

Chulalongkorn University

Chula Digital Collections

Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)

2021

ภาพยนตร์ไทยกับการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคม ทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530

อภิลิทธิ์ ชาญอิน

คณะอักษรศาสตร์

Follow this and additional works at: <https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd>



Part of the [History Commons](#)

Recommended Citation

ชาญอิน, อภิลิทธิ์, "ภาพยนตร์ไทยกับการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคม ทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530" (2021). *Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD)*. 5281.

<https://digital.car.chula.ac.th/chulaetd/5281>

This Thesis is brought to you for free and open access by Chula Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Chulalongkorn University Theses and Dissertations (Chula ETD) by an authorized administrator of Chula Digital Collections. For more information, please contact ChulaDC@car.chula.ac.th.

ภาพยนตร์ไทยกับการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคม ทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THAI FEATURE FILMS AND CONSTRUCTIONS OF KNOWLEDGE OF SOCIAL PROBLEMS
FROM THE 1970s TO THE 1990s



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in History
Department of History
FACULTY OF ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2021
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์

ภาพยนตร์ไทยกับการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคม

ทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530

โดย

นายอภิสิทธิ์ ปานอิน

สาขาวิชา

ประวัติศาสตร์

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ตุลย์ อิศรางกูร ณ อยุธยา

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้บัณฑิตวิทยาลัยรับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของ
การศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.สุรเดช โชติอุดมพันธ์)

..... ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ตุลย์ อิศรางกูร ณ อยุธยา)

..... กรรมการ
(อาจารย์ ดร.พิมพ์มนัส วิบูลศิลป์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฐพร ไทยจงรักษ์)

อภิสิทธิ์ ปานอิน : ภาพยนตร์ไทยกับการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคม ทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530. (THAI FEATURE FILMS AND CONSTRUCTIONS OF KNOWLEDGE OF SOCIAL PROBLEMS FROM THE 1970s TO THE 1990s) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ผศ. ดร.ตุลย์ อิศรางกูร ณ อยุธยา

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาสังคมของภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ 2510 – 2530 ผ่านภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมจำนวน 12 เรื่อง ร่วมกับเอกสารประเภทอื่น ๆ อาทิ ข่าวนิตยสาร วารสาร วรรณกรรม โปสเตอร์ภาพยนตร์ บทสัมภาษณ์ผู้กำกับภาพยนตร์ และคอลัมน์วิจารณ์ภาพยนตร์ร่วมสมัย

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการถกเถียงปัญหาสังคมในพื้นที่สาธารณะกับการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาสังคมนั้น ๆ ของภาพยนตร์ไทย ปัญหาสังคมไทยที่ปรากฏเป็นประเด็นอภิปรายในภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมล้วนเกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับปัญหาสังคมที่เกิดขึ้นในประเทศไทยในช่วงเวลาดังกล่าว โดยมีปัญหาหลัก ๆ ที่ได้รับการอภิปรายอยู่บ่อยครั้ง ได้แก่ ปัญหาชนชั้นแรงงาน ปัญหาโสเภณีไทย ปัญหาครอบครัวชนชั้นกลาง และปัญหาชนบทไทย คำถามการวิจัยของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้คือ ปัจจัยทางเศรษฐกิจและสังคมใดบ้างที่ส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมของในทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมแสดงให้เห็นกระบวนการให้ความหมายและการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาสังคมดังกล่าวอย่างไร ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเหล่านี้มีบทบาทอย่างไรในการอภิปรายและถกเถียงกับวาทกรรมอื่น ๆ ที่แวดล้อมปัญหาสังคมดังกล่าว

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสนอว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 สร้างขึ้นโดยผู้กำกับรุ่นใหม่ ที่ได้รับการศึกษาด้านภาพยนตร์โดยตรงและสนใจปัญหาสังคมร่วมสมัย เช่น หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล และ ยุทธนา มุกดาสนิท ภาพยนตร์เหล่านี้มีบทบาทมิใช่เพียงการสะท้อนปัญหาสังคมดังที่มักเสนอกันในงานวิจัยด้านนิเทศศาสตร์และวรรณคดีเปรียบเทียบ แต่เป็นวาทกรรมที่แสดงให้เห็นการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับที่มา ลักษณะและผลกระทบของปัญหาสังคมในช่วงเวลาดังกล่าว ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในช่วงเวลาดังกล่าวมุ่งสร้างการรับรู้ปัญหาสังคมผ่านวาทกรรมเรื่องความยุติธรรมและความเป็นธรรมในสังคม ซึ่งเป็นแนวคิดที่สอดคล้องกับกระแสภูมิปัญญาของปัญญาชนหัวก้าวหน้า แต่แตกต่างไปจากการรับรู้ปัญหาสังคมของภาครัฐ ในขณะที่ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในช่วงกลางทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530 มุ่งสร้างการรับรู้และการอธิบายปัญหาสังคมในลักษณะที่สอดคล้องกับความคิดของภาครัฐ และปัญญาชนกลุ่ม “วัฒนธรรมชุมชน” มากกว่า ทั้งนี้เนื่องมาจากการเสื่อมความนิยมของกระแสแนวคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่ในหมู่ปัญญาชนในช่วงเวลาดังกล่าว

สาขาวิชา ประวัติศาสตร์
ปีการศึกษา 2564

ลายมือชื่อนิสิต
ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก

6180176722 : MAJOR HISTORY

KEYWORD: Thai social problem films, Film history, Constructions of knowledge, Social problems

Apisid Pan-in : THAI FEATURE FILMS AND CONSTRUCTIONS OF KNOWLEDGE OF SOCIAL PROBLEMS
FROM THE 1970s TO THE 1990s. Advisor: Asst. Prof. TUL ISRANGURA NA AYUDHYA, Ph.D.

This thesis examines the constructions of knowledge about social problems as represented in Thai feature films from the 1970s to the 1990s. It analyses twelve feature films together with the wide range of primary sources including newspapers, novels, film posters, interviews and contemporary film criticism.

At the centre of the thesis stands the relationships between public debates on social questions and their constructions of knowledge in Thai feature films. The social problems that came to be the content of Thai social problem films were inextricably linked with social issues of the time. Four widely debated social questions were the working class' sufferings, female sex workers and their destiny, the middle-class family and teenagers' drug culture, and the change in Thai rural landscape. This thesis asks: What economic and social factors did play a key role in producing Thai social problem films in the 1970s and the 1990s? How did Thai film directors use their films to help construct knowledge of social problems in that period? To which extent did Thai social problem films discursively engage themselves with other discourses surrounding those social questions?

This thesis argues that Thai social problem films in the 1970s and the 1990s were produced by new generations of Thai film directors who were professionally trained in film studies and critically interested in social questions of the time, most notably, M.C. Chatrichalem Yukol and Yuthana Mookdasanit. Unlike other precedent research in the field of communication arts and comparative literature, Thai social problem films did not reflect or simply mirror social sufferings of the affected people. Rather, they discursively and pictorially constructed knowledge of social questions embracing their backgrounds, key characteristics and impact. The knowledge of social problems constructed in the films studied in this thesis was based on the discourse of social justice and social equality which formed parts of the radical intellectual movement in the 1970s. However, as the decades wore on, the film directors began to view social issues in the similar vein as that of the government and the "localist" intellectuals, for the New Left socialism witnessed its decline in popularity in the 1990s and ceased to be the source of intellectual inspiration for Thai film directors.

Field of Study:	History	Student's Signature
Academic Year:	2021	Advisor's Signature

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะไม่สามารถพัฒนาขึ้นได้หากปราศจากคำแนะนำของตุลย์ อิศรางกูร ณ อยุธยา ตลอดเวลาที่ผ่านมาตุลย์ได้ทุ่มเทแรงกายเพื่อเพิ่มพูนทักษะการทำวิทยานิพนธ์ให้กับข้าพเจ้าตั้งแต่การคิดวิเคราะห์ การเขียน การอ่านและการสร้างข้อโต้แย้งในงานวิจัย ที่สำคัญที่สุดคือตุลย์ทำให้ข้าพเจ้าตระหนักรู้เสมอว่านักเรียนประวัติศาสตร์ต้องให้ความสำคัญกับเอกสารขั้นต้นและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตุลย์ยังมอบโอกาสชั้นเลิศมากมายไม่ว่าจะเป็นการบรรยายเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ในคลาสเรียนของนิสิตปริญญาตรีและโท ทำให้ข้าพเจ้าได้ทั้งประสบการณ์และได้เปิดพื้นที่ถกเถียงประเด็นต่าง ๆ ในวิทยานิพนธ์เพื่อมาปรับปรุงให้ดีขึ้น ไม่เพียงเท่านั้นตุลย์ยังเป็นผู้ริเริ่มให้เกิดการผลิตสื่อวิดีโอทางประวัติศาสตร์ในชื่อ ‘Public History in Thai’ ที่เผยแพร่ในสื่อออนไลน์ ข้าพเจ้าจึงมีโอกาสนำเสนอวิทยานิพนธ์ผ่านสื่อวิดีโอและมีโอกาสถ่ายทำ เขียนบทและลำดับภาพอีกด้วย ดังนั้น วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงเป็นเสมือนกิจกรรมทางความคิดที่ข้าพเจ้าได้ทำงานร่วมกับตุลย์ ข้าพเจ้าประทับใจและดีใจเป็นอย่างมากที่ตุลย์คอยสนับสนุนข้าพเจ้ามาตลอด ข้าพเจ้าขอขอบคุณตุลย์เป็นอย่างยิ่ง

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผศ.ดร. จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, อาจารย์ ดร. พิมพ์มนัส วิบูลศิลป์, และ ผศ.ดร. ณัฐพร ไทยจงรักษ์ ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณอาจารย์ทั้งสามท่านเป็นอย่างมากที่กรุณาให้คำแนะนำในการปรับปรุงงานชิ้นนี้ นอกจากนี้ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณ ผศ.ดร. น้ำผึ้ง ปัทมะกลางกุล อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย อักษรศาสตร์ จุฬาฯ และคุณสัณห์ชัย โชติรสเศรณี รองผู้อำนวยการหอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) เป็นอย่างมากที่ได้ให้คำชี้แนะต่าง ๆ ในช่วงที่กำลังพัฒนาหัวข้อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยการสนับสนุนของแหล่งทุนต่าง ๆ ได้แก่ ขอขอบคุณ “ทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต” ของบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, “ทุนสนับสนุนวิทยานิพนธ์ด้านภาพยนตร์” ของหอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน), และทุน “The Empowering Network for International Thai Studies (ENITS)” ของสถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่างเนื้อหาบางส่วนของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้รับการเผยแพร่และตีพิมพ์ในที่อื่น ๆ อาทิ การนำเสนอผลงานในการประชุมวิชาการด้านภาพยนตร์ ครั้งที่ 10/2563 และครั้งที่ 11/2564 ณ หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) และบทความวิจัยเรื่อง “Dreaming the Impossible Dreams: Reading the Working-Class Ideals in the Hara Factory Workers Struggle (1975)”, Rian Thai: International Journal of Thai Studies, 15/2 (2021), forthcoming. ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณคำถามและข้อเสนอแนะต่าง ๆ จากเวทีสัมมนาดังกล่าว

เหล่าบุคลากรที่ทำหน้าที่ในภาควิชาและห้องสมุดล้วนมีส่วนสำคัญทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ประสบความสำเร็จด้วยเช่นกัน ข้าพเจ้าขอขอบคุณ คุณวราภรณ์ นิ่มนวล และคุณวันพิมา ควนสุวรรณ เป็นอย่างมากที่คอยดูแลและอำนวยความสะดวกเรื่องเอกสารและการติดต่อประสานงานต่าง ๆ ในภาควิชาประวัติศาสตร์ ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่ห้องสมุดและโสตทัศนสถาน เชิดทรงศรี ของหอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) เป็นอย่างมากที่คอยให้บริการและอำนวยความสะดวกในการใช้งานทรัพยากรสารสนเทศด้านภาพยนตร์

ขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นนักศึกษาปริญญาโท ชัยวัฒน์ ปะสุนะ, วีรภัทร ผิวผ่อง, กฤษฎา บุรณมานัส และพีรวัฒน์ พูนสวัสดิ์พงศ์ ที่คอยช่วยเหลือกันในช่วงเวลาที่ผ่านมา ขอขอบคุณนิสาร์ตัน ชันธโภาค เป็นอย่างมากที่ได้ช่วยอ่าน สุดท้ายนี้ขอขอบพระคุณพ่อแม่ และพี่ชาย เป็นอย่างมากที่คอยให้กำลังใจและสนับสนุนเรื่องการเรียนมาตลอด

อภิสิทธิ์ ปานอิน

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	ง
กิตติกรรมประกาศ.....	จ
สารบัญ.....	ฉ
สารบัญภาพ	ช
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา	1
1.2 วัตถุประสงค์	5
1.3 สมมติฐาน	5
1.4 ขอบเขตและวิธีการศึกษา.....	6
1.5 ทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	15
1.5.1 การศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม.....	15
1.5.2 การศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย.....	20
1.6 คำโครงการศึกษา.....	28
1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	31
บทที่ 2 ภาพยนตร์กับปัญหาแรงงาน ทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2520.....	32
2.1 ความฝันและจินตนาการทางการเมืองใน การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วี่.....	38
2.2 ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น กับปัญหานุษยธรรมแรงงานไทยในยุคหลัง 6 ตุลา	54
2.3 เทพธิดาโรงงาน กับความคิดว่าด้วยแรงงานคั่นถิ่น.....	68
บทที่ 3 ภาพยนตร์กับปัญหาโสเภณีไทย ทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530.....	80
3.1 ความรักและความเป็นมนุษย์ของคนขายขบใน เทพธิดาโรงแรม	84

3.2 ความรักและเสรีภาพของโสเภณี ใน เทพธิดาบาร์ 21	97
3.3 ความรักและโศกนาฏกรรม ใน กลกามแห่งความรัก	107
บทที่ 4 ภาพยนตร์กับปัญหาครอบครัวและวัยรุ่นชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ กลางทศวรรษ 2520 ถึง ทศวรรษ 2530	123
4.1 กลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้ มี ‘แฟมิลี่แมน’ กับ ‘เวิร์กกิ้งวูแมน’	126
4.2 ครอบครัว ความแปลกแยก และโศกนาฏกรรมของ น้ำพุ	140
4.3 ความน่าสะพรึงกลัวของยาเสพติดและความรุนแรงในสถาบันครอบครัวใน เสียตาย	153
บทที่ 5 ภาพยนตร์กับปัญหาชนบท ทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530	162
5.1 การตั้งคำถามว่าด้วย ‘ความเป็นคน’ ของ คนภูเขา	165
5.2 ความตึงตัวของชาวมุสลิมภาคใต้ ใน ผีเสื้อและดอกไม้	173
5.3 บุญชูผู้น่ารัก กับที่ทางของคนชนบทในสังคมไทย	184
บทที่ 6 บทสรุป	196
รายการอ้างอิง	202
ภาคผนวก.....	227
บรรณานุกรม.....	253
ประวัติผู้เขียน.....	255

สารบัญภาพ

	หน้า
ภาพ 1 ภาพยนตร์ถ่ายตัวละครมาลีด้วยภาพระยะใกล้ (close-up).....	13
ภาพ 2 โปสเตอร์ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น.....	32
ภาพ 3 (ซ้าย) ห้องนอนกรรมกร (กลาง) ลานกิจกรรม.....	47
ภาพ 4 (ซ้าย) ห้องตัดเย็บเสื้อผ้า และ (ขวา) ห้องสมุด.....	49
ภาพ 5 ทองพูนกำลังเช็ดดูแลทำความสะอาดรถแท็กซี่.....	61
ภาพ 6 ทองพูนและลูกกระเหรร้อนหาที่พักพิงและมองหารถแท็กซี่ของตน.....	63
ภาพ 7 ทองพูนปะทะกับลูกน้องของเสียสาร.....	66
ภาพ 8 (ซ้าย) ซากรถแท็กซี่ของทองพูนอยู่ในอุ้งเสียสารและ(ขวา) ทองพูนต้องกลายเป็นผู้ต้องหา คดีฆาตกรรม.....	67
ภาพ 9 การลำดับภาพแบบตัดสลับระหว่างภาพโสเภณีมีเพศสัมพันธ์กับภาพพ่อแม่กำลังสร้างบ้าน.....	91
ภาพ 10 เทคนิคเล่าเรื่องด้วยการใช้สีและการจัดแสง.....	93
ภาพ 11 การลำดับภาพระหว่างคำกล่าวถูกแมงดาทำร้ายกับภาพเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516.....	95
ภาพ 12 การแต่งตัวของตัวละครรินดา และ (ซ้าย) ห้องพักของรินดา.....	103
ภาพ 13 อารมณ์ความรู้สึกเจ็บปวดขมขื่นของแววาลี หลังจากที่มีเพศสัมพันธ์กับลูกค้า.....	116
ภาพ 14 (ด้านบน) ก้อยติดแอลกอฮอล์ ยาเสพติด และฆ่าตัวตาย (ด้านล่าง) แววาลีติดแอลกอฮอล์ และฆ่าตัวตาย.....	119
ภาพ 15 (บน) ดำรงใกล้ชิดสนิทสนมกับลูกและ (ล่าง) สีน้าแววต้ายิ้มแย้มของลูก.....	132
ภาพ 16 (บน) ดำรงเล่นนิทานให้ลูกฟัง (ล่าง) โอ้เล่นนิทานให้น้องฟัง.....	133
ภาพ 17 สีน้าแววตาเศร้าของลูก.....	137
ภาพ 18 (บน) อันอยู่ในอ้อมกอดของพ่อและบ้านชนชั้นกลาง และ (ล่าง) อันอยู่กับเด็กเร่ร่อนและบ้าน เด็กเร่ร่อน.....	139

ภาพ 19 (บน) โอ้ถูกผู้ชายวิตถารข่มขืนและโอ้เฝ้าทำลายช่องและ (ล่าง) โอ้กลับมาอยู่ในอ้อมกอดของแม่.....	139
ภาพ 20 น้ำพุถูกพี่สาวและน้องสาวปฏิเสธไม่ให้เล่นด้วย.....	148
ภาพ 21 (บน) น้ำพุรอคอยแม่กลับมาจากที่ทำงาน (ล่าง) น้ำพุจดหมายของแม่.....	149
ภาพ 22 (ซ้าย) น้ำพุมองดูคนในครอบครัวเล่นน้ำทะเล และ (ขวา) แม่ พ่อเลี้ยง และพี่สาว น้องสาวเล่นน้ำทะเล.....	150
ภาพ 23 สีหน้าน้ำพุเปลี่ยนแปลงไปเพราะตติยาเสพติด.....	151
ภาพ 24 แม่ (ใส่แว่น) และปู เสด็จอยู่ในห้องน้ำ.....	157
ภาพ 25 ปูเสพยาจนเกิดอาการภาวะซึมเศร้า.....	157
ภาพ 26 ปูถูกพ่อเลี้ยงข่มขืน.....	159
ภาพ 27 (ซ้าย) อาโยะและอามีโยะเสียใจเมื่อรู้ว่าได้ลูกแฝด และ (ขวา) พ่อใหญ่เฝ้าบ้านอาโยะ.....	168
ภาพ 28 (บน) อาโยะพูดกับพวกเฝ้าด้วยความโกรธ (ล่าง) อาโยะกับเหมยพินตัดสินใจสร้างครอบครัวด้วยกัน.....	169
ภาพ 29 (บนซ้าย) คนเมืองข่มขู่อาโยะและเหมยพิน (บนขวา) พวกฮ่อข่มขู่อาโยะ และ (ล่าง) ตำรวจจับกุมอาโยะและเหมยพินข้อหาฆ่าคนเมือง.....	170
ภาพ 30 (ซ้าย) ครู (ขวา) สุธัน.....	176
ภาพ 31 (บนซ้าย) สุธันกับอาเดล (บนขวาและล่าง) กองทัพมดบนหลังคา.....	180
ภาพ 32 บรรยายภาพของชุมชนทางรถไฟ.....	181
ภาพ 33 ตลาดกลางเมือง.....	182
ภาพ 34 งานเฉลิมฉลองเทศกาลฮารีรายอ.....	182
ภาพ 35 (ซ้าย) ตัวละครเงินตรา (ขวา) ตัวละครโก้.....	188
ภาพ 36 บุญชูศรัทธาในพระพุทธศาสนา.....	191
ภาพ 37 ชีวิตประจำวันในกรุงเทพฯ ของบุญชู.....	192

บทที่ 1 บทนำ

ณ โรงภาพยนตร์เฉลิมไทย วันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2517

ผู้คนจำนวนหนึ่งมารอซื้อบัตรเข้าชมภาพยนตร์เรื่องหนึ่งในโรงภาพยนตร์เฉลิมไทย ภาพยนตร์เรื่องนี้เล่าเรื่องราวของหญิงสาวภาคเหนือคนหนึ่งที่ย้ายมาหางานทำของหนุ่มชาวกรุงจนถูกหลอกมาขายบริการทางเพศที่โรงแรมในกรุงเทพฯ ในช่วงแรกเธอขัดใจ ทว่าเมื่อเวลาผ่านไปเธอก็ค่อย ๆ เรียนรู้และปรับตัวจนยึดเป็นอาชีพที่สามารถส่งเงินให้พ่อแม่สร้างบ้านใหม่ และมีเงินไปเรียนตัดเย็บเสื้อผ้า ด้วยหวังว่าในอนาคตเมื่อเธอเลิกอาชีพโสเภณีแล้วจะได้มาเริ่มต้นเป็นช่างตัดเสื้อพร้อมกับสร้างครอบครัวที่อบอุ่นกับแฟนหนุ่ม ทว่าความฝันได้สลายลงเมื่อเธอพบว่าแฟนหนุ่มหลอกหลวงเธอ เขาไม่อาจรักเธอได้เพราะเธอคือโสเภณี ภาพยนตร์ปิดเรื่องด้วยผู้หญิงคนนี้อยากออกจากบ้านแฟนหนุ่มด้วยความเจ็บปวดทุกข์ทรมาน ความโด่งดังของภาพยนตร์เรื่องนี้ดึงดูดผู้คนจำนวนมากให้เข้าชมจนเนืองแน่นโรงภาพยนตร์เฉลิมไทย จนต้องเพิ่มโรงฉายให้กับภาพยนตร์เรื่องนี้¹ นี่คือนิยายเรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* กำกับโดยหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล และนี่คือ “ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม” เรื่องแรก ๆ ในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยร่วมสมัยที่ไม่ได้สร้างมาเพื่อเป็นสื่อสำหรับความบันเทิงแก่ผู้คนที่เท่านั้น หากยังเป็นพื้นที่อภิปราย ถกเถียง และเสนอแนวทางแก้ไขเกี่ยวกับปัญหาสังคมอีกด้วย

1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา

การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญต่อธุรกิจภาพยนตร์ไทยจากภาพยนตร์ “ยุคดารานิยม” สู่ “ยุคภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม” เกิดขึ้นในต้นทศวรรษ 2510 การพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมสมัยรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ในช่วงทศวรรษ 2500 เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการเติบโตของธุรกิจภาพยนตร์ไทยที่เน้นการผลิตภาพยนตร์ให้ได้ปริมาณมากเพื่อหวังผลกำไรจากผู้ชมภาพยนตร์ โดยเฉพาะผู้ชมต่างจังหวัดทำให้การสร้างภาพยนตร์ไม่เน้นเรื่องเทคนิคและเนื้อหามากนัก ผู้สร้างใช้ต้นทุนต่ำด้วยระบบการถ่ายภาพยนตร์พาส์แบบ 16 มิลลิเมตร นำเสนอเนื้อหาและวิธีการถ่ายทำเป็นสูตรสำเร็จ เน้นเรื่องราวครบทุกรสชาติตั้งแต่ความรักหวานชื่น ความโศกเศร้ากินใจและจบลงด้วยความสุข ผู้สร้างเน้นใช้กลยุทธ์ดึงดูดผู้ชมภาพยนตร์ด้วยระบบดาราดำแบบภาพยนตร์ฮอลลีวูดจนประสบความสำเร็จมีดาราคู่ขวัญของประเทศไทย ได้แก่ มิตร ชัยบัญชาและเพชรา เขาวราชมณี เป็นดาราผูกขาดนักแสดงคู่พระนางจนผู้สร้างไม่กล้าใช้นักแสดงหน้าใหม่เพราะอาจทำให้ภาพยนตร์ไม่สามารถทำกำไรได้ ปรากฏการณ์ดังกล่าวทำให้ภาพยนตร์ไทยใน พ.ศ. 2504 – 2513 ที่สร้างเฉลี่ยปีละ 70-80 เรื่องจะมีภาพยนตร์ของมิตรและเพชราแสดงคู่กันเกือบครึ่งหนึ่ง พัฒนาการธุรกิจภาพยนตร์ไทยดังกล่าวให้นักวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษาและด้านประวัติศาสตร์เรียกว่ายุคสมัยแห่ง

¹ “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงแรม*,” *ไทยรัฐ* (22 มีนาคม 2517): 12.

คารานิยม² อย่างไรก็ตามภายหลังกิจกรรมของมิตร ชัยบัญชา ถือได้ว่าภาพยนตร์ไทยมาถึงจุดสิ้นสุดยุคคารานิยมและเข้าสู่ยุคภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม วันที่ 8 ตุลาคม พ.ศ. 2513 เกิดอุบัติเหตุไม่คาดฝันเมื่อมิตร ชัยบัญชา ตกลงจากบันไดเชือกของเฮลิคอปเตอร์ระหว่างถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีทอง* ที่มีมิตรกำกับและแสดงด้วยตนเอง³ โศกนาฏกรรมครั้งนี้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านธุรกิจภาพยนตร์อย่างฉับพลัน การสร้างภาพยนตร์พากย์แบบ 16 มิลลิเมตรที่รุ่งเรืองมาเป็นเวลานานนับยี่สิบปีได้สิ้นสุดลง ผู้กำกับหันมาสร้างภาพยนตร์เสียงในฟิล์มแบบ 35 มิลลิเมตร และให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์งานศิลปะและนำเสนอเนื้อหาอย่างลุ่มลึกโดยเฉพาะเนื้อหาเกี่ยวกับปัญหาสังคม⁴

มรณกรรมของมิตร ชัยบัญชา เพียงอย่างเดียวมิอาจอธิบายการเข้าสู่ยุคภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมได้อย่างสมบูรณ์ การเติบโตของผู้กำกับคลื่นลูกใหม่ การต่อสู้ทางความคิดและการเคลื่อนไหวทางการเมือง ล้วนเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมทั้งสิ้น นับตั้งแต่ทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 เกิดการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคมและการเมืองอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะการเคลื่อนไหวเชิงอุดมการณ์ในหมู่ชนชั้นแรงงาน การอพยพย้ายถิ่นของแรงงานจากส่วนภูมิภาคสู่กรุงเทพมหานคร การเติบโตของชนชั้นกลางในเขตเมือง การต่อสู้ทางความคิดระหว่างฝ่ายซ้ายโดยขบวนการนักศึกษาและอาจารย์ที่ได้รับแนวคิดซ้ายใหม่ (New Left) กับฝ่ายขวาโดยกลุ่มชนชั้นนำอนุรักษ์นิยม⁵ รวมถึงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่สำคัญอื่น ๆ อาทิ การเติบโตของอาชีพ “ผิดกฎหมาย” โดยเฉพาะการค้าบริการทางเพศและปัญหาวัยรุ่นที่สัมพันธ์กับยาเสพติด ปัญหาการหย่าร้างของครอบครัวชนชั้นกลางในเขตเมือง การแพร่กระจายของโรคเอดส์และกระแสสำนึกท้องถิ่นนิยม และการต่อต้านโลกาภิวัตน์ในช่วงทศวรรษ 2530⁶ ในยุคสมัยดังกล่าวสังคมไทยเผชิญกับการ

² Aliosha Herrera, “Thai 16mm Cinema: The Rise of a Popular Cinematic Culture in Thailand from 1945 to 1970,” *Rian Thai: International Journal of Thai Studies*, Vol. 8/2015 (2015), pp.27-61; โดม สุขวงศ์, *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย*, (องค์การคำของคุรุสภา, 2533), หน้า 36-45; ดูงานศึกษาภาพยนตร์ยุค 16 มิลลิเมตรเพิ่มเติมได้ใน Mary J. Ainslie, ‘Post-war Thai Cinema: Audiences and Film Style in a Divided Nation,’ *Film International* 80, Vol. 15, No. 2/2017 (2017), pp. 6-19; Mary J. Ainslie, ‘The supernatural and post-war Thai cinema,’ *Horror Studies* 5/2 (2014), pp.157–169.

³ ราเชล แฮลลรีสัน, “วีรบุรุษถุงมือสีทอง มิตร ชัยบัญชา *อินทรีทอง* และมหัศจรรย์สีแดงและเหลืองในภาพยนตร์แอ็คชั่นไทยช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2,” *หนังไทย*, (18 พฤศจิกายน 2556): 7.

⁴ สมชาย ศรีรักษ์, “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ สาขาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), หน้า 10-112.

⁵ ประจักษ์ ก้องกีรติ, *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ: การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลา*, (นนทบุรี:ฟ้าเดียวกัน, 2556), หน้า 207-319; ฉลอง สุนทราวาณิชย์, *ประวัติศาสตร์แรงงานไทย ฉบับผู้คัดค้านรัฐธรรมนูญ*, (กรุงเทพฯ:พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: มูลนิธิ ฟรีดริค เอแบร์ท, 2541), หน้า 311-270.

⁶ สุพัตรา สุภาพ, *ปัญหาสังคม*, (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2546), หน้า 16-214; ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์, *เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ*, (เชียงใหม่: Silkworm Books, 2546), หน้า 299-360, 621-634.

เปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมอย่างรวดเร็วที่สุดยุคสมัยหนึ่งของประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่ เป็นผลให้ภาคส่วนต่าง ๆ อาทิ รัฐบาล องค์กรเอกชน และสื่อมวลชน ได้อภิปราย ถกเถียง และหา แนวทางการแก้ไขปัญหาสังคมร่วมกันในพื้นที่สาธารณะอย่างกว้างขวาง สำหรับภาพยนตร์ไทยใน ฐานะสื่อมวลชนก็ได้ร่วมอภิปรายและถกเถียงประเด็นปัญหาสังคมดังกล่าวด้วย ผู้กำกับภาพยนตร์รุ่น ใหม่ที่ได้รับการศึกษาภาพยนตร์โดยตรงจากต่างประเทศและในประเทศไทยสนใจปัญหาสังคมร่วม สมัย ไม่ว่าจะเป็นหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล, ยุทธนา มุกดาสนิท, บัณฑิต ฤทธิ์ถกล รวมถึงผู้กำกับมือ สมัยครุ่นอย่างจอน อึ้งภากรณ์ ผู้กำกับเหล่านี้สร้างทั้งภาพยนตร์เรื่องและภาพยนตร์สารคดีในการ อภิปรายปัญหาสังคม

งานวิจัยด้านภาพยนตร์ศึกษาและประวัติศาสตร์ที่ศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในช่วง ทศวรรษ 2510 เป็นต้นมามุ่งเน้นอธิบายบทบาท ปัจจัยและการสิ้นสุดของยุคสมัยภาพยนตร์ปัญหา สังคม งานวิจัยที่ศึกษาบทบาทของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมมักอธิบายว่าภาพยนตร์เป็นการ “สะท้อน” หรือ “ตีแผ่” ปัญหาสังคมอย่างตรงไปตรงมา วิทยานิพนธ์เรื่อง “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ ของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล” ของอนุสรณ์ ศรีแก้ว ชี้ให้เห็นว่าภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล สะท้อนปัญหาสังคมร่วมสมัย อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* สะท้อนปัญหา แรงงานชนบทอพยพย้ายถิ่นมาทำงานในกรุงเทพฯ ต้องอยู่ในสังคมที่เสื่อมโทรมและไร้สวัสดิภาพใน ความปลอดภัยของชีวิตและทรัพย์สิน อนุสรณ์มองบทบาทภาพยนตร์ปัญหาสังคมในฐานะตัวบท สะท้อนความจริงหรือการจำลองปัญหาสังคม⁷ อย่างไรก็ตาม การอธิบายบทบาทของภาพยนตร์เป็น การสะท้อนสังคมนั้นทำให้เรามองเห็นเนื้อหาภาพยนตร์เพียงด้านเดียวราวกับเป็นเหมือนกระจกเงา เท่านั้น ส่วนงานวิจัยอีกกลุ่มหนึ่งที่ศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคมมัก มุ่งเน้นอธิบายปัจจัยภายนอกเป็นสำคัญโดยเฉพาะบริบททางสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองรวมถึง ภูมิหลังหรือความคิดของผู้กำกับที่มีผลต่อเนื้อหาภาพยนตร์ วิทยานิพนธ์ “ภาพยนตร์ไทยและบริบท ทางสังคม พ.ศ. 2510-2525” ของสมชาย ศรีรักษ์ ชี้ให้เห็นว่าเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ส่งผลต่อ การเปลี่ยนแปลงเนื้อหาภาพยนตร์จากแนวความบันเทิงมาสู่แนวสะท้อนปัญหาสังคม⁸ นอกจากนี้ การรับอิทธิพลการสร้างภาพยนตร์จากตะวันตกของผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ที่น่าสนใจปัญหาสังคมก็ ล้วนมีผลต่อการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน⁹ กล่าวคือ งานวิจัยส่วนใหญ่มักให้ความสำคัญกับ บริบททางประวัติศาสตร์และภูมิหลังของผู้กำกับ เป็นที่น่าสังเกตว่างานวิจัยเหล่านี้ละเลยการพิจารณา เนื้อหาและองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพยนตร์ในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ซึ่งการพิจารณา

⁷ อนุสรณ์ ศรีแก้ว, “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาค วิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534), หน้า 120, 125, 130.

⁸ สมชาย ศรีรักษ์, “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525,” หน้า 113-217, 223.

⁹ อัญชลี ชัยวรารพ, “หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม,” *สารคดี* 13,150 (สิงหาคม 2540): 130.

เนื้อหาของภาพยนตร์อาจทำให้เราเห็นปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อการผลิตภาพยนตร์ก็เป็นได้ และงานวิจัยกลุ่มสุดท้ายที่ศึกษาการสิ้นสุดของยุคสมัยภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมมักอธิบายว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมสิ้นสุดลงในทศวรรษ 2520 ตัวอย่างงานวิจัยเรื่อง “หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม” ของอัญชลี ชัยวรพร พบว่าการเกิดขึ้นของภาพยนตร์แนววัยรุ่นที่เน้นความบันเทิงจากผู้กำกับรุ่นใหม่อย่างอดิเรก วัฏลีลาและธนิศ จิตนิศย์ ได้รับความนิยมจากผู้ชมอย่างมากจนนำไปสู่การสิ้นสุดลงของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมภายหลังพ.ศ. 2529¹⁰ อย่างไรก็ตาม การอธิบายของอัญชลีอยู่บนฐานของการแบ่งยุคสมัยระหว่างภาพยนตร์แนววัยรุ่นกับภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม ทว่าเมื่อเราพิจารณาบนฐานกระแสมุมปัญหาของผู้กำกับที่สนใจปัญหาสังคม เราอาจได้ศักราชใหม่ในการกำหนดการสิ้นสุดของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมก็เป็นได้

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต้องการทบทวนประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคมและเสนอข้อโต้แย้งกับงานวิจัยก่อนหน้านี้ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับบทบาท ปัจจัยและการสิ้นสุดของยุคสมัยของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ตั้งสมมติฐานที่แตกต่างออกไปและพิจารณาภาพยนตร์ด้วยวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ภูมิปัญญา ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมและภาพยนตร์ศึกษา โดยมุ่งวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์ ทั้งบทสนทนา การถ่ายภาพ การลำดับภาพ การจัดแสง สี เสียง โปสเตอร์ ในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ประเภทหนึ่งที่มีส่วนในการประกอบสร้างความหมายและการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาสังคมในช่วงทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต้องการตอบคำถามสำคัญว่า พัฒนาการการเปลี่ยนแปลงและปัจจัยทางเศรษฐกิจและสังคมส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคมอย่างไร? และภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมมีบทบาทในการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาสังคมในช่วงเวลาดังกล่าวอย่างไร?

ตลอดทั้งบทนำนี้ต้องการนำเสนอการทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ขอบเขตของการศึกษาระบบการศึกษาตลอดจนแนวทางในการใช้หลักฐานของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ส่วนแรกนำเสนอวัตถุประสงค์ของการศึกษาและสมมติฐาน ถัดจากนั้นแสดงให้เห็นถึงขอบเขตและวิธีการศึกษาตลอดจนแนวทางศึกษาภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคม ส่วนต่อมาเป็นการทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมและการศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ เพื่อชี้ให้เห็นถึงปัญหาของงานวิจัยก่อนหน้านี้ในภาพรวม ในส่วนสุดท้ายเป็นการแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างเนื้อหาของวิทยานิพนธ์ทั้งฉบับ เพื่อชี้ให้เห็นรายละเอียดของเนื้อหาและข้อเสนอของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ในแต่ละบท

¹⁰ เรื่องเดียวกัน: 139.

1.2 วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงและปัจจัยทางเศรษฐกิจและสังคมที่ส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคมในทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530
2. เพื่อศึกษาบทบาทของภาพยนตร์ไทยในการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคมในช่วงเวลาดังกล่าว

1.3 สมมติฐาน

1. พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงในสังคมไทยระหว่างทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 อาทิ มรดกรรมของมิตร ชัยบัญชา อันนำไปสู่การสิ้นสุด “ยุคดารานิยม” และเริ่มต้น “ยุคภาพยนตร์สะท้อนสังคม” การอพยพย้ายถิ่นของแรงงานจากส่วนภูมิภาคและปัญหาที่ตามมา กระแสศิลปะเพื่อชีวิต และการเปิดเสรีทางความคิดภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ล้วนส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงการนำเสนอเนื้อหาของภาพยนตร์ จากภาพยนตร์แนวพาฝันที่เน้นอารมณ์และความบันเทิง ไปสู่ภาพยนตร์ที่มุ่งอภิปรายปัญหาสังคมที่อยู่ในความสนใจของผู้คนร่วมสมัยซึ่งนับเป็นการปรากฏขึ้นครั้งแรกของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในประเทศไทย
2. ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 สร้างขึ้นโดยผู้กำกับรุ่นใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ชนะ คราประยูร บัณฑิต ฤทธิ์ถกล และยุทธนา มุกดาสนิท ที่ได้รับการศึกษาด้านภาพยนตร์โดยตรง และสนใจปัญหาสังคมร่วมสมัย ภาพยนตร์เหล่านี้จึงมีบทบาทมิใช่เพียงการสะท้อนปัญหาสังคม แต่เป็นวาทกรรมที่แสดงให้เห็นการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับที่มา ลักษณะ และผลกระทบของปัญหาสังคมในช่วงเวลาดังกล่าว
3. ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในทศวรรษ 2510 ถึงกลางทศวรรษ 2520 มุ่งสร้างการรับรู้ปัญหาสังคมผ่านวาทกรรมเรื่องความยุติธรรมและความเป็นธรรมในสังคม ซึ่งเป็นแนวคิดที่สอดคล้องกับกระแสภูมิปัญญาของปัญญาชนหัวก้าวหน้า แต่แตกต่างไปจากการรับรู้ปัญหาสังคมของภาครัฐ ในขณะที่ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในช่วงกลางทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530 มุ่งสร้างการรับรู้และการอธิบายปัญหาสังคมในลักษณะที่สอดคล้องกับความคิดของภาครัฐ และปัญญาชนกลุ่ม “วัฒนธรรมชุมชน” มากกว่า ทั้งนี้เนื่องมาจากการเสื่อมความนิยมของกระแสแนวคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่ในหมู่ปัญญาชนในช่วงเวลาดังกล่าว

1.4 ขอบเขตและวิธีการศึกษา

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ประเภทหนึ่งโดยวิเคราะห์ด้วยบทเชิงวาทกรรมและศึกษาภาพยนตร์ในฐานะกิจกรรมทางปัญญาของผู้กำกับภาพยนตร์ที่ใช้ภาพยนตร์ในการอภิปรายและถกเถียงเกี่ยวกับปัญหาสังคมร่วมสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางประวัติศาสตร์ วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 ผ่านปัญหาสังคมของช่วงเวลาดังกล่าวทั้งหมด 4 ประเด็นหลักได้แก่ ภาพยนตร์เกี่ยวกับชนชั้นแรงงาน, โสเภณีไทย, ครอบครัวชนชั้นกลาง และภาพยนตร์เกี่ยวกับชนบท ปัญหาเหล่านี้เป็นปัญหาสังคมที่อภิปรายและถกเถียงในพื้นที่สาธารณะกันอย่างกว้างขวาง

1.4.1 ขอบเขตด้านระยะเวลาที่ศึกษา

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในช่วงทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 โดยกำหนดขอบเขตตามช่วงเวลาการเปลี่ยนแปลงของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เริ่มต้นการศึกษาในทศวรรษ 2510 เนื่องจากเป็นการสิ้นสุด “ยุคดารานิยม” และเริ่มต้น “ยุคภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม”¹¹ ภายหลังมรณกรรมของมิตร ชัยบัญชา เมื่อวันที่ 8 ตุลาคม พ.ศ. 2513 นอกจากนี้ในช่วงเวลาดังกล่าวเกิดผู้กำกับรุ่นใหม่ขึ้นในวงการภาพยนตร์ไทย ผู้กำกับรุ่นใหม่นี้สำเร็จการศึกษาด้านภาพยนตร์โดยตรงทั้งในและต่างประเทศ และพัฒนาดนเองมาจากสายงานสื่อสารมวลชนแขนงอื่น ๆ อาทิ หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล, สักกะ จารุจินดา, ยุทธนา มุกดาสนิท, ชนะ คราประยูร, ทรวง ศรีเชื้อ, เพิ่มพล เชยอรุณ และบัณฑิต ฤทธิ์ถกล ผู้กำกับรุ่นใหม่เหล่านี้นอกจากสร้างภาพยนตร์เพื่อความบันเทิงแล้วยังสร้างเพื่อเป็นกิจกรรมทางปัญญาในการอภิปรายและถกเถียงปัญหาสังคมที่ตนเองสนใจอีกด้วย ปัจจัยสำคัญอีกประการคือการเกิดขึ้นของบริษัทสร้างภาพยนตร์ ในระยะแรกเริ่มมีบริษัทไฟว์สตาร์โปรดักชั่น บริษัทสหมงคลฟิล์ม และบริษัทเอเพ็กซ์โปรดักชั่น ได้เปิดบริษัทสร้างภาพยนตร์และโรงหนังเป็นของตนเอง บริษัทเหล่านี้พยายามสนับสนุนผู้กำกับรุ่นใหม่ให้เข้ามาอยู่ในสังกัด ทำให้ผู้กำกับรุ่นใหม่มีพื้นที่สร้างสรรค์ผลงานของตนเอง¹²

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สิ้นสุดการศึกษาในช่วงต้นทศวรรษ 2530 เนื่องจากเกิดการเปลี่ยนแปลงในธุรกิจภาพยนตร์ไทยจนนำไปสู่การสิ้นสุด “ยุคภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม” และเริ่มต้นสู่

¹¹ โคม สุวงศ์, *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย*, หน้า 36-45; กัจจกร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน, *หลอน รัก ลับสน ในหนังไทย: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรักและหนังยุคหลังสมัยใหม่*, (กรุงเทพฯ: ศยาม, 2552), หน้า 35-36.

¹² อุณาโลม จันทรุ่งมณีกุล, *ความรู้อำนาจของคนดูและศิลปิน ธุรกิจการฉายภาพยนตร์และสังคมไทย พ.ศ. 2440-2561*, (กรุงเทพฯ: ชนนิยม, 2563), หน้า 113-117; ปฏิพัทธ์ สถาพร, “โรงภาพยนตร์กับวัฒนธรรมภาพยนตร์ในกรุงเทพฯ พ.ศ. 2500-2520,” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ ปรัชญา และวรรณคดีอังกฤษ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2560), หน้า 87-116.

“ยุคภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ชาติไทย” นั่นคือวิกฤติเศรษฐกิจต้มยำกุ้ง พ.ศ. 2540 ส่งผลให้ผู้สร้างภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมปรับเปลี่ยนแนวคิดการเล่าเรื่องใหม่ให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ตัวอย่างเช่น หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ผู้สร้างภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมมาตลอดสามทศวรรษ เมื่อเกิดวิกฤติเศรษฐกิจต้มยำกุ้งหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมหันมาสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ชาติไทยแทน อาทิ *สุริโยไท* (พ.ศ. 2544) และ *ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช* (พ.ศ. 2550-2558) เป็นต้น เนื่องจากผู้คนจำนวนมากเจ็บปวดจากสถานการณ์วิกฤติเศรษฐกิจต้มยำกุ้ง การสร้างเนื้อหาโดยย้อนกลับไปสู่อดีตในภาพยนตร์จึงมีหน้าที่เยียวยาหรือหลีกเลี่ยงจากความเจ็บปวดของวิกฤติการณ์ดังกล่าว¹³

1.4.2 ขอบเขตด้านเนื้อหา

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาภาพยนตร์กับการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคมในช่วงทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 โดยศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมทั้งหมด 12 เรื่องที่สร้างโดยผู้กำกับรุ่นใหม่ที่สนใจปัญหาสังคม อาทิ หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล, วิจิตร คุณาวุฒิ, ยุทธนา มุกดาสนิท, บัณฑิต ฤทธิ์ถกล เป็นต้น ผู้กำกับเหล่านี้มิได้สร้างภาพยนตร์เพื่ออรรถรสและความบันเทิงแก่ผู้ชมภาพยนตร์เท่านั้น หากภาพยนตร์มีบทบาทมุ่งอภิปรายและถกเถียงปัญหาสังคมที่อยู่ในความสนใจของผู้คนร่วมสมัยด้วย อย่างไรก็ตาม แม้งานชิ้นนี้ให้ความสนใจกับภาพยนตร์ที่สัมพันธ์กับธุรกิจภาพยนตร์ไทยเป็นสำคัญ แต่วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ยังให้ความสนใจภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมนอกกระแสที่สร้างโดยผู้กำกับมือสมัครเล่นด้วยเช่นกัน เพราะในช่วงเวลาดังกล่าวโดยเฉพาะในทศวรรษ 2510 สื่อภาพเคลื่อนไหวกำลังได้รับความนิยมจากกลุ่มนิสิต นักศึกษา และปัญญาชนที่เคลื่อนไหวทางสังคมและการเมือง ทำให้การวิพากษ์ปัญหาสังคมในขณะนั้นมีได้จำกัดอยู่แค่หนังสือพิมพ์รายวัน นวนิยาย และพ็อกเก็ตบุ๊กส์ของขบวนการนักศึกษาเท่านั้น หากยังถูกบันทึกไว้ในสื่อภาพเคลื่อนไหวในลักษณะภาพยนตร์เรื่อง ภาพยนตร์ข่าว และภาพยนตร์สารคดีอีกด้วย¹⁴ ทั้งนี้เพื่อให้เห็นถึงความหลากหลายของกิจกรรมทางภูมิปัญญาของผู้สร้างภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม

เนื้อหาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในช่วงเวลาดังกล่าวแตกต่างจากภาพยนตร์ก่อนหน้านี้อย่างเห็นได้ชัดเจน ภาพยนตร์ไทยช่วงทศวรรษ 2500 เป็นภาพยนตร์แนวพาฝันเน้นอรรถรสและความบันเทิงที่หลากหลายตั้งแต่ความรัก ความเศร้า และอารมณ์ตลกขบขัน ภาพยนตร์เน้นนำเสนอปัญหาในระดับปัจเจก อาทิ ความขัดแย้งระหว่างพระเอกกับผู้ร้าย และนางเอกกับนางอิจฉา เป็นต้น ตรงกัน

¹³ อิทธิเดช พระเพ็ชร, “จาก ‘ไทยหา’ ถึง ‘โมโห’: อ่านอาการสังคมในภาพยนตร์ไทยหลังวิกฤติเศรษฐกิจต้มยำกุ้ง (พ.ศ. 2540-2546),” *วารสารประวัติศาสตร์วัฒนธรรมศาสตร์* 5,2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2561): 173-213.

¹⁴ ขจิตขวัณ กิจวิศาละ, “การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย,” (วิทยานิพนธ์วารสารศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัย-ธรรมศาสตร์, 2546), หน้า 62-90.

ข้ามภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมหลังทศวรรษ 2510 นำเสนอปัญหาในระดับสังคมซึ่งเป็นปัญหาที่ส่งผลกระทบต่อผู้คนจำนวนมากในสังคม งานวิจัยทางประวัติศาสตร์ของสมชาย ศรีรักษ์ ชี้ให้เห็นว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในช่วงเวลาดังกล่าวนำเสนอปัญหาสังคมอันหลากหลายปัญหาโดยแบ่งเป็น 3 ประการด้วยกันคือ ประการแรก ภาพยนตร์เกี่ยวกับปัญหาสังคมชนบทเป็นเรื่องราวชีวิตของคนชนบทที่อยู่ในพื้นที่ชนบทและเมือง พวกเขาต้องประสบพบเจอกับปัญหามากมาย อาทิ ปัญหาทางด้านสาธารณสุข ปัญหาการศึกษา ปัญหายาเสพติด ปัญหาสิ่งแวดล้อม ปัญหาความยากจน ปัญหาผู้มีอิทธิพลในท้องถิ่น และปัญหาการอพยพย้ายถิ่นฐาน¹⁵ ถัดมาภาพยนตร์เกี่ยวกับปัญหาสังคมเมืองโดยเฉพาะในเขตกรุงเทพมหานครมีปัญหามากมายที่คนในเมืองต้องประสบพบเจอไม่ว่าจะเป็น ปัญหาแรงงาน ปัญหาโสเภณี ปัญหายาเสพติด ปัญหาหย่าร้างของครอบครัวของชนชั้นกลาง ปัญหาเด็กและวัยรุ่น ปัญหาแหล่งเสื่อมโทรม และปัญหาอาชญากรรม¹⁶ และประการสุดท้าย ภาพยนตร์เกี่ยวกับปัญหาความเหลื่อมล้ำของระบบข้าราชการมักถูกนำเสนอเกี่ยวกับการคอร์รัปชันของข้าราชการท้องถิ่นและการปฏิบัติหน้าที่อันไม่เป็นธรรมของตำรวจ¹⁷ การนำเสนอปัญหาสังคมของภาพยนตร์แนวนี้อาจมีทั้งภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นนำเสนอปัญหาใดปัญหาหนึ่ง อาทิ *เทพธิดาโรงแรม* มุ่งเน้นนำเสนอปัญหาโสเภณีเพียงอย่างเดียว หรือภาพยนตร์บางเรื่องสามารถมองปัญหาในหลายประเด็น อาทิ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* เน้นนำเสนอปัญหาแรงงาน และสอดแทรกปัญหาอำนาจรัฐที่ฉ้อฉลและปัญหาอาชญากรรม เป็นต้น¹⁸

¹⁵ ดูตัวอย่างภาพยนตร์เกี่ยวกับปัญหาสังคมชนบทเป็นเรื่องราวชีวิตของคนชนบทที่อยู่ในพื้นที่ชนบทและเมืองได้ใน ตัวอย่างภาพยนตร์ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เขาชื่อกานต์* [ภาพยนตร์], (ไทย: ละโว้ภาพยนตร์, 2516); สุรสิทธิ์ ภาธรรม (ผู้กำกับ), *ครูบ้านนอก* [ภาพยนตร์], (ไทย: กมล กุลตังวัฒนา, 2521); สุรสิทธิ์ ภาธรรม (ผู้กำกับ), *หนองหมาว้อ*, (ไทย: ดวงกมลมหรสพ, 2522); รังสี (ผู้กำกับ), *นายอำเภอปฎิวัติ* [ภาพยนตร์], (ไทย: เสรีภาพยนตร์, 2522); พร้อมสิน สืบบุญเรือง (ผู้กำกับ), *นายอำเภอคนใหม่* [ภาพยนตร์], (ไทย: สืบบุญเรืองฟิล์ม, 2523); วิจิตร คุณาวุฒิ (ผู้กำกับ), *คนภูเขา* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2522); ปกรณ์ พรหมวิทักษ์ (ผู้กำกับ), *เทพเจ้าบ้านบางปู* [ภาพยนตร์], (ไทย: สหมงคลฟิล์ม, 2523); ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *อุดาฟ้าเหลือง* (ไทย: สหมงคลฟิล์ม, 2523); วิจิตร คุณาวุฒิ (ผู้กำกับ), *ลูกอีสาน* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2525); บัณฑิต ฤทธิธกล (ผู้กำกับ), *บุญชูผู้รัก* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2531); ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *ผีเสื้อและดอกไม้* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2528); ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2520)

¹⁶ ดูตัวอย่างภาพยนตร์เกี่ยวกับปัญหาสังคมเมืองโดยเฉพาะในเขตกรุงเทพมหานครได้ใน เพิ่มพล เขยอรุณ (ผู้กำกับ), *ชีวิตบัดซบ* [ภาพยนตร์], (ไทย: มูฟวี่พิกเจอร์, 2520); สุชาติ ภูมิวิชัย (ผู้กำกับ), *น้ำค้างหยดเดียว* [ภาพยนตร์], (ไทย: นันทา ดันสัจจา, 2521); คีต สุวรรณศรี (ผู้กำกับ), *คนกลางแดด* [ภาพยนตร์], (ไทย: โมชั่นอาร์ตฟิล์มโปรดักชั่น, 2522); ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เทพธิดาโรงแรม* [ภาพยนตร์], (ไทย: พร้อมมิตรภาพยนตร์, 2517); จอน อึ้งภากรณ์ และคณะ (ผู้กำกับ), *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* [ภาพยนตร์สารคดี], (ไทย: จอน อึ้งภากรณ์, 2518)

¹⁷ จำรัส วิเศษโกล (ผู้กำกับ), *ตะวันตกดิน* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไทยสตาร์ภาพยนตร์, 2518); ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เขาชื่อกานต์* [ภาพยนตร์]; พร้อมสิน สืบบุญเรือง (ผู้กำกับ), *นายอำเภอคนใหม่* [ภาพยนตร์], ตะวันตกดิน *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* [ภาพยนตร์].

¹⁸ สมชาย ศรีรักษ์, “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525,” หน้า 188-194.

เนื้อหาในภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมที่กล่าวมาข้างต้นพบว่าสอดคล้องกันกับปัญหาสังคมที่ได้รับการถกเถียงในสื่อสาธารณะบนหน้าหนังสือพิมพ์และการสัมมนาในวงวิชาการไทยกันอย่างกว้างขวางช่วงทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 ได้แก่ ปัญหาแรงงาน ปัญหาโสเภณี ปัญหาครอบครัวและวัยรุ่นชนชั้นกลาง และปัญหาของคนชนบท กล่าวคือ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมช่วงเวลาดังกล่าว อาทิ การออกกฎหมายปราบปรามการค้าประเวณี พ.ศ. 2503 การลักลอบไปขายบริการทางเพศในต่างประเทศของโสเภณีไทย¹⁹ การประท้วงหยุดงานและการอพยพย้ายถิ่นฐานของผู้ใช้แรงงานจากส่วนภูมิภาคสู่เขตเมือง²⁰ การหย่าร้างของสามีภรรยาชนชั้นกลางในเขตเมืองหลวง การแพร่ระบาดของยาเสพติดและโรคเอดส์ในครอบครัวและวัยรุ่นชนชั้นกลาง²¹ รวมถึงปัญหาความไม่สงบในชายแดนภาคใต้ การค้าฝิ่นและตัดไม้ทำลายป่าของชาวเขาในภาคเหนือของประเทศไทย²² ปัญหาเหล่านี้ล้วนส่งผลให้เกิดการอภิปราย ถกเถียง และเสนอแนวทางแก้ไขปัญหาในพื้นที่สาธารณะอันอย่างกว้างขวาง ดังนั้นวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงมุ่งเน้นศึกษาปัญหาทั้ง 4 ประเด็นดังกล่าว อย่างไรก็ตาม มิได้หมายความว่าปัญหาสังคมเพียงแค่นี้ประเด็นนี้ หากยังมีประเด็นอื่น ๆ เพียงแต่วิทยานิพนธ์ให้ความสนใจกับ 4 ประเด็นนี้เป็นหลัก เนื่องจากเป็นประเด็นที่สอดคล้องกันระหว่างภาพยนตร์กับปัญหาสังคม และเป็นประเด็นที่ถูกอภิปรายและถกเถียงทั้งในภาพยนตร์และสื่อสาธารณะอย่างเห็นได้ชัดเจนกว่าประเด็นอื่น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹⁹ ดารารัตน์ เมตดาริกานนท์, “โสเภณีกับนโยบายของรัฐบาลไทย พ.ศ. 2411-2503,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526), หน้า 148-149; ผาสุก พงษ์ไพจิตร, “เศรษฐกิจการเมืองว่าด้วยการค้าแรงงานข้ามชาติ กรณีการค้าหญิงไทยไปญี่ปุ่น,” ใน หวຍ ສ່ອ ບ່ອນ ຍາບ້າ ເສຣຸຊຸກິຈນອກກຸໝາຍກັບນິຍາຍສາທາລະນະໃນປະເທດໄທ, ผาสุก พงษ์ไพจิตร, สังคิต พิริยะรังสรรค์, และนวนลนอย ตริรัตน์ (บรรณาธิการ), (เชียงใหม่: ตรัสวิน (ซิลค์เวอร์มบุคส์), หน้า 23-66.

²⁰ วินิตย ศรีภิญโญ, “การนัดหยุดงานกับกฎหมาย,” (วิทยานิพนธ์นิติศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2529), หน้า 273; ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์, เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ, หน้า 257-259.

²¹ นवलนอย ตริรัตน์, “การลักลอบค้ายาเสพติด,” ใน หวຍ ສ່ອ ບ່ອນ ຍາບ້າ ເສຣຸຊຸກິຈນອກກຸໝາຍກັບນິຍາຍສາທາລະນະໃນປະເທດໄທ, ผาสุก พงษ์ไพจิตร, สังคิต พิริยะรังสรรค์, และนวนลนอย ตริรัตน์ (บรรณาธิการ), (เชียงใหม่: ตรัสวิน (ซิลค์เวอร์มบุคส์), หน้า 215-253.

²² กฤตวิชัย ปิ๋มไพบูลย์, “การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ระหว่าง พ.ศ. 2521-2532,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ สาขาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), หน้า 34-384; พิพัฒน์ กระแจะจันทร์, “การสร้างภาพลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ “ชาวเขา” ในสังคมไทยระหว่างทศวรรษ 2420 ถึงทศวรรษ 2520,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ สาขาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550), หน้า 19-311.

1.4.3 เอกสารขั้นต้นและวิธีการศึกษา

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ใช้ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเป็นเอกสารขั้นต้น²³ เพื่อทำความเข้าใจ พัฒนาการ ปัจจัย และบทบาทของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคมใน ทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 ภาพยนตร์เป็นการเล่าเรื่องในรูปแบบภาพเคลื่อนไหว ภาพยนตร์ ถือเป็นสื่อวิทัศน์ที่เปิดโอกาสให้เราได้ศึกษาอดีตที่เอกสารลายลักษณ์อักษรมีข้อจำกัดในการนำเสนอ ดังที่บทความ “ประวัติศาสตร์นิพนธ์แบบสื่อภาพยนตร์และการศึกษาประวัติศาสตร์นิพนธ์ในยุคหลัง ความเป็นสื่อ” ของพศุทธิ์ ลาคุยะ ได้สรุปแนวคิดของโรเบิร์ต โรเซนสโตน (Robert Rosenstone) และเฮย์เดน ไวต์ (Hayden White) นักปรัชญาประวัติศาสตร์ไว้ว่า ภาษาแบบลายลักษณ์อักษรและ สื่อภาพเคลื่อนไหวเป็นระบบภาษาเชิงสัญลักษณ์ที่ทำหน้าที่ประกอบสร้างความหมายและการรับรู้แก่ เหตุการณ์ในอดีต แต่ข้อได้เปรียบของภาพยนตร์คือ ภาษาภาพและเสียงในภาพยนตร์ทำให้เราได้เห็น บรรยายภาพของสถานที่ในอดีตและอารมณ์ความรู้สึกของผู้คนที่อยู่ในสถานที่นั้น นอกจากนี้สื่อ ภาพยนตร์มีบทบาทในการสร้างการรับรู้ประวัติศาสตร์ให้กับผู้คนทั่วไป เนื่องจากภาพยนตร์เป็นสื่อที่ เข้าถึงได้ง่ายและสามารถดูได้ทั้งในโรงภาพยนตร์และโทรทัศน์ในบ้าน²⁴ กล่าวคือ ในมุมมองของ โรเซนสโตนและไวต์ สื่อภาพเคลื่อนไหวสามารถนำมาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์หรือสามารถ นำมาใช้เป็นหลักฐานขั้นต้นได้ “เพียงแค่การใช้ประวัติศาสตร์นิพนธ์แบบภาพเคลื่อนไหวนั้นมีความ จำเป็นที่ผู้ศึกษาจะต้องเข้าใจถึงภาษาของสื่อภาพเคลื่อนไหวที่มีรูปแบบแตกต่างออกไปจาก ประวัติศาสตร์นิพนธ์แบบตัวอักษรในการสร้างภาพความจริงจากเหตุการณ์ในอดีต”²⁵ นัก ประวัติศาสตร์ต้องเข้าใจศาสตร์พื้นฐานของสาขานิเทศศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะและการสื่อสารด้วย

ภาษาภาพยนตร์นั้นหมายถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์ที่ทำหน้าที่สร้างความหมาย ให้กับเรื่องเล่าไม่ว่าจะเป็นการถ่ายภาพที่ผู้ศึกษาต้องเข้าใจเรื่องของขนาดภาพ มุมกล้อง การจัดแสง การแต่งสี และการเคลื่อนไหวกล้อง เป็นต้น ส่วนถัดมาองค์ประกอบของภาพ เนื่องจากการเล่าเรื่องของ ภาพยนตร์ล้วนถูกกำหนดขอบเขตด้วยกรอบภาพ (frame) ดังนั้นแล้วระยะความสัมพันธ์ระหว่างตัว ละคร การออกแบบสไตล์ภาพ รวมถึงการจัดภาพแบบฟอร์มปิดและฟอร์มเปิดสามารถสื่อความหมาย ในเชิงสัญลักษณ์ด้วยเหมือนกัน ในส่วนถัดมาการลำดับภาพ (editing) หมายถึงการเชื่อมภาพหนึ่งกับ อีกภาพหนึ่งเข้าไว้ด้วยกันเพื่อสร้างเรื่องราวและความต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นการลำดับภาพแบบตัดสลับ สองเหตุการณ์ (parallel cutting) การลำดับแบบตัดกระโดด (jump cut) และการลำดับภาพเพื่อ

²³ วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สืบค้นข้อมูลภาพยนตร์ไทยที่ หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) จังหวัดนครปฐม

²⁴ พศุทธิ์ ลาคุยะ, “ประวัติศาสตร์นิพนธ์แบบสื่อภาพยนตร์และการศึกษาประวัติศาสตร์นิพนธ์ในยุคหลังความเป็นสื่อ,” ใน *วิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์*, ชนิตา พรหมพยัคฆ์ และณัฐพงษ์ สกกุลเสียว (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: ศยาม, 2563), หน้า 581-591.

²⁵ เรื่องเดียวกัน, หน้า 592-593.

เปรียบเทียบในเชิงอุปลักษณ์ (metaphorical cut) การลำดับภาพเหล่านี้ทำหน้าที่กระตุ้นความคิดเร้าอารมณ์และแสดงความหมายเชิงสัญลักษณ์ ประการสุดท้ายคือเสียง ทั้งเสียงประกอบฉาก (sound effects) เสียงสนทนา และเสียงดนตรี ที่มาในรูปแบบเสียงแหลม เสียงทุ้ม และเสียงดังเบาและเจิบ นอกจากนี้เสียงอาจมาในรูปของดนตรีท่วงทำนองในจังหวะเศร้า เร้าอารมณ์ น่ากลัว หรือสนุกสนาน เสียงเหล่านี้ทำให้เราเข้าใจอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้²⁶ กล่าวคือ นอกจากโครงเรื่องและการลำดับเรื่อง (plot) ซึ่งเป็นพื้นฐานที่ผู้ศึกษาต้องทำความเข้าใจอยู่แล้ว สำหรับภาพยนตร์นั้นหัวใจสำคัญที่เราต้องทำความเข้าใจเพื่อวิเคราะห์ภาพยนตร์ได้ลุ่มลึกขึ้นนั้นคือองค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์ หรือที่สาขานิเทศศาสตร์และภาพยนตร์ศึกษาเรียกว่า ‘ภาษาภาพยนตร์’ นั่นเอง

การใช้ภาพยนตร์เป็นหลักฐานในการศึกษาประวัติศาสตร์มิได้เป็นสิ่งใหม่ หากได้รับความสนใจในวงวิชาการต่างประเทศมานานแล้ว ตัวอย่างงานชิ้นสำคัญ เช่น *Slaves on Screen: Film and Historical Vision* ของนาตาลี เซมอน เดวิส (Natalie Zemon Davis) ตีพิมพ์ครั้งแรกใน ค.ศ. 2000 เดวิสศึกษาภาพยนตร์เกี่ยวกับทาสทั้งหมด 4 เรื่องของผู้กำกับ 4 คนที่มีอุดมการณ์ทางการเมืองแตกต่างกัน ผู้กำกับเหล่านี้ได้ไปศึกษาเอกสารชั้นต้นเกี่ยวกับทาสในแต่ละยุค เช่น กบฏทาสในสมัยโรมัน และการค้าทาสในแคริบเบียน ผู้กำกับเหล่านี้ศึกษาและตีความเกี่ยวกับทาสเหมือนกับนักประวัติศาสตร์ ทว่ามีแนวทางการเล่าเรื่องต่างกัน นักประวัติศาสตร์เขียนประวัติศาสตร์ออกมาในรูปแบบร้อยแก้ว แต่ผู้กำกับภาพยนตร์นำเสนอทาสออกมาในรูปแบบแผ่นฟิล์ม ภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์จึงเป็นการเขียนประวัติศาสตร์ลักษณะหนึ่ง แต่การที่นักประวัติศาสตร์จะไปศึกษาทาสในภาพยนตร์นั้น เดวิส เน้นย้ำว่าเราต้องเข้าใจภาษาภาพยนตร์หรือองค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นการจัดฉาก บทสนทนา มุมกล้อง เพลงประกอบ และบุคลิกของตัวละคร²⁷ อย่างไรก็ตามสำหรับงานวิชาการในประเทศไทยการใช้สื่อภาพยนตร์ในการศึกษาประวัติศาสตร์ให้ลุ่มลึก แทบไม่ได้รับความสนใจจากนักประวัติศาสตร์ไทย ดังที่พิศุทธิ์ ลาสุขะ สรุปคำอธิบายของธเนศ วงศ์ยานนาวา ไว้ว่า “แม้การบันทึกเหตุการณ์ในอดีตในรูปแบบภาพเคลื่อนไหวจะมีความแพร่หลายและมีอิทธิพลกับการรับรู้ของคนในสังคมปัจจุบันมากเพียงใด แต่ดูเหมือนว่าการเรียนการสอนในสาขาประวัติศาสตร์ยังไม่ค่อยเปิดรับและให้ความสนใจการพัฒนาเครื่องมือในการศึกษาหรือการเขียนประวัติศาสตร์แบบนี้

²⁶ ดูรายละเอียดเกี่ยวกับการศึกษาองค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์ได้ใน กำจร หลุยยะพงศ์, *ภาพยนตร์กับการประกอบสร้างสังคม ผู้คน ประวัติศาสตร์ และชาติ*, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), หน้า 1-56; ฤชดา เกิดดี, *ภาพยนตร์ : ฤชฎี วิจัย และวิจารณ์*, (กรุงเทพฯ: บัณฑิต, 2557), 85-154; รักสานต์ วิวัฒน์สินอุดม, *การเขียนบทภาพยนตร์บันเทิง*, (กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 1-390.

²⁷ Natalie Zemon Davis , *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, (Cambridge, M.A.: Harvard University Press, 2000), pp. 11-48.

มากเท่าที่ควร โดยเฉพาะในวงวิชาการในประเทศไทย”²⁸ ดังนั้นแล้ว วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงพยายามเปิดมุมมองทางการศึกษาประวัติศาสตร์ไทยโดยใช้ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเป็นหลักฐานหลักในการอธิบายความเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ดูบ้าง

เราสามารถใช้อาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในการศึกษาทางประวัติศาสตร์ได้อย่างไร? เราจะต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับความหมายและธรรมชาติของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเสียก่อน ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมนั้นมีความสัมพันธ์กับ ‘ปัญหาสังคม’ คำว่าปัญหาสังคมหมายถึง “สภาวะการณ์ที่กระทบกระเทือนต่อบุคคลจำนวนหนึ่งซึ่งมากพอสมควร และมีความรู้สึกรู้ว่าควรจะต้องแก้ไขในรูปการกระทำร่วมกัน เพื่อให้ปัญหานั้นบรรเทาเบาบางลงหรือทำให้ดีขึ้น”²⁹ กล่าวคือปัญหาสังคมเป็นสภาพการณ์ที่คนในสังคมมองว่าเป็นปัญหาที่ก่อให้เกิดการอภิปราย ถกเถียงและเสนอทางออกในพื้นที่สาธารณะกันอย่างกว้างขวาง ในขณะที่ภาพยนตร์ได้หยิบยกประเด็นปัญหาสังคมร่วมสมัยมาอภิปรายในสังคมด้วย ในบทความ “The Social Problem Film” ของชาร์ลส์ มาแลนด์ (Charles Maland) ได้นิยามภาพยนตร์ปัญหาสังคมว่า ‘a social problem film is a film with a contemporary setting whose central narrative concern focuses on a negative condition in society that is perceived as a problem and whose portrayal of the victims of or crusaders against the social problem is empathetic.’³⁰ ลักษณะอย่างหนึ่งของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมคือมุ่งเน้นนำเสนอความขัดแย้งร่วมสมัยในประเด็นที่สังคมมองว่าเป็นปัญหา ผู้สร้างภาพยนตร์อาจนำเสนอปัญหาสังคมผ่านภาพยนตร์ตลก ภาพยนตร์บู๊ ภาพยนตร์ชีวิต และภาพยนตร์เพลง เป็นต้น³¹

เมื่อภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมมีความสัมพันธ์อยู่กับประเด็นปัญหาทางสังคมร่วมสมัย วิธีการศึกษาของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงพิจารณาและวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์ผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ทั้งบทสนทนา การถ่ายภาพ การลำดับภาพ การจัดแสง สี เสียง รวมถึงโปสเตอร์ภาพยนตร์ บทวิจารณ์ภาพยนตร์ และบทสัมภาษณ์ของผู้กำกับ โดยนำมาวิเคราะห์ไปพร้อมกับบรรยากาศการอภิปรายและถกเถียงเกี่ยวกับปัญหาสังคมตามหน้าหนังสือพิมพ์รายวัน นโยบายของภาครัฐ วารสาร และนิตยสารต่าง ๆ เพื่อแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์เป็นกิจกรรมทางภูมิปัญญาของผู้สร้างภาพยนตร์รุ่น

²⁸ พศุทธิ์ ลาสุขะ, “ประวัติศาสตร์นิพนธ์แบบสื่อภาพยนตร์และการศึกษาประวัติศาสตร์นิพนธ์ในยุคหลังความเป็นสื่อ,” หน้า 582.

²⁹ สุพัตรา สุภาพ, *ปัญหาสังคม*, หน้า 4.

³⁰ Charles Maland, “The Social Problem Film,” In *Handbook of American Film Genres*, Gehring Wes (ed.), (New York: Greenwood, 1988), pp 308.

³¹ กฤษดา เกิดดี, *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์: การศึกษาว่าด้วย 10 ตระกูลสำคัญหน้า*, (กรุงเทพฯ: สถาพรบุ๊คส์, 2543), หน้า 167.

ใหม่ซึ่งใช้ภาพยนตร์ในการเข้าร่วมถกเถียงประเด็นปัญหาสังคมร่วมสมัยแทนการแสดงความคิดเห็นต่อประเด็นปัญหาสังคมด้วยรูปแบบความเรียงร้อยแก้วทั่วไป

เพื่อให้เกิดความเข้าใจมากขึ้น ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างฉากในภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเพื่อชี้ให้เห็นแนวทางการวิเคราะห์ภาพยนตร์ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ได้แก่ ฉากจากภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ที่ดัดแปลงจากนวนิยายเรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ของณรงค์ จันทน์เรื่อง นับตั้งแต่รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ออกกฎหมายปราบปรามการค้าประเวณี พ.ศ. 2503 ภาพลักษณ์โสเภณีที่ปรากฏบนพื้นที่สื่อมวลชนคือผู้หญิงต่ำทราม น่ารังเกียจ จิตวิปริตและลุ่มหลงไปกับวัตถุนิยม ตัวอย่างเช่นข่าวจากหนังสือพิมพ์ *ไทยรัฐ* เดือนกรกฎาคม 2507 นำเสนอว่าโสเภณีส่วนมาก “มีความเป็นวิปริตทางจิต ... กามวิปริต บางคนมีอวัยวะเพศไม่สมบูรณ์”³² ส่วนในนวนิยาย *เทพธิดาโรงแรม* ของณรงค์ แสดงให้เห็นว่าโสเภณิลุ่มหลงอยู่กับค่านิยมทางวัตถุ ดังฉากโสเภณีชื่อ ‘มาลี’ เห็น “คำแก้วใส่แหวน นาฬิกา สร้อยคอ สร้อยข้อมือ ตุ้มหู ... ทำไมคำแก้วโชคดีมีของสวย ๆ งาม ๆ”³³ มาลีรู้สึกอยากใส่เครื่องประดับเหมือนคำแก้ว ในพื้นที่สาธารณะ โสเภณีนี้นักถูกรับรู้ในแง่ลบเป็นหลัก



ภาพ 1 ภาพยนตร์ถ่ายตัวละครมาลีด้วยภาพระยะใกล้ (close-up)

ที่มา: ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เทพธิดาโรงแรม* [ภาพยนตร์], (ไทย: พร้อมมิตรภาพยนตร์, 2517)

อย่างไรก็ตาม มีปัญญาชนอีกกลุ่มหนึ่งที่พยายามสร้างการรับรู้ให้แตกต่างออกไปโดยเรียกร้องความเป็นธรรมให้กับโสเภณี โดยเฉพาะภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ได้ร่วมถกเถียงในประเด็นการถูกเหยียดหยามอาชีพโสเภณีด้วย ในภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ปรากฏประเด็นวัตถุนิยมและ

³² *ไทยรัฐ* (24 กรกฎาคม 2507) อ้างใน ชนิตติ์ ทินนาม, “ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), หน้า 251-252.

³³ เรื่องเดียวกัน, หน้า 43.

ความฟุ้งเฟ้อของโสเภณีแต่อย่างใด สาเหตุที่ ‘มาลี’ สาวภาคเหนือหนีตามแฟนหนุ่มมากรุงเทพฯ เธอไม่ได้หวังให้แฟนหนุ่มซื้อสินค้าฟุ่มเฟือยให้ หากเป็นเพราะความรักอันบริสุทธิ์ต่างหาก พิจารณาได้จากบุคลิก บทสนทนาและน้ำเสียงของมาลี อาทิ ช่วงที่มาลีเลือกทำอาชีพโสเภณีเธอก็ไม่ได้ใช้เงินทองไปกับวัฒนธรรมบริโภคนิยม แต่เธอส่งเงินให้พ่อแม่เพื่อตอบแทนพระคุณ ภาพยนตร์แสดงให้เห็นผ่านเทคนิคการตัดต่อภาพโสเภณีร่วมรักกับลูกค้าโดยตัดสลับกับภาพพ่อแม่ขณะกำลังสร้างบ้านใหม่ เพื่อสื่อความหมายว่าภาพลักษณ์ของโสเภณีเป็นผู้หญิงที่ตอบแทนพระคุณบุพการี และตัวอย่างสุดท้าย ภาพยนตร์นำเสนอโสเภณีในฐานะผู้หญิงที่มีจิตใจเมตตากรุณาอันสูงส่ง ดังเห็นได้จากฉากที่มาลีแสดงความเห็นอกเห็นใจผู้หญิงต่างจังหวัดที่ถูกแมงดาทำร้ายร่างกายเพื่อบังคับให้พวกเธอเป็นโสเภณี ภาพยนตร์นำเสนอสีหน้าและแววตาของมาลีด้วยภาพระยะใกล้ (close-up) เป็นระยะที่ทำให้ผู้ชมเห็นอารมณ์ความรู้สึกข้างในจิตใจของมาลีที่รู้สึกเจ็บปวดร้าวเมื่อเห็นผู้หญิงด้วยกันถูกทำร้าย (ภาพ 1) การสร้างภาพลักษณ์ให้โสเภณีในภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* สอดคล้องกับแนวคิดสตรีนิยมในสังคมไทยทศวรรษ 2510 อาทิ บทกวี *อหังการของดอกไม้* (2516) ของจิระนันท์ พิตรปรีชา ที่เสนอภาพลักษณ์ของผู้หญิงยุคใหม่ภายใต้แนวคิดความเสมอภาคและการสร้างสรรค์³⁴ เราอาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้กำลังสร้างการรับรู้ใหม่เกี่ยวกับโสเภณีให้กับสังคมไทยที่ตรงข้ามกับหนังสือพิมพ์และนโยบายของภาครัฐนั่นเอง

ตัวอย่างการวิเคราะห์ภาพยนตร์ข้างต้นชี้ให้เห็นว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้มิได้ศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมตามแนวทางทฤษฎีประพันธ์กร (auteur theory) ที่ศึกษาความคิดของผู้กำกับในฐานะเสียงของชนชั้นกลางที่นำเสนอความคิดในลักษณะภาพ “สะท้อน” หรือ “ตีแผ่” ปัญหาสังคม³⁵ แต่วิทยานิพนธ์ฉบับนี้วิเคราะห์ภาพยนตร์ในฐานะตัวบทเชิงวาทกรรมเพื่อให้เห็นการประกอบสร้างความหมายและการรับรู้ปัญหาสังคม ในขณะที่วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ก็ได้พิจารณาว่าภาพยนตร์ประสบความสำเร็จในการเปลี่ยนการรับรู้ของผู้ชมมากน้อยเพียงใด ทั้งนี้เพราะในแง่ของหลักฐานชั้นต้นนั้น แทบไม่ปรากฏคำบันทึกหรือบทสัมภาษณ์ของผู้ชมร่วมสมัยที่ได้ดูภาพยนตร์ในขณะเข้าฉายสักเท่าใดนัก อย่างไรก็ตาม วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้ใช้บทวิจารณ์ของนักวิจารณ์ภาพยนตร์ในหน้า

³⁴ จิระนันท์ พิตรปรีชา, *ใบไม้ที่หายไป*, (กรุงเทพฯ: แพร่สำนักพิมพ์, 2550) อ้างใน ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิช, *อ่าน (ไม่) เอาเรื่อง*, (กรุงเทพฯ: อ่าน, 2558), หน้า 157.

³⁵ ดูรายละเอียดเกี่ยวกับการศึกษาภาพยนตร์ตามทฤษฎีประพันธ์กรได้ใน ฉัตรระวี มหิทธิธรรม, “พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง ปิัญญะกุล,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), หน้า 43-286; พาชวิญ ชินพัฒนานิช, “ผลงานและแนวทางการกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อมวลชน ภาควิชาสื่อมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), หน้า 66-195.

หนังสือพิมพ์และนิตยสารมาวิเคราะห์ในฐานะตัวแทนผู้ชมภาพยนตร์ร่วมสมัย³⁶ อย่างน้อยหลักฐานประเภทนี้ก็ทำให้เราเห็นว่าคนในสังคมคิดเห็นอย่างไรต่อการสร้างการรับรู้ของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในยุคสมัยดังกล่าว

ประเด็นสุดท้าย จากตัวอย่างการวิเคราะห์ภาพยนตร์ข้างต้นเราอาจเห็นถึงข้อจำกัดบางประการของการของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในฐานะหลักฐานในการอภิปรายถกเถียงปัญหาสังคม นั่นคือ ภาพยนตร์มีอาจทำให้เห็นถึงการถกเถียงประเด็นปัญหาสังคมในรายละเอียดเฉพาะได้อย่างสมบูรณ์ เราอาจพิสูจน์ได้ว่าบางเหตุการณ์ในฉากที่ภาพยนตร์สร้างขึ้นนั้น ผู้กำกับมุ่งถกเถียงกับใคร เหตุการณ์ใด หนังสือพิมพ์ฉบับใด วันที่เท่าไร?³⁷ แต่บางกรณีที่เราสามารถพิสูจน์ได้โดยเฉพาะ ภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นจากนวนิยายทำให้นำมาเปรียบเทียบความแตกต่างทำให้เห็นการอภิปรายปัญหาสังคมระหว่างภาพยนตร์กับนวนิยาย หรือภาพยนตร์ที่นำฉากเหตุการณ์สำคัญในหน้าหนังสือพิมพ์ อาทิ ข่าวผู้หญิงภาคเหนือซื้อแสนหลักระโดดลงมาจากตาดฟ้าเพื่อหลบหนีกลุ่มแมงดา³⁸ เหตุการณ์นี้เป็นข่าวที่โด่งดังมากทำให้นวนิยายและภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* นำมาสร้างเป็นเรื่องราวเพื่ออภิปรายปัญหานั้น เป็นต้น วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ตระหนักอย่างยิ่งถึงธรรมชาติและข้อจำกัดของภาพยนตร์ในลักษณะนี้ ฉะนั้นวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงมุ่งชี้ให้เห็นการอภิปรายถกเถียงปัญหาสังคมในตัวแทนเชิงวาทกรรมมากกว่าการอภิปรายถกเถียงเป็นกรณีเฉพาะ

1.5 ทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในส่วนนี้ต้องการชี้ให้เห็นปัญหาการศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม ตลอดจนประเด็นที่เกี่ยวข้องตามลำดับ

1.5.1 การศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม งานวิจัยก่อนหน้านี้นักเน้นอธิบายเกี่ยวกับบทบาท ปัจจัย และการสิ้นสุดของยุคสมัยภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเป็นสำคัญ งานวิจัยกลุ่มแรกศึกษาบทบาทของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเสนอว่า บทบาทของภาพยนตร์คือ มุ่ง “สะท้อน” หรือ “ตีแผ่” ปัญหาสังคมอย่างตรงไปตรงมา งานศึกษาภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคมชิ้นแรก ๆ คือ

³⁶ แหล่งข้อมูลเอกสารบทวิจารณ์ภาพยนตร์และบทสัมภาษณ์ผู้กำกับในหนังสือพิมพ์และนิตยสาร อาทิ นิตยสาร *หนังและวิดีโอ*, *นิเทศสาร*, *ชีเนแม็ก*, *สตาร์พิค*, *หนังไทย*, *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์*, *มติชนสุดสัปดาห์*, *เนชั่นสุดสัปดาห์*, *ลูนาคัต*, *ศิลปวัฒนธรรม*, และ *ถนนหนังสือ* และหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ, สยามรัฐ, มติชน, ข่าวไทย, เดลินิวส์ และประชาธิปไตย

³⁷ ดูรายละเอียดงานวิจัยทางประวัติศาสตร์ชิ้นสำคัญที่ชี้ให้เห็นการอภิปรายถกเถียงในกรณีเฉพาะ (specific case) เรื่อง ลามกอนาจารที่เกิดขึ้นในช่วงระหว่างปลายทศวรรษ 2460 และต้นทศวรรษ 2490 ได้ใน ธนาพล ล้อมอกิชาติ, “‘โป๊ ... หมายถึงแค่ไหน?’: การก่อตัวของแนวคิดและการถกเถียงเรื่อง ‘ลามกอนาจาร’ ในสังคมไทย (ปลายทศวรรษ 2460 และต้นทศวรรษ 2490),” ใน *ถกเถียงเรื่องคุณค่า*, สุรเดช โชติอุดมพันธ์ (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: วิชาฯ, 2559), หน้า 511-549.

³⁸ “สาวโดตติกหนีบังคับขายตัว,” *ไทยรัฐ* (14 กรกฎาคม 2515): 1,16.

วิทยานิพนธ์ของอนุสรณ์ ศรีแก้ว “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล” ในปี 2534 อนุสรณ์พบว่าภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล สะท้อนปัญหาสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง ปัญหาด้านสังคมได้แก่ ปัญหาโสเภณี ปัญหาครอบครัว ปัญหาอาชญากรรมและความปลอดภัยในชีวิต และทรัพย์สิน ปัญหายาเสพติด ฯลฯ ส่วนปัญหาด้านเศรษฐกิจสะท้อนปัญหาความยากจน การอพยพ ย้ายถิ่นของคนชนบทมาทำงานทำในกรุงเทพมหานคร และปัญหาความแห้งแล้ง และปัญหาการเมือง สะท้อนปัญหาคอร์รัปชันและสงคราม ภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมให้ความสำคัญกับชนชั้นล่าง เป็นสำคัญ ตัวอย่างเช่นภาพยนตร์เรื่อง ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น สะท้อนปัญหา แรงงานอพยพย้ายถิ่นมาทำงานในกรุงเทพฯ คนชนบทต้องเผชิญความเสื่อมโทรมและไม่มีความ ปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สิน และภาพยนตร์เรื่อง เทพธิดาโรงแรม สะท้อนปัญหาโสเภณีไทย กลุ่ม ผู้หญิงชนบทซึ่งถูกหลอกลวงให้มาค้าประเวณีที่กรุงเทพฯ และพวกเธอถูกบังคับขายบริการด้วยการ ถูกทำร้ายทารุณ³⁹ อนุสรณ์ ศรีแก้ว วิเคราะห์ภาพยนตร์ตามแบบสัญนิยมที่เน้นค้นหาความจริงใน ภาพยนตร์ วิทยานิพนธ์ของอนุสรณ์มีอิทธิพลต่องานวิจัยกลุ่มนิเทศศาสตร์ที่ศึกษาภาพยนตร์แนว ปัญหาสังคม เช่น การศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยม ประจำปี พ.ศ.2519-2537: รายงานผลการวิจัย ของรัตนา ศรีชนะชัยโชค ในปี 2539 เสนอว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมสะท้อน ปัญหาของชนชั้นล่างในสังคมไทยทั้งความขัดแย้งภายในครอบครัว ผู้ใช้แรงงานการถูกเอารัดเอาเปรียบจากนายทุนและคนในเมือง และอาชญากรรมที่เกิดขึ้นกับคนชนบทในเขตเมืองหลวง⁴⁰ งานวิจัยทั้งสองชิ้นข้างต้นเน้นศึกษาบทบาทภาพยนตร์ตามแนวคิดแบบสัญนิยม

นอกจากนี้ การวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมตามแนวคิดแบบสัญนิยมยังคงมีอิทธิพล ต่อนักวิชาการไทยด้านภาพยนตร์อย่างต่อเนื่อง รัตนา จักกะพากเสนอว่าองค์ประกอบต่าง ๆ ใน ภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ไม่ว่าจะเป็นบทสนทนา การถ่ายภาพ การลำดับภาพ การจัดแสง สี เสียง เพื่อสรุปว่าการใช้เทคนิคด้านภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมนี้เพื่อสะท้อนความจริงของ ปัญหาสังคมด้วย รัตนาใช้แนวคิดแบบสัญนิยมวิเคราะห์ภาพยนตร์ตามแนวคิดโครงสร้างนิยมทั้งการ วิเคราะห์ผังแสวงหา (Quest Model) และสี่เหลี่ยมสัญลักษณ์ (Semiotic Square) ของ เอ.เจ.เกร มาส (A.J.Greimas) เพื่อเสนอว่าภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมมุ่งสร้างการตระหนักรู้เกี่ยวกับ ปัญหาสังคมไทยให้เกิดขึ้นและกระตุ้นให้ผู้ชมตื่นตัวต่อปัญหาสังคมและนำไปสู่ความรับผิดชอบต่อ

³⁹ อนุสรณ์ ศรีแก้ว, “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล,” 38-166; โปรดดูงานวิจัยที่มองภาพยนตร์เป็น การสะท้อนปัญหาสังคมได้ใน สุจิตรา รัตนกรกช, “การวิเคราะห์ภาพยนตร์โฆษณาส่งเสริมสังคม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2519-2531,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2533), หน้า 71-142; โชติรส อุตสาหกิจ, “การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์โฆษณาเพื่อการประชาสัมพันธ์ (พ.ศ.2539-2541),” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหา บัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541), หน้า 147-160.

⁴⁰ รัตนา ศรีชนะชัยโชค, การศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยม ประจำปี พ.ศ.2519-2537: รายงานผลการวิจัย, (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), หน้า 70-250.

ปัญหาร่วมกัน ภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมมีโครงเรื่องไม่ซับซ้อนและนำเสนอปัญหาสังคมอย่างตรงไปตรงมาโดยเน้นสะท้อนปัญหาสังคมด้วยการลำดับภาพ ดนตรีประกอบ และอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* แสดงให้เห็นถึงด้านมืดของมนุษย์ มุมภาพที่ผู้กำกับใช้บ่อยคือ มุมกด (High Angle) และวางกล้องในระดับต่ำกว่าระดับสายตาคน (Worm Eyes' View) เพื่อแสดงความตกต่ำของตัวละครและให้ผู้ชมรู้สึกสงสาร⁴¹ แม้ว่างานวิจัยของรัตนา จักกะพาก และอนุสรณ์ ศรีแก้ววิเคราะห์ภาพยนตร์ต่างเรื่องกันแต่ข้อสรุปกลับเหมือนกันเนื่องจากงานวิจัยเหล่านี้ยังคงยึดแนวคิดสังคมนิยมในการวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม อย่างไรก็ตาม วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสนอแตกต่างออกไปโดยวิเคราะห์ภาพยนตร์ในฐานะตัวบทเชิงวาทกรรม การวิเคราะห์ลักษณะนี้อาจทำให้เราเห็นถึงบทบาทที่แท้จริงของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม

งานวิจัยที่ศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมมักนำเสนอปัจจัยบริบททางสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง รวมถึงภูมิหลังหรือความคิดของผู้กำกับที่มีผลต่อนิเวศภาพยนตร์ เช่น วิทยานิพนธ์ “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525” ของสมชาย ศรีรักษ์ ในปี 2548 เสนอว่าปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมได้แก่ การเคลื่อนไหวทางความคิดของขบวนการนักศึกษาและปัญญาชนในต่างประเทศที่เรียกร้องความเสมอภาคและความยุติธรรมให้กับสังคมผ่านงานเขียน ดนตรี และภาพยนตร์, การเปลี่ยนแปลงแนวทางการสร้างภาพยนตร์ของต่างประเทศโดยเฉพาะภาพยนตร์ฮอลลีวูดของสหรัฐอเมริกา และภาพยนตร์ฝั่งยุโรปของประเทศอังกฤษ อิตาลี และฝรั่งเศส เพื่อมุ่งสร้างภาพยนตร์ตามกระแสการเคลื่อนไหวของขบวนการนักศึกษาและปัญญาชนในช่วงเวลาดังกล่าว การเคลื่อนไหวทางความคิดและทิศทางการสร้างภาพยนตร์ที่เปลี่ยนแปลงในต่างประเทศล้วนมีอิทธิพลต่อการสร้างภาพยนตร์ไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

⁴¹ รัตนา จักกะพาก, *จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์ : รายงานการวิจัย* (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กองทุนวิจัยคณะมนุษยศาสตร์, 2546), หน้า 44-45, 173-185. และงานวิจัยที่อธิบายว่าภาพยนตร์เป็นการ “สะท้อน” หรือ “ตีแผ่” ปัญหาสังคมได้ใน ขจิตขวัณ กิจวิสาละ, “การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย,” (วิทยานิพนธ์วารสารศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546), หน้า 20-120; อัญชลี ชัยวรารพร, “หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม,” : 125-129; และนอกจากนี้ยังมีเพียงแค่งานวิจัยด้านภาพยนตร์เท่านั้น หากวิจัยทางวรรณคดีเปรียบเทียบที่ศึกษาปัญหาสังคมโดยมองว่างานวรรณกรรมเป็นการสะท้อนปัญหาสังคมด้วยเช่นกัน โปรดดูได้ใน ปรียาภรณ์ หนูสนั่น, “การสะท้อนปัญหาสังคมชนบทในนวนิยายไทย (2519-2529),” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต หน่วยวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532), หน้า 7-142; กาญจนา ประสงค์เงิน, “การศึกษาเรื่องสั้นไทยที่เสนอปัญหาสังคมชนบทอีสาน: 2501-2525,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต หน่วยวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527), หน้า 41-255; อัญชลี ส่งแสง, “ภาพสะท้อนสังคมในเรื่องสั้นไทยระหว่างพุทธศักราช 2538-2542,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 34-221; จินตนา ดิษฐแย้ม, “ปัญหาสังคมเกี่ยวกับยาเสพติดในนวนิยายของสุวรรณี สุคนธา,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต หน่วยวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527), หน้า 136-137.

เช่นกัน นอกจากนี้ การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและธุรกิจภาพยนตร์ไทยไม่ว่าจะเป็นเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 การเติบโตของผู้กำกับรุ่นใหม่ที่ได้รับการศึกษาด้านภาพยนตร์โดยตรงและการเปลี่ยนรูปแบบการถ่ายทำมาใช้ฟิล์ม 35 มิลลิเมตรในการถ่ายทำภาพยนตร์ ล้วนมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและเทคนิคการนำเสนอภาพยนตร์ให้มีคุณภาพและมาตรฐานในระดับสากลมากขึ้นด้วย สมชาย สรุพบว่าปัจจัยดังกล่าวล้วนมีส่วนสำคัญในการเปลี่ยนแปลงบทบาทของภาพยนตร์ไทยจากภาพยนตร์เพื่อความบันเทิงสู่ภาพยนตร์ให้ผู้ชมตระหนักถึงปัญหาสังคมมากขึ้น⁴² การศึกษาของสมชาย ศรีรักษ์ มีประโยชน์ต่อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ที่ชี้ให้เห็นถึงปัจจัยในมิติต่าง ๆ ที่มีผลต่อการผลิตภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม อย่างไรก็ตาม สมชายเน้นให้ความสำคัญกับบริบททางประวัติศาสตร์ที่มีผลต่อการผลิตเนื้อหาภาพยนตร์จนละเลยการวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในฐานะเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์และเป็นกิจกรรมทางปัญญาในการอธิบายและถกเถียงปัญหาสังคม

นอกจากนี้งานวิจัยทางประวัติศาสตร์ของสมชาย ศรีรักษ์ ข้างต้นเน้นให้เห็นบริบททางประวัติศาสตร์แล้ว งานวิจัยทางนิเทศศาสตร์ศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเน้นพิจารณาความคิดของผู้กำกับเป็นสำคัญ เช่น วิทยานิพนธ์ “ความคิดและผลงานของยุทธนา มุกดาสนิท: การศึกษาเฉพาะเรื่อง” ของอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล เสนอว่าความสำเร็จของภาพยนตร์ที่กำกับโดยยุทธนา มุกดาสนิทเกิดจากประสบการณ์ของผู้กำกับ ทั้งการชอบทดลองสร้างภาพยนตร์โดยอิงจากระนิยมและค่านิยมส่วนตัวของผู้กำกับ รวมถึงเหตุการณ์ทางสังคมที่ผู้กำกับประสบพบเจอ อาทิ ปัญหาครอบครัวกับยาเสพติด ชนชั้นแรงงาน และโสเภณี ดังนั้นภาพยนตร์ของยุทธนาจึงร่วมสมัยกับผู้คนในสังคม⁴³ ในทำนองเดียวกัน “ผลงานและแนวการกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ” ของพาขวัญ ชินพัฒนวานิช ศึกษาชีวิตประวัติ ประสบการณ์ บุคลิกของผู้กำกับ และแนวทางการกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ พบว่าภาพยนตร์ถ่ายทอดความคิดและประสบการณ์ของผู้กำกับโดยตรง เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* สะท้อนให้เห็นถึงอุปนิสัยของวิจิตรผ่านการเล่าเรื่องด้วยเทคนิค

⁴² สมชาย ศรีรักษ์, “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525,” หน้า 55-221; และดูงานวิจัยที่ศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเพิ่มเติมได้ใน Hyunjung Yoon, “Thai Films Made in the 1970s as Social Commentary on Migration-related Social issues,” (MA Thesis in Thai Studies at Chulalongkorn, 2003), pp. 80-87; Anchalee Chaiworaporn, ‘Thai Cinema Since 1970,’ in David Hanan, (ed.), *Film in South East Asia: Views from the Region* (SEAPAVAA, 2001), pp. 141-161.

⁴³ อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล “ความคิดและผลงานของยุทธนา มุกดาสนิท: การศึกษาเฉพาะเรื่อง,” (วิทยานิพนธ์วารสารศาสตร์บัณฑิต สาขาภาพยนตร์และภาพถ่าย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2531), หน้า 6-63; รายละเอียดเกี่ยวกับการศึกษาความคิดและภูมิหลังของผู้กำกับที่ส่งผลต่อการผลิตเนื้อหาภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคมเพิ่มเติมใน มาโนช ชุ่มเมืองปัก, “การเล่าเรื่องของภาพยนตร์ตลกไทยยอดนิยมชุด “บุญชู” กับการสร้างสรรคของผู้กำกับภาพยนตร์,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 53-164.

การติดต่อและใช้มุกล้อเพื่อสื่อถึงความทุกข์ยากของเขา⁴⁴ งานวิจัยทั้งสองชิ้นศึกษาภาพยนตร์จากมุมมองทางนิเทศศาสตร์ที่เน้นเทคนิคการถ่ายทำและการสร้างสรรค์ผลงานเชิงทัศนศิลป์ และศึกษาความคิดของผู้กำกับตามแนวทางทฤษฎีประพันธ์กร (auteur theory) พร้อมเสนอข้อสรุปว่าความคิดของผู้กำกับส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์ งานทั้งสามชิ้นจึงนำเสนอภาพยนตร์ปัญหาสังคมแบบไม่มีมิติของการอธิบายและถกเถียงปัญหาสังคม และละเลยการวิเคราะห์ห้องค้ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์กับบริบททางประวัติศาสตร์

งานวิจัยกลุ่มสุดท้ายศึกษาการสิ้นสุดของยุคสมัยภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมมักอธิบายว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมสิ้นสุดในทศวรรษ 2520 สมชาย ศรีรักษ์เสนอว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมสิ้นสุดในลง พ.ศ. 2525 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ธุรกิจภาพยนตร์เผชิญกับการเปลี่ยนแปลงหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็น การเติบโตของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดในประเทศไทยจนกลายเป็นคู่แข่งสำคัญของภาพยนตร์ไทย การขยายตัวของธุรกิจโทรทัศน์ ร้านเช่าและจำหน่ายวิดีโอ ส่งผลให้ผู้ชมภาพยนตร์เริ่มเปลี่ยนแปลงการชมภาพยนตร์⁴⁵ ข้อเสนอของสมชายสอดคล้องกับงานวิจัยทางประวัติศาสตร์ศึกษา หลอน รัก สับสน ในหนังสือ *ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรักและหนังยุคหลังสมัยใหม่* ของกำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน อธิบายการสิ้นสุดของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมโดยอ้างอิงข้อเสนอของโดม สุขวงศ์ นักวิชาการภาพยนตร์และผู้ก่อตั้งหอภาพยนตร์แห่งชาติไว้ว่า “การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยที่จาร์ึกไว้ว่า ปี 2520 รัฐบาลได้ดำเนินการตั้งกำแพงภาษีภาพยนตร์ต่างชาติ ยังส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยเริ่มมีการผลิตมากขึ้นทวีคูณ แต่ไม่นานนักในปี 2524 ภาพยนตร์ต่างชาติ โดยเฉพาะภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดก็กลับมาใหม่ ผนวกกับกระแสการเติบโตของโทรทัศน์ในสังคมไทย ภาพยนตร์ไทยจึงต้องประสบกับชะตากรรมอีกครั้งหนึ่ง โดยเฉพาะการเลือนหายของภาพยนตร์สะท้อนสังคมและความพยายามอยู่รอดของภาพยนตร์วัยรุ่นและแนวตลาด”⁴⁶ งานวิจัยทั้งสองชิ้นนี้กำหนดการสิ้นสุดยุคสมัยของปัญหาสังคมด้วยเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ ในขณะที่งานวิจัยเรื่อง “หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม” ของอัญชลี ชัยวรพร พบว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมสิ้นสุดในปี 2529 เนื่องจากการเกิดขึ้นของภาพยนตร์แนววัยรุ่นที่เน้นความบันเทิงด้วยฝีมือผู้กำกับรุ่นใหม่อย่างอดิเรก วัฏลีลา และธนิศย์ จิตนิศย์ ได้รับความนิยมจากผู้ชมอย่างมาก⁴⁷ คำอธิบายการสิ้นสุดยุคสมัยภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมของงานวิจัยข้างต้นเน้นบริบททางประวัติศาสตร์และการจำแนกประเภทของภาพยนตร์ไทย อย่างไรก็ตามเมื่อเรา

⁴⁴ พาชวิญ ชินพัฒน์วานิช, “ผลงานและแนวการกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ,” หน้า 66-195.

⁴⁵ สมชาย ศรีรักษ์, “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525,” หน้า 7.

⁴⁶ กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, หลอน รัก สับสน ในหนังสือ *ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรักและหนังยุคหลังสมัยใหม่*, หน้า 36-38.

⁴⁷ อัญชลี ชัยวรพร, “หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม,” : 139.

พิจารณาการสิ้นยุคสมัยของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมผ่านกระแสภูมิปัญญาของผู้สร้างภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมกับบริบททางประวัติศาสตร์ไปพร้อมกัน เราอาจจะพบปีที่สิ้นสุดยุคสมัยของภาพยนตร์ปัญหาสังคมอย่างแท้จริง กล่าวโดยสรุป ปัญหาของงานวิจัยก่อนหน้านี้ที่ศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมได้แก่ การอธิบายบทบาทของภาพยนตร์เป็นการสะท้อนปัญหาสังคมศึกษาปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาภาพยนตร์โดยเน้นบริบททางทางประวัติศาสตร์และความคิดของผู้กำกับ โดยละเลยการวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์ และปัญหาการสิ้นยุคสมัยของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต้องการเสนอข้อโต้แย้งงานวิจัยดังกล่าว

1.5.2 การศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย

ภาพยนตร์มักบิดเบือนความจริงและไม่สมจริง ข้อความดังกล่าวเป็นมุมมองของนักประวัติศาสตร์ที่มีต่อภาพยนตร์ประวัติศาสตร์และภาพยนตร์แนวอื่น ๆ บทความเรื่อง “14 ตุลา: เงามืดของการเมืองบนแผ่นฟิล์ม” ของกำจร หลุยยะพงศ์ ได้ชี้ให้เห็นว่านักประวัติศาสตร์ต่างประเทศรวมถึงนักวิชาการในประเทศไทยมองว่า “ภาพยนตร์ถือเป็นศัตรูอันตรายอย่างยิ่งต่อแวดวงประวัติศาสตร์” ในปี 1935 Louis Gottschalk นักประวัติศาสตร์ชาวอเมริกันเขียนจดหมายประท้วงบริษัทผลิตภาพยนตร์ฮอลลีวูดในข้อกล่าวหาว่าพยายามบิดเบือนเนื้อหาประวัติศาสตร์พร้อมเรียกร้องให้บริษัทหาผู้เชี่ยวชาญทางประวัติศาสตร์ทำหน้าที่ให้คำปรึกษา แนวคิดบิดเบือนความจริงยังคงไม่เลือนหายไปไหน ใน ค.ศ. 1995 Mark C. Carne วิจัยว่าภาพยนตร์บิดเบือนความจริงไว้หนังสือ *Past Imperfect: History According to the Movies* ว่าประวัติศาสตร์ในภาพยนตร์ไม่ใช่ความจริง ผู้สร้างตัดแต่งและปรับเปลี่ยนเนื้อหาใหม่โดยไม่ตรงกับข้อเท็จจริง⁴⁸ แนวคิดนี้ถูกส่งต่อให้นักวิชาการไทยจำนวนหนึ่งมองว่าประวัติศาสตร์กับภาพยนตร์เป็นคู่ขัดแย้งกัน บทความเรื่อง “ประวัติศาสตร์ในภาพยนตร์” ของรังสรรค์ ธนะพรพันธุ์ ในปี 2546 มองว่าภาพยนตร์ฮอลลีวูดมักบิดเบือนประวัติศาสตร์โดยยกตัวอย่างภาพยนตร์เรื่อง *JFK* และ *Nixon* ของ Oliver Stone กล่าวว่า “นวนิยายประวัติศาสตร์ก็ต้องไม่ผิดข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ บรรทัดฐานดังกล่าวนี้มิได้ปรากฏเฉพาะในโลกหนังสือเท่านั้น หากกำลังก่อตัวเป็นบรรทัดฐานใหม่ในโลกภาพยนตร์”⁴⁹ และ “ภาพยนตร์มีใช้งานวิชาการที่ใช้อย่างยิ่ง หากแต่เป็นงานศิลปะที่สื่อสารบางสิ่งบางอย่างต่อผู้ชม ... การสร้างภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องราวในประวัติศาสตร์ต้องตรวจสอบข้อมูลและข้อเท็จจริง มิฉะนั้นภาพยนตร์ที่สร้างจะมีผลบิดเบือนประวัติศาสตร์ ... ภาพยนตร์ไม่ควรนำเสนอเรื่องราวที่ไม่ตรงต่อข้อเท็จจริง”⁵⁰

⁴⁸ กำจร หลุยยะพงศ์, 14 ตุลา: เงามืดของการเมืองบนแผ่นฟิล์ม, (เอกสารวิชาการหมายเลข 9 โครงการ “บรรยายสาธารณะ-ตลาดวิชา-มหาวิทยาลัยประชาชน 30 ปี 14 ตุลาคม กับประชาธิปไตยไทย” 2516-2546, 2546), หน้า 1-4.

⁴⁹ รังสรรค์ ธนะพรพันธุ์, *ทุนวัฒนธรรม วัฒนธรรมในระบบทุนนิยมโลก เล่ม 1*, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2546), หน้า 237.

⁵⁰ เรื่องเดียวกัน, หน้า 243.

การเรียกร้องให้ภาพยนตร์นำเสนอความจริงอย่างตรงไปตรงมาของนักประวัติศาสตร์สอดคล้องกับการนิยามความหมายประวัติศาสตร์แบบเลโอโพลด์ ฟอน รังเคอ (Leopold von Ranke) ที่มุ่งวิเคราะห์หลักฐานเชิงวิทยาศาสตร์เพื่อตรวจสอบและพิสูจน์ทราบว่าจะเกิดอะไรขึ้นในอดีต เป็นเหมือนนักวิเคราะห์ผู้สงบนิ่ง ไร้อารมณ์ ความรู้สึก และหลีกเลี่ยงการใช้จินตนาการมาบิดเบือนความจริง⁵¹ ดังนั้น ภาพยนตร์อาจเป็นคู่ขัดแย้งที่น่ากลัวของนักประวัติศาสตร์เพราะผู้ชมอาจหลงเชื่อประวัติศาสตร์ที่บิดเบือน

ในทางตรงกันข้าม งานวิจัยล่าสุดของนักวิชาการไทยมิได้มองภาพยนตร์ในฐานะเรื่องแต่งที่สร้างความบันเทิงหรือบิดเบือนความจริง หากพิจารณาการประกอบสร้างความหมายและการสร้างการรับรู้ในภาพยนตร์ ตัวอย่างงานวิจัยเรื่อง “การสูญเสียและบาดแผลแบบแอฟเฟ็คท์: การศึกษาเหตุการณ์ 6 ตุลา ในภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง*” ของชุตินา ประกาศวุฒิสาร ในปี 2563 ภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* (2559) กำกับโดยอโนชา สุวิชากรพงศ์ คนรุ่นหลังที่ไม่มีประสบการณ์โดยตรงกับเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 ดังนั้นแล้ว 6 ตุลา มีความหมายอย่างไรกับคนรุ่นหลัง? ชุตินาพบว่างานวิจัยที่ผ่านมามักจะมองเหตุการณ์ 6 ตุลา ในฐานะ ‘ประวัติศาสตร์บาดแผล’ จากเหตุการณ์ที่รัฐไทยกระทำความรุนแรงต่อกลุ่มนักศึกษาและประชาชน ทำให้มีข้อมูลบางอย่างไม่กระจ่างชัดกับเหตุการณ์ดังกล่าว ดังนั้นนักวิจัยก่อนหน้าหรือผู้สนใจเหตุการณ์ 6 ตุลาจึงพยายามค้นหาข้อเท็จจริงเพื่อสร้างความกระจ่างชัด ทว่า ภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง* “ไม่ได้อยู่ที่การสืบค้นข้อเท็จจริงเพื่อให้อดีตที่คลุมเครือมีความกระจ่างชัด สำหรับคนรุ่นหลังที่ไม่มีความทรงจำเกี่ยวกับเหตุการณ์ดังกล่าวและรับรู้เรื่องราวของ 6 ตุลา ผ่าน “ความทรงจำมือสอง”⁵² ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอบาดแผลที่อยู่ในชีวิตประจำวันของสามัญชนในรูปของการหลอน เสียงสะท้อน และความเจ็บ⁵³ ชุตินาวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วยแนวคิดแอฟเฟ็คท์เพื่อให้เรามองเห็นบาดแผลที่เชื่อมโยงอดีตกับปัจจุบัน ดังนั้น 6 ตุลาในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงหมายถึงการสูญเสียและบาดแผลแห่งความเจ็บปวด เช่นเดียวกับงานของธงชัย วินิจจะกูล ใน *Moments of Silence: The Unforgetting of the October 6, 1976, Mass-acre in Bangkok* ในปี 2563 ได้กล่าวถึงภาพยนตร์ที่นำเสนอเกี่ยวกับเหตุการณ์ 6 ตุลา อย่าง *ดาวคะนอง* ว่าเนื้อหาของภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นว่าการสูญเสียและความเจ็บปวดใน 6 ตุลา ยังคงสอดแทรกอยู่ในชีวิตประจำวันของสามัญชน ดังการสรุปของธงชัยสรุป “The past and present, the leftovers from the past and the true living history of the present

⁵¹ จอห์น เอช อาร์โนลด์, *ประวัติศาสตร์ของประวัติศาสตร์*, แปลโดย ไชยันต์ รัชชกุล, (กรุงเทพฯ: อ่าน, 2560) , หน้า 59.

⁵² ชุตินา ประกาศวุฒิสาร, “การสูญเสียและบาดแผลแบบแอฟเฟ็คท์: การศึกษาเหตุการณ์ 6 ตุลา ในภาพยนตร์เรื่อง *ดาวคะนอง*,” ใน *การสร้างการรับรู้ในสังคมไทย เล่ม 3: การรับรู้ทางเลือก*, (กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.), 2563), หน้า 182.

⁵³ เรื่องเดียวกัน, 154-194.

cross paths all the time without any purpose or grand narrative. But the past, like the October 6 massacre, still touches ordinary lives today, affecting them in ways that they do not recognize.”⁵⁴ งานวิจัยทั้งสองชิ้นเปิดมุมมองใหม่ให้กับวงวิชาการประวัติศาสตร์และภาพยนตร์ไทย เนื่องจากงานวิจัยข้างต้นได้พยายามศึกษาภาพยนตร์ในฐานะเอกสารหลักของการศึกษาเพื่อทำความเข้าใจประเด็นทางประวัติศาสตร์

ในส่วนงานวิจัยเรื่อง “ประวัติศาสตร์นิพนธ์แบบสื่อภาพยนตร์และการศึกษาประวัติศาสตร์นิพนธ์ในยุคหลังความเป็นสื่อ” ของพศุทธิ์ ลาสุขะ ในปี 2563 พยายามพิจารณาบทบาทและสถานะของภาพยนตร์ในแง่ประวัติศาสตร์นิพนธ์แบบสื่อวิทัศน์ (historiophoty) ตามแนวคิดของโรเบิร์ต โรเซนสไตน์ (Robert Rosenstone) และเฮย์เดน ไวต์ (Hayden White) โดยใช้โครงการ บันทึก 6 ตุลา มาอธิบายการทำงานของประวัติศาสตร์นิพนธ์แบบสื่อวิทัศน์สมัยใหม่เพื่อนำเสนอเหตุการณ์ 6 ตุลาผ่านการใช้สื่ออันหลากหลายรูปแบบ ดังนั้น โครงการ บันทึก 6 ตุลา “ไม่ได้มีหน้าที่เล่าเรื่องในแบบของตัวเองอย่างแยกขาดออกจากกันเพียงอย่างเดียว แต่ทั้งหมดทำงานร่วมกันภายในเครือข่ายในรูปแบบผสมผสานแบบสหสื่อ [ในการเขียนประวัติศาสตร์แบบบาดแผล]”⁵⁵ กล่าวคืองานของพศุทธิ์ชี้ให้เห็นว่าสื่อวิทัศน์สมัยใหม่เหล่านี้กำลังทำหน้าที่บันทึกความทรงจำเกี่ยวกับความรุนแรงและความเจ็บปวดของกลุ่มต่าง ๆ ที่มีประสบการณ์โดยตรงกับเหตุการณ์ 6 ตุลา งานวิจัยทั้งสามชิ้นข้างต้นทำให้เราเห็นว่าภาพยนตร์ได้กลายมาเป็นประเด็นศึกษาในวงการประวัติศาสตร์ไทย แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าการศึกษายังวังวนอยู่ในข้อถกเถียงเกี่ยวกับเหตุการณ์ทางการเมือง

ในส่วนถัดมานักวิชาการจำนวนหนึ่งมองภาพยนตร์ในฐานะการโหยหารากเหง้าและความเป็นไทย ตัวอย่างงานวิจัยทางประวัติศาสตร์เรื่อง “จาก ‘โหยหา’ ถึง ‘โมโห’: อ่านอาการสังคมในภาพยนตร์ไทยหลังวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้ง (พ.ศ. 2540-2546)” ของอิทธิเดช พระเพชร ในปี 2561 เพื่อเสนอว่าวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้งปี 2540 ส่งผลกระทบต่อวิกฤตเศรษฐกิจในภาคการเงินอย่างรวดเร็วและรุนแรงและทำให้สังคมไทยบอบช้ำและเจ็บปวดเป็นอย่างมาก ดังนั้นภาพยนตร์ไทยกลายเป็นพื้นที่สื่อเพื่อหลบหนีความบอบช้ำของคนในสังคมและนำผู้ชมกลับไปสู่รากเหง้าและความเป็นไทย ในขณะเดียวกัน การโหยหาอดีตในภาพยนตร์ก็อำพรางความรู้สึก “โมโห” ของสังคมไทยผ่านตัวละครไทยที่ต่อต้านชาวตะวันตกไปพร้อมกัน อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง *ดอกไม้ในทางปิ่น* (2542),

⁵⁴ Thongchai Winichakul, *Moments of Silence: The Unforgetting of the October 6, 1976, Massacre in Bangkok*, (University of Hawaii Press, 2020), pp. 240-242.

⁵⁵ พศุทธิ์ ลาสุขะ, “ประวัติศาสตร์นิพนธ์แบบสื่อภาพยนตร์และการศึกษาประวัติศาสตร์นิพนธ์ในยุคหลังความเป็นสื่อ,” หน้า 607.

7 *ประจัญบาน* เป็นต้น⁵⁶ ข้อค้นพบเรื่องความเป็นไทยในงานวิจัยของอิทธิเดชนั้นสอดคล้องกับงานวิจัยทางนิเทศศาสตร์จำนวนหนึ่งมองภาพยนตร์เป็นภาพแทนความเป็นไทยด้วยเช่นกันดังวิทยานิพนธ์ “อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี” ของเอกสิทธิ์ พันธุ์ฟูล ในปี 2554 พบว่าภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี นำเสนอความเป็นไทยผ่านวิถีชีวิตของคนชนบทในสมัยอดีตไม่ว่าจะเป็นสภาพบ้านเรือนและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่เรียบง่ายในอดีต ประเพณีความเชื่อ และพุทธศาสนาเป็นศูนย์รวมจิตใจ เชิด ทรงศรีใช้องค์ประกอบและกลวิธีการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เพื่อถ่ายทอดความเป็นไทย อาทิ อุปกรณ์ประกอบฉาก มุมกล้อง การลำดับภาพ การจัดแสง สี เสียง และการเล่าเรื่องตามวรรณกรรมไทย เป็นต้น⁵⁷ งานวิจัยของเอกสิทธิ์เน้นวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์หากแต่สิ่งที่น่าสนใจในเชิงประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ที่เอกสิทธิ์ไม่ได้กล่าวถึงคือบริบทที่เปลี่ยนแปลงไปมีผลต่อการประกอบสร้างความหมายและการสร้างการรับรู้ความเป็นไทยอย่างไร กระนั้น งานชิ้นนี้มีประโยชน์และเป็นแนวทางวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์ของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ไม่ใช่เฉพาะแต่อิทธิเดช พระเพ็ชร และเอกสิทธิ์ พันธุ์ฟูลที่พยายามนำภาพยนตร์เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นไทยและสำนักท้องถิ่นนิยม เบเนดิกต์ แอนเดอร์สัน (Benedict Anderson) เคยตั้งข้อสังเกตต่อภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* (2547) ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ในบทความ “สัตว์ประหลาดอะไรนะ?” ศึกษาในปี 2549 ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพแทนความคิดของคนชนบทแอนเดอร์สันตั้งข้อสงสัยว่าทำไมชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ ถึงรู้สึกว่าการแสดงเรื่อง *สัตว์ประหลาด*

⁵⁶ อิทธิเดช พระเพ็ชร, “จาก ‘ไทยหา’ ถึง ‘โมโห’: อ่านอาการสังคมในภาพยนตร์ไทยหลังวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้ง (พ.ศ. 2540-2546),” 173-213; และดูงานวิจัยภาพยนตร์เกี่ยวกับ วิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้งเพิ่มเติมได้ใน เวฬุรีย์ เมธาวิจิตร, “ภวังค์รัก (Concrete Clouds): การเปลี่ยนผ่านของภาพยนตร์ไทยทศวรรษ 2540,” *ชุมทางอินโดจีน: เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ปริทัศน์* 4,7 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2558): 474-481; Anchalee Chaiwaraporn, “Nostalgia in Post Crisis Thai Cinema,” *Focas*, Singapore: Forum On Contemporary Art & Society (September, 2002); Rachel Harrison, “Amazing Thai Film: Amazing Thai film: The rise and rise of contemporary Thai cinema on the international screen,” *Asian Affairs* 36(3) (2005): 321-338; Adam Knee, “Gendering the Thai Economic Crisis: The Film of Pen-ek Ratanaruang,” *Asian Cinema*, 14, no. 2 (2003): 102-122.

⁵⁷ เอกสิทธิ์ พันธุ์ฟูล, “อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการภาพยนตร์ ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), หน้า 73-261; และดูงานวิจัยที่ภาพยนตร์เกี่ยวกับการโยกย้ายความเป็นไทยและการต่อต้านโลกาภิวัตน์ใน ชุตติมา ประกาศวุฒิสาร, “ปีศาจทุนนิยม และ ‘การกินมนุษย์ด้วยกันเอง’ ความรุนแรงเชิงเศรษฐกิจใน *สวดยากไร้* และ *เหยื่อมาร*,” ใน *หนึ่งทศวรรษเวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย แว่นตา อารมณ์สังคม ความจริง*, สุวรรณา สถาอานันท์และสุรเดช โชติอุดมพันธ์ (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2559), หน้า 241-284; Sasinee Khuankaew, “The Boonchu Comedy Series Pre-1990s Thai Localism and Modernity,” in Gaik Cheng Khoo, Thomas Barke and Mary J. (eds.), *Ainslie Southeast Asia on Screen: From Independence to Financial Crisis (1945-1998)*, (Amsterdam University Press, 2020), pp271-293; ฐณยศ โสฬัพัฒนานนท์, “สาระหรือบันเทิง? : ภาพยนตร์วัยรุ่นโดยบัณฑิต ฤทธิกุล ในฐานะภาพสะท้อนการเปลี่ยนผ่านทางสังคมวัฒนธรรมในประเทศไทย,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาไทยศึกษา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557), หน้า 25-26.

ดูยากและลึกลับ แต่ชาวบ้านต่างจังหวัดกลับรู้สึกว่ภาพยนตร์เรื่องดีดูง่ายและสามารถเข้าใจได้เป็นอย่างดี แอนเดอร์สันพบว่าภาพยนตร์เรื่อง *สัตว์ประหลาด* พยายามเสนอสำนึกของคนชนบทในชีวิตประจำวันที่คนชนบทคุ้นชินผ่านเสียงต่าง ๆ เช่น เสียงเครื่องยนต์ทำงานและเสียงในป่าเขาลำเนาไพร ซึ่งเป็นสำนึกที่คนกรุงเทพฯ ไม่คุ้นชิน ในทางตรงกันข้าม ภาพยนตร์ที่คนกรุงเทพฯ ชอบดูมักนำเสนอเกี่ยวกับคนกรุงเทพฯ ที่มีสถานะทางสังคมเหนือกว่าต่างจังหวัด คนชนบทในภาพยนตร์จึงเป็นเพียงคนประกอบฉากเพื่อสร้างสีสันเท่านั้น ดังนั้นภาพยนตร์กับการนำเสนอความเป็นไทย สำนึกท้องถิ่นนิยมจึงไม่สามารถแยกออกจากภาพยนตร์ไทยได้⁵⁸

นอกจากนี้ มีงานวิจัยบางชิ้นนำเสนอภาพยนตร์ในฐานะสื่อเผยแพร่อุดมการณ์ทางการเมือง เช่น งานวิจัยเรื่อง *ภาพยนตร์กับการเมือง: เลือดทหารไทย-พระเจ้าช้างเผือก-บ้านไร่ของเรา* ของชาญวิทย์ เกษตรศิริ ในปี 2541 พบว่าหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 ภาพยนตร์ถูกใช้เป็นสื่อประชาสัมพันธ์ของผู้นำประเทศเพื่อเผยแพร่อุดมการณ์ให้กับประชาชน หรือ ภาพยนตร์เรื่อง *เลือดทหารไทย* (2477) และภาพยนตร์เรื่อง *บ้านไร่ของเรา* (2485) ทำหน้าที่เผยแพร่ลัทธิชาตินิยมและลัทธิทหารเนื่องจากนายกรัฐมนตรียอมพล ป. พิบูลสงคราม มีส่วนในการวางโครงเรื่องของภาพยนตร์ดังกล่าว ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *พระเจ้าช้างเผือก* (2484) ของปรีดี พนมยงค์ ได้เผยแพร่แนวคิดเรื่องสันติภาพ⁵⁹ ชาญวิทย์แสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์กับการเมืองไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ภาพยนตร์ถูกนำมาใช้ในการต่อรองเชิงอำนาจทางการเมืองระหว่างจอมพล ป.กับปรีดี อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์ของชาญวิทย์เน้นให้ความสำคัญกับบริบททางประวัติศาสตร์และเอกสารชั้นต้นเกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์เป็นสำคัญโดยมิให้ความสำคัญกับองค์ประกอบในภาพยนตร์ ในขณะที่งานวิจัย “วีรบุรุษงูมือสีทอง: มิตร ชัยบัญชา อินทรีทอง และมหัศจรรย์สีแดงและเหลืองในภาพยนตร์แอ็คชั่นไทยช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2” ของราเชล แฮร์ริสัน (Rachel Harrison) พบว่าภาพยนตร์ที่แสดงนำโดยมิตร ชัยบัญชา มีบทบาทในการเป็นผู้พิทักษ์รักษาความเป็นไทยและต่อต้านคอมมิวนิสต์ไปพร้อมกัน ดังตัวอย่างภาพยนตร์เรื่อง *อินทรีทอง* มีตัวร้ายเป็นชาวจีนและคนไทยเชื้อสายจีนซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของภัยคอมมิวนิสต์ที่กำลังเข้ามาคุกคามประเทศไทย พระเอกทำหน้าที่ผู้พิทักษ์รักษาค่านิยมความเป็นไทยด้วยการแต่งกายชุดใหม่พร้อมกับถุงมือและหน้ากากสีทองเพื่อต่อสู้กับผู้ร้าย หน้ากากสีทองเป็นสัญลักษณ์ของประเทศสหรัฐอเมริกา กล่าวคือ ภาพยนตร์ในยุคสงครามเย็นถูกใช้

⁵⁸ เบเนดิกต์ แอนเดอร์สัน, “สัตว์ประหลาดอะไร?” แปลโดย มุกหอม วงษ์เทศ, [ออนไลน์], เข้าถึงได้จาก https://www.silpa-mag.com/history/article_9505 (สืบค้นวันที่ 19 มิถุนายน 2562)

⁵⁹ ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, *ภาพยนตร์กับการเมือง: เลือดทหารไทย-พระเจ้าช้างเผือก-บ้านไร่ของเรา*, (กรุงเทพฯ: ภูมิปัญญา, 2542), หน้า 14-15.

เพื่อประชาสัมพันธ์อุดมการณ์ทางการเมืองและต่อต้านภัยคอมมิวนิสต์⁶⁰ เราอาจกล่าวได้ว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยล่าสุดมิได้มองภาพยนตร์ในฐานะสื่อที่บิดเบือนความจริงทางสังคมและประวัติศาสตร์อีกแล้ว หากมองภาพยนตร์ในฐานะตัวบทเชิงวาทกรรมโดยศึกษาตั้งแต่ภาพยนตร์ยุค 18 มิลลิเมตรของมิตร, ภาพยนตร์ของชนชั้นนำ จนถึงภาพยนตร์ร่วมสมัยอย่าง *ดาวคะนอง* ทว่าเมื่อเปรียบเทียบกับกลุ่มภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมแล้ว งานวิจัยก่อนหน้านี้ยังคงยึดติดกับแนวคิดเรื่อง “สะท้อน” และ “ตีแผ่” ปัญหาสังคมตามแบบสามัญนิยม ดังนั้นวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต้องการเปิดพรมแดนความรู้ใหม่ให้กับภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมโดยวิเคราะห์ในฐานะตัวบทเชิงวาทกรรม วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ยังแตกต่างจากงานวิจัยก่อนหน้านี้โดยเฉพาะงานวิจัยทางประวัติศาสตร์ที่ละเลยการวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์ในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์

ประเด็นสุดท้าย การศึกษาพัฒนาการภาพยนตร์ไทยได้รับความสนใจจากนักวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษาและด้านประวัติศาสตร์อย่างมาก⁶¹ งานศึกษาด้านประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยชิ้นแรกๆ เริ่มปรากฏช่วงทศวรรษ 2530 ได้แก่ งานวิจัยของภาควิชาการสื่อสารมวลชนเรื่อง *หนังไทย* ของศิริชัย ศิริกายะ ในปี 2531 งานชิ้นนี้ศึกษาพัฒนาการภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ยุคแรกเริ่มจนถึง พ.ศ. 2525 พบว่าภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปี 2440 เน้นย้ำการสืบทอดจารีตของมหรสพในสังคมไทย อาทิ โขน ลิเก และเพลงพื้นบ้าน จนกระทั่งในปี 2513 เป็นต้นมา ภาพยนตร์ไทยเริ่มออกจากจารีตดังกล่าวแล้วหันมานำเสนอความสมจริงเกี่ยวกับปัญหาสังคม อาทิ ปัญหาโสเภณี ปัญหาความยากจน และความเหลื่อมล้ำทางชนชั้นในสังคมไทย⁶² ศิริชัยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของเนื้อหาภาพยนตร์กับ

⁶⁰ ราเชล แฮลลรีสัน, “วีรบุรุษมือสีทอง มิตร ชัยบัญชา อินทรีทอง และมหัศจรรย์สีแดงและเหลืองในภาพยนตร์แอ็คชั่นไทยช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2,” 6-43; ดูงานวิจัยที่ศึกษาภาพยนตร์ไทยในยุคสงครามเย็นเพิ่มเติมได้ใน Palita Chunsangchan, “The Critique of Anti-Communist State Violence in Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives,” *Asian Cinema* 32 (2021): 95-111; มนัส สังข์จันทร์ และทวีศักดิ์ เผือกสม “สุนทรีภาพแห่งสงคราม: ภาพตัวแทนสงครามเวียดนามในภาพยนตร์ร่วมสมัยของไทย,” ใน *เปิดโลกสุนทรีในวิถีมโนทัศน์ศาสตร์*, ธนอม ชาภักดี และคณะ (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: สยามปริทัศน์, 2563), หน้า 260-280; ศักดินา ฉัตรกุล ณ อยุธยา, “สงครามเย็น ภาพยนตร์และการเมืองในประเทศไทย,” ใน *ประวัติศาสตร์เศรษฐกิจ การเมือง และสังคม*, ฉัตรทิพย์ นาถสุภา (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์, 2556), หน้า 197-210.

⁶¹ ดูงานศึกษาพัฒนาการประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยได้ใน จุฑาทิพย์ โคตรประทุม และคณะ, *ภาพยนตร์ไทย*, (กรุงเทพฯ: กลุ่มเลขานุการคณะกรรมการภาพยนตร์และวีดิทัศน์แห่งชาติ สำนักงานปลัดกระทรวงวัฒนธรรม, 2559), หน้า 1-116; Boonrak Boonyaketmala, “The Rise and Fall of the Film Industry in Thailand, 1897-1992,” *East-West Film Journal* 6, no. 2(1992): 62-98; Anchalee Chaiworaporn, “Thailand: Endearing Afterglow,” In Aruna Vasudev et al, eds., *Being and Becoming: The Cinemas of Asia*, (Delhi: Macmillan India, 2002), pp.441-462; Barne, Soct, “Early Thai Cinema and Filmmaking 1897-1922,” *Film History* 11, no.3 (1999): 308-18; Chalida Uabumrungjit, “Cinema in Thailand: 1897 to 1970,” In David Hanan (ed.), *Film in South East Asia: Views from the region*, (Vietnam Film Institute, & Screen Sound Australia, 2001), pp. 199-239.

⁶² ศิริชัย ศิริกายะ, *หนังไทย*, (กรุงเทพฯ: ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531), หน้า 40-186.

มหรสพไทย ในขณะที่งานวิจัยเรื่อง *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย* ของโดม สุขวงศ์ ในปี 2533 มุ่งศึกษาพัฒนาการของภาพยนตร์ไทยตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 จนถึงทศวรรษ 2520 เพื่อชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของภาพยนตร์กับสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือ ในสมัยรัชกาลที่ 5 ภาพยนตร์สัมพันธ์อยู่กับกลุ่มชนชั้นนำตั้งแต่การผลิตภาพยนตร์ ธุรกิจโรงฉาย ภาพยนตร์ และผู้ชมภาพยนตร์ก็เป็นกลุ่มชนชั้นสูง อย่างไรก็ตามหลังทศวรรษ 2470 ภาพยนตร์เริ่มเข้ามามีบทบาทกับประชาชนทั่วไปโดยเฉพาะนับตั้งแต่สงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง การผลิตภาพยนตร์เริ่มสัมพันธ์กับระบบดารานิยมและทำให้ประชาชนต่างจังหวัดหันมาสนใจภาพยนตร์กันมากขึ้น⁶³ งานวิจัยทั้งสองชิ้นพยายามเชื่อมโยงบริบทและการเปลี่ยนแปลงยุคสมัยเข้ามาสัมพันธ์กับภาพยนตร์ไทย เราจึงเห็นถึงพัฒนาการของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยได้อย่างชัดเจนนับว่าเป็นคุณูปการที่สำคัญต่อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

อย่างไรก็ตาม นับตั้งแต่หลังทศวรรษ 2550 เป็นต้นมา มีนักวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษาและด้านประวัติศาสตร์จำนวนหนึ่งพยายามศึกษาพัฒนาการภาพยนตร์ไทยในมิติอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นพัฒนาการธุรกิจภาพยนตร์ไทย งานวิจัยเรื่อง *120 ปี ธุรกิจภาพยนตร์ไทย ในมิติประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจและสังคมไทย* ของอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล ในปี 2561 พยายามโต้แย้งกับงานวิจัยก่อนหน้าที่เสนอว่ากลุ่มทุนในธุรกิจภาพยนตร์มีเพียงชนชั้นสูงกับชนชั้นกลาง อุณาโลมพบว่า ตลอด 120 ปี ของธุรกิจภาพยนตร์ไทย มีการต่อรองอำนาจด้านธุรกิจภาพยนต์ตั้งแต่กลุ่มทุนของชนชั้นสูงมีศักยภาพในการจัดหาเงิน, กลุ่มของหน่วยงานรัฐมีบทบาทควบคุมเนื้อหาภาพยนตร์, กลุ่มคหบดีชาวจีนและต่างชาติมีบทบาทในการกำหนดโรงฉาย, กลุ่มชนชั้นกลางหรือค้ายหนังอิสระ นักสร้างอิสระมีศักยภาพด้านการสร้างสรรค์ผลงาน งานวิจัยของอุณาโลมชิ้นนี้เน้นให้เห็นพัฒนาการด้านความสัมพันธ์ของกลุ่มต่าง ๆ ในธุรกิจภาพยนต์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางเศรษฐกิจและสังคมไทย อันเป็นประโยชน์ต่อการพิจารณาการเปลี่ยนแปลงภาพยนต์แนวปัญหาสังคมอย่างมาก⁶⁴ นอกจากนี้ งานวิจัยอีกกลุ่มหนึ่งศึกษาพัฒนาการประเภทของภาพยนตร์ไทยอย่างงานวิจัยของกำจร หลุยยะพงศ์

⁶³ โดม สุขวงศ์, *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย*, หน้า 2-57; และดูงานวิจัยประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทยของโดม สุขวงศ์ นักประวัติศาสตร์และผู้ก่อตั้งหอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) เพิ่มเติมได้ใน Dome Sukawong and Sawasdi Suwannapak, *A Century of Thai Cinema*, Trans, And ed, David Smyth, (London: Thames and Hudson, 2001) โดม สุขวงศ์, *คู่มือนิทรรศการหนึ่งศตวรรษภาพยนตร์ไทย 2440-2540*, (นครปฐม: หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน), 2556); โดม สุขวงศ์, *กำเนิดหนังไทย*, (กรุงเทพฯ มติชน, 2539)

⁶⁴ อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, *120 ปี ธุรกิจภาพยนตร์ไทย ในมิติประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจและสังคมไทย*, หน้า 232-24; และดูด้านธุรกิจภาพยนต์เพิ่มเติมได้ใน กาญจน์รัตน์ ไมรินทร์, “มาตรการทางภาษีเพื่อส่งเสริมทุนวัฒนธรรมไทย: ศึกษาเฉพาะกรณีภาพยนต์,” (วิทยานิพนธ์นิติศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2554); ปฏิพัทธ์ สถาพร, “โรงภาพยนตร์กับวัฒนธรรมภาพยนต์ในกรุงเทพฯ พ.ศ. 2500-2520,” หน้า 18-142; อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, *ความไร้อำนาจของคนและศิลปิน ธุรกิจการฉายภาพยนต์และสังคมไทย พ.ศ. 2440-2561*, หน้า 39-250; อุษา ไวยเจริญ, “การควบรวมกิจการในธุรกิจโรงภาพยนตร์,” (วิทยานิพนธ์เศรษฐศาสตรมหาบัณฑิต คณะเศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2550), หน้า 20-51.

และสมสุข หินวิมาน ได้ศึกษาพัฒนาการการผลิตภาพยนตร์ตระกูลผีตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2520-2547 พบว่าภาพยนตร์ผีได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ในยุคแรก พ.ศ. 2520-2529 เป็น ‘ภาพยนตร์ผียุคธรรมเนียมนิยม’ คือการเล่าเรื่องตำนานและความเชื่อของคนไทยโดยเน้นกลุ่มผู้ชมต่างจังหวัด อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง *แม่นาคพระโขนง* (พ.ศ. 2521) และภาพยนตร์เรื่อง *กระสือ* (2524) ถัดมายุคที่สอง พ.ศ. 2530-2539 เป็น ‘ภาพยนตร์ผีวัยรุ่นกับธรรมเนียมนิยม’ คือการเล่าเรื่องผีให้ดูตลกเพื่อเกิดความบันเทิง อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง *สยัมภีร์* (2534) และภาพยนตร์เรื่อง *คู่แท้สองโลก* (2537) และยุคที่สาม พ.ศ. 2540-2547 เป็น ‘ภาพยนตร์ผียุคใหม่และธรรมเนียมนิยมแบบใหม่’ เป็นภาพยนตร์ผีที่เน้นความน่ากลัว อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง *เฮี้ยน* (2546) ภาพยนตร์เรื่อง *ผีซ่อนแอร์* (2547) งานวิจัยชิ้นนี้เน้นวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์ควบคู่ไปกับบริบททางสังคมทำให้เราเห็นการประกอบสร้างความหมายเกี่ยวกับผีที่เปลี่ยนไปตามบริบททางสังคม⁶⁵ งานวิจัยของกำจรและสมสุขข้างต้นมีคุณูปการต่อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ในการเตือนให้ตระหนักถึงการให้ความสำคัญกับองค์ประกอบต่าง ๆ ภายในภาพยนตร์นับเป็นหัวใจสำคัญที่จะทำให้เราเข้าใจการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาของภาพยนตร์

อย่างไรก็ตาม การศึกษาพัฒนาการไม่ได้มีเพียงธุรกิจภาพยนตร์และประเภทของภาพยนตร์เท่านั้น หากยังมีการศึกษาพัฒนาการเรื่องเทคนิคการสร้างภาพยนตร์ด้วย (special effects และ visual effects) งานวิจัยของณัฐสิทธิ์ ขยายศรีสิทธิ์ เรื่อง “พัฒนาการของเทคนิคการสร้างภาพพิเศษในภาพยนตร์ไทย ในช่วง พ.ศ. 2470 ถึง พ.ศ. 2563” ในปี 2563 พบว่าเทคนิคภาพพิเศษในภาพยนตร์ไทยเปลี่ยนแปลงไปตามการพัฒนาของเทคโนโลยีการถ่ายทำภาพยนตร์และเทคนิคภาพพิเศษในต่างประเทศตั้งแต่ยุคบุกเบิกที่ใช้กล้องทำเทคนิคภาพพิเศษ มาจนถึงยุคนวัตกรรมที่ใช้เทคโนโลยี CGI ทำเทคนิคภาพพิเศษ นอกจากนี้งานวิจัยของณัฐสิทธิ์ยังพบว่าผู้สร้างภาพยนตร์ไทยนิยมใช้เทคนิคภาพพิเศษกับเนื้อหาเกี่ยวกับตำนานหรือพลังลึกลับ อาทิ พญาครุฑ และหนุมาน เป็นต้น ต่างจากผู้สร้างภาพยนตร์ประเทศญี่ปุ่นจะใช้เทคนิคภาพพิเศษอิงกับบริบททางสังคม อาทิ การทิ้งระเบิดปรมาณูในสงครามโลกครั้งที่สอง เป็นต้น ส่วนภาพยนตร์ของอเมริกาใช้เทคนิคภาพพิเศษเรื่อง

⁶⁵ กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน, *หลอน รัก ลับสน ในหนังไทย: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรักและหนังยุคหลังสมัยใหม่*, หน้า 20-120; และดูงานวิจัยภาพยนตร์ผีไทยเพิ่มเติมได้ใน นฤชิต เสงวัฒนาภา, “การใช้เสียงเพื่อสร้างความรู้สึกลึกลับใน “หนังผี” ไทย,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), หน้า 59-150; วิชุดา ปานกลาง, “การวิเคราะห์การถ่ายทอดความหมายเรื่อง “ผี” ในภาพยนตร์ไทยเรื่อง “แม่นาคพระโขนง” พ.ศ.2521-253,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), หน้า 33-105; Mary Ainslie “Contemporary Thai Horror: The Horrific Incarnation of Shutter,” *Asian Cinema* 22, no. 1 (2011): 45-57; Katarzyna Ancuta “Global Spectroscopies: Contemporary Thai Horror Films and the Globalization of the Supernatural,” *Horror Studies* 2, no. 1 (2011): 131-144.

