาณไปตลอดกาล

ภาพประกอบที่ 4.23 **<u>แดงลุกขึ้นสวมบทบาทเสาหลักของครอบครัวใน “นาค แอนิเมชั่น”</u>**

ผู้วิจัยยังพบว่า ภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างที่มีความขัดแย้งเกี่ยวกับการขาดหายไปของหัวหน้าครอบครัว ยังมีประเด็นคล้ายกันอีกประการหนึ่ง คือการที่ตัวละครผู้หญิงต้องสวมความเป็นชายเสียเอง เพื่อชดเชยพลังอำนาจที่จำเป็นต่อการประคับประคองครอบครัวหรือพาตนเองไปสู่จุดมุ่งหมาย ซึ่งกรณีของ “หนึ่งใจ...เดียวกัน” ยังไม่ชัดเจนนัก แต่เห็นได้เด่นชัดในกรณีของ “นาค แอนิเมชั่น” ดังที่เพิ่งวิเคราะห์ไป รวมถึง “ช็อคโกแลต” และ “จีจ้า ดื้อสวยดุ” ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายเป็นลำดับถัดไป

“จีจ้า ดื้อสวยดุ” เล่าเรื่องราวของ *ดื้อ* หญิงสาวผู้ถูกทิ้งให้ใช้ชีวิตอย่างโดดเดี่ยวอ้างว้าง เธอโหยหาความรักความอบอุ่นซึ่งเคยได้รับจากพ่อเมื่อครั้งที่เขายังมีชีวิตอยู่ จึงเฝ้าใฝ่ฝันถึง “ผู้ชายดีๆ สักคน” ที่จะเข้ามาเป็นตัวแทนความเป็นชายในอุดมคติของพ่อ เห็นได้จากในยามที่เธอต้องผิดหวังเพราะถูกชายคนรักหลอกลวงจนไม่อยากมีชีวิตอยู่บนโลกนี้อีกต่อไป เธอมักจะหลบไปนอนร้องไห้คนเดียวท่ามกลางทุ่งหญ้า พลางแหงนหน้าพูดจาปรับทุกข์กับพ่อที่อยู่บนสรวงสวรรค์

รายละเอียดสำคัญที่ไม่อาจมองข้ามคือแม่ของดื้อยังมีชีวิตอยู่ แต่ปรากฏมาเพียงแค่เสียงพูดผ่านโทรศัพท์ ที่คอยบอกกับลูกสาวว่าเธอยังวุ่นวายอยู่กับธุรกิจในต่างประเทศ จึงไม่มีเวลากลับมาดูแล ซึ่งเมื่อได้ยินเช่นนั้น *ดื้อ* ก็แสดงสีหน้าน้อยอกน้อยใจ บ่งบอกว่าผิดหวังในตัวแม่ที่ปล่อยปละละเลยบทบาทหน้าที่ตามโครงสร้างครอบครัวแบบปิตาธิปไตย มัวเอาเวลาไปยุ่งอยู่กับงานนอกบ้านซึ่งควรจะเป็นธุระของผู้ชาย ส่งผลให้ลูกต้องกลายเป็นเด็กขาดความอบอุ่น ซึ่งปัญหานี้ย่อมไม่เกิดขึ้นหากพ่อยังอยู่เป็นเสาหลักของครอบครัว

“ผู้ชายดีๆ มีในโลกนี้หรือเปล่าเนี่ย” คำถามประจำตัวของ *ดื้อ* ได้รับคำตอบเมื่อเธอพบกับ *สนิม* ชายหนุ่มนักสู้ข้างถนนผู้มีร่างกายแข็งแรงบึกบึนและยังเจนจัดวิชาหมัดมวย เขาช่วยเธอไว้จากเงื้อมมือของพวกแก๊งลักพาตัว ทำให้ *ดื้อ* รู้ทันทีว่าผู้ชายคนนี้สามารถปกป้องดูแลเธอได้ คล้ายกับความคาดหวังที่เธอเคยมีต่อพ่อ พลังอำนาจของ *สนิม* กลายมาวัตถุแห่งความปรารถนาที่ *ดื้อ* ต้องการ และยิ่งเมื่อรู้ว่าเขาเป็นผู้ชายแสนดีที่ยังคงรักมั่นในตัว *ปาย* แฟนสาวผู้ถูกลักพาตัวไป เธอจึงเปิดใจรับเขาเข้ามาแทนที่พ่อ ในตำแหน่งของความเป็นชายในอุดมคติอย่างรวดเร็ว

ความขัดแย้งที่ค่อนข้างยอกย้อนในภาพยนตร์เรื่องนี้คือ ตราบใดที่ *สนิม* ยังรัก *ปาย* ความปรารถนาของ *ดื้อ* ย่อมไม่มีวันได้รับการตอบสนอง แต่ในทางกลับกัน เมื่อไหร่ก็ตามที่

สนิม หันมารัก *ดื้อ* เมื่อนั้นเท่ากับเขาทำตัวเป็นคนโลเลหลายใจ สูญสิ้นคุณสมบัติความเป็นผู้ชายแสนดีอย่างที่ *ดื้อ* โหยหา เท่ากับว่าความปรารถนาของเธอกลายเป็นเรื่องพ้นวิสัย ไม่มีทางเป็นไปได้เนื่องจากเงื่อนไขที่ขัดแย้งกันเองอยู่ในตัว

ด้วยเหตุนี้ *ดื้อ* จึงชดเชยความปรารถนาในพลังอำนาจชาย โดยลุกขึ้นสวมความเป็นชายเสียเองผ่านการเรียนวิชาเมรัยยุทธจาก *สนิม* และพวกพ้อง จนกลายมาเป็นนักสู้หญิงที่เก่งกาจในเชิงหมัดมวยไม่แพ้ผู้ชาย ซึ่งนอกจากจะส่งผลให้เธอมีพลังอำนาจปกป้องดูแลตัวเองได้ เธอยังใช้ความสามารถดังกล่าวช่วยผลักดัน *สนิม* ให้ได้มาซึ่งความเป็นชายอย่างสมบูรณ์ ด้วยการร่วมกันไปช่วย *ปาย* จากแก๊งลักพาตัวได้สำเร็จ หลังจากที่ก่อนหน้านี้ *สนิม* สูญเสียความมั่นใจในพลังอำนาจชายของตนเองเนื่องจากไม่อาจปกป้องคนรักไว้ได้

ดังนี้แล้วถึงแม้ *สนิม* จะต่อสู้จนตัวตายในตอนท้าย แต่ความขัดแย้งของ *ดื้อ* ก็ได้คลี่คลายลง วีรกรรมของ *สนิม* ที่ยอมสละชีพเพื่อคนรัก ทำให้เขากลายเป็นพลังอำนาจชายในอุดมคติอย่างสมบูรณ์ และ *ดื้อ* ได้รู้คำตอบแน่ชัดแล้วว่าผู้ชายดีๆ ยังคงมีอยู่บนโลกใบนี้

ในบรรดาภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างที่มีความขัดแย้งเกี่ยวพันกับการขาดหายไปของหัวหน้าครอบครัว ตัวละครแม่ใน “ช็อคโกแลต” เป็นมุมกลับของบทบาทแม่ใน “จี้จ้า ดื้อสวยดุ” และ “หนึ่งใจ...เดียวกัน” กล่าวคือ แม่ในภาพยนตร์สองเรื่องหลังถูกนำเสนอว่าผิดที่ออกไปทำงานนอกบ้าน (ซึ่งควรปล่อยให้เป็นกิจธุระของผู้ชาย) ขณะที่แม่อย่าง *ซิน* ใน “ช็อคโกแลต” ถูกสร้างเงื่อนไขให้ต้องล้มป่วย จนไม่อาจออกไปรับหน้าที่นอกบ้านได้ในยามที่ชายผู้เป็นหัวหน้าครอบครัวไม่อยู่

บทบาทของแม่ทั้งสองรูปแบบที่ดูแตกต่างกันนี้ แท้ที่จริงแล้วยังคงอยู่ภายใต้กรอบคิดแบบเดียวกัน ว่าพื้นที่ของพวกเธอคือในบ้าน การออกไปทำหน้าที่นอกบ้านเป็นเรื่องที่ไม่เหมาะไม่ควรด้วยประการทั้งปวง กล่าวคือ ไม่เหมาะสำหรับ *ซิน* ผู้อ่อนแอเกินไป และไม่ควรที่ *พิมพ์ดาว* กับแม่ของดื้อจะปล่อยปละละเลยลูก ข้อสังเกตนี้ยังใช้ได้เช่นเดียวกัน กับกรณีของซูเปอร์ฮีโร่หญิงผู้อ่อนแอและทำได้ดีแต่เพียงหน้าที่แม่อย่าง *นาค* ในภาพยนตร์เรื่อง “นาค แอนิเมชั่น”

นอกจากนี้ “ช็อคโกแลต” ยังมีส่วนแตกต่างจากทั้ง “จีจ้า ดื้อสวยดุ” “หนึ่งใจ...เดียวกัน” และ “นาค แอนิเมชั่น” อย่างมีนัยสำคัญ ตรงที่พ่อในภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่เพียงถูกพูดถึงโดยตรง แต่เขายังคงมีชีวิตอยู่ และได้กลับมาเป็นผู้คลี่คลายปมความขัดแย้งด้วยตัวเองในตอนท้าย

เรื่องราวทั้งหมดใน “ช็อคโกแลต” เกิดจากการที่ *ซิน* หลงรักและมีสัมพันธ์กับ *มาซาชิ* หนุ่มแก๊งยากูซ่าข้ามชาติจนตั้งครรภ์ แต่ติดปัญหาที่ซินเป็นภรรยาของ *No.9* เจ้าพ่อแก๊งมาเฟียชาวไทย ผู้ซึ่งข่มขู่ว่าถ้าเห็นเธอกับชายชู้อยู่ด้วยกันอีกจะฆ่าให้ตายตกไปตามกัน *มาซาชิ* จึงต้องจำใจกลับญี่ปุ่นไป ปล่อยให้ *ซิน* กับ *เซน* ลูกน้อยต้องเผชิญชะตากรรมตามลำพัง โดยที่ผู้หญิงอย่างซินอ่อนแอเกินกว่าจะประคับประคองครอบครัวได้ ดังจะเห็นจากเพลงประกอบในช่วงที่ *มาซาชิ* จากไป มีเนื้อเพลงท่อนหนึ่งร้องว่า “เมื่อไหร่ที่โลกนี้ไร้คำตอบ เมื่อไหร่ที่ตัวฉันไร้ทางออก ฉันมองหาเธอ”

ความอ่อนแอของผู้หญิงอย่าง *ซิน* และการขาดหายไปของพลังอำนาจความเป็นชายของ *มาซาชิ* ส่งผลให้เด็กพิเศษโรคออทิสติกอย่าง *เซน* ต้องลุกขึ้นสวมความเป็นชายเพื่อประคับประคองความอยู่รอดของครอบครัว เธอกลายเป็นสุดยอดนักบู๊หญิงผู้เชี่ยวชาญศิลปะการต่อสู้ โดยอาศัยครูพักลักจำเอาจากค่ายมวยข้างบ้าน บวกกับเรียนรู้จากดาราภาพยนตร์แอ็คชั่นชื่อดัง **จา พนม** ผ่านจอโทรทัศน์

ภาพประกอบที่ 4.24 **<u>เซนสวมความเป็นชายชั่วคราวใน “ช็อคโกแลต”</u>**

เซน กระเสือกกระสนออกไปต่อสู้เสี่ยงตายเพื่อเอาเงินมาใช้จ่ายในบ้านและรักษาแม่ที่ป่วย แต่พลังอำนาจของเธอทำได้แค่ประวิงเวลาไว้ชั่วคราวเท่านั้น เพราะนอกจากจะไม่ช่วยให้เธอกับแม่ไปถึงจุดมุ่งหมาย (ต้องการมีครอบครัวที่สมบูรณ์และสงบสุข) การกระทำดังกล่าวยังกระตุ้นความขัดแย้งให้ลุกลามบานปลายขึ้นไปอีก เมื่อมันกลายเป็นการไปท้าท้ายพลังอำนาจของ *No.9* ส่งผลให้พวกเธอต้องเผชิญกับภัยคุกคามอย่างใหญ่หลวง

ความขัดแย้งทั้งหมดมาคลี่คลายลงได้ เมื่อ *มาซาชิ* ตัดสินใจกลับมาช่วยลูกและภรรยาของเขา หรืออีกนัยหนึ่ง เขาได้กลับมามอบพลังอำนาจความเป็นชายในฐานะเสาหลักของครอบครัว และ *ซิน* ก็ได้สละชีวิตด้วยการรับคมดาบแทนเขา เพื่อปกป้องความเป็นชายที่เธอเฝ้าคิดถึงมาตลอด ผู้เป็นความหวังเดียวที่จะพาครอบครัวของเธอไปสู่ความสงบสุขอันเป็นจุดมุ่งหมาย ซึ่งได้สมหวังเช่นนั้นจริงๆ เมื่อ *มาซาชิ* รับตัวลูกไปอุปถัมภ์ในตอนท้าย และเมื่อมีพลังอำนาจของพ่อคอยปกป้องดูแล *เซน* จึงไม่จำเป็นต้องสวมความเป็นชายอีกต่อไป

จากที่อภิปรายในหัวข้อนี้มาทั้งหมด จะเห็นได้ว่าภาพยนตร์อย่าง “หนึ่งใจ... เดียวกัน” “ซ็อคโกแลต” “จีจ้า ดื้อสวยดุ” และ “นาค แอนิเมชั่น” มีการนำเสนอภาพของผู้หญิงยุคใหม่ในรูปแบบที่แตกต่างหลากหลาย โดยมีทั้งแบบสมจริงอย่าง *พิมพ์ดาว* นักธุรกิจใหญ่ แบบกึ่งสมจริงอย่าง *ดื้อ* และ *เซน* ผู้เก่งกาจศิลปะการต่อสู้ ไปจนถึงแบบแฟนตาซีเกินจริงอย่าง *นาค* ซูเปอร์ฮีโร่ผี

อย่างไรก็ตาม เมื่อวิเคราะห์แล้วจะพบว่าทุกเรื่องยังคงกำหนดบทบาทของตัวละครอย่างเคร่งครัด ตามโครงสร้างบทบาทหน้าที่ของครอบครัวแบบปิตาธิปไตย หรือครอบครัวรักต่างเพศที่พ่อเป็นผู้มีอำนาจสูงสุด พลังอำนาจของพ่อในฐานะเสาหลักของครอบครัว ยังคงเป็นสิ่งที่ผู้หญิงยุคใหม่เหล่านี้โหยหาต้องการอยู่เสมอ ไม่ว่าประเด็นดังกล่าวจะถูกนำเสนอออกมาโดยตรง บอกใบ้เป็นนัยๆ หรือเว้นว่างไว้ไม่พูดถึงเลยก็ตาม

4.4.2.3 <u>ปมขัดแย้งของตัวละครชาย</u>

เนื่องจากภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างล้วนมีผู้หญิงเป็นตัวละครนำ ความขัดแย้งที่พบส่วนใหญ่จึงเกี่ยวพันกับแรงปรารถนาที่ผู้หญิงมีต่อความเป็นชาย แต่ขณะเดียวกันบางเรื่องก็ปรากฏตัวละครชายที่เห็นว่าตัวเองยังคงขาดพร่อง จึงต้องไขว่คว้าพลังอำนาจ หรือดิ้นรน

เปลี่ยนแปลงตัวเองให้กลายเป็นชายอย่างสมบูรณ์ ได้แก่เรื่อง “สุริโยไท” “ช็อคโกแลต” “นาค แอนิเมชั่น” “จีจ้า ดื้อสวยดุ” และ “รักที่รอคอย”

พระเฑียรราชา จาก “สุริโยไท” เป็นตัวละครที่ในตอนแรกไม่ต้องการพลังอำนาจความเป็นชาย ด้วยความที่เป็นคนรักสงบจนบางครั้งดูคล้ายขี้ขลาดอ่อนแอ แต่สุดท้ายก็แสดงออกซึ่งความหาญกล้า และรับเอาบทบาทของความเป็นชายในอุดมคติ เนื่องจากสถานการณ์บ้านเมืองบีบบังคับ ประกอบกับได้รับการผลักดันจากพระมเหสี

พัฒนาการดังกล่าวถูกสื่อออกมาผ่านสิ่งของอย่างดาบในหลายๆ ฉาก อย่างเช่นตอนที่ *พระไชยราชา* เข้ายึดราชบัลลังก์แล้วสั่งสำเร็จโทษ *พระรัฏฐาธิราช* พอ *พระเฑียร* ทราบเรื่องเข้าทีแรกยังทำอะไรไม่ถูก จน *พระสุริโยไท* ต้องยกดาบถวายให้ *พระเฑียร* จึงสามารถรวบรวมความกล้าเข้าวังไปเจรจากับพระเชษฐา หรือในช่วงกลางเรื่องเมื่อ *พระสุริโยไท* ไปกราบทูล *พระเฑียร* ว่าสถานการณ์ถึงคราวคับขัน ให้เตรียมพร้อมลุกขึ้นสู้ พอถึงฉากถัดมา *พระเฑียร* ผู้ซึ่งแทบไม่เคยจับอาวุธให้เห็นเลย กลับลุกขึ้นมาถือดาบจับปืนเข่นฆ่าพวกลอบสังหารได้โดยพลันดาบในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเป็นสัญลักษณ์แทนพลังอำนาจความเป็นชาย ซึ่งความหมายนี้ได้ถูกเน้นย้ำอีกครั้ง เมื่อ *พระเฑียร* มอบดาบแก่พระมเหสี ก่อนที่ *พระสุริโยไท* จะสวมความเป็นชายออกรบในฉากสุดท้าย

บทบาทของ *พระเฑียร* ผู้แสดงความเป็นชายออกมาเพื่อกู้วิกฤตการณ์ตามความคาดหวังของคนรอบข้าง คล้ายคลึงกับบทบาทของ *แดง* ใน “นาค แอนิเมชั่น” *แดง* เป็นผีเด็กผู้หลงผิดไปรับใช้ฝ่ายอธรรม ก่อนจะกลับใจกลายมาเป็นวีรบุรุษผู้กอบกู้โลกด้วยแรงผลักดันจาก *นาค* ผู้เป็นแม่ ซึ่งจะเห็นได้ว่าตลอดทั้งเรื่อง *แดง* ที่ยังสับสนไม่รู้ว่าตัวเองเป็นใครและควรเลือกอยู่ข้างใดจะสวมผ้าคลุมพรางกายไว้ตลอดเวลา ทำให้ไม่อาจมองเห็นตัวตนที่แท้จริงของเขา แต่ทันทีที่ตัดสินใจรับหน้าที่หัวหน้าครอบครัวเพื่อปกป้องแม่ *แดง* ก็สลัดผ้าคลุมออก เผยให้เห็นร่างกายกำยำบึกบึน ซึ่งสะท้อนว่าเขาได้กลายมาเป็นพลังอำนาจชายแล้วอย่างสมบูรณ์

มาซาชิ จากเรื่อง “ช็อคโกแลต” และ *สนิม* จาก “จีจ้า ดื้อสวยดุ” เป็นอีกสองคนที่คล้ายคลึงกัน ตรงที่พวกเขาต่างสูญเสียพลังอำนาจความเป็นชายของตนไป *มาซาชิ* จำใจทอดทิ้งครอบครัวให้ตกระกำลำบาก เพราะไม่อยากเสี่ยงเผชิญหน้ากับแก๊งมาเฟียไทย ตั้งแต่นั้นเขาจึงใช้ชีวิตอยู่อย่างหมดสิ้นความภาคภูมิใจ เอาแต่เฝ้ากังวลถึงลูกกับภรรยาตลอดเวลา ส่วน *สนิม* มี

บาดแผลทางใจเรื่องคู่หมั้นถูกลักพาตัวไป เขาเอาแต่ซึมเศร้าเนื่องจากความรู้สึกผิดที่ไม่อาจปกป้องคนรักได้

ความขัดแย้งของทั้งคู่คลี่คลายลงในตอนท้าย *มาซาชิ* ตัดสินใจกลับมาทำหน้าที่หัวหน้าครอบครัว เขาต่อสู้เสี่ยงเป็นเสี่ยงตายกับพวกมาเฟีย ก่อนจะรับตัวลูกสาวไปเลี้ยงดูอย่างที่ผู้เป็นพ่อพึงกระทำ *ส่วน สนิม* สืบเสาะจนพบแหล่งกบดานของแก๊งลักพาตัว เขาพาพรรคพวกบุกเข้าไปชิงตัวหญิงสาวคนรักออกมาได้ และก่อวีรกรรมยิ่งใหญ่ด้วยการยอมตายเพื่อช่วยชีวิตของเธอเอาไว้ ซึ่งจะเห็นได้ว่าถึงแม้ชะตากรรมของทั้งคู่จะตรงกันข้ามในตอนจบ แต่สิ่งหนึ่งที่เหมือนกันคือพวกเขาต่างทวงคืนความเป็นชายของตนได้สำเร็จ

