การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2541 - 2542

นาย วิชชา สันทนาประสิทธิ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตร์มหาบัณฑิต
สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2543
ISBN 974-13-0639-3
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE PORTRAYAL OF MASCULINITIES IN THAI MOVIES FROM 1998 TO 1999

MR. WITCHA SANTANAPRASIT

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of Master of Arts in Mass Communication

Department of Mass Communication

Faculty of Mass Communication

Chulalongkorn University

Academic Year 2000

ISBN 974-13-0639-3

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2541-2542
โดย	นาย วิชชา สันทนาประสิทธิ์
สาขาวิชา	การสื่อสารมวลชน
อาจารย์ที่ปรึกษา	อาจารย์ ดร. กิตติ กันภัย

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ จุมพล รอดคำดี)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร. อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษา
(อาจารย์ ดร. กิตติ กันภัย)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ อวยพร พานิช)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิชชา สันทนาประสิทธิ์ : การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทยระหว่างปีพ.ศ. 2541-2542. (The PORTRAYAL OF MASCULINITIES IN THAI MOVIES FROM 1998 TO 1999) อ. ที่ปรึกษา : อ.ดร.กิตติ กันภัย, 171 หน้า. ISBN 974-13-0639-3.

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อทำความเข้าใจถึงภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทย และปฏิสัมพันธ์ระหว่างชายและหญิงในภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน ที่แสดงให้เห็นถึงการสานต่อแนวคิดและอุดมการณ์ทางสังคมเกี่ยวกับเรื่องบทบาททางเพศผ่านเนื้อหาของภาพยนตร์ โดยผู้วิจัยได้เลือกตัวอย่างภาพยนตร์ไทยที่ออกฉายในปี พ.ศ. 2541-2542 ทั้งหมด 12 เรื่อง เพื่อวิเคราะห์ภาพความเป็นชาย และโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชาย และหญิงที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์

ผลการวิจัย พบว่าภาพยนตร์มีส่วนในการนำเสนอภาพความเป็นชายผ่านเนื้อหาของตัวภาพยนตร์เอง ซึ่งลักษณะของความเป็นชายที่ถูกถ่ายทอด และนำเสนอในภาพยนตร์นั้น แบ่งออกได้เป็นสองลักษณะ คือ ความเป็นชายแบบเก่าที่นำเสนอภาพความเป็นชายที่เป็นไปตามค่านิยม กระแสหลัก เช่น ผู้ชายต้องเข้มแข็ง มีอำนาจ มีความเป็นผู้นำ และความเป็นชายแบบใหม่ ที่ประกอบไปด้วย ภาพผู้ชายแบบผสม คือภาพของผู้ชายที่เป็นการผสมผสานระหว่างภาพความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก กับความเป็นชายแบบใหม่ที่มีความอ่อนไหว มีข้อบกพร่อง ไม่ได้สมบูรณ์แบบเสมอไป และภาพผู้ชายแบบอ่อนแอ ที่เป็นภาพตรงกันข้ามกับภาพความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก

ในส่วนของการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างชาย และหญิงในภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน ผลที่ได้พบว่าความสัมพันธ์ระหว่างชายและหญิงในภาพยนตร์ มักจะสะท้อนความหมายที่ไม่เท่าเทียมกันในเชิงอำนาจ ซึ่งก็เป็นไปตามกระแสหลักของสังคมที่ให้ความสำคัญกับผู้ชายมากกว่าผู้หญิง ในขณะที่ผู้ชายถูกนำเสนอในลักษณะของผู้นำ เป็นคนเข้มแข็งกล้าหาญ ผู้หญิงมักถูกนำเสนอในลักษณะตรงกันข้าม คือมักเป็นผู้ตาม และเป็นผู้ที่ต้องอยู่ในการคุ้มครองป้องกันจากผู้ชายเสมอ ๆ ลักษณะดังกล่าวนั้น เป็นไปตามกระแสค่านิยมของสังคมที่ถืออำนาจผู้ชายเป็นใหญ่นั่นเอง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา การสื่อสารมวลชน ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา การสื่อสารมวลชน ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....

ปีการศึกษา 2543 ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม.....

4185143328: MAJOR: MASS COMMUNICATION

KEY WORD: PORTRAYAL/MASCULINITY/THAI MOVIES

WITCHA SANTANAPRASIT: THE PORTRAYAL OF MASCULINITIES IN THAI MOVIES FROM 1998 TO 1999. THESIS ADVISOR: KITTI GUNPAI, Ph.D, 171 pp.ISBN 974-13-0639-3.

The study aims to analyse the portrayal of masculinities contents and the interaction between men and women in the Thai movies which reflect the stereotypical perceptions of society on social values and gender ideologies. The twelve movies shown from 1998 to 1999 were selected for textual analysis.

The results of this study reveal that movies portrayed masculinities in two categories: 1) The social mainstream traits, such as men should be strong, dominant and possess leadership; 2) avantgarde masculinities, such as the combination betweenthe mainstream traits and the new stereotype (being sensitive, complicated and imperfect), and the weak portrayals.

Furthermore, the analysis of interaction between men and women in the movies has shown the unequality of power. This kind of interaction is relevant to the relationshipbetween men and women themselves in the society. The society values the power of males and their domination. Men are always portray as the leader and the stronger while women are always portray as the follower and the weaker. The research findings also imply that this interaction is based on the patriarchal society.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department Mass Communication Student's signature .....

Field of study Mass Communication Advisor's signature .....

Academic year 2000 Co-advisor's signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ได้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี จากความช่วยเหลืออย่างเต็มที่ของอาจารย์ ดร.กิตติ กันภัย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ได้สละเวลาให้คำแนะนำปรึกษา ให้ข้อคิดเห็นในการทำวิจัยครั้งนี้ และรวมไปถึงการให้กำลังใจตลอดสามปีที่ผู้วิจัยได้คร่ำเคร่งอยู่กับงานวิจัยชิ้นนี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.กิตติ กันภัย เป็นอย่างสูง และจะระลึกถึงความกรุณาของท่านในครั้งนี้ตลอดไป

นอกจากนี้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ รศ.ดร.อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ และรศ.อวยพร พานิช กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รวมไปถึง รศ.ดร.กาญจนา แก้วเทพ และ ดร.รุจิระ โรจนประภายนต์ ที่ได้ให้กำลังใจ ข้อแนะนำ คำติติง วิพากษ์วิจารณ์ ให้งานวิจัยชิ้นนี้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

วิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ ยังคงได้รับความร่วมมือ และช่วยเหลือจากเจ้าหน้าที่ของบริษัทฟิล์มบางกอก, บริษัทบัดดี้ ฟิล์ม และคุณนนทรีย์ นิมิบุตร ที่ได้อนุญาตให้ผู้วิจัยได้พบ และทำการสัมภาษณ์ หารายละเอียดเพิ่มเติมเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยในบางแง่มุมที่ผู้วิจัยไม่สันทัดด้วย

ท้ายนี้ ผู้วิจัยขอขอบคุณพ่อ และแม่ ที่ให้กำลังใจ และคอยช่วยเหลือผู้วิจัยตลอดช่วงการทำวิทยานิพนธ์ที่ยาวนานถึงสามปีครั้งนี้ และขอขอบคุณเพื่อน ๆ ปริญญาโทร่วมรุ่น ได้แก่ สุจิตรา, สุดาวรรณ, พิชญ์สินี, อภิวรรณ, ดวงดาว, ปริญญา, นันทวรรณ, พนิดา และอารียา และเพื่อน ๆ คนอื่น ๆ ที่ไม่ได้กล่าวถึง ที่คอยสนับสนุนให้แรงใจ กำลังใจ คำปลอบใจ และข้อติติง ที่ทำให้ผู้วิจัยอดทนต่อสู้กับอุปสรรคต่าง ๆ มาจนถึงวันนี้ได้อย่างตลอดรอดฝั่ง

และที่จะลืมไม่ได้ ก็คือ พี่ปู สุธันยา เขินไพร และพี่ชัยยา เจริญสุขเลิศวิทยา เจ้าหน้าที่ประจำภาควิชา ที่ดูแล และคอยช่วยเหลือผู้วิจัยอย่างสม่ำเสมอ นับตั้งแต่ผู้วิจัยเริ่มต้นชีวิตนิสิตปริญญาโทที่ภาควิชา จนกระทั่งจบการศึกษา

วิชชา สันทนาประสิทธิ์

มีนาคม 2544

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

		หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย		ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		จ
กิตติกรรมประกาศ		ฉ
สารบัญตาราง		ฌ
สารบัญภาพ		ญ
บทที่		
1	บทนำ	1
	ความเป็นมา และความสำคัญของปัญหา	1
	ปัญหานำการวิจัย	5
	วัตถุประสงค์ของการวิจัย	5
	ข้อสันนิษฐานของการวิจัย	5
	ขอบเขตการวิจัย	6
	นิยามศัพท์	6
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	8
2	แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	9
	แนวคิด และทฤษฎี	9
	เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	23
3	วิธีดำเนินการวิจัย	29
	ประชากร และกลุ่มตัวอย่าง	29
	ข้อมูล แหล่งข้อมูล และวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล	55
	ระยะเวลาในการเก็บข้อมูล	56
	การวิเคราะห์ข้อมูล	56
	การตรวจสอบข้อมูล	57
	การนำเสนอข้อมูล	57
4	การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทย	59
	การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “วัยระเริง”	63
	การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “CCJ แสบฟ้าแลบ”	68
	การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “เสือ โจรพันธุ์เสือ”	73

การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง "ฟ้า" 79
การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง "กล่อง" 82
การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง "303 กลัว/กล้า/อาฆาต" 86
การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง "สวัสดีบ้านนอก"... 91
การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง "คนจรฯลฯ" 94
การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง "ล่าระเบิดเมือง" ... 97
การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง "นางนาก" 100
การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง "รัก-ออกแบบไม่ได้" 103
การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง "เรื่องตลก 69" 108
สรุปภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทย..... 110

5 การวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในภาพยนตร์ไทย 116
สรุปปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย-หญิงในภาพยนตร์ไทย และ
โครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในสังคมไทย..... 143

6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 147
สรุปผลการวิจัย 147
ข้อจำกัดในการวิจัย..... 154
ข้อเสนอแนะ..... 155

รายการอ้างอิง..... 156
ภาคผนวก..... 159
ประวัติผู้เขียน..... 161

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
2.1	ตารางแสดงคุณลักษณะที่เป็นแบบตายตัวของผู้ชาย และผู้หญิง.....	17
3.1	ตารางแสดงรายชื่อภาพยนตร์ที่ออกฉายในปี พ.ศ. 2541 จำแนกตามประเภทของภาพยนตร์ และรายได้.....	31
3.2	ตารางแสดงรายชื่อภาพยนตร์ที่ออกฉายในปี พ.ศ. 2542 จำแนกตามประเภทของภาพยนตร์ และรายได้.....	32
3.3	ตารางจำแนกจำนวนของภาพยนตร์ไทยในแต่ละปี และจำนวนภาพยนตร์ที่ถูกเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่างในแต่ละปี.....	33
3.4	ตารางรายละเอียดของภาพยนตร์ที่ถูกเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่างเรียงตามลำดับรายได้.....	34
4.1	ตารางจำแนกตัวละครที่เลือกศึกษาในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง.....	61
5.1	ตารางจำแนกคู่ปฏิสัมพันธ์จากตัวละครที่เลือกศึกษาในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง	117

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
2.1	แผนภาพแสดงความสัมพันธ์กรอบแนวคิดในการวิเคราะห์.....	27

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ในประวัติศาสตร์การศึกษาของสื่อสารมวลชน (Media Studies) นั้น เป็นที่สังเกตได้ว่า ประเด็นเรื่อง "บทบาททางเพศ" (Gender) มักจะเป็นประเด็นที่นักวิชาการ ไม่ว่าจะเป็นทฤษฎีหน้าที่นิยม (Functionalism) หรือทฤษฎีวิพากษ์ (Critical Theory) มองข้าม ไม่ได้ให้ความสำคัญเทียบเท่ากับการวิพากษ์ หรือวิเคราะห์ในเรื่องชนชั้น หรือเชื้อชาติ (D.McQuail, 1994 อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2541)

อย่างไรก็ดี อาจจะพบงานวิจัยบางชิ้นในประวัติศาสตร์ของการศึกษาของสื่อสารมวลชนไทย ที่อาศัยเกณฑ์ในเรื่อง "เพศ" ปะปนอยู่บ้าง เช่น การศึกษาว่าผู้ชายชอบดูรายการอะไร หรือผู้หญิงชอบดูรายการอะไร เป็นต้น แต่ผลสรุปที่ได้จากงานวิจัยชิ้นดังกล่าวนั้น เป็นผลสรุปที่ผิวเผินเท่านั้น เพราะว่าตามปกติแล้ว ผู้ชาย ซึ่งมักจะชอบสิ่งที่เป็นจริงเป็นจัง หรือท้าทาย ย่อมจะให้ความสนใจกับรายการข่าวสาร หรือรายการกีฬา ในขณะที่ผู้หญิง ซึ่งมักจะชอบสิ่งที่สวยงาม สนุกสนาน ก็จะให้ความสนใจกับรายการละคร หรือรายการแฟชั่นโชว์ เป็นต้น งานวิจัยดังกล่าวเหล่านั้น ยังขาดการตั้งคำถามในประเด็นสำคัญ ๆ เกี่ยวกับที่มาที่ไป หรือสาเหตุต่าง ๆ เช่น "เพราะเหตุใดผู้หญิง-ผู้ชายจึงมีรสนิยมชอบรายการประเภทนั้น ๆ" หรือ "ถ้ารสนิยมของผู้หญิง-ผู้ชายเป็นเช่นดังที่กล่าวไว้แล้ว จะส่งผลอย่างไรในอนาคต" ข้อสรุปดังกล่าวจึงสอดคล้องเชื่อมโยงกับคำกล่าวของ D.McQuail (1994) ที่ว่า "ไม่ว่าจะเป็นทฤษฎีทางด้านสังคมศาสตร์ หรือนิเทศศาสตร์ สำนักใดก็ตาม มักจะมองข้ามประเด็นเรื่อง "ความเป็นหญิง" (Femininity) "ความเป็นชาย" (Masculinity) หรือ "บทบาททางเพศ" (Gender) อย่างหน้าตาเฉยไปเสียทุกสำนัก"

การศึกษาโดยการใช้ประเด็นในเรื่องบทบาททางเพศ ความเป็นหญิง หรือความเป็นชาย จึงไม่ต่างไปจากห่วงโซ่ข้อ ที่ขาดหายไปในการศึกษาของสื่อสารมวลชนทั้งของไทย และต่างประเทศ จนกระทั่ง ในช่วงทศวรรษ 1960-1970 ซึ่งเป็นยุคสมัยที่ทฤษฎีที่กล่าวถึงผลกระทบและพลังอำนาจของสื่อ (Impact Study) เริ่มที่จะหมดความนิยมลงไป แนวคิดที่กล่าวถึงหน้าที่ของสื่อมวลชนในการสะท้อนความเป็นไปของสังคม (Reflector) จึงถูกนำเสนอขึ้นมา วิธีการศึกษาที่นำมาใช้ในการวิจัย ก็คือ การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ซึ่งเป็นการศึกษาที่เป็นเสมือนการเติมเต็มภาพสมบูรณ์ของห่วงโซ่ทางวิชาการ ด้วยการสร้างห่วงโซ่ข้อที่ขาดหายไปขึ้นมา

ทดแทน กล่าวคือ หลังจากนี้เป็นต้นไป การศึกษาโดยการใช้ประเด็นบทบาททางเพศ การศึกษาเกี่ยวกับความเป็นหญิง และความเป็นชาย ก็ได้กลายเป็นประเด็นทางการศึกษา ที่เริ่มต้นจะมีผู้ให้ความสนใจกันอย่างกว้างขวางมากขึ้น

ทว่า สิ่งที่เป็นข้อสังเกตที่ชัดเจนถัดมา ก็คือ การศึกษาเกี่ยวกับบทบาททางเพศ หรือความเป็นหญิง-ความเป็นชายนั้น มีแนวโน้มที่จะให้ความสำคัญกับการศึกษาความเป็นหญิง (Femininity) มากกว่าความเป็นชาย (Masculinity) ดังที่กาญจนา แก้วเทพ(2539) ได้ทำการสำรวจสถานภาพขององค์ความรู้ เรื่อง “สตรีกับสื่อมวลชนไทย” ตั้งแต่ปี 2520 - 2534 และพบว่าในเวลา 15 ปี มีผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องอยู่ประมาณ 83 เล่ม รวมทั้งยังมีแนวโน้มที่จะมีงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพิ่มมากขึ้นทุกที

พอที่จะกล่าวโดยสรุปได้ว่ากระแสความตื่นตัวของผู้หญิงทั้งในสังคมทั่วไป รวมไปถึงขบวนการเรียกร้องสิทธิสตรี (Feminism) นั่นเอง ที่ก่อให้เกิดกระแสการตื่นตัวในการศึกษาเกี่ยวกับ “ผู้หญิง” มากขึ้น แต่อย่างไรก็ดี ก็อาจจะกล่าวได้ว่าการศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิงทำให้การศึกษาเกี่ยวกับ “ผู้ชาย“ ถูกให้ความสนใจติดตามกันมา ก่อให้เกิดเป็นการสำรวจตรวจสอบ และวิพากษ์วิจารณ์ภาพลักษณ์ของผู้ชาย เพื่อที่จะนำมาเป็นข้อสรุปเชิงเปรียบเทียบกับภาพลักษณ์และตัวตนของความเป็นหญิงที่ศึกษากันมาแล้ว

ถึงกระนั้นก็ตามงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา “ความเป็นชาย” (Masculinity) ในสื่อมวลชนนั้นก็ยังมีไม่มากนัก จากการสำรวจวิทยานิพนธ์ของนิสิตปริญญาโทคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พบว่า มีวิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับ “ความเป็นชาย“ ในสื่อสารมวลชน แค่เพียง 2 เรื่อง ได้แก่ “การวิเคราะห์เนื้อหาการนำเสนอภาพความเป็นชายในโฆษณาเบียร์สิงห์“ ของ กำจร หลุยส์ยะพงษ์ (2539) และ “การนำเสนอภาพความเป็นชายในเพลงไทยสมัยนิยม : การวิเคราะห์นักร้องชายยอดนิยม ระหว่างปี 2531-2533“ ของอมรรัตน์ รัตนภาสุร (2534) ซึ่งวิทยานิพนธ์ทั้งสองเรื่องดังกล่าวนั้น เป็นการวิจัยในเชิงแยกย่อย และได้ภาพความเป็นชายในลักษณะเฉพาะส่วน ไม่สามารถครอบคลุมความหมายของความเป็นชายในสังคมไทยได้อย่างละเอียดทั้งหมด กล่าวคือ งานวิจัยทั้งสองชิ้นดังกล่าวเลือกที่จะทำการวิจัยจากสื่อที่มีลักษณะที่มีความจำกัด ทั้งทางด้านเวลา หรือรูปแบบ จึงทำให้เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับ “ความเป็นชาย” ถูกจำกัดตามไปด้วย ภาพที่ปรากฏในสื่อโฆษณา หรือสื่อดนตรีจึงเป็นภาพที่อาจกล่าวได้ว่าเป็นแค่เพียงบทสรุปลักษณะความเป็นชายเฉพาะส่วนเท่านั้น และภาพดังกล่าวส่วนใหญ่ก็จะ

เป็นภาพในลักษณะที่เป็นภาพสะท้อนแง่มุมของผู้ชายในด้านเดียว หรือวนเวียนอยู่ในรูปแบบเดิม ๆ เช่น เป็นผู้นำ เป็นคนเก่ง เป็นผู้ชายห้าวหาญ เข้มแข็ง หรือเป็นผู้ชายสุภาพ เงียบขรึม เป็นต้น

ด้วยเหตุนี้เอง จึงทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาการนำเสนอภาพ "ความเป็นชาย" ที่ปรากฏอยู่ในสื่ออื่น ๆ นอกเหนือไปจากสื่อโฆษณา และสื่อดนตรีดังที่ได้กล่าวถึงไปแล้ว เพื่อที่จะเติมเต็มและนำไปประกอบสร้างเป็นองค์ความรู้เกี่ยวกับ "ความเป็นชายไทยในสังคมไทย" ให้ได้ภาพที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งในที่นี้ ผู้วิจัยได้เลือกที่จะศึกษา "ความเป็นชาย" ที่ปรากฏในสื่อภาพยนตร์เป็นประเด็นในการศึกษา

Abbott (1992) และ Doyle (1989, 1995) (อ้างถึงใน กำจร หลุยส์ยะพงษ์, 2539) ได้วิเคราะห์ว่า ความเป็นชายเป็นส่วนหนึ่งที่สื่อมวลชน นำเสนอต่อคนในสังคม โดยผ่านสื่อต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น ภาพยนตร์, วิทยุ-โทรทัศน์, สื่อสิ่งพิมพ์ ฯลฯ โดยความเป็นชายที่สื่อมวลชนนำเสนอนั้น ก็คือ ความเป็นชาย ที่สังคมเป็นผู้สร้างขึ้น อันเนื่องมาจากสื่อมวลชนอยู่ภายใต้โครงสร้างของสังคม จึงย่อมนำเสนอความจริงในกรอบของสังคมนั้น ซึ่งก็เท่ากับว่า สื่อมวลชนจะสะท้อนภาพความเป็นชายในสังคมให้คนในสังคมได้รับรู้ และเป็นเสมือนต้นแบบให้กับคนในสังคมควบคู่กันไปด้วย

ดังนั้น การศึกษาการนำเสนอภาพ "ความเป็นชาย" ในภาพยนตร์ จึงเป็นการศึกษาที่มีความน่าสนใจเป็นอย่างมาก และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ภาพยนตร์นั้น มีลักษณะของการเป็นสื่อที่สะท้อนภาพของสังคม (Reflector) ได้ชัดเจน และลึกซึ้งกว่าสื่อโฆษณา หรือสื่อดนตรี

ถึงแม้ว่าภาพยนตร์จะถูกจัดให้อยู่ในส่วนของสื่อมวลชนที่มีจุดมุ่งหมายซึ่งเป็นที่ยอมรับกันในฐานะสื่อบันเทิงมากกว่าด้านอื่นใดก็ตาม ทว่านักสังคมวิทยา และนักนิเทศศาสตร์หลาย ๆ คนก็ยังคงให้ความเห็นว่าสิ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์กับสิ่งที่เกิดขึ้นในความเป็นจริงนั้น มีส่วนที่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันอยู่อย่างเห็นได้ชัด ดังที่ Michael Wood (1975) (อ้างถึงในบงกช เศวตามร์, 2532) ได้กล่าวไว้ว่าเราสามารถจะตีความ และเชื่อมโยงหาความสัมพันธ์ จากสิ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์ย้อนกลับมาสู่ความเป็นจริงในชีวิตได้ ทั้งนี้ เนื่องจากภาพยนตร์เป็นศิลปะแห่งมหาชน (Popular Arts) แขนงหนึ่งที่ทำหน้าที่ถ่ายทอดประสบการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในชีวิตของเรา ทั้งที่เรารับรู้อย่างเปิดเผยภาคภูมิใจ และส่วนที่เราเก็บปิดบังซ่อนมันไว้ในหลืบมุมของจิตใจ

ในอีกบางแง่มุม ภาพยนตร์ก็ยังช่วยหยิบยกประเด็นปัญหาที่มีอยู่ในสังคม ในช่วงระยะเวลานั้น ๆ มาเสนอ ตัวอย่างเช่น ภายหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ภาพยนตร์ไทยหลาย เรื่องในช่วงนั้น ก็นำเสนอภาพของตัวละครเอกที่มีปณิธานที่จะรับใช้สังคมอย่างจริงจัง อาทิเช่น ตัวละคร “หมอกานต์” ในภาพยนตร์เรื่อง “เขาชื่อกานต์” เป็นต้น

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่าความเป็นชายนั้น เป็นค่านิยมประการหนึ่งที่สังคมได้สร้างขึ้น และเป็นความจริงที่มีอยู่แล้วในสังคม ดังนั้น ภาพยนตร์ ซึ่งจัดเป็นสื่อมวลชนประเภทหนึ่งก็ต้องทำหน้าที่นำเสนอค่านิยม “ความเป็นชาย” ที่มีอยู่ในสังคม เพื่อก่อให้เกิดกระบวนการรับรู้ และเรียนรู้สืบต่อกันไปจากคนในสังคม

ทว่า การที่ได้กล่าวว่า “ความเป็นชาย“ ที่ปรากฏในสื่อภาพยนตร์ น่าจะเป็นภาพความเป็นชายที่กว้าง และครอบคลุมความเป็นชายส่วนใหญ่ในสังคมได้มากกว่าสื่อโฆษณา หรือสื่อดนตรีนั้น เป็นเพราะว่าลักษณะของสื่อภาพยนตร์เป็นสื่อที่สามารถนำเสนอเนื้อหาได้ในระยะเวลาที่นานกว่าสื่อโฆษณา หรือสื่อดนตรี ซึ่งมักจะเน้นแค่เรื่อง, ภาพ หรือเสียงที่ติดหู โดยอาจจะสอดแทรกประเด็นความเป็นชายลงไปด้วยบ้าง แต่ว่าไม่ได้ลึกซึ้ง หรือละเอียดเท่าไรนัก เพราะเนื้อหาในโฆษณามีความจำกัดทางด้านเวลา จึงจำเป็นต้องนำเสนอเนื้อความที่สั้น และกระชับ ในขณะที่เพลงต่าง ๆ ก็เป็นการนำเสนอภาพความเป็นชายในลักษณะที่ผิวเผิน หรือแค่เพียงเฉพาะส่วนเท่านั้น เช่น เพลงร็อค ซึ่งถูกมองกันว่าเป็นเพลงสำหรับผู้ชาย นักร้องก็มักจะต้องแต่งตัวในสไตล์ที่มีลักษณะเป็น “จิ๊กโก๋” เป็นต้น ดังนั้น “ความเป็นชาย” ในสื่อภาพยนตร์ ซึ่งเป็นสื่อที่เป็นที่ยอมรับกันว่ามีความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งที่ปรากฏในโลกแห่งความเป็นจริง กับสิ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์ (เช่นประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคม เป็นต้น) จึงน่าจะเป็นข้อสรุปในการวิเคราะห์ “ความเป็นชาย” ในสังคมไทยได้อย่างกว้างขวาง และจริงจังมากกว่าสื่อโฆษณา หรือสื่อดนตรี ที่มีผู้ทำการวิจัยไปบ้างแล้ว

อย่างไรก็ตาม เมื่อกล่าวถึง “ความเป็นชาย“ ในภาพยนตร์แล้ว ก็ไม่ได้หมายความว่าจะเป็นการตัดขาด ไม่กล่าวถึงผู้หญิงที่มีอยู่ในภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ เลย เพราะว่าถ้าหากจะเลือกศึกษาเรื่องผู้ชาย โดยไม่พูด ไม่สนใจผู้หญิงเลย ก็จะเป็นการมองแค่ด้านเดียว ดังนั้น งานวิจัยเรื่องการนำเสนอภาพ “ความเป็นชาย“ ในภาพยนตร์ไทย ระหว่างปี พศ. 2541-2542 นี้ จะไม่ได้มุ่งหาผลสรุปอยู่ที่ประเด็นที่ว่าความเป็นชายที่พบในภาพยนตร์ สอดคล้อง หรือแตกต่างอย่างไร กับความเป็นชายในปริบทสังคมไทย แต่จะมองภาพรวมต่อเนื่องไปว่า ความเป็นชายที่พบจากงานวิจัยชิ้นนี้ มีปฏิสัมพันธ์อย่างไรต่อความเป็นหญิงในสังคมไทย ซึ่งทั้งนี้ “ความเป็นหญิง“ ใน

สังคมไทย จะพิจารณาจากปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์ที่เลือกมาเป็นกลุ่มตัวอย่างในการวิเคราะห์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นดังกล่าวด้วย เป็นสำคัญ

ปัญหานำการวิจัย

1. ภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์เป็นอย่างไร
2. ความเป็นชายที่ปรากฏในภาพยนตร์ดังกล่าว มีความสัมพันธ์กับความเป็นหญิงในภาพยนตร์เรื่องเดียวกันอย่างไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาภาพของ “ความเป็นชาย“ ที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์
2. เพื่อให้ทราบถึงความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นชายที่ปรากฏในภาพยนตร์ดังกล่าวกับความเป็นหญิงในภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน

ข้อสันนิษฐานในการวิจัย

เพราะว่า “ความเป็นชาย“ (Masculinity) เป็นความเป็นจริง (Reality) ชนิดหนึ่ง ที่ถูกสร้างขึ้น โดยสังคม ดังนั้นภาพยนตร์ ซึ่งเป็นสื่อมวลชนแขนงหนึ่ง จึงได้ทำหน้าที่ถ่ายทอด “ความเป็นชาย” ที่ปรากฏอยู่ในสังคมผ่าน “เนื้อหา” ของภาพยนตร์นั่นเอง ซึ่ง “ความเป็นชาย” ที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้น มักจะสะท้อนให้เห็นค่านิยมตามมุมมองของผู้ผลิต ซึ่งส่วนใหญ่แล้วก็เป็นผู้ชายนั่นเอง เช่น ผู้ชายต้องมีลักษณะเป็นใหญ่ (Dominate) เป็นผู้นำ (Leadership) แข็งแรง (Strong) ฯลฯ โดยที่ค่านิยมเหล่านี้ มักจะถูกสอดแทรกผ่านเนื้อหา แก่นเรื่อง ตัวละครในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว รวมไปถึงกลวิธีการนำเสนอ ไม่ว่าจะเป็นกระบวนการในการเล่าเรื่อง การตัดต่อภาพ การสร้างตัวละคร เป็นต้น

นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาจาก “ความเป็นชาย“ ที่ถูกสะท้อนในภาพยนตร์แต่ละเรื่องในเชิงเปรียบเทียบกับ “ความเป็นหญิง“ ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน โดยใช้ตัวละครชาย-หญิงในภาพยนตร์ที่เป็นกลุ่มตัวอย่างเป็นกรณีศึกษาแล้ว พอที่จะทำให้มองเห็นโครงสร้างของความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงในสังคมได้ กล่าวคือ สังคมมักจะกำหนดให้ผู้หญิงได้รับบทบาทที่เป็นผู้ตามมากกว่าผู้นำ ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องน่าแปลกใจแต่อย่างไรที่บทบาทผู้หญิงซึ่งถูกนำเสนอในภาพยนตร์ หรือในสังคมจริง ๆ มักจะเป็นบทบาทที่ด้อยกว่าบทบาทของผู้ชายเสมอ

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการวิจัย ด้วยการอาศัยกระบวนทัศน์หลัก ๆ สองกลุ่ม โดยที่กลุ่มหนึ่งจะเป็นกระบวนทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับภาพ “ความเป็นชาย” ในภาพยนตร์ ซึ่ง ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับภาพทางเพศ (Portrayals of Gender) ที่นำมาใช้ในการศึกษาเกี่ยวกับภาพของผู้ชาย และผู้หญิงที่ปรากฏผ่านสื่อ แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับสังคมที่เป็นส่วนสำคัญในการอธิบายความเป็นจริง (Reality) เกี่ยวกับความเป็นชายในสังคม แนวคิดเกี่ยวกับบทบาททางเพศ (Gender) ที่จะสะท้อนให้เห็นข้อแตกต่าง รวมไปถึงการวิเคราะห์บทบาทของผู้ชาย และผู้หญิงที่ปรากฏในสื่อ นอกจากนี้ ผู้วิจัยก็ยังได้ใช้แนวคิด และทฤษฎีสตรีศึกษา (Feminism) ซึ่งจะให้ความสำคัญกับการพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างเพศหญิง และเพศชาย ที่มีลักษณะของความไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การใช้กระบวนทัศน์สตรีศึกษานี้มีส่วนในการช่วยวิเคราะห์ให้เห็นถึงความไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศในสังคมแบบถืออำนาจชายเป็นใหญ่ (Patriarchal) อย่างในสังคมไทยด้วย และอีกกลุ่มหนึ่งได้แก่ กระบวนทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการนำเสนอภาพ ซึ่ง ได้แก่แนวคิด และทฤษฎีสัญญะวิทยา (Semiology) ซึ่งผู้วิจัยจะนำมาใช้ในการศึกษาภาพ ”ความเป็นชาย” ที่ถูกนำเสนอออกมาในภาพยนตร์นั่นเอง

นิยามศัพท์

1. ความเป็นชาย (Masculinity) หมายถึงภาพของผู้ชาย ซึ่งสะท้อนลักษณะความเป็นผู้ชายในแบบต่าง ๆ เช่น ลักษณะที่แสดงออกถึงความเป็นใหญ่, ความเป็นผู้นำ, ความเป็นหัวหน้าครอบครัว, ความแข็งแรง หรือความเจ้าชู้ ที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ โดยจะพิจารณาจาก

    1) รูปลักษณ์ภายนอก
    2) อารมณ์ และความรู้สึกในเชิงจิตวิทยา
    3) ความตระหนักในตนเอง
    4) ปฏิสัมพันธ์กับผู้ชายด้วยกัน
    5) ปฏิสัมพันธ์กับผู้หญิง
    6) ปริบทอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับผู้ชาย เช่น กิจกรรมต่าง ๆ, อาชีพการงาน เป็นต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. การนำเสนอภาพความเป็นชายจากกลวิธีในการสร้างตัวละคร หมายถึง กระบวนการนำเสนอภาพความเป็นชายผ่านการสร้างตัวละคร โดยจะพิจารณาจากลักษณะท่าทาง รูปลักษณ์ การแสดงออก วิธีการออกเสียง การใช้น้ำเสียงประกอบท่าทาง และอาชีพของตัวละคร โดยจะเน้นที่ตัวละครที่เป็นชายแท้เป็นหลัก

3. ความเป็นหญิง (Femininity) หมายถึงภาพของผู้หญิง ซึ่งสะท้อนลักษณะความเป็นผู้หญิงออกมา ซึ่งในที่นี้จะได้จากการรวบรวมสรุปจากงานวิจัยที่มุ่งให้ความสำคัญกับ “ความเป็นหญิง” ในสังคมไทยเป็นหลัก รวมไปถึงการพิจารณาตัวละครหญิงภายในภาพยนตร์ที่เป็นกลุ่มตัวอย่างด้วย

4. ปฏิสัมพันธ์ระหว่างความเป็นชายกับความเป็นหญิง หมายถึง กระบวนการและความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงในภาพยนตร์ ซึ่งจะพิจารณาจากรูปแบบของการมีปฏิสัมพันธ์ทางพฤติกรรมที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์เป็นหลัก

5. ภาพยนตร์ไทย หมายถึง ภาพยนตร์ไทยที่เข้าฉายระหว่างปี พ.ศ. 2541-2542 ซึ่งภาพยนตร์ดังกล่าวนี้ ไม่นับรวมไปถึงภาพยนตร์ที่ถูกนำกลับมาฉายซ้ำ เช่น มนต์รักลูกทุ่ง หรือ อัศวินดาบกายสิทธิ์ เป็นต้น

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ผลการวิจัยจะทำให้เข้าใจถึงโครงสร้างของสังคมไทยมากขึ้น โดยเฉพาะ ในแง่ประเด็นของ “ความเป็นชาย“ ที่ปรากฏในสังคมไทย

2. ผลการวิจัยจะช่วยกระตุ้นให้เกิดความสนใจ ที่จะศึกษาในเรื่อง “บทบาททางเพศ“ (Gender) และรวมไปถึงเรื่องของอำนาจ (Power) ระหว่างเพศชาย และหญิง อย่างกว้างขวางมากยิ่งขึ้น

3. ผลการวิจัยจะช่วยทำให้เกิดความเข้าใจในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างหญิง-ชาย และนำไปสู่การปรับปรุงสภาพความเป็นหญิง-ชาย ในสังคมให้ดีขึ้น

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎี

ในงานวิจัยเรื่อง การนำเสนอภาพ “ความเป็นชาย” ในภาพยนตร์นี้มีกระบวนทัศน์ของแนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ทั้งสิ้น 2 กลุ่มหลัก ๆ ได้แก่

1. *กระบวนทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับภาพ “ความเป็นชาย” ในภาพยนตร์* ได้แก่
   - 1.1 แนวคิดเกี่ยวกับภาพ ที่ปรากฏผ่านสื่อของผู้ชาย และผู้หญิง (Portrayal of Gender)
   - 1.2 แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับสังคม
   - 1.3 แนวคิดเกี่ยวกับบทบาททางเพศ (Gender) และแนวคิด และทฤษฎีสตรีศึกษา(Feminism)

2. กระบวนทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอภาพ “ความเป็นชาย” ในภาพยนตร์ ซึ่งก็คือ แนวคิด และทฤษฎีสัญญะวิทยา(Semiology)

1. กระบวนทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับภาพ “ความเป็นชาย” ในภาพยนตร์

1.1 แนวคิด และทฤษฎีเกี่ยวกับภาพที่ปรากฏผ่านสื่อของผู้ชาย และผู้หญิง (Portrayal of Gender)

ตามแนวคิดของทฤษฎีความสัมพันธ์ ระหว่างความเป็นจริงทางสังคม กับสื่อมวลชนนั้น เชื่อว่าคนเรามิได้รับรู้โลกแห่งความเป็นจริงด้วยตัวเอง และโดยตรงเสมอไป หากแต่ส่วนใหญ่จะเป็นการรับรู้โดยผ่านตัวกลาง (Medium) อื่น ๆ ในสังคม โดยที่ข้อเท็จจริงดังกล่าวนั้นสามารถพิสูจน์ได้ด้วยการตั้งคำถามเกี่ยวกับความรู้ต่าง ๆ ที่เด็ก ๆ มีอยู่ และหากถามถึงแหล่งที่มาของความรู้ ก็จะพบว่าเด็ก ๆ ได้ความรู้เหล่านั้นมาจากการอ่านหนังสือ ฟังวิทยุ หรือดูโทรทัศน์เป็นส่วนใหญ่ (กาญจนา แก้วเทพ, 2532)

รวีวรรณ ประกอบผล (2532) ได้อธิบายเพิ่มเติมในเรื่องนี้ไว้ว่านักวิชาการทั่ว ๆ ไปมักจะกล่าวกันว่าสื่อมวลชนมีสัมพันธภาพแบบ 2 ทางกับสังคม และความเป็นจริง สัมพันธภาพแรก ก็คือการสะท้อนสิ่งที่มีอยู่ และเป็นอยู่ ส่วนสัมพันธภาพหลัง ก็คือการสร้างภาพแห่งความเป็นจริงของ

สังคมขึ้นมาใหม่ ทั้งนี้โดยการเลือกว่าจะเสนอเนื้อหาใด ในขณะเดียวกัน การที่สื่อให้ความหมายแก่สิ่งต่าง ๆ ก็เท่ากับเป็นการสร้าง “ภาพ” แห่งความเป็นจริงใหม่ให้เกิดขึ้นในสังคมด้วย

ดังนั้น “ภาพ” ที่สื่อมวลชนสร้างสรรค์ขึ้นมานั้น จึงอาจจะเป็นได้ทั้งภาพแห่งความเป็นจริงที่ปรากฏขึ้น รวมไปถึงภาพของความเป็นจริงที่มีความน่าจะเป็น หรือมีโอกาสที่จะเกิดขึ้นในสังคมยิ่ง เมื่อกระบวนการเรียนรู้ของคนเรานั้นจำเป็นต้องอาศัยความหมายที่อ่านออกมาจากโลกสัญลักษณ์ บทบาทของสื่อที่มีอิทธิพลต่อการสร้าง ”ภาพ” จึงมีมากขึ้น ดังที่ Richard Jackson Harris (1996) ได้กล่าวไว้ว่า “สื่อมวลชนมีส่วนช่วยในการสร้าง “ความเป็นจริงโดยผ่านการรับรู้” (Perceived Realities) ของคน เกี่ยวกับสิ่งต่าง ๆ ที่เขาอาจไม่เคยเห็น โดยเฉพาะอย่างยิ่งสื่อมวลชนมีบทบาทอย่างยิ่งต่อการสร้าง “ภาพ” ที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับคนกลุ่มต่าง ๆ ในสังคม หรือในโลก อาจจะกล่าวได้ว่าคนเราสามารถเรียนรู้ และทำความรู้จักกับคนกลุ่มต่าง ๆ ในโลกจำนวนมาก โดยผ่านทางสื่อมากกว่าการที่มีโอกาสได้พบได้เห็นเองในชีวิตจริงเสียอีก เพราะสื่อมวลชน เราจึงสามารถรู้จักชนเผ่าเอสกิโม ทำความเข้าใจถึงสภาวะ ความเป็นอยู่ และสามารถสร้างความเป็นจริงโดยผ่านการรับรู้ของเราให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เมื่อมีใครสักคนเอ่ยถึงชนเผ่าเอสกิโมให้เราได้ยิน“

นอกไปจากภาพของกลุ่มคนต่าง ๆ แล้ว สื่อมวลชนก็มีบทบาทในการสร้าง “ภาพ” ที่เกี่ยวข้องกับเพศด้วย ภาพของชาย และหญิง ที่ปรากฏในสื่อมวลชนนั้น มักจะเป็นภาพที่เกิดมาจากทัศนคติ ค่านิยม รวมไปถึงคุณลักษณะทั่ว ๆ ไปของผู้ชาย และผู้หญิงที่พบเห็นกันอยู่ในชีวิตประจำวันนั่นเอง

เมื่อพิจารณาจากจำนวนการปรากฏตัวของผู้ชาย และผู้หญิงในสื่อแล้ว จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าผู้ชายมักจะปรากฏตัวมากกว่าผู้หญิง ไม่ว่าจะเป็นในรายการทางโทรทัศน์ต่าง ๆ หรือแม้แต่สื่ออื่น ๆ ก็ตาม มักจะมีตัวละคร หรือผู้ดำเนินรายการ หรืออื่น ๆ ที่เป็นผู้ชายมากกว่าผู้หญิงเสียเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้ ก็อาจจะพบได้ว่าประเภทของรายการนั้น ผู้หญิงมักจะปรากฏตัวในรายการละครที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความรัก หรือความสวยความงาม ซึ่งส่วนใหญ่ ก็มักจะอยู่ในแนวทางที่เรียกกันติดปากว่า “น้ำเน่า” (Melodrama) นั่นเอง ในขณะที่ผู้ชายก็มักจะปรากฏตัวในรายการที่มีเนื้อหาจริงจัง ประเภทรายการสนทนา (Talk Show) หรือการวิเคราะห์ข่าว หรือถ้าเป็นรายการละคร ก็มักจะเป็นละครแนวบู๊มากกว่าแนวอื่น ๆ (Barrie Gunter, 1995)

Barrie Gunter (1995) ยังได้กล่าวอีกว่าถึงแม้ว่าในช่วงระหว่างปี ค.ศ. 1980-1990 ภาพของผู้หญิงในสื่อจะมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง เช่นรายการละครที่ใช้ผู้หญิงเป็นตัวนำ และมีลักษณะที่ใกล้เคียง และทัดเทียมกับผู้ชาย ทว่ารายการดังกล่าว ก็ไม่ได้มีจำนวนมากมาย

นัก อาทิเช่น ละครโทรทัศน์ชุด “นางฟ้าชาลี” (Charlie’s Angels) ที่มีขึ้นในช่วงต้น ค.ศ.1980 เป็นต้น (ซึ่งละครโทรทัศน์ชุดดังกล่าวก็เป็นละครโทรทัศน์ชุดที่ได้รับการฉายทางโทรทัศน์ในประเทศไทยด้วย)

Richard Jackson Harris (1996) ได้ทำการสำรวจ เพื่อหาข้อสรุปเกี่ยวกับลักษณะของภาพของผู้ชาย และผู้หญิงที่ปรากฏในสื่อมวลชน ซึ่งผลของการสำรวจสรุปได้โดยคร่าว ๆ ดังต่อไปนี้

<u>ภาพของผู้หญิงในสื่อมวลชน (The Portrayal of women)</u>

1. ผู้หญิงมักจะปรากฏตัวน้อยกว่าผู้ชายเสมอ ๆ จะเห็นได้ว่าตัวละคร หรือผู้ดำเนินรายการ หรืออื่น ๆ ที่เป็นผู้หญิง มักจะปรากฏตัวน้อยกว่าผู้ชาย ดังที่ Richard Jackson Harris (1996) ได้ทำการสำรวจ และพบว่ามีตัวละครผู้หญิง น้อยกว่าตัวละครผู้ชายในละครโทรทัศน์ในช่วง Prime time ของสหรัฐอเมริกา หรือแม้แต่ในรายการโทรทัศน์สำหรับเด็กอย่างรายการเซซามี่ สตรีท (Sesame Street) ก็ยังมีตัวละครที่เป็นผู้ชายมากกว่าผู้หญิง (อาทิเช่น Bert, Ernie, Elmo, Oscar, Cookie Monster เป็นต้น)

2. ผู้หญิงมักจะถูกนำเสนอในลักษณะที่เป็น “สัตว์โลกที่แสนสวย” กล่าวคือมีลักษณะของความสวยงามมีแรงดึงดูดใจทางเพศ ซึ่งประเด็นนี้ถูกนำไปตอกย้ำให้กับการมองเห็นผู้หญิงเป็นเสมือน “วัตถุทางเพศ” (Sex Object) การที่ภาพของผู้หญิงถูกนำเสนอออกมาในลักษณะนี้มักจะก่อให้เกิดค่านิยมเกี่ยวกับความสวยงามของผู้หญิงว่าผู้หญิงควรที่จะรักษาสภาวะของความสวยงามนี้ไว้ เพราะเมื่อใดก็ตามที่ความสวยงามที่เธอมีอยู่โรยราไป เธอก็มักจะถูกมองในลักษณะที่เป็นตัวตลก หรืออาจจะไม่ได้รับความสนใจจากผู้ชายอีกต่อไป ลักษณะประเภทนี้มักจะปรากฏให้เห็นในละครโทรทัศน์ที่เรามักจะได้เห็นตัวละครที่เป็นผู้หญิงต้องแต่งตัวแต่งหน้าให้สวยพร้อมสรรพเสมอ ๆ ไม่ว่าจะอยู่ในเวลาไหนก็ตาม หรือในทำนองเดียวกัน ผู้หญิงที่ทำหน้าที่อยู่ในองค์กรสื่อมวลชน เช่น นักแสดง หรือผู้ประกาศข่าวก็มักจะจำเป็นต้องรักษาความสวยงามความสาวของพวกเธอไว้ให้นานที่สุดเท่าที่จะทำได้ เป็นต้น

ในทำนองเดียวกัน ภาพของผู้หญิงในลักษณะที่เป็น “วัตถุทางเพศ” นั้น จะยิ่งชัดเจนมากขึ้น เมื่อพิจารณาจากภาพยนตร์แนวสยองขวัญ ประเภท Slasher Movie ซึ่งก็คือภาพยนตร์ ที่มักจะให้ตัวละครกลุ่มหนึ่งตกอยู่ในสถานการณ์คับขันที่มีฆาตกรโรคจิต หรืออำนาจ

ลึกลับตามไล่ล่า และฆ่าพวกเขาทีละคน ๆ อย่างสยดสยองนั่นเอง จะเห็นได้ว่าในภาพยนตร์ประเภทนี้ ตัวละครผู้หญิงมักจะถูกนำเสนอในลักษณะของผู้ถูกกระทำ (Passive) หรือ “เหยื่อ” (Victim) ของฆาตกรเสมอ ๆ ดังภาพยนตร์ต่อไปนี้ ได้แก่ Scream, Nightmare on Elm Street, Friday the 13th, Halloween เป็นต้น

3. ผู้หญิงมักจะถูกนำเสนอในลักษณะที่เป็นคนอ่อนแอ ที่จำเป็นต้องขึ้นอยู่กับผู้ชาย หรือต้องอาศัยพึ่งพิงให้ผู้ชายช่วยเหลือ หรือปกป้อง สาเหตุที่ภาพของผู้หญิงมักจะถูกนำเสนอออกมาในลักษณะนี้มาจากทัศนคติในสังคมที่ถือว่าผู้หญิงเป็นเพศที่ต่ำต้อยกว่า (Inferior) ผู้ชาย ดังนั้นผู้หญิงจึงมักจะไม่มีโอกาสได้แสดงความคิดเห็น หรือตัดสินใจทำการใด ๆ ยิ่งโดยเฉพาะสังคมไทย ที่มีอุดมการณ์ทางเพศที่ฝังแน่นเกี่ยวกับ “ความเป็นกุลสตรี” ทำให้เกิดเป็นภาพของผู้หญิงที่เป็นกุลสตรี เป็นแม่ศรีเรือน ที่ต้องอยู่บ้าน ทำงานบ้าน ดูแลครอบครัวให้มีความสุข อิ่มหมีพีมัน ลักษณะเช่นนี้ กาญจนา แก้วเทพ (2532) ได้อธิบายไว้ว่าเป็นลักษณะของอุดมการณ์ และความชอบธรรมของการแบ่งงานตามเพศ และก่อให้เกิดเป็นคำสุภาษิตที่ว่า “ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง” ที่กลายเป็นทัศนคติ ความเชื่อที่สืบเนื่องกันต่อมาถึงปัจจุบันนั่นเอง

3. ในบางกรณี ภาพของผู้หญิง ก็อาจจะถูกนำเสนอออกมาในลักษณะ ที่เป็นผู้หญิงยุคใหม่ ที่มีความสามารถทัดเทียม และมีสิทธิเท่าเทียมกับผู้ชาย เช่นในภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่อง ก็นำเสนอภาพของผู้หญิงยุคใหม่ เช่นในภาพยนตร์เรื่อง Out of Africa ที่นำเสนอเรื่องราวของผู้หญิงที่ยืนหยัดสู้ชีวิต และพยายามจะพิสูจน์บทบาทและสถานะของเธอว่าเธอมีความสามารถไม่แพ้ผู้ชาย หรือในภาพยนตร์ไทยหลาย ๆ เรื่องอย่างเช่น ครูสมศรี ที่นำเสนอภาพของผู้หญิงที่ไม่ได้ยอมแพ้ต่อสถานะที่สังคมกำหนดให้ แต่มุ่งมั่นกับอุดมการณ์ และปฏิบัติอาชีพครูอย่างแข็งขันและตั้งใจจริง หรือใน หย่าเพราะมีชู้ ที่ก็เป็นการปฏิวัติภาพของผู้หญิงไทยด้วยการให้นางเอกของเรื่องตัดสินใจฟ้องหย่าสามี เป็นต้น

อย่างไรก็ดี อาจจะกล่าวได้ว่าภาพของผู้หญิงยุคใหม่นี้ เป็นภาพที่เป็นภาพส่วนน้อยที่ปรากฏในสื่อมวลชน และในขณะเดียวกันการปรากฏของภาพผู้หญิงยุคใหม่นี้ก็ยังขาดความสม่ำเสมอในตัวของมันเอง ด้วยเหตุนี้เองที่เป็นสาเหตุที่ภาพผู้หญิงที่ปรากฏโดยส่วนใหญ่ จึงยังคงเป็นภาพที่เป็นภาพเดิม ๆ ของผู้หญิงที่เป็นเบี้ยล่าง เป็นคนที่อ่อนแอ และถูกกำหนดให้อยู่ในอำนาจของผู้ชายเป็นสำคัญ

ภาพของผู้ชายในสื่อมวลชน (The Portrayal of Men)

1. การปรากฏตัวของผู้ชายในรายการต่าง ๆ นั้น เป็นที่สังเกตได้ว่าผู้ชายมักจะมีโอกาสที่จะปรากฏตัวในรายการต่าง ๆ มากกว่าผู้หญิง ส่วนหนึ่งน่าจะมาจากทัศนคติที่ว่าผู้ชายมีความน่าเชื่อถือ และมีเหตุผลมากกว่าผู้หญิง จึงทำให้มีผู้ดำเนินรายการหลัก ๆ ในรายการประเภทปกิณกะต่าง ๆ เป็นผู้ชายมากกว่าผู้หญิง นอกจากนี้ ก็อาจจะกล่าวได้ว่าสาเหตุที่ผู้ชายมีบทบาทและปรากฏตัวในสื่อมากกว่าผู้หญิงนั้น มีส่วนมาจากการที่บรรดาผู้บริหารรายการ และผู้ควบคุมการผลิตโดยส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย ดังนั้นลักษณะวิธีการนำเสนอจึงมักจะให้ความสำคัญกับผู้ชายมากกว่าผู้หญิง (Barrie Gunter, 1995)

2. ผู้ชายมักจะถูกนำเสนอในลักษณะที่เป็นคนฉลาด มีความคิดปฏิภาณ เป็นผู้นำ เป็นคนมีความมั่นใจสูง เป็นคนกล้าตัดสินใจ เป็นคนที่ทำงานจริงจัง เป็นคนมีอุดมการณ์สูงส่ง เป็นผู้กระทำ เป็นคนเจ้าชู้ เป็นคนมีเสน่ห์ดึงดูดให้ผู้หญิงหลาย ๆ คนสนใจ (เช่นเจมส์ บอนด์ ในภาพยนตร์ชุดเรื่อง James Bond 007 เป็นต้น) หรือมีคุณลักษณะต่าง ๆ ในแง่บวกมากกว่าในแง่ลบ ลักษณะประเภทนี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากทัศนคติ ค่านิยมของสังคม ที่มักจะให้ความสำคัญกับเพศชายมากกว่าเพศหญิงนั่นเอง

3. ผู้ชายมักจะถูกนำเสนอ ในลักษณะของคน ที่มีอำนาจเหนือ (Dominant) หรือเป็นคนที่ประสบความสำเร็จในชีวิต หรือมีลักษณะที่เป็นผู้ได้เปรียบ เป็นคนที่มีอำนาจเหนือกว่าผู้หญิง และผู้หญิงก็มักจะต้องยอมสยบอยู่ในอำนาจของผู้ชาย เพื่อหวังการปกป้องรักษาจากผู้ชาย ซึ่งลักษณะในทำนองนี้ทั้งหมด เป็นค่านิยม ซึ่งตอกย้ำให้เห็นชัดว่าเป็นผลสืบเนื่องมาจากสังคมแบบถืออำนาจชายเป็นใหญ่ (Patriarchal) นั่นเอง

4. ในบางกรณี ภาพผู้ชายยุคใหม่ ก็อาจจะถูกนำเสนอออกมาในสื่อมวลชนด้วยเช่นกัน ภาพผู้ชายยุคใหม่ ได้แก่ภาพของผู้ชายที่ไม่ได้มีลักษณะวางอำนาจบาตรใหญ่อีกต่อไป แต่เป็นผู้ชายที่พร้อมที่จะทำความเข้าใจกับตัวเอง และคนอื่น ๆ หรือในทางตรงกันข้าม ก็อาจจะเป็นภาพของผู้ชายที่ถูกนำเสนอออกมาในแง่ลบ เป็นต้นว่าเป็นผู้ชายที่ไม่ได้เป็นผู้นำอีกต่อไป เช่นในภาพยนตร์เรื่อง The Full Monty ที่นำเสนอภาพของผู้ชายที่สลับบทบาทกับผู้หญิงอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือตัวละครผู้ชายในเรื่องกลับเป็นตัวละครที่ตกงาน และจำเป็นต้องพึ่งพาอาศัยภรรยาให้เป็นคนดูแลภาระค่าใช้จ่ายในครอบครัว ตัวละครในเรื่องถูกนำเสนอในมุมกลับกับภาพความเป็นชายตามกระแสหลักของสังคม ที่ต้องเป็นผู้นำ เป็นคนเข้มแข็ง และเป็นผู้กระทำ ทว่าลักษณะของภาพผู้ชายประเภทนี้ก็ยังคงเป็นส่วนน้อยในสื่อมวลชนเช่นกันกับภาพผู้หญิงยุคใหม่ ทั้งนี้ ก็เพราะ

สังคมโดยส่วนใหญ่ ยังคงยึดถือทัศนคติที่ให้ความสำคัญกับผู้ชายมากกว่าผู้หญิงอยู่นั่นเอง ดังนั้น การนำเสนอภาพในแง่ลบของผู้ชายจึงอาจจะเป็นการขัดต่อกระแสความคิดของคนส่วนมากได้

ผู้วิจัยจะนำแนวคิด และทฤษฎีเกี่ยวกับภาพนี้ มาเป็นกรอบความคิดเบื้องต้นในการพิจารณา “ภาพ” ที่ปรากฏในภาพยนตร์ของผู้ชาย และผู้หญิง เพื่อที่จะได้นำไปใช้เป็นข้อมูลอ้างอิงในการวิเคราะห์ลักษณะของความเป็นชาย และความเป็นหญิงในสังคมไทยได้ง่าย และสะดวกขึ้น ในขณะเดียวกัน “ภาพ” ที่ปรากฏในภาพยนตร์ดังกล่าว ก็จะช่วยทำให้เกิดความเข้าใจเบื้องต้นต่อสภาวะ และสถานะของสังคมไทย รวมไปถึงบทบาททางเพศในสังคมไทยได้อย่างชัดเจนขึ้นอีกด้วย

1.2. แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับสังคม

ในฐานะที่ภาพยนตร์เป็นสื่อมวลชนแขนงหนึ่ง ซึ่งมีบทบาทหน้าที่เกี่ยวข้องอยู่กับความเป็นจริงในสังคม ไม่แพ้สื่อมวลชนแขนงอื่น ๆ ดังนั้น เนื้อหาส่วนใหญ่ ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ จึงเป็นเนื้อหาที่ได้มาจากความเป็นจริง, เหตุการณ์ หรือเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคมจริง ๆ ทั้งสิ้น ดังที่บงกช เศวตามร์ (2532) ได้สรุปไว้ว่าภาพยนตร์เป็นเสมือนกุญแจสำคัญที่ชี้ให้เห็นการเปลี่ยนแปลงเชิงวัฒนธรรมในสังคมได้ และเรื่องราวที่นำเสนอก็ยังอาจจะใช้เป็นเสมือนตัวแทนของสิ่งที่เกิดขึ้นในยุคสมัยนั้น ๆ ได้อีกด้วย เช่นเดียวกันกับที่กาญจนา แก้วเทพ(2541) ได้กล่าวเสริมไว้ว่าเนื้อหาที่ปรากฏในสื่อมวลชนนั้น จะเป็นทั้งกระจกสะท้อนความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคม และเป็นทั้งตะเกียงส่องชี้นำทางให้แก่สังคมควบคู่กันไปด้วย

Graeme Turner (อ้างถึงในรักใจ จินตวิโรจน์, 2541) ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับสังคมไว้ว่าเนื้อหาที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์จะสัมพันธ์กับบริบท (Context) ทางสังคม ดังนั้นภาพที่นำเสนอในภาพยนตร์จะมีทั้งเนื้อหาที่มาจากเรื่องราวในภาพยนตร์ และเนื้อหาที่เกี่ยวพันกับสังคม โดยที่เนื้อหาที่เกี่ยวพันกับสังคมนั้นสามารถอธิบายได้จากเนื้อหาที่มาจากเรื่องราวในภาพยนตร์ กับการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวทางสังคมควบคู่กันไป

หน้าที่หลักของภาพยนตร์ในฐานะสื่อมวลชนแขนงหนึ่งจึงได้แก่การทำหน้าที่เป็นกระจกสะท้อนเรื่องราว ภาวะ และเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม รวมไปถึงการสะท้อนความเป็นจริง (Reality) ทั้งที่เป็นความจริงแบบเปิดเผย หรือความจริงแบบซ่อนเร้น, ค่านิยม และทัศนคติผ่านเนื้อหาของภาพยนตร์ เพื่อเป็นการแสดง, ตอกย้ำ และเปิดเผยความเป็นจริง, ค่านิยม และ

ทัศนคติดังกล่าวให้คนในสังคมได้รับรู้ เพื่อนำไปใช้ หรือยึดถือเป็นแบบอย่างในการปฏิบัติตนในสังคม หรือในอีกนัยหนึ่ง ก็คือภาพยนตร์ได้ทำหน้าที่ของสื่อมวลชน คือหยิบจับความเป็นจริงที่มีอยู่แล้วในสังคมมานำเสนอ นั่นเอง

นอกเหนือไปจากการนำเสนอเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นจริง (Reality) ที่มีอยู่ในสังคมแล้ว ความสัมพันธ์ของภาพยนตร์กับสังคมก็อาจจะยังอยู่ในรูปแบบอื่น ๆ ได้อีก เช่น การตั้งกระทู้วิพากษ์วิจารณ์สังคม ด้วยการหยิบยกประเด็นที่มีอยู่ในสังคม แต่ยังไม่เป็นที่สนใจของมวลชนมานำเสนอ หรือการอบรมสั่งสอนถ่ายทอดทัศนคติอย่างใดอย่างหนึ่ง เพื่อก่อให้เกิดเป็นทัศนคติกระแสหลักในสังคม เช่น ในกรณีที่สื่อภาพยนตร์ถูกรัฐบาลรัสเซียนำมาใช้เพื่อการโน้มน้าวชวนเชื่อทางการเมืองให้ประชาชนเชื่อมั่น และสนใจระบอบการปกครองแบบสังคมนิยมในระหว่างช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง เป็นต้น (รวีวรรณ ประกอบผล, 2535)

เช่นเดียวกัน ความเป็นชาย (Masculinity) ก็เป็นความเป็นจริงประเภทหนึ่งที่สื่อมวลชนนำเสนอต่อคนในสังคม ไม่ว่าจะเป็นสื่อวิทยุ, โทรทัศน์, หนังสือพิมพ์ หรือแม้แต่ภาพยนตร์กล่าวคือสื่อมวลชนจะทำหน้าที่สะท้อนภาพความเป็นชายที่สังคมได้เป็นผู้กำหนดสร้างขึ้นผ่านสื่อในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อเสนอให้คนในสังคมได้รับรู้ และนำไปใช้เป็นเสมือนต้นแบบนั่นเอง (รวีวรรณประกอบผล, 2535) ความเป็นชายที่ปรากฏในสื่อต่าง ๆ จึงเป็นเสมือนภาพสะท้อนของสังคม หรือความเชื่อที่สังคมสร้างขึ้น เช่น ค่านิยมที่ให้ความสำคัญกับความเป็นชายในประเด็นของอำนาจ และการใช้อำนาจเหนือ (Power and Domination) ซึ่งเป็นการมองภาพความเป็นชายตามกระแสหลักเป็นต้น

จากแนวคิด และทฤษฎีเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับสังคมนี้ ทำให้ผู้วิจัยได้กรอบแนวความคิด ที่จะช่วยทำให้สามารถอธิบายปรากฏการณ์เกี่ยวกับ “ความเป็นชาย” อันเป็นความเป็นจริง (Reality) ที่มีอยู่แล้วในสังคม ซึ่งได้ถูกนำเสนอผ่านภาพยนตร์ได้อย่างชัดเจนโดยนำแนวคิด และทฤษฎีดังกล่าวมาใช้ “เล็ง” ความเป็นจริงเกี่ยวกับผู้ชายในสังคม ซึ่งจะทำให้สามารถวิเคราะห์ภาพ และกระบวนการนำเสนอ “ความเป็นชาย” ในภาพยนตร์ได้อย่างมีหลักฐานมากขึ้น เมื่อนำทฤษฎีนี้ไปใช้ในการวิเคราะห์ควบคู่กับทฤษฎีอื่น ๆ ที่เลือกนำมาใช้ในการวิจัยครั้งนี้

1.3. แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับบทบาททางเพศ (Gender), ความเป็นชาย (Masculinity) และความเป็นหญิง (Femininity)

1.3.1) แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับบทบาททางเพศ (Gender), ความเป็นชาย (Masculinity) และความเป็นหญิง (Femininity)

Robert Goddard (1984) กล่าวว่าบทบาททางเพศ (Gender) นั้นเป็นสิ่งที่ถูกผูกสร้างขึ้นด้วยกระบวนการเรียนรู้ทางสังคม (Socialization) กล่าวคือ กระบวนการเรียนรู้ทางสังคมจะสามารถอธิบายถึงกลไกในพัฒนาการของบทบาททางเพศด้วยวิธีเดียวกันกับการอธิบายกลไกในการเรียนรู้พฤติกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์นั่นเอง ถึงจะบ่งบอกได้ตั้งแต่เริ่มแรกว่าเด็กแรกเกิดนั้นเป็นเด็กผู้ชาย หรือเด็กผู้หญิง แต่เด็กแรกเกิดเหล่านั้น ก็จะยังคงไม่มีสิ่งที่เรียกว่าบทบาททางเพศ (Gender) ในทันที จนกระทั่งพวกเขาได้เจริญเติบโตขึ้น สังคมจะค่อย ๆ หล่อหลอมแบบอย่างของพฤติกรรม (Models of behavior) ให้เหมาะสมกับเพศของพวกเขา ผ่านสถาบันต่าง ๆ ของสังคม ไม่ว่าจะเป็นสถาบันครอบครัว, สถาบันการศึกษา รวมไปถึงสถาบันสื่อสารมวลชนด้วย โดยที่แบบอย่างของพฤติกรรมนี้จะเป็นเสมือนกลไกในการกำหนดบทบาทที่แตกต่างกันระหว่างผู้ชาย และผู้หญิง เช่น ผู้ชายจะต้องเป็นผู้นำ ทั้งเป็นผู้นำครอบครัว, ผู้นำสังคม ในขณะที่ผู้หญิงมักจะเป็นผู้ตาม ดังที่มีคำกล่าวไว้ว่า “ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง” เป็นต้น ซึ่งกระบวนการในการเรียนรู้บทบาททางเพศนี้ จัดว่าเป็นกระบวนการอันดำเนินไปตามกระบวนการเรียนรู้ทางสังคมอย่างหนึ่ง

บทบาททางเพศ ที่ได้เรียนรู้จากกระบวนการเรียนรู้ทางสังคมนั้น จะก่อให้เกิด “ความสำนึกทางเพศ” (Gender Awareness) ซึ่งช่วยตอกย้ำอุดมการณ์ทางเพศ (Gender Ideology) ที่เป็นเสมือนสามัญสำนึกให้คนในสังคมปฏิบัติตนตามแบบอย่าง หรือบทบาทที่ถูกต้องตามเพศของตน (Gender Role) ซึ่งถูกค่านิยมกำหนดไว้ บทบาททางเพศจะนำมาซึ่งพฤติกรรม,กิจกรรม รวมไปถึงลักษณะนิสัยต่าง ๆ ที่จะถูกกำหนดไว้โดยเฉพาะว่าผู้ชายต้องเป็นอย่างไร และผู้หญิงต้องเป็นอย่างไร ตัวอย่างเช่น ผู้ชายต้องมีลักษณะเข้มแข็ง เป็นผู้นำ มีพฤติกรรมที่ก้าวร้าว ชอบความรุนแรง และการแสดงพละกำลัง ในขณะที่ผู้หญิงจะต้องเรียบร้อย นุ่มนวล สุภาพ และมีคุณลักษณะของการเป็นผู้ตามที่ดี ทั้งการทำหน้าที่เป็นผู้ตามทางความคิด และเป็นผู้ตามในฐานะแม่บ้านที่ดูแลบ้าน และครอบครัวในระหว่างที่ผู้ชายออกไปทำงานนอกบ้าน เป็นต้น

Paul Rosenkrantz (1968) ได้ทำการศึกษาลักษณะนิสัย ที่ถูกกำหนดโดยอุดมการณ์ทางเพศที่แตกต่างกันระหว่างเพศชาย และเพศหญิงในกลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัยกลุ่มหนึ่ง โดยเขาได้ให้นักศึกษาเหล่านั้นเขียนสิ่งที่พวกเขาคิดว่าเป็นคุณลักษณะที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดระหว่างผู้ชาย และผู้หญิง ซึ่งผลที่ได้ เป็นไปตามตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 2.1 คุณลักษณะที่เป็นแบบตายตัวของผู้ชาย และผู้หญิง *(Stereotypic Traits of Men and Women)*

ลักษณะค่านิยมแบบผู้ชาย	ลักษณะค่านิยมแบบผู้หญิง
ก้าวร้าว, เป็นตัวของตัวเอง, ไม่ชอบแสดงความรู้สึก, ชอบแสดงอำนาจ, ชอบแข่งขัน, ชอบวิชาเลข และวิทยาศาสตร์, เป็นผู้กระทำ, มีเหตุผล, ไม่ร้องไห้ต่อหน้าคนอื่น, มีความมั่นใจในตัวเอง, ทะเยอทะยาน, คิดว่าผู้ชายมีอำนาจเหนือผู้หญิง, พูดจาหยาบคาย โดยเฉพาะเมื่ออยู่ในกลุ่มผู้ชาย, เป็นผู้นำ, เจ้าชู้	พูดเก่ง, พูดจาไพเราะ, นุ่มนวล, ยึดมั่นในศาสนา, สนใจภาพลักษณ์ของตัวเองในสายตาคนอื่น, มีมารยาท, เรียบร้อย, ต้องการที่พึ่ง, ให้ความสำคัญกับความรู้สึกของคนอื่น ๆ , มีกาลเทศะ, อ่อนไหว ร้องไห้ง่ายถ้ามีอะไรกระทบกระเทือนใจ, ขี้กลัว-ขี้ตกใจ, เป็นผู้ตาม

เพราะคุณลักษณะที่แตกต่างกันนี้ ทำให้สามารถจำแนกลักษณะที่เฉพาะเจาะจงของผู้ชาย และผู้หญิงออกจากกัน ซึ่งลักษณะดังกล่าวนั้น สามารถเรียกได้อีกอย่างว่า “ความเป็นชาย” (Masculinity) และ “ความเป็นหญิง” (Femininity) นั่นเอง

บทบาททางเพศ, ความเป็นชาย และความเป็นหญิง ที่ปรากฏอยู่ในเนื้อหาสาระของสื่อต่าง ๆ จึงสามารถเป็นตัวบ่งชี้ถึงอุดมการณ์ทางเพศที่แฝงอยู่ในเนื้อในของสื่อมวลชนได้เป็นอย่างดี ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสามารถนำแนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับบทบาททางเพศ รวมไปถึงความเป็นชาย และความเป็นหญิงนี้ไปวิเคราะห์บทบาทของผู้ชาย และผู้หญิงที่ปรากฏในสื่อภาพยนตร์ รวมทั้งพัฒนาการ และการเปลี่ยนแปลงของคุณลักษณะ “ความเป็นชาย” และ “ความเป็นหญิง” ที่เกิดขึ้นได้ง่าย และชัดเจนมากยิ่งขึ้น เมื่อนำไปวิเคราะห์ควบคู่กับทฤษฎีสตรีศึกษา (Feminism) ที่สะท้อนให้เห็นภาพเชิงขัดแย้งของความเป็นชาย-หญิงในสังคมอย่างตรงไปตรงมา

1.3.2) แนวคิด และทฤษฎีสตรีศึกษา (Feminism)

กระบวนการเรียกร้องสิทธิสตรี (Feminist) เป็นกลุ่มกระบวนการเรียกร้องสิทธิทางเพศของสตรี ที่เริ่มตระหนักว่าบทบาททางเพศที่ตนได้รับ และถูกกำหนดนั้น มีความไม่เท่าเทียมกันอย่างเห็นได้ชัด (L.Van Zoonen อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2541)