เกี่ยวกับเทคโนโลยี วิทยาศาสตร์ และอวกาศ⁶⁶ งานของณัฐสิทธิ์ช่วยเปิดมุมมองใหม่ให้กับวงวิชาการ ภาพยนตร์ไทยรวมถึงวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ด้วย เราอาจกล่าวได้ว่าการศึกษาพัฒนาการภาพยนตร์ไทย หลังทศวรรษ 2550 เป็นต้นมา มีความหลากหลายในแง่ของประเด็นการศึกษาทำให้เราเห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยและเมื่อเปรียบเทียบกับงานวิจัยของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมดังได้ ทบทวนงานวิจัยไว้ข้างต้นจะเห็นได้ว่าปัญหาของงานวิจัยเกี่ยวกับแนวปัญหาสังคมเลยที่จะอธิบาย การพัฒนาการและเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในช่วงทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530

1.6 เค้าโครงการศึกษา

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาพัฒนาการ ปัจจัยและบทบาทของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมกับ ปัญหาสังคมในทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มิได้สนใจปัญหาสังคมใน ภาพยนตร์ทุกมิติ หากสนใจเฉพาะปัญหาสังคมที่อธิบายและถกเถียงกันอย่างกว้างขวางในพื้นที่ สาธารณะ วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำรวจภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม 4 ประเด็น ได้แก่ ภาพยนตร์เกี่ยวกับ ชนชั้นแรงงาน โสเภณี ครอบครัวชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ และภาพยนตร์เกี่ยวกับชนบท

บทแรกศึกษาการสร้าง ความหมายและการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาผู้ใช้แรงงานในภาพยนตร์แนว ปัญหาสังคมในระยะเริ่มแรกช่วงทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2520 ผ่านภาพยนตร์ 3 เรื่องได้แก่ *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว*, *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น*, และ *เทพธิดาโรงงาน* งานวิจัยก่อนหน้านี้มักเสนอว่าภาพยนตร์เหล่านี้เป็นการ “สะท้อน” หรือ “ตีแผ่” ชีวิตผู้ใช้แรงงานอย่าง ตรงไปตรงมา อย่างไรก็ตามบทนี้เสนอข้อโต้แย้งงานวิจัยก่อนหน้านี้โดยวิเคราะห์ภาพยนตร์ในฐานะตัว บทเชิงวาทกรรมและเสนอว่าภาพยนตร์แต่ละเรื่องล้วนสัมพันธ์กับบริบททางประวัติศาสตร์แรงงาน ไทยร่วมสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปตามช่วงเวลา ผู้กำกับในระยะแรกได้รับอิทธิพลแนวคิดซ้ายใหม่ที่ แพร่หลายในหมู่ปัญญาชนไทยทำให้การสร้างการรับรู้ปัญหาแรงงานในภาพยนตร์มีลักษณะเป็นเหยื่อ ของนายทุนและระบบทุนนิยมดังที่ *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* ได้นำเสนอไว้ในช่วง ทศวรรษ 2510 อย่างไรก็ตามแม้ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้นำเสนอภาพนายทุนกดขี่ขูดรีดผู้ใช้แรงงาน ตามแนวคิดสังคมนิยมของกลุ่มผู้สร้างสารคดี แต่ภาพยนตร์ก็ยังเปิดโอกาสให้กรรมกรหญิงได้แสดง ความคิดและจินตนาการทางการเมืองตามแนวทางสังคมนิยมของพวกเธอออกมา เมื่อชีวิตของผู้ใช้ แรงงานก้าวเข้าสู่ต้นทศวรรษ 2520 อันเป็นยุคสมัยของการปิดกั้นการเคลื่อนไหวของชนชั้นแรงงาน ปัญหาความทุกข์ยากของผู้ใช้แรงงานยังคงได้รับการนำเสนอในภาพยนตร์เรื่อง *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* หากเปลี่ยนจากความขัดแย้งระหว่างผู้ใช้แรงงานกับนายทุนมาเป็นผู้ใช้แรงงานกับการ

⁶⁶ ณัฐสิทธิ์ ขจายศรีสิทธิ์, “พัฒนาการของเทคนิคการสร้างภาพพิเศษในภาพยนตร์ไทย ในช่วง พ.ศ. 2470 ถึง พ.ศ. 2563,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2563), หน้า 12-213.

ฉ้อฉลของเจ้าหน้าที่รัฐและปัญหาอาชญากรรมในชุมชนชั้นแรงงานด้วยตัวเอง และในช่วงกลางทศวรรษ 2520 เมื่อแรงงานอพยพจากต่างจังหวัดกลายเป็นปัญหาของสังคมในเขตเมืองหลวง ทำให้ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* มีบทบาทในการต่อต้านแรงงานอพยพจากชนบท เพราะต้องการลดการอพยพแรงงานจากชนบทสู่เมือง บทนี้แสดงให้เห็นว่า แนวคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่และบรรยากาศทางสังคมและการเมืองส่งผลต่อการให้ความหมายและการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาแรงงานในภาพยนตร์ไทยในระยะแรกเริ่มอย่างมีนัยยะสำคัญ

ถัดมาเป็นบทที่แสดงให้เห็นถึงปัญหาโสเภณีไทยในภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมช่วงทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* *เทพธิดาบาร์ 21* และ *กลกามแห่งความรัก* งานวิจัยก่อนหน้านี้ที่ศึกษาพัฒนาการของโสเภณีไทยในสื่อวิทัศน์มักเน้นให้เห็นว่าโสเภณีมีชีวิตที่ขมขื่นและเจ็บปวด แม้ผ่านมาสยามทศวรรษภาพลักษณ์ดังกล่าวก็ไม่เคยเปลี่ยนแปลง อย่างไรก็ตามตามบทนี้เสนอว่า ภาพลักษณ์ของโสเภณีมิได้หยุดนิ่ง หากมีพลวัตและความหมายที่สัมพันธ์กับบริบททางประวัติศาสตร์ในแต่ละทศวรรษที่ภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ สร้างขึ้น ในทศวรรษ 2510 แนวคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่ยังคงมีอิทธิพลต่อผู้กำกับภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเพื่อเรียกร้องความยุติธรรมและความเป็นธรรมให้กับชนชั้นล่างดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ได้ประกอบสร้างภาพลักษณ์โสเภณีให้เป็นคนดีและช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์ เพื่อลบภาพจำของสังคมที่มองโสเภณีเป็นพวกกามวิปริตและก่อให้เกิดอาชญากรรม ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาบาร์ 21* เผยให้เห็นโสเภณีในมุมอื่นนอกเหนือจากเหยื่อความรุนแรง ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอบาดแผลของความผิดหวังและการถูกสังคมปฏิเสธเพราะความแตกต่างทางฐานะและการศึกษา อย่างไรก็ตาม แม้ชีวิตโสเภณีจะเจ็บปวดรวดร้าว แต่ภาพยนตร์เลือกให้โสเภณีประกอบอาชีพนี้ต่อไปและให้โสเภณีมีเสรีภาพในการตัดสินใจตนเองได้ เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับอิทธิพลทางความคิดสำนักอัตถิภาวนิยม (Existentialism) จากวรรณกรรมของฌอง-ปอล ซาทร์ที่แพร่หลายแคว้นวรรณกรรมไทย ครั้นถึงทศวรรษ 2530 กระแสการเติบโตของอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวและปัญหาโสเภณีไทยลักลอบไปค้าประเวณีในต่างแดน คนในสังคมรู้สึกว่โสเภณีเป็นปัญหาของประเทศไทยเพราะโสเภณีทำให้ภาพลักษณ์ของประเทศและผู้หญิงไทยเสื่อมเสีย ภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* เผยให้เห็นชีวิตอันปวดร้าวขมขื่นของโสเภณีในประเทศญี่ปุ่น เพื่อเป็นอุทาหรณ์ว่าการเลือกเส้นทางโสเภณีไม่ได้ทำให้ชีวิตและครอบครัวดีขึ้น บทนี้ค้นพบว่า แนวคิดของแคว้นวรรณกรรมไทยในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นปัจจัยสำคัญที่กำหนดการสร้างเนื้อหาเกี่ยวกับปัญหาโสเภณี เราอาจกล่าวได้ว่า แนวคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่ แนวคิดทางวรรณกรรม และบริบททางสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง ส่งผลต่อการประกอบสร้างความหมายอันปวดร้าวขมขื่นของโสเภณีในภาพยนตร์

บทที่สามว่าด้วยปัญหาครอบครัวชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ ในภาพยนตร์ ช่วงกลางทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530 งานวิจัยก่อนหน้านี้มักเสนอว่าความนิยมของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเสื่อม

ลงราว ๆ ปี 2525 และ 2529 และแทนที่ด้วยภาพยนตร์แนววัยรุ่นสดใส อย่างไรก็ตาม บทนี้ต้องการ
 แอ่งงานวิจัยก่อนหน้าโดยค้นพบว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมยังไม่ได้เลือนหายไป ดังปรากฏใน
 ภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ เสียตาย* และ *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* ผู้กำกับเปลี่ยนการนำเสนอเนื้อหาจาก
 ปัญหาของชนชั้นล่างมาเป็นปัญหาของชนชั้นกลางในเขตเมืองหลวงในประเด็นเด็กวัยรุ่น ครอบครัว
 เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงบริบททางประวัติศาสตร์ไม่ว่าจะเป็นวิกฤตการณ์แพร่ระบาดของยาเสพติด
 และโรคเอดส์ ปัญหาวัยรุ่นติดยาเสพติด และการที่พ่อแม่ออกไปทำงานนอกบ้านมากขึ้นทำให้ห่างเหิน
 ลูก ๆ ปัจจัยเหล่านี้ส่งผลให้สังคมมีความกังวลเกี่ยวกับความสัมพันธ์ภายในครอบครัว ภาพยนตร์จึง
 พยายามอธิบายและเสนอทางออกให้ครอบครัวชนชั้นกลางกลับมาอบอุ่นอีกครั้ง ภาพยนตร์ทั้งสาม
 เรื่องให้ความสำคัญกับการประกอบสร้างความอบอุ่น ความใกล้ชิดสนิทสนม และการดูแลเอาใจใส่
 ภายในครอบครัวเพื่อแนะนำแนวทางการดำรงชีวิตและนำเสนอสาเหตุและผลที่ทำให้ความสัมพันธ์
 ของครอบครัวไม่ราบรื่น ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* นำเสนอบทบาทของพ่อในฐานะ ‘แฟ
 มลี่แมน’ ที่สร้างความใกล้ชิดสนิทสนมกับลูกพร้อมกับให้เสรีภาพแก่ผู้หญิงที่ออกไปทำงานนอกบ้าน
 ผ่านความเป็น ‘เวิร์กกิ้งวูแมน’ แต่พยายามเตือนสติผู้หญิงยุคใหม่ให้ใกล้ชิดกับลูกบ้าง หากลูกคิดไป
 เองว่าพ่อแม่ไม่รัก เด็กจะเผชิญกับปัญหาสังคมร่วมสมัย ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* และ *เสียตาย*
 เห็นพ้องกับความเข้าใจของสังคมที่มองว่าปัญหาครอบครัวส่งผลให้วัยรุ่นติดยาเสพติด ทว่าภาพยนตร์
 สองเรื่องนี้นำเสนอแตกต่างไปจากความเข้าใจของสังคมอย่างได้ชัดเจน ภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* สร้าง
 การรับรู้ถึงสาเหตุที่ทำให้วัยรุ่นติดยาเสพติดเพราะความแปลกแยกของวัยรุ่นกับสมาชิกในครอบครัว
 ส่วน ภาพยนตร์เรื่อง *เสียตาย* เผยให้เห็นถึงความรุนแรงในครอบครัวส่งผลให้วัยรุ่นติดยาเสพติด
 กล่าวคือ บทนี้แสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของกระแสภูมิปัญญาของผู้สร้างภาพยนตร์จาก
 ภาพยนตร์เพื่อเรียกร้องความยุติธรรมและความเป็นธรรมให้กับชนชั้นล่างในสังคมไทยตามแนวคิด
 สังคมนิยมแบบซ้ายใหม่สู่ภาพยนตร์วิพากษ์ปัญหาครอบครัวชนชั้นกลางในเขตเมือง

ในบทสุดท้ายกล่าวถึงปัญหาชนบทในภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมช่วงทศวรรษ 2520 ถึง
 ทศวรรษ 2530 ในช่วงเวลาดังกล่าวเกิดกระแสตื่นตัวกับกระแสพัฒนาชนบทภายใต้แนวคิด
 ‘วัฒนธรรมชุมชน’ พร้อมกับการเกิดปัญหาในพื้นที่ชนบทไม่ว่าจะเป็นการปลูกฝิ่นและตัดไม้ทำลายป่า
 ของชาวเขาในภาคเหนือ ปัญหาความไม่สงบในจังหวัดชายแดนใต้ และการอพยพย้ายถิ่นจากส่วน
 ภูมิภาคสู่เขตเมืองหลวงผ่านภาพยนตร์สามเรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา ผีเสื้อและดอกไม้*
 และ *บุญชูผู้น่ารัก* งานวิจัยก่อนหน้านี้นักเน้นย้ำให้เห็นปัจจัยที่ส่งผลต่อการนำเสนอภาพยนตร์เกี่ยวกับ
 ชนบท อย่างไรก็ตาม บทนี้เสนอแตกต่างออกไปโดยให้ความสำคัญกับบทบาทของภาพยนตร์ที่
 เปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางประวัติศาสตร์ บทนี้พบว่า ในต้นทศวรรษ 2520 กระแสแนวคิดสังคมนิยม
 ซ้ายใหม่ในหมู่ปัญญาชนยังมีเลือนหายไปว่าส่งผลต่อการเล่าเรื่องภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* ที่เผย
 ให้เห็นความทุกข์ยากและการตกเป็นเหยื่อของประเพณีอันล้าสมัยของสังคมชนเผ่าและวาทกรรมภัย

ความมั่นคงของรัฐไทย รวมถึงเรียกร้องให้สังคมไทยตระหนักถึงความเป็นมนุษย์ของชาวเขาด้วย ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* ประกอบสร้างความบริสุทธิ์อ่อนโยนและมิตรภาพของผู้คน ในจังหวัดชายแดนภาคใต้ และภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* สร้างขึ้นภายใต้กระแสการพัฒนาชนบท ทำให้เกิดการสร้างภาพลักษณ์ใหม่แก่ชนบท *บุญชูผู้น่ารัก* เน้นย้ำความสุข ความบริสุทธิ์และความดีงามของชีวิตชนบทซึ่งได้รับอิทธิพลแนวคิดวัฒนธรรมชุมชน แต่ภาพยนตร์กลับมิได้รับแนววัฒนธรรมชุมชนนี้ไปอย่างสมบูรณ์ เพราะ *บุญชู* กีดกันคนชนบทออกไปจากพื้นที่สาธารณะของสังคมไทยและเสนอให้คนชนบทกลับไปอยู่ในที่ทางของคนชนบทเอง

เค้าโครงวิทยานิพนธ์นี้สอดคล้องกับข้อเสนอและสมมติฐานของผู้เขียนเกี่ยวกับการประกอบสร้างความหมายและการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคมในทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงในสังคมไทยในช่วงเวลาดังกล่าวส่งผลต่อการนำเสนอเนื้อหาภาพยนตร์แนวนี้ จากภาพยนตร์เน้นความบันเทิงสู่ภาพยนตร์ที่มุ่งอภิปรายปัญหาสังคมโดยผู้สร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่ที่สนใจปัญหาสังคมร่วมสมัย ฉะนั้นแล้วภาพยนตร์จึงมิใช่เพียงการสะท้อนหรือจำลองปัญหาสังคม แต่เป็นวาทกรรมที่แสดงให้เห็นถึงการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาสังคม วาทกรรมเหล่านั้นถูกนำเสนอภายใต้แนวคิดสังคมนิยมแบบซ้ายใหม่ แนวคิดอัตถิภาวนิยมในงานวรรณกรรม มโนทัศน์ความเป็นหญิงความเป็นชาย แนวคิดวัฒนธรรมชุมชน และอื่น ๆ นอกจากนี้ การศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมไม่สามารถทบทวนเฉพาะองค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ภาพยนตร์เท่านั้น แต่ยังต้องทบทวนประวัติศาสตร์แรงงาน โสเภณี ครอบครัว และชนบทด้วย

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้เข้าใจพัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงและปัจจัยทางเศรษฐกิจและสังคมที่ส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคมในทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530
2. ทำให้เข้าใจบทบาทของภาพยนตร์ไทยในการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคมในช่วงเวลาดังกล่าว

บทที่ 2

ภาพยนตร์กับปัญหาแรงงาน ทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2520



ภาพ 2 โปสเตอร์ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น

ที่มา: “โปสเตอร์ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น,” ไทยรัฐ (26 พฤศจิกายน 2520): 12.

เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2520 หนังสือพิมพ์ ไทยรัฐ เผยแพร่โปสเตอร์โฆษณาภาพยนตร์ชิ้นหนึ่งที่สะดุดตาผู้อ่าน โปสเตอร์นี้ประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์เรื่อง ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น¹ กำกับโดย หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล นอกจากความโดดเด่นทางด้านศิลปะการออกแบบ ที่ใช้เร้าอารมณ์ร่วมหรือแม้แต่สร้างความรู้สึกอึดอัดให้เกิดขึ้นในใจของผู้ชมด้วยการใช้ภาพถ่ายจากฉากต่าง ๆ ในภาพยนตร์มาเป็นส่วนหนึ่งของโปสเตอร์ ไม่ว่าจะเป็นฉากที่ตัวเอกถูกรุมกระแทกจากกลุ่มอันธพาล หรือฉากที่ตัวเอกตามไปแก้แค้นด้วยการใช้ปืนข่มขู่คู่อริ เป็นต้น² เนื้อหาของโปสเตอร์ยังแตกต่างจากเนื้อหาของโปสเตอร์โฆษณาภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ที่ออกฉายในระยะเวลาใกล้เคียงกันซึ่งส่วนใหญ่ล้วน

¹ “โปสเตอร์ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น,” ไทยรัฐ (26 พฤศจิกายน 2520): 12; ดูโปสเตอร์รูปแบบต่าง ๆ ของภาพยนตร์เรื่องเดียวกันนี้ได้ใน “โปสเตอร์ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น,” เดลินิวส์ (21 พฤศจิกายน 2520): 16; “โปสเตอร์ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น,” สยามรัฐ (24 พฤศจิกายน 2520): 2; “โปสเตอร์ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น,” ไทยรัฐ (16 พฤศจิกายน 2520): 10.

² นิธิ เอียวศรีวงศ์, โชน, คาราวาว, น้ำเน่า และหนังไทย: ว่าด้วยเพลง ภาษาและนามนามรหัสพ, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2557), หน้า 94; สกลชนก เผื่อนพงษ์, “ศิลปะการออกแบบโปสเตอร์ภาพยนตร์ไทย: พ.ศ 2515 - 2535 บทพลิกผันจากแนวประเพณีนิยมสู่ความเป็นสากล,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ ภาควิชาทัศนศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), หน้า 296-316; การศึกษาโปสเตอร์ภาพยนตร์ไทยเพิ่มเติมได้ใน นิภาพร เนียมแสง, “พัฒนาการ “ภาษาโปสเตอร์” ในโปสเตอร์ภาพยนตร์ไทย: วิเคราะห์รูปแบบการนำเสนอและเนื้อหา ระหว่างปี พ.ศ.2500-2534,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537), หน้า 22-152.

เป็นภาพยนตร์แนวผี ตลก ดราม่า ความรัก หรือแอคชั่นบู๊ล้างผลาญ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* เป็นภาพยนตร์เพียงเรื่องเดียวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความอยู่ดีธรรมทางสังคมและชะตากรรมของแรงงานอพยพในเขตเมืองหลวง โปสเตอร์แบ่งเป็นสามส่วน ด้านบนคือ ตัวละครเอกทองพูนซึ่งเป็นคนขับรถแท็กซี่กำลังยืนในท่ายกมือขึ้นเหนือหัว ประหนึ่งเหมือนยอมจำนนต่อการจับกุมของเจ้าหน้าที่รัฐ ด้านหลังของทองพูนมีมือยื่นมาปิดปาก ปิดตา และปิดหูของเขา ตรงกลางของโปสเตอร์แสดงถึงความทุกข์ระทมของคู่พ่อลูก ขอลาน คนขับรถแท็กซี่ และหญิงโสเภณี ด้านล่างสุดของโปสเตอร์คือฉากการต่อสู้ของทองพูนกับชายฉกรรจ์และแก๊งอันธพาลในเขตชุมชนแออัดแห่งหนึ่งของกรุงเทพฯ หากพิจารณาโปสเตอร์แผ่นนี้จากบนลงล่าง เราคงเห็นได้ไม่ยากนักว่าชะตากรรมอันไม่น่าอภิรมย์ของทองพูนในเมืองหลวงแห่งความศิวิไลซ์นี้เริ่มต้นจากอำนาจรัฐ และถูกซ้ำเติมด้วยกลุ่มอิทธิพลจากชนชั้นเดียวกัน ภาวะบีบคั้นเช่นนี้ส่งผลให้ทองพูนตัดสินใจเลือกความรุนแรงในการกู้คืนศักดิ์ศรีของตนเอง กระนั้นความรุนแรงที่ทองพูนก่อขึ้นไม่ว่าจะด้วยอุดมคติอันสูงส่งเพียงใดก็ตาม ก็ยังคงเป็นการกระทำที่ผิดกฎหมายอยู่นั่นเอง และทำให้ทองพูนต้องถูกตัดสินจำคุกและสูญเสียอิสรภาพในท้ายที่สุด หากการดิ้นรนต่อสู้กับชะตากรรมของตัวละครเอกนั้นล้มเหลวซ้ำแล้วซ้ำเล่าเป็นแก่นเรื่องสำคัญของบทละครโคกนาฏกรรม อย่างน้อยตามทฤษฎีการละครกรีกโบราณ³ โศกนาฏกรรมของผู้ใช้แรงงานในมหานครในทศวรรษ 2520 ย่อมเป็นสารหลักของ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* อย่างไม่อาจปฏิเสธได้

ภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคมปรากฏตัวขึ้นเป็นครั้งแรกราวต้นทศวรรษ 2510 นักวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษาเสนอตรงกันว่า การเกิดขึ้นของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมนั้นเป็นผลมาจากหลายปัจจัย ทั้งปัจจัยภายในวงการอุตสาหกรรมภาพยนตร์เองและปัจจัยภายนอกวงการภาพยนตร์ โดยเฉพาะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองในระดับมหภาค อาทิ มรณกรรมของมิตร ชัยบัญชา เมื่อวันที่ 8 ตุลาคม พ.ศ. 2513 เหตุการณ์นี้นำไปสู่การสิ้นสุด “ยุคดารานิยม” และเป็นจุดเริ่มต้นของ “ยุคภาพยนตร์สะท้อนสังคม”⁴ นอกจากนี้กลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่ อาทิ หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล และยุทธนา มุกดาสนิท ต่างสำเร็จการศึกษาสาขาภาพยนตร์มาโดยตรงจากสถาบันชั้นนำทั้งในและต่างประเทศ ผู้กำกับภาพยนตร์เหล่านี้ล้วนสนใจปัญหาสังคมร่วมสมัย ประกอบกับได้รับอิทธิพลจากเนื้อหาภาพยนตร์ต่างประเทศ รวมถึงบรรยากาศทางการเมืองที่เปิด

³ กุลวดี มกราภิรมย์, *การละครตะวันตก: สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา*, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2558), หน้า 30-48; และดูตัวอย่างโศกนาฏกรรมในบทละครของเชกสเปียร์ได้ใน อานันท์ชนก พานิชพัฒน์, *ภาพพจน์ในโศกนาฏกรรมของเชกสเปียร์*, (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539)

⁴ กัจจกร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, *หลอน รัก ลับสน ในหนังไทย: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรักและหนังยุคหลังสมัยใหม่*, (กรุงเทพฯ: ศยาม, 2552), หน้า 36-38.

กว้างต่อการแสดงความคิดเห็นทางสังคมและการเมืองมากขึ้นภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516⁵ ปัจจัยที่สำคัญอีกประการหนึ่ง ได้แก่ การเพิ่มขึ้นอย่างมีนัยยะสำคัญของปัญหาสังคม โดยเฉพาะปัญหาผู้ใช้แรงงาน นับตั้งแต่หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ผู้ใช้แรงงานประท้วงหยุดงานมากถึง 1,200 ครั้ง การประท้วงได้รับการสนับสนุนจากกลุ่มปัญญาชนฝ่ายซ้าย โดยเฉพาะขบวนการนักศึกษาและปัญญาชนที่นิยมแนวคิดสังคมนิยมแบบซ้ายใหม่ (New Left)⁶ บริบทการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ทำให้เกิดบรรยากาศการอภิปรายและถกเถียงเกี่ยวกับปัญหาสังคมในวงกว้าง ทั้งตามหน้าหนังสือพิมพ์รายวัน จุลสารและฟ็อกเก็ตบุ๊กส์ของขบวนการนักศึกษา วรรณกรรมและบทเพลงเพื่อชีวิต เป็นต้น ในบริบทเช่นนี้ ภาพยนตร์จึงเป็นพื้นที่สำคัญพื้นที่หนึ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ในฐานะปัญญาชนใช้เป็นสื่อในการเข้าร่วมถกเถียงและแสดงทัศนะของตนต่อประเด็นปัญหาสังคมร่วมสมัย สิ่งที่ได้โดดเด่นแตกต่างจากการถกเถียงก่อนหน้านี้ อาจไม่ใช่เนื้อหาหรือประเด็นของการอภิปราย หากแต่ผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่เหล่านี้กำลังใช้ภาพเคลื่อนไหวและศิลปะที่พวกเขาชำนาญในการร่วมถกเถียง บางทีนี่อาจเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์วัฒนธรรมและภูมิปัญญาของสังคมไทยที่ภาพยนตร์ในฐานะสื่อทางวัฒนธรรมที่มีบทบาทอย่างสำคัญในการสร้างบทสนทนาต่อปัญหาสังคมของยุคสมัย

ในบทนี้ ผู้วิจัยต้องการศึกษาการประกอบสร้างความหมายและการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาแรงงานในภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในระยะเริ่มแรก อันเป็นยุคสมัยที่สังคมไทยเผชิญกับความพลิกผันครั้งใหญ่ครั้งหนึ่งในประวัติศาสตร์ร่วมสมัย บทนี้ต้องการศึกษาว่า ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในช่วงทศวรรษ 2510 – 2520 นำเสนอภาพลักษณ์ของผู้ใช้แรงงานที่ต้องเผชิญต่อการถูกเอารัดเอาเปรียบอย่างไร ปัจจัยใดบ้างที่มีส่วนในการกำหนดการประกอบสร้างทางความหมายและการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาแรงงานร่วมสมัย ผู้วิจัยเลือกศึกษาภาพยนตร์จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* (2518) *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* (2520) และ *เทพธิดาโรงงาน* (2525) ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้วิจารณ์ความไม่เสมอภาคทางสังคมอันเป็นผลกระทบจากระบบการผลิตแบบทุนนิยม โดยเน้นย้ำการถูกเอารัดเอาเปรียบและการเรียกร้องศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ของผู้ใช้แรงงาน ผ่านเรื่องราวการต่อสู้ของกลุ่มกรรมกรหญิงโรงงานทอผ้าและคนขับรถแท็กซี่ ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนำเสนอในลักษณะโคกนาฏกรรมที่เน้นความเศร้าโศกและความเจ็บปวดทุกข์ทรมานของ

⁵ สมชาย ศรีรักษ์, “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ สาขาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), หน้า 59-102.

⁶ สุราชัย ยิ้มประเสริฐ, *สายธารประวัติศาสตร์ประชาธิปไตยไทย*, (กรุงเทพฯ: พี.เพรส, 2551), หน้า 148; จิราภรณ์ สงวนพวก, “การเคลื่อนไหวของกรรมกรหญิงโรงงานทอผ้า พ.ศ. 2504-2519,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 137-147; วินิตย์ ศรีภิญโญ, “การนัดหยุดงานกับกฎหมาย,” (วิทยานิพนธ์นิติศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2529), หน้า 273.

กลุ่มกรรมกร ภาพยนตร์เหล่านี้ทำให้ผู้ชมตระหนักถึงความโหดร้ายที่แฝงเร้นอยู่ในระบบทุนนิยม และเห็นอกเห็นใจผู้ใช้แรงงานไปพร้อมกัน

นอกจากนี้ ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องยังมีลักษณะเด่นคือ ภาพยนตร์ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* และ *เทพธิดาโรงงาน* ที่สร้างโดยผู้กำกับมืออาชีพเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาหมิ่นเหม่ อภิปรายปัญหาแรงงานอพยพจากชนบทสู่เมือง และเนื้อหาในสอคล้องกับการอภิปราย ถกเถียงเกี่ยวกับปัญหาแรงงานของสังคมในช่วงเวลานั้น⁷ ในขณะที่ *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* อาจเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ร่วมสมัยเพียงชิ้นเดียวที่บันทึก “เสียง” ของชนชั้นแรงงาน เนื่องจากหลักฐานบันทึกของชนชั้นแรงงานไม่ได้ถูกตีพิมพ์อย่างเป็นทางการจะลักษณะหรือถ้ามีเราก็คงเข้าถึงได้ยาก และภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้อาจเป็นหลักฐานเพียงชิ้นเดียวที่สร้างโดยกลุ่มปัญญาชนซึ่งเป็นผู้กำกับมือสมัครเล่นที่สนใจปัญหาแรงงานโดยตรง นับตั้งแต่การเปิดเสรีทางความคิดภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ส่งผลให้การเคลื่อนไหวทางปัญญาของนักศึกษาและปัญญาชนกลุ่มสังคมนิยมซ้ายใหม่ได้วิพากษ์ปัญหาสังคมและการเมืองผ่านสื่อมวลชนและศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะสื่อภาพเคลื่อนไหวอย่าง ‘ภาพยนตร์นอกกระแส’ กลายเป็นเครื่องมือใหม่ที่ใช้อภิปราย ถกเถียงปัญหาสังคมและการเมือง งานวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์นอกกระแสของขจิตขวัญ กิจวิศาละพบว่า ในช่วงปลายทศวรรษ 2510 มีภาพยนตร์นอกกระแสถูกสร้างขึ้นจำนวน 4 เรื่อง ได้แก่ *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* นำเสนอความขัดแย้งระหว่างกรรมกรกับนายทุน, เรื่อง *ทองปาน* (2518) กำกับโดยไพจิตร ไทลสกุล เป็นเรื่องราวความขัดแย้งระหว่างเกษตรกรและรัฐบาล, เรื่อง *อัศเจรีย์* (2520) กำกับโดยสุพงศ์ พินิจคำ พูดถึงเรื่องสิทธิที่ไม่เท่าเทียมกันของเด็ก และ *ประชาชนนอก* (2521) กำกับโดยมานพ อุดมเดช นำเสนอปัญหาความขัดแย้งในหลายประเด็นตั้งแต่เกษตรกรกับนายทุน และข้าราชการท้องถิ่น และกรรมกรกับนายทุน⁸ เนื้อหาของภาพยนตร์ทั้งสี่เรื่องนี้แสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์ของจอห์น อิงการ์ดและคณะ มีความโดดเด่นในเรื่องการวิจารณ์ปัญหาแรงงานโดยตรงและเด่นชัดกว่าเรื่องอื่น ๆ ดังนั้น ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้จึงมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ที่ควรได้รับการศึกษาอย่างจริงจังในฐานะภาพยนตร์นอกกระแสที่เป็นกิจกรรมทางภูมิ

⁷ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* ทำรายได้มากกว่า 4 ล้านบาท และได้รับรางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี (ตุ๊กตาทอง) ประจำปี พ.ศ. 2520 ใน บทประพันธ์ยอดเยี่ยม บทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม บันทึกเสียงยอดเยี่ยม และผู้แสดงหน้าใหม่ยอดเยี่ยม, รางวัลภาพยนตร์ดีเด่นด้านมนุษยธรรมและศีลธรรมขององค์การภาพยนตร์เคลื่อนไหวระหว่างชาติ, รางวัลสุพรรณหงส์ทองคำแห่งเอเชียใน ดารา นำฝ่ายหญิงยอดเยี่ยม ส่วนภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงงาน* ทำรายได้มากกว่า 3 ล้านบาท และได้รับรางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี (ตุ๊กตาทอง) ประจำปี พ.ศ. 2525 ได้แก่ ดาราสมทบชายยอดเยี่ยม และผู้พากย์หญิงยอดเยี่ยม อ้างใน “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น*,” *ไทยรัฐ* (23 พฤศจิกายน 2520): 12; “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น*,” *ไทยรัฐ* (12 ธันวาคม 2520): 12; “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงงาน*” *ไทยรัฐ* (4 พฤษภาคม 2525): 13.

⁸ ขจิตขวัญ กิจวิศาละ, “การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย,” (วิทยานิพนธ์วารสารศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546), หน้า 80-90.

ปัญหาของกลุ่มปัญญาชนไทยช่วงเวลาดังกล่าว⁹ เราอาจกล่าวได้ว่า การศึกษาภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้ทำให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของปัญหาแรงงานในเมืองหลวง จากการต่อสู้ทางชนชั้นระหว่างผู้ใช้แรงงานกับนายทุน มาสู่ความขัดแย้งระหว่างแรงงานกับเจ้าหน้าที่รัฐ และผู้ใช้แรงงานด้วยกันเอง

งานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมมักอธิบายว่าภาพยนตร์เป็นการ “สะท้อน” หรือ “ตีแผ่” ของชีวิตชนชั้นแรงงานที่ถูกกดขี่จากนายจ้างอย่างตรงไปตรงมา ตัวอย่างวิทยานิพนธ์เรื่อง “การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย” ของขจิตขวัญ กิจวิศาละ เสนอว่าภาพยนตร์สารคดี *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* เป็นมุมมองของผู้กำกับที่ต้องการ “สะท้อนภาพของความอยุติธรรม ความไม่เสมอภาค[เชิง]โครงสร้างอันบิดเบี้ยวของเศรษฐกิจและการเมือง โดยการนำเสนอชีวิตที่ถูกเอารัดเอาเปรียบจากนายทุนของกรรมกรในสังคมเมือง”¹⁰ ทำนองเดียวกันอนุสรณ์ ศรีแก้ว อธิบายให้เห็นว่าในภาพยนตร์ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* ผู้กำกับต้องการ “สะท้อนถึงปัญหาครอบครัวของชีวิตคนขับแท็กซี่ ... สังคมที่ไร้สวัสดิภาพในความปลอดภัยของชีวิตและทรัพย์สิน ... ที่อยู่อาศัยและแหล่งเสื่อมโทรม”¹¹ เราอาจกล่าวได้ว่างานวิจัยส่วนใหญ่มองว่า บทบาทของภาพยนตร์คือการจำลองและเสนอภาพความจริงของปัญหาสังคมขึ้นมาอย่างตรงไปตรงมา รวากับว่าความทุกข์ทรมานของผู้ใช้แรงงานคือสารหลักแต่เพียงสารเดียวที่ภาพยนตร์ต้องการสื่อออกมา

อย่างไรก็ตามดังได้กล่าวแล้วในบทนำของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ว่าในปัจจุบันการศึกษาภาพยนตร์ในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้เปลี่ยนจากการมองภาพยนตร์ในฐานะตัวบทที่สะท้อนสังคมร่วมสมัยตามแนวทางการวิเคราะห์แบบสังคมนิยมมาสู่การพิจารณาภาพยนตร์ในฐานะตัว

⁹ อย่างไรก็ตามงานวิจัยของขจิตขวัญ กิจวิศาละ พบว่าหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ภาพยนตร์นอกกระแสได้เปลี่ยนแปลงเนื้อหาอย่างมีนัยยะสำคัญ จากการนำเสนอปัญหาในระดับสังคมสู่การนำเสนอปัญหาความสัมพันธ์ในระดับปัจเจก อาทิ เรื่อง *แม่น้ำ* (พ.ศ. 2538) กำกับโดยพิมพ์กา ไตรระ นำเสนอตำนานความรักของแม่น้ำ, เรื่อง *เมีย* (พ.ศ. 2538) ของฮาเมียร์ ชาลลาลา เป็นเรื่องราวความรักและความทุกข์ของชายหญิงคู่หนึ่ง และเรื่อง *ฟิล์มบัวบัด* (2536) ประชา สุวิธานท์และคณะ นำเสนอเรื่องราวชีวิตของหนุ่มคนหนึ่งที่พักผ่อนเข้าไปในเมืองร้างจนพบว่าตนเองติดอยู่ในมิติของจอโทรทัศน์ ตัวอย่างเหล่านี้อาจแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์นอกกระแสหลังทศวรรษ 2520 บางส่วนมิได้มุ่งเน้นอภิปราย ถกเถียงปัญหาสังคมที่อยู่ในความสนใจของคนในสังคม กระนั้นก็ตามด้วยข้อจำกัดของหลักฐานที่ไม่สามารถเข้าถึงภาพยนตร์นอกกระแสได้อย่างสมบูรณ์จึงมีอาจสรุปได้ว่าภาพยนตร์แนวนี้นในช่วงเวลาดังกล่าวจะไม่มีประเด็นปัญหาสังคม ดังนั้นสำหรับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เน้นให้ความสำคัญเฉพาะภาพยนตร์นอกกระแสในทศวรรษ 2510 ในภาพยนตร์ *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* เท่านั้น เนื่องจากข้อจำกัดของหลักฐานของภาพยนตร์นอกกระแสหลังทศวรรษ 2520 อ้างใน ขจิตขวัญ กิจวิศาละ, “การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย,” หน้า 104-117.

¹⁰ ขจิตขวัญ กิจวิศาละ, “การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย,” หน้า 86.

¹¹ อนุสรณ์ ศรีแก้ว, “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534), หน้า 120, 125, 130; และดูงานวิจัยที่อธิบายว่าภาพยนตร์เป็นการ “สะท้อน” หรือ “ตีแผ่” ปัญหาสังคมได้ใน รัตนา จักกะพาก, “จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์: รายงานการวิจัย,” (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กองทุนวิจัยคณะนิเทศศาสตร์, 2546), หน้า 51-201; อัญชลี ชัยวรารพ, “หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม,” *สารคดี* 13,150 (สิงหาคม 2540): 125-129.

บทเชิงวาทกรรม¹² ดังนั้นบทนี้จึงเสนอข้อโต้แย้งที่แตกต่างออกไปจากกลุ่มงานวิจัยก่อนหน้านี้ โดยมุ่งพิจารณาและวิเคราะห์ภาพยนตร์ในฐานะตัวบทเชิงวาทกรรมผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ทั้งบทสนทนา การถ่ายภาพ การลำดับภาพ การจัดแสง สี เสียง และรวมถึงโปสเตอร์โฆษณาภาพยนตร์ในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ประเภทหนึ่งที่มีส่วนในการประกอบสร้างความหมายและการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาแรงงานของยุคสมัย ทั้งนี้ภาพชีวิตแรงงานในภาพยนตร์มิใช่ภาพชีวิตจริง หากแต่เป็นการประกอบสร้างทางความหมายขึ้นมาชุดหนึ่งเพื่อให้ภาพยนตร์ทำหน้าที่ถกเถียงและอภิปรายปรากฏการณ์ทางสังคมเกี่ยวกับความทุกข์ยากและชะตากรรมของผู้ใช้แรงงาน

บทนี้ต้องการศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมทั้งสามเรื่องในบริบททางประวัติศาสตร์เพื่อทำความเข้าใจการสร้าง ความหมายและการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาผู้ใช้แรงงานให้ลุ่มลึกไปกว่าข้อเสนอของงานวิจัยก่อนหน้านี้ที่มุ่งผลิตซ้ำข้อเสนอภาพสะท้อนของชีวิตแรงงานไทย ทั้งนี้ความหมายของภาพยนตร์แต่ละเรื่องนั้นล้วนสัมพันธ์กับช่วงเวลาและบริบททางประวัติศาสตร์ที่ภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ ได้รับการผลิตขึ้น ซึ่งล้วนแต่อยู่ในช่วงระยะเวลาอันเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญในประวัติศาสตร์แรงงานไทยร่วมสมัยตั้งแต่ทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2520 ทั้งสิ้น ผู้กำกับภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในระยะแรกนี้ได้รับอิทธิพลทางความคิดจากขบวนการเคลื่อนไหวทางปัญญากลุ่มซ้ายใหม่ที่แพร่หลายในหมู่ปัญญาชนสาธารณะไทยในช่วงเวลาดังกล่าว ซึ่งส่งผลต่อการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับชนชั้นแรงงานในภาพยนตร์ให้มีลักษณะเป็นเหยื่อของนายทุนและระบบทุนนิยมอุตสาหกรรม อย่างไรก็ตามในขณะที่ภาพยนตร์สารคดี *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* จากยุคสมัยอันรุ่งโรจน์ของขบวนการกรรมกรไทยในทศวรรษ 2510 เน้นย้ำถึงการขูดรีดกรรมกรในฐานะแรงผลักดันให้เหล่าวิโร-สตรีโรงงานทอผ้ากลุ่มนี้กลายเป็นนักปฏิบัติเชิงรุกตามแนวทางสังคมนิยม จบถึงต้นทศวรรษ 2520 อันเป็นยุคสมัยของการปิดกั้นการเคลื่อนไหวทางสังคมของชนชั้นแรงงาน ความทุกข์ยากของผู้ใช้แรงงานจากชนบทยังคงได้รับการเน้นย้ำอยู่แน่นอน หากแต่ศัตรูของกรรมกรได้เปลี่ยนจากชนชั้นนายทุนมาเป็นการใช้อำนาจรัฐที่ฉ้อฉลและปัญหาอาชญากรรมในหมู่ชนชั้นแรงงานด้วยตนเอง ดังปรากฏใน *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* กระนั้นในช่วงครึ่งหลังของทศวรรษ 2520 เมื่อแรงงานอพยพกลายเป็นปัญหาของสังคมเมืองหลวงที่ชนชั้นกลางในเขตกรุงเทพฯ ไม่พึงประสงค์นัก กระแสการเรียกร้องให้ “แรงงานคืนถิ่น” เพื่อลดการอพยพย้ายถิ่นจากชนบทสู่เมืองกลายเป็นนโยบายแรงงานที่สำคัญนโยบายหนึ่ง ภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงงาน* จึงมีบทบาทเป็นเสมือนกระบอกเสียงหนึ่งให้แก่นโยบายดังกล่าว แม้มิใช่เพื่อตอบสนองต่อความต้องการของชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ แต่เพื่อรักษาคำดีศรีความเป็นมนุษย์ของบรรดาผู้ใช้แรงงานจากชนบทเอง ดังจะเห็นในการศึกษาของบทนี้ แนวคิดสังคมนิยมแบบซ้ายใหม่และบริบททางการเมืองและสังคมในช่วงทศวรรษ 2510 – 2520

¹² ดูบทนำของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ หน้า 1-30.

นับเป็นปัจจัยสำคัญที่กำหนดการสร้างความหมายและการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาแรงงานของภาพยนตร์ไทยอย่างมีนัยยะสำคัญ

2.1 ความฝันและจินตนาการทางการเมืองใน การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า¹³

ในช่วงเช้าของวันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ. 2518 เจ้าของโรงงานได้นิมนต์พระภิกษุสงฆ์มาประกอบพิธีเปิดโรงงานใหม่แห่งหนึ่งที่ตั้งอยู่ในซอยวัดไผ่เงิน บริเวณใจกลางกรุงเทพมหานคร มีแขกเหรื่อกว่า 1,000 คน เข้าร่วมเป็นสักขีพยานและแสดงความยินดีแก่เจ้าของโรงงานแห่งนี้ ในตอนเย็นวงดนตรีสมัครเล่นจัดคอนเสิร์ตขนาดเล็กสร้างความบันเทิงให้แก่แขกผู้มาร่วมงานเป็นการส่งท้าย หลังจากนั้นเจ้าของโรงงานเปิดให้ประชาชนซื้อหุ้นเพื่อนำเงินไปลงทุนซื้อวัตถุดิบ โรงงานผลิตกางเกงยีนส์ เสื้อเชิ้ต และหมวกเพื่อขายให้แก่ลูกค้าโดยตรง ทั้งที่วัตถุดิบมีราคาสูง แต่โรงงานแห่งนี้สามารถจัดจำหน่ายผลิตภัณฑ์ในราคาย่อมเยา หนึ่งในผู้ก่อตั้งโรงงานนำเสนออย่างภาคภูมิใจว่าสามารถขายหมวกในราคาเพียง 20 บาทเท่านั้น ในขณะที่ผู้จำหน่ายรายอื่นขายหมวกแบบเดียวกันนี้ในราคาใบละ 120 บาท กระนั้นธุรกิจก็สามารถดำเนินต่อไปได้ ลูกค้าของโรงงานมีตั้งแต่ผู้ใช้งานที่มีฐานะยากจน นิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัย และปัญญาชนฝ่ายซ้าย นับว่าเป็นเรื่องน่าอัศจรรย์ใจอยู่ไม่น้อยเมื่อเรารู้ว่าเจ้าของโรงงานไม่ได้เป็นเจ้าของหรือคหบดีที่ลุกขึ้นมาเปิดโรงงานเพื่อกิจการสาธารณกุศล หรือกิจการวิสาหกิจของรัฐ ทว่าโรงงานแห่งนี้ก่อตั้ง บริหาร และดำเนินกิจการโดยกรรมกรหญิงจำนวน 70 คนที่ยึดโรงงานมาจากเจ้าของกิจการเดิม ด้วยความมุ่งมั่นอันแรงกล้า กรรมกรหญิงเหล่านี้ได้เปลี่ยนโรงงานที่ครั้งหนึ่งเคยบริหารโดยนายทุนต่างชาติให้กลายเป็นโรงงานในอุดมคติที่กรรมกรไม่ถูกขูดรีดและสามารถขายสินค้าได้ในราคายุติธรรม สิ่งที่แรงงานหญิงกลุ่มนี้ทำเกิดขึ้นจากความศรัทธาของพวกเธอที่มีต่อวิธีการผลิตรูปแบบใหม่ที่ต่อต้านระบบทุนนิยม นี่คือการรวมการต่อสู้อันโด่งดังของสตรีจากชนชั้นแรงงานกลุ่มหนึ่งในประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย นี่คือการประท้วงของกรรมกรหญิงแห่งโรงงานฮาร่าใน พ.ศ. 2518-2519¹⁴

ในสังคมไทยช่วงทศวรรษ 2510 เกิดการประท้วงของแรงงานขึ้นทั่วประเทศ การประท้วงของกรรมกรหญิงของโรงงานฮาร่า (บลูยีนส์) เป็นเพียงหนึ่งในบรรดาการประท้วงของแรงงานจาก

¹³ ดราฟอื่น ๆ ของส่วนนี้ดูได้ใน Apisid Pan-in and Tul Israngura Na Ayudhya, “Dreaming the Impossible Dreams: Reading the Working-Class Ideals in the Hara Factory Workers Struggle (1975),” *Rian Thai International Journal of Thai Studies*, Vol.15/2021 (December 2021); และอภิสิทธิ์ ปานอิน “ความฝันและจินตนาการทางการเมืองของชนชั้นแรงงานในภาพยนตร์สารคดีการต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า (พ.ศ. 2518)” เสนอในการประชุมวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษา ครั้งที่ 10 ประจำปี 2563 ที่หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) จังหวัดนครปฐม (เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์) ผู้สนใจโปรดดูคลิป https://web.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=384496662515053

¹⁴ จอน อึ้งภากรณ์ และคณะ (ผู้กำกับ), *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* [ภาพยนตร์สารคดี], (ไทย: จอน อึ้งภากรณ์, 2518), 00:01:00 – 00:55:10 นาที.

ทั้งสิ้นกว่า 1,200 ครั้งระหว่าง พ.ศ. 2516-2519 การประท้วงเหล่านี้เป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมของไทย ประการแรก การเติบโตขึ้นของขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมซึ่งนำโดยคณาจารย์และนิสิตนักศึกษาที่รับอุดมการณ์สังคมนิยมซ้ายใหม่จากมหาวิทยาลัยในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ปัญญาชนเหล่านี้วิจารณ์ความอยุติธรรมในสังคม การกดขี่แรงงาน และจักรวรรดินิยมทางเศรษฐกิจของสหรัฐอเมริกา¹⁵ ประการที่สอง ขบวนการแรงงานเริ่มเรียนรู้ยุทธวิธีการประท้วงแบบใหม่ที่กำลังได้รับความนิยมอย่างมากในโลกตะวันตก ส่งผลให้กรรมกรใช้วิธีการประท้วงแบบหยุดงานและการประท้วงบนท้องถนนแทนการเขียนคำร้องทุกข์เพื่อเรียกร้องความเห็นอกเห็นใจจากสาธารณชน¹⁶ ประการที่สาม การรวมตัวของ “กลุ่มพันธมิตรสามประสาน” ระหว่างนักศึกษา กรรมกร และชาวนาภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เพื่อต่อสู้กับนายทุนและรัฐบาล¹⁷

นักวิชาการจำนวนมากได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่า การประท้วงของแรงงานกลุ่มต่าง ๆ ได้รับแรงบันดาลใจจากการเคลื่อนไหวของขบวนการฝ่ายซ้ายอย่างมีอาจปฏิเสธได้และก่อให้เกิดความตื่นตระหนกแก่กลุ่มชนชั้นกลางและกลุ่มฝ่ายขวาด้วยเช่นกัน ทั้งนี้เนื่องจากกลุ่มฝ่ายขวาเห็นว่าการประท้วงของกลุ่มแรงงานเป็นอุปสรรคต่อการลงทุนของนักลงทุนจากต่างประเทศ และส่งผลต่อความจำเริญทางเศรษฐกิจของชาติ¹⁸ อย่างไรก็ตาม ดังที่จะแสดงให้เห็นต่อไปในบทนี้ การประท้วงของแรงงานถูกมองจากฝ่ายปฏิภิกิริยาว่าเป็นความพยายามของฝ่ายสังคมนิยมที่ต้องการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางเศรษฐกิจและสังคมจากระบบทุนนิยมไปสู่สังคมนิยม ในทัศนะของนายทุนและนักการเมือง แรงงานกบฏเหล่านี้ถือว่าเป็นศัตรูภายในอันชั่วร้ายที่จะนำพาสังคมไทยไปสู่ความหายนะในที่สุด¹⁹ ดังนั้นบริบทของทศวรรษ 2510 จึงเป็นรากฐานที่สำคัญของความขัดแย้งทางอุดมการณ์ระหว่างฝ่ายขวากับฝ่ายซ้ายในสังคมไทย

ถึงแม้จะมีการประท้วงของกรรมกรเกิดขึ้นเป็นจำนวนมากตลอดทศวรรษ 2510 กระนั้นก็ตามมีอาจปฏิเสธความสำคัญของการประท้วงของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วาร์ใน พ.ศ. 2518 ได้ส่วน

¹⁵ วินิตย์ ศรีภิญโญ, “การนัดหยุดงานกับกฎหมาย,” หน้า 273; ประจักษ์ ก้องกีรติ, *การเมืองวัฒนธรรมไทย: ว่าด้วยความทรงจำ วาทกรรม อำนาจ*, (นนทบุรี: ฟาเดียกัน, 2558), หน้า 133.

¹⁶ สังคีต พิริยะรังสรรค์, “การฟื้นตัวของขบวนการสหภาพแรงงานไทย พ.ศ. 2501-2519,” ใน *ประวัติศาสตร์แรงงานไทย ฉบับกึ่งศตวรรษกรรมกร*, ฉลอง สุนทรวาณิชย์ (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑ์แรงงานไทย: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: มูลนิธิ ฟรีดริค เอแบร์ท, 2541), หน้า 316.

¹⁷ ประจักษ์ ก้องกีรติ, *การเมืองวัฒนธรรมไทย: ว่าด้วยความทรงจำ วาทกรรม อำนาจ*, หน้า 135.

¹⁸ เรื่องเดียวกัน, หน้า 135.

¹⁹ ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์, *เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ*, (เชียงใหม่: Silkworm Books, 2546), หน้า 252; จิราภรณ์ สงวนพวก, “การเคลื่อนไหวของกรรมกรหญิงโรงงานทอผ้า พ.ศ. 2504-2519,” หน้า 137-147; สุราชัย ยัมประเสริฐ, *สายธารประวัติศาสตร์ประชาธิปไตยไทย*, หน้า 145; Kanokrat Lertchoosakul, *The Rise of the Octobrists in Contemporary Thailand: Power and Conflict among Former Left Wing Student Activists in Thai Politics* (Chiang Mai: Silkworm Books, 2016), pp. 123-126.

หนึ่งก็เนื่องจากความสามารถในการจัดการประท้วงอย่างเป็นระบบของกรรมกรหญิงแต่เพียงลำพัง และเป็นการต่อสู้ที่กินระยะเวลายาวนานถึงเจ็ดเดือน เหตุการณ์ประท้วงของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วามีได้ปรากฏแต่เฉพาะบนหน้าหนังสือพิมพ์เท่านั้น²⁰ แต่ยังได้รับการบันทึกเป็นภาพยนตร์สารคดีความยาว 55 นาที ในชื่อเรื่อง *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* (2518) โดยกลุ่มผู้กำกับมือสมัครเล่น ประกอบด้วย จอน อิงภากรณ์, สุดาพิทย์ อินทร, ลาวัณย์และสมโภชน์ อุปอินทร์ ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้สร้างขึ้นเพื่อหวังจะฉายในสถาบันการศึกษา ทว่าเหตุการณ์รัฐประหาร 6 ตุลาคม 2519 ส่งผลให้ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ไม่มีโอกาสได้เผยแพร่ต่อสาธารณชนตามที่ตั้งใจไว้ จนกระทั่งหอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) ได้นำสำเนาฟิล์มของภาพยนตร์เรื่องนี้มาผ่านขั้นตอนบูรณะ จนสามารถนำออกเผยแพร่ต่อสาธารณชนในสื่อออนไลน์ได้เมื่อ พ.ศ. 2558²¹

เนื้อหาของ *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* มีนัยยะสำคัญอย่างมาก ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้แสดงถึงอุดมการณ์ทางสังคมและการเมืองแนวสังคมนิยมของผู้กำกับอย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งความรักความเห็นใจที่มีต่อชนชั้นกรรมาชีพ ผู้กำกับเป็นกลุ่มนักวิชาการฝ่ายก้าวหน้าที่สนใจประเด็นความยุติธรรมทางสังคมนระหว่างคนรวยกับคนจน ความแตกต่างระหว่างเมืองกับชนบท และการขูดรีดชนชั้นแรงงาน²² ดังนั้นจึงอาจไม่น่าประหลาดใจนัก หากเราจะพบว่าภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้เน้นย้ำการที่กรรมกรหญิงถูกนายทุนต่างชาติปฏิบัติอย่างไม่เป็นธรรม การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วาก็เป็นกรณีศึกษาในอุดมคติของผู้กำกับกลุ่มนี้ที่พิสูจน์ให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรมถึงผลของการต่อสู้ทางชนชั้นระหว่างชนชั้นนายทุนผู้ขูดรีดกับชนชั้นแรงงานผู้ถูกกดขี่ นอกจากนี้ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้เกิดขึ้นจากการที่ผู้กำกับได้รับเชิญจากกรรมกรหญิงให้เข้าไปเยี่ยมชม “โรงงานสามัคคีกรรมกร” ของพวกเธอซึ่งยึดมาจากนายทุนชาวไต้หวัน²³ ดังนั้นภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้จึงเป็นพื้นที่ให้กรรมกรได้สื่อสารประสบการณ์และความคิดของพวกตนสู่สาธารณชนโดยตรง ในแง่นี้กรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วาก็ได้ประโยชน์จากการถ่ายทำภาพยนตร์สารคดีของผู้กำกับมือสมัครเล่นกลุ่มนี้ในการใช้ภาพยนตร์เป็นสื่อกลางในการเรียกร้องความสนใจและการสนับสนุนจาก

²⁰ สำหรับข้อมูลหนังสือพิมพ์เกี่ยวกับกรรมกรหญิงฮาร์วาคูได้ ใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/ป6/2519/23, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “กรณีการประท้วงของพนักงานโรงงานตัดเย็บเสื้อผ้าของบริษัทฮาร์ว” (14 มีนาคม 2519 – 27 มิถุนายน 2519)

²¹ วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, “กรรมกรหญิงฮาร์ว หนึ่งสารคดีในประชาธิปไตยแบ่งบาน,” *หนังไทย*, (13 มิถุนายน 2547): 40; Film Archive Thailand, “จอน อิงภากรณ์ คุยเรื่องการต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว,” [ออนไลน์], เข้าถึงได้จาก <https://www.youtube.com/watch?v=Rf91ip4s3v8> (สืบค้น 1 พฤษภาคม 2563); และผู้สนใจภาพยนตร์สารคดี *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* โปรดดูคลิป <https://www.youtube.com/watch?v=XJYITg2AlYA>

²² “จอน อิงภากรณ์,” *ผู้จัดการ* (11-17 สิงหาคม 2540): 44. อ้างใน ขจิตขวัญ กิจวิศาละ, “การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย,” หน้า 71; วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, “กรรมกรหญิงฮาร์ว หนึ่งสารคดีในประชาธิปไตยแบ่งบาน,” : 29.

²³ วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, “กรรมกรหญิงฮาร์ว หนึ่งสารคดีในประชาธิปไตยแบ่งบาน,” : 20-45.

สาธารณะ เราอาจกล่าวได้ว่าเสียงของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วที่บันทึกไว้ระหว่างการสัมภาษณ์ย่อมแสดงถึงระดับความสามารถของพวกเธอในการถ่ายทอดความคิดและอุดมคติที่ตนเองยึดมั่นสู่ผู้ชม สารคดีเรื่องนี้ได้อย่างแยบยล ดังนั้นในขณะที่ *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* ทำให้ผู้กำกับมือสมัครเล่นกลุ่มหนึ่งได้มีโอกาสแปรรูปแนวคิดสังคมนิยมที่ตนยึดถือไปเป็นผลงานศิลปะประเภท ภาพเคลื่อนไหวเพื่อบันทึกเหตุการณ์สำคัญที่สุดเหตุการณ์หนึ่งในประวัติศาสตร์การต่อสู้ทางชนชั้นของสังคมไทย ในอีกด้านหนึ่งก็เปิดโอกาสให้กรรมกรหญิงเหล่านี้ได้สื่อสารความคิดและวิกรรมของตนเองออกมาอย่างเป็นรูปธรรมเกินกว่ากรอบที่กำหนดไว้โดยอุดมการณ์ทางการเมืองของกลุ่มผู้กำกับในแง่หนึ่ง อาจเป็นการด่วนสรุปเกินไปหากจะกล่าวว่า *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* เป็นผลงานการสร้างสรรค์ของผู้กำกับปัญญาชนฝ่ายซ้ายแต่โดยลำพัง

ถึงแม้ว่างานวิจัยที่ศึกษาภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้จะเห็นตรงกันว่าความทุกข์ลำเค็ญและการถูกเอารัดเอาเปรียบของกรรมกรคือแก่นเรื่องของภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ ทว่านักวิชาการกลับมีความเห็นไม่ตรงกันนักในประเด็นว่าด้วยสถานะและบทบาทของผู้เล่าเรื่อง งานศึกษาภาพยนตร์นอกกระแสของขจิตขวัญ กิจวิสาละ เสนอว่า *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* สร้างขึ้นจากมุมมองของผู้กำกับเองมากกว่าจากมุมมองของผู้ให้สัมภาษณ์ซึ่งเป็นเจ้าของเรื่องในเหตุการณ์จริง ดังเห็นได้จากการเน้นย้ำชีวิตอันน่ารันทดของบรรดากรรมกรหญิงเหล่านี้ภายใต้การกดขี่ขูดรีดของนายจ้าง ซึ่งเป็นโลกทัศน์ตามแนวคิดสังคมนิยมของผู้กำกับ²⁴ อย่างไรก็ตามวิจัยในปัจจุบันมักตั้งคำถามกับการให้ความสำคัญต่อบทบาทของผู้กำกับที่มากเกินไป รีเบ็คกา ทาวน์เซนด์ (Rebecca Townsend) เสนอว่าโดยธรรมชาติแล้วภาพยนตร์สารคดีอนุญาตให้กรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วพูดและแสดงตัวตนของพวกเธอออกมาได้โดยตรง ซึ่งแตกต่างจากตัวละครกรรมกรหญิงที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องซึ่งผู้กำกับมีอำนาจควบคุมเสียงของตัวละครได้อย่างเด็ดขาด ตัวอย่างดังที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* (2517) ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล เป็นต้น²⁵ ถึงแม้ว่าความทุกข์ยากของกรรมกรจะเป็นประเด็นสำคัญ กระนั้นอาจเป็นการไร้เดียงสาเกินไปต่อหลักฐานทางประวัติศาสตร์ประเภทภาพยนตร์สารคดี หากจะสรุปว่าเจ้าของเรื่องต้องการสื่อสารเพียงชะตากรรมอันน่าหดหู่เท่านั้น

ภาพยนตร์สารคดีถือเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ประเภทหนึ่งที่นักประวัติศาสตร์ต้องใช้อย่างระมัดระวังและคำนึงถึงธรรมชาติและข้อจำกัดของหลักฐานประเภทนี้ หากนักประวัติศาสตร์มุ่งหวังจะเข้าใจความหมายและความสำคัญของภาพยนตร์สารคดีเรื่องหนึ่ง ๆ ที่มากกว่าการเคลื่อนไหวของภาพบนหน้าจอ *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* เป็นภาพยนตร์สารคดีประเภทมีส่วนร่วม (participatory documentary) บิล นิโคลส์ (Bill Nichols) นักวิชาการด้านภาพยนตร์

²⁴ ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, “การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย,” หน้า 86.

²⁵ Rebecca Townsend, “Cold Fire: Gender, Development, and the Film Industry in Cold War Thailand,” (PhD dissertation, Cornell University, 2017), pp. 227-230.

ศึกษาชาวอเมริกันชี้ให้เห็นว่า “เมื่อเราชมภาพยนตร์สารคดีประเภทมีส่วนร่วม เราหวังว่าจะได้เห็นโลกในอดีตที่ผู้สร้างภาพยนตร์สารคตินั้นนำกลับมาเสนอให้เราได้ชมอีกครั้ง โดยที่ผู้สร้างกำลังมีปฏิสัมพันธ์กับบุคคลอื่น ๆ ในภาพยนตร์สารคตินั้นเอง มิใช่แต่เพียงเฝ้าสังเกตอย่างเชื่อง ๆ ... หรือเพียงแค่รวบรวมความเห็นของผู้อื่นเข้ามาไว้ในที่เดียวกันเท่านั้น”²⁶ สำหรับนิโคลส์แล้ว ผู้สร้างภาพยนตร์สารคดีทำหน้าที่เสมือนหนึ่งเป็น “พี่เลี้ยง ผู้วิจารณ์ ผู้ซักถาม ผู้ให้ความร่วมมือ หรือแม้แต่ผู้ปลุกปั่นความคิด” ของบุคคลผู้ให้สัมภาษณ์ (documentary subjects) ในภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ²⁷ หากยึดตามข้อเสนอข้างต้นของนิโคลส์ เราอาจสรุปได้ว่า การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วีย์ สร้างขึ้นภายใต้กรอบความเห็นอกเห็นใจของผู้กำกับที่มีต่อกรรมกรหญิงเหล่านั้น ผ่านการนำเสนอพวกเธอในลักษณะของกรรมกรผู้ถูกกดขี่ขูดรีดเยี่ยงทาสโดยนายทุนชนชั้นกลาง การนำเสนอดังกล่าวอาจช่วยให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกเกลียดชังต่อระบบทุนนิยมเสียด้วยซ้ำ ซึ่งเป็นกระแสภูมิปัญญาของปัญญาชนฝ่ายก้าวหน้าในทศวรรษ 2510 อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาข้อเสนอของนิโคลส์แล้ว เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่าข้อเสนอดังกล่าวกำลังลดทอนบทบาทของบุคคลผู้ให้สัมภาษณ์ในภาพยนตร์สารคดีเรื่องหนึ่ง ๆ ลงอย่างมีนัยยะสำคัญ กล่าวคือ สำหรับนิโคลส์แล้ว บุคคลผู้ให้สัมภาษณ์แทบจะไม่สามารถเริ่มแสดงความคิดเห็นของตนเองได้เลยหากผู้กำกับไม่เปิดโอกาสให้ ในทางตรงกันข้ามนักวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษารุ่นใหม่อย่างคิม มันโร (Kim Munro) ได้เตือนว่าเราควรพิจารณาเสียงของผู้ให้สัมภาษณ์ในฐานะที่เป็น “กลไกทางสังคมที่ทำให้ผู้ที่ไม่เคยได้เปล่งเสียงหรือแสดงความคิดเห็นมาก่อนได้มีโอกาสแสดงตนและกลายเป็นผู้กระทำทางสังคมขึ้นมา”²⁸ เช่นนี้แล้วมันโรจึงได้เรียกร้องให้นักวิชาการหันมาสนใจความคิดอันสลับซับซ้อนที่แฝงอยู่ในเสียงของผู้ให้สัมภาษณ์ในฐานะที่เป็นหลักฐานการประกอบสร้างการรับรู้ตัวตนของผู้ให้สัมภาษณ์²⁹ ข้อเสนอของมันโรได้กระตุ้นให้เราคิดทบทวนสาระสำคัญที่ปรากฏใน *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วีย์* ใหม่อีกครั้งว่าอาจจะไม่ใช่แค่เพียงการนำเสนอความทุกข์ยากของผู้ใช้แรงงานผ่านกระบอกเสียงของผู้กำกับดังที่นักวิชาการก่อนหน้านี้ได้อธิบายไว้ก็เป็นได้ หากแต่ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้อาจเป็นพื้นที่สำคัญพื้นที่หนึ่งที่เปิดโอกาสให้กรรมกรหญิงกลุ่มนี้ได้ใช้เป็นพื้นที่แสดงโลกทัศน์และอุดมการณ์ทางการเมืองของตนก็เป็นได้

ในที่นี้ ผู้วิจัยต้องการศึกษาความคิด ความฝันและจินตนาการทางการเมืองของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วีย์ที่ปรากฏอยู่ในบทสัมภาษณ์ของภาพยนตร์สารคดีของจอห์น อิงภากรณ์ การวิเคราะห์นี้จึง

²⁶ Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2001), p. 183.

²⁷ Ibid., p. 184.

²⁸ Kim Munro, “Hybrid Practices and Voice Making in Contemporary Female Documentary Films”, in *Female Agency and Documentary Strategies: Subjectivities, Identity and Activism*, edited by Boel Ulfsdotter and Anna Backman Rogers (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), p. 70.

²⁹ Ibid., p. 70.

แตกต่างจากงานวิจัยก่อนหน้านี้ที่ศึกษาภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ โดยให้ความสำคัญแก่การพิจารณาบทบาททางภูมิปัญญาของกรรมกรหญิงมากกว่าของผู้กำกับ ทั้งนี้เพื่อตอบคำถามว่า *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* สร้างการรับรู้เกี่ยวกับกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วอย่างไร อะไรคือความคิด ความฝันและจินตนาการทางการเมืองของพวกเธอ และภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้มีส่วนอย่างไรในการเปลี่ยนทัศนคติของผู้ชมที่มีต่อการประท้วงของผู้ใช้แรงงานในทศวรรษ 2510

การตอบคำถามข้างต้นนับได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ ประวัติศาสตร์ภูมิปัญญาและประวัติศาสตร์ของชนชั้นล่าง (history from below) อันที่จริงแล้วเดวิด วัยอาจ (David Wyatt) ได้ตั้งข้อสังเกตไว้ใน *Siam in Mind* ว่าถึงแม้ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อาจจะไม่ปรากฏนักคิดหรือนักทฤษฎีการเมืองที่ยิ่งใหญ่แบบในประวัติอารยธรรมตะวันตก กระนั้นมิได้หมายความว่าดินแดนแห่งนี้จะไร้แก่นแกนภูมิปัญญา หากแต่เป็นหน้าที่ของนักประวัติศาสตร์ที่จะแสวงหาหลักฐานที่บันทึกภูมิปัญญาของผู้คนในอาณาบริเวณนี้ให้ได้ต่างหาก³⁰ ในแง่นี้ *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* ถือเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่มีคุณค่าอย่างยิ่งสำหรับการศึกษาประวัติศาสตร์ภูมิปัญญาของชนชั้นกรรมาชีพ บทสัมภาษณ์และเสียงของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วที่บันทึกไว้ในภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้อาจจะเป็นเรื่องร่ายจากอดีตเพียงไม่กี่ชิ้นที่สร้างขึ้นโดยผู้ใช้งานเองและยังคงตกทอดมาถึงปัจจุบัน มิพักต้องกล่าวว่าโดยปกติแล้วนักประวัติศาสตร์ไทยแทบจะไม่มีเอกสารชิ้นต้นที่เป็นลายลักษณ์อักษรซึ่งสร้างขึ้นโดยชนชั้นล่างเลยก็ว่าได้ มิพักต้องกล่าวถึงข้อเท็จจริงที่ว่าผู้ให้สัมภาษณ์ใน *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* มาจากชนชั้นกรรมาชีพซึ่งมักไม่ผลิตงานเขียนที่บันทึกความคิดของตนไว้³¹ การให้สัมภาษณ์ต่อผู้กำกับภาพยนตร์สารคดีจึงเป็นวิถีทางหนึ่งที่กรรมกรหญิงกลุ่มนี้ใช้เป็นช่องทางสำหรับการสื่อสารความคิดของพวกเขาออกสู่สาธารณะ ภาพยนตร์สารคดีจึงเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่น่าเราเข้าไปสู่โลกทัศน์และชีวิตทัศน์ของทั้งผู้กำกับและบุคคลผู้ให้สัมภาษณ์ในฐานะเจ้าของเรื่อง ดังนั้นการวิเคราะห์ *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* ที่กำลังจะดำเนินไปนับจากนี้ จะพิจารณาบทบรรยายสารคดี บทสัมภาษณ์ ฉาก และมุมกล้อง ในฐานะตัวบทเชิงวาทกรรมซึ่งอุดมไปด้วยความคิด ความฝัน และจินตนาการทางการเมืองของทั้งผู้กำกับและกลุ่มกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว ด้วยหวังจะสาธิตและพิสูจน์ให้เห็นว่า *การต่อสู้ของกรรมกร*

³⁰ David K. Wyatt, *Siam in mind* (Chiang Mai: Silkworm Books, 2002), pp 3-50.

³¹ ความอดัดขัดสนของหลักฐานชั้นต้นที่สร้างขึ้นจากปลายปากกาของชนชั้นกรรมาชีพอันเป็นอุปสรรคสำคัญของนักประวัติศาสตร์ไทยนั้น กลับไม่ใช่ปัญหาสำหรับนักประวัติศาสตร์ในโลกตะวันตก ผู้สนใจการศึกษาอุดมการณ์ทางการเมืองของชนชั้นกรรมาชีพในประวัติศาสตร์ตะวันตก โปรดดูงานคลาสสิก ได้แก่ E.P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, (New York: Vintage Books, 1966) และ Jacques Ranciere, *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*, (Verso, 2012) งานวิชาการในโลกภาษาไทยที่อภิปรายความคิดของฌาคส์ ร็องซีแยร์ได้ลุ่มลึกและทันสมัยที่สุด ได้แก่ ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, *อำนาจไร้พรมแดน: ภาษา วาทกรรม ชีวิตประจำวันและโลกที่เปลี่ยนแปลง*, (กรุงเทพฯ: วิชาษา, 2561), หน้า 1-70.

หญิงโรงงานฮาร่า นับเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ชั้นสำคัญที่ผู้สนใจประวัติศาสตร์ของชนชั้นล่างมีโอกาสมองข้ามได้

หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 บรรยากาศทางการเมืองของประเทศไทยมีลักษณะเปิดกว้างมากขึ้น ปัญหาสังคมได้รับการหยิบยกขึ้นมาอภิปรายตามสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งตามหน้าหนังสือพิมพ์ เช่นเดียวกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ประเภทอื่น ๆ หนังสือพิมพ์มิได้รายงานความจริงอย่างตรงไปตรงมา หรือปราศจากอคติและวาระซ่อนเร้นทางอุดมการณ์แต่อย่างใด³² ตลอดทศวรรษ 2510 หนังสือพิมพ์ในประเทศไทยมีการแบ่งขั้วตามอุดมการณ์ทางการเมืองอย่างชัดเจน โดยแบ่งเป็น 2 ฝ่าย ได้แก่ หนังสือพิมพ์ฝ่ายขวา อาทิ *ชาวไทย สยามรัฐ เดลิโทม์ เดลินิวส์ บ้านเมือง และดาวสยาม* และหนังสือพิมพ์ฝ่ายซ้าย อาทิ *ประชาธิปไตย ประชาชาติ จัตุรัส และ เสียงใหม่* เป็นต้น³³ ดังนั้นเหตุการณ์หนึ่ง ๆ จึงรายงานออกมาได้แตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับวาระซ่อนเร้นและอุดมการณ์ทางการเมืองของนักข่าว บรรณาธิการ และเจ้าของสำนักพิมพ์ รายงานข่าวจึงมิใช่ข้อเขียนเชิงภววิสัย หากแต่เป็นความเรียงเชิงอัตวิสัยเสียมากกว่า

เราอาจคาดเดาได้ไม่ยากนักว่าหนังสือพิมพ์ฝ่ายขวามักจะนำเสนอข่าวการประท้วงของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าด้วยน้ำเสียงเชิงลบ เช่น การตีตรากรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าว่าเป็นพวกนอกกฎหมาย ถูกยุยงจากขบวนการนักศึกษาผู้ฝักใฝ่ลัทธิสังคมนิยม ทำลายเศรษฐกิจไทย และทำให้บุคคลอื่นสูญเสียอิสรภาพ ตัวอย่างในหนังสือพิมพ์ *สยามรัฐ* คอลัมน์ “เขียนมั่ง คุยมั่ง” ของสำเนียง ชันระชวณะ เขียนถึงการประท้วงของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า ความว่า “คนงานหญิงหมดที่พึ่ง ก็วิ่งไปพึ่งนักศึกษา เพราะนักศึกษามีทั้งพลังและปัญญา ความรู้ นักศึกษาแนะนำอย่างไรก็ทำอย่างนั้น นักศึกษาแนะนำให้ยึดโรงงานก็ยึด โดยรู้บ้างไม่รู้บ้างว่า การยึดโรงงานนั้นเป็นการผิดกฎหมาย คนงานอย่างคนงานหญิง ... จะมีปัญญาความรู้ที่ไหนมาตั้งสหภาพแรงงาน หรือตั้งแล้วก็ไม่รู้จะอย่างไร เพราะความรู้ไม่พอที่จะทำ”³⁴ สำเนียง ชันระชวณะ ชี้ให้เห็นว่ากรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าถูกนักศึกษายุยง และผู้ใช้แรงงานพึ่งพานักศึกษาก็เพราะความอ่อนด้อยสติปัญญาจึงมีอาจแก้ปัญหาได้ด้วยตัวเอง นอกจากนี้หนังสือพิมพ์ฝ่ายขวาให้ความหมายการประท้วงครั้งนี้ว่าเป็นการคุกคามต่อความสงบเรียบร้อยของบ้านเมือง ในวันที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2519 *สยามรัฐ* รายงานสถานการณ์ความไม่สงบภายหลังจากที่กลุ่มกรรมกรหญิงเข้ายื่นหนังสือร้องเรียนต่อหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช

³² Stephen Vella, “Newspapers”, in *Reading Primary Sources: The Interpretation of Texts from Nineteenth and Twentieth Century History*, edited by Miriam Dobson and Benjamin Zimmermann (New York: Routledge, 2008), pp. 192-208.

³³ สุทธชัย ยัมประเสริฐ, *สายธารประวัติศาสตร์ประชาธิปไตยไทย*, หน้า 139-140; จิราภรณ์ สงวนพวก, “การเคลื่อนไหวของกรรมกรหญิงโรงงานทอผ้า พ.ศ. 2504-2519,” หน้า 139; และดูข่าวกรรมกรหญิงฮาร่าของหนังสือพิมพ์ฝ่ายซ้ายและฝ่ายขวาได้ใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/ป6/2519/23, (14 มีนาคม 2519 – 27 มิถุนายน 2519)

³⁴ สำเนียง ชันระชวณะ, “เขียนมั่ง คุยมั่ง,” *สยามรัฐ* (17 มีนาคม 2519): 7.

นายกรัฐมนตรีเพื่อคัดค้านแผนการปราบปรามและบุกทำลายโรงงานสามัคคีกรรมกรของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า ถึงแม้ว่าเหตุการณ์ดังกล่าวจะเริ่มต้นด้วยท่าทีสงบและสันติจากทางฝ่ายของกรรมกรหญิง ทว่า *สยามรัฐ* กลับรายงานแตกต่างออกไปโดยพยายามให้อ่านรับรู้เหตุการณ์ครั้งนี้ว่าเป็นการคุกคามอำนาจรัฐ ความว่า “มีบางคนตะโกนด้วยถ้อยคำหยาบคายดังลั่นไปทั่วบริเวณ อาทิเช่น ‘ระวังตัวเอาไว้เถิดมึง ... อีกสามถึงสี่วัน มึงอย่าออกไปไหนนะ ... มึงจะโดนรุมจากประชาชน’”³⁵ ภาพลักษณ์การเป็นผู้คุกคามความสงบของบ้านเมืองมาพร้อมกับภาพลักษณ์การเป็นผู้จ้องทำลายโครงสร้างทางเศรษฐกิจและระบอบการเมืองของประเทศ คอลัมน์ ‘ที่เล่นที่จริง’ ใน *สยามรัฐ* ฉบับวันที่ 18 มีนาคม 2519 ความว่า

ความเสียหายที่เกิดขึ้น ฝ่ายเจ้าของโรงงานเป็นผู้ได้รับทั้งสถานที่และเครื่องจักรอันถือว่าเป็นทรัพย์สินของเจ้าของ แต่ผลกำไรจากการผลิต และการขายเป็นของคนงานที่เข้าปฏิบัติการในลักษณะการยึดครอง โรงงานนี้เป็นโรงงานที่แปลกประหลาดที่สุดในโลก ไม่เคยมีในประเทศใด ๆ ไม่ว่าจะเป็นประเทศคอมมิวนิสต์ หรือประชาธิปไตย³⁶

หนังสือพิมพ์ฝ่ายขวาอย่าง *สยามรัฐ* พยายามสร้างความเป็นปรีภัยทางสังคมระหว่างกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่ากับนายทุนเจ้าของโรงงานอุตสาหกรรม โดยที่นายทุนตกเป็นเหยื่อของกรรมกรหญิงเหล่านี้ หนังสือพิมพ์ฝ่ายขวาปฏิเสธความพยายามของผู้ประท้วงที่ต้องการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางการผลิตของประเทศ ซึ่งย่อมหยาบความว่าหนังสือพิมพ์ฝ่ายขวามีจุดยืนทางการเมืองเดียวกันกับรัฐบาลและชนชั้นนายทุน

ในตรงกันข้าม หนังสือพิมพ์ฝ่ายซ้ายเน้นการเรียกร้องความยุติธรรมให้กับกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าที่ถูกเอารัดเอาเปรียบจากนายทุนเจ้าของกิจการ ทั้งนี้เพราะทั้งสองฝ่ายต่างยึดมั่นในอุดมการณ์สังคมนิยมเช่นเดียวกันและต้องการยุติการกดขี่ขูดรีดแรงงานของชนชั้นนายทุน ตัวอย่างเช่น *ประชาธิปไตย* ฉบับวันที่ 14 มีนาคม พ.ศ. 2519 กล่าวด้วยน้ำเสียงเห็นอกเห็นใจกรรมกรหญิงฮาร่าว่า “กรรมกรเป็นคนยากคนจนหาเช้ากินค่ำ ก็จำเป็นต้องเรียกร้องขอค่าแรงเพิ่มขึ้นและขอความเป็นธรรมจากนายทุน”³⁷ และหนังสือพิมพ์ฉบับเดียวกันนี้ ยังบรรยายถึงการไม่ได้รับความเป็นธรรมของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าว่า “ตำรวจคงจะสนุกที่รังแกคนที่อ่อนแอไม่มีทางต่อสู้ ... ตำรวจไม่ได้ยินเสียงของประชาชนผู้ได้รับการกดขี่จากนายทุน แต่ถ้าเป็นนายทุนจะปกป้องผลประโยชน์ให้จนถึงที่สุด”³⁸ หนังสือพิมพ์ฝ่ายซ้ายอย่าง *ประชาธิปไตย* เห็นว่าชีวิตกรรมกรมีแต่

³⁵ “หน้าประตูบ้านนายกา,” *สยามรัฐ* (16 มีนาคม 2519): 6.

³⁶ ทหารเก่า, “ที่เล่นที่จริง,” *สยามรัฐ* (17 มีนาคม 2519): 6.

³⁷ “ตำรวจลู่กรรมกรหญิง “ฮาร่า” คอมมานโดบุกเคลียร์โรงงาน,” *ประชาธิปไตย* (14 มีนาคม 2519): 1,12.

³⁸ “ฮาร่า...บทเรียนของกรรมกรตำรวจและประชาชน,” *ประชาธิปไตย* (15 มีนาคม 2519): 12.

ความสั่นไหว แม้กรรมกรหญิงฮาร่าจะต่อสู้ด้วยจิตใจอันบริสุทธิ์นั้น แต่ก็อาจเปลี่ยนแปลงชะตากรรมของตนเองได้เพราะนายทุนและรัฐบาลล้วนแสวงหาผลประโยชน์กับพวกเธออย่างไ้มนุษยธรรม หนังสือพิมพ์ฝ่ายซ้ายมีท่าทีสนับสนุนการประท้วงของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าเพื่อหวังให้การต่อสู้ของพวกเธอนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางสังคมและเศรษฐกิจและสร้างความเสมอภาคอย่างเท่าเทียมและปราศจากการกดขี่ซึ่งกันและกัน

ภาพอันน่ารันทดและมีแต่ความทุกข์ยากของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าดังที่ปรากฏในหนังสือพิมพ์ฝ่ายซ้ายนั้น แทบจะไม่แตกต่างอย่างมีนัยยะสำคัญจากที่ปรากฏในภาพยนตร์สารคดี *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* ของจอห์น อิงกาการ์ด และคณะ ทั้งนี้เพราะทั้งสองฝ่ายต่างได้รับอิทธิพลทางความคิดสังคมนิยมแบบซ้ายใหม่นั้นเอง ฉัตรทิพย์ นาถสุภา อธิบายความคิดซ้ายใหม่ว่า “ได้รับพื้นฐานความคิดเรื่องการที่มนุษย์ถูกลดค่าความเป็นมนุษย์ (alienation) ในด้านต่าง ๆ จากมาร์กซิสม์มนุษย์นิยม ซ้ายใหม่เน้นการต่อสู้ (struggle) เพื่อให้หลุดพ้นจากสภาพทาส ปฏิเสธทั้งระบบนายทุนและระบบคอมมิวนิสต์เผด็จการแบบสตาลิน” นอกจากนี้ขบวนการซ้ายใหม่ยังขยายการต่อสู้จากประเด็นชนชั้นทางเศรษฐกิจไปสู่การต่อสู้กับอำนาจทางการเมือง อาทิ การต่อสู้ของขบวนการนักศึกษา กับนายทุนและรัฐบาลเผด็จการ ลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งเห็นจะได้แก่การที่ “ซ้ายใหม่สนับสนุนการจัดระบบสังคมนิยมขนาดเล็กกระจายอำนาจเป็นแห่ง ๆ ขนานพร้อมไปกับระบบนายทุนหรือระบบคอมมิวนิสต์แบบสตาลิน”³⁹ ลักษณะพิเศษดังกล่าวนี้ปรากฏอย่างชัดเจนในการบุกเข้ายึดโรงงานของบรรดากรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าและการก่อตั้งโรงงานขนาดเล็กขึ้นในนามของโรงงานสามัคคีกรรมกรเพื่อดำเนินกิจการคู่ขนานไปกับระบบทุนนิยม

พล็อตเรื่องของภาพยนตร์สารคดี *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* ดำเนินไปตามโลกทัศน์ของปัญญาชนกลุ่มซ้ายใหม่ที่มุ่งชี้ให้เห็นประเด็นการลดทอนคุณค่าความเป็นมนุษย์ของกรรมกรโดยระบบการผลิตแบบทุนนิยมและไ้มนุษยธรรมของชนชั้นนายทุน ในแง่นี้ฝ่ายกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าเองก็มีวาระและประเด็นการนำเสนอจุดเดียวกัน ในช่วงต้นของภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ดูประหนึ่งว่าจะขับเคลื่อนไปด้วยความร่วมมือและความลงรอยกันเป็นอย่างดีระหว่างผู้กำกับซึ่งเป็นปัญญาชนซ้ายใหม่กับตัวของกรรมกรหญิงเอง ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยบทบรรยายพร้อมภาพประกอบเป็นภาพกำแพงโรงงานและป้ายประท้วง แม้การถ่ายทำจะด้อยคุณภาพจนได้ภาพที่สั่นไหวและไม่ชัดเจนนัก ทว่าก็เพียงพอที่ผู้ชมจะสามารถอ่านข้อความบนกำแพงได้ อาทิ “นายทุนโกงค่าแรงกรรมกร”⁴⁰ และ “ช่วยกันต่อต้านสินค้าฮาร่า”⁴¹ จากนั้นภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ได้ทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงเล่ห์เหลี่ยมและกล

³⁹ ฉัตรทิพย์ นาถสุภา, *ลัทธิเศรษฐกิจการเมือง*, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557), หน้า 270.

⁴⁰ จอห์น อิงกาการ์ด และคณะ (ผู้กำกับ), *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* [ภาพยนตร์สารคดี], 00:30:00 – 00:37:00 นาที.

⁴¹ เรื่องเดียวกัน, 00:02:00 – 00:02:20 นาที.

โงงของเจ้าของโรงงานกางเกงยีนส์ฮาร่าเดิม โดยให้ตัวแทนกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าเล่าขยายความประเด็นนี้ ขอเกียง แซ่ฉั่ว พูดถึงการโกงค่าแรงของนายทุนด้วยน้ำเสียงคับแค้นใจ มีสีหน้าโกรธแค้น ขณะที่เธอพูดต่อหน้ากล้อง สายตาของเธอก็จ้องมองมาหาผู้ชมโดยมีจอ อึ้งภากรณ์ เป็นผู้ถ่าย และสุดาทิพย์ อินทรเป็นผู้สัมภาษณ์ ขอเกียง เล่าว่า “ค่าแรงเนี่ยถูกกดต่ำมาก กฎหมายแรงงานบังคับให้ได้ค่าแรงสูงขึ้นคือให้วันละ 25 บาท นายทุนเขาก็ให้ ถูกกฎหมายแรงงานบังคับ เขาก็ให้ แต่ว่าพอให้แล้ว ไอ้ที่เขาให้อาหาร 3 เวลาสำหรับให้พวกที่อยู่หอพัก เขาก็เลยไม่ให้ [อาหารอีก]”⁴² เมื่อกรมแรงงานออกกฎหมายเพิ่มค่าแรงให้ผู้ใช้แรงงาน นายจ้างก็ดำเนินการเพิ่มให้ตามกฎหมาย แต่นายจ้างกลับหันไปลดต้นทุนด้วยการตัดสวัสดิการที่กรรมกรเคยได้รับออก ทำให้กรรมกรหญิงฮาร่าต้องเสียค่าอาหารและน้ำดื่มวันละ 4-5 บาท ดังนั้นก็เท่ากับว่าพวกเธอได้ค่าแรงเท่าเดิมคือวันละ 20 บาท กลโงงของนายทุนทำให้กรรมกรหญิงรู้สึกเหมือนถูกหักหลังอย่างรุนแรงซึ่งสะท้อนออกมาผ่านน้ำเสียงและสีหน้าของตัวแทนกรรมกร ดังนั้นฉากเปิดเรื่องของภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้จึงมุ่งให้ผู้ชมตระหนักถึงเล่ห์เหลี่ยม กลโงง การกดขี่และขูดรีดของชนชั้นนายทุนต่อชนชั้นกรรมกรอย่างยุติธรรม



ภาพ 3 (ซ้าย) ห้องนอนกรรมกร (กลาง) ลานกิจกรรม

ที่มา: จอน อึ้งภากรณ์ และคณะ (ผู้กำกับ), *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* [ภาพยนตร์สารคดี], (ไทย: จอน อึ้งภากรณ์, 2518)

นอกจากนี้ ภาพยนตร์สารคดี *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* ยังได้นำเสนอความไร้มนุษยธรรมของชนชั้นนายทุนที่กระทำต่อลูกจ้างของตนผ่านการนำเสนอสภาพความเป็นอยู่และที่พักอาศัยที่ไม่ถูกสุขลักษณะ ดังปรากฏในการเลือกถ่ายภาพตามมุมต่าง ๆ ของโรงงานสามัคคีกรรมกร จอน อึ้งภากรณ์นำเสนอสภาพความเสื่อมโทรมในโรงงานของกรรมกร และเร้าให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกเศร้าสลดใจด้วยการแทรกเสียงบรรยายของขอเกียง แซ่ฉั่วเข้ามา เธอกล่าวว่า “อยู่ในหอพักในสภาพที่เลวมาก ดังเช่นที่ได้เห็นนี้ (ภาพ 3 ด้านซ้าย) ในหอพักไม้กระดานก็เป็นช่องโหว่มาก ข้างใต้ไม้กระดาน

⁴² เรื่องเดียวกัน, 00:02:25 – 00:03:03 นาที.

นั่นก็มีแต่น้ำเน่า ... เวลาฝนตกหลังคาก็รั่ว”⁴³ เสียงบรรยายของชอเกรียง แซ่ฉั่วทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงความทุกข์ทรมานและความเจ็บปวดครวครวของบรรดากรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมรู้สึกเห็นอกเห็นใจชนชั้นกรรมกรและรู้สึกโกรธแค้นชนชั้นนายทุนไปพร้อมกัน ความเห็นใจเพื่อนมนุษย์ผู้ซึ่งชะตากรรมและคุณค่าความเป็นมนุษย์ตกอยู่ในอุ้งมือของบรรดานายทุนหน้าเลือดไร้ยงอายเหล่านี้

แม้เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่าความทุกข์ลำเค็ญและภาวะไร้มนุษยธรรมเป็นแก่นเรื่องหลักของภาพยนตร์สารคดี *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า* และยิ่งไม่มีเหตุผลอันใดที่จะปฏิเสธความโศกกระทบในจิตใจของบรรดากรรมกรหญิงเหล่านี้เมื่อพวกเขาต้องเผชิญกับคุณภาพชีวิตเช่นนั้น อย่างไรก็ตามประเด็นดังกล่าวอาจไม่ใช่ประเด็นหลักเพียงประเด็นเดียวที่กรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าต้องการนำเสนอก็เป็นได้ เราต้องไม่ลืมว่าจอห์น อังภากรณ์ถ่ายทำภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ตามคำเชิญของกรรมกรเอง ซึ่งเกิดขึ้นหลังจากการก่อตั้งโรงงานสามัคคีกรรมกรไปแล้ว กิจกรรมก็ดำเนินไปได้อย่างราบรื่น พวกเขาสามารถกัมนุชยภาพของแรงงานขึ้นมาได้สำเร็จ ความทุกข์ลำเค็ญกลายเป็นอดีต ในขณะที่ความภูมิใจและจิตใจอีกเข็มคือปัจจุบันสำหรับพวกเขา ในบริบทเช่นนี้เราจะเริ่มสัมผัสได้ถึง ความสนใจประเด็นที่ต้องการนำเสนอในภาพยนตร์สารคดีที่แตกต่างกันระหว่างกรรมกรกับปัญญาชนฝ่ายซ้าย ลองพิจารณาฉากที่สุดาทิพย์ อินทร สัมภาษณ์บุญเรือง ศรีตะวัน หนึ่งในกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า จอห์น อังภากรณ์ จัดองค์ประกอบภาพโดยให้บุญเรืองยืนอยู่กลางเฟรมและหันหน้ามองกล้องเพื่อสบตากับผู้ชม ส่วนด้านหลังกล้องมีสุดาทิพย์คอยตั้งคำถามสัมภาษณ์ “เขามีน้ำให้กินหรือเปล่า?” บุญเรืองตอบด้วยน้ำเสียงเรียบเฉย “มี แต่เป็นน้ำในท้องส้วม”⁴⁴ เมื่อผู้ให้สัมภาษณ์ไม่ได้ขยายความใด ๆ ต่อประเด็นความทุกข์ยากนี้มากไปกว่าคำเพียง 7 คำเท่านั้น บทสนทนาจึงถูกตัดจบอย่างกะทันหัน สุดาทิพย์ขอบคุณบุญเรืองด้วยน้ำเสียงราบเรียบแต่ตะกุกตะกัก (หากไม่ใช่ด้วยน้ำเสียงที่งุนงง) ต่อคำตอบที่ห้วนสั้นนั้น หากจุดประสงค์การสร้างภาพยนตร์สารคดีเรื่องคือการตีแผ่ความไร้มนุษยธรรมของชนชั้นนายทุน คงไม่เป็นการเกินเลยนักหากจะกล่าวว่าทั้งสุดาทิพย์ อินทร และจอห์น อังภากรณ์ น่าจะคาดหวังให้บุญเรืองพรรณนาความทุกข์ทรมานให้ละเอียดกว่านี้ แต่บุญเรืองกลับดูไม่ขมขื่นนักกับการที่ตนเองต้องตึมน้ำในท้องส้วม อย่างไรก็ตามคงมีแต่ผู้มีหัวใจเป็นหินเท่านั้นที่จะสรุปว่า ในวินาทีที่บุญเรืองและเพื่อนตึมน้ำจากท้องส้วม พวกเขาได้รู้สึกรู้เจ็บปวดหรือเจ็บแค้นใด ๆ เมื่อคำนึงว่าความทุกข์ทรมานได้กลายเป็นอดีตสำหรับกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าไปแล้ว และปัจจุบันคือการมีคุณภาพชีวิตที่ดีในโรงงานสามัคคีกรรมกร จึงไม่น่าประหลาดใจที่กรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าน่าจะ

⁴³ เรื่องเดียวกัน, 00:04:20 – 00:04:50 นาที.

⁴⁴ เรื่องเดียวกัน, 00:06:10 – 00:06:25 นาที.

อยากนำเสนอความสำเร็จของพวกเธอต่อหน้ากล้อง คำถามที่จะพิจารณาต่อไปคือภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้สร้างการรับรู้เกี่ยวกับสภาพชีวิตที่ดีขึ้นของกรรมกรหญิงในโรงงานสามัคคีกรรมกรอย่างไร

หากแนวคิดซ้ายใหม่ให้ความสำคัญกับการกู้คืนศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ของชนชั้นกรรมาชีพผ่านการจัดระบบสังคมนิยมขนาดเล็กซึ่งกระจายอำนาจให้แก่กรรมกรโดยมุ่งเน้นอิสรภาพจากระบบทุนนิยมและระบบคอมมิวนิสต์แบบstadalin⁴⁵ เราอาจกล่าวได้ว่าเป็นเรื่องน่าเสียดายที่การประท้วงของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วักกลับไม่ได้รับการอธิบายในมิติหลังสัปดาห์ใดนัก งานวิจัยของกอบเกื้อสุวรรณทัต-เพียร และจิรกาญจน์ สงวนพวง เสนอว่าการยึดโรงงานฮาร์วักเป็นกลยุทธ์ต่อรองกับนายจ้างของกลุ่มแรงงานภายหลังเหตุการณ์ประท้วงได้ปะทุขึ้น⁴⁶ อย่างไรก็ตาม วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต้องการเสนอว่าโรงงานสามัคคีกรรมกรของกรรมกรหญิงกลุ่มนี้เป็นมากกว่าส่วนหนึ่งของกลยุทธ์การประท้วง แต่ทำหน้าที่เสมือนหนึ่งเป็น “ห้องปฏิบัติการของแนวคิดสังคมนิยม” หรือโรงงานต้นแบบในการปฏิวัติระบบการผลิตจากระบบการผลิตแบบทุนนิยมสู่สังคมนิยมแบบซ้ายใหม่ และกลายเป็นความภาคภูมิใจและประเด็นหลักที่กรรมกรโรงงานฮาร์วักต้องการนำเสนอในภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ อันจะเผยให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ ความฝัน และจินตนาการทางการเมืองของพวกเธอ เราอาจไม่มีรับการรับรู้ประเด็นนี้อีกเลยหากปราศจากภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้แล้ว



ภาพ 4 (ซ้าย) ห้องตัดเย็บเสื้อผ้า และ (ขวา) ห้องสมุด

ที่มา: จอน อึ้งภากรณ์ และคณะ (ผู้กำกับ), *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วัก* [ภาพยนตร์สารคดี], (ไทย: จอน อึ้งภากรณ์, 2518)

ความศรัทธาที่กรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วักมีต่ออุดมการณ์สังคมนิยมแบบซ้ายใหม่เห็นได้จากองค์ประกอบต่าง ๆ ของการจัดการบริหารองค์กรภายในโรงงานสามัคคีกรรมกรเอง เริ่มจากชื่อโรงงานและป้ายประท้วงภายในโรงงานซึ่งสัมพันธ์กับอุดมการณ์สังคมนิยมทั้งสิ้น ชื่อโรงงานสามัคคีกรรมกรนั้นสอดคล้องกับข้อความสุดท้ายของคำแถลงการณ์พรรคคอมมิวนิสต์ (Communist

⁴⁵ ฉัตรทิพย์ นาถสุภา, *ลัทธิเศรษฐกิจการเมือง*, หน้า 270.

⁴⁶ Kobkua Suwannathat-Pian, “Thailand in 1976,” *Southeast Asian Affairs*, 3 (1977): p. 253; จิรกาญจน์ สงวนพวง, “การเคลื่อนไหวของกรรมกรหญิงโรงงานทอผ้า พ.ศ. 2504-2519,” หน้า 126-127.

Manifesto) อันโด่งดังของคาร์ล มากซ์ ใน ค.ศ. 1848 ที่ว่า “Working Men of All Countries, Unite!”⁴⁷ หรือ “กรรมกรทั่วพิภพจงรวมตัวกัน” ซึ่งเน้นความสามัคคีและภราดรภาพของชนชั้นกรรมกรชีพ ป้ายประท้วงภายในโรงงานตั้งแต่ในห้องตัดเย็บเสื้อผ้าไปจนถึงห้องสมุด มีเนื้อความสื่อถึงแนวคิดสังคมนิยมด้วยเช่นกัน ตัวอย่างเช่น ป้ายในห้องตัดเย็บมีข้อความว่า “แรงงานสร้างสรรค์โลก”⁴⁸ (ภาพ 4 ด้านซ้าย) ซึ่งแสดงถึงสำนึกของกรรมกรหญิงที่มีต่อบทบาทและความสำคัญของตนเองในการขับเคลื่อนและเปลี่ยนแปลงระบบเศรษฐกิจ และอาจหมายถึงความพยายามในการลดความสำคัญของชนชั้นนายทุนลง หรือป้ายประท้วงอีกป้ายหนึ่งที่ขึ้นข้อความว่า “เมื่อท้องฟ้าสีทอง ผ่องอำไพ ประชาชนย่อมเป็นใหญ่ในแผ่นดิน”⁴⁹ (ภาพ 4 ด้านขวา) ข้อความนี้มาจากกรีนพอน์อันโด่งดังของวิสา คัญทัพ นักคิดและศิลปินแนวสังคมนิยมในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516⁵⁰ ป้ายเหล่านี้เป็นหลักฐานอันชัดเจนว่ากรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วเปิดรับความรู้และมีปฏิสัมพันธ์ทางภูมิปัญญากับโลกภายนอกอย่างเข้มข้น อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าจอ อึ้งภากรณ์ ไม่ได้ตั้งใจถ่ายป้ายประท้วงทั้งหลายอย่างเจาะจง และไม่ได้ให้เสียงบรรยายไว้แต่อย่างใด ในขณะที่ถ่ายทำอยู่นั้น จอ อึ้งภากรณ์ได้ตระหนักถึงแนวคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วหรือไม่ ผู้วิจัยยังไม่มีหลักฐานเพียงพอที่จะตอบคำถามนี้ได้ ทว่าผู้วิจัยตั้งข้อสงสัยว่า ถ้าผู้สร้างตระหนักถึงแนวคิดสังคมนิยมของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว เหตุใดจึงไม่กล่าวถึงในบทบรรยายให้ชัดเจนเพื่อย้ำให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงอุดมการณ์ทางการเมืองของกรรมกรหญิงเหล่านี้ ถึงแม้ว่าภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้อาจประสบความสำเร็จในการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับชีวิตของกรรมกรที่พังทลายลงเพราะระบบทุนนิยม อย่างไรก็ตามภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้อาจไม่ประสบความสำเร็จนักในการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับอุดมคติทางการเมืองของกลุ่มกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วก็เป็นได้

นอกจากนี้การเป็นห้องปฏิบัติการของระบบสังคมนิยมของโรงงานสามัคคีกรรมกรยังแสดงออกมาผ่านระบบการทำงานภายในโรงงานอีกด้วย กล่าวคือ โรงงานสามัคคีกรรมกรเป็นโรงงานที่แรงงานกับเจ้าของปัจจัยการผลิตคือคนเดียวกัน นิยม ชันโท ตัวแทนกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วเล่าถึงการผลิตสินค้า การบริการจัดการ และการจัดจำหน่ายสินค้าของโรงงานแห่งนี้ด้วยน้ำเสียงหนักแน่นและมีสีหน้าที่ภาคภูมิใจ

⁴⁷ Karl Marx and Friedrich Engels, *The Communist Manifesto*, edited by Gareth Steadman Jones (London: Penguin Classics, 2002), p. 258.

⁴⁸ จอ อึ้งภากรณ์ และคณะ (ผู้กำกับ), การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว [ภาพยนตร์สารคดี], 00:33:38 – 00:33:55 นาที.

⁴⁹ เรื่องเดียวกัน, 00:35:46 – 00:37:16 นาที.

⁵⁰ วิศรา อนันตโท, “กรีนพอน์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 148-245.

ต้นทุนสูงกว่านายทุนเราขายในราคาถูกได้ ... เราจะแบ่งเป็นค่าจ้างแรงงานของเพื่อนทั้งหมด ทำงานคิดเป็นชั่วโมงใครทำงานวันละกี่ชั่วโมงจะมีการจดเวลาทำงาน รายได้เท่าไรเราหักต้นทุนแล้วก็เฉลี่ยชั่วโมงให้แก่เพื่อน ๆ⁵¹

คำพูดของนิยม ชันโท แสดงให้เห็นความภาคภูมิใจที่ชีวิตของกลุ่มแรงงานในโรงงานฮาร์วาร์ดดีขึ้นเพราะได้กำจัดนายทุนออกจากวัฏจักรของระบบการผลิต เมื่อชนชั้นแรงงานควบคุมการผลิตสินค้าด้วยตนเองก็จะมีสิทธิ์ควบคุมค่าแรงและราคาสินค้าให้สมเหตุสมผลและไม่เอาเปรียบผู้บริโภค นิยม ชันโท ยกตัวอย่างราคาทางเกยขึ้นสัของโรงงานสามัคคีกรรมกรไว้ว่าขายเพียงตัวละ 180 บาท ในขณะที่นายทุนขายตัวละ 280 บาท กระนั้นก็ตามพวกเธอก็ยังมีรายได้เพิ่มขึ้นถึง 2 เท่า รายได้หลังจากที่หักค่าแรงและต้นทุนแล้วยังเพียงพอสำหรับการจัดสวัสดิการให้แรงงานในรูปแบบต่าง ๆ อาทิ เงินกองกลางสำหรับอาหาร 3 มื้อ เงินบำรุงที่พักอาศัยและห้องสมุด และเงินช่วยเหลือสำหรับครอบครัวกรรมกร⁵² ระบบการทำงานที่เหล่ากรรมกรหญิงเป็นเจ้าของกิจการเองและมีสิทธิอย่างเท่าเทียมกัน ทำให้พวกเธอมีชีวิตที่ดีขึ้นกว่าเดิมครั้งเป็นลูกจ้างของนายทุน ภาพประชาชนจำนวนมากรุมล้อมเข้ามาซื้อสินค้าของกรรมกรหญิงโรงงานสามัคคีกรรมกร บริเวณหน้าหอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์คือ หลักฐานสำคัญที่ยืนยันได้ว่าระบบการทำงานตามแนวคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่ภายในโรงงานแห่งนี้ประสบความสำเร็จอย่างน่าประทับใจ⁵³

ระบบการผลิตตามแนวทางสังคมนิยมซ้ายใหม่ของโรงงานสามัคคีกรรมกรซึ่งเปิดโอกาสให้กรรมกรมีรายได้และเวลาว่างจากการทำงานมากขึ้นทำให้ผู้ใช้แรงงานมีเวลาหันมาสนใจเหตุบ้านการเมืองที่กระทบต่อชีวิตของแรงงานมากขึ้น นักวิชาการชาวเยอรมันอย่างโยอาคิม เฮเบอร์เลน (Joachim Häberlen) ชี้ให้เห็นข้อแตกต่างระหว่างความคิดของนักทฤษฎีมาร์กซิสต์กับนักคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่ว่า ในขณะที่กลุ่มแรกนั้นเชื่อว่าระบบทุนนิยมซึ่งบิดเบือนความมั่งคั่งและทรัพย์สินส่วนบุคคลให้แก่ชนชั้นแรงงานจะทำให้กรรมกรละทิ้งความสนใจทางการเมืองและกลายสภาพจากนักปฏิวัติเป็นปัจเจกชนผู้ไม่กระตือรือร้นต่ออำนาจของนายทุน แต่นักคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่กลับเชื่อว่าระบบเศรษฐกิจและสังคมตามแนวทางซ้ายใหม่นั้นจะทำให้ผู้ใช้แรงงานสามารถสร้าง “ความฝัน ความปรารถนา หรือความรู้สึก (เชิงบวก) และการแสดงออกทางการเมือง” ของตนเองขึ้นมาได้⁵⁴

ภาพยนตร์สารคดี *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วาร์ด* นำเสนอภาพการประกอบกิจกรรมทาง

⁵¹ จอน อึ้งภากรณ์ และคณะ (ผู้กำกับ), *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วาร์ด* [ภาพยนตร์สารคดี], 00:21:50 – 00:22:35 นาที.

⁵² เรื่องเดียวกัน, 00:23:40 – 00:24:43 นาที.

⁵³ เรื่องเดียวกัน, 00:31:40 – 00:31:50 นาที.

⁵⁴ Joachim C. Häberlen, *The Emotional Politics of the Alternative Left: West Germany, 1968-1984* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018), pp. 1-14.

ปัญญาในยามว่างของเหล่ากรรมกรหญิง (มีพักต้องกล่าวเตือนไว้อีกครั้งว่า ภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้ เก็บภาพและถ่ายทำบางส่วนตามคำเชื้อเชิญและคำแนะนำของกรรมกรหญิงเอง) ตัวอย่างเช่น ในมุมหนึ่งของโรงงานถูกเปลี่ยนเป็นห้องสมุดสำหรับให้กรรมกรหญิงเข้ามาอ่านและเรียนหนังสือ หรือนั่งพักผ่อนพูดคุยกัน ดังเห็นได้ในฉากหนึ่งที่มี นิยม ชันโท, ขอเกียง แซ่ฉั่ว, บุญเรือง ศรีตะวัน และกรรมกรคนอื่น ๆ อีก 2-3 คน เข้ามาใช้ห้องสมุดเพื่อนั่งพูดคุยประเด็นปัญหาทางการเมืองและปัญหาแรงงานกัน ไม่ว่าจะเป็นการต่อต้านรัฐประหารและการตั้งฐานทัพอเมริกันในประเทศไทย หรือปัญหาแรงงานภายใต้รัฐบาลของนายกรัฐมนตรีพลตรีหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นต้น⁵⁵ ลองพิจารณาฉากหนึ่งใน *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* ผู้ชมจะเห็นกรรมกรหญิงราวสี่ถึงห้าคนมารวมตัวกันในห้องสมุดของโรงงาน อภิปรายถกเถียงเกี่ยวกับการเปลี่ยนรัฐบาล พวกเธอสนทนากันดังนี้

ตัวแทนกรรมกรคนหนึ่งพูด	ถ้าไปอ่อนน้อมรัฐบาล [นายกรัฐมนตรีพลตรีหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช] มันจะได้ผลอีกไหม
กรรมกรพร้อมใจกันพูด	ไม่มีทาง ไม่มีทาง ยังไงมันก็ไม่มีความอยู่แล้ว
ขอเกียง แซ่ฉั่ว	แต่ถ้าหากว่าเขาเปลี่ยนรัฐบาลชุดใหม่ ... เป็นรัฐบาลของพวกเราเอง คงมีทาง แต่ถ้าหากว่ารัฐบาลเป็นของเขาก็คงยาก ตอนนี้อย่ามีวิธีนี้วิธีเดียวเท่านั้นเอง [ประทุวงยึดโรงงาน]
ตัวแทนกรรมกรคนหนึ่งพูด	รัฐบาลไม่มีของเราหรอก ⁵⁶

ฉากการสนทนาข้างต้นประกอบขึ้นจากการจัดฉากและการเรียบเรียงคำพูดอย่างตั้งใจมาอย่างรอบคอบ เห็นได้จากท่าทางการนั่ง น้ำเสียงและจังหวะการพูดที่ไม่เป็นธรรมชาติของกรรมกรหญิงในฉากนี้ อาจเป็นการตีความหลักฐานขั้นต้นที่ไม่เกินเลยไปนัก หากจะกล่าวว่าฉากนี้เป็นการแสดง ทั้งนี้เพื่อสื่อความหมายที่นักแสดงต้องการสื่อออกมา กล่าวคือ ระบบการผลิตแบบสังคมนิยมซ้ายใหม่ได้บันดลเวลาว่างให้แก่ชนชั้นกรรมาชีพซึ่งส่งผลให้เกิดการรวมตัวกันในเชิงการเมืองและภูมิปัญญาในหมู่กรรมกรในโรงงานอุตสาหกรรม พวกเธอร่วมอภิปรายปัญหาการเมืองที่สัมพันธ์กับชะตากรรมและชีวิตแรงงานของเธอ เราอาจกล่าวได้ว่าภายใต้การแนะนำการถ่ายทำของกรรมกรหญิงเอง *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* ได้ทำให้ผู้ชมตระหนักถึงคุณภาพการของระบบเศรษฐกิจตามแนวทางสังคมนิยมซ้ายใหม่ นั่นคือ การสร้างตัวตนการเป็นนักปฏิวัติทางการเมืองให้เกิดขึ้นในตัวของผู้ใช้

⁵⁵ ตัวอย่างคำพูดของบุญเรือง ศรีตะวัน ตัวแทนกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว กล่าวว่า “แต่ก่อนนี้ไม่เคยสนใจเรื่องภายนอก ... เพราะว่าทำงานเหนื่อยจะตาย” อังใน จอน อึ้งภากรณ์ และคณะ (ผู้กำกับ), *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* [ภาพยนตร์สารคดี], เรื่องเดียวกัน, 00:28:51 – 00:28:56 นาที.

⁵⁶ เรื่องเดียวกัน, 00:36:16 – 00:37:30 นาที.

จากระบบทุนนิยมไปสู่เป็นระบบสังคมนิยม นี่จึงเป็นสาเหตุให้เจ้าหน้าที่ตำรวจเข้าสลายการประท้วงของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่าเมื่อวันที่ 14 มีนาคม 2519 ทำให้การประท้วงสิ้นสุดลง ความฝันและจินตนาการทางการเมืองในโรงงานสามัคคีกรรมกรของกรรมกรหญิงเหล่านี้ก็สิ้นสุดลงไปด้วยเช่นกัน

การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เปิดโอกาสให้ออง อึ้งภากรณ์ และเพื่อน ๆ และเหล่ากรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า ได้รังสรรค์จินตนาการทางการเมืองและเศรษฐกิจภายใต้แนวคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่ผ่านรูปแบบของภาพยนตร์สารคดี แนวคิดนี้อาจทำให้เกิดการเรียกร้องความยุติธรรมและความเป็นธรรมให้กับชนชั้นแรงงาน ตามความประสงค์ของผู้สร้างภาพยนตร์สารคดี และแนวคิดนี้อาจนำไปสู่การปฏิวัติระบบการผลิตจากระบบทุนนิยมสู่ระบบสังคมนิยม และการได้รับความเป็นมนุษย์กลับคืนมา นี่คือจุดมุ่งหมายอันสูงสุดของเหล่ากรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า ดังนั้น แนวคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่ได้เข้ามาเปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์ทางการเมืองไม่เฉพาะนิสิต นักศึกษา และปัญญาชนเท่านั้น หากรวมถึงกลุ่มแรงงานชนชั้นล่างอีกด้วย อย่างไรก็ตาม เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เป็นจุดหักเหสำคัญในประวัติศาสตร์การเมืองไทยร่วมสมัย กล่าวเฉพาะภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคม เหตุการณ์นี้ก็ถือเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ภาพลักษณ์ของผู้ใช้แรงงานในภาพยนตร์ไทยหลังทศวรรษ 2520 เปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน

2.2 ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น กับปัญหามนุษยธรรมแรงงานไทยในยุคหลัง 6 ตุลา

เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2520 โรงภาพยนตร์ของเครือบริษัทไฟว์สตาร์โปรดักชั่น เมืองแน่นไปด้วยผู้คนที่ต้องการเข้าไปดูภาพยนตร์เรื่อง *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* กำกับโดยหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล⁶¹ ภาพยนตร์เล่าเรื่องของ ทองพูน โคกโพ หนุ่มชาวอีสานที่นำเงินที่ได้จากการขายที่ดินของตนเองมาซื้อรถแท็กซี่เพื่อประกอบอาชีพขับรถรับจ้างสาธารณะในกรุงเทพฯ เพื่อหาเลี้ยงลูกชายคนเดียวของเขา ทว่าเขากลับโชคร้ายถูกโจรในคราบผู้โดยสารปล้นและทำร้ายร่างกาย ก่อนชิงรถแท็กซี่หายไประหว่างไร้อำนาจ ทำให้ทองพูนขาดรายได้ ไม่มีเงินค่าเช่าห้อง เขาและลูกต้องระเห่เร่ร่อน เมื่อทองพูนรู้ตัวคนร้าย ก็ได้แจ้งความแก่ตำรวจให้เข้าจับกุมคนร้าย กระนั้นตำรวจก็ไม่พบหลักฐานที่สามารถจะเอาผิดคนร้ายได้ และเรื่องก็เงียบหายไป ทองพูนยิ่งรู้สึกว่าการเพิกเฉยต่อการปฏิบัติหน้าที่ ด้วยความเกลียดชังและความโกรธแค้นที่มีต่อคนร้ายอย่างรุนแรง ทำให้ทองพูนตัดสินใจแก้แค้นด้วยการสังหารคนร้ายด้วยตนเอง จนกระทั่งถูกตำรวจจับในฐานะฆาตกรและสูญเสียอิสรภาพในที่สุด ตำรวจกล่าวกับทองพูนด้วยน้ำเสียงกระแทกกระทั้นว่า “ไม่ควรเลยทองพูน เอ็งก็รู้อยู่แล้ว เอ็งไม่มีทางที่จะชนะเขา ก็ระบบมันเป็นอย่างนี้ เอ็งก็ควรที่จะยอมรับ ถ้าเอ็งรับไม่ได้ เอ็งก็อยู่ในสังคมนี้

⁶¹ “ทองพูน โคกโพ,” *ไทยรัฐ* (30 พฤศจิกายน 2520): 5.

ไม่ได้”⁶² ภาพยนตร์จบลงด้วยความปราชัยของทองพูน เป็นที่น่าสังเกตว่าน้อยครั้งนักที่ภาพยนตร์ไทยจะจบลงด้วยความพ่ายแพ้ของพระเอก ผู้ชมเดินออกจากโรงภาพยนตร์พร้อมกับเสียงวิพากษ์วิจารณ์ว่า “หนังอะไรไม่รู้หนักชิบ” หรือ “พระเอกอะไรแพ้เขาอยู่เรื่อย ... กลุ้มใจจังเลยเธอ”⁶³ ภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้ผู้ชมรู้สึกห่อเหี่ยว อึดอัด และทุกข์ทรมานจิตใจ เพราะเนื้อหาของภาพยนตร์อัดแน่นไปด้วยโศกนาฏกรรมที่เกิดขึ้นกับชีวิตหนุ่มอีสานผู้อพยพหนีความยากจนจากชนบทเข้ามาสร้างความฝันในกรุงเทพฯ

เหตุใดผู้ชมจึงรู้สึกทุกข์ทรมานเมื่อได้ชมภาพยนตร์ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น*? งานวิจัยส่วนใหญ่มักเสนอตรงกันว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ชี้ให้เห็นชะตากรรมของชีวิตแรงงานอีสานในเมืองหลวงของประเทศไทยที่ตกเป็นเหยื่อของเล่ห์เหลี่ยม กลโกง และความอยุติธรรมของผู้คนในสังคมเมืองรัตน จักกะพากเสนอว่า “เนื้อหาภาพยนตร์สะท้อนสังคมเมืองหลวง เมื่อคนอีสานหนีความยากไร้มุ่งหน้าเข้ามาหางานทำ และต้องผจญกับความเลวร้ายของคนกรุง”⁶⁴ การสร้างคู่ขัดแย้งระหว่างความบริสุทธิ์ของแรงงานจากชนบทกับความฉ้อฉลของคนในเมืองหลวง รวมถึงความเป็นปรี๊ดขี้หมูระหว่างเมืองกับชนบท ดูประหนึ่งจะเป็นแก่นเรื่องสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่งานวิจัยส่วนใหญ่ให้ความสนใจ อย่างไรก็ตาม งานวิจัยเหล่านี้มิได้พิจารณาทองพูน โคกโพในฐานะอาชญากรในตอนจบของเรื่องแต่อย่างใด เช่นนี้แล้ว การสร้างคู่ขัดแย้งระหว่างทองพูนผู้บริสุทธิ์กับอันธพาลในเขตเมืองจึงอาจไม่ใช่ประเด็นหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้ นอกจากนี้งานวิจัยข้างต้นยังละเลยการพิจารณาบริบททางการเมืองและสังคม รวมถึงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์โดยเฉพาะรถแท็กซี่ของทองพูน หรือแม้แต่ความหมายของชื่อเรื่องในวลี “ราษฎรเต็มขั้น” ซึ่งล้วนแต่มีนัยยะสำคัญต่อการประกอบสร้างความหมายและการสร้างการรับรู้ปัญหาแรงงานรับจ้างในภาพยนตร์เรื่องนี้ทั้งสิ้น วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต้องการแสดงให้เห็นว่าท่ามกลางบริบททางการเมืองและสังคมในยุคหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ที่รัฐบาลฝ่ายขวาของนายกรัฐมนตรีนานินท์ เทริวัชรวิชัย พยายามสร้างบรรยากาศความสงบเรียบร้อยและการหายไปของความขัดแย้งระหว่างนายทุนกับกรรมกรนั้น ภาพยนตร์ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* มีส่วนอย่างสำคัญในการชี้ให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของปัญหาแรงงานในเมืองหลวง จากความขัดแย้งและการต่อสู้ระหว่างชนชั้นในช่วงทศวรรษ 2510 มาสู่ปัญหาการใช้อำนาจอย่างฉ้อฉลของ

⁶² ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2520), 01:09:00 – 02:00:00 นาที.

⁶³ “ทองพูน โคกโพ,”: 5.

⁶⁴ รัตน จักกะพาก, “จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์: รายงานการวิจัย,” หน้า 94; ดูงานวิจัยที่ศึกษาภาพยนตร์ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* ได้ใน Hyunjung Yoon, “Thai Films Made in the 1970s as Social Commentary on Migration-related Social issues,” (MA Thesis in Thai Studies at Chulalongkorn, 2003), pp. 80-87; อนุสรณ์ ศรีแก้ว, “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ. ชาตรีเฉลิม ยุคล,” หน้า 120, 125, 130.

เจ้าหน้าที่รัฐในฐานะปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้ผู้ใช้แรงงานไม่อาจบรรลุความฝันตามที่ปรารถนาไว้ได้และต้องจบลงด้วยโศกนาฏกรรม

ความตั้งใจประการหนึ่งของคณะรัฐประหาร 6 ตุลาคม 2519 คือการสร้างบรรยากาศการเมืองไทยที่สงบและมั่นคง มีเสถียรภาพทางการเมือง ห่างไกลจากภัยคุกคามของระบอบสังคมนิยม และปราศจากความขัดแย้งทางชนชั้นระหว่างชนชั้นนายทุนกับชนชั้นกรรมาชีพ อันเป็นลักษณะสำคัญของสังคมไทยในช่วงทศวรรษก่อนหน้า รัฐบาลของคณะรัฐประหารภายใต้การนำของนายกรัฐมนตรีธานินทร์ กรัยวิเชียร ได้ใช้นโยบายสร้างความมั่นคงและเสถียรภาพทางสังคมและการเมืองอย่างเข้มข้น ผ่านมาตรการต่าง ๆ อาทิ การห้ามนัดหยุดงานและการประท้วงใด ๆ การปิดสหภาพแรงงาน และการพยายามสร้างพันธมิตรทางการเมืองกับกลุ่มสหภาพแรงงานแห่งประเทศไทยเพื่อให้ฝ่ายแรงงานร่วมมือกับคณะรัฐประหาร⁶⁵ อย่างไรก็ตาม ความพยายามดังกล่าวนี้มิได้บรรลุผลสัมฤทธิ์ดังที่คณะรัฐประหารตั้งใจไว้ ผู้ใช้แรงงานในเขตกรุงเทพฯ มีความเห็นว่าความปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สิน รวมถึงปัญหาปากท้องยังคงเป็นปัญหาคุณภาพชีวิตของพวกตนอยู่เช่นเดียวกับในห้วงเวลา ก่อนหน้าการรัฐประหาร⁶⁶ โดยเฉพาะอย่างยิ่งปัญหาคุณภาพชีวิตของผู้ใช้แรงงานในเขตชุมชนเมือง หรือ ปัญหาแหล่งเสื่อมโทรม (สลัม) ตัวอย่างเช่น เกษม พงษ์พิชาญ พนักงานรัฐวิสาหกิจปรารภกับนักข่าวประจำหนังสือพิมพ์ *เดลินิวส์* ว่า “แหล่งสลัมแทบจะทุกแห่งเป็นแหล่งเพาะอาชญากรรมเมืองหลวง”⁶⁷ ปัญหาอาชญากรรมตามแหล่งเสื่อมโทรมในเขตกรุงเทพฯ ดูประหนึ่งจะเป็นประจักษ์พยานสำคัญที่ชี้ให้เห็นว่าความพยายามของคณะรัฐประหารในการสร้างความสงบและเสถียรภาพทางสังคมและการเมืองนั้นล้มเหลวเพียงใด

ความล้มเหลวดังกล่าวในการพัฒนาคุณภาพชีวิตของผู้ใช้แรงงาน ท่ามกลางความพยายามของคณะรัฐประหารในการสร้างบรรยากาศความปลอดภัยและการสลายความขัดแย้งทางชนชั้นยังทำให้คนในสังคมไทยตระหนักถึงสิ่งที่ขุติมา ประภาศวุฒินันท์ เรียกว่า “ภาพแพนตาซีของความปลอดภัย” หรือ ภาพลวงตา (phantasmagoria) ที่รัฐไทยสร้างขึ้นมาเพื่อปกปิดที่มาและผลกระทบ

⁶⁵ วอลเดน เบลโล, เชียร์ คันนิงแฮม, ลี เค็ง ปอห์, *โศกนาฏกรรมสยาม: การพัฒนาและการแตกสลายของสังคมไทยสมัยใหม่*, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโกลดคิมทอง, 2545), หน้า 118-120; ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์, *เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ*, หน้า 253-255; สุธาสัย ยิ้มประเสริฐ, *สายธารประวัติศาสตร์ประชาธิปไตยไทย*, หน้า 167-172.

⁶⁶ ขุนทอง อินทร์ไทย, “ผลการสำรวจทัศนคติของกรรมกร,” *ข่าวพาณิชย์* (3 สิงหาคม 2519) อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/ป6/2519/22, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาแรงงานและการประท้วงของกรรมกร” (3 มกราคม – 31 ธันวาคม 2519)

⁶⁷ “เจ็ดมูมจากกลุ่มนักข่าว,” *เดลินิวส์* (24 ตุลาคม 2519) อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/ป8/2519/39, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาแหล่งเสื่อมโทรม” (21 มิถุนายน – 8 ธันวาคม 2519)

ของปัญหาสังคมที่เกิดขึ้นเท่านั้น ความปลอดภัยและความสมานฉันท์ทางชนชั้นอาจไม่มีอยู่จริง⁶⁸ แม้ว่าการประท้วงของชนชั้นแรงงานเพื่อต่อต้านนายทุนอุตสาหกรรมในระบบทุนนิยมได้ลดจำนวนลง จากจำนวนกว่า 1,200 ครั้ง ระหว่าง พ.ศ. 2516 – 2519 เหลือเพียง 6 ครั้งภายหลังการรัฐประหาร 6 ตุลาคม 2519 นั้น⁶⁹ แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าในบริบทของการปิดกั้นการแสดงความคิดเห็นทางการเมืองและบรรยากาศในการกลบเกลื่อนปัญหาคุณภาพชีวิตของผู้ใช้แรงงานในมิติความขัดแย้งและการต่อสู้ทางชนชั้นซึ่งเป็นโลกทัศน์และวาทกรรมตามแนวทางสังคมนิยม ส่งผลให้สื่อสิ่งพิมพ์สาธารณะ เปลี่ยนจากการโจมตีชนชั้นนายทุนมาเป็นการโจมตีรัฐบาลในฐานะคู่ขัดแย้งกับกรรมกรแทน หนังสือพิมพ์ *ข่าวพาณิชย์* ฉบับวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2519 วิเคราะห์ประเด็นเดียวกันนี้ว่า “แหล่งสลัม เดิมกลับขยายใหญ่ขึ้นและมีแหล่งสลัมเกิดใหม่หลายแหล่ง ซึ่งเป็นเรื่องสะท้อนให้เห็นความไม่จริงจังก ในการช่วยเหลือประชาชนที่ยากจนของรัฐบาลชุดที่ผ่านมา”⁷⁰ ดังนั้นการลดจำนวนลงของการประท้วงจากกลุ่มชนชั้นแรงงานจึงไม่ได้หมายถึงความสำเร็จในการพัฒนาคุณภาพชีวิตของแรงงานไทย ภายใต้รัฐบาลธานินทร์ หากแต่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนคู่ขัดแย้งในการรับรู้ปัญหาสังคมของสังคมไทย ขึ้นแทน

นอกจากนี้ จากปลายทศวรรษ 2510 มาจนถึงปลายทศวรรษ 2520 ปัญหาคุณภาพชีวิตของแรงงานในเขตกรุงเทพฯ ทวีความรุนแรงและปรากฏเด่นชัดขึ้น เนื่องจากรัฐบาลส่งเสริมการพัฒนาอุตสาหกรรมเพื่อการส่งออกและเปิดรับนักลงทุนจากบริษัทข้ามชาติที่ย้ายฐานการผลิตมายังประเทศไทยเพื่อแสวงหาผลประโยชน์จากต้นทุนที่ต่ำกว่าและแรงงานราคาถูก การเปลี่ยนแปลงนโยบาย เศรษฐกิจดังกล่าวนำไปสู่การอพยพเข้ามาหางานทำในเขตเมืองของแรงงานจากภาคอีสานเป็นจำนวนมาก กรุงเทพฯ เองมีจำนวนประชากรเพิ่มสูงขึ้นถึงสี่ล้านคนในช่วงทศวรรษ 2520 ซึ่งส่วนมากคือแรงงานจากชนบทนั่นเอง⁷¹ ความหนาแน่นของประชากรเช่นนี้ส่งผลต่อการลดลงของคุณภาพชีวิตแรงงานไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งปัญหาที่พักอาศัยในแหล่งเสื่อมโทรมของเมืองหลวง ปัญหา

⁶⁸ คำว่า “ภาพแพนตาซีของความปลอดภัย” ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากงานวิจัยของชุดิมา ประภาสวุฒิสาร เรื่อง “การเมืองกับการสร้างโลกแพนตาซีของความสุขในสังคมไทย” ที่ศึกษา “อารมณ์ของความสุข” อันเป็นผลมาจากนโยบายคินความสุขให้ประชาชนของคณะรักษาความสงบแห่งชาติ (คสช.) จัดตั้งโดยรัฐบาล พล.อ.ประยุทธ์ จันทร์โอชา ชุดิมา มองว่านโยบายคินความสุขให้ประชาชนเป็น “ภาพแพนตาซีของความสุข” ซึ่ง “ไม่เพียงสร้างความหวังให้กับเราเท่านั้น หากทำให้เราทนอยู่กับสภาวะที่หดหู่สิ้นหวังด้วย แพนตาซีของความสุข ทำให้เราอดทนอดทนกับอุปสรรคโดยเชื่อว่าทุกสิ่งทุกอย่างจะดีขึ้นในวันหน้า” อ้างใน ชุดิมา ประภาสวุฒิสาร, “การเมืองกับการสร้างโลกแพนตาซีของความสุขในสังคมไทย,” ใน *การสร้างการรับรู้ในสังคมไทย เล่ม 2 อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด แอฟเฟคต์*, ไซยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2562), หน้า 10.

⁶⁹ วินิตต์ ศรีภิญโญ, “การนัดหยุดงานกับกฎหมาย,” หน้า 273.

⁷⁰ “ขจัดแหล่งเสื่อมโทรม” *ข่าวพาณิชย์* (8 ธันวาคม 2519) อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/ป8/2519/39, (21 มิถุนายน – 8 ธันวาคม 2519)

⁷¹ ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์, *เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ*, หน้า 257-259.

อาชญากรรม ปัญหาปากท้อง ฯลฯ หนังสือพิมพ์ *สยามรัฐ* ฉบับวันที่ 21 พฤศจิกายน พ.ศ. 2520 วิจารณ์ความล้มเหลวของรัฐบาลธานินทร์ในการแก้ปัญหาแรงงานไว้ ดังนี้

ไม่ว่านายธานินทร์ กรัยวิเชียร ... จะให้สัมภาษณ์ ... อยู่เป็นประจำว่าชีวิตความเป็นอยู่การครองชีพของประชาชน ชาวบ้านตลอดจนลูกจ้างคนงานดีขึ้นเพียงใด แต่ความเป็นจริงที่ปรากฏในรอบปีที่ผ่านมา ย่อมเป็นที่ประจักษ์ว่า ชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านธรรมดา ๆ โดยเฉพาะกรรมกรนั้นตกอยู่ในฐานะยากลำบากที่กลืนไม่เข้าคายไม่ออกจริง ๆ

ที่ว่ายากลำบาก ก็คือไม่พอกินพอใช้และไม่มีความไม่ปลอดภัยในการทำงาน *ที่ว่ากลืนไม่เข้าคายไม่ออก* ก็คือ สภาพที่ไม่สามารถจะยืนอยู่อย่างนี้ได้แต่ก็ต้องจำยอมรับสภาพ เพราะไม่สามารถจะเรียกร้องขอความเป็นธรรมในด้านค่าจ้างแรงงาน ด้านราคาสินค้าอุปโภคบริโภคที่เพิ่มสูงขึ้น สวัสดิการต่าง ๆ ตลอดจนสวัสดิภาพของเขา ในระหว่างทำงานจากใครได้⁷²

นโยบายการห้ามชุมนุมทางการเมือง และการห้ามนัดหยุดงานประท้วงที่ดำเนินเรื่อยมาตั้งแต่เดือนตุลาคม 2519 ก่อนจะยกเลิกไปเมื่อเดือนมกราคม พ.ศ. 2524 นั้น ทำให้ปัญหาแรงงานไม่ได้รับการอภิปรายและการแก้ไขอย่างเป็นรูปธรรม ถึงแม้ว่าบรรยากาศทางการเมืองในช่วงระยะเวลาดังกล่าวจะไม่เอื้อให้เกิดการสังเสียดวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาแรงงานโดยผู้แรงงานเองหรือปัญญาชนฝ่ายซ้ายใหม่ตามท้องถนนก็ตาม กระนั้นชะตากรรมของชนชั้นกรรมกรมาชีพก็มีไขจะไม่เป็นที่รับรู้ในสังคมดังเห็นได้จากข่าวข้างต้นเป็น

การประท้วงบนท้องถนนเพื่อเรียกร้องความสนใจและสร้างการรับรู้ของสาธารณชนต่อปัญหาแรงงานชนบทในเขตกรุงเทพฯ นั้น ได้แปรสภาพไปสู่ข้อเขียนบนหน้าหนังสือพิมพ์และสื่อสารมวลชนต่าง ๆ ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในศักราชหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เป็นพื้นที่สำคัญพื้นที่หนึ่งในการที่ปัญญาชนจะสื่อสารทัศนะของตนที่มีต่อปัญหาสังคมในขณะนั้น อาจไม่เป็นการเกินเลยนักหากจะกล่าวว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในช่วงเวลาดังกล่าวคงได้แก่ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* โดยผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่อย่างหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ซึ่งจบการศึกษาด้านภาพยนตร์จากมหาวิทยาลัยแห่งแคลิฟอร์เนีย ลอสแอนเจลิส (UCLA) สหรัฐอเมริกา⁷³ หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคลสนใจภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม โดยเฉพาะชีวิตของสามัญชน มาตั้งแต่ทศวรรษ 2510 ดังเห็นได้จากภาพยนตร์หลายเรื่อง อาทิ *เขวี้ยงกานต์* (2516) *เทพธิดาโรงแรม* (2517) *ความรักครั้งสุดท้าย* (2518) *ครูสมศรี* (2528) และ *คนเลี้ยงช้าง* (2533)⁷⁴ หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคลให้

⁷² “ชีวิตกรรมกรในรอบปีที่ผ่านมา,” *สยามรัฐ*, (21 พฤศจิกายน 2520): 10.

⁷³ อุณาโลม จันทรุ่งมณีกุล, *120 ปี ธุรกิจภาพยนตร์ไทย ในมิติประวัติศาสตร์เศรษฐกิจและสังคมไทย*, (กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2561), หน้า 157.

⁷⁴ อนุสรณ์ ศรีแก้ว, “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล,” หน้า 41-51.