ลิ้ม จากภาพยนตร์เรื่อง “รักที่รอคอย” เป็นตัวละครที่ขาดพร่องเนื่องด้วยเรื่องเชื้อชาติ เขาเป็นลูกคนจีนที่ย้ายถิ่นฐานมาอยู่ในประเทศไทย พูดออกเสียงภาษาไทยไม่ชัด จึงกลายเป็นสิ่งแปลกปลอมท่ามกลางสังคมไทยในช่วงทศวรรษ 2510 เขารู้ดีถึงความขาดพร่องของตนเอง จึงพยายามเติมเต็มด้วยการไปเรียนหนังสือภาคค่ำ และในตอนกลางวันเขามุ่งมั่นเรียนรู้ธุรกิจ โดยเริ่มจากเป็นหัวเรี่ยวหัวแรงในร้านของพ่อ หรือที่เขาเรียกว่า “อาป๊า”

ทุกครั้งที่ไปไหนมาไหนกับแสงจันทร์ *ลิ้ม* มักแสดงให้เห็นถึงทัศนคติแบบพ่อค้านายทุนอันเป็นภาพจำของคนจีนในประเทศไทย เขาใฝ่ฝันที่จะก่อตั้งกิจการเป็นของตนเอง เห็นเวลาเป็นเงินเป็นทอง ต้องคิดเรื่องธุรกิจอยู่ไม่ว่างเว้น จึงไม่สนใจเรื่องเพ้อฝันไร้สาระ (ในสายตาของเขา) อย่างนิยายสะท้อนสังคมที่ *แสงจันทร์* ชอบอ่าน เพราะมัวแต่ไขว่คว้าความเป็นชายโดยเร่งสร้างเนื้อสร้างตัวเพื่อให้ได้มาซึ่งพลังอำนาจผ่านการเป็นเจ้าของทุน

เมื่อถึงวันที่ *ลิ้ม* มีตึกห้องแถวพร้อมจะเปิดกิจการ เขาจึงขอ *แสงจันทร์* แต่งงานด้วยความมั่นใจว่าตัวเองมีความเป็นชายที่สมบูรณ์พอแล้ว และจะสมบูรณ์ยิ่งขึ้นอีกหากได้สร้างครอบครัวที่เพียบพร้อม เสียแต่ว่า *แสงจันทร์* ไม่ได้มองอุดมการณ์ของ *ลิ้ม* เป็นพลังอำนาจที่เธอใฝ่ฝัน เพราะเธอหลงรัก *รวี* หนุ่มลูกชาวนาผู้เชื่อมั่นในความเท่าเทียมกัน และให้ความสำคัญกับสิทธิของชนชั้นล่างผู้ใช้แรงงาน ซึ่งเป็นชนชั้นที่ถูกกดขี่โดยตรงจากพวกพ่อค้านายทุน

ด้วยเหตุนี้ถึงแม้ *แสงจันทร์* จะยอมแต่งงานด้วย แต่ *ลิ้ม* พบว่าตัวเองยังคงเป็นได้แค่ความขาดพร่องในสายตาเธอ ทุกวันที่ 8 ตุลาคม เธอยังคอยไปพบ *รวี* ที่แสนมุกโฮเต็ลตามที่เคยนัดหมายเอาไว้ ซึ่งในสายตาของผู้เป็นสามีอย่าง *ลิ้ม* พฤติกรรมดังกล่าวย่อมอธิบายเป็นอย่าง

อื่นไปไม่ได้นอกจากการคบชู้สู่ชาย ซึ่งทำให้เขารู้สึกหมดสิ้นความมั่นใจในพลังอำนาจความเป็นชายของตน หรือที่ภาษาปากเรียกว่า “เสียเชิงชาย”

เดิมที *ลิ้ม* รู้อยู่แล้วว่า *แสงจันทร์* มอง *รวี* เป็นชายในอุดมคติ เขาจึงพยายามแข่งกับ *รวี* ด้วยการทุ่มเทให้ความรักและดูแลเอาใจใส่ *แสงจันทร์* เป็นอย่างดี เพื่อให้เห็นว่าเขาคือความเป็นชายของจริงที่จับต้องได้ ไม่ใช่ชายในอุดมคติล่องลอยอย่าง *รวี* เห็นได้จากบทพูดตอนหนึ่งที่เขาพร่ำถามเธอว่า “แสงจันทร์รอมันมานานแค่ไหนแล้ว มันโผล่มาบ้างรึเปล่า แสงจันทร์จะรอผู้ชายที่มันไม่มีตัวตนไปถึงไหน จะรอไปกี่วัน กี่เดือน กี่ปี” จากนั้นจึงพูดถึงตัวเองว่า “ผู้ชายคนนี้มันมีตัวตน มันมีความรู้สึก มันรักแสงจันทร์ทุกวัน ทุกเดือน ทุกปี แล้วก็ทุกนาทีด้วย”

เมื่อเห็นว่าแม้แต่การแต่งงานยังไม่ช่วยให้ *แสงจันทร์* หันมารับเขาเป็นชายในอุดมคติแทนที่รวี *ลิ้ม* จึงเริ่มตอบโต้ต่อการเมินเฉยของเธอด้วยการแสดงออกซึ่งอำนาจของความเป็นชายในทางลบ ในฉากที่เขาเมากลับบ้านแล้วสารภาพความจริงกับเธออย่างประชดประชันว่าไปเที่ยวหญิงบริการมา และพลังด้านลบนั้นก็ปะทุรุนแรงถึงขีดสุด ในช่วงหลังจากที่ *แสงจันทร์* แยกทางกับเขาไปเช่าห้องอยู่เอง *ลิ้ม* ยังรอคอยปีแล้วปีเล่าให้เธอกลับมาไม่ต่างจากที่เธอรอคอย *รวี* จนเมื่อความอดทนถึงขีดสุด เขาจึงไปรอเธอที่แสนมุกโฮเต็ลในวันที่ 8 ตุลาคม แล้วใช้พลกำลังบังคับให้เธอยอมรับความเป็นชายของเขาด้วยการขืนใจ

การกระทำดังกล่าวของ *ลิ้ม* กลับส่งผลให้ความหวังที่จะเป็นชายในดวงใจของ *แสงจันทร์* ต้องดับสูญไปอย่างไม่มีหนทางกอบกู้คืนมา เพราะเขาได้เหยียบย่ำกดขี่ศักดิ์ศรีของหญิงสาวผู้เชื่อมั่นในความเท่าเทียมกันของมนุษย์เหนือสิ่งอื่นใด ถึงตอนนี้เขาจึงหมดสิ้นคุณสมบัติที่จะไปแข่งขันกับชายในอุดมคติอย่างได้อีก ซึ่งสุดท้ายแล้วทางออกของ *ลิ้ม* คือยอมตัดใจ หันไปแต่งงานมีลูกกับภรรยาคนใหม่ ความเป็นชายของเขาจึงได้รับการเติมเต็มในที่สุด

โดยสรุปแล้ว ภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างหลายเรื่องมีการนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับตัวละครชายที่ไขว่คว้าความเป็นชาย ซึ่งอาจไม่ใช่ประเด็นหลักของเรื่องแต่มีการให้น้ำหนักความสนใจค่อนข้างมากในกรณีของ *ลิ้ม* จาก “รักที่รอคอย” ขณะที่ในเรื่อง “สุริโยไท” “ช็อคโกแลต” “นาค แอนิเมชั่น” และ “จีจ้า ดื้อสวยดุ” ประเด็นดังกล่าวเป็นเงื่อนไขสำคัญของเรื่อง ดังจะเห็นได้ว่าเมื่อตัวละครชายอย่าง *พระเฑียรราชา มาซาชิ แดง* และ *สนิม* ไขว่คว้าพลังอำนาจความเป็นชายได้สำเร็จ ถึงกับส่งผลให้ความขัดแย้งหลักของตัวละครนำหญิงในแต่ละเรื่องคลี่คลายลงไปในทันที

ภาพประกอบที่ 4.25 **<u>ความเป็นชายที่ลิ้มใฝ่ฝัน คือการมีครอบครัวที่สมบูรณ์พร้อม</u>**

4.5 มุมมองของเรื่อง

ในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ต่อเนื่องมาจากข้อมูลในหัวข้อที่ 4.2 เรื่องการสร้างและนำเสนอตัวละคร ซึ่งผู้วิจัยพบว่าถึงแม้ภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างจะเล่าเรื่องผ่านตัวละครหญิงเป็นหลัก แต่กลับปรากฏความหมายแฝงผ่านมุมมองของเรื่องที่ยังคงอยู่ภายใต้อำนาจปิตาธิปไตย กล่าวคือเป็นมุมมองที่ถูกครอบงำโดยสายตาของผู้ชาย หรือมองแบบเดียวกับที่ผู้ชายมอง ดังจะเห็นได้จากเหล่าตัวละครหญิงซึ่งยังคงถูกมองอย่างหวาดกลัวต่อความขาดพร่อง และหวั่นเกรงว่าจะเป็นภัยคุกคามพลังอำนาจของเพศชาย

การนำเสนอตัวละครหญิงผ่านมุมมองของเพศชายในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างสามารถแบ่งออกได้เป็นการมอง 3 รูปแบบ ดังต่อไปนี้

4.5.1 <u>การมองอย่างหวาดกลัว</u>

Mulvey (1989 cited in Rushton and Bettinson, 2010: 74) อธิบายว่าในมุมของทฤษฎีจิตวิเคราะห์ ผู้หญิงเป็นรูปสัญญะของความขาดพร่อง (lack) เนื่องจากไม่มีองคชาติ เธอจึงเป็นทั้งความพึงพอใจของผู้ชายพร้อมๆ กับที่เป็นความหวาดระแวงไปด้วย หรือที่ ฟรอยด์

เรียกว่าความกลัวการตอนองคชาติ (castration anxiety) ภาพยนตร์มีวิธีจัดการกับความกลัวเช่นนี้โดยสะกดผู้หญิงให้เชื่องเชื่อไร้พิสสง หรือถึงขั้นลงทัณฑ์โทษฐานที่เป็นหญิง ลักษณะแบบนี้จะพบเห็นเด่นชัดมากในภาพยนตร์ฟิล์มนัวร์ ที่ผู้หญิงเป็นภัยคุกคามต่อเพศชายได้โดยตรง และสุดท้ายต้องถูกลงโทษ

ภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างหลายเรื่องมีตัวละครที่เข้าข่ายเป็นหญิงร้ายคล้ายตัวละครหญิงในภาพยนตร์ฟิล์มนัวร์ อย่างเช่นเรื่อง “ไฉไล” ซึ่งวิกฤตการณ์ทั้งหมดในเรื่องมีต้นตอมาจาก *เหมยหลิง* (แสดงโดย **พรนภา เทพทินกร**) หญิงสาวผู้ทรยศต่อสามีนักธรณีวิทยาของตนเอง แล้วเอาความลับเรื่องไข่มุกอันดามันไปบอกหัวหน้าแก๊งมาเฟียผู้เป็นชายชู้ จนทำให้โลกต้องตกอยู่ในอันตราย ก่อนที่ในตอนท้าย *เหมยหลิง* ต้องถูกยิงจนเสียชีวิตเป็นการลงโทษ

ในเรื่อง “ช็อคโกแลต” นอกจากตัวละครนำอย่าง *เซน* ที่เก่งกาจเชิงบู๊จนดูเป็นภัยคุกคามในสายตาชาย อีกคนที่น่าสนใจไม่แพ้กันสำหรับหัวข้อนี้คือ *ซิน* ซึ่งอาจไม่ได้มีบทบาทเป็นตัวร้ายของเรื่อง และภาพยนตร์เรื่องนี้ถ่ายทอดชะตากรรมเลวร้ายของเธอด้วยท่าทีเห็นอกเห็นใจ แต่การกระทำที่ละเมิดต่อความเป็นผู้หญิงดีงามอย่างการคบชู้สู่ชาย ก็ถูกนำเสนอเป็นสิ่งไม่พึงประสงค์ ก่อให้เกิดความขัดแย้งระหว่างแก๊งมาเฟียจนนำมาซึ่งการนองเลือด และชายชู้กับสามีของเธอต้องมาห้ำหั่นกันเอง ซึ่งคล้ายคลึงกับบทบาทของตัวละครหญิงร้ายในภาพยนตร์ฟิล์มนัวร์

ในเวลาต่อมา ผู้หญิงอันตรายอย่าง *ซิน* จึงต้องถูกลดทอนความน่ากลัวด้วยอาการป่วยจนสิ้นฤทธิ์เดช ก่อนจะเสียสละตนเองเพื่อปกป้องชายคนรัก พร้อมทั้งต้องถูกลงโทษด้วยความตาย ขณะที่ผู้หญิงนักบู๊อย่าง *เซน* ก็กลับไปเป็นเด็กสาวตัวเล็กๆ ที่อยู่ภายใต้การปกป้องดูแลโดยชายผู้เป็นพ่อ ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงจบลงได้เมื่อความขัดแย้งทั้งหมดผ่านพ้นไป บวกกับภัยคุกคามความเป็นชายได้คลี่คลายลงจนหมดสิ้น

ในภาพยนตร์เรื่อง “จีจ้า ดื้อสวยดุ” นอกจากตัวละครนำอย่าง *ดื้อ* ซึ่งถูกชูให้โดดเด่นในบทบาทหญิงผู้เก่งกาจศิลปะการต่อสู้ ตัวละครหญิงคนอื่นๆ ล้วนเป็นผู้อ่อนแอที่ถูกลักพาตัวไป และทำได้อย่างเดียวคือรอคอยความช่วยเหลือ แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้มาเฉลยความจริงที่พลิกความคาดหมายในตอนท้าย ว่าหัวหน้าแก๊งจากัวร์ผู้อยู่เบื้องหลังความชั่วร้ายทั้งหมดที่กระทำต่อผู้หญิงเหล่านั้น แท้ที่จริงแล้วกลับเป็นผู้หญิงด้วยกันเอง ซึ่งด้วยรูปลักษณ์ที่ผิดจากความงามตามแบบพิมพ์นิยม ทั้งผิวสีคล้ำและร่างกายกำยำบึกบึน รวมถึงฝีมือการต่อสู้ที่ไล่ถลุงตัวละครชายฝ่ายธรรมะจนราบคาบ *ลอนดอน* (รับบทโดย **รุ้งตะวัน จินดาซิงห์**) จึงมีสถานะเป็นตัวแทนความกลัว

ของเพศชาย และในตอนท้ายเธอต้องถูกสยบอย่างราบคาบเพื่อเป็นการลงทัณฑ์ และเพื่อขจัดภัยคุกคามเพศชายให้หมดสิ้นไป

เราจะสามารถเปรียบเทียบความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่าง *ลอนดอน* กับตัวเอกของเรื่องอย่าง *ดื้อ* ได้ชัดเจน เพราะฝ่ายหลังถึงแม้จะเก่งกาจสักเพียงใด เธอก็ถูกนำเสนอให้เป็นความเชื่องเชื่อไร้พิสสง ด้วยพื้นฐานนิสัยใจคอที่อ่อนแอและต้องการพึ่งพาผู้ชาย วีรกรรมทั้งหมดทำไปเพื่อ *สนิม* ชายที่ตนหลงรัก และเหนืออื่นใด รูปลักษณ์ภายนอกของเธอยังเป็นสาวสวยผิวขาวรูปร่างบอบบางตามสมัยนิยม ซึ่งช่วยกลบเกลื่อนความน่าหวาดหวั่น โดยสะกดเธอไว้ภายใต้สถานะของวัตถุแห่งการจ้องมอง

ภาพประกอบที่ 4.26 **<u>ความกลัวแบบเปิดเผย กับความกลัวที่ถูกสะกดเป็นวัตถุแห่งการจ้องมอง ใน “จีจ้า ดื้อสวยดุ”</u>**

กระนั้นก็ตาม ตัวละครอย่าง *ดื้อ* เองกลับกลายเป็นหญิงอันตรายที่ไม่พึงประสงค์ขึ้นมาทันที เมื่อเทียบกับ *ปาย* หญิงสาวผู้ไร้ซึ่งพิสสงใดๆ ที่จะต่อกรกับพลังอำนาจของผู้ชาย ตลอดทั้งเรื่องเธอมีบทบาทเพียงเฝ้ารอคอยให้ชายคนรักมาช่วยเท่านั้น ผู้หญิงอ่อนแอบอบบางอย่าง *ปาย* คือความเป็นหญิงในอุดมคติในสายตาของภาพยนตร์เรื่องนี้ ดังจะเห็นว่าตลอดทั้งเรื่อง *สนิม* ไม่เคยคิดที่จะเปลี่ยนใจจากเธอแล้วหันมารัก *ดื้อ* เลยแม้แต่น้อย

ตัวละครแบบ *เซน* จาก “ช็อคโกแลต” กับ *ดื้อ* จาก “จีจ้า ดื้อสวยดุ” ซึ่งไม่ได้มีบทบาทเป็นหญิงร้ายตามแบบของภาพยนตร์ฟิล์มนัวร์ (เมื่อเทียบกับ *เหมยหลิง* จาก “ไฉไล” หรือ *ซิน* จาก “ช็อคโกแลต”) แต่กลับถูกนำเสนอเป็นสิ่งไม่พึงประสงค์ หรือมีความน่ากลัวอยู่ในตัวเอง เพราะปฏิบัติตนผิดจากขนบของผู้หญิงดีงาม คือแง่มุมที่พบในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างอีกหลายเรื่อง ได้แก่ “ขังแปด” “หนึ่งใจ…เดียวกัน” และ “บุปผาราตรี”

“ขังแปด” เป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาวิพากษ์สังคมชายเป็นใหญ่ ผ่านชะตากรรมของหญิงผู้ถูกกระทำ หรือต้องตกเป็นเบี้ยล่างของผู้ชาย แต่ในฉากที่เป็นจุดพลิกผันสำคัญช่วงต้นเรื่อง เมื่อ *ดาวไสว* สวมอำนาจความเป็นชายโดยใช้ปืนยิงชายคนรักให้ตายตกไปพร้อมกันกับหญิงคู่ขา ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอภาพเหตุการณ์ดังกล่าวเป็นการสังหารโหดน่าสยดสยอง และตั้งแต่นั้นตัวละครอย่าง *ดาวไสว* ก็ถูกนำเสนอเป็นสิ่งไม่พึงประสงค์ ด้วยลักษณะนิสัยที่ใจร้อน อารมณ์รุนแรง หุนหันพลันแล่นไม่คิดหน้าคิดหลัง ซึ่งเธอแสดงออกมาอีกหลายครั้งระหว่างใช้ชีวิตอยู่ในเรือนจำ ก่อนที่ภาพยนตร์เรื่องนี้จะค่อยๆ ขัดเกลาให้ลดทอนความแข็งกระด้างลง จนกลายเป็นผู้หญิงไร้พิษภัยที่ยึดติดอยู่กับบทบาทแม่ในตอนท้าย

พิมพ์ดาว จาก “หนึ่งใจ…เดียวกัน” เป็นกรณีที่แตกต่างออกไป ด้วยความที่เธอไม่เคยถือดาบจับปืนไปทำร้ายใคร แต่บทบาทของตัวละครนี้ก็ดูเป็นภัยคุกคามเพียงเพราะเธอเข้าไปยุ่มย่ามกับเรื่องธุรกิจ ซึ่งควรจะเป็นโลกของผู้ชาย เธอถูกนำเสนอเป็นผู้นำเผด็จการที่ใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผล และพร้อมจะทำลายล้างทุกสิ่งทุกอย่างเพื่อให้ได้มาซึ่งความสำเร็จ เธอจึงเป็นคู่ขัดแย้งอย่างชัดเจนกับลูกสาวของตัวเองอย่าง *แพท* ผู้มีภาพลักษณ์เป็นผู้หญิงสวยหวาน บอบบาง อ่อนโยน ซึ่งในไม่ช้า *พิมพ์ดาว* ก็สำนึกตนว่าบกพร่องในหน้าที่ความเป็นแม่ เธอจึงหันมาปรับปรุงตัวเองโดยมี *แพท* เป็นแบบอย่าง จนกลายมาเป็นตัวละครหญิงผู้ไร้พิษภัย หมดสิ้นอำนาจคุกคามใดๆ ในตอนท้าย

บุปผา จาก “บุปผาราตรี” คือตัวแทนความกลัวของเพศชายที่เห็นเป็นรูปธรรมมากที่สุด ความร้ายกาจของ *ผีบุปผา* เกิดจากปมของหญิงผู้ถูกกระทำโดยผู้ชาย จนกระทั่งตายแล้วเธอยังถูกหมอผีมากหน้าหลายตาคอยมารังควาญ ตลอดทั้งเรื่องเธอจึงตอบโต้บรรดาอาวุธที่เป็นท่อนยาวๆ หรือมีปลายแหลม ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนองคชาติ ด้วยการใช้อาวุธนั้นคืนสนองกลับไปยังพวกผู้ชายกันโดยถ้วนหน้า