อมรสิริ สัณห์สุรัติกุล (อ้างถึงในนันดา วีรวิทยานุกูล, 2541) ได้กล่าวถึงแนวคิดเรื่องFeminist ของ Simone de Beauvour ว่า Feminist คือผู้หญิง หรือผู้ชายก็ได้ที่ต่อสู้ เพื่อการเปลี่ยนแปลงสถานภาพของผู้หญิง โดย de Beauvour กล่าวว่าการที่ผู้หญิงส่วนใหญ่ไม่คิดที่จะต่อสู้เพื่อความเสมอภาคนั้น เป็นเพราะทัศนคติ และค่านิยมของสังคมที่ฝังรากลึก ทำให้ผู้หญิงยอมรับสถานภาพที่ต้อยต่ำกว่าผู้ชายโดยดุษณี ดังนั้นคำว่า Feminist จึงหมายถึงการต่อสู้เพื่อเรียกร้องให้ผู้หญิงมีบทบาท และมีสถานะที่หลุดพ้นจากการกดขี่ และเป็นเบี้ยล่างจากผู้ชาย ไม่ใช่การต่อสู้เพื่อเอาชนะคะคาน หรือเข้าไปยึดตำแหน่งของผู้ชาย

เป็นที่สังเกตเห็นได้อย่างชัดเจนว่าผู้ชาย และผู้หญิงนั้น มีบทบาทในสังคมที่แตกต่างกันมาตั้งแต่ยุคแรกเริ่มของการมีสังคม ในสังคมสมัยหิน ผู้ชายก็เป็นเพศที่เป็นผู้นำ และเป็นผู้ที่มีอำนาจเหนือผู้หญิง ที่มักจะถูกกำหนดให้เป็นผู้ตาม และเป็นเสมือนภาระที่ผู้ชายต้องทำหน้าที่ปกป้องดูแล ถึงแม้ว่าสังคมจะเปลี่ยนแปลงไปเป็นสังคมเกษตรกรรม และสังคมอุตสาหกรรมตามลำดับ ทว่าทัศนคติเกี่ยวกับบทบาททางเพศระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงก็ยังคงมีอยู่ และถึงแม้ว่าในปัจจุบันนี้ ผู้หญิงหลาย ๆ คนต่างก็พากันออกไปทำงานนอกบ้าน และหาเลี้ยง ดูแลตัวเองได้เท่าเทียมกันกับที่ผู้ชายทำได้ ทว่าความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงก็ยังคงมีลักษณะที่ไม่เท่าเทียมกันอยู่นั่นเอง

L.van Zoonen (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2541) ได้จำแนกกลุ่มผู้ที่สนใจศึกษาประเด็นเรื่องเกี่ยวกับสื่อมวลชน และบทบาททางเพศออกไปตามจุดยืนของกลุ่มสตรีศึกษาแต่ละกลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่ม Liberal feminism จะเห็นว่าสังคมกำลังเปลี่ยนแปลงไป แต่บทบาทของผู้หญิงยังคงถูกยั้งให้อยู่กับที่ โดยให้ความสำคัญกับภาพสะท้อนของผู้หญิงที่ยังคงมีลักษณะที่ตายตัว (Stereotyped) กล่าวคือ เป็นที่เห็นได้ชัดว่าภาพสะท้อนของผู้หญิงที่ปรากฏในสื่อส่วนใหญ่ยังคงไม่มีการเปลี่ยนแปลงเท่าไร ที่สำคัญก็คือ ภาพรวมของผู้หญิงที่ปรากฏในสื่อก็ยังคงเป็น

ภาพที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นคนไร้ความสามารถ(Incompetent) และมีลักษณะที่ด้อยกว่า (Inferior) ผู้ชายเสียเป็นส่วนมาก ภาพสะท้อนเหล่านี้มีส่วนในการตอกย้ำการเรียนรู้บทบาทของผู้หญิงยุคใหม่ให้อยู่กับที่ ขาดความเปลี่ยนแปลงแบบหวังผล เพราะไม่มีแบบอย่างในด้านบวก (Positive Role Model) ที่จะเป็นแบบฉบับ และแรงบันดาลใจ

2. กลุ่ม Radical Feminism จะให้ความสำคัญกับประเด็นในเรื่องของอำนาจเป็นหลัก กล่าวคือ นักวิชาการในกลุ่มนี้จะสนใจวิพากษ์สังคมแบบถืออำนาจชายเป็นใหญ่ (Patriarchal)ว่าเป็นรูปแบบของสังคมที่กำหนดให้ชะตากรรม และอำนาจที่ผู้หญิงพึงมีถูกกดต่ำให้อยู่ภายใต้อำนาจของผู้ชาย นอกจากนี้ก็ยังเพ่งเล็งไปที่ประเด็นความรุนแรงที่ผู้ชายในฐานะผู้ที่มีอำนาจมากกว่ากระทำต่อผู้หญิง เช่น การทุบตี, การข่มขืน, การพูดจาลวนลาม เป็นต้น

3. กลุ่ม Marxist Feminism เป็นกลุ่มที่ได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดของกลุ่ม Marxist ซึ่งมุ่งเน้นการวิเคราะห์สังคมที่มีชนชั้นเป็นหลัก ทว่านักวิชาการในกลุ่มนี้จะให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์สังคมที่มีชนชั้นด้วยการหยิบยกประเด็นการเอารัดเอาเปรียบทางเพศขึ้นมาเป็นประเด็นหลักในการศึกษา โดยจะวิเคราะห์จาก “อุดมการณ์ทางเพศ” (Gender Ideology) ที่แทรกซึมอยู่ในเนื้อหาของสื่อมวลชนทุกชนิด ซึ่งจะเห็นได้ว่าส่วนใหญ่แล้ว อุดมการณ์ทางเพศที่เกี่ยวกับความเป็นชายมักจะได้รับการยกย่องมากกว่าอุดมการณ์ทางเพศที่เกี่ยวกับความเป็นหญิง เช่น คุณสมบัติของตัวละครนางร้ายในละครโทรทัศน์ มักจะวนเวียนอยู่กับความอิจฉาริษยา ความทะเยอทะยาน ซึ่งเมื่อถูกนำเสนอออกมา ก็จะเน้นภาพที่ทำให้เกิดความรู้สึกที่เป็นคนร้าย ตัวร้าย ในขณะที่ถ้าคุณลักษณะอิจฉาริษยา หรือทะเยอทะยานนี้ถูกนำเสนอในตัวละครที่เป็นผู้ชาย ภาพที่ปรากฏออกมา มักจะไม่เป็นภาพที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นคนร้าย ตัวร้ายชัดเจน เป็นต้น

4. กลุ่ม Cultural Feminism เป็นกลุ่มที่ให้ความสนใจลักษณะของอุดมการณ์ทางเพศที่เกี่ยวกับความเป็นหญิง และชายที่ถูกวัฒนธรรมของสังคมกำหนด เช่นเดียวกันกับกลุ่ม Culturalist นักวิชาการในกลุ่มนี้จะให้ความสำคัญไม่ใช่แค่เพียงแต่เรื่องของการสื่อสารเท่านั้น หากแต่จะพิจารณารวมไปถึงกระบวนการสร้างระบบความหมายร่วมกันในสังคม ดังนั้นบริบทของการศึกษาในกลุ่มนี้จะมีอาณาบริเวณครอบคลุมไปถึงวิถีชีวิตทั้งของผู้ผลิตและผู้รับสาร และระบบความหมาย หรือระบบความเชื่อต่าง ๆ เช่น ความเป็นหญิง (Femininity) การใช้เวลาว่าง (Leisure) และการบริโภคสื่อ (Consumption) มีความเกี่ยวข้องกันอย่างไร ทำไมผู้หญิงจึงต้องบริโภคสื่อที่ช่วยพาตัวเองออกไปสู่โลกกว้าง (ตัวอย่างเช่นนั่งดูละครโทรทัศน์เรื่องดาว

พระศุกร์ที่มีพาไปเที่ยวฉากในซ่องที่ดาวพระศุกร์โตขึ้นมา โดยที่ชีวิตจริงคนดูไม่เคยเหยียบย่างไปในที่แบบนั้นเลย เป็นต้น)

แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับบทบาททางเพศ (Gender) ความเป็นชาย (Masculinity) และความเป็นหญิง (Femininity) รวมไปถึงแนวคิด และทฤษฎีสตรีศึกษา (Feminism) จะทำให้ผู้วิจัยได้กรอบแนวความคิดที่จะช่วยทำให้เข้าใจ และอธิบายถึงบทบาท และความสัมพันธ์ของผู้ชาย และผู้หญิงในสื่อภาพยนตร์ เพื่อทำความเข้าใจกับความหมายของความเป็นชาย และความเป็นหญิงในสังคมไทย ที่ก็เป็นสังคมที่ยังคงมีลักษณะของสังคมแบบถืออำนาจชายเป็นใหญ่ (Patriachal) ได้ชัดเจน และกว้างขวางมากยิ่งขึ้นไปอีก

2. กระบวนทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอภาพ "ความเป็นชาย" ในภาพยนตร์

แนวคิด และทฤษฎีที่จะช่วยอธิบายปัจจัยในส่วนของกระบวนการสร้างภาพ และการนำเสนอ "ความเป็นชาย" ในภาพยนตร์นั้น ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิด และทฤษฎีสัญญะวิทยา (Semiology) มาเป็นกรอบความคิดในการศึกษา

แนวคิด และทฤษฎีสัญญะวิทยา (Semiology)

สัญญะวิทยา หรือ Semiology นั้น มีความหมายตามรากศัพท์ว่า "ศาสตร์แห่งสัญญะ" (Sceince of sign) C.Peirce (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2541) ได้ให้นิยามความหมายของสัญญะไว้ว่า "สัญญะ คือ สิ่งที่มีความหมายมากกว่าตัวของมันเอง" โดยสัญญะหนึ่ง ๆ นั้นจะประกอบไปด้วยองค์ประกอบสองส่วนด้วยกัน ส่วนแรกเรียกว่าตัวหมาย (Signifier) และอีกส่วนหนึ่งเรียกว่าตัวหมายถึง (Signified) เช่น ป้ายรูปผู้ชาย และผู้หญิงหน้าห้องน้ำนั้นเป็นตัวหมายที่บอกความหมายว่าห้องไหนเป็นห้องน้ำสำหรับคนเพศไหน เป็นต้น

สัญญะวิทยา เป็นแนวคิดที่พัฒนามาจากแนวคิดโครงสร้างนิยม (Structuralism) ซึ่งเริ่มต้นมาจากงานวิเคราะห์ทางภาษาศาสตร์ ของ Ferdinand de Saussure (เพ็ญสิริ เศวตวิหารี, 2541) de Saussure เชื่อว่าความหมายจะถูกสร้างขึ้นจากกระบวนการเลือกสรร และแทนค่าความหมาย หน้าที่ของภาษาจึงมีเพื่อรวบรวม และนำเราเข้าไปใกล้กับความเป็นจริงที่มีอยู่ตามธรรมชาติ ซึ่งทั้งหมดจะเป็นไปตามการกำหนด และตกลงร่วมกันใช้เป็นเครื่องหมาย (Mark) เช่น คำว่า Cat ที่มีความหมายว่า แมวนั้น เมื่อใครสักคนพูดคำว่า Cat สิ่งที่เราจะนึกถึงก็

คือสัตว์รูปร่างเล็ก คล้ายเสือ มีสี่ขา ชอบอ้อน และร้องเหมียว ๆ ทั้งนี้เพราะมีการตกลงกันไว้ก่อนแล้วว่าคำว่า Cat จะหมายถึงสัตว์จำพวกนี้ ทั้ง ๆ ที่คำว่า Cat เองก็ไม่ได้บ่งบอก หรือมีลักษณะที่ดูใกล้เคียงกับแมว หรือคุณสมบัติของแมวเลยแม้แต่น้อย แต่การที่เรารู้ว่า Cat หมายถึงแมวนี้ เป็นเพราะมีข้อตกลงกันไว้ล่วงหน้า และจำสืบต่อกันมาจนคำว่า Cat นี้แทนค่าความหมายของสัตว์จำพวกแมวไปโดยปริยายนั่นเอง

ศิริชัย ศิริกายะ และกาญจนา แก้วเทพ (2531) ได้อธิบายเพิ่มเติมไว้ว่าตามแนวความคิดของ de Saussure นั้น เรื่องของสัญญะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบ 3 ส่วน ส่วนแรกคือบรรดาของจริงทั้งหลาย ที่เราเรียกว่า Reference ระดับต่อจากนั้น แต่ละวัฒนธรรมก็จะสร้างสัญญะขึ้นมาแทนตัวจริง สัญญะในส่วนนี้อาจจะเป็นแค่เพียงเสียง (Sound) ที่ถูกเปล่งออกมา หรือเป็นภาพ (Image) เช่นรูปภาพ หรือตัวอักษรต่าง ๆ ที่ de Saussure เรียกว่าตัวหมาย (Signifier) ต่อมาเมื่อคนในแต่ละวัฒนธรรมได้ผ่านกระบวนการเรียนรู้สัญญะ เมื่อเขาได้เห็นสัญญะดังกล่าว ก็จะเกิดจินตนาการภาพที่เราเรียกว่า “ภาพในความคิด” ขึ้นมา ซึ่ง de Saussureเรียกว่าตัวหมายถึง (Signified) นั่นเอง

อย่างไรก็ดี การที่จะวิเคราะห์ความหมายระหว่างตัวหมาย และตัวหมายถึงนั้น de Saussure ได้กล่าวไว้ว่ามีการวิเคราะห์ความหมายอยู่สองระดับ คือ

1. *ความหมายโดยอรรถ (Denotative Meaning)* เป็นความหมายที่เข้าใจกันตามตัวอักษร และมักจะเป็นความหมายที่เข้าใจตรงกันโดยส่วนใหญ่ ตัวอย่างเช่นความหมายที่ถูกรวบรวมไว้ในพจนานุกรม เช่น คำว่า “แมว” ก็จะหมายถึงสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนมที่มีสี่ขา มีลักษณะคล้ายเสือ แต่ว่าตัวเล็กกว่า เป็นต้น

2. *ความหมายโดยนัย (Connotative Meaning)* เป็นความหมายที่ถูกสร้างขึ้น และเชื่อมโยงลงไปอีกชั้นหนึ่ง มีลักษณะเป็นความหมายทางอ้อมที่เกิดจากข้อตกลงเฉพาะของกลุ่มคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง เช่น เมื่อพูดถึง “แมว” คนอียิปต์ก็จะนึกถึงเทพเจ้าที่คอยปกป้อง และดูแลความสงบสุข ดังนั้นแมวในความหมายของคนอียิปต์จะเป็นมากกว่าสัตว์เลี้ยงสี่เท้าที่คล้ายเสือ เพราะแมวมีฐานะที่คนอียิปต์นับถือเยี่ยงร่างจำแลงของเทพเจ้า เป็นต้น

ในการวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะใช้รูปแบบการวิเคราะห์ในเชิง Paradigmatic/Syntagmatic มาวิเคราะห์รูปแบบการนำเสนอของภาพยนตร์เรื่องต่าง ๆ ดังนี้

1. *<u>การวิเคราะห์แบบ Diachronic/Syntagmatic</u>* การวิเคราะห์ในรูปแบบนี้จะเน้นลำดับ หรือช่วงระยะเวลาของเหตุการณ์ หรือการปรากฏของสัญญะ ซึ่งมักจะพบกันมากในโครงสร้างของการเล่าเรื่อง (Narration) ทั้งนี้เพราะเรื่องเล่าที่ดีนั้นจำเป็นจะต้องกำหนดขั้นตอนของเหตุการณ์เอาไว้อย่างแน่ชัด หากสลับขั้นตอนกัน ความหมายก็อาจจะเปลี่ยนแปลงไป V.Propp (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2541) ได้ทำการวิเคราะห์โครงสร้างของการเล่าเรื่องในบรรดานิทานพื้นบ้านรัสเซีย และได้เกณฑ์ในการสรุปโครงสร้างของการเล่าเรื่อง 2 อย่าง คือ Function หรือการกระทำของตัวละครตามบทบาท หรือเรื่องราว และ Sequence ซึ่งก็คือขั้นตอนของ Function ตามลำดับก่อนหลังที่ถูกวางโครงสร้างเอาไว้แน่นอนแล้ว

2. *<u>การวิเคราะห์แบบ Synchronic/Paradigmatic</u>* De Saussure (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2541) ได้ให้ความหมายของการวิเคราะห์ในแบบนี้ว่าเป็น “การหาแบบแผนที่ซ่อนเร้นของคู่ตรงกันข้าม และสร้างความหมายขึ้นมา” (Hidden pattern of opposition) ในการศึกษาแบบนี้ จะมุ่งเน้นศึกษาถึงความสัมพันธ์ที่เกิดจากคู่ตรงกันข้าม (Binary Opposition) เช่น ขาว-ดำ, สวย-น่าเกลียด, พระเอก-ผู้ร้าย, นางเอก-นางอิจฉา เป็นต้น ซึ่งการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ในรูปแบบนี้จะทำให้เข้าใจความหมายแฝงเร้นในระดับลึก (Latent Meaning) ที่ซ่อนอยู่ในตัวบทได้อย่างชัดเจนมากขึ้น ทั้งนี้ ก็เพราะความขัดแย้งมักจะทำให้มองเห็นข้อแตกต่างที่นำไปสู่ความเข้าใจในความหมายของสัญญะดังกล่าวมากยิ่งขึ้น เช่น ถ้าหากไม่มีลักษณะยั่วยวนทางเพศของนางอิจฉา ความรักนวลสงวนตัวของนางเอกก็จะดูไม่มีความหมายใด ๆ ต่อเรื่องเลย เป็นต้น

ผู้วิจัยจะนำแนวคิด และทฤษฎีสัญญะวิทยานี้ มาใช้เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์หาสัญญะที่ใช้แทนความหมายของความเป็นชายในภาพยนตร์ และอธิบาย/ระบุความหมายเกี่ยวกับความเป็นชายที่ถ่ายทอดผ่านสัญญะ และวิธีการสร้างความหมายนั้น ๆ ที่ปรากฏในภาพยนตร์ โดยผู้วิจัยจะค้นหาความหมายโดยนัยของสัญญะดังกล่าวที่เกิดมาจากความสัมพันธ์ของ Function ของตัวละครชาย-หญิง ในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง รวมไปถึงรูปแบบความสัมพันธ์ในแบบ Binary Opposition ระหว่างตัวละครที่เป็นผู้ชาย กับผู้ชาย และตัวละครผู้ชายกับผู้หญิง เพื่อที่จะสามารถวิเคราะห์ ทำความเข้าใจ และหาปฏิสัมพันธ์ระหว่างความเป็นชาย และความเป็นหญิงในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว และในสังคมไทยได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้นด้วย

นอกจากนี้แล้ว ผู้วิจัยก็จะให้ความสำคัญกับบริบทอื่น ๆ ในการสร้างความหมายของความเป็นชายในภาพยนตร์ด้วย เช่น กลวิธีในการสร้างตัวละคร รูปลักษณะที่ปรากฏของตัวละคร รวมไปถึงการใช้สุ้มเสียง การแต่งกาย หรือการกระทำ (Action) ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ซึ่งเป็นส่วนหนึ่ง

ของการใช้กระบวนการทางสัญญะวิทยาสร้างความหมายทั้งในแบบที่เป็น Verbal Sign และ Nonverbal Sign เป็นต้น

<u>เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง</u>

"การนำเสนอภาพความเป็นชายในเพลงไทยสมัยนิยม:วิเคราะห์นักร้องชายยอดนิยมระหว่างปี พ.ศ. 2531-2533" ของอมรรัตน์ รัตนภาสุร (2534) ซึ่งทำการวิจัยศึกษาภาพความเป็นชายที่ถูกผลิตในเพลงไทยสมัยนิยม และพบว่าภาพความเป็นชายที่ถูกผลิตในเพลงไทยสมัยนิยมนั้น มีแค่เพียง 2 รูปแบบ ได้แก่

1. ผู้ชายสำอาง และสุภาพ ซึ่งจะมีลักษณะเด่น ๆ ที่ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัด คือมีรูปร่างหน้าตาดี สะอาดสะอ้าน ไม่นิยมไว้หนวดเครา หากมีก็มีเพียงหนวดเล็กน้อย ผมตัดสั้นเรียบร้อย ในขณะเดียวกัน เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของผู้ชายประเภทนี้ ก็จะสะอาด เรียบร้อย เช่นใส่เสื้อเชิ้ต ผูกเนคไท ดูตามภาพรวมแล้ว จะมีลักษณะสุภาพ อ่อนโยน พูดจาสุภาพนุ่มนวล อย่างไรก็ดี ลักษณะของผู้ชายสำอาง และสุภาพ ยังสามารถแยกย่อยออกไปได้อีก ดังนี้ คือ

1.1 ผู้ชายมาดนุ่ม จะมีลักษณะเด่น คือนุ่มนวล อ่อนหวาน อ่อนโยน หน้าตาดี
1.2 ผู้ชายมาดขรึม จะมีลักษณะที่สุภาพแบบผู้ใหญ่ สุขุม นุ่มนวล
1.3 ผู้ชายมาดสนุกสนาน จะมีบุคลิกท่าทาง การแสดงออกที่สุภาพแบบร่าเริง แสดงออกถึงความสนุกสนาน บันเทิงใจ และเบิกบาน

2. ผู้ชายเข้ม และแกร่ง ซึ่งจะมีลักษณะเด่น ๆ คือ หน้าตาท่าทางเข้มแข็งจริงจัง ดูไม่นุ่มนวล ส่วนใหญ่มักจะมีหนวดเครา ผมยาวรุงรัง มีความกล้าพูดกล้าแสดงออกอย่างจริงจังทั้งร้องและเต้น มีลักษณะที่เข้มแข็งดุเดือด ในขณะเดียวกัน เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของผู้ชายประเภทนี้ ก็มักจะเป็นเสื้อแจ็กเกต และกางเกงยีนส์ หรืออาจจะเป็นเสื้อยืดกางเกงยีนส์ อาจมีเครื่องประดับ เช่น ใส่เครื่องประดับที่คอ มือ หรือใส่ตุ้มหูข้าเดียว เป็นต้น อย่างไรก็ดี ลักษณะของผู้ชายเข้มและแกร่ง ยังสามารถแยกย่อยออกไปได้อีก ดังนี้ คือ

2.1 ผู้ชายห้าว กล่าวคือ มีความห้าว ทั้งหน้าตา และลีลาการแสดงออก
2.2 ผู้ชายเข้มเรียบ ๆ จะมีลักษณะที่ค่อนข้างเรียบ ๆ ไม่ดุเดือดโลดโผนแบบผู้ชายห้าว แต่ก็ไม่ถึงกับเรียบร้อยสุภาพ ส่วนใหญ่จะเป็นศิลปินในแนวเพลงเพื่อชีวิต

อมรรัตน์ได้ตั้งข้อสันนิษฐาน โดยสรุปว่าภาพของผู้ชายทั้งสองรูปแบบนี้ เป็นภาพความเป็นชายในอุดมคติ ที่ถูกสร้างขึ้นในโลกของสัญลักษณ์ ให้มีภาพพจน์ของผู้ชายที่ดีตามอุดมการณ์ของผู้ผลิต ซึ่งก็ได้รับการถ่ายทอดมาจากอุดมการณ์, ประสบการณ์ และการเรียนรู้ทางสังคมนั่นเอง

"การวิเคราะห์เนื้อหาการนำเสนอภาพความเป็นชายในโฆษณาเบียร์สิงห์" ของ กำจร หลุยส์ยะพงษ์ (2539) โดยกำจรมุ่งที่จะทำความเข้าใจกับกระบวนการถ่ายทอดภาพความเป็นชายที่ปรากฏในสังคมผ่านออกมาในรูปแบบของโฆษณา ภายใต้กรอบความคิดเรื่องการสร้างความเป็นชายในสื่อมวลชน ซึ่งทั้งนี้ กำจรเลือกที่จะใช้กรณีศึกษาจากโฆษณาเบียร์สิงห์เป็นหลัก

จากการวิจัยชิ้นนี้ พบว่าโฆษณาเบียร์สิงห์นำเสนอภาพของความเป็นชายแตกต่างกัน 3 รูปแบบ ซึ่งทั้งหมดนี้ ถูกนำเสนอผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ดังต่อไปนี้ รูปลักษณ์ภายนอก, อารมณ์ และความรู้สึกของผู้ชาย, ความตระหนักในตนเอง, ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายด้วยกัน, ปฏิสัมพันธ์ของผู้ชายต่อผู้หญิง, กิจกรรมของผู้ชาย, บริบทที่เกี่ยวข้องกับความเป็นชาย และรวมไปถึงเทคนิคการนำเสนอภาพของความเป็นชาย ได้แก่ (1) ยุคแรก ปี 2477 นำเสนอภาพของความเป็นชายในแบบสังคมเกษตรกรรม ภาพที่ปรากฏจะเน้นที่ลักษณะของผู้ชายชนชั้นกลางและชนชั้นแรงงาน โดยอาจจะเป็นผู้ที่อยู่ในวัยทำงาน หรืออาจจะเป็นเกษตรกร และมักจะให้ความสำคัญกับอาชีพที่ผู้ชายเหล่านั้นทำเพื่อเลี้ยงชีพ (2) ปี 2508 เริ่มนำเสนอภาพของความเป็นชายในสังคมแบบทุนนิยมอุตสาหกรรม ภาพที่ปรากฏในช่วงนี้ จะเน้นที่องค์ประกอบอื่น ๆ ที่แปลกใหม่ขึ้น กล่าวคือ อายุ หน้าตา รูปร่าง และการแต่งกาย กลายเป็นความเป็นชายที่ถูกนำเสนอผ่านทางโฆษณาเป็นหลัก และ (3) ปี 2526 นำเสนอภาพของความเป็นชายยุคใหม่ ซึ่งจะให้ความสำคัญกับวิถีชีวิตของผู้ชายที่ชัดเจนขึ้น ในขณะเดียวกันก็ให้ความสำคัญกับอารมณ์อ่อนไหว ที่อาจจะเกิดกับผู้ชายคนใดคนหนึ่งก็ได้ด้วย ดังนั้น ภาพของผู้ชายยุคใหม่ก็จะมีลักษณะที่สามารถแสดงออกถึงอารมณ์ส่วนลึก ๆ ซึ่งตามปกติแล้ว มักจะเป็นสิ่งที่ถูกเลี่ยงอยู่เสมอในการนำเสนอภาพความเป็นผู้ชาย ทั้งนี้เพราะภาพของผู้ชายในแบบเก่านั้น มักจะให้ความสำคัญกับความจริงจัง และอาชีพการงานเป็นหลัก

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าภาพของความเป็นชาย ที่พบจะแตกต่างกันไปตามยุคสมัยหรือปัจจัยอื่น ๆ ที่เข้ามามีส่วนขับเน้นให้ภาพของความเป็นชายที่ปรากฏแตกต่างกัน แต่ทว่าภาพของความเป็นชายทั้งหมดก็มีจุดร่วมกันบางประการ กล่าวคือ ภาพของความเป็นชายส่วนใหญ่

จะเน้นอำนาจการครอบงำ รวมไปถึงการนำเสนอภาพของความเป็นชายในแง่บวก อาจกล่าวได้ว่าไม่มีงานโฆษณาเบียร์สิงห์ชุดใดเลยที่นำเสนอภาพของความเป็นชายในแง่ลบ

งานวิจัยทั้งสองชิ้นดังกล่าว จะทำให้ผู้วิจัยสามารถทำความเข้าใจเกี่ยวกับภาพ และกระบวนการนำเสนอความเป็นชายที่ปรากฏในสื่ออื่น ๆ และสามารถที่จะนำข้อมูล และผลที่ได้จากงานวิจัยทั้งสองชิ้นดังกล่าว มาเปรียบเทียบ และใช้เป็นข้อมูลอ้างอิงในการวิเคราะห์ภาพ และกระบวนการนำเสนอความเป็นชายในภาพยนตร์ได้อย่างชัดเจน และสะดวกขึ้น

"วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี" ของฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน (2539) ซึ่งมีจุดประสงค์ ที่จะวิเคราะห์เอกลักษณ์พิเศษของโครงสร้างการเล่าเรื่อง และกระบวนการสื่อความหมายในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี โดยได้ทำการศึกษาจากภาพยนตร์ที่ออกฉายในช่วงเดือนกรกฎาคม 2538 ถึงมิถุนายน 2539 จำนวน 6 เรื่องได้แก่ Boys on the side, Show girls, Waiting to exhale, To die for, How to make an American Quilt และ The truth about cats and dogs ซึ่งฉลองรัตน์ได้พบว่าภาพยนตร์อเมริกันที่มีสตรีเป็นตัวเอกนั้น จะมีโครงสร้างการเล่าเรื่องที่เป็นเอกลักษณ์พิเศษ ได้แก่ การที่มีแก่นความคิด และขั้วขัดแย้ง ที่เป็นเรื่องของผู้หญิงกับความรัก ครอบครัว และสังคม โดยตัวละครผู้หญิงมักจะมีบทบาทที่หลากหลาย และก็จะมีลักษณะเป็นผู้กระทำมากกว่าตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ทั่ว ๆ ไป นอกจานี้ฉลองรัตน์ยังได้อธิบายว่ากระบวนการสื่อความหมายในภาพยนตร์ทั้ง 6 เรื่องนั้น ได้พยายามที่จะสื่อความหมายเป็นนัยว่าสังคมควรที่จะมีความเข้าใจเพศหญิง โดยพิจารณาจากสภาพชีวิตที่เป็นจริงมากยิ่งขึ้นอีกด้วย

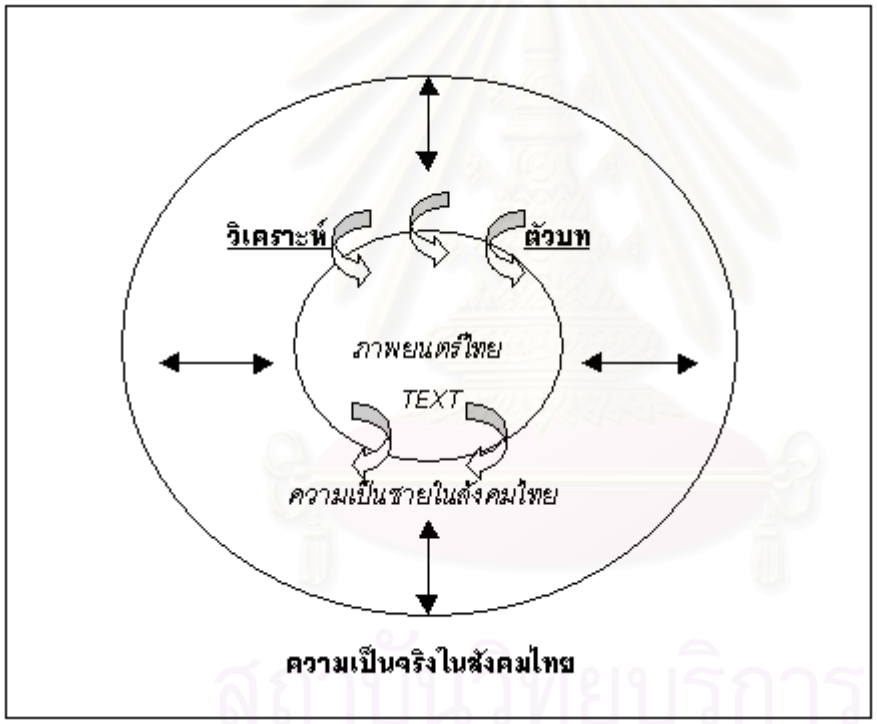
ผู้วิจัยสามารถที่จะนำงานวิจัยชิ้นนี้มาเป็นประเด็นในการวิเคราะห์ความเป็นหญิงที่ปรากฏในภายนตร์ เพื่อที่จะนำมาเปรียบเทียบ และทำความเข้าใจกับความเป็นชายที่ปรากฏในภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยเลือกมาศึกษาได้

"การวิเคราะห์ภาพของผู้หญิง ที่ปรากฏในเนื้อหาของเพลงลูกทุ่ง ระหว่างปี พ.ศ.2525-2540" ของนันดา วีรวิทยานุกูล (2541) ซึ่งนันดาได้ทำการศึกษาภาพของผู้หญิงที่ปรากฏในเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งระหว่างปี พ.ศ.2525-2540 โดยได้แบ่งเพลงลูกทุ่งออกเป็นสองช่วงเวลา ช่วงแรกคือปี พ.ศ.2525-2535 และช่วงหลังคือปี พ.ศ.2536-2540 ซึ่งผลที่ได้พบว่าเพลงลูกทุ่งทั้งสองช่วงที่ได้แบ่งไว้ มีการนำเสนอภาพของผู้หญิงทั้งสิ้น 3 รูปแบบ คือ ภาพของผู้หญิงหัวเก่า,ภาพของผู้หญิงที่ก้ำกึ่งระหว่างผู้หญิงหัวเก่า และผู้หญิงหัวสมัยใหม่ และภาพของ

ผู้หญิงหัวสมัยใหม่ ทว่าเพลงลูกทุ่งในช่วงหลังจะมีการนำเสนอภาพของผู้หญิงหัวสมัยใหม่มากขึ้น รวมทั้งคุณลักษณะของภาพของผู้หญิงที่ปรากฏในเพลงลูกทุ่งในช่วงหลังก็มีความใกล้เคียงที่จะเสมอภาคกับผู้ชายมากกว่าในช่วงแรกอีกด้วย

เช่นเดียวกันกับงานวิจัยชิ้นก่อนหน้านี้ ผู้วิจัยสามารถจะนำงานวิจัยชิ้นนี้มาเป็นประเด็นในการศึกษา เปรียบเทียบ และทำความเข้าใจความเป็นหญิงที่ปรากฏในสื่อต่าง ๆ เพื่อที่จะสามารถนำความเป็นหญิงดังกล่าว มาเปรียบเทียบกับความเป็นชาย และทำความเข้าใจในเรื่องของความสัมพันธ์ที่ปรากฏในสังคมของผู้ชายกับผู้หญิงได้มากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 2.1 แผนภาพแสดงความสัมพันธ์กรอบแนวคิดในการวิเคราะห์ (Conceptual Framework)



ภาพที่ 2.1 จะแสดงให้เห็นถึงกระบวนการในการวิเคราะห์ภาพ และการนำเสนอ “ความเป็นชาย” ในภาพยนตร์ ดังที่จะเห็นได้จากในภาพว่ากระบวนการวิเคราะห์นั้นจะให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์เนื้อหาของภาพยนตร์ ที่ถูกคัดมาเป็นตัวอย่าง (Sample) โดยที่จะใช้วิธีวิจัยแบบการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) ทำการวิเคราะห์หาภาพของความเป็นชายในสังคมไทย ซึ่งจัดว่าเป็นความเป็นจริงในสังคมประเภทหนึ่ง

จากภาพดังกล่าว จะเห็นได้ว่าเราสามารถทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์ที่เป็นกลุ่มตัวอย่างกับความเป็นชายที่ปรากฏในสังคมไทยได้อย่างชัดเจน ลูกศรโค้งจะ

แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์ไทย และความเป็นชายในสังคมไทย ที่สอดคล้องและเกื้อหนุนซึ่งกันและกัน กล่าวคือในฐานะสื่อมวลชนประเภทหนึ่ง ภาพยนตร์มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการสะท้อนภาพ (Reflect) ความเป็นชายในสังคม ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์จึงเป็นภาพของผู้ชายหรือความเป็นชายที่มีอยู่ในสังคมจริง ๆ ในขณะเดียวกัน ภาพของผู้ชาย หรือความเป็นชายที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้น ก็อาจจะส่งผล หรือมีอิทธิพลต่อความเป็นชายในสังคมไปด้วยพร้อม ๆ กัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของการตอกย้ำอุดมการณ์ทางเพศ (Gender Ideology) ที่ให้ความสำคัญกับค่านิยมแบบถืออำนาจชายเป็นใหญ่ (Patriarchal) เป็นต้น

การวิเคราะห์ภาพยนตร์ด้วยการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) จะมีส่วนช่วยในการค้นหาภาพ ความหมาย ของ “ความเป็นชาย” ที่ถูกนำเสนอผ่านสื่อภาพยนตร์ ซึ่งมีลักษณะที่เป็นศิลปะแห่งมหาชน (Popular Arts) ดังนั้น ผลที่ได้จากการวิจัย จึงไม่ใช่เพียงแค่การตอบคำถามว่าภาพของความเป็นชายที่ปรากฏในภาพยนตร์เป็นอย่างไร หากแต่จะเป็นกระบวนการสำคัญในการ “เล็ง” ความเป็นจริงในสังคม เกี่ยวกับเรื่องของความเป็นชาย ผ่านทางสื่อได้อีกทางหนึ่งด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง “การนำเสนอภาพ “ความเป็นชาย” ในภาพยนตร์ไทย ระหว่างปี พ.ศ. 2541-2542” นี้ เป็นการศึกษาวิจัยในลักษณะ “การวิจัยเชิงคุณภาพ” ที่เป็นการค้นหาความเป็นจริง ซึ่งสะท้อนผ่านสื่อภาพยนตร์ เพื่อที่จะอธิบายภาพความเป็นชายในสังคมไทย ทั้งนี้ จะใช้เทคนิคแบบการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) รวมไปถึงแนวคิด และทฤษฎีต่าง ๆ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับภาพที่ปรากฏผ่านสื่อของผู้ชาย และผู้หญิง (Portrayal of Gender) แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์ ระหว่างภาพยนตร์กับสังคม แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับบทบาททางเพศ (Gender) รวมไปถึงความเป็นชาย (Masculinity) และความเป็นหญิง (Femininity) และแนวคิด และทฤษฎีสัญญะวิทยา (Semiology) ในการศึกษา โดยมีระเบียบวิธีวิจัย ดังต่อไปนี้

ประชากร และกลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มประชากร “ภาพยนตร์” ซึ่งผู้วิจัยจะทำการศึกษานั้น ผู้วิจัยได้ใช้วิธีเลือกสุ่มตัวอย่างแบบคัดสรร (Selective Sampling) โดยผู้วิจัยได้ทำการเลือกภาพยนตร์ไทย ที่เข้าฉายในโรงภาพยนตร์ระหว่างปี พ.ศ. 2541-2542 รวมเป็นระยะเวลาทั้งสิ้นสองปี

สาเหตุที่ผู้วิจัยเลือกที่จะทำการศึกษาภาพยนตร์ไทยในช่วงปี พ.ศ. 2541-2542 นั้น เนื่องมาจากช่วงเวลาดังกล่าวจัดได้ว่าเป็นช่วงที่วงการภาพยนตร์ไทยมีความเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นในส่วนของปัญหาเศรษฐกิจ ซึ่งส่งผลกระทบให้จำนวนภาพยนตร์ไทยลดลงอย่างเห็นได้ชัด จึงมีความน่าสนใจว่าภาพของผู้ชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์นั้น จะมีลักษณะอย่างไร หรือในส่วนของความปัจจุบันทันด่วน ทั้งนี้เพราะว่าช่วงเวลาในปี พ.ศ. 2541-2542 นั้นเป็นช่วงเวลาที่ใกล้กับปัจจุบันมากที่สุด ทำให้มีความสะดวกต่อการหาข้อมูลตลอดจนถึงแหล่งข้อมูล และวัตถุดิบต่าง ๆ ที่จะนำมาใช้ในการวิจัย

นิตยสาร Starpics ฉบับที่ 479 ประจำวันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2542 ได้ทำการรวบรวมรายชื่อภาพยนตร์ไทยที่เข้าฉายในโรงภาพยนตร์ในปี พ.ศ. 2541 ได้ทั้งสิ้น 11 เรื่อง ได้แก่วัยระเริง, มัจจุราชตามล่าข้าไม่สน, กอดคอวัดใจนายกับเรา, CC J แสบฟ้าแลบ, โก๊ะตี๋ วีรบุรุษอารามบอย, เสือโจรพันธุ์เสือ, กล่อง, 303 กลัว/กล้า/อาฆาต, รัก-ออกแบบไม่ได้, ปาฏิหาริย์ โอม-สมหวัง และ ฟ้า

ส่วนในปี พ.ศ. 2542 นิตยสาร Starpics ฉบับที่ 497 ประจำวันที่ 20 กรกฎาคม พ.ศ. 2542 และนิตยสาร Starpics ฉบับที่ 515 ฉบับประจำวันที่ 20 มกราคม พ.ศ. 2543 ได้ทำการรวบรวมรายชื่อภาพยนตร์ไทย ที่เข้าฉายในโรงภาพยนตร์ในปี พ.ศ. 2542 ได้ทั้งสิ้น 9 เรื่อง ได้แก่ สวัสดีบ้านนอก, กำแพง, ล่าระเบิดเมือง, แตก 4 รัก โลภ โกรธ เลว, นางนาก, ดอกไม้ในทางปืน, โคลนนิ่ง คนก็อปปี้คน, เรื่องตลก 69 และ คนจรฯลฯ

ทั้งนี้ ผู้วิจัยมี หลักเกณฑ์ และขั้นตอนในการคัดสรรกลุ่มตัวอย่าง ดังต่อไปนี้

1. ตรวจสอบรายชื่อภาพยนตร์ ที่เป็นกลุ่มประชากรทั้งหมด โดยตรวจสอบได้จากเอกสารต่าง ๆ ได้แก่ นิตยสาร และเอกสาร ซึ่งรวบรวมรายชื่อภาพยนตร์ไทยที่เข้าฉายในปีที่กำหนดไว้

2. คัดเลือกภาพยนตร์ โดยผู้วิจัยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกภาพยนตร์ ด้วยการจำแนกภาพยนตร์ดังกล่าวทั้งหมดตามปีที่ออกฉาย ตามประเภทของภาพยนตร์ และตามรายได้รวมไปถึงคำวิจารณ์

นิภาพร เนียมแสง (2537) ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับภาษาในโปสเตอร์ภาพยนตร์ไทย และพบว่าภาพยนตร์ไทยนั้น สามารถแบ่งออกเป็นประเภทต่าง ๆ ได้แก่

1. ภาพยนตร์แนวบู๊ ซึ่งจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับการต่อสู้, การผจญภัย หรือการแสดงความกล้าหาญของเพศชายในรูปแบบของการต่อสู้แบบต่าง ๆ และมักจะจบลงด้วยชัยชนะ หรือความสำเร็จของพระเอก ผู้ซึ่งเป็นฝ่ายธรรมะที่มักจะเอาชนะฝ่ายอธรรมได้ทุกที
2. ภาพยนตร์แนวชีวิต ซึ่งจะมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับชีวิต ความรัก ความโศกเศร้า การฝ่าฟันอุปสรรคต่าง ๆ ในการดำเนินชีวิต หรืออาจมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับครอบครัว เป็นต้น
3. ภาพยนตร์แนวตลก ซึ่งส่วนใหญ่จะนำเสนอเรื่องราวต่าง ๆ ในลักษณะที่ชวนหัว ขบขัน และสนุกสนานร่าเริง
4. ภาพยนตร์แนวผี-สยองขวัญ ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องความน่าสะพรึงกลัวของสิ่งที่มองไม่เห็น อาจจะเกี่ยวข้องกับไสยศาสตร์ ภูตผีปีศาจ หรือเรื่องราวที่สลับซับซ้อน น่าตื่นเต้นเป็นต้น
5. ภาพยนตร์แนวโป๊ จะมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศ การเย้ายวนของอารมณ์ โดยมากมักจะเป็นภาพยนตร์เฉพาะกลุ่ม และจัดฉายเฉพาะที่เท่านั้น

ซึ่งผู้วิจัยได้อาศัยเกณฑ์ดังกล่าวนี้ เป็นหลักเกณฑ์ในการจำแนกภาพยนตร์ที่ออกฉายในปี พ.ศ.2541-2542 ตาม ประเภทของภาพยนตร์ ซึ่งผลของการจำแนกภาพยนตร์ดังกล่าวทั้งหมด มีดังนี้

ตารางที่ 3.1 ภาพยนตร์ที่ออกฉายในปี พ.ศ.2541 จำแนกตามประเภทของภาพยนตร์ และรายได้

<u>ภาพยนตร์บู๊</u>

ชื่อภาพยนตร์	*รายได้*	*หมายเหตุ*
กอดคอวัดใจนายกับเรา	1.5 ล้าน	-
CC J แสบฟ้าแลบ	3 ล้าน	-
เสือ โจรพันธุ์เสือ	28 ล้าน	ได้รับคำชมจากนักวิจารณ์ในระดับหนึ่ง
ฟ้า	28.6 ล้าน	ถูกจับตามองในฐานะภาพยนตร์เรื่องแรกของบ.บีอีซี-เทโร และเป็นภาพยนตร์ที่ลงทุนสูงที่สุดของปี พ.ศ.2541

<u>ภาพยนตร์ชีวิต</u>

ชื่อภาพยนตร์	*รายได้*	*หมายเหตุ*
วัยระเริง	8 ล้าน	-
รัก-ออกแบบไม่ได้	21 ล้าน	ได้รับคำชื่นชมจากนักวิจารณ์เป็นอย่างสูง

<u>ภาพยนตร์ตลก</u>

ชื่อภาพยนตร์	*รายได้*	*หมายเหตุ*
มัจจุราชตามล่าข้าไม่สน	2 ล้าน	-
โก๊ะตี๋ วีบุรุษอารามบอย	(ไม่ระบุ)	-
กล่อง	14 ล้าน	ได้รับการจับตามองจากนักวิจารณ์เป็นพิเศษในฐานะภาพยนตร์ของมจ.ชาตรีเฉลิม ยุคล

ปาฏิหาริย์โอม-สมหวัง	21 ล้าน	-

ภาพยนตร์ผี-สยองขวัญ

ชื่อภาพยนตร์	*รายได้*	*หมายเหตุ*
303 กลัว/กล้า/อาฆาต	28 ล้าน	-

ตารางที่ 3.2 ภาพยนตร์ที่ออกฉายในปี พ.ศ.2542 จำแนกตามประเภทของภาพยนตร์ และรายได้

ภาพยนตร์บู๊

ชื่อภาพยนตร์	*รายได้*	*หมายเหตุ*
ล่าระเบิดเมือง	4.5 ล้าน	-
แตก 4 รัก/โลภ/โกรธ/เลว	28.1 ล้าน	-
ดอกไม้ในทางปืน	1.8 ล้าน	ภาพยนตร์ในรอบสิบปีของมานพ อุดมเดช

ภาพยนตร์ชีวิต

ชื่อภาพยนตร์	*รายได้*	*หมายเหตุ*
กำแพง	18.4 ล้าน	ภาพยนตร์เรื่องแรกของบริษัทเอ๊กซ์แซกต์ซึ่งทำร่วมกับแกรมมี่ ภาพยนตร์
ชื่อภาพยนตร์	*รายได้*	*หมายเหตุ*
คนจรฯลฯ	1 ล้าน	ภาพยนตร์เรื่องแรกของบริษัทยูม่า

ภาพยนตร์ตลก

ชื่อภาพยนตร์	*รายได้*	*หมายเหตุ*
สวัสดีบ้านนอก	3.3 ล้าน	-
เรื่องตลก 69	8.7 ล้าน	ภาพยนตร์เรื่องที่สองของเป็นเอก รัตนเรืองจาก “ฝัน บ้า คาราโอเกะ”

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพยนตร์ผี-สยองขวัญ

ชื่อภาพยนตร์	*รายได้*	*หมายเหตุ*
นางนาก	150 ล้าน	ประสบความสำเร็จล้นหลามทั้งรายได้ และคำวิจารณ์
โคลนนิ่ง คนก็อปปี้คน	14 ล้าน	-

3. เลือกสุ่มตัวอย่างจากกลุ่มภาพยนตร์ในข้อ 2 โดยให้ความสำคัญกับการที่ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว จำเป็นที่จะต้องมีการเก็บบันทึกไว้เป็นฟิล์ม หรืออุปกรณ์วิดีทัศน์ เพื่อสามารถใช้เป็นหลักฐานประกอบการวิจัยได้อย่างชัดเจน

ตารางที่ 3.3 ตารางจำแนกจำนวนของภาพยนตร์ในแต่ละปี และจำนวนภาพยนตร์ที่ถูกเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่างในแต่ละปี

ปีที่ฉาย	บู๊	ชีวิต	ตลก	ผี-สยองขวัญ	โป๊	รวม	เลือก
2541	4	2	4	1	-	11	7
2542	3	2	2	2	-	9	5

กลุ่มประชากร ที่ใช้ในการศึกษาวิจัยนี้ มีจำนวนทั้งสิ้น 12 เรื่อง ตามตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3.4 ตารางรายละเอียดของภาพยนตร์ที่ถูกเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่างเรียงตามลำดับรายได้

ลำดับที่	ชื่อภาพยนตร์	ประเภทของภาพยนตร์	ปีที่ออกฉาย	รายได้
1	นางนาก	ผี/สยองขวัญ	2542	150 ล้าน
2	ฟ้า	บู๊	2541	28.6 ล้าน
3	เสือ โจรพันธุ์เสือ	บู๊	2541	28 ล้าน
4	303 กลัว/กล้า/อาฆาต	ผี/สยองขวัญ	2541	28 ล้าน
5	รัก-ออกแบบไม่ได้	ชีวิต	2541	21 ล้าน
6	กล่อง	ตลก	2541	14 ล้าน

7	เรื่องตลก 69	ตลก	2542	8.7 ล้าน
8	วัยระเริง	ชีวิต	2541	8 ล้าน
9	ล่าระเบิดเมือง	บู๊	2542	4.5 ล้าน
10	สวัสดีบ้านนอก	ตลก	2542	3.3 ล้าน
11	CCJ แสบ ฟ้าแลบ	บู๊	2541	3 ล้าน
12	คนจรฯลฯ	ชีวิต	2542	1 ล้าน

ภาพยนตร์ ซึ่งนำมาใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาครั้งนี้นั้น ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกภาพยนตร์โดยพยายามครอบคลุมสัดส่วนของภาพยนตร์ทั้งสองปีให้เท่าเทียมกัน ซึ่งจะเห็นได้อย่างชัดเจนจากตารางที่ 3.3 ข้างต้นว่าภาพยนตร์ที่ออกฉายในปี พ.ศ. 2541 มีจำนวน 11 เรื่องมากกว่าภาพยนตร์ที่ออกฉายในปี พ.ศ. 2542 ดังนั้น จำนวนของกลุ่มตัวอย่างของภาพยนตร์ที่ออกฉายในปี พ.ศ. 2541 จึงมีมากกว่าภาพยนตร์ที่ออกฉายในปี พ.ศ. 2542 นอกจากนี้ ก็จะยังเห็นได้อีกว่าภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่ที่ออกฉายในประเทศไทยนั้น มักจะเป็นภาพยนตร์แนวบู๊ การคัดเลือกภาพยนตร์ที่เป็นกลุ่มตัวอย่างจึงมีภาพยนตร์แนวบู๊มากกว่าภาพยนตร์แนวอื่น ๆ

ในขณะเดียวกัน นอกเหนือไปจากภาพยนตร์แนวบู๊ ซึ่งถูกเลือกมาเป็นกลุ่มตัวอย่างมากกว่าภาพยนตร์แนวอื่น ๆ แล้ว ผู้วิจัยก็ได้ให้ความสำคัญกับภาพยนตร์ประเภทอื่น ๆ ด้วย โดยทำการเลือกภาพยนตร์ประเภทอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ภาพยนตร์บู๊ ที่มีเนื้อหา หรือมีตัวละครนำฝ่ายชายที่โดดเด่น น่าสนใจ เพื่อที่จะทำให้ได้ภาพความเป็นชายที่มีความหลากหลาย และมีมิติมากยิ่งขึ้น ยกเว้นแค่เพียงภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่มีตัวละครนำเป็นผู้หญิง ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกภาพยนตร์เรื่องนี้มา เพื่อที่จะศึกษาภาพ และภาวะของตัวละครผู้ชายที่อยู่ในบทบาทรอง ซึ่งน่าที่จะทำให้ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทยที่ทำการศึกษามีความหลากหลายมากยิ่งขึ้นนั่นเอง

นอกจากนี้ ผู้วิจัยก็ยังให้ความสำคัญกับรายได้ของภาพยนตร์อีกด้วย กล่าวคือ ภาพยนตร์ที่ถูกเลือกมาเป็นกลุ่มตัวอย่างนั้น ผู้วิจัยได้เลือกโดยการคัดสรร (Selective Sampling) ให้ครอบคลุมสัดส่วนภาพยนตร์ที่มีรายได้ลดหลั่นกันไป ตั้งแต่ภาพยนตร์ที่ทำรายได้สูงสุด ภาพยนตร์ที่ทำรายได้ค่อนข้างดี และภาพยนตร์ที่ทำรายได้ในระดับปานกลาง ทั้งนี้ เพราะรายได้ น่าจะเป็นดรรชนีที่แสดงให้เห็นถึงความนิยม และความสนใจของคนดู (Audience) ที่มีต่อตัวภาพยนตร์ ซึ่งสามารถจะนำมาใช้เป็นผลอ้างอิงได้ว่าภาพความเป็นชายที่ถูกถ่ายทอดลงในภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ ได้รับความสนใจหรือไม่ได้อีกทอดหนึ่งด้วย

และ ที่สำคัญที่สุด ก็คือภาพยนตร์ ที่ถูกคัดเลือกมาดังกล่าวนี้ จะต้องมีเก็บบันทึกไว้ในรูปแบบของวิดีโอเทป หรือวิดีโอซีดี เพื่อใช้เป็นหลักฐาน และแหล่งข้อมูลในการวิจัยเป็นสำคัญด้วย

เรื่องย่อโดยละเอียดของภาพยนตร์ที่ถูกเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่าง มีดังต่อไปนี้

<u>วัยระเริง</u>

ในที่ประชุมสมาคมครู และผู้ปกครองของโรงเรียนพชรวิทยา บรรดาผู้เข้าร่วมประชุมต่างก็เคร่งเครียด เนื่องจากมีนักเรียนของโรงเรียนสองคนถูกตำรวจจับได้ว่าเสพยาเสพติด มติของที่ประชุมนั้นมีความเห็นตรงกันว่าควรที่จะเชิญนักเรียนทั้งสองคนออกจากความเป็นนักเรียนของโรงเรียน มีแค่เพียงครูบุญรอดคนเดียวเท่านั้นที่คิดว่าการทำเช่นนี้เป็นการล่มสถาบันความเป็นครู ซึ่งไม่ต่างไปจากการ “ล่มเรือ” ครูบุญรอดกล่าวต่อที่ประชุมว่าเธอเชื่อว่าการให้ความรัก และความเข้าใจ รวมไปถึงการอบรมที่ถูกวิธีจะช่วยให้เด็กที่ถูกสังคมตราหน้าว่าเป็นเด็กไม่ดี สามารถกลับตัวได้ และเนื่องจากครูบุญรอดเป็นครูเก่าแก่ของโรงเรียน ผู้อำนวยการโรงเรียนจึงโอนอ่อนผ่อนตาม และอนุญาตให้เธอรับเด็กโครงการพิเศษ เพื่อที่จะพิสูจน์ตามข้อเสนอของเธอที่ว่าเด็กไม่ดี ก็สามารถเปลี่ยนแปลงความประพฤติได้ถ้าได้รับการอบรมที่ถูกวิธี โดยมีเงื่อนไขเวลาในการปฏิบัติงาน 1 ปี

ครูบุญรอดได้ขอร้องให้วิฑูรย์ ลูกศิษย์เก่าของเธอ ซึ่งปัจจุบันเป็นผู้พิพากษาศาลคดีเด็ก และเยาวชนส่งตัวเด็กที่ต้องข้อหาจำนวนสามสิบคนมาเข้าโครงการพิเศษที่เธอจัดตั้งขึ้น กลุ่มเด็ก ๆ เหล่านี้ ประกอบไปด้วยเด็ก ๆ ซึ่งมีนิสัยชอบชกตี ลักเล็กขโมยน้อย ทั้งชาย และหญิง โดยฝ่ายชายมีคิง เด็กหนุ่มเงียบขรึมเป็นหัวหน้า และฝ่ายหญิง มีมิ้ง เด็กสาวที่มีท่าทีกร้านโลกเป็นหัวหน้า

วันแรกที่กลุ่มเด็ก ๆ มาเข้าเรียน ครูบุญรอดก็รู้ทันทีว่าเธอกำลังเผชิญหน้ากับปัญหาที่ยิ่งใหญ่มาก ๆ เมื่อเธอเข้าสอนแล้วไม่มีเด็กคนไหนสนใจเธอเลย หนำซ้ำคืนนั้น เด็ก ๆ เหล่านี้ยังแอบหนีออกไปเที่ยวกลางคืน และมีเรื่องชกต่อยกันในผับแห่งหนึ่งให้เธอต้องไปประกันตัวอีก ทว่าครูบุญรอดก็ยังเดินหน้าต่อไปอย่างอดทน แม้ว่าเธอจะถูกครูชาคริต เพื่อนครูรุ่นน้องที่มองการกระทำของเธออย่างเหยียดหยาม เพราะเขาเชื่อว่าเด็กที่เลวก็ย่อมเป็นเด็กที่เลวอยู่วันยังค่ำ

ความผูกพันระหว่างครูบุญรอดกับกลุ่มเด็ก ๆ เริ่มสั่นคลอนมากยิ่งขึ้น เมื่อครูบุญรอดพบว่าเธอไม่สามารถเข้าถึงกลุ่มเด็ก ๆ เหล่านี้ได้เลย เธอถูกคิงตอกใส่หน้าว่า “ผมไม่ได้ขอให้คุณช่วย อย่ามาทวงบุญคุณกับผมเด็ดขาด” เมื่อเธอพยายามปรามเขาเรื่องการใช้อารมณ์ และการมีเรื่องทะเลาะวิวาทกับคนอื่น เธอถูกกลุ่มเด็ก ๆ คนอื่นไม่ไว้วางใจ เมื่อเธอไม่สามารถปกป้องเด็กคนหนึ่งที่แอบเสพยาใน

โรงเรียนได้ ยิ่งเมื่อตำรวจมาจับตัวเด็กคนดังกล่าวไป กลุ่มเด็ก ๆ ก็เริ่มมองครูบุญรอดด้วยความไม่เป็นมิตรมากขึ้น

ครูบุญรอดยังไม่ลดความพยายาม เมื่อเธอเห็นแม่ของมิ้งมาหามิ้ง เธอตัดสินใจไปพบแม่ของมิ้งที่ทำงานเป็นหมอนวด และขอร้องให้แม่ของมิ้งเปลี่ยนอาชีพ เพราะการเป็นหมอนวดทำให้มิ้งประชดชีวิต ประชดแม่ แม่ของมิ้งได้คิด และพยายามเข้าหาลูก และยอมเลิกอาชีพหมอนวด ทำให้มิ้งมองครูบุญรอดด้วยความรู้สึกที่ดีขึ้น

เกิดไฟไหม้ที่ตึกเด็กอนุบาล คิงบุกเข้าไปช่วยเด็กที่อยู่ในตึก และหมดสติไป ครูบุญรอดพยายามที่จะช่วยทุกวิถีทาง เมื่อรู้ว่าคิงติดอยู่ในตึก นับตั้งแต่การจะบุกเข้าไปในตึก จนถึงการช่วยผายปอดให้คิงเมื่อเขาหมดสติไป จากเหตุการณ์นี้ พวกเด็ก ๆ เริ่มมองครูบุญรอดดีขึ้น แต่ก็ยังไม่แน่ใจนักว่าครูบุญรอดแกล้งทำให้พวกตนตายใจหรือไม่

คืนหนึ่ง ครูบุญรอดมาพบคิงกำลังนั่งร้องไห้ เธอจึงถามเขา และเขาก็เล่าให้ฟังว่าพ่อของเขาที่ติดคุกอยู่กำลังจะออกจากคุก และพ่ออยากให้เขากลับไปอยู่ด้วย เพื่อจะได้ช่วยกันขายยาบ้า ครูบุญรอดปลอบคิง และบอกให้คิงทำแบบที่ใจอยากทำ คิงเริ่มมองครูบุญรอดดีขึ้น

กลุ่มเด็ก ๆ สืบรู้ว่าคนที่แจ้งตำรวจให้มาจับเพื่อนตนไปไม่ใช่ครูบุญรอด แต่เป็นครูชาคริต ที่ไม่เคยคิดว่าพวกเขาจะเปลี่ยนจากเด็กเกเร มาเป็นเด็กดีได้ ทุกคนจึงเริ่มมองครูบุญรอดดีขึ้น และพยายามที่จะตั้งใจเรียน ลบคำสบประมาทให้ได้

ผลการเรียนของเด็ก ๆ ออกมาดีแบบที่ครูบุญรอดตั้งความหวังไว้ ความประพฤติของพวกเด็ก ๆ ก็ดีขึ้น คิงกับมิ้งเริ่มสนใจกันและกัน ในขณะที่เด็กคนอื่น ๆ ก็เริ่มที่จะชอบพอกัน และจับคู่กันไปเป็นคู่ ๆ

พ่อของคิงมาหาคิง และบอกจะพาคิงกลับไป คิงปฏิเสธพ่อไม่ได้ ครูบุญรอดจึงเข้าไปห้ามและขอร้องให้พ่อของคิงให้โอกาสลูกชาย พ่อของคิงไม่ยอม และมีปากเสียงกับครูบุญรอด เขาพลั้งมือตบครูบุญรอด ทำให้คิงโกรธ และชกหน้าพ่อ ก่อนที่จะขอโทษพ่อ และบอกกับพ่อว่าเขาอยากเรียนหนังสือ พ่อของเขาจึงได้คิด และเดินหนีไปอย่างละอายใจ พวกเด็ก ๆ เริ่มเคารพ และให้ความนับถือครูบุญรอดมากขึ้น

มีกลุ่มอันธพาลมาก่อกวนที่โรงเรียน และมีเรื่องกับเด็กคนหนึ่ง คิงเข้าไปห้าม และส่งผลให้เกิดการท้าตีกัน คิงตัดสินใจพาพวกไปตีกับเด็กกลุ่มนั้น เพื่อรักษาศักดิ์ศรีของโรงเรียน ครูบุญรอดทราบข่าวรีบไปห้าม ทว่าถูกปืนที่กลุ่มเด็กอันธพาลตั้งใจจะยิงใส่คิงเสียชีวิตทันที

พวกเด็ก ๆ ต่างก็เสียใจ และตัดสินใจตั้งใจเรียนให้ดีตามที่ครูบุญรอดตั้งความหวังไว้ และในวันที่พวกเขาจบการศึกษา พวกเขาได้ขึ้นไปร้องเพลงให้แก่ครูบุญรอด และพากันร้องไห้เสียใจด้วยความอาลัยในพระคุณของครูบุญรอด

CCJ แสบฟ้าแลบ

หมวดเจมส์เป็นนายตำรวจไฟแรงที่ถูกย้ายเข้ามาในสถานี เพื่อช่วยจ่าชัย นายตำรวจรุ่นพี่ตามจับกลุ่มโจรที่สันนิษฐานกันว่าเป็นกลุ่มโจรที่มีที่มาจากการเป็นนักขี่มอเตอร์ไซค์วิบาก ซึ่งปล้นมาแล้วทั้งสิ้นแปดครั้ง และใช้เวลาในการปล้นแค่เพียงแปดวินาที ราวกับได้วางแผนการปล้นมาเป็นอย่างดีทุกครั้ง

หมวดเจมส์จึงปลอมตัวเข้าไปสืบลาดเลาในกลุ่มนักแข่งมอเตอร์ไซค์วิบาก ที่นั่นเขาได้พบกับแครอล สาวสวยนักซิ่ง ที่เป็นเจ้าของร้านขายอุปกรณ์ในการแข่งมอเตอร์ไซค์วิบาก และต้น นักแข่งมือหนึ่งที่มีฝีมือเฉียบขาด และด้วยความเป็นคนมีเสน่ห์ แครอลก็ชอบหมวดเจมส์ในทันที และเธอก็เป็นคนแนะนำเขาให้รู้จักกับต้น ซึ่งเคยเป็นแฟนเก่าของเธอ

หมวดเจมส์มีแฟนสาวชื่อปลาย ซึ่งทำหน้าที่เป็นแม่บ้าน ดูแลบ้าน ซักผ้า และทำกับข้าวให้เขาอยู่ตลอดเวลา เพียงแต่ว่าเขาเองก็มัวแต่วุ่นกับการงาน จนไม่มีเวลาให้เธอ และถึงแม้ว่าเธอจะน้อยใจ เธอก็ไม่เคยปริปากบ่นแต่อย่างไร

หมวดเจมส์เริ่มสนิท และคุ้นเคยกับพวกของต้นมากยิ่งขึ้น เมื่อต้นชวนเขาไปในงานเลี้ยงปาร์ตี้เปิดร้านใหม่ของโมโต สมาชิกคนหนึ่งในกลุ่ม เขาจึงตกลงใจไป และที่นั่น เขาได้เห็นโมโตทำท่าเต้นไปเต้นมา ซึ่งเป็นท่าเดียวกันกับที่หนึ่งในกลุ่มโจรทำไว้ และถูกบันทึกไว้ในเทปของธนาคารที่ถูกปล้น หมวดเจมส์จึงเริ่มสงสัยพวกของต้นมากยิ่งขึ้น

มาร์ค สมาชิกอีกคนของกลุ่มเป็นนักพนัน และเป็นหนี้เจ้าหนี้รายใหญ่อยู่หลายล้านบาท ซึ่งเจ้าหนี้ได้ตามมาขู่ว่าถ้ามาร์คไม่จ่ายเงินที่ติดหนี้ไว้ เขาจะยึดร้านเหล้าของจีจี้ ภรรยาของมาร์ค ใน

ขณะเดียวกัน ฟลุ้ค น้องชายคนเดียวของต้นก็ต้องรีบเข้าทำการผ่าตัดไตด่วน ต้นกับมาร์คจึงชักชวนเพื่อน ๆ ในกลุ่มให้ปล้นอีกครั้ง โดยบอกว่าครั้งนี้จะเป็นครั้งสุดท้าย

หมวดเจมส์สืบรู้ และนำกำลังตำรวจเข้าไปจับ ในขณะที่ต้น และพวกเข้าธนาคารแห่งหนึ่ง ทำให้โมโต และเพื่อนอีกคนตายในที่เกิดเหตุ ส่วนต้น และมาร์ค แยกกันหนีไปได้

มาร์คหนีไปหาจีจี้ ที่สนามบิน เธอพยายามห้ามเขาไม่ให้เข้ามาหา เนื่องจากเธอถูกตำรวจบังคับให้เป็นตัวล่อสามี และถึงแม้มาร์คจะปลอมตัวไม่ให้ใครจำได้ก็ตาม เขาก็หนีไม่พ้น และถูกตำรวจยิงตายจนได้

ต้นรีบเอาเงินไปให้หมอผ่าตัดน้องชาย และหนีการตามจับของตำรวจไปที่หน้าผาแห่งหนึ่ง หมวดเจมส์ตามมา และขอร้องให้ต้นยอมให้จับแต่โดยดี ต้นบอกว่าเขามีศักดิ์ศรี และไม่อยากถูกจับง่าย ๆ จากนั้น เขาก็ขี่มอเตอร์ไซค์พุ่งลงไปที่หน้าผาทันที

<u>เสือ โจรพันธุ์เสือ</u>

ผู้กองยิ่ง นายตำรวจไฟแรงของกรมตำรวจได้รับมอบหมายให้ไปจับเสือใบ โจรชื่อดังของลพบุรี ที่มีชื่อเสียงในด้านการปล้นเงินจากคนรวยนำไปช่วยคนจน ซึ่งผู้กองยิ่งคิดว่างานนี้เป็นงานที่ท้าทายเขาอย่างมาก ในขณะเดียวกัน เสียงร่ำลือถึงความเก่งกาจของเสือใบก็ไม่ได้ทำให้เขาหวาดหวั่นเลยแม้แต่น้อย เขายืนยันกับนายตำรวจรุ่นน้องที่ได้รับมอบหมายให้มาช่วยงานว่า “นายใบ ก็คนธรรมดานี่แหละ ไม่ใช่เสือใช่สางซะหน่อย”

ในขณะที่ผู้กองยิ่งเดินทางมาลพบุรี เพื่อจับตน เสือใบก็กำลังวางแผนปล้นบ่อนของนายสนิท เพื่อที่จะจับตัวเสือเชิด และเสือธง ลูกสมุนที่แอบยักยอกเงินที่ทางชุมโจรแบ่งให้เป็นเงินที่จะปันชาวบ้านไปเล่นพนันในบ่อน

หลังจากที่บุกเข้าไปปล้น และจับตัวเสือเชิด และเสือธงมา เสือใบก็พิพากษาสมุนทั้งสองที่ทำผิดกฎของชุมโจร ตามกฎนั้น มีโทษสถานเดียวคือตาย ทว่าพิไลวรรณ ภรรยาของเขาได้ขอร้องให้ไว้ชีวิตสมุนทั้งสอง เสือใบยอมเชื่อภรรยา และไว้ชีวิตเสือเชิด และเสือธง โดยหารู้ไม่ว่าทั้งสองคนจะทรยศเขา ไปเข้าพวกกับนายสนิท และออกอุบายให้คนของนายสนิทเอาที่อยู่ของชุมโจรไปมอบให้ตำรวจ

ตำรวจยกทัพเข้ามาบุกค่าย ทำให้มีผู้คนล้มตายมากมาย ในขณะเดียวกันพิไลวรรณ ก็ถูกเสือเชิด และเสือธงจับไปเป็นตัวประกัน เพื่อต่อรองให้เสือใบปรากฏตัว

เสือใบรีบมาช่วยภรรยา ทว่าเสือเชิด และเสือธงผิดคำพูดด้วยการจับตัวเขาไว้ และฆ่าพิไลวรรณต่อหน้าต่อตาเขา และในขณะที่เสือใบถูกทรมานโดยการให้ม้าลากไปตามถนนขรุขระนั้น เสือยอดก็มาช่วยเขาไว้ได้ทัน

เสือใบตัดสินใจล้างแค้นให้ภรรยา โดยการบุกยิงเสือเชิด และเสือธงอย่างอุกอาจ แต่เขาก็จนมุม และถูกผู้กองยิ่งจับตัวได้ ในขณะที่ไปไหว้หลุมศพพิไลวรรณ

ความจริงถูกเปิดเผยออกมาว่าแท้ที่จริงเสือใบเป็นบุตรของพระยาบริรักษ์ประชาราษฎร์ ที่ต้องคดีฆ่าภรรยาตัวเอง ผู้กองยิ่งสืบเรื่องเสือใบ และพบเงื่อนงำบางอย่างในคดีฆาตกรรมภรรยาคนเก่าของเสือใบ จึงออกมาแก้ต่างว่าแท้ที่จริงแล้ว เขาคิดว่าเสือใบ หรือนายวิชชุ บริรักษ์ประชาราษฎร์นั้นถูกป้ายสีความผิด และทำให้ต้องหนีเตลิดเปิดเปิงไปเป็นเสือใบจนทุกวันนี้ เพื่อเรียกร้องความยุติธรรมให้กับตัวเองมากกว่า

เสือยอดนำพวกบุกมาช่วยเสือใบหนีออกจากคุกอย่างอุกอาจ และได้พาเสือใบหนีไปกบดานที่เบตง บ้านเกิดของเขา

เสือยอดได้พบกับบุหรง ผู้หญิงที่เขาเคยชอบพอด้วย ก่อนที่เขาจะไปอยู่กับซุมโจรของเสือใบ และตัดสินใจแต่งงานกับบุหรง ส่วนเสือใบก็เต็มใจอยู่ช่วยงานกรีดยางของบุหรง