สัมภาษณ์ว่า “สังคมเราประกอบด้วยคนตัวเล็ก ๆ พ่อค้าแม่ค้า กรรมกร นักศึกษา แม่บ้าน ซึ่งปัญหาเล็ก ๆ เช่น ไม่มีเงินซื้อข้าวสำหรับอาหารมื้อเย็น แต่ปัญหานี้ระบุถึงสถานะเศรษฐกิจของชาติโดยตรง”⁷⁵ ข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นทัศนะเชิงวิพากษ์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคลในการตระหนักถึงปัญหาสังคมของชนชั้นกลางระดับล่างลงไป

ความสนใจต่อชีวิตของประชากรในระดับล่างของสังคมของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคลนั้นสัมพันธ์โดยตรงกับการสร้างภาพยนตร์ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* ดังเห็นได้จากการที่หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมเล่าถึงแรงบันดาลใจในการถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้ว่า “มัน [คนขับแท็กซี่] ก็เล่าเรื่องชีวิตครอบครัว เรื่องลูกของมันให้ฟัง เราก็เก็บเล็กผสมน้อยมาผูกโยงเป็นเรื่อง ตอนนั้นผมก็ไปกับมันประมาณ 3-4 อาทิตย์ ไปทุกคืน ไปเที่ยวกับมัน ไปแหล่งที่พวกแท็กซี่กินลาบส้มตำ”⁷⁶ การเข้าไปคลุกคลีกับชนชั้นแรงงานระดับล่างทำให้หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมได้เห็นปัญหาคุณภาพชีวิตแรงงานในเชิงประจักษ์และสามารถนำมาเป็นวัตถุดิบในการสร้างภาพยนตร์ได้ งานวิจัยของอัญชลี ชัยวรพรได้ชี้ให้เห็นว่าหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมยังได้รับอิทธิพลทางความคิดในการสร้างภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมจากวงการภาพยนตร์ในโลกตะวันตกอีกด้วย โดยเฉพาะจากสหรัฐอเมริกาในช่วงทศวรรษ 2500 – 2510 ในโลกตะวันตกภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในช่วงเวลานี้มักได้รับอิทธิพลทางความคิดจากปัญญาชนซ้ายใหม่ที่มีความสำคัญกับการให้คุณค่าความเป็นมนุษย์ การสร้างกระแสวัฒนธรรมที่แปลกไปจากสังคมกระแสหลัก (counter-culture) กระแสการต่อต้านสถาบันหลักของสังคม (anti-establishmentarianism) และความเคลือบแคลงใจต่อผู้มีอำนาจรัฐ⁷⁷ สำหรับภาพยนตร์ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* อัญชลี ชัยวรพรและภัทรวดี สุพรรณพันธุ์ มีวินิจัยตรงกันว่าหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมได้รับอิทธิพลทางความคิดในเชิงสาระสำคัญของเนื้อหาภาพยนตร์มาจากภาพยนตร์เรื่อง *Bicycle Thieves* (1948) ของวิตตอริโอ เดอ ซิกา (Vittorio de Sica) ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวอิตาลีเลียน⁷⁸ บริบทสังคมและการเมืองไทยภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยไม่อาจนำเสนอความทุกข์ยากของกรรมกรภายใต้การกดขี่ของนายทุนได้อีกต่อไป เช่นที่เคย

⁷⁵ ข้อความของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ในนิตยสาร *ฟิล์ม* ปี 2516 ของคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อ้างใน สนานจิตต์ บางสวน, “ชาตรีเฉลิม ยุคล เจ้าธรรมดา ที่ไม่ธรรมดา,” *หนังและวิดีโอ* 3, 44 (ตุลาคม 2533): 121.

⁷⁶ คำสัมภาษณ์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ในวันที่ 28 พฤศจิกายน 2532 อ้างใน อนุสรณ์ ศรีแก้ว, “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล,” หน้า 76.

⁷⁷ ภาพยนตร์ที่กลายมาเป็นต้นแบบให้แก่การทำงานของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมมีหลายเรื่อง อาทิ *The Strawberry Statement* (1970) กำกับโดย Stuart Hagmann อ้างใน Anchalee Chaiworaporn, ‘Thai Cinema Since 1970,’ in David Hanan, (ed.), *Film in South East Asia: Views from the Region* (SEAPAVAA, 2001), p. 141-161; Casper, Drew, *Hollywood Film 1963–1976: Years of Revolution and Reaction* (Hoboken: Wiley-Blackwell. 2011), pp. 231.

⁷⁸ Anchalee Chaiworaporn, ‘Thai Cinema Since 1970,’ p. 146; ภัทรวดี สุพรรณพันธุ์, “ปัญหาในหนังสือท่อนปัญหาสังคมของท่านมัย,” [ออนไลน์], เข้าถึงได้จาก <https://www.sarakadee.com/2010/02/14/critic-about-film-of-chatreechaleram/>, (สืบค้น 1 ธันวาคม 2562)

ปรากฏในภาพยนตร์สารคดี *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* บริบทที่เปลี่ยนไปนี้เองส่งผลให้ผู้กำกับรุ่นใหม่ที่สนใจปัญหาสังคมของชนชั้นล่างอย่างหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ได้มีโอกาสสร้างสรรค์ผลงานภายใต้กรอบเนื้อหาใหม่ ดังปรากฏในภาพยนตร์ *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น*

ภาพยนตร์เรื่องนี้มีแก่นเรื่องหลักอยู่ที่การต่อสู้ดิ้นรนของผู้ใช้แรงงานจากชนบทภาคอีสานที่เข้ามาหางานทำเพื่อสร้างความเป็นอิสระภาพ และอนาคตให้แก่ชีวิตของตนเอง ครั้งหนึ่งทองพูนปรารภกับผู้โดยสารรถแท็กซี่ของเขาว่า “กรุงเทพฯ น่าอยู่นะครับ ไม่เหมือนแถวบ้านผมปีนี้ก็น่าล้ม คนแถวบ้านผมมาหางานทำกันเป็นแถว”⁷⁹ เมืองหลวงแห่งนี้ดึงดูดผู้คนจากชนบทได้คงไม่ใช่เพราะความเจริญทางวัตถุและเทคโนโลยีแต่เพียงอย่างเดียว แต่เพราะมีช่องทางทำมาหากินให้แก่พวกเขา ในทัศนะของทองพูนซึ่งเป็นตัวแทนของแรงงานอีสานอพยพในเขตกรุงเทพฯ คนชนบทต่างสิ้นหวังกับสภาพภูมิศาสตร์อันโหดร้ายและภัยธรรมชาติซึ่งเป็นอุปสรรคสำคัญต่อการทำมาหาเลี้ยงชีพในบ้านเกิด จนนำไปสู่การอพยพเข้ามาหางานทำในเมืองหลวง ปรากฏการณ์การย้ายถิ่นของแรงงานจากภาคเกษตรกรรมสู่ภาคอุตสาหกรรมและการบริการนี้เป็นปรากฏการณ์สำคัญของสังคมไทยนับตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา เนื่องจากภาวะฝนแล้งได้คุกคามภาคอีสานอย่างหนัก⁸⁰ ประกอบกับรัฐบาลละเลยการแก้ไขปัญหาโครงสร้างพื้นฐานทางเศรษฐกิจในภาคอีสาน เพราะทุ่มเทงบประมาณไปกับการต่อต้านการแพร่กระจายของลัทธิคอมมิวนิสต์จากลาวและเวียดนาม⁸¹ ชนบทอีสานจึงไม่ใช่พื้นที่ที่จะบันดาอนาคตอันสดใสให้แก่แรงงานได้ ดังที่ทองพูนเล่าความฝันของตนให้แก่แรมจันทร์หญิงโสเภณีซึ่งได้พัฒนาความสัมพันธ์อันใกล้ชิดกับทองพูนขึ้นทีละน้อย ความว่า “ที่ผมอพยพเข้ามาอยู่กรุงเทพฯ ก็เพราะผมไม่อยากเห็นห่าน้อย (ชื่อเล่นของลูกชายทองพูน) มันลำบาก ผมอยากเห็นชีวิตที่มันดีกว่าที่ผมเคยเจอมา ผมอยากให้มันได้เล่าได้เรียน โตขึ้นมันจะได้เป็นเจ้าคนนายคน”⁸² ภาพยนตร์เรื่อง *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* กำลังสร้างความเข้าใจให้แก่ผู้ชมถึงสาเหตุที่ชาวชนบทตัดสินใจอพยพย้ายถิ่นฐานเพื่อหางานทำในทศวรรษดังกล่าว ความฝันของแรงงานอพยพที่จะได้รับอิสรภาพ

⁷⁹ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* [ภาพยนตร์], 00:31:20 – 00:31:40 นาที.

⁸⁰ กมลศักดิ์ ไกรสรสวัสดิ์, “นโยบายของรัฐบาลไทยเกี่ยวกับกรรมกรระหว่าง พ.ศ. 2501-2519,” ใน *ประวัติศาสตร์แรงงานไทย ฉบับกึ่งศตวรรษกรรมกร*, ฉลอง สุนทรวาณิชย์, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ: พิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: มูลนิธิ ฟรีดริค เอแบร์ท, 2541), หน้า 336; และดูข้อมูลเกี่ยวกับวิกฤตภัยแล้งเพิ่มเติมได้ใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/ป6/2519/34, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ภาวะฝนแล้งในประเทศไทย” (1 กรกฎาคม – 14 กันยายน 2519)

⁸¹ สมศรี ชัยวนิชยา, “นโยบายการพัฒนาภาคตะวันออกเฉียงเหนือของรัฐบาลไทยระหว่าง พ.ศ. 2494-2519,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), หน้า 70-88.

⁸² ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* [ภาพยนตร์], 00:27:10 – 00:31:00 นาที.

จากพันธนาการของสภาพแวดล้อมทางกายภาพในท้องถิ่นของตนคนหนึ่งจะเป็นแรงผลักดันที่ทรงพลังในการเดินทางเข้าสู่มหานครแห่งนี้เพื่อแสวงหาโอกาสในชีวิตที่ดีขึ้นให้แก่ตนเองและครอบครัว



ภาพ 5 ทองพูนกำลังเช็ดดูแลทำความสะอาดรถแท็กซี่

ที่มา: ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2520)

สำหรับชาวชนบท การเดินทางเข้าสู่เมืองหลวงเพื่อหางานทำหมายถึงการเริ่มต้นชีวิตใหม่ และในบางมิติอาจหมายถึงการตัดขาดจากบ้านเกิดของตนเองไม่มากนักน้อย การเดินทางไกลข้ามภูมิภาคเพื่อมาตั้งรกรากใหม่ในเมืองหลวงนั้นจำเป็นต้องใช้ทุนทรัพย์จำนวนหนึ่งอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ทองพูนตัดสินใจขายที่ดินนาของตนที่จังหวัดอุดรธานี และนำเงินที่ได้รวมกับเงินที่เฝ้าเก็บหอมรอมริบมานานหลายปีมาซื้อรถแท็กซี่ที่เป็นของตนเองเพื่อขับรับส่งผู้โดยสารในกรุงเทพฯ ทองพูนบอกกับเพื่อน ๆ ของเขาว่า “ยังดีกว่าเช่า ขับรถเหนื่อยแทบตาย นายทุนเอาเงินไปแตกหมด ซื้อไว้อย่างน้อยก็เป็นของเรา”⁸³ นั้นย่อมหมายความว่าทองพูนต้องการซื้อรถแท็กซี่เพื่อความเป็นอิสระภาพจากการขูดรีดของนายทุน และเพื่อสร้างอนาคตให้กับตนเองและลูกชาย รถแท็กซี่จึงมิใช่เพียงอุปกรณ์ประกอบการทำมาหากินของแรงงานรับจ้างในเขตเมืองเท่านั้น แต่หมายถึงศูนย์กลางของชีวิต ความฝัน และอิสระภาพเลยทีเดียว หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคลได้ความคิดดังกล่าวมาจากการเฝ้าสังเกตวิถีชีวิตของกลุ่มแรงงานรับจ้างขับรถแท็กซี่ในกรุงเทพฯ ดังที่ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า “ผมไปนั่งกินกาแฟที่ ... โรงแรมสยามอินเตอร์ ก็มีพวกแท็กซี่มาจอดรอผู้โดยสาร มันเซ็ดรถทุกวัน ไ้เราก็กินกาแฟมองหน้ามันทุกวัน มันแปลกนะ ตอนนั้นผมมีวอลโล่ใหม่เอี่ยมทั้งคัน ไม่เคยเซ็ดรถเลย แต่ไ้รถแท็กซี่มันจะก่ดั่งคั่น มันกลับเซ็ดทุกวัน ๆ เราก็มาคิดว่า เออ. ไ้หอกหักไ้รถคันนี้คืออนาคตของมัน คือทุกสิ่งทุกอย่างของมัน”⁸⁴ แน่นนอนว่าผู้ชมสามารถเห็นฉากทองพูนกำลังล้าง เช็ด ดูแลทำความสะอาดสมบัติล้ำค่าชิ้นนี้ของเขาในภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วยเช่นกัน (ภาพ 5) เพราะรถแท็กซี่คือสมบัติชิ้นใหม่และเป็นชิ้นเดียวที่เหลืออยู่ของเขาหลังจากที่ได้ขายที่ดินที่บ้านเกิดไปอันเป็นสมบัติที่ติดตัวเขามาแต่กำเนิด

⁸³ เรื่องเดียวกัน, 00:06:00 - 00:06:40 นาที.

⁸⁴ อนุสรณ์ ศรีแก้ว, “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล,” หน้า 75.

นอกจากนี้ การละทิ้งผืนน่ายังหมายถึงสัญลักษณ์ของการตัดขาดจากอดีตของท้องถิ่นในชนบทอันยากจน หรือการสลัดทิ้งอัตลักษณ์ความเป็นแรงงานในภาคเกษตรกรรม เพื่อยอมรับสถานภาพใหม่ของการเป็นแรงงานในภาคบริการในสังคมเมือง ทองพูนยังได้สร้างอัตลักษณ์ใหม่ให้แก่ตนเองเพื่อให้สอดคล้องกับสถานภาพทางสังคมใหม่ของเขาด้วย ได้แก่ การแต่งกายอันประณีตบรรจง ผิดกับแรงงานรับจ้างชั่วคราวที่คนอื่น ๆ ที่มีได้เป็นเจ้าของรถแท็กซี่ของตนเอง ซึ่งมักแต่งกายด้วยเสื้อผ้าที่ไม่สู้จะเรียบร้อยนัก⁸⁵ เดเนียล มิลเลอร์ (Daniel Miller) นักมานุษยวิทยาชาวอังกฤษ เสนอว่าเสื้อผ้ามีบทบาทอย่างสำคัญในการประกอบสร้างประสบการณ์ของปัจเจกบุคคลและทำหน้าที่กำหนดการรับรู้ตัวตนของปัจเจกบุคคลหนึ่ง ๆ⁸⁶ ในภาพยนตร์เรื่องนี้ ทองพูนได้ชื่อว่าเป็นหนุ่มชั่วคราวที่สุภาพเรียบร้อย หน้าตาผิวพรรณสะอาดสะอ้าน ซึ่งเห็นได้จากฉากและโปสเตอร์ที่ปรากฏภาพของทองพูนใส่เสื้อผ้าชุดสุภาพในโทนสีทึบ สวมรองเท้าหนังสีดำ และจัดแต่งทรงผมตามสมัยนิยมของคนเมืองอยู่เสมอ⁸⁷ รูปลักษณ์เหล่านี้แสดงให้เห็นว่าทองพูนมีความเป็นสุภาพบุรุษผู้มีความสุข จริงจัง และมุ่งมั่นกับชีวิต ในแง่การแต่งตัวอันสุภาพเรียบร้อยและมีอารยะของทองพูนจึงทำหน้าที่สื่อความหมายต่อผู้ชมถึงการให้ความหมายต่อประสบการณ์ชีวิตของแรงงานรับจ้างในกรุงเทพฯ ว่าพวกเขาเหล่านั้นให้ความสำคัญกับการอพยพย้ายถิ่นสู่เมืองหลวงในฐานะจุดเปลี่ยนและการเริ่มต้นที่สำคัญในชีวิตของเขานั่นเอง

ความฝัน อิสราภาพ และอนาคตของแรงงานอพยพลูกอีสานในเขตกรุงเทพฯ มิได้จะโรยด้วยกลีบกุหลาบเสมอไป งานวิจัยทางสังคมวิทยาของ สมพงษ์ อาซากิจ ชี้ให้เห็นผ่านตัวอย่างบทสัมภาษณ์ผู้ใช้แรงงานว่า คนชนบทที่เข้ามาประกอบอาชีพเป็นผู้ใช้แรงงานในกรุงเทพฯ นับตั้งแต่ทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา “ต้องอยู่ท่ามกลางความแออัด เกิดความรู้สึกน้อยใจ เพราะได้รับการดูถูกจากคนกรุงเทพฯ ที่มองว่าคนชนบทที่มาจากภาคอีสานต้องทำงานใช้แรงงานอย่างเดียว แต่ในอีกด้านหนึ่ง คนชนบทที่เข้าไปอยู่อาศัยและทำงานในกรุงเทพฯ เป็นระยะเวลานานจะมองว่าชีวิตในเมือง ต้องดำเนินชีวิตด้วยความยากลำบากและต้องต่อสู้ดิ้นรนตลอดเวลา การใช้ชีวิตอยู่ในกรุงเทพฯ ต้องรู้เท่าทันคนรอบตัว ทั้งคนชนบทด้วยกันและคนในเมือง ที่สำคัญสังคมเมืองได้รับการพิจารณาว่าผู้ขาดความช่วยเหลือก็อยู่ใกล้กัน”⁸⁸ ภาพยนตร์เรื่อง *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* ก็เป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่สำคัญในการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับชะตาชีวิตอันแร้นแิดและไม่เป็นไปดังฝันที่วาดไว้ของแรงงานชนบทเมื่อแรกตัดสินใจมุ่งหน้าสู่มหานคร ภาพยนตร์เรื่องนี้เน้นย้ำภาพความฝัน อิสราภาพ และอนาคตที่

⁸⁵ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* [ภาพยนตร์], 00:05:48 - 00:06:40 นาที.

⁸⁶ Daniel Miller, *Stuff* (Polity Press, Cambridge 2010), 38-41.

⁸⁷ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* [ภาพยนตร์], 00:04:00 - 00:39:00 นาที.

⁸⁸ สมพงษ์ อาซากิจ, “โครงสร้างความรู้สึกในชีวิตและเรื่องเล่า ของแรงงานชายอีสานคืนถิ่น 3 รุ่นอายุ,” *วารสารรัฐศาสตร์และรัฐประศาสนศาสตร์* 9,2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2561): 100-101.

พังทลายลงผ่านอุปสรรคการปล้นรถแท็กซี่ของทองพูน ดังที่ได้แสดงให้เห็นแล้วว่ารถแท็กซี่เป็นความเหมือนศูนย์กลางชีวิตและการเกิดใหม่ของแรงงานอพยพในภาพยนตร์เรื่องนี้ การปล้นรถแท็กซี่จึงประหนึ่งเหมือนการปล้นความฝัน อิสราภาพ และอนาคตของทองพูนไปพร้อมกัน



ภาพ 6 ทองพูนและลูกกระเหรีร้อนหาที่พักพิงและมองหารถแท็กซี่ของตน

ที่มา: ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2520)

ใครบ้างที่มีส่วนในการปล้นชีวิตของทองพูน? คู่ขัดแย้งแรกของทองพูนคือผู้มีอิทธิพลเหนือกฎหมายในเขตเมืองหลวง เสียสละเป็นเจ้าของอู่รถชื่อดังและเป็นผู้มีอิทธิพลในสังคมที่แม้แต่ตำรวจก็ยังต้องเกรงใจ เสียสละประกอบธุรกิจผิดกฎหมายโดยให้ลูกน้องออกตระเวนปล้นรถเพื่อนำมาแยกชิ้นส่วนอะไหล่ขาย ทองพูนเป็นหนึ่งในผู้โชคร้ายนั้น⁸⁹ เนื่องจากทองพูนขายที่นำมาซื้อรถแท็กซี่เพื่อเป็นเครื่องมือสร้างอนาคตให้กับตนเองและลูกชาย เมื่อไม่มีรถแท็กซี่แล้ว ชีวิตของทองพูนก็ตกต่ำลงอย่างมาก ภาพยนตร์เริ่มต้นด้วยฉากทองพูนถูกไล่ออกจากห้องเช่าในสลัม เพราะไม่มีเงินจ่ายค่าเช่า ภาพยนตร์จัดองค์ประกอบภาพให้ทองพูนนั่งในลักษณะอมทุกข์อยู่หน้าห้อง เบื้องหน้าของเขาก็คือพวกคนในสลัมกำลังแย่งข้าวของของทองพูนที่ถูกเจ้าของห้องนำมาโยนทิ้งไว้ ภาพยนตร์ต้องการตอกย้ำว่าสภาพของทองพูนในตอนนี้น่าตกต่ำยิ่งกว่าคนจนในสลัมเสียอีก⁹⁰ ภายหลังจากที่ทองพูนและลูกถูกไล่ออกจากสลัม เขาก็กระเหรีร้อนหาที่พักพิงและเดินไปตามตรอกซอกซอยเพื่อควาตสายตามองหารถแท็กซี่ของเขาไปพร้อมกัน ในฉากการตามหารถแท็กซี่นั้น ภาพยนตร์เลือกใช้ภาพมุมกว้างที่ทองพูนเดินอยู่บนท้องถนนและลานจอดรถแท็กซี่ท่ามกลางรถหลายร้อยคัน (ภาพ 6) ภาพยนตร์เลือกใช้เสียงเพลงที่มีท่วงทำนองแนวเพลงเพื่อชีวิต และมีเนื้อร้องว่า “รองเท้าฉันเดินจนสึกกร่อน แตedr้อน ๆ

⁸⁹ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น [ภาพยนตร์], 00:42:00 – 00:45:30 นาที.

⁹⁰ เรื่องเดียวกัน, 00:50:20 - 00:54:20 นาที.

แสนเสียดา ... ไม่มีขายคาของเราเอง ก็ต้องนอนแคว้งบนหลังคา”⁹¹ ฉากนี้ต้องการเน้นย้ำอารมณ์ แคว้งคว้าง เปลาเปลี่ยนและสิ้นหวังของทองพูนถูกโคตเตียวออกจากสังคมเมือง โดยไม่รู้ว่าजेเจรอด แท็กซี่ของตนเองหรือไม่ ถึงแม้ผู้ชมจะไม่ได้มีโอกาสเห็นใบหน้าของเสี่ยสาครเลยตลอดการโจกรรมรถ แท็กซี่ของทองพูน กระนั้นคงไม่เกินเลยนักหากจะสรุปว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้กำลังทำให้ผู้ชมตระหนักว่า ภัยอันตรายอันร้ายกาจที่คุกคามชีวิต ความฝัน อิสราภาพ และอนาคตของแรงงานชนบทในเขตเมืองนั้น เป็นประหนึ่งปีศาจที่มีอำนาจมืดอันทรงพลัง หากแต่ไม่มีใครสามารถจับหรือแตะต้องมันได้เลย เสี่ยสาครจึงเป็นอุปสรรคข้อถึงอำนาจมืดของกลุ่มผู้มีอิทธิพลในกรุงเทพฯ ที่ทำลายชีวิตของแรงงานอพยพซึ่งเป็นปัญหาสำคัญประการหนึ่งของชีวิตแรงงานอีสานในทศวรรษ 2510 – 2520

ความขัดแย้งเชิงโลกทัศน์หรือความไม่เข้าใจกันระหว่างคนเมืองกับคนชนบทเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่คุกคามสวัสดิภาพของผู้ใช้แรงงานอพยพ ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอประเด็นดังกล่าวผ่านคำพูดของเสี่ยสาครซึ่งแสดงสีหน้าฉุนเฉียวทันทีหลังจากที่ทองพูนเข้าไปตามหารถแท็กซี่ในอุ้งรถของเสี่ยสาครและเกิดการปะทะกับลูกน้องของเสี่ยสาครแล้วว่า “รถแท็กซี่ของมันอย่างกะทำด้วยทองคำ มันจะฆ่ากูเพราะไ้รถแท็กซี่คันเดียวแท้ ๆ กูไม่เข้าใจเลย”⁹² หรือในฉากหนึ่งจากช่วงสุดท้ายของภาพยนตร์ เมื่อทองพูนบุกเข้าไปในอุ้งของเสี่ยสาครเพื่อสังหารลูกน้องของเสี่ยที่ขโมยรถแท็กซี่ของตนไป เสี่ยสาครสบดใส่หน้าของทองพูนว่า “มึงยอมตายเพราะไ้รถแท็กซี่ของมึงคันเดียว มึงเข้ามาฆ่าคนงานของกูไป 4-5 คนเพราะแท็กซี่ของมึงคันเดียว ... ของในโรงงานกูเป็นสิบ ๆ ล้าน มึงจะเผาเพราะรถแท็กซี่เพียงคันเดียว”⁹³ คำพูดของเสี่ยสาครแสดงให้เห็นว่าเสี่ยสาครให้คุณค่ากับวัตถุต่าง ๆ บนฐานของมูลค่าเป็นสำคัญ ประหนึ่งว่าหารถแท็กซี่ของทองพูนมีราคาสูงกว่านี้มาก ความบ้าบิ่นของทองพูนอาจเป็นเรื่องสมเหตุสมผลในทัศนะของเสี่ยสาครก็เป็นได้ ในขณะที่สำหรับคนชนบทอย่างทองพูนแล้ว รถแท็กซี่หมายถึงความฝันและอนาคตของพวกเขาซึ่งสำคัญมากเสียจนกระทั่งสามารถเอาชีวิตเข้าแลกได้ ความขัดแย้งในโลกทัศน์และชีวิตทัศน์ระหว่างคนเมืองกับคนชนบทนี้นำไปสู่ความไม่เข้าใจกันระหว่างคนทั้งสองกลุ่มนี้ กลายเป็นสาเหตุหนึ่งของภาวะแปลกแยกทางอารมณ์และสังคมของผู้ใช้แรงงานอีสานในเขตกรุงเทพฯ และก่อให้เกิดการปะทะและความขัดแย้งระหว่างชนชั้นกลางในเมืองกับชนชั้นล่างซึ่งเป็นแรงงานอพยพ ดังที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้แสดงให้เห็นผ่านคู่ขัดแย้งระหว่างเสี่ยสาครกับทองพูนนั่นเอง

ยิ่งไปกว่านั้น ปัญหาสำคัญที่แรงงานอพยพต้องเผชิญเมื่อมาอาศัยและประกอบอาชีพรับจ้างรายวันในเขตกรุงเทพฯ คือ การขาดความปลอดภัยและความมั่นคงในชีวิตและทรัพย์สิน ความรุนแรงของปัญหานี้ซ้ำเติมด้วยความเพิกเฉยของระบบราชการตำรวจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากผู้มีอิทธิพลใน

⁹¹ เรื่องเดียวกัน, 00:54:20 - 00:55:30 นาที.

⁹² เรื่องเดียวกัน, 01:24:00 - 01:28:10 นาที.

⁹³ เรื่องเดียวกัน, 01:53:20 - 01:55:30 นาที.

สังคมเป็นผู้ก่ออาชญากรรมนั้นเสียเอง ไม่ว่าตำรวจจะร่วมมือกับผู้มิจฉาชีพหรือเพียงแค่วางตัวออกห่างเพราะไม่ต้องการขัดผลประโยชน์ผู้มิจฉาชีพก็ตาม ความเพิกเฉยของเจ้าหน้าที่รัฐในการอำนวยความสะดวกให้ผู้ใช้แรงงานรู้สึกแปลกแยกและถูกปฏิบัติอย่างไม่เป็นธรรมมากขึ้นเรื่อย ๆ ตัวอย่างที่โด่งดังจากยุคสมัยอาจได้แก่กรณีการลอบสังหารนายธวัช ภิรมย์พันธ์ ประธานสหภาพแรงงานไทย-อเมริกันเท็กซัสไทล์ เมื่อเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2519 ธวัชถูกยิงเสียชีวิต ผู้เห็นเหตุการณ์ช่วยกันนำส่งโรงพยาบาลเปาโล บางคนรีบวิ่งไปแจ้งตำรวจที่รักษาการอยู่ที่โรงงาน กระนั้นเวลาผ่านไปถึงห้าชั่วโมงกว่าที่เจ้าหน้าที่ตำรวจจะมาดูสถานที่เกิดเหตุ เวลาผ่านไปกว่าสองปี หนังสือพิมพ์ *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* ฉบับเดือนมกราคม พ.ศ. 2521 วิพากษ์การทำงานของเจ้าหน้าที่ตำรวจต่อกรณีโศกนาฏกรรมของนายธวัช ความว่า “ว่ากันว่าตำรวจมิได้กระตือรือร้นที่จะตามจับ ก็มักจะถามนำไปในทำนองว่าเป็นเพราะสาเหตุส่วนตัว จนเป็นเหตุให้ไม่ว่าใครก็ตามที่เกี่ยวข้องกับธวัช ต่างเสียวสยองไปทั้งสิ้น ไม่กล้าพูดอะไรแม้กระทั่งผู้สื่อข่าว”⁹⁴ และ “เหตุการณ์ของธวัช ภิรมย์พันธ์สะท้อนให้เห็นภาพอันขมขื่นของกรรมกรที่ถูกปิดปากอยู่ด้วยอำนาจภายใต้ข้ออ้างเพื่อฟื้นฟูบรรยากาศของการลงทุนในสมัยของรัฐบาลที่มองกรรมกรว่าเป็นคอมมิวนิสต์”⁹⁵ ความไม่ปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สินของแรงงานอพยพไม่ได้ก่อให้เกิดแต่เฉพาะผลกระทบทางด้านวัตถุและโภชนาการเท่านั้น หากแต่ส่งผลต่อความรู้สึกและทัศนคติของผู้ใช้แรงงานว่าตนนั้นเป็นพลเมืองหรือราษฎรชั้นสองในสังคมไทยที่เจ้าหน้าที่รัฐมิได้ประสงค์จะปกป้องและคุ้มครองสวัสดิภาพให้แก่พวกตนนัก

ภาพยนตร์เรื่อง *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* ได้ให้ความสำคัญกับประเด็นดังกล่าวอย่างมาก โดยนำเสนอไว้ในฉากที่เป็นจุดหักเหที่สำคัญของเรื่อง ได้แก่ บทสนทนาระหว่างทองพูนกับตำรวจผู้ติดตามคดีของทองพูนในอุ้งรถของเสี่ยสาคร หลังจากทองพูนลงมือสืบหาด้วยตนเองจนรู้ตัวคนร้ายแล้ว เขาก็พาตำรวจมาค้นอุ้งรถของเสี่ยสาคร แต่ไม่พบหลักฐานใด ๆ ตำรวจพูดกับทองพูนว่าในห้องทำงานของเสี่ยสาครว่า “เราทำอะไรมันยาก ไหมม่อนถ้าหากว่ามันเป็นหัวหน้าแก๊งขโมยรถของลื้อนะ ลื้อไม่มีวันที่จะได้รถของลื้อคืนหรอก นายสาครเนียเขาเป็นผู้มีชื่อเสียงในวงสังคม เขาเป็นนายกสมาคมการค้า การกุศลหลายสิบแห่ง อ้าวว่ายากถ้าคนอย่างเขาจะเป็นคนขโมยรถ ร้อยทั้งร้อยไม่มีหลักฐานไปจับกุมเขาได้หรอก”⁹⁶ ภาพยนตร์เลือกใช้ภาพระยะใกล้ (close up) เพื่อให้เห็นถึงแววตาและปฏิกิริยาของจำและทองพูน สีหน้าของจำแสดงให้เห็นว่าเขาจริงจังกับคำพูด ขณะที่ทองพูนกำลังอยู่ในอารมณ์ผิดหวังกับการทำงานอันไร้ประสิทธิภาพของตำรวจไทย

⁹⁴ “สถานการณ์แรงงานแนวโน้มที่น่าหวาดวิตก,” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 24,31 (29 มกราคม 2521): 14.

⁹⁵ เรื่องเดียวกัน, 14; โปรดดูเพิ่มใน สุวรรณดา เต็มเชารัตน์ “การประเมินผลงานรัฐบาลนายธานินทร์ กรัยวิเชียร” (วิทยานิพนธ์รัฐศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530), หน้า 113-114.

⁹⁶ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* [ภาพยนตร์], 01:21:00 – 01:23:10 นาที.



ภาพ 7 ทองพูนปะทะกับลูกน้องของเสี่ยสาคร

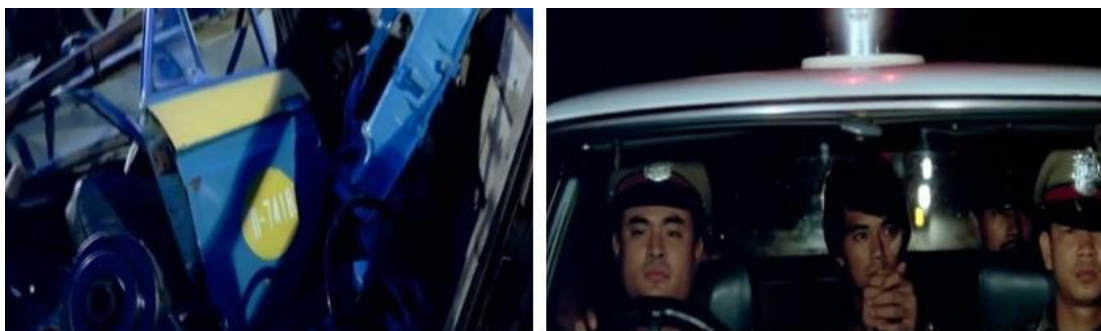
ที่มา: ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2520)

เมื่อตำรวจไม่สามารถคุ้มครองอนาคต ความฝัน และศักดิ์ศรีของราษฎรอย่างทองพูนได้ ทองพูนจึงตัดสินใจคืนสิ่งเหล่านี้ด้วยตนเองด้วยการบุกเข้าไปในอู่ของเสี่ยสาคร เพื่อหวังไปตามหาและนำรถแท็กซี่ของตนออกมา ทองพูนปะทะกับลูกน้องของเสี่ยสาครด้วยอารมณ์หุนหัน อาฆาต และโกรธเกรี้ยว ฉากกู่ฝืนครั้งสุดท้ายของทองพูนนี้เน้นการต่อสู้ที่รุนแรงและน่าสยดสยอง (ภาพ 7) และจบลงด้วยความตายของอาชญากร เราอาจเข้าใจความฉุนเฉียวของทองพูนได้ไม่ยากนัก เมื่อเราระลึกว่ารถแท็กซี่คันนี้คืออนาคต ความฝัน และชีวิตของทองพูน ดังเห็นได้จากการที่ทองพูนรำพึงกับ แรมจันท์ สาวคนรักของเขาว่า “ฟังนะแรมจันท์มันเป็นอนาคตของผม ผมขายที่นาที่บ้านมาเพื่อมัน (แท็กซี่) แล้วพวกมัน มันเป็นใคร มาจากไหน ถึงมาแย่งเอาผมไป”⁹⁷ การทวงคืนความยุติธรรม และการกู้คืนความฝันและศักดิ์ศรีของตนเองด้วยวิธีนอกกฎหมายของทองพูนนั้นทำให้เขากลายเป็นอาชญากรเสียเอง ทองพูนสังหารคนร้ายได้สำเร็จ กระนั้นเขาก็ได้กลายสถานภาพจากผู้ใช้แรงงานมาสู่ฆาตกร โชคชะตาของทองพูนถูกย่ำยีด้วยคำพูดของเจ้าหน้าที่ตำรวจที่เข้าจับกุมทองพูนว่า “ไม่ควรเลยทองพูน เอ็งก็รู้อยู่แล้ว เอ็งไม่มีทางที่จะชนะเขา ก็ระบบมันเป็นแบบนี้ เอ็งก็ควรที่จะยอมรับ ถ้าเอ็งรับไม่ได้ เอ็งก็อยู่ในสังคมนี้ไม่ได้ เขาก็ต้องจับเอาตัวเอ็งเข้าตะราง ... ถึงอย่างไรก็ต้องยอมรับว่ามีมากกว่ากู นะทองพูน มึงยังสู้ผิดกับกู กูมันแก่แล้ว แต่ว่ามึงนะทั้ง ๆ ที่รู้ว่าการต่อสู้ครั้งนี้มึงจะต้องแพ้ แต่มึงก็ยังสู้มึงแน่เว้ย แน่!”⁹⁸ คำพูดของเจ้าหน้าที่ตำรวจนี้แสดงให้เห็นการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาสังคมที่น่าสนใจประการหนึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้ กล่าวคือ ภาพยนตร์มิได้กล่าวโจมตีเจ้าหน้าที่ตำรวจว่าปกป้อง เป็นเครื่องมือ หรือเป็นผู้รับใช้ผู้มีอิทธิพลนอกกฎหมายเสียเอง หากแต่ตำรวจเองก็

⁹⁷ เรื่องเดียวกัน, 01:34:00 – 01:38:00 นาที.

⁹⁸ เรื่องเดียวกัน, 01:09:00 – 02:00:00 นาที.

ไม่อาจต้านทานอิทธิพลมืดเหล่านี้ได้ แม้ว่าตนเองจะไม่เห็นด้วยก็ตาม⁹⁹ ภาวะง่อยเปลี้ยเสียขาของระบบราชการตำรวจไทยที่ไม่สามารถเป็นผู้พิทักษ์สันติให้แก่ราษฎรได้อย่างแท้จริงนั้นสื่อสารผ่านชะตากรรมของทองพูนได้อย่างแนบเนียน



ภาพ 8 (ซ้าย) ซากรถแท็กซี่ของทองพูนอยู่ในอุ้งรลเสียสครและ(ขวา) ทองพูนต้องกลายเป็นผู้ต้องหาคดีฆาตกรรม
ที่มา: ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2520)

หากเราจะจัดประเภทให้กับชีวิตของทองพูนตามทฤษฎีการละครตะวันตก เราอาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอโศกนาฏกรรมของผู้ใช้แรงงานอพยพในเขตเมือง ในแง่นี้เราอาจต้องพิจารณาว่าเหตุใด ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงขนานนามตัวละครเอกว่า “ราษฎรเต็มขั้น” ในเมื่อสิทธิพลเมืองของเขานั้นถูกพรากไปอย่างสิ้นเชิง ชื่อเรื่องที่มีนัยยะประชดประชัน (irony) เช่นนี้สื่อให้เห็นถึงความพยายามสร้างการรับรู้เกี่ยวกับชะตากรรมของแรงงานอพยพในเขตเมืองของสังคมไทย ทองพูนเดินทางเข้าสู่กรุงเทพฯ ด้วยความฝันอันบริสุทธิ์ กระนั้นความอยู่ดีมีสุขได้พรากความฝัน อนาคต และศักดิ์ศรีความเป็นราษฎรของทองพูนไปโดยสิ้น เจ้าหน้าทีรัฐเองก็ไม่สามารถพิทักษ์สิทธิ ความฝัน และอนาคตของราษฎรผู้นี้ได้ หากภาพยนตร์เริ่มต้นชีวิตและความฝันของทองพูนด้วยฉากที่ทองพูน ขับรถแท็กซี่ของตนท่ามกลางมหานครอันศิวิไลซ์ อันสื่อถึงความสามารถและความมุ่งมั่นของผู้ใช้แรงงานคนหนึ่งในการบังคับขับเคี่ยวอนาคตไปตามความฝันของตน ภาพยนตร์เรื่องนี้กลับจบลงด้วยฉากที่ทองพูนต้องกลายเป็นผู้ต้องหาคดีฆาตกรรม ทองพูนเปลี่ยนที่นั่งจากหลังพวงมาลัยมาเป็นเบาะหลังของรถตำรวจและขนานช้างด้วยเจ้าหน้าที่ตำรวจสองนาย (ภาพ 8) บทบาทการเป็นผู้กุมอนาคตของตนเองในฐานะพลเมืองเป็นอันยุติลงโดยสิ้นเชิง ในแง่ “ราษฎรเต็มขั้น” จึงเป็นข้อความประชดประชันสถานภาพ สิทธิ และโอกาสในชีวิตที่มลายี่สิ้นของชนชั้นแรงงานไทย ภาพยนตร์เรื่อง *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* จึงมีส่วนทำให้เกิดการกระตุ้นความคิดของคนสังคมในเมืองที่มีต่อชะตากรรม

⁹⁹ การตีความนี้ของผู้วิจัยแตกต่างจากการตีความของนิธิ เอียวศรีวงศ์ ดู นิธิ เอียวศรีวงศ์ “ความล้าลึกของ ‘น้ำเน่า’ ในหนังไทย,” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 11 (กันยายน 2526): 131. นิธิกล่าวว่า “ในท้องเรื่องเอง ‘ทองพูน โคกโพ’” ส่งข่าวสารของความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญยิ่งไปกว่านั้น ในตอนจบของเรื่องตำรวจที่มาจับพระเอกส่งสายตายาวรู้กันกับผู้ร้ายหัวหน้าแก๊งค์ก๊อ แต่เมื่อเขาจูงพระเอกออกมา สิ่งที่เขาทำคือยื่นบุหรี่ให้ทองพูนสูบ ‘ข่าวสาร’ สำคัญของเรื่องเห็นอยู่ตรงนี้ คือ ความเหลวแหลกของสังคมไทย อยู่ในระบบตำรวจคนนั้นซึ่งเลวเพราะไปร่วมมือกับคนร้ายแท้ที่จริงก็เป็นเหยื่อของระบบเช่นกัน”

ของแรงงานอพยพ ดังที่หนังสือพิมพ์ *ไทยรัฐ* ระบุว่า “ถ้าคิดจะดูหนังเรื่องนี้ เพื่อปลดปล่อยทุกข์อย่าไปดูเลยครับ ดูแล้วจะมีแต่ทุกข์หนักขึ้นไปอีก ... แต่สำหรับคนที่มีความสุขเหลือเฟือน่าจะแวะไปดูบ้าง ... ดูเพื่อให้รู้ว่าคนมีทุกข์ในบ้านเมืองเรายังมีอีกมากมายก่ายกอง ... ทองพูน โคกโพ เป็นเพียงหนึ่งในจำนวนแสนจำนวนล้านเท่านั้นกระมัง”¹⁰⁰ ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงมีบทบาทเรียกร้องความยุติธรรมและความเป็นธรรมให้กับชนชั้นแรงงานระดับล่างในสังคมไทย

2.3 เทพธิดาโรงงาน กับความคิดว่าด้วยแรงงานคินลิน

การฉลองวันแรงงานแห่งชาติประจำปี พ.ศ. 2525 มีลักษณะน่าสนใจกว่าปีที่ผ่านมา ๆ มา ไม่ใช่แต่เพียงเป็นโอกาสสำคัญที่บรรดาผู้ใช้แรงงานจะสามารถเปล่งเสียงและเรียกร้องสวัสดิการต่อนายจ้างและภาครัฐได้เท่านั้น¹⁰¹ ทว่าในปีนี้วงการภาพยนตร์ได้เฉลิมฉลองวันแรงงานด้วยการจัดโปรแกรมฉายภาพยนตร์เรื่องใหม่ของค่ายบริษัท ไฟว์สตาร์ เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* ซึ่งกำกับโดยยุทธนา มุกดาสนิท และแสดงนำโดยจารุณี สุขสวัสดิ์ ดาราหญิงยอดนิยมในขณะนั้น โรงภาพยนตร์ต่าง ๆ ที่ฉายภาพยนตร์เรื่องนี้จึงคราคร่ำไปด้วยบรรดาผู้ใช้แรงงาน¹⁰² ภาพยนตร์เรื่องนี้เล่าเรื่องราวความผิดหวังของ ‘อ้อย’ แรงงานสาวจากชนบทในโรงงานทอผ้าแห่งหนึ่ง ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยอ้อยเดินทางเข้ามาทำงานในโรงงานทอผ้าที่กรุงเทพฯ ด้วยหน้าตาที่สวยงามสะดุดตาทำให้ ‘รังสรรค์’ ผู้จัดการโรงงานหลงรักอ้อยตั้งแต่แรกพบ และผู้จัดการเลือกให้เธอเป็นตัวแทนสาวโรงงานไปประกวดเทพธิดา ณ ประเทศญี่ปุ่น ทว่าวันหนึ่ง ‘ป้าจันทร์’ คนงานที่ทำงานมากกว่า 20 ปี และเป็นที่รักของพนักงานทุกคนได้ล้มป่วยเป็นวัณโรค กระนั้นโรงงานกลับเพิกเฉยและปล่อยให้ป้าจันทร์เสียชีวิตในที่สุด เหตุการณ์นี้ทำให้อ้อยตระหนักว่าพวกนายทุนกำลังเอารัดเอาเปรียบผู้ใช้แรงงาน เธอจึงขอลาออกจากงาน และเดินทางกลับมาตุภูมิสู่อ้อมกอดของบิดามารดาของเธอต่อไป¹⁰³ จากเรื่องที่เริ่มต้นที่ชนบทอันแร้นแค้น ภาพยนตร์กลับไม่ได้เปลี่ยนชะตาชีวิตของอ้อยสักเท่าใดนัก อ้อยก็ต้องเดินทางกลับสู่ชนบท กลับมาอยู่ท้องไร่ท้องนาตามเดิม เธอไม่ได้ยืนหยัดต่อสู้เพื่อความเป็นธรรมให้กับตนเองและผองเพื่อนแต่อย่างใด

¹⁰⁰ “ทองพูน โคกโพ (1),” *ไทยรัฐ* (1 ธันวาคม 2520): 5; ดูเพิ่มใน “ความทุกข์ที่ไพศาลลิ,” *ไทยรัฐ* (3 ธันวาคม 2520): 5.

¹⁰¹ “รัฐบาลไม่ทำงาน ‘อาทิตย์’ ก็ต้องเหนื่อย,” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 28,46 (9 พฤษภาคม 2525): 4-5; “การสไตรค์ของพนักงานเหมืองแร่อำวขามไทยกับทุ่งคาเบอร์,” *สยามรัฐ* (20 สิงหาคม 2525): 10; “แรงงาน ปี 2525 แนวโน้มที่น่าเป็นห่วง,” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 28,32 (31 มกราคม 2525): 22-23; กฤษณา พระแก้ว, “คนตกงาน” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 28,32 (31 มกราคม 2525): 41-43.

¹⁰² “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงงาน*...ต้อนรับวันแรงงานแห่งชาติ,” *ไทยรัฐ* (29 เมษายน 2525): 12; “สาวโรงงานทอผ้าภูมิใจที่จารุณี สุขสวัสดิ์ รับบทสาวฉันทนา,” *แนวหน้า* (4 พฤษภาคม 2525): 13; “*เทพธิดาโรงงาน*,” *แนวหน้า* (3 พฤษภาคม 2525): 13.

¹⁰³ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *เทพธิดาโรงงาน* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2525), 00:00:01 – 01:58:04 นาที.

ภาพยนตร์เรื่องนี้ราวประหนึ่งจะเสนอความคิดว่าชนบทที่ดูอัธยาศัยดีแสน แท้จริงแล้วคือบ้านอันปลอดภัยและเปี่ยมด้วยความผาสุก บางทีที่ทางและโอกาสในชีวิตของแรงงานไทยนั้นอาจไม่ได้อยู่ที่มหานคร แต่อยู่ที่ถิ่นฐานบ้านเกิดของตน ดังที่อ้อยได้เกิดพุทธิปัญญาและผืนตนเองสู่การเป็นแรงงานคืนถิ่นนั่นเอง

เหตุใดภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงงาน* จึงมีเนื้อหาที่แตกต่างจากภาพยนตร์ที่นำเสนอปัญหาของผู้ใช้แรงงานในทศวรรษก่อนหน้าที่มักเน้นการต่อสู้เพื่อเรียกร้องความยุติธรรมทางสังคมของกลุ่มผู้ใช้แรงงาน? ยุทธนา มุกดาสนิท ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้ให้เหตุผลว่าเพราะต้องการ “สกัดกั้นการเดินทางไหลบ่าของคนชนบทเข้ามาทำงานโรงงานในกรุงเทพฯ”¹⁰⁴ ทศนะเช่นนี้มีนัยยะของการวิงวอนให้คนชนบททบทวนการอพยพเข้ามาในเมืองเพื่อหางานทำของตนเอง เพราะการทิ้งไร่นามาทำงานในเมืองอาจไม่ได้ทำให้ชีวิตเปลี่ยนแปลงไปในทางบวกอย่างที่คิดไว้ก็เป็นได้ ทว่าถิ่นฐานบ้านเกิดในชนบทต่างหากที่เป็นสถานที่อันเหมาะสมที่สุดในการประกอบสัมมาอาชีพและการดำรงชีวิต ในแง่นี้สารสำคัญของภาพยนตร์จึงได้แก่การเสนอทางออกของปัญหาความตกต่ำของคุณภาพชีวิตแรงงานชนบทในกรุงเทพฯ ในทศวรรษ 2520 ด้วยการสนับสนุนนโยบายของรัฐบาลว่าด้วยการสกัดกั้นการไหลบ่าของแรงงานชนบทราคาถูกเข้าสู่กรุงเทพฯ

การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เพียงอย่างเดียวมิอาจอธิบายทัศนคติของประชาชนที่มีต่อปัญหาแรงงานในขณะนั้นได้ ชัยชนะของฝ่ายขวาในทางการเมืองมิได้หมายถึงการหายไปของปัญหาแรงงาน ถึงแม้ว่าการประท้วงของผู้ใช้แรงงานจะลดลงอย่างมากก็ตาม ปัญหาที่สำคัญประการหนึ่ง ได้แก่ ปัญหาการไหลบ่าเข้ามาหางานทำในกรุงเทพฯ ของแรงงานจากชนบท ซึ่งทวีความรุนแรงมากขึ้นในทศวรรษ 2520 เมื่อเกิดปัญหาภัยแล้งอย่างหนักในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ปรากฏการณ์ดังกล่าวส่งผลให้เกษตรกรต่างจังหวัดไม่น้อยกว่า 400,000 คน อพยพมาหางานทำในกรุงเทพฯ ส่วนใหญ่เป็นผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย¹⁰⁵ อย่างไรก็ตามแรงงานชนบทเหล่านี้ก็ต้องมาตกงานในเมืองหลวงเพราะเศรษฐกิจยังซบเซาจากวิกฤตการณ์ราคาน้ำมันโลก โรงงานจำนวนมากต้องลดปัจจัยการผลิตลง ผลกระทบอันใหญ่หลวงคือประเทศไทยประสบปัญหาภาวะว่างงานครั้งใหญ่ใน พ.ศ. 2524 ซึ่งมีจำนวนคนว่างงานสูงถึง 1,200,000 คน¹⁰⁶

¹⁰⁴ บทสัมภาษณ์ของยุทธนา มุกดาสนิท อ้างใน หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน), *ชั้นครู ครั้งที่ 10 ยุทธนา มุกดาสนิท*, [วิดีโอ], (ไทย: หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน), 2559), 00:01 – 56:20 นาที.

¹⁰⁵ ข้อมูลสำนักงานสถิติแห่งชาติ เรื่อง การจัดทำสำมะโนประชากรและเคหะ พ.ศ. 2523 อ้างใน สุรรัตน์ หวังวนิชชากร, “การวิเคราะห์ทางสถิติเพื่อศึกษาปัจจัย ที่มีผลต่อการย้ายถิ่นเข้ากรุงเทพมหานครของครัวเรือน ซึ่งมีภรรยาอายุระหว่าง 15-49 ปี,” (วิทยานิพนธ์สถิติศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาสถิติ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527), หน้า 2.

¹⁰⁶ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/2/2524/151, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ภาวะการว่างงานและการแก้ไข ปัญหาของรัฐบาล” (2 มกราคม – 18 ธันวาคม 2524); และโปรดดูเพิ่มเติมได้ใน รายงานพิเศษ, “ทศวรรษแห่งการพัฒนาชนบทเริ่มต้นก่อนจะสายเกินไป,” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์*, 17,31 (25 มกราคม 2524): 19-22; “พัฒนาชนบทผลงานที่คณะที่ปรึกษานายกฯ ภูมิใจ

ปัญหาเหล่านี้ส่งผลต่อทัศนคติของชนชั้นกลางที่มีต่อแรงงานจากชนบทในกรุงเทพฯ คอลัมน์หนึ่งของหนังสือพิมพ์ *เดลิเมล์* พ.ศ. 2524 กล่าวว่า “กรุงเทพฯ กลายเป็นถิ่นที่ทำกินของชาวชนบททางด้านแรงงาน พลเมืองเพิ่มขึ้น ความเป็นอยู่และสภาพแวดล้อมของชาวกรุงผสมกับของชาวชนบทในแบบแหล่งเสื่อมโทรม และความไม่สะอาดไม่เรียบร้อยในที่ต่าง ๆ ทั่วกรุงและชานเมืองมิได้เป็นที่น่าเจริญตา”¹⁰⁷ ข้อความนี้ชี้ให้เห็นว่าชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ ให้ความหมายแก่การอพยพของชนบทสู่เมืองเป็นสัญญาณบ่งบอกถึงความเสื่อมโทรมของมหานครที่พวกตนอาศัยอยู่ และพวกเขากังวลว่าการอพยพเข้ามาของชนบทที่มากขึ้นจะสร้างความเดือดร้อนแก่พลเมืองกรุงเทพฯ ในหลายด้านไม่ว่าเรื่องอาชญากรรม การจราจร สาธารณสุข และความแออัด การมาถึงของแรงงานอพยพจากชนบทจึงถูกให้ความหมายว่าเป็นปัญหาหนึ่งที่คุกคามคนกรุงเทพฯ

ทางออกหนึ่งของการแก้ปัญหาการอพยพของแรงงานจากชนบทสู่เมืองที่รัฐบาลและสื่อมวลชนกลุ่มหนึ่งพยายามนำเสนอคือ การสร้างงานให้กับคนชนบท และการสร้างความเข้าใจว่าการเผชิญโชคในเมืองนั้นจักเต็มไปด้วยอุปสรรคและความทุกข์ยากโดยไม่จำเป็น รัฐบาลของพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ดำเนินนโยบายแรงงาน โดยการจัดหาตำแหน่งงานด้านอุตสาหกรรม การขายส่ง ภัตตาคาร และโรงแรมตามต่างจังหวัดให้แก่คนว่างงาน และส่งเสริมให้เกิดการจ้างงานในชนบทให้ได้มากที่สุด¹⁰⁸ การเร่งพัฒนาคุณภาพชีวิตให้แก่คนชนบทจึงเป็นภารกิจสำคัญของรัฐบาลพลเอกเปรม คู่ขนานกันไปกับนโยบายการสร้างงานในพื้นที่ชนบท สื่อมวลชนอย่างหนังสือพิมพ์ทำหน้าที่เป็นกระบอกเสียงให้แก่รัฐบาลอย่างแข็งขันในการเปลี่ยนค่านิยมการอพยพของแรงงานจากชนบท หนังสือพิมพ์มักให้ความหมายแก่การทำงานในเมืองหลวงว่าไม่ใช่การมีชีวิตที่สุขสบายแต่อย่างใด หากเต็มไปด้วยความทุกข์ยากและการถูกเอารัดเอาเปรียบ ตัวอย่างเช่น บทความในหนังสือพิมพ์ *สยามรัฐ* ฉบับเดือนพฤศจิกายน 2524 แสดงความปรารถนาดีแก่คนชนบทไว้ตอนหนึ่งว่า “เพื่อความปลอดภัยของชีวิต ... อย่าปล่อยปละละเลยจนกระทั่งการหนีร้อนมาพึ่งเย็นของคนยากจนกลับกลายเป็นการหนีมาฆ่าตัวตายที่ละน้อย ๆ เลย”¹⁰⁹ บทความนี้ชี้ให้เห็น “การตายแบบผ่อนส่ง” ของ

, “สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์, 17, 44 (26 เมษายน 2524): 18-21; เศรษฐกิจสยาม, “การว่างงานในชนบท,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 28, (8 มกราคม 2521): 24-25; “การพัฒนาอุตสาหกรรมกับปัญหาการว่างงาน,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 32, (29 มกราคม 2521): 6-7; “การเมืองเรื่องใคร? คนว่างงานเรื่องของรัฐ,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์, 19, 9 (15 สิงหาคม 2525): 1-18; “ปัญหาสิ่งแวดล้อมเป็นพิษในใจกลางเมือง,” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 29, (15 มกราคม 2521): 37-38; “วิกฤติการว่างงานและนโยบายการแก้ไข” สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ 29,1 (27 มิถุนายน 2525): 19-23.

¹⁰⁷ “แรงงานชนบท,” เดลิเมล์ (9 เมษายน 2524): 7; ดูเอกสารเกี่ยวกับการถกเถียงปัญหาการอพยพของชนบทได้ใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/3/2522/1, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาสังคม” (7 กุมภาพันธ์ – 31 ธันวาคม 2522)

¹⁰⁸ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/2/2522/80, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาแรงงาน” (5 มกราคม – 31 ธันวาคม 2522)

¹⁰⁹ “คนงานในโรงงานกำลังฆ่าตัวตายแบบผ่อนส่ง,” สยามรัฐ (2 พฤศจิกายน 2524): 3.

แรงงานในอุตสาหกรรมสิ่งทอ ที่ต้องเผชิญกับโรคไฝฝุ่นสะสมในช่องปอด ซึ่งเป็นโรคร้ายที่คร่าชีวิตแรงงานในยุคนั้น ทั้งนี้เพราะเจ้าของโรงงานอุตสาหกรรมไม่ได้ลงทุนเพื่อสร้างเทคโนโลยีสะอาดมากพอ คำอธิบายลักษณะนี้สอดคล้องกับสาระสำคัญของภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* ทวนธน คำมีศรี หนึ่งในผู้มีโอกาสชมภาพยนตร์เรื่องนี้ถึงกับเขียนข้อความถึงผู้บริหารบริษัท ไฟร์สตาร์ ว่า “เสียเซนครับ ถ้ารับรางวัลเมื่อไหร่ ช่วยกรุณาจัดฉายรอบ ‘ดูฟรี’ ให้กรรมกรที่ว่างงานดูสักกรอบเถอะครับ”¹¹⁰ ทวนธนเห็นว่า ถ้าคนว่างงานได้ดูชีวิตอันทุกข์ยากของสาวโรงงานดังที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้แล้ว อาจส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงความคิดของพวกเขาในการเข้ามาแสวงโชคตามโรงงานอุตสาหกรรมในกรุงเทพฯ เป็นไปได้ อย่างน้อยก็คงมีผู้ใช้แรงงานสักคนตระหนักถึงชะตากรรมอันน่าหดหู่ในกรุงเทพฯ และเดินทางกลับสู่ชนบทเหมือนกับอ้อยซึ่งเป็นตัวละครเอกในภาพยนตร์เรื่องนี้ เราอาจกล่าวได้ว่า ผู้คนในเมืองรู้สึกถึงผลกระทบของแรงงานอพยพจากชนบทและปัญหาว่างงานตามมา พวกเขาพยายามส่งสัญญาณให้แก่กลุ่มผู้ใช้แรงงานเหล่านี้ให้หลีกเลี่ยงการอพยพเข้าเมือง

งานวิจัยในปัจจุบันส่วนใหญ่ที่ศึกษาการอพยพแรงงานจากชนบทมาสู่เมืองในทศวรรษ 2520 มักวิเคราะห์ปรากฏการณ์ดังกล่าวผ่านสื่อทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะเพลงลูกทุ่งซึ่งเชื่อกันว่าแพร่หลายในหมู่แรงงานอพยพ ตัวอย่างงานศึกษาของสมพงศ์ อาซากิจ ที่ศึกษาเนื้อเพลงลูกทุ่งในช่วงเวลาดังกล่าวพบว่าเพลงลูกทุ่งนำเสนอภาพอันสงบสุขของชนบท ในขณะที่การเข้ามาอาศัยในเขตเมืองอุตสาหกรรม ทำให้ชาวชนบทต้องพบเจอแต่คนแล้งน้ำใจและการเอารัดเอาเปรียบ¹¹¹ ข้อค้นพบนี้สอดคล้องกับโครงเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* ทว่างานของสมพงศ์ไม่ได้อธิบายถึงบทบาทของเพลงลูกทุ่งเพื่อตอบคำถามว่าความหมายเหล่านั้นถูกสร้างขึ้นเพื่อจุดประสงค์ใด ในบทนี้ ผู้วิจัยต้องการชี้ให้เห็นว่าบทบาทของ ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* ไม่ใช่เป็นเพียงภาพยนตร์ตลกที่สร้างเสียงหัวเราะ แต่เป็นการวิพากษ์วิจารณ์ผู้ใช้แรงงานอพยพจากชนบทเข้ามาหางานทำในเมืองช่วงทศวรรษ 2520 ผู้สร้างภาพยนตร์เรื่องนี้หยิบยกเรื่องราวปัญหาความทุกข์ยาก การหลอกลวง และการถูกเอารัดเอาเปรียบที่คนงานต้องเผชิญในสังคมทุนนิยมอุตสาหกรรมมาใช้เพื่อเป็นอุทาหรณ์แก่ผู้ใช้แรงงานชนบทว่าชีวิตในเมืองนั้นไม่ได้สุขสบายและปลอดภัยอย่างที่จินตนาการไว้ ในแง่นี้ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่เพียงแสดงให้เห็นถึงความกังวลของคนในสังคมเมืองต่อการอพยพเข้ามาของคนชนบท หากยังเป็นเสมือนคู่มือช่วยแนะนำแนวทางให้กับผู้ใช้แรงงานจากชนบทด้วยเช่นกัน

ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* เสนอว่าปัจจัยที่ขับเคลื่อนให้โรงงานอุตสาหกรรมแห่งหนึ่งประสบความสำเร็จและมั่งคั่งได้นั้นแท้จริงคือความหายนะและความตายของผู้ใช้แรงงานเอง โรงงานอุตสาหกรรมนิยมจ้างคนหนุ่มสาวจากชนบทเข้ามาทำงานเพราะค่าแรงถูก ว่างนอนง่าย และไม่

¹¹⁰ ทวนธน คำมีศรี, “เทพธิดาโรงงาน,” *แนวหน้า* (3 พฤษภาคม 2525): 13.

¹¹¹ สมพงศ์ อาซากิจ, “โครงสร้างความรู้สึกรักในชีวิตและเรื่องเล่า ของแรงงานชายอีสานคืนถิ่น 3 รุ่นอายุ,” 87-122.

สนใจเกี่ยวกับสภาพแรงงาน¹¹² แรงงานเหล่านี้คิดเพียงว่างานคือความอยู่รอดและการหลุดพ้นจากภาวะความยากจน อย่างไรก็ตามวิธีคิดเช่นนี้อาจทำให้ผู้ใช้แรงงานมุ่งมั่นทำแต่งงาน จนละเลยสุขภาพและสวัสดิการแรงงานที่พวกตนพึงได้รับจากนายจ้าง และอาจนำไปสู่การเสียชีวิตได้ในที่สุด ในภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* สาวโรงงานทอผ้าเสียชีวิตระหว่างการทำงานเพราะโรงงานไม่มีมาตรฐานด้านความปลอดภัย ตัวอย่างเช่นสาวโรงงานต้องเผชิญกับเสียงเครื่องจักรที่ดังเกินมาตรฐาน ภาพยนตร์เล่าเรื่องด้วยเสียงประกอบของเครื่องจักร (sound effects) ฉากนี้เป็นการตั้งกล้องถ่ายภายในโรงงานทอผ้า เสียงที่ผู้ชมได้ยินคือเสียงเครื่องจักร ผู้สร้างเพิ่มระดับเสียงนี้ให้ดังมากกว่าที่ผู้ชมอาจจะรับไหว เพราะผู้สร้างต้องการให้ผู้ชมได้สัมผัสเสียงที่สมจริงในโรงงานทอผ้า เสียงเครื่องจักรอันดังระงมเกินมาตรฐานโรงงานทั่วไปนี้ทำหน้าที่ประจานความไร้ความรับผิดชอบต่อเจ้าของโรงงานอุตสาหกรรมต่อคุณภาพชีวิตของลูกจ้าง¹¹³ นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* ยังแสดงให้เห็นว่าสาวโรงงานต้องทำงานอยู่ในสภาพอากาศที่ร้อนอบอ้าวและต้องสูดฝุ่นละอองจากฝ้ายที่เป็นวัตถุติดหลักของโรงงานทอผ้า ภาพยนตร์เล่าเรื่องด้วยการจัดแสงภายในโรงงานให้มีปริมาณแสงน้อยและเน้นโทนสีมืดทึบ องค์ประกอบแสงเหล่านี้ถูกนำเสนอไปพร้อมกับภาพใบหน้าของคนงานที่เต็มไปด้วยหยาดเหงื่ออันเกิดจากอากาศที่ร้อนอบอ้าว¹¹⁴ แสงมืดทึบและภาพหยาดเหงื่อมีจุดมุ่งหมายเพื่อสื่อความถึงสภาพอันเลวร้ายของโรงงาน สาวโรงงานต้องทำงานในอุณหภูมิสูงและอากาศถ่ายเทไม่สะดวก ในขณะที่องค์ประกอบในส่วนของการแสงเงา อันเกิดจากแสงจากด้านนอกสาดส่องผ่านกระจกเข้ามาในโรงงาน ทำให้ผู้ชมเห็นถึงฝุ่นละอองที่ลอยฟุ้งอยู่ภายในโรงงานที่ไม่มีอากาศถ่ายเท ฝุ่นละอองเหล่านี้เข้าไปสะสมในร่างกายของผู้ใช้แรงงานทำให้เกิดผลกระทบต่อสุขภาพโดยเฉพาะระบบทางเดินหายใจอย่างไม่ต้องสงสัย สภาพโรงงานอันเลวร้ายเช่นนี้ย่อมส่งผลให้สาวโรงงานทอผ้าถึงแก่ความตาย ดังกรณีของป้าจันทร์ตัวละครหนึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้เอง

การเสียชีวิตของป้าจันทร์ซึ่งทำงานให้โรงงานทอผ้าแห่งนี้มานานนั้นมิได้กระตุ้นให้เจ้าของกิจการดำเนินการปฏิรูปโรงงานแต่อย่างใด ภาพยนตร์เน้นย้ำการเพิกเฉยของนายทุนและเพื่อนร่วมงาน ป้าจันทร์ที่เธอต้องสูดหายใจเอาฝุ่นละอองจากฝ้ายและสารเคมีนานถึง 20 ปี ทำให้ป่วยเป็นวัณโรคจนเสียชีวิต¹¹⁵ รังสรรค์ซึ่งเป็นผู้จัดการโรงงานรับรู้อาการป่วยของคนงานที่เกิดจากความไร้มาตรฐานของโรงงานของตนมาตลอด แต่กลับเลือกที่จะเพิกเฉยเสีย เขาพูดถึงสาเหตุที่ต้องเพิกเฉยด้วยน้ำเสียงเป็นกึ่งวลว่า “เรากลัวกรมแรงงาน ถ้าเขารู้ เขาก็จะส่งกรรมการมาตรวจสอบ และผลก็คือ

¹¹² วอลเดน เบลโล, เชียร์ คันนิงแฮม, ลี เค็ง ปอห์, *ไคโกนาฏกรรมสยาม: การพัฒนาและการแตกสลายของสังคมไทยสมัยใหม่*, หน้า 134-138.

¹¹³ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *เทพธิดาโรงงาน* [ภาพยนตร์], 1:54:00 – 1:56:00 นาที.

¹¹⁴ เรื่องเดียวกัน, 00:29:00 – 00:31:00, 00:35:00 – 00:36:00 นาที.

¹¹⁵ เรื่องเดียวกัน, 00:35:00 – 00:36:00, 1:25:00 – 1:26:00, 1:42:00 – 1:49:00 นาที.

เราจะถูกเขาบังคับให้ทำทางระบายน้ำ ระบายอากาศใหม่หมด ซึ่งต้องใช้เงินไม่รู้สักกี่ล้าน”¹¹⁶ ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* ใช้คำพูดนี้ของรังสรรค์ประกอบสร้างภาพลักษณ์ของนายทุนอุตสาหกรรมที่มุ่งแสวงหาผลกำไรทุกวิถีทาง โดยมิได้สนใจสภาวะของผู้ใช้แรงงานแม้แต่น้อย ส่งผลให้ผู้ใช้งานมักถูกเอารัดเอาเปรียบอยู่เสมอ เราอาจพิจารณาอีกหนึ่งตัวอย่างในฝ่ายของผู้ใช้แรงงานบ้าง หลังจากป่าจันทน์ได้เกิดอาการหมดสติลงอย่างกะทันหันขณะทำงานอยู่นั้น เธอไม่ได้รับความช่วยเหลือจากเพื่อนร่วมงานเลย ‘ลอยชาย’ ซึ่งเป็นหัวหน้าคุ่มคนงานได้ประคองป่าจันทน์มานอนทิ้งไว้หน้าประตูโรงงานและพูดด้วยน้ำเสียงเอือมระอาว่า “อะไรกันวะอีแกนี่สาออยจริง ๆ ...สมควรตายเสียดีกว่า”¹¹⁷ ร่างกายของป่าจันทน์ในขณะนี้ไม่ต่างอะไรจากขยะที่ถูกโยนทิ้งเมื่อหมดประโยชน์การใช้งาน ภาพยนตร์ต้องการสื่อความหมายผ่านบุคลิกของลอยชายถึงความน่าสะพรึงกลัวของระบบการทำงานที่ผู้ใช้แรงงานจากชนบทต้องเผชิญในกรุงเทพฯ ตัวอย่างความสัมพันธ์ระหว่างคนงานกับคนงานข้างต้นนี้ ทำให้เห็นว่าผู้ใช้แรงงานได้สละชีวิตและความเป็นมนุษย์ให้กับการเป็นแรงงาน พวกเขามีชีวิตแบบเครื่องจักรที่อยู่ภายใต้การควบคุมและกฎระเบียบของนายจ้างที่หมกมุ่นกับต้นทุนและผลกำไรมากกว่าการเอาใจใส่ชีวิตของเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน ระบบโรงงานอุตสาหกรรมเช่นนี้ได้กลืนกินทุกสิ่งทุกอย่างแม้แต่เพื่อนมนุษย์ด้วยกันเอง

ระบบงานที่เน้นการแข่งขันกับเวลาและการแข่งขันเพื่อแย่งชิงตำแหน่งหน้าที่การงานซึ่งทำให้เกิดความเห็นแก่ตัวและการเบียดเบียนเพื่อนร่วมงานด้วยกันเองนั้นนับเป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* วิพากษ์วิจารณ์ไว้ ภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นว่า สภาพสังคมในโรงงานมีแต่การแข่งขัน จุดมุ่งหมายอย่างเดียวของผู้ใช้แรงงานคือการทำงานหนักภายใต้คำสั่งของนายทุน และทำงานเพื่อความอยู่รอดและความก้าวหน้ากว่าเพื่อนร่วมงานคนอื่น ตัวอย่างเช่น ‘ลอยชาย’ เขาเป็นคนเคร่งขรึม เอาใจจริงเอาใจกับการทำงาน เขาพยายามทำทุกวิถีทางเพื่อความอยู่รอดในตำแหน่งหัวหน้าคุ่มคนงาน เหตุผลนี้จึงทำให้เขาเป็นคนเห็นแก่ตัวและไร้มนุษยธรรม ลอยชายมักใช้วาจาและกิริยากระแทกกระชอนเพื่อนร่วมงาน และใช้อำนาจประจำตำแหน่งกดขี่เพื่อนให้มีสถานะต่ำกว่าเขาอยู่เสมอ ลอยชายบังคับให้คนงานทำงานหามรุ่งหามค่ำเพื่อให้แผนกของตนเองสามารถผลิตสินค้าได้มากกว่าแผนกอื่น ๆ ลอยชายมองเพื่อนร่วมงานเป็นเสมือนวัตถุดิบสำหรับสร้างผลผลิตให้ตนเองโดดเด่นกว่าคนอื่น ดังนั้น เมื่อเขาพบว่าร่างกายของป่าจันทน์โรยราเพราะโรคประจำตัว เขาจึงไม่ลังเลที่จะผลักไสป่าจันทน์ให้ออกจากแผนกไป ในขณะที่ลอยชายเป็นบุคคลที่พึงประสงค์ของนายจ้างคืออุทิศตนให้กับบริษัท เป็นหัวหน้าที่คุ่มลูกน้องได้อย่างมีประสิทธิภาพ แต่ในอีก

¹¹⁶ เรื่องเดียวกัน, 1:33:00 – 1:34:00 นาที.

¹¹⁷ เรื่องเดียวกัน, 1:25:10 – 1:28:00 นาที.

ด้านหนึ่งลอยชายคือภาพแทนของความโหดเหี้ยมอำมหิต และมุ่งมั่นเอาชนะเพื่อนร่วมโลกอยู่ตลอดเวลา โดยไม่คำนึงถึงมนุษยธรรมแต่อย่างใด

การสร้างภาพลักษณ์ให้ผู้คนในกรุงเทพฯ มีนิสัยหลอกลวงและแฉ่งน้ำใจ ปรากฏอย่างชัดเจนในภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* เมื่ออ้อยและเพื่อน ๆ เดินทางเข้ามาในกรุงเทพฯ พวกเธอกังวลว่าจะถูกหลอกและรังเกียจจากคนกรุงเทพฯ ภาพยนตร์เล่าเรื่องด้วยการใช้เสียงเพลงแทนความรู้สึกของอ้อย บทเพลงนี้ขับร้องโดยพุ่มพวง ดวงจันทร์ มีเนื้อความว่า “กรุงเทพฯ คือ ความใฝ่ฝันของอย่างรังเกียจ เห็นน้องเป็นคนบ้านป่า อย่าเห็นน้องเป็นผักปลา อย่าลวงให้เข้าใจ ต่อแต่นี้โรงงานก็คือบ้านใหม่ โอ้ใจเอ๋ยใจ หวันไหวยังงៃชอบกล มองเหม่อลอย มองจากหน้าต่างรถยนต์ ดึกใหญ่ของฟากถนน ลวงดวงใจคนหยามเหยียดหลอกลวงย่ำยี”¹¹⁸ คู่ขนานไปกับเนื้อเพลงข้างต้น ผู้ชมภาพยนตร์จะเห็นอ้อยและเพื่อนนั่งมองเหม่อจากหน้าต่างรถทัวร์ สีหน้าแววตาเต็มไปด้วยความวิตกกังวล ฉากนี้ภาพยนตร์ต้องการแสดงให้เห็นว่าแรงงานจากชนบทที่ถูกละทิ้งของตนเองในเมืองหลวงเช่นกัน ทั้งนี้เพราะสภาพแวดล้อมอันไม่คุ้นชินก่อให้เกิดความระหว่าดระแวงตามมา ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่พบเห็นได้ทั่วไปในทศวรรษ 2520 ดังที่งานวิจัยเกี่ยวกับการปรับตัวของชนชั้นแรงงานไทยของสมเกียรติ วันทะนะได้แสดงให้เห็น¹¹⁹ อย่างไรก็ตาม แม้อ้อยและเพื่อนจะระวังตัวมากเพียงใด สุดท้ายก็ถูกคนในเมืองหลอกลวงและย่ำยีหัวใจอันบริสุทธิ์ ภาพยนตร์เล่าเรื่องผ่านตัวละครของอ้อยที่ถูก ‘แป้น’ คนขับรถสองแถวในกรุงเทพฯ ย่ำยีหัวใจด้วยการแอบไปมีผู้หญิงอื่น¹²⁰ ในขณะที่ตัวละคร ‘ต้อง’ ซึ่งเป็นเพื่อนของอ้อยที่มาจากชนบทด้วยกัน หลังจากที่เธอตระหนักถึงการถูกกดขี่ในโรงงาน เธอตัดสินใจลาออกตามคำชวนของเพื่อนสาวโรงงานด้วยกัน ต้องหันไปประกอบอาชีพเป็นนักร้องตามสถานบันเทิง ทว่าไม่ได้เป็นดังที่เธอฝันไว้ ท้ายที่สุดเธอถูกหลอกให้มาเป็นโสเภณี¹²¹ เราคงเห็นได้ไม่ยากนักว่าภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างโครงเรื่องย่อว่าด้วยการหลอกลวงหลากหลายรูปแบบที่คนในเมืองหลวงกระทำต่อแรงงานอพยพแล้วซ้ำแล้วซ้ำเล่า เราจึงปฏิเสธได้ยากว่าภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* ต้องการเน้นย้ำประเด็นด้านมืดและความอันตรายของชีวิตในภาคอุตสาหกรรมในเขตเมืองหลวงของประเทศไทยซึ่งแตกต่างจากสังคมอันบริสุทธิ์ของชนบทนั่นเอง

การวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงงาน* ข้างต้นนี้ ดูผิวเผินแล้ว ภาพยนตร์เรื่องนี้อาจกำลังวิพากษ์วิจารณ์ระบบการผลิตแบบโรงงานอุตสาหกรรม เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกเห็นใจผู้ใช้แรงงานที่กำลังถูกกดขี่และถูกเอารัดเอาเปรียบ ทว่าเมื่อเราวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องนี้ภายใต้

¹¹⁸ เรื่องเดียวกัน, 00:06:30 – 00:08:40 นาที.

¹¹⁹ สมเกียรติ วันทะนะ, *วิวัฒนาการชนชั้นแรงงานไทยเค้าโครงประวัติศาสตร์แรงงานครบรอบสองร้อยปี*, (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525), หน้า 77-78.

¹²⁰ ยุทธนา มุกดาสนิท(ผู้กำกับ), *เทพธิดาโรงงาน* [ภาพยนตร์], 01:20:00-01:58:00 นาที.

¹²¹ เรื่องเดียวกัน, 01:20:00-01:58:00 นาที.

บริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป ได้แก่ การลดบทบาทของแนวคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่ การเพิ่มขึ้นของปัญหาแรงงานอพยพจากชนบทและปัญหาคนว่างงาน ล้วนส่งผลให้บทบาทและความสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้อยู่ในฐานะที่เป็นสื่ออุทธรณ์จากชนชั้นกลางกลุ่มหนึ่งในกรุงเทพฯ ถึงคนชนบท ในแง่เนื้อหาภาพยนตร์ที่ตอกย้ำชะตากรรมอันน่ารันทดของผู้ใช้แรงงานจึงทำหน้าที่เตือนสติหรือประหนึ่งการเขียนสื่อให้ว้าวกัลวแก่แรงงานชนบทที่ตั้งใจอพยพเข้ามาหางานทำในเมืองหลวง การยับยั้งการไหลบ่าของผู้ใช้แรงงานจากชนบทจึงเป็นสาระสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้ อย่างไรก็ตาม แม้ว่าผู้วิจัยจะได้พยายามค้นหาความคิดเห็นของผู้ใช้แรงงานที่มีต่อภาพยนตร์เรื่องนี้ กระนั้นไม่ปรากฏว่ามีหลักฐานชิ้นใดที่จะให้ข้อมูลนี้ได้เลย อย่างไรก็ตามผู้วิจัยพบหลักฐานในคอลัมน์บันเทิงของหนังสือพิมพ์ *ไทยรัฐ* ซึ่งเสนอข่าวว่า สาวโรงงานขึ้นชมดาราสาวจารุณี สุขสวัสดิ์ ในบทสาวโรงงาน และมีภาพประกอบสาวโรงงานห้อมล้อมดารายอดนิยมนี้อย่างหนาแน่น¹²² หากภาพความชื่นมื่นดังกล่าวนี้จะเป็นประจักษ์พยานให้แก่อะไรสักอย่าง เราอาจกล่าวได้ว่าผู้ใช้แรงงานกลุ่มนี้อาจมีรับรู้ถึงสาระสำคัญเดียวกันกับที่ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* ต้องการสื่อออกมา บางทีนี่อาจเป็นความล้มเหลวของผู้กำกับภาพยนตร์ก็เป็นได้ กระนั้นความล้มเหลวดังกล่าวนี้ไม่ได้เปลี่ยนสาระสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้แต่อย่างใด

การสร้าง ความหมายเกี่ยวกับแรงงานชนบทของภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* เพื่ออภิปรายปัญหาแรงงานไม่ได้ราบรื่นอย่างที่มุ่งหมายไว้ เพราะความไม่ลงรอยทางความคิดระหว่างผู้สร้างฝ่ายผู้บริหารกับผู้สร้างฝ่ายผลิตเนื้อหา (ผู้กำกับและผู้เขียนบท) ความไม่ลงรอยดังกล่าวทั้งร่องรอยไว้ในบุคลิกของตัวละคร ความรู้สึกของผู้ชม โปสเตอร์ และชื่อเรื่อง ผู้ชมบางกลุ่มรู้สึกว่าย่อยมีอุปนิสัยประหนึ่งเป็นปัญญาชนฝ่ายซ้าย แต่ก็ไม่ใช่ปัญญาชนฝ่ายซ้ายเต็มตัวที่ลุกขึ้นต่อสู้เพื่อปฏิวัติเปลี่ยนแปลงระบบการผลิตอันไร้มนุษยธรรมนี้ การเสียชีวิตของป้าจันทร์เป็นปางเส้นสุดท้ายที่ทำให้เธอลุกขึ้นสู้เพื่อศักดิ์ศรีของผู้ใช้แรงงาน ทว่าในตอนจบของเรื่อง เธอกลับเลือกหันหลังให้แก่ชะตากรรมของเพื่อนร่วมโรงงานเดียวกันและเดินทางกลับชนบท¹²³ ความไม่เด็ดเดี่ยวและละทิ้งอุดมการณ์เชิงปฏิวัติของอ้อยนั้น มีที่มาจากความต้องการของฝ่ายบริหารในบริษัทผลิตภาพยนตร์ ผู้บริหารคาดหวังให้อ้อยมีคุณภาพชีวิตที่ดีในกรุงเทพฯ ต้องการให้ตัวละครตัวนี้มีนิสัยแก่นกล้า ไม่ค่อยยอมคนอื่น และนำเสนอในลักษณะภาพยนตร์ตลก เบาสมอง พร้อมกับมีฉากบู๊ให้เธอวาดลวดลายเป็นอรรถรสแก่ผู้ชม เพราะแนวทางนี้จะสอดคล้องกับบททำเงินของจารุณี สุขสวัสดิ์ ที่เธอมีกับบทเป็นหญิงสาวผู้แก่นกล้า และบทเช่นนี้มักทำรายได้ให้ผู้สร้างถึงหลักล้านบาท¹²⁴ ตรงกันข้ามกับฝ่ายผลิต

¹²² “สาวโรงงานขึ้นชมบทรสนทนา...ห้อมล้อม เทพธิดาโรงงาน,” *ไทยรัฐ* (4 พฤษภาคม 2525): 13.

¹²³ สนั่นจิตต์ บางสพาน, “เทพธิดาโรงงาน,” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 46,9 (พฤษภาคม 2525): 35-36.

¹²⁴ รุ่งน รณภพ (ผู้กำกับ), *ปริศนา* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟร์สตาร์โปรดักชั่น, 2525); “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงงาน*...พบคู่ขวัญ 10 ล้านบาทจาก *ปริศนา*,” *ไทยรัฐ* (25 เมษายน 2525): 12; ดูภาพยนตร์ที่แสดงนำโดยจารุณี สุขสวัสดิ์ ได้ใน พันคำ (ผู้

เนื้อหาที่หมายมั่นปั้นมือให้อ้อยมีชีวิตที่ไม่ราบรื่นในเมือง มีนิสัยวุ่นนอนสอนง่าย และนำเสนอเนื้อหาในลักษณะดราม่า ตัวอย่างที่ชัดเจนคือตอนจบ ครั้งหนึ่งผู้บริหารอยากให้ฝ่ายผลิตแก้ตอนจบให้อ้อยแต่งงานกับพระเอกในเมือง ทว่าฝ่ายผลิตปฏิเสธเพราะต้องการคงลักษณะดราม่าและประเด็นแรงงานที่ทำงานมาตั้งแต่ต้นไว้¹²⁵

ความไม่ลงรอยระหว่างฝ่ายผู้บริหารกับฝ่ายสร้างสรรค์ของภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* ยังปรากฏร่องรอยในการออกแบบโปสเตอร์โฆษณาภาพยนตร์อีกด้วย ตัวอย่างเช่น โปสเตอร์ที่ตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ *มติชน* ฉบับวันที่ 1 พฤษภาคม 2525 ปรากฏภาพดาราสาวจารุณี สุขสวัสดิ์ในชุดแพ้นตามสมัยนิยมของคนกรุงเทพฯ มีหน้าตาอึมครึม ร่าเริง และสายตาดูมองไปที่ผู้ชมประหนึ่งว่าผู้ชมกำลังสบตากับดาราสาวที่โด่งดังในประเทศไทย ในโปสเตอร์นี้มีภาพชายหนุ่มอีกสามคนที่เป็นผู้จัดการโรงงาน คนขับรถสองแถว และหนุ่มโรงงาน กำลังจ้องมองมาที่จารุณีด้วยความรัก ภาพของจารุณีจะมีขนาดใหญ่กว่าชายหนุ่มทั้งสามคน โปสเตอร์ระบุข้อความว่า “เมื่อจารุณีเป็นฉันทนาเฮฮารักกับสามหนุ่มจ้องเล็งศรัทธา ปีกใจสาวบ้านนาจึงหวั่นไหวแม้ใจจะแก่นกล้า” การขึ้นต้นข้อความด้วยชื่อจารุณี ทำให้เราแน่ใจได้ว่าความสวยและความโด่งดังของจารุณีทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์เลือกโฆษณานางเอกผู้นี้เป็นหลักเพื่อดึงดูดให้ผู้ชมเข้ามาชมภาพยนตร์ และตีความเนื้อหาในลักษณะความรักของสาวฉันทนา กับชายหนุ่มเป็นสำคัญ¹²⁶ ส่วนน้อยเท่านั้นที่โปสเตอร์จะสื่อความหมายถึงชะตากรรมของผู้ใช้แรงงาน ตัวอย่างโปสเตอร์ขนาดเล็กที่โฆษณาอยู่ล่างสุดของหนังสือพิมพ์ *ไทยรัฐ* แม้โปสเตอร์ยังคงเน้นชื่อและภาพของจารุณีให้โดดเด่น แต่ก็มีความพูดถึงแรงงานชนบทว่า “ผืนนาแห่งนี้เป็นที่เกิดหัวใจเธอเคยเติบโตจากไกล บางครั้งเธอต้องหวั่นไหว แต่ใจเธอแกร่งกล้า เพื่อค่าของคน”¹²⁷ ข้อความข้างต้นสื่อให้เห็นการกลับใจของผู้ใช้แรงงานชนบทในเมือง เพราะในเรื่องชี้ให้เห็นว่าอ้อยและเพื่อนถูกนายจ้างกดขี่และหลอกลวง ทว่าเธอตระหนักว่าสภาพในโรงงานไม่ต่างจากทาสใต้บังคับการของนายทุน บ้านเกิดเท่านั้นที่จะทำให้ได้รับคุณค่าของความเป็นมนุษย์กลับคืนมา โปสเตอร์ทั้งสองชิ้นนี้จึงมีเนื้อหา

กำกับ), *นายอำเภอคนใหม่* [ภาพยนตร์], (ไทย: สีนุญเรืองฟิล์ม, 2523); เกียรติ เอี่ยมพิงพร และประชา มาสินนท์ (อำนวยการสร้าง), *นางสาวโอรสตก* [ภาพยนตร์], (ไทย: รัตนฟิล์ม, 2524); ไพจิตร ศุภวารี (อำนวยการสร้าง), *ลูกสาวกำนัน* [ภาพยนตร์], (ไทย: สีนุญเรืองฟิล์ม, 2524)

¹²⁵ บทสัมภาษณ์ยุทธนา มุกดาสนิท อ้างใน วิสิทธิ์ อนันต์ศิริประภา, “ชีวิตและผลงานของยุทธนา มุกดาสนิท: การต่อรองของความเป็นผู้กำกับภาพยนตร์กับระบบธุรกิจภาพยนตร์,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต, 2547), หน้า 56.

¹²⁶ “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงงาน*,” *มติชน* (1 พฤษภาคม 2525): 2; และโปรดดูโปสเตอร์โฆษณาแนะนำเสนอจารุณี สุขสวัสดิ์ เพิ่มได้ใน “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงงาน*,” *สยามรัฐ* (4 พฤษภาคม 2525): 9; “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงงาน*,” *ไทยรัฐ* (25 เมษายน 2525): 12; “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงงาน*,” *ไทยรัฐ* (6 พฤษภาคม 2525): 12.

¹²⁷ “โปสเตอร์ *เทพธิดาโรงงาน*” *ไทยรัฐ* (11 พฤษภาคม 2525): 11; ดูโปสเตอร์โฆษณาเกี่ยวกับประเด็นแรงงานได้ใน “โปสเตอร์ *เทพธิดาโรงงาน*...สกุลแม่ค้าเพียงสาวชานา แต่ใจรักเกียรติศักดิ์ศรี,” *ไทยรัฐ* (1 พฤษภาคม 2525): 12.

ขัดแย้งกันเอง จึงอาจไม่น่าประหลาดใจนักที่ผู้ชมจะสับสนกับสารสำคัญที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องการสื่อ ก็เป็นไปได้

ความไม่ลงรอยในเชิงเนื้อหาของภาพยนตร์ระหว่างฝ่ายผู้บริหารกับฝ่ายสร้างสรรค์พบเห็นได้ชัดในการให้ความหมายแก่ชื่อภาพยนตร์ที่แตกต่างกันออกไป ในเชิงพาณิชย์ศิลป์ ชื่อ *เทพธิดาโรงงาน* เป็นการประกอบสร้างนามวลีที่ดึงดูดผู้ชมได้ทั้งชนชั้นแรงงานและชนชั้นกลาง คำว่า “โรงงาน” สื่อถึงแรงงานนั้นก็ย่อมหมายถึงผู้ชมในกลุ่มผู้ใช้แรงงาน คำว่า “เทพธิดา” มีความหมายว่าสาวงาม ผู้รับบทนี้คือจารุณี ดาราสาวที่มีผู้นิยมชมชอบ ไม่ใช่เฉพาะแต่ผู้ใช้แรงงานเท่านั้น ทว่ารวมถึงกลุ่มข้าราชการ พนักงานออฟฟิศ ชาวนา พ่อค้าแม่ค้า นักเรียน และนักศึกษา ทำให้ชื่อเรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* ประสบความสำเร็จในการทำหน้าที่ดึงดูดผู้ชมจากชนชั้นต่าง ๆ รายได้ 3 ล้านบาทใน 6 วัน อาจเป็นเครื่องยืนยันความนิยมจากผู้ชมได้อย่างชัดเจน¹²⁸ อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาชื่อเรื่องในแง่การวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาแรงงานแล้ว คำว่า *เทพธิดาโรงงาน* เป็นชื่อที่แสดงให้เห็นถึงวัตถุประสงค์ของผู้สร้างที่ไม่เพียงนำเสนอประเด็นเรื่องความงามของสาวโรงงานที่รับบทโดยจารุณีเท่านั้น หากยังต้องการ “เทพธิดา” ผู้ตื่นรู้ถึงชะตากรรมที่กรรมกรโรงงานในช่วงทศวรรษ 2520 ต้องเผชิญ ซึ่งเป็นชะตากรรมที่โหดร้ายกว่าความยากจนบนผืนดินอันแห้งแล้งของภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ชะตากรรมดังกล่าวก็คือการถูกขูดรีดแรงงานจนเลือดหยดสุดท้าย (ดังกรณีของป่าจันทร์) จนทำให้ลูกจ้างกลายสภาพเป็นแรงงานที่ไร้ค่าของนายทุน ภาพยนตร์ต้องการให้คนชนบทตระหนักถึงความโหดร้ายในโรงงานเพื่อหวังว่าจะไม่อพยพเข้ามาทำงานในเมืองและให้พวกเขากลับสู่ชนบท ดังเดียวกับที่ “เทพธิดาโรงงาน” อย่างอ้อยได้เกิดอุบัติเหตุในตอนจบของเรื่อง เมื่อเธอเดินทางกลับสู่อ้อมกอดของบิดามารดาและมาตุภูมิในต่างจังหวัด อย่างไรก็ตามด้วยความพยายามของฝ่ายบริหารของบริษัทสร้างภาพยนตร์ที่ต้องการสร้างยอดขายและทำการตลาดให้แก่ภาพยนตร์มากกว่าที่จะสนใจมิติของเนื้อหาต่งเจตนาของฝ่ายสร้างสรรค์ ชื่อเรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* จึงเน้นไปที่ความงามและความโดดเด่นของดารานำเป็นสำคัญ การสร้างการรับรู้ถึงปัญหาแรงงานและการสนับสนุนแนวคิดแรงงานคืนถิ่นผ่านการเน้นย้ำชะตากรรมอันโหดร้ายของผู้ใช้แรงงานในโรงงานอุตสาหกรรมจึงไม่ได้รับการกล่าวขานและอภิปรายถึงในสื่อสาธารณะมากนัก

บทนี้ศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมยุคเริ่มต้น 3 เรื่อง ได้แก่ *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว*, *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* และ *เทพธิดาโรงงาน* ภาพยนตร์ดังกล่าวนำเสนอปัญหาแรงงานในกรุงเทพฯ ช่วงทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2520 งานวิจัยก่อนหน้านักศึกษาภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องบนฐานของภาพยนตร์ศึกษาตามแนวทางทฤษฎีประพันธ์กร (auteur theory) ที่ศึกษาความคิดของผู้กำกับในฐานะเสียงของชนชั้นกลางที่นำเสนอความคิดในลักษณะภาพสะท้อนหรือการตี

¹²⁸ “9 โรงเครือไฟว์สตาร์ มอบล้อ เทพธิดาโรงงาน ครบ 3 ล้านบาท,” *ไทยรัฐ* (4พฤษภาคม 2525): 2,13.

แผ่ชีวิตกรรมกรที่ถูกขูดรีดจากนายจ้างออกมาอย่างตรงไปตรงมา อย่างไรก็ตาม บทนี้ชี้ให้เห็นว่า ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องกำลังร่วมอภิปรายและถกเถียงประเด็นปัญหาแรงงานในพื้นที่สาธารณะของแต่ละยุคสมัยที่ภาพยนตร์สร้างขึ้น สำหรับภาพยนตร์สารคดี *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* นั้น ผู้สร้างภาพยนตร์ซึ่งมีอุดมการณ์สังคมนิยมแบบซ้ายใหม่เจตนานำเสนอภาพความทุกข์ยากของกรรมกร เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกสงสารและเห็นอกเห็นใจกรรมกร ภาพความทุกข์ยากนี้เป็นวาทกรรมที่สอดคล้องกับหนังสือพิมพ์ฝ่ายซ้าย กระนั้นก็ตามภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้มิได้มีแต่ร่องรอยความคิดและอุดมการณ์ของผู้สร้างภาพยนตร์เท่านั้น หากยังแสดงให้เห็นความคิดและจินตนาการทางการเมืองตามแนวทางสังคมนิยมของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วที่ต้องการนำเสนอแนวคิด “ห้องปฏิบัติการของแนวคิดสังคมนิยม” ที่จะทำให้คุณภาพชีวิตของกรรมกรสูงขึ้น ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* นำเสนอประเด็นกรรมกรถูกเพิกเฉยจากเจ้าหน้าที่รัฐ ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างและฉายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ซึ่งเป็นยุคสมัยของการปิดกั้นการแสดงความคิดเห็นทางการเมืองและสังคมของผู้ใช้แรงงาน และต้องอยู่ภายใต้คณะรัฐประหารที่สัญญาว่าจะเร่งรื้อฟื้นเศรษฐกิจและดูแลความปลอดภัยทั้งชีวิตและทรัพย์สินให้แก่ประชาชน อย่างไรก็ตามชีวิตของผู้ใช้แรงงานกลายเป็นโศกนาฏกรรมในสังคมไทยเพราะรัฐบาลเพิกเฉยปัญหาแรงงาน รวมถึงการเกิดอาชญากรรมบ่อยครั้ง ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอปัญหาแรงงานในลักษณะโศกนาฏกรรมเพื่อประชดประชันการบริหารงานที่ล้มเหลวของเจ้าหน้าที่รัฐ ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* นำเสนอประเด็นปัญหาการอพยพย้ายถิ่นจากชนบทมาสู่กรุงเทพฯ ในช่วงทศวรรษ 2520 ผู้วิจัยพบว่าผู้สร้างภาพยนตร์พยายามนำเสนอภาพกรรมกรที่ถูกนายจ้างเอารัดเอาเปรียบ และเพื่อนร่วมงานกดขี่และหลอกลวง ทว่าการนำเสนอภาพความทุกข์ยากนี้มิได้มีบทบาทเพื่อเร้าความรู้สึกสงสารหรือเห็นอกเห็นใจ หากต้องการต่อต้านการอพยพเข้ามาหาทำงานในกรุงเทพฯ ของบรรดาแรงงานจากชนบท เพราะในช่วงเวลาดังกล่าวปัญหาการว่างงานและปัญหาความเสื่อมโทรมในกรุงเทพฯ กำลังเป็นปัญหาสำคัญของคนในสังคมเมือง เราอาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมมิได้ทำหน้าที่เป็นภาพสะท้อนปัญหาแรงงานดังที่งานวิจัยก่อนหน้านี้เสนอ ทว่าการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคม และการเมือง โดยเฉพาะการลดบทบาทของแนวคิดซ้ายใหม่ที่ครั้งหนึ่งเคยแพร่หลายในหมู่นักกิจกรรมรุ่นใหม่ ล้วนส่งผลให้เนื้อหาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเปลี่ยนจากบทบาทเพื่อเรียกร้องความเป็นธรรมและความยุติธรรมให้กับชนชั้นแรงงานมาสู่บทบาทในการเป็นกระบอกเสียงให้แก่นโยบายของรัฐบาลตามทัศนคติของชนชั้นกลางในเขตกรุงเทพฯ

นอกจากนี้ การศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในประเด็นปัญหาแรงงานของบทนี้ ยังมีส่วนเข้าไปทบทวนประวัติศาสตร์แรงงานไทยช่วงทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2520 อีกด้วย งานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับประเด็นแรงงานช่วงเวลาดังกล่าวมักนำเสนอแนวทางการต่อสู้หรือการประท้วงของเหล่ากรรมกรว่าเป็นเสมือนเครื่องมือที่กรรมกรใช้สำหรับการต่อรองเชิงกลยุทธ์กับนายจ้างเท่านั้น

อย่างไรก็ตามวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้ชี้ให้เห็นผ่านกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า และพบว่าการประท้วงของพวกเธอมิได้เป็นเพียงเครื่องมือในการต่อรองเชิงกลยุทธ์กับนายจ้างเท่านั้น แต่ยังเป็น “ห้องปฏิบัติการของแนวคิดสังคมนิยม” หรือเป็นโรงงานต้นแบบของการปฏิวัติระบบการผลิตจากทุนนิยมสู่สังคมนิยม แนวคิดสังคมนิยมนี้ทำให้กรรมกรหญิงมีคุณภาพชีวิตที่ดีขึ้น ซึ่งแนวทางสังคมนิยมของเหล่ากรรมกรหญิงแห่งโรงงานฮาร่าดูเหมือนจะก้าวหน้าไปไกลกว่าความคิดสังคมนิยมของกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์และประเด็นสุดท้ายงานวิจัยที่ผ่านมาหมองปัญหาแรงงานเป็นเรื่องความขัดแย้งระหว่างผู้ใช้แรงงานกับนายทุนเป็นสำคัญ อย่างไรก็ตามการประกอบสร้างของภาพยนตร์เรื่อง *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* และ *เทพธิดาโรงงาน* ได้พิสูจน์ให้เห็นแล้วว่าความสัมพันธ์ของกรรมกรมิได้อยู่เฉพาะกับนายทุนเท่านั้น หากยังสัมพันธ์กับภาครัฐ ผู้คนในสังคม เพื่อนร่วมงาน และครอบครัว รวมถึงมิติด้านอารมณ์และความรู้สึก ความคาดหวัง ความฝัน และจินตนาการสู่ออนาคตของชนชั้นแรงงานอีกด้วย บางที่ปัญญาชนจากชนชั้นกลางของไทยนั้น อาจไม่ได้หมกมุ่นกับเฉพาะปัญหาความขัดแย้งทางชนชั้นระหว่างลูกจ้างกับนายทุนอย่างเพียงผิวเผินเท่านั้น แต่ปัญญาชนฝ่ายซ้ายไทยในทศวรรษ 2510 และ 2520 เหล่านี้ก็ให้ความสำคัญกับมิติอื่น ๆ ของชีวิตแรงงานไทยไม่น้อยไปกว่าขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมเพื่อคุณภาพชีวิตแรงงานไทยในปัจจุบัน บางทีมิติด้านมนุษยธรรมอาจสำคัญและโดดเด่นในการเคลื่อนไหวเพื่อสิทธิแรงงานไทยมากกว่ามิติด้านเศรษฐกิจก็เป็นได้

รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ออกกฎหมายปราบปรามการค้าประเวณี พ.ศ. 2503 เพราะรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์เห็นว่าสำนักโสเภณีและหญิงโสเภณีก่อให้เกิดปัญหาอาชญากรรม อาทิ สำนักโสเภณีเป็นแหล่งมั่วสุมของอันธพาล นักต้ม และนักพนัน บางครั้งเกิดการทะเลาะวิวาทแย่งตัวโสเภณีจนสร้างความวุ่นวายให้กับสังคม เป็นต้น⁵ ด้วยเหตุนี้ผู้คนบางกลุ่มในสังคมจึงเริ่มต่อต้านโสเภณีและรัฐบาลเริ่มดำเนินนโยบายปราบปรามโสเภณีเป็นการเฉพาะกิจ อาทิ รัฐบาลสั่งจับกุมโสเภณีเพื่อนำตัวไปฝึกอบรมอาชีพที่บ้านปากเกร็ดและบ้านเกร็ดตระการ⁶ นอกจากนี้ ในช่วงทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 จำนวนโสเภณีเพิ่มมากขึ้นจากประมาณ 46,000 คน (พ.ศ. 2525) เพิ่มขึ้นถึง 86,000 คน (พ.ศ. 2533)⁷ ทำให้เจ้าหน้าที่ภาครัฐดำเนินการปราบปรามการค้าประเวณีอย่างจริงจังมากขึ้นสืบเนื่องจากมีหญิงสาวจากชนบทถูกหลอกลวงให้มาเป็นโสเภณีตามสถานบันเทิง โรงแรม และย่านฐานทัพอเมริกาในช่วงสงครามเวียดนาม รวมถึงมีโสเภณีไทยลักลอบไปค้าประเวณีต่างประเทศ โดยเฉพาะประเทศญี่ปุ่น เราอาจกล่าวได้ว่าการต่อต้านและปราบปรามโสเภณีนับตั้งแต่ทศวรรษ 2500 เป็นต้นมาทำให้ปัญหาโสเภณีอยู่ในความสนใจของผู้คนร่วมสมัยจนเกิดการถกเถียงและอภิปรายปัญหาโสเภณีในพื้นที่สาธารณะ ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมก็เป็นพื้นที่หนึ่งที่มุ่งอภิปรายปัญหาดังกล่าว

งานวิจัยทางประวัติศาสตร์และแขนงอื่น ๆ ที่ศึกษาภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคมในทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 มักมุ่งเน้นศึกษาภาพยนตร์ผ่านบริบททางสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองที่ภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ กำเนิดขึ้น รวมถึงการศึกษาภูมิหลังของผู้กำกับทั้งในแง่ของอิทธิพลทางความคิดที่ผู้กำกับได้รับ และศึกษาเทคนิคการเล่าเรื่องหรือการถ่ายทำของผู้กำกับ ตัวอย่างเช่น วิทยานิพนธ์เรื่อง “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525” ของสมชาย ศรีรักษ์ พบว่าเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาภาพยนตร์ไทยจากแนวพาฝันที่เน้นความบันเทิงสู่แนวสะท้อนสังคม อาทิ ภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงแรม* กำกับโดยหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล และ *เทพธิดาบาร์* 21 กำกับโดย ยุทธนา มุกดาสนิท นำเสนอปัญหาโสเภณีในประเทศไทย เป็นต้น สมชายสรุปว่า เหตุการณ์ 14 ตุลา เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ “ภาพยนตร์ได้เปลี่ยนบทบาทจากภาพยนตร์ที่เน้นความบันเทิงเป็นภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม แม้ว่าบทบาทของภาพยนตร์ไทยจะ

⁵ ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์, “โสเภณีกับนโยบายของรัฐบาลไทย พ.ศ. 2411-2503,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526), หน้า 148-149.

⁶ ทักษิณ เจริญเจริญ, *การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ*, พรรณี ฉัตรพลรักษ์ และคณะ แปล, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2548), หน้า 230-231.

⁷ กองกามโรค กระทรวงสาธารณสุข พ.ศ. 2525 – 2537 อ้างใน ทศพร จันทรี, “การวิเคราะห์ข้อมูลข่าวสารด้านปัญหาโสเภณีในหนังสือพิมพ์รายวันภาษาไทย 4 ชื่อฉบับ,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต (สื่อสารมวลชน) คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), หน้า 119.

ไม่ก้าวไปถึงขั้นของการขึ้นาสังคมก็ตาม”⁸ ขณะทำงานวิจัยของอัญชลี ชัยวรพร ในบทความเรื่อง “หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม” พบว่า “หนังสะท้อนสังคมของไทยมิได้เกิดขึ้นทันทีที่มีการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง ความเป็นขบถที่เริ่มเกิดขึ้นในช่วงเวลานั้นเป็นการบ่มเพาะร่วมไปกับกระแสสังคมโลกตั้งแต่ปลายทศวรรษ 1960 เมื่ออเมริกันชนเกิดคำถามกับการดำเนินชีวิตของคนรุ่นพ่อแม่ และคำถามยิ่งแรงขึ้นเมื่อเกิดสงครามเวียดนาม พลังการต่อต้านที่รุนแรงขึ้นเรื่อย ๆ นั้นได้ส่งข้ามจากซีกโลกหนึ่งมาสู่ซีกโลกหนึ่ง ผ่านงานศิลปะ ... ไม่ว่าจะเป็นดนตรี หนังสือ ภาพเขียน หรือภาพยนตร์”⁹ อัญชลี ชัยวรพร ชี้ให้เห็นว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมไทยได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมทางภูมิปัญญาจากภาพยนตร์ตะวันตก นอกจากนี้ผู้สร้างภาพยนตร์รุ่นใหม่มักสนใจปัญหาสังคมโดยตรง อาทิ หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล, เพิ่มพล เชยอรุณ และยุทธนา มุกดาสนิท เป็นต้น ปัจจัยเหล่านี้ล้วนส่งผลให้เกิดการสร้างสรรคภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคมขึ้น งานวิจัยทั้งสองชิ้นนี้ให้ความสำคัญกับบริบททางประวัติศาสตร์ในฐานะปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาภาพยนตร์ อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าสนใจว่างานทั้งสองชิ้นเน้นวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเฉพาะชื่อเรื่องและเรื่องย่อของภาพยนตร์เท่านั้น ตัวอย่างเช่น การอธิบายภาพยนตร์เกี่ยวกับโสเภณี งานวิจัยทั้งสองชิ้นยกตัวอย่างเพียงชื่อเรื่องและเรื่องย่อเพื่อให้เห็นภาพอย่างสังเขป ทว่าไม่ได้สนใจองค์ประกอบภายในภาพยนตร์เลย ในแง่นี้ วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงให้ความสำคัญกับเนื้อหาภาพยนตร์เป็นหลัก โดยวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ภายในภาพยนตร์ควบคู่ไปกับบริบททางประวัติศาสตร์ เพื่อแสดงให้เห็นถึงปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาภาพยนตร์และบทบาทของภาพยนตร์ในการถกเถียงปัญหาโสเภณีในสังคมไทยร่วมสมัย

บทนี้ต้องการศึกษาพัฒนาการ ปัจจัย และบทบาทของภาพยนตร์เกี่ยวกับโสเภณีไทยในภาพยนตร์ 3 เรื่อง ได้แก่ *เทพธิดาโรงแรม* (2517) กำกับโดยหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ซึ่งดัดแปลงมาจากนวนิยาย *เทพธิดาโรงแรม* ของณรงค์ จันทน์เรื่อง, *เทพธิดาบาร์* 21 (2521) กำกับโดยยุทธนา มุกดาสนิท ดัดแปลงจากเรื่อง *เกียรติโสเภณี* ของฌอง ปอล ชาร์ต และเรื่อง *กลกามแห่งความรัก*

⁸ สมชาย ศรีรักษ์, “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), หน้า 113-217, 223; ดูตัวอย่างการวิเคราะห์ปัจจัยที่ก่อให้เกิดเนื้อหาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมได้ใน โดม สุขวงศ์, *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย*, (กรุงเทพฯ: องค์การคำของคุรุสภา, 2533), หน้า 48-57; กัจจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, *หลอน รัก ลับสน ในหนังไทย: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรักและหนังยุคหลังสมัยใหม่*, (กรุงเทพฯ: ศยาม, 2552), หน้า 36-38; Anchalee Chaiworaporn, ‘Thai Cinema Since 1970,’ in David Hanan, (ed.), *Film in South East Asia: Views from the Region* (SEAPAVAA, 2001), pp. 141-162.

⁹ อัญชลี ชัยวรพร, “หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม,” *สารคดี* 13,150 (สิงหาคม 2540): 130.

(2532) กำกับโดยทรง ศรีเชื้อ¹⁰ ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องสร้างขึ้นมาเพื่อร่วมถกเถียง อภิปราย และนำเสนอปัญหาโสเภณีโดยตรง ภาพยนตร์เลือกให้โสเภณีเป็นตัวเอกของเรื่องที่ต้องเผชิญกับการถูกหลอกลวงให้มาค้าประเวณี ความรักที่ไม่สมหวังของโสเภณี และภาพชีวิตโสเภณีในต่างประเทศ¹¹ ลักษณะเด่นเหล่านี้ทำให้ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องแตกต่างจากภาพยนตร์โสเภณีเรื่องอื่นที่ไม่น้อยกว่า 10 เรื่องในช่วงระยะเวลาเดียวกัน¹² ที่เน้นนำเสนอโสเภณีในมิติของโสเภณีขาย แม่เล้า โสเภณีเด็ก โดยนำเสนอตัวละครโสเภณีเป็นเพียงตัวประกอบของเรื่อง หรือบางเรื่องก็เล่าเพียงชีวิตของโสเภณีที่ไม่ได้สัมพันธ์กับประเด็นปัญหาโสเภณีที่อภิปรายกันอยู่ในพื้นที่สาธารณะ ภาพยนตร์ *รอยมลทิน* (2517) นำเสนอปัญหาชีวิตครอบครัวส่วนบุคคลของหมอนวดคนหนึ่งที่ได้เฝ้าจากโสเภณี แม่เล้า จนถึงเมียน้อย¹³ ในขณะที่ *เทพธิดาโรงแรม* ที่สร้างในปีเดียวกันมุ่งเน้นนำเสนอปัญหาผู้หญิงถูกหลอกลวงมาเป็นโสเภณี ความรุนแรงและการถูกเหยียดหยามในอาชีพโสเภณีซึ่งเป็นปัญหาที่ได้รับ ความสนใจจากสังคม หรือในปลายทศวรรษ 2520 ภาพยนตร์ *ช่างมันฉันไม่แคร์* (2529) นำเสนอ ความรักระหว่างสาวนักโฆษณาชนชั้นกลางกับโสเภณีชายชนชั้นล่าง ตรงกันข้ามกับ *กลกามแห่งความรัก* นำเสนอปัญหาโสเภณีไทยลักลอบไปค้าประเวณีในประเทศญี่ปุ่นซึ่งเป็นปัญหาสำคัญของประเทศไทยที่กำลังเผชิญอยู่ในขณะนั้น เป็นต้น นอกจากนี้ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องที่ศึกษาในบทนี้ทำให้เราเห็น การเปลี่ยนแปลงทางภูมิปัญญาและภาพลักษณ์ของโสเภณีในช่วงทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530

¹⁰ ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้ประสบความสำเร็จทางธุรกิจในแง่ของรายได้และยังได้รับรางวัลทางภาพยนตร์อีกด้วย ทำให้ ภาพยนตร์ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวางในสื่อสาธารณะ ดูตัวอย่างคำวิจารณ์ภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงแรม*, *เทพธิดาบาร์ 21* และ *กลกามแห่งความรัก* ได้ใน “เทพธิดาโรงแรม,” *ไทยรัฐ* (7 มีนาคม 2517): 13; “เทพธิดาโรงแรม,” *ไทยรัฐ* (8 มีนาคม 2517): 13; “เทพธิดาโรงแรม,” *สยามรัฐ* (13 มีนาคม 2517): 13; “เทพธิดาโรงแรม: ความจริงที่ต้องยอมรับ,” *ประชาธิปไตย* (10 มีนาคม 2517): 7; “ยุทธนา สร้างภาพพจน์ใหม่ หนังสือไทยนำ เทพธิดาบาร์ 21 ทำทนายวงการ,” *เดลินิวส์*, (28 กันยายน 2521): 2,16; “เทพธิดาบาร์ 21,” *เดลินิวส์*, (29 กันยายน 2521): 17; “เทพธิดาบาร์ 21,” *ไทยรัฐ*, (30 กันยายน 2521): 13; “เทพธิดาบาร์ 21 ระหว่างการหลอกลวงและสร้างสรรค์ของ ยุทธนา มุกดาสนิท,” *สยามรัฐ* (13 ตุลาคม 2521): 9; “กลกามแห่งความรักหนังสือชีวิตยอดเยี่ยม,” *เดลินิวส์* (24 ตุลาคม 2532): 23; “ทรง มั่นใจ ดาริน เกิดเต็มตัวใน กลกามแห่งความรัก,” *เดลินิวส์* (27 ตุลาคม 2532): 23; “กลกามแห่งความรัก,” *ไทยรัฐ* (30 ตุลาคม 2532): 21; “กลกามแห่งความรัก,” *แนวหน้า* (3 พฤศจิกายน 2532): 15.

¹¹ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เทพธิดาโรงแรม* [ภาพยนตร์], (ไทย: พร้อมมิตรภาพยนตร์, 2517); ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *เทพธิดาบาร์ 21* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2521); ทรง ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ), *กลกามแห่งความรัก* [ภาพยนตร์].

¹² ดูรายละเอียดภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเกี่ยวกับโสเภณีได้ใน สักกะ จารุจินดา (ผู้กำกับ), *ตลาดพรหมจารี* [ภาพยนตร์], (ไทย: 67 การละครและภาพยนตร์, 2516); ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เทพธิดาโรงแรม* [ภาพยนตร์]; เนรมิต (ผู้กำกับ), *รอยมลทิน* [ภาพยนตร์], (ไทย: กรุงสยามภาพยนตร์, 2517); เพิ่มพล เชยอรุณ, *เมืองขอลาน* [ภาพยนตร์], (ไทย: มูฟวี่พิกเจอร์, 2521); ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *เทพธิดาบาร์ 21* [ภาพยนตร์]; ชูติมา สุวรรณรัตน์, *หัวใจห้องที่ 5* [ภาพยนตร์], (ไทย: สหมงคลฟิล์ม, 2521); พันธุ์เทพ ทเวกุล, *ช่างมันฉันไม่แคร์* [ภาพยนตร์], (ไทย: พูนทรัพย์โปรดักชั่น, 2529); ทรง ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ), *กลกามแห่งความรัก* [ภาพยนตร์]; ทรง ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ), *มาม่าซัง* [ภาพยนตร์], (ไทย: เอ็กซิฟิล์ม โปรดักชั่น, 2534); พงษ์ พยกุล (ผู้กำกับ), *ดิฉันไม่ใช่โสเภณี* [ภาพยนตร์], (ไทย: December Group, 2536).

¹³ เนรมิต (ผู้กำกับ), *รอยมลทิน* [ภาพยนตร์].

เราอาจกล่าวได้ว่า การศึกษาภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องที่สร้างขึ้นในเวลาดังกล่าวทำให้เราเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์ไทยสมัยใหม่กับปัญหาโสเภณีไทยได้ชัดเจนขึ้น

การศึกษาพัฒนาการ ปัจจัย และบทบาทของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเกี่ยวกับปัญหาโสเภณีในทศวรรษ 2500 ถึงต้นทศวรรษ 2530 แสดงให้เห็นว่า ภาพลักษณ์ของโสเภณีอันขมขื่นและเจ็บปวดรวดร้าวในภาพยนตร์มิได้เป็นสิ่งที่หยุดนิ่ง หากแต่มีพลวัตที่สัมพันธ์กับบริบททางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมในแต่ละทศวรรษ บทนี้ต้องการเสนอว่า ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมทั้งสามเรื่องแสดงให้เห็นการประกอบสร้างความหมายของโสเภณีไทยที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางประวัติศาสตร์ ในทศวรรษ 2510 ถึงต้นทศวรรษ 2520 ภาพความขมขื่นและความเจ็บปวดรวดร้าวของโสเภณีในภาพยนตร์ สร้างขึ้นมาเพื่อให้ผู้ชมรู้สึกสงสารและเห็นอกเห็นใจโสเภณี ทั้งนี้เพราะการเติบโตของแนวคิดเรื่องความยุติธรรมและความเป็นธรรมในสังคมของกลุ่มปัญญาชนหัวก้าวหน้า และการรับแนวคิดอัตถิภาวนิยมในงานเขียนวรรณกรรมทำให้ภาพยนตร์ในช่วงเวลาดังกล่าวมุ่งคืนความเป็นมนุษย์และเสรีภาพให้แก่โสเภณี ตรงกันข้ามกับบริบทที่เปลี่ยนแปลงไปในทศวรรษ 2530 ทำให้ภาพความขมขื่นและความเจ็บปวดรวดร้าวของโสเภณีในภาพยนตร์สร้างขึ้นเพื่อให้ผู้ชมได้ตระหนักหรือเป็นอุทาหรณ์สอนใจเกี่ยวกับปัญหาโสเภณี ทั้งนี้การเติบโตของอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวและปัญหาโสเภณีไทยล้นหลามไปคำประเวณีในต่างแดนส่งผลให้การมีอยู่ของโสเภณีกระทบภาพลักษณ์ของประเทศไทย นอกจากนี้ วิทยานิพนธ์ฉบับนี้พบว่า ปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม มิได้เกิดจากปัจจัยทางการเมือง วัฒนธรรมทางภูมิปัญญาจากภาพยนตร์ตะวันตก และความคิดของผู้กำกับรุ่นใหม่แต่เพียงอย่างเดียว ดังที่งานวิจัยก่อนหน้านี้เสนอไว้ หากแต่อิทธิพลทางความคิดจากแวดวงวรรณกรรมไทยก็มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาภาพยนตร์ด้วยเช่นกัน

3.1 ความรักและความเป็นมนุษย์ของคนขายขอบใน เทพธิดาโรงแรม

หนังสือพิมพ์ *สยามรัฐ* ฉบับประจำวันที 8 กรกฎาคม 2513 เสนอข่าว “การล่อลวงหญิงเพื่อการค้าเป็นภัยต่อสังคม” ซึ่งชี้ให้เห็นว่า “วิธีการที่พวกแม่เล้าและชายแมงดาล่อลวงเพื่อให้ได้ตัวหญิงสาว มาค้าประเวณีมีอยู่หลายวิธีแต่เห็นกันอยู่บ่อย ๆ สมควรที่พ่อ-แม่ ผู้ปกครองและผู้หญิงทั่วไปพึงรู้ไว้ก็คือ ถือโอกาสในขณะที่ผู้หญิงกำลังมีทุกข์หรือกลุ่มใจ ... ชักชวนมาทำงานในเมืองหลวง ... ชักชวนให้ผู้หญิงสาวมาชมความเจริญของกรุงเทพฯ”¹⁴ หรือ ข่าวนำหน้าหนึ่งของหนังสือพิมพ์ *ไทยรัฐ* ฉบับประจำวันที 14 กรกฎาคม 2517 นำเสนอข่าวเจ้าหน้าที่ตำรวจเข้าตรวจค้นย่านโสเภณีแห่งหนึ่งในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา พบหญิงสาวถูกกักขังหนองเหนียวไว้มากกว่า 60 คน “หญิงสาวเหล่านั้นได้

¹⁴ “การล่อลวงหญิงเพื่อการค้าเป็นภัยต่อสังคม,” *สยามรัฐ* (8 กรกฎาคม 2513) อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/ป 8/2513/17, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาโสเภณี” (1 กุมภาพันธ์ – 16 ธันวาคม 2513)

เปิดเผยกับเจ้าหน้าที่ตำรวจว่า ตนถูกบรรดาแมงดาหลอกหลวงมาจากภาคเหนือและภาคตะวันออกเฉียงเหนือ อ้างว่าจะมาหางานให้ทำมีรายได้อย่างงาม เมื่อตัดสินใจมาด้วยก็ได้พาเข้าไปในโรงแรม ... จากนั้นก็บังคับให้รับแขก บำเรอความต้องการของบรรดาเสีย”¹⁵ เราจะเห็นได้ว่าการนำเสนอข่าวในทศวรรษ 2510 หนังสือพิมพ์มักอธิบายวิธีการล่อหลวงหญิงสาวและแหล่งที่มาของผู้หญิงที่ถูกหลอกหลวงอย่างตรงไปตรงมา โดยมีได้ชี้ให้เห็นถึงผลกระทบที่เกิดจากการถูกหลอกหลวงแต่อย่างใด ดังนั้น เราอาจกล่าวได้ว่าคนในสังคมไทยมักได้รับรู้ข่าวสารของโสเภณีเพียงระดับผิวเผินจากหนังสือพิมพ์เท่านั้น จนกระทั่งในช่วงเดือนมีนาคม 2517 มีการจัดฉายภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* กำกับโดยหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ซึ่งเปิดมุมมองใหม่ให้กับสังคมไทย ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้นำเสนอเพียงวิธีการและแหล่งที่มาของหญิงโสเภณีเท่านั้น หากเน้นย้ำผลกระทบที่ถาโถมสู่เหยื่อที่เกิดจากการถูกหลอกหลวงให้มาค้าประเวณีด้วย การเปิดเผยถึงผลกระทบนี้ทำให้ผู้ชมภาพยนตร์ตระหนักถึงชีวิตอันน่าเห็นอกเห็นใจของโสเภณี ดังตัวอย่างคำวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่องนี้ในหนังสือพิมพ์ *ประชาธิปไตย* ในเดือนมีนาคม 2517 ว่า

ชีวิตของหญิงงามเมืองบางคนก็น่าสงสารเหลือที่จะกล่าว ต้องถูกย่ำยีทั้งทางร่างกายและจิตใจ ทั้งยังตกเป็นเครื่องมือและสิ่งรองรับอารมณ์อันป่าเถื่อน ของเพศอันแข็งแกร่งอย่างไม่มีทางที่จะสู้หรือเรียกร้องแต่อย่างใด ชีวิตของเธอเหล่านั้นถูกนำมาเปิดเผยอย่างหมดเปลือกจนถึงแก่นของอารมณ์¹⁶

ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* เปิดเผยเบื้องหลังการค้าประเวณีที่อยู่ภายในโรงแรมอันเป็นเบื้องหลังที่มีเฉพาะแม่เล้า แมงดา ลูกค้า และโสเภณีเท่านั้นที่จะล่วงรู้ได้ กระนั้นก็ตามภาพยนตร์มุ่งนำเสนอชีวิตของโสเภณีคนหนึ่งที่กำลังต่อสู้เพื่อศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ของเธอเอง

ภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงแรม* ตัดแปลงมาจากนวนิยายในชื่อเดียวกันคือ *เทพธิดาโรงแรม* (2514) ของณรงค์ จันทรเรือง โคร่งเรื่องทั้งนวนิยายและภาพยนตร์คล้ายคลึงกัน เป็นเรื่องราวชีวิตของ ‘มาลี’ สาวภาคเหนือผู้ไร้เดียงสาที่หลงเชื่อคำพูดหวานหูของหนุ่มชาวกู๋ จนถูกหลอกมาขายตัวเป็นโสเภณีในโรงแรมแห่งหนึ่งในกรุงเทพฯ ตอนแรกเธอขัดขืน แต่แล้วเธอก็เริ่มปรับตัว เรียนรู้ จนทำเป็นอาชีพได้ วันหนึ่งมาลีต้องหนีออกจากโรงแรม เพราะเกิดเหตุฆาตกรรมขึ้นทำให้เจ้าหน้าที่ตำรวจเข้ามาสืบสวนเหตุการณ์ในโรงแรม มาลีต้องระแวงร้อนท่ามกลางสายฝนมาขายบริการในโรงแรมอีกแห่งหนึ่งตามคำชวนของเพื่อน ในครั้งนี้มาลีตั้งใจจะทำงานเพื่อส่งเงินไปให้พ่อแม่สร้างบ้านใหม่ และเวลาว่างมาลีได้ไปเรียนตัดเย็บเสื้อผ้า ด้วยหวังว่าอาชีพนี้จะทำให้เธอเลิกประกอบอาชีพโสเภณีได้ และสร้างครอบครัวที่อบอุ่นกับแฟนหนุ่มที่ชื่อ ‘ไพศาล’ ทว่าความฝันที่เธอตั้งไว้ได้พังทลายลงเพราะ

¹⁵ “นรกขายตัว,” *ไทยรัฐ* (14 กรกฎาคม 2517): 1,12.

¹⁶ “เทพธิดาโรงแรม,” *ประชาธิปไตย* (8 มีนาคม 2517): 7.

ไพศาลเองก็หลอกลวงเธอเหมือนกับผู้ชายคนอื่น ๆ ภาพยนตร์จบลงด้วยฉากที่มาลีวิ่งออกจากบ้านของไพศาลด้วยความรู้สึกเจ็บปวดเสียใจเพราะถูกหลอกลวงซ้ำแล้วซ้ำเล่า¹⁷

งานวิจัยของนักวิชาการในประเทศไทยบางส่วนที่ศึกษาเกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ชี้ให้เห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เน้นการนำเสนอแนวคิดเสรีนิยมและแนวคิดสังคมนิยม-สังคมนิยมในฐานะเครื่องมือแก้ปัญหาโสเภณี ตัวอย่างเช่น งานวิจัยเรื่อง “ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519” ของชนคดี ทินนาม ที่ศึกษาวาทกรรมโสเภณีในสื่อ อธิบายว่า “ทุกพื้นที่สื่อที่มีวาทกรรมโสเภณีเผยตัวขึ้นมาได้แสดงให้เห็นว่าสังคมมีวิธีคิดเช่นเดียวกันนี้และการต่อสู้ด้วยการให้การศึกษาและอาชีพตามกรอบคิดเสรีนิยมยังคงเป็นวิธีการแก้ปัญหาโสเภณีที่ถูกใช้เรื่อยมาในช่วงหลัง ทั้งมุมมองของผู้เชี่ยวชาญ รัฐ รวมทั้งในพื้นที่จินตนาการอย่างภาพยนตร์ ... ดังเช่น ‘มาลี’ ใน *เทพธิดาโรงแรม* (2517) เมื่อเก็บเงินได้จำนวนหนึ่ง เธอจึงใช้เวลาว่างช่วงกลางวันที่ไม่ต้องขึ้นห้องกับใคร ไปเรียนตัดเสื้อ”¹⁸ ภาพยนตร์เรื่องนี้แก้ปัญหาโสเภณีภายใต้แนวคิดเสรีนิยม โดยชนคดีตีความภาพยนตร์ว่าการให้การศึกษาหรือฝึกอาชีพแก่โสเภณีโดยทั่วถึงคือการแก้ปัญหาที่มีประสิทธิภาพ ในขณะที่งานวิจัยเรื่อง “วิบุรุษงูมือสีทอง มิตร ชัยบัญชา อินทรีทอง และมหันตภัยสีแดงและเหลืองในภาพยนตร์แอ็คชั่นไทยช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2” ของราเชล แฮร์ริสัน (Rachel Harrison) ได้อ้างถึงภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ไว้อย่างน่าสนใจว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นตัวอย่างหนึ่งของ “ภาพยนตร์และวรรณกรรมของกลุ่มสังคมนิยม-สังคมนิยมในช่วงเวลานั้นล้วนแต่ตีตราว่าพฤติกรรมเหล่านี้ [กิเลสตัณหาของสังคมเมือง] คือการทำลายความเป็นไทยด้วยการครอบงำของกลุ่มอิทธิพลทุนนิยมโลกตะวันตก”¹⁹ ราเชล แฮร์ริสัน ว่าเรื่องราวชีวิตในเมืองหลวงของมาลีถูกกระแสนะวันตกครอบงำ แต่แฮร์ริสันก็ไม่ได้ยกตัวอย่างให้เห็นว่าตัวละครมาลีทำลายความเป็นไทยอย่างไร กระนั้นงานวิจัยทั้งสองชิ้นก็แสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* เสนอทางออกให้แก่โสเภณีภายใต้แนวคิดเสรีนิยมและประณามทุนนิยมของโลกตะวันตกภายใต้แนวคิดสังคมนิยม-สังคมนิยมไปพร้อมกัน

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ไม่ได้ปฏิเสธการมีอยู่ของแนวคิดเสรีนิยมและแนวคิดสังคมนิยม-สังคมนิยมในภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมของไทย เพราะในช่วงทศวรรษ 2510 แนวคิดดังกล่าวได้เติบโตขึ้นในสังคมไทยอย่างปฏิเสธได้ยาก อย่างไรก็ตามวิทยานิพนธ์ฉบับนี้แตกต่างจากงานวิชาการก่อนหน้านี้ที่

¹⁷ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เทพธิดาโรงแรม* [ภาพยนตร์], 00:01:00-1.42.57 นาที.

¹⁸ ชนคดี ทินนาม, “ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรดุขุภบัณฑิต คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), หน้า 267, 270.

¹⁹ งานวิจัยของราเชล แฮร์ริสัน ศึกษาผลงานของมิตร ชัยบัญชาในยุคสงครามเย็น พบว่าภาพยนตร์ของเรื่องของมิตร มีบทบาทในการเป็นผู้พิทักษ์รักษาความเป็นไทยและต่อต้านคอมมิวนิสต์ ดังนั้นภาพยนตร์จึงเป็นสื่อโฆษณาเพื่อประชาสัมพันธ์ถึงอุดมการณ์ทางการเมือง ดูเพิ่มเติมใน ราเชล แฮร์ริสัน, “วิบุรุษงูมือสีทอง มิตร ชัยบัญชา อินทรีทอง และมหันตภัยสีแดงและเหลืองในภาพยนตร์แอ็คชั่นไทยช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2,” *หนังไทย*, (18 พฤศจิกายน 2556): 24.

ละเลยประเด็นเรื่องคุณค่าและศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ในภาพยนตร์เรื่องนี้ไป วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสนอว่าภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* กำลังร่วมถกเถียงในประเด็นที่เกี่ยวกับการถูกเหยียดหยามอาชีพโสเภณีและความกังวลเกี่ยวกับผู้หญิงต่างจังหวัดที่ถูกหลอกลวงให้มาเป็นโสเภณี อันเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมซึ่งสืบเนื่องจากการเกิดขึ้นของกฎหมายปราบปรามการค้าประเวณี ในทศวรรษ 2500 ดังนั้นภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* จึงให้ความชอบธรรมกับอาชีพโสเภณีในฐานะผู้หญิงสามัญชนคนหนึ่งที่มีความเป็นมนุษย์ ในขณะที่ภาพยนตร์ก็แสดงให้เห็นผลกระทบที่เลวร้ายอันเนื่องมาจากการที่ผู้หญิงถูกหลอกลวงไปพร้อมกันด้วย อย่างไรก็ตามภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ไม่ได้มุ่งผลิตซ้ำวาทกรรมการต่อต้านทุนนิยมของโลกตะวันตกตามต้นฉบับนวนิยายเท่านั้น หากแต่เสนอในมิติของการเรียกร้องความเป็นธรรมและความยุติธรรมให้กับโสเภณีในสังคมไทยสมัยใหม่เพื่อให้พวกเธอได้รับความเป็นมนุษย์กลับคืนมา

นับตั้งแต่รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ออกกฎหมายปราบปรามการค้าประเวณี พ.ศ. 2503 ภาพลักษณ์โสเภณีที่ปรากฏบนพื้นที่สื่อมวลชนคือผู้หญิงเลวทราม กามวิปริต มีจิตผิดปกติ น่ารังเกียจ และเป็นต้นเหตุให้เกิดปัญหาอาชญากรรม ตัวอย่างเช่น หนังสือพิมพ์ *เดลินิวส์* เดือนมีนาคม 2517 ชี้ให้เห็นว่าผู้คนในสังคมมีทัศนคติต่อโสเภณีในฐานะที่เป็นหญิงต่ำทรามและน่ารังเกียจ

โสเภณีนอกจากถูกกดขี่ทางเพศ ... ยังถูกกดขี่ทางด้านความเป็นมนุษย์อีกด้วย โดยจะถูกจำกัดทางสิทธิและเสรีภาพ ไม่สามารถแสดงออกซึ่งความคิดหรือแม้แต่จะเรียกร้องความเป็นธรรมในสังคมสังคมให้ค่านิยมแก่โสเภณีว่าเป็นผู้หญิงต่ำทราม ใจง่าย น่ายขยะแขยง น่ารังเกียจ แต่ขณะเดียวกันผู้ชายส่วนมากในสังคมมีส่วนร่วมกำหนดค่านิยมดังกล่าวก็ยังไม่บำบัดความใคร่ทางอารมณ์กับโสเภณียู่เสมอ²⁰

สื่อหนังสือพิมพ์ชี้ให้เห็นการถูกกดขี่และการถูกเหยียดหยามในอาชีพโสเภณี พิจารณาอีกตัวอย่างหนึ่ง หนังสือพิมพ์ *ประชาธิปไตย* เดือนมีนาคม 2516 ได้สัมภาษณ์นายแพทย์คนหนึ่งซึ่งเขาได้ระบุว่า “โสเภณีส่วนใหญ่ที่สมัครใจมาจากคนที่มีจิตผิดปกติ”²¹ และตัวอย่างสุดท้ายจากหนังสือพิมพ์ *ไทยรัฐ* เดือนกรกฎาคม 2507 ซึ่งนำเสนอผลการวิจัยของสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา ที่ได้สำรวจชีวิตของโสเภณี พบว่า

หญิงโสเภณีส่วนมากเข้าใจว่าสังคมมีความปรารถนาทางเพศ ดังนั้นจึงไม่เห็นเป็นเรื่องน่าละอายในการค้าประเวณี เพราะคิดว่าตนเป็นส่วนหนึ่งของสังคม ควรจะสนองความต้องการของสังคมในด้านนี้ หญิงจำนวนนี้ส่วนมากมีความเป็นวิปริตทางจิต คือมีความโน้มเอียงที่จะเป็นโรคจิตประเภทไซโคแพดิด มี

²⁰ “โสเภณีเป็นของคูโลกหรือ?”, *เดลินิวส์* (3 มีนาคม 2517): 9.

²¹ *ประชาธิปไตย* (10 มีนาคม 2516) อ้างใน ชนคติ ทินนาม, “ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519,” หน้า 252.

อารมณ์ไม่แน่นอน ตีใจเสียใจบ่อย ... อีกสาเหตุของการเป็นโสเภณี คือ กามวิปริต บางคนมีอวัยวะเพศไม่สมบูรณ์ อันเกิดจากกรรมพันธุ์หรือเป็นโรคฮอร์โมนร่างกายผิดปกติ²²

ตัวอย่างจากหนังสือพิมพ์ที่ยกมาข้างต้นได้ชี้ให้เห็นว่า ผู้คนในสังคม ผู้เชี่ยวชาญ และความรู้จากการวิจัยได้ตีตราโสเภณีว่าเป็นคนที่เลวทรามต่ำช้า น่ารังเกียจ มีสภาพจิตใจไม่สมบูรณ์ และสำส่อนทางเพศ ทศนคติที่สื่อความเกลียดชังเช่นนี้ทำให้โสเภณีกลายเป็นคนชายขอบในสังคม

นวนิยายเรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ของณรงค์ จันทน์เรื่อง²³ ได้แสดงให้เห็นว่าโสเภณีคือหญิงที่ลุ่มหลงอยู่กับค่านิยมทางวัตถุ ดังเห็นได้จากความสัมพันธ์ระหว่างมาลีกับเชษฐและไพศาล ในกรณีของเชษฐ เขาไม่ได้เป็นแมงดาหลอกมาลีให้มาเป็นโสเภณิดังที่ภาพยนตร์เสนอไว้ ทว่ามาลีอ่อนน้อมจนเชษฐอ่อนใจพามากรุงเทพฯ ทั้งนี้เพราะมาลีฝันที่จะได้แต่งตัวสวย ๆ งาม ๆ เหมือนสาวกรุงเทพฯ และอยากมีแฟนเป็นหนุ่มชาวกรุงเทพฯ ร่ำรวย แต่งกายภูมิฐาน²⁴ ในขณะที่ไพศาลไม่ได้หลอกมาลีด้วยสาเหตุเพราะเธอเป็นโสเภณิดังที่ปรากฏในภาพยนตร์ ในนวนิยายนั้นเขาไม่รู้ว่ามาลีเป็นโสเภณีด้วยซ้ำ แต่เป็นเพราะไพศาลหมกมุ่นกับมาลีและมาลิก็กดเงินที่จะให้ไพศาล ทำให้ไพศาลมองมาลีเป็นเพียงความว่างเปล่า ปราศจากความรู้สึกใด ๆ ทั้งนี้เพราะไพศาลมีนิสัยติดพนัน ต้มเหล้า และมีใจให้กับผู้หญิงคนใหม่²⁵ นอกจากนี้ นวนิยายบรรยายให้เห็นว่ามาลีกำลังลุ่มหลงอยู่กับเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ เมื่อมาลีเห็น “คำแก้วใส่แหวน นาฬิกา สร้อยคอ สร้อยข้อมือ ตุ้มหู ... ทำไมคำแก้ว โชคดีมีของสวย ๆ งาม ๆ”²⁶ มาลิก็ก้อยากมีเครื่องประดับเหมือนคำแก้วบ้าง สาเหตุที่นวนิยาย *เทพธิดาโรงแรม* นำเสนอโสเภณีเป็นหญิงลุ่มหลงในวัตถุนิยมก็เพราะต้องการต่อต้านวัฒนธรรมตะวันตกและหันมาเชิดชูวัฒนธรรมไทย เบเนดิกต์ แอนเดอร์สัน (Benedict Anderson) อธิบายไว้ในงานเขียนเรื่อง *ในกระแจก: วรรณกรรมและการเมืองสยามยุคอเมริกัน* ว่านักเขียนอย่างสุจิตต์ วงษ์เทศ, ขรรค์ชัย บุนปาน, เรืองชัย ทรัพย์นิรันดร์, เสถียร จันทิมาธร, สุวรรณิ์ สุคนธา และณรงค์ จันทน์เรื่อง เป็นนักเขียนกลุ่มเดียวกันที่รวมตัวกันในนาม “หนุ่มหน้าสาวสวย” กลุ่มนี้มีแนวทางการเขียนเชิดชูวัฒนธรรมไทยและวรรณคดีไทยเดิม เพื่อต่อสู้กับสิ่งที่พวกเขามองว่า “เป็นความเสื่อมทรามและการ

²² *ไทยรัฐ* (24 กรกฎาคม 2507) อ้างใน ชนเดตี ทินนาม, “ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519,” หน้า 251-252.

²³ ณรงค์ จันทน์เรื่อง มีงานเขียนทั้งเรื่องผีและชีวิตสามัญในสังคมไทย อาทิ เรื่อง *สลัมที่รัก* (พ.ศ. 2512) *เทพบุตรสลัม* (พ.ศ. 2515) และเรื่อง *สาวชีวิต* (พ.ศ. 2507) อ้างใน ณรงค์ จันทน์เรื่อง, *ด้วยเลือด-ด้วยเนื้อ รวมเรื่องสั้นสะท้อนชีวิตแห่งยุคสมัย*, (กรุงเทพฯ: กำแพง, 2535), หน้า 12-13; ณรงค์ จันทน์เรื่อง, *เทพธิดาโรงแรม*, พิมพ์ครั้งที่ 5, (กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, 2536), หน้า 1-14.

²⁴ ณรงค์ จันทน์เรื่อง, *เทพธิดาโรงแรม*, หน้า 15-38.

