แฟชั่นอิตาเลียนกับสถานภาพทางสังคม ในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว

ITALIAN FASHION AND SOCIAL STATUS IN THE WHITE TELEPHONE FILMS

โดย

อาจารย์ ดร. ปาจรีย์ ทาชาติ

ภาควิชาภาษาตะวันตก สาขาวิชาภาษาอิตาเลียน

หน่วยปฏิบัติการวิจัย The Arc of memory

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *Il Signor Max* (1937)

โครงการวิจัยเรื่อง "แฟชั่นอิตาเลียนกับสถานภาพทางสังคมในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว" นี้ได้รับทุนสนับสนุนจาก โครงการวิจัยพัฒนาอาจารย์ใหม่/ นักวิจัยใหม่ กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช พ.ศ. ๒๕๕๘ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แฟชั่นอิตาเลียนกับสถานภาพทางสังคมในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว[1]

ปาจรีย์ ทาชาติ[2]

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างแฟชั่นเครื่องแต่งกายและวิถีชีวิตอิตาเลียนรูปแบบใหม่กับการเปลี่ยนแปลงสถานภาพทางสังคมของตัวละครซึ่งกลายเป็นสูตรสำเร็จของภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อประเภทตลกโรแมนติกเสียดสีสังคมอิตาเลียนชั้นสูง หรือที่เรียกว่า “ภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว” ที่สร้างขึ้นในช่วงกลางทศวรรษที่สองของระบอบเผด็จการฟาสซิสต์อิตาลี โดยเลือกวิเคราะห์ภาพยนตร์อิตาเลียนจำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ *Darò un milione* [ผมจะให้เงินล้านนึง] (1935) *Il Signor Max* [คุณชายแม็กซ์] (1937) และ *I Grandi Magazzini* [ห้างสรรพสินค้า] (1939)[3] ของมาริโอ คาเมรินี ผู้กำกับชาวอิตาเลียน ภาพยนตร์ประเภทนี้เป็นเครื่องมือที่รัฐบาลฟาสซิสต์ของนายกรัฐมนตรีเบนิโต มุสโสลินี ใช้สร้างปฏิสัมพันธ์ทางการเมืองแนวใหม่และตอบสนองความต้องการของมวลชน ด้วยการนำเสนอภาพจำลองวิถีชีวิตของคนอิตาเลียนในสังคมอุดมคติผ่านตัวละคร ซึ่งเป็นกลุ่มคนทำงานรับจ้างและชนชั้นกลางระดับล่าง เพียงหวังว่าอาจเป็นภาพฝันที่สามารถโน้มน้าวให้ผู้ชมจำนวนมากเกิดความประทับใจ และมีแรงบันดาลใจในการใช้ชีวิตบนโลกแห่งความเป็นจริงได้อย่างมีความสุขและเหมาะสมตามนโยบายฟาสซิสต์ รวมถึงสร้างความรู้สึกร่วมในหมู่มวลชน อันจะนำไปสู่ความนิยมรัฐบาลและฉันทามติได้ แฟชั่นเครื่องแต่งกายของตัวละครจึงมีบทบาทสำคัญมาก เพราะนอกจากจะทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ สะท้อนบุคลิกลักษณะ อัตลักษณ์ และภูมิหลังของตัวละคร ซึ่งมาจากฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจที่แตกต่างกันได้เป็นอย่างดีแล้ว ยังมีส่วนร่วมถ่ายทอดรูปแบบการใช้ชีวิตในสังคมสมัยใหม่ และขับเคลื่อนนโยบายสร้าง “คนอิตาเลียนแบบใหม่” พร้อมทั้งส่งเสริมอุดมการณ์ชาตินิยมและรัฐนิยม ภายใต้ระบบเศรษฐกิจพึ่งพาตนเองด้านอุตสาหกรรมแฟชั่นของประเทศอิตาลีในช่วงก่อนและระหว่างสงครามโลกครั้งที่สองอีกด้วย

คำสำคัญ: แฟชั่น, สถานภาพทางสังคม, ภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว, โฆษณาชวนเชื่อ, ฟาสซิสต์

---

[1] โครงการวิจัยเรื่อง “แฟชั่นอิตาเลียนกับสถานภาพทางสังคมในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว” นี้ ได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการวิจัยพัฒนาอาจารย์ใหม่/ นักวิจัยใหม่ กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช พ.ศ. ๒๕๕๘ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[2] อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาตะวันตก สาขาวิชาภาษาอิตาเลียน คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และหน่วยปฏิบัติการวิจัย The Arc of Memory คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[3] ผู้วิจัยแปลชื่อภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องเป็นภาษาไทย

Italian Fashion and Social Status in the White Telephone Films[4]

Pajaree Tachart[5]

Abstract

This article analyses the relations between fashion, new Italian lifestyle and social mobility of the main characters that turn into a classic formula of the Italian screwball comedy, so-called the "White Telephone Films", mainly produced during the second decade of the Fascist period. It focuses on three Italian films directed by Mario Camerini which are *Darò un milione* (1935), *Il Signor Max* (1937) and *I Grandi Magazzini* (1939). Since the mid-1930s, the Fascist Government of Benito Mussolini used this genre of Italian cinema as a political tool to communicate and manipulate public opinion in a new way, as well as to serve their needs. Therefore, the director had to present only the beautiful and positive images of Italian way of life through petite bourgeoisie and working class characters in an ideal society, as he expected that the simply luxurious life in films would convince and inspire the audience to believe in the values of Fascism and to give consensus. Fashion of the characters, however, played an important role because it not only symbolically represented characteristics and identities of the characters, coming from different socio-economic backgrounds, but also portrayed how Italian people lived their lives in that modern society. Moreover, Italian fashion of the Thirties is integral to the Fascist policy of *the Myth of Italian New Man and Woman* and the campaign of *Italian self-sufficiency* which led to the development of Nationalism before and during the Second World War.

Keywords: Fashion, Social status, the White Telephone Films, Propaganda, Fascism

---

[4] This research project titled "Italian Fashion and Social Status in the White Telephone Films" is supported by Grants for Development of New Faculty Staff, Ratchadaphiseksomphot Endowment Fund, Chulalongkorn University 2015.

[5] Affiliation: Department of Western Languages, Faculty of Arts, Chulalongkorn University and The Arc of Memory Research Unit, Faculty of Arts, Chulalongkorn University. E-mail: Pajaree.T@chula.ac.th

1. บทนำ

หลังจากที่เบนิโต มุสโสลินี (Benito Mussolini) และพรรคชาตินิยมฟาสซิสต์ (Partito Nazionale Fascista) สามารถยึดอำนาจจากรัฐบาลประชาธิปไตยเสรีนิยมได้ และจัดตั้งรัฐบาลฟาสซิสต์ขึ้นในวันที่ 31 ตุลาคม ค.ศ. 1922 มุสโสลินีต้องใช้เวลากว่าห้าปีแรกในการสร้างความยิ่งใหญ่ โดยใช้ยุทธวิธีที่ก้าวร้าวกำจัดพวกต่อต้านฟาสซิสต์ในอิตาลีจนหมดสิ้นและเดินหน้าผูกขาดอำนาจในการบริหารประเทศ พร้อมกับแสดงจุดยืนและอุดมการณ์ฟาสซิสต์อย่างเข้มข้น ในขณะเดียวกันเขาเริ่มให้ความสำคัญกับพลังสนับสนุนของมวลชนอิตาเลียนมากขึ้นด้วย โดยเฉพาะกลุ่มคนทำงานรับจ้างและชนชั้นกลางระดับล่าง (La piccola-media borghesia) ซึ่งเป็นคนกลุ่มหลักที่สนับสนุนระบอบฟาสซิสต์ มุสโสลินีเชื่อว่าหากได้คนกลุ่มนี้มาเป็นพวกมากขึ้น นอกจากจะช่วยขจัดปัญหาความขัดแย้งระหว่างนายทุนกับลูกจ้างและทำลายฐานกำลังของพวกสังคมนิยมแล้ว ยังก่อให้เกิดความรู้สึกร่วมในหมู่มวลชนและความเป็นเอกภาพในสังคม อันจะนำไปสู่การได้รับความนิยมและฉันทามติต่อไปได้

ในราวต้นทศวรรษที่ 1930 รัฐบาลเผด็จการฟาสซิสต์ของมุสโสลินีจึงปรับยุทธวิธีในการรักษาไว้ซึ่งอำนาจ ด้วยการนำเอามิติทางวัฒนธรรมมาเป็นเครื่องมือทางการเมือง เพื่อปลุกพลังศรัทธาของมวลชนที่มีต่ออุดมการณ์ฟาสซิสต์อีกทางหนึ่ง สื่อโฆษณาชวนเชื่อรูปแบบต่างๆมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในเวลานั้น รวมถึงภาพยนตร์เรื่องด้วย ดังเช่นใน *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media* ที่ฟิลิป วี คันนิสตราโร (Philip V. Cannistraro) นักวิชาการด้านอิตาเลียนและอเมริกันศึกษาได้อธิบายแนวคิดเรื่องการใช้ "ภาพยนตร์เรื่อง" เพื่อส่งเสริมการโฆษณาชวนเชื่อแบบบูรณาการ (La propaganda integrativa) ของรัฐบาลฟาสซิสต์ไว้อย่างน่าสนใจว่า เครื่องมือชนิดนี้เป็นโฆษณาชวนเชื่อแบบใหม่ที่ส่งผลโดยทางอ้อม ตามแต่บรรยากาศและสภาพแวดล้อมของบ้านเมืองที่เป็นอยู่ในขณะนั้น มีอิทธิพลต่อเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย นิสัยใจคอ และการประพฤติปฏิบัติตนของผู้คนในสังคมได้อย่างไม่รู้ตัว ซึ่งสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของมุสโสลินีพอดี ที่สำคัญการโฆษณาชวนเชื่อด้วยวิธีนี้ทำให้ผู้คนเรียนรู้ที่จะปรับตัวอย่างต่อเนื่องจนกลายเป็นวิถีชีวิตของคนอิตาเลียนไปโดยปริยาย (Cannistraro 1975, 70-71)

ดังนั้น ในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1935 ถึงปี ค.ศ. 1943 นอกจากภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อที่มีเนื้อหายกย่องความยิ่งใหญ่ของระบอบฟาสซิสต์อย่างตรงไปตรงมาแล้ว รัฐบาลเลือกใช้ภาพยนตร์ประเภทตลกโรแมนติกเสียดสีสังคมอิตาเลียนชั้นสูง หรือเรียกว่า "ภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว" (Il cinema dei telefoni bianchi)[6] เป็นช่องทางนำเสนอภาพจำลองรูปแบบการใช้ชีวิตที่สุขสบาย ทันสมัย แต่เรียบง่ายของคนอิตาเลียนในสังคมอุดมคติผ่านตัวละครซึ่งเป็นคนทำงานรับจ้างหรือเจ้าของกิจการขนาดเล็กที่มีรายได้น้อย ด้วยหวังว่าจะสามารถโน้มน้าวให้ผู้ชมที่เป็นคนกลุ่มเดียวกับตัวละครฝันถึงความสุขในโลกภาพยนตร์ และเกิดแรงบันดาลใจในการดำเนินชีวิตบนโลกแห่งความเป็นจริงได้อย่างเหมาะสม รวมทั้งเชื่อมั่นในรัฐบาลฟาสซิสต์และท่านผู้นำมุสโสลินีแต่เพียงผู้เดียว

แฟชั่นเครื่องแต่งกายเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบสำคัญของภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว เพราะสัมพันธ์กับสถานภาพทางสังคมของตัวละคร โดยทำหน้าที่เชิงสัญลักษณ์ สะท้อนบุคลิกลักษณะ อัตลักษณ์ และภูมิหลังของตัวละคร ซึ่งมาจาก

---

[6] ภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว (Il cinema dei telefoni bianchi หรือ The white telephone films) คือ ภาพยนตร์ประเภทตลกโรแมนติกเสียดสีสังคมอิตาเลียนชั้นสูง ที่ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากภาพยนตร์อเมริกันแนวสุขนาฏกรรมจินตนิยม (American screwball comedy) และอีกส่วนจากละครหรือภาพยนตร์ฮังกาเรียน ซึ่งได้รับความนิยมอย่างมากในประเทศอิตาลีช่วงปีค.ศ. 1935 ถึงปีค.ศ. 1943 สาเหตุที่เรียกว่าภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว เพราะส่วนมากผู้กำกับจะเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบฉากที่ดูหรูหราทันสมัยมาตกแต่งฉากภายในที่พักอาศัยของตัวละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งโทรศัพท์ ซึ่งจะใช้โทรศัพท์เครื่องสีขาวแทนเครื่องสีดำที่พบตามบ้านทั่วไป อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าเค้าโครงเรื่องที่เบาหวิวของภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว จะบอกเล่าเรื่องราวความรักระหว่างชายหนุ่มและหญิงสาวชนชั้นกลางระดับล่างในสังคมฟาสซิสต์เป็นหลัก แต่รัฐบาลกลับนิยมใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองในการสร้างภาพลักษณ์และโฆษณาชวนเชื่อถึงการดูแลพลเมืองเป็นอย่างดีของรัฐบาล

ฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจที่แตกต่างกันได้เป็นอย่างดี อีกทั้งยังเป็นตัวแปรที่ทำให้เกิดเหตุการณ์สับสนอลหม่านตามมามากมาย นอกจากที่เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายอันสวยงามซึ่งปรากฏในภาพยนตร์จะทำให้ผู้ชมส่วนใหญ่อยากแต่งตัวเลียนแบบและจินตนาการถึงการเปลี่ยนแปลงตัวเองให้เป็นคนอิตาเลียนแบบใหม่ตามแนวทางของรัฐบาลฟาสซิสต์แล้ว ยังมีส่วนขับเคลื่อนนโยบายสร้าง "ความเป็นอิตาเลียน" (L'italianità) และส่งเสริมอุดมการณ์ชาตินิยมและรัฐนิยม ภายใต้ระบบเศรษฐกิจพึ่งพาตนเองด้านอุตสาหกรรมแฟชั่นของประเทศอิตาลีด้วย

บทความนี้มุ่งศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างแฟชั่นเครื่องแต่งกายและวิถีชีวิตอิตาเลียนรูปแบบใหม่ กับการเปลี่ยนแปลงสถานภาพทางสังคมของตัวละคร ซึ่งเป็นสูตรสำเร็จของภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวที่สร้างขึ้นในสมัยฟาสซิสต์ รวมทั้งแสดงให้เห็นถึงการที่รัฐบาลใช้ประโยชน์จากภาพยนตร์และแฟชั่นอิตาเลียนเพื่อวัตถุประสงค์ทางการเมืองในช่วงก่อนและระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง โดยเลือกวิเคราะห์ภาพยนตร์อิตาเลียนจำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ *Darò un milione* [ผมจะให้เงินล้านนึง] (1935) *Il Signor Max* [คุณชายแม็กซ์] (1937) และ *I Grandi Magazzini* [ห้างสรรพสินค้า] (1939) ของมาริโอ คาเมรินี (Mario Camerini) ผู้กำกับชาวอิตาเลียน

2. ภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว: ภาพฝันอันสวยงามของคนทำงานรับจ้างที่มีรายได้น้อย

ความพยายามขยายฐานความนิยมออกไปยังกลุ่มคนทำงานรับจ้าง และชนชั้นกลางระดับล่างที่มีรายได้น้อยในสังคมอิตาเลียนนี้ ส่งผลให้รูปแบบและเนื้อหาของภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อซึ่งรัฐบาลของมุสโสลินีใช้เป็นช่องทางสื่อสารอุดมการณ์ทางการเมืองและเชิดชูความยิ่งใหญ่ของระบอบฟาสซิสต์ไปสู่มวลชนอิตาเลียน เปลี่ยนแปลงไปในทิศทางใหม่ด้วยเช่นกัน ประเด็นการลบล้างมายาคติที่ว่าด้วยชนชั้นสูงหรือคนมีฐานะทางเศรษฐกิจดีเท่านั้นถึงจะเป็นคนที่มีความสุขสมหวังในชีวิต และการสร้างความหวังว่าทุกคนสามารถมีคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้นภายใต้รัฐบาลฟาสซิสต์ ได้กลายเป็นสารัตถะของภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อประเภทตลกโรแมนติกเสียดสีสังคมอิตาเลียนชั้นสูง หรือภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผลงานกำกับของมาริโอ คาเมรินี ภาพยนตร์ประเภทนี้จึงมุ่งนำเสนอแต่ภาพชีวิตอันสวยงามของตัวละครที่เป็นคนทำงานรับจ้างรายได้น้อยในสังคมอิตาเลียนเป็นหลัก เพื่อให้ผู้ชมที่มีภูมิหลังคล้ายกับตัวละครเกิดความรู้สึกร่วม และฝันอยากเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตเรียบง่ายและมีแต่ความสุขเช่นนี้บ้าง ในขณะเดียวกัน ยังได้หลบออกจากปัญหาทางเศรษฐกิจและสังคมซึ่งต่างกำลังเผชิญอยู่ในชีวิตจริงชั่วระยะเวลาหนึ่งตามแนวทางของภาพยนตร์หลีกหนี (Il cinema di evasione) เพราะจินตนาการในโลกภาพยนตร์กับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในโลกแห่งความเป็นจริงขณะนั้นขัดแย้งกันอย่างสิ้นเชิง หากพิจารณาตามเส้นเวลาของประวัติศาสตร์อิตาลี จะพบว่าในช่วงระหว่างปีค.ศ. 1935 ถึงปีค.ศ. 1943 ซึ่งมีการผลิตภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวออกสู่สายตาผู้ชมจำนวนมากเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่รัฐบาลฟาสซิสต์เริ่มนำอิตาลีเข้าสู่ภาวะสงคราม ทั้งการก่อสงครามอิตาลี - เอธิโอเปีย ที่เอื้อให้รัฐบาลได้รับความนิยมอย่างท่วมท้นจากมวลชนอิตาเลียน ตามมาด้วยการสนับสนุนสงครามกลางเมืองในสเปน และการเข้าร่วมกับฝ่ายอักษะในสงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่งทำให้มวลชนเสื่อมความนิยมในตัวมุสโสลินีและระบอบเผด็จการนี้จนถึงขั้นล่มสลายลง ฉะนั้น จึงเป็นธรรมดาที่รัฐบาลฟาสซิสต์จะต้องพยายามหาวิธีดึงดูดพลังมวลชนเพื่อรักษาฐานกำลังสนับสนุนไว้ให้ได้มากที่สุด

ภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวที่นำมาเป็นตัวอย่างในงานวิจัยนี้ ได้แก่ *Darò un milione* (1935) *Il Signor Max* (1937) และ *I Grandi Magazzini* (1939) ซึ่งใช้นักแสดงนำชาย-หญิงคู่เดียวกันคือ วิตตอริโอ เด ซิกา (Vittorio De Sica) และอัสซีอา นอริส (Assia Noris) มีเค้าโครงเรื่องเป็นแบบสูตรสำเร็จ โดยสร้างให้ตัวละครเอกของทุกเรื่องปลอมตัวเป็นบุคคลอื่นที่มีสถานภาพทางสังคมแตกต่างไปจากตนเองเพื่อตามหารักแท้ ไม่ว่าจะเป็นจากมหาเศรษฐีกลายเป็นยาจกหรือจากคนธรรมดากลายเป็นคนรวยในสังคมชั้นสูง จนทำให้คนรอบข้างเกิดการเข้าใจผิดกับบทบาทกำมะลอที่สร้างขึ้น

แต่สุดท้ายแล้วตัวละครเลือกที่จะมอบความรักบริสุทธิ์ให้แก่กัน และไม่นำเอาสถานภาพทางสังคมหรือฐานะทางเศรษฐกิจมาเป็นมาตรฐานในการวัดคุณค่าของความเป็นมนุษย์ เรื่องราวจึงจบลงอย่างมีความสุข

เรื่อง *Darò un milione* เล่าถึงโกลด์ มหาเศรษฐีหนุ่มเจ้าของบริษัทเดินเรือสำราญผู้เบื่อหน่ายชีวิตที่ต้องพบเจอแต่คนที่หวังผลประโยชน์และทรัพย์สินเงินทองของเขา แต่ไม่เคยมีใครรักเขาจริงเลยสักคน ในคืนวันหนึ่งหลังจากที่โกลด์ชมความงามของทะเลจากเรือยอร์ชและนึกสนุกกระโดดลงเล่นน้ำ เขาบังเอิญเห็นชายจรจัดกำลังจะจมน้ำเพราะตั้งใจฆ่าตัวตาย เลยรีบรุดเข้าไปช่วยชีวิตเอาไว้ได้ เหตุการณ์นี้ทำให้ทั้งสองได้พูดคุยถึงวิถีชีวิตที่แตกต่างกันราวฟ้ากับดินของพวกเขา เช้าวันรุ่งขึ้นโกลด์จึงแอบสลับเอาเสื้อผ้าของชายผู้นั้นมาสวมใส่เพื่อปลอมตัวเป็นขอทาน และประกาศว่าหากได้เจอใครที่ดีกับเขาอย่างจริงใจโดยไม่หวังผลตอบแทน เขาจะให้เงิน “หนึ่งล้านฟรังก์”[7] ทันทีที่ข่าวนี้แพร่ออกไป ผู้คนต่างพากันแสร้งทำดีกับขอทานทั่วทั้งเมือง เพราะหวังว่าหนึ่งในนั้นอาจเป็นโกลด์และจะได้รับเงินก้อนโตเป็นรางวัล จนกระทั่งโกลด์ได้พบกับอันนา พนักงานฝ่ายจัดหาเสื้อผ้าและทำบัญชีของคณะละครสัตว์พริมโรสที่คอยช่วยเหลือและดูแลเอาใจใส่โดยไม่เคยสนใจว่าเขาเป็นใคร ทำให้โกลด์ตกหลุมรักในความดีของอันนา และขอเธอแต่งงานบนเรือยอร์ชของเขาในตอนจบ ส่วนเรื่อง *Il Signor Max* แม้จะมีเส้นเรื่องคล้ายคลึงกับ *Darò un milione* ตรงที่พระเอกปลอมตัวเป็นคนอื่นเช่นกัน แต่หว่าเรื่องนี้กลายเป็นจันนี เจ้าของชุ้มขายหนังสือพิมพ์กลางกรุงโรม ที่ยอมตกกระไดพลอยโจนสวมรอยเป็นเพื่อนเก่าแห่งตระกูลผู้ดีที่ชื่อว่า แม็กซ์ วารัลโต และล่องเรือสำราญเที่ยวจากเมืองเนเปิลส์ไปจนถึงซานเรโม เพื่อตามจีบเปาลา สาวสวยในแวดวงสังคมชั้นสูง ซึ่งเข้าใจผิดไปเองว่าจันนีคือแม็กซ์ จากชื่อที่พิมพ์อยู่บนปลอกหุ้มกล้องถ่ายรูปราคาแพงที่จันนีพกติดตัวไป แต่โชคชะตากลับเล่นตลกให้จันนีหันไปรักเลาเร็ตตา ซึ่งเป็นคนรับใช้ของน้องสาวของเปาลาแทน เพราะหลังจากที่จันนีได้มีโอกาสสัมผัสกับผู้คนในสังคมชั้นสูงนานวันเข้า กลับทำให้เขายิ่งรู้สึกแปลกแยกและไม่มีความสุขเลย ต่างจากตอนที่จันนีใช้เวลาอยู่กับเลาเร็ตตา เขารู้สึกเป็นตัวของตัวเองและมีความสุขมากกว่า เลาเร็ตตาเองก็รู้สึกเช่นเดียวกันว่าสังคมของชนชั้นสูงเป็นโลกที่เธอไม่อาจเข้าถึง มิหนำซ้ำยังทำให้เธอรู้สึกอ้างว้างจนไม่สามารถทนทำงานต่อไปด้วยได้ สุดท้ายจันนีจึงตัดสินใจยุติบทบาทจอมปลอมและกลับมาเป็นตัวตนเดิมเพื่อได้แต่งงานกับเลาเร็ตตา ภาพยนตร์เรื่อง *I Grandi Magazzini* เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักของบรูโน พนักงานขับรถส่งสินค้า กับเลาเร็ตตา พนักงานขายเสื้อผ้าในห้างสรรพสินค้าแห่งเดียวกัน ในคืนวันหนึ่งด้วยอารมณ์หึงหวงบรูโน ทำให้เลาเร็ตตายอมทำผิดกฎข้อบังคับของห้าง โดยแอบเอาเสื้อคลุมไหมพรมที่วางขายในห้างใส่ไปดักเจอบรูโนที่มีนัดเล่นสกีกับอันนา พนักงานสาวคู่อริของเธอ แม้จะไม่ได้ตั้งใจขโมยเสื้อ แต่ในเช้าวันถัดมาเลาเร็ตตาถูกผู้จัดการแบร์ตินี ซึ่งเป็นคนที่สมคบคิดกับอันนายักยอกสินค้าของห้างและชอบฉวยโอกาสกับเลาเร็ตตา กล่าวหาว่าเธอประพฤติทุจริตร้ายแรงในหน้าที่และใส่ร้ายป้ายสีจนเสียหาย ยิ่งไปกว่านั้นบรูโนยังบอกเลิกเธอเพราะรับไม่ได้กับการกระทำอันเลวร้ายนี้ โชคดีที่ต่อมาบรูโนกับกาเอตาโนไปพบความจริงเข้าโดยบังเอิญว่าขบวนการของแบร์ตินีกับอันนากระทำการทุจริตในห้างมาเป็นเวลานานมากแล้ว และเลาเร็ตตาไม่เคยมีส่วนเกี่ยวข้องด้วยเลย ในตอนท้ายเมื่อคนร้ายทั้งหมดถูกจับตัวส่งตำรวจ ความรักของบรูโนกับเลาเร็ตตาจึงลงเอยกันด้วยดี

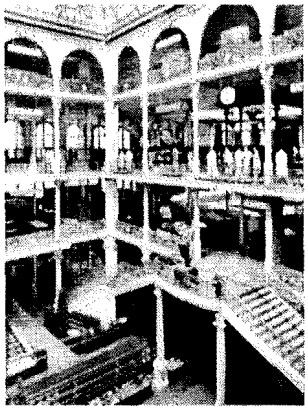
การใช้มิติเวลา สถานที่ และสิ่งแวดล้อมทางสังคม หรือที่รวมเรียกว่า *“ฉาก”* เพื่อถ่ายทอดวิถีการดำเนินชีวิตของตัวละครในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวให้ติดตาตรึงใจผู้ชม นับเป็นความท้าทายอย่างหนึ่งของผู้กำกับ เป็นที่น่าสังเกตว่าคาเมรินีเลือกใช้เมืองใหญ่ของอิตาลีที่มีความทันสมัย เจริญก้าวหน้า และเต็มไปด้วยชีวิตชีวาในช่วงกลางทศวรรษที่ 1930 เช่น มิลาน กรุงโรม เป็นฉากหลังของภาพยนตร์ การปูเรื่องให้เหตุการณ์ต่างๆเกิดขึ้นในเมืองใหญ่เช่นนี้ จะช่วยขับเน้น “ความเป็นสมัยใหม่” (La modernità) ของสังคมอิตาเลียนที่เชื่อมโยงกับแนวทางการดำเนินงานของรัฐบาลฟาสซิสต์ได้

---

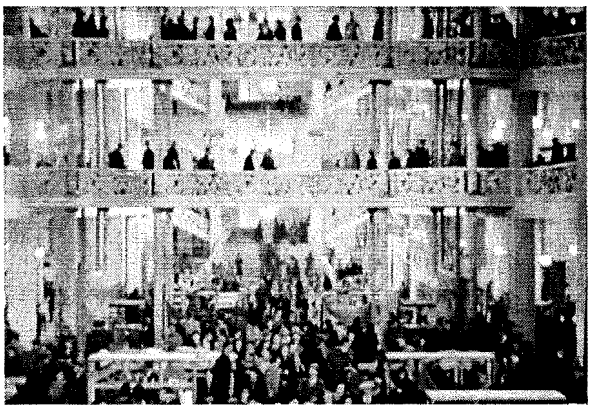
[7] สันนิษฐานว่าภาพยนตร์น่าจะสมมติให้เหตุการณ์ต่างๆเกิดขึ้นในเมืองหนึ่งแถบริมชายฝั่งทะเลเมดิเตอร์เรเนียนทางตอนใต้ของฝรั่งเศสที่ทอดยาวต่อจากอิตาลี เช่น เมืองมอนติคาร์โล นีซ คานส์ อลัซซีโอ หรือซานเรโม เป็นต้น เพราะตัวละครใช้จ่ายด้วยเงินสกุลฟรังก์ (ฝรั่งเศส) แทนที่จะเป็นเงินลีร์ (อิตาลี) ตลอดทั้งเรื่อง และยังมีฉากที่กล่าวถึงโรงพิมพ์หนังสือพิมพ์ท้องถิ่นของฝรั่งเศสตอนใต้ Le Courier du Sud-Est ด้วย

อย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการพัฒนาอุตสาหกรรมของประเทศอิตาลีเพื่อสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจ อีกทั้งพื้นที่เมืองยังมีส่วนหล่อหลอมโลกทัศน์และรูปแบบการใช้ชีวิตของคนในสังคมเมืองนั้นๆด้วย

ในแต่ละฉากคาเมรินียังจงใจกำหนดรายละเอียดของสถานที่ที่มีเหตุการณ์ต่างๆเกิดขึ้น เพื่อรองรับบรรยากาศสมัยใหม่ และแสดงให้เห็นถึงความเจริญมั่งคั่งของประเทศอิตาลีกับวัฒนธรรมบริโภคนิยมของคนอิตาเลียนในสมัยฟาสซิสต์ตามเค้าโครงเรื่องได้อย่างลงตัวและแยบยล แม้ว่าบางฉากจะถ่ายทำในโรงถ่ายภาพยนตร์แทนสถานที่จริงและใช้วิธีการตัดต่อให้ภาพดูสวยงามสมจริงมากขึ้นก็ตาม เช่น *I Grandi Magazzini* เปิดฉากและดำเนินเรื่องในห้างสรรพสินค้าชั้นนำใจกลางเมืองมิลานที่บรูโนกับเลาเร็ตตาทำงานอยู่ มีการจำลองแบบภายในของห้าง La Rinascente ซึ่งตั้งอยู่จริงในเมืองนี้และนำมาสร้างเป็นฉากในโรงถ่ายภาพยนตร์ชิเนชิตตา (Cinecittà) ชานกรุงโรมเพื่อใช้เป็นสถานที่ถ่ายทำหลักแทน โดยเนรมิตให้คงความเป็นจุดนัดพบของชนชั้นสูงและชนชั้นกลางที่มาจับจ่ายสินค้าได้เหมือนสถานที่จริงมาก หรือในเรื่อง *Il Signor Max* นอกจากฉากภายในบ้านของครอบครัวของจันนีที่ดูอบอุ่นและเหมาะสมกับฐานะแล้ว ยังมีฉากที่จันนีในบทบาทของคุณชายแม็กซ์ล่องเรือสำราญตามเปาลากับเพื่อนๆของเธอไปยังเมืองซานเรโม และถ่ายภาพร่วมกันในโรงแรมหรูระดับห้าดาว ซึ่งตามบทอุปโลกน์ว่าเป็น Royal Hotel Sanremo โรงแรมที่เปิดให้บริการจริงในเมืองนี้มาตั้งแต่ ปีค.ศ. 1872 รวมไปถึงโรงแรม Grand Hotel Roma อันโอ่อ่า ซึ่งถูกสมมติให้เป็นที่พักระหว่างการเดินทางของเปาลาในกรุงโรม หรือแม้แต่ฉากเปิดเรื่อง *Darò un milione* ที่โกลด์ยืนดื่มด่ำความงามของท้องทะเลบนเรือยอร์ชลำใหญ่ของเขาด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ อุปกรณ์ประกอบฉาก ไม่ว่าจะเป็นกล้องถ่ายรูปยี่ห้อ Leica ที่แม็กซ์ให้จันนียืมไปใช้ นิตยสารต่างประเทศที่จันนีนำไปอ่านระหว่างการเดินทาง และกล่องบุหรี่ยี่ห้อดังที่เขาใช้ในเรื่อง *Il Signor Max* หรือเสื้อผ้าและอุปกรณ์เล่นสกีในฉากที่บรูโนกับเลาเร็ตตานั่งรถไฟสายหิมะ (Il Treno della Neve) จากมิลานขึ้นไปเล่นสกีบนยอดเขาด้วยกันในเรื่อง *I Grandi Magazzini* จัดเป็นอีกองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยถ่ายทอดรูปแบบการใช้ชีวิตอย่างมีระดับของตัวละคร ตัวอย่างเหล่านี้ช่วยกระตุ้นความสนใจและจุดประกายความฝันถึงชีวิตที่สวยงามให้แก่ผู้ชมภาพยนตร์ได้เป็นอย่างดีเพราะกิจกรรมเหล่านี้ไม่ใช่สิ่งที่คนทั่วไปในสมัยนั้นสามารถทำได้โดยง่ายในชีวิตจริง เนื่องจากมีค่าใช้จ่ายสูง แต่หากพิจารณาลึกลงไปดูเหมือนว่าคาเมรินีกำลังเสียดสีผู้คนในสังคมอิตาเลียนชั้นสูงที่ใช้ชีวิตฟุ่งเฟ้อไร้สาระอยู่ก็เป็นได้



ภาพที่ 1 ภายในห้างสรรพสินค้า La Rinascente ในมิลาน (ภาพจาก Rinascente Archives)



ภาพที่ 2 ฉากภายในห้างสรรพสินค้า I Grandi Magazzini ที่สร้างขึ้นในโรงถ่าย Cinecittà (ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *I Grandi Magazzini*)

ลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งที่พบในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวคือ การสอดแทรกสัญลักษณ์ที่เป็นตัวแทนของความหวังและความฝันของคนที่มีรายได้น้อยไว้ในฉากสำคัญ เช่น งานแจกรางวัลลอตเตอรี่ให้แก่คนจนในการแสดงละครสัตว์ของคณะพริมโรสจากเรื่อง *Darò un milione* หรือหุ่นโชว์เสื้อผ้าบุรุษที่มีหน้าตาเหมือนบรูโนตั้งอยู่ตรงแผนกขายเสื้อของเลาเร็ตตา ราวกับเป็นตัวแทนของเขาที่มายืนเฝ้าหลงรักเธอ และหุ่นโชว์เสื้อผ้าเด็กทารกบน window display

หน้าห้างสรรพสินค้าในฉากจบของเรื่อง *I Grandi Magazzini* ที่ชวนให้ผู้คนหยุดดูและยิ้มไปกับสมาชิกใหม่ในครอบครัว สิ่งเหล่านี้ล้วนสมมติขึ้นเพื่อแสดงถึงสภาวะก้ำกึ่งระหว่างความจริงกับความลวง ความเป็นไปได้กับความเป็นไปไม่ได้ และหุ่นจำลองที่ทำขึ้นเลียนแบบของจริงเพื่อยั่วล้อกับโชคชะตาของตัวละคร หากพิจารณาด้วยทฤษฎีสัญวิทยาของแฟร์ดินอง เดอ โซซูร์ และโรล็องด์ บาร์ตส์ (Ferdinand De Saussure and Roland Barthes) นอกจากความหมายโดยตรงของสิ่งที่นำเสนอในภาพยนตร์ทั้งสามแล้ว จะเห็นว่าคาเมรินีจงใจใช้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ในการกล่อมเกลาความเชื่อและสร้างความหวังให้แก่ผู้ชมที่เป็นกลุ่มเป้าหมาย (Chairat 2012, 129-136) โดยเชื่อมโยงเข้ากับแนวคิดที่ว่า ความสุขและความบันเทิงที่ทุกคนได้เห็นหรือสัมผัสอาจไม่ได้เป็นเพียงแค่ภาพมายาหรือโลกสมมติอีกต่อไป แต่ทุกสิ่งสามารถกลายเป็นจริงขึ้นมาได้ในสมัยของรัฐบาลฟาสซิสต์ นอกจากนี้ ยังพบการแฝงรูปภาพของมุสโสลินีและหน่วยงานในกำกับของรัฐบาลในบางฉากของภาพยนตร์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อยกย่องอำนาจรัฐและส่งเสริมภาพลักษณ์การทำงานของรัฐบาลเพื่อมวลชนอิตาเลียน พร้อมทั้งย้ำเตือนให้ผู้ชมระลึกถึงผลงานอันยิ่งใหญ่ที่มุสโสลินีได้ทำไว้อยู่เสมอ เช่น ใน *Il Signor Max* กล้องจะถ่ายให้เห็นภาพของมุสโสลินีบนปฏิทินซึ่งแขวนอยู่บนผนังห้องรับแขกในบ้านของจันนีนานหลายนาที หรือฉากที่จันนีต้องสลับบทบาทจากคุณชายแม็กซ์กลับมาเป็นตัวเอง และร่วมแสดงการขับร้องเพลงประสานเสียงในโรงละครขององค์กรที่ดูแลด้านกิจกรรมนันทนาการของสมาชิกฟาสซิสต์ (Opera Nazionale Dopolavoro – O.N.D) ต่อหน้าเลาเร็ตตาและลุงของเขา กล้องจะซูมและหยุดนิ่งให้สังเกตเห็นตัวย่อ O.N.D ซึ่งติดอยู่บนเวที หรือแม้แต่ฉากที่บรูโนกับเลาเร็ตตานั่งรถไฟขึ้นไปสถานีเล่นสกีบนยอดเขาในตอนกลางคืนจากเรื่อง *I Grandi Magazzini* ก็เป็นอีกหนึ่งกิจกรรมที่จัดให้บริการโดยองค์กรเดียวกันนี้ เพื่อให้กลุ่มคนทำงานรับจ้างที่มีรายได้น้อยได้มีโอกาสไปพักผ่อนหย่อนใจเช่นเดียวกับคนมีเงินตามนโยบายของรัฐบาล

ภาพที่ 3 รูปของมุสโสลินีที่แขวนอยู่บนฝาผนังบ้านของจันนี (ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *Il Signor Max*)

ภาพที่ 4 ฉากในโรงละครขององค์กรด้านกิจกรรมนันทนาการเพื่อสมาชิกฟาสซิสต์ Opera Nazionale Dopolavoro (O.N.D) (ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *Il Signor Max*)

จากตัวอย่างของภาพฝันที่ปรากฏในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวทั้งสามนี้ นอกจากผู้ชมจะได้รับความบันเทิงและรู้สึกอิ่มเอมใจไปกับฉากและบรรยากาศของเมืองใหญ่ที่สวยงามแล้ว จะพบว่ามีรหัสวัฒนธรรมการเมืองมากมายซ่อนอยู่ภายใต้มิติของสถานที่และเวลา ซึ่งเชื้อเชิญให้ผู้ชมได้ถอดรหัสและตีความตามบริบทของระบอบฟาสซิสต์ อย่างไรก็ตาม ความเป็นเมืองในภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้ ไม่ว่าจะเป็นการเติบโตทางเศรษฐกิจและอุตสาหกรรม การต่อสู้แข่งขันของคนในสังคมเมือง รวมถึงสภาพความเป็นอยู่และการดำเนินชีวิตประจำวันที่ผูกพันกับเวลา เงินตรา และการให้คุณค่าความเป็นมนุษย์ ล้วนส่งผลต่อชีวิตของตัวละครซึ่งต้องเปลี่ยนแปลงไปสู่รูปแบบของเมืองอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ (Anderson 1971, 8-21)

เมื่อเป็นเช่นนี้คาเมรินีจึงกำหนดให้ *"ตัวละคร"* ในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวเป็นเสมือนตัวแทนของคนอิตาเลียนในสังคมเมือง ที่ทุกคนสามารถใช้ชีวิตอย่างมีความสุขและมีคุณภาพชีวิตที่ดีได้ในสมัยของรัฐบาลฟาสซิสต์อิตาลี ไม่เฉพาะแต่ชนชั้นนำในสังคมเท่านั้น ตัวละครหลักและรองซึ่งตั้งชื่อซ้ำไปมาในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวทั้งสามเรื่องนี้แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่มคนทำงานรับจ้างและชนชั้นกลางระดับล่างที่มีรายได้น้อย:

- อันนา และบลิม ขายจรจัดใน *Darò un milione*
- จันนี เลาเร็ตตา ลุงปิเอโตร และเป็ปเป ลูกน้องของจันนีที่ขุ้มขายหนังสือพิมพ์ใน *Il Signor Max*
- บรูโน เลาเร็ตตา และกลุ่มเพื่อนๆ ได้แก่ กาเอตาโน เมาริซิโอ และเอมิเลีย รวมทั้งตัวร้ายคือ ผู้จัดการแบร์ตินีและอันนา ใน *I Grandi Mogozzini*

2. กลุ่มเจ้าของธุรกิจที่มีฐานะทางเศรษฐกิจดีและชนชั้นสูง:

- โกลด์ เจ้าของบริษัทเดินเรือสำราญ เจ้าของโรงพิมพ์หนังสือพิมพ์ Le Courier du Sud-Est และ Cavalier Primrose เจ้าของคณะละครสัตว์พริมโรสใน *Darò un milione*
- แม็กซ์ วารัลโด เปาลา ปุชชี และเพื่อนของเปาลา เช่น ริคคาร์โด และผู้พันกุยโด ใน *Il Signor Max*
- กลุ่มผู้บริหารห้างสรรพสินค้าในเรื่อง *I Grandi Magazzini*

จากข้อมูลเหล่านี้ พบว่าคาเมรินีประกอบสร้างคุณลักษณะเฉพาะของตัวละครกลุ่มแรกให้เป็นคนธรรมดาสามัญในแบบที่จับต้องได้ มีภูมิหลังไม่ซับซ้อน และใช้ชีวิตเรียบง่ายไม่ฟู่ฟ่าในเมืองใหญ่ ส่วนมากทำงานอยู่ในตำแหน่งเล็กๆของหน่วยงานภาครัฐและเอกชน หรือมีกิจการขนาดเล็กเป็นของตัวเอง ซึ่งสร้างรายได้พอเลี้ยงตัวกับครอบครัว และใช้ชีวิตได้อย่างมีความสุขท่ามกลางมิตรภาพของเพื่อนฝูงในสังคมระดับเดียวกัน ยกเว้นแค่บลิม ซึ่งเป็นขายจรจัดในเรื่อง *Darò un milione* ภาพลักษณ์เช่นนี้จะทำให้ผู้ชมภาพยนตร์ส่วนใหญ่สามารถเข้าถึงตัวละครได้ง่ายและเกิดความรู้สึกเป็นพวกเดียวกัน ส่วนอีกกลุ่มคือ ตัวละครในบทบาทชนชั้นสูงซึ่งทำหน้าที่ถ่ายทอดรูปแบบการใช้ชีวิตอันหรูหราและสุขสำราญในสังคมอิตาเลียน ผ่านกิจกรรมหรือกีฬาที่จำกัดวงเฉพาะแค่กลุ่มคนมีฐานะเท่านั้น เช่น การเล่นบริดจ์ เล่นสกี ตีเทนนิส ขี่ม้าในแง่หนึ่ง วิถีของตัวละครกลุ่มนี้อาจทำให้ผู้ชมภาพยนตร์รู้สึกเคลิบเคลิ้มและใฝ่ฝันอยากมีชีวิตที่สวยงามแบบนี้ได้ไม่ยากนัก แต่ในอีกแง่หนึ่งสอนให้คนได้ตระหนักว่าการใช้ชีวิตแบบชนชั้นสูงท่ามกลางทรัพย์สมบัติและอำนาจบารมีมากมายนั้นไม่ได้นำมาซึ่งความสุขเสมอไป ตัวละครที่มีความทะเยอทะยานจนเกินพอดี และพยายามเปลี่ยนแปลงสถานภาพของตนเองเพื่อให้ได้ครอบครองสิ่งที่หวังโดยไม่คำนึงถึงคุณธรรมและจริยธรรม สุดท้ายกลับต้องพบกับความทุกข์มากกว่าความสุขก็เป็นได้ เช่น ผู้จัดการแบร์ตินีกับอันนาที่ร่วมกันยักยอกสินค้าของห้างสรรพสินค้าในเรื่อง *I Grandi Magazzini* หรือแม้แต่จันนีที่สวมรอยปลอมตัวเป็นคุณชายแม็กซ์ใน *Il Signor Max* แต่ถึงกระนั้น คาเมรินีก็ไม่ได้ยัดเยียดความเป็นอื่นให้แก่ตัวละครกลุ่มนี้ ด้วยการนำเสนอว่าเป็นคนอ่อนแอ หยิ่งยโส และไร้ซึ่งคุณงามความดีจนดูเกินความเป็นจริง หรือประชดประชันเสียดสีเรื่องความแตกต่างระหว่างชนชั้นมากเกินไป ในทางตรงกันข้าม เขากลับปล่อยให้ตัวละครได้สื่อสารกับผู้ชมถึงประเด็นของการดำรงตนอย่างเหมาะสมกับสถานภาพและบทบาทหน้าที่ของตัวเองในสังคมได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ ลักษณะเฉพาะของตัวละครหลักในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวทั้งสามเรื่องยังผูกพันกับแนวคิดเรื่องการสร้างมายาคติ "คนอิตาเลียนแบบใหม่" (L'italiano nuovo fascista)[8] ของรัฐบาลฟาสซิสต์ (Gentile 2005, 252) ที่มุสโสลินีมุ่งปรับเปลี่ยนและหล่อหลอมพลเมืองของเขาทั้งร่างกายและจิตวิญญาณให้มีคุณสมบัติและการประพฤติปฏิบัติ

---

[8] แนวคิดเกี่ยวกับการสร้าง "พลเมืองอิตาเลียนแบบใหม่" ที่ประกาศไว้ใน "หลักการฟาสซิสต์" เขียนโดยเบนิโต มุสโสลินี ร่วมกับโจวันนี เจ็นติเล (Giovanni Gentile) ในปี ค.ศ. 1932 มีเนื้อความว่า การเป็นพลเมืองอิตาเลียนที่ดีจะต้องทำทุกอย่างเพื่อชาติและแผ่นดิน การยอมเสียสละความสุขส่วนตัว ชีวิต และจิตวิญญาณเพื่อชาตินั้น ถือเป็นคุณค่าของความเป็นมนุษย์ ลัทธิฟาสซิสต์มุ่งหวังให้พลเมืองทุกคนทุ่มเทกำลังกายและใจทั้งหมดที่มีเพื่อประเทศชาติ แม้ว่าจะต้องพบเจอกับอุปสรรคที่ยากลำบากก็ตาม เพราะไม่มีสิ่งใดจะสำคัญไปกว่านี้อีกแล้ว

ตนตามหลักการ "เชื่อมั่น เชื่อฟัง และต่อสู้" พร้อมทั้งมีศรัทธาต่ออุดมการณ์ทางการเมืองของลัทธิอยู่เสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความรู้สึกชาตินิยมและรัฐนิยม ตลอดจนสร้างกฎกติกาเพื่อการเป็นพลเมืองแบบใหม่ที่ดีและมีคุณค่า (La nuova civiltà politica) (Ben-Ghiat 2000, 11-12) อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาอัตลักษณ์ของตัวละครหลักชายและหญิงในภาพยนตร์เหล่านี้แล้ว พบว่าการนำเสนอรายละเอียดของสองฝ่ายกลับเต็มไปด้วยความย้อนแย้งที่แตกต่าง ทั้งจากแนวคิดฟาสซิสต์และความเป็นจริงของสังคมการเมืองอิตาเลียนในเวลานั้น

ในปี ค.ศ. 1932 มุสโสลินีและรัฐบาลฟาสซิสต์ได้กำหนดหลักกำกับพฤติกรรมของพลเมืองฟาสซิสต์รูปแบบใหม่เพื่อสร้างคนหนุ่มอิตาเลียนให้เป็น "ผู้ชายแบบใหม่" (L'uomo nuovo) นอกจากจะต้องมีจิตใจที่เข้มแข็งพร้อมทุ่มเทและเสียสละชีวิตเพื่อชาติและรัฐฟาสซิสต์ โดยเฉพาะในยามสงครามหรือขยายอำนาจเข้ายึดครองดินแดนอื่นดังที่กล่าวกันว่าสุภาพบุรุษคือ "หัวหน้าครอบครัว" *Pater familias* แล้ว (Tarquini 2011, 108) ชายหนุ่มทุกคนจะต้องมีร่างกายที่แข็งแรงบึกบึนจากการออกกำลังกายและฝึกฝนอย่างหนักด้วย แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าคุณลักษณะของผู้ชายแบบใหม่ตามแนวคิดฟาสซิสต์นี้ แทบจะไม่ปรากฏในตัวละครเอกชายของภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวเลย ซึ่งแตกต่างไปจากที่พบในภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อประเภทอื่น ภาพลักษณ์ของพระเอกที่ถ่ายทอดไปสู่ผู้ชมกลับกลายเป็นชายหนุ่มเจ้าสำอาง ชอบหว่านเสน่ห์กับเพศตรงข้าม แต่งตัวนำสมัย และไม่เน้นอวดสรีระกำยำล่ำสันแบบชายชาติทหารที่ใช้กำลังในการต่อสู้เพื่อปกป้องประเทศ ไม่ว่าจะเป็นบทบาทของโกลด์ จันนี หรือบรโน ซึ่งนำแสดงโดยวิตตอริโอ เด ซิกา หรือแม้แต่ตัวประกอบชายคนอื่นๆ เช่น ริคคาร์โด เมาริซิโอ และแบร์ตินี นำแสดงโดยอุมแบร์โต เมลนาติ อันเดรอา เค็กคี และเอ็นริโก กลอรี ตามลำดับ ถึงแม้ว่าลักษณะดังกล่าวจะกลายเป็นภาพจำที่ไม่ส่งผลทางบวกต่อภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นเครื่องมือโฆษณาชวนเชื่อของรัฐบาลนัก แต่คาเมรินีพยายามสร้างให้ตัวละครชายส่วนใหญ่มีคุณสมบัติของสุภาพบุรุษ ประกอบอาชีพต่างๆ มีรายได้พอสมควรตามฐานะ รวมทั้งให้ความสำคัญกับความรักและการแต่งงานเพื่อสร้างครอบครัวกับผู้หญิงที่เป็นกุลสตรีและรักแท้ของพวกเขา

การนำเสนออัตลักษณ์ของตัวละครเอกหญิงในภาพยนตร์ประเภทนี้ เชื่อมโยงกับแนวคิดฟาสซิสต์ที่เกี่ยวกับการสร้าง "ผู้หญิงแบบใหม่" (La donna nuova) ด้วยเช่นกัน และแสดงให้เห็นถึงความย้อนแย้งของหลักกำกับคุณสมบัติและพฤติกรรมผู้หญิงของรัฐบาลฟาสซิสต์ในแต่ละช่วงเวลาไว้ได้อย่างน่าสนใจ ถ้ามองย้อนกลับไปในสมัยสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง จะพบว่าบทบาทของผู้หญิงอิตาเลียนในขณะนั้นเปลี่ยนไปอย่างมาก โดยเฉพาะชนชั้นกลางและชนชั้นกลางระดับล่าง ผู้หญิงจำนวนมากต้องออกไปทำงานนอกบ้านเพื่อหารายได้เลี้ยงดูครอบครัวแทนสามีที่ไปรบอยู่ในสมรภูมิ ตั้งแต่ไปเป็นชาวนา นางพยาบาล คนทำความสะอาด คนขับรถราง ไปจนถึงคนงานในโรงงานอุตสาหกรรมผลิตอาวุธยุทโธปกรณ์ทางการทหาร จนได้รับการกล่าวขานว่าเป็นพวก "ผู้หญิงแกร่ง" (La donna crisi) แต่ก็ถือเป็นโอกาสดีที่ทำให้ชีวิตของพวกเธอได้หลุดพ้นจากบทบาทเดิมในฐานะเมียและแม่ของลูกชั่วระยะเวลาหนึ่ง เหตุการณ์ในครั้งนั้นยังปลดปล่อยผู้หญิงอิตาเลียนให้มีอิสระและเสรีภาพมากยิ่งขึ้น แม้ในทางการเมือง คนกลุ่มนี้กลายเป็นผู้ให้การสนับสนุนระบอบฟาสซิสต์อย่างจริงจังตั้งแต่ช่วงแรกที่มุสโสลินีเริ่มเข้ามาบริหารประเทศ เพราะเชื่อว่ารัฐบาลใหม่คงตระหนักถึงความสำคัญในบทบาทของผู้หญิงมากขึ้น และน่าจะทำให้พวกเธอได้รับความเท่าเทียมทางเพศมากกว่าในอดีตที่ผ่านมา แต่สิ่งที่คาดไว้กลับกลายเป็นความผิดหวัง เมื่อรัฐบาลของมุสโสลินีเห็นว่าผู้หญิงไม่ควรออกไปทำงานนอกบ้านอีกต่อไป แต่ควรกลับไปทำหน้าที่ของเมียและแม่ (La donna madre) ให้ดีที่สุดแทน เพราะมุสโสลินีให้ความสำคัญกับการที่ผู้หญิงฟาสซิสต์ควรแต่งงานมีครอบครัว และใช้เวลาดูแลสามีกับลูกอย่างเต็มที่เพื่อช่วยสร้างพลเมืองรุ่นใหม่ที่มีคุณภาพให้แก่รัฐ ถึงขั้นที่เขาเคยกล่าวไว้ว่า "สงครามเป็นเรื่องของบุรุษ เช่นเดียวกับความเป็นแม่เป็นเรื่องของสตรี" (Biancini 1942, 108) จนกระทั่งราวปีค.ศ. 1936 หลังจากที่รัฐบาลฟาสซิสต์อิตาลีได้ประกาศความแข็งแกร่งในการทำสงครามกับเอธิโอเปียและ

เมียและแม่ของผู้หญิงที่เขาเคยนำเสนอไว้ก่อนหน้าอย่างมีนัยสำคัญ กล่าวคือ มุสโสลินียังคงพยายามลดบทบาทของผู้หญิงในการทำงานนอกบ้านเช่นเดิม แต่ในขณะเดียวกันก็ออกนโยบายใหม่ที่ส่งเสริมแกมบังคับให้ผู้หญิงอิตาเลียนเปลี่ยนแปลงตัวเองด้วยการเล่นกีฬาอย่างหนักเพื่อให้ร่างกายแข็งแรงและคล่องแคล่วอยู่เสมอ รวมทั้งฝึกใช้อาวุธเบื้องต้นเพื่อเตรียมตัวให้พร้อมสำหรับการให้ความช่วยเหลือแก่รัฐบาลฟาสซิสต์ในยามที่บ้านเมืองต้องการกำลังเสริม นอกจากนี้ ยังสนับสนุนให้ผู้หญิงออกงานสังคมและแต่งตัวตามสมัยนิยมมากขึ้น เพื่อให้มีภาพลักษณ์ทันสมัย สอดคล้องกับสังคมเมืองที่กำลังพัฒนา โดยมีเอ็ดดา บุตรสาวคนโตของเบนิโต มุสโสลินี เป็นต้นแบบ แนวคิดฟาสซิสต์เกี่ยวกับการสร้าง "ผู้หญิงแบบใหม่" (La donna nuova) ซึ่งมีรายละเอียดสวนทางกับข้อเสนอแบบเก่านี้ ทำให้การกำหนดบทบาทของผู้หญิงภายใต้นโยบายของรัฐบาลฟาสซิสต์ในช่วงก่อนและระหว่างสงครามโลกครั้งที่สองตกอยู่ในภาวะที่เรียกว่า "การมีลักษณะร่วมที่ย้อนแย้ง" (La coesistenza contradittoria) เพราะผู้หญิงในสมัยนั้นต้องเป็นทั้งเมียและแม่ที่ดีของครอบครัว ในขณะเดียวกัน ก็ต้องมีบุคลิกทันสมัย กระฉับกระเฉง และแข็งแรงเหมือนนักกีฬาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ (De Grazia 2007, 248-249)

ภาพลักษณ์ของ "ผู้หญิงอิตาเลียนแบบใหม่" ถ่ายทอดผ่านตัวละครเอกหญิงในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวทั้งสามเรื่องในมิติที่แตกต่างกัน คาเมรินีสร้างให้ตัวละครเอกกลุ่มแรกเป็นผู้หญิงทำงาน หรือชนชั้นกลางระดับล่างที่ต้องต่อสู้และฟันฝ่าอุปสรรคในชีวิตเพียงลำพังท่ามกลางบรรยากาศของสังคมเมืองสมัยใหม่ในช่วงกลางทศวรรษที่ 1930 นางเอกของภาพยนตร์แต่ละเรื่องจึงมักไม่ได้อาศัยอยู่กับครอบครัวใหญ่เหมือนในยุคก่อน แต่มีความรู้พอทำงานหารายได้เลี้ยงตัวเอง อาชีพส่วนใหญ่ที่นิยมให้นางเอกสวมบทบาทมักเป็นอาชีพที่ผู้หญิงทั่วไปในสมัยนั้นใฝ่ฝันอยากทำ เช่น พนักงานพิมพ์ดีด พนักงานรับโทรศัพท์ พนักงานขายของ เลขานุการ และช่างตัดเสื้อ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากตัวละครดังในภาพยนตร์อเมริกัน ใน *Darò un milione* อันนาซึ่งมีฐานะยากจนมากต้องใช้ชีวิตแบบตัวคนเดียวมาโดยตลอด และเพิ่งได้ทำงานเป็นพนักงานฝ่ายจัดหาเสื้อผ้านักแสดงและทำบัญชีของคณะละครสัตว์พริมโรส ส่วนเลาเร็ตตาจากเรื่อง *Il Signor Max* ก่อนหน้าที่จะมาเป็นสาวใช้ของปุชชี น้องสาวของเปาลา เธอเคยทำงานเป็นพนักงานพิมพ์ดีด แต่เห็นว่าการติดตามเปาลาและปุชชีน่าจะเป็นโอกาสดีที่ทำให้ได้เดินทางไปสถานที่ใหม่หลายแห่งในโลก เลาเร็ตตาจึงตัดสินใจมาทำงานด้วย โดยไม่คิดมาก่อนว่าการใช้ชีวิตอยู่ในสังคมที่แตกต่างจากตนเองมากจะทำให้เธอไม่มีความสุขตลอดสามปีที่ผ่านมา ใน *I Grandi Magazzini* เลาเร็ตตากับเอมิเลียทำงานเป็นพนักงานขายเสื้อของห้างสรรพสินค้าชื่อดังใจกลางเมืองมิลาน และอาศัยอยู่ด้วยกันในอพาร์ทเมนท์ของเอมิเลีย หลังจากที่เมาริซิโอ สามีของเอมิเลีย ย้ายออกไปเพราะเกิดปัญหาครอบครัว ทุกเย็นหลังเลิกงานเอมิเลียจึงต้องรับงานตัดเย็บเสื้อผ้าเพื่อหารายได้เสริมโดยมีเลาเร็ตตาเป็นผู้ช่วยอีกแรง[9]

จากตัวอย่างที่กล่าวมานี้ ถึงแม้ว่าคาเมรินีจะสร้างบทบาทของตัวละครเอกกลุ่มนี้ให้เป็นหญิงสาวธรรมดาที่ใช้ชีวิตตัวคนเดียวได้อย่างเข้มแข็งในสังคมเมืองใหญ่ที่สวยงามและศิวิไลซ์ของอิตาลี ตามนิยามของ "ผู้หญิงอิตาเลียนแบบใหม่" แต่จะเห็นว่าเขาวางบทสรุปชีวิตของตัวละครเอกหญิงไว้ไม่เปลี่ยนแปลงไปจากแนวคิดฟาสซิสต์เดิมในเรื่องบทบาทและหน้าที่ของผู้หญิงเลย กล่าวคือ การได้แต่งงานกับชายคนรักและสร้างครอบครัวร่วมกันอย่างมีความสุข สามีเป็นฝ่ายออกไปทำงานหาเลี้ยงครอบครัว ส่วนภรรยาทำหน้าที่เมียและแม่ของลูกๆอยู่ที่บ้าน แต่ไม่ว่าบริบททางการเมืองจะเป็นอย่างไร มายาคตินี้ยังคงทำหน้าที่ช่วยเติมเต็มภาพฝันของชนชั้นกลางระดับล่างได้เป็นอย่างดีเสมอ

---

[9] ในช่วงกลางทศวรรษที่ 1930 ผู้กำกับภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว ได้แก่ มาริโอ คาเมรินี (Mario Camerini) และอเล็ซซานโดร บลาเซ็ตติ (Alessandro Blasetti) เริ่มนำเสนอภาพลักษณ์ของผู้หญิงฟาสซิสต์แบบใหม่ผ่านตัวละครเอกหญิงในผลงานของพวกเขาเพื่อสนองตอบนโยบายทางการเมืองของรัฐบาล อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าผู้กำกับสองคนนี้มักสร้างรายละเอียดของตัวละครให้มีลักษณะเฉพาะและภูมิหลังที่แตกต่างกันพอสมควร โดยนางเอกส่วนใหญ่ของคาเมรินีจะเป็นผู้หญิงตามวิถีเมือง ซึ่งดูเป็นคนคล่องแคล่วและทันสมัย ในขณะที่นางเอกของบลาเซ็ตติจะเป็นสาวชนบทที่ใช้ชีวิตอย่างเรียบง่ายมากกว่า ยกเว้นนางเอกในภาพยนตร์เรื่อง *Contesso di Parma* (1937) ที่มีอาชีพเป็นนางแบบของห้องเสื้อชั้นนำในเมืองตูริน

ภาพที่ 5 เลาเร็ตตา อันนา และบรูโนที่แผนกขายเสื้อผ้าบุรุษ
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *I Grandi Magazzini*)

ภาพที่ 6 เลาเร็ตตากับเอมิเลียรับตัดเย็บเสื้อผ้าเพื่อหารายได้เสริม
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *I Grandi Magazzini*)

ตัวละครหญิงอีกกลุ่มที่มีบทบาทสำคัญในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวคือ ผู้หญิงในสังคมชั้นสูงที่เกิดในตระกูลดีมีฐานะร่ำรวย และรูปร่างหน้าตางดงาม ดึงดูดให้ผู้ชายมาหลงรักและติดพันมากมาย เช่น คุณเปาลาจาก *Il Signor Max* ซึ่งเป็นสาวสังคมที่มีบุคลิกโดดเด่น มีเสน่ห์ และหัวสมัยใหม่ เพราะใช้ชีวิตอยู่ที่นิวยอร์คมานาน เปาลาจะเลือกคบคนโดยดูจากฐานะทางสังคมเป็นหลัก แม้ไม่ได้แสดงออกว่าเหยียดชนชั้นก็ตาม เห็นได้จากการให้ความสนิทสนมกับจันนีในบทบาทของคุณชายแม็กซ์และกลุ่มเพื่อนที่เดินทางมาจากสหรัฐอเมริกาด้วยกัน นอกจากนี้ ในภาพยนตร์บางเรื่องคาเมรินีผลักให้ตัวละครกลุ่มนี้กลายเป็นตัวร้ายหรือปรปักษ์กับฝ่ายนางเอก ซึ่งมักถ่ายทอดผ่านภาพลักษณ์ของผู้หญิงร้ายกาจที่มีนิสัยเจ้าชู้ ฟุ่งเฟ้อ และทะเยอทะยาน จนถึงขั้นพยายามทำทุกอย่างเพื่อเลื่อนระดับชั้นทางสังคมของตนให้สูงขึ้น โดยไม่คำนึงถึงศีลธรรมในหลายกรณี (Femme fatale) เช่น อันนาใน *I Grandi Magazzini* และภรรยาของเจ้าของโรงพิมพ์หนังสือพิมพ์ Le Courier du Sud-Est ใน *Darò un milione* ที่เล่นชู้กับชายอื่น หรือแม้แต่เปาลาซึ่งผ่านการแต่งงานมาแล้วถึงสองครั้งแต่ไม่เคยยี่หระกับชีวิตหม้ายเลย ดังนั้น การนำเสนอภาพลักษณ์ภายนอกของตัวละครหญิงกลุ่มนี้จึงมักแตกต่างจากกลุ่มแรกอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นลักษณะนิสัย การแต่งกาย และรูปแบบการใช้ชีวิตที่หรูหราฟู่ฟ่า อันเป็นส่วนหนึ่งของสังคมบริโภคนิยมในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่สอง

ภาพที่ 7 อันนาในชุดราตรีพร้อมเฟอร์คลุมไหล่กับสาใช้ส่วนตัว
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *I Grandi Magazzini*)

ภาพที่ 8 ภรรยาของเจ้าของหนังสือพิมพ์ Le Courier du Sud-Est
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *Darò un milione*)

3. แฟชั่นเครื่องแต่งกายกับสถานภาพทางสังคมในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว

การเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมมักมีปฏิสัมพันธ์ในลักษณะที่ทุกมิติต่างสอดประสานกันอย่างแยกไม่ออก บ่อยครั้งที่พบว่าการเมืองอาจนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมจนทำให้บริบททางวัฒนธรรมต้องปรับตัวเพื่อให้เหมาะสมกับพลวัตของบ้านเมือง หรือในทางกลับกันมิติทางวัฒนธรรมอาจกลายเป็นเครื่องมือทางการเมืองเพื่อ

ช่วยให้บรรลุวัตถุประสงค์ทางเศรษฐกิจและสังคมก็เป็นได้ สถานการณ์ของประเทศอิตาลีในช่วงกลางทศวรรษที่ 1930 นับเป็นตัวอย่างที่สนับสนุนคำกล่าวข้างต้นได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะเมื่อรัฐบาลฟาสซิสต์เริ่มใช้ประโยชน์จากแฟชั่นอิตาเลียนและภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อในการถ่ายทอดอุดมการณ์ทางการเมือง และขับเคลื่อนนโยบายสร้างอัตลักษณ์ความเป็นอิตาเลียนไปสู่มวลชน

อุตสาหกรรมแฟชั่นและภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่ออิตาเลียนในยุคฟาสซิสต์ได้รับการพัฒนาอย่างจริงจัง และต่อเนื่องตั้งแต่ช่วงปลายปีค.ศ. 1932 เป็นต้นมา เพราะมุสโสลินีมองว่าทั้งสองสิ่งเป็นเสมือนอาวุธที่ทรงแสนยานุภาพในการช่วยหล่อหลอมจิตสำนึกของความเป็นชาติ และเผยแพร่ความเป็นสมัยใหม่แบบอิตาเลียนอันมีเสน่ห์ดึงดูดใจออกไปยังหมู่มวลชนได้อย่างมีประสิทธิภาพ ดังเช่นบทความเรื่อง “แต่งตัวสไตล์ฟาสซิสต์” (Vestire alla fascista) ซึ่งเขียนโดย ฟรานเซสโก ซัลวอรี (Francesco Salvori) ได้กล่าวถึงการแต่งกายไว้ว่าเป็นเสมือนก้าวแรกของการเป็นคนอิตาเลียนแบบใหม่ของรัฐฟาสซิสต์ อย่างน้อยก็ถือเป็นการสร้างภาพลักษณ์ของวีรชนจากภายนอกก่อน แล้วค่อยซึมซับสู่ภายในจิตใจจนกลายเป็นตัวจริงในที่สุด (Del Buono 1971, 247) นอกจากที่มุสโสลินีจะพยายามปลดปล่อยแฟชั่นอิตาเลียนให้หลุดพ้นจากอิทธิพลของแฟชั่นฝรั่งเศส ซึ่งครอบงำความคิดสร้างสรรค์ของนักออกแบบเสื้อผ้าและรสนิยมการแต่งกายของลูกค้าอิตาเลียนมานานหลายศตวรรษ รวมถึงสร้างอัตลักษณ์ของชาติผ่านวงการแฟชั่นเป็นครั้งแรก ด้วยการก่อตั้งองค์กรของรัฐที่ดูแลด้านนี้ (Ente Nazionale della Moda - ENM) โดยตรงแล้ว (Gnoli 2017, 9) เขายังสั่งให้รัฐบาลฟาสซิสต์หันมาทุ่มงบประมาณในการควบคุมดูแลและสนับสนุนอุตสาหกรรมภาพยนตร์อิตาเลียน ตามอย่างการผลิตสื่อโฆษณาชวนเชื่อของลัทธินาซีในเยอรมนีที่มีการดำเนินงานอย่างเป็นระบบด้วย โดยจัดตั้งคณะกรรมาธิการทำหน้าที่รับผิดชอบกิจการด้านภาพยนตร์ของรัฐบาลโดยตรง (La Direzione Generale per la Cinematografia - DGC) ซึ่งมีลุยจิ เฟร็ดดี (Luigi Freddi) เป็นประธานช่วงระหว่างปีค.ศ. 1934 ถึงค.ศ. 1939[10] ในตอนนั้นผู้กำกับหลายคนที่นิยมระบอบฟาสซิสต์ เช่น มาริโอ คาเมรินี (Mario Camerini) อเล็ซซานโดร บลาเซ็ตติ (Alessandro Blasetti) และราฟฟาเอ็ลโล มาตารัซโซ (Raffaello Matarazzo) ต่างมาร่วมสร้างผลงานภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อประเภทตลกโรแมนติกเสียดสีสังคมอิตาเลียนชั้นสูงหรือ “ภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว” เพื่อผลประโยชน์ทางการเมืองของรัฐบาล ตามคำแนะนำของลุยจิ เฟร็ดดี จนได้รับความนิยมอย่างท่วมท้นและทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์อิตาเลียนฟื้นตัวกลับมาคึกคักได้อีกครั้ง นับเป็นความสำเร็จของมุสโสลินี รัฐบาลฟาสซิสต์ และผู้เกี่ยวข้องในแวดวงอุตสาหกรรมสองประเภทนี้ ที่ไม่เพียงแต่เชื่อมโยงผลผลิตทางวัฒนธรรมเข้ามาสู่บริบททางสังคม การเมือง และเศรษฐกิจได้อย่างแนบเนียน แต่ยังสามารถนำเอาแฟชั่นเครื่องแต่งกายและภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวมาทำงานร่วมกันบนพื้นที่ของกันและกันได้อีกด้วย

เป็นที่ทราบกันดีว่าองค์ประกอบของเสื้อผ้า ทรงผม และการแต่งหน้าของนักแสดงเป็นหนึ่งในกลไกที่ช่วยผลักดันให้เนื้อเรื่องของภาพยนตร์แต่ละเรื่องดำเนินไปได้อย่างมีสีสันและน่าติดตาม สำหรับภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว แฟชั่นเครื่องแต่งกายไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงองค์ประกอบของภาพยนตร์ที่นำเสนอบุคลิกลักษณะ นิสัย รสนิยม และสถานภาพทางสังคมของตัวละครเท่านั้น หากแต่มีบทบาทสำคัญในการกำหนดทิศทางของแฟชั่นในยุคนั้น และเป็นต้นแบบที่ช่วยสร้างแรงบันดาลใจ พร้อมทั้งเชิญชวนให้ผู้ชมภาพยนตร์เกิดความรู้สึกอยากแต่งตัวด้วยชุดสวยงามและนำสมัยตามอย่างตัวละคร โดยผูกโยงเข้ากับแนวคิดชาตินิยมและระบบเศรษฐกิจพึ่งพาตนเองด้านอุตสาหกรรมแฟชั่นของประเทศ

---

[10] ลุยจิ เฟร็ดดี (Luigi Freddi) เป็นหนึ่งในสมาชิกของรัฐบาลฟาสซิสต์ผู้ซึ่งเสนอให้มุสโสลินีจัดตั้งคณะกรรมาธิการรับผิดชอบกิจการด้านภาพยนตร์ของรัฐบาล (La Direzione Generale per la Cinematografia - DGC) โดยตรงในปีค.ศ. 1934 เพื่อดูแลกระบวนการผลิตภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อแบบครบวงจร ในช่วงต้นทศวรรษที่ 1930 เฟร็ดดีได้มีโอกาสไปศึกษาอบรมเกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์ที่ฮอลลีวูด สหรัฐอเมริกา อยู่ระยะหนึ่ง จึงทำให้เขามีประสบการณ์และโลกทัศน์ที่กว้างไกลในการทำงานด้านนี้อย่างมาก จนสามารถให้คำแนะนำแก่ผู้กำกับและนักแสดงเกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์แนวตลกโรแมนติกเสียดสีสังคมอิตาเลียนชั้นสูงหรือภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวได้เป็นอย่างดี

ความสัมพันธ์ระหว่างแฟชั่นกับสถานภาพทางสังคมของตัวละครในภาพยนตร์ประเภทนี้สอดคล้องกับ “ทฤษฎีสัญญะของการแต่งกาย” ที่ก่อตั้งโดยศาสตราจารย์ ดร.ปโยเทรอ บากาทีอโรฟ (Petr Bogatyrev) นักคติชนวิทยาชาวรัสเซีย ว่าด้วยบทบาทและหน้าที่พื้นฐานของเสื้อผ้าอาภรณ์ ซึ่งใช้บ่งบอกสถานภาพทางสังคมของผู้ที่สวมใส่ (Bogatyrev 1971, 83) บากาทีอโรฟกล่าวไว้ว่าไม่ใช่แค่ความแตกต่างทางเพศสภาพของชายและหญิงเท่านั้นที่จะทำให้คนแต่งกายไม่เหมือนกัน คนที่มีฐานะทางสังคม สถานภาพสมรส หรือแม้แต่ใช้ชีวิตอยู่ในฤดูกาลแตกต่างกัน ก็แสดงตัวตนผ่านการแต่งกายที่แตกต่างกัน หากพิจารณาให้ลึกซึ้งลงไป จะเห็นว่าคนส่วนใหญ่ยังเปลี่ยนการแต่งกายตามอายุและเงื่อนไขทางสังคมอีกด้วย (Corrigan 2008, 19) แฟชั่นเสื้อผ้าและเครื่องประดับที่มีความพิเศษจึงเป็นสิ่งแสดงถึงสถานะและตำแหน่งของสมาชิกในสังคมได้อย่างชัดเจน

อย่างไรก็ตาม นักสังคมวิทยาหลายคนที่ศึกษาเกี่ยวกับทฤษฎีแฟชั่น เช่น เฮอร์เบิร์ท สเปนเซอร์ (Herbert Spencer) ธอร์ สไตน์ เวเบล็น (Thorstein Veblen) และเกออร์ค ซิมเมล (Georg Simmel) ได้อธิบายถึงความแตกต่างระหว่างเครื่องแต่งกายกับแฟชั่นไว้ว่า ไม่ใช่สิ่งเดียวกัน เพราะ “เครื่องแต่งกาย” มักอ้างถึงวัตถุหรือสิ่งที่จับต้องได้ แต่ “แฟชั่น” มีลักษณะเป็นความคิดเชิงนามธรรม เครื่องแต่งกายจะสามารถพัฒนาไปเป็นแฟชั่นได้ขึ้นอยู่กับว่าผู้ที่สวมใส่นั้นดำรงตนอยู่สถานะใดในสังคม และมีอำนาจมากพอที่จะเปลี่ยนให้เครื่องแต่งกายกลายเป็นแฟชั่นได้หรือไม่ นอกจากนี้ทั้งสามคนยังเห็นตรงกันว่าแฟชั่นเกี่ยวข้องกับกระบวนการเลียนแบบซึ่งเชื่อมโยงเข้ากับลำดับชั้นทางสังคม โดยอ้างตามทฤษฎีกระจายตัวของแฟชั่นไปยังผู้บริโภคแบบแนวดิ่งจากบนลงล่าง (Trickle down theory) ว่าผู้ที่ลอกเลียนแบบแฟชั่นการแต่งกายมักจะอยู่ในฐานะทางสังคมที่ด้อยกว่าผู้ถูกเลียนแบบ เพราะคนส่วนมากมักจะได้รับอิทธิพลเรื่องแฟชั่นจากคนที่อยู่ในขนชั้นทางสังคมสูงกว่า (Sproles 1981, 116-124)

เมื่อนำเอาทฤษฎีดังกล่าวข้างต้นมาอธิบายบทบาทของแฟชั่นเครื่องแต่งกายของตัวละครในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวสามเรื่องคือ *Darò un milione Il Signor Max* และ *I Grandi Magazzini* ของมาริโอ คาเมรินี จะเห็นว่าแฟชั่นเครื่องแต่งกายซึ่งตัวละครหลักทั้งชายและหญิงสวมใส่ มีส่วนกำหนดลักษณะแบบฉบับ (Stereotype) และวิถีชีวิตของตัวละครแต่ละกลุ่มชนชั้นในสังคม และเป็นปัจจัยร่วมพัฒนาเนื้อเรื่องจากจุดเริ่มต้นไปสู่จุดสิ้นสุดตามขนบของภาพยนตร์แนวสุขนาฏกรรมจินตนิยม หรือที่เรียกว่า “โรแมนติกคอมเมดี้” (Screwball comedy) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากฝั่งอเมริกา ตลอดจนเอื้อต่อการบรรลุเป้าหมายแฝงทางเศรษฐกิจและการเมืองของรัฐบาลฟาสซิสต์ ที่มุ่งกระตุ้นการพึ่งพาตนเองในเรื่องอุตสาหกรรมแฟชั่นของประเทศอิตาลี หลังโดนมาตรการคว่ำบาตรจากสหประชาชาติเมื่อครั้งก่อสงครามอิตาลี - เอธิโอเปียในปีค.ศ. 1935 ในช่วงนั้นมุสโสลินีเริ่มหันมาให้ความสำคัญกับแฟชั่นมากขึ้นในฐานะที่เป็นหนึ่งในฟันเฟืองของกระบวนการนำเสนอความเป็นสมัยใหม่ของอิตาลีและสร้างคนอิตาเลียนแบบใหม่ให้เป็นที่ประจักษ์ ทั้งในระดับชาติและนานาชาติ

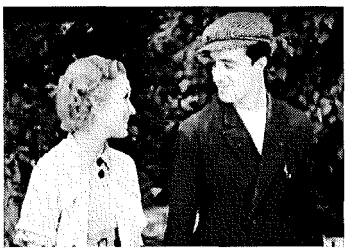
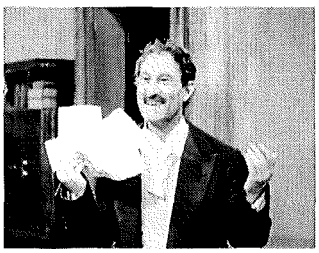
การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างแฟชั่นกับสถานภาพทางสังคมของตัวละครจะแบ่งตามกลุ่มของตัวละครหลักและรองตามที่ได้กล่าวไว้ก่อนหน้าคือ กลุ่มคนทำงานรับจ้างและชนชั้นกลางระดับล่างที่มีรายได้น้อยกับกลุ่มเจ้าของธุรกิจที่มีฐานะทางเศรษฐกิจดีและชนชั้นสูง โดยจะแยกตามเพศของตัวละครชาย-หญิง เพื่อแสดงให้เห็นถึงสไตล์การแต่งตัวที่แตกต่างกันของคนแต่ละกลุ่มชนชั้นและแนวโน้มของแฟชั่นในสังคมฟาสซิสต์อิตาลีขณะนั้น

1. กลุ่มคนทำงานรับจ้างและชนชั้นกลางระดับล่างที่มีรายได้น้อย:

ถึงแม้ว่าตัวละครฝ่ายชายในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวทั้งสามเรื่องนี้ ไม่ว่าพระเอก พระรอง หรือแม้แต่ตัวร้ายจะเป็นตัวแทนสะท้อนภาพชีวิตของคนทำงานรับจ้าง หรือชนชั้นกลางระดับล่างที่มีรายได้น้อยในสังคมฟาสซิสต์อิตาลี แต่จะสังเกตได้ว่าตัวละครกลุ่มนี้มักมีรูปร่างหน้าตาดี แต่งตัวสุภาพเรียบร้อย ภูมิฐาน และนำสมัยในทุกฉาก ตามที่รัฐบาลต้องการให้ภาพยนตร์แนวนี้นำเสนอแต่เฉพาะภาพลักษณ์เชิงบวกของผู้คนและบ้านเมืองไปสู่สายตาของผู้ชม ชุดสากลจึง

กลายเป็นเครื่องแต่งกายพื้นฐานของตัวละครหลักและรองฝ่ายชาย โดยที่รูปแบบและสภาพของชุดจะแตกต่างกันไปตามสถานภาพทางสังคมและการเงินของตัวละครที่สวมใส่และสถานการณ์ที่เกิดขึ้นตามท้องเรื่อง

ใน *Darò un milione* ผู้กำกับคาเมรินีหยิบยกประเด็นความแตกต่างของเสื้อผ้าที่สัมพันธ์กับสถานภาพทางสังคมของตัวละครเอกชายขึ้นมาเป็นจุดเริ่มต้นในการพัฒนาเนื้อเรื่องตั้งแต่เปิดฉากแรก โดยให้โกลด์ มหาเศรษฐีหนุ่มรูปหล่อแอบสลับเอาเสื้อสูทเก่ามอซอ กางเกงสแล็คตัวโคร่ง และหมวกทรง Newsboy ของชายจรจัดที่ชื่อ บลิม ไปใส่เพื่อปลอมตัวเป็นขอทาน และออกตามหาคนที่รักเขาอย่างจริงใจ ในขณะเดียวกันโกลด์ทิ้งสูท White Tie หรือที่เรียกเป็นภาษาอิตาเลียนว่า Il frac ชุดโก้ของเขา ซึ่งประกอบด้วยเสื้อเชิ้ตสีขาวพอดีตัวตีเกล็ดตรงอกด้านใน หูกระต่ายสีขาว และเสื้อสูทสีดำหางยาวตามแบบฉบับการแต่งกายอย่างเป็นทางการของสุภาพบุรุษไว้ให้บลิมใส่แทน พร้อมเงินสดอีกจำนวนหนึ่ง ในฉากนี้นอกจากแฟชั่นเครื่องแต่งกายจะเป็นปัจจัยที่ก่อให้เกิดการสลับร่างสร้างสถานภาพใหม่ระหว่างตัวละครที่มีภูมิหลังแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงแล้ว ยังพบว่าทำหน้าที่ถ่ายทอดแนวคิดเรื่องความเสมอภาคทางสังคมด้วย หากวิเคราะห์ความหมายเชิงสัญลักษณ์แฝงอยู่ในฉากที่โกลด์ช่วยชีวิตบลิมซึ่งกำลังจะจมน้ำขึ้นฝั่งได้สำเร็จ และต้องถอดเสื้อสูทและกางเกงออกผึ่งลม จนเหลือแค่เสื้อกล้ามกับกางเกงชั้นในแบบเดียวกันนั้น เอื้อให้ตีความได้ว่าตัวละครทั้งสองต่างยินยอมปลดเปลื้องเปลือกนอกอันเป็นสัญญะของความเหลื่อมล้ำทางชนชั้นของพวกเขาออกไปจนหมดสิ้น และเหลือไว้แค่ความเป็นมนุษย์ที่เท่าเทียมกันกับมิตรภาพที่ดีในระหว่างที่พวกเขาได้นั่งคุยกันก่อนจะผลอยหลับไปริมชายหาด ความหมายโดยนัยนี้จะช่วยสื่อสารอุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐบาลฟาสซิสต์ไปสู่มวลชนกลุ่มเป้าหมายได้อย่างลึกซึ้งและเป็นธรรมชาติ ในทำนองเดียวกัน ชุดสากลแบบ White tie ของสุภาพบุรุษก็กลายเป็นสัญลักษณ์กำหนดลักษณะแบบฉบับและวิถีชีวิตของตัวละครกลุ่มชนชั้นสูงในเรื่อง *Il Signor Max* ด้วยเช่นกัน ในฉากเปิดเรื่องตอนที่แม็กซ์ วารัลโด เอาตั๋วล่องเรือสำราญชั้นหนึ่งเนเปิลส์-เจนัว และกล้องถ่ายรูป Leica มาให้จันนีที่ซุ้มขายหนังสือพิมพ์ของเขา พร้อมกับถามจันนีว่ามีชุดสูท Smoking ติดตัวไปด้วยหรือไม่ เพราะแขกที่พักบนเรือโดยสารชั้นหนึ่งจำเป็นต้องแต่งตัวดีมาก จันนียังคุยโวกับเพื่อนว่าปีนี้เขาเตรียมชุดสูท White Tie ไปเลยด้วยซ้ำ หรือในฉากที่ลุงปิเอโตรเห็นภาพถ่ายของจันนีในชุดสูทหรูยืนอยู่ท่ามกลางกลุ่มเพื่อนของเปาลาที่โรงแรม Royal Hotel Sanremo ถึงกับอุทานออกมาด้วยความตกใจว่าหลานชายใส่ชุดสูท White Tie ไปเที่ยวในสถานที่เช่นนั้นได้อย่างไรกัน แถมริอ่านไปคบหากับคนรวยพวกนั้น ช่างไม่รู้จักเจียมตนเอาเสียเลย อย่างไรก็ตาม นอกจากชุดสากลที่เป็นทางการแล้ว ตัวละครชายของภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้นิยมแต่งตัวด้วยชุดสากลทั่วไปในชีวิตประจำวันด้วย แม้แต่จันนีซึ่งยืนขายหนังสือพิมพ์อยู่แค่ในซุ้มเล็กๆทุกวัน ยังต้องใส่เสื้อสูทกับสวมหมวก Newsboy (เป็นหมวกที่นิยมในกลุ่มผู้ใช้แรงงานและเด็กส่งหนังสือพิมพ์มาตั้งแต่สมัยสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง) อยู่ตลอดเวลา ยิ่งถ้าเมื่อใดที่จันนีต้องปลอมตัวเป็นคุณชายแม็กซ์ เขาจะแต่งตัวโก้จัดด้วยชุดสูททักซิโด หรือสูท Smoking พร้อมกับสวมหมวกสักหลาดและใส่น้ำมันแต่งผมจนเรียบแปล้ให้แลดูเหมือนคุณชายที่ใช้ชีวิตอยู่ในแวดวงสังคมชั้นสูงเลยทีเดียว

ภาพที่ 9, 10, 11 โกลด์ช่วยชีวิตชายจรจัดเอาไว้ได้ และสลับเอาเสื้อผ้าชุดเก่ามอซอของเขามาใส่แทนชุดสูท White Tie
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *Darò un milione*)

นอกเหนือจากที่คาเมรินีได้นำเอาแฟชั่นเครื่องแต่งกายมาทำงานบนพื้นที่ของโลกภาพยนตร์แล้ว เขายังนำกีฬาเข้ามาเป็นอีกหนึ่งองค์ประกอบ เพื่อส่งเสริม สร้างสรรค์ และสื่อสาร “ความเป็นสมัยใหม่” ของสังคมฟาสซิสต์อิตาลีไป

สู่ผู้ชมภาพยนตร์ด้วย เช่น ในเรื่อง *Il Signor Max* มีฉากที่จันนีลงทุนไปเรียนการเล่นบริดจ์ ฝึกดีเทนนิส และเล่นกอล์ฟ รวมถึงหัดขี่ม้าเพื่อจะได้เข้าสังคมชั้นสูงของเปาลา หรือในเรื่อง *I Grandi Magazzini* มีฉากที่อันนา พนักงานสาวผู้เห่อเหิม แกล้งชวนบรูโนให้นั่งรถไฟสายหิมะขึ้นไปเล่นสกีบนเขาด้วยกัน และชวนบรูโนไปซื้อเสื้อแจ็คเก็ตที่หุ่นหน้าตาเหมือนเขาใส่โชว์อยู่ตรงหน้าแผนกของเลาเร็ตตาเพื่อให้เธอรู้สึกหึงหวง ฉากตัวอย่างเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงการใช้ทั้งชนิดของกีฬาและแฟชั่นการแต่งกายเป็นตัวชี้บ่งสถานภาพทางสังคมของตัวละคร เพราะเสื้อผ้าและอุปกรณ์กีฬาประเภทนี้ล้วนมีราคาแพงมาก ยิ่งไปกว่านั้น คาเมรินีจงใจหยิบประเด็นแฟชั่นเครื่องแต่งกายมายั่วล้อตัวละครเอกชายด้วยมุกตลกแบบเดียวกันในหลายฉาก เช่น ในเรื่อง *Il Signor Max* มีตอนที่จันนีสั่งให้เป๊ปเปรีบไปซื้อกางเกงและรองเท้าบู๊ทสำหรับขี่ม้ามาให้เขา พร้อมกำชับว่าราคาเท่าใดไม่สำคัญ ขอแค่ให้ดูดีที่สุดเป็นพอ แต่เป๊ปเปดันซื้อกางเกงผิดขนาดกลับมา จนทำให้จันนีต้องยอมตัดขยายเอวออก และใส่สูทเบลเซอร์ลายตารางคลุมทับรอยขาด ผูกผ้าพันคอไหม ใส่ถุงมือและถือแส้เฆี่ยนม้า สวมหมวกสักหลาดทรง Fedora ออกไปเจอเปาลากับเพื่อนของเธอแทน ตามมาด้วยฉากที่จันนีในคราบคุณชายแม็กซ์ขี่ม้าข้ามเครื่องกีดขวางไม่เป็นและโดนม้าดีดตกลงไปในแอ่งน้ำจนเปียกปอนไปทั้งร่าง แถมกางเกงที่ตัดเอวไว้ยังขาดร่วงลงไปกองกับพื้น เหลือแค่กางเกงชั้นในตัวเดียว สุดท้ายเขาต้องโบกรถกลับบ้านเองทั้งสภาพลูกหมาตกน้ำ หรือใน *I Grandi Magazzini* บรูโนที่อยู่ในชุดเล่นสกีพร้อมหมวกและอุปกรณ์ครบชุดยืนแบกแผ่นสกีเก้ๆกังๆ แถมยังซุ่มซ่าม เอาไม้ค้ำถ่อปัดสะเปะสะปะไปโดนผู้คนและข้าวของในบาร์ที่สถานีรถไฟ จนทำให้ลูกค้าคนอื่นอดขำในความเปิ่นเด่อของบรูโนไม่ได้ (Lupano and Vaccari 2009, 162-174) จากตรงนี้ จะเห็นได้ว่าคาเมรินีได้สอดแทรกอารมณ์ขันแกมเสียดสีตัวละครอยู่หลายจุด ซึ่งถ้าจะว่ากันตามจริงแล้วดูเหมือนว่าคาเมรินีไม่ได้ตั้งใจเหน็บแนมรูปแบบการใช้ชีวิตอู้ฟู่หรูหราของชนชั้นสูงในสังคมบริโภคนิยมเท่าใดนัก หากแต่กลับกลายเป็นหยิกกัดชนชั้นกลางระดับล่างที่พยายามตะเกียกตะกายทำตัวหัวสูงเพื่อหวังยกระดับสถานภาพทางสังคมของตัวเองเสียมากกว่า[11]

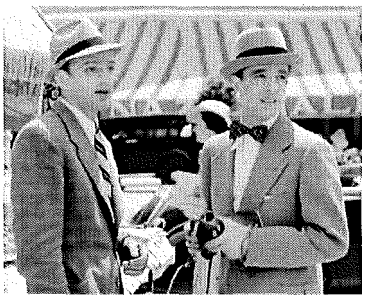
ภาพที่ 12 จันนีในสภาพเปียกปอนหลังตกม้า
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *Il Signor Max*)

ภาพที่ 13 บรูโนในชุดเล่นสกีครั้งแรก
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *I Grandi Magazzini*)

สำหรับตัวละครรองหรือตัวประกอบฝ่ายชาย นอกจากส่วนใหญ่จะแต่งตัวด้วยชุดสากล เสื้อสูทหรือเบลเซอร์กับกางเกงสูทเข้าชุดเช่นกันแล้ว อาจมีเสื้อโค้ทตัวยาวคลุมทับอีกชั้นในฤดูหนาวตามที่อ้างถึงในภาพยนตร์ด้วย เช่น เมาริซิโอและผู้จัดการแบร์ตินีใน *I Grandi Magazzini* นอกจากนี้ ตัวละครที่รับบทเป็นนายทหาร เจ้าหน้าที่รัฐ หรือพนักงานของหน่วยงานบางแห่ง จะสวมเครื่องแบบทางราชการหรือหน่วยงานเพื่อให้เกิดความสมจริง เช่น ผู้พันกุยโดซึ่งเป็นนายทหารม้า และลุงปิเอโตรทำงานเป็นพนักงานตรวจตั๋วโดยสารรถประจำทางในเรื่อง *Il Signor Max* หรือบรูโนกับกาเอตาโนซึ่งเป็นพนักงานของห้างสรรพสินค้าใน *I Grandi Magazzini* ก็จะใส่เครื่องแบบพนักงานแทบทุกฉาก อย่างไรก็ตาม

[11] Mario Camerini quoted in Sergio Gmerk Germani, 'Conversazione con Mario Camerini', Camerini/De Sica (1975-1978); Rome: Ripley's Home Video, 2009), DVD.

ตัวละครทุกระดับจะสวมหมวกทุกครั้งเมื่อออกนอกอาคาร หมวกที่ใช้มีตั้งแต่ทรง Beret Newsboy Fedora ไปจนถึง Panama ซึ่งทำด้วยผ้าสักหลาดหรือผ้าวูลผสมเป็นหลัก



ภาพที่ 14 แม็กซ์ วารัลโด ตัวจริง กับ จันนี
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *Il Signor Max*)

ภาพที่ 15 จันนีสวมรอยเป็นแม็กซ์ วารัลโด กับ ริคคาร์โด
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *Il Signor Max*)

เมื่อกล่าวถึงตัวละครเอกฝ่ายหญิงในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว จะสังเกตได้ว่าผู้กำกับนำเสนอภาพลักษณ์ของตัวละครที่สนับสนุนแนวคิดเรื่องการสร้าง "ผู้หญิงแบบใหม่" (La donna nuova) ของรัฐบาลฟาสซิสต์ ซึ่งเริ่มมีขึ้นช่วงประมาณปลายปีค.ศ. 1935 ตัวละครเอกฝ่ายหญิง เช่น อันนาจาก *Darò un milione* เลาเร็ตตาจาก *Il Signor Max* และอีกหนึ่งเลาเร็ตตาจาก *I Grandi Magazzini* ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของผู้หญิงอิตาเลียนในกลุ่มคนทำงานรับจ้างรายได้น้อย หรือชนชั้นกลางระดับล่าง ที่มีรูปแบบการดำเนินชีวิตล้อไปตามหลักกำกับคุณสมบัติและพฤติกรรมของผู้หญิงฟาสซิสต์แบบใหม่ แม้แต่เสื้อผ้าที่พวกเธอสวมใส่ยังแสดงให้เห็นถึงสไตล์ของแฟชั่นซึ่งเปลี่ยนแปลงไปตามนโยบายดังกล่าวด้วย

ในช่วงประมาณกลางทศวรรษที่ 1930 แฟชั่นสตรีอิตาเลียนกลายเป็นองค์ประกอบสำคัญของภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาว และต่างเชื่อมโยงเข้ากับบริบททางการเมืองของรัฐบาลฟาสซิสต์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ จนเป็นเสมือน "สามเหลี่ยมแห่งการโฆษณาชวนเชื่อฟาสซิสต์" ที่ทรงอานุภาพในเวลานั้น[12] เมื่อเป็นเช่นนี้ ในการแสดงลักษณะเฉพาะของตัวละครเพื่อให้สอดคล้องกับคุณลักษณะของผู้หญิงแบบใหม่ ประการแรก จำเป็นต้องคำนึงถึงรูปลักษณ์ของนักแสดงหญิงที่มารับบทหลักเป็นสำคัญ นอกจากหน้าตาที่สวยงามหมดจดแล้ว ยังต้องมีรูปร่างสมส่วนกำลังดี เช่น อัสซีอา นอริส เพราะรัฐบาลฟาสซิสต์มองว่าผู้หญิงที่มีรูปร่างผอมบาง ไร้ส่วนโค้งเว้าราวกับสรีระของผู้ชายนั้น เป็นขั้วตรงข้ามกับความสวยงามตามธรรมชาติ และไม่ใช่ลักษณะของคนที่พร้อมจะเป็น "เมียและแม่" ซึ่งต้องช่วยสร้างพลเมืองที่แข็งแกร่งให้แก่รัฐได้ ในขณะเดียวกัน รัฐบาลยังพยายามปรับเปลี่ยนทัศนคติเรื่องความสวยงามของผู้หญิงอิตาเลียนให้หันกลับไปนิยมการมีรูปร่างอวบอิ่ม หน้าอกใหญ่ เอวคอด และสะโพกผาย แลดูมีน้ำนวลแบบเทพีกรีก ด้วยเหตุนี้ นักแสดงหญิงที่ร่างกายผอมเกินไปจึงไม่ใช่ตัวอย่างที่ดีในการถ่ายทอดภาพของผู้หญิงฟาสซิสต์แบบใหม่ไปสู่ผู้ชมภาพยนตร์ เพราะอาจทำให้คนนึกถึงแต่ภาพของ "ผู้หญิงแกร่ง" (La donna crisi) ซึ่งใช้ชีวิตอย่างอิสระในช่วงระหว่างและหลังสงครามโลกครั้งที่หนึ่งแทน รวมทั้งแฟชั่นแนวแฟลปเปอร์ (Flapper) ของพวกเธอ ที่นิยมแต่งหน้าจัดจ้าน พร้อมไว้ผมทรงบ๊อบสั้นแค่ท้ายทอยและดัดลอนเปียก สวมเสื้อผ้าสไตล์กึ่งเด็กผู้ชาย (Maschietta) ไม่ว่าจะเป็นเสื้อทรงตรง กระโปรงสั้นเสมอเข่า หรือชุดเดรส

---

[12] อันที่จริงแฟชั่นเครื่องแต่งกายสตรีอิตาเลียนมีความเกี่ยวข้องกับการเมืองในระบอบฟาสซิสต์มาตั้งแต่ช่วงต้นทศวรรษที่ 1920 โดยมีผู้ทรงอิทธิพลด้านแฟชั่นจำนวนหนึ่งในอิตาลี เช่น ลิเดีย เด ลิกวอโร (Lydia De Liguoro) ซึ่งเป็นทั้งผู้ก่อตั้งนิตยสารผู้หญิง "Lidel" และสมาชิกสตรีฟาสซิสต์ในมิลาน ได้พยายามสร้างสรรค์แฟชั่นสายเลือดอิตาเลียนที่แท้จริงให้เกิดขึ้น รวมทั้งรณรงค์ให้ผู้หญิงอิตาเลียนหันมานิยมใส่เสื้อผ้าที่ออกแบบและผลิตภายในประเทศแทนการนำเข้าแฟชั่นฝรั่งเศส นับเป็นการสนับสนุนนโยบายสร้าง "ความเป็นอิตาเลียน" ผ่านแฟชั่นเครื่องแต่งกายสตรีตามอุดมการณ์ชาตินิยมและรัฐนิยมของรัฐบาลฟาสซิสต์ แนวคิดและการทำงานของเธอจึงได้รับคำชื่นชมจากมุสโสลินีมาโดยตลอด ความสัมพันธ์ระหว่างแฟชั่นและการเมืองยิ่งแน่นแฟ้นมากขึ้น หลังจากที่มุสโสลินีหันมาทุ่มเทให้กับการสร้างแฟชั่นสายเลือดอิตาเลียนที่แท้จริงในปีค.ศ. 1932 และขับเคลื่อนระบบเศรษฐกิจพึ่งพาตนเองด้านอุตสาหกรรมแฟชั่นของอิตาลีในสามปีต่อมา

เอวต่ำไม่เข้ารูป สวมหมวกทรงระฆัง (Cloche) ประดับด้วยสร้อยคอไข่มุกหรืออัญมณีระยิบระยับ และใส่รองเท้าส้นสูง ซึ่งถือเป็นสไตล์ที่ขัดแย้งกับความต้องการของฟาสซิสต์เป็นอย่างมาก

อย่างไรก็ดี เมื่อโลกภาพยนตร์ทับซ้อนกับโลกแห่งความจริงชัดเจนมากยิ่งขึ้น ภาพลักษณ์ของผู้หญิงแบบใหม่ซึ่งแสดงผ่านตัวละครเอกหญิงจึงมาพร้อมกับแฟชั่นสไตล์ใหม่ที่เปลี่ยนแปลงไปจากรูปแบบเดิม เพื่อให้สอดรับกับมิติด้านร่างกายของพลเมืองหญิงฟาสซิสต์ในเวลานั้น กล่าวคือ แม้จะเป็นแฟชั่นที่ดูเรียบง่ายและเรียบร้อยขึ้น แต่ก็มีลักษณะตั้งใจเผยให้เห็นสัดส่วนและเรือนร่างที่เย้ายวนของสตรีเพศมากกว่าในทศวรรษที่ผ่านมา เรียกว่าเป็นแนว "ผู้หญิงทรงเสน่ห์" (La donna sirena) นอกจากนี้ หากพิจารณาด้วยทฤษฎีสัญญะของการแต่งกายโดยบาการ์ทือโรฟแล้ว จะเห็นได้ว่าแฟชั่นสไตล์ใหม่นี้ยังทำหน้าที่บ่งบอกสถานภาพทางสังคมของผู้ที่สวมใส่อีกด้วย สังเกตได้จากเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของนางเอกที่รับบทเป็นผู้หญิงทำงานรับจ้างรายได้น้อยในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวทั้งสามเรื่อง รวมไปถึงตัวประกอบหญิงอื่นๆ ว่ามีลักษณะแตกต่างจากแฟชั่นของตัวละครหญิงที่มาจากสังคมชั้นสูงไม่มากก็น้อย

สำหรับชุดกลางวันที่อันนากับเลาเร็ตตาใส่ไปทำงานใน *Darò un milione* และ *Il Signor Max* หรือแม้แต่เครื่องแบบพนักงานห้างสรรพสินค้าของเลาเร็ตตาอีกคนใน *I Grandi Magazzini* พบว่ามีทรงที่กระชับเข้ารูปพอดีกับช่วงอกและสะโพกมากยิ่งขึ้น ซึ่งช่วยขับเน้นสรีระที่แสดงถึงความเป็นแม่ของผู้หญิงให้ดูโดดเด่น ในขณะเดียวกัน ชุดที่ไม่รุ่มร่ามกรุยกรายเช่นนี้จะส่งเสริมภาพลักษณ์ของผู้หญิงให้ดูทะมัดทะแมงและคล่องตัวในการทำงานอีกด้วย ส่วนใหญ่ชุดท่อนบนจะเป็นเสื้อแนวกึ่งสูทใส่คลุมทับเสื้อเชิ้ตตัวใน กระโปรงยาวลงมาคลุมเข่าจนถึงครึ่งหน้าแข้งและปลายไม่แคบเกินไป อาจมีเพิ่มลูกเล่นในการแต่งตัวด้วยเข็มขัด เชือกถัก หรือโบว์คาดเอว แต่ไม่เน้นหรูหราฟู่ฟ่ามากนัก บางตอนของภาพยนตร์ที่เล่าถึงเหตุการณ์ซึ่งเกิดขึ้นในช่วงฤดูหนาว เช่น ใน *I Grandi Magazzini* จะมีฉากที่เลาเร็ตตากับเอมิเลียต้องสวมเสื้อโค้ทตัวยาวคลุมทับพร้อมใส่ถุงมือหนังก่อนกลับบ้านเสมอ โดยทั่วไปแฟชั่นเครื่องแต่งกายของผู้หญิงทำงานรับจ้างเช่นตัวละครเหล่านี้ มักเน้นโทนสีเข้มเป็นหลัก จะมีสีอ่อนปรากฏบ้างเล็กน้อย แต่ไม่สามารถระบุเฉดสีของผ้าได้แม่นยำ เนื่องจากภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องยังคงเป็นหนังขาวดำ เนื้อผ้าที่ใช้จะเรียบและไม่มีลวดลายฉูดฉาดมาก ส่วนใหญ่เป็นลายเส้นตาราง กราฟฟิก โบว์ หรือดอกไม้เล็กๆ ซึ่งตัดเย็บเป็นชุดกลางวันของสตรีอย่างประณีตและพิถีพิถัน นอกจากนี้ เป็นที่สังเกตว่านางเอกของทั้งสามเรื่อง รวมทั้งตัวละครรอง เช่น เลาเร็ตตากับเอมิเลียจะไม่ใส่เครื่องประดับใดเลยเพื่อให้เกิดความสมจริงตามฐานะทางเศรษฐกิจของตัวละคร แต่ทว่าหมวกได้กลายเป็นเครื่องประดับศรีษะที่สำคัญสำหรับคนอิตาเลียนทุกเพศ ทุกวัย และทุกชนชั้นในยุคฟาสซิสต์ เพราะหมวกไม่ได้มีความสำคัญแค่เพื่อความสวยงามตามแฟชั่นเท่านั้น แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ที่ใช้บ่งบอกสถานะทางสังคมของผู้ที่สวมใส่ด้วย ในเวลานั้นตัวละครหญิงนิยมไว้ผมดัดลอนหยิกยาวถึงต้นคอและแต่งหน้าแบบธรรมชาติมากขึ้น ไม่เน้นวาดคิ้วโก่งเรียวและแต่งตาเข้มแบบสโม้คกี้แล้ว ซึ่งแตกต่างไปจากแฟชั่นยุคก่อนหน้าอย่างเห็นได้ชัด ส่วนรูปแบบรองเท้าที่ใช้กันอย่างแพร่หลายยังคงเป็นรองเท้าคัทชูหนังส้นสูงเช่นเดิม

ภาพที่ 16 เลาเร็ตตากับเอมิเลีย
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *I Grandi Magazzini*)

ภาพที่ 17, 18 เปาลา เลาเร็ตตา และจันนี
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *Il Signor Max*)

นอกเหนือจากประเด็นการสร้างตัวตนของผู้หญิงฟาสชิสต์แบบใหม่แล้ว ผู้กำกับคาเมรินียังนำเสนอสมการความสัมพันธ์ระหว่างแฟชั่นเครื่องแต่งกาย ซึ่งแปรผันไปตามความต้องการเปลี่ยนแปลงสถานภาพทางสังคมของผู้สวมใส่อย่างชัดเจน โดยวางบทให้ตัวละครเลาเร็ตตาใน *I Grandi Magazzini* จงใจใช้เสื้อผ้าราคาแพงสร้างภาพลักษณ์โก้หรูเพื่อให้บรูโนเห็นว่าตนเองเป็นคนที่มีรสนิยมในการแต่งตัวดีไม่แพ้อันนา ถึงขนาดยอมทำผิดกฎของห้างสรรพสินค้าด้วยการขโมยเอาหมวกและเสื้อคลุมไหมพรมตัวใหม่ซึ่งวางขายอยู่ในห้างใส่ไปดักเจอบรูโนที่มีนัดเล่นสกีกับอันนา คาเมรินีใช้ฉากนี้เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่เกือบทำให้ชีวิตของเลาเร็ตตาต้องพลิกผันไปในทางร้าย พร้อมทั้งแสดงให้เห็นว่าการที่เธอพยายามยกระดับสถานภาพทางสังคมของตนให้สูงส่งขึ้นกว่าเดิมเพื่อให้ได้รับความรัก โดยการกระทำที่ขาดสติยั้งคิดและไม่คำนึงถึงความถูกต้อง ย่อมก่อให้เกิดปัญหาและความทุกข์มากกว่าความสุขได้ เช่นเดียวกับที่คาเมรินีนำเสนอผ่านตัวละครเอกฝ่ายชายในภาพยนตร์เรื่อง *Il Signor Max* อย่างไรก็ตาม สไตล์ของแฟชั่นสตรีอิตาเลียนที่ดูนำสมัยแต่ยังคงเรียบง่ายเช่นนี้กลับมีส่วนช่วยกระตุ้นให้ผู้ชมอยากแต่งตัวเลียนแบบดารามากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้หญิงอิตาเลียนที่มีชีวิตอยู่ในฐานะเดียวกันกับตัวละครหญิงเหล่านี้

ภาพที่ 19, 20 เลาเร็ตตาแอบไปขโมยเสื้อไหมพรมในห้างมาใส่ และไม่ดึงป้ายราคาออก
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *I Grandi Magazzini*)

2. กลุ่มเจ้าของธุรกิจที่มีฐานะทางเศรษฐกิจดีและชนชั้นสูง:

ตามที่ได้กล่าวไว้ว่าแฟชั่นเครื่องแต่งกายทำหน้าที่บ่งบอกลักษณะแบบฉบับ และวิถีชีวิตของตัวละครแต่ละกลุ่มชนชั้นในสังคม ดังนั้น เสื้อผ้าของตัวละครที่ถ่ายทอดภาพลักษณ์ของกลุ่มคนซึ่งมีฐานะทางสังคมและเศรษฐกิจดี จึงแตกต่างไปจากอีกกลุ่มอย่างเห็นได้ชัด สำหรับตัวละครฝ่ายชาย พบว่าแต่งตัวด้วยชุดสูทสากลหลากหลายรูปแบบตามแต่ฉากกำหนด เช่น ในตอนต้นเรื่อง *Darò un milione* โกลด์สวมชุดสูท White Tie (Il frac) ในงานเลี้ยงช่วงค่ำบนเรือยอร์ชของเขา ก่อนที่เขาจะปลอมตัวไปใส่ชุดซอมซ่อของชายจรจัดแทน ส่วนตัวละครอื่นๆในเรื่องที่มีอันจะกิน ไม่ว่าจะเป็นผู้อำนวยการโรงพิมพ์หนังสือพิมพ์ Le Courier du Sud-Est และ Cavalier Primrose เจ้าของคณะละครสัตว์พริมโรส จะสวมชุดสูทสากล ผูกเนคไท หรือหูกระต่าย และเหน็บผ้าเช็ดหน้าตรงอกเสื้อนอกเสมอ เช่นเดียวกับแม็กซ์ วารัลโด ริคคาร์โด และผู้พันกุยโดใน *Il Signor Max* หรือกลุ่มผู้บริหารห้างสรรพสินค้าใน *I Grandi Magazzini* ไม่เพียงเท่านี้ ในภาพยนตร์บางเรื่อง บทยังสอดแทรกธรรมเนียมและลักษณะการใช้งานที่ถูกต้องของชุดสูทสากลไว้ในบางฉากอีกด้วย เช่น เรื่อง *Darò un milione* มีตอนที่บลิมอยู่ในชุดสูท White Tie ของโกลด์ ไปแจ้งข่าวเรื่องที่เขาได้พบกับมหาเศรษฐี ผู้ซึ่งจะแจกเงินรางวัลหนึ่งล้านฟรังก์แก่คนที่ทำดีด้วยเรียบร้อยแล้วและกำลังจะกลับออกจากโรงพิมพ์ พนักงานในโรงพิมพ์ยังท้วงว่าบลิมจะออกไปเดินถนนตอนกลางวันด้วยชุดสูทหางยาวแบบนี้ได้อย่างไรกัน ฉากนี้แสดงให้เห็นถึงความเคร่งครัดเรื่องวัฒนธรรมการแต่งกายตามสากลนิยมของสังคมชั้นสูงอิตาเลียนในยุคนั้นอย่างยิ่ง

ในทำนองเดียวกันแฟชั่นเครื่องแต่งกายและรูปแบบการใช้ชีวิตของผู้หญิงชั้นสูงในช่วงก่อนและระหว่างสงครามโลกครั้งที่สองสะท้อนให้เห็นความหรูหราฟู่ฟ่าตามสังคมบริโภคนิยมอยู่ไม่น้อย สังเกตได้จากเสื้อผ้าและเครื่องประดับของตัวละครฝ่ายหญิง เช่นในเรื่อง *Il Signor Max* แม้ว่าชุดกลางวันของเปาลาจะมีรูปแบบไม่แตกต่างไปจากชุดที่เลาเร็ตตา

สวมใส่นัก แต่จะสังเกตได้ว่ามีการใส่รายละเอียดมากกว่า ไม่ว่าจะเป็นหมวก เครื่องประดับผม ผ้าพันคอ เข็มกลัดเพชร สร้อยคอระย้า เข็มขัด กำไล และนาฬิกาข้อมือที่ดูดีมีราคา ยิ่งหากเป็นชุดราตรีออกงานกลางคืนของเปาลาแล้ว จะงดงามอลังการและแฝงความเซ็กซี่ เพราะตัดเย็บด้วยผ้าชีฟองบางเบาหรือผ้าไหมซาตินมันระยับ ประดับด้วยลูกไม้ เลื่อมแวววาว และขนนกพริ้วไหว บางชุดของเปาลายังมาพร้อมกับผ้าคลุมไหล่เฟอร์ขนสัตว์ด้วย หรือแม้กระทั่งเสื้อผ้าของปุชชีจัดว่าเป็นแฟชั่นที่สวยงามหรูหราสำหรับเด็กสาววัยสิบสองปี อีกทั้งยังบ่งบอกถึงฐานะทางสังคมของเธอได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้บางตัวละครเลือกใช้เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายเป็นสัญลักษณ์ในการแสดงออกซึ่งสถานภาพทางสังคมที่เหนือกว่าของตน มีฉากที่ปุชชีพูดจาดูถูกและทวงบุญคุณเลาเร็ตตาว่าเสียแรงที่พี่สาวของเธอทำดีกับเลาเร็ตตามาโดยตลอด แม้แต่เสื้อผ้าชุดเก่าก็ยังยกให้ใช้ต่อเสมอ ไม่น่าจะลาออกจากการเป็นสาวใช้ส่วนตัวของเธอเลย ลักษณะเดียวกันนี้พบได้ในภาพยนตร์เรื่อง *I Grandi Magazzini* ด้วยเช่นกัน เมื่ออันนา พยายามสร้างภาพลักษณ์สาวสังคมชั้นสูงให้กับตัวเองโดยการแต่งกายตามแฟชั่นที่หรูหราและนำสมัยและใช้ชีวิตฟุ่งเฟ้อเกินฐานะ

ภาพที่ 21 – 24 แฟชั่นเครื่องแต่งกายของคุณเปาลาสาวสังคมชั้นสูงและปุชชี น้องสาวของเธอ
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *Il Signor Max*)

อย่างไรก็ตาม นอกจากที่แฟชั่นเครื่องแต่งกายของตัวละครในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวทั้งสามเรื่องนี้จะทำหน้าที่เป็นตัวแปรหลักในการเปลี่ยนแปลงสถานภาพทางสังคมและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของตัวละครแล้ว ยังมีส่วนเชื่อมโยงบริบททางสังคม การเมือง และเศรษฐกิจในโลกภาพยนตร์เข้าด้วยกันกับโลกแห่งความเป็นจริงได้อย่างน่าสนใจด้วย ไม่ว่าจะเป็นการสนับสนุนแนวคิดเรื่องการสร้าง "คนอิตาเลียนแบบใหม่" ทั้งชายหญิง หรือส่งเสริมนโยบายการพึ่งพาตนเองด้านอุตสาหกรรมแฟชั่นของประเทศอิตาลี (La moda autarchica) หลังโดนมาตรการคว่ำบาตรจากสหประชาชาติในช่วงที่ก่อสงครามอิตาลี - เอธิโอเปียระหว่างปีค.ศ. 1935 ถึงปีค.ศ. 1936 สำหรับประเด็นหลัง อาจกล่าวได้ว่ารัฐบาลฟาสซิสต์ได้ประโยชน์ในเชิงเศรษฐกิจไม่น้อยจากแฟชั่นเครื่องแต่งกายแบบอิตาเลียน ที่ดารานักแสดงสวมใส่ในภาพยนตร์ เพราะมีส่วนช่วยกระตุ้นให้ผู้หญิงอิตาเลียนอยากแต่งตัวเลียนแบบดารา และหันกลับมานิยมซื้อสินค้าแฟชั่นที่ผลิตภายในประเทศมากยิ่งขึ้น ซึ่งช่วยลดการนำเข้าวัตถุดิบและสินค้าฟุ่มเฟือยหมวดนี้จากต่างประเทศได้มาก โดยเฉพาะแฟชั่นชั้นสูง

จากฝรั่งเศส ในขณะเดียวกันอุตสาหกรรมสิ่งทอของอิตาลีพัฒนาไปอย่างรวดเร็วและโดดเด่นมาก เห็นได้จากความสำเร็จในการผลิตผ้าเรยอน (Raion/ Rayon) หรือราชินีสิ่งทอสังเคราะห์ ที่คนอิตาเลียนจำนวนมากนิยมนำมาตัดเย็บเป็นเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เพราะทั้งสวยงามและมีคุณภาพไม่แพ้ผ้าที่ผลิตจากเส้นใยธรรมชาติซึ่งต้องนำเข้าจากต่างประเทศ (Gnoli 2017, 95-102) ถึงกระนั้น การดำเนินนโยบายส่งเสริมการพึ่งพาตนเองด้านอุตสาหกรรมแฟชั่นของประเทศยังต้องอาศัยความร่วมมือจากหลายภาคส่วน ตั้งแต่รัฐบาลฟาสซิสต์ นักออกแบบเสื้อผ้าและห้องเสื้อชั้นนำ ผู้กำกับภาพยนตร์ ไปจนถึงดารานักแสดง ว่าจะส่งอิทธิพลต่อรสนิยมและความคิดของผู้ชมภาพยนตร์ได้มากน้อยเพียงใด ในการถ่ายทำภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวหลายเรื่อง พบว่ามีห้องเสื้ออิตาเลียนชื่อดังจำนวนหนึ่งจัดส่งเสื้อผ้ามาให้นักแสดงหญิงสวมใส่เข้าฉากเพื่อโฆษณาสินค้าของร้าน ซึ่งมีผลตอบรับจากผู้ชมดีระดับหนึ่ง แต่เมื่อเทียบกับความนิยมของคนอิตาเลียนที่มีต่อภาพลักษณ์ของนางเอกอเมริกันในฐานะต้นแบบแฟชั่นของผู้หญิงอิตาเลียนสมัยนั้นแล้ว ก็ยังถือว่าไม่ประสบความสำเร็จมากนัก [13] อย่างไรก็ดี มีการแฝงข้อมูลเกี่ยวกับนโยบายพึ่งพาตนเองด้านอุตสาหกรรมแฟชั่นของอิตาลีอย่างชัดเจนในฉากหนึ่งของภาพยนตร์เรื่อง *I Grandi Magazzini* โดยกล้องถ่ายเจาะให้เห็นป้ายที่แปะอยู่ตรงแผนกขายเสื้อสุภาพบุรุษและสุภาพสตรีซึ่งอันนายืนขายของอยู่ มีข้อความว่า "ผลิตภัณฑ์สิ่งทอตามนโยบายเศรษฐกิจอิตาเลียนพึ่งพาตนเอง" (tessuti autarchici del primato italiano) เพื่อย้ำเตือนให้ผู้ชมตระหนักถึงสถานการณ์ทางเศรษฐกิจจริงที่ประเทศอิตาลีกำลังเผชิญอยู่ในเวลานั้น และรณรงค์ให้ประชาชนหันมานิยมแฟชั่นอิตาเลียนแทนเพื่อให้สอดคล้องกับการปลูกฝังแนวคิดชาตินิยม แม้จะดูขัดแย้งกับกลวิธีในการสื่อสารของภาพยนตร์แนวหลีกหนีไปบ้างไม่มากก็น้อย (Reich and Garofalo 2002, 277-278)

ภาพที่ 25 อันนากับบรูโนหน้าป้ายที่มีข้อความว่า "ผลิตภัณฑ์สิ่งทอตามนโยบายเศรษฐกิจอิตาเลียนพึ่งพาตนเอง"
(ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง *I Grandi Magazzini*)

4. สูตรสำเร็จของสมการความรักในภาพยนตร์เรื่อง *'Darò un milione'* (1935) *'Il Signor Max'* (1937) และ *'I Grandi Magazzini'* (1939)

ในช่วงเวลาที่โลกแห่งความเป็นจริงของอิตาลีภายใต้ระบอบฟาสซิสต์เริ่มดูมืดมนอนธกาล ภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวนับเป็นทั้งทางออกที่สดใสสำหรับผู้ชม และในขณะเดียวกันก็เป็นตัวอย่างที่ดีที่ช่วยให้นิยามของภาพยนตร์แนวหลีก

[13] ดาราภาพยนตร์หญิงชาวอเมริกันที่มีชื่อเสียงโด่งดังไปทั่วโลกและเป็นต้นแบบนำแฟชั่นสำหรับผู้หญิงอิตาเลียนในช่วงปลายทศวรรษที่1930 คือ เกรตา การ์โบ (Greta Garbo) และจีน ฮาร์โลว์ (Jean Harlow)

หนีแจ่มชัดมากขึ้นด้วย เพราะภาพยนตร์ลักษณะนี้มักนำเสนอแต่ภาพฝันอันสวยงามของบ้านเมืองและผู้คนในสังคมอิตาเลียน โดยเลือกที่จะลืม ปกปิด หรือตั้งค่าให้ทุกสิ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์ล้วนดูดี มีความสุข และไร้ซึ่งปัญหาใดที่ท่านผู้นำมุสโสลินีและรัฐบาลของเขาจัดการไม่ได้ ฉะนั้น จึงไม่แปลกหากภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวสามเรื่องนี้ ได้แก่ *Darò un milione* *Il Signor Max* และ *I Grandi Magazzini* จะไม่เคยนำเสนอภาพการใช้อำนาจของรัฐบาลเผด็จการ ภาพการต่อต้านระบอบฟาสซิสต์ ภาพความทุกข์ทรมานของผู้คนในยามที่สภาพเศรษฐกิจของอิตาลีอ่อนแอเมื่อใกล้จะเข้าสู่ภาวะสงครามโลกครั้งที่สองให้ผู้ชมภาพยนตร์ได้เห็นเลย ในทางตรงกันข้าม ผู้กำกับกลับพยายามถ่ายทอดให้ผู้ชมได้เห็นแต่ภาพชีวิตของตัวละครที่กินดีอยู่ดี สุขสบาย ทันสมัย ตามวัตถุประสงค์ของฝ่ายรัฐบาล ซึ่งสอดคล้องกับการวางเค้าโครงเรื่องให้เป็นภาพยนตร์แนวสุขนาฏกรรมจินตนิยม พร้อมบทส่งท้ายในลักษณะที่พระเอกกับนางเอกมีแต่ความสุขสมหวังเสมอ (Happy Ending) แม้ว่าบางเรื่องอาจสร้างให้ตัวละครต้องพบเจอกับอุปสรรคด้านความรักมาก่อนบ้าง

เค้าโครงเรื่องของภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวส่วนใหญ่ที่ผู้กำกับคาเมรินีสร้าง แสดงให้เห็นถึงสมการความรักของตัวละครหลักที่ดำเนินไปในทิศทางเดียวกันหมด จนกลายเป็นสูตรสำเร็จของภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวในยุคนั้น กล่าวคือ เนื้อหาจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักต่างชนชั้น การปลอมแปลงตัวตนที่แท้จริงของพระเอกหรือนางเอกจนทำให้เกิดความเข้าใจผิดในตอนแรก แต่ต่อมาเมื่อความจริงปรากฏ สถานการณ์ทุกอย่างคลี่คลายไปในทางที่ดี และจบลงอย่างมีความสุข โดยมีแฟชั่นเครื่องแต่งกายจะเป็นตัวแปรสำคัญในการเปลี่ยนแปลงสถานภาพของตัวละครในภาพยนตร์แทบทุกเรื่อง สูตรสำเร็จของสมการความรักที่พบได้นั้นคือ ถ้านายหรือนางสาว ก. ตกหลุมรักนายหรือนางสาว ข. ซึ่งอาจเป็นนายหรือนางสาว ค. ปลอมตัวมา ด้วยการสวมเสื้อผ้าที่ไม่บ่งบอกสถานภาพทางสังคมที่แท้จริงของนายหรือนางสาว ค. ในท้ายที่สุดแล้ว นายหรือนางสาว ก. ยอมรับว่าหลงรักตัวตนของนายหรือนางสาว ค. มากกว่าจะสนใจภูมิหลังและฐานะทางสังคมที่แตกต่างกัน ส่วนตัวประกอบอื่นๆ ได้แก่ ตัวละคร ง. จ. ฉ. มีทั้งที่สนใจและไม่สนใจกับการปลอมแปลงตัวตนของนายหรือนางสาว ค. หรืออาจมีบางกรณีที่ได้ว่ากล่าวตักเตือนเพื่อให้นายหรือนางสาว ค. ได้ตระหนักถึงผลของการกระทำของตนเอง แต่ถึงกระนั้น ในตอนต้นพระเอกและนางเอกต้องต่อสู้กับอุปสรรคมากพอสมควร ก่อนจะถึงฉากสุดท้ายที่ทุกคนสมหวังในความรักและอยู่ด้วยกันอย่างมีความสุขตามสูตร (Saronni 2015, 30-33) เห็นได้ชัดจากคู่ของอันนากับโกลด์ใน *Darò un milione* ซึ่งโกลด์ปลอมตัวด้วยชุดเสื้อผ้าของชายขอทานเพื่อออกตามหาคนที่มีจิตใจดีงามและรักเขาอย่างจริงใจโดยไม่หวังผลตอบแทน จนในที่สุดได้มาเจอกับอันนา หรือจันนีใน *Il Signor Max* ที่สวมรอยปลอมตัวเป็นคุณชายแม็กซ์ วารัลโด โดยพยายามสรรหาเสื้อผ้าหรูหราหลากหลายรูปแบบมาใส่เพื่อหวังเข้าสังคมชั้นสูงและจีบเปาลาให้ได้ ก่อนจะรู้หัวใจตัวเองว่าผู้หญิงที่ดีและเหมาะสมกับเขามากกว่าใครคือ เลาเร็ตตา หรือในเรื่อง *I Grandi Magazzini* ที่เลาเร็ตตายอมลงทุนทำผิดกฎข้อบังคับของห้างสรรพสินค้าขโมยเอาเสื้อคลุมไหมพรมตัวแพงใส่ไปให้บรูโนเห็นและชื่นชมในรสนิยมของเธอ จนเกือบทำให้ตัวเองเดือดร้อน แต่สุดท้ายทุกเหตุการณ์ร้ายก็จบลงด้วยดี พระเอกกับนางเอกทุกคู่ได้แต่งงานกันอย่างมีความสุข

อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวสามเรื่องนี้จะนิยมสอดแทรกคำสอน แง่คิด และบทเรียนชีวิตที่ว่าด้วยความดีชนะทุกสิ่งความจริงชนะทุกอย่าง ทรัพย์สินเงินทองและลาภยศสรรเสริญอาจไม่ได้นำมาซึ่งความสุขสมหวังในชีวิตเสมอไป การยอมรับความจริงและตัวตนที่แท้จริงของกันและกัน รวมถึงการเลือกคู่ครองให้เหมาะสมกับตนเอง เมื่อเป็นเช่นนี้ สมการความรักแบบซินเดอเรลลาของภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวซึ่งมีแฟชั่นเครื่องแต่งกายเป็นปัจจัยหลักจึงมักดึงดูดผู้ชมภาพยนตร์ที่เป็นกลุ่มผู้หญิงทำงานรับจ้างทั่วไปได้เป็นอย่างดี เพราะอย่างน้อยก็ตอบสนองความต้องการทางจิตใจทำให้รู้สึกอิ่มเอมไปกับความรักของคู่พระนางในโลกในจินตนาการ และวาดฝันถึงคนรักในอุดมคติตามอย่างตัวละคร อีกทั้งได้ชื่นชมกับความงามของแฟชั่นเครื่องแต่งกายนำสมัยที่นักแสดงสวมใส่ในภาพยนตร์ด้วย ในขณะเดียวกัน สูตรสำเร็จนี้ยังปลอบประโลมและปลุกเร้ามวลชนอิตาเลียนในวงกว้าง ให้มีความหวังในการดำเนินชีวิตอย่างมีความสุขและเรียบง่ายบนโลกแห่งความเป็นจริงภายใต้การดูแลของรัฐบาลฟาสซิสต์ด้วย

5. บทสรุป

สูตรสำเร็จของสมการความรักที่ปรากฏในภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวเรื่อง *Darò un milione Il Signor Max* และ *I Grandi Magazzini* ของผู้กำกับมาริโอ คาเมรินี ไม่ได้เป็นเพียงการนำเสนอให้เห็นถึงบทส่งท้ายที่เต็มไปด้วยความสุขและสมหวังของตัวละครหลักทั้งหลาย หากแต่ยังหมายถึงความพยายามในการเชื่อมโยงภาพฝันอันสวยงามของสังคมอุดมคติในโลกจำลองเข้ากับความต้องการของผู้ชมภาพยนตร์ในโลกแห่งความเป็นจริงด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มคนทำงานรับจ้างและชนชั้นกลางระดับล่าง ที่มีแนวโน้มว่ารูปแบบการดำเนินชีวิตของพวกเขาจะสอดคล้องกับสิ่งที่รัฐบาลฟาสซิสต์ต้องการถ่ายทอดผ่านสื่อโฆษณาชวนเชื่อประเภทนี้ แฟชั่นเครื่องแต่งกายที่ปรากฏตัวในฐานะองค์ประกอบของภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวทั้งสามเรื่องนี้ จึงถูกอ้างถึงในเชิงสัญลักษณ์เพื่อการประกอบสร้างตัวตนใหม่ให้ตัวละครซึ่งแปรผันโดยตรงกับประเด็นเรื่องชนชั้นทางสังคมอย่างมีนัยสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นกรณีของมหาเศรษฐี โกลด์ ที่จงใจสลับเสื้อผ้ากับชายจรจัดเพื่อปลอมตัวเป็นขอทานตามหารักแท้ใน *Darò un milione* จันนีที่สวมรอยปลอมตัวเป็นคุณชายแม็กซ์ วารัลโดด้วยการประโคมใส่แฟชั่นเครื่องแต่งกายและใช้ชีวิตสุดหรูใน *Il Signor Max* เพื่อตามจีบคุณเปาลา สาวสังคมชั้นสูง รวมไปถึงเลาเร็ตตาที่ยอมขโมยชุดเล่นสกีแสนแพงของห้างสรรพสินค้ามาใส่สร้างภาพลักษณ์ของผู้หญิงที่มีรสนิยมสูง เพื่อให้บรูโนหันกลับมารักเธอใน *I Grandi Magazzini* อย่างไรก็ตาม การนำเสนอลักษณะเฉพาะและการกระทำของตัวละครที่เป็นเสมือนตัวแทนของคนอิตาเลียนในเวลานั้นผ่านความโรแมนติกตลกขบขันแกมประชดประชันเสียดสี ยังแฝงไปด้วยบททดสอบ แง่คิด และคำสอนมากมายเกี่ยวกับการดำเนินชีวิตเพื่อให้พบกับความสุขที่แท้จริง โดยไม่ลืมสอดแทรกความสำคัญของรัฐบาลฟาสซิสต์ไว้ได้อย่างแนบเนียนด้วย ถึงแม้ว่าภาพยนตร์โทรศัพท์สีขาวจะทำหน้าที่เป็นเครื่องมือทางการเมืองของมุสโสลินี ซึ่งใช้เรียกความนิยมและปลุกพลังศรัทธาของมวลชนอิตาเลียนที่มีต่ออุดมการณ์ฟาสซิสต์แค่เพียงช่วงเวลาสั้นๆ แต่จะเห็นว่าสามารถสร้างอิทธิพลทางความคิดกับผู้ชมได้มากพอสมควร ทั้งในแง่ของการส่งเสริมอุดมการณ์ชาตินิยมและรัฐนิยม และในแง่ของการสนับสนุนระบบเศรษฐกิจพึ่งพาตนเองด้านอุตสาหกรรมแฟชั่นของประเทศอิตาลีในช่วงก่อนและระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

Chairat Charoensin-o-larn ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. 2012. "Sanyavidhaya Krongsarngniyom Lang-Krong sarngniyom Kub Karnsuksarutthasat" สัญวิทยา โครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยมกับการศึกษา รัฐศาสตร์ [Semiology, Structuralism, Poststructuralism and the Study of Political Science]. Bangkok: Wibhasa.

ภาษาต่างประเทศ

Anderson, Nels. 1971. *The Industrial Urban Community: Historical and Comparative Perspectives*. New York: Apple ton-Century-Crofts.

Ben-Ghiat, Ruth. 2000. *La cultura fascista*. Bologna: Mulino.

Biancini, Bruno. 1942. *Dizionario Mussoliniano: 1500 affermazioni e definizioni del Duce su 1000 argomenti*. Milano: U. Hoepli.

Bogatyrev, Petr. 1971. *The functions of folk costume in Moravian Slovakia*. The Hague: Mouton.

Cannistraro, Philip V. 1975. *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*. Roma-Bari: Laterza.

Casadio, Gianfranco. 1989. *Il grigio e il nero. Spettacolo e propaganda nel cinema italiano degli anni Trenta (1931-1943)*. Ravenna: Longo.

Corrigan, Peter. 2008. *The Dress society: Clothing, the Body and Some meanings of the World*. London: Sage.

De Grazia, Victoria. 1981. *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*. Bari: Laterza.

De Grazia, Victoria. 2007. *Le donne nel regime fascista*. Venezia: Marsilio.

Del Buono, Oreste. 1971. *Eia, Eia, Eia, Alalà! La stampa italiana sotto il fascismo 1919-1943*. Milano: Feltrinelli.

Ferraro, Paolo. 2013. *La moda italiana nel cinema: dal Ventennio fascista alla Dolce vita*. Padova: Esedra.

Freddi, Luigi. 1994. *Il Cinema. Il Governo dell'Immagine*, Centro Sperimentale di Cinematografia. Roma: Gremese.

Gentile, Emilio. 2005. *Fascismo: Storia e Interpretazione*. Bari: Laterza.

Gnoli, Sofia. 2014. *The origins of Italian fashion: 1900-1945*. London: Victoria & Albert Museum.

Gnoli, Sofia. 2017. *Eleganza fascista: La moda dagli anni Venti alla fine della guerra*. Roma: Carocci.

Grandi, S., & Vaccari, A. 2004. *Vestire il Ventennio*. Bologna: Bononia University Press.

Lupano, M., & Vaccari, A. 2009. *Una giornata moderna: Moda e stili nell'Italia fascista*. Bologna: Damiani.

Muzzarelli, Maria Giuseppina. 2014. *Breve storia della moda in Italia*. Bologna: Il Mulino.

Paulicelli, Eugenia. 2004. *Fashion under Fascism: Beyond the Black Shirt*. Oxford: Berg.

Reich, J., & Garofalo P. 2002. *Re-viewing Fascism: Italian Cinema 1922-1943*. Bloomington: Indiana University Press.

Salonni, E. 2015. *La vita è bella? Finzione e realtà nel cinema fascista dei <<telefoni bianchi>>*. Milano: Albo Versorio.

Salotti, Marco. 2011. *Al cinema con Mussolini: Film e Regime 1929-1939*. Genova: Le Mani.

Savio, Francesco. 1975. *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*. Milano: Sonzogno.

Sproles, George. 1981. *Perspectives of Fashion*. Minneapolis: Burgess.

Tarquini, Alessandra. 2011. *Storia della cultura fascista*. Bologna: Mulino.

<u>สื่อภาพยนตร์ดีวีดี</u>

Darò un milione (1935) directed by Mario Camerini

Il Signor Max (1937) directed by Mario Camerini

I Grandi Magazzini (1939) directed by Mario Camerini

Mario Camerini quoted in Sergio Gmerk Germani, 'Conversazione con Mario Camerini', Camerini/ De Sica (1975-1978); Rome: Ripley's Home Video, 2009), DVD.