โกสิณฑ์ ซึ่งเป็นผู้มีอิทธิพลในเบตงพยายามบีบให้บุหรงขายไร่ยางที่เป็นมรดกของเธอ ทั้งสองฝ่ายมีเรื่องกระทบกระทั่งกันมานานแล้ว แต่เรื่องมาปะทุถึงขีดสุดเมื่อโกสิณฑ์ให้คนมาลอบยิงบุหรงตาย ระหว่างที่เธอกำลังเดินทางกลับมาที่ไร่

เสือยอด และเสือใบนำพวกเข้าแก้แค้นให้บุหรง ในขณะที่ผู้กองยิ่งก็สืบได้ว่าเสือใบแอบมากบดานที่เบตง จึงนำกำลังมาจับ

เสือใบ และเสือยอด รวมไปถึงพรรคพวกคนอื่น ๆ ยอมสละชีวิต เพื่อรักษาเกียรติยศ และศักดิ์ศรีของพวกตน ไม่ยอมให้จับง่าย ๆ ด้วยการฝ่าวงล้อมกระสุนออกไป และยอมตายเยี่ยงเสือ

ฟ้า

การปล้นอย่างอุกอาจของกลุ่มโจรที่นำทีมโดยจ๊ะนั้น นับเป็นการปล้นกลางเมืองที่สร้างความหวาดหวั่นให้กับผู้คนอย่างมากมาย และทำให้กรมตำรวจต้องเรียกตัวริค นายตำรวจจากเอฟบีไอให้เดินทางกลับมาจากอเมริกา เพื่อช่วยเหลือกรมในการจับโจรกลุ่มนี้

ริคมีภรรยา ชื่อฟ้า ที่เป็นบรรณาธิการนิตยสารชื่อดังของไทย และเขากับเธอก็กำลังจะมีลูกด้วยกัน และก็กำลังจะแต่งงานกันในอีกไม่กี่วันข้างหน้านี้แล้ว

วันแรกของการทำงาน ริคได้พบกับธานินทร์ นายตำรวจอาวุโสที่ต้องมาทำงานเป็นคู่หูกับเขา ทั้งคู่ต่างชิงดีชิงเด่นกัน ด้วยเพราะต่างฝ่ายต่างก็มีศักดิ์ศรี และคิดว่าตนเป็นที่หนึ่ง แต่ในที่สุด ทั้งคู่ก็ปรองดองกันได้ เมื่อธานินทร์แสดงให้ริคเห็นว่าเขามีความสามารถมากพอที่จะเป็นคู่หู และเป็นหัวหน้าริคได้อย่างเต็มที่ ด้วยการวิ่งล่าจับโจรในเวลาไม่กี่อึดใจ

กลุ่มโจรของจ๊ะบุกเข้าปล้นร้านเพชรแห่งหนึ่ง ซึ่งฟ้า ก็ถูกจับเป็นตัวประกันในร้านด้วย เพราะเธอเดินทางมารับแหวนหมั้นของเธอกับริคที่ร้านพอดี ฟ้าโทรศัพท์ไปที่มือถือริค และทำให้ริครู้ว่าเธอถูกจับอยู่ในร้านที่กำลังมีการปล้นกันครั้งนี้

สารวัตรนำกำลังเข้าล้อมจับกลุ่มโจร และเกิดการยิงปะทะกันขึ้น ก่อนที่จ๊ะจะต่อรองขอพาตัวประกันหนีไป ซึ่งหนึ่งในตัวประกันคือฟ้า ริค และธานินทร์ตามกลุ่มโจรไปอย่างไม่ลดละ เกิดการยิงดวลกันตลอดเวลา และในที่สุดริคก็ชิงตัวฟ้ากลับมาได้ ทว่าเธอถูกยิงได้รับบาดเจ็บอย่างหนัก

สารวัตรนำฟ้าส่งโรงพยาบาล ทว่าจ๊ะ ซึ่งผูกใจเจ็บตามมาจับตัวฟ้า และฆ่าสารวัตรทิ้ง ริคและธานินทร์จึงต้องตามล่าตัวจ๊ะเพื่อช่วยเหลือฟ้าอีกครั้ง

จ๊ะพาฟ้ามาที่ตึกร้าง และเกิดการต่อสู้กันกับริค ริคฆ่าจ๊ะได้สำเร็จ ทว่าฟ้า ซึ่งบาดเจ็บอย่างหนัก และถูกจ๊ะทำร้ายซ้ำอีกหลายครั้ง ก็พลัดตกจากนั่งร้านลงมาเสียชีวิต ทิ้งให้ริครู้สึกผิด และเศร้าไปอีกนาน

กล่อง

จืด หรือนายชาติชาย เป็นผู้ชายที่ขี้ขลาด และมักจะถูกคนอื่นกลั่นแกล้งอยู่เสมอ ๆ จืดใช้ชีวิตอยู่กับน้อย ภรรยาปากร้าย ที่ทำหน้าที่เสมือนหัวหน้าครอบครัว เพราะเธอเป็นคนทำมาหากิน หารายได้เข้าบ้าน ในขณะที่จืดได้แต่นั่งแต่งเพลง และฝันลม ๆ แล้ง ๆ อยากจะเป็นนักแต่งเพลง ซึ่งสร้างความอิดหนาระอาใจให้กับภรรยาของเขาอย่างมากมาย

วันหนึ่ง จืดมีนัดกับอากู๋ เจ้าของค่ายเทป แต่ด้วยความที่เป็นคนขี้ขลาด และมักถูกแกล้งเสมอ ๆ จืดจึงเดินทางไปไม่ทันกำหนดนัด และก็ต้องนั่งรอเข้าคิวใหม่ บังเอิญเขาเผลอหลับไป เมื่อตื่นขึ้นมา ก็พบว่ายบริษัทปิดแล้ว ด้วยความเสียใจ จืดจึงทิ้งโน้ตเพลง และเทปไว้ ไม่ทันสังเกตว่ามีเด็กคนหนึ่งเก็บเทปเพลงที่เขาแต่งไปเปิดฟัง

การไม่ประสบผลสำเร็จของจืดกลายเป็นข้อบกพร่องที่น้อย ภรรยาของเขานำมาล้อเลียนและด่าว่าให้ได้อาย จนจืดทนไม่ไหวตัดสินใจฆ่าตัวตาย แต่ไม่ว่าจะกี่ครั้งต่อกี่ครั้ง เขาก็ไม่สามารถทำได้สำเร็จเสียที

จืดทนน้อยสบประมาทไม่ไหว เพราะแม้กระทั่งการที่เขาฆ่าตัวตายไม่สำเร็จก็ถูกเธอนำมาหัวเราะเยาะใส่ เขาจึงตัดสินใจจะไปฆ่าตัวตายด้วยการกระโดดสะพานตาย บังเอิญจืดไปพบชายคนหนึ่งที่ป้ายรถเมล์ ผู้ชายคนนี้นั่งนิ่งถือกล่องไว้ในมือ จืดลองจับกล่องดู พอเห็นมีเสียงดังออกมาก็ตกใจทำให้กล่องใบนั้นหล่นจากมือของชายคนนั้น จืดซึ่งไม่รู้จะทำอย่างไร ก็เลยนำกล่องกลับมาด้วย

น้อยกับจืดพยายามจะเปิดกล่อง แต่เมื่อเปิดเท่าไรก็เปิดไม่ได้ น้อยก็เลยตำหนิว่าจืดเป็นพวกไม่เอาไหน และทำอะไรไม่ได้เรื่องตามเคย จืดจึงเอากล่องผูกโบว์ไปทิ้ง แต่เมื่อน้อยทราบว่าชายคนนั้นเป็นราชาค้าเฮโรอีน เธอก็แน่ใจว่าในกล่องต้องมีสมบัติ หรือเงินแน่ เธอเลยบังคับให้จืดกลับไปเอากล่องกลับมา

เมื่อข่าวลือเรื่องกล่องแพร่สะพัดออกไป จืดก็กลับกลายเป็นคนที่มีแต่คนสนอกสนใจ ทว่าทุกคนก็ไม่สามารถเปิดกล่องนั้นออกมาได้ และเมื่อเปิดไม่ได้ ทุกคนก็เริ่มเบื่อ และพากันกลับไป

แต่ดูเหมือนโชคจะเข้าข้าง เพลงของจืดที่เด็กคนนั้นเก็บไปฟังนั้น แท้ที่จริงเด็กคนนั้นคือลูกสาวของอากู๋ เจ้าของบริษัทเทป อากู๋ตกลงใจซื้อเพลงของจืด และทำให้จืดรวยทันที

พอจืดเริ่มมีเงิน บทบาทของเขาก็เปลี่ยนไป ดังนั้น เมื่อน้อย ภรรยายังคงขู่ตะคอกเขามาก ๆ จืดก็เลยใช้กำลังจูบปล้ำน้อย และหลังจากคืนนั้น น้อยก็กลายเป็นคนว่านอนสอนง่าย และไม่ดุด่าจืดอีกเลย เมื่อจืดบอกว่าจะเอากล่องไปทิ้ง เธอก็ตกลงใจโดยดี

ทว่าเมื่อโยนกล่องทิ้งไป และกล่องเปิดออก มีเงินปลิวกระจัดกระจาย น้อยก็หันมาด่าจืดเช่นเคยด้วยความเสียดายเงิน

303 กลัว/กล้า/อาฆาต

ชายแดน กุศลสร้าง สินสมุทร ไตรศูรย์ และป้องเขต เป็นนักเรียนใหม่ของโรงเรียนเซนต์จอร์จ โรงเรียนประจำที่มีชื่อเสียงแห่งหนึ่ง เด็กหนุ่มทั้งห้าคนต่างก็มาจากต่างพื้นเพ ต่างที่มา กุศลสร้างเป็นเด็กหนุ่มรักอิสระ และอยากจะมีประสบการณ์ที่แปลกใหม่ จึงตัดสินใจมาเรียนประจำ สินสมุทรเป็นเด็กขี้กลัว พูดติดอ่าง และขาดความมั่นใจ เขาถูกส่งมาดัดนิสัยให้เข้มแข็งขึ้น ในขณะที่ป้องเขตและไตรศูรย์เป็นเด็กสำอางที่คิดว่าการเข้าเรียนที่นี่จะช่วยทำให้พวกเขาเด่นดังได้ และชายแดนเป็นนักเรียนทุนที่มีความสุภาพเรียบร้อย

ทั้งห้าคนได้ถูกมอบหมายให้นอนในห้องเดียวกัน และถึงแม้ไตรศูรย์จะเริ่มต้นมิตรภาพของเขากับเพื่อน ๆ ได้ไม่ดีนัก เนื่องจากเขาข่มขู่สินสมุทรเพราะเขาต้องการนอนเตียงกลางที่ทางโรงเรียนกำหนดให้สินสมุทรนอน แต่เมื่อเวลาผ่านไป และจากการที่พวกเขาทั้งห้าต่างก็เกลียดรุ่นพี่บ้าอำนาจบางคนเหมือน ๆ กัน ทำให้ทั้งห้ากลายเป็นเพื่อนกันได้อย่างรวดเร็ว

วันหนึ่ง ทั้งห้าคนได้พบรูปของมรว.ดาวดึงส์ ศิลา ซึ่งเป็นนักเรียนรุ่นพี่ที่ตายเร็วเกินกว่าจะเป็นไปได้ ทั้งหมดเกิดความอยากรู้อยากเห็น และพยายามที่จะสืบหาสาเหตุการตายของมรว.ดาวดึงส์ ศิลา ให้ได้ ยิ่งเมื่อสืบไปแล้วพบว่าบราเดอร์ และอาจารย์หลาย ๆ คนไม่ให้ความร่วมมือ พวกเขาก็ยิ่งมองเห็นความไม่ชอบมาพากล และทำให้อยากสืบมากขึ้น โดยตั้งกันเป็นกลุ่มดาวดึงส์แฟนคลับ ที่มีพวกเขาห้าคน และน้ำแข็ง ลูกสาวของครูแสวง ครูฝ่ายปกครองเป็นแนวหนุน

คืนหนึ่ง กุศลสร้างออกอุบายให้พวกเขาเล่นผีถ้วยแก้ว เพื่อเรียกวิญญาณของมรว.ดาวดึงส์ ผลก็คือพวกเขาได้รับคำตอบว่ามรว.ดาวดึงส์ถูกฆาตกรรมตาย ยิ่งรู้แบบนี้ ทุกคนต่างก็ยิ่งสนใจมากขึ้น มีสินสมุทรเพียงคนเดียวที่หวาดกลัว และบอกให้เพื่อน ๆ เลิกสืบต่อ

ชายแดน กับกุศลสร้างลักลอบออกมาหาน้ำแข็งให้เธอหาหลักฐานรายชื่อนักเรียนให้ ทำให้ไตรศูรย์อิจฉา และลักลอบเข้าหาน้ำแข็งบ้าง และในคืนนั้นนั่นเอง ไตรศูรย์ถูกใครคนหนึ่งทำให้เขาพลัดตกลงมาจากตึก และตายคาที่ทันที

การตายของไตรศูรย์ทำให้กลุ่มดาวดึงส์แฟนคลับตกใจกันมาก โดยเฉพาะสินสมุทรที่หวาดกลัวมากขึ้น จนถึงกับชัก และทำให้ตี่ รุ่นพี่คนหนึ่งต้องมาตะคอกด่าด้วยความรำคาญใจ

ต่อมาไม่นาน รุ่นพี่ที่ชื่อตี่ก็ถูกฆ่าตายในที่อาบน้ำ และเกิดเป็นเรื่องใหญ่ขึ้นในโรงเรียน เด็กนักเรียนถูกกักบริเวณ ชายแดน กุศลสร้าง และป้องเขตพยายามจะลักลอบออกจากตึกไปสืบดูว่าเกิดอะไรขึ้นกันแน่ โดยไม่ฟังคำทักท้วงของสินสมุทรพวกเขาก็แอบหนีออกมา และพบศพของรุ่นพี่ที่ชื่อโจ้อีกคน เมื่อทั้งสามกลับเข้ามาที่ตัวตึก ทุกคนไม่เว้นแม้แต่สินสมุทรต่างก็คิดว่าทั้งสามเป็นฆาตกร ยิ่งเมื่อมีคนยืนยันว่าป้องเขตอยู่กับตี่เป็นคนสุดท้าย ก่อนตี่จะตาย หลักฐานนี่ก็ยิ่งมัดตัวพวกเขาไว้เข้าไปอีก ทั้งสามจึงถูกมัด และขังไว้ในห้อง

สินสมุทรถูกส่งตัวไปอยู่กับรุ่นพี่ แต่ที่จริงแล้ว เขานั่นเองที่เป็นฆาตกร สินสมุทรถูกผีของเด็กคนหนึ่ง ซึ่งเป็นนักเรียนที่ถูกรุ่นพี่รังแกเนื่องจากเขาอ้วนมาก และก็เป็นคนขี้ขลาดมาก จนเขาทนไม่ไหวและตัดสินใจฆ่ารุ่นพี่หลายคน รวมทั้งมรว.ดาวดึงส์ที่บังเอิญถูกลูกหลงด้วย

สินสมุทรฆ่าคนอีกหลายคน รวมทั้งครูอรชาด้วย ก่อนที่จะไปหาน้ำแข็ง ทำทีเป็นกลัว แล้วจับตัวเธอไป ชายแดน กุศลสร้าง และป้องเขตตามมาช่วยน้ำแข็ง พวกเขาต้องต่อสู้กับผีของนักเรียนรุ่นพี่ในตัวสินสมุทร สุดท้าย วิญญาณของมรว.ดาวดึงส์ก็ปรากฏตัวขึ้น และช่วยเด็ก ๆ จัดการกับวิญญาณผีร้ายในตัวสินสมุทรได้สำเร็จ

<u>สวัสดีบ้านนอก</u>

กำนันอาชีพ สาโท เป็นกำนันประจำหมู่บ้านชวนฝัน ที่มีจิตใจเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ และเป็นที่นับหน้าถือตาของชาวบ้านทุกคน เพราะไม่ว่าใครจะมีปัญหาอะไร กำนันอาชีพก็สามารถแก้ไขปัญหาให้ได้หมด กำนันอาชีพมีลูกสาวอยู่สองคน คนโตชื่ออ้าย เป็นครูอยู่ที่โรงเรียนประจำตำบล ส่วนคนเล็กชื่อเอื้อย ทำงานอยู่ในกรุงเทพฯ กำนันอาชีพเป็นคนที่ได้ชื่อว่าหวงลูกสาวมาก ๆ และด้วยความที่เป็นคนเคร่งครัดต่อขนบประเพณี เขาจึงรู้สึกอิดหนาระอาใจที่ลูกชายของผู้ใหญ่บ้านแอบไปลักลอบมีความสัมพันธ์กับลูกของชาวบ้านจนเธอตั้งท้อง และทำให้ต้องแต่งงานกันทั้ง ๆ ที่ท้อง

ที่หมู่บ้านชวนฝัน มีหน่วยงานอาสาสมัครพัฒนาหมู่บ้านตามโครงการในพระราชดำริ ซึ่งประกอบไปด้วยชีวิต และสมปอง หนุ่มนักพัฒนาจากกรุงเทพฯ ในขณะที่สมปองเป็นหนุ่มขี้เล่น และสนุกไปวัน ๆ ชีวิตกลับเป็นชายหนุ่มที่จริงจัง และหน้าตาดี ทำให้สาว ๆ ในหมู่บ้านหลายคนให้ความสนใจ แต่ชีวิตก็ไม่ได้ให้ความสนิทสนมกับใครเป็นพิเศษ ในสายตาของชาวบ้าน ชีวิตดูจะสนิทสนมกับอ้าย ลูกสาวกำนันมากกว่าใคร แต่จริง ๆ แล้วนั้น ทั้งคู่เป็นแค่เพื่อนกัน เพราะอ้ายนั้นแอบลักลอบชอบพอ และมีความสัมพันธ์กับนัท หลานชายของกำนันที่อาศัยอยู่ในชายคาเดียวกันมานานแล้ว แต่เธอต้องแอบไม่ให้พ่อรู้ เพราะกลัวพ่อจะไม่เข้าใจในความรักที่เธอมีต่อนัท

วันหนึ่ง เอื้อย ซึ่งถูกปลดออกจากงานที่กรุงเทพฯ ก็เดินทางกลับมาบ้าน หวังว่าจะหางานทำที่บ้าน รถสองแถวเข้าหมู่บ้านที่เอื้อยนั่งมาเกิดประสบอุบัติเหตุ ชีวิตเข้ามาช่วย และทำให้ทั้งคู่ต่างก็ชอบพอกันในวินาทีแรกที่ได้พบกัน

ความสัมพันธ์ระหว่างชีวิตกับเอื้อยค่อย ๆ พัฒนาขึ้น แม้ว่าจะต้องเป็นไปอย่างลับ ๆ เนื่องจากกำนันอาชีพเป็นคนหวงลูกสาวมาก ในขณะเดียวกัน อ้ายเกิดตั้งท้องกับนัท และถึงแม้เธอจะพยายามปิดบังอาการแพ้ท้อง แต่ก็ไม่พ้นสายตาผู้เป็นพ่อ กำนันอาชีพจึงพาอ้ายไปหาหมอที่อนามัย และพบว่าลูกสาวตั้งท้องได้สองเดือน เขาโกรธมาก และคิดว่าชีวิตเป็นคนทำให้อ้ายท้อง เอื้อยก็รู้สึกเสียใจเช่นกัน เธอคิดว่าชีวิตมาหลอกทำเป็นชอบพอกับเธอ ทั้ง ๆ ที่คบหากันอยู่กับพี่สาวของเธอ

กำนันอาชีพบุกมาหาชีวิตเพื่อถามถึงเรื่องที่อ้ายท้อง ทันทีที่ชีวิตทราบเรื่อง เขาก็ปฏิเสธ โดยบอกว่าเขาไม่ใช่คนที่ทำให้อ้ายท้อง กำนันอาชีพโกรธมาก ถึงกับประกาศเป็นศัตรูกับชีวิต เพราะถือว่าการที่ชีวิตไม่ยอมรับผิดชอบลูกสาวของเขานั้น เป็นการสบประมาทเขา

บรรยากาศในหมู่บ้านชวนฝันเริ่มคลุมเครือ และอึดอัด จนกระทั่งในงานศพของชาวบ้านคนหนึ่ง นัท ซึ่งอดรนทนไม่ไหวก็เปิดเผยความจริงให้กำนันได้รู้ว่าเขาคือคนที่ทำให้อ้ายท้องเอง และเขาก็พร้อมจะรับผิดชอบอ้าย เรื่องราวทั้งหมดจึงลงเอยได้ด้วยดี เอื้อยเข้าใจชีวิต ในขณะที่กำนันอาชีพก็รู้สึกผิดที่กล่าวโทษชีวิตไปก่อนหน้านี้ เขาจัดงานแต่งงานให้อ้ายกับนัท และยอมให้ชีวิตคบหากับเอื้อยได้ แต่ต้องอยู่ภายในสายตาของเขาเท่านั้น

ล่าระเบิดเมือง

หนุ่ย กับแดนเป็นนายตำรวจจากหน่วยปฏิบัติการพิเศษที่ได้รับมอบหมายให้ตามคดีค้ายาเสพติดข้ามชาติของพ่อค้ายารายใหญ่นาม “เล่าซู” ซึ่งคดีนี้พัวพันอยู่กับส.ส.ชื่อดังที่ชื่อธรรมคุณด้วย หนุ่ยอาศัยก้อง ซึ่งทำงานเป็นบอดี้การ์ดให้ส.ส.ธรรมคุณเป็นสายให้ตำรวจ

ก้องเป็นสายให้หนุ่ย กับแดนนำกำลังเข้าจับระหว่างการนัดซื้อยาครั้งสำคัญระหว่างเล่าซูและคนของส.ส.ธรรมคุณ ในขณะที่เกิดการชุลมุนกันขึ้น ก้องแอบหยิบเอากระเป๋าเอกสาร ซึ่งมีรายละเอียดการค้ายา และชื่อของส.ส.ธรรมคุณไป เนื่องจากต้องการใช้กระเป๋าเป็นข้อต่อรองให้หนุ่ยและหน่วยปฏิบัติการพิเศษ เลิกวุ่นวายกับเขาเสียที เพราะสาเหตุที่ก้องต้องมาทำงานเป็นสายให้หน่วยปฏิบัติการพิเศษนั้น มาจากการที่เขาถูกหนุ่ยจับได้ระหว่างทำงานผิดกฎหมาย และหนุ่ยได้สัญญาว่าถ้าเขาทำงานให้กับองค์กร เขาจะไม่ได้รับโทษ ก้องยอมรับข้อตกลงดังกล่าว เพราะเป็นห่วงหน่อย น้องสาวคนเดียวของเขาจะไม่มีใครดูแล

เกิดเหตุการณ์ผู้ก่อการร้ายบุกปล้นรถไฟ และต่อรองกับทางตำรวจให้ปล่อยตัวเล่าซู จ๋อมซึ่งเป็นนางพยาบาลที่เดินทางมาดูอาการคนเจ็บที่ถูกลำเลียงลงมาจากรถไฟถูกจับเป็นตัวประกันบนรถไฟ หนุ่ยนำพวกเข้ามาช่วยจ๋อมบนรถไฟได้สำเร็จ

ในขณะเดียวกัน ก้องก็ถูกคนของส.ส.ธรรมนูญ ซึ่งเป็นตัวการเบื้องหลังการปล้นรถไฟครั้งนี้เล่นงาน เพราะส.ส.ธรรมคุณจับได้ว่าก้องเป็นสายให้หน่วยปฏิบัติการพิเศษ ส.ส.ธรรมคุณสั่งให้ก้องเอาเอกสารในกระเป๋ามาแลกกับตัวของหน่อย น้องสาวของก้อง

หนุ่ย ซึ่งยังคงติดอยู่บนรถไฟพบว่าเขาถูกแดน เพื่อนรักในหน่วยปฏิบัติการพิเศษหักหลัง เพราะแดนทำงานให้กับส.ส.ธรรมคุณ เขาจึงพาจ๋อมหนีไปจากรถไฟ แต่ทันทีที่เขาหนี แดนก็ให้ข่าวกับทางตำรวจว่าหนุ่ยเป็นตัวการวางแผนปล้นรถไฟ และเป็นคนของผู้ก่อการร้ายที่ขายยาเสพติด ทำให้หนุ่ย และจ๋อมถูกตามล่าจากตำรวจอีกที หนุ่ยจึงต้องหาทางที่จะล้างข้อกล่าวหาของตนให้ได้ เขาจำได้ว่าวิดิโอวงจรปิดบนรถไฟได้ถ่ายภาพแดนกำลังฆ่าผู้โดยสารไว้ จึงบอกให้จ๋อมแอบกลับไปที่หัวรถจักรและเอาซีดีที่เก็บภาพนี้ไว้กลับมาให้เขา ส่วนเขาจะหาทางไปจัดการกับแดน

หนุ่ยถูกพวกของแดนจับได้ระหว่างทาง และถูกพาตัวไปหาส.ส.ธรรมนูญ ทำให้หนุ่ยเจอกับก้องที่มาช่วยหน่อยน้องสาวที่ถูกจับเป็นตัวประกันพอดี ทั้งสองคนต่างก็ต่อสู้ และหนีเอาตัวรอดไปได้ แต่ยังไม่สามารถช่วยหน่อยจากการถูกคนของส.ส.ธรรมนูญจับกุมไว้ได้

จ๋อมตามมาสมทบพร้อมกับซีดี ทว่าคนทั้งหมดก็ถูกตามล่าโดยแดน และพวกอย่างไม่ลดละ แดนเอาหน่อยมาเป็นตัวล่อให้ก้องมาช่วย และระหว่างที่ทั้งหมดต่อสู้กันอย่างชุลมุนในตึกร้าง จ๋อมก็เกิดความคิดที่จะนำซีดีไปเปิดบนทีวีวงจรปิดที่อยู่นอกตึก เพื่อที่ตำรวจจะได้เข้าใจความจริง เธอจึงแอบขึ้นไปเปิดซีดี และทันทีที่จ๋อมทำสำเร็จ พวกของแดนก็ถูกจับ แดนยอมตาย ไม่ยอมถูกจับ ส่วน ส.ส.ธรรมนูญก็ถูกจับกุม และเตรียมส่งฟ้องดำเนินคดีตามกฎหมายต่อไป

หนุ่ยถูกส่งตัวเข้ารักษาในโรงพยาบาล โดยมีจ๋อมคอยดูแลเป็นอย่างดี ส่วนก้อง ซึ่งเคยมีปัญหาไม่เข้าใจกันกับหน่อย น้องสาว ก็สามารถปรับความเข้าใจกันได้ในที่สุด

<u>คนจรฯลฯ</u>

ครอบครัวของเสี่ยมงคลประกอบไปด้วยเสี่ยมงคล, ภรรยา และลูกอีกสามคน ได้แก่ ท็อป, เชอรี่ และเจี๊ยบ เสี่ยมงคลมีกิจการส่วนตัว ซึ่งมีคนงานสองคนคือเขียว กับหม่องซึ่งเป็นคนงานพม่าที่เสี่ยมงคลรับเข้ามาทำงานด้วย

เชอรี่โมโหที่เขียว และหม่อง คนงานพม่าสองคนไม่ยอมทำตามคำสั่ง โดยอ้างว่าเป็นวันหยุดตรุษจีน เธอจึงไปฟ้องพ่อ เสี่ยมงคลโมโห เข้าไปด่าว่าเขียว กับหม่อง แต่ทั้งสองก็ยังทำเฉย ท็อปลูกชายของเสี่ยมงคลโมโหแทนพ่อเข้าไปลงไม้ลงมือกับเขียว และหม่อง และทำให้เกิดทะเลาะวิวาทกัน เสี่ยมงคลโมโห เลยเรียกตำรวจมาจับคนงานพม่าทั้งสองคนไป

คืนนั้น ครอบครัวของเสี่ยมงคลต้องไปงานเลี้ยงของครอบครัวพ่อแม่ของเสี่ยมงคล มีเจี๊ยบคนเดียวที่ไปไม่ได้ เพราะเธอเป็นนักศึกษาแพทย์ ติดอยู่เวรที่โรงพยาบาล เธอจึงอาสาเฝ้าบ้านให้

เขียว และหม่องที่ทนการใช้กำลังของตำรวจที่ทุบตีพวกตนไม่ไหว แอบหนีออกมาที่บ้านของเสี่ยมงคล โดยตั้งใจจะมาแก้แค้นเสี่ยมงคลกับครอบครัว ประจวบเหมาะกับเจี๊ยบกลับเข้ามา เธอจึงถูกคนงานพม่าทั้งสองคนรุมข่มขืน และฆ่าเธอทิ้ง

เสี่ยมงคลพาครอบครัวกลับมาถึงบ้านหลังจากงานเลี้ยง โดยไม่รู้ว่าภัยกำลังรอพวกตนอยู่ ท็อปถูกฆ่าเป็นรายที่สอง ในขณะที่เชอรี่ เสี่ยมงคล และภรรยาหนีหัวซุกหัวซุน

ระหว่างนั้น แดง ซึ่งเป็นคนบ้า ที่ใช้ชีวิตเร่ร่อนไปมาอยู่แถวนั้นได้ยินเสียงขอให้ช่วยของเชอรี่ ก็เลยบุกเข้ามาช่วย เพราะคิดว่าเชอรี่ และภรรยาของเสี่ยมงคลคือแม่ และน้องของตนที่เคยถูกพ่อของตนทำร้าย

ตำรวจมาถึงหลังจากที่แดงได้จัดการเขียวกับหม่องเรียบร้อยแล้ว ตำรวจเข้าใจว่าแดงบุกเข้ามาปล้น แต่เชอรี่บอกว่าแดงเข้ามาช่วยพวกตน นายตำรวจที่มียศใหญ่สุดในนั้นจึงพยายามหว่านล้อมให้เสี่ยมงคลบอกว่าตนเป็นคนเข้ามาช่วย เพราะคงไม่มีใครคิดว่าคนบ้าจะเป็นวีรบุรุษเข้ามาช่วยคนดีได้

<u>นางนาก</u>

นายมากร่ำลานางนาก เมียสาวที่กำลังตั้งท้องอ่อน ๆ ไปออกรบกับจีนฮ่อตามหมายเรียก และหลังจากวันนั้น นางนากได้แต่ทำงานหนัก และรอผัวอย่างใจจดใจจ่อทุกวันทุกคืน

นายมากได้รับบาดเจ็บจากสงคราม ดีที่สมเด็จพระพุฒาจารย์ โต ได้ช่วยรักษาไว้จนหายดี และในขณะที่นายมากพักรักษาตัวนั่นเอง ที่นางนากก็เจ็บท้องจะคลอดลูก แต่โชคร้าย นางตายทั้งกลมทั้งแม่และลูก โดยที่ยังไม่ทันได้เห็นหน้าผัวอีกครั้งหนึ่งอย่างที่ตั้งใจไว้

หลังจากที่นางนากตายไปไม่นาน นายมากก็ลาสมเด็จพระพุฒาจารย์โตกลับมาหาลูกเมีย เขาไม่แปลกใจเลยที่ระหว่างพายเรือกลับมาจะเห็นเมียอุ้มลูกคอยอยู่ที่ท่าน้ำแล้ว

นางนากปรนนิบัติพัดวีผัวอย่างดี ทั้งโกนหนวดให้ และหาข้าวปลาอาหารให้กิน โดยที่นายมากก็ไม่รู้สึกผิดสังเกตเลยแม้แต่น้อยว่าเมียนั้นตายไปแล้ว

วันหนึ่ง นายมากไปเจอกับทิดอ่ำ เพื่อนสนิทในป่า ทิดอ่ำเตือนนายมากว่านายมากกำลังถูกผีนางนากหลอก นายมากโมโหที่ทิดอ่ำมาหาว่าเมียตนเป็นผี ทำให้เกิดการต่อปากต่อคำ และชกต่อยกัน ก่อนที่นายมากจะไปบ่นกับเมีย นางนากจึงร่ำไห้บอกว่าทิดอ่ำ และเพื่อน ๆ ของนายมากต่างก็พากันเกลียดตน เพราะหาว่าตนมีชู้ระหว่างที่นายมากไม่อยู่ ยิ่งฟังเช่นนั้น นายมากยิ่งโมโหเข้าไปใหญ่

คืนนั้น ทิดอ่ำถูกฆ่าตาย ข่าวลือเรื่องผีนางนากเฮี้ยนยิ่งแพร่สะพัดไปอย่างรวดเร็ว ร้อนถึงพระครูเจ้าอาวาสวัดพระโขนงต้องเดินทางมาพบกับนายมาก เพื่อบอกความจริง นายมากยังไม่ยอมเชื่อที่พระครูบอกว่าเมียตนตายไปแล้ว พระครูจึงบอกให้นายมากลองมองกลับหัวลอดหว่างขาเพื่อพิสูจน์ดูแล้วจะรู้ความจริง

คืนนั้น นายมากลงมาซ่อมบันไดที่หัก จึงตัดสินใจลองมองลอดหว่างขาตัวเอง และพบกับภาพบ้านร้าง สกปรก และยังได้เห็นเมียยื่นมือลงมาเก็บลูกมะนาวที่ตกลงมาใต้ถุนบ้านด้วย เขาตกใจมาก จึงวิ่งหนีเมียไปที่วัด ในขณะที่นางนากต้องเผชิญหน้ากับผู้คนที่ตรงเข้ามาเผาบ้านของนางด้วยความแค้น นางนากจึงสำแดงเดชทำร้ายคนเหล่านั้นจนล้มตายไปมากมาย

นางนากตามมาขอร้องผัวให้กลับไปอยู่กับตน ในระหว่างนั้นเอง มีคนนำมาหมอผีมาขุดศพนางนาก เพื่อที่จะทำลายวิญญาณของนาง นายมากเมื่อทราบเข้าก็วิ่งเตลิดออกจากกุฏิไปห้าม แต่ก็ไม่สามารถห้ามได้สำเร็จ วิญญาณนางนากเฮี้ยนมากขึ้น ฆ่าหมอผีที่คิดจะทำร้ายนางตายไปอีกคนหนึ่ง

สมเด็จพระพุฒาจารย์โต ธุดงค์มาโปรดสัตว์นางนาก และขอร้องให้นางไปผุดไปเกิดเพื่อที่จะได้ไม่ต้องเป็นทุกข์อีกต่อไป และแม้ว่านางนากจะทุกข์ทรมานแค่ไหน เธอก็เชื่อในสิ่งที่สมเด็จฯ บอก และตัดสินใจลาสามีไปตามยถากรรมของตน หลังจากที่วิญญาณนางนากไปเกิด นายมากก็บวชให้เมีย และไม่สึกออกมาจากร่มกาเสาวพัตรอีกเลย

<u>รัก-ออกแบบไม่ได้</u>

ปริม, ฝุ่น, ชมพู่, ปืน และอาร์ท เป็นนักศึกษาน้องใหม่ของมหาวิทยาลัยศิลปากร ทั้งหมดได้มารู้จักกันในการรับน้องของมหาวิทยาลัย

ปริม เป็นลูกสาวที่ปัจจุบันอาศัยอยู่กับแม่ที่เป็นศิลปิน การที่เป็นลูกคนเดียว เธอจึงถูกสั่งสอนให้มีความคิดอ่านเป็นผู้ใหญ่กว่าตัว ฝุ่นก็เป็นลูกคนเดียวของพ่อแม่ที่รัก และเอาใจเธอมาก เธอจึงมีลักษณะที่เป็นเหมือนคุณหนูที่เอาแต่ใจตัวเองกว่าใคร ๆ ชมพู่มาจากครอบครัวชาวจีนในเยาวราช จุดเด่นของเธออยู่ที่ความช่างฝัน และจินตนาการแบบศิลปิน แต่นั่นก็ทำให้เธอเป็นคนอารมณ์อ่อนไหวและขี้แย ร้องไห้ง่ายด้วยเช่นกัน ปืนเป็นเด็กหนุ่มอารมณ์ศิลปิน ชอบดนตรี และชีวิตที่เรียบง่าย ในขณะที่อาร์ทเป็นคนเก็บตัว แต่ก็มีความคิดอิสระ และมีความเป็นตัวของตัวเองสูง อาร์ทเป็นคนพูดน้อยจึงไม่ค่อยมีคนรู้จักตัวตนของเขาเท่าไรนัก

ในการรับน้องของมหาวิทยาลัยนั้น รุ่นพี่จะสั่งให้น้อง ๆ แบ่งกันไปเป็นกลุ่ม ๆ เพื่อที่จะจับกลุ่มทำกิจกรรมร่วมกัน ปืน, อาร์ท และชมพู่อยู่กลุ่มเดียวกัน และได้รับมอบหมายให้เต้นโชว์ ทว่าการเต้นครั้งแรกออกมาไม่เป็นผลเท่าไร เนื่องจากรุ่นพี่หาว่าต่างคนต่างเต้น ไม่มีความพร้อมเลย อาร์ท ซึ่งเป็นคนที่รักอิสระ และมีความเป็นตัวของตัวเองสูงบอกว่าเขาไม่อยากเต้น ในขณะที่ชมพู่ก็ได้แต่ร้องไห้ เพราะถ้าอาร์ทไม่เต้น หมายความว่าเธอจะต้องถูกรุ่นพี่เล่นงานแน่ ๆ ปริม ซึ่งเป็นผู้หญิงที่มีความคิด

เป็นของตัวเองจึงตรงเข้าไปต่อว่าอาร์ท ฝุ่นตามเข้าไปสมทบด้วย และเพราะฝุ่นเป็นลูกสาวคนเดียวของพ่อแม่ที่ตามใจเธอมาตลอด เธอจึงพลั้งตบหน้าอาร์ทไปด้วยความโกรธ อาร์ทลืมตัวตบฝุ่นคืนกลับไป และนั่นเป็นผลที่ทำให้เด็กหนุ่มสาวทั้งห้าได้เริ่มรู้จัก และเป็นเพื่อนกันอย่างจริงจัง เมื่ออาร์ทมาขอโทษฝุ่น และยอมรับผิด มิตรภาพจึงเกิดขึ้น ยิ่งเมื่อพวกเด็ก ๆ หนุ่มสาวทั้งห้าคนได้พบว่าพวกตนมีกลุ่มเลือดเป็นกลุ่มโอเหมือน ๆ กัน พวกเขาจึงเรียกกลุ่มเพื่อนของตนว่า “กลุ่มโอ”

วันเวลาผ่านไป จากการเป็นน้องใหม่ ก็กลายเป็นรุ่นพี่ปีสี่ ทุกคนต่างก็คร่ำเคร่งกับงานวิทยานิพนธ์ของตัวเอง เตรียมตัวที่จะจบการศึกษาออกไปประกอบอาชีพการงาน แต่มิตรภาพของทุกคนก็ยังคงเข้มข้นเหมือนเดิม คืนหนึ่งที่ทุกคนมางานเลี้ยงวันเกิดของฝุ่น ระหว่างที่จะกลับบ้าน เพื่อนของอาร์ทมาชวนให้ไปเก็บศพจากรถชน ทุกคนจึงเดินทางไปยังที่เกิดเหตุ และพบว่าแม่ของปริม เป็นหนึ่งในศพที่จะต้องถูกเก็บ ปริมซึ่งตลอดชีวิตของเธอมีแม่แค่เพียงคนเดียวจึงแทบจะแตกสลายไปตรงหน้านั่นเอง ปืนจึงต้องโทรฯให้พ่อแม่ของเขาช่วยดูแลจัดการงานศพให้แม่ของปริม เพราะปริมเอาแต่ร้องไห้ และทำอะไรไม่ได้เลย

หลังจากงานศพของแม่ปริม มิตรภาพระหว่างเพื่อน ๆ ก็เปลี่ยนไป ฝุ่นสารภาพกับเพื่อน ๆ ว่าเธอชอบปืน ในขณะที่ปืนก็บอกกับอาร์ทว่าเขาชอบปริม อาร์ทซึ่งลึก ๆ ในใจก็แอบชอบปริมอยู่เหมือนกันจึงได้แต่พูดไม่ออก

หลังจากนั้นไม่นาน อาร์ทเกิดมีเรื่องกับองอาจ เด็กอันธพาล ซึ่งเป็นคนรู้จักกันกับครอบครัวของฝุ่น ทำให้อาร์ทถูกไล่ออกจากมหาวิทยาลัยทั้ง ๆ ที่ยังไม่จบ อาร์ทจึงตัดสินใจไปอเมริกาตามคำชวนของพี่สาวของเจ้าของร้านถ่ายรูปที่อาร์ททำงานพาร์ทไทม์ให้อยู่ เพื่อที่จะเป็นการหลีกทางให้ปริมกับปืน และเพื่อที่จะเป็นการทำใจที่ตนไม่จบพร้อมเพื่อน ๆ นั่นเอง

หลังจากที่จบการศึกษาแล้ว ปริมเข้าทำงานในนิตยสารแห่งหนึ่ง ส่วนชมพู่ก็เป็นนักเขียนอิสระให้กับนิตยสารของปริม ฝุ่นเรียนภาษาเพื่อเตรียมไปเมืองนอก ส่วนปืนนั้น ด้วยความที่เขาเป็นคนที่มีจิตใจอ่อนไหว และมีความเป็นศิลปินมากพอตัว เขาจึงไม่สามารถทำงานที่นั่งประจำในสำนักงานได้ตลอด และต้องทำ ๆ เลิก ๆ มาสามสี่ครั้งแล้ว

ฝุ่นชวนเพื่อน ๆ ให้ไปปลอบใจปืนที่บ้านริมทะเลของฝุ่น แต่ปริมกับชมพู่ติดงานไปไม่ได้ ทั้งสองจึงไปด้วยกัน ด้วยความเมา ทำให้ปืนกับฝุ่นมีความสัมพันธ์กัน และเช้าวันนั้น เมื่อปริมตามมาตาม

สัญญาที่ให้ไว้กับปืน เธอก็ได้พบกับภาพที่บาดตา เธอตัดสินใจเลิกยุ่งกับปืน เพื่อที่ฝุ่นกับปืนจะได้มีอนาคตร่วมกัน แต่ปืนไม่ได้รักฝุ่น เขาจึงไม่ยอมไปหาฝุ่น และเอาแต่ตามหาปริม

ฝุ่น ซึ่งตั้งท้องกับปืน พยายามทำทุกวิถีทางให้เพื่อน ๆ มาในงานวันเกิดของตน แต่เธอกลับไปพบปืนกับปริมกอดกัน ปืนสารภาพกับปริมว่าเขาไม่ได้รักฝุ่น และไม่รู้จะทำอย่างไรต่อไป ฝุ่นโกรธที่ปริมไม่ยอมบอกเรื่องที่ปริมกับปืนซอบกันให้ตนรู้ เธอจึงตบปริม และบอกว่าปริมทรยศ ลืมเพื่อน ลืมสัญญา ลืมว่าวันนี้เป็นวันเกิดของตน ปริมบอกกับฝุ่นว่าตนไม่เคยลืมวันเกิดของฝุ่น เพราะวันเกิดของฝุ่นตรงกับวันตายของแม่ตน ตนจะลืมได้อย่างไร และตัดสินใจจะเดินออกไปจากชีวิตของคนทั้งคู่เสียที ฝุ่นสารภาพกับปืนว่าเธอท้อง แต่เธอจะหาทางออกของเธอเอง

ฝุ่นตัดสินใจไปทำแท้ง เพื่อเสียสละให้ปริม ในขณะที่ปริมก็ตัดสินใจเดินทางไปอเมริกา เพื่อเสียสละให้ฝุ่น แต่การทำแท้งทำให้ฝุ่นเสียเลือดมาก และทำให้เธอช็อค ปืนประกาศหาคนบริจาคเลือดกรุ๊ปโอ-เนกาทีฟให้กับฝุ่น ปริมจึงไปบริจาค แล้วรีบหนีไปทั้งน้ำตา

หลังจากนั้นอีกหนึ่งปี ปืนกับฝุ่นปรับความเข้าใจกัน และพร้อมที่จะแต่งงานกัน ฝุ่นเปิดแกลลอรี่ตามความตั้งใจของปริม ด้วยหวังจะให้ปริมที่หายเงียบไปยกโทษให้เธอ และในงานนี้เองที่ปริมส่งรูปของเธอกับอาร์ทมาให้ฝุ่น เพื่อตอกย้ำถึงมิตรภาพระหว่างเธอกับฝุ่นว่าจะไม่มีวันเลือนลางจางหายไปได้

<u>เรื่องตลก 69</u>

ตุ้มถูกไล่ออกจากงาน เนื่องจากสภาวะเศรษฐกิจถดถอย เธอเก็บข้าวของกลับบ้านอย่างใจลอย และไม่รู้ว่าจะทำอย่างไรกับชีวิตตนดี

วันรุ่งขึ้น ตุ้มไปจ่ายของในซุปเปอร์มาร์เก็ต และพบว่าเงินที่เธอมีอยู่ในกระเป๋าร่อยหรอลงไปจนหมด เธอต้องแอบขโมยของใส่กระเป๋าถืออย่างไม่รู้จะทำอย่างไร

วันถัดมา ตุ้มได้ยินเสียงเคาะประตู ทันทีที่เธอเปิดประตูออกไป เธอก็พบกับกล่องมาม่าที่บรรจุเงินไว้มากมาย ตุ้มตกใจมาก ระหว่างที่เธอตัดสินใจว่าจะทำอย่างไรกับเงินในกล่องนี้ดี เธอก็ถูกอันธพาลสองคน ที่ชื่อน้อยกับเบิ้ม ซึ่งเป็นคนของครรชิตมวยไทย ที่นำเงินมาวางไว้หน้าห้องของเธอบุกเข้ามาทำร้ายเธอ ตุ้มตัดสินใจป้องกันตัวเอง เธอใช้แจกันฟาดหัวคนหนึ่งล้มคว่ำไป และในขณะที่อีก

คนพยายามจะบีบคอเธอ ตุ้มเอามีดที่เธอเผลอวางไว้บนเตียงหลังจากนำมากรีดเปิดกล่องมาม่าแทงใส่จนอันธพาลรายนั้นตายคาที่

ตุ้มตัดสินใจจะไปแจ้งความ แต่เมื่อไปถึงโรงพัก เธอก็กลัว จนเกินกว่าที่จะทำอะไรได้ ตุ้มจึงตัดสินใจว่าจะเก็บเงินไว้ก่อนเพื่อดูท่าที ระหว่างที่เธอกินข้าว เธอเจอกับจิ๋ม เพื่อนสนิท ซึ่งจิ๋มบอกกับตุ้มว่าถ้าเธอเจอเงินใส่กล่องวางไว้หน้าห้อง เธอก็คงจะเอาเงินนั่นไป แต่ว่าเธอจะต้องหนีไปให้ไกล ๆ คำตอบของจิ๋มทำให้ตุ้มตัดสินใจจะเก็บเงินไว้ จากนั้นจิ๋มก็แนะนำให้ตุ้มรู้จักกับต่อ แฟนคนใหม่ของเธอ ที่หลังจากจิ๋มคล้อยหลังออกจากร้านไป เฮียเจ้าของร้านก็กระซิบให้ฟังว่าต่อเป็นเสือผู้หญิง และคงควงกับจิ๋มได้แค่ไม่กี่อาทิตย์ อย่างมากสุดก็สองอาทิตย์เท่านั้น

ตุ้มกลับไปที่ห้อง เธอโทรฯหาเพื่อนที่ชื่ออ้อยที่อยู่อังกฤษ ถามเรื่องการทำพาสปอร์ตปลอม จากนั้นก็จัดการกับศพของน้อยกับเบิ้ม

ที่จริงแล้ว เงินที่วางอยู่หน้าห้องของตุ้ม คือเงินค่าจ้างที่ได้จากการล้มมวยที่ครรชิต เจ้าของค่ายมวยต้องจ่ายให้กับเสี่ยโต้ง โดยนัดแนะกันว่าจะต้องนำเงินมาวางที่หน้าห้องหมายเลข 9 ของตึกนี้ บังเอิญว่าห้องของตุ้ม ซึ่งหมายเลข 6 แต่เลขชอบตกลงมาเป็น 9 จึงทำให้มีคนมาเคาะห้องผิดบ่อย ๆ และครั้งนี้ก็เช่นกัน เบิ้มกับน้อยเคาะห้องผิด แต่ทั้งสองไม่ทันจะได้แก้ตัวก็บังเอิญต้องมาตายไปเสียก่อน ครรชิต ซึ่งเข้าใจว่าเสี่ยโต้งคิดจะโกงตน จึงส่งสุภาพกับสำอาง ลูกน้องของตนมาสืบเสาะลาดเลา ทั้งสองคนเข้ามาพบศพของน้อยกับเบิ้มในห้องของตุ้ม จึงรีบโทรฯไปรายงานครรชิต ซึ่งในเวลานั้นกำลังคุยกันกับตุ้มเรื่องการทำพาสปอร์ตปลอมอยู่ ครรชิตสั่งให้ลูกน้องนำรูปของตุ้มกลับมาให้ดู เพราะเข้าใจว่าเสี่ยโต้งใช้ผู้หญิงเป็นนกต่อล่อให้คนของเขาไปถูกฆ่าชิงเงิน

หลังจากที่สำอางกับสุภาพกลับไป เสี่ยโต้งที่ไม่ไว้ใจคนของครรชิต ก็ส่งคนมาแอบดูลาดเลาเหมือนกัน และลูกสมุนของเสี่ยโต้งก็แอบเข้าไปดูในห้องตุ้ม พอดีกับที่ตุ้มซื้อกล่องหวายกลับมา ตั้งใจจะใส่ศพของน้อยกับเบิ้ม ลูกสมุนของเสี่ยโต้งเลยไปแอบในตู้เสื้อผ้า

นายตำรวจคนหนึ่งมาเคาะประตูห้องตุ้ม บอกว่าจะขอปืนระเบียงไปจับพวกวัยรุ่นเล่นยาห้องข้าง ๆ ระหว่างที่จะออกไป เขามองเห็นขาของน้อยโผล่ออกมาจากกล่องหวาย เขาเลยบอกให้ตุ้มนอนคว่ำหน้าบนเตียง เป็นขณะเดียวกันกับที่ลูกสมุนของเสี่ยโต้งเกิดระแวง โผล่ออกมาจากตู้ ทั้งคู่ยิงใส่กันและต่างก็ตายไปทั้งสองคน ทิ้งให้ตุ้มได้แต่ช็อคกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับชีวิตของเธอ

เพ็ญมาเคาะห้องขอยืมน้ำปลา และพยายามจะเข้ามาในห้องตามประสาคนสอดรู้สอดเห็น ตุ้มพยายามห้ามโดยบอกว่าไม่สะดวก ซึ่งทำให้เพ็ญคิดไปว่าตุ้มกำลังทำอะไร ๆ กับผู้ชายในห้องนั่นเอง หลังจากที่เก็บหวาดห้องใหม่อีกครั้ง ตุ้มก็ออกไปซื้อกล่องหวายมาเพิ่ม โดยแวะเอาน้ำปลาไปให้เพ็ญที่ห้องก่อน

ลูกสมุนอีกคนของเสี่ยโต้งแอบเข้ามาหลังจากที่ตุ้มออกไป และพบว่าเพื่อนของตนถูกฆ่า บังเอิญเขาเหลือบไปเห็นเงาของศพนายตำรวจที่ตุ้มแอบไว้หลังประตู จึงยิงใส่ และโทรฯไปบอกกับเสี่ยโต้งว่าครรชิตต้องเล่นตุกติกแน่ ๆ เพราะมีตำรวจมาเกี่ยวข้องกับเรื่องนี้ด้วย ในขณะเดียวกันครรชิต ที่ได้เห็นรูปของตุ้มจากที่สุภาพนำกลับมา ก็คิดว่าเสี่ยโต้งเล่นไม่ซื่อกับตน โดยอาศัยตุ้มเป็นนกต่อ ทั้งเสี่ยโต้ง และครรชิตเริ่มไม่ไว้วางใจกันมากขึ้น

เพ็ญเจอตุ้มระหว่างที่ตุ้มขนกล่องหวายกลับเข้ามาในห้อง เธอจึงอาสาช่วยขนเข้ามาตามลักษณะนิสัยสอดรู้ ระหว่างขนเข้ามาเพ็ญเล่าให้ตุ้มฟังว่าเธอเห็นกล่องหวายแบบนี้แล้วคิดถึงบ้านเก่าที่อยุธยาที่มีฆาตกรโรคจิตฆ่าคนแล้วใส่กล่องแบบนี้ไปทิ้งที่บึงส่าเหล้า ทำให้ตุ้มคิดได้ว่าจะเอาศพพวกนี้ไปทิ้งที่ไหนดี พอเพ็ญออกไป เพ็ญก็แอบดูตุ้ม เพราะคิดว่าตุ้มคงจะมีอะไร ๆ กับแฟนอีก แต่เมื่อตุ้มลากศพนายตำรวจออกมา เพ็ญได้แต่ช็อค เพราะนายตำรวจคนนั้นคือสามีของเพ็ญเอง เพ็ญโมโหมาก คิดว่าสามีนอกใจมามีอะไร ๆ กับตุ้ม

ตุ้มออกไปซื้อตั๋วเครื่องบิน และกลับมาจัดการกับศพต่อ เธอไม่สามารถยัดขาของนายตำรวจลงไปในกล่องได้ เพราะความสูงของเขา เธอจึงต้องใช้มีดตัดขาของเขาทิ้ง พอตัดเสร็จ ด้วยความเครียด ตุ้มได้แต่กรีดร้องอย่างทนไม่ไหว

ตุ้มโทรฯไปขอยืมรถกระบะของจิ๋ม แต่เมื่อไปถึง เธอพบว่าจิ๋มเพิ่งจะฆ่าตัวตาย เธอรีบพาจิ๋มส่งโรงพยาบาล หลังจากได้สติ จิ๋มเล่าให้ตุ้มฟังว่าเธอถูกต่อหลอกใช้ และต่อก็ทิ้งเธอแล้ว เธอขอตามตุ้มไปด้วย เพราะไม่อยากอยู่คนเดียว ถึงแม้ตุ้มจะห้าม โดยบอกว่าตนมีธุระ จิ๋มก็ยังยืนยันจะไปด้วย

ตุ้มพาจิ๋มไปที่บึงส่าเหล้า และขนศพทิ้งลงไปในบึง จิ๋มตกใจ และเริ่มประหลาดใจว่าเกิดอะไรขึ้นกับเพื่อน ตุ้มเล่าให้จิ๋มฟังว่าตุ้มเจอเงินในกล่องมามาม่าหน้าห้อง และกำลังจะหนีไปอังกฤษ ตุ้มชวนจิ๋มให้ไปด้วย ระหว่างทางกลับห้องพัก ตุ้มแวะไปเอาพาสปอร์ตกับครรชิต แต่ครรชิตวางแผนให้คนของตนจับตุ้มไว้ เพราะคิดว่าตุ้มเป็นคนของเสี่ยโต้ง วิโรจน์คนที่ได้รับมอบหมายให้จัดการกับตุ้ม จับตุ้มและบังคับให้ตุ้มไปที่รถ ระหว่างนั้นจิ๋มวิ่งขึ้นมาดู เธอจึงถูกวิโรจน์ยิงตาย

วิโรจน์พาตุ้มกลับไปที่ห้องตามคำสั่งของครรชิต ระหว่างทางเขาได้ยินเสียงเพลงลูกทุ่งที่แม่ของเขาชอบ เขาก็ร้องไห้คิดถึงแม่ จนเพลงจบ วิโรจน์ได้สติ ตุ้มก็เลยพยายามจะหนี เกิดการต่อสู้กันขึ้นในรถ ตุ้มยิงวิโรจน์ตาย แล้วเธอก็รีบรุดกลับไปที่ห้องพักทันที

ครรชิตมาพบเสี่ยโต้ง เขาเอารูปของตุ้มให้เสี่ยโต้งดู ซึ่งแท้ที่จริงแล้ว เสี่ยโต้งก็คือเจ้าของบริษัทของตุ้มนั่นเอง เสี่ยโต้งปฏิเสธไม่รู้ว่าตุ้มเกี่ยวข้องอะไรกับเงินที่หายไป เขาคิดว่าครรชิตพยายามจะเล่นตุกติกกับเขา ทั้งคู่ทะเลาะกัน และเกิดการปะทะกันขึ้น ไม่มีใครรอดชีวิตเลย

ตุ้มกลับมาเห็นเหตุการณ์เข้า เธอตกใจมาก แต่ก็มีสติพอที่จะเก็บข้าวของ เก็บเงิน แล้วขับรถออกมา ตุ้มตัดสินใจกลับไปที่บึงส่าเหล้า เอาเงินใส่กระเป๋า แล้วถ่วงน้ำทิ้งลงไปในบึงส่าเหล้า ก่อนที่จะขับรถกลับไปด้วยความรู้สึกที่ดีขึ้นที่ว่าเรื่องยุ่ง ๆ ที่เกิดขึ้นกับเธอคงหมดไปได้เสียที

ข้อมูล แหล่งข้อมูล และวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งประเภทของแหล่งข้อมูล ไว้ดังนี้

1. <u>แหล่งข้อมูลประเภทเอกสาร</u> แหล่งข้อมูลประเภทเอกสารนี้ ได้แก่เอกสารต่าง ๆ ที่มีข้อมูล หรือประเด็นศึกษาที่เกี่ยวข้องกับบทบาททางเพศ (Gender) และความเป็นชาย (Masculinity), ความเป็นหญิง (Femininity) รวมไปถึงเอกสารต่าง ๆ ที่มีข้อมูล หรือประเด็นศึกษาเกี่ยวกับภาพ และการนำเสนอภาพผ่านสื่อต่าง ๆ ทั้งของไทย และต่างประเทศ นอกจากนี้ เพราะงานวิจัยชิ้นนี้ไม่ได้เพียงต้องการหาผลสรุปที่ภาพของความเป็นชายในสังคมไทยเท่านั้น หากแต่ต้องการหาข้อสรุปเชิงปฏิสัมพันธ์ระหว่างชายหญิงในสังคมไทยด้วย จึงมีความจำเป็นที่จะต้องศึกษา และวิจัยข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นหญิงในสังคมไทยควบคู่กันไปด้วย ซึ่งข้อมูลโดยส่วนใหญ่ เก็บรวบรวมได้จากวิทยานิพนธ์ และงานวิจัยเกี่ยวกับประเด็นความเป็นหญิงในสังคมไทย

นอกจากนี้ ก็ยังรวมไปถึงเอกสารที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์เรื่องต่าง ๆ ที่นำมาใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาวิจัยนี้ด้วย ซึ่งข้อมูลดังกล่าว พบได้ ทั้งจากในนิตยสาร, วารสาร, หนังสือพิมพ์ และเอกสารสิ่งพิมพ์อื่น ๆ ที่ผู้วิจัยได้ไปค้นคว้าในห้องสมุดหลายแห่ง และหาซื้อจากร้านหนังสือทั่วไปด้วย

2. <u>แหล่งข้อมูลประเภทวิดีโอเทป หรือวิดีโอ ซีดี</u> แหล่งข้อมูลประเภทวิดีโอเทป หรือวิดีโอ ซีดีนี้ จะได้จากการเก็บรวบรวมวิดีโอเทป หรือวิดีโอ ซีดีภาพยนตร์ที่ถูกเลือกมาเป็นตัวอย่าง ซึ่งผู้วิจัยได้หาซื้อจากร้านจำหน่ายวิดีโอเทปทั่วไป

3. <u>แหล่งข้อมูลประเภทบุคคล</u> ซึ่งได้จากการสัมภาษณ์ผู้กำกับ หรือทีมงานถึงแนวคิดและวิธีการนำเสนอที่มีส่วนเกี่ยวเนื่องกับประเด็นด้านบทบาททางเพศ ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ ได้รับเกียรติให้สัมภาษณ์จากคุณนนทรีย์ นิมิบุตร ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนางนาก ซึ่งภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวเป็นหนึ่งในสิบของภาพยนตร์ ที่ผู้วิจัยเลือกมาเป็นกลุ่มตัวอย่างด้วย

4. <u>แหล่งข้อมูลอื่น ๆ</u> ได้จากการค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับภาพยนตร์เพิ่มเติมจากทางอินเตอร์เนต

ระยะเวลาในการเก็บข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะทำการเก็บรวบรวมข้อมูล ภายในขอบเขตระยะเวลา 3 เดือนเท่านั้น คือตั้งแต่เดือนสิงหาคม ถึงตุลาคม พ.ศ.2543 โดยในเดือนสิงหาคม ถึงกันยายน ผู้วิจัยจะทำการเก็บรวบรวมข้อมูล สัมภาษณ์วิทยากร และในเดือนตุลาคม ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ จะใช้เทคนิคการวิเคราะห์เนื้อหามาทำการวิเคราะห์ตัวบท เพื่อหาความเป็นจริง และบทสรุปจากกลุ่มตัวอย่าง โดยแบ่งประเด็นในการวิเคราะห์ออกได้ ดังต่อไปนี้

1. วิเคราะห์ภาพ “ความเป็นชาย” ในภาพยนตร์ไทย ซึ่งจะเป็นการวิเคราะห์ เพื่อหาข้อสรุปว่าภาพของความเป็นชายไทยที่ถูกนำเสนอออกมาในภาพยนตร์ดังกล่าวนั้นเป็นอย่างไร ซึ่งในการวิเคราะห์นั้น ผู้วิจัยจะใช้แนวคิด และทฤษฎีสัญญะวิทยาเป็นแก่นแกนในการวิเคราะห์ ได้แก่แนวคิดเกี่ยวกับ Function ของ Propp ซึ่งจะทำให้ผู้วิจัยเข้าใจโครงสร้างของการเล่าเรื่องผ่านตัวละครของภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว รวมถึงการค้นหาความหมายแฝงเร้นผ่านคู่แย้ง (Binary Opposition) ซึ่งจะทำให้มองเห็นความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างในแต่ละส่วน เช่นพระเอก-นางเอก, พระเอก-ผู้ร้าย ได้ชัดเจนขึ้นด้วย ซึ่งตัวละครที่ผู้วิจัยตั้งใจจะเลือกศึกษานั้น คือตัวละครหลัก ได้แก่ตัวละครนำฝ่ายชายและฝ่ายหญิง รวมไปถึงตัวร้ายฝ่ายชาย และฝ่ายหญิง และอาจจะรวมไปถึงตัวละครสมทบอื่น ๆ เช่น

ผู้ช่วยพระเอก, พ่อพระเอก ฯลฯ ซึ่งทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับลักษณะของเรื่องราวที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวเป็นสำคัญ

นอกจากนี้ แนวคิด และทฤษฎีสัญญะวิทยานี้ ยังสามารถนำมาช่วยอธิบายวิธีการสร้างตัวละคร อากัปกิริยา ท่าทาง และน้ำเสียงของตัวละครต่าง ๆ ซึ่งจัดเป็น Nonverbal Sign ได้อีกประการหนึ่งด้วย

เมื่อได้ผลจากการวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีสัญญะวิทยาแล้ว ผู้วิจัยจะใช้แนวคิด และทฤษฎีภาพ ที่ปรากฏผ่านสื่อของผู้ชาย และผู้หญิง (Portrayal of Gender) แนวคิดและทฤษฎีความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับสังคม รวมไปถึงแนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวกับบทบาททางเพศ (Gender) ความเป็นชาย (Masculinities) และความเป็นหญิง (Femininities) มาเป็นส่วนประกอบในการทำความเข้าใจภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง พร้อมกันนี้ ก็ทำการจัดหมวดหมู่รูปแบบของภาพที่มีลักษณะแบบเดียวกันให้อยู่รวมกัน เพื่อแยกออกมาเป็นภาพของผู้ชายประเภทต่าง ๆ เช่น ภาพผู้ชายแบบพระเอกเข้มแข็ง หรือภาพผู้ชายแบบพระเอกสำอาง เป็นต้น

2. นอกจากนี้ ผู้วิจัย ก็จะให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครฝ่ายชาย และตัวละครฝ่ายหญิงในภาพยนตร์ทุก ๆ เรื่อง โดยการให้ความสำคัญกับปฏิสัมพันธ์ และบทบาทที่ตัวละครฝ่ายชาย และฝ่ายหญิงมีต่อกัน ซึ่งผู้วิจัยตั้งข้อสันนิษฐานว่าการวิเคราะห์ความสัมพันธ์นี้ น่าจะสามารถช่วยอธิบายปรากฏการณ์ของปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงในสังคมไทยได้ในระดับหนึ่ง

การตรวจสอบข้อมูล

เมื่อผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมข้อมูลเรียบร้อยแล้ว จะตรวจสอบข้อมูล ดังต่อไปนี้

1. ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยจะศึกษาจากคำสัมภาษณ์ที่แต่ละบุคคลให้ว่าตรงกันหรือไม่ (Cross-check technique) เพื่อให้มั่นใจว่าข้อมูลที่ได้เป็นข้อมูลที่ถูกต้อง และน่าเชื่อถือ พร้อมกันนั้น ผู้วิจัยก็จะทำการจดบันทึก และบันทึกเทปการสัมภาษณ์ เพื่อเก็บไว้เป็นหลักฐานอ้างอิงที่แน่นอนชัดเจนด้วย

2. ข้อมูลจากการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) โดยที่ผู้วิจัยจะทดสอบความน่าเชื่อถือของผลการวิเคราะห์ด้วยการทำการวิจัยซ้ำ (Test-retest Method) ต่อเนื่องอีกหนึ่งเดือน ในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2543

การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูล โดยเรียงตามลำดับประเด็นดังต่อไปนี้

1. ภาพของความเป็นชายที่ปรากฏในภาพยนตร์ ซึ่งน่าจะสะท้อนมุมมอง ทัศนคติ และอุดมการณ์ ที่เกี่ยวข้องกับ“ความเป็นชาย” ในสังคมไทย

2. ปฏิสัมพันธ์ระหว่างชาย-หญิงในภาพยนตร์ ซึ่งน่าจะสะท้อนให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างชาย-หญิง ในสังคมไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4
การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทย

ในการวิจัย เรื่อง "การนำเสนอภาพ "ความเป็นชาย" ในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2541-2542" นั้น มีจุดประสงค์หลักก็คือการวิเคราะห์ ทำความเข้าใจกับภาพ "ความเป็นชาย" ที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทย และรวมไปถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิง ซึ่งพิจารณาได้จากปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์ดังกล่าว

ผู้วิจัยได้แยกการวิเคราะห์ออกเป็นสองส่วน ส่วนแรก คือการวิเคราะห์ภาพ "ความเป็นชาย" ในภาพยนตร์ไทย และส่วนที่สอง คือการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ และอธิบายภาพ "ความเป็นชาย" ที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทยเป็นสำคัญ ส่วนปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงนั้น ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ และอธิบายอย่างละเอียดในบทต่อไป

"ความเป็นชาย" (Masculinities) เป็นความเป็นจริง (Realities) ชนิดหนึ่ง ที่ถูกสร้างขึ้นผ่านกระบวนการเรียนรู้ทางสังคม ซึ่งกระบวนการเรียนรู้ทางสังคมนี้ จะถูกนำเสนอผ่านสถาบันทางสังคม เช่น สถาบันครอบครัว, สถาบันสื่อมวลชน ฯลฯ อีกทอดหนึ่ง ดังนั้น ภาพยนตร์ ซึ่งถูกจัดเป็นสื่อมวลชนแขนงหนึ่ง จึงน่าจะมีส่วนสำคัญ ในการทำหน้าที่ถ่ายทอด "ความเป็นชาย" ที่ปรากฏอยู่ในสังคม ผ่านตัวสื่อภาพยนตร์นั่นเอง

อย่างไรก็ดี การที่จะทำการวิเคราะห์ และทำความเข้าใจกับภาพ "ความเป็นชาย" ที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์นั้น จำเป็นอย่างยิ่ง ที่จะต้องอาศัยการวิเคราะห์ และทำความเข้าใจกับกลวิธีการนำเสนอของภาพยนตร์เรื่องต่าง ๆ โดยที่ผู้วิจัยจะทำการศึกษา วิเคราะห์ และทำความเข้าใจกับภาพ "ความเป็นชาย" เหล่านี้ ด้วยการพิจารณาจากกลวิธีการนำเสนอภาพ ซึ่งปรากฏในภาพยนตร์ ได้แก่

1. การนำเสนอภาพความเป็นชายจากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence) ในภาพยนตร์

ในการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence) ในภาพยนตร์นั้น ผู้วิจัยได้ใช้หลักเกณฑ์ของ V.Propp ซึ่ง V.Propp (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2541) ได้ทำการวิเคราะห์โครงสร้างของการเล่าเรื่องในบรรดานิทานพื้นบ้านรัสเซีย และพบเกณฑ์ในการสรุปโครงสร้างของการเล่าเรื่อง 2 อย่าง คือ Function หรือการกระทำของตัวละครตามบทบาท หรือเรื่องราว และ Sequence ซึ่งก็คือขั้นตอนของ Function ตามลำดับก่อนหลังของเรื่องที่ถูกวางโครงสร้างเอาไว้แน่นอนแล้ว

2. การนำเสนอภาพความเป็นชายโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์

ในการวิเคราะห์ภาพความเป็นชาย จากคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์นั้น ผู้วิจัยได้ใช้หลักการ และแนวคิดของ De Saussure (อ้างถึงในกาญจนา แก้วเทพ, 2541) ที่กล่าวว่าการวิเคราะห์ด้วยการใช้คู่ตรงข้ามนี้ คือการหาแบบแผนที่ซ่อนเร้นของคู่ตรงกันข้าม โดยการศึกษาถึงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งที่ตรงกันข้ามกัน เช่น พระเอก-ผู้ร้าย, พระเอก-นางเอก เพื่อทำความเข้าใจกับความหมายในระดับที่แฝงลึก (Latent Meaning) ที่ซ่อนอยู่ในตัวบทได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ซึ่งในการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากคู่ตรงข้ามนี้ ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์คู่ตรงข้ามระหว่างพระเอก-ผู้ร้าย เป็นอันดับแรก เพื่อพิจารณาวิเคราะห์ภาพของผู้ชายที่เป็นตัวพระเอก และตัวร้ายที่ปรากฏในภาพยนตร์ และหาความหมายของภาพความเป็นชายที่ชัดเจน และลึกซึ้งยิ่งขึ้น

3. การนำเสนอภาพความเป็นชายจากกลวิธีในการสร้างตัวละคร

ในส่วนของกลวิธีในการสร้างตัวละคร ซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้ในการวิเคราะห์นั้น จะพิจารณาจากการนำหลักในการพิจารณาอวัจนภาษา ที่ถูกนำเสนอผ่านตัวละคร (Visual Character) ซึ่งหมายความถึง การพิจารณาลักษณะท่าทาง รูปลักษณ์ของตัวละคร วิธีการออกเสียง การใช้น้ำเสียงประกอบท่าทางของตัวละคร รวมไปถึงการแต่งกาย และอาชีพของตัวละคร มาใช้ประกอบการวิเคราะห์เป็นสำคัญ

อนึ่ง ผู้วิจัยได้ทำการพิจารณา และวิเคราะห์ภาพของความเป็นชาย ด้วยการวิเคราะห์ และศึกษาจากกลุ่มตัวละครฝ่ายชายในภาพยนตร์ทุกเรื่อง โดยที่ตัวละครฝ่ายชายดังกล่าวนั้น ผู้วิจัยให้