²⁵ เรื่องเดียวกัน, หน้า 222-287.

²⁶ เรื่องเดียวกัน, หน้า 43.

ทำให้เป็นตะวันตกอย่างฉาบฉวยของสถาบันร่วมสมัย”²⁷ ดังนั้นจึงไม่แปลกที่นวนิยาย *เทพธิดาโรงแรม* ได้ปฏิเสธแนวคิดวัตถุนิยมและการแต่งตัวตามแบบตะวันตก

อย่างไรก็ตาม แม้สื่อหนังสือพิมพ์และนวนิยายที่กล่าวมาข้างต้นนี้จะนำเสนอภาพโสเภณีว่าเป็นคนต่ำทราม น่ารังเกียจ จิตผิดปกติ วิปริตทางจิต กามวิปริต และลุ่มหลงไปกับวัตถุนิยม ทว่าในทางตรงกันข้ามก็มีปัญญาชนอีกบางส่วนพยายามสร้างการรับรู้ให้แตกต่างออกไปโดยเรียกร้องความเป็นธรรมให้กับโสเภณี ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมไทยในทศวรรษ 2510 โดยเฉพาะภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ได้ร่วมถกเถียงประเด็นการดูถูกเหยียดหยามอาชีพโสเภณีด้วยเช่นกัน ภาพยนตร์เรื่องนี้พยายามให้ความชอบธรรมกับโสเภณีในฐานะผู้หญิงสามัญชนคนหนึ่งที่ต้องการกอบกู้ความเป็นมนุษย์ของตน หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ในฐานะผู้กำกับได้กล่าวว่า “เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ซึ่งเป็นเรื่องของโสเภณีคนหนึ่งไม่ดีที่สุดและไม่เลวที่สุด กับการต่อสู้ของหล่อนเพื่อจะได้รับความเป็นมนุษย์”²⁸ ภาพยนตร์ได้อธิบายให้เห็นว่า โสเภณีอย่างตัวละคร ‘มาลี’ เธอเป็นสามัญชนคนหนึ่งที่มีความเป็นมนุษย์ เธอไม่ใช่คนต่ำทราม น่ารังเกียจ หรือมีจิตวิปริต หากเธอเป็นผู้หญิงคนหนึ่งที่มีจิตใจงดงามปรารถนาอยากมีครอบครัวและความรัก ตระหนักถึงการตอบแทนบุญคุณพ่อแม่ และเรียนรู้ที่จะเปลี่ยนแปลงวิถีการดำเนินชีวิตของตนเอง

ในภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ไม่ปรากฏประเด็นวัตถุนิยมและความฟุ้งเฟ้อตามสมัยนิยมอันเป็นภาพลักษณ์เชิงลบของหญิงโสเภณีในฐานะแก่นเรื่องหลักแต่อย่างใด สาเหตุที่ ‘มาลี’ หนีตามแฟนหนุ่มที่ชื่อ ‘เชษฐ’ มากรุงเทพฯ นั้น เธอไม่ได้หวังให้แฟนหนุ่มซื้อสินค้าฟุ่มเฟือยและจะได้แต่งตัวสวยเหมือนสาวกรุงเทพฯ อย่างที่นวนิยายต้นฉบับเสนอไว้²⁹ หากเป็นเพราะความรักอันบริสุทธิ์ของมาลีที่มีต่อเชษฐ ความฝันของมาลีคือการสร้างครอบครัว ตัวอย่างฉากในช่วงต้นเรื่อง เชษฐและมาลีขับรถยนต์เดินทางออกจากภาคเหนือมุ่งหน้าสู่กรุงเทพฯ และเข้าพักในโรงแรมแห่งหนึ่ง มาลีโน้มหัวลงที่ไหล่ซ้ายของเชษฐแล้วก็ถามด้วยความรู้สึกสงสัยว่า “ทำไมคุณถึงไม่พาฉันไปบ้านคุณ?”³⁰ คำพูดนี้สื่อความหมายว่ามาลีมีแรงปรารถนาอยากให้เชษฐพาเธอไปที่บ้านเพื่อให้พ่อแม่อีกฝ่ายรับรู้ความสัมพันธ์และความรักระหว่างเธอกับลูกชายของเขา และการพาไปพบพ่อแม่เป็นสัญลักษณ์ว่าเชษฐรักเธอจริง ทว่าเชษฐปิดบังความสัมพันธ์ระหว่างตนกับแฟนสาวไม่ให้พ่อแม่รู้ ไม่ใช่เพราะเขามีฐานะหรือความรู้ต่ำกว่ามาลีจนต้องรอการพิสูจน์ความเป็นผู้นำตามคติปิตาธิปไตย แต่การที่เชษฐให้มาลีมาพักอยู่ในโรงแรมเพราะต้องการขायมาลีให้กับพวกแมงดา เชษฐหลอกมาลีด้วยคำพูด

²⁷ เบเนดิกต์ แอนเดอร์สัน, *ในกระจก: วรรณกรรมและการเมืองสยามยุคอเมริกัน*, (กรุงเทพฯ: อ่าน, 2553), หน้า 24.

²⁸ สนั่นจิตต์ บางสพาน, “ชาตรีเฉลิม ยุคล เจ้าธรรมดา ที่ไม่ธรรมดา,” *หนังและวีดีโอ* 3, 44 (ตุลาคม 2533): 125.

²⁹ ณรงค์ จันทร์เรือง, *เทพธิดาโรงแรม*, หน้า 15-38, 222-287.

³⁰ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เทพธิดาโรงแรม* [ภาพยนตร์], 00:07:00-00:09:00 นาที.

เสนาะโสดว่า “มาลีสวยจังเลย ... ผมไม่เคยเห็นใครสวยเท่ามาลีเลย ... ผมรักมาลี”³¹ คำพูดของเชษฐ ไม่มีความจริงใจแต่อย่างใด แน่แน่นอนเขามีได้ต้องการความรักจากมาลี แต่เขาเพียงพยายามเกลี้ยกล่อม ให้มาลีร่วมรักหลับนอนกับเขา และเมื่อหมดอารมณ์ร่วมรักก็ขายเรือนร่างเปลือยเปล่าของมาลีให้กับ แมงดา ภาพยนตร์จบในโรงเรณี่ด้วยภาพมาลีตื่นขึ้นมากพบพวกแมงดายืนข่มขู่และเข้าไปข่มขืน เพื่อให้เธอเป็นโสเภณี มาลีสูญเสียความบริสุทธิ์ทั้งทางร่างกายและจิตใจให้เชษฐและพวกแมงดาเพียงชั่วข้ามคืน

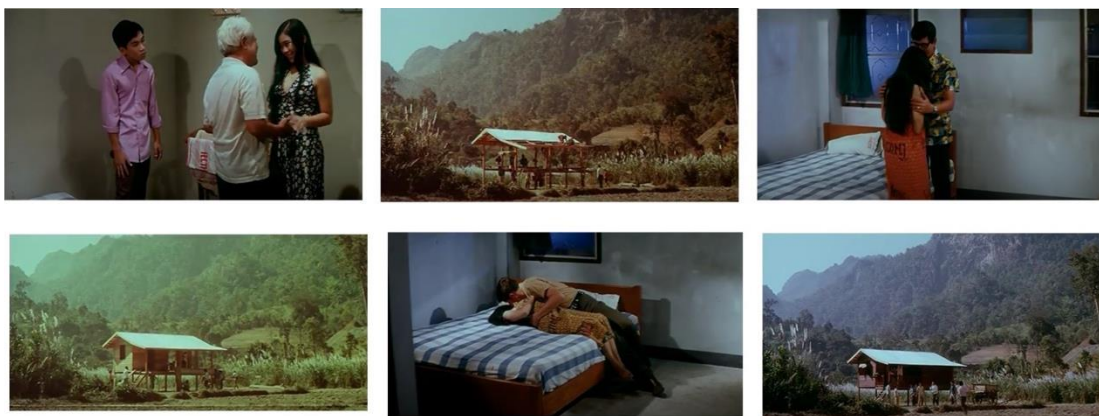
ลองพิจารณาเพิ่มอีกสักหนึ่งตัวอย่าง นั่นคือฉากมาลีพบกับไพศาล เหตุการณ์นี้เกิดขึ้น ระหว่างที่เธอไปเรียนตัดเสื้อผ้าแล้วบังเอิญได้รู้จักกับไพศาล ชายหนุ่มผู้มีนิสัยสุภาพอ่อนโยนต่อมาทั้งคู่จึงตัดสินใจเป็นแฟนกัน ไพศาลแสดงความรักและความจริงใจด้วยการพามาลีไปพบกับคุณแม่ ส่วน มาลีก็แสดงความรักด้วยการซื้อเสื้อผ้าและให้ไพศาลยืมเงินลงทุนเปิดร้านอาหาร และให้ความใกล้ชิดสนิทสนมกับเขาอย่างสม่ำเสมอ ความรักที่ไพศาลมอบให้ทำให้มาลียากแ้งงานและสร้างครอบครัว อันแสนอบอุ่น ทว่าความปรารถนาของมาลีก็ไม่เป็นจริง เพราะไพศาลเจตนาปลอมลอกมาลีเพื่อนำเงิน ไปเล่นการพนันเท่านั้น และเขาก็รู้ว่ามาลีเป็นโสเภณีมาตั้งแต่แรก เมื่อมาลีรู้ความจริง เธอทุกข์ทรมานใจและปรี่มจะล่มสลายทางจิตวิญญาณ³² จากตัวอย่างที่กล่าวมาข้างต้นนี้ แสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์ นำเสนอภาพลักษณ์โสเภณีเป็นผู้หญิงที่โหยหาความรักและการมีครอบครัวอันอบอุ่น ไม่ต่างจากความปรารถนาของผู้หญิงสามัญชนทั่วไปในสังคมไทยในทศวรรษ 2510³³ แต่สาเหตุที่พวกเธอไม่สมหวังก็ เพราะถูกผู้ชายและแมงดาหลอกหลวงเพื่อหวังเงินทองจากโสเภณีนั่นเอง มาลีของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม จึงไม่ใช่มาลีผู้ล่มหลงในวัตถุนิยมและวัฒนธรรมตะวันตก มาลีมิใช่ผู้คุกคามความเป็นไทย หากแต่มาลี ผู้นี้คือเหยื่อธรรมของต้นหาของบุรุษเพศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

³¹ เรื่องเดียวกัน, 00:07:00-00:09:00 นาที.

³² เรื่องเดียวกัน, 01:18:00-1:22:00 นาที.

³³ ดูประเด็นความปรารถนาที่อยากมีความรักและครอบครัวของผู้หญิงในสังคมไทยเพิ่มเติมได้ใน ปวีณา กุดแถลง, “มโนทัศน์ความเป็นหญิงและความเป็นชายในนิตยสารสตรีสาร พ.ศ. 2491-2539,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561), หน้า 53-85.



ภาพ 9 การลำดับภาพแบบตัดสลับระหว่างภาพโสเภณีมีเพศสัมพันธ์กับภาพพ่อแม่กำลังสร้างบ้าน

ที่มา: ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เทพธิดาโรงแรม* [ภาพยนตร์], (ไทย: พร้อมมิตรภาพยนตร์, 2517)

โสเภณีในภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ไม่ได้ใช้เงินทองที่หามาได้ให้หมดไปกับการบริโภคสินค้าฟุ่มเฟือย แต่กลับส่งเงินให้พ่อแม่เพื่อตอบแทนพระคุณ และอดออมไว้เป็นเงินทุนให้ตนเองได้เล่าเรียนจนสำเร็จการศึกษา มาลีรู้ดีว่าไม่สามารถประกอบอาชีพโสเภณีได้เมื่ออายุมากขึ้น ดังนั้นจึงนำเงินที่ได้จากอาชีพนี้มาสมัครเข้าเรียนตัดเสื้อผ้าในโรงเรียนเอกชนแห่งหนึ่ง มาลีพูดด้วยน้ำเสียงจริงจังว่า “หนูอยากจะเรียนให้จบเร็ว ๆ ... ประกาศนียบัตรเท่านั้นที่จะช่วยหนูได้”³⁴ คำพูดนี้ภาพยนตร์นำเสนอไปพร้อมกับภาพสีหน้าแววตาที่มุ่งมั่นของมาลี นอกจากนี้การที่มาลีได้รับการศึกษายังปรับเปลี่ยนวิถีการแต่งตัวให้เข้ากับแฟชั่นสมัยนิยมอีกด้วย ภาพยนตร์แสดงให้เห็นผ่านเสื้อผ้าที่มาลีใส่จากผู้หญิงที่เน้นใส่เสื้อผ้ายืดรูปเพื่อให้เรือนร่างออกมาสวยและเซ็กซี่เป็นที่สะดุดตาแก่ลูกค้าการมาสู่การแต่งตัวเป็นสุภาพสตรี เธอใส่เสื้อผ้าคอปก ใส่นาฬิกาและสร้อยคอเป็นเครื่องประดับ และจัดทรงผมตามสมัยนิยม³⁵ หรือฉากที่มาลีส่งเงินให้พ่อแม่ ภาพยนตร์ใช้เทคนิคการตัดต่อภาพโสเภณีร่วมรักกับลูกค้านัดสลับกับภาพพ่อแม่กำลังสร้างบ้านใหม่ (ภาพ 9) เราอาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอภาพลักษณ์โสเภณีเป็นผู้หญิงที่ตอบแทนบุญคุณพ่อแม่ผ่านการส่งเงินที่ได้จากการทำงาน และเป็นผู้หญิงที่แสวงหาความรู้เพื่อยกระดับคุณภาพชีวิตและสถานภาพทางสังคมของตนเอง โสเภณีของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล อาจไม่ใช่แม่พระผู้บริสุทธิ์ แต่เธอมีความฝัน ความรัก เลือดเนื้อและจิตวิญญาณ ไม่ต่างจากสตรีทั่วไปในสังคม

ภาพลักษณ์โสเภณีที่ปรากฏในหนังสือพิมพ์และนโยบายของภาครัฐในฐานะผู้มีความผิดปกติทางจิตและก่อให้เกิดปัญหาอาชญากรรมนั้นไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของเนื้อหาของภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ในทางตรงกันข้ามภาพยนตร์เรื่องนี้ปรับเปลี่ยนภาพลักษณ์โสเภณีใหม่ โดยนำเสนอโสเภณีในฐานะผู้หญิงที่จิตใจเปี่ยมด้วยความเมตตากรุณา เห็นอกเห็นใจเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน ลองพิจารณา

³⁴ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เทพธิดาโรงแรม* [ภาพยนตร์], 01:25:00-1:27:00 นาที.

³⁵ เรื่องเดียวกัน, 50.00-51.00, 56.00-1.11.00 นาที.

ตัวอย่างฉากที่มาลีแสดงความเห็นใจผู้หญิงต่างจังหวัดด้วยกันที่ถูกแมงดาทำร้ายร่างกายเพื่อให้สมยอมเป็นโสเภณี ภาพยนตร์นำเสนอสีหน้าและแวตาของมาลีด้วยภาพระยะใกล้ (close-up) การถ่ายภาพระยะใกล้คือพลังของภาพยนตร์ที่เผยให้เห็นอารมณ์ ความรู้สึกข้างในจิตใจของตัวละคร ภาพระยะใกล้ของมาลีนี้คือสัญลักษณ์ของความเห็นอกเห็นใจและมีจิตใจเมตตา อาทิ ฉาก ‘คำหล้า’ สาวภาคเหนือถูกแมงดาทำร้ายภายในโรงแรม ภาพยนตร์ใช้ภาพระยะใกล้ถ่ายให้เห็นสีหน้าและแวตาของมาลีที่รู้สึกเจ็บปวดรวดร้าวที่ต้องทนเห็นคำหล้าถูกทำร้าย เธอพยายามเข้าไปช่วยคำหล้าด้วยการห้ามพวกแมงดาและอาสาเป็นผู้ดูแลคำหล้าด้วยตัวเอง ตรงกันข้ามกับพวกแมงดา การถ่ายภาพระยะใกล้ทำให้เห็นสีหน้าแวตาที่มีอารมณ์ ความรู้สึกก้าวร้าวผิดมนุษย์³⁶ การประจัญหน้าระหว่างโสเภณีกับแมงดาในฉากนี้คือการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับสภาวะอัตวิสัยของโสเภณีให้เกิดขึ้นกับผู้ชมภาพยนตร์ โสเภณีในภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* คือผู้มีจิตวิญญาณอันบริสุทธิ์ ตรงข้ามกับความสามานย์ของแมงดาอันธพาล ความหมายว่าด้วยความบริสุทธิ์ของโสเภณีสื่อผ่านการประกอบสร้างภาพในลักษณะคู่ตรงข้ามระหว่างความดีกับความชั่ว ธรรมะกับอธรรม ในมุมมองของคนในปัจจุบัน คู่ตรงข้ามเช่นนี้อาจจะดูผิวเผินและตรงไปตรงมาก็ตาม กระนั้นในทศวรรษ 2510 คู่ตรงข้ามนี้ได้ทำหน้าที่ในการผลิตสร้างความหมายใหม่ให้แก่โสเภณี อย่างน้อยก็คือความพยายามในการกู้ความเป็นมนุษย์ให้แก่พวกเขา

การสร้างภาพลักษณ์ใหม่ให้กับโสเภณีในภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* สอดคล้องกับการแพร่หลายของแนวคิดสตรีนิยมในสังคมไทยช่วงทศวรรษ 2510 อีกด้วย ตัวอย่างเช่น บทกวี *อหังการของดอกไม้* (2516) ของจิระนันท์ พิตรปรีชา เสนอภาพลักษณ์ของผู้หญิงยุคใหม่ภายใต้แนวคิดความเสมอภาคและการสร้างสรรค์ ความตอนหนึ่งในบทกวีที่ว่า “สตรีมีดวงใจ เป็นดวงไฟไม่ผันผวน สร้างสมพลังมวล ด้วยเธอล้วนก็คือคน สตรีมีชีวิต ล้างรอยผิดด้วยเหตุผล คุณค่าเสรีชน มิใช่ปรณกามารมณ์”³⁷ ชีวิตของผู้หญิงมิได้อยู่ได้อ่านาใจจิตใจของผู้ชาย หากชีวิตของพวกเขาจะมีจิตวิญญาณของความเป็นคนที่สร้างสรรค์และเปลี่ยนแปลงสังคมได้เหมือนกับผู้ชาย จิระนันท์กำลังเรียกร้องความเสมอภาคทางเพศให้กับผู้หญิง³⁸ และโสเภณีในภาพยนตร์เรื่องนี้ก็เป็นนาทกรรมชุดเดียวกับ *อหังการของดอกไม้* ทั้งคู่กำลังคืนความเป็นมนุษย์ให้กับผู้หญิง

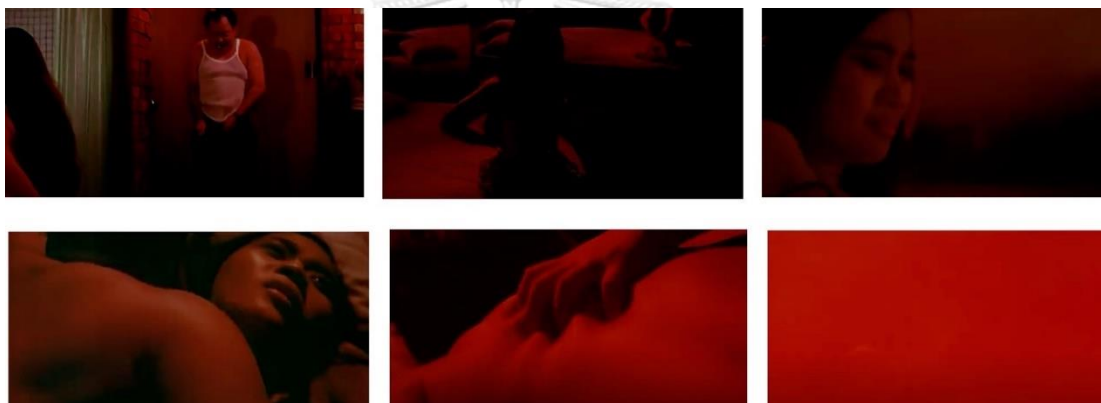
นอกจากนี้ ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ยังนำเสนอผลกระทบของอาชีพโสเภณีที่เกิดจากการถูกหลอกลวงให้สังคมได้รับรู้อีกด้วย เนื้อหาข่าวในหนังสือพิมพ์มักนำเสนอปัญหาผู้หญิงถูกหลอกให้มาเป็นโสเภณีเพราะความรัก แต่เนื้อหาในหนังสือพิมพ์ไม่ได้ขยายความให้เห็นผลกระทบของการ

³⁶ เรื่องเดียวกัน, 18.00-20.00 นาที.

³⁷ จิระนันท์ พิตรปรีชา, *ใบไม้ที่หายไป*, (กรุงเทพฯ: แพร่สำนักพิมพ์, 2550) อ้างใน ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิช, *อ่าน (ไม่) เอาเรื่อง*, (กรุงเทพฯ: อ่าน, 2558), หน้า 157.

³⁸ ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิช, *อ่าน (ไม่) เอาเรื่อง*, หน้า 155-161.

ถูกหลอกลวงนั้น³⁹ ภาพยนตร์เรื่องนี้ชี้ให้เห็นถึงผลกระทบ นั่นก็คือการถูกทรมาณทางเรือนร่างและจิตใจอย่างสาหัส เห็นได้จากตัวอย่างการข่มขืนหญิงสาวเพื่อให้เธอต้องยอมเป็นโสเภณี ในตอนต้นเรื่องของภาพยนตร์ หลังจากมาลีถูกแฟนหนุ่มหลอกให้มาขายตัว เธอก็ต้องมาถูกแมงดาซื้อโทนข่มขืนซ้ำ ภาพยนตร์ใช้เทคนิคด้านภาพและเสียงของแต่ละตัวละครเพื่อสื่อความหมาย ได้แก่ การหายใจเสียงดังของโทนและภาพนอนคร่อมร่างของมาลีเพื่อจับและใช้ช็อกคอของเธอทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงความต้องการทางเพศของโทนที่รุนแรงผิดธรรมชาติ ขณะที่มาลีมีน้ำเสียงสะอึกสะอื้นและภาพมาลีนอนหงายด้วยสีหน้ารังเกียจและพยายามตะเกียกตะกายขจัดขึ้นแต่ก็ไม่อาจหนีออกไปได้ ฉากข่มขืนนี้ทำให้ผู้ชมรู้สึกเห็นอกเห็นใจมาลี นอกจากนี้ หลังจากโทนมีความสุขในตัวมาลีจนพอใจแล้ว เขาก็เอามาลีไปขายให้กับลูกค้า ถ้ามาลีขจัดขึ้นก็จะถูกซ้อมอย่างทารุณ ดังนั้นชีวิตของมาลีจึงต้องยินยอมรับความเจ็บปวดทั้งทางร่างกายและจิตใจ เป็นบาดแผลติดตัวเธอไปอีกนานเท่าอนัน



ภาพ 10 เทคนิคเล่าเรื่องด้วยการใช้สีและการจัดแสง

ที่มา: ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), เทพธิดาโรงงาน [ภาพยนตร์], (ไทย: พร้อมมิตรภาพยนตร์, 2517)

การข่มขืนหญิงสาวที่ถูกหลอกให้มาเป็นโสเภณีในภาพยนตร์เรื่อง เทพธิดาโรงงาน นี้ยังแสดงให้เห็นในฉากมาลีถูกผู้ชายซื้อสายจูงรูปร่างอ้วนบังคับให้เธอมีเพศสัมพันธ์ด้วย ภาพยนตร์ใช้เทคนิคการจัดแสงและสีเพื่อเผยให้เห็นถึงความเจ็บปวดรวดร้าวของตัวละครมาลี (ภาพ 10) ภาพยนตร์จัดแสงภายในห้องให้เกิดความมืดและคุมโทนสีของห้องด้วยแสงสีแดงและสีดำ ดูประหนึ่งว่าภาพยนตร์จงใจใช้สีเหล่านี้เพื่อสื่อความหมายถึงความรุนแรงและความโศกสลดภายในจิตใจของตัวละครมาลีที่

³⁹ ดูตัวอย่างการนำเสนอข่าวของหนังสือพิมพ์เพิ่มเติมได้ใน “บรรดาโสเภณีในช่องนรกกำลังปีนลงจากที่คุมขังหลังตำรวจไปช่วย,” *ไทยรัฐ* (2 มิถุนายน 2515): 1; “ตำรวจฮองกงกวาดล้างโสเภณีในโรงนวด จับ 8 สาวไทยค้าสาวท,” *ไทยรัฐ* (9 มิถุนายน 2515): 1; “นรกขายตัว หญิงสาวเคราะห์ร้ายเหล่านี้ถูกบังคับเป็นทาสความใคร่ในช่องนรกถูกกองปราบหลายช่องช่วยเหลือนออกมาได้,” *ไทยรัฐ* (14 กรกฎาคม 2517): 1,12; “เจ้าหน้าที่ตำรวจกำลังค้นอาวุธในการบุกทะลายช่องโสเภณี อิทธิพลย่านวงเวียน 22 กรกฎาคม,” *ไทยรัฐ* (8 มีนาคม 2515): 1.

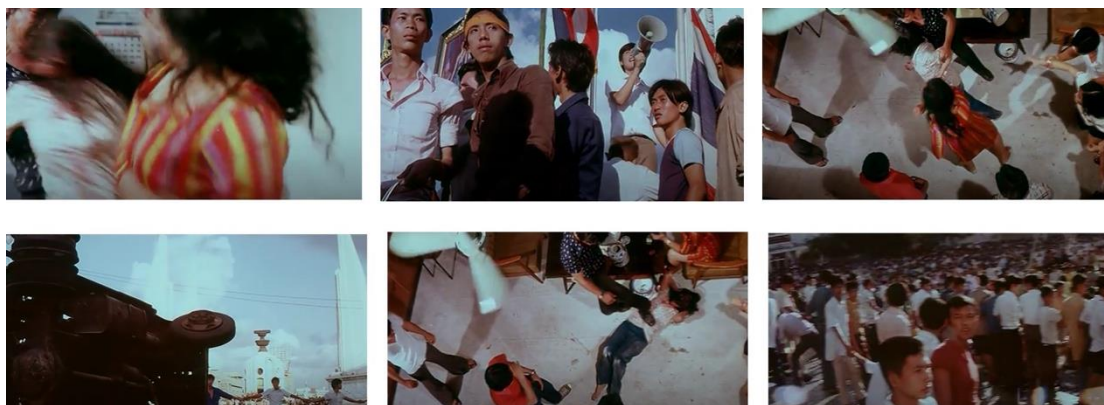
ต้องร่วมรักกับชายอื่นโดยไม่เต็มใจ⁴⁰ กระนั้นก็ตามโทนีสืเหล่านี้ถ้าเราตีความในมุมของฝ่ายชาย โทนีสืแดงสื่อความหมายถึงความเร่าร้อนและกระตุ้นความรู้สึกทางเพศของผู้ชายด้วยเช่นกัน⁴¹ ในขณะที่แสงและสีในโทนีสืดำมืดหม่นทำให้ผู้ชมภาพยนตร์ได้รับรู้ความเจ็บปวดทุกข์ระทมของโสเภณีอันเนื่องมาจากการถูกหลอกลวงของพวกแมงดาได้เด่นชัดขึ้น ราคะและตัณหาอาจเป็นความเร่าร้อนและความสุขสมของบุรุษ แต่มันคือความมืดมนนอนธการในจิตใจของสตรีผู้เป็นโสเภณีนั่น

บรรยากาศอันสับสนวุ่นวายภายในโรงแรมที่ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอไม่ได้จำกัดอยู่แต่เฉพาะฉากผู้หญิงถูกข่มขืนเท่านั้น การถูกข่มขืนจนสาหัสและเสียชีวิตก็ถูกนำเสนอในฐานะผลกระทบจากการถูกหลอกลวงให้มาเป็นโสเภณีด้วยเช่นกัน ตัวอย่างหญิงสาวภาคเหนือที่ชื่อ ‘คำหล้า’ ถูกหลอกให้มาขายตัว แมงดาใช้วิธีซื้อหมั้นโดยให้พวกผู้ชายตบต้อยเตะเข้าที่ร่างของคำหล้า ทว่าเธออาศัยจังหวะเวลาที่พวกแมงดากำลังพักวิ่งหลบหนีขึ้นไปบนคาดฟ้าโรงแรม คำหล้าไม่ยอมเป็นเหยื่อของแมงดาจึงตัดสินใจกระโดดลงมาจากคาดฟ้าจนเสียชีวิต เหตุการณ์ของคำหล้านี้ภาพยนตร์ดัดแปลงมาจากเหตุการณ์จริงอันโด่งดังของนางสาว ‘แสนหล้า’ เมื่อเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2515 หนังสือพิมพ์ *ไทยรัฐ* เสนอข่าวว่า สาวจากภาคเหนือที่ชื่อแสนหล้าอายุ 19 ปี ถูกผู้ชายหลอกโดยอ้างว่าจะพามาทำงานในกรุงเทพฯ ทว่าผู้ชายคนนั้นขายเธอให้พวกแมงดาในโรงแรมแห่งหนึ่ง พวกแมงดาบังคับให้เธอขายตัวแต่เธอไม่ยอม พวกแมงดาจึงทำร้ายร่างกายเธอจนสาหัส แสนหล้าพยายามหนีพวกแมงดาขึ้นไปบนคาดฟ้าของโรงแรมแล้วตัวสั่นใจทิ้งร่างตนเองลงมาจนได้รับบาดเจ็บสาหัส (ไม่เสียชีวิต) หนังสือพิมพ์เสนอข่าวว่าสาเหตุที่เธอตัดสินใจหนีพวกแมงดาเพราะเธอไม่ยอมเสียความบริสุทธิ์และอับอายที่ต้องเป็นโสเภณี⁴² จากข่าวหนังสือพิมพ์แสดงให้เห็นว่าแสนหล้ากระโดดลงมาจากคาดฟ้าแต่ไม่เสียชีวิต ทว่าภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอคำหล้าว่าทิ้งร่างลงมาจนเสียชีวิต ทั้งนี้เพราะภาพยนตร์ต้องการชี้ให้เห็นว่าชีวิตของโสเภณีกับความตายเป็นของคู่กัน พวกเธอมีชีวิตที่แวดล้อมไปด้วยความตายตลอดเวลา อาทิ การตายจากการติดโรค การถูกทำร้ายร่างกาย หรือแม้แต่การตรอมใจตายเพื่อให้ลืมความทุกข์ทรมานทางกายและใจที่เกิดจากการถูกข่มขืน บางทีมรณกรรมก็อาจเป็นปัจจัยลบของโสเภณีอย่างยากที่จะหลีกเลี่ยงได้

⁴⁰ รัตนา จักกะพาก, “จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์: รายงานการวิจัย,” (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กองทุนวิจัยคณะนิเทศศาสตร์, 2546), หน้า 73.

⁴¹ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เทพธิดาโรงแรม* [ภาพยนตร์], 18.00-20.00 นาที.

⁴² “สาวโดดตึกหนีบังคับขายตัว,” *ไทยรัฐ* (14 กรกฎาคม 2515): 1,16.



ภาพ 11 การลำดับภาพระหว่างคำหาล้าถูกแทงดาทำร้ายกับภาพเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516

ที่มา: ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), เทพธิดาโรงแรม [ภาพยนตร์], (ไทย: พร้อมมิตรภาพยนตร์, 2517)

ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ใช้ฉากการถูกซ้อมและการเสียชีวิตของคำหาล้าเพื่อให้ผู้ชมภาพยนตร์ตระหนักว่าโสเภณีในสังคมไทยยังไม่ได้รับความเป็นมนุษย์กลับคืนมา ภาพยนตร์ใช้เทคนิคการตัดต่อในเชิงเปรียบเทียบระหว่างภาพคำหาล้าถูกแทงดาทำร้ายร่างกายกับภาพเหตุการณ์การประท้วงเรียกร้องประชาธิปไตยในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 (ภาพ 11) ภาพดังกล่าวเป็นภาพนักศึกษาและประชาชนจับมือล้อมอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย พร้อมเสียงคำประกาศชัยชนะของนักเคลื่อนไหวดังคำกล่าวว่า “การต่อสู้ของเราได้สิ้นสุดลงแล้ว ... ชัยชนะของเรา ... ก็คือชัยชนะของประชาชน ... สิทธิเสรีภาพเป็นไปอย่างเต็มที่ เพื่อจะให้เป็นไปตามระบอบประชาธิปไตย”⁴³ ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้ภาพและเสียงในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม ฉายคู่ขนานไปกับภาพคำหาล้าถูกแทงดาตบตีจนใบหน้าเต็มไปด้วยเลือด ถูกทำร้ายด้วยการใช้บูหรีจี้บริเวณหน้าท้อง ภาพดังกล่าวประสานเข้ากับเสียงดนตรีประกอบในลักษณะเสียงแหลม ความถี่สูง จังหวะเร็ว เพื่อก่อให้เกิดความรู้สึกกระสับกระส่าย อึดอัด และสร้างความตึงเครียดภายในห้องที่คำหาล้าถูกทารุณกรรม การลำดับสลับภาพระหว่างภาพคำหาล้าถูกทำร้ายร่างกายกับภาพเหตุการณ์ 14 ตุลาคม สื่อความหมายได้สองนัยยะ นัยยะแรกภาพยนตร์ต้องการเปรียบเทียบคุณค่าของนักศึกษากับพวกแมงดา ดังความเห็นของผู้ชมภาพยนตร์ในหนังสือพิมพ์ *ประชาธิปไตย* ที่กล่าวว่า “คนหนุ่มกลุ่มหนึ่งกำลังทำในสิ่งที่เป็ประโยชน์แก่มวลชน แต่คนหนุ่มอีกกลุ่มหนึ่งกลับกำลังสร้างปัญหาความระยำให้แก่สังคม ถิรอนสิทธิและเสรีภาพของผู้อื่นอย่างสนุกสนาน”⁴⁴ นักศึกษาได้สร้างความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและสังคม แต่พวกแมงดาสร้างปัญหาให้กับสังคม อีกนัยยะหนึ่งการตัดสลับภาพเช่นนี้ชี้ให้เห็นถึงโสเภณีถูกสังคมทอดทิ้งไว้ข้างหลัง ในขณะที่นักศึกษา และประชาชนจำนวนมากเรียกร้องเสรีภาพจากรัฐบาลเผด็จการทหารที่ปกครองประเทศมานานถึง 16 ปี จนบรรลุเป้าหมายทางการเมืองและนำมาสู่ระบอบ

⁴³ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), เทพธิดาโรงแรม [ภาพยนตร์], 01:22:00 - 01:24:00 นาที.

⁴⁴ “เทพธิดาโรงแรม: ความจริงที่ต้องยอมรับ,” *ประชาธิปไตย* (10 มีนาคม 2517): 7.

ประชาธิปไตยนั้น⁴⁵ ในเวลาเดียวกันนี้ยังมีประชาชนอีกกลุ่มหนึ่งอย่างค้ำกำลังต่อสู้เพื่อให้ตนเองได้อิสรภาพ แต่การต่อสู้ของเธอไม่ได้บรรลุเป้าหมายเหมือนเหตุการณ์ 14 ตุลาคม เพราะเธอยอมพลีชีพของตนเองเพื่อให้ได้อิสรภาพที่อันเป็นนิรันดร์ เราอาจกล่าวได้ว่าในขณะที่ประชาธิปไตยของขบวนการนักศึกษาและประชาชนได้บรรลุผลแล้ว แต่ก็ยังมีโสเภณีอีกจำนวนหนึ่งที่สังคมทอดทิ้งไว้ข้างหลัง ชีวิตของพวกเธอยังไม่ได้รับการกู้ศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์แต่อย่างใด

ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* นำเสนอประเด็นความเป็นมนุษย์และผลกระทบของหญิงสาวชนบทที่ถูกหลอกลวงให้มาเป็นโสเภณี กระตุ้นให้ผู้ชมภาพยนตร์รู้สึกเห็นอกเห็นใจโสเภณีเป็นอย่างมากผ่านการจัดลำดับภาพ แสง สี และเสียงดนตรี ดังตัวอย่างความเห็นของขรรค์ชัย บัญปาน ความว่า

เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* สามารถทำให้เห็นถึงความกดขี่ทางเพศ อันแฝงเร้นถึงชนชั้นซึ่งเป็นปัญหาที่สังคมไทยกำลังเผชิญอยู่ เป็นการตีแผ่ข้อเท็จจริงให้ประชาชนได้รับรู้ถึงเรื่องราวของโสเภณี นี่คือนวทางของหนังไทยที่ควรจะเป็นในสภาพการณ์ปัจจุบัน⁴⁶

ขรรค์ชัย บัญปาน มองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้เราได้ตระหนักถึงการกดขี่ทางเพศในสังคมไทย โดยเฉพาะชนชั้นล่าง อย่างกรณีตัวละคร ‘มาลี’ และ ‘คำหล้า’ ที่ถูกคุกคามทางเพศในแง่ของการถูกข่มขืน พิจารณาอีกหนึ่งตัวอย่างของเสมอมาศ อาสารม ใน *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* พ.ศ. 2521 ได้บรรยายถึงความทรงจำเมื่อครั้งได้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้ว่า

เทพธิดาโรงแรม เป็นที่ฮือฮากันมาก เมื่อ 6-7 ปี ก่อนและหนังเรื่องนี้ก็มีได้มีเป้าหมายที่เรียกน้ำตาคนดูแต่อย่างใด หากได้เรียกร้องความเห็นใจ และให้ได้เข้าใจในผู้หญิงผู้มีอาชีพนี้บ้างเท่านั้น ... *เทพธิดาโรงแรม* ถือได้ว่าเป็นหนังไทยเรื่องแรกที่ได้วิเคราะห์ปัญหาโสเภณีอย่างจริงจัง ... โสเภณีในหนังไทยขณะนั้น นับได้ว่าเป็นผู้ ‘จุดประกายไฟ’ ให้กับความยุติธรรมและเป็นธรรมให้แก่ประชาชน และสังคม⁴⁷

เสมอมาศ อาสารม เน้นย้ำให้เห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้ผู้ชมรู้สึกเห็นอกเห็นใจและมีบทบาทในการเรียกร้องความยุติธรรมและความเป็นธรรมในด้านความเป็นมนุษย์ให้แก่พวกเธอ และสุดท้ายเป็น

⁴⁵ คณินดิษฐ์ ตั้งใจตรง, “ความคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงสังคมของขบวนการนักศึกษาไทยระหว่าง พ.ศ. 2516-2519 : ศึกษากรณีศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทย,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530), หน้า 208-211.

⁴⁶ ขรรค์ชัย บัญปาน แสดงความเห็นต่อภาพยนตร์ *เทพธิดาโรงแรม* อ้างใน อนุสรณ์ ศรีแก้ว, “ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534), หน้า 60.

⁴⁷ เสมอมาศ อาสารม, “โสเภณีบนหนังไทย จาก “มาลี” ถึง “รินดา วงศ์เชื้อ,” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 13, (24 กันยายน 2521): 38-40.

ความเห็นของแผน อัญชลี ได้กล่าวว่าภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* “อย่างน้อยก็พอจะทำให้เราได้ข้อคิดบ้างว่าขึ้นชื่อว่าดอกไม้แล้ว ไม่ว่าจะเป็ดอกไม้อะไรหรือสีอะไร มีชีวิตจิตใจและมีธรรมชาติเหมือนกันแหละน่า”⁴⁸ กล่าวคือ ไม่ว่า “มาลี” จะเป็นหญิงสาวบริสุทธิ์หรือโสเภณีก็ตาม แต่ “มาลี” ก็ล้วนมีชีวิตเหมือนสตรีอื่นทั้งสิ้น “ด้วยเธอนั้นก็คือคน”

3.2 ความรักและเสรีภาพของโสเภณี ใน *เทพธิดาบาร์ 21*

เดือนกันยายน 2521 ประเด็นโสเภณีกลับมาเป็นกระแสในวงการภาพยนตร์ไทยอีกครั้งหนึ่ง เมื่อบริษัทไฟว์สตาร์ โปรดักชั่น จัดฉายภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาบาร์ 21* กำกับโดยยุทธนา มุกดาสนิท โดยใช้กลยุทธ์การโฆษณาด้วยการเผยแพร่คำวิจารณ์ของนักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่ต่างพูดเป็นเสียงเดียวกันว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ “เป็นภาพยนตร์ไทยที่ดีเรื่องหนึ่งที่คอหนังควรดู”⁴⁹ และ “คุณจะไม่มีความได้ชมภาพยนตร์ไทยที่ดีและยิ่งใหญ่เท่านี้อีกแล้ว ... เพลินขณะดู เจ็บปวดเมื่อคิด”⁵⁰ และ “ถ้าคุณไม่ได้ดูหนัง *เทพธิดาบาร์ 21* ก็เท่ากับว่า คุณเสียโอกาสดูหนังไทยที่มีมาตรฐานตลอดปี”⁵¹ คำวิจารณ์เผยให้เห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เปี่ยมไปด้วยคุณภาพในด้านเทคนิคที่แปลกใหม่แนวภาพยนตร์เพลงและใส่สาระที่เผยความปวดร้าวที่ฝังแน่นอยู่ในหัวใจของโสเภณี อย่างไรก็ตาม ในแง่เนื้อหาผู้ชมไม่ต้องเข้าไปลุ่มในโรงฉายว่า ใครกันที่ทำให้โสเภณีเจ็บปวด? เพราะภาพยนตร์เฉลยผ่านโปสเตอร์โฆษณาตามหน้าหนังสือพิมพ์ว่า โสเภณีคนนี้ชื่อ ‘รินดา วงศ์เชื้อ’ อยู่ในย่าน “พัฒนพงษ์ ถนนหนึ่งที่นำขยะแขยงของสังคมกรุงเทพฯ เธอชุกอยู่ในมูมนั้น ปวดร้าว ทุกข์ระทม เจ็บแสบ จากตำราจกโหดร้าย ส.ส. หลอกหลวง บัณฑิตปลิ้นปล้อน นั่นเพราะเธอเป็นสาวพัฒนพงษ์ ในบาร์ 21 สังคมยุติธรรมแล้วหรือสำหรับเธอ”⁵² โฆษณานี้ทำให้ผู้ชมภาพยนตร์คาดเดาได้ว่าเจ้าหน้าที่ตำรวจ นักการเมือง และปัญญาชนล้วนมีส่วนทำให้โสเภณีเจ็บปวด กระนั้นผู้ชมจะไม่มีวันรู้ได้ว่าโสเภณีเจ็บปวดเพราะเหตุใด? และความเจ็บปวดนี้สัมพันธ์กับบริบททางสังคมที่กำลังถกเถียงเกี่ยวกับปัญหาโสเภณีอย่างไร? คำตอบนี้จะรู้ได้ก็ต่อเมื่อผู้ชมภาพยนตร์เข้าไปดูภาพยนตร์เรื่องนี้แล้วเท่านั้น

สังคมไทยในทศวรรษ 2510 ถึงกลางทศวรรษ 2520 ให้ความสำคัญกับปัญหาโสเภณี โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแก้กฎหมายเรื่องอนุญาตให้มีการจดทะเบียนโสเภณี รัฐบาลพยายามรื้อฟื้นกฎหมายการจดทะเบียนโสเภณี โดยพยายามออกร่างพระราชบัญญัติตั้งสถานบำเรอฉบับใหม่โดยระบุให้สำนักโสเภณีต้องขออนุญาตประกอบกิจการ โสเภณีต้องมีใบตรวจโรค และกำหนดโทษผู้ลักลอบ

⁴⁸ แผน อัญชลี, “เทพธิดาโรงแรม...โลกของโสเภณีร่วมสมัย,” *สยามรัฐ* (14 มีนาคม 2517): 13.

⁴⁹ “เทพธิดาบาร์ 21 ระหว่างการหลอกล่ยนและสร้างสรรค์ของ ยุทธนา มุกดาสนิท,” *สยามรัฐ* (13 ตุลาคม 2521): 9.

⁵⁰ “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *เทพธิดาบาร์ 21*,” *ไทยรัฐ* (8 ตุลาคม 2521): 12.

⁵¹ “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *เทพธิดาบาร์ 21*,” *ไทยรัฐ* (5 ตุลาคม 2521): 12.

⁵² “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *เทพธิดาบาร์ 21*,” *เดลินิวส์* (27 กันยายน 2521): 16.

ค่าประเพณีสูงสุด 7 ปี และกำหนดโทษผู้บังคับข่มขู่ผู้หญิงให้เป็นโสเภณีสูงสุด 15 ปี⁵³ กฎหมายดังกล่าวส่งผลให้เกิดการถกเถียงกันอย่างกว้างขวางโดยนักสังคมสงเคราะห์ นักหนังสือพิมพ์ รัฐบาล และโสเภณี

ความเห็นอันหลากหลายเกี่ยวกับประเด็นการจดทะเบียนโสเภณีนี้นั้นมีทั้งฝ่ายที่เห็นด้วยและไม่เห็นด้วย ผู้ที่เห็นด้วยมองว่าจะช่วยป้องกันการหลอกลวงให้ผู้หญิงมาค้าประเวณีและป้องกันการแพร่กระจายของโรคติดต่อทางเพศสัมพันธ์ได้ หนังสือพิมพ์ *ประชาธิปไตย* เดือนกรกฎาคม 2514 สัมภาษณ์จันทน์ สันตะบุตร อุปนายกสมาคมบัณฑิตสตรีทางกฎหมายและประธานกรรมการส่งเสริมสวัสดิภาพสตรีวัยรุ่นแห่งชาติ ความว่า “ถ้าหากมีโสเภณีโดยเปิดเผยแต่มีการจำกัดเขตให้อยู่และกำหนดอายุของผู้ที่จะจดทะเบียนเป็นโสเภณีได้ก็จะเป็นการสะดวกต่อการควบคุม ตลอดจนการป้องกันมิให้มีการขายเด็กวัยรุ่นเพื่อนำมาเป็นโสเภณีในขณะนี้”⁵⁴ และความเห็นของ ‘นาฬิกา’ ในหนังสือพิมพ์ *ประชาธิปไตย* เดือนมิถุนายน 2516 ความว่า “สมมติว่าให้ผู้หญิงเหล่านี้ทุกคนตีทะเบียนและรัฐจัดสถานที่สะดวกและปลอดภัย ... กิจการนี้คงได้รับการอุดหนุนจากผู้ขายอย่างคับคั่งแล้วกระทรวงการคลังก็จะมีรายได้เพิ่มขึ้นอีกทางหนึ่ง”⁵⁵ การจดทะเบียนหญิงโสเภณีคือการอนุญาตให้โสเภณีขายบริการได้ถูกต้องตามกฎหมายเหมือนกับก่อนทศวรรษ 2500⁵⁶ ในขณะที่ ผู้คนบางกลุ่มไม่เห็นด้วยกับการจดทะเบียนโสเภณีเพราะมนุษย์ไม่ใช่สินค้าที่ต้องมาตีตรา ตัวอย่างเช่น แพทย์หญิงเพียร เวชบุล ผู้เชี่ยวชาญด้านกามโรคและปัญหาโสเภณี ให้สัมภาษณ์ใน *สยามรัฐ* ว่า “ไม่เห็นด้วยกับวิธีการของทางราชการที่จะให้มีการจดทะเบียนเจ้าสำนักรับจ้างค้าประเวณีเพราะหนทางนี้ ไม่สามารถที่จะแก้ไขปัญหา ผู้หญิงถูกล่อลวงบังคับขู่เชื้อมาค้าประเวณีได้และยังไม่เห็นด้วยอย่างยิ่ง หากให้มีการจดทะเบียนโสเภณี เพราะเป็นการแสดงความขาดมนุษยธรรม ในต่างประเทศเขาเลิกระบบนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

⁵³ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/ป8/2520/19, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาโสเภณี” (26 มกราคม – 13 ธันวาคม 2520)

⁵⁴ *ประชาธิปไตย* (10 กรกฎาคม 2514) อ้างใน ขนตดี ทินนาม, “ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519,” หน้า 265.

⁵⁵ *ประชาธิปไตย* (16 มิถุนายน 2516) อ้างใน ขนตดี ทินนาม, “ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519,” หน้า 264.

⁵⁶ ดูตัวอย่างความเห็นของผู้ที่เห็นด้วยกับการจดทะเบียนโสเภณีเพิ่มเติมได้ใน อาทิ “กทม.หนุนจดทะเบียนโสเภณีป้องกันแพร่เชื้อกามโรค,” *ประชาธิปไตย* (24 กรกฎาคม 2519); “ส.ส.ฝ่ายรัฐบาลเสนอร่าง พ.ร.บ. จดทะเบียนหญิงโสเภณีเพื่อป้องกันการแพร่กามโรค,” *สยามรัฐ*, (6 กรกฎาคม 2519); “บัณฑิตสตรีเห็นด้วยแก้ปัญหาโสเภณี-จดทะเบียน ‘แม่เล้า’,” *สยามมิตร*, (9 ธันวาคม 2519); “โสเภณี-หมอนวดเห็นด้วยตีทะเบียนนอนอยู่เรียก ‘อีดัว’,” *มติชน* (4 กันยายน 2524); “โสเภณีเห็นด้วย ‘ตีตั้ง’ *มติชน*, (16 กันยายน 2524) อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/ป8/2519/41, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาโสเภณี”(10 มิถุนายน-ธันวาคม 2519); หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/3/2524/87, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาโสเภณีและการเสนอให้มีการจดทะเบียนโสเภณีและสำนักบริการประกอบอาชีพโสเภณี” (15 มกราคม-26 ธันวาคม 2524)

กันมานานมากแล้ว”⁵⁷ กล่าวคือ การจดทะเบียนโสเภณีไม่สามารถแก้อาชญากรรมทางเพศได้และที่สำคัญจะเป็นตราบาปของผู้หญิงไปชั่วชีวิต⁵⁸ อาจกล่าวได้ว่าชีวิตและชะตากรรมของโสเภณีกลับมาอยู่ในความสนใจของสาธารณชนอีกครั้งหนึ่ง

ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาบาร์ 21* ดัดแปลงมาจากบทละครเรื่อง *เกียรติโสเภณี* (*The Respectful Prostitute; La Putain respectueuse*) ค.ศ. 1946 ของฌอง-ปอล ซาร์ตร์ บทละครเรื่องนี้นำเสนอปัญหาการเหยียดสีผิวและดูหมิ่นศักดิ์ศรีอาชีพโสเภณีของประชาชนอเมริกัน⁵⁹ ทว่าผู้สร้างภาพยนตร์ชาวไทยได้ปรับเปลี่ยนเนื้อหาให้เข้ากับบริบทสังคมไทยในทศวรรษ 2510-2520 โดยนำเสนอในรูปแบบภาพยนตร์เพลง (musical) จุดเด่นของภาพยนตร์เพลงคือการเน้นสื่อสารอารมณ์และความหมายผ่านบทเพลงและท่าเต้น⁶⁰ ภาพยนตร์เรื่องนี้เล่าเรื่องราวความรักที่ไม่สมหวังของโสเภณี ‘รินดา’ สาวพาร์เทนเนอร์ในร้านบาร์ 21 เธอถูกแฟนหนุ่มชื่อ ‘พัน’ บอกลีกเพราะฐานะทางสังคมที่แตกต่างกัน พันคือบัณฑิตจบใหม่ ในขณะที่รินดาเป็นโสเภณี แม้รินดาจะผิดหวังในความรักกับบัณฑิตหนุ่ม แต่เธอก็ยังคงตามหาความสุขได้มาพบกับ ‘ทง’ หนุ่มกรุงเทพฯ บุตรชายนักการเมืองผู้มีฐานะร่ำรวย ทั้งคู่สานสัมพันธ์ความรักต่อกัน ทงแสดงความจริงใจด้วยการพารินดาไปพบครอบครัว โดยหารู้ไม่ว่าแท้จริงแล้วทงหวังผลประโยชน์จากรินดา ทงอยากให้ “ดาเป็นพยานบอกกับตำรวจว่าเขา (อาคม) ไม่ผิด”⁶¹ เพราะก่อนหน้านี้รินดาบังเอิญเข้าไปพัวพันกับเหตุการณ์ฆาตกรรมบนรถไฟที่ ‘อาคม’ น้องชายของทงเข้าไปเกี่ยวข้อง ครอบครัวจึงพยายามช่วยเหลืออาคมให้พ้นผิด ด้วยการขอร้องรินดาให้การกับตำรวจอย่างบิดเบือนว่าชายชนบททั้งสองพยายามปลุกปล้ำเธอแต่อาคมพยายามเข้ามาช่วย รินดาลังเลใจว่าจะให้การเท็จเพื่อความรัก หรือบอกความจริงเพื่อศักดิ์ศรีของตนเอง⁶² ภาพยนตร์จบลงด้วยฉากที่รินดาให้การเท็จกับเจ้าหน้าที่ตำรวจทำให้ ‘สิงห์’ ผู้เป็นแพะรับบาปต้องติดคุกและถูกตำรวจวิสามัญฆาตกรรมขณะที่พยายามหลบหนีออกจากเรือนจำ

⁵⁷ “หมอเพียร ไม่เห็นด้วยที่จะให้โสเภณีติดตราครุฑบาร์ในท์คลับ,” *สยามรัฐ* (20 เมษายน 2520) อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/ป8/2520/19, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาโสเภณี” (26 มกราคม – 13 ธันวาคม 2520)

⁵⁸ ตัวอย่างความเห็นของผู้ที่ไม่เห็นด้วยในการจดทะเบียนโสเภณีเพิ่มเติมได้ใน “คำนำ กม. ‘ตีตัว’ โสเภณี,” *เดลินิวส์*, (9 ธันวาคม 2519); “กม. คุมโสเภณีไม่ได้ผล ทำให้สาส์นทางเพศ,” *เดลินิวส์*, (24 กรกฎาคม 2519); “คิดเสียว่าท่านกำลังกำกับญาติสนิท,” *ประชาชาติ*, (3 กันยายน 2519); “อึดตัวดัน ‘ตีตัว’ ประจานตัวเอง,” *มติชน* (31 สิงหาคม 2524); “จดหมายจากโสเภณีตัวจริง,” *มาตุภูมิ* (4 กันยายน 2524); “ตีทะเบียนโสเภณี...ทางเลือกสุดท้ายเพื่อใคร,” *สยามรัฐ*, (16 กันยายน 2524) อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/ป8/2514/41, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาโสเภณี”(10 มิถุนายน-ธันวาคม 2519); หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/3/2514/87, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาโสเภณีและการเสนอให้มีการจดทะเบียนโสเภณีและสำนักบริการประกอบอาชีพโสเภณี” (15 มกราคม-26 ธันวาคม 2524)

⁵⁹ ฌอง-ปอล ซาร์ตร์, *คนไม่มีเงา*, กุมาริ โคมารกุล ณ นคร และคณะ แปล, (กรุงเทพฯ: ดวงกมล, 2517), หน้า 19-115.

⁶⁰ พันธุ์ธัมม์ ทองสังข์, *ยุทธนา มุกดาสนิท ชีวิต และ ผลงาน*, [ม.ป.ท.: ม.ป.พ.], 2556, หน้า 31.

⁶¹ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *เทพธิดาบาร์ 21* [ภาพยนตร์], 01:18:00-01:20:00 นาที.

⁶² เรื่องเดียวกัน, 00:01:00-02:09:24 นาที.

จากการสืบค้นข้อมูล ผู้วิจัยพบว่าไม่ปรากฏงานวิชาการที่ศึกษาภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาบวร* 21 ไว้แต่อย่างใด อย่างไรก็ตามมีงานเขียนร่วมสมัยกับภาพยนตร์เรื่องนี้ได้วิจารณ์ภาพยนตร์ไว้จำนวนหนึ่ง ตัวอย่างเช่น บทวิจารณ์เรื่อง “โสเภณีบนหนังไทย จาก “มาลี” ถึง “รินดา วงศ์เชื้อ” ของเสมอมาศ อาสารม เสนอว่า “*เทพธิดาบวร* 21 ของยุทธนา มุกดาสนิท เรื่องนี้ว่าไปแล้ว การสะท้อนชีวิตและปัญหาของหญิงพาร์ทเนอร์นั้นแทบจะไม่มีเลย หนังเพียงแต่ยืมตัวหญิงพาร์ทเนอร์เป็นทางผ่านไปสู่การสะท้อนปัญหาการเมืองและสังคมเท่านั้น โดยให้เสียงของผู้หญิงอย่าง ‘รินดา วงศ์เชื้อ’ เข้าไปเจอเจอพบเห็นความเลวร้ายตำราวมของผู้คนในสังคมอีกระดับหนึ่งชี้ให้เห็นถึงความเห็นใจของคนในสังคมระดับเดียวกัน ในขณะที่เดียวกันก็ชี้ให้เห็นถึงกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ที่คนระดับสูงเท่านั้นได้สร้างขึ้นเพื่อหลอกลวงประชาชนที่เชื่อและจริงใจอย่าง ‘รินดา วงศ์เชื้อ’”⁶³ เรามิอาจปฏิเสธปัญหาการเมืองและสังคมดังที่เสมอมาศ อาสารม เสนอได้ เพราะภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนว่า นักการเมืองและคนในสังคมบางส่วนหลอกลวงโสเภณีเพื่อหวังผลประโยชน์ของตนเอง แต่ประเด็นที่เสมอมาศมองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้นำเสนอปัญหาโสเภณีนั่น ก็เพราะเสมอมาศนำภาพยนตร์เรื่องนี้ไปเปรียบเทียบกับภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ที่นำเสนอปัญหาโสเภณีอย่างกว้างขวางและชัดเจนกว่าเท่านั้นเอง อย่างไรก็ตาม วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะแสดงให้เห็นว่า ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาบวร* 21 มิได้นำเสนอแต่เฉพาะเรื่องปัญหาการเมืองและสังคมเท่านั้น หากแต่นำเสนอเรื่องราวความรักและเสรีภาพของโสเภณีด้วย ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอโสเภณีที่ผิดหวังในความรักและถูกสังคมปฏิเสธเพราะความแตกต่างทางฐานะและการศึกษา กระนั้นก็ตามภาพยนตร์เรื่องนี้ยังคงยืนยันให้โสเภณี “เลือก” ประกอบอาชีพนี้ต่อไป ทั้งนี้เพราะภาพยนตร์ได้รับแนวคิดอัตถิภาวนิยม (Existentialism) จากวรรณกรรมของฌอง-ปอล ซาทร์นั่นเอง อาชีพโสเภณีมิได้นับยยะที่เสื่อมถอยด้อยค่าทางสังคมหรือศีลธรรมแต่อย่างใด

สังคมไทยมีแนวคิดประการหนึ่งว่าหากโสเภณีได้แต่งงานกับผู้ชายดังที่ปรารถนาไว้จะช่วยผลักดันให้พวกเธอออกจากอาชีพนี้ได้ งานวิจัยเรื่อง “ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519” ของชนตติ ทินนาม ชี้ให้เห็นว่าแนวคิดการแต่งงานและการเป็นแม่ของโสเภณี เกิดขึ้นตั้งแต่ทศวรรษ 2480 ซึ่งสะท้อนผ่านงานวรรณกรรมเรื่อง *หญิงคนชั่ว* ของ ก. สุรางคนางค์ ดังคำบรรยายตอนหนึ่งในนวนิยาย ว่า “ถ้ามีผู้ชายดี ๆ เขาจะรับเลี้ยงดูต่อไปข้างหน้า วิญญาณของพี่จะสุขและสงบเมื่อรู้ว่ารีนได้ผัวเป็นหลักแหล่งมีบ้านมีช่องอยู่สบาย”⁶⁴ โสเภณีในยุคนั้นหากต้องการหลุดพ้นอาชีพนี้เธอต้องแต่งงานมีครอบครัวกับผู้ชายที่ดี เมื่อก้าวเข้าสู่ทศวรรษ 2500 แนวคิดนี้ก็ยังคงยืนยันหยั่งอยู่ในสังคมไทย ตัวอย่างเช่น แพทย์หญิงเพียร เวชบุล กล่าวว่า การอบรม

⁶³ เสมอมาศ อาสารม, “โสเภณีบนหนังไทย จาก “มาลี” ถึง “รินดา วงศ์เชื้อ”,” : 38-40.

⁶⁴ ชนตติ ทินนาม, “ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519,” หน้า 269.

โสเภณีให้กลับตัวเป็นคนดีที่บ้านปากเกร็ดนั้น “ได้ผลดีมีผู้ชายมาขอแต่งงานไปหลายคู่แล้ว”⁶⁵ ผู้เชี่ยวชาญใช้การแต่งงานเป็นตัวชี้วัดของความสำเร็จในการแก้ปัญหาโสเภณีเช่นกัน

ความปรารถนาอยากมีความรักและครอบครัวเป็นหัวใจสำคัญของโสเภณีอยู่แล้ว หากแต่หลังทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา โสเภณีมีความมุ่งหวังที่จะแต่งงานกับผู้ชายต่างชาติมากกว่า เมื่อประเทศไทยอยู่ภายใต้บริบทสงครามเย็น รัฐบาลไทยเปิดประตูให้สหรัฐอเมริกานำกองทหารเข้ามาประจำการในสนามบินกองทัพอากาศเจ็ดแห่งเพื่อโจมตีเวียดนามเหนือและลาว⁶⁶ การเข้ามาของทหารอเมริกันส่งผลให้เกิดการขยายตัวของสถานบันเทิงและเปิดโอกาสให้โสเภณีได้สานสัมพันธ์รักโรแมนติคกับชายชาวต่างชาติ พวกเธอรูสึกว่าทัศนคติของผู้ชายต่างชาตินั้นน่าประทับใจกว่าผู้ชายไทย ตัวอย่างเช่น นิตยสาร *ลونا* ฉบับเดือนกันยายน 2517 ได้สัมภาษณ์ ‘อ้อย’ สาวอะโกโกโนย่านพัฒนพงษ์พบว่า “น้องยังไม่อยากแต่งงาน แต่ถ้าแต่งงานน้องไม่แต่งงานกับคนไทย เขาถูกเราเป็นผู้หญิงแบบนี้ เขาถูกมาก อย่างมีคนไทยมาเที่ยวเรียกน้องนึ่ง น้องไม่อยาکنึ่งเพราะไปนึ่งแล้วเขาพูดไม่ดีกับเรา ถ้ามเราหยาบ ๆ คาย ๆ”⁶⁷ อ้อยรูสึกว่าผู้ชายไทยถูกเหยียดหยามอาชีพของตนทำให้อ้อยเลือกบริการชาวต่างชาติมากกว่าชายไทย และผู้ชายต่างชาติที่เธอสานสัมพันธ์อยู่นั้น เธอมีความหวังเหมือนกับผู้หญิงพัฒนพงษ์คนอื่น ๆ ว่าสักวันหนึ่งจะได้แต่งงานกับเขาและไปใช้ชีวิตคู่อย่างมีความสุข งานวิจัยเชิงมานุษยวิทยาเรื่อง *การนำเสนอความเป็นตัวตนของหญิงบาร์เปียร์* ของโสภิตา วีรกุลเทวัญ พบว่า “ความหมายของความสำเร็จสำหรับผู้หญิงบาร์เปียร์คือ ‘การมีผัวฝรั่งรับเลี้ยงดู’”⁶⁸ การเลือกผู้ชายต่างชาติมิใช่เลือกคนที่ทำให้พวกเธอเลิกเป็นโสเภณีเพียงอย่างเดียวเท่านั้น หากเลือกจากฐานะทางเศรษฐกิจที่จะสร้างความมั่นคงทางเศรษฐกิจให้แก่ตัวเธอและครอบครัวได้⁶⁹ เราอาจกล่าวได้ว่า การแต่งงานของโสเภณีมิใช่เรื่องความปรารถนาส่วนตัวเพียงอย่างเดียว หากมีเรื่องของผลตอบแทนบุญคุณพ่อแม่เข้ามาเกี่ยวข้องด้วย

อย่างไรก็ตาม การแต่งงานของโสเภณีอาจไม่ใช่นัก เพราะไม่ใช่คนทุกที่จะยอมรับอาชีพนี้ หนังสือพิมพ์ นวนิยาย และภาพยนตร์ มักนำเสนอให้เห็นว่าโอกาสที่โสเภณีจะได้เป็นแม่และเมียของใครสักคนนั้นช่างดูห่างไกลเหลือเกิน ภาพที่สื่อมวลชนนำเสนอออกมานั้นโสเภณีมักผิดหวังในความรัก

⁶⁵ *ไทยรัฐ* (7 กรกฎาคม 2506) อ้างใน ชนตติ ทินนาม, “ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519,” หน้า 270.

⁶⁶ ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์, *เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ*, (กรุงเทพฯ: Silkworm Books, 2546), หน้า 350.

⁶⁷ นิตยสาร *ลونا* เดือน กันยายน 2517 อ้างใน ชนตติ ทินนาม, “ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519,” หน้า 271.

⁶⁸ โสภิตา วีรกุลเทวัญ, *การนำเสนอความเป็นตัวตนของหญิงบาร์เปียร์*, (มูลนิธิผู้หญิง กฎหมาย และการพัฒนาชนบท และ ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2546), หน้า 270-271.

⁶⁹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 270-271.

ตัวอย่างเช่น หนังสือพิมพ์ *ไทยรัฐ* เดือนเมษายน 2509 นำเสนอข่าวพาร์ทเนอร์สาวตั้งท้องกับผู้ชาย ทว่าผู้ชาย “ไม่ยอมรับเป็นลูกในอก ถูกแม่เลี้ยงตีจนดับแตกตาย”⁷⁰ โสเภณีคนนี้นอกจากจะผิดหวังกับความรักแล้ว เธอยังต้องสูญเสียลูกไปกับพฤติกรรมอันชั่วร้ายของผู้ชายและแม่เลี้ยงด้วย นวนิยาย *อิตถีเพศ* ของสุวรรณี สุคนธา (2517) กล่าวว่า โสเภณีจึงต้องมีจรรยาบรรณในวิชาชีพที่พวกเธอ บัญญัติขึ้นกันเองเพื่อป้องกันความชอกช้ำไว้เสมอว่า “พวกกระหรืออย่างเรานะ อย่าไปคิดรักใครเขา เข้าเลย อีแก้วเอ๊ย เจ็บหัวใจเปล่า ๆ สู้ก้มหน้าก้มตาหาเงินไปวัน ๆ ไม่ได้”⁷¹ คำว่าเจ็บหัวใจหมายถึง โสเภณีถูกผู้ชายหลอกหลวงเพราะความรักกับโสเภณีเป็นอะไรที่ห่างไกลกันมาก และใน พ.ศ. 2521 ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาบาร์ 21* ก็นำเสนอโสเภณีในฐานะผู้หญิงที่ผิดหวังกับความรักเช่นกัน โดยนำเสนอผ่านตัวละครของ ‘รินดา’ ความรักของเธอนั้นผิดหวังครั้งแล้วครั้งเล่า เราจึงกล่าวได้ว่าสื่อสาธารณะในทศวรรษ 2510 เป็นต้นมานำเสนอโสเภณีที่ต้องพบกับเหตุการณ์ความรักที่ไม่สมหวังเป็นหลักและกลายเป็นการรับรู้ร่วมกันของคนในสังคมไป

สาเหตุที่รินดาไม่สมหวังกับความรักนั้นเป็นเพราะความแตกต่างทางฐานะและการศึกษา และถูกสังคมปฏิเสธเพราะเธอเป็นพาร์ทเนอร์ นับตั้งแต่ทศวรรษ 2500 การศึกษาในระดับมหาวิทยาลัย ขยายไปทั่วภูมิภาคของประเทศไทยทำให้คนต่างจังหวัดเข้าถึงการศึกษาที่สูงขึ้นและสามารถทำงานรับราชการ นักวิชาชีพ ทนายความ และผู้บริหารในภาคเอกชนได้⁷² การศึกษาทำให้เกิดความแตกต่างทางความคิดและรสนิยมที่จะนำไปสู่ปัญหาเรื่องความไม่เข้าใจกันและกันของคู่รัก ผลที่ตามมาคือเกิดการหย่าร้างหรือยุติความสัมพันธ์⁷³ ตัวอย่างเช่น รินดามีอาจสร้างครอบครัวกับแฟนหนุ่มที่ชื่อ ‘พัน’ ได้เพราะความแตกต่างทางการศึกษา ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยฉากที่รินดานั่งรถไฟจากกรุงเทพฯ ไปจังหวัดเชียงใหม่เพื่อแสดงความยินดีกับแฟนหนุ่มที่สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี รินดามีความฝันว่าเมื่อแฟนหนุ่มเรียนจบ เธอจะลาออกจากอาชีพพาร์ทเนอร์และเริ่มต้นชีวิตใหม่กับพัน เธออยากแต่งงานและเป็นแม่และภรรยาที่สมบูรณ์ของลูกและสามี ทว่าเธอถูกแฟนหนุ่มปฏิเสธด้วยน้ำเสียงกระแทกกระตันกึ่งตะคอกใส่รินดาว่า “มันจะไม่มีวันนั้น ไม่มีบ้านนั้น ไม่มีผม ไม่มีพี่ ไม่มีอะไรทั้งนั้น ... ผมจะไม่แต่งงานกับพี่ ผมเป็นบัณฑิตจะไม่แต่งงานกับพาร์ทเนอร์ ... ผมอายุเขา”⁷⁴ คำพูดของพันแสดงให้เห็นว่าการศึกษาทำให้พันกลายเป็นคนมีเกียรติ การเรียนจบและมีใบปริญญาบัตรทำให้เขามี

⁷⁰ *ไทยรัฐ*, (25 เมษายน 2509) อ้างใน ชนคติ ตินนาม, “ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519,” หน้า 271.

⁷¹ สุวรรณี สุคนธา, *อิตถีเพศ*, (กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาการ, 2517) อ้างใน ชนคติ ตินนาม, “ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519,” หน้า 270.

⁷² คริส เบเกอร์ และผาสุก พงษ์ไพจิตร, *ประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย*, พิมพ์ครั้งที่ 6, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2560), หน้า 288-290.

⁷³ ปวีณา กุดแถลง, “มโนทัศน์ความเป็นหญิงและความเป็นชายในนิตยสารสตรีสาร พ.ศ. 2491-2539,” หน้า 50-56.

⁷⁴ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *เทพธิดาบาร์ 21* [ภาพยนตร์], 00:27:00-00:29:00 นาที.

ต้นทุนทางสังคมที่สูงกว่ารินดา ทักษะคติที่แบ่งแยกคุณค่าความเป็นมนุษย์ตามสถานภาพทางสังคม เช่นนี้เป็นอุปสรรคสำคัญที่ทำให้โสเภณีไทยต้องติดหล่มอยู่ในกับดักของความผิดหวังตลอดไป



ภาพ 12 การแต่งตัวของตัวละครรินดา และ (ซ้าย) ห้องพักของรินดา

ที่มา: ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *เทพธิดาบาร 21* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไพโรสตาร์โปรดักชั่น, 2521)

ตรงกันข้ามกับพัน แม่รินดาไม่มีทุนทางสังคมในด้านการศึกษา แต่เธอมีความมั่นคงทางการเงิน การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญของรินดาและเป็นที่สะดุดตาแก่ผู้ชมภาพยนตร์เห็นจะได้แก่การเปลี่ยนแปลงด้านวัตถุ รินดาใช้เงินจำนวนมากเพื่อปรับเปลี่ยนวิถีการดำเนินชีวิตของตนเอง (ภาพ 12) รินดาดกแต่งที่พักราคาสูงให้ดูทันสมัย ในห้องประดับประดาด้วยโคมไฟตั้งพื้น โซฟา ผ้าม่านโทนสีขาว และเตียงขนาดใหญ่ เธอใส่เสื้อผ้า แต่งหน้า และจัดแต่งทรงผมตามสมัยนิยมของผู้หญิงกรุงเทพฯ ในทศวรรษ 2520 การบริโภคสินค้าทั้งหมดนี้เพื่อแสดงฐานะทางการเงินอันมั่นคงของเธอเอง⁷⁵ นอกจากนี้ รินดายังเป็นผู้ส่งเสียแพนหนุ่มให้ได้เรียนหนังสือชั้นสูง แต่รินดามีได้ทำไปเพื่อซื้อความรักของผู้ชาย ทว่าเป็นความปรารถนาดีของรินดาเอง เธอไม่ใช่คนโง่ที่ต้องให้ผู้ชายมาหลอกใช้เงิน ภาพยนตร์ก็ได้ชี้ให้เห็นว่า ถ้าผู้ชายไม่รักหรืออยากเลิกกับเธอ เธอก็จะยินดีที่จะไม่รัก ไม่เรียกร้องหรือโยยหาให้แพนหนุ่มกลับมาเป็นคู่ชีวิต รินดาเลือกก้าวเดินตามหาความรักต่อไป กระนั้นก็ตามไม่ได้หมายความว่าช่วงที่รินดาถูกแพนหนุ่มบอกเลิก เธอไม่เจ็บปวดทุกข์ทรมาน หัวใจของเธอนั้นเจ็บปวดเหมือนกับผู้หญิงทั่วไปอยู่นั่นเอง รินดาของยุทธนา มุกดาสนิท จึงเป็นรินดาผู้ตระหนักรู้ศักยภาพของตนเอง เธอเป็นโสเภณีที่กำหนดชะตาชีวิตของตนเองด้วยความเด็ดเดี่ยวและเข้มแข็งด้วยตัวของเธอเอง

อย่างไรก็ตาม ความมั่งคั่ง มั่งมัน และเด็ดเดี่ยว ในการประกาศจุดยืนและตัวตนของโสเภณีอย่างรินดาอาจไม่ไปด้วยกันกับทัศนคติของคนในสังคมไทยในช่วงเวลาดังกล่าว ทั้งนี้เพราะสังคมไทยปฏิเสธการมีอยู่ของโสเภณี นับตั้งแต่ทศวรรษ 2500 สถาบันบันเทิงในประเทศไทยได้ขยายตัวมากขึ้น พร้อมกับการเข้ามาของทหารอเมริกันในช่วงสงครามเย็น และการขยายตัวของอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวอันเป็นผลมาจากการส่งเสริมนโยบายด้านการท่องเที่ยวของภาครัฐ⁷⁶ คนในสังคมไทยมองว่าสถาบันบันเทิงเป็นแหล่งอบายมุขและแหล่งรวมของผู้หญิงขายบริการทางเพศจนทำให้กลายเป็นปัญหาเรื้อรังที่ก่อความเสื่อมเสียและความอับอายแก่ประเทศ ตัวอย่างความเห็นจากคุณ ‘อารีย์’ ใน

⁷⁵ เรื่องเดียวกัน, 02:06:00-02:09:00 นาที.

⁷⁶ ยุวรี โชคสวนทรัพย์, “กิจการสถาบันบันเทิงในกรุงเทพมหานคร พ.ศ. 2488 – 2545,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554), หน้า 151-155.

หนังสือพิมพ์ *เดลินิวส์* พ.ศ. 2514 ซึ่งเรียกร้องให้ภาครัฐ “ร่วมมือกันอย่างจริงจัง พลิกฟื้นทัศนคติของคนเหล่านี้เสียใหม่ ให้เขาตระหนักว่าอาชีพเช่านี้นี้เป็นอาชีพที่น่ารังเกียจทำความเสื่อมเสียอย่างร้ายแรง มาสู่ตัวเอง มาสู่วงศ์ญาติ มาสู่บ้านเกิดอย่างไม่มีอะไรเทียบเท่า”⁷⁷ เช่นเดียวกันหนังสือพิมพ์ *สยามรัฐ* เดือนเมษายน 2520 นำเสนอแนวทางการแก้ไขปัญหาโสเภณีในเมืองไทยของแพทย์หญิงเพียร เวชบุลว่า “จะทำได้ผลทันที อยู่ที่ว่าจะกล้าทำหรือไม่เท่านั้น คือการไม่อนุญาตให้มีการจัดตั้งบาร์ไนต์คลับขึ้นมา ถ้าจะมีไว้สำหรับนักท่องเที่ยวก็ให้มีที่พัฒนพงษ์เพียงแห่งเดียวเพราะแหล่งเหล่านี้เป็นแหล่งมั่วสุมทางกามารมณ์ที่สำคัญที่สุด”⁷⁸ ข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าต้นเหตุของปัญหาอยู่ที่สถานบันเทิง ถ้าไม่มีสถานบันเทิงก็ไม่มีโสเภณี เราอาจกล่าวได้ว่า รินดาอาจมีความรักและครอบครัวได้ตราบดีที่เธอยังทำอาชีพโสเภณีในสถานบันเทิง เพราะผู้คนในสังคมไทยในช่วงเวลาดังกล่าวมีอาจยอมรับอาชีพนี้ได้ นั่นเอง ประตูลีลาของโสเภณีย่อมปิดตายตลอดกาล หากเธอไม่เปลี่ยนอาชีพเสีย

ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาบาร์ 21* แสดงให้เห็นว่าการทำงานในสถานบันเทิงสร้างความอับอายให้กับแฟนหนุ่มและญาติพี่น้อง ดังกรณีที่รินดาถูกพันชอุติความสัมพันธ์เพราะแฟนหนุ่มอับอายต่ออาชีพพาร์เทนเนอร์ของเธอ และตัวละครของ ‘แหว’ เพื่อนร่วมอาชีพของรินดา สามีของเธอก็ถูกอาชีพที่เธอทำอยู่ แหวพูดกับเพื่อนที่ทำอาชีพเดียวกันด้วยน้ำเสียงตัดพ้อว่า “มันด่าฉัน มันดูถูกฉันว่าเป็นกะหรี่ คูสิแม่แต่ตัวมันยังดูถูกฉันเลย”⁷⁹ นอกจากนี้เมื่อพิจารณาเสียงพูด เสียงร้องไห้ ดนตรีประกอบในทำนองเศร้า และภาพที่แหวนั่งเสียใจ ทำให้เราเข้าใจความรู้สึกของแหวที่เต็มไปด้วยความเจ็บปวดทุกข์ทรมาน ความรู้สึกดังกล่าวเกิดขึ้นจากการที่สามีดูถูกอาชีพของเธอและทิ้งเธอไปมีผู้หญิงอื่น และพิจารณาอีกหนึ่งตัวอย่างจากโปสเตอร์โฆษณาภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาบาร์ 21* ที่แสดงภาพรินดาและแฟนหนุ่ม รินดาปรากฏตัวในเสื้อผ้าอาภรณ์ตามสมัยนิยมพร้อมกับสร้อยคอและกระเป๋าราคาแพง มีเบอร์ติดหน้าอกในหมายเลข 9 เพื่อเป็นสัญลักษณ์ว่าเธอคนนี้อย่างขายบริการทางเพศ นอกจากนี้ในภาพปรากฏผู้ชาย 2 คน คนหนึ่งแต่งตัวเป็นบัณฑิต ส่วนผู้ชายอีกคนยืนคู่กับรินดาซึ่งอาจเป็นชายหนุ่มที่มาซื้อบริการเธอก็เป็นได้ ในโปสเตอร์มีข้อความเขียนว่า “ความกดดัน เอรัดเอาเปรียบในสังคม กระทบมาถึงเธอ รินดา วงศ์ชื่อ เธอสิ้นรน ต่อสู้ยากได้ ยากมี ยากเป็นเมีย และแม่ที่ดีของลูก แต่สังคมปฏิเสธเธอเพราะเธอเป็นผู้หญิงพัฒนพงษ์”⁸⁰ ภาพรินดาพร้อมข้อความข้างต้นล้วนสื่อความหมายถึงการถูกสังคมปฏิเสธ ผู้หญิงพัฒนพงษ์ในทศวรรษ 2520 หมายถึงผู้หญิงขายบริการทาง

⁷⁷ “แก้มไม่ถูกจุด,” *เดลินิวส์* (12 กรกฎาคม 2514) อ้างใน ใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/ป8/2514/16, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาสังคม” (20 พฤษภาคม 2514 -31 ธันวาคม 2514)

⁷⁸ “หมอเพียร ไม่เห็นด้วยที่จะให้โสเภณีตีตราควรล้มบาร์ไนต์คลับ,” *สยามรัฐ* (20 เมษายน 2520) อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/ป8/2520/19, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาโสเภณี” (26 มกราคม - 13 ธันวาคม 2520)

⁷⁹ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *เทพธิดาบาร์ 21* [ภาพยนตร์], 00:09:00-00:12:00 นาที.

⁸⁰ “โปสเตอร์ภาพยนตร์ เทพธิดาบาร์ 21,” *ไทยรัฐ*, (29 กันยายน 2521): 12.

เพศ แม้ผู้หญิงเหล่านี้จะประสบความสำเร็จด้านความมั่นคงทางการเงิน แต่อาชีพที่พวกเธอทำอยู่ก็ถูกสังคมปฏิเสธทำให้พวกเธอมีอาจกลายเป็นภรรยาและแม่ได้เหมือนกับผู้หญิงที่ประกอบอาชีพอื่น เราอาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ชี้ให้เห็นถึงสาเหตุที่โสเภณีถูกแฟนหนุ่มขอยุติความสัมพันธ์อันเป็นผลมาจากความแตกต่างทางฐานะและการศึกษา และรวมไปถึงการถูกสังคมปฏิเสธผู้หญิงที่ทำงานเป็นโสเภณีเพราะเป็นอาชีพที่สร้างความอับอายให้กับพวกเขา

แมรีรินดาและเพื่อนในบาร์ 21 จะถูกผู้ชายและสังคมปฏิเสธอาชีพที่พวกเธอทำอยู่ แต่ผู้สร้างภาพยนตร์ก็ยืนยันให้พวกเธอเลือกประกอบอาชีพพาร์ทเนอร์ต่อไป การเล่าเรื่องของภาพยนตร์ *เทพธิดาบาร์ 21* ตั้งแต่การเปิดเรื่อง การดำเนินเรื่องไปสู่ความขัดแย้งและการคลี่คลาย จนถึงตอนจบเรื่อง ภาพยนตร์เน้นดำเนินเรื่องไปด้วยการตัดสินใจอันผิดพลาดซ้ำแล้วซ้ำเล่าของรินดา ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยการลาออกจากอาชีพพาร์ทเนอร์ของรินดาเพื่อไปสร้างครอบครัวกับแฟนหนุ่มที่ซื้อพันหัวก็ถูกขอยุติความสัมพันธ์ เธอรู้้อยู่แก่ใจว่าอาชีพนี้ทำให้เธอผิดหวังในความรักแต่เธอก็เลือกกลับไปทำอาชีพเดิมอีกครั้ง จากนั้นมีเหตุการณ์บางอย่างทำให้เกิดความขัดแย้งระหว่างรินดากับบรรดาผู้มีอิทธิพลทางการเมือง ‘ทง’ ลูกชายของนักการเมืองชื่อดัง พยายามมาตีสนิทและหวานแสนให้รินดาหลงรัก และทำเหมือนหนึ่งว่าพร้อมแนะนำรินดาให้ครอบครัวของเขารู้จัก⁸¹ การดูแลเอาใจใส่ของทงทำให้รินดาหลงรักเขาจนสุดหัวใจและวาดฝันถึงการสร้างครอบครัวและบ้านที่แสนอบอุ่นร่วมกัน อย่างไรก็ตาม ความฝันของรินดาต้องพังทลายลงเพราะทงหลอกใช้เธอ ทงอยากให้รินดาให้การเท็จกับตำรวจเกี่ยวกับคดีที่นายอากุม น้องชายของทงยิงชายชนบทคนหนึ่งเสียชีวิต โดยมีรินดาอยู่ในเหตุการณ์ แต่รินดาตระหนักในศักดิ์ศรีของตนเองปฏิเสธไม่ขอให้การเท็จ เธอพูดด้วยน้ำเสียงเด็ดเดี่ยวหนักแน่นว่า “ดาช่วยคุณไม่ได้หรอก ดาจะไม่พูดโกหกเพื่อช่วยคนผิดหรอก”⁸² การยึดมั่นในความถูกต้องของรินดาทำให้ทงรู้สึกโกรธและพูดดูถูกฐานะทางสังคมของรินดาด้วยน้ำเสียงเกรี้ยวกราดว่า “อากุมเขามีเลือดผู้ดีในตัวทุกกระเปียดนี้ ... สูงกว่าพาร์ทเนอร์อย่างเธอมากมายนัก”⁸³ เหตุการณ์ดังกล่าวนี้ทำให้รินดายุติความสัมพันธ์กับทง เธอยังคงผิดหวังในความรัก แต่ก็ยังทำอาชีพพาร์ทเนอร์ต่อไป แม้จะต้องแลกมาด้วยการสูญเสียความรักและความฝันโรแมนติคก็ตาม อย่างไรก็ตามในตอนจบของเรื่อง ‘เกียรติยศ เกรียงไกร’ พ่อของทงพูดเกลี้ยกล่อมรินดาจนเธอยินยอมให้การเท็จกับตำรวจ ทำให้นายอากุมออกจากคุกและโยนความผิดให้กับ ‘สิงห์’ หนุ่มบ้านนอกให้ติดคุกแทน วันต่อมารินดาก็ลังเลใจเพราะรู้สึกสงสารสิงห์จึงอยากไปสารภาพความจริงกับเจ้าหน้าที่ตำรวจ แต่ก็ไม่ทันเพราะสิงห์ถูกตำรวจวิสามัญฆาตกรรมจนเสียชีวิตในข้อหาหลบหนีออกจากคุก เราอาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์

⁸¹ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *เทพธิดาบาร์ 21* [ภาพยนตร์], 00:42:00-00:43:40, 00:55:00-00:59:00, 01:03:00-01:17:51 นาที.

⁸² เรื่องเดียวกัน, 1.20.00-1.24.00 นาที.

⁸³ เรื่องเดียวกัน, 1.20.00-1.24.00 นาที.

แสดงให้เห็นการตัดสินใจอันผิดพลาดของรินดาช้าแล้วช้าเล่า ตั้งแต่เรื่องความรัก หน้าที่การงาน และการช่วยเหลือคนอื่น แต่เธอก็ยังยืนยันที่จะทำในสิ่งที่เธอทำและเป็นอยู่ ประหนึ่งว่ารินดาจะไม่ยอมให้ผู้คนและสังคมรอบข้างลุกขึ้นมาติตราและตีค่าอาชีพของเธอได้เลย เธอเท่านั้นที่ เป็นผู้กำหนด ศักดิ์ศรี คุณค่า และชะตาชีวิตของเธอเอง

เหตุใดรินดาถึงไม่เคยเรียนรู้ความเจ็บปวดที่เกิดจากการถูกผู้ชายหลอกหลวงครั้งแล้วครั้งเล่า? คำถามดังกล่าวเป็นสิ่งที่ผู้ชมกังขาเมื่อได้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้ หนังสือพิมพ์ *สยามรัฐ* เดือนตุลาคม 2521 ได้นำเสนอคำวิจารณ์ของผู้ชมคนหนึ่งว่าภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาบาร์ 21* “ไม่สามารถสร้างความกระจ่างให้แก่คนดูได้ว่าทำไมรินดาทำอย่างนั้น รินดาทำอย่างนี้ ทำไมรินดาถึงไม่เคยเรียนรู้ ไม่พัฒนาตัวเองจากบทเรียนที่ซ้ำซากสักที”⁸⁴ ผู้ชมต่างสงสัยว่าทำไมรินดาถึงช่วยเหลือคนร้ายและโยนความผิดให้กับสิ่งอื่น ทำไมรินดาถึงเลือกทำอาชีพพาร์ทเนอร์ต่อไปทั้ง ๆ ที่เธอก็รู้อยู่แก่ใจว่าถ้าทำอาชีพนี้เธอจะต้องผิดหวังกับความรักและถูกปฏิเสธจากสังคม ไม่ว่าจะเป็นการตัดสินใจแต่ละครั้งจะก่อให้เกิดผลตามมาเช่นไร รินดาก็ไม่เคยรู้สึกผิดกับการเลือกตัดสินใจของเธอ เธอเป็นผู้ตัดสินใจทุกเรื่องในชีวิตของเธอเอง เธอไม่ยอมให้บุคคลอื่นเข้ามามีอำนาจเหนือการตัดสินใจของเธอได้ การให้ความสำคัญกับตัวตนและอำนาจการตัดสินใจของตัวละครโดยที่ตัวละครเอกไม่คำนึงถึงบุคคลและสังคมรอบตัวนั้น สอดคล้องกับแนวคิดอัตถิภาวนิยม (Existentialism) ในงานปรัชญาและวรรณกรรมของฌอง-ปอล ซార్ตร กวีและนักปรัชญาชาวฝรั่งเศส ผู้ชมภาพยนตร์มีอาจตัดสินการกระทำของตัวละครในลักษณะขาวหรือดำได้ และมีอาจตัดสินโสเภณีในภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาบาร์ 21* ว่าเป็นโสเภณีที่ดีหรือไม่ดีได้โดยตรงไปตรงมา ซึ่งแตกต่างจากภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* เป็นอย่างมาก

ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาบาร์ 21* ได้รับอิทธิพลแนวคิดอัตถิภาวนิยมจากบทละครเรื่อง *เกียรติโสเภณี* ของฌอง-ปอล ซาร์ตร ทำให้ตัวละครรินดามีเสรีภาพที่จะตัดสินใจชีวิตของตนเองได้โดยไม่ต้องคำนึงถึงค่านิยมและสังคมรอบข้าง ปัจเจกบุคคลเท่านั้นที่มีเสรีภาพในชีวิตของตนเอง การยืนยันเสรีภาพอันสมบูรณ์ของปัจเจกนี้กระทำผ่านความสามารถในการตัดสินใจเลือกกระทำอย่างหนึ่งอย่างใดในชีวิตของตนเองได้อย่างอิสระ⁸⁵ กราโดย สุวรรณรัฐ ผู้แปลบทละครเรื่อง *เกียรติโสเภณี* อธิบายถึงแนวคิดอัตถิภาวนิยมของฌอง-ปอล ซาร์ตรไว้ว่า “ไม่มีคำตอบที่แน่นอนตายตัวสำหรับปัญหาแต่ละปัญหาของมนุษย์ในแต่ละสถานการณ์ มนุษย์ที่มีหน้าที่เลือกคำตอบของตนเอง การตัดสินใจแต่ละครั้งย่อมผันแปรไปได้ตามภาวะของอารมณ์ของมนุษย์ในแต่ละช่วงเวลา แต่ละสภาวะวิสัย”⁸⁶ แนวคิด

⁸⁴ “เทพธิดาบาร์ 21,” *สยามรัฐ* (13 ตุลาคม 2521): 9.

⁸⁵ Thomas Flynn, *Existentialism: A Very Short Introduction* (Oxford, 2006), chs. 1-2; พวงคราม พันธุ์บุรณะ, *บุษบาบรรณ: รวมบทความทางวิชาการและบทแปลวรรณกรรมตะวันตก*, (กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาตะวันตก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาฯ, 2544), หน้า 47-66.

⁸⁶ ฌอง-ปอล ซาร์ตร, *คนไม่มีเงา*, หน้า 17.

อัตถิภาวนิยมเชื่อในแก่นแท้ของความเป็นมนุษย์ มนุษย์ต้องมีเสรีภาพ ตัวอย่างการตัดสินใจของรินดา ในเหตุการณ์ต่าง ๆ แม้การตัดสินใจจะทำให้เธอได้รับความเจ็บปวดก็ตาม แต่นั่นคือเสรีภาพของรินดา ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ได้ยืนยันเสรีภาพของโสเภณีในเพลงประกอบฉากที่รินดากำลังนั่งโศกเศร้าเสียใจ เมื่อถูกแฟนหนุ่มบอกเลิกเพราะเธอเป็นโสเภณี ภาพยนตร์เลือกใช้บทเพลงเพื่อเตือนสติรินดาให้ยึดมั่น ในเสรีภาพเหนือชีวิตตน

ภายใต้เงาเงียบแห่งแสงสี ระหว่างแวตของราตรี ชีวิตมีเสรี ดุลมหายใจ เธอมีสิทธิที่จะฝัน ฝัน ถึงวันอันสดใส แม้วันนี้จะยากไร้ แต่จงจำไว้ทุกชีวิตยิ่งใหญ่ แม้พาร์ทเนอร์อย่างเรา [...] ชีวิตเราต่างมีเสรี แต่อาชีพนั้นเป็นเครื่องแบ่งชั้นชน หากเลือกแล้วต้องจำต้องทน จากสายตาคนที่มองดู เขาจ้องดู เขาจ้องดู [...] แต่เรามีเสรี ที่จะฝันได้ทุกคนเพราะฉะนั้นอย่ากังวล⁸⁷

บทเพลงข้างต้นนี้ได้ประณามการเลือกและการตัดสินใจของรินดาแต่อย่างใด แม้การตัดสินใจนั้นอาจ นำไปสู่การทำลายชีวิตตัวเองและผู้อื่น หรืออาจทำให้ชีวิตของตนเองดูสูงส่งหรือตกต่ำลงก็ตาม แต่นั่น คือสิ่งที่ปัจเจกบุคคลได้ตัดสินใจเลือกด้วยตนเอง โสเภณีก็เช่นกันมีเสรีภาพที่จะฝัน มีเสรีภาพที่จะ ตัดสินใจด้วยตัวเอง เพราะ “เสรีภาพก็คือแก่นแท้ของความเป็นมนุษย์ มนุษย์ต้องมีเสรีภาพ”⁸⁸ นอกจากนี้ ความสำคัญอีกประการหนึ่งในบทเพลงนี้คือการยืนยันได้ว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้ประกอบ สร้างตัวละครรินดาตามแนวคิดอัตถิภาวนิยมที่ให้ความสำคัญกับหลักการมนุษย์และเสรีภาพ แนวคิด ดังกล่าวนี้องค์ที่มีนัยยะสำคัญต่อการสร้างความหมายและการรับรู้ที่สาธารณชนพึงมีต่ออาชีพโสเภณี หากโสเภณีในภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* มีฐานะเป็นเหยื่อผู้บริสุทธิ์ที่ถูกฉ้อโกงไม่หรือข่มขืนอัน บอบบาง โสเภณีในภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาบาร์ 21* มีฐานะเป็นผู้กำหนดชะตาชีวิต คุณค่าและ ศักดิ์ศรีของตนเอง มิใช่ต้องให้สังคมเป็นผู้กำหนด

3.3 ความรักและโศกนาฏกรรม ใน *กลกามแห่งความรัก*

ภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* ออกฉายรอบปฐมทัศน์ เมื่อวันที่ 25 ตุลาคม 2532 เวลา 17:00 น. เข้าดูได้เฉพาะสุภาพสตรีเท่านั้น ในวันที่ 26 ตุลาคม เป็นรอบฉายเฉพาะของผู้ชาย เท่านั้น และวันที่ 27 ตุลาคม เป็นรอบของนักการเมือง รัฐมนตรี นักวิชาการ นักธุรกิจ และดาราในอดีต เพียงประกาศรอบปฐมทัศน์ไม่กี่วันก็มีผู้คนที่สนใจจองบัตรจนแน่นโรงภาพยนตร์ อี.เอ็ม. ไอ⁸⁹ ‘อิสกรุล’ หนึ่งในผู้ชมที่เข้าไปดูภาพยนตร์เรื่องนี้ เขียนจดหมายถึงบรรณาธิการข่าวบันเทิงของ

⁸⁷ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *เทพธิดาบาร์ 21* [ภาพยนตร์], 00:11:00 -00:15:00 นาที.

⁸⁸ ฉลอง-ปอล ชาร์ตต์, *คนไม่มีเงา*, หน้า 4-5.

⁸⁹ “กลกามแห่งความรัก หนังสือชีวิตยอดฮิต,” *เดลินิวส์*, (24 ตุลาคม 2532): 23; “แฟนหนังแตกตื่น *กลกามแห่งความรัก* แท้ กันจองรอบมิดเดย์ที่ อี.เอ็ม.ไอ,” *เดลินิวส์*, (23 ตุลาคม 2532): 23; “*กลกามแห่งความรัก* ประเดิมรอบมิดเดย์ยิ่งใหญ่,” *เดลินิวส์* (25 ตุลาคม 2532): 22-23; “ทรงง ศรีเชื้อ ประสบความสำเร็จล้นหลาม,” *เดลินิวส์* (26 ตุลาคม 2532): 22-23.

หนังสือพิมพ์ *สยามรัฐ* เพื่ออธิบายว่า มี 2 เหตุผลที่ทำให้เขาอยากไปดูภาพยนตร์เรื่องนี้ หนึ่งคือความโด่งดังของดาริน กรสกุล รองนางสาวไทยที่มารับบทโสเภณี และอีกหนึ่งคือกลยุทธ์การโฆษณาของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่ผู้กำกับและทีมงานใช้วิธีการโฆษณาทุกรูปแบบลงหนังสือพิมพ์ นิตยสาร ฯลฯ อาทิ การใช้ชอล์คประกอบด้านความเป็นภาพยนตร์อีโรติก (erotic) เน้นเรือนร่างของดาริน⁹⁰ หรือใส่ข้อความว่า “หนัง R เรื่องแรกของไทย ที่ทุกชาติจะต้องตะลึง”⁹¹ ทำให้ผู้ชมเกิดความใคร่รู้และอยากเข้าไปชม ทว่าผู้ชมก็ต้องผิดหวังไปตาม ๆ กัน “ผมได้ยินเสียงบ่นในทำนองผิดหวังกับภาพยนตร์แทบทุกคน ... ก็ไม่รู้ว่ ใครจะตกเป็นเหยื่อของการโฆษณาและความใคร่รู้เช่นผมอีกมากน้อยแค่ไหนก็ไม่รู้”⁹² ผู้ชมบางส่วนรอชมฉากอีโรติกของดาริน กระนั้นภาพยนตร์ก็มีได้นำเสนอเรื่องโป๊หรือเปลือยอย่างที่ผู้ชมคาดหวังแต่อย่างใด เช่นนั้นแล้วผู้ชมรับรู้ประเด็นใดจากภาพยนตร์เรื่องนี้?

นับตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา โสเภณีไทยเริ่มมีความสัมพันธ์กับภาพลักษณ์ของประเทศไทยอย่างมีนัยยะสำคัญ ซึ่งสัมพันธ์กับการส่งเสริมการท่องเที่ยวและปัญหาโสเภณีไทยลักลอบไปขายบริการทางเพศในต่างแดน นับตั้งแต่ พ.ศ. 2522 รัฐบาลของนายกรัฐมนตรีพลเอกเกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ ปฏิรูปโครงสร้างองค์การการท่องเที่ยวใหม่จากองค์การส่งเสริมการท่องเที่ยว (อ.ส.ท) มาเป็นการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (ท.ท.ท.) และประกาศให้ปีถัดมาเป็นปีแห่งการท่องเที่ยว มีจุดประสงค์เพื่อส่งเสริมและโฆษณาให้นักท่องเที่ยวต่างประเทศเข้ามาเที่ยวในประเทศไทยให้มากขึ้น⁹³ ส่งผลให้รายได้ด้านการท่องเที่ยวของประเทศเพิ่มขึ้น ใน พ.ศ. 2523 รายได้จากการท่องเที่ยวเพิ่มขึ้นกว่า 17,500 ล้านบาท เพิ่มขึ้นจาก พ.ศ. 2522 ถึง 6,000 ล้านบาท กลายเป็นรายได้อันดับ 2 ของประเทศที่รองจากสินค้าข้าว⁹⁴ ใน พ.ศ. 2535 รัฐบาลของนายกรัฐมนตรีชวน หลีกภัย กำหนดให้ไทยเป็นศูนย์กลางการท่องเที่ยวของภูมิภาค รัฐบาลเน้นประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวให้สอดคล้องกับกระแสอนุรักษ์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม การเน้นนโยบายการท่องเที่ยวของรัฐบาลที่สืบเนื่องกันมานี้ ส่งผลให้นักท่องเที่ยวต่างประเทศเข้ามาเที่ยวมากกว่า 5 ล้านคน (พ.ศ. 2533) และสร้างรายได้ให้กับประเทศมากกว่า 1 แสนล้านบาท (พ.ศ. 2533)⁹⁵ เราอาจกล่าวได้ว่าการที่รัฐบาลพัฒนาเศรษฐกิจด้วย

⁹⁰ “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *กลเกมแห่งความรัก*,” (ม.ป.ท.), (ม.ป.ป.)

⁹¹ “โปสเตอร์ภาพยนตร์ *กลเกมแห่งความรัก*,” (ม.ป.ท.), (ม.ป.ป.)

⁹² “*กลเกมแห่งความรัก* กลเกมแห่งการโฆษณา,” *สยามรัฐ* (10 พฤศจิกายน 2532): 13.

⁹³ ทิพวรรณ พุ่มมณี, *การจัดการอุตสาหกรรมท่องเที่ยว*, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2544): หน้า 144; ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์, *ประวัติศาสตร์แห่งการเดินทางและภูมิศาสตร์การเมืองในรอบศตวรรษ: ว่าด้วยการท่องเที่ยว ในฐานะมรดกแห่งการสร้างชาติของประเทศไทย จากรัฐจารีต สงครามเวียดนาม สู่เศรษฐกิจประหาร 2549*, (กรุงเทพฯ: สมมติ, 2563), หน้า 172-187.

⁹⁴ ยุวดี นิรัตน์ตระกูล, *TAT The Journey The Story Based on True Journey (60 ปี ททท.)*, (กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2563), หน้า 48; ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์, *ประวัติศาสตร์แห่งการเดินทางและภูมิศาสตร์การเมืองในรอบศตวรรษ*, หน้า 173.

⁹⁵ ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์, *ประวัติศาสตร์แห่งการเดินทางและภูมิศาสตร์การเมืองในรอบศตวรรษ*, หน้า 187-194; ยุวดี นิรัตน์ตระกูล, *TAT The Journey The Story Based on True Journey (60 ปี ททท.)*, หน้า 48.

การส่งเสริมการท่องเที่ยวอย่างต่อเนื่องกันมาส่งผลให้เกิดการพัฒนาท้องถิ่นและเมืองเพื่อการท่องเที่ยวและการเติบโตของธุรกิจภาคบริการ อาทิ บริษัทนำเที่ยว โรงแรม ร้านอาหาร รวมถึงสถาบันบันเทิงและการค้าประเพณีด้วย

เรามีอาจปฏิเสธได้ว่าการเติบโตของการท่องเที่ยวในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดดังที่กล่าวมาข้างต้นนั้นได้ส่งผลให้สถาบันบันเทิงและการค้าประเพณีขยายตัวมากขึ้นด้วยเช่นกัน จากการสำรวจของกองกามโรค กระทรวงสาธารณสุข พบว่าจำนวนโสเภณีทั้งขายบริการโดยตรงและแอบแฝง ใน พ.ศ. 2525 มีมากกว่า 46,000 คน และใน พ.ศ. 2533 เพิ่มขึ้นถึง 86,000 คน⁹⁶ ฉะนั้นชื่อเสียงของประเทศไทยที่โด่งดังไปทั่วโลกนั้นไม่ใช่เฉพาะเรื่องการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมและธรรมชาติเท่านั้น หากโสเภณีก็เป็นจุดขายของประเทศไทยด้วยเช่นกัน งานวิจัยเรื่อง “Coverage of ASEAN Countries in the Inter- national Newsmagazines” ของ Chaowalit Bunyaphusit ที่ศึกษาเนื้อหาข่าวในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ช่วงทศวรรษ 2530 พบว่า “ประเทศไทยมักถูกมองจากสื่อมวลชนในประเทศตะวันตกกว่าเป็นประเทศที่แพร่ระบาดไปด้วยการทารุณกรรมทางเพศ”⁹⁷ ทำนองเดียวกัน หนังสือพิมพ์ฉบับหนึ่งในประเทศอังกฤษได้ล้อเลียนการท่องเที่ยวของประเทศไทยเมื่อ พ.ศ. 2530 ว่า “ผลไม้ไทยที่อร่อยยิ่งกว่าทุเรียน ก็คือผู้หญิงสาวชาวไทย” และเดือนกรกฎาคม 2536 ดิกชันนารีลองแมน (Longman Dictionary) ที่ตีพิมพ์ในประเทศอังกฤษได้นิยามความหมายของกรุงเทพมหานครว่า “เป็นเมืองที่มีชื่อเสียงในเรื่องวัดวาอาราม ... และมีโสเภณีอยู่เป็นจำนวนมาก”⁹⁸ ในแง่นี้ภาพลักษณ์ของประเทศไทยในสายตาของชาวต่างชาติกลุ่มหนึ่งจึงสัมพันธ์กับดินแดนแห่งโสเภณี ซึ่งทำให้ “บางฝ่ายก็อ้าง [โสเภณีว่า] ทำให้ภาพพจน์ของประเทศเสื่อมเสีย กลายเป็นเมืองสกปรกโสโครก”⁹⁹ อย่างไรก็ตาม สังคมอีกส่วนหนึ่งได้วิพากษ์วิจารณ์นโยบายการส่งเสริมการท่องเที่ยวของรัฐบาลว่าเป็น

⁹⁶ กองกามโรค กระทรวงสาธารณสุข พ.ศ. 2525 – 2537 อ้างใน ทศพร จันทรี, “การวิเคราะห์ข้อมูลข่าวสารด้านปัญหาโสเภณีในหนังสือพิมพ์รายวันภาษาไทย 4 ชื่อฉบับ,” (วิทยานิพนธ์วารสารศาสตร์มหาบัณฑิต (สื่อสารมวลชน) คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), หน้า 119.

⁹⁷ Chaowalit Bunyaphusit, “Coverage of ASEAN Countries in the International Newsmagazines,” (Ph.D. dissertation, University of Pune, 1997) อ้างใน จิตราภรณ์ วนัสพงษ์, “ภาพลักษณ์ของประเทศไทยและโสเภณีไทยในสื่อมวลชนนานาชาติ,” ใน *ผู้หญิงกับความรู้ 1 (ภาค 2)*, สนิท สติธิรักษ์, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: โครงการสตรีและเยาวชนศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546), หน้า 174.

⁹⁸ จิตราภรณ์ วนัสพงษ์, “ภาพลักษณ์ของประเทศไทยและโสเภณีไทยในสื่อมวลชนนานาชาติ,” หน้า 175.

⁹⁹ ความคิดเห็นของคณะร่วมสมัยเพิ่มเติมได้ในบทความ “ความอาย ความละอาย และความเจ็บปวด” ของนิธิ เอียวศรีวงศ์ (ตีพิมพ์ครั้งแรกในหนังสือพิมพ์มติชนรายวัน 10 กรกฎาคม 2536) อ้างใน นิธิ เอียวศรีวงศ์, *สังคมไทยในกระแสการเปลี่ยนแปลง*, (กรุงเทพฯ: คณะกรรมการเผยแพร่และส่งเสริมงานพัฒนา, 2539), หน้า 259-263; ดูเพิ่มใน “โสเภณี (3),” *เดลินิวส์*, (8 กุมภาพันธ์ 2527): 5. อ้างใน หอดจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/3/2527/88, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “โสเภณี” (4 มกราคม – 31 ธันวาคม 2527); ความคิดเห็นของคณะร่วมสมัยเพิ่มเติมได้ในบทความ “ปัญหาโสเภณีและแรงงานเด็กก๊วยต่างชาติหรือสงสารคนไทย” ของวิทยากร เชียงกูล (ตีพิมพ์ครั้งแรกวันที่ 5 กรกฎาคม 2536) อ้างใน วิทยากร เชียงกูล, *เพื่อศตวรรษที่ 21*, (กรุงเทพฯ: มิ่งมิตร), หน้า 97-108.

ต้นเหตุของปัญหาโสเภณีในสังคมไทย สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรี กลุ่มเพื่อหญิง สมาคมสิทธิเสรีภาพของประชาชน ฯลฯ ได้ร่วมกันจัดงานสัมมนาปัญหาการค้าหญิงไทย เมื่อเดือนมีนาคม 2527 งานสัมมนานี้ได้วิจารณ์นโยบายการท่องเที่ยวว่า “นโยบายของรัฐบาลสมัยพลเอกเกรียงศักดิ์ ชมะนันทน์ นายกรัฐมนตรีนั้นได้ประกาศให้เป็นปีท่องเที่ยวไทยเท่ากับเป็นความต้องการโสเภณีในระดับนโยบายมาช่วยการลดดุลการชำระเงิน หารายได้เข้ารัฐด้วยการใช้ผู้หญิงเป็นสินค้าในการกระจายรายได้”¹⁰⁰ ในความเข้าใจของคนบางกลุ่ม นโยบายการท่องเที่ยวคือต้นเหตุให้จำนวนโสเภณีเพิ่มสูงขึ้น

ปัญหาโสเภณีไทยล้นไปขายบริการทางเพศที่ต่างประเทศก็เป็นปัญหาที่สร้างความเสื่อมเสียต่อภาพลักษณ์ของประเทศด้วยเช่นกัน ในต้นทศวรรษ 2520 สังคมไทยเริ่มคลายความกังวลเกี่ยวกับปัญหาผู้หญิงต่างจังหวัดถูกหลอกมาค้าประเวณีในกรุงเทพฯ หากแต่หันมาให้ความสำคัญกับปัญหาโสเภณีไทยล้นไปขายบริการทางเพศในต่างแดนแทน ตัวอย่างเช่น หนังสือพิมพ์ *มาตุภูมิ* เดือนมีนาคม 2527 รายงานข่าวโสเภณีไทยในประเทศสิงคโปร์ว่า “การปรากฏตัวของหญิงโสเภณีไทยอย่างมากมายนี้ย่อมเป็นที่ถูกดูแคลนของชาวสิงคโปร์บางคนอาจจะเลยเถิดไปในทำนองว่า พอเห็นหญิงคนไทยที่รักก็นึกแต่ว่าเป็นโสเภณี”¹⁰¹ หนังสือพิมพ์ *สยามรัฐ* เดือนพฤษภาคม 2527 รายงานข่าวโสเภณีไทยในประเทศญี่ปุ่น โดยชี้ให้เห็นว่าโสเภณีไทยทำให้ “สภาพสตรีไทยที่เดินทางไปประเทศญี่ปุ่น จะต้องพร้อมที่จะถูกหว่าน เติบโตไปประเทศนั้น เพื่อค้าประเวณี ... คนไทยถูกฉีกหน้าอยู่แล้วทั่วโลก และต่อไปนี้จะถูกฉีกหน้าโดยจำเพาะเจาะจง ... โดยด่านตรวจพิเศษที่กำลังจะตั้งขึ้นตามท่าอากาศยานในประเทศญี่ปุ่น”¹⁰² ในขณะที่ฮ่องกงก็เข้มงวดเช่นกัน ผู้หญิงไทย “เคยถูกเจ้าหน้าที่ที่นั่นปลี่ยนผ้าเปลื้องกายตรวจ”¹⁰³ นับตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา ดูเหมือนว่าโสเภณีในทศวรรษนี้ไม่ได้รับการนำเสนอในฐานะผู้ตกเป็นเหยื่อของธุรกิจค้าประเวณีเพื่อให้ผู้คนเห็นอกเห็นใจ หากพวกเขากำลังทำให้ภาพลักษณ์ของประเทศชาติและผู้หญิงไทยเสื่อมเสียมากกว่า

ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมได้มีบทบาทรวมถกเถียงปัญหาโสเภณีที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วและรุนแรงในช่วงต้นทศวรรษ 2520 เป็นต้นมาด้วย ในฐานะสื่อที่เป็นอุทาหรณ์ให้กับสังคมไทย โดยเฉพาะภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* เลื่อนนำเสนอปัญหาโสเภณีไทยล้นไปค้าประเวณีที่ประเทศญี่ปุ่นซึ่งเป็นประเด็นที่อยู่ในความสนใจของสังคมไทยเป็นอย่างมาก ภาพยนตร์เรื่องเป็นภาพยนตร์แนวดราม่า (Drama) สร้างโดยทรง ศรีเชื้อ ผู้กำกับภาพยนตร์แนวสงครามแบบแอ็คชั่น

¹⁰⁰ “สัมมนา-ปัญหาการค้าหญิงไทย,” *มาตุภูมิ*, (10 มีนาคม 2527): 2. อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/3/2527/88, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “โสเภณี” (4 มกราคม – 31 ธันวาคม 2527)

¹⁰¹ “โสเภณีไทยในประเทศสิงคโปร์,” *มาตุภูมิ*, (15 กุมภาพันธ์ 2526): 9. อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/3/2526/50, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “โสเภณี” (13 มกราคม – 28 ธันวาคม 2526)

¹⁰² วิฑูรย์ อารังวิธินิติ, “ภาพพจน์ของหญิงไทยที่ประเทศญี่ปุ่นและทั่วโลก,” *สยามรัฐ*, (7 พฤษภาคม 2527): 6. อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/3/2527/88, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “โสเภณี” (4 มกราคม – 31 ธันวาคม 2527)

¹⁰³ เรื่องเดียวกัน: 6.

(Action) ทรนงทำงานหลายด้านไม่ว่าจะเป็นนักสถาปัตยกรรม ช่างภาพ นักเขียนเรื่องสั้น บทละคร บทภาพยนตร์ และผู้กำกับภาพยนตร์ ใน พ.ศ. 2521 ทรนงได้ตั้งบริษัทรับเขียนบทภาพยนตร์ไทย และเป็นผู้กำกับภาพยนตร์แนวสงคราม อาทิ *สัตว์สงคราม* (2524) *แหกค่ายนรกจางซีฟู* (2526) *แหกนรกเวียดกง* (2526) และ *กัมพูชา* (2528) เป็นต้น¹⁰⁴

จากผู้กำกับภาพยนตร์แนวสงคราม สู่อำนาจกำกับภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม ในปี 2532 ทรนงได้สร้างภาพยนตร์เรื่อง *กลเกมแห่งความรัก* จนประสบความสำเร็จได้รับรางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี สาขาภาพยนตร์ยอดเยี่ยมประจำปี 2532 สาเหตุที่ทรนงเลือกสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้เนื่องมาจากประสบการณ์ส่วนตัวที่ทรนงได้สัมผัสชีวิตโสเภณีไทยในกรุงโตเกียว ภรรยาของทรนงมีหุ้นส่วนร้านอาหารสแน็คบาร์ (Snack Bar) ในกรุงโตเกียวตั้งอยู่ในย่านลักษณะเดียวกับพัฒน์พงศ์ของกรุงเทพฯ ทรนงจึงมีโอกาสได้รับรู้ชีวิตของโสเภณีไทยในย่านนี้ด้วย¹⁰⁵ นอกจากนี้ กระแสปัญหาโสเภณีไทยไปขายบริการทางเพศในประเทศญี่ปุ่นเป็นที่โจษขานกันในวงกว้างตามสื่อสาธารณะในประเทศไทย โดยเน้นการตีแผ่ด้านมืดของอาชีพนี้ อาทิ การทำงานภายใต้ภาวะหนี้สิน การเป็นแรงงานผิดกฎหมาย การเสี่ยงต่อการติดโรคเอดส์ การตั้งครุภรณ์นอกสมรส รวมถึงปัญหาสุขภาพจิตจนทำให้เกิดความเครียดและฆ่าตัวตาย¹⁰⁶ ทรนงได้นำเอาปัญหาเหล่านี้มานำเสนอในภาพยนตร์เรื่องนี้เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นถึงความเจ็บปวดของโสเภณี ดังคำกล่าวของทรนงว่า “ฉากเลิฟชีนอยู่ในหนังถึงหกฉากจากสี่สิบแปดฉาก แต่หกฉากนี้ไม่เกี่ยวกับเช็กส์ เพราะเช็กส์ในหนังนี้ เป็นเช็กส์ที่ตัวละครไม่ได้ตั้งใจเป็นลักษณะการสมสู่เพื่อค้าขาย แต่หนังผมไม่ได้ขายเลิฟชีนเลย เพราะฉะนั้นผมถึงอยากให้คุณดูหนังผม ... คนดูจะมีความรู้สึกเจ็บปวดแทนตัวละคร แต่จะไม่มีอารมณ์แน่นอน ผมกล้าพูดได้ว่าถ้าใครดูแล้วเกิด [อารมณ์] ผมก็กล้าคืนเงินเหมือนกัน เพราะมันเป็นหนังเจ็บปวด”¹⁰⁷ ผู้ชมที่คาดหวังไปดูฉากอิโรติกของดาริน กรสกุล ต้องผิดหวัง เพราะวัตถุประสงค์ของผู้กำกับคือการนำเสนอโศกนาฏกรรมแห่งความเจ็บปวดของโสเภณีที่เกิดจากสังคมและคนรอบข้าง

¹⁰⁴ ทรนง ศรีเชื้อ เป็นผู้กำกับรุ่นใหม่ที่ไม่ได้ศึกษาภาพยนตร์โดยตรง เช่นเดียวกับผู้กำกับชื่อดังอย่าง ฉลอง ภักดีวิจิตร (ตากล้อง) สุรสีห์ ฆาตรธรรม (นักพากย์หนัง) และเชิด ทรงศรี (บรรณาธิการหนังสือและนักวิจารณ์ภาพยนตร์) เป็นต้น ความสามารถของทรนงที่นอกเหนือไปจากด้านภาพยนตร์ อาทิ ปี 2511-2514 ทรนงเขียนเรื่องสั้นลงใน *สังคมศาสตร์ปริทัศน์* และเขียนบทละครเวที เพื่อแสดงที่สถาบันเกอเธ่ (Goethe - Institut) และ บริติช เคานซิล (British Council) ในประเทศไทย, อ้างใน สมชาย ศรีรักษ์, “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525,” หน้า 159, 195.

¹⁰⁵ “ทรนง ศรีเชื้อ ผู้กำกับทรนง,” *หนังและวิดีโอ* 2,33 (กันยายน 2532): 37-42.

¹⁰⁶ ผาสุก พงษ์ไพจิตร, “เศรษฐศาสตร์การเมืองว่าด้วยการค้าแรงงานข้ามชาติ กรณีการค้าหญิงไทยไปญี่ปุ่น,” ใน *หวน ข่อย บ่อน ยาบ้า เศรษฐกิจนอกกฎหมายกับนโยบายสาธารณะในประเทศไทย*, ผาสุก พงษ์ไพจิตร, สังคิต พิริยะรังสรรค์, และนวนลน้อย ตรีรัตน์ (บรรณาธิการ), (เชียงใหม่: ตรีรัตน์ (ซิลค์เวอร์มบุคส์, 2543), หน้า 53.

¹⁰⁷ “ทรนง ศรีเชื้อ ผู้กำกับทรนง,”: 39.

ภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* นำเสนอโศกนาฏกรรมแห่งความเจ็บปวดของโสเภณี ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยเสียงบรรยายถึงการเสียชีวิตของโสเภณีชื่อ ‘แหววลี’ สาวชาวไทยผู้เป็นดาวเด่นในย่านชินจุ ประเทศญี่ปุ่น การเปิดเรื่องด้วยฉากเสียชีวิตของโสเภณีก็เพื่อให้ผู้ชมได้ตั้งคำถามว่าอะไรเป็นสาเหตุให้แหววลีฆ่าตัวตาย สาเหตุสำคัญที่ภาพยนตร์นำเสนอก็คือ สภาพชีวิตการทำงานในย่านชินจุและปัญหาครอบครัว แหววลีเป็นโสเภณีที่ถูกหมายปองจากลูกค้าเพราะความสวยของเธอ เธอสามารถหาเงินได้เป็นจำนวนหลักล้านบาทแล้วก็ส่งเงินไปให้พ่อแม่เพื่อซื้อที่ดินเป็นของตนเองและให้น้องสาวคนเดียวได้ร่ำเรียนสูง ๆ เธอหวังว่าเงินที่ได้จากอาชีพนี้จะทำให้ชีวิตของครอบครัวไม่ต้องลำบากอีกต่อไป เธอตั้งใจว่าเมื่อเธอทำงานครบตามสัญญาที่ตกลงไว้กับแม่แล้วเสร็จ เธอก็จะเดินทางกลับบ้าน ทว่าในความเป็นจริงนั้น พ่อผลาญเงินไปกับการพนันจนเป็นหนี้สินจำนวนมาก ส่วนน้องสาวก็ถูกลูกเงินไปกับการเที่ยวกลางคืนและปรนเปรอผู้ชาย สุดท้ายน้องสาวก็เสียชีวิตเพราะทำแท้งเถื่อน ส่วนแม่ก็หนีไปบวชชีที่วัดแห่งหนึ่ง ปัญหาครอบครัวที่พ่อและน้องสาวได้ก่อไว้ทำให้แหววลีตัดสินใจกลับไปเป็นโสเภณีที่โตเกียวอีกครั้ง อย่างไรก็ตามการกลับมาครั้งนี้ไม่มีใครต้องการเธออีกต่อไป ทำให้ความปวดร้าวยิ่งทวีขึ้น ในที่สุดแหววลีก็เข้าสู่วงจรอุบาทว์ของชีวิตโสเภณีในต่างแดนอย่างเต็มตัว นั่นก็คือ การติดเหล้า ติดพนัน ทะเลาะวิวาทกับคนอื่น ในบางครั้งก็เกือบถูกเจ้าหน้าที่ตำรวจจับได้ ความเจ็บปวดที่เกิดจากครอบครัวและชีวิตการทำงานในประเทศญี่ปุ่นทำให้ในที่สุดแหววลีก็ตัดสินใจฆ่าตัวตายโดยใช้ปืนยิงที่ศีรษะตนเองกลางถนนของกรุงโตเกียว¹⁰⁸

ทั้งภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* ละครโทรทัศน์ และข่าวหนังสือพิมพ์ต่างมีความเห็นสอดคล้องกันว่าต้นเหตุของปัญหาโสเภณีคือปัญหาความยากจนโดยเฉพาะในพื้นที่ชนบท ในปี 2527 หนังสือพิมพ์ *สยามรัฐ* นำเสนอบทความ “ทัศนะของหนังสือพิมพ์ต่อปัญหาโสเภณี” ของจิรติ ดิงศักดิ์ บทความชิ้นนี้ศึกษาหนังสือพิมพ์ภาษาไทยที่มียอดจำหน่ายสูง ได้แก่ *ไทยรัฐ* และ *เดลินิวส์* ช่วงปี 2525-2526 หนังสือพิมพ์ทั้งสองฉบับนี้เป็นภาพแทนปัญหาหรือมีอิทธิพลต่อผู้อ่านได้กว้างขวางกว่าฉบับอื่น ในแง่การนำเสนอสาเหตุของปัญหาโสเภณีในหนังสือพิมพ์ งานศึกษาของจิรติ ดิงศักดิ์ พบว่า “จากคอลัมน์ภายในฉบับซึ่งส่วนใหญ่เป็นการแสดงความคิดเห็นของผู้เขียนเอง หรือเป็นรายงานความคิดเห็นของบุคคลในวงการต่าง ๆ เกี่ยวกับปัญหานี้ พอสรุปได้ว่า ส่วนใหญ่มีความเห็นพ้องต้องกันว่า ต้นตอของปัญหาโสเภณี คือ ปัญหาความยากจนโดยเฉพาะในชนบท ซึ่งผลักดันให้หญิงสาวชาวชนบท หรือพ่อแม่ตกอยู่ในภาวะจำยอมหรือตกเป็นเหยื่อของการถูกหลอกลวงมาค้าประเวณีโดยง่าย”¹⁰⁹ ดังนั้นตามความเข้าใจทั่วไปของสาธารณชน ถ้ารัฐบาลแก้ปัญหาความยากจนอย่างจริงจังปัญหาโสเภณีจะลดน้อยลง สื่อมวลชนอย่างละครโทรทัศน์ก็นำเสนอวาทกรรมความ

¹⁰⁸ ทรนง ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ), *กลกามแห่งความรัก* [ภาพยนตร์], 00:01:00-01:28:39 นาที.

¹⁰⁹ จิรติ ดิงศักดิ์, “ทัศนะของหนังสือพิมพ์ต่อปัญหาโสเภณี,” *สยามรัฐ*, (14 มีนาคม 2527) อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/3/2527/88, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “โสเภณี” (4 มกราคม – 31 ธันวาคม 2527)

ยากจนในฐานะต้นตอของปัญหาโสเภณีด้วย งานวิจัยเรื่อง “ภาพของโสเภณีในละครโทรทัศน์ ปี 2535” ของรัชดา แดงจำรูญ พบว่า ละครโทรทัศน์ได้นำเสนอสาเหตุของการเป็นโสเภณีเพราะปัญหาความยากจน อาทิ ในเรื่อง *ทางโค้ง* ความยากจนและด้อยโอกาสทางการศึกษาเป็นปัจจัยให้ตัวละครเอกต้องมาประกอบอาชีพโสเภณี¹¹⁰ ในบริบทเช่นนี้ภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* จึงเป็นการผลิตซ้ำวาทกรรมปัญหาความยากจนในฐานะต้นเหตุที่ทำให้ ‘แหววลี’ มาขายบริการในต่างแดน แหววลีเป็นคนจังหวัดเชียงราย เข้ามาอาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ ได้ 2-3 ปี ในช่วงนี้เองเธอขายบริการเป็นครั้งคราว ดังคำพูดของแหววลีว่า “ก๊านาน ๆ ครั้ง ไม่เคยคิดจะทำเป็นอาชีพอย่างนี้หรอก มันจำเป็น”¹¹¹ คำว่า “มันจำเป็น” ของแหววลี หมายถึง ครอบครัวยากจนต้องการใช้เงินจำนวนมาก ดังที่แหววลีพูดกับ ‘พงษ์’ พ่อเล้าของเธอด้วยน้ำเสียงเศร้าระทมว่า “แหว่นึกอยู่เสมอว่าแหว่นี้อะไรมา ต้องการอะไร หลับตาเราเห็นแต่ความยากจนครอบครัวของแหวเหมือนคนที่สิ้นไร้ไม้ดอก พ่อไม่มีที่ดินเป็นของตัวเอง แม่ทำงานหามรุ่งหามค่ำ น้องสาวแหวอยากเรียนหนังสือให้สูง แหวเข้าใจความรู้สึกของพวกเขา ... คนจนอะพี่ อะไร ๆ ก็ดูเลวร้ายไปหมด”¹¹² แรงกดดันทางเศรษฐกิจของครอบครัวทำให้แหววลีก้าวเข้าสู่อาชีพโสเภณี ทว่าแหววลีรู้สึกว่าจะถ้าจะทำอาชีพนี้อย่างจริงจังจะต้องมาทำที่ต่างประเทศเพราะมีโอกาสได้เงินเป็นกอบเป็นกำมากกว่าอยู่เมืองไทย ภาพยนตร์แสดงให้เห็นว่าการนำเสนอเรื่องโสเภณีไม่สามารถแยกเรื่องปัญหาเศรษฐกิจของชนชั้นล่างออกจากอาชีพนี้ได้

โสเภณีไทยที่ไปขายบริการทางเพศในประเทศญี่ปุ่นมีทั้งสมัครใจและถูกหลอกลวง ในงานศึกษาของจิรติ ดิงศภัทัย พบว่าหนังสือพิมพ์มักนำเสนอให้เห็นว่า ขบวนการค้าประเวณีจะจัดหาผู้หญิงทั้งคนที่สมัครใจหรือทราบล่วงหน้าว่าตนเองจะไปค้าประเวณี และผู้หญิงที่ถูกทำให้เข้าใจผิดว่าไปทำงานประเภทอื่น¹¹³ จากคำบอกเล่าของโสเภณีพบว่า ส่วนใหญ่แล้วผู้หญิงจะสมัครใจไปกันเอง ในความทรงจำของธนิดดา สว่างเดือน (ชื่อเล่น หนึ่ง) โสเภณีไทยที่เคยไปขายบริการ ณ ประเทศญี่ปุ่นในช่วงต้นทศวรรษ 2530 นั้น ผู้หญิงที่เดินทางไปขายบริการที่ต่างประเทศ ส่วนใหญ่เป็นโสเภณีที่ทำงานอยู่ในสถานบันเทิงตามเมืองพัทยาและย่านพัฒนาพงษ์ แต่ด้วยจำนวนโสเภณีในประเทศเพิ่มมากขึ้นทำให้รายได้ลดลง พวกเธอตัดสินใจลักลอบไปขายบริการต่างประเทศเพราะรายได้ดีหรือถ้าโชคดี

¹¹⁰ รัชดา แดงจำรูญ, “ภาพของโสเภณีในละครโทรทัศน์ ปี 2535,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 68-69.

¹¹¹ ทরণ ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ), *กลกามแห่งความรัก* [ภาพยนตร์], 00:14:30-00:15:30 นาที.

¹¹² เรื่องเดียวกัน, 00:28:00-00:29:00 นาที.

¹¹³ จิรติ ดิงศภัทัย, “ทัศนะของหนังสือพิมพ์ต่อปัญหาโสเภณี,” *สยามรัฐ*, (13 มีนาคม 2527) อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/3/2527/88, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “โสเภณี” (4 มกราคม – 31 ธันวาคม 2527)

อาจได้จดทะเบียนสมรสกับชาวต่างชาติ¹¹⁴ เช่นเดียวกับตัวละคร แววลี ในภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* เธอสมัครใจไปขายบริการที่ประเทศญี่ปุ่น ดังบทสนทนาระหว่างแววลีกับพงษ์ เธอพูดด้วยน้ำเสียงเศร้าว่า “แววก็นึกอยากจะมีสามีที่ แต่ว่ายังไม่แกร่งพอที่จะมีเดี๋ยวนั้นเลย ทั้ง ๆ ที่รู้ว่าแววกำลังจะทำอะไรอยู่ ทำเพื่ออะไร แววดัดสันใจดีแล้วก่อนที่จะมาที่นี่ ไม่ว่าอะไรจะเกิดขึ้น แววก็นึกพร้อมเผชิญกับมัน”¹¹⁵ อย่างไรก็ตาม โสเภณีมักจะจินตนาการไว้ล่วงหน้าว่าทำงานในต่างประเทศสบาย ได้เงินมาก ลูกค่าน่าตาดี หรือถ้าโชคดียังอาจได้ลูกค้ารับไปอุปการะ ทว่าชีวิตจริงกลับตรงกันข้าม เพราะพวกเขาไม่ได้มีอิสระในการทำงานและมีชีวิตที่ล้มเหลว ธนิตา สว่างเดือน เล่าสาเหตุที่ทำให้โสเภณีไทยส่วนใหญ่ในประเทศญี่ปุ่นไม่ประสบความสำเร็จเพราะ “ผู้หญิงไทยเราส่วนใหญ่ เล่นไพ่ ติดการพนัน ติดผู้ชาย เงินไม่เหลือ มันเคยมีหนังอยู่เรื่องหนึ่ง *กลกามแห่งความรัก* ไม่ต่างกันเลยนะคนนั้นคือจำลองมาเลย แล้วชีวิตของหนังก็ไม่ต่างอะไรกับ *กลกามแห่งความรัก* ตอนที่หนังไปทำงานในประเทศญี่ปุ่น หนังก็เคยดูหนังเรื่องนี้แล้ว แต่ไม่คิดว่าตัวเองจะไปอยู่ในสภาพแบบนั้น”¹¹⁶ เราอาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* นำเสนอเรื่องราวของโสเภณีไม่แต่เพียงสอดรับกับความเข้าใจของสังคมโดยทั่วไป แต่ยังสอดรับกับประสบการณ์ชีวิตของโสเภณีไทยในต่างแดนด้วย

เช่นเดียวกับภาพยนตร์เกี่ยวกับปัญหาโสเภณีเรื่องอื่น ๆ ภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* ดีแต่การชุดรีดและการเอารัดเอาเปรียบของแมงดาและแม่เล้า อย่างไรก็ตามภาพยนตร์เรื่องนี้ให้รายละเอียดและข้อมูลอันสลับซับซ้อนมากกว่าภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ในหลายฉากหลายตอนมีลักษณะคล้ายคำสารภาพของโสเภณีผู้เพิ่งผ่านช่วงเวลาวิกฤตินั้นมาได้ ภาพยนตร์เริ่มต้นด้วยการให้ข้อมูลหนี้สินที่โสเภณีมีภาระผูกพันต่อเจ้าของช่อง โสเภณีที่ตกลงใจมาขายบริการที่ประเทศญี่ปุ่นนั้นต้องทำงานได้อาณัติเพื่อใช้หนี้ให้กับ ‘ไต้ซัง’ (พ่อเล้า) และ ‘มามาซัง’ (แม่เล้า) ซึ่งเป็นเจ้าของช่องหรือบาร์ ประมาณ 4-5 แสนบาท เพราะการเดินทางเข้าญี่ปุ่น นายหน้าจะจ่ายค่าเดินทาง ที่อยู่อาศัย และอาหารให้โสเภณีทั้งหมด ส่วนเงินออมหรือค่าใช้จ่ายส่วนตัวระหว่างใช้นั้น โสเภณีจะได้จากทิปที่ลูกค้าให้ แม้ทิปในเงินเยนอาจดูน้อย แต่ถ้าเปลี่ยนเป็นเงินสกุลบาทอาจตกถึงปีละ 100,000 บาท¹¹⁷ ตัวอย่างฉากหนึ่งในภาพยนตร์ *กลกามแห่งความรัก* แม่เล้าพูดกับแววลีเกี่ยวกับการใช้หนี้ด้วยน้ำเสียงเคร่งขรึมว่า:

¹¹⁴ I am Eri, “[SEASONS 1] เอรี..เล่าเรื่อง EP13,” [ออนไลน์], เข้าถึงได้จาก <https://www.youtube.com/watch?v=jjtbdJgD5vk> (สืบค้น 1 พฤษภาคม 2564); ดูบันทึกความทรงจำเกี่ยวกับการเป็นโสเภณีของธนิดา สว่างเดือน ได้ใน ธนิดา สว่างเดือน, *เมียยากูซ่า*, (กรุงเทพฯ: ประพันธ์สารสิน, 2558); ธนิดา สว่างเดือน, *เจแปน แชนสาลัส*, (กรุงเทพฯ: พลสารสิน, 2561)

¹¹⁵ ทรง ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ), *กลกามแห่งความรัก* [ภาพยนตร์], 00:26:00-00:29:00 นาที.

¹¹⁶ I am Eri, “[SEASONS 1] เอรี..เล่าเรื่อง EP21,” [ออนไลน์], เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=AWz9n3NpX_o&t=1403s (สืบค้น 1 พฤษภาคม 2564): 00:22:00-00:24:00 นาที.

¹¹⁷ ผาสุก พงษ์ไพจิตร, “เศรษฐศาสตร์การเมืองว่าด้วยการค้าแรงงานข้ามชาติ กรณีการค้าหญิงไทยไปญี่ปุ่น,” หน้า 35.

เธอรู้รีปาวเรียวโกะ [แหววลี] มีผู้หญิงไทยกว่า 5,000 คน เดินทางมาที่นี่ เพื่อจะทำงานอย่างที่เราจะทำ งานอย่างเรามีคนหลายชาติหลายภาษาแย่งกันทำมาหากิน แต่ที่นี่ผู้หญิงไทยก็ไม่มีใครหลอกนะไม่ว่าได้หวันหรือฟิลิปปินส์¹¹⁸ ที่กรุงเทพฯ คงบอกเธอมาแล้วใช่ไหม ก่อนจะมาโตเกียวเธอต้องเป็นเด็กในแทค [แทคหรือเจ้าของแทค เป็นศัพท์ที่เรียกคนที่เราจะต้องใช้เงินคืน] ของฉัน ฉันจะเก็บจากเธอ 2,500,000 เยน พอหมดหนี้สินกับฉันเธอก็เป็นอิสระ เธอหาได้เท่าไรก็เป็นของเธอหมด มีคนดูเงินที่กลับไปเป็นล้าน ถ้าไม่ติดการพนัน ดิยา หรือหลงผัวญี่ปุ่นเสียก่อน ฉันกล้ารับประกันได้ว่าเด็กของฉันรวยกลับไปทุกคนภายในเวลาแค่ปีเดียว ซึ่งเงินก้อนขนาดนี้ที่เมืองไทยทั้งชีวิตเธอก็หาไม่ได้ อย่าหาว่าฉันดูถูกเลยนะ¹¹⁹

ดูประหนึ่งว่าแม่เล่าในภาพยนตร์เรื่องนี้มักเอาใจใส่โสเภณีที่เธอดูแลอยู่เพราะต้องการให้โสเภณีใช้หนี้ให้เร็วที่สุด กระนั้นเราต้องไม่ลืมว่า ถ้าแม่เล่าเข้มงวดกับโสเภณีมากเกินไป พวกเธออาจหลบหนีทำให้แม่เล่าต้องสูญเสียเงินไปฟรี ๆ ดังที่แม่เล่าพูดกับแหววลีด้วยน้ำเสียงจริงจังว่า “เรียวโกะ เธอสามารถหาเงินได้หลายแสนบาทต่อเดือนฉันจะจัดการทุกอย่างให้เธอเอง เธอคิดถูกแล้วที่เดินทางมาที่นี่จะได้ทุกอย่างที่ต้องการ ฉันจะปั้นเธอให้เป็นดาวในถนนชินจูกุให้ได้”¹²⁰ แม่เล่าจะทำหน้าที่ติดต่อลูกค้า สอนเทคนิคการแต่งตัวและการมีเพศสัมพันธ์กับลูกค้าเพื่อให้โสเภณีทำงานได้สมบูรณ์แบบ ยิ่งโสเภณีทำงานมีประสิทธิภาพมากเท่าใด แม่เล่าก็จะได้เงินกลับคืนมาเร็วขึ้นเท่านั้น ถึงแม้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างแม่เล่ากับโสเภณีในช่วงแรกจะเป็นในลักษณะใกล้ชิดสนิทสนมและเกื้อหนุนซึ่งกันและกัน แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้เตือนผู้ชมผ่านบทสนทนาข้างต้นว่าภายใต้ความปรารถนาดีของแม่เล่าที่กลับมามีผลประโยชน์มหาศาลแอบแฝงอยู่

อย่างไรก็ตาม พฤติกรรมของแม่เล่าที่มีลักษณะใกล้ชิดสนิทสนมและดูแลเอาใจใส่แหววลีในภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* อาจเป็นเพียงความโชคดีของแหววลีเท่านั้น เพราะเธอยังคงมีหน้าตางดงามและยังสามารถทำเงินให้กับแม่เล่าได้เป็นกอบเป็นกำ เมื่อโสเภณีหมดความนิยมจากลูกค้า แม่เล่าก็พร้อมที่จะดูต่ำและใช้ความรุนแรงต่อเธอด้วยความโกรธเคือง¹²¹ แม่เล่าบางคนหลอกขายโสเภณีให้กับนายคนใหม่ คำบอกเล่าของ แก้ว กานตา โสเภณีไทยที่เคยไปค้าประเวณีที่ประเทศญี่ปุ่น กล่าวว่า “บางคนใกล้จะหมดหนี้ แต่มาม่าซังที่ไม่ใช่แต่คนไทยเท่านั้นยังมี ได้หวัน เกาหลี ที่ร้ายที่สุดคือเพื่อนบ้านของเรา ฟิลิปปินส์ จัดการติดต่อกับแก๊งค์ [ยากูซ่า] และส่งผู้หญิงไปขายต่อ ส่งไปอยู่ช่อง ... ที่ช่องผู้หญิงจะต้องรับแขกวันละ 20-30 คน เป็นอย่างต่ำ เพราะราคาถูก เวลาที่จะต้องเร่งรัด

¹¹⁸ ทรนง ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ), *กลกามแห่งความรัก* [ภาพยนตร์], 00:07:00-00:08:00 นาที.

¹¹⁹ เรื่องเดียวกัน, 00:18:00-00:19:00 นาที.

¹²⁰ เรื่องเดียวกัน, 00:09:00-00:11:00 นาที.

¹²¹ เรื่องเดียวกัน, 01:10:00-01:12:00 นาที.

ผู้หญิงก็ต้องใช้หนี้อีกเช่นกัน”¹²² เท่ากับว่าโสเภณีต้องเริ่มใช้หนี้ใหม่อีกครั้ง พวกเธอจึงเป็นเหมือนทาสไม่เคยได้รับอิสรภาพ การเป็นหนี้จึงนำมาสู่ภาวะความเครียด โสเภณีบางคนเลือกที่จะจบชีวิตด้วยการฆ่าตัวตาย



ภาพ 13 อารมณ์ความรู้สึกเจ็บปวดขมขื่นของแวนวลี หลังจากที่เธอมีเพศสัมพันธ์กับลูกค้า

ที่มา: ทรนง ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ), *กลกามแห่งความรัก* [ภาพยนตร์], (ไทย: เอ็กซีฟิล์ม โปรดักชั่น, 2532)

การค้าประเวณีในต่างแดนแม่เล้าอาจมิใช่ปัญหาของโสเภณีแต่ประการเดียว หากแต่รวมถึงลูกค้ากามวิถิต่างหลายด้วย ภาพยนตร์ให้รายละเอียดว่าแวนวลีต้องรับลูกค้าในบาร์ประมาณ 1-2 คน ถ้าลูกค้าพาไปค้างคืนจะได้เงินประมาณ 20,000 บาท หรือถ้ารับลูกค้าชั่วคราวก็ขึ้นอยู่กับราคากลางราคา¹²³ การรับลูกค้าในบาร์นี้จะได้เงินค่อนข้างมากและรับแขกน้อยกว่าโสเภณีที่อยู่ในช่อง (โสเภณีในช่องอาจต้องรับลูกค้าวันละ 20 กว่าคน¹²⁴) อย่างไรก็ตามปัญหาของโสเภณีในบาร์ก็คือพวกเธออาจเจอกับลูกค้าวิถิต่างๆที่ชอบทำร้ายร่างกาย มีความรุนแรงทางเพศ และบังคับให้เสพยาเสพติด ทำให้พวกเธอได้รับบาดเจ็บสาหัสหรือเสียชีวิต ภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* เน้นนำเสนอภาพความเจ็บปวดของโสเภณีผ่านบทสนทนา อารมณ์ความรู้สึกของโสเภณี โดยเฉพาะฉากโสเภณีมีเพศสัมพันธ์กับลูกค้า ตัวอย่างเช่น การเปรียบเปรยการมีเพศสัมพันธ์ของโสเภณีเหมือนสนามประลองกำลังทางเพศของบรรดาชายญี่ปุ่นตั้งแต่คนขับแท็กซี่ นักธุรกิจ นักการเมือง และผู้มีอิทธิพล ผู้กำกับตัดภาพแวนวลีมีเพศสัมพันธ์กับลูกค้าสลับกับภาพการต่อมวยสากลที่กำลังถ่ายทอดสดผ่านหน้าจอโทรทัศน์ เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นว่าความเจ็บปวดของโสเภณีขณะมีเพศสัมพันธ์กับลูกค้านั้นไม่ต่างอันใดกับความเจ็บปวดของนักมวยที่โดนแรงหมัดของคู่ต่อสู้ ภาพยนตร์เน้นย้ำความเจ็บปวดนี้ของโสเภณีให้เด่นชัดขึ้นด้วยบทสนทนายาวๆ ‘ก้อย’ (เพื่อนแวนวลี) กับแม่เล้า เรื่องแวนวลีถูกลูกค้าชายกระทำ

¹²² บันทึกเส้นทางชีวิตของแก้ว กานดา โสเภณีไทยที่เคยไปทำงานในประเทศญี่ปุ่น อ้างใน บัญญัติ สุรการวิทย์ และวนิดา วรณภีระ, *ตลาดแรงงานหญิงโสเภณี*, (คณะเศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534), หน้า 8; ดูบันทึกของโสเภณีคนอื่น ๆ ที่เคยไปค้าประเวณีต่างประเทศ เพิ่มเติมได้ใน ศิริพร สโคโรบานค, *บันทึกของปราง*, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิผู้หญิง, 2536) หน้า 13-45; หมักสีขาว, *สามชีวิต*, (กรุงเทพฯ: ศูนย์การพิมพ์พลชัย, 2538)

¹²³ ทรนง ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ), *กลกามแห่งความรัก* [ภาพยนตร์], 00:18:00-00:19:00 นาที.

¹²⁴ I am Eri, “[SEASONS 1] เอรี..เล่าเรื่อง EP5,” [ออนไลน์], เข้าถึงได้จาก <https://www.youtube.com/watch?v=J-V-o14IPGA&t=1113s> (สืบค้น 3 พฤษภาคม 2564): 00:18:00-00:22:00 นาที.

ความรุนแรงทางเพศ ก้อยพูดว่า “เด็กใหม่ก็อย่างนี้แหละมาถึงก็ถูกไอ้แกมันเปิดโรง ก็ประสาทกลับเป็นของธรรมดา ไอ้แกนั่น มาฆ่าซึ่งก็รู้ว่ามันวิตถารจะตายท่า นี่ก็คงจะโดนมันหนัก ไอ้โมริ [พงษ์] มาส่งตั้งตีสาม มันวิ่งไปกอดคอห่านอ้วกแฉะตั้ง 7-8 ที”¹²⁵ ผู้กำกับภาพยนตร์ตั้งใจจับภาพแววลิในระยะใกล้ (close-up) ตลอดทั้งเรื่องเพื่อให้เห็นสีหน้าที่เจ็บปวดทุกข์ทรมานหลังจากมีเพศสัมพันธ์กับลูกค้าแล้ว สายตาแววลิมองดูเงินด้วยแววตาเศร้าหมอง บางทีเธออาจไม่เคยมีความสุขกับเงินที่หาได้มากก็เป็นได้ (ภาพ 13) นอกจากนี้ ความเจ็บปวดของแววลียังสอดคล้องกับคำบอกเล่าของ ‘น้อย’ โสเภณีที่เคยไปขายบริการที่ประเทศญี่ปุ่น เธอเล่าว่า “น้อยไปกับแขกคนหนึ่ง เขาเป็นผู้ชายที่จัดว่าหน้าตาดีคนหนึ่ง มีเงิน มีความรู้เพราะเขาเป็นหมอที่โรงพยาบาลแห่งหนึ่ง ที่ร้านเขาพูดน้อย สุภาพ ... น้อยไปกับเขาที่โรงแรม เขาสั่งเปียร์มา 6 ขวด และจัดการกับเปียร์ทั้งหมดโดยราดลงบนตัวน้อย ... ให้น้อยคลานไปรอบ ๆ ห้อง และทำกับน้อยเหมือนสัตว์เดรัจฉานทำกัน น้อยเจ็บปวดขมขื่น เขามีความสุข น้อยคิดไม่ออกว่าเขารู้สึกอย่างไร แต่น้อยเป็นคนไม่สามารถจะทนได้กับการทำอย่างสัตว์หรือว่าเขาคือสัตว์เดรัจฉาน”¹²⁶ พฤติกรรมกามวิตถารเหล่านี้อาจจะหยาบโลนเกินกว่าจะสามารถเผยแพร่ออกสู่สาธารณชนในทศวรรษ 2520 ได้ เราจึงแทบไม่พบข้อมูลลักษณะนี้จากเอกสารร่วมสมัยนัก ในบริบทเช่นนี้ภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* จึงมีบทบาทในการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับชะตากรรมของโสเภณีในเชิงลึก ภาพยนตร์กำลังแสดงความรู้สึกทรมานทางจิตใจอย่างถึงที่สุดของบรรดาโสเภณีขณะที่เธอต้องยอมจำนนต่อกามตัณหาอันผิดมนุษย์เช่นนั้นซึ่งเป็นความทุกข์ที่สังคมมิเคยได้อภิปรายหรือถกเถียงกันอย่างกว้างขวางมาก่อน

สมาชิกในครอบครัวของโสเภณีเองก็นับเป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อความเจ็บปวดให้กับโสเภณีมากที่สุด ภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* เสนอว่าไศกนาฏกรรมของแววลินั้นเกิดจากความผิดหวังเมื่อรู้ว่าคนที่เธอรักและทุ่มเทให้ทั้งชีวิตนั้นไม่ใช่ดีต่อชะตากรรมของเธอเลยแม้แต่น้อย แววลิผิดหวังเมื่อพบว่าพ่อและน้องสาวนำเงินไปเล่นการพนันและเที่ยวสถานบันเทิง แววลิเป็นโสเภณีที่ค่อนข้างมีวินัยในการทำงานจนสามารถมีเงินเก็บหลักล้านบาทได้ เธอส่งเงินให้พ่อแม่ซื้อที่ดิน สร้างบ้าน ซื้อรถ และส่งเสียน้องสาวให้ได้เรียนหนังสือ เมื่อแววลีทำงานครบตามสัญญากับแม่แล้ว เธอเดินทางกลับบ้านพร้อมความหวังว่าจะได้เห็นบ้านหลังใหม่และที่ดินผืนใหม่สำหรับทำนา ตรงกันข้ามกับความหวังอันไร้เดียงสาของแววลี พ่อของเธอให้นำเงินไปเล่นการพนันจนเป็นหนี้สิน ฉากสนทนาระหว่างผู้เฒ่าประจำหมู่บ้านกับแววลีเป็นเสมือนสมุดพกที่รายงานความประพฤติดของสมาชิกในครอบครัวให้แววลีได้ประจักษ์

¹²⁵ ทรนง ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ), *กลกามแห่งความรัก* [ภาพยนตร์], 00:18:00-00:19:00 นาที.

¹²⁶ บัญญัติ สุการวิทย์ และวนิดา วรรณภิระ, “ตลาดแรงงานหญิงโสเภณี,” หน้า 8.

ชาวบ้านแถวนี้เขาแตกตื่นที่พ่อเอ็งมันมีเงิน มันพูดอยู่เหมือนกันว่าจะซื้อที่จากถนนไปจรดดินเขา แต่มันก็ไม่ได้ซื้อสักที ไอ้คนขายก็อยากจะขายใจจะขาดเห็นว่ามันได้ราคาดี แต่พ่อเอ็งก็เล่นไฟ ไฮโลทุกวัน เป็นเจ้ามือใหญ่ซะด้วยนะ ตำรวจจากจังหวัดมาจับตั้งหลายทีมันก็ให้เงินเขาไปแทนตัวมัน ในที่สุดพ่อเอ็งก็เปิดบ่อนใหญ่โตกลางหมู่บ้าน นักเล่นจากที่ไหนต่อที่ไหนก็แห่แหนกันมา ... เองเชื่อไหม 3 เดือนพ่อเอ็งก็หมดเนื้อหมดตัว เงินเป็นแสนเป็นล้านที่จะซื้อที่ดินเขาก็เลยไม่ได้ซื้อ แถมเป็นหนี้เป็นสินอีกตั้งหลายแสน มันต้องหนี้หนี้กินเหล้ามายาหัวราน้ำ ... แม่เอ็งก็เลยตัดสินใจไปบวชชีที่วัด¹²⁷

ผู้เฒ่าเล่าเรื่องราวความหายนะของครอบครัวของแววลิด้วยความรู้สึกสงสารและเวทนาแววลิเป็นอย่างยิ่ง ถึงแม้ว่าผู้เฒ่าจะไม่ล่วงรู้ว่าแววลิต้องเผชิญเหตุการณ์อันน่าสยดสยองเพียงใดกว่าที่จะได้เงินจำนวนมหาศาลนี้มาก็ตาม แต่สิ่งที่ทำให้ผู้เฒ่าสงสารและเวทนาแววลิ คงเป็นเพราะแววลิถูกปิดบังและหักหลังจากคนในครอบครัวของเธอเอง สำหรับแววลิแล้วน้ำพักน้ำแรงและการเสี่ยงอันตรายของเธอกลับไม่เป็นผลดังที่เธอมุ่งหมายไว้ ร้ายไปกว่านั้นคนในครอบครัวของเธอกลับไม่เห็นคุณค่าของทั้งตัวเธอและเงินที่เธอมาหาให้มาแต่น้อย รวบรวมว่าแววลิคืออากาศธาตุที่ไม่ปาน บางทีภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* อาจต้องการให้โสเภณีไทยในต่างแดนได้ถูกคิดถึงการทรยศของคนในครอบครัวก็เป็นได้ เพราะระยะทางอันห่างไกลระหว่างเธอกับพวกเขาเป็นอุปสรรคขัดขวางการรับรู้ความเป็นไปของครอบครัวของพวกเขาที่ประเทศไทย

พฤติกรรมของ ‘วิ’ น้องสาวของแววลิก็ไม่แตกต่างอะไรกับพฤติกรรมของพ่อ วิมลาญเงินไปกับสถานบันเทิงและปรนเปรอผู้ชาย แววลิดินทางไปหาน้องที่คอนโดในกรุงเทพฯ ภาพที่เธอจินตนาการไว้คือหวังจะได้เห็นน้องสาวตั้งใจเรียนหนังสือ ทว่าภาพที่เธอเห็นคือ น้องสาวกำลังหลงใหลกับอบายมุข เงินที่พี่สาวส่งเสียให้เรียนนำไปเที่ยวและปรนเปรอผู้ชายจนหมด แววลีรู้สึกเจ็บปวดขึ้นไปอีกเมื่อสายตาของน้องสาวมองเธอในฐานะโสเภณีที่สร้างความอับอายให้กับเธอ ดังคำพูดของน้องสาวที่พูดต่อหน้าพี่สาวด้วยน้ำเสียงก้าวร้าวว่า

พี่ไม่คิดว่าฉันไม่ผิดหวังในตัวพี่บ้างหรือไง คิดว่าตัวเองวิเศษวิโส ... พี่ไม่ได้ดีไปกว่าฉันหรอกแถมยังเหยียกว่ฉันด้วยซ้ำไป ฉันอย่างน้อยก็แค่ไม่เคียดชังตัวเอง ฉันไม่ได้เป็นกะหรี่แบบพี่ก็แล้วกัน ... ฉันเลยยังงี้ก็ไม่เลวได้เท่าพี่หรอก เป็นกะหรี่ถึงญี่ปุ่นให้อิ๋ยมันเอาทั้งเมือง เป็นเครื่องระบายน้ำกามของพวกมัน ... ฉันอายใครต่อใครเขามีสาวเป็นกะหรี่¹²⁸

แววลิไม่เคยคิดว่าน้องสาวจะกลายเป็นเด็กใจแตกและกล้าดูถูกพี่สาว เธอผิดหวังในตัวน้องสาวมาก เพราะเธอส่งเงินให้น้องสาวเดือนละ 10,000 บาท ทว่าเธอกลับตอบแทนด้วยการติดสถานบันเทิงและปรนเปรอผู้ชาย ผลสุดท้ายน้องสาวเธอก็เสียชีวิตเพราะไปทำแท้งเถื่อน แม้แววลีจะถูกน้องด่าทอด้วย

¹²⁷ ทรนง ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ), *กลกามแห่งความรัก* [ภาพยนตร์], 01:01:00-1:05:00 นาที.

¹²⁸ เรื่องเดียวกัน, 01:06:09-01:09:00 นาที.

คำพูดหยาบคาย ทว่าเธอก็ดูแลน้องสาวจนวินาทีสุดท้าย ภาพยนตร์นำเสนอฉากนี้ผ่านเสียงร้องไห้และภาพของแววลิที่เข้าโอบกอดศพของน้องสาวเป็นครั้งสุดท้าย¹²⁹ พ่อและน้องล้มเหลวในการบริหารเงินที่แววลีหามาให้ ทำให้เธอต้องไปขายบริการทางเพศอีกครั้งเพื่อมาใช้หนี้ที่พ่อและน้องได้ก่อไว้ บุคคลในครอบครัวแม้จะเป็นสายเลือดเดียวกันก็อาจทำร้ายจิตใจของโสเภณีได้อย่างแสนสาหัสไม่น้อยไปกว่าลูกค้ำและแม่เลี้ยงแต่อย่างใด



ภาพ 14 (ด้านบน) ก้อยติดแอลกอฮอล์ ยาเสพติด และฆ่าตัวตาย (ด้านล่าง) แววลีติดแอลกอฮอล์และฆ่าตัวตาย
ที่มา: ทรง ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ), *กลกามแห่งความรัก* [ภาพยนตร์], (ไทย: เอ็กซิฟิล์ม โปรดักชั่น, 2532)

ในภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* ภาวะความเครียดจากการทำงานและปัญหาครอบครัวเป็นปัจจัยสำคัญในการกระตุ้นให้โสเภณีฆ่าตัวตาย แววลีกลับมาทำงานที่ญี่ปุ่นอีกครั้ง หากกลับมาครั้งนี้เธอมีปัญหาคอรั้มรุ่มร่า รวมถึงแม่เลี้ยงไม่ได้ดูแลเอาใจใส่เหมือนครั้งก่อน ทำให้เธอเกิดความเครียดและหันไปพึ่งยาเสพติดและแอลกอฮอล์จนขาดวินัยในการทำงาน (ภาพ 14 ด้านล่าง) แววลีที่กำลังอยู่ในภาวะมินเมาด้วยฤทธิ์ของแอลกอฮอล์ในบาร์ เธอพูดกับพงษ์ด้วยน้ำเสียงดัดพ้อว่า “พงษ์รู้ไหมมันเกิดอะไรขึ้นกับแวว ... แววส่งเงินกลับไปบ้านล้านกว่าบาท ส่วนหนึ่งแววฝันว่าถ้าแววกลับเมืองไทยพ่อจะมีที่ดินเป็นของตัวเอง แม่จะเปิดร้านขายของชำ น้องได้เรียนหนังสือ แต่พี่ มันไม่ได้เป็นอย่างที่แววคาดหวัง ทุกอย่างมันช่างเลวร้ายกับแววลีนี่ แววยอมทนทุกข์ทรมานเพื่อพ่อ แม่ น้อง แต่พวกเขาไม่เคยสนใจเลยว่าแววรู้สึกอย่างไร”¹³⁰ ความเจ็บปวดทุกข์ทรมานครั้งนี้ทำให้แววลีตัดสินใจฆ่าตัวตายด้วยการใช้อาวุธปืนยิงเข้าที่ศีรษะตนเองจนถึงแก่ความตาย แววลีไม่ใช่คนเดียวที่มีจุดจบเช่นนี้ ก้อยเพื่อนสนิทของเธอก็จมปรักอยู่กับความเครียดและความเศร้าเช่นกัน ก้อยพูดกับเพื่อนด้วยน้ำเสียงดัดพ้อว่า “ทำไมพวกมึงไม่ให้กูตาย กูไม่อยากเป็นกะหรี่ บ้านกูยากจนไข้ไหม เพราะ

¹²⁹ เรื่องเดียวกัน, 01:07:09-1:12:00 นาที.

¹³⁰ เรื่องเดียวกัน, 01:11:10-01:14:00 นาที.

ความจนแท้ ๆ ไปถึงต้องเป็นกะหรี่ เพราะความจนใช้ใหม่”¹³¹ ด้วยภาวะเครียดทางจิตใจ ก้อยจึงกระโดดตึกฆ่าตัวตาย (ภาพ 14 ด้านบน) เราอาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้แทนที่จะมองว่าโสเภณีไทยที่ไปค้าประเวณียังต่างประเทศตกเป็นเหยื่อของสถานการณ์ที่ช่วยเหลือตัวเองไม่ได้ ภาพยนตร์กลับมองว่าพวกเธอเป็นผู้หญิงที่มีเครือข่ายการค้าประเวณีคอยเกื้อหนุนกันและกันทำให้พวกเธอมองเห็นโอกาสและความมั่นใจจนประสบความสำเร็จในการเก็บเงินหลักล้านบาทเพียงไม่ถึงปี ทว่าปัญหาก็คือการบริหารจัดการเงิน โสเภณีที่สามารถหาเงินได้มาเป็นหลายล้านบาท แต่ต้องสูญเงินไปในชั่วพริบตา เพราะบางคนหลงผิดไปติดยาเสพติด ประนีประนอมผู้ชาย และไม่มีพื้นฐานการบริหารเงิน ดังนั้นคำว่า “กลเกมแห่งความรัก” หรือการค้ากามเพื่อคนที่เรารัก (ในภาพยนตร์เรื่องนี้หมายถึงพ่อแม่ และน้อง) มีนัยยะของความรักที่เศร้าสลด เพราะเงินที่ได้จากการค้าประเวณีไม่ได้ทำให้ครอบครัวมีความสุข หากทำให้ครอบครัวมีความทุกข์ยิ่งขึ้นและครอบครัวก็ไม่สามารถหลุดพ้นจากความจนได้เลย การเข้าสู่อาชีพโสเภณีจึงไม่ใช่ทางออกของปัญหาชีวิตของหญิงไทย ผลประโยชน์มหาศาลที่ได้มาก็เป็นเพียงภาพลวงตาอันไม่จีรังเท่านั้นเอง

การเติบโตของแนวคิดเรื่องการต่อต้านโสเภณีในสังคมไทยนับตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เป็นต้นมาส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทัศนคติการมองโสเภณีไทยอย่างมีนัยยะสำคัญ แนวคิดการต่อต้านโสเภณีได้ผูกโยงเข้ากับภาพลักษณ์ของประเทศ เนื่องจากความพยายามส่งเสริมการท่องเที่ยวและปัญหาโสเภณีไทยล้นหลามไปค้าประเวณีในต่างแดนทำให้ภาพลักษณ์ของประเทศและผู้หญิงไทยเสื่อมเสีย ภาพยนตร์เรื่อง *กลเกมแห่งความรัก* มีแนวคิดการต่อต้านการเป็นโสเภณี โดยนำเสนอให้เห็นว่าการลักลอบไปค้าประเวณีที่ต่างประเทศไม่ได้ทำให้ชีวิตของโสเภณีและครอบครัวหลุดพ้นจากความจนหรือความทุกข์ยากได้จริง ทว่ายิ่งทำให้ครอบครัวล้มเหลวและแตกแยกเพราะเงิน ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างเรื่องโสเภณีให้มีแต่ความเจ็บปวดทุกข์ทรมานเพื่อให้ผู้ชมได้ตระหนักหรือเป็นอุทาหรณ์สอนใจในการดำเนินชีวิตภายใต้บริบทการเติบโตของอาชีพโสเภณี ภาพยนตร์แสดงให้เห็นสาเหตุที่โสเภณีล้มเหลวในอาชีพเพราะติดยาเสพติด ติดการพนัน ประนีประนอมผู้ชาย และความล้มเหลวในการบริหารเงินของโสเภณีและครอบครัว ซึ่งเป็นการสร้างเรื่องราวที่สอดคล้องกับหนังสือพิมพ์ ละครโทรทัศน์ และคำบอกเล่าของโสเภณีกลุ่มหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม แม้ภาพยนตร์เรื่องนี้มีแนวคิดต่อต้านการประกอบอาชีพโสเภณี ทว่าในแง่ของการสร้างภาพลักษณ์ให้กับผู้หญิงไทยกลับถูกผู้คนร่วมสมัยวิจารณ์อย่างรุนแรง ในฐานะที่ภาพยนตร์เรื่องนี้กำลังตอกย้ำให้ชาวต่างชาติได้เห็นว่าประเทศไทยคือนครแห่งโสเภณี ตัวอย่างคำวิจารณ์ของ ‘พอภัทร’ เรื่อง “*กลเกมแห่งความรัก* ภาพสะท้อนชีวิตหรือคิดเพียงให้ติดเรทอาร์?”

¹³¹ เรื่องเดียวกัน, 00:37:00-00:40:00 นาที.

ผมมองด้วยความเป็นคนไทยแล้วเห็นว่า การที่ทรงตั้งใจทำหนังเรื่องนี้เพื่อขายสู่ตลาดต่างประเทศนั้นทรงได้นึกถึงภาพพจน์รวมของประเทศชาติบ้างหรือไม่ จริงอยู่ สภาพต่าง ๆ ที่ถูกเสนอออกมาทั้งหมดเป็นเรื่องจริงที่คนไทยส่วนใหญ่รู้แต่เชื่อใหม่ว่าความจริงนี้ผมและคนไทยอีกหลาย ๆ คน พะอืดพะอมกับมัน สายตาของคนต่างชาติในปัจจุบันเขามองผู้หญิงไทยในลักษณะนี้อยู่แล้ว หนังเรื่องนี้ นอกจากจะไม่ช่วยแก้ภาพพจน์ให้กับผู้หญิงไทย แต่ยังเสริมภาพที่ไม่ดีเหล่านั้นให้ชัดขึ้นอีก ... ตรงนี้คิดละเอียดหรือเปล่าครับ ... ในขณะที่หลายฝ่ายกำลังเร่งแก้ภาพพจน์ด้านนี้กันตัวเป็นเกลียว แต่กลับมีหนังที่ตอกย้ำภาพให้ชัดขึ้น¹³²

ความรู้สึกของผู้ชมภาพยนตร์ที่เห็นได้จากการบรรยายข้างต้นคือ ความรู้สึกอับอายหรือละอายใจกับเนื้อหาที่ “สะท้อน” ชีวิตของโสเภณี ราวกับว่าสังคมรับรู้ปัญหาดังกล่าวแต่กระอักกระอ่วนที่จะพูดถึงในที่สาธารณะ บทวิจารณ์ภาพยนตร์ข้างต้นเป็นประจักษ์พยานหนึ่งที่ชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทัศนคติของสังคมไทยที่มีต่อปัญหาโสเภณี ภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่ทศวรรษ 2510 เป็นต้นมามักนำเสนอความทุกข์ทรมานของโสเภณีเป็นหลัก อย่างไรก็ตามเราพึงสังเกตว่าในทศวรรษ 2510 และต้นทศวรรษ 2520 เมื่อกระแสการเรียกร้องความยุติธรรมในสังคมเติบโตในหมู่ชนชั้นกลางและชนชั้นล่างของสังคมไทย ความเห็นใจเพื่อนมนุษย์เป็นประหนึ่งมาตรฐานทางอารมณ์ของยุคสมัยที่เราพบได้ในปฏิกิริยาของผู้ชมภาพยนตร์ กระนั้นภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* ของต้นทศวรรษ 2530 แม้จะมีเนื้อหาลักษณะเดียวกัน แต่มีผลต่ออารมณ์ของผู้ชมต่างกันไป บ้างเห็นอกเห็นใจตัวละครเอกซึ่งไม่แน่ว่าพวกเขาเหล่านั้นเห็นใจโสเภณีในฐานะอาชีพหนึ่งด้วยหรือไม่ บ้างกลับรู้สึกสะอิดสะเอียนที่จะต้องยอมรับข้อเท็จจริงดังกล่าว เราคงปฏิเสธได้ยากว่าความรู้สึกอันเป็นอริต่ออาชีพโสเภณีเช่นในบทวิจารณ์ข้างต้นนั้นมาจากการสลายตัวของแนวคิดชายใหม่ที่เน้นหลักมนุษยธรรมและคุณค่าความเป็นมนุษย์ ค่านิยมที่เข้าแทนที่คือภาพลักษณ์สากลอันอารยะของประเทศที่ต้องแสดงออกผ่านการปลดอาชีพอายุมณ์เช่นนี้ เมื่อค่านิยมของสังคมเปลี่ยนไปในยุคที่ประเทศไทยก้าวเข้าสู่ความเป็นสากลและความเป็นนานาชาติ เมื่อนั้นเราอาจคำนึงถึงภาพลักษณ์ของประเทศมากกว่าเลือดเนื้อและจิตใจของเพื่อนร่วมสังคม

กล่าวโดยสรุป บทนี้ศึกษาภาพยนตร์เกี่ยวกับโสเภณีไทยช่วงทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 ทั้งหมด 3 เรื่อง ได้แก่ *เทพธิดาโรงแรม* *เทพธิดาบาร์ 21* และ *กลกามแห่งความรัก* งานวิจัยก่อนหน้าที่ศึกษาพัฒนาการของโสเภณีในภาพยนตร์และสื่อมวลชนอื่น ๆ พบว่า สื่อมวลชนมักนำเสนอภาพโสเภณีที่มีชีวิตขมขื่นและเจ็บปวดรวดร้าว ทำให้ภาพลักษณ์ของโสเภณีอยู่ในลักษณะหยุดนิ่งไม่เคยเปลี่ยนแปลง วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีได้ปฏิเสธข้อเสนอนี้ว่าสื่อมวลชนนำเสนอภาพชีวิตอันขมขื่นของโสเภณีเพราะภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมตลอด 3 ทศวรรษก็นำเสนอภาพโสเภณีที่มีชีวิต

¹³² พงษ์พร, “*กลกามแห่งความรัก* ภาพสะท้อนชีวิตหรือคิดเพียงให้ติดเรทอาร์,” *หนังและวิดีโอ* 2,34 (ตุลาคม 2532): 60-61.

เจ็บปวดทุกข์ทรมานเพราะถูกหลอกลวงไปจนถึงโศกนาฏกรรมของโสเภณีเอง อย่างไรก็ตาม บทนี้พบว่า ภาพชีวิตที่ขมขื่นและเจ็บปวดของโสเภณีในภาพยนตร์มีความหมายแปรเปลี่ยนไปตามการเปลี่ยนแปลงของบริบททางประวัติศาสตร์และค่านิยมของยุคสมัย นับตั้งแต่การเติบโตของแนวคิดเรื่องความยุติธรรมและความเป็นธรรมในสังคมของกลุ่มปัญญาชนที่ได้รับแนวคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่ในทศวรรษ 2510 ซึ่งมีส่วนสำคัญในการให้ความหมายใหม่กับโสเภณี อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* แม้นำเสนอภาพโสเภณีถูกหลอกลวงและถูกทารุณกรรม ทว่ามีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกสงสารและเห็นอกเห็นใจโสเภณีซึ่งตกเป็นเหยื่อของอาชญากรในสังคม ในขณะเดียวกันภาพยนตร์เรื่องนี้ยังนำเสนอภาพลักษณ์โสเภณีในฐานะคนดีและช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์ เพื่อพยายามลบภาพของสังคมบางส่วนที่มองโสเภณีเป็นพวกกามวิปริตและมีจิตใจผิดปกติ การสร้างการรับรู้เกี่ยวกับโสเภณีเช่นนี้ก็เพื่อคืนความเป็นมนุษย์ให้แก่โสเภณี ในขณะเดียวกัน ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาบาร์* ซึ่งได้รับอิทธิพลทางความคิดจากนักคิดสำนักอัตถิภาวนิยม นำเสนอภาพโสเภณีเป็นบุคคลที่ล้มเหลวในความรัก เธอถูกหลอกซ้ำแล้วซ้ำเล่า ทว่าภาพยนตร์ก็เลือกให้เธอเป็นโสเภณีต่อไป ภาพยนตร์ต้องการชี้ให้เห็นว่าพวกเธอมีเสรีภาพที่จะตัดสินใจอนาคตของตนเองได้ การเป็นหรือไม่เป็นโสเภณีไม่ได้ทำให้คุณค่าของพวกเธอในฐานะมนุษย์ลดลงแต่อย่างใด ตรงกันข้ามกับช่วงต้นทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา การเติบโตของอาชีพโสเภณีภายใต้การส่งเสริมการท่องเที่ยวและปัญหาโสเภณีไทยลักลอบไปค้าประเวณีต่างประเทศทำให้ภาพลักษณ์ประเทศและผู้หญิงไทยเสื่อมเสีย สังคมจึงรู้สึกอับอายกับการมีโสเภณี ภาพยนตร์เรื่อง *กลกามแห่งความรัก* จึงนำเสนอภาพชีวิตที่เจ็บปวดทุกข์ทรมานของโสเภณีไทยในประเทศญี่ปุ่น เพื่อให้ผู้ชมได้ตระหนักหรือเป็นอุทาหรณ์สอนใจว่าการเป็นโสเภณีไม่ได้ทำให้ชีวิตดีขึ้นมีแต่แย่งและแย่ง และลงเอยด้วยโศกนาฏกรรม โดยสรุป ในทศวรรษ 2510 ภาพยนตร์ประกอบสร้างชีวิตโสเภณีที่เจ็บปวดเพื่อเรียกร้องความเห็นอกเห็นใจและยืนยันในอาชีพโสเภณี ตรงกันข้ามทศวรรษ 2530 ผู้กำกับสร้างภาพโสเภณีที่เจ็บปวดก็เพื่อเป็นอุทาหรณ์ในการยับยั้งไม่ให้ผู้หญิงเข้าไปทำอาชีพนี้ เมื่อบริบททางสังคมเปลี่ยนแปลงไป การสร้างการรับรู้เกี่ยวกับความเป็นโสเภณีก็เปลี่ยนแปลงไปด้วยอย่างมีอาจปฏิเสธได้

บทที่ 4

ภาพยนตร์กับปัญหาครอบครัวและวัยรุ่นชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ

กลางทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530

กลางทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา ผู้กำกับภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมทั้งคลื่นลูกเก่าและใหม่ต่างพร้อมใจกันสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับปัญหาวัยรุ่นและครอบครัวโดยมิได้นัดหมาย นิตยสาร *แพรว* ฉบับเดือนธันวาคม 2526 สัมภาษณ์ยุทธนา มุกดาสนิท ถึงภาพยนตร์เรื่องใหม่ของเขา ยุทธนาเล่าว่า

เป็นหนังชีวิตจริง ๆ ของวัยรุ่นซึ่งไม่ใช่เฮฮาอย่างที่คนอื่นเคยทำ ผมจะทำในแนวเหมือนจริง จับปัญหาครอบครัวของวัยรุ่น และชี้ให้เห็นว่าคนที่เดินทางผิดเป็นยังไง เป็นเรื่องที่สนุกมากเลย อย่างตอนนี้กำลังศึกษาเกี่ยวกับเรื่องยาเสพติด ก็เลยไปหา ปปส. [คณะกรรมการป้องกันและปราบปรามยาเสพติด] ร่วมมือคุยกับสังคมสงเคราะห์ อาทิตย์หน้าจะไปดูที่โรงบาลจริง ๆ แล้วคิดว่าอาจจะต้องลงฉีดยาตุสสักที¹

ยุทธนาได้สร้างภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* (2527) ว่าด้วยเรื่องความสัมพันธ์ที่ไม่ราบรื่นของครอบครัวชนชั้นกลางและวัยรุ่นที่ติดยาเสพติด ส่วนปลายปี 2537 หลังจากภาพยนตร์ *เสียดาย* ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ที่พูดถึงเรื่องวัยรุ่นติดยาเสพติดและครอบครัวที่เหลวแหลกเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ หนังสือพิมพ์ *เดลินิวส์* เดือนธันวาคม 2537 ก็มีคำถามมากมายว่า ‘ทำไมท่านต้องสร้างหนังชีวิตอย่างนี้’ หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ตอบว่า

คิดเป็นเรื่องที่น่าสนใจ ... เรื่องของเด็กที่มีปัญหาในครอบครัว ทำให้เด็กเสียคน ตนเองเป็นพ่อ ไม่อยากให้ลูกประสบปัญหาเช่นนี้ [และในความรู้สึกท่านบอกว่า] เป็นหนังเรื่องแปลกใหม่เอาวัยรุ่นมาเล่น แต่ไม่ใช่เรื่องน่ารัก เด็กที่เล่นต้องรับบทหนักใช้ฝีมือแสดงจริง ๆ หนังเรื่องนี้ถ้าทุกคนได้ชมแล้วจะเข้าใจ²

ในขณะเดียวกันต้นปี 2538 ผู้กำกับคลื่นลูกใหม่อย่างบัณฑิต ฤทธิ์ถกล ที่ประสบความสำเร็จจากภาพยนตร์ *บุญชูผู้เฒ่ารัก* (2531) ตัดสินใจสร้างภาพยนตร์ว่าด้วยความสัมพันธ์ของเด็กในครอบครัวที่มีปัญหา บัณฑิตให้เหตุผลว่า

จำนวนคนที่อยู่ห่างบ้านมีมากเหลือเกิน ซึ่งตรงนี้ไม่ได้มีเฉพาะพ่อแม่ที่ไม่เอาใจใส่ลูก พ่อแม่ที่มัวแต่ทำงาน หรือออกงานสังคมจนลืมลูกลืมเต้าเท่านั้น แต่ยังหมายถึงลูกหรือเด็กที่โตขึ้นมาแล้วละทิ้งบ้านไป อยู่ตามหอพัก ... ตามคอนโดกับเพื่อน ๆ ... ผู้รู้สึกจริงๆ แล้วมันไม่น่าจะเป็นแบบนั้น สังคมในครอบครัวน่าจะเป็นความอบอุ่น ให้ความดีงาม ให้สิ่งที่ดีกับทุกคนที่อยู่ในครอบครัวเดียวกัน³

¹ พลอยรุ่ง, “คุยเรื่องหนังกับยุทธนา มุกดาสนิท,” *แพรว* 5,104 (25 ธันวาคม 2526): 83.

² *เสียดาย* ท่านมัย ทุมใจสร้าง, *เดลินิวส์* (20 ธันวาคม 2537): 39.

³ “กาลครั้งหนึ่งไม่นานนี้ของ *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้*,” *FILMVIEW*, 2,16 (กรกฎาคม 2537): (ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ตัวอย่างบทสัมภาษณ์ของผู้กำกับทั้งสามคนที่กล่าวมาข้างต้น นอกจากแสดงให้เห็นถึงกระแสการสร้างภาพยนตร์แนววัยรุ่นและครอบครัวที่กำลังได้รับความนิยมจากวงการธุรกิจภาพยนตร์ในช่วงเวลาดังกล่าวแล้ว บทสัมภาษณ์ยังแสดงให้เห็นถึงแนวทางการนำเสนอและกระแสภูมิปัญญาของผู้กำกับแนวปัญหาสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปจากทศวรรษก่อนหน้าอย่างมีนัยยะสำคัญ อะไรที่ทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมต้องเปลี่ยนแนวคิดและแนวทางการนำเสนอจากประเด็นแรงงานชนชั้นล่างสู่ครอบครัวชนชั้นกลาง? และภาพยนตร์มีบทบาทอย่างไรในการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาวัยรุ่นและครอบครัวไทยของชนชั้นกลาง?

การเปิดเสรีทางความคิดภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ส่งผลให้ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมมุ่งสร้างการรับรู้ปัญหาสังคมผ่านวาทกรรมเรื่องความยุติธรรมและความเป็นธรรมให้กับกลุ่มชนชั้นล่างของสังคมไทย แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับกระแสภูมิปัญญาของปัญญาชนหัวก้าวหน้า⁴ ภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 กระแสแนวคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่ในหมู่ปัญญาชนหัวก้าวหน้าได้เสื่อมความนิยมลงทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงการนำเสนอเนื้อหาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมอย่างมีนัยยะสำคัญ งานวิจัยก่อนหน้าเกี่ยวกับการสิ้นสุดยุคสมัยของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเสนอว่า ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมสิ้นสุดลงช่วงทศวรรษ 2520 งานวิจัยทางด้านภาพยนตร์ศึกษาและสาขาประวัติศาสตร์บางส่วนมีความเห็นตรงกันว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมสิ้นสุดลงในปี 2525 ตัวอย่างงานวิจัยเรื่อง *หลอน รัก ลับสน ในหนังไทย: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรักและหนังยุคหลังสมัยใหม่* ของกำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน อธิบายการสิ้นสุดของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมโดยอ้างอิงข้อเสนอของโดม สุขวงศ์ นักวิชาการภาพยนตร์และผู้ก่อตั้งหอภาพยนตร์แห่งชาติไว้ว่า “การเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์ไทยที่จาร์ึกไว้ว่า ปี 2520 รัฐบาลได้ดำเนินการตั้งกำแพงภาษีภาพยนตร์ต่างชาติ ยังส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยเริ่มมีการผลิตมากขึ้นเป็นทวีคูณ แต่ไม่นานนักในปี 2524 ภาพยนตร์ต่างชาติ โดยเฉพาะภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดก็กลับมาใหม่ ผวนวกกับกระแสการเติบโตของโทรทัศน์ในสังคมไทย ภาพยนตร์ไทยจึงต้องประสบชะตากรรมอีกครั้งหนึ่ง โดยเฉพาะการเลือนหายของภาพยนตร์สะท้อนสังคมและความพยายามอยู่รอดของภาพยนตร์วัยรุ่นและแนวตลาด”⁵ คำอธิบายของกำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน ดังที่กล่าวมาข้างต้นใช้เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์และการแบ่งประเภทของภาพยนตร์เป็นตัวกำหนดการ

⁴ ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ได้ในบทที่ 2 และบทที่ 3

⁵ กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, *หลอน รัก ลับสน ในหนังไทย: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรักและหนังยุคหลังสมัยใหม่*, (กรุงเทพฯ: ศยาม, 2552), หน้า 36-38; งานวิจัยที่กำหนดการสิ้นสุดของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมว่าเป็นปี 2525 ได้ใน สมชาย ศรีรักษ์, “ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ สาขาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), หน้า 6-7.

สิ้นสุดยุคสมัยของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม ในขณะเดียวกันงานวิจัยด้านภาพยนตร์ศึกษาก็มีข้อเสนอดังกล่าวออกไปโดยเสนอว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมสิ้นสุดลงในปี 2529 ตัวอย่างงานวิจัยเรื่อง “หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม” ของอัญชลี ชัยวรพร เสนอว่า “ช่วงหลังจากปี พ.ศ. 2525 หนังสะท้อนสังคมเริ่มเสื่อมความนิยมลงอย่างเห็นได้ชัด ไม่มีใครบอกได้ว่า อะไรคือปัจจัยที่ทำให้เกิดการล่มสลายของหนังประเภทนี้ หลังปี พ.ศ. 2529 หนังสะท้อนสังคมแทบจะหายไปจากจอเงินอย่างเด็ดขาด เมื่อหนังวัยรุ่นจากฝีมือผู้กำกับคลื่นลูกใหม่อย่าง อติเรก วัฏลีลา และธนิศ จิตนิศย์ ได้รับการยอมรับจากผู้ชมอย่างเต็มที่ ... ในระยะหลังคงจะมีเพียงท่านม้วยท่านนั้นที่ยังคงผลิตหนังประเภทนี้ออกมาอย่างสม่ำเสมอ”⁶ ความเข้าใจดังกล่าวอาจไม่ผิดนักที่นักวิชาการภาพยนตร์จะพยายามหาศักราชใดศักราชหนึ่งเพื่อกำหนดการสิ้นสุดยุคสมัยของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม ถึงแม้ว่าเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ของธุรกิจภาพยนตร์ การแบ่งประเภทภาพยนตร์ และการเกิดขึ้นของผู้กำกับคลื่นลูกใหม่ก็คงเด่นชัดและมีอาจปฏิเสธได้ ทว่ามีปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงยุคสมัยของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมที่งานก่อนหน้านี้อาจได้แก่ กระแสภูมิปัญญาของผู้สร้างภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม และผลกระทบทางเศรษฐกิจและสังคมจากวิกฤตเศรษฐกิจปี 2540 วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสนอว่า การสิ้นสุดยุคสมัยของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมคือทศวรรษ 2530

ถึงแม้ว่านักวิชาการด้านภาพยนตร์จะเห็นว่าการเสื่อมความนิยมของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมจาก “ยุคทองของหนังสะท้อนสังคม”⁷ สู่ “การเลือนหายของหนังสะท้อนสังคม”⁸ นับตั้งแต่กลางทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา แต่ในช่วงเวลาดังกล่าวนั้น ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมมิได้เสื่อมความนิยมลง เนื่องจาก ผู้สร้างภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมได้ปรับเปลี่ยนเนื้อหาของภาพยนตร์ให้สอดคล้องกับบริบทของสังคมไทย โดยเฉพาะนับตั้งแต่กลางทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา เกิดการเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจและสังคมที่สำคัญ ๆ อาทิ การขยายตัวของปัญหาเด็กเร่ร่อน วัยรุ่นติดยาเสพติด และปัญหาชีวิตสมรสของชนชั้นกลางในเมือง, วิกฤตการณ์เกี่ยวกับชาวเขา การอพยพย้ายถิ่นฐานของชนบท และปัญหาชายแดนภาคใต้, การเกิดขึ้นของมนต์ชน ‘แฟมิลี่แมน’ (family man), ‘เวิร์กกิงวูแมน’ (working woman) และจิตวิทยาเด็กและวัยรุ่น, รวมถึงกระแสสำนักท่องเที่ยวและการเล่นกีฬาโลกาภิวัตน์ในช่วงทศวรรษ 2530 เราอาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมช่วงกลาง

⁶ อัญชลี ชัยวรพร, “หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม,” *สารคดี* 13,150 (สิงหาคม 2540): 139; ดูงานวิจัยที่กำหนดการสิ้นสุดของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมว่าเป็นปี 2529 ได้ใน สุทธากร สันติวัช, “หนังไทยในทศวรรษหลัง (พ.ศ. 2530 – 2539),” *สารคดี* 13,150 (สิงหาคม 2540): 129-132.

⁷ อัญชลี ชัยวรพร, “หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม,” 129.

⁸ กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, *หลอน รัก ลับสน ในหนังไทย: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547)*, หน้า 38.

ทศวรรษ 2520 เป็นต้นมามีได้เลือนหายไป หากเนื้อหามักเสนอประเด็นเรื่องเด็ก วัยรุ่น ครอบครัว และชนบท

บทนี้มุ่งศึกษาภาพยนตร์สามเรื่อง ได้แก่ *น้ำพุ เสียตาย* และ *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* ว่ามีความสัมพันธ์อย่างไรกับกระแสการถกเถียงประเด็นปัญหาเด็ก วัยรุ่น และครอบครัวในช่วงกลางทศวรรษ 2520 – 2530 บริบททางเศรษฐกิจและสังคมส่งผลอย่างไรต่อการเปลี่ยนแปลงกระแสภูมิปัญญาของผู้สร้างภาพยนตร์ และภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนำเสนอความสัมพันธ์วัยรุ่น เด็ก และพ่อแม่ในครอบครัวชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ อย่างไร บทนี้เสนอว่า การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมในประเทศไทยช่วงกลางทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530 นั้นส่งผลต่อการประกอบสร้างและปรับเปลี่ยนกระแสภูมิปัญญาของผู้สร้างภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมอย่างมีนัยยะสำคัญ โดยเฉพาะภาพยนตร์ของผู้สร้างภาพยนตร์ยุคเริ่มต้น ให้ความสำคัญกับเทคนิคการเล่าเรื่อง การวิพากษ์ปัญหา วัยรุ่นติดยาเสพติด และความสัมพันธ์กับวัยรุ่นในครอบครัวภายใต้วิกฤตการณ์แพร่ระบาดของยาเสพติดและโรคเอดส์ ภาพยนตร์จึงเป็นอุทาหรณ์ให้ผู้ใหญ่และวัยรุ่นได้ตระหนักถึงปัญหายาเสพติดและโรคเอดส์ ภาพยนตร์ประเภทนี้จึงมีบทบาทเสมือนสมุดคู่มือแนะนำแนวทางการดำรงชีวิตและการแก้ปัญหาให้กับครอบครัวและสังคม แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับภาครัฐและภาคเอกชนในขณะเดียวกัน ผู้สร้างภาพยนตร์อีกบางส่วนนำเสนอภาพแทนชีวิตของปัญหาพ่อแม่ และเด็กชนชั้นกลางที่ได้รับผลกระทบจากการหย่าร้างของพ่อแม่ โดยไม่ได้มุ่งผลิตซ้ำแนวคิดภาพยนตร์อุทาหรณ์สอนใจ แต่นำเสนอเนื้อหาที่มีความก้าวหน้าและทันสมัยในทางทัศนคติและมโนทัศน์เกี่ยวกับเพศสภาพ ความเป็นหญิง และความเป็นชาย ในยุคสมัยที่สังคมไทยเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างมหาศาลยุคสมัยหนึ่งในประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่

4.1 *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* มี ‘แฟมิลี่แมน’ กับ ‘เวิร์กิ้งวูแมน’

กาลครั้งหนึ่งเมื่อรุ่งอรุณของเช้าวันหนึ่งในปี 2538 มีสามีภรรยาชนชั้นกลางคู่หนึ่งชื่อ ‘ดำรง’ กับ ‘อาภา’ ตกใจแยกทางกัน เพราะอาภาเข้าใจว่าดำรงมีผู้หญิงอื่น ดำรงย้ายไปเป็นโค้ชฟุตบอลที่เชียงใหม่ ส่วนอาภาพร้อมลูกอีกสามคน คือ ‘โอ้’ ลูกสาววัยประถมศึกษา ‘อัน’ น้องชายวัยอนุบาล และ ‘อัม’ ลูกคนเล็กซึ่งยังแบเบาะ ย้ายมาอยู่คอนโดใกล้สำนักพิมพ์ของอาภา แต่ปัญหาก็คือลูกค่อนข้างสนิทสนมกับคุณพ่อ เพราะดำรงเป็น ‘แฟมิลี่แมน’ และลูกจะห่างเหินกับคุณแม่ เพราะอาภาเป็น ‘เวิร์กิ้งวูแมน’ ด้วยการที่ลูกไม่ค่อยเข้าใจคุณแม่ โอ้ผู้เป็นพี่สาวคนโต ตัดสินใจพาน้อง ๆ หนีออกจากคอนโดของคุณแม่ เพื่อไปหาพ่อที่จังหวัดเชียงใหม่ ทว่าระหว่างทางโอ้และน้องต้องเผชิญกับอาชญากรเด็กชนชั้นล่าง เธอเข้าไปพัวพันกับพวกเด็กเร่ร่อนจนพลอยถูกพวกแก๊งค์ยาเสพติดจับไปค้าประเวณีเด็ก ส่วนดำรงและอาภา เมื่อรู้ว่าลูก ๆ หนีออกจากคอนโดก็พยายามช่วยกันตามหา

สุดท้ายก็ไปเจอลูก ๆ อยู่ที่ช่องแห่งหนึ่งในกรุงเทพฯ เมื่อช่วยลูก ๆ ออกมาได้ เรื่องราวก็จบลงทุกคนกลับมาเป็นเป็นครอบครัวที่อบอุ่นอีกครั้งหนึ่ง⁹

เรื่องราวข้างต้นเป็นเนื้อหาของภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* กำกับโดยบัณฑิต ฤทธิ์ธวก เข้าฉายเมื่อวันที่ 28 มกราคม 2538 ที่โรงภาพยนตร์ในเครือเดอะมอลล์ เซ็นทรัล โรบินสัน พาต้า และอื่น ๆ นักวิจารณ์ภาพยนตร์ต่างก็ยกย่องให้ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นผลงานยอดเยี่ยมของบัณฑิต ฤทธิ์ธวก ทั้งในเชิงการเล่าเรื่องและการวิพากษ์ปัญหาเด็ก ครอบครัว และสังคมภายใต้วิกฤตความเป็นสมัยใหม่ของสังคมไทย ผู้ที่ได้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้ต่างพูดเป็นเสียงเดียวกันว่า “เป็นหนังไทยที่ดีที่สุดเรื่องหนึ่งของบัณฑิต อีกทั้งเป็นหนังครอบครัวที่ให้ข้อคิดดี ๆ มากมาย ใครที่ยังไม่ได้ดูก็รีบไปดูได้แล้ว”¹⁰ “เรื่องนี้ผมว่าดี ดีดีมาก”¹¹ “เป็นหนังที่ดีที่สุด ที่เคยดูมา เป็นหนังที่ผมอยากเห็น และอยากให้เป็น”¹² “นอกจากจะดีมาก ๆ แล้ว ยังสนุก ๆ ด้วย”¹³ “สมบูรณ์ทั้งการแสดง การถ่ายทำ การกำกับ เป็นเรื่องที่เปิดปี 2538 ที่ดีมากสำหรับหนังไทย”¹⁴ ความโดดเด่นที่ผู้ชมรู้สึกได้คือเทคนิคการเล่าเรื่องและเนื้อหา ประชา สุวิรานนท์ นักวิจารณ์ภาพยนตร์กล่าวว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้ “เป็นหนังไทยที่ใช้การเปรียบเปรยได้อย่างน่าทึ่งที่สุดเมื่อเทียบกับหนังไทยทุก ๆ เรื่องในรอบหลายสิบปี”¹⁵ ส่วนเนื้อหาภาพยนตร์พูดถึงปัญหาพ่อแม่และลูกของครอบครัวชนชั้นกลางที่สัมพันธ์กับปัญหาเด็กเร่ร่อน และปัญหาการค้าประเวณีเด็ก ผู้ชมภาพยนตร์บางส่วนจึงรู้สึกว่าการภาพยนตร์เรื่องนี้ “ได้ตีแผ่ปัญหาของครอบครัวที่เกิดจากความเจริญของวัตถุในสังคมเมือง จนทำให้ความสุขของครอบครัวขาดหายไป”¹⁶ เราอาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้ผู้ชมภาพยนตร์ได้ตระหนักถึงปัญหาเด็กและครอบครัวชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ เป็นหลัก

⁹ บัณฑิต ฤทธิ์ธวก (ผู้กำกับ), *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2538): 00:00:001 – 02:10:30 นาที.

¹⁰ “กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้” *มติชน* (6 กุมภาพันธ์ 2538): 38.

¹¹ คำวิจารณ์ของสนานจิตต์ บางสะพาน อ่างใน “โปสเตอร์ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้*” *ไทยรัฐ* (3 กุมภาพันธ์ 2538): 20.

¹² คำวิจารณ์ของกิตติศักดิ์ สรรณโกสิน อ่างใน “โปสเตอร์ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้*” *ไทยรัฐ* (1 กุมภาพันธ์ 2538): 20.

¹³ คำวิจารณ์ของนรา อ่างใน “โปสเตอร์ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้*,” *ไทยรัฐ* (3 กุมภาพันธ์ 2538): 20.

¹⁴ “นักวิจารณ์ CINEMAG ในโปสเตอร์ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้*,” *ไทยรัฐ* (2 กุมภาพันธ์ 2538): 20.

¹⁵ ประชา สุวิรานนท์, *แล้วเนื้อเถื่อนหนึ่ง*, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2540), หน้า 222.

¹⁶ “กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้” *มติชน* (28 มกราคม 2538): 26; ดูคำวิจารณ์ภาพยนตร์ *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* เพิ่มเติมได้ใน สุมาลี วาสนาอาชาสกุล, “*กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้*” หนังสืมาสเตอร์พีช บัณฑิต” *มติชนสุดสัปดาห์* 15,754 (3 กุมภาพันธ์ 2538): 75-76; วรศักดิ์ มัทธโนบล, “กาลครั้งหนึ่ง...เมื่อเช้านี้ คนสร้างกับคนดู,” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 41,38 (19-25 กุมภาพันธ์ 2538): 48; เศรษฐศิริ, “*กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* และมหัศจรรย์แห่งรัก,” *สตาร์พิก* ปีที่ 30,6 (ปกหลัง มีนาคม 2538): 133-137.

งานวิจัยก่อนหน้านี้ที่ศึกษาภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* มักอธิบายภาพยนตร์เรื่องนี้ในฐานะภาพแทนชีวิตของเด็กชนชั้นกลางที่ได้รับผลกระทบจากการหย่าร้างของพ่อแม่ และปัญหาเด็กเร่ร่อนที่ตกเป็นเหยื่อของแรงงานเด็กในระบบทุนนิยม ตัวอย่างงานวิจัยเรื่อง “เด็กกตัญญู เด็กมีปัญหา เหยื่อ และผู้กล้า ในภาพยนตร์เด็ก (กับครอบครัว)” ของกัจกร หลุยยะพงศ์ ศึกษาภาพยนตร์เด็กและครอบครัวของไทยในช่วงทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2550 พบว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอปัญหาของเด็กในหลายมิติไม่ว่าจะเป็น “ปัญหาเรื่องแรงงานเด็กผ่านตัวนกแลที่เสียใจให้ทำงานส่งยา ปัญหาโสเภณีเด็กผ่านตัวละครไอ้ ปัญหาเด็กเร่ร่อนและปัญหาสถานสงเคราะห์เด็กผ่านตัวนกแลและเพื่อน ๆ หนึ่งยังแทรกปัญหาเรื่องการหย่าร้างซึ่งเป็นปัญหาในครอบครัวแบบใหม่ผ่านตัวละครพ่อกับแม่ของไอ้ และทั้งหมดเป็นปัญหาที่เกิดขึ้นจากสภาพของสังคมทุนนิยมที่ส่งผลกระทบต่อเด็ก”¹⁷ ดังนั้น ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* จึงเป็นเสมือนอุทาหรณ์ให้ผู้ใหญ่ได้ตระหนักถึงปัญหาเด็กและเยาวชนซึ่งได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงสังคมเข้าสู่ระบบทุนนิยม¹⁸ กระนั้นก็ไม่ชัดเจนนักว่า ระบบทุนนิยมที่กัจกรอ้างว่าเป็นตัวการก่อปัญหาเด็กและครอบครัวนั้นก่อปัญหาอย่างไร หรือกัจกรเพียงโยนบาปให้กับระบบทุนนิยมโดยมีพักต้องอธิบายขยายความใด ๆ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีข้อเสนอที่แตกต่างออกไปจากงานวิจัยก่อนหน้านี้ โดยเน้นประเด็นความเป็นหญิงและความเป็นชายของชนชั้นกลางในเมืองช่วงทศวรรษ 2530 บทนี้ชี้ให้เห็นว่าภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* กำลังร่วมถกเถียงประเด็นคุณค่าและค่านิยมเกี่ยวกับมโนทัศน์เพศสภาพที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปในสังคมเมือง และความกังวลในยุคสมัยแห่งความพลิกผันยุคสมัยหนึ่งของสังคมไทยสมัยใหม่ อันเป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมซึ่งสืบเนื่องจากการเกิดขึ้นของมโนทัศน์ ‘แฟมิลี่แมน’, ‘เวิร์กกิงวูแมน’ และจิตวิทยาเด็กและวัยรุ่นจากทศวรรษก่อนหน้านี้

ประเด็นภาพแทนความเป็นหญิงและความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* เคยได้รับการอธิบายมาก่อนแล้วในบทความของประชา สุวีรานนท์ เรื่อง “*กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* : กลไกและกบฏ” สำหรับประชาแล้ว ภาพยนตร์เรื่องนี้พยายามที่จะนำสตรีชนชั้นกลางกลับไปสู่ความเป็นแม่ตามจารีตประเพณี ภาพยนตร์เรื่องนี้มีจุดเด่นที่พล็อตเรื่องในลักษณะเปรียบเทียบเชิงคู่ตรงข้าม อาทิ การนำตัวละครอาภาไปเปรียบเทียบกับด่าง หรืออาภาเปรียบเหมือนแม่เลี้ยงในช่องและแม่มดในนิทาน ทั้งหมดนี้เพื่อทำให้ผู้ชมภาพยนตร์รู้สึกและเข้าใจว่าอาภาอาจจะเป็นแม่ที่ดีในแง่การดูแลเอาใจใส่ลูก ถ้าอาภาเลิกทำงานนอกบ้าน เลิกกลับบ้านดึก และหันกลับมาเลี้ยงลูกอยู่บ้าน ประชา เสนอว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างจากมุมมองของผู้ชายที่กลัวว่าผู้หญิงจะมีบทบาทนำในการเป็นหัวหน้า

¹⁷ กัจกร หลุยยะพงศ์, “เด็กกตัญญู เด็กมีปัญหา เหยื่อ และผู้กล้า ในภาพยนตร์เด็ก (กับครอบครัว),” *วารสารศาสตร์* 9, 1 (มกราคม – เมษายน 2559): 164-165.

¹⁸ เรื่องเดียวกัน, 141.

ครอบครัว¹⁹ อย่างไรก็ตาม บทนี้เสนอต่างจากข้อเสนอของประชา สุวีรานนท์โดยสิ้นเชิง โดยตั้งอยู่บนคำถามว่า ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* กำลังหมุ่มนึกนาฬิกาชีวิตของผู้หญิงชนชั้นกลางกลับไปสู่การเป็นแม่บ้านแม่เรือนเหมือนก่อนทศวรรษ 2500 ดังที่ประชาเสนอหรือไม่ ภาพยนตร์เรื่องนี้เสนอมนทัศน์ความเป็นหญิงและความเป็นชาย และความสัมพันธ์ในครอบครัวอย่างไร มโนทัศน์ดังกล่าวสัมพันธ์อย่างไรกับกระแสการถกเถียงประเด็นปัญหาครอบครัวในทศวรรษ 2530 บทนี้เสนอว่าภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* ยอมรับและส่งเสริมความเป็นหญิงแบบ ‘เวิร์กกิ้งวูแมน’ และให้ความชอบธรรมกับความเป็นชายแบบ ‘แฟมิลีแมน’ ในฐานะเครื่องธำรงสถานภาพปิตาธิปไตยของผู้ชายชนชั้นกลางไทย

สังคมเมืองหลวงของประเทศไทยในทศวรรษ 2520 – 2530 มีมโนทัศน์อย่างไรเกี่ยวกับบทบาทความเป็นหญิงและความเป็นชายในครอบครัวสมัยใหม่ นับตั้งแต่ทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา กระแสการออกไปทำงานนอกบ้านของผู้หญิงชนชั้นกลางเริ่มทวีความสำคัญมากขึ้น ผู้หญิงเรียกร้องให้สามีภรรยาช่วยดูแลลูกและทำงานบ้าน ในงานวิจัยเรื่อง “มโนทัศน์ความเป็นหญิงและความเป็นชายในนิตยสารสตรีสาร พ.ศ. 2491-2539” ปวีณา กุดแถลง เสนอว่าในทศวรรษ 2510-30 อำนาจของผู้ชายในฐานะหัวหน้าครอบครัวตามระบอบปิตาธิปไตยจะมีขึ้นได้จากการที่ผู้ชายคนนั้นแสดงบทบาทการเป็น ‘แฟมิลีแมน’ ที่ใกล้ชิดและสนิทสนมกับลูก และรวมถึงช่วยภรรยาทำงานบ้าน²⁰ ปลายทศวรรษ 2510 เป็นต้นมา กระแสคนพ่อยุคใหม่ดังกล่าวได้เพิ่มมากขึ้นในสังคมไทย ทั้งนี้เพราะการเติบโตของทฤษฎีจิตวิทยาที่เกี่ยวกับพ่อของซิกมันด์ ฟรอยด์ ที่กำลังได้รับความสนใจจากนักจิตวิทยาในประเทศไทย ฟรอยด์แนะนำว่า “พ่อเป็นบุคคลสำคัญที่ช่วยกระตุ้นพัฒนาการของลูก ยิ่งลูกใกล้ชิดมากขึ้นเท่าไร พัฒนาการของลูกก็ยิ่งดีขึ้นเท่านั้น”²¹ ขณะเดียวกัน ทศวรรษ 2520 รัฐบาลและเอกชนสนับสนุนมโนทัศน์ผู้ชายยุคใหม่นี้ผ่านการจัดงานวันพ่อแห่งชาติเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2523 เน้นเผยแพร่เรื่องราวความผูกพันระหว่างพ่อกับลูกผ่านสื่อมวลชนและสถาบันศึกษา และยกย่องพ่อตัวอย่างคือ พ่อที่มีคุณธรรม ศีลธรรม รักครอบครัว ซื่อสัตย์ และเป็นหลักชัย

¹⁹ ประชา สุวีรานนท์, *แต่เนื้อเถื่อนทั้ง*, หน้า 225-220.

²⁰ ปวีณา กุดแถลง, “มโนทัศน์ความเป็นหญิงและความเป็นชายในนิตยสารสตรีสาร พ.ศ. 2491-2539,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561), หน้า 103-113.

²¹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 110; ดูทฤษฎีของซิกมันด์ ฟรอยด์เพิ่มเติมได้ใน เทียนทิพย์ ไชยฉัตรเชาวกุล, “บทบาทของบิดาในทัศนะของบุตรวัยรุ่น,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะสังคมสงเคราะห์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543), หน้า 19.

ของลูก²² ทฤษฎีจิตวิทยาของ فروยด์ และการยกย่องผู้ชายที่แสดงความรักและเอาใจใส่ลูกผ่านการส่งเสริมของภาครัฐและเอกชนมีส่วนให้เกิดการเติบโตของมโนทัศน์ ‘แฟมิลีแมน’ ในสังคมไทย

นอกจากนี้ ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด โฆษณา และนิตยสารที่เกี่ยวข้องกับการเลี้ยงลูกยังได้นำเสนอบทบาทของพ่อในการเลี้ยงลูกและช่วยภรรยาทำงานบ้านมากขึ้นด้วย ในทศวรรษ 2520 ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดมีเนื้อหาความสัมพันธ์ระหว่างลูกกับพ่อมากขึ้น กำจร หลุยยะพงศ์ พบว่า พระเอกในภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดในช่วงเวลาดังกล่าวมีภาพลักษณ์เป็นพระเอกที่ให้ความสำคัญกับความเป็นพ่อกว่าแม่ขึ้น อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง *ดินเดอร์การ์เทน คอป* นำเสนอตัวละครผู้ชายต้องการชีวิตที่สมบูรณ์แบบคือความเป็นพ่อ มากกว่าผู้ชายที่อุทิศงานโดยไม่สนใจภรรยาและลูก²³ เช่นเดียวกันสื่อโฆษณานำเสนอความสัมพันธ์ของพ่อและลูกมากขึ้น กำจร หลุยยะพงศ์ ชี้ว่าโฆษณาชุด ‘เบียร์สิงห์เบียร์ไทยปี 2539’ เป็นภาพ “พ่อลูกกำลังชนแก้วเบียร์ ยิ้มแย้มอย่างมีความสุข ... พร้อมสโลแกน ความสัมพันธ์ที่เป็นหนึ่งเดียว”²⁴ กำจรวิเคราะห์ว่า โฆษณาชิ้นนี้ “พยายามสร้าง ความเป็นชายแบบใหม่ ... ด้วยการพูดถึงความสัมพันธ์ระหว่างพ่อและลูก”²⁵ ความสัมพันธ์ใกล้ชิดสนิทสนมของพ่อกับลูกในโฆษณาชิ้นนี้ไม่เคยปรากฏมาก่อนในโฆษณาเบียร์สิงห์ตลอด 62 ปี ขณะที่นิตยสาร *แม่และเด็ก* และ *รักลูก* มักสัมภาษณ์พ่อผู้ประสบความสำเร็จในชีวิตเกี่ยวกับการเลี้ยงลูก²⁶ อาทิ นิตยสาร *แม่และเด็ก* ฉบับเดือนพฤศจิกายน 2533 สัมภาษณ์สมบัติ อุทัยสง อธิบดีกรมไปรษณีย์โทรเลข ความว่า

ผมเป็นพ่อตัวอย่างได้ แต่อาจเป็นสามีตัวอย่างไม่ได้ ... การสอนลูกก็เป็นปกติธรรมดาเหมือนทั่ว ๆ ไป สิ่งหนึ่งที่ผมทำเป็นประจำตลอดเวลาเป็นสิบ ๆ ปี ... ตอนเช้าผมจะไปส่งลูกเอง ... ช่วงเวลาที่ไปส่งลูกก็

²² สมาคมผู้อาสาสมัครและช่วยการศึกษา, *วันพ่อแห่งชาติ เนื่องในวาระมหามงคลสมัย สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงพระเจริญพระชนมพรรษาครบ 5 รอบ*, (กรุงเทพฯ: สมาคม, 2535), หน้า 235-236.

²³ กำจร หลุยยะพงศ์, “ภาพยนตร์บู๊ของฮอลลีวู้ดกับการสะท้อนภาพความเป็นชาย,” (รายงานโครงการเฉพาะบุคคลนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรวารสารศาสตร์มหาบัณฑิต (สื่อสารมวลชน) คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540), หน้า 35-36.

²⁴ กำจร หลุยยะพงศ์, “การวิเคราะห์เนื้อหาการนำเสนอภาพของความเป็นชายในโฆษณาเบียร์สิงห์,” (วิทยานิพนธ์นิติศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), หน้า 70.

²⁵ เรื่องเดียวกัน, หน้า 71.

²⁶ ดูตัวอย่างสัมภาษณ์ผู้ชาย ในคอลัมน์ ‘แฟมิลีแมน’ ของ *นิตยสารแม่และเด็ก* อาทิ ปัทมา วโรตม, “วิทยากร เชียงกุล คุณพ่อผู้วาดหวังอยากให้ลูกเป็นดั่งฝันแห่งสังคมที่ติงาม,” *แม่และเด็ก*, 17, 264 (กุมภาพันธ์ 2537): 126-132; ทิพย์ภา ลาภศิริ, “ประเวศวุฒิ ไรวา,” *แม่และเด็ก* 15, 239 (มกราคม 2535): 150-157; กองบรรณาธิการ, “พรเทพ พรประภา,” *แม่และเด็ก* 15, 238 (ธันวาคม 2534): 177-181; กองบรรณาธิการ, “บัณฑิต ฤทธิกุล,” *แม่และเด็ก* 12, 211 (กันยายน 2532): 99-104; “ณัฐ ยนตรรักษ์ ผู้ชายคลาสสิกคนนี้มีดนตรีเป็นชีวิต,” *แม่และเด็ก* 15, 237 (พฤศจิกายน 2534): 177-181; กฤษ ชื่นศิริ, “ครอบครัวแสนสุข บิดา-มารดา,” *แม่และเด็ก* 15, 243 (พฤษภาคม 2535): 63-65.

ติดบ้างอะไรบ้างมีเวลาเกือบชั่วโมง ปัญหาต่าง ๆ ของลูก เราก็ได้รับฟังในช่วงนี้ ... ผมว่าจะเป็นเครื่องผูกพันลูกได้เป็นอย่างดี อย่างน้อยลูกจะได้รู้สึกว่ามีพ่อนี่ลำบากจะต้องเสียเวลามาส่งลูก²⁷

เช่นเดียวกัน นายสุวิทย์ ยอดมณี โฆษกประจำสำนักนายกรัฐมนตรี ให้สัมภาษณ์หนังสือพิมพ์ *เดลินิวส์* ปี 2534 ไว้ว่า “พยายามจะเป็นพ่อและเพื่อนที่ดีของลูก ... โดยให้ความรักความอบอุ่นกับลูกมากที่สุด เพื่อสร้างความสนิทสนม ... พยายามสอดแทรกสิ่งที่ดีมีความก้าวหน้าให้เขาพร้อมทั้งพยายามเป็นตัวอย่างที่ดีให้กับลูก”²⁸ คำสัมภาษณ์ทั้งของสมบัติ อุทัยสา และสุวิทย์ ยอดมณี แสดงให้เห็นว่า บทบาทการเป็น ‘แฟมิลี่แมน’ คือใกล้ชิดสนิทสนมกับลูก เราอาจกล่าวได้ว่า ช่วงทศวรรษ 2510 – 2530 คือช่วงเวลาที่ยุคสมัยพยายามสร้างภาพลักษณ์ของความเป็นชายแบบใหม่ที่มีสัมพันธ์กับบทบาทของการเป็น ‘แฟมิลี่แมน’ นั่นเอง

ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* นำเสนอบทบาทของดำรงในฐานะ ‘แฟมิลี่แมน’ ที่ใกล้ชิดสนิทสนมกับลูก เป็นภาพลักษณ์เหมือนกับพ่อในภาพยนตร์ฮอลลีวูด โฆษณา และนิตยสารที่กล่าวมาข้างต้น ดำรง ผู้ชายชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ มีอาชีพเป็นโค้ชฟุตบอล เขาแต่งงานกับอาภา และมีลูกด้วยกัน 3 คน ดำรงเป็นผู้ชายที่ช่วยภรรยาดูแลลูกและรวมถึงทำงานบ้าน การทำหน้าที่เลี้ยงลูกของดำรงทั้งรับส่งลูกไปโรงเรียน ทำอาหารและหยอกล้อเล่นกับลูก กิจกรรมเหล่านี้สื่อความหมายถึงความใกล้ชิดและเอาใจใส่ลูกได้อย่างชัดเจน ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยฉากดำรงมาทำเรื่องย้ายโรงเรียนให้ลูกเพราะครอบครัวกำลังย้ายบ้านในวันพรุ่งนี้ ฉากของดำรงดำเนินเรื่องไปพร้อมกับฉากของโอและอันกำลังรำลือเพื่อน ๆ ในโรงเรียน เมื่อดำรงทำธุระเสร็จเขาก็เดินมาเรียกลูก ๆ กลับบ้าน ระหว่างที่ดำรงกับลูก ๆ กำลังเดินออกจากโรงเรียน ผู้ชมจะได้เห็นความใกล้ชิดและเอาใจใส่ของพ่อ ดำรงพูดกับลูกด้วยน้ำเสียงร่าเริงมีชีวิตชีวาว่าวันนี้ “จะทำอาหารพิเศษเลี้ยงฉลองส่งท้ายบ้านเก่า” อันลูกชายคนกลางพูดด้วยน้ำเสียงร่าเริงและตื่นเต้น “อย่าลืมของโปรดของอันนะครับ” และดำรงก็ตอบกลับว่า “รับรอง ของโปรดของทุกคนเลยไม่ต้องห่วง”²⁹ นอกจากนี้ ภาพยนตร์ได้แสดงความใกล้ชิดและเอาใจใส่ของดำรงผ่านฉากดำรงเล่นวิ่งแข่งกับลูก ๆ แล้วเขาก็วิ่งเข้าไปอุ้มและโอบกอดอันเพื่อแสดงความรัก หรือในขณะที่ลูก ๆ วิ่งเล่นกันอยู่ดำรงก็มักจะพูดออกมาว่า “ระวังนะอัน” “โอระวังน้อง” “โอระวังรถนะลูก ดูรถด้วย”³⁰ ดำรงพูดด้วยน้ำเสียงจริงจังและห่วงใย คำพูดดังกล่าวทำให้ลูกรู้สึกว่ามีพ่อเป็นห่วงเป็นใย ดูแลเอาใจใส่พวกตนอย่างใกล้ชิดไม่เคยเห็นห่าง

²⁷ กองบรรณาธิการ, “สมบัติ อุทัยสา,” *แม่และเด็ก* 14, 225 (พฤศจิกายน 2533): 120-124.

²⁸ *เดลินิวส์* พ.ศ. 2534 อ้างใน เทียนทิพย์ ไชยฉัตรเชาวกุล, “บทบาทของบิดาในทัศนะของบุรุษวัยรุ่น,” หน้า 22.

²⁹ บัณฑิต ฤทธิ์ถกล (ผู้กำกับ), *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* [ภาพยนตร์], 00:01:00 – 00:03:30 นาที.

³⁰ เรื่องเดียวกัน, 00:01:00 – 00:03:30 นาที.



ภาพ 15 (บน) ดำรงใกล้ชิดสนิทสนมกับลูกและ (ล่าง) สีหน้าแวต้ายิ้มแฉ่งของลูก
ที่มา: บัณฑิต ฤทธิธกล (ผู้กำกับ), *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2537)

ความสัมพันธ์อันใกล้ชิดสนิทสนมระหว่างดำรงกับลูกนี้ ผู้กำกับภาพยนตร์ใช้เทคนิคการจัดวางตำแหน่งความสัมพันธ์ของพ่อและลูก การใช้โทนสี แสง และระยะของภาพเพื่อแสดงถึงความใกล้ชิดของพ่อกับลูก ภาพยนตร์เลือกวางตำแหน่งดำรงให้ใกล้ชิดกับลูกด้วยการเดินโอบกอดลูก (ภาพ 15 ด้านบน) ขณะเดียวกันภาพยนตร์เลือกใช้มุมกล้องระดับสายตา (eye-level shot) ในทางกายภาพ มุมนี้จะตั้งกล้องให้ตัวละครอยู่ในระดับเดียวกันกับสายตาของผู้ชม ทำให้มุมมองที่ออกมามีความเป็นกลางสื่อความหมายถึงการที่ดำรงไม่ได้วางอำนาจเหนือลูก ทว่าเขาพยายามวางตัวเองให้ลูกสามารถเข้าถึงและใกล้ชิดได้มากขึ้น³¹ ส่วนการใช้แสงและสีเพื่อสื่อความรักอันบริสุทธิ์และความสุขของพ่อและลูก ในภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้แสงแบบ high key หมายถึงการจัดแสงเน้นความสว่างและสดใสเพื่อสื่อถึงความรื่นเริงสนุกสนานและชีวิตชีวาของดำรงและลูก ๆ ขณะที่พวกเขาอยู่ด้วยกัน ในส่วนสีของวัตถุอันได้แก่ เสื้อผ้าของพ่อและลูก ดำรงใส่เสื้อเชิ้ตแขนยาวสีน้ำเงินและกางเกงยีนส์สีน้ำเงิน โอ้ลูกสาวคนโตใส่กระโปรงสีน้ำเงิน เสื้อสีฟ้าขาว และอันใส่เสื้อและกางเกงโทนสีน้ำตาล³² สีเหล่านี้เป็นสีโทนเย็น (cool color) สื่อถึงความผ่อนคลาย ความสงบและความบริสุทธิ์ ในช่วงที่ดำรงและลูก ๆ ใช้เวลาร่วมกัน (ภาพ 15 ด้านบน) และยังมีการใช้ภาพระยะใกล้ (close-up) จับใบหน้าของลูก ๆ โดยเฉพาะโอ้ที่เปี่ยมไปด้วยรอยยิ้มมีความสุข³³ เพื่อสื่อว่าพ่อใกล้ชิดสนิทสนมกับลูกอย่างสม่ำเสมอ ลูกจะแสดงความรักต่อพ่อด้วยรอยยิ้มอันบริสุทธิ์ของเด็ก (ภาพ 15 ด้านล่าง) เป็นการตอบแทน

³¹ เรื่องเดียวกัน, 00:01:00 – 00:03:30 นาที.

³² เรื่องเดียวกัน, 00:01:00 – 00:03:30 นาที.

³³ เรื่องเดียวกัน, 00:01:00 – 00:03:30, 00:06:00 – 00:08:00 นาที.



ภาพ 16 (บน) ดำรงเล่านิทานให้ลูกฟัง (ล่าง) โอ้เล่านิทานให้น้องฟัง

ที่มา: บัณฑิต ฤทธิธกล (ผู้กำกับ), *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไพโรสตาร์โปรดักชั่น, 2537)

ในภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* กิจกรรมการเล่านิทานเป็นสัญลักษณ์แทนความใกล้ชิดระหว่างพ่อกับลูก บรรยากาศภายในบ้านตอนกลางคืน ดำรงจะเล่านิทานให้ลูกฟังด้วยการเล่นแสงเงาประกอบการเล่านิทาน เขาจะตัดกระดาษเป็นรูปตัวละครแล้วส่องกับแสงไฟให้เงาปรากฏบนฉาก นิทานเรื่องนี้ว่าด้วยเรื่องของเด็กกลุ่มหนึ่งหลงเข้าไปที่ปราสาทของแม่มด และถูกแม่มดสาปให้เป็นสัตว์ต่าง ๆ ทว่าโซคตีมีเจ้าชายเข้ามาช่วยไว้ได้ทัน การเล่านิทานให้ลูก ๆ ฟังก่อนนอนเป็นประจำทุกวันช่วยสร้างความผูกพันระหว่างพ่อกับลูก เนื่องจากลูกได้ฟังเสียงของพ่อซึ่งเป็นเสียงที่พวกเขาจะรับรู้ว่ามีพ่อคนรักเขามากที่สุด และการให้ลูกมีส่วนร่วมในระหว่างพ่อเล่านิทาน หรือการเข้าสัมผัสโอบกอดเพราะเนื้อหานิทานให้ความรู้สึกตื่นเต้นหวาดกลัวนั้นก็ทำให้พ่อและลูกได้ใกล้ชิดสนิทสนมอบอุ่นและมีความสุขร่วมกัน (ภาพ 16 ด้านบน) นอกจากนี้ กิจกรรมการเล่านิทานยังเป็นสัญลักษณ์ที่พี่น้องได้ระลึกถึงความใกล้ชิดกับพ่อด้วย เมื่อลูกทั้งสามคนต้องมาอยู่กับแม่ที่คอนโด พี่สาวทำหน้าที่แทนพ่อคือเล่านิทานให้น้อง ๆ ฟัง (ภาพ 16 ด้านล่าง)³⁴ การเล่านิทานของโอ้ไม่ได้ทำให้น้องเกิดความบันเทิงเท่านั้น หากนิทานยังทำให้พวกเขา ๆ หวนคิดถึงความรักกับพ่อ ดังนั้น แม่ในเชิงกายภาพลูกจะห่างไกลพ่อ แต่ภายในหัวใจของลูกกลับใกล้ชิดกับพ่อด้วยกิจกรรมการเล่านิทานนั่นเอง ดังนั้น เมื่อเราพิจารณาชื่อเรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* พบว่ามีสองความหมาย ความหมายแรก คำว่า “กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้” คือจุดเริ่มต้นของเหตุการณ์เช้าวันที่พ่อแม่แยกทางกันและเช้าวันที่ลูก ๆ เริ่มต้นการผจญภัยนอกบ้าน และอีกความหมายหนึ่งคือคำว่า “กาลครั้งหนึ่ง” คือการเริ่มต้นของการเล่านิทาน ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้กิจกรรมการเล่านิทานสื่อถึงความใกล้ชิดสนิทสนม ทำให้ชื่อของภาพยนตร์เรื่องนี้มีนัยยะที่สื่อถึงความใกล้ชิดสนิทสนมของพ่อกับลูก เราอาจกล่าวได้ว่า ‘แฟมิลี่แมน’

³⁴ เรื่องเดียวกัน, 00:23:30 –00:24:30 นาที.

ในภาพยนตร์เรื่องนี้คือ พ่อที่แสดงความรักและความใกล้ชิดสนิทสนมกับลูก ดำรงจึงมีอำนาจและสถานะที่เป็นใหญ่ในการเป็นหัวหน้าครอบครัวอย่างน้อยก็ในใจของลูก ตรงกันข้ามกับอาภา แม่ซึ่งเป็น ‘เวิร์กกิงวูแมน’ ภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นว่า เธอไม่สามารถเข้าไปอยู่ในใจลูกได้เลย

‘เวิร์กกิงวูแมน’ หมายถึงผู้หญิงที่ออกไปทำงานนอกบ้านในภาคธุรกิจเอกชน โดยมากแล้วมักเป็นพนักงานออฟฟิศตามบริษัทต่างชาติ ในทศวรรษ 2530 สังคมไทยมิได้ถกเถียงอีกต่อไปแล้วว่า ‘เวิร์กกิงวูแมน’ เหมาะสมหรือไม่กับการดำเนินชีวิตของผู้หญิงชนชั้นกลางไทย ทั้งนี้เพราะสังคมไทยได้ยอมรับการเป็น ‘เวิร์กกิงวูแมน’ โดยคุณิ³⁵ ทว่าสิ่งที่สังคมกังวลมากที่สุดคือการที่แม่ห่างเหินกับลูก ๆ เพราะอุทิศเวลาให้กับงานมากจนเกินไป นับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530 ประเทศไทยเน้นการพัฒนาเศรษฐกิจภายใต้ยุทธศาสตร์ประเทศอุตสาหกรรมใหม่ (NICs) ส่งผลให้เกิดการขยายตัวอย่างรวดเร็วของภาคอุตสาหกรรมควบคู่ไปกับการความต้องการผู้ใช้แรงงานจำนวนมากทำให้ผู้หญิงเริ่มเข้ามามีบทบาทในการทำงานด้านวิชาชีพและด้านเทคนิคในธุรกิจแขนงใหม่ ๆ อาทิ การเงิน ผู้จัดการ ผู้บริการ และพนักงานบัญชี หรือผู้หญิงบางคนสามารถเข้าไปมีบทบาทในตำแหน่งสูง ๆ อาทิ รองผู้จัดการธนาคารแห่งประเทศไทย เป็นต้น³⁶ ความก้าวหน้าด้านการงานดังกล่าวทำให้ผู้หญิงมีโอกาสก้าวหน้าทางอาชีพได้เหมือนกับผู้ชาย ทว่าปัญหาหนึ่งที่สังคมกังวลคือ การเติบโตของการทำงานล่วงเวลา (Overtime) พ่อแม่บางคนทำงานเกินเวลาจนต้องกลับบ้านดึก ไม่มีเวลาให้กับลูก ดังนั้น นักจิตวิทยา นักสังคมวิทยา และครอบครัวผู้ประสบความสำเร็จในการเลี้ยงลูก จึงแนะนำการเลี้ยงลูกให้กับพ่อแม่คนอื่น ๆ ผ่านหน้านิตยสารต่าง ๆ อาทิ *แม่และเด็ก*, *รักลูก*, *แม่บ้านสมัยใหม่* และ *ผู้หญิงยุคใหม่* เป็นต้น³⁷ และรายการโทรทัศน์เกี่ยวกับผู้หญิง อาทิ *ครบเครื่องเรื่องผู้หญิง* และ *บ้านเลขที่ 5* ตัวอย่าง บทความเรื่อง “พ่อแม่ก็ผิดได้” ของนามปากกา ‘คุณแม่มือเก่า’ ในนิตยสาร *แม่และเด็ก* ฉบับเดือนมิถุนายน 2533 ได้แนะนำให้คุณแม่จัดสรรเวลาอยู่กับลูก ความว่า “การใช้เวลาอยู่กับลูกไม่ได้หมายความว่า คุณจะต้องลาออกจากงานมาอยู่บ้านกับลูกทั้งวัน ... เพียงแต่คุณหาเวลาให้สักชั่วโมงก่อนลูกเข้านอน คุยกับลูก เล่นเกม หรือนั่งคุยด้วยกัน”³⁸ นิตยสาร *รักลูก* ฉบับเดือนกุมภาพันธ์ 2536 นำเสนอบทสัมภาษณ์ครอบครัวเศวตศิลา แม่ทำงานเป็นอาจารย์ใหญ่ของโรงเรียนไพฑูริย์ศึกษา และพ่อทำงานบริษัทปูนซิเมนต์ไทย ทั้งคู่มีภาระหน้าที่หนักหน่วงตั้งแต่เข้าถึง

³⁵ ปวีณา กุดแถลง, “มโนทัศน์ความเป็นหญิงและความเป็นชายในนิตยสารสตรีสาร พ.ศ. 2491-2539,” หน้า 86-118.

³⁶ คริส เบเกอร์ และผาสุก พงษ์ไพจิตร, *ประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย*, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2561), หน้า 289.

³⁷ ดูตัวอย่างบทความเกี่ยวกับคำแนะนำให้คุณแม่และพ่อใกล้ชิดสนิทสนมกับลูกได้ใน “(พ่อ) แม่ยังไม่มารับหนู,” *รักลูก* 10,120 (มกราคม 2536): 159-160; “ใกล้หรือไกลเรามีใจให้กัน,” *รักลูก* 10,121 (กุมภาพันธ์ 2536): 161-166; คุณแม่มือเก่า, “พ่อแม่ก็ผิดได้,” *แม่และเด็ก* 13,220 (มิถุนายน 2533): 175-178; สุพัตรา สุภาพ, “งานก็สำคัญแต่ลูกละ,” *แม่และเด็ก* 12,204 (กุมภาพันธ์ 2532): 157-160; เบา ๆ กับหมอสโรซ, “ความดีความรัก และการตามใจเด็ก,” *แม่และเด็ก* 13,219 (พฤษภาคม 2533): 176-177; “สายฤดู วรภิกโกศาทร,” *แม่และเด็ก* 14,231 (พฤษภาคม 2534): 161-167.

³⁸ คุณแม่มือเก่า, “พ่อแม่ก็ผิดได้,” *แม่และเด็ก* 13, 220 (มิถุนายน 2533): 178.

คำ ทว่าสามิภรรยาคุณี้ก็มีได้ขาดตกบกพร่องเรื่องการเลี้ยงลูก แม้จะมีพี่เลี้ยง แต่พวกเขาก็ดูแลเอาใจใส่และหาเวลาว่างให้ลูกอย่างสม่ำเสมอ คุณแม่พลิกา เสวตศิลา เล่าว่า:

ใช้เวลาเข้าหาลูกตลอดค่ะ เรียกว่าถ้าไม่งานก็คือลูกเลย เหนื่อยยังงี้ก็หาลูก ตื่นเช้ามานี้ ยังงี้ ๆ ก็ต้องเห็นหน้ากันทุกวัน ... คนทำงานนอกบ้านต้องบริหารเวลาให้ดีที่สุดเหนื่อยยังงี้แค่นี้ก็ต้องเอาใจใส่ลูก มัวแต่ทำงานได้รายได้มาก แต่ว่าผลสะท้อนที่เด็ก ลูกเขาต้องการเราเสมอ นี่ก็อ่านจากหนังสือแหละค่ะ คุณหมอบอกว่าใช้เวลาเขาเยอะ ห้านาทีก็ยังดี ได้คุยได้กอดเขา เขาจะรู้สึกดีขึ้น แค่นี้เราพูดว่าไม่ว่าง ลูกก็รู้สึกแล้วค่ะ³⁹

ทั้ง ‘คุณแม่มือเก่า’ และครอบครัวเสวตศิลา ต่างบอกกับพ่อแม่ที่ออกไปทำงานนอกบ้านไม่ต้องลาออกจากงานมาเลี้ยงลูก หากควรจัดสรรเวลาใกล้ชิดสนิทสนมกับลูกให้มากขึ้นเท่านั้น

ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* นำเสนอบทบาทของอาภาในฐานะ ‘เวิร์กกิงวูแมน’ อย่างไร? อาภา เป็นผู้หญิง ‘เวิร์กกิงวูแมน’ ที่โดดเด่นในเรื่องการทำงาน และมั่นใจตนเอง คำว่า “อาภา” หมายถึงความสว่าง และเจตจำนง⁴⁰ ความหมายนี้สอดคล้องกับอุปนิสัยของตัวละครอาภา เธอทำอาชีพเป็นผู้จัดการสำนักพิมพ์อาภา ทำให้เธอต้องกระตือรือร้นและทำให้พนักงานและลูกค้ายึดใจเธออยู่ตลอดเวลา ถ้าเปรียบเทียบความมั่นคงในด้านการงานระหว่างอาภากับดำรงพบว่า อาภาค่อนข้างมีหน้าที่การงานและการเงินมั่นคงมากกว่าดำรงเพราะเธอมีสำนักพิมพ์เป็นของตนเอง ส่วนดำรงเป็นเพียงครูสอนฟุตบอล ทว่าปัญหาที่อาภากำลังเผชิญอยู่คือ การออกไปทำงานนอกบ้านทำให้เธอห่างเหินจากลูก ๆ ภาพยนตร์เรื่องนี้ชี้ให้เห็นว่าแม่ควรมีเวลาใกล้ชิดสนิทสนมกับลูกบ้าง ข้อเสนอดังกล่าวของภาพยนตร์คล้ายคลึงอย่างกับข้อเสนอแนะที่ปรากฏตามหน้านิตยสารร่วมสมัยเกี่ยวกับการเลี้ยงลูกในทศวรรษ 2520 – 2530 ดังที่ได้ยกตัวอย่างมาข้างต้น

ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ชี้ให้เห็นว่าการขาดความใกล้ชิดระหว่างบุคคลในครอบครัวจะนำไปสู่ความร้าวฉานระหว่างสมาชิกในครอบครัวได้ในที่สุด ลองพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างอาภากับลูก ๆ เป็นกรณีศึกษา บทสนทนาระหว่างอาภากับโอดูกสาวคนโต หลังย้ายเข้ามาอยู่ในคอนโดได้ไม่นาน โอดูกกับแม่ด้วยน้ำเสียงเศร้าและน้ำตาคลอว่า “แม่ไม่ต้องดีกับพ่อก็ได้ แม่ยังไม่ต้องพูดกับพ่อก็ได้ เรากลับมาอยู่ด้วยกันนะค่ะ” ทว่าอาภาพูดตอบลูกด้วยน้ำเสียงเศร้ากระอักกระอ่วนใจว่า “เห็นใจแม่เถอะลูก ให้เวลาแม่บ้าง แม่เจ็บปวดมากกว่าเด็กอายุขนาดหนูรู้สึกและเข้าใจ จะให้แม่ไปอยู่กับพ่อต่อไปอีกแม่ทำไม่ได้หรอก” อาภาไม่กล้าบอกลูกสาวของตนว่าสาเหตุที่เธอเลิกรากับดำรงเป็นเพราะเธอเข้าใจว่าดำรงนอกใจเธอ ไม่ว่าอาภาจะเจ็บปวดเกินกว่าที่เด็กอย่างโอดูกจะสามารถเข้าใจได้เพียงใดก็ตาม แต่คำพูดของเธอได้ผลักดันลูกออกจากเรื่องของผู้ใหญ่ เพราะสำหรับโอดูกแล้ว โอดูกสงสัยว่า

³⁹ “ใกล้หรือไกลเรามีใจให้กัน,” *รักลูก* 10,121 (กุมภาพันธ์ 2536): 161.

⁴⁰ ราชบัณฑิตยสถาน, “อาภา,” [ออนไลน์], เข้าถึงได้จาก <https://dictionary.orst.go.th> (สืบค้น 1 ตุลาคม 2563)

“แม่เจ็บปวดอะไรคะ” อาภาตอบกลับลูกว่า “เราเป็นผู้หญิงแบบแม่ โตอีกสักนิดจะเข้าใจ อย่าคิดมากนะลูก ให้โอกาสแม่ ให้เวลาแม่บ้าง”⁴¹ น้ำเสียงและสายตาที่มองลูกชี้ให้เห็นว่าอาภายังรักลูกอยู่ไม่ขาด แต่อาภาไม่ยอมอธิบายให้ลูกฟังว่าทำไมถึงต้องแยกทางกับสามี ทำให้โอเริ่มคิดไปเองว่าสาเหตุที่พ่อกับแม่แยกทางกันเป็นเพราะอาภามีผู้ชายอื่น ซึ่งภาพยนตร์ได้ยืนยันผ่านฉากที่โอแอบฟังอาภายินคุยกับผู้ชายซึ่งเป็นลูกค้าที่สำนักพิมพ์ และเธอพูดกับแม่ด้วยน้ำเสียงกร้าวร้าว “หนูรู้แล้ว แม่เกลียดพ่อ แม่มีผู้ชายคนใหม่ แม่เลิกกับพ่อเพราะแม่อยากมีคู่ หนูเกลียดแม่ หนูเกลียดแม่”⁴² เหตุการณ์นี้เป็นการเน้นย้ำให้ลูกเชื่ออย่างสนิทใจว่าแม่คือปัญหาของครอบครัว โอจึงจัดสินใจพำนอง ๆ หนีออกจากคอนโดเพื่อเดินทางไปหาพ่อที่เชียงใหม่ บางทีภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องการสื่อสารว่าตามหลักจิตวิทยาครอบครัวสมัยใหม่ดังที่แพร่หลายในสื่อนิตยสารครอบครัวร่วมสมัยแล้ว การพูดคุยปัญหาครอบครัวอย่างตรงไปตรงมากับลูกเป็นวิธีลดความห่างเหินและปัญหาครอบครัวได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งแตกต่างจากการเก็บปัญหาไว้ที่ผู้ใหญ่แต่เพียงฝ่ายเดียว อันจะมีผลให้เกิดความห่างเหินระหว่างสมาชิกในครอบครัว ในแง่นี้ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* กำลังสนับสนุนแนวคิดความใกล้ชิดระหว่างสมาชิกในครอบครัวในฐานะเครื่องมือต่อต้านปัญหาครอบครัวสมัยใหม่นั้นเอง

ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* ยังได้อภิปรายประเด็นคลาสสิกเกี่ยวกับผลกระทบของพฤติกรรมคุณแม่สมัยใหม่ในสังคมเมืองอีกด้วย นั่นคือ การถกเถียงเรื่องการแสดงความรักของแม่ผ่านวัตถุ เมื่อแม่กับลูกย้ายมาอยู่ในคอนโด อาภาก็พูดกับลูกด้วยน้ำเสียงสดใสและนุ่มนวลว่า

อยู่ที่นี้สะดวกสบายดีที่สุตเลย ข้างล่างก็มีอาหารขายตลอด 24 ชั่วโมง ... โรงเรียนของโอและอันก็อยู่ใกล้แค่นี้เอง นักรถเมล์ 10 นาที ก็ถึง เลยไปอีกหน่อยก็เป็นสำนักพิมพ์หนังสือของแม่ แม่ขับรถไปส่งได้ทุกวันเลย ... น้องอัมละคะ [โอถาม] ... แม่ก็ฝาก nursery ข้างล่างเลี้ยงงีจะ สะดวกสบายที่สุตเลย⁴³

สำหรับคุณแม่สมัยใหม่อย่างอาภาแล้ว ความรักสามารถแสดงออกผ่านวัตถุและความสะดวกสบายต่าง ๆ ที่แม่มอบให้ลูก ทั้งนี้ได้หมายความว่าแม่สมัยใหม่ใช้เงินซื้อความรัก แต่เพราะความรักที่แม่มีต่อลูกต่างหากที่ทำให้แม่ทุ่มเทเงินไปกับการเลี้ยงดูลูก อย่างไรก็ตามลูก ๆ กลับรู้สึกว่าการสะดวกสบายเหล่านี้คือความสะดวกสบายของแม่ ไม่ใช่ความสุขที่ลูกปรารถนา เพราะความสุขของลูกคือบ้านอันอบอุ่นพร้อมหน้าพร้อมตาของทุกคน ดังนั้น ความเข้าใจเรื่องความหมายและการแสดงความรักที่แตกต่างกันระหว่างแม่กับลูกนี้ ภาพยนตร์ตั้งคำถามเชิงนัยต่อการแสดงความรัก มิใช่ตั้งคำถามต่อความรักของแม่ ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้จึงไม่ได้โจมตีผู้หญิงที่ออกไปทำงานนอกบ้านดังที่งานวิจัยก่อนหน้ามักเสนอขึ้นมา

⁴¹ บัณฑิต ฤทธิกุล (ผู้กำกับ), *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* [ภาพยนตร์], 00:18:00 – 00:20:20 นาที.

⁴² เรื่องเดียวกัน, 00:25:00 – 00:26:30 นาที.

⁴³ เรื่องเดียวกัน, 00:15:40 – 00:17:10 นาที.



ภาพ 17 สีหน้าแววตาเศร้าของลูก

ที่มา: บัณฑิต ฤทธิธกล (ผู้กำกับ), *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* (ภาพยนตร์), (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2537)

ความห่างเหินและความเข้าใจไม่ตรงกันของอาภากับลูก ๆ นำไปสู่ความทุกข์และอัดอัดใจของลูก ๆ ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอผ่านสีหน้าของตัวละครโดยใช้การถ่ายภาพระยะใกล้ (ภาพ 17) ดังเห็นได้จากเมื่อโอ้เข้ามาอยู่คอนโดเธอไม่เคยยิ้มให้แม่เลย เธอมักจะร้องไห้ โกรธ และเกลียดแม่⁴⁴ อาภาให้ความสะดวกกับลูกผ่านวัตถุสิ่งของเท่านั้น แต่สิ่งที่อาภาหลงลืมไปก็คือความใกล้ชิดกับลูก หากแม่มีเวลาให้ลูกมากขึ้น ลูกคงไม่หนีจากคอนโด ในภาพยนตร์เรื่องนี้ ความใกล้ชิดสื่อสารผ่านอุปสรรคกิจกรรมการเล่นทาน ทว่าไม่ได้หมายความว่าหากแม่เล่นทานจะช่วยประสานรอยร้าวในครอบครัวได้ นิทานเป็นเพียงอุปสรรคแทนความใกล้ชิดและความมั่นคงทางจิตใจเท่านั้น ภาพยนตร์เรื่องนี้ให้เสรีภาพกับผู้หญิงที่ออกไปทำงานนอกบ้าน กระนั้นก็เตือนสติคุณแม่สมัยใหม่ให้ใกล้ชิดกับลูกด้วย ในภาพยนตร์ไม่มีใครเรียกร้องให้อาภากลับมาเป็นแม่ศรีเรือนดังที่งานวิจัยของประชา สุวิธานนท์เสนอไว้ เพียงแต่ควรจัดสรรเวลาเพื่อให้ความใกล้ชิดสนิทสนมกับลูกบ้างเท่านั้น

นอกจากนี้ ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* ยังนำเสนอปัญหาเด็กด้วย เมื่อใดที่ลูกคิดไปเองว่าพ่อแม่ไม่รักและคิดว่าครอบครัวไม่สามารถสร้างความสุขให้ตนได้ แท้จริงแล้วนั่นคือความอ่อนต่อโลกของเด็ก ภาพยนตร์เรื่องนี้ชี้ให้เห็นว่าโลกภายนอกอันตรายมาก ชนินทร ประเสริฐประศาสน์ ผู้ช่วยผู้เขียนบทภาพยนตร์ให้สัมภาษณ์ว่า “ตอนนั้นมีปัญหาเกี่ยวกับเด็กเร่ร่อนจรจัด ปัญหาโสเภณีเด็กเลยคิดว่าน่าจะเอาส่วนนี้มาโยงกับเรื่องได้”⁴⁵ ในยุคนั้น ปัญหาเด็กเร่ร่อน การค้าประเวณีเด็กและยาเสพติด เป็นปัญหาสำคัญที่สังคมอภิปรายและหาทางแก้ไขปัญหากันอย่าง

⁴⁴ เรื่องเดียวกัน, 00:14:00 – 00:36:20 นาที.

⁴⁵ “กาลครั้งหนึ่งไม่นานนี้ของ *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้*”.

กว้างขวาง⁴⁶ การให้เด็กออกมาผจญภัยข้างนอกของภาพยนตร์เรื่องนี้ก็เพื่อให้เด็กได้ “เรียนรู้ว่าที่ใดก็ไม่มีความปลอดภัยเท่าอ้อมกอดของแม่ [และพ่อ]”⁴⁷ ภาพยนตร์เน้นย้ำประเด็นนี้ผ่านบทเพลง *ใครหนอ* ในตอนจบของเรื่อง⁴⁸ บ้านและครอบครัวจึงเป็นพื้นที่ที่บริสุทธิ์และปลอดภัยที่สุดสำหรับเด็ก ๆ แล้ว

เมื่อนี้ออกจากบ้านเด็กจะเปลี่ยนสถานะจากเด็กชนชั้นกลางกลายเป็นเด็กชนชั้นล่าง ภาพยนตร์แสดงให้เห็นผ่านตัวละครของอัน ในวันที่ครอบครัวอบอุ่นอันได้อยู่ในอ้อมกอดของพ่อแม่ในบ้านหลังนี้อันมีเสื้อผ้าสะอาดให้ใส่ มีห้องนอนกับผ้าห่มสะอาดให้นอน มีอาหารอร่อย ๆ ให้ทาน และมีบ้านที่ปลอดภัยให้อยู่อาศัย⁴⁹ (ภาพ 18 ด้านบน) ในทางตรงกันข้ามเมื่อพี่สาวพาอันหนีออกจากคอนโดของแม่เพื่อเดินทางไปหาพ่อที่จังหวัดเชียงใหม่ ระหว่างทางอันถูกแก๊งค์ยาจับต้องมาอาศัยอยู่กับเด็กเร่ร่อน อันต้องนอนอยู่กับผ้าห่มขาด ๆ ในสลัมหรือบางครั้งต้องไปอาศัยอยู่ในคอนโดร้าง คนร้ายสามารถเข้ามาทำร้ายร่างกายได้ทุกเมื่อ นิสัยของอันเริ่มเปลี่ยนไปจากเด็กที่พูดจาสุภาพเรียบร้อยกลายเป็นเด็กมีก้าวร้าวเหมือนเด็กเร่ร่อน⁵⁰ (ภาพ 18 ด้านล่าง) ดังนั้นเด็กชนชั้นกลางที่มีคิดไปเองว่าพ่อแม่ไม่รัก ถ้าเด็กแก้ปัญหาโดยนำตัวเองออกห่างจากพ่อแม่ ผลที่ตามมาคือเด็กจะกลายเป็นเด็กชนชั้นล่างและต้องเผชิญกับความยากลำบากที่แท้จริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

⁴⁶ ดูตัวอย่างงานวิจัยเกี่ยวกับเด็กเร่ร่อนและโสเภณีเด็กเพิ่มเติมได้ใน นงลักษณ์ เทพสวัสดิ์, *เด็กเร่ร่อนในสังคมไทย*, (กรุงเทพฯ: คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539); วัลลภ ตั้งคณานุรักษ์, *เด็กที่ถูกกลืนในสังคม*, พิมพ์ครั้งที่ 4 ฉบับปรับปรุงใหม่, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534); สมพงษ์ จิตระดับ, *วัฒนธรรมเด็กเร่ร่อนบนท้องถนน* (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2540); บุญเลิศ วิเศษปรีชา, *โลกของคนไร้บ้าน*, (นนทบุรี: ฟาเหวกัน, 2560); อัจฉรา รัญติธรรม, *คนไร้บ้าน การเดินทางสู่ความโดดเดี่ยว*, (กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2559); ธนาบุช เหมือนศิริ, “การวิเคราะห์เนื้อหาข่าวโสเภณีเด็กในหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ มติชน และสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์,” (วิทยานิพนธ์นิติศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539).

⁴⁷ “กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้” *สยามรัฐ* (18 มกราคม 2538): 13.

⁴⁸ ดังเนื้อเพลงตอนหนึ่งว่า “ใครหนอ รักเรา เท่าชีวิต (เท่าชีวิต) ใครหนอ ใครกันให้เราซึ้งค่อ คุณพ่อ คุณแม่”, บัณฑิต ฤทธิ์ถกล (ผู้กำกับ), *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* [ภาพยนตร์], 02:08:00 – 02:10:30 นาที.

⁴⁹ เรื่องเดียวกัน, 00:01:00 – 00:08:00, 00:10:00 – 00:31:10 นาที.

⁵⁰ เรื่องเดียวกัน, 01:14:30 – 01:25:30, 01:33:00 – 01:45:00 นาที.



ภาพ 18 (บน) อันอยู่ในอ้อมกอดของพ่อและบ้านชนชั้นกลาง และ (ล่าง) อันอยู่กับเด็กเร่ร่อนและบ้านเด็กเร่รอน
ที่มา: บัณฑิต ฤทธิ์ถกล (ผู้กำกับ), *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2537)

ในทำนองเดียวกัน เมื่อโอ้ลูกสาวคนโตของครอบครัวคิดไปเองว่าแม่คือคนที่ทำให้ครอบครัวแตกแยก เธอจึงพาน้อง ๆ หนีออกจากคอนโดและถูกลักพาตัวไปค้าประเวณี ผู้ชายวิศวกรพยายามข่มขืนเธอ แต่ผู้กำกับภาพยนตร์เลือกให้โอ้ไม่ต้องสูญเสียความบริสุทธิ์ เพียงต้องการให้โอ้ได้ตระหนักถึงความโหดร้ายที่อยู่นอกบ้านเท่านั้น โอ้หนีออกมาจากช่องใต้และจุดไฟเผาทำลายช่อง “ไฟ” ในภาพยนตร์เรื่องนี้สื่อความหมายถึงการทำลายอาชญากรรมของผู้ใหญ่ที่กระทำต่อเด็กทั้งแม่และผู้ชายวิศวกร⁵¹ (ภาพ 19 ด้านบน) และ “ไฟ” ได้ชำระล้างความคิดของโอ้ที่เธอเกลียดแม่ให้หายไป ในตอนจบโอ้กลับมาอนศิโรราบในอ้อมกอดของแม่ที่บ้าน เพื่อแสดงให้เห็นว่าไม่มีที่ใดอบอุ่นเท่ากับอ้อมกอดของแม่⁵² (ภาพ 19 ด้านล่าง)



ภาพ 19 (บน) โอ้ถูกผู้ชายวิศวกรข่มขืนและโอ้เผาทำลายช่องและ (ล่าง) โอ้กลับมาอยู่ในอ้อมกอดของแม่
ที่มา: บัณฑิต ฤทธิ์ถกล (ผู้กำกับ), *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2537)

⁵¹ เรื่องเดียวกัน, 01:47:50 – 01:55:00 นาที.

⁵² เรื่องเดียวกัน, 01:59:35 – 02:05:00 นาที.

การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมไทยในทศวรรษ 2530 ส่งผลให้สังคมเกิดความกังวลเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างพ่อแม่กับลูกที่ห่างเหินกันจนทำให้ลูกขาดความอบอุ่นโดยเฉพาะความสัมพันธ์ระหว่างแม่กับลูกที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* ไม่ได้เรียกร้องให้ผู้หญิงชนชั้นกลางกลับไปสู่ความเป็นแม่บ้านตามจารีตประเพณีดังที่งานวิจัยก่อนหน้านี้เสนอ และไม่ได้มุ่งแต่ผลิตซ้ำวาทกรรมความรักของพ่อแม่ในฐานะเครื่องเยียวยาปัญหาเด็กและวัยรุ่นที่ขาดความอบอุ่นเท่านั้น หากแต่เสนอทางออกในมิติของจิตวิทยาครอบครัวอย่างเป็นรูปธรรมชัดเจนผ่านการใช้อุปลักษณะกิจกรรมการเล่านิทาน โดยมีความใกล้ชิดเป็นเครื่องประสานสายใยรักของครอบครัวในยุคอุตสาหกรรมใหม่ ภาพยนตร์เรื่องนี้ยอมรับและส่งเสริมความเป็นหญิงแบบใหม่ผ่านนวนิทัศน์ ‘เวิร์กกิ้งวูแมน’ และนำเสนอบทบาทใหม่ของผู้ชายชนชั้นกลางคือการเป็นพ่อที่ใกล้ชิดกับลูกและให้ความชอบธรรมกับนวนิทัศน์ ‘แฟมิลีแมน’ ในฐานะเครื่องธำรงสถานภาพปิตาธิปไตยของผู้ชายครอบครัวชนชั้นกลางไปพร้อมกัน เรามีอาจปฏิเสธได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้โดดเด่น ก้าวหน้า และทันสมัยในด้านทัศนคติและมโนทัศน์เกี่ยวกับเพศสภาพ ความเป็นหญิง และความเป็นชาย ในยุคที่สังคมไทยเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างมหาศาลยุคสมัยหนึ่งในประวัติศาสตร์ไทยสมัยใหม่

4.2 ครอบครัว ความแปลกแยก และโศกนาฏกรรมของ น้ำพุ

เมื่อแม่กลับถึงบ้านประมาณสามทุ่ม น้ำพุมาเปิดประตูรถช่วยแม่ยกของด้วยสีหน้ายิ้มแย้มแจ่มใสและถามแม่ด้วยความห่วงใยว่า “แม่ทานข้าวมาหรือยังอะ พุ๊ดไข่เค็มไว้คอยแม่ด้วย” หลังจากนั้นน้ำพุก็นำรูปภาพที่ตนวาด ยื่นให้แม่ดูและพูดด้วยอย่างภาคภูมิใจว่า “เกิดมาพุ๊ดดรออิงรูปได้ดีที่สุดในวันนี้ สวยไหมอะ” แม่ตอบกลับน้ำพุด้วยน้ำเสียงเรียบเฉยว่า “สวยดีนิลูก ทำไมไม่ใช้ดินสอดำ” น้ำพุตอบกลับว่า “พุไม่ชอบสีดำ” น้ำพุยังรู้สึกกังวลเรื่องรูป “แม่อะ แม่ว่าพุเขียนรูปได้รึป่าว” แม่ตอบด้วยน้ำเสียงให้กำลังใจว่า “ได้ ได้สิ” ใครจะรู้ว่านี่คือบทสนทนาสุดท้ายของแม่ลูกคู่นี้ ก่อนรุ่งสางแม่ น้ำริน พี่สาวและน้องสาว เปิดประตูห้องของน้ำพุเข้ามาพบไฟเปิดอยู่ น้ำพุนอนท่าเหี้ยมดียวอ้าปากค้าง และตาเหลือก ทุกคนตกใจพยายามตะโกนเรียกสติน้ำพุ น้องสาวและพี่สาวร้องให้ น้ำรินเร่งป้อนหัวใจน้ำพุและนำขึ้นรถเพื่อขับไปโรงพยาบาล ตอนน้ำพุอยู่ในรถก็มีแม่คอยกอดทั้งน้ำตาจนน้ำตาของทั้งคู่ไหลมาบรรจบกัน เมื่อถึงโรงพยาบาลหมอยาช่วยอย่างเต็มความสามารถ แต่ก็มีอาการยื้อชีวิตน้ำพุไว้ได้⁵³ แต่นี่ไปบ้านหลังนี้จะไม่มีเสียงของน้ำพุอีกต่อไป เหตุการณ์ดังกล่าวเป็นฉากเปิดเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* ผู้กำกับภาพยนตร์เลือกใช้ความสูญเสียนี้เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดอารมณ์เศร้าและเกิดความสงสัยว่าเกิดอะไรขึ้นกับน้ำพุ? และเหตุใดน้ำพุถึงเสียชีวิต? จากนั้นภาพยนตร์ก็ดำเนินเรื่องโดยพาผู้ชมไปรู้จักชีวิตของน้ำพุและความสัมพันธ์ในครอบครัว โรงเรียนและสังคมที่น้ำพุอาศัยอยู่ ภาพยนตร์สรุปว่าน้ำพุเสียชีวิตเพราะยาเสพติด

⁵³ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *น้ำพุ* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2527), 00:00:01 – 00:07:40 นาที.

ปัญหายาเสพติดเป็นปัญหาสังคมและเศรษฐกิจที่รุนแรงปัญหาหนึ่ง รัฐบาลทุกยุคทุกสมัยต่างพยายามแก้ไขปัญหามาโดยตลอด⁵⁴ อย่างไรก็ตามจำนวนผู้เสพและผู้ค้ายาเสพติดก็ไม่ได้ลดลง และที่สำคัญคนที่ติดยาเสพติดส่วนมากเป็นวัยรุ่น หนังสือพิมพ์ มติชน เดือนตุลาคม 2525 นำเสนอบทความ “ความเสื่อมของเยาวชนวันนี้” ของสมพร เทพสิทธา ซึ่งตั้งข้อสังเกตว่า “สถิติผู้ติ่มสุราที่อายุน้อยได้เพิ่มสูงขึ้นเรื่อย ๆ เยาวชนที่ติดยาเสพติดก็มีจำนวนเพิ่มมากขึ้น ในขณะนี้มีผู้ติดยาเสพติดประมาณ 6 แสนคน ในจำนวนนี้เป็นเยาวชนถึงร้อยละ 70 กลุ่มเยาวชนที่ติดยาเสพติดมากที่สุดคือ เยาวชนวัยรุ่นที่มีอายุระหว่าง 15-25 ปี”⁵⁵ เมื่อวัยรุ่นเริ่มยุ่งเกี่ยวกับยาเสพติดมากขึ้น ผู้ใหญ่ในสังคมจึงวิตกกังวล อภิปราย ถกเถียง และร่วมกันเสนอแนวทางแก้ไขปัญหาลำนี้ผ่านสื่อมวลชนในลักษณะต่าง ๆ⁵⁶ ตัวอย่างเช่น ข่าวในหนังสือพิมพ์ ทั้งข่าวหน้าหนึ่งและข่าวย่อยอื่น ๆ รายงานสถานการณ์ยาเสพติด ตลอดจนความคิดเห็นเกี่ยวกับแนวทางการแก้ไขของนักหนังสือพิมพ์ ภาครัฐ องค์กรเอกชนและผู้คนในสังคม⁵⁷ ส่วนแวดวงนวนิยายก็มีงานเขียนเกี่ยวกับปัญหาเสพติดออกมาเป็นระยะโดย

⁵⁴ ตัวอย่างเช่น ในพ.ศ. 2502 รัฐบาลสมัยนายกรัฐมนตรีจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ มองว่ายาเสพติดบ่อนทำลายเศรษฐกิจและความมั่นคงของประเทศ รัฐบาลจึงออกประกาศห้ามประชาชนสูบบุหรี่และเร่งปราบปรามผู้ลักลอบค้ายาเสพติดอย่างรุนแรง และสนับสนุนให้ผู้ติดยาเข้ารับการรักษาศูนย์บำบัดผู้ติดยาเสพติดที่รัฐบาลตั้งขึ้น ต่อมาพ.ศ. 2520 รัฐบาลของนายกรัฐมนตรีธานินทร์ กรัยวิเชียร จัดตั้งคณะกรรมการป้องกันและปราบปรามยาเสพติดและประกาศให้นโยบายต่อต้านยาเสพติดเป็นนโยบายหลักของรัฐบาล ในพ.ศ. 2523 รัฐบาลของนายกรัฐมนตรีพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ได้ดำเนินการปราบปรามยาเสพติดของกลุ่มชาวเขาในภาคเหนือ ตลอดจนเผยแพร่ความรู้ให้ประชาชนทั่วประเทศได้ตระหนักถึงพิษภัยของยาเสพติด ดู ทักษ์ เฉลิมเตียรณ, *การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ*, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2018), หน้า 234-238; ผาสุก พงษ์ไพบูลย์ และคณะ, *หยาบ ข่อง บ่อน ยาบ้า: เศรษฐกิจนอกกฎหมายกับนโยบายสาธารณะในประเทศไทย*, พิมพ์ครั้งที่ 1. (เชียงใหม่: ดรีสวิน (ซิลเวอร์มูนบุ๊คส์), 2543), หน้า 217-218.

⁵⁵ สมพร เทพสิทธา, “ความเสื่อมของเยาวชนวันนี้,” *มติชน* (21 ตุลาคม 2525): 5-6.

⁵⁶ ดูตัวอย่างบทบาทสื่อมวลชนในการนำเสนอปัญหาเสพติดได้ใน อรสา ปานขาว, “พฤติกรรมกรรมการยอมรับสารด้านการป้องกันยาเสพติดทางวิทยุ และโทรทัศน์ของประชาชน ในเขตชุมชนแออัดคลองเตย,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527); อาภา ศิริวงศ์ ณ อยุธยา และรัตนา จารุเบญจ, *การประเมินผลโครงการเผยแพร่ความรู้ ด้านการป้องกันยาเสพติดผ่านสื่อมวลชน: รายงาน*, (สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534); ศิริพร เสรีกิตติกุล, “การสื่อสารประเด็นยาเสพติด ผ่านสื่อวิทยุกระจายเสียงโดยผู้สื่อสาร ที่เป็นเยาวชนผู้เคยติดยาเสพติด,” วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544)

⁵⁷ ดูตัวอย่างหนังสือพิมพ์นำเสนอข่าววัยรุ่นติดยาเสพติดได้ใน มนธิดา อินทร์อร่าม, “การส่งเคราะห์ของรัฐบาลในปัญหาวัยรุ่น” *สยามรัฐ* (16 กรกฎาคม 2524); “เผยสถิติเด็กทำผิดเหตุเพราะครอบครัวยุติสภาพแตกแยก,” *แนวหน้า* (16 ตุลาคม 2524) เพลวชัย, “ปัญหาของเด็กไทย,” *มาตุภูมิ* (9 มกราคม 2525); “สังฆคณิกวิชาการร่วมรับปัญหาเยาวชน,” *สยามรัฐ* (19 มกราคม 2525); อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/3/2524/109, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “เยาวชน” (10 มกราคม – 18 ธันวาคม 2524); หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/3/2525/108, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “เยาวชน: ปัญหาเยาวชน บทบาทสื่อมวลชนแบบต่าง ๆ ที่มีผลกระทบต่อปัญหาเยาวชน และแนวทางแก้ไขปัญหาเยาวชน” (9 มกราคม – 16 ธันวาคม 2525)

เฉพาะงานเขียนของสุวรรณีย์ สุคนธา ผู้สูญเสียลูกชายจากยาเสพติด⁵⁸ และในวงการภาพยนตร์ไทย พบว่าในพ.ศ. 2527 มีภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* กำกับโดยยุทธนา มุกดาสนิท ซึ่งนับเป็นเรื่องแรก ๆ ที่นำเสนอปัญหาวัยรุ่นกับยาเสพติดอย่างจริงจัง ดังนั้น ในทศวรรษ 2520 ปัญหาวัยรุ่นกับยาเสพติดดูประหนึ่งจะเป็นความกังวลของยุคสมัยก็ว่าได้

ในด้านธุรกิจภาพยนตร์ไทยทศวรรษ 2520 ภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* เป็นภาพยนตร์เรื่องแรก ๆ ที่สวนกระแสการนำเสนอภาพลักษณ์ของวัยรุ่นชนชั้นกลางในเมืองอย่างมีนัยยะสำคัญ บรรยากาศทางการเมืองและสังคมในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ส่งผลให้นิสิต นักศึกษาและประชาชนทั่วไปหันมาสนใจภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม เมื่อทิศทางการเมืองเปลี่ยนแปลงไปหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 พร้อมกับการเติบโตของธุรกิจโทรทัศน์และธุรกิจเพลงที่มุ่งเน้นตลาดวัยรุ่น ทำให้ธุรกิจภาพยนตร์ต้องปรับเปลี่ยนเพื่อความอยู่รอดด้วยเช่นกัน โดยเน้นนำเสนอเนื้อหาวัยรุ่นตามกระแสของธุรกิจบันเทิง⁵⁹ การเปลี่ยนแปลงในสังคมไทยในทศวรรษ 2520 อาทิ การแข่งขันสอบเข้ามหาวิทยาลัยด้วยระบบเอ็นทรานซ์ (Entrance) ปัญหาการว่างงาน และการปิดกั้นเสรีภาพทางความคิดภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 ล้วนส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงการใช้ชีวิตของวัยรุ่นจากวัยรุ่นที่สัมพันธ์กับการเมืองสู่วัยรุ่นที่หันมาสนใจอนาคตของตนเองมากขึ้น⁶⁰ งานวิจัยของพงศกร ชะอุ่มดี ศึกษาภาพถ่ายจากหนังสืออนุสรณ์ของวัยรุ่นระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายและปริญญาตรี พบว่า “ความหมายของความเป็นเพื่อนของวัยรุ่นในต้นทศวรรษ 2520 เริ่มโน้มเอียงในแง่มุมมองของความสนิทสนมมากกว่าความสามัคคี ดังจะเห็นได้จากการเลือกภาพถ่ายพร้อมเขียนข้อความล้อเลียนประกอบภาพถ่ายของเพื่อนแต่ละคนต่างมีสีหน้ายิ้มแย้มแจ่มใส และภาพถ่ายที่เผลอของเพื่อน รวมไปถึงภาพถ่ายที่เน้นการโอบกอดและการสัมผัสร่างกายกันมากขึ้น”⁶¹ กล่าวคือ วัยรุ่นในช่วงเวลานั้นเน้นความสัมพันธ์ระหว่างวัยรุ่นกับวัยรุ่น ความเป็นเพื่อน และอนาคตของตนเอง การเปลี่ยนแปลงของชีวิตวัยรุ่นข้างต้นนี้ส่งผลให้ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเริ่มลดบทบาทลงเช่นกัน ผู้สร้างภาพยนตร์หันมาผลิตเนื้อหา

⁵⁸ ตัวอย่างนวนิยายเช่น *คืนนี้ไม่มีพระจันทร์*, *พระจันทร์สีน้ำเงิน* และ *ดอกไม้ในป่าแดด* ดู จินตนา ดิษฐรัมย์, “ปัญหาสังคมเกี่ยวกับยาเสพติดในนวนิยายของสุวรรณีย์ สุคนธา,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต หน่วยวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527), หน้า 8-141.

⁵⁹ กัจจกร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, *หลงรัก สับสน ในหนังไทย: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547)*, หน้า 38-39; อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, 120 ปี ธุรกิจภาพยนตร์ไทยในมิติประวัติศาสตร์เศรษฐกิจและสังคมไทย, (กรุงเทพฯ: ศักดิ์โสการพิมพ์, 2561); หน้า 178-195; ดร.สรณ, “วัยรุ่น” อยู่ที่ไหนในภาพยนตร์ไทย, *หนังไทย* 17 (มกราคม 2556): 93.

⁶⁰ อธิพร จันทระประทีน, “การเปิดรับข่าวสาร ความรู้ และทัศนคติ ของนักเรียนมัธยมศึกษาตอนปลายในกรุงเทพมหานครที่มีต่อระบบแอดมิชชันส์ ปี 2553,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตรพัฒนการ ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), หน้า 36-37.

⁶¹ พงศกร ชะอุ่มดี, “ภาพถ่ายกับชีวิตวัยรุ่นชนชั้นกลางในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงต้นทศวรรษ 2530,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), หน้า 238.

ความสัมพันธ์ระหว่างวัยรุ่นกับวัยรุ่น ตั้งแต่ความรัก การเรียนและความเป็นเพื่อนเพื่อนเน้นความบันเทิง⁶² ภาพยนตร์แนววัยรุ่นประเภทนี้ประสบความสำเร็จทั้งรายได้และรางวัลอย่างมาก

อย่างไรก็ตาม ในพ.ศ. 2527 ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมกลับมาได้รับความสนใจอีกครั้งเมื่อ ยุทธนา มุกดาสนิท และไพโรจน์โปรดักชั่นตัดสินใจสร้างภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* และประสบความสำเร็จจนเกิดกระแสภาพยนตร์วัยรุ่นแนวปัญหาสังคมตามมาเป็นระยะ⁶³ ในวันอาทิตย์ที่ 22 พฤษภาคม 2559 หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) ได้จัด “กิจกรรมชั้นครู” ครั้งที่ 10 โดยเชิญ ยุทธนา มุกดาสนิท มาถ่ายทอดประสบการณ์การกำกับภาพยนตร์ ในตอนหนึ่งยุทธนาเล่าว่าเขาได้เจอกลุ่มวัยรุ่นในกรุงเทพฯ บริเวณปั้มน้ำมันแห่งหนึ่งภาพที่เห็นคือ “เด็กในปั้มน้ำมันจะดมกาวกันเพลินเลย เห็นแบบนี้ก็ไมไหว หรือเจอเด็กขายพวงมาลัยก็ดมกาวจนพูดไม่รู้เรื่อง ... เยาวชนของเรามันเป็นแบบนี้เลยหรือ”⁶⁴ ปัญหานี้เป็นแรงบันดาลใจให้ยุทธนาสร้างภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างรายได้ประมาณ 16 ล้านบาท และอำพล ลำพูน ได้รับรางวัลนักแสดงนำชายยอดเยี่ยม และบทภาพยนตร์ดัดแปลงยอดเยี่ยมจากรางวัลตุ๊กตาทองประจำปีพ.ศ. 2527⁶⁵ ดังนั้น ผู้กำกับแนวปัญหาสังคมจึงนำเสนอความสัมพันธ์ของวัยรุ่นกับยาเสพติดและครอบครัวคู่นานกันไป

ภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* เป็นเรื่องราวของ ‘น้ำพุ’ วัยรุ่นชายชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ ที่ติดยาเสพติดจนถึงแก่ความตาย ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยน้ำพุมีอาการซื้อคอกหมอสติอยู่ภายในห้องนอนเพราะเสพยาเกินขนาด ผู้เป็นแม่พยายามนำส่งโรงพยาบาลแต่ก็ไม่ทันเสียแล้ว หัวใจของน้ำพุหยุดเต้นอย่างไม่หวนกลับคืนมา เมื่อผู้ชมได้เห็นการเสียชีวิตของน้ำพุแล้ว ผู้กำกับภาพยนตร์ก็ได้พาย้อนกลับไปสู่จุดเริ่มต้นของน้ำพุ (flash back) น้ำพุเป็นลูกชายคนเดียวในบรรดาพี่น้องทั้งหมดสี่คน เมื่อพ่อแม่หย่าร้างกัน น้ำพุไปอาศัยอยู่กับแม่ ที่ห้องเช่าชั้นสองของร้านหนังสือ ส่วนพี่สาวและน้องสาวก็ต้องไปอาศัย

⁶² ดูตัวอย่างภาพยนตร์แนววัยรุ่นเพิ่มเติมได้ใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (ผู้กำกับ), *รักทะเล้น* [ภาพยนตร์], (ไทย: สหมงคลฟิล์ม, 2521); ศุภักษร (ผู้กำกับ), *วันวานยังหวานอยู่* [ภาพยนตร์], (ไทย: M.C.PRODUCTION, 2526); ชีระศักดิ์ เกียรติศิริกุล (ผู้กำกับ), *วันนี้ยังมีเธอ* [ภาพยนตร์], (ไทย: M.C.PRODUCTION, 2526); ศุภักษร (ผู้กำกับ), *18 กะรัต* [ภาพยนตร์], (ไทย: M.C.PRODUCTION, 2528); ศุภักษร (ผู้กำกับ), *สยามสแควร์* [ภาพยนตร์], (ไทย: OA และ COMM. ARTS PRODUCTION, 2527); อภิชาติ โพธิ์โพธิ์ (ผู้กำกับ), *เพื่อน* [ภาพยนตร์], (ไทย: พลสยามภาพยนตร์, 2529); รุ่ง รมภพ (ผู้กำกับ), *บันทึกจากลูกผู้ชาย* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไพโรจน์โปรดักชั่น, 2537); ปรัชญา ปิ่นแก้ว (ผู้กำกับ), *รองโต๊ะเล่แปดสิบ* [ภาพยนตร์], (ไทย: อาร์.เอส.โปรโมชั่น 2535)

⁶³ ดูตัวอย่างภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเกี่ยวกับวัยรุ่นเพิ่มเติมได้ใน ชนะ คราประยูร (ผู้กำกับ), *เหยื่อ* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไพโรจน์โปรดักชั่น, 2530); ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เสียดาย* [ภาพยนตร์], (ไทย: สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล, 2537); ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เสียดาย 2* [ภาพยนตร์], (ไทย: สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล, 2539); ประยูร วงษ์ชื่น และคณะ (ผู้กำกับ), *เวลาในขวดแก้ว* [ภาพยนตร์], (ไทย: VN วี.เอ็น.โปรดักชั่น, 2534); พจน์ อานนท์ (ผู้กำกับ), *18 ผคนอันตราย* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไพโรจน์โปรดักชั่น, 2540); บุญเลิศ ธนะปลื้ม (ผู้กำกับ), *ถนนนี้หัวใจข้างออก* [ภาพยนตร์], (ไทย: สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล, 2540)

⁶⁴ หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน), “ชั้นครู ครั้งที่ 10 ยุทธนา มุกดาสนิท,” [วิดีโอ], (ไทย: หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน), 2559)

⁶⁵ อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, “ความคิดและผลงานของยุทธนา มุกดาสนิท,” (วิทยานิพนธ์วารสารศาสตร์บัณฑิต สาขาภาพยนตร์และการถ่าย คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์), หน้า 34.

อยู่บ้านน้ำ เมื่อแม่ต้องทำงานเพื่อหาเลี้ยงครอบครัวจนไม่มีเวลาให้น้ำพุเริ่มน้อยใจ เมื่อแม่ ลูกและสามีใหม่ของแม่ย้ายมาอยู่บ้านเดียวกัน น้ำพุก็ยังรู้สึกโดดเดี่ยวแปลกแยกในครอบครัวเพราะแม่ทำงานกลับบ้านดึกและเขาก็เข้ากับพี่สาวน้องสาวคนใหม่ทั้ง 3 คนไม่ค่อยได้เพราะน้ำพุเป็นผู้ชายคนเดียวในบ้าน ทำให้น้ำพุเริ่มเอาตัวออกห่างจากครอบครัวหันไปพัวพันกับยาเสพติดโดยมีเพื่อน ๆ ชวนให้ลองเสพยาตั้งแต่กัญชาจนถึงเฮโรइन พฤติกรรมของน้ำพุเริ่มเปลี่ยนไป โดดเรียน เทียวสถานบันเทิงทะเลาะวิวาทกับเพื่อน และมีแฟน อย่างไรก็ตาม น้ำพุตระหนักถึงโทษของยาเสพติด เขาสารภาพกับแม่และสัญญาว่าจะเลิกยาให้ได้ น้ำพุและเพื่อนเดินทางไปวัดถ้ากระบอกเพื่อรับการบำบัด น้ำพุเขียนจดหมายหาแม่ทุกวันเพื่อเล่าความทรงจำของการเลิกยาและความคิดถึงคนในครอบครัว หลังครบกำหนดบำบัดยาแล้วเขาก็เดินทางกลับบ้าน แต่คนในครอบครัวไม่ได้ต้อนรับการกลับมาอย่างที่น่าพุดคาดหวังไว้ น้ำพุน้อยใจและกลับไปใช้ยาเสพติดอีกครั้ง แต่ครั้งนี้เฮโรइनทำให้น้ำพุเสียชีวิต ภาพยนตร์เล่าเรื่องไม่ซับซ้อนและยังคงรักษาตอนจบเหมือนในนวนิยายทุกประการ⁶⁶

ภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* สร้างจากเรื่องจริงของวงศ์เมือง นันทขว้าง หรือน้ำพุ ซึ่งเสียชีวิตด้วยยาเสพติดในพ.ศ. 2517⁶⁷ เขาเป็นลูกชายของสุวรรณี สุคนธ์เที่ยง หรือที่เรารู้จักในนามปากกา “สุวรรณี สุคนธา” นักเขียนนวนิยายและเรื่องสั้น ภาพยนตร์เรื่องนี้ดัดแปลงจากหนังสือของสุวรรณี 2 เล่มคือ *เรื่องของน้ำพุ* (2517) และ *พระจันทร์ลีน้ำเงิน* (2524) ซึ่งสุวรรณีกล่าวว่าคือชีวประวัติของเธอและลูก⁶⁸ ยุทธนา มุกดาสนิทในฐานะผู้กำกับและผู้เขียนบทภาพยนตร์ได้ค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับยาเสพติดเพิ่มเติมเพื่อให้ภาพยนตร์ออกมาสมจริงมากที่สุด ยุทธนาเข้าไปศึกษาข้อมูลที่สำนักงานคณะกรรมการป้องกันและปราบปรามยาเสพติด (ปปส.) เพื่อให้เข้าใจช่องทางการซื้อและวิธีเสพยา จากนั้นก็เข้าไปสำรวจพฤติกรรมคนติดยาเสพติดที่โรงพยาบาลธัญญารักษ์และวัดถ้ากระบอก และสุดท้ายเพื่อให้เข้าถึงอารมณ์ของผู้เสพยา ยุทธนาได้ลองใช้สารเสพติดภายใต้การดูแลของแพทย์ ทั้งนี้ก็เพราะ “ผมจะพยายามนำเสนอเป็นแบบสารคดี ให้ใกล้เคียงที่สุด ให้คนเชื่อมั่นว่ามันคือเรื่องจริง”⁶⁹ ในขณะเดียวกันยุทธนาก็เข้มงวดกับการฝึกซ้อมนักแสดงหน้าใหม่อย่างอำพล ลำพูน ผู้แสดงนำเป็นน้ำพุ เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้จะถ่ายเป็นเสียงในฟิล์มและอยากให้นักแสดงเข้าถึงตัวตนของน้ำพุมากที่สุด⁷⁰ เพื่อความ “สมจริง” ตามต้นฉบับของหนังสือและสถานการณ์ทางสังคมมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

⁶⁶ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *น้ำพุ* [ภาพยนตร์], 00:00:01 – 02:14:40 นาที.

⁶⁷ วงศ์เมือง นันทขว้าง, *เรื่องของน้ำพุ*, (กรุงเทพฯ: ศิลปบรรณาการ, 2554), หน้า 5-7.

⁶⁸ หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน), *ชั้นครู ครั้งที่ 10 ยุทธนา มุกดาสนิท* [วิดีโอ],

⁶⁹ เรื่องเดียวกัน.

⁷⁰ อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, “ความคิดและผลงานของยุทธนา มุกดาสนิท,” หน้า 33.

งานวิจัยก่อนหน้านี้ที่ศึกษาเกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* มักให้ความสำคัญกับความคิดของผู้กำกับภาพยนตร์และเทคนิคการเขียนบทภาพยนตร์ ตัวอย่างงานวิจัย “ปัจจัยที่มีต่อการเขียนบทภาพยนตร์ที่ดัดแปลงจากตำนานและเหตุการณ์จริง” ขององอาจ หาญชนะวงษ์ พบว่าปัจจัยที่ส่งผลต่อการเขียนบทดัดแปลงจากเหตุการณ์จริงในภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* คือ “บุคคลสำคัญในเหตุการณ์ เพราะเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้คนเกิดความสนใจใคร่รู้”⁷¹ ผู้กำกับนำเสนอชีวิตของน้ำพุอย่างตรงไปตรงมา และกำหนดให้ตอนจบเป็นฉากที่น้ำพุต้องเสียชีวิต ทำให้ผู้กำกับวางโครงเรื่องแบบ “การแสดงผลปัญหาที่ค่อย ๆ สะสมตั้งแต่เด็กจนโต จนกระทั่งเสียชีวิต”⁷² เนื่องจากองอาจเน้นศึกษาขั้นตอนการเขียนบทเป็นสำคัญ จึงมิได้วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างบทภาพยนตร์กับบริบททางสังคม ในขณะที่งานวิจัยเรื่อง “ความคิดและผลงานของยูทรีนา มุกดาสนิท” ของอุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล พบว่าผู้กำกับเลือกสร้างภาพยนตร์แนวสัจนิยม (realism) ที่นำเสนอ “ปัญหาภัยร้ายของยาเสพติดซึ่งเป็นผลมาจากความชั่วร้ายของครอบครัวอย่างชัดเจน ตรงไปตรงมา และเหมือนจริงที่สุด เป็นรูปแบบที่สร้างความแปลกใหม่และกระทบต่อประสบการณ์ในชีวิตจริงของคนร่วมสมัย”⁷³ อย่างไรก็ตาม งานวิจัยชิ้นนี้ศึกษาแต่ความคิดของผู้กำกับและเนื้อหาภาพยนตร์ โดยละเลยบริบททางสังคม ทำให้เราไม่เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างบทภาพยนตร์กับบริบททางสังคมมากนัก และไม่เห็นถึงบทบาทของภาพยนตร์ในการสร้างการรับรู้ปัญหาวัยรุ่นกับยาเสพติด

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต้องการศึกษาต่อจากงานวิจัยก่อนหน้านี้ที่กล่าวมาข้างต้น โดยนำบริบททางเศรษฐกิจและสังคม การอธิบายและการถกเถียงปัญหาวัยรุ่นติดยาเสพติดและปัญหาครอบครัวมาวิเคราะห์ร่วมกับภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* โดยมีคำถามว่า ภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* นำเสนอวัยรุ่นในฐานะผู้ติดยาเสพติดและนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างวัยรุ่นกับครอบครัวอย่างไร? ความหมายของวัยรุ่นและแม่ในภาพยนตร์เรื่องนี้สัมพันธ์อย่างไรกับกระแสการถกเถียงประเด็นปัญหายาเสพติดและปัญหาครอบครัวในทศวรรษ 2520? บทนี้พบว่า ในขณะที่สังคมไทยมักพิจารณาว่าความห่างเหินระหว่างพ่อแม่กับลูกจะเป็นปัจจัยชักนำให้วัยรุ่นหันไปพึ่งพายาเสพติด ภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* สร้างการรับรู้ปัญหาดังกล่าวแตกต่างออกไป กล่าวคือ ภาพยนตร์เรื่องนี้เสนอว่าการขาดความใกล้ชิดไม่ได้เป็นปัญหาในตัวเอง แต่สาเหตุสำคัญกว่าที่ทำให้วัยรุ่นติดยาเสพติดคือความรู้สึกแปลกแยก (alienation) จากคนในครอบครัว ความใกล้ชิด ความใส่ใจในความรู้สึกของคนในครอบครัวคือสารสำคัญที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องการนำเสนอในฐานะเครื่องป้องกันโศกนาฏกรรมอันเกิดจากความรู้สึกแปลกแยกของวัยรุ่น

⁷¹ องอาจ หาญชนะวงษ์, “ปัจจัยที่มีต่อการเขียนบทภาพยนตร์ที่ดัดแปลงจากตำนานและเหตุการณ์จริง,” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น* 10, 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2561): 272.

⁷² เรื่องเดียวกัน: 268.

⁷³ อุณาโลม จันทร์รุ่งมณีกุล, “ความคิดและผลงานของยูทรีนา มุกดาสนิท,” หน้า 34.

การเน้นย้ำประเด็นความแปลกแยกทางจิตใจของตัวละครทำให้ภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* สามารถเสนอความคิดที่ก้าวหน้าและโดดเด่นกว่าข้อเสนอที่ปรากฏตามหนังสือสาธารณะของสังคมไทย

โดยทั่วไป สื่อสิ่งพิมพ์สาธารณะมีความเห็นว่าความสัมพันธ์ที่มีปัญหากายในครอบครัวเป็นสาเหตุที่ทำให้วัยรุ่นติดยาเสพติด หนังสือพิมพ์ *สยามรัฐ* เดือนกรกฎาคม 2524 นำเสนอความเห็นของมนธิรา อินทร์ร่วมในเรื่อง “การสงเคราะห์ของรัฐบาลในปัญหาวัยรุ่น” ว่าสาเหตุที่ทำให้วัยรุ่นติดยาเสพติดคือปัญหาครอบครัวซึ่ง “เป็นส่วนหนึ่งที่ประทบรอยร้าวในจิตใจของเด็กให้เกิดปมด้อย จนต้องแสดงปมเชิงในทางแอนตี้สังคมเพื่อประชดหรือแก้แค้นให้กับความไม่สมบูรณ์ในจิตใจ ... เช่นเมาสุราอาละวาดและเล่นการพนัน”⁷⁴ หนังสือพิมพ์ *บ้านเมือง* เดือนสิงหาคม 2524 นำเสนอความเห็นของนายแพทย์เสม พริ้งพวงแก้ว รัฐมนตรีว่าการกระทรวงสาธารณสุขว่า “ปัญหาเยาวชนติดยาเสพติดจนเป็นที่วิตก และวิพากษ์วิจารณ์กันมานั้น สาเหตุมาจากความกดดันในครอบครัวถึง 90% เด็กพวกนี้หายาเสพติดมาสูบหรือดมเพื่อหนีความทุกข์ในชีวิต”⁷⁵ ความเห็นที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นว่าสังคมมักอภิปรายปัญหาวัยรุ่นติดยาเสพติดว่ามีสาเหตุมาจากสถาบันครอบครัวที่เปลี่ยนแปลงไปโดยเฉพาะครอบครัวชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ⁷⁶ กระนั้นยังคงเน้นอยู่ที่การขาดความอบอุ่นอยู่นั่นเอง ซึ่งเป็นการระบุสาเหตุที่กว้างเกินไปและไม่เฉพาะเจาะจงแต่อย่างใด

การรณรงค์แก้ไขปัญหายูวเริญรติดยาเสพติดของนักวิชาการด้านสังคมสงเคราะห์ และเจ้าหน้าที่รัฐเน้นให้พ่อแม่ใกล้ชิดสนิทสนมและดูแลเอาใจใส่ลูกให้มากขึ้น โกศล วงศ์สวรรค์ พบว่าสาเหตุที่วัยรุ่นติดยาเสพติดเพราะครอบครัวไม่เอาใจใส่ดูแล⁷⁷ อย่างไรก็ตาม งานวิจัยของนักสังคมสงเคราะห์มุ่งนำเสนอข้อมูลเชิงสถิติ จึงทำให้ไม่เห็นภาพในมิติทางอารมณ์ ความรู้สึก หรือสาเหตุที่แท้จริงที่วัยรุ่นตัดสินใจเสพยาในทศวรรษ 2520 เช่นเดียวกับสำนักงานคณะกรรมการป้องกันและปราบปรามยาเสพติดได้ผลิตโฆษณาณรงค์การต่อต้านยาเสพติดในกลุ่มวัยรุ่นภายใต้แนวคิด “รักชีวิต ป้องกันยาเสพติดเดี๋ยวนี้” อาทิโฆษณาเรื่อง *ขวัญหาย, หลงทาง, ตัวอย่าง* และ *ความหวัง*⁷⁸ ในภาพยนตร์โฆษณาโทรทัศน์เรื่อง *ตัวอย่าง* เด็กถามพ่อแม่ว่าทำไมต้องหมกมุ่นกับการเสพยาบายนุข และ

⁷⁴ มนธิรา อินทร์ร่วมในเรื่อง “การสงเคราะห์ของรัฐบาลในปัญหาวัยรุ่น” *สยามรัฐ* (16 กรกฎาคม 2524) อ้างใน อ้างใน หอจดหมายเหตุแห่งชาติ, ก/3/2524/109, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “เยาวชน” (10 มกราคม – 18 ธันวาคม 2524)

⁷⁵ “ภัยยาเสพติด,” *บ้านเมือง* (9 สิงหาคม 2524): 1.

⁷⁶ ดังที่เจ้าหน้าที่แผนกจิตเวชและยาเสพติดของโรงพยาบาลตำรวจพบว่าตัวเลขของผู้ป่วยที่ติดยาเสพติดเป็นชนชั้นกลางที่มีฐานะมาถึงร้อยละ 70% จากผู้ป่วยมาเข้ารับรักษาประมาณ 15,776 คน ดู “พบคนกรุง ‘ชนชั้นกลาง’ เสพติดยาเพิ่มขึ้น,” (26 กรกฎาคม 2525): 1.

⁷⁷ โกศล วงศ์สวรรค์ และคณะ, *ปัญหาสังคม*, (กรุงเทพฯ: รวมสาส์น, 2537), หน้า 110-230.

⁷⁸ “ลักษณะสารและประเภทของสื่อในการรณรงค์เพื่อการป้องกันยาเสพติด ปี 2526 – 2527 ของสำนักงานคณะกรรมการป้องกันและปราบปรามยาเสพติด” อ้างใน อรสา ปานขาว, “พฤติกรรมกรยอมรับสารด้านการป้องกันยาเสพติดทางวิทยุ และโทรทัศน์ของประชาชน ในเขตชุมชนแออัดคลองเตย,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527), หน้า 234-238.

มีเสียงพูดเตือนใจว่า “พ่อแม่ย่อมไม่ใช่ดาราแสดงให้ลูกดู คิดถึงคนที่มองคุณอยู่ เขารู้ว่า เหว มีปัญหา และอาจหันไปพึ่งยาเสพติด ... ใส่ใจกับครอบครัวให้มากอีกสักนิดลูกคุณจะได้ไม่ติดยา”⁷⁹ โฆษณาชิ้นนี้เสนอว่าถ้าพ่อแม่ประพฤติผิดให้ลูกเห็นหรือไม่ดูแลเอาใจใส่ลูกอาจทำให้วัยรุ่นเลียนแบบหรือรู้สึกว่าคุณเองกำลังถูกทอดทิ้ง ดังนั้น ทางออกคือสร้างความสนิทสนมและดูแลเอาใจใส่ลูกให้มากขึ้น

ถึงแม้ว่าภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* จะมีความเห็นเช่นเดียวกันความเห็นสาธารณะทั่ว ๆ ไปว่าความรักและความอบอุ่นในครอบครัวสามารถป้องกันวัยรุ่นจากยาเสพติดได้ อย่างไรก็ตามภาพยนตร์เรื่องนี้ระบุสาเหตุของปัญหาที่ชัดเจนกว่านั้น ได้แก่ ความแปลกแยกของวัยรุ่น บริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปส่งผลกระทบต่อชีวิตประจำวันของแม่และลูกอย่างมีนัยยะสำคัญ กลุ่มสมาคมกุมารแพทย์แห่งประเทศไทยเสนอว่า “ปัจจุบันนี้เด็กจะอยู่ในสภาพ ‘เด็กขาดรัก’ เนื่องจาก ... ทั้งพ่อและแม่ต้องทำงานนอกบ้าน ต้องพยายามหาเงินให้ได้มาก ๆ ... ลูกก็จะมีโอกาสอยู่กับพ่อแม่ให้น้อยลง ๆ ทุกที”⁸⁰ กระนั้นความเห็นข้างต้นก็มีได้ระบุว่าเมื่อ “เด็กขาดรัก” จะส่งผลกระทบต่อสภาพจิตใจของเด็กอย่างไร และการที่เด็กขาดรักนั้นสัมพันธ์อย่างไรกับการหันไปพึ่งยาเสพติดของวัยรุ่น ภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* เสนอว่าความรู้สึกแปลกแยกที่เกิดขึ้นในจิตใจของวัยรุ่นเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้วัยรุ่นติดยาเสพติด โดยใช้เรื่องราวชีวิตของน้ำพุเป็นกรณีศึกษา พิจารณามโนทัศน์ของสุวรรณี สุคนธาที่มีต่อความรู้สึกของน้ำพุ ดังปรากฏในหนังสือ *เรื่องของน้ำพุ ความว่า*

เมื่อนึกถามตัวเองอยู่ตลอดเวลา แม่ไม่ได้ให้ความสุขกับน้ำพุเพียงพอหรือไม่ และก็คิดว่าแม่น่าจะ
ได้ให้ความสุขกับน้ำพุได้มากกว่านี้ บางครั้งน้ำพุว่าเหว่มาก เพราะน้ำพุเป็นลูกชายคนเดียวในบ้าน เข้ากับพี่ ๆ น้อง ๆ ไม่ได้ ... น้ำพุอาจจะเหงาเหลือเกินในตอนนั้น ... นี่เป็นความผิดของแม่คนเดียวหรอก ไม่ใช่ของใครเลย และบัดนี้แม่ก็รับเวรกรรมอันนั้นแล้ว [น้ำพุเสียชีวิต]⁸¹

สุวรรณี สุคนธา ไม่ได้แต่เพียงโทษตัวเองว่าเธอมอบความรักให้น้ำพุน้อยเกินไปเท่านั้น แต่เธอย้ำว่าสิ่งที่ทำให้น้ำพุเจ็บปวดทรมานคือความว่าเหว เป็นที่น่าสังเกตว่าความว่าเหวไม่ได้เกิดจากการที่สมาชิกในครอบครัวห่างเหินกันแต่อย่างใด ดังจะเห็นว่าทั้งแม่และพี่สาวน้องสาวของน้ำพุต่างทำกิจวัตรประจำวันร่วมกันอย่างมีความสุข เฉพาะแต่น้ำพุเท่านั้นที่ “เข้ากับพี่ ๆ น้อง ๆ ไม่ได้” สุวรรณี สุคนธาชี้ปัญหาสำคัญออกมาได้อย่างตรงประเด็นที่สุด นั่นคือ ความรู้สึกแปลกแยกของวัยรุ่น หากจะมีความผิดอันใดที่ทำให้น้ำพุรู้สึกแปลกแยกจากคนในครอบครัว จนเกิดความรู้สึกเหงาและว่าเหว คงเป็นเพราะความบกพร่องของแม่ในการประสานความสัมพันธ์ระหว่างน้ำพุกับสมาชิกคนอื่น ๆ ใน

⁷⁹ เรื่องเดียวกัน, หน้า 224.

⁸⁰ “เด็กขาดรัก... จะเอารักจากไหนมาให้หนอ?”, *มติชน* (4 กรกฎาคม 2527): 11.

⁸¹ วงศ์เมือง นันทขว้าง, *เรื่องของน้ำพุ*, หน้า 11.

ครอบครัว ดังนั้นความรู้สึกแปลกแยกของวัยรุ่นจึงเป็นต้นตอของปัญหาการติดยาเสพติด มิใช่การไม่มีเวลาให้บุตรหลานหรือความร้าวฉานในครอบครัว ดังที่เข้าใจกันทั่วไป



ภาพ 20 น้ำพุถูกพี่สาวและน้องสาวปฏิเสธไม่ให้เล่นด้วย

ที่มา: ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), น้ำพุ (ภาพยนตร์), (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2527)

การที่น้ำพุเป็นลูกชายเพียงคนเดียวทำให้น้ำพุรู้สึกหวะ เหงาและแปลกแยก ภาพยนตร์แสดงให้เห็นว่าน้ำพุเข้ากับพี่สาวและน้องสาวได้อย่างไม่ราบรื่นนัก เมื่อน้ำพุพยายามเข้าไปใกล้ ๆ เพื่อพูดคุยด้วย เขากลับถูกปฏิเสธว่า “แกไม่เกี่ยวนะ”⁸² หรือน้ำพุชวน ‘หนูนา’ น้องสาวไปเล่นเป่ากบ แต่น้องตอบว่า “ไม่เอา หนูนาจะแต่งหน้า”⁸³ (ภาพ 20) ถึงแม้พี่น้องจะอยู่ในบ้านหลังเดียวกัน แต่ความสัมพันธ์ของพี่น้องช่างห่างไกลกันเหลือเกินเพียงเพราะเพศสภาพที่ต่างกัน เมื่อเราพิจารณารูปภาพ 20 จะพบว่าผู้กำกับภาพยนตร์กำหนดระยะความสัมพันธ์ระหว่างน้ำพุกับพี่น้องในระยะส่วนตัว (personal) คือระยะที่ตัวละครเอื้อมมือสัมผัสถึงกันได้ ความสัมพันธ์ในระยะนี้มักใช้กับเพื่อนหรือคนรู้จักเพื่อบ่งบอกถึงความเป็นส่วนตัวและความสนิทสนมในระดับหนึ่ง แต่น้อยกว่าเมื่อเรานำไปเทียบกับระยะความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิด (intimacy) ของแม่กับน้ำพุที่ทั้งคู่มักเข้าเฝ้าบอกรักกันเพื่อแสดงความรักใคร่ห่วงใย ดังนั้น ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการสื่อผ่านการจัดระยะมุมกล้องให้เห็นว่าน้ำพุมีความสัมพันธ์ส่วนตัวกับพี่น้องในลักษณะที่เป็นปัญหาและก่อความทุกข์ใจและความรู้สึกแปลกแยกแก่น้ำพุ ความสัมพันธ์ฉันพี่น้องที่ไม่ค่อยสนิทสนมกันนักในภาพยนตร์เรื่องนี้มีส่วนคล้ายกับคำบันทึกของวงศ์เมือง นันทขว้าง ในหนังสือ *เรื่องของน้ำพุ* ความว่า

ข้าพเจ้ากับพี่ไม่ค่อยจะสนิทกันเท่าที่ควรเพราะอะไรข้าพเจ้าก็หาคำตอบไม่ได้ ... แต่ก็ไม่ถึงกับทะเลาะกัน ... [น้องแดง] ด้วยความสวยของแกนี่เองจึงมีคนชอบกันหลายคนในหมู่พวกเพื่อน ๆ ข้าพเจ้า

⁸² เรื่องเดียวกัน, 00:27:10 – 00:27:40 นาที.

⁸³ เรื่องเดียวกัน, 00:27:10 – 00:27:40 นาที.

แต่ใครจะว่าอย่างไรก็ตาม ข้าพเจ้าขอบอกว่าข้าพเจ้าหวังน้องสาวคนนี้นัก ใครไม่เชื่อลองดูก็ได้ ... น้องหนู นาน ข้าพเจ้ารักน้องคนนี้นัก เพราะแกเป็นเด็กน่ารัก พูดจาวาฟิง วาดรูปเก่ง แกเขียนรูปมาส่งข้าพเจ้าทุกวันในตอนเย็น⁸⁴

แม้ว่าน้ำพุจะไม่ค่อยสนิทสนมกับพี่น้องเท่าใดนัก แต่น้ำพุก็รักพี่น้องของตนเองมาก บางทีความรู้สึกแปลกแยกของน้ำพุอาจเกิดจากการที่พี่น้องผู้หญิงของน้ำพุไม่สนใจรับรู้หรือตระหนักถึงความรักที่น้ำพุมีต่อพวกเขา การเฉยเมยไม่ใส่ใจต่อความรู้สึกของกันและกันในครอบครัวอาจนำมาสู่โศกนาฏกรรมได้อย่างที่ไม่มีใครคาดคิด



ภาพ 21 (บน) น้ำพุรอคอยแม่กลับมาจากที่ทำงาน (ล่าง) น้ำพุจดหมายของแม่
ที่มา: ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), น้ำพุ [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2527)

เมื่อน้ำพุรู้สึกแปลกแยกจากพี่น้องและเกิดความเหงาและว้าวุ่นขึ้น น้ำพุจึงทุ่มเทความรู้สึกทั้งหมดไว้ที่แม่ หลังเลิกเรียนน้ำพุทำอาหารไว้ออแม่ ทว่าด้วยเหตุสุดวิสัยทำให้แม่ไม่สามารถกลับมากินข้าวกับน้ำพุได้ น้ำพุจึงพูดด้วยสีหน้าเศร้าว่า “พุดไข่เค็มไว้คอยแม่ด้วยฮะ ... แม่ลองมาทานดูแล้วกันฮะ”⁸⁵ (ภาพ 21 ด้านบน) เมื่อแม่ไปต่างประเทศ เขาก็เฝ้ารอคอยจดหมายจากแม่ เขารอคอยจนรู้สึกว่าแม่คงลืมเขาไปแล้ว (ภาพ 21 ด้านล่าง) ผู้กำกับภาพยนตร์ให้ความสำคัญกับความรู้สึกของน้ำพุระหว่างรอคอยแม่กลับมาเป็นอย่างมากโดยใช้ภาพขนาด medium shot เพื่อแสดงให้เห็นถึงอาการกิริยาท่าทางและการแสดงออกของตัวละคร ผู้กำกับใช้ภาพ medium shot เชื่อมกับภาพขนาด close-up เพื่อให้ผู้ชมภาพยนตร์เห็นอาการกิริยาท่าทางของน้ำพุที่มีแต่ความรู้สึกทุกข์ทรมานจากการ

⁸⁴ วงศ์เมือง นันทขว้าง, *เรื่องของน้ำพุ*, หน้า 49-50.

⁸⁵ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *น้ำพุ* [ภาพยนตร์], 00:12:50 – 00:19:50 นาที.

รอคอยความรักจากแม่ และผู้ชมยังเห็นบุตรี เหล้าและกัญชา รายล้อมรอบตัวน้ำพุ เน้นย้ำถึงความสัมพันธ์ระหว่างวัยรุ่นผู้เดียวตายกับการตัดสินใจใช้ยาเสพติดเพื่อบรรเทาความว้าเหว่นั้น⁸⁶ นอกจากนี้ผู้กำกับใช้แสงแนวฟิล์มนิวร์แบบ low key คือเน้นปริมาณแสงน้อยและความมืดทึม (ภาพ 21 ด้านบน) เพื่อสื่อความเจ็บปวดจากความว้าเหว่และผิดหวังจากคนที่ตนรักของน้ำพุ



ภาพ 22 (ซ้าย) น้ำพุมองดูคนในครอบครัวเล่นน้ำทะเล และ (ขวา) แม่ พ่อเลี้ยง และพี่สาว น้องสาวเล่นน้ำทะเล
ที่มา: ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *น้ำพุ* (ภาพยนตร์, (ไทย: โฟกัสสตาร์โปรดักชั่น, 2527)

ความสัมพันธ์ระหว่างน้ำพุกับคนในครอบครัวทวิรอยร้างและแปลกแยกมากขึ้นเมื่อน้ำพุเปรียบเทียบกับตัวเธอกับน้ำร้อนสามี่ใหม่ของแม่ เมื่อครอบครัวของน้ำพุไปเที่ยวทะเล น้ำพุทำหน้าที่พ่อที่ดีคือการพาลูกสาวของสุวรรณิไปเล่นน้ำทะเล ส่วนน้ำพุหนึ่งเล่นอยู่กับแม่ที่ริมหาด น้ำพุบอกกับแม่ให้รออยู่ตรงนี้ เขาจะไปเอาของขวัญมาให้แม่ น้ำพุไปหยิบภาพวาดใบหน้าแม่ที่ตนเองได้วาดไว้ แล้วรีบเดินกลับมาด้วยสีหน้ายิ้มแย้มมีความสุขเพื่อมอบภาพใบนี้ให้กับแม่ ทว่าแม่กลับวิ่งไปเล่นน้ำทะเลกับคนอื่น ๆ เสียแล้ว โดยลืมไปเลยว่ามียูทูกชายอีกคนรออยู่ (ภาพ 22 ด้านขวา) น้ำพุมองภาพความสุขของคนในครอบครัวที่อยู่เบื้องหน้าด้วยความเศร้าและรู้สึกวุ่นวายตนเองคือส่วนเกินของครอบครัว น้ำพุขยี้ภาพวาดจนยับเยิน (ภาพ 22 ด้านซ้าย) ทว่าน้ำพุไม่ได้โกรธหรือเกลียดแม่ แต่โกรธตนเองที่ไม่สามารถสร้างความสุขให้กับคนในครอบครัวได้ เฉากเช่นน้ำร้อนที่เพิ่งเข้ามาเป็นสมาชิกใหม่ของครอบครัว นับจากนั้นเป็นต้นมาน้ำพุก็เริ่มเหินห่างจากคนในครอบครัวมากขึ้นจนยากที่จะหวนกลับคืน

ความรู้สึกแปลกแยกของน้ำพุที่มีต่อคนในครอบครัวมีส่วนกระตุ้นให้น้ำพุหันไปพึ่งยาเสพติด ภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* นำเสนอผลกระทบของสารเสพติดทั้งร่างกายและจิตใจ ผลกระทบเหล่านี้เหมือนกับคำอธิบายของสังคม เพียงแต่ภาพยนตร์ทำให้เห็นเด่นชัดขึ้นเท่านั้น ผู้ชมสามารถสังเกตร่างกายและพฤติกรรมที่เปลี่ยนแปลงไปของน้ำพุทีละน้อย ๆ ในช่วงต้นผู้กำกับประกอบสร้างน้ำพุให้เป็นเด็กหนุ่มหน้าตาสะอาดสะอาดอัน จัดแต่งทรงผมตามระเบียบและดูแลร่างกายตนเองด้วยการออกกำลังกาย⁸⁷ (ภาพ 23 ด้านบนซ้าย) เมื่อน้ำพุเริ่มใช้สารเสพติด สีหน้าของเขาเริ่มหม่นหมอง ริมฝีปาก

⁸⁶ เรื่องเดียวกัน, 00:12:50 – 00:19:50, 00:22:20 – 00:24:10 นาที.

⁸⁷ เรื่องเดียวกัน, 00:10:40 – 00:40:00 นาที.

เขียวคล้ำ ขอบตาซ้ำและนัยน์ตาเหลืองซีด น้ำพุเริ่มไม่ดูแลตนเอง⁸⁸ (ภาพ 23 ด้านล่าง) นอกจากนี้ น้ำพุก็มีอาการเหม่อลอยแบบคนอมทุกข์ แยกตัวอยู่คนเดียวในห้อง เพื่อบุคลากรเรียนซึ่งมีบ่อยครั้งที่น้ำพุโดดเรียนกับเพื่อน ๆ และกลายเป็นคนเจ้าอารมณ์⁸⁹ ภาพยนตร์ใช้เทคนิคการจัดแสงเพื่อเน้นย้ำพฤติกรรมที่เปลี่ยนแปลงไปของน้ำพุอันเนื่องมาจากยาเสพติด ในช่วงที่น้ำพุยังไม่ติดยาเสพติด ผู้กำกับภาพยนตร์จัดแสงที่เน้นความสว่างแบบ high key เพื่อสื่อถึงชีวิตชีวาแบบวัยรุ่นทั่วไป (ภาพ 23 ด้านบนซ้าย) ตรงกันข้ามเมื่อน้ำพุติดยาเสพติดผู้กำกับใช้แสง แบบ high contrast คือมืดและสว่างเป็นช่วง ๆ เพื่อสื่อถึงความหม่นหมองเศร้าสร้อยและความไม่มีชีวิตชีวาของน้ำพุ



ภาพ 23 สีหน้าน้ำพุเปลี่ยนแปลงไปเพราะติดยาเสพติด

ที่มา: ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), น้ำพุ [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2527)

ยาเสพติดทำลายประสาทของสมองส่วนคิดหรือถ้ารุนแรงที่สุดคือเสียชีวิต ในช่วงเริ่มต้น น้ำพุเสพยาเพื่อสร้างจินตนาการของความรักระหว่างตนกับแม่ วันที่น้ำรินย้ายเข้ามาอยู่บ้านเดียวกัน น้ำพุรู้สึกว่าการจากนี้แม่คงมีความสุขกับสามีใหม่ ส่วนตนเองคงไม่ได้รับความรักจากแม่เหมือนเมื่อก่อน ทางเดียวที่น้ำพุจะใกล้ชิดกับแม่ได้คือการเสพยาเพื่อให้เกิดภาพหลอนในจินตนาการ ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้เทคนิคการลำดับภาพแบบตัดสลับระหว่างแม่กำลังมีเพศสัมพันธ์กับน้ำรินกับภาพน้ำพุเสพยาในห้องจนเกิดภาพหลอนขณะน้ำพุกำลังวิ่งเล่นกับแม่ที่กลางทุ่งหญ้าอย่างมีความสุข⁹⁰ ในมุมมองของน้ำพุยาเสพติดช่วยเติมเต็มความรักของแม่ที่ขาดหายไป ทว่าเมื่อน้ำพุยิ่งเสพยามากขึ้นเท่าใด ยาเสพติดก็เข้าไปทำลายประสาทจนเริ่มมีภาวะจิตเลือนลอยและภาวะ ‘อยากยา’ ใจสั่น กระสับกระส่าย

⁸⁸ เรื่องเดียวกัน, 00:58:00 – 02:10:00 นาที.

⁸⁹ เรื่องเดียวกัน, 00:24:00 – 00:25:30 นาที.

⁹⁰ เรื่องเดียวกัน, 00:32:00 – 00:37:00 นาที.

หงุดหงิดและโกรธง่าย⁹¹ อาการเหล่านี้ผู้กำกับเลือกใช้ภาพขนาดระยะใกล้ (close up) เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงความเจ็บปวดชอกช้ำและพิษของยาเสพติดที่มีต่อผู้เสพ

นอกจากนี้การเสพยาเกินขนาดอาจทำให้เกิดอาการเสียชีวิตได้ดังกรณีของน้ำพุ⁹² คนที่เสียใจและเจ็บปวดที่สุดคือแม่ สุวรรณี สุคนธา “จูบน้ำพุเป็นครั้งสุดท้าย น้ำตาของเราไหลปนกันไปเมื่อแม่บอกว่าน้ำพุว่าหลับให้สบายนะลูก จากนั้นแม่ก็มีชีวิตอยู่ไปวัน ๆ เหมือนถูกไซลาน จากนั้นนั้นจนกระทั่งถึงวันนี้ แม่เพิ่งจะรู้ว่าความทุกข์นั้นใหญ่หลวงหนักหนาเพียงไร ... ระหว่างเราแม่ลูก ... น้ำพุอยู่ในหัวใจของแม่ตลอดเวลาอยู่แล้ว”⁹³ คำว่า ‘น้ำพุ’ สำหรับสุวรรณีหมายถึงลูกที่เธอรักสุดหัวใจ ทว่าคำว่า ‘น้ำพุ’ ในชื่อเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ซึ่งเขียนด้วยน้ำหมึกสีแดงเป็นอุปลักษณ์ถึง “น้ำพุเลือด” เป็นสิ่งที่สื่อความอันตรายและความเจ็บปวด ดังนั้นคำว่า ‘น้ำพุ’ ในภาพยนตร์อาจหมายถึงชีวิตวัยรุ่นคนหนึ่งที่ต้องเจ็บปวดทุกข์ทรมานเพราะยาเสพติด

ผู้ชมภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* ต่างแสดงความเห็นเป็นเสียงเดียวกันว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เสนอปัญหาวัยรุ่นติดยาเสพติดอันเนื่องมาจากความสัมพันธ์ที่มีปัญหาในครอบครัวเป็นสำคัญ ตัวอย่างความเห็นของสมคิด ตันสกุล ใน *มติชน* เดือนกรกฎาคม 2527 ความว่า “ชีวิตวัยรุ่นเป็นชีวิตที่ต้องการความรัก ความเข้าใจ การถนอมน้ำใจ ... เขาต้องการสิ่งเหล่านั้นใน ‘วันนี้’ ต่างหากไม่ใช่ ‘พรุ่งนี้’ ... ดังนั้นเขาจึงไม่อยู่รออีกแล้ว ในเมื่อเขามีสิ่งที่สามารถให้ ‘วันนี้’ แก่เขาได้ เขาก็ต้องตามหามัน”⁹⁴ ในขณะเดียวกันสนานจิตต์ บางสะพาน นักวิจารณ์ภาพยนตร์ ได้วิจารณ์ไว้ในนิตยสาร *สยามรัฐวิจารณ์* เดือนมิถุนายน 2527 ว่า “นี่เป็นภาพยนตร์ต่อต้านยาเสพติดที่ไม่ได้ยึดเยียด ... แค่ว่ายาเสพติดเป็นอันตรายนะอย่าลองนะ แต่นำเสนอให้เห็นผลของมันอย่างแจ่มชัดเป็นขั้นเป็นตอน นี่เป็นภาพยนตร์ที่ไม่ได้ประณาม ... ว่าใครคือผู้ผิด แต่ได้นำเสนอให้เห็นว่า ทุกคนล้วนแล้วแต่มีเหตุผลเงื่อนไข แรงจูงใจ ผลักดัน ให้พฤติกรรมปรากฏขึ้นตามครรลองส่วนตน”⁹⁵ และ ‘ศิลป์ฟ้า’ ใน *มติชน* เดือนมิถุนายน 2527 กล่าวว่า “น้ำพุรู้สึกว่าเขาเองไม่ได้รับการยอมรับและให้ความสำคัญที่ตนอุตส่าห์เพียรพยายามอดยาหายขาดจากแม่ พี่น้อง บุคคลที่ตนรักและเพื่อน อย่างไรก็ตาม บุคคลที่สำคัญที่สุดคือแม่ ... ยุทธนาเขียนบทภาพยนตร์โดยเน้นอารมณ์และความรู้สึกของน้ำพุให้ได้มากที่สุด”⁹⁶ เราอาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์ได้ทำหน้าที่ชี้แนะให้เห็นว่าวัยรุ่นคือวัยที่ต้องการความรักและความใกล้ชิดที่มากที่สุด เพราะหากขาดทั้งสองสิ่งนี้แล้ว วัยรุ่นจะเกิดความรู้สึกแปลกแยก อ้างว้าง และโดดเดี่ยว จนต้อง

⁹¹ เรื่องเดียวกัน, 01:36:00 – 01:42:20 นาที.

⁹² วงศ์เมือง นันทขว้างถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 27 พฤษภาคม 2517 ดู วงศ์เมือง นันทขว้าง, *เรื่องของน้ำพุ*, หน้า 6.

⁹³ เรื่องเดียวกัน, หน้า 10.

⁹⁴ สมคิด ตันสกุล, “น้ำพุ ความจริงของชีวิตที่ซ่อนอยู่ในแผ่นฟิล์ม,” *มติชน* (3 กรกฎาคม 2527): 11.

⁹⁵ สนานจิตต์ บางสะพาน, “น้ำพุ,” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 30, 52 (17 มิถุนายน 2527): 34.

⁹⁶ ศิลป์ฟ้า, “น้ำพุ,” *มติชน* (28 มิถุนายน 2527): 11.

หันไปพึ่งพายาเสพติดเพื่อเติมเต็มความสุขที่ขาดหายไป การสร้างการรับรู้ประเด็นความแปลกแยกทางจิตใจและสังคมในภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* นี้เองที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้แตกต่างอย่างมีนัยยะสำคัญจากข้อถกเถียงเรื่องสาเหตุการติดยาเสพติดของวัยรุ่น

อย่างไรก็ตามเป็นเรื่องน่าเศร้าอย่างยิ่งที่สุวรรณี สุคนธาไม่มีโอกาสได้แสดงทัศนะต่อภาพยนตร์เรื่องนี้ เธอถูกกลุ่มวัยรุ่นฆ่าชิงทรัพย์ก่อนที่ภาพยนตร์เรื่องนี้จะเข้าฉายเพียงไม่กี่เดือนเท่านั้น เราจึงไม่อาจล่วงรู้ความรู้สึกของเธอต่อภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ชั่ววันจันทร์⁹⁷ กระนั้นทั้งบทประพันธ์และภาพยนตร์อันประณีตเรื่อง *น้ำพุ* ได้ทำให้ “น้ำพุ” กลายเป็นสัญลักษณ์อันมีรสขมของมหันตภัยยาเสพติดที่มีต่อวัยรุ่นในการรับรู้ของสังคมไทยอย่างมีอาจปฏิเสธได้

4.3 ความน่าสะพรึงกลัวของยาเสพติดและความรุนแรงในสถาบันครอบครัวใน *เสียดาย*

“กระทรวงสาธารณสุข [และ] กระทรวงศึกษาธิการ สนับสนุน” [ภาพยนตร์] ‘เสียดาย’⁹⁸ เมื่อจบข้อความนี้ ภาพถ่ายขาวดำของเด็กวัยรุ่นที่เสียชีวิตจากยาเสพติดประกอบกับเสียงจังหวะการเต้นของหัวใจค่อย ๆ ปรากฏขึ้นเพื่อให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจ จากนั้นภาพก็เปลี่ยนมาเป็นภาพถ่ายของวัยรุ่นหญิง 4 คน กอดคอกันด้วยสีหน้ายิ้มแย้ม พร้อมกับคำสารภาพของพ่อแม่ที่แสดงความรู้สึกเสียดายที่ลึกๆ เข้าไปพัวพันกับยาเสพติดจนเสียอนาคต ผู้ชมภาพยนตร์คงเดาได้ไม่ยากนักว่าเรื่องราวอีก 2 ชั่วโมงข้างหน้าจะพูดถึงชีวิตของผู้หญิง 4 คน ในประเด็นคำถามที่ว่า เหตุใดพวกเธอถึงหลงไปติดยาเสพติด? และชีวิตระหว่างทางและปลายทางที่อยู่ในภาวะติดยาเสพติดเป็นอย่างไร?

ภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* กำกับโดยหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ออกฉายครั้งแรกเมื่อวันที่ 31 ธันวาคม 2537 เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตวัยรุ่นหญิงชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ 4 คน คือ ปู แป้ม เดือน และเงาะ ต่างติดยาเสพติดและมีปัญหาครอบครัว เนื้อหาต้นเรื่องเล่าถึงชีวิตด้านมืดของวัยรุ่นทั้ง 4 คนโดยใช้เทคนิคการสัมภาษณ์ตัวละครแบบสารคดีผสมผสานกับภาพเรื่องเล่า ‘เงาะ’ ครอบครัวทำธุรกิจอาหาร มีพ่อขี้เมาชอบทุบตีแม่ ทำให้เงาะเบื่อบ้านต้องมาอยู่ตามห้างสรรพสินค้า ‘ปู’ ถูกพ่อเลี้ยงข่มขืน เธอบอกเรื่องนี้กับแม่ แต่แม่มองว่าเธอโปรยเสน่ห์ให้พ่อเลี้ยง ปูเสียใจมากจึงย้ายออกจากบ้านมาอยู่หอพักคนเดียว ‘แป้ม’ อาศัยอยู่ที่แฟลต มีพ่อเป็นตำรวจและแม่ติดการพนัน พ่อมักทุบตีแม่เพราะเมื่อนำเงินไปเล่นพนันจนหมด แป้มจึงมามีความสุขกับเพื่อนในแฟลต และ ‘เดือน’ พักอยู่ในแฟลต มีพ่อป่วยติดเตียงจากอุบัติเหตุตกเครื่องบิน น้องสาวที่ต้องเลี้ยงดู และมีแม่เป็นโสเภณีติดเชื้

⁹⁷ ดูรายละเอียดการเสียชีวิตของสุวรรณี สุคนธาเพิ่มเติมได้ใน “ข้อคิดธรรมตาจากกรณี ฆาตกรรมสุวรรณี สุคนธา,” *มติชน* (16 กุมภาพันธ์ 2527): 5; “สุวรรณี สุคนธา ถูกฆาตกรรมซ้ำ,” *สยามรัฐ* (8 กุมภาพันธ์ 2527): 4; “ชวน หลีกภัย แสดงความเห็นต่อการเสียชีวิตของสุวรรณี สุคนธา,” *มติชน* (8 กุมภาพันธ์ 2527): 12; “พินัยกรรมของสุวรรณี สุคนธา,” *มติชน* (13 กุมภาพันธ์ 2527): 10.

⁹⁸ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เสียดาย* [ภาพยนตร์], (ไทย: สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล, 2537), 00:00:01-00:01:00 นาที

เอดส์ แม้มักใช้ห้องที่ครอบครัวอาศัยอยู่ขายบริการทางเพศ ชีวิตที่ดัดจริตของเดือนทำให้เธอต้องขายตัวเช่นกัน ขณะที่เนื้อหากลางเรื่องเล่าถึงการมารวมตัวของทั้งสี่คนซึ่งมาอาศัยอยู่ในหอพักของพวกเธอ มั่วสุมทางเพศและยาเสพติดตั้งแต่ก้าว กัญชา ผงขาว จนถึงเฮโรอีนภายในห้องและสถานบันเทิง และเนื้อหาท้ายเรื่องเล่าถึงบ้านปลายชีวิตของทั้งสี่คนหลังติดยาเสพติด แปมยังคงเสพยาต่อไป ขณะที่เพื่อนอีกสามคนเข้ารับการบำบัดที่วัดถ้ากระบอก พวกเธอมองย้อนกลับไปช่วงที่ติดยาเสพติด จนรู้สึก ‘เสียดาย’ ช่วงชีวิตวัยรุ่นอันสดใสของตนเอง⁹⁹

ปัญหาวัยรุ่นติดยาเสพติดและโรคเอดส์ที่แพร่กระจายอย่างรวดเร็วและรุนแรงมากในสังคมไทยช่วงทศวรรษ 2530 เป็นปัจจัยสำคัญให้หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล สร้างภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมให้สัมภาษณ์นิตยสาร *Penthouse* (2537) เกี่ยวกับแนวทางการสร้างภาพยนตร์ของตนเองว่า “หนังของผมเคลื่อนตัวไปตามปัญหาของสังคม ไปตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมนั้นด้วย ... ผมทำหนังแสดงความจริงของชีวิตของสังคม”¹⁰⁰ ในช่วงเวลาดังกล่าวยาเสพติดและโรคเอดส์เป็นปัญหาที่สำคัญ หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมลงพื้นที่สืบค้นข้อมูล สัมภาษณ์เด็กวัยรุ่น พ่อแม่ครู รวมถึงเจ้าหน้าที่ที่เกี่ยวข้อง ทำให้ค้นพบโลกมืดของกลุ่มวัยรุ่นตามสถานบันเทิงและแหล่งมั่วสุมในกรุงเทพฯ ดังนั้นจึงสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้เพื่ออธิบายและเสนอแนวทางแก้ไข ดังที่หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิมให้สัมภาษณ์กับหนังสือพิมพ์ *เดลินิวส์* เดือนธันวาคม 2537 ความว่า

สำหรับภาพยนตร์ *เสียดาย* นี้ผมสร้างเพื่อให้ผู้ดูได้รับประโยชน์ในการเรียนรู้ การเปลี่ยนแปลงตนเองและสังคม ผมจึงต้องสร้างสะท้อนให้เห็นถึง ... เส้นทางชีวิตของเยาวชนผู้บริสุทธิ์บางกลุ่มที่เอายาเสพติดเป็นที่พึ่ง และครอบครัวที่ดำรงชีวิตเหลวแหลก¹⁰¹

คำสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่าหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ต้องการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้เพื่อต่อต้านปัญหายาเสพติดและสอดแทรกปัญหาครอบครัวของชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ ไว้ด้วย ทั้งนี้เพื่อให้วัยรุ่นและครอบครัวกลับมามีความอบอุ่นอีกครั้ง

งานวิจัยก่อนหน้านี้ที่ศึกษาเกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* มักมุ่งวิเคราะห์การเล่าเรื่องของภาพยนตร์เป็นสำคัญ รัตนา จักกะพาก พบว่าการเล่าเรื่องของภาพยนตร์คล้ายกับภาพยนตร์สารคดีพร้อมกับสัมภาษณ์ตัวละครเพื่อให้เกิดความสมจริง และภาพยนตร์ก็นำไปสู่ฉากจบเรื่องทั้งแบบโศกนาฏกรรมก็คือวัยรุ่นยังถลำลึกเสพยาต่อไป และแบบเปิดโอกาสให้ตัวละครเลิกยาเสพติด การเล่าเรื่องข้างต้นนี้ผู้กำกับต้องการสร้างภาพยนตร์ “ในลักษณะ ‘สารคดี’ เพราะเปิดเผยกรรมวิธีการเสพยา

⁹⁹ เรื่องเดียวกัน, 00:04:00-00:05:00 นาที.

¹⁰⁰ ชัยชนะ รัตนติลลชัย, “ชีวิตที่เป็นมากกว่าผู้กำกับของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล,” *Penthouse* 1,2 (กรกฎาคม 2537): 100.

¹⁰¹ “เสียดาย ท่านม้วย ทุ่มใจสร้าง” *เดลินิวส์* (20 ธันวาคม 2537): 39.

ทุกรูปแบบ อย่างครบถ้วนถูกต้อง ด้วยวิธีการแบบหนังสมจริง (realism) เพื่อเพิ่มพลังและความสมจริงของเรื่อง”¹⁰² เนื่องจากงานวิจัยข้างต้นมิได้พิจารณาภาพยนตร์เรื่องนี้ในฐานะภาพยนตร์ที่ทำหน้าที่ถกเถียงและอภิปรายปรากฏการณ์ทางสังคมดังนั้นจึงละเลยการพิจารณาบริบททางเศรษฐกิจและสังคม รวมถึง “ร่างกาย” ของตัวละครที่ล้วนแล้วแต่ได้ทำหน้าที่ประกอบสร้างความหมายและสร้างการรับรู้ต่อปัญหาวัยรุ่นที่ติดยาเสพติดและปัญหาครอบครัวทั้งสิ้น

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* โดยตั้งอยู่บนคำถามว่า ภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างปัญหายาเสพติดกับปัญหาครอบครัวในทศวรรษ 2530 อย่างไร? บทนี้เสนอว่าภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* เผยให้เห็นด้านมืดของยาเสพติดผ่านตัวละครวัยรุ่นที่เสียดาย ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างขึ้นในช่วงที่สังคมไทยเผชิญกับวิกฤติยาเสพติดและโรคเอดส์อย่างรุนแรง ซึ่งส่งผลให้สังคมไทยพยายามหาแนวทางแก้ไขปัญหาเพื่อให้วัยรุ่นห่างไกลจากภัยอันตรายทั้งสองนี้ จึงไม่น่าประหลาดใจแต่อย่างใดที่ภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* จะผูกโยงปัญหาโรคเอดส์และปัญหายาเสพติดเข้ากับปัญหาวัยรุ่น อันเป็นความกังวลของยุคสมัยนั่นเอง

นับตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2530 ทั้งภาครัฐและเอกชนเร่งรณรงค์แก้ไขปัญหายาเสพติดมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการรณรงค์ให้ความรู้แก่เยาวชน พวงทอง ภาวครพันธุ์ ตั้งข้อสังเกตว่าภาครัฐและสังคมรณรงค์ต่อต้านยาเสพติดด้วยการสร้างความรู้สึกลัวหวาดกลัว อาทิ ปี 2539 รัฐบาลสม้ย นายกรัฐมนตรีบริหาร ศิลปอาชา ได้เพิ่มโทษยาบ้าชนิด *เมทแอมเฟตามีน* จากความผิดประเภท 2 เป็นความผิดประเภท 1 และเปลี่ยนชื่อจาก ‘ยาม้า’ เป็น ‘ยาบ้า’ คำว่า ‘ยาม้า’ หมายถึงยาที่จะทำให้มีผลกำลังในการทำงานได้นานขึ้น ซึ่งนิยมในหมู่ผู้ใช้แรงงาน เมื่อเปลี่ยนเป็นคำว่า ‘ยาบ้า’ คือยาที่จะทำให้เกิดอาการหลอนและคลุ้มคลั่ง ความหมายนี้ทำให้ผู้คนรู้สึกหวาดกลัวกับยาชนิดนี้¹⁰³

นอกจากนี้ การขยายตัวของโรคเอดส์เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ยาเสพติดน่ากลัวยิ่งขึ้น ในพ.ศ. 2532 โรคเอดส์ได้ระบาดไปสู่บุคคลทั่วไปทั้งในหมู่ผู้ใช้ยาเสพติดชนิดฉีดเข้าเส้นเลือด คนขายบริการทางเพศ ไปจนถึงคนในครอบครัวตั้งแต่ ผู้หญิง ผู้ชาย เด็ก และเด็กแรกเกิด การแพร่กระจายอย่าง

¹⁰² รัตนา จักกะพาก, “จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์ : รายงานการวิจัย,” (จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กองทุนวิจัยคณะนิติศาสตร์, 2546), หน้า 177.

¹⁰³ พวงทอง ภาวครพันธุ์, “ปฏิบัติการสงครามของการรณรงค์ปัญหายาเสพติดในประเทศไทย,” ใน *ความรุนแรงซ่อน-หาสังคมไทย*, ชัยวัฒน์ สถาอานันท์ (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: มติชน, 2553), หน้า 148; พงษ์ไพจิตร และคณะ, *ห่วย ซ่อง บ่อน ยาบ้า: เศรษฐกิจนอกกฎหมายกับนโยบายสาธารณะในประเทศไทย*, พิมพ์ครั้งที่ 1 (เชียงใหม่: ตรีสวิน (ซิลค์เวอร์มบุคส์), 2543), หน้า 237; ขวัญใจ ผลิเจริญสุข, “การสื่อสารในครอบครัว กับความรู้และทัศนคติเกี่ยวกับยาบ้าของนักเรียนมัธยมศึกษาตอนต้น ในเขตกรุงเทพมหานคร,” (วิทยานิพนธ์นิติศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), หน้า 117.

รวดเร็วและรุนแรงทำให้คนไทยติดเชื้อเอชไอวี 3-6 ล้านคน (ปี 2543)¹⁰⁴ การรณรงค์คือการทำให้คนในสังคมหวาดกลัวโรคเอดส์และยาเสพติด อาทิ บทความในนิตยสาร *แม่และเด็ก* ฉบับเดือนมกราคม 2537 เรียกร้องให้สื่อมวลชนสร้างความกลัวต่อโรคร้ายนี้ “เอดส์นั้นต้องทำให้น่ากลัว มิฉะนั้นเด็กจะเห็นเป็นเรื่องธรรมดา การเสนอข่าวสารจากต่างประเทศคนที่เอดส์แล้วตายเด็กจะได้เกิดความกลัวและระมัดระวัง”¹⁰⁵ บางบทความแนะนำว่า “สื่อที่จะนำเสนอควรเน้นภาพที่บาดเจ็บและน่ากลัว ถ้าพูดถึงความตายก็ให้ใช้สีดำ หรือถ้านึกถึงอันตรายให้ใช้สีแดง”¹⁰⁶ หากสื่อสารณะโดยทั่วไปต้องการให้วัยรุ่นรู้ถึงอันตรายของโรคเอดส์และการเสพยาเสพติดโดยใช้เข็มฉีดยาร่วมกัน เช่นนั้นแล้วภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* สร้างการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาวัยรุ่นติดยาเสพติดอย่างไร?¹⁰⁷

ภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* มีได้แต่เพียงนำเสนอภาพความน่ากลัวอันเกิดจากการออกฤทธิ์ของสารเสพติดเท่านั้น แต่มีเนื้อหาหลักอยู่ที่การเน้นย้ำประเด็นความตกต่ำของชีวิตวัยรุ่นเมื่อติดยาเสพติด รัตนา จักกะพาก ชี้ให้เห็นว่า “มุมมองที่สำคัญที่ใช้บ่อย ๆ ในการถ่ายทอดเรื่องราวทั้งหมดนี้ คือ มุมกด (high angle) และการวางกล้องในระดับต่ำกว่าระดับสายตาคน (worm’s-eye view) ที่แสดงถึงความตกต่ำของตัวละครในเรื่อง”¹⁰⁸ วิธีการถ่ายกล้องมุมกดกระทำโดยการตั้งกล้องในตำแหน่งที่สูงกว่าตัวละคร ในภาพยนตร์เรื่องนี้ภาพมุมกดกำลังบ่งบอกถึงชะตากรรมที่โหดร้ายของตัวละคร เช่น ฉากแป้มกับปูเสพยาอยู่ในสุขาแคบ ๆ ของสถานบันเทิงแห่งหนึ่ง ผู้กำกับเลือกใช้มุมกล้องแบบกด (ภาพ 24) เพื่อสร้างความรู้สึกด้อยค่าของตัวละคร ภาพมุมกดนี้ใช้คู่กับภาพมุมกล้องระดับสายตานก (bird’s-eye view) (ภาพ 24) เป็นมุมมองที่ใช้เพื่อแสดงให้เห็นโลกอันต่ำต้อยของแป้มและปู ผู้กำกับใช้มุมกล้องในฉากนี้เพื่อสื่อสารสำคัญของภาพยนตร์อันได้แก่ยาเสพติดได้ตัดขาดชีวิตของพวกเขาจากโลกภายนอก เหลือไว้แต่เพียงพื้นที่หรือโลกส่วนตัวอันคับแคบ เร้นลับ อ้างว้างและเดียวดาย¹⁰⁹

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

¹⁰⁴ วอลเดน เบลโล, เชียร์ คันนิงแฮม, ลี เค็ง ปอห์, *โคกนาฏกรรมสยาม: การพัฒนาและการแตกสลายของสังคมไทยสมัยใหม่*, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโกลด์คิมทอง, 2545), หน้า 326-327.

¹⁰⁵ “สื่อมวลชน เอดส์และเด็กไทย,” *แม่และเด็ก* 17,263 (มกราคม 2537): 215.

¹⁰⁶ “การสอนเด็กเรื่องเอดส์ดีหรือไม่,” *แม่และเด็ก* 17,264 (กุมภาพันธ์ 2537): 224.

¹⁰⁷ อย่างไรก็ตามประชาชนบางกลุ่มไม่เห็นด้วยกับการรณรงค์ให้เกิดความหวาดกลัว อาทิ จอน อึ้งภากรณ์ ประธานคณะกรรมการองค์การพัฒนาเอกชนด้านเอดส์ กล่าวว่า “ความหวาดกลัว และอาการรังเกียจเดียดฉันท์ที่พุ่งเป้าไปยังผู้ติดเชื้อในบ้านเราทุกวันนี้ เป็นผลพวงมาจากวิธีการรณรงค์ที่ผิดพลาดในขั้นต้น” การเสนอภาพที่น่าสะพรึงกลัวแม้จะทำให้คนรู้สึกกลัวโรคเอดส์และยาเสพติดแล้ว แต่คนรังเกียจคนติดเชื้อโรคเหล่านี้ด้วย อ้างใน อภิญา ดันทวีวงศ์ “ถล่มศูนย์เอดส์สาเหตุจาก ‘ภาพหลอน,’” *สยามโพสต์* (5 กรกฎาคม 2538): 5 และดูเพิ่มเติมใน “โฉมหน้าเอดส์ปี 2537 โคกนาฏกรรมทางสังคมบทความรุ่งโรจน์ทางเศรษฐกิจ,” *มติชน* 14,698 (7 มกราคม 2537): 31-33.

¹⁰⁸ รัตนา จักกะพาก, “จิตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์ : รายงานการวิจัย,” หน้า 171.

¹⁰⁹ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เสียดาย* [ภาพยนตร์], 01:10:00-01:30:00 นาที.



ภาพ 24 แม่ (ใส่แว่น) และปู เสพยาอยู่ในห้องน้ำ

ที่มา: ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), เสียตาย [ภาพยนตร์], (ไทย: สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล, 2537)



ภาพ 25 ปูเสพยาจนเกิดอาการภาวะซีมเศร้า

ที่มา: ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), เสียตาย [ภาพยนตร์], (ไทย: สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล, 2537)

นอกจากนี้ ภาพยนตร์เรื่อง *เสียตาย* นำเสนอความน่าสะพรึงกลัวของยาเสพติดโดยเน้นการออกฤทธิ์ต่อประสาทและผลกระทบต่อร่างกายและจิตใจอย่างรุนแรง ตัวอย่างเช่นชีวิตวัยรุ่นของปู เธอเกิดในครอบครัวที่พ่อแม่หย่าร้างกัน แม่ของปูเล่าถึงนิสัยของลูกว่า “ก็ไม่รู้เหมือนกันว่าปูเริ่มติยาตั้งแต่เมื่อไหร่ ฉันเพิ่งรู้เมื่อเร็วมาเนี่ยเอง ... นั่นเป็นครั้งแรกที่ปูเมายา [ภาพ 25] และนั่นก็เป็นครั้งแรกที่เห็นลูกอยู่ในสภาพแบบนั้น [แม่ร้องไห้] ฉันยอมรับไม่ได้ รับไม่ได้ ฉันคงต้องจำไปตลอดชีวิต”¹¹⁰ บทสัมภาษณ์ของแม่นำเสนอไปพร้อมกับภาพปูกำลังเสพยาจนเกิดอาการคลุ้มคลั่งและเครียดจนอยากฆ่าตัวตาย (ภาพ 25) เราอาจตีความฉากนี้ได้สองความหมาย กล่าวคือ ยาเสพติดก่อความทุกข์ทรมาน

¹¹⁰ เรื่องเดียวกัน, 00:15:00 – 00:25:00 นาที.

โดยเฉพาะแก่ผู้เป็นแม่เมื่อต้องเห็นลูกทูนทรายจากพิษของยาเสพติด และแม่ต้องทนเพ่งมองสายโลหิตของลูกที่ไหลลงสู่ท่อระบายน้ำราวกับสิ่งปฏิกูลอันไร้ค่า หากแต่ไม่มีแม่คนใดที่จะทำใจยอมรับได้ว่าโลหิตที่หลังรินอยู่เบื้องหน้ามิใช่สายเลือดที่กลั่นออกมาจากร่างกายของลูกตน ในอีกด้านหนึ่งภาพยนตร์นำเสนอผลกระทบของยาเสพติดที่มีต่อระบบประสาทของผู้เสพผ่านฉากความรุนแรง ทั้งการทำร้ายร่างกายตนเองและอารมณ์คลุ้มคลั่งของตัวละคร เมื่อเฮโรอีนเริ่มออกฤทธิ์หลอนประสาท ปูใช้กำปั้นต่อยกระบอกจนเลือดอาบ และใช้มีดกรีดแขนตัวเองเป็นทางยาว ภาพเหล่านี้ถ่ายทั้งมุมภาพระยะปานกลาง (medium shot) และระยะใกล้ (close-up) เพื่อให้ผู้ชมเห็นอาภัพกิริยาและสีหน้าของปูอย่างใกล้ชิด สิ่งที่ผู้ชมยอมสัมผัสได้ก็คือภาวะอันวิปริตของปูอันเนื่องมาจากฤทธิ์ของเฮโรอีน ผู้กำกับภาพยนตร์ยังใช้มุมกล้องระดับสายตาคนเพื่อสื่อถึงสภาพอันตกต่ำอย่างถึงที่สุดของปู¹¹¹ นอกจากนี้ผู้กำกับยังเน้นย้ำความเจ็บปวดทางร่างกายและจิตใจของทั้งผู้เสพและคนที่ตนรักไปพร้อมกัน เมื่อแยมเกิดอาการลงแดงจนหนาวสั่น ปวดท้อง ปวดกล้ามเนื้อ ประสาทหลอนและคลุ้มคลั่ง ผู้กำกับนำเสนอให้ผู้ชมเห็นความน่าสะพรึงกลัวของอาการดังกล่าวผ่านภาพและเสียงของตัวละคร ผู้ชมจะได้ยินแยมกรีดร้องอย่างโหยหวนแสดงถึงความเจ็บปวดทรมานแสนสาหัส คู่ขนานไปกับเสียงร้องไห้ของพ่อและแม่ซึ่งเป็นเสียงของความทุกข์ใจที่มีอาจช่วยลูกให้พ้นจากความทรมานนั้นได้ เสียงร้องเหล่านี้นำเสนอด้วยมุมภาพระยะใกล้มาก (extreme close-up) เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นใบหน้าอันซีดเซียวราวกับร่างไร้วิญญาณของแยม¹¹² ฉากความรุนแรงเหล่านี้มีบทบาทในการประกอบสร้างการรับรู้ถึงความน่าสะพรึงกลัวและความตกต่ำเมื่อวัยรุ่นอ่านใช้ยาเสพติด

ความสัมพันธ์ภายในครอบครัวที่มีปัญหามีส่วนผลักดันให้วัยรุ่นเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับยาเสพติด ผู้หญิงทั้ง 4 คนต่างก็มาจากพื้นฐานครอบครัวที่ราวฉานรุนแรงแตกต่างกันไป ในครอบครัวของแยม พ่อแม่ของเธอมักทะเลาะและลงไม้ลงมือกันอยู่เป็นประจำ ภาพยนตร์นำเสนอฉากสัมภาษณ์ของแยมถึงนิสัยของสามีว่า “พี่เขาเป็นคนเจ้าระเบียบ แบบว่าเขาเป็นตำรวจ เห็นใครทำอะไรผิดกฎหมายเป็นไม่ได้เลย อย่างฉันนี่ก็ชอบเล่นไฟ ก็เป็นการพักผ่อนอะนะ ... ถ้าเขาจับได้ก็เป็นเรื่องเลย”¹¹³ เมื่อสามีเห็นภรรยาเล่นไฟอยู่ เขารู้สึกโกรธจึงเดินไปจิกศีรษะภรรยากลางวงไฟแล้วก็ลากภรรยากลับไปห้องแล้วตบ ต่อย เตะ และถีบเข้าที่ใบหน้าและร่างกายของภรรยา แยมทำได้แต่เพียงตะโกนกรีดร้องด้วยน้ำตาว่า “พ่อ พ่อ พ่อ อย่าทำแม่”¹¹⁴ ครอบครัวจึงไม่ใช่พื้นที่ของความสุขหรือความอบอุ่นอีกต่อไป เช่นเดียวกับครอบครัวของเงาะมักตบตีกันเป็นประจำ เนื่องจากพ่อติดสุราและมักคิดไปเองว่า

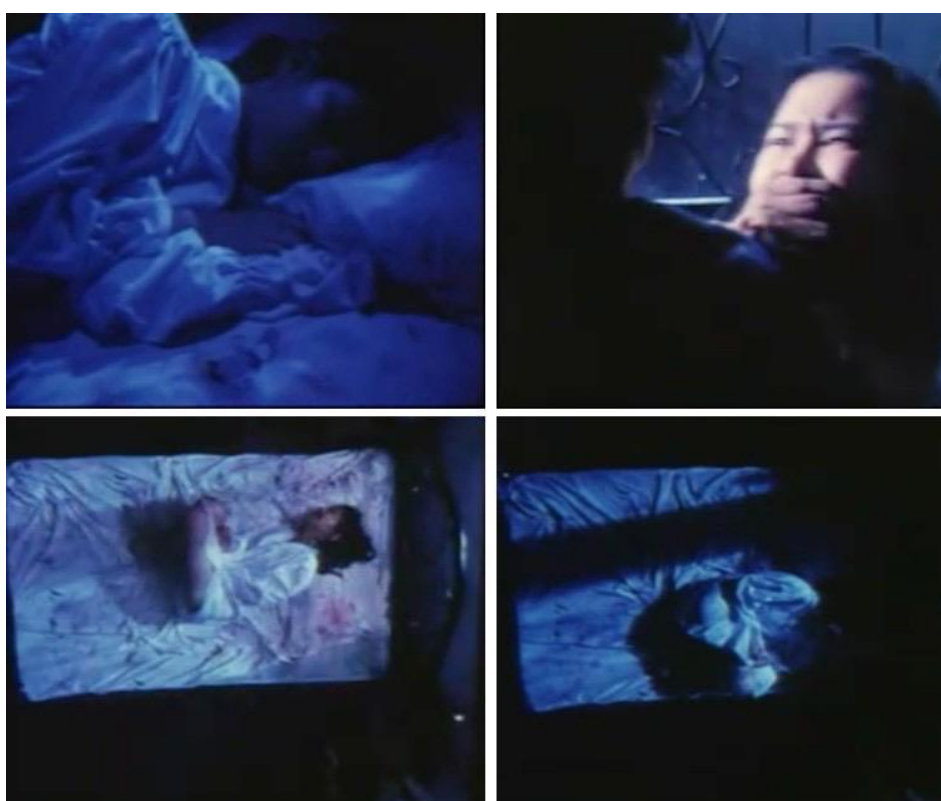
¹¹¹ เรื่องเดียวกัน, 00:21:50 – 00:26:00 นาที.

¹¹² เรื่องเดียวกัน, 01:29:00 – 01:34:50 นาที.

¹¹³ เรื่องเดียวกัน, 00:04:00 – 00:05:50 นาที.

¹¹⁴ เรื่องเดียวกัน, 00:05:50 – 00:08:00 นาที.

แม่ไปมีชู้ เเงะจึงโตมากับคำด่าและภาพพ่อจับหัวแม่โขกกับพื้นผนังและต้อยซ้ำ¹¹⁵ เเงะจึงเลือกออกมาเที่ยวเตร่ในห้างสรรพสินค้าและสถานบันเทิง อย่างน้อยก็ไม่ต้องเห็นภาพพ่อแม่ทะเลาะกัน กระนั้นเมื่อเเงะยังกลับบ้านดึกเท่าไร ก็ยังทำให้พ่อโกรธและรอทำร้ายร่างกายคล้ายกับที่แม่โดนกระทำ¹¹⁶ ฉากความรุนแรงอย่างสุดโต่งในภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* ทำหน้าที่กระตุ้นความคิดของผู้ชมให้เห็นด้านมืดของปัญหาความรุนแรงในครอบครัวซึ่งจะส่งผลต่อการปลุกเร้ารุนแรงเข้าสู่วงจรอุบาทว์ของการเสพยาเสพติดได้ ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้ภาวะสุดโต่งทางอารมณ์สร้างการรับรู้ถึงความสัมพันธ์ระหว่างความรุนแรงในครอบครัวกับความรุนแรงของยาเสพติดได้อย่างชัดเจน¹¹⁷



ภาพ 26 ปู่ถูกพ่อเลี้ยงข่มขืน

ที่มา: ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เสียดาย* [ภาพยนตร์], (ไทย: สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล, 2537)

ท้ายที่สุด ภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* ใช้ฉากข่มขืนเป็นสัญลักษณ์เน้นย้ำความรุนแรงในครอบครัวที่ สุดโต่งที่สุดสัญลักษณ์หนึ่ง เมื่อปู่ย้ายมาอยู่กับแม่และพ่อเลี้ยงที่กรุงเทพฯ พ่อเลี้ยงมักแอบมองปู่ด้วยสายตาที่เห็นกระหายทางเพศ คืนหนึ่งฝนตกหนักพ่อเลี้ยงบุกเข้าห้องและข่มขืนเธอ (ภาพ

¹¹⁵ เรื่องเดียวกัน, 00:10:00 – 00:18:25 นาที.

¹¹⁶ เรื่องเดียวกัน, 00:12:00 – 00:18:00 นาที.

¹¹⁷ สมสุข หินวิมาน อธิบายเกี่ยวกับการตบของตัวละครในสื่อบันเทิงไทยไว้ว่า “การตบจะมีบทบาทสร้างความรุนแรงและทำให้อารมณ์ของเรื่องเข้มข้นขึ้น ... [เช่น] ตัวละครหญิงอาจตบหน้าตัวละครชายเพื่อแสดงการลุกแค้น” ดู สมสุข หินวิมาน, *อ่านทีวี: การเมืองวัฒนธรรมในจอโทรทัศน์* (กรุงเทพฯ: พารากราฟ, 2558), หน้า 118.

26)¹¹⁸ ผู้กำกับใช้แสง เสียง ระยะเวลาและมุมกล้องเร้าความรู้สึกให้ดูเศร้า หดหู่ รุนแรงและน่ากลัว ภาวะสิ้นหวัง ถูกทอดทิ้ง ได้รับความช่วยเหลือขณะที่ถูกพ่อเลี้ยงข่มขืนแสดงออกผ่านฉากพาญฝันที่โหม กระหน่ำกลบเสียงร้องขอความเมตตาของปู ผู้กำกับจัดแสงให้มีความมืดทึบ (low key) สลับกับแสง ฟาแลบที่ตกกระทบใบหน้าของปูและพ่อเลี้ยงเน้นย้ำความมืดมิดในจิตใจของทั้งผู้กระทำและผู้ถูกกระทำ นอกจากนี้ผู้กำกับถ่ายภาพระยะใกล้มากเพื่อให้เห็นสีหน้าของพ่อเลี้ยงที่ดูน่ากลัวและ ใบหน้าปูของที่กำลังหวาดผวาและเจ็บปวดอย่างเห็นได้ชัด ภาพระยะใกล้ใช้คู่กับมุมภาพในระดับ สายตานก (bird's eye view) ทั้งนี้เพื่อบ่งบอกถึงการตกอยู่ในสภาพจนมุมในที่แคบและการ กระเสือกกระสนด้วยความเจ็บปวดของปู (ภาพ 26 ด้านล่าง) นอกจากนี้ปูใส่ชุดนอนสีขาวซึ่งสื่อถึง ความบริสุทธิ์และความใสซื่อของวัยรุ่น ทว่าเมื่อถูกพ่อเลี้ยงข่มขืนจนเลือดเลอะเสื้อผ้าและที่นอน (ภาพ 26 ด้านล่างซ้าย) ภาพนี้เป็นประจักษ์พยานของความรุนแรงและความโหดร้ายที่ผู้ใหญ่กระทำ ต่อเด็ก¹¹⁹ แทนที่แม่จะช่วยเหลือเธอแต่กลับไปเข้าข้างสามีใหม่ ปูตัดสินใจย้ายออกจากบ้านไปอยู่ หอพักและใช้ยาเสพติดเพื่อหนีปัญหา ในภาพยนตร์เรื่องนี้การข่มขืนคือสัญลักษณ์ของความรุนแรง และทำหน้าที่สร้างความขัดแย้งระหว่างตัวละครพ่อแม่และลูก เราอาจกล่าวได้ว่าการจัดองค์ประกอบ ภาพต่าง ๆ ในฉากนี้ มีจุดมุ่งหมายเพื่ออธิบายให้ผู้ชมได้เห็นถึงความรุนแรงและความน่าสะพรึงกลัว ของพ่อเลี้ยงจากความเป็นพ่อกลายเป็นคนชั่วที่ข่มขืนลูก และความเจ็บปวดของปูที่ถูกพ่อเลี้ยงข่มขืน จนต้องหันไปพึ่งยาเสพติด ความรุนแรงอันสุดโต่งในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเป็นองค์ประกอบหลักที่ ภาพยนตร์ใช้เพื่อสร้างคู่ความสัมพันธ์เชิงเหตุผล (causal link) ระหว่างความรุนแรงในครอบครัวใน ฐานะสาเหตุกับการหันเข้าหายาเสพติดของวัยรุ่นในฐานะผลอันหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่เกิดขึ้นในการรับรู้ ของผู้ชมภาพยนตร์

แม้ภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* นำเสนอเนื้อหาความรุนแรงจนผู้ชมรู้สึกหวาดกลัวยาเสพติด แต่ตอนจบกลับไม่ใช่โศกนาฏกรรมของวัยรุ่นทั้งสี่คน วัยรุ่นได้เปลี่ยนแปลงตัวเองให้รู้จักผิดชอบชั่วดี เมื่อผ่านช่วงวัยรุ่นแล้วปูไปรักษาตัวที่วัดถ้ากระบอกจนเลิกยาได้ และตอนจบ ปู เจา และเดือน มาวิ่ง เล่นตามชายหาดด้วยความสนุกสนานเหมือนเด็กทั่วไปที่ยังไม่เคยประสบเหตุการณ์อันเลวร้ายมาก่อน พวกเขาพูดความในใจต่อกันว่า “แต่กูเสียดายเวลาที่ผ่านไปมากกว่า จำไม่ได้ละความรู้สึกตอนเด็กเป็น อยากรู้ ... ถ้ากูกลับไปเป็นเด็กได้อีกครั้งนะ”¹²⁰ ต่างจากแม่ที่เลือกกลับไปเสพยาอีกครั้ง เพื่อนทั้ง สามคนพูดถึงแม่ว่า “อ๊แม่มนะ เสียดายมันวะ มันเพิ่ง 15 เอง”¹²¹ ดังนั้นคำว่า ‘เสียดาย’ จึงไม่ใช่

¹¹⁸ ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *เสียดาย* [ภาพยนตร์], 00:39:00 – 00:43:00 นาที.

¹¹⁹ เรื่องเดียวกัน, 00:39:00 – 00:43:00, 00:56:00 – 00:57:00 นาที.

¹²⁰ เรื่องเดียวกัน, 01:44:31 – 01:45:00 นาที.

¹²¹ เรื่องเดียวกัน, 01:44:31 – 01:45:00 นาที.

การอาลัยคนที่เสียชีวิตเพราะยาเสพติด แต่ความหมายที่แท้จริงแล้วอาจหมายถึง ความรู้สึกที่อยากได้สิ่งที่เสียไปให้กลับคืนมา นั่นคือ ชีวิตวัยรุ่นที่ยาเสพติดได้พรากไปจากพวกเขา

การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ การเมือง และสังคมในช่วงทศวรรษ 2520 – 2530 ส่งผลต่อการสร้างภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมอย่างมีนัยยะสำคัญ โดยเฉพาะภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับปัญหาครอบครัวชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้*, *น้ำพุ* และ *เสียดาย* เผยให้เห็นถึงความกังวลของสังคมร่วมสมัยที่มีต่อปัญหาความสัมพันธ์ของครอบครัวที่ไม่ราบรื่น ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องต่างให้ความสำคัญกับการสร้างความอบอุ่น ความใกล้ชิดสนิทสนม และการดูแลเอาใจใส่ภายในครอบครัว ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* นำเสนอบทบาทการเป็น ‘แฟมิลี่แมน’ ที่สร้างความใกล้ชิดสนิทสนมกับลูก พร้อมกับเตือนสติ ‘เวิร์กกิ้งวูแมน’ ที่อาจห่างเหินจากลูกไปบ้าง เช่นเดียวกับลูกที่ไม่ควรคิดไปเองว่าพ่อแม่ไม่รัก เพราะบ้านและครอบครัวคือที่พักพิงที่อบอุ่นที่สุดของเด็กแล้ว ภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* มุ่งเน้นการสร้างการรับรู้ถึงสาเหตุที่วัยรุ่นติดยาเสพติดว่ามีความสัมพันธ์กับความรู้สึกแปลกแยกของวัยรุ่นที่อาจเกิดขึ้นได้ในสังคมร่วมสมัยที่ปฏิสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัวห่างเหินกันมากขึ้น ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *เสียดาย* เสนอคู่ความสัมพันธ์เชิงเป็นเหตุเป็นผลระหว่างปัญหาความรุนแรงในครอบครัวกับการเสพยาของวัยรุ่น ถึงแม้ว่าทั้งภาพยนตร์เรื่อง *น้ำพุ* และ *เสียดาย* จะเห็นด้วยกับความเข้าใจของสังคมไทยที่ว่าปัญหาครอบครัวมีส่วนผลักดันให้วัยรุ่นติดยาเสพติด กระนั้นก็ตามภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องนี้ยังคงแตกต่างจากความเข้าใจของสังคมไทยอย่างมีนัยยะสำคัญ ได้แก่ การระบุลักษณะของปัญหาครอบครัวได้ชัดเจนกว่ามาก ทั้งประเด็นความรู้สึกแปลกแยกของวัยรุ่นและการทำร้ายร่างกายของคนในครอบครัว ภาพยนตร์จึงมีบทบาทสำคัญต่อการสร้างการรับรู้ปัญหายาเสพติดและปัญหาครอบครัวของเยาวชนไทย

บทที่ 5

ภาพยนตร์กับปัญหาชนบท ทศวรรษ 2520 ถึงทศวรรษ 2530

ณ หมู่บ้านแห่งหนึ่งบนยอดเขาสูงในภาคเหนือของประเทศไทย ชายคนหนึ่งกำลังกระโดดโลดเต้นด้วยความดีใจแล้วตะโกนเสียงดังว่า “ดีใจแท้ ๆ เขาได้เป็นพ่อคนแล้ว” ภรรยาได้ให้กำเนิดบุตรชาย 1 คน ทว่าชายคนนี้ก็ดีใจได้ไม่นานเมื่อภรรยาคลอดลูกออกมาอีก 1 คน กลายเป็นลูกแฝด หมู่บ้านมีความเชื่อว่านี่คือผีห่ามาเกิดเป็นอัปมงคลต้องฆ่าเด็กทิ้ง ชายคนนี้รู้สึกเศร้ามาก เขาพูดกับพ่อใหญ่ว่า “เขาม่าลูกบได้” ทว่าพ่อใหญ่ก็อาสาฆ่าเด็กแทนต่อหน้าผู้เป็นพ่อ และชายคนนี้ก็กับภรรยาที่ต้องถูกพ่อใหญ่เผาบ้านและขับไล่ออกจากหมู่บ้านเพื่อไล่สิ่งอัปมงคล¹

ณ โรงเรียนกวดวิชาแห่งหนึ่งในกรุงเทพฯ หมู่บ้านนอกจากบ้านโฆ้ง จังหวัดสุพรรณบุรีกำลังนั่งแอบมองสาวเมืองกรุงผู้มีฐานะ เพราะความสวยของเธอทำให้หนุ่มคนนี้อบชอบตั้งแต่แรกเห็น ทว่าสาวเมืองกรุงมิได้สนใจเขาเลยเพราะเธอมีหนุ่มในเมืองตามจีบไม่ขาดสาย หมู่บ้านนอกคนนี้ก็มิได้ละความพยายามแม้จะโดนดูถูกว่า “โธ่เอ๊ยโธ่บ้านนอก” อยากได้สาวเมืองกรุงเป็นแฟน ด้วยความใสซื่อและความจริงใจของหนุ่มบ้านนอกคนนี้ทำให้สาวเมืองกรุงหันมาสนใจเขาในที่สุด²

ณ หมู่บ้านชนบทแห่งหนึ่งในชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย เด็กชายชาวมุสลิมวัย 13 ปีคนหนึ่งเดินมาหาพ่อที่กำลังทำงานอยู่หน้าสถานีรถไฟ เขาพูดกับพ่อว่า “ป๊ะ ค่ากระดาสอบ ครูบอกพรุ่งนี้วันสุดท้ายแล้ว” พ่อมีสีหน้าเศร้าเพราะไม่มีเงินให้ลูก เด็กชายคนนี้ส่งสารพ่อมาก รุ่งเช้าเขามอบกับครูว่า “ครูครับวันพรุ่งนี้ผมจะลาออกจากโรงเรียนครับ ... ผมจะออกไปขายไอติม ... ผมจะออกไปหาเงินช่วยพ่อ” ทว่าครูก็ช่วยเด็กคนนี้นั้นจนเรียนจบและออกมาเป็นพ่อค้าขายไอศกรีมช่วยครอบครัวหารายได้³

ชีวิตของชายทั้งสามคนข้างต้นเป็นเรื่องราวจากภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมที่เกี่ยวกับสังคมและชนบทของประเทศไทยในทศวรรษ 2520 - 2530 ได้แก่ คนภูเขา บุญชูผู้น่ารัก และ ผีเสื้อและดอกไม้ ในช่วงเวลาดังกล่าว มีผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มหนึ่งหันมาผลิตภาพยนตร์ในลักษณะนี้มากขึ้น ทั้งนี้เพราะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมไทยอันเนื่องมาจากการเติบโตขององค์กรพัฒนาเอกชนด้านการพัฒนาชนบทภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ได้กลายเป็นทางเลือกของนักศึกษาและปัญญาชนในการเคลื่อนไหวสังคมไทยภายใต้แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมชุมชนและการต่อต้านกระแสโลกาภิวัตน์ใน

¹ วิจิตร คุณาภูมิ (ผู้กำกับ), คนภูเขา [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2522), 00:23:00 – 00:38:10 นาที.

² บัณฑิต ฤทธิธกล (ผู้กำกับ), บุญชูผู้น่ารัก [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2531), 00:01:00 – 01:54:00 นาที.

³ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), ผีเสื้อและดอกไม้ [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2528), 00:01:00 – 00:30:30 นาที.

สังคมไทย แนวคิดดังกล่าวได้สร้างผลสะท้อนแก่นักวิชาการ ปัญญาชน สื่อมวลชน และรวมถึงนักประวัติศาสตร์เกิดการตื่นตัวในการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่น⁴

วงการภาพยนตร์เริ่มต้นตัวกับกระแสการพัฒนาชนบทเช่นกัน ผู้กำกับภาพยนตร์ไทยจำนวนไม่น้อยสนใจสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับชนบทควบคู่ไปกับกระแสภาพยนตร์แนววัยรุ่นที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก⁵ ดังนั้น บทนี้จึงมุ่งศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเกี่ยวกับชนบทจำนวนสามเรื่อง ได้แก่ *คนภูเขา* (2522) กำกับโดยวิจิตร คุณาวุฒิ, *ผีเสื้อและดอกไม้* (2528) กำกับโดยยุทธนา มุกดาสนิท และ *บุญชูหนุ่มรัก* (2531) กำกับโดยบัณฑิต ฤทธิ์ถกล ภาพยนตร์สามเรื่องนี้น่าสนใจเป็นอย่างมากเนื่องจากในด้านหนึ่งภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้อภิปรายการรับรู้ปัญหาชนบทของชนชั้นกลางในเขตเมือง อาทิ ปัญหาการปลูกฝิ่นและตัดไม้ทำลายป่าของชาวเขาในภาคเหนือ ปัญหาคนชนบทอพยพย้ายถิ่นเข้ามาในกรุงเทพฯ และปัญหาความไม่สงบในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย⁶ ในอีกด้านหนึ่งในแง่ของธุรกิจภาพยนตร์ไทยทั้งสามเรื่องเป็นภาพยนตร์ที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมอย่างมาก เห็นได้จากรายได้ รางวัลและคำวิจารณ์จำนวนมากที่พุดถึงในหนังสือพิมพ์และนิตยสาร⁷ ดังนั้นภาพยนตร์เหล่านี้จึงมีความสำคัญและเป็นตัวแทนของยุคสมัยได้อย่างชัดเจน

⁴ ธงชัย วินิจจะกุล, “การเปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์ของอดีต: ประวัติศาสตร์ใหม่ในประเทศไทยหลัง 14 ตุลาคม,” ใน *สถานภาพไทยศึกษา: การสำรวจเชิงวิพากษ์*, ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และคณะ, บรรณาธิการ, กรุงเทพฯ: ตรัสวิน (เชลล์เวอร์มบุ๊กส์), 2543, หน้า 29-34; และดูการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่นได้ใน อธิดา สารยา, *ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น: ประวัติศาสตร์ที่สัมพันธ์กับสังคมมนุษย์*, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2539); อภิราตี จันทรแสง, *ประวัติศาสตร์นอกขนบ*, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อินทนิล, 2555)

⁵ ดูตัวอย่างภาพยนตร์ไทยเกี่ยวกับชนบทได้ใน วิจิตร คุณาวุฒิ (ผู้กำกับ), *ลูกอีสาน* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไพร่สตาร์โปรดักชั่น, 2525); มานพ อุดมเดช (ผู้กำกับ), *ประชาชนนอก* [ภาพยนตร์], (ไทย: สภาคทอลิกแห่งประเทศไทยเพื่อการพัฒนา, 2524); สุรสิทธิ์ ผาธรรม (ผู้กำกับ), *ครูบ้านนอก* [ภาพยนตร์], (ไทย: ดวงกมลมหรสพ, 2521); สุรสิทธิ์ ผาธรรม (ผู้กำกับ), *หนองหมาว้อ* [ภาพยนตร์], (ไทย: ดวงกมลมหรสพ, 2522); สุรสิทธิ์ ผาธรรม (ผู้กำกับ), *สวรรค์บ้านนา* [ภาพยนตร์], (ไทย: รุ่งกิจฟิล์มโปรดักชั่น, 2526); หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ), *คนเลี้ยงช้าง* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไทยฟิล์มโปรดักชั่น พร้อมมิตรภาพยนตร์, 2533); เชิด ทรงศรี (ผู้กำกับ), *แผลเก่า* [ภาพยนตร์], (ไทย: เชิดไชยภาพยนตร์, 2520)

⁶ ดูตัวอย่างงานวิจัยทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับปัญหาของชนบทในภูมิภาคต่าง ๆ ได้ใน กฤตวิญญ์ ปิรมโพบูลย์, “การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ระหว่าง พ.ศ. 2521-2532,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ สาขาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560); พิพัฒน์ กระแจะจันทร์, “การสร้างภาพลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ “ชาวเขา” ในสังคมไทยระหว่างทศวรรษ 2420 ถึงทศวรรษ 2520,” (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ สาขาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550)

⁷ ภาพยนตร์ *คนภูเขา* ได้รับรางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี (ตุ๊กตาทอง) ประจำปี พ.ศ. 2522 ได้แก่ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, ผู้กำกับการแสดงยอดเยี่ยม, บทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, ออกแบบและสร้างฉากยอดเยี่ยม และรางวัลสุพรรณหงส์ทองคำ ครั้งที่ 1 ประจำปี พ.ศ. 2521-22 ได้แก่ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, นักแสดงนำชายยอดเยี่ยม, และบันทึกเสียงยอดเยี่ยม รางวัลมหกรรมหนังเอเชีย-แปซิฟิก ประเทศสิงคโปร์ (พ.ศ. 2522) ได้แก่ รางวัล “สิงโตทะเล” ภาพยนตร์ยอดเยี่ยมในแนวเสริมสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชาติ ส่วนภาพยนตร์ *ผีเสื้อและดอกไม้* ได้รับรางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี (ตุ๊กตาทอง) ประจำปี พ.ศ. 2528 ได้แก่ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, ผู้กำกับการแสดงยอดเยี่ยม, บทประพันธ์ยอดเยี่ยม, บทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, นักแสดงสมทบชายยอดเยี่ยม, ออกแบบและสร้างฉากยอดเยี่ยม, และตัดต่อลำดับภาพยอดเยี่ยม รางวัลการประกวดภาพยนตร์นานาชาติครั้งที่ 5 ปี ค.ศ. 1986 ณ รัฐฮาวาย ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้แก่ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม East-West Center Award และรางวัลสมาคมสื่อมวลชนคาทอลิกแห่งประเทศไทย ปี พ.ศ.

งานวิจัยก่อนหน้านี้ที่ศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเกี่ยวกับชนบทช่วงทศวรรษ 2520 มักมุ่งศึกษาปัจจัยทางสังคม เศรษฐกิจและการเมืองที่มีผลต่อเนื้อหาภาพยนตร์ เช่น “Thai Films Made in the 1970s as Social Commentary on Migration-related Social Issues” ของเฮียจองยูน (Hyunjung Yoon) วิเคราะห์ภาพยนตร์ 5 เรื่อง ได้แก่ *ลูกอีสาน* (2525) *เทพธิดาโรงแรม* (2517) *ทองพูนโคกโพธิ์* *ราษฎรเต็มขั้น* (2520) *ประชาชนนอก* (2524) และ *ทองปาน* (2520) พบว่า ปัจจัยที่ส่งผลให้ผู้กำกับสร้างภาพยนตร์ดังกล่าว ได้แก่ การพัฒนาทางเศรษฐกิจในรูปแบบอุตสาหกรรมที่มีกรุงเทพฯ เป็นศูนย์กลาง, ความเสื่อมถอยของสังคมเมือง และการได้รับอิทธิพลตะวันตก⁸ ในขณะที่งานวิจัยที่ศึกษาภาพยนตร์แนวย้อนยุคมักชี้ให้เห็นว่าภาพยนตร์มักให้ความหมายแก่ชนบทในฐานะตัวแทนของความเป็นไทย เอกสิทธิ์ พันธุ์พูล ศึกษาเนื้อหาภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีในช่วง พ.ศ. 2520 – 2540 พบว่า ภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี ได้นิยามอัตลักษณ์ความเป็นไทยผ่านสังคมชนบทของคนในสมัยอดีต (สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย-หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองใน พ.ศ. 2475)⁹ ในขณะที่เอกสิทธิ์เน้นศึกษาองค์ประกอบของภาพยนตร์เพื่อแสดงให้ว่าภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรีมีบทบาทในการนำเสนอความเป็นไทย วิชานันท์ฉบับนี้ตั้งสมมติฐานแตกต่างไปจากงานวิจัยก่อนหน้านี้ โดยวิเคราะห์ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเกี่ยวกับชนบทในฐานะสื่อบันเทิงที่ร่วมอภิปรายและถกเถียงปัญหาของชนบทภายใต้บริบททางเศรษฐกิจ การเมืองและสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป และให้ความสำคัญกับการสร้างความหมายและการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับชนบทที่ปรากฏในภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม เพื่อชี้ให้เห็นว่าสังคมร่วมสมัยมีทัศนะต่อชนบทอย่างไร

งานวิชาการด้านสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนเช่นกันว่าชนบทไทยเป็นพื้นที่ของการปะทะสังสรรค์และการช่วงชิงความหมายเหนือพื้นที่แห่งนี้ สามชาย ศรีสันต์ แสดงให้เห็นว่าบริบทที่เปลี่ยนแปลงไปในประเทศไทยส่งผลต่อการรับรู้ การนิยามและการให้ความหมายแก่ชนบท กล่าวคือ ภายหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ภาครัฐให้ความหมายแก่ชนบทว่าเป็นพื้นที่ล้าหลัง ด้อยพัฒนาและผู้คนขาดความรู้ เพื่อสร้างความชอบธรรมในการพัฒนาชนบทให้ทันสมัยและห่างไกลจากภัยคอมมิวนิสต์ สามชายเสนอว่าภาพจำว่าด้วยความล้าหลังของชนบทไทยเช่นนี้ทำให้เกิดการดูหมิ่น

2529 ได้แก่ ภาพยนตร์สร้างสรรค์สังคมดีเด่น และภาพยนตร์ *บุญชูผู้รัก* ทำรายได้มากกว่า 10 ล้านบาท และได้รับรางวัล รางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี (ตุ๊กตาทอง) ประจำปี พ.ศ. 2531 ได้แก่ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม อ้างใน “ประวัติชีวิตและผลงานของวิจิตร คุณาวุฒิ เศรษฐีตุ๊กตาทอง และศิลปินแห่งชาติ,” *หนังไทย*, 17 (มกราคม 2556): 76-78; ครอบครองฤทธิ์ถกล, *พระสีกงานพระราชทานเพลิงศพ บัณฑิต ฤทธิ์ถกล*, [ม.ป.ท.: ม.ป.พ.], 2553; วีระยศ สำราญสุขพิพาเวทย์, “กองทัพบกและแมลงแห่งความดี,” *ศิลปวัฒนธรรม* 9,29 (กรกฎาคม 2551); 26.

⁸ Hyunjung Yoon, “Thai Films Made in the 1970s as Social Commentary on Migration-related Social issues,” (MA Thesis in Thai Studies at Chulalongkorn, 2003), pp.104-117.

⁹ เอกสิทธิ์ พันธุ์พูล, “อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการภาพยนตร์ ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), หน้า 219-261.

ถิ่นแคลนผู้คนและวัฒนธรรมในต่างจังหวัดขึ้น อย่างไรก็ตามนับตั้งแต่กลางทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา การดูถูกดูแคลนนี้นี้ถูกตอบโต้จากกลุ่มแนวคิดวัฒนธรรมชุมชนที่เน้นสร้างความหมายใหม่ให้แก่ชนบท โดยเชิดชูความบริสุทธิ์และความใสซื่อของคนชนบท ภูมิปัญญาท้องถิ่น สังคมการเกษตรแบบดั้งเดิม และคุณค่าของวัฒนธรรมชุมชนในฐานะชุมชนต้นแบบในอุดมคติท่ามกลางความเสื่อมถอยที่อุบัติขึ้นในสังคมเมืองอันเนื่องมาจากวิกฤติเศรษฐกิจและกระแสโลกาภิวัตน์¹⁰

อย่างไรก็ตามวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต้องการศึกษาว่าวาทกรรมชนบทที่ผลิตสร้างโดยรัฐไทยนั้นมีอิทธิพลในการกำหนดความคิดของผู้คนในสังคมมากน้อยเพียงใด โดยมุ่งเน้นศึกษาภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่หรือผู้คนชนบท ทั้งนี้เพื่อพิจารณาการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับชนบทในภาพยนตร์ไทยในยุคสมัยที่ภาครัฐสร้างวาทกรรมชนบทอย่างแข็งขัน บทนี้เสนอว่าการสร้างความหมายและการรับรู้เกี่ยวกับชนบทของภาพยนตร์ไทยมีความสัมพันธ์กับวาทกรรมชนบทของรัฐไทยในลักษณะที่หลากหลาย ทั้งมุ่งแก้ไขวาทกรรมชนบทของรัฐไทยและมุ่งสนับสนุนวาทกรรมดังกล่าว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับอุดมคติทางสังคมและการเมืองของผู้กำกับภาพยนตร์นั่นเอง อย่างไรก็ตามวาทกรรมชนบทของรัฐไทยมิได้ดำรงอยู่โดยปราศจากการต่อต้านหรือปะทะสังสรรค์กับวาทกรรมชนบทอื่น ๆ บางทีงานวิชาการก่อนหน้าอาจจะละเลยการพิจารณาความหลากหลายของวาทกรรมชนบทในสังคมไทยไปก็เป็นได้

5.1 การตั้งคำถามว่าด้วย ‘ความเป็นคน’ ของ *คนภูเขา*

บนยอดภูเขาสูงในภาคเหนือของประเทศไทยเต็มไปด้วยความเชื่อและความศรัทธาภูติผีของ คนภูเขาที่คนเมืองและแม้กระทั่งคนต่างเผ่าในพื้นที่เดียวกันก็ไม่คุ้นชิน ภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* ถ่ายทอดชีวิตของ ‘อาโยะ’ ชายหนุ่มเผ่าอิก้อซึ่งรักใคร่กับ ‘อาโม่โยะ’ หญิงสาวในหมู่บ้านที่รู้จักกันในงานประเพณีลานสาวกอด อยู่มาวันหนึ่งอาโม่โยะตั้งท้อง ทั้งคู่จึงต้องแต่งงานกัน อย่างไรก็ตามเมื่ออาโม่โยะคลอดลูกแฝดซึ่งตามประเพณีของเผ่าอิก้อแล้ว ถือว่าเป็นเรื่องอัปมงคล สามภรรยาต้องฆ่าลูกแฝด เผ่าบ้านและต้องออกไปจากหมู่บ้านเป็นเวลาหนึ่งปี ทั้งคู่ระหกระเหินเดินป่าข้ามแม่น้ำลำธารไปหาที่อยู่ใหม่ ขณะข้ามแม่น้ำอาโม่โยะถูกกระแสน้ำพัดจมหายไป อาโยะเศร้าโศกเสียใจมาก มีหน้าซำระหว่างทางยังบาดเจ็บเพราะถูกพวกฮ่อปล้นและทำร้ายร่างกาย แต่ก็ยังโชคดีที่ชาวเขาเผ่าเข้ามาเจอ และช่วยชีวิตอาโยะไว้ได้ อาโยะรักษาตัวอยู่ที่หมู่บ้านเข้าและรักใคร่ชอบพอกับ ‘เหมยพิน’ สาวเฝ้าในหมู่บ้าน แต่ความรักของทั้งคู่เป็นความรักต่างเผ่าจึงผิดประเพณีและต้องถูกขับออกจากหมู่บ้าน เหมยพินหอบเสื้อผ้าหนีไปกับอาโยะ ทั้งคู่มาตั้งหลักปักฐานที่หมู่บ้านของเผ่ามูเซอและได้รับความช่วยเหลือเกื้อกูลจากบาทหลวงในหมู่บ้าน ทั้งคู่ประกอบอาชีพปลูกฝิ่นเพื่อใช้แลกเปลี่ยนสินค้ากับ

¹⁰ สามชาย ศรีสันต์, *บทสำรวจวาทกรรมชนบทและบ้านนอกในความเป็นไทย : รื้อ-สร้าง-ทบทวน สำนักและมายาคติต่อความขัดแย้งและความเหลื่อมล้ำของชนบทกับเมือง ตั้งแต่ไพร่ ขาวนา คนเสื้อแดง ถึงชนชั้นกลางใหม่*, (กรุงเทพฯ: สมมติ, 2563), หน้า 30-95.

หมู่บ้านอื่น ๆ เฉกเช่นชาวเขาทั่วไป วันหนึ่งมีคนเมืองกลุ่มหนึ่งขึ้นมาเจรจาค้าผืนกับอาเโฮะและได้พบเหมยพิน ด้วยความเป็นนักเลงและลูกน้องของผู้มีอิทธิพล คนเมืองกลุ่มนี้จึงลวนลามและตั้งใจข่มขืนเหมยพิน อาเโฮะต่อสู้กับและฆ่าคนเมืองเสีย เเคราะห์ดีที่เหมยพินและอาเโฮะหนีเอาชีวิตรอดมาได้ ทั้งสองหลบหนีคดียุ่ระยะหนึ่ง แต่ก็ไม่อาจหนีรอดการจับกุมของตำรวจได้ ภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* นำเสนอชีวิตความทุกข์ยากและการผจญภัยของคู่สามีภรรยาท่ามกลางประเพณีอันล้ำสมัยของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวเขาและการทำร้ายของคนเมือง¹¹

ภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* (2522) กำกับโดยวิจิตร คุณาวุฒิ มีบริษัทไฟว์สตาร์โปรดักชั่นเป็นผู้อำนวยการสร้าง ภาพยนตร์เรื่องนี้สร้างขึ้นในช่วงการเปลี่ยนผ่านจากกระแสภาพยนตร์ที่มุ่งอภิปรายและถกเถียงปัญหาสังคมเพื่อเรียกร้องความยุติธรรมและความเป็นธรรมให้กับกลุ่มชนชั้นล่างที่เพื่องฟูในช่วง พ.ศ. 2516 – 2519 มาสู่กระแสภาพยนตร์ที่มุ่งอภิปรายปัญหาครอบครัวและวัยรุ่นชนชั้นกลางในช่วงทศวรรษ 2520 – 2530 ภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* ดูประหนึ่งจะเรียกร้องความยุติธรรมให้แก่ชาวเขาซึ่งเป็นกลุ่มคนชายขอบและไร้อำนาจในสังคมไทย กระนั้นภาพยนตร์เรื่องก็มีใช้ภาพยนตร์ที่อภิปรายปัญหาการกดขี่เอารัดเอาเปรียบของชนชั้นกลางในเมืองต่อชนชั้นล่างดังที่มักปรากฏในภาพยนตร์ของผู้กำกับที่ได้รับอิทธิพลแนวคิดซ้ายใหม่ ภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอเรื่องราวของชาวเขาผู้ตกเป็นเหยื่อของประเพณีอันล้ำสมัยและทารุณโหดร้าย หากภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* จะเรียกร้องความยุติธรรมอันใดให้แก่ชาวเขา ภาพยนตร์เรื่องนี้กำลังเรียกร้องความยุติธรรมและสิทธิการดำรงชีวิตเยี่ยงบุพชนในโลกสมัยใหม่ที่ปัจเจกชนพึงมีเสรีภาพตามหลักสิทธิมนุษยชนของสากลโลก

งานวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษามักอธิบายภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* ตามแนวคิดประพันธกร โดยเห็นว่าประสบการณ์ชีวิตของผู้กำกับภาพยนตร์เป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดเนื้อหาของภาพยนตร์ ตัวอย่างเช่น เคฟ จอนสัน และสาดาร์ตัน มุสิกะวงศ์เสนอว่า วิจิตร คุณาวุฒิ ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้ แสดงความเห็นใจชาวเขาที่อยู่ในช่วงสงครามเย็นอันเป็นช่วงเวลาที่รัฐไทยดำเนินนโยบายทั้งทางการเมืองและวัฒนธรรมเพื่อเปลี่ยนชาวเขาให้เป็นคนไทย ทั้งนี้มีที่มาจากกรณีที่ “วิจิตร คุณาวุฒิ เป็นผู้กำกับหนังไทยซึ่งเกิดในครอบครัวของชาวจีน เขาย่อมทราบดีถึงท่าทีเหยียดหยามคนจีนอันเป็นผลมาจากลัทธิชาตินิยมไทย”¹² หรืองานวิจัยของพาขวัญ ชินพัฒน์วานิชที่เสนอว่าตัวละครเอกในภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องอยู่อย่างโดดเดี่ยว ไร้ญาติขาดมิตร สะท้อนถึงทัศนคติส่วนบุคคลของวิจิตร คุณาวุฒิ ที่ว่าเมื่อเรามีความรักและครอบครัวแล้ว มิตรสหายก็ไม่ใช่ว่าจำเป็นต้องให้ความสำคัญ

¹¹ วิจิตร คุณาวุฒิ (ผู้กำกับ), *คนภูเขา* [ภาพยนตร์], 00:00:01 – 02:12:00 นาที.

¹² เคฟ จอนสัน และสาดาร์ตัน, “ความหลากหลายทางชาติในภาพยนตร์ไทยยุคสงครามเย็นย้อนกลับไปที่ คนภูเขา ของ คุณาวุฒิ,” *หนังไทย*, 17 (มกราคม 2556): 55.

อีกต่อไป¹³ ปัญหาสำคัญของงานวิจัยตามทฤษฎีประพันธ์กรนี้คือขาดหลักฐานรูปธรรมมาสนับสนุนความสัมพันธ์ระหว่างภูมิหลังของผู้กำกับกับเนื้อหาของภาพยนตร์ มีพักต้องกล่าวถึงวลีสำคัญของโรลันด์ บาร์ต (Roland Barthes) ที่ว่า “ผู้ประพันธ์ตายแล้ว” ซึ่งย้ำเตือนให้นักวิชาการตระหนักว่าตัวบทวรรณกรรมและภาพยนตร์ต่างไม่เกี่ยวข้องอันใดกับชีวิตของผู้ประพันธ์หรือผู้กำกับ¹⁴

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสนอว่าภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* เสนอว่าชาวเขาไม่ได้เป็นภัยต่อรัฐไทยแต่อย่างใด ภาพยนตร์เรื่องนี้ปฏิเสธภาพลักษณ์ชาวเขาที่รัฐไทยเป็นผู้สร้างในฐานะที่เป็นคนโง่เขลาต้อยทางปัญญา ทำลายสิ่งแวดล้อม และกล่อมค้ำฝั้นจนเป็นตัวการก่อปัญหาสังคมขึ้น ในทางตรงกันข้ามชาวเขาของวิจิตร คุณาวุฒิ กลับตกเป็นเหยื่อของความเชื่อและประเพณีที่ล้าสมัยในสังคมของชาวเขาเอง อีกทั้งยังตกเป็นเหยื่อของวาทกรรมที่รัฐไทยสร้างขึ้น ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้จึงมีบทบาทในการสร้างการรับรู้ใหม่เกี่ยวกับชาวเขา จากผู้บ่อนทำลายชาติไทยไปสู่การเป็นเหยื่อของวิถีชีวิตอันขัดกับหลักการเสรีภาพขั้นพื้นฐานในโลกสมัยใหม่ ภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* กำลังกระตุ้นให้สังคมเมืองทบทวนความรู้ของตนเองที่มีต่อชาวเขาไปพร้อมกับเรียกร้องให้สังคมไทยหันมาให้ความสนใจกับปัญหาชาวเขาให้ตรงประเด็นมากขึ้น มิใช่ติดหล่มอยู่กับวาทกรรมและภาพมายาคติที่รัฐไทยสร้างขึ้น

หากภาพลักษณ์หลักของชาวเขาที่สังคมไทยรับรู้เป็นวงกว้างนับตั้งแต่ทศวรรษ 2500 เป็นต้นมาคือผู้ฝึกฝนลัทธิคอมมิวนิสต์และผู้บ่อนทำลายความมั่นคงของรัฐไทย ภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* มิได้ให้การยอมรับหรือผลิตซ้ำภาพลักษณ์ดังกล่าวแต่อย่างใด นับตั้งแต่ทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา รัฐไทยสร้างวาทกรรมให้ชาวเขาเป็นผู้บ่อนทำลายชาติไทย ด้วยการเน้นย้ำว่าวัฒนธรรมการถือเจ้าถือผีของชาวเขาอาจทำให้พวกเขาเข้าร่วมกับกลุ่มคอมมิวนิสต์ได้โดยง่าย ดังเช่นความเห็นของพ.ต.ต. สุรพล จุลละพราหมณ์ เมื่อพ.ศ. 2514 ว่า “ชาวเขาไม่มีศาสนาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยว ... ช่องว่างนี้ย่อมเป็นเหตุให้ผู้ก่อการร้ายคอมมิวนิสต์ถือโอกาสโฆษณาลัทธิคอมมิวนิสต์อันเป็นของใหม่สำหรับชาวเขา”¹⁵ ถึงแม้ว่าความคิดดังกล่าวของรัฐบาลจะดูไม่สมเหตุสมผลเพียงใดก็ตาม กระนั้นความคิดนี้ก็เป็นที่ฐานของนโยบายที่รัฐไทยมีต่อชาวเขาสืบมาอีกนาน ด้วยเหตุนี้รัฐไทยจึงมีนโยบายร่วมกับองค์กรพัฒนาเอกชนเข้าไปศึกษาและเผยแพร่ศาสนาพุทธให้คนภูเขา และนักมานุษยวิทยากลุ่มหนึ่งถึงกับนำเสนอว่าการนับถือผีของคนภูเขาเป็นเรื่องเหนือธรรมชาติไม่ใช่ความเชื่อทางศาสนา¹⁶ ในทางตรงกัน

¹³ พาชวิญ ชินพัฒน์วานิช, “ผลงานและแนวการกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ,” (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อมวลชน ภาควิชาสื่อมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), หน้า 163-164.

¹⁴ ดูคำอธิบายข้อเสนอเรื่อง “มรดกกรรมของผู้ประพันธ์” ของโรลันด์ บาร์ต ได้ใน โรลันด์ บาร์ตส์, *มายาคติ*, (กรุงเทพฯ: คบไฟ, 2558), หน้า 91-169.

¹⁵ พิพัฒน์ กระแจะจันทร์, “การสร้างภาพลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ ‘ชาวเขา’ ในสังคมไทยระหว่างทศวรรษ 2420 ถึงทศวรรษ 2520,” หน้า 222-232.

¹⁶ สุนทร สุขสราญจิต, “มายาคติและความรุนแรงของภาพแสดงแทน ‘ชาวเขา’ ในแบบเรียน บทเพลง และภาพยนตร์,” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการพัฒนาสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2551), หน้า 226-227.

ข้ามภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* ไม่ได้ผลิตซ้ำวาทกรรมความสัมพันธ์ระหว่างลัทธิถือเจ้าถือผีกับการขยายตัวของลัทธิคอมมิวนิสต์ในหมู่ชาวเขาตามที่รัฐบาลวิตกกังวลแต่อย่างใดทั้งสิ้น

แท้จริงแล้ว ภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* นำเสนอการตกเป็นเหยื่อของสังคมชนบทที่มีความเชื่อและอคติต่อความเป็นปัจเจกชนของอาโยะ ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยการเล่าถึงวิถีชีวิตของชาวเขาเผ่าต่าง ๆ ที่มีความเชื่อและศรัทธาต่อผีอย่างมั่นคง เผ่าอิก้อของอาโยะเองนับถือผียิ่งกว่าสิ่งใด เชื่อกันว่ามีผีสิงสถิตอยู่ทุกที่ไม่ว่าจะเป็นผีบ้าน ผีป่า ผีน้ำ ผีภูเขา ผีแดด ผีลม หรือผีต้นไม้ ชาวเขาเผ่าอิก้อมักไม่นิยมอาบน้ำเพราะเกรงว่าผีน้ำจะเข้าสิง¹⁷ การที่อาโยะต้องเสียลูกแฝดเพราะเผ่าอิก้อเชื่อว่าถ้าสามีภรรยาคนใดได้ลูกแฝดก็ต้องจำต้องฆ่าทิ้งทันทีเพราะถือว่าผีทำสงมาเกิด ภาพยนตร์ต้องการแสดงให้เห็นว่าความเชื่อเรื่องผีได้ทำลายมนุษยภาพของอาโยะและอาโยะอย่างปาเถื่อน เมื่อทั้งคู่รู้ว่าได้ลูกแฝด สีหน้าของทั้งคู่ก็มีแต่ความทุกข์กังวล เพราะรู้ว่าต้องสูญเสียลูกไปในอีกไม่ช้า (ภาพ 27) อาโยะวิงวอนขอความเห็นใจจากพ่อใหญ่ประจำเผ่าให้ปราณชีวิตเด็กคู่นี้ อาโยะทำใจไม่ได้ที่จะต้องปลิดชีวิตลูกในไส้ด้วยน้ำมือของตนเอง ด้วยความเกรงกลัวต่อผีทำ พ่อใหญ่จึงลงมือฆ่าเด็กทั้งสองคนด้วยความเลียดเย็น แม้แต่ผู้เป็นแม่ก็ไม่มีโอกาสได้สัมผัสและเห็นใบหน้าลูกเป็นครั้งสุดท้าย¹⁸ ความเชื่อภูติผีของชาวเขาในภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ผลักดันให้พวกเขาฝักใฝ่ต่อลัทธิคอมมิวนิสต์และเป็นอริกับประเทศไทย หากแต่ลัทธิถือเจ้าถือผีกลับทำให้ชาวเขาต้องตายทั้งเป็นอย่างไร้มนุษยธรรมตามมาตรฐานของสังคมสมัยใหม่



ภาพ 27 (ซ้าย) อาโยะและอาโยะเสียใจเมื่อรู้ว่าได้ลูกแฝด และ (ขวา) พ่อใหญ่เผาบ้านอาโยะ

ที่มา: วิจิตร คุณาวุฒิ (ผู้กำกับ), *คนภูเขา* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไพโรสตาร์โปรดักชั่น, 2522)

ความรักต่างเผ่าเป็นเรื่องต้องห้ามสำหรับชาวเขา หากละเมิดประเพณีดังกล่าว คู่รักจำต้องถูกขับไล่ออกจากสังคมของเผ่าไป ภายหลังอาโยะได้สูญเสียอาโยะไปแล้ว เขาได้รู้จักกับเหมยพินสาวชาวเข่าคนหนึ่ง ความรักระหว่างหนุ่มอิก้อกับสาวเข่าเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ตามประเพณีของทั้งสอง อาโยะจึงถูกขับไล่ออกจากหมู่บ้านเข่า เขาพูดด้วยน้ำเสียงโกรธว่า “อิก้ออย่างเขาก็เป็นคนเหมือนกัน บ่ใจหมา บ่ใจลิง บ่ใจสัตว์ เขาก็เป็นคนเหมือนสุงอั้น ใจก่อ แม่นก่อ เขาก็เป็นคนเหมือนกัน พวกสุบ

¹⁷ วิจิตร คุณาวุฒิ (ผู้กำกับ), *คนภูเขา* [ภาพยนตร์], 00:10:00 – 00:11:20 นาที.

¹⁸ เรื่องเดียวกัน, 00:23:00 – 00:30:00 นาที.

ใจปืฟ้า บ่ใจเทวดา”¹⁹ (ภาพ 28 ด้านบน) ข้อความนี้แสดงให้เห็นว่าอาโຍะกำลังเรียกร้องความเป็นคนให้กับตนเองและเรียกร้องให้คนในเผ่าเข้าเข้าใจจิตใจของคนด้วยกันมากกว่าเอาใจผีฟ้า เช่นเดียวกับเหมยพิน เธอเลือกที่จะเคารพหัวใจตนเองมากกว่าที่จะเคารพผีฟ้า ภาพยนตร์แสดงให้เห็นผ่านคำพูด มุมกล้องและการกระทำของตัวละคร ก่อนที่เหมยพินจะหนีตามอาโຍะไปอยู่ด้วยกัน เธอพูดกับพ่อด้วยน้ำเสียงหนักแน่นว่า “ไม่ว่าจะไค้ซังเป็นเตอะ ไผจะเกลียดอาโຍะ จะซังอาโຍะ เฮาบ่เกรงไผทั้งนั้น อาโຍะเป็นคนดี เฮาฮักอาโຍะหมดใจแล้ว แต่ ... ถ้าซิมเมียนเมียน [หมอผี] จะจับเฮาจากที่นี้ เฮาก็จะไปกับอาโຍะ”²⁰ และเธอหันไปพูดกับอาโຍะว่า “สุไปไหน เฮาก็ไปด้วย ... สุเลือกเกิดเป็นเย้าบ่ได้ เฮาก็เลือกเกิดเป็นอีก้อบได้ เฮาสองคนจะเป็นผัวเมียกัน [ผี] ฟ้าก็ห้ามบ่ได้”²¹ ข้อความนี้แสดงให้เห็นว่าเหมยพินเชื่อในความรักและเลือกปฏิเสธแบบแผนจารีตประเพณีของเผ่า คำพูดของเหมยพินดำเนินควบคู่ไปกับมุมกล้องในระดับสายตาคนที่ให้ภาพอยู่ตรงกลางเฟรมเพื่อสื่อถึงความเสมอภาคและมีสิทธิ์เลือกทางเดินชีวิตของตนเอง (ภาพ 28 ด้านล่าง) ดังนั้นตราบไค้ที่อาโຍะและเหมยพินยังคิดที่จะมีความรักต่างเผ่าอยู่ สิ่งเดียวที่พวกเขาต้องคิดและนึกถึงคือการหาหมู่บ้านที่ยอมรับในความรักของพวกเขาได้ สิ่งที่อาโຍะและเหมยพินใฝ่ฝันมากที่สุดคือการได้เป็นสมาชิกคนหนึ่งของสังคมโดยไม่มีระเบียบแบบแผนความเชื่อของชาติพันธุ์เป็นตัวแบ่งแยก เสรีภาพขั้นพื้นฐานและสิทธิมนุษยชนดูประหนึ่งจะไม่ปรากฏในสังคมชนบทอันห่างไกลแห่งนี้



ภาพ 28 (บน) อาโຍะพูดกับพวกเฝ้าด้วยความโกรธ (ล่าง) อาโຍะกับเหมยพินตัดสินใจสร้างครอบครัวด้วยกัน

ที่มา: วิจิตร คุณาวุฒิ (ผู้กำกับ), *คนภูเขา* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2522)

¹⁹ เรื่องเดียวกัน, 01:30:33 – 01:33:00 นาที.

²⁰ เรื่องเดียวกัน, 01:27:50 – 01:29:00 นาที.

²¹ เรื่องเดียวกัน, 01:33:50 – 01:35:00 นาที.

นอกจากนี้รัฐไทยยังสร้างภาพลักษณ์การเป็นผู้ทำลายชาติไทยให้แก่ชาวเขาผ่านการเน้นย้ำว่าชาวเขาคือต้นเหตุให้ประเทศไทยเสื่อมเสียชื่อเสียงเพราะวัฒนธรรมการปลูกฝิ่นของชาวเขา ใน พ.ศ. 2517 ชมรมศึกษาและวิจัยชาวเขาแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อธิบายว่า “ฝิ่นเป็นปัญหาใหญ่ข้อหนึ่งที่นำความเสื่อมเสียชื่อเสียงมาสู่ประเทศไทย ... สาเหตุหนึ่งที่ทำให้เรื่องนี้เป็นปัญหาเรื้อรังคือคนภูเขาส่วนมากมักนิยมปลูกฝิ่นทั้งเพื่อไว้เป็นสินค้าและเพื่อไว้เสพเอง”²² ทำนองเดียวกัน พลเอกประภาส จารุเสถียร นายกรัฐมนตรีได้กล่าวว่า “ชาวเขาเผ่าใหญ่ ๆ ยังมีรายได้จากการปลูกฝิ่นซึ่งรัฐบาลต้องการจะระงับเสียเพื่อสวัสดิภาพของชาวไทยเองและของประชาชนทั่วโลกอีกด้วย”²³ ในด้านหนึ่งรัฐไทยดำเนินการแก้ปัญหาการลักลอบปลูกฝิ่นและค้ายาเสพติดในหมู่ชาวเขาด้วยการพัฒนาอาชีพและให้ความรู้ผ่าน “โครงการเกษตรบนพื้นที่สูง” หรือ “โครงการหลวง” แต่ในอีกด้านหนึ่งรัฐไทยใช้กำลังทหารและตำรวจเข้าปราบปรามชาวเขาอย่างรุนแรง²⁴ ไม่ว่ารัฐไทยจะใช้วิธีการใดก็ตามแต่เป็นที่น่าสังเกตว่ารัฐไทยถือสิทธิการใช้อำนาจเข้าไปเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของชาวเขาแต่โดยลำพัง ดังนั้นวาทกรรมที่ว่าฝิ่นคือภัยคุกคามสังคมไทยจึงเสมือนเป็นใบเบิกทางอนุญาตให้เจ้าหน้าที่รัฐและคนเมืองสามารถใช้ความรุนแรงกับชาวเขาได้อย่างพอใจ วาทกรรมนี้มีผลต่อการลดทอนคุณค่าและสถานะความเป็นมนุษย์ของชาวเขาให้ต่ำต้อยลงกว่าพลเมืองของรัฐไทย



ภาพ 29 (บนซ้าย) คนเมืองข่มขู่อาโเยะและเหมยพิน (บนขวา) พวกฮ่อข่มขู่อาโเยะ และ (ล่าง) ตำรวจจับกุมอาโเยะและเหมยพินข้อหาฆ่าคนเมือง

ที่มา: วิจิตร คุณาวุฒิ (ผู้กำกับ), *คนภูเขา* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2522)

²² ชมรมศึกษาและวิจัยชาวเขา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, *วิจัยชาวเขา: 2512-2515*, (พระนคร: จุฬาฯ, 2517), หน้า 328-329.

²³ ประภาส จารุเสถียร, *ชาวเขาในประเทศไทย*, (กรุงเทพฯ: กรมประชาสัมพันธ์, 2509) อ้างใน พิพัฒน์ กระแจะจันทร์, “การสร้างภาพลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ “ชาวเขา” ในสังคมไทยระหว่างทศวรรษ 2420 ถึง ทศวรรษ 2520,” หน้า 284.

²⁴ พิพัฒน์ กระแจะจันทร์, “การสร้างภาพลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ “ชาวเขา” ในสังคมไทยระหว่างทศวรรษ 2420 ถึง ทศวรรษ 2520,” หน้า 284.

ภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* แสดงให้เห็นถึงการทำงานและผลกระทบของวาทกรรมการลดทอนสถานะความเป็นมนุษย์ของชาวเขาผ่านความสัมพันธ์ระหว่างคนเมือง ตำรวจ และชาวเขา เมื่ออาโยะเห็นคนเมืองพยายามจะข่มขืนเหมยพิน เขาตะโกนออกมาด้วยความคับแค้นใจว่า “พระเจ้าช่วยเฮด้วย เฮก็เป็นคนเหมือนกัน ... ทำไมถึงปล่อยให้คนมาทำกับเฮอย่างนี้ เฮก็เป็นคนเหมือนกัน บ่ไ่สั่ว”²⁵ หรือตอนที่คนเมืองข่มขู่อาโยะเพื่อที่จะเอาผืนจากอาโยะให้ได้แต่อาโยะขัดขืนและคิดจะต่อสู้ คนเมืองสบถใส่อาโยะว่า “เอ็งตายเท่ากับหมาตัวหนึ่งนะ หมาบ่นเขาเนี่ยะร้องดังไม่ถึงข้างล่างหรอก”²⁶ คนเมืองเปรียบเทียบกับชีวิตของชาวเขาเป็นเพียงสัตว์ตัวหนึ่งที่ไร้ค่าแม้ตายไปก็ไม่มีใครสนใจ ภาพยนตร์ได้จัดตำแหน่งภาพให้คนเมืองยืนมองอาโยะกับเหมยพินที่นั่งอยู่แทบเท้าของคนเมืองราวกับเป็นคนที่ย่ำแย่กว่าพวกตน (ภาพ 29 ด้านบนซ้าย) ในฉากจบของภาพยนตร์ เจ้าหน้าที่ตำรวจได้เข้าจับกุมอาโยะและเหมยพินในข้อหาค้าฝิ่นและสังหารคนเมือง ฉากนี้ยืนยันความแตกต่างทางชนชั้นได้อย่างชัดเจน ตำรวจนายหนึ่งยืนอยู่เหนืออาโยะและเหมยพินโดยภาพยนตร์ได้สื่อความหมายผ่านภาพมุมต่ำซึ่งแทนสายตาของอาโยะและเหมยพิน เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกถึงอำนาจอันน่าเกรงขามของเจ้าหน้าที่ตำรวจซึ่งเป็นตัวแทนของรัฐไทย ตรงกันข้ามกับภาพมุมสูงซึ่งใช้แทนสายตาของตำรวจที่ยืนอยู่เหนืออาโยะและเหมยพินเพื่อให้ผู้ชมรู้สึกถึงความไร้ค่าของชาวเขา (ภาพ 29 ด้านล่าง)²⁷ เมื่อตำรวจสัญญากับอาโยะว่าจะอำนวยความสะดวกให้แก่อาโยะด้วยการนำตัวอาโยะไปสอบสวนและดำเนินคดีในตัวเมือง อาโยะตอบตำรวจด้วยน้ำเสียงหนักแน่นว่า “ในน้ำเป็นของปลา บนฟ้าเป็นของนก เมืองก็เป็นของพ่อนาย [ตำรวจ] แต่บนเขาเป็นของหมู่เฮา เป็นของคนเขาแท้แม่นก้อ หมู่เฮาคนเขาบ่รู้จักกฎหมายบ่รู้จักทุกอย่างที่พ่อนายอู้”²⁸ ข้อความนี้ชี้ให้เห็นว่าอาโยะไม่ได้วางใจต่อระบบกฎหมายของรัฐไทย เป็นไปได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องการสื่อให้เห็นผ่านคำพูดทั้งของตำรวจและคนเมืองที่พร้อมจะลดทอนคุณค่าชีวิตของชาวเขาอยู่ทุกเมื่อ ในสังคมที่ชาวเขาถูกทำให้เป็นศัตรูของรัฐ พวกเขาจะยังได้รับความยุติธรรมจากรัฐนั้นอยู่อีกหรือ²⁹

หากรัฐไทยประสบความสำเร็จในการสร้างภาพลักษณ์ด้านลบให้แก่ชาวเขา ภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* ก็มีบทบาทในการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับชาวเขาเสียใหม่ ผ่านการนำเสนอความทุกข์ยากและการตกเป็นเหยื่อของประเพณีอันล้าสมัยของสังคมชนเผ่าและวาทกรรมภัยความมั่นคงของรัฐไทย การเปลี่ยนแปลงการรับรู้เกี่ยวกับชาวเขาหลังจากได้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้เห็นได้จากคำวิจารณ์ของ

²⁵ วิจิตร คุณาธุติ (ผู้กำกับ), *คนภูเขา* [ภาพยนตร์], 02:01:24 – 01:02:30 นาที.

²⁶ เรื่องเดียวกัน, 01:48:30 – 01:55:00 นาที.

²⁷ เรื่องเดียวกัน, 02:05:10 – 02:09:00 นาที.

²⁸ เรื่องเดียวกัน, 02:05:10 – 02:09:00 นาที.

²⁹ ดังที่วิจิตร คุณาธุติให้สัมภาษณ์ว่า “ผมอยากบอกเล่าสภาพคนภูเขาจริง ๆ วัฒนธรรมของพวกเขาก็ดีแล้วความรู้สึกที่ชาวเขาเขาเป็นแผ่นดินของพวกเขา ไร่ มีการพูดเรื่องกฎหมายด้วย ถึงเขาอยู่บนแผ่นดินเรา กฎหมายเรากลุมไปถึง แต่เราก็ควรละกลุ่มล้วยตามสภาพของพวกเขาด้วย”, ดู “สัมภาษณ์วิจิตร คุณาธุติ,” *สารคดี*, 4,37 (มีนาคม 2531): 78.

สนานจิตต์ บางสพาน ที่กล่าวไว้ในบทวิจารณ์เรื่อง “คนภูเขา การผจญภัยของหนุ่มอีก้อ” ใน *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* เดือนกรกฎาคม 2522 ความตอนหนึ่งว่า “คนเมืองล่างหรือคนภูเขาก็คือคน และความยุติธรรมที่ตำรวจพูดถึง สำหรับคนเมืองและคนบนเขามีข้อจำกัดและความแตกต่างกัน”³⁰ เช่นเดียวกันหนังสือพิมพ์ *สยามรัฐ* เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2522 เสนอบทวิจารณ์เรื่อง “คนภูเขา คุณภาพของหนังที่ดูกันได้ทุกระดับ” ความว่า “[ชาวเขา] ก็มีเลือดเนื้อเดียวกับเรา เป็นคนไทย แต่เลือกเกิดไม่ได้ เขาจึงมีสิทธิจะได้รับสิทธิต่าง ๆ เท่าเทียมกัน เป็นมนุษยธรรมที่จะแผ่ไปให้คนบนพื้นแผ่นดินเดียวกัน”³¹ ข้อความนี้แสดงให้เห็นว่าวิถีชีวิต ภูมิทัศน์ และความเชื่อของชาวเขากับคนเมืองนั้นแตกต่างกัน แต่สิ่งที่เหมือนกันก็คือความเป็นมนุษย์และสิทธิในการดำรงชีวิตอย่างมีเสรีภาพ อันปราศจากความเชื่อและวาทกรรมที่ล้าสมัยและบั่นทอนคุณค่าของตน ดังนั้นการที่ภาพยนตร์เลือกใช้ชื่อเรื่องว่า *คนภูเขา* จึงมีนัยยะของการเน้นย้ำศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ของชาวเขา ซึ่งแตกต่างจากคำว่า “ชาวเขา” “ชาวดอย” “ชาวป่า” ซึ่งคำนี้เหล่านี้ในช่วงทศวรรษ 2510 ถึง 2520 มีความหมายเชิงการดูถูกดูแคลน เป็นกลุ่มล้าหลัง ป่าเถื่อน และสกปรก เป็นต้น³² ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้จึงมีบทบาทในการเปลี่ยนการรับรู้เรื่องชาวเขาของคนในสังคมไทย จากผู้เป็นภัยต่อความมั่นคงของชาติมาสู่การตกเป็นเหยื่อของจารีตประเพณีอันป่าเถื่อนของพวกตนเอง รวมถึงเรียกร้องให้สังคมไทยตระหนักถึงความเป็นมนุษย์ของชาวเขาเหล่านี้ท่ามกลางวาทกรรมที่สร้างขึ้นโดยรัฐไทยที่มุ่งลดทอนสิทธิมนุษยชนของพวกเขา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

³⁰ สนานจิตต์ บางสพาน, “คนภูเขา การผจญภัยของหนุ่มอีก้อ,” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 26,2 (8 กรกฎาคม 2522): 39.

³¹ “คนภูเขา: คุณภาพของหนังไทยที่ดูกันได้ทุกระดับ,” *สยามรัฐ* (5 กรกฎาคม 2522): 9, ดูปทวิจารณ์ภาพยนตร์เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องผีของคนภูเขาได้ใน สันติ นนทวิจิตรพงศ์, “วิจิตร คุณาวุฒิกำกับ *คนภูเขา*,” *สยามรัฐ* (6 กรกฎาคม 2522): 9; “คนภูเขานับถือผี กตขีทางเพศ,” *มติชน* (21 กรกฎาคม 2522): 10. อย่างไรก็ตามมีผู้ชมชาวเขาบางกลุ่มที่ไม่เห็นด้วยกับการนำเสนอภาพชาวเขาของภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* ดู Leo Altling von Geusau, “Akhas not depicted accurately on screen,” *Bangkok Post*, (30 September 1979): 24, อ้างใน เคฟ จอนสัน และสุธารัตน์ มุสิกวงค์, “ความหลากหลายทางชนชาติในภาพยนตร์ไทยยุคสงครามเย็น ย้อนกลับไปดู *คนภูเขา* ของคุณาวุฒิ,” 65: “ชาวอาข่าที่นั่งดูหนังกับผม ช่วงแรกของหนังพวกเขาเห็นมันเป็นเรื่องตลก พวกเขาหัวเราะไม่หยุดหย่อน หลังจากนั้นก็ค่อยเงียบเสียงลง สักพักพวกเขาก็เริ่มโกรธ และโมโห...การเหยียดหยาม แบ่งแยกและให้ข้อมูลผิด ๆ ในเชิงชาติพันธุ์”.

³² พิพัฒน์ กระแจะจันทร์, “การสร้างภาพลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ ‘ชาวเขา’ ในสังคมไทยระหว่างทศวรรษ 2420 ถึง ทศวรรษ 2520,” หน้า 66-68.

5.2 ความติงามของชาวมุสลิมภาคใต้ ใน *ผีเสื้อและดอกไม้*

มิมปี รตนน้ำหูกวางอีกแล้วหรือ
 ฮุยัน ฝนไม่ตกหลายวันแล้วนิ
 มิมปี ที่ต้นอื่นยังอยู่ได้เลย
 ฮุยัน ไม่รู้สิ ตั้งแต่ผมปลูกมาก็คอยรดน้ำมันอยู่เรื่อยแหละ .
 มิมปี เธอไม่ปลูกดอกไม้บ้างละ ... ฉันอยากปลูกให้เต็มเลยแหละ คอยดูเวลาผีเสื้อบินมาเกาะ ผีเสื้อ
 โชคดีนะเกิดมาได้เจอแต่ดอกไม้สวย ๆ ทั้งนั้นเลย³³

หากเราพิจารณาคำพูดประโยคสุดท้ายของมิมปีที่เธอพูดถึง ‘ผีเสื้อ’ และ ‘ดอกไม้’ ที่ต่างกัน อาศัยอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุขราวกับเทพนิยาย ทั้งผีเสื้อและดอกไม้ล้วนแต่เป็นสัญลักษณ์ที่มีนัยยะสำคัญต่อการประกอบสร้างความหมายเกี่ยวกับชายแดนภาคใต้ของประเทศไทยในช่วงทศวรรษ 2520 ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* ทั้งสิ้น

ภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* (2528) กำกับโดยยุทธนา มุกดาสนิท และเขียนบทโดยรัศมี เผ่าเหลืองทอง เป็นเรื่องราวของเด็กวัยประถมศึกษาและมัธยมศึกษาตอนต้นที่จังหวัดแห่งหนึ่งบริเวณชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย ‘ฮุยัน’ เด็กหนุ่มอายุประมาณ 13 ปี มีอุปนิสัยดี ตั้งใจเรียนและช่วยพ่อทำงานหาเลี้ยงครอบครัว ระหว่างเรียนหนังสือเขามักจะนำไอศกรีมมาขายที่โรงเรียนเพื่อหารายได้มาจุนเจือครอบครัวอีกทางหนึ่ง ฮุยันตัดสินใจไม่เรียนต่อในระดับมัธยมศึกษา เพื่อให้น้องชายและน้องสาวได้มีโอกาสเรียนหนังสือต่อไป ส่วนเขามาเร่ขายไอศกรีมตามหมู่บ้าน หลังจากพ่อของฮุยันประสบอุบัติเหตุ ฮุยันต้องทำงานเพิ่มขึ้นเพื่อหาเงินมาเลี้ยงครอบครัว เขาตัดสินใจเข้าร่วมงานกับกลุ่ม ‘กองทัพนมด’ ซึ่งเป็นกลุ่มลักลอบขนข้าวสารผิดกฎหมายไปขายที่ชายแดนไทย-มาเลเซีย เมื่อเวลาผ่านไปฮุยันเลิกประกอบอาชีพนี้ เนื่องจาก ‘นาฆา’ เพื่อนของฮุยันที่ใช้ชีวิตร่วมกันในกองทัพนมดประสบอุบัติเหตุรถไฟเสียชีวิต ฮุยันจึงเปลี่ยนไปลงทุนทำกิจการสวนดอกไม้ตามคำแนะนำของมิมปีและใช้ชีวิตอย่างมีความสุขต่อไป³⁴

ภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* ดัดแปลงมาจากนวนิยาย *ผีเสื้อและดอกไม้* ของนิพนพานฯ (มกุฏ อรฤดี)³⁵ นิพนพานฯ เกิดและเติบโตที่จังหวัดสงขลา สำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยครูและเคยสอนหนังสือที่หมู่บ้านกรงอิตำ จังหวัดสงขลาเมื่อปี 2519 – 2520 นิพนพานฯ เห็นชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คนในท้องถิ่นและเรียบเรียงเป็นนวนิยายชื่อ *ผีเสื้อและดอกไม้* ตีพิมพ์เป็นตอน ๆ ใน นิตยสาร

³³ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *ผีเสื้อและดอกไม้* [ภาพยนตร์], 00:15:00 – 00:017:40 นาที.

³⁴ เรื่องเดียวกัน, 00:00:01 – 02:06:50 นาที.

³⁵ นิพนพานฯ, *ผีเสื้อและดอกไม้*, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ผีเสื้อ, 2534), หน้า 19-63.

สตริสาร ปี 2519 และพิมพ์รวมเล่มในปี 2521³⁶ นวนิยายได้รับคัดเลือกให้เป็นหนังสืออ่านนอกเวลาของกระทรวงการศึกษา³⁷ นวนิยายสร้างความประทับใจให้กับผู้อ่านเป็นอย่างมาก นิตยสาร *สกุลไทย* เดือนพฤษภาคม 2521 กล่าวว่า “ผู้อ่านได้สัมผัสทั้งธรรมชาติ ชีวิต น้ำตา และความเชื่อ ความน่ารัก ... ความสะอาด ความบริสุทธิ์ และการแนะนำออกเพื่อความดีงาม”³⁸ ของผู้คนในจังหวัดชายแดนภาคใต้ เนื้อหาของนวนิยายสร้างความประทับใจให้แก่ยุทธนา มุกดาสนิทเช่นกัน “ผมอ่านแล้วชอบมากมีความดีงามอย่างน่าจับใจในเรื่อง”³⁹ และ “เรื่องมันไม่ยิ่งใหญ่อะไรไป ดูธรรมดาเรียบ ๆ...มีเสน่ห์ มีความสะอาด บริสุทธิ์มาก”⁴⁰ ความประทับใจนี้ทำให้ยุทธนาสร้างภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* ขึ้น ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นหนึ่งในภาพยนตร์เพียงไม่กี่เรื่องที่น่าเสนอเนื้อหาที่น่าเสนอเกี่ยวกับชายแดนใต้และพยายามประกอบสร้างอัตลักษณ์ของคนไทยมุสลิมในบริเวณพื้นที่ชายแดนไทย-มาเลเซีย⁴¹

งานวิจัยก่อนหน้านี้อธิบายภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* ในฐานะภาพแทนชีวิตและวัฒนธรรมของชาวไทยมุสลิมภายใต้ปัญหาภาคใต้ กำจร หลุยยะพงศ์เสนอว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ “เสนอให้เห็นเด็กยากจนในดินแดนชายแดนภาคใต้ให้ต้องออกจากโรงเรียนและทำงานหาเลี้ยงชีพที่ไม่สุจริตแต่ในท้ายที่สุดก็ต้องกลับตัวเป็นคนดี”⁴² นอกจากนี้ กำจรรยังเสนอไปไกลเกินไปอีกว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้สนับสนุนแนวคิดปิตาธิปไตย กำจรกล่าวว่า “ความเข้มแข็งของเด็กชาย ความอดทน การก้าวสู่โลกกว้าง และการเรียนรู้สังคม [ตรงกันข้ามหากเป็นเด็กผู้หญิง] ตอกย้ำความนุ่มนวลอ่อนแอของเด็กหญิง ในบางครั้งก็แสดงให้เห็นการเป็นวัตถุทางเพศหรือ ‘เหยื่อ’”⁴³ ข้อเสนอของกำจร

³⁶ มานพ อุดมเดช, “ผีเสื้อและดอกไม้ วรรณกรรมที่ครั้งหนึ่งเคยถูกปฏิเสธจากจอเงิน,” *ถนนหนังสือ* 2,10 (เมษายน 2528): 90.

³⁷ นิพนพานฯ, *ผีเสื้อและดอกไม้*, หน้า 1.

³⁸ “ผีเสื้อและดอกไม้,” *สกุลไทย*, 27,1230 (16 พฤษภาคม 2521): 41.

³⁹ มานพ อุดมเดช, “ผีเสื้อและดอกไม้ วรรณกรรมที่ครั้งหนึ่งเคยถูกปฏิเสธจากจอเงิน,”: 89.

⁴⁰ ลูติ นันทวงศ์, “ผีเสื้อและดอกไม้จากใจของ ยุทธนา มุกดาสนิท,” *สารคดี* 1,11 (ธันวาคม. 2528): 99.

⁴¹ ภาพยนตร์เกี่ยวกับภาคใต้ช่วงทศวรรษ 2500 – 2530 เพิ่มเติมใน ส.อาสนจินดา (ผู้กำกับ), *ภูตเหลือใจ* [ภาพยนตร์], (ไทย: ภาพยนตร์สหนาวิไทย, 2502); อุบล ยุคล ณ อยุธยา (ผู้อำนวยการสร้าง), *เกาะสวาทหาดสวรรค์* [ภาพยนตร์], (ไทย: ละโว้ ภาพยนตร์ 2511); เปียก โปสเตอร์ (ผู้กำกับ), *ซู* [ภาพยนตร์], (ไทย: เปียกโปสเตอร์ฟิล์ม, 2515); สุพล กรสวัสต์ (ผู้กำกับ), *บุลาภ* [ภาพยนตร์], (ไทย: GOODWILL PRODUCT, 2532); หม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล (ผู้กำกับ), *อันดากับฟ้าใส* [ภาพยนตร์], (ไทย: แกรมมีฟิล์ม, 2540); และดูการศึกษาภาพยนตร์เกี่ยวกับภาคใต้หลัง 2540 ได้ใน วิริยาภรณ์ จันทะวิริยะ, “ภาพตัวแทนของพื้นที่” สามจังหวัดชายแดนภาคใต้” ในภาพยนตร์ไทย,” *วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, 2560).

⁴² กำจร หลุยยะพงศ์, *งานวิจัย โครงการภาพยนตร์เด็กไทยกับการประกอบสร้างภาพตัวแทนเด็กและอุดมการณ์ที่แฝงอยู่*, (สำนักงานกองทุนวิจัย สกว., 2559), หน้า 47.

⁴³ กำจร หลุยยะพงศ์, “จาก “ผีเสื้อและดอกไม้” ถึง “Tanah Surga... Katanya”: หนังสือเด็กไทยและอินโดนีเซียมีความเหมือนที่แตกต่าง,” ใน *เอกสารประกอบคำบรรยาย พลวัตของแนวคิดชาตินิยมในอาเซียน: กรณีศึกษาอินโดนีเซียและมาเลเซียจากภาพยนตร์เรื่อง Tanah Surga...Katanya*, (กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), 2556) [สื่อออนไลน์], เข้าถึงได้

ไม่สมเหตุผลผลเป็นอย่างยิ่ง ประการแรก กำจรมิได้อธิบายว่าปัญหาภาคใต้ที่กำลังอ้างถึงนั้นส่งผลอย่างไรต่อวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของชาวไทยมุสลิม ประการที่สอง การที่ตัวละครที่เป็นเด็กชายประพุดิตนเป็นแบบอย่างตามครรลองของสังคมไม่เกี่ยวข้องกับอันใดกับระบบครอบครัวแบบปิตาธิปไตย เหตุเพราะว่าหากตัวละครที่เป็นเด็กหญิงประพุดิตนอยู่ในครรลองของสังคมเช่นกัน เราจะกล่าวได้หรือไม่ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้สนับสนุนแนวคิดมาตาธิปไตย ในทางตรงกันข้ามกับข้อเสนอของกำจรมิที่ต้องการแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* มีส่วนสำคัญในการประกอบสร้างความหมายและการรับรู้ใหม่เกี่ยวกับผู้คนและพื้นที่ในจังหวัดชายแดนใต้ จากพื้นที่ที่เต็มไปด้วยความรุนแรงและความโหดร้ายมาสู่พื้นที่ของความสันติสุขบริสุทธิ์เปี่ยมไปด้วยมิตรภาพและความรัก ซึ่งเป็นความพยายามในการสร้างภาพลักษณ์ใหม่ให้แก่พื้นที่จังหวัดชายแดนใต้ซึ่งแตกต่างไปจากการรับรู้ของคนทั่วไปในสังคมไทยในทศวรรษ 2520

สังคมไทยรับรู้สถานการณ์ความไม่สงบในพื้นที่จังหวัดชายแดนใต้ นับตั้งแต่การเคลื่อนไหวของกลุ่มเรียกร้องสิทธิปกครองตนเองภายใต้การนำของหะยีสุหลง อับดุลกาเดร์ ในทศวรรษ 2490 เป็นต้นมา รัฐไทยดำเนินการปราบปรามการเคลื่อนไหวเรียกร้องสิทธิปกครองตนเองด้วยการสร้างวาทกรรมแบ่งแยกดินแดนขึ้น เพื่อสร้างความชอบธรรมในการออกนโยบายสร้างสำนึกความเป็นพลเมืองของรัฐไทยให้แก่ชาวมลายูผ่านการจัดการศึกษารูปแบบใหม่ที่เน้นสร้างอัตลักษณ์ความเป็นไทย กฤตวิชญ์ ปิรมไพบูลย์ ชี้ให้เห็นว่า “โครงการพัฒนาการศึกษาของรัฐเกือบทุกโครงการที่เคยดำเนินการมาตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2500 – 2510 ... เป้าหมายสำคัญที่สุดของรัฐกลับอยู่ที่การเพิ่มสัดส่วนของวิชาสามัญและภาษาไทยเข้าไปในหลักสูตรการเรียนการสอนของโรงเรียนเอกชนสอนศาสนาอิสลาม” ทั้งนี้เพราะ รัฐไทยเชื่อว่าการสร้างสำนึกความเป็นไทยแก่ชาวมลายูผ่านการศึกษาวิชาสามัญจะช่วยเร่งการกลืนกลายทางวัฒนธรรมได้อย่างสมบูรณ์⁴⁴ อย่างไรก็ตาม นโยบายการศึกษาของรัฐไทยถูกตอบโต้จาก “ขบวนการโจรก่อการร้าย” (ขก.) ซึ่งเป็นกองกำลังติดอาวุธและใช้ความรุนแรงต่อต้านนโยบายการกลืนกลายทางวัฒนธรรมของรัฐไทย อาทิ เผาโรงเรียน จับครูเรียกค่าไถ่และสังหารครู เป็นต้น เราอาจกล่าวได้ว่า นโยบายการศึกษาของรัฐไทยนำไปสู่ความขัดแย้งในจังหวัดชายแดนภาคใต้และส่งผลกระทบต่อสวัสดิภาพและความปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สินของครูในพื้นที่ดังกล่าว

ความรุนแรงที่กระทำต่อกลุ่มบุคลากรทางการศึกษากลายเป็นภาพแทนความขัดแย้งและความรุนแรงที่เกิดขึ้นอยู่ทั่วไปในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ เนื่องจากกลุ่มก่อการร้ายมองว่าครูไทยพุทธคือตัวแทนของรัฐที่เข้ามาทำลายวัฒนธรรมมลายูในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ความไม่ไว้วางใจ

จาก <https://www.sac.or.th/databases/visualanthropology/index.php/resources/item/5-tanah-surga-katanya>, (สืบค้นเมื่อวันที่ 15 มิถุนายน 2564)

⁴⁴ กฤตวิชญ์ ปิรมไพบูลย์, “การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ระหว่าง พ.ศ. 2521-2532,” หน้า 385-386.

ดังกล่าวทำให้กลุ่มก่อการร้ายออกปฏิบัติการสร้างความหวาดกลัวและทำร้ายร่างกายครูชาวไทยพุทธ⁴⁵ ตัวอย่างเช่น วันที่ 14 มีนาคม 2522 กลุ่มก่อการร้ายจำนวน 20 คนบุกโรงเรียนบ้านลุโบะบายะ จังหวัดนราธิวาส จับกุมครูที่นับถือศาสนาพุทธ 6 คนแล้วทุบตีและใช้มีดฟันครู ทำให้ครูเสียชีวิต 1 ราย บาดเจ็บสาหัสอีก 2 ราย เหตุการณ์ดังกล่าวสร้างความตื่นตระหนกและหวาดกลัวแก่สังคมไทยเป็นอย่างมาก⁴⁶ เช่นเดียวกับคำชู่จากขบวนการก่อการร้ายกลุ่มหนึ่งที่กล่าวว่า ‘บรรดาครูใน 5 จังหวัด คือ ยะลา ปัตตานี สงขลา นราธิวาส และสตูล ก็ให้ปฏิบัติตัวสมกับคำว่าครูเพียงอย่างเดียว อย่าให้มีการแอบแฝงมาในรูปแบบใด ๆ ทั้งสิ้น รวมทั้งประชาชนที่เป็นชาวมลายูปัตตานีก็ขอให้สำนึกถึงเชื้อชาติของตน อย่าได้ทำตัวเป็นศัตรูของ ขก.’⁴⁷ ในขณะเดียวกัน ชาวบ้านในพื้นที่ที่มองว่าอาชีพครูคือ ศัตรูทางศาสนา เพราะคนมุสลิมที่เป็นครูหรือได้รับการศึกษาตามแบบรัฐสมัยใหม่คือคนที่มักละเลยการปฏิบัติศาสนกิจหรือข้อบังคับทางศาสนา ทำให้ชาวบ้านหลายคนไม่ต้องการส่งลูกหลานไปเรียนในโรงเรียนของรัฐ⁴⁸ เราอาจกล่าวได้ว่าความขัดแย้งและความรุนแรงที่เกิดขึ้นในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้รวมศูนย์อยู่ครูไทยพุทธในฐานะผู้ทำหน้าที่กลืนกลายทางวัฒนธรรม ความไม่ไว้วางใจแก่กันระหว่างชาวบ้านมลายูกับครูไทยพุทธจึงเป็นบรรยากาศที่เกิดขึ้นทั่วไปในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้



ภาพ 30 (ซ้าย) ครู (ขวา) สุธัน

ที่มา: ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *ผีเสื้อและดอกไม้* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2528)

⁴⁵ เรื่องเดียวกัน, หน้า 149-246, 250-381. ดูเพิ่ม อรรถพ เนียงคง, “นโยบายการศึกษาของรัฐบาลต่อชาวไทยเชื้อสายมลายูในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ (พ.ศ. 2500-2516),” (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารการศึกษา สาขาวิชาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2538), หน้า 88; เรืองยศ จันทรศิริ, *สถานการณ์ 3 จังหวัดภาคใต้*, (กรุงเทพฯ: วงศ์पाल จำกัด, 2523), หน้า 82.

⁴⁶ เรื่องเดียวกัน, หน้า 305.

⁴⁷ กฤตวิษณุ ปิรมไพบูลย์, “การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ระหว่าง พ.ศ. 2521-2532,” หน้า 311.

⁴⁸ เรื่องเดียวกัน, หน้า 218.

ภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* สร้างการรับรู้เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างคนกลุ่มต่าง ๆ ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ขึ้นมาใหม่ โดยลบภาพความไม่ไว้วางใจระหว่างชาวบ้านมุสลิมกับครูไทยพุทธและสร้างภาพลักษณ์ใหม่ของครูขึ้นมาในฐานะครูผู้มีจิตใจงดงามและโอบอ้อมอารี ตัวละครครูในภาพยนตร์ไม่ใช่ชาวมุสลิม แต่เป็นครูผู้หญิงชาวพุทธ พูดภาษาไทยกรุงเทพฯ สวมเสื้อผ้าวางคนกรุงเทพฯ ทัวไป ไม่ใส่ฮิญาบเช่นหญิงมุสลิมในพื้นที่ ครูมีบุคลิกเป็นคนใจเย็น มีน้ำเสียงไพเราะ พูดจาสุภาพ ยิ้มแย้ม และมีท่าที่เป็นมิตรกับเด็กนักเรียน ตัวอย่างเหตุการณ์ในเช้าวันหนึ่งฮุซัยนเดินมาบอกครูว่า “ครูครับพรุ่งนี้ผมจะลาออกจากโรงเรียนครับ ... ผมจะออกไปขายไอศกรีม ผมจะออกไปหาเงินช่วยพ่อ ให้น้องของผมได้เข้าเรียนบ้าง”⁴⁹ (ภาพ 30) เมื่อครูได้ยินคำพูดของฮุซัยนก็รู้สึกเห็นอกเห็นใจ เพราะเหลืออีกเพียงไม่กี่สัปดาห์ก็จบการศึกษาชั้นประถม 4 และจะได้มีใบสุทธิสำหรับเรียนต่อ ดังนั้นครูจึงช่วยเหลือด้านการเงินแก่ฮุซัยนและอนุญาตให้ฮุซัยนขายไอศกรีมในโรงเรียนได้เป็นกรณีพิเศษ อย่างไรก็ตาม ครูพูดด้วยน้ำเสียงจริงจังว่า “เธอคงไม่ว่าอะไรใช่ไหมถ้าหากว่าครูจะขอออกให้เธอสักครั้ง เก็บไว้ทำทุนถ้าเธอมีแวเป็นพ่อค้าไอศกรีมที่ดี”⁵⁰ คำพูดและการกระทำของครูสื่อความหมายถึงความโอบอ้อมอารีและให้กำลังใจนักเรียนในการสู้ชีวิต ในฉากสนทนาระหว่างฮุซัยนกับครู ผู้กำกับภาพยนตร์ใช้มุมกล้องในระดับสายตาคนโดยจัดตำแหน่งภาพให้ครูและฮุซัยนอยู่ในแนวระนาบเดียวกันเพื่อสื่อถึงความเสมอภาคและมิตรภาพที่มีให้แก่กัน แทนที่จะจัดมุมกล้องให้ครูอยู่ในตำแหน่งที่สูงกว่าฮุซัยนเพื่อเน้นย้ำถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันระหว่างบุคคลทั้งสอง นอกจากนี้ ความบริสุทธิ์ในจิตใจของครูยังสื่อผ่านเสื้อผ้าวางซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความดีงามและความบริสุทธิ์อันสอดคล้องกับอุปนิสัยของครูทั้งในภาพยนตร์เรื่องนี้และในอุดมคติ นอกจากนี้ ครูยังได้สอนฮุซัยนให้ยึดมั่นในการเป็นคนดีโดยไม่ต้องหวังสิ่งตอบแทน “จำคำของครูไว้นะ บางครั้งเราทำอะไรลงไปก็ไม่ได้หวังสิ่งตอบแทน ถ้าหากเธอจำคำนี้ไว้ตลอดไปครูจะดีใจยิ่งกว่าให้ไอศกรีมครูเสียอีก”⁵¹ ข้อความดังกล่าวนอกจากจะเน้นย้ำคุณค่าของความเอื้ออาทรระหว่างเพื่อนมนุษย์ด้วยกันแล้ว ยังอาจตีความได้อีกนัยยะหนึ่งว่า การทำหน้าที่ของครูในพื้นที่ภาคใต้นั้นมิได้มีจุดประสงค์อื่นใดแอบแฝงดังที่กลุ่มก่อการร้ายกล่าวหา นอกไปจากความปรารถนาดีต่อศิษย์เท่านั้น เราอาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ประกอบสร้างความหมายใหม่ให้แก่ครูภายใต้บริบทความขัดแย้งในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งแตกต่างจากภาพลักษณ์ครูทั้งในฐานะเหยื่อของความรุนแรงที่สร้างโดยรัฐไทยและในฐานะศัตรูของชาวมุสลิมที่สร้างโดยกลุ่มก่อการร้าย ในทางตรงกันข้าม ภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* ใช้สัญลักษณ์ บทสนทนา ฉากและมุมกล้องเพื่อประกอบสร้างการรับรู้สถานภาพทางสังคมของครูใน

⁴⁹ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *ผีเสื้อและดอกไม้* [ภาพยนตร์], 00:18:10 – 00:22:30 นาที.

⁵⁰ เรื่องเดียวกัน, 00:18:10 – 00:22:30 นาที.

⁵¹ เรื่องเดียวกัน, 00:18:10 – 00:22:30 นาที.

ภาคใต้ขึ้นมาใหม่ในฐานะที่เป็นเพื่อนมนุษย์ผู้เปี่ยมด้วยเมตตาธรรมแก่บุคคลทุกหมู่เหล่าแม้จะต่างเชื้อชาติและศาสนากันก็ตาม

ปัญหาสังคมที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำหน้าที่กำหนดการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาความไม่สงบในพื้นที่ชายแดนใต้ของประเทศไทยคือปัญหาแก่งวียุ่นกับการลักลอบค้าสินค้าผิดกฎหมาย โดยเฉพาะการลักลอบค้าข้าวสารหนีภาษีบริเวณชายแดนไทย-มาเลเซียของกลุ่มวัยรุ่นที่รู้จักกันในนาม ‘กองทัพนมด’ ภายหลังสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่สอง รัฐบาลไทยออกนโยบายผูกขาดและควบคุมการส่งออกข้าว ทำให้ราคาข้าวในประเทศถูกลง ในขณะที่ราคาข้าวในตลาดต่างประเทศพุ่งสูงขึ้น เช่น ราคาขายในประเทศไทยตันละ 40 ปอนด์ ในขณะที่ในประเทศมาเลเซียตันละ 200-500 ปอนด์ ทำให้ในพื้นที่ชายแดนภาคใต้เกิดการกักตุนข้าวสารเพื่อนำไปลักลอบขายที่ชายแดนมาเลเซีย การลักลอบส่งออกข้าวต้องอาศัยแรงงานจำนวนมากที่เคลื่อนตัวได้เร็ว ดังนั้นจึงเกิดกลุ่มที่เรียกว่า กองทัพนมดซึ่งส่วนใหญ่เป็นวัยรุ่นในพื้นที่ พรพันธุ์ เขมรุดาศัยและกรุณา แดงสุวรรณ ซึ่งให้เห็นว่า กองทัพนมดในช่วงทศวรรษ 2510 – 2520 เป็นต้น “เด็กนักเรียนชั้นประถมศึกษาและชั้นมัธยมศึกษาในเขตอำเภอชายแดนต่างหันมาค้าขายข้าวสารอย่างเป็นล่ำเป็นสัน ชีวิตประจำวันของเด็กและกลุ่มวัยรุ่นมุ่งทำงานหาเงินมากกว่าเรียนหนังสือ เพราะวันหนึ่ง ๆ มีรายได้เป็นพันบาท” หรือแม้แต่ชาวบ้าน ลูกจ้างของหน่วยงานรัฐ หลังเลิกงานก็ผันตัวมาเป็นกองทัพนมดเพื่อหารายได้พิเศษ⁵² อย่างไรก็ตาม ชีวิตของกองทัพนมดเต็มไปด้วยความเสี่ยงจากการต้องปีนป่ายขึ้นลงหลังคารถไฟและห้อยตัวอยู่ใต้ท้องรถไฟเพื่อหนีเจ้าหน้าที่ตำรวจ ใน พ.ศ. 2522 รัฐบาลพยายามออกมาตรการควบคุมการลักลอบค้าข้าวสาร โดยให้อำนาจเจ้าหน้าที่ทหารดำเนินการปราบปรามกองทัพนมดได้อย่างเด็ดขาด แต่ก็อาจควบคุมหรือหยุดยั้งกองทัพนมดได้ กองทัพนมดก็มีกลยุทธ์ต่อสู้และก่อวินาศกรรมเจ้าหน้าที่ทหารและตำรวจอยู่เสมอ อาทิ การเอาข้าวสารไปผูกไว้ใต้ท้องรถไฟและเอาน้ำกรดใส่กระป๋องผูกติดกับถุงข้าว เมื่อเจ้าหน้าที่ก้มเข้าไปดึงถุงข้าว น้ำกรดในกระป๋องก็จะกระเด็นใส่หน้าทำให้เจ้าหน้าที่ได้รับบาดเจ็บ⁵³ เราอาจกล่าวได้ว่า ในมุมมองของรัฐบาลไทย กองทัพนมดคือกลุ่มบุคคลนอกกฎหมายที่สร้างความวุ่นวายแก่เจ้าหน้าที่รัฐและประชาชนทั่วไป

อย่างไม่ต้องสงสัย การรับรู้ดังกล่าวของรัฐบาลไทยเกี่ยวกับกองทัพนมดเป็นเพียงการสร้าง ความหมายหนึ่งเท่านั้น ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างวาทกรรมความไม่สงบในพื้นที่จังหวัดชายแดนใต้ของไทย อย่างไรก็ตามมีการรับรู้ในลักษณะอื่นที่ต่างออกไป ในนวนิยาย *ผีเสื้อและดอกไม้* ของนิพนพานฯ กองทัพนมดหมายถึงโอกาสของชาวมุสลิมที่มีฐานะยากจนในการสร้างรายได้เพื่อหาเลี้ยง

⁵² พรพันธุ์ เขมรุดาศัย และกรุณา แดงสุวรรณ, “การค้าข้าวข้ามรัฐของคนไทยมุสลิมในบริบทชายแดน ไทย - มาเลเซีย (พ.ศ.2489 - พ.ศ.2554),” *วารสารปริชาต* 30(2): 155; และโปรดดูข้อมูลเกี่ยวกับ ‘กองทัพนมด’ เพิ่มเติมได้ใน เสรีย์ มะดากะกุล และคณะ, “สัมภาษณ์สามพ่อเมือง,” *รัฐสภา* 3,2 (2517): 5-11.

⁵³ เรื่องเดียวกัน: 156.

ครอบครัว ชาวมุสลิมเหล่านี้อาศัยอยู่ในหมู่บ้านเล็ก ๆ ห่างไกลจากความเจริญของเมือง ทำให้พวกเขาต้องดิ้นรนต่อสู้กับปัญหาปากท้อง กองทัพมดจึงเป็นช่องทางหนึ่งที่จะทำให้ครอบครัวพวกเขาได้ลืมตาอ้าปากขึ้นมาบ้าง นิพพานฯ กล่าวว่

ฐานะของอาเดลก็พอ ๆ กันกับฮุยัน และรวมทั้งเด็กอื่น ๆ อีกหลายคนทำงานอย่างนี้เหมือนกัน เกือบทุกคนเกิดมาในครอบครัวที่ยากจน หรือไม่เช่นนั้นก็เป็นเด็กกำพร้าทั้งพ่อแม่ เว้นเสียแต่พวกที่ทำการค้าขนาดใหญ่แบบที่อาเดลเคยเล่าให้ฮุยันฟัง ที่ชนกันทีหนึ่งเป็นสิบ ๆ กระสอบ พวกนั้นไม่เพียงแต่จะมีรายได้มาเพื่อยังชีพพอประทังไปเท่านั้น แต่หมายถึงโอกาสที่จะร่ำรวยได้ด้วย⁵⁴

เช่นเดียวกับในนวนิยาย ภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* ยังคงยึดสาระสำคัญเดิมของนวนิยายไว้ ภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* แสดงให้เห็นว่าฮุยัน อาเดล และเพื่อนร่วมอาชีพคนอื่น ๆ เป็นเด็กที่เกิดมาในครอบครัวยากจน โดยเฉพาะ ‘นาฆา’ เด็กหนุ่มรุ่นราวคราวเดียวกับฮุยันและเป็นหัวหน้ากลุ่มกองทัพมด ถึงแม้ว่านาฆามีจะบุคลิกค่อนข้างไปทางอันธพาล แต่ก็เป็นคนรักครอบครัวอย่างมาก นาฆาต้องการเงินไปรักษาแม่ที่กำลังป่วยหนัก ดังนั้นการขนข้าวสารแต่ละครั้งจึงหมายถึงการอยู่รอดของนาฆาและครอบครัว ครั้งหนึ่งเมื่อตำรวจบุกจับกองทัพมดบนรถไฟ พวกเด็ก ๆ ต้องรีบโยนข้าวสารทิ้งเพื่อทำลายหลักฐาน การทิ้งข้าวสารนับเป็นสิ่งที่เจ็บปวดมากสำหรับนาฆาและเพื่อน ๆ เพราะหมายถึงการสูญเสียรายได้ที่ต้องนำไปจุนเจือครอบครัว หรือในกรณีของนาฆาอาจหมายถึงความเป็นความตายของบุพการีเลยทีเดียว สำหรับกองทัพมดแล้วการเป็นคนดีไม่ใช่เรื่องยากของคนยากจนหากแต่ “เรารู้ว่าไม่มีอันจะกินยาก [ลำบาก] ที่สุด”⁵⁵ ถึงแม้ว่าเราอาจไม่รู้ว่ากองทัพมดเป็นกลุ่มก่อวินาศกรรมในพื้นที่ชายแดนใต้ดังที่รัฐไทยพยายามสร้างการรับรู้ไว้หรือไม่ แต่เราไม่อาจปฏิเสธได้ว่าทั้งนวนิยายและภาพยนตร์ต่างสร้างการรับรู้เกี่ยวกับกองทัพมดในลักษณะที่แตกต่างออกไปจากรัฐไทยโดยสิ้นเชิง กองทัพมดในภาพยนตร์เรื่องนี้คือโอกาสในการหาเลี้ยงครอบครัวของเด็กวัยรุ่นกลุ่มหนึ่งตามแนวชายแดนใต้เท่านั้น หากจะมีใครได้รับอันตรายและต้องเสี่ยงภัยจากกิจกรรมของกองทัพมดเช่นนี้ คงไม่ใช่ผู้โดยสารหรือเจ้าหน้าที่รัฐและยิ่งไม่ใช่รัฐไทย หากแต่เป็นสมาชิกกองทัพมดเอง

⁵⁴ นิพพานฯ, *ผีเสื้อและดอกไม้*, หน้า 275.

⁵⁵ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *ผีเสื้อและดอกไม้* [ภาพยนตร์], 01:40:10 – 01:50:00 นาที.



ภาพ 31 (บนซ้าย) สู้ยันกับอาเดล (บนขวาและล่าง) กองทัพมดบนหลังคา

ที่มา: ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *ผีเสื้อและดอกไม้* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2528)

หากความขัดแย้งและความรุนแรงเป็นภาพจำที่รัฐไทยพยายามสร้างขึ้นให้แก่ผู้คนและพื้นที่ของจังหวัดชายแดนใต้ ภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* เน้นย้ำเรื่องราวมิตรภาพและความดีงามในกองทัพมดให้เด่นชัด ภาพยนตร์ค่อยๆ ร้อยเรียงประสบการณ์การเรียนรู้ชีวิตและมิตรภาพในกองทัพมดผ่านสายตาของฮูยัน โดยมี ‘อาเดล’ เป็นเพื่อนคอยสอนขั้นตอนต่าง ๆ ตั้งแต่การซ่อนข้าวสาร การหลบหนีตำรวจ การหลีกเลี่ยงสิ่งอันตรายบนรถไฟ อาเดลสอนฮูยันให้หนีตำรวจด้วยน้ำเสียงจริงจังว่า “จำไว้แล้วกัน ... นายต้องหนีตอนตรวจตัวหรือพวกตำรวจต้องหนีตอนของมียู่ในมือหรือกำลังซ่อนของ เลือกลงเวลาให้ถูกต้องแล้วกัน”⁵⁶ (ภาพ 31) อาเดลตบไหล่ฮูยันเบา ๆ และพาขึ้นขึ้นไปบนหลังคารถไฟซึ่งเป็นกองทัพมดใช้พักผ่อนและหลบหนีเจ้าหน้าที่รถไฟและตำรวจ อาเดลบอกกับฮูยันว่า “นายจำไว้ 3 ข้อ อย่างมองข้างหลัง อย่างมองข้างล่าง และเดินไปข้างหน้าอย่างเดียว”⁵⁷ (ภาพ 31 ด้านล่าง) ภาพยนตร์เลือกถ่ายฉากนี้ด้วยเทคนิคคลองเทค (long take) คือการถ่ายภาพต่อเนื่องเป็นระยะเวลา และใช้วิธีเคลื่อนกล้องแบบ handheld shot คือการถ่ายภาพด้วยการแบกกล้องขึ้นบ่าของผู้ถ่ายภาพ ทำให้ภาพที่ออกมาสั่นไหวและกระตุก ลักษณะการถ่ายแบบนี้ผู้กำกับต้องการสร้างความต่อเนื่องของเหตุการณ์โดยไม่มีการค้นจังหวะ และมุมภาพเปรียบเสมือนสายตาของผู้ชมเพราะผู้กำกับต้องการจำลองให้ผู้ชมรู้สึกประหนึ่งหลุดเข้าไปอยู่กับตัวละครแบบก้าวต่อก้าว รวากับเป็นส่วนหนึ่งของกองทัพมดเพื่อทำให้เห็นว่ากองทัพมดซึ่งเป็นเด็กได้ปฏิบัติงานด้วยความยากลำบากโดยเฉพาะความเสี่ยงถึงขั้นมีโอกาสดูถูกไฟได้ทุกวินาที

อาจไม่มีฉากใดในภาพยนตร์เรื่องนี้ที่จะถ่ายทอดความบริสุทธิ์อ่อนโยนและมิตรภาพระหว่างกันได้ชัดเจนไปกว่าฉากการเสียชีวิตของนาฆาในตอนท้ายเรื่องอีกแล้ว วันนั้นฝนตกหนักมาก นาฆา

⁵⁶ เรื่องเดียวกัน, 01:16:00 – 01:18:00 นาที.

⁵⁷ เรื่องเดียวกัน, 01:19:40 – 01:21:00 นาที.

และฮุ่ยอันยืนสูบบุหรี่ที่ท้ายขบวนรถไฟ นาม่าบอกกับฮุ่ยอันว่าจะเลิกเป็นกองทัพนมด นาม่าพูดด้วยน้ำเสียงเศร้าว่า “ต่อไปชีวิตคงดีกว่านี้ไม่ต้องคอยหนีตำรวจ ไม่ต้องถูกหาว่าเป็นผู้ผิดกฎหมาย ก็คนแล้วที่ถูกจับ ก็คนแล้วที่ตกลงมาตายโหง นายจะว่าเราซี้ซลัดก็ได้เนะ แต่นายก็รู้ว่าพวกเราไม่มีใครซี้ซลัด ทุกคนก็กลัวทั้งนั้น”⁵⁸ ความตายกับกองทัพนมดมีอาจแยกออกจากกันได้ หลังจากนาม่ากล่าวคำอำลาฮุ่ยอันเขาก็ขอขึ้นไปบนหลังคารถไฟเพื่อดูหัวรถจักรเป็นครั้งสุดท้าย ทว่าภาพที่ฮุ่ยอันเห็นคือนาม่าร่วงลงจากหลังคารถไฟ ร่างของนาม่าตกกระแทกพื้นจนเสียชีวิต ฮุ่ยอันและเพื่อน ๆ รีบนำร่างไว้วิญญาณของนาม่าไปประกอบพิธีตามหลักศาสนาอย่างเรียบง่าย ผู้กำกับถ่ายใบหน้าของตัวละครด้วยภาพระยะใกล้ เน้นดวงตาอันเอ่อล้นด้วยน้ำตาแห่งความเศร้าของฮุ่ยอัน อาเดลและมิมปี⁵⁹ มิตรภาพระหว่างเพื่อนคือการดูแลกันและกันจนวินาทีสุดท้าย หากในมุมมองของรัฐไทยกองทัพนมดคือพวกนอกกฎหมายและสร้างความวุ่นวายให้แก่ประชาชน ภาพยนตร์เรื่องนี้และรวมถึงนวนิยายต้นฉบับต่างนำเสนอให้เห็นถึงความสัมพันธ์อันอ่อนโยนของกองทัพนมดอย่างไม่อาจปฏิเสธได้



ภาพ 32 บรรยากาศของชุมชนทางรถไฟ

ที่มา: ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *ผีเสื้อและดอกไม้* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2528)

⁵⁸ เรื่องเดียวกัน, 01:50:10 - 02:01:00 นาที.

⁵⁹ เรื่องเดียวกัน, 01:50:10 - 02:01:00 นาที.



ภาพ 33 ตลาดกลางเมือง

ที่มา: ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *ผีเสื้อและดอกไม้* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2528)



ภาพ 34 งานเฉลิมฉลองเทศกาลฮารีรายอ

ที่มา: ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *ผีเสื้อและดอกไม้* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2528)

ภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* ใช้ฉากและภาพจำนวนมากเพื่อสร้างการรับรู้ถึงบรรยากาศของความสงบสันติสุขที่ปราศจากความรุนแรงใด ๆ ในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย ในขณะที่ข่าวสารตามหน้าหนังสือพิมพ์มีกรายงานสถานการณ์การลอบวางระเบิดบริเวณสถานีรถไฟ โดยกลุ่มผู้ก่อการร้าย⁶⁰ ในทางตรงกันข้ามภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอฉากและบรรยากาศในที่ชุมนุมชนต่าง ๆ ในลักษณะเรียบง่ายและปลอดภัย เมื่อฮุซัยนและพ่อไปเฝ้าขายไอศกรีมที่บริเวณด้านหน้าสถานี

⁶⁰ กฤตวิชญ์ ปิรมโพบูลย์, “การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ระหว่าง พ.ศ. 2521-2532,” หน้า 302.

รถไฟ ภาพยนตร์เลือกถ่ายภาพด้วยมุมกว้างเมื่อให้เห็นบรรยากาศของชุมชนทางรถไฟที่ดูสงบเงียบ เด็กนักเรียนเดินไปโรงเรียนตามลำพัง แม่น้ำขุ่นขี้โคลนของและทักทายปราศรัยกับผู้คนที่ผ่านมาอย่างเป็นปกติ ผู้คนมิได้แสดงความวิตกกังวลหรือหวาดกลัวแต่อย่างใด⁶¹ (ภาพ 32) เมื่อฮุยงเดินเข้าไปขายไอศกรีมในตลาดกลางเมือง ภาพยนตร์ใช้ภาพมุมกว้างเพื่อถ่ายให้เห็นผู้คนจำนวนมากเดินจับจ่ายใช้สอยอยู่ในตลาด สลับกับภาพฮุยงและน้อง ๆ เดินขายไอศกรีม เป็นบรรยากาศที่ให้ความรู้สึกปลอดภัยแก่เด็ก ๆ จนสามารถวิ่งเล่นได้โดยไม่ต้องมีผู้ใหญ่คอยดูแล⁶² (ภาพ 33) ฮุยงเองก็มักจ้องมองดอกไม้ทุกครั้งเมื่อมีโอกาส ความผูกพันระหว่างฮุยงกับดอกไม้เป็นเครื่องแสดงความอ่อนโยนในจิตใจของเด็กหนุ่มในภาคใต้ได้อย่างลุ่มลึก (ภาพ 33 ล่างซ้าย) ฉากที่โด่งดังที่สุดในภาพยนตร์เรื่องนี้อาจได้แก่ฉากงานเฉลิมฉลองเทศกาลฮารีรายอหรือเทศกาลฉลองสิ้นสุดการถือศีลอดประจำปี ภาพยนตร์ถ่ายภาพโดยเน้นแสงธรรมชาติเป็นอย่างมาก ภาพที่ปรากฏต่อสายตาของผู้ชมคือความสนุกสนานรื่นเริงของชุมชนชาวมลายูในพื้นที่ภาคใต้ สมดังที่เป็นการเฉลิมฉลองเทศกาลแห่งความสุขตามประเพณีของพี่น้องมุสลิม เป็นที่น่าสังเกตว่าภาพยนตร์สร้างความสัมพันธ์ระหว่างศาสนาอิสลามกับสันติภาพและความสันติสุขของชาวมุสลิม⁶³ (ภาพ 34) อาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* กำลังประกอบสร้างความหมายใหม่ให้แก่ผู้คนและพื้นที่บริเวณจังหวัดชายแดนภาคใต้ จากชาวมุสลิมหัวรุนแรงในมุมมองของรัฐไทยมาสู่ชาวมุสลิมผู้เปี่ยมด้วยศรัทธาในศาสนาและใฝ่สันติธรรม ความขัดแย้งและความรุนแรงที่ผูกติดกับชาวมุสลิมมาช้านานผ่านวาทกรรมแบ่งแยกดินแดนของรัฐไทยถูกปฏิเสธอย่างสิ้นเชิงในภาพยนตร์เรื่องนี้

ผู้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้ต่างประทับใจในความดีความงาม ความใสซื่อและความบริสุทธิ์ และความเอื้ออาทรแก่กันของผู้คนในจังหวัดชายแดนใต้ สำนวนจิตต์ บางสพานแสดงความเห็นว่า “*ผีเสื้อและดอกไม้* เป็นหนังที่ดูกันทั้งครอบครัว แม้จะไม่เปรี้ยวหวาน มันเค็มเผ็ด เหมือน *หย่าเพราะมีขู่* แต่ก็มีความสะอาดบริสุทธิ์ที่เด็ก ๆ ควรจะได้สัมผัส”⁶⁴ ความสะอาดบริสุทธิ์ที่สำนวนจิตต์พูดถึงคือเนื้อหาโดยรวมของภาพยนตร์ที่สร้างออกมาได้ดี เช่นเดียวกับ ‘อนัน’ ใน *มติชน* ได้อธิบายความรู้สึกขณะชมภาพยนตร์ว่า “ตลอดสองชั่วโมงของภาพยนตร์ คนส่วนใหญ่ น้ำตาอุ่น แล้วก็หัวเราะกับความใสบริสุทธิ์ แล้วน้ำตาก็เอ่อซึมขึ้นอย่างตื้นตัน”⁶⁵ หรือคำชื่นชมของ ‘ลำเนา’ ใน *ลลนา* พ.ศ. 2528 ว่า “เนื้อเรื่องคือส่วนโรแมนติกของหนัง มันสะอาดบริสุทธิ์จนไม่น่าจะเป็นไปได้ หลีกเลียงปัญหา

⁶¹ ยุทธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ), *ผีเสื้อและดอกไม้* [ภาพยนตร์], 00:21:00 – 00:23:00 นาที.

⁶² เรื่องเดียวกัน, 00:30:00 – 00:35:00 นาที.

⁶³ เรื่องเดียวกัน, 01:40:00 – 01:50:00 นาที.

⁶⁴ สำนวนจิตต์ บางสพาน, “จากผีเสื้อและดอกไม้ถึงหย่าเพราะมีขู่,” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 32,20 (3 พฤศจิกายน 2528):

⁶⁵ อนัน, “ผีเสื้อและดอกไม้ควรหาเวลาไปดู,” *มติชน* (29 ตุลาคม 2528): 11.

บางอย่างที่อาจจะทำให้เป็นเรื่องหนักเกินไป โดยเฉพาะปัญหาเกี่ยวกับคนไทยมุสลิม ไม่มีปัญหาเกี่ยวกับความอยู่ดีธรรมของสังคม ... ไม่มีอะไรที่จะเป็นการบีบคั้นน้ำใจคนดูมากเกินไป ... เมื่อหนังจบเรื่องแล้ว คนดูจะเดินยิ้มออกมาอย่างมีความสุข” ลำเนาที่ตั้งข้อสังเกตที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง กล่าวคือ ลำเนาตระหนักดีว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ได้กำลังตีแผ่หรือสะท้อนสภาพสังคมอย่างตรงไปตรงมา แต่ภาพยนตร์เลือกที่จะสร้างฉาก ถ่ายภาพ เขียนบทสนทนาเพื่อสร้างการรับรู้เกี่ยวกับสันติภาพและความอ่อนโยนในฐานะอัตลักษณ์ของชุมชนชาวมลายูในจังหวัดชายแดนใต้ คงไม่มีประโยชน์อันใดที่จะสอบสวนว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ถ่ายทอดเนื้อหาตรงตามสถานการณ์จริงในพื้นที่ภาคใต้หรือไม่ คงมีแต่เฉพาะนักสังคมนิยมจากคริสต์ศตวรรษที่ 19 เท่านั้นที่จะมีวินิจฉัยเช่นนั้นได้

5.3 บุญชูผู้น่ารัก กับทิศทางของคนชนบทในสังคมไทย

“หนึ่ง สอง สาม สี่ ห้า หก” ชายคนหนึ่งยืนนับเหรียญอยู่หน้าช่องขายบัตรโดยสารรถทัวร์ด้วยสำเนียงเหนือแบบคนสุพรรณบุรี เขาบอกกับพนักงานว่า “ซื้อตั๋วรถไปกรุงเทพฯ หน่อยจ้ะ” “ก็ที่คะ” “ที่เดียวจะไปกรุงเทพฯ ที่เดียวโดด ๆ เลย” “ไม่ใช่หมายถึงว่าไปกี่คน” “อ้อ 2 คนจ้ะ ฉันแล้วก็นี้อหุลานฉันเอง” พนักงานมองชายคนนี้ด้วยความสงสัยว่า ทำไมคนนี้ช่างซื้อเหลือเกิน เขาและหุลานเดินไปขึ้นรถทัวร์สายสุพรรณบุรี – กรุงเทพฯ เขามีสีหน้ากังวลตลอดการเดินทาง⁶⁶ เขาไม่รู้ว่าการเข้ามากรุงเทพฯ ครั้งแรกจะต้องเผชิญกับอะไรบ้าง เขาจะสำเร็จการศึกษาและได้รับปริญญาบัตรให้แม่ชื่นใจได้หรือไม่ เขาจะได้เจอรักแรกพบบ้างหรือไม่ ความกังวลเหล่านี้อาจเป็นเรื่องธรรมดาสำหรับหลายคน เพราะอย่างไรเสียก็ต้องปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมในสังคมเมืองให้ได้อยู่แล้ว ความคิดดังกล่าวอาจคงใช้ไม่ได้กับผู้ชายบ้านนอกผู้มีความใสซื่อที่ชื่อ ‘บุญชู’ ในภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* เพราะตลอดทั้งเรื่องบุญชูเป็นคนซื่อและจริงใจ เหตุใดภาพยนตร์เรื่องนี้จึงสร้างภาพลักษณ์ให้คนชนบทเป็นเช่นนั้น?

ภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* (2531) กำกับโดยบัณฑิต ฤทธิ์ถกล และอำนวยการสร้างโดยบริษัทไฟว์สตาร์โปรดักชั่น เป็นภาพยนตร์ที่ได้รับความนิยมอย่างมากในทศวรรษ 2530 ทำรายได้ไปทั้งสิ้นกว่า 14 ล้านบาท ได้รับรางวัลสาขาศิลปะการแสดงยอดเยี่ยม ของตุ๊กตาทองประจำปี 2531⁶⁷ และมีภาคต่อมาถึง 8 ภาค (2531-2538)⁶⁸ ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นแนววัยรุ่นตลกคอมเมดี้ที่เน้นขายเสียงหัวเราะเฮฮาผ่านบุคลิกตัวละคร ภาษาและคำพูด สถานการณ์ การล้อเลียนและมุกตลกต่าง ๆ

⁶⁶ บัณฑิต ฤทธิ์ถกล (ผู้กำกับ), *บุญชูผู้น่ารัก* [ภาพยนตร์], 00:01:00 – 00:08:00 นาที.

⁶⁷ ครอบครัวยุทธฤทธิ์ถกล, *ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ บัณฑิต ฤทธิ์ถกล*, [ม.ป.ท.: ม.ป.พ.], 2553, หน้า 348.

⁶⁸ ดูภาพยนตร์ *บุญชู* ทั้ง 8 ภาคได้โน้ ได้แก่ *บุญชูผู้น่ารัก* (พ.ศ. 2531), *บุญชู 2 นื่องใหม่* (พ.ศ. 2532) *บุญชู 5 เนื้อหอม* (พ.ศ. 2533) และภาค 6-8 ได้แก่ *บุญชู 6 โลกนี้คือออก สดสวย น่ารักน่าอยู่ ถ้าหุ่ย* (พ.ศ. 2534) และ *บุญชู 7 รักเธอคนเดียวตลอดกาลใครอย่าแตะ* (พ.ศ. 2536) และ*บุญชู 8 เพื่อเธอ* (พ.ศ. 2538) และภาค 9-10 ช่วงแห่งความเป็นพ่อ ได้แก่ *บุญชู ไอ-เลิฟ-สระ-อุ* (พ.ศ. 2551) และ *บุญชู จะอยู่ในใจเสมอ* (พ.ศ. 2553)

ภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* ว่าด้วยเรื่องของ ‘บุญชู’ ชาวชนบทบ้านโข้ง จังหวัดสุพรรณบุรี เดินทางมาสอบเข้ามหาวิทยาลัยในกรุงเทพฯ ระหว่างเตรียมสอบที่โรงเรียนกวดวิชา บุญชูได้มาแอบชอบโมลีสาวกรุงเทพฯ ผู้น่ารักและร่ำรวย แม้โมลีสจะมีแฟนชื่อ ‘เงินตรา’ แต่บุญชูยังหลงรักและรอว่าสักวันโมลียจะสนใจเขา ไม่ใช่มีเพียงแค่บุญชูเท่านั้นที่หลงรักโมลีย หาก ‘โก้’ เจ้าของร้านหนังสือหน้าโรงเรียนกวดวิชา ก็อยากได้โมลียเป็นแฟนด้วยเช่นกัน แต่นิสัยโก้เป็นคนพาลและมีเพื่อนเป็นนักเลง วันหนึ่งโก้วางแผนฉุดโมลียและให้ร้ายป้ายสีให้บุญชู แต่บุญชูและเพื่อน ๆ สามารถเข้าไปช่วยโมลียที่ถูกขังอยู่โกดังร้างได้ ทว่าเงินตราได้ตัดหน้าเข้าไปช่วยโมลียก่อนบุญชูทำให้บุญชูพ่ายแพ้ทั้งความรักและการเรียน เพราะเขาไม่สามารถสอบเข้ามหาวิทยาลัยได้จึงตัดสินใจเดินทางกลับบ้านโข้งในที่สุด⁶⁹

กระนั้นก็ตามภาพยนตร์แนวตลกเรื่องนี้ยังเป็นส่วนหนึ่งของการอภิปรายปัญหาสังคมอีกด้วย การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจในทศวรรษ 2520 – 2530 เศรษฐกิจของประเทศไทยเติบโตอย่างรวดเร็ว กรุงเทพฯ กลายเป็นศูนย์กลางของความเจริญ ความทันสมัย และมีระบบเศรษฐกิจและวัฒนธรรมแบบทุนนิยม แต่อีกด้านหนึ่งการเติบโตทางเศรษฐกิจดังกล่าวส่งผลให้เกิดการอพยพย้ายถิ่นฐานของคนชนบทเพื่อหางานทำหรือเรียนหนังสือในกรุงเทพฯ⁷⁰ ดังนั้นจึงมีกลุ่มปัญญาชนพยายามวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาสังคมไทยที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว บัณฑิต ฤทธิธกล ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นหนึ่งในผู้ที่ออกมาอภิปรายปัญหาเหล่านั้นผ่านภาพยนตร์ บัณฑิตให้สัมภาษณ์ถึงภาพของสังคมในช่วงเวลาดังกล่าวในนิตยสาร *หนังและวิดีโอ* เดือนเมษายน 2533 ว่า “ผมรู้สึกว่าคุณโดนรังแกจากไอ้รถร่วม แม่เบี้ยดบัง ภูเก็ตเสียเงิน แต่ต้องนั่งอย่างลำบาก ... ระบบเศรษฐกิจแบบเมืองไทยไม่ควรอยู่ในระบบตัวใครตัวมัน”⁷¹ ในทัศนะของบัณฑิตคนในสังคมกรุงเทพฯ ขาดความเอื้ออาทร ไร้น้ำใจ และกลายเป็นสังคมปัจเจกชน ดังนั้น “บุญชู มันอาจจะไม่ใช่ให้ความตลกอย่างเดียวมันเป็นอะไรที่เข้ามาทดแทนสำหรับคนที่เขาขาด”⁷² คำสัมภาษณ์ของบัณฑิตแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์เรื่อง *บุญชู* คือภาพแทนของความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ความมีน้ำใจและการไม่เห็นแก่ตัว สิ่งเหล่านี้ขาดหายไปจากสังคม ดังนั้น ภาพยนตร์เรื่อง *บุญชู* คือภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเรื่องหนึ่งที่เล่าเรื่องด้วยรูปแบบตลกคอมเมดี้

งานวิจัยก่อนหน้านี้ที่ศึกษาภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* มักศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างแนวคิดวัฒนธรรมชุมชนกับความเป็นสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้ ศศิณี เชื้อนกแก้ว ศึกษาภาพยนตร์ชุด *บุญชู* ที่สร้างขึ้นในช่วง พ.ศ. 2531 – 2539 โดยวิเคราะห์ร่วมกับบริบททางเศรษฐกิจและสังคม

⁶⁹ บัณฑิต ฤทธิธกล (ผู้กำกับ), *บุญชูผู้น่ารัก* [ภาพยนตร์], 00.00.01-01.54.00 นาที.

⁷⁰ วอลเดน เบลโล, เจียร์ คันนิงแฮม, ลี เค็ง ปอห์. *โคกนาฏกรรมสยาม: การพัฒนาและการแตกสลายของสังคมไทยสมัยใหม่*, กรุงเทพฯ: มูลนิธิโกลบอลทอง (2545), หน้า 8-10, 150-173, 332-335.

⁷¹ สนานจิตต์ บางสพาน, “สัมภาษณ์บัณฑิต ฤทธิธกล,”: 101-102.

⁷² เรื่องเดียวกัน: 102.

พบว่า ภาพยนตร์ชุด *บุญชู* เน้นนำเสนอการเชิดชูวัฒนธรรมและคุณธรรมท้องถิ่นที่หล่อหลอมบุคลิกภาพของชาวชนบทขึ้นมา ทั้งนี้เพื่อใช้เป็นบทปฏิบัติการตอบโต้กับความทันสมัย วัฒนธรรมตะวันตกและกระแสโลกาภิวัตน์ ซึ่งสื่อผ่านตัวละครฝ่ายร้ายหรือคนเมือง⁷³ อย่างไรก็ตาม วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เห็นต่างไปจากข้อเสนอของคิณี เชื้อนแก้ว วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ตั้งคำถามว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้สนับสนุนแนวคิด ‘วัฒนธรรมชุมชน’ ในลักษณะเดียวกับกลุ่มปัญญาชนหัวก้าวหน้าของไทยหรือไม่? และภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* สร้างการรับรู้เกี่ยวกับชนบทในสังคมไทยอย่างไร? วิทยานิพนธ์ฉบับนี้พบว่า การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมในช่วงเวลาดังกล่าวส่งผลต่อการประกอบสร้างความหมายและการรับรู้ความทันสมัยในเมืองและความเป็นชนบทอย่างมีนัยยะสำคัญ นอกจากนี้ ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังเสนอความคิดว่าด้วยตำแหน่งแห่งที่และที่ทางของคนชนบทในสังคมไทยในยุคสมัยของปัญหาแรงงานอพยพจากชนบทสู่เมืองและการเติบโตขึ้นของกระแสวัฒนธรรมชุมชนอีกด้วย

นับตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา ปัญญาชนหัวก้าวหน้าและองค์กรพัฒนาเอกชนของไทยตระหนักถึงผลกระทบของกระแสโลกาภิวัตน์และการพัฒนาเศรษฐกิจของประเทศไทยที่ก่อปัญหาให้แก่การดำรงชีวิตของชาวชนบท ปัญญาชนหัวก้าวหน้ากลุ่มหนึ่งจึงได้เสนอทางออกจากวิกฤติการณ์นี้ด้วยการเสนอแนวคิด “วัฒนธรรมชุมชน” ขึ้นมา ยุติ มุกดาวิจิตร ชี้ให้เห็นว่า บริบททางเศรษฐกิจและการเมืองที่เปลี่ยนแปลงไปไม่ว่าจะเป็นการเกิดความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจ กระแสการบริโภคนิยม และการพัฒนาเมืองและชนบทให้ทันสมัย เอื้อให้เกิดการขยายตัวขององค์กรพัฒนาเอกชนและกลุ่มนักวิชาการที่มุ่งเน้นพัฒนาชนบทภายใต้แนวคิดวัฒนธรรมชุมชน “เพื่อเสนอทางแก้ปัญหาของชาวบ้านในชนบทท้องถิ่น และเป็นการศึกษาทำความเข้าใจปัญหาจากภายในสังคมวัฒนธรรมของชาวบ้านในชนบทเอง”⁷⁴ แนวคิดวัฒนธรรมชุมชนคือการพยายามต่อต้านกระแสโลกาภิวัตน์ด้วยการเชิดชูคุณค่าวัฒนธรรมชุมชนทั้งนี้เพราะการพัฒนาเศรษฐกิจแบบอุตสาหกรรมส่งผลกระทบต่อผู้คนและทรัพยากรในพื้นที่เมืองและชนบท วัฒนธรรมดั้งเดิมที่เป็นพื้นฐานของประชาชนเริ่มเลือนหายและแทนที่ด้วยค่านิยมปัจเจกชน ความเห็นแก่ตัวและการแข่งขัน ก่อให้เกิดความเสื่อมโทรมทั้งทางสังคมและจิตใจ แนวคิดวัฒนธรรมชุมชนต้องการให้ประชาชนหวนกลับไปให้ความสำคัญกับวัฒนธรรม

⁷³ Sasinee Khuankaew, “The Boonchu Comedy Series Pre-1990s Thai Localism and Modernity.” in Gaik Cheng Khoo, Thomas Barke and Mary J. (eds.), *Ainslie Southeast Asia on Screen: From Independence to Financial Crisis (1945-1998)*, (Amsterdam University Press, 2020), pp.271-293; และดูเพิ่มเติมใน ฐณยศ โล่ห์พัฒนานนท์, “สาระหรือบันเทิง?: ภาพยนตร์วัยรุ่นโดยบัณฑิต ฤทธิ์ถกล ในฐานะภาพสะท้อนการเปลี่ยนผ่านทางสังคม-วัฒนธรรมในประเทศไทย,” หน้า 254-259.

⁷⁴ แนวคิดวัฒนธรรมชุมชนในสังคมไทยนำเสนอเป็นครั้งแรกในงานประชุมสัมมนาเรื่อง “วัฒนธรรมไทยกับการพัฒนาชนบท” วันที่ 23-24 ตุลาคม พ.ศ. 2524 ภายใต้การอุปถัมภ์ของสมาคมทอริกแห่งประเทศไทยเพื่อการพัฒนา; ดู ยุติ มุกดาวิจิตร, อ่าน “วัฒนธรรมชุมชน : วาทศิลป์และการเมืองของชาติพันธุ์นิพนธ์แนววัฒนธรรมชุมชน,” หน้า 56-57; บำรุง บุญปัญญา, 3 ทศวรรษแนวคิดวัฒนธรรมชุมชน, (กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือดอกต้อป่า, 2549), หน้า 18.

ดั้งเดิมก่อนการเข้ามาของกระแสโลกาภิวัตน์⁷⁵ นอกจากนี้ นักคิดสายวัฒนธรรมชุมชนมักเห็นว่าชนบทเป็นที่อยู่ของวัฒนธรรมอันบริสุทธิ์และดีงาม แนวคิดนี้มีความเชื่อว่าพื้นที่ชนบทเป็นที่อยู่ของจิตวิญญาณของประชาชาติที่แท้จริง และสังคมชนบทเป็นต้นแบบสำหรับทางรอดของวิกฤติทางสังคมที่เกิดขึ้นในสังคมเมืองปัจจุบัน⁷⁶ ดังที่นายแพทย์ประเวศ วะสี กล่าวไว้ในวารสาร *สังคมพัฒนา* พ.ศ. 2529 ว่า “ชาติใดชาติหนึ่งที่เป็นชาติมานาน จะต้องมียุทธศาสตร์ท้องถิ่นอยู่ ไม่งั้นอยู่เป็นชาติไม่ได้ แต่พอใน 100 ปีที่ผ่านมา เราไปพัฒนาแบบตะวันตก เราทิ้งอันนี้หมด”⁷⁷ ดังนั้นเราควรหันกลับไปพึ่งรากฐานทางวัฒนธรรมเดิมจากชนบทเพื่อสร้างชีวิตที่ผาสุกตามรากเหง้าของชนชาติไทย

อย่างไรก็ตาม พึงตระหนักด้วยว่าผู้นำหลักในการพัฒนาแนวคิดวัฒนธรรมชุมชนมิใช่ชนบทเอง หากแต่เป็นนักวิชาการ ปัญญาชนและองค์กรพัฒนาเอกชนเป็นหลัก⁷⁸ กาญจนา แก้วเทพ ตั้งข้อสังเกตว่า การสร้างงานเขียนของนักวิชาการสายวัฒนธรรมชุมชนในประเทศไทยนั้นมิใช่ว่าเป็นเครื่องมือต่อสู้ทางอุดมการณ์ เพราะอุดมการณ์หลักของงานเขียนแนวคิดนี้คือ “[การ] ถ่วงดุลรอบต่อสู้ [กับ] อุดมการณ์ในการพัฒนาที่มองว่าประชาชนชนบทนั้นโง่จนเจ็บ ... [ดังนั้น] อุดมการณ์ที่วัฒนธรรมชุมชนเสนอจึงมีลักษณะคัดค้าน ... เมื่อเป็นการต่อสู้ทางอุดมการณ์เสียแล้ว งานเขียนก็ย่อมมีลักษณะ ‘เวอร์สุดสุดหรือโรแมนติก’ ไปบ้าง”⁷⁹ ดังนั้นผลผลิตจากแนวคิดวัฒนธรรมชุมชนจึงมิใช่การสร้างการรับรู้ในลักษณะการสะท้อนภาพของกระแสเจตนาที่นำเสนอภาพชนบทอย่างหมดจดตรงตามความจริง แต่แนวคิดวัฒนธรรมชุมชนในแง่หนึ่งเป็นวาทกรรมที่ต้องการสร้างความรู้สึกลงในทางบวกต่อพื้นที่และคนชนบท แม้ว่าข้อเขียนและผลงานการสร้างสรรคอื่น ๆ อาทิ งานวรรณกรรม เพลงหรือภาพยนตร์ ฯลฯ อาจจะถูกเพ้อฝันหรือเกินจริงไปบ้างแต่นั่นคือวาทกรรมที่ผู้เขียนประกอบสร้างขึ้นมากลอบประจบหรือถกเถียงปัญหาของยุคสมัย⁸⁰

⁷⁵ เสรี พงศ์พิศ, “วัฒนธรรมกับการพัฒนาชนบท,” ใน สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, *การสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง ภูมิปัญญาชาวบ้าน*, (กรุงเทพฯ: สำนักงานฯ, 2534), หน้า 70.

⁷⁶ แนวคิดเช่นนี้อาจเทียบเคียงได้กับแนวคิดจินตนิยมทางการเมือง (Romanticism) ในยุโรปในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 ดู Paul Hamilton (ed.), *The Oxford Handbook of European Romanticism*, (Oxford: Oxford University Press, 2016). ตัวอย่างนักคิดจินตนิยมทางการเมืองในประเทศไทยที่เห็นได้ชัดเจนไม่ว่าจะเป็น ประเวศ วะสี, สุลักษณ์ ศิวรักษ์, ฉัตรทิพย์ นาถสุภา, กาญจนา แก้วเทพ, บำรุง บุญปัญญา, บุญเพรง อภิชาติ และนิธิ เอียวศรีวงศ์ เป็นต้น

⁷⁷ “สัมภาษณ์ ศจ.นพ.ประเวศ วะสี,” *สังคมพัฒนา* 2 (2529): 38.

⁷⁸ ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, *วาทกรรมการพัฒนา: อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกสิทธิ์ และความเป็นอื่น*, พิมพ์ครั้งที่ 6, (กรุงเทพฯ: วิชาฯ, 2560), หน้า 148.

⁷⁹ กาญจนา แก้วเทพ, “ความคิดเห็นต่อบทความเรื่อง “การเขียน” วัฒนธรรมชุมชน : บทวิพากษ์กระแสด้านโลกาภิวัตน์/ภิวัตน์,” ใน ยุทธิน มุกดาวิจิตร, *อ่าน “วัฒนธรรมชุมชน : วาทศิลป์และการเมืองของชาติพันธุ์นิยมแนววัฒนธรรมชุมชน*, หน้า 191-192.

⁸⁰ สามชาย ศรีสันต์, *บทสำรวจวาทกรรมชนบทและบ้านนอกในความเป็นไทย: รื้อสร้าง-ทบทวน สำนักและมายาคติต่อความขัดแย้งและความเหลื่อมล้ำของชนบทกับเมือง ตั้งแต่ไพร่ ชวาณา คนเลื้อยแดง ถึงชนชั้นกลางใหม่*, หน้า 70; ดูงานวรรณกรรมภายใต้แนวคิดวัฒนธรรมชุมชนได้ใน ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิช, *สังนิมมัทศกรรย์: ในงานของกาเบรียล การ์เซีย มาร์เกซ, โทนี มอร์ริสัน และวรรณกรรมไทย*, หน้า 131-138.

ภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* สร้างขึ้นในช่วงต้นทศวรรษ 2530 อันเป็นช่วงเวลาของการเติบโตขึ้นของกระแสแนวคิดวัฒนธรรมชุมชน ภาพยนตร์เรื่องนี้มุ่งเสนอที่ทางของคนชนบทในสังคมไทยอันได้แก่การดำรงชีวิตอยู่ในบ้านเกิดของตนเอง ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้กลวิธีการนำเสนอในลักษณะคู่ตรงข้ามระหว่างเมืองกับชนบท ระหว่างเล่ห์เหลี่ยม กลโกงและการแข่งขันกับความจริงใจ ความไร้เดียงสาและความเอื้ออาทรของตัวละคร ดังที่กาญจนา แก้วเทพได้ตั้งข้อสังเกตไว้ข้างต้นว่า วาทกรรมวัฒนธรรมชุมชนปฏิเสธการตีตราคนชนบทด้วยวาทกรรม “โง่ จน เจ็บ” อย่างไรก็ตามแนวคิดวัฒนธรรมชุมชนมักมีแนวโน้มที่จะเชิดชูคนชนบทด้วยการสร้างวาทกรรมที่ “เวอร์ที่สุดหรือโรแมนติก” ไปเลย ในแง่นี้ (และเฉพาะในแง่นี้เท่านั้น) เราอาจกล่าวได้ว่าบัณฑิต ฤทธิกุลสร้างการรับรู้เกี่ยวกับชนบทผ่านวาทกรรมวัฒนธรรมชุมชนนั่นเอง



ภาพ 35 (ซ้าย) ตัวละครเงินตรา (ขวา) ตัวละครโก้

ที่มา: บัณฑิต ฤทธิกุล (ผู้กำกับ), *บุญชูผู้น่ารัก* [ภาพยนตร์], (ไทย: ไพโรสตาร์โปรดักชั่น, 2531)

เมื่อพิจารณาภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* ในฐานะการประกอบสร้างความหมายภายใต้แนวคิดวัฒนธรรมชุมชน ภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องการชี้ให้เห็นความเชื่อมโยงทางจิตใจของคนที่ย้ายในสังคมเมืองซึ่งตรงข้ามกับจิตใจอันบริสุทธิ์ใสสะอาดของคนชนบทอย่างบุญชู ภาพยนตร์ยังให้เห็นอยู่บ่อยครั้งว่าคนกรุงเทพฯ มองคนชนบทภายใต้กรอบวาทกรรม “โง่ จน เจ็บ” ซึ่งแตกต่างจากการที่คนกรุงเทพฯ มองตนเองในฐานะชนชั้นกลางผู้มีอันจะกิน ฉลาดและทันสมัย ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่องนี้ตั้งชื่อตัวละครตัวหนึ่งว่า ‘เงินตรา’ ซึ่งสื่อถึงการลุ่มหลงวัฒนธรรมบริโภคนิยมและการเห็นแก่ตัว ‘เงินตรา’ เป็นหนุ่มชนชั้นกลางหน้าตาดีมีฐานะร่ำรวย เงินตรามีรถยนต์ขับไปเรียนพิเศษ มีเงินพาสาว ๆ ไปทานอาหารและดูภาพยนตร์ในห้างสรรพสินค้า ผู้กำกับภาพยนตร์มักถ่ายภาพของเงินตราในมุมกว้างเพื่อให้เห็นสิ่งที่อยู่รอบตัวเขาตั้งแต่รถยนต์สีแดงคันใหญ่ การแต่งตัวที่ภูมิฐานทันสมัยตามแฟชั่นทั้งหมดนี้เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นถึงความร่ำรวยของตัวละคร (ภาพ 35 ด้านซ้าย) แต่ทว่าการณ์มีฐานะทางชนชั้นที่ดีเช่นนี้ก็กลับสวนทางกับการมีอุปนิสัยดูหมิ่นดูแคลนคนชนบท ดังฉากที่โมลีขอร้องให้เงินตรารับบุญชูขึ้นรถไปโรงเรียนกวดวิชาด้วยกัน แต่เงินตราปฏิเสธและอ้างว่าไม่มีที่นั่งเหลือพอสำหรับบุญชู เขาพูดกับบุญชูด้วยน้ำเสียงไม่มีเยื่อใยว่า “ไปไม่ได้หรอก ไหนต้องแวะไปรับพวกเรานะอีก แล้วของก็เต็มรถ

โอกาสหน้านะบุญชู”⁸¹ การปฏิเสธของเงินตราอาจเป็นเพราะเขามีนิสัยเห็นแก่ตัวหรืออาจจะทำไปเพียงเพราะหวงโมลิกก็เป็นได้ แต่ก็อาจจะเป็นไปได้อีกเช่นกันว่าคำพูดของเงินตรานี้เปิดเผยทัศนคติที่คนเมืองมีต่อคนชนบทที่รู้สึกว่าเขาเป็นคนนอกสังคม กรุงเทพฯ ไม่ใช่พื้นที่และที่ทางของคนชนบทนั่นเอง

การถูกเหยียดหยามคนชนบทของคนกรุงเทพฯ แสดงออกผ่านตัวละครที่ชื่อ ‘โก้’ ซึ่งมักจะถูกดูแคลนบุญชูอยู่ตลอดทั้งเรื่อง คำว่า ‘โก้’ หมายถึงหุรหุราเป็นคำที่มักใช้กับกิริยาการแต่งตัวหรืออื่น ๆ อาทิ แต่งตัวโก้ ขับรถคันโก้ ซึ่งโก้เองก็มีนิสัยชอบแต่งตัวทันสมัยชอบใส่กางเกงยีนส์และเสื้อยีนส์ (ภาพ 35 ด้านขวา) นอกจากนี้ยังมีนิสัยเสียถึงการมีความเชื่อมั่นในตนเองสูง (egoism) ความหมายนี้สอดคล้องกับพฤติกรรมของโก้ที่ชอบพูดจาโอ้อวดและมีเล่ห์เหลี่ยมของคนชู้โกงและเป็นคนไม่ดี ตัวอย่างฉากในงานวันเกิดของโมลิกซึ่งมีโก้ เงินตรา บุญชู และเพื่อน ๆ ไปร่วมงาน ภายในงานโก้แกล้งหลอกให้บุญชูไปตัดเค้กของโมลิก ด้วยความเชื่อของบุญชูเขาก็ทำตามไปตามนั้นเพราะไม่รู้ถึงวัฒนธรรมงานปาร์ตี้นวันเกิด บุญชูรู้สึกเสียใจมากและพร่ำขอโทษโมลิกด้วยน้ำเสียงโศกเศร้าเสียใจ

ฉันเสียใจ ฉันขอโทษ ฉันเป็นคนบ้านนอกไม่รู้พิธีพาสา ฉันเสียใจจริง ๆ ฉันไม่รู้ว่าคุณนี่จะเกล้งกันรุนแรงขนาดนี้ ... ผมไม่รู้หลายอย่างที่คนกรุงเทพฯ เขารู้ ผมไม่เคยทำหลายอย่างที่คนกรุงเทพฯ เขาทำ ผมไม่เข้าใจหลายอย่างที่คนอื่นเขาเข้าใจ แต่ผมมีความอาย มีความรวดราวเจ็บปวด ซึ่งก็เหมือนกับคนอื่นนั่นแหละ⁸²

สำหรับบุญชูความเจ็บปวดที่ถูกคนกรุงเทพฯ กลั่นแกล้งและเหยียดหยามนี้เป็นความเจ็บปวดที่มีอาจบรรยายได้ ในตรงกันข้ามการกระทำของโก้ดั่งกล่าวแสดงให้เห็นว่าคนในเมืองพยายามผลักดันคนบ้านนอกออกจากสังคมเมืองกรุง เพราะที่นี้เป็นพื้นที่เฉพาะของคนเมืองหลวงเท่านั้น ไม่ใช่ที่ทางของคนบ้านนอกแต่อย่างใด ดังนั้นบุญชูซึ่งมีนิสัยข่มขำก็มักจะโดนดูถูกด้วยคำสบถของชาวกรุงเทพฯ ว่า “โธ่เอ๊ยไอ้บ้านนอก”⁸³ และถูกมองด้วยสายตาเหยียดหยาม เราอาจกล่าวได้ว่าในระดับผิวเผินแล้วตัวละครร้ายในภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* ดูประหนึ่งจะเป็นบุคคลาธิษฐาน (personification) ของการต่อต้านกระแสวัฒนธรรมตะวันตกดังที่ศศิณี เชื้อนแก้วเสนอ กระนั้นดังที่ผู้วิจัยได้พยายามแสดงให้เห็นข้างต้นว่าเมื่อเราวิเคราะห์คำพูดและการกระทำของตัวละครเหล่านี้แล้ว เราจะเห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เผยให้เห็นถึงอิทธิพลของวาทกรรม “โง่ จน เจ็บ” ที่ครอบงำโลกทัศน์ของคนกรุงเทพฯ ซึ่งส่งผลต่อการกีดกันและการลดบทบาทของคนชนบทออกไปจากสังคมเมือง ช่องว่าง

⁸¹ บัณฑิต ฤทธิ์ถกล (ผู้กำกับ), *บุญชูผู้น่ารัก* [ภาพยนตร์], 00:32:00 – 00:33:00 นาที.

⁸² เรื่องเดียวกัน, 00:54:04 – 01:02:00 นาที.

⁸³ เรื่องเดียวกัน, 00:13:30 – 00:14:20 นาที.

ระหว่างเมืองกับชนบทอาจเป็นมากกว่าความแตกต่างทางรายได้ แต่รวมถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันและอคติในใจของผู้คนอีกด้วย

ภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* เชิดชูวัฒนธรรมชนบทอย่างไร? บุญชูเป็นตัวละครที่มีความซื่อบริสุทธิ์และเปี่ยมไปด้วยความจริงใจ ผู้ชมภาพยนตร์จะรับรู้ตั้งแต่ฉากเปิดเรื่องเมื่อภาพยนตร์ขึ้นข้อความว่า “บางเรื่องที่เรารู้ คนอื่นอาจไม่รู้ บางเรื่องที่เราไม่รู้ เราเองอาจไม่รู้ มันไม่ได้เกิดจากความโง่ หลายครั้งมันเกิดขึ้นเพราะความซื่อ ความบริสุทธิ์ และความจริงใจ”⁸⁴ ข้อความดังกล่าวนี้มีใช่เป็นเพียงการแนะนำอุปนิสัยตัวละครบุญชูตั้งที่นักวิชาการบางคนตีความไว้⁸⁵ หากแต่เป็นเสมือนการประกาศจุดยืนของภาพยนตร์เรื่องนี้ในการต่อสู้กับวาทกรรม “โง่ จน เจ็บ” ที่เป็นพื้นฐานของอคติที่คนกรุงเทพฯ มีต่อคนชนบท ภาพยนตร์เรื่องนี้ประกอบสร้างให้บุญชูคือภาพแทนของชนบทซึ่งเป็นที่อยู่ของจิตวิญญาณอันบริสุทธิ์ของชาติไทยตามแนวคิดวัฒนธรรมชุมชนนั่นเอง

วัฒนธรรมและค่านิยมแบบชนบทที่โดดเด่นอย่างมากในตัวละครบุญชูได้แก่ความอ่อนน้อม ถ่อมตนและความสุภาพเรียบร้อย บุญชูมักจะพูดลงท้ายด้วยคำว่า “จ๋า” (เปรียบเหมือนคำพูด ‘ครับ’) ตามสำเนียงคนสุพรรณ บุญชูชอบคุณคนอื่นด้วยการไหว้ซึ่งเป็นการไหว้ในระดับเดียวกับการเคารพผู้มีพระคุณและผู้อาวุโส โดยประนมมือพร้อมกับน้อมศีรษะลง ดังตัวอย่างฉากบุญชูไหว้เจ้าหน้าที่ในโรงเรียนกวดวิชา และไหว้แม่บุญล้อมด้วยระดับการไหว้เดียวกันหมด⁸⁶ นอกจากนี้บุญชูไม่ใช่คนก้าวร้าวหรือเห็นแก่ตัวเหมือนคนกรุงเทพฯ ตลอดภาพยนตร์เรื่องนี้ ไม่มีฉากที่แสดงให้เห็นว่าบุญชูนิยมความก้าวร้าวหรือแก่งแย่งแข่งขันเพื่อให้ได้ครอบครองสิ่งที่ตนปรารถนาดังที่ตัวละครอื่น ๆ โดยเฉพาะเงินตราและไถ่ยกกระทำ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนคือฉากที่บุญชูหลงรักโมลี แม้เขาจะรักโมลิจะมากเพียงใด แต่บุญชูก็ไม่ขัดขวางความสัมพันธ์ระหว่างโมลากับเงินตรา เขาจะคอยเฝ้ามองอยู่ห่าง ๆ จะคอยหาจังหวะเข้าพูดคุยกับโมลีบ้างเป็นครั้งคราวเท่านั้น เช่น บุญชูจะดักรอโมลีที่ทำเรื่องข้ามฟากเพื่อหวังจะเดินทางไปโรงเรียนกวดวิชาด้วยกัน หรือแอบเฝ้ามองโมลิตระหว่างเรียนเมื่อมีโอกาส นี่คือการสุขอันเล็กน้อยสำหรับบุญชู⁸⁷ อย่างไรก็ตาม อาจเป็นการไร้เดียงสาเกินไปหากจะกล่าวว่าคนชนบทต่างยึดมั่นความเรียบง่าย ความสุภาพเรียบร้อย ความสมถะและการไม่แก่งแย่งแข่งขันแก่งแย่งชิงดีชิงเด่นเป็นหลักในการดำเนินชีวิต หากแต่ภาพยนตร์เรื่องนี้กำลังสร้างการรับรู้เกี่ยวกับอุปนิสัยของคนชนบททั้งนี้เพื่อตอบโต้กับวาทกรรม “โง่ จน เจ็บ” ที่ดูแคลนคนชนบทมากกว่า

⁸⁴ เรื่องเดียวกัน, 00:00:01 – 00:00:30 นาที.

⁸⁵ Sasinee Khuankaew, “The Boonchu Comedy Series Pre-1990s Thai Localism and Modernity,” p 278.

⁸⁶ บัณฑิต ฤทธิธกล (ผู้กำกับ), *บุญชูผู้น่ารัก* [ภาพยนตร์], 00:13:30 – 00:13:50 นาที.

⁸⁷ เรื่องเดียวกัน, 00:32:00 – 00:33:00 นาที.



ภาพ 36 บุญชูศรัทธาในพระพุทธศาสนา

ที่มา: บัณฑิต ฤทธิธกล (ผู้กำกับ), บุญชูผู้น่ารัก [ภาพยนตร์], (ไทย: ไพโรสตาร์โปรดักชั่น, 2531)

ความบริสุทธิ์ผ่องใสในจิตใจอันเป็นลักษณะนิสัยสำคัญที่ทำให้คนชนบทอย่างบุญชูห่างไกลจากพฤติกรรมและค่านิยมที่เน้นการแข่งขันแบบวัฒนธรรมของคนกรุงเทพฯ ได้รับการเน้นย้ำผ่านความศรัทธาที่บุญชูมีต่อพระพุทธศาสนา เมื่อครั้งอยู่ที่บ้านโข้งบุญชูได้บวชเป็นสามเณรเพื่อศึกษาธรรมะอยู่หลายปี เมื่อเข้าสู่ทางโลกความคิดและชีวิตประจำวันของบุญชูก็ยังคงยึดมั่นอยู่กับพระพุทธศาสนา แม้ย้ายมาอยู่ในกรุงเทพฯ บุญชูก็ยังทำบุญตักบาตรเหมือนเดิม บุญชูมักจะแทรกหลักคำสอนทางพระพุทธศาสนาเป็นภาษาบาลีเข้าไปในบทสนทนากับคนอื่น ๆ ด้วยเสมอ (ภาพ 36) แม้จะเป็นเรื่องตลกขบขันสำหรับคู่สนทนาก็ตาม⁸⁸ สายชล สัตยานุรักษ์ได้ตั้งข้อสังเกตว่า สำหรับแนวคิดวัฒนธรรมชุมชนแล้ว พระพุทธศาสนาไม่ใช่หรืออุปสรรคของการพัฒนาแต่อย่างใด⁸⁹ ตัวอย่างเช่น พระครูถาวรธรรมรัตน์ในภาคอีสานได้ใช้ศรัทธาในพระพุทธศาสนาของชาวบ้านมาแก้ปัญหาความแห้งแล้งในพื้นที่ชนบท เมื่อชาวบ้านขาดแคลนน้ำเพื่อการเพาะปลูก ท่านพระครูได้นำไหโบราณมาตั้งไว้ข้าง ๆ พระประธาน หากใครมีศรัทธาก็สามารถบริจาคเงินลงในไหได้ เมื่อถึงวันออกพรรษาก็จะนำเงินบริจาค้นั้นมาเป็นกองทุนพัฒนาขุดบ่อน้ำสาธารณะ⁹⁰ พระพุทธศาสนาสามารถเป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนาชุมชนได้ นอกจากนี้ ชื่อตัวละคร ‘บุญชู’ ยังแทนความเป็นชนบทและเป็นชื่อที่มีนัยยะว่าตั้งตามความเชื่อในพุทธศาสนา คำว่า ‘บุญชู’ จึงมีความหมายเชิดชูวัฒนธรรมชนบทที่มีชีวิตที่อยู่กับคุณงามความดีและถ้าใครอยู่ใกล้แล้วก็จะรู้สึกสบายใจและอารมณ์ดีไปด้วยเช่นกัน

⁸⁸ เรื่องเดียวกัน, 00:09:25 – 00:09:30 นาที.

⁸⁹ สายชล สัตยานุรักษ์, 10 ปัญญาชนสยาม เล่ม 2, กรุงเทพฯ: โอเพ่นบุ๊กส์, 2557, หน้า 393-394.

⁹⁰ ถาวร ปิธิโรจ, “พระสงฆ์อีสานกับงานพัฒนา,” สังคมพัฒนา 5-6 (2527): 77-80.



ภาพ 37 ชีวิตประจำวันในกรุงเทพฯ ของบุญชู

ที่มา: บัณฑิต ฤทธิ์ถกล (ผู้กำกับ), บุญชูผู้น่ารัก [ภาพยนตร์], (ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2531)

การใช้ชีวิตประจำวันของบุญชูในกรุงเทพฯ ทำให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างสังคมเมืองและชนบทเป็นอย่างมาก บุญชูและเพื่อนต่างจังหวัดของเขาไม่ได้ชีวิตหรูหราเหมือนกับเงินตราและโมลี แต่พวกเขาจะเน้นทำกิจกรรมที่เน้นความเป็นไทย อาทิ การเล่นว่าวที่สวนสาธารณะ การเลือกชมลิเก แพนดาคอนเสิร์ต และการเลือกเที่ยวชนบทแทนการไปเที่ยวทะเล เป็นต้น (ภาพ 37) พวกเขาจะเลือกใช้ร้านอาหารในโรงเรียนกวตริษาเป็นสถานที่พักผ่อนหย่อนใจแทนห้างสรรพสินค้าหรือร้านกาแฟหรู การเดินทางจะเลือกใช้รถเมล์และปั่นจักรยานซึ่งแตกต่างจากเงินตราที่ใช้รถยนต์⁹¹ การใช้ชีวิตประจำวันของบุญชูตรงกันข้ามกับวิถีชีวิตของคนกรุงเทพฯ ทั้งสิ้น และที่สำคัญบุญชูไม่ยอมเปลี่ยนแปลงชีวิตประจำวันของตนเองแม้แต่น้อย ผู้ชมจะสังเกตเห็นได้ตั้งแต่ต้นจนจบเรื่องว่าอุปนิสัยและความคิดของบุญชูไม่ได้เปลี่ยนแปลงไปแต่อย่างใด เขายังคงความเป็นคนชนบทอย่างเสมอต้นเสมอปลาย อาทิ การแต่งตัวที่สุภาพเรียบร้อย ใส่เสื้อเชิ้ตกับกางเกงสแลค ไม่ได้ตามกระแสแฟชั่นของวัยรุ่นกรุงเทพฯ ในสมัยนั้น และบุญชูยังคงพูดสำเนียงสุพรรณเหมือนเดิม แม้บุญช่วยพี่ชายของบุญชูจะพยายามสอนให้บุญชูพูดภาษาไทยสำเนียงกรุงเทพฯ แล้วก็ตาม⁹² สำหรับศศิณี เชื้อนแก้ว ความใสซื่อบริสุทธิ์และยึดมั่นในวิถีชีวิตชนบทอย่างเสมอต้นเสมอปลายของบุญชูนี้หมายถึงการเชิดชูความเป็นอุดมคติและการสร้างภาพโรแมนติคให้กับสังคมและผู้คนชนบท การยกย่องนี้ค่านิยมของคนชนบทเช่นนี้ก็เพื่อใช้เป็นเครื่องนำทางชีวิตของคนเมืองในกระแสแห่งการเปลี่ยนแปลงตามระบบทุนนิยมและ

⁹¹ บัณฑิต ฤทธิ์ถกล (ผู้กำกับ), บุญชูผู้น่ารัก [ภาพยนตร์], 00:40:00 – 00:30:04, 01:03:00 – 01:04:00 นาที.

⁹² เรื่องเดียวกัน, 00.28.32-00.30.04 นาที.

โลกาภิวัตน์นั่นเอง⁹³ อย่างไรก็ตาม เราไม่อาจลืมข้อเท็จจริงได้ว่าในภาพยนตร์เรื่องนี้ความตึงตัวของบุญชูไม่ได้ทำให้บุญชูใช้ชีวิตในเมืองหลวงได้อย่างราบรื่นแต่อย่างใด ตรงกันข้ามอุปนิสัยของบุญชูกลับถูกดูหมิ่นถ่มถุยด้วยซ้ำ เช่นนั้นแล้วภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* สร้างการรับรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมชนบทอย่างไร

ความสัมพันธ์ที่มีปัญหาระหว่างบุญชูกับคนกรุงเทพฯ ทำให้บุญชูเริ่มโยกย้ายสังคมชนบทอันเป็นบ้านเกิดของตน ภาพยนตร์แสดงให้เห็นผ่านความรู้สึกนึกคิดของบุญชู หลังจากบุญชูมีปัญหาเรื่องการใช้ชีวิตในกรุงเทพฯ ตั้งแต่การถูกกลั่นแกล้ง การถูกเหยียดหยาม และความล้มเหลวทางการศึกษา ทำให้บุญชูเริ่มคิดถึงบ้าน ภาพยนตร์ใช้เทคนิคการเล่าเรื่องโดยให้บุญชูจินตนาการว่าตนเองอยู่เดินอยู่บนท้องนา ภาพค่อยๆ ชูมออกให้กว้างขึ้นเพื่อให้เห็นบุญชูเดินอยู่บนท้องนาอันกว้างใหญ่ไพศาล พร้อมทำนองเพลงประกอบที่เศร้าสร้อยแทนความคิดของบุญชูว่า “คนในเมือง คนในเมือง ความรุ่งเรือง ... มีอะไร ทำลายตัว ทำลายใจ ทำทำไม ทำทำไม คนด้วยกันกัดคนด้วยกัน ทำแล้วมันได้ดีหรือไร บอกกันหน่อยได้ไหม เป็นอยู่หรือคน”⁹⁴ ฉากนี้แสดงให้เห็นว่าบุญชูรู้สึกน้อยเนื้อต่ำใจที่ถูกคนเมืองทำร้ายจิตใจจนเขารู้สึกท้อแท้ บุญชูจึงโยกย้ายชีวิตที่สงบสุขนั่นก็คือชนบทบ้านเกิดของตน เราอาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์แสดงให้เห็นว่าเมืองกรุงเทพฯ ตัวแทนของความทันสมัยได้กลายเป็นพื้นที่ที่เต็มไปด้วยคนเห็นแก่ตัว การถูกเหยียดหยาม และกดขี่เอารัดเอาเปรียบคนชนบท สังคมเมืองจึงไม่ใช่พื้นที่อันเหมาะสมของคนชนบทอีกต่อไป

อย่างไรก็ตาม พิงกล่าวด้วยว่า ภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* สร้างขึ้นภายใต้การเติบโตขึ้นมาของกระแสภูมิปัญญาวัฒนธรรมชุมชนในช่วงปลายทศวรรษ 2520 และต้นทศวรรษ 2530 เราได้เห็นแล้วว่าการประกอบสร้างตัวละครบุญชูนั้นสัมพันธ์โดยตรงกับมายาคติความเป็นชนบทที่สร้างขึ้นโดยนักวัฒนธรรมชุมชนทั้งหลาย กระนั้นก็ตามในภาพยนตร์เรื่องนี้อุปนิสัยของบุญชูไม่เคยเป็นต้นแบบในการดำเนินชีวิตให้แก่ตัวละครตัวใดทั้งสิ้น ในทางตรงกันข้าม ภาพยนตร์เรื่องนี้เสนอให้คนชนบทไม่เข้ามาดำเนินชีวิตในกรุงเทพฯ เพราะอาจมีชะตากรรมแบบบุญชูก็เป็นได้ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนคือฉากที่แม่ของบุญชูพูดกับลูกชายว่า “เอาเถอะถ้าเอ็งสอบไม่ได้ เรียนไม่ไหวจริง ๆ กลับมาทำนาก็แล้วกันวะบุญชู”⁹⁵ บ้านเกิดยังคงเป็นพื้นที่สุดท้ายที่รองรับคราบน้ำตาของบุญชูเสมอ นอกจากนี้ฉากจบของภาพยนตร์เรื่องนี้และภาคต่อของเรื่องนี้ทำให้เห็นว่าการกลับไปอยู่ชนบทของบุญชูจะประสบความสำเร็จมากกว่าอยู่ในเมือง ภาพยนตร์แสดงให้เห็นว่าการต่อสู้ของบุญชูในเมืองนั้นล้มเหลวทุกครั้งหรือเมื่อบุญชูสำเร็จการศึกษาจากมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ดังที่ตั้งใจไว้แล้ว บุญชูก็ตัดสินใจเดินทาง

⁹³ Sasinee Khuankaew, “The Boonchu Comedy Series Pre-1990s Thai Localism and Modernity,” pp.271-293

⁹⁴ บัณฑิต ฤทธิถล (ผู้กำกับ), *บุญชูผู้น่ารัก* [ภาพยนตร์], 00:54:04 – 01:02:00 นาที.

⁹⁵ เรื่องเดียวกัน, 01:09:27 – 01:10:40 นาที.

กลับไปใช้ชีวิตที่บ้างข้างตามเดิม สำหรับภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* แล้วชนบทคือที่ทางอันเหมาะสมและเปี่ยมด้วยความสุขสำหรับคนชนบทในสังคมไทย

ถึงแม้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะเน้นย้ำความสุขและความดีงามของวิถีชีวิตชนบทซึ่งได้รับอิทธิพลจากแนวคิดวัฒนธรรมชุมชนอันเป็นกระแสภูมิปัญญาร่วมสมัยก็ตาม กระนั้นนี่ยังกล่าวด้วยว่าภาพยนตร์เรื่องนี้มิได้เป็นภาพยนตร์ที่รับแนวคิดวัฒนธรรมชุมชนไปอย่างสมบูรณ์ ในทางตรงกันข้ามภาพยนตร์เรื่องนี้รับเข้าใจวัฒนธรรมชุมชนในระดับผิวเผินเฉพาะการสรรเสริญความบริสุทธิ์ทางจิตวิญญาณของคนชนบทเท่านั้น ในความเป็นจริงแล้วปัญญาชนสายวัฒนธรรมชุมชนต่างมุ่งเรียกร้องสิทธิการดำรงชีวิตอย่างสมศักดิ์ศรีความเป็นพลเมืองของคนชนบท ปัญญาชนเหล่านี้เรียกร้องให้รัฐกระจายอำนาจการปกครองและการจัดการทรัพยากรไปสู่มือของคนชนบทเพื่อเป้าหมายสุดท้ายที่การสร้างสังคมชนบทที่เข้มแข็ง มั่งคั่งและยั่งยืน วัฒนธรรมชุมชนที่แท้จริงในความคิดของปัญญาชนกลุ่มนี้คือการเพิ่มอำนาจและพื้นที่การต่อรองของคนชนบทในสังคมไทย⁹⁶ ตรงข้ามกับแนวคิดวัฒนธรรมชุมชนด้วยซ้ำ ภาพยนตร์เรื่องนี้เน้นย้ำถึงการกีดกันคนชนบทออกไปจากพื้นที่สาธารณะของสังคมไทย ภาพยนตร์พยายามสร้างการรับรู้ถึงที่ทางอันเหมาะสมของคนชนบทอันได้แก่ชนบทเอง ภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* อาจสรรเสริญอุปนิสัยคนชนบทและสร้างภาพในอุดมคติและความโรแมนติกให้แก่คนและพื้นที่ชนบทที่ปราศจากการแข่งขันและเปี่ยมไปด้วยไมตรีจิตและความเอื้ออาทร การรับรู้เกี่ยวกับชนบทเช่นนี้อาจดูประหนึ่งจะสอดคล้องกับแนวคิดแห่งยุคสมัย กระนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้มิได้รับเอาแก่นแท้ของแนวคิดวัฒนธรรมชุมชนไปใช้ในการเสริมอำนาจให้แก่คนชนบทแต่อย่างใด การสรรเสริญความดีงามของคนชนบทในภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* ทำยที่สุดแล้วเป็นเพียงความพยายามในการกีดกันคนชนบทออกไปจากสังคมเมืองหลวง อาจไม่แตกต่างอะไรกับวาทกรรม “โจ่ง จน เจ็บ” ที่ครอบงำโลกทัศน์ของคนกรุงเทพฯ มาหลายทศวรรษ

กล่าวโดยสรุป บทนี้มุ่งวิเคราะห์ความหมายและเนื้อหาของภาพยนตร์เกี่ยวกับชนบท บทนี้พบว่า ภาพยนตร์ปัญหาสังคมสร้างความหมายเกี่ยวกับสังคมชนบทในช่วงเวลาดังกล่าวทั้งแตกต่างและเหมือนกับรัฐบาล ในทศวรรษ 2510-2520 ภาครัฐ ภาคเอกชน และสื่อมวลชน อาทิ หนังสือพิมพ์ นิตยสาร มักนำเสนอสังคมชนบทในฐานะต้นเหตุของปัญหาทางสังคม อาทิ ชาวเขาเป็นต้นเหตุให้เกิดปัญหายาเสพติดและการทำลายสิ่งแวดล้อม และชนบทภาคใต้มีภาพลักษณ์ของความขัดแย้งและความรุนแรง ในทางตรงกันข้าม ภาพยนตร์เรื่อง *คนภูเขา* กลับพยายามสร้างความหมายใหม่โดยสร้างให้ชาวเขาเป็นเหยื่อของสังคมเมืองและสังคมในเผ่าที่ตนอาศัยอยู่ โดยนำเสนอในลักษณะชะตากรรมอันทุกข์ยากเพื่อให้ผู้ชมภาพยนตร์เห็นอกเห็นใจชาวเขา ภาพยนตร์เรื่องนี้ทำหน้าที่เรียกร้องความยุติธรรมและความเป็นธรรมให้กับชาวเขา ขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* พยายามสร้าง

⁹⁶ สายชล สัตยานุรักษ์, 10 ปัญญาชนสยาม เล่ม 2, หน้า 393-394.

ความหมายใหม่ให้กับชนบทภาคใต้ให้มีภาพลักษณ์ที่เปี่ยมไปด้วยความดีงาม ความสวยงาม และทุกคนต่างช่วยเหลือซึ่งกันและกัน ซึ่งตรงข้ามกับความทารุณโหดร้ายและภาวะสงครามที่ปรากฏในวาทกรรมการแบ่งแยกดินแดนของประเทศไทย ส่วนภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* แม้จะมีแนวคิดต่อต้านกระแสโลกาภิวัตน์โดยให้ตัวละครร้ายเป็นภาพแทนคนเมืองที่ลุ่มหลงบริโภคนิยมและวัฒนธรรมตะวันตก และภาพยนตร์ก็มีแนวคิดเชิดชูวัฒนธรรมชุมชนโดยให้บุญชูเป็นตัวของคนชนบทผู้มีจิตใจบริสุทธิ์ แนวคิดนี้สอดคล้องกับปัญญาชนที่เชิดชูวัฒนธรรมชุมชนด้วยเช่นกัน แต่ความแตกต่างระหว่างภาพยนตร์เรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* กับปัญญาชนกลุ่มนี้คือปัญญาชนเหล่านี้สนับสนุนคนชนบททั้งในด้านทางสังคมและการเพิ่มอำนาจต่อรองในทางการเมือง ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ให้ความสำคัญเฉพาะมิติทางวัฒนธรรมและการดำเนินชีวิตแต่เพียงผิวเผินเท่านั้น การศึกษาภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้ทำให้เห็นถึงความหลากหลายของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมที่เกี่ยวกับคนชนบท จากภาพยนตร์ที่ต้องการเรียกร้องความยุติธรรมและความเป็นธรรมให้กับชนชั้นล่างของสังคม มาสู่ภาพยนตร์ที่ทำหน้าที่เป็นเหมือนสื่อรณรงค์ทางสังคมเพื่อสร้างภาพลักษณ์ใหม่ให้กับคนชนบทโดยเฉพาะภาพลักษณ์ของคนดีที่เปี่ยมไปด้วยความซื่อและความบริสุทธิ์

บทที่ 6 บทสรุป

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งศึกษาภาพยนตร์ไทยกับการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคม ทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 มีวัตถุประสงค์สำคัญของการศึกษาได้แก่ ศึกษาพัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงและปัจจัยทางเศรษฐกิจและสังคมที่ส่งผลต่อการผลิตภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคม และบทบาทของภาพยนตร์ไทยในการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคมในช่วงเวลาดังกล่าว สาเหตุที่ผู้วิจัยเลือกศึกษาช่วงเวลานี้เนื่องจากเป็นช่วงเวลา ภาพยนตร์ไทยและสังคมไทยมีการเปลี่ยนแปลงหลายประการ อาทิ การเปลี่ยนแปลงยุคสมัยของภาพยนตร์จากภาพยนตร์ยุคดารานิยมสู่ภาพยนตร์ยุคแนวปัญหาสังคม, การอพยพย้ายถิ่นฐานจากชนบทสู่เขตเมืองหลวงเนื่องจากปัญหาภัยแล้ง, การเคลื่อนไหวของชนชั้นแรงงานไปพร้อมกับขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมของนิสิตนักศึกษาและปัญญาชนที่รับอุดมการณ์สังคมนิยมซ้ายใหม่ที่เน้นการวิจารณ์ความอยุติธรรมในสังคม การกดขี่แรงงาน และจักรวรรดินิยมทางเศรษฐกิจของสหรัฐอเมริกา, การเติบโตของอาชีพผดึกกฎหมายอย่างการล่อลวงหญิงสาวจากชนบทให้มาค้าประเวณีในเมืองหลวงและส่งโสเภณีไทยไปค้าบริการทางเพศในต่างประเทศ, ปัญหาความไม่ราบรื่นในชีวิตสมรสของครอบครัวชนชั้นกลางในเขตเมืองกรุงเทพฯ ที่สืบเนื่องมาจากการขยายตัวของเศรษฐกิจแบบอุตสาหกรรม และวิกฤตการณ์แพร่ระบาดของยาเสพติดและโรคเอดส์ในหมู่วัยรุ่นชนชั้นกลาง การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ล้วนส่งผลต่อการประกอบสร้างความหมายและการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคมอย่างมีนัยยะสำคัญ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาภาพยนตร์กับการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคม 4 ประเด็นได้แก่ ปัญหาชนชั้นแรงงาน ปัญหาโสเภณี ปัญหาครอบครัวชนชั้นกลาง และปัญหาชนบท ปัญหาเหล่านี้เป็นปัญหาที่ได้รับการถกเถียง อภิปรายในพื้นที่สาธารณะอย่างกว้างขวางและเป็นปัญหาที่สอดคล้องกับภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาด้วยวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์สังคมและวัฒนธรรม และภาพยนตร์ศึกษา ผ่านการพิจารณาองค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์ ทั้งบทสนทนา การถ่ายภาพ การลำดับภาพ การจัดแสง สี เสียง รวมถึงโปสเตอร์ภาพยนตร์ บทวิจารณ์ภาพยนตร์ และบทสัมภาษณ์ของผู้สร้างในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ พร้อมกับการวิเคราะห์ด้วยบทเชิงวาทกรรมและธรรมชาติของภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคมที่สัมพันธ์กับประเด็นปัญหาสังคมร่วมสมัย ดังนั้นวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต้องวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมควบคู่ไปกับบรรยากาศการอภิปรายและถกเถียงเกี่ยวกับปัญหาสังคมที่ปรากฏในหนังสือพิมพ์รายวัน นโยบายของภาครัฐ วรรณกรรม วารสาร และนิตยสาร การศึกษาในวิธีวิทยาดังกล่าวนี้นี้จะทำให้เราเข้าใจประวัติศาสตร์ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมได้อย่างลุ่มลึกยิ่งขึ้น

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต้องการโต้แย้งกับงานวิจัยก่อนหน้านี้สามประเด็น ได้แก่ งานวิจัยก่อนหน้านี้มักอธิบายว่าบทบาทของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเป็นการ ‘สะท้อน’ หรือ ‘ตีแผ่’ ปัญหาสังคม

อย่างตรงไปตรงมา เช่น งานวิจัยของขจิตขวัญ กิจวิสาละ ชี้ให้เห็นว่า ภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการนำเสนอ “สะท้อนภาพของความอยุติธรรม ความไม่เสมอภาค [เชิง] โครงสร้างอันบิดเบี้ยวของเศรษฐกิจและการเมือง โดยการนำเสนอชีวิตที่ถูกเอารัดเอาเปรียบจากนายทุนของกรรมกรในสังคมเมือง”¹ ขจิตขวัญวิเคราะห์ภาพยนตร์แบบสังคมนิยมที่ภาพยนตร์จำลองและเสนอภาพความจริงของปัญหาของผู้ใช้แรงงานอย่างตรงไปตรงมา เราจึงเห็นชีวิตของผู้ใช้แรงงานในด้านเดียวคือด้านของความทุกข์ยากของกรรมกร แนวคิดการอธิบายภาพยนตร์เป็นการ ‘สะท้อน’ หรือ ‘ตีแผ่’ ปัญหาสังคมปรากฏแพร่หลายในวงวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษาในต่างประเทศราว ๆ ทศวรรษ 1930 และเลื่อนหายไปจากวงวิชาการด้านภาพยนตร์ในต่างเทศในทศวรรษ 1970 เนื่องจากนักวิชาการหันมาให้ความสนใจศึกษาภาพยนตร์ในฐานะภาพแทนของสังคม (representation)² ผ่านการวิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ในภาพยนตร์เพื่อแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์เป็นส่วนหนึ่งในการประกอบสร้างความหมายและการรับรู้เกี่ยวกับสังคมร่วมสมัย เช่น งานชิ้นสำคัญของนาตาลี เซมอน เดวิส (Natalie Zemon Davis) ในเรื่อง *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*³ เป็นต้น นำเสียดายที่งานวิจัยด้านภาพยนตร์ศึกษาในประเทศไทยยังคงมองว่าภาพยนตร์สามารถสะท้อนปัญหาสังคมในเชิงประจักษ์ เราอาจสังเกตได้ตั้งแต่การเรียกชื่อภาพยนตร์แนวนี้ว่า ‘ภาพยนตร์สะท้อนสังคม’ ซึ่งมีนัยยะของการ ‘สะท้อน’ หรือ ‘ตีแผ่’ ปัญหาสังคมนั่นเอง ต่างจากงานวิจัยในต่างประเทศมักนิยมใช้คำว่า ‘The Social Problem Film’⁴ หรือ ‘ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม หรือ ภาพยนตร์ปัญหาสังคม’ นอกจากนี้ เราอาจสังเกตได้ว่าการวิเคราะห์ภาพยนตร์ราวกับว่าภาพยนตร์เป็นกระจกสะท้อนปัญหาสังคมอย่างตรงไปตรงมาย่อมทำให้การวิเคราะห์ขาดความลุ่มลึกไปโดยปริยาย

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต้องการเสนอว่าภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคมเป็นการประกอบสร้างทางความหมายและการรับรู้ปัญหาสังคมเพื่ออภิปราย ถกเถียง และเสนอแนวทางการแก้ปัญหาสังคม มิใช่การสะท้อนหรือตีแผ่ปัญหาสังคมอย่างตรงไปตรงมาซึ่งแตกต่างจากงานวิจัยก่อนหน้านี้ เนื้อหาทั้ง 4 บท

¹ ขจิตขวัญ กิจวิสาละ, “การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย,” (วิทยานิพนธ์วารสารศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546), หน้า 86.

² James Chapman, *Film and History*, (Palgrave Macmillan, 2013), pp 90-94.

³ Natalie Zemon Davis, *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, (Harvard University Press, 2000), pp 11-148.

⁴ ดูรายละเอียดภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมต่างประเทศได้ที่ Drew Casper “Social Problem Film and Courtroom Drama,” In *Postwar Hollywood, 1946–1962* Drew Casper, (ed.), (MA: Blackwell, 2007), pp 287–293; Charles Maland, “The Social Problem Film,” In *Handbook of American Film Genres*, Gehring Wes (ed.), (New York: Greenwood, 1988), pp 305–329; Steve Neale, “Social Problem Films,” In *Genre and Hollywood* Steve Neale (ed.), (London and New York: Routledge, 2000), pp 112–118.

เริ่มตั้งแต่ปัญหาของชนชั้นแรงงานในเมืองกรุงเทพฯ ภาพยนตร์มีบทบาทในการอภิปรายและถกเถียงประเด็นความไม่เสมอภาคทางสังคมอันเป็นผลกระทบจากระบบการผลิตแบบทุนนิยม โดยเน้นประเด็นการถูกเอารัดเอาเปรียบจากกลุ่มนายทุนและการเรียกร้องศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ให้แก่กลุ่มผู้ใช้แรงงาน ประเด็นถัดมาคือปัญหาโสเภณีในสังคมไทย ภาพยนตร์สร้างการรับรู้ที่โสเภณีเป็นผู้หญิงต่างจังหวัดที่ถูกหลอกลวงให้มาค้าประเวณีในเมืองหลวง ยิ่งไปกว่านั้น โสเภณีไทยต้องเผชิญกับความรุนแรงที่กระทบต่อชีวิตและจิตใจจากการลักลอบค้าบริการในต่างประเทศ รวมถึงประเด็นความรักไม่สมหวังของหญิงโสเภณีด้วย สำหรับประเด็นปัญหาครอบครัวชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ นั้น ภาพยนตร์กำลังร่วมถกเถียงในประเด็นการแพร่ระบาดของยาเสพติดและโรคเอดส์ในกลุ่มวัยรุ่น รวมถึงคุณค่าและค่านิยมที่เกี่ยวกับเพศสภาพและความกังวลของครอบครัวในยุคสมัยแห่งความพลิกผันจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมครั้งใหญ่ในสังคมไทยส่งผลต่อมโนทัศน์ ‘แฟมิลีแมน’ ‘เวิร์กกิงวูแมน’ และจิตวิทยาเด็กและวัยรุ่น และบทสุดท้ายเกี่ยวข้องกับปัญหาชนบทและคนชนบท ภาพยนตร์เข้าร่วมอภิปรายและถกเถียงในประเด็นวาทกรรมชาวนาและวาทกรรมแบ่งแบ่งดินแดนในจังหวัดชายแดนใต้ที่สร้างขึ้นโดยรัฐไทย รวมถึงการกำหนดตำแหน่งแห่งที่ของคนชนบทในสังคมไทยข้อเสนอสำคัญของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมทั้ง 4 ประเด็นข้างต้นคือการพยายามนำเสนอแนวคิด การสร้าง ‘สังคมที่ดีกว่า’ ให้เป็นทางออกของปัญหาสังคมไทย

ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ไม่ได้มีบทบาทในการลดทอนคุณค่าหรือความเป็นมนุษย์ของผู้ใช้แรงงาน โสเภณี ครอบครัวชนชั้นกลาง กลุ่มชาวนา ชาวมลายูในจังหวัดชายแดนใต้ หรือคนชนบทผู้กำลังเผชิญกับปัญหา หากแต่ภาพยนตร์กำลังนำเสนอการรับรู้ใหม่เกี่ยวกับสังคมที่ดีกว่า เราอาจเห็นได้ตั้งแต่ภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* ที่เหล่ากรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วพยายามนำเสนอแนวคิด “ห้องปฏิบัติการของแนวคิดสังคมนิยม” เพื่อสร้างสังคมใหม่ของกรรมกรที่ทำให้คุณภาพชีวิตของกรรมกรดีขึ้นและหลุดพ้นจากการกดขี่ขูดรีดของชนชั้นนายทุน ส่วนภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงงาน* ได้สร้างการรับรู้เกี่ยวกับการต่อต้านแรงงานอพยพย้ายถิ่นเข้าสู่เมืองหลวงตามกระแสการเรียกร้องให้ “แรงงานคืนถิ่น” การต่อต้านแรงงานนี้มีใช้เพื่อตอบสนองต่อความความกังวลของคนเมือง แต่เป็นการรักษาศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์ของผู้ใช้แรงงานจากชนบทเอง หรือตัวอย่างความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัวชนชั้นกลางที่ไม่ราบรื่นเนื่องจากปัญหาเสพติดและปัญหาความรุนแรงในครอบครัว ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้, น้ำพุ และ เสียดาย* พยายามประกอบสร้างความหมายใหม่ให้แก่ครอบครัวในลักษณะของความอบอุ่น ความใกล้ชิดสนิทสนม และการดูแลเอาใจใส่ภายในครอบครัว ตัวอย่างการประกอบสร้างความหมายและสร้างการรับรู้เกี่ยวกับปัญหาสังคมเช่นนี้แสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์มีได้มีหน้าที่สะท้อนหรือตีแผ่ปัญหาสังคมอย่างตรงไปตรงมาแต่อย่างใด แต่ภาพยนตร์กำลังมีบทบาทในการอภิปรายถกเถียงปัญหาสังคมในเชิงตัวบทวาทกรรมอย่างลึกซึ้ง

งานวิจัยก่อนหน้านี้มักอธิบายว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมสิ้นสุดลงในช่วงทศวรรษ 2520 โดยแบ่งงานวิจัยข้างต้นเป็นสองกระแส คือนักวิชาการที่ว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมสิ้นสุดลงในปี 2525 อันเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงบริบทของธุรกิจภาพยนตร์ไทย และนักวิชาการอีกกลุ่มที่ว่า ภาพยนตร์แนวนี้นี้สิ้นสุดลงในปี 2529 เนื่องจากการเติบโตของกระแสภาพยนตร์วัยรุ่นที่ได้รับความนิยมอย่างมาก อย่างไรก็ตาม วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสนอข้อโต้แย้งงานวิจัยข้างต้นและต้องการเสนอว่า ยุคสมัยของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมสิ้นสุดลงในทศวรรษ 2530 จากการวิเคราะห์กระแสภูมิปัญญาของผู้สร้างภาพยนตร์ที่เปลี่ยนความสนใจจากการสร้างภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมไปสู่การสร้าง ภาพยนตร์แนวประวัติศาสตร์ชาติไทยภายหลังวิกฤตการณ์ต้มยำกุ้งปี 2540 เห็นได้ชัดในกรณีของ หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล และยุทธนา มุกดาสนิท นับแต่นั้นเป็นต้นมา ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมไม่ค่อยได้ถูกพูดถึงหรือได้รับความนิยมในแวดวงภาพยนตร์ไทยอีกเลย เราอาจดูได้จากรายได้ของ ภาพยนตร์ รางวัล และคำวิจารณ์ในสื่อต่าง ๆ ดังนั้น วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงต้องการพยายามสร้าง คำอธิบายใหม่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมโดยการมองว่าภาพยนตร์เป็น กิจกรรมทางปัญญาของผู้กำกับที่มีส่วนสร้างการรับรู้ปัญหาสังคมไทย ตลอดจนการนำเสนอ พัฒนาการและปัจจัยที่กำหนดการเปลี่ยนแปลงภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคม และการสิ้นสุดสมัย ของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมของไทย

นอกจากนี้ วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งหวังจะเป็นส่วนหนึ่งในการถกเถียงเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ แรงงาน โสเภณี วัยรุ่นกับครอบครัว และคนชนบทในประวัติศาสตร์นิพนธ์ไทยด้วย เช่น งานวิจัยทาง ประวัติศาสตร์ที่ศึกษาชนชั้นแรงงานในสังคมไทยช่วงทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2520 มักนำเสนอ การประท้วงของผู้ใช้แรงงานในลักษณะของการต่อรองเชิงกลยุทธ์ระหว่างกรรมกรกับนายทุน และ มองว่าปัญหาแรงงานภายใต้ความขัดแย้งระหว่างผู้ใช้แรงงานกับนายจ้างเป็นสำคัญ อย่างไรก็ตาม การศึกษาประเด็นแรงงานในภาพยนตร์จะพบว่า การประท้วงของกลุ่มแรงงานไม่ได้เป็นเพียงเครื่องมือ เพื่อต่อรองเชิงกลยุทธ์กับนายทุนเท่านั้น แต่คำสัมภาษณ์ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วแสดงให้เห็น ความคิดก้าวหน้าของกลุ่มกรรมกรที่มุ่งสร้าง “ห้องปฏิบัติการของแนวคิดสังคมนิยม” หรือเป็นโรงงาน ต้นแบบของการปฏิบัติระบบการผลิตจากทุนนิยมสู่สังคมนิยมและจัดการกดขี่ขูดรีดของนายทุน ยิ่งไปกว่านั้น กลุ่มกรรมกรหญิงจากภาพยนตร์เรื่อง *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* ได้ใช้พื้นที่ ของภาพยนตร์สารคดีเรื่องนี้นำเสนอชีวิตที่ดีขึ้นของกลุ่มแรงงาน ความฝันและจินตนาการทางการ สังคมและการเมืองของพวกเธอไว้อย่างลุ่มลึกด้วย ซึ่งความคิดอันก้าวหน้าของกรรมกรโรงงานฮาร์วไม่เคยได้รับการอธิบายในงานวิจัยก่อนหน้านี้แต่อย่างใด

ประเด็นการศึกษาประวัติศาสตร์โสเภณีไทยในงานวิจัยก่อนหน้านี้มักมองว่า ในทศวรรษ 2510-2530 ภาพลักษณ์ของโสเภณีในสื่อมักถูกนำเสนอภาพชีวิตอันขมขื่นและเจ็บปวดร้าวกับว่าภาพ ดังกล่าวมิเคยเปลี่ยนแปลงไปเลย วิทยานิพนธ์ฉบับนี้พบว่าภาพยนตร์ไทยประกอบสร้างภาพความขม

ขึ้นและความเจ็บปวดของโสเภณีแตกต่างกันไปในแต่ละทศวรรษ ในทศวรรษ 2510-2520 ผู้สร้างภาพยนตร์ประกอบสร้างภาพความเจ็บปวดของโสเภณีเพื่อให้ผู้ชมรู้สึกเห็นอกเห็นใจและเรียกร้องความเป็นมนุษย์แก่เหล่าโสเภณี ยิ่งไปกว่านั้น ภาพยนตร์ยังเปิดโอกาสให้โสเภณีมีเสรีภาพในการตัดสินใจและกำหนดอนาคตของตนเองได้ ในช่วงทศวรรษ 2530 ผู้กำกับใช้ภาพยนตร์เพื่อเป็นอุทาหรณ์และเตือนสติผู้ชมว่าอาชีพโสเภณีไม่ได้ทำให้ชีวิตและครอบครัวดีขึ้น กระนั้น ภาพยนตร์ทั้งหมดมิได้ต้องการประณามหรือลดทอนคุณค่าความเป็นมนุษย์ในตัวของโสเภณี หากแต่ต้องการเพิ่มความเห็นอกเห็นใจแก่หญิงโสเภณีเพื่อสร้างสังคมที่ดีให้เกิดขึ้น

การศึกษาปัญหาครอบครัวและวัยรุ่นชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ ก็เช่นกัน ในงานวิจัยด้านสังคมสงเคราะห์ที่มีกอธิบายปัญหาดังกล่าวในเชิงข้อมูลสถิติ จึงทำให้ไม่สามารถตีทางอารมณ์ ความรู้สึก และสาเหตุของปัญหาที่ชัดเจน ทว่าการศึกษานี้พบว่าการศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับครอบครัวกลับสามารถเผยความกังวลของสังคมร่วมสมัยที่ต่อความสัมพันธ์ของสมาชิกในครอบครัวชนชั้นกลางได้อย่างชัดเจน ภาพยนตร์นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างปัญหาวัยรุ่นติดยาเสพติดกับความรู้สึกแปลกแยกระหว่างวัยรุ่นจากสมาชิกในครอบครัวอย่างมีอภิปูธิสได้ ในแง่นี้ภาพยนตร์จึงทำหน้าที่เตือนสติให้พ่อแม่ระมัดระวังความรู้สึกแปลกแยกของวัยรุ่นและสร้างความใกล้ชิดให้เกิดขึ้นในครอบครัว

ประเด็นสุดท้ายของวิทยานิพนธ์เล่มนี้คือการวิเคราะห์ปัญหาชนบทและคนชนบทจากภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม งานวิจัยก่อนหน้านี้มักมุ่งเน้นอธิบายการเปลี่ยนแปลงการรับรู้และความหมายของชนบทในสังคมไทยผ่านมุมมองของภาครัฐเป็นสำคัญ เราจะเห็นการสร้างวาทกรรมภัยความมั่นคงของชาวเขา วาทกรรมการก่อการร้าย หรือวาทกรรมคนบ้านนอกผ่านมุมมองของรัฐไทย ทว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้พยายามนำเสนอการสร้างการรับรู้เกี่ยวกับชนบทในมุมมองของภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมที่แตกต่างออกไปจากวาทกรรมที่แพร่หลายในสังคม การศึกษาพบว่าภาพยนตร์มิได้ชนบทอย่างผิวเผินหรือมองคนชนบทในแง่ลบแต่เพียงอย่างเดียว ภาพยนตร์ทำหน้าที่เรียกร้องความเป็นธรรม ความเป็นมนุษย์ และสิทธิมนุษยชนให้กับกลุ่มชาวเขาและคนในพื้นที่จังหวัดชายแดนใต้ อย่างไรก็ตาม ในช่วงเวลาที่กระแสวัฒนธรรมชุมชนเติบโตอย่างมากในสังคมไทยนับแต่ทศวรรษ 2520 ภาพยนตร์ไทยเรื่อง *บุญชูผู้น่ารัก* กลับไม่ได้ดำเนินไปตามกระแสวัฒนธรรมชุมชนที่มุ่งรื้อฟื้นภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือการให้อำนาจแก่คนในชนบทได้อย่างลุ่มลึก แม้ว่า *บุญชู* จะให้ภาพความบริสุทธิ์ ใส่ชื่อและจริงใจของคนต่างจังหวัดที่แตกต่างจากคนกรุงเทพฯ สุดท้ายบุญชูกลายเป็นผู้พ่ายแพ้ทั้งในเรื่องความรักและการเรียนจนต้องกลับต่างจังหวัดอย่างไม่มีทางเลือก

ข้อสังเกตจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้คือการอธิบายว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเป็นกิจกรรมทางปัญญาของผู้สร้างภาพยนตร์เพื่อร่วมอภิปรายและถกเถียงปัญหาสังคมสามารถกระทำได้นอกจากความสมบูรณ์ของหลักฐานที่เก็บไว้อย่างเป็นระบบในหอภาพยนตร์แห่งชาติ (องค์การมหาชน) นักเรียนประวัติศาสตร์ต้องทำงานหนักยิ่งขึ้นไปอีกเพื่ออธิบายว่าภาพยนตร์มีส่วนสร้างการรับรู้

เกี่ยวกับปัญหาสังคมได้มากนักน้อยแค่ไหน แม้ว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ค้นพบทวิภาคภาพยนตร์ร่วมสมัย ที่ชี้ให้เห็นว่าผู้วิจารณ์ภาพยนตร์ในฐานะผู้ชมมีความคิดสอดคล้องกับภาพยนตร์ กระนั้นเราไม่อาจล่วงรู้ได้เลยว่าภาพยนตร์แต่ละเรื่องส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงวิถีคิดหรือการใช้ชีวิตของผู้ชมไปอย่างไร? เมื่อผู้ชมกลับเข้าสู่การใช้ชีวิตประจำวัน ความรู้ในภาพยนตร์ยังอยู่กับพวกเขาไปอีกนานแค่ไหน? เพราะในชีวิตประจำวันการรับรู้เดิมอาจยังคงมีอยู่และทรงพลังในการอธิบายประเด็นปัญหาสังคมรอบตัวของผู้ชม

ข้อสังเกตประการสุดท้าย เมื่อเราได้พิจารณาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมนับตั้งแต่หลังทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา ภาพยนตร์ส่วนใหญ่ส่งเสริมความเป็นไทยเพื่อต่อต้านกระแสกระแสโลกาภิวัตน์ ต่างจากภาพยนตร์ภายหลังการเหตุการณ์รัฐประหาร 2549 ที่มุ่งวิพากษ์วิจารณ์ประเด็นทางการเมืองไม่ว่าเป็นเรื่อง *ชิงหมาเกิด* (2553) กำกับโดยพงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง, และ *มือปืน/ดาว/พระ/เสาร์* (2554) กำกับโดยยุทธเลิศ สิปปภาค หรือภาพยนตร์ที่ต้องการนำเสนอประเด็นความหลากหลายทางเพศภายใต้การตั้งคำถามเรื่องศีลธรรมในสื่อภาพยนตร์ อย่าง *Insects in the Backyard* (2560) กำกับโดยธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์⁵ นอกจากนี้ การวิพากษ์วิจารณ์ปัญหาสังคมและการเมืองไม่ได้จำกัดอยู่เฉพาะในวงการธุรกิจภาพยนตร์เท่านั้น ยังปรากฏภาพยนตร์สั้นของนักเรียน นิสิตนักศึกษา และผู้คนในอาชีพอื่น ๆ ที่สนใจสร้างภาพยนตร์ด้วยเทคโนโลยีการถ่ายภาพที่ทำให้ประชาชนทั่วไปก็สามารถเป็นนักสร้างภาพยนตร์มือสมัครเล่นได้⁶ เราอาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมมีพัฒนาการตามบริบททางสังคมและการเมืองอย่างมีนัยยะสำคัญและการศึกษาภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมทำให้เราเข้าใจการรับรู้ของคนในแต่ละสมัย ดังนั้นแล้วภาพยนตร์จึงเป็นเหมือนตัวแบ่งการรับรู้ของผู้คนในแต่ละรุ่นหรือชั่วอายุคน และในมุมมองของผู้ชมนั้นเมื่อได้ดูภาพยนตร์ก็จะเกิดความทรงจำร่วมของสังคม หรือ Social Collective Memory ขึ้นในสังคมไทย⁷

⁵ วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศ์, “การฉายไฟไปยังเรื่องเล่า กรณีศึกษาการเมืองไทย (หลังราชประสงค์) ในภาพยนตร์,” *หนังไทย* (15 กันยายน 2554): 57-73.

⁶ ศาสวัต บุญศรี, “โรงเรียนเผด็จการเหนือจริง: อุปมาวิทัศน์การเมืองในภาพยนตร์สั้นโดยนักศึกษาไทย,” (ประชุมวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษาครั้งที่ 11 วันที่ 24-25 สิงหาคม 2564), ไม่มีเลขหน้า.

⁷ Jay Winter, *Remembering War: The Great War between Memory and History in the 20th Century*, (Yale University Press, 2006), pp 183-200.

รายการอ้างอิง

เอกสารชั้นต้น: ภาพยนตร์

เกียรติ เอี่ยมพึงพร และประชา มาสินนธ์ (อำนวยการสร้าง). *นางสาวพระดก* [ภาพยนตร์]. ไทย: รณภาพฟิล์ม, 2524.

จอน อึ้งภากรณ์ และคณะ (ผู้กำกับ). *การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว* [ภาพยนตร์สารคดี]. ไทย: จอน อึ้งภากรณ์, 2518.

ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ). *เทพธิดาโรงแรม* [ภาพยนตร์]. ไทย: พร้อมมิตรภาพยนตร์, 2517.

ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ). *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2520.

หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ). *คนเลี้ยงช้าง* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไทยฟิล์มโปรดักชั่น พร้อมมิตรภาพยนตร์, 2533.

ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ). *เสียดาย* [ภาพยนตร์]. ไทย: สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล, 2537.

ชาตรีเฉลิม ยุคล (ผู้กำกับ). *เสียดาย 2* [ภาพยนตร์]. ไทย: สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล, 2539.

ชุตินา สุวรรณรัตน์ (ผู้กำกับ). *หัวใจห้องที่ 5* [ภาพยนตร์]. ไทย: สหมงคลฟิล์ม, 2521.

เชิด ทรงศรี (ผู้กำกับ). *แผลเก่า* [ภาพยนตร์]. ไทย: เชิดไชยภาพยนตร์, 2520.

แดนเขาเฝ้าอีก้อ [ภาพยนตร์สารคดี]. สหรัฐอเมริกา: สำนักข่าวอเมริกัน, 2506.

ชนะ คราประยูร (ผู้กำกับ). *เหยื่อ* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2530.

ทรง ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ). *กลกามแห่งความรัก* [ภาพยนตร์]. ไทย: เอ็กซีฟฟิล์ม โปรดักชั่น, 2532.

ทรง ศรีเชื้อ (ผู้กำกับ). *มาม่าซัง* [ภาพยนตร์]. ไทย: เอ็กซีฟฟิล์ม โปรดักชั่น, 2534.

เนรมิต (ผู้กำกับ). *รอยมลทิน* [ภาพยนตร์]. ไทย: กรุงเทพมหานครภาพยนตร์, 2517.

ธีระศักดิ์ เกียรติศิริกุล (ผู้กำกับ). *วันนี้ยังมีเธอ* [ภาพยนตร์]. ไทย: M.C.PRODUCTION, 2526.

บัณฑิต ฤทธิ์ถกล (ผู้กำกับ). *บุญชูผู้น่ารัก* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2531.

บัณฑิต ฤทธิ์ถกล (ผู้กำกับ). *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2538.

บุญเลิศ ณะปลื้ม (ผู้กำกับ). *ถนนนี้หัวใจข้างจอก* [ภาพยนตร์]. ไทย: สหมงคลฟิล์ม อินเตอร์เนชั่นแนล, 2540.

ปรัชญา ปิ่นแก้ว (ผู้กำกับ). *รองตะแลบเปิ้ล* [ภาพยนตร์]. ไทย: อาร์.เอส.โปรโมชั่น, 2535.

ประยูร วงษ์ชื่น และคณะ (ผู้กำกับ). *เวลาในขวดแก้ว* [ภาพยนตร์]. ไทย: VN วี.เอ็น.โปรดักชั่น, 2534.

พจน์ อานนท์ (ผู้กำกับ). *18 ผนคนอันตราย* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2540.

พันคำ (ผู้กำกับ). *นายอำเภอคนใหม่* [ภาพยนตร์]. ไทย: สิบญูเรื่องฟิล์ม, 2523.

พันธุ์เทวนพ เทวกุล. *ช่างมันฉันไม่แคร์* [ภาพยนตร์]. ไทย: พูนทรัพย์โปรดักชั่น, 2529.

- พยุ่ง พยกุล (ผู้กำกับ). *ดิฉันไม่ใช่โสเภณี* [ภาพยนตร์]. ไทย: December Group, 2536.
- เพิ่มพล เขยอรุณ (ผู้กำกับ). *เมืองขอม* [ภาพยนตร์]. ไทย: มูฟวี่พิกเจอร์, 2521.
- พร ไพโรจน์ (ผู้กำกับ). *คมเคี้ยว* [ภาพยนตร์]. ไทย: สันติสุขภาพยนตร์, 2517.
- ไพจิตร ศุภวาริ (อำนวยการสร้าง). *ลูกสาวก้านัน* [ภาพยนตร์]. ไทย: สิบญะเรื่องฟิล์ม, 2524.
- ยุธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ). *เทพธิดาบาร์ 21* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2521.
- ยุธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ). *เทพธิดาโรงงาน* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2525.
- ยุธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ). *น้ำพุ* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2527.
- ยุธนา มุกดาสนิท (ผู้กำกับ). *ผีเสื้อและดอกไม้* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2528.
- มานพ อุดมเดช (ผู้กำกับ). *ประชาชนนอก* [ภาพยนตร์]. ไทย: สภาคทอลิกแห่งประเทศไทยเพื่อการพัฒนา, 2524.
- รุจน์ ธรณภาพ (ผู้กำกับ). *ปริศนา* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2525.
- รุจน์ ธรณภาพ (ผู้กำกับ). *บันทึกจากลูกผู้ชาย* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2537.
- วิจิตร คุณาวุฒิ (ผู้กำกับ). *แม่ศรีไพร* [ภาพยนตร์]. ไทย: แหลมทองภาพยนตร์, 2514.
- วิจิตร คุณาวุฒิ (ผู้กำกับ). *คนภูเขา* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น, 2522.
- วิจิตร คุณาวุฒิ (ผู้กำกับ). *ลูกอีสาน* [ภาพยนตร์]. ไทย: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่นมช, 2525.
- วีระโชติ (ผู้กำกับ). *ลานสาวกอด* [ภาพยนตร์]. ไทย: สมนึกภาพยนตร์และจินตนาฟิล์ม, 2515.
- ศุภักษร (ผู้กำกับ). *วันวานยังหวานอยู่* [ภาพยนตร์]. ไทย: M.C.PRODUCTION, 2526.
- ศุภักษร (ผู้กำกับ). *18 กะรัต* [ภาพยนตร์]. ไทย: M.C.PRODUCTION, 2528.
- ศุภักษร (ผู้กำกับ). *สยามสแควร์* [ภาพยนตร์]. ไทย: OA และ COMM. ARTS PRODUCTION, 2527.
- सनาน คราประยูร (ผู้กำกับ). *นางสมิงพราย* [ภาพยนตร์]. ไทย: นครพิงค์ภาพยนตร์, 2506.
- सनาน คราประยูร (ผู้กำกับ). *กีนรี* [ภาพยนตร์]. ไทย: นครพิงค์ภาพยนตร์, 2512.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (ผู้กำกับ). *รักทะเล้น* [ภาพยนตร์]. ไทย: สหมงคลฟิล์ม, 2521.
- ลักกะ จารุจินดา (ผู้กำกับ). *ตลาดพรหมจารี* [ภาพยนตร์]. ไทย: 67 การละครและภาพยนตร์, 2516.
- สุรสีห์ ฆาธรรม (ผู้กำกับ). *ครูบ้านนอก* [ภาพยนตร์]. ไทย: ดวงกลมมหรสพ, 2521.
- สุรสีห์ ฆาธรรม (ผู้กำกับ). *หนองหมาว้อ* [ภาพยนตร์]. ไทย: ดวงกลมมหรสพ, 2522.
- สุรสีห์ ฆาธรรม (ผู้กำกับ). *สวรรค์บ้านนา* [ภาพยนตร์]. ไทย: รุ่งกิจฟิล์มโปรดักชั่น, 2526.
- ส.อาสนจินดา (ผู้กำกับ). *ภูตหลิ่ง* [ภาพยนตร์]. ไทย: ภาพยนตร์สหะนาวิไทย, 2502.
- อภิชาติ โพธิ์ไพโรจน์ (ผู้กำกับ). *เพื่อน* [ภาพยนตร์]. ไทย: พลสยามภาพยนตร์, 2529.
- อำนวยการ กลัสนิมิ (ผู้กำกับ). *พระจันทร์แดง* [ภาพยนตร์]. ไทย: บุศรินทร์ภาพยนตร์และเสรีภาพ, 2513.

อุบล ยุคล ณ อยุธยา (ผู้อำนวยการสร้าง), *เกาะสวาทหาดสวรรค์* [ภาพยนตร์]. ไทย: ละโว้ภาพยนตร์ 2511.

William Geddes (Director). *Miao Year* [Documentary]. Australia, 1973.

เอกสารชั้นต้น: โปสเตอร์ในหนังสือพิมพ์

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ เทพธิดาโรงแรม.” *ไทยรัฐ* (22 มีนาคม 2517): 12.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้.” *ไทยรัฐ* (2 กุมภาพันธ์ 2538): 20.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้.” *ไทยรัฐ* (3 กุมภาพันธ์ 2538): 20.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ กลกามแห่งความรัก.” (ม.ป.ท.), (ม.ป.ป.)

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ กลกามแห่งความรัก.” (ม.ป.ท.), (ม.ป.ป.)

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น.” *ไทยรัฐ* (16 พฤศจิกายน 2520): 10.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น.” *ไทยรัฐ* (23 พฤศจิกายน 2520): 12.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น.” *ไทยรัฐ* (26 พฤศจิกายน 2520): 12.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น.” *ไทยรัฐ* (12 ธันวาคม 2520): 12.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ เทพธิดาโรงงาน.” *ไทยรัฐ* (4 พฤษภาคม 2525): 13.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น.” *เดลินิวส์* (21 พฤศจิกายน 2520): 16.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น.” *สยามรัฐ* (24 พฤศจิกายน 2520): 2.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ เทพธิดาโรงงาน...พบคู่ขวัญ 10 ล้านบาทจาก ปริศนา.” *ไทยรัฐ* (25 เมษายน 2525): 12.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ เทพธิดาโรงงาน.” *ไทยรัฐ* (25 เมษายน 2525): 12

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ เทพธิดาโรงงาน...ต้อนรับวันแรงงานแห่งชาติ.” *ไทยรัฐ* (29 เมษายน 2525): 12.

“โปสเตอร์ เทพธิดาโรงงาน...สกุลแม่ต่ำเพียงสาวชานา แต่ใจรักเกียรติศักดิ์ศรี.” *ไทยรัฐ* (1 พฤษภาคม 2525): 12.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ เทพธิดาโรงงาน.” *ไทยรัฐ* (6 พฤษภาคม 2525): 12.

“โปสเตอร์ เทพธิดาโรงงาน.” *ไทยรัฐ* (11 พฤษภาคม 2525): 11.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ เทพธิดาโรงงาน.” *มติชน* (1 พฤษภาคม 2525): 2.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ เทพธิดาโรงงาน.” *สยามรัฐ* (4 พฤษภาคม 2525): 9.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ เทพธิดาบาร์ 21.” *เดลินิวส์* (27 กันยายน 2521): 16.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ เทพธิดาบาร์ 21.” *ไทยรัฐ*, (29 กันยายน 2521): 12.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ เทพธิดาบาร์ 21.” *ไทยรัฐ* (5 ตุลาคม 2521): 12.

“โปสเตอร์ภาพยนตร์ เทพธิดาบาร์ 21.” *ไทยรัฐ* (8 ตุลาคม 2521): 12.

เอกสารชั้นต้น: บทสัมภาษณ์ คำวิจารณ์ภาพยนตร์ ในนิตยสาร หนังสือพิมพ์ อนุสรณ์งานศพออนไลน์ ฯลฯ

“กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้.” *มติชน* (28 มกราคม 2538): 26.

“กาลครั้งหนึ่งไม่นานนี้ของ กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้.” *FILMVIEW*, 2,16 (กรกฎาคม 2537).

“กลเกมแห่งความรัก หนังสือวิดิยออดิต.” *เดลินิวส์* (24 ตุลาคม 2532): 23.

“กลเกมแห่งความรัก ประเดิมรอบมิดเดี่ยใหญ่.” *เดลินิวส์* (25 ตุลาคม 2532): 22-23.

“กลเกมแห่งความรัก.” *ไทยรัฐ* (30 ตุลาคม 2532): 21.

“กลเกมแห่งความรัก.” *แนวหน้า* (3 พฤศจิกายน 2532): 15.

“กลเกมแห่งความรัก กลเกมแห่งการโฆษณา.” *สยามรัฐ* (10 พฤศจิกายน 2532): 13.

กาสะลอง. “คนเหนือพูดถึงคนภูเขา: ฝีมือเฒ่าดีที่สุดในโลก.” *สยามรัฐ* (2 สิงหาคม 2522): 9.

“ความทุกข์ที่ไพศาลลี้.” *ไทยรัฐ* (3 ธันวาคม 2520): 5.

“จอ อิงภากรณ์.” *ผู้จัดการ* (11-17 สิงหาคม 2540): 44.

ชัยชนะ รัตนดิลกชัย. “ชีวิตที่เป็นมากกว่าผู้กำกับของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล.” *Penthouse* 1,2 (กรกฎาคม 2537): 100.

ชมรมศึกษาและวิจัยชาวเขา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. *วิจัยชาวเขา: 2512-2515*. พระนคร: จุฬาฯ, 2517 หน้า 328-329.

ฐิติ นันทวงศ์. “ผีเสื้อและดอกไม้จากใจของ ยุทธนา มุกดาสนิท.” *สารคดี* 1,11 (ธันวาคม 2528): 98-103.

“ทองพูน โคกโพ.” *ไทยรัฐ* (30 พฤศจิกายน 2520): 5.

“ทองพูน โคกโพ (1).” *ไทยรัฐ* (1 ธันวาคม 2520): 5.

“เทพธิดาโรงงาน.” *แนวหน้า* (3 พฤษภาคม 2525): 13.

“เทพธิดาโรงแรม.” *ไทยรัฐ* (7 มีนาคม 2517): 13.

“เทพธิดาโรงแรม.” *ไทยรัฐ* (8 มีนาคม 2517): 13.

“เทพธิดาโรงแรม.” *สยามรัฐ* (13 มีนาคม 2517): 13.

“เทพธิดาโรงแรม.” *ประชาธิปไตย* (8 มีนาคม 2517): 7.

“เทพธิดาโรงแรม: ความจริงที่ต้องยอมรับ.” *ประชาธิปไตย* (10 มีนาคม 2517): 7.

“เทพธิดาบาร์ 2.” *เดลินิวส์* (29 กันยายน 2521): 17.

“เทพธิดาบาร์ 21.” *ไทยรัฐ* (30 กันยายน 2521): 13.

“เทพธิดาบาร์ 21 ระหว่างการหลอกเลียนและสร้างสรรค์ของ ยุทธนา มุกดาสนิท.” *สยามรัฐ* (13 ตุลาคม 2521): 9.

“เทพธิดาบาร์ 21.” *สยามรัฐ* (13 ตุลาคม 2521): 9.

ทวนธน คำมีศรี. “เทพธิดาโรงงาน.” *แนวหน้า* (3 พฤษภาคม 2525): 13.

“ทรง มั่นใจ ดาริน เกิดเต็มตัวใน กลกามแห่งความรัก.” *เดลินิวส์* (27 ตุลาคม 2532): 23.

“ทรง ศรีเชื้อ ประสบความสำเร็จล้นหลาม.” *เดลินิวส์* (26 ตุลาคม 2532): 22-23.

บัณฑิต ฤทธิ์ถกล “บุญชูผู้น่ารัก ลงว่าได้เงินมันก็ต้องน่ารัก.” *หนังและวิดีโอ*, 1, 11 (สิงหาคม 2531): 60-61

แผน อัญชลี. “เทพธิดาโรงแรม...โลกของโสเภณีร่วมสมัย.” *สยามรัฐ* (14 มีนาคม 2517): 13.

“ผีเสื้อและดอกไม้.” *สกุลไทย* 27,1230 (16 พฤษภาคม 2521): 41.

พอภาทร. “*กลกามแห่งความรัก* ภาพสะท้อนชีวิตหรือคิดเพียงให้ติดเรทอาร์.” *หนังและวิดีโอ* 2,34 (ตุลาคม 2532): 60-61.

พลอยรุ่ง. “คุยเรื่องหนังกับยุทธนา มุกดาสนิท.” *แพรว* 5,104 (25 ธันวาคม 2526): 79-83.

“แฟนหนังแตกตื่น *กลกามแห่งความรัก* แท้กันจอรอบมิตเดียที่ อี.เอ็ม.ไอ.” *เดลินิวส์*, (23 ตุลาคม 2532): 23.

มานพ อุดมเดช. “ผีเสื้อและดอกไม้ วรรณกรรมที่ครั้งหนึ่งเคยถูกปฏิเสธจากจอเงิน.” *ถนนหนังสือ* 2,10 (เมษายน 2528): 86-92.

“ยุทธนา สร้างภาพพจน์ใหม่ หนังสือไทยนำ *เทพธิดาบาร์ 21* ทำทนายวงการ.” *เดลินิวส์* (28 กันยายน 2521): 2,16.

วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ. “กรรมกรหญิงฮารา หนังสือสารคดีในประชาธิปไตยแบ่งบาน.” *หนังสือไทย* (13 มิถุนายน 2547): 40.

วรศักดิ์ มหัทธโนบล. “กาลครั้งหนึ่ง...เมื่อเข้านี้ คนสร้างกับคนดู.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 41,38 (19-25 กุมภาพันธ์ 2538): 48.

सनानजित्त बांसवान. “ชาตรีเฉลิม ยุคล เจ้ากรรมดา ที่ไม่ธรรมดา.” *หนังและวิดีโอ* 3, 44 (ตุลาคม 2533): 120-126.

सनानजित्त बांसवान. “เทพธิดาโรงงาน.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 46,9 (พฤษภาคม 2525): 35-36.

सनानजित्त बांसवान. “น้ำพุ.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 30, 52 (17 มิถุนายน 2527): 34.

सनानजित्त बांसवान. “คนภูเขา การผจญภัยของหนุ่มอีก้อ.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 26,2 (8 กรกฎาคม 2522): 39.

सनानजित्त बांसवान. “สัมภาษณ์บัณฑิต ฤทธิ์ถกล.” *หนังและวิดีโอ* 3,39 (เมษายน 2533): 101-

สนานจิตต์ บางสพาน. “จากผีเสื้อและดอกไม้ถึงหย่าเพราะมีชู้.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 32,20 (3 พฤศจิกายน 2528): 42-43.

“สาวโรงงานทอผ้าภูมิใจที่จากรู้ สุกสวัสดิ์ รับบทสาวฉันทนา.” *แนวหน้า* (4 พฤษภาคม 2525): 13.

“สาวโรงงานขึ้นชมบทสนทนา...ห้อมล้อม เทพธิดาโรงงาน.” *ไทยรัฐ* (4 พฤษภาคม 2525): 13.

เสมอมาศ อาสารม. “โสเภณีบนหนังไทย จาก “มาลี” ถึง “รินดา วงศ์ชื้อ”.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 13, (24 กันยายน 2521): 38-40.

“เสียดาย ท่านมัย หุ่มนใจสร้าง.” *เดลินิวส์* (20 ธันวาคม 2537): 39.

สุมาลี วาสนาอาชาสกุล. “กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้” หนังสือมาสเตอร์พีช บัณฑิต.” *มติชนสุดสัปดาห์* 15,754 (3 กุมภาพันธ์ 2538): 75-76.

สมพร เทพสิทธิ์. “ความเสื่อมของเยาวชนวันนี้.” *มติชน* (21 ตุลาคม 2525): 5-6.

สมคิด ต้นสกุล. “น้ำพุ ความจริงของชีวิตที่ซ่อนอยู่ในแผ่นฟิล์ม.” *มติชน* (3 กรกฎาคม 2527): 11.

สันติ นนทธุติพงศ์. “คุณาวุฒิกำกับ *คนภูเขา*.” *สยามรัฐ* (6 กรกฎาคม 2522): 9.

เศรษฐศิริ. “กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้” และมหัศจรรย์แห่งรัก.” *สตาร์พิก* ปีที่ 30,6 (ปีถัดหลัง มีนาคม 2538): 133-137.

ศิลป์ฟ้า. “น้ำพุ.” *มติชน* (28 มิถุนายน 2527): 11.

หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน). *ชั้นครู ครั้งที่ 10 ยุทธนา มุกดาสนิท* [วิดีโอ]. ไทย: หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน), 2559.

อนน. “ผีเสื้อและดอกไม้ควรหาเวลาไปดู.” *มติชน* (29 ตุลาคม 2528): 11.

“9 โรงเรือไฟว์สตาร์ มอบลอ เทพธิดาโรงงาน ครบ 3 ล้านบาท.” *ไทยรัฐ* (4 พฤษภาคม 2525): 2,13.

Film Archive Thailand. “จอห์น อิงภากรณ์ คุญเรื่องการต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว.” [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก <https://www.youtube.com/watch?v=Rf91ip4s3v8> (สืบค้น 1 พฤษภาคม 2563)

เอกสารชั้นรอง: หนังสือและบทความในหนังสือ

กาญจนา แก้วเทพ. *ความเรียงว่าด้วยสตรีกับสื่อมวลชน*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543.

กาญจนา แก้วเทพ. *มรดกทางวัฒนธรรม และศาสนา: พลัสสร้างสรรค์ในชุมชนชนบท*. กรุงเทพฯ: สภาคาทอลิกแห่งประเทศไทยเพื่อการพัฒนา, 2530.

กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน. *หลอน รัก ลับสน ในหนังไทย: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรักและหนังยุคหลังสมัยใหม่*, กรุงเทพฯ: ศยาม, 2552.