ชะตากรรมของ *เอก* ชายหนุ่มคนรักของ *บุปผา* ยังสะท้อนถึงความกลัวของเพศชายอย่างชัดเจน *เอก* ทอดทิ้ง *บุปผา* ให้ตกเลือดตายกลายเป็นผีอยู่อย่างโดดเดี่ยว แต่เธอยังอภัยและเฝ้ารอคอยจนเขากลับมาหา กระนั้นความอดทนของ *บุปผา* มาถึงขีดสุด เมื่อจับได้ว่า *เอก* แอบไปมีเพศสัมพันธ์กับผู้หญิงคนอื่น เธอจึงจัดการให้แน่ใจว่าเหตุการณ์ทำนองดังกล่าวจะไม่เกิดขึ้นอีก โดยใช้เลื่อยตัดขาทั้งสองข้างของเขา ซึ่งในระดับเนื้อเรื่องเป็นการทำให้เขาเดินไม่ได้ แต่ขณะเดียวกันการใช้ของมีคมเชือดเฉือนผู้ชายจนพิการ ยังเป็นสัญลักษณ์แทนการตอนองคชาติ ซึ่งความหมายทั้งสองระดับนำไปสู่ผลลัพธ์อย่างเดียวกัน นั่นคือเขาไม่สามารถทอดทิ้งเธอไปหาผู้หญิงคนอื่นได้อีกโดยเด็ดขาด

เมื่อพิจารณาถึงแก่นคิดหลัก “บุปผาราตรี” มุ่งวิพากษ์วิจารณ์การกดขี่ที่ผู้ชายกระทำต่อผู้หญิง จึงชวนให้ตีความได้เช่นกันว่าการประทุษร้ายต่อความเป็นชายของ *เอก* และบรรดาหมอผี คือการลุกขึ้นสู้และประกาศชัยชนะของตัวละครหญิง ทว่าแทนที่จะชักนำให้เอาใจช่วย *ผีบุปผา* ภาพยนตร์เรื่องนี้กลับนำเสนอภาพของเธอเป็นความน่ากลัวสยดสยอง ที่ตามหลอกหลอนใครต่อใครไปทั่ว รวมถึงผู้ชมภาพยนตร์ด้วย สุดท้ายแล้วพลังอำนาจของ *ผีบุปผา* จึงเป็นภัยคุกคามอันไม่พึงประสงค์ในมุมมองของภาพยนตร์เรื่องนี้ และการที่เธอยังลอยนวลอยู่ได้ในตอนท้าย มีลักษณะเป็นตอนจบที่ชวนหวาดผวา มากกว่าจะบอกว่าเป็นเรื่องถูกต้องสมควรแล้ว

นอกจากเหล่าตัวละครหญิงอันหลากหลายดังที่ได้วิเคราะห์มา ตัวละครเพศที่สามทั้งชายรักชายและหญิงรักหญิงในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างหลายเรื่อง ต่างถูกนำเสนอด้วยสายตาหวาดกลัว (ดูภาพประกอบที่ 4.28) บ่งชี้ถึงมุมมองชายเป็นใหญ่ที่เชื่อมั่นในความสัมพันธ์แบบรักต่างเพศ และกีดกันความสัมพันธ์แบบรักร่วมเพศเนื่องจากเป็นภัยคุกคามต่อโครงสร้างครอบครัวแบบปิตาธิปไตย ตัวละครหญิงเลสเบี้ยนอย่างหัวโจกประจำคุกใน “ขังแปด” ตัวละครกะเทยอย่างมือปืนใน “ไฉไล” และลูกน้องคนสนิทของหัวหน้าแก๊งมาเฟียใน “ช็อคโกแลต” รวมถึงกะเทยแปลงเพศอย่าง *ขวัญ* (รับบทโดย **รัศมี ทองสิริไพรศรี**) ใน “แจ๋ว” จึงมีบทบาทเป็นตัวอันตรายที่สมควรถูกกำจัดให้พ้นๆ จากเรื่อง ซึ่งชะตากรรมของทุกคนก็เป็นไปตามนั้นอย่างไม่มีอะไรพลิกผัน

ภาพประกอบที่ 4.27 <u>การเซือดจนพิการ เป็นสัญลักษณ์แทนการตอนใน “บุปผาราตรี”</u>

ภาพประกอบที่ 4.28 **<u>ตัวละครเพศที่สามถูกนำเสนอเป็นตัวอันตราย ในภาพยนตร์แอ็คชั่นอย่าง “ไฉไล” “ซ็อคโกแลต” และ “แจ๋ว”</u>**

ในบรรดาภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง “สุริโยไท” คือเรื่องที่มองตัวละครหญิงในฐานะของภัยคุกคามอย่างครบถ้วนรอบด้านมากที่สุด ตั้งแต่ตัวละครฝ่ายธรรมะที่เก่งกาจจนต้องถูกสะกดให้เชื่องเชื่อ ตัวละครฝ่ายอธรรมประเภทหญิงร้ายแบบฟิล์มนัวร์ ไปจนถึงตัวละครหญิงเพศที่สาม ซึ่งเป็นภัยคุกคามที่พึงกำจัดเสียให้พ้นทาง

ตัวละครฝ่ายธรรมะที่เก่งกาจจนต้องถูกสะกดให้ไร้พิสงในที่นี้ คือตัวเอกของเรื่องอย่าง *พระสุริโยไท* นั่นเอง ตั้งแต่ในวัยรุ่นเธอเป็นผู้หญิงหัวก้าวหน้า กล้าหนีออกจากบ้านเพื่อหลีกเลี่ยงการอภิเษกกับชายที่เธอไม่ได้รัก ซึ่งในตอนนั้นเธอถูกนำเสนอด้วยท่าทีหวาดกลัวว่าอาจนำมาซึ่งความวิบัติแก่บ้านเมือง เพราะการกระทำของเธอจะเป็นต้นเหตุให้ราชวงศ์พระร่วงกับสุพรรณภูมิต้องบาดหมางกัน แทนที่จะโทษระบบกฎเกณฑ์ของสังคมชายเป็นใหญ่ที่กดขี่ผู้หญิงให้

ตกเป็นเครื่องมือทางการเมือง อย่างไรก็ตามเมื่อเติบใหญ่ *พระสุริโยไท* ได้ละทิ้งด้านขบถเหล่านั้นไปจนหมดสิ้น และถึงแม้จะมีพฤติการณ์ที่ผิดขนบผู้หญิงดีงามอยู่มากมาย อย่างเช่นซ่องสุมกำลังทหารและคิดการกบฏ แต่ทั้งหมดล้วนทำไปในฐานะของภรรยา ผู้อุทิศตนเป็นเบี้ยล่างรับใช้พระสวามี

การใช้สัญลักษณ์อย่างหนึ่งของภาพยนตร์เรื่องนี้ ที่แสดงให้เห็นว่า *พระสุริโยไท* ถูกสะกดไว้ให้ไร้ซึ่งพิสสง เกิดขึ้นในฉากที่ *พระสุริโยไท* ไปพบ *พระเฑียร* ที่ห้องท้องพระโรงเพื่อทูลขอออกร่วมสู้ศึกหงสาวดี และ *พระเฑียร* ได้ยื่นดาบให้แก่ *พระสุริโยไท* ซึ่งหมายถึงยอมรับในความเก่งกล้าไม่ด้อยไปกว่าบุรุษเพศ แต่ในขณะเดียวกันก็บ่งชี้ว่าตัวละครหญิงอย่าง *พระสุริโยไท* จะมีพลังอำนาจแบบผู้ชายได้ ต่อเมื่อพระสวามียินยอมอนุญาตเสียก่อนเท่านั้น

การที่ *พระสุริโยไท* จะได้ใช้ดาบ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนพลังอำนาจความเป็นชาย แตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับตัวละครประเภทหญิงร้ายแบบฟิล์มนัวร์อย่าง *ท้าวศรีสุดาจันทร์* ที่นึกจะใช้ดาบก็หยิบขึ้นมาใช้ ในฉากที่เธอวางยา *พระไชยราชาธิราช* แล้วป้ายสีหญิงรับใช้ในวังว่าเป็นผู้ลงมือ ซึ่งในเชิงของเนื้อเรื่อง เธอใช้ดาบเพื่อรีบชิงฆ่าปิดปากหญิงรับใช้คนดังกล่าว แต่ในความหมายเชิงสัญลักษณ์ ภาพ *ท้าวศรีสุดาจันทร์* ถือดาบตั้งชูชันอยู่ในมือ บ่งบอกว่าเธอได้แย่งชิงเอาพลังอำนาจความเป็นชายของพระสวามีมาครอบครองไว้เสียแล้ว

ดาบในภาพยนตร์เรื่องนี้เมื่อถูกถือไว้โดยผู้หญิง จึงแสดงถึงพลังอำนาจอันไม่พึงประสงค์ ยกเว้นแต่เพียงกรณีของ *พระสุริโยไท* ซึ่งได้รับมอบจากพระสวามี โดยตัวละครหญิงอีกคนที่ถือมีดดาบให้เห็นอยู่เป็นประจำ คือ *ปริก* (แสดงโดย **จิระวดี อิศรางกูร**) ทหารรับใช้ของ *ท้าวศรีสุดาจันทร์* ตลอดทั้งเรื่องหญิงเพศที่สามอย่าง *ปริก* จะถูกเสนอภาพเป็นคนใจบาปหยาบช้า ลงมือเข่นฆ่าได้โดยไม่สะทกสะท้าน ฉากสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงแง่มุมดังกล่าว คือตอนที่ *ปริก* และเหล่าพลพรรคทหารหญิงดักรุมสังหาร พระยามหาเสนา เจ้าของพลังอำนาจชายคนหนึ่งที่ *พระสุริโยไท* คอยพึ่งพาอยู่เป็นประจำ (ดังที่วิเคราะห์ไปในหัวข้อ 4.4) ภาพการรุมสับสังหารอย่างอำมหิตครั้งนี้ จึงฟ้องชัดถึงมุมมองของผู้ชาย ที่หวาดกลัวต่อภัยคุกคามจากผู้หญิงและพวกรักร่วมเพศ

ภาพประกอบที่ 4.29 <u>ตัวละครหญิงร้ายอย่างท้าวศรีสุดาจันทร์ และ ปริก</u>
<u>ถูกนำเสนอให้ดูน่าหวาดกลัวเนื่องจากเป็นภัยคุกคามอำนาจความเป็นชาย</u>

4.5.2 <u>การมองด้วยความริษยา</u>

อำแดงอุ่น (แสดงโดย **วรรณษา ทองวิเศษ**) พระอัครชายาในสมเด็จพระบรมราชาหน่อพุทธางกูร เป็นตัวละครหญิงร้ายอีกคนในเรื่อง “สุริโยไท” ที่แสดงให้เห็นถึงความกลัวของ

เพศชายในอีกรูปแบบหนึ่ง นั่นคือความหวาดหวั่นว่าจะสูญเสียความสำคัญ ซึ่งสืบเนื่องมาความอิจฉาที่มีต่อพลังอำนาจในการสืบทอดเผ่าพันธุ์ของเพศหญิง (การตั้งครรภ์และให้กำเนิด) หรือที่ Nelmes (2007: 245-246) เรียกว่า “ความริษยาต่อครรภ์มารดา” (womb envy)

ฉากที่สะท้อนถึงมุมมองดังกล่าวอย่างชัดเจน คือตอนที่ *อำแดงอุ่น* ให้กำเนิดพระโอรสแก่สมเด็จพระบรมราชาหน่อพุทธางกูร แทนที่จะรู้สึกยินดีอย่างบริสุทธิ์ใจที่ได้เป็นแม่คน (ตามบทบาทหน้าที่ที่สังคมคาดหวัง) เธอกลับแสดงสีหน้าสาแก่ใจด้วยสมหวังในจุดมุ่งหมาย ซึ่งในเวลาต่อมาพระโอรสของเธอได้กลายมาเป็นรัชทายาท ก่อนจะขึ้นครองราชย์ในนาม *พระรัฏฐาธิราช* (รับบทโดย **ด.ช.ลูคัส อดัม บุญธนากิจ**) ด้วยวัยเพียง 5 ขวบ

เมื่อบ้านเมืองเข้าสู่ภาวะวิกฤติ แทนที่จะกล่าวโทษความบกพร่องในระบบสืบทอดอำนาจของเพศชาย ภาพยนตร์เรื่องนี้กลับยกความผิดไปให้ *อำแดงอุ่น* หญิงสาวชั่วร้ายผู้ใช้พลังอำนาจสืบทอดเผ่าพันธุ์ของตนในทางที่ผิด ให้กำเนิดบุตรเพื่อเป็นเครื่องมือในทางการเมือง เปิดทางให้ตัวเธอเองตักตวงผลประโยชน์ จนอาณาประชาราษฎร์เดือดร้อนไปทุกหย่อมหญ้า ก่อนที่ชายชาตรีผู้เปี่ยมด้วยพลังอำนาจของเพศชายอย่าง *พระไชยราชาธิราช* จะกอบกู้สถานการณ์โดยบุกมาโค่นล้มหญิงผู้มีอำนาจน่าสะพรึงกลัวอย่างเธอ อโยธยาจึงผ่านพ้นเภทภัยใหญ่หลวงครั้งนี้ไปได้

Nelmes (2007: 245-246) ยังอธิบายถึงโครงเรื่องแบบอื่นๆ ที่สะท้อนความริษยาต่อครรภ์มารดา โดยย้อนไปยังช่วงระหว่างทศวรรษ 1980 ถึง 1990 อันเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านของสังคมอเมริกันที่มีรากฐานจากครอบครัวแบบปิตาธิปไตย (ครอบครัวรักต่างเพศที่มีพ่อและแม่ทำหน้าที่ผลิตสมาชิกรุ่นต่อไปเข้าสู่ระบบทุนนิยม) มาสู่ครอบครัวอเมริกันสมัยใหม่ที่ไม่มั่นคงและเต็มไปด้วยการหย่าร้าง องค์ประกอบแบบตัวละครพ่อที่ยึดครองบทบาทในชีวิตลูก หรือ “พ่อผู้ทำหน้าที่แทนแม่” (surrogate mother) รวมถึงการมองข้ามความสำคัญของตัวละครแม่ จึงปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดยุคนั้นหลายเรื่อง ซึ่งเป็นมุมมองของชายที่ปรารถนาจะยึดครองพลังอำนาจในการสืบทอดเผ่าพันธุ์ไว้เสียเอง

ผู้วิจัยพบว่ามีมุมมองแบบเดียวกันนี้ ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างด้วยเช่นกัน ได้แก่

- ในภาพยนตร์เรื่อง “ช็อคโกแลต” สองแม่ลูก *ซิน* กับ *เซน* ไม่สามารถดูแลตัวเอง โดยเฉพาะซินนั้นล้มป่วย ไม่อาจทำหน้าที่แม่ตามบทบาทที่สังคม

คาดหวังได้เลย ยังไม่รวมถึงการทำหน้าที่แทนพ่อ (surrogate father) ซึ่งยิ่งเป็นไปไม่ได้ จนกระทั่งปมการขาดหายไปของพ่อได้รับการคลี่คลาย เมื่อ *มาซาชิ* กลับมาช่วยเหลือครอบครัวของเขา ชีวิตของเด็กสาวอย่าง *เซน* จึงได้รับการเติมเต็มเพราะ *มาซาชิ* รับเธอไปเลี้ยงดูโดยทำหน้าที่เป็นทั้งพ่อและแม่ ขณะที่การขาดหายไปของแม่ตัวจริงอย่าง *ซิน* ที่เสียชีวิตในการต่อสู้ ไม่ได้เป็นปัญหาแต่อย่างใด

- ในภาพยนตร์เรื่อง “จีจ้า ดื้อสวยดุ” แม่ของ *ดื้อ* ต้องทำหน้าที่เป็นทั้งพ่อและแม่ในคนเดียวกัน แต่ *ดื้อ* กลับไม่พึงพอใจในบทบาทดังกล่าวของแม่ และเฝ้าคิดถึงแต่พ่อที่ตายไปแล้ว ในฐานะของผู้ที่ให้ความรักความอบอุ่นแก่เธอได้อย่างแท้จริง ตลอดทั้งเรื่อง *ดื้อ* จึงวุ่นวายอยู่กับการตามหาผู้ชายดีๆ เพื่อเติมเต็มการขาดหายไปของพ่อ โดยที่การมีตัวตนอยู่ของแม่แทบไม่ได้มีความหมายอะไรกับชีวิตของเธอเลย

- ในภาพยนตร์เรื่อง “ธิดาช้าง” *หนอน* มีความหลังฝังใจเรื่องที่พ่อไม่ยอมรับในตัวเธอ อันเป็นสาเหตุให้เขาทิ้งเธอกับแม่ไป และถึงแม่จะให้ความรักความอบอุ่นแก่เธอเป็นอย่างดีสักแค่ไหน ก็ไม่เคยชดเชยส่วนที่ขาดหายไปของพ่อได้เลย จนหลังจากแม่เสียชีวิตลง ยาย (รับบทโดย **เมตตา รุ่งรัตน์**) เข้ามารับหน้าที่เป็นตัวแทนแม่ แต่ *หนอน* ยังคงเฝ้ารอคอยความรักจากพ่อ จนความปรารถนาของเธอได้รับการเติมเต็ม เมื่อในที่สุดแล้วพ่อได้กลับมารักและให้การยอมรับในตัวเธอ

ทั้ง “ช็อคโกแลต” “จีจ้า ดื้อสวยดุ” และ “ธิดาช้าง” แสดงให้เห็นถึงทัศนคติที่เชื่อว่าผู้ชายมีความสำคัญมากกว่าผู้หญิงในระบบครอบครัวแบบปิตาธิปไตย โดยเมื่อผู้หญิงต้องรับหน้าที่พ่อแทนผู้ชาย เธอจะประสบกับความล้มเหลวอย่างสิ้นเชิง ตรงข้ามกับเมื่อผู้ชายรับหน้าที่แม่แทนผู้หญิง เขาจะทำได้ดีไม่มีขาดตกบกพร่อง ซึ่งเห็นได้ชัดว่าเป็นมุมมองที่ยึดเอาเพศชายเป็นจุดศูนย์กลาง และกีดกันเพศหญิงให้เหลือเพียงความต่ำต้อยด้อยค่า

ภาพประกอบที่ 4.30 <u>ความสามารถในการสืบทอดเผ่าพันธุ์ของอำแดงอุ่น</u>
<u>ถูกนำเสนอเป็นพลังอำนาจที่น่าหวาดกลัว</u>

4.5.3 <u>การมองในเชิงกามารมณ์</u>

นอกเหนือจากการนำเสนอผู้หญิงเป็นความกลัวอย่างตรงไปตรงมา ภาพยนตร์กระแสหลักยังมีวิธีจัดการกับความกลัวนั้นโดยกลบเกลื่อนไว้อย่างแนบเนียน ดังที่ Mulvey (1989 cited in Rushton and Bettinson, 2010: 74) อธิบายว่า ภาพยนตร์กระแสหลักส่วนใหญ่จะ

จัดการกับความกลัวการถูกตอนด้วยการจ้องมองและนำเสนอผู้หญิงให้ดูสวยหมดจด หรือที่เรียกว่าการจ้องมองในเชิงกามารมณ์ (fetishistic scopophilia) เพื่อสะกดผู้หญิงไว้กับบทบาทของวัตถุทางเพศ ทำให้ผู้หญิงกลายเป็นความงามสมบูรณ์แบบในอุดมคติ และชูความสวยงามน่าหลงใหลขึ้นมากลบเกลื่อนความขาดพร่อง

เนื่องจากภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่าง เป็นภาพยนตร์ที่ให้ความสำคัญแก่สตรีหลายเรื่องจึงมีความระมัดระวังมากพอที่จะไม่นำเสนอผู้หญิงในเชิงกามารมณ์อย่างโจ่งแจ้งนัก กระนั้นก็ตาม เหล่าตัวละครนำหญิงที่มาพร้อมกับภาพลักษณ์ทันสมัย ยังคงต้องมีบุคลิกรูปร่างหน้าตาที่ดึงดูดให้จ้องมอง หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง พวกเธอจะเก่งกาจและเข้มแข็งสักแค่ไหน ก็ยังต้องสวยด้วยถึงจะเป็นนางเอกได้ อย่างที่เห็นจาก *สิปาง* ใน “คืนไร้เงา” *เซน* ใน “ช็อคโกแลต” *ดื้อ* ใน “จีจ้า ดื้อสวยดุ” และ *แสงจันทร์* ใน “รักที่รอคอย”

กรณียกเว้นที่ตรงกันข้ามกับข้อสังเกตข้างต้น ได้แก่เรื่อง ธิดาช้าง ซึ่งนางเอกของเรื่องเป็นผู้หญิงรูปร่างอ้วนท้วน ผิดจากมาตรฐานความสวยความงามในสายตาของสังคม ตอบสนองต่อแก่นคิดหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่มุ่งเน้นคุณค่าของจิตใจมากกว่ารูปลักษณ์ภายนอก อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ตัวละครอย่าง *หนอน* และเหล่าเพื่อนผู้ร่วมมิสจัมโบ้ควีน จะไม่ได้ถูกนำเสนอในเชิงกามารมณ์ แต่การนำเสนอภาพของเหล่าตัวละครสาวสวยผู้เข้าประกวดมิสบิวตี้กลับตรงกันข้าม เพราะเต็มไปด้วยมุมกล้องที่จับจ้องส่วนเว้าส่วนโค้งของพวกเธอเสมือนสายตาของผู้ชาย โดยในส่วนที่เป็นภาพวีดิโอแนะนำสาวงามแต่ละคนอาจพอตีความได้ว่าผู้สร้างภาพยนตร์ทำไปเพื่อเสียดสีการประกวดเหล่านี้ แต่การจ้องมองในลักษณะดังกล่าวยังปรากฏอยู่ในฉากอื่นๆ ด้วย เช่นฉากชายทะเล และฉากบริเวณสระว่ายน้ำ ซึ่งเหล่าสาวงามต่างทำกิจกรรมในชุดนุ่งน้อยห่มน้อย และมุมกล้องก็เน้นสัดส่วนของพวกเธออย่างเต็มที่

การจ้องมองตัวละครสมทบเช่นนี้ ยังปรากฏอยู่ในเรื่อง “ขังแปด” ในฉากที่ *เอียด* หญิงโสเภณีชั้นสูงที่อายุน้อยที่สุดในกลุ่ม ให้บริการแก่ *ปริญญา* (แสดงโดย **อรรถชัย อนันตเมฆ**) นักธุรกิจใหญ่ มุมกล้องในฉากนี้เกือบทั้งหมดเป็นภาพแทนสายตาผู้ชาย จับจ้องเรือนร่างของ *เอียด* ตั้งแต่กำลังปลดเปลื้องเสื้อผ้า จนถึงช่วงระหว่างมีเพศสัมพันธ์ (ดูภาพประกอบที่ 4.31) ยิ่งไปกว่านั้น น่าสังเกตว่าภาพยนตร์เรื่องนี้มีทั้งผู้ชายที่ซื้อหาผู้หญิงมาบำเรอ และผู้หญิงที่ใช้เงินเลี้ยงดูผู้ชายไว้ปรนเปรอ แต่กรณีหลังกลับไม่ปรากฏฉากใดถ่ายทอดด้วยสายตาของผู้หญิง ที่จ้องมองผู้ชายในเชิงกามารมณ์เลยสักครั้งเดียว

ภาพประกอบที่ 4.31 **<u>การมองด้วยสายตาชายใน “ขังแปด”</u>**

นอกจากนี้ ในกลุ่มตัวอย่างยังปรากฏภาพยนตร์สองเรื่องที่การจ้องมองในเชิงกามารมณ์ เชื่อมโยงสอดคล้องกับความกลัวที่มีต่อตัวละครหญิงโดยตรง กล่าวคือ ตัวละครที่เป็นอันตรายคุกคามพลังอำนาจชาย จะถูกนำเสนอเป็นวัตถุทางเพศไปพร้อมๆ กันด้วย ได้แก่เรื่อง “บุปผาราตรี” และ “สุริโยไท”

ใน “บุปผาราตรี” ตัวละคร *บุปผา* ถูกนำเสนอเป็นภัยคุกคามพลังอำนาจชายที่มาในรูปแบบของผีร้ายหน้าตาน่าเกลียดน่ากลัว แต่เมื่อไหร่ก็ตามที่อยู่กับชายคนรักอย่าง *เอก* ความน่าสะพรึงกลัวนั้นจะถูกสะกดไว้ภายใต้รูปลักษณ์ของสาวสวยรูปร่างบอบบาง อีกทั้งหลายฉากยังถ่ายทอดผ่านมุมกล้องที่ดูคล้ายแทนสายตาของ *เอก* จับจ้องเรือนร่างของ *บุปผา* ในเชิงกามารมณ์ ภาพของ *บุปผา* ในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงผสมผสานกันระหว่างความหวาดกลัวและความหลงใหลที่ผู้ชายมีต่อเพศหญิง

ส่วนในเรื่อง “สุริโยไท” จะสังเกตได้ว่าตัวละครหญิงร้ายเท่านั้นที่จะถูกนำเสนอด้วยการจ้องมองในเชิงกามารมณ์ ได้แก่ *ท้าวศรีสุดาจันทร์* ในฉากเข้าพระเข้านางกับ *ขุนวรวงศาพระมหาเทวีจิระประภา* แม่อยู่หัวเมืองเชียงใหม่ (แสดงโดย **เพ็ญพักตร์ ศิริกุล**) ที่ปรากฏกายในชุดเปิดเผยเนื้อหนังมังสา และ *อำแดงอุ่น* ในฉากเปลือยอกถวายตัวแก่สมเด็จพระบรมราชาหน่อพุทธางกูร ซึ่งในเวลาต่อมาคนหนึ่งวางยาพิษปลงพระชนม์พระสวามีแล้วสถาปนาชายชู้ขึ้นเป็นทรราชย์ คนหนึ่งออกอุบายทำทีสวามิภักดิ์ต่อทัพอโยธยาก่อนจะแข็งข้อในภายหลัง จนนำมาซึ่งการเข่นฆ่าบาดเจ็บล้มตาย และอีกคนใช้เสน่ห์ครอบงำพระสวามี ก่อนจะฉ้อฉลผลประโยชน์ในราชสำนักจนเกิดข้าวยากหมากแพงไปทั่วราชอาณาจักร

ทั้งสามคนจึงเป็นภัยคุกคามร้ายกาจที่ต้องกำจัดให้พ้นสิ้นไป และสุดท้ายต่างถูกลงทัณฑ์อย่างสาสม *ท้าวศรีสุดาจันทร์* กับชายชู้ถูกปราบดาภิเษกยึดอำนาจและเสียชีวิตในการต่อสู้ มหาเทวีจิระประภาถูกบุกตีเมืองจนย่อยยับอัปรา ส่วน *อำแดงอุ่น* ต้องโทษตามโบราณราชประเพณี ทั้งนี้ น่าสังเกตว่าตัวละครอย่าง *พระสุริโยไท* ตัวเอกของเรื่อง พระสวัสดิราชผู้เป็นธิดา และ ท้าวศรีจุฬาลักษณ์ ผู้เป็นพระภคินี รวมไปถึงตัวละครหญิงฝ่ายดีคนอื่นๆ ทั้งหมด ไม่มีใครถูกนำเสนอด้วยการจ้องมองในเชิงกามารมณ์อย่างโจ่งแจ้งเลยแม้แต่คนเดียว

ในบรรดาภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างทั้งหมด “ไฉไล” คือเรื่องที่มีการนำเสนอภาพของผู้หญิงในฐานะวัตถุแห่งการจ้องมองเป็นจุดขายอย่างชัดเจนที่สุด ได้แก่สามในห้าสมาชิกขบวนการไฉไล *โรส บัว* และ *โป๊ยเซียน* ซึ่งรับบทโดยนักแสดงหญิงที่มีรูปร่างหน้าตาสะสวยตามสมัยนิยม และมีภาพลักษณ์โดดเด่นในด้านเสน่ห์ดึงดูดทางเพศอย่าง **บงกช คงมาลัย ศุภักษร ไชยมงคล** และ **เกศริน เอกธวัชกุล**

ภาพยนตร์เรื่องนี้มีโครงสร้างการเล่าเรื่องแบบหลังฮอลลีวู้ดคลาสสิก (post-classical Hollywood) ที่พัฒนาความสัมพันธ์เชิงเหตุและผลของเรื่องราวอย่างหลวมๆ เพียงเพื่อ

จะนำพาผู้ชมไปสัมผัสประสบการณ์อันตื่นตาตื่นใจ (ดังที่ได้วิเคราะห์ไปในหัวข้อ 4.3) ทว่านอกจากฉากต่อสู้อย่างในเรื่อง “ช็อคโกแลต” “จีจ้า ดื้อสวยดุ” และ “นาค แอนิเมชั่น” ประสบการณ์อีกรูปแบบหนึ่งที่ “ไฉไล” นำเสนอแก่ผู้ชมอย่างต่อเนื่องตลอดทั้งเรื่อง คือภาพผู้หญิงในฐานะของความตื่นตาตื่นใจ (women as spectacle) หลายฉากหลายตอนถูกออกแบบสถานการณ์อย่างหลวมๆ มาเพื่อเปิดโอกาสให้ *โรส บัว* และ *โป๊ยเซียน* ได้เปิดเผยสัดส่วนเรือนร่างแสดงความน่าหลงใหลเย้ายวนใจกันอย่างเต็มที่ ได้แก่ (ดูภาพประกอบที่ 4.32)

- ฉากที่พวกเธอเข้าไปสืบข้อมูลในสปา เพื่อจะนำไปสู่การไล่ล่าโดยมีเพียงผ้าขนหนูปกปิดร่างกาย

- ฉากที่ *โรส* กลับถึงบ้านพร้อมความดีใจที่ชายคนรักขอเธอแต่งงาน และเธอก็ฉลองด้วยการถอดเสื้อผ้าเต้นด้วยท่วงท่ายั่วยวน

- ฉากที่พวกผู้ร้ายบุกไปถึงรังลับของขบวนการไฉไล เพื่อที่พวกเธอจะต้องดำน้ำหนีทั้งชุดนอนเบาบาง

- ฉากที่หัวหน้าผู้ร้ายขึ้นเรือไปยังเกาะกลางทะเล เพื่อที่สามสาวจะได้แอบซุ่มตามไปในชุดบิกินีวาบหวิว

- ฉากที่ *โป๊ยเซียน* เข้าไปสอดแนมในงานเลี้ยง โดยปลอมตัวเป็นนางโชว์ เต้นท่ายั่วยวนในชุดเปิดเผยสัดส่วน

การนำเสนอตัวละครหญิงเป็นวัตถุทางเพศอย่างในเรื่อง “ไฉไล” ไม่ว่าจะเกิดจากการมองผู้หญิงเป็นความขาดพร่องจริงดังที่ Mulvey แสดงความเห็นไว้หรือไม่ โดยภาพที่ปรากฏออกมาเองก็เป็นการกดขี่เพศหญิงไว้กับบทบาทของสัตว์โลกแสนสวย ผู้มีหน้าที่รองรับความปรารถนา และเป็นฝ่ายต่ำต้อยด้อยค่าที่ต้องถูกกระทำ ซึ่งเป็นการนำเสนอโดยมุ่งตอบสนองความพึงพอใจของผู้ชมเพศชายเป็นสำคัญ

ในทางกลับกัน Elsaesser and Buckland (2002: 69-70) ได้ตั้งข้อสังเกตอีกแง่มุมหนึ่งว่า ตั้งแต่ทศวรรษ 1980 เป็นต้นมา ตามสื่อต่างๆ ในวัฒนธรรมกระแสหลักเริ่มมีการนำเสนอภาพเรือนร่างของผู้ชายในเชิงอีโรติกอย่างแพร่หลาย เรียกได้ว่าเป็นการจ้องมองโดยผู้หญิง (female gaze) ซึ่งอาจได้อิทธิพลมาจากสื่ออื่นๆ ผู้ชมเพศหญิงจำนวนมากชอบดูกีฬาเพื่อตอบสนองความพึงใจทางสายตาด้วยการได้ชมดูร่างกายอันบึกบึนของนักกีฬาชาย เรือนร่างชาย

จึงกลายมาเป็นความตื่นตาตื่นใจแบบใหม่ที่มีมูลค่าทางธุรกิจสูงเช่นกัน ความเชื่อที่ว่ามุมมองในสื่อกระแสหลักถูกครอบงำโดยสายตาแบบเพศชาย จึงไม่ใช่ความจริงเสมอไปในปัจจุบัน

กระนั้นก็ตาม เมื่อเปรียบเทียบระหว่างเรือนร่างของเพศหญิงกับเรือนร่างของเพศชายในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง พบว่าทั้งคู่ยังคงถูกนำเสนออย่างซ้ำๆ ตามภาพตายตัวที่สังคมยึดถือ และบทบาทหน้าที่ที่สังคมคาดหวัง กล่าวคือ ตัวละครหญิงล้วนมีรูปร่างอรชรบอบบาง หรือทรวดทรงอวบอิ่มเน้นส่วนเว้าส่วนโค้งสวยงาม ส่วนตัวละครชายล้วนมีกล้ามเนื้อบึกบึนกำยำแข็งแรง หรืออยู่ในชุดเครื่องแบบที่ขับเน้นความองอาจสง่างาม ขณะที่ตัวละครหญิงชายแบบอื่นๆ ที่แตกต่างไปจากลักษณะข้างต้น ไม่มีคนใดถูกนำเสนอเป็นความน่าตื่นตาตื่นใจ

การนำเสนอตัวละครเพศชายเป็นความน่าตื่นตาตื่นใจในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างมีดังต่อไปนี้

- <u>ประเภทเรือนร่างบึกบึนกำยำ</u> ได้แก่ *เอก* จาก “บุปผาราตรี” *สนิม* จาก “จีจ้าดื้อสวยดุ” *รวี* จาก “รักที่รอคอย” *ขุนวรวงศา* (หรือ *พันบุตรศรีเทพ*) และ *หมื่นราชเสน่หา* จาก “สุริโยไท”

- <u>ประเภทอยู่ในชุดเครื่องแบบขับเน้นความสง่างาม</u> ได้แก่ *มาซาชิ* ในชุดสูทเรียบหรู จาก “ช็อคโกแลต” *เฉิน* ในชุดแจ็คเกตหนัง จาก “ไฉไล” *พระไชยราชาธิราช ขุนพิเรนทรเทพ* และ *ขุนอินทรเทพ* ในชุดนักรบ จาก “สุริโยไท”

ดังนี้แล้วถึงแม้ในภาพยนตร์ไทยร่วมสมัย ตัวละครชายบางคนอาจถูกจ้องมองไม่ต่างจากตัวละครหญิง แต่การจ้องมองนั้นกลับยังผลิตซ้ำบทบาทหน้าที่ที่สังคมคาดหวัง และภาพตายตัวที่สังคมยึดถือ นั่นคือ ผู้ชายเป็นเพศที่แข็งแรงและเป็นฝ่ายกระทำ ตรงข้ามกับผู้หญิง ซึ่งเป็นเพศที่อ่อนแอ สวยงาม และเป็นฝ่ายรองรับการกระทำแต่เพียงข้างเดียว

ภาพประกอบที่ 4.32 **<u>การนำเสนอเหล่าขบวนการไฉไลด้วยการจ้องมองเชิงกามารมณ์</u>**

ส่วนที่ 2: ความสัมพันธ์ระหว่างการนำเสนอตัวละครหญิงกับบริบทสังคมไทย

เนื้อหาในส่วนนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการนำเสนอตัวละครหญิงในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง กับบริบททางสังคมที่เกี่ยวพันกับบทบาทและสถานะของสตรีในแต่ละยุคสมัย ทั้งนี้ เพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ดังกล่าวอย่างครบถ้วนรอบด้าน ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์ทั้งบริบทยุคสมัยที่เป็นฉากหลังของเรื่อง และบริบทยุคสมัยที่ภาพยนตร์แต่ละเรื่องออกฉาย ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 2 แบบหลักๆ ได้แก่ บริบทแบบย้อนยุค และบริบทร่วมสมัย

บริบทแบบย้อนยุค

จากภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างทั้ง 12 เรื่อง มีภาพยนตร์ย้อนยุคอยู่ 3 เรื่อง ได้แก่ “สุริโยไท” “รักที่รอคอย” และ “ขังแปด” ซึ่งเรื่องแรกย้อนไปถึงสมัยกรุงศรีอยุธยา ช่วงปีพ.ศ.2034 ถึง 2091 ส่วนสองเรื่องหลังย้อนไปจากยุคปัจจุบันไม่มากนัก คือช่วงระหว่าง พ.ศ. 2510 ถึง 2523 และระหว่าง พ.ศ. 2520 ถึง 2535 ตามลำดับ

สมัยกรุงศรีอยุธยา

ภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยไท” มีฉากหลังคาบเกี่ยวอยู่ระหว่างยุคกรุงศรีอยุธยาตอนต้นกับกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง ซึ่งบทบาทและสถานะของสตรีในยุคสมัยดังกล่าว ตามที่ระบุไว้ในหนังสือประวัติศาสตร์สังคมไทย (เฉลิม จันปฐมพงศ์ และคณะ, 2520: 337 – 352) สามารถแบ่งออกเป็นด้านต่างๆ ดังต่อไปนี้

ก) ด้านการศึกษา

บริบทสังคม สตรีในยุคนั้นส่วนใหญ่ไม่มีโอกาสศึกษาวิชาหนังสือ ยกเว้นสตรีชั้นสูงในราชสำนัก ธิดาของขุนนางข้าราชการ มีโอกาสได้รับการศึกษาอบรมทั้งวิชาการและวิชาด้านอื่นๆ มากกว่าสตรีสามัญ สถานที่ศึกษาอบรมของสตรี นอกจากราชสำนักแล้ว คือบ้านขุนนางหรือเจ้านาย บิดามารดาจะเป็นผู้นำไปฝากให้ศึกษาวิชาการต่างๆ โดยมีการอบรมกริยามารยาท และงานฝีมือเย็บปักถักร้อย

ตัวละครในภาพยนตร์ จากบริบททางสังคม จะเห็นได้ว่าถึงแม้สตรีชั้นสูงจะได้รับการศึกษาอบรม แต่การศึกษาในที่นี้กลับเน้นงานบ้านงานเรือน ไม่ใช่วิชาความรู้แบบเดียวกับผู้ชาย จึงไม่อาจกล่าวอย่างชัดเจนว่าพวกเธอ “ได้รับโอกาสทางการศึกษา” ซึ่งตัวละครนำอย่าง *พระสุริโยไท* ถูกนำเสนอสอดคล้องตามข้อเท็จจริงนี้ เธอดูจะเชี่ยวชาญในการดูแลความเป็นอยู่ของสามี บุตรธิดา จนถึงบ่าวไพร่ในบ้าน แต่ขณะเดียวกันภาพยนตร์เรื่องนี้ยังแสดงให้เห็นว่าเธอเป็นผู้หญิงหัวก้าวหน้าที่ฝักใฝ่ในเรื่องเหตุบ้านการเมืองอยู่ตลอดเวลา

ข) ด้านครอบครัว

บริบทสังคม ในยุคนั้นมีกฎหมายเรื่อง “ไพร่” ซึ่งหมายถึงชายฉกรรจ์ที่มีบริวารคือ ลูก เมีย ผู้สูงอายุ และทาส หรือที่มักเรียกโดยใช้คำรวมๆ กันว่า “ไพร่และบ่าวทาสบริวาร” แสดงว่าสตรีสามัญ จัดอยู่ในจำพวกบริวารของชายผู้เป็นไพร่ด้วย สตรีจึงแทบจะไม่มีสิทธิในเรื่องใดๆ เลย เพราะมีสภาพเป็นเพียงทรัพย์สินอย่างหนึ่งของชายเท่านั้น ถึงแม้กฎหมายจะให้อิสรภาพแก่สตรีในการที่จะหย่าร้างและแต่งงานใหม่ได้ แต่ไม่ค่อยเกิดขึ้นจริงในทางปฏิบัติ เพราะขนบธรรมเนียมที่ภรรยาต้องจงรักภักดีแก่สามี นอกจากนี้ผู้หญิงยังมีภาระหน้าที่มากมาย ต้องรับผิดชอบทั้งกิจการในและนอกครอบครัวจนไม่มีเวลาหยุดพักผ่อน ผิดกับชายซึ่งเมื่อพ้นช่วงเกณฑ์งานหลวงแล้วจะมีแต่ความสุขสบาย ส่วนสตรีฐานะดี เช่นภริยาขุนนางข้าราชการชั้นสูง มีภารกิจหลักคือหุงหาอาหารเลี้ยงดูสามีและบุตรธิดาตลอดจนข้ารับใช้ในบ้าน เวลาที่เหลืออยู่บ้างก็เย็บปักถักร้อย

ตัวละครในภาพยนตร์ *พระสุริโยไท* มีด้านที่แตกต่างจากสตรีชั้นสูงทั่วไปอย่างชัดเจน กล่าวคือนอกจากเลี้ยงดูพระสวามีและบุตรธิดา เธอกลับไม่ได้สนใจเรื่องเย็บปักถักร้อยแต่อย่างใด หากแต่ทุ่มเทเวลาส่วนใหญ่ไปกับการติดตามเหตุบ้านการเมือง และวางแผนรับเภทภัยจากความขัดแย้งในราชสำนัก

ค) ด้านการเมือง

บริบทสังคม สตรีชั้นสูงมีบทบาทในทางการเมือง โดยเฉพาะสันติภาพระหว่างอาณาจักรอย่างมาก เช่น ระหว่างอาณาจักรสุโขทัยกับกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ได้อภิเษกสมรสกับเจ้าหญิงสุโขทัย ทำให้บ้านเมืองสงบสุข ประชาชนชาวสุโขทัยมีความจงรักภักดียิ่งนัก ทั้งที่ก่อนหน้านั้นทั้งสองอาณาจักรทำสงครามรบพุ่งกันอยู่เสมอ แสดงให้เห็นว่าบทบาทในด้านครอบครัวของสตรี สามารถมีอิทธิพลไปถึงระบบการปกครองระหว่างสองอาณาจักรให้เป็นทองแผ่นเดียวกันได้

ตัวละครในภาพยนตร์ จะเห็นได้ว่าบทบาททางการเมืองของสตรีชั้นสูงในสมัยนั้นยังจำกัดอยู่กับสถานะของความเป็นฝ่ายถูกกระทำ และเป็นวัตถุสิ่งของให้ผู้ชายใช้แลกเปลี่ยนผลประโยชน์ ในรูปแบบของการแต่งงานเพื่อเชื่อมสัมพันธไมตรี ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ก็มีการนำเสนอแง่มุมดังกล่าวเช่นกัน เช่น การอภิเษกระหว่าง *พระสุริโยไท* กับ *พระเฑียร* และบทบาทของ *พระสวัสดิราช* ที่เป็นรางวัลตอบแทนความดีความชอบของ *ขุนพิเรนทรเทพ* อย่างไรก็ตาม ยังมีการนำเสนอบทบาททางการเมืองของตัวละครหญิงที่แตกต่างหลากหลายไปจากนี้อีกมาก โดยเฉพาะบทบาทของ *พระสุริโยไท* ผู้คอยแทรกแซงการเมืองและอยู่เบื้องหลังการปราบดาภิเษก จนกระทั่งออกสู้ศึกหงสาวดีในตอนท้ายเรื่อง

ง) ด้านเศรษฐกิจและฐานะทางสังคม

บริบทสังคม

ตำแหน่งหน้าที่ราชการในสมัยนั้นล้วนแต่เป็นของผู้ชาย สตรีมีบทบาทประกอบอาชีพในทางกสิกรรม สตรีที่มีฐานะยากจน นอกจากรับผิดชอบภาระหน้าที่ในบ้านแล้ว ยัง

ต้องไปรับจ้างทำงานนอกบ้านเพื่อช่วยเลี้ยงดูครอบครัว เช่น ทำไร่ ทำนา ทำสวน นวดข้าว ทอผ้า ปั่นฝ้าย ตลอดจนรับจ้างเป็นกรรมกร โดยเฉพาะระหว่างที่สามีถูกเกณฑ์ไปราชการงานหลวง ภรรยาก็หาเลี้ยงสามีและครอบครัวตลอดระยะเวลานั้น

ส่วนครอบครัวที่มีฐานะดี เช่นครอบครัวขุนนาง จนถึงเจ้านายฝ่ายราชวงศ์ต่างๆ สตรีจะไม่ต้องทำหน้าที่ต่างๆ ข้างต้น อย่างไรก็ตาม สภาพชีวิตของสตรีจะมีเป็นอย่างไรนั้น ขึ้นอยู่กับศักดินาของสามี ด้วยเหตุนี้ทำให้ฐานะของภรรยาด้อยกว่าสามีมาก จนต้องตกอยู่ในอำนาจของสามีโดยเด็ดขาด อีกทั้งฐานะในทางกฎหมายของสตรีด้อยกว่าบุรุษมาก เมื่อเปรียบกับบุรุษแล้ว สตรีเกือบจะไม่มีสิทธิในเรื่องใดเลย

<u>ตัวละครในภาพยนตร์</u> การนำเสนอบทบาทของตัวละครหญิงในภาพยนตร์เรื่องนี้สอดคล้องกับบริบทข้างต้น เห็นได้จากบทบาทของ *พระสุริโยไท* ที่แสดงออกถึงความต้องการแสวงหาอำนาจ แต่หนทางเดียวที่จะได้มาซึ่งอำนาจนั้นคือต้องผลักดันพระสวามีของตน เช่นเดียวกับ *ท้าวศรีสุดาจันทร์* ที่ปลดแอกตนเองจากพระสวามีและยึดครองราชสมบัติได้ ด้วยอาศัย *ขุนวรวงศา* ชายชู้เป็นหุ่นเชิด

จ) <u>ด้านวิถีชีวิต</u>

<u>บริบทสังคม</u> สตรีส่วนใหญ่ใช้ชีวิตอย่างเป็นระเบียบ แต่ก็มีอิสระพอสมควร ไม่ถึงกับต้องอยู่ในกรอบประเพณีอย่างเคร่งครัดตลอดเวลา มีการสมาคมกับผู้ชายได้อย่างเสรี หนุ่มสาวมีโอกาสพบปะกันในงานเทศกาลต่างๆ อย่างไรก็ตาม สตรีในพระบรมมหาราชวังนั้น จะออกไปไหนไม่ได้เลย นอกจากตามเสด็จพระราชดำเนิน

<u>ตัวละครในภาพยนตร์</u> ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอตามกรอบข้างต้นอย่างชัดเจน เห็นได้จากตัวละคร *พระสุริโยไท* ซึ่งในช่วงวัยรุ่นเป็นคนรักอิสระ กล้าพบปะใกล้ชิดถึงเนื้อถึงตัวกับชายหนุ่มที่ตนชอบพออยู่ แต่หลังจากเข้าพิธีอภิเษก เธอก็สำรวมตนอย่างเคร่งครัด แทบไม่ได้โผล่พ้นประตูวังออกไปไหนเลยตลอดทั้งเรื่อง

พ.ศ. 2510 ถึง 2527

ภาพยนตร์เรื่อง “รักที่รอคอย” มีฉากหลังอยู่ระหว่างปี พ.ศ. 2510 ถึง 2527 โดยประมาณ ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวมีบริบททางสังคมที่เกี่ยวพันกับบทบาทและสถานะของสตรี ดังต่อไปนี้

ก) ด้านการเมือง

บริบทสังคม เป็นยุคสมัยที่เต็มไปด้วยเหตุการณ์ทางการเมือง ทั้งการรัฐประหาร และการต่อสู้เพื่อเรียกร้องสิทธิเสรีภาพโดยประชาชนและขบวนการนักศึกษา จนนำไปสู่ความสูญเสียครั้งใหญ่ในเดือนตุลาคมปี 2516 และ 2519

ตัวละครในภาพยนตร์ ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้ถ่ายทอดภาพความขัดแย้งทางการเมืองอย่างชัดแจ้งนัก แต่เมื่อเฉลยเรื่องราวทุกอย่างออกมาในตอนท้าย จะพบว่าความเป็นไปทุกประการในเรื่องล้วนผูกโยงอย่างเหนียวแน่นกับเหตุการณ์ทางการเมืองในยุคสมัยดังกล่าว เช่น การที่ *รวี* หายตัวไปหลายปี เป็นเพราะเขาเข้าร่วมชุมนุมจนถูกตำรวจจับ และในเวลาต่อมาเขาก็หลบเข้าป่าไปเพื่อหนีการกวาดล้างโดยอำนาจรัฐ

ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับบทบาทของสตรี ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้ฉากหลังที่เต็มไปด้วยบรรยากาศของการต่อสู้เพื่อเรียกร้องสิทธิเสรีภาพ มาเปรียบเปรยกับเรื่องราวการต่อสู้เพื่อพิสูจน์คุณค่าในตนเอง ของสาวโรงงานผู้ด้อยการศึกษาและด้อยโอกาสในสังคมอย่าง *แสงจันทร์* ซึ่งในตอนท้ายเรื่องเธอก็สามารถยืนหยัดอย่างมั่นคงด้วยความสามารถของตัวเอง และเป็นอิสระจากอำนาจกดขี่ทั้งปวงในสังคม

นอกจากบริบททางด้านการเมือง ช่วงยุคสมัยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2503 เป็นต้นมา ยังเป็นช่วงเวลาที่เกิดการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางประชากรและสังคมในประเทศไทยอย่างมาก ส่งผลกระทบต่อสถานภาพของสตรีอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โดยเฉพาะในด้านการศึกษาและด้านเศรษฐกิจ ดังนี้ (มัทนา พนานิรามัย, 2541: 87 - 107)

ข) ด้านการศึกษา

บริบทสังคม ในช่วงเวลาดังกล่าว ประชาชนมีการศึกษาสูงขึ้นและมีฐานะทางเศรษฐกิจดีขึ้น จากเดิมที่บิดามารดามักเน้นให้ลูกชายได้เรียน เพราะเป็นผู้รับหน้าที่ออกไปทำงานหารายได้หลักให้ครอบครัว ส่วนลูกสาวมีหน้าที่ช่วยแม่ในเรื่องงานบ้านและดูแลน้อง หรืออย่างมากก็หารายได้เสริมซึ่งเป็นงานที่ทำกันในครัวเรือน พอมาถึงยุคนี้ผู้หญิงเริ่มได้มีโอกาสเข้าเรียนมากขึ้น และมีแนวโน้มที่จะได้เรียนไปถึงระดับที่สูงขึ้นกว่าเดิม

ตัวละครในภาพยนตร์ บรรยากาศของความตื่นตัวทางด้านการศึกษาในยุคสมัยนี้ถูกถ่ายทอดออกมาผ่านบทบาทของ *แสงจันทร์* ซึ่งเริ่มจากเป็นหญิงสาวด้อยการศึกษา แต่ขวนขวายไปเรียนหนังสือภาคค่ำจนมีความวิชาความรู้ติดตัว นำไปสู่การค้นพบคุณค่าในตนเองในภายหลัง

ค) ด้านเศรษฐกิจ

บริบทสังคม จากเดิมที่การผลิตของประเทศไทยส่วนใหญ่เป็นการผลิตภาคเกษตรกรรมและภายในครัวเรือน พอมาถึงยุคนี้ โครงสร้างการผลิตได้เปลี่ยนมาเป็นการผลิตในภาคอุตสากรรมและการบริการเป็นส่วนใหญ่ ภาคอุตสาหกรรมที่ขยายตัวอย่างรวดเร็วส่งผลถึงอัตราการจ้างงานสตรีที่เพิ่มมากขึ้น สตรีจึงเข้าสู่ตลาดแรงงานมากมาย แต่ส่วนใหญ่เน้นแรงงานไร้ฝีมือ กระจุกตัวในอาชีพที่มีค่าจ้างต่ำและขาดความก้าวหน้า

ตัวละครในภาพยนตร์ บทบาทของ *แสงจันทร์* ในช่วงต้นเรื่องแสดงให้เห็นถึงสถานภาพของผู้หญิงชนชั้นแรงงานในสังคมสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี เธอเป็นเด็กสาวไร้การศึกษา ทำงานอย่างไร้อนาคตไปวันๆ ในโรงงานห้องแถว สะท้อนถึงความด้อยโอกาสขาดไร้อิสรภาพของผู้หญิง ก่อนจะปลดปล่อยตนเองออกจากสภาพดังกล่าวได้ด้วยการศึกษาเล่าเรียน ถึงแม้ในช่วงเวลาหลายปีถัดจากนั้น เธอยังต้องพึ่งพาชนชั้นพ่อค้านายทุนอย่าง *ลิ้ม* ซึ่งเป็นชนชั้นที่มีบทบาทอย่างมากในการเติบโตด้านเศรษฐกิจของประเทศไทยในยุคสมัยนั้นเช่นเดียวกัน

ง) <u>ด้านโครงสร้างประชากร</u>

<u>บริบทสังคม</u> (Bao, 2004: 185 - 214) อธิบายถึงโครงสร้างประชากรของประเทศไทยในยุคนี้ว่า ชาวจีนพลัดถิ่นได้กลายมาเป็นส่วนสำคัญของกลุ่มคนชั้นกลางในกรุงเทพฯ ความก้าวหน้าทางเศรษฐกิจของพวกเขาดำเนินไปพร้อมๆ กับการเติบโตทางเศรษฐกิจของประเทศไทย ซึ่งประชากรชนชั้นกลางเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วจากประมาณ 9 แสนคนในปี 2493 มาเป็น 1.8 ล้านคนในปี 2513 และเกือบ 5 ล้านคนในปี 2534

ค่านิยมแบบ “ชายช้างเท้าหน้า หญิงช้างเท้าหลัง” ของไทย สอดคล้องไปกันได้ดีกับอุดมการณ์ลัทธิขงจื๊อของจีน ซึ่งกำหนดให้ผู้ชายเหนือกว่าและผู้หญิงต่ำต้อย โดยมีคำสอนว่า “ผู้ชายมีหน้าที่นอกบ้าน และผู้หญิงมีหน้าที่ในบ้าน” ในหมู่ชนชั้นกลางยุคนั้น งานบ้านจึงถูกผูกไว้กับความเป็นหญิง ขณะที่อำนาจในการหาเงินเป็นลักษณะของผู้ชาย การประสบความสำเร็จทางธุรกิจคือหัวใจของ “ความเป็นชาย” ของชายจีนส่วนใหญ่จนกลายเป็นภาพจำของคนไทยเชื้อสายจีน ส่วนความสามารถในการหารายได้ของผู้หญิงไม่มีความหมาย เพราะถูกรวมเข้าไปในความสำเร็จของสามี

<u>ตัวละครในภาพยนตร์</u> ภาพยนตร์ “รักที่รอคอย” ถ่ายทอดบทบาทของชนชาวจีนในยุคนั้น ผ่านตัวละครอย่าง *ลิ้ม* ซึ่งเข้ามาอุปถัมภ์ *แสงจันทร์* โดยมุ่งหวังจะสร้างครอบครัวและกิจการไปพร้อมกัน แต่ *ลิ้ม* กลับกลายเป็นอำนาจกดขี่ในอีกรูปแบบหนึ่งโดยที่ตัวเขาเองไม่ได้เจตนา นั่นคืออำนาจของชนชั้นพ่อค้านายทุนที่กดขี่ชนชั้นแรงงาน ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกเปรียบเปรยผ่านความสัมพันธ์ระหว่างคู่สามีภรรยาในครอบครัวคนจีนอย่าง *ลิ้ม* กับ *แสงจันทร์* ดังจะเห็นได้ว่าถึงแม้จะเปิดกิจการร้านตัดเสื้อร่วมกัน แต่ฝ่ายหญิงยังคงมีสถานะเป็นเบี้ยล่าง ต้องหุงหาอาหารดูแลความเป็นอยู่ของสามีผู้มีสถานะเป็นเถ้าแก่ และสุดท้าย *แสงจันทร์* ก็เลือกปลดปล่อยตนเองจากอำนาจกดขี่แบบนี้ด้วยการแยกทางกับ *ลิ้ม* ไปเผชิญชีวิตยากลำบากเพียงลำพัง

พ.ศ. 2520 ถึง 2535

ภาพยนตร์เรื่อง “ขังแปด” มีฉากหลังอยู่ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2520 ถึง 2535 โดยประมาณ ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวมีบริบททางสังคมที่เกี่ยวพันกับบทบาทและสถานะของสตรีดังต่อไปนี้

ก) <u>ด้านการศึกษา</u>

<u>บริบทสังคม</u> ประเทศไทยในยุคนี้การศึกษาขยายตัวอย่างกว้างขวาง มีโรงเรียน วิทยาลัย มหาวิทยาลัย ทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดเกิดขึ้นมาก สถานภาพของสตรีด้านการศึกษาจึงดีขึ้น มีโอกาสมากขึ้นที่จะได้เล่าเรียนสูงๆ ทัดเทียมผู้ชาย (เฉลิม จันปฐมพงศ์ และคณะ, 2520: 366 – 381)

<u>ตัวละครในภาพยนตร์</u> การนำเสนอตัวละครหญิงในภาพยนตร์เรื่องนี้ สะท้อนภาพความเป็นจริงในสังคมยุคนั้นที่ผู้หญิงบางคนได้เรียนสูงๆ ขณะที่หลายคนยังด้อยโอกาสทางการศึกษา ตัวแทนของพวกแรกคือ *ดาวไสว* ที่เรียนจบปริญญาและในเวลาต่อมาได้ยึดอาชีพนักเขียนเพื่อหาเลี้ยงชีพ ส่วนตัวแทนของพวกหลังคือเหล่านักโทษหญิงหลายคนและเหล่าโสเภณีที่ดาวไสวไปใช้ชีวิตร่วมด้วยหลังออกจากคุก ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้บอกถึงระดับการศึกษาของพวกเธออย่างอ้อมๆ ผ่านบทพูดที่พวกเธอมักให้คำจำกัดความเกี่ยวกับ *ดาวไสว* ว่าเป็น “ผู้หญิงที่เรียนจบสูงๆ” แสดงให้เห็นว่าพวกเธอเองไม่มีโอกาสได้เรียนสูงเช่นนั้น

ข) <u>ด้านวิถีชีวิต</u>

<u>บริบทสังคม</u> โอกาสทางการศึกษาที่เปิดกว้างขึ้น ส่งผลให้ชายหญิงมีการคบหาสมาคมกันมากขึ้น เพราะมีโรงเรียนแบบสหศึกษา ต่างจากสมัยก่อนซึ่งการศึกษาของสตรีจำกัดอยู่เพียงหญิงชนชั้นสูงในโรงเรียนสตรีล้วน นอกจากนี้ การที่ผู้หญิงจำนวนมากเปลี่ยนจากต้องอยู่กับเหย้าเฝ้ากับเรือน มาเป็นผู้หญิงที่หาเลี้ยงตัวเองด้วยการออกไปทำงานนอกบ้าน ทำให้พวกเธอมีอิสระในการใช้ชีวิต และเป็นโอกาสให้ได้พบปะกับเพศ

ตรงข้าม อย่างไรก็ตาม ผู้ชายยังมีบทบาทเป็นหัวหน้าครอบครัว และผู้หญิงต้องห้ามมีประสบการณ์ในเรื่องเพศ มิเช่นนั้นจะถูกมองว่าเป็นผู้หญิงไม่ดี (เฉลิม จันปฐมพงศ์ และคณะ, 2520: 366 – 381)

ตัวละครในภาพยนตร์ ตัวละครนำอย่าง *ดาวไสว* ถูกนำเสนออย่างสอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย และมีพฤติกรรมก้าวหน้ากว่าค่านิยมของสังคมในเรื่องความสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม เธอคบหากับชายคนรักจนถึงขั้นมีเพศสัมพันธ์กันโดยที่ยังไม่ได้แต่งงาน แสดงให้เห็นถึงอิสระในการใช้ชีวิตที่มากขึ้นกว่ายุคก่อนๆ

ค) ด้านเศรษฐกิจ

บริบทสังคม เป็นยุคที่ประเทศไทยประสบกับความผันผวนทางเศรษฐกิจเนื่องจากเงินเฟ้อและวิกฤติน้ำมันขาดแคลน รายได้ประชาชนต่ำ ค่าครองชีพสูงขึ้น ผลักดันให้ผู้หญิงที่มีการศึกษาพอสมควรต้องออกไปทำงานนอกบ้านเพื่อช่วยจุนเจือครอบครัว (จิตราภรณ์ วนัสพงศ์, 2537: 30 - 34) แต่หลายคนถูกกีดกันด้วยอคติทางเพศเรื่องความสามารถในการทำงาน รวมถึงผู้หญิงจำนวนมากที่มีระดับการศึกษาต่ำ จึงนำไปสู่ปัญหาโสเภณีและการค้าผู้หญิง (ธีรนาถ กาญจนอักษร, 2542: 34 - 77)

ตัวละครในภาพยนตร์ ภาพยนตร์เรื่อง “ขังแปด” สะท้อนปัญหาเรื่องโสเภณี ผ่านตัวละครอย่าง *เอียด รุณ* และแม่เล้าอย่าง *พี่มาลี* ทั้งนี้โดยไม่ได้ชี้นำว่าพวกเธอน่ารังเกียจหรือเป็นคนไม่ดี หากแต่มุ่งแสดงให้เห็นถึงสถานภาพทางเศรษฐกิจและสังคมที่ด้อยกว่าผู้ชาย

บริบทร่วมสมัย

ในหัวข้อนี้ ภาพยนตร์ย้อนยุคที่วิเคราะห์ไปในหัวข้อ 4.2.1 ทั้ง “สุริโยไท” “รักที่รอคอย” และ “ขังแปด” สามารถนำมาวิเคราะห์ใหม่โดยอิงกับบริบทสังคมไทยปัจจุบันเช่นเดียวกันในฐานะบริบทยุคสมัยที่ภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ออกฉาย ส่วนภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ในกลุ่มตัวอย่างอีก

9 เรื่องมีฉากหลังร่วมสมัย การวิเคราะห์บริบททั้งยุคสมัยตามท้องเรื่อง และยุคสมัยที่ภาพยนตร์ออกฉาย จึงเป็นยุคเดียวกันอยู่แล้วในตัว

ในงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยทำการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจง จากภาพยนตร์ไทยที่ฉายระหว่างช่วงปีพ.ศ. 2543 - 2552 ภาพยนตร์กลุ่มนี้ย่อมได้รับอิทธิพลอย่างมากจากสภาพสังคมไทยตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา

ในช่วงเวลาดังกล่าว ได้เกิดปรากฏการณ์ต่างๆ มากมาย ที่ส่งผลต่อชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คน ตั้งแต่วิกฤติเศรษฐกิจ ความขัดแย้งทางการเมือง ภาวะโลกร้อน พิบัติภัยธรรมชาติ โลภาภิวัติทางเศรษฐกิจ สังคม และข้อมูลข่าวสาร ไปจนถึงปัญหาสังคมที่เรื้อรังมาจากยุคก่อนหน้านี้ อย่างเช่นปัญหาช่องว่างระหว่างเมืองกับชนบท รวมถึงการพัฒนาที่เน้นภาคอุตสาหกรรมเป็นหลัก และผูกขาดอยู่แต่ในเมืองใหญ่ๆ โดยเฉพาะกรุงเทพมหานคร

ผู้วิจัยพบว่า การนำเสนอตัวละครหญิงในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ล้วนผูกโยงอยู่กับประเด็นปัญหาในสังคม หรือกระแสค่านิยมในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ถูกสร้างและออกฉาย ซึ่งแบ่งออกเป็นประเด็นต่างๆ ดังต่อไปนี้

ก) <u>ภาวะเศรษฐกิจ</u>

สามารถแบ่งเป็นประเด็นย่อยๆ ประกอบด้วย

- <u>อำนาจทุน</u> ตัวละครหญิงในภาพยนตร์หลายเรื่อง ต้องต่อสู้กับอำนาจทุนที่คุกคามตัวเธอเองหรือคุณค่าบางประการ เช่น *พิมพ์ดาว* ในเรื่อง “หนึ่งใจ... เดียวกัน” ที่ยืนหยัดปกป้องเด็กๆ ผู้ด้อยโอกาสจากความละโมภของนายทุน หรือ *หนอน* ในเรื่อง “ธิดาช้าง” ที่ต้องต่อสู้กับ *ดร.บัญชา* ผู้เป็นพ่อ ซึ่งพยายามปลูกฝังค่านิยมเรื่องความสวยความงามแก่สังคม เพื่อผลกำไรในธุรกิจอาหารเสริมของตน

- <u>ความขัดแย้งระหว่างเมืองกับชนบท</u> ตัวละครหญิงต้องตกอยู่ท่ามกลางความขัดแย้ง ซึ่งมักมีลักษณะของการเอารัดเอาเปรียบ หรือความไม่เท่าเทียมของการกระจายรายได้ เช่น เรื่อง “แจ๋ว” ที่ว่าด้วยการต่อสู้ดิ้นรนของหญิงสาว

ต่างจังหวัดที่เข้ามาทำงานในเมืองกรุง แต่ก็ถูกจำกัดอยู่กับอาชีพรองบ่อน อย่างการเป็นคนใช้ หรือในเรื่อง “นาค แอนิเมชั่น” ผีเมืองมาลักพาตัวเด็กชนบทไป เป็นภาพสะท้อนถึงการดูดกลืนทรัพยากรและแรงงานจากชนบทเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรม

ข) <u>กระแสชาตินิยม</u>

วิกฤติเศรษฐกิจต้มยำกุ้งในปี 2540 นำมาซึ่งภาวะข้าวยากหมากแพง กิจการมากมายต้องปิดตัวลงเนื่องจากไม่อาจแบกรับภาระที่เพิ่มขึ้นเนื่องจากค่าเงินบาทลอยตัว เงินทุนและเงินกู้ยืมจากต่างชาติถูกมองเป็นภัยร้ายที่ก่อความเดือดร้อนแก่ประเทศไทยเป็นอย่างมาก ด้วยเหตุนี้จึงมีการปลุกกระแสชาตินิยมขึ้นอีกครั้ง รวมถึงภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาปลุกใจให้รักชาติและอนุรักษ์ไว้ซึ่งคุณค่าดั้งเดิมของความไปไทย ได้ถูกสร้างออกมาอย่างต่อเนื่องในระยะเวลาไล่เลี่ยกัน เช่น “บางระจัน” (2543) “โหมโรง” (2547) “ทวิภพ” (2547) และภายยนตร์ชุด “ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช” (2550 - 2555)

ในกลุ่มตัวอย่างของงานวิจัยชิ้นนี้มีภาพยนตร์ชาตินิยมอยู่ด้วยเช่นกัน ได้แก่เรื่อง “สุริโยไท” (2544) ตัวละครนำอย่าง *พระสุริโยไท* มีบทบาทสำคัญในการกอบกู้ประเทศชาติจากทรราชย์ จนถึงพลีชีพระหว่างออกสู้ศึกหงสาวดี ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ให้เหตุผลสองด้านควบคู่กันไปเพื่อสนับสนุนการกระทำของเธอ ได้แก่ การทำเพื่อประโยชน์ส่วนรวมของราชอาณาจักรอโยธยา และการทำเพื่อพระสวามีซึ่งเป็นกษัตริย์ผู้ปกครองแผ่นดินด้วยทศพิธราชธรรม

ค) <u>ปัญหาสังคม</u>

ภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างแต่ละเรื่องล้วนสะท้อนประเด็นปัญหาสังคมในรายละเอียดปลีกย่อยมากมาย ตัวอย่างเช่น

- <u>ความรุนแรงในครอบครัว</u> ได้แก่ เรื่อง “บุปผาราตรี” ซึ่ง *บุปผา* ถูกพ่อเลี้ยงล่วงละเมิดหลายครั้ง เมื่อตายกลายเป็นผีจึงลุกขึ้นสู้กับผู้ชาย หรือเรื่อง “คืนไร้

เงา” ซึ่ง *สิปาง* เห็น *บุษบา* โดนสามีทำร้าย เธอจึงเริ่มตั้งคำถามกับตัวเองถึงการที่ผู้หญิงต้องยอมตกเป็นฝ่ายถูกกระทำอยู่ข้างเดียว

- <u>การค้ามนุษย์</u> เช่น เรื่อง “จีจ้า ดื้อสวยดุ” ซึ่งตัวละครหญิงอย่าง *ดื้อ* บุกทลายแก๊งลักพาตัวผู้หญิง หรือ “ขังแปด” ซึ่งสะท้อนความทุกข์ทรมานของหญิงผู้ประกอบอาชีพโสเภณี

- <u>รักในวัยเรียน</u> ภาพยนตร์เรื่อง “บุปผาราตรี” วิพากษ์สังคมปิตาธิปไตยโดยเฉพาะเหล่าผู้ชายที่มีพฤติกรรมชอบหลอกลวงกดขี่ข่มเหงผู้หญิง โดยเชื่อมโยงกับปัญหารักในวัยเรียน เมื่อเด็กสาวอย่าง *บุปผา* ต้องตกเป็นเหยื่อของการกดขี่เพราะเธอยอมมีเพศสัมพันธ์กับหนุ่มนักศึกษารุ่นพี่

- <u>อำนาจอิทธิพลนอกกฎหมาย</u> ภาพยนตร์เรื่อง “ไฉไล” “ช็อคโกแลต” และ “จีจ้า ดื้อสวยดุ” ล้วนพัวพันอยู่กับกลุ่มอำนาจอิทธิพลนอกกฎหมาย และตัวละครนำของแต่ละเรื่อง ได้แก่ ขบวนการไฉไล *เซน* และ *ดื้อ* คือกำลังสำคัญในการกำจัดภัยคุกความความสงบสุขดังกล่าว

ง) <u>ความตื่นตัวเรื่องสิ่งแวดล้อม</u>

ในทศวรรษนี้ความสนใจเรื่องปัญหาสิ่งแวดล้อมแพร่กระจายไปทั่วโลก เนื่องจากสภาวะโลกร้อนและภัยธรรมชาติที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ซึ่งปรากฏมีภาพยนตร์ไทยในกลุ่มตัวอย่างที่ตอบรับกับกระแสโลกด้วยเนื้อหาที่มุ่งอนุรักษ์ธรรมชาติ ได้แก่ เรื่อง “ไฉไล” ที่เหล่าขบวนการไฉไลต้องปกป้องไข่มุกอันดามันซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดพลังธรรมชาติ รวมถึงเรื่อง “หนึ่งใจ...เดียวกัน” และ “นาค แอนิเมชั่น” ที่ตัวละครนำหญิงของเรื่องต้องปกป้องความงดงามของชนบทไว้ จากภัยคุกคามของนายทุนและระบบอุตสาหกรรมในเมืองใหญ่

จ) <u>ความขัดแย้งทางการเมือง</u>

ในช่วงตั้งแต่ปีพ.ศ. 2547 เป็นต้นมา ประเทศไทยเต็มไปด้วยความขัดแย้งทางการเมือง อันเนื่องจากการชุมนุมเพื่อขับไล่รัฐบาลชุดแล้วชุดเล่าโดยกลุ่มขั้วความคิดฝ่ายตรงข้าม รวมถึงรัฐประหารปี 2549 และเหตุการณ์ความรุนแรงที่ตามมา

ภาพยนตร์เรื่อง “รักที่รอคอย” (2552) จับกระแสความขัดแย้งทางการเมืองดังกล่าว ด้วยฉากหลังของเรื่องที่ย้อนยุคกลับไปยังช่วงปีพ.ศ. 2516 และ 2519 ซึ่งเกี่ยวพันกับความขัดแย้งและเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมืองเช่นเดียวกัน โดยถ่ายทอดบรรยากาศการเรียกร้องสิทธิเสรีภาพของประชาชน ในเชิงเปรียบเปรยกับการดิ้นรนต่อสู้เพื่อไปสู่อิสรภาพของตัวละครหญิงอย่าง *แสงจันทร์*

<u>บทวิเคราะห์</u>

จากการเก็บข้อมูลในหัวข้อที่ 4.2.1 และ 4.2.2 เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างแต่ละเรื่องกับบริบททางสังคม ทั้งในแง่ของยุคสมัยที่เป็นฉากหลังของเรื่องและในแง่ของการเชื่อมโยงบทบาทของตัวละครหญิงเข้ากับกระแสสังคมในยุคที่ภาพยนตร์ออกฉาย ผู้วิจัยพบว่าบริบทต่างๆ เหล่านี้ มีอิทธิพลต่อการนำเสนอภาพตัวละครหญิงในระดับพื้นผิว ซึ่งมีความแตกต่างหลากหลาย และส่วนใหญ่เป็นผู้หญิงก้าวหน้าที่ผิดไปจากขนบของหญิงดีงามตามความคาดหวังของสังคม

กรณีของบริบทประเภทย้อนยุค ได้แก่ “สุริโยไท” “ขังแปด” และ “รักที่รอคอย” ทั้งสามเรื่องมีการนำเสนอตัวละครหญิงที่ค่อนข้างก้าวหน้า เมื่อเทียบกับยุคสมัยที่เป็นฉากหลังของเรื่อง กล่าวคือ บทบาท สถานะ และคุณลักษณะโดยรวมของพวกเธอสอดคล้องต้องตรงกับยุคสมัย แต่ขณะเดียวกันก็มีบางด้านที่ล้ำยุคล้ำสมัย หรือผิดไปจากขนบประเพณีค่านิยมของสังคมในช่วงเวลานั้นๆ เช่น *พระสุริโยไท* ที่มีบทบาทอย่างมากกับการเมืองในราชสำนักและการศึกสงครามในสมรภูมิ หรือ ตัวละครโสเภณีใน “ขังแปด” ซึ่งประกอบอาชีพที่สังคมดูแคลนเพื่อความอยู่รอด ขณะที่ภาพยนตร์ “รักที่รอคอย” ใช้ฉากหลังของเรื่องซึ่งอยู่ในยุคสมัยที่มีการเรียกร้องสิทธิเสรีภาพ

ของประชาชน เพื่อเปรียบเปรยกับการยืนหยัดต่อสู้ปลดปล่อยตนเองเป็นอิสระของหญิงสาวผู้ด้อยโอกาสในสังคม

นอกจากนี้ ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างทั้งประเภทย้อนยุคและประเภทที่มีฉากหลังร่วมสมัย ล้วนอ้างอิงกับบริบทสังคมในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ออกฉาย เพื่อขับเน้นคุณค่าของตัวละครหญิงให้เด่นชัดขึ้น หรือเพื่อสร้างความหนักแน่นให้แก่แง่มุมวิพากษ์สังคมชายเป็นใหญ่ โดยบางเรื่องกำหนดจุดมุ่งหมายในการต่อสู้ของตัวละครให้สอดคล้องกับกระแสค่านิยมของสังคมในช่วงเวลานั้นๆ เช่น ประเด็นชาตินิยมใน “สุริโยไท” และ ประเด็นอนุรักษ์ธรรมชาติใน “ไฉไล” ขณะที่บางเรื่องหยิบยกเอาปัญหาที่กำลังถูกจับตามองจากสังคมมาเป็นอุปสรรคให้ตัวละครต้องเผชิญ เช่น ปัญหาความขัดแย้งระหว่างเมืองกับชนบทใน “นาค แอนิเมชั่น” รวมถึง ปัญหาความรุนแรงในครอบครัวใน “คืนไร้เงา” และ “บุปผาราตรี”

อย่างไรก็ตาม บริบททางสังคมยังมีอิทธิพลต่อภาพยนตร์ที่นอกเหนือไปจากบทบาทของตัวละครในระดับพื้นผิว ตามแนวคิดเรื่องการตีความผ่านอาการ (symptomatic interpretation) ซึ่ง Bordwell (1989: 71 - 104) อธิบายว่าภาพยนตร์ยังมีความหมายที่ถูกเก็บกดไว้ (repressed meaning) โดยที่ผู้สร้างไม่ได้มีเจตนาที่จะสื่อออกมาโดยตรงแต่ความหมายเหล่านั้นยังคงปรากฏผ่านเรื่องเล่า การตีความในระดับนี้จะช่วยให้ผู้ตีความสามารถวิเคราะห์ไปถึงอาการของสังคม ซึ่งได้แก่อุดมการณ์ความเชื่อของยุคสมัยในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ถูกสร้างและออกฉาย หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง อุดมการณ์ความเชื่อของสังคมย่อมปรากฏผ่านภาพยนตร์ แม้ว่าในระดับพื้นผิวแล้วภาพยนตร์เรื่องนั้นอาจดูคล้ายนำเสนอแนวคิดที่ขัดแย้งกับความเชื่อดังกล่าว

เพื่อตรวจสอบอาการของสังคมที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ให้เห็นถึงความเหมือนหรือแตกต่างระหว่างยุคสมัย ผู้วิจัยจึงทดลองเปรียบเทียบคุณสมบัติของตัวละครนำในแต่ละเรื่อง กับภาพตายตัวของตัวละครนำหญิงในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2500 – 2519 ซึ่ง ปิยะศักดิ์ ชมจันทร์ (2549: 65 - 145) ศึกษาไว้ ดังต่อไปนี้

ก) <u>รูปลักษณ์ภายนอก</u>

<u>2500 – 2519</u> รูปร่างหน้าตาดี อยู่ในวัยสาวอายุ 17 – 30 ปี

2543 – 2552 ตัวละครนำในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างเกือบทุกเรื่องอยู่ในวัยสาว หรือเล่าหลายช่วงชีวิตโดยเน้นวัยสาวเป็นหลัก และมีรูปร่างหน้าตาดีตามสมัยนิยม ยกเว้น *หนอน* ในเรื่อง “ธิดาช้าง” ที่เป็นหญิงรูปร่างอ้วน และ 2 ใน 5 ตัวละครนำจาก “ไฉไล” ซึ่งทั้งหมดต่างถูกนำเสนอในเชิงตลกขบขันราวกับเป็นสิ่งผิดปกติทั้งสิ้น

ข) คุณสมบัติ

2500 – 2519 เป็นคนดี ไม่เคยทำผิดคิดร้ายใคร

2543 – 2552 ตัวละครนำในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างเกือบทุกเรื่องเป็นคนดี ไม่เคยทำผิดคิดร้ายใคร นอกจากตอบโต้ที่โดนกระทำก่อน เช่น *บุปผา* จาก “บุปผาราตรี” และ *ดาวไสว* จาก “ขังแปด” ยกเว้นกรณีของ *พิมพ์ดาว* จาก “หนึ่งใจ...เดียวกัน” ซึ่งเป็นนักธุรกิจผู้ไร้มนุษยธรรมในช่วงต้นเรื่อง แต่เธอก็สำนึกตนได้อย่างรวดเร็วและกลับตัวมาเป็นคนดีตลอดทั้งเรื่อง

ค) ความสัมพันธ์กับเพศตรงข้าม

2500 – 2519 ต้องเป็นสาวพรหมจรรย์ ยกเว้นกรณีเดียวคือเสียความบริสุทธิ์ให้พระเอกเท่านั้น

2543 – 2552 ตัวละครนำในกลุ่มตัวอย่างเกือบทุกเรื่องเป็นสาวพรหมจรรย์ หรืออย่างน้อยก็ไม่ปรากฏข้อเท็จจริงว่าเคยมีเพศสัมพันธ์ ยกเว้น *บุปผา* จาก “บุปผาราตรี” ที่เคยถูกพ่อเลี้ยงล่วงละเมิดโดยไม่เต็มใจจนมีอาการวิกลจริต และ *ดาวไสว* จาก “ขังแปด” ที่มีเพศสัมพันธ์กับชายคนรักจนกลายเป็นเหตุให้ชีวิตของเธอต้องพังทลาย และเธอก็ไม่คิดจะคบหาชายใดอีกเลย

ง) กรณียกเว้น 1

2500 – 2519 ตัวละครสาวเปรี้ยวล้ำยุคของ **อรัญญา นามวงศ์** ในภาพยนตร์เรื่อง “โทน” (2513) แต่งตัวเปิดเผยเนื้อหนังเกินมาตรฐานนางเอกทั่วไป และมีพฤติกรรมชอบเที่ยวเตร่ ไปไหนมาไหนกับผู้ชาย แต่เธอก็ยังเป็นสาวโสด บริสุทธิ์ และต้องขึ้นอยู่กับผู้ชาย เมื่อตกหลุมรักพระเอกแล้วก็ยอมเสียสละมากมายเพื่อเขา

2543 – 2552 ในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างมีตัวละครนำหญิงที่ชอบแต่งตัวเปิดเผยร่างกาย และชอบไปไหนมาไหนกับผู้ชายเช่นเดียวกัน คือ *โรส* จาก “ไฉไล” ซึ่งในเรื่องไม่ปรากฏข้อเท็จจริงว่าเธอเคยมีเพศสัมพันธ์ และเธอยังต้องขึ้นอยู่กับผู้ชายอย่าง *กัส* เมื่อตกหลุมรักเขาแล้วก็พร้อมจะยอมสละอาชีพการงานเพื่อรับหน้าที่ศรีภรรยา

จ) กรณียกเว้น 2

2500 – 2519 **จารุณี สุขสวัสดิ์** ได้ฉายา “ราชินีนักบู๊” เนื่องจากเธอมักรับบทเป็นนางเอกนักบู๊ มีบุคลิกเหมือนผู้ชาย ไม่เกรงกลัวใคร แต่ก็ยังต้องเป็นคนดี จิตใจอ่อนโยน ไม่เคยคิดร้ายทำร้ายใครก่อน และมีเมตตาชอบช่วยเหลือผู้อื่น

2543 – 2552 **ญาณิน วิสมิตะนันทน์** เป็นนางเอกนักบู๊ที่รับบทนำในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างถึง 2 เรื่อง ได้แก่ “ช็อคโกแลต” และ “จีจ้า ดื้อสวยดุ” ซึ่งตัวละครของเธอในทั้งสองเรื่องเป็นคนดี จิตใจอ่อนโยน ไม่เคยคิดทำร้ายใครก่อน และมีเมตตาชอบช่วยเหลือผู้อื่น

ผลการเปรียบเทียบพบว่า ตัวละครนำหญิงในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างแต่ละเรื่องมีลักษณะทุกด้านสอดคล้องกับภาพตายตัวของตัวละครหญิงในภาพยนตร์ไทยที่สร้างขึ้นตั้งแต่ช่วง 3 – 4 ทศวรรษก่อน

หากลองย้อนไปไกลกว่านั้น จนถึงภาพยนตร์ไทยในยุคบุกเบิกช่วงระหว่างปีพ.ศ. 2470 - 2489 ซึ่ง จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย (2544: 242 - 253) ศึกษาไว้ได้ข้อสรุปว่า ตัวละคร

หญิงในยุคนั้นมีลักษณะตายตัว (typified characters) คือเป็นกุลสตรี เป็นลูกสาวที่กตัญญู เป็นภรรยาและแม่ที่ดี จะเห็นได้ว่าตัวละครนำหญิงในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างที่ฉายระหว่างพ.ศ. 2543 – 2552 ยังคงถูกจำกัดกรอบอยู่กับบทบาทหน้าที่แบบเดียวกันอย่างเคร่งครัด โดยมีข้อยกเว้นเพียงส่วนน้อยซึ่งมักถูกนำเสนอเป็นสิ่งผิดปกติ หรือต้องถูกลงโทษไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง

ข้อเท็จจริงดังกล่าว สามารถอธิบายด้วยแนวคิดเรื่องการตีความผ่านอาการ ว่าถึงแม้ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างจะพยายามนำเสนอภาพลักษณ์ของผู้หญิงในรูปแบบใหม่ เพื่อให้สอดคล้องกับความแตกต่างหลากหลายของผู้หญิงในสังคมไทยยุคปัจจุบัน แต่ภาพยนตร์กลุ่มนี้กลับเต็มไปด้วยอาการที่บ่งชี้ว่ายังยึดติดอยู่กับโครงสร้างบทบาทหน้าที่ระหว่างชายหญิงแบบเดิมๆ ไม่ต่างจากที่เห็นในภาพยนตร์ไทยยุคบุกเบิกซึ่งย้อนหลังกลับไปไกลเกินครึ่งศตวรรษ

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง “วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี” ซึ่งมีภาพยนตร์ 12 เรื่องที่ผู้วิจัยคัดมาทำการศึกษาในครั้งนี้ ประกอบด้วย

1. สุริโยไท
2. ขังแปด
3. บุปผาราตรี
4. คืนไร้เงา
5. ธิดาช้าง
6. แจ๋ว
7. ไฉไล
8. ช็อคโกแลต
9. นาค แอนิเมชั่น
10. หนึ่งใจ...เดียวกัน
11. จีจ้า ดื้อสวยดุ
12. รักที่รอคอย

ผลการวิจัยพบว่า บริบททางสังคมมีอิทธิพลต่อการนำเสนอภาพของตัวละครหญิงในระดับพื้นผิว โดยเฉพาะบริบทยุคสมัยที่ภาพยนตร์เข้าฉาย ซึ่งภาพยนตร์บางเรื่องกำหนดจุดมุ่งหมายในการต่อสู้ของตัวละครให้สอดคล้องกับกระแสค่านิยมของสังคมในช่วงเวลานั้นๆ ขณะที่บางเรื่องหยิบยกเอาปัญหาที่กำลังถูกจับตามองจากสังคมมาเป็นอุปสรรคให้ตัวละครต้อง

เผชิญ เหล่านี้มีส่วนขับเน้นคุณค่าของตัวละครหญิงให้เด่นชัดขึ้น อีกทั้งในบางกรณียังช่วยสร้างความหนักแน่นให้แก่แง่มุมวิพากษ์สังคมชายเป็นใหญ่

อย่างไรก็ตาม เมื่อวิเคราะห์โดยละเอียดผ่านโครงสร้างการเล่าเรื่อง กลับพบว่าภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างผลิตซ้ำวาทกรรมชายเป็นใหญ่หลากหลายระดับซึ่งแตกต่างกันไปในแต่ละเรื่อง บางเรื่องมีมุมมองแบบปิตาธิปไตยปรากฏอยู่ชัดเจนในระดับความหมายตรงอย่างพล็อตเรื่องและการนำเสนอตัวละครตามภาพตายตัว ขณะที่บางเรื่องนำเสนอบทบาทของผู้หญิงที่ดูมีคุณค่าไม่แพ้ผู้ชาย ทว่ายังคงเต็มไปด้วยความหมายแฝงที่อยู่ภายใต้กรอบคิดแบบปิตาธิปไตย

เมื่อลองแบ่งโครงสร้างการเล่าเรื่องของภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างออกเป็น 2 ระดับ ตามแนวคิดของ Bordwell (1985 cited in Elsaesser and Buckland, 2002: 31) ได้แก่ โครงสร้างระดับพื้นผิว (พล็อตผจญภัย หรือระบบคิดของเหตุผล) และโครงสร้างระดับลึก (พล็อตโรแมนซ์ หรือระบบคิดของแรงปรารถนา) ผลปรากฏว่าภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างเกือบทุกเรื่อง มีเรื่องราวในระดับพื้นผิวที่ดูคล้ายนำเสนอคุณค่าของผู้หญิงหรือวิพากษ์วิจารณ์สังคมชายเป็นใหญ่ แต่โครงสร้างระดับลึกซึ่งเป็นแรงจูงใจของตัวละคร ยังคงจำกัดอยู่กับมุมมองแบบชายเป็นใหญ่และบทบาทหน้าที่แบบเดิมๆ ที่สังคมคาดหวังจากผู้หญิง

แรงปรารถนาซึ่งทำหน้าที่เป็นโครงสร้างระดับลึกในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างสามารถแบ่งออกได้เป็นประเด็นหลักๆ คือ

- <u>ความสัมพันธ์แบบรักต่างเพศ</u> ซึ่งผลิตซ้ำค่านิยมแบบรักต่างเพศของสังคมปิตาธิปไตย ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “ไฉไล” “จีจ้า ดื้อสวยดุ” และ “บุปผาราตรี”

- <u>ความรักของแม่</u> ซึ่งผลิตซ้ำบทบาทหน้าที่ความเป็นแม่ของผู้หญิงในสังคมปิตาธิปไตย ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “หนึ่งใจ…เดียวกัน” และ “นาค แอนิเมชั่น”

- <u>ความรักหลายรูปแบบปะปนกัน</u> ซึ่งผลิตซ้ำค่านิยมเรื่องครอบครัวแบบทุนนิยมปิตาธิปไตย ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “ช็อคโกแลต” “ธิดาช้าง” และ “สุริโยไท”

ประการสำคัญ ผู้วิจัยพบว่าระบบคิดของแรงปรารถนา หรือโครงสร้างระดับลึกในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างแต่ละเรื่อง มีผลต่อความเป็นไปของเรื่องราว และมีส่วนผลักดันการกระทำต่างๆ ของตัวละครมากกว่าระบบเหตุผลในโครงสร้างพื้นผิว สุดท้ายแล้วพล็อตเรื่องที่ดูแปลก

แตกต่างจากภาพยนตร์ทั่วไปที่มีผู้ชายเป็นศูนย์กลาง จึงไม่ได้นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงคติความเชื่อหรือเปิดมุมมองใหม่ๆ ในการทำความเข้าใจเรื่องเพศสถานะได้มากเท่าที่ควร

ในส่วนของการสร้างและนำเสนอตัวละคร ผู้วิจัยพบว่าตัวละครหญิงในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ มีคุณสมบัติตามภาพตายตัว (stereotype) ที่สังคมยึดถือมาอย่างยาวนาน แม้ว่าโดยเปลือกนอกอาจจะดูทันสมัยหรือแตกต่างไปจากขนบประเพณีบ้าง ก็เป็นเพียงการชูความแปลกใหม่ขึ้นมาเป็นจุดเด่นเท่านั้น เช่น ตัวละครหญิงที่ภายนอกแข็งแรงไม่แพ้ผู้ชาย แต่จิตใจยังอ่อนแอและต้องการพึ่งพาผู้อื่น หรือตัวละครหญิงยุคใหม่ที่มีอาชีพหาเลี้ยงตัวเองได้ แต่ยังยึดติดกับคุณค่าของความเป็นแม่และภรรยาที่ดี อีกทั้งหลักเกณฑ์การแบ่งแยกระหว่างหญิงดีกับหญิงชั่ว (positive/negative stereotyping) ยังคงเป็นไปตามความคาดหวังต่อบทบาทหน้าที่แบบเดิมๆ ของผู้หญิงทั้งสิ้น

ผู้วิจัยยังพบว่า ตัวละครทั้งชาย หญิง และเพศทางเลือก ที่มีคุณสมบัติแตกต่างไปจากค่านิยมของสังคม ล้วนแต่ถูกนำเสนอด้วยท่าทีพิเศษ ตั้งแต่หวาดกลัว ตลกขบขัน ตื่นเต้นเร้าใจ ไปจนถึงยกย่องเชิดชูผิดธรรมดา ทั้งหมดทำให้ตัวละครเหล่านี้กลายเป็นสิ่งแปลกปลอมหรือผิดปกติ โดยไม่ดูเป็นการกีดกันหรือต่อต้านอย่างโจ่งแจ้งมากจนเกินไป แต่ขณะเดียวกันก็ยังยืนยันมาตรฐานเดิมของสังคมชายเป็นใหญ่ ว่าวิถีแบบใดบ้างที่นับได้ว่าเป็นเรื่องปกติธรรมดาอันพึงปฏิบัติ

นอกจากนี้ แนวคิดชายเป็นใหญ่ยังปรากฏเป็นความหมายแฝงผ่านฉากในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างหลายเรื่องที่มีผู้หญิงเป็นตัวละครนำ แต่พวกเธอกลับไม่ใช่ศูนย์กลางของการเล่าเรื่องอย่างแท้จริง หรือบางเรื่องพวกเธอก็ดูแปลกแยกจากโลกรอบข้าง จนดูคล้ายเป็นผู้หญิงที่หลงเข้าไปอยู่ใน “สมรภูมิของเพศชาย”

เพียงแค่การนำเสนอฉากต่อสู้ในภาพยนตร์แนวแอ็คชั่น ย่อมไม่เพียงพอต่อการที่ผู้วิจัยจะด่วนสรุปว่าพื้นที่เหล่านั้นเป็นของเพศชาย หรือพฤติการณ์เหล่านั้นเป็นเรื่องของผู้ชาย แต่องค์ประกอบอีกด้านหนึ่งที่ยืนยันถึงกรอบคิดดังกล่าว คือการที่บรรดาตัวละครหญิงที่ปรากฏอยู่ในโลกของการต่อสู้รบราฆ่าฟัน ล้วนถูกนำเสนอในฐานะของสิ่งแปลกปลอม และบ่อยครั้งถึงขั้นเป็นตัวปัญหา ซึ่งภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างที่มีลักษณะตรงตามหัวข้อนี้ได้แก่ “นาค แอนิเมชั่น” “ไฉไล” “ช็อคโกแลต” “จีจ้า ดื้อสวยดุ” และ “สุริโยไท”

ความขัดแย้งหลักของตัวละครในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างเกือบทุกเรื่อง ยังเป็นองค์ประกอบของการเล่าเรื่องอีกด้านหนึ่งซึ่งเต็มไปด้วยความหมายแฝงที่เกี่ยวโยงกับแนวคิดชายเป็นใหญ่ กล่าวคือ ถึงแม้ภาพยนตร์กลุ่มนี้จะมีผู้หญิงเป็นตัวละครนำ แต่ผู้วิจัยพบว่าความขัดแย้งของเรื่องยังคงพัวพันอยู่กับการไขว่คว้ามาซึ่งพลังอำนาจของเพศชาย (phallic power) ทั้งโดยตัวละครชาย และตัวละครหญิงผู้ซึ่งมีแรงปรารถนาหรือจุดมุ่งหมายบางประการ แต่กลับพบอุปสรรคเนื่องจากเธอไม่มีพลังอำนาจของเพศชาย จึงต้องประสบความยากลำบากในการแสวงหาความเป็นชายมาครอบครอง เพื่อจะได้ช่วยผลักดันเธอไปสู่จุดมุ่งหมายดังกล่าว

ความขัดแย้งในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ที่เกี่ยวโยงกับพลังอำนาจของเพศชาย สามารถแบ่งออกได้เป็นประเด็นหลักๆ คือ

- <u>ชายในอุดมคติ</u> ตัวละครนำหญิงในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างหลายเรื่อง ต่างยึดติดอยู่กับชายในอุดมคติที่บางเรื่องก็ไม่มีตัวตนอยู่จริง หรือบางเรื่องชายผู้นั้นอาจมีตัวตนอยู่ แต่พวกเธอต้องประสบความยากลำบากเป็นอย่างมากในการไขว่คว้าเขามาครอบครอง ทั้งหมดนี้ผลิตซ้ำความเชื่อว่าผู้หญิงเป็นฝ่ายรับการกระทำ (passive female) และจำเป็นต้องพึ่งพาผู้ชาย ซึ่งได้แก่เรื่อง “รักที่รอคอย” “คืนไร้เงา” “บุปผาราตรี” “สุริโยไท” และ “ขังแปด”

- <u>หัวหน้าครอบครัว</u> ภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างหลายเรื่อง มีเนื้อหาเกี่ยวกับครอบครัวที่ขาดพ่อในฐานะเสาหลักผู้ให้ความอบอุ่นปลอดภัยแก่ลูกและภรรยา โดยบางเรื่องพูดถึงตัวละครพ่ออย่างชัดเจน ขณะที่บางเรื่องไม่ได้พูดถึงโดยตรง แต่ปัญหาความขัดแย้งในเรื่องมีผลจากปมการขาดหายไปของพ่อ (absence of father) ทั้งหมดนี้ผลิตซ้ำโครงสร้างบทบาทหน้าที่ของครอบครัวแบบปิตาธิปไตย ซึ่งได้แก่เรื่อง “ช็อคโกแลต” “จีจ้า ดื้อสวยดุ” “หนึ่งใจเดียวกัน” และ “นาค แอนิเมชั่น”

- <u>บทบาทของตัวละครชาย</u> ภาพยนตร์ในกลุ่มตัวอย่างหลายเรื่อง ยังคงมีความขัดแย้งเกี่ยวกับตัวละครผู้ชายที่พยายามพัฒนาตนเองไปสู่ความเป็นชายอย่างสมบูรณ์ หรือทวงความเป็นชายของตนกลับคืนมา เหมือนเช่นที่พบในภาพยนตร์กระแสหลักทั่วไปที่มีผู้ชายเป็นตัวละครนำ ทั้งหมดนี้ผลิตซ้ำคติความเชื่อของสังคมเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ และคุณสมบัติของผู้ชายในฐานะฝ่ายกระทำ (active role) ซึ่งได้แก่เรื่อง “ช็อคโกแลต” “นาค แอนิเมชั่น” “จีจ้า ดื้อสวยดุ” “รักที่รอคอย” “บุปผาราตรี” และ “สุริโยไท”

ยิ่งไปกว่านั้น ถึงแม้ภาพยนตร์ทุกเรื่องในกลุ่มตัวอย่างจะเดินเรื่องโดยตัวละครหญิง แต่หลายเรื่องยังคงมีมุมมองการเล่าเสมือนสายตาชาย ตัวละครหญิงถูกนำเสนอในฐานะของความขาดพร่อง (lack) เป็นสิ่งที่ตัวละครชายหวาดกลัว โดยบางเรื่องนำเสนอความกลัวนั้นออกมาตรงๆ เช่นกรณีของตัวละครหญิงร้ายอย่าง ท้าวศรีสุดาจันทร์ใน “สุริโยไท” หรือผีสาวผู้มีอิทธิฤทธิ์ร้ายกาจใน “บุปผาราตรี” ขณะที่บางเรื่องเช่น “ไฉไล” และ “ขังแปด” ก็เปลี่ยนถ่ายความกลัวนั้นออกมาในรูปแบบของการจ้องมองเพื่อสะกดตัวละครหญิงไว้กับบทบาทของวัตถุทางเพศ หรือที่ Mulvey (1989 cited in Rushton and Bettinson, 2010: 74) อธิบายว่า เป็นการทำให้ผู้หญิงกลายเป็นความงามสมบูรณ์แบบ เพื่อกลบเกลื่อนความขาดพร่อง โดยชูความสวยงามน่าหลงใหลขึ้นมาแทน

อภิปรายผลการวิจัย

ผู้วิจัยพบว่า วาทกรรมต่างๆ สามารถปรากฏผ่านภาพยนตร์ได้ในหลากหลายระดับ ทั้งระดับพื้นผิวที่มองเห็นได้ง่ายอย่างพล็อตเรื่อง แก่นคิดของเรื่อง หรือลักษณะภายนอกของตัวละคร ไปจนถึงระดับของโครงสร้างความหมายแฝงเร้น ตรรกะเหตุผลแรงจูงใจ และรายละเอียดปลีกย่อยนานัปการที่ดูคล้ายไม่สำคัญ ซึ่งบ่อยครั้งอาจอยู่นอกเหนือเจตนาของผู้สร้าง และความหมายแฝงที่เกิดขึ้นอาจขัดแย้งอย่างรุนแรงกับความหมายหลักที่ผู้สร้างต้องการสื่อสารกับผู้ชม

จากการวิเคราะห์วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยได้ข้อสรุปว่า ถึงแม้ภาพยนตร์ไทยร่วมสมัยจะพยายามปรับตัวให้ทันต่อความเปลี่ยนแปลงของโลก ด้วยการนำเสนอภาพของผู้หญิงยุคใหม่ที่ดูคล้ายหลุดพ้นเป็นอิสระจากการกดขี่โดยผู้ชาย ที่สุดแล้วภาพยนตร์เหล่านี้กลับยังคงกักขังตนเองอยู่กับกรอบคิดชายเป็นใหญ่ในหลายๆ ระดับ จึงเป็นเพียงแค่การตอบสนองต่อคติความเชื่อดั้งเดิมของผู้ชมต่อไป ในลักษณะที่แนบเนียนกว่าเดิมเท่านั้นเอง

ข้อเสนอแนะ

1. ผู้วิจัยพบว่าตระกูลภาพยนตร์ มีส่วนสำคัญต่อการปรากฏอยู่ของวาทกรรมชายเป็นใหญ่ จึงควรมีการศึกษาวาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยร่วมสมัย โดยเลือกภาพยนตร์ตระกูลใดตระกูลหนึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่าง แล้วศึกษาอย่างละเอียดลึกซึ้ง หรือศึกษาภาพยนตร์ไทยรวมๆ โดยแยกเป็นภาพยนตร์ตระกูลต่างๆ แล้วเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างแต่ละตระกูลภาพยนตร์ต่อไป

2. ในงานวิจัยชิ้นนี้ เป็นการศึกษาวาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ที่มีสตรีเป็นตัวละครนำ แต่เนื่องจากทฤษฎีสตรีนิยมไม่เพียงสามารถใช้วิเคราะห์ความสัมพันธ์แบบรักต่างเพศเท่านั้น แต่ยังใช้ต่อยอดไปถึงการกดขี่เพศวิถีที่แตกต่างได้เช่นเดียวกัน ผู้วิจัยจึงเสนอแนะว่าควรมีการศึกษาวาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่เพศที่สามหรือเพศทางเลือก

3. นอกจากนี้ ทฤษฎีสตรีนิยมยังสามารถใช้ต่อยอดไปถึงการกดขี่คนในสังคมที่แปลกแยกแตกต่างไปจากบรรทัดฐานของสังคมในยุคนั้นๆ โดยในโลกตะวันตกหมายถึงคนผิวขาวเชื้อสายยุโรป ซึ่งเทียบเคียงได้กับชนชั้นกลางในเมืองกรุงสำหรับบริบทสังคมไทย ผู้วิจัยจึงเสนอแนะว่าควรมีการศึกษาเพิ่มเติม เกี่ยวกับวาทกรรมที่กีดกันความแตกต่างหลากหลายทางเชื้อชาติและวัฒนธรรมในภาพยนตร์ไทย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรวิภา บุญซื่อ. แนวทางต่อสู้ขององค์กรสตรีไทย กับอำนาจในการแปรเปลี่ยน (บทวิเคราะห์). ใน กอบกุล อิงคุทานนท์ (บรรณาธิการ), ผู้หญิงกับอำนาจที่จะแปรเปลี่ยน. กรุงเทพฯ : โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2537.

กาญจนา แก้วเทพ. “ความเป็นหนัง” และ “ความเป็นหญิง”. ใน มยุรี ดำรงค์เชื้อ (บรรณาธิการ), วิจารณ์หนังทัศนะใหม่, หน้า 7 - 37. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เจนเดอร์เพรส, 2535.

กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน. สายธารนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา. 1,500 เล่ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

กาญจนา แก้วเทพ, สมสุข หินวิมาน, กำจร หลุยยะพงศ์ และ รุจน์ โกมลบุตร. ‘ผู้หญิงทำงาน’ ในสื่อมวลชนไทย. ใน อมรา พงศาพิชญ์ บรรณาธิการ, เพศสถานะและเพศวิถีในสังคมไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน. ประธานมูลนิธิหนังไทย. สัมภาษณ์, 18 กุมภาพันธ์ 2553.

กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน. หลอน รัก สับสน ในหนังไทย: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520 - 2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรัก และหนังยุคหลังสมัยใหม่, พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศยาม, 2552.

กฤตยา อาชวนิจกุลม และ กนกวรรณ ธาราวรรณ. การเมืองเรื่องเพศ และร่างกายผู้หญิง: เอดส์ แท้ง ความรุนแรง และหญิงรักหญิง. ใน อมรา พงศาพิชญ์ (บรรณาธิการ), เพศสถานะและเพศวิถีในสังคมไทย, หน้า 275-286. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย , 2548.

เงาศิลป์ คงแก้ว. ทางเลือกอาชีพที่ต้องจำยอมของผู้หญิงชนบท. ใน กอบกุล อิงคุทานนท์ (บรรณาธิการ), ผู้หญิงกับอำนาจที่จะแปรเปลี่ยน, หน้า 70-85. กรุงเทพฯ : โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2537.

จิตราภรณ์ วนัสพงศ์. ผู้หญิงในครอบครัว : ต้นไม้ใต้ร่มเงา. ใน กอบกุล อิงคุทานนท์ (บรรณาธิการ), ผู้หญิงกับอำนาจที่จะแปรเปลี่ยน. กรุงเทพฯ : โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2537.

จุฑาพรรธ์ (จามจุรี) ผดุงชีวิต. วัฒนธรรม การสื่อสาร และอัตลักษณ์. พิมพ์ครั้งที่สอง. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

จุลนี เทียนไทย. พฤติกรรมทางเพศของวัยรุ่นไทย และพฤติกรรมเสี่ยงต่อการติดเชื้อเอดส์. ใน อมรา พงศาพิชญ์ (บรรณาธิการ), เพศสถานะและเพศวิถีในสังคมไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย ตั้งแต่แรกเริ่มจนสิ้นสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2544.

เฉลิม จันปฐมพงศ์, ทรงวิทย์ แก้วศรี, ประเทือง เภาจี๋, วันทนีย์ ไทยโพธิ์ศรี และ อินทรา บุณยาทร. ประวัติศาสตร์สังคมไทย. นนทบุรี: เสถียรไทย, 2520.

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิชย์. วรรณาคดีของศรีดาวเรือง. อ่าน 3 (ตุลาคม 2554 – มีนาคม 2555) : 80.

ธเนศ วงศ์ยานนาวา. การมอง (แบบ) ผู้หญิง : จากการเล่าของผู้ชาย. ใน สินิทธ์ สิทธิรักษ์ (บรรณาธิการ), เท้าหลัง ย่างก้าว. กรุงเทพฯ : โครงการสตรีและเยาวชนศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2542.

ธีรนาถ กาญจนอักษร. ปัญหาสภาพเศรษฐกิจและสังคมที่มีผลกระทบต่อการค้าหญิง. ใน หญิง ชาย กับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม, หน้า 34 – 77. กรุงเทพมหานคร : เอดิสันเพรส, 2542.

นพพร ประชากุล. สัญศาสตร์โครงสร้าง กับการวิจักษ์ภาพยนตร์. ใน ประชา สุวีรานนท์, แล่เนื้อเถือหนัง เล่มสอง. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน, 2542.

นพพร ประชากุล. คำนำเสนอใน ผู้หญิงกับสังคมไทยยุคฟองสบู่. ใน ยอกอักษร ย้อนความคิด เล่ม 2, หน้า 301 - 311. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อ่าน, 2552ก.

นพพร ประชากุล. ฟูโกต์กับการศึกษาความเป็นมาของสมัยใหม่. ใน ยอกอักษร ย้อนความคิด เล่ม 2, หน้า 165 - 191. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อ่าน, 2552ข.

นพพร ประชากุล. แนวคิดสกุล “สตรีนิยม” (Feminism). ใน ยอกอักษร ย้อนความคิด เล่ม 2, หน้า 193 - 205. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อ่าน, 2552ค.

บงกช เศวตามร์. การสร้างความเป็นจริงทางสังคมของภาพยนตร์ไทย กรณีตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบนในปี 2528 - 2530. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2533.

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา. โรงงานแห่งความฝัน สู่การวิจารณ์ภาพยนตร์สำนักบริบท. พิมพ์ครั้งแรก. ชุดทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์พับลิค บุเคอรี, 2552.

ปิยะศักดิ์ ชมจันทร์. ภาพตายตัวของตัวละครต่างๆ ในภาพยนตร์ไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

เป่า, เจียมิน. ฝันคนละเรื่องในเตียงเดียวกัน: ปฏิสัมพันธ์ของชาติพันธุ์ เพศภาวะ และเพศวิถี ในกลุ่มคนจีนพลัดถิ่น ชนชั้นกลางและชั้นสูงในกรุงเทพฯ, แปลโดย พริศรา แซ่ก้วย. ใน เพศวิถี : วันวาน วันนี้และวันพรุ่ง ที่จะไม่เหมือนเดิม, หน้า 185 – 214. กรุงเทพมหานคร : ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2547.

พนิดา หันสวาสดิ์. ผู้หญิงในภาพยนตร์ : กระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทย. ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2544.

มัทนา พนานิรามัย. สถานภาพของสตรีกับการเปลี่ยนแปลงทางประชากรและเศรษฐกิจ. ใน ปาริชาติ วลัยเสถียร, ภาวนา พัฒนศรี และ สินิทธ์ สิทธิรักษ์, สตรีศึกษา, หน้า 87 – 107. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2541.

มาจอรี มือคะ. เพศวิถีของผู้หญิง ในวาทกรรมไทยเกี่ยวกับแม่ชี. ใน อมรา พงศาพิชญ์ (บรรณาธิการ), เพศสถานะและเพศวิถีในสังคมไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

มาลินี แก้วเนตร. แลหนังลอดแว่นวรรณกรรม. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศยาม, 2545.

ยศ สันตสมบัติ. การทำความเข้าใจ 'เพศสถานะ' และ 'เพศวิถี' ในสังคมไทย. ใน อมรา พงศาพิชญ์ (บรรณาธิการ), เพศสถานะและเพศวิถีในสังคมไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

วารุณี ภูริสินสิทธิ์. สตรีนิยม: ขบวนการและแนวคิดทางสังคมแห่งศตวรรษที่ 20. กรุงเทพฯ : โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2545.

วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ. ภาพยนตร์ไทยในยุค 16 มม. (2490 - 2515) [ออนไลน์]. 2547. แหล่งที่มา: http://thaifilm.com/articleDetail.asp?id=10 (9 มีนาคม 2553)

สุกัญญา หาญตระกูล. ประชาธิปไตย : การกระจายอำนาจทางเพศ. ใน กอบกุล อิงคุทานนท์ (บรรณาธิการ), ผู้หญิงกับอำนาจที่จะแปรเปลี่ยน. กรุงเทพฯ : โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2537.

สุชาดา ทวีสิทธิ์. การเลื่อนไหลของเพศสภาวะและเพศวิถีของผู้หญิงไทย. ใน อมรา พงศาพิชญ์ (บรรณาธิการ), เพศสถานะและเพศวิถีในสังคมไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์. วิทยาศาสตร์ในสังคมและวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพฯ : สถาบันพัฒนาคุณภาพวิชาการ, 2545.

ภาษาอังกฤษ

Bordwell, D. Making Meaning and Rhetoric in Interpretation of Cinema, Havard : Havard University Press, 1989.

Bordwell, D. and Thompson, K. Film art : an introduction. 7th ed. Boston : McGraw-Hill, 2004.

Copjec, J. Read my Desire: Lacan Against the Historicist, Cambridge, MA : MIT Press, 1994.

Dick, B.F. Anatomy of film. 4th ed. Boston : Bedford/St. Martin's, 2002.

Elsaesser, T. and Buckland, W. Studying contemporary American film: a guide to movie analysis. 1st ed. London : Arnold, 2002.

Erhart, J. Laura Mulvey meets Catherine Tramell meets the she-man: counter-history, reclamation, and incongruity. in T. Miller and R. Stam (ed.), Lesbian, gay, and queer film and media criticism, a companion to film theory, pp. 152. Oxford : Blackwell Publishing, 2004.

Giannetti, L. Understanding movies. 11th ed. New Jersey : Prentice-Hall, 2008.

Metz, C. Film language: a semiotics of the cinema. Translated by Michael Taylor. New York : Oxford University Press, 1974, Cited in Andrew, J.D. The major film theories : an introduction. London : Oxford University Press, 1976.

Mulvey, L. Visual pleasure and narrative cinema, in *Visual and Other Pleasures. London* : Macmillan, pp. 14-26, 1989. Cited in Rushton, R. and Bettinson, G. What is film theory?. 1st ed. Berkshire : McGraw-Hill, 2010.

Nelmes, J. (ed.). Introduction to film studies. 4th ed. Abingdon : Routledge, 2007.

Rushton, R. and Bettinson, G. What is film theory?. 1st ed. Berkshire : McGraw-Hill, 2010.

Schwedes, H., Gender bias in science and science education [Online]. 2000. Available from: http://www.physik.uni-bremen.de/physics.education/schwedes/text/bellater.htm. (21 February 2009)

Turner, G. Film as social practice. 3rd ed. London : Routledge, 1999.

ภาคผนวก

<u>รายละเอียดภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างทั้ง 12 เรื่อง</u>

1. สุริโยไท (พ.ศ. 2544)

ผู้กำกับ	:	หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล
ผู้เขียนบท	:	หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล
ผู้อำนวยการสร้าง	:	หม่อมกมลา ยุคล
ผู้กำกับภาพ	:	Igor Luther
		Stanislav Dorsic
ผู้ลำดับภาพ	:	หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล
		หม่อมราชวงศ์ปัทมนัดดา ยุคล
ผู้กำกับศิลป์	:	เจษฎร ผันอากาศ
		ประเสริฐ โพธิ์ศรีรัตน
ผู้ประพันธ์ดนตรี	:	Richard Harvey

<u>นักแสดง</u>

หม่อมหลวงปิยาภัสร์ ภิรมย์ภักดี	รับบท	พระสุริโยไท (วัยสาว)
ใหม่ เจริญปุระ	รับบท	ท้าวศรีสุดาจันทร์
ศรัณยู วงศ์กระจ่าง	รับบท	พระเฑียรราชา สมเด็จพระมหาจักรพรรดิ
ฉัตรชัย เปล่งพานิช	รับบท	ขุนพิเรนทรเทพ
จอนนี่ แอนโฟเน่	รับบท	ขุนวรวงศาธิราช

สรพงษ์ ชาตรี	รับบท	หมื่นราชเสน่หา
อำพล ลำพูน	รับบท	ขุนอินทรเทพ
พิมลรัตน์ พิศลยบุตร	รับบท	พระสุริโยไท (วัยรุ่น) และ พระสวัสดิราช
สุเชาว์ พงษ์วิไล	รับบท	สมเด็จพระบรมราชาหน่อพุทธางกูร
พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง	รับบท	พระไชยราชาธิราช
วรรณษา ทองวิเศษ	รับบท	อำแดงอุ่น พระอัครชายา
สินจัย เปล่งพานิช	รับบท	ท้าวศรีจุฬาลักษณ์
สะอาด เปี่ยมพงษ์สานต์	รับบท	พระยามหาเสนา
จิระวดี อิศรางกูร	รับบท	ปริก

ภาพประกอบ ก <u>ภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยไท”</u>

ภาพประกอบ ข <u>ภาพยนตร์เรื่อง “ขังแปด”</u>

2. **ขังแปด (พ.ศ. 2545)**

ผู้กำกับ : สนานจิตต์ บางสพาน

ผู้เขียนบท : สนานจิตต์ บางสพาน

ผู้อำนวยการสร้าง : สมศักดิ์ เตชะรัตนประเสริฐ

ผู้กำกับภาพ : พี่ หมี

ออกแบบงานสร้าง : เพิ่มศักดิ์ อาบทิพย์

ผู้ประพันธ์ดนตรี : สุเทพ ปานอำพัน

ตราชัย ไชยวัณณ์

<u>นักแสดง</u>

สรวงสุดา ลาวัลย์ประเสริฐ รับบท ดาวไสว

ภัทรวรินทร์ ทิมกุล	รับบท	พี่มาลี
พิชญ์นาฏ สาขากร	รับบท	เอียด
กนกพร โลศิริ	รับบท	รุณ
ทรงสิทธิ์ รุ่งนพคุณศรี	รับบท	ยิ่งศักดิ์

ภาพประกอบ ค <u>ภาพยนตร์เรื่อง “บุปผาราตรี”</u>

3. **บุปผาราตรี (พ.ศ.** 2546)

ผู้กำกับ	:	ยุทธเลิศ สิปปภาค
ผู้เขียนบท	:	ยุทธเลิศ สิปปภาค
ผู้กำกับภาพ	:	ประภพ ดวงพิกุล
ผู้ออกแบบงานสร้าง:		ศรายุทธ์ พุมเพรา

นักแสดง

เฌอมาลย์ บุญยศักดิ์	รับบท	บุปผา
กฤษณ์ ศรีภูมิเศรษฐ์	รับบท	เอก
ศิริสิน ศิริพรสมาธิกุล	รับบท	เจ๊สี่
ชมพูนุช ปิยะภานี	รับบท	หมวย

ภาพประกอบ ง <u>ภาพยนตร์เรื่อง “คืนไร้เงา”</u>

4. **คืนไร้เงา (พ.ศ. 2546)**

ผู้กำกับ : พิมพกา โตวิระ

ผู้เขียนบท : พิมพกา โตวิระ

ผู้ควบคุมการผลิต : มิ่งมงคล โสณกุล

ผู้กำกับภาพ : Christoph Janetzko

ผู้ลำดับภาพ : ลี ชาตะเมธีกุล

ผู้กำกับศิลป์ : อนันต์ นุชวงษ์

นิมิต สมบูรณ์ศิริ

ผู้ประพันธ์ดนตรี : เกษมสันต์ พรหมสุภา

วัชรินทร เฟื่องชูนุช

<u>นักแสดง</u>

นิโคล เทริโอ	รับบท	สิปาง
สิริยากร พุกกะเวส	รับบท	บุษบา
พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง	รับบท	ชาติชาย

5. **ธิดาช้าง (พ.ศ. 2547)**

ผู้กำกับ : ภิญโญ รู้ธรรม

ผู้เขียนบท : พฤกษ์ เอมะรุจิ

ศุภกร เหรียญสุวรรณ

กิตติ เชี่ยววงศ์กุล

ภิญโญ รู้ธรรม

ผู้อำนวยการสร้าง : ไพบูลย์ ดำรงชัยธรรม

บุษบา ดาวเรือง

ชูพงษ์ รัตนบัณฑูร

ผู้กำกับภาพ : สุทัศน์ อินทรานุปกรณ์

ผู้ประพันธ์ดนตรี : คานธี อนันตกาญจน์

<u>นักแสดง</u>

สิริมา ตันประเสริฐ	รับบท	หนอน
มรว. มงคลชาย ยุคล	รับบท	ผี
ธวัชชัย สัจจกุล	รับบท	ดร.บัญชา
กุณฑีรา สัตตบงกช	รับบท	เมย์
เพ็ญพักตร์ ศิริกุล	รับบท	สาวิตรี

ภาพประกอบ จ <u>ภาพยนตร์เรื่อง “ธิดาช้าง”</u>

ภาพประกอบ ฉ <u>ภาพยนตร์เรื่อง “แจ๋ว”</u>

6. **แจ๋ว (พ.ศ. 2547)**

ผู้กำกับ	:	ยงยุทธ ทองกองทุน
ผู้เขียนบท	:	สมหมาย เลิศอุฬาร
		ยงยุทธ ทองกองทุน
ผู้อำนวยการสร้าง	:	จิระ มะลิกุล
		ยงยุทธ ทองกองทุน
		ประเสริฐ วิวัฒนานนท์พงษ์
ผู้กำกับภาพ	:	ประภพ ดวงพิกุล
ผู้ลำดับภาพ	:	ประภพ ดวงพิกุล

นักแสดง

พรชิตา ณ สงขลา	รับบท	แวว
จารุภัส ปัทมศิริ	รับบท	จิ๋มใหญ่
จารุณี บุญเสก	รับบท	แคท
พนาลักษณ์ ณ ลำปาง	รับบท	เอ๋
ปาณิสรา พิมพ์ปรุ	รับบท	จิ๋มดำ
สมชาย ศักดิกุล	รับบท	ประเสริฐ
รัศมี ทองสิริไพรศรี	รับบท	ขวัญ
เกียรติศักดิ์ อุดมนาค	รับบท	สมร

7. **ไฉไล (พ.ศ.** 2549)

ผู้กำกับ	:	พจน์ อานนท์
ผู้เขียนบท	:	พจน์ อานนท์
ผู้อำนวยการสร้าง	:	สมศักดิ์ เตชะรัตนประเสริฐ
ผู้กำกับภาพ	:	ปัญญา นิ่มเจริญพงษ์
ผู้ลำดับภาพ	:	สุนิตย์ อัศวินิกุล
		เหมือนฝัน อุปถัมภ์
ผู้กำกับศิลป์	:	พจน์ อานนท์
ผู้ประพันธ์ดนตรี	:	ไจแอ้นท์ เวฟ

นักแสดง

จินตหรา พูนลาภ	รับบท	ชบา
บงกช คงมาลัย	รับบท	โรส
ศุภักษร ไชยมงคล	รับบท	บัว
บุญญาวัลย์ พงษ์สุวรรณ	รับบท	หน้าวัว
เกศริน เอกธวัชกุล	รับบท	โป๊ยเซียน
กฤษณ์ ศรีภูมิเศรษฐ์	รับบท	เฉิน
พรนภา เทพทินกร	รับบท	เหมยหลิง
นิธิชัย ยศอมรสุนทร	รับบท	มังกร
วีรดิษฐ์ ศรีมาลัย	รับบท	กัส

ภาพประกอบ ช <u>ภาพยนตร์เรื่อง “ไฉไล”</u>

ภาพประกอบ ซ ภาพยนตร์เรื่อง “ช็อคโกแลต”

8. **ช็อคโกแลต (พ.ศ. 2551)**

ผู้กำกับ	:	ปรัชญา ปิ่นแก้ว
ผู้เขียนบท	:	เนปาลี ทองดี
		ชูเกียรติ ศักดิ์วีระกุล
ผู้อำนวยการสร้าง	:	สมศักดิ์ เตชะรัตนประเสริฐ
		ปรัชญา ปิ่นแก้ว
		พันนา ฤทธิไกร
		สุกัญญา วงศ์สถาปัตย์
ผู้กำกับภาพ	:	เดชา ศรีมันตะ
ผู้ลำดับภาพ	:	ราเชนทร์ ลิ้มตระกูล

นักแสดง

ญาณิน วิสมิตะนันทน์	รับบท	เซน
อมรา ศิริพงศ์	รับบท	ซิน
ฮิโรชิ อะเบะ	รับบท	มาซาชิ
พงษ์พัฒน์ วชิระบรรจง	รับบท	No.9

ภาพประกอบ ณ ภาพยนตร์เรื่อง “นาค แอนิเมชั่น”

9. **นาค แอนิเมชั่น (พ.ศ.** 2551)

ผู้กำกับ : ณัฐทพงศ์ รัตนโชคสิริกูล

ผู้อำนวยการสร้าง : สมศักดิ์ เตชะรัตนประเสริฐ

ผู้ลำดับภาพ : ศศพิชญ์ รุจิรัตน์

เต็มเกต กีรติมาศ

ผู้กำกับศิลป์ : ณัฐทพงศ์ รัตนโชคสิริกูล

<u>พากย์เสียง</u>

ศศิกานต์ อภิชาตวรศิลป์ ให้เสียงเป็น นาค

นันทนา บุญหลง ให้เสียงเป็น แดง

อัญญาฤทธิ์ พิทักษ์ติกุล ให้เสียงเป็น ธี

นวรัตน์ เตชะรัตนประเสริฐ ให้เสียงเป็น แก้ม

10. **หนึ่งใจ…เดียวกัน (พ.ศ.** 2551)

ผู้กำกับ : สิริปปกรณ์ วงศ์จริยวัตร

ผู้เขียนบท : สุมินตา สุภาผล

ผู้กำกับภาพ : วินัย ปฐมบูรณ์

ผู้ลำดับภาพ : ธวัช ศิริพงศ์

มานุสส วรสิงห์

ผู้ประพันธ์ดนตรี : Bruno Brugnano

<u>นักแสดง</u>

ทูลกระหม่อมหญิงอุบลรัตนราชกัญญา สิรวัฒนาพรรณวดี

รับบท พิมพ์ดาว

นิศารัตน์ อภิรดี รับบท แพท

ศิรพันธ์ วัฒนจินดา รับบท นิล

ศุกลวัฒน์ คณารส รับบท หมอพบธรรม

ภาพประกอบ ญ <u>ภาพยนตร์เรื่อง “หนึ่งใจ...เดียวกัน”</u>

11. **จีจ้า ดื้อสวยดุ (พ.ศ.** 2552)

ผู้กำกับ : ราเชนทร์ ลิ้มตระกูล

ผู้เขียนบท : สมภพ เวชชพิพัฒน์

ผู้อำนวยการสร้าง : สมศักดิ์ เตชะรัตนประเสริฐ

ผู้กำกับภาพ : ธีระวัฒน์ รุจินธรรม

ธนชาติ บุญหล้า

เฉลิม วงศ์พิมพ์

ทิวา เมยไธสง

ผู้ลำดับภาพ : ราเชนทร์ ลิ้มตระกูล

วิชิต วัฒนานนท์

<u>นักแสดง</u>

ณาณิน วิสมิตะนันทน์	รับบท	ดื้อ
คาซู แพททริค แทงค์	รับบท	สนิม
หนุ่ย แสนแดง	รับบท	ขี้หมู
สมพงษ์ เลิศวิมลเกษม	รับบท	ขี้หมา
รุ้งตะวัน จินดาซิงห์	รับบท	ลอนดอน
สโรชา ร่วมเผ่าไทย	รับบท	ปาย

ภาพประกอบ ฎ <u>ภาพยนตร์เรื่อง “จีจ้า ดื้อสวยดุ”</u>

ภาพประกอบ ฏ <u>ภาพยนตร์เรื่อง “รักที่รอคอย”</u>

12. **รักที่รอคอย (พ.ศ. 2552)**

ผู้กำกับ	:	สมเกียรติ วิทุรานิช
ผู้เขียนบท	:	สมเกียรติ วิทุรานิช
ผู้อำนวยการสร้าง	:	ณภัทร ภาวภูตานนท์ ณ มหาสารคาม
ผู้กำกับภาพ	:	ธีรวัฒน์ รุจินธรรม
ผู้ลำดับภาพ	:	สุนิตย์ อัศวินิกุล
		พรรนิภา กบิลลิกกะวานิชย์
		เหมือนฝัน อุปถัมภ์
ผู้ออกแบบงานสร้าง:		ศักดิ์ศิริ จันทรังสี
		วิทยา ชัยมงคล
ผู้ประพันธ์ดนตรี	:	ไกวัล กุลวัฒโนทัย

นักแสดง

รัชวิน วงศ์วิริยะ	รับบท	แสงจันทร์
ธนวรรธน์ วรรธนะภูติ	รับบท	รวี
พิษณุ นิ่มสกุล	รับบท	ลิ้ม
กุลกนิช	รับบท	คุณนายราตรี

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายพลากร เจียมธีระนาถ เกิดเมื่อวันที่ 27 ตุลาคม พ.ศ. 2525 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต จากคณะนิติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา 2547 เริ่มทำงานเป็นนักเขียนประจำกองบรรณาธิการนิตยสารภาพยนตร์ PULP และ FILMAX ตามลำดับ เป็นนักเขียนและนักวิจารณ์ภาพยนตร์อิสระ มีผลงานตีพิมพ์ในนิตยสารภาพยนตร์ FLICKS FILM & STARS POPCORN STARPICS และสื่อสิ่งพิมพ์อื่นๆ เป็นครั้งคราว ระหว่างนั้นได้รับเกียรติให้เข้าร่วมเป็นกรรมการตัดสินรางวัลภาพยนตร์ไทยของชมรมวิจารณ์บันเทิง รวมถึงได้รับเชิญเป็นวิทยากรในรายการโทรทัศน์และงานเสวนาเกี่ยวกับภาพยนตร์ในโอกาสต่างๆ จากนั้นเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการภาพยนตร์ ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2551