ความสำคัญกับตัวละครฝ่ายชาย ที่เป็นตัวละครสำคัญ ๆ เท่านั้น อาทิเช่น ตัวละครฝ่ายชายที่เป็นพระเอก, ตัวละครฝ่ายชายที่เป็นตัวร้าย, ตัวละครฝ่ายชายที่เป็นตัวดำเนินเรื่อง ซึ่งก็คือตัวละครที่ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นพระเอก หรือผู้ร้าย แต่เป็นตัวละครที่เป็นเสมือนจุดศูนย์กลางของเรื่อง หรือเป็นผู้เล่าเรื่อง เป็นผู้ที่มองเหตุการณ์ที่ปรากฏในเรื่อง และตัวละครฝ่ายชาย ที่เป็นตัวช่วยพระเอก และตัวร้าย ซึ่งตัวละครดังกล่าว จะต้องมีบทบาทที่เด่น และเป็นตัวตาม ที่มีบทบาทควบคู่ไปกับตัวละครพระเอก หรือตัวร้ายตลอดทั้งเรื่องด้วย

นอกจากนี้ ผู้วิจัยก็จะทำการวิเคราะห์ และศึกษาภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ ผ่านตัวละครฝ่ายหญิงในภาพยนตร์ทุกเรื่องด้วย เพื่อที่จะทำให้มองเห็นโครงสร้างของปฏิสัมพันธ์ ระหว่างตัวละครฝ่ายชายกับฝ่ายหญิง และทำให้ภาพรวมของการวิจัยในครั้งนี้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้นนั่นเอง ซึ่งเกณฑ์ในการคัดเลือกตัวละครฝ่ายหญิง ผู้วิจัยก็จะใช้เกณฑ์เดียวกันกับตัวละครฝ่ายชาย คือผู้วิจัยจะให้ความสำคัญกับตัวละครฝ่ายหญิงที่เป็นตัวละครสำคัญ ๆ ในเรื่อง เช่น ตัวละครฝ่ายหญิงที่เป็นนางเอก, ตัวละครฝ่ายหญิงที่เป็นนางรอง, ตัวละครฝ่ายหญิงที่เป็นนางอิจฉา หรือตัวละครฝ่ายหญิงที่เป็นตัวดำเนินเรื่อง (ซึ่งจะปรากฏเฉพาะแค่ในภาพยนตร์บางเรื่อง เช่น วัยระเริง เป็นต้น)

ตารางที่ 4.1 ตารางจำแนกตัวละครที่เลือกศึกษาในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

ภาพยนตร์	ตัวละครชาย	ตัวละครหญิง
วัยระเริง	คิง (ครูชาคริต)	ครูบุญรอด มิ้ง
CCJ แสบฟ้าแลบ	เจมส์ ต้น มาร์ค	ปลาย แครอล จีจี้
เสือ โจรพันธุ์เสือ	เสือใบ ผู้กองยิ่ง เสือยอด	พิไลวรรณ บุหรง
ฟ้า	ริค ธานินทร์ (จ๊ะ)	ฟ้า สารวัตร

ภาพยนตร์	ตัวละครชาย	ตัวละครหญิง
กล่อง	จืด	น้อย
303 กลัว/กล้า/อาฆาต	ชายแดน, กุศลสร้าง ป้องเขต, ไตรศูรย์ และสินสมุทร	น้ำแข็ง
สวัสดีบ้านนอก	กำนันอาชีพ ชีวิต	เอื้อย เมียกำนัน อ้าย
คนจรฯลฯ	เสี่ยมงคล (หม่อง) (เขียว)	เมียเสี่ยมงคล เชอรี่ เจี๊ยบ
ล่าระเบิดเมือง	หนุ่ย ก้อง (แดน)	จ๋อม หน่อย
นางนาก	นายมาก	นางนาก
รัก-ออกแบบไม่ได้	ปืน อาร์ท	ปริม ฝุ่น ชมพู่
เรื่องตลก 69	กลุ่มอันธพาล	ตุ้ม

<u>หมายเหตุ</u> รายชื่อในวงเล็บ คือรายชื่อตัวละครสมทบที่จะนำมาวิเคราะห์ในส่วนของคู่ตรงข้าม (Binary Opposition)

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าผู้วิจัยจะเลือกศึกษา และให้ความสำคัญกับตัวละครแค่เพียงไม่กี่ตัวในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง แต่ผู้วิจัยก็ไม่ได้ละเลยที่จะทำการศึกษา และมองภาพรวมของตัวละคร ที่เป็นตัวละครสมทบอื่น ๆ ซึ่งร่วมมีบทบาทอยู่ในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวด้วย ถึงแม้ว่าบทบาทของตัวละครเหล่านั้น อาจจะเป็นบทบาทสมทบเล็ก ๆ ก็ตาม แต่ถ้าบทบาทของตัวละครเหล่านั้นมีส่วนเกี่ยวเนื่องกับโครงสร้าง หรือมุมมองของเรื่อง ผู้วิจัยก็จะหยิบยกมาอ้างอิง หรือยกตัวอย่างประกอบการวิเคราะห์เป็นส่วน ๆ ไป

ผู้วิจัยจะนำเสนอผลการวิเคราะห์โดยการวิเคราะห์ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างแยกทีละเรื่อง ซึ่งผลการวิเคราะห์การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทย มีดังต่อไปนี้

4.1 การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง "วัยระเริง"

ภาพยนตร์เรื่องวัยระเริงนั้น มีตัวละครหลักฝ่ายชาย ที่ทำหน้าที่เป็นพระเอกของเรื่องแค่เพียงตัวเดียว คือตัวละคร "คิง" ในขณะที่โครงเรื่องส่วนหลัก ๆ ของภาพยนตร์นั้น จะเน้นไปที่ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร ที่เป็นตัวดำเนินเรื่องอย่างครูบุญรอด กับตัวละครหลักฝ่ายชาย ซึ่งปฏิสัมพันธ์ระหว่างคิงกับครูบุญรอดนั้น ผู้วิจัยจะกล่าวถึงในบทต่อไป

4.1.1 การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง "วัยระเริง" จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence)

ในภาพยนตร์เรื่อง "วัยระเริง" นั้น ผู้วิจัยพบว่าโครงเรื่องหลัก ๆ ของภาพยนตร์ยังคงนำเสนอภาพของผู้ชายให้ออกมามีหน้าที่ และบทบาท ซึ่งมีลักษณะเป็นไปตามค่านิยมที่ปลูกฝังกันมาอยู่แล้วในสังคม เช่น ผู้ชายต้องเป็นผู้นำ, ผู้ชายต้องเข้มแข็ง เป็นต้น โดยที่ลักษณะดังกล่าวได้ถูกตอกย้ำผ่านทางบทบาท และหน้าที่ของตัวละครหลักของเรื่อง คือ "คิง" นั่นเอง

บทบาทที่เห็นได้ชัดในตัวละครคิง ก็คือบทบาทของผู้ชายเข้มแข็ง ซึ่งบทบาทดังกล่าว ก็คือบทบาทที่นำเสนอภาพของผู้ชายที่มักจะต้องมีความแข็งแกร่ง เข้มแข็ง และมีอำนาจ มีความเป็นวีรบุรุษ (Hero) ไม่ว่าจะเป็นด้วยรูปลักษณะแบบวีรบุรุษ คือเก่ง ฉลาด กล้าหาญ หรือมีการกระทำแบบวีรบุรุษ หรือวีรกรรม (Heroic Deeds)

นับตั้งแต่ฉากแรกที่เป็นฉากเปิดตัวของ "คิง" จะเห็นว่าภาพยนตร์เปิดฉากให้เห็นคิงกำลังต่อสู้กับกลุ่มวัยรุ่นกลุ่มหนึ่ง ซึ่งเป็นการต่อสู้ในลักษณะหนึ่งต่อสิบ กล่าวคือ ในการต่อสู้นั้น มีคิงแค่เพียงคนเดียว ท่ามกลางกลุ่มวัยรุ่นที่พร้อมจะเข้ารุมสกรัมเขานับสิบคน ทว่าแค่เพียงช่วงเวลาไม่กี่วินาที คิงสามารถกำราบวัยรุ่นกลุ่มนั้นได้อย่างรวดเร็ว ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนแล้วว่าคิงเป็นเด็กหนุ่มที่มีความเข้มแข็ง และเก่งกาจ

นอกจากนี้ ในภาพยนตร์เรื่อง “วัยระเริง” ก็ยังมีฉากที่แสดงให้เห็นถึงความกล้าหาญ และวีรกรรม (Heroic Deeds) ของคิงอีกหลายฉาก ได้แก่ ฉากที่คิงยอมเสี่ยงภัยเข้าไปช่วยเด็กที่ติดอยู่ในตึก ซึ่งไฟไหม้อย่างไม่กลัวตาย ที่เป็นการแสดงให้เห็นถึงความเป็นผู้ชายที่เข้มแข็งของคิงได้อย่างชัดเจนมากขึ้น หรือในฉากที่เขากล้ายอมรับผิด เรื่องที่เขามีเรื่องกับนักเรียนในโรงเรียน โดยไม่เกรงกลัวต่อการลงโทษ ซึ่งเป็นการแสดงออกให้เห็นถึงลักษณะของความเป็นคนมีความรับผิดชอบ ซึ่งเป็นคุณสมบัติประการหนึ่งของความเป็นผู้ชายเข้มแข็ง

ในขณะเดียวกัน ลักษณะที่เป็นตัวบ่งชี้ให้เห็นถึงความเป็นผู้ชายเข้มแข็ง และมีอำนาจที่ปรากฏในตัวคิงอีกประการหนึ่ง ก็คือ การที่คิงเป็นคนที่รักการต่อสู้ ซึ่งลักษณะของการเป็นคนที่รักการต่อสู้นั้น เป็นลักษณะอีกประการหนึ่งของบทบาทในแบบผู้ชายเข้มแข็ง ส่วนหนึ่งนั้นมาจากความเชื่อที่ว่าลูกผู้ชายมักจะต้องนิยมชมชอบการต่อสู้ ดังที่มีคำกล่าวกันมาแต่โบราณว่า “ชายชาตินักสู้” นั่นเอง (ปราย พันแสง, 2542)

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาจากกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence) แล้ว ก็จะเห็นได้ว่าตัวละคร “คิง” ไม่ได้เป็นตัวละครที่มีลักษณะเป็นผู้ชายเข้มแข็ง ที่มีความเป็นวีรบุรุษ (Hero) อย่างสมบูรณ์แบบ ทั้งนี้ เพราะถึงแม้ว่าตัวละครคิงจะถูกนำเสนอให้ออกมามีลักษณะเป็นพระเอกนักสู้ ที่รักการต่อสู้ รักศักดิ์ศรี มีความรับผิดชอบ และมีการแสดงวีรกรรม (Heroic Deeds) ก็ตาม แต่ตัวละครคิง ก็มีปัญหาที่ตนไม่สามารถแก้ไขได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือปัญหาที่เกิดจากการถูกสังคมมองว่าตนเป็นเด็กไม่รักดี คิงเป็นเด็กที่ถูกสังคมพิพากษาว่าเป็น “เด็กเกเร” และส่วนใหญ่แล้ว ก็ไม่มีใครเห็นด้วยกับความคิดที่จะนำเด็กเกเรในสายตาของสังคมมาสอน มาอบรมให้กลายเป็นคนดีได้ ดังนั้น จึงอาจจะกล่าวได้ว่าถึงแม้คิงจะมีลักษณะแบบลูกผู้ชายที่เข้มแข็ง กล้าหาญ มีความเป็นวีรบุรุษ (Hero) อย่างเห็นได้ชัดแล้ว แต่คุณสมบัติต่าง ๆ เหล่านี้ ไม่ได้ช่วยให้เขารอดพ้นจากการถูกสังคมคาดหัวว่าเป็นเด็กเกเร และเป็นคนที่สังคมไม่ต้องการเลยแม้แต่น้อย

นอกจากนี้ คิงเองก็ยังมีปัญหาที่ร้าวฉานกับผู้เป็นพ่อ เนื่องมาจากเขาไม่ต้องการที่จะมีอนาคตเป็นคนขายยาเสพติดแบบผู้เป็นพ่อ ซึ่งเป็นสาเหตุให้คิงกลายเป็นเด็กที่เงียบขรึม เก็บความรู้สึก จนกระทั่งได้มาพบกับครูบุญรอด ผู้ซึ่งทำให้คิงเข้าใจถึงความหวังดี ความรัก และเป็นผู้ที่ช่วยแก้ปัญหา และลดปมด้อยในใจของคิงให้หมดไปได้ในที่สุด ฉากที่แสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งในใจของคิง ในเรื่องปมปัญหาระหว่างเขากับพ่อ ก็คือ ฉากที่พ่อของคิงมาเยี่ยมคิง และพยายามหว่านล้อมให้คิงเลิกเรียน เพื่อไปช่วยพ่อขายยาบ้า

พ่อ : ครูเอ็งเขาไม่สอนให้เอ็งกตัญญูกับพ่อบ้างเลยหรือวะ

คิง : ผมอยากเรียนหนังสือ ผมไม่อยากเป็นอย่างพ่อ ไม่อยากเป็นคนที่สังคมไม่ยอมรับ

และในฉากเดียวกันนี้เอง ที่คิงก็แสดงให้เห็นถึงความเป็นลูกผู้ชายที่กตัญญูรู้คุณ ด้วยการตอบแทนบุญคุณของครูบุญรอด ซึ่งเกิดขึ้น เมื่อครูบุญรอดเข้ามาขอร้องไม่ให้พ่อของคิงบังคับคิงให้ลาออก พ่อของคิงโกรธมาก จึงพลั้งมือตบครูบุญรอดฉาดใหญ่ ส่งผลให้คิงซึ่งนั่งอยู่ใกล้ ๆ กระโดดเข้าไปปกป้องครูบุญรอดด้วยการชกพ่อของเขาจนล้มคว่ำ ก่อนที่จะยกมือไหว้ขอโทษพ่อพร้อมน้ำตา ซึ่งอาจจะกล่าวได้ว่าน้ำตาของคิงนั้น มีส่วนในการสะท้อนให้เห็นถึงความอ่อนไหว ความอ่อนแอ และความหวาดกลัว รวมไปถึงปัญหาต่าง ๆ ที่ทับถมในใจของเขา ซึ่งเขาอาจจะปิดบังเก็บซ่อนมันไว้ด้วยลักษณะแบบคนเงียบขรึม และด้วยความเข้มแกร่งแบบลูกผู้ชายนั่นเอง

4.1.2 <u>การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “ วัยระเริง ” โดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์</u>

ในส่วนของการนำเสนอภาพความเป็นชายโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์ ภาพยนตร์เรื่อง “วัยระเริง” เป็นภาพยนตร์ที่มุ่งสะท้อนให้เห็นเนื้อแท้ของปัญหาของสังคมที่ประเมินค่าเด็กเกเรว่าเป็นเสมือนขยะของสังคม ดังนั้น โครงเรื่องหลัก ๆ ของภาพยนตร์จึงไม่ได้มุ่งสร้างตัวละครที่มีลักษณะเป็นพระเอกกับผู้ร้ายอย่างชัดเจนจะแจ้ง ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่าตัวละครที่เป็นตัวละครสำคัญที่สุด เพราะเป็นตัวละครที่เป็นตัวดำเนินเรื่องทั้งหมด ก็คือตัวละครครูบุญรอด ซึ่งผู้วิจัยจะวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างครูบุญรอดและคิงในบทถัดไปอย่างละเอียด

อย่างไรก็ตาม ในภาพยนตร์เรื่องนี้ ก็ยังมีตัวละครอีกตัวหนึ่ง ซึ่งถูกนำเสนอให้ออกมาเสมือนผู้ร้ายของเรื่องก็ว่าได้ ทว่า “ความร้าย” ของตัวละครดังกล่าว ไม่ได้เป็นความร้ายแบบตัวร้ายที่คอยสร้างปัญหาให้ตัวพระเอกต้องมาแก้ไขสะสาง หากแต่เป็นตัวร้ายในลักษณะที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อถากถาง และเสียดสี ตัวละครเอก ซึ่งตัวละครดังกล่าวคือ ตัวละครครูชาคริต ที่แสดงออกให้เห็นอย่างโจ่งแจ้งว่าไม่เห็นด้วยกับการที่ครูบุญรอดเปิดโครงการนักเรียนพิเศษ เพื่อให้การศึกษาแก่เด็กที่สังคมมองว่าเป็นเด็กเกเร และชอบสร้างปัญหาอย่างคิง, มิ้ง และเพื่อน ๆ อาจจะกล่าวได้ว่าตัวละครครูชาคริตนี้จึงเป็นเสมือนตัวละครที่ถูกสร้างขึ้นมาให้ขัดแย้ง อยู่กันคนละขั้วกับตัวละคร

อย่างครูบุญรอดที่สนับสนุน เห็นใจ และเข้าใจคิง ซึ่งก็เป็นส่วนที่ช่วยตอกย้ำให้ประเด็นเรื่องปัญหา “ความไม่เป็นที่ต้องการในสังคม” ที่เป็นปมในใจของคิงเด่นชัดมากขึ้น

การแสดงออกของครูชาคริต นับตั้งแต่เปิดเรื่องนั้น เป็นการแสดงออกอย่างโจ่งแจ้งถึงเจตนาของเขาในการที่จะเลือกที่จะไม่ยอมรับ “เด็กในโครงการนักเรียนพิเศษ” และยิ่งเด่นชัดมากขึ้น ด้วยการที่เขาเข้าข้างเด็กนักเรียน ซึ่งเป็นนักเรียนปกติของโรงเรียนที่มีเรื่องกับคิง เนื่องมาจากเด็กคนดังกล่าวเกิดเขม่นที่คิง และเพื่อน ๆ เป็นเด็กพิเศษ ทั้ง ๆ ที่ในสายตาของคนทั่วไปแล้ว ใคร ๆ ก็มองว่าเป็นเด็กเกเร ดังนั้น เด็กคนดังกล่าวจึงหาทางพูดจาประชดประชันคิง และเพื่อน ๆ ระหว่างเข้าห้องน้ำ ผลก็คือ เด็กคนดังกล่าวถูกคิง และเพื่อน ๆ รุมสกรัม ทว่าคิง เป็นคนเดียวที่ยอมรับผิด และครูชาคริตเอง ก็รีบเข้าข้างนักเรียนของตน โดยกล่าวใส่ไคล้คิงกับอาจารย์ใหญ่ว่าเป็นเด็กอันตราย และไม่ควรที่จะรับเข้ามาเป็นนักเรียนในโรงเรียนตั้งแต่แรกแล้ว

การเป็นปฏิปักษ์ของคิง และครูชาคริตนั้น ไม่ได้เป็นไปในลักษณะที่เป็นการที่ตัวเอกต้องตามแก้ปัญหาที่เกิดจากตัวร้าย แต่อาจจะเรียกได้ว่าเป็นไปในลักษณะของตัวเอกที่ถูกตัวร้ายกลั่นแกล้งต่าง ๆ นานา เช่น ถูกประชดประชัน และถูกกระทบกระเทียบ ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ เป็นลักษณะที่ช่วยขับเน้นให้เห็นถึงคุณสมบัติของพระเอกเข้มแข็งที่ถูกลดทอนด้วยปัญหาส่วนตัวให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้นนั่นเอง

4.1.3 <u>การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “วัยระเริง” จากกลวิธีในการสร้างตัวละคร</u>

ส่วนกลวิธีในการสร้างตัวละครนั้น ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่าคิงถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของเด็กหนุ่มที่มีความเป็นลูกผู้ชายชาตินักสู้ ทั้งเข้มแข็ง รักศักดิ์ศรี มีความรับผิดชอบ และมีความกล้าหาญเยี่ยงวีรบุรุษ (Hero) แต่เนื่องจากการที่ตัวคิงเอง เป็นตัวละครที่มีปัญหาอยู่ในใจลึก ๆ ดังนั้นลักษณะที่ปรากฏออกมาในตัวคิง จึงเป็นความเงียบขรึม ไม่ค่อยพูด ซึ่งทำให้คิงดูเป็นคนน่ากลัว และอันตรายมากยิ่งขึ้นในสายตาของคนในสังคมทั่ว ๆ ไป

และด้วยเพราะว่าตัวละครคิงถูกนำเสนอออกมาในรูปแบบของพระเอกที่มีความเข้มแข็งและเป็นวีรบุรุษ ตัวละครคิงจึงมีลักษณะที่เป็นลักษณะแบบพระเอกมาดขรึม กล่าวคือจะมีลักษณะของผู้ชายที่ดูเป็นคนเข้มแข็ง แต่ว่าเงียบขรึม ไม่ค่อยพูด เวลาพูด ก็จะพูดน้อย และพูดเบา จนดูเหมือนคนที่เก็บความรู้สึก ยิ่งเมื่อสังคมได้ตราหน้าว่าเขาเป็น “เด็กเกเร” ด้วยแล้ว การเงียบขรึมยิ่ง

ทำให้เขาดูเป็นคนที่น่าหวาดกลัว และดูเป็นอันตรายต่อคนอื่น ทำให้เขายิ่งถูกมอง และถูกจับตาว่าจะแสดงพฤติกรรมร้าย ๆ ออกมามากยิ่งขึ้นไปอีก ทั้งที่จริง ๆ แล้ว ที่เขาไม่ค่อยพูด ก็เพราะพยายามเลี่ยงที่จะไม่พูด ไม่แสดงออกถึงปัญหาที่เขาแบกอยู่ภายในจิตใจนั่นเอง ซึ่งลักษณะเงียบขรึมดังกล่าวค่อย ๆ ลดไป เมื่อคิงได้พบครูบุญรอด ซึ่งทำให้เขาเริ่มยิ้มได้ และลดอาการ และท่าทีที่เงียบขรึมลง ส่วนหนึ่งมาจากการที่ครูบุญรอดพยายามทำความเข้าใจกับเขา และความรู้สึกลึก ๆ ในใจของเขา และทำให้คิงเริ่มไว้ใจ และยอมเปิดใจทำความเข้าใจกับปัญหาของตัวเอง และพยายามที่จะทำตัวเป็นคนดี ให้สมกับที่ครูบุญรอดคาดหวังไว้ ดังเช่นฉากหนึ่งในเรื่องที่เพื่อนคนหนึ่งในกลุ่มถามคิงว่า “เอ็งว่า ยายแก่นั่นจริงใจกับเราไหมวะ” สิ่งที่คิงแสดงเป็นคำตอบก็คือการนิ่งไปนานก่อนที่จะตอบว่า “สำหรับข้า ข้าคิดว่าเขาจริงใจว่ะ” ซึ่งเป็นไปตามคุณลักษณะของผู้ชายที่นิ่งขรึมซึ่งมักจะไม่ค่อยกล้าแสดงความรู้สึกมากนัก เป็นต้น

นอกเหนือไปจากลักษณะของพระเอกมาดขรึมแล้ว สิ่งที่เป็นส่วนเข้ามาช่วยเสริมให้ตัวละครของคิง เป็นจุดเด่นมากขึ้น ก็คือ การแต่งตัว ซึ่งจะเห็นได้ว่า คิงถูกจับให้แต่งตัวในลักษณะของเด็กวัยรุ่นที่มีมาดแบบก้าวร้าวนิด ๆ โดยเฉพาะเมื่อเทียบกันกับตัวละครที่เป็นนักเรียนคนอื่น ๆ ซึ่งล้วนแล้วแต่ใส่เครื่องแบบด้วยแล้ว ตัวละครคิง ที่แต่งกายในชุดไปรเวท มีแจคเกตหนังใส่ทับเสื้อยืด พร้อมกับผมที่ยาวประบ่า และท่าทางแบบเด็กเกเรนั้น มีส่วนที่ขับเน้นให้เห็นถึงภาพลักษณ์ของตัวละครแบบเด็กที่ไม่อยู่ในกรอบประเพณี หรือระเบียบวินัยอย่างเห็นได้ชัด

จากการวิเคราะห์ความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “วัยระเริง” โดยวิธีการวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence), การนำเสนอโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และกลวิธีในการสร้างตัวละคร สรุปได้ว่ามีลักษณะของภาพของผู้ชายที่มีบทบาทหน้าที่ ซึ่งยังคงเป็นไปตามค่านิยมที่ปลูกฝังกันมาอยู่แล้วในสังคม ได้แก่ลักษณะของผู้ชายที่เข้มแข็ง มีความแข็งแกร่ง กล้าหาญ และมีความเป็นวีรบุรุษ (Hero) ทว่าในขณะเดียวกัน ความเข้มแข็งของตัวละครเอกในเรื่องก็ถูกลดทอนด้วยปัญหาส่วนตัว ซึ่งทำให้ตัวละครกลายเป็นคนที่มีความเก็บกด และเงียบขรึมนั่นเอง

4.2 การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “CCJ แสบฟ้าแลบ”

4.2.1 การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “CCJ แสบฟ้าแลบ” จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence)

เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์เรื่อง “วัยระเริง” ลักษณะของบทบาทของตัวละคร ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “CCJ แสบฟ้าแลบ” นั้น ก็มีลักษณะที่เป็นไปตามลักษณะของค่านิยมส่วนใหญ่ในสังคม กล่าวคือ ภาพของตัวละครทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นหมวดเจมส์, ต้น หรือมาร์คนั้น ต่างก็ถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของผู้ชายเข้มแข็ง และมีอำนาจเหนือ (Dominant) หรือมีความเป็นผู้นำ (Leadership) ทั้งสิ้น

หมวดเจมส์เอง นอกไปจากอาชีพตำรวจที่เขาทำอยู่ ซึ่งก็มักจะเป็นอาชีพที่สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะความเป็นผู้ชายที่เข้มแข็งกล้าหาญแล้วนั้น ก็จะเห็นได้ว่าบทบาทหลาย ๆ บทบาทของเขาที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์นั้น ล้วนแล้วแต่เป็นองค์ประกอบของผู้ชายเข้มแข็งทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นในส่วนของบทบาทแบบผู้ชายเข้มแข็ง หลายต่อหลายฉากในภาพยนตร์ นับตั้งแต่เปิดเรื่องเป็นต้นมา ล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นถึงความสามารถของหมวดเจมส์ในการจับผู้ร้าย ความสามารถในการต่อสู้ของเขา เช่น ในฉากที่หมวดเจมส์ นำกำลังคนบุกเข้าทลายรังของนักค้ายาบ้าที่พัทยา ซึ่งเปิดโอกาสให้เขาได้วาดฝีไม้ลายมือในการต่อสู้กับเหล่าร้ายได้อย่างน่าชื่นชม หรือความกล้าหาญของหมวดเจมส์ที่เสี่ยงปลอมตัวเป็นนักแข่งมอเตอร์ไซค์วิบากหน้าใหม่ เพื่อที่จะหาทางเข้าถึงกลุ่มผู้ต้องสงสัยในคดีปล้นอุกอาจ เป็นต้น

ในบทบาทแบบผู้ชายเจ้าเสน่ห์ ซึ่งลักษณะ ที่แสดงให้เห็นถึงความมีอำนาจเหนือ (Dominant) ที่เป็นส่วนหนึ่งของความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก ก็คือ ฉากที่เขาพยายามทำให้แครอล ชื่นชมในตัวเขา ด้วยหน้าตา และบุคลิกที่มีเสน่ห์ เพื่อที่เขาจะได้ใช้เธอเป็นตัวล่อให้เขาได้เข้าไปพบกับกลุ่มนักแข่งมอเตอร์ไซค์วิบาก โดยการทำทีเป็นนักบิดมอเตอร์ไซค์วิบากมือใหม่ และเข้าไปซื้อของในร้านของแครอล และถือโอกาสเกี้ยวพาราสีเธอไป สืบคดีไป พร้อม ๆ กัน ลักษณะดังกล่าวนี้ ล้วนแล้วแต่เป็นส่วนที่แสดงออกให้เห็นถึงบทบาทแบบผู้ชายเข้มแข็ง และมีอำนาจเหนือ (Dominant) ทั้งสิ้น

เช่นเดียวกันกับต้น และมาร์ค ซึ่งเป็นตัวตั้งตัวดีในกลุ่มโจรแก๊งค์มอเตอร์ไซค์วิบาก ทั้งสองต่างก็ถูกนำเสนอให้มีบทบาทของผู้ชายที่เข้มแข็งเช่นเดียวกัน ที่สังเกตเห็นได้ชัดเจน ก็คือ การที่ทั้งต้น และมาร์ค กับเพื่อนอีกสองคน ที่เป็นพวกที่ชอบเสี่ยง และรักการผจญภัย รวมตัวกันเป็นกลุ่มที่ขี่มอเตอร์ไซค์วิบากเป็นงานอดิเรก และในขณะเดียวกัน ก็อาศัยมอเตอร์ไซค์วิบากเป็นพาหนะในการปล้นธนาคาร หรือซุปเปอร์มาร์เก็ตเป็นงานเสริม เพื่อเติมเต็มความเสี่ยง ความท้าทายให้กับชีวิตมากขึ้น ดังที่ปราย พันแสง (2542) ได้อธิบายไว้ว่า เกม หรือกีฬาแห่งการต่อสู้ รวมไปถึงการเสี่ยง การผจญภัยมักจะเป็นเรื่องของผู้ชายมากกว่าผู้หญิง เพราะผู้ชายมักคิดว่าการต่อสู้

เกมกีฬา หรือการผจญภัยนั้น เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงออกถึงความเข้มแข็ง และกล้าหาญในตัวของพวกเขาเอง

นอกจากนี้ ในฉากจบของเรื่อง ที่ตัวละครต้น ยอมรักษาศักดิ์ศรี ขี่มอเตอร์ไซค์ทะยานลงจากหน้าผา ไม่ยอมถูกตำรวจจับตายนั้น ก็สามารถแสดงให้เห็นถึงบทบาทของผู้ชายที่รักศักดิ์ศรี ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งของลูกผู้ชายตามค่านิยมกระแสหลักด้วย

นอกเหนือไปจากบทบาทของผู้ชายที่เข้มแข็ง มีอำนาจแล้ว บทบาทที่เห็นได้ชัดอีกประการหนึ่งของตัวละครในภาพยนตร์เรื่อง “CCJ แสบฟ้าแลบ” ก็คือบทบาทของหัวหน้าครอบครัว ซึ่งมักจะถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของภาพผู้ชายที่เป็นหัวหน้าครอบครัว เป็นพ่อบ้านที่ดูแล ปกป้องคุ้มครองภรรยา หรือลูก ๆ และรวมไปถึงสมาชิกคนอื่น ๆ ในครอบครัว ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ เป็นลักษณะการนำเสนอที่สอดคล้องกับทัศนคติ “ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง” และเป็นการตอกย้ำค่านิยมเกี่ยวกับความเป็นผู้นำ (Leadership) ของผู้ชายนั่นเอง บทบาทผู้ชายที่เป็นหัวหน้าครอบครัวนี้ ถูกนำเสนอให้เห็นในตัวละคร มาร์ค ซึ่งเป็นหัวหน้าครอบครัว ที่ต้องดูแลจีจี้ ภรรยา กับลูกชายอีกคนหนึ่ง เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม คำว่า “หัวหน้าครอบครัว” ไม่ได้หมายความถึงการเป็นพ่อบ้านเสมอไป ในบางกรณี คำว่า “หัวหน้าครอบครัว” อาจจะหมายความถึงผู้ที่ทำหน้าที่ดูแล ปกป้องคุ้มครอง และทำหน้าที่แทนพ่อ ซึ่งเป็นหัวหน้าครอบครัวตามความหมายหลักของคำ ๆ นี้ อาทิเช่น ตัวละครต้น ที่ต้องทำหน้าที่เสมือนพ่อ ดูแลน้องชายคนเดียวที่ชื่อฟลุ้ค เป็นต้น ซึ่งต้นรักน้องชายที่มีอยู่คนเดียวมาก ดังที่เขาบอกกับเจมส์ในฉาก ๆ หนึ่งในเรื่องว่า

ต้น : ชีวิตเรา เรามีฟลุ้คคนเดียวเท่านั้น เราพร้อมจะทำทุกอย่างเพื่อน้องชายของเรา ไม่ว่าจะเป็นเรื่องไม่ดีแค่ไหนก็ตามว่ะ

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาจากกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence) แล้ว ก็จะเห็นได้ว่า มีแค่เพียงตัวละครอย่างหมวดเจมส์เพียงคนเดียว ที่ถูกนำเสนอภาพของผู้ชายเข้มแข็ง ที่มีลักษณะแบบวีรบุรุษ (Hero) ไปตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง กล่าวคือ ลักษณะของหมวดเจมส์ที่ถูกนำเสนอออกมานั้นเป็นไปในลักษณะแบบพระเอกนักสู้ เป็นคนเก่งกาจ กล้าหาญ เฉลียวฉลาด และมีลักษณะแบบวีรบุรุษที่ทุ่มเทให้กับงาน ตลอดตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง

ในขณะที่ตัวละคร ต้น และมาร์คนั้น ถึงแม้ว่าจะถูกนำเสนอตามบทบาทของผู้ชายตามค่านิยมกระแสหลัก ที่เน้นความเข้มแข็ง ความมีอำนาจเหนือ (Dominant) และความเป็นผู้นำ (Leadership) ก็ตาม ทว่าตัวละครทั้งสองตัว ต่างก็มีปัญหาของตัวเอง มีข้อบกพร่อง ที่ทำให้ภาพความเข้มแข็ง หรือความเป็นผู้นำดังกล่าวถูกลดทอนลงไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นของบทบาทการเป็นผู้นำ (Leadership) ซึ่งถูกลดทอนลงอย่างเห็นได้ชัด

จะเห็นได้ว่าตัวละครต้นนั้น ไม่ประสบความสำเร็จในการเป็นผู้ปกครองที่ดีต่อฟลุ้คน้องชายได้ ถึงแม้ว่าต้นจะให้ความรัก และความสนใจต่อน้องชายมากมายเท่าไรก็ตาม ต้นก็ไม่สามารถช่วยรักษาน้องชายจากอาการเจ็บป่วยที่เกิดขึ้นได้ และท้ายที่สุด เขาก็จำต้องยอมปล้นอีกครั้งหนึ่ง เพื่อหาเงินมาเปลี่ยนไตให้น้องชาย ทั้ง ๆ ที่ตั้งใจไว้แต่แรกว่าจะเลิกเป็นโจร และการตัดสินใจนี่เองที่นำเขาไปสู่ความตาย และจบบทบาทของการเป็นหัวหน้าครอบครัวของเขาไปอย่างง่ายดาย ทิ้งให้ฟลุ้คกลายเป็นเด็กกำพร้า และต้องอาศัยแครอลให้รับฟลุ้คไปดูแลแทน นอกจากนี้ฟลุ้คเองก็ไม่ได้รับรู้ด้วยซ้ำว่าพี่ชาย ซึ่งดูแลเขาเสมือนพ่อตลอดเวลานั้น ยอมเสียชีวิตหาเงินมาเปลี่ยนไต เพื่อรักษาอาการไตวายของเขา เพราะหมวดเจมส์ ตกลงกับแครอลไว้สั้น ๆ ว่า “ถ้าฟลุ้ครู้ เขาคงไม่สบายใจ เราให้เขารับรู้แค่ว่าพี่ชายของเขาพยายามหาเงินมาให้เขารักษาตัวแค่นั้นก็พอมั้งครับ” ฟลุ้คจึงได้แค่เพียงรับรู้คร่าว ๆ ว่าพี่ชายเสียชีวิตเพราะหาเงินมารักษาเขา แต่ไม่ได้รับรู้ถึงความทุ่มเท เสียสละของพี่ชายที่รักน้องเยี่ยงชีวิต จนยอมเสี่ยงต่อเงื้อมมือของกฎหมาย ทำทุกวิถีทางหาเงินมารักษาอาการป่วยของน้องเลยแม้แต่น้อย

ส่วนมาร์คเองนั้น ก็ไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าตนเป็นหัวหน้าครอบครัว เป็นผู้นำที่ดีให้กับภรรยา และลูกเลย เนื่องมาจากการที่มาร์คติดพนัน และเป็นหนี้สินมากมาย ถึงแม้ว่าหลาย ๆ ครั้งที่ภรรยาของเขาจะห้ามปราม แต่เขาก็ไม่ฟัง ฉากที่เห็นได้ชัดเจนฉากหนึ่ง ก็คือ ฉากที่มาร์คพาภรรยาและลูกไปงานปาร์ตี้ริมทะเลของต้น มาร์คถามภรรยาของเขาว่าเธอต้องการอะไรจากเขา เขาสามารถหาให้ได้เธอทุกอย่าง สิ่งที่ภรรยาของมาร์คตอบกลับมาก็คือ “เล่นให้น้อย ๆ หน่อยก็แล้วกัน”

การที่มาร์คติดการพนัน และเป็นหนี้เป็นสินนั้น ยังส่งผลกระทบต่อภรรยา และลูกอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในฉากท้ายเรื่องที่เจ้าหนี้ของมาร์คตามมาทวงเงินกับมาร์คที่ร้านเหล้าของจีจี้ภรรยาของเขา พร้อมกับขู่ว่าถ้าเขาไม่หาเงินมาจ่ายหนี้ให้หมด ร้านเหล้าของภรรยาจะถูกยึด ซึ่งกลายเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้มาร์คตัดสินใจเข้าร่วมแผนการปล้นกับต้นอีกครั้ง เพื่อหาเงินมาปลดหนี้ เพราะไม่อยากให้ภรรยา และลูก ๆ ต้องมาลำบากเพราะตัวเอง ซึ่งก็อาจจะเรียกได้ว่าเป็นความ

พยายามในการกระตือรือร้นที่จะเป็นหัวหน้าครอบครัวที่ดีของมาร์ค ในวินาทีที่ทุกอย่างเกือบจะสายไปเสียแล้ว เพราะการตัดสินใจครั้งนี้ ก็นำมาร์คไปสู่จุดจบ และทิ้งให้ภรรยาของเขาต้องกลายเป็นม่ายลูกติดตั้งแต่ยังสาวอีกด้วย

4.2.2 <u>การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “CCJ แสบฟ้าแลบ” โดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์</u>

ในส่วนของการนำเสนอภาพความเป็นชายโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์นั้น ด้วยเพราะภาพยนตร์เรื่อง “CCJ แสบฟ้าแลบ” เป็นภาพยนตร์บู๊ ดังนั้นโครงสร้างหลัก ๆ ของเรื่องจึงถูกนำเสนอให้เห็นความเก่งกาจของพระเอก ที่พยายามจะทำทุกวิถีทางที่จะแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นมาจากตัวผู้ร้าย ที่เป็นลักษณะของความขัดแย้งหลักใหญ่ ๆ ที่มักจะปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์บู๊อยู่แล้ว ซึ่งลักษณะดังกล่าวในที่นี้ ถูกนำเสนอให้เห็นผ่านตัวหมวดเจมส์ ซึ่งมีความเป็นวีรบุรุษ (Hero) ที่พร้อมจะต่อสู้ และตามล่าหาตัวกลุ่มโจรแก๊งค์มอเตอร์ไซค์วิบาก ตรงกันข้ามกับกลุ่มของต้น ซึ่งเป็นกลุ่มผู้ร้ายที่ก่อการปล้นขึ้น และก็ซุ่มซ่อนตัวด้วยการประกอบอาชีพอื่น ๆ บังหน้า ทำให้หมวดเจมส์ต้องเสี่ยงปลอมตัวเข้ามาเป็นหนุ่มนักบิดมอเตอร์ไซค์วิบาก เพื่อสืบคดี

อย่างไรก็ดี จะเห็นได้ว่ากลุ่มผู้ร้าย อย่างต้น, มาร์ค นั้น ไม่ได้ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของผู้ร้ายที่ร้ายกาจนัก ทั้งนี้ เนื่องมาจากรายละเอียดของโครงเรื่อง และการดำเนินเรื่อง (Sequence) ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ได้แสดงให้เห็นถึงสภาวะจำเป็นจำใจของต้น และมาร์คที่จะต้องปล้น แต่อย่างไรก็ดี ด้วยความที่ตัวละครอย่างหมวดเจมส์ และต้นกับมาร์ค นั้นถูกนำเสนอให้อยู่กันคนละขั้วอย่างเห็นได้ชัด ลักษณะของพระเอก กับผู้ร้ายที่ห้ำหั่น ต่อกร หักเหลี่ยมเฉือนคมกัน โดยฝ่ายหนึ่งก็สร้างปัญหาล่อหลอกให้อีกฝ่ายตามแก้ปัญหาดังในเรื่อง จึงถูกนำเสนอออกมาได้ค่อนข้างชัดเจนแบบภาพยนตร์บู๊ทั่ว ๆ ไปนั่นเอง

4.2.3 <u>การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “CCJ แสบฟ้าแลบ” จากกลวิธีในการสร้างตัวละคร</u>

ในส่วนของกลวิธีในการสร้างตัวละครนั้น ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าตัวละครหมวดเจมส์ในภาพยนตร์เรื่องนี้ ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของผู้ชายที่มีความเข้มแข็ง และประกอบอาชีพเป็นตำรวจ ซึ่งเป็นอาชีพที่มีส่วนสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของผู้ชายที่เข้มแข็ง กล้าหาญอยู่

แล้ว ดังนั้นภาพที่ถูกนำเสนอออกมาของหมวดเจมส์จึงเป็นภาพของพระเอกเข้มแข็ง ที่มีความเก่งกาจ กล้าหาญ มั่นใจในตัวเอง แบบวีรบุรุษ (Hero) ทั่ว ๆ ไป ในขณะเดียวกัน ก็ยังเป็นคนที่มีหน้าตาคมคาย และมีเสน่ห์ ทั้งนี้ เพราะหมวดเจมส์ใช้เสน่ห์ดึงดูดให้แครอลนำพาเขาไปรู้จักกับต้นและเพื่อน ๆ ของต้นได้สมดังที่ตั้งใจไว้อีกด้วย

ในขณะที่ตัวละครอย่างต้น และมาร์คนั้น ถึงแม้ว่าจะเป็นตัวละครผู้ร้าย หากแต่ก็ไม่ได้ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของผู้ร้ายที่มีความร้ายกาจ แต่อย่างไร ทั้งนี้เพราะทั้งสองคนต่างก็มีอาชีพการงานเป็นของตัวเอง ส่วนความเป็นโจรผู้ร้ายนั้น เป็นแค่เพียงงานเสริม และในขณะเดียวกัน ก็เป็นงานที่ต้องทำเพราะความจำเป็นด้วย ดังนั้น ลักษณะที่โดดเด่นเห็นได้ชัดในตัวละครทั้งสองคนนี้ก็คือลักษณะแบบผู้ชายเข้มแข็ง ที่มีรูปร่างบึกบึนแบบนักกีฬา ในขณะเดียวกัน ด้วยปมปัญหาในใจตัวละครก็มักจะเป็นตัวละครที่นิ่งเงียบ เก็บความรู้สึกด้วย โดยเฉพาะตัวละครต้น ซึ่งเป็นคนที่นิ่งและไม่ค่อยพูดอย่างเห็นได้ชัด

จากการวิเคราะห์ความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “CCJ แสบฟ้าแลบ” โดยวิธีการวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence), การนำเสนอโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และกลวิธีในการสร้างตัวละคร ก็สรุปได้เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์เรื่อง “วัยระเริง” คือ ถึงแม้จะนำเสนอภาพของผู้ชายตามค่านิยมกระแสหลักของสังคม เช่นผู้ชายต้องมีอำนาจเหนือ (Dominant) หรือผู้ชายต้องมีความเป็นผู้นำ (Leadership) ทว่าภาพที่ถูกนำเสนอออกมาก็ถูกลดทอนลงไปด้วยข้อบกพร่องที่เกิดขึ้นของตัวละครนั่นเอง

4.3 การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “เสือ โจรพันธุ์เสือ”

4.3.1 การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “เสือ โจรพันธุ์เสือ” จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละครและกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence)

จากการวิเคราะห์ ภาพความเป็นชายจากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ในภาพยนตร์เรื่อง “เสือ โจรพันธุ์เสือ” ผู้วิจัยพบว่าลักษณะของบทบาทที่ถูกนำเสนอผ่านตัวละครในเรื่อง อย่างเสือใบ เสือยอด หรือผู้กองยิ่งนั้น มีลักษณะที่สอดคล้องกับความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก ๆ อย่างเห็นได้ชัด

จะเห็นได้ว่าทั้งเสือใบ, เสือยอด และผู้กองยิ่งนั้น ต่างก็ถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของผู้ชายที่มีอำนาจเหนือ (Dominant) มีความเข้มแข็งเด็ดเดี่ยว กล้าหาญ และมีความสามารถกันทั้งสิ้น โดยผู้วิจัยจะแยกกล่าวถึงตัวละครแต่ละตัว ทีละคน ดังนี้

ตัวละครผู้กองยิ่งนั้น ได้รับการนำเสนอให้เห็นถึงความมีฝีมือ เก่งฉกาจนับตั้งแต่ในฉากเปิดเรื่อง ที่ผู้กองยิ่งดวลปืนกับโจรที่จับตัวประกันไว้ ด้วยเวลาไม่ถึงวินาที เขาเล็ง และยิงโจรคนนั้นล้มลงได้อย่างง่ายดาย โดยที่ไม่ถูกตัวประกันสักนิดเดียว ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสามารถของเขาได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้ สมญานาม “มือปราบโล่เงิน” ที่ผู้กองยิ่งได้รับ ก็ยิ่งจะเป็นการตอกย้ำให้เห็นถึงฝีไม้ลายมือ และความกล้าหาญ เข้มแข็ง รวมไปถึงวีรกรรม (Heroic Deeds) ของเขามากยิ่งขึ้นไปอีกด้วย

นอกจากนี้ อีกประการหนึ่งที่เป็นบทบาทที่ตอกย้ำให้เห็นความเป็นผู้ชายที่มีอำนาจของผู้กองยิ่ง ก็คือ ความมั่นใจในตัวเอง จะเห็นได้ว่าผู้กองยิ่ง มีความมั่นใจในตัวเอง และมั่นใจในความสามารถของตัวเองอย่างยิ่ง และเมื่อได้รับมอบหมายให้ไปจับเสือใบ และพรรคพวกที่ลพบุรี ผู้กองยิ่งก็แสดงให้เห็นถึงความมั่นใจในฝีมือของตนเอง โดยกล่าวกับเพื่อนตำรวจรุ่นน้องที่จะเดินทางไปจับเสือใบด้วยกันว่า “ ผมไม่เชื่อหรอกว่านายคนนี้จะพิเศษไปกว่าคนไหน” และหลังจากที่เดินทางไปถึงลพบุรี แล้วได้ยินเสียงร่ำลือถึงความเก่งกาจของเสือใบจากปากของนายตำรวจเวรของท้องที่ลพบุรีเอง ผู้กองยิ่งก็ปรามนายตำรวจคนดังกล่าวด้วยความมั่นใจในตัวเองอีกว่า “เลิกเรียกเขาว่าเสือสักทีเถอะครับ ผมไม่เห็นว่านายใบจะเป็นเสือเป็นสางไปได้ยังไง เขาก็แค่คนธรรมดานี่แหละ” เป็นต้น

สำหรับเสือใบ ก็เช่นเดียวกัน นับตั้งแต่ฉากแรกที่เขาปรากฏตัวในภาพยนตร์ เขาก็ถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของผู้ชายที่มีความเข้มแข็ง กล้าหาญ และมีฝีมือ ดังเช่นในฉากเปิดตัวของเขาที่มีเพียงแค่เขาคนเดียวต่อสู้กับกลุ่มโจรที่ปล้นรถเมล์เดินทางมาลพบุรี เป็นต้น และเช่นเดียวกันกับผู้กองยิ่ง ที่มีสมญานาม “มือปราบโล่เงิน” ถึงแม้ว่าเสือใบจะเป็นโจรที่ไม่ได้มีสมญานาม ทว่ากิตติศัพท์ความสามารถ และคุณธรรม ที่เกิดมาจากปณิธานที่จะปล้นคนรวย เพื่อช่วยคนจนของเขา ก็ทำให้เขาได้รับการขนานนามเป็น “เสือ” อย่างสมศักดิ์ศรี และทำให้เขาเป็นวีรบุรุษ (Hero) สำหรับ ซึ่งเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงความสามารถของเสือใบได้อย่างชัดเจน

นอกเหนือไปจากความเข้มแข็ง กล้าหาญ ความเป็นวีรบุรุษในสายตาของคนจนของเสือใบแล้ว ก็ยังเห็นได้อีกว่าเสือใบมีลักษณะของคนที่มีความมั่นใจในตัวเองสูง และเป็นคนที่รักศักดิ์ศรีของตนมาก ซึ่งลักษณะดังกล่าวข้างต้นนั้น ล้วนแล้วแต่เป็นคุณสมบัติที่ช่วยเสริมให้ บทบาทความเป็นผู้ชายที่มีอำนาจเหนือ (Dominant) ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ฉากที่แสดงให้เห็นถึงความมั่นใจในตัวเอง และความรักศักดิ์ศรีของเสือใบอย่างเห็นได้ชัด ก็คือฉากจบของเรื่อง ที่พวกเขาถูกผู้กองยิ่งนำกำลังเข้าล้อมจับ เสือใบ และเพื่อน ๆ ต่างก็ยอมต่อสู้อย่างถึงที่สุด ไม่ยอมมอบตัวง่าย ๆ ภาพเฟรมสุดท้ายของเรื่องที่เป็นภาพของเสือใบยืนขึ้นยิงต่อสู้กับกลุ่มตำรวจอย่างไม่ลดละนั้น เป็นภาพที่แสดงให้เห็นถึงความกล้าหาญ และเข้มแข็ง รักศักดิ์ศรียิ่งกว่าชีวิต ซึ่งเป็นคุณสมบัติตามค่านิยมกระแสหลักของความเป็นชายนั่นเอง

ส่วน เสือยอดนั้น ก็มีลักษณะของบทบาทที่ใกล้เคียงกันกับเสือใบ ถึงแม้ว่าบทบาทของเสือยอดจะถูกนำเสนอในลักษณะของคนที่เป็นลูกน้อง เป็นตัวรอง เป็นตัวตาม (Sidekicks) ของตัวเอกก็ตามที

เสือยอดเป็นลูกน้องของเสือใบที่ทำงานด้วยกันมานาน และเป็นลูกน้องที่เสือใบไว้วางใจมากที่สุด บทบาทของเสือยอดจึงถูกนำเสนอออกมาในลักษณะที่คล้ายกันกับเสือใบ กล่าวคือ เป็นคนที่มีความเข้มแข็ง กล้าหาญ และมีความสามารถ ฉากที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถของเสือยอด ก็คือ ฉากที่เขาเป็นผู้นำ พาพรรคพวกบุกปล้นบ่อนของนายสนิท และนำตัวเสือธงกับเสือเชิดลูกน้องของเสือใบที่แอบยักยอกนำเงินที่จะนำไปแจกจ่ายชาวบ้านมาเล่นการพนัน กลับมาลงโทษ หรือในฉากที่เขา นำพรรคพวกมาช่วยเสือใบจากการถูกเสือเชิด และเสือธง ที่หักหลังทำร้าย และหลังจากนั้นอีกไม่นาน เสือยอด ก็เป็นผู้ที่นำพรรคพวกบุกมาช่วยเสือใบแหกคุกอีกด้วย

จุดเด่นที่สำคัญ ที่ทำให้บทบาทของเสือยอดแตกต่างไปจากเสือใบ ก็คือ ความขี้เล่น และความเจ้าเสน่ห์ของตัวเสือยอด ซึ่งถูกนำเสนอผ่านปฏิสัมพันธ์ระหว่างเขา กับบุหรง คนรักเก่าของเขา ซึ่งเป็นฉากที่ทำให้เสือยอดดูแตกต่างไปจากเสือใบนิดหนึ่ง นั่นคือ ตัวเสือยอด ซึ่งยังหนุ่มกว่า และยังไม่มีครอบครัว ก็จะถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของผู้ชายขี้เล่น เจ้าเสน่ห์ ในฉากเกี้ยวพาราสีบุหรง ก่อนที่จะแต่งงานกับเธอในเวลาต่อมา เป็นต้น

นอกเหนือไปจากลักษณะของผู้ชายที่มีความเข้มแข็ง และมีอำนาจเหนือ (Dominant) ตามค่านิยมกระแสหลักแล้ว บทบาทอีกประการหนึ่งที่พบได้ในภาพยนตร์ “เสือ โจรพันธุ์เสือ” นี้ ก็คือบทบาทของหัวหน้าครอบครัว ซึ่งพบได้ในตัวละครผู้กองยิ่ง และเสือใบ

สำหรับผู้กองยิ่งนั้น ภาพยนตร์ไม่ได้ให้รายละเอียดหลัก ๆ ในประเด็นนี้มาก แต่สองสามฉากที่ถูกนำเสนอออกมา ก็แสดงให้เห็นถึงลักษณะบทบาทของผู้ชายที่เป็นผู้นำครอบครัวได้อย่างชัดเจน เช่น ในฉากที่ภรรยาของเขาช่วยเขาแต่งตัวก่อนที่จะออกไปทำงาน ซึ่งเป็นลักษณะที่แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในบทบาทของการเป็นผู้นำครอบครัวได้อย่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยจะกล่าวถึงลักษณะดังกล่าวของปฏิสัมพันธ์ในลักษณะนี้ในบทต่อไป

ส่วนเสือใบนั้น บทบาทความเป็นหัวหน้าครอบครัวของเขาถูกนำเสนอออกมาอย่างชัดเจน ทั้งความเป็นหัวหน้าครอบครัวของตัวเอง ระหว่างเขากับภรรยา พิไลวรรณ ซึ่งจะเห็นได้ว่าเสือใบรัก และให้ความสำคัญกับภรรยาของเขามาก และเขาก็ทำทุกอย่างเพื่อที่จะปกป้องเธอ ถึงแม้ว่าจะปกป้องเธอได้ไม่สำเร็จ เขาก็ยังทำทุกอย่างเพื่อที่จะแก้แค้นให้เธอ ดังนั้น เมื่อพิไลวรรณกลายเป็นเหยื่อแก้แค้นของเสือเชิด และเสือธง ที่ต้องการจะทำร้ายจิตใจเขา ด้วยการยิงเธอต่อหน้าต่อตาเขา เสือใบจึงได้กลับมาแก้แค้น และฆ่าเสือเชิด และเสือธงด้วยมือของเขาเอง เพื่อแก้แค้นให้กับภรรยา

อย่างไรก็ดี บทพิสูจน์ความเป็นหัวหน้าครอบครัวที่ดีอีกประการหนึ่งของเสือใบ ก็คือการที่เขาเป็นคนรักเดียวใจเดียว และแสดงออกถึงความรักที่เขามีต่อพิไลวรรณ ภรรยาของเขาอย่างชัดเจน หลังจากที่พิไลวรรณถูกเสือเชิดยิงตาย เสือใบตั้งปณิธานว่าจะต้องแก้แค้นให้ภรรยาให้ได้ และเขาก็แก้แค้นได้สำเร็จ ก่อนที่จะถูกจับ เนื่องจากแอบลักลอบมาที่สุสานของภรรยา เพื่อขอโทษเธอที่ไม่สามารถปกป้องชีวิตของเธอได้ ซึ่งการแสดงออกดังกล่าวนี้ แสดงให้เห็นถึงความเป็นคนรักเดียวใจเดียว มีความจริงใจ และความเป็นหัวหน้าครอบครัวที่ดีได้เช่นกัน

นอกไปจากบทบาทความเป็นหัวหน้าครอบครัวของตัวเองแล้ว เสือใบยังมีบทบาทความเป็นหัวหน้าครอบครัวของชุมชนเสือใบของเขาเองอีกด้วย ชุมชนเสือใบประกอบไปด้วยกลุ่มบุคคลร่วมเจตนารมย์กับเขา ซึ่งยกย่อง และนับถือให้เขาเป็นหัวหน้า บทบาทในลักษณะดังกล่าวที่เห็นได้ชัด ก็คือ ในฉากที่เขาจัดงานแต่งงานให้กับลูกน้องคนหนึ่งของชุมชนโจร โดยที่เขาทำหน้าที่เป็นผู้ใหญ่ ที่อวยพร และประสาทพรให้กับคู่บ่าวสาว หรือในฉากที่เขาพยายามที่จะเข้าไปช่วยลูกน้องในชุมชนที่ถูกกำลังตำรวจบุกเข้าทำลายจากการทรยศหักหลังของเสือเชิด และเสือธง ซึ่งก็เป็นการแสดงออกให้เห็นถึงบทบาทความเป็นผู้นำ ที่พร้อมจะทำทุกอย่างเพื่อปกป้องคนในปกครองนั่นเอง

อย่างไรก็ดี ถ้าหากจะมองว่าความล้มเหลวในการที่ไม่สามารถช่วยชีวิตภรรยา และความล้มเหลวที่ไม่สามารถดูแลปกป้องคุ้มครองคนในชุมชนโจรของตนให้อยู่รอดปลอดภัยได้ เป็นข้อบกพร่องในความเป็นผู้นำของเสือใบ ก็อาจจะพอสรุปได้ว่าตัวละครเสือใบเอง ก็มีข้อบกพร่องและไม่อาจจะถูกนำเสนอในลักษณะของผู้ชายที่ประสบความสำเร็จ ในการเป็นผู้นำอย่างเต็มเปี่ยมอีกต่อไปก็ได้

4.3.2 <u>การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “เสือ โจรพันธุ์เสือ” โดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์</u>

ในส่วนของการนำเสนอภาพความเป็นชายโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์นั้น ก็เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์เรื่อง “CCJ แสบฟ้าแลบ” ภาพยนตร์เรื่อง “เสือ โจรพันธุ์เสือ” นั้น เป็นภาพยนตร์แนวบู๊ ดังนั้น โครงสร้างหลัก ๆ ของภาพยนตร์จึงแบ่งขั้วของคู่ตรงข้ามไว้ในลักษณะที่ชัดเจน คือ เป็นลักษณะของขั้วขัดแย้งระหว่างพระเอก กับผู้ร้ายอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ ในขณะที่พระเอกต้องทำหน้าที่ในการแก้ปัญหา ผู้ร้ายก็จะเป็นคนคอยสร้างปัญหาให้พระเอกต้องตามแก้ไขอีกทีหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม ขั้วขัดแย้งระหว่างพระเอกกับผู้ร้ายในภาพยนตร์เรื่องนี้ อาจจะมองออกมาได้ในสองลักษณะ คือ ขั้วขัดแย้งระหว่างพระเอกที่เป็นตำรวจ กับผู้ร้ายที่เป็นโจร ซึ่งในลักษณะนี้ ก็คือขั้วขัดแย้งของพระเอกฝ่ายตำรวจ ได้แก่ ผู้กองยิ่ง และผู้ร้ายฝ่ายโจร ได้แก่ เสือใบ และพรรคพวก ทว่าเสือใบนั้น ไม่ได้เป็นโจรที่มีจิตใจโหดเหี้ยมอำมหิตแบบผู้ร้ายทั่ว ๆ ไป สิ่งที่เป็นขั้วขัดแย้งในกรณีนี้ จึงเป็นไปในลักษณะที่ว่าต่างฝ่ายต่างก็อยู่กันคนละขั้วของอาชีพ ทำให้ต้องไล่ต่อกรกัน โดยที่ฝ่ายหนึ่งเป็นฝ่ายปราบปราม อีกฝ่ายหนึ่งเป็นฝ่ายสร้างปัญหานั่นเอง

นอกจากนี้ ถ้าจะมองลักษณะของความขัดแย้งในกลุ่มโจรเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความขัดแย้งระหว่างเสือใบ และพรรคพวก ที่วนิตตา (2541) ให้คำจำกัดความไว้ว่าเป็นกลุ่มโจรที่มีคุณธรรม และยึดคติ “ปล้นคนรวย ช่วยคนจน” แบบโรบินฮู้ด จอมโจรชื่อดังของอังกฤษ กับเสือเชิด และเสือธง ที่เห็นตรงกันข้าม ดังที่เสือเชิดบอกกับเสือใบ เมื่อตนถูกจับตัวนำมาพิพากษาลงโทษ ที่แอบยักยอกนำเงินที่จะไปแจกจ่ายชาวบ้านไปเล่นในบ่อนว่า “ ก็เงินนี่มันเงินของฉัน พวกฉันเสี่ยงเอาชีวิตเข้าปล้นเพื่อให้ได้มันมา แล้วเรื่องอะไรจะต้องเอาไปแจกจ่ายให้ไอ้พวกชาวบ้านที่วัน ๆ เอาแต่รอขอส่วนบุญจากเราด้วยเล่าพี่ใบ ” และเมื่อความคิดของทั้งหมดขัดแย้งกันจนถึงที่สุด เสือเชิด กับเสือธงจึงหักหลังเสือใบ และกลายเป็นผู้ร้ายตัวจริงของภาพยนตร์

จึงอาจจะกล่าวได้ว่าขั้วตรงข้ามระหว่างพระเอก และผู้ร้ายในภาพยนตร์เรื่องนี้ มีสองรูปแบบด้วยกัน แบบแรก คือขั้วตรงข้ามระหว่างพระเอก และผู้ร้ายในเชิงกฎหมาย กล่าวคือ ฝ่ายหนึ่งอยู่ในฝ่ายของกฎหมาย อีกฝ่ายเป็นฝ่ายที่ผิดกฎหมาย การตามล่า ต่อกร และหักเหลี่ยมเฉือนคมกันจึงเกิดขึ้น และแบบที่สอง คือ ขั้วตรงข้ามระหว่างพระเอก และผู้ร้ายในเชิงของคุณธรรม กล่าวคือ ฝ่ายหนึ่งเป็นผู้ที่มีคุณธรรม ในขณะที่อีกฝ่ายกลับเป็นฝ่ายที่ไม่มีคุณธรรม เป็นต้น

4.3.3 <u>การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “เสือ โจรพันธุ์เสือ” จากกลวิธีในการสร้างตัวละคร</u>

ลักษณะของตัวละคร ที่ถูกนำเสนอออกมาในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น จะเห็นได้ว่าตัวละครผู้กองยิ่ง ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะที่ใกล้เคียงกันกับหมวดเจมส์ ในภาพยนตร์เรื่อง “CCJ แสบฟ้าแลบ” กล่าวคือ เป็นตัวละครที่มีลักษณะของผู้ชายที่เข้มแข็ง กล้าหาญ มีความสามารถสูง มีความเป็นวีรบุรุษ (Hero) ในขณะเดียวกันก็ประกอบอาชีพเป็นตำรวจ ซึ่งเป็นอาชีพที่มีส่วนสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของผู้ชายที่เข้มแข็ง กล้าหาญอีกด้วยนั่นเอง นอกจากนี้ ก็อาจจะกล่าวได้ว่าผู้กองยิ่ง เป็นคนที่มีระเบียบเป็นอย่างยิ่ง เพราะโดยส่วนใหญ่แล้ว ผู้กองยิ่งจะแต่งกายในเครื่องแบบเสมอ ๆ และถึงแม้ว่าจะอยู่ในชุดนอกเครื่องแบบ เครื่องแต่งกายของเขาก็จะเป็นเครื่องแต่งกายที่แสดงความมีระเบียบวินัย และความเรียบร้อยในแบบตำรวจ คือ เป็นเสื้อเชิ้ตสีขาวและกางเกงสีพื้น นอกจากนี้ เอกลักษณ์ประการหนึ่งที่เห็นได้อย่างชัดเจนในตัวผู้กองยิ่ง ก็คือ ความเชื่อมั่นในตัวเอง ที่ส่งผลให้เขาเป็นคนที่พูดตามที่คิด ตรงไปตรงมา พูดจาด้วยเสียงที่ดัง และมีอำนาจในตัวเอง ซึ่งมีส่วนช่วยเน้นย้ำประเด็นความเป็นคนกล้าหาญของเขาได้อีกด้วย

เสือใบ และเสือยอดนั้น ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของโจร แต่เป็นโจรในลักษณะที่เรียกได้ว่าเป็นโจรผู้ดี (วนิตตา, 2541) ลักษณะโดยทั่ว ๆ ไปที่มองเห็นได้อย่างชัดเจน ก็คือ ความเข้มแข็ง และกล้าหาญ รวมไปถึงความสามารถในการต่อสู้ โดยเฉพาะเสือยอด ซึ่งมีฉากแสดงให้เห็นความสามารถในการใช้ปืน ยิงปืน และควงปืน สองมืออยู่หลายฉาก อย่างไรก็ดี ทั้งเสือใบและเสือยอดเป็นโจรที่ไม่เปิดเผยตัวตนที่แท้จริงของตนให้ใคร ๆ เห็น ดังนั้น การแต่งกาย และลักษณะท่าทางของพวกเขาจึงมีลักษณะที่กลมกลืนกันไปกับชาวบ้าน เพื่อเป็นการอำพรางตัวตน (Under cover) ที่แท้จริงของตัวเองนั่นเอง

จากการวิเคราะห์ความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “เสือ โจรพันธุ์เสือ” โดยวิธีการวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง

(Sequence), การนำเสนอโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และกลวิธีในการสร้างตัวละคร สรุปได้ว่าภาพที่ถูกนำเสนอโดยส่วนใหญ่ เป็นลักษณะของภาพความเป็นชายที่เป็นไปตามค่านิยมกระแสหลัก ที่ให้ความสำคัญกับความเข้มแข็ง ความมีอำนาจเหนือ (Dominant) และความเป็นผู้นำ (Leadership) อย่างแท้จริง ถึงแม้ว่าอาจจะพอมองกันไปได้ว่าตัวละครเสือใบนั้น มีข้อบกพร่องในการทำหน้าที่ของการเป็นผู้นำครอบครัวที่ดีอยู่บ้างก็ตาม แต่โดยภาพรวมของภาพยนตร์เรื่องนี้ ก็จัดได้ว่าภาพโดยส่วนใหญ่ ถูกนำเสนอในลักษณะที่เป็นไปตามค่านิยมกระแสหลักนั่นเอง

4.4 การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “ฟ้า”

4.4.1 การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “ฟ้า” จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละครและกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence)

จากการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายด้วยความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร พบว่าบทบาทโดยส่วนใหญ่ของตัวละครในภาพยนตร์เรื่อง “ฟ้า” นี้ มีลักษณะที่เป็นไปตามค่านิยมกระแสหลัก คือ ให้ความสำคัญกับภาพความเป็นชายที่มีอำนาจเหนือ (Dominant) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในตัวละครนำทั้งสองตัว ได้แก่ ริค และธานินทร์นั้น ทั้งสองคนต่างก็ถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของตำรวจหนุ่มต่างวัย ที่เป็นคนที่มีความสามารถ เข้มแข็ง และมีความกล้าหาญ ซึ่งสอดคล้องกันกับคุณสมบัติของความเป็นชายที่มีอำนาจเหนือ (Dominant) ที่ให้ความสำคัญกับความเข้มแข็ง ความกล้าหาญ และความเป็นวีรบุรุษ (Hero) อย่างเห็นได้ชัด

ตัวละคร ริค นั้น ได้รับการบอกกล่าวนับตั้งแต่ฉากเปิดเรื่องว่าเป็นนายตำรวจรุ่นใหม่ไฟแรงที่ถูกขอยืมตัวมาจากเอฟบีไอของอเมริกา เพื่อช่วยจัดการคดีปล้นอุกอาจของโจรกลุ่มหนึ่ง ลักษณะของริคจึงเต็มไปด้วยความมั่นอกมั่นใจในความสามารถของตัวเอง จนดูเหมือนเป็นการโอ้อวดตัวเองในระดับหนึ่งก็ได้ อย่างไรก็ตาม ริคก็สามารถพิสูจน์ให้ธานินทร์ นายตำรวจอาวุโสของกรมตำรวจเห็นความสามารถ ความกล้าหาญ และฝีไม้ลายมือ ของเขาในการวาดลวดลายวิ่งไล่จับโจรได้อย่างมีประสิทธิภาพ และนอกจากนี้ ในฉากต่อ ๆ ไปของเรื่องที่ริคพยายามทำทุกวิถีทางเพื่อจะช่วยฟ้า ภรรยาที่กำลังตั้งท้องของเขาจากการถูกกลุ่มโจร ที่มีจ๊ะ เป็นหัวหน้า จับเป็นตัวประกัน ก็ล้วนแล้วแต่เป็นฉากที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถ และความกล้าหาญ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือความสามารถในการต่อสู้ของริคอย่างเห็นได้ชัด

ส่วนตัวละครของธานินทร์นั้น เขาถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของนายตำรวจผู้ใหญ่ที่มีประสบการณ์ และมีความอาวุโสมากกว่า อย่างไรก็ดี เขาก็เป็นคนที่มีความสามารถ ความกล้าหาญ

และมีฝีไม้ลายมือไม่ด้อยไปกว่านายตำรวจรุ่นน้อง และสามารถเป็นคู่หูไล่ตามจับกลุ่มโจรที่มีจ๊ะเป็นหัวหน้าของริคได้อย่างยอดเยี่ยม

นอกเหนือไปจากบทบาทของผู้ชายที่มีความเข้มแข็ง กล้าหาญแล้ว บทบาทอีกประการหนึ่งที่พบได้ในตัวละครริค ก็คือบทบาทหัวหน้าครอบครัวนั่นเอง ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่า บทบาทหัวหน้าครอบครัวนั้น คือลักษณะของภาพผู้ชายที่เป็นหัวหน้าครอบครัว เป็นพ่อบ้านที่ดูแลปกป้องคุ้มครองภรรยา หรือลูก ๆ และรวมไปถึงสมาชิกคนอื่น ๆ ในครอบครัว ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ เป็นลักษณะการนำเสนอที่สอดคล้องกับทัศนคติ “ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง” และเป็นการตอกย้ำค่านิยมเกี่ยวกับความเป็นผู้นำ (Leadership) ของผู้ชายนั่นเอง

ในภาพยนตร์เรื่อง “ฟ้า” นี้ จะเห็นได้ว่านอกเหนือไปจากลักษณะที่เข้มแข็งเด็ดเดี่ยว และความกล้าหาญเยี่ยงวีรบุรุษ (Hero) ของริคแล้วนั้น คุณสมบัติอีกประการหนึ่งที่พบเห็นได้ในตัวเขาก็คือ ความเป็นพ่อบ้านที่ดี ภาพยนตร์เปิดฉากที่บ้านของริค และแสดงให้เห็นถึงความรักใคร่ผู้พันที่เขา และฟ้า ภรรยาของเขามีต่อกัน และประเด็นนี้ ยิ่งถูกนำมาตอกย้ำมากขึ้น เมื่อริครู้ว่าฟ้าเป็นหนึ่งในตัวประกันที่ถูกกักตัวไว้ในร้านเพชรที่ถูกปล้น อาการกระวนกระวาย และเคร่งเครียดของเขา ทำให้สารวัตรหัวหน้าของเขา ถึงกับต้องออกปากว่า “ต้องใจเย็น ๆ ไว้นะริค ยังไงเราก็จะช่วยภรรยาของเธอออกมาให้ได้”

และในขณะเดียวกัน นอกเหนือไปจากพันธกิจของตำรวจที่ต้องทำหน้าที่จับผู้ร้ายแล้ว ก็จะเห็นได้ว่าพันธกิจของริคทวีคูณขึ้นไปอีกเท่าตัว เนื่องจากจ๊ะจับตัวภรรยาของเขาไว้เป็นตัวประกันคนสุดท้าย ทำให้เขาต้องพยายามต่อสู้ กับพวกของจ๊ะทุกวิถีทาง เพื่อที่จะช่วยภรรยาของเขาให้รอดพ้นเงื้อมมือโจรให้ได้ การตามจับกลุ่มโจรจึงไม่ใช่แค่เพียงเพราะริคเป็นนายตำรวจที่มีความสามารถเท่านั้น แต่มีนัยที่เป็นส่วนตัว ที่ว่าเขาต้องการที่จะช่วยเหลือภรรยาของเขาอีกนัยหนึ่งด้วย

อย่างไรก็ดี ผลที่ออกมาในเรื่องน่าจะเป็นข้อสรุปที่แสดงให้เห็นว่าถึงแม้ว่าจะเก่งกาจแค่ไหน ถึงแม้ว่าจะมีความสามารถแค่ไหน ริคก็ไม่สามารถทำหน้าที่หัวหน้าครอบครัวที่ดีได้ เพราะท้ายที่สุดแล้ว เขาไม่สามารถช่วยชีวิตภรรยาได้ และจำต้องปล่อยให้เธอตายไปต่อหน้าต่อตาอีกด้วย ซึ่งความล้มเหลวของการทำหน้าที่ตามบทบาทหัวหน้าครอบครัวที่ดีของริคนั้น เคยเกิดขึ้นกับธานินทร์มาแล้ว ดังที่ธานินทร์เคยเล่าให้ริคฟังว่าเขากับภรรยาต้องหย่ากัน เพราะ “ผู้หญิงเขาคงไม่มาทนกับคนที่มีอาชีพแบบนี้หรอก มันเป็นอาชีพที่เสี่ยงต่อความเป็นความตาย อยู่ดีไม่ว่าดีต้อง

กลายเป็นม่าย เขาคงไม่ชอบใจเท่าไรนักหรอก" ดังนั้น จึงอาจจะสรุปได้ว่าถึงแม้ทั้งริค และธานินทร์จะเป็นนายตำรวจที่มีความสามารถ มีความเข้มแข็ง และกล้าหาญ สามารถแก้ไขปัญหาที่เกิดจากโจรผู้ร้ายได้เสมอมา แต่ทั้งคู่ต่างก็ไม่สามารถแก้ไขปัญหาเรื่องส่วนตัวได้ และต้องล้มเหลวกับการทำหน้าที่หัวหน้าครอบครัว เป็นต้น

4.4.2 <u>การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง "ฟ้า" โดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์</u>

ในส่วนของคู่ตรงข้ามนั้น ก็เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์บู๊เรื่องอื่น ๆ โครงสร้างหลัก ๆ ของภาพยนตร์เรื่อง "ฟ้า" นั้น ก็คือโครงสร้างหลัก ๆ ที่เกิดขึ้นระหว่างขั้วขัดแย้งที่เป็นพระเอกและผู้ร้ายนั่นเอง

ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างขั้วขัดแย้ง พระเอก-ผู้ร้ายในเรื่องนั้น ก็ได้แก่ การที่พระเอกเป็นฝ่ายแก้ปัญหา และผู้ร้ายเป็นฝ่ายสร้างปัญหา ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น ขั้วขัดแย้งนี้ถูกนำเสนอออกมาให้เห็นได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ กลุ่มพระเอก ที่ประกอบไปด้วย ริค และธานินทร์ ต่างก็ต้องพยายามแก้ไขปัญหา การที่กลุ่มโจร จากการนำของจ๊ะ ปล้นร้านเพชร และจับคนในร้านไว้เป็นตัวประกัน ซึ่งค่อย ๆ ทวีความรุนแรง และเลวร้ายขึ้นเรื่อย ๆ ไปตลอดเรื่อง ยิ่งเมื่อจ๊ะนำตัวประกันซึ่งมีฟ้า ภรรยาของริค อยู่ในกลุ่มนั้นด้วยหนีการจับกุมของตำรวจ การตามล่าระหว่างตำรวจ กับผู้ร้ายจึงเป็นขั้วขัดแย้งที่เห็นได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ลักษณะของความขัดแย้งระหว่างตัวละครเหล่านี้ จะช่วยขับเน้นให้คุณลักษณะแบบพระเอกนักสู้ ซึ่งก็คือลักษณะของพระเอกนักแก้ปัญหา ที่พยายามต่อสู้กับอำนาจผิด ๆ ความเลวร้าย อิทธิพลมืด หรือต่อสู้กับกลุ่มผู้ร้าย มีความโดดเด่น และชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ในขณะเดียวกัน การที่ตัวพระเอกต่อสู้อย่างไม่ลดละนั้น ก็จะทำให้ลักษณะของพระเอกดูเป็นชายชาตินักสู้ ที่กล้าหาญ เข้มแข็ง และไม่ย่อท้อต่อความยากลำบาก เป็นการขับเน้นให้ภาพของพระเอกที่เป็นคนเข้มแข็ง กล้าหาญ และมีอำนาจชัดเจนขึ้นอีกด้วย

4.4.3 <u>การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “ฟ้า” จากกลวิธีในการสร้างตัวละคร</u>

ในส่วนของกลวิธีในการสร้างตัวละครนั้น จะเห็นได้ชัดว่าถึงแม้ทั้งริค และธานินทร์ต่างก็ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของผู้ชายที่มีความเข้มแข็ง กล้าหาญ และเป็นคนที่มีฝีมือ แต่ทั้งสองก็ถูกนำเสนอให้ออกมามีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด

จุดที่เหมือนกันของทั้งสองคน อยู่ที่ความเป็นนายตำรวจที่มีความเข้มแข็ง และมีความมั่นใจในตัวเองเหมือนกัน ซึ่งส่งผลให้ทั้งสองคนมีอาการเขม่นกันในตอนแรกที่ได้พบกัน

ทว่าจุดที่แตกต่างกันระหว่างคนทั้งสอง ก็คือ วัย ซึ่งทำให้ปฏิกิริยาที่แสดงต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนั้นแตกต่างกันไป ในขณะที่ริค เป็นนายตำรวจรุ่นใหม่ เลือดร้อน จนทำให้มีลักษณะเหมือนโอ้อวดความสามารถของตนอยู่ในที ธานินทร์กลับเป็นนายตำรวจรุ่นเก่า ที่มีความนิ่ง และสุขุมกว่า และเนื่องจากการที่เขามีอาวุโสกว่า หลายต่อหลายครั้ง จึงเห็นว่าธานินทร์ทำงานโดยใช้สมองมากกว่าใช้พละกำลัง หรืออารมณ์แบบริค และเพราะการที่เขาอาบน้ำร้อนมาก่อน และนานกว่า ธานินทร์จึงไม่ใช่คนช่างพูด แต่กลับเป็นคนที่นิ่ง และพูดจาแบบสงบปากสงบคำ แต่ทุกคำที่เปล่งออกมานั้น มีความหนักแน่น และเอาจริงเอาจังแฝงไว้ด้วยอย่างชัดเจน

จากการวิเคราะห์ความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “ฟ้า” โดยวิธีการวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence), การนำเสนอโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และกลวิธีในการสร้างตัวละคร สรุปได้ว่าภาพของผู้ชายโดยรวมแล้ว ยังคงเป็นไปตามค่านิยมกระแสหลัก คือผู้ชายที่เข้มแข็ง มีอำนาจ และมีความเป็นผู้นำ แต่ก็ไม่ได้เป็นภาพสมบูรณ์แบบเสียทีเดียว เพราะมีข้อบกพร่องบางประการที่ลดทอนให้ภาพดังกล่าว ไม่ใช่ภาพความเป็นชายที่สมบูรณ์แบบนั่นเอง

<u>4.5 การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง”</u>

4.5.1 <u>การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง” จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละครและกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence)</u>

จากการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร ในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง” ผู้วิจัยพบว่าบทบาทของตัวละครในเรื่อง มีลักษณะที่ตรงกันข้ามกับภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างเรื่องอื่น ๆ อย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ ตัวละคร “จืด” ในกล่องนั้น มีลักษณะที่ตรงกันข้ามกับบทบาทความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลักอย่างเห็นได้ชัดเลยทีเดียว

จะเห็นว่าตัวละครจืดนั้น เป็นชายหนุ่มที่มีลักษณะของหนุ่มศิลปิน ที่มีชีวิตอยู่กับความฝันมากกว่าความจริง ความฝันสูงสุดที่จืดฝันไว้ ก็คือ การได้เป็นนักแต่งเพลงชื่อดัง ทว่าในชีวิตจริง สิ่งที่จืดทำได้ ก็คือ การนั่งแต่งเพลง และปล่อยให้น้อย ภรรยาของตน ซึ่งมีอาชีพเป็นแม่ค้าในตลาดเป็นฝ่ายหาเลี้ยง

การที่จืดเป็นฝ่ายอยู่กับบ้าน และปล่อยให้น้อย ที่เป็นภรรยา หาเงินมาจุนเจือครอบครัวนั้น เป็นประเด็นแรก ที่แสดงให้เห็นบทบาทที่ตรงกันข้ามกันกับความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก ที่ให้ความสำคัญกับบทบาทหัวหน้าครอบครัว ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมที่ว่าผู้ชายต้องมีความเป็นผู้นำ (Leadership)

นอกไปจากนั้น ด้วยบุคลิกที่ผอมแห้ง หน้าตาที่เซื่องซึม และท่าทางที่ไม่สู้คน ทำให้จืดมักจะตกเป็นเป้าให้คนในบริเวณรอบข้างเอารัดเอาเปรียบอยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นคุณนายเจ้าของตึกที่จืดเช่าอยู่ ซึ่งมักจะขู่ตะคอกจืดให้ตกใจกลัวเล่นเสมอ ๆ, นายตำรวจที่มักจะยื่นซองผ้าป่าให้จืดทำบุญ ทว่าเงินที่ใส่ซองนั้นกลับเข้ากระเป๋าเขาเองเสียทุกที และจืดก็ไม่มีทางปฏิเสธที่จะไม่ทำบุญด้วย, คนขับมอเตอร์ไซค์รับจ้าง ที่เห็นจืด ซึ่งเป็นลูกค้า ไม่สำคัญเท่ากับผู้หญิงข้างทาง และมักจะไล่ให้จืดลงเดินก่อนถึงจุดหมายทุกทีไป หรือนักมวยที่อาศัยอยู่บริเวณปากซอย ที่เห็นจืดเป็นกระสอบทรายเคลื่อนที่เสียทุกครั้งที่จืดเดินผ่าน เมื่อจืดถูกเอารัดเอาเปรียบจากคนเหล่านี้ เขาก็ได้แต่แสดงความคับแค้นในใจ แต่ไม่รู้จะทำอย่างไร เพราะเขาไม่ใช่คนที่มีลักษณะเข้มแข็ง และกล้าสู้คน จืดจึงกลายเป็นเป้านิ่งให้ทุกคนมาเอารัดเอาเปรียบเขาเสมอ ๆ ไม่เว้นแม้แต่ภรรยาของเขาเองที่ก็มักจะเอารัดเอาเปรียบ และพูดจากระทบกระเทียบด่าว่าเขาเสีย ๆ หาย ๆ เสมอ เพราะเธอเองก็ไม่ชอบใจที่มีสามีที่ไม่ได้เรื่องได้ราว และทำอะไรไม่เป็นชิ้นเป็นอันแบบจืด

ดังนั้น ก็อาจสรุปได้ว่า นอกไปจากจืดจะขาดบุคลิกลักษณะที่เอื้อต่อการเป็นหัวหน้าครอบครัวแล้ว จืดก็ขาดคุณสมบัติอันเป็นบทบาทแบบลูกผู้ชายที่แท้จริง ตามค่านิยมกระแสหลัก ที่ให้ความสำคัญกับการเป็นคนเข้มแข็ง กล้าหาญ กล้าสู้คนอีกด้วย ลักษณะเพียงประการเดียวของ

ความเป็นลูกผู้ชายที่ยังคงหลงเหลืออยู่ในตัวของจืด และถูกนำเสนอออกมาให้เห็นในภาพยนตร์ ก็คือการที่จืดแสดงออกถึงความรักศักดิ์ศรีของตน ในฉากที่น้อยด่าว่าจืดเสีย ๆ หาย ๆ เรื่องที่จืดมัวแต่ฝันลม ๆ แล้ง ๆ กับการเป็นนักแต่งเพลง จืดพยายามขอร้องให้ภรรยาให้เกียรติตนบ้าง แต่ก็ไม่สำเร็จ

น้อย : หน้าอย่างแกน่ะเหรอ ไอ้จืด มันจะไปทำอะไรได้ว้า อย่างมาก แกก็ต้องมาเกาะฉันกินอยู่วันยังค่ำนั่นแหละ ไอ้จืด

จืด : ขอทีเถอะน้อย อย่าเรียก ไอ้ ได้ไหม

น้อย : ทำไม ทำไมฉันจะเรียกไม่ได้ ฉันจะเรียกแกว่าอะไรก็ได้ มีอะไรไหม ไอ้จืด ไอ้จืด ไอ้จืด

จึงอาจจะพอสรุปได้ว่าภาพของจืด ที่ถูกนำเสนอออกมาในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง” นั้นเป็นภาพของผู้ชายที่มีลักษณะเหมือนกับภาพมุมกลับ กล่าวคือ ภาพของจืดนับตั้งแต่เริ่มต้นเรื่องนั้นไม่มีลักษณะใด เลยที่ตรงกับลักษณะของผู้ชายตามค่านิยมของสังคม จืดในภาพยนตร์จึงเป็นตัวละครที่ถูกนำเสนอให้เป็นคนที่มีท่าทีขี้กลัว ไม่มีความมั่นใจในตัวเอง ไม่เข้มแข็ง กล้าแกร่ง แข็งแรง และยังถูกชาวบ้านรังแกเป็นประจำ ทำอะไรก็ไม่ประสบความสำเร็จ หน้าตาก็ไม่มีเสน่ห์ดึงดูดใจ หนำซ้ำยังเป็นคนที่กลัวภรรยามาก ๆ ไม่กล้าแม้แต่จะโต้เถียงภรรยาสักคำเสียด้วยซ้ำ ซึ่งลักษณะของภาพมุมกลับนี้ เป็นเสมือนการซ่อนนัยเชิงแอบแฝงของความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) เพื่อเป็นการบอกให้ทราบว่าแท้ที่จริงแล้ว ลักษณะที่แท้จริงของผู้ชายนั้นควรจะเป็นคนที่มีความเป็นผู้นำ (Leadership) มีอำนาจเหนือ (Dominant) ซึ่งก็คือ มีความเข้มแข็งกล้าหาญ และกล้าที่จะต่อสู้ ไม่ควรที่จะทำตัวเป็นคนขี้กลัว หรือขี้ขลาดนั่นเอง

อย่างไรก็ดี ลักษณะที่ขี้ขลาด ขี้กลัวของจืด ก็ถูกกลับให้เป็นแบบเดิม เมื่อจืดได้พบกับกล่อง ซึ่งเป็นเสมือนสิ่งที่เข้ามาทำให้บทบาทของจืดในสายตาของคนที่ชอบเอารัดเอาเปรียบเขาดีขึ้น หลังจากที่จืดพบกล่อง และมีข่าวลือกันไปว่าในกล่องมีเงินซ่อนอยู่ บทบาทของจืดก็กลับสู่สภาพที่ควรจะเป็นตั้งแต่แรก นั่นคือ เป็นผู้ที่ถือไพ่เหนือกว่า เป็นเบี้ยบน ไม่ว่าน้อย หรือใคร ๆ ที่เคยเอารัดเอาเปรียบ หรือแกล้งจืดต่างก็ยอมศิโรราบแก่จืด(และกล่อง) กันทั้งสิ้น ส่วนหนึ่งนั้นพอจะเห็นได้ว่าคนเหล่านี้ไม่ได้มีความจริงใจในการยอมศิโรราบแก่จืด แต่ที่พวกเขายอม เพราะพวกเขาอยากมีส่วนร่วมในการเปิดกล่องต่างหาก แต่บทบาทของจืดหลังจากได้พบกล่องนี้ ทำให้จืดมีความมั่นใจในตัวเองมากขึ้น และทำให้เขาสามารถพลิกบทบาทกลับมาเป็นหัวหน้าครอบครัวได้ในตอนท้ายอย่างน่าอัศจรรย์

4.5.2 <u>การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง” โดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์</u>

คู่ตรงข้ามที่มองเห็นได้อย่างเด่นชัดที่สุดในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง” นี้ ก็คือตัวจืด กับกลุ่มคนที่เอารัดเอาเปรียบเขา ซึ่งลักษณะดังกล่าวนั้น เกิดขึ้นเนื่องจากความอ่อนแอ ความไม่มั่นใจในตัวเอง และความขี้ขลาดของจืด ทำให้เขาตกเป็นเป้าของการเอารัดเอาเปรียบจากคนรอบข้างดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น

ซึ่ง ลักษณะของความอ่อนแอ ไม่สู้คนนี้เอง เมื่อถูกจับคู่กับลักษณะตรงกันข้ามของมัน คือความเข้มแข็ง ความกล้าหาญแล้วนั้น ก็แสดงให้เห็นได้อย่างเด่นชัด ถึงการซ่อนนัยเชิงแอบแฝงของความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) ที่ว่าแท้ที่จริงแล้ว คุณสมบัติแบบผู้ชายที่แท้จริงควรจะเป็นคนที่มีความเข้มแข็ง กล้าหาญ และมีความมั่นใจตัวเองในระดับหนึ่ง เป็นต้น

4.5.3 <u>การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง” จากกลวิธีในการสร้างตัวละคร</u>

เนื่องจากตัวละครจืดนั้น เป็นตัวละครที่มีลักษณะที่แตกต่างไปจากตัวละครอื่น ๆ ที่ได้อธิบายไปแล้วทั้งหมด เพราะจืดอยู่ในลักษณะที่ตรงกันข้ามกับตัวละครอื่น ๆ อย่างเรียกได้ว่าแทบจะสิ้นเชิง กล่าวคือ ในขณะที่ตัวละครอื่น ๆ ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของผู้ชายที่มีความเข้มแข็ง มีความมั่นใจในตัวเอง มีความเป็นผู้นำ (Leadership) และมีอำนาจเหนือ (Dominant) ซึ่งเป็นลักษณะที่เป็นไปตามค่านิยมกระแสหลักของความเป็นชายทั่ว ๆ ไป จืดกลับตรงกันข้าม จืดเป็นผู้ชายที่มีลักษณะ “จืด” สมกับชื่อ คือ ไม่มีจุดเด่นในตัวเอง หน้าตาไม่ดี ท่าทางก็ดูเฉื่อยชา และไม่มั่นใจ ลักษณะของการแต่งตัวก็ดูเชย ๆ เฉิ่ม ๆ เน้นที่เครื่องแต่งตัวสีสันแสบตา เช่นในตอนที่จืดจะออกไปพบอากู๋ เจ้าของค่ายเทปที่นัดเขาให้ไปคุยเรื่องเพลงที่เขาแต่ง จืดกลับใส่เสื้อเชิ้ตสีเขียวสดและกางเกงยีนส์สีเหลือง ซึ่งดูไม่เข้ากันกับตัวเขา และไม่ถูกกาลเทศะไป เป็นต้น

นอกไปจากนี้ ก็ยังสังเกตได้อีกด้วยว่าวิธีการพูดของจืดก็มักจะเต็มไปด้วยความไม่มั่นอกมั่นใจในตัวเอง จืดมักจะพูดเบา ๆ และหลบหน้าหลบตาเวลาพูดกับคนอื่น แสดงให้เห็นถึงความประหม่า และความขี้ขลาดในตัวของเขามากยิ่งขึ้นไปอีก

จากการวิเคราะห์ความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง” โดยวิธีการวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence), การนำเสนอโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และกลวิธีในการสร้างตัวละคร จึงสรุปได้ว่าภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง” นั้น จัดว่าเป็นภาพความเป็นชายในอีกรูปแบบหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับความเป็นผู้ชายในสังคม กล่าวคือ ถึงแม้ว่าผู้ชายในสังคมทุกคนจะมีแม่แบบ มีค่านิยมกระแสหลักของความเป็นชายที่ควรยึดถือปฏิบัติ แต่ไม่ได้หมายความว่าผู้ชายทุกคนจะมีลักษณะแบบนั้น ตัวละคร “จืด” เป็นตัวละครที่สะท้อนให้เห็นภาพในอีกแง่มุมหนึ่งของผู้ชายในยุคใหม่ ที่ไม่จำเป็นต้องเป็นผู้ชายเข้มแข็ง กล้าหาญ มีความเป็นวีรบุรุษ หรือมีความเป็นหัวหน้าครอบครัวเสมอไป และเป็นการสะท้อนให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าแท้ที่จริงแล้ว ผู้ชายก็มีความอ่อนไหว เป็นคนช่างฝัน ดังเช่นที่จืดเป็นคนช่างฝัน และมีความใฝ่ฝันอยากจะเป็นนักแต่งเพลงชื่อดัง นอกจากนี้ ก็สะท้อนให้เห็นอีกด้วยว่าผู้ชายก็สามารถอ่อนแอ และมีปัญหา มีข้อบกพร่องได้เช่นกัน

อย่างไรก็ดี ถึงแม้จะเป็นภาพในมุมกลับของความเป็นชายอย่างแท้จริง แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าภาพที่ถูกนำเสนอออกมา ในอีกนัยหนึ่งอาจมีความหมายแฝงในลักษณะที่มุ่งสะท้อนให้เห็นว่าค่านิยมกระแสหลักของความเป็นชายนั้น ให้ความสำคัญกับผู้ชายที่เข้มแข็ง ส่วนผู้ชายที่ไม่เข้มแข็งนั้น ก็มักจะตกเป็นเหยื่อของการถูกรังแกอีกด้วย เป็นต้น ซึ่งด้วยเหตุนี้เอง ที่ทำให้ตัวละครจืดพลิกบทบาทกลับไปเป็นผู้นำ เป็นหัวหน้าครอบครัวได้ในตอนท้ายเรื่อง

4.6 การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต”

4.6.1 การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละครและกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence)

ภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” นี้ เป็นภาพยนตร์ที่มีตัวละครฝ่ายชายให้ทำการวิเคราะห์มากที่สุด ได้แก่ ตัวละครนำชายทั้งห้าคน คือ ชายแดน, กุศลสร้าง, ป้องเขต, ไตรศูรย์ และสินสมุทร และในขณะเดียวกัน เมื่อพิจารณาแล้ว ก็พบว่าบทบาทหน้าที่ (Function) ของตัวละครนั้นมีลักษณะที่ผสมผสานกันระหว่างความเป็นผู้ชายตามค่านิยมกระแสหลัก คือมีความเข้มแข็งและมีความเป็นผู้นำ มีเสน่ห์ หรือนิยมการต่อสู้ และใช้กำลัง เป็นต้น แต่ในขณะเดียวกัน ก็มีลักษณะของผู้ชายในยุคใหม่ ที่มีลักษณะที่ไม่จำเป็นต้องถูกนำเสนอในแบบผู้ชายเข้มแข็ง หรือผู้ชาย

แข็งแกร่ง (Macho) แบบเดิม ๆ หากแต่มีส่วนผสมของความเป็นมนุษย์มากขึ้น มีอารมณ์อ่อนไหว และมีปัญหา มีข้อบกพร่องที่ลดทอนความเข้มแข็งที่มีอยู่ได้

อย่างไรก็ดี เมื่อจัดตัวละครทั้งห้าตัวให้เป็นกลุ่มแยกกันไปตามลักษณะของบทบาทที่ตัวละครได้ทำหน้าที่ในภาพยนตร์แล้ว ก็สามารถแยกตัวละครออกมาได้เป็นสามชุด ได้แก่ ชายแดนกับกุศลสร้าง, ป้องเขตกับไตรศูรย์ และสินสมุทร ที่เป็นตัวละครเพียงตัวเดียวที่ถูกแยกออกมาจากกลุ่ม โดยไม่มีคู่ เนื่องมาจากลักษณะบทบาทที่แตกต่างไปกว่าตัวละครอื่น ๆ ซึ่ง ผู้วิจัยจะขอแยกอธิบายทีละกลุ่ม ดังนี้

- ชายแดน กับกุศลสร้าง

ตัวละครทั้งสองตัวนี้ มีลักษณะที่คล้ายคลึงกันตรงที่ทั้งสองคนเป็นตัวละครที่ถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของผู้ชายที่มีความใฝ่ฝัน เป็นคนช่างฝัน และรักการผจญภัย ความตื่นเต้น และมีความเป็นผู้นำทั้งคู่ ซึ่งลักษณะดังกล่าว ก็มีส่วนผสมของความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก ที่ให้ความสำคัญกับการที่ผู้ชายต้องเป็นคนเข้มแข็ง และส่วนหนึ่งที่จะสะท้อนให้เห็นว่าเป็นคนเข้มแข็งได้ ก็คือการรักความผจญภัย ความตื่นเต้น และมีความเป็นผู้นำ ทั้งนี้ เพราะชายแดน และกุศลสร้างต่างก็เป็นตัวตั้งตัวตีในการจัดตั้งกลุ่ม “ดาวดึงส์แฟนคลับ” ที่พยายามสืบหาถึงสาเหตุการตายลึกลับของม.ร.ว.ดาวดึงส์ ศิลา นักเรียนรุ่นพี่อย่างกระตือรือร้น

นอกจากนี้ ชายแดน กับกุศลสร้างก็ยังเป็นผู้ริเริ่มที่ทำให้เกิดการเรียกวิญญาณ ม.ร.ว. ดาวดึงส์ ศิลา ด้วยการเล่นเกมผีถ้วยแก้วอีกด้วย ซึ่งก็ยิ่งตอกย้ำให้เห็นถึงลักษณะนิสัยรักความตื่นเต้นของทั้งสองคนได้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ดี เมื่อพิจารณาจากอุปลักษณะนิสัยแล้ว ทั้งชายแดน และกุศลสร้างต่างก็ไม่มีใครที่เป็นคนที่ชอบใช้กำลัง หรืออวดความแข็งแรงของตนด้วยการเอาเปรียบคนอื่น และทั้งสองคนก็ยังเป็นคนที่คอยช่วยเหลือสินสมุทรจากการถูกรังแก โดยรุ่นพี่ที่ชอบใช้กำลังอีกด้วย ดังนั้นจึงไม่อาจจะกล่าวได้ว่าชายแดน และกุศลสร้างมีลักษณะแบบผู้ชายเข้มแข็งที่นิยมการใช้กำลัง ทั้งสองคนจึงมีส่วนของการผสมผสานกันระหว่างผู้ชายตามค่านิยมกระแสหลัก ที่มีความเข้มแข็ง(ในแบบของตนเอง) และผู้ชายในยุคใหม่ที่มีความอ่อนไหว มีความอ่อนโยน มีน้ำใจ และช่างฝัน ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ สังเกตได้จากความเป็นคนละเอียดอ่อน และไวต่อความรู้สึกของชายแดน และความเป็นคนช่างฝัน รักอิสระ รักธรรมชาติของกุศลสร้างนั่นเอง

- ป้องเขต กับไตรศูรย์

ในขณะที่ชายแดน และกุศลสร้างมีลักษณะของผู้ชายที่มีบทบาทผสมผสานกันระหว่างความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก กับความเป็นชายแบบผู้ชายในยุคใหม่ ป้องเขต กับไตรศูรย์กลับมีลักษณะที่เป็นผู้ชายในแบบค่านิยมกระแสหลักอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือทั้งสองคนถูกนำเสนอออกมาให้มีบทบาทเป็นไปตามทำนองคลองธรรมของผู้ชายตามค่านิยมกระแสหลักที่ให้ความสำคัญกับความเข้มแข็ง การใช้กำลัง และความมีเสน่ห์ เป็นต้น

ป้องเขตนั้นเป็นเด็กหนุ่มที่สำอาง และห่วงภาพลักษณ์ของตัวเองเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการเป็นคนมีเสน่ห์ของผู้ชาย จะเห็นได้นับตั้งแต่ฉากเปิดตัวของป้องเขตว่าเขานั้นเป็นคนที่ห่วงภาพของตัวเองอย่างแท้จริง และพยายามที่จะแต่งตัวให้ดูดี ใส่เสื้อผ้าราคาแพง ที่สำคัญ มีอยู่ฉากหนึ่งที่ป้องเขตหยิบกระจกออกมาส่องดูเงาของตัวเอง หวีผม และก็ผิวปากหวีอย่างสบายใจ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นคนเจ้าสำอาง เจ้าเสน่ห์ ที่เป็นองค์ประกอบหนึ่งของความเป็นผู้ชายที่มีอำนาจเหนือ (Dominant) กล่าวคือ ความสำอาง และมีเสน่ห์นั้น เป็นส่วนที่ช่วยเสริมให้เกิดภาพลักษณ์ที่ดึงดูดสายตาของเพศตรงข้าม ที่น่าจะจัดให้อยู่ในลักษณะของการเป็นผู้ชายที่มีอำนาจได้นั่นเอง

ส่วนไตรศูรย์นั้น นอกจากจะถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของเด็กหนุ่มจอมเจ้าชู้ดังเช่นในฉากที่เขาพยายามจีบครูอรชา ครูสอนเคมีในห้องเรียน หรือในฉากที่เขาแอบปีนเข้าหาน้ำแข็ง เพราะอยากให้น้ำแข็งสนใจเขาแบบที่เธอให้ความสนใจชายแดน และกุศลสร้างบ้างแล้ว ไตรศูรย์ยังแสดงออกให้เห็นอย่างชัดเจนว่าเขาเป็นคนที่รักในการต่อสู้ และเป็นผู้ชายเข้มแข็งที่ไม่กลัวเกรงใครจริง ๆ เช่น ในฉากเปิดตัวเด็กหนุ่มทั้งห้าคน ไตรศูรย์ก็ใช้กำลังข่มขู่สินสมุทร เพราะเขาต้องการที่จะนอนบนเตียงที่อยู่กลางห้อง ทั้ง ๆ ที่เตียงดังกล่าวเป็นเตียงของสินสมุทร โดยเขาได้ขู่สินสมุทรไว้ว่า “กูจะนอนเตียงกลาง มีอะไรไหม ใครมีปัญหาอะไรก็เจอกูได้ทุกเมื่อ” หรือในฉากที่ชายแดนถูกรุ่นพี่ข่มขู่ในห้องน้ำ ไตรศูรย์ก็รีบปราดเข้ามาช่วย และต่อปากต่อคำกับรุ่นพี่อย่างไม่เกรงกลัว พร้อมกับสำทับกับเพื่อน ๆ ว่า “มีเรื่องชกต่อย เรียกกูได้ กูชอบ” เป็นต้น

- สินสมุทร

ในบรรดาเด็ก ๆ ทั้งห้าคน สินสมุทรเป็นคนเดียวมีลักษณะไม่เหมือนใครเลย กล่าวคือสินสมุทรมีลักษณะเดียวกันกับ “จืด” ในกล่อง คือเป็นเด็กหนุ่มที่ขี้ขลาด ขี้โรค อ่อนแอ และไม่กล้าสู้

คน นับตั้งแต่เปิดฉากแรก ก็จะเห็นสินสมุทรนั่งร้องไห้ ที่ต้องถูกส่งมาเรียนโรงเรียนประจำโดยมีแม่นั่งปลอบ จนผู้เป็นพ่อต้องออกปากว่า “ก็โอ๋มันเสียแบบนี้นี่แหละ มันถึงได้ขี้ขลาดอยู่อย่างนี้นี่เอง”

สาเหตุที่สินสมุทรถูกส่งมาเรียนที่โรงเรียนประจำนั้น เป็นเพราะว่าพ่อของเขาต้องการจะฝึกให้เขาเป็นคนที่เข้มแข็งแบบลูกผู้ชาย เพราะตลอดเวลาที่ผ่านมานั้น สินสมุทรเป็นคนที่อ่อนแอ ขี้ขลาด และไม่กล้าสู้คนอยู่เสมอ ๆ แต่ถึงกระนั้นก็ตาม เมื่อมาอยู่ที่โรงเรียนประจำแล้ว สินสมุทรก็ยังไม่หายจากความขลาดกลัวของตัวเอง ถึงแม้ว่าเขาจะคบหาอยู่กับชายแดน, กุศลสร้าง, ป้องเขต และไตรศูรย์ ซึ่งทุกคนต่างก็เป็นคนที่เข้มแข็ง กล้าแสดงออก แต่นั่นก็ไม่ได้ทำให้เขาพัฒนาตัวของเขาขึ้นเลย สินสมุทรยังเป็นคนขี้ขลาด และหวาดกลัวอะไรง่าย ๆ เหมือนเดิม และก็เป็นเขาคนแรกที่เกิดอาการหวาดกลัวอย่างออกนอกหน้า เมื่อพบว่าการเล่นผีถ้วยแก้วลงเอยด้วยบทสรุปที่ว่าวิญญาณของม.ร.ว.ดาวดึงส์บอกว่าเขาถูกฆาตกรรม ไม่ได้ฆ่าตัวตาย สินสมุทรจึงบอกเพื่อน ๆ ทันทีว่าให้เลิกเล่นด้วยความหวาดกลัว

สินสมุทร : ผมว่าเราเลิกกันเถอะนะ ไม่มีประโยชน์หรอก ผมยอมรับนะว่าผมกลัว และผมก็ไม่อยากให้พวกเราสนใจเรื่องม.ร.ว.ดาวดึงส์นี่ต่อไปอีกแล้ว

4.6.2 <u>การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” โดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์</u>

เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์เรื่อง “วัยระเริง” ภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” นี้ ไม่มีตัวละครที่สามารถจะจัดให้อยู่ในกลุ่มผู้ร้ายได้อย่างชัดเจน ดังนั้น ขั้วขัดแย้งที่เกิดจากคู่ตรงข้ามในที่นี้ จึงน่าจะเป็นขั้วขัดแย้งระหว่างเด็ก ๆ ในกลุ่มนั่นเอง และคู่ตรงข้ามที่เห็นได้อย่างชัดเจนที่สุด ก็คือระหว่างสินสมุทร กับเพื่อน ๆ ที่เหลืออีกสี่คน และกลุ่มเด็กหนุ่มทั้งหลาย กับน้ำแข็ง ตัวละครผู้หญิงเพียงตัวเดียวในเรื่อง ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงในบทต่อไป

จะเห็นได้ว่าตัวละครสินสมุทรนั้นมีลักษณะของตัวละครที่ขี้ขลาด อ่อนแอ และไม่สู้คนเสมอ ยิ่งเมื่อถูกจับให้มาเป็นขั้วขัดแย้งกับเพื่อน ๆ ที่เหลือทั้งสี่คนอย่าง ชายแดน, กุศลสร้าง, ป้องเขต และไตรศูรย์ด้วยแล้ว ก็ยิ่งทำให้มองเห็นลักษณะที่อ่อนแอ ขลาดเขลา ไม่กล้าแสดงออกของสินสมุทรมากยิ่งขึ้น ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าลักษณะดังกล่าวนี้ อาจจะเป็นการซ่อนนัยเชิงแอบแฝงของความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) ที่ว่าแท้ที่จริงแล้ว คุณสมบัติแบบผู้ชายที่แท้จริง ควรจะเป็นคนที่มีความเข้มแข็ง กล้าหาญ และมีความมั่นใจตัวเองในระดับหนึ่ง เป็นต้น

4.6.3 <u>การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” จากกลวิธีในการสร้างตัวละคร</u>

เป็นที่สังเกตได้อย่างชัดเจนว่าตัวละครเอกที่ยังเป็นนักเรียนนั้น เป็นตัวละครที่ยังอยู่ในช่วงของความเป็นวัยรุ่น ดังนั้น องค์ประกอบหลักใหญ่ ๆ ในการที่จะทำความเข้าใจภาพที่ถูกนำเสนอจากกลวิธีในการสร้างตัวละครนั้น จึงต้องพิจารณาจากบุคลิก และลักษณะของแต่ละคนไป กลุ่มเด็กหนุ่มใน “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” อย่างชายแดน, กุศลสร้าง, ป้องเขต, ไตรศูรย์ และสินสมุทรนั้น ต่างก็มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป ทั้งช่างคิดฝัน, กระตือรือร้น, อยากรู้อยากเห็น, สุภาพเรียบร้อย, ขี้ขลาด และอ่อนแอ หรือสำอางเจ้าเสน่ห์ เป็นต้น

ชายแดน และกุศลสร้างมีลักษณะของเด็กหนุ่มที่เต็มไปด้วยความคิดฝัน และจินตนาการ พวกเขาจึงเป็นคนที่ร่าเริง เป็นมิตร และเข้ากับคนได้ง่าย ในขณะเดียวกัน ก็เป็นคนสุภาพเรียบร้อย ในขณะที่ป้องเขต มีลักษณะของเด็กหนุ่มที่สำอางตลอดเวลา เสื้อผ้าที่ป้องเขตใส่ก็เป็นเสื้อผ้าอย่างดี มียี่ห้อ ซึ่งในฉากที่ครูแสวง ครูฝ่ายปกครองเรียกเด็กที่แต่งกายผิดระเบียบมาทำโทษนั้น ป้องเขตก็ถูกเรียกมาทำโทษด้วย เนื่องจากเสื้อผ้าที่เขาใส่นั้น มีลักษณะที่หรูหราฉูดฉาดเกินกว่าที่นักเรียนทั่วไปจะใส่ ส่วนไตรศูรย์นั้น เป็นเด็กที่ถูกส่งมาเรียนโรงเรียนประจำเพื่อฝึกให้เป็นคนที่มีระเบียบวินัย เขาจึงมีลักษณะของเด็กเกเร ชอบใช้กำลัง ชอบทำผิดระเบียบ และมีท่าทางยียวนอยู่ตลอดเวลา

สินสมุทรมีลักษณะที่ไม่เหมือนใครเลย ในขณะที่เพื่อน ๆ คนอื่น ๆ มีลักษณะที่แตกต่างกันไป หากแต่ก็มีจุดร่วมอยู่ที่ลักษณะของความเป็นชายที่มีความกล้าคิด กล้าทำ กล้าแสดงออก และมีความเข้มแข็งแบบลูกผู้ชายในระดับหนึ่ง สินสมุทรกลับเป็นคนที่อ่อนแอ ขี้โรค ขี้กลัว และไม่กล้าแสดงออก รวมไปถึงไม่กล้าสู้ใคร ซึ่งทำให้เขาตกเป็นเป้าของการถูกเพ่งเล็ง แบบเดียวกันกับที่ “จืด” ในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง” เจอนั่นเอง

จากการวิเคราะห์ความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” โดยวิธีการวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence), การนำเสนอโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และกลวิธีในการสร้างตัวละคร สรุปได้ว่าเป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอลักษณะของความเป็นชายที่มีความหลากหลายค่อนข้างชัดเจน กล่าวคือ มีทั้งลักษณะของความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก ที่ให้ความสำคัญกับความเป็นชายที่เน้นที่ความเข้มแข็ง พละกำลัง และความมีอำนาจเหนือ (Dominant) เป็นต้น ในขณะเดียวกัน ก็มีภาพความเป็นชายในอีกรูปแบบหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับความเป็น

ผู้ชายในสังคมได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ ภาพของผู้ชายที่ถูกนำเสนอออกมาในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น ไม่ได้มีแค่เพียงภาพของผู้ชายในรูปแบบเดิม ๆ หากแต่มีการนำเสนอภาพของผู้ชายที่มีความเป็นชายยุคใหม่ คือมีความอ่อนไหว มีอารมณ์ละเมียดละไม มีความช่างฝัน ดังเช่นในตัวละครอย่างชายแดน หรือกุศลสร้างเป็นต้น

อย่างไรก็ดี ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ยังนำเสนอลักษณะของผู้ชายที่อยู่ในทางตรงกันข้ามกับความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง“ อีกด้วย ซึ่งก็น่าที่จะเป็นเสมือนกับการตอกย้ำ การซ่อนนัยเชิงแอบแฝงของความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) ที่ว่าแท้ที่จริงแล้ว คุณสมบัติแบบผู้ชายที่แท้จริง ควรจะเป็นคนที่มีความเข้มแข็ง กล้าหาญ และมีความมั่นใจตัวเองนั่นเอง

4.7 การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “สวัสดีบ้านนอก”

4.7.1 การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “สวัสดีบ้านนอก” จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละครและกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence)

จากการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร ผู้วิจัยพบว่าตัวละครหลัก ๆ ทั้งสองตัว อย่างกำนันอาชีพ และชีวิตนั้น ต่างก็มีบทบาทส่วนหนึ่ง ที่สอดคล้องกันกับความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก คือตัวละครทั้งสองต่างก็ถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของผู้ชายที่มีอำนาจเหนือ (Dominant) และผู้ชายที่มีความเป็นผู้นำ (Leadership) ทั้งสิ้น

กำนันอาชีพ เป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับการนำเสนอภาพความเป็นชายในบทบาทของการเป็นหัวหน้าครอบครัว จะเห็นได้ว่ากำนันอาชีพนั้น ทำหน้าที่หัวหน้าครอบครัว เลี้ยงดูภรรยา และลูกสาวสองคนที่ชื่อ อ้าย และเอื้อยอย่างดีมาตลอด นอกจากนี้ กำนันอาชีพยังทำหน้าที่ของพ่อได้อย่างเด่นชัด ด้วยการพยายามเฟ้นหาคนที่เหมาะสมกับลูกสาว จนทำให้ได้รับสมญานามว่าเป็น “คนหวงลูกสาว” ดังนั้นเขาจึงดูแลเข้มงวดกวดขันกับการดูแลลูกสาวทั้งสองคนอย่างไม่ให้คลาดสายตา

ทว่า ถึงจะดูแลอย่างไรก็ตาม กำนันอาชีพก็ไม่ประสบความสำเร็จเสียทีเดียวในแง่ของการเป็นหัวหน้าครอบครัว เพราะในที่สุด เมื่อเขาพบว่าอ้าย ลูกสาวคนโตของเขาตั้งท้องขึ้นมา โดยที่หาตัวคนทำให้อ้ายท้องไม่ได้ ซึ่งเป็นเสมือนการแสดงให้เห็นถึงความบกพร่องต่อหน้าที่การเป็นหัวหน้าครอบครัวที่ดีได้ส่วนหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม นอกไปจากบทบาทหัวหน้าครอบครัวของกำนันอาชีพแล้ว กำนันอาชีพยังมีตำแหน่งหัวหน้าท้องถิ่น ทำหน้าที่ดูแลปกครองลูกบ้านในหมู่บ้านชวนฝันอีกด้วย ซึ่งกำนันอาชีพก็ทำหน้าที่นี้ได้ดี และทำให้หมู่บ้านได้รับรางวัลหมู่บ้านดีเด่นประจำตำบลอีกด้วย

ส่วนชีวิตเองนั้น เป็นตัวละครที่ถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของคนหนุ่มรุ่นใหม่ไฟแรงที่มีความคิดสร้างสรรค์ และมีความเฉลียวฉลาดเป็นเสน่ห์ ชีวิตอาจจะไม่ใช่ลักษณะของผู้ชายเข้มแข็งตามค่านิยมกระแสหลัก ทว่าชีวิตก็ไม่ใช่คนที่อ่อนแอ ขี้ขลาด ลักษณะของตัวละครชีวิตจึงเป็นเสมือนการผสมผสานกันระหว่างความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลักที่ให้ความสำคัญกับผู้ชายที่มีความเข้มแข็งในแง่ของความมีเสน่ห์ เฉลียวฉลาด รักการผจญภัย ซึ่งน่าจะเป็นสาเหตุที่ทำให้ชีวิตเลือกที่จะมาเป็นนักพัฒนาชนบทในท้องถิ่นที่กันดาร และห่างไกลจากกรุงเทพฯ อย่างหมู่บ้านชวนฝันที่มีความศิวิไลซ์จากกรุงเทพฯอยู่อย่างเดียวที่แพร่กระจายมาถึง ก็คือ ตู้เพลงคาราโอเกะ ที่มักกลายเป็นที่ชุมนุมของชาวบ้านทุกเย็น ผสมผสานเข้ากับความเป็นชายในยุคใหม่ ที่มีลักษณะของความอ่อนไหว ช่างฝัน ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ เห็นได้อย่างชัดเจนในฉากที่ชีวิตได้พบกับเอื้อยเป็นครั้งแรก เขาได้แต่ตะลึงในความสวยของเธอ พร้อมกับเพลงประกอบ “ใช่เลย” ที่ดังขึ้นเพื่อสื่อแทนอารมณ์รักใคร่ที่เกิดขึ้นระหว่างหนุ่มสาวทั้งสองคน และในฉากต่อมา ซึ่งเป็นเช้าวันรุ่งขึ้น ชีวิตก็อาบน้ำไปใจลอยคิดถึงเอื้อยไปจนสมปอง เพื่อนนักพัฒนาฯ ด้วยกันต้องร้องทักเป็นต้น

4.7.2 <u>การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “สวัสดีบ้านนอก” โดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์</u>

เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่อง โดยโครงสร้างหลัก ๆ ของภาพยนตร์เรื่อง “สวัสดีบ้านนอก” นั้น ไม่มีตัวละครที่สามารถจะจัดให้อยู่ในกลุ่มผู้ร้าย หรือตัวร้ายได้อย่างชัดเจน และในขณะเดียวกันตัวละครกำนันอาชีพ และชีวิตนั้น ก็เป็นตัวละครที่มีความขัดแย้งกันค่อนข้างน้อย แต่หากจะมองให้เห็นถึงความขัดแย้งระหว่างคนทั้งคู่นั้น ก็น่าที่จะสรุปได้ว่าคือความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากคู่ตรงข้ามที่มีวัยที่แตกต่างกัน และส่งผลให้มุมมอง หรือทัศนคติที่มีต่อเรื่องต่าง ๆ

แตกต่างกันออกไป เช่น กำนันอาชีพมองว่าเป็นหน้าที่ของเขาที่ต้องดูแลครอบครัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งลูกสาวของเขาให้ดีที่สุด ในขณะที่ชีวิต ซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่ก็กลับมองว่าการหวงลูกสาวของกำนันอาชีพเป็นเรื่องที่น่าขัน

อย่างไรก็ตาม ทั้งสองคนต้องมาปะทะกันเข้าจริง ๆ เมื่อกำนันอาชีพคิดว่าชีวิตเป็นคนทำให้อ้าย ลูกสาวคนโตของตน ซึ่งมีท่าทีสนิทสนมกับชีวิตท้อง ในขณะที่ชีวิตก็ไม่พอใจที่กำนันอาชีพบังคับให้เขาต้องรับผิดชอบกับสิ่งที่เขาไม่ได้ทำ ผลก็คือการทะเลาะ และมีปัญหากระทบกระทั่งกันระหว่างคนสองวัยที่มีความคิดแตกต่างกัน ก่อนที่เรื่องจะเฉลยออกมาว่าแท้ที่จริงแล้ว อ้ายท้องกับนัท หลานของกำนันอาชีพเอง ไม่ได้เกี่ยวข้องกับอาชีพเลย

4.7.3 <u>การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “สวัสดีบ้านนอก” จากกลวิธีในการสร้างตัวละคร</u>

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่ากำนันอาชีพ และชีวิตนั้น เป็นตัวละครที่อยู่กันคนละขั้วของแนวคิด กล่าวคือ กำนันอาชีพเป็นตัวแทนของคนรุ่นเก่าที่ยึดมั่นต่อความคิด และความเชื่อแบบเดิม ๆ ความถูกต้อง และระเบียบวินัย ลักษณะของกำนันอาชีพจึงเป็นคนที่มีระเบียบวินัยเป็นข้าราชการที่ทำงานจริงจัง ขยัน และทุ่มเทต่อหน้าที่อย่างถึงที่สุด ในขณะเดียวกันก็เป็นหัวหน้าครอบครัวที่เข้มงวด และจริงจัง จนดูเหมือนเป็นคนดุ และหวงลูกสาว

ลักษณะโดยหลัก ๆ ของกำนันอาชีพนั้น ส่วนใหญ่จะเอนเอียงไปทางลักษณะตามแบบค่านิยมกระแสหลัก ที่เน้นให้เห็นถึงความสำคัญของความเป็นชายอย่างแท้จริง กำนันอาชีพจึงเป็นผู้ชายที่มีความเป็นนักปกครอง มีความเด็ดขาด กล้าหาญ และฉลาดในแบบนักปกครองที่ดี

ส่วนชีวิตเอง ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าเป็นตัวแทนของคนรุ่นใหม่ ดังนั้น ลักษณะของชีวิตจึงผสมผสานกันระหว่างความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก ที่เน้นความเข้มแข็ง เฉลียวฉลาด มีเสน่ห์ และรักในการผจญภัย กับความเป็นชายยุคใหม่ ที่มีความละเอียดอ่อน มีอารมณ์อ่อนไหว และช่างฝัน เป็นต้น ลักษณะของตัวละครชีวิตที่ถูกนำเสนอออกมาจึงมีลักษณะที่เป็นผู้ชายอารมณ์อ่อนไหว หน้าตาคมคาย แบบหนุ่มเมืองกรุง ที่จริงจังกับการทำงาน และก็มีความเชื่อมั่นในความสามารถของตัวเองในระดับหนึ่ง ในขณะเดียวกัน ก็เพราะอารมณ์อ่อนไหว และหน้าตาที่คมคายนี่เอง ที่เป็นเสน่ห์ดึงดูดให้คนในหมู่บ้านให้ความสนใจ

จากการวิเคราะห์ความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “สวัสดีบ้านนอก” โดยวิธีการวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence), การนำเสนอโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และกลวิธีในการสร้างตัวละคร จึงอาจสรุปได้ว่าลักษณะของความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์เรื่อง “สวัสดีบ้านนอก” นั้น นับได้ว่าเป็นการนำเสนอภาพความเป็นชายที่ให้ภาพที่มีความหลากหลายเช่นกัน กล่าวคือ ภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอออกมาในภาพยนตร์เรื่องนี้ มีลักษณะของการผสมผสานความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก ที่ให้ความสำคัญกับความเข้มแข็ง, การมีอำนาจเหนือ (Dominant) หรือการเป็นผู้นำ (Leadership) กับความเป็นชายในยุคใหม่ที่มีความสมจริงสมจังมากขึ้น และมุ่งสะท้อนให้เห็นว่าผู้ชายก็มีข้อบกพร่อง และทำผิดพลาดได้เช่นกัน เช่นความบกพร่องในการทำหน้าที่หัวหน้าครอบครัวของกำนันอาชีพที่ไม่สามารถหวงลูกสาวได้จนแล้วจนรอด และกลายเป็นว่าลูกสาวคนหนึ่งของเขาตั้งท้องกับหลานชายของเขาเอง โดยที่เขาไม่เคยรู้เลยด้วยซ้ำ หรือผู้ชายที่ผสมผสานความเป็นผู้ชายเข้มแข็ง มีอำนาจในแบบเก่ากับความมีอารมณ์สุนทรีย์ ช่างฝันมากขึ้น เช่นในตัวละครหนุ่มช่างฝัน อย่างชีวิต เป็นต้น

4.8 การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “คนจรฯลฯ”

4.8.1 การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “คนจรฯลฯ” จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละครและกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence)

จากการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร ผู้วิจัยพบว่าตัวละครหลัก ๆ ซึ่งได้แก่ เสี่ยมงคล นั้น จะเห็นได้ว่าตัวละครเสี่ยมงคลเป็นตัวละครที่ถูกนำเสนอในลักษณะของตัวละครที่มีบทบาทของความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลักอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของการเป็นหัวหน้าครอบครัว โดยจะเห็นได้ตั้งแต่เปิดเรื่องว่าครอบครัวของเสี่ยมงคล ซึ่งเป็นครอบครัวคนจีนนั้น นิยมให้ความสำคัญกับผู้ชายมากกว่าผู้หญิง ดังนั้นบทบาทการเป็นหัวหน้าครอบครัวของเสี่ยมงคลจึงเป็นบทบาทที่มองเห็นได้อย่างชัดเจนตามค่านิยมกระแสหลักที่ให้ความสำคัญกับการเป็นผู้นำ (Leadership) ของผู้ชาย

ภาพยนตร์เรื่อง “คนจรฯลฯ” เปิดตัวครอบครัวของเสี่ยมงคล ซึ่งประกอบไปด้วยตัวเสี่ยมงคลเอง, ภรรยาของเขา และลูก ๆ อีกสามคน ได้แก่ ท็อป, เจี๊ยบ และเชอรี่ ในฉากที่ภรรยาของเสี่ยมงคลกำลังเตรียมของที่จะไหว้เจ้าวันตรุษจีนอย่างวุ่นวาย ในขณะที่ตัวเสี่ยมงคลเองกลับนั่งดูโทรทัศน์รอให้ภรรยามาเรียกไปไหว้เจ้า ซึ่งฉากดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นถึงค่านิยมที่ว่าหัวหน้า

ครอบครัวมักเป็นคนที่อภิสิทธิ์เด็ดขาดในครอบครัวอย่างเห็นได้ชัด และยิ่งมองเห็นชัดเจนขึ้น เมื่อเสี่ยมงคล สั่งให้ลูกสาวปรนนิบัติตนด้วยการรินน้ำ และหยิบหนังสือพิมพ์มาส่งให้

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าบทบาทที่เด่นชัดที่สุดของเสี่ยมงคล ก็คือบทบาทของหัวหน้าครอบครัวซึ่งนอกจากจะทำหน้าที่เป็นผู้ปกครองดูแลคนในครอบครัว และเป็นสิทธิ์เสียงเด็ดขาดที่สุดในบ้าน ซึ่งสมาชิกคนอื่น ๆ ต้องยอมรับแล้ว หัวหน้าครอบครัวต้องทำหน้าที่ดูแล และคุ้มครองคนในครอบครัวยามที่มีภัยด้วย ซึ่งในที่นี้ เสี่ยมงคลก็แสดงบทบาทของตนได้อย่างชัดเจน กล่าวคือในฉากที่เขียว และหม่อง คนงานพม่าที่เขาจ้างมาใช้งาน ไม่ยอมทำตามคำสั่ง และมีเรื่องทะเลาะกับลูกชายของเขานั้น เสี่ยมงคลก็รีบตรงเข้ามาจัดการคนงานพม่าทั้งสองทันที หรือในฉากท้าย ๆ เรื่องที่คนงานพม่าทั้งสองแค้นใจที่ถูกไล่ออกจึงตามกลับมาแก้แค้น และพยายามจะฆ่าเสี่ยมงคล และครอบครัว เสี่ยมงคลก็พยายามปกป้องภรรยา และลูก ๆ อย่างสุดความสามารถ ไม่ได้ทิ้งทุกคน และหนีเอาตัวรอดไปเพียงคนเดียว ซึ่งเป็นส่วนที่แสดงให้เห็นว่าเขาได้ทำหน้าที่ได้สมกับการเป็นหัวหน้าครอบครัวอย่างแท้จริง

อย่างไรก็ตาม การเสียท็อป ลูกชาย และเจี๊ยบ ลูกสาวของเสี่ยมงคลในช่วงท้ายเรื่องที่คนงานพม่าทั้งสองคนแอบเข้ามาซ่อนตัวอยู่ในบ้าน เพื่อแก้แค้นนั้น ไม่น่าจะนับเป็นข้อบกพร่องของเสี่ยมงคลในการทำหน้าที่เป็นหัวหน้าครอบครัวแต่อย่างไร ทั้งนี้ เพราะเขาไม่รู้มาก่อนว่าจะเกิดการแก้แค้นขึ้น เขาจึงไม่น่าจะต้องมีส่วนรับผิดชอบต่อการตายของลูกชาย และลูกสาวนั่นเอง

4.8.2 <u>การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “คนจรฯลฯ” โดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์</u>

ในส่วนของการนำเสนอภาพความเป็นชายโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์นั้น คู่ตรงข้ามที่เห็นได้เด่นชัดที่สุดในเรื่องน่าจะเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างเสี่ยมงคล กับเขียว และหม่อง คนงานพม่าทั้งสองคนที่เสี่ยมงคลจ้างไว้นั่นเอง ถึงแม้ว่าลักษณะของคู่ตรงข้ามดังกล่าวนี้จะเป็นลักษณะของคู่ตรงข้ามที่ไม่อาจจะเรียกได้โดยสรุปว่าเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างพระเอกกับผู้ร้ายก็ตาม

ลักษณะที่เห็นได้อย่างเด่นชัดในความขัดแย้งระหว่างเสี่ยมงคล และคนงานชาวพม่าทั้งสองคนนี้ ก็คือความขัดแย้งในแง่ของความแค้น ที่ส่งผลให้เกิดเป็นความรุนแรง การแก้แค้น และความสูญเสียนั่นเอง แต่อย่างไรก็ดี ผู้ที่ได้รับผลกระทบจากการแก้แค้นในครั้งนี้ กลับไม่ใช่ตัวเสี่ย

มงคลโดยตรง แต่กลับเป็นลูก ๆ ของเสี่ยมงคล โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ก็คือ เจี๊ยบ ที่ต้องตกเป็นเหยื่อ (Victim) ของการแก้แค้นด้วยการถูกรุมข่มขืน และฆ่า ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายในบทต่อไป

4.8.3 การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “คนจรฯลฯ” จากกลวิธีในการสร้างตัละคร

ในส่วนของกลวิธีในการสร้างตัวละครนั้น เสี่ยมงคลถูกนำเสนอให้ออกมามีลักษณะตามแบบผู้ชายนักธุรกิจ ซึ่งมีเชื้อสายจีน ที่มีฐานะค่อนข้างดี และในขณะเดียวกัน เนื่องมาจากการที่เขาถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของหัวหน้าครอบครัวอย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เป็นหัวหน้าครอบครัวในครอบครัวชาวจีน ที่นิยมให้ความสำคัญกับผู้ชายมากกว่าผู้หญิงอยู่แล้ว จึงเห็นได้ว่าท่าทางของเขาจึงมีลักษณะของคนที่มีความเป็นผู้นำเต็มตัว มีความเป็นใหญ่ในครอบครัว ดูมีอำนาจ และดูเป็นหัวหน้าครอบครัวที่มีความเด็ดขาดนั่นเอง

อย่างไรก็ตาม ลักษณะการวางอำนาจของเสี่ยมงคล ก็ยังถูกนำเสนอให้ออกมาผ่านการกระทำของเขาต่อคนงานพม่าทั้งสองคนอีกด้วย กล่าวคือ จะเห็นได้ว่าเสี่ยมงคลเคยชินกับลักษณะของการเป็นผู้นำ และความเป็นใหญ่ในครอบครัว ทำให้เขาวางอำนาจ แม้แต่กับคนงาน ซึ่งเมื่อทำอะไรไม่ถูกใจเขาก็จะถูกลงไม้ลงมือ และใช้กำลัง ซึ่งเป็นผลให้เกิดเป็นความคับแค้นใจ และทำให้คนงานพม่าทั้งสองคนคิดที่จะแก้แค้นเขาในที่สุด

จากการวิเคราะห์ความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “คนจรฯลฯ” โดยวิธีการวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence), การนำเสนอโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และกลวิธีในการสร้างตัวละคร สรุปได้ว่าภาพยนตร์ยังคงนำเสนอภาพความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก ที่ให้ความสำคัญกับการมีอำนาจเด็ดขาดและความเป็นผู้นำ (Leadership) และการเป็นหัวหน้าครอบครัวของผู้ชายนั่นเอง

4.9 การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “ล่าระเบิดเมือง”

4.9.1 การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “ล่าระเบิดเมือง” จากความสัมพันธ์ของหน้าที่(Function) ของตัวละครและกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence)

ลักษณะของบทบาทของตัวละคร ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “ล่าระเบิดเมือง” นั้น มีลักษณะที่เป็นไปตามลักษณะของค่านิยมส่วนใหญ่ในสังคม กล่าวคือ ภาพของตัวละครทั้งหมด ทั้งหนุ่ย และก้องนั้น ต่างก็ถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของผู้ชายเข้มแข็ง และมีอำนาจเหนือ (Dominant) หรือมีความเป็นผู้นำ (Leadership) ทั้งสิ้น

ตัวละครหนุ่ยนั้น เป็นตัวอย่างที่ดี ที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะของผู้ชายที่มีอำนาจเหนือ (Dominant) คือมีความแข็งแกร่ง เข้มแข็ง กล้าหาญ และในขณะเดียวกัน อาชีพหน่วยปฏิบัติการพิเศษของกรมตำรวจ ก็ทำให้หนุ่ยสามารถสร้างวีรกรรมแบบวีรบุรุษ (Heroic Deeds) ได้อีกด้วย

นับตั้งแต่ฉากแรกที่เปิดตัวหนุ่ย จะเห็นได้ว่าเขาเป็นเจ้าหน้าที่ของหน่วยปฏิบัติการพิเศษที่มีความสามารถ และการที่เขานำกำลังเข้าจับตัวเล่าซู เจ้าพ่อค้ายาเสพติด ก็ทำให้เขาได้รับการชมเชยและได้เหรียญสามารถเป็นเกียรติให้แก่ตนด้วย

นอกเหนือไปจากความสามารถ ความเข้มแข็ง และกล้าหาญ แบบวีรบุรุษ (Hero) แล้ว หนุ่ยก็เป็นคนที่รักศักดิ์ศรีอีกด้วย ดังเช่นในฉากที่เขาพบความจริงว่าแดน เพื่อนรักที่เป็นเจ้าหน้าที่หน่วยปฏิบัติการพิเศษหักหลังเขา และปรักปรำให้เขากลายเป็นผู้ก่อการร้าย หนุ่ยก็ตัดสินใจที่จะทำทุกวิถีทางที่จะแก้ความผิดให้ตัวเองให้ได้ เพื่อรักษาศักดิ์ศรีของตัวเอง ซึ่งการรักษาศักดิ์ศรีนั้น ก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งของการเป็นผู้ชายที่เข้มแข็ง และมีอำนาจเหนือ (Dominant) นั่นเอง

สำหรับตัวละครก้องนั้น บทบาทที่เห็นได้ชัดเจนมากที่สุดของเขา ก็คือบทบาทของการเป็นหัวหน้าครอบครัว ก้องต้องทำหน้าที่เลี้ยงดูหน่อย น้องสาวคนเดียว ทว่า ก้องมีข้อบกพร่องในการที่เขาต้องทำงานเป็นสายให้กับหน่วยปฏิบัติการพิเศษ ซึ่งดึงเอาเวลาทั้งหมดที่เขาควรจะมีให้กับน้องสาวของเขาไปจนหมด ซึ่งทำให้ก้องไม่สามารถเลี้ยงดูน้องสาวได้อย่างที่ใจเขาต้องการ และในขณะเดียวกัน ก็ทำให้น้องสาวของเขามีท่าทีต่อต้านเขาอยู่กลาย ๆ ในฉากที่ก้องนัดน้องสาวออกมาพบ เพื่อพูดคุยพบปะกันหลังจากที่ไม่ได้เจอกันมานาน นอกจากน้องสาวจะไม่มีท่าทีดีใจที่ได้เจอเขาแล้ว เธอยังพาแฟนหนุ่มของเธอ ซึ่งมีลักษณะไม่เหมือนกับก้องเลยแม้แต่น้อย คือในขณะที่ก้องเป็นหนุ่มนักกีฬา รูปร่างสูงใหญ่สมชายชาตรี แฟนของหน่อย น้องสาวของเขากลับเป็นเด็กหนุ่มท่าทางสำอาง รูปร่างผอมบาง สะโอดสะองแทน และหลังจากที่พูดคุยกันได้ไม่เท่าไร พอก้องพูดผิดหู หน่อยก็ชักสีหน้าใส่เขา และบอกถึงความรู้สึกของเธอที่มีต่อเขาก่อนที่จะเดินหนีไปอย่างไม่พอใจพร้อมกับแฟนหนุ่มของเธอ

หน่อย : อย่างกับพี่ก้องมีเวลาให้หน่อยนักนี่ หน่อยบอกแล้วไงว่าหน่อยไม่อยากอยู่บ้านคนเดียว หน่อยกลัว...

ก้อง : แต่หน่อยก็รู้ว่าพี่ต้องทำงาน

หน่อย : งั้นก็เชิญไปทำงานต่อเถอะ เอาเงินมาด้วย เงินของเดือนนี้หมดแล้ว

ความบกพร่องในการเป็นหัวหน้าครอบครัวของก้อง ส่งผลให้เขารู้สึกผิดต่อน้อง และยิ่งเมื่อหน่อยถูกแดนจับเป็นตัวประกัน เพื่อบีบให้ก้องมอบเอกสารที่เป็นหลักฐานสำคัญในการระบุตัวผู้ที่อยู่เบื้องหลังการก่อวินาศกรรมทั้งหมด ก้องจึงต้องทำทุกวิถีทางที่จะช่วยน้องสาวของเขา เพื่อเป็นการไถ่บาปนั่นเอง

4.9.2 <u>การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “ล่าระเบิดเมือง” โดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์</u>

ในส่วนของการนำเสนอภาพความเป็นชายโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์นั้น ก็เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์เรื่อง “CCJ แสบฟ้าแลบ” และภาพยนตร์แนวบู๊เรื่องอื่น ๆ โครงสร้างหลัก ๆ ของภาพยนตร์เรื่อง “ล่าระเบิดเมือง” นี้ จึงแบ่งขั้วของคู่ตรงข้ามไว้ในลักษณะที่ชัดเจน คือ เป็นลักษณะของขั้วขัดแย้งระหว่างพระเอก กับผู้ร้ายอย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ ในขณะที่พระเอกต้องทำหน้าที่ในการแก้ปัญหา ผู้ร้ายก็จะเป็นคนคอยสร้างปัญหาให้พระเอกต้องตามแก้ไขอีกทีหนึ่ง

ดังเช่น หนุ่ย และก้อง ต้องพยายามแก้ไขปัญหาเรื่องการถูกกล่าวหาว่าเป็นผู้ก่อการร้าย และช่วยเหลือน้องสาวของก้องที่ถูกจับตัวไว้ให้ได้ ในขณะที่แดน ซึ่งเป็นผู้ร้าย ก็จะทำทุกวิถีทางที่จะทำให้หนุ่ย และก้องพลาดท่าเสียที ซึ่งกลายเป็นการตามล่า และการต่อกร หักเหลี่ยมเฉือนคมกันในลักษณะของพระเอกนักแก้ปัญหา-ผู้ร้ายตัวสร้างปัญหานั่นเอง

และดังเช่นที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ลักษณะของความขัดแย้งระหว่างตัวละครเหล่านี้ จะช่วยขับเน้นให้คุณลักษณะแบบพระเอกนักสู้ ซึ่งก็คือลักษณะของพระเอกนักแก้ปัญหา ที่พยายามต่อสู้กับอำนาจผิด ๆ ความเลวร้าย อิทธิพลมืด หรือต่อสู้กับกลุ่มผู้ร้าย มีความโดดเด่น และชัดเจนมากยิ่งขึ้น ยิ่งตัวพระเอกต่อสู้อย่างไม่ลดละเท่าไรนั้น ก็จะทำให้ลักษณะของพระเอกดูเป็นชายชาตินักสู้ ที่กล้าหาญ เข้มแข็ง และไม่ย่อท้อต่อความยากลำบาก เป็นการขับเน้นให้ภาพของพระเอกที่เป็นคนเข้มแข็ง กล้าหาญ และมีอำนาจชัดเจนขึ้นอีกด้วย

ในส่วนของก้อง ซึ่งการตามล่า และตามแก้ปัญหานั้น มีนัยที่เกี่ยวเนื่องกับการไถ่บาปที่เขาทำหน้าที่ผู้ปกครองที่ไม่ดี ดังนั้นยิ่งก้องพยายามที่จะเข้าไปช่วยเหลือน้องสาวมากขึ้นเท่าไร และยิ่งแดนสร้างปัญหาให้ก้องไม่สามารถช่วยน้องสาวได้มากขึ้นตามไปอีกเท่าไร ก็จะยิ่งเป็นการตอกย้ำให้เห็นถึงความพยายามในการที่จะทำหน้าที่หัวหน้าครอบครัวของตนให้สมบูรณ์ของก้องมากยิ่งขึ้น และพร้อม ๆ กันนั้น ก็ดูเหมือนจะตอกย้ำให้เห็นถึงข้อบกพร่องที่ผู้ชายในยุคปัจจุบันไม่สามารถแบกภาระรับไว้อย่างหน้าชื่นตาบานว่าไม่มีปัญหาอีกต่อไปได้อีกด้วย

4.9.3 <u>การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “ล่าระเบิดเมือง” จากกลวิธีในการสร้างตัวละคร</u>

เนื่องจากทั้งหนุ่ย และก้องต่างก็ถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของพระเอกในภาพยนตร์บู๊ ดังนั้น ลักษณะเด่น ๆ ที่เป็นเอกลักษณ์ประจำตัวของพระเอกในภาพยนตร์บู๊ ก็คือ เป็นผู้ชายที่เข้มแข็ง กล้าหาญ มีความสามารถสูง มีความเป็นวีรบุรุษ (Hero) ในขณะเดียวกันก็ประกอบอาชีพเป็นตำรวจ หรือเกี่ยวเนื่องกับตำรวจ (ในกรณีของก้อง ซึ่งเป็นสายให้กับตำรวจ) ซึ่งเป็นอาชีพที่มีส่วนสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของผู้ชายที่เข้มแข็ง กล้าหาญอีกด้วยนั่นเอง

แต่ในขณะที่หนุ่ยนั้น ถูกนำเสนอให้ออกมาเป็นพระเอกเข้มแข็งตลอดเรื่อง ก้องกลับเป็นตัวละครที่สะท้อนให้เห็นถึงภาวะของผู้ชายที่แบกภาระความเข้มแข็ง ความกล้าหาญแบบวีรบุรุษ (Hero) หรือภาวะความเป็นผู้นำ (Leadership) ความเป็นหัวหน้าครอบครัวไม่ไหวอีกต่อไป ซึ่งลักษณะดังกล่าวถูกสะท้อนออกมาในจุดที่เป็นข้อบกพร่องของก้อง ซึ่ง ก็คือความขัดแย้งระหว่างเขากับน้องสาว ที่กำลังอยู่ในช่วงวัยรุ่น และต้องการคนดูแลที่ให้ความรัก และความเข้าใจอย่างแท้จริง ทว่าก้องกลับไม่มีเวลาให้ และทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างเขากับน้องสาวห่างเหินกันไป ดังนั้นนอกเหนือไปจากภาพลักษณ์แบบพระเอกนักบู๊ที่ถูกนำเสนอผ่านรูปร่างกำยำบึกบึน และความกล้าหาญ เข้มแข็งในการต่อสู้กับผู้ร้ายแล้ว ก้องก็มีลักษณะของผู้ชายที่เก็บกด เงียบขรึม และดูเหมือนคนที่เก็บความรู้สึกบางอย่างไว้ในใจด้วย

จากการวิเคราะห์ความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “ล่าระเบิดเมือง” โดยวิธีการวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence), การนำเสนอโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และกลวิธีในการสร้างตัวละคร จึงสรุปได้ว่า ภาพความเป็นชายที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “ล่าระเบิดเมือง” นี้ เป็นลักษณะของภาพความเป็นชายสองรูปแบบ รูปแบบแรก คือเป็นลักษณะของภาพความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก ที่เน้น

ความเข้มแข็ง และความมีอำนาจเหนือ (Dominant) ของผู้ชาย ซึ่งลักษณะดังกล่าวถูกถ่ายทอดผ่านตัวละครหนุ่ยนั่นเอง

ในขณะที่อีกลักษณะหนึ่งนั้น คือภาพความเป็นชายที่ยังคงมีลักษณะเป็นไปตามค่านิยมกระแสหลัก คือยังคงมีลักษณะของความเข้มแข็ง ความมีอำนาจเหนือ (Dominant) และความเป็นผู้นำ (Leadership) อยู่ แต่ในขณะเดียวกัน ภาพที่ถูกนำเสนอออกมาก็ถูกลดทอนลงไปด้วยข้อบกพร่องที่เกิดขึ้นของตัวละคร และทำให้ภาพที่ถูกนำเสนอมานั้น มีลักษณะที่ผิดแผกไปจากค่านิยมกระแสหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ของการสะท้อนให้เห็นถึงความล้มเหลว และความอ่อนไหว ความไม่สามารถที่จะแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ได้อย่างง่ายดายเสมอไป เป็นต้น

4.10 การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก”

4.10.1 การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละครและกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence)

จากการวิเคราะห์ภาพความเป็นชายจากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละครในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” นี้ ผู้วิจัยพบว่าตัวละคร “นายมาก” ซึ่งเป็นตัวละครหลัก ๆ ฝ่ายชายเพียงตัวเดียวของภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น มีลักษณะของบทบาทหน้าที่ ซึ่งสอดคล้อง และเป็นไปตามความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลักเป็นส่วนใหญ่

นายมาก ถูกนำเสนอให้ออกมามีลักษณะของผู้ชายไทย ตามแบบอย่างวิถีชีวิตของคนไทยทั่ว ๆ ไป นั่นก็คือ การให้ความสำคัญกับผู้ชาย ในฐานะ ที่เป็นหัวหน้าครอบครัว ที่มีพันธกิจต้องดูแล และคุ้มครองคนในครอบครัว อาจจะเรียกได้ว่าแทบทุกฉากในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” นี้สะท้อนให้เห็นมุมมองที่บ่งบอกถึงหน้าที่ ซึ่งแตกต่างกันระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงในสังคมไทยอย่างชัดเจน ในขณะที่ฝ่ายชายทำหน้าที่สามี ดูแลครอบครัว และทำหน้าที่เป็นหัวหน้าครอบครัว ฝ่ายหญิงก็มีหน้าที่เป็นภรรยา และเป็นมารดา คอยดูแลปรนนิบัติสามี เลี้ยงดูลูก

ดังนั้น บทบาทหลัก ๆ ของนายมาก ที่ถูกนำเสนอให้เห็นในภาพยนตร์เรื่องนี้ ก็คือ การเป็นหัวหน้าครอบครัว ซึ่งก็มีลักษณะที่เป็นไปตามรูปแบบของความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก ที่ให้ความสำคัญกับผู้ชายที่มีความเป็นผู้นำ (Leadership) ดังคำกล่าวที่ว่า “ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง” ซึ่งนายมากในภาพยนตร์ก็ทำหน้าที่ความเป็นสามี และพ่อของ

ครอบครัวได้อย่างสมบูรณ์ ภาพยนตร์เรื่องนี้เริ่มเรื่องที่นายมากได้แสดงความรับผิดชอบต่อการเป็นลูกผู้ชายเชื้อชาติไทยด้วยการอาสาเข้าร่วมรบกับจีนฮ่อ จนได้รับบาดเจ็บปางตาย แต่หลังจากที่ได้รับการรักษาจากสมเด็จพระพุฒาจารย์โต เขาก็รอดตายอย่างปาฏิหาริย์ และรีบกลับมายังบางพระโขนง เพื่อพบหน้าภรรยา และลูกที่รอคอยเขาอย่างใจจดจ่อ และในขณะเดียวกันก็เป็นการทำให้คำว่าครอบครัวของภรรยาที่รอคอยสามีอยู่ แม้ว่าร่างกายนางจะแตกดับไปแล้ว ชัดเจนขึ้น ซึ่งในกรณีนี้ นนทรีย์ นิมิบุตร (สัมภาษณ์, 7 สิงหาคม พ.ศ. 2543) ได้อธิบายเพิ่มเติมไว้ว่า

"การกลับมาของนายมาก เป็นการเติมเต็มคำว่าครอบครัวของนางนากให้สมบูรณ์ขึ้น จุดมุ่งหมายหลักของผมในการสร้างนางนากเวอร์ชั่นนี้ ก็คือการนำเสนอภาพความจริงของชีวิตนางนากพระโขนง ที่ไม่ยอมไปผุดไปเกิด เพราะเป็นห่วงสามีที่ยังไม่กลับมาจากไปรบ และมีดวงจิตที่ยังคงผูกพันอยู่กับคำว่าครอบครัวที่ยังไม่สมบูรณ์ของตัวเอง"

จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่านายมากถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของผู้ชายรักครอบครัว (Family Man) ภาพนายมากในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงผิดไปจากเรื่องเดิม ๆ ที่เคยถูกสร้างมา หรือที่มีที่มาจากมุขปาฐะที่เล่ากันไปว่าสุดท้าย นายมากก็มีรักใหม่กับสาวน้อยนางหนึ่งในตอนท้ายของเรื่อง ภาพของนายมากในภาพยนตร์ "นางนาก" นี้เป็นภาพของผู้ชายที่มีความรัก และผูกพันกับภรรยาอย่างแน่นแฟ้น และเป็นผู้ชายที่รักครอบครัวอย่างแท้จริง ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ถูกนำมาเล่าตอกย้ำซ้ำไปซ้ำมาแทบจะตลอดทั้งเรื่อง ตลอดเวลาที่นายมากรักษาตัวจากอาการบาดเจ็บ จิตใจของนายมากก็พะวงคิดถึงแต่เมียกับลูก เมื่อกลับมา และพบว่าเมียกับลูกถูกเพื่อน ๆ กล่าวหาว่าเป็นผีเป็นปีศาจ นายมากก็พาลโกรธ และเลิกคบกับเพื่อนมากมาย สุดท้ายถึงแม้จะรู้ความจริงว่าเมีย และลูกได้ตายจากตนไปนานแล้ว นายมากก็ยังทนไม่ได้ที่จะเห็นใครทำร้ายซากศพของเมีย และเมื่อท้ายที่สุด เมื่อหลวงพ่อโตได้มาโปรดสัตว์นางนาก นายมากก็ตัดสินใจบวช เพื่ออุทิศผลบุญให้กับเมีย และลูกอีกด้วย ซึ่งในกรณีความเป็นคนรักครอบครัวของนายมากนี้ นนทรีย์ นิมิบุตร (สัมภาษณ์, 7 สิงหาคม พ.ศ.2543) ได้ให้ความเห็นไว้ว่า

"ผมไม่เชื่อว่าในสังคมนี้จะมีแต่ผู้ชายที่เจ้าชู้ เห็นแก่ตัว และก็ไม่มีความจริงใจ ตัวละครนายมากของผมถึงได้สะท้อนมุมมองในจุดนี้ออกมาว่าจริง ๆ แล้วในสังคม โนโลกใบนี้ มันคงยังต้องมีผู้ชายดี ๆ อยู่บ้างสักคน มันน่าจะยังมีผู้ชายที่รักครอบครัว ทำทุกอย่างให้ครอบครัว ผู้ชายดี ๆ ยังไม่สูญพันธุ์ไปหมดเสียทีเดียวหรอก"

4.10.2 <u>การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” โดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์</u>

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าตัวละครหลัก ๆ ในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” นั้น มีแค่เพียงสองตัว คือตัวละคร “นายมาก” และ “นางนาก” ซึ่งเป็นตัวละครฝ่ายหญิง

ดังนั้น ผู้วิจัยจะอธิปรายผลที่เกิดจากปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครทั้งสองตัวในบทถัดไป

4.10.3 <u>การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” จากกลวิธีในการสร้างตัวละคร</u>

ลักษณะของ “นายมาก” ที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” นี้ เป็นลักษณะของชาวบ้านธรรมดา ที่เป็นคนที่ซื่อตรง สมถะ มีความตรงไปตรงมา และมักจะใช้ชีวิตอยู่กับครอบครัว โดยทำหน้าที่เป็นหัวหน้าครอบครัว เป็นพ่อบ้าน ดูแลปกครองคนในครอบครัว

โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่านายมากในภาพยนตร์เรื่องนี้ เป็นนายมากที่ผ่านการตีความใหม่จากผู้กำกับนนทรีย์ นิมิบุตร ให้มีความเป็นผู้ชายรักครอบครัว (Family Man) ภาพของนายมากที่ถูกนำเสนอออกมาจึงมีลักษณะของผู้ชายที่รัก และผูกพันอยู่กับภรรยาและลูก นอกเหนือไปจากภาพของผู้ชายชาวบ้านที่มีความซื่อตรง สมถะ และรักสงบ

จากการวิเคราะห์ความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” โดยวิธีการวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence), การนำเสนอโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และกลวิธีในการสร้างตัวละคร จึงสรุปได้ว่าภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” นี้ ยังคงมีลักษณะที่สอดคล้องกับความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในประเด็นเรื่องการให้ความสำคัญกับผู้ชายในฐานะหัวหน้าครอบครัว ซึ่งเป็นการตอกย้ำให้เห็นชัดเจนในประเด็นที่เกี่ยวกับค่านิยมในเรื่องผู้ชายต้องมีความเป็นผู้นำ (Leadership) นั่นเอง

4.11 การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “รัก-ออกแบบไม่ได้”

4.11.1 การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “รัก-ออกแบบไม่ได้” จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละครและกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence)

เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” ลักษณะของบทบาทของตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “รัก-ออกแบบไม่ได้” นั้น มีลักษณะที่ผสมผสานกันระหว่างความเป็นผู้ชายตามค่านิยมกระแสหลัก คือ มีความเข้มแข็ง มีเสน่ห์ดึงดูดใจ หรือนิยมการต่อสู้ และใช้กำลัง เป็นต้น แต่ในขณะเดียวกัน ก็มีลักษณะของผู้ชายในยุคใหม่ ที่มีลักษณะ ที่ไม่จำเป็นต้องถูกนำเสนอในแบบผู้ชายเข้มแข็ง หรือผู้ชายแข็งแรง (Macho) แบบเดิม ๆ หากแต่มีส่วนผสมของความเป็นมนุษย์มากขึ้น มีอารมณ์อ่อนไหว และมีปัญหา มีข้อบกพร่องที่ลดทอนความเข้มแข็งที่มีอยู่ได้ ซึ่งลักษณะของผู้ชายในยุคใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น น่าจะมาจากสาเหตุที่ตัวละครฝ่ายชายทั้งสองตัว คือปืน และอาร์ตนั้น ล้วนแล้วแต่เป็นตัวละครที่ศึกษาอยู่ในแวดวงของศิลปะ จึงมีลักษณะของอารมณ์ที่อ่อนไหวง่าย (Sensitive) มากยิ่งขึ้น

แต่อย่างไรก็ดี ตัวละครทั้งสองตัว ก็ไม่ได้ถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของคนที่มีความอ่อนไหว แบบคนอ่อนแอ แบบเดียวกับ”สินสมุทร” ในภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” หรือคนขลาดที่ขาดความมั่นใจในตัวเอง แบบเดียวกับ “จืด” ในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง” แต่อย่างไร หากแต่ถูกนำเสนอให้ออกมาเป็นผู้ชาย ที่มีอารมณ์อ่อนไหวง่าย (Sensitive) แบบผู้ชายอารมณ์ศิลปิน (Artist) ซึ่งมักจะทำอะไรตามใจตัวเอง และบางครั้งการทำตามใจตัวเองมักจะส่งผลผิดพลาดให้กลายเป็นปัญหาที่แก้ไขไม่ได้ เป็นต้น

ตัวละครปืน เป็นตัวละครเด็กหนุ่มอารมณ์ศิลปิน ที่มีความอ่อนไหว และอ่อนโยน ด้วยเพราะปืนเติบโตมาจากครอบครัวที่มีพ่อแม่ ซึ่งมีฐานะค่อนข้างดี ชีวิตของเขาจึงค่อนข้างสุขสบาย และทำให้ปืนมักจะตัดสินใจเรื่องต่าง ๆ ด้วยอารมณ์ของตนเป็นสำคัญ อย่างไรก็ดี ลักษณะที่เป็นข้อดีของปืน ก็คือ การที่เขาเป็นคนแสดงออกอย่างเปิดเผย ซึ่งมาจากการที่เขาเป็นคนมองโลกในแง่ดีนั่นเอง

บทบาทหน้าที่ ที่โดดเด่น และเห็นได้ชัดของปืน ก็คือ ความเป็นคนมีเสน่ห์ดึงดูดใจของปืน ซึ่งทำให้ทั้งฝุ่น และปริม เพื่อนสาวที่เรียนมาในคณะเดียวกันมาตกหลุมรักเขาทั้งสองคน ทว่า

ปืนมีใจให้กับปริมมากกว่า และก็พยายามทุกวิถีทางที่จะแสดงให้ปริมรู้ว่าเขาชอบปริม เช่น การนำดอกไม้มาให้ปริม หรือการแอบขโมยหอมแก้มปริมในระหว่างที่เธอทำงานก้ม ๆ เงย ๆ ระบายสีลงบนตัวเขาให้ฝุ่น อาจจะกล่าวได้ว่าเสน่ห์ดึงดูดใจของปืนนั้น เกือบจะทำให้มิตรภาพระหว่างฝุ่นและปริมต้องขาดสะบั้นลง เนื่องจากปืนพลั้งเผลอไปมีอะไรกับฝุ่นครั้งหนึ่ง ในขณะที่ทั้งคู่ต่างก็เมาแล้วปริมมาเห็นเข้าทำให้เธอตัดสินใจจะเลิกยุ่งกับปืน เพื่อฝุ่น แต่ปืนไม่ยอม และมาดักรอพบปริมจนได้ ในขณะที่ทั้งคู่ต่างก็กำลังแสดงความรู้สึกสะเทือนใจต่อสิ่งที่เกิดขึ้น และปริมพยายามหว่านล้อมให้ปืนยอมรับผิดชอบต่อตัวฝุ่น ฝุ่นก็มาพบเข้าพอดี ทำให้เธอทะเลาะกับปริม และยุติความสัมพันธ์ฉันท์เพื่อนกับปริมไว้แค่นั้น ดังนั้น จึงอาจจะสรุปได้ว่าเสน่ห์ของปืนนั้นเป็นต้นเหตุที่ทำให้มิตรภาพที่ยืนยาวของผู้หญิงสองคนต้องเกือบสะบั้นลงไปในพริบตาก็ได้ ยิ่งเมื่อปืนยังคงลังเล ไม่รู้จะตัดสินใจอย่างไร เนื่องจากเขาเกิดความสับสน รักพี่เสียดายน้องนั้น ก็ยิ่งทำให้สัมพันธภาพของฝุ่น และปริม รวมไปถึงเพื่อนคนอื่น ๆ ในกลุ่มเริ่มสั่นคลอน โดยสาเหตุเพราะความอ่อนไหวแบบศิลปินในจิตใจของปืนนั่นเอง

อย่างไรก็ดี ในตอนสุดท้าย ปืนก็ตัดสินใจแสดงความรับผิดชอบต่อฝุ่น ซึ่งตัดสินใจไปทำแท้ง เพื่อเสียสละปืนให้กับปริม ทำให้ปืนเห็นใจ เข้าใจ และตระหนักในความรักที่ฝุ่นมีต่อเขามากขึ้น เขาจึงยอมรับผิดชอบต่อสิ่งที่เกิดขึ้นกับฝุ่น และยอมคบหากับฝุ่น ซึ่งการตัดสินใจรับผิดชอบของปืนนั้น ก็เป็นการแสดงออกให้เห็นถึงความเป็นลูกผู้ชายของปืนอย่างแท้จริง ถึงแม้ว่าจะเป็นการตัดสินใจที่ช้าจนเกือบสายเกินแก้ก็ตาม ความรับผิดชอบนั้น เป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งของคุณสมบัติความเป็นผู้ชายเข้มแข็ง และมีอำนาจเหนือ (Dominant) นั่นเอง

ส่วนอาร์ตนั้น ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะที่ตรงข้ามกับปืนโดยสิ้นเชิง ในขณะที่ปืนเป็นคนเปิดเผย และมองโลกในแง่ดี อาร์ตกลับเป็นคนที่เงียบขรึม เก็บอารมณ์ และค่อนข้างมองโลกในแง่ร้าย นอกจากนี้ อาร์ตก็ยังเป็นคนที่มักจะสร้างปัญหาให้กับเพื่อน ๆ เสมอด้วยเพราะลักษณะที่เหมือนคนขวางโลกของอาร์ต ซึ่งวนิตตา (2541) ได้ให้คำจำกัดความไว้ว่าตัวละครอาร์ตในภาพยนตร์เรื่องนี้ มีลักษณะแบบตัวละครประเภทต่อต้านวีรบุรุษ (Anti-hero) ซึ่งหมายถึงตัวละคร ที่มีลักษณะในเชิงขัดแย้งกับความเป็นวีรบุรุษ เช่น เป็นคนที่มีปฏิกิริยาต่อต้านสิ่งที่คนในสังคมทั่ว ๆ ไปยึดถือกัน

ตัวละครอาร์ตจึงจัดเป็นตัวละครที่มีลักษณะของตัวละครประเภทต่อต้านวีรบุรุษ (Anti-hero) สังเกตได้จากการที่เขาแสดงท่าทีต่อต้านระบบรุ่นพี่รุ่นน้อง (Seniority) และมองว่าการรับน้องด้วยการให้มาเต้นระบำประหลาด ๆ นั้นเป็นสิ่งที่ไร้สาระอย่างเห็นได้ชัด และด้วยเหตุนี้เอง

อาร์ตจึงกลายเป็นคนที่สร้างปัญหาให้กับเพื่อน ๆ ในกลุ่ม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือชมพู่ ซึ่งถูกจับให้เต้นระบำในกลุ่มเดียวกับอาร์ต

อย่างไรก็ตาม จุดเด่นที่เป็นเสมือนคุณสมบัติที่มาจากภาพความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลักในตัวอาร์ต ก็คือ การที่อาร์ตมักจะแก้ไขปัญหาด้วยการใช้กำลัง หลายต่อหลายครั้ง ที่อาร์ตมักจะแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นกับเขาด้วยการใช้กำลังเข้าตัดสินปัญหา ซึ่งการใช้กำลังตัดสินปัญหานั้น ปราย พันแสง (2542) ได้อธิบายไว้ว่า “ผู้ชายโดยส่วนใหญ่ มักจะไม่ชอบการตกลงกันด้วยคำพูดที่ยืดยาว หรือการต่อปากต่อคำแบบไม่มีที่สิ้นสุด เหมือนที่ผู้หญิงชอบทำ ดังนั้น เมื่อมาถึงขีดสุด สิ่งที่ผู้ชายมักจะทำก็คือการตัดบทด้วยการชกเปรี้ยงเดียวเสยปลายคาง ซึ่งดูเหมือนว่าจะเป็นการหาทางออก และปิดปัญหาได้อย่างมีประสิทธิภาพที่สุดจริง ๆ”

อาร์ตใช้กำลังตัดสินปัญหาหลายต่อหลายครั้ง เช่น ในครั้งที่เขามีปากเสียงกับปริม และฝุ่น และเผลอด่าฝุ่น ทำให้ฝุ่น ซึ่งเป็นลูกคนเดียว ถูกตามใจเสียจนเคยชินโกรธ และพลั้งมือตบหน้าเขาไป สิ่งที่ฝุ่นได้รับ ก็คือ การถูกตบกลับอย่างไม่ทันตั้งตัว

หรือในครั้งที่อาร์ตมีเรื่องทะเลาะกับองอาจ แค่เพียงเพราะเขาอิจฉาที่เห็นปริมกับปืนสนิทสนมกัน เขาจึงเดินหนีออกมา และเตะกระป๋องไปโดนรถองอาจเข้า แต่เมื่อเกิดการต่อปากต่อคำกัน อาร์ตก็ลงไม้ลงมือกับองอาจเป็นการตัดปัญหา ยิ่งไปกว่านั้น เมื่อผู้ปกครองขององอาจตามมาเอาเรื่องอาร์ตที่มหาวิทยาลัย อาร์ตกลับอดไม่ไหว พลั้งมือตบตอบแม่ขององอาจที่ตบหน้าเขาด้วยความโมโห ซึ่งการกระทำครั้งนี้เองที่ทำให้อาร์ตถูกไล่ออกจากมหาวิทยาลัยทันที

และด้วยเพราะอาร์ตเป็นคนที่เงียบ และไม่เปิดเผย แสดงออกแบบปืน เขาจึงไม่กล้าที่จะบอกว่าเขาชอบปริม แบบที่ปืนทำ และทำให้อาร์ตต้องทนเก็บความอิจฉา ความน้อยใจไว้ และในที่สุด เขาก็ตัดสินใจหนีไปเก็บตัวที่อเมริกา เพื่อหลบหนีความชอกช้ำทั้งหมด

4.11.2 <u>การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “รัก-ออกแบบไม่ได้” โดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์</u>

เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์เรื่อง “วัยระเริง” และภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” ภาพยนตร์เรื่อง “รัก-ออกแบบไม่ได้” นี้ ไม่มีตัวละครที่สามารถจะจัดให้อยู่ในกลุ่มผู้ร้ายได้อย่าง

ชัดเจน ดังนั้น ขั้วขัดแย้งที่เกิดจากคู่ตรงข้ามในที่นี้ ก็น่าจะเป็นขั้วขัดแย้งระหว่างปืนกับอาร์ตนั่นเอง

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่าตัวละครทั้งปืน และอาร์ตนั้น ต่างก็เป็นตัวละครที่ผสมผสานความเป็นชายตามแบบค่านิยมกระแสหลัก คือ ความเป็นผู้ชายที่เข้มแข็ง มีความรับผิดชอบ หรือนิยมการใช้กำลัง แต่ในขณะเดียวกัน ตัวละครทั้งสองก็มีลักษณะของความเป็นชายในยุคใหม่ คือมีอารมณ์อ่อนไหว (Sensitive) และมีอารมณ์แบบศิลปิน (Artist) ซึ่งเป็นรายละเอียดที่แตกต่างกันไปในตัวละครทั้งสองตัวอีกทีหนึ่ง

ในขณะที่ปืน เป็นชายหนุ่มอารมณ์อ่อนไหว ที่มีความเปิดเผย สนุกสนาน และมองโลกในแง่ดี อาร์ตกลับตรงกันข้าม เขาเป็นชายหนุ่มที่ค่อนข้างเงียบขรึม เก็บตัว พูดน้อย และมักจะชอบใช้อารมณ์มากกว่าเหตุผลเสมอ ๆ และด้วยลักษณะที่แตกต่างกันของตัวละครทั้งสองตัวนี่เองที่ทำให้เรื่องราวในภาพยนตร์ “รัก-ออกแบบไม่ได้” มีความขัดแย้ง และดำเนินไปได้อย่างน่าสนใจท่ามกลางประเด็นความรักสามเส้า-สี่เส้า ระหว่างตัวละคร ปืน-อาร์ต-ฝุ่น และปริมนั่นเอง

4.11.3 <u>การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “รัก-ออกแบบไม่ได้” จากกลวิธีในการสร้างตัวละคร</u>

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ลักษณะของความแตกต่างระหว่างปืน และอาร์ตนั้นถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของตัวละครอย่างชัดเจน

ปืนถูกนำเสนอให้ออกมามีลักษณะแบบเด็กหนุ่มที่มีความเป็นศิลปิน ไว้ผมยาว ดูเป็นคนที่มีอารมณ์อ่อนไหวในตัวเองสูง และมีอารมณ์สุนทรีย์แบบเด็กหนุ่มช่างฝัน แต่ปืนก็เป็นคนเปิดเผยยิ้มง่าย และเป็นมิตรกับทุกคนได้ง่าย ๆ และเนื่องจากปืนค่อนข้างมีฐานะดี เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของเขาจึงมักเป็นเสื้อยืด กางเกงยีนส์ แต่เป็นเสื้อยืดโปโลที่ดูสุภาพ และมีความเป็นทางการ เป็นต้น

ในขณะที่อาร์ต กลับถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของเด็กหนุ่มผมสั้น แบบสกินเฮด (Skinhead) ซึ่งก็เป็นลักษณะของศิลปินในอีกรูปแบบหนึ่ง อาร์ตเป็นเด็กหนุ่มที่เงียบขรึม ไม่ค่อยพูดแบบเดียวกันกับ “คิง” ในภาพยนตร์เรื่อง “วัยระเริง” ทว่าไม่มีใครเคยล่วงรู้ว่าอาร์ตมีปัญหาอะไร เพราะอาร์ตไม่เคยพูดถึงปัญหาของเขาให้ใครฟัง และด้วยความที่อาร์ตเป็นคนเก็บงำความรู้สึก

นั่นเอง หลาย ๆ ครั้งจึงไม่มีใครรู้ว่าเขาคิดอะไร ดังนั้น การแสดงออกของเขาจึงดูเหมือนจะเป็นไปด้วยความรุนแรง และใช้กำลังเป็นการตัดสินเสมอ ๆ

จากการวิเคราะห์ความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “รัก-ออกแบบไม่ได้” โดยวิธีการวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence), การนำเสนอโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และกลวิธีในการสร้างตัวละคร สรุปได้ว่าลักษณะของภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์เรื่อง “รัก-ออกแบบไม่ได้” นั้น นับได้ว่าเป็นลักษณะของความเป็นชายที่ผสมผสานลักษณะของความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก ที่ให้ความสำคัญกับความเป็นชายที่เน้นที่ความเข้มแข็ง พละกำลัง และความมีอำนาจเหนือ (Dominant) กับภาพความเป็นชายในอีกรูปแบบหนึ่ง ที่สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับความเป็นผู้ชายในสังคมได้อย่างชัดเจน ภาพของผู้ชายที่ถูกนำเสนอออกมาในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น ไม่ได้มีแค่เพียงภาพของผู้ชายในรูปแบบเดิม ๆ หากแต่มีการนำเสนอภาพของผู้ชายที่มีความเป็นชายยุคใหม่ คือมีความอ่อนไหว มีอารมณ์ละเมียดละไมแบบศิลปิน รวมไปถึงมีปัญหาที่ค้างคาใจจนทำให้กลายเป็นคนเงียบขรึม เก็บตัว เป็นต้น

4.12 การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69”

4.12.1 การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละครและกลวิธีในการเล่าเรื่อง หรือดำเนินเรื่อง (Sequence)

ภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” นี้ มีลักษณะที่โดดเด่นเป็นพิเศษแตกต่างไปจากภาพยนตร์เรื่องอื่นตรงจุดที่ภาพยนตร์เรื่องนี้มีตัวละครฝ่ายหญิงเป็นตัวละครหลัก เป็นตัวละครตัวเดียว ที่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง และเป็นตัวดำเนินเรื่องอย่างแท้จริง

ดังนั้น ตัวละครผู้ชายทุกตัวในเรื่อง จึงถูกนำเสนอในลักษณะตัวละครรอง และเป็นตัวละครที่ส่วนใหญ่แล้วมักจะตกเป็นเหยื่อ (Victim) ของตัวละครนำที่เป็นผู้หญิงของเรื่อง ทั้งโดยบังเอิญ และโดยจงใจ

กลุ่มตัวละครผู้ชาย ที่เรียกได้ว่าเป็นตัวละครที่มีปฏิสัมพันธ์กับตัวละคร “ตุ้ม” นางเอกของเรื่อง ก็คือ กลุ่มอันธพาล อันประกอบไปด้วย นายครรชิต เจ้าของค่ายมวย กับลูกน้อง และเสี่ย

โต้ง นักเลงหนุ่มที่เป็นผู้รับเงินค่าล้มมวยจากนายครรชิต กับลูกน้อง อย่างไรก็ดี ตัวละครเหล่านี้ต่างก็มีบทบาทคนละนิดละหน่อยเท่านั้น ซึ่งบทบาทส่วนใหญ่ที่ถูกนำเสนอออกมานั้น ก็เป็นไปตามลักษณะของผู้ชายตามค่านิยมกระแสหลัก คือเป็นผู้ชายที่ดูเข้มแข็ง และมีอำนาจเหนือ (Dominant)

โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ตัวละครนายครรชิต และเสี่ยโต้งนั้น มีลักษณะของบทบาทผู้ทรงอิทธิพลอย่างชัดเจน และเช่นเดียวกัน การที่คู่กรณีทั้งสองต้องมาเกี่ยวข้องกันนั้น ก็เป็นเพราะการทำธุรกิจล้มมวยร่วมกัน ซึ่งกีฬาชกมวยนั้น ก็จัดเป็นกีฬาที่เน้นความรุนแรง และเป็นกีฬาที่ผู้ชายมีส่วนร่วมมากกว่าผู้หญิงนั่นเอง

แต่อย่างไรก็ดี ถึงแม้ว่าบทบาท และลักษณะที่ถูกนำเสนอของตัวละครเหล่านี้ จะมีลักษณะที่สอดคล้องกับความเป็นชายตามกระแสหลักก็ตาม ทว่า การที่ตัวละครถูกกลับบทบาทให้เป็นแค่เพียงตัวประกอบ ที่รายล้อมรอบตัว “ตุ้ม” ตัวละครนำหญิง ที่เป็นตัวดำเนินเรื่องเพียงตัวเดียวนั้น ก็ถือว่าเป็นลักษณะที่แปลก และผิดไปจากเดิมนั่นเอง

4.12.2 <u>การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” โดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์</u>

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่าภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” นี้ มีตัวละครฝ่ายหญิงเป็นตัวละครหลัก เป็นตัวละครตัวเดียว ที่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง และเป็นตัวดำเนินเรื่องอย่างแท้จริง ดังนั้นคู่ตรงข้าม ที่เป็นคู่หลักที่ก่อให้เกิดความขัดแย้งของเรื่องจึงเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างตุ้มกับกลุ่มอันธพาลอันประกอบไปด้วย นายครรชิต เจ้าของค่ายมวย กับลูกน้อง และเสี่ยโต้ง นักเลงหนุ่มที่เป็นผู้รับเงินค่าล้มมวยจากนายครรชิต กับลูกน้อง

ดังนั้น ผู้วิจัยจะอธิปรายผลที่เกิดจากปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครเหล่านี้ในบทถัดไป

4.12.3 <u>การวิเคราะห์ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” จากกลวิธีในการสร้างตัวละคร</u>

ตัวละครชายในภาพยนตร์เรื่องนี้ ถูกแบ่งออกเป็นสองกลุ่ม กลุ่มหนึ่ง คือกลุ่มของนายครรชิต เจ้าของค่ายมวย และกลุ่มของเสี่ยโต้ง นักเลงหนุ่มที่เป็นผู้รับเงินค่าล้มมวยจากนายครรชิต ซึ่งตัวละครทั้งสองกลุ่มนี้ มีลักษณะร่วมที่เหมือนกันเฉพาะกลุ่มอย่างเห็นได้ชัด

ในกลุ่มของนายครรชิต นายครรชิต ซึ่งประกอบอาชีพเป็นเจ้าของค่ายมวย และมีอาชีพเสริมเป็นการลักลอบทำเอกสารทางราชการผิดกฎหมายนั้น เป็นชายหนุ่มผมยาว ท่าทางนิ่ง เหมือนมีอารมณ์ขัน เนื่องจากเขามักจะยื่นลูกอมให้กับคนที่มาพบเสมอ ๆ ไม่ว่าจะเป็นลูกน้อง หรือตุ้มเองตอนที่เธอมาพบเขา เป็นต้น อย่างไรก็ตาม นายครรชิตน่าจะเป็นคนที่มีความเด็ดขาด และน่ากลัวเช่นกัน เพราะเขาอยู่ในแวดวงหมัดมวยมานาน จนน่าจะเรียกได้ว่าเป็นเจ้าพ่อของวงการหมัดมวยก็ได้ จึงอาจจะกล่าวได้ว่านายครรชิตเป็นเจ้าพ่อที่มีอิทธิพลจริง ๆ ซึ่งประโยคที่เขาพูดแสดงเจตคติของตนกับตุ้ม ในตอนที่เธอมาพบเขา เพื่อขอให้เขาทำพาสปอร์ตปลอมให้เธอ ก็แสดงให้เห็นความเป็นนักเลงแท้ของครรชิตอย่างชัดเจน

ครรชิต : ผมไม่เคยเคารพกฎหมาย เพราะผมเห็นว่ากฎหมายไม่มีประโยชน์อะไรที่ต้องเคารพ แต่สิ่งหนึ่งที่ผมเคารพ ก็คือคำพูด และศักดิ์ศรีของตัวผมเอง

ส่วนลูกน้องของนายครรชิตนั้น ทุกคนมีลักษณะที่เหมือน ๆ กัน คือมีรูปร่างบึกบึนแบบนักมวย มีท่าทางเป็นนักเลง และในขณะเดียวกัน ทุกคนต่างก็ใส่ชุดวอร์ม ที่ปักลายที่เสื้อข้างหลังว่า “ครรชิต มวยไทย” เหมือนกันหมด

สำหรับเสี่ยโต้งนั้น ในช่วงต้น ทุกฉากที่เขาปรากฏตัว คนดูจะมองไม่เห็นหน้าเขา จะเห็นแค่เพียงริมฝีปาก หรือจมูกเท่านั้น ก่อนที่จะเปิดเผยในช่วงท้ายว่าเสี่ยโต้ง ก็คือเจ้าของบริษัทเงินทุนที่ตุ้มถูกไล่ออกมาในตอนต้นเรื่องนั่นเอง ซึ่งการเปิดเผยในครั้งนี้ เป็นส่วนที่แสดงให้เห็นว่าเสี่ยโต้งมีธุรกิจบริษัทเงินทุนบังหน้า ในขณะที่ตัวเองก็หาเงินรายได้เสริมด้วยการเล่นพนันมวยนั่นเอง

ลักษณะของเสี่ยโต้งนั้น ก็คือลักษณะของนักธุรกิจ ที่มีท่าทีนิ่ง พูดจาด้วยน้ำเสียงห้าวแบบมีอำนาจ เหมือนนักเลงที่ทรงอิทธิพลทั้งหลาย และมักปรากฏกายพร้อมกับบุหรี่ในมือเสมอ ๆ (ยกเว้นแค่เพียงฉากแรกที่เขาปรากฏตัวในฐานะเจ้าของบริษัทเงินทุน)

ส่วนลูกน้องของเสี่ยโต้งนั้น มีลักษณะเหมือนคนขับรถ ผสมกับบอดี้การ์ดส่วนตัว กล่าวคือทั้งหมดจะใส่ชุดราชปะแตนสีกรมท่า และใส่แว่นตาดำเหมือนกันหมดทั้งสองคน

จากการวิเคราะห์ความเป็นชายในภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” โดยวิธีการวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence), การนำเสนอโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และกลวิธีในการสร้างตัวละคร สรุปได้ว่า ถึงแม้ว่าภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์เรื่องนี้ จะยังคงเป็นภาพความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลักก็ตาม แต่การที่ตัวละครผู้ชายส่วนใหญ่ถูกกลับบทบาทให้เป็นตัวรอง และถูกกระทำโดยตัวละครหลักที่เป็นตัวละครผู้หญิงนั้น จึงอาจจะกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” นี้สามารถจัดให้เป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอภาพความเป็นชายที่ไม่จำเป็นต้องเป็นผู้นำ เป็นตัวเด่นเสมอไป หากแต่สามารถเป็นตัวรอง เป็นตัวสมทบที่มีบทบาทน้อยกว่าตัวละครผู้หญิงได้เช่นกัน

<u>สรุปภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทย</u>

จากการวิเคราะห์กระบวนการนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทย ผู้วิจัยพบว่าภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทยนั้น มีรูปแบบ (Pattern) ที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น กล่าวคือ ภาพความเป็นชาย ไม่ได้ถูกจำกัดอยู่แค่เพียงการนำเสนอภาพของผู้ชายที่เป็นลักษณะแบบตายตัว (Stereotypic Traits) ทั่ว ๆ ไปของผู้ชาย ซึ่งเป็นค่านิยมกระแสหลัก ที่ถูกปลูกฝังกันมาอยู่แล้วในสังคม เช่น ผู้ชายต้องเข้มแข็ง, ผู้ชายต้องเป็นผู้นำ เป็นต้น เท่านั้น หากแต่มีการผสมผสานลักษณะของผู้ชายตามค่านิยมกระแสหลัก กับลักษณะของผู้ชายแบบใหม่ ทำให้ภาพที่ถูกนำเสนอออกมาในภาพยนตร์ มีความหลากหลาย มีมิติ และดูมีความเป็นคนสมจริงสมจังมากยิ่งขึ้น

แต่เดิมนั้น ค่านิยมในสังคม ซึ่งเป็นสังคมที่ถืออำนาจผู้ชายเป็นใหญ่ (Patriarchal) มักจะให้ความสำคัญกับคุณสมบัติอันเป็นคุณสมบัติหลัก ๆ ที่ประกอบกันขึ้นเป็นผู้ชาย เช่น การเป็นคนเข้มแข็ง มีอำนาจ (Power) ซึ่งเป็นส่วนในการช่วยตอกย้ำให้เห็นถึงค่านิยมที่ยึดถือคุณค่าของอำนาจและการใช้อำนาจเหนือ (Power and Dominant) ของผู้ชาย หรือการเป็นผู้นำ (Leadership) ที่เป็นคุณสมบัติที่ขาดไม่ได้ของผู้ชายที่มักจะถูกมองว่าต้องทำหน้าที่เป็นหัวหน้าครอบครัว หรือเป็น

ผู้ปกครองนั่นเอง ซึ่งคุณสมบัติดังกล่าวนั้น มักจะถูกนำเสนอออกมาในรูปแบบที่เป็นรูปแบบเบ็ดเสร็จ คือภาพของผู้ชายที่แข็งแกร่ง (Macho) ที่มีความเข้มแข็ง บึกบึน มีความเป็นผู้นำ และสามารถแก้ปัญหาต่าง ๆ ได้ทุกอย่าง เท่านั้น

ในขณะที่ ภาพของผู้ชายแบบใหม่ หรือผู้ชายในยุคใหม่นั้น ประชา สุวีรานนท์ (2541) ได้อธิบายว่าเป็นลักษณะการนำเสนอภาพของผู้ชายที่มีความเป็นมนุษย์ และมีความสมจริงสมจังมากยิ่งขึ้นกว่าภาพของผู้ชายแบบก่อน ที่มักจะถูกนำเสนอออกมาในรูปแบบของผู้ชาย ที่เน้นแต่ความเป็นผู้ชายที่แข็งแกร่ง (Macho) เท่านั้น

ภาพของผู้ชายยุคใหม่ จึงมักจะนำเสนอภาพของผู้ชายที่พร้อมจะทำความเข้าใจกับสถานะของตนเอง และคนอื่น ๆ ดังนั้น ภาพที่ปรากฏจึงไม่ใช่ภาพผู้ชายที่เข้มแข็ง มีอำนาจ หรือเก่งแต่อย่างเดียว หากแต่อาจจะเป็นผู้ชายที่มีอารมณ์ ความรู้สึกอ่อนไหว อ่อนโยน มีปัญหา มีข้อบกพร่อง และเป็นผู้ชายที่พร้อมที่จะร้องไห้ได้ ถ้าหากเกิดอารมณ์ หรือความรู้สึกสะเทือนใจ

ภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2541-2542 นั้น สรุปออกมาได้ ดังต่อไปนี้

1. <u>ภาพของผู้ชายแบบเก่า</u> ลักษณะของผู้ชายในลักษณะนี้ ก็คือ ผู้ชายที่ถูกนำเสนอในลักษณะแบบตายตัว (Stereotypic Traits) ที่เป็นไปตามค่านิยมกระแสหลักของสังคม ดังนั้น ภาพที่ถูกนำเสนอออกมาจึงยังคงเป็นภาพลักษณ์แบบผู้ชายที่แข็งแกร่ง (Macho) มีความเข้มแข็ง กล้าหาญ เป็นวีรบุรุษ (Hero) รักศักดิ์ศรี รักการต่อสู้ การผจญภัย มีความรับผิดชอบ และในขณะเดียวกัน ก็มีความเป็นผู้นำ ที่พร้อมจะแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ลักษณะดังที่ได้กล่าวไปข้างต้นนี้ เป็นผลสืบเนื่องจากค่านิยมของสังคม ที่ถืออำนาจผู้ชายเป็นใหญ่ (Patriarchal) ซึ่งก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าสังคมไทยนั้น ยังคงมีลักษณะของความเป็นสังคมที่ถืออำนาจผู้ชายเป็นใหญ่ (Patriarchal) อยู่ ดังนั้น จึงไม่ใช่เรื่องน่าแปลกใจ ที่มีตัวละครในภาพยนตร์ไทย ซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่าง หลาย ๆ เรื่อง ยังคงมีลักษณะที่เป็นไปตามลักษณะแบบตายตัว (Stereotypic Traits) เช่น ตัวละคร “หมวดเจมส์” ในภาพยนตร์เรื่อง CCJ แสบฟ้าแลบ, “ผู้กองยิ่ง” และ “เสือยอด” ในภาพยนตร์เรื่อง “เสือ โจรพันธุ์เสือ”, “ป้องเขต” และ ”ไตรศูรย์” ในภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต”, “เสี่ยมงคล” ในภาพยนตร์เรื่อง “คนจรฯลฯ”, “หนุ่ย” ในภาพยนตร์เรื่อง “ล่าระเบิดเมือง” และ “นายมาก” ในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” เป็นต้น

2. <u>ภาพของผู้ชายแบบใหม่</u> ดังที่ได้อธิบายไปบ้างแล้วข้างต้นว่าลักษณะของผู้ชายแบบใหม่นั้น ก็คือ ผู้ชาย ที่พร้อมจะทำความเข้าใจกับสถานะของตนเอง และคนอื่น ๆ และด้วยลักษณะนิสัยเช่นนี้เอง ที่ทำให้ผู้ชายแบบใหม่ เป็นผู้ชาย ที่ดูมีความเป็นคนสมจริงสมจังมากยิ่งขึ้น ดูมีด้านที่มีความอ่อนไหว และอ่อนโยนมากขึ้น ไม่ใช่เต็มไปด้วยลักษณะที่เข้มแข็ง แข็งแกร่งจนกลายเป็นดูเหมือนแข็งกระด้าง ขาดอารมณ์ละมุนละไม ซึ่งลักษณะของผู้ชายยุคใหม่ที่ผู้วิจัยพบในการวิจัยชิ้นนี้ ยังสามารถแบ่งออกได้เป็นสองรูปแบบ ได้แก่

2.1 <u>ภาพของผู้ชายแบบผสม</u> ซึ่งเกิดจากการผสมผสานระหว่างภาพความเป็นชายจากค่านิยมตามกระแสหลัก กับภาพความเป็นชายแบบใหม่ ที่มีความละเอียดอ่อน มีอารมณ์อ่อนไหว ซึ่งทำให้เกิดเป็นภาพของผู้ชายที่ยังคงมีความเป็นผู้ชายตามกระแสหลักอยู่ในระดับหนึ่ง หากแต่ในขณะเดียวกัน ก็มีความอ่อนโยน มีความละเอียดอ่อนมากขึ้น ทำให้ดูมีความเป็นคนสมจริงสมจังมากยิ่งขึ้น เช่น ตัวละคร “ชายแดน” และ “กุศลสร้าง” ในภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต”, “ชีวิต” ในภาพยนตร์เรื่อง “สวัสดีบ้านนอก” และ “ปืน” กับ “อาร์ต” ในภาพยนตร์เรื่อง “รัก-ออกแบบไม่ได้” เป็นต้น จะเห็นได้ว่าตัวละครเหล่านี้ มักจะมีลักษณะที่ถูกนำเสนอออกมาในรูปแบบที่แตกต่างไปจากภาพของความเป็นชายในรูปแบบเดิม ๆ ที่เน้นแต่ความเข้มแข็ง แข็งแกร่ง ความมีอำนาจ และความเป็นผู้นำ จนทำให้ดูตัวละครขาดชีวิตจิตใจ การผสมผสานรูปแบบความเป็นชายตามกระแสนิยมกับความเป็นชายแบบใหม่ จะทำให้ภาพที่ถูกนำเสนอออกมานั้น เป็นภาพของผู้ชายที่มีความเป็นชายยุคใหม่ ที่มีความอ่อนไหว มีอารมณ์ละเมียดละไม และดูมีมิติ จับต้อง และทำความเข้าใจได้มากยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ ภาพของผู้ชายแบบผสม ก็ยังอาจจะถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของภาพของผู้ชายที่มีลักษณะสอดคล้องกับค่านิยมตามกระแสหลักของสังคม เช่นผู้ชายต้องมีอำนาจเหนือ (Dominant) หรือผู้ชายต้องมีความเป็นผู้นำ (Leadership) ทว่าภาพที่ถูกนำเสนอออกมา ก็ถูกลดทอนลงไปด้วยข้อบกพร่องที่เกิดขึ้นของตัวละคร ที่สะท้อนให้เห็นว่าความแข็งแกร่ง ความกล้าหาญ ความเข้มแข็ง ความเป็นวีรบุรุษ (Hero) หรือความเป็นผู้นำ (Leadership) นั้น ไม่สามารถช่วยแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นกับตัวละครได้แต่อย่างไร ในทำนองเดียวกัน สิ่งต่าง ๆ เหล่านั้น อาจจะเป็นภาระที่ตัวละครต้องทนแบกรับเอาไว้ เนื่องจากความคาดหมายของสังคม เป็นต้น ตัวละครที่อยู่ในลักษณะแบบนี้ จึงมักเป็นตัวละครที่ภายนอก ก็ดูเป็นคนที่เข้มแข็ง มีความเป็นผู้นำ และมีลักษณะที่เป็นไปตามค่านิยมกระแสหลักของสังคม ทว่า ในขณะเดียวกัน ตัวละครเหล่านั้นต่างก็มีปัญหาที่สะสมอยู่ ซึ่งเป็นตัวลดทอนความเข้มแข็ง หรือความเป็นผู้นำที่มีอยู่ให้ด้อยค่าลงไปอย่างเห็นได้ชัด ดังที่อาจจะกล่าวโดยสรุปได้สั้น ๆ ว่า “ถึงจะเก่งแค่ไหน จะเข้มแข็งมากเท่าไร ก็ไม่

สามารถเอาชนะ หรือแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นกับตนได้" นั่นเอง เช่น ตัวละคร "คิง" ในภาพยนตร์เรื่อง "วัยระเริง", "ต้น" และ "มาร์ค" ในภาพยนตร์เรื่อง "CCJ แสบฟ้าแลบ", "เสือใบ" ในภาพยนตร์เรื่อง "เสือ โจรพันธุ์เสือ", "กำนันอาชีพ" ในภาพยนตร์เรื่อง "สวัสดีบ้านนอก" และ "ก้อง" ในภาพยนตร์เรื่อง "ล่าระเบิดเมือง" เป็นต้น

2.2 <u>ภาพของผู้ชายอ่อนแอ</u> ซึ่งนำเสนอลักษณะของผู้ชาย ที่อยู่ในทางตรงกันข้ามกับความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก ซึ่งจัดได้ว่าเป็นภาพความเป็นชายในอีกรูปแบบหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลง ที่เกิดขึ้นกับความเป็นผู้ชายในสังคม กล่าวคือ ถึงแม้ว่าผู้ชายในสังคมทุกคนจะมีแม่แบบ มีค่านิยมกระแสหลักของความเป็นชาย ที่ควรยึดถือปฏิบัติ แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าผู้ชายทุกคนจะต้องมีลักษณะแบบนั้นเสมอไป ตัวละครที่อยู่ในลักษณะของการนำเสนอรูปแบบนี้ จึงมักจะเป็นตัวละครที่อ่อนแอ ขี้ขลาด ซึ่งสะท้อนให้เห็นภาพในมุมกลับของความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลักโดยสิ้นเชิงนั่นเอง

อย่างไรก็ตามภาพของผู้ชายในลักษณะนี้ ในอีกนัยหนึ่ง อาจจะแฝงความหมายในลักษณะที่มุ่งสะท้อนให้เห็นว่าค่านิยมกระแสหลักของสังคมนั้น ยังคงให้ความสำคัญกับผู้ชายที่เข้มแข็ง ส่วนผู้ชายที่ไม่เข้มแข็งนั้น ก็มักจะตกเป็นเหยื่อของการถูกรังแกอีกด้วย เป็นต้น

ความคิดดังกล่าว สอดคล้องกับที่รวีวรรณ ประกอบผล (2535) ได้อธิบายไว้ว่า สื่อมวลชนจะทำหน้าที่สะท้อนภาพความเป็นชาย ที่สังคมได้เป็นผู้กำหนดสร้าง ผ่านสื่อในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อเสนอให้คนในสังคมได้รับรู้ และนำไปใช้เป็นเสมือนต้นแบบ

ดังนั้น คุณลักษณะของผู้ชายที่ถูกสะท้อนผ่านตัวละครในภาพยนตร์นั้น จึงมีส่วนในการสะท้อนให้เห็นถึงทัศนคติ และค่านิยมของคนในสังคมไทยว่าคนไทยโดยส่วนใหญ่ยังคงเชื่อมั่นและยึดถือค่านิยมความเป็นชายตามทัศนคติเดิมที่ว่าผู้ชายจะต้องเป็นคนเข้มแข็ง และกล้าหาญ อีกนัยหนึ่ง ก็คือ สังคมไทยยังคงให้ความสำคัญกับค่านิยมที่ให้ความสำคัญกับความเป็นชายในประเด็นของอำนาจ และการใช้อำนาจเหนือ (Power and Domination) ที่กล่าวถึงความเป็นผู้นำ (Leadersdhip) และมีอำนาจเหนือ (Dominant) ซึ่งเป็นการให้คุณค่าความเป็นชายตามกระแสหลักของสังคมทั่วไปนั่นเอง ดังนั้น จึงได้เกิดภาพของผู้ชายที่มีลักษณะตรงกันข้ามกับภาพความเป็นชายกระแสหลักโดยสิ้นเชิง เพื่อช่วยตอกย้ำ และมุ่งสะท้อนให้เห็นว่าแท้ที่จริงแล้ว ผู้ชายที่แท้จริงควรจะมีลักษณะเช่นไร นั่นเอง

ตัวละครที่ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะนี้ จึงมีจำนวนค่อนข้างน้อย และบางตัวละครก็สามารถพลิกกลับบทบาทกลับไปเป็นผู้ชายตามกระแสหลัก หรือมีแนวโน้มที่จะกลับไปเป็นผู้ชายแบบที่สังคมต้องการให้เป็นได้อีกด้วย เช่น ตัวละคร “จืด” ในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง” ซึ่งท้ายที่สุดก็สามารถพลิกกลับบทบาท กลับไปเป็นผู้ชายตามกระแสหลักได้สำเร็จในระดับหนึ่ง, “สินสมุทร” ในภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” และ “กลุ่มอันธพาล” ในภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” ซึ่งประกอบไปด้วย นายครรชิต กับลูกน้อง และเสี่ยโต้ง กับลูกน้อง เป็นต้น ซึ่งตัวละครในชุดหลังนั้น สาเหตุที่ถูกนำมาจัดให้เข้าพวกไว้ในกลุ่มผู้ชายลักษณะนี้ เป็นเพราะว่าตัวละครทั้งหมดต่างก็ถูกพลิกบทบาทกลับไปเป็นผู้ถูกกระทำตลอดเรื่องนั่นเอง

นอกเหนือไปจากภาพ ”ความเป็นชาย” ที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทยแล้ว งานวิจัยเรื่องการนำเสนอภาพ “ความเป็นชาย“ ในภาพยนตร์ไทย ระหว่างปี พศ. 2541-2542 นี้ ไม่ได้มุ่งหาผลสรุปอยู่ที่ประเด็นที่ความเป็นชายที่พบในภาพยนตร์ สอดคล้อง หรือแตกต่างอย่างไร กับความเป็นชายในปริบทสังคมไทย แต่มองภาพรวมต่อเนื่องไปว่า ความเป็นชายที่พบจากงานวิจัยชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ต่อความเป็นหญิงในสังคมไทยอย่างไร ซึ่งทั้งนี้ “ความเป็นหญิง“ ในสังคมไทย จะพิจารณาจาก ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์ที่เลือกมาเป็นกลุ่มตัวอย่างในการวิเคราะห์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นดังกล่าวเป็นสำคัญ

ในบทต่อไป ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง เพื่อทำความเข้าใจกับโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นชาย และความเป็นหญิง รวมไปถึงผู้ชาย และผู้หญิงในสังคมไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5
การวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในภาพยนตร์ไทย

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วในบทที่ 4 ว่าจุดประสงค์ของการวิจัยเรื่อง “การนำเสนอภาพ “ความเป็นชาย” ในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ.2541-2542” คือการวิเคราะห์ ทำความเข้าใจกับภาพ “ความเป็นชาย” ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทย และรวมไปถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิง ซึ่งพิจารณาได้จากปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างดังกล่าว

ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ และอภิปรายผลการวิจัยในส่วนของภาพ “ความเป็นชาย” ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยไปแล้วในบทที่ 4

ดังนั้น ในบทนี้ ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงจากภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ซึ่งผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์เรื่องต่าง ๆ ดังกล่าว โดยอาศัย ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร (Interaction) เป็นหน่วยการวิเคราะห์ที่สำคัญ

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วในบทที่ 4 นอกเหนือไปจากการศึกษา และวิเคราะห์ตัวละครชายจากภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างทุกเรื่อง เพื่อตีความ และหาความหมายของภาพ “ความเป็นชาย” ที่ปรากฏผ่านตัวละครเหล่านั้นแล้ว ผู้วิจัยก็จะทำการศึกษา และวิเคราะห์ตัวละครหญิงจากภาพยนตร์เรื่องเดียวกันด้วย เพื่อที่จะได้ทำความเข้าใจกับโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์ ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าน่าจะมีส่วนสอดคล้อง เชื่อมโยง หรือแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในสังคมได้ส่วนหนึ่ง โดยผู้วิจัยได้ใช้เกณฑ์ในการคัดเลือกตัวละคร ที่ผู้วิจัยจะให้ความสำคัญ และเลือกมาเป็นตัวละครหลักในการวิเคราะห์ เป็นเกณฑ์เดียวกันกับเกณฑ์ที่ผู้วิจัยใช้คัดเลือกตัวละครฝ่ายชาย นั่นคือ ผู้วิจัยจะให้ความสำคัญกับตัวละครฝ่ายหญิงที่เป็นตัวละครสำคัญ ๆ ในเรื่อง เช่น ตัวละครฝ่ายหญิงที่เป็นนางเอก, ตัวละครฝ่ายหญิงที่เป็นนางรอง, ตัวละครฝ่ายหญิงที่เป็นนางอิจฉา หรือตัวละครฝ่ายหญิงที่เป็นตัวดำเนินเรื่อง (ซึ่งจะปรากฏเฉพาะแค่ในภาพยนตร์บางเรื่อง เช่น วัยระเริง เป็นต้น) ดังที่จะจำแนกให้เห็นจากตาราง ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 5.1 ตารางจำแนกคู่ปฏิสัมพันธ์จากตัวละครที่เลือกศึกษาในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง

ภาพยนตร์	คู่ปฏิสัมพันธ์
วัยระเริง	คิง-ครูบุญรอด* คิง-มิ้ง*
CCJ แสบฟ้าแลบ	เจมส์-ปลาย* เจมส์-แครอล* มาร์ค-จีจี้
เสือ โจรพันธุ์เสือ	เสือใบ-พิไลวรรณ* เสือยอด-บุหรง ผู้กองยิ่ง-ภรรยาของผู้กองยิ่ง
ฟ้า	ริค-ฟ้า* ริค-สารวัตร ธานินทร์-สารวัตร จ๊ะ-ฟ้า
กล่อง	จืด-น้อย*
303 กลัว/กล้า/อาฆาต	ชายแดน-น้ำแข็ง* กุศลสร้าง-น้ำแข็ง* ไตรศูรย์-น้ำแข็ง* สินสมุทร-น้ำแข็ง*
สวัสดีบ้านนอก	กำนันอาชีพ-ภรรยาของกำนันอาชีพ กำนันอาชีพ-เอื้อย* กำนันอาชีพ-อ้าย* ชีวิต-เอื้อย* แดง-เอื้อย นัท-อ้าย
คนจรฯลฯ	เสี่ยมงคล-ภรรยาของเสี่ยมงคล* เสี่ยมงคล-เชอรี่* เสี่ยมงคล-เจี๊ยบ* ท็อป-เจี๊ยบ หม่อง, เขียว-เชอรี่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพยนตร์	คู่ปฏิสัมพันธ์
ล่าระเบิดเมือง	หนุ่ย-จ๋อม* ก้อง-หน่อย แดน-จ๋อม, หน่อย
นางนาก	นายมาก-นางนาก*
รัก-ออกแบบไม่ได้	ปืน-ปริม* ปืน-ฝุ่น อาร์ท-ปริม
เรื่องตลก 69	ตุ้ม-กลุ่มอันธพาล* ตุ้ม-นายตำรวจ ต่อ-จิ๋ม

<u>หมายเหตุ</u> ตัวละครคู่ที่มีเครื่องหมายดอกจัน (*) คือตัวละครที่เป็นตัวละครหลักในภาพยนตร์

ในการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในภาพยนตร์ไทยนั้น ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิง (Interaction) ในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง เพื่อที่จะทำความเข้าใจกับโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครดังกล่าว

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่าเกณฑ์หลัก ๆ ในการคัดเลือกคู่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครนั้น ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับตัวละครที่เป็นตัวละครหลัก ๆ ก่อน เช่น ตัวละครฝ่ายชาย และหญิงที่เป็นพระเอก และนางเอก, ตัวละครฝ่ายชาย และหญิงที่เป็นพระรอง และนางรอง, ตัวละครฝ่ายชาย และหญิงที่เป็นผู้ร้าย และนางอิจฉา หรือตัวละครฝ่ายชาย และหญิงตัวอื่น ๆ ซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวดำเนินเรื่อง (ซึ่งจะปรากฏเฉพาะแค่ในภาพยนตร์บางเรื่องเท่านั้น เช่น ตัวละคร ครูบุญรอดในวัยระเริง หรือตุ้ม ในเรื่องตลก 69 เป็นต้น) ทั้งนี้ ก็เพราะตัวละครหลัก ๆ มักจะเป็นตัวกำหนดโครงสร้างของเรื่องราว ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ และยังเป็นตัวละครที่ทำหน้าที่กระทำกิริยาหลัก ๆ (Main Action) ที่เกิดขึ้นในเรื่องอีกด้วย อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยก็ไม่ได้ละเลยตัวละครประกอบอื่น ๆ ซึ่งถ้าหากตัวละครดังกล่าวมีบทบาทที่ส่งเสริม หรือแสดงให้เห็นภาพ และปฏิสัมพันธ์ระหว่างชายและหญิงที่ชัดเจน ผู้วิจัยก็จะหยิบยกมาเป็นตัวอย่างในการอธิบายเสริม เป็นกรณีไป

ผลการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครที่เป็นคู่ปฏิสัมพันธ์จากภาพยนตร์ที่เลือกศึกษา มีดังนี้

<u>วัยระเริง</u>

1. คิง-ครูบุญรอด ผู้วิจัยพบว่าความสัมพันธ์ระหว่างคิง และครูบุญรอดนั้น เป็นไปในลักษณะของเด็กกับผู้ใหญ่ หรืออีกนัยหนึ่งก็คือผู้น้อยกับผู้อาวุโส ถึงแม้ว่าแรกทีเดียวนั้น คิงจะมีท่าทีที่ไม่เป็นมิตรต่อครูบุญรอดเท่าไรนัก แต่เมื่อได้พิสูจน์ว่าครูบุญรอดเป็นคนดี เชื่อถือได้ คิงก็ยอมจำนนเชื่อถือ และไว้ใจครูบุญรอด

เนื่องจากภาพยนตร์เรื่อง “วัยระเริง” นี้ เป็นภาพยนตร์ที่มุ่งสะท้อนให้เห็นคุณค่า และความสำคัญของครู โครงเรื่องหลัก ๆ จึงผูกติดอยู่กับตัวละคร “ครูบุญรอด” ซึ่งจัดได้ว่าเป็นตัวละครที่ทำหน้าที่เป็นตัวดำเนินเรื่อง

ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้น ระหว่างคิง (ตัวละครเอกฝ่ายชาย หรือพระเอก ซึ่งเป็นตัวละครที่มีปฏิสัมพันธ์กับครูบุญรอดมากที่สุด) เป็นความสัมพันธ์ที่เริ่มต้นจากการเป็นศัตรู เป็นคนที่ยืนอยู่คนละฝั่งของความคิด ส่วนหนึ่งนั้นมาจากการที่คิงเป็นเด็กที่มีปัญหา และพยายามเรียกร้องความสนใจด้วยการใช้ความรุนแรง จนกลายเป็นอันธพาล และถูกจับเข้าสถานกักกัน เมื่อครูบุญรอดรับปากกับอาจารย์ใหญ่ของโรงเรียนว่าเธอจะเป็นคนที่อบรม และขัดเกลาให้เด็กที่ถูกตราหน้าว่าเป็นเด็กมีปัญหาเหล่านี้กลายเป็นเด็กดี เป็นคนดีของสังคมให้ได้ เธอจึงไปรับตัวคิง และเพื่อน ๆ มาจากสถานกักกัน เพื่อสอนหนังสือ และอบรมให้เป็นคนดี

วันแรกที่ครูบุญรอดเข้าสอน คิงและเพื่อน ๆ ต่างก็พากันพูดคุย และล้อเลียนครูบุญรอดอย่างสนุกสนาน โดยไม่สนใจว่าเธอจะคิดอย่างไร และในวันต่อ ๆ มา คิงก็ยังนำเพื่อน ๆ แอบออกไปเที่ยวเตร่ตอนกลางคืน และถูกจับเข้าคุก ครูบุญรอดก็เป็นคนไปประกันตัวทุกคนออกมา แม้ว่าเธอจะถูกเพื่อนร่วมงานหัวเราะเยาะว่าเธอหาเรื่องใส่ตัวเธอก็ไม่สนใจ

ในฉากต่อ ๆ ไป ซึ่งความสัมพันธ์ของทั้งคู่เริ่มดีขึ้น เมื่อครูบุญรอดแสดงออกอย่างชัดเจนว่าเธอเป็นห่วงคิง และเพื่อน ๆ ด้วยการพยายามจะฝ่าวงล้อมของตำรวจ และเพื่อน ๆ เข้าไปช่วยคิงที่วิ่งเข้าไปช่วยเด็กเล็กคนหนึ่งที่ติดอยู่ในตึกที่ไฟไหม้ และหลังจากเหตุการณ์นี้เอง ที่คิงเริ่มรู้สึกดี และยอมรับนับถือครูบุญรอดมากยิ่งขึ้น เขายอมเข้ามาปรึกษาปัญหาเรื่องความขัดแย้งระหว่างเขากับพ่อให้ครูบุญรอดฟัง และที่สำคัญที่สุด ก็คือ ในฉากที่พ่อของเขามาขอรับตัวเขากลับ

เพื่อจะให้ไปช่วยทำงานขายยาเสพติด เมื่อครูบุญรอดเข้าไปทักท้วง และถูกพ่อของเขาตบ คิงก็ปราดเข้าไปชกหน้าพ่อของเขา เพื่อแก้แค้นแทนครูบุญรอดก่อนที่จะขอโทษพ่อที่เขาพลั้งโทสะไปทันที

หรือแม้แต่ในฉากสุดท้าย ที่ครูบุญรอดเข้าไปห้ามคิงกับเพื่อน ๆ ไม่ให้ก่อเรื่องก่อราวตีกับนักเลงที่คุมแถวโรงเรียน จนเธอถูกลูกหลงโดนยิงตาย ที่นำมาซึ่งความเศร้าโศกเสียใจแก่คิง และเพื่อน ๆ ซึ่งตัดสินใจจัดงานการกุศลรำลึกถึงพระคุณครูบุญรอด

จากความสัมพันธ์ในแต่ละฉาก แต่ละตอนที่ได้กล่าวไปแล้ว จะมองเห็นว่าความสัมพันธ์ระหว่างคิง และครูบุญรอดนั้น เป็นไปในลักษณะของผู้ใหญ่กับผู้น้อย ซึ่งอาจจะเริ่มต้นจากความเป็นปรปักษ์ต่อกัน ก่อนที่ผู้ใหญ่กว่าจะพิสูจน์ให้เห็นถึงความตั้งใจจริง ความอดทน และทำให้ผู้น้อยเข้าใจ และยอมรับเธอได้ในที่สุด ทว่าจุดเด่นที่มองเห็นได้ชัด ก็คือครูบุญรอดนั้นเป็นตัวละครผู้หญิง ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าครูบุญรอดเป็นตัวละครผู้หญิงที่มีคุณลักษณะที่ใกล้เคียงกับคุณลักษณะแบบผู้ชาย เช่นความอดทน ความกล้าหาญ ที่นำมาซึ่งการยอมรับนับถือจากอีกฝ่ายหนึ่ง ที่เป็นผู้ชายได้อย่างสนิทใจนั่นเอง

2. คิง-มิ้ง ในกรณีของคิง และมิ้ง มีลักษณะเหมือนคู่หนุ่มสาวทั่ว ๆ ไป ก็คือคิงมองเห็นมิ้งสวยงาม น่ารัก จึงเข้าไปตีสนิท และผูกสัมพันธ์ด้วย ซึ่งเป็นไปในลักษณะของการที่ผู้ชายมองเห็นผู้หญิงเป็นจุดสนใจ (Love Interest) ทั่ว ๆ ไปนั่นเอง

ฉากความสัมพันธ์ระหว่างคิงกับมิ้งในภาพยนตร์เรื่องนี้มีไม่มากนัก เพราะเรื่องราวในภาพยนตร์ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ระหว่างคิงกับครูบุญรอดมากกว่า ฉากที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างคิง และมิ้งที่เป็นฉากที่ชัดเจนที่สุด ก็คือฉากที่เป็นการเล่าเรื่องประกอบบทเพลง แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกผูกพันระหว่างกลุ่มเด็ก ๆ และครูบุญรอด ซึ่งมีอยู่ตอนหนึ่งที่มิ้งนั่งอ่านหนังสือเตรียมสอบอยู่กับคิง และคิงก็พยายามทำก้อร่อก้อติกด้วยการเขยิบตัวเข้าไปใกล้ ๆ หรือพยายามเอามือโอบไปด้านหลังพนักเก้าอี้ ให้เหมือนกับโอบมิ้ง เป็นต้น

ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย-หญิง ที่พบในภาพยนตร์เรื่อง “วัยระเริง” นี้ ได้แก่ ความสัมพันธ์ ซึ่งเป็นไปในลักษณะของการที่ผู้ชายมองเห็นผู้หญิงเป็นจุดสนใจ (Love Interest) ซึ่งพบได้จากความสัมพันธ์ระหว่างคิง กับมิ้ง และความสัมพันธ์ในลักษณะของเด็กกับผู้ใหญ่ หรืออีก

นัยหนึ่งก็คือผู้น้อยกับผู้อาวุโส ซึ่งเกิดจากการที่ผู้อาวุโสกว่ามีความน่านับถือยกย่อง และทำให้ผู้น้อยยอมรับนับถือได้อย่างสนิทใจ ซึ่งพบได้จากความสัมพันธ์ระหว่างคิง กับครูบุญรอด เป็นต้น

CCJ แสบฟ้าแลบ

1. เจมส์-ปลาย ผู้วิจัยพบว่าความสัมพันธ์ระหว่างเจมส์ และปลาย ซึ่งเป็นแฟนสาวของเจมส์ในเรื่องนั้น มีลักษณะที่เห็นได้ชัดว่าเจมส์เป็นผู้นำ และคนตัดสินใจทุกอย่าง ถึงแม้ว่าทั้งคู่จะยังไม่ได้แต่งงานกัน แต่ปลายก็ทำหน้าที่ไม่ต่างไปจากศรีภรรยาของเจมส์ กล่าวคือ เธอต้องมาทำความสะอาดบ้าน ซักเสื้อผ้า และทำอาหารให้แฟน รวมไปถึงการรอเจมส์กลับบ้าน ไม่ว่าจะดึกดื่นแค่ไหน ในขณะที่ตัวเจมส์นั้น ถึงแม้ว่าเขาจะรักปลายมากแค่ไหน เขาก็เลือกที่จะทำงานมากกว่าที่จะอยู่กับเธอตลอดเวลา หลายต่อหลายครั้งที่เห็นได้ชัดว่าปลายเป็นฝ่ายที่ต้องยอมจำนน และทำตามที่เจมส์ต้องการ เช่น ในฉากที่ทั้งคู่กำลังจะเดินทางกลับบ้าน พอดี จ่าชัยโทรศัพท์มาตามเจมส์ให้ไปที่สถานีตำรวจ เจมส์ก็เลยต้องจอดรถให้ปลายนั่งแท็กซี่กลับบ้านเองโดยที่ปลายเองก็ยินยอม เธอยังบอกกับเขา เพื่อไม่ให้เขาเป็นห่วงอีกด้วยว่า “ไม่เป็นไรค่ะ ปลายกลับเองได้”

หรือในฉากที่เป็นการเล่าเรื่องสลับกันไปมา ระหว่างการที่เจมส์กำลังทำงาน โดยเขาต้องปลอมตัวไปร่วมงานเลี้ยงริมทะเลของต้น ซึ่งเป็นผู้ต้องสงสัยในคดีปล้นธนาคาร กับแครอล ซึ่งเขาหลอกใช้เป็นนกต่อ กับฉากที่ปลายง่วนอยู่กับการทำกับข้าว ทำความสะอาดบ้าน และนั่งรอเจมส์อยู่นาน จนในที่สุด ก็ทนไม่ได้ และตัดสินใจเขียนโน้ตทิ้งไว้ว่าเธอทำแกงไว้ให้เขา เขาสามารถอุ่นกินได้ตลอดเวลา ก่อนที่จะกลับบ้านไป เป็นต้น

2. เจมส์-แครอล ในขณะที่เจมส์คบหากับปลาย เจมส์ก็ยังแอบไปกุ๊กกิ๊กกับแครอล ซึ่งเจมส์คิดว่าจะเป็นนกต่อที่นำเขาให้เข้าไปสู่วังวนของกลุ่มโจรรถมอเตอร์ไซค์วิบากได้อย่างง่ายดาย ส่วนแครอลนั้น เธอไม่รู้มาก่อนว่าเจมส์เป็นตำรวจ และมีแฟนอยู่แล้ว เธอจึงตกเป็นเหยื่อและยอมช่วยเหลือเขาอย่างเต็มใจ ความสัมพันธ์ระหว่างเจมส์ กับแครอลนี้มีลักษณะที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในแง่ที่ว่าผู้ชายมักจะหว่านเสน่ห์ไปทั่วเสมอ ๆ เพราะรู้ว่าตนไม่ได้เป็นฝ่ายเสียหายในแง่ที่เกิดเป็นความสัมพันธ์ที่ลึกซึ้งขึ้นมา

ถึงแม้ว่าภาพยนตร์จะไม่ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของเจมส์ กับแครอลมากนัก แต่ในฉากที่เจมส์ควงแครอลไปงานเลี้ยงริมทะเลของต้น หรือไปในงานเลี้ยงวันเกิดของฟลุ๊ค น้องชายของต้น ก็เป็นฉากที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างเจมส์ และแครอลได้ดี

ในระดับหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในฉากที่เจมส์พาแครอลไปงานเลี้ยงริมทะเลของต้น แครอลได้ถูกจีจี้ และเพื่อน ๆ ของเธอแซวเรื่องเจมส์ เธอได้แต่หัวเราะ และไม่ตอบรับ หรือปฏิเสธเรื่องของเธอกับเขา มีแต่เพียงสายตาที่เธอมองเขา ซึ่งกำลังคุยกับต้นเท่านั้นที่บอกว่าเธอชอบเขามากน้อยแค่ไหน และนั่นก็หมายความว่าเจมส์ทำหน้าที่ของเขาได้ประสบความสำเร็จเป็นอย่างดีด้วย

3. มาร์ค-จีจี้ กรณีของมาร์ค กับจีจี้ ซึ่งเป็นตัวละครรองในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนทีเดียวว่าความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงนั้น ให้ความสำคัญกับการที่ผู้ชายต้องเป็นหัวหน้าครอบครัว เป็นผู้นำครอบครัว ในขณะที่ผู้หญิงทำหน้าที่ได้เพียงแค่เดินตาม หรือทำตามคำสั่ง หรือข้อกำหนดที่หัวหน้าครอบครัวได้วางไว้ ดังนั้น เมื่อมาร์ค หัวหน้าครอบครัวเป็นสิงห์นักพนัน และติดหนี้ติดสินคนอื่นไว้มากมาย จีจี้ ซึ่งเป็นภรรยาจึงได้แต่ก้มหน้ารับใช้หนี้สินไปด้วย ไม่สามารถโต้แย้งใด ๆ ได้ เท่าที่เธอทำได้มากที่สุดในเรื่อง ก็คือ ตักเตือนเขาโดยบอกให้เขานึกถึงลูกให้มาก ๆ เท่านั้น เช่น ในฉากที่อยู่ในงานเลี้ยงวันเกิดของฟลุ๊ค มาร์คมาสาย และพยายามขอโทษขอโพยจีจี้ เธอได้แต่มองเขาด้วยสายตาที่รู้ทันว่าเขาไปไหนมา และพูดสั้น ๆ ว่า “เล่นให้มันน้อย ๆ หน่อยเถอะ”

หรือในฉากที่เจ้าหนี้มาทวงหนี้จากมาร์ค และบอกว่าถ้ามาร์คไม่ยอมจ่ายหนี้ทั้งต้น และดอก เขาจะยึดผับของมาร์ค ที่จีจี้ดูแลอยู่ ส่วนจีจี้ก็ได้แต่มองสามี ร้องไห้ และทำอะไรไม่ถูก

ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย-หญิง ที่พบในภาพยนตร์เรื่อง “CCJ แสบฟ้าแลบ” นี้ ได้แก่ ความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายเป็นผู้มีอำนาจเหนือกว่าฝ่ายหญิง ซึ่งอาจจะเป็นไปในลักษณะของหัวหน้าครอบครัว หรือคนที่เป็นผู้นำ เป็นคนตัดสินใจ เช่นในความสัมพันธ์ระหว่างเจมส์ กับปลาย หรือมาร์ค กับจีจี้ เป็นต้น และความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายที่ได้เปรียบในความสัมพันธ์ เสมือนเป็นเบี้ยบนที่สามารถเอาตัวรอดได้ในทุกสถานการณ์ เช่นในความสัมพันธ์ระหว่าง เจมส์ กับแครอล ที่ลงท้าย เขาก็เป็นฝ่ายที่หลอกจีบ และให้ความสนใจเธอเพื่อให้เธอเป็นนกต่อช่วยงานเขาโดยที่เธอไม่รู้ตัว เป็นต้น

<u>เสือ โจรพันธุ์เสือ</u>

1. เสือใบ-พิไลวรรณ ความสัมพันธ์ระหว่างเสือใบ กับพิไลวรรณนั้น ก็เป็นไปในลักษณะเดียวกันกับความสัมพันธ์ระหว่างชาย-หญิงในครอบครัวไทยทั่ว ๆ ไป นั่นก็คือ ผู้ชายเป็นหัวหน้าครอบครัว ทำหน้าที่ในการดูแล ปกป้อง คุ้มครอง และทำมาหาเลี้ยงภรรยา และลูก ๆ

ในขณะที่ภรรยาเอง ก็ทำหน้าที่เป็นแม่บ้าน คอยดูแลทุกข์สุขของสามี และในขณะเดียวกัน ก็คอยดูแลลูก ๆ ในกรณีของพิไลวรรณนั้น เธอยังไม่ได้มีลูกกับเสือใบ หน้าที่หลัก ๆ ของเธอจึงมีแค่เพียงทำหน้าที่เป็นภรรยาของดูแล ปรนนิบัติสามี และทำหน้าที่เป็นแม่บ้าน ดูแลความสงบเรียบร้อยของลูกน้องในชุมโจรของสามี

ฉากที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างเสือใบ และพิไลวรรณ สองสามีภรรยาที่ชัดเจน ได้แก่ ฉากที่เสือใบเพิ่งกลับมาจากกรุงเทพฯ และหลังจากที่ประชุมลูกน้องแล้ว เขาก็นำน้ำหอม ซึ่งเป็นของฝากมาให้ภรรยา ซึ่งกระเง้ากระงอดกับเขาเรื่องการที่เขาจากไปนาน และเรื่องที่เธอได้กลิ่นน้ำหอมติดตัวเขามาด้วย หรือในฉากที่แสดงให้เห็นถึงการเป็นแม่ศรีเรือน เป็นแม่บ้านที่แท้จริงของเสือใบของพิไลวรรณ ซึ่งต้องดูแลความสงบสุขในชุมโจรแทนสามี ในตอนที่เธอยิงปืนใส่โอ่ง เพื่อหยุดการต่อสู้ของลูกน้องในชุมโจรระหว่างที่สามีไม่อยู่ หรือแม้แต่ในฉากเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงหน้าที่ของเธอที่มีต่อชุมโจร เช่น ฉากที่เธอเย็บธงที่ตั้งใจจะให้เป็นสัญลักษณ์ของชุมโจร เป็นต้น

นอกจากนี้ ในฉากที่พิไลวรรณ ถูกเชิด และธง สมุนโจรซึ่งทรยศต่อเสือใบจับตัวไป เพื่อต่อรองให้เสือใบปรากฏตัวมาช่วยเธอ ก็เป็นอีกฉากที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างสองสามีภรรยาคู่นี้ได้อย่างดี ในแง่ที่ว่าเสือใบเป็นเสมือนหัวหน้าครอบครัวที่มีหน้าที่ต้องดูแลปกป้องคุ้มครองภรรยาอย่างเต็มกำลังความสามารถ แม้ในกรณีนี้ เสือใบจะไม่สามารถช่วยชีวิตเธอไว้ได้ก็ตาม แต่เขาก็พยายามเต็มที่ และยอมแม้แต่จะถูกสองโจรทรยศทำร้ายร่างกายของเขาต่าง ๆ นานา

2. เสือยอด-บุหรง ความสัมพันธ์ระหว่างเสือยอด กับบุหรงนั้น มีลักษณะในแง่มุมของความรักมากกว่า กล่าวคือ บุหรงเป็นเสมือนจุดสนใจ (Love Interest) สำหรับเสือยอด และเขาก็พยายามทำทุกวิถีทางที่จะเอาชนะใจของเธอให้ได้

บุหรง เป็นตัวละครที่ปรากฏในตอนท้าย ๆ ของภาพยนตร์ ในตอนที่เสือยอดพาเสือใบหนีไปอยู่ที่สวนยางในเบตงของบุหรง ซึ่งบุหรงนั้น เป็นเสมือนเพื่อนเล่นของเสือยอดมาตั้งแต่เด็ก ๆ การที่ทั้งสองได้กลับมาพบกันจึงเป็นเสมือนการรื้อฟื้นความสัมพันธ์ระหว่างกันและกัน หลายต่อหลายตอนในเรื่องที่เสือยอดทำท่าทะลึ่งทะเล้น หรือแกล้งหยอก ล้อเลียนบุหรงอยู่ตลอดเวลา ซึ่งเป็นไปในลักษณะของการเกี้ยวพาราสี จนกระทั่งทั้งคู่ตัดสินใจแต่งงานกัน

3. ผู้กองยิ่ง และภรรยาของผู้กองยิ่ง ภรรยาของผู้กองยิ่งมีบทบาทในภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่มากนัก แต่ในฉากที่เธอปรากฏตัวขึ้นมาสองฉากในเรื่อง ล้วนแล้วแต่เป็นฉากที่แสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างชาย และหญิงตามค่านิยมที่ว่า “ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง” ทั้งสิ้น กล่าวคือ จะเห็นได้ว่าผู้กองยิ่งเป็นคนที่มีบทบาทเป็นผู้นำ และเป็นคนตัดสินใจเสียเป็นส่วนใหญ่ ในขณะที่ภรรยาก็จะเป็นผู้รับฟัง และยอมรับด้วยดี เช่นในฉากที่ผู้กองยิ่งบอกกับภรรยาว่าตนจะเดินทางไปลพบุรี เพื่อจับเสือใบ ภรรยาก็ยอมรับการตัดสินใจของสามีด้วยดี แม้ว่าเธอจะรู้สึกเป็นห่วงเขามากแค่ไหนก็ตาม

หรือในฉากที่เขากลับมาจากงาน และเล่าเรื่องเสือใบให้ฟัง เธอก็นั่งนิ่งรับฟังความคิดเห็นของเขาโดยไม่มีการปริปากบ่น หรือแสดงความคิดเห็นใด ๆ ราวกับว่าเธอยอมรับความคิดเห็นของเขาโดยดุษฎี เป็นต้น

ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย-หญิง ที่พบในภาพยนตร์เรื่อง “เสือ โจรพันธุ์เสือ” นี้ ได้แก่ความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายเป็นผู้มีอำนาจเหนือกว่าฝ่ายหญิง ซึ่งอาจจะเป็นไปในลักษณะของหัวหน้าครอบครัว หรือคนที่เป็นผู้นำ เป็นคนตัดสินใจ เช่นในความสัมพันธ์ระหว่างเสือใบ กับพิไลวรรณ และผู้กองยิ่ง กับภรรยาของผู้กองยิ่ง เป็นต้น และความสัมพันธ์ ซึ่งเป็นไปในลักษณะของการที่ผู้ชายมองเห็นผู้หญิงเป็นจุดสนใจ (Love Interest) ซึ่งพบได้จากความสัมพันธ์ระหว่างยอด กับบุหรง เป็นต้น

ฟ้า

1. ริค-ฟ้า ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร ริค และฟ้าที่ปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์เรื่องนี้นั้น เป็นความสัมพันธ์แบบสามีภรรยาทั่ว ๆ ไป เช่นเดียวกันกับความสัมพันธ์แบบสามีภรรยาระหว่างตัวละครสามีภรรยาคู่อื่น ๆ กล่าวคือ ริค จะทำหน้าที่เป็นหัวหน้าครอบครัว ในขณะที่ฟ้าก็เป็นแม่บ้านคอยดูแลสามี ฉากที่เปิดตัวคู่สามีภรรยาคู่นี้ในตอนต้นเรื่องเป็นฉากที่แสดงให้เห็นภาพความสัมพันธ์ของสามีภรรยาคู่นี้ ที่ฝ่ายภรรยาเป็นคนคอยดูแลปรนนิบัติ บริการ และดูแลสามีได้อย่างชัดเจน เช่น รินกาแฟให้ หรือเข้าไปรับโทรศัพท์ แล้วนำออกมาให้สามี เป็นต้น ในขณะเดียวกัน เมื่อฟ้าถูกกลุ่มโจรจับตัวไป ความกระวนกระวาย และร้อนรนที่อยากจะไปช่วยภรรยาให้ปลอดภัยก็เป็นลักษณะที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นหัวหน้าครอบครัวของริคได้เป็นอย่างดีเช่นกัน หลายต่อหลายฉากในเรื่องที่จะพบว่าริคเต็มไปด้วยความร้อนใจ และกระวนกระวาย ที่จะเข้าไปช่วยภรรยาของเขา เมื่อเขาทราบว่าภรรยาถูกจับเป็นตัวประกัน และเขาก็พร้อมที่จะเสี่ยงภัยเข้าไปช่วยภรรยาอย่างเต็มอกเต็มใจ ในฉากจบของเรื่องที่ภรรยาของเขาถูกจ๊ะ ผู้ร้ายของเรื่องจับ

ไปที่ตึกร้าง และเธอถูกผลักตกลงไปบนนั่งร้านที่กำลังจะหลุดลงไปที่พื้น ริคก็เต็มใจเสี่ยงชีวิตเข้าไปช่วยภรรยา เป็นต้น ซึ่งลักษณะที่ได้กล่าวไปแล้ว ก็เป็นไปตามคุณลักษณะของหัวหน้าครอบครัวที่จำเป็นต้องทำหน้าที่คุ้มครองดูแลปกป้องภรรยา และลูก ๆ (ในกรณีของริค คือลูกที่อยู่ในท้องของฟ้า) นั่นเอง

2. ริค-สารวัตร/ธานินทร์-สารวัตร ลักษณะคู่ความสัมพันธ์ของตัวละครทั้งสองชุดนี้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน กล่าวคือ สามารถจะระบุไว้ในประเภทของความสัมพันธ์แบบเดียวกันได้ ซึ่งก็ได้แก่ความสัมพันธ์ในลักษณะผู้น้อยกับผู้อาวุโส หรือผู้ใต้บังคับบัญชากับผู้บังคับบัญชา ถึงแม้ว่าตัวละครสารวัตรจะเป็นตัวละครผู้หญิง แต่ด้วยลักษณะที่ถูกนำเสนอให้ออกมาเป็นคนเก่ง เด็ดขาด กล้าตัดสินใจ ก็สามารถที่จะทำให้ผู้ใต้บังคับบัญชาอย่างริค หรือธานินทร์ ยอมรับ และยอมทำตามคำสั่งได้

ตัวอย่างเช่น ในฉากที่ทั้งหมดซุ่มอยู่ที่ร้านเสื้อผ้า ที่อยู่ตรงกันข้ามกับร้านเพชร ที่จ๊ะจับคนข้างในไว้เป็นตัวประกัน ริคร้อนใจอยากจะเข้าไปช่วยภรรยา ทว่าสารวัตรห้ามไว้ และออกคำสั่งกับเขาอย่างเด็ดขาดว่าห้ามวู่วาม เพราะไม่ใช่แค่ฟ้าคนเดียวที่เป็นตัวประกันในนั้น หากแต่ยังมีคนอื่น ๆ อีก การเสี่ยงเข้าไปช่วยอาจทำให้เกิดอันตรายกับตัวประกันคนอื่น ๆ ซึ่งริคก็จำต้องเชื่อฟังคำสั่งอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

3. จ๊ะ-ฟ้า ลักษณะของความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครสองตัวนี้นั้น ก็คือการที่ฝ่ายหญิงมีลักษณะที่ตกเป็นเหยื่อของฝ่ายชาย กล่าวคือ จ๊ะได้จับตัวฟ้าไว้เป็นตัวประกัน เพื่อที่จะต่อรองให้ตัวเองรอดจากการถูกตามล่าของตำรวจ และริค สามีของฟ้า

ลักษณะของความสัมพันธ์ประเภทนี้นั้น ก็เป็นไปในลักษณะของความสัมพันธ์ที่มองว่าฝ่ายชายมักเป็นฝ่ายได้เปรียบในความสัมพันธ์ต่าง ๆ เนื่องมาจากสรีระ และความแข็งแกร่งตามธรรมชาติ ดังนั้น ฝ่ายหญิงจึงมักจะต้องตกเป็นฝ่ายเสียเปรียบ ทั้งในแง่ของพละกำลัง หรือในแง่ของสติปัญญา ในกรณีของจ๊ะ กับฟ้านี้ จะเห็นได้ว่าหลังจากที่ถูกจ๊ะจับตัวไว้เป็นตัวประกัน ฟ้าได้ถูกทรมานต่าง ๆ นานา โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าคำนึงว่าเธอเป็นคนที่กำลังตั้งครรภ์ด้วยแล้ว การที่เธอถูกจ๊ะจับถูลู่ถูกังลากตัวไปเป็นตัวประกัน ทั้งขึ้นรถลงเรือ หรือเผชิญหน้ากับเหตุการณ์รถคว่ำ และยังถูกยิงได้รับบาดเจ็บในตอนกลางเรื่อง ก่อนที่จะถูกจับตัวไปใหม่ และใช้เธอเป็นตัวประกันต่อรองกับสามีของเธออีกซ้ำแล้วซ้ำเล่านั้น นับว่าเป็นการแสดงออกให้เห็นถึงความเสียเปรียบของเธออย่างเห็นได้ชัดทีเดียว

ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย-หญิง ที่พบในภาพยนตร์เรื่อง “ฟ้า” นั้น ได้แก่ ความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายเป็นผู้มีอำนาจเหนือกว่าฝ่ายหญิง ซึ่งอาจจะเป็นไปในลักษณะของหัวหน้าครอบครัว หรือคนที่เป็นผู้นำ เป็นคนตัดสินใจ เช่นในความสัมพันธ์ระหว่างริค กับฟ้า เป็นต้น และความสัมพันธ์ในลักษณะของเด็กกับผู้ใหญ่ หรืออีกนัยหนึ่งก็คือผู้น้อยกับผู้อาวุโส ซึ่งเกิดจากการที่ผู้อาวุโสกว่ามีความน่านับถือยกย่อง และทำให้ผู้น้อยยอมรับนับถือได้อย่างสนิทใจ ซึ่งพบได้จากความสัมพันธ์ระหว่างริค, ธานินทร์ กับสารวัตร เป็นต้น และความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายที่ได้เปรียบในความสัมพันธ์ เสมือนเป็นเบี้ยบนที่สามารถเอาตัวรอดได้ในทุกสถานการณ์ ในขณะที่ฝ่ายหญิงมักจะตกเป็นเบี้ยล่าง หรือเป็นเหยื่อ (Victim) เช่นในความสัมพันธ์ระหว่างจ๊ะ กับฟ้า เป็นต้น

<u>กล่อง</u>

จืด-น้อย ลักษณะของความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครทั้งสองตัวนี้นั้น เป็นลักษณะของความสัมพันธ์ที่ถูกนำเสนอในเชิงที่กลับบทบาทกันในตอนต้นเรื่อง กล่าวคือ จากแนวคิดเดิมที่เชื่อกันว่า “ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง” ในตอนต้นเรื่องนั้น ภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง” หยิบแนวคิดนี้มาสลับบทบาทเสียใหม่ ความสัมพันธ์ระหว่างสามีภรรยา จืด และน้อย จึงมีลักษณะที่ฝ่ายหญิงเป็นผู้นำ เป็นหัวหน้าครอบครัว เป็นคนมีสิทธิ์มีเสียง เป็นคนตัดสินใจ ในขณะที่จืด สามีของเธอก็เป็นฝ่ายที่คอยทำตาม หรือเป็นฝ่ายที่ยอมจำนนทุกครั้งไป

นับตั้งแต่เริ่มต้นเรื่อง คนดูจะได้พบกับจืด ซึ่งเป็นคนที่จืดสมกับชื่อ นอกจากจะเป็นที่เซื่อง ๆ ขี้ขลาด ไม่กล้าสู้คนแล้ว เขายังเป็นคนที่กลัวภรรยามาก และยอมจำนนต่อทุกเรื่องที่เธอด่าว่าเขา ในขณะเดียวกัน น้อยภรรยาของจืดเองก็เป็นผู้หญิงปากร้ายที่วันทั้งวันด่าสามีตลอดเวลา เนื่องจากส่วนหนึ่ง เธอเป็นคนที่ทำมาหาเลี้ยงครอบครัว เธอเป็นแม่ค้าขายปลาในตลาด ในขณะที่จืด ในความคิดของเธอกลับนั่งฝันเฟื่องอยากเป็นนักดนตรี ทั้ง ๆ ที่ตัวเองก็ไม่มีฝีมือเท่าไร

มีแค่เพียงช่วงท้าย ที่จืดตัดสินใจฮึดสู้ และสามารถกลับบทบาทกลับไปเป็น “ช้างเท้าหน้า” ได้อย่างที่ควรจะเป็น ซึ่งนั่นก็เกิดขึ้น หลังจากที่จืดได้รับการติดต่อจากบริษัทเทป และขายเพลงของตนได้สำเร็จ เขาเริ่มมีความมั่นใจในตัวเอง และเมื่อน้อยยังคงด่าว่าเขา เขาก็ทนไม่ไหว และตรงเข้าจูบเธอ ความสัมพันธ์ทางเพศระหว่างคนทั้งสองในฉากนั้น ส่งผลต่อการสลับบทบาทกลับคืนตามสภาวะที่ควรจะเป็น เพราะหลังจากนั้น น้อยก็ยอมรับ และเชื่อฟังเขา แบบที่ภรรยาควรจะเชื่อฟังสามี

ความสัมพันธ์ที่พบในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง” นี้ จึงเรียกได้ว่าเป็นความสัมพันธ์ระหว่างชาย-หญิงที่สะท้อนให้เห็นถึงการกลับบทบาทระหว่างเพศได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ ในตอนต้นนั้นเมื่อจืดไม่มีท่าทีที่เป็นผู้นำ เป็นหัวหน้าครอบครัวได้ น้อยซึ่งเป็นภรรยา และเป็นคนหาเลี้ยงครอบครัวจึงต้องทำหน้าที่นี้เอง และคงทำหน้าที่นี้ไปตลอดจนเกือบจะจบเรื่อง จึงได้สลับบทบาทกลับคืน หลังจากที่จืด เริ่มค้นพบความมั่นอกมั่นใจ และความเข้มแข็งในตัวเอง

303 กลัว/กล้า/อาฆาต

1. ชายแดน-น้ำแข็ง/กุศลสร้าง-น้ำแข็ง/ไตรศูรย์-น้ำแข็ง ความสัมพันธ์ของกลุ่มตัวละครดังกล่าวมีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน กล่าวคือ ตัวละครเด็กชายอย่างชายแดน, กุศลสร้าง และไตรศูรย์นั้น ต่างก็มองว่าน้ำแข็ง ซึ่งเป็นตัวละครเด็กผู้หญิงคนเดียวในภาพยนตร์เรื่องนี้ เป็นเสมือนอาหารตาอาหารใจ และเป็นจุดสนใจ (Love Interest) ให้เข้าไปตีสนิท ผูกสัมพันธ์ด้วย ความสัมพันธ์ที่ปรากฏในกลุ่มตัวละครลุ่มนี้จึงมีลักษณะในเชิงเกี้ยวพาราสีแบบเด็กหนุ่มสาวทั่ว ๆ ไป

ลักษณะของความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มเด็กหนุ่มสาวเหล่านี้ เริ่มต้นตั้งแต่ฉากแรกที่ทั้งหมดได้มองเห็นน้ำแข็งเข้ามาที่ที่พักของบราเดอร์วิวัฒน์ เพื่อนำอาหารมาให้แมวตามปกติ ที่เธอทำทุกวัน ในขณะนั้นพวกเด็กผู้ชายกำลังพยายามซักไซ้บราเดอร์วิวัฒน์ เกี่ยวกับการตายของ ม.ร.ว.ดาวดึงส์ นักเรียนรุ่นพี่ จนกระทั่งน้ำแข็งเดินเข้ามา เด็กหนุ่มทั้งหลายต่างก็เบนความสนใจจากเรื่องนักเรียนรุ่นพี่ ไปยังน้ำแข็งจนหมด

ซึ่งหลังจากนั้น เด็กหนุ่มทั้งหลายต่างก็พยายามเกี้ยวพาราสีน้ำแข็ง เช่น กุศลสร้าง ที่แอบถ่ายรูปเธอ ขณะที่เธอเผลอ เพื่อเป็นการกรุยทางให้ได้พูดคุยกับเธอ เป็นต้น

การเกี้ยวพาราสีน้ำแข็งในเรื่อง มีไม่มากนัก และก็ไม่ได้เป็นฉากที่แสดงให้เห็นถึงการเกี้ยวพาราสีอย่างเป็นเรื่องเป็นราวเท่าไรนัก ทั้งนี้ เนื่องมาจากรายละเอียดของเรื่องราวค่อนข้างเน้นไปในทางความลึกลับซับซ้อน และเหตุการณ์ฆาตกรรม ตามโครงเรื่องหลักมากกว่า แต่ฉากที่มีนัยให้เห็นถึงการเกี้ยวพาราสีก็มีให้เห็นอย่างประปรายตลอดเวลา เช่น ฉากที่ชายแดน และกุศลสร้างปีนเข้าหาน้ำแข็งที่บ้าน เพื่อขอร้องให้เธอช่วยหาเอกสารเกี่ยวกับ ม.ร.ว.ดาวดึงส์ให้ ซึ่งทำให้ไตรศูรย์อิจฉาเพื่อน ๆ ทั้งสองคน และแอบลอบปีนเข้าหาน้ำแข็งบ้าง โดยอ้างกับเธอว่า “ทีไอ้ชายแดน กับไอ้กุศลสร้างเธอยังต้อนรับมันดี แล้วทีฉันเธอไม่สนใจอย่างนั้นหรือ” เป็นต้น

หรือในฉากที่น้ำแข็งพยายามปีนขึ้นไปบนตึก เพื่อทดสอบดูว่าความสูงเท่าไร ที่ทำให้ไตรศูรย์พลัดตกลงมาตาย ในคืนที่เขาแอบลอบมาหาเธอ และจำต้องปีนเข้าตึกนอน เพราะตึกปิดไปแล้ว จนกระทั่งกุศลสร้างมาพบเข้า และบอกให้เธอปีนกลับลงมา ก่อนที่ทั้งคู่จะนั่งคุยกันอยู่นาน ถึงแม้จะไม่ได้มีการเกี้ยวพาราสีกันอย่างตรงไปตรงมา แต่ในฉากนั้น ก็มีนัยที่แสดงให้เห็นถึงความชอบพอกันระหว่างเด็กหนุ่มสาวทั้งคู่ เป็นต้น

2. สินสมุทร-น้ำแข็ง ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครคู่นี้ ต่างกันกับความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มตัวละครเด็กผู้ชายข้างบน ตรงที่สินสมุทรไม่เหมือนเพื่อนผู้ชายคนอื่น ๆ เขาเป็นคนที่อ่อนแอ และขี้ขลาด การเข้าหาของเขาที่มีต่อน้ำแข็งจึงไม่ได้มีลักษณะ หรือนัยที่เกี่ยวเนื่องกับการเกี้ยวพาราสี แต่เป็นไปในลักษณะเพื่อนมากกว่า ในขณะเดียวกัน น้ำแข็ง ซึ่งดูจะเป็นคนที่เข้มแข็งกว่าก็จะทำหน้าที่ปลอบ และดูแลสินสมุทร ซึ่งไม่ต่างไปจากการกลับบทบาททางเพศเท่าไร ฉากที่สินสมุทรหวาดกลัวฆาตกรที่อาละวาดอยู่ในโรงเรียน และมาหาน้ำแข็งที่บ้าน เพื่อให้เธอปลอบและอยู่เป็นเพื่อนกับเขา ในขณะที่เพื่อน ๆ คนอื่น แอบออกไปสืบหาดูลาดเลาฆาตกร ก็เป็นตัวอย่างที่ดีที่แสดงให้เห็นการสลับบทบาททางเพศอย่างชัดเจน

ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย-หญิง ที่พบในภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต”นี้ ได้แก่ความสัมพันธ์ ซึ่งเป็นไปในลักษณะของการที่ผู้ชายมองเห็นผู้หญิงเป็นจุดสนใจ (Love Interest) ซึ่งพบได้จากความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มเด็กหนุ่ม อย่างชายแดน, กุศลสร้าง และไตรศูรย์ กับน้ำแข็ง ที่ทุกคนต่างก็ติดตาต้องใจน้ำแข็ง และพยายามจีบ เกี้ยวพาราสีเธอ และความสัมพันธ์ระหว่างชาย-หญิง ที่สะท้อนให้เห็นถึงการกลับบทบาทระหว่างเพศ ซึ่งถึงแม้จะไม่ได้ถูกเน้นย้ำให้เป็นประเด็นหลักของภาพยนตร์ แต่ความแข็งแกร่ง กล้าหาญ แบบเด็กผู้ชาย (Tomboy) ของน้ำแข็ง ที่แม้แต่สินสมุทร ก็ต้องการให้เธอเป็นคนปลอบใจนั้น ก็อาจจะจัดให้อยู่ในลักษณะของความสัมพันธ์ในการกลับบทบาททางเพศ ที่นำมา ซึ่งการยอมรับจากผู้ชายได้ในระดับหนึ่ง เช่นเดียวกันกับความสัมพันธ์ ระหว่างคิง กับครูบุญรอด ใน “วัยระเริง” , ริค และธานินทร์ กับสารวัตร ใน “ฟ้า” และจืด กับน้อย ใน “กล่อง” นั่นเอง

<u>สวัสดีบ้านนอก</u>

1. กำนันอาชีพ-ภรรยาของกำนันอาชีพ/กำนันอาชีพ-เอื้อย/กำนันอาชีพ-อ้าย

ลักษณะของความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มตัวละครกลุ่มนี้มีความคล้ายคลึงกัน ตรงที่ตัวละครกำนันอาชีพเป็นตัวละครที่เป็นตัวละครหลัก ในขณะที่กลุ่มตัวละครผู้หญิงอย่างภรรยาของกำนันเอง, เอื้อย และอ้าย ลูกสาวทั้งสองคนของกำนันเป็นฝ่ายที่สลับสับเปลี่ยนเข้ามามีความสัมพันธ์กับ

กำนัน ทว่าความสัมพันธ์ดังกล่าวเป็นไปในทำนองเดียวกัน ก็คือ กำนันเป็นเสมือนศูนย์กลางของบ้าน เป็นหัวหน้าครอบครัว เป็นผู้ตัดสินใจในทุก ๆ เรื่องที่เกิดขึ้นในบ้าน ภรรยา และลูก ๆ จึงต้องเชื่อฟัง และปฏิบัติตามเท่านั้น ซึ่งลักษณะของความสัมพันธ์นี้ ก็เป็นไปตามคำกล่าวที่ว่า “ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง” นั่นเอง

หลายต่อหลายฉากในภาพยนตร์เรื่องนี้ ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอเรื่องราว และวิถีชีวิตแบบไทย ๆ ในชนบท ต่างก็สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดที่พูดถึงอำนาจ (Dominant Power) และความเป็นผู้นำ (Leadership) ของผู้ชาย โดยนำเสนอผ่านครอบครัวกำนันอาชีพ ที่มีตัวเขาเป็นจุดศูนย์กลาง ในขณะที่ภรรยา และลูก ๆ ก็มักจะเป็นฝ่ายที่เชื่อฟัง และทำตามคำสั่งของพ่อ ฉากที่เห็นได้ชัดว่ากำนันอาชีพ เป็นคนที่มีสิทธิ์มีเสียงมากที่สุดในครอบครัว ก็เช่น ฉากที่กำนันอาชีพได้รับรู้ว่าอ้าย ลูกสาวคนโตตั้งครรภ์ โดยไม่ทราบว่าใครเป็นพ่อของลูกในท้อง ตัวกำนันเข้าใจว่าพ่อของเด็กน่าจะเป็นชีวิต ที่ดูสนิทสนมกับลูกสาว จึงตัดสินใจจะต้องไปพูดกับชีวิตให้รู้เรื่อง ถึงแม้ว่าภรรยา และลูก ๆ จะปรามให้ใจเย็น ๆ กำนันก็ไม่ยอม นอกจากนี้ การที่กำนันพยายามปกป้องศักดิ์ศรีของตัวเขาเอง และลูกสาว ก็นับว่าเป็นการทำหน้าที่ของหัวหน้าครอบครัวที่ชัดเจนด้วย

2. ชีวิต-เอื้อย/แดง-เอื้อย ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครในกลุ่มนี้ มีลักษณะของความสัมพันธ์ในแง่มุมของความรักแบบหนุ่มสาวทั่ว ๆ ไป กล่าวคือ ทั้งชีวิต และแดง ต่างก็แอบชอบเอื้อย และต่างก็พยายามที่จะผูกสัมพันธ์กับเอื้อย ลักษณะของความสัมพันธ์ดังกล่าวจึงเป็นความสัมพันธ์ที่มองเห็นผู้หญิงเป็นจุดสนใจ (Love Interest) นั่นเอง

ฉากที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าชีวิตชอบเอื้อยนั้น ก็คือ ฉากที่ทั้งคู่พบกันบนรถสองแถวที่เข้าหมู่บ้าน ชีวิตซึ่งนำไก่พันธุ์ใหม่บรรทุกติดรถเข้ามาในหมู่บ้าน ได้พบกับเอื้อยบนรถ ในขณะที่รถเกิดอุบัติเหตุ และทำให้ไก่ตกใจหลุดออกมาจากกล่องที่ใส่ ทั้งชีวิต และเอื้อยต่างก็ต้องช่วยกันจับไก่กลับลงในกล่อง และวินาทีแรกที่ชีวิตได้เห็นเอื้อย เขาก็นึกชอบเธอทันที พร้อม ๆ กับเพลง “ใช่เลย” ของ ไท ธนาวุฒิ ที่เปิดคลอเป็นเพลงประกอบฉาก

หรือในฉากที่ทั้งคู่ได้มาเจอกัน ในระหว่างการสาธิต และประชุมชาวบ้าน ที่ทำให้ชีวิตมีโอกาสเกี้ยวพาราสี และแสดงความรู้สึกต่อเอื้อยมากยิ่งขึ้น เป็นต้น

ในส่วนของแดง แดงกับเอื้อยมีความสัมพันธ์กันในลักษณะที่แอบชอบกันฝ่ายเดียว ซึ่งในกรณีนี้ ก็คือแดงแอบชอบเอื้อยมานาน ตั้งแต่เอื้อยยังเรียนอยู่ที่ในหมู่บ้าน จนเธอย้ายไปเรียนใน

กรุงเทพฯ และกลับมาบ้าน เขาก็ยังคงชอบเธอ และแสดงออกให้เห็นตลอดเวลาว่าชอบเธอ เช่นในฉากที่แดงพยายามแอบลอบมาหาเอื้อยที่บ้าน ในระหว่างที่กำนันอาชีพไม่อยู่ จนกระทั่งกำนันอาชีพมา ก็ต้องรีบหนีกลับไป หรือในฉากที่แดงคับแค้นใจที่เอื้อยไม่ชอบตน แต่ไปชอบชีวิต เมื่อเมาเหล้ามาก ๆ เข้า ก็เลยไปดักทำร้ายชีวิต เพื่อพิสูจน์ความรักที่ตนมีต่อเอื้อย เป็นต้น

3. นัท-อ้าย ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครทั้งสองตัวนี้แตกต่างไปจากความสัมพันธ์คู่อื่น ๆ ตรงที่ ถึงแม้ความสัมพันธ์ของทั้งคู่จะมีแง่มุมของความรัก แต่เป็นความรักในแบบที่ชิงสุกก่อนห่าม เมื่ออ้ายเกิดตั้งครรภ์ขึ้น เพราะเธอลักลอบมีความสัมพันธ์ที่เกินเลยกับนัท ซึ่งเป็นหลานชายของกำนันอาชีพ ที่เขานำมาเลี้ยงดูเหมือนลูกชายคนหนึ่ง ลักษณะของความสัมพันธ์ดังกล่าวนี้เป็นไปตามคำกล่าวที่ว่า “ผู้ชายข้าวเปลือก ผู้หญิงข้าวสาร” กล่าวคือ ผู้ชายเมื่ออยู่ที่ไหนก็เอาตัวรอดไปได้ เหมือนข้าวเปลือกที่หว่านที่ไหน ก็สามารถแตกหน่อออกใบได้ ในขณะที่ผู้หญิงเป็นเหมือนข้าวสาร ที่มักจะต้องพึ่งพาคนอื่นเสมอ ๆ ดังนั้นในความสัมพันธ์ระหว่างชายและหญิงผู้หญิงมักจะเป็นฝ่ายที่ต้องเสียหาย เนื่องจากไม่สามารถเอาตัวรอดได้ง่ายดายแบบผู้ชาย ในขณะที่ผู้ชายเป็นฝ่ายได้เปรียบ และมักเอาตัวรอดไปได้ทุกครั้ง ผู้ชายไม่ได้เป็นฝ่ายตั้งครรภ์ จึงไม่ต้องรู้สึกอับอายแบบที่ผู้หญิงรู้สึก เป็นต้น

ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย-หญิง ที่พบในภาพยนตร์เรื่อง “สวัสดีบ้านนอก” นี้ ได้แก่ ความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายเป็นผู้มีอำนาจเหนือกว่าฝ่ายหญิง ซึ่งอาจจะเป็นไปในลักษณะของหัวหน้าครอบครัว หรือคนที่เป็นผู้นำ เป็นคนตัดสินใจ เช่นในความสัมพันธ์ระหว่างกำนันอาชีพ กับคนในครอบครัวของเขา นับตั้งแต่ภรรยา และเอื้อย กับอ้าย ลูกสาวทั้งสองคน ซึ่งเป็นไปตามลักษณะของความสัมพันธ์ในแบบครอบครัวไทยที่พ่อเป็นคนมีบทบาทมากที่สุดนั่นเอง และความสัมพันธ์ ซึ่งเป็นไปในลักษณะของการที่ผู้ชายมองเห็นผู้หญิงเป็นจุดสนใจ (Love Interest) ซึ่งพบได้จากความสัมพันธ์ระหว่างชีวิต และแดง กับเอื้อย และความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายที่ได้เปรียบในความสัมพันธ์ ซึ่งก็พบได้จากความสัมพันธ์ระหว่างนัท และอ้าย ที่นำมาซึ่งการตั้งครรภ์ของอ้าย ที่นำมาซึ่งความน่าละอายใจให้แก่คนในครอบครัวของเธอ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือกำนันอาชีพ พ่อของเธอ

<u>คนจรฯลฯ</u>

1. เสี่ยมงคล-ภรรยาของเสี่ยมงคล/เสี่ยมงคล-เจี๊ยบ/เสี่ยมงคล-เชอรี่ ความสัมพันธ์ระหว่างเสี่ยมงคล และภรรยากับลูก ๆ นั้น ก็เป็นไปในลักษณะเดียวกันกับที่ผู้วิจัยได้อธิบายไปแล้ว

ในกรณีของกำนันอาชีพ และครอบครัว ในภาพยนตร์เรื่อง “สวัสดีบ้านนอก” กล่าวคือ เสี่ยมงคลจะเป็นหัวหน้าครอบครัว เป็นคนดูแล และตัดสินใจ มีอำนาจเด็ดขาดในครอบครัว ตามคำกล่าวที่ว่า “ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง”

นับตั้งแต่เปิดเรื่อง จะพบว่าในครอบครัวของเสี่ยมงคลนั้น เขาเป็นคนที่เป็นใหญ่ที่สุดในครอบครัว ภรรยา และลูก ๆ จะต้องเชื่อฟัง และอยู่ในโอวาทของเขา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เสี่ยมงคลเป็นคนจีน ซึ่งมีวัฒนธรรมที่ให้ความสำคัญกับผู้ชายมากกว่าผู้หญิง จึงทำให้เสี่ยมงคล เป็นคนที่มีอำนาจ มีสิทธิ์เด็ดขาดมากที่สุดในครอบครัว และคำสั่งของเขา เป็นคำสั่งที่ภรรยา และลูก ๆ ต้องฟัง เช่น ในฉากเปิดตัวครอบครัวของเสี่ยมงคล จะพบว่าภรรยา และลูก ๆ ต้องคอยดูแล ปรนนิบัติเสี่ยมงคลเป็นอย่างดี เช่นภรรยาเตรียมอาหารให้เขา ในขณะที่เขาก็ออกคำสั่งให้ลูกสาวไปหยิบหนังสือพิมพ์มาให้เขาอ่าน เป็นต้น

นอกจากนี้ การทำหน้าที่เป็นหัวหน้าครอบครัวยังครอบคลุมไปถึงการคุ้มครองดูแล และปกป้องคนในครอบครัว ซึ่งในกรณีนี้ เสี่ยมงคลก็ทำหน้าที่ของตนได้ดี เช่นกัน ในฉากที่เขียว และหม่อง คนงานพม่าบุกเข้ามาแก้แค้นครอบครัวเขา เสี่ยมงคลก็ได้พยายามปกป้องดูแลภรรยา และลูก ๆ ด้วยการเข้าต่อสู้ และต่อรองกับคนงานพม่าทั้งสองคนอย่างเต็มที่ เป็นต้น

2. ท็อป-เจี๊ยบ คู่ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร ซึ่งเป็นพี่น้องกันคู่นี้นั้น แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความไม่เท่าเทียมกันของผู้ชาย และผู้หญิง กล่าวคือผู้ชายมักจะเป็นฝ่ายที่ได้เปรียบ และเป็นผู้นำ เป็นผู้ตัดสินใจ ในขณะที่ผู้หญิงมักจะถูกมองว่าต้องอยู่ในอาณัติของผู้ชายเสมอ ๆ เช่นในฉากที่ท็อปบอกให้เจี๊ยบหยิบของให้ ทั้ง ๆ ที่ตนเองก็สามารถเดินไปหยิบเองได้ พอเจี๊ยบไม่ยอมทำตาม ท็อปก็ขู่ว่าจะฟ้องพ่อว่าเจี๊ยบไม่เชื่อฟัง ลักษณะของการวางอำนาจนั้นบ่งบอกให้เห็นถึงภาวะของความมีอำนาจ ที่แตกต่างกันระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงได้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าครอบครัวของเสี่ยมงคล เป็นครอบครัวคนจีนที่นิยมให้ความสำคัญกับเพศชายมากกว่าเพศหญิง ดังนั้นในฉากที่เปิดตัวครอบครัวของเสี่ยมงคล ท็อปจึงเป็นตัวละครอีกตัวที่ไม่จำเป็นต้องรับใช้ ปรนนิบัติพ่อของเขา แบบที่แม่ และน้องสาวของเขาต้องทำนั่นเอง

3. หม่อง, เขียว-เชอรี่ ผู้หญิงมักจะถูกนำเสนอให้เป็นฝ่ายที่เสียเปรียบเสมอในความสัมพันธ์ เช่นเดียวกัน ตัวละครเชอรี่ ถูกนำเสนอให้เป็นเสมือนเหยื่อ ที่สังเวยความแค้น และน้อยอกน้อยใจของสองลูกจ้างพม่าในบ้าน ที่ถูกรังแครังคัดจากครอบครัวของเชอรี่มาตลอดเวลา

ฉากที่หม่อง และเขียวรุมข่มขืนเชอรี่นั้นแสดงให้เห็นถึงความเสียเปรียบ และการช่วยเหลือตัวเองได้ยากของผู้หญิง การเสียเปรียบทางด้านพละกำลัง ที่นำมาซึ่งสถานะของความเป็นเหยื่อ (Victim) อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ได้อย่างชัดเจน

ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย-หญิง ที่พบในภาพยนตร์เรื่อง “คนจรฯลฯ” ได้แก่ ความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายเป็นผู้มีอำนาจเหนือกว่าฝ่ายหญิง ซึ่งอาจจะเป็นไปในลักษณะของหัวหน้าครอบครัว หรือคนที่เป็นผู้นำ เป็นคนตัดสินใจ เช่นในความสัมพันธ์ระหว่างเสี่ยมงคลกับคนในครอบครัว หรือท็อป กับเจี๊ยบ ที่แสดงให้เห็นถึงสภาวะที่ผู้ชายมีอำนาจมากกว่าผู้หญิงอย่างชัดเจน และความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายที่ได้เปรียบในความสัมพันธ์เสมือนเป็นเบี้ยบนที่สามารถเอาตัวรอดได้ในทุกสถานการณ์ ในขณะที่ฝ่ายหญิงมักจะตกเป็นเบี้ยล่าง หรือเป็นเหยื่อ (Victim) เช่นในความสัมพันธ์ระหว่างหม่อง และเขียว กับเชอรี่ ที่ตัวฝ่ายหญิงตกเป็นเหยื่อของการแก้แค้นอย่างไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ เป็นต้น

ล่าระเบิดเมือง

1. หนุ่ย-จ๋อม ลักษณะของความสัมพันธ์ดังกล่าวถูกนำเสนอให้ออกมาในรูปแบบที่เป็นแง่มุมของความรักเป็นหลักใหญ่ ๆ ถึงแม้ว่าความสัมพันธ์ในแง่มุมของความรักระหว่างหนุ่ย และจ๋อมจะเกิดขึ้นท่ามกลางการถูกไล่ล่าก็ตาม แต่ก็ยังมองเห็นได้อย่างชัดเจนว่าหนุ่ยมองจ๋อมเป็นเสมือนจุดสนใจ (Love Interest) ของตน ฉากที่เขาบอกให้จ๋อมกลับไปที่โรงพยาบาล เพื่อนำหลักฐานไปให้ตำรวจนั้น เห็นได้อย่างชัดเจนว่าเขาหว่านเสน่ห์ใส่เธอด้วยการบอกว่า “แล้วผมจะเลี้ยงข้าวคุณ เมื่อเรื่องบ้า ๆ พวกนี้มันจบลงแล้ว” นับเป็นฉากที่แสดงให้เห็นถึงนัยของการเกี้ยวพาราสีได้เป็นอย่างดี ยิ่งเมื่อรวมเข้ากับฉากจบของเรื่อง ที่จ๋อมเป็นคนดูแลเรื่องกายภาพบำบัดให้กับหนุ่ย และเธอก็ทวงสัญญาเรื่องเลี้ยงข้าวจากเขา นัยน์ตาที่คนทั้งคู่มองจ้องกันเป็นบทสรุปที่ดี ที่แสดงให้เห็นชัดถึงนัยในประเด็นดังกล่าวนั่นเอง

2. ก้อง-หน่อย ถึงแม้ว่าความสัมพันธ์ที่แท้จริงระหว่างตัวละครทั้งสองตัวนี้จะเป็นพี่น้องกัน แต่ก็สังเกตได้อย่างเห็นได้ชัดว่าก้องทำหน้าที่ไม่ต่างไปจากพ่อของหน่อย เขาทำหน้าที่เป็นเสมือนหัวหน้าครอบครัวที่ดูแล และให้การเลี้ยงดู รวมไปถึงปกป้องคุ้มครองหน่อย น้องสาวคนเดียว เนื่องจากพ่อแม่ของทั้งคู่เสียไปแล้วนั่นเอง ถึงแม้ว่าการทำหน้าที่ผู้ปกครองของก้องจะเป็นการทำหน้าที่ ที่ไม่ค่อยได้ประสิทธิภาพ เนื่องจากเขาไม่ค่อยมีเวลาให้กับน้องสาวเท่าไรก็ตาม

เช่นในฉากที่ก้อง ซึ่งมีงานรัดตัว และไม่มีเวลาได้พบน้องสาวเท่าไร ได้นัดน้องสาวให้มาเจอ เพื่อถามสารทุกข์สุขดิบ และให้เงินน้องไว้ใช้จ่าย หน่อยได้พาแฟนหนุ่มของเธอมาด้วย ซึ่งเมื่อก้องได้พบแฟนของน้องสาว เขาก็ขู่ให้เด็กหนุ่มดูแลน้องสาวเขาให้ดี ๆ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการทำหน้าที่ผู้ปกครองของก้องนั่นเอง

นอกจากนี้ ในฉากที่ก้องพบว่าแดน และพวกจับหน่อยไปเป็นตัวประกัน เพื่อแลกเปลี่ยนกับเอกสารลับที่เขามีอยู่ในครอบครอง เขาก็ร้อนใจ และพยายามที่จะหาทางช่วยเหลือน้องทุกวิถีทาง จนตัวเองต้องเป็นฝ่ายถูกตามล่า เหมือน ๆ กับหนุ่ย และจ๋อม เป็นต้น

3. แดน-จ๋อม, หน่อย ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครทั้งสามตัวนี้ ถูกนำเสนอในลักษณะที่เป็นแง่ลบ กล่าวคือ แดน จับเอาตัวจ๋อม และหน่อยมาเป็นเหยื่อในการล่อหลอกให้หนุ่ยและก้องต้องยอมจำนนต่อตน ซึ่งลักษณะดังกล่าวก็เป็นไปในทำนองเดียวกันกับกรณีที่เกิดขึ้นกับตัวละครจ๊ะ กับฟ้า ในภาพยนตร์ เรื่อง “ฟ้า” ที่สะท้อนให้เห็นถึงความเสียเปรียบระหว่างผู้ชาย และผู้หญิง ที่มักจะทำให้ฝ่ายหญิงตกเป็นเหยื่อ (Victim) เสมอ ๆ นั่นเอง

ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย-หญิง ที่พบในภาพยนตร์เรื่อง “ล่าระเบิดเมือง” ได้แก่ ความสัมพันธ์ ซึ่งเป็นไปในลักษณะของการที่ผู้ชายมองเห็นผู้หญิงเป็นจุดสนใจ (Love Interest) ซึ่งพบได้จากความสัมพันธ์ระหว่างหนุ่ย กับจ๋อม และความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายเป็นผู้มีอำนาจเหนือกว่าฝ่ายหญิง ซึ่งอาจจะเป็นไปในลักษณะของหัวหน้าครอบครัว หรือคนที่เป็นผู้นำเป็นคนตัดสินใจ ที่พบได้จากความสัมพันธ์ระหว่างก้อง และหน่อย น้องสาวของเขา ที่ถึงแม้ว่าก้องจะไม่ได้เป็นพ่อ เป็นหัวหน้าครอบครัวอย่างแท้จริง แต่การที่เขาทำหน้าที่ผู้ปกครอง ดูแลน้องสาวในฐานะพี่ชาย ก็จัดได้ว่าเป็นไปในทำนองเดียวกัน และความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายที่ได้เปรียบในความสัมพันธ์ เสมือนเป็นเบี้ยบนที่สามารถเอาตัวรอดได้ในทุกสถานการณ์ ในขณะที่ฝ่ายหญิงมักจะตกเป็นเบี้ยล่าง หรือเป็นเหยื่อ (Victim) เช่นในความสัมพันธ์ระหว่างแดน กับจ๋อม และหน่อย ในช่วงที่ทั้งสองถูกแดนจับไปเป็นตัวประกัน เพื่อล่อให้หนุ่ย กับก้องออกมาติดกับ ซึ่งลักษณะของความสัมพันธ์แบบนี้ ก็เป็นไปในลักษณะเดียวกันกับความสัมพันธ์ระหว่างจ๊ะกับฟ้าในภาพยนตร์เรื่อง “ฟ้า” นั่นเอง

นางนาก

นายมาก-นางนาก ลักษณะของความสัมพันธ์ของคนคู่นี้นั้น เป็นไปตามลักษณะและวิถีชีวิตของคนไทยทั่ว ๆ ไป นั่นก็คือจะมองว่าผู้ชายเป็นหัวหน้าครอบครัว และจะต้องดูแลและคุ้มครองคนในครอบครัว จึงเห็นได้ว่านางนากจะเป็นแม่บ้าน ที่ต้องปรนนิบัติพัดวีสามี เป็นฝ่ายที่ทำงานบ้าน ทำกับข้าว และดูแลลูก เป็นสำคัญ

อาจจะเรียกได้ว่าแทบทุกฉากในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” นี้ สะท้อนให้เห็นมุมมองที่บ่งบอกถึงหน้าที่ ซึ่งแตกต่างกันระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงในสังคมไทยอย่างชัดเจน ในขณะที่ฝ่ายชายทำหน้าที่สามี ดูแลครอบครัว และทำหน้าที่เป็นหัวหน้าครอบครัว ฝ่ายหญิงก็มีหน้าที่เป็นภรรยาและเป็นมารดา คอยดูแลปรนนิบัติสามี เลี้ยงดูลูก

การรอคอยสามีจากการออกไปรบตามหน้าที่ของลูกผู้ชายของนางนาก ตราบจนกระทั่งเมื่อสามีกลับมา ให้นางปรนนิบัติ ทำกับข้าวเลี้ยงดูปูเสื่อ โกนหนวดให้ หรือแม้แต่การลงไปตำข้าวในตอนดึก ด้วยคำบอกกล่าวที่ว่า “เมื่อเอ็งตื่นขึ้นมาจะได้มีข้าวปลากินอิ่มหนำ” นั้น ล้วนแล้วแต่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตแบบไทย ๆ ที่ให้ความสำคัญกับเพศชาย ดังนั้นผู้ชายจึงเป็นฝ่ายที่เป็นผู้นำเป็นผู้ที่ได้รับการปรนนิบัติพัดวี ส่วนฝ่ายหญิงนั้น ด้วยมีคำว่า “แม่ และเมีย” ติดมากับตัว คำ ๆ นี้ได้กำหนดให้เห็นถึงสภาวะ และหน้าที่ของผู้หญิงไว้แล้วอย่างชัดเจน

จึงไม่ใช่เรื่องน่าแปลกใจที่นางนาก ในภาพยนตร์เรื่องนี้ ซึ่ง นนทรี นิมิบุตร (สัมภาษณ์, 7 สิงหาคม พ.ศ.2543) ได้กล่าวว่าเป็นการเล่าเรื่องนางนาก ที่มุ่งสะท้อนให้เห็นความจริงมากกว่าความสยดสยอง หรือความน่าสะพรึงกลัวตามตำนานนางนากพระโขนงที่เล่าสืบต่อกันมา จะเป็นนางนากที่สะท้อนให้เห็นถึงบทบาททางเพศ (Gender) ที่แตกต่างกันระหว่างผู้ชาย และผู้หญิง ซึ่งไม่ได้จำกัดอยู่แค่ยุค หรือสมัย เท่านั้น อาจจะกล่าวได้ว่าผู้ชายนั้นถูกมองเป็นผู้นำมาตั้งแต่เริ่มแรกก็ได้ ดังนั้น ผู้หญิงจึงมีหน้าที่ในสังคมไม่มากเท่าไรนัก และหน้าที่หลัก ๆ ที่พบได้ ก็คือหน้าที่ของการเป็นภรรยา ที่ต้องดูแลปรนนิบัติสามี และหน้าที่มารดา ที่คอยดูแลเลี้ยงดูลูก ๆ นั่นเอง

ดังนั้น ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย-หญิง ที่พบในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” ก็คือ ความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายเป็นผู้มีอำนาจเหนือกว่าฝ่ายหญิง ซึ่งอาจจะเป็นไปในลักษณะของหัวหน้าครอบครัว หรือคนที่เป็นผู้นำ เป็นคนตัดสินใจ ซึ่งในกรณีของนายมาก กับนางนากนั้น พบว่าบทบาทของนายมาก อยู่ในฐานะของหัวหน้าครอบครัว ในขณะที่นางนาก ก็เป็น

ฝ่ายภรรยา เป็นแม่บ้านที่ต้องดูแลสามี และลูก ๆ อย่างเต็มความสามารถ ไม่ว่าจะมีชีวิตอยู่หรือไม่ก็ตาม

<u>รัก-ออกแบบไม่ได้</u>

1. ปืน-ปริม, อาร์ท-ปริม ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครปืน กับปริม และอาร์ท กับปริมนั้น มีลักษณะที่เป็นความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับแง่มุมของความรัก ถึงแม้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างหนุ่มสาวทั้งสามคนนี้ จะเริ่มต้นมาจากการที่ทั้งหมดเป็นเพื่อนกันก็ตามที

อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์เรื่องนี้ ก็พยายามนำเสนอให้เห็นถึงความสัมพันธ์ในลักษณะที่เป็นมุมมองของความรักที่เกิดขึ้น และพัฒนาขึ้นจากมิตรภาพได้อย่างชัดเจน และมีหลายต่อหลายฉากที่มิตรภาพ และความรักของตัวละครทั้งสามเกือบที่จะมีส่วนที่เป็นความรักในทำนองของ “รักสามเส้า”

ฉากแรกที่มองเห็นได้อย่างชัดเจนว่าปืน และอาร์ทต่างก็ชอบปริมนั้น เริ่มจากฉากที่ปริมนั่งเศร้าโศกหลังจากที่แม่ของเธอประสบอุบัติเหตุเสียชีวิต ทั้งหมดไปรวมตัวกันอยู่ที่บ้านของปืน ซึ่งให้พ่อกับแม่ช่วยดูแลจัดการงานศพให้แม่ของปริม พ่อของปืนบอกให้ปืนไปปลอบใจปริม แววตาของปืน และอาร์ทที่มองปริมด้วยความรัก และความเห็นใจ ประโยคปลอบใจปริมของปืนที่ว่า “ปริมยังมีปืนไง” และแววตาของอาร์ทที่มองภาพของปริมที่ร้องไห้กระซิกกระซี้ในอกของปืนอย่างอิจฉา และน้อยใจนั้น แสดงให้เห็นชัดเจนทีเดียวถึงความสัมพันธ์ที่เปลี่ยนไปจากมิตรภาพไปเป็นความรักฉันท์หนุ่มสาว

ในฉากต่อ ๆ มาที่ปืนบอกกับอาร์ทว่าเขาคิดว่าเขาชอบปริม ในตอนที่ทั้งหมดไปเที่ยวทะเลด้วยกัน และหลังจากนั้นไม่นาน ปืนก็บอกว่ารักปริมในขณะที่ปริมช่วยฝุ่นทาสีลงบนตัวปืนพร้อมกับจูบปริมที่แก้มไปทีหนึ่ง ซึ่งเป็นฉากที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ความรักระหว่างปริมกับปืนได้อย่างชัดเจน

ส่วนอาร์ทนั้น ภาพยนตร์ไม่ได้นำเสนอฉากที่แสดงให้เห็นว่าเขาชอบปริมอย่างชัดเจนเมื่อเทียบกับฉากที่ปืนแสดงออก แต่มีหลาย ๆ ฉากที่เป็นฉากส่อให้เห็นนัยของความรักที่เขามีต่อปริม ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะอาร์ท เป็นตัวละครที่เก็บความรู้สึก ไม่ค่อยพูด ทำให้เขาไม่กล้าที่จะบอกรัก หรือแสดงออกให้ปริมเห็นชัดเจนว่าชอบ ทำให้บทของเขามีลักษณะเป็นเหมือนผู้เสียสละในความรักมากกว่าผู้แสดงออกอย่างชัดเจนแบบบทของปืน

เช่นในฉากที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้น ที่อาร์ทได้แต่มองภาพของปริมร้องไห้ซบกับอกของปืนอย่างอิจฉา และน้อยใจ แววตาของอาร์ทในฉากนี้บ่งบอกให้เห็นอย่างชัดเจนว่าเขาอยากที่จะก้าวเข้าไปแทนที่ปืนมากกว่าจะนั่งมองภาพบาดตาบาดใจนี้

หรือในฉากที่ปืนมาบอกกับเขาว่าปืนได้สารภาพรักกับปริมไปแล้ว และเผลอจูบปริมไปทีหนึ่ง ฉากดังกล่าวสืบเนื่องจากประโยคที่อาร์ทบอกกับปืนว่าพี่สาวของเจ้าของร้านถ่ายรูปที่เขาทำอยู่ชวนให้เขาไปอเมริกา เมื่อปืนบอกว่าตนได้บอกรักปริม อาร์ทตกใจถึงขนาดตัดรูปถ่ายขาดไป และหลังจากนั้น เขาก็ตัดสินใจบอกกับปืนสั้น ๆ ว่า “กูจะไปอเมริกา…” ซึ่งในฉากนี้ แม้จะไม่ต้องมีปริมอยู่ แต่ก็เป็นฉากที่แสดงให้เห็นถึงความรัก ความน้อยเนื้อต่ำใจที่อาร์ทรู้สึกว่าความรักระหว่างเขากับปริมคงไม่สมหวัง รวมไปถึงความรู้สึกของการเป็นคนเสียสละในความสัมพันธ์รักที่เป็นรักสามเส้าเช่นนี้

2. ปืน-ฝุ่น ความสัมพันธ์ระหว่างปืนกับฝุ่นนี้ ความจริงแล้วก็สามารถจัดเป็นความสัมพันธ์ในลักษณะที่เกี่ยวเนื่องกับความรัก (Love Interest) ได้เช่นเดียวกันกับความสัมพันธ์ระหว่างปืน กับปริม หรืออาร์ท กับปริม แต่ว่าหากพิจารณากันให้ชัดเจนแล้วจะพบว่าในความสัมพันธ์ของปืนกับฝุ่นนั้น มีความได้เปรียบเสียเปรียบกันอยู่อย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือฝุ่นเป็นฝ่ายที่รักปืน และทำทุกอย่างให้ปืน ในขณะที่ปืนไม่เคยรักตอบฝุ่นเลย เพราะปืนรักปริม ไม่ได้รักฝุ่น ดังนั้น จึงอาจจะกล่าวได้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างปืนกับฝุ่นนั้น ปืนเป็นฝ่ายที่ได้เปรียบในความสัมพันธ์ ในขณะที่ฝุ่นเป็นฝ่ายที่เสียเปรียบ

ยิ่งไปกว่านั้น เมื่อทั้งสองพลั้งเผลอได้เสียกัน เพราะต่างฝ่ายต่างก็เมา และฝุ่นก็เสนอตัวให้ปืนเพราะความที่เธอรักปืนมากนั้น ส่งผลให้ฝุ่นตั้งท้องขึ้นมา ความสัมพันธ์ระหว่างปืนกับฝุ่นจึงยิ่งมองเห็นได้อย่างชัดเจนขึ้นอีกในแง่ที่ผู้ชายมักจะเป็นฝ่ายได้เปรียบ ในขณะที่ผู้หญิงเป็นฝ่ายเสียเปรียบ

ดังนั้น ความสัมพันธ์ที่พบได้ในภาพยนตร์เรื่อง “รัก-ออกแบบไม่ได้” นี้นั้น จึงได้แก่ความสัมพันธ์ในลักษณะของการที่ผู้ชายมองเห็นผู้หญิงเป็นจุดสนใจ (Love Interest) ซึ่งพบได้จากความสัมพันธ์ระหว่างปืน กับปริม และอาร์ท กับปริม และความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายที่ได้เปรียบในความสัมพันธ์ ซึ่งก็พบได้จากความสัมพันธ์ระหว่างปืน กับฝุ่น ซึ่งนอกจากฝ่ายหญิงจะเป็นฝ่ายรักเขาข้างเดียวแล้ว เธอยังต้องเป็นฝ่ายที่เสียเปรียบ เนื่องจากเมื่อมีอะไรกับเขาแล้ว เธอต้องตั้งท้อง ทั้ง ๆ ที่เขาไม่แยแสใส่ใจเธอเลยด้วยซ้ำ

<u>เรื่องตลก 69</u>

1. ตุ้ม-กลุ่มอันธพาล ภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” นี้มีความโดดเด่นเป็นพิเศษที่เห็นได้ชัดมาก ก็คือการที่ตัวภาพยนตร์มีตัวละครฝ่ายหญิงเป็นตัวละครหลัก เป็นตัวละครตัวเดียวที่เป็นศูนย์กลางของเรื่อง และเป็นตัวดำเนินเรื่องอย่างแท้จริง ดังนั้น ตัวละครผู้ชายทั้งหลายจึงถูกนำเสนอในลักษณะตัวละครรอง และเป็นตัวละครที่ส่วนใหญ่แล้วมักจะตกเป็นเหยื่อ (Victim) ของตัวละครนำที่เป็นผู้หญิงของเรื่อง ทั้งโดยบังเอิญ และโดยจงใจ ดังนั้น จึงอาจจะกล่าวได้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างตุ้ม ตัวละครนำหญิงตัวเดียวของเรื่อง กับกลุ่มอันธพาล อันประกอบไปด้วยพวกของนายครรชิต เจ้าของค่ายมวย และพวกของเสี่ยโต้งนั้น ล้วนแล้วแต่เป็นความสัมพันธ์ในลักษณะที่ตัวละครฝ่ายหญิงกลับเป็นตัวละครที่เป็นเบี้ยบน และเป็นผู้ที่ได้เปรียบในความสัมพันธ์ อาจจะกล่าวได้ว่าตุ้มเป็นตัวละครที่เป็นเสมือนคนกลางที่ได้รับผลประโยชน์จากการทะเลาะกันของครรชิต และเสี่ยโต้งโดยตรง ถึงแม้ว่าการได้รับผลประโยชน์ ซึ่งในที่นี้ ก็คือเงินในกล่องมาม่านั้นจะมาถึงเธอด้วยความบังเอิญก็ตามที

ลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งที่ทำให้ตุ้ม เป็นตัวละครตัวเดียวที่โดดเด่น มากกว่าตัวละครหญิงตัวอื่น ๆ ในภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ก็คือ การที่เธอทำหน้าที่เป็นผู้แก้ปัญหา เฉกเช่นเดียวกับที่ตัวละครผู้ชายในภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่องในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างทำ กล่าวคือ ตุ้มต้องทำทุกวิถีทางที่จะแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าที่เกิดขึ้นกับเธอหลังจากที่เธอพบกล่องมาม่าที่บรรจุเงินมากมายหน้าห้อง นับตั้งแต่การป้องกันตัวเอง และทำให้พลั้งมือฆ่าน้อย กับเบิ้ม ลูกน้องของครรชิตที่เป็นคนนำเงินมาวางผิดห้อง จากนั้น ก็คือการที่เธอพยายามทำทุกวิถีทางที่จะเอาตัวรอดจากการถูกตามล่า และรวมไปถึงการแก้ไขปัญหาที่มีศพเกิดขึ้นมากมายในห้องเธอ เนื่องจากความบังเอิญที่เกิดซ้ำแล้วซ้ำเล่า

ดังนั้น จึงอาจจะกล่าวได้ว่าบทบาทของความสัมพันธ์ระหว่างตุ้ม กับกลุ่มตัวละครผู้ชายที่เป็นตัวละครสมทบหลัก ๆ ของเรื่องนั้น ถูกนำเสนอในลักษณะที่มีตุ้มเป็นจุดศูนย์กลาง และในขณะเดียวกัน ตัวละครตุ้มก็ถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของผู้หญิงที่เด็ดเดี่ยว และนิ่ง ไม่หวาดกลัวกับสิ่งที่เกิดขึ้น และพยายามทำทุกวิถีทางที่จะแก้ไขปัญหาด้วยความเด็ดเดี่ยว ซึ่งเป็นลักษณะที่พบได้ในผู้ชายมากกว่าผู้หญิง ถึงแม้ว่าจะมีบางช่วงในเรื่องที่คนดูจะเห็นตุ้มระบายความเครียด และหวาดกลัว เก็บกดแบบผู้หญิง เช่นในฉากที่เธอร้องคร่ำครวญ และขว้างปาข้าวของหลังจากที่ตัดขานายตำรวจ เพื่อให้ศพสามารถบรรจุลงในกล่องหวายพอดี เป็นต้น ทว่าฉากดังกล่าว ก็มีแค่เพียงชั่วครู่เดียวเท่านั้น

2. ตุ้ม-นายตำรวจ ถึงแม้ว่าความสัมพันธ์โดยหลักใหญ่ ๆ ในภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” นี้ จะเป็นความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างตุ้ม กับกลุ่มอันธพาล แต่ก็มีฉากเล็ก ๆ สองสามฉากที่ภาพยนตร์แอบสะท้อนมุมมอง และรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ ของความเป็นผู้หญิงของตุ้มไว้ด้วยโดยนำเสนอผ่านฉากเกี้ยวพาราสีเล็ก ๆ น้อย ๆ ระหว่างเธอกับนายตำรวจนั่นเอง ดังนั้น จึงอาจจะกล่าวได้ว่าฉากเล็ก ๆ น้อย ๆ ดังกล่าวนี้ น่าจะจัดให้เห็นเป็นความสัมพันธ์ในลักษณะที่เกี่ยวเนื่องกับความรัก (Love Interest) ก็ได้ นั่นคือ ในฉากที่ตุ้มได้เจอกับนายตำรวจสองครั้ง (ก่อนที่เขาจะเสียชีวิต) ครั้งแรกที่ตุ้มเจอกับนายตำรวจระหว่างที่เธอยืนรอลิฟท์อยู่ ตอนนั้นเขาใส่ชุดลำลองนอกเครื่องแบบ และบอกกับเธอว่าลิฟท์เสีย ทำให้เธอไม่ทราบว่าเขาเป็นตำรวจ นายตำรวจเมื่อเห็นตุ้มเป็นคนสวย เขาก็มีท่าทีเกี้ยวพาราสีเธอเล็กน้อยด้วยการอาสาขนของเดินขึ้นบันไดไปให้ และเมื่อเธอนิ่ง เขาก็ยิ้มด้วยท่าทางกรุ้มกริ่ม บอกว่า “ทำไมครับ กลัวผมจีบเหรอ” และในครั้งที่สอง ที่นายตำรวจมาขออาศัยระเบียงห้องของตุ้มปีนเข้าไปจับเด็กวัยรุ่นข้างห้องที่แอบสูบยากัน เขาก็ยังวาดลวดลายจีบเธอนิดหน่อยด้วยการใช้เสน่ห์จากหน้าตาที่หล่อเหลาของตน และบอกกับเธอแบบยิ้ม กริ่มว่า “คุณชื่ออะไรนะครับ ผมจะได้ให้สัมภาษณ์ถูก พรุ่งนี้ผมได้ลงไทยรัฐซัวร์....”

3. ต่อ-จิ๋ม ความสัมพันธ์ของตัวละครต่อ และจิ๋ม ซึ่งเป็นเพื่อนสาวคนสนิทของตุ้มนั้นเป็นความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงที่เก็บตกได้จากภาพยนตร์ เพราะไม่ได้รับการเน้นน้ำหนักให้เห็นเด่นชัดเท่าไรนัก แต่โดยประเด็นของเรื่องแล้ว ก็สามารถนำมาใช้ในการอภิปรายความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงได้ ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครทั้งสองนั้น เป็นความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายที่ได้เปรียบในความสัมพันธ์ ซึ่งจะเห็นได้ชัดในฉากที่จิ๋มฆ่าตัวตาย เนื่องจากต่อบอกเลิกกับเธอ ยิ่งถ้ามองย้อนกลับไปในช่วงต้นเรื่องที่จิ๋มแนะนำให้ตุ้มรู้จักกับต่อ เธอบอกกับตุ้มว่า “ฉันรักแฟนฉันมากเลยนะ เนี่ยะหมอดูก็บอกว่าเขากับฉันเป็นเนื้อคู่กัน..” ซึ่งถ้อยคำของจิ๋มถูกทำนายหลังจากนั้นไม่นาน โดยเฮียเจ้าของร้านข้าวมันไก่ ที่บอกกับตุ้มว่า “ไอ้หมอนี่มันเสือผู้หญิง รับรองอยู่ได้ไม่ถึงสองอาทิตย์หรอก” และคำทำนายของเฮียเจ้าของร้านข้าวมันไก่ก็เป็นจริง เมื่อต่อบอกเลิกกับจิ๋ม และจิ๋มก็ทนกับความเจ็บช้ำไม่ไหว เลยตัดสินใจฆ่าตัวตายซึ่งตอกย้ำให้เห็นถึงความสัมพันธ์ที่ฝ่ายชายมักเป็นฝ่ายได้เปรียบ และฝ่ายหญิงมักเป็นฝ่ายเสียเปรียบได้อย่างชัดเจน

ดังนั้น ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย-หญิง ที่พบในภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” นั้น มีจุดหลัก ๆ อยู่ที่ความสัมพันธ์ระหว่างชาย-หญิงที่สะท้อนให้เห็นถึงการกลับ หรือสลับบทบาทระหว่างเพศอย่างเห็นได้ชัด โดยดูได้จากความสัมพันธ์ระหว่างตุ้ม กับกลุ่มอันธพาล ที่เธอถูก

นำเสนอให้กลายเป็นตัวละครผู้หญิงที่เป็นตัวละครนำ และเป็นผู้หญิงที่สามารถแก้ไขปัญหา และเผชิญหน้ากับปัญหาที่เกิดขึ้นได้อย่างหนักแน่น เช่นเดียวกันกับตัวละครผู้ชายในภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่อง

นอกจากนี้ ก็ยังมีความสัมพันธ์เล็ก ๆ น้อย ๆ ที่พบได้ในภาพยนตร์เรื่องนี้ เช่น ความสัมพันธ์ในลักษณะของการที่ผู้ชายมองเห็นผู้หญิงเป็นจุดสนใจ (Love Interest) ซึ่งพบได้จากความสัมพันธ์ระหว่างตุ้ม กับนายตำรวจ ซึ่งเป็นฉากสั้น ๆ สองสามฉากที่บ่งให้เห็นถึงนัยของการเกี้ยวพาราสีระหว่างกัน และความสัมพันธ์ในลักษณะที่ฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายที่ได้เปรียบในความสัมพันธ์ ซึ่งก็พบได้จากความสัมพันธ์ระหว่างต่อกับจิ๋ม เป็นต้น

ในการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์นั้น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาความสัมพันธ์ (Interaction) ที่ตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ซึ่งมีเกณฑ์ในการวิเคราะห์ จากการพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างคู่ปฏิสัมพันธ์ ซึ่งตัวละครชาย และหญิงแต่ละตัวปฏิบัติต่อกัน

ผลที่ได้จากการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์ไทยที่เห็นได้อย่างชัดเจน ก็คือความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในภาพยนตร์ มักจะเป็นความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกัน ซึ่งเห็นได้ชัดที่สุด ก็คือความสัมพันธ์ในเชิงอำนาจ

ผู้วิจัยจะพบว่าปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในภาพยนตร์นั้น ผู้หญิงมักจะถูกกำหนดให้เป็นฝ่ายที่อยู่ในสถานะที่ด้อยกว่าผู้ชาย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สิ่งที่เห็นได้อย่างชัดเจนที่สุด ก็คือ ตัวละครผู้หญิงมักจะต้องเป็นตัวละครที่เป็นผู้ตามมากกว่าเป็นผู้นำ อย่างไรก็ตาม ก็ยังมีภาพของผู้หญิงที่มีลักษณะของผู้นำ หรือมีลักษณะที่ค่อนไปในทางเป็นผู้นำ และมีอำนาจมากกว่าผู้ชายอยู่บ้าง แต่ภาพของผู้หญิงเหล่านั้นมักจะถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะแบบผู้หญิงที่มีลักษณะของผู้ชายผสมอยู่ ได้แก่ เป็นผู้หญิงที่เป็นฝ่ายหาเลี้ยงครอบครัว หรือเป็นผู้หญิงที่ประกอบอาชีพที่ส่วนใหญ่จัดว่าเป็นอาชีพของผู้ชาย เช่น เป็นตำรวจ เป็นต้น ซึ่งผลการวิเคราะห์ดังกล่าว มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการสะท้อนให้เห็นโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในสังคม และทำให้สามารถทำความเข้าใจกับบทบาททางสังคมที่ด้อยกว่าของฝ่ายหญิงได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น กล่าวคือ จากการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างดังกล่าว ทำให้ผู้วิจัยพอที่จะสรุปได้ว่าลักษณะโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายกับ

ผู้หญิงในภาพยนตร์นั้น ยังคงมีลักษณะที่เป็นไปตามค่านิยมหลัก ๆ ของสังคม ที่มักจะให้ความสำคัญกับผู้ชายมากกว่าผู้หญิง ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์ไทยจึงมีลักษณะที่ออกมาไม่เท่าเทียมกัน ฝ่ายชายมักเป็นฝ่ายที่มีบทบาทมากกว่า และมีลักษณะที่ค่อนไปในทางการเป็นผู้นำ ในขณะที่ฝ่ายหญิงซึ่งได้รับบทบาทน้อยกว่า ก็มักจะต้องเป็นฝ่ายตามฝ่ายเชื่อฟัง ซึ่งลักษณะเหล่านี้ เป็นไปตามค่านิยมของสังคมที่มักกำหนดให้ผู้หญิงรับบทบาทเป็นผู้ตามมากกว่าเป็นผู้นำ บทบาทของผู้หญิงส่วนใหญ่จึงถูกตีค่าได้แค่เพียงเป็นภรรยา เป็นแม่ และเป็นผู้ตามที่ดีเท่านั้นเอง

รูปแบบของความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงที่ปรากฏในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง สามารถสรุปออกมาได้ ดังต่อไปนี้

1. <u>"ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง"</u> ลักษณะของรูปแบบความสัมพันธ์นี้นั้น ก็คือการที่ผู้ชายมักจะถูกนำเสนอให้เป็นหัวหน้าครอบครัว เป็นผู้ตัดสินใจ เป็นผู้มีอำนาจสิทธิ์ขาดในการออกเสียง รวมไปถึงการเป็นคนดูแล คุ้มครอง และปกป้องคนในครอบครัว อาจกล่าวได้ว่ารูปแบบความสัมพันธ์ดังกล่าวนี้ เป็นรูปแบบที่พบได้มากที่สุดในรูปแบบของความสัมพันธ์ทั้งหมดที่ปรากฏในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ซึ่งส่วนหนึ่งนั้น น่าจะมาจากค่านิยมของไทยยังคงให้ความสำคัญกับความเป็นครอบครัว และบทบาทของผู้ชายที่เป็นผู้นำ (Leadership) นั่นเอง รูปแบบความสัมพันธ์ประเภทนี้จึงพบในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างแทบจะทุกเรื่อง เช่น เจมส์-ปลาย, มาร์ค-จีจี้ ใน "CCJ แสบฟ้าแลบ", เสือใบ-พิไลวรรณ, ผู้กองยิ่ง-ภรรยาของผู้กองยิ่ง ใน "เสือ โจรพันธุ์เสือ", ริค-ฟ้า ใน "ฟ้า", กำนันอาชีพ-ภรรยา และลูก ๆ ใน "สวัสดีบ้านนอก", เสี่ยมงคล-ภรรยา และลูก ๆ , ท็อป-เจี๊ยบ ใน "คนจรฯลฯ", ก้อง-หน่อย ใน "ล่าระเบิดเมือง" และ นายมาก-นางนาก ใน "นางนาก" เป็นต้น

2. <u>"ผู้ชายข้าวเปลือก ผู้หญิงข้าวสาร"</u> ลักษณะของรูปแบบความสัมพันธ์นี้นั้น ก็คือการที่ผู้ชายมักจะถูกนำเสนอให้เป็นฝ่ายได้เปรียบ เป็นผู้ที่สามารถเอาตัวรอดได้ในทุกสถานการณ์หรือในทำนองเดียวกัน ผู้ชายมักจะเป็นเบี้ยบน เป็นคนที่มีอำนาจเหนือ (Dominant) ในขณะที่ผู้หญิงมักเป็นฝ่ายเสียเปรียบ เป็นผู้ที่จำเป็นต้องพึ่งพาอาศัยการช่วยเหลือจากคนอื่น ๆ ในบางครั้งก็มักจะถูกนำเสนอให้ออกมาเป็นเหยื่อ (Victim) ที่ตกอยู่ใต้อำนาจของผู้ชาย ดังเช่นคำกล่าวที่ว่า "ผู้ชายข้าวเปลือก ผู้หญิงข้าวสาร" กล่าวคือผู้ชายมักเป็นฝ่ายที่ได้เปรียบ และเอาตัวรอดได้ด้วยตัวเอง ผู้ชายแทบจะไม่เป็นฝ่ายเสียหายในกรณีที่เกิดเรื่องรุนแรงขึ้น เหมือนกับข้าวเปลือกที่หว่านที่ไหน ก็สามารถขึ้นได้ที่นั่น ส่วนผู้หญิงมักเป็นฝ่ายเสียเปรียบ ต้องพึ่งพาคนอื่น และใน

บางครั้งก็ตกเป็นเหยื่อ เป็นเบี้ยล่างให้กับผู้ชาย เหมือนกับข้าวสารที่หว่านไปก็ไม่ขึ้น จะมีประโยชน์ก็ต่อเมื่อนำไปหุงต้มเป็นอาหารเท่านั้น เช่น เจมส์-แครอล ใน “CCJ แสบฟ้าแลบ”, จ๊ะ-ฟ้า ใน “ฟ้า”, นัท-อ้าย ใน “สวัสดีบ้านนอก”, หม่อง, เขียว ใน “คนจรฯลฯ” , แดน-จ๋อม, หน่อย ใน “ล่าระเบิดเมือง” , ปืน-ฝุ่น ใน “รัก-ออกแบบไม่ได้” และต่อ-จิ๋ม ใน “เรื่องตลก 69” เป็นต้น

3. <u>จุดสนใจ (Love Interest)</u> ความสัมพันธ์ในรูปแบบนี้นั้น มักจะถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะที่ผสมผสานกับแง่มุมของความรักเป็นหลัก กล่าวคือตัวผู้ชายมักจะมองเห็นความสวยงาม น่ารักในตัวผู้หญิง และพยายามเกี้ยวพาราสี หรือผูกสัมพันธ์ด้วย เช่น คิง-มิ้ง ใน “วัยระเริง”, เสือยอด-บุหรง ใน “เสือ โจรพันธุ์เสือ”, ชายแดน, กุศลสร้าง, ไตรศูรย์-น้ำแข็ง ใน “303 กลัว/กล้า/อาฆาต”, ชีวิต, แดง-เอื้อย ใน “สวัสดีบ้านนอก” และ ตุ้ม-นายตำรวจ ใน “เรื่องตลก 69” เป็นต้น

4. <u>ความสัมพันธ์แบบกลับบทบาท (Up Side Down)</u> ความสัมพันธ์ในลักษณะนี้นั้น ก็คือความสัมพันธ์ที่บทบาทระหว่างตัวละครผู้ชาย และผู้หญิงสลับกัน เช่นผู้หญิงอาจจะเป็นผู้นำหรือเป็นผู้ที่ผู้ชายให้ความนับถือ เช่น คิง-บุญรอด ใน “วัยระเริง”, ริค, ธานินทร์-สารวัตร ใน “ฟ้า”, จืด-น้อย ใน “กล่อง” , สินสมุทร-น้ำแข็ง ใน “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” และตุ้ม-กลุ่มอันธพาล ใน “เรื่องตลก 69” เป็นต้น

ลักษณะที่กลับกันนั้น มักไม่ค่อยปรากฏในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างมากนัก และเป็นที่สังเกตได้อย่างชัดเจนว่าตัวละครผู้หญิงที่สลับกลับมามีบทบาทเป็นผู้นำนั้น มักจะต้องมีความเก่งกาจ มีความเด็ดเดี่ยว หรือมีลักษณะที่คล้ายกับผู้ชายอยู่ด้วย ซึ่งธเนศ วงศ์ยานนาวา (2541) ได้ให้คำจำกัดความลักษณะของตัวละครประเภทนี้ว่าเป็นตัวละครผู้หญิงที่รับเอาลักษณะความเป็นชายในเชิงสัญลักษณ์ (Symbolically Male) มาใช้ กล่าวคือ ตัวละครดังกล่าวเป็นตัวละครผู้หญิงที่ถูกสร้างขึ้นโดยอาศัยกรอบลักษณะบางประการของผู้ชายมาประกอบสร้างขึ้นเป็นบุคลิกลักษณะ เช่นสารวัตร ในภาพยนตร์เรื่อง “ฟ้า” นั้นก็ถูกนำเสนอให้ออกมาเป็นผู้หญิงที่เข้มแข็ง มีอำนาจ, ครูบุญรอด ใน “วัยระเริง” ก็ถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของผู้หญิงแกร่งที่ทำทุกอย่างได้อย่างไม่หวาดกลัว, น้อย ใน “กล่อง” ก็ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของผู้หญิงปากร้ายที่ครอบงำสามีที่เป็นคนขี้ขลาดไว้ตลอดเวลา, น้ำแข็ง ใน “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” ก็ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของเด็กหญิงแก่นแก้ว (Tomboy) และ ตุ้ม ใน “เรื่องตลก 69” ก็ถูกนำเสนอให้เป็นตัวละครนำเพียงตัวเดียวของภาพยนตร์ เป็นจุดศูนย์กลางของเรื่อง และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทั้งหมด และนอกจากนี้ เธอยังจัดการกับกลุ่มอันธพาลมากมายที่เข้ามาพัวพันในชีวิตเธอได้

ถึงแม้จะเป็นไปในลักษณะที่มีความบังเอิญเข้ามาเกี่ยวข้อง แต่ตุ้มก็สามารถจัดการกับสิ่งที่เกิดขึ้นกับเธอได้ด้วยความนิ่ง และสงบ ไม่ตื่นตระหนกตกใจตามแบบที่ผู้หญิงทั่ว ๆ ไปมักจะเป็น เมื่ออยู่ในสถานการณ์แบบที่ตุ้มเจอ เป็นต้น

สาเหตุที่ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะที่ฝ่ายหญิงมักเป็นผู้ตาม เป็นผู้ที่อยู่ในสถานะที่ด้อยกว่า (Inferior) นั้น ส่วนหนึ่งน่าจะมาจากการที่ผู้สร้างภาพยนตร์ส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย จึงได้นำเสนอมุมมองที่เป็นมุมมองแบบผู้ชาย และให้ความสำคัญกับตัวละครผู้ชายมากกว่าตัวละครผู้หญิงนั่นเอง ซึ่งในกรณีดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์นนทรีย์ นิมิบุตร ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนางนาก ซึ่งยอมรับว่านางนากในฉบับที่เขาสร้างขึ้นมาใหม่จากตำนานแม่นาคพระโขนงนั้น ถูกเล่าโดยผ่านมุมมองของนายมากเป็นหลัก โดยที่นนทรีย์ (สัมภาษณ์, 7 สิงหาคม พ.ศ.2543) ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับการเล่าเรื่องด้วยมุมมองของผู้ชายไว้ ดังนี้

“เรื่องมุมมองการนำเสนอแบบผู้ชายในหนังไทย ความจริงจะว่าส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการที่คนทำหนังไทยส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย มันก็น่าจะมีส่วนถูกอยู่เหมือนกัน เอาอย่างผมเป็นตัวอย่างเลย อย่างน้อยที่สุด ถ้าผมจะทำหนังสักเรื่องหนึ่ง ผมก็จะไม่พยายามทำหนังในมุมที่ตัวเองไม่เข้าใจ เพราะฉะนั้น ผมว่านี่เป็นสาเหตุสำคัญส่วนหนึ่งที่ทำไมนางนากของผมถึงถูกเล่าผ่านมุมมองของนายมาก ส่วนหนึ่งล่ะ มันได้ความแปลกใหม่ เป็นมุมมองที่ไม่เหมือนใคร ไม่มีใครทำมาก่อน อีกส่วนหนึ่งมันก็เป็นมุมมองที่ผมถนัด เป็นมุมมองแบบผู้ชาย เป็นความคิดของผู้ชายต่อเรื่องต่าง ๆ ที่ผมอธิบายให้นักแสดงเข้าใจบทบาทของเขาแบบที่ผมต้องการได้ง่ายกว่า”

สรุปปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย-หญิงในภาพยนตร์ไทย และโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในสังคมไทย

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย (2541) ได้กล่าวไว้ว่า มีความเชื่อกันว่าภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่มักสร้างให้ผู้หญิงดู เพราะผู้หญิงเป็นฝ่ายที่ดูภาพยนตร์มากกว่าผู้ชาย ความเชื่อนี้ยังไม่ได้พิสูจน์ด้วยสถิติตัวเลข แต่ความจริงที่ไม่ต้องพิสูจน์ ก็คือ ผู้ชายเป็นผู้สร้างภาพยนตร์มากกว่าผู้หญิง ผู้หญิงอาจมีบทบาทร่วมงานสร้างอยู่บ้าง แต่ก็มีจำนวนน้อยนิดมาก ทั้งยังอยู่ในตำแหน่งที่ต้องฟังความเห็นชอบจากผู้กำกับ ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นผู้ชายทั้งสิ้น มุมมองต่าง ๆ ของผู้หญิงจึงต้องผ่านทัศนคติของผู้ชายเสียก่อนจึงจะสามารถนำเสนอต่อสาธารณชนได้

อย่างไรก็ดี ภาพยนตร์ก็มีความสัมพันธ์กับสังคมอย่างลึกซึ้งด้วยเช่นกัน อาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เป็นสื่อที่แสดงออกทางวัฒนธรรมของคนในสังคมทุกระดับชั้น ทั้งนี้เพราะภาพยนตร์ถูกจัดให้เป็นศิลปะแห่งมหาชน (Popular Arts) แขนงหนึ่ง เรื่องราวของตัวละครที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ จึงหนีไม่พ้นเรื่องราวของชีวิตผู้คนในสังคม ผนวกรวมกันเข้ากับมุมมอง และทัศนคติของตัวผู้สร้าง ผู้กำกับภาพยนตร์ ดังที่ธเนศ วงศ์ยานนาวา (2541) สรุปไว้สั้น ๆ ว่านอกจากภาพยนตร์จะทำหน้าที่สะท้อนความจริงในสังคมแล้ว ก็ยังสอดแทรกเจือปนด้วยโลกทัศน์อันแท้จริงของคนทำภาพยนตร์เองอีกด้วย

จากการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างทั้งสิบเรื่องดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยพบว่าโครงสร้างของความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครผู้ชาย และผู้หญิงในภาพยนตร์ไทยนั้น มีลักษณะที่เป็นไปตามค่านิยมเกี่ยวกับโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายและผู้หญิงในสังคมไทยอย่างเห็นได้ชัด ก็คือ ความสัมพันธ์ของผู้ชาย และผู้หญิงมีลักษณะที่ไม่เท่าเทียมกัน โดยที่ผู้ชายมักจะได้รับบทบาทให้เป็นฝ่ายผู้นำ เป็นช้างเท้าหน้า เป็นผู้ตัดสินใจ และเป็นผู้กระทำ ในทางตรงกันข้าม ผู้หญิงมักจะได้รับการกำหนดบทบาทให้เป็นผู้ตาม เป็นช้างเท้าหลัง และเป็นผู้ถูกกระทำเสมอ ๆ ซึ่งทั้งนี้ส่วนหนึ่งสามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจนจากบทบาทระหว่างตัวละครผู้ชาย และผู้หญิงในภาพยนตร์ไทย ซึ่งพบว่าตัวละครฝ่ายหญิงที่เป็นตัวละครสำคัญ ๆ นั้นมีจำนวนน้อยกว่าตัวละครฝ่ายชาย ในขณะเดียวกัน ตัวละครฝ่ายชายก็มักจะเป็นตัวละครที่มีบทบาทสำคัญเกี่ยวเนื่องกับการกระทำหลัก (Main Action) ของเรื่อง ในขณะที่ตัวละครฝ่ายหญิงมักจะอยู่ในฝ่ายสมทบที่มีหน้าที่ช่วยเหลือเล็ก ๆ น้อย ๆ เป็นกำลังใจ มากกว่าจะลงไปเป็นผู้ร่วมกระทำการกระทำหลักด้วย

เมื่อได้ทำการพิจารณาความสัมพันธ์แบบไม่เท่าเทียมกัน ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างอย่างละเอียดแล้ว ผู้วิจัยพบว่าตัวละครฝ่ายชายมักจะเป็นตัวละครที่อยู่ในฐานะที่ได้เปรียบ และถูกกำหนดให้เป็นผู้นำมากกว่าเป็นผู้ตามอย่างเช่นที่ตัวละครฝ่ายหญิงถูกกำหนดให้ต้องรับไปอย่างเห็นได้ชัด ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่นั้น มักจะนำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวเนื่องกับกลุ่มตัวละครผู้ชาย ไม่ว่าจะเป็นไปด้วยอาชีพ เช่น นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับตำรวจจับผู้ร้าย เช่นในภาพยนตร์เรื่อง “ฟ้า”, “ล่าระเบิดเมือง”, “เสือ โจรพันธุ์เสือ” และ “CCJ แสบฟ้าแลบ” เป็นต้น หรือเกี่ยวข้องกับสถานะทางสังคม เช่น นำเสนอเกี่ยวกับบทบาทในสถาบันครอบครัว ที่มีพ่อเป็นศูนย์กลางหลักของครอบครัว เป็นหัวหน้าครอบครัว เป็นผู้ตัดสินใจ และกุมชะตาชีวิตของคนในครอบครัว เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “คนจรฯลฯ”, “นางนาก” หรือ “สวัสดีบ้านนอก” เป็นต้น

เมื่อผู้หญิงถูกกำหนดให้เป็นฝ่ายตาม เป็นฝ่ายที่ด้อยกว่า หรือเป็นช้างเท้าหลัง ความสัมพันธ์ระหว่างผู้หญิงกับผู้ชายจึงมีลักษณะที่เป็นไปในทางเดียวกันกับค่านิยมหลัก ๆ ของสังคม ก็คือ ผู้หญิงมักจะถูกกำหนดให้มีหน้าที่แค่เพียงไม่กี่อย่าง เช่น เป็นแม่, เป็นภรรยา, เป็นผู้ช่วย, เป็นคนคอยให้กำลังใจ หรือแม้แต่เป็นสิ่งที่สวยงามสำหรับการมอง การชื่นชมเท่านั้น เช่น ตัวละคร น้ำแข็ง ในภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” ซึ่งถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะของตัวละครผู้หญิงคนเดียวในเรื่อง ซึ่งมีหน้าที่สำคัญแค่เพียงเป็นจุดสนใจ (Love Interest) สำหรับเด็กหนุ่มทั้งกลุ่ม และก็คอยช่วยเหลือให้กลุ่มเด็กหนุ่มเหล่านี้สืบเรื่องการตายอย่างลึกลับของนักเรียนรุ่นพี่ได้อย่างที่ตั้งใจไว้เท่านั้น หรือในภาพยนตร์ เรื่อง “เสือ โจรพันธุ์เสือ” ตัวละคร พิไลวรรณ ก็มีหน้าที่แค่เพียงเป็นภรรยาของเสือใบ ซึ่งคอยเป็นช้างเท้าหลัง คอยดูแล และเป็นกำลังใจให้สามี เป็นต้น

ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงที่เห็นชัดมากที่สุดในกลุ่มตัวละคร ก็คือ ความสัมพันธ์แบบครอบครัว ที่ฝ่ายชายเป็นหัวหน้าครอบครัว ฝ่ายหญิงก็ทำหน้าที่เป็นภรรยา หรือลูก ที่อยู่ในอาณัติของพ่อ หรือสามี ซึ่งก็เป็นไปตามค่านิยมหลักของสังคม ที่กำหนดให้ผู้ชายเป็นผู้นำ เป็นหัวหน้าครอบครัวนั่นเอง

อย่างไรก็ดี มีตัวละครผู้หญิงบางตัวที่มีความสัมพันธ์ที่เรียกได้ว่าเป็นความสัมพันธ์ที่เกือบจะเท่าเทียมกันกับตัวละครผู้ชาย เช่น ตัวละครสารวัตร ในภาพยนตร์เรื่อง “ฟ้า”, ตัวละครครูบุญรอดในภาพยนตร์เรื่อง “วัยระเริง”, ตัวละครน้อย ในภาพยนตร์เรื่อง “กล่อง”, ตัวละครน้ำแข็ง ในภาพยนตร์เรื่อง “303 กลัว/กล้า/อาฆาต” และตัวละครตุ้ม ในภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” เป็นต้น ตัวละครในกลุ่มนี้ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของตัวละครผู้หญิงที่มีบทบาทโดดเด่นและเกือบจะทัดเทียม เคียงบ่าเคียงไหล่กับตัวละครผู้ชายในภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน ทว่าอย่างไรก็ดี ลักษณะที่ถูกประกอบขึ้นเป็นตัวละครเหล่านี้ ก็เป็นลักษณะที่ถูกสร้างขึ้นจากการประกอบสร้างตัวละครผู้หญิงในลักษณะของตัวละครที่เรียกได้ว่าเป็นผู้หญิงที่รับเอาลักษณะความเป็นชายในเชิงสัญลักษณ์ (Symbolically Male) มาใช้ มากกว่าจะเป็นลักษณะของผู้หญิงในสังคมจริง ๆ เอง กล่าวคือ ตัวละครดังกล่าวนำเอาลักษณะบางประการของความเป็นชายมาสอดแทรกเข้าไว้ในลักษณะ และคุณสมบัติของตัวเอง เช่น ความเป็นผู้นำ, ความอดทน, ความกล้าหาญเข้มแข็งเป็นต้น ทว่าตัวละครผู้หญิงเหล่านี้ก็ยังหนีไม่พ้นวัฏจักรสำคัญสำหรับตัวละครผู้หญิงส่วนใหญ่ ซึ่งก็คือ การต้องตกเป็นผู้ถูกกระทำในท้ายที่สุดของเรื่อง และส่งผลให้ตัวละครเหล่านี้หมดบทบาทลงไป หรือเปลี่ยนบทบาทของตนใหม่ กลับไปเป็นบทบาทแบบผู้หญิงทั่ว ๆ ไปตามเดิม เช่น ตัวละครสารวัตร และตัวละครครูบุญรอดที่ต่างก็ต้องจบชีวิตลงในแบบของเหยื่อ (Victim) ที่เกิดขึ้นจาก

ความรุนแรง การทะเลาะวิวาท แบบผู้ชาย, ตัวละครน้ำแข็งที่ก็ถูกทรมานแบบเหยื่อ (Victim) ด้วยการจับเธอใส่ลงไปในหลุม และจะกลบฝังเธอทั้งเป็น ซึ่งต่อให้เข้มแข็ง และมีจิตใจเด็ดเดี่ยวแค่ไหน เธอก็อดที่จะหวีดร้องด้วยความกลัวไม่ได้ หรือตัวละครน้อย ที่ท้ายสุด ก็แพ้บทรักของสามีไม่เอาไหนอย่างจืดราบคาบ ในวินาทีแรกที่เขาโผเข้าจูบเธออย่างหนักหน่วง

มีแค่เพียงตัวละครตุ้ม ในภาพยนตร์เรื่อง “เรื่องตลก 69” เท่านั้น ที่สามารถรอดจากวัฏจักรนี้ไปได้ แต่อย่างไรก็ดี เมื่อพิจารณาจากโครงเรื่องแล้ว ก็สามารถทำความเข้าใจได้ว่าเป็นจุดมุ่งหมายของคนเขียนบทอยู่แล้วที่จะนำเสนอให้ตัวละครตุ้มเป็นตัวละครผู้หญิงคนเดียว และเป็นตัวละครตัวเดียวในเรื่องที่เป็นตัวดำเนินเรื่อง เป็นศูนย์กลางของเรื่องทั้งหมด ดังนั้น บทบาทของเธอจึงไม่ได้รับการเปลี่ยนแปลงแบบบทบาทของตัวละครอื่น ๆ ที่ได้กล่าวไปข้างต้น ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกันนั่นเอง

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่านอกจากภาพยนตร์จะทำหน้าที่สะท้อนความจริงในสังคมแล้ว ก็ยังสอดแทรกเจือปนด้วยโลกทัศน์อันแท้จริงของคนทำภาพยนตร์เองอีกด้วย (ธเนศ วงศ์ยานนาวา, 2541) ดังนั้น ภาพยนตร์ ซึ่งส่วนใหญ่ถูกผลิตขึ้นมาจากทีมงานสร้าง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย จึงหนีไม่พ้นการนำเสนอทัศนคติ ค่านิยม และมุมมอง โลกทัศน์ในสายตาของผู้ชายมากกว่าผู้หญิง และด้วยเหตุผลนี้เองที่ทำให้ภาพยนตร์ไทย มักสะท้อนภาพของผู้ชายที่เป็นภาพของผู้ชายตามค่านิยมกระแสหลัก คือต้องเป็นผู้นำ, ต้องเป็นคนกล้าหาญ ในขณะเดียวกัน ก็สะท้อนค่านิยมและมุมมองของผู้ชายที่มีต่อผู้หญิง ซึ่งมักจะสะท้อนออกมาเป็นมุมมองที่เห็นว่าผู้หญิงเป็นฝ่ายที่ด้อยกว่า และผู้หญิงก็มีหน้าที่หลัก ๆ เป็นเสมือนช้างเท้าหลัง ที่ต้องทำหน้าที่ภรรยา ดูแลครอบครัว เชื่อฟังสามี หรือเป็นแม่ที่ต้องคอยดูแลลูก ๆ อยู่กับเหย้าเฝ้ากับเรือน ถึงแม้จะมีตัวละครผู้หญิงบางกลุ่ม ที่ดิ้นรนหลุดออกมาจากกรอบแบบเดิม ๆ แต่ก็ยังหนีไม่พ้นการจบลงในกรอบแบบเดิม ๆ นั่นเอง

และเนื่องจากมีทีมงานสร้างเป็นผู้ชายเสียส่วนใหญ่ ภาพลักษณ์ส่วนใหญ่ของตัวละครผู้ชายที่ปรากฏในภาพยนตร์จึงเป็นภาพที่อยู่ในแง่บวก ไม่ค่อยมีภาพในแง่ลบเท่าไรนัก และถึงจะมีภาพในแง่ลบก็มักจะถูกสะท้อนผ่านตัวละครผู้ร้าย เพื่อที่จะทำให้ตัวละครพระเอกดูโดดเด่น และมีบุคลิกในแง่บวกที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้นอีกด้วย

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2541-2542 เป็นการศึกษาถึงภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทย โดยมุ่งศึกษาจากตัวภาพยนตร์เป็นหลัก ซึ่งลักษณะของการวิจัยในรูปแบบดังกล่าวนี้ ใช้เทคนิคการวิจัยแบบการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) เพื่อทำความเข้าใจกับภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทย ซึ่งน่าจะเป็นบทสรุป ที่แสดงให้เห็นถึงการสานต่อแนวคิด และอุดมการณ์ทางสังคม (Social Ideology)เกี่ยวกับเรื่องบทบาททางเพศ (Gender Role) ได้มากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ก็ยังได้ศึกษาถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างชาย และหญิงในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว เพื่อที่จะได้ทำความเข้าใจ และหาบทสรุปที่เกี่ยวเนื่องกับโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชาย และหญิงในสังคมด้วย

งานวิจัยนี้ ประกอบไปด้วยขั้นตอนการศึกษา 2 ขั้นตอนใหญ่ ๆ ได้แก่

1. การศึกษาถึงภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทย ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีสัญญะวิทยา เป็นทฤษฎีหลักในการวิเคราะห์ภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ด้วยวิธีการวิเคราะห์จากความสัมพันธ์ของหน้าที่ (Function) ของตัวละคร และกลวิธีในการเล่าเรื่อง (Sequence), การนำเสนอโดยคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) และกลวิธีในการสร้างตัวละคร ที่สะท้อนให้เห็นคุณลักษณะของภาพความเป็นชาย ที่ปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์ โดยผู้วิจัยจะให้ความสำคัญกับแนวคิดเกี่ยวกับโครงสร้างการเล่าเรื่องของ Propp ที่สนใจการเล่าเรื่องผ่าน Function และ Sequence ของเรื่อง รวมไปถึงการค้นหาความหมายแฝงเร้นผ่านคู่แย้ง (Binary Opposition) ซึ่งน่าจะทำให้มองเห็นความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างแต่ละส่วนได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เช่น โครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างพระเอก-ผู้ร้าย ที่ทำให้มองเห็นภาพของพระเอกได้ชัดเจนมากขึ้น เป็นต้น

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังให้ความสำคัญกับกลวิธีในการสร้างตัวละคร ซึ่งผู้วิจัยจะพิจารณาจากลักษณะท่าทาง รูปลักษณ์ การแสดงออก วิธีการออกเสียง การใช้น้ำเสียงประกอบท่าทางของตัวละคร การแต่งตัว และอาชีพของตัวละครเป็นหลักในการวิจัย ซึ่งทั้งหมดนี้จะทำให้ผู้วิจัยได้บทสรุปของภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทยมากลุ่มหนึ่ง ซึ่งผู้วิจัยจะต้องนำมาศึกษา และหา

เป็นบทสรุปที่ชัดเจนถึงภาพความเป็นชายที่สะท้อนให้เห็นถึงอุดมการณ์ทางเพศ (Gender Ideology) ของสังคม

2. การศึกษาถึงปฏิสัมพันธ์ ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน เพื่อที่จะได้ทำการวิเคราะห์ และทำความเข้าใจถึงโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในสังคม ซึ่งในกรณีนี้ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ เพื่อมองหาโครงสร้างของความสัมพันธ์ที่ตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์แต่ละเรื่องแสดงต่อกัน เพื่อนำมาสรุปเป็นโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชาย และหญิงในสังคม

ภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทย

จากการศึกษาโดยวิธีการข้างต้น พบว่าภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2541-2542 นั้น มีลักษณะ ดังต่อไปนี้

1. <u>ภาพของผู้ชายแบบเก่า</u> ลักษณะของผู้ชายในลักษณะนี้ ก็คือ ผู้ชายที่ถูกนำเสนอในลักษณะแบบตายตัว (Stereotypic Traits) ที่เป็นไปตามค่านิยมกระแสหลักของสังคม ดังนั้น ภาพที่ถูกนำเสนอออกมาจึงยังคงเป็นภาพลักษณ์แบบผู้ชายที่แข็งแกร่ง (Macho) มีความเข้มแข็ง กล้าหาญ เป็นวีรบุรุษ (Hero) รักศักดิ์ศรี รักการต่อสู้ การผจญภัย มีความรับผิดชอบ และในขณะเดียวกัน ก็มีความเป็นผู้นำ ที่พร้อมจะแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งลักษณะดังที่ได้กล่าวไปข้างต้นนี้ เป็นผลสืบเนื่องจากการที่สังคมไทยเป็นสังคมที่ยึดถือค่านิยมแบบสังคม ที่ถืออำนาจผู้ชายเป็นใหญ่ (Patriarchal) นั่นเอง

2. <u>ภาพของผู้ชายแบบใหม่</u> ลักษณะของผู้ชายแบบใหม่นั้น ก็คือ ผู้ชายที่พร้อมจะทำความเข้าใจกับสถานะของตนเอง และคนอื่น ๆ และด้วยลักษณะนิสัยเช่นนี้เอง ที่ทำให้ผู้ชายแบบใหม่ เป็นผู้ชาย ที่ดูมีความเป็นคนสมจริงสมจังมากยิ่งขึ้น ดูมีด้านที่มีความอ่อนไหวและอ่อนโยนมากขึ้น ไม่ใช่เต็มไปด้วยลักษณะที่เข้มแข็ง แข็งแกร่งจนกลายเป็นดูแข็งกระด้าง ขาดอารมณ์ละมุนละไม

ลักษณะของผู้ชายยุคใหม่ที่ผู้วิจัยพบในการวิจัยชิ้นนี้ แบ่งออกได้ ดังนี้

- ผู้ชายแบบผสม ซึ่งเกิดจากการผสมผสาน ระหว่างภาพความเป็นชายจากค่านิยมตามกระแสหลัก กับภาพความเป็นชายแบบใหม่ ที่มีความละเอียดอ่อน มีอารมณ์อ่อนไหว ซึ่งทำให้เกิดเป็นภาพของผู้ชายที่ยังคงมีความเป็นผู้ชายตามกระแสหลักอยู่ในระดับหนึ่ง หากแต่ในขณะเดียวกัน ก็มีความอ่อนโยน มีความละเอียดอ่อนมากขึ้น ทำให้ดูมีความเป็นคนสมจริงสมจังมากยิ่ง การผสมผสานรูปแบบความเป็นชายตามกระแสนิยมกับความเป็นชายแบบใหม่ จะทำให้ภาพที่ถูกนำเสนอออกมานั้น เป็นภาพของผู้ชายที่มีความเป็นชายยุคใหม่ ที่มีความอ่อนไหว มีอารมณ์ละเมียดละไม และดูมีมิติ จับต้อง และทำความเข้าใจได้มากยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ ภาพของผู้ชายแบบผสม ก็ยังอาจจะถูกนำเสนอออกมาในลักษณะของภาพของผู้ชายที่มีลักษณะสอดคล้องกับค่านิยมตามกระแสหลักของสังคมเช่นผู้ชายต้องมีอำนาจ (Dominant) หรือผู้ชายต้องมีความเป็นผู้นำ (Leadership) ทว่าภาพที่ถูกนำเสนอออกมา ก็ถูกลดทอนลงไปด้วยข้อบกพร่องที่เกิดขึ้นของตัวละคร ที่สะท้อนให้เห็นว่าความแข็งแกร่ง ความกล้าหาญ ความเข้มแข็ง ความเป็นวีรบุรุษ (Hero) หรือความเป็นผู้นำ (Leadership) นั้น ไม่สามารถช่วยแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นกับตัวละครได้แต่อย่างไร ในทำนองเดียวกัน สิ่งต่าง ๆ เหล่านั้น อาจจะเป็นภาระที่ตัวละครต้องทนแบกรับเอาไว้ เนื่องจากความคาดหมายของสังคม เป็นต้น ตัวละครที่อยู่ในลักษณะแบบนี้ จึงมักเป็นตัวละครที่ภายนอก ก็ดูเป็นคนที่เข้มแข็ง มีความเป็นผู้นำ และมีลักษณะที่เป็นไปตามค่านิยมกระแสหลักของสังคม ทว่า ในขณะเดียวกัน ตัวละครเหล่านั้นต่างก็มีปัญหาที่สะสมอยู่ ซึ่งเป็นตัวลดทอนความเข้มแข็ง หรือความเป็นผู้นำที่มีอยู่ให้ด้อยค่าลงไปอย่างเห็นได้ชัด

- ผู้ชายอ่อนแอ ซึ่งนำเสนอลักษณะของผู้ชาย ที่อยู่ในทางตรงกันข้ามกับความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลัก ตัวละคร ที่อยู่ในลักษณะของการนำเสนอรูปแบบนี้ จึงมักจะเป็นตัวละครที่อ่อนแอ ขี้ขลาด ซึ่งสะท้อนให้เห็นภาพในมุมกลับของความเป็นชายตามค่านิยมกระแสหลักโดยสิ้นเชิงนั่นเอง ซึ่งในอีกนัยหนึ่ง ภาพของผู้ชายที่ถูกนำเสนอออกมาในลักษณะนี้นั้น อาจจะแฝงความหมายในลักษณะที่มุ่งสะท้อนให้เห็นว่าค่านิยมกระแสหลักของสังคมนั้น ยังคงให้ความสำคัญกับผู้ชายที่เข้มแข็ง ในขณะที่ผู้ชายที่ไม่เข้มแข็งนั้น ก็มักจะตกเป็นเหยื่อของการถูกเพ่งเล็ง ถูกเอารัดเอาเปรียบ หรือถูกรังแกอีกด้วย เป็นต้น

ดังนั้น จึงอาจจะสรุปได้ว่าภาพความเป็นชาย ที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2541-2542 นั้น มีรูปแบบ (Pattern) ที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น

ภาพความเป็นชาย ที่ถูกนำเสนอออกมาในภาพยนตร์ไทยนั้น ไม่ได้ถูกจำกัดอยู่แค่เพียงการนำเสนอภาพของผู้ชายที่เป็นลักษณะแบบตายตัว (Stereotypic Traits) ทั่ว ๆ ไปของผู้ชาย ซึ่งเป็นค่านิยมกระแสหลัก ที่ถูกปลูกฝังกันมาอยู่แล้วในสังคม เช่น ผู้ชายต้องเข้มแข็ง, ผู้ชายต้องเป็นผู้นำเป็นต้น เท่านั้น หากแต่มีการผสมผสานลักษณะของผู้ชายตามค่านิยมกระแสหลัก กับลักษณะของผู้ชายแบบใหม่ ทำให้ภาพที่ถูกนำเสนอออกมาในภาพยนตร์ มีความหลากหลาย มีมิติ และดูมีความเป็นคนสมจริงสมจังมากยิ่งขึ้น

ซึ่งจากการวิจัย พบว่าภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทยนั้น มีสัดส่วนที่โน้มเอียงไปในลักษณะของภาพของผู้ชายแบบใหม่มากกว่าภาพของผู้ชายแบบเก่า ซึ่งน่าจะเป็นผลที่เกิดมาจากการเปลี่ยนแปลงในแง่ทัศนคติที่เกี่ยวข้องกับความเป็นชาย ซึ่งถึงแม้ว่าค่านิยมกระแสหลักจะยังคงให้ความสำคัญอยู่กับคุณสมบัติที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นชายแท้ อย่างความเข้มแข็ง, ความมีอำนาจเหนือ (Domination) หรือการเป็นผู้นำ (Leadership) แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าคุณสมบัติดังกล่าวไม่สามารถครอบคลุมความรู้สึก และจิตวิญญาณของผู้ชายได้ทั้งหมด ดังนั้น จึงไม่น่าแปลกใจแต่อย่างไร ที่แนวโน้มของภาพความเป็นชายในภาพยนตร์จึงมีลักษณะที่เป็นแบบผสมระหว่างความเป็นชายแบบตามกระแสหลัก กับความเป็นชายแบบใหม่มากกว่า

แต่เดิมนั้น ค่านิยมในสังคม ซึ่งเป็นสังคมที่ถืออำนาจผู้ชายเป็นใหญ่ (Patriarchal) มักจะให้ความสำคัญกับคุณสมบัติอันเป็นคุณสมบัติหลัก ๆ ที่ประกอบกันขึ้นเป็นผู้ชาย เช่น การเป็นคนเข้มแข็ง มีอำนาจเหนือ (Dominant) ซึ่งเป็นส่วนในการช่วยตอกย้ำให้เห็นถึงค่านิยมที่ยึดถือคุณค่าของอำนาจ และการใช้อำนาจเหนือ (Power and Dominant) ของผู้ชาย หรือการเป็นผู้นำ (Leadership) ที่เป็นคุณสมบัติที่ขาดไม่ได้ของผู้ชายที่มักจะถูกมองว่าต้องทำหน้าที่เป็นหัวหน้าครอบครัว หรือเป็นผู้ปกครองนั่นเอง ซึ่งคุณสมบัติดังกล่าวนั้น มักจะถูกนำเสนอออกมาในรูปแบบที่เป็นรูปแบบเบ็ดเสร็จ คือภาพของผู้ชายที่แข็งแกร่ง (Macho) ที่มีความเข้มแข็ง บึกบึน มีความเป็นผู้นำ และสามารถแก้ปัญหาต่าง ๆ ได้ทุกอย่าง เท่านั้น

ในขณะที่ ภาพของผู้ชายแบบใหม่ หรือผู้ชายในยุคใหม่นั้น เป็นลักษณะการนำเสนอภาพของผู้ชายที่มีความเป็นมนุษย์ และมีความสมจริงสมจังมากยิ่งขึ้นกว่าภาพของผู้ชายแบบก่อน ที่มักจะถูกนำเสนอออกมาในรูปแบบของผู้ชาย ที่เน้นแต่ความเป็นผู้ชายที่แข็งแกร่ง (Macho) เท่านั้น ภาพของผู้ชายยุคใหม่ จึงมักจะนำเสนอภาพของผู้ชายที่พร้อมจะทำความเข้าใจกับสถานะของตนเอง และคนอื่น ๆ ภาพที่ปรากฏจึงไม่ใช่ภาพผู้ชายที่เข้มแข็ง มีอำนาจ หรือเก่งแต่อย่างเดียว

หากแต่อาจจะเป็นผู้ชายที่มีอารมณ์ ความรู้สึกอ่อนไหว อ่อนโยน มีอารมณ์ละเมียดละไมและสามารถมีปัญหา มีข้อบกพร่อง ที่ไม่สามารถแก้ไขได้อีกด้วย

ลักษณะที่ความหลากหลายของความเป็นชาย ซึ่งถูกนำเสนอในภาพยนตร์นั้น น่าจะมีความสอดคล้องกับความเป็นชาย ซึ่งเป็นความเป็นจริงในสังคมได้ในระดับหนึ่ง เป็นที่สังเกตได้ว่าลักษณะของผู้ชายในสังคมปัจจุบันนั้น มีความหลากหลายมากขึ้นกว่าเดิม ถึงแม้ว่าลักษณะที่เป็นค่านิยมกระแสหลักของสังคมนั้น ก็ยังคงมุ่งเน้นไปที่ความเป็นผู้ชายเข้มแข็ง ที่มีอำนาจเหนือ (Dominant) หรือความเป็นผู้นำ (Leadership) ทว่า ภาพของผู้ชายในลักษณะอื่น ๆ ที่เป็นภาพของผู้ชายแบบใหม่ ก็ถูกนำเสนอควบคู่กันมา และเป็นที่ยอมรับกันได้ในระดับหนึ่ง ซึ่งการยอมรับดังกล่าวน่าจะเป็นบทสรุป ที่สะท้อนให้เห็นว่าความเป็นผู้ชายนั้น ไม่ได้มีความหมายสิ้นสุดอยู่ที่การเป็นคนแข็งแรง เข้มแข็ง หรือมีความเป็นวีรบุรุษ (Hero) แต่อย่างเดียว หากแต่ยังรวมไปถึงความอ่อนไหวอารมณ์ และความรู้สึกละเมียดละไม รวมไปถึงความอ่อนแอ และข้อบกพร่อง หรือปัญหา ซึ่งอาจจะเกิดขึ้นกับผู้ชายคนใดคนหนึ่งก็ได้ ตราบใดที่เขาคนนั้นยังคงมีความเป็นคน และเป็นสมาชิกคนหนึ่งในสังคม และในโลกใบนี้นั่นเอง

ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์กับปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในสังคม

ผลที่ได้จากการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์ไทยที่เห็นได้อย่างชัดเจน ก็คือความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในภาพยนตร์มักจะเป็นความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือความสัมพันธ์ในเชิงอำนาจ

ลักษณะโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงในภาพยนตร์นั้น ยังคงมีลักษณะที่เป็นไปตามค่านิยมหลัก ๆ ของสังคม ที่มักจะให้ความสำคัญกับผู้ชายมากกว่าผู้หญิง ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงในภาพยนตร์ไทยจึงมีลักษณะที่ออกมาไม่เท่าเทียมกัน ฝ่ายชายมักเป็นฝ่ายที่มีบทบาทมากกว่า และมีลักษณะที่ค่อนไปในทางการเป็นผู้นำ ในขณะที่ฝ่ายหญิงซึ่งได้รับบทบาทน้อยกว่า ก็มักจะต้องเป็นฝ่ายตาม ฝ่ายเชื่อฟัง ซึ่งลักษณะเหล่านี้ เป็นไปตามค่านิยมของสังคมที่มักกำหนดให้ผู้หญิงรับบทบาทเป็นผู้ตามมากกว่าเป็นผู้นำ บทบาทของผู้หญิงส่วนใหญ่จึงถูกตีค่าได้แค่เพียงเป็นภรรยา เป็นแม่ และเป็นผู้ตามที่ดีเท่านั้นเอง

รูปแบบของความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครชาย และหญิงที่ปรากฏในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง สามารถสรุปออกมาได้ ดังต่อไปนี้

1. "ผู้ชายเป็นช้างเท้าหน้า ผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง" ลักษณะของรูปแบบความสัมพันธ์นี้นั้น ก็คือการที่ผู้ชายมักจะถูกนำเสนอให้เป็นหัวหน้าครอบครัว เป็นผู้ตัดสินใจ เป็นผู้มีอำนาจสิทธิ์ขาดในการออกเสียง รวมไปถึงการเป็นคนดูแล คุ้มครอง และปกป้องคนในครอบครัว อาจกล่าวได้ว่ารูปแบบความสัมพันธ์ดังกล่าวนี้ เป็นรูปแบบที่พบได้มากที่สุดในรูปแบบของความสัมพันธ์ทั้งหมดที่ปรากฏในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ซึ่งส่วนหนึ่งนั้น น่าจะมาจากค่านิยมของไทยยังคงให้ความสำคัญกับความเป็นครอบครัว และบทบาทของผู้ชายที่เป็นผู้นำ (Leadership)

2. "ผู้ชายข้าวเปลือก ผู้หญิงข้าวสาร" ลักษณะของรูปแบบความสัมพันธ์นี้นั้น ก็คือการที่ผู้ชายมักจะถูกนำเสนอให้เป็นฝ่ายได้เปรียบ เป็นผู้ที่สามารถเอาตัวรอดได้ในทุกสถานการณ์ หรือในทำนองเดียวกัน ผู้ชายมักจะเป็นเบี้ยบน เป็นคนที่มีอำนาจเหนือ (Dominant) ในขณะที่ผู้หญิงมักเป็นฝ่ายเสียเปรียบ เป็นผู้ที่จำเป็นต้องพึ่งพาอาศัยการช่วยเหลือจากคนอื่น ๆ ในบางครั้งก็มักจะถูกนำเสนอให้ออกมาเป็นเหยื่อ (Victim) ที่ตกอยู่ใต้อำนาจของผู้ชาย ดังเช่นคำกล่าวที่ว่า "ผู้ชายข้าวเปลือก ผู้หญิงข้าวสาร" กล่าวคือผู้ชายมักเป็นฝ่ายที่ได้เปรียบ และเอาตัวรอดได้ด้วยตัวเอง ผู้ชายแทบจะไม่เป็นฝ่ายเสียหายในกรณีที่เกิดเรื่องรุนแรงขึ้น เหมือนกับข้าวเปลือกที่หว่านที่ไหน ก็สามารถขึ้นได้ที่นั่น ส่วนผู้หญิงมักเป็นฝ่ายเสียเปรียบ ต้องพึ่งพาคนอื่น และในบางครั้งก็ตกเป็นเหยื่อ เป็นเบี้ยล่างให้กับผู้ชาย เหมือนกับข้าวสารที่หว่านไปก็ไม่ขึ้น จะมีประโยชน์ก็ต่อเมื่อนำไปหุงต้มเป็นอาหารเท่านั้น

3. จุดสนใจ (Love Interest) ความสัมพันธ์ในรูปแบบนี้นั้น มักจะถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะที่ผสมผสานกับแง่มุมของความรักเป็นหลัก กล่าวคือตัวผู้ชายมักจะมองเห็นความสวยงาม น่ารักในตัวผู้หญิง และพยายามเกี้ยวพาราสี หรือผูกสัมพันธ์ด้วย

4. ความสัมพันธ์แบบกลับบทบาท (Up Side Down) ความสัมพันธ์ในลักษณะนี้นั้นก็คือความสัมพันธ์ที่บทบาทระหว่างตัวละครผู้ชาย และผู้หญิงสลับกัน เช่นผู้หญิงอาจจะเป็นผู้นำหรือเป็นผู้ที่ผู้ชายให้ความนับถือ อย่างไรก็ตาม ลักษณะที่กลับกันนั้น มักไม่ค่อยปรากฏในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างมากนัก และเป็นที่สังเกตได้อย่างชัดเจนว่าตัวละครผู้หญิงที่สลับกลับมามีบทบาทเป็นผู้นำนั้น มักจะต้องมีความเก่งกาจ มีความเด็ดเดี่ยว หรือมีลักษณะที่คล้ายกับผู้ชายอยู่ด้วย ซึ่งลักษณะของตัวละครประเภทนี้ อาจจะเรียกได้ว่าเป็นตัวละครผู้หญิงที่รับเอาลักษณะความ

เป็นชายในเชิงสัญลักษณ์ (Symbolically Male) มาใช้ กล่าวคือ ตัวละครดังกล่าวเป็นตัวละครผู้หญิงที่ถูกสร้างขึ้นโดยอาศัยกรอบลักษณะบางประการของผู้ชายมาประกอบสร้างขึ้นเป็นบุคลิกลักษณะเป็นสำคัญ

จึงอาจจะสรุปได้ว่าปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชาย และผู้หญิงในภาพยนตร์นั้น ผู้หญิงมักจะถูกกำหนดให้เป็นฝ่ายที่อยู่ในสถานะที่ด้อยกว่าผู้ชาย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สิ่งที่เห็นได้อย่างชัดเจนที่สุดก็คือ ตัวละครผู้หญิงมักจะต้องเป็นตัวละครที่เป็นผู้ตามมากกว่าเป็นผู้นำ อย่างไรก็ตาม ก็ยังมีภาพของผู้หญิงที่มีลักษณะของผู้นำ หรือมีลักษณะที่ค่อนไปในทางเป็นผู้นำ และมีอำนาจมากกว่าผู้ชายอยู่บ้าง แต่ภาพของผู้หญิงเหล่านั้นมักจะถูกนำเสนอให้ออกมาในลักษณะแบบผู้หญิงที่มีลักษณะของผู้ชายผสมอยู่ ได้แก่ เป็นผู้หญิงที่เป็นฝ่ายหาเลี้ยงครอบครัว หรือเป็นผู้หญิงที่ประกอบอาชีพที่ส่วนใหญ่จัดว่าเป็นอาชีพของผู้ชาย เช่น เป็นตำรวจ เป็นต้น

ดังนั้น เมื่อพิจารณาผลที่ได้จากการวิจัยเรื่อง การนำเสนอภาพ “ความเป็นชาย” ในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ.2541-2542 แล้ว พบว่าผลที่ได้จากการวิจัยในครั้งนี้ มีลักษณะที่สอดคล้อง และเป็นไปตามที่แนวคิด และทฤษฎีเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับสังคมได้กล่าวไว้ คือภาพยนตร์เป็นสื่อที่ทำหน้าที่สะท้อนเรื่องราว ภาวะเหตุการณ์ ค่านิยม ทัศนคติ รวมไปถึงความเป็นจริง (Reality) ในสังคม ผ่านเนื้อหาของภาพยนตร์เอง เพื่อช่วยแสดง ตอกย้ำ หรือเปิดเผย เผยแพร่ความเป็นจริง ค่านิยม หรือทัศนคติดังกล่าวให้คนในสังคมได้รับรู้ เพื่อนำไปใช้ หรือยึดถือเป็นแบบอย่างในการปฏิบัติตน

จึงไม่ใช่เรื่องน่าแปลกประหลาดแต่อย่างไร ที่ผลของการวิจัย จะสรุปออกมาได้ว่าภาพความเป็นชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์ไทยนั้น มีลักษณะที่ใกล้เคียงกันกับลักษณะของผู้ชายไทยในสังคม หรือรวมไปถึงลักษณะที่เป็นที่คาดหวังให้ผู้ชายในสังคมเป็นนั่นเอง

ถึงแม้ลักษณะของภาพของความเป็นชาย ซึ่งผู้วิจัยได้พบในงานวิจัยชิ้นนี้ จะแสดงให้เห็นว่าภาพของความเป็นชายมีความหลากหลาย และมีมิติ สมจริงสมจังมากยิ่งขึ้น แต่โดยภาพรวมแล้ว ภาพความเป็นชายตามกระแสหลัก ที่มุ่งเน้นให้เห็นถึงลักษณะของผู้ชายที่เข้มแข็ง และมีความเป็นผู้นำ ก็ยังคงเป็นภาพส่วนใหญ่ที่ปรากฏในผลการวิจัย ทั้งนี้เพราะสังคมไทยยังคงให้ความสำคัญกับผู้ชาย หรือเพศชายมากกว่าผู้หญิง หรือเพศหญิง ซึ่งลักษณะดังกล่าว ก็เป็นไปตามค่านิยมของสังคมที่ถืออำนาจผู้ชายเป็นใหญ่ (Patriarchal) นั่นเอง

ส่วนภาพของผู้ชายแบบใหม่นั้น ยังจัดได้ว่าเป็นภาพส่วนน้อย ที่ถูกนำเสนอในเนื้อหาของภาพยนตร์ หรือในทำนองเดียวกัน ก็ถูกนำเสนอในลักษณะที่ผสมผสานกันไปกับภาพความเป็นชายตามกระแสหลักเท่านั้น

นอกจากนี้ ผลสรุปของโครงสร้างความสัมพันธ์ระหว่างชาย และหญิงที่พบในการวิจัยครั้งนี้ ก็ยังสอดคล้องกันกับแนวคิด และทฤษฎีเกี่ยวกับภาพที่ปรากฏผ่านสื่อของผู้ชาย และผู้หญิง (Portryal of Gender) และแนวคิดเกี่ยวกับบทบาททางเพศ (Gender) อีกด้วย กล่าวคือ ผลการวิจัยที่ได้นั้น สะท้อนให้เห็นถึงความไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศชาย และเพศหญิงดังเช่นที่ทฤษฎีดังกล่าวได้ทำการตั้งข้อสังเกต และสรุปไว้ จะเห็นได้ว่าผู้ชายมักจะมีบทบาทที่โดดเด่น และชัดเจนกว่าผู้หญิง ในขณะที่ผู้ชายถูกมองว่าเป็นผู้นำ เป็นคนเข้มแข็ง ผู้หญิงมักจะถูกมองในทางตรงกันข้าม คือเป็นได้แค่ผู้ตาม เป็นคนอ่อนแอที่จำเป็นต้องอาศัยการช่วยเหลือ คุ้มครอง ปกป้องจากผู้ชาย และเมื่อสังคมไทยเป็นสังคมที่มีลักษณะของสังคมที่ยึดค่านิยมแบบถืออำนาจผู้ชายเป็นใหญ่ (Patriarchal) ด้วยแล้ว ยิ่งเป็นเสมือนการตอกย้ำให้เห็นความแตกต่างระหว่างบทบาทของผู้ชาย กับผู้หญิงชัดเจนมากยิ่งขึ้นไปอีกด้วย

ข้อจำกัดในการวิจัย

1. ปัญหาในเรื่องของแหล่งข้อมูลประเภทวิดีโอเทป หรือวิดีโอ ซีดี ซึ่งมีส่วนสำคัญที่ทำให้ผู้วิจัยต้องจำกัดให้ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างเหลือจำนวนน้อยลง เนื่องจากภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่องที่มีความน่าสนใจ ยังไม่มีการนำออกจำหน่าย หรือให้เช่าในรูปแบบวิดีโอ หรือวิดีโอ ซีดี อีกทั้งภาพยนตร์บางเรื่องที่ผู้วิจัยให้ความสนใจ แต่ยังไม่มีการผลิตออกมา ก็จำต้องถูกตัดทอน หรือเปลี่ยนแปลงไปเป็นภาพยนตร์เรื่องอื่นแทน

2. ปัญหาในการเข้าถึงแหล่งข้อมูลประเภทบุคคล เนื่องจากว่ากลุ่มผู้ผลิตภาพยนตร์ไทยเป็นคนกลุ่มน้อย และมีงานค่อนข้างรัดตัว ทำให้ผู้วิจัยเข้าถึงตัว เพื่อขอทำการติดต่อ ขอสัมภาษณ์ หรือขอความคิดเห็นได้ค่อนข้างยาก และไม่ค่อยได้รับความร่วมมือเท่าไรนัก จึงทำให้ผู้วิจัยมีรายละเอียดของข้อมูลในส่วนของทัศนคติของทีมงานจำกัด และต้องทำการสืบค้นข้อมูลที่เกี่ยวเนื่องกันกับทัศนคติ และมุมมองของทีมงานภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ที่มีต่อภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว จากนิตยสาร และบทสัมภาษณ์อื่น ๆ ในหนังสือพิมพ์แทน

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยนี้มุ่งหมายเพียงแค่การสำรวจภาพความเป็นผู้ชายในสังคมไทยที่ถูกถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์ไทยในพ.ศ.2541-2542 เท่านั้น ซึ่งจัดได้ว่าเป็นปีที่เป็นยุคปัจจุบัน และใกล้ตัวมากที่สุด ดังนั้นในการวิจัยครั้งต่อไป น่าจะมีการศึกษาภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทยในอดีต เพื่อที่จะนำมาเปรียบเทียบกับภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ยุคปัจจุบัน เพื่อศึกษาถึงพัฒนาการ หรือการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น เป็นต้น ในขณะเดียวกัน ก็อาจจะทำการศึกษาเปรียบเทียบภาพความเป็นชายระหว่างภาพยนตร์ไทย และภาพยนตร์ต่างประเทศ เพื่อมองลักษณะที่เหมือนกัน หรือลักษณะที่แตกต่างกัน เป็นต้น

ประเภทของภาพยนตร์ (Genre) ก็น่าจะมีส่วนสำคัญที่ทำให้ภาพของผู้ชายที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์มีลักษณะที่โดดเด่น และแตกต่างกันออกไป จึงอาจจะมีการศึกษาเกี่ยวกับภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ประเภทต่าง ๆ เพื่อเปรียบเทียบ และหาบทสรุปเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างภาพที่ถูกนำเสนอกับประเภทของภาพยนตร์ เป็นต้น

นอกจากนี้แล้ว ผู้วิจัยพบว่าภาพความเป็นชายที่ผู้วิจัยพบในการวิจัยชิ้นนี้ ไม่ปรากฏลักษณะของความเป็นชายที่มีลักษณะเบี่ยงเบนอยู่เลย ซึ่งเมื่อพิจารณาไปถึงภาพยนตร์ในปีถัดไปแล้ว ก็มองเห็นว่ามีภาพยนตร์ที่นำเสนอภาพของผู้ชายที่มีลักษณะเบี่ยงเบนออกมาจำนวนหนึ่ง ซึ่งภาพความเป็นชายที่มีลักษณะเบี่ยงเบนนั้น น่าจะมีส่วนช่วยเติมเต็มภาพความเป็นชายในสังคมไทยได้มากขึ้น ถ้าหากจะมีใครทำการศึกษา และวิเคราะห์ภาพดังกล่าวอย่างจริงจัง ควบคู่ไปกับการศึกษาความเป็นไปทางสังคม

ผู้วิจัยคาดหวังว่าข้อเสนอแนะทั้งหมดนี้ น่าจะมีส่วนช่วยในการกระตุ้น และขยายฐานการศึกษาเกี่ยวกับเรื่อง “ความเป็นชาย” (Masculinities) รวมไปถึงเรื่องบทบาททางเพศ (Gender) ในแวดวงการศึกษาทางด้านนิเทศศาสตร์ในประเทศไทยให้กว้างขวางมากยิ่งขึ้นอีกด้วย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กาญจนา แก้วเทพ (2541) **การวิเคราะห์สื่อ : แนวคิด และเทคนิค**, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา แก้วเทพ (2541) **การวิเคราะห์สื่อจากทัศนะสตรีนิยม**, เอกสารประกอบการศึกษาวิชาเทคนิคการวิเคราะห์สื่อ ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา แก้วเทพ (2541) **สื่อสารมวลชน : ทฤษฎี และแนวทางการศึกษา**, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา แก้วเทพ และวิลาสินี พิพิธกุล (2539) **การสำรวจสถานภาพแห่งองค์ความรู้เรื่องสตรีกับสื่อมวลชนในประเทศไทย พ.ศ.2520-2535**, ฝ่ายวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กาญจนา แก้วเทพ และคณะ (2532) **ผู้หญิงกับสื่อสารมวลชน**, เอกสารการวิจัยประกอบโครงการอาศรมความคิด FORUM ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กำจร หลุยส์ยะพงศ์ (2539) **การวิเคราะห์เนื้อหาการนำเสนอภาพของความเป็นชายในโฆษณาเบียร์สิงห์**, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน (2539) **วิเคราะห์โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์อเมริกันที่มีตัวเอกเป็นสตรี**, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิภาพร เนียมแสง (2533) **พัฒนาการ "ภาษาโปสเตอร์" ในโปสเตอร์ภาพยนตร์ไทย: วิเคราะห์รูปแบบ และเนื้อหา ระหว่างปี พ.ศ.2500-2534**, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิวัติ กองเพียร (2542) *"Sex in Cinema 1999"*, ใน มติชนสุดสัปดาห์ ปีที่ 19 ฉบับที่ 1007 วันอังคารที่ 7 ธันวาคม พ.ศ. 2542, หน้า 74.

นันดา วีรวิทยานุกูล (2541) **การวิเคราะห์ภาพของผู้หญิงที่ปรากฏในเนื้อหาของเพลงลูกทุ่ง ระหว่างปี พ.ศ.2525-2540**, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นนทรีย์ นิมิบุตร, สัมภาษณ์ 7 สิงหาคม พ.ศ.2543

ประชา สุวีรานนท์ (2541) *"City of angels & Good Will Hunting เทวดา และกรรมกรในฐานะ*

พลังทางปัญญา และจิตวิญญาณของผู้ชาย", ใน สารคดี ฉบับเดือนกันยายน พ.ศ. 2541, หน้า 121-124.

ปราย พันแสง (2542) **จระเข้ ผึ้ง ตั๊กแตน โจดี้ ฟอสเตอร์ ผู้ชาย ผู้หญิง** Women are from Venus Men are from hell **ผู้หญิงมาจากดาวศุกร์ ผู้ชายมาจากนรก**, สำนักพิมพ์ฤดูร้อน.

เพ็ญศิริ เศวตวิหารี (2541) **อิทธิพลแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ในภาพยนตร์ไทยของผู้กำกับรุ่นใหม่ระหว่างปี พ.ศ.2538-2540**, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฟิล์มเมกเกอร์ (2542) *"สรุปภาพยนตร์ประจำปี 2541"*, ใน Starpics ฉบับที่ 479, 20 มกราคม พ.ศ. 2542, หน้า 73-96.

ฟิล์มเมกเกอร์ (2542) *"สรุปภาพยนตร์ประจำปี 2542 (มกราคม-มิถุนายน)"*, ใน Starpics ฉบับที่ 497, 20 กรกฎาคม พ.ศ. 2542, หน้า 79-90.

ฟิล์มเมกเกอร์ (2543) *"สรุปภาพยนตร์ประจำปี 2542 (กรกฎาคม-ธันวาคม)"*, ใน Starpics ฉบับที่ 515, 20 มกราคม พ.ศ. 2543, หน้า 70-87.

รักใจ จินตวิโรจน์ (2541) **การนำเสนอภาพชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์ไทย และอเมริกัน**, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วนิตตา (2541) *"เสือ โจรพันธุ์เสือ : ของเก่าเล่าใหม่"* บทวิจารณ์ภาพยนตร์(เอกสาร).

วนิตตา (2541) *"รัก-ออกแบบไม่ได้ : ฉันผูกความเป็นเพื่อนไว้เป็นเงื่อนตาย"* บทวิจารณ์ภาพยนตร์ (เอกสาร).

วิชชุ เวชชาชีวะ (แปล) (2541) **จากกระบี่สู่กระบอกปืน:ความหมายทางสังคมของหนังยอดนิยมฮ่องกง** นวารสารรัฐศาสตร์สาร ปีที่ 20 ฉบับที่ 3(2541), หน้า 365-390.

สินิทธ์ สิทธิรักษ์ และคณะ (2541) **เท้าหลังย่างก้าว: รวมบทความทางวิชาการด้านสตรีศึกษา**, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุภาพ หริมฯ (2541) *"2541 อีกหนึ่งรอยต่อของหนังไทย"* ใน Starpics ฉบับที่ 478, 10 มกราคม พ.ศ. 2542, หน้า 135-137.

สมชาติ บางแจ้ง (2537) *"ผู้ชายในภาพยนตร์ไทย"* ใน Decade ฉบับเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2537, หน้า 124-128.

อมรรัตน์ รัตนภาสุร (2534) **การนำเสนอภาพความเป็นชายในเพลงไทยสมัยนิยม: วิเคราะห์นักร้องชายยอดนิยม ระหว่างปี พ.ศ. 2531-2533**, วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อวยพร พานิช และคณะ (2539) **ตำราประกอบการสอนวิชาภาษาเพื่อการสื่อสาร**, คณะนิเทศ

ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ (2541) **โครงสร้างทางเศรษฐกิจการเมืองของระบบวิทยุ และโทรทัศน์ไทย และผลกระทบต่อสิทธิเสรีภาพ**, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

ภาษาอังกฤษ

Brannon, L. (1996) **Gender Development**, California ; Barnes & Noble.

Carbaugh, D. (1990) **Cultural Communication and Intercultural Contact**, The University of Massachusettes Press.

Craig, S. et al (1992) **Men, Masculinity and the Media**, London ; Sage.

Cobley, P. et al (1996) **The Communication Reader**, London ; Routledge.

Cohan, S. & Hark, I. et al (1993) **Screening the male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema**, Routledge, London:UK.

Gunter, B. (1995) **Television and gender representation**, Whistable Ltd., UK.

Harris, R. (1994) **A cognitive psychology of Mass Communication**, B&B, UK.

McQuail, D. (1994) **Mass Communication Theory: An Introduction**, London ; Sage.

Oliver, M.A. (1994) *Portrayals of crime,race and aggression in reality-based police shows*. Journal of Broadcast and elevtronic Media, 38(2), 179-192.

Smith, L. (1994) *A Content Analysis of gender differences in children's advertisement.* Journal of Broadcast and elevtronic Media, 38(3), 323-338.

Storey, J. (1988) **An introduction to Cultural Theory and Popular Culture**, Harvester.

Storey, J. (1996) **Cultural Studies & The Study of Popular Culture: Theories and Method**, The University of Georgia Press, Georgia.

Willoquet-Maricondi, P. (1994) *Full-Metal-Jacketing, or Masculinity in the making.* Cinema Journal, 33, No.2, Winter 1994, 5-21.

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

ภาพยนตร์ที่ออกฉายในปี พ.ศ. 2541- พ.ศ.2542

ลำดับ	ชื่อภาพยนตร์	วันที่ออกฉาย
1.	วัยระเริง	23 มกราคม 2541
2.	มัจจุราชตามล่า ข้าไม่สน	30 มกราคม 2541
3.	กอดคอวัดใจนายกับเรา	20 กุมภาพันธ์ 2541
4.	CC J แสบฟ้าแลบ	13 มีนาคม 2541
5.	โก๊ะตี๋ วีรบุรุษอารามบอย	1 พฤษภาคม 2541
6.	เสือ โจรพันธุ์เสือ	16 พฤษภาคม 2541
7.	กล่อง	22 พฤษภาคม 2541
8.	303 กลัว/กล้า/อาฆาต	2 ตุลาคม 2541
9.	รัก-ออกแบบไม่ได้	8 ตุลาคม 2541
10.	ปาฏิหาริย์โอม-สมหวัง	30 ตุลาคม 2541
11.	ฟ้า	31 ธันวาคม 2541
12.	สวัสดีบ้านนอก	12 กุมภาพันธ์ 2542
13.	กำแพง	4 มีนาคม 2542
14.	ล่าระเบิดเมือง	2 เมษายน 2542
15.	แตก 4 รัก โลภ โกรธ เลว	30 เมษายน 2542
16.	นางนาก	23 กรกฎาคม 2542
17.	ดอกไม้ในทางปืน	1 ตุลาคม 2542
18.	โคลนนิ่ง คนก็อปปี้คน	22 ตุลาคม 2542
19.	เรื่องตลก 69	19 พฤศจิกายน 2542
20.	คนจรฯลฯ	17 ธันวาคม 2542

ประวัติผู้เขียน

นายวิชชา สันทนาประสิทธิ์ เกิดเมื่อวันที่ 2 มิถุนายน 2517 ที่กรุงเทพฯ แต่ไปเติบโตที่ชลบุรี เนื่องจากบิดามารดาย้ายถิ่นฐานไปประกอบอาชีพที่ชลบุรี สำเร็จการศึกษาขั้นปริญญาบัณฑิต จากคณะอักษรศาสตร์ สาขาศิลปะการละคร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2539 และเข้าศึกษาในหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2541 ปัจจุบันทำงานเป็นอาจารย์พิเศษที่ภาควิชานาฏศิลป์ และการละคร สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย