ภาพตัวแทนของพื้นที่ "สามจังหวัดชายแดนภาคใต้"
ในภาพยนตร์ไทย

นางสาววิริยาภรณ์ จุนหะวิทยะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
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 University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE REPRESENTATIONAL SPACES OF "THAILAND'S THREE SOUTHERN BOARDER PROVINCES" IN THAI CINEMA

Miss Wiriyaphorn Junhawittaya

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts (Communication Arts) Program in Communication Arts
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2017

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ภาพตัวแทนของพื้นที่ "สามจังหวัดชายแดนภาคใต้" ในภาพยนตร์ไทย
โดย	นางสาววิริยาภรณ์ จุนหะวิทยะ
สาขาวิชา	นิเทศศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. โสภาวรรณ บุญนิมิตร

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะนิเทศศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร. ปาริชาต สถาปิตานนท์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุกัญญา สมไพบูลย์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. โสภาวรรณ บุญนิมิตร)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร. สมสุข หินวิมาน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิริยาภรณ์ จุนหะวิทยะ : ภาพตัวแทนของพื้นที่ "สามจังหวัดชายแดนภาคใต้" ในภาพยนตร์ไทย (THE REPRESENTATIONAL SPACES OF "THAILAND'S THREE SOUTHERN BOARDER PROVINCES" IN THAI CINEMA) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ผศ. ดร. โสภา วรรณ บุญนิมิตร, 324 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ และความสัมพันธ์ระหว่างภาพตัวแทนของพื้นที่กับปรากฏการณ์ทางสังคมเกี่ยวกับพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย โดยมุ่งเน้นการวิเคราะห์เนื้อหา (Textual Analysis) และวิเคราะห์บริบท (Contextual Analysis) ผ่านภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ผลิตและออกฉายในช่วงปี พ.ศ. 2546-2559 จำนวน 6 เรื่อง ประกอบการสัมภาษณ์เจาะลึกผู้ผลิตภาพยนตร์และนักวิชาการ จำนวน 7 ท่าน

ผลการวิจัยพบว่า ภาพยนตร์ไทยสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ด้วยกลวิธีที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับลักษณะของระบบการสร้าง ตระกูลภาพยนตร์ และองค์ประกอบของเรื่องเล่าแต่ละประเภท โดยภาพยนตร์ที่สร้างในระบบสตูดิโอมักหลีกเลี่ยงการพูดถึงประเด็นความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้โดยตรง ส่วนภาพยนตร์นอกระบบนั้นมักใช้วิธีการนำเสนอเชิงศิลปะและมุมมองเชิงปัจเจกในการวิพากษ์เหตุการณ์ ซึ่งภาพยนตร์ส่วนใหญ่ใช้องค์ประกอบการเล่าเรื่องตามตระกูลภาพยนตร์ที่สามารถเล่าเรื่องให้เข้าใจได้ง่าย นอกจากนี้ ภาพยนตร์แนวบันเทิงคดีนั้นมีวิธีการเล่าเรื่องพื้นที่อย่างหลากหลาย ไม่ยึดติดกับข้อมูลความจริง แตกต่างจากภาพยนตร์สารคดีที่เน้นการบันทึกภาพจากเหตุการณ์จริงมากกว่า

ด้านความสัมพันธ์ระหว่างภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยกับปรากฏการณ์ทางสังคมนั้น มีบทบาทในการสะท้อน การแสดงเจตจำนง และการประกอบสร้างความหมายของพื้นที่ตั้งแต่ระดับปัจเจกไปจนถึงระดับโครงสร้าง โดยผู้ผลิตภาพยนตร์เป็นปัจจัยสำคัญในการผลิตความหมายของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านสายตาของคนนอกพื้นที่ที่พยายามจะเข้าใกล้และทำความเข้าใจกับพื้นที่ดังกล่าวในเชิงบวกมากขึ้น

สาขาวิชา นิเทศศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2560 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5884666028 : MAJOR COMMUNICATION ARTS
KEYWORDS: REPRESENTATIONAL SPACE / THAI CINEMA / THREE SOUTHERN BORDER PROVINCES OF THAILAND

WIRIYAPHORN JUNHAWITTAYA: THE REPRESENTATIONAL SPACES OF "THAILAND'S THREE SOUTHERN BOARDER PROVINCES" IN THAI CINEMA. ADVISOR: SOPAWAN BOONNIMITRA, Ph.D., 324 pp.

This research is a qualitative research which has the purpose to study the construction of representational spaces and the relationship between representational spaces and social phenomenon of “three southern border provinces of Thailand” in Thai cinema. The research focuses on textual analysis and contextual analysis through six Thai films during 2003-2016 AD, which have the stories that relate to the three southern border provinces of Thailand, and also the depth interview of seven film crews and academic scholars.

The research found that; Thai film produces the representational spaces of “three southern border provinces of Thailand” by depending on the production system, film genre, and elements of narration. The films in studio system make an attempt to avoid the narration about the violence in the southern border provinces of Thailand directly. On the other hand, the independence films often use the artistic techniques and individualism to criticize the situation, which most of the films are using film genres in order to make it easier for the audience to understand. Furthermore, fiction film has variety of narration of space which does not reflecting the true fact while documentary film further concentrates on recording the scenes in actual situation.

The relationship between representational spaces of “three southern border provinces of Thailand” and social phenomenon has a strong connection in terms of reflecting and constructing the meaning of spaces from individual space to the larger construction. The filmmakers play a key important role in generating meaning of representational spaces of “three southern border provinces of Thailand” through the point of view of the outsiders who attempt to get closer and understand the area of “three southern border provinces of Thailand” in a more positive light.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Communication Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2017 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้เริ่มขึ้นจาก "ความกลัว" ทั้งความกลัวจากการที่ตนเองเป็นคนนอก ความกลัวต่อการตีความที่อาจคลาดเคลื่อน และความกลัวว่าจะเป็นส่วนหนึ่งของการผลิตซ้ำวาทกรรมปัญหาความรุนแรง แต่ผู้วิจัยก็พยายามที่จะก้าวข้ามความกลัวเหล่านี้ ด้วยการเผชิญหน้าและพยายามทำความเข้าใจกับประเด็นที่ต้องการศึกษาอย่างเต็มที่

กราบขอบพระคุณพ่อกับแม่ที่เชื่อมั่น เข้าใจ และเป็นกำลังใจให้ลูกออกเดินทางตามความฝันอยู่เสมอ ขอบคุณพี่สาวและพี่ชายที่คอยสนับสนุนน้องมาตลอด ขอบคุณชีวิตที่ได้เติบโตมาในครอบครัวจุนหะวิทยะ

ขอบพระคุณ ผศ.ดร.โสภาวรรณ บุญนิมิตร ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้เติมเต็มองค์ความรู้ด้านภาพยนตร์และได้มอบประสบการณ์ที่ทรงคุณค่าจากการทำงานให้แก่ผู้วิจัย ผศ.ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รศ.ดร.สมสุข หินวิมาน กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่เมตตาให้คำปรึกษาและคำแนะนำเพื่อการพัฒนางานวิจัยชิ้นนี้อย่างดียิ่ง ขอบพระคุณ รศ.ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ ผศ.ดร.ปรีดา อัครจันทโชติ อ.ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธ์ อ.ดร.ประภัสสร จันทร์สถิตย์พร อ.ดร.ปอรรัชม์ ยอดเณร อ.ดร.ปภัสสรา ชัยวงศ์ และคณาจารย์คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทุกท่านที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้แก่ผู้วิจัย

ขอบพระคุณ ศ.ดร.ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ ผศ.เจะอับดุลเลาะ เจ๊ะสอเหาะ คุณนนทรีย์ นิมิบุตร คุณธนดล นวลสุทธิ์ คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ คุณก้องเกียรติ โขมศิริ คุณพิมพกา โตวิระ คุณสมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ บริษัท สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด บริษัท ยูซีไอมีเดีย จำกัด บริษัท เอ็กซ์ตร้า เวอร์จิ้น จำกัด และผู้มีอุปการะคุณทุกท่านที่ได้ให้การสนับสนุนด้านข้อมูลและสื่อเพื่อการวิจัยในครั้งนี้

ขอบพระคุณ รศ.จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย อ.อุไรวรรณ บุญญานุกูล คุณเอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ ครูด้านการเขียนที่ผู้วิจัยระลึกถึงคำสอนของทุกท่านอยู่เสมอ

ขอบคุณเพื่อนนิสิตปริญญาโทคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาฯ เพื่อนคณะวารสารศาสตร์ฯ รุ่น '50 โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คุณอาทิตยา อาศิรวาท และคุณชุติกาญจน์ ฉลองวงศ์ เพื่อนสาวชาวสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ให้ความช่วยเหลือแก่ผู้วิจัยอย่างเต็มที่จนวินาทีสุดท้าย

ด้วยความเคารพต่อผู้คนทุกคน พื้นที่ทุกพื้นที่ และภาพยนตร์ทุกเรื่อง ...ขอบพระคุณทุกท่านที่ทำให้วิทยานิพนธ์เรื่องนี้จบลงด้วย "ความรัก"

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ญ

สารบัญตาราง ..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 ปัญหานำวิจัย 6

1.3 วัตถุประสงค์การวิจัย 6

1.4 ขอบเขตการวิจัย 6

1.5 นิยามศัพท์ที่เกี่ยวข้อง 7

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 8

บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 9

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ 9

2.1.1 ประวัติศาสตร์ก่อนยุคไฟใต้ 9

2.1.2 ประเด็นทางสังคมในยุคไฟใต้ 16

2.1.3 ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในสื่อสุนทรียะ 26

2.2 แนวคิดเกี่ยวกับพัฒนาการของภาพยนตร์ไทย 28

2.3 แนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบและองค์ประกอบการนำเสนอในภาพยนตร์ 38

2.3.1 รูปแบบของภาพยนตร์ 38

2.3.2 แนวคิดการวิเคราะห์เรื่องเล่า 41

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.4 แนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์ 46
2.4.1 การวิเคราะห์ภาพตัวแทน 46
2.4.2 การวิเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์ 50
2.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 66
2.5.1 การวิเคราะห์ความเป็นไทยกับความเป็นอื่นในสื่อบันเทิงคดี 66
2.5.2 การวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ 69
2.5.3 การวิเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในสื่อบันเทิงคดี 70
บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย 72
3.1 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 72
3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล 74
3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล 75
3.4 การนำเสนอข้อมูล 75
บทที่ 4 การวิเคราะห์เรื่องเล่าของพื้นที่“สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย 78
4.1 ระบบการสร้าง ตระกูล และพื้นที่จริงที่ถูกอ้างถึงในฉากภาพยนตร์ 78
4.2 เรื่องเล่าของพื้นที่และปรากฏการณ์ทางสังคมในเนื้อหาภาพยนตร์แต่ละเรื่อง 85
4.2.1 ภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง (2546) 87
4.2.2 ภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (2551) 108
4.2.3 ภาพยนตร์เรื่องพลเมืองจูหลิง (2551) 128
4.2.4 ภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 (2558) 147
4.2.5 ภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์ (2559) 164
4.2.6 ภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน (2559) 178
บทที่ 5 ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย 196
5.1 ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้กับอำนาจของผู้ผลิตสื่อภาพยนตร์ 196

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

5.1.1 มุมมองรัฐ 197
5.1.2 มุมมองนายทุน 198
5.1.3 มุมมองนักวิชาการและศิลปินอิสระ 200
5.2 ความหมายของภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในตัวบทภาพยนตร์ 201
5.2.1 พื้นที่กับเวลา 202
5.2.2 พื้นที่เชิงกายภาพ 207
5.2.3 พื้นที่กับตัวตน 214
5.2.4 พื้นที่กับสังคม 220
5.2.5 พื้นที่กับการเมือง 224
5.2.6 พื้นที่พิเศษ 227
บทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 231
รายการอ้างอิง 248
ภาคผนวก 255
ภาคผนวก ก. ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับภาพยนตร์ 256
ภาคผนวก ข. สรุปเหตุการณ์สำคัญในช่วงปีพ.ศ.2544-2560 259
ภาคผนวก ค. บทสัมภาษณ์ผู้ผลิตภาพยนตร์ และนักวิชาการ 264
ภาคผนวก ง. บทความของผู้ผลิตภาพยนตร์ 319
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 324

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

ภาพที่ 2.1 วิวัฒนาการของจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส 12

ภาพที่ 2.2 โครงสร้างความรุนแรงในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ 23

ภาพที่ 2.3 ภาพศิลปะการแสดงพื้นบ้านจากภาพยนตร์ส่วนพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เมื่อครั้งเสด็จประพาสเลียบ "มณฑลปัตตานี" 30

ภาพที่ 2.4 ลือชัย นฤนาท พระเอกภาพยนตร์รางวัลตุ๊กตาทองคนแรกของไทย 31

ภาพที่ 2.5 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง “ผีเสื้อและดอกไม้” (Butterfly and Flowers) 32

ภาพที่ 2.6 ใบปิดภาพยนตร์เรื่องด่วนยะลา 33

ภาพที่ 2.7 ตัวละครในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ตามกลุ่มผู้กระทำในยุคไฟใต้ 43

ภาพที่ 2.8 วงจรทางวัฒนธรรม 47

ภาพที่ 2.9 การผลิตพื้นที่ตามข้อเสนอของ Henri Lefebvre 58

ภาพที่ 2.10 การวิเคราะห์เฮเทอโรโทเปียในพื้นที่อิเล็กทรอนิกส์ (Cyberspace) 64

ภาพที่ 4.1 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง” (OK Baytong) 87

ภาพที่ 4.2 ภาพบรรยากาศเมืองเบตงที่ถูกโอบล้อมด้วยภูเขา 96

ภาพที่ 4.3-4.4 ใบปิดภาพยนตร์อีกรูปแบบหนึ่งของภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง” 97

ภาพที่ 4.5-4.6 ภาพแทนสายตาของพระธรรม 99

ภาพที่ 4.7-4.8 บรรยากาศที่สื่อให้ความสำคัญกับสถานการณ์ความรุนแรงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ 100

ภาพที่ 4.9-4.10 ความหลากหลายทางวัฒนธรรมของพื้นที่เมืองเบตง 103

ภาพที่ 4.11 หลินทะเลาะกับฟารุกภายในถ้ำซึ่งเป็นที่หลบซุ่มของ “กลุ่มอุดมการณ์” 105

ภาพที่ 4.12 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง “ปืนใหญ่จอมสลัด” (Queens of Langkasuka) 108

ภาพที่ 4.13 หมู่บ้านชาวทะเลที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับหมู่บ้านชาวทะเลดั้งเดิม ของชาวมลายูในแถบอินโดนีเซีย 121

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 4.14 ภาพกว้างของพระราชวังลังกาสุกะในจินตนาการ 122
ภาพที่ 4.15 ปารี ฝึกวิชาดูหลำด้วยการเพ่งสมาธิและควบคุมกำลังภายใน 124
ภาพที่ 4.16 รายาฮีเจา และเจ้าหญิงบิรู ในชุดนักรบหญิง 126
ภาพที่ 4.17 ใบปิดภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “พลเมืองจูหลิง” (Citizen Juling) 128
ภาพที่ 4.18 ไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ ผู้ดำเนินเรื่องหลักของภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “พลเมืองจูหลิง” ... 142
ภาพที่ 4.19 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง “ละติจูดที่ 6” (Latitude 6) 147
ภาพที่ 4.20 นายทหารในภาพยนตร์ล่องเรือพาเด็กหญิงชาวมุสลิมไปส่งที่มัสยิดริมน้ำ 157
ภาพที่ 4.21 ฉากร้านน้ำชาบนเรือประมง 159
ภาพที่ 4.22 การละเล่นลิเกฮูลูเพื่อระดมทุนสร้างมัสยิดในภาพยนตร์ 160
ภาพที่ 4.23 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง “ขุนพันธ์” (Khun phan) 164
ภาพที่ 4.24 พลตำรวจตรี ขุนพันธรักษ์ราชเดช 165
ภาพที่ 4.25 สภาพพื้นที่บริเวณเทือกเขาบูโดที่ถูกอ้างถึงในภาพยนตร์ 173
ภาพที่ 4.26 ตัวละครโจรอัลฮาวียะลู 175
ภาพที่ 4.27 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง “มหาสมุทรและสุสาน” (Island Funeral) 178
ภาพที่ 4.28 ไลลา ซูกู้ด และต้อย ระหว่างขับรถเดินทางลงใต้ 188
ภาพที่ 4.29 ตัวละคร “สุรินทร์” เป็นตัวละครคนนอกของคนนอก 192
ภาพที่ 5.1 ภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์นำเสนอภาพการเลี้ยงแพะในบริเวณพื้นที่ริมเทือกเขาบูโด 209
ภาพที่ 5.2 ภายในบ้านของตัวละครชาวมลายูมุสลิมในภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง 211
ภาพที่ 5.3 มัสยิดริมน้ำ จังหวัดปัตตานี ในภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 211
ภาพที่ 5.4 พิธีกรรมทางศาสนาอิสลาม ในภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน 212
ภาพที่ 5.5 ตัวละครเจ้าหน้าที่ทหารในภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 217
ภาพที่ 5.6 ตัวละครทหารมลายูในภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด 219
ภาพที่ 6.1 การผลิตภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์ไทยยุคไฟใต้ 243

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

ตารางที่ 2.1 นิยามพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้หลังการยุบระบบมณฑลในปี พ.ศ. 2546 15
ตารางที่ 2.2 ภาพยนตร์ไทยยุคแสวงหาแนวทางใหม่และภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงรัฐบาลต่าง ๆ 36
ตารางที่ 4.1 รายชื่อภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาและฉากที่เกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ 79
ตารางที่ 4.2 ตัวอย่างการสรุปองค์ประกอบเรื่องเล่าในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง 86
ตารางที่ 4.3 สรุปองค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง” 89
ตารางที่ 4.4 ลักษณะของตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง” 90
ตารางที่ 4.5 สรุปองค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์เรื่อง “ปืนใหญ่จอมสลัด” 110
ตารางที่ 4.6 ลักษณะของตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “ปืนใหญ่จอมสลัด” 111
ตารางที่ 4.7 สรุปองค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “พลเมืองจูหลิง” 130
ตารางที่ 4.8 ลักษณะของผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “พลเมืองจูหลิง” 131
ตารางที่ 4.9 สรุปองค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์เรื่อง “ละติจูดที่ 6” 149
ตารางที่ 4.10 ลักษณะตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “ละติจูดที่ 6” 150
ตารางที่ 4.11 สรุปองค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “ขุนพันธ์” 166
ตารางที่ 4.12 ลักษณะตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “ขุนพันธ์” 167
ตารางที่ 4.13 สรุปองค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “มหาสมุทรและสุสาน” 180
ตารางที่ 4.14 ลักษณะตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “มหาสมุทรและสุสาน” 181
ตารางที่ 5.1 ยุคสมัยของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในเนื้อหาภาพยนตร์และปรากฏการณ์ทางสังคมในยุคไฟใต้ 202
ตารางที่ 5.2 พื้นที่เชิงกายภาพของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในภาพยนตร์ 208
ตารางที่ 5.3 กลุ่มผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ .. 214
ตารางที่ 5.4 ลักษณะพื้นที่ทางสังคมของกลุ่มผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์ 221
ตารางที่ 5.5 ลักษณะของพื้นที่ทางการเมืองที่ปรากฏในภาพยนตร์ 225

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การเล่าเรื่องเกี่ยวกับพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ของรัฐไทยในช่วงทศวรรษที่ 2540-2560 มักนำเสนอประเด็นปัญหาละเอียดอ่อน ความขัดแย้งของวิถีชีวิตบนพรมแดนที่มีความแตกต่างหลากหลาย ผสมผสาน และเหลื่อมซ้อนกับพื้นที่ทางวัฒนธรรม รวมถึงวาระซ่อนเร้นต่าง ๆ ที่ก่อให้เกิดความเสียหายต่อชีวิตและทรัพย์สินมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน ความพยายามในด้านวิชาการส่วนใหญ่มักสืบย้อนกลับไปชำระความซับซ้อนเชิงอำนาจ เพื่อพิเคราะห์สาเหตุของปัญหา โดยมักอ้างอิงว่าเป็นผลกระทบลูกโซ่จากการจัดระเบียบสังคมโลกด้วยแนวคิดความเป็นรัฐ-ชาติ (nation-state) ตั้งแต่ในช่วงศตวรรษที่ 18 เป็นต้นมา ซึ่งภาพหลักของสถานการณ์ความรุนแรงบนหน่วยพื้นที่แห่งนี้ มักถูกฉายแสดงต่อคนไทยในเชิงอารมณ์ผ่านสื่อต่าง ๆ (Montessano & Jory, 2008, pp.1-2)

Thompson (2007, อ้างถึงใน กำจร หลุยยะพงศ์, 2556) มีแนวคิดว่า ภาพยนตร์เป็นระบบรหัสทางภาษา ที่ไม่ได้เป็นไปตามธรรมชาติ แต่ถูกกำหนดโดยสังคมและวัฒนธรรม เมื่อมองจากการประกอบสร้างภายใต้นโยบายของรัฐไทย “ภาพยนตร์” เป็นสื่อหนึ่งที่มีกระบวนการผลิตภาพและเนื้อหาเกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้ในหลากหลายลักษณะ ไม่ว่าจะเป็น การเสนอแง่งามเพื่อส่งเสริมความหมายด้านสันติภาพ การแทนค่าเหตุการณ์ด้วยสัญญะอย่างแยบคายเพื่อนำไปสู่การถอดรหัสความหมาย การย้อนย้ำภาพจำของความรุนแรง การนำเสนออัตลักษณ์เฉพาะกลุ่มเพื่อคะคานอำนาจการครอบงำของวัฒนธรรมกระแสหลัก เป็นต้น ซึ่งกลวิธีการเล่าของภาพยนตร์นั้นสร้าง “ภาพตัวแทน” ทางจินตกรรมเกี่ยวกับพื้นที่ชายแดนทางภาคใต้ในมิติที่แตกต่างกัน

ในช่วงเวลากว่า 6 ทศวรรษตามพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์ไทย ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้มีสัดส่วนค่อนข้างน้อยเมื่อเทียบกับตลาดของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก ในบทความ “ตำนานมายา: ‘ความจริง’ แตะต้องไม่ได้... ‘หนังไทย’ จึงมีแต่ความฝัน” (หนึ่งเดียว, 2556) มองปัญหาความขัดแย้งในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านสื่อบันเทิงคดีต่างๆ โดยสังเขปว่าตั้งแต่ช่วงปลายทศวรรษที่ 2490 ถึงช่วงทศวรรษที่ 2530 นั้น สื่อภาพยนตร์

หรือนวนิยายไทยนิยมเล่าเรื่องเกี่ยวกับเหตุการณ์ความรุนแรง ผ่านวิถีชีวิต แนวคิด และอุดมการณ์ของตัวละครหลายรูปแบบที่เป็น “คนนอก” ไม่ว่าจะเป็นเจ้าหน้าที่รัฐ คนต่างศาสนา ฯลฯ ที่ได้เข้าไปอยู่ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้

แม้ว่าภาพยนตร์ไทยกระแสหลักที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้มีปริมาณค่อนข้างน้อย แต่อย่างไรก็ดี ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยทั้งกระแสหลักและนอกกระแส หรือทั้งที่เป็นคนในพื้นที่และคนนอกพื้นที่ ต่างก็มีความพยายามที่จะ เล่าเรื่องและนำเสนอภาพเกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้ในหลากหลายรูปแบบเพื่อเป้าหมายการสื่อสารที่แตกต่างกัน ซึ่งภาพยนตร์เป็นกระบวนการทางเทคโนโลยีของ “ภาพ” และ “เสียง” ที่มีจุดมุ่งหมายในการสื่อสาร 3 ลักษณะ ประการแรกคือ การสื่อสารเชิงสารัตถคดี (Informative Communication) ที่เน้นคุณค่าด้านความรู้หรือข้อมูลข่าวสาร ประการที่สองคือ การสื่อสารเชิงกลยุทธ์ (Strategic Communication) ที่มุ่งหมายให้ผู้รับสารอยู่ภายใต้อิทธิพลบางประการตามจุดประสงค์ของผู้ส่งสาร และประการที่สามคือ การสื่อสารเชิงจินตคดี (Imaginative Communication) ซึ่งเน้นประโยชน์ด้านความบันเทิง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกระแสทุนนิยมและบริโภคนิยม สื่อภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักใช้ตอบสนองความต้องการด้านสุนทรียประโยชน์ ทำให้การผลิตภาพยนตร์เป็นสินค้าทางวัฒนธรรมของวัฒนธรรมมวลชน (mass culture) ที่สามารถเข้าถึงคนดูได้ทุกกลุ่มและมีลักษณะค่อนข้างเป็นสากล รวมถึงมีอิทธิพลต่อการหล่อหลอมอุดมการณ์ค่านิยมผ่านกลวิธีการเล่าเรื่องในลักษณะต่าง ๆ (กาญจนา แก้วเทพ, 2556; ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และคณะ, 2546) ดังนั้น ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชายแดนภาคใต้จะถูกใช้เป็นพื้นที่ยั่วล้อเพื่อวิพากษ์สังคม หรือเป็นเครื่องมือทางอำนาจนั้น ปัจจัยส่วนหนึ่งก็ขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายของการผลิตด้วยนั่นเอง

เมื่อมองย้อนกลับไปในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย มีภาพยนตร์แนวบันเทิงคดีที่กล่าวถึงพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ว่าเป็นพื้นที่ห่างไกลการปกครองและเป็นแหล่งซ่องสุมโจร เช่น *ภูตเหลือง* (2502) *บุลากง* (2532) ซึ่งทั้งสองเรื่องมีโครงสร้างของการเล่าเรื่องเกี่ยวกับเจ้าหน้าที่รัฐที่มีภารกิจต้องลงพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้เพื่อปราบปรามโจร หรือแนวชีวิต เช่น *ผีเสื้อและดอกไม้* (2528) ผลงานกำกับโดยยุทธนา มุกดาสนิท ที่ดัดแปลงจากนวนิยาย เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับเด็กชายชาวมุสลิมฐานะยากจนที่อาศัยอยู่ในจังหวัดสงขลา ต้องออกจากโรงเรียนไปทำงานหาเงินมาจุนเจือครอบครัว จนกระทั่งเข้าไปพัวพันกับกลุ่มวัยรุ่นขนข้าวสารข้ามชายแดนใต้ไปประเทศมาเลเซียอย่างผิดกฎหมาย

ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับรางวัลตุ๊กตาทองในประเทศไทยในหลายสาขา รวมถึงได้รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากการประกวดภาพยนตร์นานาชาติครั้งที่ 5 ปี ค.ศ. 1986 จากประเทศสหรัฐอเมริกา ทว่าหลังจากภาพยนตร์เรื่องนี้ การเล่าเรื่องเกี่ยวกับชายแดนภาคใต้กลับลดความนิยมลงไปในพื้นที่ภาพยนตร์ไทยกระแสหลัก

จนกระทั่งภาพยนตร์เรื่อง โอเคเบตง ผลงานกำกับโดย นนทรี นิมิบุตร ออกฉายในปี พ.ศ. 2546 เรื่องราวเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้กลับมาถูกเล่าบนจอภาพยนตร์อีกครั้ง เนื่องจากกระแสการเมืองที่ครุกรุ่นระหว่างรัฐบาลกับการจัดระเบียบความสงบในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ทำให้ผู้คนเกิดคำถามที่มีต่อความเข้าใจเกี่ยวกับสถานการณ์ความรุนแรงที่เกิดขึ้น ซึ่งต่อมาใน พ.ศ. 2547 ได้เกิดเหตุการณ์ที่นักวิชาการหลายฝ่ายนับเป็นชนวนเหตุการณ์ความรุนแรงของปัญหา “ไฟใต้” ได้แก่ กรณีการปล้นอาวุธปืนที่ค่ายกองพันทหารพัฒนา อำเภอเจาะไอร้อง จังหวัดนราธิวาส ในวันที่ 4 มกราคม พ.ศ. 2547 กรณีปะทะระหว่างเจ้าหน้าที่และกลุ่มที่ถูกอ้างว่าเป็นกลุ่มก่อความไม่สงบ ซึ่งมีผู้เสียชีวิตจำนวน 108 ศพ ในวันที่ 28 เมษายน พ.ศ. 2547 และการสลายการชุมนุมของคนท้องถิ่นซึ่งเป็นขบวนการเรียกร้องให้ปล่อยตัวผู้ที่ถูกจับคดียักยอกอาวุธปืนของราชการและคดียาเสพติด หน้า สภ.อ. ตากใบ จังหวัดนราธิวาส มีผู้เสียชีวิตจำนวน 84 ศพ ในวันที่ 24 ตุลาคม พ.ศ. 2547 ทำให้ทุกฝ่ายมีการตื่นตัวและมีความพยายามในการหาสาเหตุ เชื่อมโยงไปสู่ผู้เกี่ยวข้องหลายกลุ่มหลายทฤษฎีด้วยกัน (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กาญจนี ละอองศรี (บรรณาธิการ), 2552)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข้อมูลจากสำนักวิชาการ สำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎร (2558) ระบุว่า สาเหตุปัญหาของความไม่สงบในพื้นสามจังหวัดชายแดนภาคใต้เกิดจากปัจจัยด้านการเมืองที่สำคัญ ดังนี้

1) การกำหนดเขตแดนระหว่างสยามและอังกฤษเมื่อ พ.ศ. 2452
2) โครงสร้างการปกครองและการดำเนินนโยบาย “รวมอำนาจ” สู่ศูนย์กลางในสมัยรัชกาลที่ 5
3) การดำเนินนโยบายรัฐนิยมในสมัยรัฐบาลจอมพลป.พิบูลสงคราม ที่ปลุกระดมให้คนทั้งชาติต้องแสดงออกถึง “ความเป็นไทย” และบังคับไม่ให้ชาวมุสลิมต้องปฏิบัติตามระเบียบของรัฐบาลอย่างเคร่งครัด

4) การหายสาบสูญของ หะยีสุหรง อับดุลการ์เด โต๊ะอิหม่ามที่เป็นผู้นำทางความคิดคนสำคัญของชาวมลายูมุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งเป็นบิดาของนายเด่น โต๊ะมีนา อดีตสมาชิกวุฒิสภาจังหวัดปัตตานี อดีตรัฐมนตรีช่วยว่าการกระทรวงมหาดไทย

นอกจากปัญหาทางการเมืองดังกล่าวแล้ว ยังมีปัจจัยทางศาสนาที่ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือสร้างความขัดแย้ง ปัจจัยทางเศรษฐกิจด้านความยากจนของคนในพื้นที่ที่เกิดจากการจัดสรรทรัพยากรที่ทำให้เกิดความกดดันต่อชาวบ้าน ปัจจัยด้านสังคมที่เกิดจากความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนเกี่ยวกับความแตกต่างทางวัฒนธรรม ปัจจัยด้านการจัดระเบียบการศึกษา และปัจจัยด้านกระบวนการยุติธรรม ซึ่งรัฐบาลพยายามดำเนินนโยบายเกี่ยวกับการบริหารพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้นับตั้งแต่ พ.ศ. 2540 ยังไม่ปรากฏการใช้คำว่า “จังหวัดชายแดนภาคใต้” แต่ภายหลังกรณีความรุนแรงในปี พ.ศ. 2547 เป็นต้นมา คำแถลงนโยบายของคณะรัฐมนตรีในวันที่ 23 มีนาคม พ.ศ. 2548 ได้เริ่มปรากฏการใช้คำว่า “จังหวัดชายแดนภาคใต้” และนับแต่นั้นเป็นต้นมา ปัญหาในพื้นที่นี้ได้ยกระดับเป็น “วาระแห่งชาติ” ที่ทุกรัฐบาลพยายามแก้ไขมาอย่างต่อเนื่อง

จำนวนผู้เสียชีวิตและบาดเจ็บจากเหตุการณ์ความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2547-2558 มีผู้เสียชีวิตมากที่สุดในปี พ.ศ. 2547 จำนวน 881 ศพ มีสถานการณ์ความรุนแรงมากที่สุดในปี พ.ศ. 2548 จำนวน 2174 เหตุการณ์ และมีผู้บาดเจ็บมากที่สุดในปี พ.ศ. 2550 จำนวน 1485 ราย ต่อมาหลังปี พ.ศ. 2556 จนถึงปัจจุบัน แนวโน้มของความรุนแรงเริ่มลดลง (ศรีสมภพ จิตร์ภิรมย์ศรี, 2560) ท่ามกลางช่วงปีแห่งความรุนแรง สื่อมวลชน อาทิ สื่อสิ่งพิมพ์ วิทยุ โทรทัศน์ อินเทอร์เน็ต เป็นพื้นที่ของการนำเสนอภาพสามจังหวัดชายแดนใต้สู่มวลชนที่มีบทบาทตอบสนองต่อสถานการณ์อย่างรวดเร็ว ทันท่วงที ในขณะที่สื่อภาพยนตร์กลับมามองพื้นที่แห่งนี้ในช่วงของการเยียวยาฟื้นฟู หรือการหาคำตอบของชิ้นส่วนเหตุการณ์บางอย่างที่หายไป แม้ว่าสื่อภาพยนตร์ไทยมีการเล่าเรื่องที่เกี่ยวข้องกับหน่วยพื้นที่นี้อย่างต่อเนื่องในช่วงปี พ.ศ. 2546-2559 แต่ท่าทีของเนื้อหาในภาพยนตร์นั้น อาจไม่ได้ซื่อตรงต่อการสะท้อนความจริงด้วยลักษณะธรรมชาติของสื่อ การคัดเลือกความจริงหรือเลียนแบบความจริงผ่านกรอบภาพและการตัดต่อต่างๆ ทำให้ภาพยนตร์เป็นสื่อ “re-presents” มากกว่า “present” (Montessano & Jory, 2008)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื่องจากการวิจัยศึกษาภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้ร่วมสมัยยังมีค่อนข้างน้อย ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยเลือกสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่ จังหวัดปัตตานี, ยะลา, นราธิวาส ซึ่งเดิมเป็นสามจังหวัดที่เคยอยู่ในพรมแดน “มณฑลรัฐปัตตานี” ร่วมกัน แต่ถูกแบ่งเขตแดนออกเป็นสามจังหวัดในสมัยรัชกาลที่ 6 เพื่อความเป็นระเบียบในการบริหารปกครอง (มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย, 2542) ทว่า ซึ่งเป็นความสำคัญประการหนึ่งของที่มาของคำว่า “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” และเป็นปฏิบัติการทางสังคมที่มีอิทธิพลต่อการกำหนดอัตลักษณ์ของพื้นที่ชายแดนที่เป็น “จังหวัดชายแดนภาคใต้” มาจนถึงปัจจุบัน

อีกประการหนึ่ง ผู้วิจัยเลือกขอบเขตปีของภาพยนตร์ในช่วงปี พ.ศ. 2546-2559 เพื่อให้ครอบคลุมช่วงเวลาร่วมสมัยของปัญหาสถานการณ์ “ไฟใต้” ซึ่ง “ภาพยนตร์” ในฐานะที่เป็นสื่อร่วมสมัยประเภทหนึ่งที่ก่อร่างอยู่ภายใต้ ท่ามกลาง หรืออาจจะอยู่เหนือปฏิบัติการทางสังคมด้วยอำนาจบางประการ มีความสำคัญต่อการศึกษาวิเคราะห์ตัวบทในมิติเชิงสังคมและวัฒนธรรม เพื่อให้วิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษามีลักษณะเป็นสหวิทยาการที่โยงใยกับศาสตร์อื่น ๆ มากขึ้น ซึ่งอิทธิพลหลังสมัยใหม่เสนอมุมมองว่าทุกอย่างเป็นตัวบท และสื่อภาพยนตร์เป็นตัวบทที่ใช้ศึกษาสังคมได้ (กำจร หลุยยะพงศ์, 2556; จันทนี เจริญศรี, 2544) โดยที่บริบททางการเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม และสังคม ล้วนมีอิทธิพลในการส่งต่อและเปลี่ยนผ่านความหมายของการประกอบสร้างอุดมการณ์ไปสู่การผลิตใหม่และผลิตซ้ำในสื่อภาพยนตร์ไทยด้วยเช่นกัน สอดคล้องกับทัศนะของ บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา (2552ข, น.53) ที่กล่าวถึงการวิเคราะห์ภาพยนตร์เชิงสังคมศาสตร์ที่มักจะมีคำถามต่อความเข้าใจของภาพยนตร์และสังคมร่วมกันว่า “ภาพยนตร์แต่ละเรื่อง หรือแต่ละกลุ่ม หรือแนวโน้มของภาพยนตร์บางชนิด กำเนิดขึ้นจากพลังอะไรบ่งบอกอะไรบ้างเกี่ยวกับมนุษย์และสังคมในยุคนั้น ๆ และมีผลกระทบอย่างไรบ้างต่อมนุษย์และสังคมในปัจจุบันและอนาคต”

จากความสำคัญของปรากฏการณ์และแนวทางการศึกษาที่จะช่วยขยายความเข้าใจเกี่ยวกับภาพยนตร์และสังคมดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจในการศึกษาปฏิบัติการทางวัฒนธรรมของการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในสื่อภาพยนตร์ และความสัมพันธ์ระหว่างภาพตัวแทนและปรากฏการณ์ทางสังคม ด้วยการวิเคราะห์ในกรอบแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบการนำเสนอ การสร้างภาพตัวแทนของสื่อ และภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์ โดย

บูรณาการวิธีการในการวิเคราะห์ใน 2 ลักษณะวิธี ได้แก่ การวิเคราะห์เนื้อหา (Textual) และวิเคราะห์บริบท (Contextual) รวมไปถึงการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อตอบปัญหานำวิจัย

1.2 ปัญหานำวิจัย

1. การสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยเป็นอย่างไร

2. ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยมีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างไร

1.3 วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย

2. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างภาพตัวแทนในภาพยนตร์ไทยและปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกี่ยวข้องพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้

1.4 ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตของช่วงเวลา

ผู้วิจัยศึกษาภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2546- 2559 ซึ่งเป็นระยะเวลาที่ครอบคลุมช่วงสถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ถูกยกระดับอย่างเป็นทางการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ขอบเขตของเนื้อหา

ประชากรภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนใต้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2546- 2559 มีทั้งหมด 7 เรื่อง ทว่า ด้วยข้อจำกัดทางด้านลิขสิทธิ์และการจัดฉายของภาพยนตร์บางเรื่อง ทำให้ผู้วิจัยไม่สามารถศึกษาประชากรภาพยนตร์ทั้งหมดได้ ผู้วิจัยจึงคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจงเพื่อการศึกษาจำนวน 6 เรื่อง ได้แก่

1) โอเคเบตง (2546)
2) ปืนใหญ่จอมสลัด (2551)
3) พลเมืองจูหลิง (2551)
4) ละติจูดที่ 6 (2558)
5) ขุนพันธ์ (2559)
6) มหาสมุทรและสุสาน (2559)

ภาพยนตร์ส่วนใหญ่หาชมได้ในรูปแบบ DVD แต่ภาพยนตร์บางเรื่องมีข้อจำกัดด้านลิขสิทธิ์และไม่อนุญาตให้เผยแพร่ ซึ่งผู้ผลิตภาพยนตร์รายหนึ่งได้อนุเคราะห์สำเนา DVD แบบมีตราประทับเพื่อป้องกันการทำสำเนาต่อ และผู้ผลิตภาพยนตร์อีกรายหนึ่งได้อนุเคราะห์การอัพโหลดในช่องทางออนไลน์แบบชั่วคราวโดยจำกัดเวลาการชมและมีการใส่รหัส ให้ผู้วิจัยชมเพื่อการศึกษาได้เป็นกรณีเฉพาะเท่านั้น

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ที่เป็นกลุ่มตัวอย่างทั้ง 6 เรื่อง เพิ่มเติม ได้แก่ ข้อมูลบทสัมภาษณ์ของผู้ผลิตภาพยนตร์ทั้งประเภทปฐมภูมิ (โดยผู้วิจัย) และประเภททุติยภูมิ (ในเอกสารประเภทอื่น ๆ) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุมต่อการวิเคราะห์มากยิ่งขึ้น

1.5 นิยามศัพท์ที่เกี่ยวข้อง

พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ หมายถึง ความสัมพันธ์ระหว่างขอบเขตสถานที่ทางภูมิศาสตร์ซึ่งมีสภาพการดำรงอยู่ของมนุษย์บนพื้นที่จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส ที่ทำให้เกิดประสบการณ์และปรากฏการณ์ต่าง ๆ ทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม

ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ หมายถึง ภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาและภาพเกี่ยวกับชีวิตผู้คนที่อาศัยบนพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ 3 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส

การสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ หมายถึง กระบวนการสร้างความเป็นจริงชุดหนึ่ง ผ่าน “ภาพ” และ “ภาษา” ของภาพยนตร์ซึ่งสร้างการรับรู้และให้ความหมายต่อพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้

ยุคไฟใต้ หมายถึง ช่วงเวลาของการเกิดสถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ซึ่งถูกยกระดับการแก้ปัญหาความมั่นคงภายในพื้นที่อย่างเป็นทางการโดยรัฐบาลไทยมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2547 จนถึงปัจจุบัน (2560)

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เป็นการสังเคราะห์และวิพากษ์เพื่อสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ด้วยสื่อภาพยนตร์

2. เป็นการรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับกลุ่มภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ส่วนหนึ่ง ซึ่งสามารถใช้ต่อยอดทางวิชาการที่เกี่ยวกับภาพยนตร์ศึกษา วัฒนธรรมศึกษา หรือศาสตร์วิชาแขนงอื่น ๆ ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย ใช้แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาเป็นแนวทางประกอบการวิเคราะห์ ดังนี้

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้

2.1.1 ประวัติศาสตร์ก่อนยุคไฟใต้

2.1.2 ประเด็นทางสังคมในยุคไฟใต้

2.1.3 ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้

2.2 แนวคิดเกี่ยวกับพัฒนาการของภาพยนตร์ไทย

2.3 แนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบและองค์ประกอบการนำเสนอในภาพยนตร์

2.3.1 การแบ่งประเภทภาพยนตร์

2.3.2 การวิเคราะห์องค์ประกอบการนำเสนอในภาพยนตร์

2.4 แนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์

2.4.1 การวิเคราะห์ภาพตัวแทน

2.4.2 การวิเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์

2.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.5.1 การวิเคราะห์ความเป็นไทยกับความเป็นอื่นในสื่อบันเทิงคดี

2.5.2 การวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้

2.5.3 การวิเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในสื่อบันเทิงคดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้

2.1.1 ประวัติศาสตร์ก่อนยุคไฟใต้

พรมแดนของพื้นที่ต่างๆ ทั่วโลกล้วนแต่ผ่านยุคสมัยที่ทำให้ผู้คนสามารถเดินทางเปลี่ยนถิ่นฐาน เกิดการผสมผสานทางชาติพันธุ์ในหลายลักษณะ รวมถึงพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ก็เปลี่ยนผ่านการเดินทางแลกเปลี่ยนตามกาลเวลาจนทำให้พรมแดนแห่งนี้มีมนุษย์หลายสายพันธุ์และ

หลายกลุ่มชนเช่นเดียวกัน ความหลากหลายและการผสมผสานทางเชื้อชาติเกิดจากการอพยพย้ายถิ่น การทำการค้า และการปฏิสัมพันธ์ของกลุ่มชนหลายประเภท ยศ สันตสมบัติ (2551) วิเคราะห์การศึกษาเรื่องกลุ่มชนในประเทศไทยโดยอ้างอิงความเห็นของเบเนดิกต์ แอนเดอร์สัน (Benedict Anderson) ว่า รัฐชาตินั้นเป็นคือวิถีปฏิบัติของชุมชนในจินตนาการแบบหนึ่ง ประเด็นสำคัญของการศึกษาแนวคิดเรื่องชายแดน (borders) ที่ปฏิสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่น ๆ มักอภิปรายเกี่ยวกับปรากฏการณ์เชิงอำนาจระหว่างรัฐและท้องถิ่นว่ามีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของผู้คนในด้านการก่อรูป (embodied) หรือถูกนำเสนอ (represented) ในกระบวนการทางวัฒนธรรมอย่างไรบ้าง

ดินแดนปักษ์ใต้มีความหลากหลายทางเชื้อชาติ ศาสนา และวัฒนธรรม เนื่องมาจากลักษณะภูมิประเทศที่เป็นคาบสมุทรยื่นไปในทะเล ทำให้มีการค้าขายแลกเปลี่ยนกับอาณาจักรอื่น ๆ มาตั้งแต่สมัยโบราณ อมรา ศรีสุชาติ (2544) อภิปรายผลการสังเคราะห์เอกสารโบราณ แบ่งช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ของภาคใต้ออกเป็น 3 ช่วงเวลา ได้แก่ สมัยแรกเริ่มประวัติศาสตร์ (พุทธศตวรรษที่ 5-11) สมัยประวัติศาสตร์รัฐโบราณ (ปลายพุทธศตวรรษที่ 11- ต้นพุทธศตวรรษที่ 19) และสมัยประวัติศาสตร์ชาติไทย (พุทธศตวรรษที่ 19-25) พบว่าพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้คาบเกี่ยวกับการดำรงของชุมชนโบราณ “ลังกาสุกะ” และ “ปัตตานี” เป็นเมืองท่าศูนย์กลางการคมนาคมและการค้า กลุ่มชนส่วนใหญ่ที่อาศัยมีทั้งมลายูและเชื้อชาติอื่น ๆ ที่ได้ทำการติดต่อค้าขายกัน ต่อมาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 20 ประชาชนส่วนใหญ่ที่เคยนับถือพุทธศาสนาฝ่ายมหายานหันไปนับถือศาสนาอิสลามตามอย่างผู้ปกครองกันอย่างแพร่หลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในพระราชกำหนดเก่าในสมัยอยุธยา (พ.ศ. 1084) เรียกชื่อภาคใต้โดยรวมว่า “ปากใต้” เนื่องจากสภาพพื้นที่ที่เป็นปากอ่าวทางทิศใต้ของกรุงศรีอยุธยา ส่วนคำว่า “ปักษ์ใต้” พบครั้งแรกในตำนานพราหมณ์เมืองนครศรีธรรมราช (พ.ศ. 2277) จึงอนุมานได้ว่า อัตลักษณ์ความเป็นเมืองปักษ์ใต้นั้นถูกนิยามจากมุมมองจากถิ่นที่ตั้งของชาวสยามที่กำหนดตนเองเป็นศูนย์กลาง

ทว่า “เมืองปัตตานี” หรือ “อาณาจักรปัตตานี” ที่อยู่ทางตอนใต้ห่างไกลออกไปนั้น ยังไม่ถูกควบรวมเป็นแผ่นดินเดียวกับสยามทั้งหมด สยามเรียกชื่อเมือง “ปัตตานี” หรือ “ตานี” ซึ่งปรากฏในพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพว่าเป็นคำที่เรียกตามภาษามลายู จากคำว่า “ปะตานี” หรือ “เปอตานี” หมายถึง ชาวนา บ้างเรียกว่า “เมืองตานี” หมายถึงเมืองแห่งนา (สุจิตต์

วงษ์เทศ, 2555) นอกจากนี้ยังมีชื่อเรียกอื่น ๆ ขึ้นอยู่กับกลุ่มวัฒนธรรมของผู้เรียก และยังมีข้อสันนิษฐานอีกหลายประการเกี่ยวกับชื่อเรียกดังกล่าว อาทิ มาจากคำสันสกฤต มาจากคำมลายู มาจากคำอาหรับ หรือมาจากตำนานการสร้างเมืองปัตตานี เป็นต้น (ประพันธ์ เรืองณรงค์, 2548, น.9-13)

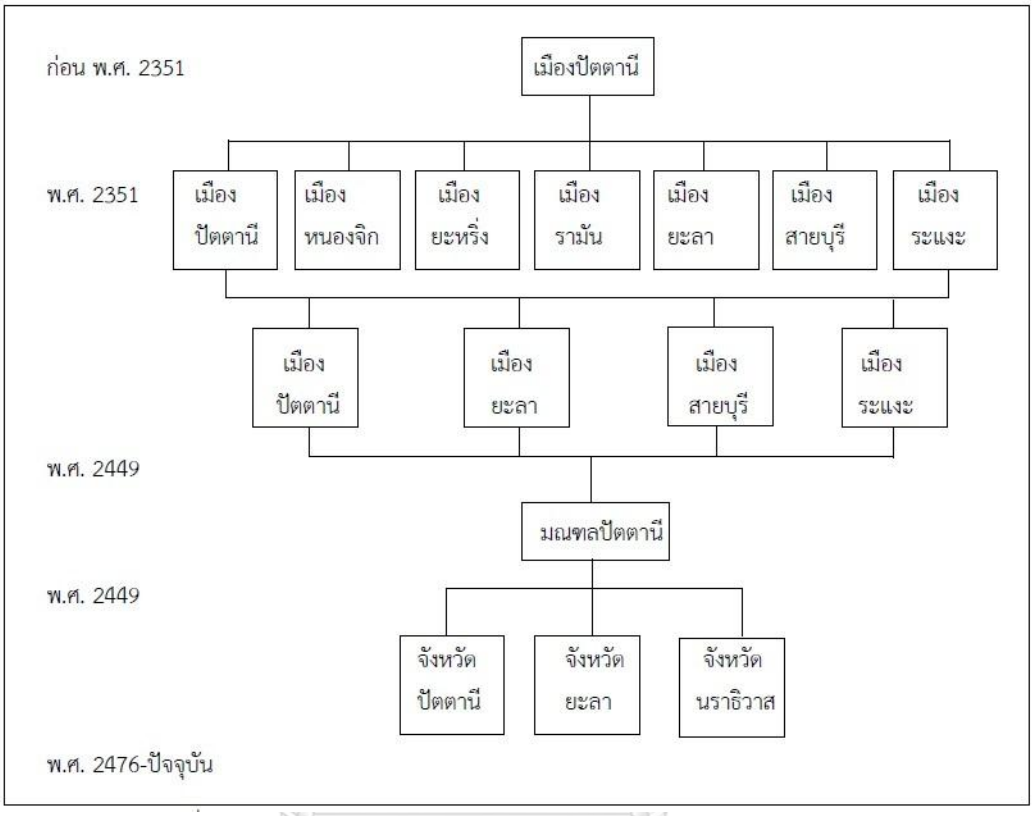
เมืองปัตตานียอมรับอำนาจของสยามสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ในฐานะรัฐบรรณาการที่สามารถปกครองตนเองหรืออิสระในระดับท้องถิ่น ซึ่งสยามพยายามจัดระบบการปกครองควบคุมหัวเมืองทางใต้เพื่อกระชับอำนาจอยู่เสมอ ทำให้มีความเคลื่อนไหวเชิงต่อต้านจากคนพื้นถิ่นเรื่อยมา

ในปีพ.ศ. 2440 สมัยรัชกาลที่ 5 มีการปฏิรูประบบแบ่งเขตการปกครองส่วนภูมิภาคเพื่อการรวมอำนาจสู่ศูนย์กลางด้วยแบบแผนที่เรียกว่า “มณฑลเทศาภิบาล” ทั่วประเทศ หลายเมืองในภูมิภาคต่าง ๆ ส่วนใหญ่ถูกจัดตามกลุ่มชาติพันธุ์ รวมถึงการก่อตั้ง “มณฑลปัตตานี” ใน พ.ศ. 2449 นั้น เป็นการจัดระบบ 7 หัวเมืองมลายูเข้าไว้ด้วยกัน ได้แก่ เมืองปัตตานี เมืองยะลา เมืองสายบุรี เมืองยะหริ่ง เมืองหนองจิก เมืองรามัน และเมืองระแงะ การแบ่งเขตมณฑลจึงเป็นความพยายามในการกำหนดเขตแดนทางกายภาพของกลุ่มชนหลายชาติพันธุ์ให้รวมกันเป็น “ราชอาณาจักรสยาม” ได้อย่างชัดเจนมากขึ้น

ในเวลาต่อมา เมื่อภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ถูกคุกคามอำนาจจากประเทศอาณานิคมอย่างเข้มข้น ทำให้สยามประนีประนอมยกพื้นที่บางส่วนบริเวณชายแดนต่าง ๆ ให้แก่ประเทศเจ้าอาณานิคมเพื่อรักษาอำนาจอธิปไตย โดยในพื้นที่ชายแดนภาคใต้ สยามได้ทำสัญญาโอนหัวเมืองมลายู ได้แก่ ไทรบุรี กลันตัน ตรังกานู และปะลิส ให้แก่อังกฤษ รวมถึงทำสัญญาข้อตกลงผลประโยชน์อื่น ๆ ซึ่งกันและกัน การต่อต้านของปัตตานีก่อน พ.ศ. 2475 จึงเป็นการต่อต้านในแง่ของเขตแดน (สุริชัย หวันแก้ว (บรรณาธิการ), 2550; ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ, 2556)

หลังการปฏิวัติสยาม พ.ศ. 2475 การเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปเป็นราชาธิปไตยภายใต้รัฐธรรมนูญ และเปลี่ยนรูปแบบการปกครองไปเป็นระบอบประชาธิปไตยแบบรัฐสภาในเวลาภายหลัง สยามมีการปฏิรูปการปกครองส่วนภูมิภาคอีกครั้ง

ใน พ.ศ. 2476 มีการยุบระบบมณฑลทั่วประเทศ มณฑลปัตตานี ถูกแบ่งออกเป็น 3 จังหวัด ได้แก่ ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส



ภาพที่ 2.1 วิวัฒนาการของจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส
(ขจัดภัย บุรุษพัฒน์, 2519)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภายใต้การปกครองของจอมพล ป. พิบูลสงคราม มีนโยบายชาตินิยม โดยมุ่งเน้นกระบวนการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมไปสู่ความทันสมัย มีการกำหนดศาสนาพุทธเป็นศาสนาประจำชาติและกำหนดข้อปฏิบัติเพื่อแสดงออกถึงอัตลักษณ์ที่เป็นเอกภาพของ “ความเป็นไทย” ทำให้ชาวมุสลิมถูกห้ามไม่ให้แต่งกายตามจารีตเดิม นอกจากนี้ยังมีการบัญญัติข้อกฎหมายอื่นๆ ที่ทำให้ชาวมุสลิมสูญเสียดุลการปกครองตนเองในระดับท้องถิ่นและรู้สึกแปลกแยกจากความเป็นไทยเนื่องจากการโดนกดขี่ทางวัฒนธรรม ทำให้เกิดปัญหาความขัดแย้งด้านอัตลักษณ์ของคนที่อยู่ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ในช่วงเวลานั้น บริเวณพื้นที่ภาคใต้ที่มีอาณาเขตติดต่อกับพรมแดนประเทศมาเลเซีย เคยถูกเรียกด้วยชื่อพิเศษตามลักษณะวัฒนธรรมและความเชื่อทางศาสนาประชากรว่า “สี่จังหวัดภาคใต้” คือ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล แต่เนื่องด้วยสภาพของจังหวัดสตูลมีลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมที่

แตกต่างจากอีกสามจังหวัด ต่อมาจึงนิยมใช้คำเรียกจังหวัด ปัตตานี ยะลา และนราธิวาสรวมกันว่า “สามจังหวัดภาคใต้"

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลงในปี พ.ศ. 2488 หลายพื้นที่ที่เคยตกเป็นอาณานิคมของประเทศมหาอำนาจได้ตั้งตนเป็นเอกราช รวมถึงประเทศมาเลเซียซึ่งมีพรมแดนติดต่อกับจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่ง มนูญ หนูสงค์ (2548, น.23-25) หนึ่งในเจ้าหน้าที่ตำรวจตระเวนชายแดนรุ่น 500 ที่ได้ลงพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ในปี พ.ศ. 2506-2544 มีทัศนะว่ากลุ่มขบวนการที่มีเป้าหมายต่อต้านการปกครองของรัฐไทยนั้นได้ก่อตัวขึ้นอย่างต่อเนื่องตามยุคสมัย ซึ่งสภาวะของวาทกรรม “แบ่งแยกดินแดน” มีปฏิบัติการที่ชัดเจนขึ้นในช่วงเวลานี้ โดยเป็นความร่วมมือระหว่างกลุ่มลัทธิคอมมิวนิสต์ที่ต่อต้านรัฐบาลมาเลเซียและกลุ่มขบวนการโจรแบ่งแยกดินแดนทางภาคใต้ของไทย รวมถึงปัญหาจากการแทรกแซงทางการเมือง ทำให้ปัญหาความขัดแย้งในพื้นที่นี้มีความเข้มข้นรุนแรงมากขึ้น

ในวันที่ 3 เมษายน พ.ศ. 2506 คณะรัฐมนตรีภายใต้การนำของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้มีมติให้เปลี่ยนจาก “สี่จังหวัดภาคใต้” เป็น “จังหวัดชายแดนภาคใต้” หมายถึง 5 จังหวัดภาคใต้ คือ สงขลา สตูล ปัตตานี ยะลา นราธิวาส เพื่อลดภาวการณ์แบ่งแยก (มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย, 2542) แต่อย่างไรก็ดี อัตลักษณ์ร่วมที่ชัดเจนของจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส รวมถึงเหตุการณ์ความไม่สงบที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งบนพื้นที่แห่งนี้ในช่วงทศวรรษที่ 2540-2560 ทำให้คนทั่วไปเหมารวมเรียกพื้นที่นี้ว่าเป็น “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ซึ่งหมายถึงเป็นกลุ่มจังหวัดที่อยู่ทางใต้สุดของประเทศไทยและมีเขตแดนติดต่อกับประเทศมาเลเซีย มีประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม และมีวัฒนธรรมมลายูอันเป็นเอกลักษณ์จากรากเหง้าอารยะปาตานี

ข้อถกเถียงเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ปัตตานีตั้งแต่ยุคก่อนอาณานิคมอาจเป็นต้นตอของปัญหามาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งยงยุทธ ชูแว่น (อ้างถึงใน ชาญวิทย์ เกษตรสิริ และ กาญจนา ละอองศรี (บรรณาธิการ), 2552) แสดงทัศนะเกี่ยวกับการผลิต “ตัวบท” เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ปัตตานีว่ามีปริมาณมากขึ้น และมีการผลิตซ้ำในเนื้อหาเดิม คือ “ในช่วงทศวรรษที่ 2520 ขาดแคลนการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่นในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่ในช่วงหลังที่มีเหตุการณ์ความรุนแรงถี่ขึ้น ก็มี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลายหน่วยงานเข้ามาตีพิมพ์หรือสร้างงานเล่าเรื่องประวัติศาสตร์ งานเขียนที่หลากหลายเหล่านี้มีปริมาณมาก สร้างกันมากจนเป็นภาพลวงตา”

ยงยุทธกล่าวว่าแนวทางการนำเสนอประเด็นประวัติศาสตร์ปัตตานี อาจแบ่งได้เป็นสองแนวทางหลัก คือ แนวคิดรัฐชาติไทยนิยม ที่ให้ความสำคัญด้านประวัติศาสตร์ที่มาของความเป็นชาติไทย และแนววิเคราะห์ท้องถิ่น ที่เน้นให้ความสำคัญของอัตลักษณ์ความเป็นปัตตานี นอกจากนี้ การต่อสู้ในเชิงตัวตนของประวัติศาสตร์ปัตตานีในบางแนวคิดยังขยายไปถึงพื้นที่บางอำเภอของจังหวัดสงขลา เนื่องจากมีอัตลักษณ์วัฒนธรรมที่ใกล้เคียงกันกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งสอดคล้องกับการจำแนกวรรณกรรมเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ปัตตานีที่ แพร ศิริศักดิ์ดำเกิง (2551) แบ่งไว้ 5 ประเภท ได้แก่

1) ประวัติศาสตร์ชาติไทย ลักษณะพงศาวดารที่เขียนโดยชนชั้นสูงของสยามที่อธิบายถึงผู้คนและลักษณะเมืองปัตตานีในแง่ที่ค่อนข้างเป็นลบ รวมถึงระบุว่าปัตตานีเป็นเมืองขึ้นของอยุธยา

2) ประวัติศาสตร์รายาแห่งปาตานีดารุสลาม หรือประวัติศาสตร์ที่เขียนโดยคนปัตตานี ซึ่งกล่าวว่าสยามเป็นผู้รุกราน และนำเสนอว่าคนปัตตานีเป็นกลุ่มชนที่รักแผ่นดินของตนเอง

3) ประวัติศาสตร์บาดแผล ความทรงจำที่ไม่อาจลืม เป็นวรรณกรรมที่กล่าวถึงช่วงดำเนินนโยบายชาตินิยมของรัฐไทยในสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครอง ซึ่งสร้างบาดแผลในเชิงอัตลักษณ์ให้กับคนในพื้นที่ เนื่องจากได้รับผลกระทบจากการถูกบังคับให้ละทิ้งตัวตนเพื่อแสดงออกถึง “ความเป็นไทย” ตามแบบแผนของรัฐ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) ตำนานท้องถิ่น ยะลา ปัตตานี นราธิวาส เช่น ตำนานเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของคนหลายชาติพันธุ์บนพื้นที่แห่งนี้มาตั้งแต่โบราณ

5) ประวัติศาสตร์กำปง หรือประวัติศาสตร์หมู่บ้าน เป็นวรรณกรรมอีกกลุ่มหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าคนบนพื้นที่นี้มีหลายเชื้อชาติ ไม่เพียงแต่ ไทย มลายู จีน เท่านั้น ยังมีประวัติของชาวจาม ชาวทะเล ฯลฯ

ประวัติศาสตร์ร่วมของพื้นที่ดังกล่าว สอดคล้องกับคำเรียกพื้นที่จังหวัดชายแดนใต้อีกชุดหนึ่ง คือ “สามจังหวัดสี่อำเภอ” ซึ่งหลังจากเหตุการณ์ปล้นปืนที่จังหวัดนราธิวาส เมื่อวันที่ 4 มกราคม พ.ศ.

2547 ได้มีระเบียบการบริหารจัดการแบบพิเศษเฉพาะตามสถิติความรุนแรงที่เกิดขึ้นในพื้นที่ ได้แก่ 4 อำเภอในจังหวัดสงขลา คือ อำเภอเทพา อำเภอจะนะ อำเภอนาทวี และอำเภอสะบ้าย้อย และ 3 จังหวัด คือ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส

การนิยามขอบเขตของพื้นที่ของจังหวัดชายแดนใต้ในยุคใหม่ จึงมีคำเรียกอย่างหลากหลายขึ้นอยู่กับการสื่อความหมายในบริบทต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น เชิงภูมิรัฐศาสตร์ เชิงวัฒนธรรม หรือการกำหนดโดยตัวเลขสถานการณ์ความรุนแรง ซึ่งแต่ละนิยามย่อมส่งผลต่อทัศนคติของคนภายนอกที่มีต่อพื้นที่ดังกล่าว และอัตลักษณ์ของคนในพื้นที่ที่ถูกจำแนก ซึ่งผู้วิจัยสรุปนิยามพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้โดยรัฐไทยส่วนกลางออกมาได้ตามตาราง ดังนี้

ตารางที่ 2.1 นิยามพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้หลังการยุบระบบมณฑลในปี พ.ศ. 2546

ช่วงปี พ.ศ.	นิยามพื้นที่	ขอบเขต	จุดร่วมที่สำคัญ
พ.ศ. 2476-ปัจจุบัน	สามจังหวัดชายแดนภาคใต้	จ.ปัตตานี ยะลา นราธิวาส	ที่ตั้งศูนย์กลางของรัฐปัตตานีหรือเมืองปัตตานีในอดีต และถูกจัดระเบียบใหม่หลายครั้งจนกลายเป็นสามจังหวัดในปัจจุบัน
พ.ศ. 2476-ปัจจุบัน	สี่จังหวัดชายแดนภาคใต้	จ. ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล	คนส่วนใหญ่ในพื้นที่มีวัฒนธรรมและความเชื่อทางศาสนาอิสลามคล้ายคลึงกัน
พ.ศ. 2506-ปัจจุบัน	ห้าจังหวัดชายแดนภาคใต้ หรือ จังหวัดชายแดนภาคใต้	จ. สงขลา ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล	ลักษณะพื้นที่ของจังหวัดมีชายแดนติดกับประเทศมาเลเซียและมีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมคล้ายคลึงกัน
พ.ศ. 2547-ปัจจุบัน	สามจังหวัดสี่อำเภอ	4 อำเภอ คือ อ.เทพา อ.จะนะ อ.นาทวี และ อ.สะบ้าย้อย ใน จ. สงขลา และอีก 3 จังหวัด คือ จ. ปัตตานี ยะลา นราธิวาส	เป็นพื้นที่ที่มีความถี่ของสถานการณ์ความรุนแรงสูง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.2 ประเด็นทางสังคมในยุคไฟใต้

ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ เป็นคลื่นกระทบของความขัดแย้งที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องมานับหลายร้อยปี นอกจากความต้องการแบ่งแยกดินแดนของคนบางกลุ่มแล้ว นโยบายและการบริหารปกครองของรัฐบาลที่มีปัญหาการละเมิดสิทธิมนุษยชน การปราบปรามผู้คนด้วยกำลังตำรวจและทหาร การรุกคืบของระบบอุตสาหกรรมที่สร้างผลกระทบต่อวิถีชีวิตสังคมแบบดั้งเดิม ความรู้สึกของรัฐและคนไทยส่วนใหญ่ที่มีภาพเชิงลบต่อความเป็นมุสลิมซึ่งส่วนหนึ่งเกิดจากการผลิตซ้ำภาพผู้ก่อการร้ายชาวมุสลิมในโลกตะวันตก ความแตกต่างซึ่งนำไปสู่ความไม่เข้าใจและกลายเป็นความระแวงต่อกัน (วลัยลักษณ์ ทรงศิริ, 2556)

นับตั้งแต่กรณีปล้นอาวุธปืนที่ค่ายกองพันทหารพัฒนา อำเภอเจาะไอร้อง จังหวัดนราธิวาส ในวันที่ 4 มกราคม พ.ศ. 2547 เป็นต้นมา ทำให้รัฐไทยใช้มาตรการและยกระดับเหตุการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็น “พื้นที่สีแดง” ทั้งในลักษณะทางกายภาพและความหมายเชิงสัญญะ ซึ่ง “พื้นที่สีแดง” ในบริเวณสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ การวิเคราะห์ข้อมูลตำแหน่งที่เกิดเหตุการณ์ความไม่สงบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในพื้นที่ที่มีความถี่และความเสี่ยงต่อการเกิดความรุนแรง รวมถึงมีผู้บาดเจ็บและผู้เสียชีวิตจำนวนมาก (คณะทำงานยุทธศาสตร์สันติวิธี, 2554)

พื้นที่ที่รัฐประกาศให้เป็นหมู่บ้านสีแดงในช่วง พ.ศ. 2547-2554 จะมีนโยบายและมาตรการจัดการเป็นพิเศษมากกว่าตำแหน่งอื่น ๆ ซึ่งนำไปสู่การวางทิศทางการพัฒนาพื้นที่เหล่านี้ให้กลายเป็น “หมู่บ้านเสริมสร้างสันติสุข” หรือ “พื้นที่ปลอดภัย” ได้แก่ พื้นที่สาธารณะปลอดภัย พื้นที่ปลอดภัยภายใต้โครงการประชารัฐร่วมใจ หรือพื้นที่สันติในเวลาต่อมา (เอกพันธุ์ ปิณฑวนิช, 2559) ด้วยการสร้างข้อตกลงระหว่างรัฐและผู้ต่อต้านรัฐตามแนวทางทฤษฎีความขัดแย้ง เพื่อเป็นต้นแบบของการแก้ปัญหาความรุนแรง แต่ก็ยังเป็นข้อถกเถียงถึงความเหมาะสมต่อการแก้ปัญหาชายแดนภาคใต้ในพื้นที่ดังกล่าว นอกจากนี้ ภาวะความไม่สงบที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ยังทำให้ภาคธุรกิจเอกชนขาดความเชื่อมั่นในการลงทุน กลายเป็นปัญหาเศรษฐกิจในระยะยาวที่หลายหน่วยงานพยายามเข้ามาแก้ไข

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศรีสมภพ จิตร์ภิรมย์ศรี (อ้างถึงใน ชาญวิทย์ เกษตรสิริ ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กาญจนี ละอองศรี, 2552) กล่าวถึงพื้นฐานการทำความเข้าใจเกี่ยวกับประเด็นปัญหาภาคใต้ว่าประกอบด้วย 7 ประการที่สำคัญ ได้แก่

1) ปัญหาต่าง ๆ มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์ของหลายปัจจัย ตัวแปร หรือตัวกระทำต่าง ๆ ทำให้ต้องวิเคราะห์เหตุและผลของปัญหาอย่างรอบด้านในหลากหลายมิติ

2) การมีกรอบแนวคิด ทฤษฎี มารองรับและเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ จะช่วยให้เข้าใจสถานการณ์มากยิ่งขึ้น

3) การทำความเข้าใจว่า “ความจริงมีหลายชุด” อาทิ ความจริงในเชิงข้อเท็จจริง ความจริงเชิงเหตุผล ฯลฯ ซึ่งความจริงภายใต้สถานการณ์ความขัดแย้งมักถูกบิดเบือนด้วยอคติมุมมองที่แตกต่างกัน

4) ปรากฏการณ์ต่าง ๆ ไม่อาจวิเคราะห์แบ่งแยกได้โดยเด็ดขาด ต้องพิจารณาเชื่อมโยงความเกี่ยวข้องมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับแก่นความคิดหลัก

5) การวิเคราะห์ปัญหาภาคใต้ ต้องมองสามปัจจัยหลักร่วมกัน คือ ประเด็นเรื่องศาสนา ความเป็นชาติพันธุ์มลายู และความเป็นปัตตานีทางประวัติศาสตร์

6) ปมความขัดแย้งที่เกิดจากวาทกรรมเชิงอคติของผู้ปกครองรัฐไทยที่มีต่อพื้นที่ชายแดนในประวัติศาสตร์ ซึ่งนำไปสู่ความเปราะบางทางการเมืองมาอย่างยาวนาน

7) ความเป็นพื้นที่ชายขอบของชายขอบ

ปฏิบัติการทางวัฒนธรรมหรือวาทกรรมที่ส่งผลต่อการมองภาพพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้น จึงมีหลายระดับที่ส่งผลต่อความเข้าใจ ความรู้สึก และนำไปสู่ความเคลื่อนไหวของคนนอกพื้นที่และคนในพื้นที่ในรูปแบบที่แตกต่างกัน ผู้วิจัยเลือกศึกษาประเด็นในการวิเคราะห์เนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในเชิงบริบทต่าง ๆ ได้แก่ การต่อสู้ทางอัตลักษณ์ประวัติศาสตร์ ความหลากหลายทางชาติพันธุ์ ประเด็นทางศาสนา รวมถึงปัจจัยด้านการเมือง เศรษฐกิจ การศึกษา และกระบวนการยุติธรรม

“ปาตานี” กลายเป็นผลิตผลของวาทกรรมที่สร้างความหมายแฝงที่เปลี่ยนไปในช่วงสมัยของความรุนแรง ซึ่งเมื่อมองในมุมของคนไทยนอกพื้นที่บางส่วนอาจคิดว่าเป็นคำที่อันตรายและอาจเชื่อมโยงกับทฤษฎีแบ่งแยกดินแดน หรือหากมองในมุมของคนในพื้นที่ อาจมีทั้งส่วนที่เชื่อว่าคำเรียกนั้นเป็นเพียงภาษาที่นิยามเชื้อชาติ ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และอื่น ๆ เพื่อบ่งบอกความเป็นตัวตนของคนในพื้นที่นี้เท่านั้น ในขณะที่ส่วนหนึ่งก็เชื่อว่าการใช้คำเรียกดังกล่าวนั้นเป็นปฏิบัติการหรือกลยุทธ์ทางการเมืองประการหนึ่ง

เสนีย์ มะดากุล (อ้างถึงใน เขมชาติ เทพไชย, 2555) ศึกษาคนในพื้นที่จังหวัดชายแดนใต้ตามลักษณะทางภูมิศาสตร์ของพื้นที่ เพื่อการทำความเข้าใจเกี่ยวกับความเป็นอยู่ เงื่อนไขการดำเนินชีวิต วิถีวัฒนธรรม โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

1) ออแฆอาเละฮีเล (คนริมทะเล) หมายถึง คนหรือกลุ่มชนที่ตั้งรกรากอยู่บริเวณชายฝั่งริมทะเล ทั้งชาวประมงและคนเมืองที่ทำการค้า กลุ่มชนเหล่านี้ได้รับอิทธิพลจากการเดินเรือทั้งในและต่างประเทศ เนื่องจากอยู่ในพื้นที่ริมชายฝั่งทะเลและตั้งอยู่บริเวณชายแดนทำให้สภาพทางภูมิอากาศมีความแปรปรวนสูง พื้นที่นี้ได้แก่ จังหวัดปัตตานี คือ อำเภอหนองจิก อำเภอเมืองปัตตานี อำเภอสายบุรี และจังหวัดนราธิวาส คือ อำเภอเมืองนราธิวาส อำเภอตากใบ

2) ออแฆอาเละอูลู (คนริมภูเขาหรือคนต้นน้ำ) หมายถึง คนหรือกลุ่มชนที่ตั้งรกรากอยู่ริมชายเขาบริเวณเทือกเขาบูโดและสันกาลาคีรี กลุ่มชนพื้นเมืองเดิมมักทำการเกษตร นอกจากนี้ยังมีชาวป่าซาไก ชาวจีนอพยพ ชาวจีนกลุ่มผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย กลุ่มคนที่อพยพมาจากริมชายฝั่งทะเล และกลุ่มคนไทยที่อพยพมาจากภาคอีสานและภาคใต้ตอนบน พื้นที่นี้ได้แก่ จังหวัดนราธิวาส คือ อำเภอแว้ง อำเภอสุคิริน อำเภอสุไหงปาดี อำเภอระแงะ อำเภอศรีสาคร และจังหวัดยะลา คือ อำเภอรามัน อำเภอกรงปินัง อำเภอบันนังสตา อำเภอบางลาง อำเภอยะหา อำเภอธารโต อำเภอกาบัง อำเภอเบตง

3) ออแฆดาฆะ (คนพื้นราบหรือคนบนบก) หมายถึง คนหรือกลุ่มชนที่ตั้งรกรากในพื้นที่ราบลุ่ม เป็นพื้นที่ที่เหมาะกับการทำเกษตรและค้าขาย เนื่องจากเป็นชุมทางที่เชื่อมโยงระหว่างกลุ่มชนริมทะเลและกลุ่มชนริมภูเขา พื้นที่นี้ได้แก่ จังหวัดปัตตานี คือ อำเภอมายอ อำเภอยะรัง อำเภอทุ่งยาง

แดง อำเภอกะพ้อ อำเภอแม่ลาน จังหวัดยะลา คือ อำเภอเมืองยะลา และจังหวัดนราธิวาส คือ อำเภอสุไหงปาดี อำเภอระแงะ อำเภอยี่งอ อำเภอบาเจาะ

นอกจากลักษณะภูมิประเทศจะมีผลต่อวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างมากแล้ว โชคชัย วงษ์ตานี (อ้างถึงใน เขมชาติ เทพไชย, 2555) กล่าวว่า ความโดดเด่นของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์สูง ทำให้พื้นที่นี้มีลักษณะเป็นสังคมพหุวัฒนธรรม (Multiculturalism) ซึ่งแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ที่เข้ามาตั้งรกรากในพื้นที่นี้มีความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไปในช่วงสถานการณ์ความรุนแรง อาทิ

1) กลุ่มชาวจีน ไม่ปรากฏหลักฐานว่ากลุ่มชาวจีนกลุ่มแรกมาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่นี้ตั้งแต่เมื่อใด ทว่าคนที่มีชื่อเสียงอยู่ในตำนานพื้นเมือง คือ โต๊ะลิ่มเคี่ยม นายช่างผู้หล่อปืนใหญ่พญาตานีและผู้ก่อสร้างมัสยิดกรือเซะ และโต๊ะกอเหนี่ยว ผู้เป็นน้องสาว จากการสำรวจพบว่าชาวจีนในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้มีมากกว่า 6 ชาติพันธุ์ย่อย (Sub-ethnic) กลุ่มชาวจีนนิยมทำการค้าขายและนับถือศาสนาอย่างหลากหลาย เช่น ศาสนาพุทธ อิสลาม คริสต์ เป็นต้น

2) กลุ่มชาวซิกข์ ชาวซิกข์อพยพเข้ามาอยู่ในประเทศไทยหลังสงครามระหว่างอินเดียกับปากีสถานในช่วงหลังปี พ.ศ. 2486 ชาวซิกข์ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพค้าขายโดยตั้งรกรากในบางพื้นที่ของจังหวัดยะลาและจังหวัดปัตตานี ทว่า มีชาวซิกข์หลายครอบครัวย้ายออกจากพื้นที่ดังกล่าวหลังสถานการณ์ความรุนแรง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) กลุ่มชาวซาไก เป็นกลุ่มชนเผ่าพื้นเมืองในพื้นที่ภาคใต้ของประเทศไทย พบมากที่จังหวัดพัทลุงและในจังหวัดยะลา ชนกลุ่มนี้อาศัยอยู่ในป่าลึก ไม่มีตัวแทนในระดับการเมือง ทำให้ยากต่อการเข้าถึงสิทธิบางด้าน ชาวซาไกส่วนหนึ่งอพยพไปอยู่ที่ประเทศมาเลเซียตั้งแต่หลัง พ.ศ. 2516 เมื่อมีการปฏิรูปที่ดินในพื้นที่ชายแดนภาคใต้

4) กลุ่มชาวมุสลิม เป็นกลุ่มชนที่มีความหลากหลาย แม้จะถือว่าเป็นชนกลุ่มน้อยในประเทศไทย แต่ถือว่าเป็นชนส่วนใหญ่ในพื้นที่

กลุ่มชาติพันธุ์มลายู เป็นชนกลุ่มใหญ่ดั้งเดิม มีสำนึกทางประวัติศาสตร์สูง โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นของอาณาจักรปัตตานีและการกระทำของรัฐสยาม นอกจากนี้ยังเป็นกลุ่มชน

ที่มีผู้คนหลากหลายชนชั้น ได้แก่ ชนชั้นเจ้า เรียกว่า กู (Ku) ตวน ต่วน (Tuan) ตวนกู (Tengku) หรือเติงกู (Tengku) ซึ่งเป็นเชื้อสายที่สืบทอดมาตั้งแต่สมัยอดีตนครรัฐมลายูรุ่งเรือง ชนชั้นสามัญชน เรียกว่า แว (Wae) หรือ วัน (Wan) คือคนทั่วไปที่เป็นประชากรส่วนใหญ่ และ ชนชั้นเจ๊ะ (Cik) เป็นมุสลิมใหม่ คือคนที่เปลี่ยนจากศาสนาอื่นมาเข้ารับอิสลาม แม้ว่าการแบ่งชนชั้นจะเป็นสิ่งที่ขัดกับหลักศาสนาและเป็นสิ่งที่ลดความเข้มข้นลงไปในปัจจุบัน แต่อย่างไรก็ดี การแบ่งชนชั้นในทางจิตภาพก็ได้แปรเปลี่ยนไปตามการเมือง เศรษฐกิจ และปัจจัยอื่น ๆ เฉกเช่นสังคมทั่วไป (อัฮหมัด สมบูรณ์ บัวหลวง, 2547)

กลุ่มชาติพันธุ์ปาทาน มีเชื้อสายจากกลุ่มประเทศอาหรับ ส่วนใหญ่นับถือสำนักมัซฮับฮานาฟี มีมัสยิดเป็นสถานที่เฉพาะของตัวเอง อาทิ อ.สุไหงโกลก จ.นราธิวาส และที่อ.เมืองยะลา จ.ยะลา

กลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ อาทิ กลุ่มชาติพันธุ์เบงกาลี หรือมุสลิมเชื้อสายพม่า กลุ่มชาติพันธุ์มุสลิมกือลิง จากประเทศอินเดีย เป็นต้น

5) กลุ่มชาวไทยพุทธ เป็นกลุ่มชนดั้งเดิม แต่เป็นชนกลุ่มน้อยในพื้นที่ ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลการนับถือศาสนามาจากชาวพุทธในส่วนกลางของประเทศ มีความเข้าใจในการอยู่ร่วมกับกลุ่มชนชาวมุสลิมมานาน แต่ได้รับผลกระทบทางทัศนคติมากขึ้นตั้งแต่หลังเหตุการณ์ความไม่สงบถูกยกระดับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2547 เป็นต้นมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อเปรียบเทียบกับพื้นที่ทางกายภาพแล้ว ชาวมลายูมุสลิมเป็นคนส่วนใหญ่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่เป็นอัตลักษณ์ที่ถือเป็นคนส่วนน้อยของรัฐชาติไทยที่มีประชากรส่วนใหญ่เป็นชาวไทยพุทธ ทำให้ช่องว่างหรือมุมมองที่แตกต่างกันนั้นมีผลต่อการทำความเข้าใจลักษณะของกลุ่มผู้คนในแต่ละหน่วยวัฒนธรรมที่อาจมีการบิดเบือน คลาดเคลื่อน ซึ่งนำไปสู่ปัญหาความขัดแย้งต่าง ๆ โดย “สื่อมวลชน” เป็นปัจจัยสำคัญที่มีอิทธิพลในการนำเสนอภาพความรุนแรงภายใต้การดำเนินนโยบายทางการทหารที่แตกต่างกัน ซึ่งก่อให้เกิด “สงครามความรู้สึก” ต่อพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงเหตุการณ์ความรุนแรง (มูฮำหมัดอายุบ ปาทาน และ ปกรณ์ พึ่งเนตร (บรรณาธิการ), 2551)

โครงสร้างและวิธีการของการสร้างความเข้าใจที่มีต่อแนวคิดสังคมพหุวัฒนธรรมจึงเป็นวาทกรรมเชิงบวกที่แสดงความยอมรับต่อความแตกต่างหลากหลาย ซึ่งชนกลุ่มน้อยมีพลังและพื้นที่ในการเชิดชูอัตลักษณ์และยืนยันการมีอยู่ของตัวตนโดยที่เรียนรู้วัฒนธรรมอื่นเพื่อการอยู่ร่วมกัน (Barker & Jane, 2016, pp. 612) อย่างไรก็ดี แม้ว่าทั้งคนในพื้นที่และนอกพื้นที่อาจจะมีแนวคิดที่ยอมรับความหลากหลาย แต่ระดับของความไว้วางใจที่มีต่อ “ตัวตน” ของผู้อื่น ยังมีปัจจัยอื่น ๆ มากกว่าชาติพันธุ์ ไม่ว่าจะเป็นในด้านชนชั้น หน้าที่ ประสบการณ์ร่วม ซึ่งมีผลต่อการก่อร่างความเป็นผู้กระทำ (agents) ของบุคคลนั้น

ประเด็นเรื่องตัวตนของชาติพันธุ์ดังกล่าว สอดคล้องกับประสบการณ์ของ ชัยวัฒน์ สถาอานันท์ (2541) นักวิจัยผู้ซึ่งศึกษาเกี่ยวกับ “การข้าม” ในการวิจัยข้ามวัฒนธรรมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ กล่าวว่าในช่วงเวลาหนึ่ง การวิจัยเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นเป็นเรื่องยากที่จะเข้าถึงข้อมูลได้ เพราะแม้ว่าตัวผู้วิจัยจะนับถือศาสนาอิสลามเช่นเดียวกับคนส่วนใหญ่ในพื้นที่แต่ก็มีกำแพงทางการศึกษา เนื่องจากผู้วิจัยเป็นคนกรุงเทพมหานครและไม่ได้มีประสบการณ์ร่วมแบบผู้ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดชายแดนใต้ เป็นต้น การเรียนรู้และทำความเข้าใจเกี่ยวข้องกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ จึงเป็นเหมือนการเดินทางใน “สนามแห่งความรู้สึก”

จากประเด็นประวัติศาสตร์และความหลากหลายทางชาติพันธุ์ข้างต้น ย่อมมีความเชื่อมโยงมาสู่ประเด็นทางศาสนา เนื่องจากศาสนาเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ที่แตกต่างของผู้คนในกลุ่มพื้นที่นี้ ซึ่งทัศนะของนักวิชาการหรือนักปฏิบัติการส่วนใหญ่เชื่อว่าศาสนาเป็นปัจจัยหนึ่ง แต่ไม่ใช่ปัจจัยหลักเพียงปัจจัยเดียวของปัญหาความขัดแย้ง

ผู้คนในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีโลกทัศน์ทางความเชื่อด้านศาสนาที่หลากหลาย ได้แก่ ศาสนาอิสลาม ศาสนาพุทธ ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ศาสนาซิกข์ ศาสนาคริสต์ เป็นต้น ซึ่งปัจจุบันประชากรในพื้นที่นี้นับถือศาสนาอิสลามมากที่สุดและเป็นปัจจัยที่เชื่อมโยงกับระบบสังคมอย่างโดดเด่น พื้นที่แห่งนี้จึงมีลักษณะเป็น “สังคมพหุลักษณ์” ที่มีคนหลากหลายชาติพันธุ์และวัฒนธรรมอยู่รวมกัน (วลัยลักษณ์ ทรงศิริ, 2556)

ศาสนาอิสลามเข้ามาเผยแผ่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 15 ผ่านนักการศาสนาที่เป็นมุสลิมและพ่อค้าจากอาหรับ ปรากฏการณ์ที่สำคัญของการหยั่งรากอารยะของศาสนา

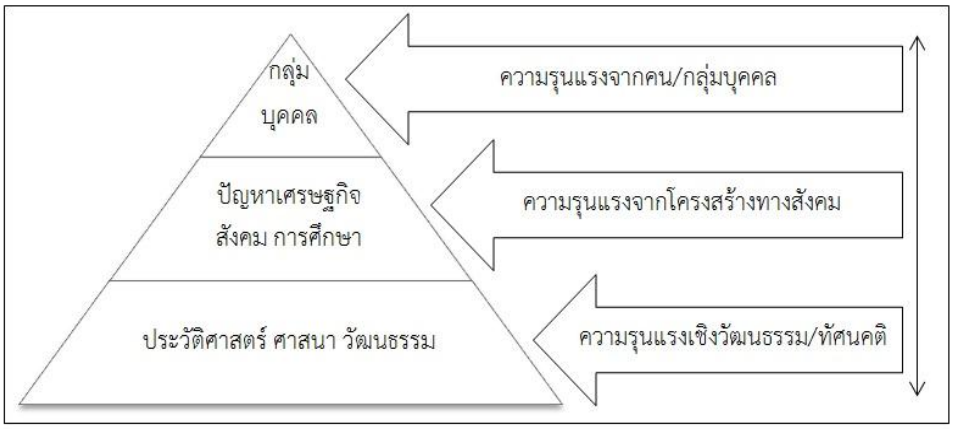
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อิสลามในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ คือการประกาศตนเป็นมุสลิมของพญาอินทิรา หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า กูโบรายามะรือเก๊าะ แห่งราชวงศ์ศรีวังสา และมีนโยบายแผ่ขยายศาสนาโดยใช้ศาสนามาเป็นแนวทางในการปกครอง โดยเรียกพื้นที่นี้ว่า “ฟาฏอนีดารุสสะลาม” ซึ่งการเป็นศูนย์กลางเผยแผ่ศาสนาอิสลามของเมืองปัตตานี ทำให้เกิดการจัดการระบบการเรียนรู้ และพัฒนาตัว “อักษรยาวี” เพื่อใช้เขียน “ภาษามลายู” โบราณเพื่อบันทึกถ่ายทอดหลักคำสอนและวิทยาการความรู้ต่างๆ ซึ่งระบบการเรียนบางส่วนได้พัฒนามาเป็นสถาบันศึกษาปอเนาะและโรงเรียนเอกชนสอนศาสนาอิสลามในปัจจุบัน (อมรา ศรีสุชาติ, 2544; รัตติยา สาและ อ้างถึงใน ชัยวัฒน์ สถาอานันท์ (บรรณาธิการ), 2551)

เมื่อระบบการศึกษาของคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ส่วนใหญ่ที่นับถืออิสลามแต่เดิมนั้นจะยึดโยงกับสถาบันการศึกษาที่ดำเนินการโดยผู้รู้ ปัญญาชน หรือครูผู้สอนศาสนา ทว่าปัญหาความรุนแรงที่มีผู้ใช้ประเด็นศาสนาเป็นเครื่องมือ ทำให้รัฐพยายามเข้ามาจัดระบบการศึกษาในพื้นที่แห่งนี้ใหม่รวมไปถึงการปฏิรูประบบกระบวนการยุติธรรมซึ่งเดิมเคยมีระบบที่เป็นลักษณะเฉพาะตามแนวคิดทางศาสนา กลุ่มคนพื้นที่ส่วนใหญ่ซึ่งเป็นชาวมลายูมุสลิมจึงมีทัศนคติที่ค่อนข้างต่อต้านการแทรกแซงของรัฐในช่วงชนวนสถานการณ์ความรุนแรงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ในขณะเดียวกัน การตอกย้ำภาพความแตกต่างทางศาสนาและนำเสนอภาพกลุ่มผู้ก่อการร้ายในยุโรปมีแนวโน้มเชื่อมโยงกับชาวมุสลิมในสื่อมวลชนจนกลายเป็นกระแสความกลัวอิสลาม (Islamophobia) ไปทั่วโลก ส่งผลให้ชาวไทยพุทธที่เลือกเปิดรับสื่อดังกล่าวเกิดความแปลกแยกและรู้สึกไม่ปลอดภัยต่อการอาศัยอยู่ในพื้นที่แห่งนี้มากขึ้นด้วยเช่นกัน (อาทิตยา เที่ยงวงษ์, 2548)

นอกจากนี้ ปัจจัยด้านการเมือง เศรษฐกิจ และกระบวนการยุติธรรม มีความเชื่อมโยงกันภายใต้การมองผ่านนโยบายของรัฐไทย ซึ่งเป็นปัจจัยของระบบบริหารจัดการที่มีความเหลื่อมล้ำและค่อนข้างขัดแย้งกับวัฒนธรรมชุมชนแบบดั้งเดิม ปัญหาด้านการเมือง เศรษฐกิจ และกระบวนการยุติธรรมบนพื้นที่นี้ยิ่งขยายวงกว้างมากขึ้นในช่วงเวลาของสถานการณ์ความรุนแรงนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2547 มาจนถึงปัจจุบัน ทำให้พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีมิติของความรุนแรงที่แตกต่างจากพื้นที่ชายแดนในภูมิภาคอื่น ๆ

สถานการณ์ความรุนแรงส่งผลกระทบต่อการผลิตภาคการเกษตรและการประมงอย่างมาก ความไม่มั่นคงในด้านเศรษฐกิจและความปลอดภัย นำไปสู่การย้ายถิ่นฐานของหลายครอบครัว (ซากีย์ พิทักษ์คุมพล ใน ชัยวัฒน์ สถาอานันท์ (บรรณาธิการ), 2551) รัฐไทยมองว่าพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีศักยภาพในการเติบโตทางเศรษฐกิจเนื่องจากความอุดมสมบูรณ์ทางทรัพยากรธรรมชาติ และภูมิประเทศเขตแดนที่ติดต่อกับประเทศเพื่อนบ้าน แต่ในพื้นที่มีกลุ่มค้าขายผิดกฎหมายที่อาจมีความเชื่อมโยงกับกลุ่มผู้ก่อความไม่สงบ จึงทำให้มีการขัดแย้งทางด้านผลประโยชน์ (National Research Council, 1997)



ภาพที่ 2.2 โครงสร้างความรุนแรงในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้
(ศูนย์ศึกษายุทธศาสตร์ สถาบันวิชาการป้องกันประเทศ, 2556)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เมื่อพิจารณาเกี่ยวกับโครงสร้างของสถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่ดังกล่าว การจำแนกผู้กระทำ (agents) ที่มีส่วนเกี่ยวข้องต่อความรุนแรงหรือสันติภาพในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นจึงค่อนข้างมีความซับซ้อนมาก โดย ศ.นพ.ประเวศ วะสี เสนอว่าโครงสร้างของผู้กระทำที่มีความเกี่ยวข้องต่อพื้นที่ในช่วงที่มีความถี่ของสถานการณ์ความรุนแรงพุ่งสูงนั้น อาจแบ่งได้อย่างกว้าง ๆ ออกเป็น 7 กลุ่ม ได้แก่ (อ้างถึงใน ภิญโญ ไตรสุริยธรรมา (บรรณาธิการ), 2548)

1) ผู้ก่อความไม่สงบ เป็นกลุ่มบุคคลหรือขบวนการที่ก่อเหตุความรุนแรง อาทิ การวางเพลิง การลอบสังหาร การเข้าโจมตีที่ตั้งทางทหาร การซุ่มโจมตี การวางระเบิด โดยกลุ่มบุคคลนี้แบ่งได้เป็นกลุ่มที่มีอุดมการณ์แบ่งแยกดินแดน และกลุ่มที่ไม่มีอุดมการณ์แบ่งแยกดินแดนแต่ต้องการเปลี่ยนระบอบการปกครอง

2) แนวร่วม หมายถึง กลุ่มคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่สนับสนุนกลุ่มขบวนการ

3) พลเรือนทั่วไป หมายถึง ชาวบ้านส่วนใหญ่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ต้องการสันติภาพ ไม่เห็นด้วยกับการใช้ความรุนแรง มักเป็นผู้ที่ได้รับผลกระทบจากการกระทำของทั้ง 2 ฝ่าย คือ ผู้ก่อความไม่สงบและฝ่ายเจ้าหน้าที่ของรัฐ

4) เจ้าหน้าที่รัฐ ได้แก่ ตำรวจทหารและมีเจ้าหน้าที่รักษาความสงบ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กองกำลังติดอาวุธ

5) รัฐบาล เป็นผู้กำหนดนโยบายและแนวทางการบริหารปกครองพื้นที่ ซึ่งเป็นปัจจัยที่สำคัญต่อความเปลี่ยนแปลงด้านความรุนแรงหรือสันติภาพ

6) ประชาชนชาวไทย เป็นประชากรส่วนใหญ่ของประเทศ ซึ่งทัศนคติของกลุ่มชาวไทยที่มีต่อพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นมีหลากหลายระดับและเปลี่ยนแปลงไปตามความเคลื่อนไหวของผู้กระทำอื่น ๆ

7) ประชาคมโลก ในยุคโลกาภิวัตน์มีกลุ่มผู้กระทำอีกหลายขั้วที่มีอิทธิพลต่อการแก้ปัญหาของรัฐบาลไทย เช่น สื่อมวลชนระหว่างประเทศ องค์การด้านสันติภาพ องค์การด้านศาสนา หรือกลุ่มผู้ก่อความไม่สงบในประเทศอื่น ๆ

อย่างไรก็ดี แม้ว่าภาพบทบาทของผู้กระทำที่มีอิทธิพลต่อในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงสถานการณ์ความรุนแรงตั้งแต่ปีพ.ศ.2547 เป็นต้นมา จะมีความซับซ้อนหลากหลายมากกว่านี้ แต่การปะทะกันระหว่างรัฐไทย (รัฐบาลและเจ้าหน้าที่รัฐ) และผู้ก่อความไม่สงบ (ผู้ก่อความไม่สงบและแนวร่วม) ทั้งที่เป็นการใช้ความรุนแรงอย่างเป็นรูปธรรมก็ดี หรือเป็นความรุนแรงเชิงสัญลักษณ์ก็ดี ทำให้นักวิชาการหลายท่านตั้งข้อสังเกตและวิพากษ์วิจารณ์อย่างหนักหน่วงว่ารัฐอาจเพียงต้องการใช้ประโยชน์จากภาพความรุนแรงของพื้นที่เพื่อสร้างความชอบธรรมต่อการจัดสรรงบประมาณมาแก้ไขปัญหา ความคลุมเครือของผู้กระทำ (agents) ที่อยู่เบื้องหลังสถานการณ์ต่าง ๆ ทำให้ความรู้สึกไว้วางใจระหว่างคนในพื้นที่ที่มีต่อรัฐไทยจึงยังคงเปราะบางเสมอมา อีกทั้งการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้เชิงอารมณ์ของสื่อมวลชนในหลายกรณี ต่างก็มีส่วนในการพัดโหมไฟ

ใต้ให้ลามไหม้เข้าไปในความคิดและความรู้สึกของคนทุกฝ่ายอีกด้วย ซึ่งบุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา (2552ก) กล่าวว่า

> ความที่งานข่าวของภาครัฐดูจะอ่อนแอ และสื่อต่างก็แข่งขันกันสร้างผลิตภัณฑ์เกี่ยวกับความขัดแย้งในภาคใต้เพื่อให้เท่าทันต่อแรงกดดันเรื่อง “เวลา” ที่เน้นความรวดเร็ว โดยทั่วไปแล้วการนำเสนอข้อมูลและความคิดเห็นเกี่ยวกับภาคใต้ของสื่อมวลชนมักจะเริ่มต้นจากการพิจารณาว่าเหตุการณ์ในภาคใต้เป็นเพียง “สินค้า” ชนิดหนึ่ง

ความซับซ้อนต่อเนื่องของปัญหาในพื้นที่ดังกล่าว ทำให้คณะรัฐบาลในแต่ละสมัยมีความพยายามเข้ามาแก้ปัญหาด้วยกลวิธีต่าง ๆ วิวัฒนาการของรัฐไทยที่เริ่มจากการขยายอำนาจจนนำไปสู่การผนวกพื้นที่เข้ามาเป็นปึกแผ่นเดียวกัน นำไปสู่การปฏิรูประบบวิถีชีวิต การศึกษา เศรษฐกิจ เพื่อให้เป็นระบบเดียวกับส่วนกลาง และเมื่อเกิดการต่อต้านอย่างเป็นรูปธรรมก็มีการปราบปรามกลุ่มผู้ก่อความไม่สงบด้วยความรุนแรง ความสูญเสียนำไปสู่การถ่ายทอดโครงสร้างของปัญหาที่ส่งผลต่อทัศนคติ “ความเป็นเขา” และ “ความเป็นเรา” ทำให้ความเป็นตัวตนของผู้คนเกิดความลักลั่น และความเคยชินต่อปัญหาทำให้เกิดวิถีชีวิตแบบใหม่ ซึ่งในระยะหลังทศวรรษที่ 2550 รัฐไทยพยายามเน้นวาทกรรมด้านการพัฒนาพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ด้วยการแบ่งพื้นที่เป้าหมายเป็น 3 กลุ่ม (สำนักงานเลขานุการคณะกรรมการขับเคลื่อนการแก้ไขปัญหาจังหวัดชายแดนภาคใต้, 2559) ได้แก่

1) พื้นที่เสริมสร้างความมั่นคง คือ พื้นที่ที่ยังมีความเคลื่อนไหวของผู้ก่อเหตุรุนแรงอย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งฝ่ายรัฐต้องใช้การปฏิบัติการเชิงรุก เพื่อจำกัดการเคลื่อนไหวของผู้ก่อเหตุรุนแรงและสร้างความเชื่อมั่นในอำนาจรัฐให้แก่ประชาชนในพื้นที่

2) พื้นที่เร่งรัดการพัฒนา คือ พื้นที่เสี่ยงและมีปัจจัยเอื้อต่อการก่อเหตุ ซึ่งฝ่ายรัฐต้องเร่งเข้ามาควบคุมพื้นที่เพื่อไม่ให้ผู้ก่อเหตุรุนแรงเข้ามาขยายอิทธิพล เพื่อให้ประชาชนมั่นใจและให้การสนับสนุนฝ่ายรัฐ

3) พื้นที่เสริมสร้างการพัฒนา คือ พื้นที่ที่ไม่มีเหตุรุนแรง ซึ่งฝ่ายรัฐต้องดำรงการดำเนินวิถีชีวิตอย่างสงบสุขของประชาชนในพื้นที่ และยกระดับมาตรฐานการพัฒนาให้เท่าเทียมกับพื้นที่ในภูมิภาคอื่น ๆ

อนุมานได้ว่า รัฐไทยจึงยังคงมีทั้งการ “ปราบปราม” และ “ป้องกัน” สถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ด้วยการใช้กองกำลังติดอาวุธ รวมถึงใช้การ “พัฒนา” ด้วยการพยายามทำความเข้าใจอัตลักษณ์และวิถีชีวิตของผู้คนในพื้นที่ โดยรัฐพยายามดำเนินนโยบาย “เข้าใจ เข้าถึง พัฒนา” ซึ่งเป็นแนวทางพระราชทานของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 เพื่อการประนีประนอมและดำเนินนโยบายการบริหารจัดการและควบคุมพื้นที่นี้อย่างอะลุ้มอล่วยมากยิ่งขึ้น

พลวัตทางการเมืองยาวนานกว่าทศวรรษบนพื้นที่แห่งนี้ นำไปสู่การดำเนินนโยบายเพื่อสร้าง “พื้นที่ปลอดภัย” ซึ่ง นอร์เบิร์ต โรเปอร์ส (Norbert Ropers) นักวิจัยด้านความขัดแย้งและความหลากหลายทางวัฒนธรรมภาคใต้ อธิบายว่า รูปแบบการสร้างพื้นที่ปลอดภัยสากลเป็นรูปแบบที่คู่ขัดแย้งสองฝ่าย อันหมายถึงรัฐไทยและผู้ที่ต่อต้านรัฐไทยมาทำข้อตกลงร่วมกัน โดยใช้กฎหมายในการกำหนดพื้นที่สำหรับผู้ลี้ภัย พื้นที่หยุดยิง และพื้นที่ที่ได้รับความคุ้มครอง ซึ่งข้อตกลงนี้ได้มีการใช้มาตรการอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้นในปี พ.ศ. 2560 แต่ประเด็นดังกล่าวก็ยังเป็นที่ถกเถียงและรอการติดตาม รวมถึงปัจจัยของระบบการบริหารข้างต้น ก็ยังถูกยกมาเป็นข้อเรียกร้องในการจัดการปกครองตนเองของพื้นที่นี้โดยกลุ่มความเคลื่อนไหวมาจนถึงปัจจุบัน (นักข่าวพลเมือง, 2558)

สถานการณ์ในยุคไฟใต้ได้ทำให้กระแสความคิดและวิถีชีวิตของชาวบ้านเปลี่ยนแปลงไป ผู้คนมีทัศนคติที่หลากหลายต่อขอบเขตของแผ่นดินเกิด บ้างยอมรับอำนาจของรัฐไทยและเชื่อมั่นในการเข้ามาควบคุมดูแลพื้นที่ของรัฐบาล บ้างหลีกหนีออกจากพื้นที่เพื่อไปแสวงหาชีวิตใหม่ที่สงบสุขเพราะคิดว่าพื้นที่นี้ไม่ปลอดภัย บ้างเกิดความรู้สึกแปลกแยกและโหยหาการปกครองตนเองจึงได้เข้าร่วมขบวนการต่าง ๆ บ้างมีเข้าใจต่อสถานการณ์ความรุนแรงที่เกิดขึ้นและสามารถปรับตัวให้อยู่ในพื้นที่ที่ไร้ความมั่นคงทางการปกครองนี้ได้ บ้างมองก้าวข้ามสถานการณ์ความรุนแรงโดยใช้ศิลปะและสื่อสุนทรียะสร้างพื้นที่ใหม่ ๆ ให้กับชุมชน เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.3 ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในสื่อสุนทรียะ

ในยุคที่สถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ถูกยกระดับขึ้นอย่างเป็นทางการ ความคาบเกี่ยวในการนิยามพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ทำให้กระบวนทัศน์เกี่ยวกับ

ภาพตัวแทนของพื้นที่มีความเปลี่ยนแปลงไป ศรัณย์ วงศ์ขจิตร (2555) ซึ่งวิเคราะห์นิยายแนวสัจนิยมที่มีภาพจินตนาการของพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ทั้งช่วงก่อนและหลังปี พ.ศ. 2547 และ พิเชษฐ แสงทอง (2551, ใน วัน การ์เดร์ เจ๊ะมาน (บรรณาธิการ), 2551) ซึ่งศึกษา “ความเป็นชาวมลายูมุสลิม” ในวรรณกรรมไทยสมัยใหม่ ตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 2480-2540 พบว่า ความแตกต่างทางความคิดของตัวละครคนนอกและคนในมีพลวัตตามปรากฏการณ์ทางสังคม ซึ่งกระบวนการคิดของตัวละครคนนอก มักมีประเด็นของการเข้ามาเพื่อ “พัฒนา” หรือมาสร้าง “สันติภาพ” ในพื้นที่ส่วนตัวละครคนในมักมีความรู้สึกของการถูก “ครอบงำ” อย่างไรก็ดี ในมุมมองของนักมานุษยวิทยารุ่นใหม่ ศรายุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ (2558) มีทัศนะต่อเรื่องเล่าประวัติศาสตร์ของพื้นที่ที่กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของความขัดแย้งว่า

> สถานะของเรื่องเล่านี้ค่อนข้างแตกกระจายพอควร ด้านหนึ่งชนชั้นนำท้องถิ่นก็มักเอาเรื่องเล่าชุดนี้ไปเสริมความเข้มขลังและสูงชั้นของตนเอง นักการเมืองท้องถิ่นและเจ้าหน้าที่รัฐก็เอาไปส่งเสริมการท่องเที่ยว แต่สำหรับชาวบ้านโดยทั่วไป สถานภาพของเรื่องเล่า เปรียบเสมือนภาพแทนตนเองยามที่พวกเขาไร้สิทธิ หรือไม่มีพื้นที่ทางสังคม

ในขณะเดียวกัน เรื่องเล่าร่วมสมัย หรือเรื่องเล่าเก่า ๆ ที่ถูกผลิตขึ้นใหม่อย่างมากมายในช่วงเวลานี้ ก็ได้กลายเป็นพื้นที่ของการถกเถียงและการแย่งชิงความหมายในหลายระดับ ตัวอย่างกรณีการสร้างภาพลักษณ์ของอิสลามของละครโทรทัศน์เรื่องหนึ่ง (ในปี พ.ศ. 2556) ซึ่งเป็นข้อถกเถียงทางศาสนาท่ามกลางกระแสการย้อนกลับไปสู่ความจริงแท้ของตัวบทคำสอนในศาสนาอิสลามที่เรียกว่ากระบวนการอิสลามานุวัตน์ (Islamization process) จากปรากฏการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงกระบวนการตีความทางศาสนาที่แตกต่างกันของคนในพื้นที่ที่นับถือศาสนาอิสลาม ซึ่งศรายุทธกล่าวว่า การพิจารณาความเป็นศาสนาอิสลาม (agama) กับความเป็นวัฒนธรรมประเพณีแบบมลายู (adat) นั้นไม่ใช่สิ่งเดียวกัน และกระบวนการตีความดังกล่าวนั้นวางอยู่บนพื้นฐานความแตกต่างทางชาติพันธุ์และชนชั้นอยู่เสมอ

การสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ภายใต้ภูมิศาสตร์ของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ถูกควบคุมให้หดแคบลงจากกระบวนการทางอำนาจ จึงมีผลต่อฟันเฟืองต่าง ๆ ทั้งในอุตสาหกรรมวิชาการและอุตสาหกรรมสื่อสุนทรียะ เช่น กัญญาวีร์ อาดำ (2558) วิเคราะห์เปรียบเทียบวรรณกรรมเรื่องสั้นที่ถูก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประพันธ์ขึ้นในช่วงยุค “ไฟใต้” จากทั้งนักเขียนที่เป็นคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ และนักเขียนที่เป็นคนนอก พบว่า จุดร่วมของนักเขียนยุคใหม่มีการเล่าเรื่องเกี่ยวกับความแตกต่างของผู้คน ผ่านมุมมองที่มีต่อการแสดงความเคารพต่อบุคคล สิ่งลี้ลับ รวมถึงการนับถือพระเจ้า ด้วยการใช้สัญลักษณ์เปรียบเทียบในประเด็นที่คลุมเครือด้วยการทิ้งไว้เป็นปริศนา และมีการสะท้อนภาพของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ว่าเป็น “ดินแดนแห่งความสูญเสีย” หรือเป็น “ดินแดนแห่งความตาย” เป็นต้น

การถกเถียงเกี่ยวกับประเด็นปัญหาของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ยังไม่มีทีท่าว่าจะสิ้นสุด เพียงแต่เปลี่ยนรูปแบบลักษณะไปตามอำนาจของผู้กระทำในระดับต่าง ๆ ในด้านความเคลื่อนไหวของภาพยนตร์ไทยที่มีต่อปรากฏการณ์ทางสังคมของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ผู้วิจัยเลือกอธิบายพร้อมกับแนวคิดเกี่ยวกับพัฒนาของภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษที่ 2540-2560 เพื่อนำไปสู่การทบทวนกระแสภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดภาคใต้ในยุคไฟใต้ ซึ่งเป็นช่วงเวลาร่วมสมัยของสถานการณ์ความรุนแรง โดยอภิปรายอย่างต่อเนื่องในหัวข้อที่ 2.2 ซึ่งเป็นแนวคิดเกี่ยวกับพัฒนาการของภาพยนตร์ไทยในลำดับถัดไป

2.2 แนวคิดเกี่ยวกับพัฒนาการของภาพยนตร์ไทย

ภาพยนตร์ไทยมีพัฒนาการผลิตเนื้อหาและมีนวัตกรรมทางเทคโนโลยีการผลิตที่สามารถแบ่งออกได้เป็นหลายยุค ซึ่งภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในแต่ละยุคอาจไม่ได้เป็นที่นิยมหรือเป็นกระแสในหมู่ผู้ชมชาวไทยมากนัก แต่ก็มีบทบาทในการนำเสนอภาพพื้นที่ที่เชื่อมโยงกับบริบททางสังคม อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ และคณะ (2550, น.88-100) แบ่งพัฒนาการของวงการภาพยนตร์ไทยออกเป็น 6 ช่วงเวลา โดยเริ่มตั้งแต่การปรากฏของภาพยนตร์ต่างประเทศในประเทศไทย ดังนี้

1) ยุคเริ่มต้น (พ.ศ. 2440-2459)

ในยุคเริ่มต้นที่มีการฉายภาพยนตร์ในประเทศไทย ภาพยนตร์จากต่างประเทศเริ่มเข้ามาฉายโดยคณะละครเร่ของฝรั่งเศส ต่อมาในปี พ.ศ. 2448 ชาวญี่ปุ่นสร้างโรงฉายภาพยนตร์ถาวรที่เวิ้งวัดตึก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำให้คนไทยหันมาทำธุรกิจด้านโรงภาพยนตร์ในหัวเมืองต่าง ๆ มากขึ้น ซึ่งส่วนใหญ่นิยมฉายภาพยนตร์จากสหรัฐอเมริกา

2) ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2460-2499)

ในช่วงเวลานี้ วงการภาพยนตร์ไทยมีการบุกเบิกหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็น เทคโนโลยีภาพ เสียง กฎหมาย แนวทางการเล่าเรื่อง และพัฒนาการอื่น ๆ เหตุการณ์ที่สำคัญ ได้แก่

พ.ศ. 2465 พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน จัดตั้งกองภาพยนตร์เผยแผ่ข่าวของกรมรถไฟ

พ.ศ. 2466 เฮนรี เอ. แมคเร และทีมงานได้เข้ามาถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง นางสาวสุวรรณ โดยใช้นักแสดงเป็นคนไทยทั้งหมด

พ.ศ. 2470 กรุงเทพภาพยนตร์บริษัทได้ผลิตภาพยนตร์เรื่อง โชคสองชั้น เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่สร้างและผลิตโดยคนไทยทั้งหมด

พ.ศ. 2473 ภาพยนตร์เรื่อง หลงทาง เป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่บันทึกเสียงในฟิล์ม และในปีนี้ รัฐบาลประกาศใช้ “พระราชบัญญัติภาพยนตร์พุทธศักราช 2473” ซึ่งถือเป็นต้นแบบของการควบคุมการผลิตและเผยแพร่ภาพยนตร์

พ.ศ. 2484-2489 ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 วงการภาพยนตร์ขาดแคลนอุปกรณ์การผลิต ทำให้ผู้สร้างบางส่วนหันมาใช้ฟิล์ม 16 มม. และใช้การพากย์เสียงเพื่อประหยัดต้นทุน

พ.ศ. 2497 ภาพยนตร์เรื่อง สันติ-วีณา ได้รับรางวัลภาพยนตร์นานาชาติที่ประเทศญี่ปุ่น

นอกจากนี้ ช่วงเวลาของยุคบุกเบิกของวงการภาพยนตร์ไทย มีภาพยนตร์เรื่องแรกที่นำเสนอภาพพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ ภาพยนตร์สมัครเล่นส่วนพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เมื่อครั้งเสด็จประพาสเลียบ "มณฑลปัตตานี” ในปี พ.ศ. 2471 เป็นการบันทึกภาพผู้คนที่อาศัยในพื้นที่เมืองปัตตานี ยะลา สายบุรี และนราธิวาส ซึ่งทั้งสองพระองค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ได้ทอดพระเนตรกิจการการศึกษาที่มัสยิด การแสดงศิลปะพื้นบ้าน และวิถีชีวิตของชาวบ้าน (สถาบันพระปกเกล้า, 2557)

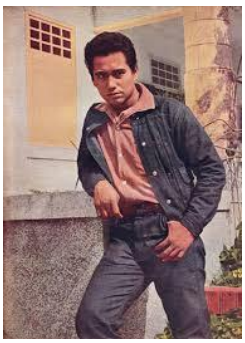
ภาพที่ 2.3 ภาพศิลปะการแสดงพื้นบ้านจากภาพยนตร์ส่วนพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เมื่อครั้งเสด็จประพาสเลียบ "มณฑลปัตตานี" ในปี พ.ศ. 2471 (สถาบันพระปกเกล้า, 2557)

ส่วนภาพยนตร์แนวบันเทิงคดีที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้น มักเป็นเรื่องราวที่นำเสนอภาพการประกอบอาชีพที่ผู้คนใช้ประโยชน์จากทรัพยากรธรรมชาติเป็นหลัก เช่น *โตนงาช้าง* (2485) เป็นภาพของวิถีชีวิตผู้คนในอุตสาหกรรมเหมืองแร่จังหวัดยะลา ซึ่งมีโรงเตี๊ยมเป็นแหล่งนัดพบ แสดงให้เห็นถึงการดำรงของวัฒนธรรมจีนที่เป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์พื้นที่จังหวัดชายแดนใต้ *จับตาย* (2496) เป็นเรื่องราวของนักโทษที่ถูกเกณฑ์มาแผ้วถางป่าเพื่อทำถนนในจังหวัดยะลา แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของรัฐไทยที่เข้ามามีบทบาทอย่างเข้มข้นในการขยายความเป็นเมืองของพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) ยุคดารายอดนิยม (พ.ศ. 2500-2512)

มิตร ชัยบัญชา และ เพชรา เชาวราษฎร์ เป็นนักแสดงคู่ขวัญที่ได้รับความนิยมอย่างมาก ทำให้ภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องในช่วงเวลานี้ใช้ดาราคู่ขวัญมานำแสดงเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชม การเสียชีวิตของมิตร ชัยบัญชา ในปี พ.ศ. 2513 ทำให้ภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องที่มีบทแสดงของมิตร ชัยบัญชา ต้องยุติการถ่ายทำ และในขณะเดียวกัน การผลิตภาพยนตร์ฟิล์ม 16 มม. ซึ่งใช้การพากย์เสียงก็เสื่อมความนิยมลงไป



ภาพที่ 2.4 ลือชัย นฤนาท พระเอกภาพยนตร์รางวัลตุ๊กตาทองคนแรกของไทย
มักได้รับบทบาทยียวนและมีฉายา “รูปหล่อ คอเอียง” จากบุคลิกที่เป็นเอกลักษณ์
(คมชัดลึกออนไลน์, 2560)

ภาพยนตร์ที่มีการนำเสนอภาพพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในยุคดารายอดนิยม เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *ภูตเหลือง* (2502) มีเนื้อหาเกี่ยวกับนายตำรวจที่ต้องลงมาปราบองค์กรลับในพื้นที่ชายแดนห่างไกล มีดาราชายแนวหน้าในยุคนั้นมานำแสดง คือ ลือชัย นฤนาท พระเอกภาพยนตร์ไทยคนแรกที่ได้รับรางวัลนักแสดงนำยอดเยี่ยมรางวัลตุ๊กตาทอง ครั้งที่ 1 ประจำปี พ.ศ. 2500 ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ใช้พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในการประกอบสร้างที่มาของกลุ่มองค์กรลับที่มีเป้าหมายทำลายความมั่นคง โดยมีวีรบุรุษคือนายตำรวจซึ่งเป็นคนนอกเข้ามาปราบปรามเหล่าโจรในพื้นที่ ซึ่งในช่วงเวลานั้น ภาพยนตร์แนวบู๊ภูธร หรือแนวแอคชั่นที่ได้รับอิทธิพลจากแนวบุกเบิกตะวันตกได้รับความนิยมในกลุ่มผู้ชมอย่างมาก เนื่องด้วยสภาพสังคมหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 แต่ละพื้นที่อยู่ในช่วงฟื้นฟูหลังภาวะสงคราม รัฐไม่สามารถพัฒนาและปกครองแต่ละท้องถิ่นได้อย่างทั่วถึง ทำให้มีกลุ่มโจรก่อตั้งขึ้นมามากมายโดยเฉพาะอย่างยิ่งในพื้นที่ภาคใต้ส่วนใหญ่ ภาพลักษณ์ของ “โจรใต้” ที่ถูกนำเสนอผ่านสื่อภาพยนตร์ไทยจึงมักถูกผลิตออกมาพร้อมกับการนำเสนอภาพภูมิศาสตร์บ้านเมืองของจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีสภาพส่วนใหญ่เป็นป่าเขากันดาร เป็นดินแดนที่ดูลึกลับอันตราย ห่างไกลความเจริญ เป็นต้น

4) ยุคปรับเปลี่ยนสู่ความหลากหลายของภาพยนตร์ไทย (พ.ศ. 2513-2529)

วงการภาพยนตร์ไทยพัฒนาการผลิตภาพยนตร์เสียงในระบบฟิล์ม 35 มม. ได้อย่างมีคุณภาพมากขึ้น บริบททางการเมืองทำให้เนื้อหาของภาพยนตร์แนวสะท้อนสังคมได้รับความนิยม ทว่า หลังช่วง พ.ศ. 2524 วงการภาพยนตร์ได้รับผลกระทบจากการเข้ามาของสื่อโทรทัศน์และวีดิทัศน์ รวมถึง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเข้ามาครองตลาดของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ผู้ชมเลือกรับสื่อภาพยนตร์ไทยลดลง อย่างไรก็ดี

ในยุคนี้มีภาพยนตร์ไทยเกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่โดดเด่น คือ ภาพยนตร์แนวชีวิต เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* (2528) ผลงานกำกับโดย ยุทธนา มุกดาสนิท เป็นภาพยนตร์ดัดแปลงจากบทประพันธ์ของนิพพานฯ หรือ มกุฎ อรดี เล่าเรื่องของเด็กชาวมุสลิมที่เกิดในครอบครัวที่ยากจนที่อาศัยอยู่ในจังหวัดสงขลา กลุ่มเด็กที่ยากจนรวมตัวกันขนข้าวสารออกจากอำเภอสุไหงโกลก จังหวัดนราธิวาสเพื่อข้ามชายแดนไปค้าขายยังประเทศมาเลเซียอย่างผิดกฎหมาย หรือที่เรียกว่า “ขบวนการกองทัพมด” ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับรางวัลเกียรติยศมากมายจากทั้งในและต่างประเทศ และบทประพันธ์เรื่องนี้ก็ได้รับการยกย่องให้เป็น 1 ใน 100 เล่มของหนังสือดีที่เด็กและเยาวชนไทยควรอ่านอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 2.5 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง “ผีเสื้อและดอกไม้” (Butterfly and Flowers)
(ทีมงานสี่ทหารเสือ, 2550)

ในช่วงเวลานี้ ยังมีภาพยนตร์นิรนามเกี่ยวกับจังหวัดปัตตานี ปี พ.ศ. 2528 จากครอบครัวของนายเนย วรรณงาม เจ้าของสายหนังและโรงหนังเฉลิมวัฒนาจังหวัดนครราชสีมา เป็นหลักฐานชิ้นสำคัญของการบันทึกภาพความเปลี่ยนแปลงของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ (ทีมข่าวอิศรา, 2557) โดยภาพที่ปรากฏนั้นเป็นลักษณะของการบันทึกภาพสถานที่ท่องเที่ยวและเหตุการณ์สำคัญ เช่น บรรยากาศฉลองวันรัฐธรรมนูญ การชกมวยคู่เอกที่โด่งดังในช่วงเวลานั้น ภาพบุคคลสำคัญทางการเมืองที่เข้ามาทำกิจกรรมในพื้นที่ เป็นต้น ซึ่งภาพส่วนใหญ่แสดงให้เห็นปฏิบัติการของพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่ค่อนข้างจะมีส่วนผสมของ “ความเป็นไทย” มากขึ้น และภาพยนตร์นิรนามดังกล่าวยัง

เป็นการบันทึกภาพเกี่ยวกับวิถีชีวิตทั่วไป รวมถึงมีภาพยนตร์ท้องถิ่นเรื่อง ด่วนยะลา ซึ่งสันนิษฐานว่าอาจฉายอยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2527-2530

ภาพที่ 2.6 ใบปิดภาพยนตร์เรื่องด่วนยะลา
(ทีมงานสี่ทหารเสือ, 2550)

5) ยุคเศรษฐกิจเฟื่อง ภาพยนตร์วัยรุ่นครองตลาด (พ.ศ. 2530-2539)

ในยุคนี้ปริมาณการผลิตภาพยนตร์ไทยลดลง เนื่องจากการรวมตัวของบริษัทจัดฉาย จัดจำหน่าย และผลิตภาพยนตร์ ทำให้วงการภาพยนตร์กระแสหลักของไทยมีลักษณะเป็น “ธุรกิจครบวงจร” ทำให้ผู้กำกับอิสระเติบโตได้ยาก รวมทั้งผู้ผลิตภาพยนตร์ส่วนใหญ่หันไปจับกลุ่มเป้าหมายผู้ชมวัยรุ่น ทำให้ตลาดภาพยนตร์ไทยมีสัดส่วนน้อยลงกว่ายุคที่ผ่านมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในขณะเดียวกัน การเติบโตของเทคโนโลยีสื่อประเภทซีดี ดีวีดี ทำให้การทำสำเนาภาพยนตร์เป็นสินค้าเป็นที่แพร่หลายมากยิ่งขึ้น ทำให้มีการตรา “พระราชบัญญัติควบคุมกิจการเทปและวัสดุโทรทัศน์ พุทธศักราช 2530” เพื่อควบคุมการเผยแพร่ภาพอย่างเข้มงวด นำไปสู่การแทรกแซงการนำเสนอภาพยนตร์ในรูปแบบต่าง ๆ ผู้ผลิตมีการตรวจสอบเนื้อหาด้วยตนเองและไม่ค่อยนำเสนอประเด็นที่แตกต่างจากภาพยนตร์ไทยแนวนิยมมากนักเพราะไม่ต้องการให้ภาพยนตร์ที่ผลิตออกมาแล้วต้องถูกเซ็นเซอร์ ซึ่งอาจนำไปสู่การแก้ไขดัดแปลงเนื้อหาที่ส่งผลกระทบต่อภาพรวมของภาพยนตร์ รวมไปจนถึงการห้ามฉายอีกด้วย

ภาพยนตร์ไทยเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีความโดดเด่นในช่วงเวลานี้ คือ *ปุลากง* (2532) ซึ่งนำเสนอภาพพื้นที่ตำบลปุลากง อำเภอยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี จากวรรณกรรมเรื่องปุลากง

บทประพันธ์โดย โสภาค สุวรรณ ในปี พ.ศ. 2515 เป็นเรื่องราวของนายตำรวจนอกพื้นที่ที่เข้ามาประจำการในพื้นที่ห่างไกลเพื่อต่อสู้กับกลุ่มโจรก่อการร้าย และได้เผชิญหน้ากับปัญหาอื่นๆ ที่มีความซับซ้อนบนพื้นที่ของความขัดแย้ง

ต่อมา มีภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่เป็นภาพยนตร์ในแนวฟิล์มนัวร์ (Film Noir) คือ *กะโหลกบางตายช้า กะโหลกหนาตายก่อน* (2534) ซึ่งผู้ผลิตภาพยนตร์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเรื่อง *The Postman Always Rings Twice* (2489) ภาพยนตร์เล่าเรื่องเกี่ยวกับอาชญากรที่หนีการตามล่าของตำรวจไปกบดานอยู่ที่อำเภอเบตง จังหวัดยะลา โดยมีการนำเสนอประเด็นว่าพื้นที่ดังกล่าวมีการปะทะระหว่างเจ้าหน้าที่รัฐและกลุ่มโจรหลายรูปแบบ แต่กลุ่มคนทางภาคอีสานก็ยังคงอพยพเข้ามาหางานทำในพื้นที่นี้ แสดงให้เห็นว่า ภาพพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ยังคงถูกนำเสนอในลักษณะที่เป็นดินแดนห่างไกล ต้องการการพัฒนา และเป็นพื้นที่ที่มีกลุ่มโจรหรือผู้ก่อการร้าย เจ้าหน้าที่จากส่วนกลางในภาพยนตร์มักมีความชอบธรรมในการปราบปรามบุคคลเหล่านี้ ในขณะเดียวกันก็ยังคงเป็นพื้นที่ที่มีความอุดมสมบูรณ์ที่มีศักยภาพในการหาเลี้ยงชีพของปัจเจก

แต่อย่างไรก็ดี ในช่วงปลายทศวรรษที่ภาพยนตร์วัยรุ่นครองตลาด ด้วยเหตุผลของระบบเงินทุนทำให้เนื้อหาภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่กลายเป็นสนามของการเล่าเรื่องเกี่ยวกับชนชั้นกลางเฉพาะกลุ่มมากกว่า ทำให้พื้นที่ของเรื่องเล่าที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยนั้นได้หดหายไปในช่วงปลายทศวรรษที่ 2530-2540

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6) ยุคแสวงหาแนวทางใหม่ (พ.ศ. 2540-ปัจจุบัน)

วิกฤตการณ์ทางการเงินในเอเชีย พ.ศ. 2540 หรือ “วิกฤตต้มยำกุ้ง” ส่งผลกระทบต่อการลงทุนผลิตภาพยนตร์อย่างมาก ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยผลิตงานออกมาน้อยลง กำกับที่มาจากวงการโฆษณาที่หันมากำกับภาพยนตร์ไทยมีความพิถีพิถันทางการออกแบบมากขึ้น รวมทั้งความนิยมเนื้อหาภาพยนตร์ย้อนยุคทำให้มีการผลิตภาพยนตร์ไทยแนวนี้ออกมาหลายเรื่องในช่วงต้นทศวรรษที่ 2540 เช่น 2499 อันธพาลครองเมือง นางนาก ฟ้าทะลายโจร บางระจัน ฯลฯ ภาพยนตร์ไทยในช่วงสหัสวรรษใหม่ มีความสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมการบริโภคภาพยนตร์ของคนไทยและตลาดต่างประเทศ ความเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคโนโลยีจากระบบฟิล์มมาเป็นระบบดิจิทัล รวมถึงการใช้สื่ออินเทอร์เน็ตเข้ามาช่วยในระบบการโฆษณาและจัดจำหน่าย

ล้วนเป็นกระแสโลกาภิวัตน์สื่อที่เติบโตมาพร้อมกับปรากฏการณ์การเฟื่องฟูของวงการภาพยนตร์สั้นและภาพยนตร์อิสระ เนื่องจากผู้ผลิตภาพยนตร์ท้องถิ่นหรือภาพยนตร์นอกกระแสสามารถเข้าถึงปัจจัยด้านการผลิตภาพยนตร์ได้มากขึ้น อีกทั้งการขยายตัวของเวทีการประกวด เทศกาลฉายภาพยนตร์ และมีนายทุนสนับสนุนจากหลากหลายแหล่ง ทำให้ภาพยนตร์มีพื้นที่อื่น ๆ นอกเหนือจากกรอบของระบบสตูดิโอ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนมีผลต่อเนื้อหาและการเปลี่ยนแปลงของวงการภาพยนตร์ไทยในเวลาต่อมา

ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2550 แนวภาพยนตร์ไทยที่ได้รับความนิยมและมีการผลิตออกมาจำนวนมาก อาทิ การสะท้อนค่านิยมของคนยุคใหม่ที่ได้รับผลกระทบจากความเจริญก้าวหน้าทางวัตถุ การวิพากษ์ปัญหาทางการเมือง การนำเสนอประเด็นทางวัฒนธรรม ศาสนา ความเชื่อ และอัตลักษณ์ “ความเป็นไทย” การโหยหาอดีตผ่านความทรงจำในวัยเด็ก การเพิ่มพื้นที่และมุมมองให้กับเรื่องความหลากหลายทางเพศ รวมถึงการเฟื่องฟูของวงการภาพยนตร์อิสระ โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์จากผลงานกำกับของอภิชาตพงศ์ วีระเศรษฐกุล เรื่อง ลุงบุญมีระลึกชาติ (2553) ที่ได้รับรางวัลปาล์มทองคำจากเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ครั้งที่ 63 ซึ่งเป็นเวทีภาพยนตร์อิสระที่โด่งดังในระดับโลก (ประกายกาวิล ศรีจินดา, 2554)

นอกจากนี้ อีกกระแสที่สำคัญต่อวงการภาพยนตร์ไทย คือ การประกาศใช้ “พระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ. 2551” ซึ่งนำไปสู่การจัดเรตติ้งภาพยนตร์ที่จะเข้าฉายในประเทศไทย รวมไปถึงระบบการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ที่ก่อให้เกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์ ซึ่งข้อกำหนดดังกล่าวยังเป็นที่ถกเถียงถึงมาตรฐานและประสิทธิภาพในการควบคุมการฉายภาพยนตร์ในประเทศไทยมาจนถึงปัจจุบัน

ในยุคแสวงหาแนวทางใหม่ของภาพยนตร์ไทยนี้ สถานการณ์ในจังหวัดชายแดนภาคใต้เริ่มคุกรุ่นรุนแรงขึ้นตามลำดับ ภาพข่าวของจังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านสื่อมวลชน อาทิ หนังสือพิมพ์ วิทยุ และโทรทัศน์ มีบทบาทที่สำคัญต่อการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนต่อผู้ชมคนไทยที่อาศัยอยู่นอกพื้นที่อย่างมาตั้งแต่ก่อนปี พ.ศ. 2547 แม้ว่าสื่อมวลชนจากส่วนกลางมีบทบาทในการแสวงหาข้อเท็จจริงมาตีแผ่ มีความพยายามในการทำความเข้าใจและเรียนรู้วัฒนธรรมที่หลากหลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ของพื้นที่เพื่อร่วมกันหาวิธีแก้ปัญหา แต่ในขณะเดียวกัน ภาพเหตุการณ์ความรุนแรงภายในพื้นที่ที่ถูกนำเสนอผ่านสื่อก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลต่อทัศนคติด้านลบของผู้รับสารด้วย (ผู้จัดการออนไลน์, 2549)

ความสนใจต่อการนำเสนอภาพของพื้นที่แห่งนี้ถูกผลิตออกมาในหลายรูปแบบ ผู้วิจัยจึงทบทวนแนวทางการศึกษายุคภาพยนตร์ไทยโดยมุ่งเน้นที่ภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ดังที่กล่าวไปข้างต้น ทว่า ภาพยนตร์ที่อยู่ในยุคแสวงหาแนวทางใหม่ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่สอดคล้องกับสถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นยังไม่มีงานวิจัยที่วิเคราะห์ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ ผู้วิจัยจึงประมวลความเคลื่อนไหวอย่างกว้าง ๆ โดยเสนอการแบ่งตามช่วงเวลาการทำงานของคณะรัฐบาลไทยและพัฒนาการที่สำคัญของวงการภาพยนตร์ไทยตามตาราง ได้แก่

ตารางที่ 2.2 ภาพยนตร์ไทยยุคแสวงหาแนวทางใหม่และภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงรัฐบาลต่าง ๆ

ปีพ.ศ.	รัฐบาลไทย	พัฒนาการที่สำคัญของวงการภาพยนตร์ไทย	ภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัด ฯ
2540-2544	รัฐบาลชวน หลีกภัย	- ความสำเร็จของภาพยนตร์ไทยเรื่อง 2499 อันธพาลครองเมือง ทำให้วงการภาพยนตร์ไทยตื่นตัวขึ้นมา - การประกวดเทศกาลภาพยนตร์สั้นครั้งที่ 1 ก่อตั้งขึ้นโดยมูลนิธิหนังไทย	-
2544-2548	รัฐบาลทักษิณ ชินวัตร	- ภาพยนตร์ไทยผลงานผู้กำกับคลื่นลูกใหม่หลายเรื่องประสบความสำเร็จด้านรายได้ทั้งในและต่างประเทศ - มีความร่วมมือในการผลิตภาพยนตร์ระหว่างบริษัท ระหว่างประเทศมากขึ้น - ภาพยนตร์แนวตลกและผีสยองขวัญเป็นที่นิยม - มีเวทีรางวัลภาพยนตร์เพิ่มขึ้น อาทิ	- โอเคเบตง (2546)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		รางวัลจากสำนักพิมพ์ นิตยสาร หรือกลุ่มสมาคมอื่น ๆ เกี่ยวกับภาพยนตร์	
2549-2551	เกิดรัฐประหารโค่นล้มคณะรัฐบาลทักษิณ และดำเนินงานต่อโดยรัฐบาลพลเอก สุรยุทธ์ จุลานนท์	- เนื้อหาภาพยนตร์ไทยมีความหลากหลาย - มีภาพยนตร์ไทยนอกกระแสมากขึ้น	-
2551-2554	การเปลี่ยนรัฐบาลเกิดขึ้นบ่อยครั้ง ได้แก่ รัฐบาลโดยการนำของ สมัคร สุนทรเวช สมชาย วงศ์สวัสดิ์, และอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะ ตามลำดับ	- มีการประกาศใช้พระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ. 2551 ซึ่งมีระบบการเซ็นเซอร์และจัดเรตติ้งภาพยนตร์อย่างเข้มงวดมากขึ้น - ภาพยนตร์นอกกระแสเรื่อง ลุงบุญมีระลึกชาติได้รับรางวัลปาล์มทองคำเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ครั้งที่ 63 ปี พ.ศ. 2553	- ปืนใหญ่จอมสลัด (2551) - พลเมืองจูหลิง (2551)
2554-2557	รัฐบาลยิ่งลักษณ์ ชินวัตร	- ภาพยนตร์เรื่อง พี่มาก...พระโขนง (2556) ขึ้นแท่นเป็นภาพยนตร์ไทยที่ทำเงินสูงสุดในประเทศ (เป็นตัวเลขรายได้สูงสุดมาจนถึงปี พ.ศ.2560)	- ปิตุภูมิ พรมแดนแห่งรัก (2555) ถูกระงับการฉายในราชอาณาจักรไทยโดยนายทุน
2557-ปัจจุบัน (2560)	เกิดการรัฐประหารโค่นล้มรัฐบาลยิ่งลักษณ์ ชินวัตร และดำเนินงานต่อโดยคณะรัฐบาลพลเอก ประยุทธ์ จันทร์โอชา	- ธุรกิจภาพยนตร์ท้องถิ่นเฟื่องฟูขึ้น อาทิ ภาพยนตร์ในถิ่นภาคอีสาน ภาพยนตร์ในถิ่นภาคใต้	- ละติจูดที่ 6 (2558) - ขุนพันธ์ (2559) - มหาสมุทรและสุสาน (2559)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตารางข้างต้น ยังมีรายละเอียดอื่น ๆ ที่เชื่อมโยงเกี่ยวกับความเคลื่อนไหวที่สำคัญต่อภาพยนตร์ไทยในยุคใหม่อีกหลายประการ ไม่ว่าจะเป็น ภาพยนตร์ไทยกับกระแสประชาคมอื่น อาทิ

ประชาคมโลก ประชาคมอาเซียน การขยายตัวและหดตัวของธุรกิจภาพยนตร์ในลักษณะต่าง ๆ ความหลากหลายทางด้านเนื้อหา ความเคลื่อนไหวด้านกฎหมายที่เกี่ยวกับภาพยนตร์ ฯลฯ อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยคัดเลือกประเด็นหลักที่เกี่ยวข้องต่อลักษณะการนำเสนอภาพตัวแทนของพื้นที่ของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์ไทยโดยเสนอร่วมกับแนวทางการวิเคราะห์พื้นที่ในบทต่อไป

2.3 แนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบและองค์ประกอบการนำเสนอในภาพยนตร์

2.3.1 รูปแบบของภาพยนตร์

ผู้วิจัยมีทัศนะว่าสถานภาพของภาพยนตร์มีผลต่อการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ในการเล่าเรื่อง แนวคิดเกี่ยวกับการศึกษารูปแบบและตระกูลของภาพยนตร์สามารถเป็นเครื่องมือที่ช่วยในการพิจารณาภาพยนตร์แต่ละเรื่องซึ่งมีสถานภาพที่แตกต่างกันได้ การจัดประเภทสื่อภาพยนตร์นั้นสามารถแบ่งออกได้หลายลักษณะ เช่น อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ และคณะ (2550) เสนอการแบ่งภาพยนตร์ออกเป็นหลายกลุ่มประเภท ได้แก่

การแบ่งประเภทตามเนื้อหา

1) ภาพยนตร์แนวบันเทิงคดี (Fiction film) คือ ภาพยนตร์ที่เป็นเรื่องแต่งเพื่อความบันเทิง มีชื่อเรียกอื่น ๆ ที่คล้ายคลึงกัน ได้แก่ Feature film และ Theatrical film

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) ภาพยนตร์ที่ไม่ใช่บันเทิงคดี (Non-fiction film) คือ ภาพยนตร์ที่ไม่ใช่เรื่องแต่ง เน้นการบันทึกเหตุการณ์จริง เช่น ภาพยนตร์สารคดี (documentary film) ภาพยนตร์ข่าว (news reel) ภาพยนตร์เพื่อการศึกษา (educational film)

แนวการแบ่งภาพยนตร์ตามเนื้อหากลุ่มนี้ มีจุดเชื่อมโยงที่คล้ายคลึงกับการแบ่งภาพยนตร์เป็น Styles of film โดย Louis Giannetti ซึ่งรักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2558) มีทัศนะต่อการแบ่งประเภทดังกล่าวว่าเป็นการแบ่งอย่างกว้าง ๆ เพื่อง่ายต่อการทำความเข้าใจรูปแบบและเนื้อหาของภาพยนตร์ที่พัฒนาจากแนวคิดที่มีระดับการยึดโยงต่อวัตถุดิบทางธรรมชาติของความจริงที่แตกต่างกัน ซึ่งแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะใหญ่ ๆ ได้แก่

1) ภาพยนตร์สารคดี (Documentary film หรือ non-fiction film) หรือภาพยนตร์แนวสัจนิยม (Realism) เน้นการนำเสนอความจริงไม่ใช่เหตุการณ์ที่แต่งขึ้น การผลิตภาพยนตร์สารคดีไทยมีหลากหลายรูปแบบ อาทิ สารคดีเน้นการสัมภาษณ์ สารคดีสังเกตการณ์ สารคดีแนวชี้นำ สารคดีเชิงบทกวี สารคดีแนวความเรียง และสารคดีเชิงทดลอง เป็นต้น (อัญชลี ชัยวรพร, 2559)

2) ภาพยนตร์อาวองการ์ด (Avant-garde film) หรือภาพยนตร์ศิลปะที่พัฒนามาจากภาพยนตร์แนวสร้างสรรค์จินตนาการ (Formalistic) มักเป็นภาพยนตร์ที่สร้างโดยกลุ่มผู้ผลิตอิสระที่สร้างทางเลือกในการนำเสนอเนื้อหาหรือเป็นการทดลองทางศิลปะ

3) ภาพยนตร์บันเทิง (Dramatic feature film หรือ Feature film) ภาพยนตร์ที่เป็นเหตุการณ์แต่งขึ้นในเชิงละครหรือสื่อสารการแสดง

การแบ่งประเภทตามระบบการสร้าง

1) ภาพยนตร์ระบบอิสระ (Independent filmmaking) หรือภาพยนตร์นอกระบบ เป็นภาพยนตร์ที่มีต้นทุนการผลิตต่ำ ผู้สร้างไม่มีสังกัด มีผู้ชมเฉพาะกลุ่ม เนื้อหาภาพยนตร์จึงมักจะแตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลัก

2) ภาพยนตร์ระบบสตูดิโอ (Studio filmmaking) ภาพยนตร์ที่สังกัดบริษัทขนาดใหญ่ เนื้อหาเป็นไปตามความต้องการของนายทุนหรือตลาดผู้ชมทั่วไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแบ่งประเภทตามตระกูล (Genre)

ตระกูลของภาพยนตร์ (Genre) เป็นความพยายามในการจำแนกภาพยนตร์ที่มีลักษณะร่วมในเนื้อหาและส่วนประกอบต่าง ๆ อาทิ ฉาก อารมณ์ และรูปแบบ การแบ่งภาพยนตร์ตามประเภทหรือตระกูลตามข้อเสนอของ อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ และคณะ (2550) เป็นการแบ่งตามลักษณะเด่น (pertinent characteristics) ของภาพยนตร์ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งมีกลุ่มภาพยนตร์ที่พัฒนามาเป็นต้นแบบของตระกูลย่อยๆ (sub-genres) อีกหลายประเภทในช่วงเวลาต่อมา

ทั้งนี้ ตระกูลของภาพยนตร์ขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ที่ผู้วิจัยนำมาศึกษานั้น มีลักษณะของการผสมผสานภาพยนตร์ตระกูลต่าง ๆ ที่ทับซ้อนกันหลายตระกูล ซึ่งส่วนใหญ่สามารถแบ่งออกเป็นกลุ่มหลักได้ ดังนี้

1) ภาพยนตร์แอคชั่น (Action film) หรือภาพยนตร์ต่อสู้ เป็นภาพยนตร์ที่มีจุดเด่นในการนำเสนอความขัดแย้งระหว่างบุคคลด้วยการปะทะ ต่อสู้ เพื่อสร้างอารมณ์ตื่นเต้นเร้าใจผ่านสุนทรียภาพของความรุนแรงโดยกลวิธีต่าง ๆ

2) ภาพยนตร์แนวบุกเบิกตะวันตกหรือภาพยนตร์คาวบอย (Western film) เป็นภาพยนตร์จำลองชีวิตในยุคบุกเบิกดินแดนแถบตะวันตกของประเทศสหรัฐอเมริกาในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นแบบของภาพยนตร์แนวต่อสู้ผจญภัย จุดเด่นของการนำเสนอภาพยนตร์ตระกูลนี้ คือ สถานที่ซึ่งเกิดเหตุการณ์ในเรื่องมักเป็นดินแดนห่างไกลหรือชุมชนชายแดน ตัวละครหลักเป็นวีรบุรุษที่ตัดสินใจต่อสู้กับผู้ร้ายซึ่งเป็นพวกนอกกฎหมาย แก่นเรื่องมักนำเสนอความขัดแย้งในหลายระดับ อาทิ เมืองและทะเลทราย ตะวันออกกับตะวันตก การจัดระเบียบทางสังคมกับอนาธิปไตย เป็นต้น (กฤษดา เกิดดี, 2547)

3) ภาพยนตร์จินตนาการ (Fantasy film) เป็นภาพยนตร์ที่มีการอธิบายตรรกะของปรากฏการณ์ในเรื่องอย่างเหนือจริง โดยมีการกำหนดระบบของเหตุและผลขึ้นใหม่ตามจินตนาการ รวมถึงการใช้เทคนิคพิเศษในการนำเสนอภาพและเสียงที่สร้างความตื่นตาตื่นใจ จุดเด่นของภาพยนตร์ลักษณะนี้ คือ มักมีตัวละครที่มีเวทมนตร์หรือมีพลังอำนาจเหนือมนุษย์

4) ภาพยนตร์ชีวิต (Drama film) เป็นภาพยนตร์ที่เน้นการนำเสนออารมณ์และชีวิตของตัวละคร จุดเด่นของภาพยนตร์ลักษณะนี้คือมักมีประเด็นเกี่ยวกับความขัดแย้งภายในตัวละครที่ค่อนข้างลึกซึ้งในเชิงอารมณ์

5) ภาพยนตร์รัก (Romance film) เป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอโลกทัศน์ของความรัก ซึ่งมีทั้งการนำเสนอค่านิยมความรักแบบอุดมคติ การต่อสู้แย่งชิงความหมายเกี่ยวกับความรักที่เปลี่ยนไปตามยุคสมัย

6) ภาพยนตร์ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern film) เป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอเนื้อหาหรือรูปแบบนอกขนบนิยมของตระกูลภาพยนตร์แบบเดิม มีจุดเด่นที่สำคัญหลายลักษณะ อาทิ การเล่าเรื่องอาจไม่ร้อยเรียงตามลำดับเวลา ตัวละครไม่มีขอบเขตของบทบาทที่ชัดเจน มีเทคนิคการผสมผสานศิลปะด้านภาพและเสียงหลากหลายรูปแบบ มีการนำเสนอเนื้อหาความแปลกแยก โหยหาอดีต หรือความอ้างว้างของคนในสังคมสมัยใหม่ (กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน, 2552)

นอกจากนี้ยังมีส่วนประกอบของตระกูลย่อยอื่น ๆ อาทิ ภาพยนตร์เดินทาง (Road movies) ซึ่งเน้นการนำเสนอเรื่องราวการเดินทางของตัวละคร โดยมีจุดเด่นที่ความขัดแย้งในความไม่แน่นอนของสถานการณ์ระหว่างทางไปสู่เป้าหมาย ภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ (Historical Movies) เป็นภาพยนตร์ที่มีการอ้างอิงเรื่องเล่า ชื่อบุคคล สถานที่ และเหตุการณ์ที่ถูกบันทึกไว้ในพงศาวดารต่าง ๆ เป็นต้น

2.3.2 แนวคิดการวิเคราะห์เรื่องเล่า

เรื่องเล่าคือชุดเหตุการณ์ ซึ่งเป็นได้ทั้งเรื่องจริงและเรื่องแต่งที่แต่งขึ้น การศึกษาแนวคิดการเล่าเรื่องอาจแบ่งได้เป็น 2 กระบวนทัศน์ คือ กระบวนทัศน์เดิม ช่วงก่อนทศวรรษที่ 1970 เป็นการศึกษาแนวทางของเรื่องเล่าในคติชน วรรณคดี หรือภาษาศาสตร์ต่าง ๆ ที่เน้นความสนใจไปในทางการเล่าเรื่องเชิงมนุษยศาสตร์ และ กระบวนทัศน์ใหม่ คือ ตั้งแต่ทศวรรษที่ 1970 เป็นต้นมา แนวโน้มของนักวิชาการมีการประยุกต์ใช้การศึกษาเรื่องเล่าในการแสวงหาความรู้เกี่ยวกับชุดของเหตุการณ์ในสาขาวิชาอื่น ๆ ซึ่งกาญจนา แก้วเทพ (2553) มีทัศนะว่า กระบวนทัศน์ใหม่ของการศึกษาเรื่องเล่านั้นคือการวิเคราะห์การประกอบสร้างความหมายของเรื่องเล่าที่มีรูปแบบและองค์ประกอบในตัวเอง โดยแบ่งเป็น 2 ส่วนหลัก คือ องค์ประกอบของเรื่องเล่า (Component of Narrative) และตรรกะภายในของเรื่องเล่า (Internal Logic)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

องค์ประกอบของเรื่องเล่า

องค์ประกอบของเรื่องเล่าคืออนุภาคต่าง ๆ ที่ประกอบกันในชุดเหตุการณ์ ซึ่งแบ่งได้เป็น 6 องค์ประกอบย่อย ได้แก่

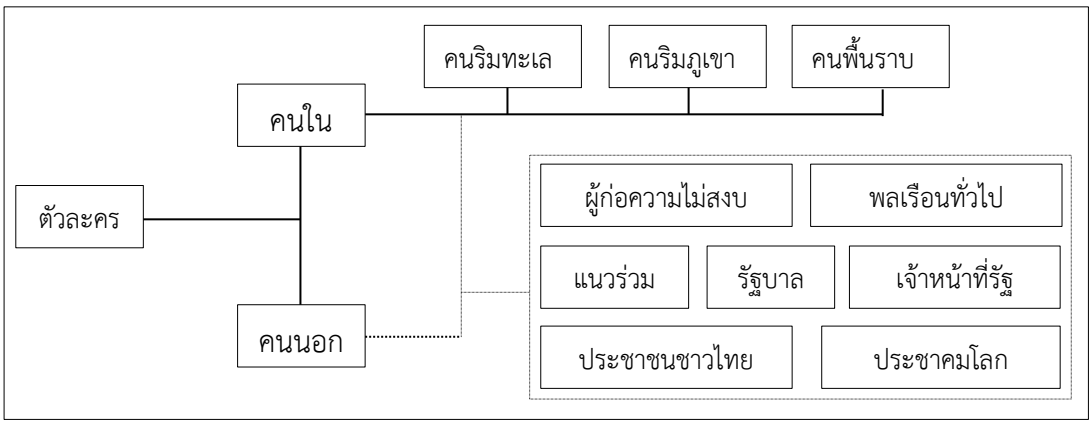
1) ตัวละคร (Character) คือ ผู้แสดงบทบาท ผู้ดำเนินเรื่อง ผู้ที่ทำให้เกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ หรือผู้ที่ได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์ภายในเรื่อง การแบ่งประเภทของตัวละครนั้นสามารถทำได้หลายวิธีการ อาทิ การแบ่งตามบทบาทหน้าที่ (พระเอก นางเอก ผู้ร้าย-นางร้าย ผู้ให้ ผู้นำสาร ผู้ช่วยเหลือ พระเอกจอมปลอม) การแบ่งตามมิติ (ตัวละครมิติเดียว (flat character ตัวละครหลายมิติ (round character)) การแบ่งตามปริมาณเนื้อหา (ตัวละครหลัก (major character) ตัวละครรอง (minor character)) การแบ่งตามพลวัตหรือความเปลี่ยนแปลง (ตัวละครพลวัต (dynamic character) ตัวละครสถิต (static character)) ซึ่งการวิเคราะห์ตัวละครตามแนวทางการประกอบสร้างนิยมนี้ ทำให้ผู้วิจัยต้องเลือกที่จะกำหนดความหมายอันใดอันหนึ่งให้ตัวละคร และเนื่องจากผู้วิจัยเน้นการวิเคราะห์มุมมองของตัวละครที่มีต่อพื้นที่ ผู้วิจัยจึงประยุกต์แนวคิดของ คลิฟฟอร์ด เกียร์ซ (Clifford Geertz อ้างถึงใน อคิน รพีพัฒน์, 2551) เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นคนนอกและคนใน (inside & outside) ซึ่งแนวคิดนี้ไม่ได้เพ่งความสนใจไปที่ความแตกต่างระหว่างสองขั้วที่ตรงข้าม แต่เป็นการให้ความหมายของตัวละครที่แตกต่างกันด้านความเข้มข้นของประสบการณ์ที่มีต่อพื้นที่ ดังนี้

1.1) คนนอก หมายถึง ตัวละครที่อาศัยอยู่ในพื้นที่อื่น ๆ นอกอาณาเขตพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้

1.2) คนใน หมายถึง ตัวละครชาวพื้นเมืองที่อาศัยอยู่ในท้องถิ่นพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ หรือตัวละครที่ย้ายเข้ามาตั้งรกรากอยู่นานจนมีสำนึกแบบเดียวหรือใกล้เคียงกับคนพื้นถิ่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังใช้ลักษณะของกลุ่มชนตามลักษณะภูมิศาสตร์กลุ่มชาติพันธุ์ที่แตกต่างหลากหลาย และกลุ่มของผู้กระทำ (Agents) ที่จำแนกคนตามบทบาทหน้าที่ตามปรากฏการณ์จริงทางสังคมที่เป็นลักษณะเฉพาะของพื้นที่ตามที่ได้กล่าวถึงในบทที่ 1 ได้แก่



ภาพที่ 2.7 ตัวละครในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ตามกลุ่มผู้กระทำในยุคไฟใต้

2) โครงเรื่อง (Plot) โครงเรื่อง คือ การเรียงร้อยเหตุการณ์ต่าง ๆ ตามช่วงเวลาด้วยเหตุผลหรือเป้าหมายของเรื่อง อาจแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ โครงเรื่องหลัก (Main Plot) และ โครงเรื่องรอง (Subplot) การวางโครงเรื่องเป็นกระบวนการผูกส่วนประกอบย่อย ๆ ของความหมาย และมีความสัมพันธ์กับการลำดับเหตุการณ์

3) แก่นเรื่อง (Theme) คือ แนวคิดหลักของเรื่องเล่า หรือเป็นสารสำคัญของเรื่องเล่าที่ผู้ส่งสารต้องการนำเสนอ บอกซ์ (Boggs, 2003) เสนอการจำแนกแก่นเรื่องในภาพยนตร์ออกเป็นประเภทต่าง ๆ 7 ลักษณะ ได้แก่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.1) ความหมายด้านศีลธรรม (Moral Implications)

3.2) ความจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ (The Truth of Human Nature)

3.3) ปัญหาสังคม (Social Problems)

3.4) การต่อสู้ดิ้นรนเพื่อศักดิ์ศรีของมนุษย์ (The Struggle for Human Dignity)

3.5) ความซับซ้อนในความสัมพันธ์ของมนุษย์ (The Complexity of Human Relationships)

3.6) การก้าวผ่านพ้นวัย การสูญเสียความไร้เดียงสา ความตระหนักรู้ในการเติบโต (Coming of Age/ Loss of Innocence/Growing Awareness)

3.7) ปริศนาธรรมหรือปรัชญา (A Moral or Philosophical Riddle)

4) มิติด้านเวลา (Time) และสถานที่ (Location and/or Setting) เป็นส่วนที่มีความสำคัญต่อการวิเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์เป็นอย่างมาก บอกซ์ (Boggs, 2003) มีทัศนะว่าฉากมีส่วนในการนำเสนอแง่มุมทางสังคม-วัฒนธรรม (Socio-Cultural aspect) โดยสามารถแบ่งได้เป็น 4 ประเภท ได้แก่

4.1) ปัจจัยด้านเวลา (Temporal Factors) คือ ช่วงเวลาที่เป็นยุคสมัย หรือระยะเวลาที่เป็นจำนวนนับ

4.2) ปัจจัยด้านภูมิศาสตร์ (Geographic Factors) คือ ลักษณะทางกายภาพของสถานที่ อาทิ สถานที่ทางธรรมชาติ สถานที่ที่ถูกประดิษฐ์จัดตั้ง หรือสภาพภูมิอากาศ

4.3) ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและโครงสร้างทางสังคม (Prevailing Social Structure and Economic Factors) คือ ลักษณะการจัดระเบียบการผลิตและรูปแบบทางสังคม

4.4) ปัจจัยด้านประเพณี ค่านิยม ศีลธรรม และธรรมเนียมปฏิบัติ (Moral Attitude, Custom and Codes of Behaviors) คือ แนวปฏิบัติตามวิถีชีวิตตามสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5) ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งในภาพยนตร์คือองค์ประกอบด้านปมปัญหาซึ่งเกิดจากความแปรปรวนที่ขัดต่อความต้องการของตัวละครในระดับต่าง ๆ ซึ่งความขัดแย้งในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์อาจแบ่งได้เป็น 4 ประเภท ดังนี้

5.1) ความขัดแย้งภายในบุคคล คือ ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายในความรู้สึกนึกคิดของบุคคลที่มีต่อพื้นที่ หรือได้รับผลกระทบจากพื้นที่ ซึ่งมีผลต่อการตัดสินใจ การแสดงออก รวมถึงพฤติกรรมต่าง ๆ

5.2) ความขัดแย้งระหว่างบุคคล คือ ความขัดแย้งที่มีระหว่างตัวละครกับตัวละครซึ่งเกิดจากความคิดหรือเป้าหมายที่แตกต่าง

5.3) ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม คือ ความขัดแย้งจากโครงสร้างทางสังคม หรือเป็นความขัดแย้งเชิงวัฒนธรรมและทัศนคติ

5.4) ความขัดแย้งระหว่างคนกับพลังภายนอก คือ ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับพลังธรรมชาติหรือพลังเหนือธรรมชาติ

6) องค์ประกอบสมทบ หมายถึง เครื่องแต่งกาย (Costume) พาหนะ (Location) อาวุธ (Weaponry) เป็นองค์ประกอบย่อยในการสมทบความหมายของชุดสัญญะ (Set of signs) ซึ่งเป็นการนำเสนอความหมายแฝงไปในทิศทางเดียวกับเรื่องเล่า

ตรรกะภายในของเรื่องเล่า

1) การพัฒนาเรื่อง (Story Development) แนวคิดการพัฒนาเรื่องเล่าแบบโศกนาฏกรรม โดย G.Freytag (1968) ได้แบ่งลักษณะการเดินเรื่องเป็น 6 ขั้นตอน คือ การเปิดเรื่อง (Exposition) ช่วงดำเนินเรื่อง (Incidental moment) จุดหักเห (Turning Point) การคลี่คลาย (Falling Action) วิกฤต (Climax) และบทสรุป (Conclusion) ซึ่งได้พัฒนามาเป็นแบบแผนที่นิยมใช้ในการวิเคราะห์เรื่องเล่าเชิงละครเนื่องจากมีลักษณะเป็นปิรามิดทางอารมณ์ ด้านกาญจนา แก้วเทพ (2553) มีทัศนะว่าเรื่องเล่ามักจะมีการเดินเรื่องไปตามขั้นตอน โดยมีส่วนที่สำคัญ 3 ขั้น ได้แก่

1.1) การเปิดเรื่อง (Exposition) เป็นขั้นแนะนำเรื่อง ตัวละคร สภาพแวดล้อม จนกระทั่งเจอปมปัญหาหรือความขัดแย้งบางอย่าง ทำให้ตัวละครต้องหาทางแก้ปัญหานั้น

1.2) จุดสูงสุด (Climax) เป็นขั้นที่ปัญหาดำเนินมาจนถึงจุดสูงสุด ทำให้ตัวละครต้องตัดสินใจเผชิญหน้ากับปัญหา แล้วนำไปสู่ผลของสิ่งนั้น

1.3) บทสรุป (Conclusion) เป็นขั้นที่ปัญหาคลี่คลายได้ข้อสรุปและเป็นตอนจบ

2) จุดยืนของผู้เล่าเรื่อง (Narrator Standpoint) Louise Giannetti (1988) แบ่งจุดยืนของผู้เล่าเรื่องออกเป็น 4 ลักษณะ ได้แก่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1) ผู้เล่าเรื่องบุรุษที่หนึ่ง (The First-Person Narrator) ตัวละครเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าด้วยตนเอง จุดเด่นคือสามารถบอกเล่าความคิดความรู้สึกของตัวละครเอกได้โดยตรง แต่ข้อจำกัดคือ อาจจะเป็นการเล่าเรื่องที่มีอคติเพราะเป็นมุมมองของบุรุษที่หนึ่งเท่านั้น

2.2) ผู้เล่าเรื่องบุรุษที่สาม (The Third-Person Narrator) ตัวละครอื่นๆ ที่ไม่ใช่ตัวละครเอกเป็นผู้เล่าเหตุการณ์ จุดเด่นคือ ได้เห็นมุมมองการเล่าเรื่องที่กว้างขึ้น

2.3) ผู้เล่าเรื่องมีจุดยืนที่เป็นกลาง (The Objective Narrator) ผู้เล่าเรื่องไม่ปรากฏตัวอยู่ในเรื่อง แต่จะเห็นเรื่องจากมุมรอบนอก ข้อจำกัดก็คืออาจขาดมิติภายในของตัวละคร

2.4) ผู้เล่าเรื่องเป็นผู้รู้รอบ (The Omniscient) สามารถเล่าเรื่องได้จากทุกมุมมอง ข้อดีคือเล่าเรื่องได้ละเอียด แต่ข้อจำกัดคืออาจทำให้ผู้ชมรู้เรื่องชัดเกินไป

ในที่นี้ ผู้วิจัยได้สอดแทรกการวิเคราะห์ตรรกะภายในของเรื่องเล่า โดยใช้การพัฒนาเรื่องตามลำดับขั้นตอนร่วมกับการอธิบายโครงเรื่อง และใช้แนวคิดเรื่องจุดยืนของผู้เล่าเรื่องร่วมกับการอธิบายความขัดแย้งของเรื่องเล่า เนื่องจากจุดยืนของผู้เล่าเรื่องมีความสัมพันธ์ต่อการนำเสนอเนื้อหาความขัดแย้งในมิติต่าง ๆ ของภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

2.4 แนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

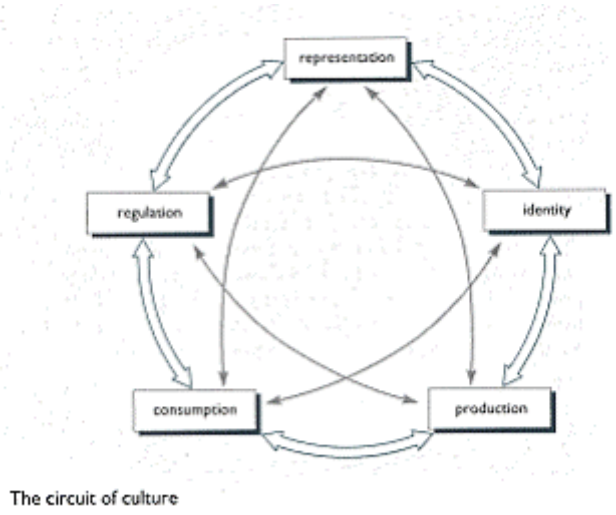
2.4.1 การวิเคราะห์ภาพตัวแทน

“ภาพตัวแทน” (representation) คือ ตัวแทนของสรรพสิ่ง หรือความจริงต่าง ๆ ซึ่ง สจ๊วต ฮอลล์ (Stuart Hall) เสนอว่า การสร้าง “ภาพตัวแทน” เป็นการประกอบสร้างความหมายที่ทำให้ผู้คนในแต่ละหน่วยวัฒนธรรมมีความเข้าใจต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งตรงกัน อาทิ โลก ผู้คน และเหตุการณ์ ซึ่งมีทั้งโลกจริงและโลกสมมติซึ่งเกิดจากการสร้างภาพตัวแทนของสิ่งนั้น (Hall, 2013)

วงจรทางวัฒนธรรม

วงจรที่ทำให้เกิดการสร้างภาพตัวแทน เรียกว่า วงจรทางวัฒนธรรม (circuit of culture) คือ วงจรของการผลิตสร้างความหมายที่เชื่อมโยงสัมพันธ์ในแต่ละหน่วยปฏิบัติการต่าง ๆ ซึ่งสร้างระบบของ

การบ่งชี้ด้านอัตลักษณ์ที่นิยามว่าแต่ละสิ่ง “คืออะไร” “มีตัวตนอย่างไร” ซึ่งความหมายดังกล่าวไม่ใช่ความจริงแท้ในโลกของความจริง (real world) แต่เป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์สร้างให้เกิดการรับรู้ต่อสิ่งเดียวกันจนกลายมาเป็นความจริงอีกชุดหนึ่งด้วยการถ่ายทอดผ่านการใช้ ภาษา (language) สัญญะ (signs) และภาพ (images) ที่เป็นตัวแทนของสิ่งนั้นอย่างเป็นระบบ และแต่ละหน่วยมีความสัมพันธ์ต่อกันทั้งหมด อธิบายได้ตามภาพที่ 2.5



ภาพที่ 2.8 วงจรทางวัฒนธรรม

(Stuart Hall, 2013)

วงจรนี้เป็นสนามของการแย่งชิงความหมาย ซึ่งในแต่ละสังคมจะมีวงจรทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ส่งผลให้การกำหนดความหมายของสิ่งต่าง ๆ ไม่มีความหมายที่ตายตัว เนื่องจากแต่ละหน่วยภายในวงจรนี้เคลื่อนคล้อยไปตามปรากฏการณ์ทางสังคม และส่งผลไปสู่ความเปลี่ยนแปลงของหน่วยอื่น ๆ อย่างต่อเนื่อง ได้แก่ ภาพตัวแทน (Representation) หมายถึง การประกอบสร้างความหมายผ่านภาษา ภาพ หรือสัญญะ อัตลักษณ์ (Identity) หมายถึง การแสดงออกเพื่อแสดงขอบเขตตัวตน มีทั้งอัตลักษณ์บุคคล และอัตลักษณ์ทางสังคม การผลิต (Production) หมายถึง การผลิตความหมายผ่านสื่อ การบริโภค (Consumption) หมายถึง การแลกเปลี่ยนความหมายผ่านกระบวนการสื่อสาร การควบคุมจัดการ (Regulation) หมายถึง ความหมายทางวัฒนธรรมที่ก่อรูปเป็นปฏิบัติการของกฎระเบียบในสังคม

ระบบการสร้างภาพตัวแทน

ภาพตัวแทน (Representation) เป็นส่วนหนึ่งของวงจรวัฒนธรรมที่มีระบบการสร้างความหมาย 2 ลักษณะ ได้แก่

1) ระบบความคิด หรือระบบแผนที่ความคิด (conceptual map) เป็นระบบที่มนุษย์สามารถจัดกลุ่ม แยกหมวดหมู่ จัดประเภท จัดลำดับ หรือสร้างความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ โดยอ้างอิงจากวัตถุ ผู้คน และเหตุการณ์ เช่น มนุษย์สามารถจัดกลุ่มของสิ่งที่ได้รับรู้ผ่านการสัมผัส การได้ยินเสียง การเห็นภาพ (image) ของวัตถุ ผู้คน หรือเหตุการณ์ โดยใช้หลักเกณฑ์ของความคล้ายคลึงหรือแตกต่างกันตามชุดความคิด (a set of concept) หรือภาพตัวแทนในมโนภาพ (mental representation) ที่มีอยู่ในสมองของมนุษย์แต่ละคน เช่น การแยกแยะความเหมือนและความแตกต่างระหว่างนกและเครื่องบิน ซึ่งในแผนที่ความคิดชุดหนึ่งอาจอธิบายว่าสองสิ่งนี้เป็นสิ่งเดียวกัน เนื่องจากสามารถลอยอยู่บนท้องฟ้าได้ทั้งคู่ ในขณะที่แผนที่ความคิดบางชุดอธิบายว่าสองสิ่งนี้เป็นสิ่งที่แตกต่างกันเนื่องจากนกเป็นสิ่งมีชีวิตทางธรรมชาติ ส่วนเครื่องบินเป็นสิ่งประดิษฐ์ของมนุษย์ เป็นต้น

2) ระบบการเชื่อมโยงแผนที่ความคิด (conceptual map) กับชุดสัญญะ เป็นระบบของการเชื่อมโยงภาพ (image) ที่มนุษย์ได้จัดกลุ่ม แยกหมวดหมู่ จัดประเภท จัดลำดับ หรือสร้างความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ โดยใช้ “ภาษา” เชื่อมโยงกับความหมายหรือ “สัญญะ” ของสิ่งนั้น โดยระบบการเชื่อมโยงนี้จะทำให้มนุษย์สามารถอ้างอิงหรือแลกเปลี่ยนความคิดที่อยู่ในสมองได้เมื่อมีการใช้ภาษาร่วมกัน ซึ่งความสัมพันธ์ในระบบนี้นำไปสู่กระบวนการสร้างระบบความหมายทางวัฒนธรรมของมนุษย์ขึ้นมา อย่างไรก็ดี นอกจากระบบการพูดและเขียนซึ่งเป็น “ภาษา” โดยตรงแล้ว ยังมีที่สิ่งที่สามารถบรรจุความคิดและแสดงความหมายได้อีกมากมาย อาทิ สีหน้า ท่าทาง ดนตรี เครื่องจักรอิเลกทรอนิกส์ ดิจิตอล หรือสิ่งอื่น ๆ ที่สามารถทำให้เกิดผัสสะ เสียง หรือภาพ ที่แสดงถึงความหมายหรือทำหน้าที่เป็น “สัญญะ” ได้ก็จัดว่าเป็น “ภาษา” เช่นเดียวกัน

แนวทางการศึกษาภาพตัวแทน

แนวทางการศึกษาการสร้างภาพตัวแทนสามารถแบ่งเป็นวิธีการหลัก ๆ ได้ 3 ลักษณะ ได้แก่

1) แนวทางการศึกษาภาพสะท้อน (reflective approach) อธิบายว่าความหมายของระบบวัฒนธรรมที่ถูกบรรจุอยู่ในวัตถุ ผู้คน ความคิด หรือเหตุการณ์ในโลกจริง (real world) นั้นถูกสะท้อน (reflect) ผ่าน “ภาษา” ที่ทำหน้าที่เป็นกระจก เพราะฉะนั้นวิธีการศึกษานี้จึงเป็นแนวทางที่เชื่อว่า “ภาพตัวแทน” คือ “ภาพสะท้อน”

2) แนวทางการศึกษาเจตจำนง (intentional approach) อธิบายว่า ผู้แต่ง ผู้พูด มีความตั้งในการใช้ “ภาษา” กำหนดความหมายของวัตถุ ผู้คน ความคิด หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ทั้งในโลกจริง (real world) และโลกสมมติ วิธีการศึกษานี้จึงเป็นแนวทางที่เชื่อว่า “ภาพตัวแทน” ถูกกำหนดโดย “ความตั้งใจ” ของผู้แต่ง ผู้พูด ที่เป็นผู้สร้างชุดภาษานั้น

3) แนวทางการศึกษาการประกอบสร้าง (constructionist approach) อธิบายว่า ไม่มีสิ่งใดหรือไม่มีปัจเจกคนใดที่สามารถกำหนดความหมายของวัตถุ ผู้คน ความคิด หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ทั้งในโลกจริง (real world) และโลกสมมติได้อย่างสมบูรณ์เด็ดขาด แต่เป็นองค์ประกอบของหลายสิ่งที่มาประกอบสร้างกันจนเป็นความหมาย ดังนั้น แนวคิดนี้จึงเชื่อว่า “ภาพตัวแทน” คือ “การประกอบสร้าง” ความหมายผ่านภาษา ที่มีระบบความคิด (concept) เชื่อมโยงกับชุดสัญญะต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนการเสนอภาพตัวแทนผ่านสื่อ

กระบวนการเสนอภาพตัวแทน มีขั้นตอนที่สำคัญ 2 ประการ คือ ขั้นแรก มนุษย์เรียนรู้หรือสั่งสมประสบการณ์ด้านภาษา ทำให้แต่ละคนมีมโนทัศน์เกี่ยวกับความหมายของสรรพสิ่งที่เป็นทั้งรูปธรรมและนามธรรม ขั้นที่สอง คือ มนุษย์ได้รับสารผ่านสื่อประเภทต่าง ๆ โดยที่สื่อแต่ละประเภทจะมี “ภาษา” ซึ่งมนุษย์จะนำไปเชื่อมโยงกับความหมายที่อยู่ในมโนทัศน์ ความหมายที่เกิดขึ้นจะถูกใช้อ้างอิงถึงความเป็นจริง (reality) ในโลกของความจริง (real world) หรือแม้แต่ความเป็นจริงในโลกของจินตนาการ (Hall, 2013) ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นจริงและภาพตัวแทนด้วยการถ่ายทอดผ่านสื่อ อาจแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ (Shaughnessy, 2016)

1) การนำเสนอของสื่อ (Media representation) หมายถึง การนำเสนอ “ภาษา” ผ่านสื่อนั้น ๆ ซึ่งสามารถปรากฏออกมาได้หลายลักษณะ อาทิ ภาษา (language) สัญญะ (signs) และภาพ (images)

2) การประกอบสร้างของสื่อ (Media construction) หมายถึง การให้ความหมายต่อสิ่งที่นำเสนอซึ่งเป็นความหมายในวงจรทางวัฒนธรรม

3) การตีความของสื่อ (Media Interpretation) หมายถึง การแปลความหมายของสิ่งที่นำเสนอเพื่อให้ผู้รับสารเข้าใจในชุดความหมายเดียวกันหรือใกล้เคียงกัน

หากสื่อมีกระบวนการนำเสนอภาพตัวแทนของสิ่งอื่น ๆ ผ่านการนำเสนอ การประกอบสร้างและการตีความดังกล่าว การศึกษา “ภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์” จึงเป็นการศึกษาที่ต้องเข้ารหัสทางวัฒนธรรมในด้านความหมายของ “พื้นที่”

2.4.2 การวิเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์

ความหมายของพื้นที่

ความหมายของ “พื้นที่” (Space) เป็นคำที่มีข้อถกเถียงเกี่ยวกับคำนิยามมากมาย ขึ้นอยู่กับมุมมองด้านการศึกษาที่แตกต่างกัน พื้นที่ในแบบรูปธรรม หมายถึง ปริมาณของพื้นผิวที่สามารถมองเห็นได้ วัดค่าได้ กำหนดขอบเขตได้ ส่วนพื้นที่ในลักษณะทางนามธรรมนั้นมีความหมายแตกต่างกันไปในแต่ละวัฒนธรรม ซึ่งเชื่อมโยงกับมิติด้าน “เวลา” (Time) เนื่องจากพื้นที่นั้นจะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อมนุษย์มีปฏิสัมพันธ์ (action) บนอาณาบริเวณแห่งหนึ่งในช่วงเวลาที่แตกต่างกัน (กาญจนา แก้วเทพ, 2544; Ronfeldt, 2014)

การกำหนดความหมายของ “พื้นที่” มีความเกี่ยวข้องกับขอบเขต รูปแบบ และรายละเอียดของปฏิบัติการทางสังคม รวมถึงคำที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ในหลายลักษณะ ในพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน (2554) อธิบายความหมายเกี่ยวกับพื้นที่ในภาษาไทย อาทิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พื้นที่ (น.) ขนาดของผิวพื้น เช่น หาพื้นที่ อาณาบริเวณ เช่น ตรวจพื้นที่ ลักษณะของพื้นดิน เช่น พื้นที่เป็นที่ราบลุ่ม

สถานที่ (น.) ที่ตั้ง แหล่ง เช่น สถานที่ท่องเที่ยว สถานที่ตากอากาศ สถานที่พักผ่อนหย่อนใจ

อาณาเขต (น.) เขตแดนในอำนาจปกครอง

ปริมณฑล (น.) วงรอบ จังหวัดรอบกรุงเทพมหานคร ได้แก่ นครปฐม นนทบุรี สมุทรสาคร สมุทรปราการ ฉะเชิงเทรา และปทุมธานี หรือ (น.) ความเรียบร้อย เช่น นุ่งห่มให้เป็นปริมณฑล

เทศะ (ว.) ต่างประเทศ เช่น เครื่องเทศ ม้าเทศ หรือ (น.) ถิ่นที่ ท้องถิ่น

นอกจากนี้ ยังมีคำนิยามเกี่ยวพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับกรอบความสัมพันธ์ทางสังคม ซึ่งเกี่ยวข้องกับรูปแบบการเมืองการปกครอง เช่น เขตแดน (boundary) หมายถึง การแบ่งพื้นที่ด้วยเส้นแบ่งเขตแดน (border/border line) เพื่อแบ่งแยกบางสิ่งออกจากกัน ซึ่งกระบวนการนี้ก่อให้เกิดพรมแดน (frontier) ทั้งในเชิงกายภาพที่เป็นรูปธรรมและพรมแดนในเชิงนามธรรมที่ที่สัมพันธ์กับความรู้สึกนึกคิดของผู้คน ดังนั้น การศึกษาเรื่องพื้นที่จึงขึ้นอยู่กับการกำหนดความหมายในหลายระดับ (ศุภมิตร ปิติพัฒน์, 2553)

“พื้นที่” จึงประกอบด้วยความหมายสองลักษณะใหญ่ ๆ ได้แก่ พื้นที่ในแง่รูปธรรม หมายถึง อาณาบริเวณ (area) ที่มีการแบ่งกั้นขอบเขตเอาไว้อย่างแน่นอน (boundary) และพื้นที่ในแง่นามธรรม หมายถึง เวทีของการแย่งชิงความหมายทางสังคม การเมือง และวัฒนธรรม (กาญจนา แก้วเทพ, กิตติ กันภัย และ ปาริชาต สถาปิตานนท์, 2543)

Tuan (1977) นักวิชาการทางภูมิศาสตร์นำเสนอว่านิยามของพื้นที่ (Space) และสถานที่ (Place) นั้นมีความหมายที่หลากหลายและเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ซึ่งศุภมณฑา สุภานันท์ (2554) ผู้ศึกษาเรื่องพื้นที่ เวลา อัตลักษณ์ และการสร้างความหมายทางสังคม ได้สรุปข้อเสนอของ Tuan เป็นประเด็นสำคัญ ได้แก่

1) “พื้นที่” และ “สถานที่” มักถูกใช้ควบคู่กัน โดยคำว่าสถานที่จะถูกผนวกเข้าไปเป็นพื้นฐานของการศึกษาพื้นที่ เช่น แนวคิดเรื่องการผลิตพื้นที่ (Production of Space) โดย เฮนรี่ เลอแฟบร์ (Henri Lefebvre) หรืองานของ John Urry ที่สนใจเรื่องการบริโภคพื้นที่ (Consuming places) โดยเน้นการนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างสังคม (Society) พื้นที่ (Space) และเวลา (Time) มากกว่าการอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ (Space) และสถานที่ (Place) เป็นต้น

2) “พื้นที่” เป็นมิติที่เกิดขึ้นได้ทุกที่ มีอยู่ทั่วไป และครอบคลุมความหมายในเชิงนามธรรมมากกว่าคำว่า “สถานที่” การศึกษาด้านพื้นที่สามารถเชื่อมโยงกับมุมมองแนวคิดอื่น ๆ ได้ แต่สถานที่เป็นสิ่งเฉพาะที่มีที่ตั้งและมีลักษณะชัดเจนกว่าพื้นที่

3) “พื้นที่” มีลักษณะพื้นผิวหรือขอบเขตเส้นแบ่งที่คลุมเครือกว่า “สถานที่” ตัวอย่างเช่น การใช้คำว่า Space ในการนิยามพื้นที่ว่างหรืออวกาศ ซึ่งหมายถึงห้วงมิติที่ไร้ขอบเขต หรือการใช้คำว่า Space ในเชิงสถาปัตยกรรมที่มีความหมายถึงบริเวณที่มีความว่าง ส่วนคำว่าสถานที่จะสามารถระบุขอบเขตได้

4) “พื้นที่” และ “สถานที่” มีความเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ แต่ “พื้นที่” จะมีความเคลื่อนไหวมากกว่า “สถานที่” เนื่องจากพื้นที่มีอาณาบริเวณที่ไม่ตายตัว แต่สถานที่มีขอบเขต มีความเฉพาะ จึงค่อนข้างมีลักษณะหยุดนิ่งและคงที่

5) การใช้ “พื้นที่” ซ้ำ ๆ จะทำให้เกิดรูปแบบของความสัมพันธ์ที่เป็นระบบ นำไปสู่การสร้าง “สถานที่” ได้ เช่น เส้นทางการเดินทางในชีวิตประจำวันของนักธุรกิจคนหนึ่งจากบ้านไปสู่ที่ทำงาน การใช้สนามหญ้าโล่ง ๆ เป็นที่เล่นสนุกในตอนเย็นหลังเลิกเรียนของเด็ก ๆ เป็นต้น เมื่อพื้นที่นั้นถูกใช้ซ้ำจนเคยชินก็จะนำไปสู่การนิยามเป็นสถานที่อย่างเฉพาะเจาะจงมากขึ้น

6) บ้าน คือ การกำหนดขอบเขตของสถานที่เฉพาะตัวของมนุษย์เพื่อดำรงชีวิต เป็นมิติสร้างความรู้สึกนึกคิด ความคุ้นเคยและมีความสัมพันธ์กับ “พื้นที่ส่วนตัว” ของมนุษย์

7) ทั้ง “พื้นที่” และ “สถานที่” ในความนึกคิดของปัจเจกบุคคลย่อมมีความแตกต่างกันและไม่มีความหมายที่ตายตัว แม้ว่าสถานที่อาจมีการนิยามในเชิงรูปธรรมที่ชัดเจนกว่า แต่ความรู้สึกของ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มนุษย์ที่มีต่อสถานที่อาจมีขอบเขตที่แคบหรือกว้างกว่าเส้นแบ่งที่ถูกกำหนดได้ แสดงให้เห็นว่าความหมายของทั้งสองคำเป็นสิ่งสมมติที่เปลี่ยนแปลงหรือถูกสร้างใหม่ได้เสมอ

พื้นที่จึงเป็นได้หลายสิ่งทั้งในความจริงและในจินตนาการของมนุษย์ การสร้างความหมายให้กับพื้นที่ ขึ้นอยู่กับกิจกรรมในการดำรงชีวิต การเคลื่อนที่ การแลกเปลี่ยนสื่อสารกันระหว่างผู้คน และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือ ความเปลี่ยนแปลงของ “เวลา” สิ่งเหล่านี้ล้วนส่งผลให้ “พื้นที่” สามารถหดขยายได้ตามความหมายในทางสังคม กาญจนา แก้วเทพ (2544) มีทัศนะว่าการให้ความหมายเกี่ยวกับพื้นที่ของ เฮนรี่ เลอแฟบร์ (Henri Lefebvre) เป็นแนวคิดที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้เพื่อศึกษาพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับสื่อมวลชนได้ โดย “พื้นที่” นั้นมีความหมาย 3 ระดับ ได้แก่

1) พื้นที่ทางกายภาพ (Physical space) คือพื้นผิว รูปทรง ปริมาตร ที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ เป็นมิติที่เป็นรูปธรรม

2) พื้นที่ทางความคิด (Mental space) คือพื้นที่ในเชิงนามธรรม เป็นความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ที่มีต่อพื้นที่ทางกายภาพ ก่อให้เกิดการจัดระบบ การใช้ภาพแทน การนิยาม และการเปลี่ยนแปลงของพื้นที่อย่างไม่มีที่สิ้นสุด

3) พื้นที่ทางสังคม (Social Space& Social Practice) คือพื้นที่ในชีวิตประจำวันของมนุษย์ เป็นมิติทั้งทางกายภาพและทางความคิดที่ถูกผลิตขึ้นด้วยวัตถุประสงค์ต่าง ๆ ซึ่งนำไปสู่การควบคุมหรือการดำรงอยู่ในพื้นที่นั้น ๆ ซึ่งพื้นที่ทางสังคมนี้เกิดขึ้นได้ทุกที่ ตั้งแต่บนพื้นผิวอวัยวะของร่างกายมนุษย์ไปจนถึงจักรวาลที่ไร้ขอบเขตและไร้กาลเวลานั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากนี้ ยังมีนักวิชาการท่านอื่นๆ ที่ศึกษาเกี่ยวกับภูมิศาสตร์มนุษย์ ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับพื้นที่ไว้อย่างน่าสนใจ เช่น มิเชล ฟูโกต์ (Foucault, 1967) กล่าวว่า “พื้นที่” (Space) ในมิติของความเป็นสถานที่ที่มนุษย์อาศัยอยู่นั้นกำหนดความเป็นตัวตน โดยปรากฏอยู่ในห้วงเวลาและประวัติศาสตร์ สิ่งที่เรียกว่าพื้นที่คือชุดของความสัมพันธ์ที่มนุษย์อาศัยอยู่ ด้าน Nigel Thrift (2013) มีทัศนะว่า เมื่อมนุษย์นำพาร่างกายไปสัมผัสพื้นที่ด้วยตนเอง มนุษย์จะเกิดความคิด ความรู้สึกประสบการณ์ที่ผสานเป็นหนึ่งเดียวกับมิตินั้นจนแปรความหมายของ”พื้นที่” (space) เป็น “ถิ่นที่” (sense of place) เป็นต้น

ภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์

เมื่อกล่าวถึงแนวคิดที่เกี่ยวกับการศึกษา “พื้นที่” (Space) ในภาพยนตร์แล้ว นักวิชาการย่อมจะต้องกล่าวถึง “เวลา” (Time) ควบคู่ไปด้วยกันเสมอ เนื่องจากมนุษย์มีชีวิตดำรงอยู่บนความสัมพันธ์ของพิกัดตำแหน่งพื้นที่ (Space) และพิกัดเวลา (Time) ในมิติที่แตกต่างกันไป ความสนใจของมนุษย์ที่ยึดเหนี่ยวอยู่กับชุดความคิดที่หลากหลาย ทำให้คำอธิบายของแนวทางการศึกษาด้านพื้นที่และเวลาในแต่ละศาสตร์มีทั้งจุดร่วมและจุดที่แตกต่างกัน ซึ่งคำอธิบายเหล่านี้สามารถโต้แย้ง เปลี่ยนแปลง และเลื่อนไหลไปได้อย่างไม่หยุดนิ่ง

ธนา วงษ์ญาณณาเวช (2551) วิเคราะห์แนวคิดของ Erwin Panofsky โดยมีทัศนะว่า “ศิลปะในเชิงภาพตัวแทน” (Representational art) ของภาพยนตร์ เป็นการเชื่อมต่อ “เวลา” กับ “พื้นที่” และเชื่อมต่อภาวะ “วัตถุวิสัย” กับ “อัตวิสัย” ระหว่างความเข้าใจของมนุษย์ที่มีต่อชุดความหมายต่าง ๆ ในโลก ซึ่งความหมายที่มีโลกนั้นก็เป็นสิ่งที่มนุษย์ผลิตสร้างขึ้นมาเอง ธนากล่าวว่า

> ในโลกที่มนุษย์ไม่สามารถที่จะเข้าถึง “ความจริงแท้” ได้นั้น ทำให้มนุษย์ต้องอยู่ในโลกของ “ภาพตัวแทน” ที่ทำหน้าที่ประหนึ่งเป็น “สัญลักษณ์” แต่ก็ไม่ใช่ของจริงแท้ ถึงกระนั้นก็ดีสิ่งที่ไม่ใช่สิ่งที่จริงแท้เหล่านี้ กลับกลายมาเป็นสิ่งที่มนุษย์รู้ได้และเข้าถึงได้ ความรู้ของมนุษย์จึงเป็นความรู้ที่อยู่ในโลกของ “ภาพตัวแทน” เท่านั้น ความรู้หาใช่ความจริงแท้ไม่

การตั้งคำถามว่าเกี่ยวกับการนำเสนอภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์ อาจเชื่อมโยงกับภาพความเป็นจริงของพื้นที่ได้ แต่ภาพยนตร์ไม่ใช่ความจริงที่จริงแท้ เนื่องจากการถ่ายทำในกรอบภาพที่จำกัดเป็นแค่เพียงการจับภาพความจริงได้เพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น นอกจากนี้ การแสดง การจัดองค์ประกอบภาพ การตัดต่อภาพ เสียงประกอบภาพ หรือองค์ประกอบอื่น ๆ ล้วนประกอบกันเป็นความจริงอีกชุดหนึ่งที่แตกต่างจากการมองภาพพื้นที่ที่เป็นจริง (Chee & Lim, 2015) การสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์จึงเป็นทั้งภาพที่ปรากฏบนจอ (onscreen space) และไม่ปรากฏบนจอ (off-screen space) สามารถนำเสนอสิ่งที่แสดงหรือดำรงอยู่ (present) และสิ่งที่ไม่ปรากฏอยู่ (absent) ได้ในเวลาเดียวกัน การทำความเข้าใจเกี่ยวกับการสร้างภาพตัวแทนจึงมักเชื่อมโยงกับวิธีการประกอบสร้าง (constructionist) เพราะเป็นระบบที่เชื่อมโยงกับความคิดที่นำไปสู่การ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบ่งแยกสิ่งหนึ่งออกจากสิ่งอื่น ๆ ซึ่งการสร้าง “ความหมาย” จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมีผู้อื่นรับรู้ความหมายนั้นร่วมกัน (Hall, 2013)

นักวิชาการส่วนใหญ่ที่สนใจศึกษาประเด็นเกี่ยวกับพื้นที่มักมีทัศนะว่าแนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่นั้นเป็นความเข้าใจที่ซ้อนทับกันและยากต่อการจำแนกอย่างชัดเจน ผู้วิจัยมีทัศนะว่าแนวทางการให้ความหมายของพื้นที่โดยเฮนรี่ เลอแฟบร์ (Henri Lefebvre) ที่แบ่งออกเป็น พื้นที่ทางกายภาพ (Physical space) พื้นที่ทางความคิด (Mental space) และพื้นที่ทางสังคม (Social Space& Social Practice) นั้น เป็นการแบ่งโดยกว้าง ซึ่งสามารถใช้ในการวิเคราะห์มิติทางพื้นที่ได้ในหลายระดับ กล่าวคือ การวิเคราะห์พื้นที่ทางกายภาพต้องพึ่งพาการให้ความหมายของพื้นที่ทางความคิดและพื้นที่ทางสังคมในการอธิบาย เนื่องจากปริมาตรใดใดก็ตามที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ ไม่ว่าจะเป็น ขอบเขต พื้นผิว ระยะ ขนาด ไปจนถึงความเปลี่ยนแปลง การเคลื่อนที่ หรือพลวัตอื่น ๆ ของพื้นที่ทางกายภาพ ทั้งที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติและการประดิษฐ์ สิ่งเหล่านี้ล้วนถูกนิยามและให้ความหมายโดยมนุษย์ ซึ่งความหมายนั้นวิวัฒนาการตามการปฏิสัมพันธ์แลกเปลี่ยนความคิดกันในสังคม แล้วจะถูกอ่านความหมายอย่างมีข้อจำกัด ขึ้นอยู่กับการเรียนรู้ทางด้านภาษา วัฒนธรรม แนวคิด และความรู้ความเข้าใจของผู้อ่าน

เนื่องจากผู้วิจัยทำการศึกษาเรื่องภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย โดยประยุกต์ใช้มุมมองแนวคิดการศึกษาเรื่องพื้นที่ (Space) แบบสหวิทยาการ ผู้วิจัยจึงเน้นการหาจุดร่วมในการอธิบาย “ภาพตัวแทนของพื้นที่” ที่แฝงอยู่ในเนื้อหา รูปแบบ องค์ประกอบ และบริบทอื่นที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ โดยอ้างอิงจากลักษณะของปัญหาที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ เพื่อให้ได้แนวความคิดที่สอดคล้องกับปรากฏการณ์ทางสังคมซึ่งสัมพันธ์กับการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ดังกล่าวในภาพยนตร์ไทย ได้แก่ พื้นที่กับตัวตน พื้นที่กับสังคม พื้นที่กับการเมือง และพื้นที่พิเศษ โดยในแต่ละหัวข้อจะมีประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์พื้นที่ที่จะใช้ร่วมกับการวิเคราะห์การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ตามลำดับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พื้นที่กับตัวตน

มนุษย์มีความต้องการด้านพื้นที่ทั้งในเชิงกายภาพและพื้นที่ทางความคิด ลักษณะทางกายภาพที่มีประโยชน์ต่อเรือนร่าง เช่น เครื่องแต่งกายที่ช่วยปกปิดร่างกาย ให้ความอบอุ่นปลอดภัย ให้ความสวยงาม หรือเพื่อสื่อสารความหมายบางอย่างต่อผู้อื่นที่พบเห็น ในขณะเดียวกัน พื้นที่ต่าง ๆ ทางสังคมก็มีส่วนในการกำหนดตัวตนและการแสดงออกทางเรือนร่างของมนุษย์ การศึกษาพื้นที่ระดับบุคคลจึงไม่อาจแยกออกจากการทำความเข้าใจด้านสังคมได้อย่างเด็ดขาด

อัตลักษณ์ (Identity) เป็นปริมณฑลของการศึกษาที่ซ้อนทับและสัมพันธ์กับสาขาวิชาหลายแขนงเช่นเดียวกับการศึกษาเรื่องพื้นที่ อัตลักษณ์ (Identity) คือ ความเป็นปัจเจก (Individual) ที่สัมพันธ์กับสังคม (Social aspect) มนุษย์ให้ความหมายหรือนิยามตัวเองจากตำแหน่งที่อยู่หรือพื้นที่ของตนเองในสังคม ซึ่งอาจแบ่งได้หลายลักษณะ เช่น ความเป็นเพศ ชนชั้นทางสังคม หรือกลุ่มชาติพันธุ์ ซึ่ง สจ๊วต ฮอลล์ (Stuart Hall) กล่าวว่า

> Identity is formed and transformed continuously in relation to the ways in which we are represented or addressed in cultural systems which surround us. (Hall, 1996)

ฮอลล์มีแนวคิดว่า อัตลักษณ์หรือความเป็นตัวตนเป็น “ชิ้นส่วน” หลาย ๆ ชิ้นจากหลายบริบทมาประกอบรวมกัน ปัจเจกชนจึงถูกสร้างตัวตนได้หลายรูปแบบและเปลี่ยนแปลงได้เสมอ ซึ่งอัตลักษณ์นี้มีความสัมพันธ์กับการนำเสนอหรือการกำหนดตำแหน่งแห่งที่ของบุคคลนั้นตามระบบวัฒนธรรมในสังคมที่ไม่หยุดนิ่ง (Barker, 2000)

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (2546) วิเคราะห์แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์โดยใช้แนวทางของสจ๊วต ฮอลล์ และมีทัศนะเกี่ยวกับกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ว่า การนิยามอัตลักษณ์ที่ขึ้นอยู่กับการหยิบยื่นวาทกรรมจากสถาบันอื่นนั้น แฝงไว้ด้วยความสัมพันธ์เชิงอำนาจของการแบ่งแยก ซึ่งหมายความว่าอัตลักษณ์ต้องอาศัยบริบทความหมายของคู่ตรงข้าม ทำให้ปัจเจกไม่มีความหมายในตัวเองและไม่อาจซ้อนทับกับภาพตัวแทนได้อย่างแท้จริง ความเปลี่ยนแปลงของอัตลักษณ์จึงหมายถึงการที่ปัจเจกปฏิเสธการนำเสนอหรือการกำหนดตำแหน่งแห่งที่ที่ถูกสังคมยัดเยียดมาให้ โดยที่ “การปฏิเสธอาจไม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จำเป็นต้องหมายถึงการต่อต้านตรง ๆ หรือสร้างอัตลักษณ์ตรงข้ามขึ้นมา บางทีมันเป็นการ “เล่น” กับขีดจำกัดที่ถูกตีกรอบไว้ให้ โดยพลิกสร้างนัยยะของความหมายใหม่ขึ้นมาแทน”

โชคชัย วงษ์ตานี (อ้างถึงใน วัน การ์เดร์ เจ๊ะมาน (บรรณาธิการ), 2551) มีทัศนะว่าคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มี “อัตลักษณ์เฉพาะ” (Specific Identity) โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มชาติพันธุ์มลายูซึ่งมีความยึดติดในวัฒนธรรมดั้งเดิมสูง การนิยามอัตลักษณ์ของกลุ่มชนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งเป็นข้อถกเถียงมาตั้งแต่ในสมัยประวัติศาสตร์รัฐสยามที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงไปในบทที่ 1 แล้วนั้น หากพิจารณาตามแนวทางของ มิเชล ฟูโกต์ ที่มีทัศนะว่าวาทกรรมและอำนาจเป็นสิ่งที่ครอบงำการแสดงออกทางเรือนร่างของปัจเจกบุคคล การแสดงออกด้วยพฤติกรรมที่ยินยอมหรือพฤติกรรมที่ต่อต้านก็ถือเป็นการสร้างตัวตนของปัจเจกบุคคลที่เชื่อมโยงกับสังคมและวัฒนธรรม (อ้างถึงใน อนุสรณ์ อุณโณ จันทนี เจริญศรี และสลิสา ยุกตะนันท์ (บรรณาธิการ), 2558)

หากอัตลักษณ์ที่เด่นชัดที่สุดของกลุ่มคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้คือกลุ่ม “อัตลักษณ์มลายู” หรือ “อัตลักษณ์มลายูปาตานี” แล้ว ตัวอย่างการแยกแยะความเป็นเพศด้วยเครื่องแต่งกายแบบเฉพาะก็เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมดังกล่าว การแต่งกายที่ถูกกำหนดรูปแบบตามหลักศาสนาอิสลาม มีข้อสังเกตที่เป็นจุดเด่น เช่น การคลุมฮิญาบของเพศหญิง การสวมหมวกกะปิเยาะของเพศชาย การสวมเสื้อผ้ายาวปกปิดร่างกายส่วนต่าง ๆ ซึ่งกระแสการแต่งกายแบบชาวมุสลิมอย่างเคร่งครัดในประเทศไทยเริ่มได้รับอิทธิพลจากประเทศตะวันออกกลางตั้งแต่ในช่วงทศวรรษที่ 2510-2520 เป็นต้นมา (ฟาริดา สุไลมาน, 2558) ทว่า รัฐไทยเคยมีมุมมองที่แตกต่างจากมุมมองของผู้นับถือศาสนาอิสลามซึ่งทำให้เกิดกระแสการต่อต้านจากคนภายในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยมีสองเหตุการณ์ที่สำคัญ คือ การปฏิรูปวัฒนธรรมในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามในปี พ.ศ. 2482 และการกำหนดระเบียบการแต่งกายของนักเรียนโดยกระทรวงศึกษาธิการในปี พ.ศ. 2530 ซึ่งความขัดแย้งดังกล่าวทำให้รัฐไทยเปิดกว้างทางการแสดงออกทางอัตลักษณ์เฉพาะของปัจเจกชนมากขึ้น อย่างไรก็ดี การสวมฮิญาบก็ยังมีรายละเอียดของข้อปฏิบัติทางศาสนาอีกมากมาย และยังมีความหมายแฝงที่แตกต่างกันไปตามปฏิสัมพันธ์ทางสังคม อย่างไรก็ดี การจัดการกับร่างกายและตัวตนของปัจเจกชนดังกล่าว เป็นเพียงตัวอย่างหนึ่งของปัญหาด้านอัตลักษณ์ของกลุ่มคนในพื้นที่ ซึ่งต้องทำความเข้าใจร่วมกับอัตลักษณ์ทางสังคม ระบบวัฒนธรรม รูปแบบการบริโภค และองค์ประกอบอื่น ๆ อีกหลายส่วน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พื้นที่กับสังคม

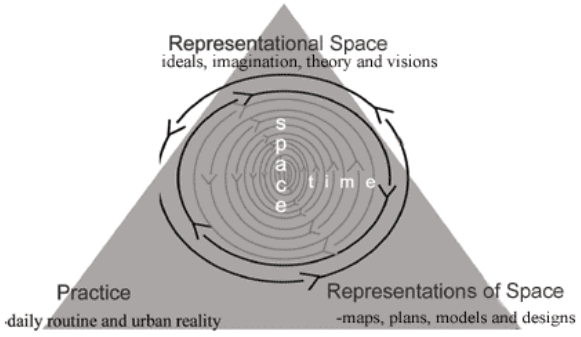
ศุภมณฑา สุภานันท์ (2554) อธิบายว่าเฮนรี เลอแฟบร์นั้นได้รับอิทธิพลการวิพากษ์ปรากฏการณ์ทางสังคมมาจากกลุ่มมาร์กซิสต์ ทำให้แนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาพื้นที่ของเขามีพื้นฐานจากการใช้มุมมองแบบคู่ตรงข้าม (binary) หรืออธิบายเหตุการณ์ของสิ่งที่ขัดแย้งกันสองด้านเพื่อนำไปสู่ข้อสรุป ซึ่งในกระบวนการนี้ สันต์ สุวัจฉราภินันท์ (2558) ได้สรุปข้อสังเกตจากการศึกษาข้อถกเถียงเกี่ยวกับการศึกษาเรื่องพื้นที่ของเฮนรี่ เลอแฟบร์ว่า การมีอยู่ของ “พื้นที่” (Space) นั้นถูกผลิตขึ้นจากพลวัตของความสัมพันธ์ของพื้นที่ทางกายภาพที่นำไปสู่การสร้างพื้นที่ทางความคิด หรือระบบความคิดที่นำไปสู่การนิยามพื้นที่ทางกายภาพ ซึ่งมีองค์ประกอบของกระบวนการ ดังนี้

1) การปฏิบัติการเชิงพื้นที่ (Spatial Space/Practice) หมายถึง กิจกรรมของผู้คนที่มีต่อพื้นที่ทางกายภาพซึ่งจะแตกต่างไปตามเป้าหมายของแต่ละบุคคล ซึ่งปฏิบัติการดังกล่าวไม่มีผู้กระทำที่ตายตัว สามารถเกิดขึ้นได้จากทั้งผู้ควบคุมและผู้ถูกควบคุมในพื้นที่นั้น

2) การเป็นตัวแทนของพื้นที่ (Representations of space) เป็นการใช้ประโยชน์จากพื้นที่ทางกายภาพที่เชื่อมโยงกับพื้นที่ทางความคิด

3) ภาพตัวแทนของพื้นที่ (Representational Spaces) เป็นมิติของความหมายเชิงนามธรรมของพื้นที่ทางกายภาพที่เกิดจากการเข้ารหัส ใช้สัญญะ ซึ่งเป็นความหมายที่สามารถเปลี่ยนแปลงไปได้เสมอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพที่ 2.9 การผลิตพื้นที่ตามข้อเสนอของ Henri Lefebvre
(Anderson, 2003)

ตัวอย่างของการศึกษาการผลิตพื้นที่ทางสังคมอย่างเป็นรูปธรรม อาจศึกษาได้จากความสัมพันธ์ของสังคมที่เกี่ยวข้องกับการทำกิจกรรมของผู้คนที่อาศัยใน “ชุมชน” (Community) ที่แตกต่างกัน โดยชุมชนจะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อผู้คนในระดับปัจเจกมีความสนใจร่วมกับบุคคลอื่นในอาณาบริเวณเดียวกัน แล้วเกิดการปฏิสัมพันธ์ต่อกันจนกลายเป็นระบบทางวัฒนธรรม ซึ่งพื้นที่ที่นักวิชาการพยายามจะกำหนดความหมายนี้ในระดับหนึ่งซึ่งมีลักษณะเป็นสถานที่ (place) และอีกระดับหนึ่งมีลักษณะเป็นกระบวนการทางสังคม (social process) โดยลักษณะของสังคมไทยสามารถเป็นได้เป็น 2 ประเภทกว้าง ๆ ได้แก่ (ขบวน พลตรี, 2530; พิชญาพร ประครองใจ, 2558)

1) สังคมชนบท (Rural Society) เป็นสังคมของผู้คนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่เขตชนบท ความหนาแน่นของประชากรค่อนข้างน้อย สมาชิกมีชีวิตความเป็นอยู่คล้ายคลึงกันและยึดมั่นในขนบธรรมเนียมประเพณี ลักษณะสังคมชนบทไทยมีความผูกพันกับธรรมชาติ ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม ผู้คนมีศรัทธาทางศาสนาสูง มีความเชื่อถือโชคลาง ยกย่องคุณธรรมความดี นับถือผู้มีศีลธรรม มักจะปลูกบ้านเรือนอยู่อย่างสันโดษ รักญาติพี่น้องและกลุ่มชุมชนของตนเอง

2) สังคมเมือง (Urban Society) เป็นสังคมของผู้คนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ศูนย์กลางซึ่งมีประชากรหนาแน่น มีความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีทั้งทางด้านที่อยู่อาศัย การคมนาคม และระบบสาธารณูปโภคต่าง ๆ สังคมเมืองในประเทศไทยมีการประกอบอาชีพหลากหลาย ผู้คนมักจะนิยมวัฒนธรรมตะวันตก เน้นความเป็นเหตุเป็นผล ยกย่องผู้มีฐานะและผู้มีอำนาจตำแหน่งการงานสูง มีการบริโภคสินค้าทางวัตถุมาก สมาชิกมีความเป็นอิสระสูงและมีลักษณะเป็นทางการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เฮนรี่ เลอแฟบร์ (อ้างถึงในไพโรจน์ คงทวีศักดิ์, 2552) มีแนวคิดว่า ความสัมพันธ์ระหว่างเมืองกับชนบทเป็นเครือข่ายที่เชื่อมโยงระหว่างพื้นที่ของกลุ่มชุมชนต่าง ๆ และปรากฏการณ์เชิงพื้นที่ที่วิวัฒนาการมาจากการเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรมนั้นเป็นกระบวนการที่เต็มไปด้วยความขัดแย้งภายในตัวภาพตัวแทนของพื้นที่เชิงสังคมจึงมีความเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา

ในช่วงทศวรรษที่ 2520 ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ถูกถ่ายทอดผ่านนวนิยายโดยผู้เขียนชาวไทยมักมองว่าดินแดนนี้เป็นถิ่นที่ลึกลับ เถื่อน เต็มไปด้วยอันตราย จนกระทั่งในช่วงทศวรรษที่ 2530 หมู่บ้านในชนบทที่มีความใกล้พื้นที่เมืองของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ค่อย ๆ พัฒนาไปสู่ความเป็นเมืองมากขึ้น (เขต รัตนจรณะ และคณะ, 2537) แต่เมื่อผ่านเข้าสู่

ช่วงสถานการณ์ความรุนแรงอย่างเป็นทางการตั้งแต่ปี พ.ศ. 2547 เจ้าหน้าที่ของรัฐไทยเข้ามาควบคุมพื้นที่มากขึ้น ความอันตรายที่ไม่แน่นอนทำให้มีผู้อพยพออกเป็นจำนวนมาก ปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มคนภายในพื้นที่จึงมีความเปลี่ยนแปลงไป

พื้นที่กับการเมือง

> Space is not a scientific object removed from ideology or politics. It has always been political and strategic. There is an ideology of space. Because space, which seems homogeneous, which appears as a whole in its objectivity, in its pure form, such as we determine it, is a social product. (Lefebvre, 1991 translate by Smith)

เฮนรี่ เลอแฟบร์มีทัศนะว่าพื้นที่เป็นผลผลิตของสังคมที่ประกอบด้วยอัตลักษณ์ของปัจเจก การเมือง และโครงสร้าง การศึกษาเพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับพื้นที่ในทางสังคมจึงไม่อาจแยกปัจเจกกับการเมืองออกจากกันได้อย่างเด็ดขาด อาทิ การศึกษาพื้นที่ในจินตนาการของพื้นที่ชายแดน มักเป็นการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่าง อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ และการเมืองวัฒนธรรมของรัฐชาติ (ยศ สันตสมบัติ, 2551)

รัฐไทยซึ่งมีสถานภาพเป็น “รัฐเดี่ยว” (single state) ที่เน้นอำนาจรัฐนิยมที่มีพลวัตมาจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ มาสู่การเป็นรัฐบาลกลางที่อ้างว่าเป็นประชาธิปไตย ส่งผลต่อกระบวนทัศน์เกี่ยวกับการเมืองของพื้นที่ (The Politics of Space) หรือ พื้นที่ของการเมือง (The Space of Politics) ที่เป็นการต่อสู้เพื่อช่วงชิงการกำหนดความหมายของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งอาจแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะใหญ่ ได้แก่

1) การเมืองของพื้นที่แบบทวิลักษณ์ เกิดจากการแบ่ง “พวกเขา” และ “พวกเรา” โดยใช้มโนทัศน์ของความเป็นไทย กับความเป็นมุสลิม โดยมองข้ามความสำคัญของความเป็นมลายูหรือชาติพันธุ์อื่น ๆ ซึ่งนิยามดังกล่าวเกิดขึ้นในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 หลังการประกาศใช้พระราชกฤษฎีกาว่าด้วยการศาสนูปถัมภ์ฝ่ายอิสลามพุทธศักราช 2488 ซึ่งเน้นทัศนคติของรัฐบาลที่ต้องการให้ชาวมุสลิมเป็นคนไทย โดยการใช้คำว่า “ประชาชนชาวไทยที่นับถือศาสนาอิสลาม” ซึ่งเปลี่ยนเป็น “คนไทยอิสลาม” และ “ชาวไทยมุสลิม” โดยนิยามดังกล่าวแสดงให้เห็นแนวคิดแบบทวิลักษณ์

ระหว่าง “ไทย” และ “มุสลิม” ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาอิสลาม เมื่ออยู่ในภาวะที่ชนสองกลุ่มนี้จะต้องสัมพันธ์กันในทางการเมืองและการปกครองแล้ว ความตึงเครียดของปัญหาจะมีความเข้มข้นมากขึ้นเมื่อผสมเข้ากับปัญหาเรื่องกลุ่มผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ กลุ่มอิทธิพล กลุ่มเจ้าหน้าที่ทุจริต กลุ่มขบวนการต่าง ๆ นโยบายอันไม่เหมาะสมของรัฐบาล ตลอดจนสภาพตกต่ำทางเศรษฐกิจและการศึกษา ต่อมาในช่วงหลังทวิลักษณ์ “ไทยมุสลิม” ก็เป็นสภาพที่พบเห็นและยอมรับกันได้ในสังคมไทย (อมรา พงศาพิชญ์, 2542)

2) การเมืองของพื้นที่แบบพหุลักษณ์ วลัยลักษณ์ ทรงศิริ (2556) มีทัศนะว่า สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ เป็นสังคมพหุลักษณ์ที่มีหลากหลายชาติพันธุ์อยู่รวมกัน ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมชาวนาแบบดั้งเดิม (Peasant society) มาเป็นสังคมแบบเกษตรกรรมที่ผูกติดกับตลาดการเกษตร (Farming Society) ทว่า สังคมแบบชาวนาในพื้นที่แห่งนี้ถูกละเลยในการเข้าถึงการพัฒนาของรัฐมาเป็นเวลานาน การเปลี่ยนแปลงสู่การเป็นสังคมอุตสาหกรรมที่ทำให้สภาพสังคมเน้นความเป็นปัจเจกและความต้องการที่เปลี่ยนเป็นวัตถุนิยม บริโภคนิยม ซึ่งคนไทยและจีนอาจปรับตัวให้เข้ากับความเปลี่ยนแปลงได้ดีกว่า ในขณะที่คนมุสลิมยึดศาสนาเป็นวิถีชีวิต (way of life) เน้นการเป็นอยู่รวมกันอย่างเท่าเทียมในพระบัญญัติของพระเป็นเจ้าและปฏิเสธกิจกรรมทางเศรษฐกิจที่ให้ความสำคัญกับเงินทองและการค้ากำไร การแบ่งพื้นที่การปกครองแบบรัฐที่ไม่คำนึงถึงสังคมวัฒนธรรมที่ผู้คนหลากหลายอยู่ร่วมท้องถิ่นเดียวกันอย่างสอดคล้องพึ่งพากัน จึงกลับทำให้โครงสร้างสังคมแบบเดิมแตกสลายไป บทบาทของผู้นำชุมชนหรือหมู่บ้านของตัวเองจึงถูกลดระดับไปเป็นเพียงผู้มีสิทธิ์เลือกตั้งเพื่อให้คนอื่นมาบริหาร

พื้นที่ของการเมืองจึงขึ้นอยู่กับอำนาจในการกำหนดของมุมมองจากผู้กระทำที่แตกต่างกันในแต่ละยุคสมัย ซึ่งผู้วิจัยมองว่าความหมายของพื้นที่นี้อาจมีความเปลี่ยนแปลงไปได้อีกในอนาคต ตามทัศนะของมิเชล ฟูโกต์ ที่มองว่า ทุกพื้นที่มีอำนาจครอบงำอยู่ แต่อำนาจนั้นเป็นสิ่งที่ไม่คงทน และเครือข่ายของการกำหนดความหมายนั้นสามารถเปลี่ยนแปลงได้เสมอ (อ้างถึงใน อนุสรณ์ อุณโณ และคณะ (บรรณาธิการ), 2558) การพิจารณาบทบาทของอำนาจในเรื่องเล่าที่กลายมาเป็นภาพตัวแทนของพื้นที่จึงไม่ได้เป็นสิ่งที่มีมาตรฐานใดมาตรฐานหนึ่งถูกต้องเพียงอันเดียวเท่านั้น

Chulalongkorn University

พื้นที่พิเศษ

> The space in which we live, which draws us of ourselves, in which the erosion of our lives, our time and our history occurs, the space that claws and gnaws at us, is also, in itself, a heterogeneous space. (Foucault, 1967 translate by Miskowiec, 1984)

มิเชล ฟูโกต์ นำเสนอว่าพื้นที่ที่มนุษย์อาศัยอยู่เป็นมิติที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่อื่น ๆ ที่มีความขัดแย้งแตกต่างแต่ก็เป็นสิ่งเดียวกัน ท่ามกลางการเปลี่ยนผ่านของเวลาและประวัติศาสตร์ พื้นที่เป็นทั้งสิ่งที่ก่อร่างและกัดกร่อนการดำรงของชีวิต เป็นทั้งความจริงและความคิด ซึ่งความหมายของพื้นที่ที่อยู่นอกเหนือขอบเขตพื้นที่อื่น ๆ นี้ เรียกว่า พื้นที่พิเศษ หรือ เฮเทอโรโทเปีย (heterotopia)

แนวคิดพื้นที่พิเศษแบบ เฮเทอโรโทเปีย (Heterotopia) เป็นพื้นที่ที่อยู่ระหว่างความเป็นยูโทเปีย (Utopia) และพื้นที่จริง (real space) โดยขยายความหมายของการประกอบสร้างพื้นที่ในอุดมคติบนพื้นที่จริง แต่ไม่ใช่ความจริงแท้ เพียงแต่สะท้อนอุดมคติในจินตนาการ เพราะฉะนั้น การทำความเข้าใจเกี่ยวกับยูโทเปีย หรือพื้นที่ทางอุดมคติในเบื้องต้น จะช่วยให้เข้าใจความหมายของเฮเทอโรโทเปียได้ดียิ่งขึ้น

“ยูโทเปีย” (Utopia) เป็นวรรณกรรมที่ถูกเขียนขึ้นโดย โทมัส มอร์ (Thomas More) ในปี ค.ศ. 1516 โทมัส มอร์บรรยายภาพเกาะในจินตนาการที่สมบูรณ์แบบซึ่งตรงข้ามกับสภาพความล้มเหลวในการจัดระเบียบการปกครองของรัฐอังกฤษในช่วงเวลานั้น โดยบัญญัติคำว่า Utopia ซึ่งมีรากศัพท์จากภาษากรีกความหมายว่า ไม่มีที่แห่งใด หรือ ดินแดนที่ไม่มีอยู่จริง (No Place) ต่อมาแนวคิดแบบยูโทเปียได้กลายมาเป็นต้นกำเนิดของลัทธิสังคมนิยมยูโทเปีย (Utopian Socialism) และวิวัฒนาการไปสู่แนวคิดลัทธิสังคมนิยมอื่น ๆ

ในหลาย ๆ วัฒนธรรมต่างก็มีแนวคิดของเมืองในอุดมคติเป็นของตนเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องเล่าคติชนหรือศาสนา ซึ่งมีตำนานเกี่ยวกับดินแดนโบราณหรือดินแดนใหม่ที่มีความสุขสมบูรณ์แบบ สมบัติ จันทรวงศ์ (2547) กล่าวว่ายูโทเปียไม่ได้เป็นลักษณะของสังคมอุดมคติที่สมบูรณ์แบบอย่างจริงแท้ ยูโทเปียกลายเป็นคำที่มีความหมายและเป็นภาพตัวแทนของสังคมอุดมคติที่มักเชื่อมโยงกับอำนาจของการกำหนด “ความสุข” ของผู้คนในสังคมนั้น ๆ ซึ่งการสร้างภาพของสังคมที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

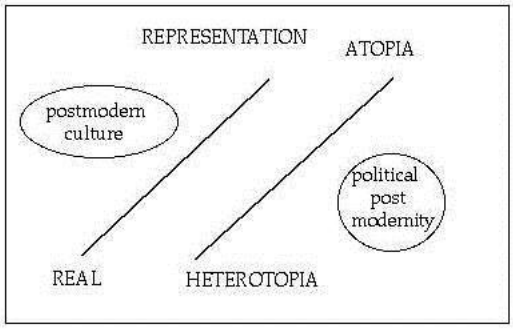
สมบูรณ์แบบนั้นย่อมแตกต่างกันไปในแต่ละวัฒนธรรม โดยขึ้นอยู่กับความคิด ความเชื่อและประสบการณ์ของผู้เขียนที่มีต่อสิ่งที่ขาดพร่องในสังคมที่เป็นจริง นำไปสู่การสร้างภาพต้นแบบของสังคมใหม่ที่สมบูรณ์แบบในลักษณะอื่น ๆ เช่น การเล่าเรื่องสังคมผ่านจักรวาลอื่นที่ไม่มีอยู่จริง แต่สร้างเงื่อนไขทางสังคมของจักรวาลนั้นให้กลายเป็นความจริงอีกชุดหนึ่ง (Kumar, 1991)

หากยูโทเปียคือความหมายของพื้นที่ที่เต็มไปด้วยความสมบูรณ์พร้อมในทุกองค์ประกอบทั้งภายในและภายนอกแล้ว “ดิสโทเปีย” (Dystopia) ก็คือการหักล้างภาพความสมบูรณ์ด้วยการสร้างภาพพื้นที่ที่ไม่พึงประสงค์และน่ากลัวขึ้นมา ต่างจากยูโทเปียซึ่งเป็นสังคมอุดมคติที่สมบูรณ์แบบที่ดีเกินกว่าจะเป็นไปได้ ทว่า ดิสโทเปียไม่ได้หมายถึงการเป็นขั้วตรงข้ามอย่างสุดโต่งของยูโทเปีย แต่เป็นการสะท้อนปัญหาของสังคมที่เกิดจากแนวคิดสมบูรณ์แบบ (สุรเดช โชติอุดมพันธ์, 2558)

แนวคิดแบบดิสโทเปียมีคำเรียกอื่น ๆ ได้แก่ cacotopia kakotopia และ anti-utopia แต่แตกต่างกันที่บริบทของการใช้คำและรายละเอียดของความหมาย ดิสโทเปียเป็นภาพของพื้นที่ที่ผู้คนอยู่ภายใต้คำสั่งโดยไม่ตั้งคำถาม หรือตั้งคำถามไม่ได้เพราะถูกควบคุมอย่างยิ่งยวด ซึ่งเป็นผลมาจากการปฏิวัติวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี โลกาภิวัตน์ ระบบทุนนิยมหรือบริโภคนิยม รวมทั้งปฏิบัติการทางสังคมอื่น ๆ ที่เข้ามามีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนรูปแบบวิถีชีวิตแบบดั้งเดิม ซึ่งสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปนี้เองที่ทำให้มนุษย์ต้องต่อสู้กับการถูกควบคุมในทางใดทางหนึ่งในพื้นที่แห่งนั้น (ภานุมาศ อิสริยศไกร, 2556)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนพื้นที่พิเศษแบบเฮเทอโรโทเปียนั้น หมายถึงพื้นที่พิเศษที่มีความเป็นอื่น (other space) ซึ่งในความหมายทั่วไปหมายถึงการจัดการกำหนดพื้นที่ให้กลุ่มคนที่แตกต่างไปจากสังคมปกติ เป็นการใช้อำนาจสร้างพื้นที่ความเป็นอื่น เฮเทอโรโทเปียเป็นพื้นที่ที่เกิดขึ้นได้ในทุก ๆ ลักษณะ เช่น ร่างกาย พื้นที่ที่เกิดจากประดิษฐกรรมทางสังคม พื้นที่ชั่วคราวที่มีขึ้นตามเงื่อนไขของเวลาแต่ไม่มีตำแหน่งทางภูมิศาสตร์ที่ชัดเจน เป็นต้น (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2549)



ภาพที่ 2.10 การวิเคราะห์เฮเทอโรโทเปียในพื้นที่อิเล็กทรอนิกส์ (Cyberspace) (Angus, 1993)

ไบรอัน ชูสมิธ และ เอียน แองกัส (Shoesmith & Angus, 1993) ใช้แนวคิดเฮเทอโรโทเปียของมิเชล ฟูโกต์ ในการวิเคราะห์จินตภาพของระบบเครือข่าย หรือพื้นที่อิเล็กทรอนิกส์ (Cyberspace) โดยนำเสนอเป็นแผนภาพว่า พื้นที่อิเล็กทรอนิกส์ที่เป็นระบบการเชื่อมโยงข้อมูลออกมาเป็นสัญญาณภาพและเสียงนั้นเป็นนวัตกรรมทางเทคโนโลยีที่เกิดขึ้นมาพร้อมกับกระบวนทัศน์ของยุคหลังสมัยใหม่ โดยมนุษย์สามารถรับรู้การมีอยู่ของพื้นที่นี้เป็นความจริง (real) ได้ด้วยการเชื่อมโยงกับภาพตัวแทน (representation) ที่อยู่ในความคิดของมนุษย์ ในขณะเดียวกัน พื้นที่พิเศษหรือเฮเทอโรโทเปีย (Heterotopia) ที่เชื่อมโยงกับแนวคิดทางอุดมคติที่ไม่สมบูรณ์ (Atopia) ก็เกิดขึ้นพร้อมกันอย่างเป็นคู่ขนานและสร้างความสัมพันธ์ทางอำนาจอันซับซ้อน ซึ่งเฮเทอโรโทเปียสามารถเทียบเคียงกับความจริง (real) ได้ แต่อาจไม่ได้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับสิ่งที่ปรากฏ (apparent) เช่น มนุษย์รับรู้การดำรงอยู่ของพื้นที่อิเล็กทรอนิกส์ (cyberspace) ผ่านจอ โดยที่ตัวจอนั้นเป็นสิ่งที่เป็นจริง (the real) อย่างหนึ่ง แต่ไม่ใช่ความจริงทั้งหมด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มิเชล ฟูโกต์ อธิบายหลักของพื้นที่พิเศษ หรือเฮเทอโรโทเปีย (Heterotopia) เป็นถ้อยความที่ไม่ได้บัญญัติการประเมินพื้นที่ไว้อย่างตายตัวหรือระบุกฎเกณฑ์อย่างชี้ชัด ซึ่งนักวิชาการส่วนใหญ่นิยมนำไปวิเคราะห์ต่อยอดและแบ่งประเภทเพื่อทำความความเข้าใจอย่างง่าย ๆ อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยพยายามประยุกต์ใช้แนวคิดในการอธิบายลักษณะของพื้นที่พิเศษ หรือเฮเทอโรโทเปีย เพื่อขยายความเข้าใจเกี่ยวกับการสื่อความหมายของพื้นที่ในภาพยนตร์ (Foucault, 1967 translate by Miskowiec, 1984) ดังนี้

1) เฮเทอโรโทเปียสามารถเกิดขึ้นได้ในทุกสังคมมนุษย์ ทุกวัฒนธรรม เป็นพื้นที่เกี่ยวข้องกับภาวการณ์เปลี่ยนแปลงหรือภาวะวิกฤตของบุคคลที่ทำให้เกิดสถานการณ์เฉพาะ (Heterotopias of crisis) เช่น โรงเรียนประจำในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ค่ายทหารเกณฑ์ สถานที่ท่องเที่ยวของคู่รักหลังแต่งงาน เป็นต้น หรือเป็นพื้นที่ของบุคคลที่เกิดการเบี่ยงเบนในพฤติกรรมเนื่องจากการกำหนดความหมายตามบรรทัดฐานของสังคม (Heterotopias of deviance) เช่น คุก โรงพยาบาลจิตเวช เป็นต้น

2) เฮเทอโรโทเปียคือพื้นที่ที่สังคมสามารถกำหนดบทบาทและเปลี่ยนแปลงความหมายได้ไม่รู้จบ (Heterotopia function in a very different fashion) เช่น สุสานในยุโรป เคยเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ถือว่าเป็นหัวใจของเมือง แต่ก็กลายเป็นแหล่งเชื้อโรคในอีกยุคหนึ่ง และต่อมาในปลายคริสต์ศตวรรษก็มีความหมายเป็นเพียงสถานที่ที่แยกคนเป็นออกจากคนตาย เป็นต้น

3) เฮเทอโรโทเปียเป็นพื้นที่พิเศษสามารถอยู่ร่วมกับพื้นที่อื่นในสังคมได้ และพื้นที่พิเศษนั้นก็มีหน้าที่เฉพาะ (Heterotopias of juxtaposition) เช่น โรงภาพยนตร์ โรงละครเวที เป็นขอบเขตพื้นที่ทางสังคมที่แตกต่างจากสถานที่ตั้งโดยรอบ หรือพื้นที่สวนของชนชั้นสูงในบางวัฒนธรรมที่สร้างขึ้นโดยจำลองความหมายของจักรวาล และทำหน้าที่ของการเป็นสถานที่สำหรับพักผ่อนหย่อนใจ

4) เฮเทอโรโทเปียเป็นแหล่งเก็บสะสมชิ้นส่วนของกาลเวลา (Time accumulators) เช่น พิพิธภัณฑ์ ห้องสมุด ในประเทศแถบยุโรปรวมถึงประเทศที่พัฒนาแล้วถือว่าเป็นพื้นที่ที่สำคัญของสังคม เนื่องจากเป็นสถานที่ที่ถูกกำหนดให้เป็นแหล่งรวบรวมวัตถุที่แตกต่างในด้านยุคสมัย รูปแบบรสนิยม และจะมีวัตถุที่เป็นชิ้นส่วนของกาลเวลาเข้ามาเพิ่มเติมอยู่เสมอ

5) เฮเทอโรโทเปียเป็นพื้นที่พิเศษไม่ยึดติดกับเวลาหรือยุคสมัย บทบาทของพื้นที่ที่แตกต่างสามารถมาอยู่ในสถานที่เดียวกันได้ในช่วงเวลาหนึ่ง (The Temporal Heterotopia) สามารถเป็นทั้งพื้นที่เปิดและพื้นที่ปิดในเวลาเดียวกัน มีเพียงคนเฉพาะกลุ่มที่รับรู้รหัสทางวัฒนธรรมร่วมกันที่จะเข้าไปใช้พื้นที่นี้ได้

6) เฮเทอโรโทเปียเป็นพื้นที่ที่สร้างจินตนาการบางอย่างขึ้นมาร่วมกันเพื่อตอบสนองความพึงพอใจบางประการ (Heterotopias of Compensation) เช่น ซ่องโสเภณี (brothels) อาณานิคม (colony) ซึ่งตอบสนองความพึงพอใจของชายหรือประเทศเจ้าอาณานิคม หรือพื้นที่เรือ (boats) เป็น

พื้นที่ที่ลอยอยู่ในน้ำ อาจเป็นได้ทั้งพื้นที่ที่ลอยอยู่อย่างไร้พื้นที่ หรือเป็นได้ทั้งพื้นที่ที่เคลื่อนย้ายจากที่หนึ่งไปสู่อีกที่หนึ่ง เป็นต้น

การศึกษาเพื่อทำความเข้าใจเรื่องพื้นที่พิเศษ หรือเฮเทอโรโทเปีย (Heterotopia) จึงเป็นการช่วยขยายมุมมองพื้นที่ของอำนาจในสังคมสมัยใหม่ได้มากยิ่งขึ้น โดยมีแนวทาง 3 กระแส ได้แก่

1) แนวพื้นที่เชิงภูมิศาสตร์ การศึกษาแนวภูมิศาสตร์การเมือง ภูมิศาสตร์มนุษย์ และภูมิรัฐศาสตร์ ที่เน้นให้ความสนใจเกี่ยวกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ของชาติ (National Identity)

2) แนวพื้นที่ที่ถูกกดทับ การศึกษาที่สนใจกระบวนการ ขั้นตอน การเกิดขึ้น และการมีอยู่ของพื้นที่ที่ถูกปิดกั้น กดทับ ไม่ได้รับความสนใจ ทว่าเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่ในชีวิตประจำวันของมนุษย์ เช่น โรงพยาบาล โรงเรียน เป็นต้น ซึ่งโดยมากไม่ได้รับความสนใจจากการศึกษาเชิงภูมิศาสตร์ต่างๆ แต่ก็มีความสัมพันธ์กับภูมิศาสตร์

3) แนวภาพตัวแทนของพื้นที่ เป็นการศึกษาพื้นที่ในฐานะตัวบทที่สร้างความหมายเกี่ยวกับพื้นที่นั้นๆ ให้กับมนุษย์

ฟูโกต์มองว่าเฮเทอโรโทเปียเป็นปฏิสัมพันธ์ระหว่าง พื้นที่ (space) ความรู้ (knowledge) และอำนาจ (power) ที่ไม่สามารถแยกจากกันได้อย่างสิ้นเชิง ก่อให้เกิดความหมายและการจัดระเบียบใหม่ ซึ่งเป็นตัวบท (text) ที่ทุกคนในทุกส่วนของสังคมมีส่วนร่วมในการกำหนดการมีอยู่ของพื้นที่นั้นผ่านกระบวนการเชิงสังคม (Social practice) ซึ่งความหมายเหล่านั้นเปลี่ยนไปตามอำนาจและวาทกรรม และมีการต่อสู้เพื่อช่วงชิงการกำหนดความหมายอยู่เสมอ ทำให้พื้นที่พิเศษในอุดมคติมีความลื่นไหลเปลี่ยนแปลงไปตามพลวัต (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2554)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.5 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.5.1 การวิเคราะห์ความเป็นไทยกับความเป็นอื่นในสื่อบันเทิงคดี

งานวิจัยเกี่ยวกับการศึกษา “ภาพตัวแทน” ในภาพยนตร์ไทย ได้แก่ การศึกษาภาพตัวแทนของคุกชายในภาพยนตร์ไทย: ศึกษากรณี ภาพยนตร์เรื่อง “น.ช.นักโทษชาย” โดย อัญมณี ภักดีมวลชน (2552) การสำเสนอภาพตัวแทน “พม่า” ในภาพยนตร์ไทย โดย ตรีเดช ไชยหา (2552)

รวมถึงการศึกษา “ภาพตัวแทน” ในสื่ออื่น ๆ อาทิ ภาพตัวแทนคนจนในรายการเกมโชว์ทางโทรทัศน์ โดย ขวัญฟ้า ศรีประพันธ์ (2551) การประกอบสร้าง “ความเป็นลาว” ในวรรณกรรมและสื่อภาพยนตร์ไทยร่วมสมัย โดย วิทยา วงศ์จันทา (2555) งานวิจัยเหล่านี้เป็นการศึกษาภาพตัวแทนของ “กลุ่มคน” ที่ถูกทำให้เป็นชายขอบในสังคมไทย ผ่านการนำเสนอในสื่อมวลชนประเภทต่าง ๆ ทั้ง ภาพยนตร์ รายการโทรทัศน์ ละคร วรรณกรรม ฯลฯ พบว่าผู้วิจัยแต่ละท่านใช้กลวิธี “การประกอบสร้าง” ความหมายของภาพตัวแทนในแต่ละแบบ ซึ่งแนวคิดดังกล่าวสามารถใช้เป็นเครื่องมืออธิบายความเป็นมาเชิงที่เป็นเหตุและผลของปรากฏการณ์ในสังคมผ่านสื่อสารมวลชนของไทยได้เป็นอย่างดี

Hyperbolic Heritage: Bourgeois Spectatorship & Contemporary Thai Cinema โดย Adadol Ingawanij (2007) ศึกษาภาพยนตร์ไทยกระแสหลักแนวภาพยนตร์มรดกและภาพยนตร์นอกกระแสของกลุ่มผู้กำกับชนชั้นกลาง ที่ประกอบสร้างอุดมการณ์ “ความเป็นไทย” ด้วยกลวิธีการออกแบบเนื้อหาและรูปแบบอย่างเป็นสากลในลักษณะที่แตกต่างกัน โดยเนื้อหาของภาพยนตร์แนวมรดกนั้นค่อนข้างเหนือความเป็นจริงและนำเสนอเนื้อหาชาตินิยม “ความเป็นไทย” ในเชิงบวกมากกว่ากลุ่มภาพยนตร์นอกกระแส ซึ่งกลุ่มภาพยนตร์ทั้งสองขั้วต่างก็ผลิตเรื่องราวและสร้างภาพย้อนยุคไปในช่วงเวลาที่แตกต่างกัน โดยกลุ่มภาพยนตร์ไทยกระแสหลักมักจะยึดโยงอยู่กับเรื่องราวของวีรบุรุษ ผู้นำ หรือกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ ส่วนภาพยนตร์นอกกระแสจะเล่าเรื่องราวของชาวบ้าน หรือกลุ่มคนหัวขบถที่เป็นนักต่อสู้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สุรัยยา (เบ็ญโส๊ะ) สุไลมาน (2544) นำเสนอ กระบวนทัศน์สันติวิธีของปรีดี พนมยงค์ ? กรณีศึกษาเรื่อง ‘พระเจ้าช้างเผือก’ เป็นการวิเคราะห์แนวคิดสันติวิธีในวรรณกรรมและภาพยนตร์เรื่องพระเจ้าช้างเผือก ของปรีดี พนมยงค์ โดยศึกษาจากปัจจัยทางการเมือง ประวัติชีวิตการทำงานและอุดมการณ์ด้านต่าง ๆ ของผู้สร้างงาน สุรัยยาพบว่าในช่วงภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 มาจนถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น ผู้มีอำนาจทางการเมืองของไทยในขั้วแนวคิดต่าง ๆ ได้ใช้ “ภาพยนตร์” เป็นเครื่องมือในการสื่อสารทัศนะมุมมองที่แตกต่างกัน ที่เห็นได้ชัดคือ ภาพยนตร์ที่สนับสนุนการผลิตโดยจอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีในขณะนั้น เน้นการผลิตเนื้อหาเพื่อปลุกใจให้รักชาติ โดยยึดแนวทางชาตินิยมและลัทธิทหารนิยม ทว่า วรรณกรรมและภาพยนตร์เรื่องพระเจ้าช้างเผือก โดยปรีดี พนมยงค์นั้น เป็นอีกขั้วหนึ่งที่เน้นการสื่อสารแนวคิดสันติภาพและต่อต้าน

สงคราม โดยเล่าเรื่องผ่านตัวบทอิงประวัติศาสตร์สมัยอยุธยา เพื่อนำเสนอคำสอนทางพุทธศาสนาและอุดมการณ์ทางการเมืองที่แตกต่างจากรัฐบาล

องอาจ สิงห์ลำพอง (2557) ใช้วิธีการวิเคราะห์ตัวบทและบริบทของตัวบทในการศึกษา การอภิปรายความการสื่อสารทางการเมืองจากภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ไทยเรื่องตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช พบว่าวิธีการเล่าเรื่อง (Narration) ของภาพยนตร์ชุดนี้พยายามประกอบสร้างความเป็นเอกภาพในพื้นที่หรือพรมแดนของไทย ด้วยการใส่รหัสความเป็นชาตินิยมผ่านตัวแทนพระนเรศวรมหาราช นอกจากนี้ องอาจยังได้แสดงทัศนะอีกว่าภาพยนตร์ชุดนี้ออกเผยแพร่ในช่วงเวลาที่ภายในประเทศกำลังมีปัญหาการก่อความไม่สงบในจังหวัดชายแดนภาคใต้ และปัญหาความขัดแย้งทางการเมือง แนวคิดหลักของภาพยนตร์จึงต้องการสื่อสารเรื่อง “ความสามัคคี” ต่อผู้ชมมากที่สุด เพื่อให้เกิดความภูมิใจในความเป็นเอกราชและเป็นเอกภาพของชาติซึ่งมีความสัมพันธ์และยึดโยงอยู่กับการเชิดชูตัวละครสถาบันกษัตริย์

Adam Knee (2015) ศึกษาเรื่อง Chiang Mai and the Cinematic Spaces of Thai Identity โดยวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์ไทยที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับพื้นที่จังหวัด “เชียงใหม่” ได้แก่ The Letter จดหมายรัก (2547) ลัดดาแลนด์ (2554) และ Home ความรัก ความสุข ความทรงจำ (2555) Knee มีทัศนะว่าเชียงใหม่เป็นเมืองที่สำคัญเป็นอันดับสอง (Thailand’s second city) รองจากกรุงเทพมหานครซึ่งเป็นศูนย์กลางการปกครองของรัฐไทย แต่มีอัตลักษณ์ “ความเป็นไทย” ที่แตกต่างกัน โดยอธิบายถึงความเป็น “ไทยล้านนา” ผ่านภาพยนตร์ไทยร่วมสมัยทั้งสามเรื่อง พบว่าภาพยนตร์นำเสนอความเป็นชุมชนที่อบอุ่น การหวนรำลึกถึงธรรมชาติที่สวยงามของไทยในอดีต การสะท้อนความเชื่อด้านศาสนาซึ่งย้อนแย้งกับภาพลักษณ์ความเป็นสมัยใหม่ (modernization) และความเป็นตะวันตก (Westernization) ของวิถีชีวิตของผู้คนในเมือง

นิลินี หนูพินิจ (2551) ศึกษาเรื่อง ภาพยนตร์ไทยกับการสร้างอัตลักษณ์ชุมชนภาคใต้ โดยวิเคราะห์เปรียบเทียบระหว่างภาพยนตร์ที่ประกอบสร้างอัตลักษณ์ชุมชนภาคใต้ผ่านมุมมองของคนในพื้นที่ คือ ภาพยนตร์เรื่องครูแก แรงรัก แรงอาถรรพ์ (2547) และมุมของของคนนอกพื้นที่ คือ ภาพยนตร์เรื่องเพื่อนสนิท (2548) พบว่าภาพยนตร์ที่สร้างจากมุมมองของคนในพื้นที่มีการวิจารณ์ตนเองเพื่อให้เห็นอัตลักษณ์ของคนภาคใต้ที่มีความหลากหลาย ส่วนภาพยนตร์ที่สร้างจากมุมมองของ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คนนอกพื้นที่นั้นมีการเสนอความสัมพันธ์แบบขั้วตรงข้าม โดยเปรียบเทียบภาพของชุมชนภาคใต้กับเมือง รวมถึงมีการสร้างภาพเหมารวมด้านกายภาพและบุคลิกลักษณะให้แก่คนภาคใต้ นอกจากนี้ นิลินี ได้ศึกษาถอดรหัสความหมายของภาพยนตร์ผ่านผู้รับสารที่เป็นชาวใต้พบว่า ผู้รับสารยอมรับความหมายด้านอัตลักษณ์ชุมชนภาคใต้ที่ปรากฏผ่านภาพยนตร์ที่ผลิตจากมุมมองของคนในพื้นที่มากกว่าภาพยนตร์ที่ผลิตจากมุมมองคนนอกพื้นที่ ซึ่งนิลินีมีทัศนะว่าการนิยามอัตลักษณ์ในภาพยนตร์มีเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์เชิงอำนาจและต้นทุนทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกันของผู้ผลิตภาพยนตร์ โดยผู้ผลิตที่เป็นชนชั้นกลางที่เป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มหลักในสังคม (Dominant social group) มีโอกาสผลิตวาทกรรมที่นำไปสู่การนิยามของกลุ่มอัตลักษณ์ที่ย่อยกว่า โดยภาพของกลุ่มย่อยในที่นี้ คือ ชุมชนภาคใต้ที่มักถูกนำเสนอออกมาในแง่ลบเป็นส่วนมาก ส่วนภาพยนตร์ที่สร้างโดยคนในพื้นที่นั้นมีการนำเสนออัตลักษณ์ของชุนชนภาคใต้ในแง่บวกมากกว่า

2.5.2 การวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้

Annette Hamilton (2008) The Politics of Representation: Thai Film and the Subject of the South วิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยเรื่อง “โอเคเบตง” ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องราวบนพื้นที่ชายแดนใต้สุดของประเทศไทย คือ อำเภอเบตง จังหวัดนราธิวาส โดยเน้นเรื่องราวของ “ธรรม” ตัวละครพระที่มีความแปลกแยก ทั้งทางด้านอัตลักษณ์ตัวตนในความเป็นพระที่ต้องสึกออกมาเผชิญกับโลกภายนอก กับความแปลกแยกของความเป็นคนไทยพุทธบนพื้นที่จังหวัดชายแดนที่มีความหลากหลายทางเชื้อชาติ ได้แก่ ไทย จีน มลายู และความหลากหลายทางศาสนา ได้แก่ พุทธ มุสลิม ภาพยนตร์ใช้พื้นหลังของปัญหาความรุนแรงร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในบริเวณชายแดนภาคใต้ โดยมีกลวิธีเล่าเรื่องหลายเส้นโคจรควบคู่กัน รวมทั้งใช้วิธีการเทคนิคแฟนตาซี เพื่อช่วยอธิบายความซับซ้อนหลากหลายของมนุษย์ทั้งระดับภายในตัวบุคคล ระหว่างตัวบุคคล หรือระหว่างบุคคลต่อสังคม ซึ่ง Hamilton ตั้งข้อสังเกตว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการกระตุกให้ผู้ชมได้เห็นพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในมุมอื่น ๆ ที่มากกว่าการนำเสนอภาพซ้ำของสถานการณ์ความรุนแรง

มโน วนเวฬุสิต (2554) ศึกษา การวิเคราะห์ประเด็นการเมืองในภาพยนตร์ไทยร่วมสมัย โดยเลือกศึกษาภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับประเด็นการเมือง ที่ออกฉายระหว่างปี พ.ศ. 2544-2533 จำนวน 14 เรื่อง ได้ผลการวิเคราะห์ว่า ประเด็นการเมืองที่ถูกถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์ มี 4 ลักษณะ ได้แก่ การนำเสนอความขัดแย้งด้านอุดมการณ์การเมืองกับการใช้ความรุนแรงแก้ปัญหาทางการเมือง

การกล่าวถึงอำนาจของสถาบันกองทัพที่มีเหนือการเมือง การสะท้อนให้เห็นถึงอำนาจทางการเมืองของนายทุนและความเหลื่อมล้ำทางสังคม และการขาดความเข้าใจในปัญหาสังคมของภาครัฐ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง” ที่ มโน วนเวฬุสิตเลือกมาวิเคราะห์นั้น มีเนื้อหาที่กล่าวถึงสถานการณ์ความรุนแรงในจังหวัดภาคใต้ ซึ่งเป็นผลกระทบจากนโยบายของรัฐในสมัยพันตำรวจโท ดร. ทักษิณ ชินวัตร (ยศขณะนั้น) โดยเล่าผ่านมุมมองของพระที่สึกออกมาเป็นฆราวาส เป็นคนนอกพื้นที่ แทนคนส่วนใหญ่ของประเทศไทย (Synecdoche) ไปเรียนรู้ชีวิตความหลากหลายทางวัฒนธรรมและศาสนาในพื้นที่จังหวัดยะลา

2.5.3 การวิเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในสื่อบันเทิงคดี

ศรัณย์ วงศ์ขจิตร (2555) ใช้กรอบแนวคิดภูมิศาสตร์จินตนาการโดย Edward Said ผนวกกับแนวคิดประวัติศาสตร์แบบราชาชาตินิยมโดย ธงชัย วินิจจะกูล ในการวิเคราะห์ “จินตนาการปลายด้ามขวาน: อ่าน “ภูมิศาสตร์ในจินตนาการ” ผ่านนวนิยายจังหวัดชายแดนใต้” ซึ่งผู้เขียนคัดสรรเฉพาะนวนิยายแนวสัจนิยมที่มีภาพจินตนาการของพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ทั้งช่วงก่อนและหลังปี พ.ศ. 2547 พบว่านวนิยายส่วนใหญ่ที่นำมาเป็นประชากรศึกษามีลักษณะการยอมรับภูมิศาสตร์จินตนาการที่ว่า “ปาตานี” ได้กลายมาเป็น “จังหวัดชายแดนภาคใต้” ของรัฐไทย โดยในบทบาทของนวนิยายที่เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมนั้นได้เป็นส่วนหนึ่งของการกำหนดโครงสร้างทางทัศนคติและแหล่งอ้างอิงเกี่ยวกับพื้นที่ ซึ่งผู้วิจัยจำแนกกลุ่มเนื้อหาที่ยืนยันความเหนือกว่าและอำนาจอันชอบธรรมของสยามหรือกรุงเทพฯ ตามลักษณะที่สำคัญ ได้แก่ การเปลี่ยนชาวมลายูให้เป็นคนไทย การพยายามทำให้มลายูไร้ความหมายทางการเมือง การมองปัญหาชายแดนใต้ว่าเป็น “มุสลิมก่อการร้าย” เพื่อให้บทบาทกรุงเทพฯ ลงไปปราบปรามความไม่สงบดังกล่าวนั่นเอง

พิเชษฐ แสงทอง (2551) เขียนบทความเรื่อง “ผจญภัยในแดนมหัศจรรย์”: ภารกิจของ “ความเป็นไทย” ในวรรณกรรมไทยว่าด้วยมลายูมุสลิม ศึกษาการสร้างภาพตัวแทน (Representation) ชาวมลายูมุสลิมในวรรณกรรมไทยสมัยใหม่ โดยวิเคราะห์ว่าวรรณกรรมทั้งเรื่องสั้นและนวนิยายตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 2480-2540 มีการเสนอภาพของ “ความเป็นชาวมลายูมุสลิม” ในหลายลักษณะ คือ ในช่วงก่อนทศวรรษที่ 2530 ในเนื้อหานวนิยายมีการนำเสนอว่าคนนอกหรือคนกรุงเทพฯ มองว่าการเข้าไปในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นเป็นการผจญภัยในแดนเถื่อน มีการเปรียบเทียบภูมิศาสตร์ของพื้นที่กับเรือนร่างของผู้หญิงว่าเป็นสิ่งที่งดงามยั่วเย้าแต่แฝงอันตราย มีการ

เสนอภาพมุมมองที่สลับกันจากคนนอกที่กลายเป็นคนในและคนในที่กลายเป็นคนนอก และมีการดำรงภารกิจของ “ความเป็นไทย” ด้วยการพัฒนา จนกระทั่งหลังช่วงทศวรรษที่ 2530 เป็นต้นมา งานวรรรณกรรมสมัยใหม่มีเนื้อหาที่กล่าวถึงการก้าวข้ามพรมแดนระหว่างความเป็นไทยหรือเป็นมลายูมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ รวมถึงมีความหลากหลายทั้งด้านรูปแบบและเนื้อหาของวรรณกรรม ซึ่งทั้งนักเขียนชาวไทยพุทธและชาวมลายูมุสลิมในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้มีท่าทีของการรื้อฟื้นตัวตนของ “ความเป็นมลายูมุสลิม” เพิ่มมากขึ้น ซึ่งการศึกษางานวรรณกรรมสามารถแสดงให้เห็นถึงการสร้างภาพตัวแทนของชาวมลายูมุสลิมที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) แบบสหวิธีการ (Multiple Methodology) ประกอบไปด้วย

1. Textual Analysis วิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2546-2559 จำนวน 6 เรื่อง ประกอบกับการวิเคราะห์เอกสาร (Documentary Analysis) ได้แก่ บทสัมภาษณ์ผู้สร้างสรรค์ภาพยนตร์ บทวิจารณ์ภาพยนตร์ และเอกสารอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

2. In-depth Interview สัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับการสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้และนักวิชาการผู้เชี่ยวชาญ โดยวิธีสุ่มอย่างเฉพาะเจาะจง (Purposive sampling) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อที่ศึกษามากที่สุด

3.1 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ผู้วิจัยวิเคราะห์ศึกษา แบ่งเป็นข้อมูล 2 ประเภท ได้แก่

1. ประเภทเอกสาร

1.1 สื่อในรูปแบบ DVD

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยเลือกศึกษากลุ่มภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนใต้ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2546- 2559 จำนวน 6 เรื่อง โดยใช้วิธีการเลือกสุ่มอย่างเฉพาะเจาะจง (Purposive sampling) คัดเลือกเฉพาะภาพยนตร์ขนาดยาวที่เคยจัดฉายในโรงภาพยนตร์ทั่วไป ซึ่งมีภาพยนตร์ 3 เรื่องที่สามารถหาชมได้ในรูปแบบ DVD ที่มีการจัดจำหน่ายในร้านขาย DVD ทั่วไป คือ โอเคเบตง (2546) ปืนใหญ่จอมสลัด (2551) และขุนพันธ์ (2559)

ภาพยนตร์อีกหนึ่งเรื่องที่ผู้วิจัยได้รับอนุเคราะห์สำเนา DVD เพื่อการศึกษาโดยเฉพาะ คือ ละติจูดที่ 6 (2558) จากบริษัท ยูซีไอมีเดีย จำกัด เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่มีการจัดจำหน่ายในร้านขาย DVD ทั่วไป ผู้วิจัยจึงได้รับการอนุญาตให้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้เพื่อการวิจัยเท่านั้น

1.2 สื่อสิ่งพิมพ์

เอกสารประเภทสื่อสิ่งพิมพ์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยเลือกศึกษา เป็นข้อมูลเกี่ยวกับบทบันทึก บทสัมภาษณ์ บทวิจารณ์ ที่มีการตีพิมพ์เผยแพร่ เพื่อประกอบการวิเคราะห์ข้อมูลด้านบริบทที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์

1.3 สื่อออนไลน์

สื่อออนไลน์เป็นช่องทางสำคัญอีกประเภทหนึ่งในการเข้าถึงข้อมูล กล่าวคือ ผู้วิจัยได้รับชมภาพยนตร์ส่วนหนึ่งจากช่องทางออนไลน์ เนื่องจากภาพยนตร์บางเรื่องไม่มีการจัดจำหน่ายในรูปแบบ DVD และไม่มีการทำสำเนาในรูปแบบอื่น ๆ ผู้ผลิตภาพยนตร์จึงได้ขอความร่วมมือจากผู้วิจัยในการชมผ่านช่องทางออนไลน์ที่มีข้อจำกัดด้านการเข้ารหัสและระยะเวลาในการชมเพื่อการศึกษาเท่านั้น ได้แก่ พลเมืองจูหลิง (2551) และ มหาสมุทรและสุสาน (2559)

เนื่องจากข้อจำกัดหลายประการ ผู้วิจัยจึงได้ค้นคว้าข้อมูล ภาพนิ่ง วีดิทัศน์ ข้อมูลบนชุมชนดิจิทัล และสื่อออนไลน์อื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์แต่ละเรื่องเพิ่มเติม ซึ่งสื่อประเภทนี้เป็นเทคโนโลยีการสื่อสารที่พัฒนาวิทยาการและมีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมการสื่อสารในสังคมไทยร่วมสมัย ข้อมูลผ่านสื่อออนไลน์อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญ คือ ผู้วิจัยได้ติดต่อขออนุญาตใช้บทความของผู้ผลิตภาพยนตร์ในเว็บไซต์ http://www.citizenjuling.com/ อันเป็นข้อมูลที่ผู้กำกับภาพยนตร์เขียนและเผยแพร่ด้วยตนเอง คือ “พลเมืองจูหลิง : Citizen Juling ด้วยรักในชาติ ศาสน์ กษัตริย์” โดย สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ ผู้กำกับร่วมและตัดต่อภาพยนตร์เรื่อง พลเมืองจูหลิง มีทั้งฉบับภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ซึ่งใช้เป็นข้อมูลแทนการสัมภาษณ์เชิงลึกในการศึกษาครั้งนี้

2. ประเภทบุคคล

ผู้วิจัยใช้วิธีการเลือกสุ่มอย่างเฉพาะเจาะจง (Purposive sampling) โดยเลือกสัมภาษณ์ผู้กำกับและตัวแทนบริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์ซึ่งเป็นบุคคลที่มีความเหมาะสมต่อการเป็นตัวแทนของประชากรกลุ่มผู้ผลิตภาพยนตร์ทั้งหมด เนื่องจากผู้กำกับและตัวแทนบริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ตั้งแต่ขั้นตอนก่อนถ่ายทำ ขณะถ่ายทำ หลังถ่ายทำ ไปจนถึงการจัดฉายภาพยนตร์ เพื่อสำรวจข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับการผลิตภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ ได้แก่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) นนทรีย์ นิมิบุตร ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง โอเคเบตง และ ปืนใหญ่จอมสลัด

2) ธนดล นวลสุทธิ์ ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง ละติจูดที่ 6

3) ทัตต์ดนัย นวมะชิติ ผู้จัดการทั่วไป ตัวแทนบริษัท ยูซีไอมีเดีย จำกัด ผู้ผลิตภาพยนตร์ละติจูดที่ 6

4) ก้องเกียรติ โขมศิริ ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง ขุนพันธ์

5) พิมพกา โตวิระ ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง มหาสมุทรและสุสาน

นอกจากนี้ ผู้วิจัยเลือกสัมภาษณ์นักวิชาการซึ่งเป็นคนนอกพื้นที่ และคนในพื้นที่ เพื่อสร้างกรอบและขยายมุมมองในการวิเคราะห์อย่างรอบด้านมากขึ้น ได้แก่

1) ศาสตราจารย์ ดร.ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ
ผู้เชี่ยวชาญประวัติศาสตร์ไทยและประวัติศาสตร์ปาตานี

2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภดล ทิพยรัตน์
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การเก็บข้อมูลประเภทเอกสาร

1) สื่อภาพยนตร์ ผู้วิจัยชมเนื้อหาภาพยนตร์จาก DVD อย่างละเอียด โดยเน้นไปที่การสร้างภาพตัวแทนเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านเรื่องเล่าของภาพยนตร์ และบันทึกข้อมูลที่เชื่อมโยงกับแนวคิดดังกล่าว

2) สื่อสิ่งพิมพ์ รวบรวมเนื้อหาในสื่อสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ที่เลือกศึกษาจากแหล่งต่าง ๆ ได้แก่ หอภาพยนตร์แห่งชาติ สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี จังหวัดปัตตานี

3) สื่อออนไลน์ ชมเนื้อหาในสื่อวีดิทัศน์ และรวบรวมเนื้อหาจากบทความออนไลน์ต่าง ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่หลากหลายรอบด้านมากยิ่งขึ้น

2. การเก็บข้อมูลประเภทบุคคล

ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์เจาะลึกกลุ่มตัวอย่างประเภทบุคคลตามรายชื่อทั้งหมด โดยมุ่งเน้นการสอบถามถึงกระบวนการผลิต การสื่อความหมาย การสื่อสาร และการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านภาพยนตร์ขนาดยาวของไทย รวมถึงแนวทางการสร้างภาพยนตร์ในลักษณะอื่น ๆ โดยบันทึกทั้งภาพและเสียงในส่วนที่ผู้ให้สัมภาษณ์อนุญาตให้บันทึกได้ ส่วนที่ไม่สามารถบันทึกได้ ผู้วิจัยใช้การสังเคราะห์และประมวลความเป็นไปได้ในการบันทึกเฉพาะเนื้อหาส่วนที่สำคัญเท่านั้น

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยใช้ทั้งข้อมูลประเภทเอกสารและบุคคลในการวิเคราะห์ศึกษาการสร้างภาพตัวแทนและศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างภาพตัวแทนในภาพยนตร์และปรากฏการณ์ทางสังคม ดังนี้

1. วิเคราะห์เนื้อการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของกลุ่มตัวอย่าง โดยใช้แนวความคิดภาพตัวแทนโดยสจ๊วต ฮอลล์ (Stuart Hall) ภาพตัวแทนของพื้นที่โดยเฮนรี่ เลอแฟบร์ (Lefebvre) และมโนทัศน์อื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่

2. วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างภาพของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้กับปรากฏการณ์ทางสังคมในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์แต่ละเรื่องถูกผลิตและจัดฉาย

3. นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์นักวิชาการในแต่ละด้าน ทั้งผู้เชี่ยวชาญประวัติศาสตร์เกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะและภาพยนตร์ และผู้เชี่ยวชาญด้านการสื่อสารในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างเจาะลึก เพื่อให้ได้มุมมองที่หลากหลาย มีความตรง และชัดเจนในประเด็นที่วิเคราะห์ศึกษามากยิ่งขึ้น

3.4 การนำเสนอข้อมูล

เนื่องจากภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ผู้วิจัยเลือกศึกษาอย่างเฉพาะเจาะจงล้วนเป็นภาพยนตร์ที่สร้างจากมุมมองของคนนอกพื้นที่เป็นหลัก ปริมาณและเนื้อหาของภาพพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยนั้นมีทั้งภาพจากสถานที่จริงและภาพเสมือนของพื้นที่ ทว่า ด้วยข้อจำกัดด้านลิขสิทธิ์ของภาพยนตร์บางเรื่อง ทำให้

ผู้วิจัยไม่สามารถผนวกเครื่องมือการวิเคราะห์เนื้อหาในเชิงปริมาณเพื่อการแจงนับจำนวนชุดภาพ เสียง หรือภาษาที่ปรากฏในภาพยนตร์ได้ทั้งหมด ผู้วิจัยจึงใช้การวิเคราะห์ภาพตัวแทนที่เกิดขึ้นในกระบวนการผลิตภาพยนตร์และภาพตัวแทนที่ปรากฏในเนื้อหาภาพยนตร์ด้วยวิธีการเชิงคุณภาพ ซึ่งจะนำไปสู่การแสวงหาคำอธิบายเพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านสื่อภาพยนตร์ไทยในช่วง 13 ปี ที่สถานการณ์ “ไฟใต้” ถูกนิยามขึ้นมาอย่างเป็นทางการ โดยนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์เรื่องการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ออกเป็น 2 บท ประกอบด้วย

บทที่ 4 การวิเคราะห์การสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่“สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย

บทวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ทั้ง 6 เรื่อง โดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วนตามลำดับ คือ

1. ภูมิหลังภาพยนตร์ เรื่องย่อ องค์ประกอบของเรื่องเล่า โดยเน้นที่การเดินทางของตัวละครหลักที่ข้าไปพื้นที่ที่ถูกอ้างอิงว่าเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ เพื่อให้เข้าใจถึงรูปแบบและเนื้อหาโดยรวมของภาพยนตร์

2. ความสัมพันธ์ระหว่างปรากฏการณ์ทางสังคมและแนวคิดทางพื้นที่ โดยเรียงลำดับการวิเคราะห์เรียงตามปีที่จัดฉายภาพยนตร์ ได้แก่ โอเคเบตง (2546) ปืนใหญ่จอมสลัด (2551) พลเมืองจูหลิง (2551) ละติจูดที่ 6 (2558) ขุนพันธ์ (2559) และ มหาสมุทรและสุสาน (2559)

บทที่ 5 ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย

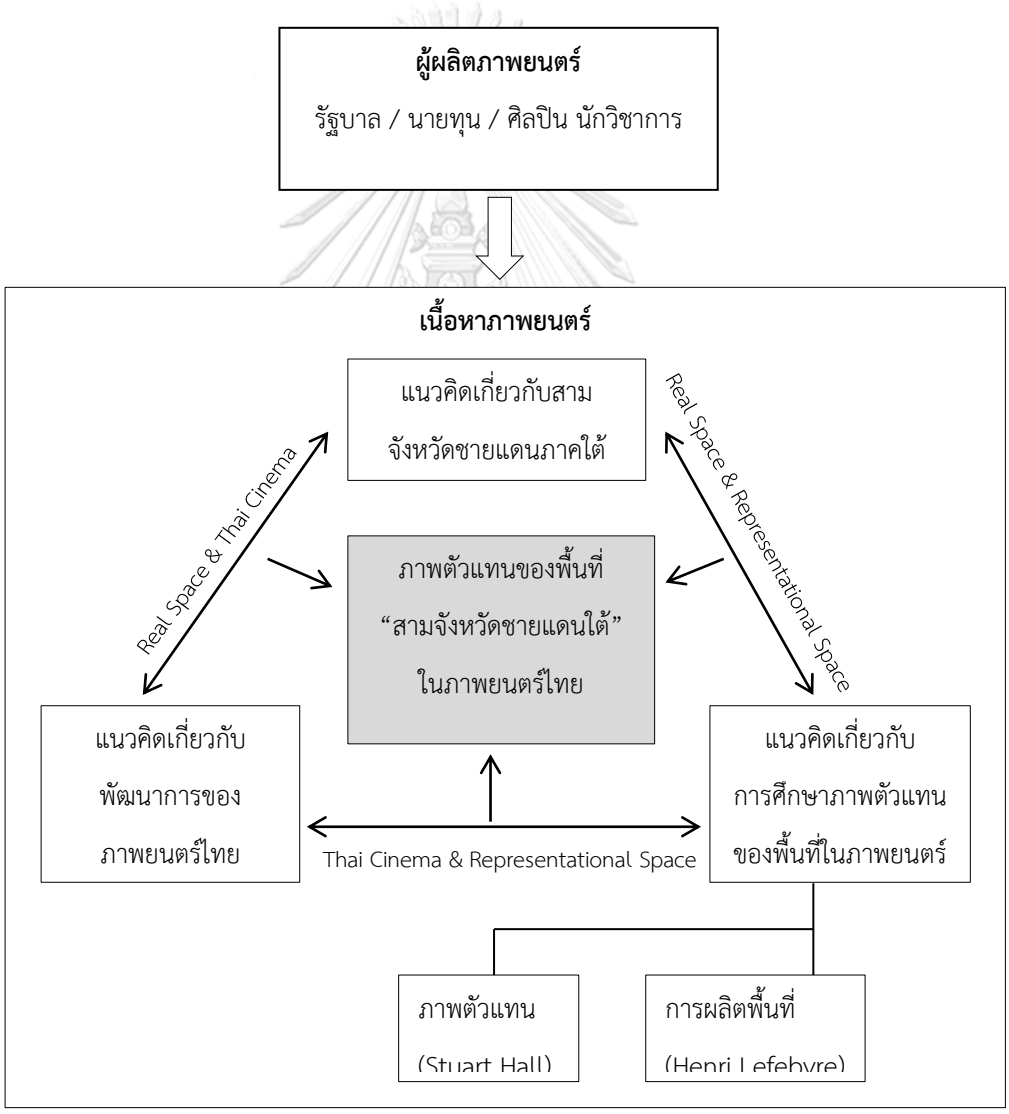
บทสังเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย โดยการพิจารณาแนวทางการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ที่ปรากฏในภาพยนตร์แต่ละเรื่องร่วมกัน โดยจับประเด็นการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ที่เป็นทั้งจุดร่วมและจุดต่าง เพื่อหาความหมายที่เกิดขึ้นจากการสร้างภาพตัวแทนเหล่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัย เป็นการอภิปรายสรุปประเด็นเกี่ยวกับการสร้างภาพของพื้นที่ในภาพยนตร์ซึ่งเป็นหน้าที่ในเชิงกายภาพ และเชิงนามธรรมด้านการสร้างภาพตัวแทนในแบบต่าง ๆ รวมถึงข้อเสนอแนะ เกี่ยวกับการศึกษาวิจัยเรื่องนี้

กรอบแนวคิดการวิจัย



บทที่ 4
การวิเคราะห์เรื่องเล่าของพื้นที่“สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย

ผู้วิจัยมีทัศนะว่าการศึกษาการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยนั้น มีปัจจัยที่มีผลต่อการนำเสนอภาพยนตร์ที่ควรนำมาพิจารณาในหลายด้าน เนื่องจากภาพยนตร์เป็นศิลปะที่สามารถสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่จากการเล่าเรื่องได้ ผู้วิจัยจึงใช้เครื่องมือของการวิเคราะห์ระบบการสร้าง ตระกูล องค์ประกอบของเรื่องเล่า การวิเคราะห์เรื่องเล่าของพื้นที่ และปรากฏการณ์ทางสังคมที่ปรากฏในเนื้อหาภาพยนตร์นั้น ๆ เพื่อตอบปัญหาการวิจัยที่ว่าการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยแต่ละเรื่องเป็นอย่างไร โดยแบ่งเป็นสองส่วนคือ

ส่วนที่หนึ่ง บทนำเกี่ยวกับการพิจารณา “เปรียบเทียบระบบการสร้าง ตระกูล และพื้นที่จริงที่ถูกอ้างถึงในฉากภาพยนตร์” เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นว่าภาพยนตร์แต่ละเรื่องนั้นมีรูปแบบที่แตกต่างกัน ทำให้ต้องมีการแยกส่วนการวิเคราะห์อย่างเฉพาะเจาะจง

ส่วนที่สอง การวิเคราะห์ “เรื่องเล่าของพื้นที่และปรากฏการณ์ทางสังคมในเนื้อหาภาพยนตร์แต่ละเรื่อง” ซึ่งส่วนนี้จะเป็นการวิเคราะห์ภาพยนตร์แต่ละเรื่องโดยใช้การประยุกต์ใช้เครื่องมือหลายประเภทเข้ามาช่วยในการวิเคราะห์และมีการบรรยายเชิงพรรณนา ซึ่งนำไปสู่การสรุปภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์แต่ละเรื่องเพื่อนำไปสังเคราะห์การสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ร่วมกันในบทต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.1 ระบบการสร้าง ตระกูล และพื้นที่จริงที่ถูกอ้างถึงในฉากภาพยนตร์

ผู้วิจัยเปรียบเทียบระบบการสร้าง การจำแนกภาพยนตร์ที่มีลักษณะร่วมในเนื้อหาและส่วนประกอบต่าง ๆ อาทิ ฉาก อารมณ์ และรูปแบบตามตระกูลภาพยนตร์ ปริมาณการอ้างถึงพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์ทั้งในรูปแบบการใช้พื้นที่จริงและพื้นที่สมมติ รวมถึงการใช้พื้นที่จริงในการถ่ายทำภาพยนตร์ เพื่อประมวลแนวทางที่เหมาะสมต่อการวิเคราะห์เรื่องเล่าของพื้นที่ในภาพยนตร์ไทยขนาดยาวแต่ละเรื่อง ดังนี้

ตารางที่ 4.1 รายชื่อภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาและฉากที่เกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้

ที่	รายชื่อภาพยนตร์	ระบบ	เนื้อหา/ตระกูล	พื้นที่จริงที่ถูกอ้างถึง	ปริมาณฉากที่ปรากฏ	การใช้พื้นที่จริง
1	โอเคเบตง (2546)	สตูดิโอ	บันเทิงคดี/ชีวิต/รัก	อ.เบตง จ.ยะลา	มาก	ใช้มาก
2	ปืนใหญ่จอมสลัด (2551)	สตูดิโอ	บันเทิงคดี/แอคชั่นแฟนตาซี/อิงประวัติศาสตร์	อาณาจักรลังกา-สุกะ (มีขอบเขตกว้างครอบคลุม จ.ปัตตานี, จ.ยะลา และ จ.นราธิวาส)	ค่อนข้างมาก	ไม่ใช้
3	พลเมืองจูหลิง (2551)	นอกระบบ	สารคดี/สังเกตการณ์/สืบสวน	หมู่บ้านกูจิงลือปะ อ.ระแงะ จ.นราธิวาส และอื่น ๆ	ค่อนข้างมาก	ใช้ทั้งหมด
4	ละติจูดที่ 6 (2558)	สตูดิโอ	บันเทิงคดี/รัก	อ.เมืองปัตตานี อ.สายบุรี จ.ปัตตานี	มาก	ใช้มาก
5	ขุนพันธ์ (2559)	สตูดิโอ	บันเทิงคดี/แอคชั่น /แฟนตาซี/บุกเบิกตะวันตก	เทือกเขาบูโด จ.นราธิวาส	ค่อนข้างน้อย	ไม่ใช้
6	มหาสมุทรและสุสาน (2559)	นอกระบบ	บันเทิงคดี/เดินทาง	อ.เมืองปัตตานี จ.ปัตตานี และอื่น ๆ	ปานกลาง	ใช้บางส่วน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระบบการสร้างภาพยนตร์ที่มีผลต่อการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่

จากตารางที่ 4.1 พบว่า ภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีระบบการสร้างสองลักษณะ ได้แก่ ภาพยนตร์ระบบสตูดิโอ และภาพยนตร์นอกระบบ โดยภาพยนตร์ที่มีระบบการสร้างแบบสตูดิโอนั้นถูกผลิตออกมามากกว่าภาพยนตร์นอกระบบ ปัจจัยหลักที่มีความสัมพันธ์กับระบบการผลิตในระบบสตูดิโอ คือ ความต้องการของผู้สนับสนุนด้านเงินทุนที่ต้องการผลิตเนื้อหาภาพยนตร์ที่สอดคล้องกับตลาดผู้ชมทั่วไป และความต้องการของผู้ผลิตภาพยนตร์ที่ต้องการนำเสนอมุมมองที่พลิกแพลงแตกต่างจากประเด็นความรุนแรงของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ถูกผลิตซ้ำผ่านสื่อมวลชนในยุคไฟใต้ ส่วนภาพยนตร์นอกระบบนั้นมีทั้งภาพยนตร์ที่ได้รับการสนับสนุนด้านเงินทุนจากองค์กรต่างประเทศ และภาพยนตร์ที่ผลิตจากเงินทุนส่วนตัวของผู้สร้าง ทำให้ผู้ผลิตภาพยนตร์นอกระบบไม่มีข้อจำกัดด้านการผลิตเนื้อหาภาพยนตร์เพื่อตอบสนองตลาดของผู้ชมในวงกว้าง โดยสามารถจำแนกข้อแตกต่างดังกล่าวได้ ดังนี้

1) ภาพยนตร์ระบบสตูดิโอ

บริษัท สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด เป็นบริษัทผู้ผลิตและจัดจำหน่ายภาพยนตร์ไทยรายใหญ่ที่มุ่งเน้นการสร้างภาพยนตร์แนวบันเทิงคดีเพื่อการค้าทั้งในตลาดภาพยนตร์ไทยและต่างประเทศ โดยมักสนับสนุนเงินทุนแก่ผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงและมีผลงานที่ประสบความสำเร็จด้านรายได้อย่างต่อเนื่อง ทำให้ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ผลิตในระบบสตูดิโอภายใต้การสนับสนุนของบริษัท สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนลนั้น จึงมักถูกสร้างขึ้นตามลักษณะรูปแบบภาพยนตร์ที่กำลังเป็นที่นิยมของตลาดผู้ชมทั่วไปทั้งในและต่างประเทศในช่วงเวลานั้น ๆ โดยเน้นความสนุกสนานตามตระกูลภาพยนตร์และสอดแทรกเนื้อหาเชิงบวก คือ ภาพยนตร์เรื่อง โอเคเบตง (2546) ปืนใหญ่จอมสลัด (2551) และขุนพันธ์ (2559)

บริษัท ยูซีไอมีเดีย จำกัด เป็นบริษัทผู้ผลิตสื่อในระบบสตูดิโอขนาดกลาง รองรับงานผลิตสื่อประเภทรายการโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และวีดิทัศน์ประเภทต่าง ๆ ซึ่งบริษัทได้ผลิตงานให้กับหลากหลายองค์กรทั้งเอกชนและหน่วยงานรัฐ ในด้านการผลิตสื่อที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้น บริษัท ยูซีไอมีเดีย จำกัด ได้ร่วมกับนายทุนและหน่วยงานรัฐคือ “กองอำนวยการรักษาความมั่นคงภายในราชอาณาจักร” หรือ กอ.รมน. ในการผลิตทั้งรายการโทรทัศน์ ภาพยนตร์สั้น

และมีภาพยนตร์ขนาดยาว คือ ภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 (2558) ซึ่งได้รับคำแนะนำและความร่วมมือในการตรวจสอบเนื้อหาภาพยนตร์จากสำนักจุฬาราชมนตรี ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้มีความพยายามในการตอบสนองความต้องการของกลุ่มผู้สนับสนุนเป็นหลักสำคัญ และคำนึงถึงการตลาดเป็นรอง ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ค่อนข้างคำนึงถึงเนื้อหาในเชิงบวกต่อทุกฝ่าย

2) ภาพยนตร์นอกระบบ

กลุ่มศิลปินอิสระ ผู้ผลิตภาพยนตร์สารคดีเรื่อง พลเมืองจูหลิง (2551) เป็นการรวมตัวของกลุ่มศิลปินอิสระที่เป็นทั้งนักเคลื่อนไหวทางสังคม นักวิชาการ นักการเมือง นักเขียน โดยใช้ต้นทุนในการผลิตภาพยนตร์ค่อนข้างน้อย ไม่มีผู้สนับสนุนด้านเงินทุน ทำให้ไม่มีการคาดหวังในด้านการตลาด ส่วนผู้ผลิตภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน (2559) นั้นเป็นการรวมกลุ่มของศิลปินอิสระ มีทีมงานหลักที่เป็นศูนย์กลางในกระบวนการสร้าง คือบริษัทเอ็กซ์ตร้า เวอร์จิ้น ซึ่งเป็นบริษัทที่ผู้กำกับภาพยนตร์เป็นผู้ก่อตั้งเอง ทำให้ผู้ผลิตค่อนข้างมีอิสระในการสร้างสรรค์เนื้อหาภาพยนตร์ แต่อย่างไรก็ดี เนื่องจากภาพยนตร์มีต้นทุนการผลิตในระดับหนึ่ง ซึ่งผู้ผลิตคาดหวังการจัดฉายภาพยนตร์ในกลุ่มผู้ชมคนไทยและผู้ชมต่างประเทศที่เป็นกลุ่มเฉพาะ ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้พยายามคำนึงถึงเนื้อหาเชิงศิลปะที่ค่อนข้างเป็นกลาง

ตระกูลภาพยนตร์กับการเล่าเรื่องพื้นที่

ในด้านการจำแนกเนื้อหาและตระกูลของภาพยนตร์ พบว่า ภาพยนตร์ส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์แนวบันเทิงคดีที่มีตระกูลหลากหลาย อาทิ เรื่องเล่าที่มีตระกูลหลักเด่นชัด คือ ชีวิต รัก หรือแนวการเดินทาง และเรื่องเล่าที่เป็นการผสมตระกูล คือ แอคชั่น-แฟนตาซี-อิงประวัติศาสตร์ แอคชั่น-แฟนตาซี-บุกเบิกตะวันตก ส่วนภาพยนตร์สารคดีเป็นเรื่องเล่าเชิงสังเกตการณ์และสืบสวน

1) กลุ่มภาพยนตร์ที่มีตระกูลหลักในการเล่าเรื่อง

ภาพยนตร์ที่มีตระกูลหลักในการเล่าเรื่องอย่างเด่นชัด ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง โอเคเบตง (2546) และ ละติจูดที่ 6 (2558) เป็นภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องชีวิตคนธรรมดาซึ่งมีเส้นเรื่องหรือปมปัญหาที่พัวพันกับความรักเป็นหลัก เรื่องเล่าตระกูลนี้ในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยค่อนข้างคาดหวังการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ขาย” ได้ในระดับหนึ่ง เนื่องจากเป็นเนื้อหาภาพยนตร์ที่ดูง่าย เข้าถึงกลุ่มผู้ชมได้เป็นวงกว้าง และมักลงทุนไม่สูงมาก ทำให้บริษัทในระบบสตูดิโอทั้งขนาดใหญ่และขนาดกลางสามารถผลิตได้

ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง พลเมืองจูหลิง (2551) เป็นภาพยนตร์สารคดีที่ลงทุนน้อย แต่ก็ทำให้สามารถเข้าถึงพื้นที่จริงที่สื่อกลุ่มอื่น ๆ ไม่สามารถเข้าถึงได้ แม้ว่ากลวิธีการบันทึกภาพในเชิงสังเกตการณ์และมีการตั้งคำถามในเชิงสืบสวนไปตลอดทั้งเรื่อง จะเป็นวิธีการที่คล้ายกับการนำเสนอ “ข่าว” ของสื่อมวลชนที่พยายามนำเสนอภาพเหตุการณ์จริง (หรือถูกทำให้เป็นจริง) ภายในพื้นที่ดังกล่าว แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ใช้วิธีเล่าเรื่องผ่านการสำรวจความคิดเห็นและความรู้สึกของผู้คนอย่างค่อนข้าง “ลึกซึ้ง” “รอบด้าน” แต่ก็ “คลุมเครือ” มากกว่ากระแสข่าวหลักในช่วงเวลานั้นที่มักจะรวบรัด ตัดสิน และตรงประเด็นจนทำให้เกิดการตีตราการกระทำหรือสถานการณ์บางอย่างให้เป็นความผิดของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งไป

ส่วนภาพยนตร์เรื่อง มหาสมุทรและสุสาน (2559) เป็นภาพยนตร์นอกระบบสตูดิโอที่มีเงินทุนสนับสนุนน้อย ทำให้ผู้ผลิตภาพยนตร์ค่อนข้างมีอุปสรรคในกระบวนการทำงาน รวมถึงสถานการณ์ความไม่มั่นคงภายในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีผลทำให้ผู้ผลิตภาพยนตร์ไม่สามารถบันทึกภาพจากสถานที่จริงได้มากเท่าที่ต้องการ ทว่า เรื่องเล่าแนวการเดินทางเป็นตระกูลที่เน้นสถานการณ์ระหว่างการเดินทางมากกว่า ทำให้ผู้ผลิตสามารถขยายขอบเขตการใช้สถานที่ไปยังพื้นที่อื่น ๆ ที่ใกล้เคียงได้อีกมาก อีกประการหนึ่ง คือ ภาพยนตร์ไทยตระกูลการเดินทางนั้นยังมีไม่มากนักและไม่ได้รับความนิยมเท่าตระกูลอื่น ๆ ทำให้ผู้ผลิตภาพยนตร์พยายามแสวงหาวิธีการเล่าเรื่องที่ไม่ยากต่อการทำความเข้าใจของผู้ชมทั่วไปโดยใช้ตระกูลหลักที่ชัดเจนในการเล่าเรื่อง และเลือกที่จะไม่ใช้ตระกูลที่เป็นแนวนิยมเพื่อหลีกหนีการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่แบบซ้ำ ๆ

2) กลุ่มภาพยนตร์ที่ผสมตระกูลในการเล่าเรื่อง

ภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (2551) และภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์ (2559) เป็นภาพยนตร์ในระบบสตูดิโอที่ผสมตระกูลย่อย ๆ หลายตระกูลในการเล่าเรื่อง โดยมีตระกูลหลักเป็นรูปแบบแอคชั่น-แฟนตาซีที่เน้นฉากการต่อสู้เร้าใจ มีสถานการณ์เหนือจริง และมีบทบาทของตัวละครผู้วิเศษ โดยภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัดมีการผสมผสานเรื่องราวอิงประวัติศาสตร์ในพงศาวดาร ส่วนภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์มีการผสมผสานรูปแบบของภาพยนตร์แนวบุกเบิกตะวันตก นอกจากนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องมีจุดร่วมที่สำคัญ คือ การใช้อนุภาคของเรื่องเล่าที่ดัดแปลงมาจากเหตุการณ์จริงทางประวัติศาสตร์ โดยใช้กลวิธีการเล่าเรื่องด้วยจินตนาการที่เหนือจริงอย่างไร้ขีดจำกัด ซึ่งผู้ผลิตภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องมีทัศนะที่ตรงกันว่า การสร้างเนื้อหาภาพยนตร์อย่างเหนือจริงเป็นศิลปะการเล่าเรื่องแบบหนึ่งที่ทำให้ผู้ผลิตภาพยนตร์มีอิสระในการเล่าเรื่องมากขึ้น สามารถลดข้อจำกัดของความตึงเครียดด้านข้อเท็จจริงที่อาจก่อให้เกิดความสุ่มเสี่ยงต่อการเข้าใจผิดระหว่างผู้ชมที่เป็นคนในพื้นที่และคนนอกพื้นที่ได้ แต่อย่างไรก็ดี การใช้อนุภาคของเรื่องเล่าในลักษณะดังกล่าว ได้ทำให้เกิดข้อถกเถียงว่าผู้ผลิตภาพยนตร์มีการฉวยใช้วัฒนธรรม (cultural appropriation) ที่เป็นเอกลักษณ์ของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างไม่เหมาะสมหรือไม่สอดคล้องกับข้อเท็จจริงในบางลักษณะ ในขณะเดียวกัน ผู้ผลิตภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องได้พยายามนำเสนอการเชิดชูวัฒนธรรม (cultural appreciation) ด้วยการสร้างตรรกะและบุคลิกลักษณะของตัวละครที่เป็นตัวแทนของคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ให้เป็นนักสู้ที่มีเหตุผลอีกชุดหนึ่ง รวมถึงเชิดชูความกล้าหาญของตัวละครดังกล่าวให้มีบทบาทที่ชัดเจนมากขึ้น

การอ้างถึงพื้นที่จริงในฉากภาพยนตร์

ด้านประเด็นการอ้างถึงหรือเชื่อมโยงถึงพื้นที่จริงของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์นั้น พบว่า ภาพยนตร์ส่วนใหญ่มีการอ้างถึงสถานที่จริงในระดับมากและค่อนข้างมาก ซึ่งภาพยนตร์ในกลุ่มนี้มักตั้งชื่อเรื่องตามสถานที่ วัตถุ หรือบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในเนื้อหาเป็นหลัก ส่วนภาพยนตร์ที่มีการอ้างถึงฉากของพื้นที่ในระดับปานกลางและค่อนข้างน้อย มักตั้งชื่อเรื่องตามประเด็นหลักของการนำเสนอเนื้อหาภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ เช่น ชื่อตัวละครหลัก ชื่อสถานที่ที่เป็นคำทั่วไปไม่เฉพาะเจาะจง เป็นต้น

ในด้านความสัมพันธ์ของการอ้างถึงพื้นที่จริงและการใช้พื้นที่จริงในการถ่ายทำนั้น พบว่า ภาพยนตร์บันเทิงที่มีตระกูลผสมแบบแอคชั่น-แฟนตาซี ไม่มีการใช้พื้นที่จริงในการถ่ายทำ ส่วนภาพยนตร์บันเทิงที่มีตระกูลหลักเด่นชัดมีการใช้พื้นที่จริงในการถ่ายทำตั้งแต่ใช้มากจนถึงใช้เพียงบางส่วน และภาพยนตร์สารคดีมีความสัมพันธ์กับพื้นที่จริงค่อนข้างสูงเนื่องจากเป็นการบันทึกภาพในพื้นที่จริงทั้งหมด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เหตุผลที่สำคัญประการหนึ่งที่ทำให้ผู้ผลิตภาพยนตร์ส่วนใหญ่ไม่สามารถใช้พื้นที่จริงในการถ่ายทำได้มากเท่าที่ผู้ผลิตภาพยนตร์ต้องการ คือ พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในปรากฏการณ์ทางสังคมยังคงมีสถานการณ์ความรุนแรงที่ไม่เอื้อต่อการถ่ายทำภาพยนตร์ในกระบวนการสร้างขนาดใหญ่ได้อย่างเสรี ซึ่งภาพยนตร์ระบบสตูดิโอที่ได้รับการสนับสนุนจากนายทุนมักจะแทนค่าการนำเสนอภาพของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ด้วยการถ่ายทำในพื้นที่อื่น ในขณะที่ ภาพยนตร์ระบบสตูดิโอที่ได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานรัฐสามารถเข้าไปในพื้นที่ได้มากกว่า แต่ก็เป็นพื้นที่ที่ถูกจัดวางตามความตั้งใจของผู้ผลิตภาพยนตร์ที่ต้องการ ซึ่งมีนำเสนอภาพของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างประดิษฐ์บรรจง ทำให้การนำเสนอภาพของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์ไทยนั้นเป็นการสะท้อนอุดมคติของผู้ผลิตซึ่งเป็นตัวแทนของคนนอกที่มองเข้ามายังพื้นที่นี้อย่างชวนฝันมากกว่า โดย ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ ซึ่งเป็นตัวแทนของคนในพื้นที่มีทัศนะว่า

> *“ถ้ามองเรื่องหนังพื้นที่ ส่วนหนึ่งที่ตามมาคือเอากระแสของพื้นที่ เท่าที่มอง คือพอมาทำหนังปัตตานีปุ๊บจะดูดีขึ้นมา เฮ้ย กูกล้า กูมาปัตตานีเว้ย แต่ในความเป็นจริง การที่คุณมา มันสะท้อนอะไรบางอย่างในการช่วยเหลือพื้นที่ หรือว่าความจริงอะไรอย่างนี้ มันได้กลิ่นอายบางอย่าง แต่มันก็ไม่ได้จุดอะไรที่มันเป็นรูปธรรมขนาดนั้น”*
>
> นภดล ทิพยรัตน์ (สัมภาษณ์, 7 เมษายน 2560)

แม้ว่าภาพยนตร์จะเป็น “ภาษา” หรือระบบการสื่อความหมายแบบหนึ่งที่ประกอบด้วยภาพและเสียงที่สามารถสื่อสารเรื่องราว อารมณ์และความรู้สึกไปสู่ผู้ชมได้ด้วยหลากหลายกลวิธี ภาพยนตร์อาจไม่สามารถทำหน้าที่ในการนำเสนอภาพของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างจริงแท้ และในอีกนัยหนึ่ง ภาพยนตร์ยังเป็นเครื่องมือของการแฝงอำนาจของผู้กระทำที่เปลี่ยนแปลงไปในช่วงยุคไฟใต้ ซึ่งไม่เพียงแต่ภาพยนตร์เท่านั้น แต่สื่อบันเทิงคดีอื่น ๆ ที่ผลิตโดยชนชั้นกลางรุ่นใหม่ในกรุงเทพฯ ก็มีพยายามจะถ่ายทอดชุดความหมายของพื้นที่เชิงบวกไปสู่ผู้ชม ซึ่ง ศ.ดร.ธเนศ อาภรณ์สุวรรณมองว่า

> *“ก็มีคนพยายาม คือพูดง่าย ๆ เป็นคนที่รู้ เข้าใจ ในพื้นที่ นอกพื้นที่ อะไรต่าง ๆ เนี่ย ...ฉายในกรุงเทพฯ แต่คนกรุงเทพฯ ก็คงไม่ค่อยดู คนภาคใต้ก็ดูไปแบบธรรมดา ไม่ได้ตื่นเต้น แต่ว่า*

คนที่รู้ประวัติศาสตร์อะไรต่าง ๆ เค้าจะรู้สึกว่ามันผ่านการตีความด้านเดียวมากเกินไป คือ ด้านบวก เค้าก็รู้สึกว่ามันไม่ตรงกับที่มันควรจะเป็น”

ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ (สัมภาษณ์, 3 กรกฎาคม 2560)

จากมุมมองของนักวิชาการนั้นมีความคิดเห็นค่อนข้างไปในทิศทางเดียวกันที่มองว่าสื่อภาพยนตร์หรือสื่อบันเทิงคดีไม่ได้มีพลังในการสร้างความเปลี่ยนแปลงให้กับภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้โดยตรง แต่เป็นศิลปะการสื่อสารที่มีบทบาทในการแสดงออกถึงตัวตนของผู้ผลิตที่มีความทับซ้อนกันระหว่างการสะท้อน แสดงเจตจำนง และประกอบสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านเรื่องเล่าของภาพยนตร์ที่แตกต่างกัน ผู้วิจัยจึงใช้เครื่องมือการวิเคราะห์องค์ประกอบของเรื่องเล่าเพื่อพิจารณาชุดเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง และพิจารณาบริบททางสังคมที่สอดคล้องกับเนื้อหาภาพยนตร์นั้น ๆ เพื่อเป็นข้อมูลในการสังเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์ไทยขนาดยาวอย่างเป็นองค์รวมในบทต่อไป

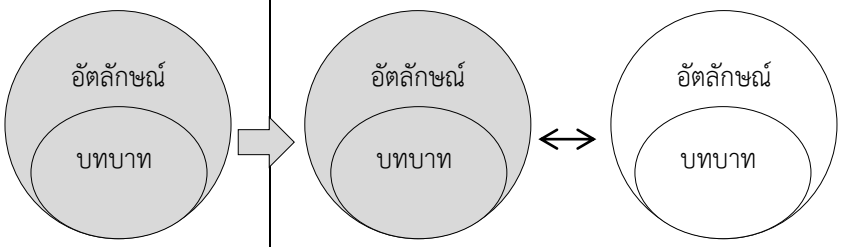
4.2 เรื่องเล่าของพื้นที่และปรากฏการณ์ทางสังคมในเนื้อหาภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

ในการวิเคราะห์ส่วนนี้ผู้วิจัยเลือกใช้แนวคิดด้านพื้นที่ที่สอดคล้องกับภาพพื้นที่หลักที่ปรากฏในภาพยนตร์ เพื่อให้ได้มุมมองที่เหมาะสมต่อการวิเคราะห์ภาพยนตร์ซึ่งมีหน้าที่และจุดประสงค์การนำเสนอที่แตกต่างกัน โดยแบ่งเนื้อหาการวิเคราะห์ภาพยนตร์แต่ละเรื่องออกเป็นสองประการ ได้แก่

ประการแรก คือ ภูมิหลัง เรื่องย่อ และองค์ประกอบของเรื่องเล่า ซึ่งผู้วิจัยสรุปออกมาเป็นแผนตารางเพื่อให้เห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครและพื้นที่ และในการอธิบายจะมีเครื่องมือที่ใช้ในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์หรือองค์ประกอบด้านภาพและเสียงเป็นส่วนเสริม เพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับเนื้อหาที่มีกลวิธีการเล่าเรื่องที่แตกต่างกัน ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.2 ตัวอย่างการสรุปองค์ประกอบเรื่องเล่าในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

ตัวละคร	คนนอก	คนใน
ฉาก	สถานที่อื่น ๆ นอกพื้นที่	สถานที่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้
ปฏิสัมพันธ์ของตัวละคร		
โครงเรื่อง	เส้นเรื่องหลักในเรื่องเล่า	
แก่นเรื่อง	ประเภทของแก่นเรื่อง	
ความขัดแย้ง	ความขัดแย้งในระดับต่าง ๆ	
องค์ประกอบสมทบ	ความหมายของการแต่งกาย พาหนะ และอาวุธที่เกี่ยวข้องกับตัวละคร	

สัญลักษณ์แทนความหมายในการอธิบายของผู้วิจัย ได้แก่

- สัญลักษณ์แทนอัตลักษณ์และบทบาทของตัวละครหลัก
- สัญลักษณ์แทนอัตลักษณ์และบทบาทของกลุ่มตัวละครอื่น ๆ
- สัญลักษณ์แทนความเปลี่ยนแปลงภายในอัตลักษณ์หรือบทบาทของตัวละครหลัก
- ↔ สัญลักษณ์แทนปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

และประการที่สอง คือ ความสัมพันธ์ระหว่างปรากฏการณ์ทางสังคมและแนวคิดทางพื้นที่ต่อการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์ โดยผู้วิจัยอภิปรายจากการตั้งข้อสังเกตและเทียบเคียงการนำเสนอภาพพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในภาพยนตร์ร่วมกับปรากฏการณ์ทางสังคมและแนวคิดทางพื้นที่ที่เกี่ยวข้อง เพื่อสังเคราะห์ออกมาเป็นภาพตัวแทนของพื้นที่ที่มีลักษณะเฉพาะ โดยเชื่อมโยงการผลิตสร้าง การปฏิสัมพันธ์ และการช่วงชิงความหมายของพื้นที่ในลักษณะต่าง ๆ ร่วมกัน

4.2.1 ภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง (2546)

ภาพที่ 4.1 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง” (OK Baytong)
ผลงานกำกับโดย นนทรีย์ นิมิบุตรอำนวยการสร้างโดย บริษัท สหมงคลฟิล์มอินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด
ที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki

ภูมิหลัง เรื่องย่อ และองค์ประกอบของเรื่องเล่า

ภูมิหลังของภาพยนตร์

หลังจากที่วิกฤตการณ์ทางการเงินในเอเชีย พ.ศ. 2540 หรือ “วิกฤตต้มยำกุ้ง” ทำให้เศรษฐกิจไทยทรุดตัวลง การบริโภคและการผลิตสินค้าภายในประเทศชะงักงัน ทำให้การผลิตสื่อโฆษณาสินค้าในช่วงเวลานั้นลดปริมาณลงไปด้วย ผู้กำกับโฆษณามากฝีมือหลายคนหันมากำกับภาพยนตร์ไทยขนาดยาว ซึ่งปัจจัยดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้วงการภาพยนตร์ไทยก้าวเข้าสู่ “ยุคแสวงหาแนวทางใหม่” (อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ และคณะ, 2550) หนึ่งในผู้กำกับที่บุกเบิกยุคใหม่ของภาพยนตร์ไทย คือ นนทรีย์ นิมิบุตร มีผลงานกำกับที่โดดเด่นจากภาพยนตร์แนวย้อนยุคเรื่อง 2499 อันธพาลครองเมือง นางนาก (2542) จัน ดารา (2544) รวมถึงการกำกับภาพยนตร์สยองขวัญ ตอน The Wheel ในภาพยนตร์เรื่อง อารมณ์ อาถรรพณ์ อาฆาต (Three) (2545) ซึ่งเป็นผลงานภาพยนตร์ขนาดยาวร่วมกันระหว่าง 3 ประเทศ ได้แก่ เกาหลี ไทย และฮ่องกง โดยในช่วงเวลานั้นตลาดภาพยนตร์ไทยกำลังคึกคักด้วยภาพยนตร์แนวย้อนยุคและแนวสยองขวัญที่ออกมาโกยรายได้อย่างถล่มทลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

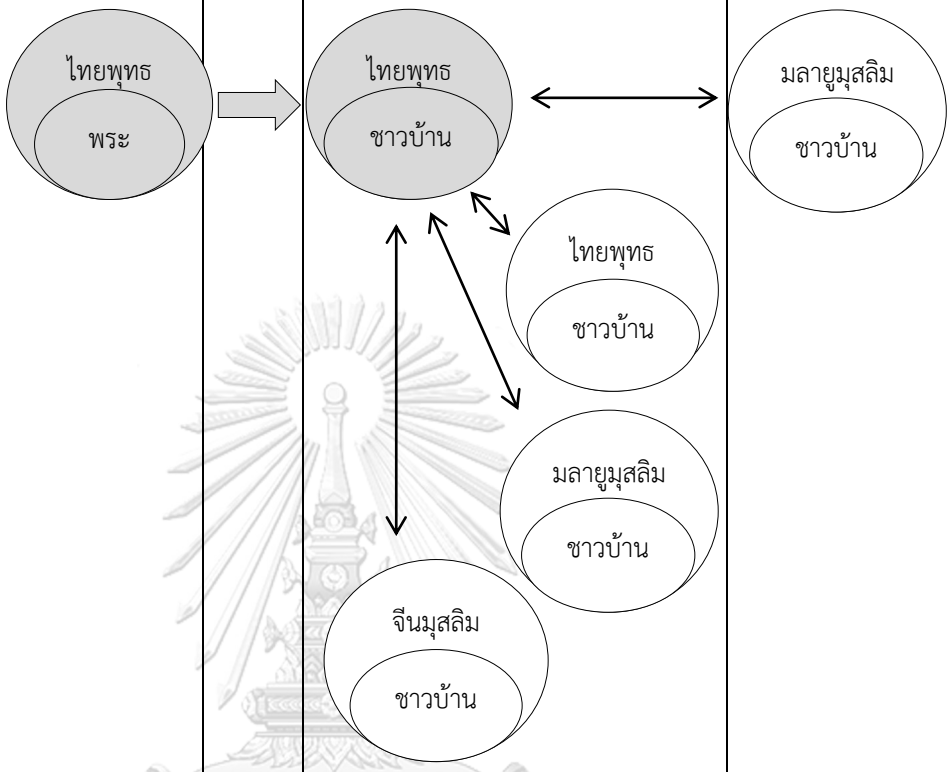
หลังจากผลงานภาพยนตร์เรื่องนางนาก (2542) นนทรีย์ นิมิตบุตร ได้ขยายความสนใจไปสู่การเล่าเรื่องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาผ่านศิลปะภาพยนตร์ ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์มีความคิดเห็นว่าในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่เป็นพื้นที่การเล่าเรื่องของชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ และในส่วนภูมิภาคนั้นมีเรื่องเล่าที่มีพื้นฐานอยู่บนศิลปะพื้นบ้านภาคเหนือและภาคอีสานอยู่มากแล้ว ผู้กำกับภาพยนตร์จึงเลือกที่จะเล่าเรื่องผ่านพื้นที่ของภาคใต้เพื่อนำเสนอมุมมองใหม่ ๆ จนกระทั่งนนทรีย์ได้เดินทางไปสำรวจถึงเมืองที่ตั้งอยู่ทางทิศใต้สุดของประเทศไทย นั่นคือ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา ทำให้ผู้กำกับได้แรงบันดาลใจในการพัฒนาบทขึ้นจากบุคลิกลักษณะของผู้คนและอัตลักษณ์เมืองเบตงซึ่งเป็นพื้นที่จังหวัดชายแดนที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมอย่างผสมกลมกลืน รวมถึงสถานการณ์ความรุนแรงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงเวลาดังกล่าวเริ่มรุนแรงขึ้นเรื่อย ๆ ทำให้ผู้ผลิตภาพยนตร์มองเห็นแนวทางในการเล่าเรื่องที่สอดคล้องกับปรากฏการณ์จริงและนำเสนอมุมมองใหม่ ๆ ที่มีต่อจังหวัดชายแดนภาคใต้ให้กับผู้ชม

เรื่องย่อ

“ธรรม” เป็นพระวัดป่าที่เคยอยู่แต่ในวัดมาเกือบทั้งชีวิต แต่ต้องลาสึกออกมาดูแลหลานสาว “มารีอา” เนื่องจากพี่สาวของเขาเสียชีวิตจากเหตุการณ์ระเบิดสถานีรถไฟ อีกทั้งพ่อของมารีอาก็แยกทางไปอยู่ที่มาเลเซียนานหลายปีแล้ว ธรรมต้องเผชิญหน้ากับสิ่งธรรมดาในโลกภายนอกแต่เป็นสิ่งใหม่สำหรับเขาหลายอย่าง เช่น การใส่กางเกงในและเสื้อผ้าหลากหลายแบบเป็นครั้งแรก การปรุงรสชาติอาหารให้อร่อยก่อนทานแทนการคลุกทุกอย่างรวมกันอย่างแบบพระสงฆ์ การขี่จักรยาน การอยู่ใกล้ชิดผู้หญิง ฯลฯ ธรรมคุยกับตัวเองในกระจกหลายครั้งเมื่อเจอสิ่งเร้าภายนอกมากระทบจิตใจให้สับสน หลายคนยื่นมือเข้ามาช่วยธรรมในการดูแลมารีอา โดยเฉพาะ “หลิน” สาวเชื้อสายจีนที่ทำธุรกิจท่องเที่ยว ธรรมเกิดความรู้สึกที่ดีต่อหลิน แต่หลินมีคนรักคือ “ฟารุก” ชายหนุ่มมุสลิมที่โดนกล่าวหาว่าเป็นตัวการลอบวางระเบิดทางรถไฟ ธรรมสับสนและเสียใจกับเรื่องต่างๆ เมื่อพ่อของมารีอาขอรับลูกไปอยู่ด้วยกันที่มาเลเซีย ส่วนหลินก็เลือกที่จะไปหาฟารุก แต่ในที่สุด ธรรมก็เรียนรู้ที่จะใช้ชีวิตและปรับตัวอยู่กับโลกภายนอกต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.3 สรุปองค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง”

ตัวละคร	คนนอก		คนใน	คนนอก
ฉาก	วัดป่า จ.ชัยภูมิ	กทม.	อ.เมืองเบตง จ.ยะลา	มาเลเซีย
ปฏิสัมพันธ์ของ “ธรรม”				
โครงเรื่อง	มีเส้นเรื่องเดียวของตัวละคร “ธรรม” เป็นหลักเพียงเส้นเดียว			
แก่นเรื่อง	ปริศนาธรรม /ความตระหนักรู้ในการเติบโต			
ความขัดแย้ง	- การเปลี่ยนสถานภาพจาก “พระ” กลายเป็นคนธรรมดา - ความไม่เข้าใจที่มีต่อคนอื่น ๆ ในพื้นที่			
องค์ประกอบสมทบ	- ตู้กระจกแทนพื้นที่พิเศษภายในความคิดของตัวละคร - จักรยานแทนตัวตนในด้านการเรียนรู้ทางโลกของธรรม			

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องค์ประกอบของเรื่องเล่า

1) ตัวละคร

ตัวละครส่วนใหญ่ที่มีบทบาทในการดำเนินเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง” เป็นชาวบ้านทั่วไปที่ใช้ชีวิตอย่างปกติในพื้นที่อำเภอเบตง ส่วนบทบาทเจ้าหน้าที่รัฐเป็นเพียงตัวละครประกอบฉาก

ที่ภาพยนตร์ไม่ได้ให้ความสำคัญมากนัก รวมถึงตัวละครที่เป็นกลุ่มผู้ก่อการร้ายซึ่งไม่ปรากฏตัวในเรื่องเลยแม้ว่าตัวละครกลุ่มนี้จะมีผลต่อการเกิดปมขัดแย้งของเรื่องตั้งแต่ต้นก็ตาม

ตารางที่ 4.4 ลักษณะของตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง”

ผู้กระทำที่ปรากฏ	ชาติพันธ์/ศาสนา				ภูมิศาสตร์			บทบาท								เพศ		
	ไทยพุทธ	มลายูมุสลิม	จีน	ไม่สามารถระบุ	ริมทะเล	ริมภูเขา	พื้นราบ	ผู้ก่อความไม่สงบ	แนวร่วม	ชาวบ้าน/พลเรือนทั่วไป	เจ้าหน้าที่รัฐ	ประชาชนชาวไทย	รัฐบาล	ประชาคมโลก	อื่นๆ	ชาย	หญิง	ไม่สามารถระบุ
คนนอก	✓	✓				✓				✓	✓	✓		✓		✓	✓	
คนใน	✓	✓	✓	✓		✓			✓		✓	✓				✓	✓	

ก. ตัวละครคนนอก

1.1) ชาวไทยพุทธ/ชาวบ้าน “ธรรม” ชายที่บวชเป็นพระอยู่ในวัดป่าทางภาคอีสานมานานตั้งแต่เด็กจนโต ด้วยวัตรปฏิบัติของ “ความเป็นพระ” ทำให้ธรรมห่างไกลจากความเจริญทางวัตถุหรือมีวิถีชีวิตที่แตกต่างกับความเป็นเมืองอย่างมาก และไม่ค่อยผูกพันกับญาติที่อาศัยอยู่ใน “เบตง” หรือพื้นที่ใต้สุดของประเทศไทย ธรรมเป็นตัวละครหลักที่ทำหน้าที่ดำเนินเรื่อง และเป็นตัวละครเดียวที่มีมิติพิเศษด้านภาพที่ใช้สื่อสารความรู้สึกนึกคิดภายในออกมา ด้วยการใช้เทคนิคภาพแทนความคิดที่เป็นจินตนาการเหนือจริง เช่น การคุยกับตัวเองผ่านกระจก การใช้ภาพเทคนิคพิเศษทำให้ธรรมสามารถตั้งคำถามเกี่ยวกับปรัชญาด้านศีลธรรมและแสดงความเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับตนเองได้โดยตรง รวมถึงการใช้ชื่อ “ธรรม” ยังมีความหมายที่สัมพันธ์กับคุณความดีในพุทธศาสนาอีกด้วย

1.2) ชาวต่างชาติ/ชาวบ้าน “กาเซม” ชายชาวมาเลเซีย ผู้เป็นพ่อที่แท้จริงของ “มารีอา” แต่ไม่ได้อยู่อาศัยกับครอบครัวในพื้นที่เบตง เพราะหลังจากแต่งงานมีลูกกับ “จันทร์” หรือพี่สาวของธรรมได้ไม่นาน กาเซมก็แยกทางกับภรรยาแล้วย้ายกลับไปอยู่ที่ประเทศมาเลเซีย ทำให้กาเซมไม่ค่อยได้ติดต่อกับครอบครัวมากนัก แม้ว่าภาพยนตร์จะไม่ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับกาเซมมากนัก แต่สภาพบ้านและความเป็นอยู่ในเมืองของกาเซมนั้นดูมีความเจริญทางวัตถุสูงกว่าเมืองอ.เบตง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข. ตัวละครคนใน

1.3) ชาวไทยพุทธ/ชาวบ้าน “จันทร์” หรือ “เจน” พี่สาวของธรรม เจ้าของร้านเสริมสวยใน อำเภอเบตง ทำงานเป็นนักร้องและมีเพื่อนเป็นสาวคาราโอเกะมากมาย จันทร์เสียชีวิตจากเหตุระเบิด รถไฟขณะที่กำลังเดินทางจะไปเยี่ยมธรรมที่วัด จันทร์เป็นภาพตัวแทนของเหยื่อที่เป็นพลเรือนในช่วงที่ สถานการณ์ความรุนแรงในจังหวัดชายแดนภาคใต้เริ่มปะทุหนักขึ้น

1.4) ชาวไทยและมลายูมุสลิม/ชาวบ้าน “มารีอา” ลูกสาววัยประถมต้นของจันทร์กับกาเซม เป็นเด็กน้อยไร้เดียงสาที่ได้รับบาดเจ็บที่ขาจากเหตุระเบิดรถไฟ มารีอาเป็นเด็กที่น่ารักสดใส เข้ากับ คนอื่นได้ง่าย แต่หลังจากที่แม่ของเธอเสียชีวิต มารีอาก็ค่อนข้างเซื่องซึม ทำให้ติดเครื่องเล่นเกม ติด เครื่องเล่นเทปคาสเซ็ท มารีอาเป็นภาพตัวแทนของกลุ่มเด็กที่เติบโตมาพร้อมกับการแผ่ขยายของ สถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่ แต่ความรุนแรงเป็นเพียงส่วนหนึ่งและไม่ใช่ปัญหาทั้งหมดของชีวิต เพราะเธอยังมีครอบครัวและผู้ใหญ่คนอื่น ๆ ที่พร้อมยื่นมือมาช่วยเหลืออยู่เสมอ

1.5) ชาวจีนมุสลิม/ชาวบ้าน “หลิน” หญิงสาวเจ้าของธุรกิจท่องเที่ยวในย่านเมืองอ.เบตง บ้านของหลินอยู่ตรงข้ามบ้านของจันทร์ หลินอาสาเข้ามาช่วยดูแลมารีอาอย่างเต็มใจ เป็นผู้หญิงจิตใจ ดีที่คล่องแคล่ว ชอบช่วยเหลือผู้อื่น หลินมีคนรักชื่อ “ฟารุก” อยู่แล้ว และกำลังเตรียมตัวจะแต่งงาน เพื่อเข้ารีตมุสลิมตามหลักศาสนาของครอบครัวฟารุก

1.6) ชาวมลายูมุสลิม/แนวร่วม “ฟารุก” หนุ่มชาวพื้นเมือง หน้าตาไว้หนวดเคราครึ้ม สีหน้า เคร่งขรึม ฟารุกค่อนข้างทำตัวลึกลับ ไม่เคยปรากฏตัวในเมืองตอนกลางวัน และมักจะแอบมาหาหลิน ในช่วงกลางคืนแบบเงียบ ๆ ฟารุกถูกประกาศจับในข้อหาเป็นตัวการวางระเบิดรถไฟ แต่เขายืนยันว่า ตนไม่ใช่ตัวการ เนื่องจากการมันไม่ใช่วิธีการของเขา ฟารุกเป็นภาพตัวแทนของกลุ่มขบวนการชาว มุสลิมที่ถูกตั้งข้อหาและถูกจับไปดำเนินคดี ซึ่งอาจถูกทางการยัดเยียดบทบาท “โจรใต้” ให้อย่างเหมา รวมจนถึงขั้นอาจเป็น “แพะ” หรือเหยื่อในคดีการเมือง ตัวละครฟารุกเป็นตัวแทนของการช่วงชิง ความหมายระหว่างกลุ่ม “โจร” กับกลุ่ม “อุดมการณ์” ที่มีอยู่อย่างหลากหลายในพื้นที่จริง รวมถึง การใช้ชื่อ “ฟารุก” เป็นชื่อมุสลิมซึ่งมีความหมายว่า เป็นผู้แบ่งแยกระหว่างความดีกับความชั่ว ก็เป็น การสื่อความหมายถึงตัวละครที่เป็นตัวแทนของศีลธรรมในอีกรูปแบบหนึ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.7) ชาวไทยพุทธ/ชาวบ้าน “เฟิร์น” นักร้องสาวที่ทำงานอยู่ที่ห้องอาหารคาราโอเกะในเมือง เฟิร์นแต่งตัวสวยจัดจ้าน และมักโชว์เรือนร่างอย่างมั่นใจ ความรักสนุกและความเร่าร้อนหวือหวาของเฟิร์นและของผู้หญิงกลุ่มนี้ ทำให้ธรรมระแวงกลัวที่จะเข้าไปใกล้ชิด หญิงสาวร้านคาราโอเกะเป็นภาพตัวแทนของผู้หญิงที่ให้ความสุขและประสบการณ์ทางเพศแก่ผู้อื่น ซึ่งสังคมที่ยึดกรอบศีลธรรมแบบพุทธศาสนามักมองว่าผู้หญิงคือสิ่งที่ปลุกเร้า “ตัณหา” หรือความใคร่ในกามของผู้ชาย เฟิร์นมักมีปฏิสัมพันธ์กับธรรมในเวลาที่เขาเกิดความสับสนว้าวุ่นในใจ และมีผลต่อความเปลี่ยนแปลงด้านประสบการณ์ทางโลกของธรรม แต่ในภาพยนตร์ไม่ได้นำเสนอมิติภายในด้านความคิดความรู้สึกของตัวละครหญิงกลุ่มนี้

1.8) ตัวละครอื่น ๆ มีทั้งตัวละครสนับสนุนที่เป็นกลุ่มสาวร้านคาราโอเกะ ตัวละครชาวบ้านที่มีหลากหลายชาติพันธุ์ อาทิ ชาวไทยพุทธ ชาวมลายูมุสลิม ชาวต่างชาติ รวมถึงคนนอกที่เข้ามาทำข่าวหรือเจ้าหน้าที่ที่มาควบคุมพื้นที่ ซึ่งปรากฏตัวเพียงสั้น ๆ ในบางเหตุการณ์เท่านั้น

จากการวิเคราะห์ตัวละคร พบว่า มี 2 ตัวละครที่มีบทบาทอย่างชัดเจนว่าเป็นคนนอกพื้นที่ คือ ธรรม และ กาเซม ตัวละครสองตัวเปรียบเสมือนตัวแทนของคนจากสองวัฒนธรรมที่อาศัยในพื้นที่คนละด้านโดยมีพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ หรือ อ.เบตงเป็นพื้นที่ตรงกลาง ส่วนตัวละครคนในนั้นมีชาติพันธุ์ที่หลากหลาย ทั้งกลุ่มชาวไทยพุทธ กลุ่มชนเชื้อสายจีน กลุ่มชาวมลายูมุสลิม เป็นต้น แสดงให้เห็นถึงความเป็นพหุลักษณ์ทางวัฒนธรรมของพื้นที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) โครงเรื่อง

ภาพยนตร์มีการลำดับเรื่องไปตามการกระทำในเหตุการณ์ของ “ธรรม” ซึ่งเป็นตัวละครหลัก

ก. การเปิดเรื่อง ตัวละครธรรมเดินทางเข้าไปในพื้นที่อ.เมืองเบตงในบทบาท “พระ"

ข. จุดสูงสุด ธรรมต้องตัดสินใจส่งมารีอาไปอยู่กับพ่อที่ประเทศมาเลเซีย ต้องเผชิญหน้ากับฟารุกที่อาจเป็นตัวการระเบิดรถไฟ และต้องตัดใจจากผู้หญิงที่เขาชอบ นำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงด้านอารมณ์ที่มีผลต่อวิธีการดำเนินชีวิต

ค. บทสรุป การตัดสินใจของธรรมว่าจะใช้ชีวิตอย่างคนธรรมดาต่อไป

3) แก่นเรื่อง

ภาพยนตร์ใช้ข้อความภาษาบาลีซึ่งแปลเป็นภาษาไทยได้ว่า “สิ่งทั้งปวงไม่ควรยึดมั่นถือมั่น” เป็นการใช้เทศนาโวหารอันเป็นปริศนาธรรมที่เหมือนเป็นการชี้นำแก่นเรื่องอย่างชัดเจน ซึ่งแนวคิดดังกล่าวเป็นความตระหนักรู้ในการเติบโตของตัวละครหลัก รวมไปถึงการสื่อความหมายว่าการไม่ยึดมั่นถือมั่นต่อความ “เป็นเขา” “เป็นเรา” ของผู้คนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ที่ทำให้เกิดการแบ่งแยกและสร้างความขัดแย้งทางความคิด เนื่องจากช่วงเวลาดังกล่าวสถานการณ์ไฟใต้กำลังครุกรุ่น กอปรกับภาพของพื้นที่นี้ที่ถูกนำเสนอผ่านสื่อมักมีภาพของความน่ากลัว แปลกแยก และห่างไกลความเจริญ ซึ่งการยึดติดกับภาพเหล่านั้นทำให้คนไทยทั่วไปในพื้นที่อื่นเกิดความรู้สึกเหมารวมว่าพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ส่วนใหญ่เป็นพื้นที่อันตราย ทว่า ในกลุ่มพื้นที่นี้ยังมีความเคลื่อนไหวของวิถีชีวิตที่ “สวย ๆ ยังมี แสงสีมัน ๆ สวรรค์กำลังกระจาย” เหมือนดังเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องนี้ที่ชี้ชวนให้ผู้ชมทำความเข้าใจและซึมซับความรู้สึกของเมืองที่สนุกสนานแตกต่างจากข่าวโหดร้าย

4) มิติด้านเวลาและสถานที่

สถานที่ในภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง” มีภาพของพื้นที่ที่แบ่งออกตามเขตเมืองแบบกว้าง ๆ ได้สามกลุ่ม คือ สถานที่ในเมืองอ.เบตง สถานที่ส่วนอื่นของประเทศไทยนอกอ.เมืองเบตง และสถานที่ในประเทศมาเลเซีย โดยสถานที่ดังกล่าวอยู่ในช่วงเวลาปัจจุบันของการถ่ายทำ (ในปี พ.ศ. 2546) เนื้อเรื่องของภาพยนตร์จึงเป็นเรื่องแต่งที่มีการอ้างถึงสถานที่และเวลาในช่วงขณะหนึ่ง

ก. ปัจจัยด้านเวลา ช่วงเวลาในภาพยนตร์มีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์จริงทางสังคมในช่วงที่มีการผลิตภาพยนตร์ อาทิ เหตุการณ์ระเบิดรถไฟ หรือจากองค์ประกอบอื่น ๆ ที่ปรากฏในฉาก เช่น เสียงเพลงในฉาก เครื่องแต่งกายของตัวละคร อุปกรณ์การสื่อสารที่ตัวละครใช้ซึ่งเป็นที่นิยมในช่วงปลายทศวรรษที่ 1990 ถึงช่วงต้นทศวรรษที่ 2000 ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับเวลาที่ภาพยนตร์ถูกผลิตและได้ออกฉายในปี พ.ศ. 2546 ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นโดยสะท้อนภาพสังคมทั่วไปในช่วงเวลานั้น

ข. ปัจจัยด้านภูมิศาสตร์ ภาพยนตร์ถ่ายทอดภาพการเดินทางของตัวละครตามลักษณะการเดินทางเข้าไปสู่พื้นที่จริงในอ.เบตงในช่วงเวลานั้น อาทิ การเดินทางที่ต้องใช้ยานพาหนะหลายรูปแบบ

เพื่อเดินทางผ่านทิวเขาที่สลับซับซ้อน หรือการนั่งเรือเพื่อเดินทางข้ามชายแดนไปสู่ประเทศมาเลเซีย เป็นต้น ทำให้ได้เห็นสภาพการดำเนินชีวิตของผู้คนในภาพยนตร์ที่ค่อนข้างสอดคล้องกับพื้นที่จริง

ค. ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและโครงสร้างทางสังคม ลักษณะของพื้นที่อ.เมืองเบตง เป็นเมืองที่มีประชากรไม่หนาแน่นมาก แต่ก็มีชุมชนตลาดที่ค่อนข้างมีศักยภาพทางเศรษฐกิจ ซึ่งเห็นได้จากการประกอบอาชีพของตัวละคร เช่น งานบริการด้านการท่องเที่ยว ร้านอาหารและร้านคาราโอเกะ ร้านเสริมสวยที่มีลูกค้าตลอดเวลา เป็นต้น

ง. ปัจจัยด้านประเพณี ค่านิยม ศีลธรรม และธรรมเนียมปฏิบัติ เป็นเมืองที่มีการผสมผสานทางวัฒนธรรม ซึ่งสามารถจำแนกตามลักษณะเด่นทางอัตลักษณ์วัฒนธรรมผ่านเครื่องแต่งกาย การตกแต่งพื้นที่ การแสดงออกของตัวละคร ฯลฯ โดยแบ่งเป็น วัฒนธรรมจีน วัฒนธรรมแบบไทยพุทธ และวัฒนธรรมแบบมลายูมุสลิม เป็นต้น แต่ในขณะเดียวกัน สิ่งที่แตกต่างหลากหลายเหล่านี้สามารถอยู่ร่วมกันในพื้นที่เดียวได้ ทำให้พื้นที่นี้เป็นเหมือนพื้นที่ทางวัฒนธรรมอีกชุดหนึ่งซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเมืองเบตงแห่งนี้

5) ความขัดแย้ง

ความขัดแย้งที่เด่นชัดและมีผลต่อการดำเนินเรื่อง ได้แก่

ก. ความขัดแย้งภายในตัวละครธรรม ซึ่งแสดงออกผ่านการเปลี่ยนแปลงของภาพในความคิดหรือการพูดคุยกับตัวเองผ่านกระจก โดยการสื่อสารความขัดแย้งภายในนี้เป็นจุดยืนของผู้เล่าเรื่องบุรุษที่หนึ่ง (The First-Person Narrator) ที่ตัวละครเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าด้วยตนเอง อีกทั้งเป็นตัวละครที่สื่อสารความขัดแย้งภายในซึ่งเป็นตัวแทนของผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้โดยตรง ซึ่งผู้กำกับพยายามมองลึกลงไปกว่าการที่ตัวละครเป็นคนไทยพุทธทั่วไปที่มีความกลัว คำถาม และความขัดแย้งภายในความคิดเมื่อเข้ามาอยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่ตัวละครธรรมเป็นคนไทยพุทธที่เข้าถึงแก่นศาสนาพุทธและมีคำถามกับโลกอย่างเป็นกลางมากกว่า

ข. ความขัดแย้งระหว่างบุคคล เป็นความขัดแย้งระหว่าง “คนนอก” และ “คนใน” โดยธรรมพยายามที่จะกลมกลืนเป็นส่วนหนึ่งกับ “คนใน” ทว่า ปฏิสัมพันธ์ที่ตัวละครธรรมมีต่อตัวละครอื่น ๆ อันเกิดจากความไม่เข้าใจที่มีต่อการกระทำของแต่ละคนอย่างถ่องแท้ ทำให้ธรรมต้องเรียนรู้ที่จะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ปรับตัวต่อสถานการณ์ต่าง ๆ ซึ่งภาพยนตร์พยายามนำเสนอว่ากลุ่มคนที่มีความคิดความเชื่อที่แตกต่างสามารถปรับตัวอยู่ร่วมกันได้ แม้ว่าจะเกิดความขัดแย้งด้านทัศนคติกันอยู่บ้าง อย่างเช่นกรณีของธรรมกับฟารุก ซึ่งฝ่ายหนึ่งเป็นญาติของเหยื่อผู้เสียชีวิต ส่วนอีกฝ่ายหนึ่งที่ถูกกล่าวหาว่าเป็นโจรใต้และกลายเป็นแพะรับบาปของสังคม แต่การสื่อสารเปิดใจคุยกันอย่างมีวุฒิภาวะก็ทำให้ปมความขัดแย้งดังกล่าวผ่านพ้นไปได้ และทำให้ปัญหาต่าง ๆ คลี่คลายลงไปด้วย

6) องค์ประกอบสมทบ

ภาพยนตร์มีองค์ประกอบสมทบที่ช่วยในการสื่อความหมายมากมาย ซึ่งองค์ประกอบที่พบได้บ่อยและมีความสัมพันธ์กับตัวละครธรรมมากที่สุด คือ

ก. ตู้กระจกและสิ่งของภายในตู้ ตั้งแต่เปิดเรื่อง ภาพยนตร์ได้เผยให้เห็นภาพของตัวละครธรรมครั้งแรกผ่านการสะท้อนบนตู้กระจกที่เก็บหนังสือพระไตรปิฎกที่วัด จนเมื่อเดินทางมาถึงบ้านของพี่สาวที่เบตง ธรรมก็ได้ถอดตัวตนของความเป็นพระเก็บไว้ในตู้ และได้มีการสื่อสารกับความคิดของตัวเองที่สะท้อนผ่านตู้กระจกเสื้อผ้านั้นอยู่เสมอ จนกระทั่งตอนจบที่ธรรมได้ตัดสินใจแล้วว่าจะใช้ชีวิตแบบคนธรรมดาอย่างสนุกสนานต่อไป ภาพสุดท้ายของภาพยนตร์ก็ปรากฏเป็นภาพตู้กระจกที่ไม่มีสิ่งของอยู่ในนั้นแล้ว ซึ่งเป็นการทิ้งท้ายไว้อย่างเป็นปริศนาธรรม และเปิดโอกาสให้ผู้ชมสามารถตีความได้อย่างหลากหลาย

ข. จักรยาน เมื่อธรรมลาสิกขาจากพระมาเป็นคนธรรมดา ธรรมก็เรียนรู้ที่จะปรับตัวในการชีวิตและทำสิ่งต่าง ๆ ด้วยตนเอง รวมถึงการปั่นจักรยานซึ่งเป็นยานพาหนะที่ใช้ง่ายและสามารถขับเคลื่อนไปข้างหน้าได้ด้วยกำลังขาของตนเอง แต่ธรรมซึ่งไม่เคยลองปั่นจักรยานมาก่อนก็ค่อนข้างลำบากในการฝึกปั่นด้วยตนเองในครั้งแรก จนเมื่อเวลาผ่านไป ธรรมก็เริ่มปั่นจักรยานได้คล่องมากขึ้นและมีความสุขไปกับสิ่งนี้ เปรียบเหมือนการใช้ชีวิตที่ธรรมสามารถคิดตัดสินใจทำอะไรได้ด้วยตนเองและสนุกสนานไปกับมัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความสัมพันธ์ระหว่างปรากฏทางสังคมและแนวคิดทางพื้นที่

พื้นที่ใต้สุดสยามก่อนสถานการณ์ “ไฟใต้” จะถูกยกระดับขึ้นอย่างเป็นทางการ

พื้นที่หลักที่เกี่ยวข้องกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง” คือพื้นที่อำเภอเบตง จังหวัดยะลา ซึ่งเป็นเมืองที่ตั้งอยู่บริเวณใต้สุดของประเทศไทย มีเขตแดนติดต่อกับด่านบูกิตบือราปิด รัฐเคดาห์ ประเทศมาเลเซีย ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอวิถีชีวิตและความเปลี่ยนแปลงของตัวละครซึ่งมีความสัมพันธ์ต่อพื้นที่เมืองเบตงอย่างมาก ฉากเมืองเบตงกลายเป็นภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านมุมมองของชาวไทยพุทธในช่วงต้นทศวรรษที่ 2540 ซึ่งเป็นช่วงเวลาก่อนที่สถานการณ์ “ไฟใต้” จะปะทุขึ้น

ภาพที่ 4.2 ภาพบรรยากาศเมืองเบตงที่ถูกโอบล้อมด้วยภูเขา
ที่มา: ภาพนิ่ง DVD ภาพยนตร์โอเคเบตง

“เมืองเบตง” ตั้งอยู่ในหุบเขาซึ่งอยู่ห่างไกลจากตัวเมืองจังหวัดยะลากว่า 150 กม. เส้นทางการคมนาคมนั้นค่อนข้างยากลำบากตามสภาพภูมิประเทศที่เป็นภูเขาสลับซับซ้อน ทำให้ไม่มีเส้นทางรถไฟเข้าถึงและไม่มีท่าอากาศยานพาณิชย์ แม้ว่าพื้นที่แห่งนี้จะห่างไกลจากหน่วยศูนย์กลางการปกครองของรัฐไทย แต่เบตงก็เป็นเมืองที่มีศักยภาพด้านเศรษฐกิจสูง เนื่องจากความอุดมสมบูรณ์ของทรัพยากรธรรมชาติรายรอบ ทำให้มนุษย์หลากหลายชาติพันธุ์และศาสนาเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่อาศัย วิถีชีวิตที่ผสมผสานของคนเบตงมีความใกล้ชิดกับประเทศมาเลเซียซึ่งมีการติดต่อค้าขายกันมาอย่างยาวนาน ทำให้เบตงยังคงเป็นเมืองที่น่าสนใจสำหรับนักลงทุนและนักท่องเที่ยวเสมอมา

แม้ว่าในช่วงเวลาที่สถานการณ์ความรุนแรงเริ่มคุกรุ่นมากขึ้นเรื่อย ๆ แต่พื้นที่แห่งนี้ก็ยังคงเป็นตัวแทนของเมืองแห่งความหลากหลาย เช่น บริสุทธิ์ ประสพทรัพย์ (2546) ที่มีทัศนะว่าภาพเหตุการณ์รุนแรงในพื้นที่ชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในข่าวหนังสือพิมพ์และข่าวโทรทัศน์ในช่วงเวลานั้น

เป็นเพียง “หยดหนึ่งของความขัดแย้งที่สับสน” รวมถึงบรรยายภาพลักษณ์ของเบตงในขณะนั้นไว้ว่าเป็นเมืองที่ “จัดระเบียบพื้นที่ได้น่ารักและน่ามอง” และบรรยากาศของเมืองในช่วงเวลานั้นยังคงคึกคักจากนักท่องเที่ยวชาวมาเลเซียที่นิยมมากินดื่มตามสถานบันเทิงต่าง ๆ เบตงจึงเป็นทั้งเมืองที่มีภาพลักษณ์สัมพันธ์กับความเป็นพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ และเป็นทั้งเมืองที่อยู่ห่างจากความรุนแรงในเวลาเดียวกัน

ความแตกต่างทางศาสนาของตัวละครในพื้นที่ที่ห่างไกลซึ่งแยกตัวอย่างสันโดษจากพื้นที่หลักของรัฐไทย เป็นจุดขายที่สำคัญในช่วงหนึ่งของภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง” ภาพโฆษณาที่คล้ายคลึงกันสองรูปแบบ ถูกใช้ในสื่อที่แตกต่างกัน คือ ภาพพระภิกษุถือเครื่องบริขารเดินเคียงข้างเด็กหญิงวัยประถมที่ใช้ไม้พยุงยืนและใส่เฝือกที่ขา ทว่า ภาพที่ 4.2 เด็กหญิงวัยประถมสวมชุดนักเรียนเงยหน้ายิ้มมองพระอย่างปกติ ส่วนภาพที่ 4.3 เด็กหญิงวัยประถมสวม ฮิญาบ คลุมศีรษะและถือแขนตุ๊กตาหมีคนละข้างกับพระได้ การให้ความสำคัญกับพื้นที่ของเมืองในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้และอัตลักษณ์ของตัวละครมุสลิมบนใบปิดโฆษณาเป็นภาพที่เห็นได้ไม่บ่อยนักบนพื้นที่ของภาพยนตร์ไทยขนาดยาวกระแสหลัก นับตั้งแต่การปรากฏของตัวละครชาวมุสลิมในภาพยนตร์เรื่อง ผีเสื้อและดอกไม้ เมื่อปี พ.ศ. 2528 ภาพใบปิดโฆษณาของ “โอเคเบตง” ที่ออกมาในปี พ.ศ. 2546 จึงค่อนข้างเป็นภาพที่แปลกตาเมื่อเปรียบเทียบกับตลาดภาพยนตร์ไทยซึ่งเต็มไปด้วยภาพยนตร์แนวย้อนยุคและภาพยนตร์แนวสยองขวัญในช่วงเวลานั้น

ภาพที่ 4.3-4.4 ใบปิดภาพยนตร์อีกรูปแบบหนึ่งของภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง” ฉากหลังเป็นวิวอาคารบ้านเรือนของ อ.เบตง จ.ยะลา เหมือนกัน แต่ตัวละครหลักมีปฏิสัมพันธ์ต่างกัน ที่มา: https://en.wikipedia.org/wiki/OK_Baytong

ภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง” ได้นำเสนอภาพพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ผ่านการเดินทางของตัวละคร “พระธรรม” ไปสู่พื้นที่เมืองเบตง โดยการเดินทางเริ่มต้นขึ้นเพราะเหตุระเบิดที่สถานีรถไฟในภาคใต้ (อ้างอิงจากเหตุระเบิดที่เกิดขึ้นจริงที่สถานีรถไฟชุมทางหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ในวันที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2544 บริเวณหน้าห้องประชาสัมพันธ์ของสถานีรถไฟ มีผู้โดยสารเสียชีวิต จำนวน 1 ราย บาดเจ็บ 38 ราย ซึ่งถือเป็นการสร้างสถานการณ์ครั้งสำคัญก่อนเข้าสู่ยุคไฟใต้อย่างเป็นทางการ (นนทรีย์ นิมิบุตร, สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2560) แต่ในเนื้อหาภาพยนตร์ไม่ได้ระบุชัดว่าเป็นเหตุการณ์ดังกล่าว เพื่อลดทอนความเข้มข้นของความจริง) ขณะที่รถไฟจากยะลามุ่งหน้าสู่กรุงเทพฯ กำลังจอดเทียบชานชาลา ทำให้มีผู้เสียชีวิตหลายราย รวมถึง “จันทร์” พี่สาวของพระธรรม เหลือรอดเพียง “มารีอา” หลานสาวที่พระธรรมไม่เคยได้ใกล้ชิดด้วย การตายของพี่สาวทำให้พระธรรมเกิดความรู้สึกที่จะต้องรับผิดชอบในฐานะญาติคนเดียวที่เหลืออยู่ของมารีอา พระธรรมจึงตัดสินใจ “เดินทางลงใต้”เพื่อไปหาหลานสาว

พระธรรมมองสิ่งต่าง ๆ ระหว่างการเดินทางด้วยสายตาของคนที่ไม่คุ้นชินกับโลกทางวัตถุ ทุกสิ่งทุกอย่างดูแปลกตาและรวดเร็วผลีผลามสำหรับเขา จนกระทั่งเมื่อขบวนรถไฟหยุดชั่วคราวที่สถานีชุมทางหาดใหญ่ สถานที่แห่งนี้ได้ส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลงทางความคิดของตัวละคร ซึ่งเป็นภาพแทนความคิดของคนส่วนใหญ่ของประเทศไทย (Synecdoche) ที่มีต่อปัญหาสถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ อันเป็นผลกระทบจากนโยบายที่เกิดขึ้นในสมัยรัฐบาล พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร (มโน วนเวฬุสิต, 2554)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพแทนสายตาของพระธรรม มองเห็นภาพชานชาลารถไฟตรงตำแหน่งที่เคยเกิดเหตุระเบิด ซึ่งมีเจ้าหน้าที่ทหารยืนประจำการ และมีชาวบ้านในชุดมลายูมุสลิมเดินผ่านไปมา กลายเป็นภาพขาวดำซึ่งปรากฏกลุ่มชายฉกรรจ์ถืออาวุธปืนเข้ามาแทนที่ ทุกคนมีผ้าคลุมศีรษะและเดินรุมล้อมเข้ามาด้วยท่าทางขึงขังราวกับหมายจะทำร้ายพระธรรม แสดงให้เห็นว่าในความคิดของคนไทยส่วนใหญ่ยังมีภาพเชิงลบต่อคนพื้นที่ ซึ่งแม้ว่าภาพยนตร์จะไม่ได้บอกชัดว่า “ใคร” หรือ “สิ่งใด” คือสาเหตุของการก่อเหตุระเบิดในครั้งนี้ แต่ในความคิดของตัวละครซึ่งเป็นคนนอกจากพื้นที่ห่างไกลก็ได้สร้างภาพหลอนไปแล้วว่าดินแดนแห่งนี้นั้นเต็มไปด้วยผู้ก่อการร้าย

ภาพที่ 4.5-4.6 ภาพแทนสายตาของพระธรรม
เปลี่ยนไปเป็นภาพแทนความคิดที่แสดงถึงความกลัวที่ตัวละครมีต่อผู้คนและพื้นที่
ที่มา: ภาพนิ่ง DVD ภาพยนตร์โอเคเบตง

เมื่อพระธรรมเดินทางมาถึงสถานีรถไฟยะลา ความเคลื่อนไหวของผู้คนที่อยู่ในพื้นที่นี้สร้างบรรยากาศที่แตกต่างจากสถานีชุมทางหาดใหญ่ ด้วยภาพความเคลื่อนไหวของชุมชนที่มีแต่ชาวบ้านเดินขวักไขว่ไปมา ไม่มีเจ้าหน้าที่ทหารประจำการ ทำให้พื้นที่นี้ไม่มีภาพของการถูกควบคุมหรือครอบงำ แม้ว่าพระธรรมจะเดินทางมาถึงส่วนหนึ่งของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้แล้วจริง ๆ แต่ก็ไม่ปรากฏภาพแทนความคิดของพระธรรมขึ้นมาอีก แต่ภาพยนตร์ก็ได้แฝงกลิ่นอายของความรุนแรงที่แผ่ขยายไปสู่พื้นที่ต่าง ๆ ให้ปรากฏอยู่บนหน้าหนึ่งของหนังสือพิมพ์ที่อยู่ในมือของกลุ่มคนขับรถแท็กซี่ยะลา ซึ่งแสดงให้เห็นท่าทีของสื่อไทยที่ให้ความสำคัญกับสถานการณ์ในช่วงเวลานั้น

ยิ่งพระธรรมเดินทางเข้าใกล้ “เบตง” มากเท่าไหร่ ความหมายของคำว่า “โอเค” หรือ ความสงบสุขของพื้นที่นี้ที่ถูกผลิตผ่านภาพยนตร์ก็ค่อย ๆ คลี่เผยออกมาผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ เสียงเพลงประกอบที่สดใสกังวานเริ่มดังขึ้น และผสมผสานเปลี่ยนเป็นจังหวะที่สนุกสนาน แตกต่างจากเสียงดนตรีเนิบช้าระคนหม่นหมองที่ประกอบการเดินทางออกจากวัดในช่วงแรกของพระธรรม การเดินทางไปสู่เบตงจึงเป็นความเคลื่อนไหวที่สำคัญต่อการทำความเข้าใจความหมายของชีวิตและพื้นที่ดังกล่าว

แม้ว่าตัวละครจะไม่ได้มีปฏิสัมพันธ์ต่อภาพข่าวในสื่อโทรทัศน์หรือสื่อหนังสือพิมพ์ที่รายงานสถานการณ์ความรุนแรงในจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างเด่นชัด อย่างไรก็ดี ภาพข่าวในภาพยนตร์เรื่องนี้สอดคล้องกับปรากฏการณ์จริงทางสังคมในยุคสมัยรัฐบาลทักษิณที่มีการดำเนินโยบายประกาศทำสงครามกับยาเสพติด ซึ่งนักวิชาการหลายท่านเห็นพ้องกันว่านโยบายดังกล่าวเป็นสาเหตุหนึ่งของชนวนไฟใต้ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาต่อมา

ภาพข่าวเกี่ยวกับความรุนแรงในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2540 มักจะใช้ถ้อยคำหวือหวาเพื่อพยายามดึงดูดความสนใจผู้บริโภคอย่างมาก บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา (2552) มีทัศนะต่อสื่อมวลชนที่นำเสนอข่าวสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในยุครัฐบาลทักษิณว่า รายการโทรทัศน์หรือหนังสือพิมพ์บางรายมีท่าทีและแสดงความคิดเห็นในเชิงตัดสินสถานการณ์มากเกินไป ทำให้เหตุการณ์ในพื้นที่กลายเป็น “สินค้า” ชนิดหนึ่ง ซึ่งภาพการนำเสนอข่าวที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง เป็นการตอกย้ำให้เห็นความสนใจด้านสถานการณ์ของสื่อมวลชนซึ่งมีผลต่อการรับรู้ของประชาชนในช่วงเวลานั้น

ภาพที่ 4.7-4.8 บรรยากาศที่สื่อให้ความสำคัญกับสถานการณ์ความรุนแรงในจังหวัดชายแดนภาคใต้
ที่มา: ภาพนิ่ง DVD ภาพยนตร์โอเคเบตง

ในภาพยนตร์นอกจากจะมีภาพการนำเสนอการทำข่าวเรื่องผู้เสียชีวิตในเหตุการณ์ระเบิดและการตามล่าตัวการแล้ว ในกรอบข่าวด้านข้างยังมีพื้นที่ข่าวเกี่ยวกับการปราบปรามยาเสพติดซึ่งเป็นนโยบายสำคัญที่รัฐบาลในสมัยนายกทักษิณ ชินวัตร ประกาศเป็นวาระสำคัญของชาติ ซึ่งนักวิชาการหลายท่านมีความเห็นสอดคล้องกันว่าพื้นที่ชายแดนเป็นพื้นที่ที่อ่อนไหวต่อการทำธุรกิจผิดกฎหมาย เพราะยากต่อการควบคุมตรวจสอบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการค้ายาเสพติดข้ามชาติ โดยในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ก็มีคดีที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มขบวนการด้านยาเสพติดมากมาย และอาจเป็นมูลเหตุหนึ่งที่ทำให้มีกลุ่มผู้ก่อความไม่สงบเข้ามาขัดขวางการทำงานของรัฐด้วยการโต้ตอบอย่างรุนแรง

แม้ว่าภาพยนตร์จะเปิดเรื่องด้วยเหตุการณ์ระเบิดและความตายของพี่สาวของธรรม แต่ธรรมก็ไม่ได้ค้นหาสาเหตุหรือผู้กระทำที่เกี่ยวข้องกับสถานการณ์ดังกล่าว นัยหนึ่งอาจเป็นเพราะธรรมเป็นตัวละครที่บวชพระมานานและมองทุกอย่างอย่างไม่ยึดติด ประเด็นที่สอง คือ เมื่อเกิดเหตุการณ์ดังกล่าวผู้คนจะอดทนและยอมรับต่อสิ่งที่เกิดขึ้น แล้วปล่อยให้เป็นหน้าที่ของเจ้าหน้าที่รัฐเข้าไป

จัดการโดยไม่ตั้งคำถาม หรือสาม คือ เพราะธรรมได้สัมผัสกับสถานที่ด้วยตัวเองว่ายังมีพื้นที่อื่น ๆ อีกที่ถึงแม้ว่าจะถูกจัดกลุ่มให้เป็นพื้นที่เดียวกัน แต่ก็มีอีกหลายอาณาบริเวณที่ไม่เกี่ยวข้องกับสถานการณ์และผู้คนสามารถดำรงชีวิตอยู่ได้อย่างปกติ สะท้อนให้เห็นว่าในความคิดของคนภายนอกที่มองหรือเดินทางเข้าไปในพื้นที่ช่วงแรก จะเกิดความรู้สึกต่อพื้นที่ตามข้อมูลข่าวสารที่ได้รับมา และจะมีความคิดที่เปลี่ยนแปลงไปเมื่อได้รับประสบการณ์ที่แตกต่างจากอคติเดิม

อย่างไรก็ดี ไม่ว่าเหตุการณ์ที่ถูกบอกเล่าผ่านสื่อจะเป็นอย่างไร แต่คนในพื้นที่ (ในช่วงเวลานั้น) ก็ยังใช้ชีวิตต่อไปแบบเดิมโดยไม่ได้แสดงถึงความกลัวที่มีต่อกระแสข่าวการระเบิดหรือข่าวการดำรงอยู่ของกลุ่มโจร ที่อาจมีทั้งกลุ่มโจรจริงและกลุ่มโจรในวาทกรรม ทั้งยังเป็นพื้นที่ที่ “โอเค” หรือพร้อมรับการมาเยี่ยมเยือนของนักท่องเที่ยวมากมาย ซึ่ง นนทรีย์ นิมิบุตร ผู้กำกับภาพยนตร์กล่าวว่า

> *“เค้าจะมีคนสองชุดอยู่ในเมืองนี้ ชุดแรกจะเริ่มต้นหกโมงเช้า หกโมงเย็นเค้าก็หายไป คนชุดที่สองก็จะเริ่มต้นออกมาตั้งแต่หกโมงเย็นไปจนถึงหกโมงเช้า เป็นคนละคน คนละชุด เหมือนแมลงวันกับยุง แบบนั้นเลย คือเป็นคาแรคเตอร์ที่ประหลาดล้ำมาก แล้วก็จะเห็นอะไรเต็มไปหมดเลยในนั้นนะฮะ แล้วก็อย่างที่บอก มีความกลมกลืน มองไม่เห็นความขัดแย้ง”*
>
> นนทรีย์ นิมิบุตร (สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2560)

การนำเสนอภาพพื้นที่ของเมืองเบตงในภาพยนตร์จึงเน้นการนำเสนอความสวยงามของบ้านเมือง ความตลกน่ารักของผู้คน และความสนุกสนานของสีสันจากสถานบันเทิงซึ่งแตกต่างจากภาพของพื้นที่ที่ปรากฏผ่านสื่อมวลชนที่ทำข่าวเกี่ยวกับสถานการณ์ความรุนแรง การเล่าเรื่องราวผ่านมุมมองของตัวละครชาวไทยพุทธที่มาจากพื้นที่อื่นจึงเป็นเหมือนตัวแทนของผู้ชมส่วนใหญ่ที่อยู่ในส่วนกลางและเสพข่าวจากสื่อมวลชนอื่น ๆ และเกิดความรู้สึกระแวงกลัวพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างเหมารวมเช่นเดียวกัน

ความเป็นพุทธในความหลากหลาย

เมื่อมาถึงเบตง พระธรรมได้เจอกับหลานสาว “มารีอา” และ เพื่อนบ้าน “หลิน” หญิงสาวเชื้อสายจีนที่มาช่วยดูแลมารีอาให้ หลินห้ามไม่ให้มารีอาแตะตัวพระธรรมโดยให้เหตุผลว่า “เป็นผู้หญิงจะโดนตัวพระไม่ได้” ซึ่งแม้ว่าทั้งหลินหรือสาวร้านคาราโอเกะที่มารับจ้างเป็นช่างเสริมสวยใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ร้านพี่สาวของพระธรรมจะไม่ได้แตะเนื้อต้องตัวพระธรรมเหมือนกัน เนื่องจากยอมรับบทบาทของพระหรือเพศชายที่มีอำนาจทางศาสนาเหนือกว่าผู้หญิง แต่หลินที่แสดงออกต่อพระธรรมด้วยความเคารพถูกสื่อสารออกมาให้เป็นผู้หญิงที่ดูมีคุณค่ามากกว่ากลุ่มสาวร้านคาราโอเกะดังกล่าว ส่วนการที่กลุ่มสาวร้านคาราโอเกะมองหรือแซ็วพระธรรมอย่างซุกซนนั้น ก็เป็นการท้าทายอำนาจของพระหรือเพศชายในอีกทางหนึ่ง แสดงให้เห็นว่าความเข้มข้นของการนับถือศาสนาพุทธในสถานที่แห่งนี้นั้นเจือจางกว่าสถานที่ที่พระธรรมเติบโตมา

เมื่อพระธรรมตัดสินใจลาสิกขาเพื่อจะได้ออกมาดูแลมารีอาอย่างเต็มที่ ความกระอักกระอ่วนเคอะเขินที่มีต่อโลกภายนอกของธรรมก็ค่อย ๆ สับสนซับซ้อนมากขึ้น ธรรมสามารถกอดหลานสาว สวมเสื้อผ้าหลากสี มีอารมณ์ทางเพศ และทำอะไรต่าง ๆ ได้ตามใจ แต่ธรรมซึ่งไม่เคยใช้ชีวิตแบบคนทั่วไปจึงเกิดความขัดแย้งในตัวเอง

การมองโลกภายนอกด้วยมุมมองของ “พระ” ซึ่งเป็นบทบาทเดิมของธรรม ทำให้แม้แต่เรื่องเล็กน้อยที่ดูเหมือนเป็นเรื่องธรรมดาในชีวิตประจำวันของคนทั่วไป กลายเป็นเรื่องน่าตื่นเต้นหรือเป็นเรื่องตลกสำหรับคนอื่น ๆ มุมมองที่ธรรมมีต่อพื้นที่เมืองเบตงจึงเป็นมุมมองที่ค่อนข้าง “ไร้เดียงสา”

“ในเบตงเรื่องเสื้อผ้าชั้นรสนิยมดีสุด” เฟิร์นบอกด้วยท่าทางมั่นใจ
“หลวงพ่อบอกว่าความสวยเป็นสิ่งลวงตา ไม่จีรังยั่งยืน” ธรรมตอบนิ่ง

(บทพูดจากภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวตนที่ค่อย ๆ เปลี่ยนไปทีละนิดของธรรม เป็นเหมือนการสำรวจรายละเอียดของความคิดและการ ปฏิบัติตนด้วยหลักศาสนาพุทธ การตอบคำถามเรื่องรสนิยมและความสวยงาม ด้วยการบอกว่าเสื้อผ้าเป็นเพียงสิ่งลวงตาที่ไม่คงทน สอดคล้องกับแนวคิดของมิเชล ฟูโกต์ ที่มีทัศนะว่า เรือนร่างของปัจเจกบุคคลถูกครอบงำด้วยวาทกรรมหรืออำนาจซึ่งเป็นปฏิสัมพันธ์กับสังคม (อ้างถึงใน อนุสรณ์ อุณโณ, (บรรณาธิการ), 2558) ความสวยงามของเสื้อผ้าในแบบวัตถุนิยมเป็นสิ่งที่ทำให้คนพยายามหามาประดับเพื่อเสริมคุณค่าและความหมายตามที่ผู้อื่นกำหนดไว้

เมื่อธรรมได้เจอกับประสบการณ์ใหม่หรือความขัดแย้งภายในใจที่ไม่คุ้นเคยมาก่อน ภาพแทนความคิดของธรรมมักปรากฏขึ้นมาเสมอ ด้วยการพูดคุยกับตัวตนภายในผ่านกระจกตู้เสื้อผ้า ตัวตนที่

ยืนอยู่นอกกระจกเป็นตัวธรรมในเวลาจริงของเรื่อง แต่ตัวตนที่อยู่ในกระจกเปลี่ยนแปลงไปตามความคิดที่ไม่หยุดนิ่งของธรรม ซึ่งภาพแทนความคิดนี้ดูเป็นมิติที่เหนือจริงแต่ช่วยในการสื่อสารให้เห็นความคิดที่อยู่ภายในตัวละครที่มีการเปลี่ยนแปลงต่อการปฏิสัมพันธ์กับบุคคลอื่นและพื้นที่อื่น ๆ ได้ตลอดทั้งเรื่องราว

“มันเป็นยังไงล่ะ ไม่รู้เหมือนกัน ข้างในมันสั่น ๆ ใจมันสั่น ๆ แล้วร่างกายเราก็ไม่เป็นไปอย่างที่เราต้องการ ร่างกายเราเนี่ยนะ บังคับไม่ได้” ธรรมเดินจงกรม พูดกับตัวเองในกระจก

“ตัณหา” เสียงในกระจกตอบกลับ

“พยายามแล้ว แต่มันบังคับไม่ได้” ธรรมตอบอย่างครุ่นคิด

(บทพูดจากภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง)

แม้ว่าภาพยนตร์จะเน้นการเล่าเรื่องการผจญภัยในโลกธรรมดาของ “ธรรม” ซึ่งเป็นชาวพุทธเป็นหลัก แต่ภาพยนตร์ก็สอดแทรกความแตกต่างหลากหลายของผู้คนไว้ในฉากต่าง ๆ อย่างเป็นธรรมชาติ ตัวตนของผู้คนแต่ละอัตลักษณ์มีความเคลื่อนไหวแฝงอยู่ในวิถีชีวิตที่ธรรมดา รากฐานของวัฒนธรรมไทย จีน และมลายู แวดล้อมอยู่ในวิถีชีวิตของคนเมืองอย่างเป็นเอกลักษณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากที่เป็นการใช้พื้นที่ร่วมกันของชุมชน อาทิ ในร้านอาหารจีน ในสถานที่ราชการ ในตลาด ในโรงเรียน เป็นต้น

ภาพที่ 4.9-4.10 ความหลากหลายทางวัฒนธรรมของพื้นที่เมืองเบตง
ที่ปรากฏในภาพยนตร์ซึ่งเป็นสถานที่ที่มีความสัมพันธ์กับชุดเหตุการณ์ของตัวละครอย่างกลมกลืน
ที่มา: ภาพนิ่ง DVD ภาพยนตร์โอเคเบตง

ธรรมพยายามเรียนรู้ที่จะใช้ชีวิตอย่างคนธรรมดาไปทีละอย่าง เช่น การฝึกขี่จักรยาน การทำอาชีพตั้งโต๊ะให้เช่าโทรศัพท์มือถือ อ่านหนังสือโป๊ ฯลฯ จังหวะชีวิตของธรรมดูเร็วมากขึ้น เขาเริ่มสนุกกับชีวิตและเริ่มมีความรู้สึกที่ดีต่อ “หลิน” หญิงสาวเชื้อสายจีนที่เปิดบริษัทท่องเที่ยวอยู่บ้านตรงข้าม และเริ่มผูกพันกับหลานมารีอามากขึ้น แต่ทั้งสองคนต่างก็มีพื้นที่ใหม่ ๆ ของชีวิตตัวเองคาดหวังจะไปอยู่ ธรรมจึงเกิดความขัดแย้งกับตัวเองอีกครั้งว่าจะอยู่ในพื้นที่แห่งนี้ต่อไปอีกหรือไม่

เนื่องจากธรรมไม่ได้มีปัญหากับปฏิสัมพันธ์ที่มีต่อพื้นที่เมืองเบตงโดยตรง แต่ธรรมมีความขัดแย้งในระดับตัวตนมากกว่า ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านความคิดและตัวตนของธรรม จึงเป็นพื้นที่ที่เต็มไปด้วยความรักและมีแต่สิ่งที่สนุกสนานในชีวิต เพียงแต่ตัวเขาเองเมื่อยึดมั่นถือมั่นกับความรักความผูกพันนั้นแล้ว ภาวะของตัวตนที่เคยนิ่งมีสติก็เปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก พื้นที่ของความเป็นพุทธที่ถูกนำเสนอผ่านภาพยนตร์จึงไม่ได้มีแค่มิติของการเป็น “คนแปลกแยก” ที่ต้องมาอยู่อาศัยใน “พื้นที่แปลกตา” เท่านั้น แต่เป็นการนำเสนอภาวะลักลั่นย้อนแย้งในความเปลี่ยนแปลงของตัวละครที่อัดแน่นไปด้วยการเรียนรู้เท่าทันตามความคิดแบบหลักพุทธศาสนานั่นเอง

พื้นที่ของการแย่งชิงความหมายระหว่างกลุ่มอุดมการณ์หรือโจรใต้

Annette Hamilton (2008) ตั้งข้อสังเกตว่า ภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตงมีกลวิธีการนำเสนอภาพพื้นที่ของการเมือง (The Space of Politics) ได้อย่างแยบยล ซึ่งแม้ว่าภาพยนตร์จะเล่าเรื่องล้อไปกับสถานการณ์ความรุนแรงที่กำลังคุกรุ่นในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่วิถีชีวิตของผู้คนในภาพยนตร์ยังคงดำเนินต่อด้วยหลักความศรัทธาที่แตกต่างหลากหลาย การเลือกใช้พื้นที่เมืองเบตงในการเล่าเป็นส่วนสำคัญอย่างมาก เนื่องจากพื้นที่นี้เป็นเขตชายแดนสุดท้ายระหว่างรัฐไทยกับประเทศมาเลเซีย ซึ่งเป็นถิ่นที่เชื่อกันว่ามีผู้ก่อการร้ายข้ามชายแดนไปมาเพื่อเข้ามาสร้างสถานการณ์ปั่นป่วนในรัฐไทย

ปรากฏการณ์ด้านการเมืองที่สำคัญที่เคยเกิดขึ้นในพื้นที่อ.เบตง ได้แก่ ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2491-2503 กลุ่มโจรจีนคอมมิวนิสต์มลายา หรือกองกำลังติดอาวุธพรรคคอมมิวนิสต์มลายาถูกรัฐบาลมาเลเซียปราบปรามอย่างหนัก ทำให้บางส่วนหลบหนีมากบดานอยู่ในเขตพื้นที่อ.เบตง จ.ยะลา และ อ.สะเดา จ.สงขลา ซึ่งภายหลังกองกำลังของรัฐไทยได้เข้าควบคุมพื้นที่และสร้างข้อตกลงร่วมกับ

กลุ่มดังกล่าว ทำให้บางส่วนเดินทางกลับภูมิลำเนาไป และบางส่วนที่ยังอยู่ในประเทศไทยก็ได้สร้างความร่วมมือกันในนามกลุ่ม “โครงการผู้ร่วมพัฒนาชาติไทย” พื้นที่แห่งนี้จึงเป็นพื้นที่ของปฏิบัติการทางการเมืองในหลายลักษณะ

> *“เรื่องโจรใต้ ไปถามเค้าว่ามันมีไหม เค้าก็บอกว่ามี มันมีพวกอุดมการณ์ เกี่ยวกับเรื่องอะไรต่าง ๆ แต่ก็มีเรื่องลวงที่เค้าเล่ากันว่ามีพวกโจรห้าร้อย โจรที่สถาปนาตัวเองเพื่อเป็นโจร มาปล้น แล้วก็อ้างชื่อหน่วยอื่น ในยุคนั้นนะฮะ แล้วก็ไม่ได้มีจริง ๆ หรอก ถามว่ามันมีคนที่มีอุดมการณ์จริงไหม ก็มี แต่เค้าไม่ได้เคลื่อนไหวแบบนั้น เค้าไม่ได้ใช้ความรุนแรง ไม่ได้ระเบิด เค้าใช้วิธีทำหนังสือขึ้นมาส่งกัน มีโรงเรียน เคลื่อนไหวอีกทางหนึ่ง”*
>
> นนทรีย์ นิมิบุตร (สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2560)

ภาพยนตร์สร้างตัวละคร “ฟารุก” ชายชาวมลายูมุสลิมซึ่งเป็นคนรักของหลินให้ดูมีพฤติกรรมน่าสงสัย เช่น มาพบหลินในยามดึกแบบหลบ ๆ ซ่อน ๆ และไม่ให้รายละเอียดเกี่ยวกับตัวละครมากนัก แล้วในที่สุด หลินก็อ่านเจอข่าวประกาศจับมือระเบิดรถไฟซึ่งรายชื่อของฟารุกอยู่บนนั้น ซึ่งทำให้หลินเสียใจอย่างมากเมื่อคิดว่าคนรักของเธอเป็นตัวการที่ทำให้พี่สาวของธรรมตาย

ภาพที่ 4.11 หลินทะเลาะกับฟารุกภายในถ้ำซึ่งเป็นที่หลบซุ่มของ “กลุ่มอุดมการณ์”
ที่มา: ภาพนิ่ง DVD ภาพยนตร์โอเคเบตง

ธรรมและหลินเลือกเดินทางไปเผชิญหน้ากับฟารุกในถ้ำใต้ดินที่อยู่ในป่า ซึ่ง Annette Hamilton (2008) มองว่าสถานที่ดังกล่าวเป็นการอ้างอิงถึงถ้ำของกลุ่มขบวนการองค์กรปลดปล่อยสหปัตตานี หรือ พูโล (Patani United Liberation Organization) โดยในอดีตกลุ่มขบวนการนี้ได้ซุ่ม

อยู่ในพื้นที่ของป่าเทือกเขาบูโดและเทือกเขาสุไหงปาดี แต่ในปัจจุบันพื้นที่ดังกล่าวได้มีสภาพเปลี่ยนแปลงไปเนื่องจากรัฐไทยเข้ามาควบคุมมากขึ้น

เมื่อตัวละครหลินร้องไห้ด้วยความเสียใจ กล่าวโทษอุดมการณ์ของฟารุกว่าเป็นตัวการที่ทำให้พี่สาวของธรรมและคนอื่น ๆ ต้องตาย หลินก็เป็นเหมือนคนทั่วไปที่พร้อมจะเชื่อข่าวที่ปรากฏในพื้นที่สื่อมวลชน รวมถึงไม่ยอมฟังในสิ่งที่ฟารุกพยายามจะพูดกับเธอ ฟารุกก็ตอบกลับด้วยความโกรธว่า

> *“เธอมันก็เหมือนคนอื่น ไม่เคยคิดที่จะทำความเข้าใจอะไร คิดถึงแต่เหตุผลของตัวเอง เคยถามสักคำไหมว่าอะไรมันเป็นยังไง”* ฟารุกตอบด้วยความโกรธ
>
> (บทพูดจากภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง)

ผู้กำกับภาพยนตร์กล่าวว่า บทพูดดังกล่าวมีส่วนที่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่ได้ยินมาจากการพูดคุยกับคนในพื้นที่จริง ๆ ตัวละครฟารุกจึงเป็นภาพตัวแทนของกลุ่มคนที่ถูกกล่าวหาว่าเป็นโจรที่อยู่ในพื้นที่ภาคใต้ ประโยคดังกล่าวเป็นเหมือนการสะท้อนถามกลับต่อคนทั่วไปว่าเคยตั้งคำถามต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นมากแค่ไหน หรือด่วนเชื่อไปแล้วตามที่สื่อหรือผู้มีอำนาจคนใดบอกกล่าว ตัวละครฟารุกไม่ยอมรับว่าตนเป็นตัวการในการระเบิดรถไฟ และบอกกับธรรมว่าสิ่งนั้น “มันไม่ใช่วิธีการของผม และคนของผม” ทำให้เห็นว่า แท้จริงแล้วกลุ่มขบวนการที่เคลื่อนไหวในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นมีหลายกลุ่ม “อุดมการณ์” ที่ซับซ้อนเกินกว่าจะไปนิยามเหมารวมให้เป็นกลุ่ม “โจรใต้” ไปทั้งหมด ซึ่งนิยามเหล่านี้ล้วนก่อให้เกิดอคติภายในใจที่มีต่อพื้นที่และกลุ่มคนที่อยู่ในพื้นที่นั้น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปผลการวิเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์เรื่อง “โอเคเบตง”

พื้นที่เชิงกายภาพ	สภาพบ้านเมืองค่อนข้างมีความเจริญทางวัตถุ มีองค์ประกอบที่บ่งชี้ถึงวัฒนธรรมไทย จีน และมลายู
พื้นที่กับตัวตน	กลุ่มบุคคลแต่ละกลุ่มมีพื้นที่ในการแสดงออกทางตัวตนโดยไม่ขัดแย้งกัน
พื้นที่กับสังคม	สังคมเมืองมีบรรทัดฐานของกลุ่มบุคคลตามอัตลักษณ์ทางศาสนา คุณภาพชีวิตของตัวละครส่วนใหญ่ค่อนข้างอยู่ในระดับดี
พื้นที่กับการเมือง	มีการช่วงชิงความหมายและตั้งคำถามเกี่ยวกับ “ความเป็นโจร” และนำเสนอภาพกลุ่มขบวนการทางการเมืองที่มีหลายลักษณะทางอุดมการณ์
พื้นที่พิเศษ	การนำเสนอภาวะความสับสนของตัวละครโดยสร้างพื้นที่อีกมิติขึ้นมา
ภาพตัวแทนของพื้นที่	เมืองท่องเที่ยวที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม เป็นพื้นที่ที่ไม่มีเหตุรุนแรงแม้จะมีกลุ่มขบวนการทางการเมือง ประชาชนในพื้นที่ดำเนินชีวิตอย่างสงบสุข

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.2 ภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (2551)

ภาพที่ 4.12 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง “ปืนใหญ่จอมสลัด” (Queens of Langkasuka)
กำกับโดย นนทรีย์ นิมิบุตร อำนวยการสร้างโดย บริษัท สหมงคลฟิล์มอินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด
ที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki

ภูมิหลัง เรื่องย่อ และองค์ประกอบของเรื่องเล่า

ภูมิหลังของภาพยนตร์

ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2550 วงการภาพยนตร์ไทยมีความเคลื่อนไหวในหลายลักษณะ อาทิ ภาพยนตร์ไทยกระแสหลักนิยมผลิตภาพยนตร์แนวตลก ผีสยองขวัญ และอิงประวัติศาสตร์ การผลิตภาพยนตร์ร่วมกันระหว่างบริษัทหรือระหว่างประเทศได้รับความนิยม มีกลุ่มผู้ผลิตภาพยนตร์สั้นและภาพยนตร์ขนาดยาวนอกกระแสมากขึ้น และมีเวทีรางวัลภาพยนตร์เกิดขึ้นมากมาย เช่น รางวัลจากสำนักพิมพ์ นิตยสาร หรือกลุ่มสมาคมอื่น ๆ เกี่ยวกับภาพยนตร์ ทว่า ความคึกคักในวงการภาพยนตร์ไทยนั้นสวนทางกับสถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีความรุนแรงมากขึ้น ในขณะเดียวกัน ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง คือ นนทรีย์ นิมิบุตร ยังคงมีความสนใจในการเล่าเรื่องเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมทางภาคใต้และได้แรงบันดาลใจจากหนังสือเกี่ยวกับประวัติศาสตร์รายจากผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ นนทรีย์จึงทาบทาม วินทร์ เลียววาริณ นักเขียนรางวัลซีไรต์ที่มีความถนัดในการเขียนนวนิยายที่ดัดแปลงมาจากข้อมูลจริงมาเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง “ปืนใหญ่จอมสลัด” ซึ่งในเวลาต่อมาได้ตีพิมพ์เป็นหนังสือชื่อ “บุหราปารี”

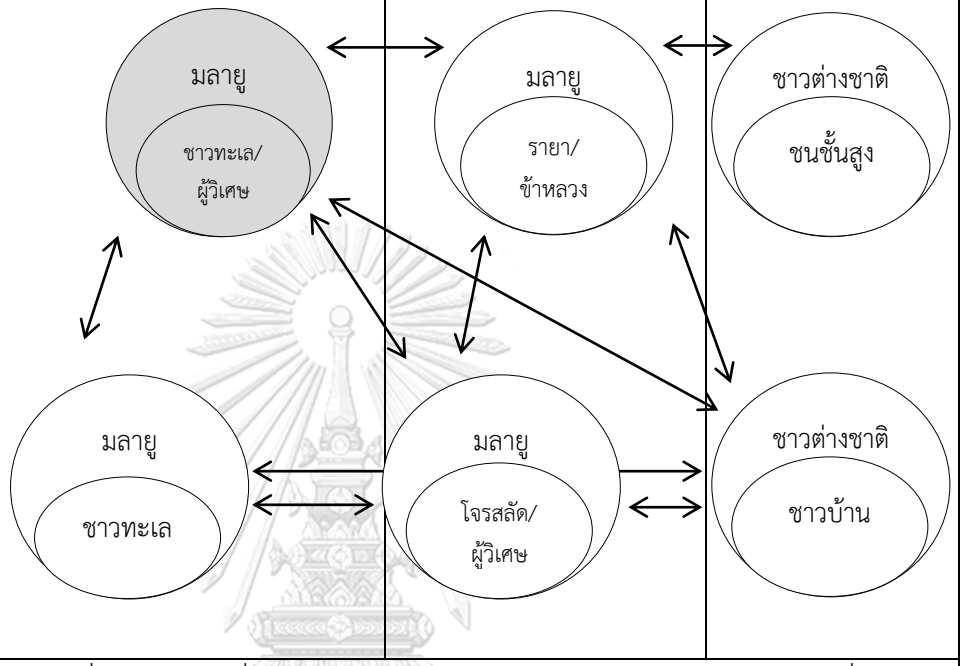
ภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัดที่กำกับโดยนนทรีย์ นิมิบุตร ใช้ทุนสร้างสูงกว่า 200 ล้านบาทในการเนรมิตฉากแอคชั่นแฟนตาซีย้อนยุคที่มีเค้าโครงจากเรื่องเล่าโบราณและประวัติศาสตร์ มีนักแสดงชั้นนำร่วมแสดงคับคั่งและใช้ตัวละครประกอบมากมาย ทำให้ภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัดเป็นที่จับตามองในช่วงเวลานั้น และบทภาพยนตร์เคยถูกวางไว้เป็นบทภาพยนตร์ชุด 3 ตอน แต่ด้วยเหตุผลด้านการสนับสนุนเงินทุนการผลิตที่ชะงักงัน ทำให้ผู้กำกับต้องตัดสินใจรวบรัดเนื้อหาออกมาเป็นภาพยนตร์เรื่องเดียวเท่านั้น เรื่องราวทั้งหมดที่ถูกวางโครงสร้างไว้อย่างซับซ้อนจึงต้องถูกขมวดรวมกัน ทำให้จังหวะของการเล่าเรื่องค่อนข้างเร็ว และไม่สามารถให้ความสำคัญกับตัวละครบางกลุ่มได้อย่างเต็มที่

เรื่องย่อ

เมื่อ 400 ปีก่อน แผ่นดินลังกาสุกะปกครองโดยกษัตริย์หญิงนามว่า “รายาฮีเจา ” ลังกาสุกะเป็นรัฐอิสระที่มีนานาประเทศเข้ามาแลกเปลี่ยนร่วมทำการค้ามากมาย อาทิ สยาม เนเธอร์แลนด์ จีน ญี่ปุ่น ฯลฯ ชาวดัตช์เดินทางมาเพื่อถวายปืนใหญ่ให้รายาฮีเจาใช้คุ้มกันเมือง แต่ระหว่างทางเจอกับกลุ่มโจรสลัดของเจ้าชายราไวและอีกาดำเข้ามาปล้นปืน ทำให้ “ลิ่มเคี่ยม” ตัดสินใจระเบิดเรือทำให้ปืนใหญ่จมลงไปใต้ทะเลลึกและไม่มีใครสามารถกู้ปืนกระบอกนี้ขึ้นมาได้ ลิ่มเคี่ยมรอดตายและไปอาศัยอยู่ในหมู่บ้านชาวประมง ที่นั่นมีเด็กชายชื่อ “ปารี” ผู้มีความสามารถพิเศษที่สามารถเรียนอาคมวิชาดูหลำได้ ลิ่มเคี่ยมและชาวบ้านพยายามออกไปลอบโจมตีกลุ่มโจรสลัดอีกาดำเพื่อตัดกำลัง แต่แล้วก็โดนตลบหลังเมื่อพวกอีกาดำกลับมาถล่มหมู่บ้านฆ่าคนตายไปเกือบหมด ในขณะที่รายาฮีเจาส่งน้องสาวคือ “บิรู” กับ “อูงู”ออกไปตามหาลิ่มเคี่ยมเพื่อผลิตปืนใหญ่กระบอกใหม่ ทำให้โดนพวกอีกาดำเล่นงาน ปารีเข้าไปช่วยอูงูออกมาได้ และพากันหนีไปหลบซ่อนตัวที่เกาะกระเบนของอาจารย์กระเบนขาว แต่ลิ่มเคี่ยมกับน้องสาวถูกจับ ปารีได้เรียนรู้ด้านดีและด้านมืดของการฝึกวิชาดูหลำ เมื่อถึงเวลาก็เข้าไปช่วยลิ่มเคี่ยมออกมา แต่เกิดการต่อสู้ที่ทำให้เจ้าชายราไวถึงแก่ชีวิต ทำให้อาจารย์กระเบนขาวโดนด้านมืดครอบงำจิตใจเนื่องจากเจ้าชายราไวเป็นลูกแท้ ๆ ของตัวเองถูกทำร้าย กระเบนดำใช้อาคมชุบชีวิตเจ้าชายราไวและงมปืนใหญ่ขึ้นมาได้สำเร็จ ปารีไปช่วยทหารลังกาสุกะสู้รบกับพวกโจรสลัดของเจ้าราไวจนชนะได้ ท้ายที่สุด ปารีใช้อาคมทำให้ปืนใหญ่จมลงสู่ใต้ทะเลอีกครั้ง ผลจากสงครามทำให้องค์รายาฮีเจาเสียชีวิตและบิรูได้ขึ้นครองราชย์เป็นรายาแทน ส่วนเจ้าหญิงอูงูอภิเษกกับเจ้าชายปาหัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.5 สรุปองค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์เรื่อง “ปืนใหญ่จอมสลัด”

<table>
<tr><td>ตัวละคร</td><td colspan="2">คนใน</td><td>คนนอก</td></tr>
<tr><td rowspan="2">ฉาก</td><td colspan="2">อาณาจักรลังกาสุกะ</td><td rowspan="2">ดินแดนอื่นโพ้นทะเล</td></tr>
<tr><td>บนเกาะห่างไกล/ในทะเล</td><td>พระราชวัง</td></tr>
<tr><td>ปฏิสัมพันธ์ของ “ปารี”</td><td colspan="3"> 
</td></tr>
<tr><td>โครงเรื่อง</td><td colspan="3">มีเส้นเรื่องหลายเส้นที่ตัดสลับไปมา สามารถแบ่งได้เป็น 3 เส้นหลัก คือ เส้นเรื่องของปารี(ตัวละครหลัก) เส้นเรื่องของกลุ่มโจรสลัด และเส้นเรื่องของกลุ่มรายาฮีเจา</td></tr>
<tr><td>แก่นเรื่อง</td><td colspan="3">ความหมายด้านศีลธรรม/ ความดีชนะความชั่ว</td></tr>
<tr><td>ความขัดแย้ง</td><td colspan="3">- ความขัดแย้งภายในตัวละคร การต่อสู้กับจิตใจตัวเอง การละทิ้งความแค้นเพื่อบรรลุในการฝึกวิชา
- การปะทะต่อสู้ระหว่างกลุ่มโจรสลัดกับผู้สนับสนุนราชวงศ์</td></tr>
<tr><td>องค์ประกอบสมทบ</td><td colspan="3">- วิชาดูหลำ พลังเหนือธรรมชาติที่มีเพียงผู้วิเศษเท่านั้นที่จะใช้ได้
- กริช อาวุธที่ใช้เป็นเครื่องมือทางชนชั้นและการเมือง
- ปืนใหญ่ เป็นอาวุธหลักที่ทำให้เกิดความขัดแย้งระหว่างกลุ่มตัวละคร</td></tr>
</table>

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องค์ประกอบของเรื่องเล่า

1) ตัวละคร

ภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่โจรสลัดใช้ตัวละครในการเล่าเรื่องจำนวนมาก และมีเส้นเรื่องตัดสลับไปมาระหว่างกลุ่มผู้กระทำต่าง ๆ ตัวละครส่วนใหญ่เป็นคนในพื้นที่ ซึ่งผู้วิจัยแบ่งออกเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ โดยเน้นที่กลุ่มบทบาทมากกว่าชาติพันธุ์ เนื่องจากภาพยนตร์ใช้การเล่าเรื่องแนวแฟนตาซีที่ไม่สมจริง ทำให้ไม่สามารถระบุอัตลักษณ์แบบเดียวกับตัวละครในเรื่องเล่าประเภทอื่น ผู้วิจัยจึงเทียบเคียงบทบาทของตัวละคร โดย ชนชั้นสูงอยู่ในหมวดอื่น ๆ เนื่องจากมีหน้าที่เชิงอำนาจที่สูงกว่าเจ้าหน้าที่รัฐทั่วไป โจรสลัดหมายถึงผู้ก่อความไม่สงบ และชาวทะเลหมายถึงชาวบ้านทั่วไป โดยที่ตัวละครซึ่งเป็นคนในส่วนใหญ่มีการอ้างอิงถึงความเป็นชาวมลายู แต่เนื่องจากในภาพยนตร์ไม่ได้นำเสนอแนวคิดเรื่องการใช้อัตลักษณ์ทางศาสนามาระบุตัวตนอย่างชัดเจน ผู้วิจัยจึงไม่สามารถนำอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์และศาสนามาเทียบเคียงได้โดยตรงเพราะจะทำให้ได้ผลที่บิดเบือนไป

ตารางที่ 4.6 ลักษณะของตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “ปืนใหญ่จอมสลัด”

ผู้กระทำที่ปรากฏ	ชาติพันธุ์/ศาสนา				ภูมิศาสตร์			บทบาท								เพศ		
	ไทยพุทธ	มลายูมุสลิม	จีน	ไม่สามารถระบุ	ริมทะเล	ริมภูเขา	พื้นราบ	ผู้ก่อความไม่สงบ	แนวร่วม	ชาวบ้าน/พลเรือนทั่วไป	เจ้าหน้าที่รัฐ	ประชาชนชาวไทย	รัฐบาล	ประชาคมโลก	อื่นๆ (ผู้วิเศษ)	ชาย	หญิง	ไม่สามารถระบุ
คนนอก	✓				✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓	
คนใน			✓	✓	✓	✓		✓	✓		✓				✓	✓	✓	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ก. ตัวละครคนนอก

1.1) ชาวต่างชาติ/ชนชั้นสูง เป็นกลุ่มที่เค้ามาทำการค้าติดต่อและเจริญสัมพันธไมตรีกับกลุ่มรายาฮีเจา อาทิ สยาม เนเธอร์แลนด์ จีน ญี่ปุ่น ฯลฯ ภาพยนตร์ใช้กลวิธีการนำเสนออัตลักษณ์ของกลุ่มชนแต่ละประเทศด้วยการนำเสนอผ่านรหัสรูปธรรมที่คนส่วนใหญ่รับรู้ร่วมกัน เช่น รูปลักษณ์

ภายนอก เครื่องแต่งกาย และศิลปะการต่อสู้ กลุ่มชาวต่างชาติที่เข้ามาปฏิสัมพันธ์กับลังกาสุกะนั้นมีจุดประสงค์ที่แตกต่างกันไปตามภาพจำลองของเรื่องเล่าในเกร็ดประวัติศาสตร์ เช่น กลุ่มชาวจีนที่มีความรู้ความสามารถและเที่ยวล่องไปทั่วทุกมุมโลก กลุ่มชาวดัตช์ที่มีพัฒนาการทางการเดินเรือและการสร้างปืนเพื่อทำสงคราม กลุ่มชาวญี่ปุ่นซึ่งเป็นโจรสลัดออกอาละวาดในหลายน่านน้ำ กลุ่มชาวสยามที่แฝงบทบาทด้านการเมือง รวมถึงกลุ่มแคว้นอื่น ๆ ซึ่งมีทั้งกลุ่มที่เข้ามาเพื่อหาประโยชน์ หรือกลุ่มที่เข้ามาร่วมมือเป็นพันธมิตรกับลังกาสุกะ เป็นต้น

1.2) ชาวต่างชาติ/ชาวบ้าน กลุ่มคนนอกพื้นที่ที่เข้ามามีบทบาทอย่างสำคัญในการดำเนินเรื่อง คือ “ลิ่มเคี่ยม” และ “ลิ่มกอเหนี่ยว” ซึ่งเป็นกลุ่มชนชาวจีน ลิ่มเคี่ยมเป็นนายช่างหล่อปืนใหญ่ที่ทั้งฝ่ายกลุ่มโจรสลัดและฝ่ายรายาต่างแย่งชิงเพื่อให้มาเป็นพวกเดียวกัน ส่วนลิ่มกอเหนี่ยวคือน้องสาวแท้ ๆ ที่เดินทางมาจากเมืองจีนเพื่อตามนายลิ่มเคี่ยมกลับบ้าน ตัวละครสองพี่น้องชาวจีนเป็นตัวละครที่มีความมุ่งมั่นในเป้าหมายและรักในคุณธรรมความถูกต้อง แม้ว่าจะถูกโจรสลัดจับไปหลอกใช้ประโยชน์ แต่ทั้งสองก็มีความพยายามที่จะแก้ไขปัญหาโดยไม่ให้คนหมู่มากต้องเดือดร้อน ซึ่งตัวละครสองพี่น้องชาวจีนนี้เป็นชื่อที่อ้างอิงจากตำนานชื่อดังเกี่ยวกับการสร้างมัสยิดกรือเซะและปืนใหญ่พญาตานี

ข. ตัวละครคนใน

1.3) มลายู/ชาวทะเล “ปารี” เป็นตัวละครหลักที่มีพลังในตัวเอง สามารถเรียนวิชา “ดูหลำ” ซึ่งเป็นศาสตร์ของการควบคุมสัตว์ในทะเลได้ ปารีจึงเป็นตัวละครที่มีพลวัตเพราะสามารถฝึกตนเองให้มีพลังเหนือธรรมชาติจนกลายเป็นผู้วิเศษได้ ปารีเป็นตัวแทนของกลุ่มชาวทะเลที่ได้รับความเดือดร้อนจากกลุ่มโจรสลัดโดยตรงจึงต้องลุกขึ้นมาสู้เพื่อความถูกต้อง แต่สำนึกของความเป็นพลเมืองของรัฐนั้นไม่แน่ชัด

1.4) มลายู/โจรสลัด กลุ่มโจรสลัดอีกาดำซึ่งนำโดยเชื้อสายราชวงศ์คือ “เจ้าชายราไวย” เป็นกลุ่มกบฏที่ออกปล้นชิงเข่นฆ่าคนในหมู่บ้านบนเกาะห่างไกลในทะเลเพื่อสั่งสมเสบียงและอาวุธ โดยมีแผนการใหญ่คือการโค่นล้มบัลลังค์ของรายาฮีเจา โดยการใช้วิชาดูหลำงมปืนใหญ่ที่จมอยู่ใต้ท้องทะเลลึก และสร้างปืนใหญ่เพื่อมาถล่มอาณาจักรลังกาสุกะ กลุ่มโจรสลัดอีกาดำมีการแบ่งระดับบุคคลในกลุ่มตามชนชั้นและตามพลังความสามารถ กลุ่มชนนี้เป็นตัวแทนของความชั่วร้ายซึ่งมีการสื่อความหมายออกมาเป็นสีดำ

1.5) มลายู/รายา รายาคือกลุ่มราชวงศ์ชนชั้นสูงของแคว้นลังกาสุกะ ซึ่งมีระดับอำนาจที่เหนือกว่ารัฐบาลหรือความเป็นเจ้าหน้าที่รัฐ กลุ่มรายา ได้แก่ “รายาฮีเจา” กษัตริย์หญิงผู้ปกครองแคว้น รวมถึงเจ้าหญิง “บิรู” และ “อูงู” ผู้เป็นน้องสาว รายาฮีเจาเป็นกษัตริย์หญิงที่ทำการค้ากับชนชาติพันธุ์อื่นอีกหลายแคว้น บ้านเมืองมีความมั่งคั่งและร่ำรวยทางวัฒนธรรมสูง ทว่า ภายในกลุ่มข้าหลวงที่ทำงานรับใช้กลุ่มรายานั้นมีทั้งคนที่จงรักภักดีและพวกที่ต่อต้านหรือเป็นไส้ศึกแฝงตัวอยู่ กลุ่มราชวงศ์ของรายาฮีเจาเป็นชื่ออ้างอิงมาจากบันทึกทางประวัติศาสตร์ปัตตานีซึ่งกล่าวกันว่า ในสมัยรายาฮีเจามีความรุ่งเรืองด้านค้าขายกับต่างประเทศมาก ต่อมาในสมัยรายาบิรูได้รวมปัตตานีและกลันตันเป็นสหพันธรัฐปตานี ส่วนเจ้าหญิงอูงูอภิเษกกับสุลต่านแคว้นปาหัง เพื่อคานอำนาจกับแคว้นยะโฮร์ (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2540)

1.6) มลายู/ผู้วิเศษ “อาจารย์กระเบนขาว” และ “กระเบนดำ” เป็นตัวละครที่มีพลังพิเศษแต่อาศัยอยู่ห่างไกลผู้คนและมีชีวิตที่ลึกลับ อาจารย์กระเบนขาวเป็นผู้บรรลุวิชาดูหลำ ขั้นสูง และไม่ยอมถ่ายทอดวิชานี้ต่อให้ใครเนื่องจากวิชานี้มีทั้งคุณและโทษอย่างมหันต์ อาจารย์กระเบนขาวสามารถควบคุมจิตใจด้านดีและใช้พลังเพื่อช่วยผู้อื่นได้เพียงบางเวลาเท่านั้น แต่ถ้าเมื่อไหร่ที่จิตใจอ่อนแอหรือสภาพสิ่งแวดล้อมมีความแปรปรวน ร่างของ “กระเบนดำ” ก็จะเข้ามาแทนที่ ซึ่งเป็นด้านที่ชั่วร้ายและไร้สำนึกทางคุณธรรมทั้งปวง

1.7) ตัวละครอื่น ๆ ที่เป็นตัวละครสมทบ ได้แก่ กลุ่มชาวทะเลซึ่งเป็นชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านบนเกาะห่างไกล และมีอาณาบริเวณอยู่ในพื้นที่แคว้นลังกาสุกะ กลุ่มชนชาวทะเลนี้มีความสามารถในการเดินเรือและมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ผูกพันกับธรรมชาติ รวมถึงกลุ่มตัวละครทหารซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่รัฐภายใต้การปกครองของรายา ซึ่งตัวละครทหารกลุ่มนี้มีความหมายต่างจากทหารจริงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในปัจจุบัน (2546-2560) เนื่องจากตัวละครทหารรายามีความเป็นตัวละครที่เป็นคนใน แต่ทหารที่อยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในปรากฏการณ์ทางสังคมร่วมสมัยนั้นมีความเป็นคนนอก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) โครงเรื่อง

ภาพยนตร์มีการเล่าเรื่องตามลำดับเวลา สามารถแบ่งได้เป็น 3 เส้นหลักของเรื่องเล่า คือ เส้นเรื่องของปารี(ตัวละครหลัก) เส้นเรื่องของกลุ่มโจรสลัด และเส้นเรื่องของกลุ่มรายาฮีเจา ดังนี้

ก. การเปิดเรื่อง การเติบโตจากวัยเด็กสู่วัยหนุ่มของปารีที่อยู่ในหมู่บ้านเดียวกับลิ่มเคี่ยม ด้านกลุ่มรายาฮีเจาก็เรืองอำนาจด้านการติดต่อค้าขายกับนานาประเทศ รวมถึงมีการหมั้นหมายของเจ้าหญิงลังกาสุกะและเจ้าชายปาหังเพื่อการรวมแผ่นดินเป็นปึกแผ่น ส่วนกลุ่มโจรสลัดออกอาละวาดหนักขึ้นและพยายามกู้ปืนใหญ่ที่จมอยู่ใต้ทะเลลึกเพื่อมายิงถล่มลังกาสุกะ

ข. จุดสูงสุด การต่อสู้ระหว่างกลุ่มโจรสลัดและกลุ่มรายาฮีเจาที่เป็นไปอย่างดุเดือด จนกระทั่งปารีที่สำเร็จวิชาดูหลำขั้นสูงเข้ามาช่วยระงับศึกด้วยการจมปืนใหญ่ลงสู่ท้องทะเลลึกอีกครั้ง แต่จากการปะทะในสงครามใหญ่ทำให้รายาฮีเจาเสียชีวิต

ค. บทสรุป รายาบิรูขึ้นครองราชย์และปกครองแผ่นดินลังกาสุกะต่อไป เจ้าหญิงอูงูอภิเษกกับเจ้าชายปาหัง ส่วนปารีนั้นกลายเป็นผู้วิเศษที่ไม่ข้องเกี่ยวกับทางโลกอีกต่อไปแล้ว

3) แก่นเรื่อง

ภาพยนตร์นำเสนอประเด็นด้านศีลธรรมอย่างชัดเจน คือ “ความดีย่อมชนะความชั่ว” หรือ “ธรรมะย่อมชนะอธรรม” ซึ่งฝ่ายธรรมะนั้นเป็นฝ่ายที่สนับสนุนชนชั้นสูงหรือชนชั้นสูงซึ่งปกครองโดยกษัตริย์หญิง แสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์พยายามเชิดชูวัฒนธรรมซึ่งเป็นเรื่องเล่าในพงศาวดารที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์รัฐโบราณของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยภาพยนตร์เรื่องนี้ผลิตขึ้นในยุคไฟใต้ที่กำลังมีความถี่ของสถานการณ์ความรุนแรงสูง ซึ่งฝ่ายคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีความระแวงว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะฉวยใช้อนุภาคของเรื่องเล่าทางประวัติศาสตร์เพื่อมาโจมตีภาพด้านลบของพื้นที่ภาคใต้ ส่วนฝ่ายรัฐไทยก็มีความเกรงกลัวว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะผลิตขึ้นเพื่อสนับสนุนแนวคิดวาทกรรม “รัฐอิสระ” ที่อาจทำให้ความขัดแย้งระหว่างกลุ่มคนนอกพื้นที่และคนในพื้นที่ยิ่งร้าวลึก ทว่า ผู้ผลิตภาพยนตร์มีจุดยืนในการนำเสนอแก่นเรื่องอย่างชัดเจนว่าเป็นการนำเสนอคุณธรรมความดีของกลุ่มชนชั้นกษัตริย์ที่มีความชอบธรรมในการปกครองเมืองในจินตนาการ แต่ก็มี

แนวโน้มไปในทิศทางที่พยายามทำความเข้าใจกับประวัติศาสตร์ของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เพื่อให้ความสำคัญกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มากขึ้น

4) มิติด้านเวลาและสถานที่

ชุดตรรกะในภาพยนตร์นั้นเป็นจักรวาลที่ถูกผลิตสร้างขึ้นใหม่ ทำให้มิติด้านเวลาและสถานที่ในภาพยนตร์เรื่อง “ปืนใหญ่จอมสลัด” เป็นสิ่งสมมติ แต่อย่างไรก็ดี การกำหนดให้อนุภาคบางส่วนมีความคล้ายคลึงกับข้อบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่มีอยู่จริง ทำให้มีมิติบางส่วนมีความชัดเจน แต่บางส่วนมีความเหลื่อมล้นและค่อนคลุมเครือ

ก. ปัจจัยด้านเวลา ช่วงเวลาที่ถูกอ้างอิงในภาพยนตร์ อยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21-22 ซึ่งมีหลักฐานทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับอาณาจักรปัตตานีและอาณาจักรลังกาสุกะ แม้ว่าภาพยนตร์จะใช้การอ้างอิงชื่อตัวละครบางส่วนจากบุคคลจริงที่มีอยู่ในประวัติศาสตร์ แต่ไม่สามารถระบุพิกัดเวลาได้อย่างชัดเจน เนื่องจากหลายอนุภาคของเหตุการณ์เป็นจินตนาการที่ถูกแต่งแต้มขึ้น ทำให้ไม่สามารถนำขอบเขตของเวลาในภาพยนตร์ไปซ้อนทับกับเวลาในพงศาวดารจริงได้อย่างตายตัว

ข. ปัจจัยด้านภูมิศาสตร์ ฉากในภาพยนตร์เป็นฉากสมมติที่ใช้ลักษณะภูมิประเทศแบบชายฝั่งทะเลและหมู่เกาะต่าง ๆ ผนวกเข้ากับการจำลองสถาปัตยกรรมเมืองด้วยเทคนิคการประดิษฐ์และเทคโนโลยีกราฟิก ปัจจัยด้านภูมิศาสตร์ในภาพยนตร์จึงเป็นความตั้งใจในการออกแบบมากกว่าการนำเสนอภาพสถานที่สำคัญที่มีส่วนเกี่ยวข้องทางประวัติศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ค. ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและโครงสร้างทางสังคม เนื่องจากลักษณะพื้นที่ของอาณาจักรลังกาสุกะในภาพยนตร์เป็นภูมิศาสตร์ของพื้นที่เมืองที่ติดชายฝั่งทะเล และเป็นศูนย์กลางการค้าขายทางเรือ ทำให้อาชีพและวิถีการดำเนินชีวิตของตัวละครมีความผูกพันกับทะเลเป็นอย่างมาก แต่ด้วยสภาพพื้นที่ทีมีเกาะแก่งจำนวนมากอยู่ห่างไกลกันออกไป ทำให้ยากต่อการควบคุมกลุ่มโจรสลัดหรือกลุ่มกบฏที่สามารถเปลี่ยนแหล่งซ่องสุมไปได้เรื่อย ๆ นอกจากนี้ ระบอบการปกครองโดยรายาในภาพยนตร์ ยังทำให้สังคมมีระบบชนชั้นเช่นเดียวกับการปกครองแบบราชาธิปไตยในความหมายทางรัฐศาสตร์

ง. ปัจจัยด้านประเพณี ค่านิยม ศีลธรรม และธรรมเนียมปฏิบัติ ลังกาสุกะในภาพยนตร์เป็นเมืองที่มีศิลปวัฒนธรรมแบบมลายูโบราณ ซึ่งปรากฏอยู่ในการออกแบบศิลป์ของเครื่องแต่งกาย อาวุธ อุปกรณ์ตกแต่งฉาก เรือที่ใช้เป็นพาหนะ และอื่น ๆ ประเพณี ค่านิยม และธรรมเนียมปฏิบัติของชาวทะเลในภาพยนตร์มีแบบแผนบางส่วนคล้ายประเพณีของชาวประมงมลายู ส่วนศีลธรรมที่อาจเชื่อมโยงกับแนวคิดทางศาสนานั้นไม่สามารถเชื่อมโยงได้อย่างชัดเจน ทว่า มีคติธรรมบางส่วนที่คล้ายคลึงกับปรัชญาตะวันออกและแนวคิดแบบพุทธ

5) ความขัดแย้ง

จุดยืนของผู้เล่าเรื่องเป็นผู้รู้รอบ (The Omniscient) ที่สามารถเล่าเรื่องได้จากทุกมุมมอง ซึ่งผู้เล่าเรื่องเริ่มเล่าความเป็นมาเป็นไปของอาณาจักรลังกาสุกะด้วยเสียงที่มองไม่เห็น โดยเริ่มต้นจากการเล่าสถานการณ์ความขัดแย้งที่เริ่มจากปฏิสัมพันธ์ระหว่าง “คนนอก” และ “คนใน” ซึ่งอาณาจักรลังกาสุกะรับปืนใหญ่มาจากชาวดัตช์เพื่อป้องกันการรุกรานจากคนนอกที่อยู่ในอาณาจักรอื่น ๆ แต่เรื่องเล่าได้ขมวดความเข้มข้นไปเป็นความขัดแย้งระหว่าง “คนใน” กับ “คนใน” ที่มีการต่อสู้แย่งชิงปืนใหญ่เพื่อถล่มโจมตีทำลายล้างกันระหว่างฝ่ายกษัตริย์และฝ่ายกบฏซึ่งเป็นชาวมลายูด้วยกันเอง

ก. ความขัดแย้งภายในตัวละครปารี และตัวละครอาจารย์กระเบนขาว มีผลสำคัญต่อเรื่องราว เนื่องจากตัวละครอื่นมีเป้าหมายที่ชัดเจนและแก้ปัญหาต่าง ๆ เพื่อให้บรรลุถึงเป้าหมายนั้น ส่วนปารีนั้นมีความขัดแย้งในตัวเองเกิดขึ้นหลังจากที่กลุ่มสลัดอีกาดำฆ่าภรรยาของปารีตายไปพร้อมชาวทะเลเกือบหมดหมู่บ้าน ทำให้ความอาฆาตแค้นเข้าครอบงำจิตใจของปารีจนเกือบฝึกวิชาดูหลำไม่สำเร็จ ในขณะที่อาจารย์กระเบนขาวซึ่งเป็นผู้บรรลุวิชาดูหลำขั้นสูงและคอยพร่ำสอนปารีให้ใช้วิชาดูหลำอย่างถูกต้อง แต่อาจารย์กระเบนขาวก็ไม่สามารถระงับความโกรธแค้นที่พลุ่งพล่านขึ้นมาเมื่อเห็นเจ้าชายราไวซึ่งเป็นลูกของตนถูกฆ่าได้ อาจารย์กระเบนขาวจึงกลายเป็นกระเบนดำเข้าชุบชีวิตเจ้าชายราไวย และเข้าร่วมกลุ่มกบฏโจรสลัดอีกาดำไปในที่สุด

ข. ความขัดแย้งระหว่างบุคคล ความขัดแย้งซึ่งนำไปสู้การปะทะต่อสู้กันในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้นมีหลายระดับขั้ว อาทิ การต่อสู้ระหว่างกลุ่มโจรกับชาวทะเล หรือกลุ่มโจรกับกลุ่มรายา ซึ่งความขัดแย้งที่เป็นจุดเด่นของภาพยนตร์เรื่องนี้ และการต่อสู้ดังกล่าวนำไปสู่ผลลัพธ์คือ ชนะหรือแพ้ อย่างใดอย่างหนึ่งเท่านั้น

ค. ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม การแข็งขืนของกลุ่มโจรสลัดอีกดำที่นำโดยเจ้าชายราไวย เป็นความขัดแย้งที่ซ้อนทับกับความขัดแย้งระหว่างบุคคล เนื่องจากเจ้าชายราไวยต้องการโค่นล้มและถล่มทลายลังกาสุกะภายใต้การปกครองของรายาฮีเจาอย่างชัดเจน ความขัดแย้งระหว่างเจ้าชายราไวยกับสังคมจึงเป็นการต่อสู้เพื่อแย่งชิงความเป็นใหญ่ในระบอบนี้ และยกระดับอำนาจของตนเองขึ้นมา

ง. ความขัดแย้งระหว่างคนกับพลังเหนือธรรมชาติ ความขัดแย้งระหว่างคนกับพลังเหนือธรรมชาติส่วนใหญ่เกิดขึ้นกับตัวละครที่สามารถฝึกวิชาดูหลำได้ คือ ปารี อาจารย์กระเบนขาว และอีกาดำซึ่งเป็นฝ่ายสนับสนุนกบฏของเจ้าชายราไวย เนื่องจากวิชาดูหลำเป็นวิชาที่ต้องเพ่งสมาธิรวบรวมมวลพลังจากทะเลและเหล่าสัตว์ต่าง ๆ หากทะเลมีความแปรปรวน พลังในการควบคุมวิชาดูหลำของตัวละครผู้วิเศษก็ได้รับผลกระทบไปด้วย

6) องค์ประกอบสมทบ

ภาพยนตร์มีองค์ประกอบสมทบที่ช่วยในการสื่อความหมายที่สร้างความแปลก (Exoticize) เพื่อเสริมความตื่นตาน่าสนใจให้กับภาพของกลุ่มอัตลักษณ์ของชนชนชาติมลายูในภาพยนตร์ ซึ่งองค์ประกอบสมทบที่สำคัญ ได้แก่

ก. วิชาดูหลำ เป็นวิชาที่ผู้วิเศษสามารถฝึกฝนเพื่อใช้สื่อสารและควบคุมสัตว์ในทะเลได้ การมีอยู่ของวิชาดูหลำในภาพยนตร์นอกจากจะเป็นองค์ประกอบที่ทำให้ตัวละครเกิดความเปลี่ยนแปลงภายในและสามารถเปลี่ยนสถานภาพจากชาวทะเลธรรมดากลายเป็นผู้วิเศษได้แล้ว วิชาดูหลำยังเป็นตัวแทนของภูมิปัญญามลายูแบบชาวประมงดั้งเดิมในพื้นที่แห่งนี้ โดยอ้างอิงมาจาก ดูหลำ ยูสะแล ยูสะหลำ หรือดูลำ ซึ่งเป็นวิธีการฟังเสียงปลาและการสังเกตความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติตามภูมิปัญญาโบราณของชาวทะเลมลายู ชาวประมงพื้นบ้านมักฝึกไว้ใช้สำรวจพื้นที่เพื่อหาปลาในทะเล

ข. กริช เป็นอาวุธที่มีลักษณะคล้ายมีดสั้นสองคมซึ่งเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมอันหนึ่งของชาวมลายู อาวุธกริชในอดีตมีความสัมพันธ์กับความเชื่อพื้นเมืองและแนวคิดทางไสยศาสตร์ซึ่งพบได้มากในแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้ ประเทศมาเลเซีย และประเทศอินโดนีเซีย กริชเป็นอาวุธแห่งความหมายที่กลายมาเป็นสัญลักษณ์ของกลุ่มชนมลายูชั้นสูง โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวละครที่เป็นเชื้อสายราชวงศ์ที่เป็นหญิงต่างก็มีกริชประจำกายเยี่ยงเพศชาย แสดงให้เห็นถึงมโนทัศน์แบบมลายูโบราณที่มี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การยอมรับอำนาจของเพศหญิง นอกจากนี้ในภาพยนตร์ก็มีการใช้กริชเป็นการสื่อสารทางการเมืองที่ลังกาสุกะมอบให้กับพันธมิตรประเทศต่าง ๆ โดยมีการออกแบบอย่างเฉพาะเจาะจงตามเอกลักษณ์ทางศิลปะของประเทศนั้น ๆ เพื่อแสดงถึงการยอมรับอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของแต่ละประเทศอย่างเป็นรูปธรรม

ค. ปืนใหญ่ เป็นอาวุธที่สำคัญในภาพยนตร์ที่ตัวละครกลุ่มรายาและกลุ่มโจรสลัดต่างแย่งชิงเพื่อให้ได้มาครอบครอง เนื่องจากเป็นอาวุธระยะไกลที่มีพลังทำลายล้างสูงที่สุดในช่วงเวลานั้น ซึ่งนอกจากปืนใหญ่จะเป็นอาวุธที่สำคัญต่อเรื่องเล่าในภาพยนตร์แล้ว ปืนใหญ่ยังมีความสำคัญต่อประวัติศาสตร์ของปัตตานีที่นักวิชาการบางกลุ่มเรียกว่าเป็นส่วนหนึ่งที่เชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์บาดแผล แต่อย่างไรก็ดี ภาพยนตร์ก็ใช้องค์ประกอบด้านสถานที่ที่คลุมเครือโดยเลือกใช้เรื่องเล่าในช่วงเวลาที่ลังกาสุกะรุ่งเรืองและยังไม่เป็นแผ่นดินเดียวกับสยาม

ความสัมพันธ์ระหว่างปรากฏทางสังคมและแนวคิดทางพื้นที่

พื้นที่รัฐโบราณในจินตนาการใหม่

พื้นที่หลักที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์คือชื่ออาณาจักร “ลังกาสุกะ” ซึ่งเป็นชื่ออาณาจักรโบราณก่อนที่จะวิวัฒนาการมาสู่ยุครัฐปัตตานี ภาพยนตร์เรื่อง “ปืนใหญ่จอมสลัด” ได้ใช้ชิ้นส่วนหรืออนุภาคเล็ก ๆ ในตำนาน เรื่องเล่า และเกร็ดชีวประวัติของบุคคลสำคัญในหลายส่วนซึ่งอาจไม่ได้ตรงกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์มากนัก เพื่อสร้างมหาสมุทรรัฐขึ้นมาใหม่ ซึ่ง นนทรีย์ นิมิบุตร ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้กล่าวว่า

> *“เราพูดชัดเจนว่ามันจะจริงได้ยังไง มันเป็นเรื่องสมมติ ทุกอย่างเป็นแฟนตาซีทั้งหมด ใครจะมาขับปลาวาฬได้ ใครจะไปยืนอยู่บนปลากระเบนราหู มันไม่ใช่ความจริงหรอก”*
>
> นนทรีย์ นิมิบุตร (สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2560)

เมื่อผู้ผลิตวางกรอบการเล่าเรื่องชัดเจนว่าเป็นแบบ “ภาพยนตร์แฟนตาซี” (fantasy) แล้ว นัยหนึ่งคือผู้ผลิตสามารถอ้างความชอบธรรมในการใช้จินตนาการได้อย่างไร้ขีดจำกัด เนื่องจาก

ภาพยนตร์แนวนี้มักจะมีเรื่องอำนาจเหนือธรรมชาติเข้ามาเกี่ยวข้อง มีผู้วิเศษที่มีคาถาอาคม สามารถบันดาลเวทย์ หรือสิ่งเหนือธรรมชาติได้ด้วยพลังพิเศษของตนเอง การนำไปเปรียบเทียบเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์หรือเศษเสี้ยวของความจริงที่อยู่เบื้องหลังเนื้อหา อาจทำให้การตีความภาพตัวแทนของพื้นที่มีความเหลื่อมล้น อีกนัยหนึ่ง ความชอบธรรมดังกล่าวได้กลายเป็นข้อถกเถียงเนื่องจากการเล่าเรื่องที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่มีความบิดเบือนจากข้อบันทึกในพงศาวดารจริงไปมาก แต่อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยมีทัศนะว่า การสำรวจตำนานที่มาซึ่งเป็นอนุภาคตั้งต้น โดยมองว่าแต่ละเรื่องราวก็มีท่าทีของการสื่อความหมายกันคนละชุด ซึ่งมีทั้งส่วนที่แตกต่างกันและส่วนสอดคล้องกัน แต่ละส่วนจะช่วยให้ทำความเข้าใจเกี่ยวกับการมองภาพยนตร์เรื่องนี้ได้อย่างรอบด้านมากขึ้น

ปืนใหญ่จอมสลัดมีเรื่องราวเกี่ยวข้องกับ “ปืนพญาตานี” เป็นหลัก ซึ่งในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้น สยามมองว่ารัฐปัตตานีเป็นกบฏ “รายาฮีเจา” ผู้ปกครองแคว้นจึงได้คิดสร้างปืนใหญ่ไว้เพื่อป้องกันการรุกรานจากสยามและชาติอื่น ๆ โดยมี “ลิ่มโต๊ะเคี่ยม” พ่อค้าชาวจีนเป็นนายช่างควบคุมการหล่อปืนรวมถึงการก่อสร้างมัสยิดเพื่อให้เป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ของชาวมุสลิมแห่งใหม่ วันหนึ่ง “ลิ่มกอเหนี่ยว” ผู้เป็นน้องสาวได้เดินทางมาที่ปัตตานีเพื่อตามลิ่มโต๊ะเคี่ยมกลับเมืองจีน แต่เขาปฏิเสธที่จะกลับไป ทำให้ลิ่มกอเหนี่ยวเสียใจและฆ่าตัวตายใกล้มัสยิดกรือเซะที่ลิ่มโต๊ะเคี่ยมกำลังสร้าง ต่อมารัฐปัตตานีสามารถหล่อปืนใหญ่ได้สำเร็จ จนกระทั่งเมื่อปี พ.ศ. 2328 ในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ กรมพระราชวังบวรสถานมงคลได้ยกกองทัพไปตีเมืองตานี และนำปืนชื่อพญาตานีได้นำมาไว้ที่กรุงเทพฯ (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2527)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เรื่องเล่าข้างต้น มีเนื้อหาและชื่อบุคคลบางส่วนที่ถูกนำมาดัดแปลงเป็นเนื้อหาของภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด นอกจากนี้ ยังมีการผสมผสานวรรณกรรมเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ปัตตานี ซึ่งเล่าเรื่องเกี่ยวกับกลุ่มชนชาติพันธุ์อื่นที่เข้ามาติดต่อค้าขายกับแคว้นแห่งนี้ อาทิ สยาม เนเธอร์แลนด์ จีน ญี่ปุ่น ปาหัง ยะโฮร์ เป็นต้น ทั้งประวัติศาสตร์ชาติไทย ลักษณะพงศาวดารที่เขียนโดยชนชั้นสูงของสยาม ประวัติศาสตร์รายาแห่งปาตานีดารุสลาม หรือประวัติศาสตร์ที่เขียนโดยคนปัตตานี ตำนานท้องถิ่นของแต่ละจังหวัด และประวัติศาสตร์กำปง หรือประวัติศาสตร์หมู่บ้าน (แพร ศิริศักดิ์ดำเกิง, 2551) นอกจากเรื่องเล่าในวรรณกรรมของไทยแล้ว ยังมีเรื่องเล่าและเอกสารทางประวัติศาสตร์ฝั่งจีน ญี่ปุ่น และประเทศอื่น ๆ อีกหลายประเภท ตำนานดังกล่าวข้างต้นจึงมีเรื่องเล่าจากหลายมุมมองและมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน

รวมทั้งมีการจินตนาการเพิ่มมิติด้านไสยเวทย์ให้กับวิชา “ดูหลำ” หรือ “กาน้ำ” ซึ่งเป็นวิชาฟังเสียงปลาของชาวทะเลแบบดั้งเดิม และอื่น ๆ อีกมากมาย ซึ่งแนวทางการนำอนุภาคของเรื่องเล่าจากส่วนต่าง ๆ ที่แตกต่างกันมาผสาน ต่อเติม เสริมช่องว่าง และสร้างเรื่องใหม่ให้แนบเนียนคล้ายกับเป็นเรื่องจริงอีกชุดหนึ่ง ซึ่งเป็นความสนใจร่วมกันระหว่างผู้กำกับภาพยนตร์และผู้เขียนบท

ทว่า การเขียนรัฐโบราณในจินตนาการขึ้นมาใหม่ โดยยังคงชื่อของผู้กระทำตามตำนานเดิมในเรื่องปืนใหญ่จอมสลัดนี้ได้สร้างกระแสวิพากษ์วิจารณ์อย่างหลากหลาย เนื่องจากในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ออกฉายนั้น ตัวเลขของสถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่ภาคใต้ยังคงมีจำนวนความถี่ที่ค่อนข้างสูง การนำเสนอเรื่องเล่าหรือตำนานท้องถิ่นและประวัติศาสตร์ของชาวมลายูโดยผลิตภาพตัวแทนของพื้นที่ออกมาอย่างแปลกและตื่นตาในเชิง Exotic นั้น มักจะมีสองด้านที่ย้อนแย้งกันคือ มิติของการฉวยใช้วัฒนธรรม (cultural appropriation) หรือการนำวัฒนธรรมไปใช้โดยไม่คงคุณค่าของวัฒนธรรมต้นแบบ กับการเชิดชูวัฒนธรรม (cultural appreciation) หรือการนำวัฒนธรรมไปใช้โดยเชิดชูคุณค่าและเข้าใจความหมายทางวัฒนธรรมอย่างถ่องแท้ จึงเป็นประเด็นที่ค่อนข้างซับซ้อนอ่อนไหว ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์เชื่อว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้มีลักษณะของการเชิดชูคุณธรรมซึ่งเป็นสิ่งสากลและไม่กระทบกับสถานการณ์ในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ อีกทั้งยังเป็นการสร้างสรรค์ศิลปะจากกลุ่มวัฒนธรรมที่ถูกแช่แข็งอยู่ในกาลเวลาให้กลับมามีชีวิตอีกครั้งบนจอภาพยนตร์

> *“ถ้าของมลายูเองเนี่ย เค้าบอกดีเลย ไม่มีทางหรอกที่มาเลเซียจะทำเรื่องนี้ได้ เค้าบอกว่ากรุณาทำเถอะ เพราะว่าเค้าก็อยากเห็น อย่างน้อยเป็นการเก็บศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยในรูปแบบมลายู ค่อนข้างจะทางมลายูนะ เราใช้ความเป็นไทยน้อยมาก”*
>
> นนทรีย์ นิมิบุตร (สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2560)

หากมองภาพยนตร์ในมิติของการหยิบอนุภาคของตำนานกลุ่มต่าง ๆ มาสวมความเป็นแฟนตาซี โดยถอดความจริงทางประวัติศาสตร์ออกไป ก็จะทำให้เห็นการต่อสู้ระหว่างความดีและความชั่วในจักรวาลอีกชุดหนึ่งของภาพยนตร์ ซึ่งภาพยนตร์เล่าสลับระหว่าง 4 กลุ่มคนหลัก ๆ คือ กลุ่มชาวทะเล กลุ่มโจรสลัดอีกาดำ หรือกลุ่มกบฏ กลุ่มรายาฮีเจาหรือกลุ่มชนชั้นสูงที่ปกครองแผ่นดินลังกาสุกะ และผู้ที่ไม่ฝักใฝ่ฝ่ายใดคือผู้วิเศษหรืออาจารย์กระเบนขาว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปารีเป็นชาวทะเลที่เป็นตัวละครหลักซึ่งอาศัยอยู่บนเกาะโดยที่ไม่ได้รู้สึกว่าตัวเองเป็นส่วนหนึ่งของแคว้นลังกาสุกะ เนื่องจากชาวทะเลนั้นอาศัยอยู่อย่างอิสระและผู้คนยังไม่มีแนวคิดเกี่ยวประเทศหรือเขตแดน ชาวทะเลจึงไม่ได้รู้สึกใกล้ชิดหรือคิดว่าตัวเองเป็นส่วนหนึ่งที่อยู่ภายใต้อำนาจการควบคุมของกลุ่มราชวงศ์ และด้วยวิทยาการของอาวุธที่ยังมีข้อจำกัดอยู่มาก ทำให้ราชวงศ์ไม่สามารถดูแลหมู่เกาะที่ห่างไกลออกไปได้ กลุ่มโจรสลัดที่เป็นกลุ่มกบฏจึงสามารถออกอาละวาดไปทั่วน่านน้ำ ซึ่งตามหลักฐานของบันทึกทางประวัติศาสตร์พบว่า อาณาจักรลังกาสุกะมีอาณาบริเวณที่กว้างขวางกินพื้นที่บางส่วนของจังหวัดชายแดนภาคใต้บางส่วน ประเทศมาเลเซีย และประเทศอินโดนีเซีย ผู้ผลิตจึงเลือกนำเสนอจุดเด่นทางอัตลักษณ์วัฒนธรรมแบบมลายูโบราณมาเป็นต้นแบบในการออกแบบพื้นที่ที่ปรากฏในภาพยนตร์โดยไม่ได้ระบุที่มาที่ไปของกลุ่มผู้กระทำต่าง ๆ อย่างชัดเจน ยกเว้นกรณีของกลุ่มรายาซึ่งหลายตัวละครมีชื่อจริงอยู่ในพงศาวดารต่าง ๆ

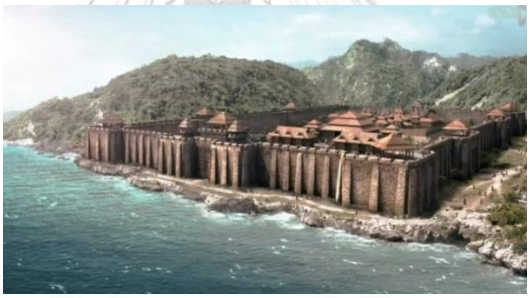
ภาพที่ 4.13 หมู่บ้านชาวทะเลที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับหมู่บ้านชาวทะเลดั้งเดิมของชาวมลายูในแถบอินโดนีเซีย
ที่มา: ภาพนิ่ง DVD ภาพยนตร์ปืนใหญ่จอมสลัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มการต่อสู้ระหว่างชาวบ้าน โจร ผู้วิเศษ และราชวงศ์ ในภาพยนตร์ เป็นโครงสร้างของความขัดแย้งทางการเล่าเรื่องที่มีอยู่ทั่วไปในเรื่องเล่าแฟนตาซีประเภทอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน ในภาพยนตร์ใช้สัญลักษณ์ของความเป็นสีขาวและดำ แบ่งแยกระหว่างคนดีและคนชั่วให้แตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยเกาะของกลุ่มโจรสลัดนั้นมีลักษณะเชิงภูมิศาสตร์ที่ลึกลับอับทึบ บนร่างกายของกลุ่มโจรมีการสักยันต์ไปทั่วและสวมเสื้อผ้าที่ดูสกปรก นอกจากนี้ ยังมีการใช้ชื่อว่าอีกาดำและมีพฤติกรรมการทำความชั่วร้ายต่าง ๆ อย่างชัดเจน และภาพยนตร์ยังให้น้ำหนักความเป็น “กบฏ” ต่อกลุ่มโจรที่ต้องการแย่งชิงแผ่นดินลังกาสุกะด้วย ส่วนชาวบ้าน และกลุ่มราชวงศ์นั้นส่วนใหญ่เป็นคนดีที่ส่วนใหญ่เป็นคน

อ่อนแอไร้ทางต่อสู้ ในขณะที่ผู้วิเศษนั้นมีสถานะกลับไประหว่างความมืดและความสว่าง หรือความดำและขาวตามความแปรปรวนของความคิด

ทว่า ภาพเหล่านี้อาจเป็นภาพตัวแทนของพื้นที่และกลุ่มคนในปรากฏการณ์ทางสังคมด้วยเช่นกัน เนื่องจากโครงสร้างของความรุนแรงและสถานการณ์ มีผู้กระทำ (agents) หลัก ๆ คือชาวบ้าน ผู้ก่อความไม่สงบ และรัฐ ในพื้นที่ที่เคยมีความยิ่งใหญ่อย่างลังกาสุกะ ก็ต้องเผชิญหน้ากับความไม่มั่นคงด้วยการรุกรานของโจรสลัด และกลุ่มชาวบ้านเป็นผู้ที่ได้รับความเดือดร้อน ไม่ต่างจากสังคมรูปแบบอื่น ๆ ที่มีทั้งฝ่ายที่รักษาความชอบธรรม คนทั่วไปที่เป็นเหยื่อหรือได้รับความเดือดร้อน และฝ่ายต่อต้าน ในสถานการณ์จริงนั้น ฝ่ายที่มีอำนาจมากกว่ามักเป็นฝ่ายที่อ้างความชอบธรรมเหนือผู้อื่น ส่วนกลุ่มโจรหรือผู้ต่อต้านก็ไม่ได้มีเพียงรูปแบบเดียว ทว่า ในภาพยนตร์นั้นสามารถใส่บทบาทและป้ายสีให้กับตัวละครได้อย่างชัดเจน ทำให้ภาพของกลุ่มรายาผู้ปกครองรัฐลังกาสุกะในจินตนาการเป็นกลุ่มคนดีที่ปกครองบ้านเมืองนี้อย่างถูกต้อง



ภาพที่ 4.14 ภาพกว้างของพระราชวังลังกาสุกะในจินตนาการ
ที่มา: ภาพนิ่ง DVD ภาพยนตร์ปืนใหญ่จอมสลัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพยนตร์เรื่องนี้นอกจากจะเป็นการนำเสนอการผสมผสานระหว่างตำนานและเกร็ดประวัติศาสตร์ซึ่งเป็นภาพแทนของภาพลักษณ์รัฐโบราณดั้งเดิมเหนือพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้แล้ว ภาพยนตร์ยังผสมผสานแนวภาพยนตร์กำลังภายในของจีน และการออกแบบศิลป์แบบตะวันตกในหลายองค์ประกอบ นอกจากนี้ ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังผลิตออกมาในช่วงที่กระแสภาพยนตร์แฟนตาซีโจรสลัดทางตะวันตก ได้รับความนิยมไปทั่วโลก รวมถึงกระแสการสร้างภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ของไทยก็ยังคงเป็นที่นิยมอยู่ในกลุ่มผู้ผลิตภาพยนตร์ไทยกระแสหลักในช่วงเวลานั้น ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเป็นเหมือนส่วนผสมของกระแสที่หลากหลาย การนำเสนอความแฟนตาซีของภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเป็นความพยายามในการสร้างเรื่องเล่าที่ไร้ขีดจำกัดและข้ามพรมแดนทางวัฒนธรรมเพื่อแข่งขันกับ

ภาพยนตร์ทุนสร้างมหาศาลเรื่องอื่น ๆ ทั้งในตลาดภาพยนตร์ไทยและตลาดภาพยนตร์ต่างประเทศ การขายภาพรัฐโบราณแบบมลายูในจินตนาการจึงเป็นภาพที่ค่อนข้างใหม่ในช่วงเวลานั้น

ตัวตนของผู้วิเศษ

จากการออกแบบภาพของพื้นที่และกลุ่มตัวละครโดยแบ่งแยกกลุ่มคนดีกับคนชั่วอย่างชัดเจน ตามผู้วิจัยที่กล่าวไว้ข้างต้น การผลิตสร้างความหมายของผู้วิเศษโดยเชื่อมโยงกับพื้นที่ที่สำคัญที่สุดในภาพยนตร์ คือ ตัวละครที่ “ปารี” ซึ่งเป็นตัวละครชาวทะเลที่ถูกสร้างให้เป็นวีรบุรุษแบบจอมยุทธ กล่าวคือ ผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากนวนิยายจีนกำลังภายในที่นิยมให้ตัวเอกยอดนักสู้ของเรื่องเป็นผู้ที่มีพลังไร้เทียมทาน โดยพลังดังกล่าวนั้นมักมาจากการฝึกฝนอย่างหฤโหด มีการถ่ายทอดวิชาจากปรมาจารย์ มีเคล็ดลับวิชาที่มีเพียงผู้ที่มีคุณสมบัติถึงพร้อมเท่านั้นที่จะร่ำเรียนได้ และผู้เรียนจะต้องดำรงชีวิตอยู่ในศีลธรรมเพื่อรักษาพลังด้านดีของตนเองไว้ หากควบคุมไม่ได้หรือปล่อยใจให้คิดชั่ว พลังดังกล่าวก็จะย้อนกลับมาทำร้ายทั้งตนเองและผู้อื่น

ในจักรวาลของภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด วิชา “ดูหลำ” เป็นวิชาฟังเสียงปลาซึ่งสามารถพัฒนาเป็นยอดพลังเวทย์ที่ใช้ควบคุมสัตว์น้ำใต้ทะเลได้ และมีอาจารย์ “กระเบนขาว” ผู้อาศัยอยู่ในเกาะกระเบนเป็นปรมาจารย์ที่บรรลุขั้นสูงสุดของวิชานี้ ปารีเป็นทารกน้ำที่สามารถควบคุมพลังเสียงทางท้อง ซึ่งเป็นคุณสมบัติสำคัญของคนที่สามารถเรียนดูหลำชั้นสูงได้ ลุง “อันยา” พาปารีมาพบกับอาจารย์กระเบนขาวตั้งแต่ปารียังเด็ก เพราะต้องการให้ปารีเรียนวิชานี้เพื่อไปต่อสู้กับกลุ่มโจรสลัดอีกาดำ แต่อาจารย์กระเบนขาวบอกว่าวิชานี้ไม่ได้มีไว้เพื่อเข่นฆ่า เขาจึงไม่ยอมถ่ายทอดวิชาให้ ปารีกับลุงอันยาเลยต้องเดินทางกลับเกาะไปอย่างเสียดาย

“เมื่อกี้ข้าได้ยินเสียงร้องโหยหวน” ปารีพูดกับอาจารย์กระเบนขาว

“นั่นคือเสียงของความมืด” อาจารย์กระเบนขาวตอบยิ้ม ๆ

“ความมืด...ความมืดมีเสียงด้วยเหรอ” ปารียิ้มเยาะ

“มีสิ ถ้าเจ้าฝึกวิชาดูหลำด้วยความเกลียดชัง ความมืดก็จะคอยส่งเสียงในหัวใจเจ้า”

(บทพูดในภาพยนตร์เรื่อง ปืนใหญ่จอมสลัด)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เสียงความมืดที่ปารีได้ยินคืออีกเสียงหนึ่งของอาจารย์กระเบนขาว ซึ่งถูกเรียกว่า “กระเบนดำ” เป็นอีกร่างของจิตที่เต็มเปี่ยมไปด้วยความเกลียดชังและโกรธแค้นซึ่งถูกขังอยู่ในถ้ำอีกด้านหนึ่งบนเกาะกระเบน แม้ปารีจะยังไม่ค่อยเข้าใจแต่ก็ทำให้เขาได้เรียนรู้ถึงการแบ่งแยกระหว่างความดีและความชั่ว หรือ ความขาวและความดำ ซึ่งเป็นการกำหนดพื้นที่ทางความคิด (Mental space) ที่ถูกสร้างความหมายด้วยพื้นที่ทางสังคม (Social Space& Social Practice) ที่แบ่งความดีและความชั่วออกเป็นสองขั้วตรงข้าม และอยู่ในตำแหน่งแห่งที่ที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน

เมื่อปารีโตขึ้น เขาได้เป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มชาวทะเลที่ต่อสู้เพื่อทำลายกลุ่มโจรสลัดอีกาดำ ทว่า วันหนึ่งเมื่อกลุ่มโจรย้อนกลับมาฆ่าล้างหมู่บ้านชาวทะเลเพื่อล้างแค้น และเหตุการณ์ดังกล่าวทำให้ภรรยาของปารีถูกข่มเหงจนถึงแก่ชีวิต ปารีจึงเกิดความอาฆาตแค้นภายในใจเหมือนเป็นระบบลูกโซ่ที่ไม่มีวันสิ้นสุด ความเปลี่ยนแปลงภายในใจที่เป็นด้านมืดดำของปารีถูกแสดงออกมาอย่างเด่นชัดผ่านการแสดง บทสนทนา และการใช้สัญลักษณ์ จิตใจของปารีที่เต็มไปด้วยความคิดชั่วร้ายนำพาให้ปารีไปเจอกับร่างของกระเบนดำที่ถูกขังอยู่ในถ้ำ กระเบนดำสอนให้ปารีฝึกวิชาดูหลำด้วยจิตใจที่เกลียดชังทำให้ปารีควบคุมตัวเองไม่ได้และเผลอล่วงเกินเจ้าหญิงอูงูโดยไม่รู้ตัว

แม้ว่าอาจารย์กระเบนขาวจะเปิดเผยตัวตนด้านมืดของตัวเองด้วยเช่นกัน แต่ก็พยายามสอนวิชาดูหลำขั้นสูงอย่างถูกต้องให้ปารี วิชาดูหลำในภาพยนตร์คือการผสมผสานแนวคิดปรัชญาตะวันออกซึ่งเน้นการฝึกจิตใจด้วยพลังธรรมชาติและพลังจิตใจที่ละทิ้งซึ่งราคะ อำนาจ ความโกรธ ความเกลียด พื้นที่ของการผลิตสร้างความหมายด้านความดีผ่านร่างของปารีจึงเป็นเหมือนการพูดด้วยมโนทัศน์เชิงพุทธผสมปรัชญาตะวันออกในท้องเรื่องแบบจักร ๆ วงศ์ ๆ ไทยภายใต้รูปลักษณ์และบรรยากาศแบบมลายู

ภาพที่ 4.15 ปารี ฝึกวิชาดูหลำด้วยการเพ่งสมาธิและควบคุมกำลังภายใน
ที่มา: ภาพนิ่ง DVD ปืนใหญ่จอมสลัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเทียบเคียงเนื้อหาภาพยนตร์กับปรากฏการณ์ทางสังคมจริงอาจจะเป็นสิ่งที่ค่อนข้างลักลั่นต่อภาพยนตร์เรื่องนี้ แต่การสร้างภาพตัวแทนของคนดีผู้เป็นชาวทะเล รวมถึงกลุ่มรายาผู้ปกครองลังกาสุกะซึ่งเป็นคนในพื้นที่ทั้งหมด ทำให้สนามของการแย่งชิงความหมายเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีการขยายกรอบของเรื่องเล่าออกไปมากกว่าการแปะป้ายความเป็น “ผู้ก่อการร้าย” หรือ “เหยื่อ” ทางการเมืองของคนในพื้นที่ซึ่งเป็นภาพที่ถูกผลิตซ้ำอย่างมากในช่วงยุคสถานการณ์ความรุนแรงหรือยุคไฟใต้ การใช้ชื่อพื้นที่ลังกาสุกะและความเป็นวัฒนธรรมมลายูที่ครอบเรื่องเล่าทั้งหมดอยู่ ก็เป็นสิ่งที่ทำให้ผู้คนเชื่อมโยงกับปรากฏการณ์ทางสังคมในช่วงเวลานั้น ซึ่ง นนทรีย์ นิมิบุตร กล่าวว่า

> *“เราก็ไม่เอาปัตตานี เปลี่ยนเป็นลังกาสุกะ อะไรแบบนี้ เพื่อจะให้มันดูเป็นเมืองสมมติขึ้นมาหน่อย ซึ่งมันก็ไม่สมมติอะนะ แต่ก็ฟังดูไม่ปัตตานี ใช่ไหมฮะ ตอนแรกมันชื่อ Queen of Pattani ตอนแรกสุดอ่ะ แต่ตอนหลังเราก็เปลี่ยนเป็นลังกาสุกะ”*
>
> นนทรีย์ นิมิบุตร (สัมภาษณ์, 20 พฤศจิกายน 2560)

ทว่า การมีอยู่ของคนดีผู้วิเศษก็ดำรงอยู่ด้วยการสร้างภาพคู่ตรงข้ามโดยกลุ่มคนชั่วร้ายหรือกลุ่มโจรสลัดขึ้นมา ซึ่งภาพยนตร์เลือกที่จะนำเสนอมิติเชิงอารมณ์ความคิดภายในตัวละครผู้วิเศษมากกว่ามิติเชิงลึกของตัวละครตัวร้าย ทำให้เหตุผลของการมีอยู่ของกลุ่มตัวละครชั่วร้ายเป็นเพียงการขับให้ด้านสว่างของตัวละครคนดีมีความเด่นชัดขึ้นมาเท่านั้น ซึ่งตัวละครลักษณะนี้เป็นสูตรสำเร็จของเรื่องเล่าที่เน้นการสื่อสารเรื่องความดีที่ย่อมชนะความชั่วอยู่เสมอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อำนาจของสตรีในรัฐจินตนาการ

ภาพของกษัตริย์หญิงเป็นสิ่งที่พบได้ยากในภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ของไทย เนื่องจากตามระบอบการปกครองของไทยไม่เคยมีกษัตริย์ที่เป็นผู้หญิงมาก่อน มีเพียงเรื่องเล่าของวีรสตรีที่เชื่อกันว่ามีวีรกรรมในการกอบกู้ชาติในบางห้วงเวลาของประวัติศาสตร์สยามหรือประวัติศาสตร์ไทย ซึ่งอาจมีทั้งเรื่องที่เป็นข้อมูลบันทึกจากความจริงหรืออาจเป็นเรื่องที่ถูกจินตนาการขึ้นตามวาระต่าง ๆ ส่วนการ

เล่าเรื่องเกี่ยวกับกษัตริย์หญิง หรือรายาผู้เป็นหญิงในประวัติศาสตร์มลายู จึงอาจเป็นเรื่องที่ค่อนข้างไกลตัวสำหรับผู้ชมส่วนใหญ่ที่เป็นชาวไทย และกลายเป็นสิ่งที่น่าตื่นตาตื่นใจ

อย่างไรก็ดี เรื่องราวเกี่ยวกับกษัตริย์หญิงของรัฐปัตตานีในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21 เป็นที่ถูกกล่าวถึงในพงศาวดารของหลายประเทศซึ่งส่วนใหญ่ที่ได้ติดต่อค้าขายกับรัฐปัตตานีในช่วงเวลานั้น และเป็นส่วนที่สำคัญของประวัติศาสตร์รายาแห่งปาตานีดารุสลาม หรือประวัติศาสตร์ที่เขียนโดยคนปัตตานี ซึ่งเนื้อหาส่วนใหญ่มีแนวโน้มในการกล่าวว่าสยามเป็นผู้รุกราน และนำเสนอว่าคนปัตตานีเป็นกลุ่มชนที่รักแผ่นดินของตนเอง (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2540; แพร ศิริศักดิ์ดำเกิง, 2551)

ในขณะเดียวกัน เรื่องเล่าชุดนี้ก็อาจเป็นเรื่องที่ไกลตัวและนำเสนอภาพที่แตกต่างจากปรากฏการณ์ทางสังคมของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ออกฉาย เนื่องจากผู้หญิงมุสลิมส่วนใหญ่ที่ดำรงสถานภาพตามบทบัญญัติของศาสนาจะมีแบบแผนในการใช้ชีวิตอย่างเคร่งครัด ซึ่งบางส่วนก็มีโอกาสในการเข้าถึงการศึกษาหรือมีสิทธิทางการเมืองในลักษณะต่าง ๆ แต่บางส่วนก็เผชิญกับการถูกกระทำอย่างรุนแรงจากคนในครอบครัวและคนในสังคม เนื่องจากผู้หญิงมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้บางส่วนไม่เข้าใจถึงสิทธิของตนเอง จึงไม่สามารถสร้างอำนาจในการต่อรองให้กับตัวเองได้ (ซุกกรียะห์ บาเหะ, 2557)

ภาพที่ 4.16 รายาฮีเจา และเจ้าหญิงบิรู ในชุดนักรบหญิง
ที่ถูกออกแบบขึ้นตามจินตนาการของผู้ผลิตภาพยนตร์
ที่มา: ภาพนิ่ง DVD ปืนใหญ่จอมสลัด

ปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นภาพที่ตรงกันข้ามกับบทบาทของสตรีในรัฐจินตนาการของภาพยนตร์ซึ่งถูกสร้างให้มีบทบาทที่แข็งแกร่งเยี่ยงชาย และมีอำนาจเหนือชาย ซึ่งรายาฮีเจาและเจ้า

หญิงผู้เป็นน้องสาวทั้งสองคนต่างก็มีความสามารถในการบัญชาการรบ ภาพของหญิงมลายูผู้เป็นชนชั้นสูงนี้มีความแตกต่างจากการเป็นผู้หญิงมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในปัจจุบัน การเล่าเรื่องผ่านสิ่งที่ “เคยมีอยู่จริง” ให้เหมือน “ไม่มีจริง” ของภาพยนตร์แฟนตาซีเรื่องนี้จึงอาจไม่ได้เป็นการสะท้อนหรือเป็นการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ที่มีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ทางสังคมในยุคไฟใต้โดยตรง แต่เป็นการ “เล่นใหญ่” แบบ “เหนือจริง” ด้วยการมองภาพพื้นที่แบบใหม่โดยก้าวข้ามข้อจำกัดทางเวลา พื้นที่ วัฒนธรรม และศาสนา เพื่อสร้างโลกอุดมคติชุดใหม่ที่เต็มไปด้วยผู้วิเศษที่มีความชอบธรรมที่ไม่มีวันเกิดขึ้นได้ตามเหตุและผลในโลกทั่วไป (real word)

สรุปผลการวิเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์เรื่อง “ปืนใหญ่จอมสลัด”

พื้นที่เชิงกายภาพ	สภาพบ้านเมืองเป็นเกาะแก่งที่อยู่ห่างไกลกัน ความเจริญกระจุกตัวอยู่ที่ชายฝั่งซึ่งเป็นที่ตั้งของพระราชวังลังกาสุกะ
พื้นที่กับตัวตน	กลุ่มบุคคลส่วนใหญ่แม้จะอยู่ในพื้นที่อาณาจักรเดียวกันแต่ก็มีความขัดแย้ง
พื้นที่กับสังคม	วิถีชีวิตของชุมชนแม้จะมีอิสระแต่ก็ถูกปกครองด้วยระบอบราชาธิปไตย ซึ่งมีรายาหญิงหรือกษัตริย์ที่เป็นหญิงเป็นผู้นำสูงสุด
พื้นที่กับการเมือง	มีการต่อสู้ระหว่างชนชั้นปกครองที่นำโดยผู้หญิงกับกลุ่มผู้ร้าย ซึ่งชนชั้นปกครองมีความชอบธรรมในการปกป้องความมั่นคงของเมือง
พื้นที่พิเศษ	การนำเสนอภาวะความสับสนระหว่างความดีและชั่วของตัวละครโดยใช้ภาพความมืดหรือสีดำเข้ามาแทนที่
ภาพตัวแทนของพื้นที่	เป็นเมืองที่ยิ่งใหญ่ทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจ แม้ว่าจะมีกลุ่มโจรที่ต้องการโค่นทำลายอำนาจชนชั้นสูง แต่บ้านเมืองก็เต็มไปด้วยคนดีมีความสามารถที่เข้ามาช่วยปกป้องดินแดนแคว้นนี้ไว้ได้

4.2.3 ภาพยนตร์เรื่องพลเมืองจูหลิง (2551)

ภาพที่ 4.17 ใบปิดภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “พลเมืองจูหลิง” (Citizen Juling)
กำกับและนำเสนอโดย ไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ มานิต ศรีวานิชภูมิ และ สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์
(สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์, 2551)

ภูมิหลัง เรื่องย่อ และองค์ประกอบของเรื่องเล่า

ภูมิหลังของภาพยนตร์

ท่ามกลางสถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้พุ่งสูงขึ้น สถิติความถี่ของสถานการณ์ความรุนแรงสูงที่สุดในปี พ.ศ. 2550 คือ มีจำนวนเหตุรุนแรง 2,475 ครั้ง (ศรีสมภพ จิตร์ภิรมย์ศรี, 2552) กลุ่มเหตุการณ์ที่สะเทือนใจผู้รับสารชาวไทยอย่างมากคือการทำร้ายพลเรือนที่ไม่มีทางสู้ เช่น การฆ่าครู เผาโรงเรียน นักเรียนได้รับผลกระทบ ฯลฯ ทำให้ฝ่ายความมั่นคงของรัฐไทยประกาศให้หลายพื้นที่กลายเป็นพื้นที่สีแดงเพื่อเข้าควบคุมสถานการณ์ ปริมาณเหตุการณ์และจำนวนของผู้เสียชีวิตและผู้บาดเจ็บที่กลายเป็นกลุ่มคนทั่วไปมากขึ้น ทำให้ภาพของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ยิ่งดูอันตรายอย่างวิกฤต เหตุการณ์หนึ่งที่สื่อและคนทั่วประเทศให้ความสนใจอย่างมาก คือ คดีทำร้ายร่างกาย ครูจูหลิง ปงกันมูล ครูสาวของโรงเรียนบ้านกูจิงลือปะ อำเภอระแงะ จังหวัดนราธิวาส เมื่อวันที่ 19 พ.ค. 2549 เป็นเหตุการณ์ที่สื่อให้ความสนใจเป็นอย่างมาก เพราะถึงแม้ว่าพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงเวลานั้นจะถูกยกระดับสถานการณ์ความรุนแรงอย่างเป็นทางการมา

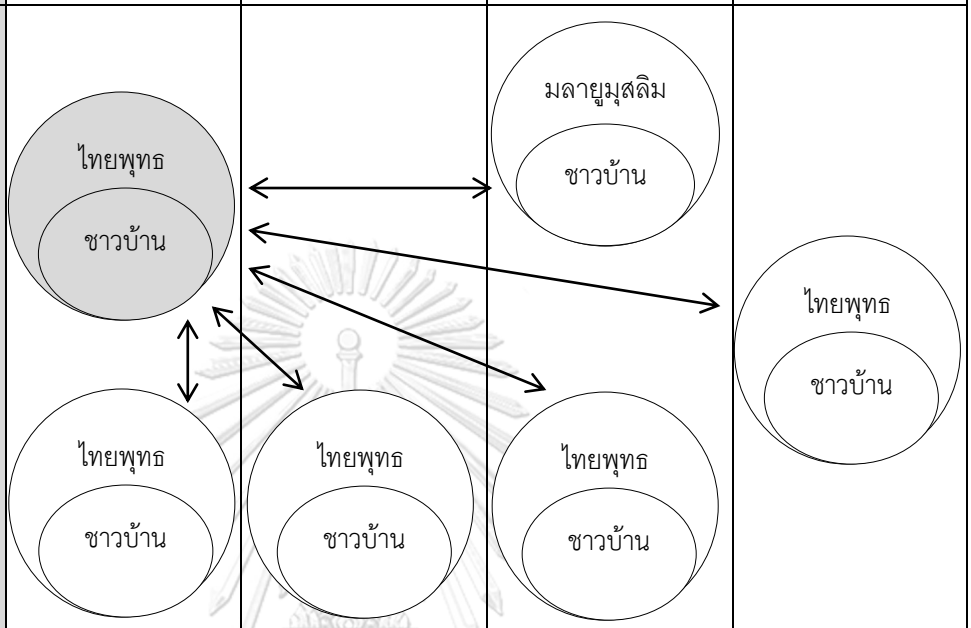
ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2547 แล้ว แต่ครูจูหลิงเป็นส่วนหนึ่งของครูรุ่นใหม่ที่เต็มใจเข้าบรรจุที่โรงเรียนในชายแดนภาคใต้ด้วยตัวเอง ทว่า สถานะของผู้กระทำ (agents) ที่ทำร้ายครูจูหลิงนั้นมีความคลุมเครือ

ไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ มานิต ศรีวานิชภูมิ และ สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ กลุ่มนักวิพากษ์และนักเคลื่อนไหวทางสังคมที่มีผลงานด้านภาพยนตร์สารคดีมีความสนใจต่อคดีดังกล่าว กลุ่มผู้ผลิตจึงได้ใช้กลวิธีบันทึกภาพการลงพื้นที่เพื่อไปพูดคุยกับคนที่อยู่ในพื้นที่ต่าง ๆ ในสถานที่จริงที่เกี่ยวข้องกับครูจูหลิง ทั้งในพื้นที่ที่เกิดเหตุความรุนแรง และพื้นที่อื่น ๆ เพื่อสำรวจความคิดของคนทั่วไปอย่างรอบด้านมากขึ้น รวมถึงเผยมุมมองที่ลึกลงไปมากกว่าสื่อกระแสหรือเอกสารทางราชการเป็นหลัก

เรื่องย่อ

ไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ มานิต ศรีวานิชภูมิ และ สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ บันทึกภาพและสำรวจสถานการณ์สำคัญของรัฐไทยเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2549 ซึ่งมีพระราชพิธีฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชในกรุงเทพมหานคร และเดินทางต่อไปยังพื้นที่ต่าง ๆ เพื่อค้นหาบุคคลหรือสำรวจเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับ “จูหลิง ปงกันมูล” หรือ “ครูจูหลิง” ทั้งในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่ จังหวัดสงขลา และจังหวัดนราธิวาส ไปจนถึงบ้านเกิดของครูจูหลิงทางภาคเหนือ คือจังหวัดเชียงราย เรื่องราวตัดสลับไปมาผ่านการตั้งคำถามของผู้ผลิตสารคดีที่มีความทรงจำและความคิดเห็นของบุคคลที่มีความใกล้ชิดกับครูจูหลิง ชาวบ้าน และเจ้าหน้าที่รัฐ ภาพยนตร์ได้พยายามสำรวจเหตุการณ์ในช่วงเวลาที่ครูจูหลิงเข้ารับการรักษาในโรงพยาบาล จนกระทั่งถึงวันที่ 19 กันยายน 2549 ที่มีการรัฐประหารเพื่อโค่นรัฐบาลทักษิณ ซึ่งความเปลี่ยนแปลงนี้นำไปสู่บทสรุปท่าทีของรัฐไทยที่มีต่อสถานการณ์ความไม่สงบในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงเวลานั้น

ตารางที่ 4.7 สรุปองค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “พลเมืองจูหลิง”

ผู้คน	คนนอก	คนนอก	คนใน	คนนอก
ฉาก	กรุงเทพฯ	จ.สงขลา	หมู่บ้านกูจิงลือปะ จ.นราธิวาส	จ. เชียงราย
ปฏิสัมพันธ์ของ “ไกรศักดิ์”				
โครงเรื่อง	ผู้ดำเนินรายการ คือ นายไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ เป็นผู้ดำเนินเรื่องหลักที่เดินทางเข้าไปพบปะผู้คนในที่ต่าง ๆ ได้แก่ กรุงเทพมหานคร จ.สงขลา จ.นราธิวาส และจ.เชียงราย ซึ่งแต่ละพื้นที่มีเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับครูจูหลิงคนละด้าน			
แก่นเรื่อง	ความจริงจากหลายมุมมองที่ไม่สามารถบอกได้ว่าสิ่งไหนคือความจริงที่แท้			
ความขัดแย้ง	- ความขัดแย้งระหว่างบุคคลที่มีเพียงเรื่องเล่า - ความขัดแย้งระหว่างกลุ่มบุคคลกับโครงสร้างด้านกระบวนการยุติธรรมของสังคม			
องค์ประกอบสมทบ	- ป้ายต่าง ๆ เกี่ยวกับคดีของครูจูหลิง - ภาพงานศิลปะ			

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องค์ประกอบของเรื่องเล่า

ผู้วิจัยเปลี่ยนการใช้คำเรียกจาก “ตัวละคร” เป็นคำว่า “ผู้คน” เฉพาะในการวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องนี้เท่านั้น เนื่องจากผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์มีตัวตนจริง และบทบาทที่จำแนกเป็นเพียงการจัดกลุ่มผู้คนเพื่อการวิเคราะห์ภาพรวมด้านองค์ประกอบของเรื่องเล่า

1) ผู้คน

ผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์มีทั้งกลุ่มคนที่รู้ตัวและไม่รู้ตัวว่าตนเองจะถูกบันทึกภาพเพื่อมาตัดต่อเรียงร้อยเป็นภาพยนตร์สารคดี ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วกลุ่มคนที่ปรากฏในภาพยนตร์ล้วนถูกทำให้เกี่ยวข้องกับครูจูหลิงไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นคนที่เคยมีปฏิสัมพันธ์กับครูจูหลิงโดยตรง หรือคนทั่วไปที่อาจจะเคยได้ยินข่าวเกี่ยวกับคดีแล้วมีทัศนคติต่อเหตุการณ์ดังกล่าวอย่างแตกต่างกันออกไป ซึ่งผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์สามารถแบ่งได้เป็น คนนอกที่เป็นคนกรุงเทพฯ ซึ่งอาศัยอยู่ในเมืองที่เป็นศูนย์กลางของประเทศไทย คนนอกที่เป็นคนเชียงรายซึ่งอาศัยอยู่ทางภาคเหนือ และคนนอกที่เป็นคนภาคใต้แต่อาศัยอยู่ในจังหวัดอื่น ๆ ที่ไม่ได้อยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ส่วนผู้คนที่เป็นคนในพื้นที่นั้นก็มีกลุ่มคนหลายบทบาท แต่บางคนก็ไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นกลุ่มคนในบทบาทหรืออัตลักษณ์ใดกันแน่ เนื่องจากภาพยนตร์ไม่ได้ขึ้นชื่อจริงและตำแหน่งหน้าที่ของผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์อย่างชัดเจน มีเพียงบทสนทนาหรือบรรยากาศของสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับบุคคลซึ่งนำไปสู่การระบุตัวตนได้อย่างกว้าง ๆ เท่านั้น

ตารางที่ 4.8 ลักษณะของผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “พลเมืองจูหลิง”

ผู้กระทำที่ปรากฏ	ชาติพันธ์/ศาสนา				ภูมิศาสตร์			บทบาท								เพศ		
	ไทยพุทธ	มลายูมุสลิม	จีน	ไม่สามารถระบุ	ริมทะเล	ริมภูเขา	พื้นราบ	ผู้ก่อความไม่สงบ	แนวร่วม	ชาวบ้าน/พลเรือนทั่วไป	เจ้าหน้าที่รัฐ	ประชาชนชาวไทย	รัฐบาล	ประชาคมโลก	อื่นๆ	ชาย	หญิง	ไม่สามารถระบุ
คนนอก	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			✓	✓	
คนใน	✓	✓		✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓				✓	✓	

ก. ผู้คนที่เป็นคนนอก

1.1) ชาวไทยพุทธ/สื่อ เป็นกลุ่มชนชาวไทยพุทธที่มีบทบาทก้ำกึ่งระหว่างความเป็นชาวบ้านหรือพลเรือนทั่วไป โดยผู้วิจัยจัดให้อยู่ในหมวดกลุ่มคนนอกประเภทอื่น ๆ นั่นก็คือผู้ดำเนินเรื่องหลักที่

เล่าเรื่องผ่านมุมมองของตนเอง คือ “คุณไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ” และทีมงานผู้บันทึกภาพ ซึ่งท่าทีของการเข้าไปถ่ายทำบรรยากาศและสัมภาษณ์ผู้คนในพื้นที่ต่าง ๆ นั้น เป็นบทบาทของ “สื่อ” ที่เข้าไปสังเกตการณ์และรับฟังข้อมูลจากหลากหลายมุมและกลุ่มคน โดยที่ผู้ดำเนินเรื่องอาจมีการแสดงความคิดเห็นต่อข้อมูลดังกล่าวบ้าง หรือแสดงความเป็นพวกเดียวกับคนบางกลุ่มบ้าง ทว่า ระยะ ขนาดภาพ และบทสนทนาที่นำเสนอส่วนใหญ่เป็นลักษณะการเฝ้ามองอย่างจงใจแต่ไม่ได้สื่อความหมายอย่างชัดเจน ทำให้บทบาทของผู้ดำเนินเรื่องค่อนข้างมีความเป็นอื่น ซึ่งไม่ใช่ทั้งชาวบ้าน หรือเจ้าหน้าที่รัฐ

1.2) ชาวไทยพุทธ/เจ้าหน้าที่รัฐ กลุ่มเจ้าหน้าที่รัฐที่เป็นชาวไทยพุทธที่ปรากฏในภาพยนตร์มีทั้งกลุ่มที่เป็นนักวิชาการ กลุ่มเจ้าหน้าที่เชิงปฏิบัติการที่เป็นนักเคลื่อนไหว และเจ้าหน้าที่ติดอาวุธที่เข้าไปควบคุมพื้นที่ คนกลุ่มนี้มีมุมมองในด้านกฎหมายและโครงสร้างเกี่ยวกับปัญหาในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีการถกกันในประเด็นด้านประวัติศาสตร์บาดแผลของพื้นที่ รวมถึงการอ้างศาสนามาเป็นเครื่องมือก่อเหตุความรุนแรงของกลุ่มผู้ก่อความไม่สงบ ซึ่งคนส่วนใหญ่ที่แสดงความคิดเห็นนั้นมีท่าทีที่ค่อนข้างเชื่อมั่นในความคิดของตนเองสูง

1.3) ชาวไทยพุทธ/ชาวบ้าน กลุ่มชาวไทยพุทธที่เป็นชาวบ้านในภาพยนตร์ แบ่งออกเป็นสองกลุ่มใหญ่คือ กลุ่มชาวบ้านในจังหวัดเชียงราย และกลุ่มคนเมืองในกรุงเทพฯ ซึ่งชาวบ้านในจังหวัดเชียงรายที่ปรากฏในภาพยนตร์ล้วนเป็นญาติ เป็นครู อาจารย์ ศิลปิน และคนทั่วไปที่เคยรู้จักกับครูจูหลิง หรือแม้กระทั่งศิลปินที่ออกมาผลิตงานด้วยแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์ดังกล่าว ระหว่างผู้ผลิตภาพยนต์กับคนกลุ่มนี้ค่อนข้างมีการปฏิสัมพันธ์มากด้วยการพูดคุยที่ตรงประเด็น และอีกกลุ่มหนึ่งคือคนเมืองในกรุงเทพฯ ที่ออกมาในพื้นที่สาธารณะตามปรากฏการณ์ทางสังคมต่าง ๆ ตั้งแต่พระราชพิธีฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี ไปจนถึงเหตุการณ์รัฐประหารในปี พ.ศ. 2549 ซึ่งปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ผลิตกับคนกลุ่มนี้เป็นการสื่อสารอย่างผิวเผินเพื่อแสดงถึงเวลาและมุมมองอีกด้านหนึ่งที่ปรากฏในสังคมจริงเท่านั้น

1.4) ไม่สามารถระบุตัวตนได้ เป็นกลุ่มคนที่ถูกกล่าวถึงว่าอยู่เบื้องหลังความรุนแรงในบางเหตุการณ์ ซึ่งไม่มีการบ่งบอกถึงตัวตนที่ชัดเจน แต่มีการพูดถึงในบทสนทนาว่าอาจเป็น “ผู้ก่อความไม่สงบหรือแนวร่วม” ที่มาจากนอกพื้นที่ และในข้อความที่เป็นส่วนสรุปท้ายเรื่องว่ามี “เจ้าหน้าที่รัฐ” อยู่เบื้องหลังการยิงเจ้าหน้าที่รัฐอีกฝ่าย เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข. ผู้คนที่เป็นคนใน

1.3) มลายูมุสลิม/ชาวบ้าน เป็นกลุ่มคนส่วนใหญ่ที่อาศัยอยู่ในพื้นที่หลักที่ปรากฏในภาพยนตร์ คือ พื้นที่ของหมู่บ้านกูจิงลือปะ อำเภอระแงะ จังหวัดนราธิวาส กลุ่มชาวบ้านที่เป็นคนมลายูมุสลิมมีการสวมเครื่องแต่งกายและมีการทักทายแบบที่เป็นอัตลักษณ์ตามศาสนาอิสลาม คนส่วนใหญ่ใช้ภาษาท้องถิ่น แต่บางคนก็สามารถใช้ภาษาไทยในการสื่อสารกับผู้ดำเนินเรื่องที่เป็นคนนอกพื้นที่ได้ คนมลายูมุสลิมที่อยู่ในกลุ่มชาวบ้านนี้มีทั้งกลุ่มคนทั่วไปที่ไม่รู้เห็นเรื่องเหตุการณ์การจับตัวครูจูหลิงไปทุบตี และกลุ่มคนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในลักษณะต่าง ๆ อาทิ ผู้นำชุมชน คนที่เป็นสามีของหญิงที่เป็นผู้ต้องหาในคดีครูจูหลิง คนที่เป็นผู้ปกครองของผู้ต้องหาที่เสียชีวิตไปแล้วในคดีอื่น ๆ ที่ถูกนำมาเชื่อมโยงกับคดีนี้ เป็นต้น

1.4) มลายูมุสลิม/เจ้าหน้าที่รัฐ เป็นกลุ่มคนส่วนน้อยที่เป็นตัวกลางเชื่อมโยงระหว่างคนมลายูมุสลิมที่เป็นชาวบ้านและผู้ดำเนินเรื่องที่เป็นคนนอกพื้นที่ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า เป็นเจ้าหน้าที่ชาวมลายูมุสลิมที่ให้ความร่วมมือกับชาวไทยพุทธ ซึ่งคนกลุ่มนี้มีความสุ่มเสี่ยงที่จะโดนทำร้ายจากกลุ่มผู้ก่อความไม่สงบหรือแนวร่วมค่อนข้างสูง

1.5) ไทยพุทธ/ชาวบ้าน กลุ่มชาวไทยพุทธในพื้นที่จังหวัดนราธิวาส เป็นตัวแทนที่บอกเล่าถึงชีวิตความเป็นอยู่ของครูจูหลิงในพื้นที่ดังกล่าว สะท้อนให้เห็นถึงนิสัยใจคอที่มีทัศนคติที่เปิดกว้าง รวมถึงความผูกพันที่มีต่อพุทธศาสนาและงานศิลปะของครูจูหลิง นอกจากนี้ สถานที่ที่เป็นที่อยู่อาศัยของคนกลุ่มนี้มีสภาพเป็นกลุ่มชุมชนเล็ก ๆ ซึ่งค่อนข้างห่างไกลจากพื้นที่ส่วนกลางของหมู่บ้านและแยกตัวอยู่อย่างสันโดษ ทำให้พื้นที่ของคนกลุ่มนี้มีบรรยากาศที่ค่อนข้างเงียบเชียบ

1.6) ไม่สามารถระบุตัวตน ทั้งผู้ก่อความไม่สงบและชาวบ้านที่เป็นแนวร่วมเป็นกลุ่มคนที่ถูกพูดถึงในบทสนทนาแต่ไม่มีการปรากฏตัวในภาพยนตร์ (หรือปรากฏอยู่แต่ไม่สามารถระบุชี้ชัดได้) เป็นกลุ่มคนสำคัญที่อยู่เบื้องหลังเหตุการณ์ความรุนแรงหลายครั้งในพื้นที่

2) โครงเรื่อง

ภาพยนตร์มีการเล่าเรื่องสลับไปมา โดยไม่ได้ลำดับตามการเดินทางของผู้ดำเนินเรื่องแต่ดำเนินเรื่องตามประเด็นที่นำเสนอ โดยมีเส้นเรื่องหลักเป็นการตามสืบเสาะลงไปในพื้นที่จริงเพื่อหา

ข้อมูลจากบุคคลทั่วไปเกี่ยวกับคดีการทำร้ายครูจูหลิง และเส้นเรื่องรองคือเหตุการณ์สำคัญของรัฐไทยส่วนกลางที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว

ก. การเปิดเรื่อง เปิดด้วยบรรยากาศของประชาชนชาวไทยที่สวมเสื้อเหลืองมารวมตัวกันเนื่องในพระราชพิธีฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปีที่กรุงเทพมหานคร ซึ่งนำไปสู่การพูดถึงคดีของครูจูหลิง ด้วยความเชื่อมโยงสองประการคือ ประการแรก คดีครูจูหลิงเป็นประเด็นรุนแรงที่เป็นที่รับทราบของคนทั่วไปในประเทศไทยไม่ว่าจะอยู่ที่ไหนก็ตาม และประการที่สองคือ ครูจูหลิงมีพระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 9 เป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญในการทำงาน แล้วผู้ดำเนินเรื่องก็ค่อย ๆ เดินทางไปสำรวจพื้นที่ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับครูจูหลิง ทั้งพื้นที่ที่เคยเกิดเหตุการณ์ในอดีต และพื้นที่ตามเวลาปัจจุบันในภาพยนตร์ซึ่งขณะนั้นครูจูหลิงกำลังอยู่ในสภาวะ “เจ้าหญิงนิทรา” ในโรงพยาบาลที่ จ.สงขลา

ข. จุดสูงสุด การเล่าเรื่องตัดสลับไปมาระหว่างพื้นที่ต่าง ๆ ได้แก่ จ.นราธิวาส จ.สงขลา และ จ.เชียงราย และดำเนินมาจนถึงจุดสูงสุด เมื่อนายไกรศักดิ์ไปเยี่ยมเพื่อนซึ่งเป็นเจ้าหน้าที่รัฐที่อยู่ในพื้นที่ คือ ฟัครุดดีน บอตอ รักษาการ ส.ว.นราธิวาส (ตำแหน่งขณะนั้น) ที่ถูกยิงขณะที่ขับรถจักรยานยนต์จนได้รับบาดเจ็บสาหัส ทำให้รู้สึกว่าเหตุการณ์ความรุนแรงนั้นเป็นเหตุที่เกิดขึ้นกับใครในเวลาใดก็ได้

ค. บทสรุป ปิดเรื่องด้วยบรรยากาศหลังการรัฐประหารเพื่อโค่นล้มอำนาจของรัฐบาลพันตำรวจโท ดร.ทักษิณ ชินวัตร (ยศขณะนั้น) ซึ่งมีประชาชนจำนวนมากออกมาถ่ายรูปกับรถถังติดอาวุธอย่างสนุกสนานและนำดอกไม้มาให้ทหารจำนวนมาก โดยการเปลี่ยนแปลงรัฐบาลดังกล่าวมีผลต่อการดำเนินนโยบายแก้ปัญหาเรื่องพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ด้วยเช่นกัน

3) แก่นเรื่อง

ภาพยนตร์นำเสนอประเด็นภาพตัวแทนของความจริงในพื้นที่ต่าง ๆ จากหลายมุมมอง แต่ไม่มีข้อสรุปที่ชัดเจนว่าสิ่งไหนคือความจริงแท้กันแน่ ซึ่งผู้ผลิตภาพยนตร์พยายามใช้การเล่าเรื่องแบบสังเกตการณ์และการตั้งคำถามเชิงสืบสวนสอบสวนเพื่อให้ผู้คนแต่ละกลุ่มสามารถพูดด้วยเสียงของตัวเองได้ ทว่าการนำเสนอในลักษณะนี้ได้สร้างข้อถกเถียงต่อประเด็นดังกล่าวไม่น้อยเช่นกัน โดยฝ่ายหนึ่งมองว่าภาพยนตร์ได้ให้พื้นที่กับกลุ่มคนซึ่งอาจเป็นผู้สนับสนุนหรือเป็นแนวร่วมของผู้ก่อความไม่สงบ รวมถึงเป็นการโจมตีวิพากษ์วิจารณ์นโยบายของรัฐบาลและโครงสร้างทางสถาบันของสังคมไทย

ที่เป็นปัจจัยหนึ่งของสาเหตุความขัดแย้ง เนื่องจากรัฐบาลในช่วงเวลานั้นได้ดำเนินการปราบปรามความไม่สงบในพื้นที่โดยใช้ความรุนแรงผ่านกองกำลังติดอาวุธ ทำให้กลุ่มชาวบ้านโกรธแค้นและแตกแยกกับเจ้าหน้าที่ของรัฐไทย ในขณะเดียวกัน อีกฝ่ายหนึ่งมองว่าภาพยนตร์ได้ผลิตเนื้อหาที่สร้างอารมณ์สะเทือนใจโดยให้ครูจูหลิงเป็นตัวแทนของชาวไทยพุทธที่เป็นเหยื่อของความรุนแรง ทำให้ผู้ชมอาจเกิดความรู้สึกแบ่งแยกและเหมารวมว่าชาวบ้านในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นกลุ่มแนวร่วมของผู้ก่อความไม่สงบ อย่างไรก็ดี ในช่วงเวลานั้นคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้แทบไม่ได้ออกมาพูดด้วยเสียงของตนเอง แต่สื่อมวลชนเป็นผู้นำเสนอภาพแทนของพื้นที่นี้เสียเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ได้ทำหน้าที่บันทึกเหตุการณ์ผ่านมุมมองของผู้ผลิตภาพยนตร์ซึ่งเป็นทั้งนักวิชาการ นักเคลื่อนไหวทางสังคม และศิลปินที่เป็นคนนอกพื้นที่ แต่พยายามทำความเข้าใจกับคนพื้นที่ด้วยการลงไปพูดคุยกับผู้คนทุกกลุ่มด้วยตนเอง

4) มิติด้านเวลาและสถานที่

ชุดตรรกะในภาพยนตร์มีความเป็นตัวแทนของภาพความจริงค่อนข้างสูง เนื่องจากภาพยนตร์ได้บันทึกสถานการณ์จริงบนพื้นที่จริงในช่วงเวลานั้น ซึ่งสามารถจำแนกมิติด้านเวลาและสถานที่ออกมาตามปัจจัยต่าง ๆ ได้ ดังนี้

ก. ปัจจัยด้านเวลา ภาพยนตร์บันทึกภาพตามเวลาที่เกิดสถานการณ์จริงทั้งในส่วนที่เป็นเหตุการณ์สำคัญของรัฐไทยและภาพของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับคดีครูจูหลิงในช่วงเวลานั้น ส่วนเวลาที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ทำร้ายทุบตีครูจูหลิง ผู้ผลิตใช้กลวิธีในการเปิดโอกาสให้คนแต่ละกลุ่มที่อยู่แตกต่างกันในแต่ละพื้นที่ได้เล่าย้อนกลับไปในความทรงจำในมุมมองของตัวเอง โดยไม่ใช้ภาพในอดีตเข้ามาแทนที่เลย ทำให้ผู้ชมสามารถจินตนาการภาพต่าง ๆ ได้โดยที่ไม่ถูกจำกัดด้วยภาพข่าวหรือจากภาพจินตนาการของผู้ผลิตภาพยนตร์ที่เข้ามาสวมทับเรื่องราวเหล่านั้นอีกที จุดเด่นของภาพยนตร์ที่เปิดเรื่องและปิดเรื่องด้วยสถานการณ์ที่สำคัญด้านการเมืองไทย ทำให้เห็นพลวัตของเรื่องราวและรูปแบบของโครงสร้างทางสังคมที่ส่งผลต่อสถานการณ์ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงเวลาดังกล่าว

ข. ปัจจัยด้านภูมิศาสตร์ ภาพของพื้นที่ทางกายภาพที่นำเสนอ มีการสำรวจพื้นที่โดยใช้ภาพกว้างอยู่บ้าง แต่เนื่องจากภาพส่วนใหญ่เป็นการคัดเลือกภาพอย่างเจาะจงโดยที่ส่วนใหญ่จะเน้นการ

บันทึกภาพบุคคลมากกว่า ทำให้ไม่ได้เห็นสภาพชีวิตของคนในแต่ละพื้นที่มากนัก แต่ก็มีภาพที่สื่อถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้คนกับพื้นที่ที่ช่วยให้เข้าใจความแตกต่างทางด้านภูมิศาสตร์อยู่พอสมควร

ค. ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและโครงสร้างทางสังคม นอกจากความแตกต่างด้านเศรษฐกิจและโครงสร้างทางสังคมของแต่ละพื้นที่จะเป็นสิ่งที่สามารถเห็นได้อย่างเป็นรูปธรรมในการใช้ชีวิตของผู้คน อาทิ เครื่องแต่งกาย การบริโภค การออกแบบพื้นที่ที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างกันแล้ว ปัญหาทางสังคมและระบบชุมชนก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้มิติของพื้นที่มีความแตกต่าง โดยในพื้นที่ที่เป็นชุมชนชาวมลายูมุสลิมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นจะมีผู้นำชุมชนเป็นตัวแทนประสานงานและรวมตัวคนในหมู่บ้านเพื่อมาพูดคุยร่วมกัน เนื่องจากปัญหาในการใช้ภาษารวมถึงความระแวงกลัวที่มีต่อเจ้าหน้าที่รัฐและสื่อ ทำให้ชาวบ้านไม่กล้าพูดด้วยตนเองมากนัก ในขณะที่ผู้คนที่อยู่ในพื้นที่เมืองหรือพื้นที่จังหวัดอื่นที่ไม่มีความรุนแรงจะสามารถพูดคุยกับผู้ดำเนินเรื่องได้อย่างอิสระ

ง. ปัจจัยด้านประเพณี ค่านิยม ศีลธรรม และธรรมเนียมปฏิบัติ มิติด้านวัฒนธรรมที่ปรากฏในพื้นที่เป็นเหมือนองค์ประกอบเสริมที่ผู้ดำเนินเรื่องไม่ได้เข้าไปสำรวจมากนัก แต่ผู้ผลิตภาพยนตร์มีการบันทึกภาพในลักษณะที่เป็นการสังเกตการณ์โดยทั่วไป อาทิ ภาพการทักทายกันระหว่างผู้ดำเนินเรื่องกับคนพื้นที่ทั้งในรูปแบบการทักทายตามศาสนาอิสลามและการสวัสดีแบบชาวไทยทั่วไป ภาพหลังการละหมาดของเด็กนักเรียนชั้นประถมศึกษาในโรงเรียนกูจิงลือปะ เป็นต้น ทำให้เห็นว่าผู้ผลิตให้ความสำคัญกับการนำเสนอภาพอัตลักษณ์วัฒนธรรมของพื้นที่ แต่ไม่ได้มีการเน้นย้ำหรือให้รายละเอียดในส่วนนี้เนื่องจากไม่ได้เป็นประเด็นหลักของการสืบสวนของภาพยนตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5) ความขัดแย้ง

จุดยืนของผู้ดำเนินสารคดีเรื่องนี้เป็นผู้เล่าเรื่องบุรุษที่หนึ่ง (The First-Person Narrator) ซึ่งไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ เป็นผู้เล่าที่สามารถแสดงความคิดเห็นของตนเองได้โดยตรง และมีเสียงของผู้เล่าเรื่องหลังกล้อง คือ สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์

ก. ความขัดแย้งภายในบุคคล ความขัดแย้งในส่วนนี้ไม่ชัดเจนมากนัก เนื่องจากภาพยนตร์ไม่ได้นำเสนอภาวะที่อยู่ภายในความคิดของผู้คน แต่ก็มีความขัดแย้งภายในบุคคลปรากฏอยู่ในบทสนทนาระหว่างผู้ดำเนินเรื่องกับคนอื่น ๆ อยู่บ้าง เช่น บางคนที่ไม่กล้าพูดความจริง หรือบ่ายเบี่ยงพูดความจริงเพียงบางส่วน

ข. ความขัดแย้งระหว่างบุคคล ภาพยนตร์ไม่ได้นำเสนอภาพการปะทะระหว่างกลุ่มบุคคลโดยตรง แต่เล่าผ่านความทรงจำของคนในพื้นที่ที่ถ่ายทอดเหตุการณ์ความรุนแรงกันคนละด้าน ความขัดแย้งระหว่างบุคคลที่เป็นหลักสำคัญของเรื่องคือ การทำร้ายครูจูหลิงโดยคนกลุ่มหนึ่ง และการปะทะกันระหว่างเจ้าหน้าที่และชาวบ้านในเหตุการณ์อื่น ๆ ถูกนำเสนอเป็นประเด็นรองที่มีความสำคัญต่อเส้นเรื่องหลักเช่นเดียวกัน

ค. ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม การนำเสนอทัศนคติของกลุ่มคนแต่ละกลุ่มที่มอง “ขนาด” และ “โครงสร้าง” ของปัญหาแตกต่างกัน ทำให้เห็นประเด็นความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม ซึ่งฝ่ายนักวิชาการและเจ้าหน้าที่มองปัญหาว่าเป็นเรื่องของผู้กระทำการหลายกลุ่ม ส่วนชาวบ้านสะท้อนมุมมองออกมาว่าพวกตนเป็นเหยื่อทางการเมืองที่ถูกเหมารวมว่าเป็นผู้ร้าย

6) องค์ประกอบสมทบ

ภาพยนตร์มีองค์ประกอบสมทบที่ช่วยในการเชื่อมโยงบรรยากาศของพื้นที่ที่ดูแตกต่างกันให้กลายเป็นประเด็นเดียวกันได้ อาทิ บทสนทนาที่พูดคุยกับคนในพื้นที่นั้น ๆ เกี่ยวกับการตระหนักรู้เรื่องคดีของครูจูหลิง หรือการจับภาพกลุ่มบุคคลที่มีเครื่องแต่งกายที่แสดงถึงอัตลักษณ์ทางศาสนาที่อยู่นอกพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ นอกจากนี้ องค์ประกอบสมทบที่สำคัญ ได้แก่

ก. ป้ายต่าง ๆ เกี่ยวกับคดีครูจูหลิง การนำเสนอภาพป้ายเชิงอารมณ์ต่าง ๆ ที่มีอยู่ทั่วประเทศทั้งป้ายการให้กำลังใจ ป้ายรายงานสภาพความสูญเสีย หรือป้ายประณามผู้กระทำผิด ทำให้เห็นว่าบรรยากาศของสังคมไทยในช่วงเวลานั้นมีการให้ความสำคัญกับประเด็นนี้ไปทั่วประเทศ

ข. งานศิลปะของครูจูหลิง มีทั้งงานศิลปะที่เป็นผลงานโดยครูจูหลิง และงานศิลปะที่สร้างขึ้นจากศิลปินท่านอื่น ๆ แสดงให้เห็นว่าในช่วงเวลานั้นมีพื้นที่ที่เป็นสุนทรียะทางการเมืองมากมาย ซึ่งเป็นเหมือนพื้นที่ของภาพตัวแทนอีกชุดหนึ่งขึ้นมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความสัมพันธ์ระหว่างปรากฏทางสังคมและแนวคิดทางพื้นที่

พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงปลายยุครัฐบาลทักษิณ

พื้นที่หลักที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “พลเมืองจูหลิง” คือ โรงเรียนบ้านกูจิงลือปะ ต.เฉลิม อ.ระแงะ จ.นราธิวาส แต่ก่อนที่จะเข้าไปในพื้นที่ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยการบันทึกภาพ ในช่วงวันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2549 ซึ่งประชาชนชาวไทยจำนวนมากสวมเสื้อผ้าสีเหลืองออกมารวมตัวกันบริเวณรอบพื้นที่พระที่นั่งอนันตสมาคม เพื่อแสดงออกถึงความจงรักภักดีและร่วมถวายพระพรชัยมงคลในพระราชพิธีฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี ของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช โดยผู้บันทึกภาพตั้งคำถามกับความตื่นรู้เรื่อง “ครูจูหลิง” ต่อเยาวชนที่มารวมกลุ่มกันในวาระดังกล่าว ทว่าการเปิดด้วยฉากที่มีความเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ทำให้ภาพยนตร์ถูกวิพากษ์วิจารณ์ไปในหลายกระแส นัยหนึ่งอาจเป็นเพราะสถาบัน ชาติ ศาสนา และมหากษัตริย์ เป็นชุดความหมายที่ยึดโยงและประกอบสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของรัฐชาติไทยมาแสนนาน และชุดความหมายดังกล่าวเป็นประเด็นที่อ่อนไหวต่อการตีความตามความเข้าใจของผู้ชม ซึ่ง สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ ผู้ร่วมกำกับและตัดต่อภาพยนตร์เรื่องพลเมืองจูหลิงกล่าวว่า

> *“ ‘ฉากเสื้อเหลือง’ บางคน (ทั้งไทยและต่างชาติ) รู้สึกซาบซึ้งที่ได้เห็นความรักอันยิ่งใหญ่ที่ประชาชนไทยมีต่อในหลวง และปลื้มใจที่ได้เห็นแผ่นดินที่เปี่ยมด้วยพสกนิกรที่เต็มไปด้วยความผาสุก แต่บางคนกลับรู้สึกอึกอัดและไม่สบายใจ โดยเห็นว่าคนไทยมีอาการบ้าคลั่งจนน่ากลัว และพึ่งพาในหลวงมากเกินไปจนไม่ยอมพึ่งพาตนเอง ส่วนคนอีกจำนวนไม่น้อยกลับเห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นโฆษณาชวนเชื่อรักชาติของไทย และผู้กำกับทั้งสาม ‘บูชาลัทธิกษัตริย์นิยม’ อย่างไร้เหตุผล ทั้ง ๆ ที่ในความเป็นจริงแล้วเราไม่เคยตั้งใจให้หนังของเราเป็นสักอย่างเดียวที่คนเหล่านี้คิด เพราะเราไม่ได้สร้างมันขึ้นมาจากทฤษฎี เราเพียงแต่บันทึกสิ่งที่เป็นอยู่รอบตัวเรา”*
>
> สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ (2551)

นอกจากนี้ ภาพยนตร์ยังได้ใช้องค์ประกอบสมทบในการเชื่อมโยงเรื่องด้วยการตัดเข้าภาพป้ายประณามกลุ่มคนที่ทำร้ายครูจูหลิงซึ่งมีอยู่ทั่วไปในกรุงเทพฯ แล้วพาผู้ชมไปสำรวจพื้นที่เล็ก ๆ ใน

นิทรรศการศิลปะที่จัดขึ้นเพื่อระลึกถึงชีวิตและผลงานของครูจูหลิง ซึ่งหนึ่งในนั้นมีพระบรมสาทิสลักษณ์ของรัชกาลที่ 9 อันเป็นผลงานชิ้นที่ครูจูหลิงประทับใจที่สุด ก่อนที่จะพูดคุยกับภัณฑารักษ์เพื่อเข้าประเด็นเรื่องแรงบันดาลใจและเส้นทางชีวิตของครูจูหลิงก่อนเข้าไปเป็นครูสอนวิชาศิลปะที่โรงเรียนบ้านกูจิงลือปะ จังหวัดนราธิวาส ประเด็นรองที่สอดแทรกเข้ามาคือเรื่องศาสนาและความเป็นมุสลิมซึ่งมีความเข้มข้นในการแสดงออกทางอัตลักษณ์แตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ แล้วภาพยนตร์ก็นำผู้ชมเดินทางตามผู้ดำเนินเรื่องไปยังพื้นที่ต่าง ๆ โดยเฉพาะพื้นที่จริงที่ที่เกี่ยวข้องกับคดีครูจูหลิงโดยตรง

เนื่องจากภาพยนตร์นำเสนอเรื่องราวในแต่ละพื้นที่ด้วยการพูดคุยกับคนทั่วไป ผ่านผู้ดำเนินเรื่อง และการตั้งคำถามจากผู้บันทึกภาพ ทำให้มวลคำถามและเนื้อหานั้นค่อนข้างกระจัดกระจายไปตามลักษณะของกลุ่มผู้คนในพื้นที่ที่ผู้บันทึกภาพได้เจอ เมื่อผู้ดำเนินเรื่องเดินทางไปที่โรงพยาบาลที่รักษาครูจูหลิงอยู่ แม้ว่าการพูดคุยระหว่างผู้ดำเนินเรื่องจะเป็นการถามไถ่เรื่องอาการทั่วไป แต่ภาพที่นำเสนอมีการมองไปที่รายละเอียดของสถานที่ที่มากกว่าเรื่องราวที่อยู่ในบทสนทนา ซึ่งการนำเสนอดังกล่าวอาจเป็นได้ทั้งความตั้งใจชี้นำด้วยภาพ หรือเป็นเพียงการสังเกตการณ์ให้ผู้ชมเชื่อมโยงเรื่องตามประสบการณ์และความคิดความเชื่อของแต่ละคน โดยที่ภาพยนตร์ไม่ได้ใช้การเน้นย้ำด้วยองค์ประกอบด้านเสียงหรือภาษาในลักษณะอื่น

อย่างไรก็ดี นอกจากการสืบสวนสิ่งที่เกี่ยวข้องกับคดีครูจูหลิงแล้ว ประเด็นรองที่ถูกพูดถึงบ่อยครั้งคือการถกเถียงถึงโครงสร้างและระบบการปกครองที่มีผลต่อการขยายตัวของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งในช่วงเวลานั้น ภาพยนตร์ได้ถ่ายทำอยู่ในยุคของรัฐบาลทักษิณ ชินวัตร ซึ่งมีการแก้ไขนโยบายซึ่งส่งผลกระทบหลายประการต่อพื้นที่ ซึ่งทั้งผู้ดำเนินรายการและกลุ่มบุคคลที่เป็นเจ้าหน้าที่รัฐต่างก็มีความคิดเห็นต่อประเด็นปัญหาด้านสิทธิมนุษยชนที่เกิดขึ้น และเหนือไปกว่าโครงสร้างนโยบายของรัฐบาลชุดปัจจุบัน (ในช่วงเวลานั้น) กลุ่มนักวิชาการได้แสดงถึงทัศนะที่มีต่อประเด็นปัญหาทั้งเชิงประวัติศาสตร์ ศาสนา และพลวัตของการครอบงำพื้นที่ด้วยกำลังความรุนแรงทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งคนในพื้นที่กล่าวว่า ปัญหาดังกล่าวจะทำให้ภาพรวมของคนที่พื้นที่กลายเป็น “โจร” ไปหมดแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระหว่างการเดินทาง ภาพยนตร์ได้บันทึกภาพอนุสาวรีย์ “นกกระเรียนกระดาษ” ซึ่งเป็นภาพตัวแทนของการแก้ปัญหาด้วยกระบวนการสันติภาพในยุคสมัยนั้นด้วยการพับนกกระดาษจากคนทั่วประเทศไปโปรยในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นปรากฏการณ์ที่สะท้อนถึงการแก้ปัญหาด้วยการทำให้โรแมนติก (romanticize) และนกกระเรียนกระดาษนี้ก็มีปรากฏอยู่ในพื้นที่บ้านของครูจูหลิงที่จังหวัดเชียงราย ซึ่งสิ่งนี้เป็นการเปลี่ยนรูปจากเรื่องเล่าของการพับนกกระเรียนกระดาษตามความเชื่อของชาวญี่ปุ่น ให้กลายมาเป็นพิธีกรรมการอธิษฐานแบบร่วมสมัยของชาวไทยพุทธในประเทศไทย นอกจากนี้ยังมีการทำให้โรแมนติกในรูปแบบอื่น ๆ อาทิ การใช้เพลง “บินหลาดง” ที่ดังขึ้นภายในรถที่เดินทางมุ่งหน้าสู่จังหวัดเชียงรายซึ่งเป็นเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อบอกเล่าเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับครูจูหลิง โดยมีเนื้อหาเพลงว่า

“(ชาย) โรงเรียนบ้านพี่ไม่มีครู น้อง ๆ หนู ๆ ก็ไม่มา แล้วใคร จะให้วิชา ถ้าครูถูกฆ่า ถูกตี
(หญิง) เพื่อนน้องมาจากเจียงราย เธอย้ายมาสอน ที่นี่ ถูกรุม ทำร้ายทุบตี บัดนี้เป็นเจ้าหญิงนิทรา
(ชาย) พี่ก็รู้ข่าวคราว เรื่องครูสาวแห่งบางนรา เป็นสตรีคนดีคนกล้า จากแดนล้านนาเมืองไกล
(หญิง) แกะแจ นายู รือสิแย ช่วยเผื่อแผ่ส่งกำลังใจ ด้ามขวานจะสั้นลงไป ถ้ายอมให้ใครแบ่งไทยไปได้”

(เนื้อเพลง “บินหลาดง” ปรากฏในภาพยนตร์สารคดีเรื่องพลเมืองจูหลิง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การผลิตซ้ำภาพความเป็นด้ามขวานไทยในเนื้อเพลง เป็นการสื่อความหมายเชิงพื้นที่และสะท้อนภาพว่าคนส่วนใหญ่ในช่วงเวลามองว่าปัญหาความรุนแรงที่เกิดขึ้นในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นการกระทำของกลุ่มผู้ก่อความไม่สงบที่เป็น “โจรแบ่งแยกดินแดน” ซึ่งแนวคิดนี้เป็นสิ่งที่ถูกผลิตขึ้นตั้งแต่สมัยรวมไทยเป็นประชารัฐเดียวกัน ทว่า เสียงจากชาวบ้านที่อยู่อาศัยในพื้นที่กลับมีบางเสียงที่มองว่าวาทกรรมนี้เพิ่งถูกผลิตขึ้นในรัฐบาลยุคดังกล่าวและบทบาทของเจ้าหน้าที่รัฐที่เข้ามาควบคุมพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นเป็นกระทำที่เกินกว่าเหตุ ทำให้ชาวบ้านนั้นเกิดความแปลกแยกและหวาดระแวงต่อเจ้าหน้าที่รัฐซึ่งเป็นคนนอกที่เข้ามาตั้งด่านตรวจอย่างมากมาย

“เกินห้าปียังจับโจรจริง ๆ ไม่ได้ ชาวบ้านเดี๋ยวนี้ไม่รู้จะพึ่งใคร ไม่รู้ว่าใครทำ ชาวบ้านจะไปพึ่งใคร ไม่มีที่สิ้นสุด ประชาชนแบบเรานี่แหละผิด”

(บทสนทนาของชาวบ้านท่านหนึ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์สารคดีเรื่องพลเมืองจูหลิง)

อีกประเด็นที่ถูกกล่าวถึงอย่างมากในภาพยนตร์คือ นโยบายการประกาศสงครามกับยาเสพติด ตัวอย่างที่สำคัญที่เกี่ยวข้องกับกรณีนี้ คือ การสลายการชุมนุมของคนท้องถิ่นซึ่งเป็นขบวนการเรียกร้องให้ปล่อยตัวผู้ที่ถูกจับคดียักยอกอาวุธปืนของราชการและคดียาเสพติด หน้าสภ.อ. ตากใบ จังหวัดนราธิวาส มีผู้เสียชีวิตจำนวน 84 ศพ ในวันที่ 24 ตุลาคม พ.ศ. 2547 ทำให้ทุกฝ่ายมีการตื่นตัวและมีความพยายามในการหาสาเหตุ เชื่อมโยงไปสู่ผู้เกี่ยวข้องหลายกลุ่ม (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 2548) ซึ่งผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์สะท้อนความคิดเห็นว่ากรณีที่มีผู้เสียชีวิตจำนวนมากในการปราบปรามยาเสพติดนั้นเป็นเชื้อไฟให้พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นดูเป็นพื้นที่ที่รุนแรงน่ากลัว จนมาถึงกรณีของครูจูหลิงซึ่งทำให้ “ภาพลักษณ์ของภาคใต้ดูย่ำแย่”

อย่างไรก็ดี ความคลุมเครือของผู้กระทำในสถานการณ์ต่าง ๆ ที่ไม่มีใครสามารถระบุตัวการที่อยู่เบื้องหลังปัญหาที่แท้จริงได้ เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่มีข้อสรุปที่ชัดเจน แต่ภาพยนตร์ก็ได้นำผู้ชมไปสำรวจสถานการณ์หลังวันรัฐประหารโค่นล้มคณะรัฐบาลทักษิณ โดยคณะปฏิรูปการปกครองในระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข โดยการนำของ พลเอกสนธิ บุญยรัตกลิน ซึ่งแม้ว่าผู้ดำเนินเรื่องจะแสดงความคิดเห็นอย่างชัดเจนว่าไม่เห็นด้วยกับการทำรัฐประหาร และมองว่ามีคนไทยที่สนับสนุนรัฐประหารในครั้งนั้นเป็นเพราะกลัวว่าประเทศไทยจะมีปัญหาเรื่องการแบ่งแยกแบบจังหวัดชายแดนภาคใต้

“สงสารคนไทยที่ดูจะมีความหวังเป็นมหกรรมการรัฐประหาร ไม่เคยเห็นแบบนี้ สมัยก่อนนี่ต้องปาก้อนหินใส่หรือวิ่งหนีรถถัง วันนี้คนมาถ่ายรูป”

(บทสนทนาของ ไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ ในภาพยนตร์สารคดีเรื่องพลเมืองจูหลิง)

แล้วภาพยนตร์ก็จบลงโดยขึ้นข้อความที่รายงานสถานการณ์จริงในช่วงเวลาหลังการบันทึกภาพว่าท่าทีของรัฐบาลต่อมานั้น ได้มีการขอโทษเรื่องความรุนแรงที่รัฐบาลทักษิณกระทำต่อชาวสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ รวมถึงรายงานผลว่าครูจูหลิงได้เสียชีวิตลงหลังจากอยู่ในอาการโคม่า

ถึงแปดเดือน และมือปืนที่ยิงรักษาการ ส.ว.นราธิวาส ฟัครุดดีน บอตอ นั้นเป็นนายทหาร รวมถึงสรุปตัวเลขจำนวนผู้เสียชีวิตและความเสียหายในลักษณะต่าง ๆ ตั้งแต่ช่วงมกราคมปี พ.ศ. 2547 จนถึงพฤศจิกายน ปี พ.ศ. 2550 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่รัฐบาลทักษิณเข้าบริหารประเทศโดยตรง การสำรวจของภาพยนตร์จึงเป็นเหมือนการเข้าไปในพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับคนธรรมดาคนหนึ่งที่มีผลเชิงอารมณ์ต่อคนทั้งประเทศ ซึ่งภาพยนตร์พยายามตั้งคำถามกลับไปกลับมาระหว่างที่เจอกลุ่มคนที่แตกต่างกัน แล้วก็เลือกปรากฏการณ์ทางสังคมมาเป็นข้อสรุปของเรื่องราวมวลรวมของพื้นที่ในช่วงเวลานั้น

ภาพที่ 4.18 ไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ ผู้ดำเนินเรื่องหลักของภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “พลเมืองจูหลิง”
ที่มา : http://archive.is/7NFe7

อำนาจของผู้ดำเนินเรื่อง

ผู้ดำเนินเรื่องเข้าไปในพื้นที่ด้วยบทบาทของความเป็นสื่อและเป็นนักเคลื่อนไหวทางสังคม ทำให้เห็นภาพของกลุ่มเจ้าหน้าที่รัฐในหลาย ๆ มิติ รวมถึงสามารถพาผู้ชมเข้าไปพูดคุยกับคนที่อยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้และเป็นผู้ประสบเหตุการณ์ดังกล่าว โดยที่ชาวบ้านสามารถพูดด้วยภาษาของตัวเองได้ ซึ่งสมานรัชฎ์ได้แสดงทัศนะไว้ว่า

> *“ข้าพเจ้าจงใจไม่แปลกำกับด้วยคำบรรยายทั้งภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ข้าพเจ้าคิดว่าเป็นสิ่งที่ดีที่ผู้ชมนอกท้องที่ไม่เข้าใจสิ่งที่เขาพูดแม้แต่คำเดียว ก่อนที่ล่ามจะแปลให้ เพราะข้าพเจ้าจำได้ว่า ตอนที่ตกอยู่ในสภาวะนั้น เรารู้สึกท่วมท้นด้วยความแปลกแยกและความแตกต่างทางวัฒนธรรม มันทำให้เราเข้าอกเข้าใจอย่างชัดแจ้งว่าพื้นที่นี้ ในแง่ของศาสนาและภาษา เป็นเสมือนอีกประเทศหนึ่งจริง ๆ ด้วย ในอีกทางหนึ่ง คำพูดภาษายาวีของเขาถูกใช้*

เหมือนดนตรีที่บรรเลงประกอบภาพใบหน้าที่เต็มไปด้วยความกลัวและความอึดอัดใจของชาวบ้านที่ไม่กล้าพูด”

สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ (2551)

สิ่งนี้อาจเป็นจุดเด่นของภาพยนตร์สารคดีที่สามารถนำเสนอบรรยากาศของความจริงได้โดยตรง นอกจากนี้ ผู้ดำเนินเรื่องยังแสดงความคิดเห็นอย่างตรงไปตรงมาในบางประเด็น และมีท่าทีของความเห็นอกเห็นใจกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ ทำให้ชาวบ้านกล้าพูดในมุมมองของตนเอง ทว่าตัวแทนของชาวบ้านที่ออกมาพูดเรื่องในชุมชนนั้นมีกระบอกเสียงส่วนใหญ่ที่เป็นผู้ชาย ทำให้เห็นว่าระบบสังคมและสถานการณ์ในพื้นที่แห่งนั้นส่วนใหญ่จะมีผู้ชายเป็นกลุ่มที่นำความคิดของชุมชน อีกทั้งคดีดังกล่าวมีผู้ต้องหาที่เป็นเพศหญิงจำนวนมาก ทำให้คนในชุมชนที่เป็นเพศหญิงค่อนข้างระวังตัวที่จะออกมาแสดงความคิดเห็นต่อเหตุการณ์นี้

ผู้ดำเนินเรื่องพยายามที่จะเสนอมุมมองทั้งสองด้านแบบกลับไปกลับมา ทั้งการสะท้อนความคิดเห็นทั้งด้านบวกและด้านลบต่อผู้คนทุกกลุ่ม เช่นการนำเสนอความคิดเห็นของผู้คนที่มีต่อเจ้าหน้าที่รัฐว่า

“เจ้าหน้าที่หรือคนกลุ่มอื่นก็มีดี ไม่ดี อย่าเหมารวม แต่ทำอย่างไรที่จะทำให้ระบบนั้นไม่ให้โอกาสคนไม่ดีทำอะไรของเขา ความอยุติธรรมไม่ใช่เพียงคนมุสลิมหรือมลายู แต่คนทุกคนไม่ว่าชาติใดศาสนาใด ก็ไม่ชอบความอยุติธรรม”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

(บทสนทนาในภาพยนตร์สารคดีเรื่องพลเมืองจูหลิง)

อำนาจของผู้ดำเนินเรื่องในที่นี้ จึงเป็นอำนาจของสื่อที่สามารถแสดงความคิดเห็นของผู้ดำเนินเรื่องที่มีต่อความเข้าใจสถานการณ์ในเชิงโครงสร้างได้ โดยสะท้อนออกมาผ่านการวิพากษ์ผลงานของรัฐบาลในช่วงเวลานั้น ซึ่งนัยหนึ่งอาจมองได้ว่าผู้ดำเนินเรื่องมีการนำเสนอมุมมองที่ค่อนข้างมีอคติต่อผู้กระทำในระดับโครงสร้างหรือรัฐบาลดังกล่าว แต่อีกนัยหนึ่งนอกจากผู้ดำเนินเรื่องแล้วก็ยังมีกลุ่มคนอื่น ๆ ที่อยู่ในพื้นที่ได้กล่าวถึงปัญหาดังกล่าวในด้านนโยบายด้วยเช่นกัน เช่น การพูดว่าคนในพื้นที่ก็มีความกลัวและมีบางกลุ่มที่ออกไปเป็นแนวร่วมต่อต้าน แสดงให้เห็นว่าปัจจัยทางด้านการเมืองเป็นสิ่งที่ส่งผลกระทบต่อพื้นที่อย่างมาก

อีกประการหนึ่ง คือ ความรู้สึกเป็น “เพื่อน” กับคนในพื้นที่ของผู้ดำเนินเรื่อง ทำให้ภาวะของการเป็นคนนอกที่เข้าไปในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นค่อนข้างมีความน่าเชื่อถือ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ดำเนินเรื่องกับคนพื้นที่ที่ค่อนข้างเป็นธรรมชาติและผ่อนคลายทำให้เห็นว่าพื้นที่ที่ถูกทำให้เป็นพื้นที่สีแดงนั้นมีเพียงบางตารางนิ้วเท่านั้นที่ดูน่าอันตราย

ทว่า เหตุการณ์ความรุนแรงที่เกิดขึ้นกับคนใกล้ตัวในกรณีของรักษาการส.ว.นราธิวาส ฟัครุดดีน บอตอ ซึ่งเป็นเพื่อนกับผู้ดำเนินเรื่องก็ทำให้สถานการณ์ของการเล่าเรื่องเข้มข้นและมีผลเชิงอารมณ์มากยิ่งขึ้น เนื่องจากภาพยนตร์ได้บันทึกช่วงก่อนที่ท่านฟัครุดดีนจะถูกลอบยิง และได้ไปบันทึกภาพในโรงพยาบาลซึ่งท่านฟัครุดดีนไม่สามารถพูดโต้ตอบได้อย่างเดิมแล้ว ภาพดังกล่าวจึงค่อนข้างมีผลสะเทือนอารมณ์ต่อผู้ดำเนินเรื่อง ซึ่งแตกต่างจากการไปสำรวจพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับคดีของครูจูหลิงในพื้นที่อื่น ๆ ที่เป็นเหมือนการเข้าไปฟังเรื่องเล่าที่คนอื่นเป็นผู้เล่าแทนมาโดยตลอดทั้งเรื่อง และการดำเนินช่วงบทสรุปโดยที่ผู้ดำเนินเรื่องมีความคิดเห็นที่ขัดแย้งกับคนทั่วไปซึ่งออกมาถ่ายรูปอย่างร่าเริงในช่วงเวลาหลังรัฐประหารนั้นก็เป็นเหมือนการเล่าเรื่องด้วยอารมณ์ตลกร้าย ที่น้ำเสียงของการหัวเราะนั้นค่อนข้างขมขื่นกับปรากฏการณ์ตรงหน้าอย่างเสียไม่ได้

สุนทรียภาพความรุนแรง

ภาพยนตร์นำเสนอภาพของพื้นที่หลาย ๆ สถานที่เกี่ยวข้องกับครูจูหลิงโดยตรง อาทิ ห้องในโรงเรียนที่เคยเกิดเหตุการณ์ทำร้ายครูจูหลิง โรงพยาบาลที่ครูจูหลิงรักษาตัวอยู่ บ้านของครูจูหลิงที่จังหวัดเชียงราย ซึ่งบทสนทนาที่ถูกนำเสนอผ่านผู้คนที่อยู่ในพื้นที่เหล่านี้มีความเกี่ยวข้องกับตัวตนของครูจูหลิงโดยตรง และพื้นที่อีกกลุ่มหนึ่งที่ผู้ผลิตภาพยนตร์สลับเข้ามาในการเล่าเรื่องอยู่เสมอ ๆ คือ พื้นที่ของงานศิลปะที่เป็นเรื่องราวอีกเส้นหนึ่งที่ร้อยเรียงเหตุการณ์เกี่ยวกับครูจูหลิงที่เกิดขึ้นในต่างพื้นที่เข้าไว้ด้วยกัน

ห้องจัดงานศิลปะซึ่งนำเสนอผลงานในสมัยเป็นนักศึกษาวิชาศิลปะของครูจูหลิงในช่วงเปิดเรื่องซึ่งมีภัณฑารักษ์บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับงานวาดภาพของครูจูหลิงในสมัยเรียนนั้น เป็นพื้นที่ที่เชื่อมโยงเรื่องราวของครูจูหลิงกับสถาบันสำคัญของรัฐไทย ซึ่งเรื่องราวในส่วนนี้ได้เชื่อมโยงกับประเด็นที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถในรัชกาลที่ 9 ได้ทรงรับจูหลิงเป็นคนไข้ในพระราชินูปถัมภ์

กระทั่งเสียชีวิต และเชื่อมโยงไปถึงนิทรรศการศิลปะในจังหวัดเชียงรายที่ศิลปินชื่อดังในเมืองไทยได้รวมตัวจัดขึ้นเพื่อเป็นตัวแทนบอกเล่าและเป็นการตีความเรื่องราวของครูจูหลิง

อีกด้านหนึ่งคือการนำเสนอผลงานของครูจูหลิงผ่านภาพวาดผนังวัดไทยพุทธที่อยู่ในพื้นที่จ.นราธิวาส ซึ่งแทบไม่มีผู้ไปเยี่ยมเยือนเพราะพื้นที่ในบริเวณดังกล่าวได้ถูกยกระดับให้เป็นพื้นที่สีแดงที่มีความอันตราย เสียงการเล่าเรื่องความทรงจำเกี่ยวกับการทำงานของครูจูหลิงจึงเป็นเหมือนการสร้างพื้นที่พิเศษขึ้นมา ซึ่งผู้ผลิตภาพยนตร์มีความพยายามในการสำรวจพื้นที่ทางศิลปะที่เกิดขึ้นในหลาย ๆ จังหวัด เพื่อนำเสนอความรู้สึกเชิงอารมณ์ที่ลึกซึ้งละเอียดอ่อนมากกว่าที่จะเป็นการรายงานสถานการณ์เชิงข่าว

พื้นที่ทางสุนทรียภาพที่เกิดขึ้นจากคดีของครูจูหลิงได้รับการชุบชูจากคนไทยทั่วประเทศในช่วงเวลาหนึ่ง จึงเป็นผลรวมที่เกิดขึ้นจากหลายปัจจัย ทั้งความผูกพันที่มีต่อสถาบัน การเล่าเรื่องราวความมุ่งมั่นของการเข้าไปเป็นครูในพื้นที่จากคนที่มีบ้านเกิดอยู่ทางเหนือสุดไปยังพื้นที่ใต้สุดของประเทศไทย การนำเสนอภาพความรุนแรงที่เกิดขึ้นผ่านรอยเลือดในห้องเรียน ความคลุมเครือของผู้กระทำที่ถูกโยนให้เป็นความผิดของมือที่มองไม่เห็น

ความแตกต่างหลากเลื่อนของพื้นที่ใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้น จึงเป็นสิ่งที่สลับที่สลับทางที่อาจสอดคล้องกับสิ่งที่เรียกว่าสุนทรียศาสตร์ทางการเมืองแบบที่ฌาคส์ ร็องซีแยร์ (อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2558) มองว่าสิ่งที่ผิดพลาดบิดเบี้ยวของระบบทำให้เกิดการพูดแบบหนึ่งขึ้นมา ซึ่งประชาชนที่ไม่เห็นด้วยกับความรุนแรงที่เกิดขึ้นแต่ไม่สามารถเข้าไปมีส่วนกับการแก้ปัญหาได้ก็พยายามสร้างพื้นที่ให้กับเหยื่อที่ไม่มีสิทธิลุกขึ้นมาพูดด้วยตนเอง

แม้ว่าการที่ภาพยนตร์ไม่มีบทสรุปอย่างชัดเจนก็มีทั้งผลดีและผลเสียในเชิงการเล่าเรื่องบนพื้นที่ที่มีความอ่อนไหวทางการเมือง เพราะการบันทึกปรากฏการณ์ทางสังคมผ่านวิธีการปรุงแต่งเรื่องเล่าแบบภาพยนตร์โดยปราศจากการโน้มนำทางความคิดบางประการนั้นเป็นไปได้ยาก ทว่า ในฐานะภาพยนตร์เรื่องหนึ่ง ภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “พลเมืองจูหลิง” ก็ได้ทำหน้าที่ในการเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมได้ยินเสียงจากปากของคนในพื้นที่จริง ๆ บ้าง และเป็นอีกช่องทางหนึ่งที่ได้บันทึกเรื่องราวไว้เป็นพงศาวดารทางสังคม

สรุปผลการวิเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์สารคดี เรื่อง “พลเมืองจูหลิง”

พื้นที่เชิงกายภาพ	สภาพบ้านเมืองมีทั้งส่วนที่เป็นเมือง และส่วนที่เป็นชนบทซึ่งอยู่ใกล้พื้นที่ป่าที่มีประวัติศาสตร์เกี่ยวกับกลุ่มจีนคอมมิวนิสต์ในอดีต
พื้นที่กับตัวตน	กลุ่มบุคคลแต่ละกลุ่มมีพื้นที่ในการแสดงตัวตนและความคิดเห็นในมุมมองของตนเอง ซึ่งผู้ดำเนินเรื่องมีแนวโน้มที่ค่อนข้างแสดงความเห็นใจกับกลุ่มคนในพื้นที่
พื้นที่กับสังคม	โครงสร้างของสังคมที่ปรากฏในภาพยนตร์มีความซับซ้อน ความเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับการปกครองของรัฐไทยมีผลต่อภาพปัญหาของพื้นที่
พื้นที่กับการเมือง	มีการช่วงชิงความหมายและตั้งคำถามเกี่ยวกับ “ความเป็นโจร” และมีการนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับโครงสร้างของปัญหา
พื้นที่พิเศษ	พื้นที่งานศิลปะของครูจูหลิงที่จัดขึ้นจากการถ่ายทอดเรื่องราวต่อ ๆ กัน
ภาพตัวแทนของพื้นที่	พื้นที่ที่เคยมีเหตุการณ์ความรุนแรงจนกลายมาเป็นพื้นที่สีแดง เป็นพื้นที่ที่ทั้งคนในพื้นที่และคนนอกพื้นที่ต่างก็หวาดระแวงซึ่งกันและกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.4 ภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 (2558)

ภาพที่ 4.19 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง “ละติจูดที่ 6” (Latitude 6)
ผลงานกำกับโดย ธนดล นวลสุทธิ์ สร้างโดยบริษัท ยูซีไอมีเดีย จำกัด
ที่มา: http://www.majorcineplex.com/movie/latitude-6

ภูมิหลัง เรื่องย่อ และองค์ประกอบของเรื่องเล่า

ภูมิหลังของภาพยนตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รัฐบาลทุ่มทุนงบประมาณในการแก้ไขปัญหาสถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในหลากหลายด้าน นอกเหนือจากการเข้าไปปราบปราม ควบคุม เยียวยา สร้างเวทีเจรจา ฯลฯ งานด้านสื่อสันติภาพก็เป็นอีกกระแสหนึ่งที่หลายหน่วยงานผลักดันให้มีผลิตสร้างออกมาเพื่อสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับพื้นที่ในเชิงบวก “กองอำนวยการรักษาความมั่นคงภายในราชอาณาจักร” หรือ กอ.รมน. เป็นหน่วยงานหนึ่งที่มีนโยบายในการสร้างสรรค์สื่อแบบใหม่ ๆ จึงได้เป็นผู้สนับสนุนเงินทุนหลักร่วมกับ “บริษัท ยูซีไอมีเดีย จำกัด” ในการผลิตภาพยนตร์เรื่อง “ละติจูดที่ 6” ซึ่งหมายถึงเส้นรุ้งที่ 6 องศาที่พาดผ่านพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในเชิงภูมิศาสตร์ ภาพยนตร์ใช้เวลาในการตั้งแต่ปี พ.ศ. 2555-2558 รวมเวลา 3 ปี และได้ฉายรอบสื่อมวลชนครั้งแรกในวันที่ 21 กรกฎาคม พ.ศ. 2558 ซึ่งผู้ผลิตภาพยนตร์ได้มีการปรับปรุงการลำดับเรื่องในช่วงกระบวนการหลังการผลิต (post production) อีกหลายครั้งด้วยเหตุผลด้านรายละเอียดและตรรกะ

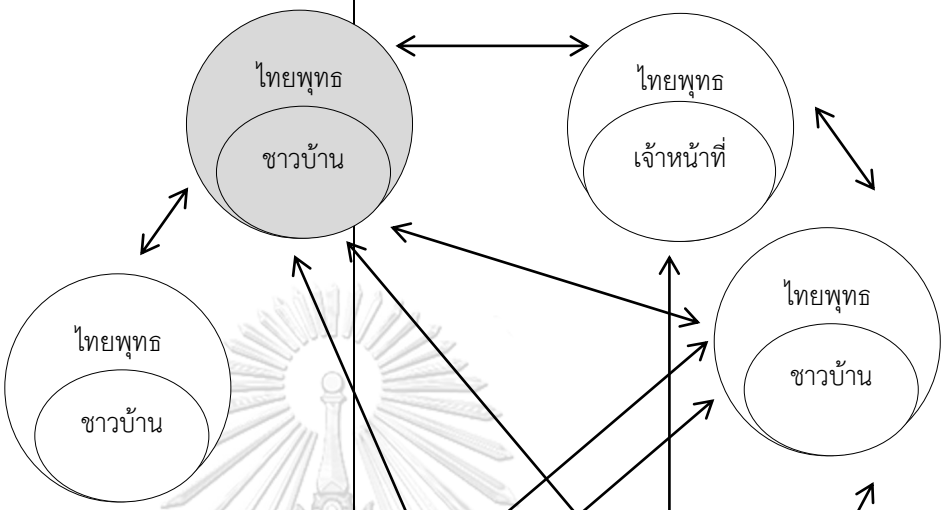
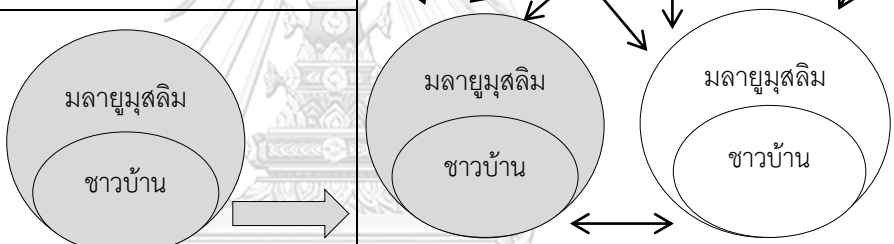
ของเรื่องเล่าที่ส่งผลต่อความเข้าใจเกี่ยวกับประเด็นด้านศาสนาและพื้นที่ เพื่อให้ได้ภาพยนตร์ที่สมบูรณ์ตามความต้องการของผู้ผลิตมากที่สุดและสามารถจัดฉายได้ทุกพื้นที่ในประเทศไทย

เรื่องย่อ

“ต้น” โปรแกรมเมอร์หนุ่มชาวกรุงเทพฯ ถูกส่งไปแก้ไขปัญหาด้านไอทีที่ธนาคารอิสลามในจังหวัดปัตตานี เขาจึงพาหลานสาววัยประถม “ฝ้ายฟู” ไปด้วย พร้อมกันนั้น “ฟ้า” หรือ “ฟาติมะห์” ก็เดินทางกลับบ้านเพราะต้องการโน้มน้าวให้พ่อ “ฮัตซัน” ซึ่งเป็นครูสอนศาสนาอิสลามอยู่ที่ปัตตานีย้ายไปอยู่ที่กรุงเทพฯ ฟ้าไปเป็นครูสอนที่โรงเรียนซึ่งฝ้ายฟูเข้ามาสมัครเป็นนักเรียนใหม่ ทำให้ต้นได้เจอกับฟ้าและมีความรู้สึกที่ดีต่อกัน ต้นอยู่ที่ปัตตานีด้วยความระแวงแต่ก็ค่อย ๆ ปรับตัวได้ อีกด้านหนึ่ง “ชารีฟ” เด็กหนุ่มชาวมุสลิมที่ครอบครัวอยากให้ตั้งใจเรียนมากกว่าเป็นนักกีฬาปัญจักสีลัต ก็เจอปัญหารักสามเส้าระหว่าง “กอเซ็ม” เพื่อนหนุ่มนักกีฬาชาวมุสลิม และ “เฟิร์น” เด็กสาวชาวไทยพุทธที่เป็นดีเจของรายการวิทยุชุมชนรายการ “ละติจูดที่ 6” ชารีฟพยายามฝึกซ้อมเพื่อเอาชนะกอเซ็มด้านกีฬาให้ได้ รวมถึงรักษาความสัมพันธ์ที่ดีต่อเฟิร์นไว้ในแบบเพื่อนคนสำคัญ ต้นได้โอกาสสานฝันการทำงานเป็นนักดนตรีที่กรุงเทพฯ ส่วนฟ้าทะเลาะกับฮัตซันเนื่องจากมีความคิดเห็นที่ไม่ตรงกันทั้งเรื่องของการย้ายออกจากปัตตานีและเรื่องการคบหากับต้น จนกระทั่ง มีเหตุระเบิดเกิดขึ้นบริเวณมัสยิดที่ฮัตซันกำลังควบคุมงานซ่อมแซม ต้นเข้ามาช่วยไว้ได้ทันแต่ฮัตซันก็ได้รับบาดเจ็บสาหัส ฟ้าตัดสินใจอยู่ที่ปัตตานีเพื่อดูแลพ่อ ส่วนต้นและฝ้ายฟูตัดสินใจกลับกรุงเทพฯ เหมือนอีกหลาย ๆ คน ที่บ้างก็ย้ายออกจากปัตตานี บ้างก็ยังใช้ชีวิตอยู่ที่นี่ต่ออย่างปกติ เมื่อเวลาผ่านไปฟ้าก็ปรับตัวอยู่ได้ แล้ววันหนึ่งต้นก็กลับมาหาเธอที่ปัตตานีอีกครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.9 สรุปองค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์เรื่อง “ละติจูดที่ 6”

ตัวละคร	คนนอก	คนใน
ฉาก	กรุงเทพฯ	อ.เมืองปัตตานี
ปฏิสัมพันธ์ของ “ต้น”		
ปฏิสัมพันธ์ของ “ฟ้า”		
โครงเรื่อง	สามารถแบ่งเส้นเรื่องได้เป็น 3 เส้นหลัก คือ เส้นเรื่องของต้น(ตัวละครหลัก) เส้นเรื่องของฟ้า(ตัวละครหลัก) และเส้นเรื่องของกลุ่มวัยรุ่น	
แก่นเรื่อง	นำเสนอประเด็นด้านความตระหนักรู้ในการเติบโต และความสัมพันธ์หลากรูปแบบของมนุษย์	
ความขัดแย้ง	- ความรู้สึกแปลกแยกไม่สบายใจของคนนอกเมื่อเข้าไปอยู่ในพื้นที่ - ความขัดแย้งของคนในพื้นที่ที่ต่างวัย ต่างความคิด - ความรักของคนต่างศาสนา	
องค์ประกอบสมทบ	- กีต้าร์ ตัวแทนของความใฝ่ฝันและจุดมุ่งหมายที่สำคัญในชีวิตของตัวละคร “ต้น” - ฮิญาบและคัมภีร์อัลกุรอาน ตัวแทนของความเชื่อและความศรัทธาของตัวละคร “ฟ้า”	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องค์ประกอบของเรื่องเล่า

1) ตัวละคร

ตัวละครส่วนใหญ่ที่มีบทบาทในการดำเนินเรื่องในภาพยนตร์เรื่อง “ละติจูดที่ 6” เป็นชาวบ้านทั่วไปที่ใช้ชีวิตอย่างปกติในพื้นที่อ.เมืองปัตตานี จ.ปัตตานี โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวละครที่เป็นตัวแทนของชาวมลายูมุสลิมซึ่งบอกเล่าวิถีชีวิตและเรื่องราวในพื้นที่ของกลุ่มคนหลายช่วงวัย ส่วนตัวละครหลักซึ่งเป็นคนนอกเป็นตัวแทนของชาวไทยพุทธนั้นแม้จะที่มีทัศนคติที่ดีต่อพื้นที่แต่ก็ยังคงมีความกลัวอยู่ ด้านตัวละครที่เป็นเจ้าหน้าที่นั้นไม่มีบทบาทในเรื่องมากนัก และภาพยนตร์ไม่มีภาพของตัวละครที่เป็นกลุ่มผู้ก่อความไม่สงบแม้ว่าจะมีเหตุการณ์ระเบิดเกิดขึ้นในช่วงดำเนินเรื่องก็ตาม

ตารางที่ 4.10 ลักษณะตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “ละติจูดที่ 6”

ผู้กระทำที่ปรากฏ	ชาติพันธ์/ศาสนา				ภูมิศาสตร์			บทบาท								เพศ		
	ไทยพุทธ	มลายูมุสลิม	จีน	ไม่สามารถระบุ	ริมทะเล	ริมภูเขา	พื้นราบ	ผู้ก่อความไม่สงบ	แนวร่วม	ชาวบ้าน/พลเรือนทั่วไป	เจ้าหน้าที่รัฐ	ประชาชนชาวไทย	รัฐบาล	ประชาคมโลก	อื่นๆ	ชาย	หญิง	ไม่สามารถระบุ
คนนอก	✓						✓			✓	✓	✓				✓	✓	
คนใน	✓	✓	✓	✓	✓		✓			✓	✓	✓				✓	✓	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ก. ตัวละครคนนอก

1.1) ชาวไทยพุทธ/ชาวบ้าน กลุ่มตัวละครชาวไทยพุทธที่เป็นชาวบ้านมีตัวละครหลักคือ “ต้น” โปรแกรมเมอร์หนุ่มที่มีหลานสาววัยประถมเป็นญาติเพียงคนเดียวคือ “ฝ้ายฟู” เมื่อต้นต้องไปทำงานที่ปัตตานีเขาจึงต้องพาหลานสาวไปอยู่ด้วยกัน แต่ต้นเองมีความใฝ่ฝันที่อยากจะเป็นนักดนตรี เขาจึงมีความคิดที่จะกลับกรุงเทพฯ เพื่อกลับมาทำตามความฝันอยู่เสมอ แม้ว่าฝ้ายฟูจะปรับตัวเข้ากับเพื่อนใหม่ซึ่งเป็นกลุ่มคนต่างศาสนาที่โรงเรียนได้และอยู่ในพื้นที่ได้อย่างไม่มีปัญหา แต่ต้นก็ยังแสดงถึงความระแวงเมื่อได้เห็นรถทหารวิ่งผ่านในตอนกลางคืน หรือได้เห็นอากัปกิริยาบางอย่างที่น่าสงสัยก็ทำ

ให้คิดไปว่ากลุ่มคนที่พบอาจเป็นแนวร่วมก่อความรุนแรง ต้นหลงรัก “ฟ้า” ซึ่งเป็นครูสาวชาวมลายูมุสลิมที่อยู่ในพื้นที่ ทำให้ต้นไม่แน่ใจว่าเขาควรจะอยู่ในจังหวัดปัตตานีต่อไปเพื่อผู้หญิงที่รัก หรือกลับไปที่กรุงเทพฯ เพื่อทำตามความฝัน ส่วนตัวละครชาวไทยพุทธที่เป็นคนนอกอีกกลุ่มคือเพื่อนนักดนตรีของต้น ซึ่งเป็นกลุ่มคนเมืองที่อยู่ในพื้นที่ศูนย์กลางการปกครองของประเทศที่มีวิถีชีวิตหรูหราทันสมัย

ข. ตัวละครคนใน

1.2) มลายูมุสลิม/ชาวบ้าน กลุ่มตัวละครที่เป็นชาวมลายูมุสลิมที่ปรากฏในภาพยนตร์เป็นคนส่วนใหญ่ในพื้นที่จังหวัดปัตตานี “ฟ้า” เป็นตัวละครหลักที่เป็นตัวแทนของชาวมลายูมุสลิมรุ่นใหม่ที่เดินทางออกจากพื้นที่เพื่อไปแสวงหาโอกาสใหม่ ๆ ในเมืองหลวง ทว่า ฟ้ามีความรู้สึกที่ขัดแย้งอยู่ภายในและมีความขัดแย้งกับตัวละครพ่อ หรือ “ฮัตซัน” ซึ่งเป็นครูสอนศาสนาที่อาศัยอยู่ที่จังหวัดปัตตานีมาทั้งชีวิต ฮัตซันเป็นตัวแทนของชาวมลายูมุสลิมที่ดำรงชีวิตยึดมั่นอยู่ในความศรัทธาตามบทบัญญัติที่ถูกต้องของศาสนาอิสลาม ฟ้าอยากพาฮัตซันย้ายไปอยู่ที่กรุงเทพฯ เนื่องจากเธอคิดว่าพื้นที่นี้อันตรายเกินไปและแม่ของเธอก็เสียชีวิตจากเหตุการณ์ความรุนแรงที่เกิดขึ้นในพื้นที่ แต่ฮัตซันก็เป็นเหมือนตัวละครมลายูมุสลิมอีกหลาย ๆ คนที่รักในแผ่นดินเมืองเกิดและไม่เกรงกลัวต่อความตาย เนื่องจากเชื่อว่าทุกสิ่งที่เกิดขึ้นเป็นพระประสงค์ของพระเจ้า ครอบครัวของฟ้าและฮัตซันเป็นชาวมลายูมุสลิมที่มีการศึกษาสูงและมีฐานะดี ค่อนข้างได้รับความนับถือจากตัวละครที่เป็นคนทั่วไปในหมู่บ้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวละครมลายูมุสลิมกลุ่มวัยรุ่นที่เป็นชาวบ้าน มีตัวละครหลักคือ “ชารีฟ” เด็กหนุ่มผู้มองโลกในแง่ดี เขารักการเล่นกีฬาปัญจักสีลัต และเป็นนักกีฬาประจำโรงเรียนสหศึกษาที่เขาเรียนอยู่ แต่ครอบครัวอยากให้ตั้งใจเรียนเป็นครูสอนศาสนามากกว่า ทำให้ชารีฟสับสนกับเส้นทางต่อไปของชีวิต และ “กอเซ็ม” เพื่อนชาวมลายูมุสลิมที่มีครอบครัวทำอาชีพประมง ซึ่งมีความสนใจคล้ายชารีฟในหลาย ๆ เรื่อง รวมถึงการชอบผู้หญิงคนเดียวกันจนกลายเป็นปมปัญหา กอเซ็มเป็นนักเรียนในโรงเรียนสอนศาสนาที่มีความเก่งกาจในด้านกีฬาเช่นเดียวกัน ทำให้ชารีฟมองว่ากอเซ็มเป็นทั้งคู่แข่งและเพื่อนคนสำคัญ

ตัวละครมลายูมุสลิมกลุ่มสนับสนุน เป็นตัวละครที่มีหน้าที่สร้างสีสันและคอยช่วยเหลือกลุ่มตัวละครหลัก ตัวละครสนับสนุนที่สำคัญ คือ “มูซา” เป็นผู้ช่วยของต้น มีหน้าที่คอยดูแลและให้คำปรึกษาเกี่ยวกับความเข้าใจที่มีต่อการใช้ชีวิตในพื้นที่รวมถึงการทำความฝันด้านดนตรีให้เป็นจริง และ “ยามีนะห์” เป็นเพื่อนของฟ้าซึ่งสอนหนังสืออยู่ที่โรงเรียนเดียวกัน

นอกจากนี้ยังมีตัวละครชาวมลายูมุสลิมที่เป็นตัวประกอบชาวบ้านอีกมากมาย ซึ่งส่วนใหญ่มีการสื่อสารกันด้วยภาษาไทยกลาง และภาษาไทยที่ติดสำเนียงภาษาใต้ตอนบน ทว่า มีบางฉากที่ตัวละครฟ้าอ่านคัมภีร์อัลกุรอานแบบผิดบ้างถูกบ้าง เพื่อแสดงถึงภาวะที่สับสนภายในความคิดของตัวละคร การใช้ภาษาของตัวละครแบบภาษาไทยกลางบ้าง ภาษาไทยใต้บ้าง นัยหนึ่งแสดงให้เห็นถึงสภาพความเป็นเมืองของพื้นที่ที่ผู้คนส่วนใหญ่จะใช้ภาษาได้อย่างหลากหลาย อีกนัยหนึ่งอาจเป็นเพราะการใช้ภาษาไทยที่เข้าใจง่ายนั้นทำให้การสื่อสารเรื่องราวเป็นไปได้อย่างไหลลื่นมากกว่า

1.3) ไทยพุทธ/ชาวบ้าน ตัวละครไทยพุทธที่เป็นชาวบ้านนั้น มีตัวละครหลักคือ “เฟิร์น” เด็กสาววัยมัธยมที่เป็นเพื่อนกับชารีฟมาตั้งแต่เด็ก เฟิร์นอาศัยอยู่กับแม่และทำหน้าที่เป็นดีเจของวิทยุชุมชนรายการ “ละติจูดที่ 6” และมีปฏิสัมพันธ์กับชาวไทยพุทธคนอื่น ๆ ในพื้นที่ ซึ่งบางกลุ่มคนมีรูปลักษณ์ที่มีแนวโน้มจะมีเชื้อสายชาติพันธุ์จีนแต่ภาพยนตร์ไม่ได้ระบุชัดถึงอัตลักษณ์ของคนกลุ่มดังกล่าว เฟิร์นเป็นตัวแทนของชาวไทยพุทธในพื้นที่ที่ยังสามารถอาศัยอยู่บนพื้นที่แห่งความหลากหลายนี้ แม้ว่าครอบครัวจะสูญเสียพ่อเนื่องจากเหตุการณ์ความไม่สงบไป แต่อย่างไรก็ดี กลุ่มตัวละครเหล่านี้มีแนวโน้มของการอพยพย้ายถิ่นออกไปแสวงหาโอกาสทางการศึกษาในเมืองหลวงรวมถึงหาถิ่นฐานใหม่เพื่อความปลอดภัยของชีวิต แต่บางส่วนก็มีความตั้งใจที่จะกลับมาหากลุ่มคนที่พวกเขารู้จักและกลับมาอยู่ในพื้นที่ที่พวกเขารู้สึกว่าเป็น “บ้าน” อีกครั้ง

1.4) ไทยพุทธ/เจ้าหน้าที่รัฐ กลุ่มตัวละครที่เป็นเจ้าหน้าที่รัฐมีเครื่องแบบและบทบาทเป็นสิ่งที่บ่งบอกหน้าที่ภายในเรื่องแต่ไม่มีชื่อเรียก ไม่มีการสื่อถึงภาวะความคิดภายในของตัวละครหรือไม่ได้ถูกให้ความสำคัญมากนัก ทว่าเจ้าหน้าที่รัฐที่ปรากฏในภาพยนตร์มีภาพลักษณ์ที่ค่อนข้างดี มีความเฮฮาเป็นมิตร และคอยเข้ามาช่วยเหลือตัวละครอื่น ๆ ในสถานการณ์ที่คับขัน

1.5) กลุ่มคนที่ไม่สามารถระบุได้ เป็นกลุ่มคนที่ไม่ปรากฏตัวในเรื่อง แต่มีการสร้างสถานการณ์ความไม่สงบด้วยการวางระเบิดมัสยิดที่ฮัตซันเป็นผู้นำในการก่อสร้าง ซึ่งอาจเป็นตัวละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มคนในหรือคนนอกก็ได้ แต่เนื่องจากระเบิดที่เกิดขึ้นภายในเรื่องเกิดขึ้นใกล้พื้นที่ทางศาสนา ทำให้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าตัวละครที่ไม่สามารถระบุได้อาจเป็นคนในที่มีบทบาทอื่น ๆ

2) โครงเรื่อง

ภาพยนตร์มีการเล่าเรื่องตามลำดับเวลา สามารถแบ่งได้เป็น 3 เส้นหลัก คือ เส้นเรื่องของต้น ซึ่งเป็นตัวแทนของคนนอกที่เข้าไปอยู่ในพื้นที่จังหวัดปัตตานี เส้นเรื่องของฟ้าซึ่งเป็นตัวแทนของกลุ่มชาติพันธุ์หลักที่มีความขัดแย้งภายในตัวตนว่าควรจะอยู่ในพื้นที่นี้ต่อไปหรือไม่ และเส้นเรื่องของกลุ่มวัยรุ่นที่เป็นตัวแทนของคนรุ่นใหม่ซึ่งมีความฝันและตัวตนที่แตกต่างกัน

ก. การเปิดเรื่อง ต้นและฝ้ายฟู เดินทางเข้าไปในพื้นที่จังหวัดปัตตานีอย่างเป็นคนนอก เนื่องจากความจำเป็น ฟ้าเดินทางเข้าไปในพื้นที่เพราะต้องการที่จะพาพ่อย้ายจากปัตตานีออกไปอยู่กรุงเทพฯ เพื่อความปลอดภัย ส่วนชารีฟและกลุ่มนักกีฬาปัญจักสีลัตเดินทางกลับบ้านที่ปัตตานีเพื่อกลับไปใช้ชีวิตตามปกติ เส้นเรื่องแต่ละเส้นมีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กันเนื่องจากตัวละครอาศัยอยู่ในเมืองเดียวกันและมีการใช้พื้นที่สาธารณะต่าง ๆ ร่วมกัน

ข. จุดสูงสุด เรื่องดำเนินไปตามความขัดแย้งของแต่ละเส้นเรื่อง จนกระทั่งเกิดระเบิดที่มัสยิดที่ฮัสซันกำลังควบคุมการสร้าง แต่ต้นเข้ามาช่วยไว้ได้ทัน ทำให้ฮัสซันรอดชีวิตแต่ก็มีอาการบาดเจ็บสาหัส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ค. บทสรุป ฟ้าตัดสินอยู่ดูแลพ่อที่ปัตตานีต่อไปและหันมาตั้งใจเรียนรู้คำสอนทางศาสนาอย่างลึกซึ้งมากขึ้น ชารีฟกับกอเซ็มปรับความเข้าใจกันผ่านการสู้ด้วยปัญจักสีลัต และชารีฟก็ร่วมเล่นลิเกฮูลูเพื่อระดมทุนสร้างมัสยิดซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศที่ดีให้กับชุมชน ส่วนเฟิร์นมีความทรงจำที่ดีกับเพื่อน ๆ และเดินทางออกจากพื้นที่นี้เพื่อไปเรียนต่อตามเป้าหมายเดิม ส่วนต้นกลับไปทำตามความฝันที่กรุงเทพฯ และตัดสินใจกลับมาหาฟ้าที่ปัตตานีอีกครั้ง

3) แก่นเรื่อง

ภาพยนตร์นำเสนอประเด็นด้านความตระหนักรู้ในการเติบโต และความสัมพันธ์หลากรูปแบบของมนุษย์บนพื้นที่ที่มีความหลากหลายโดยมองข้ามผ่านประเด็นความรุนแรงที่เกิดขึ้น เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกสร้างขึ้นบนความร่วมมือระหว่างเอกชน หน่วยงานรัฐ และองค์กรทาง

ศาสนา โดยผู้ผลิตภาพยนตร์พยายามหาพื้นที่ตรงกลางที่จะเล่าเรื่องของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างอะลุ้มอล่วยต่อทุกฝ่าย การนำเสนอประเด็นของความตระหนักรู้ในการเติบโตจึงเป็นการสื่อความหมายให้ผู้ชมภาพยนตร์มองภาพที่เปลี่ยนไปของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงเวลาที่สถานการณ์ความรุนแรงในยุคไฟใต้เปลี่ยนผ่านไปสู่สถานการณ์ทรงตัว ซึ่งการนำเสนอประเด็นนี้เป็นเหมือนการโฆษณาชวนเชื่อจากผู้ผลิตที่ต้องการให้ผู้ชมเห็นแง่งามของพื้นที่มากกว่าความขัดแย้ง

4) มิติด้านเวลาและสถานที่

มิติด้านเวลาและสถานที่มีการอ้างถึงพื้นที่ที่เป็นตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้โดยตรง โดยแต่งเรื่องให้เกิดขึ้นในช่วงยุคสถานการณ์ความรุนแรงหรือ “ยุคไฟใต้” และมีความพยายามที่จะใช้สถานที่จริงในการถ่ายทำเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้ ยังมีการตกแต่งสถานที่ขึ้นตามจินตนาการของผู้ผลิตเพื่อความสวยงามในเชิงกายภาพและสอดแทรกองค์ประกอบแฝงเพิ่มในหลายฉาก ซึ่งผู้ผลิตภาพยนตร์ใช้กรอบความคิดแบบพุทธในการสร้างเรื่องราว แล้วจัดวางความเป็นมลายูมุสลิมเข้าไป แต่ก็มีบางฉากที่ไม่เหมาะสมเมื่อมองตามกรอบของศาสนาอิสลาม ทำให้ภาพยนตร์ต้องมีการปรับเนื้อหาอยู่หลายครั้งเพื่อการประนีประนอม เป็นต้น

ก. ปัจจัยด้านเวลา ภาพยนตร์เล่าเรื่องตามลำดับเวลา และมีการเล่าย้อนอดีตในบางฉากเพื่อเสริมตรรกะความคิดของตัวละครซึ่งมีผลต่อเป้าหมายและการตัดสินใจของตัวละครนั้น ๆ โดยช่วงเวลาที่เรื่องทั้งหมดเกิดขึ้นนั้นอยู่ในช่วงที่พื้นที่ถูกยกระดับสถานการณ์ความรุนแรงขึ้นอย่างเป็นทางการแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข. ปัจจัยด้านภูมิศาสตร์ ภาพยนตร์เน้นการเล่าเรื่องที่เกิดขึ้นภายในอำเภอเมืองปัตตานี จังหวัดปัตตานี ซึ่งเมืองปัตตานีนั้นเป็นเมืองที่ติดชายฝั่งทะเลทำให้ตัวละครหลายกลุ่มใช้การเดินทางโดยเรือไปมาหาสู่กัน แต่สถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่ทำให้มีการอพยพย้ายถิ่นฐานกันมาก ทำให้ประชากรในเมืองไม่ค่อยหนาแน่น

ค. ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและโครงสร้างทางสังคม คนในพื้นที่ที่เมืองปัตตานีประกอบอาชีพอย่างหลากหลาย อาทิ การทำประมง งานค้าขายและงานบริการต่าง ๆ มีร้านเสื้อผ้า ร้านขายของมือสอง ร้านน้ำชา เป็นต้น ซึ่งผู้คนในพื้นที่สามารถดำเนินชีวิตได้อย่างปกติ แต่สภาพตลาดไม่ได้มีความ

คึกคักมากนัก ตัวละครส่วนใหญ่อยู่อาศัยกันอย่างเป็นครอบครัว ไม่ค่อยพบตัวละครที่อยู่ในพื้นที่อย่างเป็นปัจเจกโดดเดี่ยว

ง. ปัจจัยด้านประเพณี ค่านิยม ศีลธรรม และธรรมเนียมปฏิบัติ เนื่องจากพื้นที่นี้มีประวัติศาสตร์การตั้งถิ่นฐานมาอย่างยาวนาน ทำให้สภาพเมืองค่อนข้างมีความเจริญและรุ่มรวยทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย ทั้งเชิงสถาปัตยกรรม การออกแบบผังเมือง รูปแบบการใช้ชีวิต รวมถึงสื่อสารการแสดงที่เป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายู อาทิ การละเล่นปัญจักสีลัต การแสดงลิเกฮูลู เป็นต้น

5) ความขัดแย้ง

ผู้เล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นผู้เล่าเรื่องบุรุษที่หนึ่ง (The First-Person Narrator) ที่เน้นการเล่าด้วยจุดยืนของตัวละครคนใน ดังเสียงที่กล่าวว่า *“พวกเราผ่านเหตุการณ์ร้าย ๆ มาด้วยกันหลาย ๆ อย่างที่นี่ จากที่เคยเลวร้าย มันค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม เพราะความเชื่อ...”* ซึ่งมุมมองดังกล่าวได้เล่าเรื่องถึงการผ่านเหตุการณ์ความขัดแย้งหลักระหว่าง “คนนอก” กับ “คนใน” และระหว่าง “คนใน” กับ “คนใน” ในหลายมิติ โดยความขัดแย้งที่เด่นชัดและมีผลต่อการดำเนินเรื่องได้แก่

ก. ความขัดแย้งภายในบุคคล ภาพยนตร์นำเสนอภาวะความสับสนภายในบุคคลของตัวละครหลักในแต่ละเส้นเรื่อง อาทิ ต้นที่หลงรักฟ้าและเกิดความไม่แน่ใจว่าจะอยู่ในพื้นที่ต่อไปหรือกลับไปเป็นนักดนตรีที่กรุงเทพฯ หรือฟ้าที่มีความสั่นคลอนต่อความเข้าใจของตนเองในด้านศาสนา รวมถึงชารีฟซึ่งเป็นตัวแทนของวัยรุ่นทั่วไปที่มีความฝันแตกต่างไปจากความต้องการของครอบครัว ทำให้เขาต้องสู้เพื่อรักษาเป้าหมายของตัวเอง

ข. ความขัดแย้งระหว่างบุคคล ความขัดแย้งระหว่างบุคคลเป็นสิ่งที่มีผลต่อการดำเนินเรื่องในภาพยนตร์เรื่องนี้มากที่สุด ทั้งประเด็นความขัดแย้งของความรักต่างศาสนา รักสามเส้า ความไม่เข้าใจกันภายในครอบครัว เป็นต้น ซึ่งแต่ละเส้นเรื่องจะมีช่วงเวลาที่ความขัดแย้งนั้นมาบรรจบกันและค่อย ๆ คลี่คลายไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ค. ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม ความขัดแย้งในส่วนนี้ไม่ชัดเจนมากนัก เนื่องจากตัวละครไม่ได้มีภาวะของการต่อสู้หรือลุกขึ้นมาต่อต้านระบบสังคม

6) องค์ประกอบสมทบ

ภาพยนตร์มีองค์ประกอบสมทบที่ช่วยในการสื่อความหมายมากมาย ซึ่งองค์ประกอบที่พบได้บ่อยและมีความสัมพันธ์กับตัวละครธรรมมากที่สุด คือ

ก. กีต้าร์ เป็นตัวแทนของความใฝ่ฝันและจุดมุ่งหมายที่สำคัญในชีวิตของตัวละครต้น ซึ่งแม้ว่าเครื่องดนตรีที่เป็นต้นกำเนิดของความบันเทิงจะเป็นสิ่งที่ค่อนข้างขัดแย้งต่อหลักปฏิบัติของกลุ่มชาวมลายูมุสลิมที่เคร่งครัด แต่ภาพยนตร์ก็พยายามประนีประนอมด้วยการให้ตัวละครที่เป็นชาวมลายูมุสลิมเล่นดนตรีอยู่ในพื้นที่ส่วนตัวเพื่อสื่ออารมณ์ความคิดในเชิงสุนทรียะ และมีฉากที่ตัวละครเล่นดนตรีประสานกันเพื่อสื่อถึงการก้าวข้ามพรมแดนทางวัฒนธรรม

ข. ฮิญาบและคัมภีร์อัลกุรอาน เป็นตัวแทนของความเชื่อและความศรัทธาของตัวละครฟ้า ซึ่งในช่วงเปิดเรื่องฟ้าไม่ได้สวมผ้าคลุมศีรษะอย่างถูกต้องตามหลักศาสนาและเธอไม่สามารถอ่านคัมภีร์อัลกุรอานได้อย่างถูกต้องถ่องแท้ในช่วงแรก โดยประเด็นนี้อาจเป็นสิ่งที่ขัดกับหลักความเชื่อทางศาสนา แต่ภาพยนตร์พยายามใช้วิธีการเล่าเพื่อให้เห็นถึงพลวัตของตัวละคร โดยให้ตัวละครพ่อเป็นผู้สอนปรับความเข้าใจเรื่องหลักปฏิบัติให้กับลูกสาว องค์ประกอบดังกล่าวจึงมีความสำคัญกับตัวละครในการบ่งบอกอัตลักษณ์ทั้งเชิงกายภาพและความคิดที่เปลี่ยนแปลงไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ความสัมพันธ์ระหว่างปรากฏทางสังคมและแนวคิดทางพื้นที่

พื้นที่สามจังหวัดภาคใต้ในยุค “ไฟใต้”

พื้นที่หลักที่เกี่ยวข้องกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์เรื่อง “ละติจูดที่ 6” คือ อำเภอเมืองปัตตานี จังหวัดปัตตานี โดยการตั้งชื่อเรื่องนำมาจากพิกัดทางภูมิศาสตร์ด้วยเส้นละติจูดที่ 6 ที่พาดผ่านเมืองแห่งนี้ ปัตตานีเป็นที่ตั้งของเมืองที่มีประวัติความเป็นมายาวนานหลายร้อยปี เป็นสถานที่ที่มีที่ตั้งของสถานที่สำคัญมากมาย อาทิ มัสยิดกรือเซะ ศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว

เมืองโบราณยะรัง วัดช้างให้ เป็นต้น ก่อนช่วงปีแห่งสถานการณ์ความรุนแรงจะเข้าครอบงำพื้นที่ เมืองปัตตานีเคยเป็นเมืองที่มีศักยภาพทางเศรษฐกิจสูงเนื่องจากมีพื้นที่ชายฝั่งติดทะเล ชาวบ้านส่วนใหญ่ประกอบอาชีพทางการเกษตร การประมง หรืออาชีพอื่น ๆ ที่ใช้ทรัพยากรจากธรรมชาติ

อำเภอเมืองปัตตานีเคยเป็นพื้นที่ที่รัฐประกาศให้เป็นหมู่บ้านสีแดงในช่วงปี พ.ศ. 2547 เนื่องจากพื้นที่นี้เป็นสถานที่ที่เกิดเหตุมากที่สุด 3 ลำดับแรก (ศรีสมภพ จิตต์ภิรมย์ศรี, 2560) ต่อมาเมื่อเหตุการณ์ความรุนแรงลดจำนวนลงเรื่อย ๆ จนเข้าสู่ภาวะที่ควบคุมได้ รัฐก็ได้ดำเนินนโยบายวางทิศทางการพัฒนาพื้นที่เหล่านี้ให้กลายเป็น “หมู่บ้านเสริมสร้างสันติสุข” หรือ “พื้นที่ปลอดภัย” แต่ในพื้นที่ก็ยังคงมีเจ้าหน้าที่ทหารควบคุมดูแลอยู่ ซึ่งปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนพื้นที่กับเจ้าหน้าที่รัฐได้กลายเป็นรูปแบบการดำเนินชีวิตอีกแบบหนึ่งในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในยุคสมัยนี้ไปแล้ว และภาพเหล่านี้ได้กลายมาเป็นภาพตัวแทนที่ของพื้นที่ผ่านการนำเสนอโดยสื่อมวลชนในช่วงเวลากว่า 13 ปีที่ผ่านมา

ภาพที่ 4.20 นายทหารในภาพยนตร์ล่องเรือพาเด็กหญิงชาวมุสลิมไปส่งที่มัสยิดริมน้ำ
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=rSvqF6c9wsI&t=2s

ความพยายามในสร้างสรรค์สื่อสันติภาพที่เกิดขึ้นจากความร่วมมือระหว่างรัฐ สื่อมวลชน และกลุ่มคนภายในพื้นที่อย่างเป็นรูปธรรม ทำให้สื่อหลายประเภทที่ถูกผลิตออกมาเพื่อให้เป็นต้นแบบของการแก้ปัญหาความรุนแรงในพื้นที่นี้นั้นค่อนข้างมีความเป็นทางการ ทว่าสื่อภาพยนตร์พยายามลดความตึงเครียดและความจริงจังดังกล่าว ซึ่งตัวแทนจากกองอำนวยการรักษาความมั่นคงภายในราชอาณาจักร หรือ กอ.รมน. ได้กล่าวถึงเป้าหมายของการสื่อสารองค์กรผ่านภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้ว่า

"ใครที่มองภาพ กอ.รมน.ว่าต้องเป็นองค์กรที่ดุดัน เคร่งเครียด น่ากลัว เพราะทำงานด้านความมั่นคงแล้วล่ะก็ ต้องลบภาพนี้ไปได้เลย เพราะนี่คือความมั่นคงยุคใหม่ เป็นการสร้างความเข้าใจให้แก่ผู้คนผ่านทางสื่อภาพยนตร์ และนี่คือบทบาทใหม่อีกบทบาทหนึ่งของ กอ.รมน"

พล.ต.นักรบ บุญบัวทอง รองผู้อำนวยการศูนย์ประสานการปฏิบัติที่ 5

(สัมภาษณ์โดย ปกรณ์ พึ่งเนตร, 2556)

การสนับสนุนเงินทุนในการสร้างภาพยนตร์เรื่อง “ละติจูดที่ 6” โดยกอ.รมน. ทำให้มีกระแสวิพากษ์วิจารณ์จากผู้ชมบางกลุ่มว่าภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างขึ้นเพื่อจุดประสงค์ในการโฆษณาชวนเชื่อ (propaganda) ซึ่งผู้ผลิตภาพยนตร์กล่าวว่า ผู้ชมอาจเข้าใจได้ว่าภาพยนตร์เป็นสื่อโฆษณาประเภท “โลกสวย” หรือนำเสนอเนื้อหาเชิงบวกเกินจริงของพื้นที่ได้ ทว่าในกระบวนการผลิตภาพยนตร์นั้นไม่เพียงแต่องค์กรรัฐที่เข้ามาช่วยในการดูแลเนื้อหา แต่ยังมีความร่วมมือจากอีกหลายองค์กรที่ให้คำแนะนำเกี่ยวกับการรายละเอียดในเรื่องเล่าที่อาจก่อให้เกิดความเข้าใจผิดระหว่างคนต่างศาสนา และมีการปรับแก้อีกหลายครั้งเพื่อให้เนื้อหาดังกล่าวมีความสมบูรณ์มากที่สุด ซึ่งตัวแทนของบริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์เรื่องนี้กล่าวว่า

“มันก็จะมีเสียงสะท้อนหลายแง่มุม คือเราไม่ทำเป็นโลกสวยนะครับ แต่เราไม่อยากไปเล่นกับความหวาดกลัวของคน การไปขยี้เรื่องความรุนแรง ขยี้เรื่องความกลัว มันไม่เกิดประโยชน์ เราอยากนำเสนอพื้นที่ในด้านที่สวยงาม ด้านวัฒนธรรม เราพยายามจะเป็นตัวแทนที่นำเสนอในอีกมุมมองหนึ่ง”

ทัตต์ดนัย นวะชิติ (สัมภาษณ์, 30 พฤษภาคม 2560)

ความ “โลกสวย” หมายถึงกระแสผู้ชมภาพยนตร์ในภาษาปากที่เป็นได้ทั้งเชิงเสียดสีและเชิงชื่นชมภาพยนตร์แนวสุขนาฏกรรม นัยหนึ่งยังหมายถึงการนำเสนอภาพของโลกอุดมคติที่สมบูรณ์แบบซึ่งแตกต่างจากโลกจริง (real world) ด้วยเช่นกัน ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์กล่าวว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“อย่างที่คนบอกว่าหนังเราโลกสวย ภาพสวย โลเคชั่นสวยไปหมด แต่ทุกคนลืมไปว่า สิ่งที่คุณเห็นคือของจริงที่อยู่ตรงนั้นทั้งนั้นเลย มีบางที่ที่เราจัดมันบ้าง แต่ทุกอย่างก็อยู่ตรงนั้น มันมีจริง ๆ”

ธนดล นวลสุทธิ์ (สัมภาษณ์, 19 พฤศจิกายน, 2560)

ความพยายามในการสร้างเรื่องเล่าแบบใหม่ภายใต้สถานการณ์ความขัดแย้งของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้โดยใช้ภาพเมืองปัตตานีเป็นพื้นที่หลัก มีองค์ประกอบของปัจจัยหลักที่สำคัญได้แก่ ประเด็นเรื่องศาสนา ความเป็นชาติพันธุ์มลายู และความเป็นปัตตานีทางประวัติศาสตร์ ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้สะท้อนอยู่ในวิถีชีวิตของตัวละครแต่ละกลุ่มที่อาศัยอยู่ในพื้นที่

ประเด็นเรื่องความรักต่างศาสนาเป็นจุดขายที่สำคัญของภาพยนตร์ และเป็นปฏิสัมพันธ์ที่เกี่ยวกับความขัดแย้งหลักของเรื่อง ความรักต่างศาสนาเป็นภาพที่เห็นได้น้อยในภาพยนตร์ไทย เนื่องจากประเด็นนี้ค่อนข้างอ่อนไหวต่อการสื่อสาร โดยเฉพาะอย่างยิ่งความเข้าใจที่มีต่อหลักการปฏิบัติชาวมลายูมุสลิมด้วยตัวละครที่แสดงแทนคนในศาสนา รวมถึงคำสอนต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ซึ่งทำให้ผู้ผลิตต้องปรับปรุงการนำเสนอภาพในประเด็นดังกล่าว

ภาพที่ 4.21 ฉากร้านน้ำชาบนเรือประมง
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=rSvqF6c9wsI&t=2s

นอกจากนี้ การสื่อสารความเป็นชาติพันธ์มลายูในภาพยนตร์ ด้วยการนำเสนอศิลปะการต่อสู้แบบ “ปัญจักสีลัต” (Pencak Silat) ซึ่งเป็นศิลปะการต่อสู้ของคนเชื้อสายมลายูที่มีจุดกำเนิดที่เกาะสุมาตราเมื่อ 400 ปีก่อน ต่อมาประเทศบรูไนดารุสซาลาม (Brunei Darussalam) ได้บรรจุกีฬาชนิดนี้

เป็นศิลปะการต่อสู้ประจำชาติ และผลักดันให้มีการแข่งขันในระดับเอเชียอาคเนย์ ทำให้กีฬาปัญจักสีลัตเป็นที่นิยมในกลุ่มชาติพันธ์มลายูขึ้นมาอีกครั้ง

วัฒนธรรมการละเล่นที่สำคัญอีกอย่างที่ปรากฏในภาพยนตร์ คือ ลิเกฮูลู หรือการแสดงกลอนเพลงโต้ตอบ นิยมเล่นกันเป็นกลุ่มหรือเป็นคณะ การแต่งกายแบบที่เป็นที่นิยมคือการแต่งกายที่พัฒนามาจากการเล่น สิละ หรือปัญจักสีลัต ปัจจุบันมีการปรับรูปแบบการแสดงด้วยการนั่งเรียงเป็นแถวหน้ากระดานเพื่อให้ผู้ชมได้เห็นท่ารำ และมีการปรับเปลี่ยนเนื้อร้องเป็นภาษาไทยผสมภาษามลายู (ประพนธ์ เรืองณรงค์, 2548)

ภาพที่ 4.22 การละเล่นลิเกฮูลูเพื่อระดมทุนสร้างมัสยิดในภาพยนตร์
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=rSvqF6c9wsI&t=2s

ผู้ผลิตภาพยนตร์พยายามนำเสนอมุมมองความสวยงามของพื้นที่ โดยเฉพาะการสอดแทรกศิลปวัฒนธรรมมรดกไว้ในวิถีชีวิตของตัวละคร ด้วยการนำเสนอภาพความเป็นชาติพันธุ์มลายูผ่านวัฒนธรรมเป็นมรดกทางสังคม (Social Heritage) แสดงให้เห็นว่ารัฐไทยให้ความสำคัญและยอมรับอัตลักษณ์มลายูในสังคมพหุวัฒนธรรมมากขึ้น ทว่า ในรายละเอียดของเรื่องเล่าบางส่วนก็ยังคงมีหลักคิดของความเป็นพุทธเป็นกรอบหลัก เช่น ผู้ผลิตภาพยนตร์พยายามเล่าเรื่องว่ามีการเล่นลิเกฮูลูเพื่อระดมทุนสร้างมัสยิด แต่สังคมมลายูมุสลิมโดยทั่วไปมีการแยกส่วนของพื้นที่ทางศาสนาและพื้นที่อื่นอย่างชัดเจน แตกต่างจากชาวพุทธที่สามารถรวมพื้นที่มหรสพเข้ากับพื้นที่ทางศาสนาได้

ส่วนประเด็นด้านความเป็นปัตตานีทางประวัติศาสตร์นั้น ผู้ผลิตภาพยนตร์ได้พยายามสอดแทรกผ่านการจัดวางองค์ประกอบในฉากภาพยนตร์ อาทิ สะพานข้ามแม่น้ำที่เคยมีประวัติศาสตร์ด้านการค้าทางเรือมาอย่างยาวนานของเมือง การดัดแปลงพื้นที่วังโบราณในสมัยประวัติศาสตร์ให้กลายเป็นบ้านของตัวละคร เป็นต้น ซึ่งโครงสร้างและวิธีการของการสร้างความเข้าใจที่มีต่อแนวคิด

สังคมพหุวัฒนธรรมเหล่านี้เป็นวาทกรรมเชิงบวกที่แสดงความยอมรับต่อความแตกต่างหลากหลาย เพื่อให้ชนกลุ่มน้อยมีพลังและพื้นที่ในการเชิดชูอัตลักษณ์และยืนยันการมีอยู่ของตัวตนโดยที่เรียนรู้วัฒนธรรมอื่นเพื่อการอยู่ร่วมกัน (Barker & Jane, 2016) สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความพยายามในการปรับท่าทีของรัฐบาลโดยลดทอนความตึงเครียดที่เกิดจากการเข้าครอบงำพื้นที่ด้วยการทำเรื่องเล่าของพื้นที่ให้โรแมนติกในอีกรูปแบบหนึ่ง

การย้ายถิ่นกับการเปลี่ยนแปลงตัวตน

สภาพสังคมในช่วงปรากฏการณ์สถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลงของวิถีการดำเนินชีวิตของคนในพื้นที่ การอพยพย้ายออกของคนภายในพื้นที่ทำให้ระบบเศรษฐกิจและสังคมเปลี่ยนแปลงไป “ฟ้า” เป็นตัวละครที่อพยพย้ายออกจากพื้นที่จังหวัดปัตตานีไปอยู่ที่กรุงเทพฯ และเปลี่ยนแปลงทัศนคติที่มีต่อพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ไปตามกระแสความคิดของคนส่วนใหญ่ เนื่องจากแม่ของเธอเป็นเหยื่อที่เสียชีวิตจากสถานการณ์ความรุนแรงโดยตรง ทำให้เธอมีความทรงจำบาดแผลต่อพื้นที่เมืองปัตตานี และไม่อยากให้พ่อซึ่งเป็นคนในครอบครัวคนเดียวที่ยังมีชีวิตอยู่ต้องอยู่ในพื้นที่ที่เต็มไปด้วยความเสี่ยงอีกต่อไป ซึ่งความคิดที่สับสนของตัวละครที่มีต่อบรรยากาศของเมืองที่แตกต่างกัน สะท้อนผ่านบทสนทนาระหว่างต้นกับฟ้าที่ว่า

“ไม่แปลกที่ไม่ค่อยชิน ตัวฟ้าเองก็ไม่ค่อยชิน” ฟ้าพูดยิ้ม ๆ

“คุณฟ้าไม่ชอบอยู่ที่นี่เหรอครับ” ต้นถามฟ้าอย่างแปลกใจ

“ไม่ถึงขนาดนั้นหรอกค่ะ เพียงแต่ฟ้ารู้สึกว่าจังหวะชีวิตคนที่นู่นกับคนที่เนี่ยต่างกันค่อนข้างเยอะ ถ้าไม่ได้กลับมาคราวนี้ฟ้าก็คงจะไม่รู้สึก ฟ้าว่าฟ้าคงชินกับจังหวะชีวิตกรุงเทพมากกว่าอยากพาพ่อย้าย”

(บทพูดในภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6)

ความขัดแย้งระหว่างแนวคิดของกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่หวาดกลัวต่อความรุนแรงกับความเชื่อของคนรุ่นเก่าที่มองพื้นที่นี้เป็น “บ้าน” และมองว่าความตายเป็นเรื่องธรรมดา สะท้อนผ่านบทสนทนาของตัวละครที่สุสาน (กุโบร์) ซึ่งฮัตซันพูดกับลูกว่าศาสนาอิสลามเชื่อว่ามนุษย์เกิดจากดิน และการตาย

เป็นพระประสงค์ของพระเจ้า เขาไม่ได้มีความกลัวต่อการตายนั้น แต่ตัวละครฟ้าซึ่งมีความรักพ่อเหนือความเข้าใจในด้านความเชื่อนั้น ก็ยังมีความสับสนอยู่ภายในใจเสมอ จนกระทั่งเมื่อมีระเบิดเกิดขึ้นและทำให้ฮัตซันเกือบเสียชีวิต ฟ้าก็ได้เรียนรู้ที่จะอยู่กับปัจจุบันท่ามกลางความเชื่อความศรัทธา และเลิกหนีด้วยการอพยพออกไปจากพื้นที่แห่งนี้

อย่างไรก็ดี การอพยพย้ายถิ่นฐานของผู้คนก็ยังมีอีกหลายเหตุผล เช่น ตัวละคร “เฟิร์น” ซึ่งมีเป้าหมายไปเรียนต่อที่กรุงเทพฯ เป็นการย้ายถิ่นฐานแบบชั่วคราวของคนรุ่นใหม่ในพื้นที่ที่เป็นอิทธิพลจากสถานการณ์ไฟใต้ เนื่องจากความรุนแรงทำให้พื้นที่การทำงานลดน้อยลง คนรุ่นใหม่จึงนิยมแสวงหาการศึกษาในระดับสูงเพื่อเพิ่มโอกาสทางการทำงานและการยอมรับในสังคม กระบวนทัศน์ของการแก้ไขปัญหาที่เปลี่ยนท่าทีจากการปราบปรามหรือโต้ตอบด้วยความรุนแรงมาเป็นการส่งเสริมการพัฒนาพื้นที่เชิงบวกนี้ เป็นพลวัตในปรากฏการณ์ทางสังคมจริงของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ด้วยเช่นกัน

เมืองในอุดมคติของรัฐ

ภาพตัวแทนของพื้นที่เมืองปัตตานีในช่วงที่ภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 ออกฉาย เป็นการนำเสนอวิถีชีวิตของผู้คนในพื้นที่ที่กำกึ่งระหว่าง การเป็น “พื้นที่เร่งรัดการพัฒนา” คือ พื้นที่เสี่ยงและมีปัจจัยเอื้อต่อการก่อเหตุ ซึ่งฝ่ายรัฐต้องเร่งเข้ามาควบคุมพื้นที่เพื่อไม่ให้ผู้ก่อเหตุรุนแรงเข้ามาขยายอิทธิพล เพื่อให้ประชาชนมั่นใจและให้การสนับสนุนฝ่ายรัฐ และการเป็น “พื้นที่เสริมสร้างการพัฒนา” คือ พื้นที่ที่ไม่มีเหตุรุนแรง ซึ่งฝ่ายรัฐต้องดำรงการดำเนินวิถีชีวิตอย่างสงบสุขของประชาชนในพื้นที่และยกระดับมาตรฐานการพัฒนาให้เท่าเทียมกับพื้นที่ในภูมิภาคอื่น ๆ

ปัตตานีในภาพยนตร์เรื่อง “ละติจูดที่ 6” จึงเป็นเหมือนตัวแทนของเมืองในอุดมคติแบบใหม่ที่ผู้คนสามารถใช้ชีวิตอยู่ได้โดยไม่ตั้งคำถามกับกลุ่มผู้ก่อการร้ายหรือสาเหตุที่มาของปัญหา ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์มีทัศนะว่า ภาพยนตร์แต่ละประเภทก็มีหน้าที่ในการนำเสนอมุมมองที่แตกต่างกัน และภาพยนตร์เรื่อง “ละติจูดที่ 6” ไม่ได้ต้องการผลิตซ้ำเรื่องโจรเพื่อให้เกิดความกลัวต่อพื้นที่ แต่ต้องการที่จะนำเสนอเรื่องราวของชีวิตที่ยังดำเนินไปซึ่งน้อยคนที่จะมองว่าสิ่งเหล่านี้ก็เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในพื้นที่แห่งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“เราไม่อยากทำหนังกลัว เราทำทุกอย่างให้อยู่ได้ เราพูดเรื่องจริงนะว่าเค้ายังอยู่กันได้ พยายามใส่ความตัวตน เจ้าหน้าที่เค้าก็ไม่ได้มาอะไรกับเรามาก ขอแค่ว่า อย่าพาเรื่องไปสู่ความสุ่มเสี่ยงของเรื่องความบาดหมาง แต่มันก็หลีกเลี่ยงไม่ได้จริง ๆ ที่จะมีระเบิดอยู่ในนั้น”

ธนดล นวลสุทธิ์ (สัมภาษณ์, 19 พฤศจิกายน 2560)

ภาพยนตร์เรื่องนี้อาจเป็นนิทานที่แต่งขึ้นโดยมุมมองของรัฐและคนนอกพื้นที่ ซึ่งนำเสนอภาพเมืองในอุดมคติที่ผู้คนสามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุขแม้ว่าจะอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของผู้คนจะมีความแตกต่างหลากหลาย เพื่อชโลมความรู้สึกของผู้คนที่มีต่อความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่เป็นคลื่นกระทบของความขัดแย้งที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องมานับหลายร้อยปีให้เจือจางความเข้มข้นลงไป แต่อย่างไรก็ดี การสร้างภาพของพื้นที่ให้ดูโรแมนติกขึ้น อาจเป็นการเสริมแรงทางบวกให้ผู้คนกลัวพื้นที่นี้น้อยลง และเป็นการเปิดเวทีให้ผู้คนได้มาแลกเปลี่ยนความเข้าใจและตั้งคำถามต่อกันได้ แต่ภาพยนตร์จะมีพลังงานพอที่จะเปลี่ยนแปลงภาพพื้นที่ในความคิดของผู้คนหรือไม่ก็คงต้องขึ้นอยู่กับหลายปัจจัยที่รัฐเองก็ไม่สามารถควบคุมได้ทั้งหมด

สรุปผลการวิเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์เรื่อง “ละติจูดที่ 6”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

พื้นที่เชิงกายภาพ	สภาพบ้านเมืองค่อนข้างมีความเจริญทางวัตถุ มีองค์ประกอบที่บ่งชี้ถึงวัฒนธรรมไทย จีน และมลายู
พื้นที่กับตัวตน	กลุ่มบุคคลแต่ละกลุ่มมีพื้นที่ในการแสดงออกทางตัวตนได้ แต่ก็ยังปรากฏความขัดแย้งทางความคิดอยู่บ้าง
พื้นที่กับสังคม	สังคมเมืองมีบรรทัดฐานของกลุ่มบุคคลตามอัตลักษณ์ทางศาสนาและบทบาทหน้าที่ คุณภาพชีวิตของตัวละครมีหลายระดับ
พื้นที่กับการเมือง	การปรับตัวอยู่กับปัญหาทางการเมืองด้วยความความเข้าใจและความเชื่อ
พื้นที่พิเศษ	พื้นที่ของความบันเทิงที่ย้อนแย้งกับหลักการทางศาสนา
ภาพตัวแทนของพื้นที่	เมืองที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม เป็นพื้นที่ที่ยังคงมีเหตุรุนแรง แต่ประชาชนก็สามารถใช้ชีวิตอยู่ในพื้นที่ได้โดยยอมรับสถานการณ์ที่เกิดขึ้น

4.2.5 ภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์ (2559)

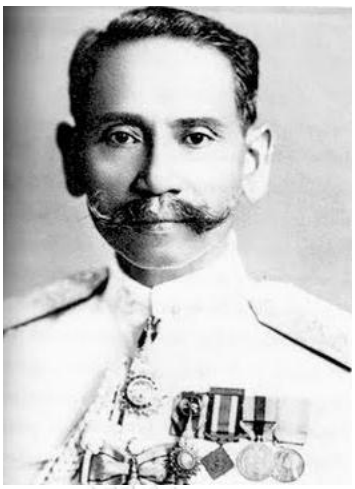
ภาพที่ 4.23 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง “ขุนพันธ์” (Khun phan)
กำกับโดย ก้องเกียรติ โขมศิริ อำนวยการสร้างโดยบริษัท สหมงคลฟิล์มอินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด
ที่มา: http://www.majorcineplex.com/news/who-khunpun-story

ภูมิหลัง เรื่องย่อ และองค์ประกอบของเรื่องเล่า

ภูมิหลังของภาพยนตร์

ภาพยนตร์ดัดแปลงจากเค้าโครงเรื่องเล่าของ “ขุนพันธรักษ์ราชเดช” อดีตนายตำรวจผู้ที่เชื่อกันว่ามีความเชี่ยวชาญด้านไสยเวทย์ซึ่งมีชีวิตอยู่ในช่วง พ.ศ. 2446 - พ.ศ. 2549 ขุนพันธรักษ์ราชเดชมีผลงานในการปราบ “เสือ” หรือโจรที่ออกอาละวาดในหลายภูมิภาคทั้งในช่วงก่อนและหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้ได้รับฉายาต่าง ๆ มากมาย เช่น นายพลตำรวจหนังเหนียวผู้จับเสือมือเปล่า นายพลตำรวจหนวดเขี้ยว รายอกะจิ (อัศวินพริกขี้หนู) จอมขมังเวทย์ เป็นต้น ผู้ผลิตได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องเล่าเชิงเหนือจริงและเกร็ดประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวกับขุนพันธ์ จึงมีความตั้งใจที่จะผลิตภาพยนตร์ชุดขุนพันธ์ออกมาหลายอีกหลายภาค ตามแนวทางการผลิตภาพยนตร์แนวซุปเปอร์ฮีโร่ (Superhero) แบบที่เป็นที่นิยมในแถบประเทศสหรัฐอเมริกา โดยเริ่มต้นด้วยกรณีที่เอกสารฝ่ายราชการไทยเรียกว่าเป็นคดีปราบโจรแบ่งแยกดินแดน “อาแวสะดอตาเละ” ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์ก้องเกียรติ โขมสิริ ได้ปรับเปลี่ยนและแต่งเติมเรื่องราวที่มหัศจรรย์เหนือจินตนาการ โดยเน้นสร้างอารมณ์ตื่นเต้นทางการต่อสู้ที่หวือหวาเหนือจริงมากกว่าการใช้ข้อมูลความจริงอย่างตรงไปตรงมา และภาพยนตร์เรื่องนี้มีการพูดถึงพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เพียงบางส่วนเท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



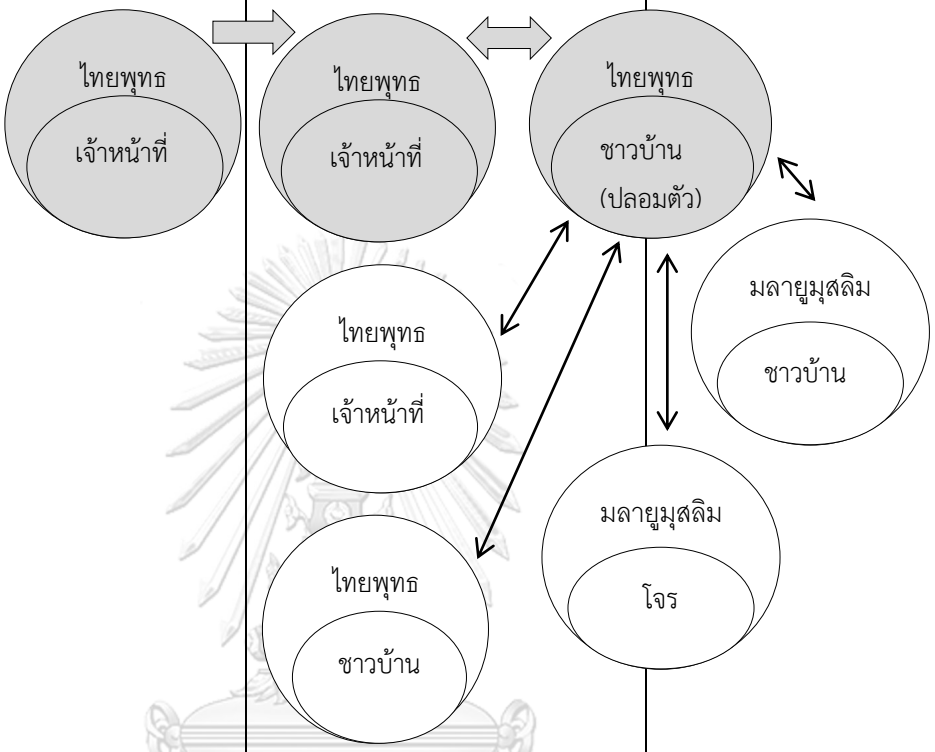
ภาพที่ 4.24 พลตำรวจตรี ขุนพันธรักษ์ราชเดช
(18 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2446 - 5 กรกฎาคม พ.ศ. 2549)
ที่มา : https://th.wikipedia.org/wiki/

เรื่องย่อ

“ขุนพันธ์” ได้รับมอบหมายให้ไปสืบเรื่อง “อัลฮาวียะลู” หรือโจรแบ่งแยกดินแดนที่แผ่อิทธิพลอยู่แถบเทือกเขาบูโดทางจังหวัดชายแดนภาคใต้ ขุนพันธ์ได้ปลอมตัวเป็น “นายบุตร”เข้าไปอยู่ในหมู่บ้านชาวประมงและได้เจอกับกลุ่มโจรของอัลฮาวียะลูซึ่งเบื้องหลังนั้นทำงานให้กับ “หลวงโอฬาร” เจ้าหน้าที่รัฐผู้ฉ้อฉลและให้การสนับสนุนกองทัพญี่ปุ่นที่กำลังจะยกพลขึ้นบกที่ประเทศไทยอย่างลับ ๆ อัลฮาวียะลูรู้ว่านายบุตรเป็นขุนพันธ์ปลอมตัวมาก็ออกตามฆ่า แต่ขุนพันธ์ก็รอดชีวิตมาได้ด้วยมนตราไสยเวทย์และคืนยศตำรวจเพื่อมาจัดการกับหลวงโอฬารด้วยกฎหมาย ขุนพันธ์มีชื่อเสียงด้านการจับตายพวกโจรอย่างโหดเหี้ยม แต่ก็ได้เปิดให้มีการลงทะเบียนเลิกเป็นโจรด้วยวิธีละมุนละม่อม หลวงโอฬารหลอกใช้กลุ่ม “เสือสังข์” ซึ่งเป็นลูกน้องของอัลฮาวียะลูให้ไปฆ่าล้างคนในหมู่บ้านประมง ขุนพันธ์จึงเข้าไปช่วยเหลือชาวบ้านและปะทะกับพวกเสือสังข์บนรถไฟของญี่ปุ่นที่กำลังแล่นเข้าเมือง อัลฮาวียะลูโกรธจนแทบจะลงมือฆ่าหลวงโอฬารที่สั่งทำร้ายชาวบ้านและหักหลังตน แต่เกิดเหตุระเบิดชุลมุนขึ้น ขุนพันธ์จึงเข้ามาสู้กับอัลฮาวียะลูอย่างดุเดือด ขุนพันธ์แทงกริชเข้าที่หัวใจอัลฮาวียะลูเพื่อปลดปล่อยวิญญาณความแค้น ส่วนหลวงโอฬารซมซานไปหานายทหารญี่ปุ่นที่กำลังยกพลขึ้นชายฝั่งของไทย แต่ก็ถูกขุนพันธ์ยิงตายในท้ายที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.11 สรุปองค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “ขุนพันธ์”

ตัวละคร	คนนอก	คนนอก	คนใน
ฉาก	นครศรีธรรมราช	พื้นที่ระหว่างเมืองกับทะเล ในแถบจังหวัดภาคใต้	เทือกเขาบูโด จ.นราธิวาส
ปฏิสัมพันธ์ของ “ขุนพันธ์”			
โครงเรื่อง	ภาพยนตร์ดำเนินเรื่องของตัวละคร “ขุนพันธ์” เป็นเส้นเรื่องหลัก และเรื่องของโจร “อัลฮาวียะลู” เป็นเส้นรอง		
แก่นเรื่อง	นำเสนอความหมายด้านศีลธรรม		
ความขัดแย้ง	- การไม่ได้รับความเป็นธรรมจากรัฐหรือระบบส่วนกลาง - การปะทะต่อสู้กับกลุ่มโจร		
องค์ประกอบสมทบ	- ปืน อาวุธประจำกายของนักสู้ในภาพยนตร์แนวบุกเบิกตะวันตก - กริช อาวุธที่เป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวมลายูและภาคใต้ตอนล่าง - ม้า ยานพาหนะของตัวละครทั้งฝ่ายเจ้าหน้าที่และฝ่ายโจร และเป็นเอกลักษณ์ของภาพยนตร์แนวบุกเบิกตะวันตก		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องค์ประกอบของเรื่องเล่า

1) ตัวละคร

ตัวละครในภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้คือหัวหน้ากลุ่มโจรที่ชื่อ “อัลฮาวียะลู” ซึ่งอ้างว่าตนเป็นจอมโจรแห่งเทือกเขาบูโด

ตารางที่ 4.12 ลักษณะตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “ขุนพันธ์”

ผู้กระทำที่ปรากฏ	ชาติพันธ์/ศาสนา				ภูมิศาสตร์			บทบาท								เพศ		
	ไทยพุทธ	มลายูมุสลิม	จีน	ไม่สามารถระบุ	ริมทะเล	ริมภูเขา	พื้นราบ	ผู้ก่อความไม่สงบ	แนวร่วม	ชาวบ้าน/พลเรือนทั่วไป	เจ้าหน้าที่รัฐ	ประชาชนชาวไทย	รัฐบาล	ประชาคมโลก	อื่นๆ	ชาย	หญิง	ไม่สามารถระบุ
คนนอก	✓			✓	✓		✓	✓		✓	✓	✓		✓		✓	✓	
คนใน		✓		✓		✓		✓		✓						✓	✓	

ก. ตัวละครคนนอก

1.1) ชาวไทยพุทธ/เจ้าหน้าที่รัฐ ตัวละครกลุ่มนี้สามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะใหญ่ คือ กลุ่มเจ้าที่รัฐชาวไทยพุทธที่มีคุณธรรม ได้แก่ “ขุนพันธ์” และเจ้าหน้าที่ตำรวจบางนายที่ปฏิบัติงานด้วยความซื่อตรง ภาพยนตร์ไม่ได้เล่าภูมิหลังเกี่ยวกับตัวละครขุนพันธ์มากนัก แต่ขุนพันธ์มีความเก่งกาจด้านไสยเวทย์และการต่อสู้อย่างมาก มีจิตใจที่มุ่งมั่นในการทำหน้าที่ของตนเองโดยไม่หวังลาภยศชื่อเสียง เป็นภาพตัวแทนของวีรบุรุษที่เป็นต้นแบบในด้านความดี

อีกกลุ่มคือ เจ้าหน้าที่รัฐชาวไทยพุทธที่ไร้คุณธรรม ฉ้อฉล โกงกินบ้านเมือง ทำทุกวิถีทางเพื่อเอาผลประโยชน์เข้าตนเองโดยไม่สนกลุ่มชาวบ้าน ตัวละครที่เป็นตัวแทนของเจ้าหน้าที่รัฐที่ชั่วร้ายคือ “หลวงโอฬาร” ซึ่งทำงานอยู่ในพื้นที่หมู่บ้านแห่งหนึ่งในจังหวัดทางภาคใต้ หลวงโอฬารเลี้ยงกลุ่มโจรไว้เป็นลูกสมุนเพื่อทำงานชั่วร้ายอย่างลับ ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการตัดกำลังเจ้าหน้าที่รัฐที่ส่วนกลางส่ง

มาช่วยงานในพื้นที่ หลวงโอฬารเป็นที่ไม่มีความซื่อสัตย์ และพร้อมหักหลังทุกคนเพื่อเอาตัวรอดไปคนเดียวได้ทุกเมื่อ

1.2) ชาวไทยพุทธ/ชาวบ้าน เป็นกลุ่มชนที่เป็นคนภาคใต้ซึ่งมีสำนึกของความเป็นประชาชนชาวไทยค่อนข้างสูง และมีการผสมผสานวัฒนธรรมมลายูด้วยเช่นกัน กลุ่มชาวบ้านที่อยู่ในพื้นที่ภาคใต้ประกอบอาชีพตามสภาพพื้นที่ที่ตัวเองอยู่อาศัย ซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวทะเลที่ประกอบอาชีพประมง เลี้ยงสัตว์ และมีบางส่วนไปทำงานบริการที่สถานบันเทิง หรือสโมสรงาช้างซึ่งตั้งอยู่ในเมือง

1.3) ชาวไทยพุทธ/ผู้ก่อความไม่สงบ กลุ่มโจรที่ถูกขุนพันธุ์ปราบได้ในช่วงแรก ซึ่งทำให้เห็นว่าในช่วงเวลานั้นมี “โจร” หรือ “เสือ” อยู่ทั่วพื้นที่ประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งพื้นที่ที่ยังมีสภาพเป็นกึ่งชนบทกึ่งป่า ซึ่งทำให้ส่วนกลางต้องส่งเจ้าหน้าที่รัฐไปปราบปรามและเข้าไปพัฒนาพื้นที่

1.4) กลุ่มชาวต่างชาติ หรือประชาคมโลก กลุ่มชาวต่างชาติที่เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องในภาพยนตร์คือกลุ่มชาวต่างชาติที่เป็นชาวยุโรป ซึ่งเข้ามาหาผลประโยชน์ในพื้นที่ร่วมกับเจ้าหน้าที่รัฐไทยที่เป็นคนฉ้อฉล และชาวต่างชาติที่เป็นชาวเอเชีย คือ ชาวญี่ปุ่น ซึ่งในช่วงเวลานั้นกำลังหาทางยกพลขึ้นบกผ่านประเทศไทยในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 นั่นเอง

ข. ตัวละครคนใน

1.5) ไม่สามารถระบุชาติพันธุ์และศาสนา/ผู้ก่อความไม่สงบ กลุ่มนี้ถูกเรียกว่าเป็น “โจรแบ่งแยกดินแดน” ซึ่งนำโดย “อัลฮาวียะลู” โจรจอมขมังเวทย์ที่ครองพื้นที่แถบเทือกเขาบูโด และแผ่ขยายอำนาจไปทั่วพื้นที่ภาคใต้ แม้ว่าภาพยนตร์จะไม่ได้ระบุอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์หรือศาสนาของกลุ่มโจรอย่างชัดเจน แต่ตัวละครอัลฮาวียะลูก็มีแนวโน้มที่จะเป็นชาติพันธุ์มลายู เนื่องจากการตั้งชื่อและที่มาของตัวละครที่มาจากเทือกเขาบูโดซึ่งตั้งอยู่ในพื้นที่จ.นราธิวาส ส่วนตัวละครอื่น ๆ ที่อยู่ในกลุ่มโจรนี้อาจเป็นการรวมกลุ่มของคนหลายชาติพันธุ์โดยมีทั้งเพศหญิงและชาย อย่างไรก็ดี กลุ่มผู้ก่อความไม่สงบหรือโจรนี้ก็สามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะใหญ่เช่นเดียวกับกลุ่มเจ้าหน้าที่รัฐที่เป็นชาวไทยพุทธ คือ โจรมีคุณธรรมที่เลือกทำร้ายคนชั่วเป็นส่วนใหญ่ และโจรไร้คุณธรรมซึ่งสามารถทำร้ายคนทุกคนได้อย่างไม่เลือกหน้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.6) มลายูมุสลิม/ชาวบ้าน กลุ่มชาวมลายูมุสลิมที่เป็นชาวบ้าน มีตัวละครพ่อของอัลฮาวียะลู และตัวละครอื่น ๆ ที่ไม่ได้มีบทบาทชัดเจนมากนัก แต่เรื่องเล่าจากคนกลุ่มนี้ทำให้เห็นว่า ชาวบ้านที่อยู่ในพื้นที่ห่างไกลและเป็นคนส่วนน้อยนี้ หลายคนเคยถูกเอารัดเอาเปรียบจากเจ้าหน้าที่รัฐที่ฉ้อฉล และกลายเป็นเหยื่อของระบบสังคม ทำให้บางคนผันตัวไปเป็นผู้ก่อความไม่สงบเพื่อต่อต้านอำนาจรัฐ

2) โครงเรื่อง

ภาพยนตร์มีการเล่าเรื่องตามลำดับเวลา มีเส้นเรื่องของตัวละคร “ขุนพันธ์” เป็นหลัก และเส้นเรื่องของตัวละคร “อัลฮาวียะลู” รวมถึงตัวละครอื่น ๆ เป็นเส้นเรื่องรอง

ก. การเปิดเรื่อง ขุนพันธ์ถูกส่งเข้าไปสืบเรื่องโจรอัลฮาวียะลูที่เป็นโจรแบ่งแยกดินแดนทางภาคใต้ เขาจึงต้องปลอมตัวไปอยู่กับพวกชาวบ้าน หลวงโอฬารหลอกใช้กลุ่มโจรอัลฮาวียะลูให้ทำเรื่องชั่วร้ายต่าง ๆ เพื่อแลกกับการมอบอำนาจให้กลุ่มโจรสามารถปกครองพื้นที่กันได้เอง เมื่ออัลฮาวียะลูจับได้ว่าขุนพันธ์เป็นเจ้าหน้าที่ที่ปลอมตัวมาก็ออกตามล่าเพื่อเอาชีวิต แต่ขุนพันธ์ก็รอดมาได้

ข. จุดสูงสุด ขุนพันธ์ทำหน้าที่ตำรวจอย่างโปร่งใส แต่หลวงโอฬารหลอกให้ลูกน้องคนอื่นของอัลฮาวียะลูไปฆ่าล้างหมู่บ้านชาวประมง ขุนพันธ์เข้าไปต่อสู้ช่วยชาวบ้านบางส่วนไว้ได้ และตามไปขัดขวางอัลฮาวียะลูที่กำลังจะฆ่าหลวงโอฬาร ขุนพันธ์ต่อสู้กับอัลฮาวียะลูอย่างสมน้ำสมเนื้อและได้ปลดปล่อยวิญญาณความแค้นของอัลฮาวียะลูด้วยการปักกริชลงไปที่หัวใจของเขา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ค. บทสรุป ขุนพันธ์รู้ว่าหลวงโอฬารเป็นคนที่บงการเรื่องเลวร้ายในพื้นที่ เขาจึงได้ยิงหลวงโอฬารทิ้งเพื่อเป็นการกำจัดเจ้าหน้าที่คนชั่ว แล้วขุนพันธ์ก็ทำหน้าที่ออกปราบปรามโจรต่อไป

3) แก่นเรื่อง

ภาพยนตร์นำเสนอประเด็นด้านศีลธรรม โดยการนำเสนอความขัดแย้งระหว่างคนดีและคนชั่วซึ่งมีอยู่ในกลุ่มคนทุกประเภท ซึ่งคนดีย่อมชนะคนชั่วเสมอ โดยคนที่ถูกตีตราว่าเป็น “โจรแบ่งแยกดินแดน” ก็เป็นเหยื่อเคยที่ถูกกระทำจากเจ้าหน้าที่รัฐ แต่เมื่อเหยื่อเลือกเส้นทางในการต่อสู้อำนาจทางสังคมด้วยการเป็นโจรแล้ว เหยื่อก็กลายเป็นคนผิดกฎหมายที่ต้องถูกกำราบตามครรลองคลองธรรม แนวคิดของภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเป็นการสื่อว่า แม้แต่ในยุคสมัยนี้เอง เจ้าหน้าที่รัฐที่ฉ้อฉลก็ยังคงเอารัดเอาเปรียบชาวบ้านอยู่เสมอ ทำให้คนอ่อนแอไร้ทางสู้ต้องเลือกใช้วิธีการแก้ปัญหาด้วยความ

รุนแรง แต่อย่างไรก็ดี ท้ายที่สุดแล้ว ความชอบธรรมในการแก้ปัญหาต้องอยู่ในมือของเจ้าหน้าที่รัฐที่มีความซื่อสัตย์ บ้านเมืองจึงจะรักษาความสงบสุขส่วนรวมเอาไว้ได้ ซึ่งแนวทางของผู้ผลิตภาพยนตร์ก็เป็นการพยายามทำความเข้าใจกับเหตุผลของคนที่ถูกกล่าวหาว่าเป็น “โจรใต้” และมีมุมมองว่าคนชั่วที่น่ากลัวอย่างแท้จริงคือโจรที่แฝงอยู่ในคราบของคนดี

4) มิติด้านเวลาและสถานที่

มิติด้านเวลาและสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์เรื่อง “ขุนพันธ์” นั้นไม่ชัดเจนมากนัก มีเพียงภาพพื้นที่แบบกว้าง ๆ และมีการพูดถึงชื่อพื้นที่เพื่อบอกภูมิหลังของตัวละครบางกลุ่มเท่านั้น

ก. ปัจจัยด้านเวลา ภาพยนตร์เล่าเรื่องตามลำดับเวลา โดยที่เนื้อหาภายในเรื่องนั้นอ้างอิงจากปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกิดขึ้นในช่วงก่อนที่กองทัพของประเทศญี่ปุ่นจะยกพลขึ้นบกที่ประเทศไทยในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 และมีการเล่าย้อนอดีตบางส่วนเพื่อไปสำรวจต้นกำเนิดความแค้นภายในจิตใจของตัวละครอัลฮาวียะลู

ข. ปัจจัยด้านภูมิศาสตร์ ภาพยนตร์ใช้ภาพตัวแทนของพื้นที่ที่เป็นเกาะแก่ง ชายฝั่ง พื้นที่ป่าและเทือกเขาสูงที่สื่อถึงความเป็นภูมิประเทศในภาคใต้ โดยไม่ได้มีหมุดหมายที่ระบุได้อย่างชัดเจนว่าพื้นที่ดังกล่าวตั้งอยู่บริเวณใดของภูมิภาคกันแน่ ซึ่งกลุ่มโจรสามารถเดินทางไปได้ทั่วทุกที่ แต่ภาพของสถานีตำรวจที่อยู่ในพื้นที่ภาคใต้ตอนบนจะมีชื่อบอกตำแหน่งที่อยู่ เพื่อให้สอดคล้องกับบันทึกทางประวัติศาสตร์ในช่วงเวลาดังกล่าว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ค. ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและโครงสร้างทางสังคม ภาพของพื้นที่ที่ภาคใต้ที่ถูกกล่าวถึงในภาพยนตร์ มีส่วนที่เป็นเมืองและชนบทอยู่แยกกันอย่างชัดเจน โดยที่ชนบทนั้นค่อนข้างยากจนและสภาพพื้นที่ยังไม่มีความเจริญมากนัก อีกทั้งการช่วยเหลือของเจ้าหน้าที่รัฐก็ยังไม่ทั่วถึงและผู้มีอำนาจมักเอารัดเอาเปรียบคนในชนบทที่อยู่ห่างไกล ซึ่งเห็นได้จากการที่กลุ่มโจรมีความต้องการที่จะปกครองพื้นที่ด้วยตนเองและลุกขึ้นมาต่อต้านเจ้าหน้าที่รัฐที่พยายามเข้ามาครอบงำ

ง. ปัจจัยด้านประเพณี ค่านิยม ศีลธรรม และธรรมเนียมปฏิบัติ กลุ่มตัวละครทั้งที่เป็นเจ้าหน้าที่รัฐและโจรมีความเชื่อด้านไสยศาสตร์ ซึ่งกลุ่มโจรพยายามแย่งชิงสิ่งศักดิ์สิทธิ์จากพระที่อยู่ใน

วัด ทำให้เห็นว่าพื้นที่ทางความเชื่อในประเทศไทยนั้นเป็นการผสมผสานระหว่างความเชื่อด้านมนต์ดำไสยศาสตร์รวมอยู่กับความเป็นพุทธ ส่วนพื้นที่ทางวัฒนธรรมของคนที่อยู่ในพื้นที่ทางภาคใต้นั้น มีรูปแบบวิถีชีวิตที่ผสมผสานความเป็นไทยกับมลายู แต่ตัวละครบางกลุ่มไม่มีอัตลักษณ์ทางศาสนาที่ชัดเจน

5) ความขัดแย้ง

ภาพยนตร์นำเสนอความขัดแย้งในหลายระดับ โดยเล่าผ่านมุมมองของผู้เล่าเรื่องบุรุษที่หนึ่ง (The First-Person Narrator) ซึ่งปมปัญหาส่วนใหญ่เกิดขึ้นจากความขัดแย้งระหว่างมโนทัศน์สองขั้วที่ต่างกัน อาทิ ความดี-ความชั่ว ความซื่อสัตย์-ความฉ้อฉล ความยุติธรรม-ความอยุติธรรม ตำรวจ-โจร เป็นต้น

ก. ความขัดแย้งภายในบุคคล ตัวละครที่ภาพยนตร์นำเสนอภาวะความขัดแย้งภายในมากที่สุด คือ “อัลฮาวียะลู” เขาตั้งตนเป็นหัวหน้ากลุ่มโจรต่อต้านการทำงานของเจ้าหน้าที่รัฐส่วนกลาง เนื่องจากมีความแค้นจากการที่เคยถูกเจ้าหน้าที่ทำร้ายและทำให้แม่ของเขาตาย อัลฮาวียะลูพยายามสร้างอำนาจเพื่อที่จะปกครองตนเองแต่ก็เข้าไปร่วมมือกับเจ้าหน้าที่รัฐท้องถิ่นที่ฉ้อฉล รวมถึงมีความเห็นอกเห็นใจชาวบ้านและไม่ทำร้ายคนบริสุทธิ์ แต่เขาก็ทำร้ายพระเพื่อแย่งชิงของศักดิ์สิทธิ์ในทางไสยเวทย์มาโดยไม่รู้สึกผิด ทำให้ตัวละครค่อนข้างมีความขัดแย้งกลับไปกลับมาภายในตัวเองสูง ในขณะที่ตัวละคร “ขุนพันธ์” นั้นค่อนข้างยึดมั่นในความซื่อสัตย์และมีจิตใจที่มั่นคง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข. ความขัดแย้งระหว่างบุคคล มีความขัดแย้งระหว่างกลุ่มคนที่นำไปสู่การปะทะกันหลายเหตุการณ์ โดยการปะทะระหว่างโจร “อัลฮาวียะลู” กับนายตำรวจ “ขุนพันธ์” นั้นเป็นความขัดแย้งหลักของภาพยนตร์ ส่วนความขัดแย้งรองนั้นเกิดจากการที่ตัวละครทั้งสองไปปฏิสัมพันธ์หรือมีการปะทะกับตัวละครอื่น ๆ แล้วย้อนกลับมาปะทะกันเองอีกครั้งในช่วงจุดสูงสุดของเรื่อง

ค. ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม ทั้ง “อัลฮาวียะลู” และ “ขุนพันธ์” ต่างก็มีความขัดแย้งต่อสังคมโดยเฉพาะอย่างยิ่งระบบความยุติธรรมในช่วงเวลานั้น ซึ่งแม้ว่าตัวละครทั้งสองจะใช้ความรุนแรงในการแก้ปัญหาระบบด้วยกันทั้งคู่แต่ก็มีบทบาทแตกต่างกัน โดยที่อัลฮาวียะลูนั้นเลือกที่จะต่อต้านด้วยการแยกตัวออกมาส่วนกลาง ส่วนขุนพันธ์นั้นเลือกที่จะกำจัดคนชั่วออกจากวงจรและยังคงดำรงระบบดังกล่าวไว้

ง. ความขัดแย้งระหว่างคนกับพลังเหนือธรรมชาติ เป็นอีกหนึ่งความขัดแย้งที่สำคัญในจักรวาลของภาพยนตร์เรื่องนี้ เนื่องจากตัวละครสามารถใช้พลังไสยเวทย์ต่อสู้กันได้ ทำให้ตัวละครเกิดปัญหาเมื่อไม่สามารถรับมือกับพลังดังกล่าวได้ ซึ่งในที่สุดผู้ที่มีพลังไสยเวทย์ที่ด้อยกว่าก็เป็นผู้พ่ายแพ้ไป

6) องค์ประกอบสมทบ

ภาพยนตร์มีองค์ประกอบสมทบที่ช่วยในการสื่อความหมายมากมาย ซึ่งองค์ประกอบที่พบได้บ่อยและมีความสัมพันธ์กับตัวละครอัลฮาวียะลูและขุนพันธ์มากที่สุด คือ

ก. ปืน นอกจากจะเป็นอาวุธประจำกายของตัวละครนักสู้ที่พบได้มากในภาพยนตร์แนวบุกเบิกตะวันตกแล้ว การใช้อาวุธปืนของตัวละครในภาพยนตร์เรื่องนี้ยังบอกเล่าถึงสภาพสังคมในช่วงเวลาสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งชนบทของไทยยังไม่มีความเจริญมากนักและผู้คนก็มีการใช้อาวุธปืนอย่างแพร่หลาย ทำให้สภาพสังคมมีความเป็นบ้านป่าเมืองเถื่อนที่มีโจรออกอาละวาดมากมาย และเจ้าหน้าที่ก็ควบคุมได้ยาก

ข. กริช เป็นอาวุธที่เป็นอัตลักษณ์ในวัฒนธรรมมลายูซึ่งเชื่อมโยงกับความเชื่อด้านไสยศาสตร์ ซึ่งกลุ่มโจรอัลฮาวียะลูต่างก็มีกริชพกไว้เป็นอาวุธสั้นประจำกายเพื่อการต่อสู้ในระยะประชิดตัว อีกทั้งยังเป็นอาวุธประเภทเดียวที่ใช้ฆ่าผู้มีไสยเวทย์ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ค. ม้า เป็นพาหนะที่พบเห็นได้มากในภาพยนตร์แนวบุกเบิกตะวันตก โดยที่ตัวละครทั้งฝ่ายกลุ่มโจรและตำรวจต่างก็ควบม้าเข้าห้ำหั่นต่อสู้กัน แม้ว่าม้าจะเป็นสัตว์ที่มีข้อจำกัดในการใช้เป็นยานพาหนะในชีวิตจริง แต่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ตัวละครสามารถใช้ม้าเดินทางไปได้ทุกพื้นที่ เนื่องจากตัวละครมีอิทธิฤทธิ์เชิงไสยศาสตร์ซึ่งสามารถทำลายมิติทางพื้นที่เชิงกายภาพได้อย่างไม่มีข้อจำกัด

นอกจากนี้ก็ยังมีองค์ประกอบสมทบอื่น ๆ ที่ช่วยสื่อความหมายและเสริมรายละเอียดต่าง ๆ ซึ่งเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับตัวละครโจรอัลฮาวียะลูเป็นส่วนสำคัญที่มีความเชื่อมโยงกับการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์เรื่องนี้

ความสัมพันธ์ระหว่างปรากฏทางสังคมและแนวคิดทางพื้นที่

พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2

พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ถูกกล่าวถึงในภาพยนตร์คือ “เทือกเขาบูโด” ที่ตั้งอยู่ในจังหวัดนราธิวาส แม้ว่าพื้นที่นี้จะไม่ได้เป็นพื้นที่หลักที่เกิดสถานการณ์ความขัดแย้งที่ในภาพยนตร์ แต่พื้นที่ดังกล่าวก็มีความสำคัญต่อเรื่องเล่าและเป็นส่วนหนึ่งของภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในยุคสงครามโลกครั้งที่ 2 ของประเทศไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเชื่อมโยงประเด็นของกลุ่มผู้กระทำที่มีปฏิสัมพันธ์ต่อพื้นที่ด้วยวาทกรรม “โจรแบ่งแยกดินแดน” ซึ่งประเด็นนี้มีความสัมพันธ์ต่อข้อถกเถียงเกี่ยวกับกลุ่มขบวนการที่เคลื่อนไหวในพื้นที่มาตั้งแต่ยุคสงครามโลกครั้งที่ 2 และต่อเนื่องมาจนถึงยุคสถานการณ์ความรุนแรงหรือยุคไฟใต้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2547 ด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 4.25 สภาพพื้นที่บริเวณเทือกเขาบูโดที่ถูกอ้างถึงในภาพยนตร์
ตัวละครใช้ม้าเป็นพาหนะและมีการทำปศุสัตว์ เป็นลักษณะที่พบได้ในภาพยนตร์แนวบุกเบิกตะวันตก
ที่มา : ภาพนิ่ง DVD ภาพยนตร์ขุนพันธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 แม้ว่าประเทศไทยจะไม่ใช่พื้นที่ที่เป็นสนามรบแต่ก็ได้รับผลกระทบจากสงครามอยู่ไม่น้อย เศรษฐกิจไทยอยู่ในสภาพตกต่ำย่ำแย่ วิทยาการและความเจริญก้าวหน้าต่าง ๆ กระจุกตัวอยู่ในเมือง และทำให้เจ้าหน้าที่รัฐไม่สามารถเข้าไปพัฒนาพื้นที่ชนบทที่อยู่ห่างไกลได้อย่างทั่วถึง ในขณะเดียวกัน บางพื้นที่ที่ก็ถูกผู้มีอิทธิพลเข้ามาครอบงำและเอารัดเอาเปรียบชาวบ้าน กระบวนการยุติธรรมและการบริหารการปกครองทิ้งถิ่นที่หละหลวมดังกล่าว ทำให้กลุ่มคนนอกกฎหมายในเกือบทุกภูมิภาคผันตัวมาเป็น “เสือ” หรือ “โจร” ออกอาละวาดไปทั่ว ซึ่งภาพยนตร์พยายามเล่าถึงบรรยากาศของบ้านเมืองผ่านเรื่องราวเหล่านี้

บรรยากาศของพื้นที่ภาคใต้ที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นมีขอบเขตครอบคลุมตั้งแต่ภาคใต้ตอนบนไปจนถึงภาคใต้ตอนล่างที่เป็นพื้นที่ชายแดน ซึ่งเห็นได้จากการสื่อสารการแสดงด้านศิลปวัฒนธรรม การประกอบอาชีพ การแต่งตัว รวมถึงการใช้ภาษาของตัวละครที่เป็นชาวบ้านซึ่งส่วนใหญ่มีจุดเด่นด้านอัตลักษณ์ที่คล้ายคลึงกับบรรยากาศภาคใต้ตอนบนมากกว่า ส่วนภาพตัวแทนของกลุ่มโจร “อัลฮาวียะลู” ซึ่งเป็นกลุ่มคนที่มาจากพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้นั้น เป็นลักษณะที่แสดงออกถึงการผสมผสานระหว่างจุดเด่นทางวัฒนธรรมมลายูและวัฒนธรรมไทยกลาง ซึ่งแม้ว่าภาพยนตร์จะอ้างอิงภาพกลุ่มโจรมลายูจากคดีความที่เคยเกิดขึ้นจริง แต่ก็ไม่ได้ยึดเอาตามปรากฏการณ์จริงทั้งหมด ทำให้อัตลักษณ์ของตัวละครกลุ่มดังกล่าวค่อนข้างคลุมเครือ

อย่างไรก็ดี ภาพยนตร์ก็ได้พยายามใช้องค์ประกอบอื่น ๆ ในการเล่าเรื่องที่เคยเกิดขึ้นในยุคสมัยการปกครองของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่มีการดำเนินนโยบายชาตินิยม โดยมุ่งเน้นกระบวนการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมไปสู่ความทันสมัย มีการกำหนดศาสนาพุทธเป็นศาสนาประจำชาติและกำหนดข้อปฏิบัติเพื่อแสดงออกถึงอัตลักษณ์ที่เป็นเอกภาพของ “ความเป็นไทย” และมีการบัญญัติข้อกฎหมายอื่นๆ ที่ทำให้ชาวมุสลิมสูญเสียดุลการปกครองตนเองในระดับท้องถิ่นและรู้สึกแปลกแยก เจ้าหน้าที่รัฐที่เข้าไปบริหารปกครองพื้นที่ชายแดนส่วนใหญ่เข้าไปสร้างอิทธิพลครอบงำเหนือคนท้องถิ่นและเอารัดเอาเปรียบชาวบ้าน ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์กล่าวว่า

> *“ใครเป็นตำรวจไม่ดี ใครเป็นข้าราชการเลวเนี่ย เค้าจะส่งไปให้อยู่ในพื้นที่ที่มันทุรกันดาร พอไปอยู่ที่ทุรกันดาร ข้าราชการกลุ่มพวกนี้ก็ยิ่งไปเอาเปรียบเค้า เพราะว่ายิ่งไกล ขนาดเขาบูโดหรืออะไรอย่างนี้ สมัยก่อนก็ต้องเข้าใจว่า การเดินทาง ข่าวสาร ระบบอะไรมันไม่ได้สะดวกขนาดนี้ ถูกไหม จะลงพื้นที่ได้ เข้าพื้นที่ได้เนี่ยมันยากมาก เพราะฉะนั้น ทางส่วนกลางจึงส่งคนไปตรวจสอบ หรือว่าตำรวจที่อยู่ที่โน่น ข้าราชการที่อยู่ที่โน่นจะไปรังแกเค้า เอาเปรียบเค้า ชาวบ้านจะร้องเรียนอะไรมันก็เป็นเรื่องยากเย็น”*
>
> ก้องเกียรติ โขมสิริ (สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2560)

ภาพยนตร์ได้ใช้ปรากฏการณ์ทางสังคมดังกล่าวมาเป็นเหตุผลให้ตัวละครอัลฮาวียะลูเปลี่ยนบทบาทตนเองจากชาวบ้านธรรมดามาเป็นโจร เพราะความไม่ไว้วางใจในการทำงานของเจ้าหน้าที่รัฐกลุ่มคนเหล่านี้จึงต้องพึ่งพากำลังของตนเอง แต่อย่างไรก็ดี แม้ว่าเรื่องราวในภาพยนตร์จะเกิดขึ้น

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 แต่ตัวละครที่มีปฏิสัมพันธ์ต่อสถานการณ์ดังกล่าวมีเพียงเจ้าหน้าที่รัฐเท่านั้น ส่วนชาวบ้านนั้นดำเนินชีวิตไปตามบรรยากาศของสังคมโดยที่ไม่รู้ว่ารัฐบาลจะมีท่าทีอย่างไรต่อกระแสของประชาคมโลก หรือภาวะดังกล่าวจะส่งผลอย่างไรต่อชุมชน ชาวบ้านจึงแทบไม่มีการเตรียมพร้อมสภาวะดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า พื้นที่ชนบทรวมถึงพื้นที่ในจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นมีความห่างไกลจากความเจริญและข่าวสาร ซึ่งแตกต่างจากภาพของสังคมเมืองเป็นอย่างมาก

การแย่งชิงความหมายของโจรแบ่งแยกดินแดน

ตัวละคร “ขุนพันธ์” มีชื่อเสียงจากการเป็นนายตำรวจที่เก่งกาจในการต่อสู้ด้วยไสยศาสตร์ เขาจึงได้รับมอบหมายให้ไปปราบโจร “อัลฮาวียะลู” ที่แพร่อิทธิพลอยู่ในพื้นที่แถบภาคใต้ กรณีนี้คล้ายคลึงกับปรากฏการณ์จริงทางสังคมเกี่ยวกับการปราบ “อาแวสะดอ ตาเละ” จอมโจรแห่งขุนเขาบูโด แต่ความจริงดังกล่าวได้ถูกดัดแปลงด้วยจินตนาการและตรรกะของเรื่องเล่าชุดใหม่ด้วยความแฟนตาซี จึงไม่สามารถวิเคราะห์โดยเปรียบเทียบกับคดีการปราบโจรอะแวสะดอ ตาและ ได้ทั้งหมด เพราะเรื่องราวดังกล่าวก็ถูกเล่าโดยเอกสารทางราชการของรัฐไทยเป็นหลัก ทำให้ชุดความจริงของเรื่องเล่านี้เป็นเพียงความจริงส่วนเดียวที่ไม่สามารถระบุได้ว่าส่วนใดเป็นสิ่งที่จริงแท้

ภาพที่ 4.26 ตัวละครโจรอัลฮาวียะลู
ที่มา : ภาพนิ่ง DVD ภาพยนตร์ขุนพันธ์

แต่อย่างไรก็ดี ประเด็นของเรื่องเล่าในภาพยนตร์มีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์จริงทางสังคมในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 อยู่มาก ซึ่ง มนูญ หนูสงค์ (2548) มีทัศนะว่าในช่วงเวลาดังกล่าวกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ที่เคยตกเป็นอาณานิคมของประเทศมหาอำนาจได้พยายามเข้าร่วมเป็นฝ่าย

เดียวกับกลุ่มประเทศที่มีแนวโน้มชนะสงครามเพื่อหาทางตั้งตนเป็นเอกราช รวมถึงกลุ่มผู้กระทำที่อยู่ในพื้นที่ระหว่างประเทศมาเลเซียที่มีพรมแดนติดต่อกับจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย ซึ่งกลุ่มขบวนการที่มีเป้าหมายต่อต้านการปกครองของรัฐไทยได้ก่อตัวขึ้นในยุคนี้ และเป็นบ่อเกิดของวาทกรรม “โจรแบ่งแยกดินแดน” โดยรัฐบาลมองว่ากลุ่มขบวนการนี้เป็นความร่วมมือระหว่างกลุ่มลัทธิคอมมิวนิสต์ที่ต่อต้านรัฐบาลมาเลเซียและกลุ่มขบวนการโจรแบ่งแยกดินแดนทางภาคใต้ของไทย โดยเฉพาะบนพรมแดนของพื้นที่ “สี่จังหวัดภาคใต้”

เรื่องเล่าเกี่ยวกับโจรแบ่งแยกดินแดนนี้ถูกส่งเสริมให้ดูน่ากลัวทั้งในเอกสารทางราชการหรือวรรณกรรมอื่น ๆ ซึ่งมักบรรยายว่ากลุ่มโจรแบ่งแยกดินแดนนี้มักออกปล้นหมู่บ้านของชาวไทยพุทธ และจงใจเลือกเหยื่อที่เป็นคนไทย นอกจากนี้ยังมีความต้องการที่จะแบ่งแยกแผ่นดินอิสลามในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ (อาณัติ อนันตภาค, 2549) โดยวาทกรรม “สี่จังหวัดชายแดนภาคใต้” นี้เป็นนิยามที่มีการใช้มาตั้ง พ.ศ. 2476 จนถึงปัจจุบัน หมายถึงจังหวัด ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีความคล้ายคลึงกันด้านประชากร วัฒนธรรม และความเชื่อทางศาสนา ซึ่งภาพยนตร์ได้นำเสนอภาพที่ตัวละครโจรทำร้ายชาวพุทธด้วยเช่นกัน แต่ก็ได้สร้างตรรกะทางความคิดให้ตัวละครโดยไม่ยัดเยียดความเป็นผู้ร้ายอย่างสมบูรณ์แบบไปเสียทีเดียว

การที่ตัวละครโจรอัลฮาวียะลูเคยเป็นเหยื่อที่ถูกเจ้าหน้าที่รัฐทำร้ายมาก่อน ทำให้ตัวละครโจรนั้นมีสำนึกของความเป็นเจ้าของพื้นที่และมีความต้องการที่จะปกครองตนเอง แต่ความต้องการดังกล่าวก็ขัดแย้งกับความชอบธรรมด้านกฎหมายในมุมมองของรัฐ สะท้อนจากบทสนทนาระหว่างขุนพันธ์กับอัลฮาวียะลู ซึ่งในขณะนั้นขุนพันธ์กำลังปลอมตัวเป็นชาวบ้านและยืนตกปลาอยู่ในพื้นที่แถบเทือกเขาบูโดว่า

“บึงนี้มันมีแต่ปลาตัวเล็ก” อัลฮาวียะลูพูดกับขุนพันธ์

“ข้าได้ยินว่ามีปลาเจ้า” ขุนพันธ์ตอบด้วยสายตามุ่งมั่น

“เอ็งคิดจะตกปลาตัวใหญ่ด้วยเบ็ดคันเล็กนั่นน่ะเหรอ ทุกอย่างทั่วเขตเขาบูโดนี่ อยู่ในความดูแลของข้า แต่เอาเถอะ ข้าอนุญาตให้เอ็งหาปลาที่นี่ได้” อัลฮาวียะลูโยนเหรียญให้ขุนพันธ์

“เงินเดิมพัน ถ้าตกปลาเจ้าโดยเบ็ดอันน้อยได้ จะให้เลย แต่ถ้าไม่ได้ ข้าจะทวงคืน”

“ครับ เจ้านาย” ขุนพันธ์ตอบ

(บทสนทนาจากภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์)

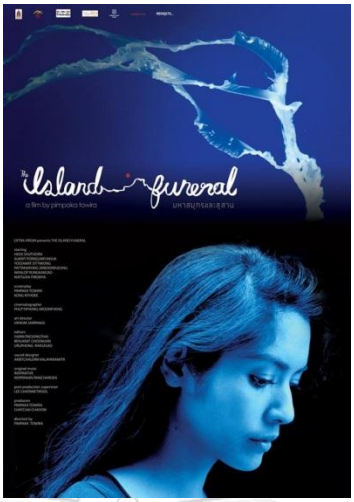
การแย่งชิงความหมายความเป็นโจรในภาพยนตร์เรื่องนี้ จึงเป็นความพยายามในการเปิดมุมมองจากทั้งสองด้าน ซึ่งฝ่ายรัฐเองก็เป็นโจรที่เข้ามาตักตวงผลประโยชน์ด้านทรัพยากรในพื้นที่ ในขณะเดียวกันชาวบ้านกลุ่มหนึ่งที่ลุกขึ้นมาเรียกร้องอำนาจของตนเองโดยใช้กำลังความรุนแรง ก็กลายเป็นโจรไปด้วยเช่นกัน ขึ้นอยู่กับว่าฝ่ายใดจะมีอำนาจมากกว่า ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้ สามารถให้คำตอบทางจินตนาการได้ว่าฝ่ายที่ยึดมั่นในความดีและความซื่อสัตย์จะเป็นผู้มีอำนาจที่ชอบธรรมเหนือการแย่งชิงความหมายดังกล่าว

สรุปผลการวิเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์เรื่อง “ขุนพันธ์”

พื้นที่เชิงกายภาพ	สภาพชนบทมีความใกล้เคียงกับป่า ความเจริญกระจุกตัวอยู่ในพื้นที่เมือง
พื้นที่กับตัวตน	บุคคลมีความขัดแย้งกันด้านความเป็นเจ้าของพื้นที่เชิงกายภาพมากกว่าการแสดงออกทางตัวตน
พื้นที่กับสังคม	ทุกพื้นที่และทุกระดับทางสังคมเต็มไปด้วยความขัดแย้งระหว่างคนดีและคนชั่ว
พื้นที่กับการเมือง	สภาพการเมืองเอื้อให้เจ้าหน้าที่รัฐกระทำความผิด และทำให้ชาวบ้านกลายมาเป็นโจร ซึ่งวีรบุรุษที่เป็นคนดีเป็นผู้ที่มาแก้ไขทุกอย่างได้
พื้นที่พิเศษ	การนำเสนอภาวะความสับสนระหว่างความดีและชั่วของตัวละครโดยใช้ภาพอดีต
ภาพตัวแทนของพื้นที่	เป็นพื้นที่ที่มีความสมบูรณ์ทางทรัพยากรธรรมชาติ แต่ก็เต็มไปด้วยความขัดแย้งและห่างไกลความเจริญ คนในพื้นที่ที่เป็นเหยื่อจะได้รับการปกป้องคุ้มครอง แต่คนที่ลุกขึ้นมาต่อต้านด้วยความรุนแรงจะต้องถูกปราบปรามโดยรัฐ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.6 ภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน (2559)



ภาพที่ 4.27 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง “มหาสมุทรและสุสาน” (Island Funeral)
ผลงานกำกับโดย พิมพกา โตวิระ สร้างโดยบริษัท เอ็กซ์ตร้าเวอร์จิ้น
ที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki/

ภูมิหลัง เรื่องย่อ และการเดินทางของตัวละคร

ภูมิหลังของภาพยนตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสานเริ่มต้นการผลิตตั้งแต่ปี พ.ศ. 2554 และถ่ายทำต่อเนื่องใช้เวลาถึงห้าปี จนกระทั่งได้ฉายในปี พ.ศ. 2558 ที่แรกที่เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติโตเกียว และได้ฉายในประเทศไทยในปี พ.ศ. 2559 ภาพยนตร์เกิดจากความตั้งใจของผู้กำกับ พิมพกา โตวิระ ที่ต้องการสะท้อนมุมมองของตนเองที่มีต่อพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยเขียนบทร่วมกับ ก้อง ฤทธิ์ดี นักเขียนและนักวิจารณ์ภาพยนตร์ชาวมุสลิม ซึ่งแม้ว่าผู้ผลิตจะมีความคุ้นชินจากการได้ลงพื้นที่อยู่บ่อยครั้งตั้งแต่ก่อนเกิดสถานการณ์ไฟใต้อย่างเป็นทางการ แต่ก็ยังมีความรู้สึกไม่เข้าใจเรื่องราวความรุนแรงที่เกิดขึ้นในพื้นที่ ภาพยนตร์จึงตั้งต้นมองพื้นที่อย่างเป็นคนนอกและเล่าเรื่องผ่านการเดินทางโดยพยายามถ่ายทำในพื้นที่จริง แต่ด้วยเงินทุนที่ค่อนข้างน้อยเนื่องจากเป็นภาพยนตร์นอกระบบสตูดิโอ รวมถึงความวุ่นวายทางการเมือง และปัญหาอื่น ๆ ทำให้ผู้ผลิตใช้เวลานานถึง 5 ปีใน

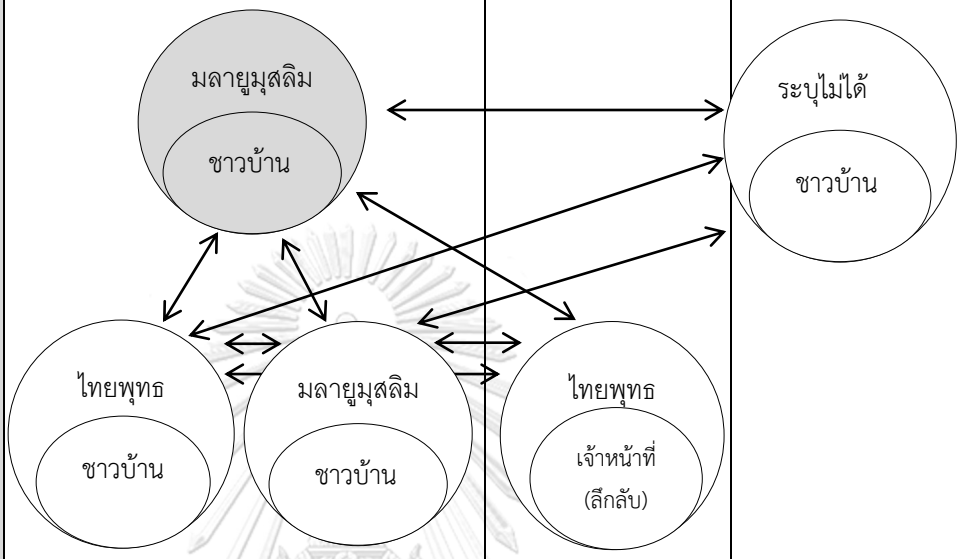
การถ่ายทำ แต่ช่วงเวลาที่ยาวนานก็ไม่ได้ทำให้ความตั้งใจในการเล่าเรื่องประเด็นดังกล่าวน้อยลงไป เพราะสถานการณ์ของพื้นที่และความเข้าใจของผู้คนส่วนใหญ่ก็ยังคงไม่เปลี่ยนไปจากเดิมมากนัก

ภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสานได้รับรางวัลทั้งในต่างประเทศ ได้แก่ รางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยม (Best Asian Future) เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติโตเกียว ครั้งที่ 28 ปี พ.ศ. 2558 รางวัลกำกับภาพยอดเยี่ยม เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเซี่ยงไฮ้ ครั้งที่ 19 ปี พ.ศ. 2559 รางวัล FIPRESCI เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติฮ่องกง ครั้งที่ 40 พ.ศ. 2559 และรางวัลในประเทศ อาทิ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากรางวัลสตาร์พิคส์ ครั้งที่ 14 ประจำปี พ.ศ. 2559 บทภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากรางวัลภาพยนตร์ไทย ชมรมวิจารณ์บันเทิง ครั้งที่ 25 ประจำปี พ.ศ. 2559 เป็นต้น

เรื่องย่อ

“ไลลา” หญิงสาวชาวมุสลิมที่โตในกรุงเทพฯ ขับรถยนต์ลงใต้เพื่อไปเยี่ยม “ป้าไซนับ” ที่จังหวัดปัตตานี พร้อมกับน้องชาย “ซูกู้ด” และ “ต้อย” เพื่อนสนิทของซูกู้ดที่เดินทางไปด้วยกัน สองพี่น้องมีความคิดเห็นไม่ตรงกันในหลาย ๆ เรื่อง ทั้งเรื่องการขับรถ การหลงทาง และความทรงจำที่เกี่ยวกับป้า ต้อยไม่ค่อยรู้เรื่องเกี่ยวกับมุสลิมและจังหวัดปัตตานีมากนัก แต่ก็เกิดความกลัวที่มีต่อพื้นที่นี้มากขึ้นเรื่อย ๆ เมื่อทั้งสามเดินทางถึงจังหวัดปัตตานี ไลลาต้องออกไปซื้อซิมโทรศัพท์ใหม่เพื่อโทรศัพท์หาป้าไซนับและเพื่อนคนหนึ่ง ทั้งสามออกตามหาหมู่บ้านอัลคาฟตามคำบอกของป้าซึ่งระหว่างทางได้เจอ “สุรินทร์” นายทหารชาวไทยพุทธซึ่งเป็นคนภาคอีสานขี่มอเตอร์ไซค์ผ่านมา ไลลาขอให้สุรินทร์เป็นคนนำทางไปยังหมู่บ้านอัลคาฟ แต่เมื่อไปถึงบริเวณที่มีป้ายชื่อหมู่บ้าน พื้นที่ตรงนั้นกลับกลายเป็นป่ารกร้างและไม่มีผู้คนอยู่อาศัย ทุกคนเดินเท้าต่อเข้าไปในป่าจึงได้ไปเจอกับคนขับเรือที่ป้าส่งให้มารอรับอยู่ตรงชายฝั่ง ไลลา ซูกู้ด และต้อยจึงลงเรือต่อไปและทิ้งสุรินทร์ไว้เบื้องหลัง เรือเดินทางมาถึงเกาะในตอนกลางคืน ทั้งสามมองสภาพเกาะที่ดูอึมครึมลึกลับอย่างเงียบเชียบและเดินต่อไปที่บ้านของป้าไซนับ ไลลาคุยกับป้าไซนับประหว่างทานอาหารด้วยความสงสัยในสิ่งต่าง ๆ แต่ก็ไม่ได้คำตอบที่แจ่มชัด วันรุ่งขึ้นเมื่อไลลา ซูกู้ด และต้อยเดินทางกลับ เด็กหนุ่มคนหนึ่งก็ขอตามทั้งสามไปกรุงเทพฯ ด้วย แล้วเรือลำดังกล่าวก็ค่อย ๆ แล่นออกจากเกาะไปอย่างช้า ๆ

ตารางที่ 4.13 สรุปองค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง “มหาสมุทรและสุสาน”

<table>
<tr><td>ตัวละคร</td><td colspan="2">คนนอก</td><td colspan="2">คนใน</td></tr>
<tr><td>ฉาก</td><td>กทม.</td><td>จังหวัดภาคใต้ก่อนถึงพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้</td><td>อ.เมืองปัตตานี จ. ปัตตานี</td><td>หมู่บ้านอัลคาฟ (เกาะสมมติ)</td></tr>
<tr><td>“ไลลา”</td><td colspan="4"> 
</td></tr>
<tr><td>โครงเรื่อง</td><td colspan="4">มีเส้นเรื่องเดียวคือการเดินทางของกลุ่มตัวละครคนนอกเข้าไปในพื้นที่จังหวัดปัตตานี ซึ่งแบ่งได้เป็นสองช่วงคือ การเดินทางเข้าไปสู่พื้นที่ที่มีจริง และการเดินทางไปสู่พื้นที่ที่ไม่มีอยู่จริง</td></tr>
<tr><td>แก่นเรื่อง</td><td colspan="4">นำเสนอประเด็นที่เป็นปริศนาหรือปรัชญา</td></tr>
<tr><td>ความขัดแย้ง</td><td colspan="4">- ความกลัว ความไม่แน่ใจ และความสับสนระหว่างการเดินทาง
- ความคิดเห็นที่ไม่ตรงกันของตัวละคร</td></tr>
<tr><td>องค์ประกอบสมทบ</td><td colspan="4">- ฮิญาบ แสดงถึงอัตลักษณ์ทางศาสนาของตัวละครหญิงและเป็นเครื่องแต่งกายเชิงสัญลักษณ์
- สมาร์ทโฟน เป็นเครื่องมือการสื่อสารที่บอกเล่าถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับสิ่งอื่น ๆ
- รถยนต์ ยานพาหนะที่ตัวละครใช้เดินทางเข้าไปในพื้นที่ที่มีจริง
- เรือ ยานพาหนะที่ตัวละครใช้เดินทางเข้าไปในพื้นที่ที่ไม่มีอยู่จริง</td></tr>
</table>

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องค์ประกอบการเล่าเรื่อง

1) ตัวละคร

ตัวละครในภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสานมีค่อนข้างน้อย โดยที่ตัวละครคนนอกซึ่งเป็นตัวละครหลักเดินทางเข้าไปในพื้นที่จังหวัดปัตตานี ซึ่งภาพของพื้นที่นั้นเป็นทั้งพื้นที่ที่มีอยู่จริง และพื้นที่ที่ไม่มีอยู่จริง ทำให้การระบุอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์และศาสนาของตัวละครที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ที่ไม่มีอยู่จริงนั้นเป็นไปได้ยาก

ตารางที่ 4.14 ลักษณะตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “มหาสมุทรและสุสาน”

ผู้กระทำที่ปรากฏ	ชาติพันธ์/ศาสนา				ภูมิศาสตร์			บทบาท								เพศ		
	ไทยพุทธ	มลายูมุสลิม	จีน	ไม่สามารถระบุ	ริมทะเล	ริมภูเขา	พื้นราบ	ผู้ก่อความไม่สงบ	แนวร่วม	ชาวบ้าน/พลเรือนทั่วไป	เจ้าหน้าที่รัฐ	ประชาชนชาวไทย	รัฐบาล	ประชาคมโลก	อื่นๆ (คนหมู่บ้านอัลคาฟ)	ชาย	หญิง	ไม่สามารถระบุ
คนนอก	✓	✓					✓				✓					✓	✓	
คนใน	✓			✓	✓					✓					✓	✓	✓	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ก. ตัวละครคนนอก

1.1) มลายูมุสลิม/ชาวบ้าน มีสองตัวละครหลัก คือ “ไลลา” พี่สาวคนโต และ “ซูกู้ด” ผู้เป็นน้องชาย ไลลาตั้งใจเดินทางขับรถลงไปหาป้าที่จังหวัดปัตตานีด้วยตัวเอง แต่ครอบครัวบังคับให้ซูกู้ดต้องนั่งรถไปเป็นเพื่อนไลลาด้วย เพราะแม้ว่าสถานการณ์ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้จะลดปริมาณความรุนแรงลงไปมากแล้ว แต่การที่คนนอกซึ่งเป็นผู้หญิงคนเดียวเดินทางเข้าไปในพื้นที่ดังกล่าวก็ดูจะเป็นเรื่องที่เสี่ยงเกินไป ไลลาเป็นผู้หญิงสมัยใหม่ที่มีมีความมั่นใจในความคิดของตัวเอง ส่วนซูกู้ดเป็นคนที่เคร่งเครียดและนิ่งขรึม สองพี่น้องมีความขัดแย้งกันอยู่เสมอ แต่ซูกู้ดก็ยอมทำตามความคิดของพี่สาวเป็นส่วนใหญ่

1.2) ไทยพุทธ/ชาวบ้าน “ต้อย” เป็นเพื่อนสนิทของซูกู้ดที่ติดรถลงไปปัตตานีด้วยอีกคน ต้อยเป็นตัวแทนของคนทั่วไปที่เสพข่าวจากโทรศัพท์มือถือและติดสังคมอินเทอร์เน็ต ต้อยไม่มีเป้าหมายในการเดินทางที่แน่ชัด แต่เป็นคนที่มีคำถามและมีความระแวงกลัวต่อพื้นที่จังหวัดปัตตานีมากที่สุด ซึ่งแม้ว่าต้อยจะคอยยั้งไม่ให้ไลลาและซูกู้ดเดินทางไปต่อแต่เขาก็ไม่สามารถหยุดการเดินทางนั้นได้ ต้อยและซูกู้ดมีความสัมพันธ์ที่คลุมเครือ แต่ภาพยนตร์ก็ไม่ได้ให้น้ำหนักในการนำเสนอประเด็นนี้มากนัก

1.3) ไทยพุทธ/เจ้าหน้าที่ “สุรินทร์” เป็นตัวละครที่มีรูปลักษณ์แบบชาวไทยภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ตัวละครนี้เป็นภาพแทนของคนอีสานที่เข้าไปเป็นทหารในพื้นที่ ซึ่งมีภาวะของความแปลกแยกและโดดเดี่ยว ซึ่งภาพยนตร์นำเสนอฉากที่แสดงถึงบทบาทการเป็นเจ้าหน้าที่รัฐเพียงสั้น ๆ นอกจากนี้ ตัวละครสุรินทร์ยังมีหน้าที่เป็นคนนำทางที่ไม่มีบทพูดและไม่เอ่ยเสียงด้วยตัวเองแม้ว่าจะมีปฏิสัมพันธ์กับตัวละครหลักก็ตาม

ข. ตัวละครคนใน

1.4) มลายูมุสลิม/ชาวบ้าน เป็นคนทั่วไปที่อาศัยอยู่ในพื้นที่อำเภอเมืองปัตตานี แต่ตัวละครส่วนใหญ่ไม่มีบทสนทนาโต้ตอบกับกลุ่มตัวละครหลักมากนัก การปรากฏตัวของตัวละครมลายูมุสลิมที่เป็นชาวบ้านมักใช้การจ้องกลับแทนการตอบด้วยบทสนทนา

1.5) ไม่สามารถระบุ ตัวละครกลุ่มนี้เป็นคนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ของหมู่บ้านอัลคาฟ ซึ่งเป็นหมู่บ้านบนเกาะที่ไม่มีอยู่จริง และไม่สามารถนำไปเทียบเคียงกับปรากฏการณ์จริงทางสังคมได้เนื่องจากไม่มีการอ้างอิงจากเหตุการณ์เฉพาะ อย่างไรก็ดี อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในรูปแบบวิถีชีวิตของตัวละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวละคร “ป้าไซนับ” ซึ่งเป็นเป้าหมายบุคคลที่ไลลาพยายามเดินทางเพื่อมาเจอนั้น มีวิธีการแสดงออกที่ผสมผสานระหว่างความเป็นจีน มลายู และไทย แต่มีร่องรอยการถูกครอบงำด้วยอาณานิคมตะวันตก ซึ่งการเป็นชุดวัฒนธรรมอีกแบบหนึ่งที่ไม่มีการระบุตัวตนอย่างชัดเจน

2) โครงเรื่อง

ภาพยนตร์มีการเล่าเรื่องตามลำดับเวลาและตามเส้นทางการเดินทางของ ไลลา ซูกู้ด และต้อย โดยแบ่งออกเป็นสองช่วงคือ ช่วงที่เดินทางถึงเมืองปัตตานี และช่วงที่เดินทางถึงหมู่บ้านอัลคาฟ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ก. การเปิดเรื่อง ไลลา ซูกู้ด และต้อย เดินทางมุ่งหน้าลงใต้สู่จังหวัดปัตตานี โดยไลลาเป็นผู้ขับรถและควบคุมเส้นทางเป็นหลัก ระหว่างการเดินทางตัวละครต่างมีความขัดแย้งทั้งภายในตนเองและขัดแย้งระหว่างกัน เมื่อเข้าใกล้พื้นที่จังหวัดปัตตานีต่างคนต่างก็มีความกลัวและสับสนเพิ่มขึ้น จนเมื่อไลลาได้เจอกับสุรินทร์ เธอจึงได้ขอให้สุรินทร์นำทางไปจนถึงทางไปหมู่บ้านอัลคาฟจนได้

ข. จุดสูงสุด กลุ่มของตัวละครไลลาเดินทางมาถึงเกาะที่เป็นที่ตั้งของหมู่บ้านอัลคาฟ และได้เจอกับป้าไซนับ แต่เรื่องราวบนเกาะกลับดูลึกลับแปลกประหลาด

ค. บทสรุป กลุ่มของตัวละครไลลาเดินทางออกจากเกาะ และมีตัวละครที่เป็นคนจากเกาะอัลคาฟขอตามไปกรุงเทพฯ โดยไร้ซึ่งเป้าหมายและแผนการใดใด

3) แก่นเรื่อง

ภาพยนตร์นำเสนอประเด็นที่เป็นปริศนาและประเด็นทางปรัชญา เป็นการเดินทางเพื่อค้นหาบางสิ่งบางอย่างในพื้นที่ แต่ก็ไม่มีคำตอบที่ชัดเจนตายตัวว่าสิ่งที่ตัวละครได้พบเจอคือสิ่งใดกันแน่ แนวคิดการสื่อความหมายในภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นความพยายามในการสร้างพื้นที่ทางศิลปะเพื่อวิพากษ์แผ่นดินในจินตนาการที่สั่งสมความขัดแย้งมาตั้งแต่ยุคโบราณ ซึ่งภาพยนตร์ได้อ้างอิงข้อความของเฮอร์แมน เมลวิล ที่ว่า “It is not down in any map; true places never are” หรือ “สถานที่อันแท้จริงไม่เคยถูกบันทึกลงในแผนที่”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) มิติด้านเวลาและสถานที่

ภาพยนตร์เล่าเรื่องการเดินทางของตัวละครหลักไปตามลำดับเวลา ซึ่งมิติด้านเวลาและสถานที่ในภาพยนตร์มีทั้งที่เหตุการณ์ตามเส้นเรื่องของตัวละครหลัก และเหตุการณ์สอดแทรกที่ไม่มีตัวละครหลัก ทำให้ไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจนว่าบางสถานการณ์ที่สอดแทรกขึ้นมาเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในมิติใด

ก. ปัจจัยด้านเวลา ช่วงเวลาที่ตัวละครเดินทางลงสู่พื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นบรรยากาศของพื้นที่ในปี พ.ศ. 2553 ซึ่งภาพยนตร์ได้สอดแทรกองค์ประกอบบ่งชี้ด้านเวลา เช่น เสียงข่าวในวิทยุที่บอกเหตุบ้านการเมืองของรัฐไทยในขณะนั้น การลงทะเบียนซิมโทรศัพท์มือถือเฉพาะในพื้นที่ภาคใต้เนื่องจากยุคนั้นมีกระแสการใช้มือถือเป็นตัวส่งสัญญาณจุดระเบิดก่อเหตุ เป็นต้น

ข. ปัจจัยด้านภูมิศาสตร์ การขับรถยนต์เดินทางจากกรุงเทพฯ ลงสู่พื้นที่อำเภอเมืองปัตตานี ของตัวละครแทบไม่มีอุปสรรคด้านภูมิศาสตร์มาขัดขวางการเดินทาง มีเพียงความสับสนและความกลัวของตัวละครที่ทำให้พวกเขาหลงทางไปบ้าง ส่วนการเดินทางไปสู่เกาะที่ตั้งของหมู่บ้านอัลคาฟนั้นเป็นพื้นที่ที่ไม่มีอยู่จริงในเชิงภูมิศาสตร์ เนื่องจากจังหวัดปัตตานีไม่มีเกาะที่สามารถเดินทางไปถึงด้วยเรือขนาดเล็กได้

ค. ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและโครงสร้างทางสังคม การพูดและความคิดของตัวละครหลักที่เป็นคนนอก เป็นภาพแทนของกลุ่มชนชั้นกลางที่อยู่ในกรุงเทพฯ ซึ่งได้รับการศึกษาแบบสมัยใหม่และมีความเป็นอยู่แบบคนเมือง ส่วนสภาพอำเภอเมืองปัตตานีในภาพยนตร์นั้นเป็นเมืองที่มีการพัฒนาในระดับหนึ่งและผู้คนส่วนใหญ่ก็ดำเนินชีวิตกันตามปกติ เพียงแต่ภาพของชุมชนไม่ได้คึกคักมากนัก ในขณะที่หมู่บ้านอัลคาฟนั้นมีลักษณะเหมือนเมืองจำลองที่ตัวละครอาศัยอยู่กันอย่างมีระบบชนชั้น

ง. ปัจจัยด้านประเพณี ค่านิยม ศีลธรรม และธรรมเนียมปฏิบัติ ตัวละครหลักที่เป็นชาวมลายูมุสลิมแต่เป็นคนนอก ไม่ได้เคร่งครัดต่อการแสดงตัวตนในด้านอัตลักษณ์ทางศาสนามากนัก แต่ก็มีการแสดงออกถึงความครุ่นคิดสงสัยที่มีต่อพื้นที่ทางศาสนาหรือพื้นที่ทางพิธีกรรมของกลุ่มคนที่อยู่ในพื้นที่ ในขณะที่ตัวละครคนนอกที่เป็นเจ้าหน้าที่รัฐชาวอีสานนั้นได้พาตัวเองเข้าไปในพื้นที่ทางศาสนาพุทธซึ่งแฝงตัวอยู่อย่างเงียบเชียบและดูแปลกแยก ซึ่งภาพยนตร์ไม่ได้เน้นย้ำหรือนำเสนอภาพเกี่ยวกับประเพณีหรือธรรมเนียมปฏิบัติด้านชาติพันธุ์และศาสนา แต่เป็นความพยายามในการพาตัวละครเข้าไปสำรวจพื้นที่ดังกล่าวด้วยสายตาของคนนอกที่ไม่ได้มีความเข้าใจต่อพื้นที่อย่างลึกซึ้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5) ความขัดแย้ง

การดำเนินเรื่องถูกเล่าผ่านมุมมองของผู้เล่าเรื่องบุรุษที่ 1 (The First-Person Narrator) ที่แสดงความรู้สึกออกมาด้วยตนเอง แต่ตัวละครส่วนใหญ่ก็ไม่ได้แสดงความรู้สึกนึกคิดผ่านบทสนทนาอย่างแจ่มชัด และภาพยนตร์มักนำเสนอภาวะที่ตัวละครนิ่งเงียบครุ่นคิด ซึ่งแฝงการนำเสนอความขัดแย้งในลักษณะต่าง ๆ ได้แก่

ก. ความขัดแย้งภายในบุคคล ตัวละครหลักที่เป็นคนนอกมีภาวะความขัดแย้งในใจแตกต่างกัน ไลลาเป็นตัวละครที่มีเป้าหมายในการเดินทางชัดเจนและแสดงออกว่าไม่มีความกลัวต่อพื้นที่

แต่เธอก็มีภาวะของการเพ่งมองสิ่งที่เกิดขึ้นในพื้นที่อย่างครุ่นคิดสับสน ส่วนซูกู้ดและต้อยต่างก็มีภาวะที่แสดงออกว่าไม่ไว้วางใจและระแวงกลัวพื้นที่ แต่ก็ยังตัดสินใจเดินทางร่วมกันไปจนถึงปลายทาง

ข. ความขัดแย้งระหว่างบุคคล ความขัดแย้งระหว่างกลุ่มตัวละครหลักที่เกิดขึ้นจากการเดินทางเป็นความแตกต่างทางความคิดระหว่างความเป็นเพศ วัยวุฒิ นิสัย และความเชื่อทางศาสนา ซึ่งทำให้ตัวละครแต่ละตัวตอบสนองต่อสถานการณ์ที่พบระหว่างทางไม่เหมือนกันและทำให้เกิดความขัดแย้ง แต่ปมปัญหานี้ก็ไม่ได้ทำให้เป้าหมายในการเดินทางของกลุ่มตัวละครเปลี่ยนแปลงไป

ค. ความขัดแย้งระหว่างคนกับสังคม ตัวละครไม่ได้มีภาวะของการลุกขึ้นมาต่อสู้กับระบบทางสังคม แต่ก็มีการตั้งคำถามต่อการดำรงอยู่ของสิ่งต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการมีอยู่ของหมู่บ้านอัลคาฟที่ดูขัดแย้งกับความเป็นจริง แต่ก็เป็นเหมือนสิ่งสมมติที่สร้างขึ้นมาจากส่วนเสี้ยวของปรากฏการณ์จริงในสังคม

6) องค์ประกอบสมทบ

ภาพยนตร์มีองค์ประกอบสมทบที่ช่วยในการสื่อความหมายมากมาย ซึ่งองค์ประกอบที่พบได้บ่อยและมีความสัมพันธ์กับตัวละครธรรมมากที่สุด คือ

ก. ฮิญาบ เป็นสิ่งที่แสดงถึงความขัดแย้งภายในตัวตนของตัวละครไลลา ซึ่งแม้ว่าไลลาจะเป็นชาวมลายูมุสลิม แต่เธอก็ไม่ได้สวมผ้าคลุมศีรษะแบบที่เป็นแนวปฏิบัติสำคัญทางศาสนา เนื่องจากกลุ่มคนที่เป็นชาวมลายูมุสลิมเองก็มีหลายประเภทและมีการตีความการแสดงออกทางด้านความเชื่อที่แตกต่างกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ข. สมาร์ทโฟนและสัญญาณโทรศัพท์ เป็นเครื่องมือการสื่อสารที่สามารถบอกเล่าถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครกับตัวละคร และตัวละครกับสื่อในโลกเสมือนทางอินเทอร์เน็ตซึ่งเป็นปรากฏการณ์ของยุคสมัยใหม่ได้ โดยที่ผู้คนสามารถรับข่าวสารจากมือถือได้อย่างรวดเร็วและมีผลต่อการตอกย้ำความคิดความรู้สึกที่มีต่อพื้นที่ได้ แต่เมื่อตัวละครเข้าไปถึงพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้แล้ว สมาร์ทโฟนมีหน้าที่เป็นแค่เครื่องที่ใช้เพื่อการโทรศัพท์แบบธรรมดาเนื่องจากมีการจำกัดสัญญาณในพื้นที่ดังกล่าว ทำให้เห็นว่าแม้พื้นที่จะดูเหมือนไม่มีเหตุการณ์ความรุนแรงแล้วแต่รัฐก็ยังใช้อำนาจควบคุมพื้นที่นี้อย่างเคร่งครัด

ค. รถยนต์ เป็นยานพาหนะสำคัญที่พาตัวละครเดินทางจากกรุงเทพฯ ไปสู่พื้นที่อำเมืองปัตตานี ซึ่งไลลาเป็นผู้ขับรถด้วยตนเองตลอดเส้นทาง แสดงให้เห็นถึงบทบาทของตัวละครผู้หญิงที่มีอำนาจในการควบคุมการตัดสินใจต่าง ๆ

ง. เรือ เป็นยานพาหนะที่พาตัวละครกลุ่มไลลาเดินทางจากพื้นที่ชายป่าริมทะเลลึกลับไปสู่เกาะเล็ก ๆ ซึ่งเป็นที่ตั้งของหมู่บ้านอัลคาฟที่อยู่ไม่ห่างไกลจากชายฝั่งมากนัก แต่การโดยสารเรือนั้นต้องอาศัยคนจากหมู่บ้านอัลคาฟเป็นผู้ขับพาไป ทำให้ตัวละครคนนอกไม่มีอำนาจในการควบคุมการเดินทางดังกล่าว และการใช้เรือก็เป็นการนำตัวละครผ่านความเวิ้งว้างของทะเลไปสู่เกาะมืดทึบที่ลึกลับเกินความเข้าใจ

ความสัมพันธ์ระหว่างปรากฏทางสังคมและแนวคิดทางพื้นที่

พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ยุคไฟใต้

การขับรถจากกรุงเทพฯ ลงใต้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเข้าไปในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทยในช่วงต้นทศวรรษที่ 2550 อาจเป็นเรื่องที่ดูจะเป็นไปได้ยากสำหรับคนนอกที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับพื้นที่ดังกล่าว เนื่องจากลักษณะของเหตุความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ส่วนหนึ่งที่ดูรุนแรงและควบคุมพื้นที่ได้ยากคือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบนท้องถนน อาทิ การโรยตะปูเรือใบ การซุ่มโจมตี หรือแม้กระทั่งการวางระเบิด ซึ่งแม้ว่าความถี่ของสถานการณ์ความรุนแรงจะลดปริมาณลงมาเรื่อย ๆ แต่ภาพความรุนแรงดังกล่าวก็ยังคงถูกฉายซ้ำอยู่บนสื่อต่าง ๆ มาตลอด

การเดินทางเข้าไปในพื้นที่ของกลุ่มตัวละครไลลา ซูกู้ด และต้อย ซึ่งไม่ได้มีปมปัญหาใหญ่ที่ตัวละครจำเป็นจะต้องเดินทางลงไปแต่พวกเขาก็ตัดสินใจที่จะเดินทางลงใต้ไปด้วยกัน สิ่งเหล่านี้จึงดูเหมือนเป็นสิ่งไปได้ยากในปรากฏการณ์จริง แต่ภาพยนตร์พยายามเล่าข้ามผ่านความเป็นไปได้ยากในหลาย ๆ ข้อจำกัดของการเดินทางที่เกิดขึ้นภายในเรื่อง ไม่ว่าจะเป็น การที่คนขับรถเป็นผู้หญิงที่ไม่แม่นเรื่องเส้นทาง การขับรถเข้าไปในพื้นที่ตอนกลางคืน หรือการที่ให้คนแปลกหน้าที่อยู่ในพื้นที่เป็นผู้ขับรถนำทางไป ล้วนเป็นสิ่งที่สร้างปมปัญหาให้เกิดขึ้นภายในความคิดของตัวละครไปตลอดทาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การหลงทางตั้งแต่เริ่มต้นเรื่องของตัวละครอยู่ในบริเวณพื้นที่โล่งซึ่งมีทิวสวนยางพาราเป็นเบื้องอยู่ไกล ๆ โดยมีลักษณะของการปลูกบ้านที่พักอาศัยอยู่ห่างกัน เป็นการนำเสนอภาพที่สร้างบรรยากาศให้เห็นว่าตัวละครอยู่ในระหว่างการเดินทางสู่ภูมิภาคที่มีพื้นที่การเกษตรส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ปลูกยางพารา โดยที่ภาพยนตร์ไม่ได้นำเสนอให้เห็นภาพป้ายบอกทางหรือบอกผ่านคำพูดของตัวละครอย่างชัดเจนว่าสถานที่ที่กำลังเดินทางผ่านนั้นเป็นที่ใด แต่ให้ความสำคัญกับ “เป้าหมาย” ของการเดินทางมากกว่า แต่อย่างไรก็ดี ภาพของพื้นที่ที่ปรากฏก็แสดงให้เห็นว่าตัวละครกำลังมุ่งหน้าสู่ “ปัตตานี”

“ช่วงนี้ปัตตานีมันเที่ยวได้เหรอ” ต้อยที่นั่งอยู่ตรงเบาะหลังในรถยนต์ถามขึ้น
“ได้ เพื่อนพี่บอกไม่มีอะไร” ไลลาตอบด้วยน้ำเสียงสบาย ๆ ส่วนซูกู้ดนิ่งเงียบ

(บทพูดจากภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน)

จากบทสนทนาทำให้เห็นว่าตัวละครทั้งสามคนไม่ได้ข้อมูลเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดภาคใต้มากนัก แต่ตัวละครไลลายืนยันว่าตนเองมีเพื่อนที่ยืนยันความปลอดภัยของพื้นที่ได้ นอกจากนี้ แม้ว่าสองพี่น้องชาวมลายูมุสลิมนั้นจะมีความเป็นคนนอกเนื่องจากเติบโตอยู่ที่กรุงเทพฯ แต่ทั้งไลลาและซูกู้ดต่างก็มีส่วนเสี้ยวความทรงจำที่เกี่ยวข้องกับคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ร่วมกัน นั่นคือเรื่องของ “ป้าไซนัป” ผู้เป็นญาติร่วมสายเลือดซึ่งยังคงอาศัยอยู่ที่หมู่บ้านแห่งหนึ่งในจังหวัดปัตตานี ทว่า สองพี่น้องมีความทรงจำเกี่ยวกับป้าไซนัปกันคนละชุด ในขณะที่ไลลาจำภาพของป้าที่เป็นผู้หญิงใจดีได้ แต่น้องชายกลับถกเถียงเพราะฟังผ่านคำพูดของพ่อที่บอกว่าป้าเป็นคนดุร้ายยิ่งกว่าเสือ ซึ่งความทรงจำของตัวละครนี้สอดคล้องกับสิ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์กล่าวถึงความทรงจำของตนที่มีพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ว่าในช่วงวัยเด็กเคยมีความรู้สึกว่าพื้นที่ปัตตานีเป็นเมืองที่อบอุ่นน่ารัก แต่อีกด้านหนึ่งก็รู้สึกว่าพื้นที่นี้มีความลึกลับน่ากลัวบางอย่าง ซึ่งความกลัวที่มีต่อพื้นที่ดังกล่าวเกิดจากความไม่รู้ไม่เข้าใจเรื่องพื้นที่ในเวลานั้น

ภาพยนตร์พยายามลดข้อจำกัดเรื่องมิติด้านเวลา โดยพยายามไม่เน้นย้ำว่าเรื่องเล่าที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์นั้นเกิดขึ้นในห้วงเวลาใดของปรากฏการณ์จริงทางสังคม แต่อย่างไรก็ดี ภาพของป้าย พ.ร.บ.รถยนต์หน้ากระจกที่ระบุปี พ.ศ. 2554 และเสียงข่าวจากวิทยุที่สอดแทรกอยู่ระยะหนึ่งอย่างแผ่วเบา ทำให้รู้ว่าเรื่องราวที่ดำเนินอยู่ในภาพยนตร์นั้นเป็นโลกทางจินตนาการที่ดำเนินอยู่ในห้วงหนึ่ง

บนพื้นที่ราชอาณาจักรไทยช่วงที่เกิดเหตุการณ์ปะทะทางการเมืองในปี พ.ศ. 2553 ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าว บริเวณพื้นที่ทางศูนย์กลางการปกครองไทยกำลังวุ่นวายอย่างมากเนื่องจากเหตุการณ์การสลายการชุมนุมของแนวร่วมประชาธิปไตยต่อต้านเผด็จการแห่งชาติ (นปช.) ในกรณีการเรียกร้องให้รัฐบาลผสมภายใต้การนำของ นายอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะ ยุบสภาและจัดการเลือกตั้งใหม่ที่แยกราชประสงค์ในช่วงเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2553 ซึ่งสถานการณ์ดังกล่าวทวีความตึงเครียดจนถึงจุดสูงสุดเมื่อรัฐบาลส่งกำลังทหารเข้าสลายการชุมนุม ทำให้มีผู้เสียชีวิต 91 ศพ และมีผู้บาดเจ็บมากกว่า 2,100 จนกระทั่ง แกนนำ นปช. ประกาศยุติการชุมนุมในวันที่ 19 พฤษภาคม พ.ศ. 2553 (ศูนย์ข้อมูลมติชน, 2554) เหตุการณ์ดังกล่าวทำให้ประชาชนชาวไทยจำนวนมากออกมาเคลื่อนไหวทางการเมือง ซึ่งมีทั้งกลุ่มที่สนับสนุนการต่อต้าน กลุ่มที่สนับสนุนรัฐบาล หรือกลุ่มที่ไม่ฝักใฝ่ฝ่ายใด

ภาพที่ 4.28 ไลลา ซูกู้ด และต้อย ระหว่างขับรถเดินทางลงใต้
ที่มา http://www.patsonic.com/movie/review-the-island-funeral/

ในช่วงเวลานั้น สื่อได้นำเสนอภาพความรุนแรงที่เกิดขึ้นภายในพื้นที่กรุงเทพมหานครเนื่องจากเป็นเหตุการณ์ที่มีผลกระทบต่อโครงสร้างการปกครองของรัฐไทยโดยตรง ส่วนข่าวในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นกลายเป็นข่าวย่อยรายวันที่ไม่ได้สร้างความตื่นเต้นให้ผู้คนได้เท่าช่วงที่เกิดความรุนแรงถี่สูงสุดไปแล้ว หากเปรียบเทียบระหว่างกรุงเทพฯ กับปัตตานี หรือที่อื่นใดในประเทศไทยในตอนนั้น แทบไม่มีพื้นที่ใดเป็นพื้นที่ปลอดภัยอย่างจริงแท้ เพราะผู้คนที่แตกต่างทางความคิดมีหนทางให้ทำร้ายกันได้ทุกช่องทาง ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ทางกายภาพ พื้นที่สื่อ หรือพื้นที่เสมือนในโลกอินเทอร์เน็ตที่ผู้คนสามารถเข้าถึงได้ด้วยสมาร์ทโฟนที่กลายเป็นปัจจัยสำคัญประเภทใหม่ในการใช้ชีวิตยุคนี้

เมื่อตัวละครเดินทางออกจากศูนย์กลางของความขัดแย้งในพื้นที่กรุงเทพฯ และกำลังมุ่งหน้าไปสู่พื้นที่ของความขัดแย้งในดินแดนที่พวกเขายังไม่เคยไปสำรวจค้นพบ ต้อยขอให้เปลี่ยนคลื่นวิทยุเพื่อฟังเสียงเพลงแทนข่าวความจริงที่กลายเป็นพื้นที่ห่างไกลอยู่ข้างหลังของพวกเขาไปแล้ว การ “ขับรถลงใต้” สำหรับในช่วงแรกของการเดินทางจึงดูปลอดภัยและมีเพียงเป้าหมายเดียวคือ “ไปให้ถึงปัตตานี” เท่านั้น

จนกระทั่งเดินทางถึงอำเภอเมืองปัตตานีแล้ว แต่ตัวละครหลักก็ยังหา “หมู่บ้านอัลคาฟ” ไม่เจอ ไลลาจึงลองขับรถหาเส้นทางไปเรื่อย ๆ จนได้เจอกับชายหนุ่มนิรนามคนหนึ่งซึ่งไม่มีบทพูดใดใด ไลลาได้ขอให้ชายหนุ่มหรือ “พี่เค้า” เป็นคนขับรถนำทางเพื่อไปหาหมู่บ้านอัลคาฟในวันถัดไป ทั้งที่ไม่รู้ว่าเขาจะไว้ใจได้หรือไม่ หรือเขาจะพาพวกไลลาไปตายหรือเปล่า ต้อยซึ่งเอาแต่ถามด้วยความเครียดกังวลซ้ำไปซ้ำมา แต่เขาก็ไม่สามารถคัดค้านความตั้งใจของไลลาได้ จนเมื่อชายหนุ่มนิรนามสามารถนำทางพวกไลลาไปจนถึงชายป่าลึกลับและพาเดินเข้าไปจนไปเจอชายฝั่งที่มีชายคนหนึ่งรอพวกไลลาอยู่ ซูกู้ดถึงพูดชื่อของชายหนุ่มนิรนามว่าพี่ “สุรินทร์” ขึ้นมา ซึ่งชื่อและใบหน้าของตัวละครนิรนามดังสามารถเชื่อมโยงกับคนที่เป็นคนพื้นถิ่นจังหวัดอีสานได้ แต่พวกไลลาก็ไม่ได้สนใจสุรินทร์มากนัก และลงเรือเพื่อเดินทางต่อไปหมู่บ้านอัลคาฟอย่างว่าง่าย แล้วในที่สุด ตัวละครก็เดินทางถึง “เกาะ” ที่ป้าไซนัปและคนอื่น ๆ อยู่อาศัยจนได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คนนอกของคนนอก

ตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสานใช้เวลาส่วนใหญ่ไปกับการเดินทาง จากกรุงเทพฯ มุ่งหน้าสู่ปัตตานี และจากตัวเมืองปัตตานีไปสู่เกาะสมมติแห่งหนึ่ง ความรู้สึกของตัวละครที่มีต่อพื้นที่จังหวัดปัตตานี ซึ่งเป็นตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้นแปรผันตามระยะทาง สถานที่ เวลา ยานพาหนะ และองค์ประกอบอื่น ๆ ระหว่างทาง โดยความเป็นคนนอกของตัวละครหลักนั้นเกิดขึ้นจากปัจจัยหลายอย่างรวมกันที่ทำให้เป็นปมปัญหา

ผู้ผลิตภาพยนตร์มีความสนใจในการเล่าเรื่องภาพยนตร์แนวเดินทาง (Road movie) ที่ความขัดแย้งภายในและระหว่างตัวละครต่อตัวละครเป็นส่วนสำคัญของการเล่าเรื่อง เพราะเรื่องส่วนใหญ่

จะดำเนินอยู่ภายในยานพาหนะซึ่งมีตัวละครค่อนข้างน้อย ความบันเทิงของภาพยนตร์แนวนี้จึงอยู่ที่ความขัดแย้งที่เกิดจากการกระทำของบุคคลที่เดินทางไปพร้อมยานพาหนะนั้น ๆ

> *“ตัวละครเป็นมุสลิม เพราะว่าเรารู้สึกว่าในหนังไทยเอง ภาพที่ตัวละครเป็นมุสลิมมันไม่ค่อยมี โดยเฉพาะผู้หญิง เพราะเราคิดว่าผู้หญิงมันจะชัดมากในเชิงของเรื่องความขัดแย้ง ในเรื่องความเป็นศาสนา โลกสมัยใหม่อะไรอย่างนี้ ก็เลยเกิดมาเป็นเรื่องนี้แหละ”*
>
> พิมพกา โตวิระ (สัมภาษณ์, 7 มิถุนายน 2560)

ไลลาเป็นตัวแทนของหญิงมุสลิมยุคใหม่ที่อาศัยอยู่ในเมืองหลวง เธอไม่ได้สวม “ฮิญาบ” หรือผ้าคลุมศีรษะของสตรีชาวมุสลิม เมื่อต้อยถามเรื่องนี้ขึ้นในรถ ไลลาก็ตอบเพียงแต่ว่าหากเลือกที่จะใส่ก็คงต้องใส่ตลอด และไม่ได้มีคำอธิบายไปมากกว่านั้น เธอมักจะพูดเสมอว่า “คงเป็นอย่างนั้นมั้ง” หรือ “ไม่มีอะไรมั้ง” แสดงให้เห็นว่าถึงเธอจะมีความเกี่ยวข้องกับพื้นที่ด้วยการที่มีญาติทางสายเลือดอยู่ที่ปัตตานี แต่ไลลาก็ไม่เคยมีคำอธิบายให้กับเรื่องใดอย่างชัดเจน รวมถึงซูกู้ดผู้เป็นน้องชายที่ดูไม่อนาทรร้อนใจมากนัก เพราะตัวละครมีความรู้สึกว่าพื้นที่ที่กำลังจะไปถึงนั้น เป็น “บ้าน” ของป้า หรือมีความเป็นบ้านของชาว “มลายูมุสลิม” ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของสองตัวละคร ต่างจากต้อยที่เครียดถึงขั้นสุดจนโพล่งออกมาระหว่างทางที่ไลลาขับรถเข้าไปในพื้นที่ในช่วงตอนกลางคืน แล้วไลลามองเห็นผู้หญิงเปลือยถูกล่ามโซ่วิ่งตัดหน้ารถไป ทำให้ไลลาต้องจอดรถกลางคันและดึงดันที่จะลงไปช่วยผู้หญิงคนดังกล่าวให้ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> *“ที่เสี่ยง ๆ แบบนี้ไม่ใช่เวลา ไม่ต้องมาคิดที่จะช่วยอะไรหรอกพี่ รีบไปเหอะไป”*
> ต้อยคะยั้นคะยอให้รีบออกรถ เพราะบรรยากาศรายรอบมืดสนิทและเงียบสงัดอย่างน่ากลัว
> *“เรายังไม่ถึงปัตตานีซะหน่อย เราจะขับผ่านไปเฉย ๆ ได้ไง ก็พี่เห็นเค้าวิ่งไปทางนั้นอ่ะ”*
> ไลลาไม่ยอม และยืนยันว่าเห็นผู้หญิงเปลือยที่มีโซ่ล่ามตัววิ่งผ่านหน้ารถไปจริง
> *“แล้วถ้ามันเกิดเรื่องอะไรขึ้นมา ผมโดนคนแรกนะ ผมไม่ใช่มุสลิมอ่ะ”* ต้อยพูดอย่างเหลืออด ทำให้ทุกคนชะงัก แล้วไลลาก็ตัดสินใจเดินลงไปหาร่างผู้หญิงคนดังกล่าวอย่างร้อนใจ
>
> (บทพูดจากภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน)

จากบทสนทนา แสดงให้เห็นว่า อัตลักษณ์ทางศาสนาและความเชื่อมีผลต่อมุมมองที่มีต่อพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านความเป็นคนนอกตามมุมมองของตัวละครไลลาและซูกู้ด สองพี่น้องเป็นเหมือนคนนอกรูปแบบหนึ่งที่แม้ว่าจะเป็นกลุ่มที่มีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมคล้ายคลึงกับผู้คนในพื้นที่มากที่สุด แต่ตัวละครทั้งสองต่างก็ไม่เคร่งครัดกับการปฏิบัติตนทางศาสนาดังกล่าว รวมถึงการใช้ภาษากลางแบบสำเนียงกรุงเทพฯ ส่วนกลาง ทำให้กลุ่มตัวละครคนนอกอยู่ในภาวะของความรู้สึกและการเดินทางระหว่าง (in between) ขอบเขตทางความคิดที่มีต่อเรื่องพื้นที่อีกด้วย

การมองพื้นที่ต่าง ๆ ในเมืองปัตตานีด้วยสายตาที่ตื่นตาตื่นใจระคนสงสัยของไลลา ทำให้บางสถานที่ที่ปรากฏในภาพยนตร์มีบรรยากาศของพื้นที่แตกต่างกันไป อาทิ บริเวณมัสยิดกรือเซะ หรือภายในมัสยิดเล็ก ๆ แห่งหนึ่ง ซึ่งตัวละครไลลาได้แสดงความเคารพด้วยการพยายามแต่งตัวให้เรียบร้อยและสำรวมต่อการเข้าไปในพื้นที่ดังกล่าวมากที่สุด โดยผู้ที่จะเข้ามัสยิดทั้งหญิงและชายจะต้องมีเจตนาบริสุทธิ์ ต้องแต่งกายตามที่ศาสนาอนุมัติ และต้องรักษาความสะอาดของร่างกายและเสื้อผ้า หรือเรียกว่าควรจะปราศจาก “นะยิส” เป็นต้น แต่ตัวละครเพียงแค่มองสถานที่ดังกล่าวโดยไม่ได้ตั้งคำถามหรือมีปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่ดังกล่าวมากเท่าไหร่ รวมถึงมีปฏิสัมพันธ์กับคนพื้นที่ที่เป็นชาวมลายูมุสลิมทั่วไปค่อนข้างน้อย ภาวะของตัวละครคนนอกแบบไลลาและซูกู้ดจึงมีความแตกต่างจากตัวละครคนนอกแบบชาวไทยพุทธในเรื่องเล่าแบบอื่น ๆ ที่นิยมให้ตัวละครมีภารกิจในการเข้ามา “พัฒนา” หรือมาสร้าง “สันติภาพ” บางอย่างในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่พวกเขาเพียงแค่เข้ามา “เยี่ยมชม” และ “ผ่านไป” สู่ที่อื่นเท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ด้านตัวละครต้อยนั้นเป็นภาพตัวแทนของกลุ่มคนไทยชาวพุทธที่เมินเฉยต่อประเด็นของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ระยะทางของการ “เข้าใกล้ปัตตานี” ส่งผลกระทบความคิดของเขาเป็นอย่างมาก ต้อยเสพข้อมูลข่าวสารต่าง ๆ ผ่านสื่อในสมาร์ทโฟนอยู่เสมอ ทำให้เขามีความกลัวต่อพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้และไม่ไว้วางใจทุกคนที่พบเจอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความระแวงที่มีต่อตัวละคร “สุรินทร์” หรือนายทหารแปลกหน้าที่ช่วยนำทางพวกเขาไปหาหมู่บ้านอัลคาฟ

กลุ่มตัวละครไลลาไม่ได้พยายามทำความรู้จักกับสุรินทร์แต่ก็ยอมให้เขานำทางไปที่หมู่บ้านดังกล่าว แทนที่จะใช้คนอื่นที่ดูเหมือนคนพื้นถิ่นจริง ๆ สิ่งนี้จึงเป็นภาวะที่ค่อนข้างลักลั่นขัดแย้ง ซึ่งภาพยนตร์ไม่ได้นำเสนอภาพของสุรินทร์ว่าเป็นทหารหรือเจ้าหน้าที่ให้ดูเหมือนเป็นวีรบุรุษที่เข้ามา

ควบคุมพื้นที่อย่างเก่งกาจ แต่นำเสนออีกมุมมองที่เป็นปรากฏการณ์จริงทางสังคมว่า ทหารชั้นผู้น้อยที่มาจากถิ่นอื่นนั้นเป็นคนนอกอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งก่อตัวขึ้นในยุคสถานการณ์ไฟใต้ ซึ่งพวกเขากลายเป็นคนนอกที่ไม่เป็นส่วนเดียวกับความเป็นคนนอกแบบคนเมืองหรือคนชนชั้นกลาง ในขณะเดียวกันก็ไม่ได้เป็นส่วนเดียวกับพื้นที่นี้อย่างสนิทแนบแน่นเช่นเดียวกัน

ภาพที่ 4.29 ตัวละคร “สุรินทร์” เป็นตัวละครคนนอกของคนนอก
ที่ช่วยนำทางและส่งกลุ่มตัวละครหลักให้เดินทางไปถึงหมู่บ้านอัลคาฟซึ่งอยู่บนเกาะที่ไม่มีอยู่จริงได้
ที่มา http://www.patsonic.com/movie/review-the-island-funeral/

นอกจากนี้ กลุ่มตัวละครที่อยู่บนเกาะอัลคาฟ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “ป้าไซนับ” ก็มีภาวะที่ก้ำกึ่งระหว่างการเป็นคนในหรือคนนอกโดยที่ไม่สามารถระบุชัดลงไปได้ เนื่องจากอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในรูปแบบการดำเนินชีวิตของตัวละครนั้น มีลักษณะของการผสมผสานมโนทัศน์ที่เกี่ยวกับพื้นที่ในยุคดั้งเดิม ยุคอาณานิคม และยุคหลังสมัยใหม่ซึ่งไม่ได้อ้างถึงพื้นที่ที่มีอยู่จริง แต่ภาพของพื้นที่เกาะที่ตัวละครมีปฏิสัมพันธ์อยู่ในที่แห่งนั้นเป็นการรวมอนุภาคต่าง ๆ ทางวัฒนธรรมและปรากฏการณ์ทางสังคมที่เคยเกิดขึ้นจริง ทว่าเมื่อส่วนต่าง ๆ เหล่านี้ถูกจัดวางให้อยู่บนเกาะที่ไม่มีอยู่จริง ตัวละครที่อยู่ในพื้นที่ดังกล่าวจึงเป็นเรื่องเล่าที่เปิดพื้นที่ทางความคิดใหม่ ๆ ที่ไม่เคยถูกเล่าในเรื่องราวหรือสื่อลักษณะอื่นมาก่อน

เกาะในอุดมคติของปัจเจก

“หมู่บ้านอัลคาฟ” ที่ตั้งอยู่บน “เกาะ” ซึ่งไม่มีอยู่จริงในแผนที่เมืองปัตตานี ถูกสร้างขึ้นด้วยแนวความคิดแบบ “ยูโทเปีย” หรือ “เมืองในอุดมคติ” ซึ่งในหลายๆ วัฒนธรรมต่างก็มีแนวคิดของ

เมืองในอุดมคติเป็นของตนเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องเล่าคติชนหรือศาสนา ซึ่งผู้เขียนบทภาพยนตร์สร้างดินแดนใหม่ที่มีความสุขสมบูรณ์แบบนี้ด้วยการหยิบยืมเรื่องเล่าของ “ชาวถ้ำ” หรือ อัลคาฟ (Al Kahf) มาจากบทหนึ่งในคัมภีร์อัลกุรอานของศาสนาอิสลามเกี่ยวกับคนกลุ่มหนึ่งที่พาสุนัขเข้าไปนอนในถ้ำ โดยความรู้สึกของคนกลุ่มนี้คิดว่าหลับไปเพียงไม่นาน แต่เมื่อออกมาจากถ้ำก็พบว่าพวกตนหลับไปนานถึง 300 ปี นัยของเรื่องนี้คือนำเสนอปรัชญาเกี่ยวกับเวลาและพื้นที่ (Space and time) ของมนุษย์ว่าเป็นเพียงสิ่งสมมติ

ในความรู้สึกของตัวละครที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านอัลคาฟ พวกเขารู้สึกว่าเกาะแห่งนี้เป็นสิ่งที่อยู่เหนือมิติด้านพื้นที่และเวลา พวกเขาเชื่อว่าทุกคนสามารถอยู่ในพื้นที่นี้ได้อย่างมีความสุขเหมือนที่เคยเป็นมาแสนนาน ผู้คนบนเกาะมีการอยู่อาศัยและหาปลาแบบชาวทะเลแบบดั้งเดิม แต่ก็มีความลักลั่นย้อนแย้งด้วยสภาพกลุ่มคนที่อยู่อาศัยอย่างมีชนชั้น โดย “ป้าไซนับ” ตัวแทนของชนชั้นที่เป็นผู้ปกครองเกาะนี้ก็มีความเป็นอยู่ที่ดูหรูหราแต่ว่ากาลเวลาบนเกาะดังกล่าวเหมือนถูกหยุดไว้ที่ช่วงใดช่วงหนึ่งซึ่งแตกต่างจากเวลาในปรากฏการณ์จริงทางสังคมที่ปรากฏผ่านภาพเมืองปัตตานีในภาพยนตร์ ทำให้เกาะอัลคาฟยิ่งดูแปลกแยกและแตกต่าง ด้วยการใช้องค์ประกอบของบ้านที่ดูรุ่มรวยด้วยวัฒนธรรมมลายูแต่มีของประดับแบบตะวันตกยุคอาณานิคมทำให้มิติด้านเวลาและพื้นที่ของเกาะอัลคาฟกลายเป็นจักรวาลอีกชุดที่ไม่สามารถใช้ตรรกะในโลกจริง (real world) ไปตัดสินผิดถูกได้

ตัวละครป้าไซนับกล่าวว่าคนบนเกาะนี้สามารถใช้ชีวิตอยู่ได้ด้วยตัวเองแต่ความรุนแรงก็กำลังคืบคลานเข้ามา แสดงให้เห็นว่าแม้แต่เกาะที่เป็นตัวแทนของเมืองในอุดมคติก็ยังเป็นสิ่งสมมติที่ถูกทำลายได้ สอดคล้องกับทัศนะของ สมบัติ จันทรวงศ์ (2547) ที่อธิบายว่ายูโทเปียไม่ได้เป็นลักษณะของสังคมอุดมคติที่สมบูรณ์แบบอย่างจริงแท้ ยูโทเปียกลายเป็นคำที่มีความหมายและเป็นภาพตัวแทนของสังคมอุดมคติที่มักเชื่อมโยงกับอำนาจของการกำหนด “ความสุข” ของผู้คนในสังคมนั้น ๆ ซึ่งการสร้างภาพของสังคมที่สมบูรณ์มักถูกเล่าผ่านจักรวาลอื่นที่ไม่มีอยู่จริง แต่เป็นการสร้างเงื่อนไขทางสังคมของจักรวาลนั้นให้กลายเป็นความจริงอีกชุดหนึ่ง ซึ่งผู้กำกับพยายามนำเสนอภาพของเกาะที่เป็นยูโทเปียขึ้นมา เพื่อแย่งชิงความหมายเกี่ยวกับการกำหนด “ความสุข” ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ด้วยกระบวนการสื่อสารด้านสันติภาพของผู้กระทำบางกลุ่มในปรากฏการณ์จริงทางสังคม โดยมีทัศนะว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“แม้กระทั่งว่าคนที่คิดจะสร้างยูโทเปีย คนที่อยู่ในยูโทเปียยังอยู่ไม่ได้เลย อะไรอย่างนี้ มันไม่จริงหรอก โลกมันมีความคิดใดความคิดหนึ่ง อุดมการณ์ใดอุดมการณ์หนึ่งไม่ได้ ถ้าเราจะบอกว่าโลกยูโทเปียมันทำให้ชีวิตมนุษย์ไม่มีความรุนแรง มันก็เป็นแค่ความคิดเดียวเอง อาจจะไม่จริง แล้วมันก็อาจจะเป็นไปไม่ได้ แล้วก็มันก็อาจจะไม่ใช่สิ่งที่มันควรจะเป็น”

พิมพกา โตวิระ (บทสัมภาษณ์, 7 มิถุนายน 2560)

การนำเสนอความเป็นอยู่ของเกาะยูโทเปียท่ามกลางความเวิ้งว้างของ “มหาสมุทร” ที่แปรปรวนไม่แน่นอน และความตายของผู้คนที่เปลี่ยนผืนดินธรรมดาให้กลายเป็น “สุสาน” สร้างมิติของพื้นที่พิเศษ หรือเฮเทอโรโทเปีย (Heterotopia) ขึ้นมา กล่าวคือ หมู่บ้านอัลคาฟมีมิติด้านพื้นที่ของความเป็นอื่น (other space) หรือการจัดการกำหนดพื้นที่ให้กลุ่มคนที่แตกต่างไปจากสังคมปกติ การมีอยู่ของหมู่บ้านอัลคาฟไม่ได้เป็นเพียงการนำเสนอภาพชุมชนในอุดมคติแต่เป็นการสร้างพื้นที่ที่ถูกครอบงำและโดนหลอนด้วยอุดมคติฉาบฉวย เกาะดังกล่าวทำให้ผู้ผลิตภาพยนตร์สามารถเล่าเรื่องข้ามกรอบศาสนา ความเชื่อ และความจริงของผู้คนในพื้นที่เหล่านี้ได้ ด้วยการใช้สุนทรียะของการเล่าเรื่องด้วยการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ที่ไม่มีอยู่จริง แต่เป็นความจริงอีกชุดหนึ่งที่เชื่อมร้อยความหมายของพื้นที่ต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปผลการวิเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์เรื่อง “มหาสมุทรและสุสาน”

พื้นที่เชิงกายภาพ	เมืองปัตตานีเป็นพื้นที่ที่มีความเจริญแบบสมัยใหม่ ส่วนหมู่บ้านอัลคาฟมีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างชุมชนท้องถิ่นดั้งเดิมกับวัฒนธรรมสมัยใหม่
พื้นที่กับตัวตน	กลุ่มบุคคลมีพื้นที่ในการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ตัวตน ซึ่งพื้นที่ของกลุ่มชนมลายูมุสลิมดูมีความยิ่งใหญ่แต่ก็ดูลึกลับ ส่วนพื้นที่ของชาวไทยพุทธที่อยู่ในพื้นที่นั้นค่อนข้างโดดเดี่ยวและอยู่อย่างเงียบงัน
พื้นที่กับสังคม	พื้นที่ทางสังคมของเมืองปัตตานีมักอยู่ร่วมกับพื้นที่ทางศาสนาและพื้นที่ทางเศรษฐกิจ ส่วนพื้นที่ทางสังคมของชุมชนหมู่บ้านอัลคาฟนั้นมีลักษณะทางชนชั้นที่คลุมเครือ

พื้นที่กับการเมือง	ผู้คนยอมรับสภาพที่เกิดขึ้นจากระบบต่าง ๆ โดยมีรูปแบบวิถีการดำเนินชีวิตชุดใหม่อีกหลายชุดขึ้นมา
พื้นที่พิเศษ	หมู่บ้านอัลคาฟที่อยู่บนเกาะซึ่งไม่มีอยู่จริง แต่สร้างขึ้นจากหลายส่วนเสี้ยวของความจริง
ภาพตัวแทนของพื้นที่	เมืองปัตตานีดูเหมือนจะเป็นพื้นที่ที่ปลอดภัยแต่ก็ยังมีบรรยากาศของความระแวงกลัวระหว่างกลุ่มคน ส่วนหมู่บ้านอัลคาฟนั้นเป็นภาพตัวแทนของพื้นที่ทางความคิดที่เป็นทับซ้อนระหว่างประวัติศาสตร์และปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย

ข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์การสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยในบทที่ 4 ได้ผลสรุปเกี่ยวกับภาพตัวแทนของพื้นที่ที่แตกต่างกัน ดังนั้น เพื่อตอบปัญหาการวิจัยที่ว่า ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยมีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างไร ผู้วิจัยได้แบ่งการอธิบายออกเป็นสองส่วน คือ ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้กับอำนาจของผู้ผลิตสื่อภาพยนตร์ และความหมายของภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในตัวบทภาพยนตร์

5.1 ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้กับอำนาจของผู้ผลิตสื่อภาพยนตร์

จากการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการเสนอภาพตัวแทนผ่านสื่อ พบว่า ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้จะถูกใช้เป็นพื้นที่ยั่วล้อเพื่อวิพากษ์สังคมหรือเป็นเครื่องมือทางอำนาจนั้น ปัจจัยส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายของการผลิตภาพยนตร์ ซึ่งสื่อภาพยนตร์มีการนำเสนอ (Representation) การประกอบสร้าง (Construction) และการตีความ (Interpretation) ภาพตัวแทนของพื้นที่ผ่านมุมมองผู้ผลิตภาพยนตร์ซึ่งเป็นคนนอกพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้

ผู้วิจัยได้ต่อยอดแนวทางการวิเคราะห์จากการศึกษาภาพยนตร์ไทยกับการสร้างอัตลักษณ์ชุมชนภาคใต้ โดย นิลินี หนูพินิจ (2551) ซึ่งพบว่าภาพยนตร์ที่สร้างจากมุมมองของคนในพื้นที่มีการวิจารณ์ตนเองเพื่อให้เห็นอัตลักษณ์ของคนภาคใต้ที่มีความหลากหลาย ส่วนภาพยนตร์ที่สร้างจากมุมมองของคนนอกพื้นที่นั้นมีการเสนอความสัมพันธ์แบบขั้วตรงข้าม ซึ่งการนิยามอัตลักษณ์ในภาพยนตร์มีเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์เชิงอำนาจและต้นทุนทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกันของผู้ผลิตภาพยนตร์ โดยผู้ผลิตที่เป็นชนชั้นกลางที่เป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มหลักในสังคม (Dominant social group) มีโอกาสผลิตวาทกรรมที่นำไปสู่การนิยามของกลุ่มอัตลักษณ์ที่ย่อยกว่า โดยภาพของกลุ่มย่อยในที่นี้ คือชุมชนภาคใต้ที่มักถูกนำเสนอออกมาในแง่ลบเป็นส่วนมาก ส่วนภาพยนตร์ที่สร้างโดยคนในพื้นที่นั้นมีการนำเสนออัตลักษณ์ของชุนชนภาคใต้ในแง่บวกมากกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทว่า ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาเฉพาะภาพยนตร์ที่ผลิตจากมุมมองของคนนอกพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ทำให้ผู้วิจัยพบว่าผู้ผลิตภาพยนตร์ที่เป็นคนกลุ่มหลักในสังคมมีท่าทีต่อการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านมุมมองที่มีระดับอำนาจแฝงในการผลิตภาพตัวแทนของพื้นที่ที่แตกต่างกัน ซึ่งแบ่งได้เป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

5.1.1 มุมมองรัฐ

รัฐไทยในหลายยุคสมัยมีการแฝงอำนาจการสร้างความหมายของ “ความเป็นไทย” ผ่านสื่อภาพยนตร์ จนกระทั่งในยุคไฟใต้ ที่รัฐใช้ภาพยนตร์เป็น “เครื่องมือ” ในการสื่อสารระหว่างคนไทยทั่วไปและคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์ ผ่านการสนับสนุนทุนสร้างภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 ของ “กองอำนวยการรักษาความมั่นคงภายในราชอาณาจักร” หรือ กอ.รมน. โดยมีทัศนะว่า

> *"การสร้างภาพยนตร์จะสร้างความรับรู้และความเข้าใจได้ง่ายที่สุด สามารถสร้างอารมณ์ร่วมได้กับคนทุกรุ่น ทุกวัย ...เราอยากให้สังคมไทยหรือคนที่ไม่เคยได้ไปสัมผัสสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้เห็นความสวยงามของพื้นที่ ความน่ารักของพี่น้องมุสลิม และที่สำคัญคือเราต้องการบอกผ่านภาพยนตร์ว่า เรายอมรับอัตลักษณ์ของพี่น้องมลายู และเราสามารถอยู่ร่วมกันได้ในสังคมพหุวัฒนธรรม"*
>
> พล.ต.นักรบ บุญบัวทอง รองผู้อำนวยการศูนย์ประสานการปฏิบัติที่ 5
> (สัมภาษณ์โดย ปกรณ์ พึ่งเนตร, 2556)

แสดงให้เห็นว่าหลังผ่านช่วงเวลาวิกฤตของยุคไฟใต้เป็นต้นมา รัฐพยายามแฝงอำนาจการควบคุมพื้นที่โดยการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้และภาพลักษณ์ของเจ้าหน้าที่รัฐในเชิงบวกเพื่อแสดงท่าทีที่เป็นมิตรต่อประชาชนมากยิ่งขึ้น ซึ่งแม้ว่าผู้ผลิตภาพยนตร์จะกล่าวว่ารัฐไม่ได้มีการแทรกแซงในด้านเนื้อหาหรือกระบวนการผลิต แต่ก่อนภาพยนตร์จะได้จัดฉายก็มีการตรวจสอบผ่านมุมมองของรัฐอยู่หลายครั้ง ซึ่งรัฐพยายามสร้างความร่วมมือระหว่างนายทุนกับองค์กรทางศาสนา ด้วยการพยายามครอบครองอุดมการณ์การ “ยอมรับความหลากหลาย” ซึ่งนักวิชาการมองว่าการเคลื่อนไหวดังกล่าวไม่ได้สร้างความเปลี่ยนแปลงด้านสันติภาพให้เกิดขึ้นอย่างแท้จริงในเชิงปฏิบัติการด้านพื้นที่

นอกจากบทบาทของการแฝงอำนาจด้วยการเข้ามาเป็นผู้ร่วมผลิตสื่อภาพยนตร์โดยตรงแล้ว รัฐยังมีอำนาจโดยตรงในการควบคุมเนื้อหาภาพยนตร์ไทยตามพระราชบัญญัติภาพยนตร์และวีดิทัศน์ พ.ศ. 2551 ซึ่งมีระบบการเซ็นเซอร์และจัดเรตติ้งภาพยนตร์อย่างเข้มงวดมากขึ้น จากข้อกำหนดดังกล่าวทำให้ภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ไม่ได้รับการสนับสนุนเงินทุนจากรัฐโดยตรงมักจะมีการเซ็นเซอร์ตัวเอง (self-censorship) ด้วยการนำเสนอภาพของพื้นที่ในเชิงบวก หรือในเชิงเหนือจริง เพื่อหลีกเลี่ยงข้อขัดแย้งทางด้านสังคมและการจำกัดการนำเสนอเนื้อหาโดยรัฐ ทำให้เห็นว่า รัฐมีบทบาทในการใช้อำนาจในการเป็นผู้ผลิตสื่อด้วยตนเองและใช้การแฝงอำนาจผ่านกฎหมายในการควบคุมสื่ออื่น ๆ เพื่อการควบคุมความสงบเรียบร้อยของรัฐไทย

สอดคล้องกับแนวคิดของมิเชล ฟูโกต์ที่ว่า ทุกพื้นที่มีอำนาจครอบงำอยู่ แต่อำนาจนั้นเป็นสิ่งที่ไม่คงทน และเครือข่ายของการกำหนดความหมายนั้นสามารถเปลี่ยนแปลงได้เสมอ (อ้างถึงใน อนุสรณ์ อุณโณ และคณะ (บรรณาธิการ), 2558) ทำให้รัฐมีการเปลี่ยนท่าทีจากการครอบงำพื้นที่ด้วยความรุนแรงเป็นการ “แสดงออก” ว่า “เข้าใจ” และเป็น “พวกเดียวกัน” กับกลุ่มคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่ในขณะเดียวกันภาพยนตร์ละติจูดที่ 6 ซึ่งสนับสนุนทุนการผลิตโดยรัฐกลับไปได้ถูกจัดฉายออกไปในวงกว้างเท่าที่ควร ทำให้การเล่าเรื่องเกี่ยวกับพื้นที่ผ่านมุมมองของรัฐเป็นเหมือนผลงานที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อเป็นเครื่องมือของการสื่อสารเชิงกลยุทธ์ (Strategic communication) เป็นหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.2 มุมมองนายทุน

มุมมองของผู้ผลิตภาพยนตร์ที่เป็นนายทุนในที่นี้คือ “นายทุนอิสระ” ได้แก่ บริษัท สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด ซึ่งเนื้อหาภาพยนตร์ในมุมมองของนายทุนมักถูกสร้างโดยอ้างอิงกระแสรูปแบบภาพยนตร์ที่กำลังเป็นที่นิยมของตลาดผู้ชมทั่วไปทั้งในและต่างประเทศในช่วงเวลานั้น และเน้นความสนุกสนานตามตระกูลภาพยนตร์ คือ ภาพยนตร์เรื่อง โอเคเบตง (2546) ปืนใหญ่จอมสลัด (2551) และขุนพันธ์ (2559)

มุมมองของนายทุนมักเน้นการผลิตภาพยนตร์เพื่อการสื่อสารเชิงจินตคดี (Imaginative Communication) และนำเสนอภาพตัวแทนของพื้นที่ในเชิงบวก และเชิงลบ เพื่อสร้างตรรกะและอรรถรสในการเล่าเรื่อง ซึ่งก้องเกียรติ โขมสิริ ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์ (2559) กล่าวว่า นายทุนมีบทบาทสำคัญในการผลิตภาพยนตร์ที่มีการเล่าเรื่องเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างเหนือจริง เนื่องจากเป็นภาพยนตร์ที่ลงทุนสูงและแตกต่างจากตลาดภาพยนตร์ไทยทั่วไป

> *“หนังไทยแบบนี้มันไม่มีใครทำ มันไม่ยอมมีใครทำ เพราะมันลงทุนสูง มีเสี่ยเจียงที่ old school เนี่ย บ้าทำ”*
>
> ก้องเกียรติ โขมสิริ (สัมภาษณ์, 27 มิถุนายน 2560)

อีกมุมมองหนึ่ง คือ “นายทุนภายใต้การควบคุมของรัฐ” คือ ภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 ที่ผลิตโดย บริษัท ยูซีไอมีเดีย จำกัด ร่วมกับ กอ.รมน. ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงมีลักษณะที่ซ้อนทับกันของผู้กระทำในหลายมุมมอง ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้มีความพยายามในการตอบสนองความต้องการของกลุ่มผู้สนับสนุนเป็นหลักสำคัญ และคำนึงถึงการตลาดเป็นรอง ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ค่อนข้างคำนึงถึงเนื้อหาในเชิงบวกต่อทุกฝ่าย

ภาพยนตร์ที่ผลิตผ่านมุมมองของนายทุนมักสร้าง “จุดขาย” ในภาพยนตร์ด้วยการนำเสนอภาพตัวแทนของพื้นที่ในเชิงสนุกสนาน มีภาพแปลกตา มีเนื้อหาเร้าใจ รวมถึงมีการทุ่มทุนสร้างมหาศาล ทำให้ภาพยนตร์ส่วนใหญ่ใช้นักแสดงที่เป็นคนมีชื่อเสียงอยู่แล้วเพื่อการดึงดูดในเชิงการตลาด และไม่ค่อยใช้นักแสดงในพื้นที่ การสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านมุมมองคนนอกจึงมักมีอิสระในการเล่าเรื่องที่ไม่ค่อยคำนึงถึงข้อเท็จจริง แต่คำนึงถึงวิธีการเล่าเรื่องมากกว่า รวมถึงมีทั้งการ “ฉวยใช้” และ “เชิดชู” วัฒนธรรมมลายูพื้นถิ่นมาเป็นองค์ประกอบสมทบของการนำเสนอที่สร้างความตื่นตาตื่นใจ ซึ่งเป็นการสร้างความแปลก (Exoticize) ของกลุ่มชนมลายูในด้านที่สวยงามลึกลับ ภาพยนตร์ในมุมมองของนายทุนจึงมักเป็นภาพยนตร์ที่ดูเอา “สนุก” เป็นหลัก และ “สร้างความเข้าใจ” ในเชิงบวกเป็นรอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.3 มุมมองนักวิชาการและศิลปินอิสระ

การสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านมุมมองของนักวิชาการและศิลปินอิสระ ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่องพลเมืองจูหลิง (2551) และภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน (2559) โดยภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องเป็นภาพยนตร์ที่ใช้เงินทุนในการผลิตค่อนข้างน้อย ค่อนข้างมีอิสระจากการควบคุมของรัฐบาลหรือนายทุน ทำให้ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้สามารถวิพากษ์เหตุการณ์ของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้มากกว่าภาพยนตร์ที่สร้างผ่านมุมมองรัฐหรือนายทุน แต่อย่างไรก็ดี ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องพยายามใช้กลวิธีของภาษาภาพยนตร์ในการนำเสนอภาพเหตุการณ์ในพื้นที่ที่มีความเป็นลบ ให้เป็นภาพตัวแทนของพื้นที่เชิงศิลปะที่ค่อนข้างเป็นกลาง ซึ่งสมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ ได้กล่าวไว้ในบทความของตนเองว่า

> *“การเล่าเรื่องดำเนินด้วยสิ่งที่ถ่ายมาเท่านั้น โดยไม่อาศัยเผด็จการอันจำกัดความคิดของคำบรรยาย ไม่มีการสั่งสอนผู้ชมว่าเขาควรคิดอย่างไร เราเพียงแต่พาเขาเดินทางไปกับเรา เขาจะสรุปอย่างไรเป็นเรื่องของเขา และขึ้นอยู่กับพื้นฐานทางความคิดของเขา ไม่ใช่ของเราสามคน”*
>
> สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ (2551)

ด้านพิมพกา โตวิระ มีทัศนะว่าการถ่ายทอดภาพตัวแทนของพื้นที่ที่เป็นจริง โดยไม่มีแนวโน้มเชิงบวก หรือเชิงลบ เป็นการสร้างความเข้าใจที่เหมาะสมกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มากกว่า โดยกล่าวว่า

> *“พอเรามัวแต่ไป protect มันมาก ๆ ไม่ให้เกิดความรุนแรง เวลาปกป้องมันมาก ๆ เข้า กลับไม่ได้มีผลดีเท่าไหร่นะ มันทำให้คนไม่ได้เผชิญหน้าความจริง ซึ่งเรารู้สึกว่าไอ้วาทกรรมพวกแบบ โลกอุดมคติ โลกที่ไม่มีการทะเลาะเบาะแว้ง โลกสันติสุข มนุษย์เราต้องเป็นคนดีนะ แล้วเราก็จะต้องมองโลกในแง่ดี อะไรอย่างนี้ มันไม่มีอยู่จริง”*
>
> พิมพกา โตวิระ (สัมภาษณ์, 7 มิถุนายน 2560)

แสดงให้เห็นว่า ภาพยนตร์ที่ผลิตโดยมุมมองของนักวิชาการหรือศิลปินอิสระมีจุดมุ่งหมายทั้งด้านการสื่อสารเชิงสารัตถคดี (Informative communication) ที่เน้นคุณค่าของข้อมูล และการ

CHULALONGKORN UNIVERSITY

สื่อสารเชิงจินตคดี (Imaginative Communication) ที่เน้นประโยชน์ด้านศิลปะและความบันเทิง ทว่า ภาพยนตร์ที่สร้างจากมุมมองของผู้ผลิตกลุ่มนี้ไม่ได้มีการสนับสนุนการจัดฉายอย่างแพร่หลาย มีเพียงผู้ชมเฉพาะกลุ่ม หรือจัดฉายขึ้นในวาระสำคัญเท่านั้น ซึ่งส่วนใหญ่ผู้รับสารมักเป็นกลุ่มชนชั้นกลางรุ่นใหม่ที่อยู่ในกรุงเทพฯ อำนาจของผู้ผลิตสารกลุ่มนี้จึงถ่ายทอดภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้ในวงจำกัด

5.2 ความหมายของภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในตัวบทภาพยนตร์

ผู้วิจัยใช้การสังเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ที่ได้จากภาพยนตร์แต่ละเรื่องมาสังเคราะห์ร่วมกันโดยแบ่งออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ในภาพยนตร์ ได้แก่

ประเด็นที่หนึ่ง พื้นที่กับเวลา จำแนกยุคสมัยของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในเนื้อหาภาพยนตร์แต่ละเรื่องโดยเทียบเคียงกับปรากฏการณ์ทางสังคม และพิจารณาร่วมกับช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ออกฉาย เพื่อให้เห็นมโนทัศน์เกี่ยวกับภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่เปลี่ยนแปลงไปในช่วงยุคแสวงหาแนวทางใหม่ของภาพยนตร์ไทย

ประเด็นที่สอง พื้นที่เชิงกายภาพ ประมวลลักษณะภาพตัวแทนของพื้นที่เชิงกายภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยแต่ละเรื่อง โดยแบ่งเป็น พื้นที่ทางธรรมชาติ พื้นที่ที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ของมนุษย์ ซึ่งวิเคราะห์ร่วมกันระหว่างภาพที่ถ่ายจากสถานที่หรือสิ่งประดิษฐ์ที่มีอยู่จริง รวมไปถึงพื้นที่ที่ถูกสร้างขึ้นด้วยภาพกราฟิก

ประเด็นที่สาม พื้นที่กับตัวตน ประมวลลักษณะของกลุ่มผู้คนที่พบในภาพยนตร์ซึ่งมีผลต่อการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ โดยพิจารณาจากความเป็นคนนอกและคนในเป็นหลัก รวมถึงความหลากหลายด้านชาติพันธุ์ บทบาท และเพศที่ปรากฏในภาพยนตร์

ประเด็นที่สี่ พื้นที่กับสังคม พิจารณาสภาพสังคมของกลุ่มชนที่อยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์ไทย โดยพิจารณาเริ่มต้นจากความเป็นบ้าน ชนบท และเมือง เพื่อเทียบเคียงความแตกต่างของภาพตัวแทนของพื้นที่ทางสังคม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประเด็นที่ห้า พื้นที่กับการเมือง พิจารณาจากกระบวนทัศน์เกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์เกี่ยวกับการช่วงชิงความหมายทางการเมืองระหว่างรัฐไทยและกลุ่มพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งมีทั้งรูปแบบทวิลักษณ์และพหุลักษณ์

ประเด็นที่หก พื้นที่พิเศษ สรุปแนวทางการสร้างพื้นที่พิเศษที่เป็นกลวิธีในการสร้างพื้นที่อื่นที่มีระบบตรรกะหรือความจริงอีกชุดหนึ่งในการเล่าเรื่อง ซึ่งทำให้เกิดความหมายใหม่ระหว่างพื้นที่ในอุดมคติกับพื้นที่จริงที่ปรากฏในภาพยนตร์

5.2.1 พื้นที่กับเวลา

พื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยที่มีการผลิตและจัดฉายในช่วงปี พ.ศ. 2546-2559 มียุคสมัยของปรากฏการณ์ทางสังคมที่ปรากฏในเนื้อหาภาพยนตร์ สามารถแบ่งออกเป็นยุคสมัยอย่างกว้าง ๆ ดังนี้

ตารางที่ 5.1 ยุคสมัยของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในเนื้อหาภาพยนตร์และปรากฏการณ์ทางสังคมในยุคไฟใต้

ที่	รายชื่อภาพยนตร์	ยุคสมัยของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในเนื้อหาภาพยนตร์					ปรากฏการณ์ทางสังคมในยุคไฟใต้
		ยุครัฐโบราณ	ยุครวมชาติไทย	ยุคไฟใต้			
				เริ่มต้น	วิกฤต	ทรงตัว	
1	โอเคเบตง (2546)			✓			ปริมาณความรุนแรงในพื้นที่เริ่มมีความถี่สูง
2	ปืนใหญ่จอมสลัด (2551)	✓					ปริมาณความรุนแรงในพื้นที่มีความถี่สูงมาก
3	พลเมืองจูหลิง (2551)				✓		
4	ละติจูดที่ 6 (2558)					✓	ปริมาณความรุนแรงในพื้นที่เริ่มลดลงอย่างผกผัน
5	ขุนพันธ์ (2559)		✓				
6	มหาสมุทรและสุสาน (2559)					✓	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตารางดังกล่าว ผู้วิจัยอธิบายความเชื่อมโยงของพื้นที่กับเวลาในเนื้อหาภาพยนตร์เพื่อวิเคราะห์การสื่อความหมายของเนื้อหาภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในแต่ละยุคสมัย ซึ่งเหตุการณ์เหล่านี้ล้วนเป็นอนุภาคของเรื่องเล่าที่มีความแปลกต่อสายตาคนนอกและเป็นตัวแทนในการพูดถึงพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยมีความสัมพันธ์กันดังนี้

ยุคสมัยของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในเนื้อหาภาพยนตร์

1) ยุครัฐโบราณ

ในช่วงสมัยประวัติศาสตร์ชาติไทย หรือสมัยอยุธยาตอนต้น (พุทธศตวรรษที่ 19-25) พบว่าพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้คาบเกี่ยวกับการดำรงของชุมชนโบราณ “ลังกาสุกะ” ซึ่งมี “ปัตตานี” เป็นเมืองท่าศูนย์กลางการคมนาคมและการค้าที่มีความเจริญรุ่งเรืองอย่างมาก ทำให้สยามและรัฐอื่น ๆ พยายามแผ่อำนาจเพื่อเข้ามาครอบครองพื้นที่นี้ ปัตตานีเป็นจุดยุทธศาสตร์สำคัญเนื่องจากเป็นเมืองท่าที่ตั้งอยู่บริเวณชายฝั่งทะเลตะวันออกของแหลมทองหรือแหลมมลายู กลุ่มชนส่วนใหญ่ที่อาศัยอยู่ในพื้นที่มีทั้งมลายูและเชื้อชาติอื่น ๆ ที่อพยพเข้ามาติดต่อค้าขายกัน ซึ่งภาพยนตร์เรื่อง ปืนใหญ่จอมสลัด (2551) เป็นภาพยนตร์แฟนตาซีที่เล่าเกี่ยวกับตำนานรัฐโบราณที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงเวลาดังกล่าว โดยสร้างขึ้นจากจินตนาการที่รวบรวมอนุภาคเกี่ยวกับประวัติศาสตร์รายาแห่งปาตานีดารุสลาม ตำนานท้องถิ่นของจังหวัดยะลา ปัตตานี นราธิวาส และประวัติศาสตร์กำปง หรือประวัติศาสตร์หมู่บ้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แม้ว่าอนุภาคของแต่ละเรื่องที่มาประกอบรวมกันเป็นภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัดล้วนเป็นเรื่องเล่าที่มีศูนย์กลางของปรากฏการณ์ต่าง ๆ อยู่ที่เมืองปัตตานีในปัจจุบัน แต่ภาพยนตร์ก็ได้สร้างให้ลักษณะทางภูมิศาสตร์ในภาพยนตร์มีความคลุมเครือและขยายดินแดนทางจินตนาการไปจนถึงพื้นที่ของประเทศอินโดนีเซียในปัจจุบัน ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ออกฉายในช่วงเวลาที่สถานการณ์ความรุนแรงในภาคใต้ยังมีความถี่ค่อนข้างสูง ภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัดถูกสร้างขึ้นท่ามกลางกระแสต่าง ๆ หลายประการ อาทิ กระแสความนิยมภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ที่ลงทุนมหาศาลเพื่อขายตลาดผู้ชมทั้งในและต่างประเทศ กระแสความนิยมในกลุ่มผู้ผลิตภาพยนตร์ที่เคยสร้างผลงานที่ประสบความสำเร็จมาแล้วหลายเรื่อง รวมถึงกระแสการตื่นตัวเรื่องประวัติศาสตร์ที่แท้จริงซึ่งเชื่อมโยงเกี่ยวข้องกับปัญหาสถานการณ์ความรุนแรงในภาคใต้

2) ยุครวมชาติไทย

พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ถูกรวมเป็นแผ่นดินเดียวกับสยามอย่างเป็นทางการตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเจ้าหน้าที่รัฐส่วนกลางจากสยามเข้ามามีอำนาจในการบริหารจัดการพื้นที่จังหวัดชายแดนใต้อย่างต่อเนื่องมาจนถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2482 – 2488 ในช่วงเวลาดังกล่าวประเทศสยามได้เปลี่ยนชื่อเป็น “ไทย” และกลุ่มคนพื้นถิ่นที่อาศัยอยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้รับผลกระทบจากนโยบายของรัฐบาลของจอมพลป.พิบูลสงคราม ที่มีกระบวนการปลูกฝังความเป็นชาตินิยม (Nationalism) หรือความเป็น รัฐชาติ (Nation State) เพื่อสร้างสัญลักษณ์และประวัติศาสตร์ความเป็นรัฐชาติไทยร่วมกัน ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นการครอบงำอัตลักษณ์ของกลุ่มชนที่มีความหลากหลายและเป็นการกดขี่ประวัติศาสตร์ท้องถิ่นด้วยประวัติศาสตร์ร่วมชุดใหม่ของชาติ อาทิ การส่งเสริมให้เรียนภาษาไทยและไม่ใช้ภาษามลายูในการติดต่อราชการ การบังคับให้แต่งกายแบบสุภาพชนและไม่ให้สวมเสื้อผ้าแบบมลายูมุสลิม เป็นต้น

นอกจากนโยบายดังกล่าวจะเป็นบ่อเกิดของ “ประวัติศาสตร์บาดแผล” ที่ทำให้คนพื้นถิ่นส่วนใหญ่ที่เป็นชาวมลายูมุสลิมรู้สึกโดนกดขี่อย่างไม่เป็นธรรมแล้ว พื้นที่นี้ยังมีกลุ่มขบวนการมากมายที่เคลื่อนไหวเพื่อจุดประสงค์ทางการเมืองบางประการ อาทิ กลุ่มบทบาทของพรรคคอมมิวนิสต์มาลายา หรือ พคม. (The Communist Party of Malaya - CPM) หรือที่เรียกว่า โจรจีนคอมมิวนิสต์มลายา (จคม.) ซึ่งเป็นกลุ่มชาตินิยมของชาวจีนผู้อาศัยอยู่ในดินแดนมลายูที่ร่วมมือกับอังกฤษในการต่อต้านญี่ปุ่นในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 นอกจากนี้ยังมีกลุ่มโจรแบ่งแยกดินแดนอื่น ๆ ที่ปฏิบัติการอยู่ในช่วงพื้นที่รอยต่อระหว่างรัฐไทยและมาเลเซีย ทำให้พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงเวลานั้นอ่อนไหวต่อการเข้าครอบงำโดยกลุ่มผู้กระทำที่มีอำนาจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพยนตร์เรื่อง ขุนพันธ์ (2559) เล่าเรื่องนายตำรวจผู้มีชื่อเสียงในการปราบโจรด้วยไสยเวทย์ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งปรากฏการณ์ทางสังคมเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในช่วงเวลาดังกล่าว คือ มีมหาโจรชาวมลายูชื่อดังออกอาละวาดได้รับการขนานนามจากรัฐไทยว่าเป็น “โจรแบ่งแยกดินแดน” ทว่า ภาพยนตร์เน้นการนำเสนอที่หวือหวาเหนือจริง และระบุความชัดเจนเกี่ยวกับสถานที่ที่เกี่ยวข้องกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้เพียงบางส่วน ทำให้กลุ่มตัวละครและขอบเขตของพื้นที่ที่ถูกกล่าวถึงมีความคลุมเครือ เนื่องจากมิติของตัวละครและฉากสามารถขยาย

ขอบเขตไปได้ตั้งแต่ภาคใต้ตอนบนไปจนถึงสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ นอกจากนี้ ภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์ได้ออกฉายในช่วงที่สถานการณ์ความรุนแรงในภาคใต้ลดความถี่ลงแล้ว แต่ว่าสถานการณ์การเมืองของรัฐไทยในช่วงที่ภาพยนตร์ออกฉายนั้น ประเทศกำลังถูกควบคุมและบริหารการปกครองโดยรัฐบาลทหาร เจ้าหน้าที่รัฐจึงมีบทบาทอำนาจค่อนข้างสูง ภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์จึงเป็นเสมือนการสะท้อนกลับไปกลับมาระหว่างภาพของพื้นที่ในอดีตและพื้นที่ในปัจจุบันที่เจ้าหน้าที่รัฐจากส่วนกลางของไทยมีบทบาทเข้าไปปราบปรามกลุ่มผู้ก่อความไม่สงบในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งทั้งสองฝ่ายต่างก็มีทั้งคนดีและคนชั่วปะปนกัน

3) ยุคไฟใต้

ยุคไฟใต้ หรือยุคสถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2547 เป็นต้นมา รัฐไทยใช้มาตรการและยกระดับเหตุการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็น “พื้นที่สีแดง” ทั้งในลักษณะทางกายภาพและความหมายเชิงสัญลักษณ์ โดยสถานการณ์ความรุนแรงพื้นที่นี้มีความถี่รุนแรงสูงสุดในปี พ.ศ. 2550 และปีอื่น ๆ ลดหลั่นลงมาจนกระทั่งในปัจจุบัน (พ.ศ. 2560) รัฐได้กำหนดลักษณะของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ไว้ 3 ลักษณะ ได้แก่ พื้นที่เสริมสร้างความมั่นคง คือ พื้นที่ที่ยังมีความเคลื่อนไหวของผู้ก่อเหตุรุนแรง พื้นที่เร่งรัดการพัฒนา คือ พื้นที่เสี่ยงและมีปัจจัยเอื้อต่อการก่อเหตุความรุนแรง และพื้นที่เสริมสร้างการพัฒนา คือ พื้นที่ที่ไม่มีเหตุรุนแรง นอกจากนี้ยังมีการกำหนด “พื้นที่ปลอดภัย” โดยเป็นความร่วมมือระหว่างตัวแทนจากรัฐไทยและกลุ่มขบวนการในการสร้างอาณาบริเวณที่ปราศจากการใช้กำลังติดอาวุธ เพื่อการเจรจายุติความรุนแรงและเพื่อให้พลเรือนทั่วไปสามารถใช้ชีวิตได้อย่างเป็นปกติ เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในยุคไฟใต้นี้ ได้แก่ โอเคเบตง (2546) พลเมืองจูหลิง (2551) ละติจูดที่ 6 (2558) และมหาสมุทรและสุสาน (2559) ซึ่งภาพยนตร์ในกลุ่มนี้มักจะเล่าเรื่องโดยใช้มิติด้านพื้นที่และเวลาตามปรากฏการณ์จริงที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ผลิตภาพยนตร์ ถึงแม้ว่าภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง (2546) จะออกฉายก่อนสถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้จะถูกยกระดับอย่างเป็นทางการในปี พ.ศ. 2547 แต่ภาพยนตร์ได้เล่าเรื่องของผู้คนที่ได้รับผลกระทบจากความรุนแรงที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องและขยายวงกว้างมาร่วมหลายสิบปีในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้แห่งนี้

ยุคไฟใต้กับการผลิตภาพยนตร์

ปรากฏการณ์ทางสังคมของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีความสัมพันธ์กับการผลิตภาพยนตร์ไทยในยุคไฟใต้ แบ่งเป็น 3 ช่วงเวลาตามปริมาณความถี่ของสถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่ ได้แก่

1) ภาพยนตร์ไทยที่ผลิตในช่วงเริ่มต้นของยุคไฟใต้ คือ โอเคเบตง (2546)
2) ภาพยนตร์ไทยที่ผลิตในช่วงวิกฤตของยุคไฟใต้ คือ ปืนใหญ่จอมสลัด (2551) พลเมืองจูหลิง (2551)
3) ภาพยนตร์ที่ผลิตในช่วงทรงตัวของยุคไฟใต้ คือ ละติจูดที่ 6 (2558) ขุนพันธ์ (2559) มหาสมุทรและสุสาน (2559)

ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2550 ภาพยนตร์ขนาดยาวในรูปแบบบันเทิงคดีของไทยแทบไม่มีการผลิตเนื้อหาที่สามารถเชื่อมโยงเข้ากับประเด็นความรุนแรงของพื้นที่ในยุคไฟใต้ได้โดยตรง เนื่องจากปัญหาดังกล่าวมีความซับซ้อนอ่อนไหวและเกี่ยวข้องกับผู้กระทำหลายขบวนการ ทว่า ภาพยนตร์สารคดีเรื่องพลเมืองจูหลิง (2551) โดยกลุ่มผู้ผลิตภาพยนตร์อิสระและนักเคลื่อนไหวทางสังคมได้ใช้กลวิธีแบบสารคดีในการเล่าเรื่องเชิงสืบสวนสอบสวนจากเหตุการณ์จริงของคดีทำร้ายครูจูหลิงในปี พ.ศ. 2549-2550 โดยใช้การบันทึกภาพจากกลุ่มคนหลากหลายมุมมองทั้งฝ่ายคนนอกและคนในพื้นที่ในสถานที่จริง ทำให้สังคมเกิดความตระหนักรู้ต่อปัญหาดังกล่าวอยู่ในระยะหนึ่ง ซึ่งแม้ว่าภาพยนตร์จะไม่ได้ระบุว่าเหตุการณ์ความรุนแรงที่เกิดขึ้นเป็นฝีมือของคนกลุ่มใด รวมถึงอาจมีอคติที่ค่อนข้างโน้มเอียงไปในเชิงต่อต้านรัฐบาลทักษิณ ชินวัตร แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็เปิดโอกาสให้ชาวบ้านได้พูดด้วยความรู้สึก เสียงและภาษาของพวกเขาเอง ซึ่งไม่เพียงแต่เป็นกลุ่มคนที่เคยอาศัยอยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เท่านั้น แต่ยังมีคนกรุงเทพฯ คนเชียงราย และกลุ่มคนในจังหวัดอื่น ๆ อีกมากมายที่ล้วนมีความเกี่ยวข้องต่อประเด็นดังกล่าวในมิติและมุมมองที่ต่างกันออกไป

ในช่วงปลายทศวรรษที่ 2550 ภาพยนตร์ไทยมีแนวโน้มเล่าเรื่องเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้โดยอ้างอิงถึงสถานการณ์จริงในพื้นที่มากขึ้น โดยเรื่องที่แต่งขึ้นมักเล่าถึงวิถีชีวิตหรือปฏิสัมพันธ์ของกลุ่มคนที่เป็นพลเรือนหรือชาวบ้านทั่วไปทั้งที่เป็นคนนอกและคนในพื้นที่ดังกล่าว ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 (2558) ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับการสนับสนุนเงินทุนจากภาครัฐ

จำนวนหนึ่ง และมีการตรวจสอบเนื้อหาจากหลายหน่วยงาน โดยมีจุดประสงค์ในการนำเสนอภาพตัวแทนพื้นที่ในแง่ดีแต่ก็ยังเชื่อมโยงกับสถานการณ์ความรุนแรงที่เกิดขึ้นในปรากฏการณ์จริงทางสังคม ภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 พยายามเล่าเรื่องของผู้คนที่ยังใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางความคลุมเครือของปัญหาในช่วงเวลามากกว่าสิบปีในยุคไฟใต้ได้

ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน (2559) ซึ่งเป็นภาพยนตร์นอกกระแสที่ได้นำเสนอแนวคิดที่แตกต่างไปอีกแง่มุมหนึ่ง แม้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะใช้เวลาถ่ายทำถึงห้าปีตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษที่ 2550 แต่สถานการณ์ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ก็ยังมีความคลุมเครืออยู่เช่นเดิมทำให้เนื้อหาของภาพยนตร์ยังคงเป็นตัวแทนของเรื่องเล่าเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในยุคไฟใต้ได้เป็นอย่างดี

5.2.2 พื้นที่เชิงกายภาพ

พื้นที่เชิงกายภาพหรือฉากของสถานที่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ สามารถแบ่งได้เป็นพื้นที่ทางธรรมชาติและพื้นที่ที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ของมนุษย์ โดยมีลักษณะสำคัญ ดังตารางที่ 5.2

จากตารางแสดงให้เห็นว่าโอเคเบตง (2546) เป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอความหลากหลายลักษณะของพื้นที่เชิงกายภาพของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้มากที่สุด ส่วนภาพยนตร์ไทยเรื่องอื่น ๆ นั้น มักนำเสนอภาพพื้นที่เชิงธรรมชาติของพื้นที่ริมทะเลหรือในทะเลและพื้นที่ราบ ส่วนภาพพื้นที่ที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ของมนุษย์มักมีการนำเสนอภาพของพื้นที่ทางวัฒนธรรมไทยพุทธและมลายูมุสลิมเป็นหลัก และพื้นที่ทางเศรษฐกิจนั้นมีทั้งพื้นที่ของเอกชนและพื้นที่ของรัฐ

พื้นที่เชิงกายภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์ มีทั้งพื้นที่จริง และพื้นที่ที่ถูกจัดตั้งขึ้น ซึ่งภาพยนตร์แนวเหนือจริงในระบบสตูดิโอจะใช้วิธีการอ้างถึงด้วยภาษา และถ่ายภาพที่มีกลิ่นอายบางประการที่สามารถสื่อถึงความเป็นสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้ เช่น กรงนกเขาที่เรียงรายประดับหน้าบ้านหรือสถานที่ที่ประดับประดาด้วยลวดลายศิลปะแบบมลายู เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5.2 พื้นที่เชิงกายภาพของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในภาพยนตร์

ที่	รายชื่อภาพยนตร์	พื้นที่ทางธรรมชาติ			พื้นที่ที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ของมนุษย์								
		ภูเขา	ทะเล	ที่ราบ	ที่อยู่อาศัย				ศาสนสถาน			เศรษฐกิจ	
					ไทย	มลายู	จีน	อื่น ๆ	พุทธ	อิสลาม	อื่น ๆ	พื้นที่เอกชน	พื้นที่รัฐ
1	โอเคเบตง (2546)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
2	ปืนใหญ่จอมสลัด (2551)		✓			✓		✓				✓	✓
3	พลเมืองจูหลิง (2551)	✓		✓	✓	✓			✓	✓		✓	✓
4	ละติจูดที่ 6 (2558)		✓	✓	✓	✓	✓					✓	✓
5	ขุนพันธ์ (2559)	✓			✓	✓		✓	✓			✓	✓
6	มหาสมุทรและสุสาน (2559)		✓	✓				✓	✓	✓		✓	✓

1) พื้นที่ทางธรรมชาติ

1.1) พื้นที่ริมภูเขา

สภาพภูมิประเทศของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีพื้นที่ที่เป็นเทือกเขามากมาย ภาพของภูเขาในพื้นที่นี้มีความใกล้เคียงกับป่าและไม่มีภาพของพื้นที่เกษตรอยู่ในบริเวณใกล้เคียง ทำให้บรรยากาศของพื้นที่ยังมีความเป็นธรรมชาติที่ค่อนข้างอุดมสมบูรณ์ ภาพของเทือกเขาที่ปรากฏในภาพยนตร์และมีส่วนสำคัญต่อปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มคนและพื้นที่ ได้แก่ “เทือกเขาสันกาลาคีรี” ซึ่งเป็นปราการระหว่างเมืองเบตง จังหวัดยะลาและพื้นที่อื่น ๆ ทำให้เมืองเบตงเป็นพื้นที่รอยต่อระหว่างประเทศไทยและประเทศมาเลเซียที่มีความสำคัญในภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง (2546) และ “เทือกเขาบูโด” ในภาพยนตร์เรื่องพลเมืองจูหลิง (2551) และ ขุนพันธ์ (2559) ที่อยู่ในพื้นที่จังหวัดนราธิวาส ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์นั้นเป็นพื้นที่ที่กลุ่มโจรครอบครองอยู่ สภาพของเทือกเขาของ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้จึงเป็นแหล่งทรัพยากรธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์ซึ่งทำให้เมืองมีความมั่นคงในด้านทรัพยากร แต่ในขณะเดียวกันก็กลายเป็นแหล่งซ่องสุมของกลุ่มขบวนการที่มีอยู่ในพื้นที่ดังกล่าว พื้นที่ริมภูเขาจึงดูเป็นพื้นที่ที่ค่อนข้างอันตรายและน่ากลัวต่อคนนอก แต่เป็นพื้นที่ที่อุดมสมบูรณ์ในการดำรงชีวิตของคนในพื้นที่

ภาพที่ 5.1 ภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์นำเสนอภาพการเลี้ยงแพะในบริเวณพื้นที่ริมเทือกเขาบูโด
ที่มา : ภาพนิ่ง DVD ภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์

1.2) พื้นที่ริมทะเลและในทะเล

พื้นที่ริมทะเลและในทะเล เป็นพื้นที่ทางธรรมชาติที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์หลายเรื่อง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นดินแดนที่เชื่อมต่อกับทะเลในอาณาบริเวณจังหวัดปัตตานี การเล่าเรื่องที่มีความเกี่ยวกับจังหวัดปัตตานีนั้นสามารถเชื่อมโยงได้ทั้งประวัติศาสตร์ในสมัยรัฐโบราณที่เมืองปัตตานีเคยเจริญรุ่งเรืองด้านการค้าขายและการต่างประเทศอย่างมาก ดังที่ถูกกล่าวถึงในภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (2551) รวมถึงบรรยากาศของความเป็นเมืองท่าที่ยังคงมีความสำคัญในภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 (2558) หรือการเป็นตัวแทนของพื้นที่ทางอุดมคติที่ไม่มีอยู่จริงในภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน (2559)

พื้นที่ทางทะเลของจังหวัดปัตตานีจึงกลายเป็นภาพศูนย์รวมของประวัติศาสตร์ อารยธรรมที่หลากหลาย รวมถึงการดำรงอยู่ของสถานการณ์ความรุนแรง ซึ่งไม่ว่าพื้นที่ดังกล่าวจะดูสวยงามมากแค่ไหนแต่ก็มีความแปรปรวนและมีความลึกลับซับซ้อนแบบที่คนนอกไม่มีวันเข้าใจได้อย่างถ่องแท้ นอกจากนี้ยังมีภาพยนตร์อื่น ๆ ที่มีภาพพื้นที่ทางทะเลเป็นส่วนหนึ่งของการเดินทางตามวิถีชีวิตปกติของคนพื้นถิ่น ได้แก่ โอเคเบตง (2546) และขุนพันธ์ (2559) ภาพของพื้นที่ริมทะเลและในทะเลจึงเป็นสถานที่ที่แฝงอันตรายน้อยกว่าพื้นที่อื่น ๆ เนื่องจากสถานการณ์ความรุนแรงในยุคไฟใต้นั้นไม่ค่อยมีเหตุรุนแรงเกิดขึ้นกับชุมชนที่ตั้งอยู่ริมทะเล พื้นที่ริมทะเลและในทะเลจึงมีบทบาทในแง่เรื่องเล่าทาง

ประวัติศาสตร์ที่วิทยาการการเดินเรือรุ่งเรือง แต่ในบริบทปัจจุบันกลายเป็นพื้นที่ทางผ่านไปสู่พื้นที่อื่นมากกว่า

1.3) พื้นที่ราบ

พื้นที่ราบลุ่มที่ถูกนำเสนอผ่านภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ เป็นภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์ทุกเรื่อง ซึ่งมีทั้งพื้นที่ในจังหวัดยะลา ปัตตานี และนราธิวาส พื้นที่ราบส่วนใหญ่ในภาพยนตร์จะมีความเกี่ยวข้องกับกลุ่มผู้คนที่อยู่ร่วมกันทั้งแบบสังคมชนบทหรือสังคมเมือง เนื่องจากเป็นส่วนที่เชื่อมระหว่างพื้นที่ริมทะเลและริมภูเขา ซึ่งถึงแม้ว่าปรากฏการณ์จริงทางสังคมจะสามารถพบเหตุการณ์ความรุนแรงในพื้นที่ราบได้ค่อนข้างมาก แต่ภาพยนตร์ส่วนใหญ่มีการเล่าเรื่องในพื้นที่นี้เป็นบางส่วนเท่านั้น อาจเป็นเพราะด้วยลักษณะของพื้นที่ที่ไม่มีจุดเด่นทางธรรมชาติที่ชัดเจน หรือไม่ได้มีพื้นที่ทางการเกษตรที่มีพืชเศรษฐกิจที่พบมากจนกลายเป็นลักษณะที่สำคัญของพื้นที่ อย่างเช่นภาคใต้ตอนบนที่อาจมีทิวสวนยางพารา เป็นต้น ทำให้พื้นที่ราบของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ไม่ค่อยเป็นส่วนสำคัญในการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

2) พื้นที่ที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ของมนุษย์

2.1) พื้นที่อยู่อาศัย

พื้นที่อยู่อาศัยของผู้คนในพื้นที่สามจังหวัดภาคใต้ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยนั้นแบ่งได้เป็น 2 ประเภทหลัก คือ พื้นที่อยู่อาศัยในสถานที่จริง และพื้นที่อยู่อาศัยในจินตนาการ โดยพื้นที่ทั้ง 2 ประเภทนั้นมีอาคารบ้านเรือนที่มีลักษณะผสมผสานทางวัฒนธรรมที่เด่นชัด 4 ลักษณะคือ สถานที่แบบไทย สถานที่แบบมลายู สถานที่แบบจีน และสถานที่แบบผสมหลายวัฒนธรรม

ลักษณะของพื้นที่อยู่อาศัยของตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นมีลักษณะความเป็นพื้นที่ส่วนตัว (Private Area) ที่บ่งบอกภูมิหลังหรือเป็นพื้นที่ที่เกิดปฏิสัมพันธ์ภายในบุคคลหรือระหว่างบุคคลในครอบครัวมากกว่า ซึ่งตัวละครที่เป็นคนต่างวัฒนธรรมมักจะมีกิจกรรมระหว่างกันในพื้นที่สาธารณะ (Public Area) และไม่ก้าวล้ำเข้าไปในพื้นที่ที่เป็นที่อยู่อาศัยหรือเป็นพื้นที่ส่วนตัว แสดงให้เห็นว่าวิถีชีวิตโดยรวมของผู้คนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีปริมณฑลเกี่ยวกับพื้นที่ส่วนตัวค่อนข้างสูง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 5.2 ภายในบ้านของตัวละครชาวมลายูมุสลิมในภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง
ที่มา: ภาพนิ่ง DVD ภาพยนตร์โอเคเบตง

2.2) พื้นที่ทางศาสนา

สถานที่ที่มีความเกี่ยวข้องกับพื้นที่ทางศาสนาที่เห็นได้ชัด คือ พื้นที่ของศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นสถานที่ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม ได้แก่ มัสยิด และสุเหร่าหรือบาลาเซาะฮ์ มัสยิดในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มักเป็นอาคารใหญ่ที่มีความสวยงามและมีความผูกพันกับประวัติศาสตร์ของพื้นที่ในยุครัฐโบราณ อาทิ มัสยิดกรือเซะ จังหวัดปัตตานี มีความสัมพันธ์กับประวัติศาสตร์รัฐปัตตานีและเป็นสถานที่ที่เคยเกิดเหตุความรุนแรงครั้งสำคัญจนถูกยกระดับให้เป็นชนวนของยุคไฟใต้ มัสยิดกลางจังหวัดปัตตานี เป็นมัสยิดใหญ่กลางเมืองที่มีชาวมุสลิมเข้าไปประกอบพิธีทางศาสนาจำนวนมาก ส่วนสุเหร่าหรือบาลาเซาะฮ์เป็นเรือนไม้สำหรับประกอบพิธีกรรมหลังเล็ก ๆ ในชุมชนชนบท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 5.3 มัสยิดริมน้ำ จังหวัดปัตตานี ในภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6
ที่มา : http://www.majorcineplex.com/news/review-latitude

ภาพที่ 5.4 พิธีกรรมทางศาสนาอิสลาม ในภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน
ที่มา : https://movie.mthai.com/movie-news/197393.html

ในภาพยนตร์บันเทิงที่มีตัวละครหลักเป็นชาวมุสลิม มักมีการนำเสนอภาพการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาของตัวละคร แต่ไม่มีการอธิบายเกี่ยวกับแนวคิดความเชื่อที่เป็นปรัชญาทางศาสนาที่แท้จริงมากนัก พื้นที่ทางศาสนาอิสลามที่ปรากฏในภาพยนตร์ส่วนใหญ่จึงเป็นเหมือนสถานที่ที่เป็นสัญลักษณ์ความเป็นพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มากกว่า

ทว่า ภาพยนตร์ในภาพยนตร์บางเรื่องก็มีการนำเสนอมิติที่เป็นปมปัญหาส่วนหนึ่งของเรื่องเล่า อาทิ ในภาพยนตร์พลเมืองจูหลิง (2551) เจ้าหน้าที่รัฐได้บอกเล่าว่าคนไทยพุทธสามารถเข้าไปในพื้นที่ทางศาสนาอิสลามได้ แต่ต้องถอดรองเท้าและแต่งตัวเรียบร้อย ส่วนผู้หญิงนั้นห้ามมีประจำเดือน ซึ่งความเข้าใจดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าในช่วงยุคไฟใต้นั้นเจ้าหน้าที่รัฐได้พยายามเข้าควบคุมและตรวจตราทุกพื้นที่ในสามจังหวัดทางภาคใต้ และมีความพยายามในการทำความเข้าใจเกี่ยวกับข้อปฏิบัติที่แตกต่างเพื่อลดความขัดแย้ง หรือในภาพยนตร์ละติจูดที่ 6 (2558) ซึ่งตัวละครหลักเป็นผู้ก่อสร้างมัสยิดด้วยความศรัทธาอย่างแรงกล้า แต่ตัวละครผู้เป็นลูกสาวนั้นยังมีความสับสนภายใน ทำให้ตัวละครต้องเข้าไปใช้พื้นที่ทางศาสนาเพื่อสร้างสมาธิและบรรยากาศในการทำความเข้าใจต่อความเชื่อในศาสนาของตนเอง เป็นต้น

ในขณะที่พื้นที่ทางศาสนาพุทธที่อยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้น เป็นส่วนประกอบของเรื่องเล่าที่มีอยู่ประปราย เช่น โอเคเบตง (2546) พลเมืองจูหลิง (2551) ละติจูดที่ 6 (2558) ขุนพันธ์ (2559) และมหาสมุทรและสุสาน (2559) ซึ่งพื้นที่ทางศาสนาพุทธที่เป็นที่สำหรับทำพิธีกรรมทางศาสนานั้น เป็นทั้งพื้นที่รวมทุกคติที่ผสมทั้งแนวคิดแบบผี พราหมณ์ และพุทธเข้าไว้ด้วยกัน ตั้งแต่

การเป็นแหล่งผลิตเครื่องมือด้านไสยเวทย์ แหล่งผลิตบุญกุศล แหล่งสถิตของหลักธรรม และเป็นแหล่งรวมของชาวพุทธส่วนน้อยที่อยู่ในพื้นที่ ส่วนพื้นที่ทางศาสนาอื่น ๆ นั้นไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจน แม้ว่าภายในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้จริง ๆ นั้นจะมีกลุ่มชนที่นับถือศาสนาอย่างหลากหลายมากกว่านี้ แต่เนื่องจากเป็นกลุ่มชนที่ไม่ได้มีผลต่อเรื่องเล่าหรือไม่ถูกให้ความสำคัญ จึงทำให้ไม่มีภาพพื้นที่ของศาสนาอื่น ๆ ปรากฏในภาพยนตร์ไทยดังกล่าว

2.3) พื้นที่ทางเศรษฐกิจ

พื้นที่ทางเศรษฐกิจที่ปรากฏในภาพยนตร์มักเป็นพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับงานด้านการประมง การค้าและการบริการของคนในพื้นที่ นอกจากนี้ยังมีอาชีพอื่น ๆ ที่อยู่ในทั้งพื้นที่ของเอกชนและพื้นที่รัฐ คืออาชีพ ครู ทหาร ตำรวจ เป็นต้น พื้นที่ทางเศรษฐกิจมีความเชื่อมโยงกับเส้นทางการคมนาคมที่เปลี่ยนไป เห็นได้จากเรื่องเล่าในภาพยนตร์ปืนใหญ่จอมสลัด (2551) ที่มีการเล่าเรื่องเกี่ยวกับชาวทะเลและมหาสมุทรรัฐ ซึ่งในยุคสมัยนั้นผู้คนนิยมเดินทางติดต่อค้าขายโดยเส้นทางเรือ ทำให้พื้นที่เมืองริมทะเลมีความเจริญมากกว่าพื้นที่อื่น ๆ

ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีสภาพความเป็นชนบทที่ยังมีความใกล้ชิดกับป่า ดังที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง ขุนพันธ์ (2559) ตัวละครโจรเชื่อว่าหากรถไฟเข้ามาถึงพื้นที่แล้วสิ่งนี้จะนำพาความเจริญมาสู่พื้นที่ ซึ่งเส้นทางรถไฟนั้นเป็นเส้นทางการคมนาคมที่สามารถเชื่อมพื้นที่ชายแดนกับพื้นที่เมืองอื่น ๆ ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในเวลาต่อมาเมื่อการคมนาคมทางถนนและทางรถไฟพัฒนาขึ้น กลุ่มชุมชนที่อยู่ในเส้นทางคมนาคมบนพื้นที่ราบก็ค่อย ๆ กลายเป็นชุมชนที่ผู้คนอพยพเข้ามาอยู่กันอย่างหนาแน่น ส่วนเมืองริมทะเลและริมภูเขาก็เปลี่ยนบทบาทกลายไปเป็นพื้นที่ที่เป็นแหล่งท่องเที่ยว แต่ในขณะเดียวกันก็มีหลายพื้นที่ที่กลายเป็นสถานที่รกร้างในช่วงยุคไฟใต้ พื้นที่ทางเศรษฐกิจในภาพยนตร์เรื่อง โอเคเบตง (2546) ภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 (2558) นำเสนอภาพพื้นที่เศรษฐกิจอย่างมีสีสันเนื่องจากพื้นที่ดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับชีวิตของตัวละครอย่างมาก ส่วนภาพยนตร์สารคดีเรื่องพลเมืองจูหลิง (2551) บันทึกภาพพื้นที่ทางเศรษฐกิจเป็นส่วนน้อย เนื่องจากพื้นที่ดังกล่าวไม่ได้เกี่ยวข้องกับประเด็นโดยตรง และภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน (2559) มีภาพของพื้นที่ทางเศรษฐกิจเป็นส่วนประกอบ

พื้นที่ทางเศรษฐกิจที่ปรากฏในภาพยนตร์แต่ละเรื่องจึงขึ้นอยู่กับประเด็นของเรื่องเล่าซึ่งเกิดจากปฏิสัมพันธ์ที่ตัวละครมีต่อพื้นที่นั้น ๆ โดยภาพของเมืองที่ค่อนข้างมีศักยภาพทางเศรษฐกิจในภาพยนตร์คือเมืองปัตตานี จังหวัดปัตตานี และเมืองเบตง จังหวัดยะลา ซึ่งภาพดังกล่าวสอดคล้องกับปรากฏการณ์ทางสังคมที่ปัจจุบัน (พ.ศ. 2560) เมืองปัตตานียังคงเป็นศูนย์กลางทางเศรษฐกิจที่สำคัญแห่งหนึ่งในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ ส่วนเมืองเบตงกลายเป็นแบบอย่างของเมืองต้นแบบที่มีการพัฒนาทางเศรษฐกิจสูง และรัฐมีนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวในพื้นที่ดังกล่าวอย่างต่อเนื่องในช่วงปลายทศวรรษที่ 2550 เป็นต้นมา

5.2.3 พื้นที่กับตัวตน

พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นขอบเขตที่ชัดเจนต่อการจำแนกตัวละครหรือผู้ดำเนินเรื่องคนนอกกับตัวละครคนในที่ปรากฏในภาพยนตร์ ทว่า อัตลักษณ์ บทบาท เพศ วัย และลักษณะอื่น ๆ ที่มีผลต่อประสบการณ์ ความคิด และอุปนิสัยของตัวละคร ซึ่งผู้วิจัยเสนอการจำแนกกลุ่มผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ดังนี้

ตารางที่ 5.3 กลุ่มผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้

ที่	รายชื่อภาพยนตร์	คนนอกพื้นที่		คนในพื้นที่	
		เดินทางผ่านมาชั่วคราว	เดินทางเข้ามาอยู่อาศัย	ยอมรับความหมายของพื้นที่	ต้องการเปลี่ยนแปลงความหมายของพื้นที่
1	โอเคเบตง (2546)	✓	✓	✓	✓
2	ปืนใหญ่จอมสลัด (2551)	✓		✓	✓
3	พลเมืองจูหลิง (2551)	✓		✓	✓
4	ละติจูดที่ 6 (2558)	✓	✓	✓	✓
5	ขุนพันธ์ (2559)	✓		✓	✓
6	มหาสมุทรและสุสาน (2559)	✓		✓	✓

CHULALONGKORN UNIVERSITY

1) ตัวละครคนนอก แบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ ตัวละครคนนอกหรือผู้ดำเนินเรื่องที่เดินทางเข้ามาในพื้นที่ชั่วคราว และตัวละครคนนอกหรือผู้ดำเนินเรื่องที่เดินทางเข้ามาอยู่อาศัยในพื้นที่

1.1) ตัวละครหรือผู้ดำเนินเรื่องที่เดินทางเข้ามาในพื้นที่ชั่วคราว

จุดมุ่งหมายของตัวละครกลุ่มนี้คือการเข้ามาในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เพื่อทำภารกิจบางอย่างให้ลุล่วง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นตัวละครหรือผู้ดำเนินเรื่องหลักของภาพยนตร์ อาทิ ตัวละคร “ธรรม” ในภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง (2546) ที่เดินทางมาดูแลหลานสาวที่อยู่ที่ในพื้นที่ใต้สุดของประเทศไทย ผู้ดำเนินเรื่องในภาพยนตร์สารคดีเรื่องพลเมืองจูหลิง (2551) ที่เป็นนักเคลื่อนไหวทางสังคมเข้าไปสืบค้นเรื่องราวและพูดคุยกับผู้คนที่เกี่ยวข้องกับคดีทำร้ายครูจูหลิง ตัวละคร “ต้น” ในภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 (2558) ที่เข้าไปในพื้นที่เพราะเรื่องงาน ตัวละคร “ขุนพันธ์” ในภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์ (2559) ที่ได้รับมอบหมายให้เดินทางมาปราบโจรแบ่งแยกดินแดนชาวมลายู ตัวละคร “ไลลา” “ซูกู้ด” และ “ต้อย” ในภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน ที่เดินทางเพื่อไปเยี่ยมป้าที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านลึกลับแห่งหนึ่ง

<u>คนนอกกับความกลัว</u>

ตัวละครคนนอกส่วนใหญ่ที่เป็นตัวละครหลัก มักถูกสร้างให้เป็นตัวแทนของคนไทยที่เป็นคนกรุงเทพฯ หรือเป็นคนไทยที่เป็นชาวพุทธ มีบางส่วนที่เป็นตัวละครที่มาจากภูมิภาคอื่นหรือมีอัตลักษณ์ทางศาสนาแบบอื่นแต่ก็มักจะมีทัศนคติแบบประชาชนชาวไทยส่วนใหญ่ คือมักจะ “กลัว” และรู้สึก “ระแวง” เมื่อเข้ามาอยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพยนตร์มักแสดงภาพความกลัวด้วยการสร้างภาพแทนความคิดขึ้นมาใหม่อีกชุดหนึ่ง หรือแสดงผ่านสายตาที่มองสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่ในพื้นที่ด้วยความระแวงสงสัยของตัวละคร เช่น ตัวละคร “ธรรม” ในโอเคเบตง (2546) มองไปที่สถานีรถไฟที่เคยเกิดเหตุระเบิด แล้วภาพก็เปลี่ยนเป็นภาพขาวดำและมีกลุ่มชายฉกรรจ์เดินถือปืนเข้ามารุมล้อมธรรม หรือตัวละคร “ต้น” ในภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 (2558) ที่ใช้สายตามองกล่องในมือบังเอ๊าะผู้เป็นเจ้าของบ้านเช่าอย่างสงสัย แต่ก็มารู้ภายหลังว่ากล่องดังกล่าวเป็นกล่องใส่เครื่องดนตรีประเภทไวโอลิน เป็นต้น

ตัวละครประเภทนี้มักเป็นตัวแทนของผู้ผลิตภาพยนตร์ที่เป็นคนนอกซึ่งได้เดินทางเข้าไปในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในระยะแรก ซึ่งเป็นภาพและความรู้สึกที่ปรากฏอย่างซ้ำซากในภาพยนตร์ส่วนใหญ่ (clichés) แสดงให้เห็นว่า ผู้ผลิตภาพยนตร์ส่วนใหญ่ที่เป็นชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ มีชุดความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในลักษณะเดียวกัน

<u>คนนอกกับความไม่เข้าใจ</u>

ทว่า ตัวละครคนนอกบางส่วนในกลุ่มนี้ก็ไม่ได้มีความรู้สึกกลัวพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มากนัก แต่กลับมีความรู้สึกว่า “ไม่เข้าใจ” และ “งุนงง” ต่อความเป็นไปในพื้นที่นี้มากกว่า เช่น ในภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน (2559) ตัวละครไลลาและซูกู้ดที่เป็นคนมลายูมุสลิมแต่เกิดและเติบโตอยู่ที่กรุงเทพฯ พวกเขาจะมีความรู้สึกหวาดกลัวต่อพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้น้อยกว่าตัวละครต้อยที่เป็นคนไทยพุทธ เพราะไลลาและซูกู้ดมีญาติที่ยังอาศัยอยู่ในพื้นที่ดังกล่าวทำให้พวกเขามีความรู้สึกว่าตนเองมีความผูกพันและมีอัตลักษณ์ที่คล้ายคลึงกับคนส่วนใหญ่ในพื้นที่

ด้านผู้ดำเนินเรื่องในภาพยนตร์พลเมืองจูหลิง (2551) ที่มองพื้นที่อย่างเป็นกลางและมีความเห็นอกเห็นใจต่อกลุ่มคนที่อยู่ในพื้นที่นั้น ก็พยายามเข้ามาสืบหาความจริง และเดินทางต่อไปเรื่อย ๆ จากจุดต่อจุด เพื่อหวังจะทำความเข้าใจต่อสถานการณ์ที่เกิดขึ้นโดยไม่ด่วนตัดสินให้กลุ่มคนใดกลุ่มคนหนึ่งให้กลายเป็นผู้กระทำผิดไปอย่างรวดเร็วเหมือนที่เคยเกิดขึ้นในหลาย ๆ คดีความ เป็นต้น

คนนอกในกลุ่มนี้ จึงเป็นตัวแทนของกลุ่มคนที่เชื่อว่าตนเองมีความสัมพันธ์กับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในระดับหนึ่ง อาทิ ความผูกพันด้านศาสนา ความผูกพันฉันท์มิตร เป็นต้น ซึ่งแม้ว่าคนนอกกลุ่มนี้ค่อนข้างมีความคุ้นเคยกับพื้นที่แต่ก็ไม่ได้มีความเข้าใจต่อปรากฏการณ์ของพื้นที่นี้อย่างถ่องแท้

<u>คนนอกกับอำนาจ</u>

ความกลัวและความไม่เข้าใจในความเป็นไปของพื้นที่ตั้งแต่สมัยประวัติศาสตร์ ทำให้รัฐไทยมีท่าทีครอบงำพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้กลายเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อสถานการณ์ความรุนแรงในยุคไฟใต้ เรื่องเล่าเกี่ยวกับตัวละครคนนอกที่เข้ามาพร้อมอำนาจในการ “ปราบปราม” โจร

ผู้ร้าย และเข้ามา “พัฒนา” พื้นที่ กลายเป็นวาทกรรมหลักที่ปรากฏอยู่ในงานวรรณกรรมหรือสื่ออื่น ๆ ที่เห็นได้ชัดตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา

คนนอกที่มีอำนาจในการควบคุมอาวุธเพื่อมาปราบปรามกลุ่มโจรในพื้นที่ เช่น ตัวละครขุนพันธ์ ในภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์ (2559) ซึ่งเป็นตัวแทนของเจ้าหน้าที่รัฐที่ซื่อตรงและมีภารกิจในการปกป้องพื้นที่จากกลุ่มโจรแบ่งแยกดินแดน หรือตัวละครนอกที่เป็นตัวละครเสริม ซึ่งได้รับบทบาทการเป็น “เจ้าหน้าที่รัฐ” ที่เข้ามารักษาความสงบในพื้นที่เพียงชั่วคราวเท่านั้น เช่น ตัวละครสุรินทร์ ในภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน (2559) เป็นเจ้าหน้าที่รัฐที่ดูเหมือนว่าจะมีพื้นเพเป็นคนอีสานแต่ไม่มีบทพูด และไม่มีที่มาที่ไปที่ชัดเจน

ภาพที่ 5.5 ตัวละครเจ้าหน้าที่ทหารในภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6
ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=XroV9M_u04Y

นอกจากนี้ คนนอกที่มีอำนาจด้าน “ความรู้” โดยอ้างความชอบธรรมในการเข้ามา “พัฒนา” พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้น เป็นตัวละครที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่ผลิตและออกฉายในช่วงยุคไฟใต้น้อยมาก มีเพียงการอ้างถึงในภาพยนตร์สารคดีเรื่องครูจูหลิง (2551) โดยในช่วงเวลานั้น “ครูจูหลิง” ได้กลายเป็นภาพตัวแทนของเหยื่อในสถานการณ์ความรุนแรง ซึ่งเหยื่อที่ถูกทำร้ายจนถึงแก่ชีวิตนั้นส่วนใหญ่เป็นพลเรือนที่อ่อนแอไม่มีทางสู้ แต่เรื่องราวที่คนทั่วไปที่มีความเกี่ยวข้องกับครูจูหลิงก็พูดไปในทิศทางเดียวกันว่าครูจูหลิงมีความสุขที่ได้สอนวิชาศิลปะในโรงเรียนที่อยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้แห่งนี้

สรุปได้ว่า ตัวละครคนนอกที่เดินทางเข้าไปในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์ไทยที่ถูกผลิตสร้างขึ้นมาในช่วงยุคไฟใต้นี้ มีการนำเสนอภาพคนนอกที่มีความกลัว ความไม่เข้าใจ และ

เข้ามาด้วยอำนาจ แต่ตัวละครเหล่านี้มักมีความเข้าใจต่อความเป็นไปของพื้นที่ในภายหลัง ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ผ่านตัวละครคนนอกจึงเป็นดินแดนที่เต็มไปด้วยความขัดแย้งแต่พื้นที่นี้ไม่ได้น่ากลัวอย่างที่ตัวละครเคยคิด

1.2) ตัวละครหรือผู้ดำเนินเรื่องที่เดินทางเข้ามาอยู่อาศัยในพื้นที่

ตัวละครคนนอกที่เข้ามาแล้วตัดสินใจอยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีเพียงตัวละคร “ธรรม” ในภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง (2546) ที่เมื่อจบภารกิจที่เขาจำเป็นต้องทำทั้งหมดแล้ว เขาเกิดความลังเลว่าจะอยู่ในพื้นที่อำเภอเบตงในฐานะชาวบ้านธรรมดาต่อไป หรือกลับไปบวชเป็นพระซึ่งเป็นบทบาทเดิมที่เขาเคยคุ้นเคย แต่ท้ายที่สุดแล้ว ตัวละครธรรมก็เลือกที่จะลองใช้ชีวิตอย่างโลดโผน ซึ่งถึงแม้ว่าภาพยนตร์จะไม่ได้ระบุแน่ชัดว่าธรรมจะอยู่ในพื้นที่นี้ต่อไปตลอดชีวิตหรือไม่ แต่เขาก็ปรับตัวให้เข้ากับเมืองเบตงได้แล้ว กลุ่มตัวละครคนนอกที่เดินทางเข้ามาอยู่อาศัยในพื้นที่นี้มีน้อย เนื่องจากในปรากฏการณ์จริงทางสังคม สถานการณ์ความรุนแรงในยุคไฟใต้ส่งผลให้คนอพยพออกจากพื้นที่จำนวนมาก แต่อย่างไรก็ดี ก็ยังมีผู้คนบางส่วนย้ายเข้าไปอยู่ในพื้นที่ด้วยเหตุผลที่หลากหลาย เนื่องจากเหตุการณ์ความรุนแรงนั้นเกิดขึ้นเพียงบางส่วนของพื้นที่ทำให้บางคนเชื่อว่าการอาศัยอยู่ในพื้นที่นี้เป็นเรื่องที่เป็นไปได้ หรือตัวละครที่กลับมาอยู่ที่บ้านแบบ “ฟ้า” ในภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 เป็นต้น

2) ตัวละครคนใน แบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม คือตัวละครคนในที่ยอมรับความหมายของพื้นที่และ ตัวละครคนในที่ต้องการเปลี่ยนแปลงความหมายพื้นที่

2.1) ตัวละครคนในที่ยอมรับความหมายของพื้นที่

กลุ่มตัวละครที่เป็นพลเรือนทั่วไปหรือชาวบ้านที่ยอมรับความหมายของพื้นที่มักเป็นกลุ่มตัวละครที่ดำเนินชีวิตและปรับตัวไปตามปรากฏการณ์ทางสังคม อาทิ ในภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง (2546) ตัวละครที่เป็นชาวบ้านทั้งชาวมลายูมุสลิม ชาวไทยพุทธ และชาวจีน ต่างก็รับรู้ว่าความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้กำลังขยายวงกว้าง แต่ในช่วงเวลาดังกล่าวยังไม่มีเจ้าหน้าที่รัฐเข้ามาควบคุมพื้นที่อย่างเข้มงวดมากนัก ทำให้ภาพวิถีชีวิตของชาวบ้านทั่วไปที่ปรากฏในภาพยนตร์ยังคงใช้ชีวิตตามปกติอย่างสนุกสนาน

กลุ่มตัวละครคนในพื้นที่ที่อยู่ในภาพยนตร์แฟนตาซี ในภาพยนตร์เรื่อง ปืนใหญ่จอมสลัด (2551) ตัวละครส่วนใหญ่ยอมรับอำนาจของรัฐลังกาสุกะ ส่วนตัวละครที่พยายามทำลายความมั่นคงของรัฐก็ย่อมถูกปราบลง และภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์ (2559) ตัวละครที่เป็นชาวบ้านส่วนใหญ่ให้การยอมรับโจรพอ ๆ กับเจ้าหน้าที่รัฐ โดยขึ้นอยู่กับสถานการณ์ที่ชาวบ้านจะได้รับผลประโยชน์จากตัวละครไหนมากกว่ากัน

ภาพที่ 5.6 ตัวละครทหารมลายูในภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด
ที่มา : ภาพนิ่ง DVD ภาพยนตร์ปืนใหญ่จอมสลัด

ส่วนภาพยนตร์เรื่องพลเมืองจูหลิง (2551) ละติจูดที่ 6 (2558) และมหาสมุทรและสุสาน (2559) มีตัวละครคนในที่ยอมรับความหมายของพื้นที่ที่กลายเป็น “พื้นที่สีแดง” หรือหมายถึงพื้นที่ที่มีความถี่ด้านสถานการณ์รุนแรงสูงมาก แต่ตัวละครก็ยังอาศัยอยู่ต่อไปตามอัตภาพเพราะรู้สึกว่าพื้นที่นี้เป็น “บ้าน” มากกว่าเป็นแหล่งรวมโจรผู้ร้าย ตัวละครในกลุ่มนี้มีความผูกพันกับแผ่นดินถิ่นเกิดอย่างมากและไม่มีการอพยพย้ายออกเพื่อไปแสวงหาดินแดนใหม่ ในขณะเดียวกัน ตัวละครกลุ่มนี้ก็ไม่ได้พยายามที่จะใช้อำนาจหรือลุกขึ้นมาต่อต้านผู้กระทำกลุ่มอื่นที่เข้ามาเปลี่ยนแปลงความหมายของพื้นที่แห่งนี้

สรุปได้ว่า ตัวละครส่วนใหญ่ที่ยอมรับความหมายของพื้นที่นั้น ส่วนหนึ่งคือกลุ่มตัวละครที่ยอมรับอำนาจในการกำหนดความหมายของพื้นที่กับตัวตนโดยรัฐไทย ซึ่งคนกลุ่มนี้จะถูกมองว่าเป็นพลเรือนหรือชาวบ้านทั่วไปที่ไม่มีทางสู้ ทำให้รัฐต้องเข้ามาปกป้องและออกมาตรการต่าง ๆ เพื่อแสดงความชอบธรรมในการเข้ามาควบคุมพื้นที่แห่งนี้ อีกส่วนหนึ่งหนึ่งคือกลุ่มตัวละครที่มีความผูกพันต่อพื้นที่แผ่นดินเกิดและมีอุดมคติว่าพื้นที่นี้เป็น “บ้าน” ที่ยังคงอบอุ่นและอยู่อาศัยได้อย่างมีความสุข

2.2) ตัวละครคนในที่ต้องการเปลี่ยนแปลงความหมายพื้นที่

ตัวละครคนในที่ต้องการเปลี่ยนแปลงความหมายของพื้นที่ในทางที่ดีนั้นมีการกระทำที่ไม่ค่อยชัดเจน ส่วนตัวละครคนในที่เลือกใช้ความรุนแรงในการแสดงออกถึงการต่อต้านอำนาจรัฐนั้น เป็นปฏิสัมพันธ์ที่มีผลของการกระทำปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ทุกเรื่อง เช่น การปะทะต่อสู้ การวางระเบิด การทำร้ายร่างกาย เป็นต้น แต่มีภาพยนตร์ไทยเพียงไม่กี่เรื่องที่มีการนำเสนอภาพตัวละครกลุ่มนี้แสดงตัวออกมาอย่างชัดเจน เช่น ภาพยนตร์เรื่อง ปืนใหญ่จอมสลัด (2551) มีกลุ่มโจรสลัดที่เป็นกบฏพยายามจะใช้ปืนใหญ่ยิงถล่มรัฐลังกาสุกะให้ย่อยยับ และขุนพันธ์ (2559) มีกลุ่มโจรอัลฮาวียะลูซึ่งถูกนิยามว่าเป็นกลุ่มโจรแบ่งแยกดินแดน ซึ่งทั้งสองเรื่องอิงความเป็นภาพยนตร์เหนือจริง ทำให้ไม่มีผลกระทบต่อการนำเสนอภาพตัวละครกลุ่มนี้มากนัก

สรุปได้ว่า ภาพของกลุ่มชนบางส่วนที่มีแนวคิดต่อต้านการกำหนดความหมายโดยพื้นที่ของรัฐไทยนั้น เป็นตัวละครที่เสี่ยงต่อความเข้าใจผิดและอาจส่งผลต่อความขัดแย้งภายในความคิดของผู้คนมากยิ่งขึ้น แม้ว่าในปรากฏการณ์ทางสังคมจริงอาจมีกลุ่มต่อต้าน หรือกลุ่ม “อุดมการณ์” หลายลักษณะอยู่ประปรายและปะปนอยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ก็ตาม ภาพยนตร์หลายเรื่องจึงใช้การเลี่ยงด้วยกลวิธีต่าง ๆ ทางศิลปะภาพยนตร์ เช่น การนำเสนอภาพเหตุการณ์ระเบิดที่ไม่ปรากฏตัวผู้กระทำ หรือการให้เหตุผลที่อยู่เบื้องหลังการกระทำของตัวละครกลุ่มโจร เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.4 พื้นที่กับสังคม

พื้นที่ทางสังคมที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ศึกษาได้จากภาพตัวแทนของความสัมพันธ์ทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการทำกิจกรรมของผู้คนที่อาศัยในชุมชน (Community) ที่แตกต่างกัน แบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ พื้นที่สังคมชนบท และพื้นที่สังคมเมือง ดังนี้

ตารางที่ 5.4 ลักษณะพื้นที่ทางสังคมของกลุ่มผู้คนที่ปรากฏในภาพยนตร์

ที่	รายชื่อภาพยนตร์	ชนบท				เมือง			
		ใกล้ชิดป่า/ธรรมชาติ	ประชากรน้อย/อยู่ห่างกัน	อาชีพเกษตรกร/ประมง/ปศุสัตว์	ผูกพันกับวัฒนธรรมดั้งเดิม	แวดล้อมด้วยอาคาร/สถานที่	ประชากรอยู่หนาแน่น	อาชีพค้าขาย/รับราชการ/อื่น ๆ	ทันสมัย/มีความเจริญทางวัตถุ
1	โอเคเบตง (2546)	✓	✓			✓	✓	✓	✓
2	ปืนใหญ่จอมสลัด (2551)	✓	✓	✓	✓	✓			✓
3	พลเมืองจูหลิง (2551)	✓	✓			✓	✓	✓	✓
4	ละติจูดที่ 6 (2558)					✓	✓	✓	✓
5	ขุนพันธ์ (2559)	✓	✓	✓	✓	✓			✓
6	มหาสมุทรและสุสาน (2559)	✓	✓			✓		✓	✓

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากตารางแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์ส่วนใช้การนำเสนอภาพของพื้นที่สังคมชนบทและสังคมเมือง โดยใช้ลักษณะที่บ่งชี้ถึงสภาพสังคมที่เป็นภาพที่ผู้คนจดจำได้ คือ ภาพกลุ่มคนที่อยู่ในพื้นที่ชนบทมักมีที่ตั้งอยู่ในพื้นที่ใกล้ชิดป่าหรือธรรมชาติ ส่วนกลุ่มคนเมืองอยู่ในพื้นที่ที่แวดล้อมด้วยอาคาร มีถนนหนทางคับคั่ง ส่วนลักษณะบ่งชี้ด้านอื่นของพื้นที่นั้นจะปรากฏอย่างชัดเจนขึ้นเมื่อเป็นฉากที่มีความเกี่ยวข้องกับสถานการณ์ของตัวละครหลัก

1) พื้นที่ชนบท

เนื่องจากการดำเนินเรื่องส่วนใหญ่มักเป็นการมองพื้นที่ผ่านปฏิสัมพันธ์ของตัวละครหลักที่เข้าไปในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ทำให้ภาพตัวแทนของพื้นที่ชุมชนชนบทที่ถูกถ่ายทอดออกมาดูมีความใกล้ชิดกับธรรมชาติ เรียบง่าย สงบเงียบ ลึกลับ และเป็นพื้นที่ที่คนนอกเข้าถึงได้ยาก อาทิ

พื้นที่ของชุมชนชาวมลายูมุสลิมที่อยู่นอกเขตเมืองในภาพยนตร์เรื่อง โอเคเบตง (2546) ซึ่งตัวละครจะต้องนั่งมอเตอร์ไซค์ผ่านถนนที่มีสภาพเป็นชายป่าเพื่อเข้าไปยังพื้นที่ดังกล่าว และเมื่อเดินทางเข้าไปสู่พื้นที่ป่าที่มีถ้ำของกลุ่มอุดมการณ์หลบซ่อนอยู่ในนั้นก็จะต้องมีผู้ที่เป็นสมาชิกของกลุ่มนำทางเข้าไป ทำให้ภาพของชุมชนชนบทดังกล่าวมีความลึกลับน่ากลัว

ส่วนภาพของพื้นที่ชุมชนชนบทที่ปรากฏในภาพยนตร์สารคดีเรื่องพลเมืองจูหลิง (2551) นั้นมีทั้งภาพของชุมชนชนบทชาวพุทธ และชุมชนชนบทชาวมลายูมุสลิมที่อาศัยอยู่ในพื้นที่จังหวัดนราธิวาส ซึ่งกลุ่มชนชาวพุทธนั้นมีศูนย์รวมอยู่ที่วัดหรือพื้นที่ทางศาสนาที่ใช้ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ซึ่งคนนอกสามารถเข้าออกได้โดยง่าย ในขณะที่กลุ่มชนชาวมุสลิมจะมีการรวมตัวกันในพื้นที่สาธารณะของชุมชน แต่พื้นที่ทางศาสนานั้นถูกจำกัดเฉพาะคนที่นับถือศาสนาเดียวกันมากกว่า แต่อย่างไรก็ดีเจ้าหน้าที่รัฐสามารถเข้าไปตรวจสอบพื้นที่ดังกล่าวได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากพื้นที่นั้นถูกกำหนดให้เป็นพื้นที่อันตราย หรือพื้นที่เร่งรัดพัฒนา

ในขณะที่ภาพของพื้นที่ชุมชนชนบทที่เป็นชาวทะเลในภาพยนตร์เรื่อง ขุนพันธ์ (2559) นั้นแม้ว่าจะมีเรื่องเล่าที่เกี่ยวข้องกับสังคมชนบทที่อยู่ในพื้นที่ภาคใต้ค่อนข้างมาก แต่ก็เป็นลักษณะของพื้นที่ที่เป็นองค์ประกอบเสริมให้กับเรื่องเล่าในด้านที่เจ้าหน้าที่รัฐผู้ฉ้อฉลเป็นฝ่ายเอารัดเอาเปรียบและกดขี่ชาวบ้าน ทำให้เจ้าหน้าที่รัฐที่มีความเป็นวีรบุรุษต้องเข้าไปช่วยเหลือกลุ่มชาวบ้านในพื้นที่ดังกล่าว นอกจากนี้ ภาพยนตร์ไม่ได้นำเสนอภาพความเป็นอยู่ของกลุ่มโจรที่เป็นตัวละครสำคัญอีกขั้วหนึ่งของเรื่องที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ เนื่องจากตัวละครกลุ่มนี้เดินทางข้ามไปข้ามมาระหว่างพื้นที่อย่างอิสระมากกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนภาพของพื้นที่ชุมชนชนบทของชาวมลายูมุสลิมในภาพยนตร์เรื่อง มหาสมุทรและสุสาน (2559) นั้น ถูกนำเสนอผ่านสองข้างทางของถนนที่ตัดผ่านชุมชนที่ตัวละครคนนอกนั้นไม่รู้จัก แต่เมื่อมีเรื่องเล่าเกี่ยวกับระเบิดหรือมีเรื่องเล่าเกี่ยวกับความรุนแรงชุดอื่นเข้ามาเกี่ยวข้อง ทำให้ตัวละครมีความรู้สึกว่าภาพรวมของชุมชนชนบทในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นมีอันตรายแอบแฝง แต่สถานการณ์ความรุนแรงก็ไม่ได้เกิดขึ้นอย่างที่ตัวละครคิด

ภาพตัวแทนของพื้นที่สังคมชนบทในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์ส่วนใหญ่จึงมีลักษณะเป็นองค์ประกอบเสริมของเรื่องเล่ามากกว่าเป็นส่วนสำคัญของเรื่อง และเป็นพื้นที่ส่วนที่

ปรากฏค่อนข้างน้อย แตกต่างจากกลุ่มภาพยนตร์ไทยที่เล่าเรื่องภูมิภาคอื่น ๆ ที่ไม่ใช่กรุงเทพฯ นั้น มักมีการเล่าเรื่องเกี่ยวกับพื้นที่ชนบทที่ด้อยพัฒนาอยู่เสมอ แสดงให้เห็นว่า ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ส่วนใหญ่นั้นไม่ได้เป็นภาพชนบทที่ยากจนหรือล้าสมัย เนื่องจากสภาพของพื้นที่เชิงกายภาพที่มีความอุดมสมบูรณ์ทางธรรมชาติ ทำให้ภาพชนบทมีความใกล้เคียงกับป่าและมีความหมายแฝงในแง่ของความลึกลับ

2) พื้นที่เมือง

ภาพของพื้นที่สังคมเมืองในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นพื้นที่ที่ปรากฏมากในภาพยนตร์ไทยที่ผลิตสร้างในช่วงยุคไฟใต้และมีเนื้อหาสอดคล้องกับปรากฏการณ์ทางสังคมในช่วงเวลานั้น เช่น โอเคเบตง (2546) นำเสนอภาพเมืองเบตง จังหวัดยะลา ซึ่งเป็นเมืองที่มีศักยภาพทางเศรษฐกิจสูง เนื่องจากเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่มีความสวยงาม กลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ตลาดกลางเมืองเบตงส่วนใหญ่มีวิถีชีวิตที่ทันสมัย

ภาพยนตร์สารคดีเรื่องพลเมืองจูหลิง (2551) นำเสนอภาพพื้นที่เมืองของจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีป้อมของเจ้าหน้าที่ทหารเฝ้าสังเกตการณ์อยู่ตามท้องถนน และมีป้ายประณามการกระทำของผู้ก่อการร้ายอยู่ทั่วไป แสดงให้เห็นว่าในช่วงเวลาที่สถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีความถี่พุ่งสูง พื้นที่เมืองเป็นพื้นที่สำคัญที่มีการปะทะกันระหว่างเจ้าหน้าที่และกลุ่มผู้กระทำอื่น ๆ ทั้งในเชิงกายภาพ และเชิงการเมือง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 (2558) นำเสนอภาพเมืองปัตตานีที่มีความเจริญทางเศรษฐกิจ มีความรุ่มรวยด้านศิลปวัฒนธรรมทั้งอารยธรรมโบราณและศิลปะร่วมสมัย รวมถึงมีพื้นที่ทางสังคมจากกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลาย ถึงแม้ว่าเมืองปัตตานีจะเป็นเมืองขนาดเล็กที่มีประชาชนอยู่อาศัยไม่หนาแน่นมากนักเมื่อเทียบกับเมืองในภูมิภาคอื่น ๆ แต่สภาพเมืองก็มีความเจริญและค่อนข้างทันสมัย

ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน (2559) ที่มีการเล่าเรื่องเกี่ยวกับเมืองปัตตานีเช่นเดียวกัน แม้จะไม่ได้มีการนำเสนอภาพของพื้นที่เมืองมากนัก แต่ก็มีสถานการณ์ที่เล่าเรื่องว่าการสื่อสารโทรคมนาคมในพื้นที่นี้ได้รับผลกระทบจากสถานการณ์ความรุนแรงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ และนำเสนอภาพคนทั่วไปในพื้นที่ที่ใช้ชีวิตกันอย่างเป็นปกติ

ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ถูกเล่าผ่านภาพพื้นที่เมืองเป็นส่วนใหญ่ในภาพยนตร์ไทยยุคไฟใต้ แสดงให้เห็นว่า พื้นที่เมืองเป็นสถานที่รวมของกลุ่มผู้กระทำที่มีบทบาทหลากหลาย ทั้งเจ้าหน้าที่รัฐ พลเรือนที่เป็นชาวบ้านทั่วไป โดยที่มีร่องรอยของกลุ่มผู้ก่อการร้ายปรากฏออกมาในรูปแบบของสถานการณ์ระเบิด ป้ายประณาม ร่องรอยกระสุนบนกำแพงมัสยิดที่เคยเกิดสถานการณ์ความรุนแรง เป็นต้น ซึ่งถึงแม้ว่าพื้นที่เมืองจะเป็นศูนย์รวมของตัวละครและสถานการณ์ความรุนแรงทั้งหลายในยุคไฟใต้ แต่ภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่ก็ได้นำเสนอภาพการดำเนินชีวิตของตัวละครหรือผู้คนทั่วไปที่สามารถปรับตัวอยู่ในพื้นที่และสถานการณ์เหล่านี้ได้ รวมถึงพื้นที่เมืองที่ตั้งอยู่ในพื้นที่ชายแดนแห่งนี้ยังมีพื้นที่ทางธรรมชาติที่งดงาม มีศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นและมีการผสมผสานหลากหลายวัฒนธรรม และค่อนข้างมีศักยภาพทางเศรษฐกิจดีอีกด้วย

5.2.5 พื้นที่กับการเมือง

มโนทัศน์เกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์เกี่ยวกับการช่วงชิงความหมายทางการเมืองระหว่างรัฐไทยและกลุ่มพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั้นอาจแบ่งได้เป็นสองลักษณะ คือ การนำเสนอภาพตัวแทนของพื้นที่ทางการเมืองในรูปแบบทวิลักษณ์ และพหุลักษณ์ ทว่า กลวิธีของเรื่องเล่าในภาพยนตร์แต่ละเรื่องมีปริมาณการนำเสนอพื้นที่ทางการเมืองแตกต่างกัน ผู้วิจัยจึงแบ่งการจำแนกตามตารางโดย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

✓ หมายถึง มีการนำเสนอพื้นที่ลักษณะนี้น้อย

✓✓ หมายถึง มีการนำเสนอพื้นที่ลักษณะนี้ปานกลาง

✓✓✓ หมายถึง มีการนำเสนอพื้นที่ลักษณะนี้มาก

ตารางที่ 5.5 ลักษณะของพื้นที่ทางการเมืองที่ปรากฏในภาพยนตร์

ที่	รายชื่อภาพยนตร์	ทวิลักษณ์	พหุลักษณ์
1	โอเคเบตง (2546)	✓	✓✓✓
2	ปืนใหญ่จอมสลัด (2551)	✓	✓✓
3	พลเมืองจูหลิง (2551)	✓✓	✓
4	ละติจูดที่ 6 (2558)	✓✓	✓
5	ขุนพันธ์ (2559)	✓✓✓	
6	มหาสมุทรและสุสาน (2559)	✓✓	✓✓

1) การเมืองของพื้นที่แบบทวิลักษณ์

การแบ่งความหมายของการเป็น “พวกเขา” และ “พวกเรา” โดยใช้มโนทัศน์ของความเป็นไทย กับความเป็นมุสลิม โดยมองข้ามความสำคัญของความเป็นมลายูหรือชาติพันธุ์อื่น ๆ ในปรากฏการณ์จริงทางสังคมนั้นเกิดขึ้นอย่างเป็นทางการในสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 หลังการประกาศใช้พระราชกฤษฎีกาว่าด้วยการศาสนูปถัมภ์ฝ่ายอิสลามพุทธศักราช 2488 ซึ่งเน้นทัศนคติของรัฐบาลที่ต้องการให้ชาวมุสลิมเป็นคนไทย โดยการใช้คำว่า “ประชาชนชาวไทยที่นับถือศาสนาอิสลาม” (อมรา พงศาพิชญ์, 2542) ด้วยกระบวนการปลูกฝังความเป็นชาตินิยม (Nationalism) ผ่านวิธีการสร้างสัญลักษณ์และประวัติศาสตร์ความเป็นรัฐชาติไทยร่วมกัน ประเด็นการเมืองของพื้นที่แบบทวิลักษณ์นี้ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้อยู่บ้างผ่านกลวิธีการเล่าเรื่องแบบเหนือจริง

ในภาพยนตร์เรื่อง ขุนพันธ์ (2559) ที่เล่าเรื่องราวที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการเมืองของพื้นที่ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งกลุ่มโจรอัลฮาวียะลูที่ถูกเรียกว่าเป็น “โจรแบ่งแยกดินแดน” มีภาวะของการแบ่งแยกความเป็น “พวกเขา” คือเป็นพวกเจ้าหน้าที่รัฐที่เป็นตัวแทนของรัฐไทย ส่วน “พวกเรา” คือกลุ่มชาวบ้านที่อยู่ในพื้นที่แถบเทือกเขาบูโดในพื้นที่จังหวัดนราธิวาส ซึ่งตัวละครทั้งสองฝ่ายมีความขัดแย้งอย่างชัดเจน เนื่องจากเจ้าหน้าที่รัฐที่เป็นวีรบุรุษต้องเข้ามาปราบกลุ่มโจรในพื้นที่ ส่วนกลุ่มโจรก็ต้องการระบอบที่คนในพื้นที่สามารถบริหารจัดการตนเองได้อย่างอิสระ โดยมโนทัศน์ด้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเมืองของพื้นที่แบบทวิลักษณ์นี้ส่งผลให้ความตึงเครียดของปมปัญหามีความเข้มข้นมากขึ้นเมื่อผสมเข้ากับปัญหาเรื่องกลุ่มผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ กลุ่มอิทธิพล หรือกลุ่มเจ้าหน้าที่ทุจริต

2) การเมืองของพื้นที่แบบพหุลักษณ์

พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นสังคมพหุลักษณ์ที่มีหลากหลายชาติพันธุ์อยู่รวมกันมาอย่างยาวนานหลายร้อยปี เมื่อเปรียบเทียบกับพื้นที่ทางกายภาพแล้ว ชาวมลายูมุสลิมเป็นคนส่วนใหญ่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยมีกลุ่มชาวไทยพุทธและกลุ่มชาวจีนที่นับถือศาสนาอย่างหลากหลายเป็นรองลงมา ซึ่งภาพยนตร์ไทยหลายเรื่องมีความพยายามในการนำเสนอภาพความหลากหลายของพื้นที่มักนำเสนอภาพของกลุ่มชนสามกลุ่มนี้ ส่วนกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ที่มีอยู่ในพื้นที่จริงทางสังคมของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ อาทิ กลุ่มชาวซิกข์ กลุ่มชาวซาไก เป็นชนกลุ่มน้อยที่ไม่ถูกนำเสนออยู่ในภาพยนตร์ไทยที่ถูกผลิตในช่วงเวลายุคไฟใต้เลย

แม้ว่าภาพยนตร์ไทยขนาดยาวหลายเรื่องจะมีความพยายามในการเล่าถึงความหลากหลายทางผู้คนและวัฒนธรรมในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่ประเด็นหลักของการนำเสนอเรื่องราวมักมีแนวโน้มของการแย่งชิงความหมายทางสังคมแบบทวิลักษณ์ คือ ระหว่างตัวละครชาวมลายูมุสลิมและตัวละครชาวไทยพุทธเป็นหลัก ส่วนกลุ่มชาวจีนนั้นเป็นองค์ประกอบที่แทรกซึมอยู่ในบางบริบททางสังคม ทำให้ลักษณะของการเป็นภาพตัวแทนของพื้นที่เชิงพหุลักษณ์ในภาพยนตร์เป็นมิติเชิงกายภาพที่ปรากฏอยู่ในความเคลื่อนไหวของตัวละครอื่น ๆ มากกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากนี้การนำเสนอภาพพื้นที่เมืองเป็นส่วนใหญ่ในภาพยนตร์ ทำเห็นให้สภาพสังคมของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ค่อนข้างเป็นปัจเจกและเป็นวัตถุนิยม ทว่าในปรากฏการณ์จริงทางสังคมนั้น คนไทยและจีนสามารถปรับตัวให้เข้ากับความเปลี่ยนแปลงกับสภาพสังคมอุตสาหกรรมได้ดี แต่คนมลายูมุสลิมส่วนใหญ่ที่ยึดศาสนาเป็นวิถีชีวิตนั้น มักจะเน้นการเป็นอยู่รวมกันอย่างเท่าเทียมและปฏิเสธกิจกรรมทางเศรษฐกิจที่ให้ความสำคัญกับวัตถุ พื้นที่ทางการเมืองแบบพหุลักษณ์ในลักษณะนี้จึงเป็นพื้นที่ของความขัดแย้งที่มีการสร้างความหมายชุดใหม่อยู่เสมอ ซึ่งภาพตัวแทนของพื้นที่ที่เป็นสนามของการแย่งชิงความหมายของกลุ่มคนที่มีความหลากหลายนี้มักถูกนำเสนอออกมาในเชิงบวก ส่วนสถานการณ์ความรุนแรงนั้นมักถูกใช้เป็นองค์ประกอบเสริมเพื่อบอกมิติด้านเวลาและพื้นที่

5.2.6 พื้นที่พิเศษ

การสร้างพื้นที่พิเศษที่เป็นกลวิธีในการสร้างพื้นที่อื่นที่มีระบบตรรกะหรือความจริงอีกชุดหนึ่งในการเล่าเรื่อง ซึ่งทำให้เกิดความหมายใหม่ระหว่างพื้นที่ในอุคมคติกับพื้นที่จริงที่ปรากฏในภาพยนตร์ พื้นที่พิเศษ หรือ เฮเทอโรโทเปีย (heterotopia) ตามแนวคิดของ มิเชล ฟูโกต์ นั้นหมายถึงภาพของพื้นที่ที่มนุษย์อาศัยอยู่ซึ่งเป็นมิติที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่อื่น ๆ ที่มีความขัดแย้งแตกต่างแต่ก็เป็นสิ่งเดียวกัน ซึ่งปฏิสัมพันธ์ระหว่าง พื้นที่ (space) ความรู้ (knowledge) และอำนาจ (power) มีผลต่อการกำหนดพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งให้มีความหมายเป็นอื่น (other space)

ภาพยนตร์เป็นสื่อที่สามารถสร้างพื้นที่พิเศษหรือเฮเทอโรโทเปียขึ้นมาได้ ด้วยการนำเสนอภาพตัวแทนของพื้นที่ต่าง ๆ ซึ่งในภาพยนตร์แต่ละเรื่องนั้นมีจักรวาลของความจริงหรือมีชุดตรรกะที่แตกต่างกัน ผู้ชมสามารถยอมรับได้ว่าพื้นที่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไม่ใช่ความจริงในโลกของความจริง (real word) แต่มีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ทางสังคมจริง โดยพื้นที่พิเศษที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีลักษณะที่สำคัญแบ่งตามทัศนะของมิเชล ฟูโกต์ได้เป็น 6 ประการ ดังนี้

1) พื้นที่พิเศษที่เกี่ยวข้องกับภาวการณ์เปลี่ยนแปลงหรือภาวะวิกฤตของบุคคลที่ทำให้เกิดสถานการณ์เฉพาะ (Heterotopias of crisis)

ภาพตัวตนในโลกจริงกับภาพตัวตนในกระจกตัวละครธรรมในภาพยนตร์เรื่อง โอเคเบตง (2546) เป็นพื้นที่ที่ใช้เล่าถึงภาวะความขัดแย้งภายในบุคคลของตัวละคร ซึ่งในโลกจริง (real word) นั้น กระจกเป็นสิ่งที่สะท้อนภาพวัตถุจริงทั้งหมดและไม่สามารถสร้างภาพลวงที่แตกต่างออกไปจากวัตถุนั้นได้ แต่ภาพยนตร์ได้สร้างให้ตัวตนที่ปรากฏในกระจกมีรูปลักษณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครธรรม ทำให้ผู้ชมสามารถรับรู้ภาวการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปในความคิดของตัวละครได้

2) พื้นที่พิเศษที่สามารถเปลี่ยนแปลงความหมายและกำหนดบทบาทใหม่ได้ตามปรากฏการณ์ทางสังคม (Heterotopia function in a very different fashion)

พื้นที่ของเกาะแก่งต่าง ๆ ในภาพยนตร์เรื่องปืนใหญ่จอมสลัด (2551) ซึ่งเกาะเป็นสภาพของพื้นที่เชิงกายภาพที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ แต่กลุ่มมนุษย์เป็นผู้ให้ความหมายกับพื้นที่เกาะต่าง ๆ

และภาพของเกาะกลายมาเป็นชุดตรรกะอีกชุดหนึ่งที่ยึดโยงกับความหมายเหล่านั้นเช่น ตัวละครคนดีมักจะอาศัยอยู่บนเกาะใหญ่ที่เป็นพื้นที่เปิด แสงสว่างส่องถึง พื้นที่ส่วนใหญ่จึงดูขาวสะอาด ส่วนตัวละครที่เป็นคนชั่วร้ายมักจะอาศัยอยู่ในเกาะที่มีขนาดเล็ก มีโถงอุโมงค์สลับซับซ้อนมากมายแต่แสงสว่างลอดเข้าไปได้น้อย ทำให้สภาพของพื้นที่ดูมืดทึบน่ากลัว ซึ่งกลุ่มตัวละครทั้งสองฝ่ายเป็นกลุ่มคนที่ถูกจินตนาการขึ้นจากชุดความหมายเกี่ยวกับความดีและความชั่วซึ่งถูกปลูกฝังกันมาอย่างยาวนานในเชิงวัฒนธรรม แต่เมื่อมีตัวละครที่เป็นผู้วิเศษอาศัยอยู่ในพื้นที่ถ้ำที่ดูมืดทึบ ภาพของเกาะดังกล่าวจะกลายเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่มีมนต์ขลังขึ้นมา

3) พื้นที่พิเศษที่สามารถอยู่ร่วมกับพื้นที่อื่นในสังคมได้ แต่ก็มีหน้าที่อย่างเฉพาะเจาะจง (Heterotopias of juxtaposition)

ภาพของพื้นที่ที่ปรากฏในภาพยนตร์สารคดีเรื่อง พลเมืองจูหลิง (2551) มีหลายสถานที่ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อให้มีหน้าที่เฉพาะ เช่น พื้นที่ทางศิลปะที่ถูกจัดขึ้นเพื่อระลึกถึงเหตุการณ์ทำร้ายครูจูหลิง ซึ่งสถานที่ส่วนใหญ่ไม่ได้ถูกจัดขึ้นภายในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ แต่ผู้คนมีความพยายามในการผลิตพื้นที่ที่สามารถเป็นสื่อแทนด้านการนำเสนออารมณ์และความรู้สึกของผู้คนที่เป็นเหยื่อจากสถานการณ์ความรุนแรง โดยผู้คนส่วนใหญ่ที่เข้ามามีปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่นี้ล้วนแสดงออกถึงความรู้สึกที่ต่อต้านการกระทำของผู้ก่อการร้าย แต่ความเคลื่อนไหวดังกล่าวเป็นการผลิตความหมายที่ถ่ายทอดและตกกระทบไปสู่ความคิดของคนในพื้นที่อื่น ๆ มากกว่าการส่งไปถึงกลุ่มผู้ก่อการร้ายโดยตรง พื้นที่ทางศิลปะจึงมีหน้าที่เป็นสนามของอารมณ์ชั่วคราวที่ไม่ยั่งยืน สามารถเกิดขึ้นและดำรงอยู่ท่ามกลางความอ่อนไหวของกระแสสถานการณ์ความรุนแรงในช่วงเวลานั้น

4) พื้นที่พิเศษที่ไม่ยึดติดกับเวลาหรือยุคสมัย บทบาทของพื้นที่ที่แตกต่างสามารถมาอยู่ในสถานที่เดียวกันได้ (Time accumulators)

ภาพยนตร์เรื่อง ละติจูดที่ 6 (2558) พยายามจัดวางวัตถุเชิงกายภาพที่มีความหมายหลายประการเข้ามาอยู่ในพื้นที่เดียวกันในหลายสถานการณ์ อาทิ งานมหรสพลิเกฮูลูที่ถูกจัดขึ้นเพื่อสื่อถึงศิลปวัฒนธรรมด้านการละเล่นพื้นบ้านของมลายูที่นิยมใช้ในงานพิธีทางศาสนาของชาวมุสลิม โดยร้องเพลงเป็นเรื่องเล่าเกี่ยวกับความเชื่อและความศรัทธาของผู้คนที่ยังคงมีความสัมพันธ์ต่อพื้นที่นี้ ซึ่งถึงแม้ว่างานมหรสพในรูปแบบอื่นจะขัดแย้งต่อหลักการที่ปฏิเสธความบันเทิงในเชิงโลกย์ของหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศาสนาอิสลาม แต่การแสดงลิเกฮูลูจึงทำให้เกิดพื้นที่ที่กลายเป็นข้อยกเว้นขึ้นมา โดยในช่วงเวลาหนึ่งลิเกฮูลูเคยมีบทบาทหน้าที่ในเชิงถ่ายทอดแนวคิดด้านศาสนา ส่วนในยุคต่อมาได้มีบทบาทของการเป็นสื่อรณรงค์ทางสังคมที่สามารถเปิดพื้นที่ตรงกลางให้ตัวละครที่มีความหลากหลายทางศาสนา ชาติพันธุ์ และความแตกต่างอื่น ๆ สามารถเข้ามารวมกันอยู่ในพื้นที่มหรสพดังกล่าวและมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันได้ ภายใต้หลักการปฏิบัติตนผ่านการแสดงออกที่เหมาะสมตามรีตศาสนาของแต่ละคน พื้นที่นี้จึงมีความเป็นพื้นที่พิเศษอีกรูปแบบหนึ่ง

5) พื้นที่พิเศษเป็นทั้งพื้นที่เปิดและพื้นที่ปิดในเวลาเดียวกัน มีเพียงคนเฉพาะกลุ่มที่รับรู้รหัสทางวัฒนธรรมร่วมกันที่จะเข้าไปใช้พื้นที่นี้ได้ (The Temporal Heterotopia)

พื้นที่ของเทือกเขาบูโดที่ปรากฏใน ภาพยนตร์เรื่องขุนพันธ์ (2559) เป็นพื้นที่พิเศษที่เป็นสนามแย่งชิงอำนาจกันระหว่างกลุ่มคนสองขั้ว คือ กลุ่มโจรชาวมลายู และเจ้าหน้าที่รัฐจากส่วนกลางของรัฐไทย พื้นที่นี้ถูกทำให้เห็นเป็นส่วนหนึ่งส่วนเดียวของรัฐไทยมาอย่างช้านาน ซึ่งภาพยนตร์นำเสนอว่าเจ้าของพื้นที่ที่มีอำนาจสูงสุดเหนือเทือกเขาบูโดคือรัฐไทย ส่วนกลุ่มโจรมลายูนั้นเป็นผู้ก่อความวุ่นวายที่ไม่มีสิทธิ์ในพื้นที่ดังกล่าว ทว่า พื้นที่ดังกล่าวถูกยึดครองโดยตัวละครกลุ่มโจร ทำให้เจ้าหน้าที่รัฐต้องปลอมตัวเป็นชาวบ้านเพื่อเข้าไปให้ถึงพื้นที่นั้น เทือกเขาบูโดจึงกลายเป็นพื้นที่พิเศษที่ตัวละครกลุ่มโจรใช้ประโยชน์ร่วมกับชาวบ้าน ในขณะที่เจ้าหน้าที่รัฐซึ่งมีอำนาจทางกฎหมายกลายเป็นคนแปลกแยก และเมื่อเวลาผ่านไปก็เกิดความไม่แน่ใจว่าควรยึดมั่นอุดมการณ์ตามรหัสวัฒนธรรมของรัฐไทย หรือควรปล่อยให้สภาพของพื้นที่เป็นไปตามรหัสวัฒนธรรมของชาวมลายูที่เป็นผู้อยู่อาศัยในพื้นที่นี้มาอย่างช้านาน แต่ในที่สุด เจ้าหน้าที่รัฐซึ่งเป็นวีรบุรุษที่ยึดมั่นในชุดความถูกต้องก็เลือกที่จะปราบปรามทั้งกลุ่มโจรและกลุ่มเจ้าที่รัฐที่เป็นคนคดโกง ซึ่งในที่สุด พื้นที่นี้ได้กลายเป็นตัวแทนของการเชิดชูการใช้อำนาจอย่างชอบธรรมภายใต้การปกครองของรัฐไทย และเป็นพื้นที่ของการเชิดชูความดีในอุดมคติ

6) พื้นที่พิเศษสร้างจินตนาการบางอย่างขึ้นมาร่วมกัน ก่อให้เกิดการเชื่อมโยงพื้นที่อื่น ๆ ในสังคม (Heterotopias of Compensation)

ภาพยนตร์เรื่องมหาสมุทรและสุสาน (2559) มีการสร้างพื้นที่พิเศษขึ้นมาหลากหลายลักษณะ โดยพื้นที่ที่สำคัญ คือ เกาะของหมู่บ้านอัลคาฟที่เป็นเกาะในจินตนาการที่ดำรงอยู่เหนือมิติด้านพื้นที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

และเวลา เกาะของหมู่บ้านอัลคาฟเป็นพื้นที่ใหม่ที่สร้างขึ้นจากอนุภาคของเรื่องเล่าทางศาสนาอิสลาม วิถีชีวิตแบบชุมชนดั้งเดิม ประวัติศาสตร์ของพื้นที่ยุครัฐโบราณ ประวัติศาสตร์ช่วงอาณานิคม และแนวคิดแบบอุดมคติ เกาะแห่งนี้ได้กลายเป็นข้อยกเว้นที่สร้างตรรกะทางความคิดขึ้นมาใหม่อีกชุดหนึ่ง ทำให้ตัวละครสามารถตั้งคำถามต่อการดำรงอยู่ของพื้นที่ทางอุดมคติที่ผู้คนในโลกจริง (real world) พยายามจะทำให้เกิดขึ้น แต่อย่างไรก็ดี แม้ว่าพื้นที่ดังกล่าวจะดำรงอยู่ในอีกมิติหนึ่ง แต่ก็ไม่สามารถก้าวพ้นความจริงเกี่ยวกับสถานการณ์ความรุนแรงที่เกิดขึ้นในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้

สรุปได้ว่า พื้นที่พิเศษหรือเฮเทอโรโทเปียที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง เป็นภาพที่เชื่อมโยงความหมายของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในที่มีอยู่จริง (real space) ด้วยกระบวนการคัดเลือกความจริงบางส่วนมานำเสนอในภาพยนตร์สารคดี หรือการแต่งเรื่องขึ้นใหม่ในสถานที่ที่ทั้งมีอยู่จริงและไม่มีอยู่จริง เพื่อเป็นตัวแทนในการนำเสนอความเป็นยูโทเปีย (Utopia) ในหลากหลายลักษณะ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ภาพยนตร์แต่ละเรื่องสนใจการดำรงอยู่ของผู้คนในพื้นที่ดังกล่าว การนำเสนออุดมคติที่พบมากในภาพยนตร์กลุ่มนี้ คือ พื้นที่แห่งนี้มีความหลากหลาย และพื้นที่นี้ดำรงอยู่ได้ด้วยกลุ่มคนดี ซึ่งความหลากหลายนั้นเป็นลักษณะทางธรรมชาติของพื้นที่จริงที่รัฐไทยพยายามทำความเข้าใจและสร้างการยอมรับ ส่วนการดำรงอยู่ได้ด้วยความดีนั้นเป็นชุดความหมายที่ถูกผลิตขึ้นตามกระบวนการทางสังคมเพื่อกำหนดว่าความดีนั้นเป็นความรู้ (knowledge) และเป็นอำนาจ (power) อันชอบธรรมที่จะดำรงอยู่ท่ามกลางสถานการณ์ความรุนแรงที่คลุมเครือในพื้นที่แห่งนี้ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) แบบสหวิธีการ (Multiple Methodology) ที่มุ่งเน้นการวิเคราะห์เนื้อหา (Textual Analysis) และวิเคราะห์บริบท (Contextual Analysis) โดยในตัวบทและบริบทนั้น ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูล 2 ลักษณะ คือ ข้อมูลประเภทเอกสาร ได้แก่ สื่อภาพยนตร์ใน DVD และภาพยนตร์ที่ผู้ผลิตอัพโหลดให้ชมผ่านช่องทางออนไลน์ชั่วคราว สื่อสิ่งพิมพ์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ สื่อออนไลน์ที่มีบทความออกมาในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์แต่ละเรื่องออกฉาย และข้อมูลประเภทบุคคล คือ การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) ผู้เกี่ยวข้องกับการสร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้และนักวิชาการผู้เชี่ยวชาญ ด้วยวิธีการคัดเลือกอย่างเฉพาะเจาะจง (Purposive sampling) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อที่ศึกษามากที่สุด

ผู้วิจัยใช้แนวคิดเกี่ยวกับยุคของภาพยนตร์ไทยเพื่อสังเกตพัฒนาการการเล่าเรื่องที่มีส่วนในการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษที่ 2480-2540 เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่ถูกผลิตในยุคไฟใต้ ประกอบกับการวิเคราะห์องค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง เพื่อตอบคำถามว่าภาพยนตร์ไทยมีการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยอย่างไร และใช้การวิเคราะห์ประเด็นทางสังคม แนวคิดเกี่ยวกับภาพตัวแทน (Representation) แนวคิดเกี่ยวกับการผลิตพื้นที่ (The Production of Space) เพื่อตอบคำถามว่าภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยมีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ทางสังคมอย่างไรบ้าง โดยสรุปผลและอภิปรายผลการวิจัย ดังนี้

สรุปผลการวิจัย

การสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยขนาดยาวในช่วงปี พ.ศ. 2546-2559 มีดังนี้

1. ภาพยนตร์ไทยแต่ละเรื่องสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ด้วยกลวิธีที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่ลักษณะของระบบการสร้าง ตระกูลภาพยนตร์ และองค์ประกอบของเรื่องเล่าแต่ละประเภท

1.1 ระบบการสร้าง ตระกูล และพื้นที่จริงที่ถูกอ้างถึงในฉากภาพยนตร์แต่ละเรื่อง มีผลต่อการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย โดยภาพยนตร์ที่สร้างในระบบสตูดิโอจะมีการตรวจสอบเนื้อหาที่ค่อนข้างเคร่งครัด ทำให้ภาพยนตร์ในระบบสตูดิโอพยายามหลีกเลี่ยงการพูดถึงประเด็นความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้โดยตรง และนำเสนอภาพตัวแทนของพื้นที่ด้วยกลวิธีอื่น ๆ แทน เช่น การดัดแปลงชื่อตัวละครที่เกี่ยวข้องกับบุคคลที่เคยมีอยู่จริง การใช้เนื้อหาและเทคนิคด้านภาพและเสียงแบบเหนือจริง การเลือกเล่าเรื่องในมุมที่สวยงามหรือเสริมภาพเชิงบวกของพื้นที่ เป็นต้น ส่วนภาพยนตร์นอกระบบนั้นใช้วิธีการนำเสนอเชิงศิลปะและมุมมองเชิงปัจเจกในอุดมคติมากกว่า ในขณะที่ภาพยนตร์สารคดีนั้นเป็นการบันทึกภาพสถานการณ์ในพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับคดีความรุนแรงโดยตรง และใช้ภาพจริงของพื้นที่โดยนำเสนอบางมุมมอง

1.2 เรื่องเล่าของพื้นที่และปรากฏการณ์ทางสังคมในเนื้อหาภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

1) โอเคเบตง (2546) ภาพยนตร์เล่าเรื่องผ่านตัวละครคนนอกชาวไทยพุทธเป็นหลัก และใช้พื้นที่อ.เบตง จ.ยะลาเป็นฉากสำคัญของเรื่อง ซึ่งสภาพของพื้นที่มีองค์ประกอบสำคัญที่บ่งชี้ถึงรากวัฒนธรรมไทย จีน และมลายู ที่ผสมผสานรวมกันอยู่ในพื้นที่นี้อย่างกลมกลืน มีการช่วงชิงความหมายและตั้งคำถามเกี่ยวกับความเป็นพุทธ ความเป็นโจร และนำเสนอภาพกลุ่มขบวนการทางการเมืองที่มีลักษณะทางอุดมการณ์ เมืองเบตงในภาพยนตร์เป็นภาพตัวแทนของเมืองท่องเที่ยวที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม เป็นพื้นที่ที่ไม่มีเหตุรุนแรง ประชาชนในพื้นที่ดำเนินชีวิตอย่างสงบสุข

2) ปืนใหญ่จอมสลัด (2551) ภาพยนตร์เล่าเรื่องผ่านตัวละครสมมติซึ่งเป็นชาวมลายูในพื้นที่เป็นหลัก มีการผสมผสานเรื่องเล่ากับจินตนาการเกี่ยวกับรัฐปัตตานีโบราณโดยใช้ชื่ออาณาจักรลังกาสุกะ องค์ประกอบของภาพมีจุดเด่นทางศิลปวัฒนธรรมแบบมลายูดั้งเดิม วิถีชีวิตของชุมชนแม้จะมีอิสระแต่ก็ถูกปกครองด้วยระบอบราชาธิปไตย ซึ่งมีรายาหญิงหรือกษัตริย์ที่เป็นหญิงเป็นผู้นำสูงสุด มีการนำเสนอภาวะความสับสนระหว่างความดีและชั่วของตัวละครโดยใช้ภาพความมืดหรือสีดำเข้ามา

แทนที่ ภาพของรัฐลังกาสุกะในจินตนาการเป็นเมืองที่ยิ่งใหญ่ทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจ แม้ว่าจะมีกลุ่มโจรที่ต้องการโค่นทำลายอำนาจชนชั้นสูง แต่บ้านเมืองก็เต็มไปด้วยคนดีมีความสามารถที่เข้ามาช่วยปกป้องดินแดนแคว้นนี้ไว้ได้

3) พลเมืองจูหลิง (2551) ภาพยนตร์เล่าเรื่องผ่านการบันทึกภาพสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจริงในแต่ละพื้นที่ โดยผู้บันทึกภาพและผู้ดำเนินเรื่องพูดคุยกับกลุ่มคนในพื้นที่อย่างอิสระ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในพื้นที่หมู่บ้านกูจิงลือปะ จ.นราธิวาส ที่เกิดคดีทำร้ายครูจูหลิง ภาพยนตร์นำเสนอภาพของกลุ่มบุคคลแต่ละกลุ่มที่มีพื้นที่ในการแสดงตัวตนและความคิดเห็นในมุมมองของตนเอง ซึ่งผู้ดำเนินเรื่องมีแนวโน้มที่ค่อนข้างแสดงความเห็นใจกับกลุ่มคนในพื้นที่ ภาพพื้นที่หมู่บ้านกูจิงลือปะที่อยู่ในภาพยนตร์เป็นภาพของพื้นที่ที่เคยมีเหตุการณ์ความรุนแรงจนกลายมาเป็นพื้นที่สีแดง อีกทั้งยังเป็นพื้นที่ที่ทั้งคนในพื้นที่และคนนอกพื้นที่ต่างก็หวาดระแวงซึ่งกันและกัน

4) ละติจูดที่ 6 (2558) ภาพยนตร์เล่าเรื่องผ่านตัวละครคนนอกที่เป็นชาวไทยพุทธ และคนในที่เป็นชาวมลายูมุสลิมแต่มีหลายช่วงวัยและมีหลากหลายทัศนคติ ภาพของพื้นที่หลักที่ปรากฏในภาพยนตร์คือ อ.เมืองปัตตานี จ.ปัตตานี มีองค์ประกอบทางศิลปวัฒนธรรมที่บ่งชี้ถึงวัฒนธรรมไทย จีน และมลายู ซึ่งสังคมเมืองในภาพยนตร์มีบรรทัดฐานของกลุ่มบุคคลตามอัตลักษณ์ทางศาสนาและบทบาทหน้าที่ คุณภาพชีวิตของตัวละครมีหลายระดับ เมืองปัตตานีในภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพของเมืองที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม เป็นพื้นที่ที่ยังคงมีเหตุรุนแรง แต่ประชาชนก็สามารถใช้ชีวิตอยู่ในพื้นที่ได้โดยยอมรับสถานการณ์ที่เกิดขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5) ขุนพันธ์ (2559) ภาพยนตร์เล่าเรื่องผ่านตัวละครคนนอกชาวไทยพุทธที่เป็นเจ้าหน้าที่รัฐซึ่งเดินทางเข้ามาปราบโจรในพื้นที่แถบจังหวัดภาคใต้ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ตั้งแต่ภาคใต้ตอนบนไปจนถึงเทือกเขาบูโด จ.นราธิวาส ภาพยนตร์ใช้รูปแบบที่ผสมผสานระหว่างแอคชั่น แฟนตาซี และบุกเบิกตะวันตก ทำให้สภาพเมืองดูเป็นพื้นที่ที่ถูกจัดฉากขึ้นมากกว่าอ้างอิงพื้นที่จริง ภาพยนตร์นำเสนอสภาพชนบทมีความใกล้เคียงกับป่า ความเจริญกระจุกตัวอยู่ในพื้นที่เมือง ภาพของเทือกเขาบูโดในจินตนาการซึ่งเป็นที่กบดานของกลุ่มโจรเป็นพื้นที่ที่มีความสมบูรณ์ทางทรัพยากรธรรมชาติ แต่ก็เต็มไปด้วยความขัดแย้งและห่างไกลความเจริญ คนในพื้นที่ที่เป็นเหยื่อจะได้รับการปกป้องคุ้มครอง แต่คนที่ลุกขึ้นมาต่อต้านด้วยความรุนแรงจะต้องถูกปราบปรามโดยรัฐ

6) มหาสมุทรและสุสาน (2559) ภาพยนตร์เล่าเรื่องผ่านตัวละคนคนนอกชาวมลายูมุสลิมและชาวไทยพุทธ กลุ่มตัวละครหลักเป็นคนจากกรุงเทพฯ ที่ขับรถลงไปที่อ.เมืองปัตตานี จ.ปัตตานี เพื่อตามหาหมู่บ้านอัลคาฟที่ไม่มีอยู่จริง ภาพยนตร์ถ่ายภาพติดตามการเดินทางโดยใช้ภาพจากสถานที่จริงและไม่ใช้เทคนิคพิเศษในการสร้างพื้นที่เกาะในอุดมคติซึ่งเป็นที่ตั้งของหมู่บ้านอัลคาฟ แต่ใช้เนื้อหาในการเล่าเรื่องว่าเกาะดังกล่าวไม่มีอยู่จริง ซึ่งภาพของเมืองปัตตานีเป็นพื้นที่ที่มีความเจริญแบบสมัยใหม่ ส่วนหมู่บ้านอัลคาฟมีลักษณะก้ำกึ่งระหว่างชุมชนท้องถิ่นดั้งเดิมกับวัฒนธรรมสมัยใหม่ เมืองปัตตานีเป็นภาพตัวแทนของพื้นที่ที่ก้ำกึ่งระหว่างความเป็นพื้นที่ที่ปลอดภัยและพื้นที่อันตราย ส่วนหมู่บ้านอัลคาฟนั้นเป็นภาพตัวแทนของพื้นที่ทางความคิดที่เป็นสภาวะทับซ้อนระหว่างประวัติศาสตร์ปัตตานีและพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในปัจจุบัน

2. ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยมีบทบาทในการสะท้อน และการประกอบสร้างความหมายของพื้นที่ตั้งแต่ระดับปัจเจกไปจนถึงระดับโครงสร้าง

2.1 ภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้กับอำนาจของผู้ผลิตสื่อภาพยนตร์

อำนาจของผู้ผลิตภาพยนตร์ แบ่งเป็น 3 มุมมอง ได้แก่ มุมที่หนึ่งคือ มุมมองรัฐ รัฐพยายามแฝงอำนาจการควบคุมพื้นที่โดยการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้และภาพลักษณ์ของเจ้าหน้าที่รัฐในเชิงบวกในภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6 (2558) เพื่อแสดงท่าทีที่เป็นมิตรต่อประชาชนมากยิ่งขึ้น มุมมองที่สองคือ มุมมองนายทุน มักเน้นการผลิตภาพยนตร์เพื่อการสื่อสารเชิงจินตคดีและนำเสนอภาพตัวแทนของพื้นที่ในเชิงบวก และเชิงลบ เพื่อสร้างตรรกะและอรรถรสในการเล่าเรื่องด้านการตลาด คือ ภาพยนตร์เรื่อง โอเคเบตง (2546) ปืนใหญ่จอมสลัด (2551) และขุนพันธ์ (2559) และมุมมองที่สาม คือ มุมมองนักวิชาการและศิลปินอิสระ มักนำเสนอภาพเหตุการณ์ในพื้นที่ที่มีความเป็นลบ ให้เป็นภาพตัวแทนของพื้นที่เชิงศิลปะที่ค่อนข้างเป็นกลาง คือ พลเมืองจูหลิง (2551) มหาสมุทรและสุสาน (2559)

2.2 ความหมายของภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในตัวบทภาพยนตร์

พื้นที่กับเวลา ยุคสมัยของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในเนื้อหาภาพยนตร์แต่ละเรื่องโดยเทียบเคียงกับปรากฏการณ์ทางสังคม ซึ่งภาพยนตร์ในช่วงทศวรรษที่ 2550 มีการผลิตเนื้อหา

ที่เล่าเรื่องเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างหลากหลาย แบ่งได้เป็น 3 ยุคกว้าง ๆ คือ ยุครัฐโบราณ ยุครวมชาติไทย และยุคไฟใต้ ซึ่งแต่ละยุคนั้นเป็นช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์สำคัญในกระบวนทัศน์ทางประวัติศาสตร์ของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้นั่นเอง

พื้นที่เชิงกายภาพ แบ่งเป็น 2 ลักษณะใหญ่ ได้แก่ พื้นที่ทางธรรมชาติ และพื้นที่ที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ของมนุษย์ ภาพของพื้นที่ทางธรรมชาติของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ปรากฏในภาพยนตร์ คือ พื้นที่ริมภูเขาซึ่งดูเป็นพื้นที่ที่ค่อนข้างอันตรายและน่ากลัวต่อคนนอก พื้นที่ริมทะเลและในทะเลเป็นภาพศูนย์รวมของประวัติศาสตร์ อารยธรรมที่หลากหลาย รวมถึงการดำรงอยู่ของสถานการณ์ความรุนแรง และพื้นที่ราบที่มีความเกี่ยวข้องกับกลุ่มผู้คนที่อยู่ร่วมกันทั้งแบบสังคมชนบทหรือสังคมเมือง เนื่องจากเป็นส่วนที่เชื่อมระหว่างพื้นที่ริมทะเลและริมภูเขา ส่วนพื้นที่ที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ของมนุษย์นั้นมีลักษณะผสมผสานทางวัฒนธรรมที่เด่นชัด 4 ลักษณะคือ สถานที่แบบไทย สถานที่แบบมลายู สถานที่แบบจีน และสถานที่แบบผสมหลายวัฒนธรรม โดยพื้นที่ที่ถูกนำเสนอค่อนข้างมาก คือ พื้นที่ทางศาสนาและพื้นที่ทางเศรษฐกิจ

พื้นที่กับตัวตน สามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มหลัก คือ กลุ่มคนนอกและกลุ่มคนใน และแบ่งย่อยตามความหลากหลายด้านชาติพันธุ์ บทบาท และเพศที่ปรากฏในภาพยนตร์ ตัวละครคนนอกแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มเป้าหมาย คือ คนนอกเดินทางเข้ามาในพื้นที่ชั่วคราว และคนนอกที่เดินทางเข้ามาอยู่อาศัยในพื้นที่ ซึ่งมีทั้งความกลัว ความไม่เข้าใจ และมีการใช้อำนาจ ส่วนตัวละครคนในแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มกิจกรรม คือ คนในที่ยอมรับความหมายของพื้นที่ และคนในที่ต้องการเปลี่ยนแปลงความหมายพื้นที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พื้นที่กับสังคม แบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ พื้นที่ชนบท และพื้นที่เมือง ภาพตัวแทนของพื้นที่ชุมชนชนบทที่ถูกถ่ายทอดออกมาดูมีความใกล้ชิดกับธรรมชาติ เรียบง่าย สงบเงียบ ลึกลับ และเป็นพื้นที่ที่คนนอกเข้าถึงได้ยาก ส่วนภาพของพื้นที่สังคมเมืองในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นพื้นที่ที่ปรากฏมากในภาพยนตร์ไทยยุคไฟใต้ แสดงให้เห็นว่า พื้นที่เมืองเป็นสถานที่รวมของกลุ่มผู้กระทำที่มีบทบาทหลากหลาย ทั้งเจ้าหน้าที่รัฐ พลเรือนที่เป็นชาวบ้านทั่วไป ซึ่งถึงแม้ว่าพื้นที่เมืองจะเป็นศูนย์รวมของตัวละครและสถานการณ์ความรุนแรง แต่ก็มีการนำเสนอภาพการดำเนินชีวิตของคนทั่วไปที่สามารถปรับตัวอยู่ในพื้นที่และสถานการณ์เหล่านี้ได้

พื้นที่กับการเมือง ความหมายของพื้นที่ทางการเมืองในภาพยนตร์แบ่งเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่ ทวิลักษณ์ และพหุลักษณ์ กล่าวคือ การเมืองของพื้นที่แบบทวิลักษณ์ มีการแบ่งความหมายของการเป็น “พวกเขา” และ “พวกเรา” โดยใช้มโนทัศน์ของความเป็นไทยกับความเป็นมุสลิม ซึ่งมองข้ามความหลากหลาย ส่วนการเมืองของพื้นที่แบบพหุลักษณ์ เป็นการนำเสนอภาพของพื้นที่เป็นสังคมพหุลักษณ์ที่มีหลากหลายชาติพันธุ์อยู่รวมกันมาอย่างยาวนาน และความหลากหลายดังกล่าวทำให้มีความขัดแย้งซึ่งนำไปสู่การแย่งชิงความหมายใหม่ ๆ ของพื้นที่อยู่เสมอ

พื้นที่พิเศษ พื้นที่ที่เป็นการรวมพื้นที่จริง (real space) และพื้นที่ในอุดมคติหรือ ยูโทเปีย (Utopia) ที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีลักษณะที่สำคัญแบ่งได้เป็น 6 ประการ คือ พื้นที่พิเศษที่เกี่ยวข้องกับภาวการณ์เปลี่ยนแปลงหรือภาวะวิกฤตของบุคคลที่ทำให้เกิดสถานการณ์เฉพาะพื้นที่พิเศษที่สามารถเปลี่ยนแปลงความหมายและกำหนดบทบาทใหม่ได้ตามปรากฏการณ์ทางสังคม พื้นที่พิเศษที่สามารถอยู่ร่วมกับพื้นที่อื่นในสังคมได้แต่ก็มีหน้าที่อย่างเฉพาะเจาะจง พื้นที่พิเศษที่ไม่ยึดติดกับเวลาหรือบทบาทที่แตกต่างกัน พื้นที่พิเศษเป็นทั้งพื้นที่เปิดและพื้นที่ปิดซึ่งมีเพียงคนเฉพาะกลุ่มที่จะเข้าไปใช้พื้นที่นี้ได้ และพื้นที่พิเศษสร้างจินตนาการบางอย่างขึ้นมาร่วมกันซึ่งก่อให้เกิดการเชื่อมโยงพื้นที่อื่น ๆ ในสังคม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อภิปรายผลการวิจัย

จากการทบทวนงานวิจัยเกี่ยวกับการศึกษา “ภาพตัวแทน” ทั้งในสื่อภาพยนตร์ไทยและสื่ออื่น ๆ ได้แก่ *การศึกษาภาพตัวแทนของคุกชายในภาพยนตร์ไทย: ศึกษากรณี ภาพยนตร์เรื่อง “น.ช. นักโทษชาย”* โดย อัญมณี ภักดีมวลชน (2552) *การสำเสนอภาพตัวแทน “พม่า” ในภาพยนตร์ไทย* โดย ตรีเดช ไชยเหา (2552) *ภาพตัวแทนคนจนในรายการเกมโชว์ทางโทรทัศน์* โดย ขวัญฟ้า ศรีประจันต์ (2551) *การประกอบสร้าง “ความเป็นลาว” ในวรรณกรรมและสื่อภาพยนตร์ไทยร่วมสมัย* โดย วิทยา วงศ์จันทา (2555) ล้วนเป็นการศึกษาภาพตัวแทนของ “กลุ่มคน” ที่ถูกทำให้เป็นชายขอบในสังคมไทยผ่านการนำเสนอในสื่อมวลชนประเภทต่าง ๆ ซึ่งผู้วิจัยใช้แนวทางภาพตัวแทนของพื้นที่โดยศึกษาการประกอบสร้างความหมายของพื้นที่ผ่านปฏิสัมพันธ์ของผู้คนที่มีต่อพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ทำให้ได้ผลการอธิบายเกี่ยวกับความเป็นมาเชิงที่เป็นเหตุและผลของปรากฏการณ์ใน

สังคมในอีกลักษณะที่ได้ค่อนข้างมีความหมายกว้างแตกต่างจากการวิเคราะห์กลุ่มคนประเภทใดประเภทหนึ่ง

ผู้วิจัยสังเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยด้วย 2 มโนทัศน์หลัก ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในมิติของพื้นที่จริง (Real Space) และแนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาภาพตัวแทนของพื้นที่ในภาพยนตร์ (Representational Space in Film) โดยมีการอภิปรายผล ดังนี้

1. ภาพยนตร์ไทยก่อนยุคไฟใต้

จากการทบทวนประวัติศาสตร์และความเป็นมาของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ก่อนปี พ.ศ. 2547 พบว่าเรื่องเล่าเกี่ยวกับชุมชนในจินตนาการของพื้นที่นี้มักถูกมองด้วยกรอบของประวัติศาสตร์สองชุดใหญ่ คือ สมัยประวัติศาสตร์รัฐโบราณ (ปลายพุทธศตวรรษที่ 11- ต้นพุทธศตวรรษที่ 19) มีหลักฐานเกี่ยวกับชุมชนโบราณที่สำคัญคือ “ลังกาสุกะ” และ “ปัตตานี” โดยมีศูนย์กลางความเจริญอยู่ที่เมืองปัตตานี พื้นที่นี้เป็นเมืองท่าของการค้าทางทะเลซึ่งเป็นดินแดนรอยต่อที่เชื่อมโยงระหว่างชุมชนสยามและชุมชนมลายู ในยุคนี้ปัตตานียอมรับอำนาจของสยามสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ในฐานะรัฐบรรณาการที่สามารถปกครองตนเองหรืออิสระในระดับท้องถิ่น

ในช่วงต่อมา คือ สมัยประวัติศาสตร์ชาติไทย (พุทธศตวรรษที่ 19-25) ในยุคนี้เมืองปัตตานีถูกผนวกเข้าเป็นแผ่นดินเดียวกับสยามในเชิงภูมิศาสตร์อย่างเป็นรูปธรรม ประชาชนส่วนใหญ่ที่เคยนับถือพุทธศาสนาฝ่ายมหายานหันไปนับถือศาสนาอิสลามตามอย่างผู้ปกครองกันอย่างแพร่หลาย สยามพยายามจัดระบบการปกครองควบคุมหัวเมืองทางใต้เพื่อกระชับอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลาง ต่อมาหลังการปฏิวัติสยาม พ.ศ. 2475 มีการยุบระบบมณฑลทั่วประเทศ ทำให้มณฑลปัตตานีถูกแบ่งออกเป็น 3 จังหวัด ได้แก่ ปัตตานี ยะลา และนราธิวาส โดยถูกนิยามว่าเป็น “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” มาตั้งแต่นั้น ทว่า ในสมัยการปกครองของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้มีนโยบายชาตินิยมมุ่งเน้นกำหนดข้อปฏิบัติเพื่อแสดงออกถึงอัตลักษณ์ “ความเป็นไทย” ในทุกพื้นที่ตามขอบเขตภูมิศาสตร์ของประเทศไทย โดยไม่คำนึงถึงความแตกต่างหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ทำให้เกิดปัญหาความขัดแย้งด้านอัตลักษณ์ของปัจเจกและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชน โดยเฉพาะกลุ่มชนชาวมลายูมุสลิมที่อยู่ใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ที่รู้สึกว่าช่วงเวลานี้คือประวัติศาสตร์บาดแผลที่ยังคงถูกเล่าถึงอยู่เสมอในกลุ่มงานวิชาการในยุคหลัง

กลุ่มคนพื้นถิ่นที่อาศัยอยู่ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีความเคลื่อนไหวทางการเมืองในหลายลักษณะมาตั้งแต่ยุคประวัติศาสตร์รัฐโบราณจนถึงยุคประวัติศาสตร์ชาติไทย จนกระทั่งหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลงในปี พ.ศ. 2488 สภาวะของวาทกรรม “แบ่งแยกดินแดน” ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้มีปฏิบัติการที่ชัดเจนขึ้น โดยรัฐไทยอ้างความชอบธรรมในการเข้าไป “ปราบปราม” กลุ่มผู้ต่อต้านด้วยกำลังติดอาวุธ และเข้าไป “พัฒนา” พื้นที่ด้วยการเข้าไปแทรกแซงระบบเศรษฐกิจ การศึกษา และอื่น ๆ

นอกจากปัจจัยของโครงสร้างทางสังคมที่มีผลต่อการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้แล้ว สื่อก็เป็นผู้กระทำที่สำคัญที่ได้รับอิทธิพลจากสังคมและมีผลต่อการตอกย้ำการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในความคิดของคนไทยในแต่ละยุคสมัย ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาจาก *จินตนาการปลายด้ามขวาน: อ่าน “ภูมิศาสตร์ในจินตนาการ” ผ่านนวนิยายจังหวัดชายแดนใต้* โดย ศรัณย์ วงศ์ขจิตร (2555) และบทความเรื่อง *“ผจญภัยในแดนมหัศจรรย์”: ภารกิจของ “ความเป็นไทย” ในวรรณกรรมไทยว่าด้วยมลายูมุสลิม* พิเชษฐ แสงทอง (2551) พบว่างานวรรณกรรมที่ผลิตในช่วงทศวรรษที่ 2480-2540 มีประเด็นของการเล่าเรื่องเกี่ยวกับตัวละครคนนอกที่เป็นตัวแทนที่ผดุงอำนาจของรัฐไทยในการเข้ามาเพื่อ “พัฒนา” หรือสร้าง “สันติภาพ” ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ทว่า ในมุมมองของตัวละครคนในมักรู้สึกว่ากลุ่มคนพื้นถิ่นถูก “ครอบงำ” จากส่วนกลางอย่างไม่เป็นธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในขณะเดียวกัน ภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษที่ 2480-2520 ก็มีแนวทางการเล่าเรื่องในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน กล่าวคือ มีการนำเสนอการดำรงชีวิตของกลุ่มคนที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ตามลักษณะทางธรรมชาติของพื้นที่ และมีประเด็นเกี่ยวกับบทบาทของรัฐไทยที่เข้ามา “พัฒนา” หรือขยายความเป็นเมืองของพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างเข้มข้น ต่อมาในช่วงทศวรรษที่ 2520-2530 ภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีรูปแบบการเล่าเรื่องที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น โดยภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ส่วนใหญ่ถูกนำเสนอว่าเป็นดินแดนห่างไกลจากศูนย์กลางของรัฐไทย เป็นพื้นที่ด้อยพัฒนา รวมถึงเป็นพื้นที่ที่มีกลุ่มโจรหรือ

ผู้ก่อการร้าย แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นพื้นที่ที่มีทรัพยากรธรรมชาติอุดมสมบูรณ์และมีศักยภาพในการประกอบอาชีพได้อย่างหลากหลาย

ข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้าและสนทนากับ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภดล ทิพยรัตน์ พบว่า พื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เคยมีโรงภาพยนตร์ในจังหวัดปัตตานีและจังหวัดยะลา รวมถึงเคยมีการผลิตภาพยนตร์ขนาดยาวขึ้นในท้องถิ่น แต่ภาพยนตร์ที่ผลิตโดยผู้ส่งสารชนชั้นกลางในกรุงเทพมหานครสามารถสร้างสื่อภาพยนตร์ที่เข้าถึงผู้ชมชาวไทยได้ง่ายและแพร่หลายมากกว่า เมื่อพิจารณาตามกรอบแนวคิดของการสร้างภาพตัวแทนของสจ๊วต ฮอลล์ (Stuart Hall) พบว่า ภาพตัวแทนของพื้นที่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยขนาดยาว เป็นส่วนหนึ่งของการประกอบสร้างความหมายของพื้นที่ที่ได้รับอิทธิพลมาจากกระแสหลักทางสังคม ในขณะเดียวกัน สื่อภาพยนตร์เองก็มีส่วนในการผลิตความหมายของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ขึ้นมาอีกชุดหนึ่งด้วย

สอดคล้องกับการพิจารณาการผลิตภาพตัวแทนของพื้นที่ในกระบวนการสื่อสารตามแนวคิดของ เฮนรี่ เลอแฟบร์ (Lefebvre) ซึ่งพบว่า ภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในยุคก่อนไฟใต้ส่วนใหญ่ถูกผลิตในระบบสตูดิโอ ผู้ผลิตภาพยนตร์ในฐานะผู้ส่งสาร (Sender) ส่วนใหญ่เป็นชนชั้นกลางที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ศูนย์กลางการปกครองของรัฐไทย และค่อนข้างมีมุมมองที่สอดคล้องกับระบบโครงสร้างส่วนกลางที่มองว่าพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นพื้นที่ป่าและพื้นที่ริมทะเลที่มีความสวยงามแต่แฝงอันตราย ซึ่งสื่อภาพยนตร์ในฐานะสาร (Message) ส่วนใหญ่ใช้การเล่าเรื่องแบบบันเทิงคดีเนื่องจากช่องทางการสื่อสาร (Channel) ถูกนำเสนอผ่านจอในโรงภาพยนตร์ในเมืองและการฉายตามจอกลางแปลงในวาระต่าง ๆ ในต่างจังหวัด ทำให้ภาพยนตร์แนวบันเทิงคดีที่เน้นดูเพื่อความสนุกสนานจะได้รับความนิยมในหมู่ผู้รับสาร (Receiver) ที่เป็นคนทั่วไปในประเทศไทยมากกว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) ภาพยนตร์ไทยในยุคไฟใต้

ปัญหาความขัดแย้งภายในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้ถูกสะสมบ่มทับมาอย่างยาวนาน จนกระทั่งเกิดการปะทะระหว่างเจ้าหน้าที่รัฐและกลุ่มชนในพื้นที่หลายครั้งในปี พ.ศ. 2547 ที่ทำให้มีผู้บาดเจ็บและเสียชีวิตเป็นจำนวนมาก ทำให้รัฐไทยใช้มาตรการและยกระดับเหตุการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็น “พื้นที่สีแดง” และถูกเรียกว่าเป็น “ยุคไฟใต้” มาตั้งแต่

นั้น ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นความสัมพันธ์เชื่อมโยงของหลายปัจจัย อาทิ การต่อสู้ทางอัตลักษณ์ ประวัติศาสตร์ ความหลากหลายทางชาติพันธุ์ ประเด็นทางศาสนา รวมถึงปัจจัยด้านการเมือง เศรษฐกิจ การศึกษา และกระบวนการยุติธรรม

การศึกษาเกี่ยวกับความหลากหลายของกลุ่มชนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ทั้งการจำแนกกลุ่มตามลักษณะทางภูมิศาสตร์ของพื้นที่ จำแนกตามกลุ่มชาติพันธุ์และศาสนา หรือจำแนกตามบทบาทตามโครงสร้างของผู้กระทำในปรากฏการณ์ความรุนแรงยุคไฟใต้เพียงอย่างใดอย่างหนึ่งไม่เพียงพอต่อการอธิบายความซับซ้อนทางอัตลักษณ์ของปัจเจกในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีความแตกต่างหลากหลายอย่างมาก

สถานการณ์ความเปลี่ยนแปลงของการเมืองไทยที่กลับไปกลับมาระหว่างรัฐบาลทหารรัฐบาลพรรคเดียว หรือรัฐบาลผสม มีผลต่อความเข้มข้นของนโยบายการแก้ไขปัญหาของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างมาก เช่น ในสมัยหนึ่งรัฐบาลเคยนิยามพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ว่าเป็น “พื้นที่สีแดง” ซึ่งเป็นการอ้างอิงจากสถิติความถี่ของสถานการณ์ความรุนแรงที่เกิดขึ้น ทำให้ภาพรวมของพื้นที่ดูเป็นพื้นที่ที่อันตรายขั้นวิกฤต ต่อมารัฐบาลได้เปลี่ยนคำนิยามเป็น “พื้นที่เสริมสร้างความมั่นคง” เพื่อลดทอนการสื่อถึงภาพความรุนแรง แต่อย่างไรก็ดี ด้วยโครงสร้างดังกล่าวก็ยังคงแสดงถึงความชอบธรรมในการกำหนดภาพรวมของพื้นที่จริงโดยรัฐไทย แสดงให้เห็นว่ารัฐเองก็พยายามปรับมุมมองที่มีต่อพื้นที่ตามการเคลื่อนไหวทางสังคมที่ปรากฏในงานวิชาการหรือสื่อต่าง ๆ มากขึ้น แต่ในเชิงปฏิบัติการจริงในการแก้ไขปัญหาในพื้นที่ก็ยังคงมีความคลุมเครือมาจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2560)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพยนตร์ไทยขนาดยาวในยุคไฟใต้ สามารถแบ่งเรื่องเล่าที่ปรากฏตามเนื้อหาได้เป็น 3 ยุค คือ ยุครัฐโบราณ ยุครวมชาติไทย และยุคไฟใต้ ตามที่ผู้วิจัยกล่าวไว้ในสรุปผลการวิจัยแล้วนั้น แสดงให้เห็นว่า ผู้ผลิตภาพยนตร์ไทยในยุคแสวงหาแนวทางใหม่มีความพยายามในการสร้างเรื่องเล่าที่หลากหลายมากขึ้น เพื่อเสนอมุมมองภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่มีแนวทางแตกต่างไปจากภาพยนตร์ไทยยุคก่อน

ข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้าบทความ และการสัมภาษณ์ผู้ผลิตภาพยนตร์ไทยขนาดยาวแต่ละเรื่องที่มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ การศึกษางานวิจัย *The Politics of Representation: Thai Film and the Subject of the South* โดย Annette Hamilton

(2008) และ *การวิเคราะห์ประเด็นการเมืองในภาพยนตร์ไทยร่วมสมัย* โดย มโน วนเวฬุสิต (2554) พบว่า ผู้ผลิตภาพยนตร์ส่วนใหญ่พยายามนำเสนอภาพของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่เป็นจริง โดยมีการประกอบสร้างการความหมายของพื้นที่ในลักษณะที่แตกต่างกัน ซึ่งผู้วิจัยแบ่งออกเป็นกลุ่มตามลักษณะเนื้อหาที่ได้จากวิเคราะห์ ดังนี้

1) การเล่าเรื่องโดยอ้างอิงถึงพื้นที่จริงเพื่อประกอบสร้างความหมายของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในเชิงบวก มักเป็นภาพยนตร์ที่สร้างจากมุมมองของรัฐและนายทุน โดยภาพยนตร์ไทยขนาดยาวแนวบันเทิงคดีส่วนใหญ่นำเสนอเรื่องเล่าของพื้นที่ในลักษณะนี้ด้วยการพยายามนำเสนอวิถีชีวิตของปัจเจกในแง่งามที่แตกต่างไปจากกระแสการนำเสนอภาพความรุนแรงในสื่อประเภทอื่น และเป็นการแสดงบทบาทด้านดีของผู้ผลิตภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน
2) การเล่าเรื่องโดยอ้างอิงถึงพื้นที่จริงเพื่อนำเสนอความหมายของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้อย่างเป็นกลาง มักเป็นมุมมองของนักวิชาการและศิลปินอิสระ ภาพยนตร์สารคดีมีบทบาทในการนำเสนอภาพตัวแทนของพื้นที่อย่างค่อนข้างเป็นกลางเนื่องจากมีการสำรวจพื้นที่จริง รวมถึงเปิดโอกาสให้ผู้คนหลากหลายเพศ ชาติพันธุ์ วัย บทบาท ทั้งคนนอกและคนในพื้นที่ได้พูดด้วยเสียงของตัวเอง อย่างไรก็ดี ภาพยนตร์สารคดีอาจไม่ได้มีความเป็นกลางได้อย่างถ่องแท้ เนื่องจากภาพยนตร์เป็นศิลปะการสื่อสารที่มีการคัดเลือกการนำเสนอความจริงเพียงบางส่วนเท่านั้น
3) การเล่าเรื่องโดยอ้างอิงถึงพื้นที่จริงเพื่อนำเสนอความหมายของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในเชิงลบ มักเป็นการเชื่อมโยงสถานที่ในบางฉากเพื่อสื่อถึงสถานการณ์การก่อการร้าย หรือผู้ก่อการร้ายเพื่อเสริมตรรกะของเรื่องเล่าเพียงบางส่วน ซึ่งภาพยนตร์ส่วนใหญ่ไม่ได้มีปริมาณการนำเสนอภาพของพื้นที่ในลักษณะนี้มากนัก

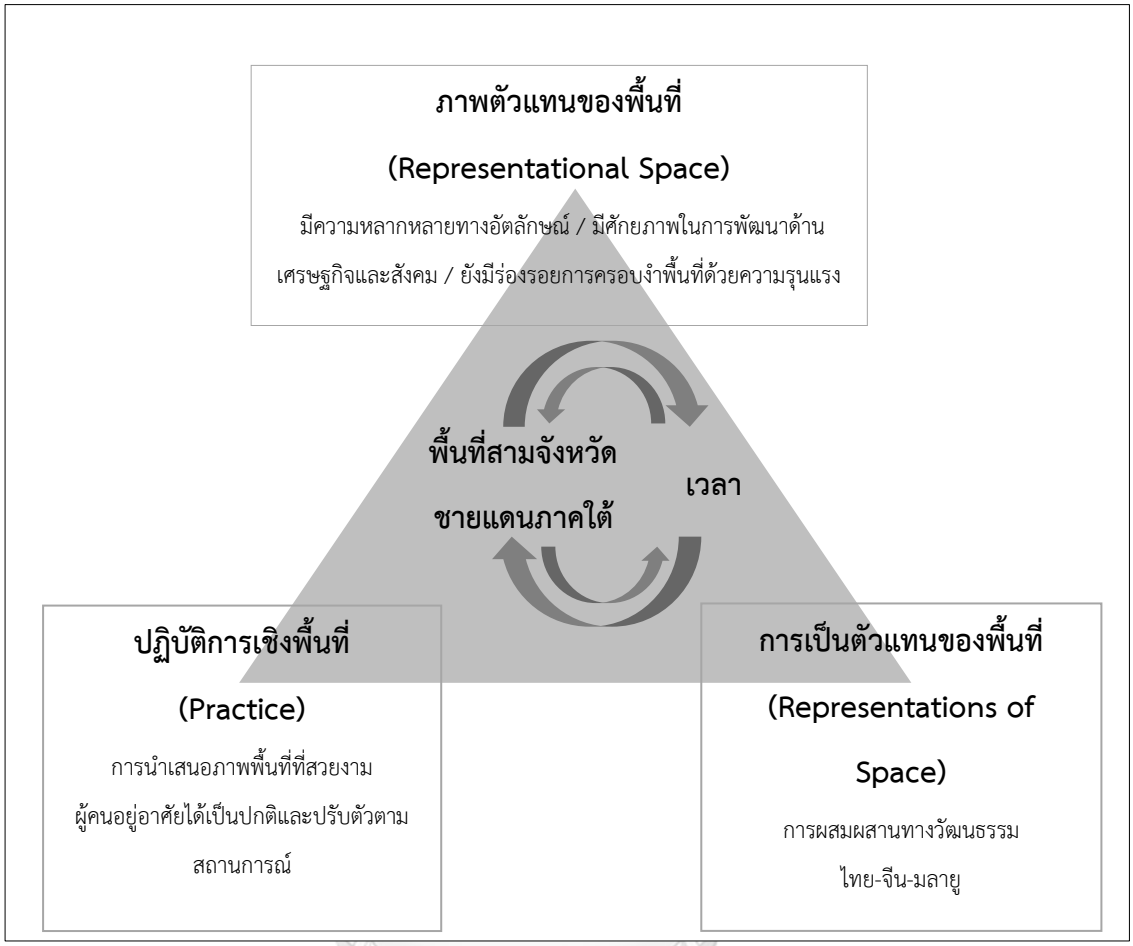
เมื่อพิจารณาตามกรอบแนวคิดของการสร้างภาพตัวแทนของสจ๊วต ฮอลล์ (Stuart Hall) โดยเปรียบเทียบกับภาพยนตร์ไทยในยุคก่อนไฟใต้ พบว่า ภาพตัวแทนของพื้นที่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยขนาดยาว เป็นการทับซ้อนกันระหว่างการสะท้อน (reflect) การแสดงเจตจำนง (intention) และการประกอบสร้าง (construct) ความหมายของพื้นที่ที่ผู้ผลิตภาพยนตร์ได้รับอิทธิพลมาจากกระแสหลัก

ทางสังคม และสื่อภาพยนตร์มีส่วนในการผลิตความหมายของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ขึ้นมาอีกชุดหนึ่งเช่นเดียวกัน

รัฐและสังคมไทยส่วนกลางในยุคนี้มีความพยายามในการสร้างความเข้าใจเรื่องความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ทุกภูมิภาคในประเทศไทยมากขึ้น โดยรัฐต้องเปลี่ยนบทบาทจากการปราบปรามและครอบงำพื้นที่อย่างเข้มงวดมาเป็นการปรองดองเพื่อยุติเหตุการณ์ความรุนแรง ในขณะเดียวกัน ภาพยนตร์ไทยที่ถูกผลิตในยุคไฟใต้ส่วนใหญ่เป็นการนำเสนอภาพความหลากหลายทางอัตลักษณ์วัฒนธรรมของกลุ่มชนในพื้นที่ในเชิงบวกหรือเป็นกลาง เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกเป็นมิตรกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มากขึ้น และลดบทบาทความชอบธรรมของตัวละครที่เป็นเจ้าหน้าที่รัฐลง ซึ่งภาพยนตร์ในรูปแบบนี้สามารถจัดฉายได้อย่างเป็นปกติ แต่ภาพยนตร์บางเรื่องที่มีแนวโน้มของการวิพากษ์บทบาทของผู้กระทำฝ่ายเจ้าหน้าที่รัฐและฝ่ายผู้ก่อการร้ายอย่างชัดเจนนั้น เช่น ปิตุภูมิ พรมแดนแห่งรัก (2555) ได้ถูกระงับฉายโดยนายทุนซึ่งเป็นผู้สนับสนุนการสร้างภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวด้วยตนเอง จากการวิเคราะห์เนื้อหาของภาพยนตร์ไทยที่ได้จัดฉายและบริบทของภาพยนตร์ไทยที่ถูกระงับฉาย (ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2555-2560) พบว่า สังคมไทยเชื่อว่าภาพยนตร์ไทยมีอิทธิพลในการสร้างความเคลื่อนไหวทางสังคม และสังคมก็สร้างกรอบที่ส่งผลต่อท่าทีของผู้ผลิตภาพยนตร์ไทยให้มีความระมัดระวังในการนำเสนอเนื้อหาภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับสถานการณ์ไฟใต้

ด้านการพิจารณาการผลิตภาพตัวแทนของพื้นที่ในกระบวนการสื่อสารตามแนวคิดของ เฮนรี่ เลอแฟบร์ (Henri Lefebvre) พบว่า ภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในยุคไฟใต้มีความหลากหลายในระบบการผลิต และมีความหลากหลายในรูปแบบของเนื้อหา โดยระบบโครงสร้างทางสังคมมีส่วนในการสร้างแรงกดดันต่อการผลิตภาพยนตร์แตกต่างกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 6.1 การผลิตภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์ไทยยุคไฟใต้ (ปรับปรุงจากแนวคิดการผลิตพื้นที่ของเฮนรี่ เลอแฟบร์)

Chulalongkorn University

จากข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์รวมถึงการวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์ พบว่า ผู้ผลิตภาพยนตร์ในฐานะผู้ส่งสาร (Sender) ส่วนใหญ่เป็นชนชั้นกลางที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ศูนย์กลางการปกครองของรัฐไทย ผู้ผลิตภาพยนตร์ต่างได้รับสารจากสื่อมวลชนไทยกระแสหลักในช่วงต้นทศวรรษที่ 2550 ว่าเป็นช่วงที่สถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ค่อนข้างวิกฤต เนื่องจากสถิติตัวเลขผู้บาดเจ็บและผู้เสียชีวิตพุ่งขึ้นสูงมาก รวมถึงกระแสความกลัวอิสลาม (Islamophobia) ในสถานการณ์การก่อการร้ายของโลกในช่วงเวลาดังกล่าว ส่งผลให้คนไทยส่วนใหญ่มีความกลัวต่อพื้นที่นี้ ซึ่งผู้ผลิตภาพยนตร์บางส่วนที่เคยมีประสบการณ์สัมผัสบรรยากาศการใช้ชีวิตจริงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้พยายามสร้างสาร (Message) ที่เล่าเรื่องอย่างประนีประนอมตามสถานการณ์การเมืองสามารถเอื้ออำนวยให้จัดฉายได้ ผ่านแรงกดดันจากระบบ

โครงสร้างทางสังคมในช่วงเวลาและสถานการณ์ที่แตกต่างกัน โดยในยุคไฟใต้นี้ช่องทางการสื่อสาร (Channel) ภาพยนตร์ไม่ได้มีเพียงโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่เท่านั้น แต่ยังมีการฉายซ้ำทางโทรทัศน์ การจัดฉายตามสถาบันการศึกษาหรือพื้นที่ทางศิลปะในภูมิภาคต่าง ๆ หรือภาพยนตร์ในระบบสตูดิโอบางเรื่องมีการทำสำเนาในรูปแบบ DVD เป็นต้น ทำให้ภาพยนตร์สามารถเข้าถึงผู้รับสาร (Receiver) ได้อย่างแพร่หลายมากกว่าภาพยนตร์ในยุคก่อนไฟใต้

ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์ไทยกระแสหลักและภาพยนตร์นอกกระแสที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีมิติที่แตกต่างจากการเล่าเรื่องที่เกี่ยวกับความเป็นไทยโดยตรง กล่าวคือ ในภาพยนตร์กระแสหลักแนวแฟนตาซีจะมีการเล่าเรื่องราวของวีรบุรุษ หรือกษัตริย์หญิง แต่ภาพยนตร์ที่ค่อนข้างนำเสนอเรื่องราวอย่างสมจริงทั้งกระแสหลักและนอกกระแสมักเล่าเรื่องของชาวบ้านหรือกลุ่มคนธรรมดา แสดงให้เห็นว่า ผู้ผลิตภาพยนตร์ชนชั้นกลางที่เป็นคนนอกได้ใช้รูปแบบความเหนือจริงเพื่อเปิดโอกาสให้สามารถเล่าเรื่องได้อย่างอิสระมากขึ้น ต่างจากการเล่าเรื่องเกี่ยวกับความเป็นไทยที่ผู้ผลิตรู้สึกว่าตัวเองเป็นส่วนหนึ่งในการเล่าเรื่องพื้นที่ดังกล่าว อย่างเช่นในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยกระแสหลักแนวภาพยนตร์มรดกและภาพยนตร์นอกกระแสในงาน *Hyperbolic Heritage: Bourgeois Spectatorship & Contemporary Thai Cinema* โดย Adadol Ingawanij (2007)

ในด้านการทบทวนบทวิเคราะห์เกี่ยวกับการสร้างความหมายของ “ความเป็นไทย” ผ่านภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ ได้แก่ *กระบวนทัศน์สันติวิธีของปรีดี พนมยงค์ ? กรณีศึกษาเรื่อง ‘พระเจ้าช้างเผือก’* โดย สุรัยยา (เบ็ญโส๊ะ) สุไลมาน (2544) *การอภิปรายความการสื่อสารทางการเมืองจากภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ไทยเรื่องตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช* โดย องอาจ สิงห์ลำพอง (2557) ซึ่งเป็นการวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทยอิงประวัติศาสตร์กระแสหลักที่นำเสนออุดมการณ์ของ “ความเป็นไทย” โดยมีการเชิดชูความเป็นไทยด้วยการสื่อความหมายและผ่านอุดมการณ์ของสถาบันหลักในจินตนาการ คือ ชาติ ศาสน์ และกษัตริย์ เปรียบเทียบกับการศึกษาเรื่อง *Chiang Mai and the Cinematic Spaces of Thai Identity* Adam Knee (2015) ที่มีทัศนะว่าเนื้อหาภาพยนตร์ไทยร่วมสมัยที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับพื้นที่จังหวัด “เชียงใหม่” มีการอธิบายถึงความเป็น “ไทยล้านนา” ผ่านการนำเสนอภาพของพื้นที่ที่มีความหมายเชิงสังคม ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้ทัศนะนี้ในการมองความเป็น “ไทย” “จีน” หรือ “มลายู” ในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์ไทยร่วมสมัยด้วยเช่นกัน โดยพบว่า ภาพยนตร์ส่วนใหญ่มีการนำเสนอภาพชุมชนที่มีการผสมผสาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระหว่างสามวัฒนธรรมหลักอย่างผสมกลมกลืน และมีความพยายามในการนำเสนอ “ความเป็นไทย” ที่สามารถอาศัยท่ามกลาง “ความหลากหลาย” ได้ในกรอบความเข้าใจแบบไทยพุทธเป็นหลัก

นอกจากนี้จากการค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยอื่น ๆ รวมถึงการสนทนากับ ศาสตราจารย์ ดร. ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ พบว่าการศึกษาภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ที่ถูกผลิตในช่วงเวลานี้อาจถูกมองว่าเป็นส่วนหนึ่งของการผลิตซ้ำทางวิชาการที่ตอกย้ำสถานการณ์ความรุนแรง และอาจมีความคลาดเคลื่อนเนื่องจากการวิเคราะห์สื่อสุนทรียะในกรณีนี้อ้างอิงจากเหตุการณ์ที่ยังเลื่อนไหลไปอย่างไม่หยุดนิ่ง และเป็นประเด็นที่มีความเกี่ยวข้องกับอีกหลายปัจจัยทางสังคมอีกด้วย อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยวิจัยพยายามวิเคราะห์ สังเคราะห์ สรุปและอภิปรายผลการวิจัยบนข้อจำกัดหลายประการอย่างเต็มที่ โดยหวังว่าจะเป็นอนุภาคหนึ่งในการเติมเต็มองค์ความรู้ทางด้านภาพยนตร์ศึกษาของไทยให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการนำเสนอภาพตัวแทนของพื้นที่ที่มีประเด็นทางสังคมในสื่อภาพยนตร์

ผู้วิจัยพบว่า ภาพยนตร์ที่นำเสนอผ่านมุมมองของผู้ผลิตซึ่งเป็นคนนอกพื้นที่มีส่วนในการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งภาพยนตร์ส่วนใหญ่พยายามจะมองข้าม หรือก้าวข้ามความรุนแรงในพื้นที่ ภาพยนตร์บันเทิงมักใช้กลวิธีการสร้างพื้นที่ที่ไม่มีจริงขึ้นมาเพื่อหลีกเลี่ยงประเด็นที่ซับซ้อนอ่อนไหวที่เกิดขึ้นในช่วงสถานการณ์ความรุนแรงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยไม่ได้มีการคลี่คลายหรือระบุที่มาของปัญหาที่มีต่อพื้นที่อย่างชัดเจน แม้กระทั่งภาพยนตร์สารคดีที่มีการคัดเลือกความจริงที่มานำเสนอ ไม่ได้อธิบายอย่างเฉพาะเจาะจงว่าปัญหาของพื้นที่ดังกล่าวเกิดจากใครหรือองค์กรใด และภาพยนตร์ทุกเรื่องไม่มีคำตอบที่ตายตัวในเรื่องเล่าเหล่านั้น

ภาพยนตร์จึงมีหน้าที่ที่แตกต่างจากสื่อบันเทิงคดีประเภทอื่น โดยที่ภาพยนตร์ไม่สามารถแสดงความคิดเห็นเชิงปัจเจกหรือแสดงความคิดเห็นอย่างตรงไปตรงมาได้มากเท่าสื่อวรรณกรรม และภาพยนตร์ไม่สามารถตัดสินการกระทำของกลุ่มหรือองค์กรที่มีอิทธิพลต่อสถานการณ์ความรุนแรงในจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้อย่างอิสระ แต่ภาพยนตร์หลายเรื่องก็มีความพยายามในการสร้างความเข้าใจอันดีเกี่ยวกับพื้นที่ดังกล่าวตามปรากฏการณ์ทางสังคม แสดงให้เห็นว่า เมื่อมีการนำเสนอเกี่ยวกับภาพพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์แล้ว ผู้ผลิตไม่สามารถวิพากษ์สถานการณ์ที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เกิดขึ้นได้อย่างตรงไปตรงมาด้วยข้อจำกัดทางการเมืองที่ควบคุมโครงสร้างและระบบคิดต่าง ๆ อยู่ ภาพยนตร์ส่วนใหญ่จึงทำหน้าที่ในเชิงให้ความบันเทิงมากกว่าหน้าที่ในลักษณะอื่น ๆ ซึ่งหากภาพยนตร์รวมถึงสื่ออื่น ๆ สามารถใช้ศักยภาพในการถ่ายทอดสารเพื่อสร้างความเข้าใจที่มีต่อทั้งพื้นที่ ผู้คน วัฒนธรรม หรือประเด็นอื่น ๆ ในเชิงเจริญปัญญาได้มากกว่านี้ สื่อภาพยนตร์ก็อาจเป็นส่วนหนึ่งที่มีศักยภาพในการช่วยแก้ไขปัญหาความขัดแย้งที่ซับซ้อนอ่อนไหวได้

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

ผู้วิจัยพบว่าการศึกษาเรื่องภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยที่มุ่งเน้นการวิเคราะห์เนื้อหา (Textual Analysis) และวิเคราะห์บริบท (Contextual Analysis) ยังสามารถขยายการวิจัยเพิ่มเติมเพื่อประโยชน์ต่อวงการวิชาการภาพยนตร์ศึกษาของไทยได้มากขึ้น ดังนี้

1. การศึกษาวิเคราะห์การสร้างภาพตัวแทนภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยในครั้งต่อไป ควรขยายประชากรภาพยนตร์ที่นำมาเป็นข้อมูลในการศึกษา โดยขยายขอบเขตช่วงปี ขยายการศึกษาภาพยนตร์ขนาดยาวและขนาดสั้นที่ผลิตโดยคนในพื้นที่ หรือขยายขอบเขตด้านพื้นที่ให้ครอบคลุมจังหวัดอื่น ๆ ในภาคใต้ด้วย เนื่องจากงานศึกษาวิจัยที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่ภาคใต้นั้นยังมีไม่มากนัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2. การสังเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทยในการวิจัยครั้งนี้ มีข้อจำกัดทางด้านลิขสิทธิ์ซึ่งทำให้ผู้วิจัยได้ชมภาพยนตร์บางเรื่องได้น้อยครั้ง และไม่สามารถใช้ภาพนิ่งเพื่อประกอบการอธิบายได้ ผู้วิจัยจึงไม่สามารถอธิบายข้อมูลเกี่ยวกับภาพที่ปรากฏได้อย่างละเอียด ทำให้อาจมีข้อมูลบางส่วนที่มีความคลาดเคลื่อนหรือคลุมเครือ นอกจากนี้ ผู้วิจัยไม่สามารถขยายผลการศึกษาไปสู่การวิเคราะห์ผู้รับสารเพื่อศึกษาภาพตัวแทนของพื้นที่ที่มีผลต่อผู้ชมได้ ทำให้ข้อจำกัดด้านมุมมอง ประสบการณ์ ความรู้ และทัศนคติของผู้วิจัยค่อนข้างมีผลต่อการพรรณนาการสังเคราะห์ภาพตัวแทนของพื้นที่

3. การศึกษาภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ อาจมีแนวคิดหรือทฤษฎีอื่น ๆ ที่ช่วยให้สามารถวิเคราะห์ปรากฏการณ์ได้อย่างละเอียดรอบด้าน หรือทำให้ผลการศึกษามีความตรงและชัดได้มากกว่างานวิจัยในครั้งนี้ หากมีผู้ที่สนใจศึกษาประเด็นเหล่านี้ต่อไปก็จะช่วยให้งานวิชาการเกี่ยวกับภาพยนตร์ศึกษาของไทยมีหลายมิติมุมมองมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กฤษดา เกิดดี. (2547). ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์: การศึกษาว่าด้วย *10* ตระกูลสำคัญ. กรุงเทพฯ: พิมพ์คำ.

ก้องเกียรติ โขมศิริ. (27 มิถุนายน 2560). ผู้กำกับภาพยนตร์: สัมภาษณ์.

ก้องเกียรติ โขมศิริ (ผู้กำกับ). (2559). ขุนพันธ์ [ภาพยนตร์]. ไทย: สหมงคลฟิล์มอินเตอร์เนชั่นแนล.

กัญญาวีร์ อาดำ. (2558). การสร้างภาพตัวแทนความเป็นชายแดนใต้ในรวมเรื่องสั้น "กลางฝูงแพะหลังหัก" และเรื่องสั้น "แมวแห่งบูเก๊ะกรือซอ". รูสมิแล, *36*(1), 48-55.

กาญจนา แก้วเทพ. (2553). แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา. กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา แก้วเทพ กิตติ กันภัย และ ปาริชาต สถาปิตานนท์. (2543). มองสื่อใหม่ มองสังคมใหม่. กรุงเทพฯ: บริษัทเอดิสัน เพรส โพรดักส์.

กำจร หลุยยะพงศ์. (2556). ภาพยนตร์กับการประกอบสร้างสังคม ผู้คน ประวัติศาสตร์ และชาติ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

ไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ มานิต ศรีวานิชภูมิ และ สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ (ผู้กำกับ). (2551). พลเมืองจูหลิง [ภาพยนตร์].

ขจัดภัย บุรุษพัฒน์. (2519). ไทยมุสลิม. กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา.

ขวัญฟ้า ศรีประพันธ์. (2551). ภาพตัวแทนคนจนในรายการเกมโชว์ทางโทรทัศน์. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน.

เขต รัตนจรณะ และคณะ. (2537). เรือนไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้. ปัตตานี: สถาบันศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี.

เขมชาติ เทพไชย. (2555). ความหลากหลายที่ไม่หลากหลาย: การจัดการในการอยู่ร่วมกันของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ มิติวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์และภาพอนาคต คืนสู่สันติจังหวัดชายแดนภาคใต้. กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม.

คณะทำงานยุทธศาสตร์สันติวิธี. (2554). รายงานยุทธศาสตร์จัดการความรุนแรงจังหวัดชายแดนภาคใต้ *2554 – 2547*. สืบค้นจาก http://www.deepsouthwatch.org/node/1593.

คมชัดลึกออนไลน์. (2560). วงการบันเทิง สิ้น “ลือชัย นฤนาท”. สืบค้นจาก http://www.komchadluek.net/news/ent/281827.

จันทนี เจริญศรี. (2544). โพสต์โมเดิร์น & สังคมวิทยา. กรุงเทพฯ:: วิภาษา.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชัยวัฒน์ สถาอานันท์. (2541). ว่าด้วย “การข้าม” บทวิพากษ์การวิจัยข้ามวัฒนธรรม. วารสารพฤติกรรม, *4*(1), 15-27.

ชัยวัฒน์ สถาอานันท์. (2551). แผ่นดินจินตนาการ : รัฐและการแก้ไขปัญหาความรุนแรงในภาคใต้. กรุงเทพฯ: มติชน

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กาญจนี ละอองศรี (บรรณาธิการ). (2552). โลกของอิสลามและมุสลิม : ในสยามประเทศไทย-อุษาคเนย์-เอเชียตะวันออกเฉียงใต้. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

ชุกกรียะห์ บาเหะ. (2557). ผู้หญิงมุสลิมชายแดนภาคใต้ต้องเข้าถึงความยุติธรรม ความเสมอภาคตามหลักอิสลามและหลักการสากล. สืบค้นจาก https://www.deepsouthwatch.org/dsj/th/6618.

ตรีเดช ไชยหา. (2552). การนำเสนอภาพตัวแทน "พม่า" ในภาพยนตร์ไทย. เชียงใหม่: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และคณะ. (2546). สุนทรียนิเทศศาสตร์ : การศึกษาสื่อสารการแสดงและสื่อจินตคดี. กรุงเทพฯ: ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทัตต์ดนัย นวมะชิติ. (30 พฤษภาคม 2560). ผู้จัดการทั่วไป บริษัท ยูซีไอมีเดีย จำกัด: สัมภาษณ์.

ทีมข่าวอิศรา. (2557). อ่านประวัติศาสตร์ปัตตานีผ่านภาพยนตร์. สืบค้นจาก https://www.isranews.org/content-page/67-south-slide/26650-film.html.

ทีมงานสี่ทหารเสือ. (2550). ใบปิดภาพยนตร์-วี.ซี.ดี.หนังไทยในอดีต(ภาค*13)*และสารพันบันเทิงไทย. สืบค้นจาก http://www.thaifilm.com/forumDetail.asp?topicID=3834.

ธนดล นวลสุทธิ์. (19 พฤศจิกายน 2560). ผู้กำกับภาพยนตร์: สัมภาษณ์.

ธนดล นวลสุทธิ์ (ผู้กำกับ). (2558). ละติจูดที่ *6 [*ภาพยนตร์]. ไทย: ยูซีไอมีเดีย จำกัด.

ธนา วงศ์ญาณนาเวช. (2551). หนังอาร์ตไม่ได้มาเพราะโชคช่วย. กรุงเทพฯ: Unfinished Project Publishing.

ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ. (3 กรกฎาคม 2560). ผู้เชี่ยวชาญประวัติศาสตร์ไทยและประวัติศาสตร์ปาตานี: สัมภาษณ์.

นนทรีย์ นิมิบุตร. (20 พฤศจิกายน 2560). ผู้กำกับภาพยนตร์: สัมภาษณ์.

นนทรีย์ นิมิบุตร (Writer). (2551). ปืนใหญ่จอมสลัด. ไทย: สหมงคลฟิล์มอินเตอร์เนชั่นแนล.

นนทรีย์ นิมิบุตร (ผู้กำกับ). (2546). โอเคเบตง [ภาพยนตร์]. ไทย: สหมงคลฟิล์มอินเตอร์เนชั่นแนล.

นภดล ทิพยรัตน์. (7 เมษายน 2560). คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี: สัมภาษณ์.

นักข่าวพลเมือง. (2558). นอร์เบิร์ต โรเปอร์ส: ความเหมือนที่แตกต่างสันติภาพ *‘ปาตานี’ VS* ข้อตกลงหยุดยิง *‘เมียนมา’*. สืบค้นจาก https://www.deepsouthwatch.org/node/7761.

นิลินี หนูพินิจ. (2551). ภาพยนตร์ไทยกับการสร้างอัตลักษณ์ชุมชนภาคใต้. (วิทยานิพนธ์ปริญญาวารสารศาสตรมหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน.

บริสุทธิ์ ประสพทรัพย์. (2546). ที่นี่ยะลา...สันกาลาคีรีและเบตง, สกุลไทย.

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา. (2552a). ปรากฏการณ์ทักษิณ ชินวัตร สื่อกับการเมืองทางวัฒนธรรม ณ จุดเปลี่ยนแห่งทศวรรษ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พับลิค บุเคอรี.

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา. (2552b). โรงงานแห่งความฝัน สู่การวิจารณ์ภาพยนตร์สำนักบริบท. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์พับลิค บุเคอรี.

ปกรณ์ พึ่งเนตร. (2556). ละติจูดที่*6@*ปัตตานี ภาพยนตร์เพื่อชายแดน. สืบค้นจาก http://www.komchadluek.net/news/crime/160492.

ประกายกาวิล ศรีจินดา. (2554). ภาพยนตร์ไทยยุคหลังหนึ่งร้อยปีกับการเปลี่ยนแปลงในสังคมไทย. วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, *18*(2).

ประพันธ์ เรืองณรงค์. (2548). เรื่องเล่าจากปัตตานี. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สถาพรบุ๊คส์.

ผู้จัดการออนไลน์. (2549). มองบทบาทสื่อ ผ่านเสียงสะท้อนคนพื้นที่ชายแดนใต้. สืบค้นจาก http://www.manager.co.th/Local/ViewNews.aspx?NewsID=9490000008805.

พิชญาพร ประคองใจ. (2558). หลักนิเทศศาสตร์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิมพกา โตวิระ. (7 มิถุนายน 2560). ผู้กำกับภาพยนตร์: สัมภาษณ์.

พิมพกา โตวิระ (ผู้กำกับ). (2559). มหาสมุทรและสุสาน [ภาพยนตร์]. ไทย: เอ็กซ์ตร้าเวอร์จิ้น.

แพร ศิริศักดิ์ดำเกิง. (2551). โครงการทบทวนองค์ความรู้เกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้ท่ามกลางสถานการณ์ความรุนแรง (พ.ศ. *2547-2550)*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ไพโรจน์ คงทวีศักดิ์. (2552). เมืองโลก การบริโภค การต่อรอง สังคมวิทยาเมืองร่วมสมัย. เชียงใหม่: คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ฟาริดา สุไลมาน. (2558). ผู้หญิงสองวัฒนธรรม บนเส้นทางชีวิตการเมือง. กรุงเทพฯ: มูลนิธิอัลฟาฏอนี.

ภานุมาศ อิสริยศไกร. (2556). เกมคือโลก โลกคือเกม: การช่วงชิงอำนาจในวรรณกรรมเยาวชนร่วมสมัยแนวดิสโทเปีย. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะอักษรศาสตร์, ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ, สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ.

ภิญโญ สุริยไตรธรรมา (บรรณาธิการ). (2548). พระราชอำนาจ ชาติไทย และไฟใต้. กรุงเทพฯ: โอเพ่นบุ๊คส์.

มนูญ หนูสงค์. (2548). ปัญหาสามจังหวัดชายแดนภาคใต้. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนพับลิชชิ่ง.

มโน วนเวฬุสิต. (2544). การวิเคราะห์ประเด็นการเมืองในภาพยนตร์ไทยร่วมสมัย. (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มูฮำหมัดอายุบ ปาทาน และ ปกรณ์ พึ่งเนตร (บรรณาธิการ). (2551). สงครามความรู้สึก ปม-ลึก-ไฟใต้. กรุงเทพฯ: ศูนย์เฝ้าระวังสถานการณ์ภาคใต้.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ยศ สันตสมบัติ (บรรณาธิการ). (2551). อำนาจ พื้นที่ และอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ : การเมืองวัฒนธรรมของรัฐชาติในสังคมไทย. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. (2558). การเขียนบทภาพยนตร์บันเทิง. กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. *2554*. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตสถาน.

วลัยลักษณ์ ทรงศิริ. (2556). ฟื้นพลังความหลากหลายทางวัฒนธรรมในสังคมสยาม. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเล็ก-ประไพ วิริยะพันธุ์.

วัน การ์เดร์ เจ๊ะมาน (บรรณาธิการ). (2551). นอกนิยามความเป็นไทย : ไทย-ปัตตานี : เมื่อเราไม่อาจอยู่รวมและแบ่งแยกจากกันได้. สงขลา: สถาบันสันติศึกษา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

วิทยา วงศ์จันทา. (2555). การประกอบสร้าง *“ความเป็นลาว”* ในวรรณกรรมและสื่อภาพยนตร์ไทยร่วมสมัย. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศรัณย์ วงขจิตร. (2555). จินตนาการปลายด้ามขวาน: อ่าน "ภูมิศาสตร์ในจินตนาการ" ผ่านนวนิยายจังหวัดชายแดนใต้. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะรัฐศาสตร์ สาขาการปกครอง.

ศรายุทธ เอี่ยมเอื้อยุทธ. (2558). มลายูที่รู้สึก. ปัตตานี: ปาตานีฟอรั่ม.

ศรีสมภพ จิตร์ภิรมย์ศรี. (2560). ความขัดแย้งชายแดนใต้ในรอบ *13* ปี: ความซับซ้อนของสนามความรุนแรงและพลังของบทสนทนาสันติภาพปาตานี. สืบค้นจาก http://www.deepsouthwatch.org/node/11053.

ศุภมณฑา สุภานันท์. (2554). พื้นที่ เวลา อัตลักษณ์ และการสร้างความหมายทางสังคม. วารสารนิเทศศาสตร์, *29*(3), 186-204.

ศุภมิตร ปิติพัฒน์. (2553). เขตแดน/พรมแดน/ชายแดน. จุลสารความมั่นคงศึกษา, *77*, 1-4.

ศูนย์ข้อมูลมติชน. (2552-2559). มติชนบันทึกประเทศไทยปี ๒๕๕๓. กรุงเทพฯ: มติชน.

ศูนย์ศึกษายุทธศาสตร์ สถาบันวิชาการป้องกันประเทศ. (2556). ถอดรหัส "วาทกรรมเขตปกครองพิเศษ" เพื่อความสมานฉันท์ในจังหวัดชายแดนใต้. จุลสารศูนย์ศึกษายุทธศาสตร์ (เอกสารเฉพาะกรณี).

สถาบันพระปกเกล้า. (2557). เสด็จฯ มณฑลปัตตานี *2471*. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=RM3mVlL-ti0.

สมบัติ จันทรวงศ์. (2547). จินตนาการชีวิตและสังคมในอุดมคติ: บทศึกษายูโทเปียตะวันตก-ตะวันออก. การอภิปรายใน โครงการเวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย โดยการสนับสนุนของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์. (2551). พลเมืองจูหลิง : *Citizen Juling*. สืบค้นจาก http://www.citizenjuling.com/.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สันต์ สุวัจฉราภินันท์. (2558). ว่าด้วยทฤษฎีสถาปัตยกรรม: พื้นที่สาธารณะและพื้นที่ทางสังคม. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สำนักงานเลขานุการคณะกรรมการขับเคลื่อนการแก้ไขปัญหาจังหวัดชายแดนภาคใต้ (สล.คปต.). (2559). แผนปฏิบัติการ การแก้ไขปัญหาและพัฒนาจังหวัดชายแดนภาคใต้ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. *2559*. กรุงเทพฯ: สำนักงานสภาความมั่นคงแห่งชาติ.

สำนักวิชาการ สำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎร. (2558). นโยบายรัฐบาลเกี่ยวกับจังหวัดชายแดนภาคใต้ตั้งแต่ปี *2540*-ปัจจุบัน. สืบค้นจาก http://library2.parliament.go.th/ejournal/content_af/2558/nov2558-1.pdf.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2555). สี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ : ปัตตานี, ยะลา, นราธิวาส, สตูล (พิมพ์ครั้งที่ 2 ed.). กรุงเทพฯ: พิมพ์คำ.

สุรเดช โชติอุดมพันธ์. (2558). ต้นกำเนิด และอิทธิพล วรรณกรรม ยู,ดิส-โทเปีย. สืบค้นจาก https://prachatai.com/journal/2015/07/60233.

สุรัยยา (เบ็ญโส๊ะ) สุไลมาน. (2544). กระบวนทัศน์สันติวิธีของปรีดี พนมยงค์ *?* กรณีศึกษาเรื่อง ‘พระเจ้าช้างเผือก’. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการดำเนินงานฉลอง 100 ปี ชาตกาล นายปรีดี พนมยงค์ รัฐบุรุษอาวุโส ภาคเอกชน.

สุริชัย หวันแก้ว (บรรณาธิการ). (2550). กำเนิดไฟใต้. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

หนึ่งเดียว. (2556). ตำนานมายา: ‘ความจริง’ แตะต้องไม่ได้... ‘หนังไทย’ จึงมีแต่ความฝัน. สืบค้นจาก http://www.all-magazine.com/ColumnDetail/allColumDetail/tabid/106/articleType/ArticleView/articleId/3049/categoryId/82/---.aspx.

อคิน รพีพัฒน์. (2551). วัฒนธรรมคือความหมาย: ทฤษฎีและวิธีการของคลิฟฟอร์ด เกียร์ซ กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

องอาจ สิงห์ลำพอง. (2557). การอภิปรายความการสื่อสารทางการเมืองจากภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ไทยเรื่องตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช. กรุงเทพฯ: สามลดา.

อนุสรณ์ อุณโณ จันทนี เจริญศรี และสลิสา ยุกตะนันท์ (บรรณาธิการ). (2558). อ่านวิพากษ์ มิเชล ฟูโกต์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศยาม.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546). อัตลักษณ์. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา สำกงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

อมรา ศรีสุชาติ. (2544). สายรากภาคใต้ ภูมิลักษณ์ รูปลักษณ์ จิตลักษณ์. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

อัญชลี ชัยวรพร. (2559). ภาพยนตร์ในชีวิตไทย มุมมองของภาพยนตร์ศึกษา. กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อัญมณี ภักดีมวลชน. (2552). การศึกษาภาพตัวแทนของคุกชายในภาพยนตร์ไทย: ศึกษากรณี ภาพยนตร์เรื่อง *“น.ช.นักโทษชาย”*. (วิทยานิพนธ์วารสารศาสตรมหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อัฮหมัด สมบูรณ์ บัวหลวง. (2547). ระบบชนชั้นในสังคมมลายูที่ชายแดนใต้. ศิลปวัฒนธรรม, *25*(12).

อาทิตยา เที่ยงวงษ์. (2548). การสื่อสารระหว่างชาวไทยพุทธและชาวไทยมุสลิม ในชุมชนรูสะมิแล จ.ปัตตานี ในช่วงระหว่างวิกฤตการณ์ความรุนแรงของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์.

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ (บรรณาธิการ). (2545). สื่อสารมวลชนเบื้องต้น : สื่อมวลชน,วัฒนธรรมและสังคม. กรุงเทพฯ: โครงการสื่อสันติภาพ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอกพันธุ์ ปิณฑวนิช. (2559). "พื้นที่ปลอดภัยชายแดนใต้" ฝันหรือจริง? สืบค้นจาก http://www.now26.tv/view/95939.

ภาษาอังกฤษ

Anderson, H. (2003). Lefebvre's Spatial Triad Retrieved from http://hannahwinkle.com/ccm/Lefebvre.htm

Angus, I., & Shoesmith, B. (1993). Lost in space: into the digital image labyrinth. *The Australian Journal of Media & Culture, 7*(1).

Barker, C. (2000). *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: SAGE.

Barker, C., & Jane, A., E. (2016). *Cultural Studies: Theory and Practice*. New York: SAGE Publications.

Chee, L., & Lim, E. (2015). *Asian Cinema and the Use of Space: Interdisciplinary Perspectives.* . New York: Routledge.

Foucault, M. (1967). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Retrieved from http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf

Giannetti, L. (1988). *Understanding Movies*. New Jersey: Prentice-Hall Inc.

Hall, S. (2013). *Representation: Cutural Representations and Signifiying Practices*. London: SAGE.

Hall, S., & Gay, P. (1996). *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE.

Hamilton, A. (2008). *The Politics of Representation: Thai Film and the Subject of the South*: (10th : 2008 : Thammasat University).

Ingawanij, A. (2007). *Hyperbolic Heritage: Bourgeois Spectatorship & Contemporary Thai Cinema*. Birkbeck: University of London.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Kumar, K. (1991). *Utopia & Anti-Utopia in Modern Times*. UK: Basil Blackwell.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space* (N. D. Smith, Trans.). USA: Wiley.

Montesano, M. J., & Jory, P. (2008). *Thai south and Malay north: Ethnic interactions on a plural peninsula*. Singapore: NUS Press.

Ronfeldt, D. (2014). A depiction of space-time-action analysis (STA) in six slides — plus an addendum of revelatory quotes. Retrieved from http://twotheories.blogspot.com/2014/12/a-depiction-of-space-time-action.html

Shaughnessy, O. M., Stadle, J., & Casey, S. (2016). *Media and Society* United Kingdom: Oxford University Press.

Thrift, N. (2013). Space: The Fundamental Stuff of Human Geography. In S. H. Nicholas Clifford, Stephen P Rice (Ed.), *Key Concept in Geography* (pp. 95–107). London: SAGE.

Tuan, Y. F. (1977). Space and Place: Humanistic Perspective. Retrieved from http://geog.uoregon.edu/amarcus/geog620/Readings/Tuan_1979_space-place.pdf

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก.
ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับภาพยนตร์

โอเคเบตง (2546)

กำกับ	นนทรีย์ นิมิบุตร	นำแสดง	ภูวฤทธิ์ พุ่มพวง
อำนวยการสร้าง	สมศักดิ์ เตชะรัตนประเสริฐ		จีรนันท์ มะโนแจ่ม
	ดวงกมล ลิ่มเจริญ		ด.ญ.สรัญญ่า เครื่องสาย
เขียน	นนทรีย์ นิมิบุตร		อรรถพร ธีมากร
	เอก เอี่ยมชื่น		สรวงสุดา ศรีธัญรัตน์
	ศิรภัค เผ่าบุญเกิด	ดนตรีประกอบ	ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์
จำหน่าย/เผยแพร่	สหมงคลฟิล์ม	กำกับภาพ	ชาญกิจ ชำนิวิกัยพงศ์
ฉาย	26 ธันวาคม พ.ศ. 2546	ตัดต่อ	เป็นเอก รัตนเรือง
ความยาว	105 นาที		หม่อมราชวงศ์ปัทมนัดดา ยุคล

ปืนใหญ่จอมสลัด (2551)

กำกับ	นนทรีย์ นิมิบุตร	นำแสดง	สรพงษ์ ชาตรี
อำนวยการสร้าง	สมศักดิ์ เตชะรัตนประเสริฐ		จารุณี สุขสวัสดิ์
	รอน พอล ไฟน์แมน		อนันดา เอเวอร์ริ่งแฮม
	นนทรีย์ นิมิบุตร		ชูพงษ์ ช่างปรุง
เขียน	วินทร์ เลียววาริณ		เจษฎาภรณ์ ผลดี
	คงเดช จาตุรันต์รัศมี		ณัฐรดา อภิธนานนท์
ดนตรีประกอบ	ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์		แอนนา แฮมบาวริส
กำกับภาพ	ณัฐกิตติ์ ปรีชาเจริญวัฒน์		เอก โอรี
	ชาญกิจ ชำนิวิกัยพงศ์		วินัย ไกรบุตร
	(ที่ปรึกษา)		จักรกฤษณ์ พณิชย์ผาติกรรม
ตัดต่อ	นนทรีย์ นิมิบุตร		อรรถพร ธีมากร
จำหน่าย/เผยแพร่	สหมงคลฟิล์ม		ศุภกรณ์ กิจสุวรรณ
ฉาย	23 ตุลาคม พ.ศ. 2551		ชาติชาย งามสรรพ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความยาว	114 นาที	สุวินิต ปัญจมะวัต พิมพ์พรรณ ชลายนคุปต์ มนัสนันท์ พัชรโสภาชัย เมสิณี แก้วราตรี อริสา สนธิรอด

พลเมืองจูหลิง (2551)

กำกับ	สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์ มานิต ศรีวานิชภูมิ ไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ	นำเสนอ ฉาย ความยาว	ไกรศักดิ์ ชุณหะวัณ 6 กันยายน 2551 222 นาที
เขียน	สมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์		

ละติจูดที่ 6 (2558)

กำกับ	ธนดล นวลสุทธิ์	นำแสดง	ปีเตอร์ คอร์ป ไดเรนดัล
อำนวยการสร้าง	บริษัท ยูซีไอ มีเดีย จำกัด กองอำนวยการรักษาความ- มั่นคงภายในราชอาณาจักร (กอ.รมน.)		ปริศนา กัมพูสิริ สหัสชัย ชุมรุม วีรยุทธิ์ นานช้า ชินารดี อนุพงษ์ภิชาติ ณัฐชา จันทพันธ์ ภาคิน บวรศิริลักษณ์ วิรพร จิรเวชสุนทรกุล
ฉาย	21 กรกฎาคม พ.ศ. 2558		
ความยาว	116 นาที		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ขุนพันธ์ (2559)

กำกับ	ก้องเกียรติ โขมศิริ	นำแสดง	อนันดา เอเวอร์ริ่งแฮม
เขียน	ก้องเกียรติ โขมศิริ		กฤษดา สุโกศล แคลปป์
ดนตรีประกอบ	เทิดศักดิ์ จันทร์ปาน		ภคชนก์ โวอ่อนศรี
จำหน่าย/เผยแพร่	สหมงคลฟิล์ม-อินเตอร์เนชั่นแนล		สนธยา ชิตมณี
			กานต์พิสชา เกตุมณี
ฉาย	14 กรกฎาคม พ.ศ. 2559		ชูพงษ์ ช่างปรุง
ความยาว	110 นาที		พิมลรัตน์ พิศลยบุตร

มหาสมุทรและสุสาน (2559)

กำกับ	พิมพกา โตวิระ	นำแสดง	ศศิธร พานิชนก
อำนวยการสร้าง	พิมพกา โตวิระ		อุกฤษ พรสัมพันธ์สุข
	ชาติชาย ไชยยนต์		
เขียน	พิมพกา โตวิระ		ยศวัศ สิทธิวงค์
	ก้อง ฤทธิ์ดี		พัฒนพงษ์ ศรีบุญเรือง
ดนตรีประกอบ	อินสไปเรทีฟ		วัลลภ รุ่งกำจัด
	นพนันท์ พาณิชย์เจริญ		เกียรติสุดา ภิรมย์
กำกับภาพ	พุทธิพงษ์ อรุณเพ็ง	ตัดต่อ	หรินทร์ แพทรงไทย
จำหน่าย/เผยแพร่	มอสคีโทฟิล์มส์ดิสทริบิวชัน		เบญจรัตน์ ชูนวน
ฉาย	28 ตุลาคม 2558		อุรุพงศ์ รักษาสัตย์
ความยาว	105 นาที	สังกัด	เอ็กซ์ตร้า เวอร์จิ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ข.

สรุปเหตุการณ์สำคัญในช่วงปีพ.ศ.2544-2560

ลำดับเหตุการณ์สำคัญของรัฐไทย เหตุการณ์สำคัญในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ และภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับ “สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในช่วงปี พ.ศ. 2544-2560

(ศูนย์ข้อมูลมติชน, 2552-2559; ศรีสมภพ จิตร์ภิรมย์ศรี, 2560)

พ.ศ. 2554	9 กุมภาพันธ์	พ.ต.ท.ดร.ทักษิณ ชินวัตร หัวหน้าพรรคไทยรักไทย ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีคนที่ 23 ของประเทศไทย
	7 เมษายน	เกิดเหตุระเบิดที่สถานีรถไฟชุมทางหาดใหญ่ จ.สงขลา
	24 ธันวาคม	เกิดเหตุโจมตีป้อมตำรวจห้าแห่งในจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส
พ.ศ. 2545	23-24 มีนาคม	เกิดเหตุโจมตีป้อมตำรวจในจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส
	30 มีนาคม	รัฐบาลทักษิณระงับการดำเนินงานขององค์กรพิเศษเพื่อแก้ปัญหาและพัฒนาจังหวัดชายแดนภาคใต้
	1 พฤษภาคม	รัฐบาลทักษิณมอบหมายให้ตำรวจรับผิดชอบงานด้านความมั่นคงในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้

พ.ศ. 2546 – ***ภาพยนตร์เรื่อง โอเคเบตง***

	26 เมษายน	เจ้าหน้าที่ข่าวกรองถูกทุบตีเสียชีวิตในจังหวัดนราธิวาส
	3 กรกฎาคม	เกิดเหตุจู่โจมเจ้าหน้าที่บริเวณจุดตรวจในจังหวัดปัตตานี

พ.ศ. 2547 (สถิติจำนวนผู้เสียชีวิต 881 ราย เป็นจำนวนสูงที่สุดในรอบ 13 ปี)

	4 มกราคม	เกิดเหตุจู่โจมค่ายทหารในอำเภอเจาะไอร้อง จังหวัดนราธิวาส ทหารเสียชีวิต 4 นาย และอาวุธปืนถูกปล้นไปจำนวน 413 กระบอก วันนี้ต่อมาถูกเรียกว่าเป็น “วันเสียงปืนแตก”

5 มกราคม	กองทัพภาคที่ 4 ประกาศใช้กฎอัยการศึก
12 มีนาคม	ทนายสมชาย นีละไพจิตร ประธานชมรมนักกฎหมายมุสลิม หายตัวไปอย่างลึกลับ
28 เมษายน	เกิดเหตุโจมตีจุดตรวจของหน่วยงานความมั่นคงสิบสองแห่ง ซึ่งนำไปสู่การยิงถล่มที่มัสยิดกรือเซะ จังหวัดปัตตานี
25 ตุลาคม	มีการชุมนุมประท้วงครั้งใหญ่ที่อำเภอตากใบ จังหวัดนราธิวาส ในกรณีเรียกร้องให้ปล่อยผู้ที่ถูกกล่าวหาว่ามอบอาวุธให้กับผู้ก่อความไม่สงบ มีผู้ชุมนุมเสียชีวิตจากการถูกยิง และอีกกลุ่มหนึ่งเสียชีวิตเพราะขาดอากาศหายใจระหว่างถูกลำเลียงในรถบรรทุก
5 ธันวาคม	มีการโปรยนกกระดาษกว่า 60 ล้านตัว ตามโครงการ "60 ล้านใจสานสายใยพี่น้องใต้ ด้วยดอกไม้และนกกระดาษ" ตามนโยบายของรัฐบาล

พ.ศ. 2548 (สถิติจำนวนเหตุการณ์ความไม่สงบ 2174 เหตุการณ์ เป็นจำนวนสูงที่สุดในรอบ 13 ปี)

6 กุมภาพันธ์	พ.ต.ท.ดร.ทักษิณ ชินวัตรดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีสมัยที่สอง
17 กุมภาพันธ์	เกิดเหตุวางระเบิดรถยนต์เป็นครั้งแรกในประเทศไทยที่อำเภอสุไหงโกลก จังหวัดนราธิวาส
1 มีนาคม	รัฐบาลแต่งตั้งคณะกรรมการอิสระเพื่อความสมานฉันท์แห่งชาติ
3 เมษายน	เกิดเหตุระเบิดที่สนามบิน ห้างสรรพสินค้า และโรงแรมในอำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา
19 กรกฎาคม	รัฐบาลประกาศใช้กฎหมายการบริหารราชการในสถานการณ์ฉุกเฉินฉบับใหม่
21 กรกฎาคม	กองทัพยกเลิกกฎอัยการศึกในพื้นที่สามจังหวัดที่ถูกประกาศใช้ในปี พ.ศ. 2547

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พ.ศ. 2549 19 พฤษภาคม จูหลิง ปงกันมูล และ สิรินาถ ถาวรสุข ครูผู้หญิงชาวไทยพุทธถูกจับขังในศูนย์พัฒนาเด็กเล็ก ที่โรงเรียนบ้านกูจิงลือปะ อ.ระแงะ จ. นราธิวาส มีกลุ่มชายฉกรรจ์บุกเข้าไปทำร้าย ทำให้ครูจูหลิงบาดเจ็บสาหัส

8-13 มิถุนายน พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช เสด็จพระราชดำเนินในพระราชพิธีฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี

6 สิงหาคม ฟัครุดดีน บอตอ ว่าที่วุฒิสมาชิกจังหวัดนราธิวาสถูกยิงเจ็บสาหัส

19 กันยายน พล.อ.สนธิ บุญยรัตกลิน หัวหน้าคณะปฏิรูปการปกครองในระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข รัฐประหารยึดอำนาจรัฐบาลรักษาการ พ.ต.ท.ทักษิณ ชินวัตร

1 ตุลาคม พลเอก สุรยุทธ์ จุลานนท์ ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีคนที่ 24 ของประเทศไทย

1 พฤศจิกายน พลเอก สุรยุทธ์ จุลานนท์ กล่าวคำขอโทษอย่างเป็นทางการแทนรัฐบาลก่อนหน้าต่อกรณีเหตุการณ์ตากใบเมื่อปี พ.ศ. 2547

พ.ศ. 2550 (สถิติจำนวนผู้บาดเจ็บ 1485 ราย เป็นจำนวนสูงที่สุดในรอบ 13 ปี)

8 มกราคม ครูจูหลิงเสียชีวิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พ.ศ. 2551 – ***ภาพยนตร์เรื่อง ปืนใหญ่จอมสลัด, ภาพยนตร์เรื่อง พลเมืองจูหลิง***

2 มกราคม สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ สิ้นพระชนม์

29 มกราคม นายสมัคร สุนทรเวช หัวหน้าพรรคพลังประชาชน ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีคนที่ 25 ของประเทศไทย

2 กันยายน เกิดเหตุปะทะระหว่างแนวร่วมประชาธิปไตยต่อต้านเผด็จการแห่งชาติ (นปช.) หรือกลุ่ม “เสื้อแดง” และกลุ่มพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย หรือกลุ่ม “เสื้อเหลือง”

	9 กันยายน	นายสมชาย วงศ์สวัสดิ์ พรรคพลังประชาชน ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีคนที่ 26 ของประเทศไทย
	17 ธันวาคม	นายอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะหัวหน้าพรรคประชาธิปัตย์ ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีคนที่ 26 ของประเทศไทย
พ.ศ. 2552	16 กุมภาพันธ์	รัฐบาลจัดตั้งศูนย์ปฏิบัติการตำรวจจังหวัดชายแดนภาคใต้
	15 มิถุนายน	องค์กรสมัชชาประชาชาติมลายู ปัตตานี หรือ สภาประชาชนปัตตานี (MAJLIS PERMES YUARATAN RAKYAT MELAYU PATTANI-MPRMP) และกลุ่มขบวนการร่วมเพื่อเอกราชปัตตานี กำหนดเป็น “วันรัฐชาติมลายูอิสลามปัตตานี”
พ.ศ. 2553	10 เมษายน	เกิดเหตุปะทะระหว่างเจ้าหน้าที่ทหารและกลุ่มแนวร่วมประชาธิปไตยต่อต้านเผด็จการแห่งชาติ (นปช.) หรือกลุ่มคน “เสื้อแดง”
	28 ธันวาคม	รัฐบาลประกาศยกเลิกพระราชกำหนดการบริหารราชการในสถานการณ์ฉุกเฉิน พ.ศ. 2548 ที่ อ.แม่ลาน จ.ปัตตานี ถือเป็นครั้งแรกของการประกาศยกเลิก พ.ร.ก. ฉุกเฉินในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้
พ.ศ. 2554	5 สิงหาคม	นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร พรรคไทยรักไทย ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีคนที่ 28 ของประเทศไทย
	กรกฎาคม-พฤศจิกายน	สถานการณ์น้ำท่วมครั้งใหญ่ในกรุงเทพมหานครและภูมิภาคอื่น ๆ เรียกว่า “มหาอุทกภัยรอบ 50 ปี”

พ.ศ. 2555 – *ภาพยนตร์เรื่อง ปิตุภูมิ พรมแดนแห่งรัก (ถูกระงับการฉาย)*

	31 มีนาคม	เกิดเหตุวางระเบิดรถยนต์ในจังหวัดยะลา และจังหวัดสงขลา
	7 พฤศจิกายน	พีระ ตันติเศรณี นายกเทศมนตรีนครสงขลา ถูกคนร้ายใช้อาวุธ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สงครามยิงเสียชีวิต

พ.ศ. 2556 13 กุมภาพันธ์ เกิดเหตุโจมตีฐานปฏิบัติการนาวิกโยธิน อำเภอบาเจาะ จังหวัดนราธิวาส

6 เมษายน เกิดเหตุระเบิดแสวงเครื่องบรรจุถังแก๊สที่ชุกในท่อระบายน้ำใต้พื้นถนน

5 สิงหาคม อิหม่ามยะโก๊บ หร่ายมณี อิหม่ามประจำมัสยิดกลางจังหวัดปัตตานี ถูกยิงเสียชีวิต

พ.ศ. 2557 22 พฤษภาคม พลเอก ประยุทธ์ จันทร์โอชา รัฐประหารยึดอำนาจรัฐบาลรักษาการนิวัฒน์ธำรง บุญทรงไพศาล (ปฏิบัติหน้าที่ต่อจากนายกรัฐมนตรีหลังยิ่งลักษณ์ ชินวัตรถูกศาลรัฐธรรมนูญวินิจฉัยให้พ้นจากตำแหน่ง)

24 สิงหาคม พลเอก ประยุทธ์ จันทร์โอชา ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีคนที่ 29 ของประเทศไทย

21 กรกฎาคม คณะรักษาความสงบแห่งชาติ (คสช.) จัดตั้งคณะกรรมการขับเคลื่อนการแก้ไขปัญหาจังหวัดชายแดนภาคใต้

พ.ศ. 2558 – *ภาพยนตร์เรื่อง ละติจูดที่ 6*

1 เมษายน พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯ ให้ยกเลิกกฎอัยการศึก

รัฐบาลประกาศใช้มาตรา 44 ตามรัฐธรรมนูญแทนกฎอัยการศึก

พ.ศ. 2559 – *ภาพยนตร์เรื่อง ขุนพันธ์, ภาพยนตร์เรื่อง มหาสมุทรและสุสาน*

4 ตุลาคม รัฐบาลมีมติดำเนินโครงการเมืองต้นแบบ “สามเหลี่ยม มั่นคง มั่งคั่ง ยั่งยืน” โดยเน้นการพัฒนาเศรษฐกิจในพื้นที่ อ.หนองจิก จ.ปัตตานี อ.เบตง จ.ยะลา และ อ.สุไหงโกลก จ.นราธิวาส

13 ตุลาคม พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชเสด็จสวรรคต

ภาคผนวก ค.

บทสัมภาษณ์ผู้ผลิตภาพยนตร์ และนักวิชาการ

(ข้อมูลปฐมภูมิ)

แนวคำถามสำหรับสัมภาษณ์ผู้ผลิตภาพยนตร์

1) ภูมิหลัง ความสนใจ ประสบการณ์ และจุดมุ่งหมายของผู้ผลิตภาพยนตร์ที่มีต่อการเล่าเรื่องพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์ไทย
2) กระบวนการผลิตภาพตัวแทนของสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์

    2.1) การพัฒนาความคิดก่อนการผลิต (Development) มีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในประเด็นใดบ้าง อย่างไร

    2.2) ก่อนการผลิตภาพยนตร์ (Pre-production) มีการเตรียมข้อมูล การกำหนดเค้าโครงเรื่อง รวมไปถึงการประสานงานการถ่ายทำ มีส่วนในการสร้างหรือทำซ้ำภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์อย่างไรบ้าง

    2.3) การผลิตภาพยนตร์ (Production) การถ่ายทำภาพยนตร์มีการประกอบสร้าง จำกัด เปลี่ยนแปลง หรือขยายการนำเสนอภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์อย่างไร

    2.4) หลังการผลิตภาพยนตร์ (Post-production) การตัดต่อภาพยนตร์มีการคัดเลือก หรือสร้างสรรค์เนื้อหาเกี่ยวกับภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในภาพยนตร์อย่างไร

    2.5) การจัดฉายหรือการเผยแพร่ภาพยนตร์ (Distribution) ผลที่ได้รับ ปัญหา หรือผลกระทบหลังจากการฉายภาพยนตร์เป็นอย่างไร
3) ภาพยนตร์มีการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดภาคใต้ในประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ ลักษณะของประชากรในด้านชีวิตความเป็นอยู่ การประกอบอาชีพ วัฒนธรรมและประเพณี สภาพการเมือง สังคม และเศรษฐกิจของมนุษย์ ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพื้นที่อย่างไรบ้าง
4) ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แนวคำถามสำหรับสัมภาษณ์นักวิชาการ

1) ที่มาและความสำคัญของพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้
2) ภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2546-2559 ได้แก่
   2.1) โอเคเบตง (2546)
   2.2) ปืนใหญ่จอมสลัด (2551)
   2.3) พลเมืองจูหลิง (2551)
   2.4) ปิตุภูมิ พรมแดนแห่งรัก (2555) (ภาพยนตร์ถูกระงับฉาย)
   2.5) ละติจูดที่ 6 (2558)
   2.6) ขุนพันธ์ (2559)
   2.7) มหาสมุทรและสุสาน (2559)

   มีความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ทางสังคมที่เกี่ยวกับสถานการณ์ความรุนแรงในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ หรือประเด็นทางสังคมอื่น ๆ อย่างไรบ้าง
3) สื่อภาพยนตร์มีความสำคัญต่อการสร้างภาพตัวแทนของพื้นที่สามจังหวัดภาคใต้ในประเด็นต่าง ๆ ได้แก่ ลักษณะของประชากรในด้านชีวิตความเป็นอยู่ การประกอบอาชีพ วัฒนธรรมและประเพณี สภาพการเมือง สังคม และเศรษฐกิจของมนุษย์ แตกต่างจากสื่อประเภทอื่นอย่างไร
4) ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทสัมภาษณ์คุณนนทรีย์ นิมิบุตร

ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องโอเคเบตง และปีนใหญ่จอมสลัด

20 พฤศจิกายน 2560 ณ ร้านกาแฟแห่งหนึ่งบนถนนรัชดาภิเษก

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : จริง ๆ ที่พี่เริ่มต้นเรื่องโอเคเบตง มันไม่ได้เริ่มจากใต้หรอกนะ ใต้เนี่ยมาทีหลัง คือมันเริ่มต้นจากการที่เราไปบวชกันกับเพื่อน หลังจากที่เราทำนางนากเสร็จแล้วเราก็ไปบวชพระกัน เพื่อที่จะอุทิศส่วนบุญส่วนกุศล แต่จากนี้ระหว่างที่บวชมันก็เกิดข้อสงสัยหลาย ๆ เรื่องที่เกี่ยวกับศาสนา กับความเป็นชาวพุทธของเราว่าเออจริง ๆ แล้วพอได้บวชเรียนแล้ว เรื่องราวจริง ๆ สิ่งที่พระพุทธเจ้าตรัสไว้เนี่ยมันง่ายมากเลยนะ มันพื้น ๆ กฎของมนุษย์เลย เฉย ๆ ง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน ไม่ได้ยุ่งยากอะไรเลย แต่ว่าโดยกรรมวิธีปฏิบัติทั้งหมด ที่เราเห็นโดยพระสงฆ์ก็ตาม พุทธศาสนิกชนก็ตาม เราไม่ได้ไปทางพระพุทธเจ้ากันแล้ว เราก็เลยสงสัยหลายอย่างมากฮะ ว่าเราเรียนรู้อะไรกันอยู่ เรากำลังทำอะไรกันอยู่ แม้แต่การทำพิธีกรรมต่าง ๆ ของคนที่เรียกตัวเองว่าเป็นชาวพุทธ มันก็แปลก ๆ กันไปหมดเลย นั่นล่ะฮะ มันก็เลยเป็นการตั้งคำถามว่า จริง ๆ แล้วศาสนาบอกอะไรกับเรา แล้วเราควรจะยึดถืออะไรเป็นสรณะของชาวพุทธ พอสึกออกมาแล้วรู้สึกได้เลยว่า เวลาเค้าให้กรอกคำว่าศาสนา เราก็เขียนคำว่าพุทธลงไป โดยที่เราก็ไม่ได้รู้อะไรมากไปกว่าที่พ่อแม่บอกว่าเราเป็นพุทธอ่ะ นั่นล่ะฮะ ประจวบกับเราสึกมาสักพัก เพื่อนก็บวช แล้วเราก็มีข้อสงสัยเดียวกันเกี่ยวกับเรื่องว่า เออจริง ๆ แล้วศาสนาพุทธให้อะไรกับเรา แล้วก็เอาข้อสงสัยทั้งหมดมาตั้งสมมติฐานขึ้นมา แล้วก็เขียนบทหนังเรื่องนี้ขึ้นมา หนังเรื่องนี้ที่เราเลือกเป็นภาคใต้ก็เพราะว่า เราเป็นคนเรียนศิลปะ เราเป็นคนทำงานภาพยนตร์ Based on ศิลปะมาโดยตลอด ทุกเรื่องที่เราทำก็จะเห็นว่างานในหนังเราเนี่ยส่วนมากก็จะเป็นงานที่อยู่บนความงามในแบบศิลปะจริง ๆ ทุกคัท ทุกฉากที่เราถ่าย เราออกแบบบรรยากาศของหนังจริง ๆ เรามี story board ทุกเฟรมของหนัง เพราะฉะนั้นพอเราสงสัยในเรื่องศาสนาปุ๊บ พอเราอยากจะทำหนังเรื่องนี้ เราก็นั่งคุยกัน บอกว่าเออ ภาพที่มีงาน art งาน craft ที่แข็งแรง แล้วก็ยังไม่ค่อยมีใครทำไม่มีใครพูดถึงก็เป็นภาคใต้ เพราะว่าหนังเหนือ อีสาน เนี่ย เราเห็นเยอะ ยิ่งเหนือเห็นจนชิน หนังเชียงใหม่อ่ะ อากาศมันคงดี มันสวย แต่พอภาคใต้ไม่ค่อยมีใครพูดถึง เราก็เลยเลือกภาคใต้ดีกว่า เราก็นั่งรถกันลงไปดุ่ย ๆ คือไปแบบไม่มีจุดหมายเลย แค่ตั้งต้นว่ามีคำถามเต็มไปหมดเลย แล้วก็ไป เพื่อจะไปหาว่าเราจะพูดเรื่องนี้อย่างไรดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัย : ช่วงนั้นภาคใต้ ชายแดนเป็นไงบ้างคะ

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : ช่วงนั้นภาคใต้ ชายแดน เท่าที่เราเข้าใจตอนนั้น ก่อนที่จะลงไป เราก็เข้าใจว่ามันมีโจรใต้ ใช้คำว่าโจรใต้นะฮะ คือมีการปล้นรถทัวร์ ปล้นรถไฟอยู่บ้าง

ผู้วิจัย : แต่ไม่ได้รู้สึกว่าน่ากลัว

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : ไม่เลย เราสองคนกับเพื่อน (เอก เอี่ยมชื่น) เราเป็นนักดำน้ำ ดำน้ำกันมานานแล้ว ทุกครั้งที่เราไปใต้ เราจะสนุกกับการไปดำน้ำ ความงาม เรามีความทรงจำกับภาคใต้คือความงดงาม ในท้องทะเลก็ตาม กับผู้คนก็ตาม เวลาเราไปดำน้ำเราก็จะสัมผัสกับผู้คนท้องถิ่น เราก็รู้สึกว่าน่ารักจะตาย โอเค เค้าอาจจะมีคาแรคเตอร์ความมีหนวด มีเครา เข้ม ๆ แต่ว่าเรารู้สึกเสมอว่าเค้าโคตรน่ารัก เราก็มีความรู้สึกตรงนี้เป็นทุนเดิม คราวนี้เราก็เลาะไปฮะ คำว่าใต้ของเราเนี่ย เราก็นึกถึงสุราษฎร์ธานีลงไป เราก็ดำน้ำเกาะเต่าอะไรอย่างนี้ ก็คุ้นเคย เราก็ลงจากสุราษฎร์ฯ ไป เรื่อย ๆ เรื่อย ๆ พอนึกถึงเรือกอและ ก็ไปดูเรือกอและ คือตอนนั้นจริง ๆ ต้องยอมรับว่าเหมือนไป research มุมมองในเรื่องศาสนา ในเรื่องความขัดแย้ง ในเรื่องของสังคม ศาสนา วัฒนธรรม มากกว่าเรื่องอื่น ตอนนั้นก็ลงไปเรื่อย ๆ เรื่อย ๆ ยันยะลา เพราะยะลาถือว่าเป็นเมืองมุสลิมที่แข็งแรง เราก็ลงไปดูว่ามีอะไร ลงไปยันปลายทางก็คือเบตง พอไปถึงเบตง มันเกิดความรู้สึกอีกแบบนึงฮะ คือมันเหมือนกับ มันไม่ใช่ยะลา ไม่ใช่ปัตตานี มันคือเบตง เราอยากจะบอกว่ามันเป็นโลกของเบตง

ผู้วิจัย : จักรวาลเบตง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : อื้ม ซึ่งมันไม่เหมือนใครอ่ะ มันมีเอกลักษณ์ชัดเจนมาก คือแรก ๆ เราไปเราก็งงงงกับความเป็นเบตงว่าตกลงเป็นชนชาติใด ซึ่งเบตงก็ประกอบไปด้วย base ก็คือคนไทย แล้วก็อีกส่วนหนึ่ง 30% ก็เป็นคนจีน อีก 30% ก็เป็นมุสลิม ซึ่งคนไทยก็จะไปอยู่ในลักษณะของข้าราชการ ของอะไรแบบนี้ คนมุสลิมก็จะทำไรทำสวน คนจีนก็จะทำการค้าขาย ซึ่งเราเข้าไปครั้งแรก เราก็จะเห็นสัญลักษณ์ของสามชนชาตินี้ จริง ๆ ทุกคนก็เรียกตัวเองว่าเป็นคนไทยแหละ แต่เราจะเห็นความเป็นจีน มุสลิม แล้วก็ความเป็นคนไทย อยู่รวมกันเป็น Harmonic แบบกลมกลืน อยู่ในเกือบทุก ๆ ศิลปะที่อยู่ในเบตง เราก็จะเห็นวัดจีน วัดไทย มัสยิด โบสคริสต์ก็มี ซึ่งแบบ แจ๋วมาก ที่นี่ที่ไหน เกิดอะไรขึ้นที่นี่ แล้วเราก็ไป แล้วพี่ก็ใช้เวลาเดือนนึงที่อยู่ที่นั่น แล้วก็คุยกับผู้คนไปทั่ว พอเรารู้สึกว่าแจ๋วว่ะ แล้วเราก็พยายามจะจับคาแรคเตอร์ให้ได้ว่าเค้าคือใคร คืออะไร จนก็ไปเจอประสบการณ์ชีวิตมากมายที่

นั่น จนจับใจความเลา ๆ ได้ว่า โอเค เค้าจะมีคนสองชุดอยู่ในเมืองนี้ ชุดแรกจะเริ่มต้นหกโมงเช้า หกโมงเย็นเค้าก็หายไป คนชุดที่สองก็จะเริ่มต้นออกมาตั้งแต่หกโมงเย็นไปจนถึงหกโมงเช้า เป็นคนละคน คนละชุด เหมือนแมลงวันกับยุง แบบนั้นเลย คือเป็นคาแรคเตอร์ที่ประหลาดล้ำมาก แล้วก็จะเห็นอะไรเต็มไปหมดเลยในนั้นนะฮะ แล้วก็อย่างที่บอก มีความกลมกลืน มองไม่เห็นความขัดแย้ง แล้วก็มีคนทำขนาดที่ว่ามีครูคนหนึ่งที่อยู่ที่เบตง แกพยายามทำวงดนตรีที่เป็นวงเด็กมัธยม แล้วเราก็ไปเห็น เพราะเราไปอยู่นาน เราก็เห็นจนวงของแกเสร็จ คือแกเอานักดนตรีที่เป็นต่างชาติ มาอยู่ด้วยกัน ในวงก็จะมีคนไทย มุสลิม เด็กจีน เด็กฝรั่ง ด้วยเหตุผลที่ว่านี่คือปรองดองของจริง คือผู้ปกครองที่มานั่งรอในโรงยิมก็มีทุกชาติเลย ก็ต้องคุยกัน ผู้ปกครองเค้าก็จะเป็นเพื่อนกัน เพราะฉะนั้นไอ้ความกลมเกลียวความกลมกลืนก็จะเกิดขึ้น แล้วเรารู้สึกว่า

ผู้วิจัย : มันธรรมชาติ

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : ใช่ ใช้วิธีแบบ simple มาก เหมือนเอาเด็กเป็นตัวประกัน คล้าย ๆ อย่างนั้น เอาดนตรีมาหลอม รวมเด็กกลุ่มนี้เข้าด้วยกัน ดนตรีมันไม่ทำให้คนรู้สึกว่า แต่งตัวต่างกัน ชื่อคนที่ไม่เหมือนกัน หรืออาหารที่กินไม่เหมือนกัน มันไม่รู้สึก ดนตรีมันหลอมทุกคนไว้ด้วยกัน ทุกคนต้องเล่นโน้ตเดียวกัน ไม่ว่าจะเครื่องดนตรีอะไร ต้องเล่นบนโน้ตเดียวกัน เพราะฉะนั้นนี่เป็นเรื่องที่น่าสนใจมาก ไปอยู่สองเดือนเกือบสามเดือน เรารู้สึกว่าเราเขียนบทได้แล้ว เราเขียนบทจากตรงนั้น แต่จริง ๆ แล้วหนังเรื่องนี้ไม่มีบทนะ มันมีสิ่งที่เราเขียนมาเป็นแผนที่บาง ๆ แค่จะบอกว่าพระองค์หนึ่งที่ชื่อพระธรรมเค้าบวชมาตั้งแต่เด็กที่ภาคอีสาน จนกระทั่งโตมาอายุยี่สิบกว่า เค้าอยู่ในร่มกาสาวพัสตร์มาตลอด แล้วอยู่ในวัดป่าซึ่งเคร่งครัดมาก ๆ แล้ววันหนึ่งเค้าจะต้องหลุดมาอยู่ในโลกของความเป็นจริง ซึ่งอยู่ที่เบตงที่มันมีความหลากหลายทางวัฒนธรรม หลากหลายทางความคิด หลากหลายทางผู้คนมหาศาล แล้วก็นั่นล่ะฮะ เราก็เขียนว่าเค้าจะมาเจอกับใคร ก็เป็นคร่าว ๆ เป็นเหมือนแผนที่ของตัวละครว่าจะต้องทำแบบนี้ ๆ แล้วจบแบบนี้

ผู้วิจัย : ตามเหตุการณ์ที่อยากให้เจอ

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : ใช่ ที่คิดว่าควรจะเจอ แต่รายละเอียดแต่ละอันเนี่ย ไม่มีเลย เป็นแผนที่จริง ๆ แล้วก็ ที่เหลือเนี่ยมาด้นเอาระหว่างที่ถ่ายทำ เหมือน Road movie ระหว่างทางเราก็ทำงานไปด้วย ถ่ายหนังไปด้วย ทำงานไปด้วยก็คือ สมมติถ้ามันมี scene วันนี้อยากให้มีวันเกิดนักร้องว่ะ ที่คาเฟ่สัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อันนึง แล้วนักร้องอยู่ในร้านทำผมของไอ้นี่ แล้วมันจะต้องไปงานวันเกิด เราก็ไปนั่งคุยกับนักร้อง ว่าเค้าจัดงานวันเกิดกันยังไง ทำอะไรกันยังไง เค้าก็เล่าจัดงี้ ๆ บางทีมันก็ลากคนนี้ไปนอน คนนั้นไปนอน เราก็รู้โครงสร้างปุ๊บเราก็ทำตามนี้ เพราะฉะนั้นหลายครั้งที่นักแสดงก็เซอร์ไพรซ์ไปกับเรา เฮ้ยพี่ ผมต้องทำอะไร ก็เอ้านี่ ยูก็มางานวันเกิดนี้ เดี๋ยวเค้าจะทำแบบนี้ จะร้องเพลงมั้ง ไม่รู้อ่ะ ก็ตาม ๆ เค้าไป เรารู้สึกว่ามันเป็นการทำงานที่โคตรสนุก คือสนุกตรงที่ไม่มีใครรู้อะไรมาก่อน แล้วก็มาด้นเอาตรงนั้นเกือบหมด บางทีเค้าก็บอกว่าลากคนไปนอน ก็บอกนักแสดงว่าเออ ๆ เดี๋ยวเค้าจะลากเอ็งไปนอน แล้วเอ็งก็ไปกับเค้า อะไรแบบนี้ ก็คุยกัน แต่ว่าเอ็งจะหนีกลับ เพราะเอ็งทนไม่ได้แล้ว แล้วก็เล่นเอง เค้าก็จะอึดอัด แล้วก็หนีกลับ นี่คือข้อดีของการที่ทำงานกับนักแสดงใหม่ เค้ามีเวลาให้กับเราเต็มที่ เราทดลองได้ แม้กระทั่ง extra อะไรก็ไม่ได้เตรียมไว้ เกือบทุกครั้ง ส่วนชุด เสื้อผ้าก็ตามสถานการณ์ไป เพราะฉะนั้นทุกอย่างมันก็จะปล่อยไปตามสิ่งที่เกิดขึ้น เราก็ไปคุยนะ อย่างเรื่องโจรใต้ ไปถามเค้าว่ามันมีมั้ย เค้าก็บอกว่ามี มันมีพวกอุดมการณ์ เกี่ยวกับเรื่องอะไรต่าง ๆ แต่ก็มีเรื่องลวงที่เค้าเล่ากันว่ามีพวกโจรห้าร้อย โจรที่สถาปนาตัวเองเพื่อเป็นโจร มาปล้น แล้วก็อ้างชื่อหน่วยอื่น ในยุคนั้นนะฮะ แล้วก็ไม่ได้มีจริง ๆ หรอก ถามว่ามันมีคนที่มีอุดมการณ์จริงมั้ย ก็มี แต่เค้าไม่ได้เคลื่อนไหวแบบนั้น เค้าไม่ได้ใช้ความรุนแรง ไม่ได้ระเบิด เค้าใช้วิธีทำหนังสือขึ้นมาส่งกัน มีโรงเรียน เคลื่อนไหวอีกทางนึง แล้วเราก็ไปเอาเรื่องที่เค้าเล่า ตอนนั้นสื่อบางสื่อก็มาจับเป็นเรื่องเดียวกัน เพราะฉะนั้น หนุ่ม อรรถพรที่เล่นเป็นชาวมุสลิมก็เป็นตัวละครที่โดนกล่าวหา เค้าก็ไม่ได้ทำจริง ๆ

ผู้วิจัย : ตอนนั้นมีกระแสอะไรที่เกี่ยวกับตัวละครที่เป็นคนมุสลิมไหมคะ

Chulalongkorn University

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : ไม่นะฮะ ตอนนั้นเราก็ไปคุยกับคนมุสลิม ว่าเป็นยังไง เค้ามองพระเป็นยังไง แล้วเค้ามีความรู้สึกยังไง เราพยายามจะทำความเข้าใจ แต่สำหรับเบตงเท่านั้นนะฮะ ต้องพูดว่าเบตงเท่านั้น มันผสมผสานมาก แต่เรา research แค่ตรงนั้นจริง ๆ เราปักหมุดได้แล้วว่าจะถ่ายตรงนี้ บางบ้านเราคุยเป็นสัปดาห์เลยนะ เพื่อจะเอาข้อมูลความรู้สึก ผู้นำศาสนา โต๊ะครู โต๊ะอิหม่าม อะไรแบบนี้ เค้าก็จะเคร่งครัดพอสมควร เค้าก็จะเล่าว่าคนมุสลิมไม่สะสมสมบัติ ความเชื่อของเค้าจะไม่สะสมอะไรเลย สิ่งที่มีก็คือ ผ้าปู ที่วางคัมภีร์อัลกุรอาน มีที่นั่ง อันนั้นดี แต่ความเป็นอยู่น้อยมาก เรื่องฮิญาบก็ไปคุยเป็นวัน ๆ เลย คุยหลายบ้านมาก ว่าเคร่งครัดยังไง การเผาศพ มีผีไหม อะไรแบบนี้ คือเราอยากได้ทุกมุมจริง ๆ พอเจออะไรที่น่าสนใจเราก็เอามาวางไหนหนัง ซึ่งจริง ๆ หนังยาวกว่านี้อีกเยอะเลย แต่เราให้เป็นการตัดสินใจของคนตัดต่อ คือ เป็นเอก

ผู้วิจัย : ตอนนั้นไม่มีความขัดแย้งอะไร

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : มันก็มีฮะ ที่เอามาไว้ในหนังนี่แหละ มีระเบิดรถไฟขึ้นหนึ่งครั้งจริง ๆ ว่าบังเอิญพี่สาวเค้าตายในระเบิดครั้งนั้น ซึ่งหนังจริง ๆ ไม่ได้พูดเลยว่าใคร เพราะว่าอย่างที่บอก ข้อมูลที่เรามีคือเค้าบอกว่าเป็นพวกมั่ว ๆ ไม่รู้ใคร เพียงแต่ว่าจะมีเหยื่อที่ถูกใส่ร้ายคืออรรถพรเนี่ย เค้าก็เป็นคนที่มีอุดมการณ์อยู่ ในหนังเค้าก็พูดแบบที่ผมได้ยินเค้าพูดจริง ๆ มาเลย แล้วเราก็ได้ใช้ location เบตงอย่างเต็มที่จริง ๆ มีอะไรประหลาดน่าสนใจเราก็ถ่ายหมด อุโมงค์โจรจีนคอมมิวนิสต์สมัยก่อน เราก็ลงไปใช้ ซึ่งโจรจีนก็มีจริง ๆ เหมือนทุกประเทศที่มีโจรชายแดน โดนฝั่งนี้ไล่มา โดนอีกฝั่งไล่มา เค้าก็มาอยู่ตรงนี้ แล้วก็ขุดรูกันอยู่ ต่อสู้กัน สมัยนั้นชวลิต ยงใจยุทธ ก็เป็นคนที่ลงไปแก้ไข คือปรองดอง บอกว่ามอบตัว ดูแลกัน ให้พื้นที่ในการอยู่ ไม่ต้องต่อสู้กัน มีพื้นที่ให้เค้าอยู่ มันก็เลยมีอุโมงค์นี้เป็นอนุสรณ์อยู่ มีพิพิธภัณฑ์ตรงนั้น พอเราได้รับอนุญาตให้ถ่ายทำตรงนั้นได้ โดยไม่ทำความเสียหายให้เมืองเค้า เราก็ใช้เป็นโรงถ่ายเลย เอากล้องปัก แล้วก็มีตำรวจมากับเราคนนึง พี่ตำรวจเค้าก็จะปิ๊ด ๆ เปลี่ยนเส้นนะ ไปทางโน้นแทน ได้รับความร่วมมืออย่างรุนแรง อยากถ่ายอะไรก็ถ่าย เอาเป็นว่าพี่ครับ พี่อย่าหันมองกล้องแค่นั้น ให้ความร่วมมือเป็นอย่างดีทั้งเมือง คือเราไปอยู่กันนาน ไปอยู่กันเป็นปี

ผู้วิจัย : ตอนนั้นเบตงก็ยังปกติมาก

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : ใช่ อย่างที่บอก คนกลางวันกับคนกลางคืนก็คือเรื่องจริง คนกลางวันพอหกโมงเย็นเค้าก็จะกลับบ้านกันหมด แล้วก็คนกลางคืนก็จะออกมา ก็จะเป็นพวกนักร้องคาเฟ่ พี่เพิ่งไปมา มันก็เปลี่ยนไปเยอะนะ ก็จะมีร้านนวดมากขึ้น ร้านคาเฟ่เล็ก ๆ เกิดขึ้น คือมันเก๋ไก๋ขึ้นนะฮะ แต่ถ้าเป็นเมื่อก่อน มันก็เป็นคาเฟ่เล็ก ใหญ่ กลาง ทุกรูปแบบ ทั้งแบบร็อก คันทรี่ คนที่มาเที่ยวส่วนใหญ่ก็จะเป็นคนมาเลย์ แล้วของเราก็จะมีนักร้อง มีพาร์ทเนอร์ อะไรอย่างนี้ จะมีตามประสาแหล่งโลกีย์อ่ะ เมืองหนึ่งเมือง คนเปลี่ยนกะ มีทั้งชุดยืนข้างถนน ชุดอยู่ในร้าน โห สารพัดรูปแบบ มีรถเล็ก ๆ ขนชุดนักร้อง ทุกอย่างวิ่งขายตามถนน ถ้าไม่ซื้อเช่า ก็ผ่อน วันละ 90-100 อะไรพวกนี้ มันเซอร์ไพรส์สำหรับเราอ่ะ มันผ่อนกันแบบนี้เหรอ แล้วเราไปอยู่กันมาจนรู้ว่าเค้ามีชีวิตความเป็นอยู่ยังไง เราเคยไปบ้านเค้า อ๋อมันนอนกันอย่างนี้ บางหลัง 3-4 คน บางหลังมีแยกห้อง บางคนเป็นหัวหน้า บางคนพวกมีแฟน ก็จะไปอยู่กับแฟน บางคนก็มีมาเลย์เลี้ยง ก็จะเห็นทุกรูปแบบ

ผู้วิจัย : ตอนไปเมืองอื่นก็เห็นว่ามีสถานบันเทิงเยอะมาก คือเมื่อก่อนพอเห็นข่าวความรุนแรง หลัง ๆ ก็จะมีภาพอีกแบบไปเลย ว่าที่นี่สวย มีศิลปวัฒนธรรม เป็นเมืองนิ่ง ๆ ไม่หวือหวา แต่พอไปดูจริง...

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : คือพี่ว่าเราชอบผักชีโรยหน้ากันอ่ะ เราชอบอะไรก็ไม่รู้ จริง ๆ แล้วสิ่งที่อยู่ในหนังเรื่องโอเคเบตงอ่ะ คนเบตงเค้าโอเคนะ เค้าโอเคจริง ๆ เพราะว่าทุกวันนี้เราไป เราเห็นเลยว่าโลโก้หนังเราถูกพิมพ์อยู่บนเสื้อ ขายเต็มตลาดไปหมดอะนะ แล้วสนามกีฬาอะไร

ผู้วิจัย : เหมือนเป็นคำขวัญเมืองไปแล้ว

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : ใช่ฮะ มันเหมือนหนังเรื่องนี้เปิดเบตงให้ทุกคนได้รู้จักอ่ะ ว่าแบบอ๋อ มันมีเมืองนี้อยู่บนโลกใบนี้ด้วย เช้าขึ้นมา มีรำไทเก๊กบนยอดเขา อะไรแบบนี้ มีทุกอย่างอ่ะ ซึ่งเซอร์ไพรซ์มาก อาหารเค้าก็อร่อยมาก ซึ่งเราก็ชอบอาหารเบตง แต่ว่าตอนนี้ พูดถึงปัจจุบัน อย่างนึงที่เกิดขึ้น คือวันที่ตูนวิ่ง (โครงการก้าวคนละก้าว ปี พ.ศ. 2560) จากเบตงไปแม่สาย ตูนคือ Symbolic อันนึงที่ลบความรุนแรง เห็นความปรองดอง ความน่ารักของคนที่ภาคใต้ เพราะฉะนั้นนี่เป็นจุดหนึ่ง พี่ไปวิ่งกับเค้าวันสองวันเอง เรายังเห็นได้ว่า นี่ไง ไอ้ความรุนแรงทั้งหมด ที่ทุกคนฝังหัวมาเป็นระยะเวลายาวนานในระยะเวลาสิบปี นี่เป็นอันหนึ่ง เราจะเห็นรอยยิ้ม เราจะเห็นน้ำใจของทุกคนที่เกิดขึ้นปัจจุบันนี้ โดยผ่านการวิ่งของตูน เราจะเห็นชัดเลยว่า ระหว่างทางนี้มันเกิดอะไรขึ้นบ้าง ถามว่า ทุกวันนี้มันยังมีอยู่ไหม มันยังมีอยู่ เค้าก็คงจะต้องสร้างสถานการณ์แบบนั้นอยู่ เพื่อที่จะให้รู้สึกว่า เฮ้ย กูยังอยู่นะเว้ย ไม่ไปไหนนะเว้ย อะไรแบบนี้ แต่ว่า ภาพที่เราเห็นมาตลอดทาง อาจจะใช้เวลาไม่กี่วันก็ได้ แล้วก็อาจจะไปใช้วาระที่เค้าทำอะไรรุนแรง แต่พอมาเห็นความในใจของคน เราจะเห็นว่าลุง ป้า เด็กน้อย อะไรต่ออะไรที่ออกมายืนกันทั้งหมดอะ เราจะเห็นถึงภาวะในจิตใจว่าเค้าขาดอะไรมานาน นี่คือเหมือนกับแสงสว่างที่ส่องให้เห็นชัดว่ามันเป็นยังไงตอนนี้ ง่ายมากเลย ชัดเจน ภาพเป็นรูปธรรม มันคล้าย ๆ กับวันที่พี่ลงไปวันแรก ๆ มันอารมณ์ประมาณนี้ พี่ไปเดินอยู่ในร้านรวงที่เคยไปถ่ายทำ ผู้คนที่เคยเจออยู่ตรงนั้น ก็โตกันหมดแล้วอะนะ ก็จะทักทายกันแบบ จำได้ อ้าว พี่อุ๋ย เดินไปตลาดนี่ทักกันเกรียวเลย คนก็ยังจำได้ว่าเราเป็นใคร เรามาทำอะไรไว้

ผู้วิจัย : แล้วหลังจากโอเคเบตงมาเป็นปืนใหญ่จอมสลัด

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : คือระหว่างถ่ายทำเบตง พอคนรู้ว่าเราเป็นนนทรีย์ แล้วเราไปถ่ายทำหนังที่เบตงมันเกือบปีอ่ะ ช่วงระยะนั้นก็จะมีคนมาหาอยู่เรื่อย ๆ ฮะ ทีนี้ก็มีอาจารย์จากปัตตานี ยะลา พี่ไม่แน่ใจ

เป็นอาจารย์ที่มอ. มาหา ก็ฝากหนังสือมาให้พี่สองเล่ม ก็เป็นเรื่องนี้ฮะ รายาแห่งลังกาสุกะ รายาแห่งปัตตานี แล้วพี่ได้อ่าน ก็โทรศัพท์นัดกันว่าควรมาหากัน มาคุยกันหน่อย มันเรื่องจริงหรืออะไร จริง ๆ มันเป็นเหมือนกับวิทยานิพนธ์ เป็นเหมือนอะไรพวกนี้ ที่มันเอาเรื่องเกี่ยวกับภาคใต้จริง ๆ มาบอกว่าเกิดอะไรขึ้นบ้าง มันมีที่มาที่ไป อะไรอย่างไร ซึ่งอ่านไอ้สองเล่มที่ว่าที่เค้าให้มาเนี่ย แล้วมัน เฮ้ย ทำไมกูไม่รู้เรื่องนี้มาก่อนว่ะ นี่คือประเด็นที่สำคัญคือว่า คือถ้าอ่านรากของเค้า มันเป็นเหมือนงานวิจัยนะฮะ เราจะรู้เลยว่ามันเหมือนกับอาณาจักรล้านนา เหมือนเด๊ะเลย คือเมื่อก่อนก็เป็นของเค้าอ่ะ แล้วเราก็ไปเอาเค้ามา ด้วยอะไรก็แล้วแต่ ด้วยสถานการณ์ฝรั่งเศส มลายูอะไรต่ออะไร สารพัด ก็เลยแบบว่าเข้ามาเป็นเขตปกครองของเรา แล้วถ้าเอาเรื่องที่เค้าเขียน เมื่อก่อนอยุธยาสั่งนครศรีธรรมราชลงไปตีมาอะไรมา ซึ่งเมื่อก่อนทุกที่มันก็เป็นอย่างนี้แหละ เหมือนกันหมด ทุกคนก็ไปล่าดินแดนกันมา แต่ทีนี้พอเรารู้เราก็แบบว่า เราอ่านหนังสือเยอะ เราเป็นคนที่ชอบประวัติศาสตร์มาก ทำไมเราไม่รู้เรื่องนี้ ก็นั่งคุยกับเพื่อน เพื่อนก็บอกว่าอย่าทำเลย

ผู้วิจัย : เพราะช่วงนั้นที่ใต้พีคแล้ว

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : พีคแล้ว พอโอเคเบตงฉายเสร็จเรื่องก็ ปิ้ง เลย นั่นแหละ พังเลย แล้วเค้าก็บอกว่าอย่าเลย เราก็แหม แต่มันน่ารู้จริง ๆ นะ มันมีวิธีอะไรไหม คุยไปคุยมาก็ไปจำได้ว่าเราเคยไปอ่านหนังสือของท่านมุ้ย โลกสีครามของท่านมุ้ย เค้าเคยพูดเรื่องวิชาดูหลำไว้ในเรื่องที่มันเป็นวิชาของชาวน้ำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัย : ฟังเสียงปลา

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : อ่า วิชาฟังเสียงปลา เราก็บอกว่าเฮ้ย ถ้าเราเอาเรื่องนี้มา แล้วผสมกับเรื่องจริงตรงนี้เนี่ย มันจะเป็นยังไงวะ คือถ้าเราเอาความเป็นแฟนตาซีเข้ามากลบพวกนี้ทั้งหมดเนี่ย เรื่องนี้มันก็จะเป็นเรื่องไม่จริงขึ้นมาทันที เรื่องนี้ก็จะเป็นเรื่องที่

ผู้วิจัย : จักร ๆ วงศ์ ๆ

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : อ่า ที่มี base ของความเป็นแฟนตาซีอยู่ในนั้น ก็เลยเอาเรื่องนี้ไปปรึกษาพี่วินทร์ เลียววาริณ บอกพี่วินทร์ว่าเราอยากทำเรื่องนี้ แล้วก็ คือเรารู้สึกว่าพี่วินทร์เป็นนักเขียนที่เป็นครีเอทีฟ ซึ่งเรารู้สึกว่านี่แหละ เราอ่านหนังสือของเค้าเยอะ เราว่านี่แหละเหมาะที่สุดที่จะทำเรื่องนี้ เราก็

เลยเอาหนังสือเล่มนั้นกับไอเดียเรื่องแฟนตาซีของเราไปคุยกับพี่วินทร์ว่าเออ ถ้ามันเป็นอย่างนี้ล่ะ มันจะซอฟต์ลงไหม คือคนที่โจมตี แล้วเราก็ไม่เอาปัตตานี เปลี่ยนเป็นลังกาสุกะ อะไรแบบนี้ เพื่อจะให้มันดูเป็นเมืองสมมติขึ้นมาหน่อย ซึ่งมันก็ไม่สมมติอะนะ แต่ก็ฟังดูไม่ปัตตานีอ่ะ ใช่ไหมฮะ ตอนแรกมันชื่อ Queen of Pattani ตอนแรกสุดอ่ะ แต่ตอนหลังเราก็เปลี่ยนเป็นลังกาสุกะ

ผู้วิจัย : โดนสั่งหรือว่า...

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : ไม่ฮะ ด้วยสำนึกของเราเอง เพราะว่า ตลกมาก ระหว่างที่เราทำหนังเรื่องนี้ พอเริ่มต้นถ่ายทำไปสักพัก มันก็จะมีข่าวพีอาร์เรื่อย ๆ เพราะว่าหนังมันใหญ่มากนะฮะ คือสเกลหนังมันใหญ่มาก ก็มีข่าว แล้วครั้งแรกเลยก็มีหนังสือมาจากโจรใต้ แฟกซ์มาที่ออฟฟิศ มันก็มีแฟกซ์มาหาพี่เค้าบอกว่า เฮ้ย คุณได้รับทุนจากรัฐบาลใช่ไหม ทหารใช่ไหม เพื่อทำเรื่องนี้ เพื่อจะโจมตีเค้าใช่ไหม ไปบอกว่าเค้าเป็นคนไม่ดีอ่ะ คล้าย ๆ อย่างนั้น เราก็เขียนแฟกซ์กลับไปว่าไม่ เราทำเอง ซึ่งเรื่องของเรื่องมันเป็นแบบนี้ คือตอนนั้นยังไม่มีใครรู้เรื่องอะไรเลยว่าเรื่องเราเป็นไง อะไรยังไง เราไม่ได้บอกใครว่ามีเรื่องนี้ เราก็ตอบไปว่าเป็นแบบนี้ ส่งเรื่องย่อให้อ่าน เค้าจะได้รู้ว่าจริง ๆ เป็นแฟนตาซี คนบ้าอะไรไปขี่ปลาวาฬ ใช่มะ มันจะเป็นเรื่องจริงได้ยังไง เสร็จแล้วเราก็ได้แฟกซ์มาจากทหาร มีทหารเรียกตัวไปพบกระทรวงวัฒนธรรมเรียกตัวไปพบ ในเรื่องเดียวกันนี้แหละ คือเหมือนกับว่าเราได้รับการสนับสนุนจากโจรใต้ให้มาทำเรื่องนี้ คือเราโดนสองฝั่งเลย คือทางทหารกับกระทรวงวัฒนธรรมที่เรียกไปชี้แจงเนี่ย ตอนนั้นหนังมันใกล้เสร็จแล้วด้วยนะ มันจะฉายแล้วแต่เหมือนเค้าเพิ่งรู้เรื่อง คล้าย ๆ อย่างนั้น โจรยังรู้เรื่องมากกว่าอีก เสร็จแล้วเค้าก็เรียกเราไปชี้แจง เราก็บอกว่า เราก็ชี้แจงเหมือนทางฝั่งโน้นละฮะ เพียงแต่เราพูดชัดเจนว่ามันจะจริงได้ยังไง มันเป็นเรื่องสมมติ ทุกอย่างเป็นแฟนตาซีทั้งหมด ใครจะมาขับปลาวาฬได้ ใครจะไปยืนอยู่บนปลากระเบนราหู มันไม่ใช่ความจริงหรอก สองครั้งสามครั้งที่เค้าเรียกให้เราไปชี้แจง จนรู้สึกว่า เพื่อนเตือนว่าพวกเราจะติดคุกกันเปล่าวะ เหมือนกับว่า นี่กูทำหนังนะเว้ย ซึ่งจริง ๆ เค้าคงคิด มันมีกระแสของการพูดกัน ขนาดยุคนั้นยังไม่มีเฟซบุ้กนะ มันยังมีกระแสของการพูดกันหนาหูว่า เหมือนกับพูดกันเองในไหนก็ไม่รู้ แล้วก็ประมาณว่าเหมือนเราพยายามไปจุดประกาย จุดชนวนความขัดแย้งให้มันชัดเจนขึ้น อะไรอย่างนี้ ซึ่งนั่นแหละ มันก็เป็นปัญหามากมาย เราก็พยายามไปชี้แจง เอาว่ากระบวนการการเริ่มต้นงานของเรา ขณะที่เราคุยกับพี่วินทร์ พี่วินทร์เริ่มลงมือร่างบทเรื่องนี้ ผมกับเอก คู่หูเดิม เราลงไปในแหลมมลายูทั้งหมดหนึ่งเดือน ไปเลย คือตั้งแต่โอเคเบตงแล้ว เราไปสนิทกับการท่องเที่ยวมาเลเซีย เพราะเราไปถ่ายปีนัง เราก็สนิทกับเค้า เค้าก็พาเรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลงไป หาผู้หลักผู้ใหญ่ ผู้รู้ นักประวัติศาสตร์ อาจารย์ ด็อกเตอร์ อะไรทั้งหลายแหล่ ทั่วมลายู เพื่อจะไปศึกษาว่ามันมีอะไร คือ เพราะมันเกี่ยวข้องกันอยู่ ก็ทั้ง research เสื้อผ้า ชีวิตความเป็นอยู่ ลักษณะบ้านเมือง อาวุธยุทโธปกรณ์ ผู้คนน่าเป็นยังไง ไปดูพิพิธภัณฑ์ทั่วมลายูจริง ๆ ไปมะละกา ตรงไหนมีป้อมปืนที่อยู่ริมทะเล หน้าตามันเป็นยังไง เพราะว่าของไทยไม่เหลือเลย เราค้นอะไรจากฝั่งเราไม่ได้เลย เรามีที่สงขลาอยู่หน่อย ๆ เรามีป้อมปืน แต่มันเป็นกองอิฐ กองดิน ซากปรักหักพังเหลือเกิน ซึ่งไม่สามารถเอาเป็นหลักฐานอะไรได้เลย เราก็ต้องลงไปทางโน้น แถวมะละกาก็ยังมีป้อมปืนอะไรต่อมิอะไรอยู่ ไปดูว่าหน้าตามันเป็นยังไง ความขัดแย้งมันคืออะไร แล้วก็ไปคุยกับนักวิชาการว่าเค้ารู้สึกยังไงกับเรื่องนี้ เค้าคิดยังไง มันจะกระทบอะไรกับเค้าไหม อะไรอย่างนี้ คือทุกครั้งที่เราทำงานอยากจะบอกว่าเราไม่ได้มั่ว แล้วเราก็ไม่ได้อยู่ดี ๆ ก็คิดทุกอย่างขึ้นมาเอง แล้วยิ่งพี่วินทร์เป็นคนที่ใช้ข้อมูลอย่างโคตรจะลึก ละเอียด เค้าไม่ใช่คนนั่งเทียน เค้ารู้ว่าจะหยิบอะไรมากเท่าไหร่ เพราะงั้นเราต้องลงไปหาทุกอย่างให้ครบถ้วน ถ่ายรูปกันแหลกลาญ แล้วก็ทำ research กันจริงจังมาก เกี่ยวกับเรื่องนี้ คือจะเอาข้อมูลมาให้พี่วินทร์ให้ครบถ้วนมากที่สุด

ผู้วิจัย : แล้วตอนนั้นนักวิชาการเค้ามองว่ายังไงบ้างคะ

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : ถ้าของมลายูเองเนี่ย เค้าบอกดีเลย ไม่มีทางหรอกที่มาเลเซียจะทำเรื่องนี้ได้ เค้าบอกว่ากรุณาทำเถอะ เพราะว่าเค้าก็อยากเห็น อย่างน้อยเป็นการเก็บศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยในรูปแบบมลายู ค่อนข้างจะทางมลายูนะ เราใช้ความเป็นไทยน้อยมาก วังเราทั้งวังเราไป research เราไปเลียนรูปแบบเค้ามา แล้วมาผสมในแบบของเราเอง แต่ว่าโดย Base มาจากสถาปัตยกรรมของเค้าแทบทั้งนั้น ถ้าทำเป็นไทย มันจะหัวมังกุท้ายมังกร มันจะไม่ไปทางใดทางนึง เราก็เลยเลือก Base ทางนั้นมากกว่า เพราะฉะนั้นเสื้อผ้าทุกชุด ผ้าทุกผืนที่เราสั่งทอทั้งหมด มันมีกลิ่นอายความเป็นมลายูอยู่จริง ของเราเนี่ย ตอนนั้นเรามีแค่ปัตตานีบางส่วนจริง ๆ แม้กระทั่งเรื่องของกริชที่ใช้เนี่ย กริชของเจ้าเนี่ยเป็นเหมือนตัวแทนของพระองค์ อย่างตอนที่เจ้าหญิงอูงูแต่งงานกับเจ้าชายปาหังเนี่ย จะเห็นว่าเค้าไม่อยู่ แต่เอากริชส่งไปให้ คือแต่งงานกับกริชอ่ะ พูดง่าย ๆ นั่นก็เป็นวัฒนธรรมของมลายู เราก็เอาข้อมูลมาจากฝั่งเค้าทั้งหมด หนังสือหอบกันมาแบบเต็มรถเลยอ่ะ research กันปีนึงอ่ะ ทั้งหมดทั้งสิ้น โมเดลวังเราทำใหญ่เท่าสนามบาสอ่ะ สร้างใหญ่โตมโหฬารมาก เพื่อที่จะดูว่าเฮ้ย ใครไปอยู่ตรงไหน ประทับตรงไหน ข้างหลังเป็นสวนยังไง โจรสลัดญี่ปุ่นวาโกะมาบุก จะเข้าทางไหน คือทุกอย่างมัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะต้องแพลนไว้ เพราะเราไม่ได้สร้างทั้งหมด CG ต้องมารู้ว่าหน้าตาจริง ๆ ของเมืองเราเป็นยังไง เราไปสั่งทำเรือตัวเท่าเปียโนสิบกว่าลำ เพื่อให้ CG ไปใช้ ทุกอย่างมันมีที่มา มันเลยใช้เงินเยอะ

ผู้วิจัย : ตอนทำนี่มีอยากตัดตัวละครกลุ่มไหนออกไหมคะ

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : ตัด คืออย่างนี้ฮะ ตอนแรกเลย เราคุยกันไว้ว่าหนังเรื่องนี้จะมีสามภาค คือหมายความว่าเราถ่ายทำหนึ่งครั้งเนี่ย มันจะตัดไปสามเรื่อง เราวางแผนกันไว้อย่างนั้น เพื่อที่ว่าจะได้ลงทุนครั้งเดียว เพราะว่าการทำไอ้แบบนี้มันเป็นเรื่องใหญ่นะ เรือที่สร้างก็หลายล้านนะ แล้วใช้ครั้งเดียว มันไม่คุ้มหรอก ในเรื่องที่พี่วินทร์เขียนทั้งหมด ไอ้เล่มหนานั่นน่ะ นั่นคือหนังสามเรื่องนะฮะ เพราะฉะนั้นสิ่งที่ในหนังเรื่องนี้มันออกมาแล้วแหว่ง ๆ กุด ๆ วิ่น ๆ เพราะว่าสามเรื่องมันถูกยำมาเหลือเรื่องเดียว จริง ๆ เรื่องนึง ตอนนึง มันประกอบไปด้วยราชินีตอนละสององค์ มันเป็นยุคสมัยของฮีเจา มาเป็นบิรู บิรูมาเป็นอูงู เนี่ย มันเป็นสามเรื่องแบบนี้เลยฮะ แต่ด้วยเหตุการณ์บางอย่าง เค้าบอกว่า เป็นไปได้ไหมให้มันเหลืออันเดียว ทุกอย่างมันก็เลยจากสามเรื่อง ถูกยำมาเหลือเรื่องเดียว ซึ่งมันเป็นไปไม่ได้อ่ะ เป็นการแก้ปัญหาโดยสิ้นเชิง จากหนังที่เล่าสนุก ๆ ไปสามภาคอ่ะ เพราะตอนนั้นมันมี The Lord of The Ring หรือหลาย ๆ เรื่องที่มันเป็น episode แบบนี้

ผู้วิจัย : ยุคหนังมหากาพย์

คุณนนทรีย์ นิมิบุตร : ครับ ซึ่งเรารู้สึกว่าเรื่องมันควรจะเล่าแบบนี้ เพราะเนื้อหามันเยอะมาก แล้วก็การที่จะเล่าบรรยายในแต่ละยุคสมัย ตรงนี้โจรนี้ ตรงนั้นโจรนั้น ทำไปทำมามันโดนรวบมาเหลือแค่นี้ก็ต้องโยนอะไรเข้ามาตรงนี้เต็มไปหมดเลย ตอนนั้นปวดหัวมาก ไม่รู้จะทำยังไง วันก่อนเพิ่งดู เค้าเอามาฉายอีกรอบในทีวี แล้วรู้สึก โห ทำไมหนังกูเร็วแบบนี้ เล่าเร็วมาก แล้วก็จับต้องอะไรไม่ได้ เพราะตัวละครมันเยอะมาก เรื่องก็เยอะ แล้วมันมีเหตุมีผลต่อกันไปหมด แล้วมันก็ยากมากในช่วงนั้นที่จะตัดสินใจ ปั่นป่วนไปหมด งบก็ถูกตัดลงมาให้เหลือเท่าที่เป็นไปได้ ก็ทำให้เรื่องนี้ยากที่สุด แต่ว่าโดยเหตุการณ์ระหว่างถ่ายทำ เราก็ไม่ได้ไปแตะอะไรที่เกินสุราษฎร์ธานีลงไปเลย เราก็จะทำทุกอย่างอยู่บน green screen แล้วก็ทำ เขียนเอาเอง ตอนนั้นก็มีไปถ่ายถ้ำ ระเบิดกัน ตอนนี้ถ้าทำแบบนั้นคงโดนด่าอ่ะ จริง ๆ ยังมีเรื่องราวอีกมากมายนะ เกี่ยวกับคนใต้ที่น่าเล่า มีหนังสือเล่มนึง พี่ชอบมาก เป็นหนังสือที่ได้รางวัล Young Thai Artist Award คนเขียนเป็นคนใต้ ใส่ฮิญาบเลย เค้าพูดเด็กอนุบาล ครูถามเด็กอนุบาลคนหนึ่งว่า เป็นมุสลิมหรือเปล่า เป็นมุสลิมหรือเป็นพุทธ เด็กมันก็ไม่รู้อะไร เพื่อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ถามว่ากินหมูหรือเปล่า เด็กบอกว่าไม่ชอบกิน นึกออกมะ มันเจ๋งมาก จะบอกว่าเด็กมันบริสุทธิ์มาก ไม่รู้ว่ากูเป็นใครหรอก แต่จริง ๆ มันไม่ได้เป็นมุสลิม พ่อมันไม่ชอบกินหมูแค่นั้นเอง คือมันจะบอกว่าสังคมมักจะตัดสินคนด้วยอะไรแบบนี้ ด้วยอะไรที่เป็นความเชื่อแบบนี้ นี่เป็นสิ่งที่เค้าพูดกับเด็กอนุบาลน่ารักชิบเป๋งเลย แค่เรื่องนี้เรื่องเดียว เห็นหนังเลยอ่ะ แต่มันก็อยู่ที่ประสบการณ์ของการตีความมุมมองของคนทำหนัง ที่สามารถจะตีอย่างนี้ออกมาได้ยังไง บางคนก็อ่าน อาจจะไม่มีประสบการณ์หรือไม่รู้สึกแบบเรา แต่เรารู้สึกได้ว่า โห ลึกว่ะ ให้ครูตัดสินคนกันแบบนี้เลย อัตตาสูงมาก เออมันยังเป็นเขา เป็นเรา ซึ่งเราว่าอันนี้แหละ ที่มันทำให้เกิดความแตกแยก เราเลยพยายามทำหนังไม่ใช่ฉันไม่ใช่เธออ่ะ

บทสัมภาษณ์คุณธนดล นวลสุทธิ์
ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6

19 พฤศจิกายน 2560 ณ ร้านกาแฟแห่งหนึ่งบนถนนลาดพร้าว

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : พี่รับผิดชอบภาพยนตร์จนถึงรอบ press ครับ แต่ว่าหลังจากนั้นเค้าก็ปรับกันอยู่หลายเวอร์ชั่น ซึ่งพี่ไม่ได้เกี่ยวแล้ว พี่ไม่แน่ใจว่าเราได้ดูเวอร์ชั่นไหน ที่ฉายภาคใต้ส่วนใหญ่ก็น่าจะเป็นเวอร์ชั่นใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัย : ต่างกันเยอะไหมคะ

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : ครึ่งหลังมีการปรับเยอะครับ มีการสลับไทม์ไลน์ การเล่าเรื่อง อะไรพวกนี้

ผู้วิจัย : ที่มาที่ไปของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นมายังไงนะคะ

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : โจทย์มาตอนแรก เค้าเรียกพี่เข้ามาคุย ซึ่งตอนนั้นก็มีหลายทีม โจทย์ตอนนั้นเค้าอยากเล่าเรื่องรักวัยรุ่น แต่เค้าไม่ได้ต้องการให้เราลงไปขนาดนั้นหรอก แค่เห็นบรรยากาศ เห็นคนแล้วกลับมาที่กรุงเทพฯ ก็ได้ แต่เราอยากเล่าเรื่องตรงนั้น ก็ไม่คิดว่าจะได้ เพราะมันเป็นประเด็นที่ยาก

ผู้วิจัย : ยากสำหรับ..

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : ยากสำหรับนายทุนครับ ยากต่อการอนุมัติ เพราะว่าเราไม่ได้เล่าตามโจทย์แรกที่เค้าให้มา เรื่องพื้นที่เล่ายาก แล้วก่อนหน้านั้นมีหนังพี่ต้อม (ปิตุภูมิ พรมแดนแห่งรัก) ที่เป็นประเด็นแล้วก็กลายเป็นว่าสุดท้ายเค้าก็ไม่ได้ฉาย เราก็กลัวว่าของเราจะเป็นแบบนั้นไหม เค้าก็เลยบอกให้เป็นแค่ background ดีกว่า ณ โจทย์แรกนะครับ ตอนแรกพี่ก็ไม่ได้คิดอะไรมาก พี่มีเพื่อนสมัยเรียนอยู่ที่ปัตตานี แล้วมันพูดอย่างนึงที่พี่จำได้แม่นเลย มันบอกว่าที่บ้านมันเนี่ย พ่อแม่ไม่ยอมย้าย มันน่ะ พี่ ๆ น้อง ๆ หรือคนอื่นย้ายออกมาหมดแล้ว ทำยังไงก็ไม่ยอมย้าย อันตราย มันก็เป็นห่วง แต่ตัวมันเนี่ยยังไงก็ไม่ยอมกลับ เรียนจบก็ไม่กลับอ่ะ พี่ก็เลยเอาจุดนี้ที่เคยคุยกับเพื่อนตั้งแต่สมัยเรียน มาตั้งเป็นคำถาม ก็ลิสต์ไว้เต็มหน้ากระดาษเลย ว่าถ้าเราจะเล่าหนังชายแดนภาคใต้ เราจะพูดถึงเรื่องอะไรบ้าง มันก็กลายมาเป็น Theme ของเราก็คือ ศรัทธา ความเชื่อ ความฝัน แล้วก็พูดถึงความคิดของแต่ละ Generation เป็น Subplot แล้วก็ตั้งคำถามว่าคนเหล่านี้ใช้อะไรในการตัดสินใจว่าเค้าต้องอยู่ที่นี่ ทั้ง ๆ ที่เค้ารู้ว่าตอนนี้มันสุ่มเสี่ยงต่อชีวิต อยู่ในพื้นที่ที่อันตราย สุดท้ายก็เป็นคำถามหมดเลย ว่าทำไม เค้าอยู่ด้วยเหตุผลอะไร แล้วจาก Theme หลักก็แตกเป็น 3 Generation พอขาย Plot ตรงไหนไปก็โชคดีที่ กอ.รมน. กับนายทุนเห็นด้วย เค้าแค่ขอว่าอย่าพาไปแตะประเด็นสุ่มเสี่ยง เราก็ว่าหนังเรามันพูดเรื่องความศรัทธามากกว่า แต่ก็หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะไม่พูดถึง Scene ที่มันทำให้เกิดเรื่องราว ก็คือ Scene ระเบิด ซึ่งพี่ก็ต้องมี ทางโน้นเค้าก็ยอม หลังจาก Research ทำโครงสร้างบท แล้วก็ลงพื้นที่ไปดูรายละเอียดต่าง ๆ ว่าจะถ่ายหลอกยังไงได้บ้าง ต้องใช้อะไรบ้าง ตัดสินใจจะลงไปแค่สองสามวัน แต่ว่าตอนที่ลงพื้นที่ตอนนั้น มันกลายเป็น เปลี่ยนทุกอย่างเลย เปลี่ยนแม้แต่บทด้วย เราได้เข้าไปคุย เข้าไปสัมผัส กับพื้นที่อะไรต่าง ๆ กลายเป็นว่า พี่นึกไม่ออกว่าเราจะไปถ่ายที่อื่นยังไง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้วิจัย : เช่นยังไงบ้างคะ

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : เช่น มัสยิด ชุมชน บ้านที่พี่ไปเลือก พี่รู้สึกว่าสถาปัตยกรรมบางอย่างมันหลอกไม่ได้ ถ้าจะเซ็ท ก็ต้องใช้เงินเยอะมาก บ้านนางเอก หรือบ้านที่พระเอกไปอยู่ มัสยิดกลางที่เป็นสัญลักษณ์ปัตตานี วังยะหริ่งที่เซ็ทเป็นบ้านนางเอก อะไรแบบนี้พี่หาที่อื่นไม่ได้ มันเป็นศิลปะที่รวมทุกอย่างของเค้าจริง ๆ อย่างท่าน้ำ เป็นประตูการค้าที่เคยเจริญในยุคหนึ่ง แต่วันนี้มันไม่ได้เป็นแบบนั้นแล้ว หรือสะพานในหลวง ซึ่งพี่หาไม่ได้อ่ะ ที่ตัวละครไปพูดคุยเรื่องความรักตรงนั้น เป็นพาร์ทหลัง ๆ ของเรื่อง แต่ว่าพาร์ทหลัง ๆ ในเวอร์ชั่นใหม่ก็จะมีรายละเอียดต่างจากเวอร์ชั่น press นะ

ผู้วิจัย : พาร์ทหลัง

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : ครับ คือเราตั้งใจเล่าว่าตัวละครเนี่ย อยู่ร่วมในเหตุการณ์สำคัญหมดเลย อย่างซีนลิเกฮูลู ซีนที่พ่อนางเอกโดนระเบิด พ่อขับรถมา ระเบิด พ่อตัดสินใจช่วยลูก แต่แม่ตาย กลุ่มบ่าววีนั่งอยู่ บ่าววีเคยพูดว่าเคยเล่นดนตรีกับเพื่อน แต่เพื่อนไม่อยู่แล้ว ก็คือตายตอนที่ระเบิด บ่าววีกับเพื่อนเล่นดนตรีอยู่ในร้านน้ำชา แล้วชารีฟกับเฟิร์นมาหาพ่อ มาดูเหตุการณ์ไทยมุง แล้วก็มาเจออาวอที่เป็นเพื่อนกับแม่ ที่อยู่วิทยุชุมชน ที่มายืนดูเหตุการณ์อยู่แล้ว นางเอกคือนอนเจ็บอยู่กับพ่อ บ่าววีกับเพื่อนที่นอนเจ็บ พ่อของเฟิร์นเข้ามาเคลียร์พื้นที่ ก็โดนระเบิดตายในครั้งที่ 2 ตอนระเบิด อาวอก็เข้ามาบังระเบิดให้ชารีฟ มันก็จะมีตอนนึงที่ชารีฟซื้อขนมมาให้ แล้วอาวอเดินกะเผลก ก็ hint ไว้ตรงนี้ พวกโค้ชก็มายืนดูรถ เพื่อนนางเอกที่เป็นครูก็ยืนบังเด็ก ๆ ไว้ นางเอกเลยตัดสินใจไปกรุงเทพฯ เพราะหลังจากเหตุการณ์นี้ แม่ตาย เค้าก็โทษพ่อ ว่าเพราะพ่อเป็นแบบนี้แหละ มันจะมีซีนที่เค้าพูดเรื่องมัสยิด ซึ่งมันมีจริงนะครับ มัสยิดที่สร้างเป็นสิบยี่สิบปี ยังไงก็ไม่เสร็จ

ผู้วิจัย : ไม่เสร็จเนื่องจากว่า

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : มันระดมทุนครับ ยังไงก็ไม่เสร็จ แล้วด้วยเหตุการณ์ด้วย อะไรด้วย เลยไม่ได้ทำง่ายเหมือนเมื่อก่อน ตัวพ่อก็พยายามที่จะทำให้เสร็จ แต่สุดท้ายมันก็ไม่เสร็จ มันมีประโยคที่เค้าเถียงกันว่า แม่ก็คือย้ายมานับถืออิสลามตามพ่อ ที่ตอนแรกคุยเรื่องผู้ชายอยู่ดี ๆ ว่าทำไมไม่ฟัง แล้วมาพูดถึงมวลรวมของสามจังหวัดชายแดนใต้ แล้วก็ความเชื่อ ศรัทธา ในซีนนี้ ที่พ่อพูดว่า ถ้าไม่มีศรัทธา มันก็อยู่ไม่ได้ เหมือนว่า พ่อยอมตายที่นี่มากกว่า แล้วตัดสลับไปที่สุสานของมุสลิมที่นางเอกมายืนกับพ่อ นางเอกไม่พอใจ แล้วพ่อก็บอกว่า เราเกิดจากดิน ก็จะกลับสู่ดิน คือหัวใจความเชื่อของเค้าเลย คือจริง ๆ ถ้าพูดเรื่องความเชื่อ ความศรัทธา มันเป็นประเด็นหลักของเรื่องเลย แล้วก็เอาความฝันมารองให้ตัวละคร อย่างต้นก็อยากเป็นนักดนตรี แต่ต้องเลี้ยงหลาน เค้าทำความฝันได้ไม่เต็มที่ นางเอกก็มีความฝัน อยากพาพ่อไปกรุงเทพฯ แต่จริง ๆ นางเอกไม่ได้อยากไปหรอก เค้าไม่ได้คิดจะไป แต่เค้าคิดว่าที่นี่ไม่ปลอดภัยสำหรับคนที่เค้ารัก เฟิร์นมีความฝันว่าจะขึ้นมาเรียน เพื่อไปสานต่องานวิทยุชุมชนของแม่ ตัวชารีฟก็มีความฝัน คือพอเป็นวัยรุ่นในโลกมุสลิม เค้าจะส่งไปเรียนศาสนาจริงจังมาก ชารีฟอยากเรียนหนังสือ เข้ามหาลัย เล่นกีฬา เป็น subplot ไว้ในแต่ละตัวละคร

ผู้วิจัย : ทีมงานหรือนักแสดงเป็นคนพื้นที่บ้างไหมคะ

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : มีน้องที่เป็นเพื่อนใยไหม แล้ว extra ก็เป็นคนพื้นที่หมดเลย กว่าจะได้นักแสดงกับทีมงานชุดนี้ก็ยากครับ หลังจากที่ตัดสินใจว่ากลับมาพี่เปลี่ยนบท ทีมงานพี่ออกเกือบหมดเลย แล้วก็มีระเบิด ใหญ่เหมือนกันนะ มียิงทหารที่ขี่มอเตอร์ไซค์ มีกระบะมาประกบยิง ทีมงานก็ระส่ำระสายเลย ครอบครัวเค้าไม่โอเค พี่ก็เข้าใจ นักแสดงก็หาใหม่หมด พอลงไปก็ไม่มีเหตุการณ์นะครับ นิด ๆ หน่อยๆ แต่ไม่มีผลกระทบอะไร แต่พอขึ้นมา อีก week เดียวเองครับ ก็มีหลายจุดเลยที่ระเบิด ตรงที่เคยไปถ่ายทั้งนั้นเลย

ผู้วิจัย : เช่นตรงไหนบ้างคะ

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : ตรงหอนาฬิกา ร้านกาแฟ ตรงที่พวกพี่ประชุมกันบ่อย ๆ เลยครับ พ่อของน้องที่เป็นคนพื้นที่ ก็เสียจากเหตุการณ์นี้ จริง ๆ ตอนถ่าย จริง ๆ แล้วเค้าก็มุ่งไปที่เจ้าหน้าที่นะ ตอนเค้ามาดูเราเค้าก็จะไม่ใส่เครื่องแบบ สมมติถ้าจะเข้าไปถ่ายตอนเช้า ตีสามก็จะมีหน่วยเคลียร์พื้นที่ให้ พอเราไปถ่าย เค้าก็จะอยู่ไกล ๆ ละ ไม่ได้เข้ามา แต่คนที่อยู่กับเราก็จะไม่ใส่เครื่องแบบ พี่ก็เข้าไปถ่ายในพื้นที่สีแดงเยอะเหมือนกัน ยะหริ่งก็เป็นจุดนึงที่เกิดเหตุยิงกันบ่อย ก็หลังจากนั้นไม่นาน โต๊ะอิหม่ามที่มัสยิดกลางก็โดนยิง เค้าเป็นคนที่ช่วยเหลือพวกพี่เลย ก็โดนยิง น่าจะเป็นเพราะว่าร่วมกับทหารอะไรอย่างนี้ก็เลยโดน แล้วก็ที่ไปอยู่หาด ที่พวกชารีฟไปเล่นกีฬาอ่ะครับ ตอนนี้เป็นพื้นที่ร้าง แต่เมื่อก่อนไม่ใช่นะ พี่ก็ยกกองไปเล็ก ๆ เลย รถสองคัน รถกล้องคันนึง รถทีมงานก็มีผู้ช่วย นักแสดง คือพี่ไปดู แล้วที่นี่เป็นที่ ๆ ทำให้พี่ตัดสินใจ วันนึงมันเคยเป็นชายหาดที่สวยที่สุดในตอนล่าง คนทุกจังหวัดต้องมาเที่ยวตรงนี้ แต่ตอนที่พี่เข้าไปเหมือนเป็นป่า ป้าย ต้นไม้ ร้านค้าปิดหมดเลย เห็นรองเท้าแตะ หม้อชาม กระจาย วันที่ไปเจอก็ตัดสินใจกัน ว่าเอาไงดีลงไม่ลง เพราะไม่มีเจ้าหน้าที่ไปด้วย แล้วมันมีเหตุการณ์มีลูกมะพร้าวตก แล้วมันเสียงดังมาก มันตกใส่ พวกพี่เดินอยู่แล้วไม่รู้ ทุกคนตกใจจริง ๆ นึกว่าระเบิดทุกคนวิ่งกันเลย พอหันมามองแล้วขำกันเลย ว่านี่มันลูกมะพร้าวที่มันหล่นมา

ผู้วิจัย : แต่เหมือนข้างในมันไปแล้ว

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : เออ แล้วมันก็เป็นจุดนึงที่ว่า ไม่ได้เป็นแบบนี้ทุกครั้ง แล้วมันเหมือนเราแพนิคเหมือนเราอยู่กรุงเทพฯ อ่ะ เรารับรู้เรื่องบางอย่างที่มันแตกต่างกับคนพื้นที่ เราได้รับรู้ว่าเฮ้ย เนี่ย บางทีมันไม่ใช่นะ มันยังมีอะไรมากกว่านั้น ซึ่งก็เป็นเหตุผลนึงที่ทำให้พี่ยอมเสี่ยงที่ถ่ายในพื้นที่นี้ แต่จริง ๆ ทหารเค้าไม่อยากให้เข้าไปถ่าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัย : ทีมงานเลือกโลเคชั่นเองหมดเลย

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : ครับ เค้าไม่ได้เลือกให้ อย่างจริง ๆ พี่มีถ่ายที่มัสยิด ก็โดนตัดออก มีถ่ายซ้อมกีฬา เค้าไม่ให้เพราะบอกว่ามันเป็นประเด็นใหญ่ กีฬาที่เป็นการต่อสู้ไปอยู่ตรงนั้น มันบอกอะไรบางอย่าง แต่เราไม่ได้มองแบบนั้น เรามองว่ามันคือประวัติศาสตร์ของปัตตานี ทำไมเราจะไม่ถ่ายไว้ แต่ก็โดนยกออก ซึ่งเราก็โอเค ถ้ามันเสี่ยงต่อการเป็นประเด็น เราก็พยายามปรับ หรือภาพผู้ชายผู้หญิงซ้อนมอเตอร์ไซค์ เราก็ยกออก ตัดมาเป็นยืนคุยอยู่เลย ไม่ต้องมีภาพระหว่างทาง

ผู้วิจัย : ก็ยังเล่าเรื่องได้

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : ใช่ แล้วก็มีหลายอย่างที่โดนตัดออก อะไรที่มันสุ่มเสี่ยง โดยเฉพาะเรื่องที่เกี่ยวกับความเชื่อ บางทีแบบตัวละครมีคำถามกับความเชื่อ เพราะมีเหตุการณ์เกิดขึ้นกับเค้า ให้เค้าตั้งคำถาม อะไรแบบนี้ ซึ่งตัวนางเอกจะเป็นคนที่มีคำถาม ก็จะให้พ่อสอนตลอด ตอนที่ research ก็นั่งอ่านทุกอย่าง แล้วมันเยอะมาก ก็คิดว่าจะดึงมาใช้ยังไงให้เข้าใจ มีซีนนึงที่โดนตัดไป ซีน Comedy มันก็คือความหมายเดียวกับตอนที่ไปเจอเรื่องลูกมะพร้าวนั่นแหละ มันมีการเข้าใจผิดเรื่องระเบิด มีอยู่จริงนะ เราอยากเล่าว่าสิ่งที่เราเห็นบางทีเราตื่นตูมไป ตอนที่พี่ทำเสร็จก็มีคนบอก นักวิจารณ์ก็บอกว่าเราโลกสวย พื้นที่จริงไม่เป็นแบบนั้น เราไม่เล่าความจริง พี่โดนคำถามแบบนี้เลยนะ พี่ก็ไม่รู้จะบอกยังไง ว่าอยากให้เค้าลงไปจังเลย ถ้าคุณลงไปเห็นเองจะรู้ว่ามันไม่ได้เป็นแบบนั้น ถ้าเราลงไปแบบปกติอะนะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัย : เผลอ ๆ สวยกว่าที่คิด

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : ใช่ แล้วคุณจะเห็น มันไม่ได้เป็นแบบที่คุณคิดกันเลย พอเค้ามองเป็นหนังเกี่ยวกับมุสลิม เค้ามองเหตุการณ์ของเราเหมือนเป็นฝั่งอิหร่าน ไปมองเหมือนกับเหตุการณ์เมืองนอกที่มันรุนแรง คนอยู่กันไม่ได้จริง ๆ หรือว่า มันเป็นภาพที่เค้าติดตาอ่ะ แต่ถ้าเค้าไม่ได้ไปสัมผัสของจริงเออ จะเล่ายังไงให้เห็นว่าเค้าใช้ชีวิตปกติมาก ทีมงานพี่ที่ลงไปวันแรกกลัวกันมาก แต่หลังจากนั้นนะทุกคนใช้ชีวิตปกติหมดเลย เดินเข้าออกโรงแรม เดินหาอะไรกิน ไปนั่ง ทุกคนใช้ชีวิตปกติเลย เพราะทุกคนรู้แล้วว่ามันไม่มีอะไรแบบนั้น มันไม่โดนเรา เหตุการณ์จริง ๆ มันเกิดกับคนที่เป็นทหารมากกว่า สมมติถ้าเรามองกันมุมลึก ๆ ที่มันเป็นเรื่องของปัญหา คือเราไม่ได้เล่าเรื่องแบบนั้น เราเล่าเรื่องของคน

ผู้วิจัย : เล่าเรื่องคนทั่วไปที่อยู่

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : ใช่ มันก็มีนักข่าวถามว่า ทำไมไม่เล่าเรื่องแบบนี้ พี่ก็บอกว่าก็หนังไม่ได้เล่าอย่างนั้น หนังพี่ไม่ได้ตั้งใจที่จะเล่าว่าเพราะการเมือง เพราะใครดีลกัน ที่เรารับรู้กันมา เราเล่าถึงคนที่ยังอยู่ว่าอยู่ด้วยอะไร เราไม่ได้บอกว่า เหตุการณ์เกิดขึ้นเพราะนั่น เพราะนี่ เราอยากเล่าว่าทำไมเค้ายังอยู่ทั้ง ๆ ที่เค้ารู้ว่าอะไรเกิดขึ้น ถ้าหนังพี่ต้อมเล่าแบบนี้ พี่จะเล่าเรื่องอีกมุมของคนที่ใช้ชีวิต มันก็ต่างกันอย่างน้องคนนึงเค้าจับประเด็นเรื่องซีนเล่านิทาน เราเล่าแบบอะลุ้มอล่วยมาก ที่เค้าถามกันเรื่องปีศาจของมุสลิม พยายามไม่ขยี้มัน แต่จริง ๆ เราเล่าเรื่องความขัดแย้งระหว่างศาสนา ที่มันเป็นที่ถกเถียงกัน แต่พี่เล่าเป็นนิทานแทน

ผู้วิจัย : การแย่งชิงความหมาย

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : ใช่ ว่าพระเจ้าของใครที่เป็นจริง ต้องการเล่าถึงจุดที่เป็นความขัดแย้ง แต่เป็นนิทานแทน แล้วให้นางเอกเป็นคนเล่า เพื่อเป็นการทวนตัวเองอีกทีนึง ถ้าเค้าไม่ศรัทธาพระเจ้าก็จะมีปีศาจตนนี้เข้ามาในใจ ใยไหมก็ถามว่าครูฟ้าเคยเจอไหม ฟ้าก็ตอบว่าครูไม่เคยเห็นหรอก เราก็ไม่ควรเห็นเหมือนกัน แต่เราไม่ได้ขยี้มาก หรือซีนโรงพยาบาล ที่นางเอกมองวัด แล้วปีเตอร์เดินเข้ามา แล้วพ่อนอนอยู่ในโรงพยาบาล แล้วนางเอกถามว่าถ้าอธิษฐาน พ่อจะฟื้นไหม เหมือนเค้ายอมทำทุกอย่างเพื่อให้พ่อหาย

ผู้วิจัย : ถ้าถอดเรื่องราวออกไป คนอคติว่าหนังเป็น propaganda

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : ก็เยอะครับ แต่ก็ไม่ว่านะ คือเค้าไม่ได้ทำหนัง ก็จะมองคนละแบบกับเรา เค้าก็กลัวด้วย กลัวสิ่งที่เราเสนอไป ด้วยทุนมันเป็นของราชการ แต่เค้าไม่ได้อะไรกับพี่เลยนะ ปล่อยเต็มที่ถ้าจุดประสงค์เรามันชัดเจน ถ้านางเอกไปสุดทางแล้วกลับมา ก็ยังเป็น feel good อยู่ดี พี่ก็บอกแล้วว่าจะเล่าหนัง feel good แต่ก็จะมีประเด็นอื่น ๆ แตะอยู่

ผู้วิจัย : มี feedback มายังไงบ้างอะคะ ทำไมถึงต้องแก้หลายเวอร์ชั่น

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : ทางนายทุนแก้เองครับ เพราะพี่ก็พยายามแก้ให้มันกลางที่สุดแล้ว แต่พอฉายแล้วมีหลายคนเตือน ก็มีการแก้

ผู้วิจัย : สำนักจุฬาราชมนตรีก็ไม่ได้ติดอะไร

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : ไม่เลย เค้าช่วยเราตั้งแต่ตอนทำบทแล้ว พี่ส่งนักแสดงไปเรียนเรื่องพิธีกรรมต่าง ๆ กับทางเค้า ลงไปเค้าก็ติดต่อโต๊ะอิหม่ามมัสยิดกลางให้ช่วยเหลือพวกพี่ หรือแม้แต่ตอนเซ็นเซอร์ เค้าก็ไม่ติดอะไร ยกเว้นบาง scene จริง ๆ คือเค้าจะประชุมกัน ในคณะกรรมการถ้ามีหนึ่งคนที่ติด ก็จะไม่ผ่าน ก็จะมีคนที่ไม่เข้าใจในวิธีการเล่าแบบหนัง เราพยายามอยู่ตรงกลาง เราทำหนัง Mass มันคือหนังรักเรื่องนึงที่มีประเด็นมากกว่า จะว่าจริง ๆ เราก็โลกสวยแหละ อย่างวิทยุชุมชน พี่ก็ตั้งใจออกแบบ ไปใช้ท่าเรือที่นั่น ต้องการเห็นคุ้งน้ำ เห็นสะพานของในหลวง พี่ก็ยกกระโจงเรือที่เป็นห้องไปไว้บนดาดฟ้า เป็นวิทยุชุมชน ถ้าคนมองเรียลมาก ๆ คนก็จะบอกว่าเว่อร์ แต่ถ้าคนมองแบบหนัง ก็จะเข้าใจว่าเป็นดีไซน์ หรือซีนน้ำชาบนเรือ ก็ไม่มีจริง เราอยากให้เห็นหลาย ๆ อย่างในซีนเดียว เราทำเป็นร้านน้ำชาบนเรือ มีมัสยิดเป็น Background เห็นแม่น้ำ ก็ลากเรือเข้ามา ซึ่งตอนนั้นมันไม่มี ไม่รู้ตอนนี้มีใครทำไปยัง ผู้ว่าฯ มาดู เค้าก็บอกว่าคิดไม่ถึงว่าเออ มันทำแบบนี้ก็ได้ คือจริง ๆ เค้าก็มีร้านน้ำชา เป็นโต๊ะ อะไรแบบนี้ ถ้าเราทำหนังเรียลมาก ๆ มันก็พอนะ แต่เราอยากให้เห็นอย่างอื่นด้วย เราตีความแบบนั้น

ผู้วิจัย : มีฉากไหนที่เป็นปัญหาในแง่กระบวนการอีกไหมคะ

คุณธนดล นวลสุทธิ์ : เมื่อไหร่ที่เราแตะเรื่องศาสนา มันจะเป็นซีนอ่อนไหวทันที อย่างซีนที่นางเอกไม่สวมฮิญาบเข้าบ้าน อันนี้เรารู้อยู่แล้ว เราก็ให้พ่อสอนเลย ซึ่งทางเค้าก็โอเค ไม่ติดอะไร อีกซีนนึง เห็นนางเอกสวมฮิญาบ ก็เป็นการกลับเข้าสู่โหมดความเป็นจริง คือบางคนพออยู่ในพื้นที่ที่ไม่เคร่งครัดมากแบบกรุงเทพฯ อะไรแบบนี้ บางคนก็ไม่ใส่นะ ก็มี แต่เราแบบ ใช้ตรงนี้เล่าเรื่องความคิดของนางเอกด้วย หรือแม้แต่เรื่องความรัก พอเป็นคนต่างศาสนาก็พูดยาก ไปได้ไม่สุด เล่าได้แค่ปลายเปิด เราไม่ได้บอกว่าเค้าโอเคไหม จะใช้ชีวิตต่อยังไง ไม่ได้พูด เราพยายามจะปลายเปิด แล้วแต่คนดูว่าเค้าจะรับ message เราได้แค่ไหน แต่อย่างน้อยคือได้เห็นว่าคนที่นั่นอยู่ยังไง ได้เปลี่ยนมุมมองของพื้นที่ อย่างที่คนบอกว่าหนังเราโลกสวย ภาพสวย โลเคชั่นสวยไปหมด แต่ทุกคนลืมไปว่า สิ่งที่คุณเห็นคือของจริงที่อยู่ตรงนั้นทั้งนั้นเลย มีบางที่ที่เราจัดมันบ้าง แต่ทุกอย่างก็อยู่ตรงนั้น มันมีจริง ๆ

บทสัมภาษณ์คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ

ผู้จัดการทั่วไป บริษัทยูซีไอมีเดีย (ผู้ผลิตภาพยนตร์เรื่องละติจูดที่ 6)

30 พฤษภาคม 2560 ณ บริษัทยูซีไอมีเดีย

ผู้วิจัย : หนังเรื่องนี้เป็นความร่วมมือจากหลาย ๆ ส่วนใช่ไหมคะ

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ : ใช่ครับ เป็นโครงการของกอ.รมน. มีหลายส่วนดูแล ศูนย์ประสานการปฏิบัติที่ 5 หลายองค์กรในสามจังหวัด มีการวางแผน มีงบทำสื่อ ก็มีสื่อหลายรูปแบบที่เกี่ยวกับพื้นที่ เยอะมาก แล้วตอนนั้นก็คิดกันว่า ทำยังไงถึงจะทำสื่อให้เข้าใจ ให้คนเข้าถึงง่าย เพราะตอนนั้นมีสื่อที่ทำออกมาหลายอย่างมาก แล้วคนไม่สนใจกัน ก็เลยมีการสนับสนุนงบเพื่อทำหนัง

ผู้วิจัย : มีข้อจำกัดไหมคะ ว่าให้ทำออกมาเป็นหนังแนวไหน

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ : อืม โจทย์คือ ต้องทำให้เป็นเรื่องที่ดูง่าย ทำให้คนจำนวนมากสนใจได้ แล้วหนังเนี่ย คนดูมันต้องเตรียมตัว ดูรอบ หาเวลาไปเข้าโรง มันดึงความสนใจคนอ่ะ คือถ้าเป็นอย่างอื่นคนก็อาจจะเปิดทิ้งไปใช่ไหมครับ ตั้งใจดูมั่งไม่ดูมั่ง แต่ว่าอันนี้คือเค้าต้องหาทางมาดู แต่กลุ่มคนดูนี่ก็ต้องแล้วแต่โซนไป แต่ว่าหนังมันก็สร้างความสนใจได้เยอะ เพราะเราเข้าไปถ่ายในสถานที่จริง คนก็อยากเห็นว่าเออ ที่นั่นเป็นยังไงนะ แต่ว่าโจทย์ที่ว่าเนี่ย เราเป็นคนตั้งนะครับ คือเราเป็นผู้ผลิต ดูแลบริหารงบ ดำเนินการอะไรเอง แต่จะขอสปอนเซอร์สนับสนุนจากหน่วยงานอื่น ทีนี้พอมีหลายหน่วยงานที่สนับสนุน มันก็เลยซับซ้อน เพราะเราต้องผ่านหลายหน่วยงานมาก ๆ ทั้งราชการ หน่วยงานศาสนา เพราะเราอยากให้หนังมันลงตัวที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ คือ โอเค มันเป็นหนังรัก แต่ว่า สิ่งที่อยู่ในหนังมันก็อยู่บนพื้นที่ที่อ่อนไหว เราก็เลยต้องเข้า ๆ ออก ๆ หลายหน่วยงานมาก แล้วมันก็มีการปรับนั่นนี่ไป

ผู้วิจัย: พี่ทัตต์ร่วมทีมตั้งแต่ตอนแรกเลยไหมคะ

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: ผมมาตอนบทเสร็จแล้วครับ แล้วก็กำลังจะถ่ายทำ ตอนนั้นผมเข้ามาก็มีบวงสรวงพอดี ส่วนหนึ่งของทีมงานที่มาทำก็คือเป็นทีมงานฟรีแลนซ์ ผมเป็นฝ่ายซัพพอร์ตอยู่ที่นี่ดำเนินเรื่องเชิงโครงการ เข้าไปติดต่อประสานกับทีมของจุฬาราชมนตรี หลังจากทำโปรดักชั่นใดใดเสร็จแล้ว ก็เป็นขั้นตอนเจรจา การ distribute ตามสายหนัง ซึ่งพวกนี้เราทำเองหมด เอาเข้าโรงฉาย

อะไรเอง จริง ๆ มันไม่ใช่หนัง scale เล็กนะ แต่มันก็ไม่ใช่หนังที่ทำเพื่อหาเงิน คือความตั้งใจเราไม่ได้มองเรื่องกำไรอะไรอยู่แล้ว แล้วมันก็มีอะไรหลาย ๆ อย่างที่ไม่อยากพูดแทนคนอื่น

ผู้วิจัย: หมายถึง...

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: ในแง่การทำงานน่ะครับ

ผู้วิจัย: แล้วในแง่การทำงานกับเจ้าหน้าที่ เป็นยังไงบ้างคะ

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: เจ้าหน้าที่ก็ช่วยประสานดีครับ แต่เราก็ทำงานไปตามแผนของเรา เพียงแต่ว่ามันก็จะมีเสียงสะท้อนหลายแง่มุม คือเราไม่ทำเป็นโลกสวยนะครับ แต่เราไม่อยากไปเล่นกับความหวาดกลัวของคน การไปขยี้เรื่องความรุนแรง ขยี้เรื่องความกลัว มันไม่เกิดประโยชน์อ่ะ เราอยากนำเสนอพื้นที่ในด้านที่สวยงาม ด้านวัฒนธรรม เราพยายามจะเป็นตัวแทนที่นำเสนอในอีกมุมมองนึง อีกกระแสนึงก็คือคนมองว่าเราได้งบมาเยอะมาก แล้วก็มีอีกกระแสว่า ทำไมไม่เอาวรรณกรรมที่คนรู้จักมาทำ หรือทำไมนำเสนอประเด็นที่ไม่เหมาะกับยุทธศาสตร์ แต่เอาจริง ถ้าเทียบกับบางเรื่อง เราก็ไม่ได้งบเยอะขนาดนั้นนะ ส่วนผู้กำกับเค้าก็มีมุมมองด้านศิลปะ การเล่าเรื่องของเค้า ซึ่งก็อาจจะมีบางส่วนที่ต่างจากมุมของผู้สร้าง มุมของโจทย์ที่วางกันไว้ แต่เราก็จะเล่าเรื่องไปสุดโต่งก็ไม่ได้ ดีหมดก็น่ากลัว

ผู้วิจัย: แล้วอย่างนี้ เกลี่ยประเด็นกันยังไงอะคะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: ก็พยายามมาปรับกันครับ อย่างฝั่งคนทำเค้าก็มี Nature ด้านศิลปะมาก ส่วนคนทำโครงการก็จะพยายามทำในส่วนโครงการ อย่างมีคนถามว่าทำไมเราต้องขอความรับรองจากจุฬาราชมนตรี ทำไมต้องขอ เพราะว่าเราอยากให้หนังเป็นหนังที่คนมุสลิมเข้าไปดูได้ มันก็มีหลายอย่างที่เราต้องปรับตามคำแนะนำ

ผู้วิจัย: เช่นอะไรบ้างคะ

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: โห หลายอย่างเลยครับ บางเรื่องคือเราคิดไปตามการเล่าเรื่อง เราคิดว่าไม่มีอะไร แต่บางอย่างเช่น ผู้หญิงมุสลิมจะซ้อนรถมอเตอร์ไซค์ของชายชาวพุทธไม่ได้ เราก็ต้องตัดออก หรือว่ามีตัวละครวัยรุ่นผู้หญิงที่เป็นชาวพุทธ ก็ควรแต่งตัวให้เหมาะสม

ผู้วิจัย: ตัวละครหญิง ที่เป็นชาวพุทธ

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: ใช่ครับ คือบางฉากมันดูไม่เรียบร้อย เค้าก็จะแนะนำมา แล้วก็มีอะไรอีกหลายอย่าง ที่ถ้าเราตัดได้โดยไม่กระทบกับการเล่าเรื่องเนี่ย เราก็ยินดีทำนะครับ แต่ถ้าอันไหนที่มันตัดออกยาก เราก็จะพยายามปรับกัน นานมากขั้นตอนนี้

ผู้วิจัย: เพราะพอพูดถึงคนหลายกลุ่ม มันก็ซับซ้อน อ่อนไหว

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: ใช่ แต่อย่างนึงมันก็ทำให้เราสบายใจ อย่างการที่ Bank มุสลิมเป็นผู้สนับสนุน มันก็เหมือนได้รับความรับรองแล้วว่า เรื่องที่เราพูดมันผ่านองค์กรนึงของเค้าแน่ ๆ แล้วนะ แล้วก็อยู่ในหนังด้วย เรื่องตรงไหนถ้าไม่ผ่าน Bank มุสลิม เค้าก็คงไม่ขอลงไว้ในหนังหรอก คืออย่างที่บอกล่ะครับ คือมีหลายองค์กรที่สนับสนุนเรา เราก็ต้องวิ่งเข้า ๆ ออก ๆ แล้วก็ปรับแก้กันเพื่อให้มันออกมาลงตัวกับทุกฝ่ายที่สุด แต่เราก็ไม่ได้ทำให้ทุกอย่างมันดีหมดนะ เราก็มีความจริง

ผู้วิจัย: โดนคนมองว่าเป็นหนัง propaganda ไหมคะ

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: แน่นอนครับ อยู่แล้ว คือพอเห็นองค์กรที่สนับสนุน มันก็มีคนบางกลุ่มที่คิดไปแล้วว่าหนังนี่ propaganda แน่นอน แต่จริง ๆ อย่างที่บอกครับ เราต้องผ่านหลายองค์กร ถ้าจะมองว่าเป็น propaganda ก็มองได้ แต่มันไม่ขนาดนั้น สิ่งที่กอ.รมน.เค้าต้องการคือ ยังไงก็ได้ ขอให้สื่อออกมาแล้วไม่สร้างความขัดแย้ง ส่วนฝ่ายศาสนาก็บอกว่า มันก็มีข้อแม้ทางศาสนาอยู่บ้าง เช่นสิ่งนั้น สิ่งนี้ เค้าก็แนะนำให้เราเอาออก แต่ก็ไม่ได้บังคับขนาดนั้นว่าเราต้องทำตามเค้าเป๊ะ ๆ นะ แต่เราก็ทำเท่าที่เราทำได้ แบบเต็มที่แล้ว ได้ออกมาแบบนี้ ซึ่งถ้าคนดูจะมองว่าเป็นชวนเชื่อหรืออะไร ก็เป็นสิทธิ์ของเค้า แต่ในการทำงานเนี่ย เราก็เข้าใจทุกฝ่าย ฝ่ายศิลปะ คนเล่าเรื่อง เราก็เข้าใจว่าเค้ามีมุมที่อยากเสนอ ฝ่ายผู้สนับสนุน เราก็เข้าใจ เพราะบางอย่างมันก็อ่อนไหวจริง ๆ สำหรับเค้า เหมือนอย่างการที่นางเอกเป็นคนมุสลิม กลับบ้านไปแต่ไม่สวมฮิญาบเนี่ย จริง ๆ มันผิดมากนะ ผิดสำหรับเค้าแน่นอน แต่เราต้องการจะสื่อว่าผู้หญิงคนนี้เป็นคนสมัยใหม่ที่ไปโตที่อื่น เค้าไม่ได้เลวร้ายอะไรแต่แค่ไม่ค่อยเคร่งครัด เราก็ใส่บทพูดให้ป๊ะ หรือพ่อ ของเค้าพูดสอนลูกตรงนั้นเลยว่าทำไมลูกไม่โพกผ้า ลูกเป็นครูจะเป็นแบบอย่างที่ดีให้กับคนอื่นได้ไง เพราะอยากให้เห็นว่า เนี่ย คนในพื้นที่เค้ามีความเคร่งครัดต่อศาสนามากกว่า ซึ่งถ้าเป็นคนชาวมุสลิม เค้าก็จะคิดว่ามันไม่ถูก แต่เราก็พยายามอธิบายในสิ่งที่เราอยากสื่อ เพราะไม่งั้นสิ่งที่มันเป็นอีกด้านนึงเนี่ยมันจะไม่ถูกพูดถึง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้วิจัย: ก็เลยยังคงไว้เหมือนเดิม

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: บางทีคนเราก็คิดไม่ได้เองทั้งหมด

ผู้วิจัย: ในช่วงเวลา 3 ปี ก็คือใช้เวลาไปกับการปรับ

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: ใช่ครับ วุ่นวายพอสมควร บู๊ทส์ใหม่กันเยอะ

ผู้วิจัย: ตรงไหนปรับเยอะที่สุดคะ

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: บอกยากครับ คือทุก draft ของหนัง มันจะประมาณ 3 ชั่วโมง แต่ก็บีบเหลือเป็นหนัง 2 ชั่วโมง แล้วก็เอาไปฉายตาม standard พอเราเอาเข้าโรงเอง อะไรใดใดเราก็ต้องดูเองหมดเลย เอาเข้าโรง 3-4 วันแรกก็มีรอบเยอะอยู่นะ แต่พอหนังไม่ทำเงิน โรงก็ลดจำนวนรอบของหนังเราไปเลย เราก็ทำอะไรไม่ได้ แล้วรอบที่ลดเหลือน้อยเนี่ย ไปเป็นรอบดึก แบบ 3 ทุ่มอย่างนี้ ใครจะดู

ผู้วิจัย: ดึกไป

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: ใช่ แบบคนที่จะมาดู คือต้องตั้งใจมาจากบ้านเพื่อจะดูเรื่องนี้เท่านั้นอ่ะ ไม่งั้นไม่ได้ดูแน่

ผู้วิจัย: แล้วก็มีที่ไปฉายฟรี

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: มีครับ ก็หลายโครงการ

ผู้วิจัย: มีเรื่องไหนที่เป็นปัญหาอีกไหมคะ เรื่องผู้ชม

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: หลาย ๆ อย่างลำบาก มันมีประเด็นว่า ทำไมทำหนังใต้แล้ว แต่คนใต้ไม่ได้ดู คือสายหนังต่างจังหวัดเนี่ยค่อนข้างลำบาก เพราะเป็นคนละ Model กับกรุงเทพฯ ลำบาก

ผู้วิจัย: คิดว่าหนังเรื่องนี้ได้ทำหน้าที่ของมันอย่างเต็มที่ไหมคะ

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: ถ้าตอบในมุมคนทำ มันก็ที่สุดเท่าที่จะทำได้แล้วครับ ด้วยเงื่อนไขอะไรหลาย ๆ อย่าง อย่างที่ผมบอกว่า ผมไม่อยากพูดแทนคนอื่น คือผมว่าอย่างน้อย มันก็ทำให้เราเห็นอะไรที่มัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มีอยู่แต่คนพูดถึงน้อย เหมือนลิเกฮูลู ปัญจักสีลัต อะไรแบบนี้ เรามาทำให้มันง่ายขึ้น แต่สำหรับคนดูมันก็ต้องแล้วแต่เค้าอีก

ผู้วิจัย: แล้วจะมีโปรเจ็คอื่นอีกไหมคะ

คุณทัตต์ดนัย นวมะชิติ: โปรเจ็คอื่นมีครับ แต่ก็จะเป็นสื่ออื่น ๆ พวกสปอตอะไรแบบนี้ แต่ถ้าเป็นหนังคงต้องดูก่อน ทำหนังไทยเหนื่อย

บทสัมภาษณ์คุณก้องเกียรติ โขมสิริ

ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง ขุนพันธ์

27 มิถุนายน 2560 ณ ร้านกาแฟแห่งหนึ่งในคริสตัล ดีไซน์ เซ็นเตอร์

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : โดยจุดเริ่มต้นน่ะ ขุนพันธ์มันถูกทำขึ้นจาก.. ขุนพันธ์เป็นคนนครศรีธรรมราช แล้วก็ตัวละครที่มาเกี่ยวพันกับตัวขุนพันธ์ร้อยเปอร์เซ็น ชัดเจน โจรคนแรกที่เค้าปราบแล้วมีชื่อเสียงโด่งดังก็คือโจรมลายู เป็นคนข้ามไปข้ามมาระหว่างมาเลเซียกับสามจังหวัดภาคใต้ อะไรอย่างนี้ แต่จริงๆ แล้วคือมันคือจุดเริ่มต้นของ..

ผู้วิจัย : อัลฮาวียะรู

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : ใช่ ของโจรบูโดอ่ะ ซึ่งมันก็เป็นที่มาของขุนโจรแห่งเขาบูโด ก็คือบูโดปัจจุบันนี้แหละ ซึ่งทุกวันนี้ก็ยังมีญาติของเขาอยู่

ผู้วิจัย : ทำไมถึงเลือกที่จะใช้ตัวละครคู่นี้คะ ขุนพันธ์กับจอมโจรบูโด

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : คือเรารู้สึกว่า ความเป็นภาคใต้มันมีหลากหลายมิติ คราวนี้ เมื่อก่อน สมัยก่อนเนี่ย เวลาตำรวจหรือข้าราชการเลวเนี่ย เค้าจะถูกส่งไปที่ไกลปืนเที่ยง คือถ้าทำตัวดีอ่ะ จะถูกเอามาไว้ในส่วนกลาง ก็คือมาทำงานกรุงเทพฯ พูดง่ายๆ มาทำงานพระนคร มาทำงานกับระบบกลาง

ผู้วิจัย : ใครไปไกล ก็เหมือนส่งไปทำโทษ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : ใช่ ใครเป็นตำรวจไม่ดี ใครเป็นข้าราชการเลวเนี่ย เค้าจะส่งไปให้อยู่ในพื้นที่ที่มันทุรกันดาร พอไปอยู่ที่ทุรกันดาร ข้าราชการกลุ่มพวกนี้ก็ยิ่งไปเอาเปรียบเค้า เพราะว่ายิ่งไกล ขนาดเขาบูโด หรืออะไรอย่างนี้ สมัยก่อนก็ต้องเข้าใจว่า การเดินทาง ข่าวสาร ระบบอะไรมันไม่ได้สะดวกขนาดนี้ ถูกมะ จะลงพื้นที่ได้ เข้าพื้นที่ได้เนี่ยมันยากมาก เพราะฉะนั้น ทางส่วนกลางจึงส่งคนไปตรวจสอบ หรือว่าตำรวจที่อยู่ที่โน่น ข้าราชการที่อยู่ที่โน่นจะไปรังแกเค้า เอาเปรียบเค้าเนี่ย ชาวบ้านจะร้องเรียนอะไรมันก็เป็นเรื่องยากเย็น ไม่ใช่แบบว่าโทรศัพท์ หรือเดินไปสถานีตำรวจแล้วก็แจ้งได้อะไรอย่างนี้ มันก็เลยเป็นรอยต่อว่าพื้นที่ส่วนกลางมองพื้นที่ภาคใต้ยังไง กับคนข้างในนั้นเองมองยังไง ตกลงใครเป็นตำรวจ ผู้ร้าย ตกลงใครเป็นผู้ผิดหรือผู้ถูก พี่ถึงอยากนำเสนอว่าตัวโจรมลายู ในเรื่องเปลี่ยนชื่อเป็นอัลฮาวียะลู เพื่อไม่ให้มีปัญหาในเชิงญาติอะไรอย่างนี้ ตัวอัลฮาวียะลูเองเค้าก็พูดตลอดเวลาว่าพื้นที่นี้คือพื้นที่ของเค้า เค้าอยู่ได้โดยไม่ต้องมีพวกมึง อย่าพยายามมาจัดระบบเค้าในฐานะที่มึงไม่เข้าใจระบบของเค้าอ่ะ เพราะระบบของมึงมันแค่ใส่เสื้อผ้าที่เรียกว่าข้าราชการ แล้วมันก็มาเอาเปรียบเค้ามากกว่า เพราะงั้นกูปกครองของกูได้ อย่างนี้ต่างหากที่เรียกว่าความยุติธรรม เพราะฉะนั้น คือเค้าเติบโตมา ตัวอัลฮาวียะลูก็เป็นผลพวงของการถูกกระทำมาหลายรุ่น หลายรุ่น ข้าราชการบางคนมันก็เลวจริงๆ มีเลวถึงขนาดมันอยากได้ลูกสาวบ้านใครก็ไปเอามา หรือแบบ ดูถูกเค้าในเชิงศาสนา อันนี้คือเหตุผลแบบตื้นๆ อะนะ แต่ในเชิงลึกกว่านั้นมันก็มีมิติอื่นบ้าง อย่างเช่น ผลประโยชน์ของพื้นที่ ซึ่งมันมีหลากหลายมาก ไม่ว่าจะเป็นเมืองท่า ของเถื่อน หรือการประมง โจรสลัด ปล้นเรือสินค้าที่มันจะต้องผ่านไปสู่มลายู มาเลย์ สิงคโปร์ อะไรก็แล้วแต่เนี่ย มันก็มีการปล้นกัน โดยหลายครั้งที่มีข้อมูลประมาณนึงว่า คนอยู่เบื้องหลังก็น่าจะเป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้วิจัย : เจ้าหน้าที่

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : เจ้าหน้าที่ และนักธุรกิจในพื้นที่ คราวนี้มันก็ เมื่อระบบราชการเป็นแบบนี้ ความยุติธรรมมันพึ่งพาไม่ได้อ่ะ แน่นอน แต่ละคน แต่ละองค์กรย่อย การทำธุรกิจ พ่อค้าก็ต้องซ่องสุมกำลังเพื่อเอาไว้ป้องกันตัว ต้องมีมือปืน

ผู้วิจัย : ต้องดีลกับโจร

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : ต้องดีลกับโจร ใช่ ต้องมีเสือนั้นเสือนี้ไว้อยู่เป็นพวก หรือว่าแอบคอยสนับสนุนเสือนั้นเสือนี้เพื่อให้ป้องกันตัวเองไว้เหมือนกัน อะไรอย่างนี้ คนก็ดีลเสือเพราะว่า ลงไปทำธุรกิจผิด

กฎหมาย เช่น บาร์เล้าจน์ คลับ อะไรอย่างนี้ ซึ่งคนในคลับจะเป็นเจ้าใหญ่นายโต มีการบันทึกอย่างจริงๆ ว่า เค้าเรียกว่าสโมสรงาช้าง ในสมัยก่อนเนี่ย ก็จะเต็มไปด้วยข้าราชบริพาร นายอำเภอ เจ้าใหญ่นายโต คนมีเกียรตินะ แต่จริงๆ มันเลี้ยงโจรไว้ในนั้นเต็มไปหมด

ผู้วิจัย : เพราะงั้น เรื่องที่เกิดในพื้นที่ตรงนี้คือสัมพันธ์กับการที่คนจากส่วนกลางหรือคนอื่น ๆ เอาเปรียบคนพื้นที่

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : ใช่ จนวันนึงเค้าลุกขึ้นมา แล้วเค้าทวงถามว่า ตกลงแล้วใครมองกันด้วยเหลี่ยมไหน ตกลงเค้าอยู่ของเค้ามาตั้งนานแล้วทำไมกลายเป็นผู้ร้ายในพื้นที่ของเค้าเอง เค้าเคยใส่เสื้อผ้าแบบนี้ ทำไมมึงบอกเค้าใส่แบบนี้ไม่ได้ การที่เค้าระเบิดแปลว่า มันเป็นสัญลักษณ์อะไรบางอย่างหรือเปล่า

ผู้วิจัย : ตอนที่ทำหนัง เชื่อมโยงกับสถานการณ์ตอนนั้นด้วยไหมคะ

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : คือสถานการณ์ใต้เนี่ย ต้องบอกว่ามันเพิ่งเป็นข่าวมาให้เรารู้สึกว่า โอ๊ย สถานการณ์ใต้รุนแรง แต่มันมีมายาวนานมากแล้ว ตั้งแต่รุ่นพี่โตขึ้นมามันก็มีข่าวมาเรื่อยๆ อยู่ที่ว่าใครดีลได้ยังไง บางครั้งก็ดีลได้ด้วยเรื่องธุรกิจ ธุรกิจลงตัว เรื่องก็เงียบ แต่บางทีมันเป็นอุดมการณ์ คือมันเป็นกระแสของโลกด้วยแหละ ไอตอนที่เพิ่งมีอาหรับอะไรที่มันเริ่มเคลื่อนที่ มันก็มีมุมหนึ่ง ถามว่า จงใจมั้ย จงใจ พูดถึงมุมมันว่า บางทีเราต้องตรวจสอบคำว่าคุณธรรม ว่าจริงๆ แล้วมันคืออะไรกันแน่ คุณธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์คิดขึ้นมาเพื่อประโยชน์ของมนุษย์ทั้งหมด ไม่ใช่มนุษย์เฉพาะศาสนาใดศาสนาหนึ่ง หรือไม่ใช่เฉพาะมนุษย์จากส่วนกลาง หรือตำรวจ มันต้องถูกมอง เราอยากวิเคราะห์ตรงนี้ อยากให้ตัวหนังมันเข้าไปวิเคราะห์ ไม่ได้วิเคราะห์อย่างแบบเรียนนะ แต่หนังขุนพันธ์แค่พาคนไปดู และให้คนตัดสินใจเอาเองว่าใครผิดใครถูก

ผู้วิจัย : พอมันเชื่อมโยงกับเรื่องโจรมลายูในอดีต ก็จะมีพูดถึงในลักษณะโจรแบ่งแยกดินแดน แต่หนังก็ไม่ได้เน้นว่าเค้าตั้งใจแบ่งแยกดินแดน เค้าแค่ต้องการที่จะดูแลพื้นที่ของเค้า

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : ใช่ คือเราไม่ได้มองว่าแบ่งแยกดินแดน มันไม่ได้เหมือนขนมปัง ที่แบ่งแยก หั่นสับ แล้วตรงกลางยกโยกมันออกไป มันไม่ใช่อย่างนั้นในเชิงรูปธรรม ความหมายของการแบ่งแยกดินแดนก็คือการปกครองตัวเอง สิ่งที่เค้าทำก็คือการพยายาม protect ที่ตรงนี้ บอกว่าพวกมึงออกไป

สถาบันวิทยบริการ
Chulalongkorn University

กูดูแลได้ กูอยู่ได้ มันจะมีประโยคที่ในหนังมันพูดเสมอว่า ในบึงนี้มันมีปลาตัวใหญ่ที่เรียกว่าปลาเจ้า มันน่ะเชื่อว่าเป็นของมันมาตั้งแต่เด็ก จนกระทั่งพวกข้าราชการเข้ามาเนี่ย มันก็เลยรู้ว่าปลาเจ้าตัวนั้นไม่ใช่ของพวกมันอีกต่อไป มันก็คือความหมายว่าแบบ ทรัพย์ในดิน สินในน้ำ คือพื้นที่ของเขาอ่ะ มะม่วงลูกเดียวมันก็เป็นของเขาอ่ะ มึงจะเอาสิทธิ์อะไรมาบอกว่า ต้องส่งบรรณาการไปให้ส่วนกลาง ต้องดูแลอะไรอย่างนี้ เค้าก็รู้ว่าเค้า..มันก็คือความหมายของการแบ่งแยกนั่นแหละ เพียงแต่แบ่งแยกมันไม่ได้เป็นแบบนั้น มันหมายถึง มึงไม่ต้องเข้ามา กูจะดูแลของกูเอง

ผู้วิจัย : ไม่ได้ต้องการที่จะแยกตัว แต่ต้องการที่จะดูแลตัวเอง

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : ใช่ แต่ต้องอย่าลืมว่าหนังขุนพันธ์เนี่ยมันอยู่ในบริบทของแอ็คชั่น เพราะฉะนั้นไอ้สิ่งนี้มันก็จะไม่ได้ถูกสื่อสารออกมาตรง ๆ หรือว่าไม่ได้ถูกพูดออกมาในสำเนียงแบบมหาสมุทรและสุสาน พลเมืองจูหลิง หรืออะไรก็แล้วแต่ มันไม่ได้เป็นหนังที่พูดถึงปัญหาภาคใต้อย่างตรงๆ อย่างการเป็นสารคดี เป็น hard talk แบบนั้น มันแค่ซุปเปอร์ฮีโร่คนหนึ่งที่โยนลงไปในพื้นที่ แค่นั้น เพราะมันอยู่ใน genre ของหนัง entertain แบบนี้อยู่

ผู้วิจัย : ถ้าพูดถึงการจับประเด็นโจรมลายูในหนัง มีปัญหาอะไรบ้างไหมคะ

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : ก็มีปัญหา ถ่ายไปประมาณ 20-30% เค้าก็โทรมาบอกว่าขอให้เปลี่ยนชื่อ เพราะทีแรกก็ใช้ชื่อเค้าเลย แล้วนักแสดงก็จำว่าเป็นชื่อนั้น แต่คนเช่าสตูดิโอก็โทรมาขอร้อง บอกว่าเปลี่ยนชื่อเถอะ เพราะมัน sensitive แล้วก็ยังมีเครือญาติเค้าอยู่ อะไรทุกวันนี้ ปัจจุบันก็เกิดกลุ่มใหม่บางกลุ่มก็ดีลกับข้าราชการ กลุ่มศาสนา อย่างที่บอก ผลประโยชน์มันละเอียดซับซ้อนหลายอย่างหลายแขนหลายขามาก

ผู้วิจัย : ก่อนหน้านี้ที่ลงไปคุยที่ใต้มา ในกลุ่มเค้าก็มีชนชั้นอะไรเยอะมาก

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : มี ๆ ก็มนุษย์อ่ะ ไม่ได้ใสสะอาดผ้าขาวไปซะหมดหรอก อย่างเอาเรื่องจริง ๆ ตามข้อมูลนะ ก็เป็นโจรมลายูที่ใช้ศาสนามาเป็นแค่ข้ออ้าง จริง ๆ ก็อยากเป็นเจ้าเมือง แล้วบ้าของขลังเต็มตัว คือพวกนี้มันเป็นแบบ เค้าจะรู้กันอยู่ว่า ตำรวจที่อยากจับโจรคนนี้เพราะรู้ว่าเค้ามีของดีอยู่ในตัวเยอะมาก สมัยก่อนเค้าจับเสร็จ พูดง่ายๆ เค้าก็ขโมยของกัน มึงห้อยพระอะไร พระดีกูก็ขโมยอ่ะ จากคนที่เค้าไปจัดการ อะไรอย่างนี้ ยิงไม่เข้าก็ตีจนตาย เพียงแต่โจรมลายูคนนี้ถูกพูดถึงในแง่เรื่องเล่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปากต่อปาก หรือว่าการบันทึกที่เป็นทางการจริง ๆ ว่าไอ้นี่ยิงไม่เข้า ฉากไฮไลท์เลยคือฉากที่ไปจับแล้วขุนพันธ์ก็ยิงระยะเมตรนึง ยิงตู้ม ๆๆๆ แล้วก็ร่วงไป ตำรวจก็จับ มันก็ไม่พูดอะไรก็โดนจับมาที่โรงพัก คนก็แห่มาดูกัน มีคนจะทำข่าวแถลงอย่างนี้ แล้วอยู่ดี ๆ มันก็บ้วนเม็ดกระสุนออกมากองอยู่กับพื้น อันนี้มีร้อยเวรบันทึกไว้ ก็เลยดูอภินิหารดี

ผู้วิจัย : อันนี้น่าจะมีคนเคยถามเยอะแล้ว ทำไมพี่โขมถึงสนใจแนวไสยศาสตร์ ของขลัง อะไรแบบนี้

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : หนึ่ง เราเป็นเด็กผู้ชายที่ชอบแอ็คชั่น ชอบอะไรอย่างนี้อยู่แล้ว แล้วก็ ไอ้คำว่าไสยศาสตร์เนี่ย มันถูกมองมิติเดียวมาตลอดเวลา พี่กลับมองไสยศาสตร์ในหลาย ๆ มิติอะนะ พี่ไม่ได้มองว่ามันเป็นแค่วูดูหมอผีอะ พี่มองว่ามันเป็นอารยะ มันอาจจะเป็นสัญลักษณ์บางอย่างก็ได้ หรือมันอาจจะไม่มีจริงก็ได้นะ มันอาจจะเป็นแค่การขู่ให้เรากลัวอ่ะ คือการที่เรามีพื้นที่อย่างนี้อยู่ ก็ไม่กล้าเดินเข้าไปในนั้นได้ ของพวกนี้มันอาจจะไม่มีจริงก็ได้ หรือมันอาจจะเป็นแค่กุศโลบายก็ได้ หรือว่าจะมีจริงก็ได้ หรือในมิติว่า พระบนคอ ใครเชื่อก็เชื่อ ใครไม่เชื่อก็ไม่เชื่อ นึกออกเปล่า อย่างหนูห้อยพระ หนูไม่เชื่อมันก็เป็นแค่ดินแค่นั้นเอง ถ้าหนูเชื่อก็คือเชื่อ พี่ไม่ได้จะถามว่าหนูหนังเหนียว หรือบินได้อะไรหรือเปล่านะ พี่แค่รู้สึกว่าคนที่เชื่อกับไม่เชื่อเนี่ย มันไม่สามารถมาบอกกัน คนที่ไม่เชื่อก็บอกว่าพระบนคอที่หนูห้อย ห้อยพระแม่งไร้สาระว่ะ นับถือพุทธอะไรวะ ทำไมเอาดินมาห้อยคอ

ผู้วิจัย : ก็เป็นชุดความคิดแบบหนึ่ง

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : ใช่ นี่คือชุดความคิดแบบนั้น แต่สำหรับคนที่เค้าห้อย เค้าบอกนี่หลวงพ่อนั่นนี่นะ พ่อเค้าให้มา ห้อยแล้วรู้สึก safety ปลอดภัย ไปไหนมาไหนสบายใจ ใครผิดใครถูก เพราะฉะนั้นพี่ถึงสนใจไสยศาสตร์ในเชิงชุดความคิดแบบนั้นด้วย หมายความว่า พี่ไม่ได้มองมันในมิติ แค่ความหมายเดียวว่า ว่าเสกหนังควายเข้าท้อง หรือไสยศาสตร์เขมร มันก็เป็นปรัมปราซึ่งมันก็สนุกดี จริงไม่จริงเราก็ไม่รู้หรอก มันก็ X-men ดีอ่ะ

ผู้วิจัย : แล้วพื้นที่ที่เป็นภาพของชายแดนใต้ คือหมู่บ้านประมงที่ไปอยู่ แล้วมีตรงไหนอีกไหมคะ

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : คือจริง ๆ อ่ะ มันเหมือนแบบว่า พื้นที่ใต้มันมีเกาะแก่งอ่ะ เวลาลงไปอย่างนี้ ก็ลงไปอยู่ในตัวเมืองแหละ ลงไปอยู่ในตัวหมู่บ้าน หรือสถานีตำรวจ ตัวอำเภอ สมัยก่อนอะไรอย่างนี้ มันก็แบบไม่ได้เจริญอะไรมากมาย แต่เวลาโจรอยู่เนี่ย มันข้ามไปเกาะโน้น ข้ามไปเขานี้ ส่วนใหญ่ก็เป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงรอยต่อแหละ ที่จะไปมาเลย์ ภูเขา ทะเล ที่มันทะลุไปมาเลเซีย คือโจรพวกนี้มันจะอยู่แถบนั้น เพราะเวลามันมีปัญหากับประเทศนี้ มันก็ไปอยู่ฝั่งโน้น ซึ่งตามประวัติจริงๆนะ พอโดนล่าจากไทยหนักๆเข้า มันก็หนีไปทางมาเลย์ มันก็ไปปล้นฝั่งมาเลย์ พอมาเลย์ไล่ล่ามา ก็หนีกลับมาปล้นฝั่งไทยบ้าง ก็หากินละแวกนั้นไปมา พื้นที่ทำการ จากในทะเลอ่ะ เป็นโจรสลัดเป็นอะไรไป คราวนี้ก็ถึงเป็นที่มาว่าพอขุนพันธ์จับตัวโจรมลายูได้ เจ้าเมืองของทางมาเลเซีย เรียกขุนพันธ์ไปพบแล้วก็แต่งตั้งให้เป็นอัศวินของประเทศเค้าอ่ะ โดยการมอบกริชให้ ตั้งฉายาว่า รายอออจี แปลว่าเล็กพริกขี้หนู แบบคนเล็กที่มีความกล้าหาญ เพราะว่าไปช่วยจับโจรตัวแสบนี้มาได้ อะไรอย่างนี้ แล้วตัวโจรก็ฉลาด คือมันพยายามปั่นตัวเองให้เป็นปัญหาการเมืองอ่ะ บอกว่ามาเลย์อ่ะเลี้ยงกู คือรัฐบาลมาเลย์กับไทยก็ไม่อยากตีกันหรอก แต่ว่าโจรมันก็พยายามแบบว่า เนี่ยมาเลย์เลี้ยงโจรไว้เพื่อทำลายคนไทย อะไรอย่างนี้ พอมันเกิดการปราบปรามได้ มาเลย์ก็เลยออกตัวว่าไม่เกี่ยว ซึ่งข้างหลังเราก็ไม่รู้ ว่าจริง ๆ แล้วมันเป็นยังไง มันเป็นทุกที่อ่ะ

ผู้วิจัย : มีตัวละครการเมือง

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : ใช่ มันมีตัวละครการเมืองเข้าไป ไม่ใช่แค่ครั้งเดียวด้วย แต่มันซับซ้อนในมุมแบบ ลับลวงพรางอ่ะ

ผู้วิจัย : มีทุกที่ ทุกสมัย

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : ใช่

ผู้วิจัย : ตอนท้ายที่มีเสือใบ คือเลือกตามความดัง หรือว่ายังไงคะ

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : เอาตามประวัติจริง ๆ เลย มันจะมีภาคสอง กำลังจะทำภาคสองอยู่ คือหนังขุนพันธ์เนี่ย มันคือจักรวาลขุนพันธ์ เหมือนจักรวาล marvel นี่แหละ คือมันเป็นหนังเฟรนไชน์ โดยจุดตั้งต้นในการเริ่มต้นโปรเจ็คนี้ คือมันแบบ ในยุคที่คนเสียศรัทธากับตำรวจ ซึ่งมันก็แย่จริง ๆ นั่นแหละ การมานั่งถ่มถุยใส่ตำรวจอยู่ได้แม่งไม่เกิดประโยชน์ ทำขุนพันธ์ พี่ไม่ได้มองว่าตำรวจดีเลยนะ แต่พี่มองว่ามันต้องมี สิ่งที่น่ากลัวกว่าตำรวจเหี้ยก็คือ เราไม่เหลืออะไรให้ยึดเหนี่ยวได้อีกต่อไปแล้ว เราไม่มีคำว่าตำรวจดีให้เชื่อได้ว่ามันมีอยู่จริง เพราะฉะนั้นมันจะทำอะไรก็ได้สำหรับพวกมัน มันเป็นเรื่องว่าจะมีคุณธรรมอ่ะ เมื่อไหร่ที่คนไม่เชื่อเรื่องคุณธรรม มันเรื่องใหญ่ไง เพราะฉะนั้นพี่ก็เลยอยากทำสัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โปรเจ็คนึง ซึ่งเกิดจากหลาย ๆ บริบท เช่น หนึ่ง หนังไทยแบบนี้มันไม่มีใครทำ มันไม่ยอมมีใครทำ เพราะมันลงทุนสูง มีเสี่ยเจียงที่ old school เนี่ย บ้าทำ สอง หนังแอ็คชั่นไทยที่เราอยากเห็น เราอยากมีเจมส์บอนด์เป็นของตัวเองบ้าง เจมส์บอร์นมีกระเป๋าเปิดออกมาเป็นอาวุธ กูมีไสยศาสตร์ มีเคล็ดวิชาอาคม ครูบาอาจารย์เป็น item อะไรอย่างนี้ แล้วมันก็หนังที่อยากจะทำต่อไปเรื่อย ๆ คราวนี้ ตามประวัติจริง ๆ มันก็เป็นเรื่องจริง ๆ ที่พอเค้าปราบโจรทางใต้เสร็จเนี่ย ตามเหตุการณ์จริง ๆ ตามเส้นเลย หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ญี่ปุ่นถูกบอมบ์ เยินมาก ก็ยกพวกกลับไป คราวนี้ไอ้พวกราชการก็เหี้ยเหมือนเดิม เหี้ย เอาเปรียบทั้งประเทศ กลายมาเป็นเสือภาคกลางที่บูมขึ้นมา ก่อนนั้นฝั่งกลางมีอยู่แต่ยังแผ่ว ๆ

ผู้วิจัย : แต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 มันต้องฟื้นฟู

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : ใช่ คือช่วงนั้นมันฮือฮาทางภาคใต้เพราะญี่ปุ่นมันเข้าทางใต้ไง เรือมันขึ้นทางใต้ ผลประโยชน์ฝั่งโน้นมันเยอะไง ทางมลายู อะไรอย่างนี้ ระหว่างนั้นญี่ปุ่นมันเต็มประเทศไปหมด ที่มาทำสะพาน มาอยู่ในประเทศเราเต็มไปหมด คราวนี้พอมันไปมันทิ้งของ อาวุธยุทโธปกรณ์อะไรสมัยโน้นเนี่ย สมัยนั้นก็เกิดโจรกลุ่มนึงที่เรียกว่าไทยถีบ ก็มีเสือใบเป็นหัวหน้าไทยถีบ คือเสรีไทยกับโจรมีเส้นบาง ๆ มาก ก้ำกึ่งมาก ไทยถีบสมัยญี่ปุ่นเป็นฮีโร่เพราะไปก่อกวนพวกญี่ปุ่น แต่เอาจริง ๆ เสือใบก็กวน คือการขโมยมา มันก็มีนะ ข้าราชการก็เป็นผู้ร้ายตลอดเวลา เอาเปรียบตลอดเวลา เพราะฉะนั้นมันก็ยังอีหรอบเดิมอยู่ คือมันก็ยังเกิด local hero เกิด Robin hood ขึ้น ปล้นคนรวยช่วยคนจน ปล้นญี่ปุ่นเอาอาวุธมาขาย ส่วนหนึ่งเก็บไว้เป็นสรรพกำลัง ขายได้ก็เอาไปช่วยคนจน แล้วส่วนใหญ่ก็กลายเป็นโจรเพราะรัฐบาลบีบคั้น กลั่นแกล้ง แจ้งข้อหาว่าเป็นโจร เช่นอยู่ดี ๆ เค้าเข้ามาในบ้านแล้วเอาลูกสาวเค้าไปข่มขืน พอพวกนี้ไปช่วย ยิงเค้า เจ้าหน้าที่ก็บอกว่ามันเป็นโจร พอถูกกล่าวหาว่าเป็นโจรก็ต้องหนีเข้าไปในป่า สุดท้ายก็ไปซบอกโจรใหญ่ ไม่ใครก็ใคร อันนี้มันก็จะเข้าเซ็ทเสือร้ายภาคกลางแล้ว

ผู้วิจัย : อย่างหนู พ่อเคยเล่าให้ฟังเรื่องขุนพันธ์ เค้าชื่นชมมาก

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : โห ฮีโร่เลย ตอนไปโปรโมท ไปนครฯ คือลงไปสองรอบ ลงไปไหว้ตอนจะทำเรื่องนี้ กับตอนลงไปฉาย

ผู้วิจัย : แต่ก็ไม่ได้ถ่ายที่ใต้เลยใช่ไหมคะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : ดุเหลือเกิน คือตอน scout location พี่อยากไปถ่ายสนามชนวัวอะไรอย่างนี้ แต่มันแบบ จริงไปหน่อย มันทำงานยาก ไม่มีใครมารับประกันได้ว่า... พอเป็นคนนครฯ พอมีความต่างถิ่นเข้าไป แค่รถกรุงเทพฯ วิ่งเข้าไปก็มีรถมาประกบแล้ว ทุกวันนี้เค้าก็ยังดุอยู่ ยังเป็นวิถีอย่างนั้นอยู่ คือถ้าเรารู้จักคนถิ่นหน่อยจะโอเค แต่ถ้าทะเล่อทะล่าไป โดนแน่ ๆ เค้าไม่รู้ว่าเรามาทำไม แต่งตัวแปลก ๆ แต่ถ้าเค้ารู้ก็ดูแลอย่างดี อะไรอย่างนี้

ผู้วิจัย : เพราะเค้าชื่นชมขุนพันธ์กัน คนรุ่นพ่อ

คุณก้องเกียรติ โขมสิริ : ใช่ ๆ พอรู้ว่าทำเรื่องท่านขุนฯ เค้าก็คุยดีเลย แล้วก็จะมีเรื่องเล่า ด้วยแววตามีความสุข สมัยก่อนนะเค้ามาตรงนี้เนี่ย ไปจับตรงนั้น บ้านเค้าอยู่ตรงนี้ มีเรื่องที่เค้าร่วมกันอยู่ด้วยอะไรอย่างนี้ เด็ก ๆ เคยวิ่งไปดู เค้าจับโจรได้ เนี่ยตรงนี้ ๆ สนุกดี ซึ่งมันยิ่งย้ำว่าเค้าเป็นคนจริง คนดีเค้าถึงซื้อใจคนใต้ได้

บทสัมภาษณ์คุณพิมพกา โตวิระ

ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง มหาสมุทรและสุสาน

7 มิถุนายน 2560 ณ บริษัท Extravirgin

คุณพิมพกา โตวิระ : ส่วนใหญ่ถ้าคนจะทำก็ทำในเชิงของการปรองดองอ่ะ ใช่เปล่า

ผู้วิจัย : ค่ะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คุณพิมพกา โตวิระ : อย่างการทำให้มันปรองดอง ทำให้ภาพมันเป็นเหมือนกับ พยายามจะเปลี่ยนให้ความรู้สึกของคนมันไม่รู้สึกถึงความรุนแรง มันจะเป็นอย่างนั้นซะมากกว่า คือคล้ายกับว่าสื่อที่มันถ่ายทอดจริง ๆ มันไม่ได้ยอมรับว่าความรุนแรงมันเป็นส่วนหนึ่งของปัญหา มันแก้ไม่จบ แต่พยายามทำให้คนรู้สึกว่า คนเค้าก็อยู่กันได้อย่างมีความสุข ซึ่งสำหรับพี่ พี่รู้สึกว่าอย่างนี้ มันเหมือนการที่ไม่ยอมรับความจริง แค่ปลอบประโลมกันไปแค่นั้นแหละที่รู้สึก อันนี้ที่มองในมุมที่พี่รู้สึก เพราะพี่ทำพี่ก็รีเสิร์ชเยอะเหมือนกัน ลงไปหลายรอบ แล้วก็คุยกับคนเยอะ แล้วก็ดูอยู่ด้วยว่ามีใครทำอะไรบ้าง แต่ที่ไม่ได้ดูคือของพี่ต้อม ยุทธเลิศ อันอื่นก็ได้ดูเกือบหมด

ผู้วิจัย : อันนี้คือ จุดเริ่มต้นที่ทำตั้งแต่ปีไหนนะคะ

คุณพิมพกา โตวิระ : พี่ต้องเล่าเท้าความก่อน ปัตตานีเนี่ย พี่ลงไปครั้งแรกตอนอยู่ธรรมศาสตร์เนอะ นานมาก ก็สมัยนั้นทำละครเวทีก็แสดงที่ปัตตานี ตอนนั้นพี่อยู่ปีสอง พี่เรียนจบปี 2532 อ่ะ รหัส 29 นึกออกไหม แต่ว่าช่วงนั้นมันก็ไม่ค่อยมีอะไร เราก็นั่งรถไฟไปจำได้ แล้วก็ไปเล่นละคร คือคู่กับพี่วัฒน์ยุคนั้น อยู่สองสามวัน แล้วก็ประสบการณ์ที่เราไปตอนนั้น ก็แค่คิดว่าเออที่นี่มันเป็นพื้นที่มุสลิมเนอะ เราเห็นความเป็นมุสลิมค่อนข้างเยอะ แล้วก็รู้สึกว่าเราไปเดินทะเลชายหาดเราก็ใส่ขาสั้นไม่ได้ เพราะเรารู้สึกว่าเราต้องเคารพในวัฒนธรรมเค้า อันนั้นก็เด็ก ๆ อ่ะ เราก็ไม่ได้รู้อะไรเยอะ แต่ลงไปจริง ๆ จัง ๆ น่ะ หลังจากนั้นหลายปีเหมือนกัน คือที่บ้าน แม่นับถือเจ้าแม่ลิ้มกอเนี๊ยะ ไม่รู้เค้าไปเกิดไอเดียอะไร เค้าก็ลงไปทุกๆ ตรุษจีนอ่ะ ลงไปที่ปัตตานีแล้วไปไหว้ฮวงซุ้ยของลิ้มกอเนี๊ยะ คือเค้าก็ไปมานาน หลายสิบปีแล้ว แต่เราก็ไม่ได้รู้เรื่องหรอกว่าทำไมเค้าถึงไป

ผู้วิจัย : ไม่ได้ไปด้วยบ่อย ๆ

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ จนกระทั่งมีอยู่ปีนึง จำไม่ได้แล้วปีอะไรไม่รู้ ก่อนหน้าที่จะมีระเบิดอ่ะ สมัยนั้นที่ยังสงบอยู่ จำปีไม่ได้ เค้าก็ชวนไปเราก็ไป จำได้ว่าตอนนั้นไป มันเหมือนเราโตแล้วอ่ะเนอะ พอเราไปเราก็รู้สึกว่าเราก็สังเกตว่ามันแปลกเนอะ เพราะว่า คือถ้าใครลงไปปัตตานีแล้วไปฮวงซุ้ยลิ้มกอเหนี่ยว คือมันจะมีศาลเจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยวด้วย แต่ว่าตรงฮวงซุ้ยที่มันเป็นฮวงซุ้ยใหญ่ ๆ ข้างนอก มันจะติดกับกรือเซะเลย คือข้างหลังมันติดกันเลยอ่ะค่ะ คนจีนก็จะมาไหว้ฮวงซุ้ยนี้ ส่วนช่วงที่คนจีนไปไหว้เนี่ยฝั่งเนี้ย (กรือเซะ) เค้าก็จะมีละหมาด คือเสียงละหมาดจะดังบ่อยอ่ะที่ภาคใต้ ใช่ปะ เราก็รู้สึกว่า พอตอนมีเสียงละหมาด ฝั่งเนี้ย (ฮวงซุ้ย) เค้าก็จะเงียบ เหมือนเค้าก็เกรงใจกัน เหมือนกับว่า เค้าก็อยู่กันแบบเนี้ย สองฝั่งเค้าก็เกรงใจกัน เราก็รู้สึกก็แปลกดีเนอะ คือเราไม่เคยเห็นไอ้ความรู้สึก ความที่แบบแตกต่างของการนับถือเนี่ย เรารู้สึกว่าสิ่งที่เราเห็นมันเป็นพหุวัฒนธรรม เอางี้ดีกว่า เราเห็นไอ้ความที่แบบคนอยู่ร่วมกันได้ แล้วก็เคารพกัน อะไรอย่างเนี้ย ตอนนั้นมันก็รู้สึกว่าเออ ก็ประทับใจเนอะ ก็คิดในใจว่าเออ ๆ มันก็เป็นเมืองที่น่าสนใจดีปัตตานี ซึ่งตอนนั้นก็ไม่ได้ศึกษาอะไร ก็คือไปเที่ยวแหละ แล้วแม่เค้าก็จะเล่าประวัติลิ้มกอเหนี่ยวให้ฟังเพราะว่าเค้าก็รู้สึกว่าเค้านับถือเนื่องจากเค้ามีความเชื่อ แบบที่ถ้าดูในหนังพี่มันก็มาจากสิ่งที่คนจำนวนมากเชื่อ

ผู้วิจัย : จากเรื่องเล่า ตำนาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คุณพิมพกา โตวิระ : ก็เป็นตำนานที่คนพูดต่อ ๆ กันมาใช่มะ แล้วเค้าก็นับถือ แล้วเราก็รู้สึกว่าเค้ารู้เรื่องนี้เยอะดีเนอะ ตอนนั้นเราก็แค่รู้สึกว่า เออ คนอย่างแม่เราซึ่งเค้าไม่ได้มีความรู้อะไรเยอะ เค้าก็รู้ตำนานแล้วเค้าก็เล่าให้เราฟัง เราก็ไปเที่ยวปกติ จากนั้นอีกสักปีนึงอ่ะค่ะมันก็เกิดเรื่อง ซึ่งช่วงที่เกิดเรื่องมันน่าจะสักปี 2004 ปะ เป็นช่วงที่เกิดเหตุการณ์ความไม่สงบ แล้วมันก็ตามมาด้วยซีรีส์ของมัน เรื่องตากใบ เรื่องอะไรใช่ไหมคะ ตอนนั้นอ่ะค่ะ พี่จำปีไทยไม่ได้

ผู้วิจัย : ปีที่เกิดเหตุการณ์แรง ๆ คือ ’47 ค่ะ 2006

คุณพิมพกา โตวิระ : อ่าใช่ แต่มันเริ่มตั้งแต่ก่อนหน้านั้นนะ มันเริ่มตั้งแต่ 2001

ผู้วิจัย : แต่มันค่อย ๆ แรงขึ้น

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ แล้วมันก็จะเกิดความรุนแรงมากขึ้น แล้วมันก็มีซีรีส์เรื่องตากใบ เรื่องอะไรขึ้นมา แล้วก็มีเรื่องปล้นปืนอ่ะเนอะ เรื่องอะไรพวกนี้ใช่มะ

ผู้วิจัย : ค่ะ

คุณพิมพกา โตวิระ : คือตอนนั้นมันก็รู้สึกแบบ.. ก็ถามที่บ้าน เค้าก็ไม่ไป เค้ากลัว อะไรอย่างเนี้ย เราก็โอเค ก็ไม่ได้อะไร คือพอดี ก้อง ฤทธิ์ดี ที่เป็นนักวิจารณ์อยู่บางกอกโพสต์ สนิทกัน รู้จักกันมานานมาก เพราะว่าเมื่อก่อนพี่ก็ทำงานที่เนชั่น แล้วเราก็คุยกัน คือเค้าเป็นมุสลิม เราก็ไม่เคยคุยกับเค้าเรื่องนี้มาก่อน เรื่องมุสลิมเรื่องอะไร จนกระทั่งพอมันเกิดเหตุการณ์ ก็เริ่มถามว่าเออ เค้าคิดยังไง เพราะว่ามันเหมือนกับว่าภาพของคนในส่วนกลางเค้าจะรู้สึกว่าผู้ร้ายคือมุสลิมเนอะ แล้วหลังจากนั้นมันเพิ่งเกิด 9/11 อ่ะเนอะ ซึ่งมันก็เป็นภาพของมุสลิมเป็นผู้ก่อการร้าย อะไรอย่างเนี้ย ก็คุยกันไปคุยกันมา เค้าก็รู้สึกว่า เค้าบอกเค้าอยากรู้เหมือนกันว่า มุสลิมกรุงเทพฯ กับมุสลิมภาคใต้ เหมือนกันไหม เหมือนกับว่าในเชิงความคิดความรู้สึก ว่าเค้ารู้สึกว่าเค้าอ่ะ ตั้งแต่เกิดมา ภาพของมุสลิมมันดูไม่ดี ก็เลยคุยไปคุยมา ก็เริ่มเกิดไอเดียว่า เออ เราอยากทำหนัง อะไรอย่างเนี้ย เรารู้สึกว่า แต่มันไม่ค่อยมีใครทำเรื่องสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ แล้วก็ สิ่งที่เราเห็นตอนนั้น หลังจากผีเสื้อและดอกไม้ แล้วมันก็จะมีหนังแค่โอเคเบตง ที่เรารู้สึกว่า โอเคเบตงก็เพิ่งเริ่ม จะมี element เล็กน้อยเกี่ยวกับความไม่สงบ มันก็ยังไม่ได้เยอะ ก็เลยคุยกันว่า คิดโปรเจ็ค เพราะตอนนั้นพี่กำลังสนใจเรื่องอะไรพวกนี้ด้วย เพราะว่า คือช่วงนั้นพี่ทำ installation งานศิลปะ พี่ก็เอาภาพพวกภาคใต้ไปใช้เยอะ คือพี่ดูคลิปเยอะ พวกตากใบ พวก

อะไรอย่างนี้ ก็เลยสนใจเป็นพิเศษว่า เอ๊ะ มันคืออะไร เราอยากจะเข้าใจ มันคืออะไร ก็เลยคุยกันว่าทำเป็นโปรเจ็คหนังขึ้นมา แล้วก็เราอ่ะชอบหนังที่มันได้เกี่ยวกับการเดินทาง โดยส่วนตัวเป็นคนชอบเดินทาง ชอบขับรถชอบอะไรอย่างเนี้ยะ ก็เลยคุยพล็อตว่ามันเป็นเรื่องหนัง road movie มั้ย แล้วก็ไปภาคใต้ แล้วตัวละครเป็นมุสลิม เพราะว่าเรารู้สึกว่าในหนังไทยเอง ภาพที่ตัวละครเป็นมุสลิมมันไม่ค่อยมี โดยเฉพาะผู้หญิง เพราะเราคิดว่าผู้หญิงมันจะชัดมากในเชิงของเรื่องความขัดแย้ง ในเรื่องความเป็นศาสนา เรื่องอะไรอย่างเนี้ย โลกสมัยใหม่อะไรอย่างเนี้ย ก็เลยเกิดมาเป็นเรื่องเนี้ยแหละ ตอนแรกก็คุยกันอยู่ว่าจะคิดหาทุนหาอะไรอย่างเนี้ยอะค่ะ ตอนนั้นยังไม่ได้ลงไปก็ใช้วิธีรีเสิร์ช อ่านหนังสือบ้างอะไรบ้าง แล้วพี่ก็พยายามไปรีเสิร์ชเรื่องมุสลิมผ่านก้องอ่ะค่ะ ก้องเค้าก็มี community มีเพื่อนอะไรอย่างเนี้ย เราก็ไปสัมภาษณ์ ไปอะไรพวกเพื่อนผู้หญิงของก้องเค้า ซึ่งเป็นคนแถวบ้านอะไรอย่างเนี้ย รุ่นพี่เค้าที่เป็นผู้หญิงทำงานสมัยใหม่

ผู้วิจัย : ที่โตในกรุงเทพฯ

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ ๆ ก็ไปคุย ไป hang out เราอยากจะเข้าใจอะไรบางอย่าง เพราะเราก็ไม่ได้เข้าใจทั้งหมด เสร็จแล้วพอสักพักโปรเจ็คมันก็เริ่มมีคนสนใจ ตอนนั้นปี 2006 มันก็เริ่มเป็นโปรเจ็คละมันก็เริ่มได้ไปพิชชิ่งอ่ะค่ะ ที่เมืองนอก มันเป็นแบบโปรเจ็คมาร์เก็ต เป็นพิชชิ่งอะไรอย่างเนี้ย มันก็เริ่มรู้สึกโอเคเรื่องนี้มันก็มีอะไรน่าสนใจ แล้วก็นำมาสู่การไปรีเสิร์ชจริง ๆ ในพื้นที่ พี่ลงไปจริง ๆ คือปี 2006-2007 นี่แหละ จำไม่ได้ จริง ๆ อ่ะ มันลงไปถ่ายสารคดีก่อน คือตอนนั้นทำสารคดีของสุภิญญาอยู่ เคสสุภิญญา กลางณรงค์ ก็ตามไปถ่ายเค้าที่บ้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัย : ที่สุราษฎร์ธานี..

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ ๆ แล้วก็ต่อไปที่ปัตตานีเลย ก็ด้วยการเอารถลงไป ทีมงานลงไป เพราะว่าเราไปถ่ายสุราษฎร์ฯ อยู่อาทิตย์นึงอ่ะค่ะ แล้วจากสุราษฎร์ฯ เราก็ขับรถตรงไปปัตตานี แต่ก่อนไปปัตตานีเนี่ย พี่ก็มีพวกสตริงเกอร์ พวกนักข่าวอะไรที่รู้จักกันอ่ะ ที่อยู่ภาคใต้ เค้าคอยแนะนำว่า โอเค ถ้าเราไปถึง เราควรจะพักที่ไหน เราควรจะมีใครประสานงาน เพราะว่า คืออยู่ดี ๆ เราดุ่มลงไปไม่ได้ เราก็รู้สึกว่า ป้องกันความปลอดภัยของทีมอะเนอะ เพราะเรามีตากล้อง มีคนลงไปด้วยอะไรอย่างเนี้ย แล้วก้องก็ไปด้วย แต่ก้องเรานัดเจอกันที่หาดใหญ่ เพราะก้องเค้าก็อยากลงไปดู ตอนนั้น ช่วงนั้นก็เป็นช่วงที่ยังไม่ค่อยมีคนลงไปทำอะไร ก็ลงไปด้วยการแบบ อาศัยความร่วมมือของนักข่าวที่อยู่ภาคใต้

แล้วก็ เค้าก็ประสานให้ ประสานรถตู้ คือเราไม่ได้ขับรถเข้าไปที่ปัตตานีนะ ครั้งแรกที่ลงไป จอดรถไว้ที่หาดใหญ่ แล้วก็นั่งรถตู้เข้าไป แล้วก็พักโรงแรมที่ทุกคนบอกว่า ไม่มีเหตุการณ์นี้ ไอ้ CS ปัตตานีอ่ะ ตอนหลังออกมาก็มีระเบิดอะไรอย่างเนี้ย แล้วก็มีนักศึกษาคน local พาไปรีเสิร์ชอ่ะค่ะ ก็ให้เค้าพาไปว่าไปดูที่ไหนยังไง แล้วเค้าก็จะบอกเราได้ว่า ตรงนี้เราไม่ควรเข้าไป ตรงไหนที่มันไม่ปลอดภัย อะไรอย่างเนี้ย อันนั้นคือรอบแรกที่ทำ แล้วก็ รอบแรกก็คือเหมือนไปรีเสิร์ชพื้นที่อ่ะ ไปดู แล้วก็ ทีมก็กลัวกันมาก คือตอนแรกพี่ก็กลัวนะ ถามว่ากลัวไหมก็กลัวนิด ๆ แต่พอเริ่มเข้าใจแล้ว พอเห็นพื้นที่ก็เริ่มเข้าใจว่า อ๋อมันไม่ได้แปลว่า อยู่ดี ๆ เดินไปเราจะเจอระเบิดอ่ะ เค้าก็มีกระบวนการของเค้าแหละ ด้วยเรารู้สึกว่ามันก็มีพื้นที่บางพื้นที่ที่เรารู้สึกว่า คนก็ยังใช้ชีวิตปกติ เช่น ตลาดนัด พวกเปิดกระสอบอย่างเนี้ย ซึ่งมันมีเสาร์-อาทิตย์ ทุกคนก็ไปช้อปปิ้งกันเยอะแยะอะไรอย่างเนี้ย คนก็ไปกันแบบเต็มไปหมด แล้วก็ เราก็รู้สึกว่าโอเค ก็ได้เห็นชีวิตว่าขณะที่เกิดความรุนแรงเนี่ย เค้าใช้ชีวิตกันยังไง อ่ะ อันนี้คือกลับมารอบแรก เสร็จ รู้สึกว่าไม่พอ ก็เลยลงไปอีก คือพี่ โดยส่วนตัวพี่ลงไปเองอีก ไปแบบทั้งขับรถเองไปเครื่อง ไปอะไร เยอะมาก ปีนึงลงไปประมาณไม่ต่ำกว่า 2-3 ครั้งอ่ะ ลงไปบ่อย เพื่อจะไปนัดคุยกับคนนั้น นัดคุยกับคนนี้ อะไรอย่างเนี้ย ก็สัมภาษณ์คน พยายามสัมภาษณ์คนให้หลากหลายอ่ะค่ะ สัมภาษณ์ทั้งคนไทยพุทธ ที่เคยถูกยิงอ่ะ แล้วแบบรอดได้ ก็สัมภาษณ์ สัมภาษณ์คนที่เราคิดว่า เขาน่าจะเกี่ยวข้องกับขบวนการ เราก็ไม่ได้สัมภาษณ์โดยตรงนะ สัมภาษณ์ผ่านคนที่ทำรีเสิร์ชเรื่องนี้ อย่างเนี้ย เราก็สัมภาษณ์ สัมภาษณ์ทหาร แล้วก็สัมภาษณ์คนในพื้นที่ที่เป็นมุสลิม คือเราอยากสัมภาษณ์ให้ครบอ่ะ ตอนนั้นอ่ะที่ลงไป แล้วก็ช่วงนั้นเอง ช่วงประมาณที่ทำโปรเจ็คเนี่ย มันก็เป็นช่วงที่พี่ค่อนข้างสนใจเรื่องภาคใต้เป็นพิเศษอ่ะ คราวนี้ตอนนั้นมีกระทรวงวัฒนธรรมอ่ะค่ะ เค้าก็ทำโปรเจ็คเรื่องสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ เค้าก็ขอให้พี่อ่ะไปทำหนัง สอนเด็กทำหนังสั้นให้กับเด็กปัตตานี ยะลา จริง ๆ มันมีหลายจังหวัด ปัตตานี ยะลา นราธิวาส แล้วก็สงขลา พี่อ่ะเป็นคนเลือกปัตตานี ยะลา คนอื่นเค้าเลือกที่อื่น พี่เลือกอันเนี้ย พี่ก็แบบลงไป เพราะพี่อยากใกล้ชิดคนแบบพื้นที่จริง ๆ อ่ะ ก็ต้องเข้าใกล้ผ่านเด็กนักศึกษา ก็ลงไปสอนเด็ก ลงไปหลายรอบอ่ะ สอนตั้งแต่เรื่องบทเรื่องอะไร แล้วก็ลงไปตอนที่เค้าถ่ายหนัง ก็อยู่นานอยู่เหมือนกันช่วงนั้น แล้วก็ลงไปที่ลึก ๆ เลย หลัง ๆ เริ่มไม่กลัวแล้ว ก็พักโรงแรมไป ใช้ชีวิตกับเค้าอ่ะ ไม่ได้รู้สึกอะไร เพราะเรารู้สึกเราเริ่มเข้าใจ เริ่มจับบรรยากาศถูกว่าเออ อะไรตรงไหนที่เราไม่ควรไป ตรงไหนที่เราควรอยู่ ตรงไหนที่เราควรจะระมัดระวัง คือเหมือนมันพอ sense ได้อ่ะค่ะ ว่าอะไร แล้วเราก็รู้ด้วยว่าสิ่งที่เราเกี่ยวข้องด้วย มันไม่ได้เป็น..

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้วิจัย : ไม่ได้เป็นเป้าหมาย

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ ไม่ได้เป็นเป้าหมาย เป้าหมายเค้าจะเป็นคนในเครื่องแบบ อะไรก็ว่ากันไป ก็ช่วงตลอดเวลาที่ทำโปรเจ็คเนี้ยมันประมาณ 5-6 ปีอ่ะค่ะที่อยู่กับเรื่องนี้ แล้วสุดท้ายก็คือ ก็ทำบทไปด้วย ก็แก้บทไปด้วย คือก้องเค้าจะเขียนบทเป็นหลัก แต่พี่ก็จะมาปรับบทหลายรอบอยู่ จนเราได้เงินทำเมื่อปี 52-53 52 ได้เงินทำเป็นเรื่องเป็นราว คือมันได้มาเรื่อย ๆ แต่ไม่ครบอะนะ 52 ได้ครบ แล้วเราก็เลยเริ่มลงมือถ่าย คราวเนี้ย พอเริ่มลงมือถ่าย มันก็ต้องมานั่งคิดว่า คือตอนนั้นมันไม่เหมือนตอนเนี้ย ตอนนั้นมันไม่มีใครอยากไปอ่ะ คือแบบ ทุกคนจะรู้สึก คือมันมีความกลัวแบบ...

ผู้วิจัย : ตอนนั้นทุกอย่างมันกระหึ่ม

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ คือมันกลัวโดยที่แบบ ก็เหมือนในหนังพี่อ่ะ มันกลัวเพราะเห็นคลิปเห็นอะไรมันก็กลัว คือพี่ก็เลยต้องคุยกับทีมงาน ต้องถามความสมัครใจว่าถ้าจะลงไปพี่ทำประกันให้ แต่ว่าอย่างอื่นพี่ไม่รู้นะ ถามความสมัครใจว่าใครจะไปบ้าง ตัวหลัก ๆ เช่นนักแสดงสามคน ก็เคลียร์กับเค้าว่าเราจำเป็นต้องให้เค้าลงไป เพราะว่ามันเป็นไปไม่ได้ที่เราจะถ่ายหนังเรื่องนี้แล้วเราไม่ลงพื้นที่ ไม่ make sense ที่เราจะไม่ลงพื้นที่ เราทำเรื่องนี้ based on พื้นที่ เสร็จแล้วทุกคนก็เคลียร์กัน นักแสดงหลักสามคนโอเค คราวนี้เหลือทีมงานก็เอาเฉพาะทีมงานที่ตั้งใจ ที่โอเคจริง ๆ ไป แล้วมันก็ยุ่งยากเพราะว่าเราถ่ายฟิล์ม 16 เราต้องทำประกันอุปกรณ์อะไรไม่รู้ มันวุ่นวายมาก แล้วพี่ถ่ายซีนที่ปัตตานีก่อน คือปัตตานีมันอยู่ในหนัง อยู่ในบทจริง ๆ ประมาณ 30% อะนะ ถ่ายปัตตานีก่อน เพราะว่ารู้สึกว่ามันจะได้แสดง คือทุกคนจะได้รู้สึกถึงความกลัวได้เลย โดยที่ไม่ต้องบอก ก็เลยตัดสินใจลงไปทีมเล็กๆอ่ะ คราวนี้พอลงไป คนจำนวนมากในที่เดินทาง เค้าไม่เคยไปปัตตานี เพราะฉะนั้นเค้าก็จะกลัว มันทำให้การทำงานมันค่อนข้างยุ่งยาก เพราะว่า มันเหมือนความกลัวมันมาออกในการทำงานแหละ เช่น เค้าก็จะรู้สึกแบบ.. คือเรารู้อ่ะ เพราะเราเป็นคนที่ไม่กลัว เราก็จะรู้ว่า ทุกคนจะรู้สึกว่าจะรวมตัวกันตรงนี้ไม่กล้าไปไหน แล้วก็เวลาถ่าย outdoor มันก็จะระมัดระวัง มันรู้สึกได้ การลงไป คนในพื้นที่เค้าก็จะมองเราแปลก ๆ ใช่มะ แล้วก็เราลงไปถ่ายที่มันไม่ได้เป็นแค่เมือง คือพี่ลงไปที่อำเภอสายบุรีด้วย ซึ่งมันก็เป็นถิ่น ที่ไม่ใช่แค่อำเภอเมืองอ่ะ มันก็จะไกลกว่านั้น แล้วก็ถ่าย ๆ อยู่ ทหารก็โผล่มา ตำรวจก็โผล่มา กลางคืนก็มีคนมาลาดตระเวนที่ห้องพัก อะไรอย่างนี้ บรรยากาศมันก็ ทุกคนก็กลัว แล้วทหารตำรวจเค้าก็จะมาบอกเราว่าให้เรารีบถ่ายรีบไป เพราะรู้สึกว่า คือเค้าก็บอกเราว่าถ้าเกิดอะไรขึ้นกับพวกเรา

เค้าอ่ะจะเดือดร้อน เพราะฉะนั้นมันก็คือไปทำงานแบบ เร็วอ่ะ มันต้องถ่ายให้เสร็จ คือเราไม่สามารถถ่ายที่ใดนานเกินหนึ่งวัน เช่น ถ่ายที่นี่เสร็จเราก็ต้องย้าย คือเราต้องพักกันคืนเดียว แล้วเราก็ย้าย ๆๆ คือเราไม่สามารถอยู่ที่ไหนนานเกินเพราะว่า มันเหมือนว่าทหารตำรวจที่เค้ามาดูแลเราอ่ะ เค้าก็จะต้องมาดูแลเรา ซึ่งเรากลัวอ่ะ

ผู้วิจัย : เพราะว่าอยู่ใกล้เครื่องแบบที่เป็นเป้าหมาย

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ คือจริง ๆ อ่ะ เรากลัวพวกเค้า เพราะว่าเราไม่ควรจะอยู่ใกล้ทหารตำรวจ เพราะเรารู้ว่ามันเป็นเป้า ใช่มะ ก็นั่น ทำให้สถานการณ์การถ่ายทำมันค่อนข้างขลุกขลักเหมือนกันอ่ะค่ะ แล้วก็พี่ค่อนข้างแบบ ใช้อุปกรณ์เยอะ ใช้ดอลลี่อะไรอย่างเนี้ย มันก็วุ่นวาย ช่วงนั้นก็ทำงานกันแบบ ได้งานไม่เต็มที่หรอก แต่ว่ามันก็ได้ในสิ่งที่เราวางแผนเอาไว้อยู่ อะไรอย่างเนี้ย แล้วก็ฮีน (ไลลา) เค้าก็รู้สึกดีที่เค้าได้ลงไปเพราะว่า คือตัวเค้าก็ตั้งคำถามคล้าย ๆ ตัวละครในเรื่องว่าความเป็นมุสลิมเนี่ยมันแตกต่างแค่ไหนในพื้นที่ อะไรอย่างเนี้ย แล้วเค้าก็รู้สึกว่า เค้าก็ได้เห็นจังหวัดที่มันมีมุสลิมเยอะขนาดนี้ ซึ่งมันทำให้เค้าเปิดโลกทัศน์ อะไรอย่างเนี้ย ในเชิงเรื่องราว ก็ดีกับเค้า ก็รู้สึกดี แล้วพี่เอง พี่ก็รู้สึก คือจริง ๆ ตอนแรกอ่ะ อยากถ่ายมากกว่านี้ แต่สุดท้ายก็ตัดสินใจที่จะไม่ เราจะเลือกเท่าที่เป็นไปได้ เพราะว่ามันเสี่ยงเกินไปอ่ะ แล้วก็ที่สำคัญคือคนในพื้นที่เค้าก็ไม่ได้เข้าใจว่าเราทำอะไรอยู่อ่ะ เค้าก็มองเราด้วยสายตา ไม่ได้ไว้ใจอ่ะ มันไม่ได้ทำงานง่าย แล้วก็สังคมมุสลิมภาคใต้เป็นสังคมปิด เค้าไม่ได้เปิดกับเรามากขนาดนั้น ต่อให้เรามีคนประสานงานหรือคนในพื้นที่ก็ไม่ได้แปลว่าเค้าจะเปิดให้เราขนาดนั้น หรือว่าเค้าจะพูดคุยกับเราแบบเปิดใจ หรือแม้กระทั่งเราจะเอาเค้ามาร่วมแสดงมันก็ยาก เพราะว่ามันมีเรื่องวัฒนธรรม เรื่องภาษา เรื่องความไม่แน่นอน อะไรอย่างเนี้ย เยอะแยะ มันเยอะอ่ะค่ะ อันนั้นคือสิ่งที่เรารู้สึก

ผู้วิจัย : extra ไม่ใช่คนพื้นที่เหรอคะ

คุณพิมพกา โตวิระ : ถ้าที่เป็นปัตตานีไม่ได้ใช้คนปัตตานีเลย ก็จะใช้แค่คนที่ไปประสานงาน แต่ว่าส่วนใหญ่ก็บันทึกจริงอ่ะ ส่วนใหญ่ก็ถ่ายจริงอ่ะ เช่นมีบางอัน ทหารก็ทหารจริง อะไรอย่างเนี้ย เราก็ถ่ายจริง เหมือนสารคดีนิด ๆ อะไรอย่างเนี้ย แต่ถ้าเป็นเกาะมันคือ set ทั้งอันอยู่แล้ว เราไม่สามารถเอาเค้ามาเล่นได้อ่ะค่ะ เพราะว่าสิ่งนี้มันเกิดขึ้นตั้งแต่ตอนที่พี่ไปเวิร์คช็อปให้เด็กแล้ว เด็กปัตตานีที่เค้าถ่ายหนังอะ เค้าหาคนแสดงยากมากอ่ะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัย : แม้แต่ตัวเค้าเอง (ที่เป็นคนมลายูมุสลิม)

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ ๆ ตอนนั้นที่จะเอามาเล่นกันน่ะ เพราะฉะนั้นยากมากอ่ะ มันเป็นเรื่องยาก เหมือนกันที่จะหาคนมาแสดง คนมาร่วม อะไรอย่างนี้ มันเป็นเรื่องของวัฒนธรรม เรื่องภาษาด้วยอ่ะ แล้วความที่เราเป็นคนแปลกหน้าสำหรับเค้าอะ มันยิ่งยุ่งยากเข้าไปใหญ่ เค้าไม่มีทางไว้ใจเรา คือสังคมเค้าเป็นแบบนั้น เค้าไม่ใช่สังคมเปิดอะ ถ้าจังหวัดอื่นมันจะเหมือนเราเอา extra คนในพื้นที่มาได้ง่าย ๆใช่ปะ แต่ที่นี่มันไม่ได้อะ มันยากมากอ่ะ แค่ไปถ่ายที่ไหน คนก็ยืนๆมองแล้วเค้าก็ไป เค้าก็ไม่ได้แบบอะไร ก็แค่มองๆ เค้าก็ไม่ได้อยากมีส่วนร่วมเท่าไหร่ แล้วเค้าก็ไม่รู้เหมือนกันว่ามันคืออะไร แล้วอีกอย่าง การอยู่เป็นกลุ่มคนเยอะๆมันก็ไม่ได้ปลอดภัยอ่ะ นึกออกมั้ยคะ เค้าก็ไม่รู้ เค้าก็นึกภาพไม่ออกว่ายังไง บางอันก็ต้องใช้วิธีนักแสดงไปอยู่ในกลุ่มเค้า เช่น ถ่ายหน้ามัสยิดกลาง ก็รอให้เค้าไปละหมาดใหญ่ แล้วเราก็เข้าไปเลย บุกเข้าไป ขอถ่าย ก็เอาคนเข้ามาเล่นเลย ก็ต้องใช้วิธีนั้น ด้นสดตลอด หรือแบบ ให้นักแสดงขี่มอเตอร์ไซค์ในสายบุรีอย่างเนี้ย ก็ให้ขี่มอเตอร์ไซค์เลย ชาวบ้านเค้าก็มองๆว่าคนนี้เป็นใคร ก็ตั้งกล้องถ่าย ก็ต้องทำอย่างนั้น เพราะว่ามันไม่สามารถที่จะแบบ ทำ set ให้คนในพื้นที่เข้ามาร่วมแบบนั้น เพราะว่ามันยากอ่ะ ยากมากที่จะ handle คนขนาดนั้น ยกเว้นว่าอันอื่น ที่เราไป set ที่อื่นทั้งหมด คนถึงบอกว่าหนังไม่มีพูดภาษามลายู ก็บอกว่าปัญหาใหญ่คือ อยากมีมาก แต่เราไม่อยู่ในสถานการณ์ที่จะจัดการอะไรแบบนั้นได้อ่ะค่ะ ก็ต้องแก้ไขปัญหาด้วยอีกแบบหนึ่ง

ผู้วิจัย : พอพูดถึงเกาะอ่ะค่ะ เกาะนี้มันมีมาตั้งแต่แรกที่ทำบทมาแล้วใช่ไหมคะ

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ ๆๆ คือมันเริ่มจากตอนที่คุยบทกัน คือตอนแรกเราก็อยากให้มันเป็น road movie เนอะ แล้วพี่อ่ะ เป็นคนบอกเอง บอกว่า พี่รู้สึกว่ามันแค่ขับรถไป แล้วแค่นั้นมันไม่พอ สำหรับพี่ พี่รู้สึกว่ามันต้องทำอะไรให้มันเหมือนเกินการคาดหวัง พี่ก็เลยคุยกันว่าให้มันมีเกาะมั้ย นั่งเรือ ก็คุยกับก้อง เค้าก็ว่าเออก็ดี เป็นเกาะ เพราะว่าปัตตานีไม่มีเกาะนะคะ เราก็คิดว่าเกาะมันค่อนข้างเป็นยูโทเปียสำหรับเรา อันนี้ก็เลยบอกว่าพี่โอเคพี่อยากให้ตัวละคร เดินทางมาถึงเกาะในวันที่มีงานศพ ก็เกิดมาเป็นชื่อ title ของเรื่อง คือไอตรงเป็นเกาะเนี่ย มันมาตั้งแต่แรก เพราะว่าเรารู้สึกว่า คนในหนัง road movie อ่ะเนอะ

ผู้วิจัย : เป้าหมาย

คุณพิมพกา โตวิระ : เออ ไปถึงแล้วก็เจอเป้าหมาย พี่อยากให้มีความรู้สึกว่าไปถึงแล้วไม่เจอ เราไม่เจอหมู่บ้าน แต่เราต้องไปเกาะ เกาะเนี้ยมันเป็นหมู่บ้าน แต่จริง ๆ มันเป็นหมู่บ้านจริงหรือเปล่า มันก็เป็นอีกเรื่องนึง แต่ว่าโดยสภาพของเกาะที่มันเป็นลักษณะ colonial style อะไรอย่างเนี้ย มันมาจากก้อง ก้องเค้าเอาวิธีคิดแบบเหมือน คือเค้ารู้สึกว่าในสมัยก่อนอะ เค้าเรียกว่าอะไร เอ่อ รัฐอิสลามมันมีความศิวิไลซ์อะไรหลาย ๆ อย่างในยุคหนึ่ง อย่างเช่น มันเหมือนในบางพื้นที่ในมาเลเซียอะไรอย่างนี้นะคะ หรือแบบเป็นลักษณะ colonial style แล้วพี่ว่ามันก็ดี เพราะว่า คือคนชอบคิดว่าเกาะมันต้อง primitive คือตอนแรกบ้านเป็น primitive เป็นแบบเพิงอะไรอย่างเนี้ย แต่เรารู้สึกว่าไอเดียเรื่องเกาะมันน่าจะเป็นอะไรที่แบบ มันยูโทเปียจริง ๆ เพราะว่าไอ้นี่มันคือเหมือนเป็นเรื่องหลอนมาจากอดีตอ่ะ คล้าย ๆ กับเรารู้สึกว่าเกาะนี้มันเหมือนพาร์ทอดีตที่มันมาหลอนอีกทีนึงอ่ะ บอกไม่ถูก คือมันมีเรื่องของสถาปัตยกรรม ของยุคที่มันเป็นอาณานิคม มันมีความรู้สึกที่แบบ มันร้าง ๆ เหมือนบ้านผีสิง มันเหมือนเป็นอะไรที่จับต้องไม่ได้ ไม่จริง อะไรอย่างเนี้ย มันก็เลยเป็นส่วนผสมที่เรารู้สึกว่า เออ มันเวิร์ค แล้วก็พี่ชอบความรู้สึกที่นั่งเรือ เหมือนมันไม่ใช่ road trip มันคือ boat trip มันเหมือนความรู้สึกแบบ ..คือ road ขับรถอ่ะ เราขับรถไง เรานำทาง เรารู้สึกแบบ เรามีเป้าหมาย ใช่ปะ เพราะว่าเราขับรถไป แต่พอเป็นเรือปุ๊บเนี่ย เราไม่ได้เป็นคนขับเรือเอง เราจะยิ่งไม่รู้สึกว่าเรา.. คือเป้าหมายมันยิ่งห่างไปอ่ะค่ะ ห่างไปทุกที ๆ เพราะเราไม่ได้เข้าถึงเป้าหมาย เราถูกพาไป โดยที่เราไม่รู้ว่ามันจะใกล้เป้าหมายที่เราต้องการหรือเปล่า มันเป็นความรู้สึกที่แตกต่างกับการที่ตัวละครมันขับรถลงมา อะไรอย่างเนี้ย คือเรารู้สึกว่า ไอ้ส่วนที่มันเป็น boat trip ที่มันค่อนข้างแบบ ลึกลับ เออ มันมีความลึกลับ แล้วมันมีความแบบ คือด้วยสไตล์หนังที่พี่ทำด้วย พี่สนใจเรื่องที่มันลึกลับ เรื่องที่มันแบบ มีปริศนา เรื่องที่มันมีความหลอนของเวลา อย่างนั้นดีกว่า คือมันคล้าย ๆ กับมันเป็นส่วนผสมในงานที่ทำมาตลอด คือเราก็เลยรู้สึกว่า อันนี้มันก็เป็นอะไรที่เปิดช่องว่างให้เราได้ทำสิ่งที่เราสนใจอยู่ อะไรอย่างเนี้ยอะค่ะ แต่เกาะเนี่ย โดยจินตนาการเกือบ 80% มันมาจากก้อง จะเป็นไอเดียเรื่องเกาะ เรื่องลักษณะ สถาปัตยกรรม ตัวละคร การอยู่แบบตัวละครที่ผสมกันไปหลาย ๆ วัฒนธรรม หรือการแบบพูดคุย ฉากบนโต๊ะ อะไรอย่างเนี้ย คือมันมาจากก้อง ในพาร์ทของเกาะ เพราะพี่อ่ะ รู้สึกว่าไอ้ส่วนนี้มันเป็นส่วนแข็งแรงตอนที่เราทำบท พี่แค่ปรับนิดหน่อยในส่วนของเรื่อง ของเกาะ คือแต่เดิม บริบทเดิมมันจะไม่มีตัวละครผู้ชายที่จะออกจากเกาะ แรกๆมันจะคือ แค่ไปเกาะ แล้วก็คุยกัน แล้วสุดท้ายตัวละครก็กลับ แต่พี่รู้สึกว่าพอขณะที่ทำงานไปอ่ะค่ะ มันเหมือนกับเรารู้สึกว่า คือตอนเราเริ่มต้นอ่ะ เราเริ่มต้นแบบคน naive อ่ะ แบบเออโลกยูโทเปียมันคงเป็นสิ่งที่เราแสวงหา เหมือนคนโรแมนติกอ่ะ คนในปัจจุบันที่แบบ เชื่อว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โลกนี้ถ้าไม่มีความรุนแรง เราอยู่กันอย่างสันติสุข แต่นั่นคือความคิดแบบ naive เข้าใจปะ ไม่มีอยู่จริงด้วย เพราะฉะนั้นเนี่ย เราก็เลยรู้สึกว่าพอเวลามันผ่านไปเรื่อย ๆ เนี่ย เราก็รู้สึกว่ามันไม่จริงอ่ะ ท้ายสุดมันไม่มีใครทนอยู่ได้หรอกไอ้คำที่พูดว่าโลกยูโทเปียอ่ะ มันไม่มีใครทนอยู่หรอก เราก็เลยสร้างตัวละครนี้ออกมาเพื่อที่จะปิดเรื่อง เพื่อให้ปิดเรื่องได้ว่าสิ่งที่เราเห็นอยู่มันไม่จริงหรอก เพราะแม้กระทั่งว่าคนที่คิดจะสร้างยูโทเปีย คนที่อยู่ในยูโทเปียยังอยู่ไม่ได้เลย อะไรอย่างเนี้ย มันไม่จริงหรอก โลกมันมีความคิดใดความคิดนึง อุดมการณ์ใดอุดมการณ์นึงไม่ได้ ถ้าเราจะบอกว่าโลกยูโทเปียมันทำให้ชีวิตมนุษย์ไม่มีความรุนแรง มันก็เป็นแค่ความคิดเดียวเอง อาจจะไม่จริง แล้วมันก็อาจจะเป็นไปไม่ได้ แล้วก็มันก็อาจจะไม่ใช่สิ่งที่มันควรจะเป็น นึกออกมะ คือพอพี่ทำงานไปเรื่อย ๆ มันก็เกิดความคิดแบบนี้ขึ้นมา มันทำให้เราเปลี่ยนอะไรบางอย่างจากตอนเริ่มต้น แล้วมันก็มีการเปลี่ยนแปลงเยอะเหมือนกันจากบทในพาร์ทอื่นๆ นะ แต่ว่าโดยเส้นเรื่องมันก็ยังเป็นเหมือนเดิม คือขับรถไป แล้วก็ขึ้นเรือ แล้วก็ไปที่เกาะ คือเป็นเส้นเรื่องเดิม ก็จะเป็น element อื่นที่เปลี่ยน

ผู้วิจัย : แล้วพี่นุชเคยเชื่อไหมคะว่าโลกที่สงบสุขมันจะมีได้จริง

คุณพิมพกา โตวิระ : สมัยเด็ก ๆ อ่ะเป็น พี่ว่ามันเป็นความคิดของคนโรแมนติกอ่ะ ซึ่งพี่ก็เคยเป็น ถามว่าตอนนี้ยังเชื่อไหม ก็เชื่อ แต่เชื่อแบบว่า บางทีอาจจะเป็นเพราะว่าตอนนี้เราแก่ขึ้น เราก็จะเชื่อว่าบางทีปล่อยให้มันรุนแรงไปเลยก็ได้นะ แต่สุดท้ายความรุนแรงก็จะทำให้มันกลับมาสงบได้อีกครั้งนึง เพราะว่าถ้าเรามองจริง ๆ แล้วเนี่ย คือพอเรามัวแต่ไป protect มันมาก ๆ ไม่ให้เกิดความรุนแรงเวลาปกป้องมันมาก ๆ เข้า กลับไม่ได้มีผลดีเท่าไหร่นะ มันทำให้คนไม่ได้เผชิญหน้าความจริง ซึ่งเรารู้สึกว่าไอ้วาทกรรมพวกแบบ โลกอุดมคติ โลกที่ไม่มีการทะเลาะเบาะแว้ง โลกสันติสุข มนุษย์เราต้องเป็นคนดีนะ แล้วเราก็จะต้องมองโลกในแง่ดี อะไรอย่างนี้ มันไม่มีอยู่จริงอ่ะ แล้วมันก็ไม่เป็นจริง มนุษย์เรามีคิดเพื่อหลอกตัวเองไปวัน ๆ แล้วก็ต้องการจะบอกให้คนอื่นทำเหมือนอย่างที่ตัวเองทำ แต่ท้ายสุด มันไม่ได้ช่วยแก้ปัญหาอยู่แล้ว เพราะเหตุการณ์สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ มันทำให้เรารู้ว่าไอ้ความพยายามหาสันติวิธีต่าง ๆ มันเป็นการหาบนพื้นฐานของความคิดโรแมนติกอ่ะ มันเป็นความคิดที่บอกว่า อ่ะถ้าเราอยู่กันได้ด้วยกันอีกที เราจะมีความสุข ถ้าเราเป็นพหุวัฒนธรรมได้เราจะมีความสุข แต่จริง ๆ มันไม่ใช่ไง คือตอนนี้ถ้าเราไปมองจริง ๆ ปัญหามันรุนแรงกว่าที่เราคิดด้วยซ้ำ มันไม่ใช่ปัญหาของคนพื้นที่มุสลิม คนไทยพุทธก็มีปัญหาเหมือนกัน แต่คนไม่ค่อยสนใจ ใช่ปะ พี่เพิ่งอ่านงานสัมมนาอันนึงเหมือนกัน คนไทยพุทธก็จะรู้สึกว่าอ้าว คนให้ความสนใจแต่ไทยมุสลิม แต่ไทยพุทธ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ไม่มีใครสนใจมันก็จะเป็นปัญหาอีกแบบ แต่ท้ายสุดแล้ว เราจะแก้ปัญหาความขัดแย้ง อาจจะต้องมองจริง ๆ ว่า อะไรคือสิ่งที่มันจะเป็นจริงอ่ะ กับคนในพื้นที่จริง ๆ เหมือนตอนนี้เราบอกว่าเด็กยุคนี้เป็นเด็กแบบนี้ แต่คนที่เกิดมาในยุค 80’s 90’s บอกว่าแบบนี้ไม่ได้ ไม่ควรทำ บอกว่าเด็กสมัยนี้เป็นแบบนี้ มันก็คือเค้าเอากรอบแบบที่เค้าคิดมาใช้กับเด็กปัจจุบัน มันก็ไม่เหมือนกัน เพราะฉะนั้นพี่รู้สึกว่า ไอ้กรอบความคิดในเชิงแบบนี้ มันเป็นความคิดแบบโรแมนติกอ่ะ ซึ่งมันคืออะไรที่แบบมันไม่จริงอ่ะ ได้แต่ฝัน แล้วเราเชื่อว่าความฝันนั้นจะเป็นจริง มันไม่มีทางเป็นจริง ตราบใดที่เรายังอยู่ในโลกที่มันแบบเอาแค่เขียนไปไม่ถูกใจในเฟซบุ้กคนมันก็ทะเลาะกันแทบแย่แล้ว นึกออกปะ คือโลกแห่งความเป็นจริงคือคุณต้องดีลอารมณ์ภาวะมนุษย์ผ่านออนไลน์ตลอดเวลาอ่ะ แล้วเราจะมองหาความไม่รุนแรงได้ยังไง ถ้าเราไม่เข้าใจจริง ๆ ว่าสิ่งที่เราใช้ชีวิตอยู่มันคืออะไร พี่ว่ามันก็เปรียบเหมือนเหตุการณ์สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เหมือนกันที่ว่า เราเข้าใจจริง ๆ หรือเปล่าว่าคนในพื้นที่เค้าต้องการอะไร เค้าอยู่กับความรุนแรงด้วยความรู้สึกแบบไหน เค้าอาจจะไม่ชอบความรุนแรง เค้าต้องการอะไร พื้นฐานเค้าเป็นยังไง ทำไมเค้าถึงรู้สึกว่าสิ่งที่เค้าได้รับกับรัฐ กับคนอื่น มันเป็นแบบนี้ ทำไมเค้าถึงรู้สึกไม่พอใจสิ่งที่เป็นแบบนี้ นั่นแหละ มันต้องกลับไป ย้อนไปถามว่าคนในพื้นที่ต้องการอะไร แต่ไม่ใช่ความต้องการบนพื้นฐานของสิ่งที่ส่วนกลางคิดนะ ส่วนกลางคิดว่าไม่ให้มีความรุนแรง ให้เกิดสันติสุขอ่ะ จริง ๆ แล้วคนในพื้นที่คิดอย่างนั้นหรือเปล่า อันนี้มันก็เหมือนหนังที่พี่ทำ มันก็เหมือนคนนอกอ่ะ เราก็ไปแบบกลัว ๆ เสร็จเราก็เชื่อไปว่า เอ้ยทำไมเค้าไม่อยู่กันอย่างสันติสุขล่ะ จริง ๆ ปัญหาก็แค่ไม่ให้มีความรุนแรง แต่จริง ๆ แล้วเราไม่ได้เข้าใจ เราเสร็จแล้วเราก็ออกมา เค้าก็ใช้ชีวิตต่อไป นึกออกไหม พี่ก็ทำหนังด้วยความรู้สึกแบบนั้น คือต่อให้เราจะลงไปอยู่ในพื้นที่ เป็นสิบปีที่เราลงไป มันไม่ได้บอกว่าเราจะเข้าใจเหตุการณ์ทั้งหมดได้เลยนะ เราก็ยังเป็นคนนอก เค้าก็มองเราเป็นคนนอก เหมือนอย่างเราไปฉายปัตตานีมา ทุกคนก็จะรู้สึกว่าเราก็คือคนนอก สิ่งที่เราทำ มันก็ไม่ใช่สิ่งที่คนใน local รู้สึกว่ามันสะท้อนคนในพื้นที่ ซึ่งเราก็บอกเค้าตรง ๆ ว่าเราไม่สามารถทำได้อยู่แล้ว เพราะว่าเราทำจากพื้นฐานบนภายนอก แต่พี่ว่ามุมมองของภายนอก หรือคนนอก มันก็น่าสนใจเหมือนกันกับเหตุการณ์สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ เพราะมันส่งผลให้คน mentality ของคนที่มีต่อภาคใต้คืออะไร อย่างตัวละครในหนังพี่ ทุกคนดูรู้สึกเหมือนกันหมดเลยคือความกลัว ทำไมทุกคนรู้สึกกลัวเหมือนต้อยอ่ะ มันเป็น mentality แบบนึงเลยนะ อย่างตอนไปฉายที่ปัตตานี ก็มีคนนึงมาจากหาดใหญ่มาดู เค้าก็พูดเลยบอกว่า เค้ารู้สึกเหมือนกับตอนที่ขับรถกลางคืน มาปัตตานีแรก ๆ คือความรู้สึกเดียวกันเลย คือมันยังไม่ถึงปัตตานี แต่มันกลัวอ่ะ นึกออกปะ และนี่คือสิ่งที่มันเกิดขึ้นจริงตอนที่เราลงไปถ่ายทำ ทีมงานขับรถ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เหยียบกระป๋องก็ตกใจ อะไรอย่างนี้ คือความกลัวมันไม่ได้บอกว่าเราอยู่ในปัตตานีแล้วเรากลัว แต่เรารู้สึกกลัวเพราะเราใกล้มันไง เข้าใจปะ มันคือสิ่งนั้นในหนัง เหมือนเราใช้ความรู้สึกแบบนั้น แล้วมันก็เกิดจริง ๆ นั่นก็คือความรู้สึกของ mentality ของคนส่วนกลาง คือคุณกลัวเพียงเพราะคุณใกล้มันเฉย ๆ

ผู้วิจัย : ไปดูเรื่องนี้พร้อมเพื่อนที่เป็นคนนราธิวาส เราบอกว่าเราชอบซีนที่บอกว่าถนนมีฝังระเบิด เรารู้สึกกลัวตาม แต่เพื่อนหัวเราะ บอกไอบ้า ที่ไหนจะมี แบบ มันมองต่างกันจริง ๆ

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ ๆ เพราะว่าอันนั้นคือสิ่งที่เราได้รับข้อมูล คือสิ่งที่อยู่ในหนังคือการที่พี่ลงไปรีเสิร์ชแล้วทุกคนพูดแบบนี้กับพี่ สมมติถ้าใครลงไปปัตตานีแรก ๆ ทุกคนจะเล่าเหตุการณ์พวกนี้ ตรงนั้นก็มีระเบิด ตรงนี้ก็มีระเบิด มันมาจากเรื่องเล่าของคนในพื้นที่ไง คือมันเป็นอย่างนั้นจริง ๆ เราก็เลยรู้สึกว่า เออคนนอกจะรู้สึกอย่างนี้จริง ๆ ทุกครั้ง เพราะมันจะมีคนเล่า แล้วมันก็จะมีการอ่านในคลิปใช่ปะ หรือเวลาภาพทหารโดนตัดหัวอะไรอย่างนี้ คือจริงหรือเปล่าไม่รู้ แต่มันเป็นสิ่งที่ทุกคนหลอนอยู่ว่า เนี่ย ได้ฟังเรื่องนั้นมั้ยเรื่องนี้มั้ย เพราะว่ามันมีเรื่องเล่าแบบนี้เยอะมากสำหรับคนภายนอกอ่ะ คือเรื่องฝังระเบิดใต้ถนนไว้ โอ๊ยเยอะ หรือแม้กระทั่งคนพื้นที่บอกว่าเวลาขับรถเข้าไปพื้นที่ไหน อย่าขับรถกลับทางเดิม ให้ไปออกอีกทางนึง คือมันจะมีเรื่องแบบนี้เยอะไง แล้วเราก็รู้สึกว่านั่นแหละ mentality แบบที่เราเจอตลอดเวลาที่เราลงไป หรือล่าสุดมีน้องลงไปครั้งแรก เห็นทหารเต็มเมืองแล้วรู้สึกกลัวเลย คนกลัวแม้กระทั่งเห็นทหาร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัย : ล่าสุดเมื่อไหร่คะ

คุณพิมพกา โตวิระ : พี่เพิ่งลงไปเดือนที่แล้วเอง ก่อนที่จะมีระเบิดบิ๊กซี (9 พฤษภาคม 2560) พี่ลงไปฉายหนังแล้วก็กลับมาสองวัน มีระเบิดบิ๊กซี แต่พี่รู้สึกว่าสถานการณ์มันน่ากลัวขึ้น เพราะว่าทหารเยอะขึ้น เยอะกว่าที่พี่เคยไป แบบพี่รู้สึกว่าความกลัวของคนส่วนกลางมันกลัวเพราะมันรู้แค่นี้ แล้วรู้สึกว่ามันใกล้ รู้สึกว่ามันเป็นอย่างนั้น

ผู้วิจัย : ก่อนหน้านี้หนูไปเดินตลาดกระสอบที่ปัตตานี ไม่รู้สึกว่ามันมีอะไร แต่พอคืนนั้นกลับมา มีระเบิดตอนกลางคืน (6 เมษายน 2560) ก็ถามเพื่อนว่าต้องทำตัวยังไง เค้าก็บอกว่าอยู่แต่ในบ้านเฉย ๆ ก็พอ

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ อันนั้นไม่ใหญ่ แค่ทำให้กลัว ให้คนออกไปจากพื้นที่แหละ ไม่ใช่กลุ่มเป้าหมายเค้า ยกเว้นมามีการฆ่าอะไรเป็นเรื่องเป็นราว อีกเรื่องนึง แต่คนในพื้นที่เค้าไม่ค่อยกลัวหรอก ใช่มะ

ผู้วิจัย : ก่อนหน้านี้ไปคุยกับอาจารย์ในพื้นที่ที่เค้าทำงานเชิงทัศนศิลป์ เค้าก็มองว่าเหมือนหนัง mass ส่วนใหญ่ไม่ค่อยเล่าเรื่องอื่นในพื้นที่ ชูแต่เรื่องความรุนแรง

คุณพิมพกา โตวิระ : แต่มันมีประเด็นเยอะนะ ตอนที่เราไปฉาย เรื่องไม่สวมฮิญาบ อะไรแบบนี้

ผู้วิจัย : คุยกับพี่ที่ทำละติจูดที่ 6 เค้าก็เล่าว่าเรื่องนี้เป็นประเด็นที่ต้องแก้เยอะเหมือนกัน

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ เพราะเค้าทำภายใต้การสนับสนุนของรัฐไง มันก็ต้องผ่านความพิจารณา แต่พี่รู้สึกพี่อิสระกว่า เพราะพี่ไม่ได้ support มาจากทางนั้น หนังพี่ต้อม ยุทธเลิศ ก็โดนนี่ เรื่องมุสลิม แต่ถ้าพี่ฉายจริงๆ มุสลิมเค้าก็ไม่ค่อยชอบหรอกนะ ตัวละครผู้หญิงไม่ใส่ฮิญาบ หรือว่าสิ่งที่มันเป็นโลกอุดมคติอะไรอย่างนี้ มันก็พูดในสิ่งที่คนมุสลิมรับไม่ได้นะ อย่างเรื่องฝังศพ เค้าก็ว่าไม่ฝังตอนกลางคืนกัน เราก็บอกว่าไม่ได้ทำตามศาสนา เพราะหนังไม่ได้พยายามพูดเรื่องนั้น หรือการที่ตัวละครไม่พูดมลายู เค้าก็ว่าทำไมไม่พูดมลายู ซึ่งเราก็รู้สึกว่าอันนั้นเราไม่สามารถทำได้ ก็ด้วยเหตุผลหลาย ๆ อย่างอะไรอย่างนี้ คือพี่รู้สึกว่ามุสลิมเองถ้าเป็นคนเคร่งเค้าก็ไม่ได้โอเคเท่าไหร่หรอก กับสิ่งที่พี่ทำ เพราะว่ามันก็ไม่ได้พยายามที่จะ pro มุสลิม แล้วมันก็มีอะไรผิดอยู่ในหนัง ซึ่งถ้าถามพี่ พี่ก็ตั้งใจ เช่นแบบเรื่องของเกาะ คือมันไม่มีอยู่แล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้วิจัย : หนังเหมือนพูดเรื่องคนกับพื้นที่มากกว่า ตั้งแต่การเดินทาง ไปตรงนั้น ไปที่เกาะ มันเป็นตัวเรากับพื้นที่มากกว่าตัวเรากับศาสนา

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ เพราะท้ายสุดแล้ว พี่ไม่ได้คิดว่าเป็นประเด็นเรื่องศาสนา ความจริงความขัดแย้งมาจากประวัติศาสตร์ ความเข้าใจเรื่องพื้นที่ มาจากตัวตนเรื่องพื้นที่ เวลาที่เราพูดว่า เราไม่เข้าใจพื้นที่ ไม่ได้เป็นเพราะเราไม่ได้อยู่ในพื้นที่นั้น แต่เรารู้สึกว่าพื้นที่นั้นมันแปลกแยกกับเราใช่ปะ คือถามเรา เราลงไปปัตตานีหลายรอบ เราก็รู้สึกว่าเรายังไม่เข้าใจพื้นที่นั้น แม้กระทั่งคนมุสลิมในภาคใต้ขึ้นมาในส่วนกลาง เค้าก็จะไม่รู้สึก feel in กับส่วนกลางเหมือนกัน เพราะเค้ารู้สึกว่าคนส่วนกลางก็แปลกแยกไม่เหมือนกันกับเค้า พี่ก็รู้สึกว่าตรงนั้นมันไม่ใช่ปัญหาเรื่องศาสนา เรื่องอะไร แต่ปัญหามันคือความเป็นพื้นที่ อะไรหลาย ๆ อย่างที่เกี่ยวข้องกับคน

ผู้วิจัย : ตรงมัสยิดที่พี่ฮีน (ไลลา) เข้าไปจะถามทาง อันนั้นคือ set หรือว่า..

คุณพิมพกา โตวิระ : มัสยิดจริงค่ะ แต่เราไม่ได้ถ่ายปัตตานี ก็คือมันอยู่ในบทแหละ ตัวละครไปถามทางที่มัสยิดแล้วคนก็หนีหมด แล้วตัวละครก็รู้สึกมีคำถามกับสิ่งที่ตัวเองกำลังจะเจออยู่ ก็เลยละหมาด ก็แค่นั้น คือเป็นครั้งแรกที่เราเห็นนางเอกละหมาด แต่งตัวแบบมุสลิมเต็มตัว เพราะหนังมันทำให้เค้าเหมือนไม่ค่อยสนใจใช่ไหมล่ะ ตอนแรก ๆ อ่ะ หลุมศพนี่ก็จังหวะแปลกมาก มีคนมาฟังศพก็ถ่ายไว้ ไม่มีอะไร มันเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงก็ถ่ายเอาไว้

ผู้วิจัย : ก่อนหน้านี้คุยนอกรอบกับนักแสดงว่า ก่อนหน้านี้จะมีประเด็นว่าพี่ฮีน (ไลลา) ลงไปหาแฟน อันนี้อยากรู้เองว่าทำไมถึงยกมันออกไป

คุณพิมพกา โตวิระ : จริง ๆ มันถ่ายไว้หมดเลยนะ แล้วก็ฉายดูกัน ก็มีคอมเม้นท์กันเองภายในทีม ก้อง (ฤทธิ์ดี) บอกว่ามันดู weak ไป ถ้าบอกว่าเหตุผลที่เค้าลงไปคือไปหาผู้ชายอย่างนี้ ตอนแรกเราเป็นผู้หญิง เราก็รู้สึกว่าเรื่องนี้มันเป็นไปได้ที่ผู้หญิงจะลงไปด้วยเหตุผลบ้า ๆ บอ ๆ แต่พอมาดูรวม ๆ แล้วรู้สึกว่าจะทำให้หนังดู weak ก็เลยเอาออก แค่นั้นแหละ แต่จริงๆ ก็จะ hint อยู่ แต่คนไม่รู้หรอกว่ามีอะไร ซึ่งก็ตัดสินใจถูกนะ คือมันอาจจะไม่ใช่จังหวะตรงนั้นเท่าไหร่ เนื่องจากว่าตอนที่มันจะจบแล้วมันเหมือนตัวละครต้องเห็นอะไรข้างใน ซึ่งเราใช้ภาพผู้หญิงวิ่งตัดหน้า ถ้ามันอยู่ตรงนั้น มันก็จะไม่ไปด้วยกันไงถ้าเรามี scene นี้ก่อน ซึ่งจริง ๆ ถ่ายไว้แหละแต่ไม่ได้ฉาย ซึ่งพี่รู้สึกเหมือนกันว่าถ้ามีอยู่มันอาจจะ weak จะดันภาวะตัวละครไม่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัย : การตั้งคำถามกับพื้นที่ก็จะอ่อนไปเลยใช่ไหมคะ

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ ๆ มันจะอ่อน ก็เลยตัดสินใจเอาออก แต่สุดท้ายคนก็ไม่สงสัยนะว่าหมายถึงอะไร เพราะว่าคนมันจะลืม ๆ พอเจอเกาะ ก็จะ..หนังอะไรวะเนี่ย เกาะเกอะอะไรวุ่นวายขนาดนั้น แต่พี่ก็ไม่ได้ติดอะไรนะ ก็มีคนถามแหละเรื่องการเดินทางไป แต่มาถึงจุดนึงพี่ก็รู้สึกว่ามันก็ไม่เห็นเป็นไรนี่ บางคนก็ไม่อะไรขนาดนั้น เราอยากไปเราก็ไป

ผู้วิจัย : เราก็แค่อยากรู้ว่าไปตรงนั้นแล้วจะเจออะไร

คุณพิมพกา โตวิระ : อืม เพราะอย่างก้อง (ฤทธิ์ดี) ก็บอกว่า หนังมันก็ hint อยู่แล้วว่าทำไมตัวละครถึงรู้สึกไม่ค่อยอยากอยู่กรุงเทพฯ มันก็มีอะไรหลาย ๆ อย่างใน element หนังที่เรารู้สึกถึงภาวะตัวละครก็ไม่จำเป็นที่จะต้องบอกชัดขนาดนั้น

ผู้วิจัย : ตอนที่ไปเอง ก็คิดเยอะเหมือนตัวละครเลยว่า มันจะอย่างนี้มั้ย เราต้องอย่างนั้นมั้ย อะไรอย่างนี้อ่ะค่ะแต่พอไปถึง ก็เออ มันก็ไม่ได้มีอะไร แต่ก็มีอะไร

คุณพิมพกา โตวิระ : แต่พี่ก็คิดอย่างนึงนะที่รู้สึกว่ามันยาก คือพี่ว่าคนในพื้นที่เค้าไม่เปิด คืออย่างที่พี่บอกอ่ะ เราจะทำยังไงที่จะพูดสิ่ง local ได้ ถ้าคนเค้าไม่เปิดกับเรามากพอ หรือไม่เค้าก็ต้องทำออกมาเองอ่ะ เข้าใจปะ ปัญหาที่พี่เจอมันคือเรื่องนี้จริงๆ พี่คุยกับใครก็ไม่มีใครเปิดใจ ทุกคนระแวงอ่ะ พี่รู้สึกอย่างนั้น แล้วพี่ก็เลยรู้สึกอยากให้คนพื้นที่เค้าทำงานออกมา เพราะว่าไม่อย่างนั้นมันก็เป็นหนังจากภายนอกทั้งนั้นแหละ เพราะคนภายในก็ต้องทำออกมาเพื่อจะให้คนภายนอกรู้ว่าจริง ๆ แล้วมันคืออะไร ทีนี้คนภายในเค้าอยากจะทำไหมล่ะ ก็อีกเรื่องนึง ใช่มะ เพราะว่าเราลงไปเองเราก็รู้สึกว่า เค้าไม่เปิดให้เราเลย เราไม่สามารถเลยที่จะไปคุยอะไรกับเค้าได้มากพอที่เค้าจะเปิดใจ แล้วเราก็ไม่สามารถที่จะใช้ชีวิตอยู่ที่นั่นได้ นึกออกมะ เราก็อยู่ไม่ได้เหมือนกัน เพราะไม่ใช่ประเด็นเรื่องความรุนแรง แต่เราไม่ได้มีพื้นฐานที่จะทำอะไรอยู่ที่โน่นได้ นึกออกไหมคะ เราไม่ได้มีพื้นฐานที่จะใช้ชีวิตหรือทำอะไรที่โน่นได้ แต่พี่ก็แปลกใจเหมือนกันนะว่าทำไมเราไม่ค่อยเห็นงานของคนในพื้นที่ หมายถึงว่าไม่ใช่เฉพาะหนังนะ ซึ่งจริง ๆ มันควรมีการผลิตให้มากขึ้นอ่ะ

ผู้วิจัย : หนังสั้นของคนพื้นที่ก็มี แต่ว่าเทศกาลที่ฉายมันมีน้อย

คุณพิมพกา โตวิระ : มันก็มีหนังสั้นที่คนในพื้นที่ทำ แต่ก็ยังเป็นกรอบแบบ safe ตัวเอง คนไม่ค่อยอยากพูดความรุนแรงหรือความขัดแย้งจริง ๆ อยากจะเลี่ยงไปพูดเรื่องอื่นที่มัน safe อะ อันนั้นมันคือ mentality ที่พี่เห็นเสมอ ซึ่งมันก็มีคนที่พยายามจะพูดปัญหา แต่ว่ามันไม่ได้ออกมาแบบ.. ชอบมีคุณธรรมตอนจบอ่ะ คือพี่เบื่ออ่ะ พูดตรง ๆ เบื่อเรื่องการพูดถึงสันติภาพ คือพี่รู้ว่ามันมีทางที่จะทำได้นะ แต่พี่ไม่อยากให้เป็นกรอบใหญ่ในการทำงานอ่ะ อย่างหนังที่พี่ทำ พี่ก็ไม่ได้คิดเรื่องนี้เป็นเรื่องแรก มันก็คือทำให้พี่ฟรีพอที่จะทำในสิ่งที่ไม่มีในกรอบ เช่น ทำไมตัวละครถึงไม่พยายามที่จะอยู่ในสังคมแบบนั้นได้ ทำไมตัวละครแบบป้าถึงอยู่แบบนั้น คือมันไม่อยู่ในกรอบแบบนั้นเลยอ่ะค่ะ หรือความรู้สึกที่เป็นปริศนาของตัวคนนำทาง ซึ่งคนก็ไม่รู้ว่าเป็นทหาร แต่เราก็รู้สึกว่าเป็นคนนอกมากๆ ซึ่งมันไม่อยู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในกรอบแบบนั้นไง แบบทหารที่ต้องช่วยเหลือคน มันก็ไม่ได้เป็นแบบนั้นไง เออ คล้ายๆ กับว่ามันเหมือนต้องการอะไรแบบนั้นหรือเปล่า เพื่อให้เกิดการพูดคุยถึงเรื่องภาคใต้ที่มันจริงขึ้นนะ ไม่ใช่จากหนังพี่นะ จากอย่างอื่น จากคนในพื้นที่เองอ่ะ คือคล้าย ๆ กับว่าการทำสื่อก็ต้องทำเพื่อ safe ตัวเองอ่ะ เพื่อไม่ให้คนคิดว่าเป็นคนไม่ดี หรือมีแนวโน้มที่จะทำเรื่องไม่ดี เนี่ย มันคือความรู้สึกของคนในพื้นที่ที่พี่รู้สึก จะพูดอะไร ก็จะระแวงว่าเค้าจะเอาเราไปตีความหรือเปล่า พี่คิดว่านั่นมันคือสิ่งที่มันเกิดขึ้นนะ มันทำให้คนไม่กล้าเปิดเผย ไม่กล้าพูดกัน ไม่กล้าแสดงออกกันจริง ๆ

ผู้วิจัย : เพราะระแวงที่จะโดนตีความ

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ เพราะมีแนวโน้มที่จะเป็นอะไรก็ได้ ยกตัวอย่างเช่นง่าย ๆ ที่ไปกับทีมงานสองสามคน ก็ขับรถไปหาดเงียบ ๆ เราก็ลงไปดูพื้นที่ใช่มะ เราก็ไม่ได้สนใจอะไร ไม่ได้รู้สึกอะไรกับคน ก็เดินไปเดินมา สักพักก็ขึ้นรถมา น้องผู้ช่วยก็บอกว่าพี่เห็นผู้ชายสี่ห้าคนมั้ย เดินออกมาจากหลังก้อนหินใหญ่ ๆ แล้วที่เอวมีมีด เค้าก็บอกว่าเค้ากลัว ไม่น่าไว้ใจ เราก็เลยถามว่า ถ้าเราไปอยู่ที่อื่นที่ไม่ใช่ปัตตานี เราจะคิดไหมว่าคนพวกนี้น่ากลัว คือการที่เค้ามีมีดอยู่ที่เอว ไม่ได้แปลว่าเค้าเป็นผู้ร้าย นึกออกปะ

ผู้วิจัย : คนใต้บางคนชอบพกมีด

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ปะ คือคำถามนี้มันเกิดขึ้นทุกครั้งที่เราอยู่ในพื้นที่ของปัตตานีไง แต่มันจะไม่เป็นอย่างนี้ถ้าเราอยู่ในที่อื่นอ่ะ เพราะว่า เรารู้สึกว่ามันมีแนวโน้มที่คนจะเป็นผู้ร้ายได้อ่ะ นึกออกปะ คือเป็นสิ่งหนึ่งที่พี่รู้สึกตลอดเวลาที่อยู่ภาคใต้ว่า เราเองก็เคยคิด ในทางกลับกันพี่ว่าคนพื้นที่ก็อาจจะคิดแบบที่เราคิดว่า ไอคนพวกนี้มันคือใคร มันจะทำอะไร มันจะทำเรื่องไม่ดีหรือเปล่า หรือมันจะเข้าใจว่าเราเป็นคนไม่ดีหรือเปล่า ถ้าเราพูดสิ่งนี้ ทำสิ่งนี้ออกไป พี่รู้สึกอย่างนั้น บางทีเนี่ย เวลาพูดถึงสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ในการทำงานสื่อเนี่ย มันต้องย้อนกลับมาคิดด้วยเหมือนกันว่า มันจะทะลายความรู้สึกแบบนี้ได้หรือเปล่า มันก็คือความกลัวแหละ ความกลัวว่าคนอื่นจะคิดว่าเราเป็นผู้ร้าย เป็นความรู้สึกแบบนี้อยู่ตลอด จนบางคนอาจจะรู้สึกว่าดีที่สุดก็คือไม่พูด ใช่ไหมล่ะ อืม หรือถ้าจะต้องพูด ต้องพูดบนเวทีที่จะไม่ทำให้เราดูเป็นผู้ร้าย อะไรพวกนี้ อันนี้คือความคิดเห็นส่วนตัวนะ ซึ่งอย่างตอนที่ไปฉายหนังที่ภาคใต้ล่าสุด พี่ก็พูดแบบนี้ว่า พี่รู้สึกตลอดในการที่ลงไปภาคใต้ แล้วพี่รู้สึกว่าสิ่งที่น่ากลัวกว่านั้นคือ ยิ่งความรู้สึกมีมากขึ้นเท่าไหร่ ความรู้สึกแปลกแยกระหว่างกันมันก็จะสูงมากขึ้นอ่ะ คือมัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ไม่ออกมาทางพื้นผิวหรอก คือเราเจอกันผ่าน ๆ เราก็โอเค แต่ว่าลึก ๆ อ่ะ ข้างในที่มันสะสมขึ้นเรื่อย ๆ อ่ะค่ะ มันคืออะไร

ผู้วิจัย : จะมีโครงการฉายที่ไหนอีกไหมคะ

คุณพิมพกา โตวิระ : ก็กำลังจะฉายที่ใต้อีกรอบนึง อาจารย์ที่ปัตตานีเค้าอยากให้ฉายอีก เพราะคราวที่แล้วมันก็พูดคุยได้ประเด็นเยอะ แล้วก็มันก็มีคนในพื้นที่มาคุยมาแลกเปลี่ยนเยอะ แล้วมันก็มีประเด็นที่เราคิดไม่ถึงเยอะ เช่น ตัวฮีน (ไลลา) เค้าพูดว่าไม่สวมฮิญาบ แล้วต้อยถามว่าทำไมไม่สวม แล้วฮีนบอกว่าคงไม่เป็นไรมั้ง ปรากฏว่าวันนั้นคุยเรื่องนี้กันอย่างเดียวเลย คือถ้าเป็นรัฐอิสลามมันไม่ได้ แต่ปัตตานีไม่ได้เป็นรัฐอิสลาม แต่วิธีคิดอันนี้มันเป็นช่องว่างให้พูดถึงประเด็นนี้ ว่าเรื่องสวมฮิญาบมันมีกฎไหมว่าถ้าไม่สวมจะเป็นอะไรไหม สุดท้ายเค้าก็คุยกันเรื่องนี้ยาวเลย แล้วก็เรื่องเกาะ คุณซะการีย์ยา อมตยา เค้าก็คุยกันว่าหมู่บ้านอัลคาฟมีส่วนที่เอามาจากคัมภีร์อัลกุรอาน แล้วเค้าก็คุยกันในเรื่องอื่น ๆ ที่เราอาจจะไม่เคยได้ยินการคุยแบบนี้ในที่อื่น แต่พี่ยังไม่เคยโดนคนมุสลิมที่เคร่งเค้าอะไรนะ ซึ่งพี่คิดว่าเค้าอาจจะไม่ค่อยโอเคกับหนังพี่เท่าไหร่ เดาเอา แต่มุสลิมบางคนเค้าก็โอเค แต่คนในพื้นที่เค้าอาจจะมองว่าไม่ค่อยได้เล่าเรื่องพื้นที่เท่าไหร่ ซึ่งอันนั้นเราโอเค รู้อยู่แล้ว เราตั้งใจ

ผู้วิจัย : เราเป็นคนนอกที่เดินทางลงไป

คุณพิมพกา โตวิระ : ใช่ ๆ เพราะเราเป็นคนนอก ไม่สามารถ pretend เป็นคนพื้นที่ได้ คือพี่ไม่สามารถทำหนังแบบแสดงว่าเป็นคนพื้นที่ได้ เพราะพี่ไม่เข้าใจจริงๆ ถ้าท้ายสุดมันไม่สามารถแก้ปัญหาได้ มันก็ยิ่งสะสมไปเรื่อย ๆ มันก็ไม่จบซะที นี่ตั้งแต่ทำหนังจนเสร็จ เรื่องความขัดแย้งยังไม่หมดเลย ซึ่งน่ากลัวนะ ..น่ากลัวขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทสัมภาษณ์ ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

7 เมษายน 2560 ณ ร้านกาแฟแห่งหนึ่งในจ.ปัตตานี

ผู้วิจัย : อาจารย์ได้ดูหนังเกี่ยวกับสามจังหวัดชายแดนภาคใต้บ้างไหมคะ

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : ได้ดูบ้าง แต่ไม่ได้ดูทั้งหมด

ผู้วิจัย : อาจารย์รู้สึกว่าเค้านำเสนอภาพพื้นที่นี้ยังไงบ้างคะ

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : ถ้าวิเคราะห์จริง ๆ ในมุมมองครูนะ มันก็หลากหลายนะ เอาทีละประเด็นแล้วกัน อย่างมุมมองในการนำเสนอเนี่ย คือบางเรื่องเนี่ย สถานที่ไม่ใช่สถานที่จริงใช่ไหม โอกาสที่มันจะสะท้อนสิ่งต่าง ๆ เนี่ย มันก็เลยไม่ได้ความรู้สึกตัวตนที่มันแท้จริงอ่ะ เรื่องของการเข้าถึงอารมณ์ความรู้สึก ของคนในพื้นที่มันอาจจะน้อยไป มันอาจจะได้บางอย่าง การสื่อของนักแสดง บางทีคนที่ดูอาจจะยึดติดกับภาพลักษณ์ตัวนักแสดง มากกว่าเรื่องราวที่มันเป็นพื้นที่จริง ๆ อะไรอย่างนี้ หรือว่าโอเค เหตุการณ์นี้มาถ่ายที่พื้นที่นะ พื้นที่นี้ก็ได้กระแส นักแสดงก็ได้บทบาทไป เหมือนอย่างปืนใหญ่จอมสลัด มันเป็นหนังเกี่ยวกับประวัติศาสตร์มาก แต่หลายอย่างก็เกินจริง อย่างเช่นเรื่องของเมือง คือพยายามจะเล่าเรื่องของปัตตานีในอดีต แต่ว่าเอาจริงก็แทบไม่ได้สะท้อนตัวตนของปัตตานี มันเป็นเรื่องของการนำมาผสมผสานกับบางสิ่งบางอย่างมากกว่า ถ้ามองเรื่องหนังพื้นที่ส่วนหนึ่งที่ตามมาคือเอากระแสของพื้นที่ เท่าที่ครูมอง คือพอมาทำหนังปัตตานีปุ๊บจะดูดีขึ้นมา เฮ้ย กูกล้า กูมาปัตตานีเว้ย แต่ในความเป็นจริง การที่คุณมา มันสะท้อนอะไรบางอย่างในการช่วยเหลือพื้นที่ หรือว่าความจริงอะไรอย่างนี้ มันได้กลิ่นอายบางอย่าง แต่มันก็ไม่ได้จุดอะไรที่มันเป็นรูปธรรมขนาดนั้น แล้วก็บางอย่างพอทำขึ้นมา มันเหมือนจะดีนะ แต่พอทำขึ้นมา มันก็ไม่มีพื้นที่ฉาย อย่างเรื่องของละติจูดที่ 6 อ่ะ เรื่องนี้คือตามดูเลยนะ วันนั้นไปดูกรุงเทพฯ วันที่หนังเข้า รู้ว่ามันเข้าเยอะมาก พอมาอีกวันปุ๊บ ตัดเหลือแค่สองรอบแล้วก็หายไปเลย

ผู้วิจัย : อันนี้หา DVD ยากด้วย

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : ใช่ พอสักพักต้องมาฉายฟรีให้ดูที่ปัตตานีอ่ะ มันคืออะไร คนในพื้นที่ไม่ได้ดูหนังพื้นที่ มันไม่ใช่อ่ะ เปิดให้คนเชียงใหม่ คนขอนแก่น คนกรุงเทพฯ คนภาคอื่นได้เห็นภาพอะไรอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นี้บ้าง เสียดายเพราะเห็นว่าเค้าทุ่มเทสร้างมาก รายละเอียดค่อนข้างดี คือบางอย่างอาจจะเป็นดารา ดังลงมาแสดงนะ แต่ว่าบางอย่างมันก็สะท้อนภาพปัตตานีได้ดี ตัวท้องเรื่องอะไรอย่างนี้

ผู้วิจัย : อาจารย์ได้ดูกลุ่มหนังฮาลาลไหมคะ

อ.นนท์ : ไม่ได้ดูเลย แต่บางเรื่องก็ถ่ายในพื้นที่นะ แต่สื่อเรื่องศาสนา หลักศรัทธามากกว่า

ผู้วิจัย : แล้วก็มีกลุ่มหนังสั้นที่คนในพื้นที่ทำเอง

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : มีทำเยอะ หลายเรื่องเลย ที่ทำหนังสั้นประกวดในหมู่นักศึกษา หรือว่าหนังสั้นในท้องถิ่นอย่างนี้ก็มี

ผู้วิจัย : แต่เทศกาลฉายดูขาดช่วงมาก

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : บางทีถ้าวิเคราะห์ คนทำหนังก็ต้องระวังนะ เพราะบางประเด็นมันอ่อนไหวไง มันเกี่ยวข้องกับคน เกี่ยวข้องกับศาสนา ความเชื่อ เกี่ยวกับเรื่องของความมั่นคงอะไรอย่างนี้ มันก็อาจจะเป็นประเด็นที่คนทำมองว่า ทำมาแล้ว impact มันจะไม่ได้แค่ตัวหนัง มันอาจจะเข้ามาสู่ตัวเค้าเองก็ได้ แล้วบางอย่างก็มีข้อโต้แย้งเยอะ ความที่มันอยู่กันหลายวิธีคิด หลายความเชื่ออ่ะ

ผู้วิจัย : ก่อนหน้านี้ไปคุยกับอ.เจะ มา แต่เค้าก็ออกตัวว่าไม่ได้มาทางหนัง

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : เค้าทำงานศิลปะ ทัศนศิลป์มากกว่า แต่ก็จะได้มุมของคนพื้นที่ที่เป็นมุสลิมจริง ๆ อ่ะนะ คือบางทีเค้าอาจจะไม่ได้ทำหนังโดยตรง แต่ว่าวิธีการคิดในการสร้างงาน อาจจะมีการเก็บกลิ่นอายประเด็นที่น่าจะสะท้อนได้

ผู้วิจัย : คือ อาจารย์ก็มองว่าหนังส่วนใหญ่ไม่ได้เล่าเรื่องพื้นที่นี้...

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : อย่างเรื่องละติจูดที่ 6 อ่ะ เรื่องความรัก การเข้ามาทำงาน มันเป็นเรื่องในครอบครัวมากกว่า แต่ประเด็นคือมันไม่ได้เล่าถึงอะไรบางอย่างในพื้นที่ไง ใช้แบบสถานที่ ใช้ชื่อนักเรียนสาธิต อะไรอย่างนี้ แล้วก็สะท้อนปัญหาที่เกิดขึ้น มันอาจจะมีบ้าง แต่มันน้อยอ่ะ

ผู้วิจัย : งั้นหนังควรจะเล่าเรื่องอะไรในพื้นที่นี้อีก

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : ถ้าถามความคิดครูนะ ครูคิดว่าอย่ามองเรื่องปัญหาความขัดแย้ง อย่ามองเรื่องปัญหาของพื้นที่ มองข้ามมันไปเลย อยากให้มองปัตตานีอย่างปกติ เหมือนกับเราไปทำประเด็นวัฒนธรรม สิ่งหนึ่งที่มันเป็นปัจจุบันนี้มันคืออะไร ในมิติของความหลากหลาย การอยู่ของผู้คน การใช้ชีวิตอะไรอย่างนี้ ดึงบางประเด็นที่ทำให้เห็นว่าคนที่อยู่ด้วยกันมา เอาหลักประวัติศาสตร์ที่เป็นข้อเท็จจริงอ่ะ ไม่ใช่ความขัดแย้งมาเป็นตัวตั้ง เช่นเรื่องของดนตรี รองเง็ง อะไรอย่างนี้ เอาไปตีแผ่ว่าอย่างรองเง็งมันเป็นของใต้ตอนล่างก็จริง ดนตรีพื้นเมือง เหมือนเหนือ อีสาน พอมีดนตรีตะวันตกเข้ามา มีจีนเข้ามา มีดนตรีตะวันออกกลางเข้ามาผสมผสาน ซึ่งมันเป็นการบ่งบอกว่าที่นี่มันเป็นสถานของความเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรม การค้าขาย การอยู่ร่วมกัน คนมันก็เหมือนกันอะไรอย่างนี้ แต่เรามักเอาตัวตั้งเป็นเรื่องของความขัดแย้ง เรื่องของศาสนาที่ต่างกันมาทะเลาะกันอะไรอย่างนี้ เหมือนเราโฟกัสจุดเดียวอ่ะ ทั้งที่ปัตตานีสวย ๆ สามจังหวัดชายแดนใต้สวย ๆ มีอีกเยอะ

ผู้วิจัย : ผลิตซ้ำเรื่อย ๆ

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : ใช่ มันเป็นการย้ำคิดย้ำทำเชิงความคิดไง

ผู้วิจัย : แล้วพื้นที่ในการฉายหนังในจังหวัดสามชายแดน ไม่มีค่อยมีใช่ไหมคะ

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : ตอนนี้ มีที่ยะลา ถ้านับโรงภาพยนตร์จริง ๆ อะนะ ก็คือเป็นของโคลีเซียมที่เค้ามาสร้างไว้ก่อนที่จะเกิดเหตุการณ์ ก่อนหน้านี้ปัตตานีก็มีแพลนสร้างเหมือนกัน แต่ทราบว่าส่วนใหญ่ไม่ผ่านการกู้ อะไรอย่างเนี้ย หลุดไป ทั้งที่สมัยก่อนปัตตานีก็เคยมีโรงหนัง ยะลาก็มี ตอนนี้เหลือที่ยะลาที่เดียว คนปัตตานีถ้าจะดู ก็ไปยะลา หรือไม่ก็หาดใหญ่ แต่ว่าถ้าไม่นับพื้นที่ที่เป็นธุรกิจอะไรอย่างนี้ พื้นที่ฉายมีเยอะมากนะ เช่น ตามสถาบันการศึกษา มหาวิทยาลัย อย่าง มอ. หอประชุมเนี่ย หรืออย่างนราธิวาส ราชภัฏยะลา แม้แต่กระทั่งกลุ่มคนที่เค้ารวมตัวกันทำกิจกรรมทางสังคมบางอย่างอะไรอย่างนี้ เค้าก็จะมี พวกฝั่งคาเฟ่ ร้านต่าง ๆ YEC อะไรอย่างนี้ มีอยู่เยอะมาก คือเค้าก็ทำได้ แต่บางทีไม่ได้ยึดตัวนี้เป็นตัวหลักไง ปัจจุบัน บทบาทภาพยนตร์เนี่ยมันเปลี่ยนไป หนังเรื่องนึงราคาก็สูงถูกมะ การซื้อการอะไรก็เปลี่ยนไป สำหรับคนสามจังหวัดก็จะยังไม่ใช่ตรงนั้น อีกอย่างคือคนส่วนกลางก็ไม่กล้าเข้ามาลงทุน ต้องยอมรับ เพราะมันมีข่าวแบบเนี้ย แต่ว่าสิ่งที่มันน่าจะคึกคักก็คือ มันมีหนังสั้นของนักศึกษาอ่ะ แล้วไปประกวดในกรุงเทพฯ เยอะมาก เป็นโปรเจ็คอะไร

ผู้วิจัย : ตื่นตัวกันเยอะมาก แล้วเล่าโดยคนพื้นที่จริง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : อันนี้มองโดยภาพรวมนะ คือเมื่อก่อนเนี่ย ตอนที่ยังไม่เกิดเหตุการณ์ความไม่สงบปี’47 อ่ะ ถ้าพูดถึงเรื่องวัฒนธรรมความเป็นอยู่ ภาพยนตร์ ละคร หนัง หรือการแสดง มันจะเป็นของภาคกลาง หรือภาคใต้ตอนบนซะเยอะนะ พวกศิลปะพื้นที่ อย่างลิเกฮูลู คือแทบจะไม่ปรากฏในพื้นที่สาธารณะเลย แต่พอเหตุการณ์ความไม่สงบเกิดขึ้นเนี่ย มันก็เป็นการเปิดตัวของการแสดงท้องถิ่นพวกนี้ คือคนสนใจพื้นที่มากขึ้น เริ่มมีคนรู้จัก เริ่มไปอยู่ในละครส่วนกลาง จนมันเป็นโอกาสไง วิกฤตเป็นโอกาสสำหรับมิติบางอย่าง บางอย่างมันอาจจะมีภาพลักษณ์ที่ดูไม่ดีกับเชิงพื้นที่ แต่ว่าบางอย่างเนี่ยมันช่วยเสริมปัตตานีมาก

ผู้วิจัย : หนังกับคนปัตตานีดูเป็นเรื่องไกลตัวไหมคะอาจารย์

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : เอาง่าย ๆ ปัตตานีควรจะมีโรงหนังนะ มหาวิทยาลัยก็อยู่นี่ เศรษฐกิจอะไรก็อยู่นี่ ทุกอย่างอยู่หมด แต่โรงหนังไม่มี คือกำลังคิดอย่างนี้นะ นายทุนอาจจะลังเล อย่างบิ๊กซีเนี่ยหลุดเข้ามาก่อน ก็เป็นเคสปุ๊บว่าถ้าเข้ามาได้ มันก็เหมือนบิ๊กซี โรงหนังล่าสุดของปัตตานีที่ปิดไปคือ พาราไดซ์

ผู้วิจัย : มีประเด็นไหนที่อาจารย์คิดว่าเกี่ยวข้องกับพื้นที่อีกไหมคะ

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : อีกอัน ที่สังเกต คือเราจะมองมิติของความเป็นวิถีมุสลิมกับมลายู ความเป็นปัตตานีในภาพรวม แต่ว่าในความเป็นปัตตานีมันควรจะฉายภาพให้เห็นว่ามันมีอะไรมากกว่านั้น เช่น วัฒนธรรม ความเป็นจีน ร่องรอยตะวันตก อะไรอย่างนี้ มีอยู่เยอะ หรือญี่ปุ่นกับปัตตานี อะไรอย่างนี้ ซึ่งมันมีความสัมพันธ์เยอะมาก แล้วก็ถ้าทำให้เห็นได้ มันจะสะท้อนปัตตานีที่มันหลุดพ้นจากไอ้ปัญหาพวกนี้ที่เรามองๆ กันอยู่ แต่หนังก็มีส่วนในการทำความเข้าใจเรื่องพื้นที่อยู่แล้วแหละ ปัตตานี คนนอกไม่อยากมาอยู่แล้ว ไม่คิดที่จะมา ก็อย่างที่เรารู้ว่าสื่อมันออกไป ทำให้เห็นภาพพื้นที่แบบนั้น คนก็ไม่คิดจะมาไง คนนอกก็ได้เห็นจากตรงนั้น แต่ถ้าในมุมคนในอ่ะ มันอาจจะรู้สึกว่าคนนอกเค้าไม่ได้เห็นอัตลักษณ์ปัตตานีในหลาย ๆ อย่าง แต่ว่าในภาพของสถานที่ ภาพของบรรยากาศที่เค้าสะท้อนบางมุม บางโอกาสที่เค้ามาแสดงอย่างนี้ มันก็ออกไปในเชิงที่ดีอะนะ แต่อย่างละติจูดที่ 6 ออกไปปุ๊บ ก็ไม่มีพื้นที่ฉาย ถูกปฏิเสธจากสายหนัง อะไรอย่างนี้ ทั้งที่เป็นหนังที่ดีนะ คนปัตตานีรอคอย คนปัตตานีก็ไม่ได้ดู คนนอกก็ไม่ได้ดู แล้วมันจะมาทำเพื่อ หนังที่มาจุดประกายอ่ะ คือมีช่องทีวีมาสัมภาษณ์ครูแล้วเรื่องนี้ ซึ่งคิดว่ามันน่าจะบูมแน่ แต่ปรากฏว่าไม่มีโรงฉาย ถูกถอน อะไรอย่างนี้ น่าเสียดายมาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัย : บางทีก็หนักใจเหมือนกันค่ะ เพราะยังไงก็วิเคราะห์แบบคนนอก

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : คนนอกนั่นแหละดี มองแบบคนใน บางทีก็ลืมอะไรบางอย่าง สมมติน่ะ ครบ 130 ปีความสัมพันธ์ไทยญี่ปุ่น ประวัติศาสตร์ในอดีตก็บอกว่าญี่ปุ่นเนี่ยมาติดต่อค้าขายกับที่นี่ (ปัตตานี) คือมาอยุธยา ปัตตานี เอาเรื่องพวกนี้มาตีแผ่บ้าง อะไรอย่างนี้

ผู้วิจัย : มีผสมในเรื่องปืนใหญ่อยู่นิด ๆ

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : แล้วก็ปัตตานีเป็นพื้นที่ที่หลากหลายชาติเข้ามาติดต่อค้าขาย อย่างโปรตุเกสอ่ะ ก็มาที่ปัตตานีก่อน เนเธอแลนด์อย่างนี้ แต่ประวัติศาสตร์เค้าไปเริ่มนับที่อยุธยาก่อน ทางมหาวิทยาลัยก็เคยทำเรื่องท้วงติงไปว่าประวัติศาสตร์เป็นแบบนี้ แต่เค้าก็ไม่แก้ไข แบบนี้ เอาศูนย์กลางเป็นตัวตั้ง แล้วก็นับ คือทุกอย่าง ความเป็นชาติไปอยู่ที่ศูนย์กลางหมดอ่ะ

ผู้วิจัย : แล้วคนพื้นที่ได้หยิบมาเล่าไหมคะ

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : น้อย พออย่างนี้มันก็อ่อนไหว ส่วนใหญ่ถ้าเค้าจะทำแบบหนังสั้น ก็จะเชิงชาติพันธุ์นิยม ความเป็นตัวตน ชัดในเรื่องศรัทธากับความเชื่อ แต่ไม่ได้ชัดในเชิงพื้นที่

ผู้วิจัย : มันถูกทำให้เป็นพื้นที่พิเศษ

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : มันถูกทำจริง ๆ นะ แต่ก็เข้าใจว่ามันเป็นพื้นที่ที่มีความต่าง หลักศรัทธาไม่เหมือนกัน ชีวิตไม่เหมือนกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัย : อันนี้นอกเหนือจากเรื่องหนังนะคะ เรื่องของบางกลุ่มที่อยากให้เรียกพื้นที่ตรงนี้ว่าปาตานี

ผศ.ดร.นภดล ทิพยรัตน์ : มันเหมือนจะเริ่มชัดขึ้นจากงานกีฬาสีมหาวิทยาลัย แล้วเค้าเขียนป้ายว่าขอเรียกตัวเองว่าปาตานีได้ไหม อะไรอย่างนี้ คนบางคนก็เห็นด้วย ไม่เห็นด้วย ถ้าส่วนตัวครูนะ มันเหมือนกลุ่มคนภาคเหนือ เรียกตัวเองว่าเป็นล้านนา เพราะมันคือตัวเค้าไง ต้องยอมรับว่าประเทศไทยมันหลากหลายนะ จะมาวัดแค่กรอบเดียวกัน บรรทัดเดียวกัน ชุดเดียวกัน ไม่ได้หรอก ยังมีประเด็นอีกเยอะมาก ถ้าไม่ได้มองแค่ความขัดแย้ง มันก็มีเรื่องให้เล่าอีกเยอะมากนะ ก็อยู่ที่ใครจะมอง

บทสัมภาษณ์ ศ.ดร. ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ

ผู้เชี่ยวชาญประวัติศาสตร์ไทยและประวัติศาสตร์ปาตานี

3 กรกฎาคม 2560 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผู้วิจัย : อยากได้คำแนะจากอาจารย์ในการวิเคราะห์หนังชายแดนใต้ค่ะ ก่อนหน้านี้ได้ไปคุยกับอาจารย์แล้วก็คนในพื้นที่ คุยพี่นุช ที่ทำมหาสมุทรและสุสาน (พิมพกา โตวิระ) พี่โขม (ก้องเกียรติ โขมสิริ) ที่ทำขุนพันธ์ แล้วก็ไปที่บริษัทที่ทำละติจูดที่ 6 มา ก็ได้ข้อมูลมาบางส่วนแล้ว

ศ.ดร.ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ : แต่ว่าพื้นที่เนี่ย เวลาคุณกำกับด้วยสามจังหวัดชายแดนภาคใต้เนี่ย มันเป็นพื้นที่ที่เจาะจง คือถ้าพูดแค่พื้นที่เฉย ๆ นะ ในหนังถ้าเกี่ยวกับคนมลายูมุสลิมในภาคใต้ มันก็อาจจะเคลื่อน

ผู้วิจัย : มันแคบไปใช่ไหมคะ

ศ.ดร.ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ : อืม คือ... ถ้าเราตั้งโจทย์เรื่องนี้ว่า อยากจะดูความกระทบกัน ความก่อรูป ความรู้สึกนึกคิดอะไรต่าง ๆ เนี่ย จนกระทั่งมาเป็นปัญหา ก็จะไปวิเคราะห์ที่ปัญหา พอจับปัญหาปั๊บเนี่ย เรื่องอื่นมันกลายเป็น footnote มันกลายเป็นตอกย้ำเกินไป คือถ้าเราโชว์ปัญหาแล้วเนี่ย มันก็ต้องอธิบายปัญหา คนดูเค้าก็จะดูแต่คำตอบ หรือคำอธิบายของเรา เพราะฉะนั้นจะทำให้งานมันยากขึ้น เพราะว่า ถ้าเรื่องมันจบไปแล้ว อย่างไปเขียนเรื่องสามจังหวัดเมื่อร้อยปีที่แล้ว ศตวรรษที่แล้วอย่างนี้ มันก็ไม่มีใครมีปัญหา เพราะเรื่องมันจบไปแล้ว คุณจะอธิบายยังไงก็ได้นึกออกไหมครับ แต่เรื่องมันยังไม่จบอ่ะ คุณจะเขียนยังไง ใช่ไหม แล้วพองานเราเสร็จเนี่ย มันจะจบแล้ว งานก็จะหมดความหมายไปเลยเพราะว่ามันจะไม่ตรงกับที่เราศึกษามา สามจังหวัดชายแดนภาคใต้มันคือสภาพแบบนี้ คือมันยังไม่จบ เพราะฉะนั้น พอพูดสามจังหวัดต้องพูดปัญหา พอเราขึ้นสามจังหวัดเนี่ย เราขึ้นปัญหา แต่ถ้าเราพูดถึงคนมลายูในภาคใต้ คนมุสลิมภาคใต้อะไรแบบนี้ พูดเมื่อไหร่ก็ได้ พูดที่ไหนก็ได้ คนมลายูที่อยู่ในกรุงเทพฯ ก็ได้ อยู่นครฯ ก็ได้ อยู่กลันตันก็ได้ ไปที่ไหนก็ได้ แล้วแต่เรา แล้วแต่เรื่องมันจะพาไป ความหลากหลายมันเยอะมากกว่าสามจังหวัด แล้วเราก็แทรกสิ่งที่เราอยากจะพูด ปัญหาปัจจุบันก็ได้ เหมือนอย่างหนัง ที่ผมได้ไปดู เรื่องอะไรนะชื่อสุสาน

ผู้วิจัย : มหาสมุทรและสุสานค่ะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศ.ดร.ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ : อย่างนี้ มันเป็นปัญหา แต่ว่าเขาก็ไม่ได้ระบุว่ามันเป็นปัญหา หรือต้องเป็นปัตตานีหรือเป็นที่ไหน ขับรถก็วน หลงกันอยู่นั่น ไม่มีใครจำได้

ผู้วิจัย : เป็นเกาะแห่งหนึ่ง

ศ.ดร.ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ : เอ้อ คนปัตตานีก็เคลมไม่ได้ว่าเรื่องนี้เป็นเรื่องที่ปัตตานี เพราะว่ามันขับไปไหน มันไม่มีถนนแบบนั้นอยู่อ่ะ มันไม่ใช่ถนนในปัตตานี อะไรทำนองแบบนี้ คุณปลอดภัยอ่ะ ดูแล้วสนุก ไม่ต้องมาจี้ว่าตรงนั้นใช่ ตรงนี้ไม่ใช่ คือคุณรู้ว่ามันไม่ใช่ มันเป็นเรื่องที่เค้าจินตนาการขึ้นมา มันเป็นความจริง แต่เป็นความจริงที่เหนือจริงอ่ะ แต่ปัญหามันจริงนะ แต่ละคนก็จะเล่าถึงความขัดแย้งอะไรต่าง ๆ คนนั้นก็มีความเป็นมา คนนี้ก็มีความเป็นมาต่างกัน มันไปหาคำตอบ คุณจะเชื่อหรือไม่เชื่อก็ได้ มันก็ผ่านไปได้ เรื่องมันก็จบได้ แต่ถ้าเรื่องคุณตั้งแบบนี้ มันต้องมีต้นเรื่อง ปลายเรื่อง มีคำตอบ ซึ่งมันจะยาก

ผู้วิจัย : ถ้าเป็นเชิงในนิเทศฯ มักจะมีการศึกษาผู้ชม แต่หนูไม่สามารถให้ผู้ชมดูหนังได้ทุกเรื่อง

ศ.ดร.ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ : อย่างจูหลิงเนี่ย ถ้าทำโดยไม่ใช่คนปัตตานี แล้วให้คนมลายูปัตตานีดูเนี่ยเค้าไม่รับ

ผู้วิจัย : แนวแบบในข่าวใช่ไหมคะ

ศ.ดร.ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ : ไอ้ narrative อย่างที่เราใช้อยู่เนี่ย คนละอันกับของเค้าเลย ตั้งแต่ชาวบ้าน ครู นักการเมือง เค้ามีเรื่องเล่าอีกชุดนึง เป็นการต่อสู้ มันไม่ใช่เรื่องที่เค้าไม่รักครู หรือเค้ามาช่วยแล้วทำไมทำเค้า คือจริงไม่จริงไม่รู้ล่ะ แต่มันไม่ได้เป็นเหตุการณ์เดียว มีชาวบ้านถูกกระทำ เค้าจะบอกอย่างนี้ ก่อนจะถึงวันนั้นมันมีวันที่เค้าถูกกระทำ จนถึงวันที่เค้าลุกขึ้นสู้ คนที่เค้าทำ เค้าทำด้วยเหตุผลอันนี้ นี่ผมให้กรอบง่าย ๆ ว่าคุณไม่ต้องไปถามเค้าเลย คือ Negative แล้วคุณจะอธิบายยังไงยิ่งทำให้ความไม่เข้าใจยิ่งพุ่ง คนอ่านจะรู้สึกเลยว่า ถ้าคุณพูดงี้ คุณเข้าข้างคนมลายู คนไทยก็รับไม่ได้ คือปัญหาตอนนี้เนี่ย มันทำให้เป็นขาวกับดำตลอดเวลาในเรื่องภาคใต้

ผู้วิจัย : อย่างผู้กำกับภาพยนตร์ก็เป็นคนนอกที่ไปเล่าเรื่องพื้นที่ตรงนั้น ด้วยวิธีการต่าง ๆ ทางภาพยนตร์ ตอนแรกอยากดึงภาพยนตร์ที่คนพื้นที่ทำเองด้วย

ศ.ดร.ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ : เรื่องอะไร มีไหม

ผู้วิจัย : ส่วนใหญ่เป็นหนังสั้นค่ะ

ศ.ดร.ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ : มันมีเรื่องนึง ที่ทำหลายปีมาแล้ว หลังปี'46 ก็มีคนพยายาม คือพูดง่าย ๆ เป็นคนที่รู้ เข้าใจ ในพื้นที่ นอกพื้นที่ อะไรต่าง ๆ เนี่ย ก็อุตส่าห์เอาหนังเรื่องรายากูหนิงเอามาเขียนใหม่ ให้ทมยันตีเป็นคนเขียนบท ออกทีวีด้วย ฉายไปจนจบ แต่ว่าผลตอบรับก็คือ ไม่ค่อยดีเท่าไหร่ คือฉายในกรุงเทพฯ แต่คนกรุงเทพฯ ก็คงไม่ค่อยดู คนภาคใต้ก็ดูไปแบบธรรมดา ไม่ได้ตื่นเต้น แต่ว่าคนที่รู้ประวัติศาสตร์อะไรต่าง ๆ เค้าจะรู้สึกว่ามันผ่านการตีความด้านเดียวมากเกินไป คือด้านบวก เค้าก็รู้สึกว่ามันไม่ตรงกับที่มันควรจะเป็น คือเรื่องความเห็นของคนมลายูเนี่ย โดยเฉพาะคนมีการศึกษาเนี่ย เค้าไม่ค่อยเห็นตรงกันนะ คือมันปกติเลย เค้าก็มีความคิดเห็นที่ขัดแย้งกันเป็นเรื่องธรรมดา

ผู้วิจัย : ขัดแย้งกับส่วนกลางเหรอคะ

ศ.ดร.ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ : ไม่ ๆ กันเองนี่แหละ เพราะว่าทุกคนที่ได้ความรู้มาจากคัมภีร์อัลกุรอานเนี่ย ไม่มีใครที่บอกได้ว่า ที่คุณพูดมาเนี่ยถูกต้องคนเดียว คนอื่นเค้าอ่าน เค้าก็ตีความได้ เพราะฉะนั้นความรู้ แล้วก็การไปเป็นทฤษฎีของอิสลามเนี่ย ไม่มีชุดไหนที่ยอมรับโดยอิสลามทุกคน ยกเว้นคนเดียว คือ นบีมูฮัมหมัด หลังจากนั้นมาแล้วเนี่ย ก็ขัดกันเป็นนิกายต่าง ๆ ซุนหนี่ (Sunni) ชีอะห์ (Shia) ซูฟี (Sufi) เยอะมาก เพราะฉะนั้นไอ้การก่อการร้าย ระเบิดทำลายศาสนสถาน มัสยิดของอีกฝ่าย พูดง่าย ๆ ว่าทำลายกัน ที่เยอะมากคือระหว่าง ซุนหนี่ ชีอะห์ มันไม่ใช่คนนอกศาสนา คนในศาสนาเดียวกัน แต่คุณตีความไม่ถูก ผมตีความถูก แต่มันมีการเมืองเข้ามาด้วยไง มันก็เลยเอาไปรวมกับการเมืองแล้วเกิดศึกกัน อันนี้คนฟังข่าวกัน คนก็กลัว โห ทำไมรุนแรงจัง แต่คนลืมไปว่า เค้าทำเฉพาะในกลุ่มของเค้านะ เค้าไม่ได้ออกมาระเบิด แต่โอเค แต่บางสถานการณ์มันก็มี ก็ไม่รู้ว่ามีปัญหาอย่างอื่นปนเข้ามา แต่โดยทั่วไปในตะวันออกกลางเขาก็ไม่ได้ไปทำคริสเตียน หรือพวกฮินดูอะไร นี่คือตัวอย่างของการตีความ และความรู้ของอิสลาม คนนอกศาสนาเข้าใจผิดเข้าใจถูกก็ไม่อยากยุ่ง แต่คนที่มีความเชื่อชุดเดียวกัน เค้าถึงเลย เผยแพร่อะไรแบบนี้ ไม่ปล่อย ไม่ได้ เนี่ย ประเด็นพวกนี้ มันเป็นกรอบที่ทำให้เรามองเข้าไปถึงว่าเราจะไปเสนอภาพยังไง เพราะว่าถ้าเรามองแบบพุทธ จะคนละเรื่องเลย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ง.

บทความของผู้ผลิตภาพยนตร์

(ข้อมูลทุติยภูมิ)

บทความโดยคุณสมานรัชฎ์ กาญจนะวณิชย์

ผู้ร่วมกำกับและตัดต่อภาพยนตร์สารคดีเรื่อง พลเมืองจูหลิง

ที่มา http://www.citizenjuling.com/

ในบริบทของข้อจำกัด

เนื่องในทั้งความยาวและหัวข้อที่สุดขีดพอสมควร ‘พลเมืองจูหลิง’จึงเป็นภาพยนตร์ที่เข้มข้นและเรียกร้องค่อนข้างมากจากคนดู อย่างไรก็ดี หลังจากสี่ปีและสามพันกว่าศพ กลับมีหนังเรื่องนี้เพียงเรื่องเดียวที่เล่าเรื่องของความไม่สงบในสามจังหวัดภาคใต้ เราคิดว่าเรามีเหตุผลที่ดีในการผลิตหนังที่ท้าทายถึงเพียงนี้ ‘พลเมืองจูหลิง’ อาจจะยาวและหนักหน่วง แต่ไม่น่าเบื่อแน่นอน

หากว่า ตัดต่อตามธรรมเนียมหลักแบบรายงานข่าวพิเศษ เราย่อมได้หนังที่สั้นกว่ามาก โดยการบอกเล่ามากขึ้นและแสดงให้ดูเอาเองน้อยลง วิธีนี้ ซึ่งเป็นตำรับที่ข้าพเจ้าในฐานะอดีตนักข่าวเคยชิน เป็นวิธีที่ใช้ได้ดีสำหรับสารคดีสืบสวนข้อเท็จจริงที่ต้องเผยแพร่ข้อมูลซับซ้อนจำนวนมาก แต่ในเมื่อโจทย์หลักของเราในการทำหนังเรื่องนี้คือ ทำอย่างไรที่จะสอดใส่เลือดเนื้อและใบหน้าให้กับประเด็นที่คนไทยส่วนใหญ่ยัง ไม่มีความรู้สึกร่วมว่าเป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นกับคนจริง ๆ ในกรณีนี้ สิ่งที่สำคัญไม่ใช่เฉพาะสิ่งที่คนพูด แต่วิธีการพูด วิธีการมองโลก คือสิ่งที่คนเหล่านั้นเป็น เราต้องการอนุมัติให้ทุกคนได้เป็นตัวเองจริง ๆ อย่างเป็นธรรมชาติ แทนที่จะจำกัดความเขา ไล่ต้อนและแปะป้ายเขา ด้วยประโยคสั้น ๆ ที่เราจงใจหยิบยกมา เพื่อบังคับให้เขาทำหน้าที่เป็นตัวแทนมุมมองเฉพาะเท่านั้น

ยกตัวอย่างเช่น เราสามารถจะตัด ‘ฉากเสื้อเหลือง’ ท่ามกลางฝูงชนที่กำลังเฉลิมฉลองวันครบรอบ 60 ปี ของการครองราชย์ของในหลวง และทดแทนทั้งหมดนั้นด้วยคำพูด ไม่ว่าจะเป็นเสียงบรรยายที่คอยบอกเล่าอธิบาย หรือเป็นตัวหนังสือ เป็นต้นว่า: “ประชาชนไทยมีความจงรักภักดีอย่างเปี่ยมล้นต่อพระเจ้าแผ่นดิน”

แต่สถานการณ์ในเมืองไทยนั้นมีความละเอียดอ่อนและซับซ้อน ในขณะที่อุดมการณ์ศักดิ์สิทธิ์อันว่าด้วย ‘ชาติ ศาสน์ กษัตริย์’ เป็นพื้นฐานของความรู้สึกเป็นชาติของคนไทย และเสาหลักแห่งสังคมไทยทั้งสามนี้ คือสันหลังของประสบการณ์ของความเป็นไทย เรากลับไม่สามารถพูดถึงสิ่งเหล่านี้ในวัฒนธรรมภาพยนตร์ของเรา ไม่นานมานี้ ถึงกับมีความเพียรพยายามผลักดันโดยคนกลุ่มหนึ่งที่จะบ่งชัดเป็นลายลักษณ์อักษรว่าการสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับ ‘ชาติ ศาสน์ กษัตริย์’ เป็นสิ่งที่ผิดกฎหมายโดยสิ้นเชิง (แล้วจะเหลืออะไรเป็นแรงบันดาลใจ? สรุปคือจงก้มหน้าทำแต่หนังที่ไม่สะท้อนชีวิตจริงของคนไทยต่อไป)

หากว่าสามเสาหลักนี้คือรากฐานของจิตวิญญาณของเรา ข้อห้ามในลักษณะนี้ย่อมหมายความว่าเราไม่มีสิทธิ์ที่จะสำรวจตรวจสอบจิตวิญญาณของตัวเราเอง ถ้าเป็นเช่นนั้น คำถามสำคัญอยู่ที่ว่า: เราจะรู้จักตัวเองได้อย่างไร เราจะเจริญเติบโตขึ้นเป็นผู้ใหญ่ทางการเมือง เป็นระบบประชาธิปไตยที่มีความหมายอย่างแท้จริงได้อย่างไร หากว่าเราไม่ได้รับอนุญาตให้ทำความรู้จักกับตัวเราเอง?

ในเมื่อกฎหมายควบคุมสื่อภาพยนตร์ของเรานั้น ทำให้ชีวิตของนักทำหนังชาวไทยต้องยากลำบากและเต็มไปด้วยความอึดอัดใจ อย่าว่าแต่หนังที่ต้องการศึกษาประเด็นเหล่านี้โดยตรงอย่าง ‘พลเมืองจูหลิง’ แต่หนังไทยทุกเรื่องที่พยายามสะท้อนสังคมไทย ก็ย่อมหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะพูดถึงสิ่งที่เป็นกระดูกสันหลัง เป็นโลหิตของวัฒนธรรมเราทั้งโดยทางตรงและทางอ้อม โดยปริยายและโดยบังเอิญ ภาพยนตร์ไทยจึงถูกล้อมรอบตลอดเวลาด้วยสิ่งที่แตะต้องไม่ได้ไปเสียทั้งสิ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในฐานะที่เราเป็นภาพยนตร์สารคดี ที่ถ่ายทำจากชีวิตจริง และดำเนินการเล่าเรื่องโดยปราศจากการปรุงแต่ง เราก็ได้แต่หวังว่า ‘พลเมืองจูหลิง’ ซึ่งเปี่ยมไปด้วยความตั้งใจดีต่อชาติบ้านเมืองอย่างเห็นได้ชัด จะมีโอกาสผ่านอุปสรรคเหล่านี้ไปสู่สายตาของสาธารณชน มากกว่าภาพยนตร์ที่เป็นเรื่องแต่งขึ้นมา

การตัดสินใจของเราทุกขั้นตอนที่เกี่ยวกับหนังเรื่องนี้ มีพื้นฐานที่สามารถชี้แจงได้ด้วยเหตุผลในศาล (หากว่าการต่อสู้ของเราจะต้องดำเนินไปถึงจุดนั้น) และน่าสนใจที่การทำหนังแบบเปลือยเปล่าไร้การแต่งเติมเสริมสีสัน (มินิมาลิสต์) ของเรา กลับบังคับให้เราต้องทำหนังที่ยาวเกือบเท่า ‘วิมานลอย’

การเล่าเรื่องดำเนินด้วยสิ่งที่ถ่ายมาเท่านั้น โดยไม่อาศัยเผด็จการอันจำกัดความคิดของคำบรรยาย ไม่มีการสั่งสอนผู้ชมว่าเขาควรคิดอย่างไร เราเพียงแต่พาเขาเดินทางไปกับเรา เขาจะสรุปอย่างไรเป็นเรื่องของเขา และขึ้นอยู่กับพื้นฐานทางความคิดของเขา ไม่ใช่ของเราสามคน

เมื่อเป็นเช่นนั้น เราพบว่าในการฉายให้คนดูเพื่อทดสอบปฏิกิริยาของคนหลาย ๆ พื้นฐานผู้คนมีอาการตอบรับที่แตกต่างกันอย่างมากจนไม่น่าเชื่อ โดยที่ปฏิกิริยานั้น ๆ ขึ้นอยู่กับการมองสังคมไทยของคนผู้นั้น

ยกตัวอย่างเช่น กับฉากแรก คือ ‘ฉากเสื้อเหลือง’ บางคน (ทั้งไทยและต่างชาติ) รู้สึกซาบซึ้งที่ได้เห็นความรักอันยิ่งใหญ่ที่ประชาชนไทยมีต่อในหลวง และปลื้มใจที่ได้เห็นแผ่นดินที่เปี่ยมด้วยพสกนิกรที่เต็มไปด้วยความผาสุก แต่บางคนกลับรู้สึกอึกอัดและไม่สบายใจ โดยเห็นว่าคนไทยมีอาการบ้าคลั่งจนน่ากลัว และพึ่งพาในหลวงมากเกินไปจนไม่ยอมพึ่งพาตนเอง ส่วนคนอีกจำนวนไม่น้อยกลับเห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นโฆษณาชวนเชื่อรักชาติของไทย และผู้กำกับทั้งสาม ‘บูชาลัทธิกษัตริย์นิยม’ อย่างไร้เหตุผล ทั้ง ๆ ที่ในความเป็นจริงแล้วเราไม่เคยตั้งใจให้หนังของเราเป็นสักอย่างเดียวที่คนเหล่านี้คิด เพราะเราไม่ได้สร้างมันขึ้นมาจากทฤษฎี เราเพียงแต่บันทึกสิ่งที่เป็นอยู่รอบตัวเรา

หนังเรื่องนี้เป็นสิ่งที่มันเป็น เพราะว่าเราเป็นสิ่งที่เราเป็น เท่านั้นเอง

ด้วยเหตุผลเดียวกัน เราไม่ใส่สีเติมแต่งหนังด้วยดนตรี ยกเว้นเพลงลูกทุ่งยอดนิยมเพลงเดียวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับครูจูหลิงโดยตรง ซึ่งเราใช้ในสัดส่วนเฉพาะของมันเอง ด้วยเนื้อหาที่เป็นส่วนหนึ่งของหัวข้อ ราวกับว่ามันเป็นบทสัมภาษณ์บทหนึ่งที่บังเอิญร้องออกมาเป็นเพลง

นอกเหนือจากนี้ ดนตรีทุกพยางค์ที่ผู้ชมได้ยินในหนังล้วนมาจากเสียงที่บันทึกเข้ามาในขณะที่ถ่ายทำฉากนั้นทั้งสิ้น ตัวอย่างคือ เสียงเพลงบรรเลงที่มีลักษณะซาบซึ้งที่เราได้ยินใน ‘ฉากเสื้อเหลือง’ นั้น มีอยู่จริงในเทปดิบต้นฉบับ มันคือดนตรีที่ทางการต้องการเปิดให้เราฟังในสถานที่นั้นในเวลานั้นเช่นเดียวกัน เพลงสวนสนามที่เราได้ยินในฉากไฟเฉลิมฉลอง (ซึ่งข้าพเจ้าถ่ายทำด้วยสายตาของตัวเองในวัยเด็ก ด้วยความตื่นตาตื่นใจ เมื่อพ่อแม่จับนั่งรถพาไปดูไฟวันเฉลิม) เป็นดนตรีที่กำลังเล่นซ้ำ ๆ ประกอบการแสดงน้ำพุที่อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ข้าพเจ้าเพียงแต่ใส่เข้าไปซ้ำ ๆ เท่าที่มี จนจบฉากนั้น (ถ้าตั้งใจฟังจะได้ยินเสียงน้ำพุ) ด้วยว่ามันคือดนตรีที่รัฐบาลต้องการให้เราได้ยินระหว่างที่เราเที่ยว

ชมไฟ มันไม่ใช่ดนตรีประกอบที่ข้าพเจ้าเลือกเองตามรสนิยมหรือการยัดเยียดทางความ คิดของตัวเอง นี่คือสิ่งที่เราเป็น หรือสิ่งที่เราควรจะเป็น

นอกจากนั้น ‘ฉากเสื้อเหลือง’ เป็นฉากที่ให้บริบทต่อเหตุการณ์ทำร้ายครูจูหลิง ซึ่งเป็นข่าวพาดหัวในเวลาเดียวกัน ฉากนี้คือบริบทของหนัง ทั้งในวัฒนธรรม สถานที่ และเวลา ทั้งในอารมณ์ความรู้สึกของคนไทย และในความเป็นจริงทางข่าวสาร

นอกจากจะเป็นการตัดสินใจที่ถูกต้องทางกฎหมาย โดยส่วนตัวข้าพเจ้าไม่ค่อยชอบพึ่งพาดนตรีในการทำหนังอยู่แล้ว บางครั้ง ข้าพเจ้าถึงกับเอาเสียงออกจนหมดสิ้น เช่น ใน‘ห้องเปื้อนเลือด’; ในไอซียูครั้งแรกที่เราเห็นครูจูหลิง ; ตอนท้ายของการพาชมโรงเรียนของท่าน สว. ฟัครุดดีน ฯลฯ ข้าพเจ้าพึงใจความเงียบมากกว่าดนตรีประกอบ ไม่ใช่เพียงเพราะว่าไม่มีปัญญาหางบมาเช่าซื้อดนตรีในฝันเท่านั้น แต่ข้าพเจ้าอยากให้ผู้ชมตั้งใจดู – ดูจริงๆด้วยตา - เมื่อโสตสัมผัสด้วยเสียงของเขาถูกตัดออกไป

ในหมู่บ้านที่ครูจูหลิงถูกทำร้าย ในฉากที่ข้าพเจ้าตั้งชื่อเล่นว่า ‘ราโชมอน’ อันหมายถึงฉากที่ชาวบ้านมาชุมนุมที่มัสยิดและเล่าถึงเหตุการณ์เลวร้ายที่เกิดขึ้น เมื่อรองผู้ใหญ่บ้านเริ่มพูดเป็นภาษายาวี ซึ่งเป็นภาษาท้องถิ่น ข้าพเจ้าจงใจไม่แปลกำกับด้วยคำบรรยายทั้งภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ข้าพเจ้าคิดว่าเป็นสิ่งที่ดีที่ผู้ชมนอกท้องที่ไม่เข้าใจสิ่งที่เขาพูดแม้แต่คำเดียว ก่อนที่ล่ามจะแปลให้ เพราะข้าพเจ้าจำได้ว่า ตอนที่ตกอยู่ในสภาวะนั้น เรารู้สึกท้วมท้นด้วยความแปลกแยกและความแตกต่างทางวัฒนธรรม มันทำให้เราเข้าอกเข้าใจอย่างชัดแจ้งว่าพื้นที่นี้ ในแง่ของศาสนาและภาษาเป็นเสมือนอีกประเทศหนึ่งจริง ๆ ด้วย ในอีกทางหนึ่ง คำพูดภาษายาวีของเขาถูกใช้เหมือนดนตรีที่บรรเลงประกอบภาพใบหน้าที่เต็มไปด้วยความกลัวและความอึดอัดใจของชาวบ้านที่ไม่กล้าพูด

เช่นเดียวกัน เสียงบทสวดเรียกให้คนมาสวดมนต์ที่เราได้ยินใน ‘ห้องเปื้อนเลือด’ นั้น มีอยู่จริงในเทปดิบต้นฉบับ มันบังเอิญกำลังลอยล่องมาจากมัสยิดข้างๆในจังหวะนั้นพอดิบพอดี ข้าพเจ้าไม่ได้แต่งเติมเข้าไป แต่ได้ลากยาวขึ้นทับรอยตัดต่อช็อตต่อมา เพื่อความต่อเนื่องเท่านั้น

สรุปแล้วมันเป็นหนังที่แปลกมากที่จะตัดต่อ เทปดิบที่เราได้มานั้น มีความเป็นตัวของตัวมันเองที่แรงเสียจนไม่ยอมแบ่งเนื้อที่ให้เทปที่มาจากแหล่งอื่น มันไม่ยอมอยู่ร่วมบ้านกับข่าวโทรทัศน์หรือแม้กระทั่งภาพใบหน้าศพของคนที่ขาดใจตายในโศกนาฏกรรมที่ตากใบ ซึ่งอาจารย์ไกรศักดิ์ถ่ายเทป

เก็บไว้ก่อนหน้านี้ เราไม่อธิบายสิ่งใดเลย ไม่มีแม้กระทั่งตัวหนังสือขึ้นมาบอกชื่อและตำแหน่งผู้คนในหนัง (ซึ่งใส่ไว้ตอนท้ายในช่วงเครดิตจบหนัง) เราตัดมันแบบ ‘หนัง’ ไม่ได้ตัดแบบสารคดีที่คนเคยชิน เพราะเราต้องการให้ ‘พลเมืองจูหลิง’ เป็นประสบการณ์สำหรับคนดู ไม่ใช่ชั้นเรียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาววิริยาภรณ์ จุนหะวิทยะ เกิดเมื่อวันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ. 2531 ที่อำเภอพุนพิน จังหวัดสุราษฎร์ธานี สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีหลักสูตรวารสารศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภาพยนตร์และภาพถ่าย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในปีการศึกษา 2553 ผู้เขียนประกอบวิชาชีพอิสระด้านการเขียนบทละครโทรทัศน์ บทภาพยนตร์โฆษณา บทภาพยนตร์ประเภทบันเทิงคดีและสารคดี และเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาโทหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต กลุ่มวิชาการสื่อสารเชิงสุนทรียะและบันเทิงคดี คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา 2558

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University