- กัจจกร หลุยยะพงศ์. งานวิจัย โครงการภาพยนตร์เด็กไทยกับการประกอบสร้างภาพตัวแทนเด็กและ
อุดมการณ์ที่แฝงอยู่. สำนักงานกองทุนวิจัย สกว., 2559).
- กัจจกร หลุยยะพงศ์. ภาพยนตร์กับการประกอบสร้างสังคม ผู้คน ประวัติศาสตร์ และชาติ. กรุงเทพฯ:
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.
- กุลวดี มกราริรมย์. การละครตะวันตก: สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2558.
- กมลศักดิ์ ไกรสรสวัสดิ์. “นโยบายของรัฐบาลไทยเกี่ยวกรรมกระหว่าง พ.ศ. 2501-2519.” ใน
ประวัติศาสตร์แรงงานไทย ฉบับกู้ศักดิ์ศรีกรรมกร. ฉลอง สุนทราวาณิชย์ (บรรณาธิการ).
กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑ์แรงงานไทย: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย: มุลนิธิ ฟรีดริค เอแบร์ท, 2541.
- กฤษดา เกิดดี. ภาพยนตร์: ทฤษฎี วิจัย และวิจารณ์. กรุงเทพฯ: บุกบุรี, 2557.
- กฤษดา เกิดดี. ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์: การศึกษาว่าด้วย 10 ตระกูลสำคัญหน้า. กรุงเทพฯ: สถาพร
บุ๊คส์, 2543.
- กนกพงศ์ สงสมพันธุ์. แผ่นดินอื่น. กรุงเทพฯ: นาคร, 2553.
- โกศล วงศ์สวรรค์ และคณะ. ปัญหาสังคม. กรุงเทพฯ: รวมสาส์น, 2537.
- คำพูน บุญทวี. ลูกอีสาน. พระนคร: บรรณกิจ, 2519.
- จุฑาทิพย์ โคตรประทุม และคณะ. ภาพยนตร์ไทย. กรุงเทพฯ: กลุ่มเลขานุการคณะกรรมการ
ภาพยนตร์และวีดิทัศน์แห่งชาติ สำนักงานปลัดกระทรวงวัฒนธรรม, 2559
- ฉลอง สุนทราวาณิชย์. ประวัติศาสตร์แรงงานไทย ฉบับกู้ศักดิ์ศรีกรรมกร. กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑ์
แรงงานไทย: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: มุลนิธิ
ฟรีดริค เอแบร์ท, 2541.
- คริส เบเคอร์ และผาสุก พงษ์ไพจิตร. ประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: มติชน,
2560
- ครอบครัวฤทธิธกล. ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ บัณฑิต ฤทธิธกล, [ม.ป.ท.: ม.ป.พ.], 2553.
- จิระนันท์ พิตรปรีชา. ใบไม้ที่หายไป. กรุงเทพฯ: แพร่สำนักพิมพ์, 2550.
- จิตราภรณ์ วนัสพงษ์. “ภาพลักษณ์ของประเทศไทยและโสเภณีไทยในสื่อมวลชนนานาชาติ.” ใน
ผู้หญิงกับความรู้ 1 (ภาค 2). สนิท สนิธิรักษ์ (บรรณาธิการ). (กรุงเทพฯ: โครงการสตรีและ
เยาวชนศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546.
- จอห์น เอช อาร์โนลด์. ประวัติศาสตร์ของประวัติศาสตร์. แปลโดย ไชยันต์ รัชชกุล. กรุงเทพฯ: อ่าน,
2560.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. *ลัทธิเศรษฐกิจการเมือง*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. *เศรษฐกิจหมู่บ้านไทยในอดีต*. กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์, 2528.

ชาติ กอบจิตติ. *คำพิพากษา*. กรุงเทพฯ: ต้นหมาก, 2524.

ชุติมา ประกาศวุฒิสาร. “การเมืองกับการสร้างโลกแฟนตาซีของความสุขในสังคมไทย.” ใน *การสร้างการรับรู้ในสังคมไทย เล่ม 2 อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด แอปพลิเคชัน*. ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร (บรรณาธิการ). กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2562.

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิช. *อ่าน (ไม่) เอาเรื่อง*. กรุงเทพฯ: อ่าน, 2558.

ชูศักดิ์ ภัทรกุลวณิช. *สังคมนิยมหัตถกรรม: ในงานของกาเบรียล การ์เซีย มาร์เกซ, โทนี มอร์ริสัน และวรรณกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: อ่าน, 2559.

ชุติมา ประกาศวุฒิสาร. “การสูญเสียและบาดแผลแบบแอปพลิเคชัน: การศึกษาเหตุการณ์ 6 ตุลา ในภาพยนตร์เรื่องดาวคะนอง.” ใน *การสร้างการรับรู้ในสังคมไทย เล่ม 3: การรับรู้ทางเลือก*, กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.), 2563, หน้า 153-195.

ชุติมา ประกาศวุฒิสาร. “ปีศาจทุนนิยม และ ‘การกินมนุษย์ด้วยกันเอง’ ความรุนแรงเชิงเศรษฐกิจในสวดยากไร้ และ เหี้ยมทารุณ.” ใน *หนึ่งทศวรรษเวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย แว่นตา อารมณ์ สังคม ความจริง, สุพรรณ สถาอาพันธ์และสุเดช โชติอุดมพันธ์* (บรรณาธิการ). กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2559, หน้า 241-284.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. *ภาพยนตร์กับการเมือง: เลือดทหารไทย-พระเจ้าช้างเผือก-บ้านไร่ของเรา*. กรุงเทพฯ: ภูมิปัญญา, 2542.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. *อำนาจไร้พรมแดน: ภาษา วาทกรรม ชีวิตประจำวันและโลกที่เปลี่ยนแปลง*. กรุงเทพฯ: วิภาษา, 2561.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. *วาทกรรมการพัฒนา: อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์ และความเป็นอื่น*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: วิภาษา, 2560.

ณรงค์ จันทรเรือง. *ด้วยเลือด-ด้วยเนื้อ รวมเรื่องสั้นสะท้อนชีวิตแห่งยุคสมัย*. กรุงเทพฯ: กำแพง, 2535.

ณรงค์ จันทรเรือง. *เทพธิดาโรงแรม*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, 2536.

ณอง-ปอง ชาร์ต. *คนไม่มีเงา*, กุมาริ โกมารกุล ณ นคร และคณะ แปล. กรุงเทพฯ: ดวงกมล, 2517.

โตม สุวงศ์. *ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: องค์การค้ำของครุสภา, 2533.

โตม สุวงศ์. *คู่มือนิทรรศการหนึ่งศตวรรษภาพยนตร์ไทย 2440-2540*. นครปฐม: หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน), 2556.

- โคม สุขวงศ์. *กำเนิดหนังไทย*. กรุงเทพฯ มติชน, 2539.
- เดือนวาด พิมวนา. *หนังสือเล่มสอง*. กรุงเทพฯ: สามัญชน, 2547.
- แดนอรัญ แสงทอง. *เงาสีขาว*. กรุงเทพฯ: อรุณทัย, 2536.
- ทักษ์ เฉลิมเตียรณ. *การเมืองระบบพ่อขุนอุปถัมภ์แบบเผด็จการ*. พรรณี ฉัตรพลรักษ์ และคณะ แปล, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2548.
- ทิพวรรณ พุ่มมณี. *การจัดการอุตสาหกรรมท่องเที่ยว*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2544.
- ธันดดา สว่างเดือน. *เมื่อยาภูเขา*. กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น, 2558.
- ธันดดา สว่างเดือน. *เจแปน แสงอาทิตย์*. กรุงเทพฯ: พลสาส์น, 2561.
- ธนาพล ลีมอภิชิต. “ไป ... หมายถึงแค่ไหน?": การก่อตัวของแนวคิดและการถกเถียงเรื่อง “ลามกอนาจาร” ในสังคมไทย (ปลายทศวรรษ 2460 และต้นทศวรรษ 2490).” ใน *ถกเถียงเรื่องคุณค่า*, สุรเดช โชติอุดมพันธ์ (บรรณาธิการ), กรุงเทพฯ: วิทยา, 2559, หน้า 511-549.
- ธงชัย วินิจจะกุล. “การเปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์ของอดีต: ประวัติศาสตร์ใหม่ในประเทศไทยหลัง 14 ตุลาคม.” ใน *สถานภาพไทยศึกษา: การสำรวจเชิงวิพากษ์*, ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และคณะ (บรรณาธิการ), กรุงเทพฯ: ตรีสิน (ซิลค์เวอร์มบุ๊กส์), 2543, หน้า 29-34.
- ธิดา สารยา. *ประวัติศาสตร์ท้องถิ่น: ประวัติศาสตร์ที่สัมพันธ์กับสังคมมนุษย์*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2539.
- นิธิ เอียวศรีวงศ์. *โขน, คาราวาว, น้ำเน่า และหนังไทย: ว่าด้วยเพลง ภาษาและนามานามรส*. กรุงเทพฯ: มติชน, 2557.
- นิธิ เอียวศรีวงศ์. *สังคมไทยในกระแสการเปลี่ยนแปลง*. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการเผยแพร่และส่งเสริมงานพัฒนา, 2539.
- นงลักษณ์ เทพสวัสดิ์. *เด็กเร่ร่อนในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: คณะสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.
- นิพนพานฯ. *ผีเสื้อและดอกไม้*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ผีเสื้อ, 2534.
- นิคม รวยยาว. *ตะกวดกับคอบุ*. กรุงเทพฯ: ต้นหมาก, 2527.
- นิคม รวยยาว. *ตลิงสูง ชูหนัก*, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ต้นหมาก, 2528.
- บำรุง บุญปัญญา. *3 ทศวรรษ แนวคิดวัฒนธรรมชุมชน*. กรุงเทพฯ: โครงการหนังสือดอกตัวป่า, 2549.
- เบเนดิกต์ แอนเดอร์สัน. *ในกระจก: วรรณกรรมและการเมืองสยามยุคอเมริกัน*. กรุงเทพฯ: อ่าน, 2553.
- บัญญัติ สุกราววิทย์ และวนิดา วรรณภีระ. *ตลาดแรงงานหญิงโสเภณี, คณะเศรษฐศาสตร์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์*, 2534.

บุญเลิศ วิเศษปรีชา. *โลกของคนไร้บ้าน*. นนทบุรี: ฟาเดียวกัน, 2560.

ประจักษ์ ก้องกีรติ. *การเมืองวัฒนธรรมไทย : ว่าด้วยความทรงจำ วาทกรรม อำนาจ*. นนทบุรี: ฟาเดียวกัน, 2558.

ประจักษ์ ก้องกีรติ. *และแล้วความเคลื่อนไหวก็ปรากฏ: การเมืองวัฒนธรรมของนักศึกษาและปัญญาชนก่อน 14 ตุลาฯ*. นนทบุรี:ฟาเดียวกัน, 2556.

ประชา สุวิธานนท์. *แล่นเรือเหินห่าง*. กรุงเทพฯ: มติชน, 2540.

ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์. *เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ*. เชียงใหม่: Silkworm Books, 2546.

ผาสุก พงษ์ไพจิตร. “เศรษฐกิจศาสตร์การเมืองว่าด้วยการค้าแรงงานข้ามชาติ กรณีการค้าหญิงไทยไปญี่ปุ่น.” ใน *หอย ช่อง บ่อน ยาบ้า เศรษฐกิจนอกกฎหมายกับนโยบายสาธารณะในประเทศไทย*, ผาสุก พงษ์ไพจิตร, สังคิต พิริยะรังสรรค์, และนวนน้อย ตรีรัตน์ (บรรณาธิการ). เชียงใหม่: ตรีสวิน (ซิลค์เวอร์มบุคส์, 2543).

ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคณะ. *หอย ช่อง บ่อน ยาบ้า: เศรษฐกิจนอกกฎหมายกับนโยบายสาธารณะในประเทศไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 1. เชียงใหม่: ตรีสวิน (ซิลค์เวอร์มบุคส์), 2543.

พวงคราม พันธุ์บุรณะ. *บุษบาบรรณ: รวมบทความทางวิชาการและบทแปลวรรณกรรมตะวันตก*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาตะวันตก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาฯ, 2544.

พวงทอง ภาวครพันธุ์. “ปฏิบัติการสงครามของการรณรงค์ปัญหายาเสพติดในประเทศไทย,” ใน *ความรุนแรงซ่อน-หาสังคมไทย*. ชัยวัฒน์ สถาอานันท์ (บรรณาธิการ), กรุงเทพฯ: มติชน, 2553.

พันธุ์ธัมม์ ทองสังข์. *ยุทธนา มุกดาสนิท ชีวิต และ ผลงาน*. [ม.ป.ท.: ม.ป.พ.], 2556.

พศุทธิ์ ลาสุขะ. “ประวัติศาสตร์นิพนธ์แบบสื่อภาพยนตร์และการศึกษาประวัติศาสตร์นิพนธ์ในยุคหลังความเป็นสื่อ.” ใน *วิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์*, ชนิตา พรหมพยัคฆ์ และณัฐพงษ์ สกุลเลี่ยว (บรรณาธิการ). กรุงเทพฯ: ศยาม, 2563.

ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์. *ประวัติศาสตร์แห่งการเดินทางและภูมิศาสตร์การเมืองในรอบศตวรรษ: ว่าด้วยการท่องเที่ยว ในฐานะมรดกแห่งการสร้างชาติของประเทศไทย จากรัฐจารีต สงครามเวียดนาม สู่เศรษฐกิจประหาร 2549*. กรุงเทพฯ: สมมติ, 2563.

มนัส สังข์จันทร์ และทวีศักดิ์ เผือกสม “สุนทรีภาพแห่งสงคราม: ภาพตัวแทนสงครามเวียดนามในภาพยนตร์ร่วมสมัยของไทย.” ใน *เปิดโลกสุนทรีในวิถีมโนทัศน์ศาสตร์*, ถนอม ชากักดี และคณะ (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: สยามปริทัศน์, 2563), หน้า 260-280.

ยุวดี นิรัตน์ตระกูล. *TAT The Journey The Story Based on True Journey (60 ปี ททท.)*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2563.

ยุกติ มุกดาวิจิตร. อ่าน "วัฒนธรรมชุมชน: วาทศิลป์และการเมืองของชาติพันธุ์นิพนธ์แนววัฒนธรรมชุมชน. นนทบุรี: ฟาเดียวกัน, 2548.

ยงค์ ยโสธร. อาอ้าย. กรุงเทพฯ: มิ่งมิตร, 2536.

วอลเดน เบลโล, เชียร์ คั่นนิงแฮม, ลี เค็ง ปอห์. โศกนาฏกรรมสยาม: การพัฒนาและการแตกสลายของสังคมไทยสมัยใหม่. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโกลด์คิมทอง, 2545.

วัลลภ ตั้งคณานุรักษ์. เด็กที่ถูกลืมนในสังคม. พิมพ์ครั้งที่ 4 ฉบับปรับปรุงใหม่. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

วิทยากร เชียงกุล. เพื่อศตวรรษที่ 21. กรุงเทพฯ: มิ่งมิตร, 2537.

วงศ์เมือง นันทว้าง. เรื่องของน้ำพุ. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาการ, 2554.

รักสานต์ วิวัฒน์สินอุดม. การเขียนบทภาพยนตร์บันเทิง. กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

รังสรรค์ ธาระพรพันธ์. ทุนวัฒนธรรม วัฒนธรรมในระบบทุนนิยมโลก เล่ม 1. กรุงเทพฯ: มติชน, 2546.

ศิริพร สโครบานะ. บันทึกของปราง. กรุงเทพฯ: มูลนิธิผู้หญิง, 2536.

ศักดิ์นา ฉัตรกุล ณ อยุธยา. "สงครามเย็น ภาพยนตร์และการเมืองในประเทศไทย," ใน ประวัติศาสตร์เศรษฐกิจ การเมือง และสังคม, ฉัตรทิพย์ นาถสุภา (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์, 2556), หน้า 197-210.

สมาคมผู้อาสาสมัครและช่วยการศึกษา. วันพ่อแห่งชาติ เนื่องในวาระมหามงคลสมัย สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงพระเจริญพระชนมพรรษาครบ 5 รอบ. กรุงเทพฯ: สมาคม, 2535.

สมเกียรติ วันทะนะ. วิวัฒนาการชนชั้นแรงงานไทยเค้าโครงประวัติศาสตร์แรงงานครบรอบสองร้อยปี. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525.

สมพงษ์ จิตระดับ. วัฒนธรรมเด็กเร่ร่อนบนท้องถนน. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สามชาย ศรีสันต์. บทสำรวจวาทกรรมชนบทและบ้านนอกในความเป็นไทย: รื้อ-สร้าง-ทบทวน สำนักและมายาคติต่อความขัดแย้งและความเหลื่อมล้ำของชนบทกับเมือง ตั้งแต่ไพร่ ชาวนา คนเสื้อแดง ถึงชนชั้นกลางใหม่. กรุงเทพฯ: สมมติ, 2563.

สายชล สัตยานุรักษ์. 10 ปัญญาชนสยาม เล่ม 2. กรุงเทพฯ: โอเพ่นบุ๊กส์, 2557.

สมสุข หินวิมาน. อ่านทีวี: การเมืองวัฒนธรรมในจอโทรทัศน์. กรุงเทพฯ: พารากراف, 2558.

สังศิต พิริยะรังสรรค์. "การฟื้นตัวของขบวนการสหภาพแรงงานไทย พ.ศ. 2501-2519." ใน ประวัติศาสตร์แรงงานไทย ฉบับกู้ศักดิ์ศรีกรรมกร. ฉลอง สุนทรวาณิชย์ (บรรณาธิการ).

- กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑ์แรงงานไทย: ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: มุลนิธิ ฟรีดริค เอแบร์ท, 2541.
- สุธาสัย ยิ้มประเสริฐ. *สายธารประวัติศาสตร์ประชาธิปไตยไทย*. กรุงเทพฯ: พี.เพรส, 2551.
- สุพัตรา สุภาพ. *ปัญหาสังคม*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2546.
- โสภิตา วีรกุลเทวัญ. *การนำเสนอความเป็นตัวตนของหญิงบาร์เบียร์*. มุลนิธิผู้หญิง กฎหมาย และการพัฒนาชนบท และศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2546.
- ศิริชัย ศิริกายะ. *หนังไทย*. กรุงเทพฯ: ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531.
- เสรี พงศ์พิศ. “วัฒนธรรมกับการพัฒนาชนบท.” ใน สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, *การสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง ภูมิปัญญาชาวบ้าน*, กรุงเทพฯ: สำนักงานฯ, 2534.
- หมึกสีขาว. *สามชีวิต*, กรุงเทพฯ: ศูนย์การพิมพ์พลชัย, 2538.
- อานันท์ชนก พานิชพัฒน์. *ภาพพจน์ในโคกนาฏกรรมของเชคสเปียร์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.
- อุณาโลม จันทรุ่งมณีกุล. *120 ปี ธุรกิจภาพยนตร์ไทย ในมิติประวัติศาสตร์เศรษฐกิจและสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2561.
- อุณาโลม จันทรุ่งมณีกุล. *ความไร้อำนาจของคนดูและศิลปิน ธุรกิจการฉายภาพยนตร์และสังคมไทย พ.ศ. 2440-2561*. กรุงเทพฯ: ชนนิยม, 2563.
- อัจฉรา รักยุติธรรม. *คนไร้บ้าน การเดินทางสู่ความโดดเดี่ยว*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2559.
- อาภา ศิริวงศ์ ณ อยุธยา และรัตนา จารุเบญจ. *การประเมินผลโครงการเผยแพร่ความรู้ ด้านการป้องกันยาเสพติดผ่านสื่อมวลชน: รายงาน*. สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.
- อภิราตี จันทรแสง. *ประวัติศาสตร์นอกขอบ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อินทนิล, 2555.
- อภิชาติ ทองอยู่. *ทัศนะว่าด้วยวัฒนธรรมกับชุมชน: ทางเลือกใหม่ของงานพัฒนา*. กรุงเทพฯ: สายส่งศึกษา, 2527.
- Anchalee Chaiworaporn. ‘Thai Cinema Since 1970.’ in David Hanan, (ed.). *Film in South East Asia: Views from the Region*. SEAPAVAA, 2001.
- Anchalee Chaiworaporn. “Thailand: Endearing Afterglow.” In Aruna Vasudev et al, eds., *Being and Becoming: The Cinemas of Asia*, (Delhi: Macmillan India, 2002), pp.441-462.
- Bill Nichols. *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2001.

- Boonrak Boonyaketmala. "The Rise and Fall of the Film Industry in Thailand, 1897–1992." *East-West Film Journal* 6, no. 2(1992): 62-98.
- Casper, Drew. *Hollywood Film 1963–1976: Years of Revolution and Reaction*. Hoboken: Wiley-Blackwell. 2011.
- Charles Maland. "The Social Problem Film." in *Handbook of American Film Genres*. Gehring Wes (ed.), (New York: Greenwood, 1988), pp 305-308.
- David K. Wyatt. *Siam in mind*. Chiang Mai: Silkworm Books, 2002.
- Daniel Miller. *Stuff*. Polity Press, Cambridge 2010.
- Dome Sukawong and Sawasdi Suwannapak. *A Century of Thai Cinema*, Trans, And ed, David Smyth, London: Thames and Hudson, 2001.
- E.P. Thompson. *The Making of the English Working Class*. New York: Vintage Books, 1966.
- Herbert Marcuse. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. New York: Poutledge & Kegan Paul, 2006.
- Jacques Ranciere. *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France*. Verso, 2012.
- Joachim C. Häberlen. *The Emotional Politics of the Alternative Left: West Germany, 1968-1984*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Karl Marx and Friedrich Engels. *The Communist Manifesto*. edited by Gareth Steadman Jones. London: Penguin Classics, 2002.
- Kanokrat Lertchoosakul. *The Rise of the Octobrists in Contemporary Thailand: Power and Conflict among Former Left Wing Student Activists in Thai Politics*. Chiang Mai: Silkworm Books, 2016.
- Kim Munro. "Hybrid Practices and Voice Making in Contemporary Female Documentary Films", in *Female Agency and Documentary Strategies: Subjectivities. Identity and Activism*, edited by Boel Ulfsdotter and Anna Backman Rogers. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Natalie Zemon Davis. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Harvard University Press, 2000.
- Thongchai Winichakul. *Moments of Silence: The Unforgetting of the October 6, 1976, Massacre in Bangkok*. University of Hawaii Press, 2020.

Stephen Vella. "Newspapers". in *Reading Primary Sources: The Interpretation of Texts from Nineteenth and Twentieth Century History*. edited by Miriam Dobson and Benjamin Zimmermann. New York: Routledge, 2008.

Sasinee Khuankaew. "The Boonchu Comedy Series Pre-1990s Thai Localism and Modernity." in Gaik Cheng Khoo, Thomas Barke and Mary J. (eds.), *Ainslie Southeast Asia on Screen: From Independence to Financial Crisis (1945-1998)*, (Amsterdam University Press, 2020), pp 271-293.

เอกสารชั้นรอง: ข่าวเหตุการณ์สำคัญ ในหนังสือพิมพ์และหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

"ข้อคิดธรรมดาจากกรณี ฆาตกรรมสุวรรณี สุคนธา." *มติชน* (16 กุมภาพันธ์ 2527): 5.

"โฉมหน้าเอดส์ปี 2537 โศกนาฏกรรมทางสังคมบทความรุ่งโรจน์ทางเศรษฐกิจ," *มติชน* 14,698 (7 มกราคม 2537): 31-33.

"คนงานในโรงงานกำลังฆ่าตัวตายแบบต่อเนื่อง." *สยามรัฐ* (2 พฤศจิกายน 2524): 3-4.

"คนภูเขา: คุณภาพของหนังไทยที่ดูกันได้ทุกระดับ." *สยามรัฐ* (5 กรกฎาคม 2522): 9.

"เจ้าหน้าที่ตำรวจกำลังค้นอาวุธในการบุกทะลวงห้องโสเภณี อิทธิพลย่านวงเวียน 22 กรกฎาคม." *ไทยรัฐ* (8 มีนาคม 2515): 1.

"ชีวิตกรรมกรในรอบปีที่ผ่านมา." *สยามรัฐ* (21 พฤศจิกายน 2520): 10.

"ชวน หลีกภัย แสดงความเห็นต่อการเสียชีวิตของสุวรรณี สุคนธา," *มติชน* (8 กุมภาพันธ์ 2527): 12.

"ตำรวจลุยกรรมกรหญิง "ฮาร่า" คอมมานโดบุกเคลียร์โรงงาน." *ประชาธิปไตย*. (14 มีนาคม 2519): 1,12.

"ตำรวจฮองกงกวาดล้างโสเภณีในโรงนวด จับ 8 สาวไทยค้าสาวท." *ไทยรัฐ* (9 มิถุนายน 2515): 1.

ทหารเก่า. "ที่เล่นที่จริง." *สยามรัฐ* (17 มีนาคม 2519): 6.

"นายกฯ ว่า 'ไม่ให้ภัยคนงานฮาร่า' ไม่ได้มาในลักษณะขอความเป็นธรรม." *สยามรัฐ* (15 มีนาคม 2519): 1, 16.

"นรกขายตัว." *ไทยรัฐ* (14 กรกฎาคม 2517): 1,12.

"นรกขายตัว หญิงสาวเคราะห์ร้ายเหล่านี้ถูกบังคับเป็นทาสความใคร่ในช่องนรกถูกกองปราบหลายช่องช่วยเหลือออกมาได้." *ไทยรัฐ* (14 กรกฎาคม 2517): 1,12.

"พบคนกรุง 'ชนชั้นกลาง' เสพติดมากขึ้น." (26 กรกฎาคม 2525): 1.

"พินัยกรรมของสุวรรณี สุคนธา." *มติชน* (13 กุมภาพันธ์ 2527): 10.

"แรงงานชนบท." *เดลินิวส์* (9 เมษายน 2524): 7.

"เด็กชาดรัก... จะเอารักจากไหนมาให้หนอ?" *มติชน* (4 กรกฎาคม 2527): 11.

- “บรรดาโสเภณีในช่องนรกกำลังปีนลงจากที่คุมขังหลังตำรวจไปช่วย.” *ไทยรัฐ* (2 มิถุนายน 2515): 1.
- “ภัยยาเสพติด.” *บ้านเมือง* (9 สิงหาคม 2524): 1.
- “หน้าประตูบ้านนายกา.” *สยามรัฐ* (16 มีนาคม 2519): 6.
- หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/ป8/2513/17. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาโสเภณี” (1 กุมภาพันธ์ – 16 ธันวาคม 2513)
- หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/ป8/2514/16. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาสังคม” (20 พฤษภาคม 2514 -31 ธันวาคม 2514)
- หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/ป6/2519/23. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “กรณีการประท้วงของพนักงานโรงงานตัดเย็บเสื้อผ้าของบริษัทร่า” (14 มีนาคม 2519 – 27 มิถุนายน 2519)
- หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/ป6/2519/22. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาแรงงานและการประท้วงของกรรมกร” (3 มกราคม – 31 ธันวาคม 2519)
- หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/ป8/2519/39. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาแหล่งเสื่อมโทรม” (21 มิถุนายน – 8 ธันวาคม 2519)
- หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/ป6/2519/34. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ภาวะฝนแล้งในประเทศไทย” (1 กรกฎาคม – 14 กันยายน 2519)
- หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/ป8/2520/19. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาโสเภณี” (26 มกราคม – 13 ธันวาคม 2520)
- หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/ป8/2519/41. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาโสเภณี” (10 มิถุนายน-ธันวาคม 2519)
- หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/3/2522/1, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาสังคม” (7 กุมภาพันธ์ – 31 ธันวาคม 2522)
- หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/2/2522/80, เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาแรงงาน” (5 มกราคม – 31 ธันวาคม 2522)
- หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/3/2524/109. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “เยาวชน” (10 มกราคม – 18 ธันวาคม 2524)
- หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/3/2524/87. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ปัญหาโสเภณีและการเสนอให้มีการจดทะเบียนโสเภณีและสำนักบริการประกอบอาชีพโสเภณี” (15 มกราคม-26 ธันวาคม 2524)
- หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/2/2524/151. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “ภาวะการว่างงานและการแก้ไขปัญหาของรัฐบาล” (2 มกราคม – 18 ธันวาคม 2524)

หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/3/2525/108. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “เยาวยชน: ปัญหาเยาวยชน บทบาทสื่อมวลชนแบบต่าง ๆ ที่มีผลกระทบต่อปัญหาเยาวยชน และแนวทางแก้ไขปัญหาเยาวยชน” (9 มกราคม – 16 ธันวาคม 2525)

หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/3/2526/50. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “โสเภณี” (13 มกราคม – 28 ธันวาคม 2526)

หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/3/2527/88. เอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ “โสเภณี” (4 มกราคม – 31 ธันวาคม 2527)

หोजดหมายเหตุแห่งชาติ. ก/2/2527/18. คณะกรรมการร่วมภาครัฐและภาคเอกชนเพื่อแก้ไขปัญหาทางเศรษฐกิจ (กรอ.) (6 มกราคม – 28 ธันวาคม 2527)

สมพงษ์ พัดปูย. “ปัญหาสลัมแก้ไขได้ ถ้าเข้าใจและให้การยอมรับ.” *สังคมพัฒนา* 5,6 (2529): 22-27.

สำเนียง ชันธะชวนะ. “เขียนมั่ง คุยมั่ง.” *สยามรัฐ* (17 มีนาคม 2519): 7.

“สาวโดดตักหนีบังคับขายตัว.” *ไทยรัฐ* (14 กรกฎาคม 2515): 1,16.

“โสเภณีเป็นของคูโลกหรือ?”. *เดลินิวส์* (3 มีนาคม 2517): 9.

“สุวรรณี สุคนธา ถูกฆาตกรรมซ้ำ.” *สยามรัฐ* (8 กุมภาพันธ์ 2527): 4.

“ฮาร่า...บทเรียนของกรรมกรตำรวจและประชาชน.” *ประชาธิปไตย* (15 มีนาคม 2519): 12.

อภิญา ตันทวีวงศ์. “ถล่มศูนย์เอดส์สาเหตุจาก ‘ภาพหลอน’,” *สยามโพสต์* (5 กรกฎาคม 2538): 5.

เอกสารชั้นรอง: บทความ ในนิตยสาร วารสาร และออนไลน์

กองบรรณาธิการ. “บันทึก ฤทธิ์ถกล.” *แม่และเด็ก* 12, 211 (กันยายน 2532): 99-104.

กองบรรณาธิการ. “พรเทพ พรประภา.” *แม่และเด็ก* 15,238 (ธันวาคม 2534): 177-181.

กองบรรณาธิการ. “สมบัติ อุทัยสา.” *แม่และเด็ก* 14, 225 (พฤศจิกายน 2533): 120-124.

“การพัฒนาอุตสาหกรรมกับปัญหาการว่างงาน.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 32, (29 มกราคม 2521): 6-7.

“การเมืองเรื่องของใคร? คนว่างงานเรื่องของรัฐฯ.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์*, 19, 9 (15 สิงหาคม 2525): 1-18.

“ใกล้หรือไกลเรามีใจให้กัน.” *รักลูก* 10,121 (กุมภาพันธ์ 2536): 161-166.

กฤษณา พระแผ้ว. “คนตกงาน.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 28,32 (31 มกราคม 2525): 41-43.

“การสไตรค์ของพนักงานเหมืองแร่อาวามไทยกับทุ่งคาฮาเบอร์.” *สยามรัฐ* (20 สิงหาคม 2525): 10.

“การสอนเด็กเรื่องเอดส์ดีหรือไม่.” *แม่และเด็ก* 17,264 (กุมภาพันธ์ 2537): 224-225.

กัจจกร หลุยยะพงศ์. “เด็กกตัญญู เด็กมีปัญหา เหี่ยว และผู้กล้า ในภาพยนตร์เด็ก (กับครอบครัว).”

วารสารศาสตร์ 9, 1 (มกราคม – เมษายน 2559): 141-182.

กัจจกร หลุยยะพงศ์. 14 ตุลาคม: เงามืดของการเมืองบนแผ่นฟิล์ม. เอกสารวิชาการหมายเลข 9 โครงการ “บรรยายสาธารณะ-ตลาดวิชา-มหาวิทยาลัยประชาชน 30 ปี 14 ตุลาคม กับประชาธิปไตยไทย” 2516-2546, 2546.

กัจจกร หลุยยะพงศ์, “จาก “ผีเสื้อและดอกไม้” ถึง “Tanah Surga... Katanya”: หนังสือไทยและอินโดนีเซียความเหมือนที่แตกต่าง,” ใน *เอกสารประกอบคำบรรยาย พลวัตของแนวคิดชาตินิยมในอาเซียน: กรณีศึกษาอินโดนีเซียและมาเลเซียจากภาพยนตร์เรื่อง Tanah Surga...Katanya*, (กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), 2556) [สื่อออนไลน์], เข้าถึงได้จาก <https://www.sac.or.th/databases/visualanthropology/index.php/resources/item/5-tanah-surga-katanya>, (สืบค้นเมื่อวันที่ 15 มิถุนายน 2564)

คุณแม่มือเก่า. “พ่อแม่ก็ผิดได้.” *แม่และเด็ก* 13,220 (มิถุนายน 2553): 175-178.

เคฟ จอนสัน และสุตารัตน์. “ความหลากหลายทางชนชาติในภาพยนตร์ไทยยุคสงครามเย็นย้อนกลับไปดู คนภูเขา ของคุณวุฒิ.” *หนังไทย*, 17 (มกราคม 2556)

“ณัฐ ยนตรรักษ์ ผู้ชายคลาสสิกคนนี้มีดนตรีเป็นชีวิต.” *แม่และเด็ก* 15,237 (พฤศจิกายน 2534): 177-181.

ดรสระน. “วัยรุ่น” อยู่ที่ไหนในภาพยนตร์ไทย.” *หนังไทย* 17 (มกราคม 2556).

ทิพย์ภา ลาภหิรัญ. “ประเวศวุฒิ ไรวา.” *แม่และเด็ก* 15, 239 (มกราคม 2535): 150-157.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. “ความล้าลึกของ ‘น้ำเน่า’ ในหนังไทย.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 11 (กันยายน 2526): 128-137.

เบา ๆ กับหมอสโรช. “ความดีความรัก และการตามใจเด็ก.” *แม่และเด็ก* 13,219 (พฤษภาคม 2533):176-177.

เบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน. “สัตว์ประหลาดอะไรนะ?” แปลโดย มุกหอม วงษ์เทศ, [ออนไลน์], เข้าถึงได้จาก https://www.silpa-mag.com/history/article_9505 (สืบค้นวันที่ 19 มิถุนายน 2562)

“ปัญหาสิ่งแวดล้อมเป็นพิษในโลกกลางเมือง.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 29, (15 มกราคม 2521): 37-38.

“ประวัติชีวิตและผลงานของวิจิตร คุณาวุฒิ เศรษฐีตุ๊กตาทอง และศิลปินแห่งชาติ.” *หนังไทย*, 17 (มกราคม 2556): 76-78.

“(พ่อ) แม่ยังไม่มารับหนู.” *รักลูก* 10,120 (มกราคม 2536): 159-160.

- “แรงงาน ปี 2525 แนวโน้มที่น่าเป็นห่วง.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 28,32 (31 มกราคม 2525): 22-23.
- “รัฐบาลไม่ทำงาน ‘อาทิตย์’ ก็ต้องเหนื่อย.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 28,46 (9 พฤษภาคม 2525): 4-5.
- ราชบัณฑิตยสถาน. “อาภา.” [ออนไลน์], เข้าถึงได้จาก <https://dictionary.orst.go.th> (สืบค้น 1 ตุลาคม 2563)
- รายงานพิเศษ. “ทศวรรษแห่งการพัฒนาชนบทเริ่มต้นก่อนจะสายเกินไป.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์*, 17,31 (25 มกราคม 2524): 19-22.
- ราเชล แอลริสัน. “วีรบุรุษผู้มีมือสีทอง มิตร ชัยบัญชา อินทรีทอง และมหัศจรรย์สีแดงและเหลืองในภาพยนตร์แอ็คชั่นไทยช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2.” *หนังไทย*, (18 พฤศจิกายน 2556): 5-43.
- “พัฒนาชนบทผลงานที่คณะที่ปรึกษานายกฯ ภูมิใจ.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์*, 17, 44 (26 เมษายน 2524): 18-21.
- พรพันธุ์ เขมคุณาศัย และกรุณา แดงสุวรรณ. “การค้าข้าวข้ามรัฐของคนไทยมุสลิมในบริบทชายแดนไทย - มาเลเซีย (พ.ศ.2489 - พ.ศ.2554).” *วารสารปริชาต* 30(2): 145-167.
- ภัทรวดี สุพรรณพันธุ์. “ปัญหาในหนังสะท้อนปัญหาสังคมของท่านมัย.” [ออนไลน์], เข้าถึงได้จาก <https://www.sarakadee.com/2010/02/14/critic-about-film-of-chatreechalerms/>, สืบค้น 1 ธันวาคม 2562.
- เวสุรีย์ เมธาวิวินิจฉัย. “ภวังค์รัก (Concrete Clouds): การเปลี่ยนผ่านของภาพยนตร์ไทยหาอดีต หลังวิกฤตเศรษฐกิจปี 2540.” *ชุมทางอินโดจีน: เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ปริทัศน์* 4,7 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2558): 474-481.
- วีระยศ สำราญสุขทิพาเวทย์. “กองทัพมดและแมลงแห่งความดี,” *ศิลปวัฒนธรรม* 9,29 (กรกฎาคม 2551); 26.
- “วิกฤติการว่างงานและนโยบายการแก้ไข.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 29,1 (27 มิถุนายน 2525): 19-23.
- “วิทยากร เชียงกูล คุณพ่อผู้วาดหวังอยากให้ลูกเป็นดั่งฝันแห่งสังคมที่ดีงาม.” *แม่และเด็ก*, 17, 264 (กุมภาพันธ์ 2537): 126-132.
- เศรษฐกิจสยาม. “การว่างงานในชนบท.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 28, (8 มกราคม 2521): 24-25.
- สุพัตรา สุภาพ. “งานก็สำคัญแต่ลูกละ.” *แม่และเด็ก* 12,204 (กุมภาพันธ์ 2532): 157-160.
- สุทธากร สันติธวัช. “หนังไทยในทศวรรษหลัง (พ.ศ. 2530 – 2539.” *สารคดี* 13,150 (สิงหาคม 2540): 129-132.

- สมพงศ์ อาษากิจ. “โครงสร้างความรู้สึกในชีวิตและเรื่องเล่า ของแรงงานชายอีสานคืนถิ่น 3 รุ่นอายุ.” *วารสารรัฐศาสตร์และรัฐประศาสนศาสตร์* 9,2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2561): 88-122.
- “สถานการณ์แรงงานแนวโน้มที่น่าหวาดวิตก.” *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* 24,31 (29 มกราคม 2521): 13-18.
- “สายฤดี วรกิจโกคาทร.” *แม่และเด็ก* 14,231 (พฤษภาคม 2534): 161-167.
- “สื่อมวลชน เอดส์และเด็กไทย.” *แม่และเด็ก* 17,263 (มกราคม 2537): 213-215.
- “สัมภาษณ์ ศจ.นพ.ประเวศ วะสี.” *สังคมพัฒนา* 2 (2529): 33-45.
- เสรีย์ มะดากะกุล และคณะ. “สัมภาษณ์สามพ่อเมือง.” *รัฐมิลล์* 3,2 (2517): 5-11.
- อัญชลี ชัยวรารพร. “หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม.” *สารคดี* 13,150 (สิงหาคม 2540): 125-129.
- องอาจ หาญชนะวงศ์. “ปัจจัยที่มีต่อการเขียนบทภาพยนตร์ที่ดีแปลงจากตำนานและเหตุการณ์จริง.” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น* 10, 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2561): 254-275.
- อิทธิเดช พระเพ็ชร. “จาก ‘โหยหา’ ถึง ‘โมโห’: อานาการสังคมในภาพยนตร์ไทยหลังวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้ง (พ.ศ. 2540-2546).” *วารสารประวัติศาสตร์วัฒนธรรมศาสตร์* 5,2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2561): 173-213.
- Apisid Pan-in and Tul Israngura Na Ayudhya. “Dreaming the Impossible Dreams: Reading the Working-Class Ideals in the Hara Factory Workers Struggle (1975).” *Rian Thai International Journal of Thai Studies*, Vol.15/2021 (December 2021)
- Adam Knee. “Gendering the Thai Economic Crisis: The Film of Pen-ek Ratanaruang.” *Asian Cinema*, 14, no. 2 (2003): 102-122.
- Anchalee Chaiwaraporn. “Nostalgia in Post Crisis Thai Cinema.” *Focas*, Singapore: Forum On Contemporary Art&Society. September, 2002.
- Aliosha Herrera. “Thai 16mm Cinema: The Rise of a Popular Cinematic Culture in Thailand from 1945 to 1970.” *Rian Thai: International Journal of Thai Studies*, Vol. 8/2015 (2015), pp.27-61.
- Soct Barme. “Early Thai Cinema and Filmmaking 1897-1922.” *Film History* 11, no.3 (1999): 308-18.
- Chalida Uabumrungjit. “Cinema in Thailand: 1897 to 1970.” In David Hanan (ed.), *Film in South East Asia: Views from the region*. (Vietnam Film Institute, & Screen Sound Australia, 2001), pp. 199-239.

- I am Eri. “[SEASONS 1] เอรี..เล่าเรื่อง EP5.” [ออนไลน์], เข้าถึงได้จาก <https://www.youtube.com/watch?v=J-V-o14IPGA&t=1113s> (สืบค้น 3 พฤษภาคม 2564)
- I am Eri. “[SEASONS 1] เอรี..เล่าเรื่อง EP13.” [ออนไลน์], เข้าถึงได้จาก <https://www.youtube.com/watch?v=jjtbdJgD5vk> (สืบค้น 1 พฤษภาคม 2564)
- I am Eri. “[SEASONS 1] เอรี..เล่าเรื่อง EP21.” [ออนไลน์], เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=AWz9n3NpX_o&t=1403s (สืบค้น 1 พฤษภาคม 2564)
- Katarzyna Ancuta. “Global Spectroscopies: Contemporary Thai Horror Films and the Globalization of the Supernatural.” *Horror Studies* 2, no. 1 (2011): 131-144.
- Kobkua Suwannathat-Pian. “Thailand in 1976.” *Southeast Asian Affairs*, 3 (1977): 239-264.
- Mary J. Ainslie. ‘Post-war Thai Cinema: Audiences and Film Style in a Divided Nation.’ *Film International* 80, Vol. 15, No. 2/2017 (2017): 6-19.
- Mary Ainslie “Contemporary Thai Horror: The Horrific Incarnation of Shutter.” *Asian Cinema* 22, no. 1 (2011): 45-57.
- Palita Chunsangchan, "The Critique of Anti-Communist State Violence in Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives ," *Asian Cinema* 32 (2021): 95-111.
- Rachel Harrison. “Amazing Thai Film: Amazing film: The rise and rise of contemporary Thai cinema on the international screen.” *Asian Affairs* 36(3) (2005), pp 321-338.

เอกสารชั้นรอง: วิทยานิพนธ์

- กัจจกร หลุยยะพงศ์. การวิเคราะห์เนื้อหาการนำเสนอภาพของความเป็นชายในโฆษณาเบียร์สิงห์. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.
- กัจจกร หลุยยะพงศ์. ภาพยนตร์บู๊ของฮอลลีวูดกับการสะท้อนภาพความเป็นชาย. รายงานโครงการเฉพาะบุคคลนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรวารสารศาสตรมหาบัณฑิต (สื่อสารมวลชน) คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540.
- กาญจนา ประสงค์เงิน. การศึกษาเรื่องสั้นไทยที่เสนอปัญหาสังคมชนบทอีสาน: 2501-2525. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต หน่วยวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527.

กาญจนารัตน์ ไมรินทร์. มาตรการทางภาษีเพื่อส่งเสริมทุนวัฒนธรรมไทย: ศึกษาเฉพาะกรณีภาพยนตร์.

วิทยานิพนธ์นิติศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2554.

กฤตวิทย์ ปัมไพบูลย์. การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ระหว่าง พ.ศ. 2521-2532. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ สาขา ประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

ขจิตขวัญ กิจวิสาละ. การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์นอกกระแสหลักในประเทศไทย. วิทยานิพนธ์ วารสารศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรม- ศาสตร์, 2546.

ขวัญใจ ผลเจริญสุข. การสื่อสารในครอบครัว กับความรู้และทัศนคติเกี่ยวกับยาบ้าของนักเรียน มัธยมศึกษาตอนต้น ในเขตกรุงเทพมหานคร. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

คณินันต์ ตั้งใจตรง. ความคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงสังคมของขบวนการนักศึกษาไทยระหว่าง พ.ศ. 2516-2519: ศึกษากรณีศูนย์กลางนิสิตนักศึกษา แห่งประเทศไทย. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530.

จิรกาญจน์ สงวนพวก. การเคลื่อนไหวของกรรมกรหญิงโรงงานทอผ้า พ.ศ. 2504-2519. วิทยานิพนธ์ อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

จินตนา ดิษฐแย้ม. “ปัญหาสังคมเกี่ยวกับยาเสพติดในนวนิยายของสุวรรณี สุคนธา.” วิทยานิพนธ์ อักษรศาสตรมหาบัณฑิต หน่วยวิชาการวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย, 2527.

ฉัตรระวี มหิทธิธรรมธ. “พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกุล.” วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย, 2558.

ชนคดี ทินนาม. ประวัติศาสตร์วาทกรรมความรุนแรงต่อผู้หญิงในสื่อ พ.ศ. 2449-2519. วิทยานิพนธ์ นิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

โชติรส อุดสาหกิจ. การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์โฆษณาเพื่อการประชาสัมพันธ์ (พ.ศ.2539-2541). วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

ฐณยศ โล่ห์พัฒนานนท์. สารหรือบันเทิง? : ภาพยนตร์วัยรุ่นโดยบัณฑิต ฤทธิ์ถกล ในฐานะภาพสะท้อนการเปลี่ยนผ่านทางสังคมวัฒนธรรมในประเทศไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาไทยศึกษา คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

- ณัฐสิทธิ์ ขจายศรีสิทธิ์. พัฒนาการของเทคนิคการสร้างภาพพิเศษในภาพยนตร์ไทย ในช่วง พ.ศ. 2470 ถึง พ.ศ. 2563. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2563.
- ธนาบุช เหมือนศิริ. การวิเคราะห์เนื้อหาข่าวโสเภณีเด็กในหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ มติชน และสยามรัฐ สัปดาห์วิจารณ์. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.
- ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์. โสเภณีกับนโยบายของรัฐบาลไทย พ.ศ. 2411-2503. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526.
- พัศพร จันทรี. การวิเคราะห์ข้อมูลข่าวสารด้านปัญหาโสเภณีในหนังสือพิมพ์รายวันภาษาไทย 4 ชื่อ ฉบับ. วิทยานิพนธ์วารสารศาสตรมหาบัณฑิต (สื่อสารมวลชน) คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.
- เทียนทิพย์ ไชยฉัตรเชาวกุล. บทบาทของบิดาในทัศนะของบุตรวัยรุ่น. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะสังคมสงเคราะห์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543.
- นิภาพร เนียมแสง. พัฒนาการ "ภาษาโปสเตอร์" ในโปสเตอร์ภาพยนตร์ไทย: วิเคราะห์รูปแบบการนำเสนอและเนื้อหา ระหว่างปี พ.ศ.2500-2534. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.
- ปวีณา กุดแถลง. มโนทัศน์ความเป็นหญิงและความเป็นชายในนิตยสารสตรีสาร พ.ศ. 2491-2539. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2561.
- ปฏิพัทธ์ สถาพร. โรงภาพยนตร์กับวัฒนธรรมภาพยนตร์ในกรุงเทพฯ พ.ศ. 2500-2520. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ ปรัชญา และวรรณคดีอังกฤษ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2560.
- ปรียาภรณ์ หนูสนั่น. การสะท้อนปัญหาสังคมชนบทในนวนิยายไทย (2519-2529). วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต หน่วยวิทยวรรณคดีเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532.
- พงศกร ชะอุ่มดี. ภาพถ่ายกับชีวิตวัยรุ่นชนชั้นกลางในกรุงเทพมหานคร ทศวรรษ 2500 ถึงต้นทศวรรษ 2530. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

- พิพัฒน์ กระแจะจันทร์. การสร้างภาพลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ "ชาวเขา" ในสังคมไทยระหว่าง
ทศวรรษ 2420 ถึงทศวรรษ 2520. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชา
ประวัติศาสตร์ สาขาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.
- พาขวัญ ชินพัฒน์วานิช. ผลงานและแนวทางการกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ. วิทยานิพนธ์นิเทศศา
สตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย, 2545.
- ยุวรี โชคสวนทรัพย์. กิจการสถานบันเทิงในกรุงเทพมหานคร พ.ศ. 2488 – 2545. วิทยานิพนธ์
อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,
2554.
- มานิช ชุ่มเมืองปัก. การเล่าเรื่องของภาพยนตร์ตลกไทยยอดเยี่ยมชุด "บุญชู" กับการสร้างสรรค์ของผู้
กำกับภาพยนตร์. (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาสื่อสารมวลชน สาขา
สื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.
- รัตนา จักกะพาก. จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม
ยุคล: การศึกษาวิเคราะห์: รายงานการวิจัย. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กองทุนวิจัยคณะนิเทศ
ศาสตร์, 2546.
- รัตนา ศรีชนะชัยโชค. การศึกษาปัญหาสังคมในภาพยนตร์ไทยยอดเยี่ยม ประจำปี พ.ศ.2519-2537:
รายงานผลการวิจัย. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.
- รัชดา แดงจำรูญ. ภาพของโสเภณีในละครโทรทัศน์ ปี 2535. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.
- วินิตย์ ศรีภิญโญ. การนัดหยุดงานกับกฎหมาย. วิทยานิพนธ์นิติศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย, 2529.
- วิชุดา ปานกลาง. การวิเคราะห์การถ่ายทอดความหมายเรื่อง "ผี" ในภาพยนตร์ไทยเรื่อง "แม่นาคพระ
โขนง" พ.ศ.2521-253. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน
บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.
- วรศรา อนันต์โท. กวีนิพนธ์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519.
วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษร
ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.
- วิสิทธิ์ อนันต์ศิริประภา. ชีวิตและผลงานของยุทธนา มุกดาสนิท: การต่อรองของความเป็นผู้กำกับ
ภาพยนตร์กับระบบธุรกิจภาพยนตร์. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต คณะนิเทศศาสตร์
มหาวิทยาลัยรังสิต, 2547.

- สกลชนก เพื่อนพงษ์. ศิลปะการออกแบบโปสเตอร์ภาพยนตร์ไทย: พ.ศ 2515 - 2535 บทพลิกผันจากแนวประเพณีนิยมสู่ความเป็นสากล. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ ภาควิชาทัศนศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556.
- สมชาย ศรีรักษ์. ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ สาขาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- สุนทร สุขสราญจิต. มายาคติและความรุนแรงของภาพแสดงแทน “ชาวเขา” ในแบบเรียน บทเพลงและภาพยนตร์. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการพัฒนาสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2551.
- สุริรัตน์ หวังวนิชชากร. การวิเคราะห์ทางสถิติเพื่อศึกษาปัจจัย ที่มีผลต่อการย้ายถิ่นเข้ากรุงเทพมหานครของครัวเรือน ซึ่งมีภรรยาอายุระหว่าง 15-49 ปี. วิทยานิพนธ์สถิติศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาสถิติ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527.
- สุวรรณา เต็มเมธรัตน์. การประเมินผลงานรัฐบาลนายธานินทร์ กรัยวิเชียร. (วิทยานิพนธ์รัฐศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530.
- สมศรี ชัยวนิชยา. นโยบายการพัฒนาภาคตะวันออกเฉียงเหนือของรัฐบาลไทยระหว่าง พ.ศ.2494-2519. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- สุจิตรา รัตนกรกษ. การวิเคราะห์ภาพยนตร์โฆษณาส่งเสริมสังคม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2519-2531. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2533.
- ศิริพร เสรีกิตติกุล. การสื่อสารประเด็นยาเสพติด ผ่านสื่อวิทยุกระจายเสียงโดยผู้สื่อสาร ที่เป็นเยาวชนผู้เคยติดยาเสพติด. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารมวลชน ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.
- อุณาโลม จันทรรุ่งมณีกุล. ความคิดและผลงานของยุทธนา มุกดาสนิท. วิทยานิพนธ์วารสารศาสตร์บัณฑิต สาขาภาพยนตร์และการถ่าย คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2531.
- อนุสรณ์ ศรีแก้ว. ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ มจ.ชาติเรณูเฉลิม ยุคล. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.
- อธิพร จันทรประทีน. การเปิดรับข่าวสาร ความรู้ และทัศนคติ ของนักเรียนมัธยมศึกษาตอนปลายในกรุงเทพมหานครที่มีต่อระบบแอดมิชชันส์ ปี 2553. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชานิเทศศาสตร์พัฒนาการ ภาควิชาการประชาสัมพันธ์คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

อัฐพล ส่งแสง. ภาพสะท้อนสังคมในเรื่องสั้นไทยระหว่างพุทธศักราช 2538-2542. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

อรสา ปานขาว. พฤติกรรมการยอมรับสารด้านการป้องกันยาเสพติดทางวิทยุ และโทรทัศน์ของประชาชน ในเขตชุมชนแออัดคลองเตย. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527.

เอกสิทธิ์ พันธุ์พูล. อัตลักษณ์ไทยในภาพยนตร์ของเชิด ทรงศรี. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการภาพยนตร์ ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

อุษา ไวยเจริญ. การควบรวมกิจการในธุรกิจโรงภาพยนตร์. วิทยานิพนธ์เศรษฐศาสตรมหาบัณฑิต คณะเศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2550.

เฮงวัฒนอาภา. การใช้เสียงเพื่อสร้างความรู้สึกล้วนใน "หนังผี" ไทย. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

Hyunjung Yoon. Thai Films Made in the 1970s as Social Commentary on Migration-related Social issues. MA Thesis in Thai Studies at Chulalongkorn, 2003.

Rebecca Townsend. Cold Fire: Gender, Development, and the Film Industry in Cold War Thailand. PhD dissertation, Cornell University, 2017.



ภาคผนวก ก

รายนามภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์

ภาพยนตร์ เทพธิดาโรงแรม

ปีที่ผลิต: 2517

ระบบถ่ายทำ: ภาพยนตร์สี พากย์เสียงในฟิล์ม 35 มม. ความยาว 90.16 นาที

บริษัทสร้าง: พร้อมมิตรภาพยนตร์

ผู้อำนวยการสร้าง: “สุโรจนา”

ผู้กำกับ: ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล

ผู้ประพันธ์: ณรงค์ จันทน์เรือง

ผู้เขียนบท: ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล

ผู้กำกับภาพ: ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล

ผู้กำกับศิลป์: กำชัย ประภารัตน์

ผู้ทำดนตรีประกอบ: อาดิ้ง ดีเล่า

ผู้บันทึกเสียง: นิวัฒน์ สำเนียงเสนาะ

ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย: “ดารินดา”

ผู้แสดง: วิยะดา อุมารินทร์ (รับบท มาลี), สรพงศ์ ชาตรี (รับบท โทณ), สมภาพ เบญจาทิกุล (รับบท ไพศาล), ครุฑ อภัยวงศ์, สุรศักดิ์ วรสิทธิกร, จริญญา ศิริพิศ, สายพิน จินดานุช, สิริโชค ชนะชนม์, ประภา สุวรรณฤทธิ์, น้ำผึ้ง ภูมิรินทร์, ศรัทธา จินดาพร, ลำเจียก ขจรไกล, นที โรยริน, ชินดิศ บุนนาค, อีระ เดชดำรงค์, กิตติ ดัสกร, เพ็ญ พรหมศาสตร์, เทียนชัย สมยาประเสริฐ, เพ็ญพิม จิตธร, ขวณพิศ เผ่าศิลปิน, ทิวา บุญบรรเทิง, อธิญา อยู่คงพันธ์, ไพริน จินดานุช, สมนึก ชมบริสุทธิ, ลลิตา ณ เชียงใหม่, กรุง บางกอก, เรวัต สุริยะวงศ์, คำมูล ณ เชียงใหม่, ขวัญเรือน ตระกูลพุ่ม, เดือนแก้ว ตระกูลพุ่ม, บุญเลิศ ตระกูลพุ่ม, ถนอม นวลอนันต์, ณรงค์ จันทน์เรือง, แฉล้ม บัวเปลี่ยนสี, สปัน เจริญประสิทธิ์, ชัยศรี เอี่ยมบำรุง, และสุภาพ คลีขจาย

วันที่เข้าฉาย: 2 มีนาคม 2517

เรื่องย่อ มาลี' สาวภาคเหนือผู้ไร้เดียงสาที่หลงเชื่อคำพูดหวานหูของหนุ่มชาวกรุง จนถูกหลอกมาขายตัวเป็นโสเภณีในโรงแรมแห่งหนึ่งในกรุงเทพฯ ตอนแรกเธอขัดขืน แต่แล้วเธอก็เริ่มปรับตัวเรียนรู้ จนทำเป็นอาชีพได้ วันหนึ่งมาลีต้องหนีออกจากโรงแรม เพราะเกิดเหตุฆาตกรรมขึ้น ทำให้เจ้าหน้าที่ตำรวจเข้ามาสืบสวนเหตุการณ์ในโรงแรม มาลีต้องระแวงร้อนท่ามกลางสายฝนมาขายบริการในโรงแรมอีกแห่งหนึ่งตามคำชวนของเพื่อน ในครั้งนี้มาลีตั้งใจจะทำงานเพื่อส่งเงินไปให้พ่อแม่สร้างบ้านใหม่ และเวลาว่างมาลีได้ไปเรียนตัดเย็บเสื้อผ้า ด้วยหวังว่าอาชีพ

นี้จะทำให้เธอเลิกประกอบอาชีพโสเภณีได้ และสร้างครอบครัวที่อบอุ่นกับแฟนหนุ่มที่ชื่อ 'ไพศาล' ทว่าความฝันที่เธอตั้งไว้ได้พังทลายลงเพราะไพศาลเองก็หลอกลวงเธอเหมือนกับผู้ชายคนอื่น ๆ ภาพยนตร์จบลงด้วยฉากที่มาลึ่วออกจากบ้านของไพศาลด้วยความรู้สึกเจ็บปวดเสียใจเพราะถูกหลอกลวงซ้ำแล้วซ้ำเล่า

ภาพยนตร์สารคดี การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว

ปีที่ผลิต: 2518

ภาพยนตร์สี, เสียง ความยาว 55 นาที

ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์: จอน อึ้งภากรณ์, สุดาทิพย์ อินทร, ลาวัลย์ อุปอินทร์, สมโภช อุปอินทร์

ผู้กำกับภาพ: จอน อึ้งภากรณ์

ลำดับภาพ: จอน อึ้งภากรณ์

ผู้เขียนบท: สุดาทิพย์ อินทร, สมโภช อุปอินทร์

บันทึกเสียง: จอน อึ้งภากรณ์

เรื่องย่อ: ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยกรรมกรเล่าเรื่องชีวิตที่อันทุกข์ยากในโรงงานฮาร์ว แต่เนื่องด้วย จอน อึ้งภากรณ์และคณะ เข้าไปถ่ายภาพเคลื่อนไหวช่วงที่คนงานหญิงโรงงานฮาร์วประท้วงหยุดและยึดโรงงานเสร็จเรียบร้อยแล้ว ทำให้ไม่มีภาพเคลื่อนไหวในประเด็นกรรมกรตกเป็นเหยื่อของนายจ้าง จอน อึ้งภากรณ์และคณะ จึงใช้วิธีถ่ายทำด้วยการจำลองภาพในพื้นที่บริเวณโรงงาน เพื่อนำไปประกอบคำสัมภาษณ์ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว อาทิ การทำงานเกินเวลาแล้วไม่จ่ายค่าแรง ไม่มีสวัสดิการแรงงาน สภาพความเป็นอยู่ของกรรมกรภายในโรงงาน เป็นต้น สำหรับในช่วงกลางเรื่องภาพยนตร์นำเสนอกลวิธีการต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว อาทิ การยึดโรงงานของนายจ้าง การตั้งโรงงานสามัคคีกรรมกรเพื่อผลิตเสื้อผ้าขาย แล้วนำเงินมาเป็นค่าจ้างให้กับกรรมกร และสร้างความสัมพันธ์ระหว่างนักร้องสือพิมพ์ นักศึกษา ปัญญาชน และประชาชน และภาพยนตร์จบเรื่องกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วถูกเจ้าหน้าที่ตำรวจเข้าปราบปราม ทำให้การประท้วงสิ้นสุดลง

ภาพยนตร์ ทองพูนโคกโพ ราษฎรเต็มขั้น

ปีที่ผลิต: 2520

ระบบถ่ายทำ: ภาพยนตร์สี พากย์เสียงในฟิล์ม 35 มม. ความยาว 123 นาที

บริษัทสร้าง: พร้อมมิตรภาพยนตร์

ผู้อำนวยการสร้าง: เกียรติ เอี่ยมพึ่งพร

ผู้กำกับ: ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล

ผู้เขียนบท: ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล

ผู้กำกับภาพ: ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล

ลำดับภาพ: ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล

ผู้ทำดนตรีประกอบ: พิเศษ สังข์สุวรรณ

ผู้บันทึกเสียง: นิวัฒน์ สำเนียงเสนาะ

นักแสดง: จตุพล ภูอภิรมย์ (รับบท ทองพูน), ภิญญ ปานนัย (รับบท ด่วน), วิยะดา อุมารินทร์ (รับบท แรมจันทร์), นพดล มงคลพันธุ์ (รับบท แดงซ่า) และบุญ วิบูลย์นันท์ (รับบท สาคร)

เรื่องย่อ: หนุ่มชาวอีสานที่นำเงินที่ได้จากการขายที่ดินของตนเองมาซื้อรถแท็กซี่เพื่อประกอบอาชีพขับรถรับจ้างสาธารณะในกรุงเทพฯ เพื่อหาเลี้ยงลูกชายคนเดียวของเขา ทว่าเขากลับโชคร้ายถูกโจรในคราบผู้โดยสารปล้นและทำร้ายร่างกาย ก่อนชิงรถแท็กซี่หายไปอย่างไร้ร่องรอย ทำให้ทองพูนขาดรายได้ ไม่มีเงินค่าเช่าห้อง เขาและลูกต้องระเห่เร่ร่อน เมื่อทองพูนรู้ตัวคนร้าย ก็ได้แจ้งความแก่ตำรวจให้เข้าจับกุมคนร้าย กระนั้นตำรวจก็ไม่พบหลักฐานที่สามารถจะเอาผิดคนร้ายได้ และเรื่องก็เงียบหายไป ทองพูนยังรู้สึกว่าการเพิกเฉยต่อการปฏิบัติหน้าที่ด้วยความเกลียดชังและความโกรธแค้นที่มีต่อคนร้ายอย่างรุนแรง ทำให้ทองพูนตัดสินใจแก้แค้นด้วยการสังหารคนร้ายด้วยตนเอง

ภาพยนตร์ เทพธิดาบาร์ 21

ปีที่ผลิต: 2521 / สี / เสียง / 129 นาที

บริษัทสร้าง: ไฟว์สตาร์ โปรดักชั่น

ผู้อำนวยการสร้าง: เกียรติ เอี่ยมพึ่งพร

ผู้กำกับ: ยุทธนา มุกดาสนิท

ผู้เขียนบท: ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล และยุทธนา มุกดาสนิท

ลำดับภาพ: ยุทธนา มุกดาสนิท

ผู้กำกับภาพ: สมชัย ลีลานุรักษ์

ผู้ทำดนตรีประกอบ: ธารีพันธ์ ทีปะศิริ และอดิง ดีล่า

ออกแบบท่าเต้น: ม.ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุล

ผู้กำกับศิลป์: ชัยรัตน์ พงษ์บุญฤทธิ์

ออกแบบเครื่องแต่งกาย: กมลวิทย์ เศรษฐเศรณี

ผู้แสดง: จันทรา ชัยนาม (รับบท ลินดา วงศ์ชื่อ), ไกรลาส เกรียงไกร (รับบท สิงห์), สุชาวี พงษ์วิไล

(ทง), สุดา ชื่นบาน, วสันต์ อุตตะมโยธิน, ศิริพงษ์ อิศรางกูร ณ อยุธยา, จูรี โอศิริ

วันที่เข้าฉาย: 29 กันยายน 2521

รางวัล: รางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี (ตุ๊กตาทอง) ประจำปี พ.ศ. 2522 นักแสดงนำหญิงยอดเยี่ยม (จันทรา ชัยนาม) นักแสดงประกอบชายยอดเยี่ยม (ไกรลาส เกรียงไกร)

เรื่องย่อ : ‘รินดา’ สาวพาร์เทนเนอร์ในร้านบาร์ 21 เธอถูกแฟนหนุ่มชื่อ ‘พัน’ บอเลิกเพราะฐานะทางสังคมที่แตกต่างกัน พันคือบัณฑิตจบใหม่ ในขณะที่รินดาเป็นโสเภณี แม้รินดาจะผิดหวังในความรักกับบัณฑิตหนุ่ม แต่เธอก็ยังคงตามหาความสุขได้มาพบกับ ‘ทง’ หนุ่มกรุงเทพฯ บุตรชายนักการเมืองผู้มีฐานะร่ำรวย ทั้งคู่สานสัมพันธ์ความรักต่อกัน ทงแสดงความจริงใจด้วยการพารินดาไปพบครอบครัว โดยหาว่าไม่แท้จริงแล้วทงหวังผลประโยชน์จากรินดา ทงอยากให้ “ดาเป็นพยานบอกกับตำรวจว่าเขา (อาคม) ไม่ผิด” เพราะก่อนหน้านี้รินดาบังเอิญเข้าไปพัวพันกับเหตุการณ์ฆาตกรรมบนรถไฟที่ ‘อาคม’ น้องชายของทงเข้าไปเกี่ยวข้อง ครอบครัวจึงพยายามช่วยเหลืออาคมให้พ้นผิด ด้วยการขอร้องรินดาให้การกับตำรวจอย่างบิดเบือนว่าชายชนบททั้งสองพยายามปลุกปล้ำเธอแต่อาคมพยายามเข้ามาช่วย รินดาลังเลใจว่าจะให้การเท็จเพื่อความรัก หรือบอกความจริงเพื่อศักดิ์ศรีของตนเอง ภาพยนตร์จบลงด้วยฉากที่รินดาให้การเท็จกับเจ้าหน้าที่ตำรวจทำให้ ‘สิงห์’ ผู้เป็นแพะรับบาปต้องติดคุกและถูกตำรวจวิสามัญฆาตกรรมขณะที่พยายามหลบหนีออกจากเรือนจำ

ภาพยนตร์ คนภูเขา

ปีที่ผลิต: 2522

ระบบถ่ายทำ: ภาพยนตร์สี พากย์เสียงในฟิล์ม 35 มม. ความยาว 125 นาที

ผู้อำนวยการสร้าง: เกียรติ เอี่ยมพึ่งพร

บริษัทสร้าง: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น

ผู้กำกับ: คุณาวุฒิ (วิจิตร คุณาวุฒิ)

บทประพันธ์: วิจิตร คุณาวุฒิ

ผู้เขียนบท: วิจิตร คุณาวุฒิ

ผู้กำกับภาพ: ปรีชา ทรัพย์พระวงศ์

ผู้ทำดนตรีประกอบ: คณิต คุณาวุฒิ

ผู้บันทึกเสียง: สมชาย อัสสรณะสมบัติ

ลำดับภาพ: วิจิตร คุณาวุฒิ

ควบคุมสถานที่ถ่ายทำ: อินเลา อีธรรมะ

ควบคุมเครื่องแต่งกาย: ทองปอนด์ คุณาวุฒิ

นักแสดง: มนตรี เจนอักษร (รับบทเป็น อาโยะ), วลัยกร เปาวรัตน์ (รับบทเป็น เหมยพิน) , สุภาวดี เทียนสุวรรณ, พิศิษฐ์ อนุชิตชาญชัย, โรเบิร์ต คีธ, ภราดร เล็กประเสริฐ, เพชรรัช อินทร, กำแหง, กอยว่า แซ่วัง, เลหาหลู คาน

วันที่เข้าฉาย: 30 มิถุนายน 2522

รางวัล: รางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี (ตุ๊กตาทอง) ประจำปี พ.ศ. 2522 ได้แก่ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, ผู้กำกับการแสดงยอดเยี่ยม, บทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, ออกแบบและสร้างฉากยอดเยี่ยม, รางวัลสุพรรณหงส์ทองคำ ครั้งที่ 1 ประจำปี พ.ศ. 2521-22 ได้แก่ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, นักแสดงนำชายยอดเยี่ยม, และบันทึกเสียงยอดเยี่ยม รางวัลมหกรรมหนังเอเชีย-แปซิฟิก ประเทศสิงคโปร์ (พ.ศ. 2522) ได้แก่ รางวัล "สิงโตทะเล" ภาพยนตร์ยอดเยี่ยมในแนวเสริมสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชาติ

เรื่องย่อ: ‘อาโยะ’ ชายหนุ่มเผ่าอีโก้ซึ่งรักใคร่กับ ‘อามีโย๊ะ’ หญิงสาวในหมู่บ้านที่รู้จักกันในงานประเพณีลานสาวกอด อยู่มาวันหนึ่งอามีโย๊ะตั้งท้อง ทั้งคู่จึงต้องแต่งงานกัน อย่างไรก็ตามเมื่ออามีโย๊ะคลอดลูกแฝดซึ่งตามประเพณีของเผ่าอีโก้แล้ว ถือว่าเป็นเรื่องอัปมงคล สามภรรยาต้องฆ่าลูกแฝด เผ่าบ้านและต้องออกไปจากหมู่บ้านเป็นเวลาหนึ่งปี ทั้งคู่ระหกระเหินเดินป่าข้ามแม่น้ำลำธารไปหาที่อยู่ใหม่ ขณะข้ามแม่น้ำอามีโย๊ะถูกระแสน้ำพัดจมหายไป อาโยะเศร้าโศกเสียใจมาก มีหน้าที่ระหว่างทางยังบาดเจ็บเพราะถูกพวกฮ่อปล้นและทำร้ายร่างกาย แต่ก็ยังโชคดีที่ชาวเขาเผ่าเข้ามาเจอและช่วยชีวิตอาโยะไว้ได้ อาโยะรักษาตัวอยู่ที่หมู่บ้านเข้าและรักใคร่ชอบพอกับ ‘เหมยพิน’ สาวเฝ้าในหมู่บ้าน แต่ความรักของทั้งคู่เป็นความรักต่างเผ่าจึงผิดประเพณีและต้องถูกขับออกจากหมู่บ้าน เหมยพินหอบเสื้อผ้าหนีไปกับอาโยะ ทั้งคู่มาตั้งหลักปักฐานที่หมู่บ้านของเผ่ามูเซอและได้รับความช่วยเหลือเกื้อกูลจากบาทหลวงในหมู่บ้าน ทั้งคู่ประกอบอาชีพปลูกฝิ่นเพื่อใช้แลกเปลี่ยนสินค้ากับหมู่บ้านอื่น ๆ เฉกเช่นชาวเขาทั่วไป วันหนึ่งมีคนเมืองกลุ่มหนึ่งขึ้นมาเจรจาค้าฝิ่นกับอาโยะและได้พบเหมยพิน ด้วยความเป็นนักเลงและลูกน้องของผู้มีอิทธิพล คนเมืองกลุ่มนี้จึงลวนลามและตั้งใจข่มขืนเหมยพิน อาโยะต่อสู้กับและฆ่าคนเมืองเสีย เเคราะห์ดีที่เหมยพินและอาโยะหนีเอาชีวิตรอดมาได้ ทั้งสองหลบหนีคืออยู่ระยะหนึ่ง แต่ก็ไม่อาจหนีรอดการจับกุมของตำรวจได้

ภาพยนตร์ เทพธิดาโรงงาน

ปีที่ผลิต: 2525

ระบบถ่ายทำ: ภาพยนตร์สี พากย์เสียงในฟิล์ม 35 มม. ความยาว 110 นาที

บริษัทสร้าง: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น

ผู้อำนวยการสร้าง: เจริญ เอี่ยมพึงพร

ผู้กำกับ: ยุทธนา มุกดาสนิท

ผู้เขียนบท: รพีพร, ยุทธนา มุกดาสนิท, และแสนยานุภาพ สังขวนิช

ผู้ทำดนตรีประกอบ: พิชัย สุกุณา

ผู้กำกับภาพ: สมชัย ลีลานุรักษ์

นักแสดง: จารุณี สุขสวัสดิ์ (รับบทเป็น อ้อย), เกรียงไกร อุณหะนันท์, ศศิธร ปิยะกาญจน์, จันทนา ศิริผล, วิไลวรรณ วัฒนพานิช (รับบทเป็น ป้าจันทร์), จุรี โอศิริ, นวลปรางค์ ตรีจิต, สมชาย สามิภักดิ์, มาเรีย เกตุเลขา, ไกรลาศ เกรียงไกร, โอนเชาว์ ยอดบุตร และทองแถม เขียวแสงใส

รางวัล: รางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี (ตุ๊กตาทอง) ประจำปี พ.ศ. 2552 ได้แก่ ดาราสมทบชายยอดเยี่ยม (โอนเชาว์ ยอดบุตร) และผู้พากย์หญิงยอดเยี่ยม (จุรี โอศิริ)

วันที่เข้าฉาย: 1 พฤษภาคม 2525

เรื่องย่อ : “อ้อย” แรงงานสาวจากชนบทในโรงงานทอผ้าแห่งหนึ่ง ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยอ้อยเดินทางเข้ามาทำงานในโรงงานทอผ้าที่กรุงเทพฯ ด้วยหน้าตาที่สวยงามสะดุดตาทำให้ ‘รังสรรค์’ ผู้จัดการโรงงานหลงรักอ้อยตั้งแต่แรกพบ และผู้จัดการเลือกให้เธอเป็นตัวแทนสาวโรงงานไปประกวดเทพีผ้า ณ ประเทศญี่ปุ่น ทว่าวันหนึ่ง ‘ป้าจันทร์’ คนงานที่ทำงานมากกว่า 20 ปี และเป็นที่รักของพนักงานทุกคนได้ล้มป่วยเป็นวัณโรค กระนั้นโรงงานกลับเพิกเฉยและปล่อยให้ป้าจันทร์เสียชีวิตในที่สุด เหตุการณ์นี้ทำให้อ้อยตระหนักว่าพวกนายทุนกำลังเอาใจเอาเปรียบผู้ใช้แรงงาน เธอจึงขอลาออกจากงาน และเดินทางกลับมาตุภูมิสู่อ้อมกอดของบิดามารดาของเธอต่อไป

ภาพยนตร์ น้ำพุ

ปีที่ผลิต: 2527

ระบบถ่ายทำ: ภาพยนตร์สี เสียงในฟิล์ม 35 มม. ความยาว 134 นาที

บริษัทสร้าง: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น

ผู้อำนวยการสร้าง: เจริญ เอี่ยมพึงพร

ผู้กำกับ: ยุทธนา มุกดาสนิท

บทประพันธ์: สุวรรณี สุคนธา

ผู้เขียนบท: ยุทธนา มุกดาสนิท

ผู้กำกับภาพ: สมชัย ลีลานุรักษ์

ผู้ทำดนตรีประกอบ: บัตเตอร์ฟลาย

ผู้บันทึกเสียง: นิวัติ สำเนียงเสนาะ

ลำดับภาพ: บรรจง โกศัลวัฒน์

นักแสดง: อำพล ลำพูน (รับบทเป็น น้ำพุ), ภัทราวดี ศรีไตรรัตน์ เบรดี (รับบทเป็น สุวรรณี สุคนธา), เรวัต พุทธินันทน์ (รับบทเป็น น้ำรัญ), สุเชาว์ พงษ์วิไล (รับบทเป็น พ่อ น้ำพุ), วรรณมน วัฒนโรดม (รับบทเป็น แก้ว), อำนวย ศิริจันทร์ (รับบทเป็น อาจารย์ใหญ่), กนกวรรณ บุรานนท์ (รับบทเป็น หนูแดง), สุริวิภา กุลตังวัฒนา (รับบทเป็น อ้วน), ปิติ จตุรภัทร์ (รับบทเป็น ใหม่), กฤษณะ จำปา (รับบทเป็น อี๊ด), และ มุจลินทร์กุล (รับบทเป็น หน้อย)

วันที่เข้าฉาย: 9 มิถุนายน 2527

รางวัล: รางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี (ตุ๊กตาทอง) ประจำปี พ.ศ. 2527 ได้แก่ นักแสดงนำชายยอดเยี่ยม (อำพล ลำพูน), บทภาพยนตร์ดัดแปลงยอดเยี่ยม และรางวัลมหกรรมหนังเอเชีย-แปซิฟิก ประเทศไทย (พ.ศ. 2527) ได้แก่ นักแสดงนำชายยอดเยี่ยม (อำพล ลำพูน)

เรื่องย่อ: ‘น้ำพุ’ วัยรุ่นชายชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ ที่ติดยาเสพติดจนถึงแก่ความตาย ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยน้ำพุมีอาการช็อคหมดสติอยู่ภายในห้องนอนเพราะเสพยาเกินขนาด ผู้เป็นแม่พยายามนำส่งโรงพยาบาลแต่ก็ไม่ทันเสียแล้ว หัวใจของน้ำพุหยุดเต้นอย่างไม่หวนกลับคืนมา เมื่อผู้ชมได้เห็นการเสียชีวิตของน้ำพุแล้ว ผู้กำกับภาพยนตร์ก็ได้พาย้อนกลับไปสู่จุดเริ่มต้นของน้ำพุ (flash back) น้ำพุเป็นลูกชายคนเดียวในบรรดาพี่น้องทั้งหมดสี่คน เมื่อพ่อแม่หย่าร้างกัน น้ำพุไปอาศัยอยู่กับแม่ ที่ห้องเช่าชั้นสองของร้านหนังสือ ส่วนพี่สาวและน้องสาวก็ต้องไปอาศัยอยู่บ้านน้า เมื่อแม่ต้องทำงานเพื่อหาเลี้ยงครอบครัวจนไม่มีเวลาให้ น้ำพุเริ่มน้อยใจเมื่อแม่ ลูกและสามีใหม่ของเมื่อย้ายมาอยู่บ้านเดียวกัน น้ำพุก็ยังรู้สึกโดดเดี่ยวแปลกแยกในครอบครัวเพราะแม่ทำงานกลับบ้านดึกและเขาก็เข้ากับพี่สาวน้องสาวคนใหม่ทั้ง 3 คนไม่ค่อยได้เพราะน้ำพุเป็นผู้ชายคนเดียวในบ้าน ทำให้น้ำพุเริ่มเอาตัวออกห่างจากครอบครัวหันไป

พัวพันกับยาเสพติดโดยมีเพื่อน ๆ ชวนให้ลองเสพยาตั้งแต่กัญชาจนถึงเฮโรอีน พฤติกรรมของน้ำพุเริ่มเปลี่ยนไป โดดเรียน เทียวสถานบันเทิง ทะเลาะวิวาทกับเพื่อน และมีแฟน อย่างไรก็ตาม น้ำพุตระหนักถึงโทษของยาเสพติด เขาสารภาพกับแม่และสัญญาว่าจะเลิกยาให้ได้ น้ำพุและเพื่อนเดินทางไปวัดถ้ากระบอกเพื่อรับการบำบัด น้ำพุเขียนจดหมายหาแม่ทุกวันเพื่อเล่าความทรงจำของการเลิกยาและความคิดถึงคนในครอบครัว หลังครบกำหนดบำบัดยาแล้ว เขาก็เดินทางกลับบ้าน แต่คนในครอบครัวไม่ได้ต้อนรับการกลับมาอย่างที่น่าพุดหวังไว้ น้ำพุน้อยใจและกลับไปใช้ยาเสพติดอีกครั้ง แต่ครั้งนี้เฮโรอีนทำให้น้ำพุเสียชีวิต

ภาพยนตร์ สีเสื้อและดอกไม้

ปีที่ผลิต: 2528

ระบบถ่ายทำ: ภาพยนตร์สี เสียงในฟิล์ม 35 มม. ความยาว 108 นาที

บริษัทสร้าง: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น

ผู้อำนวยการสร้าง: เจริญ เอี่ยมพิงพร

ผู้กำกับ: ยุทธนา มุกดาสนิท

บทประพันธ์: นิพนานา (มกุฏ อรฤดี)

ผู้เขียนบท: รัชมี เผ่าเหลืองทอง

ผู้กำกับภาพ: ปัญญา นิ่มเจริญพงศ์

ออกแบบงานสร้าง: ยุทธนา มุกดาสนิท, วีรพงศ์ ธาราศิลป์

กำกับศิลป์-สร้างฉาก: ประเสริฐ เพชรพงศ์, ศิลปะชัย ตุ่นหรีด

ออกแบบเครื่องแต่งกาย: นิศา พุ่มพวง

ผู้ทำดนตรีประกอบ: ดนู อันตระกูล, จิรพรรณ อังศวานนท์, อนุวัฒน์ สืบสุวรรณ, และแบตเตอรี่ฟลาย

ผู้บันทึกเสียง: นิวัติ สำเนียงเสนาะ

ลำดับภาพ: ม.ล.วราภา เกษมศรี

นักแสดง: ด.ช.สุริยา เยาวสังข์ (รับบทเป็น สุยัน), ด.ญ.วาสนา พลเยี่ยม (รับบทเป็น มิ้มปี), สุเชาว์ พงษ์วิไล (รับบทเป็น ปุนจา พ่อของสุยัน), ดวงใจ หทัยกาญจน์ (รับบทเป็น คุณครู), โรม อิศรา (รับบทเป็น นาชา), ปุยฝ้าย ไทยหิรัญ (รับบทเป็น อาเดล), ด.ช.ชัยวัฒน์ พจนรักษ์ (รับบทเป็น ดุณญา), และ ด.ญ.วัลยา อัมพข (รับบทเป็น อาครญา)

วันที่เข้าฉาย: 23 ตุลาคม 2528

รางวัล: รางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี (ตุ๊กตาทอง) ประจำปี พ.ศ. 2528 ได้แก่ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม

ผู้กำกับการแสดงยอดเยี่ยม, บทประพันธ์ยอดเยี่ยม, บทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, นักแสดงสมทบชายยอดเยี่ยม, ออกแบบและสร้างฉากยอดเยี่ยม, และตัดต่อลำดับภาพยอดเยี่ยม รางวัลการ

ประกวดภาพยนตร์นานาชาติครั้งที่ 5 ปี ค.ศ. 1986 ณ รัฐฮาวาย ประเทศสหรัฐอเมริกา
ได้แก่ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม East-West Center Award และรางวัลสมาคมสื่อมวลชนคาทอลิ
คแห่งประเทศไทย ปี พ.ศ. 2529 ได้แก่ ภาพยนตร์สร้างสรรค์สังคมดีเด่น

เรื่องย่อ: ‘ฮุ่ยอัน’ เด็กหนุ่มอายุประมาณ 13 ปี มีอุปนิสัยดี ตั้งใจเรียนและช่วยพ่อทำงานหาเลี้ยง
ครอบครัว ระหว่างเรียนหนังสือเขามักจะนำไอศกรีมมาขายที่โรงเรียนเพื่อหารายได้มาจุนเจือ
ครอบครัวอีกทางหนึ่ง ฮุ่ยอันตัดสินใจไม่เรียนต่อในระดับมัธยมศึกษา เพื่อให้พี่น้องชายและ
น้องสาวได้มีโอกาสเรียนหนังสือต่อไป ส่วนเขามาเร่ขายไอศกรีมตามหมู่บ้าน หลังจากพ่อ
ของฮุ่ยอันประสบอุบัติเหตุ ฮุ่ยอันต้องทำงานเพิ่มขึ้นเพื่อหาเงินมาเลี้ยงครอบครัว เขาตัดสินใจ
เข้าร่วมงานกับกลุ่ม ‘กองทัพนมด’ ซึ่งเป็นกลุ่มลักลอบขนข้าวสารผิดกฎหมายไปขายที่
ชายแดนไทย-มาเลเซีย เมื่อเวลาผ่านไปฮุ่ยอันเลิกประกอบอาชีพนี้ เนื่องจาก ‘นาฆา’ เพื่อน
ของฮุ่ยอันที่ใช้ชีวิตร่วมกันในกองทัพนมดประสบอุบัติเหตุตกรถไฟเสียชีวิต ฮุ่ยอันจึงเปลี่ยนไป
ลงทุนทำกิจการสวนดอกไม้ตามคำแนะนำของมิมปีและใช้ชีวิตอย่างมีความสุขต่อไป

ภาพยนตร์ บุญชูผู้น่ารัก

ปีที่ผลิต: 2531

ระบบถ่ายทำ: ภาพยนตร์สี เสียงในฟิล์ม 35 มม. ความยาว 115 นาที

ผู้อำนวยการสร้าง: เจริญ เอี่ยมพิงพร

บริษัทสร้าง: ไพโรสตาร์โปรดักชั่น

ผู้กำกับ: บัณฑิต ฤทธิ์ถกล

ผู้เขียนบท: บัณฑิต ฤทธิ์ถกล

ผู้กำกับภาพ: พูนศักดิ์ อุทัยพันธ์

ผู้กำกับศิลป์: บรรพต ฤทธิ์ถกล

ผู้ทำดนตรีประกอบ: จรัส มโนเพชร, ดำรง ธรรมพิทักษ์

ลำดับภาพ: พูนศักดิ์ อุทัยพันธ์

นักแสดง: สันติสุข พรหมศิริ (รับบทเป็น บุญชู บ้านโง้ง), จินตหรา สุขพัฒน์ (รับบทเป็น โมลิ), นิรุจน์
ศิริจรรยา (รับบทเป็นบุญช่วย พี่ชายของบุญชู), ญาณิ จงวิสุทธิ (รับบทเป็นมานี พี่สาวของ
โมลิ) จุรี โอศิริ (รับบทเป็น แม่บุญล้อม), วัชร ปานเอี่ยม (รับบทเป็น ไวยากรณ กำนัน), อรุณ
ภาวิไล (รับบทเป็น นรา), เกียรติ กิจเจริญ (รับบทเป็น หอยอย), กฤษณ์ ศุกระมงคล (รับบท
เป็น คำมูล) โรม อิศรา (รับบทเป็น เฉื่อย), ด.ญ.แป้ง กัญญาลักษณ์ (รับบทเป็น บำรุงรักษ์
บัวลอย ลูกสาวของบุญช่วย), ชัยชนะ สันทัดกิจการ, ทวีเกียรติ เลียงศิริ, กชกร เทือกสุบรรณ,
อิส อิศรา และชุตินา สวนสมุทร

รางวัล: ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ขางวัลตุ๊กตาทอง ประจำปี พ.ศ. 2531

เรื่องย่อ: ‘บุญชู’ ชาวนบพบ้านโข้ง จังหวัดสุพรรณบุรี เดินทางมาสอบเข้ามหาวิทยาลัยในกรุงเทพฯ ระหว่างเตรียมสอบที่โรงเรียนกวดวิชา บุญชูได้มาแอบชอบโมลีสาวกรุงเทพฯ ผู้นำรักและร่ำรวย แม่โมลิจจะมีแฟนชื่อ ‘เงินตรา’ แต่บุญชูยังหลงรักและรอว่าสักวันโมลิจจะสนใจเขา ไม่ใช่มีเพียงแค่บุญชูเท่านั้นที่หลงรักโมลี หาก ‘โก้’ เจ้าของร้านหนังสือหน้าโรงเรียนกวดวิชา ก็อยากได้โมลีเป็นแฟนด้วยเช่นกัน แต่นิสัยโก้เป็นคนพาลและมีเพื่อนเป็นนักเลง วันหนึ่งโก้วางแผนล่อโมลีและให้ร้ายป้ายสีให้บุญชู แต่บุญชูและเพื่อน ๆ สามารถเข้าไปช่วยโมลีที่ถูกขังอยู่โกดังร้างได้ ทว่าเงินตราได้ตัดหน้าเข้าไปช่วยโมลีก่อนบุญชูทำให้บุญชูพ่ายแพ้ทั้งความรักและการเรียนเพราะเขาไม่สามารถสอบเข้ามหาวิทยาลัยได้จึงตัดสินใจเดินทางกลับบ้านโข้งในที่สุด

ภาพยนตร์ *กลเกมแห่งความรัก*

ปีที่ผลิต: 2532

ระบบถ่ายทำ: ภาพยนตร์สี ฟิล์ม 35 มม. ความยาว 88.37 นาที

บริษัทสร้าง: เอ็กซีฟิล์ม โปรดักชั่น

ผู้กำกับ: ทรนง ศรีเชื้อ

ผู้แสดง: ลิขิต เอกมงคล, ดาริน กรสกุล, ระพีพรรณ กรสกุล, มัลลิกา ธนสรณ์

เรื่องย่อ: ‘แวววลี’ สาวชาวไทยผู้เป็นดาวเด่นในย่านชินจูกุ ประเทศญี่ปุ่น การเปิดเรื่องด้วยฉากเสียชีวิตของโสเภณีก็เพื่อให้ผู้ชมได้ตั้งคำถามว่าอะไรเป็นสาเหตุให้แวววลีฆ่าตัวตาย สาเหตุสำคัญที่ภาพยนตร์นำเสนอก็คือ สภาพชีวิตการทำงานในย่านชินจูกุและปัญหาครอบครัว แววลีเป็นโสเภณีที่ถูกหมายปองจากลูกค้าเพราะความสวยของเธอ เธอสามารถหาเงินได้เป็นจำนวนหลักล้านบาทแล้วก็ส่งเงินไปให้พ่อแม่เพื่อซื้อที่ดินเป็นของตนเองและให้น้องสาวคนเดียวได้ร่ำเรียนสูง ๆ เธอหวังว่าเงินที่ได้จากอาชีพนี้จะทำให้ชีวิตของครอบครัวไม่ต้องลำบากอีกต่อไป เธอตั้งใจว่าเมื่อเธอทำงานครบตามสัญญาที่ตกลงไว้กับแม่แล้วเสร็จ เธอก็จะเดินทางกลับบ้าน ทว่าในความเป็นจริงนั้น พ่อผลาญเงินไปกับการพนันจนเป็นหนี้สินจำนวนมาก ส่วนน้องสาวก็ถูกลงเงินไปกับการเที่ยวกลางคืนและปรนเปรอผู้ชาย สุดท้ายน้องสาวก็เสียชีวิตเพราะทำแท้งเถื่อน ส่วนแม่ก็หนีไปบวชชีที่วัดแห่งหนึ่ง ปัญหาครอบครัวที่พ่อและน้องสาวได้ก่อไว้ทำให้แวววลีตัดสินใจกลับไปเป็นโสเภณีที่โตเกียวอีกครั้ง อย่างไรก็ตามการกลับมาครั้งนี้ไม่มีใครต้องการเธออีกต่อไป ทำให้ความปวดร้าวยิ่งทวีขึ้น ในที่สุดแวววลีก็เข้าสู่วงจรอุบาทว์ของชีวิตโสเภณีในต่างแดนอย่างเต็มตัว นั่นก็คือ การติดเหล้า ติดพนัน ทะเลาะวิวาทกับคนอื่น ในบางครั้งก็เกือบถูกเจ้าหน้าที่ตำรวจจับได้ ความเจ็บปวดที่เกิดจากครอบครัวและชีวิต

การทำงานในประเทศญี่ปุ่นทำให้ในที่สุดแวววลก็ตัดสินใจฆ่าตัวตายโดยใช้ปืนยิงที่ศีรษะ
ตนเองกลางถนนของกรุงโตเกียว

ภาพยนตร์ *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้*

ปีที่ผลิต: 2537

ระบบถ่ายทำ: ภาพยนตร์สี เสียงในฟิล์ม 35 มม. ความยาว 125 นาที

ผู้อำนวยการสร้าง: เจริญ เอี่ยมพึงพร

บริษัทสร้าง: ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น

ผู้กำกับ: บัณฑิต ฤทธิ์ถกล

ผู้เขียนบท: ชนินทร ประเสริฐศาสน์, บัณฑิต ฤทธิ์ถกล

ผู้กำกับภาพ: วันชัย เล่งอีว, วิเชียร เรืองวิญญกุล, และกมล แจ่มเจริญ

ผู้ทำดนตรีประกอบ: วงไหมไทยออร์เคสตรา, และดนุ อันตระกูล

ผู้บันทึกเสียง: ชาย คงสิลวัต

ลำดับภาพ: พูนศักดิ์ อุทัยพันธ์

นักแสดง: สันติสุข พรหมศิริ (รับบทเป็น ดำรง), จินตหรา สุขพัฒน์ (รับบทเป็น อาภา), ภูมิ พัฒนา
ยุทธ (รับบทเป็น เลี้ยว), มาตัง จันทราณี (รับบทเป็น โอ), รณรงค์ บุรณัติ (รับบทเป็น นก
แล), ด.ช. ปรมติ ธรรมมล (รับบทเป็น อัน), ด.ช. ชาลี ไตรรัตน์ (รับบทเป็น อัม), ฤกษ์ดี ศิริ
เจริญชัยสกุล, พรทิพย์ หุ่น, พันฤทธิ์ บุษราคัม, ภาพ ธรรมชาติ, จอย ฟาริยา, จตุรงค์
ระแหง, เอกพล สุทธิกาวงศ์ ณรงค์ฤทธิ์ สุภาจารวิวัฒน์, ด.ช. นิธิโรจน์ และคุมสติ สมจินต์
ธรรมทัต

วันที่เข้าฉาย: 28 มกราคม 2537

รางวัล: รางวัลภาพยนตร์แห่งชาติ สุพรรณหงส์ ครั้งที่ 4 ได้แก่ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, ผู้กำกับการแสดง
ยอดเยี่ยม, นักแสดงสมทบชายยอดเยี่ยม, ลำดับภาพยอดเยี่ยม, บันทึกเสียงยอดเยี่ยม, ดนตรี
ประกอบยอดเยี่ยม

เรื่องย่อ: ‘ดำรง’ กับ ‘อาภา’ ตกใจแยกทางกัน เพราะอาภาเข้าใจว่าดำรงมีผู้หญิงอื่น ดำรงย้ายไป
เป็นโค้ชฟุตบอลที่เชียงใหม่ ส่วนอาภาพร้อมลูกอีกสามคน คือ ‘โอ’ ลูกสาววัยประถมศึกษา
‘อัน’ น้องชายวัยอนุบาล และ ‘อัม’ ลูกคนเล็กซึ่งยังแบเบาะ ย้ายมาอยู่คอนโดใกล้
สำนักพิมพ์ของอาภา แต่ปัญหาก็คือลูกค่อนข้างสนิทสนมกับคุณพ่อ เพราะดำรงเป็น ‘แฟมิลี
แมน’ และลูกจะห่างเหินกับคุณแม่ เพราะอาภาเป็น ‘เวิร์กกิงวูแมน’ ด้วยการทำงานที่ลูกไม่ค่อย
เข้าใจคุณแม่ โอผู้เป็นพี่สาวคนโต ตัดสินใจพาน้อง ๆ หนีออกจากคอนโดของคุณแม่ เพื่อไป
หาพ่อที่จังหวัดเชียงใหม่ ทว่าระหว่างทางโอและน้องต้องเผชิญกับอาชญากรเด็กชนชั้นล่าง

เธอเข้าไปพัวพันกับพวกเด็กเร่ร่อนจนพลอยถูกพวกแก๊งค์ยาเสพติดจับไปค้าประเวณีเด็ก ส่วนตำรวจและอาภา เมื่อรู้ว่าลูก ๆ หนีออกจากคอนโดก็พยายามช่วยกันตามหา สุดท้ายก็ไปเจอลูก ๆ อยู่ที่ช่องแห่งหนึ่งในกรุงเทพฯ เมื่อช่วยลูกๆ ออกมาได้ เรื่องราวก็จบลงทุกคนกลับมาเป็นเป็นครอบครัวที่อบอุ่นอีกครั้งหนึ่ง

ภาพยนตร์ เสียตาย

ปีที่ผลิต: 2537

ระบบถ่ายทำ: ภาพยนตร์สี เสียงในฟิล์ม 35 มม. ความยาว 110 นาที

บริษัทสร้าง: สหมงคลฟิล์ม

ผู้อำนวยการสร้าง: สมศักดิ์ เตชะรัตนประเสริฐ

ผู้กำกับ: ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล

ผู้เขียนบท: ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล

ลำดับภาพ: ม.จ. ชาตรีเฉลิม ยุคล

ผู้ทำดนตรีประกอบ: สุรชัย จันทิมาธร

ผู้บันทึกเสียง: คุณากร เศรษฐี

ผู้กำกับภาพ: อานุกาฬ บัวจันทร์

นักแสดง: เขมสรณ์ หนูขาว (รับบท ปู), วิจิตรา ตรียะกุล (รับบท แม่), นุศรา ประวันณา (รับบท เจะ), กาญจนา ขึ้นนกคุ้ม (รับบท เดือน), วุฒิ กิติอาภรณ์ชัย (รับบท หน้อย), จอนนี่ แอนโฟเน่ (รับบท แฟรงค์), สรพงษ์ ชาตรี (รับบท พ่อของเจะ), (กาญจนาพร ปลอดภัย รับบท แม่ของเจะ), ธัญญา โสภณ (รับบท ดวงใจ แม่ของปู), รณ ฤทธิชัย (รับบท พ่อของปู), ไกรลาส เกรียงไกร (รับบท พ่อของแม่), ณฐนี สิทธิสमान (รับบท แม่ของแม่), ชลิต เฟื่องอารมณ์ (รับบท พ่อของเดือน), สيناภรณ์ พิไลลักษณ์ (รับบท แม่ของเดือน)

วันที่เข้าฉาย : 31 ธันวาคม 2537

รางวัล: รางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี (ตุ๊กตาทอง) ประจำปี พ.ศ. 2537 ได้แก่ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, ผู้กำกับการแสดงยอดเยี่ยม, นักแสดงนำชายยอดเยี่ยม (จอนนี่ แอนโฟเน่), บทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, ถ่ายภาพยอดเยี่ยม, ลำดับภาพและตัดต่อยอดเยี่ยม, แต่งหน้าและแต่งผมยอดเยี่ยม (สถาบัน เอ็ม.อี.ไอ.), บันทึกเสียงยอดเยี่ยม (คุณากร เศรษฐี), เพลงนำภาพยนตร์ยอดเยี่ยม (สุรชัย จันทิมาธร), และรางวัลภาพยนตร์แห่งชาติสุพรรณหงส์ ครั้งที่ 4 ได้แก่ นักแสดงประกอบหญิงยอดเยี่ยม (วิจิตรา ตรียะกุล)

เรื่องย่อ: ปู แม่ เดือน และเจะ ต่างติดยาเสพติดและมีปัญหาครอบครัว เนื้อหาต้นเรื่องเล่าถึงชีวิตด้านมืดของวัยรุ่นทั้ง 4 คนโดยใช้เทคนิคการสัมภาษณ์ตัวละครแบบสารคดีผสมผสานกับภาพ

เรื่องเล่า ‘เงาะ’ ครอบครัวทำธุรกิจอาหาร มีพ่อขี้เมาชอบทุบตีแม่ ทำให้เงาะเบื่อบ้านต้องมาอยู่ตามห้างสรรพสินค้า ‘ปู’ ถูกพ่อเลี้ยงข่มขืน เรอบอกเรื่องนี้กับแม่ แต่แม่มองว่าเธอโปรยเสน่ห์ให้พ่อเลี้ยง ปูเสียใจมากจึงย้ายออกจากบ้านมาอยู่หอพักคนเดียว ‘แม่’ อาศัยอยู่ที่แฟลต มีพ่อเป็นตำรวจและแม่ติดการพนัน พ่อมักทุบตีแม่เพราะเมื่อนำเงินไปเล่นพนันจนหมด แม่จึงมั่วสุมกับเพื่อนในแฟลต และ ‘เดือน’ พักอยู่ในแฟลต มีพ่อป่วยติดเตียงจากอุบัติเหตุตกเครื่องบิน้องสาวที่ต้องเลี้ยงดู และมีแม่เป็นโสเภณีติดเชื้อเอดส์ แม่มักใช้ห้องที่ครอบครัวอาศัยอยู่ขายบริการทางเพศ ชีวิตที่ดัดจริตของเดือนทำให้เธอต้องขายตัวเช่นกัน ขณะที่เนื้อหากลางเรื่องเล่าถึงการมารวมตัวของทั้งสี่คนซึ่งมาอาศัยอยู่ในหอพักของปู พวกเธอมีวสันตทางเพศและยาเสพติดตั้งแต่ก้าว กัญชา ผงขาว จนถึงเฮโรอีนภายในห้องและสถานบันเทิง และเนื้อหาท้ายเรื่องเล่าถึงบ้านปลายชีวิตของทั้งสี่คนหลังติดยาเสพติด แม่ยังคงเสพยาต่อไป ขณะที่เพื่อนอีกสามคนเข้ารับการบำบัดที่วัดถ้ากระบอก พวกเธอมองย้อนกลับไปช่วงที่ติดยาเสพติดจนรู้สึก ‘เสียดาย’ ช่วงชีวิตวัยรุ่นอันสดใสของตนเอง



ภาคผนวก ข

รายนามประวัติผู้กำกับภาพยนตร์โดยสังเขปที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์

หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล

หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงประสูติเมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน 2485 ท่านเป็นโอรสในพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรรมงคลการกับท่านผู้หญิงอุบล ยุคล หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงเจริญวัยท่ามกลางธุรกิจภาพยนตร์ไทยมาตั้งแต่เยาว์ เนื่องจากพระบิดาของท่านเป็นผู้บุกเบิกภาพยนตร์ไทย โดยทรงก่อตั้งบริษัท ละโว้ภาพยนตร์ เมื่อปี 2479 หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงเริ่มต้นการศึกษาในระดับอนุบาลที่โรงเรียนสมถวิล และระดับประถมที่ โรงเรียนวิชาวุธวิทยาลัย และระดับมัธยมที่โรงเรียน Geelong Grammar School เมืองเมลเบิร์น ประเทศออสเตรเลีย จากนั้นเมื่อเข้า 19 พระชนมพรรษา ก็ได้ศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัย University of California, Los Angeles (UCLA) ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยทรงเลือกเรียนวิชาเอกเป็นสาขาธรณีวิทยา และวิชาโทเป็นสาขาภาพยนตร์ ระหว่างที่เรียนอยู่ท่านได้พบกับคุณวิยะดา อุมารินทร์ ที่กำลังศึกษาปริญญาตรีสาขาภาพยนตร์ในมหาวิทยาลัยเดียวกัน หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคลได้ขอคุณวิยะดา แต่งงานในเดือนธันวาคม 2505 และมีบุตรธิดา 2 คน คือ มรว.ปัทมนัดดา ยุคล และ มรว.เดชาเฉลิม ยุคล

ก้าวแรกของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ในการเข้าสู่วงการภาพยนตร์ คือ การเริ่มทำงานในตำแหน่งผู้ช่วยช่างกล้อง ทำหน้าที่บรรจุฟิล์มและเป็นผู้ช่วยตัดต่อภาพยนตร์ เมื่อท่านเรียนจบก็เข้ามาช่วยเสตจฟอสสร้างภาพยนตร์เรื่อง *เกาะสวาทหาดสวรรค์* และ *แม่นาคพระนคร* และก็ทรงเริ่มพัฒนาไปสร้างภาพยนตร์โทรทัศน์โดยร่วมทุนกับพระสหายที่เรียนจบมาจาก UCLA ได้แก่ คุณสุรางค์ เปรมปรีดิ์ ดร.ไพโรจน์ เปรมปรี และ ดร. สาโรจน์ ชวนะวิรัตน์ ต่อตั้งบริษัทพร้อมมิตรภาพยนตร์ เพื่อผลิตภาพยนตร์ให้กับสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 หลังจากนั้นหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ก็ทรงหันไปกำกับภาพยนตร์เพื่อเข้าฉายในโรงภาพยนตร์ เรื่องแรกในปี 2515 คือเรื่อง *มันมากับความมืด* และสร้างภาพยนตร์อื่น ๆ ตามมาอีกจำนวนมาก อาทิ *เขาช้อยกานต์* (2516), *เทพธิดาโรงแรม* (2517), *ความรักครั้งสุดท้าย* (2518), *ผมไม่อยากเป็นพันโท* (2518), *เทวดาเดินดิน* (2519), *นางแบบมหากั๊ว* (2519), *รักคุณเข้าแล้ว* (2520), *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* (2520), *ล่า* (2520), *กาม* (2521), *อุกาฟ้าเหลือง* (2523), *เครื่องฟ้า* (2523), *มือปืน* (2528), *อิสราภาพของทองพูน โคกโพ* (2527), *ครูสมศรี* (2528), *มือปืน 2 สาละวิน* (2536), *เฮโรอีน* (2537), *เสียชีวิต* (2537), และ *เสียชีวิต 2* (2539) เป็นต้น ภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ในทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 ได้ขึ้นชื่อว่าเป็นภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม โดยทรงปัญหาทางสังคมร่วมสมัยมาเป็นส่วนหนึ่งในเหตุการณ์ของภาพยนตร์ ตัวอย่างเช่น *เทพธิดาโรงแรม* ทรงนำเสนอปัญหาผู้หญิงถูกหลอกลวงมาค้าประเวณี หลังจากทศวรรษ 2540 ชื่อเสียงของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ก็กลับมาโด่งดังอีกครั้งในการสร้าง

ภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์ อาทิ สุริโยไท (2544), ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช 1 องค์ประกันหงสา (2550) ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช 2 ประกาศอิสรภาพ (2550) เป็นต้น ตลอดระยะเวลาในวงการภาพยนตร์ไทยหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ได้สร้างสรรค์ผลงานที่ได้รับการยอมรับกันอย่างกว้างขวางจากผู้ชมในประเทศและต่างประเทศ

ยุทธนา มุกดาสนิท

ยุทธนา มุกดาสนิทเกิดเมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม 2495 ที่กรุงเทพมหานคร ยุทธนาจบชั้นมัธยมปลายที่โรงเรียนสาธิตวิทยาลัยวิชาการศึกษาประสานมิตร และเข้าศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชาการละคร คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยยุทธนา สนใจเรียนวิชาการแสดงและกำกับการแสดง ทำให้กิจกรรมส่วนใหญ่ในมหาวิทยาลัยเป็นกิจกรรมทางการละคร ซึ่งในปีสุดท้ายของการศึกษา (2517) ยุทธนาได้เข้าฝึกงานกับบริษัทละโว้ภาพยนตร์โดยเข้าไปฝึกงานกับพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าอนุสนมมงคลการและหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคลในภาพยนตร์เรื่อง แหวนทองเหลือง และยุทธนาได้สร้างละครวิทยานิพนธ์เรื่อง สี่แผ่นดิน จนได้รับคำชื่นชมอย่างมากจากคนดูและเจ้าของบทประพันธ์อย่าง มรว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เมื่อจบการศึกษายุทธนาได้หันมาเข้าสู่วงการภาพยนตร์ไทย โดยในปี 2518 ยุทธนาได้รับโอกาสดำกับภาพยนตร์เรื่องแรกคือเรื่อง ผณแสนห่า ทว่าไม่สำเร็จเพราะบริษัทละโว้ภาพยนตร์ประสบปัญหาเรื่องเงินทุน ในปี 2519 ร่วมกับการแสดงกับเพิ่มพล เขยอรุณ ในเรื่อง ชีวิตบัดซบ และในปี 2520 เป็นผู้ช่วยผู้กำกับให้กับ เชิด ทรงศรี ในเรื่อง ผลแก้ว (2520) ซึ่งเป็นภาพยนตร์ทำรายได้ในกรุงเทพฯ มากกว่า 13 ล้านบาท การเติบโตในวงการภาพยนตร์ของยุทธนา มุกดาสนิท เริ่มต้นจากเป็นผู้ช่วยผู้กำกับและพัฒนาตนเองจนได้ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องแรกในปี 2521 เป็นต้นมา

ภาพยนตร์เรื่องแรกที่ยุทธนา มุกดาสนิท กำกับด้วยตนเองคือเรื่อง เทพธิดาบาร์ 21 ซึ่งภาพยนตร์ได้รับรางวัลตุ๊กตาทองประจำปี 2521 ได้แก่ ตุ๊กตาทองจากดารานำฝ่ายหญิง และดาราประกอบฝ่ายชาย ในปี 2523 ยุทธนาได้กำกับภาพยนตร์เรื่องที่สองของตนเองคือเรื่อง ไฟนรกขุมโลกันต์ อย่างไรก็ตามภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องยังไม่สามารถทำเงินได้มากนัก จนกระทั่งในปี 2525 เขาได้กำกับภาพยนตร์ เทพธิดาโรงงาน และเรื่อง เงิน เงิน เงิน (2526) ที่ทำรายได้มากพอสมควรจนยุทธนาได้รับโอกาสกำกับภาพยนตร์ต่อไป และภาพยนตร์ที่ทำให้เขามีชื่อเสียงมากที่สุดเริ่มต้นในปี 2527 ในเรื่อง น้ำพุ เป็นภาพยนตร์ที่ทำลายสถิติรายได้ของภาพยนตร์ ผลแก้ว ได้ด้วยตัวเลขรายได้ 16 ล้านบาท การประสบความสำเร็จจากภาพยนตร์ น้ำพุ ทำให้ยุทธนาได้มีโอกาสสร้างสรรค์ภาพยนตร์อีกหลายเรื่องในเวลาต่อมา อาทิ ผีเสื้อและดอกไม้ (2528), หลั่งคาแดง (2530), 2482 นักโทษประหาร (2531), วิถีคนกล้า (2534), คู่กรรม (2538), จักรยานสีแดง (2540), ยุวชนทหาร เปิดเทอมไปรบ

(2543) และ *แผ่นดินของเรา* (2553) ภาพยนตร์ส่วนใหญ่ของยุทธนาเป็นภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมที่สร้างขึ้นจากปรากฏการณ์ทางสังคม ไม่ว่าจะเป็น ปัญหาแรงงาน โสเภณี และครอบครัว เป็นต้น

วิจิตร คุณาวุฒิ

วิจิตร คุณาวุฒิ เกิดเมื่อวันที่ 23 มกราคม พ.ศ. 2465 ที่จังหวัดฉะเชิงเทรา จบการศึกษาจากโรงเรียนวชิราวุธวิทยาลัย ด้วยความใจรักการเป็นนักเขียนเขาได้เข้าทำงานเป็นนักหนังสือพิมพ์ที่ *ชีวิตไทยรายสัปดาห์* ในปี 2483 – 2489 และเขียนทำอาชีพนักเขียนอยู่กว่า 10 จนกระทั่งปี 2493 วิจิตร คุณาวุฒิ ก้าวเข้าสู่วงการภาพยนตร์ไทยในฐานะนักแสดง โดย ประทีป โกมลภิส ชวนมาเล่นบทร้ายในภาพยนตร์เรื่อง *ฟ้าก่าหนด* และ สด ภูมะโรหิต ชวนไปเล่นละครเวทีเรื่อง *ลิ้นแหว* ในบทผู้ร้ายชาวญี่ปุ่น จากนั้นในปี 2495 วิจิตร คุณาวุฒิได้ผันตัวเองมาเขียนบทภาพยนตร์ โดยวรรณบุลย์ วิทยาคม ได้เสนอให้วิจิตร คุณาวุฒิ เขียนบทภาพยนตร์จากบทประพันธ์เรื่อง *พรมบันดาล* ด้วยการที่ไม่มีประสบการณ์การเขียนบทมาก่อนทำให้วิจิตร คุณาวุฒิ ได้เขียนเพียงบทพูดเท่านั้น และในปี 2496 ครูมารุต ผู้กำกับและนักเขียนบทชั้นนำในวงการภาพยนตร์ไทย ได้มาชักชวนให้เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง *สันติ-วิมล* ซึ่งการทำงานกับครูมารุตทำให้วิจิตร คุณาวุฒิ ได้มีประสบการณ์ในการเขียนบทตามหลังวิชาภาพยนตร์ และได้เรียนรู้เรื่องเทคนิคต่าง ๆ ของภาพยนตร์ไปพร้อมกัน

ภายหลังประสบความสำเร็จจากการเขียนบทภาพยนตร์ *สันติ-วิมล* วิจิตร คุณาวุฒิก็มุ่งานกำกับและเขียนบทภาพยนตร์เรื่องแรกคือเรื่อง *ผาริซอ* (2498) แม้เรื่องแรกยังไม่ประสบความสำเร็จด้านรายได้เท่าที่ควรก็ได้รับคำชื่นชมจากผู้คนร่วมอาชีพเดียวกัน หลังจากเรื่องแรก วิจิตร คุณาวุฒิ ได้ลงทุนสร้างภาพยนตร์ต่อมาเรื่อย ๆ อาทิ *มรสุมสวาท* (2499), *ปรารภนาแห่งหัวใจ* (2500), *คู่ชีวิต* (2501) *รมดี* (2501), *เหนือมนุษย์* (2502), *มือโจร* (2504), *กัลปิงหา* (2505), *สายเลือด-สายรัก* (2505) *กัปตันเกรียว ฉลามเหล็ก* (2506), *จำเลยรัก* (2506), *คมแสนคม* (2507), *ดวงดาวสวรรค์* (2507) *เดือนร้าว* (2508), *นางสาวพระดก* (2508), *เกิดเป็นหงส์* (2509), *โนห์รา* (2509), *เพชรตัดเพชร* (2509) *เสน่ห์บางกอก* (2509), *คนเหนือคน* (2510), *ไทรโคก* (2510), *ดาวรุ่ง* (2512), *น้องรัก* (2512) *แม่ศรีไพร* (2514) และ *น้ำเซาะทราย* (2516) ภาพยนตร์ที่กำกับและเขียนบทโดยวิจิตร คุณาวุฒิ แทบทุกเรื่องมักมีชื่อเข้าชิงรางวัลการประกวดตุ๊กตาทองทุกปี ซึ่งนับตั้งแต่ปี 2500 ถึงปี 2509 วิจิตร คุณาวุฒิ เป็นเจ้าของรางวัลตุ๊กตาทองถึง 14 รางวัล จนได้นับฉายาว่าเศรษฐีตุ๊กตาทองของเมืองไทย

เมื่อธุรกิจภาพยนตร์เปลี่ยนแปลงจากการถ่ายทำด้วยระบบฟิล์ม 16 มม. เป็นฟิล์ม 35 มม. วิจิตร คุณาวุฒิ ได้ทำการเรียนรู้เพื่อปรับเปลี่ยนการทำงานให้สอดคล้องธุรกิจภาพยนตร์ โดยการเปลี่ยนที่สำคัญของวิจิตร คุณาวุฒิ คือการเข้ามาทำงานกับบริษัทไฟว์สตาร์และเปลี่ยนมาสร้างภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมเรื่องแรกได้แก่ *คนภูเขา* (2522) และเรื่อง *ลูกอีสาน* (2525) ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องประสบความสำเร็จจนได้รับรางวัลในประเทศทั้งตุ๊กตาทอง และสุพรรณหงส์ทองคำ และได้

เข้าร่วมงานในระดับนานาชาติอีกมากมาย นอกจากนี้ในช่วงบั้นปลายของอาชีพผู้กำกับภาพยนตร์ของ วิจิตร คุณาวุฒิ ยังได้สร้างภาพยนตร์อีก 2 เรื่องได้แก่ *ผู้หญิงคนนี้ชื่อบุญรอด* (2528) และ *เรือนแพ* (2532) จากประสบการณ์การทำงาน และผลงานในด้านภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ ทำให้ได้รับการ ยกย่องจากสภาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในฐานะผู้ทรงคุณวุฒิได้รับปริญญานิติศาสตรดุษฎีบัณฑิต กิตติมศักดิ์ รายแรกของประเทศไทยในสาขานิติศาสตร์ และได้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดง (ภาพยนตร์) และในปี 2540 วงการภาพยนตร์ได้สูญเสียบุคลากรผู้ทรงคุณวุฒิอย่าง วิจิตร คุณาวุฒิ ด้วยวัย 35 ปี

บัณฑิต ฤทธิ์ถกล

บัณฑิต ฤทธิ์ถกล เกิดเมื่อวันที่ 21 มีนาคม 2494 ที่จังหวัดอยุธยา เข้าเรียน ป.1 ถึง ม.ศ. 3 ที่โรงเรียนอัสสัมชัญศรีราชา (ปี 2500 – 2509) หลังจบการศึกษาศรีราชา ก็เข้าเรียนต่อที่ โรงเรียนอัสสัมชัญพาณิชยต์ต่ออีก 3 ปี อยู่ในโรงเรียนแห่งนี้บัณฑิต ฤทธิ์ถกล จะมีความโดดเด่นในเรื่องของการพูดทางภาษา อาทิ เข้าร่วม Young Speakers Club (YSC) ที่ได้รับการสนับสนุนจากสมาคม การฝึกพูดแห่งประเทศไทย นอกเหนือจากนั้นก็บัณฑิต ฤทธิ์ถกล ยังได้ทำกิจกรรมต่าง ๆ อาทิ ก่อตั้ง วงดนตรีเสียงประสาน และเป็นผู้รักษาประตูของฟุตบอลโรงเรียน เป็นต้น หลังจากจบการศึกษา จากอัสสัมชัญพาณิชยต์ เมื่อปี 2512 บัณฑิต ฤทธิ์ถกล ก็เข้าสู่ธุรกิจการพิมพ์และการออกแบบด้วยการ ร่วมหุ้นกับเพื่อนอีก 9 คนเพื่อตั้งบริษัทที่มีชื่อว่า TEN BRAINS เป็นบริษัทที่รับจ้างทำงานเกี่ยวกับการ ออกแบบ อาทิ ออกแบบบ้านและตึก โดยบัณฑิต ฤทธิ์ถกล อยู่ในแผนกโฆษณาเพราะเขามีทักษะด้าน การคิดสร้างสรรค์ การเขียน และการพูด เมื่อบริษัทเปิดมาได้ 2 ปี บริษัทก็เริ่มถึงจุดอิ่มตัวทำให้ต่าง คนก็แยกย้ายไปทำงานแห่งใหม่ ซึ่งบัณฑิต ฤทธิ์ถกล ได้มาทำงานในตำแหน่งพนักงานร่างจดหมาย ได้ตอบภาษาอังกฤษ ของบริษัท บางกอกอีเล็กทรอนิกส์, เป็นพนักงานเขียนคำโฆษณาให้กับบริษัท ไทรแอดส์ จำกัด, เป็นนักข่าวสายการเมืองให้กับ หนังสือพิมพ์รายวันภาษาอังกฤษ The Nation (2516) และเป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาโฆษณา วิชาภาษาอังกฤษ และวิชาการขาย ให้กับโรงเรียน พาณิชยต์

หลังจากเป็นนักข่าวสายการเมืองได้สักระยะ บัณฑิต ฤทธิ์ถกล ก็ได้ผันตัวเองมาเป็นนัก วิจัยภาพยนตร์และหัวหน้าข่าวบันเทิงให้กับหนังสือพิมพ์ *ประชาธิปไตย* และ *ชาวไทย* ใน นามปากกา ‘ทองผาณ’ และได้เริ่มรับงานเขียนบทภาพยนตร์ เรื่องแรกคือ *โบทัน* (2518) เป็น ภาพยนตร์ที่ดัดแปลงมาจากบทประพันธ์ของเสนห์ โกมารขุน หลังจากนั้นบัณฑิต ฤทธิ์ถกล ก็รับงาน เขียนบทและเป็นผู้ช่วยผู้กำกับกำกับภาพยนตร์ไปพร้อมกัน ไม่ว่าจะเป็น *เดียมท์* (2519), *เลื้อยภูเขา* (2522), *ทอง ภาค 2* (2522), *ผ่าปิ่น* (2523), *รักข้ามคลอง* (2524), *ไอ้ผาง ร.ฟ.ท.* (2525) การรับ หน้าที่เขียนบทภาพยนตร์ทำให้บัณฑิต ฤทธิ์ถกล ได้ร่วมงานกับผู้กำกับภาพยนตร์ชื่อดังสมัยนั้นไม่ว่า

จะเป็น คมน์ อรรถมเดช, ฉลอง รักดีวิจิตร, ชรินทร์ นันทนาคร และชาลี อินทรวิจิตร และที่สำคัญทำให้บัณฑิต ฤทธิธกล มีความรู้เกี่ยวกับการทำงานภาพยนตร์ในทุกส่วน อาทิ การทำฉาก เขียนบท การจัดแสง การลำดับภาพ การจัดมุมกล้อง และการจัดคิวนักแสดงและตัวประกอบ

ในปี 2526 บัณฑิต ฤทธิธกล ได้กำกับภาพยนตร์เรื่องแรกได้แก่ *คาดเชือก* (2527) ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการลงทุนร่วมกับเพื่อน ๆ โดยใช้เงินสร้างประมาณ 3 ล้านบาท ภาพยนตร์เข้าฉายเมื่อปี 2527 ได้รับ 2 รางวัลตุ๊กตาทอง ได้แก่ นักพากย์ยอดเยี่ยม และรางวัลผู้แสดงประกอบชายยอดเยี่ยม ในปีเดียวกันบัณฑิต ฤทธิธกล กำกับภาพยนตร์อีกเรื่อง ได้แก่ *มือเหนือเมฆ* (2527) และกำกับเรื่องต่อ ๆ มา ได้แก่ *คนดีที่บ้านด่าน* (2528), *คู่เวรวัยหวาน* (2528), *ด้วยเกล้า* (2530) อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์เหล่านี้ยังไม่สามารถสร้างชื่อให้กับบัณฑิต ฤทธิธกล จนกระทั่งในปี 2531 เขาได้สร้างภาพยนตร์เรื่อง *บุญชู ผู้น่ารัก* ที่สามารถสร้างรายได้ไปถึง 14 ล้านบาท และมีภาคใหม่ตามมาอีกมาก ได้แก่ *บุญชู 2 น้องใหม่* (2533), *บุญชู 5 เนื้อหอม* (2533), *บุญชู 6 โลกนี้คืออก สดสวย น่ารักน่าอยู่ ถั่วห่วย* (2534), *บุญชู 7 รักเธอคนเดียวตลอดกาลใครอย่าแตะ* (2536), และ *บุญชู 8 เพื่อเธอ* (2538) ความสำเร็จของภาพยนตร์ *บุญชู* ทำให้ภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ของบัณฑิต ฤทธิธกล ประสบความสำเร็จตามด้วยเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็น *ส.อ.ว.ห้อง 2 รุ่น 44* (2533), *อนึ่งคิดถึงพอสังเขป* (2535), และ *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* (2537) และ *อนึ่งคิดถึงพอสังเขป รุ่น 2* (2539) เป็นต้น หลังจากกำกับภาพยนตร์ *บุญชู 8* และ *อนึ่งคิดถึงพอสังเขป รุ่น 2* บัณฑิต ฤทธิธกล ก็ผันไปกำกับละครโทรทัศน์ แต่ไม่ได้ประสบความสำเร็จมากนัก และกลับมากำกับภาพยนตร์อีกครั้งในปี 2543 ในเรื่อง *สตาจค์* และ *14 ตุลา สงครามประชาชน* (2544) หลังกำกับภาพยนตร์อยู่หลายปีนั้น ในปี 2548 ก็ป่วยเป็นโรคไต และในวันที่ 1 ตุลาคม 2552 บัณฑิต ฤทธิธกล ได้เสียชีวิตจากอาการหัวใจวาย

ทรง ศรีเชื้อ

ทรง ศรีเชื้อ เกิดเมื่อวันที่ 20 มิถุนายน พ.ศ. 2495 หรือชื่อเดิม สุวัฒน์ ศรีเชื้อ อาชีพของทรง ศรีเชื้อมีหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นนักสถาปัตยกรรม ช่างภาพ นักเขียนเรื่องสั้น บทละคร บทภาพยนตร์ และผู้กำกับภาพยนตร์ ทรงเรียนจบสถาปัตยกรรม แต่เป็นคนชอบการอ่านและเขียนหนังสือ เขาเขียนเรื่องสั้นให้กับ *สังคมศาสตร์ปริทัศน์* ประมาณปี 2511-2514 และมีงานเขียนของตนเองตอนอายุ 20 ประมาณ 2 เล่ม คือ *สงครามในหลุมฝังศพ* และ *นอกเหนือการควบคุม* นอกจากนี้ ทรง ศรีเชื้อ ยังเขียนบทหนังละครเวทีเพื่อเล่นที่สถานบันเกเธ่ และบริติช เคาน์ซิล ต่อมาในปี 2521 ได้ก่อตั้งบริษัทรับเขียนบทภาพยนตร์ไทย และผันตัวเองเป็นผู้กำกับภาพยนตร์แนวสงคราม อาทิ *สัตว์สงคราม* (2523) ได้รับรางวัลตุ๊กตาทองใน สาขาบทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม, *มหาราชดำ* (2524) ได้รับรางวัลตุ๊กตาทอง ใน สาขากำกับศิลป์ยอดเยี่ยม และรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากสำนักนายกรัฐมนตรี, *ถล่มค่ายนรกจางซีฟู* (2525) ได้รับรางวัลตุ๊กตาทอง ในสาขากำกับศิลป์ยอดเยี่ยม

เยี่ยม และรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากมหกรรมภาพยนตร์อาเซียนที่ประเทศสิงคโปร์ *แหกนรก เวียดนาม* (2526), *นักรบประจัญบาน* (2527), *กัมพูชา* (2528) ได้รับรางวัลเพลงประกอบภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากมหกรรมภาพยนตร์เอเชียแปซิฟิกที่ประเทศญี่ปุ่น และรางวัลตุ๊กตาทอง ในสาขาเพลงประกอบยอดเยี่ยม และ *อุบัติโหด* (2531) ได้รับรางวัลตุ๊กตาทองในสาขานักแสดงยอดเยี่ยม และ ตัดต่อยอดเยี่ยม ภาพยนตร์ของทรง ศรีเชื้อ เป็นภาพยนตร์แนวสงครามทั้งหมด จนกระทั่งในปี 2532 ทรง ได้ผันตัวเองมาสร้างภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม ในภาพยนตร์เรื่อง *กลเกมแห่งความรัก* ได้รับรางวัลตุ๊กตาทองในสาขา บทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม

จอห์น อิงภากรณ์

จอห์น อิงภากรณ์ เกิดเมื่อวันที่ 19 กันยายน 2490 ที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ เป็นบุตรชายคนโตของนายป่วย อิงภากรณ์ และนางมาการ์เรต อิงภากรณ์ จอห์น อิงภากรณ์ จบการศึกษาด้านวิศวกรรมอิเล็กทรอนิกส์ จากมหาวิทยาลัยซัสเซกซ์ (Sussex) ที่ประเทศอังกฤษ และเข้ามาเป็นเป็นอาจารย์สอนวิชาฟิสิกส์ ในมหาวิทยาลัยมิดเดิล (ในปี 2514 - 2519) ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 จอห์น อิงภากรณ์ และคณาจารย์จากมหาวิทยาลัยชั้นนำของประเทศได้รวมตัวกันเพื่อนั่งถกเถียงประเด็นปัญหาสังคม อาทิ ปัญหาแรงงานและปัญหาความไม่เท่าเทียมกันระหว่างชนบทกับเมือง เป็นต้น จนกระทั่งในปี 2518 จอห์น อิงภากรณ์และเพื่อน ๆ ได้ตัดสินใจสร้างภาพยนตร์สารคดีเกี่ยวกับการต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์วี่ที่กำลังเป็นกระแสอยู่ในขณะนั้น ซึ่งนับเป็นผลงานด้านภาพยนตร์เรื่องแรกของจอห์น อิงภากรณ์ ทว่าเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ทำให้จอห์น อิงภากรณ์ ต้องลี้ภัยไปอยู่ต่างประเทศจึงไม่สามารถสร้างสรรค์ภาพยนตร์สารคดีเรื่องอื่น ๆ ได้อีก หลังจากเหตุการณ์ในประเทศไทยเข้าสู่ภาวะปกติ จอห์น อิงภากรณ์ ได้กลับมาประเทศไทย เขามาทำงานในด้านสังคมโดยเป็นผู้ประสานงานมูลนิธิมิตรไทย (2520 - 2523) และเข้าดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการมูลนิธิอาสาสมัครเพื่อสังคม (มอส.) (ปี 2523 - 2534) เขาทำงานอยู่กับ มอส. มากกว่า 10 ปี ก่อนจะผันตัวมาทำงานในโครงการการเข้าถึงเอดส์ (ACCESS) เพื่อช่วยเหลือผู้ติดเชื้อและสร้างความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับโรคเอดส์ให้กับสังคมไทย ในปีปัจจุบัน (2564) จอห์น อิงภากรณ์ ดำรงตำแหน่งเป็น สมาชิกวุฒิสภา กรุงเทพมหานคร, เลขานุการของคณะกรรมการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์ วุฒิสภา, ประธานคณะอนุกรรมการหลักประกันทางสังคม, เลขาธิการมูลนิธิเข้าถึงเอดส์, รองประธานกรรมการศูนย์คุ้มครองสิทธิด้านเอดส์ และเลขานุการโครงการวารสารข่าวทางอินเทอร์เน็ต ประชาไท และผู้อำนวยการโครงการอินเทอร์เน็ตเพื่อกฎหมายประชาชน (iLaw)

ภาคผนวก ค

รายนามภาพยนตร์แนวปัญหาสังคม ในทศวรรษ 2510 - ทศวรรษ 2530

ผู้กำกับ	ปีที่สร้าง	ชื่อภาพยนตร์
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2516	เขาซื้อกานต์
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2517	เทพิดาโรงแรม
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2519	เทวดาเดินดิน
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2520	ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2520	ล่า
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2521	กาม
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2523	อุกาฟ้าเหลือง
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2523	นายฮ้อยทมิฬ
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2526	มือปืน
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2527	อิสรภาพของทองพูน โคกโพ
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2528	ครูสมศรี
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2533	คนเลี้ยงช้าง
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2533	น้องเมีย
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2536	มือปืน 2 สาละวิน
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2537	เฮโรอีน
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2537	เสียชีวิตาย
หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล	2539	เสียชีวิตาย 2
สั๊กกะ จารุจินดา	2514	วิมานสลัม
สั๊กกะ จารุจินดา	2516	ตลาดพรมจารี
สั๊กกะ จารุจินดา	2517	มาแต่เลือด
สุรสีห์ ภาธรรม	2521	ครูบ้านนอก
สุรสีห์ ภาธรรม	2522	หนองหมาว้อ
สุรสีห์ ภาธรรม	2524	ครูวิบาก
สุรสีห์ ภาธรรม	2526	ผู้แทนนอกสภา
สุรสีห์ ภาธรรม	2528	หมอบ้านนอก
วิจิตร คุณาวุฒิ	2522	คนภูเขา
วิจิตร คุณาวุฒิ	2525	ลูกอีสาน

วิจิตร คุณาวุฒิ	2528	ผู้หญิงคนนั้นชื่อบุญรอด
บัณฑิต ฤทธิธก	2531	บุญชูผู้น่ารัก
บัณฑิต ฤทธิธก	2533	ส.อ.ว.ห้อง 2 รุ่น 44
บัณฑิต ฤทธิธก	2537	กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้
ยุทธนา มุกดาสนิท (กำกับร่วม)	2519	ทองปาน
ยุทธนา มุกดาสนิท	2521	เทพธิดาบาร์ 21
ยุทธนา มุกดาสนิท	2525	เทพธิดาโรงงาน
ยุทธนา มุกดาสนิท	2526	เงิน เงิน เงิน
ยุทธนา มุกดาสนิท	2527	น้ำพุ
ยุทธนา มุกดาสนิท	2528	ผีเสื้อและดอกไม้
ยุทธนา มุกดาสนิท	2530	หลังคาแดง
ยุทธนา มุกดาสนิท	2531	2482 นักโทษประหาร
ยุทธนา มุกดาสนิท	2534	วิถีคนกล้า
ชนะ คราประยูร	2517	สาวสิบเจ็ด (2517)
ชนะ คราประยูร	2518	ทางโค้ง
ชนะ คราประยูร	2521	วัยตกกระ
ชนะ คราประยูร	2523	วัยสวิง
ชนะ คราประยูร	2525	แม่เลือกเกิดไม่ได้
ชนะ คราประยูร	2529	ขบวนการคนใช้
ชนะ คราประยูร	2530	กว่าจะรู้เตียงสา
ชนะ คราประยูร	2530	เหยื่อ
ชนะ คราประยูร	2531	ทองประกายแสด
เพิ่มพล เขยอรุณ	2520	ชีวิตบัดซบ
เพิ่มพล เขยอรุณ	2521	เมืองในหมอก
เพิ่มพล เขยอรุณ	2521	เมืองขอมาน
เพิ่มพล เขยอรุณ	2522	สัญญาตญาณโหด
เพิ่มพล เขยอรุณ	2522	ไฟแดง
เพิ่มพล เขยอรุณ	2527	คนขวางโลก
เพิ่มพล เขยอรุณ	2532	คำพิพากษา
บรรจง โกศลวัฒน์	2528	นวลฉวี
บรรจง โกศลวัฒน์	2534	นายซีอู๋ แซ่อึ้ง

วรา ธรรมานนท์	2525	พ่อค้าแม่ขาย
ศรีไพร ใจพระ	2525	คุณนายซาอุ
-	2528	สามล้อ ซี.5
คิต สุวรรณศรี	2522	คนกลางแดด
จอน อึ้งภากรณ์	2518	การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร์ว
มานพ อุดมเดช	2524	ประชาชนคนนอก
มานพ อุดมเดช	2534	กะโหลกบางตายช้า กะโหลกหนาตายก่อน
สุรพงษ์ พินิจคำ	2519	! อัศจรรย์
ม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล	2530	นางนวล
อังเคล	2530	ดีแตก
ทรง ศรีเชื้อ	2531	อุบัติโหด
ทรง ศรีเชื้อ	2532	กลเกมแห่งความรัก
ทรง ศรีเชื้อ	2534	มามาซัง
ณรงค์ จารุจินดา	2531	ตลาดพรหมจารี
ชูชัย งามอาจชัย	2533	ต้องปล้น

หมายเหตุ รายนามภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งของการค้นคว้าของผู้วิจัยวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมอาจมีจำนวนมากกว่านี้ แต่ด้วยข้อจำกัดด้านเวลาและแหล่งสืบค้นข้อมูลจึงมีอาจคาดเป็นตัวเลขได้อย่างชัดเจน

ภาคผนวก ง

รายนามแหล่งค้นคว้าภาพยนตร์และเอกสารที่เกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์

สถานที่ค้นคว้า	แหล่งค้นคว้า
หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) จังหวัดนครปฐม	- ห้องสมุดและโสตทัศนสถาน เชิด ทรงศรี - หมวดสื่อโสตทัศน - หมวดหนังสือเฉพาะด้านภาพยนตร์ - สื่อโสตทัศนออนไลน์ (Film Archive Thailand (หอภาพยนตร์)) https://www.youtube.com/c/FilmArchiveThailand
หอสมุดแห่งชาติ	- หมวดวารสารและหนังสือพิมพ์
หอจดหมายเหตุแห่งชาติ	- หมวดเอกสารประมวลข่าวเหตุการณ์สำคัญ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	- สำนักวิทยทรัพยากร - สำนักวิทยทรัพยากร สาขาอาคารจามจุรี 10 - ห้องสมุดคณะนิเทศศาสตร์ - ศูนย์สารนิเทศมนุษยศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ - ห้องสมุดคณะรัฐศาสตร์ - ศูนย์สารสนเทศประเทศไทยและประชาคมอาเซียน
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์	- หอสมุดปรีดี พนมยงค์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ	- ห้องสมุดคณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน - สำนักหอสมุดกลาง

ภาคผนวก จ

รายนามนิตยสาร วารสารไทย และหนังสือพิมพ์ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ของวิทยานิพนธ์

นิตยสาร วารสาร และหนังสือพิมพ์	แหล่งค้นคว้า
นิตยสารหนังและวิดีโอ (ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 ปี 2536 - ปีที่ 3 ฉบับที่ 22 ปี 2538) นิตยสาร (ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 ปี 2531 - ปีที่ 7 ฉบับที่ 4 ปี 2522)	- ห้องสมุดและโสตทัศนสถาน เชิด ทรงศรี หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) - สำนักหอสมุดแห่งชาติ - ห้องสมุดคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<p>นิตยสารชีเนแม็ก</p> <p>ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 ปี 2537 - ปีที่ 3 ฉบับที่ 72</p> <p>ปี 2540)</p>	- หอสมุดแห่งชาติ
<p>นิตยสารสตาร์พิก</p> <p>(ปี 2531 – 2561)</p>	- ห้องสมุดและโสตทัศนสถาน เขต ทรงศรี หอ ภาพยนตร์ (องค์การมหาชน)
<p>วารสารหนังสือไทย</p> <p>(-)</p>	- ห้องสมุดและโสตทัศนสถาน เขต ทรงศรี หอ ภาพยนตร์ (องค์การมหาชน)
<p>นิตยสารสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์</p> <p>(ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 ปี 2497)</p>	- หอสมุดปรีดี พนมยงค์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
	- สำนักวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
<p>นิตยสารมติชนสุดสัปดาห์</p> <p>(เริ่มปี 2531-ปัจจุบัน (2564))</p>	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
<p>นิตยสารเนชั่นสุดสัปดาห์</p> <p>(ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 ปี 2535)</p>	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
<p>นิตยสารสู่อานาคต</p> <p>(ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 ปี 2524 – ปีที่ 8 ปี 2531)</p>	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
<p>นิตยสารชาวกรุง</p> <p>(ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 ปี 2494 - ปีที่ 29 พ.ศ.</p> <p>2523)</p>	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
<p>นิตยสารศิลปวัฒนธรรม</p> <p>(ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 ปี 2522-ปัจจุบัน (2564))</p>	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
	- หอสมุดปรีดี พนมยงค์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
	- สำนักวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	- สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
<p>นิตยสารสารคดี</p> <p>(ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 ปี 2528)</p>	- สำนักวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	- สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
<p>นิตยสารถนนหนังสือ</p> <p>(ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 ปี 2526 - ปีที่ 4 ปี 2529)</p>	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
<p>นิตยสารสีสัน</p> <p>(ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 ปี 2531 - ปีที่ 4 ปี 2535)</p>	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
<p>นิตยสารแม่และเด็ก</p>	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ

นิตยสารรักลูก	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
นิตยสารหญิงยุคใหม่	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
นิตยสารแพรว	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
(ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 ปี 2522 - ปีที่ 19 ปี 2540)	- สำนักวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
วารสารสังคมพัฒนา	- หอสมุดปรีดี พนมยงค์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
หนังสือพิมพ์ไทยรัฐ	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
(ปี 2493 - ปัจจุบัน (2564))	
หนังสือพิมพ์สยามรัฐ	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
(ปี 2493 - ปัจจุบัน (2564))	- หอสมุดปรีดี พนมยงค์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
หนังสือพิมพ์มติชน	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
(ปี 2521 - ปัจจุบัน (2564))	- หอสมุดปรีดี พนมยงค์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
หนังสือพิมพ์ชาวไทย	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
(-)	- หอสมุดปรีดี พนมยงค์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
หนังสือพิมพ์เดลินิวส์	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
(ปี 2507 - ปัจจุบัน (2564))	
หนังสือพิมพ์ประชาธิปไตย	- สำนักหอสมุดแห่งชาติ
(ปี 2502-2519)	- หอสมุดปรีดี พนมยงค์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

บรรณานุกรม



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล

อภิสิทธิ์ ปานอิน

วุฒิการศึกษา

ศิลปศาสตรบัณฑิต (ประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยนเรศวร



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY