ผลงานบทความ จาก

# เวิร์กช็อปการเขียนเกี่ยวกับภาพยนตร์เชิงวิพากษ์
# Critical Film Writing Workshop

จัดขึ้นในวันที่ 7-10 สิงหาคม 2568 ณ หอภาพยนตร์

การอบรมเชิงปฏิบัติการ Critical Film Writing Workshop มีเป้าหมายเพื่อสร้างแรงบันดาลใจ เพิ่มพูนทักษะ และแลกเปลี่ยนประสบการณ์ระหว่างผู้เข้าร่วมและวิทยากร ผู้เข้าร่วมที่ผ่านการคัดเลือกไม่ได้มาเพื่อ “เรียน” ขณะเดียวกันวิทยากรทั้งจากไทยและต่างประเทศ ไม่ได้มาเพื่อ “สอน” แต่ตลอดเวลาสี่วัน ตั้งแต่วันที่ 7 ถึง 10 สิงหาคม พ.ศ. 2568 ทุกคนที่เดินทางมาร่วมงานที่หอภาพยนตร์ได้มีโอกาสใช้เวลาร่วมกัน พูดคุย รับฟัง และเสนอความคิดเห็นและมุมมองอันหลากหลายที่เกี่ยวข้องกับการคิดและเขียนเกี่ยวกับภาพยนตร์

จุดประสงค์ของงานนี้ไม่ใช่เพื่อสร้างนักวิจารณ์หนังเท่านั้น แต่ผู้จัดหวังว่าจะสามารถกระตุ้นให้เห็นถึงความสำคัญของงานเขียนไม่ว่าผู้เข้าร่วมจะอยู่ในบทบาทใดของวงการภาพยนตร์ ทั้งนักจัดรายการ (โปรแกรมเมอร์) นักข่าว นักประชาสัมพันธ์ นักวิชาการ นักศึกษา นักวิจารณ์ นักประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ และนักดูหนังทั่วไป เพราะในช่วงเวลาที่กิจกรรมการเขียนเกี่ยวกับภาพยนตร์กลายเป็นความดาษดื่น และถูกยึดครองโดยพื้นที่โฆษณาที่หวังผลในการแสวงหาผลกำไร การเรียกร้องให้งานเขียนกลับมามีคุณค่าทางสติปัญญา วรรณศิลป์ และมีส่วนร่วมในการถกเถียงเรื่องราวความเป็นไปของโลก เป็นสิ่งที่ผู้จัดเชื่อว่ามีความจำเป็นอย่างยิ่ง

ผลงานที่รวบรวมมาในสิ่งพิมพ์นี้ คืองานของผู้เข้าร่วมอบรม ที่ผลิตงานทั้งภาษาไทยและอังกฤษ ถึงแม้ว่าการอบรมเพียงสี่วันอาจสั้นไปสักหน่อย แต่การขัดเกลาความคิดและมองหามิติใหม่ ๆ ในการพูดคุยถึงภาพยนตร์ ส่งผลให้เราเห็นงานที่มีความลุ่มลึก กล้าคิด กล้าทดลอง กล้ามองมุมใหม่ หลายชิ้นมีความเป็นส่วนตัว หลายชิ้นในความเป็นปัจเจกเพื่อพูดถึงสิ่งที่ใหญ่กว่า

หวังว่างานเขียนเหล่านี้จะตอบโจทย์ที่ผู้จัดตั้งไว้แต่แรก คือการเพิ่มทักษะ สร้างแรงบันดาลใจ และแสดงให้เห็นว่างานเขียนที่ดีเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในความพยายามพัฒนาวงการภาพยนตร์ และพิสูจน์คำกล่าวที่ว่า **ภาพยนตร์ยังให้เกิดปัญญา**

The Wolf House เผด็จการในคราบเทพนิยาย ..... 2
บทบันทึกภาพยนตร์ "...คือฉัน" (2533) ..... 5
Documenting from Below: Everyday Life of Thai Train Travelling
in Sompot Chidgasornpongse's Railway Sleepers (2016)..... 8
คน จร ฯลฯ : กล้องแฮนด์เฮลด์ วิดีโอม้วนเดิมกับสิ่งที่ตามหา ..... 16
Tiger Stripes : เสือสมิง และหญิงกลายร่าง ..... 20
Monster เด็กชายสมองหมู กับสาววายสมองไหล..... 23
Social Contagion โรคติดต่อทางสังคมที่แพร่ระบาดผ่านภาพเคลื่อนไหว..... 26
Does cultural criticism still matter in the age of viral content?..... 31
จาก Times Square สู่ Manic Street Preachers : เมื่อภาพยนตร์สร้างแรงบันดาลใจให้คนดนตรี... 33
ความตายที่ไม่ได้ตาย : สำรวจความตายผ่านภาพยนตร์ enter the void ด้วยแว่นของพุทธศาสนา..... 35
วิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง 500 Days of Summer (2009)..... 39
ในวันที่หนังไทยเกือบเข้า “โลง” ..... 41
It Gets Better: ไม่ได้ขอให้มารัก..... 44
“ทิดน้อย” กับ “นากรักมากม๊ากมาก” กับลำดับชั้นในจักรวาลหนังแม่นาค ..... 48
Some notes from a Screening ..... 51
Comfort Cinema ภาพยนตร์แห่งความสบายใจ..... 53
Cinema and My Many Deaths ..... 57
“บทสะท้อนย้อนคิด” (reflection) หลังการดูภาพยนตร์เรื่อง Werckmeister Harmonies ..... 61
‘ละคร’ ตัวละครรากหญ้า ท่ามกลางความปรารถนาระฟ้าของภาพยนตร์..... 63
จดหมายว่าด้วย สื่อ ละครสัตว์ และการถามใจตัวเอง..... 66
Reflections on Film Criticism and Hong Sang-soo’s Tale of Cinema..... 70
เรารู้ได้อย่างไรว่านี่คืองานใคร? เมื่อน้ำเสียงและวิธีการในงานเขียนของนักวิจารณ์บอกตัวตน ..... 73

Weapons และกระแสความรุ่งเรืองของ Post-Horror ..... 78
คนจร (2542) : การละเลยชีวิตผู้หญิงในความวุ่นวายของเมืองหลวง ..... 81
ปลาวาฬและเฮลิคอปเตอร์ บันทึกจาก Werckmeister Harmonies ..... 83
Past Lives:Are we losing ourselves on the way to becoming ourselves? ..... 87
Sea Sparkle บทเรียนแห่งทะเลชีวิตที่มืดมนและแสงประกาย ..... 90
Woman of the hour หนังฆาตกรรมสะท้อนยุคทองของฆาตกรต่อเนื่อง
กับเรื่องของผู้หญิงคนหนึ่งที่ (ไม่เคย) เลือกได้ ..... 92
Tale of cinema / A Moment of Innocence เมื่อศิลปะกับชีวิตจริง ส่งผลซึ่งกันและกัน ..... 94
8½ (Federico Fellini, 1963) : โลกคือละคร ภาพยนตร์คือมายา ..... 96
Little Forest เมื่อเมืองใหญ่ผลักไสให้คนรุ่นใหม่หนีไปชนบท ..... 98
การสะท้อนภาพปัญหาด้านการศึกษาผ่านภาพยนตร์สองยุค ..... 101
You Can’t Stop The Beat! การต่อต้านบรรทัดฐานแห่งยุค 60
ผ่านบทเพลงในภาพยนตร์มิวสิคัล เรื่อง Hairspray (2007) ..... 105
จีนฝัน-อเมริกันดรีม เรื่องรักจีนพลัดถิ่น Comrades: Almost a Love Story (1996) ..... 109
A Minecraft Movie (2025) จากประตูไม้ สู่ประตูแห่งเม็ดเงิน ..... 116
ร่างทรง : ผี ผู้หญิง และอีสานที่ฉันไม่รู้จัก ..... 118
Films for Development: ว่าด้วยบทบาทของภาพยนตร์ในการพัฒนาประเทศ ..... 121
ความไม่เหมาะสมของหนังทางเคเบิล ขวบปีที่ ‘ความหลากหลาย’ ยังงอกงาม ..... 124
Return to Seoul ..... 126
Dear Alexis and Nika ..... 128
เมื่อแสงนั้นปรากฏภาพ แสดงออก และฉายให้เห็น : ฉายอรุณ ..... 131
บางครั้งคนเดียวที่คุณสามารถไว้วางใจได้ก็คือคนแปลกหน้า ..... 136

Abbas Kiarostami's Close-Up (1990): The Fragile Line Between Art and Reality and Its Reflection in Society ..... 139
บทวิเคราะห์เชิงปัจเจก : Béla Tarr ที่เพิ่งรู้จัก และ Werckmeister Harmonies (2000) ในมุมมองของฉัน ..... 142
The Studio เมื่อชีวิตคนทำหนังถูกบอกเล่าผ่านมุมมองของผู้บริหารสตูดิโอ ..... 146
"ที่พึ่งอื่นของข้าพเจ้าไม่มี" ใน สันติ-วีณา (2497) ..... 149
Love Letter ถามรักจากสายลม ..... 152
Can Mainstream Cinema Make You Think? A case study of Sinners & KPop Demon Hunters ..... 155
All Eyes on Gaza.mp4 ..... 158
เมลเกซในภาพยนตร์เรื่อง Sicario (2015) ผ่านตัวละครหญิงบนพื้นที่ไร้อำนาจ ..... 162
ช้างเผือก ป่าไม้ และธรรมชาติที่หายไป: การเปลี่ยนแปลงทางด้านพื้นที่เมืองแพร่ผ่านภาพยนตร์ 'เรื่อง พระเจ้าเผือก' ..... 164
ซีนีม่าก้าวหน้า ..... 167
หนังโป๊และความเปลี่ยวดาย ใต้สัมผัสแบบชายรักชายใน Equation to an Unknown ..... 172
When Life Resounds: (Slightly) Critical Reflection towards the Roles of Music upon the Lives that Keep Going - Explored in Perfect Days and Blue Giant ..... 175
The Generalized and Fabricated A.I. Cinematic Historiography ..... 178
สวรรค์ในความมืด ..... 181
The Wedding Banquet ..... 184
The Politics of Recalling Images ..... 185
Why do I-? ..... 187

ผลงานบทความ จาก

# เวิร์กช็อปการเขียนเกี่ยวกับภาพยนตร์เชิงวิพากษ์
# Critical Film Writing Workshop

จัดขึ้นในวันที่ 7-10 สิงหาคม 2568 ณ หอภาพยนตร์

# The Wolf House
# เผด็จการในคราบเทพนิยาย

กมลกานต์ สมุทรรัตนกุล

***โศกนาฏกรรม***

***ช่วงเวลาอันมืดมนของประวัติศาสตร์***

***บาดแผลของคนกลุ่มหนึ่งในอดีต ความโหดร้ายทารุณที่พวกเขาต้องเผชิญ จากความชั่วร้ายแสนอำมหิตของมนุษย์***

***เราจะสามารถถ่ายทอดสิ่งเหล่านี้ออกมาในภาพยนตร์ได้อย่างไร?***

ความรู้สึกดึงดูดและสนใจใคร่รู้ในความป่าเถื่อนและด้านมืดของมนุษย์ อาจเป็นธรรมชาติของใครหลาย ๆ คน รวมถึงตัวฉันด้วย ตลอดช่วงเวลาที่ฉันเรียกตัวเองว่าเป็นคนรักหนัง มีหนังกลุ่มหนึ่งที่จะผ่านสายตาฉันบ่อยครั้ง หนังที่ฉันจะเรียกว่า “หนังประวัติศาสตร์ด้านมืด” หรือถ้าให้เจาะจงกว่านั้นคือประเภทของหนังที่เล่าถึงเหตุการณ์หรือยุคสมัยที่เป็นโศกนาฏกรรมในประวัติศาสตร์ เล่าถึงความรุนแรงที่น่าสะพรึงกลัวในอดีตที่มีที่มาจากความชั่วร้ายและความเกลียดชัง ไม่ว่าจะเป็นในช่วงสงครามหรือยุคสมัยของการล่าอาณานิคม

สำหรับพวกเราหลายคนในยุคสมัยปัจจุบัน เราอาจได้เรียนรู้และทำความเข้าใจโศกนาฏกรรมจากส่วนอื่นของโลกเป็นครั้งแรกผ่านหนัง ซึ่งความพิเศษของภาพยนตร์คือความสามารถในการทำให้เราเกิดความรู้สึกตามไปกับตัวละคร มีความเห็นอกเห็นใจเพื่อนมนุษย์ที่แตกต่างจากเรา ฉันเองรู้สึกโดยส่วนตัวว่าหนังหลายเรื่องเปิดหูเปิดตาฉัน ทำให้ฉันรู้สึกเห็นอกเห็นใจคนต่างกลุ่มเป็นครั้งแรก ไม่ว่าจะต่างเชื้อชาติ ต่างวัย ต่างเพศ และส่งผลให้ฉันมีความเห็นอกเห็นใจผู้อื่นในชีวิตจริง นี่คือความวิเศษของภาพยนตร์ ที่เป็นเครื่องมือแห่งความเห็นอกเห็นใจโดยแท้จริง แต่หนังเหล่านี้ก็กระตุ้นให้เราตั้งคำถามว่าเราควรถ่ายทอดความรุนแรงออกมาบนจอมากแค่ไหน? ถ่ายทอดเรื่องราวเหล่านี้อย่างไรโดยไม่เป็นการตักตวงผลประโยชน์จากฝ่ายที่เป็นเหยื่อ? เมื่อไหร่ที่การถ่ายทอดความรุนแรงเริ่มข้ามเส้นไปสู่ความบันเทิง? หากวิธีการเล่าเรื่องความรุนแรงถูกถ่ายทอดออกมาด้วยวิธีเดิม ๆ ซ้ำแล้วซ้ำเล่าจนเรื่องราวความเจ็บปวดจริง ๆ ของมนุษย์ที่มีเลือดเนื้อ กลายเป็นเรื่องน้ำเน่าที่อาจจะน่าขันหรือน่าเหนื่อยหน่าย แล้วมีวิธีการใดที่เราจะเล่าเรื่องความชั่วร้ายของมนุษย์ในวิธีที่คนดูไม่เคยเห็นมาก่อน?

เมื่อฉันพยายามนึกถึงหนังที่สามารถเล่าเรื่องราวโศกนาฏกรรมในอดีตได้อย่างชาญฉลาดและมืดมนโดยไม่ต้องถ่ายทอดความรุนแรงที่อ้างอิงถึงในชีวิตจริงออกมาบนหน้าจอเลยแม้แต่น้อย ตราตรึงใจด้วยภาพที่น่าขนลุกเมื่อเห็นเป็นครั้งแรก และน่าสะพรึงกลัวกว่าเดิมเมื่อเรามองหาความหมายที่ซ่อนเร้นอยู่ในนั้น ฉันจะนึกถึงหนังเรื่องหนึ่งจากประเทศชิลี ที่งดงามเหมือนหลุดออกมาจากฝันร้าย

***The Wolf House*** *(La Casa Lobo, 2018)* เป็นหนังแอนิเมชันแนวสยองขวัญ กำกับโดย Cristóbal León และ Joaquín Cociña หนังเล่าถึงมาเรีย เด็กสาวที่หนีออกมาจากอาณานิคมแห่งหนึ่งที่ตัดขาดจากโลกภายนอก เธอพบบ้านร้างหลังหนึ่งที่มีลูกหมูสองตัว พวกเขาเริ่มต้นใช้ชีวิตใหม่ที่นั่นขณะที่หลบซ่อนจากหมาป่า ผู้พยายามไล่ล่าและเกลี้ยกล่อมให้เธอกลับไปยังอาณานิคมที่เธอจากมา

เนื้อเรื่องของ The Wolf House อาจมีขนบบางอย่างที่เราคุ้นชิน หนังเล่าเรื่องของคนที่พยายามหนีจากสถานที่ที่มีอิทธิพลต่อตัวตนและหนีจากอำนาจที่เคยครอบงำชีวิต เพื่อไปเริ่มต้นชีวิตใหม่ที่เป็นของตนเอง มีอิสระอย่างแท้จริง จนกระทั่งช่วงองก์สุดท้ายของหนังที่ลูกหมูสองตัวของมาเรียกลายร่างเป็นมนุษย์เมื่อเสบียงในบ้านใกล้หมด ทั้งสองทรยศมาเรียและวางแผนที่จะกินเธอ ในตอนนั้นเองมาเรียขอร้องหมาป่าให้ช่วยชีวิตเธอ ให้พาเธอกลับไปที่ที่เธอหนีมา หมาป่าทำตามที่เธอขอและขัดขวางลูกหมูสองตัว มาเรียกลายร่างเป็นนกและบินกลับไปที่อาณานิคม บุคลิกภาพของเธอเปลี่ยนไปจากตอนแรกอย่างสิ้นเชิง เธอกลายเป็นคนที่อุทิศกายและใจต่ออาณานิคมอย่างเต็มที่ มีความขยันขันแข็ง จงรักภักดีและทำทุกสิ่งที่อาณานิคมขอให้เธอทำ

ฉันยกหนังเรื่องนี้ขึ้นมาเป็นตัวอย่างของหนังที่เล่าเรื่องความโหดร้ายที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ได้อย่างชาญฉลาด เหตุผลหนึ่งคือเมื่อเราแค่มองพื้นผิวของหนังที่จับต้องได้ The Wolf House เพียงแค่เล่าเรื่องนิทานเรื่องหนึ่ง ของเด็กสาวกับลูกหมูสองตัว และหมาป่าที่ไล่ล่าเธอ หนังมีความเชื่อมโยงกับนิทานลูกหมูสามตัวอย่างชัดเจน ด้วยความเรียบง่ายกับเนื้อเรื่องที่ไม่ซับซ้อน เต็มไปด้วยเหตุการณ์เหนือจริงที่ไร้คำอธิบาย หนังจึงเป็นเหมือนเทพนิยายที่มีคติสอนใจในตอนจบ แต่ความหมายที่แท้จริงของหนังเรื่องหนึ่งไม่ได้มีเพียงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นและบทพูดที่เราได้ยินเท่านั้น หากเรามองถึงบรรยากาศ มวลอารมณ์ นัยยะที่แฝงอยู่ในภาพและคำพูด และที่สำคัญที่สุด การตั้งคำถามว่าหนังเรื่องนี้เล่าจากมุมมองของใคร ความหมายที่แท้จริงของหนังจึงค่อย ๆ ปรากฏออกมา

ฉันเป็นคนไม่คุ้นชินกับประวัติศาสตร์ประเทศชิลี แต่ตั้งแต่วินาทีแรกที่หนังแอนิเมชันเรื่องนี้เริ่มต้น ฉันสัมผัสได้ถึงเงื่อนงำบางอย่างที่น่าขนลุก ที่สร้างความอยากรู้อยากเห็นในความเป็นจริงที่ซ่อนอยู่ในนั้น หนังเปิดเรื่องด้วยภาพบันทึกของคนจริง ๆ ที่ทำงานบ้าน ทำสวน พร้อมรอยยิ้มที่มีความสุขอย่างผิดธรรมชาติ ประกอบกับเสียงบรรยายที่เล่าถึงอาณานิคมที่อาศัยอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข ผูกพันกับธรรมชาติโดยแท้จริง และบอกคนดูว่า “คนภายนอกสร้างข่าวลือที่เลวร้ายเกี่ยวกับพวกเราเพียงเพราะเขาไม่เข้าใจ” ฉากแรกของเรื่องจบด้วยการบอกว่า นี่คือหนังที่ถูกค้นพบในห้องนิรภัยของอาณานิคม ที่เล่าถึง “เหตุการณ์จริง” ของมาเรีย และขอบคุณ León และ Cociña (ผู้กำกับตัวจริงของหนังเรื่องนี้) ที่ฟื้นฟูหนังเรื่องนี้ขึ้นมา

จากองค์ประกอบต่าง ๆ ที่หนังนำเสนอให้เราก่อนเรื่องราวของมาเรียจะเริ่มต้น นี่คือการเปิดโอกาสให้คนดูปะติดปะต่อได้ว่าหนังไม่ได้เพียงเล่าเรื่องนิทานลูกหมูสามตัวแนวสยองขวัญ แต่แท้จริงเป็นการเล่าถึงประวัติศาสตร์ที่โหดร้ายของชิลี ข้อมูลที่เราได้รับในฉากเปิดชี้ให้เห็นว่า The Wolf House กำลังเล่าถึง Colonia Dignidad อาณานิคมที่ก่อตั้งขึ้นในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ประเทศชิลี ในยุคสมัยรัฐบาลเผด็จการของ Augusto Pinochet อาณานิคมแห่งนี้ถูกก่อตั้งโดย Paul Schäfer ชาวเยอรมันที่ลี้ภัยจากประเทศของตนเพราะถูกตั้งข้อหาว่ากระทำอนาจารกับเด็ก Colonia Dignidad เมื่อมองจากภายนอกแล้วเป็นเพียงสถานที่ที่มีผู้คนใช้ชีวิตอย่างสงบสุขท่ามกลางธรรมชาติ แต่ภายหลังโลกได้รู้ความจริงที่น่าสะพรึงกลัวว่าอาณานิคมแห่งนี้เป็นสถานที่ทรมานและฆ่าล้างนักโทษทางการเมืองหรือใครก็ตามที่ตกเป็นเหยื่อของอำนาจเผด็จการ รวมไปถึงหลักฐานที่ชี้ให้เห็นว่าสถานที่นี้เป็นที่ลี้ภัยสำหรับเหล่านาซีที่หลบหนีมาจากเยอรมนี เรื่องราวของการทารุณกรรมทั้งผู้ใหญ่และเด็กในอาณานิคมนี้โหดร้ายและป่าเถื่อนแบบไม่สามารถจินตนาการได้ โดยเฉพาะการทรมานนักโทษเพื่อรีดข้อมูล และการทารุณกรรมทางเพศ

ข้อมูลทั้งหมดที่กล่าวไปข้างต้น ปรากฏขึ้นมาใน The Wolf House เพียงเล็กน้อย และไม่เคยถูกกล่าวถึงด้วยชื่อที่คนดูจะเชื่อมโยงได้ทันที แต่ด้วยข้อมูลที่เราได้ทราบจากการค้นคว้าและบริบทที่หนังให้เรามา แท้จริงแล้วในโลกของหนัง เรื่องราวของมาเรียเป็นหนังโฆษณาชวนเชื่อที่ Colonia Dignidad กำลังนำเสนอให้เราดู หรือเรียกได้อีกทางหนึ่งว่า นี่คือหนังที่เล่าถึงการทารุณกรรม จากมุมมองของผู้ที่ทำทารุณกรรม

ในฉากสุดท้ายที่มาเรียกลับไปยังอาณานิคม หมาป่ากล่าวประโยคปิดเรื่องกับคนดูอย่างน่าขนลุกว่า “เจ้าลูกหมู ณ ตอนนี้ที่เธอได้เห็นความฝันของเราแล้ว อยากให้เรารับเธอไปดูแลด้วยไหม?”

ถึงแม้หนังจะแสดงออกอย่างชัดเจนว่าในโลกของหนัง เรื่องราวของมาเรียเป็นเพียงโฆษณาชวนเชื่อของ Colonia Dignidad แต่ความเป็นจริงที่มืดมนและโหดร้ายยังเล็ดลอดออกมาและถูกเผยให้เห็นด้วยภาษาสุนทรียศาสตร์ บรรยากาศของหนังชวนขนลุกแบบที่ทำให้รู้สึกหายใจไม่ออก และแทบไม่มีการผ่อนอารมณ์ให้รู้สึกปลอดภัย โลกมีความเหนือจริงหรือความเซอร์เรียล เสมือนตัวละครกำลังติดอยู่ในฝันร้ายแบบที่ไม่มีวันจะตื่นขึ้นมา บทพูดต่าง ๆ ในหนังบอกเล่าโดยนัยถึงการทารุณกรรมที่เป็นต้นเหตุให้มาเรียหนีออกมา เช่น

- ***“ฉันไม่ชอบการนอนหลับ เพราะมันทำให้ฉันฝัน ฉันจะนึกถึงเด็ก ๆ คนอื่นที่อยู่กับฉันที่นั่น นึกถึงการถูกทำโทษ และฉันจะร้องไห้เมื่อตื่นขึ้นมา”***
- ***“พวกเขาลงโทษฉันในห้องที่มืดมิด ที่แห่งนั้นมีประตูลับมากมาย”***
- หมาป่าพูดข่มขู่มาเรีย ***“เธอดูแลพวกลูกหมูไม่ได้ เธอทำอะไรไม่ได้สักอย่าง แต่ฉันดูแลทุกคนได้”***
- มาเรียพูดกับลูกหมูสองตัวที่กลายร่างเป็นเด็กชายและหญิง: ***“ฉันจะสอนพวกเขาให้รู้จักความรัก พวกเขาจะไม่มีเหตุผลให้ต้องหนีไป”***

ด้วยการเล่าผ่านนัยยะและภาษาภาพยนตร์ โลกของหนังที่เราเห็นเปรียบเสมือนการมองโลกผ่านสายตาของเด็กสาวที่เต็มไปด้วยปมบาดแผลในจิตใจ จากสถานที่ที่ป่าเถื่อนแบบที่ไม่มีเด็กคนไหนควรต้องมาประสบพบเจอ ทั้งหมดนี้ทำให้ตอนจบของหนัง ที่มาเรียร้องขอให้หมาป่าพาตัวเธอกลับไปและอุทิศชีวิตให้กับสถานที่ที่สร้างบาดแผลให้เธอ ทำลายความคิดและตัวตนของเธอจนหมดสิ้น ส่งผลให้คนดูอย่างฉันรู้สึกขนลุกขนพองและแตกสลายมากยิ่งขึ้นไปอีก

ฉันเริ่มต้นบทความนี้ด้วยการอธิบายถึงคุณค่าของหนังที่นำเสนอความโหดร้ายจากโศกนาฏกรรมของมนุษย์ที่เกิดขึ้นในชีวิตจริง และผลกระทบที่หนังเหล่านั้นมีต่อตัวฉันในฐานะเพื่อนมนุษย์คนหนึ่ง ความรู้สึกเชิงลบที่ฉันได้รับจากการดูหนังเหล่านี้ ทั้งความสะพรึงกลัว ขยะแขยง สงสาร เศร้าโศก สำหรับฉันแล้วมันคือวิธีหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าเรายังเป็นมนุษย์ ที่ไม่ได้รู้สึกตายด้านและยังรักเพื่อนมนุษย์คนอื่น หนังเหล่านี้สร้างประสบการณ์ที่ให้คุณค่า ด้วยการแสดงให้เราเห็นถึงพลังความชั่วร้ายที่สามารถทำลายล้างทุกสิ่งทุกอย่างในตัวตนของคน ๆ หนึ่งจนเขาไม่เหลืออะไรเลย และหนังที่สามารถเล่าเรื่องราวเหล่านี้โดยไม่ต้องแสดงความรุนแรงออกมาโดยตรง แต่ทำให้คนดูมองโลกผ่านสายตาของเหยื่อผู้ติดอยู่ในฝันร้ายที่ไร้ทางออก อาจทิ้งประสบการณ์การดูหนังที่ตราตรึงใจและทรงพลัง

# บทบันทึกภาพยนตร์
# "...คือฉัน" (2533)

กรรนิการ์ โพธิสิทธิ์

ฉันได้มีโอกาสดูหนังเรื่องนี้เป็นครั้งแรกก็เพราะทางหอภาพยนตร์เลือกมาฉายในโปรแกรม “Lost and Longing แด่วันวันคืนที่สูญหาย” และชื่อชั้นของ “แจ๊สยาม” ผู้กำกับภาพยนตร์ที่ฉันเคยได้ชมผลงานของเขาในภาพยนตร์ คนทรงเจ้า (2532) มาแล้ว แม้ว่าเรื่องราวอย่างย่อจะไม่ค่อยน่าดึงดูดสักเท่าไหร่ แต่ฉันก็เชื่อมือผู้กำกับท่านนี้ว่าหนังน่ามีดีอะไรอยู่บ้าง

ต้นฉบับหนังมาจากนวนิยายชื่อดังเรื่อง ลำเนาป่า ของ ศิเรมอร อุณหฐูป ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี 2527 แล้วเอามาเขียนเป็นบทภาพยนตร์โดย สกุล บุณยทัต อีกที ซึ่งเขาก็เคยเขียนบทหนังเรื่อง คนทรงเจ้า (2532) มาแล้ว เป็นมือเขียนบทคนหนึ่งที่ถนัดเรื่องการสร้างอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร โดยเพิ่มบท มีน แฟนเก่าชดขึ้นมาจากบทประพันธ์ดั้งเดิม เพื่อให้บทของชดดูสมบูรณ์ขึ้นแต่ก็ไม่ได้เปลี่ยนทิศทางของเรื่อง หนังว่าด้วยเรื่องราวของความสัมพันธ์ระหว่างหญิงสาวชื่อ ลำเนา ผู้มีศรัทธาต่อเสรีภาพและสังคมอุดมคติ และ ชด ชายหนุ่มผู้มีอารมณ์อ่อนไหว ทั้งสองได้พบรักกันบนดอยสูงที่ลำเนาเป็นครูสอนเด็กน้อยชาวเขา ขณะที่ชดเดินทางขึ้นมาเที่ยวกับเพื่อน หลังจากนั้นก็ไปมาหาสู่กันบนดอยบ้าง ในเมืองกรุงบ้าง อุปสรรคความรักดูจะมีแต่อุดมการณ์ของลำเนา แต่พอลองใช้ชีวิตร่วมกันแล้ว อุดมคติด้านเสรีภาพของลำเนากลับสร้างปัญหากับญาติของชด ในที่สุดก็ต้องเลิกกัน ลำเนาก็กลับไปสร้างสังคมอุดมคติของเธอบนดอยต่อไป

สายตาของคนยุค 2567-2568 อย่างฉัน เมื่อได้ดูครั้งแรกก็รู้สึกประทับใจอย่างยิ่ง ไม่ใช่ด้วยความโรแมนติกดรามาในหนังหรอก แต่ในฐานะนักเรียนประวัติศาสตร์ที่สนใจเรื่องอารมณ์ความรู้สึกของยุคสมัย ฉันเข้าใจว่าหนังมีอารมณ์โหยหาอดีต (Nostalgia) ในแง่ของอุดมคติทางสังคมที่หลุดลอยไปจริงๆ มันคืออารมณ์ที่เป็นเหมือนสายหมอกบางๆ ของยุคแสวงหาช่วงเหตุการณ์ 14 ต.ค.2516 - 6 ต.ค. 2519 แผ่ซ่านมาถึงปี 2533 ที่ยังคงเป็นภาพเลือนรางอยู่ได้แค่ในชนบทอันห่างไกลความเจริญ อิงอาศัยอยู่ในอากาศบริสุทธิ์ ในสายหมอก ในรอยยิ้มไร้เดียงสาของเด็กชาวเขา ในดอกไม้ใบไม้ร่วงปลิว ในบ้านพักบนดอยของลำเนาที่แวดล้อมไปด้วยหนังสือนิยายคลาสสิกที่ออกจะเอียงไปทาง “ซ้าย” หน่อยๆ โมบายนกพิราบ ภาพเขียนรูปนกพิราบคาบกิ่งมะกอกบนผนัง และเพลง “เพื่อมวลชน” ของ จิ้น กรรมาชน เพลงอมตะที่เป็นกลายสัญลักษณ์การต่อสู้เพื่ออุดมการณ์ของคนเดือนตุลาที่ลำเนาร้องรอบกองไฟและเปิดคลอตลอดเรื่อง ก็พอจะให้น้ำหนักแก่ลำเนาว่าเธอคงจะยึดมั่นในเสรีภาพมากกว่าความรักแบบผูกมัดกับชด แม้เธอจะรักชดจริงแต่ก็เป็นอารมณ์ความรู้สึกของเธอแต่เพียงผู้เดียว หลายครั้งลำเนาก็ไม่อินังกับความหลงใหลใฝ่หาของชดที่มีต่อเธอเลย สร้างความเจ็บช้ำใจให้ชดหลายครั้งหลายครากว่าลำเนาจะตอบตกลงร่วมชีวิตกับเขา ขณะที่ ชด เป็นชายหนุ่มที่มีอาชีพอยู่กับการค้าขายของโบราณ ในบ้านของเขาทั้งของเก็บและของใช้ ล้วนแต่เป็นของเก่า ที่เห็นชัดๆ คือ เครื่องเล่นแผ่นเสียงแบบไขลาน ที่ออกกล้องมาบรรเลงเพลงแจ๊สเก่าๆ และโทรศัพท์บ้านแบบโบราณที่ต้องใช้มือข้างหนึ่งถือไมโครโฟนกับมืออีกข้างถือหูฟัง เป็นโทรศัพท์ที่ชดยังใช้งานอยู่จริงๆ ราวกับว่าเขากำลังโหยหา “คุณค่า” อะไรบางอย่างในสิ่งของเหล่านี้ แต่สิ่งที่เขาคว้าจับได้ก็เพียง “มูลค่า” ในฐานะพ่อค้า “คุณค่า” จึงอาจเป็นสิ่งที่เขาหลงใหลใฝ่หาในความเป็นลำเนานั่นเอง

นอกจากบรรยากาศและสิ่งของเชิงสัญลักษณ์ที่ตัวละครปฏิสัมพันธ์ด้วยแล้ว เสื้อผ้าและเครื่องประดับยังบ่งบอกบุคลิกของตัวละคร ลำเนาที่มีผมหยิกยาวฟูอิสระกับเสื้อเดนิมแจ็คเก็ตตัวโคร่งเข้าชุดกับกางเกงยีนส์เอวสูงดูทะมัดทะแมง ขณะที่ชดเป็นชายหนุ่มรูปร่างบอบบาง ไว้ผมยาวมัดเป็นปอยไว้ที่ต้นคอ สวมแหวนเงิน และเสียบปากกาไว้ที่กลางปกเสื้อยืดเป็นเอกลักษณ์ ดูครุ่นคิดอยู่ตลอดเวลา (ซึ่งอันที่จริงทุกตัวละครหลักก็ครุ่นคิดกันแทบทั้งเรื่องผ่านการสูบบุหรี่อยู่แล้ว) แต่กลับออกโรงด่ากราดป้าและพี่สาวตัวเองที่บุกไปหาเรื่องลำเนาถึงที่บ้านของเขา ความเป็นหญิงแกร่งจนดูเย็นชาของลำเนากับความอ่อนไหวทางอารมณ์ของชด เป็นบทบาททางเพศที่ผิดแผกไปจากความคาดหวังของสังคม แต่ก็มีหนังหลายเรื่องในยุคเดียวกันที่ตัวละครพระเอกนางเอกออกบทบาทแบบนี้ เช่น ช่างมันฉันไม่แคร์ (2529) ส.อ.ว.ห้อง 2 รุ่น 44 (2533) หวานมันส์ ฉันคือเธอ (2530) ภาพยนตร์ชุด “บุญชู” โดย บัณฑิต ฤทธิ์ถกล เป็นต้น ลักษณะการสลับบทบาททางเพศในนี้มีพบมากหนังไทยในยุคปลายทศวรรษ 2520 ต่อต้นทศวรรษ 2530 เป็นเรื่องที่น่าศึกษาความเปลี่ยนแปลงบทบาททางเพศของสังคมให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

ในมุมมองของผู้ชมในช่วงเวลาที่หนังเรื่องนี้ออกฉายครั้งแรกเมื่อปี 2533 ก็ให้ความเห็นแตกต่างกันไป นักวิจารณ์หนังก็ว่ากันด้วยสไตล์การเล่าเรื่องที่ไม่เป็นเนื้อเดียวกันระหว่างครึ่งแรกกับครึ่งหลัง โดยครึ่งแรกออกแนวอิมเพรสชันนิสต์ส่วนครึ่งหลังกลับเปลี่ยนเป็นสไตล์เมโลดรามา หนังนิ่งและเรียบเกินไป นักดูหนังทั่วไปก็บอกว่าน่าเบื่อ ผู้ร่วมชมในโรงหนังบางคนหลับ บางคนไม่ตั้งใจดูสักเท่าไหร่ ดำเนินเรื่องก็ช้าไม่ค่อยไปไหน แต่กลับชอบในการดูครั้งที่สองว่าหนังถ่ายสวยและภาษางดงามราวบทกวี (เหมือนบทประพันธ์) แต่ไม่มีใครแสดงความคิดเห็นในแง่ที่หนังเรื่องนี้สะท้อนสังคมอย่างไรเลย อาจเป็นผู้ชมเองอยู่ในบรรยากาศทางสังคมที่กลับมาสู่ยุคสมัย “สายลมแสงแดด” อีกครั้ง คุณค่าและความหมายที่เป็นไปได้ในยุคแสวงหากลายเป็นเพียงอารมณ์โหยหาอดีตเหงาๆ เอาไว้เสพความบันเทิงกันก็เท่านั้นเอง

สำหรับฉันที่เคยชินกับหนังนอกกระแสที่นิ่งกว่านี้ ช้ากว่านี้หลายเท่า “...คือฉัน” จึงไม่เป็นปัญหาในประเด็นนี้ ฉันจึงเพ่งความสนใจไปสู่ “สาร” ที่ผู้สร้างต้องการจะสื่อได้มากกว่า ในส่วนที่ว่าสไตล์ในครึ่งแรกกับครึ่งหลังไม่กลมกลืนกันนั้น ฉันคิดว่าเป็นความจงใจของผู้สร้างที่ต้องการให้สาวนักอุดมคติอย่างลำเนาต้องพบกับความเป็นจริงของชีวิตที่อาจเกิดปัญหาพื้นๆ ในชีวิตคู่แบบ “แม่ผัวลูกสะใภ้” ที่ดูเหมือนจะหาสาระไม่ได้แต่เป็นปัญหาที่เกิดขึ้นได้จริงๆ ซึ่งลำเนาก็ทำได้แค่ “หนี”

และไม่ว่าความเป็นลำเนาของเธอจะหนักแน่นมั่นคงขนาดไหน แม้แต่ตัวหนังเองก็ยังมองว่าอุดมคติของลำเนานั้นยากที่จะเป็นจริงได้ ในตอนท้ายเรื่องที่เธอต้องเผชิญอุปสรรคสำคัญคือ นายทุนและพ่อค้าคนกลาง ที่เป็นเหตุให้ชาวเขาไม่สามารถทำไรจากสินค้าการเกษตรที่เริ่มปลูกแทนฝิ่น ลำเนาซึ่งมีอีกบทบาทหนึ่งเป็นนักพัฒนาชุมชนก็ต้องพยายามต่อรองและผลักดันโครงการนี้ให้สำเร็จให้ได้ การโยนบาปให้ทุนนิยม ความเห็นแก่ตัวของนายทุน ความเสแสร้งของคนเมืองหลวงประเภทนี้ก็เป็นแนวทางการมองปัญหาสังคมแยกออกเป็นส่วนๆ มองไม่เห็นปัญหาเชิงโครงสร้างแล้วก็ปาดหน้าเอามุมมองแต่ผิวเผินนี้มาสร้าง conflict ในสื่อบันเทิง แต่ศัตรูที่แท้จริงของความเป็นลำเนา คือ ความไร้เดียงสาของเธอเอง ประเด็นนี้ทำให้ฉันนึกถึงละครเวทีเรื่อง “Wilderness I & II” ที่เพิ่งออกแสดงในช่วงเวลาใกล้เคียงกับที่ฉันได้ดูหนังเรื่อง “...คือฉัน” ใน part แรกของละครนั้นดูเอกภาพมากกว่า นำเสนอประเด็นความไร้เดียงสาของเหล่าสหายนักปฏิวัติได้อย่างชัดเจน คือความไร้เดียงสาจากวิธีคิดที่ว่าต้องแยกชีวิตส่วนตัว/โลกภายใน/อารมณ์ความรู้สึก ออกจากงานปฏิวัติสังคม/โลกภายนอก/เหตุผล เพราะสุดท้ายแล้ว ชีวิตส่วนตัว/โลกภายใน/อารมณ์ความรู้สึกที่คิดว่าจะต้องละทิ้งเพื่อไปให้ถึงเป้าหมายการปฏิวัติอันสมบูรณ์นั้นก็กลับมาสร้างปัญหาให้เหล่านักปฏิวัติอย่างคาดไม่ถึง ในที่สุดการปฏิวัติก็ล้มเหลว และต้องรับรู้ความจริงที่ว่าการเปลี่ยนแปลงจากรากฐานขึ้นไปนั้นไม่อาจสำเร็จได้ในระยะเวลาอันสั้น

แม้หนังจบลงพร้อมความสัมพันธ์ที่สิ้นสุดลงระหว่างชดกับลำเนา และเธอก็กลับไปรับภารกิจสานต่ออุดมการณ์เพื่อสังคมของเธอไป แต่ฉันเดาได้เลยว่าไม่กี่ปีหลังจากนั้นเธอคงพ่ายแพ้กลับบ้านแม่ในเมืองกรุง พับเก็บอุดมการณ์ของตัวเองไว้ เหมือนพวกนักปฏิวัติที่เข้าป่าและล้มเหลว ต่างก็ต้องกลับเข้าเมือง กลับไปเรียนให้จบ หางานที่มั่นคงเพื่อปากท้องของตัวเองและครอบครัว

*"...คือฉัน" (2533)*

*กำกับ-แจ๊สสยาม*

*นักแสดง-สบันงา วงศ์โสภา, สันติสุข พรหมศิริ, ปวีณา ชารีฟสกุล*

อ้างอิง

**"...คือฉัน"** บทความโดย สุทธากร สันติธวัช นิตยสารหนังและวิดีโอ, 2533.

**"...คือฉัน"** บทความโดย สิทธิชัย แก้วจินดา คอลัมน์สนามลองมือ นิตยสารหนังและวิดีโอ, 2533.

บทสัมภาษณ์ พอภัทร สดสร้อย ในคอลัมน์สมาคมคอหนัง นิตยสารหนังและวิดีโอ, 2533

ชุมศักดิ์ นรารัตน์วงศ์, **"แสงเงา...หลังแผ่นฟิล์ม "แจ๊สสยาม""**, สำนักพิมพ์แสงพระอาทิตย์, กรุงเทพฯ, ปีที่ 15 ฉบับที่ 154.

# Documenting from Below:
## Everyday Life of Thai Train Travelling in Sompot Chidgasornpongse's Railway Sleepers (2016)

Kissada Kamyoung

**Abstract**

Over the last decade, the observational documentary has developed in striking directions within Thai cinema, particularly through the works of Uruphong Raksasad, whose films ethnographically depict the aesthetics and ontology of rural life. This article examines the observational documentary through Sompot Chidgasornpongse's *Railway Sleepers* (2016), exploring how the film ethnographically portrays the everyday life of Thai train travel. By attending to the animate and inanimate actions of train journeys, the film creates a visceral experience of Thai modernity *from below*, as audiences are drawn into intimate proximity with passengers across space and time.

**Introduction**

*Railway Sleepers* is an observational documentary that investigates the connection between Thai people and the railway through the rhythms of everyday life. Premiering at Busan International Film Festival in 2016, it subsequently screened at Berlinale, True/False, Sheffield Doc/Fest, and Melbourne. Sompot's filmmaking was shaped by his work as assistant director to Apichatpong Weerasethakul and his studies at CalArts under James Benning. Inspired by train journeys in California, Sompot turned his gaze homeward, regarding trains as "*mobile replicas of life itself*"—a space where strangers converge, where personal trajectories intersect, and where national history is inscribed.

> Trains have always been my favourite form of transportation. To me, it is a mobile replica of life itself. It brings strangers together. We cross paths as we move ahead in similar directions but with different destinations. The train is also embedded with a history that reflects the development of my country.

The origin of *Railway Sleepers* lies in Sompot's master's thesis, in which he sought to apply cinematic techniques inspired by both Apichatpong Weerasethakul and James Benning to capture the everyday experience of being Thai. With this determination, *Railway Sleepers* not only expands the scope of documentary filmmaking in Thai cinema but also introduces a subtle rupture in the international form of observational documentary, particularly by incorporating elements of magical realism through the hybridisation of fiction and non-fiction. This challenges conventional notions of realism and the ontological sense of being in the other modern space and time. The sensory and visceral experiences produced by the film are therefore significant and demand critical analysis. Accordingly, this paper examines how Sompot adapts the international form of observational documentary to create new sensory, visceral, and ontological encounters with Thai modernity.

**Observational and Hybrid Forms**

The alternative documentary or the so-called creative documentary in Thai cinema can be considered to have two different ongoing sub-genres; 1) observational documentary and 2) hybrid documentary. For the observational documentary, films by Uruphong Raksasad such as *Agrarian Utopia* (2009) and *The Song of Rice* (2014) can be considered as a new frontier of observational documentary film in Thai cinema. And for the hybrid documentary, this sub-genre film can be traced back to Apichatpong Weerasethakul's *Mysterious Object at Noon* (2000) with a recent on-going movement by other young Thai film makers such as Vorakorn Ruetaivanichkul's *Mother* (2012), Nontawat Numbenchapol's *#BKKY* (2016), Wattanapume Laisuwanchai's *Phantom of Illumination* (2017), and Puangsoi Aksornsawang's *Nakorn-Sawan* (2018). However, Sompot's *Railway Sleepers* seems to be in-between of those two sub-genres since he conducted his documentary feature using an observational form with a twist of fictional elements at the end, leading his film to also become a hybrid documentary.

*Railway Sleepers* as a hybrid observational documentary is to capture the "*mundane talk, onboard walks, outward gazes, exchanged glances, sitting, and sleeping*" of Thai travellers while the mechanism of the movie camera synchronizes with the train's rhythm. Under the experience from the moving images, the audience would confront with the encapsulated history of Thai train with the director's hope that the audience would become "*passengers of light*." And as we all know, the journey of light knows no space and time. To be a passenger of light, thus, is to be in a different dimension of space and time and to experience the other space and time. With the political turmoil of Thailand since 2002 with two successful coup d'etat in 2006 and 2014, to become a passenger of light seems to be significantly important, not only because to experience the other space and time, but also to critically realise the reality of Thai modernity. *Railway Sleepers* uses and maximises the cinematic technics of both observational and hybrid documentary to engage audience into experience of the real/non-real, chronological time/imagined time, and physical space/abstract space. Under such approach to documentary genre, Sompot expands audience's conventional expectation of the film genre by adding the sense of doubt to the realism of the observational documentary and creating the sensory of realism into the hybrid documentary with intentions that these experiences to both doubt and sensory of realism would bring different realisation and understanding of Thai modernity.

**Figure 1**: The opening sequence [2.23-7.00] in *Railway Sleepers* (2016).
**Source**: Courtesy of Sompot Chidgasornponse.

The first opening sequence of the film displays the scenery of Khuntan station in Lumpang province before our eyes as if we are sitting at the very front of the locomotive. However, the train drags us toward the opposite direction into the long tunnel, creating the unexpected sense of moving backward before feeling disorientated by the darkness of the tunnel where, later, the audience spend the real journey time of the actual tunnel distance of 1.3 kilometers staring at the archive photos of the Thai train past. This 4.5 minutes sequence [2.23-7.00] ends with the train piercing out to the light while being moving backward toward the next destination. Apart from eye adjusting from darkness to light, audience are prepared to experience the unconventional space and time. For the dimension of time, this long take forces the audience to spend the real time of tunnel distance while simultaneously being penetrated with time of the past from the historical photos and time of the future from the conversation of the following sequence. And for the dimension of space, this sequence challenges the sense of place of the audience by positioning them to a point of moving forward but going backward, of being static but mobile, and of being familiarly orientated but uncannily disorientated. With these complex senses of space and time, this opening sequence establishes a new sensory of being in the homogeneous binary juxtaposition of space and time which can be considered as an approach to capture and understand Thai modernity and nationhood.

**Time: Multiple Temporalities**

**Figure 2**: The other temporal characters in *Railway Sleepers* (2016).
**Source**: Courtesy of Sompot Chidgasornponse.

To be in a train journey is to be vis-à-vis with the passing of time. Following the tradition of observational documentary, *Railway Sleepers* narrates through a compilation of many long take scenes forcing the audience not only to take time to observe the action on the screen but also to notice the passing of the real linear time of each shot and the linear film narration time of a 2-day-2-night train journey which is roughly the actual time to travel from the north to the south of Thailand. With the observational approach of documenting, apart from the real linear time, *Railway Sleepers* also introduces other temporalities of Thai modernity to the audience. Once the movie begins, we start to have time to meet other temporal characters, especially the pre-modern one, which play an important role in Thai society. And as Sompot said "*the film turns the train into the microcosm of life in Thailand during this changing time*," this microcosm of various activities and scenes inside and outside the moving vehicles takes us to explore other temporalities that we would never meet in a train journey of the developed world. With a long take of watching monks meditating, hawkers selling horoscope book and other stuff, passengers sleeping, water leaking down from the ceiling,

and a dragon fly clinging onto the window, we are forced to be at the edge of what Benedict Anderson called the "homogeneous empty time," a secular mode of thought and a fundamental concept of time for nation building, because the time of this cinematic experience from the film is never empty, but is filled with other local temporalities. The audiences are facing and being with the real of Buddhist concept of time, animalistic time, ecological time, time of dream, capital time, and time of the developing world.

**Figure 3**: The royal order of King Chulalongkorn in *Railway Sleepers* (2016).
**Source**: Courtesy of Sompot Chidgasornponse.

Moreover, as mentioned before that to be in a train journey is to be vis-à-vis with time. And apart from those local temporalities above, the time that *Railway Sleepers* leads audience to face firstly is the opening speech of the Thai railway system by King Chulalongkorn in 1893 stating his hope that this train system would forever prosper and enrich the nation with many benefits and progress. While we read this speech, the sense of historical time works within us, subjecting us to be part of the master narrative of what Thongchai Winichakul called the "royal-national history" which glorifies and narrates about the local dominant minorities. The homogeneous empty time may be a significant entity for building western nations, but that was not the case for building nation of Siam. According to Thongchai, the birth of Thai history occurred as a way to cope and challenge the western threat during the high time of western colonialism in the region. However, such royal-national history are continuously reproduced until the present, creating what Thongchai called as "*fantasy,*" "*narcissism*," and self-centre. Being subjected to such master narrative of historical time seems likely to be in a "*wonderland*." Thus, after reading and being subjected to the royal speech text on the screen, the train drags us backwardly into the Khuntan tunnel, the rabbit hole of Thai wonderland in order to experience and observe the real of this local historical time, its legacy, and its subjects.

**Space: Horizontal Journeys and Vertical Hierarchies**

**Figure 4**: The vertically imagined space in term of economy in *Railway Sleepers* (2016).
**Source**: Courtesy of Sompot Chidgasornponse.

For the dimension of space, *Railway Sleepers* uses a static shot to explore the horizontally physical space of the Thai train journey together with other cinematic techniques of observational documentary similar to the works by the Sensory Ethnography Lab, Harvard University, a documentary film movement whose aim is to promote innovative combinations of aesthetics and ethnography. Under this framework of film making, sensory of the audience is its main objective by bringing them to experience the closest reality of the landscape and the ongoing actions appeared on the screen. For *Railway Sleepers,* sensory of the audience is created through static long take shots with the sound of the actual environment. However, to travel in the actual Thai train is not only to be in the horizontally physical space of its carriages, but in reality, Thai train travellers are also subjected to the vertically imagined space as well. Due to such fact before, the film narrates through the order of hierarchical spaces from the third class to the first class where economy of space plays an important role. Consequently, the audiences start to distinguish the different furniture in the carriage, the number of passenger per seat, the room temperature, the level of noise, the sense of privacy, the living condition, and the code of conduct applied in each class and end up experiencing the vertically imagined space in term of economy.

**Figure 5**: The vertically imagined space in term of Thai geo-body in *Railway Sleepers* (2016).
**Source**: Courtesy of Sompot Chidgasornponse.

Moreover, apart from vertically imagined space in term of economy, *Railway Sleepers* also portrays hierarchical spaces of Thongchai's concept of geo-body and its subjects. The concrete form of Thai geo-body comes with the level and order of imagined social spaces where Bangkok elites are the center and the rest identities are periphery. Although the narrative of the film moves horizontally through the physical space of the train, however, the audiences simultaneously travel vertically through the imagined space of Thai nation, observing the photos of royal family, westerners, Buddhist monks, Muslim down south, countryside people, urban dwellers, and so on. Although they are all on the same physical space of trains, but it seems that each one of them is subjected to different imagined space. *Railway Sleepers* as an observational documentary, thus, brings the audiences to be vis-à-vis with the hierarchical imagined spaces of Thai modernity.

**Hybridity and Magical Realism**

**Figure 6**: The ghostly fictional scene in *Railway Sleepers* (2016).
**Source**: Courtesy of Sompot Chidgasornponse.

Under the real space and time of Thai modernity mentioned above, the traditional observational documentary seems to create the audience's sensory by bringing them to be in the real physical space and spend the actual linear time, together with using nature light, less editing involved, less music, true ambience sound, and so on. These cinematic techniques are for audiences to emerge in the real through what appeared on the screen. However, the reality of space and time of Thai modernity seems to be more complex. In order to create the real sensory of Thai context, *Railway Sleepers* has to follow what the magical realist writers of Latin American did to the realism form of fiction by bringing in the different sense of reality. Apichatpong Weerasethakul is a frontier of Thai cinema who blending in the sense of magical realism into his works including *Tropical Malady* (2004), *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010), and *Cemetery of Splendour* (2015). And for *Railway Sleepers*, this 20-minute long of ghostly fictional scene moves mainly by conversation between the director himself and a western expat who is able to speak Thai. While spending the real actual time of the conversation as one would expect from a traditional observational documentary, audiences start to realise that what they hear cannot take place in the reality. With the subtle blur between fiction and non-fiction, the audience's sensory is transcended to a new ground. This ghostly fictional scene can be considered as the climax of the film where the audience experience the real/non-real, chronological time/imagined time, and physical space/abstract space all at once which creates the sensory and visceral experience of the homogeneous binary juxtaposition of space and time in Thai modernity. This break of international cinematic form to become a locally hybrid observational documentary is not only to experience the other space and time, but also to critically realise the reality of Thai modernity. Interestingly, the film ends with light shining on the train corridor and the western expat is now sleeping with light shining on him suggesting that he may be an ordinary passenger who happens to take this journey. And under such light at the end of this journey, we may become a passenger of light after all.

# คน จร ฯลฯ :
## กล้องแฮนด์เฮลด์ วิดีโอม้วนเดิมกับสิ่งที่ตามหา

กษิดิ์เดช มาลีหอม

ภายในวันตรุษจีนที่เศรษฐกิจยังฟื้นตัวไม่ดีนักจากวิกฤตต้มยำกุ้ง ความหวังยังเป็นของทุกชีวิตที่ยังหายใจอยู่ในเมืองหลวงเสมอ ทั้งคนไร้หัวนอนปลายเท้าร่อนเร่ แรงงานนอกระบบนอนในห้องอับชื้น ชนชั้นกลางที่วุ่นวายใจต่อการใช้ไก่ไว้เจ้าแทนหัวหมู

แดง ชายหนุ่มมาดทะเล้นผู้เสียสติจากโศกนาฏกรรมในอดีต ใช้ชีวิตเร่ร่อนไม่มีหลักแหล่งในกรุงเทพฯ เขามักจะเห็นภาพหลอนของพ่อเสมอ ๆ และถามทุกคนถึงเรื่องแม่ตัวเอง ภายในคืนนั้นเขาได้เข้าไปพัวพันกับเหตุการณ์แรงงานพม่าบุกเข้าบ้านเสี่ยคนหนึ่งเพื่อหวังจะทำร้าย แดงได้ยินเสียงผู้หญิงร้องขอความช่วยเหลือคิดว่าเป็นเสียงของน้องสาวของตัวเอง เขาทำทุกวิถีทางที่จะช่วยทุกคนออกมาจากความตายให้ได้ ท้ายสุดตำรวจมาถึงและพยายามจะให้ครอบครัวเสี่ยบอกว่าเขานั้นเป็นผู้ที่เข้ามาช่วยเหลือให้ปลอดภัย ไม่ใช่แดงด้วยเหตุผลที่ว่าจะมีค่าอันใดหากผู้ที่ได้ความดีความชอบเป็นแค่คนบ้าคนหนึ่ง

ภาพยนตร์คนจร ฯลฯ (2542) ได้สะท้อนความวิปลาสบางอย่างในสังคมโดยใช้ตัวละครเอกเป็นคนสติฟั่นเฟือนแทนคำถามในใจของผู้กำกับต่อการดำรงอยู่ในศีลธรรมความบิดเบี้ยวระหว่างชนชั้น และการใช้อำนาจที่เกินเลยของเจ้าหน้าที่รัฐ

ภายใต้บีทส์ของดนตรีเทคโนที่กลบแสงตะวันให้มนุษย์แห่งยุค ‘90s เฝ้ารอเพียงแค่ความมืด ภาพยนตร์เรื่องคนจร ฯลฯ มิใช่เพียงการปลดแอกต่อขนบจากสิ่งที่ยึดถือมา แต่ยังถือครองความหมายของภาษาภาพอันน่าฉงน ในบรรยากาศของการตื่นรู้ของภาพยนตร์ไทยแห่งทศวรรษ 2540 คำว่ามาก่อนกาลจึงถูกส่งปากต่อปากเมื่อมีการเอ่ยถึงผลงานเรื่องแรกของ อู๋ อรรถพร ไทยหิรัญ แม้ภาวะทางร่างกายหลังชมจบจะรู้สึกราวกับว่าได้ขึ้นขบวนรถไฟเหาะทางประสาท ด้วยมุมภาพของกล้องแฮนด์เฮลด์ที่ฉวัดเฉวียน หวือวาบบังคับให้ผู้ที่ได้จดจ้องนั้นไม่สามารถนิ่งนอนใจต่อสิ่งที่ได้เห็นตลอด 90 นาที สิ่งนี้กระทำความสั่นไหวต่อความรู้สึกภายในของข้าพเจ้าตรงที่ความเป็นกรุงเทพในคนจร ฯลฯ กับกรุงเทพในตอนนี้แทบไม่ต่างกัน ความโกลาหลเข้ามาหาตัวเราเสมอ อาการ Motion Sickness ว่าด้วยความไม่สัมพันธ์ของการรับรู้บนการเคลื่อนที่ไปมาหากันของพื้นที่และเวลาเกิดขึ้นได้บ่อย อาจกล่าวได้ว่าอาการเมาหนังคนจร ฯลฯ ไม่ต่างจากเมารถ นี่คงเป็นการใช้ภาพที่ทำให้ผู้ชมเข้าใกล้ประสบการณ์จริงจนน่าขนลุกเหมือนการนั่งเบาะหลังรถแท็กซี่ในวันฝนตกรถติด

ประสบการณ์ทางอารมณ์ของข้าพเจ้าเมื่อจ้องมองในมุมภาพ Point-of-view รู้สึกเชื่อมโยงต่อ ‘แดง’ ตัวละครเอกในฐานะสายตาคู่เดียวกัน เชื่อว่าทุกคนต่างรู้ว่าหนุ่มใจเสรีผู้นี้สติหายไปจากเหตุการณ์ความรุนแรงในอดีต ชิ้นส่วนที่กระจัดกระจายจากแรงระเบิดในจิตใจของชายคนหนึ่งได้ถูกถ่ายทอดออกมาภาพที่สั่นไหวไม่ปะติดปะต่อ ไร้ทิศทางและไม่สามารถควบคุม สอดรับกับฟังก์ชั่นของกล้องแฮนด์เฮลด์ที่ถ่ายทอดกระแสสำนึกของแดงที่ผู้กำกับเลือกใช้การถ่ายทำด้วยกล้องแฮนด์เฮลด์ที่มีลักษณะเอกลักษณ์ในการจับจ้องเหตุการณ์ซึ่งหน้า รวมถึงการนำเสนอภาพผ่านช่องมองภาพ (Viewfinder) ในฉากต้นเรื่อง นำมาซึ่งความหมายถึงผู้ที่ส่องเข้าไปเท่านั้นถึงจะมองเห็น ซึ่งสิ่งนี้เป็นสารตั้งต้นให้แก่ผู้ชมและเป็นเข็มทิศในการค้นหาในสิ่งที่ตามหาของ ‘แดง’ ผ่านความทรงจำเดียวที่เขายึดเป็นหลักเหตุผลในการตอบโต้และดำรงอยู่ในสังคม ตลอดจนการวนลูปภาพในหัวที่พูดถึงภาวะผู้ป่วย PTSD (Post-Traumatic Stress Disorder)

## วิดีโอม้วนเดิมของคนจรและข้าพเจ้า

ภายในช่องวิวไฟน์เดอร์ที่เป็นเหมือนจอจากห้องควบคุมความทรงจำ ปรากฏให้เห็นลำดับขั้นของเหตุการณ์ปะทะที่ค่อยๆ ทวีน้ำหนักจนกลายเป็นโศกนาฏกรรม ภายในห้องที่ดูเหมือนโรงนอนของทหารชั้นผู้น้อย ทุกคนในครอบครัวต่างอยู่พร้อมหน้าพร้อมตาในห้วงความโกลาหล ผู้หญิงที่เป็นทั้งเมียและแม่กำลังอ้อนวอนต่อครอบครัวถึงความผิดในการเล่นชู้ครั้งนี้

หากความทรงจำของมนุษย์ที่ไม่ได้เที่ยงตรงหรือโปร่งใสตามความหมายที่ โรล็องด์ บาร์ตส์ เคยให้ไว้แล้วคุณค่าของความทรงจำตัวละครสติหลุดจะถูกพิจารณาอย่างไร ซึ่งในที่นี้มันดูที่จะเป็นฝันร้ายครั้งแล้วครั้งเล่าที่ทับถมลงลึกขึ้นเรื่อย ๆ ไม่มีทีท่าว่าจะมีสิ่งใดมาปลดพันธนาการนี้ออกไปได้ แม้บางชั่วขณะข้าพเจ้ามีความเชื่อจริง ๆ ว่าในบางความรู้สึกแดงก็รู้ตัวเช่นเฉกคนปกติ ภายในเรื่องไม่มีวัตถุกระตุ้นความทรงจำต่างหน้าเช่น ภาพถ่ายหรือม้วนเทป แต่เขานั้นถูกกระตุ้นด้วยการกระทำจากความรุนแรงเสมอ ทุกครั้งที่ความรุนแรงเกิดขึ้นเทปม้วนเดิมก็พร้อมที่เล่นซ้ำราวกับเครื่องทรมานของนักโทษประหาร วินาทีกระแสไฟฟ้าวิ่งผ่าน ภาพของพ่อผู้ที่ทำร้ายร่างกายแม่ของเขามาโดยตลอดก็ฉายขึ้นมา ข้าพเจ้าไม่เคยได้เข้าใจอย่างลึกซึ้งถึงสิ่งที่เวียนวนอยู่ในหัวของผู้ป่วย PTSD จนได้มาชมเรื่องนี้ สำหรับพวกเขาความทรงจำไม่ใช่สิ่งที่มีไว้สำเร็จความใคร่ทางความสุข แต่เป็นกรงขัง

กรงขังของแดงทำงานกับสภาวะของข้าพเจ้าในบางส่วนถึงเศษซากเงาสะท้อนที่ลวงหลอกเป็นมิราจในจิตใจ ที่บางทีฝันร้ายของคนบ้ากับเราเองก็ไม่ต่าง บาดแผลไม่เคยเลือนหาย ไม่มียาชนิดใดช่วยได้ ความแหลมคมของมันทิ่มแทงจนใจกระตุก ร้องโอดครวญเสียงดังในที่สุญญากาศ มวลของฉากที่แดงหวาดกลัววิ่งเข้ามาปะทะข้าพเจ้า นึกถึงฤดูร้อนที่เหนอะหนะที่เต็มไปด้วยมวลแห่งความกังวล เสียงจากละครในทีวีที่ชอบตบตีกันสลับกับเสียงสองผัวเมียที่เบื่อกันแล้วแต่ตัดกันไม่ขาด ข้าพเจ้ามองว่าสิ่งหนึ่งที่ภาพยนตร์กับภาพนิ่งมีร่วมกันในเชิงของสิ่งเร้า คือการเป็นห้องให้ผู้ชมเข้าไปตีความ หากภาพทำหน้าที่บันทึกกาลเวลาและรักษาสภาพความทรงจำ พฤติกรรมและการกระทำก็เป็นภาพของคนจร

## กล้องแฮนด์เฮลด์ แรงสั่นไหวแห่งยุคสมัย

มุมภาพที่ตอบสนองต่อกระแสสำนึกของคนบ้า สะท้อนความวิตกกังวลและพ่ายแพ้ต่อสิ่งเร้าที่มาจากมุมกล้องแฮนด์เฮลด์ ทำให้เกิดสถานะแห่งการสะท้อนความรู้สึกของการเป็นผู้สังเกตการณ์และผู้ถูกสังเกตการณ์ มุมกล้องแฮนด์เฮลด์ได้มอบให้เป็นการนำเสนอความรู้สึกให้ผู้ชมแนบชิดไปกับความจริงบนภาพซึ่งภาพยนตร์เรื่องเดียวของอรรถพรได้เลือกขับขานความจริงในสังคม เลือกที่จะใช้วิธีอัดความรู้สึกที่สร้างความเป็นส่วนร่วมทางเวลาให้แก่ผู้ชมด้วย และความไม่เป๊ะในจารีตของตำแหน่งเฟรมภาพยนตร์จากกล้องแฮนด์เฮลด์ยิ่งสร้างมิติของความปัจจุบัน

กล้องแฮนด์เฮลด์ในคนจร ฯลฯ ให้พื้นที่การตีความภาพยนตร์เป็นของผู้ชมด้วยมุมมองของบุคคลที่หนึ่ง ว่าด้วยศีลธรรมที่ผู้ชมยึดถือกับศีลธรรมที่หนังเสนอนั้นเสมอกันหรือไม่ ผู้ชมมีสิทธิวิพากษ์มันแต่ในขณะเดียวกันก็ไม่อาจปฏิเสธเมื่อสิ่งนี้ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นภาพยนตร์ที่ผู้ชมต่างตั้งใจให้มันย่างก้าวเข้ามาทางความรู้สึกตั้งแต่นั่งลงบนเบาะ

อารมณ์ของมุมกล้องเหมือนอารมณ์ของตัวละคร กล้องแฮนด์เฮลด์มอบความน่าสนใจและตื่นตาตื่นใจต่อการเคลื่อนตัวเป็นหนึ่งเดียวในฉากวิ่งไล่กันของตัวละคร แต่อีกด้านหนึ่งความโกลาหลที่ผู้ชมต้อง

ยอมจำนนนั้นก็เป็นการสร้างสภาวะมึนงงต่อประสาทการมองและการทำความเข้าใจเมื่อภาพเป็นเนื้อหาหลักของภาพยนตร์ ในเรื่องคนจร ฯลฯ สิ่งที่เชื่อมโยงความรู้สึกจากมุมกล้องสู่ผู้ชมคือฉากจบ “จำไว้ แดงจะไม่กลับมาเหยียบที่นี่อีก” มันทำให้ข้าพเจ้ารู้สึกในแง่หนึ่งก็ยิ้มมุมปาก อีกแง่หนึ่งก็รู้สึกว่าตัวเราเองเป็นตำรวจนายนั้นที่ต้องเก็บรอยยิ้มของแดงมาแบบไม่ยินดีนัก เราได้สวมตาของตัวละครโดยไม่รู้ตัว ซึ่งหลายฉากในเรื่องทำให้เราได้สวมบทบาทเป็นตัวละครทุกคนผ่านสายตาด้วยมุมมองจากเทคนิคนี้ เป็นการซ้อนเลเยอร์โลกของภาพยนตร์กับโลกของความเป็นจริง หรือในบางครั้งข้าพเจ้าก็รู้สึกว่าในหลายสถานการณ์เรามองความเป็นไปที่เกิดขึ้นผ่านสายตาของแดงเช่นกัน

นอกจากมุมกล้องแฮนด์เฮลด์แล้ว CCTV (Closed Circuit Television) ยังถูกใช้บ่อยในหนังเรื่องนี้ สำหรับข้าพเจ้า ภาพจาก CCTV เป็นทั้งอำนาจที่มองไม่เห็นของผู้ชมและยังบังคับให้ผู้ชมเป็นพยานของเหตุการณ์ในเวลาเดียวกัน สิ่งนี้เป็นตัวกระตุ้นปฏิกิริยาที่ปฏิเสธไม่ได้เลยว่าได้ทวีคูณความหนักหนาของมวลอารมณ์ หรือกลับออกมาดูโลกความเป็นจริงอย่างตลกร้ายเหล่าคนจรก็มีสถานะเป็นกล้องวงจรปิดบันทึกความเป็นไปในพื้นที่

## Dogme 95 แหวกขนบโลกทำหนัง

สุนทรียทางภาพยนตร์คนจร ฯลฯ ที่ถูกขับกล่อมด้วยกล้องแฮนด์เฮลด์นั้นเป็นรสนิยมแห่งนักทำหนังหัวขบถ วิธีถ่ายทำนี้ครั้งหนึ่งเคยถูกเป็นบทบัญญัติ 10 ประการ (Vow of Chastity) แห่งขบวนการ Dogme 95 ก่อตั้งโดย Lars Von Tier และ Thomas Vinterberg ในปี 1995 ที่ประเทศเดนมาร์ก ดินแดนอุดมคติที่ชวนนักทำหนังรุ่นใหม่ให้ฝันการถวิลหาสร้างภาพยนตร์บริสุทธิ์คู่ตรงข้ามของโปรดักชั่นแบบฮอลลีวูด ปฏิเสธการให้ความสำคัญกับภาพและเทคนิคที่เกินความจำเป็น และการสำรวจความเป็นไปได้ในการออกนอกกรอบการทำภาพยนตร์ที่โลกเคยปฏิบัติมา แม้ขบวนการเคลื่อนไหวนี้จะต้องจบลงไปในปี 2005 เพราะกฎทั้ง 10 ข้อตั้งอยู่ไกลเกินไปที่จะปฏิบัติตามและคอยตรวจสอบ แต่การต่อสู้แบบสุดโต่งนี้ในอีกมุมหนึ่งคือสัญลักษณ์ความกล้าหาญในการก้าวข้ามเส้นบางอย่าง และมันได้ปลูกต้นกล้าในจิตใจคนทำหนังให้ละลายขนบและประเพณีบางอย่าง ทำให้พวกเขาเติบโตด้วยความคิดที่กล้าทดลองขอบเขตของการเล่าเรื่องทางภาพยนตร์มากขึ้น โดยผลงานที่สร้างชื่อให้ Dogme 95 เป็นที่รู้จักคือ The Celebration (1998) ของ Thomas Vinterberg และ The idiots (1998) ของ Lars Von Tier ซึ่งคนจร ฯลฯ ที่ออกมาในปี 1999 ก็อาจอนุมานได้ว่าอรรถพรอาจได้รับแรงบันดาลใจบางอย่างท่ามกลางบรรยากาศของคนหนุ่มสาวที่อยากจะพิสูจน์อะไรบางอย่างในวงการภาพยนตร์ที่อึดอาดและน่าเบื่อ

## สิ่งที่ตามหา

กล้องแฮนด์เฮลด์ยืนอยู่เคียงข้างปรัชญาในการตามหาบางสิ่งไปพร้อมกับบุคคลและในยุคสมัยหนึ่งก็ได้ตอบโต้ต่อสติปัญญาของสังคมที่บิดเบี้ยว สิ่งนี้มองเห็นได้ในคนจร ฯลฯ และหนังของ Harmony Korine ที่ไม่ได้ปฏิบัติตามบทบัญญัติฯ ครบทุกข้อแต่ก็มีสไตล์ที่พูดได้เต็มปากเต็มคำว่ามีคือยีนส์ทางภาพยนตร์ที่ถูกดัดแปลงมาจาก Dogme 95 อย่าง Julien Donkey-Boy (1999) ฉายภาพชีวิตครอบครัวที่มีลูกชายเป็นโรคจิตเภท ถ่ายทอดด้วยสไตล์ Dogme 95 ดิบและตรง ภาพยนตร์ในปีเดียวกันกับคนจร ฯลฯ

“เขาคงบอกแม่ว่าเขาไม่ได้บ้า” ประโยคสุดท้ายจากคุณยุวดี ไทยหิรัญ ในงานรำลึกการจากไปของอรรถพร ไทยหิรัญ ที่หอภาพยนตร์ เมื่อปี 2565 ภายในงานมีการฉายวิดีโอฟิล์ม 8 มม. เป็นการบันทึก

สถานที่ท่องเที่ยวในยุโรปที่มีสไตล์ภาพเคลื่อนไปตามผู้ถ่ายไหลไปตามวัตถุ กระชากไปมาตามสิ่งที่สนใจ ตรงหน้าคล้ายกับสิ่งที่เกิดขึ้นในหนังเรื่อง คนจร ฯลฯ ซึ่งนั่นก็เป็นช่วงก่อนที่อรรถพรจะกลับมาประเทศไทย เพื่อสร้างหนังเรื่องแรกของเขา แต่ถึงอย่างไรไม่มีพยานบุคคลยืนยันได้ว่าเขาเป็นคนถ่ายเองหรือไม่ วัตถุพยาน สายตาของอรรถพรและกลายเป็นสิ่งตกค้างชวนให้ผู้ที่ค้นพบมันภายหลังได้สนใจถึงการแสวงหาความเป็นไปได้ที่ไม่เคยเกิดขึ้นในยุคสมัยหนึ่ง ท่ามกลางการเปลี่ยนผ่านรสชาติทางภาพยนตร์ในทศวรรษ 2540 ที่ถูกยกย่องว่าเป็นหมุดหมายใหม่ให้แก่วงการหนังไทย แต่คนจร ฯลฯ ดูเหมือนจะเป็นสิ่งที่ก้าวหน้ามากกว่าเพื่อน ๆ ในรุ่นเดียว ร่องรอยที่เขาย้ำไว้ทิ้งบางอย่างให้เราคิดต่อได้ว่าการตามหาวันคืนในความทรงจำของชายไม่สมประกอบในสิ่งที่ซ้ำเดิมอย่างไม่หยุดยั้งกับความทะยานในสิ่งที่ผู้กำกับตามหาโลกใบใหม่ ๆ ในการทำภาพยนตร์ในประเทศไทยช่วงยุคสี่ศูนย์ คนจร ฯลฯ จึงเป็นหนังคนบ้าที่คนทำอยากบอกว่าเขาไม่ได้บ้า

# Tiger Stripes :
# เสือสมิง และหญิงกลายร่าง

บทวิเคราะห์ภาพยนตร์ Tiger Stripes (Amanda Nell Eu, 2023)
โดย กัมปนาท ศรีเจริญพันธ์

ประจำเดือนของซาฟฟานมาครั้งแรก

และดูเหมือนเธอจะเป็นคนแรกในชั้นที่มีประจำเดือน เธอรู้สึกเริ่มเหมือนถูกจับจ้องจากผู้คนรอบตัว แปลกแยกจากทั้งพ่อ แม่ แม้กระทั่งเพื่อนสนิท พร้อมกันนั้นก็มีเรื่องลือในอินเตอร์เน็ตว่ามีเด็กผู้หญิงคนหนึ่งเมื่อเธอเริ่มมีประจำเดือน พฤติกรรมของเธอเริ่มเปลี่ยนไป เริ่มต่อต้าน ก้าวร้าวกับพ่อแม่ และเธอก็กลายเป็นสัตว์ประหลาด หลบหนีเข้าป่าไป

ร่างกายของซาฟฟานก็เริ่มเปลี่ยนแปลง ผมของเธอเริ่มหลุดร่วง เล็บลอกหลุด กลิ่นตัวเริ่มฉุนรุนแรง และเนื้อตัวปรากฏผดผื่น พาดไปตามแขนขา เหมือนลายพาดกลอน

เธอค่อยๆ กลายเป็นเสือ..

Tiger Stripes เป็นภาพยนตร์จากประเทศมาเลเซีย กำกับโดย Amanda Nell Eu ออกฉายพรีเมียร์ในปี 2023 ที่เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ และได้รับรางวัล Grand Prize ซึ่งนับเป็นรางวัลใหญ่ในสายการประกวด Critics' Week ที่เน้นให้ความสนใจไปที่ผู้กำกับที่ยังมีผลงานไม่มาก

ดังเรื่องย่อข้างต้น ตัวภาพยนตร์หยิบยกการเปลี่ยนแปลงทางร่างกายของเด็กผู้หญิงในสังคมที่ตีกรอบกับเพศหญิงอย่างเข้มข้นไปจนถึงเนื้อตัว มาเทียบเคียงกับสภาวะการกลายเป็นสิ่งอื่น เป็นสัตว์ประหลาด แปลกปลอม ซึ่งในที่นี่คือการกลายเป็น “เสือ”

## เสือในเอเชียอาคเนย์

คงต้องเกริ่นว่า “เสือ” นั้นเป็นสัตว์ที่มีความเกี่ยวโยงกับผู้คนในแถบเอเชียอาคเนย์มาเนิ่นนาน Ho Tzu Nyen –ศิลปินชาวสิงคโปร์ที่ทำงานศิลปะเกี่ยวกับภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ ได้อธิบายไว้ว่า แต่เดิม ภูมิภาคในแถบเอเชียอาคเนย์เคยเป็นดินแดนเดียวกัน ก่อนจะถูกแยกจากระดับน้ำทะเล บนดินแดนนี้ (โดยเฉพาะในแถบมลายู-สิงคโปร์) เสือโคร่งดำรงอยู่มาก่อนมนุษย์ เดินทางข้ามผืนดินไปมาระหว่างภูมิภาค จากผืนป่าหนึ่งสู่ผืนป่าหนึ่ง จวบจนกระทั่งการเข้ามาของอาณานิคมอังกฤษ ที่มาพร้อมความศิวิไลซ์ และระบบวิธีคิดแบบตะวันตก เสือจึงถูกมองว่าเป็นสัตว์ที่เป็นอันตรายต่อการสำรวจ บุกเบิกพื้นที่ของเจ้าอาณานิคม จึงมีการตั้งค่าหัวและล่าเพื่อกำจัดเสือเหล่านี้ เพื่อความเรียบร้อยในการเข้ามาควบคุม จัดการพื้นที่ที่ดูไร้ระบบระเบียบนี้

ในเชิงวัฒนธรรมเองก็ตาม เสือดำรงอยู่ในเรื่องเล่าเก่าแก่มากมายของผู้คนในภูมิภาค บ้างมองว่าเสือคือสัญลักษณ์ของอำนาจแห่งธรรมชาติ คือสัตว์นักล่า สัญลักษณ์ของความแข็งแกร่งและน่าเกรงขาม บ้างมองว่าเสือเกี่ยวโยงกับสิ่งลึกลับ เหนือธรรมชาติ เช่น คือเจ้าป่าเจ้าเขา ผู้ปกปักรักษาธรรมชาติ คือพาหนะของวิญญาณบรรพบุรุษ หรือกระทั่งบ้างเชื่อว่าชิ้นส่วนต่างๆ ของเสือเป็นของขลัง หรือยาอายุวัฒนะก็ตาม

และหนึ่งในความเชื่อเกี่ยวกับเสือที่แพร่หลายมากที่สุดในภูมิภาคนี้ก็คือครึ่งคนครึ่งเสือ หรือที่เรารู้จักกันในนาม “เสือสมิง”

## เสือสมิง ผู้หญิง ความเป็นชาย และอาณานิคม

ซาฟฟานค่อยๆ กลายร่างเป็นเสือ ในช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงทางร่างกายของเธอ จากเด็กสาวสู่สาวรุ่น ท่ามกลางสภาวะที่สับสนและตั้งคำถามกับร่างกายและตัวตน อาจพูดได้ว่าสภาวะเปลี่ยนผ่านนี้เทียบเคียงได้กับสภาวะก้ำกึ่งของสัตว์และมนุษย์ของเสือสมิง แรกเริ่มเธอดูจะรังเกียจร่างกายที่ (ถูกบอกว่า) ผิดปกติของเธอนี้ อาจเพราะเพื่อนสนิทเริ่มมองและปฏิบัติกับเธอต่างไปจากเดิม หรือประจำเดือนที่กลายเป็นสิ่งน่ารังเกียจของพ่อแม่ เหล่านี้ค่อยผลักร่างกายที่กลับกลายของเธอให้เป็นอื่น แปลกแยกจากสังคมที่เพศหญิงถูกตีกรอบอย่างชัดเจน

ต่อเมื่อเธอได้พบเจอหญิงสาวที่คาดว่าเป็นคนในข่าวลือ เมื่อเธอจ้องมองหญิงคนนั้น และหญิงคนนั้นก็จ้องมองเธอกลับมา อาจกล่าวได้ว่า ณ ขณะนั้น คือห้วงเวลาที่เธอได้สบตากับความเป็นอื่นที่ถูกผลักไสไปเช่นกัน ขณะที่ได้จ้องมองความเป็นอื่นก็คือขณะเดียวกับที่ร่างกายเธอกลายเป็นอื่น เช่นนั้นแล้วก็เป็นเหมือนเธอกำลังจ้องมองตนเอง จ้องมองความแปลกแยกของตนเอง และในทางใดทางหนึ่ง เธออาจเริ่มยอมรับในเนื้อกายและตัวตนของตนเองผ่านการจ้องมองนี้

ไม่นานหลังจากนั้น ร่างของซาฟฟานได้ถูกเปิดเผยให้ให้คนในโรงเรียนเห็น ก่อให้เกิดเหตุการณ์คล้ายโรคระบาด หรือผีสิงกับบรรดาผู้หญิงคนอื่นในโรงเรียน พวกเธอล้มลง กรีดร้อง และผลักไสอะไรสักอย่างออกไป โรงเรียนจึงพาตัวหมอผีเซเลปอินเตอร์เน็ตเข้ามาจัดการ และนี่คือการมาของความเป็นชายในฐานะวีรบุรุษผู้จัดระเบียบความโกลาหล

เราอาจบอกได้ว่าการเข้ามาของหมอผีคนนี้อาจเทียบได้กับการเข้ามาจัดระเบียบพื้นที่อันไร้ระบบระเบียบของเจ้าอาณานิคม ที่มาพร้อมกับความศิวิไลซ์ และระบบคิดความเป็นชาย เมื่อเสือเป็นอันตรายต่อความศิวิไลซ์ เสือก็จำต้องถูกกำจัด เช่นเดียวกับภาวะประหลาดของบรรดาผู้หญิงในโรงเรียนซึ่งกลายเป็นสิ่งที่ตัวสถาบัน (อย่างโรงเรียน หรือความเป็นชาย หรือศาสนา) ไม่สามารถควบคุมให้อยู่ในระบบระเบียบได้ สิ่งนี้จึงจำเป็นต้องถูกจัดการ โดยเฉพาะตัวต้นเหตุ นั่นคือซาฟฟานเอง

ครอบครัวซาฟฟานจ้างให้หมอผีคนนี้เข้ามาช่วยปราบเสือสมิงในร่างของลูกสาว ด้วยหวังว่าจะช่วยปลดปล่อยเธอจากร่างชั่วร้ายของเสือสาง ที่นั่นซาฟฟานได้เผยร่างที่แท้จริงให้คนอื่นเห็นอีกครั้ง สิ่งที่สั่นสะเทือนใจคือ ณ ที่นั้นเธอได้กลายเป็นคนอื่นที่ไม่ถูกยอมรับโดยสถาบันทางสังคมในทุกระดับอย่างสมบูรณ์

หากเสือขาวที่สิงสู่ร่างมาร์ฆีโอใน สมิงสำแดง –วรรณกรรมของ เอกา กุรณียาวัน นักเขียนชาวอินโดนีเซีย– คือตัวแทนของการต่อสู้กับอาณานิคมและเศษซากความเป็นชายที่หลงเหลืออยู่ของมัน เราก็อาจกล่าวได้ว่าเสือใน Tiger Stripes คือการปลดปล่อยตัวเองจากความเป็นชายและระบบสังคมที่เข้ามาควบคุมไปจนถึงเนื้อตัวของสตรีเพศ ด้วยการกุดหัวหมอผีเซเลปและหนีเข้าป่าไป การเข้าป่าอาจคือการกลับไปสู่พื้นที่พ้นไปจากการแบ่งแยกโดยกรอบวิธีคิดที่อ้างความศิวิไลซ์ที่ผู้มีอำนาจต้องเข้ามาจัดระเบียบทุกอย่าง กลับไปสู่พื้นที่ที่คน สัตว์ พืช และภูติผีสามารถดำรงอยู่ด้วยกันได้ในความไร้ระบบระเบียบนี้

แม้บทวิเคราะห์ข้างต้นอาจดูมองด้วยมุมมองแบ่งแยกคู่ตรงข้ามกันสักหน่อย แต่ตัวบทของ Tiger Stripes อาจไม่ได้วางธรรมชาติและเทคโนโลยีแยกขาดเป็นขั้วตรงข้ามขนาดนั้น อาจด้วยนี่คือเรื่องราวของผู้หญิงในยุคสมัยแห่งโซเชียลมีเดีย ดังที่เราจะเห็นการแทรกภาพแนวตั้งจากมือถือเข้ามาเป็นระยะ หรือในตอนต้นเรื่องที่ซาฟฟานถ่ายคลิปเต้นลงติ๊กต๊อก และฉากสุดท้ายหลังกลายเป็นเสือสมิง เธอยังคงถ่ายคลิปเต้นลงติ๊กต๊อกอีกเช่นเคย เป็นไปได้ว่าพื้นที่ปลดปล่อยตัวตนและอัตลักษณ์ของผู้หญิงในยุคสมัยนี้อาจไม่ได้มีแค่การหันกลับไปหาธรรมชาติเพียงอย่างเดียว แต่เราอาจต้องช่วงชิงเครื่องมือ (เทคโนโลยี/อินเตอร์เน็ต) ให้พ้นจากการครอบงำของความเป็นชายด้วย

## Tiger Stripes และสถานการณ์การฉายภายในประเทศ

แม้ Tiger Stripes จะเป็นภาพยนตร์มาเลเซียเรื่องแรกที่ชนะรางวัล Grand Prize จากสาย Critics' Week ดังที่กล่าวไป และได้ถูกเลือกเป็นตัวแทนของภาพยนตร์มาเลเซียส่งเข้าเวทีรางวัล Academy Award ในสาขาภาพยนตร์นานาชาติ แต่ตัวหนังฉบับที่ฉายในประเทศของตนกลับถูกเซนเซอร์ และตัดทอนหลายฉาก เช่นฉากที่แสดงให้เห็นประจำเดือนบนผ้าอนามัย ฉากตัวละครลองสวมใส่ยกทรงทับเสื้อนอก หรือฉากตอนท้ายที่ตัวละครผู้หญิงเต้นติ๊กต๊อกโดยปล่อยผมสยาย เรียกได้ว่าแทบจะตัดใจความใหญ่ของหนังไปก็ว่าได้ ทาง Amanda Nell Eu ก็ได้ออกแถลงการณ์ในเฟซบุ๊กส่วนตัวของตนเองว่า "หนังเวอร์ชั่นที่ถูกฉายนั้นเป็นหนังคนละเรื่องกับที่ได้รางวัลจากคานส์ ...ส่วนที่ถูกตัดนั้นคือส่วนที่แสดงถึงความสนุกสนานของเด็กผู้หญิงหญิงในมาเลเซีย ของผู้ที่แตกต่าง ถูกเข้าใจผิด หรือพยายามแสดงออกถึงตัวตนต่อโลก – เด็กหญิงที่ไร้เดียงสาและสงสัยใคร่รู้ต่อโลกกว้าง เด็กหญิงที่สู้เพื่อเสาะหาตำแหน่งแห่งที่ของตนเอง"

เทียบเคียงกันแล้ว การนำเสนอภาพการเจริญเติบโต (ทั้งทางร่างกายและจิตใจ) ของผู้หญิงยังคงถูกกำหนด ควบคุมโดยรัฐและศาสนา แม้มันจะเป็นภาพธรรมดาสามัญที่ผู้หญิงทุกคนจะต้องเผชิญ สิ่งนี้ยิ่งตอกย้ำประเด็นในหนังเกี่ยวกับร่างกายของผู้หญิงที่ยังคงถูกสอดส่อง และกำหนดว่าสิ่งไหนคือความปกติและผิดปกติอยู่เรื่อยมา เหมือนเสือจะยังคงถูกสอดส่องอย่างระแวดระวัง และยังคงมีความพยายามจะกำจัดในนามของศีลธรรมอันดีงาม ความเจริญ และความสุขสงบของสังคม (ของใครก็ไม่อาจทราบได้) เสมอมา เพียงแค่เปลี่ยนมือคนถือครองอำนาจเท่านั้น

และนี่คงเป็นสิ่งที่เรา ไม่ว่าจะในในฐานะมนุษย์หรือเสือสมิงยังคงต้องต่อสู้กันต่อไป

**อ้างอิง**


บทความ : Ho Tzu Nyen: Time & the Tiger นิทรรศการสำรวจครึ่งชีวิตการทำงานศิลปะของสุดยอดศิลปินภาพเคลื่อนไหวร่วมสมัยชาวสิงคโปร์ https://www.iameverything.co/contents/ho-tzu-nyen-time-the-tiger

วิดีโอการบรรยาย T for Tiger / T for Time / T for Transformation - JTAC special talk by Ho Tzu Nyen https://youtu.be/bbByuhmaoPI?si=hZi_ffzqD3vQEY6_

บทความ : The Critical Dictionary of Southeast Asia: W for Weretiger https://aaa.org.hk/en/like-a-fever/like-a-fever/the-critical-dictionary-of-southeast-asia-w-for-weretiger/type/essays

บทความ : Ho Tzu Nyen on The Critical Dictionary of Southeast Asia https://aaa.org.hk/en/like-a-fever/like-a-fever/ho-tzu-nyen-on-the-critical-dictionary-of-southeast-asia/type/conversations

บทความ Tiger Stripes: Malaysia's censors have 'removed the essence' of my film, says director https://www.theguardian.com/world/2023/nov/25/tiger-stripes-malaysias-censors-have-removed-the-essence-of-my-film-says-director

แถลงการณ์บนเฟซบุ๊กส่วนตัวของ Amanda Nell Eu https://web.facebook.com/share/p/1Fi3ZBcf5W/

# Monster
# เด็กชายสมองหมู กับสาววายสมองไหล

กัลยรัตน์ ธีรกฤตยากร

## 01 ภายในภาพยนตร์

เรื่องราวที่เล่าผ่าน 3 มุมมองเผยให้เห็นเหตุการณ์ที่ดำเนินไปซ้ำ ๆ แม้จะเป็นเส้นเวลาเดียวกัน แต่เมื่อรับรู้จากคนละด้าน ก็ได้รับชุดข้อมูลแตกต่างกันจนชวนสับสนว่าสิ่งไหนคือเรื่องจริง สิ่งไหนคือข่าวลือ เริ่มจาก ซาโอริ คุณแม่เลี้ยงเดี่ยวที่เห็น มินาโตะ ลูกชาย ป.5 มีร่องรอยการถูกทำร้ายร่างกาย และท่าทางเศร้าซึม จนพบว่า ครูโฮริ ซึ่งเป็นครูประจำชั้นมีส่วนเกี่ยวข้อง แต่ยิ่งหาความจริง โรงเรียนก็ยิ่งปกปิดคำตอบ ในด้านครูโฮริเองก็พยายามอธิบายเหตุการณ์จากมุมมองของเขา และหาคำตอบเกี่ยวกับนักเรียนของตัวเอง ปิดท้ายด้วย มินาโตะ ที่เผยความสัมพันธ์ระหว่างเขากับ โยริ เพื่อนร่วมชั้น ซึ่งมีปัญหาบางอย่างเช่นกัน ความสัมพันธ์ของเด็กทั้งคู่ซับซ้อนและเต็มไปด้วยความลับที่ค่อย ๆ ถูกเปิดเผย ทั้งหมดทั้งมวลชวนคนดูหาคำตอบว่าใครกันคือมอนสเตอร์ตัวจริง ในภาพยนตร์ญี่ปุ่นเรื่อง Monster (2023) กำกับโดย โคเรเอดะ ฮิโรคาสุ

มีคนเคยให้ข้อมูลและเขียนถึงภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้มากมาย แต่อยากขอหยิบยกบางส่วนที่ คันฉัตร รังษีกาญจน์ส่อง เคยบันทึกไว้ในบทความ “Monster: แม้จะผ่านความเจ็บปวดสักกี่พันครั้ง ‘เด็ก’ ก็ยังคงงดงาม” เผยแพร่ใน The Matter

*ประเด็นที่ Monster ถูกกล่าวถึงมากที่สุดคือการนำเสนอเรื่อง LGBTQ ผ่านตัวละครเด็ก ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏบ่อยนักในวงการภาพยนตร์ญี่ปุ่น อันที่จริงแล้วนี้ไม่ใช่ความลับสุดยอดอะไร เพราะหนังได้รับรางวัล Queer Palm จากเทศกาลหนังเมืองคานส์ อันเป็นรางวัลที่มอบให้กับหนังที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับ LGBTQ*

*แต่โคเรเอดะก็สัมภาษณ์ว่าเขาไม่อยากให้ผู้ชมสนใจเรื่องเพศวิถีของตัวละครมากจนเกินไป เพราะเด็กวัยนี้อาจยังไม่ได้มีอัตลักษณ์ทางเพศที่แน่ชัดหรืออยู่ในช่วงค้นหาตัวเอง (ซึ่งก็ตรงกับคอนเซ็ปต์ของ Queer ที่ไม่ตีกรอบเพศสภาพของตัวเอง) “ผมไม่ได้อยากเน้นไปที่ความสัมพันธ์ของเด็กทั้งสองจนเกินไป ผมไม่อยากให้มันเป็นความสัมพันธ์ที่พิเศษ แต่ผมคิดถึงการแสดงออกถึงความรู้สึกและความเจ็บปวดของคนที่เราสนิท คนที่เข้าใจเรา แล้วก็ปลีกตัวออกไปจนเกิดระยะห่างขึ้นมา”*

กล่าวได้ว่าภาพยนตร์ Monster มีประเด็นเข้มข้นในหลายหัวข้อให้พูดถึง ทั้งเรื่องครอบครัว การรังแกกันในโรงเรียน ความรุนแรง ความเป็นครู ความหลากหลายทางเพศ หรือแม้แต่โครงสร้างวิธีการเล่าเรื่อง และยังมีคำน่าสนใจอย่างคำว่า “สมองหมู” ซึ่งเป็นคำที่ซาโอริได้ยินมินาโตะถามเรื่องการเอาสมองหมูมาใส่ในหัวคน โดยอ้างว่าได้ยินมาจากครูโฮริ และได้ยินโยริใช้คำว่า “สมองหมู” พูดถึงตัวเองด้วยเช่นกัน ซึ่งหนังได้เผยให้เห็นในตอนหลังว่าเป็นคำพูดเดียวกับที่พ่อของโยริคุยกับครูโฮริตอนไปหาที่บ้าน โดยใช้เป็นคำดูถูกถากถางเมื่อพูดถึงลูกตัวเองว่าโยริเป็นสัตว์ประหลาด (monster) สิ่งที่อยู่ในหัวไม่ใช่สมองคน แต่เป็นสมองหมู

## 02 ภายในโรงภาพยนตร์

การฉายภาพยนตร์เรื่อง Monster เกิดขึ้นต่อเนื่องภายในเดือนมิถุนายน ปี 2025 เดือนที่ห้างร้านแบรนด์ และสื่อในโซเชียลมีเดียตกแต่งด้วยธงสีรุ้งด้วยความพร้อมเพรียงกันตลอดเดือนไพรด์ (Pride Month) นี้ เพื่อเป็นการเฉลิมฉลองและระลึกถึงการต่อสู้เพื่อความเท่าเทียมกันของกลุ่มผู้ที่มีความหลากหลายทางเพศ ที่จริงเป็นการฉายครั้งแรกของโปรแกรมที่นี่เพราะเพิ่งถูกคัดเลือกเข้ามาใหม่ในโปรแกรมที่ใช้หนังเป็นสื่อการเรียนรู้ในโครงการโรงหนังโรงเรียนของหอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน)—เผื่อใครไม่รู้จัก หอภาพยนตร์ฯ อยู่แถวศาลายา จ.นครปฐม ไม่ไกลจากมหาวิทยาลัยมหิดล นอกจากทำหน้าที่อนุรักษ์หนังอยู่หลังบ้าน และมีหน้าบ้านเป็นพิพิธภัณฑ์แล้ว ก็มีโรงหนังและกิจกรรมฉายหนังอยู่ตลอด—แม้แต่ทีมผู้คัดเลือกเองก็ยังลุ้นและเดาไม่ถูกว่าปฏิกิริยาของนักเรียนไทยจะเป็นอย่างไรเมื่อได้ดูหนังเรื่องนี้ แต่ก็เลือกวางหนังไว้อยู่ในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น เพราะถึงแม้จะเป็นเรื่องราวของตัวละครเด็กประถมปลาย แต่ด้วยวิธีการเล่าเรื่องที่มีโครงสร้างต่างไปจากขนบ เรียกร้องการครุ่นคิดจากคนดู ก็น่าจะท้าทายกับนักเรียนมัธยมต้นที่เพิ่งผ่านช่วงวัยประถมมาไม่นานและกระตุ้นการฝึกคิดวิเคราะห์ตีความของพวกเขาได้บ้าง ซึ่งจะได้รู้ผลก็ต่อเมื่อมีคุณครูเลือกหนังเรื่องนี้ให้นักเรียนมาดูด้วยกัน และได้พูดคุยซักถามในช่วงทำกิจกรรมหลังดูหนังจบ

การฉายที่ผ่านมาจำนวน 3 รอบ กับนักเรียนจากโรงเรียนเขตปริมณฑลระดับชั้น ม.2-3 ผ่านสายตากว่า 400 คู่ สิ่งที่เกิดขึ้นในทุกรอบคือเสียงกรี๊ดฮือฮาเมื่อถึงฉากตอนท้ายๆ เรื่อง ทั้งฉากที่มินาโตะและโยริใกล้ชิดกันในรถไฟร้าง ซึ่งเป็นสถานที่ลับคล้ายเป็นโลกอีกใบที่พวกเขาสามารถอยู่ที่นั่นได้อย่างอิสระและปลอดภัย หรือฉากที่มินาโตะเข้าไปหาโยริที่บ้าน แล้วพบว่าเพื่อนตัวเองนอนแน่นิ่งสภาพมอมแมมอยู่ในอ่างอาบน้ำในห้องน้ำ มินาโตะจึงรีบเข้าไปช่วยพยุงตัวออกมาด้วยความทุลักทุเล และการสัมผัสร่างกายด้วยความจำเป็น ทั้งอุ้ม ทั้งดันตัว ทั้งประคอง เพื่อช่วยเหลือ ก็ส่งจินตนาการสาววายให้ส่งเสียงออกมาพร้อมเพรียงกันอย่างกลั้นไม่อยู่ ท่ามกลางฉากที่กำลังดราม่าชวนลุ้นของเรื่องราว

เมื่อถึงช่วงกิจกรรมสนทนาหลังดูหนังจบ ก็มีบทสนทนาที่คล้ายกันของทั้ง 3 รอบอีกเช่นเดียวกัน ผู้ดำเนินกิจกรรมทำหน้าที่ยกประเด็นต่างๆ ในหนังมาถามความคิดเห็น เมื่อถามถึงความรู้สึกแรกหลังดูจบหมาดๆ ส่วนใหญ่จะนิ่งเงียบไป และคำตอบที่ตอบทันทีมักจะได้ยินคำตอบ อย่างเช่น “ฟิน” “น่ารักมาก” จากตัวละครเด็กชายทั้งสอง โดยไม่ปฏิเสธถึงความสมองไหลในฐานะสาววาย—สมองไหลในที่นี้ไม่ได้หมายถึงกลุ่มคนมีความรู้ความสามารถย้ายออกไปทำงานนอกประเทศ แต่หมายถึงอาการของสาววายที่เห็นคู่ที่ตัวเองชอบกระทำบางอย่างแล้วชวนให้คิดไปต่างๆ นานาจนไม่สามารถควบคุมตัวเองได้—บทสนทนาจึงมักจะเริ่มต้นและใช้เวลาไปกับความสนใจในความสัมพันธ์ของตัวละคร ซึ่งนักเรียนชายจะไม่ค่อยออกความเห็นมากนัก แต่เมื่อถามเจาะจงมากขึ้น ความคิดเห็นก็มีทั้งส่วนที่มองว่าเป็นความสัมพันธ์แบบเพื่อน คล้ายกับตัวเองและเพื่อนผู้ชายด้วยกันเป็นปกติ และบางส่วนที่มองว่าตัวละครคงน่าจะชอบกัน ส่วนนักเรียนหญิงมักจะเป็นเอกฉันท์ในทุกรอบว่าส่วนใหญ่มองว่าสองคนนี้ชอบกันแน่นอน และชอบตัวละครมินาโตะกับโยริเป็นพิเศษอย่างชัดเจน มากกว่าประเด็นอื่นในหนัง

ในขณะเดียวกัน เมื่อชักชวนตีความถึงคำว่า “มอนสเตอร์” ตามชื่อหนังว่าคืออะไรสำหรับตัวเอง ก็ได้ฟังคำตอบที่น่าสนใจเช่นกัน เช่น มอนสเตอร์ในที่นี้คือคนที่ไม่ยอมรับตัวตนของคนอื่นและพาให้คนรอบตัวมองว่าความแตกต่างของเขาเป็นเรื่องผิดปกติ หรือ มอนสเตอร์คือสิ่งที่มีอยู่ในตัวเราทุกคน เราเองก็อาจจะเป็นมอนสเตอร์ในสายตาคนอื่นอยู่ก็ได้ แต่ตัวเราก็คือตัวเรา เรารู้จักตัวเราเองดีที่สุด เป็นต้น

## 03 ภายนอกโรงภาพยนตร์

รอบหนึ่งของการจัดฉายหนังเรื่องนี้ที่ยังจำได้ไม่ลืม ในฐานะวิทยากรนำกิจกรรม หลังจบกิจกรรมออกจากโรงหนังกันไปแล้ว มีนักเรียน 2 คนเดินเข้ามาหา จุดประสงค์หลักคืออยากได้ของที่ระลึกจากการร่วมตอบคำถามบ้าง แต่ไม่มีโอกาสได้พูดตอนทำกิจกรรมในโรงหนัง เราเลยใช้พื้นที่หลังไมค์ตรงนั้นให้พูดถึงสิ่งที่ตัวเองรู้สึกเกี่ยวกับหนังที่ได้ดูไปเป็นการแลกเปลี่ยน ทั้งคู่เล่าคล้ายกันว่าสงสารตัวละคร โดยที่ตัวเองก็เคยมีประสบการณ์การถูกรังแกจากเพื่อนมาเหมือนกัน น้องผู้หญิงเล่าว่าสมัยอยู่โรงเรียนเก่า สังคมที่นั่นไม่ดีเท่าไหร่ เพื่อนบูลลี่กันแรง จนตอนนี้ย้ายมาอยู่โรงเรียนนี้เพราะสังคมดีกว่า แต่เพื่อนเก่าก็ยังบูลลี่กันอยู่ ส่วนน้องอีกคนเล่าว่าของหนูก็เหมือนกัน หนูชอบอยู่กับกลุ่มเพื่อนผู้หญิง หนูท่าทางเป็นแบบนี้ พอพวกผู้ชายเห็นก็ล้อหนูกัน ตุ๊ดบ้าง อะไรบ้าง แต่หนูไม่ได้เป็น หนูแค่ชอบเล่นกับเพื่อนผู้หญิงมากกว่า แล้วจริง ๆ หนูเป็นไบต่างหาก...

เหล่านี้คือเสียงที่เราไม่ได้ยินตอนทำกิจกรรมในโรงหนัง และไม่ได้ถูกแชร์ให้เพื่อนคนอื่นได้ฟัง จริงอยู่ว่าอาจจะเป็นประเด็นส่วนตัวและยากที่จะพูดในลักษณะกึ่งสาธารณะกับคนหมู่มาก ยิ่งเพื่อนที่รู้จักกันอาจทำให้ยากขึ้นไปอีกขั้น แต่อย่างน้อยก็ได้เห็นว่าภาพยนตร์ได้สร้างพื้นที่กับคนดูให้เขาได้เชื่อมโยงประสบการณ์และพบเจอตัวเองในนั้นได้ และมีนักเรียนที่เล็งเห็นถึงความเจ็บปวดในประเด็นการบูลลี่ในวัยเด็กด้วยเช่นกัน ในอีกแง่จึงน่าเสียดายที่บทสนทนาแห่งการเรียนรู้ได้ถูกสุ้มเสียงจากสาววายกลบความเจ็บปวดและหวาดกลัวของเควียร์และประเด็นการบูลลี่ออกไป แต่เพื่อความยุติธรรมก็ไม่อาจกล่าวหาสาววายหรือคนที่มีความสุขจากความใกล้ชิดของตัวละครเด็กชายสองคนได้เช่นกัน แต่เด็กเกินไปที่จะจิ้นไหม ก็คงเป็นคำถามตามมาอีกที ภาพยนตร์เองก็เป็นพื้นที่ของความบันเทิง ชวนจินตนาการให้เราลืมโลกความจริงที่อาจจะเลวร้ายมากเกินไปได้เหมือนกัน จึงไม่ผิดอย่างแน่นอนถ้าจะมองหนังด้วยแว่นความบันเทิง หรือด้วยประสบการณ์ทั้งวัยและทักษะการดูหนัง ก็อาจเป็นอีกปัจจัยทำให้ความสนใจอันดับแรกๆ เป็นเพียงการให้ความสำคัญไปที่ตัวละครสองคนแอบชอบกันเท่านั้น

ไม่มีใครถูกและไม่มีใครผิดที่จะมองภาพยนตร์เรื่องนี้อย่างไร หากแต่ประสบการณ์ที่มองเห็นผ่านการฉายทุกรอบซึ่งเป็นไปในทิศทางเดียวกันนี้ แม้ว่าหนังจะเล่าด้วยความรู้สึกและบรรยากาศของความโดดเดี่ยว ความเจ็บปวด และความหวาดกลัวไว้ได้อย่างลึกซึ้งแล้วก็ตาม ทำให้อดไม่ได้ที่จะรู้สึกกังวลถึงอานุภาพของสื่อวายในทุกวันนี้ที่ทำลายสมองให้ไหลไปกับการจิ้นและความฟิน (ย้ำอีกครั้งว่าฟินได้ไม่ผิด) อันเป็นจุดขายสำคัญซึ่งมีล้นเหลือในตลาดซอฟต์พาวเวอร์มากขึ้นทุกวัน เพราะในขณะเดียวกัน ภาพยนตร์ก็ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงแค่เรื่องบันเทิงเท่านั้น แต่กำลังบอกเล่าถึงประเด็นบางอย่างอยู่ด้วยเช่นกัน การมองข้ามความเจ็บปวดและเลือกที่จะพูดถึงความฟินเป็นหลักในบริบทหนังดราม่าเช่นนี้ สุดท้ายแล้วเป็นการมองคนกลุ่มนี้ด้วยสายตาแบบไหนกันแน่ และสื่อหรือสังคมแบบไหนกันที่หล่อหลอมให้เยาวชนสมองไหล ชวนให้คิดถึงธงสีรุ้งที่ปรากฏขึ้นถ้วนทั่วตามห้างร้านทุกเดือนมิถุนายน แล้วก็ถูกรื้อเก็บออกไปในคืนวันที่ 30 เปลี่ยนเป็นป้ายโฆษณาอื่นๆ แทน เป็นการใช้ธงสีรุ้งเพื่อเฉลิมฉลองการต่อสู้ หรือเพื่อผลประโยชน์ของใครกันแน่

หนังเรื่อง Monster บอกให้เราคำนึงถึงมุมมองที่ต่างกันผ่านวิธีการเล่าเรื่องที่ใช้ นี่ก็เป็นเพียงอีกมุมมองของสาววายคนนึงเหมือนกันเท่านั้น ที่เติบโตมากับการแอบอ่านนิยายวายมาตั้งแต่ ป.5 และทุกวันนี้ก็ยังสมองไหลอยู่ แต่กับแค่บางกรณี

อ้างอิงข้อมูลจาก https://thematter.co/entertainment/monster/213065

# Social Contagion
## โรคติดต่อทางสังคมที่แพร่ระบาดผ่านภาพเคลื่อนไหว

กิตติธัช ซาไชย

กระแสสังคมโลกในยุคปัจจุบันได้เข้าสู่ยุค Post-Truth อย่างสมบูรณ์ ผู้คนเลือกก้าวข้ามผ่านความจริง แต่กลับยึดถือเอาความรู้สึกและความเชื่อส่วนบุคคลเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจในการใช้ชีวิตเป็นหลัก หรือก็คือยุคที่ ‘ความจริง’ ไม่ได้มีความหมายหรือความสำคัญเท่ากับ ‘ความเชื่อ’ แม้เทคโนโลยีจะเอื้อให้เราเข้าถึงข้อมูลข่าวสารได้อย่างง่ายดาย แต่ก็คล้ายดาบสองคม ที่อาจเปิดโลกทัศน์ของเราให้กว้างไกล หรือทำให้จิตใจของเราคับแคบลงก็เป็นได้

เรายังเห็นการโน้มน้าวที่ทำให้ผู้คนเชื่อว่าโลกนี้แบน เชื่อว่าบ่อน้ำศักดิ์สิทธิ์สามารถรักษาอาการไข้หรือความเจ็บป่วยได้ทุกโรค โดยหารู้ไม่ว่าแหล่งน้ำนั้นกลับเต็มไปด้วยแบคทีเรียมากมายที่ก่อให้เกิดอันตรายต่อสุขภาพและร่างกายจนถึงขั้นเสียชีวิตได้ เราเห็นอคติต่อเชื้อชาติและเผ่าพันธุ์ที่นำไปสู่การกีดกันผู้อื่นออกไปจากสังคม รวมถึงการสร้างข่าวลือต่าง ๆ ที่พยายามสั่นคลอนความมั่นคงของชีวิตประจำวัน หลอกล่อและดึงดูดให้ผู้คนเมินเฉยต่อข้อเท็จจริง พร้อมทั้งละทิ้งความกระหายใคร่รู้ที่จะค้นหาข้อมูลใหม่ ๆ เพื่อใช้วิจารณญาณเพิ่มเติม

ภายใต้บริบทนี้ ปรากฏการณ์ Social Contagion ก็เป็นสิ่งที่คล้ายคลึงกัน เพียงแต่ปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นในระดับสังคม ซึ่งอาจหมายถึงชุมชน กลุ่มผู้คน หรือสื่อภาพเคลื่อนไหวที่มีอิทธิพลต่อร่างกายให้ตอบสนองต่อสิ่งที่กำลังจะเกิดขึ้นในอนาคต และยังอาจสร้างผลลบต่อทั้งร่างกายและสภาวะทางจิตใจ อีกชื่อหนึ่งที่ใช้อธิบายปรากฏการณ์ Social contagion คือ “ไวรัส” ที่ไม่ได้มาจากเชื้อโรค แบคทีเรีย หรือสิ่งมีชีวิต แต่เกิดจากการกระทำที่ส่งผลต่อการรับรู้ของฝูงชนและผู้คนจำนวนมาก หรืออาจแพร่ผ่านภาพเคลื่อนไหวที่สามารถกระจายตัวเหมือนโรคระบาด และก่อให้เกิดอันตรายได้ในสังคม

Is Strawberries with Sugar virus real? เพราะซีรีส์วัยรุ่นเราจึงเจ็บป่วย การเกิดอาการป่วยฉับพลันที่เจ้าหน้าที่ทางการแพทย์เรียกว่า “ไวรัสสตรอเบอร์รี่กับน้ำตาล” กำลังเริ่มระบาดหนักในระดับสังคมของวัยรุ่น นักเรียน นักศึกษา เนื่องจากอาการป่วยที่เกิดจากไวรัสดังกล่าวมีอาการคล้ายกันกับตัวละครนางเอกในซีรีส์เรื่อง Strawberries with Sugar (TV Series 2003 - 2012) จากประเทศโปรตุเกส อันเป็นผลพวงที่ทำให้เด็กนักเรียน นักศึกษามากกว่า 300 คนในประเทศโปรตุเกส มีอาการผิดปกติต่างๆ เกิดขึ้นหลังจาก

ได้รับชมซีรีส์เรื่องดังกล่าว เช่น มีผื่น หายใจลำบาก และเวียนศีรษะ จึงมีโรงเรียนมากกว่า 14 แห่งของประเทศได้รับผลกระทบอย่างหนักจากการแพร่ระบาดของไวรัสที่ไม่ได้มาจากการติดเชื้อแบคทีเรียหรือเกิดขึ้นจากสิ่งมีชีวิต เพียงแต่เป็นการแพร่ระบาดผ่านภาพเคลื่อนไหว ที่มีส่วนไปทำให้เกิดการกระตุ้นให้ร่างกายตอบสนองต่อสิ่งที่จะเกิดขึ้นในอนาคต

บางโรงเรียนถึงกับถูกบังคับสั่งให้ปิดการเรียนการสอนไปอย่างชั่วคราว โดยการแพร่ระบาดของไวรัสเกิดขึ้นไม่กี่วันหลังจากซีรีส์ออกอากาศ ซึ่งเนื้อหาหลักของซีรีส์เรื่อง Strawberries with Sugar มักจะพูดถึงชีวิตนักเรียนวัยรุ่น การก้าวข้ามช่วงเวลาและการเติบโตไปเป็นผู้ใหญ่ ถ้าให้เปรียบเทียบก็คงคล้ายคลึงกับซีรีส์ ฮอร์โมน วัยว้าวุ่น ในบ้านเรา แต่ในตอนที่เพิ่งออกอากาศไปล่าสุด มันก็มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการแพร่ระบาดของไวรัสประหลาดในโรงเรียน โดยการเข้ามาของไวรัสดังกล่าวในเรื่องมีส่วนทำให้เด็กเกิดอาการป่วยอย่างฉับพลัน อันเป็นสาเหตุที่ทำให้พวกเขาไม่ต้องไปสอบในวันต่อมา

ซึ่งถ้าหากสังเกตในเนื้อหาตรงนี้ ก็เป็นลักษณะที่คล้ายคลึงกันอย่างมากกับปรากฏการณ์ที่เพิ่งเกิดขึ้นจริงในชีวิตของเหล่าวัยรุ่นในโปรตุเกส เจ้าหน้าที่ทางการแพทย์เชื่อว่าเด็กส่วนใหญ่หลังจากชมซีรีส์เรื่องนี้แล้ว แม้ไม่ได้รับผลกระทบจากอาการใดๆ ก็เกิดอาการคิดไปเองว่าตัวเองจะมีอาการประหลาดเกิดขึ้น เช่น มีผื่นขึ้นหรือหายใจติดขัดมีเสียงเล็กๆ น้อยๆ ซึ่งเป็นเรื่องที่ร้ายแรงในระดับสังคม

นายแพทย์เนลสันและ Mario Almeida รวมถึงคนอื่น ๆ ตั้งข้อสังเกตว่าการระบาดครั้งนี้มักเกิดขึ้นพร้อมกับช่วงเวลาเดียวกันกับการสอบปลายภาคของเหล่านักเรียนและนักศึกษา

“…นายแพทย์เนลสัน ผู้อำนวยการสถาบันเหตุฉุกเฉินทางการแพทย์แห่งชาติกล่าวว่า “สิ่งที่เรามีอย่างเป็นรูปธรรมคือเด็กไม่กี่คนที่เป็นโรคภูมิแพ้ และเห็นได้ชัดว่าเป็นปรากฏการณ์ที่เด็กหลาย ๆ คนลอกเลียนแบบ…”

“…Mario Almeida กล่าวว่า “ฉันรู้ว่าไม่มีโรคใดที่จะคัดเลือกได้เฉพาะเจาะจงถึงขนาดโจมตีเด็กนักเรียนเท่านั้น…”

ปัจจัยที่ทำให้เกิดการแพร่ระบาดของ Strawberries with Sugar virus

ในส่วนตรงนี้ ผู้เขียนเชื่อว่าปัจจัยการเกิดของไวรัสดังกล่าว แน่นอนว่าเป็นผลพวงของงานภาพเคลื่อนไหวและเสียงที่มีส่วนช่วยในการกระตุ้นให้สมองรับผลกระทบและให้ร่างกายเตรียมการรับมือต่อสิ่งที่จะเกิดขึ้นในอนาคต แต่จากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น ผู้เขียนเชื่อไปในทางปัจจัยการมีอยู่ของตัวละครในซีรีส์มากกว่า ภาพแทนของบุคลิกภาพ ลักษณะ อุปนิสัยของตัวละครในจอ อาจส่งผลให้ผู้ชมที่รับชมอยู่นอกจอรู้สึกอินและอยากเป็นตัวละครนั้นๆ

เมื่อผู้ชมรู้สึกว่าตนเองเป็นตัวละครในเรื่องแล้ว หากตัวละครเข้าไปพบเจอกับอุปสรรคหรือเหตุการณ์ร้ายแรงที่ส่งผลกระทบต่อจิตใจและร่างกาย ผู้ชมก็จะรู้สึกถึงผลกระทบนั้นไปด้วย ไม่ว่าจะเป็นผลกระทบในระดับน้อยหรือมากก็ตาม การส่งผลกระทบต่อปรากฏการณ์ในสังคมอันนำไปสู่วงกว้างนี้ อาจเกิดจากผู้คนที่รับรู้ถึงการมีอยู่ของมัน แล้วเกิดอาการกลัว คิดไปเอง หรือเกิดจากความอยากรู้ ความอยากเห็น ที่ส่งผลให้สมองตอบสนองต่อสิ่งที่จะเกิดขึ้นในอนาคตก็เป็นได้

Pikachu’s Thunder Shock Virus หรือไวรัสสายฟ้าแรงสูงของปิกาจูได้แสดงให้เห็นการเกิดขึ้นของปรากฏการณ์ Social Contagion ในภาพเคลื่อนไหวไปแล้ว เราลองมาสำรวจการเกิดขึ้นของปรากฏการณ์ในภาพเคลื่อนไหวประเภทการ์ตูนและแอนิเมชันกันบ้าง

การ์ตูนทางช่องโทรทัศน์ของสถานีโทรทัศน์ญี่ปุ่นสุดโด่งดัง อย่างโปเกมอน เมื่อพูดถึงการ์ตูนเรื่องนี้แล้ว ผู้เขียนเชื่อว่าคงไม่มีใครไม่รู้จักตัวละครรูปร่างคล้ายกระต่าย ปล่อยพลังสายฟ้าได้อย่างปิกาจู ซึ่งเป็นตัวละครการ์ตูนยอดฮิตที่ทำให้เด็กทั่วทั้งญี่ปุ่นติดกันงอมแงม ทั้งตามบ้านและทั่วเมือง

แต่จะเกิดอะไรขึ้นเมื่อการ์ตูนที่ควรสร้างความรู้ทางบวกให้เด็กๆ กลับกลายเป็นพิษร้ายเชิงลบที่อาจสร้างอันตรายต่อร่างกายและจิตใจ โดยไม่มีผู้ใดต้องการให้มันเกิดขึ้น?

อะไรทำให้เด็กจำนวนมากทั่วประเทศญี่ปุ่นเกิดอาการชักหมดสติเมื่อเห็นปิกาจูปล่อยพลังไฟฟ้า? เรื่องราวนี้เกิดขึ้นเมื่อการ์ตูนอย่างปิกาจูมีกำหนดฉายในสถานีโทรทัศน์ประจำวันอย่างปกติ วันหนึ่งเนื้อหาในการ์ตูนคือวันที่ปิกาจูจะต้องเอาชนะศัตรูให้พ่ายแพ้ราบคาบ ภาพที่ฉายบนหน้าจอทีวีเป็นภาพปิกาจูกำลังปล่อยพลังสายฟ้าขั้นสุดยอด

ภาพเคลื่อนไหว ในตอนนั้นอาจส่งผลต่อความรู้สึกและต่อมการรับรู้ของสมอง ซึ่งอาจทำให้สมองสั่งการร่างกาย ให้เตรียมพร้อมรับมือกับสิ่งที่จะเกิดขึ้นในอนาคต

ในช่วงเวลานั้น ปิกาจูได้ปล่อยสายฟ้าใส่คู่ต่อสู้ แต่ขณะเดียวกัน พลังสายฟ้าก็ส่งผลกระทบไปยังเด็ก ๆ ที่รับชมอยู่ทางบ้าน จนเกิดอาการชักอย่างกะทันหัน ทำให้ต้องหามส่งตัวไปรักษาที่โรงพยาบาล

ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นนี้ไม่ได้เกิดขึ้นเพียงกับบุคคลเดียว แต่เกิดกับเด็กทั่วทั้งญี่ปุ่นที่กำลังรับชมโปเกมอนในขณะนั้นด้วยเช่นกัน

หลังจากส่งตัวเข้าโรงพยาบาล แพทย์ก็ไม่สามารถหาสาเหตุของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้ แต่เมื่อลองสอบถามผู้ป่วยส่วนใหญ่ ก็ได้ความว่า เกิดจากการที่ผู้ป่วยได้ไปรับชมปิกาจูปล่อยสายฟ้าและเกิดปฏิกิริยาที่ร่างกายตอบสนองต่อสิ่งเร้าที่กำลังจะเกิดขึ้นในอนาคต

แม้ Social Contagion จะเป็นปรากฏการณ์ที่ยังไม่ถูกเข้าใจอย่างสมบูรณ์ แต่สิ่งที่ปรากฏชัดเจนคือ ความเชื่อและจิตวิทยาของผู้คนสามารถส่งผลต่อร่างกาย จิตใจ และพฤติกรรมในระดับสังคมได้อย่างเป็นรูปธรรม ปรากฏการณ์นี้จึงไม่ใช่แค่เรื่องทางวิทยาศาสตร์เชิงทฤษฎี แต่เป็นปรากฏการณ์จริงที่เกิดขึ้นและแพร่กระจายได้เหมือน “ไวรัส” ทั้งในโลกแห่งความจริงและผ่านสื่อภาพเคลื่อนไหว

สำหรับภาพเคลื่อนไหว การพิจารณา Social Contagion เปิดมิติใหม่ในการอ่านสื่อและเนื้อหา สำหรับผู้เขียนสามารถวิเคราะห์ได้ไม่เพียงแค่โครงสร้างหรือเทคนิคการสร้างภาพ แต่ยังมองเห็นว่าภาพเคลื่อนไหวหรือสื่อสามารถกระตุ้นอารมณ์ ความเชื่อ และพฤติกรรมของผู้ชมได้ขนาดไหน การตั้งคำถามต่อผลกระทบที่อาจเกิดขึ้น ทั้งต่อบุคคลและสังคม จึงเป็นส่วนหนึ่งของการพิจารณาเชิงลึก และช่วยสร้างความตระหนักถึงพลังและความรับผิดชอบของผู้สร้างสื่อได้ในอนาคต

อ้างอิง

Is Strawberries with Sugar virus real?
https://www.hindustantimes.com/india/is-strawberries-with-sugar-virus-real/story-bvYNjxiAA3wGDB4RjlKvsO.html

Social contagion theory: examining dynamic social networks and human behavior
https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3830455/

# Does cultural criticism still matter in the age of viral content?

By Kaewta “Ann” Ketbungkan

The humorous TikTok skit of Pete Panama doing a headstand in a tight metallic vest and a violet wig became a viral hit overnight with thousands of views to promote Netflix’s first Thai soap opera, *‘Master of the House (2024)’*, while any written critical piece about it was scarcely noticed.

This is just one example of the kind of trending online content that hooks people to their screens almost 24/7, raising the question of whether criticism on cultural scenes such as films or performances is still relevant to the audiences who now lean toward fast-paced multimedia content over lengthy “boring” writing. New technologies and changes in the media landscape over the past decade have undeniably affected the roles and lives of journalists and critics around the world, forcing them to find ways to survive amidst these so-called “disruptions”.

I was among those forced to adapt. Despite a decade of agility in working across magazine, broadcasting stations and online media outlet, I unpleasantly witnessed certain ugly truths and ultimately sought refuge as a public relations (PR) professional, who tries to blend the journalistic realm with marketing strategies designed for mass attention. Still, I believe in the power of critical thinking and cherish thought-provoking works more than flash content that comes and quickly vanishes, as they ignite meaningful conversations long after a film or performance is released.

Good criticism stems from the writer’s well-rounded knowledge and research, as well as sound analytical skills gained through experience. A strong piece of criticism reveals not only how much the writer knows but also who they are, through the voice of their narrative. By contrast, fast content that allows no time to ponder or analyze makes it difficult to create anything meaningful beyond capturing the hype of the moment. One of the major downsides for media and content creators today, in my opinion, is the lack of qualified editors to review and refine the work, especially in the art and culture realm.

I was fortunate to practice this process from the beginning of my journalistic career. I was trained to come up with interesting topics to pitch to my editors, who would help shape my ideas and make them stronger. After finishing an interview or writing a piece, my editors would thoroughly review it again to ensure no mistakes reached the public. Working with these veteran editors broadened my horizons, sharpened my thinking, and influenced how I later guided my own team when I became an editor, which is to always keep in mind my responsibilities to the public and the value of impactful content.

With the rise of the internet, the press is no longer the sole gatekeeper. The doors are now open for everyone to access and share information around the world. Streaming apps allow us to watch tons of movies and series at our fingertips. Also, anyone can now publish anything they want, which is good that we are now have more freedom to express ourselves and reach a broader audience. However, when the content is rushed out in hope of going viral, there is no time to seek other

opinions, and no one to provide feedback on how you write or how to critique someone's creative work with good intention rather than pure emotion and harsh words. Without the editorial process, both accuracy and insights may slip away.

With the decline of qualified editors and cuts in newsrooms, the space for thoughtful criticism has noticeably shrunk, often overtaken by marketing ads or campaigns focused on capturing attention. As a journalist, I never simply copied and pasted press releases from PR teams. Today, as a PR professional, I do see the articles and releases I develop published as they are, which sometimes makes me quietly question the media's approaches.

In my current role, I aim to balance the company's goals with the public's need for meaningful information, while managing my team's expectations about today's media landscape. Coming from a journalistic background gives me a unique perspective on what the media wants and how to capture their attention to cover stories without putting pressure on them. I also make sure the materials I produce provide sufficient information for both the media and the public.

For creative work such as arthouse films, I take a rather old-fashioned approach by prioritizing media and influencers that value in-depth quality and authentic criticism over purely reach and likes. It may not align with the goal of going viral, but it is worth investing in those who work hard to create impactful content and ensure the public gains meaningful insight from the work.

Amidst the age of viral content, I believe criticism remains vital, especially for the growth of Thailand's cultural scenes. Thoughtful criticism sparks reflection and meaningful dialogue that viral content may not. Also, a written criticism can be archived, translated and shared with international audiences, while other forms, such as videos and podcasts, can also contribute to the dialogue. The more people engage with thought-provoking content, the more society develops the ability to think critically beyond the art and culture realm.

# จาก Times Square สู่ Manic Street Preachers : เมื่อภาพยนตร์สร้างแรงบันดาลใจให้คนดนตรี

จักษณา อุตราศรี

ในปี 1980 ภาพยนตร์เรื่องหนึ่งได้ออกฉายเป็นวงกว้างที่สหรัฐอเมริกา แต่ไม่ประสบความสำเร็จทั้งด้านรายได้และคำวิจารณ์ ดูไม่แคล้วจะพบชะตากรรมเฉกเช่นหนังเจ๊งเรื่องอื่น ๆ อย่างการถูกลืมเลือนไปตามกาลเวลา ทว่าในอีกปีหรือสองปีข้างหน้า ไกลออกไปอีกโพ้นทะเลหนึ่ง เด็กหนุ่มกลุ่มหนึ่งจะได้รับชมมันติดตรึงใจจนหยิบยกมาใช้สร้างสรรค์งานในเวลาต่อมา

ภาพยนตร์เรื่องนั้นคือ Times Square ของอัลลัน มอยล์ (Allan Moyle) ส่วนกลุ่มเด็กหนุ่มที่ว่าคือวงร็อคสัญชาติเวลส์ชื่อดังแห่งยุค 90 อย่างแมนิค สตรีท พรีชเชอร์ส (Manic Street Preachers)

ไม่ใช่เรื่องใหม่ในวงการศิลปะ ที่งานศิลป์แขนงหนึ่งจะเป็นแรงบันดาลใจให้งานศิลป์อีกแขนง โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีกับภาพยนตร์ ที่นักดนตรีมักประพันธ์เนื้อร้องโดยอ้างถึงภาพยนตร์ที่ชื่นชอบหรือไม่ก็ในทางกลับกัน ที่แม้มีน้อย แต่ใช่ว่าไม่มี เช่น Magnolia ของพอล โทมัส แอนเดอร์สัน (Paul Thomas Anderson) ที่ได้แรงบันดาลใจจากบทเพลงของเอมมี่ แมนน์ (Aimee Mann)

แล้วสิ่งใดที่ทำให้ภาพยนตร์ที่ถูกตีตราว่าห่วย กลับเข้าไปอยู่ในใจของคนกลุ่มหนึ่งได้

Times Square เล่าถึงมิตรภาพของเด็กสาวสองคนที่ต่างกันสุดขั้ว พร้อมด้วยฉากหลังเป็นมหานครนิวยอร์ก ในยุคที่ยังเต็มไปอาชญากรรมและความรุนแรง นิคกี้ มอรอตโต (โรบิน จอห์นสัน) เด็กวัยรุ่นข้างถนนผู้ต่อต้านสังคม ได้พบพานมาเจอกับพาเมล่า เพิร์ล (ทรินิ อัลวาราโด) ลูกสาวของเทศมนตรีประจำเมืองที่ขาดความมั่นใจและเก็บกด ในโรงพยาบาลระบบประสาท ก่อนพากันหนีออกมาใช้ชีวิตตามท้องถนนห่างไกลจากผู้ใหญ่ที่คอยควบคุมชีวิตพวกเขา โดยได้รับความช่วยเหลือจากดีเจจอห์นนี่ ลากวาเดีย (ทิม เคอร์รี่) นักจัดรายการวิทยุที่เชื่อมโยงได้ว่า “เด็กสาวซอมบี้” หนึ่งในแฟนรายการที่ส่งจดหมายมาหาเขาคือพาเมล่า

ด้วยฉากหลังเป็นป่าคอนกรีตเสื่อมโทรม คงชวนให้นึกว่าเรื่องต้องดำเนินไปอย่างสมจริง แต่ Times Square นั้น ดำเนินเรื่องไปอย่างภาพยนตร์วัยรุ่น เน้นการก้าวข้ามผ่านวัย (Coming-of-age) ผ่านการขบถของสองตัวเอกที่รู้สึกแปลกแยกจากสังคม (โดยได้รับความช่วยเหลือจากผู้ใหญ่อีกทีหนึ่ง)

นิคกี้และพาเมล่าจึงกลายเป็นเดอะ สลีซ ซิสเตอร์ส (The Sleaze Sisters) ที่ร้องเพลงด่าพ่อของพาเมล่าและผู้มีอำนาจออกรายการวิทยุ ที่แบกโทรทัศน์ไปทั่วเมืองเพียงเพื่อผลักมันลงจากตึก ที่จัดคอนเสิร์ตแบบกองโจรในใจกลางเมือง โดยมีแฟนเพลงมารอดูการแสดงอย่างคับคั่ง

“เดอะ สลีซ ซิสเตอร์ส ขออุทิศเพลงนี้แด่ไบรอัน โจนส์ และไดโนเสาร์ตัวอื่น ๆ ที่ถูกไล่ออกจากวง” ประโยคปิดเพลงด่าพ่อของพาเมล่าที่นิคกี้กล่าว ซึ่งอ้างถึงอดีตหนึ่งในผู้ก่อตั้งวงเดอะ โรลลิ่ง สโตนส์ (The Rolling Stones) ที่ถูกไล่ออกจากวงที่ตนเองตั้งขึ้น ย้ำถึงสารที่ต้องการเสนออย่างความขบถและความรู้สึกแปลกแยกจากสังคมในเด็กวัยรุ่น

ขณะที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์ติตัวหนังในแง่ความไม่สมจริง ภาพความขบถของวัยรุ่นแบบบ้าน ๆ ไม่ประดิดประดอยก็ได้ประทับลงไปในใจของผู้ชม ซึ่งรวมไปถึงสมาชิกวงแมนิค สตรีท พรีชเชอร์ส ที่ประกอบ

ไปด้วย เจมส์ ดีน แบรดฟิลด์ (James Dean Bradfield) ฌอน มัวร์ (Sean Moore) ริชชี่ เอ็ดเวิร์ด (Richey Edwards) และนิคกี้ ไวร์ (Nicky Wire)

ชอบมากเสียจนกลายเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน ที่ไม่ได้ทำเพียงครั้งเดียวเท่านั้น

แม้ในสายตาคนทั่วไป แมนิค สตรีท พรีชเชอร์สจะมีภาพลักษณ์เป็นวงร็อคหัวก้าวหน้า จากการวิพากษ์วิจารณ์สังคม หรือเปิดประเด็นทางสังคมให้ขบคิดผ่านเนื้อเพลง แต่พวกเขาไม่ได้แต่งเพลงสะท้อนสังคมเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ยังมีเพลงที่บอกอารมณ์ความรู้สึกที่มีอยู่ภายในใจด้วย

ใน Generation Terrorists อัลบั้มแรกของวงที่ออกมาในปี 1992 ซึ่งท่วงทำนองนั้นดุดันและเต็มไปด้วยความเกรี้ยวกราด 1 ใน 18 บทเพลงที่ทางวงเลือกบรรจุลงในอัลบั้ม คือ Damn Dog ของ Times Square

Damn Dog เป็นบทเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อเป็นเพลงประกอบ Times Square โดยเฉพาะ ซึ่งตามเนื้อเรื่อง นิคกี้แต่งเพลงนี้ขึ้น หลังได้รับกำลังใจในการแต่งกลอนจากพาเมล่า ผู้บอกให้เขียนออกมาเป็นเนื้อเพลง และถ้อยคำไม่จำเป็นต้องคล้องจองกัน โดยภายในเพลงนี้นั้น นิคกี้เปรียบตนเองว่าเป็นหมาบ้าที่พร้อมไล่กัดทุกคนที่ขวางหน้า

ด้วยเนื้อเพลงที่ตรงไปตรงมา แสดงความกระด้างกระเดื่องต่อสังคม เข้ากับอารมณ์ของอัลบั้ม Generation Terrorists จึงไม่น่าแปลกใจ ที่วงนั้นจะหยิบมาบันทึกใหม่ ดัดแปลงเป็นฉบับของตัวเอง

ในฉากเดียวกัน พาเมล่าได้ยกเหตุการณ์ที่สามารถเป็นแรงบันดาลใจในการเขียนกลอน อย่างเหตุการณ์ในโรงพยาบาลก่อนหน้านั้น ที่นิคกี้กินดอกกุหลาบที่ตั้งอยู่ในห้องพักผู้ป่วย เพื่อเรียกความสนใจจากเธอ “แล้วอย่างกุหลาบในโรงพยาบาลนั่นล่ะ?” (What about roses in the hospital?)

แมนิค สตรีท พรีชเชอร์สยกประโยคนี้มาและตัดเป็นวลี กลายเป็น Roses in the Hospital ที่บรรจุอยู่ในอัลบั้มลำดับที่สองอย่าง Gold Against the Soul ในปี 1993 ซึ่งได้แรงบันดาลใจจากช่วงเวลาที่ริชชี่ต้องพักรักษาตัวอยู่ที่โรงพยาบาล (เช่นเดียวกับสองตัวเอกใน Times Square) พร้อมทั้งใส่เป็นเนื้อเพลงชวนให้ร้องตาม

แม้กระทั่งการแต่งกายก็มีการหยิบยืมมาจากภาพยนตร์ ที่ช่วงท้ายของเรื่อง นิคกี้และพาเมล่าตัดสินใจจัดคอนเสิร์ตแบบกองโจร โทรไปตามสถานีวิทยุต่าง ๆ เพื่อส่งสารเชิญให้ทุกคนมาดูการแสดง โดยภายในสารนั้น พวกเขาได้กล่าวกับทุกคนที่ได้ฟังว่า “หากสังคมปฏิบัติกับพวกเขาเช่นขยะ ก็สวมถุงขยะมา และหากปฏิบัติเช่นโจรผู้ร้าย ก็ให้ทาตาเป็นแถบดำซะ!” (If they treat you like garbage, put on a garbage bag. If they treat you like a bandit, black out your eyes!) เช่นเดียวกับที่นิคกี้แต่งอยู่ ณ เวลานั้น

ในช่วงเวลาคาบเกี่ยวระหว่างยุค Gold Against the Soul และยุค The Holy Bible นิคกี้ ไวร์ ผู้ปกติแต่งตาอยู่แล้วก็ทาตาเป็นแถบดำเช่นเดียวกับนิคกี้ในเรื่อง

ใครก็ตามที่รู้สึกอ้างว้างโดดเดี่ยวและไม่เป็นส่วนหนึ่งของสังคม ยามได้เห็นภาพของคนกลุ่มเดียวกันบนจอใหญ่หรือฟังเพลงที่บรรยายความรู้สึกที่ประสบเช่นเดียวกัน ย่อมไม่แปลกที่จะยึดเหนี่ยวมันไว้กับตัว ดีใจที่มีคนเข้าใจความรู้สึกของพวกเขา

ด้วยเหตุนี้ Times Square จึงมีพื้นที่พิเศษภายในใจของแมนิค สตรีท พรีชเชอร์ส ที่ต่อมาผลงานของพวกเขาก็จะแทรกตัวเข้าไปในใจของผู้ฟังด้วยด้วยเหตุผลนี้เช่นกัน

# ความตายที่ไม่ได้ตาย :
## สำรวจความตายผ่านภาพยนตร์ enter the void ด้วยแว่นของพุทธศาสนา

ฉัตรฑริกา ประเสริฐนิมิตร

Enter The Void ภาพยนตร์ปี 2009 กำกับโดย Gaspar Noé ผู้กำกับสัญชาติฝรั่งเศส โดยมีฉากพื้นหลังเป็นกรุงโตเกียว เรื่องย่อของภาพยนตร์เป็นการเล่าถึงชีวิต “ออสการ์” วัยรุ่นค้ายาชาวอเมริกันที่ย้ายมาอยู่โตเกียวกับ “ลินดา”น้องสาวของเขา เขาและน้องกำพร้าพ่อแม่ตั้งแต่เด็ก ทำให้ทางเดินของเขาไม่ได้โรยด้วยกลีบกุหลาบ ออสการ์เริ่มเข้าสู่วงการยาเสพติดจากการแนะนำโดย “อเล็ก” เพื่อนสนิทของเขา อเล็กไม่เพียงแต่พาเขาเข้าสู่วงการยาเสพติดแต่ยังเป็นคนที่ทำให้ออสการ์เริ่มสนใจความเชื่อเรื่องวิญญาณและการเวียนว่ายตายเกิดผ่านการแนะนำหนังสือ The Tibetan Book of Death ของอเล็ก ทั้งสองสิ่งนี้ล้วนทำให้ออสการ์ได้ประสบกับความตายอย่างแท้จริง

### วิญญาณ พุทธศาสนา และ The Void

ผู้เขียนมองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องวิญญาณโดยตรง หากสงสัยว่ายังไง ก่อนอื่นเรามาทำความเข้าใจเรื่องวิญญาณในพุทธศาสนากันก่อน พุทธศาสนามีความเชื่อเรื่องวิญญาณและการเวียนว่ายตายเกิดอย่างหลากหลาย ขึ้นอยู่กับว่าเรามองวิญญาณ ด้วยแว่นของนิกายใด บริบทไหน

“วิญญาณ โดยความหมายแปลว่า ความรู้สึก หรือความรับรู้สิ่งต่าง ๆ โดยรากศัพท์ มาจากคำว่า วิ แปลว่าวิเศษ แจ้ง ต่าง ๆ ญาณ แปลว่า ความรู้ (วิ + ญาณ ซ้อน ญ. สำเร็จรูปเป็น วิญญาณ)” (พร รัตนสุวรรณ, 2499)

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต) ได้ให้ความหมายของ วิญญาณ ไว้ว่าวิญญาณ แปลว่าความรู้แจ้ง คือ ความรู้แจ้งอารมณ์ หมายถึงความรู้ประเภทยืนพื้น หรือ ความรู้ที่เป็นตัวยืน เป็นฐานและเป็นทางเดินให้แก่นามขันธ์อื่น ๆ เกี่ยวข้องกับนามขันธ์อื่นทั้งหมด เป็นทั้งความรู้ต้น (เป็นความรู้เริ่มแรก เมื่อเห็นได้ยิน เป็นต้น) และความรู้ตาม (คือรู้ควบไปตามกิจกรรมของขันธ์อื่น ๆ) ลักษณะอีกอย่าง คือเป็นการรู้ความต่างจำเพาะ รู้ความหมายจำเพาะ หรือรู้แยกต่าง

คำว่า "วิญญาณ" ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถาน หมายถึง สิ่งที่เชื่อกันว่ามีอยู่ในกายเมื่อมีชีวิต เมื่อตายจะออกจากกายล่องลอยไปหาที่เกิดใหม่ อ้างถึงในพรพิมล จอโภชาอุดม และ พิศาล จอโภชาอุดม (2562)

จากความหมายดังกล่าวสามารถมองวิญญาณได้ 2 แบบ คือ 1. วิญญาณในฐานะภาวการณ์รับรู้อารมณ์ (ภววิทยา) และ 2. วิญญาณในฐานะสิ่งที่อยู่ในร่างกาย เมื่อตายร่างกายจะสูญสิ้น หากแต่วิญญาณที่ว่านี้ยังวงเวียนอยู่ในสังสารวัฏ

ในบทความนี้ผู้เขียนจะใช้แว่นการมองวิญญาณในแบบที่ 2 ไปสำรวจความตายของตัวละครออสการ์ในภาพยนตร์ Enter the Void ซึ่งแนวคิดเรื่องวิญญาณทางพุทธศาสนานั้น ไม่ใช่ทุกนิกายจะมีแนวคิดเรื่องดังกล่าวเหมือนกัน อย่างในนิกายเถรวาท มองว่าเมื่อตายไปแล้ววิญญาณสามารถไปเกิดใหม่ได้ทันที

แต่นิกายวัชรยานมองว่าเมื่อตายไปวิญญาณจะเข้าสู่สภาวะ “บาร์โด” หรืออันตภพ วิญญาณเมื่ออยู่ในบาร์โดจะถูกเรียกว่า สัมภเวสี และมีระยะเวลาเพื่อรอการไปเกิดใหม่ ประมาณ 7 วัน บางตำราก็ว่ามากกว่าหรือน้อยกว่านี้ได้ ความเชื่อดังกล่าวในนิกายวัชรยานตรงกับเนื้อหาในภาพยนตร์ และถูกพูดถึงผ่านหนังสือ The Tibetan Book of Death อีกทั้งชื่อเรื่อง Enter The Void หากแปลตรงตัวจะแปลได้ว่า “เข้าสู่ความว่างเปล่า” แต่ถ้าแปลให้เข้าสู่บริบทของภาพยนตร์จะแปลได้ว่า “เข้าสู่อันตภพ” หรือก็คือการเข้าสู่สภาวะว่างเปล่าระหว่างความตายกับการเกิดใหม่

## อันตรภพ (บาร์โด) มีลักษณะอย่างไร

“พระพุทธศาสนาวัชรยานนั้น เมื่อตายแล้วจะยังไม่ไปเกิดใหม่ทันทีแต่ต้องไปอยู่ในอันตรภพ หรือภพที่อยู่กลางระหว่างความตายกับการเกิดใหม่ เรียกว่า บาร์โด มีลักษณะคล้ายโลกแห่งความฝัน ซึ่งเมื่อร่างกายและจิตได้แยกออกจากกันแล้วนั้น จิตจะสัมผัสแสงสว่างวาบหนึ่ง จากนั้นจึงก้าวสู่สภาวะบาร์โด โดยมีอาการเหมือนกับจิตของผู้ตายนั้นตกอยู่ในความฝัน โดยจะมีความรู้สึกกลัวและหวาดหวั่น จากนั้นจะได้ยินเสียงเหมือนภูเขาถล่มและแผ่นดินไหว รู้สึกเหมือนกำลังจมน้ำลึกในมหาสมุทร มองเห็นเปลวไฟลุกโชติช่วง รู้สึกเหมือนกำลังยืนโต้กับพายุที่กำลังพัดโหมกระหน่ำเข้ามา และสามารถเดินทะลุผ่านกำลังแพงหรือสิ่งกีดขวางได้ เกิดนิมิตสี่อย่าง คือ 1) ภาพลวง 2) ควันไฟ 3) หิ่งห้อย และ 4) เปลวไฟจากตะเกียงน้ำมันเนย และสุญญภาพ 4 คือ 1) สูญ 3) สูญยิ่ง 3) สูญมาก และ 4) สูญหมด มีลักษณะเหมือนสัมภเวสี ในพระพุทธศาสนาเถรวาท แต่ในวัชรยานนั้นได้แบ่งลักษณะของสัมภเวสีหรือสัตว์ที่อยู่ในอันตรภพไว้ 5 ลักษณะ คือ 1) มีอินทรีย์ที่รับรู้อารมณ์ได้ครบ 2) ถือกำเนิดได้ทันทีทันใด 3) มีร่างกายละเอียดอ่อนไม่สามารถทำลายได้ 4) ไม่มีสิ่งใดขวางกั้นได้ และ 5) สามารถไปยังที่ต่าง ๆ ได้ตามใจปรารถนา” (เกรียงศักดิ์ ฟงคำ, 2563, น. 234)

ในภาพยนตร์เมื่อออสการ์ตายไป วิญญาณของเขามีลักษณะตรงตามลักษณะของสัมภเวสีที่พุทธศาสนาวัชรยานได้กล่าวไว้ คือ ร่างกายเริ่มไร้ความรู้สึก เป็นสภาวะที่วิญญาณและกายหยาบเริ่มแยกออกจากกัน ออสการ์เริ่มรู้สึกว่าตัวเขาลอยได้ ภาพยนตร์ฉายภาพย้อนอดีต (Flashback) ไปยังภาพความทรงจำวัยเด็กของออสการ์ที่กำลังดำน้ำเล่นกับแม่และน้องสาว ฉากนี้ผู้เขียนตีความว่าเป็นภาวะที่จิตของผู้ตายตกอยู่ในความฝันและรู้สึกเหมือนกำลังจมน้ำ และนั่นคือสัญญะว่าวิญญาณของเขาเริ่มเข้าสู่สภาวะบาร์โดเป็นที่เรียบร้อย นอกจากนี้ มุมกล้องแบบ Bird eye view ยังเป็นสัญญะของวิญญาณออสการ์ ที่เมื่อเป็นสัมภเวสีแล้วจะสามารถเดินทางทะลุสิ่งขวางกั้นไปที่ต่าง ๆ ได้ดั่งใจปรารถนา

ผู้เขียนได้แบ่งองก์ของภาพยนตร์ออกเป็นสององก์ องก์แรกคือตอนที่ออสการ์ยังมีชีวิต และองก์ที่สองคือสภาวะบาร์โด แยกออกเป็นสามองก์ย่อย ตามลำดับในบาร์โด ได้แก่ Chikhai Bardo, Chonyid Bardo และ Sidpa Bardo สำหรับสามองค์นี้ ผู้เขียนมองว่าผู้กำกับตั้งใจหยิบลำดับการเดินทางของวิญญาณในสภาวะบาร์โด มาใช้เป็นโครงสร้างการเล่าเรื่องดังที่เห็นในภาพยนตร์ จากการปรากฏของหนังสือ The Tibetan Book of the Dead (คัมภีร์มรณศาสตร์แห่งทิเบต) ที่เป็นสัญญะยิ่งตอกย้ำการใช้ความเชื่อบาร์โดเป็นโครงการเล่าเรื่อง หนังสือเล่มนี้มีชื่อทิเบตว่า The Bardo Thödol เป็นคัมภีร์ชี้นำจิตเมื่อเข้าสู่สภาวะบาร์โด (และวิธีการหลุดพ้นจากสังสารวัฏ) โดยแบ่งการเดินทางของวิญญาณในบาร์โดเป็นสามลำดับขั้น ได้แก่

1. The Chikhai Bardo หรือ ประสบการณ์ภาวะแสงกระจ่าง หรือจิตดั้งเดิม (“the experience of the primordial or primary clear light") สภาวะนี้จิตจะได้พบกับแสงสว่าง ตรงกับตอนที่ออสการ์ตายแล้วจอภาพฉายแสงจ้า พาผู้ชมร่วมประสบการณ์การท่องอยู่ในภาวะ Chikhai Bardo ของตัวละคร

2. The Chonyid Bardo หรือประสบการณ์แห่งเทพปางสันติและปางดุ บางแห่งแปลว่าปางพิโรธ (the experience of the peaceful and wrathful deities) หรือพูดให้เข้าใจง่าย ๆ คือสภาวะบาร์โดแห่งนิมิต หลังการตายวิญญาณจะได้เจอกับเทพในสภาวะนี้ เทพในที่นี้คือการฉายภาพฝันที่เกิดจากจิตของผู้ตาย ซึ่งตรงกับ Flashback ที่ภาพยนตร์เล่าย้อนไปยังประสบการณ์วัยเด็กที่เขาอยู่กับพ่อแม่และน้องสาว จนถึงเหตุการณ์ก่อนตายของออสการ์ ด้วยมุมกล้องปกติ ในองก์นี้ถือเป็นการพาผู้ชมเข้าสู่ภาวะ Chonyid Bardo ของออสการ์ และการที่ภาพยนตร์ฉายให้เห็นภาพพ่อแม่ในภาวะนี้ ตรงกับความเชื่อวัชรยานที่กล่าวว่า “ในระหว่างที่อยู่อันตรภพทั้ง 7 วันนี้ หากจะต้องไปเกิดใหม่ในภพภูมิใด ก็จะเห็นสัญลักษณ์บางอย่างที่บ่งบอกเห็นว่าเมื่อออกไปจากอันตรภพแล้วจะไปเป็นอะไรหากจะไปเกิดเป็นมนุษย์ก็จะเห็นบิดามารดาของตน” (เกรียงศักดิ์ ฟงคำ, 2563, น. 235) ซึ่งเป็นการบอกใบ้เส้นทางของออสการ์ในอนาคต
3. The Sidpa Bardo หรือบาร์โดแห่งการเกิด “วิญญาณจะเข้าสู่กระบวนการเปลือกหุ้มใหม่กายภายนอก ที่เรียกว่านริมานกาย แสดงว่าพร้อมที่จะจุติในภพภูมิใหม่ และนี่ตอนที่อ่านอยู่นี้คือรูปนิรมานกายของจิตนั้นเองและการมีรูปนิรมานกายคือการเข้าถึงความทุกข์ได้ง่าย เพราะกายนี้ไม่มั่นคงถาวร แตกดับสลายง่าย เหมาะสมแก่การที่จิตจะเห็นและเข้าใจกฎไตรลักษณ์ได้ง่าย” (กฤษดาวรรณ เมธาวิกุล, 2559) ซึ่งตรงกับตอนที่ลินดาและอเล็ก อยู่ในกระบวนการให้กำเนิดชีวิต เมื่อกล้องซูมไปที่ครรภ์มารดา ตัดภาพไปยังจอมืดแล้วสว่างอีกครั้ง นั่นคือสัญญะว่าวิญญาณของออสการ์ได้เกิดใหม่บนโลกมนุษย์อีกครั้ง ตามที่จิตสุดท้ายของเขาปรารถนา

การที่ออสการ์ได้กลับมาเกิดเป็นลูกของลินดากับอเล็ก สะท้อนความเชื่อของวัชรยาน ที่กล่าวว่าจิตสุดท้ายก่อนตายสามารถกำหนดภพภูมิที่จะไปเกิดได้ จิตสุดท้ายก่อนตายของออสการ์ยังละกิเลสไม่ได้ เขายังยึดติดกับน้องสาวและไม่อยากตาย นอกจากนี้การปูเรื่องในองก์แรกผู้เขียนมองว่าก่อนตายออสการ์ก็อยากให้น้องสาวของเขาคบหากับอเล็ก เพื่อนสนิท เพราะเขาไม่ชอบแฟนปัจจุบันของลินดา ดังนั้นในตอนท้ายของเรื่องที่ลินดาได้มีลูกกับอเล็ก ซึ่งผู้เขียนมองว่าเด็กคนนั้นคือออสการ์กลับชาติมาเกิดในภพภูมิมนุษย์ เพื่อชดใช้กรรมเขายังไม่สามารถหลุดพ้นจากสังสารวัฏได้ ตามความเชื่อเรื่องจิตสุดท้ายก่อนตายของวัชรยาน

## เมื่อจิตสุดท้ายไม่สามารถละกิเลสได้ วิญญาณจึงกลับสู่สังสารวัฏ ดั่งภาวะการณ์ของคนติดยา

สภาวะสูงสุดของนิกายวัชรยานคือการเข้าสู่ “พุทธภาวะ” ภาวะที่จิตหลุดพ้นจากสังสารวัฏและกิเลสทั้งปวง ดำรงอยู่ในรูปของโพธิสัตว์ หากเปรียบเทียบให้เข้าใจง่ายตามความเชื่อในสังคมไทย ภาวะนี้เปรียบเสมือนการนิพพานในนิกายเถรวาท ที่ถือเป็นจุดสูงสุดในการบรรลุธรรม การที่ออสการ์ไม่สามารถบรรลุธรรมได้และกลับเข้าสู่สังสารวัฏอีกครั้ง ผู้เขียนมองว่าเป็นการอุปมาถึงอาการติดยาของออสการ์ได้อีก คือเมื่อผู้ใช้เกิดอาการเสพติด ก็จะวนเวียนใช้มันไปเรื่อย ๆ เริ่มเสพ >เข้าสู่อาการเมา >หมดฤทธิ์ยา >เสี้ยนยา >เริ่มเสพใหม่อีกครั้ง เป็นสังสารวัฏ หากจะเลิกเสพได้จิตของผู้เสพต้องจิตแข็งจนตัดกิเลสทั้งปวงได้หมด ถือเป็นการหลุดพ้นจากสังสารวัฏอย่างแท้จริง

โดยรวมแล้วภาพยนตร์เป็นการเล่าเรื่องวิญญาณผ่านความเชื่อพุทธศาสนาวัชรยาน โดยมีมุมกล้องแบบ Bird eye view เป็นตัวแทนวิญญาณที่ล่องลอยในสภาวะบาร์โดของตัวละครออสการ์ เมื่อจิตยังยึดติด

กับน้องสาว ไม่สามารถละกิเลสได้ก็วนเข้าสู่สังสารวัฏ กลับมาเกิดใหม่อีกครั้ง เปรียบได้กับอาการติดยาของออสการ์ที่วนเวียนเป็นวัฏจักร

**อ้างอิง**


จอโภชาอุดม พ., & จอโภชาอุดม พ. (2019). แนวคิดเรื่องวิญญาณเชิงพุทธปรัชญา. วารสาร มจร พุทธศาสตร์ปริทรรศน์, 3(2), 37–53. สืบค้น จาก https://so06.tci-thaijo.org/index.php/jmb/article/view/240378

ประทีปเด่น เวศกาวี. “อันตรภพของนิกายมหายานและวัชรยาน: การศึกษาเชิงวิเคราะห์บนฐานแนวคิดเรื่องวิญญาณในพระพุทธศาสนามหายานและวัชรยาน.” วารสารสังคมศาสตร์และมานุษยวิทยาเชิงพุทธ, ปีที่ 5, ฉบับที่ 3 (มีนาคม 2563): 292-305. สืบค้นจาก https://so04.tci-thaijo.org/index.php/JSBA/article/download/237896/163986/

พนัสดิษฐ์ ประภากร. 2021. “แนวคิดเรื่องอันตราภพหลังความตาย ในคัมภีร์อภิธรรมของแต่ละนิกาย (1)”. ธรรมธารา 7 (2):103-53. https://so01.tci-thaijo.org/index.php/dhammadhara/article/view/247569.

กฤษดาวรรณ เมธาวิกุล. (2559). บาร์โด หรือ คัมภีร์มรณศาสตร์แห่งธิเบต. สืบค้นจาก http://tairomdham.net/index.php?topic=10688.0

โคทม อารียา. (2565). คำสอนของทิเบตเพื่อการอยู่และการตาย. สืบค้นจาก https://www.posttoday.com/columnist/675482

# วิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง
# 500 Days of Summer (2009)

ชนินทร เพ็ญสูตร

ภาพยนตร์เริ่มต้นด้วยเสียงอธิบายให้ผู้ชมรับทราบว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้ ไม่ใช่ภาพยนตร์เรื่องความรัก ซึ่งในฐานะของคนดู เราไม่อาจทำความเข้าใจในคำพูดของเสียงบรรยายนั้นได้ เพราะตัวเรื่องภาพยนตร์ น่าจะเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของความรัก ตัวเอกในเรื่อง “ทอม” ชายที่อยากเป็นสถาปนิก แต่ยังคงทำงานในบริษัทขายการ์ดอวยพร หลงรักนางเอกในเรื่อง “ซัมเมอร์” พนักงานใหม่ในบริษัทเดียวกัน เรื่องราวตัดสลับฉากไประหว่างอดีต ปัจจุบัน ซึ่งในฉากตอนต้นของเรื่องนั้น ทำให้เราเข้าใจไปว่า ชายหญิงคู่หนึ่ง (ทอมและซัมเมอร์) กำลังนั่งมองหน้ากันด้วยความรักความเข้าใจ ทว่า ในข้อเท็จจริงแล้ว หาเป็นเช่นนั้นไม่

เรื่องราวเริ่มต้นขึ้นในวันที่ 290 ของความสัมพันธ์ ซึ่งเป็นวันที่ทอมมีความเศร้าหลังจากถูกซัมเมอร์เลิกรา ในภาพยนตร์ เราค้นพบว่า ทอมไม่สามารถเข้าใจในความสัมพันธ์ที่เปลี่ยนไประหว่างเขาและคนรัก เพราะในความคิดของเขา ทุกอย่างกำลังไปได้ดี แต่ซัมเมอร์กลับบอกเขาว่า “เราควรที่จะหยุดพบกัน” และในตอนท้ายซัมเมอร์บอกกับทอม ในขณะที่เขากำลังจะเดินจากเธอไปว่า “ทอม อย่าไปนะ คุณยังเป็นเพื่อนที่สนิทที่สุดของฉัน” และนั่นเป็นประโยคที่ทำให้ทอมไม่สามารถรับได้ และเขาคิดว่า เขาต้องพยายามทำทุกวิถีทางเพื่อให้ซัมเมอร์ได้กลับมารักเขาอีกครั้ง

ทอมเชื่อในเรื่องของพรหมลิขิตและรักแท้ ในขณะที่ซัมเมอร์ผู้มาจากครอบครัวที่พ่อและแม่แยกทางกัน ไม่เชื่อในเรื่องดังกล่าว ภาพยนตร์แสดงให้เราเห็นถึงความรู้สึกด้านเดียวจากทอม และคาดหวังให้เรามีความเชื่อผ่านสายตาของทอม ซึ่งหมายความว่า เราควรเห็นอกเห็นใจทอม และตั้งคำถามถึงความเย็นชาและกังขากับการบอกลาในความสัมพันธ์ของซัมเมอร์

ฉากในภาพยนตร์ที่จะไม่พูดถึงไม่ได้ คือฉากที่ทอมมีความคาดหวังว่าจะได้กลับมาคบกันกับซัมเมอร์อีกครั้ง จากการที่เขาไปปาร์ตี้ของเธอ ภาพยนตร์ฉายให้เห็นแบบเปรียบเทียบระหว่างความคาดหวัง และความเป็นจริง ในความคาดหวัง เขาให้ของขวัญเป็นหนังสือกับเธอ ได้คุยกันตลอดทั้งคืน และได้กลับมารักกันอีกครั้ง หรือคาดว่าจะได้กลับมารักกันอีกครั้ง ในความเป็นจริง นอกจากแทบจะไม่ได้คุยกันแล้ว ภายในงานปาร์ตี้ ทอมเสมือนกลายเป็นคนนอกที่ได้รับเชิญมางานของเพื่อนคนหนึ่ง เขาดื่มเบียร์เพียงลำพัง สนทนากับซัมเมอร์เพียงเล็กน้อย สิ่งที่เราได้แต่คาดเดาว่าได้เกิดขึ้นกับซัมเมอร์ คือเธอหมั้นแล้ว กับใครก็ตามที่ไม่ใช่ทอม และข้อค้นพบดังกล่าว ทำให้ทอมรับไม่ได้และวิ่งออกไปจากงานปาร์ตี้เพียงลำพัง ภาพยนตร์เรื่องนี้ แสดงให้เห็นว่าทอมกำลังอกหักอย่างซ้ำ ๆ ไปถึงสองครั้ง ครั้งที่ถูกบอกเลิก และครั้งที่เขาได้รับรู้ถึงความจริงอะไรบางอย่าง ว่าเขาไม่มีโอกาสครั้งที่สองกับซัมเมอร์อีกต่อไป

หากเรามองสะท้อนกลับในมุมของซัมเมอร์ ซัมเมอร์ไม่ต้องการมีความสัมพันธ์แบบคู่รัก เธอต้องการอยู่กับตัวเอง และมีความรู้สึกว่าความสัมพันธ์เป็นเรื่องที่ยุ่งเหยิงและทำให้คนมีความรู้สึกทุกข์ไปกับมัน ซัมเมอร์ไม่แม้กระทั่งเชื่อในเรื่องความรัก เธอบอกว่า “มันไม่มีหรอกความรัก มันมีแต่ความแฟนตาซี” ในขณะที่ทอมมีความเชื่อตรงกันข้ามกับซัมเมอร์ เขาเชื่อในเรื่องความรัก โดยเขาบอกว่า “มันคือความรัก มันไม่ใช่ซานตาคลอส” เป็นการตอบกลับความเชื่อของซัมเมอร์ที่บอกว่าความรักเป็นเรื่องแฟนตาซี

ถึงแม้ว่าทอมจะเชื่อมั่นในความรัก แต่สิ่งที่เขาพูดถึงเหตุผลของการตกหลุมรักซัมเมอร์ มีแต่เพียงสิ่งที่เราเห็นได้เฉพาะภายนอกเท่านั้น ได้แก่ รูปร่างของซัมเมอร์ นั่นหมายความว่า เราเองไม่อาจเข้าใจได้ว่าทอมเข้าใจถึงความรักที่แท้จริงหรือไม่ หรือเป็นความชื่นชอบ ความคลั่งไคล้แบบฉาบฉวย เพราะเวลาเขาโมโหซัมเมอร์ เขาเองก็พูดถึงแต่ข้อเสียภายนอกเช่นกัน ในช่วงเวลาที่ซัมเมอร์เล่าเรื่องราวในชีวิตของเธอ ซึ่งเป็นข้อมูลส่วนตัว ทอมมองซัมเมอร์ด้วยสายตาที่คลั่งไคล้ แต่เขาไม่ได้ฟังสิ่งที่ซัมเมอร์ต้องการสื่อสารจริง ๆ นั่นคือสิ่งที่ผู้ชมสามารถเห็นได้ด้วยสายตา และมันกำลังสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ภายใต้จินตนาการของทอม

ในฉากภาพยนตร์ เราจะเห็นภาพบรรยากาศเดิม ๆ แต่ความรู้สึกของซัมเมอร์ได้แปรเปลี่ยนไป เมื่อความสัมพันธ์ได้เริ่มต้นขึ้น ทอมและซัมเมอร์เดินทางไปยังอิเกีย พวกเขาทำแต่เรื่องสนุกสนานร่วมกัน กิ่งเดินกิ่งวิ่งไปรอบ ๆ อิเกียและแสร้งทำว่าอิเกียคือบ้านของตัวเอง ตัดภาพมาที่วันใกล้ร้างรา เราพบว่า ทอมพยายามสร้างบรรยากาศให้สนุกสนานในอิเกีย แต่ซัมเมอร์กลับไม่ได้มีความรู้สึกร่วม เธอปล่อยผ่านสิ่งที่ทอมพยายามสื่อสารและเราสามารถสัมผัสได้ถึงสภาวะที่ไร้ความสุขของเธอ ภาพเหล่านี้ช่างแตกต่างเหลือเกินกับบรรยากาศเมื่อแรกเริ่มในความสัมพันธ์

ในภาพยนตร์ พูดถึงภาพยนตร์เรื่อง The Graduate (1967) ที่เป็นหนึ่งในภาพยนตร์ที่ทอมได้ดูเมื่อครั้งเขายังเป็นเด็ก และส่งอิทธิพลต่อความคิดที่มีต่อความสัมพันธ์ของทอม ตัดภาพมาที่วันเลิกรา เขาได้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้กับซัมเมอร์ เธอร้องไห้ แต่ทอมไม่สามารถทำความเข้าใจได้ว่าซัมเมอร์ร้องไห้เพราะอะไร เราได้เห็นฉากในภาพยนตร์เรื่อง The Graduate ตอนที่ตัวเอกของเรื่องขึ้นรถโดยสารมาด้วยกันสองคน จากภาพที่เห็นตัวละครยิ้มแย้ม และใบหน้าค่อย ๆ เปลี่ยนมาเป็นความรู้สึกอื่น ๆ อาจจะเป็นความกังวลในอนาคตที่ไม่แน่นอน สภาวะที่สะท้อนความเป็นจริง และความจริงอันเจ็บปวด ที่เรารู้ได้ว่า ความรักที่ตลอดกาลและตลอดไปอาจไม่มีอยู่จริง

ฉากท้าย ๆ ของเรื่อง สะท้อนให้เห็นถึงความปรารถนาดีของซัมเมอร์ที่มีต่อทอม ทอมกลายเป็นคนไม่เชื่อในเรื่องของความรักและพรหมลิขิต แต่ซัมเมอร์กลายเป็นคนที่เชื่อในเรื่องดังกล่าวอย่างสุดหัวใจ จากจุดเริ่มต้นไปจนถึงตอนจบของภาพยนตร์ เราได้เห็นถึงการเติบโตและการเรียนรู้ของตัวละครที่สวนทางกัน

เพราะภาพยนตร์เรื่องนี้ ไม่ใช่ภาพยนตร์เรื่องความรัก แต่มันกำลังสะท้อนถึงความเป็นจริงและสิ่งที่เรา เหล่ามนุษย์ ล้วนต้องเผชิญในเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างคนสองคน อาจเพียงครั้งหนึ่งในชีวิต หรืออาจซ้ำแล้วซ้ำเล่าโดยไม่มีวันจบสิ้น

# ในวันที่หนังไทยเกือบเข้า “โลง”

ชัชวาล ทองจันทร์

คำอรรถรส **“โลง”** หมายถึง ถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ของความตาย ความสิ้นสุด หรือการปิดฉากของบางสิ่ง เช่น ในวรรณกรรม บทกวี หรือคำเปรียบเปรยทางสังคมและการเมือง

บทความนี้เราจะพาไปสำรวจเดินเล่นเหลี่ยวแลพลวัตทางสังคมทั้งการรับชมหนัง การเซนเซอร์หนัง และ โรงหนังไทย ที่คอยขับเคลื่อนช่วยเหลือเจือจุนกันตลอดมา ว่ากาลครั้งหนึ่งวงการหนังไทยเรา การสร้างหนังหนึ่งเรื่องกว่าจะเข้า **“โรง”** ก็แทบจะเกือบได้ลง **“โลง”** เสียแล้วและนี่คือบทความสำรวจรอยร้าวมุมมืดของหนังไทยที่เรารัก

**“ยินดี ยินดา หนังพบพา ไกลแสนไกล” - ผู้เขียนกล่าว**

ณ วันหนึ่งวันที่ไทยได้พาหนัง **“สันติและวีณา”** เข้าไปฉายในเทศกาล **Asia Pacific Film Festival** ณ ประเทศญี่ปุ่น ในปี 1954 ณ เวลานั้นในเทศกาลมี “โรง” หนังหลักๆ อยู่ 2 แห่งนั่นคือ *Ginza* , *Shochiku or Daiei studio Theater* ที่เป็นแหล่งแรกในการฉายให้ชาวต่างชาติได้เรียนรู้ Culture ของหนังไทย ก็ยังมีหนังไทยอีกเรื่องในช่วงเวลานั้นที่ได้เข้าร่วมเทศกาลหนังระดับโลกอย่าง **“แพรดำ”** ที่ได้ฉายในเทศกาลภาพยนตร์ **Berlin International Film Festival** ปี 1961 ในขณะนั้นไทยอยู่ในรูปแบบการปกครองแบบเผด็จการของ *สฤษดิ์ ธนะรัชต์* ที่ก่อรัฐประหารในปี 1957 “แพรดำ” แม้จะไม่เป็นภาพยนตร์การเมืองอย่างชัดเจน แต่ด้วยโทนเรื่องที่หม่นหมอง ความคลุมเครือทางศีลธรรม และสไตล์ภาพแบบโมเดิร์นนิสต์ ก็ทำให้มันแตกต่างจาก Melo-drama Thai กระแสหลักในยุคนั้น ข้อเท็จจริงที่ว่าภาพยนตร์ไทยเรื่องนี้สามารถไปถึงเวทีเบอร์ลินได้ในช่วงที่จอมพลสฤษดิ์กำลังปกครองด้วยระบอบเผด็จการ แสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์สามารถทำหน้าที่เป็น **“การทูตเชิงวัฒนธรรม”** (Soft Diplomacy) ได้เป็นช่องทางในการนำเสนอภาพลักษณ์ของประเทศไทยว่าเป็นประเทศสมัยใหม่และมีความล้ำทางวัฒนธรรมในสายตานานาชาติ แม้ว่าการแสดงออกในประเทศจะถูกควบคุมอย่างเข้มงวดก็ตาม ภาพยนตร์ทุกเรื่อง ทั้งที่สร้างในประเทศและนำเข้าจากต่างประเทศ ต้องผ่านการตรวจสอบจากคณะกรรมการเซนเซอร์ของรัฐบาล หัวข้อหรือเนื้อหาที่ถูกมองว่า **“เป็นภัยต่อการเมือง”** **“บ่อนทำลายศีลธรรม”** หรือ **“ไม่เคารพต่อวัฒนธรรมไทย”** จะถูกตัดทอนหรือสั่งห้ามฉาย รัฐบาลยังให้ทุนสร้างภาพยนตร์ข่าวสารและภาพยนตร์สั้น เพื่อส่งเสริมโครงการพัฒนาประเทศ กระตุ้นกระแสชาตินิยม และสร้างภาพลักษณ์ของ *จอมพลสฤษดิ์* ในทางบวก รัฐบาลสฤษดิ์ลงทุนทำ ภาพยนตร์ข่าวและสารคดี เช่น **“เรื่องเกี่ยวกับการสร้างเขื่อน”** **“การพัฒนาเศรษฐกิจ”** และ **“การท่องเที่ยว”** ถึงจะเป็นงานโฆษณาชวนเชื่อแต่ก็สร้างมาตรฐานใหม่ด้านเทคนิคการถ่ายทำและการตัดต่อ หลายเรื่องเป็นงานร่วมมือกับสหรัฐฯ เพื่อสร้างภาพไทยในสายตาต่างชาติว่าทันสมัยและมั่นคง จะเห็นได้ว่าหนังในยุคของจอมพลสฤษดิ์นั้นเต็มไปด้วยการสร้างความชอบธรรมให้กับตัวเองเรียกได้ว่าหากมีหนังเรื่องไหนที่สร้างเนื้อหาต่อต้านรัฐนอกจากจะได้เข้า **“โรง”** แล้ว ก็อาจจะได้ลง **“โลง”** ในยุคหมุนกังหันเกวียนเสรีภาพเช่นเดียวกัน

**“อนิจจาบ้านเมืองน่าเวทนา เจ้าแทบไม่กล้ารู้จักตัวเอง” - Shakespeare Must Die**

การขจัดเสรีภาพ โดยอ้างความชอบธรรมคือความศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อ ความหลงผสมกับงมงาย ถูกใช้เป็นเครื่องมือชนิดหนึ่งในการจำกัดแต่ไม่กำจัดหนังไทยไว้ เพราะการที่ทำให้มันนิ่งที่สุด เมื่อนั้นมันจึงจะ

หยุดทำงาน วงการหนังไทยผ่านมาแล้วกับการยอมจำนนต่อเสรีภาพในการแสดงออกให้เป็นภาพของความคิดในหัวเพื่อที่จะถูกฉายในหนัง คนสร้างหรือผู้สร้างไม่กล้าแม้จะแสดงอารยขัดขืนต่อความไม่เป็นธรรมที่ปรากฏต่อหน้าตนเองไม่เพียงทำนั้น ผู้สร้างหรือคนสร้างกลับเห็นด้วยที่จะจำกัดเสรีภาพของตนไว้เพียงเท่านี้ นี่คือเรื่องตลกร้ายในสังคมไทยที่โดนมือที่มองไม่เห็นปิดตาแทนที่จะเปิดตาเพื่อให้เห็นความสว่างกลับโดนวาทะธรรมว่าด้วยการยอมจำนนอยู่ในความมืดมิด ก่อนที่หนังจะได้เข้า **“โรง”** เพื่อประกอบพิธีการรับชมให้เสร็จจะต้องผ่านพิธีกรรมของกองเซนเซอร์ไทยเสียก่อน พิธีกรรมที่ขจัดมารโดยใช้มนต์ที่ชื่อว่า **“สิ่งศักดิ์สิทธิ์” “ชาติ” “ศรีธรรมอันดีงาม”** ผนึกไว้เสียก่อน หลายต่อหลายครั้งที่พิธีกรรมนี้สำเร็จลุล่วงสามารถขจัดมารลง **“โลง”** ไปได้หลายเรื่อง แต่ก็มีหนังไทยบางเรื่องที่กล้าที่จะเปิดตาเปิดปากแหงนมองท้องฟ้าว่าดวงอาทิตย์ที่เขากล่าวมามันจะสว่างแสบตาสักเพียงไหน ใครหนอใครจะกล้าปิดเจตจำนงของตนเอง หนังไทยที่เข้ามาสร้างความประสาทเสียให้กับพิธีกรรมของกองเซนเซอร์จนมุม ไม่ใช่หนังฮีโร่แต่เป็นหนังธรรมดาเรื่องหนึ่งที่ชื่อว่า **“แสงศตวรรษ”** กำกับโดยชายผู้ที่ได้รับรางวัลจากเทศกาลภาพยนตร์ระดับชั้นสูงอย่างคานส์นั้นก็คือ *อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล* โดยหนังของเขาเข้าฉายในปี 2549 ปีแห่งความท้าทายทางเสรีภาพของศิลปะทุกแขนงของประเทศไทย **"แสงศตวรรษ"** ถูกสั่งห้ามฉายในประเทศไทย เนื่องจากคณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์และวีดิทัศน์เห็นว่ามีเนื้อหาที่ไม่เหมาะสมหลายฉาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากที่เกี่ยวกับพระสงฆ์ เช่น ฉากพระเล่นกีตาร์ และฉากพระเล่นเครื่องร่อน นอกจากนี้ยังมีฉากที่เกี่ยวกับบุคลากรทางการแพทย์ที่ถูกมองว่าส่งผลกระทบต่อภาพลักษณ์ขององค์กรด้วย แต่ด้วยความหารกล้าที่ไม่ยอมจำนนต่อเสรีภาพการแสดงออก กล่าวให้ถูกคือ เพราะมันไม่ได้เข้า **“โรง”** ออกฉายต่างหาก เรื่องนี้จึงสะเทือนการรับรู้ ฉากไม่กี่ฉากแต่สามารถสะเทือนพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ได้ครั้งหนึ่ง นิตยสาร Time เคยถาม *ลัดดา ตั้งสุภาชัย* ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการศูนย์เฝ้าระวังทางวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม (วธ.) ที่ยืนยันว่าสิ่งที่คณะกรรมการพิจารณาภาพยนตร์เป็นเรื่องถูกต้องแล้ว ทั้งยังระบุด้วยว่าระบบเรตติ้งและการเซนเซอร์ภาพยนตร์คือสิ่งจำเป็น เพราะคนไทยที่ไปดูหนังส่วนใหญ่ **"ด้อยการศึกษา"** (uneducated) ทั้งยังระบุด้วยว่า **"ไม่มีใครไปดูหนังของอภิชาติพงศ์" เพราะ "คนไทยอยากดูหนังตลก พวกเราชอบหัวเราะ"** ซึ่งเป็นการดูถูกเหยียดหยามเสรีภาพในการรับรู้เสพศิลป์เป็นอย่างมาก จนมาถึงหนังต้องสาป **“Shakespeare Must Die”** ภาพยนตร์ปี 2555 ที่ดัดแปลงจากเรื่องแม็คเบธ ของวิลเลียม เชกสเปียร์ กำกับโดย *อิ๋ง กาญจน-วณิชย์* รัฐบาล *ยิ่งลักษณ์ ชินวัตร* สั่งห้ามภาพยนตร์เรื่องนี้ในฐานะภัยคุกคามความมั่นคงของชาติ เนื่องจากภาพยนตร์มีการอ้างอิงถึงการปราบปรามอย่างรุนแรงของทหารต่อผู้ประท้วงนักศึกษาในเหตุการณ์ 6 ตุลา เมื่อวันที่ 6 ตุลาคม 2519 มาถึงอีกเรื่องที่พูดถึงเรื่อง 6 ตุลาอย่างเพียงผิวเผินเท่านั้นอย่าง "ดาวคะนอง" กำกับโดย อโนชา สุวิชากรพงศ์ ความอ่อนไหวของกองเซนเซอร์แม้บางครั้งจะเป็นเรื่องที่ตลกร้ายน่าขัน แต่ก็มีสิทธิ์ชี้ขาดว่าหนังคุณท่านจะได้เข้า **“โรง”** หรือลง **“โลง”** กันแน่ โดย

**“เลือดหยดลง องศา สตรีมมิ่ง” – ผู้เขียน**

การมาของระบบ Streaming ในแง่ดีผู้คนสามารถรับชมที่ไหนก็ได้ตามที่ตัวเองสะดวก ตามอำเภอใจของตัวเอง แต่ในขณะเดียวกันคุณจะรู้หรือไม่นี่คือหายนะที่หนังไทยเกือบจะตั้งตัวไม่ทัน Covid-19 เข้ามาแปรเปลี่ยนสภาวะการรับชมหนัง การเสพสื่อง่ายขึ้นแต่ในขณะเดียวกัน คนก็เริ่มออกจากพื้นที่น้อยเช่นกันคำว่า WFH กลายเป็นพฤติกรรมที่อาจจะฆ่ากิจกรรมการรับชมหนังทาง **“โรง”** ภาพยนตร์ขึ้นทุกวันๆ ในขณะที่เราสามารถดูหนังที่เข้าโรงโดยการรอแค่ 1-2 เดือนก็เข้าระบบ Streaming นี่เป็นบทเพลงแห่งความตายที่คนทำหนังต้องปรับตัวให้ทันการตัดสินใจลงทุนทำหนังลง **“โรง”** อาจจะไม่ใช่คำตอบอีกต่อไป

ในเมื่อคนดูอยู่ในโลก Matrix กันหมดแล้วทุกคนมี **“โรง”** หนังส่วนตัวนี่อาจจะเป็นยุคสมัยที่ **“โรง”** หนังถึงเวลาลง **“โลง”** แล้วหรือป่าวด้วยพันธะทางธุรกิจผูกขาดเครือโรงภาพยนตร์มีแค่ไม่กี่เจ้า แถมไพ่ตัวเลือกที่จะช่วยตัวเล็กตัวน้อยอย่าง **Micro Cinema** ก็โดนเล่นงานไม่เป็นท่า นี่เป็นคำถามใหญ่ของสังคมคนดูหนังไทยว่า “โรง” หนังยังจำเป็นอยู่มั้ย หรือมันคือยุคที่มันต้องลง **“โลง”** เช่นกัน

มีทางเข้าก็ต้องมีทางออกถ้ามันออกทางออกไม่ได้ก็ออกจาก **“โลง”** ทางเข้ามันเลย นี่อาจจะดูเป็นอารยขัดขืนแต่นี่ก็อาจจะเป็นทางรอดเดียวสำหรับคนทำหนังเช่นกันที่จะได้ฉายหนังในโรงพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ทั้งทางกิจกรรมและวัฒนธรรมการรับชมภาพยนตร์จะไม่ตายถ้าหากเราสามารถสร้าง **“โรง”** จากที่ไหนก็ได้ เช่น **Micro Cinema** ที่แม้จะเป็นลมหายใจโรยรินแต่ก็สำคัญให้กับหนังอินดี้ หนังนอกกระแส และโลกของหนังที่ยังไม่ถูกค้นพบอีกมากมาย นี่อาจจะเป็นทางที่ออกจาก **“โลง”** ได้ไม่ดีที่สุดแต่ก็ไม่แย่ที่สุดในเวลานี้ การจำกัดข้อกฎเกณฑ์การฉายทำให้คนสร้างต้องเจอปัญหานี่เป็นสายน้ำเล็กๆ ที่กำลังหล่อเลี้ยงตัวเล็กตัวน้อยให้ได้แสดงตัวตนว่า ฉัน ยังหายใจอยู่

**“โรง”** และ **“โลง”** ที่ผู้เขียนได้เขียนไว้นั้นเป็นเหมือนสิ่งที่ขาดกันไม่ได้ มันเหมือนลิขิตชีวิตของคนรักหนังไทยที่มีพบก็ต้องมาจาก อยู่ที่ว่าเราพยายามยื้อหรือยังที่จะให้มันยังอยู่ต่อให้ “โรงหนังเป็นบ้านที่แสนอบอุ่น” แล้ว “โลงเป็นสิ่งที่ปิดฉากบางสิ่งบางอย่าง” ก็เพียงพอแล้ว

**อ้างอิง**


จอโภชาอุดม พ., & จอโภชาอุดม พ. (2019). แนวคิดเรื่องวิญญาณเชิงพุทธปรัชญา. วารสาร มจร พุทธศาสตร์ปริทรรศน์, 3(2), 37–53. สืบค้น จาก https://so06.tci-thaijo.org/index.php/jmb/article/view/240378

ประทีปเด่น เวศกาวี. “อันตรภพของนิกายมหายานและวัชรยาน: การศึกษาเชิงวิเคราะห์บนฐานแนวคิดเรื่องวิญญาณในพระพุทธศาสนามหายานและวัชรยาน.” วารสารสังคมศาสตร์และมานุษยวิทยาเชิงพุทธ, ปีที่ 5, ฉบับที่ 3 (มีนาคม 2563): 292-305. สืบค้นจาก https://so04.tci-thaijo.org/index.php/JSBA/article/download/237896/163986/

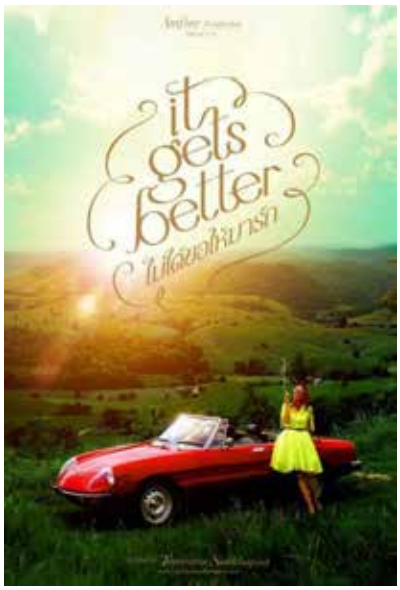
พนัสดิษฐ์ ประภากร. 2021. “แนวคิดเรื่องอันตราภพหลังความตาย ในคัมภีร์อภิธรรมของแต่ละนิกาย (1)”. ธรรมธารา 7 (2):103-53. https://so01.tci-thaijo.org/index.php/dhammadhara/article/view/247569.

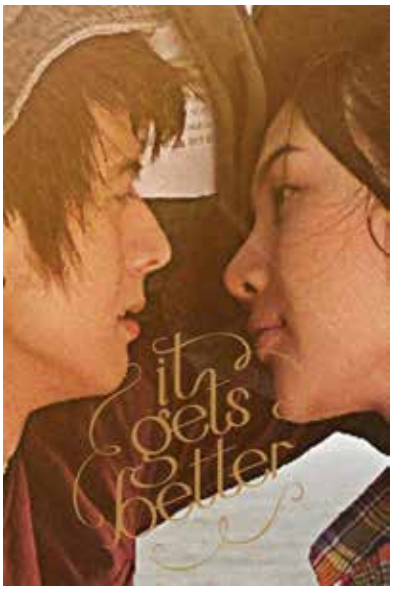
กฤษดาวรรณ เมธาวิกุล. (2559). บาร์โด หรือ คัมภีร์มรณศาสตร์แห่งธิเบต. สืบค้นจาก http://tairomdham.net/index.php?topic=10688.0

โคทม อารียา. (2565). คำสอนของทิเบตเพื่อการอยู่และการตาย. สืบค้นจาก https://www.posttoday.com/columnist/675482

# It Gets Better: ไม่ได้ขอให้มารัก

Film critic: ชำนาญ ภารา (16 สิงหาคม พ.ศ. 2568, 2025)






**กำกับ:** ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์
**บท:** ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์
**ผลิตโดย:** Amfine Production
**วันที่ออกฉาย:** 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2555 (2012)

**It gets better** *(ไม่ได้ขอให้มารัก)* เริ่มต้นด้วยการตั้งคำถามกับคนดูในแง่ชื่อเรื่อง การจงใจไม่แปลตรงตัวคือการชวนผู้ชมตั้งข้อสงสัยว่าหนังเรื่องนี้จะพาคนดูไปในทิศทางใด ขอใครมารัก? ใครไม่รัก? ใครป่วย? เดี๋ยวก็ดีขึ้นเอง? และทำไมต้อง It gets better. การขบถเล็ก ๆ ในการใช้คำแปลให้ฉีกจากภาษาอังกฤษต้นฉบับก็ส่งกลิ่นไอการแหวกขนบเดิมได้ไม่น้อยแล้ว

หนังเปิดเรื่องด้วยภาพภูเขาและทิวทัศน์สีเขียวสบายตาในภูมิภาคหนึ่งของไทย พร้อมการปรากฏตัวของ “สายธาร” กะเทยสาววัยคุณแม่ สวยจัดจ้านในย่านทางหลวง ที่ขับรถเปิดประทุนและกรุยกรายไปยังหมู่บ้านเล็ก ๆ ด้วยทิศทางที่น่าสนใจ

***การเดินทาง: จากซ้ายไปขวา*** It gets better มีฉากเปิดที่สายธารขับรถจากซ้ายไปขวาเข้าสู่หมู่บ้านเล็ก ๆ สะท้อนถึงการก้าวเข้าสู่เรื่องราวที่ดูอาจขัดเขินกับความเป็นสายธาร ขณะที่ในหมู่บ้านนี้กิจกรรมที่เธอทำเริ่มจากซ้ายไปขวามีออยู่เนือง ๆ เช่น ฉากเดินตลาด ฉากแอบมองคุณลุงร้านชำ ฯลฯ เช่นเดียวกันกับที่เธอมีผู้ชายหลายคนที่รักเธอต่างก็ยืนเรียงรายอยู่ด้านซ้ายของจอ พวกเขามาปฏิสัมพันธ์กับสายธารในเรื่องราวที่ต่างกันไป บางคนมารัก บางคนไม่ได้มาแต่สายธารไปหาด้วยความคิดถึง ผู้ชายทุกคนล้วนได้มีโอกาสส่งสายธาร สาวสวยแขกต่างถิ่นให้ออกเดินทางไกลอีกครั้งหลังจากทำภารกิจสำคัญจบสิ้นลง ทิศทางการส่งแขกสายตาที่มอง ล้วนมองจากซ้ายออกไปทางขวา ภาพเหล่านี้น่าจะไม่ใช่เรื่องบังเอิญ หากคือการเล่นกับการ

ย้อนทิศที่คนทั่วไปชินชาและคาดหวังให้เป็น การเดินทางของสายธารก็เช่นกัน เธออาจเริ่มด้วยเพศสภาพที่เป็นและดำเนินไป ขับเคลื่อนไปด้วยใจพร้อมกับขัดใจใครหลายคน ทำลายพันธะผูกโยงและได้ไปทุกที่ที่อยากไปรวมถึงที่ที่อาจไม่อยากไป แต่ก็ต้องไป

ในหนัง การเดินทางของสายธารก็เหมือนสายน้ำที่ไม่ไหลกลับ ชีวิตสาวสองถ้าแปลงร่างแล้วก็กลับเอาร่างเดิมคืนไม่ได้ เหมือนขันทีในอดีตที่ได้แต่แขวนเครื่องเพศไว้ในโหล จะได้รวมร่างอีกครั้งก็ตอนไม่หายใจถาวร แต่ระหว่างทางแน่นอนต้องทิ้งบางสิ่งไว้เสมอ สิ่งที่ไม่อาจละเลยได้ในหนังเรื่องนี้คือ การสื่อสารผ่านการแสดงด้วยลีลาของสาวสองซ่ำชองประสบการณ์ผ่านการตีความของสาวแท้ (*เพ็ญพักตร์ ศิริกุล*) เช่นฉากสายธารแพรวพราวใส่ช่างซ่อมรถหนุ่มในหมู่บ้าน ด้วยการต่อปากต่อคำ ทั้งเย้ายวน เอาจริง ไม่เล่น ฉากนี้ตัวสายธารไม่เคยบังคับผู้ชายว่า “ต้องยอมรับ” แต่ดำเนินไปอย่างเป็นธรรมชาติ และคนดูก็ได้ร่วมพิสูจน์ความเชื่อลึก ๆ ว่า ชายแท้ไม่กลัวกะเทยไหม ความพึงพอใจของช่างหนุ่มทำผ่านใจที่ไม่ซับซ้อนผ่านร่างนางฟ้าจำแลงของสายธารที่งามงดเนียนกริบ ในทางตรงกันข้ามในสังคมเมือง ผู้ชายที่ว่าแน่ ๆ แท้ ๆ ก็ยังติดสะดุดตั้งคำถามทุกอย่างกับสาวประเภท ผู้ชายกลุ่มนี้ประดิษฐ์กระบวนท่าหลบหลีกซ่อนเร้นยิ่งกว่าชั้นของผักกาด ความต้องการจริงหลบลี้แนบเนียนขดตัวอยู่ข้างใน ต้องใช้เวลา ต้องใช้ความพยายามกว่าจะแหวกให้เจอเนื้อแท้ ไม่ต่างอะไรกับลูกชายของร้านคาบาเรต์ในเรื่อง ที่ถอยเข้าถอยออกทางอารมณ์ เดี๋ยวเอาเดี๋ยวจะไม่เอา คนหล่อก็มักจะเป็นแบบนี้ คือ ท่าเยอะ เงื่อนไขแยะ กะเทยทอมในเรื่องต้องแงะหลายกระบวนท่ากว่าจะรู้เรื่อง

สิ่งที่ทำให้ It Gets Better น่าสนใจตั้งแต่ต้น คือโครงสร้างการเล่าเรื่องที่ประกอบด้วยสามเส้นเรื่องซึ่งดูเผิน ๆ เหมือนแยกขาดออกจากกัน แต่แท้จริงแล้วกลับสะท้อนและโต้ตอบกันอย่างแนบเนียน ทั้งสามเรื่องนี้คือกระจกสามบานที่วางขนานกัน เรื่องราวของหญิงข้ามเพศที่เดินทาง เรื่องของบาร์คาบาเรต์ใกล้ปิดตัว เรื่องราวดิ้นรนของเกย์ละอ่อนที่โหยหาช่องทางการทะลุออกมาจากกรอบเครื่องแบบจีวรที่รัดตึง เส้นเรื่องเหล่านี้ถูกถักทอจัดวางอย่างจงใจแต่ให้เหมือนไม่จงใจ ฉากเปลี่ยนถ่ายจากระหว่างเรื่องไม่ได้เร่งเร้าให้เข้าใจ แต่ทำอย่างละเมียดละไม ธัญญ์วาริน ผู้กำกับและคนเขียนบทเลือกจะไม่ใช้โทนหวือหวาหรือเรียกร้องความสนใจจนโวยวาย แต่กลับหันไปหาภาษาภาพที่เรียบง่าย และจังหวะการเล่าที่ทอดยาวอย่างใจเย็นเหมือนภูเขาสายน้ำ และทะเลที่ตัวละครเดินทางไป กล้องค่อย ๆ พาผู้ชมเข้าสู่พื้นที่เล็ก ๆ ของชีวิตตัวละคร จุดร่วมที่เส้นเรื่องตัดผ่านกันทำได้แบบสมเหตุสมผลและร้อยเรียงออกมาเหมือนกับการแต่งหน้าของสายธารที่เนียนกริบไร้ที่ติ

***มากกว่าภาพยนตร์รัก: วรรณกรรมภาพเคลื่อนไหว*** It Gets Better จึงไม่ใช่เพียงภาพยนตร์รักประโลมโลกเกย์กะเทย หากแต่เป็น “วรรณกรรมภาพเคลื่อนไหว” ที่บันทึกลมหายใจหนึ่งของการเคลื่อนตัวทางสังคมในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ไทยยังไม่ค่อยเปิดพื้นที่ให้เสียงของกลุ่มหลากหลายทางเพศได้เปล่งเสียงออกมาอย่างเต็มที่ It Gets Better (ไม่ได้ขอให้มารัก, 2012) ของธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์ ปรากฏขึ้นอย่างถ่อมตัวขั้นสุดที่เทศกาล หัวหิน อินเตอร์เนชั่นแนล ฟิล์มและได้รับรางวัลจากงานครั้งนี้ ก่อนจะขยายสู่โรงภาพยนตร์ในวันวาเลนไทน์ปีเดียวกัน แม้จะไม่ใช่หนังที่มีทุนสร้างมหาศาลหรือโหมโรงโปรโมท แต่กลายเป็นงานที่ทรงพลังในเชิงวัฒนธรรมและเป็นเหมือนจดหมายเหตุของการเคลื่อนตัวของกลุ่มความหลากหลายทางเพศที่เมื่อมองย้อนไปจะทำให้สังคมตระหนักได้ว่ามาไกลเท่าไหร่และเหลืออีกเท่าไหร่กว่าจะถึง

ข้อความหลักของเรื่องอาจเป็นอาหารจานหนักแต่ด้วยวิธีการจัดวางเสิร์ฟแก่คนกินกลับอุดมไปด้วยศิลปะการจัดเรียงอย่างบรรจง เทคนิคการวางตัวละครก็จัดจ้านดึงดูดคนอยากลองของได้ไม่น้อยเพราะเลือก

นักแสดงชายหน้าตาดี หลากหลาย สูงหล่อขาว ไทบ้านดำแดด เกย์วัยรุ่นวัยเริ่มตั้งคำถาม สาวสองพรีเมี่ยม และนักแสดงมากฝีมือ พร้อมฉากชวนฝันที่ตอบโจทย์ความโหยหิวภายในใจของหลายคน การเดินไปซื้อตั๋วเพื่อดูหนังเรื่องนี้จะไม่โดนตีตราทางสายตาเพราะหนังมีโทนกึ่งชายหญิง เทคนิคนี้เคยใช้ได้ผลมาแล้วในหนังเรื่อง รักแห่งสยาม ที่ภาพโฆษณาไม่โจ่งแจ้งว่าเป็นฝั่งไหนได้อย่างแยบยล

***ฉากทรงพลัง: จีวรและสาวสวย*** หนึ่งในฉากที่อาจจะคมคายที่สุด คือการที่พระหนุ่มผู้ไม่เต็มใจบวชเดินสวนกับสายธารที่หน้าโบสถ์ หญิงข้ามเพศผู้แต่งองค์อย่างงดงาม ทั้งคู่เดินสวนกันและสบตาราวกับต่างก็เข้าใจโดยไม่ต้องเอื้อนเอ่ยคำแม้แต่น้อย จีวรคือพันธนาการที่เขายอมรับด้วยถ้อยคำที่เคยเอ่ยก่อนบวชว่า “เต็มใจบวช” ขณะที่สายธารคือภาพสะท้อนของเสรีและชัยชนะทางเพศ เธอคือสิ่งที่เขาโหยหาอยากเป็น เขาทำได้เพียงปลดเปลื้องความต้องการผ่านความฝันกลางริมหาดเล่นน้ำกับชายหนุ่มที่ตนเองหลงรัก ฉากเปลี่ยนถ่ายระหว่างสมณะเพศกับฆราวาสถูกออกแบบอย่างงดงาม ระมัดระวังและให้เกียรติสูงสุด

เมื่อพ้นจากฉากในวัด สิ่งที่เด่นชัดคือชื่อร้านคาบาเรต์ที่ชื่อว่า The Fountain คาบาเรต์ซึ่งทำหน้าที่เป็นเสมือน “น้ำพุแห่งความหวัง” เข็มทิศที่พาใจกะเทยและเกย์หลายเผ่าพันธุ์มารวมกัน ทั้งกะเทยสวยที่เหมือนผู้หญิง กะเทยที่ไม่สนใจจะโกนหนวด และแม้แต่กะเทยทอมที่แตกต่างจากภาพจำทั่วไป โลกคาบาเรต์นี้จึงสะท้อนความจริงว่าความหลากหลายเพศไม่ใช่แค่เรื่องภาพลักษณ์ที่ผลิตซ้ำ แต่คือเรื่องชีวิตที่ไม่มีสูตรสำเร็จ ภาพจำที่เคยได้เห็นอาจไม่มีจริงหรือกลายพันธุ์เป็นแบบอื่นเหนือการคาดหมาย กะเทยนางโชว์ที่ต้องอ่อนบางกลับเป็นนักเต้นที่แข็งแรงเป็นชายเหนือชาย

***โลกของตัวละคร: เมื่อผู้หญิงแท้ไม่ปรากฏ*** อีกแง่มุมที่น่าหยิบมาพิจารณา คือการไม่มี “ผู้หญิงจริง” *(ยกเว้น คุณเพ็ญพักตร์ ศิริกุล)* เป็นนักแสดงหลักในเรื่อง ภรรยาของตัวละครชายทั้งหลายปรากฏเป็นภาพถ่ายหรือคำเล่าขานผ่านบทสนทนาเพียงน้อยนิด สิ่งนี้อาจสะท้อนความตั้งใจของเรื่องที่ต้องการให้โลกของชายและกะเทยเป็นศูนย์กลาง ขับเคลื่อนความเป็นชายให้โดดเด่น ขณะเดียวกันก็ไม่ดูถูกบทบาทเพศหญิงในฐานะความเป็นแม่คน เพียงแต่เรื่องนี้อาจขออนุญาตเป็นพื้นที่ให้ชายแท้ เกย์ และกะเทยได้โลดแล่นอย่างอิสระบ้าง สูบบุหรี่บ้าง ดื่มเหล้าบ้าง เต้นและดูโชว์เสพความสุขบ้างก็เท่านั้น

นอกจากเรื่องนักแสดงเพศหญิงแล้ว ที่น่าสนใจอีกคือตัวละครชายแต่ละคนล้วนแบกรับความเป็น “พ่อ” ในแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นพ่อที่ผลักดันลูกชายให้บวช หวังจะ “แก้” ความเป็นเกย์ด้วยแรงบุญและการกล่อมเกลาจากศาสนา พ่อเลี้ยงเดี่ยวที่ยืนยันว่าเพศลูกต้องปกติ หรือพ่อที่ยังคงเฝ้ารอคอยลูกชายกลับบ้าน ความเป็นชายของพ่อเหล่านี้ตรงข้ามกับลูกชายเจ้าของคาบาเรต์ ที่เติบโตในแอลเอฯ ที่น่าจะเสรีเปิดหูถ่างตาแง้มใจคนให้กว้างเหมือนขนาดรัฐ แต่เขากลับโลเล เดี๋ยวจะยอมรับ เดี๋ยวจะปฏิเสธ กลัวบ้างกล้าบ้าง ความลักลั่นนี้เขย่าและท้าทายความใจเย็นของคนที่มีความหลากหลายทางเพศในเรื่องได้ไม่น้อยว่าต้องให้เวลาและหยิบยื่นพื้นที่รวมถึงเวลาให้บางคนต้องทำความเข้าใจกับเพศสภาพระหว่างกันด้วย การปฏิเสธจากคนเห็นต่างนี้ กะเทยก็ต้องเปิดใจด้วยเช่นกันว่าสุดท้ายแล้วเป็นเรื่องธรรมชาติที่ไม่มีใครจะรัก จะเข้าใจ จะโอบกอดกันได้ง่ายและไวดั่งใจนัก

It Gets Better จึงเป็นงานที่ไม่เพียงวิพากษ์สังคมไทยในแง่การมองผู้มีความหลากหลายทางเพศ แต่ยังตั้งคำถามกับโครงสร้างที่ลึกกว่านั้น นั่นคือ ความคาดหวังของครอบครัว การสืบทอดค่านิยมบางอย่าง และความเงียบที่สังคมบังคับให้ผู้คนต้องกลืนกินและสยบยอมไร้การโต้เถียง หนังไม่ได้เสนอคำตอบตรงไป

ตรงมา หากแต่เปิดพื้นที่ให้คนดูได้รู้สึก และอาจหวนคิดถึงบาดแผลที่ตนเองหรือคนรอบข้างเคยเผชิญ หรือตนเองอาจเป็นคนสร้างแผลให้คนอื่นอยู่ก็ได้

It Gets Better อาจไม่ได้ปฏิวัติรูปแบบหรือสร้างความแปลกใหม่ในด้านเทคนิค แต่ความสำคัญของหนังอยู่ที่การยืนยันสิทธิ์ของเรื่องเล่าเล็ก ๆ ที่มักถูกมองข้าม ภาพยนตร์เรื่องนี้อาจสั่นสะเทือนผู้ชมได้หลายริกเตอร์ไม่ใช่เพราะหนังภาพสวยและเพลงเพราะมากเพียงอย่างเดียว หากเพราะความจริงใจและความซื่อตรงที่ต้องการบอกเล่าสิ่งที่ถูกกดทับและให้โอกาสได้ตะโกนบอกบ้าง ไม่ยัดเยียดให้เข้าใจ เหมือนทิ้งคำถามไว้และจะไม่กลับมางอเข่าคุกขาเฝ้ารอคำตอบ แต่กลับลุกไปทันทีที่ถามเสร็จ เด็ดขาดและทระนงเหมือนชื่อเรื่อง *ไม่ได้ขอให้มารัก*

ในปีนี้ 2568 แม้เวลาจะผ่านมากว่า 13 ปีนับจากที่หนังเข้าฉายในปี 2555 หนังเรื่องนี้ยังคงถูกกล่าวถึงในฐานะหลักฐานสำคัญของการต่อสู้ของคนหลากหลายทางเพศที่ฉายเหตุการณ์ถ่ายทอดมุมมองผ่านช่องทางของศิลปะภาพยนตร์อย่างมีชั้นเชิงและละมุนละม่อม แม้หนังอาจมีเสนอปมความเจ็บปวดไว้ในหลากหลายตัวละครแต่สุดท้ายทุกคนก็ล้วนหาความสุขของตนเองได้ตามวิถีที่คิดได้และทำเป็น

ทุกปม ทุกรอยแผล ทุกการรอคอย ทุกความไม่เข้าใจ ท้ายสุดก็สามารถ “ดีขึ้นได้” ตามชื่อเรื่อง *It gets better*.

# “ทิดน้อย” กับ “นากรักมากม๊ากมาก” กับลำดับชั้นในจักรวาลหนังแม่นาค

ณัฏฐ์ธร กังวาลไกล

ตำนานเรื่องราวของ “แม่นาคพระโขนง” ดูจะอยู่คู่กับคนไทยมาอย่างช้านาน ผ่านภาพยนตร์และละครโทรทัศน์มาหลากหลายเวอร์ชั่น ส่วนเวอร์ชั่นที่ถือว่าเป็น “เวอร์ชั่นจำ” ของแต่ละคน ก็ดูจะแตกต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับอายุและยุคสมัยที่แม่นาคแต่ละฉบับออกมาฉาย

อย่างเช่นถ้าถามคนรุ่นผู้ใหญ่ 70 กว่า ๆ หรือคนที่สนใจเรื่องอนุรักษ์ภาพยนตร์ บางคนก็อาจจะจำเวอร์ชั่นภาพยนตร์เงียบฉบับปรียา รุ่งเรืองได้ และถ้าไปถามคนอายุประมาณ 40 ปี แม่นาคของเขาหรือเธอคนนั้นก็อาจจะเป็น “นางนาก” (หมายเหตุ : ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นจุดเริ่มต้นของการเรียกชื่อของแม่นาคว่า “แม่นาก” ในภาพยนตร์ที่สร้างตามออกมา แต่เพื่อไม่ให้เกิดความสับสน จะขอเรียกแม่นาคว่าแม่นาคตามแบบฉบับดั้งเดิม) ฉบับปี พ.ศ. 2540 ของนนทรีย์ นิมิบุตรที่มาในโทนสมจริงสมจัง มีการแต่งกายและวัฒนธรรมที่อ้างอิงตามยุคสมัยที่เชื่อว่าเกิดเรื่องของแม่นาคขึ้น (สมัยรัชกาลที่ 3) บวกกับงานภาพและงานสร้างที่ปราณีตละเอียดในทุกองค์ประกอบ ก็ทำให้ “นางนาก” มีอิทธิพลต่อหนังไทยว่าด้วยเรื่องแม่นาคเรื่องอื่น ๆ ที่สร้างและออกฉายตามมา

หรือถ้าเป็นคนอายุประมาณ 30 ต้น ๆ ก็อาจจะมี “พ่อมาก...พระโขนง” (พ.ศ. 2556) ของผู้กำกับบรรจง ปิสัญธนะกูล เป็นหนังแม่นาคในความทรงจำของพวกเขา โดยเวอร์ชั่นนี้จะเป็นแนวตลกเฮฮา จุดขายเด่นไปที่การเอาตัวละคร 4 สหายจากหนัง “สี่แพร่ง” และ “ห้าแพร่ง” เข้ามาเป็นตัวละครนำร่วม ออกผจญภัยเป็นเพื่อนกับพ่อมาก และเห็นเรื่องราวของแม่นาคผ่านมุมมองของพวกเขา

และพอต้องสร้างออกมาตามหลัง “นางนาก” “พ่อมาก...พระโขนง” ก็เลือกที่จะไปอีกทาง เน้นความไม่สมจริง มีความเป็นแฟนตาซีตั้งแต่โลกที่ตัวละครอยู่ ที่แม้จะอิงความเป็นอดีตตามยุคสมัย แต่ก็ใส่สิ่งที่ไม่มีตามยุคเข้าไปด้วย เช่น ชิงช้าสวรรค์ หรือม้าหมุนในฉากงานวัด รวมถึงตัวละครหลักทั้งสองก็กลายเป็นลูกครึ่ง แต่ถึงจะออกมาต่างจากภาพจำของหลาย ๆ คนที่มีต่อแม่นาค ความสนุกสนานบันเทิงของ “พ่อมาก...พระโขนง” ก็ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ประสบความสำเร็จอย่างมหาศาล และน่าจะเรียกได้ว่าเป็นหนังแม่นาคที่ประสบความสำเร็จมากที่สุดเท่าที่เคยมีมา

จะเห็นได้ว่า พอภาพยนตร์ (และละครโทรทัศน์) ยังคงได้รับการต้อนรับจากผู้ชมอยู่ทุกครั้งที่มีเวอร์ชั่นใหม่ออกมา ก็ทำให้มีคนสนใจหยิบจะเอาตำนานแม่นาคมาสร้างเป็นภาพยนตร์อยู่เรื่อย ๆ แต่ก็ใช่ว่าทุกเรื่องจะประสบความสำเร็จ หลาย ๆ เรื่องที่ใช้งบประมาณไม่มาก และมีการประชาสัมพันธ์ที่ไม่สู้ดีนักก็ไม่สามารถตีหัวเข้าบ้าน จนจางหายไปจากสารบบของภาพยนตร์ไทยอย่างรวดเร็วและง่ายดาย

และก็จะมีหนังที่ทำรายได้พอสมควร ไม่ระเบิดระเบ้อแบบหนัง “นางนาก” หรือ “พ่อมาก...พระโขนง” แต่ก็ถือว่าทำให้ผู้สร้างนายทุนยิ้มได้เล็กน้อย นั่นก็คือภาพยนตร์อย่าง “ทิดน้อย” กับ “นากรักมากม๊ากมาก” ที่สร้างห่างกันประมาณสองปี คือทิดน้อยออกมาฉายก่อนในปี พ.ศ. 2566 ส่วนนางรักมากม๊ากมากออกฉายในปี พ.ศ. 2568

ทั้งสองเรื่องมีจุดร่วมที่น่าสนใจก็คือ มีหนึ่งในสมาชิก “สามช่า” นักแสดงตลกสามคนที่เป็นสัญลักษณ์ของรายการเวิร์คพอยท์ มาเกี่ยวข้องในช่วงของการกำกับและแสดงด้วย โดย “ทิดน้อย” มีพงษ์ศักดิ์ พงษ์สุวรรณ

หรือ “เท่ง เถิดเทิง” ทำหน้าที่กำกับและนำแสดง ส่วน “นากรักมากม๊ากมาก” มีชูศักดิ์ เอี่ยมสุข หรือโหน่ง ชะชะช่า มาเป็นผู้กำกับและนำแสดงเช่นกัน และทั้งพงษ์ศักดิ์และชูศักดิ์ต่างไปแสดงในหนังอีกเรื่องด้วยบทที่อาจจะมากน้อยต่างกันออกไป

“ทิดน้อย” เล่าเรื่องด้วยแนวคิดคล้าย ๆ กับ “พี่มาก...พระโขนง” คือเป็นการมองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างแม่นาคกับพ่อมากผ่านสายตาคนนอก ซึ่งในที่นี้ก็คือ “ทิดน้อย” (พงษ์ศักดิ์) เพื่อนบ้านของแม่นาค (พัชราภา ไชยเชื้อ) ที่รู้จักแม่นาคมาตั้งแต่เด็ก พอสนิทสนมกัน ทิดน้อยก็เลยชอบแม่นาคมากเกินกว่าการเป็นเพื่อน แต่ก็ไม่กล้าจะบอกความในใจออกไป จนกระทั่งพ่อมาก (อนันดา เอเวอร์ริ่งแฮม) เข้ามาในชีวิตของแม่นาค และหลังจากนั้น “ทิดน้อย” ก็เล่าเรื่องตามขนบหนังแม่นาค พ่อมากไปรบ แม่นาคแท้งและเสียชีวิต ไปจนถึงการที่แม่นาคกลายเป็นผีหลอกหลอนผู้คน และพี่มากที่เป็นทหารผ่านศึกกลับมาบ้านเกิด และยังไม่รู้ถึงความผิดปกติในตอนต้น

ถ้าดูจากไอเดียแรกเริ่ม “ทิดน้อย” ก็น่าจะสนุกดี และน่าจะหาหนทางเล่าเรื่องโดยไม่ซ้ำเดิมกับภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ เกี่ยวกับตำนานแม่นาคที่มีมาก่อนหน้า แต่ปัญหาของทิดน้อยกลับกลายเป็นการเล่าเรื่องผ่านมุมของทิดน้อย ซึ่งพงษ์ศักดิ์เลือกที่จะรับบทเป็นตัวละครตัวนี้เอง และวางให้ทิดน้อยเป็น “คนซื่อ” ซึ่งอาจจะพอกล้อมแกล้มได้ในช่วงต้น ที่แม่นาคยังคงเป็นคน และความสัมพันธ์ของแม่นาคกับทิดน้อยยังคงเป็นเหมือนเพื่อนปกติ แต่พอภาพยนตร์ก้าวไปข้างหน้าเรื่อย ๆ คนดูรู้ว่าแม่นาคเป็นผี ชาวบ้านรู้ว่าแม่นาคเป็นผี ทิดน้อยกลับอยู่ที่เดิมไม่เพิ่มเติมอะไร เป็นคนที่ไม่รู้สี่รู้แปดอยู่อย่างนั้น คือแม้จะกำหนดให้ตัวละครเป็นคนซื่อ แต่การซื่อมากไปก็อาจจะไม่ได้เป็นการฉลาดนัก เพราะสามารถทำให้คนดูรู้สึกเบื่อหน่ายตัวละคร จนเลิกจะเอาใจช่วยจากอุปสรรคปัญหาทั้งหลายที่ตัวละครเจอเอาได้ง่าย ๆ เพราะว่าเมื่อตัวละครไม่เชื่อมต่อกับคนดูแล้วคนดูจะแคร์หรือรู้สึกสงสารไปเพื่ออะไร

พอรวมเข้ากับมุกตลก ที่ให้ความรู้สึกเหมือนกำลังนั่งดูรายการ “ชิงร้อยชิงล้าน” รายการที่สร้างชื่อให้พงษ์ศักดิ์ แต่ส่วนใหญ่ออกมาไม่มีอะไรใหม่ ไม่ตลกและไม่สร้างสรรค์ ก็เลยทำให้ “ทิดน้อย” ออกมาไม่สนุกเอาเสียเลย เป็นความบันเทิงที่น่าจะทรมานใครหลายคนมากกว่าจะสร้างความอภิรมย์ แม้แต่การแสดงของพัชราภา (ที่เคยเป็นแม่นาคในฉบับละครโทรทัศน์มาหนึ่งรอบ) และอนันดา ที่อาจจะไม่ได้พิเศษเท่ากับเวลาที่พวกเขาได้บทดี ๆ บทที่เหมาะกับพวกเขา แต่ก็ไม่ได้ออกมาขี้เหร่ใด ๆ ก็ดูจะช่วยอะไรไม่ได้มากนัก

ถึงอย่างนั้น แม้ตัวผู้เขียนจะไม่ปล่อยจอยไปกับหนัง แต่คนดูหลาย ๆ ท่านก็เหมือนจะสนุกสนานไปกับภาพยนตร์เรื่องนี้ ผสมกับการผลักดันของบริษัทผู้สร้างที่เป็นเจ้าของเดียวกับโรงภาพยนตร์เครือหนึ่งในไทย ก็ทำให้ “ทิดน้อย” กลายเป็นภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จด้านรายได้ “ในระดับหนึ่ง” ไปโดยปริยาย และน่าจะทำให้ชูศักดิ์ ซึ่งร่วมแสดงบทรับเชิญเล็ก ๆ ในทิดน้อย เล็งเห็นได้ว่าที่ทางของหนังแม่นาคยังมีอยู่ในวัฒนธรรมไทย

ชูศักดิ์ทำ “นากรักมากม๊ากมาก” ให้เป็นหนังซ้อนหนัง มีเส้นเรื่องรองเป็นเรื่องของคนทำหนังคู่หนึ่ง (ชูศักดิ์และพงษ์ศักดิ์) ที่ต้องการทำหนังแม่นาคเรื่องใหม่ ส่วนเส้นเรื่องหลักคือเรื่องของแม่นาค (นริลญา กุลมงคลเพชร) ได้รับโอกาสให้มาตามหาพ่อมากในโลกยุคปัจจุบัน ซึ่งมาเกิดใหม่เป็นดาราดังชื่อคริส (พีรวัส แสงโพธิรัตน์) และถ้าพ่อมากที่กลับชาติมาเกิดจำเธอได้ภายใน 30 วัน แม่นาคก็จะได้กลับมาเป็นคนและมาอยู่กับพ่อมากในชาตินี้ แต่ถ้าจำไม่ได้ ก็จะยังคงเป็นผี (และถูกจองจำที่ไหนสักแห่ง) เหมือนเดิม และการพยายามตามติดคริสของแม่นาค ก็ลงเอยทำให้แม่นาคต้องมาเล่นหนัง “แม่นาค” คู่กับคริสซึ่งเล่นเป็นพี่มาก

เส้นเรื่องหลักและเส้นเรื่องรองเล่าไปคู่ขนานกัน การทำหนังทำให้แม่นาคกับคริสได้ใกล้ชิดกัน แต่เมื่อเวลาหมดลงไปเรื่อย ๆ คริสก็ไม่มีทีท่าจะจำแม่นาคได้สักที แถมแม่นาคก็ไม่สามารถใช้อิทธิฤทธิ์ไปบังคับ

คริส หรือเปิดเผยตัวตนต่อเขาตรง ๆ ได้อีกด้วย

สิ่งที่ชอบที่สุดใน “นากรักมากม๊ากมาก” ไม่พาตัวเองติดหล่มของหนังที่ตัวละครทะลุเวลาจากอดีตมาปัจจุบัน ที่หลายเรื่องชอบขายความเปิ่นงงของตัวละครต่อเทคโนโลยีหรือโลกสมัยใหม่ คือถึงเรื่องนี้จะมีบ้างแต่ก็ไม่ได้เยอะแยะเป็นเบี้ยหัวแตกแต่อย่างใด รองลงมาก็คือการแสดงของญดา ที่นับตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง “ร่างทรง” เธอก็ยืนหยัดชัดเจนว่าเป็นหนึ่งในนักแสดงหญิงที่ดีที่สุดของรุ่นเดียวกันมากแค่ไหน

และทั้งหมดนั้นก็คือส่วนที่ชอบ เพราะที่เหลือแทบจะไม่มีอะไรให้ชอบได้เลย โดยเฉพาะการเล่าเรื่องตั้งแต่เงื่อนไข 30 วันที่หนังวางไว้ให้ตัวละคร ก็ไม่ได้มีการอธิบายไว้ในเรื่องว่า ทำไมต้องสามสิบวัน? นอกจากการที่หนังคอยย้ำกับคนดูตลอดเวลาว่าเหลือแค่กี่วัน ถึงจะหมดเวลาของแม่นาคต่อการสานรักกับพ่อมากแล้วก็ไม่เห็นว่าเงื่อนไขดังกล่าวจะช่วยทำให้เรื่องไปข้างหน้า หรือสร้างความขัดแย้งที่น่าติดตามขึ้นมาได้เลย

หรือในส่วนของการสร้างหนังซ้อนหนัง ที่แม่นาคคอยใช้พลังของตัวเอง ทำเรื่องเหลือเชื่อตลอดเวลาให้คนในกองได้เห็น แต่สิ่งเหล่านั้นก็ไม่ได้นำไปสู่อะไร ให้ความรู้สึกเหมือนเดินไปปากซอยแล้วเห็นร้านขายข้าวเหนียวหมูปิ้งเจ้าประจำเปิดอยู่ คือไม่ได้มีความหมายต่อเรื่อง ไม่ได้สร้างความตึงเครียด หรือส่งเสริมความบันเทิงใด ๆ ลงไปในหนัง นี่ยังไม่นับรวมถึงการที่หนังอุตส่าห์มี Big Idea ที่จัดว่าเป็นไอเดียที่น่าสนใจที่สุด ที่หนังแม่นาคสมัยใหม่เรื่องหนึ่งจะมีได้ นั่นก็คือการให้ผีแม่นาคมาเล่นเป็นแม่นาค ภายใต้บริบทโลกสมัยใหม่ ซึ่งเล่นกับอะไรได้หลายอย่าง ทั้งความจริงที่แม่นาคเจอในอดีตกับเรื่องเล่าในหนังที่เธอเล่น ซึ่งสามารถซ้อนทับวุ่นวายในหัวของแม่นาคได้

น่าเสียดายที่ “นากรักมากม๊ากมาก” แทบจะไม่แตะตรงนั้นเลย คือแวะเข้าไปเล็กน้อย แต่ก็พอเป็นพิธีและไม่ได้มีผลต่อภาพรวมของหนัง การที่แม่นาคเหมือนแยกไม่ออกระหว่างชีวิตจริงกับโลกมายาก็ดูเหมือนถูกใส่เข้ามาเป็นเรื่องตลกขำ ๆ ของตัวละคร ไม่ได้สร้างปัญหาหรือสร้างคำถามใด ๆ กับตัวละครอื่น ๆ นอกเหนือจากแม่นาค

ถึงอย่างนั้น “นางรักมากม๊ากมาก” ก็จัดว่าได้รับการตอบรับที่ดีจากผู้ชมส่วนใหญ่ และเป็นเช่นเดียวกับ “ทิดน้อย” ที่ยังได้รับการช่วยเหลือจากเครือโรงภาพยนตร์ใหญ่ ทำให้ได้ฉายเป็นระยะเวลาที่ยาวนาน แม้จะเปิดตัวด้วยรายได้ที่ไม่มาก และกลายเป็นภาพยนตร์ที่ทำรายได้ดี

ซึ่งความสำเร็จ “ในระดับหนึ่ง” (กลาง ๆ ไม่ดีไม่แย่) ของภาพยนตร์ไทยในยุคนี้ ยุคที่ภาพยนตร์ไม่ทำเงินมีมากกว่าทำเงิน และสตรีมมิ่งเป็นอีกหนึ่งทางเลือกในการรับชม การ “ได้เงินนิดหน่อย” เลยอาจจะเป็นสิ่งที่ผู้ออกทุนสร้างให้ความสำคัญสูงสุด อย่างน้อยก็มากจนไม่สนใจว่า “ทิดน้อย” หรือ “นากรักมากม๊ากมาก” จะไปอยู่ท้ายแถวในบรรดาจักรวาลหนังแม่นาคด้วยกัน ซึ่งน่าเสียดายไม่น้อยหากได้ย้อนมองดูว่า “สารตั้งต้น” ของหนังทั้งสองเรื่องถือว่าไม่เลวเลย อยู่ในระดับที่สามารถนำไปต่อยอดพัฒนาให้เป็นหนังที่แปลกแตกต่าง มีทางของตัวเองได้มากกว่าที่ออกมา แต่พอคนทำหนังของทั้งสองเรื่องเลือกเส้นทางนี้ เส้นทางที่ทำหนังออกมาง่าย ๆ ที่ผู้ชมดูจบแล้วก็จบกันไป ผลลัพธ์สุดท้ายก็เลยเป็นเช่นนี้แล

# Some notes from a Screening

Natjaree C

Searching up *Konjorn* (1999) across several social media platforms yielded results at once bounded and illuminating: a poster of a guest-curated program featuring the film several months ago at a relatively new kunsthalle in town, an announcement of its screening at a bar-cum-cultural space in Japan, a social media post of the physical arrival of the film's poster by a well-known director citing its 'non-linear' storytelling's deep personal impact on him, an enactment of the ensemble cast of the film by a user who – by way of inference from their caption – knew the director personally, along with informative posts with links to longer articles by the Thai Film Archive on its 2022 remastering of the film and recollections of those who attended the screenings, have worked on, or have been touched by the film at differing points in time. Outside the social media platforms, several reviews – formal and informal, on recent and seemingly antiquated webpages – and some entries on a popular film social networking platform are retrieved.

The search results felt limited because the data available aren't large enough, perhaps, for the algorithm to properly do its job in 'curating' the images surrounding the topic. The name of the film, in Thai and transliterated in English also means two sets of results that are meant to be about the same film. As an audience who would oftentimes surf on the slew of the internet to gauge the mood or obtain information of just about everything from the launching of a product to social events and cultural phenomena, the limited digital memorabilia of *Konjorn* feels both mysterious and exciting.

Partly because of the absence of a larger artistic oeuvre of the director to draw upon (the film being Attaporn Thaihirun's first and only feature), partly because it was received with puzzlement by its initial group of audience, looking back on the processes of forgetting – and now, remembering – that surround the film, one can observe a kind of movement or a need towards a more reflexive viewership for the canon of the Thai cinema, if such a category exists.

Interestingly, the context in which the film found me was that of a screening in communion with peers who, despite varying angles and degrees of involvement in the film or the industry, were curious about communicating something about the medium. At the same time, pulling back the curtain on the oft-cited assumption about the limited attention span of so-called digital natives, the one-off screening carries with it a different demand. With the physical distance separating me, the audience, from the archive that holds the film, recall becomes necessary, standing in contrast to the close-watching and endless replaying afforded by streaming services. The film's placement in the (unofficial) programming, having been sandwiched between the two films – Hong Sangsoo's *A Tale of Cinema* (2005) and Béla Tarr's *Werckmeister Harmonies* (2000) means the threads that run through the selections, such as the challenges to narrative patterns, the protagonist-driven-mad and the walking and wandering sequences that inform the gazes of the films take center stage in my recollections.

Whether due to its unforgettably erratic switches in point-of-views, direct and unnerving (but also not without an ironic humour) confrontation of social issues – particularly corruption, discrimination

and inequality, with method of storytelling that is ahead-of-its-time and its resurfacing today mostly as part of special screenings, *Konjorn's* 'hidden' gem status, an important heritage of Thai cinema, is perhaps crystallized by its ability to not only induce a cinematic experience, but also to reflect on its own medium and audienceship.

In one the opening sequences, the apparition of film stocks across the screen is overlaid with the dancing of lights as scenes from Daeng's past trauma plays out with dialogues that would haunt Daeng (as well as the audience, with the use of borderline-maddening repetition) for the rest of the film. Right off the bat, the imagery of the materiality of memories etched in the exposure to light that underpins the medium is planted in the mind of the audience. The haphazard switches in how faces and places are lit throughout the film – from the harsh light of day of the tropical urban metropolis that is Bangkok, to shots of CCTV surveillance, night neon lights reminiscent of its contemporary Hong Kong cinema, to flashes of infrared renderings of the street scene – create rich visual textures that reflect not only the eclectic characters and moralities explored in the film, but also the awareness of the medium's power to manipulate lights, how things appear, shapeshift and thus how we perceive what is in front of us. In the midst of combining stylized aesthetics with the almost documentary-like montage of the dialogues and heightened mundane moments, the casting of the actors themselves, being instantly-recognizable stars, somewhat reaffirm the film's awareness of itself.

This moment in the opening sequences also forms the basis for the connection of Daeng's memories to his brittle reality – the latter to which the audience bears witness as the film. The reworkings and rearrangements of his memories onto *his* reality is not unlike the second half of *A Tale of Cinema* where the second post-cinema reality mirrors what is shown as the film within the film, separated only by a swing of the cinema's doors, when the non-diegetic music becomes the rolling credits tune heard by the character as he leaves the cinema. The featuring of the flaneurie and wandering gazes of the characters of all three films, all made within a few years of each other, seem to encapsulate the search of the filmmakers to examine their spaces, their ways of looking and representing their realities through film, while decentering the conventions of Western filmmaking.

While it rings true that today's audience may find *Konjorn*'s visuals and bizarre storytelling much less abrasive, it is no less jarring that much of the social issues explored continue to manifest in different forms. Visually, in today's age of proliferation of news and images, where each day seems to render new informational units, making the return to a coherent world of any film more difficult than ever, to today's audience, *Konjorn* stands out in its acknowledgement of fragmentary realities, the various watersheds of cinematic storytelling and the embracing of the spirit of straying. Taken together with the other two films as a single program, the film itself and its resurfacing encourage new ways of remembering that transgresses the bounds of regional cinema and invite the imagination for future iterations of the medium.

# Comfort Cinema
# ภาพยนตร์แห่งความสบายใจ

ณัฐวุฒิ นิมิตชัยโกศล

เรื่องราวเริ่มต้นที่ได้พูดคุยกับอาจารย์ที่สอนภาพยนตร์แห่งหนึ่ง ในคลาสนั้นมีการเปิดเรื่อง “เถียนมีมี่ 3,650 วัน รักเธอคนเดียว” (Comrade, Almost a Love Story) ของผู้กำกับปีเตอร์ ชาน เมื่อดูจบแล้วอาจารย์ก็เปิดฟลอร์ให้นักเรียนในคลาสถกเถียงหรือคอมเมนต์กันว่าหนังเรื่องนั้นเป็นอย่างไรบ้าง สนุกหรือไม่สนุก ชอบหรือไม่ชอบอย่างไร ปรากฏว่ามีนักศึกษาคนอื่นบอกว่าไม่สบายใจที่ได้ดูหนังเรื่องนี้ เนื่องจากตัวเอก (หลี่หมิง) เดินทางจากจีนมาตรากตรำทำงานเพื่อเก็บเงินไว้แต่งงานกับคนรักที่บ้านเกิด แต่กลับมาเริ่มมีความสัมพันธ์กับสาวแปลกหน้า (จางม่านอวี้) ที่รู้จักกันโดยบังเอิญ จนค่อยๆ งอกเงยออกมากลายเป็นความรัก

นักเรียนที่ได้ดู ไม่สบายใจที่จะได้เห็นสิ่งเหล่านี้ในภาพยนตร์ เพราะนี่เป็นความสัมพันธ์ “นอกใจ” ซึ่งไม่ควรเกิดขึ้น

โดยตามหลักศีลธรรมทั่วไป ความสัมพันธ์นอกใจนั้นถือเป็นความสัมพันธ์ที่ข้ามเส้นข้อกำหนดบางอย่างที่ตั้งไว้สำหรับคู่รัก ความสัมพันธ์ที่เริ่มขึ้นโดยมีฝ่ายหนึ่งไม่รู้ตัว และถูกปิดบังเป็นความลับ ซึ่งผู้เขียนเองยังไม่แน่ใจว่าความผิดไหนที่เลวร้ายกว่านั้น ระหว่างการมีความสัมพันธ์กับคนใหม่ในช่วงเวลาที่ปลูกต้นรักกันเพียงแค่สองคน หรือการที่ความสัมพันธ์คนที่สามนั้นถูกเก็บเป็นความลับเสมือนพื้นที่ปลอดภัยแห่งใหม่ หรือจริงๆ ก็เลวร้ายทั้งคู่นั่นแหละ

ในปัจจุบันเราล้วนเห็นข้อถกเถียงของความไม่สบายใจบางอย่างสำหรับการได้รับชมภาพยนตร์ หรือสื่อแขนงอื่นๆ เช่น ซีรีส์ ข่าว การ์ตูน หรือสื่ออื่นใด ซึ่งเท่าที่เห็นส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่ข้ามพรมแดนศีลธรรมประเพณี หรือข้อตกลงร่วมกันทางสังคมบางอย่าง เช่น การนอกใจ การล่วงละเมิดทางเพศ การถูกอำนาจทางเพศของอีกฝ่ายกดทับ การเหยียดเพศหรือเหยียดผิว เมื่อเกิดสิ่งเหล่านี้ขึ้น มันผลักผู้ชมเหล่านั้นให้ออกห่างสื่อกลายเป็นพิษที่อาจปลูกฝังหรือตอกย้ำความคิดที่ย่ำแย่ หรือหยิบเอามรดกความคิดจากสังคมเก่ามาใช้งานในปัจจุบัน พวกเขาเริ่มเสาะหาพื้นที่ที่ทางของตัวเองผ่านสื่อต่างๆ หนังเรื่องไหนที่ทำให้เราสามารถดูได้อย่างสบายใจตั้งแต่ต้นจนจบ ซีรีส์หรือละครเรื่องไหนที่เปิดพื้นที่ให้สนับสนุนแนวคิดที่เคยเป็นกลุ่มน้อย ให้ออกสู่สายตาคนทั่วไป ไม่ตัดสินหรือมองแนวคิดเหล่านั้นในแง่ร้าย หรือหนังสือที่สร้างพื้นที่ทางใจ เหมาะสมกับการเป็นสมุนไพรเพิ่มพลังหรือคอยเยียวยาบาดแผลบางอย่างที่เคยเกิดขึ้นกับตัวเองในอดีต

ทำให้ผู้เขียนนึกถึงสื่อที่สร้างความบันเทิงและความสบายใจให้กับคนดูอย่างการ์ตูนเรื่อง “ไฮคิว!! คู่ตบฟ้าประทาน!!” (Haikyu!!) ที่คิดว่าอาจจะเป็นเรื่องที่ดีในการนำมาอธิบายสิ่งเหล่านี้ ไฮคิวเป็นการ์ตูนกีฬาเล่าเรื่องราวของทีมวอลเลย์บอลชายแห่งโรงเรียนคาราสุโนะ สมาชิกแต่ละคนในทีมล้วนมีเป้าหมายของตัวเองในการที่จะไปถึงจุดสูงสุดของอาชีพในช่วงเวลานั้น ทุกคนถึงแม้จะต่างที่มา หรือต่างความคิด สร้างความขัดแย้งกันบ้างในบางครั้ง แต่เมื่อถึงเวลาที่ต้องเอาชนะทีมคู่แข่ง พวกเขาต้องร่วมแรงร่วมใจประสานความคิดให้เป็นหนึ่ง ก้าวข้ามขีดจำกัดของตัวเองเพื่อเป็นผู้ชนะ พล็อตเหล่านี้อาจพบเจอได้ในการ์ตูนกีฬาทั่วไป แต่สิ่งที่ผู้เขียนได้พบรีวิวจากผู้อ่านในแพลตฟอร์มออนไลน์ต่างๆ ล้วนบอกว่าการ์ตูนเรื่องนี้เป็นการ์ตูนที่สร้างความสบายใจในการติดตามได้เป็นอย่างดี

ไฮคิว!! เป็นการ์ตูนที่น่าสนใจสำหรับผู้เขียนอย่างหนึ่งคือเป็นเรื่องที่แสดงถึงความสัมพันธ์ของนักกีฬาที่ “สว่างสดใส” หากจะนึกถึงภาพของการ์ตูนหรือภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องราวของนักกีฬาผู้ที่เริ่มต้นด้วยความหลงใหลในกีฬาชนิดๆ นั้นอย่างเปี่ยมล้น ในระหว่างเขาหรือเธอได้พบเจอกับอีกด้านของโลกกีฬาที่ไม่เคยเห็นมาก่อน มันอาจโสมม สกปรก หรือมีแต่เรื่องการเมืองที่เหนือนำในโลกที่ควรตัดสินกันด้วยศักยภาพของตัวนักกีฬาเอง เขาหรือเธอจะถลำจมลงไปในความมืด หรือยืนหยัดอยู่ได้อย่างสง่างามก็เป็นตอนจบที่แล้วแต่ผู้เขียนหรือผู้กำกับจะรังสรรค์ให้เกิดขึ้น แต่ในเรื่องนี้ ทุกคนล้วนมีมิตรภาพที่ดีต่อกัน ไม่ว่าจะเป็นทั้งในสนามและนอกสนามเอง ไม่มีการใช้แผนการตุกติกหรือลูกไม้สกปรกเพื่อบั่นทอนหรือตัดรอนความแข็งแกร่งของอีกฝ่าย ทำให้ฝ่ายตนเองสามารถคว้าชัยชนะได้โดยง่าย สิ่งที่นักกีฬาแต่ละคนต้องทำคือการชนะไปเรื่อยๆ เพื่อเป้าหมายสูงสุด โดยวิธีการฝึกฝน ฝึกฝนและฝึกฝน ไม่ว่าจะเป็นการเข้าค่ายฝึกแบบเข้มข้น หรือจะเป็นการขอประมือกับทีมที่เป็นคู่แข่งของตัวเองก็ตาม หากว่าทีมตัวเองพ่ายแพ้นั่นก็เพราะว่าพวกเขาแข็งแกร่งน้อยเกินไปเพียงเท่านั้น สิ่งที่แก้ได้คือการฝึกฝนให้หนักยิ่งขึ้น

หากลองนึกแล้วการ์ตูนกีฬาของฝั่งญี่ปุ่นมักจะเป็นเช่นนั้น แต่ความสัมพันธ์ของแต่ละตัวละครก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ผู้อ่านหรือผู้ชมสามารถติดตามพวกเขาไปได้เรื่อยๆ จนจบ นอกจากจะเอาใจช่วยจากการที่เราเห็นความเพียรพยายามของทีมตัวเอกมาตั้งแต่ต้น แต่ด้วยทัศนคติที่ดีของพวกเขาทำให้เราเข้าอกเข้าใจและเต็มใจที่จะเชียร์ หรือแม้แต่กระทั่งทีมรองต่างๆ ที่เราก็เห็นความพยายามและทัศนคติที่ดีไม่แพ้กัน กลายเป็นสภาพแวดล้อมที่เราสามารถเลือกเชียร์ทีมไหนก็ได้เหมือนกัน

เราอาจเคยได้ยินคำว่า ภาพยนตร์คือหลุมหลบภัยในเวลาประมาณสองชั่วโมง ผู้ที่ได้รับชมจะรู้สึกเหมือนได้หลบหนีโลกแห่งการใช้ชีวิต ภาระอันหนักหนา งานการ เพื่อพบกับความบันเทิงไร้ขีดจำกัด ปล่อยตัวปล่อยใจสนุกสนานไปกับภาพตรงหน้าที่เกิดขึ้น ถูกกล่อมเกลาด้วยเทคนิคภาพยนตร์ต่างๆ เสริมสร้างความสุขประสบการณ์การรับชมบางอย่างร่วมกัน ก่อนที่จะกลับไปใช้ชีวิตในโลกแห่งความจริง ซึ่งพอลองเขียนแล้วความหมายของการหลบหนีทางภาพยนตร์นั้นเหมือนเป็น “แฟนตาซี” สิ่งที่เกิดขึ้นอย่างเหนือจริง เพื่อพาคนดูให้หนีออกห่างความเป็นจริงไปไกลให้ได้มากที่สุด ซึ่งส่วนใหญ่ภาพยนตร์ประเภทนี้จะเป็นภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จด้านการทำเงิน สร้างกำไรอย่างเป็นกอบเป็นกำ

แต่ในอีกด้านหนึ่ง ภาพยนตร์ไม่จำเป็นต้องเป็นยานอวกาศที่พาคนดูออกไปไกลโพ้น แต่อาจเป็นเพื่อนหรือคู่หูที่คอยปลอบประโลม อยู่ข้างๆ เหมือนคนที่เข้าใจผู้ชมที่เผชิญความโหดร้าย ภาพยนตร์ได้สร้างพื้นที่แห่งความสบายใจขึ้น กลายเป็นเซฟโซนที่เมื่อกลับไปดูกี่ครั้งก็นึกถึงช่วงเวลาที่ทำให้ผู้ชมได้เป็นที่ยอมรับ สร้างบรรยากาศบางอย่างที่ทำให้เราได้ดื่มด่ำ ตกผลึกกับแนวคิดบางอย่าง โอบรับในสิ่งที่เขาเป็น ไม่ได้มองว่าเป็นผู้ผิดแผกแตกต่างอันน่าอับอายแต่อย่างใด

ความรู้สึก “สบายใจ” ที่เกิดขึ้นหลังจากการชมภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ จบเป็นอย่างไร ขอยกตัวอย่างหนึ่งในปรากฏการณ์ความชื่นชอบในกลุ่มเล็กๆ อย่าง “Perfect Days” ของผู้กำกับชั้นครู Wim Wenders ที่ไปถ่ายทำกันไกลถึงประเทศญี่ปุ่น เล่าถึงเรื่องราวกิจวัตรของฮิรายามะ (โคจิ ยากุโช) ที่ประกอบอาชีพคนล้างห้องน้ำในโตเกียว ถึงแม้ในเรื่องจะไม่ได้มีเรื่องราวความซับซ้อน ปมปัญหาหรือความขัดแย้งชัดเจน แต่ก็มีผู้คนที่ชื่นชอบในการใช้ชีวิตเรียบง่าย แต่เต็มไปด้วยความหมาย ความพึงพอใจในเรื่องราวเล็กๆ มีความสุขในสิ่งที่มี

ความธรรมดาที่แสนพิเศษนี้ได้สร้างพื้นที่ที่ดูหนังได้อย่างสบายใจมากขึ้น ชีวิตของฮิรายามะที่ไม่ซับซ้อน ไม่มีเรื่องราว ไม่มีความขัดแย้ง ไม่มีการท้าทายทางศีลธรรม มีแต่การสังเกตรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ การกระทำที่เต็มไปด้วยคำพูด และช่องว่างในหนังที่ทำให้คนดูได้หายใจมากกว่าจะเป็นหนังที่เต็มไปด้วย

บทสนทนา หรือกลไกที่ทำให้คนดูต้องขบคิดไหลไปตามกับเรื่องราว หนังมีความสะอาดราวกับไม่มีสิ่งชั่วร้ายปนเปื้อน Perfect Days กลายเป็นเหมือนสวนทำสมาธิ ให้คนดูได้ตกตะกอนถึงบทเรียนที่ได้จากตัวละคร หรือได้ขบคิดเกี่ยวกับตัวเอง เรามักจะได้เห็นความรู้สึกของคนที่ดูจบแล้วชื่นชอบ ว่าดูแล้วมีความสบายใจ ได้สังเกตถึงรายละเอียดที่อยู่รอบตัวแต่เคยหลงลืมมันไป ปรากฏการณ์เหล่านี้ทำให้ภาพยนตร์ถูกมองกลายเป็นสิ่งที่มีคุณค่ามากขึ้น เมื่อเราสบายใจที่จะเปิดรับ

แล้วสื่อที่ดูแล้วเกิดความ “ไม่สบายใจ” มีอะไรบ้าง สิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดและจำได้เมื่อหลายปีก่อนคือเรื่อง “แปลรักฉันด้วยใจเธอ Part 2” ที่ตัวละครหลักอย่างเต๋ (บิวกิ้น-พุทธิพงษ์) นอกใจโอ้เอ๋ว (พีพี-กฤษฎ์) หลังจากที่สร้างเรื่องราวความสัมพันธ์ การเติบโตอย่างละเอียดอ่อนและสวยงามมาถึงหนึ่งซีซั่น แต่ซีซั่นที่สองนั้นผู้ชมมองว่าผู้สร้างทลายการเติบโตมาด้วยกันพร้อมกับตัวละคร หักความคาดหวังที่พร้อมจะเห็นตอนจบที่สวยงาม ไปสู่การเติบโตที่เลวร้ายผ่านความสัมพันธ์การนอกใจไปหาคนอื่น นั่นทำให้เกิดการเรียกร้องให้ตัวละครทั้งสองกลับมาอยู่ด้วยกัน และเริ่มมีการต่อต้านอย่างชัดเจน เพราะมองว่าซีรีส์เรื่องนี้สนับสนุนเรื่องการนอกใจซึ่งเป็นความสัมพันธ์ที่ไม่ถูกต้องตามทำนองคลองธรรม

หรือหากสามารถมองหนึ่งในภาพยนตร์ที่เปิดในงาน Critical Film Workshop เองอย่าง A Tale of Cinema ของผู้กำกับชาวเกาหลี Hong Sang Soo ตัวละครดงซูพยายามเข้าไปสานสัมพันธ์กับยองซิลที่เป็นนักแสดงในหนังที่เขารู้สึกว่าเหมือนเล่าเรื่องชีวิตของตัวเองอย่างไรอย่างนั้น โดยที่ยองซิลก็มีคนรักเป็นผู้กำกับที่พาเธอโลดแล่นเข้าสู่วงการ และเป็นเพื่อนมหาลัยของดงซูเอง ดงซูตามตื๊อตอแยยองซิลอยู่เรื่อยๆ จนกระทั่งได้ทำความรู้จักกัน เป็นเพื่อนกัน ไปจนถึงได้มีเพศสัมพันธ์กัน สิ่งที่สงสัยของผู้เขียนคือเมื่อเรารู้ข้อมูลทั้งหมดแล้ว เราจะมองว่าการกระทำของทั้งคู่เป็นฝ่ายผิดหรือไม่ และถ้าเป็นความผิดจริง เราจะถือว่านี่เป็นสิ่งที่ร้ายแรงเพราะเป็นการสนับสนุนสารแห่งการนอกใจ หรือเป็นอีกหนึ่งกลไกของภาพยนตร์ที่ถ่ายทอดมิติของความเป็นมนุษย์ออกมา

ข้อดีของการมองภาพยนตร์เป็นพื้นที่แห่งความสบายใจ มันสร้างคุณค่าของภาพยนตร์เพิ่มขึ้นไปอีกทางหนึ่ง เป็นคุณค่าของภาพยนตร์ที่ถูกมองโดยกลุ่มที่เคยถูกกีดกันออกนอกกรอบ และไม่เป็นที่ต้อนรับโดยทั่วไป ให้มีพื้นที่ สร้างการยอมรับผ่านโลกแห่งภาพยนตร์ ทำให้คุณค่าเคลื่อนไหวไปตามกาลเวลาและไม่มีการตายตัว

แต่ข้ออันตรายของการมองภาพยนตร์เป็นพื้นที่แห่งความสบายใจ คือการลดการรับรู้ของการมองภาพยนตร์ลดลงไปให้กลายเป็นการมองภาพยนตร์เพื่อความถูกต้องบางอย่าง ภาพยนตร์อาจถูกใช้เป็นเพียงแค่การแสดงศีลธรรม จรรยา ประเพณีที่ถูกต้องเพียงอย่างเดียว หนังกลายเป็นเพียงความสะอาดที่ไม่มีความเลวร้ายเข้ามาเจือปน ทั้งที่ภาพยนตร์สามารถแสดงขีดจำกัดและความเป็นไปได้ในสิ่งที่โลกแห่งความจริงไม่สามารถมอบให้ได้ ทั้งในทางจิตใจและทางจินตนาการก็ตาม อีกอย่างหนึ่งคือการถูกปฏิเสธคุณค่าจากมุมมองของภาพยนตร์ที่ถูกสร้างไว้เมื่อหลายปีก่อนหน้านี้ การเอากรอบแว่นมองคุณค่าในโลกปัจจุบันนั้นไม่ใช่สิ่งที่ผิดแต่อย่างใด แต่การต่อต้านแนวคิดภาพยนตร์ที่นำเสนอเป็นมุมหนึ่งของทั้งหมด อาจจะมองว่าไม่เป็นธรรมต่อภาพยนตร์หรือสื่อนั้นๆ ไปสักนิด เราสามารถชั่งน้ำหนักโอบรับสิ่งที่ดี และความเลวร้ายในหนังที่เกิดขึ้นของตังละคร รับรู้เป้าประสงค์ของผู้สร้าง และสนใจภาษาภาพยนตร์ที่น่าสนใจไปพร้อมกันได้

ความสบายใจอาจไม่จำเป็นถูกมองคุณค่าในด้านเดียว แม้กระทั่งเรื่องที่คุกคาม สร้างความปั่นป่วนในร่างกายเรา ก็ถือเป็นการที่ทำให้เราสะท้อนและตั้งคำถามกับสิ่งที่ได้เห็นอยู่ตรงหน้า ถกเถียงเพื่อสร้างบทสนทนาที่เขยิบขอบเขตของการรับรู้ไปให้ไกลขึ้น บทสนทนาไม่จำเป็นต้องปิดตาย สิ่งที่ถูกหรือผิดไม่ได้

มีเพียงแค่อย่างเดียว วิธีทำไม่จำเป็นต้องมีแค่หนึ่งเดียว ความสบายใจที่เราจะลงไปมิติไหนก็ได้ของภาพยนตร์นั้นเป็นสิ่งที่น่าสนใจ และขยับขยายมุมมองของเราที่มีต่อภาพยนตร์และสื่ออื่นๆ ให้ไปไกลได้มากกว่าที่เรามองอยู่ในทุกวันนี้

# Cinema and My Many Deaths

Dawut Sassanapitax

Death has always been a construct that is, to me, in close proximity to cinema. In my younger years, cinema not only introduced me to the concept of death, but also how one deals with grief and its lasting effect, how grief can tighten its grip on our neck, and how we are able to let it go, or might never do so the rest of our life.

Maybe it is my love of cinema, but cinema was, and still is, instrumental for me coming to terms with the deaths of my close ones. In this grand scheme called life, the end of it somehow rendered senseless to me. Of course, death is logical but it did not *feel* so when I encountered it. Bit by bit I was able to comprehend it emotionally, thanks to films like *A Time to Live and a Time to Die* (1985), *Taste of Cherry* (1997), *James White* (2015), and *Aftersun* (2022)—just to name a few.

Cinema was an art form that allowed me to see and understand death, but it has started to dawn on me that the intertwining between death and cinema might go deeper than it seemed. Apart from being a theme of the story, perhaps death also connects to cinema in a more structural or ontological way—where death is woven into the film's very own fabric. One of the compelling cases for this is Hong Sang-soo's *Tale of Cinema* (2005) where we witness a story live, die, and be born again.

"I felt as if I was starting a new life. A gift had been given to me." said one of the characters toward the end of the film's first half. Who would have thought that not long after that, the film would proceed to restart itself and revealed that what we had watched thus far was a movie within a movie. It turned out that the first half was a short film that was screened in a retrospective program for an ailing director in the movie. The actual main character, Dong-soo, was the director's filmmaker friend from college who attended the screening.

Much like many of his other films, Hong treads around the blurred lines between fiction, reality, movie and memory. In the second half of the film, we saw Dong-soo spending the rest of the day as almost a repetition of the short film he watched, and somewhat reliving his own memory (as he later revealed that the film was based from his life). From visiting actual locations in the film, to following the actress who played the ex-girlfriend character around and spending a drunken night together—fiction bleeds into life bleeds into fiction bleeds into life (in whichever order).

What does it mean for a story to repeat itself? Well, I would like to rephrase the question to: what does it mean for a story to start all over again? If we continue with the metaphor, we could perhaps say that the death of one part of the story brings about the rebirth of another—so on and so forth. But how clean is the cut? Are stories reborn without prior knowledge of their past lives or are they afflicted with the eternal return? The character in the film proclaimed he "felt as if (he) was starting a new life," but a few minutes later we saw him falling back into his preconditioned misery—crying out for the love from his mother that was supposed to be unconditional. Afterwards, the film itself seemed to also proclaim the same for its own new life, while similarly fated to repeat and reverberated by the echos from its previous ones. However, this new life is never completely dictated by such a fate.

In Hong's universe, stories are doomed to end and repeat, but there is something freeing about this repetition. In repetition, something new blooms. In repetition, variations emerge and breathe new life into the film. We might be familiar with the idea that cinema represents itself as a sort of *Memento Mori*—the archival reservoir of fleeting moments, lost souls and temporal narratives that come alive again and again, however briefly, whenever they are screened. By inherently carrying deaths within it, cinema simultaneously does the same for life. Hong's films display this beautifully, by allowing the story to die and summoning its ghost to reincarnate, each time slightly transformed.

If watching films is like witnessing the impending deaths and rebirths that are ingrained within them, what does it mean for us—the audience? There might be another connection between death and cinema that goes hand in hand with what I've just described. If we shift the focus from the film itself to the cinema goers—are we also experiencing this death ourselves? To walk into the dark room, take a seat amongst a bunch of strangers, fixate our eyes on the large screen and let the reflective light and surrounding sounds carry our mind—out of our seating body onto a different plane of reality—for two hours or so, only to later walk out of the very same dark room back to the same old reality, with the mind slightly altered or shifted (if lucky)—is like to die, witness a morbid pseudo-afterlife, and be born again.

While it's true that in this day and age, movies can be watched on many types of screen, from wherever we are. But the effect that the movie theatre has on us, especially in creating this life-altering experience, is unmatched. In his essay, *Leaving the Movie Theatre* (1975), Roland Barthes described the perplexing effects he had being in and leaving the screening premises. He referred to the cinematic experience as "hypnotic". Being enclosed in the dark and shut off from the outside world frees our bodies from the worldly worries and allows us to enter another realm of emotive illuminations. In Barthes' words, "the movie spectator could easily appropriate the silkworm's motto: *Inclusum labor illustrat*; it is because I am enclosed that I work and glow with all my desire."

This glowing desire—be it emanated from the flickering screen, or ignited within us, or the fusion of both—could very well explain as to why we are so affected by the faces and stories that are entirely not ours. Cinema creates this "perfect lure" (again, Barthes' words) in a way that the audience is physically so far apart from the images but yet somehow emotionally close and captivated by them. We reach some sort of truth by seeing the make-believe images, despite being aware that they are in fact make-believe, as if we're in trance, as if our consciousness partially dissolves, as if we die a little bit *here* and live a little bit *there*. And if we're lucky, we might fall asleep during the screening and thus fall deeper into trance. The "*t*" in *there* becomes even more faded and blurred.

Oftentimes, this real-unreal paradox and its luring effect are amplified by the presence of other bodies in the movie theatre as well. Watching movies with others can be more joyful and rewarding, as our feelings are intensified by the shared experience or, if you will, mutual death. Our death in the movie theatre is of course personal, but it is also public. Because it is a communal experience, almost ritualistic, what's heightened is the perceived sense of importance (or sacredness), which in turn empowers cinema's hypnotism so much that we have no choice but to *surrender*.

And to surrender—what a beautiful word. In comparison to movie theatre, Barthes mentioned home entertainments as where the fascination and luring effect are lost due to the erasure of theatrical darkness and the presence of homely familiarity. We can also call this the lack of surrender. Going

to watch a film at the movie theatre is going there to surrender, while streaming services and home entertainments represent the opposite—control. Nowadays we see more complaints and negative sentiments towards ill-mannered moviegoers. This might be the symptom of this clash—between those who come to movie theatre hoping to surrender and those who come but refuse to do the same. But that's another discussion for another time.

After experiencing cinematic death, one might come out of the movie theatre feeling as if they just walked out of a trance. Bedazzled, confused, elated, depressed—many adjectives to describe the state of mind but a great movie does make us shift a little somewhere inside. Sure, we can say that this is due to the film's cinematic achievements and so on. But I do think the realization of deaths in the film, however deep the layers, is crucial in opening deeper pathways for us to engage with the films.

Many great filmmakers nowadays are trying to push the boundary of cinema forward, creating new connections between death, life, and the images, and experimenting with the pathways that the audience can engage with their work. I can't help but think back to such visceral experience I had watching Apichatpong Weerasethakul's virtual reality performance *A Conversation with the Sun (VR)* (2022), which profoundly placed death at its center. Death was in the VR, thematically, ontologically, and experientially.

In this performance, a small group of audience was welcomed into the room where we were free to roam around—first without the VR headset—and explore different screens, showing snippets and scenes of people talking, protesting, and falling asleep. With the haunting score of Ryuichi Sakamoto in the background, we were later transitioned into the headset. The structural death of on-screen images brought about the rebirth of the new form of images that were almost on-retina—the virtual world where the mundane human activities were replaced with the haunting images of decaying of time and dying of light.

There was no darkness that wrapped around us like in movie theatre, but the luring effect could not have been more perfect here. We were enclosed by the headset and submerged into the world 360°. The paradox of real-unreal was still there but the images were much closer to our eyes and much more immersive. The collective experience, or mutual death, was also more vivid. In each of our headsets, there was a sensor for other headsets to be able to detect us, so that each of the audience know where the rest were. Logistic-wise, this prevented us from blindly bumping into one another while wandering around. Visual-wise, we saw others in headset as faint ghostlike glowing figures. Narrative-wise, all of us were ghosts roaming the purgatorial landscape, waiting for the end to come (an eternal non-return, if you will).

I was deeply moved by this performance because it allowed me to ruminate on and confront what death really means, not only as an active living person who was doing an intellectual exercise or some therapeutic work on themself, but also as a dead entity. By realizing my fellow audience members—the co-inhabitants of this purgatory—as ghostly figures, I realized that I too was one of the ghosts, bound by time and space. I was made dead by this cinematic VR magic, no longer just a spectator who merely witnessed but also a spectre who haunted the landscape.

*Now that I'm a ghost, will I be able to reunite with my father, my aunt, my grandmother and others who died before me?* A question ran through my mind, accompanied by a sharp pang in my chest.

Of course, this question could have been incited by any other things I see, books I read, or incidents I encountered in life, but I doubt it will ever come with this direct, insurmountable, overpowering feeling that I received from this pseudo-ghostly experience. In this regard, cinema's relationship with death is more experiential than merely metaphorical or representational. From Hong's narrative loops to Apichatpong's virtual afterlife, cinema is able to offer us what everyday life cannot: the chance to practice dying and to transform.

After the dissolution of time, Apichatpong transported us to the next life, the new plane of reality—the very one we were before we put the headset on. Barthes described leaving the movie theatre like waking from hypnosis. Here, I left the room feeling I had actually crossed over and returned, with the accelerated and dissolved time from the performance stored within me. It's crucial to mention that what makes cinema's perfect lure so powerful is its ability to manipulate time. Time—the omnipresent entity hovering above and within us—is seized, shortened, extended, skipped, sped up, and slowed down in films. But time only heads towards one thing. Hence, to experience cinema is to experience time and where it's headed.

So there I was, sitting contemplatively outside of the venue, looking back at the time that had already passed through me while anticipating for things to come: my eventually real death and (hopefully) many cinematic ones along the road.

# “บทสะท้อนย้อนคิด” (reflection)
## หลังการดูภาพยนตร์เรื่อง Werckmeister Harmonies (2000)

เดโชพล เหมนาไลย

การรับชม *Werckmeister Harmonies* (2000) ของ Béla Tarr เป็นประสบการณ์ที่ไม่เหมือนกับการดูภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ สำหรับผมเลย หนังเรื่องนี้ทั้งดึงดูดและสร้างความงุนงงไปพร้อมกัน มันไม่ใช่ภาพยนตร์ที่ดำเนินไปตามตรรกะการเล่าเรื่องแบบปกติ ตัวละครหลายคนมีพฤติกรรมในลักษณะที่ดูแปลกประหลาดราวกับหลุดออกมาจากโลกของนิทานที่เรียกว่า “โคอัน” (Koan) หรือปริศนาธรรมแบบเซนมากกว่าจะเป็นโลกจริง แต่ในความไม่สมเหตุสมผลเหล่านั้นเอง กลับทำให้หนังมีพลังดึงดูดจนไม่อาจละสายตาได้

หลายครั้งที่ผมรู้สึกว่า *Werckmeister Harmonies* ไม่ได้ทำงานในฐานะเรื่องเล่า หากแต่เป็น **ประสบการณ์** ที่ผู้ชมต้องเผชิญหน้าโดยตรง ผ่านภาพ จังหวะ และเสียง การดูเรื่องนี้จึงคล้ายการ “ฟังนิทาน” ที่ไม่จำเป็นต้องเข้าใจความหมายทุกอย่าง แต่สามารถชื่นชมความงามของถ้อยคำ จังหวะ และบรรยากาศได้อยู่ดี ความไม่เข้าใจไม่ได้เป็นอุปสรรค ตรงกันข้ามกลับเป็นแรงผลักที่ทำให้เราอยากจ้องมองและเปิดรับ

## ความทรงจำจากฉากสำคัญ

สิ่งที่ฝังใจผมตั้งแต่ต้นคือฉากเปิดในบาร์ János พยายามอธิบายการโคจรของสุริยจักรวาล โดยให้คนทั้งหลายหมุนวนกันเพื่อจำลองดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ และโลก ในช่วงแรกที่ดู ผมเฝ้าครุ่นคิดว่าฉากนี้กำลังจะบอกอะไรแก่เรากันแน่ แต่ในที่สุดผมก็ล้มเลิกความตั้งใจที่จะหาความหมายของมัน ปล่อยให้ตัวเองซึมซับกับภาพและเสียงที่ปรากฏเบื้องหน้าโดยไม่ต้องพยายามตีความอีกต่อไป ผมกลับพบว่าแม้ผมจะไม่ได้เข้าใจว่าฉากนี้ต้องการสื่ออะไรอย่างชัดเจน แต่กลับสัมผัสได้ถึงพลังของมัน ความประหลาดของการเคลื่อนไหวที่ผิดธรรมชาตินี้กลับทำให้ผมรู้สึกเหมือนกำลังอยู่ในพิธีกรรมบางอย่าง ทั้งน่างงงวยและน่าหลงใหลไปพร้อมกัน

เช่นเดียวกับบทพูดคนเดียว (monologue) เรื่องการเทียบเสียงดนตรีของ Uncle György ตัวละครสำคัญอีกคน ก็สร้างความงุนงงสงสัยให้แก่ผมไม่แพ้กัน ผมตระหนักดีว่าถ้อยคำเหล่านี้ย่อมจะต้องถูกนำไปตีความโดยไม่ต้องสงสัย แต่ในขณะที่ดู ผมไม่อาจอธิบายความหมายของมันได้อย่างเต็มที่ สิ่งที่ผมรู้สึกกลับกลายเป็นว่าถ้อยคำเหล่านี้มีเสน่ห์ดึงดูดอย่างแปลกประหลาดและทำให้เราจดจ่อกับหนังอย่างตั้งใจ

อีกฉากหนึ่งที่ผมจดจำได้ดีมากคือฉากที่เด็กสองคนส่งเสียงดังหนวกหูยาวนานราวกับไม่มีที่สิ้นสุด ฉากนี้ทำให้ผมรู้สึกอึดอัด แต่ในเวลาเดียวกันก็ตระหนักว่าผู้กำกับตั้งใจยืดเวลาเพื่อบังคับให้ผู้ชมอยู่กับสิ่งที่ไม่สบายใจอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ มันเป็นประสบการณ์เชิงกายภาพมากกว่าการเล่าเรื่องราวใด ๆ เป็นเหมือนการทดลองให้ผู้ชมรับรู้ถึงความยืดเยื้อ ความคับข้องใจ และความไร้ทางออกด้วยตัวเอง

ฉากบุกเข้าไปในโรงพยาบาลก็เป็นอีกฉากที่ทำให้ผมสะเทือนใจ ความรุนแรงที่เกิดขึ้นดูเกินกว่าจะทนรับได้ แต่เมื่อพินิจใกล้ ๆ กลับเห็นร่องรอยของ “การจัดฉาก” ตัวละครเหมือนรอให้กล้องเคลื่อนมาถึงจึงเริ่มลงมือ เหตุการณ์ที่ควรจะดูโกลาหลจึงกลับเต็มไปด้วยการกำกับอย่างพิถีพิถัน นี่ทำให้ผมไม่ได้เพียงเฝ้าดูความรุนแรงเท่านั้น แต่ยังรู้สึกว่าได้เห็นภาพยนตร์ในฐานะงานศิลปะที่สร้างขึ้นอย่างประณีตหากแต่จงใจ

และแน่นอนว่าภาพของปลาวาฬคือสิ่งที่ไม่อาจลืมเลือน มันช่างน่าพิศวงจนผมอดสงสัยไม่ได้ว่ามันมาอยู่ในสภาพนั้นได้อย่างไร สภาพของปลาวาฬนี้กลับสร้างพลังให้ผู้ชมไม่อาจละสายตา ความเงียบ ความมหึมา และความไม่สมเหตุสมผลทำให้มันเป็นสิ่งที่ทั้งสมจริงและเหนือจริงในเวลาเดียวกัน

## ความไม่เข้าใจในฐานะประสบการณ์

เมื่อสะท้อนย้อนคิดดังที่กล่าวมาแล้ว ผมพบว่า **ความไม่เข้าใจ** คือหัวใจของประสบการณ์ครั้งนี้ ไม่ว่าจะเป็นพฤติกรรมประหลาดของตัวละคร บทพูดที่คลุมเครือ ฉากที่ดูเหมือนยืดเยื้อเกินไป บางภาพที่พิศวงเหนือจริง หรือบางภาพที่ถูกแช่กล้องอย่างเนิ่นนานจนไม่แน่ใจว่าตัวเองกำลังอยู่ในภวังค์ของตัวเองอยู่หรือเปล่า ทั้งหมดนี้ทำให้ผมตระหนักว่าภาพยนตร์ไม่จำเป็นต้องถูก “เข้าใจ” เสมอไปเพื่อที่จะได้รับการชื่นชม ตรงกันข้าม ความไม่เข้าใจอาจเป็นช่องว่างที่เปิดให้ผู้ชมได้สัมผัสและประสบกับสิ่งที่อยู่เหนือการอธิบาย

ที่สำคัญกว่านั้น การดูโดยไม่เข้าใจทั้งหมดกลับทำให้ผม “รู้สึก” ได้ชัดเจนขึ้น รู้สึกถึงความงดงาม ความอึดอัด ความน่าหวาดกลัว และความพิศวง พูดอีกอย่างหนึ่งคือ หนังเรื่องนี้แสดงให้เห็นว่าการดูหนังไม่ใช่การถอดรหัสเพื่อให้ได้ความหมายที่แน่นอน หากแต่คือการเผชิญหน้ากับประสบการณ์ที่หลากหลายและไม่สมบูรณ์

## ข้อสังเกตต่อคำตอบของนักวิจารณ์

แม้ว่าในส่วนหนึ่งผมจะเห็นด้วยกับคำตอบของคุณวิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา (Filmsick) นักวิจารณ์ภาพยนตร์ผู้เป็นวิทยากรที่มีต่อคำถามของผู้เข้าร่วมอบรมคนหนึ่งที่ว่า “เราจะเข้าใจภาพยนตร์เรื่อง *Werckmeister Harmonies* ได้อย่างไร” คุณวิวัฒน์ตอบว่าเราจะไม่สามารถเข้าใจภาพยนตร์เรื่องนี้ได้เลยหากไม่รู้ประวัติศาสตร์การเมืองของประเทศฮังการี ผมคิดว่าคำตอบดังกล่าวถูกต้องในกรณีที่เราเลือกที่จะพยายาม “เข้าใจ” ภาพยนตร์เรื่องนี้เท่านั้น อย่างไรก็ตาม หากคำตอบนี้คือคำตอบเดียว ก็ดูจะเป็นข้อจำกัดที่ตีกรอบการดูหนังแคบเกินไปโดยไม่จำเป็น เพราะในความเป็นจริงแล้ว เราไม่จำเป็นต้องเข้าใจหนังเรื่องนี้ (หรือหนังเรื่องใดก็ตาม) ก็ได้ ผมคิดว่าเราสามารถชื่นชมหนังเรื่องนี้ได้โดยไม่ต้องรู้บริบทเหล่านั้น ความงามของการถ่ายภาพ การกำกับ ความสัมพันธ์ระหว่างภาพและเสียง และความดึงดูดจากสิ่งที่ไม่เข้าใจทั้งหมด ล้วนเป็นประสบการณ์จากการดูภาพยนตร์ที่สร้างความพึงพอใจแก่เราได้ไม่ต่างจากความเข้าใจ หากเรายืนยันว่าผู้ชมจำเป็นต้องรู้บริบทจึงจะเข้าถึงได้ นั่นเท่ากับเป็นการปิดกั้นผู้ชมจำนวนมาก และลดทอนคุณค่าของศิลปะที่ควรจะเปิดกว้าง

## บทสรุป

*Werckmeister Harmonies* จึงเป็นประสบการณ์การดูภาพยนตร์ที่สอนผมว่าภาพยนตร์ไม่จำเป็นต้อง “เข้าใจได้หมด” จึงจะชื่นชมได้ การไม่เข้าใจ ความพิศวง และความไม่สมเหตุสมผลกลับเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้หนังทรงพลัง การดูหนังเรื่องนี้เหมือนการฟังนิทานโคอันที่เราไม่จำเป็นต้องไขทุกปริศนา แต่สามารถเปิดใจรับความงดงามของบรรยากาศ จังหวะ และภาพที่ปรากฏตรงหน้าได้

สำหรับผมแล้ว นี่คือคุณค่าของการชมภาพยนตร์ในฐานะศิลปะ กล่าวคือ ไม่ใช่เพียงการหาความหมายที่ถูกต้องที่สุด แต่คือการได้เผชิญหน้า รับรู้ และชื่นชม แม้ในขอบเขตของสิ่งที่เราไม่เข้าใจทั้งหมดก็ตาม

# ‘ละคร’ ตัวละครรากหญ้า ท่ามกลางความปรารถนาระฟ้าของภาพยนตร์

เขียนโดย MonDoyz | แก้ไขเมื่อ 30 สิงหาคม 2568

ฉากตบตี ฉุดกระชากและเสียงกรี๊ด ตามด้วยจังหวะตบจูบ เป็นของคู่บ้านที่หวีดดังออกมาจากจอตู้และแบนลักษณะสี่เหลี่ยม ที่ผู้คนต่างเรียกขานกันว่า ‘ละคร’ ของที่ไม่ว่าใครตั้งแต่เกิดจนแก่ก็ต่างรับรู้ได้ถึงการมีอยู่ของมันในรูปแบบทั้งภาพและเสียงเหล่านี้ และดูเหมือนว่าสิ่งเหล่านี้ไม่ได้มีทีท่าจะลดลงและหายจากบ้านเราไปเลยแม้แต่น้อย

หนึ่งในใจความสำคัญของบทความนี้คือ การตั้งคำถามที่เหมือนจะไม่มีใครเดือดร้อน! นอกเสียจากผู้เขียนที่เอ่ยปากจั่วหัวมา แน่นอนว่าความเพ้อเจ้อไม่ได้ขึ้นอยู่บนเพียงความสงสัยของฉัน แต่หากเป็นสิ่งที่หลายคนกล่าวมาปากต่อปาก บนประเด็นที่พูดจนปากแฉะ ด้วยการบ่นในเนื้อหาขยะและเม็ดเงินสำหรับการขยับวงการไปข้างหน้า

พวกนักวิจารณ์ปากตลาดและบุคคลมากรู้ทางสังคมมักกล่าวอยู่บ่อยครั้งว่า “ละครเป็นของพวกรสนิยมต่ำ” ที่หวังจะเชยชมคุณภาพให้เทียบเท่ากับการเป็นผู้ดี ท่ามกลางกระแสปัจจุบันที่มีซีรีย์หรือภาพยนตร์น้ำดีเต็มเมือง! ไฉนกันเล่าที่เขาจึงพูดออกมาแบบนี้ ส่วนหนึ่งก็คงเป็นเพราะ เรื่องที่ปฏิเสธทุกคนไม่ได้ว่า “พวกเราต่างก็คิดแบบนี้เช่นกัน”

**พวกเขานิยามด้วยสีหน้าเชิงลบและคำพูดชวนขมวดคิ้ว**

ประเด็นที่ว่าด้วยเรื่องของโจทย์ชื่อ ‘ละคร’ ถูกนำมาแบ่งแยกจากคำว่า ภาพยนตร์และซีรีย์อย่างสิ้นเชิง “พวกเขาไม่คิดแม้แต่จะนับญาติกัน” ความเศร้ายังส่งกลิ่นแรงอยู่ไม่น้อย หากต้องนิยามคำว่า ละครเป็นเหมือนลูกเมียน้อยที่พ่อแม่ไม่รักแถมยังถูกผลักส่งออกมาจากวงเครือญาติ แม้จะมีพื้นฐานการทำงานหรือเทคนิคที่คล้ายกันในเรื่องถ่ายทำ การแสดงและขั้นตอนการผลิต แต่สุดท้ายแล้ว ‘ละคร’ ก็คงเป็นแค่น้ำเน่าสมชื่อ เพราะส่งกลิ่นเหม็นไม่พึงประสงค์แบบใครเขาต้องการ

สัจจะไม่มีในหมู่โจรฉันใด สีสันก็ไม่มีในหมู่รากหญ้าฉันนั้น บ้านที่ติดน้ำคลองส่งกลิ่นหม่นปนเศร้า มีเสียงรอดของนักแสดงทุ้มแหลมและชายหนุ่มกำยำฐานะดีรอดออกมา ภายใต้สังกะสีและแผ่นไม้ในชุมชนที่สังคมไม่อยากจะพูดถึงด้วยเรื่องประเด็นของความเหลื่อมล้ำ แสดงให้เห็นชัดว่า ละคร กำลังเป็นของยอดนิยมและสิ่งบันเทิงชั้นดีในหมู่สลัมคลองตายเหล่านี้!

**“ถ้าฟ้าต้องเสียตัว ฟ้าต้องได้เป็นแอร์”**

ความฝัน การงาน และชีวิตเป็นของที่ยากจะแยกออกจากกัน ประโยคเสนอตัวยอดฮิตจากเรื่อง ‘ดอกส้มสีทอง’ ที่มาพร้อมกับปรากฏการณ์ถนนเงียบและประตูบ้านที่ล็อคสนิทไว มีการผูกมัดกับบริบททางสังคมอย่างเศรษฐกิจเอาไว้อย่างเหนี่ยวแน่น ตัวละครเรยาหรือฟ้าในเรื่อง เป็นเหมือนภาพสะท้อนทางกระจกของสังคม ที่ผู้คนต่างต้องการการขยับฐานะและโบยบินเพื่อการอยู่รอด

หนึ่งในตัวแปรที่เรียกว่าคนดู มีผลสำคัญไม่น้อยกับการวาดทิศทางของอนาคต เพราะหากมองตาก็คงรู้กันว่า “ประเทศนี้ไม่ได้มีการก้าวกระโดดทางตัวเลขมาพักใหญ่แล้ว” ฉะนั้นสิ่งที่เปลี่ยนไปจากประเด็นข้างต้น ก็คงจะมีแต่สังกะสีที่เปลี่ยนเป็นผนังสนิมติดค้างฝาไว้เช่นเดิม

ชีวิตซุกรูหนูอีกไม่น้อยที่ตะวันยังไม่พ้นขอบฟ้า ก็ต้องแบกตนเองมาทำงานในสภาพทรหด บนชีวิตที่ไม่รู้ว่าเส้นทางจะเหือดแห้งลงวันไหน

## “คุณคิดว่าพวกเขาจะมีปัญญาดู Netflix ได้สักกี่น้ำกัน”

ความเจ็บแสบที่กล่าวไป ไม่สามารถหนีความจริงที่ต้องยอมรับร่วมกันว่า กลุ่มชนชั้นที่เป็นรากหญ้าและส่วนใหญ่ของสังคม มีสภาวะที่บอบช้ำจากการจมวงเวียนชีวิต ‘บัดซบ’ อยู่ซ้ำแล้วซ้ำเล่า “ไม่มีใครที่เครียดและกลับบ้านมาดูซีรีย์สืบสวนฆาตกรรม 16 ตอนรวดหรอกอานนท์” นี่เป็นการโกหกคำโตที่สุด ที่ฉันเคยได้ยินมา เพราะไม่มีใครที่จะยอมเอาตนเองมาเผชิญความกดดันในวันใหม่เป็นแน่ ฉะนั้นภาพคฤหาสน์สวยหรูและชีวิตสุขสบายของตัวละครจึงเป็นดั่งบันไดขั้นสูงสุดที่คนใคร่น้อยทางความฝันจะใฝ่ถึงและจินตนาการไปกับภาพที่ไม่เคยมีมาก่อน

สังคมที่เฉยชาไม่สามารถขับเคลื่อนภาพยนตร์ไปข้างหน้าได้ ฉันกล่าวด้วยความจริงใจว่า “การหลอกตนเองย่อมเป็นสิ่งที่ทำไม่ได้”เมื่อความจริงแสดงให้เห็นชัดว่า ภาพของความปรารถนาระฟ้าภาพยนตร์จะเป็นไปไม่ได้แน่นอน หากสังคมยังคงทำหูทวนลมและกลอกตาเล่นในอากาศ ที่มองผู้ชมละครหลังข่าวเป็นเหมือนความไม่น่าภิรมย์เชิงความคิดอย่างหน้ามืดตามัว

อีกฝากหนึ่งของความเกลียดชังในความสกปรกทางละคร พวกหญิงชายในชุดสูททางการ กำลังปิดตาข้างหนึ่งและส่งเสียงบอกผู้คนไม่น้อย ให้ได้ยินถึงคำโปรยสุดจะพรรณนาที่ลอยมากับ เน็กไทและกระโปรงยาวราตรีสุดหอมหวาน เหล่ามนุษย์กระดาษสัญญาอย่างหน้าชื่นชูตาว่าพวกเขาจะโปรยเม็ดเงินเพื่อหวังกอบกู้ภาพยนตร์ที่ใกล้ตาย ให้กลับมารุ่งโรจน์อีกครั้ง แต่ภาพความสวยงามคงไม่ได้อยู่กับเรานานแน่ เพราะเสียงปรบมือที่ดังสนั่นพร้อมกันเหมือนฉากในละคร เริ่มส่งให้ฉันสงสัยแล้วว่าสิ่งใดคือเรื่องที่ต้องเผชิญกันแน่ ระหว่างจอภาพหรือชีวิตจริง

## เกี่ยวเถิดนะ แม่เกี่ยว

ผลผลิตทางละครอาจเป็นได้ดั่งวัตถุทำนายอนาคต “คอยไม่นานหรอกน่า จะซื้อบีบีมาใช้ให้ดู” หญิงสาวชื่อ เรยา บอกกับแม่ถึงความต้องการสุดทะเยอทะยานในการคว้าสิ่งที่ตนเองไม่เคยมีมาก่อน บทละครโทรทัศน์ ดอกส้มดีทอง เป็นสิ่งที่สะท้อนความสำเร็จของ เรยา ถึงการโบยบินเฉกเช่นกับฉากเบื้องหน้าของภาพยนตร์ในขณะนี้ ที่เต็มไปด้วยความอู่ฟู่ทางเม็ดเงินและความฝัน(เกือบ)กู้ลมแล้งของนักสร้างภาพยนตร์หลายคน

ฉันว่านี่คงเป็นแฝดข้างฝาที่เกิดตามกันมาติดๆ แน่ เพราะหลังจากที่เม็ดเงินจากเจ้าสัวเชงที่ชุบเลี้ยงฟ้าหรือเรยาหมดลง สถานะของเธอก็ไม่ต่างอะไรจากนกที่รอวันปีกหัก ภาพยนตร์ก็เช่นกัน ฉันใดฉันนั้น ภายใต้ซากปรักหักพังก็ยังคงเหลือไว้ซึ่งคนดูสุดแสนโง่เขลาที่ต่างยืนอยู่คู่ความล่มสลายนี้แบบไม่หนีไปไหน

วันที่ฟ้าถล่มจะมาเยือนเมื่อใดไม่มีใครทราบ ภาพยนตร์ที่ถือเป็นสิ่งที่เชิดหน้าชูตาของเหล่าผู้ต้องการความเหนือชั้นทางงานรังสรรค์ คงจะดูไร้ซึ่งอนาคตที่ลุ้นเหมือนละคร กับการเดาคำตอบได้สารพัดว่า เรยาจะไปรอดหรือไม่

เพราะหากความพยายามทั้งหมดบุบสลายลงท่ามกลางการตายของ ตัวละคร เรยา คงไม่ต่างอะไรจากการจุดไฟเผาตนเองให้ตายจนไม่เหลือคำว่า ภาพยนตร์น้ำดี!

# จดหมายว่าด้วย สื่อ ละครสัตว์ และการถามใจตัวเอง

ธนพัฒน์ วงษ์วิสิทธิ์

ถึง พี่ต่อ คันฉัตร นักวิจารณ์ที่ผมรักและเคารพ

เร็วๆนี้ ผมมีโอกาสอ่านงานชื่อ The Letter I Would Love to Read to You in Person ของ อเล็กซิส ทีโอเซโก นักวิจารณ์ที่เขียนถึงคนรักของเขา เนื้อหาของผู้เขียนมีเจตจำนงในการแสดงความรักไม่ใช่แค่คนรัก เขาเปลือยชีวิตผ่านตัวอักษรแต่ละตัว เห็นว่าตนเผชิญกับอะไร โตกับอะไร เหตุใดใจถึงรักภาพยนตร์ เพื่อให้เข้าใจตัวตนผู้เขียนมากขึ้นและคนรักก็เข้าใจเขาอย่างถ่องแท้ หลังอ่านจบผมก็คิดถึงหนังสือของพี่ต่อชื่อ “เพียงชายคนนี้เป็นอาจารย์พิเศษ” ที่กัดแซะประชดชีวิตและบทบาทอาจารย์พิเศษในรั้วมหาวิทยาลัย ในฐานะที่ผมเป็นอาจารย์พิเศษเหมือนกันและดำรงในฐานะสื่อมวลชนอิสระ ผมคิดว่าพี่ต่อน่าจะเข้าใจความเป็นไปในโลกปัจจุบันโดยเฉพาะการมาของเทคโนโลยีล้วนเปลี่ยนบทบาทคนและอารมณ์โดยสิ้นเชิง

เมื่อพูดถึงนักวิจารณ์รุ่นใหญ่ที่ผมรักและเคารพ ชื่อแรกๆ ที่โดดเด้งขึ้นมาทันทีคือ พี่ตั้ม ปัณณวิชญ์ เตชะเกรียงไกร และ อาจารย์ เจตนา นาควัชระ ผมมั่นใจว่าสายสื่อมวลชนและสายวิจารณ์คงต้องรู้จักสองท่านนี้ (พี่รู้จักอยู่แล้ว บอกทำไม!) ท่านมีทั้งความอารี มีความเป็นมนุษย์ในหัวใจและเป็นนักสื่อสารมวลชน หนึ่งในคำสอนที่ผมได้รับจากการคุยกับพี่ตั้มหรืออ่านงานของอาจารย์เจตนาคือการ “ติเพื่อก่อ” ถึงถ้อยคำจะดูรักษาน้ำใจเหมือนคนโลกสวยเดินตะลุยทุ่งแบบมาเรีย นางซีในมนต์รักเพลงสวรรค์ และแนวคิดนี้จะมีความคิดแบบไทยนิยม ขับเน้นการโอบอุ้ม ถนอมน้ำใจ สวนทางกับสื่อบางเพจที่ทำให้นึกถึงตอนเรียนหนังสือ เวลาอาจารย์วิจารณ์งาน บ่อยครั้งเหมือนหลุดเข้าไปในมังงะโชเน็นที่มีตัวละครพูดจาแรงๆ เช่น “งานแค่นี้ทำไม่ได้ก็ไม่ต้องทำมาหาแดกแล้ว!” “คิดแค่นี้ก็ไม่ได้ กระจอก!” ใช่ว่านักศึกษาหรือศิลปินบางคนเป็นกระโถนรับคำพูดเหล่านั้นแล้วลุกฮึดสู้ต่อ อีกทั้งนับวัน จิตใจผู้คนเริ่มใจบางตามช่วงเปลี่ยนผ่านของเทคโนโลยี ถ้อยคำโดนกระทบนิดหน่อย แก้วก็แตกละเอียดเสียแล้ว ถ้าแก้วตะโกนได้คงบอกแบบ Superman เวอร์ชั่นเจมส์ กันน์พูด “ฉันก็เป็นมนุษย์เหมือนกับทุกคน” ยิ่งในกรณีของ Superman ยิ่งแล้วใหญ่กับดราม่าพากย์ไทย คนดูเห็นเพียงเสี้ยวส่วนของคลิปโฆษณาโดยไม่ได้ดูบริบทการถ่ายทำ ผู้คนต่างก็ให้ความเห็นเพื่อคุมกำเนิดหนังทั้งที่ยังไม่ลืมตาอ้าปากอย่างเต็มที่

ใช่ครับพี่ต่อ (ถึงตอนนี้พี่คงขมวดคิ้วคิดว่ามึงมาดราม่าใช่ครับ ใช่ครับผมดราม่า) สิ่งที่ผมคิดว่าเป็นปัญหาของการแชร์ความเห็นในยุคปัจจุบันคือการด่าศิลปินโดยตรงทั้งที่ผู้ชมยังไม่ทันได้ดูงานศิลปะชิ้นนั้นแบบเต็มๆ หรือเรียกให้สวยหรูว่า “ยังไม่ได้แสดงศักยภาพอย่างเต็มที่” บ่อยครั้งผู้คนคุกคามลามจนถึง ไอจีส่วนตัว เฟซบุ๊ก ยิ่งโซเชียลมีเดียเปิดช่องว่างให้ซ่อนตัวตนของผู้ใช้ (User) ก็เหมือนใส่หน้ากากไม่เห็นหน้าก็ใช้พื้นที่นั้นระบายอารมณ์กันถ้วนหน้า

ตลกร้ายที่ผมเจอประสบการณ์ทัวร์ลง (Online Backlash) ในระยะไม่ถึง 5 ปีจากการเขียนบทความแก้ดราม่า แต่บทความกลายเป็นงูพิษรัดตัวผมเสียเอง เช่น ในช่วงละคร “อวสานไอดอล” โดนประณามว่าทำลายชื่อเสียงวงการไอดอลทั้งที่ออกมาเพียงตัวอย่าง ผมจึงเขียนบทความอธิบายความหลากหลายของภาพยนตร์หรือซีรีส์ไอดอลของญี่ปุ่น ซึ่งมันไปไกลกว่าหนังไอดอลใสๆ บางเรื่องเป็นหนังไอดอลเลือดสาดและ

แสดงความชั่วร้ายของสาวๆ เสียด้วยซ้ำเพราะพวกเธอก็เป็นมนุษย์ ผมยังจดจำสภาพตอนทัวร์ลงครั้งแรกได้หากเปรียบตัวบทความเหมือนบ้าน ขาจรทางอารมณ์ก็ขับรถทัวร์มาจอดหน้าบ้านถึงที่ ต่างก็มีวิธีการลงมือหลากแบบจนผมแตกแขนงได้ดังนี้ (ขอเลียนแบบยกสถานการณ์สมมติแบบที่หนังสือพี่ต่อทำนะครับ)

แบบแรก ประท้วงหน้าบ้าน จะเข้ามาทางช่องแสดงความคิดเห็น เช่น ช่องคอมเมนต์ เป็นต้น วิธีนี้จะเห็นเหมือนลานเวทีรวมดาว แสงส่องกระทบตัวผู้เขียน ป่าวประกาศร้องเรียกชาวบ้านให้สนใจ ทั้งที่บางคนไม่ได้เกี่ยวข้องด้วยก็มาแสดงข้อคิดเห็น (ไม่ได้ดูหนังหรือสื่อเรื่องนั้นก็อยากผสมโรงด่าด้วย) จนบางครั้งผมก็สงสัยมาพูดให้ได้อะไรในเมื่อยังไม่เคยดูหรือติดตามมันเลย?

สถานการณ์สมมติ

ชาวบ้าน ก : ปกติผมไม่ได้ตามไอดอลนะครับ แต่ผมคิดว่ามันไม่ถูกต้องเท่าไหร่ที่นำเสนอแบบนี้

ผม : ได้ดูตัวอย่างหรือตัวหนังเต็มรึยังครับ

ชาวบ้าน ก : ยังเลยครับ ผมว่ามันไม่ถูกเท่าไหร่ที่ผู้สร้างเอาวันตายดารามาใช้ก็ไม่ถูก แต่ผมได้เห็นภาพนิ่งในตัวอย่างนะครับ เป็นรายการไอดอลใส่ผ้ากันเปื้อน รู้เลยว่าน่าจะเป็นวงอะไร

ผม : คุณจะวิพากษ์ได้ยังไงล่ะครับ ในเมื่อยังไม่ได้ดูตัวเต็ม คุณรู้ได้ไงว่าปูมหลังตัวละครเหมือนไอดอลที่มีอยู่จริงอย่างไร กี่คน แต่ที่สำคัญคือรายการไอดอล มันก็มีรายการทำอาหารจนเป็นปกติ มันจะวงไหนก็ได้

ชาวบ้าน ก : ก็ผมอยากพูดอะครับ

ผม : น้องเหงาเหรอครับ

ชาวบ้าน ก : 😳

ผม : 😳

ชาวบ้าน ข : อุ้ย! 🤭

แบบที่สอง เข้าทางหลังบ้าน เข้ามาทางหลังไมค์หรือช่องทางส่วนตัวเพื่อพูดกับเราแบบส่วนตั๊วส่วนตัว เพราะไม่อยากให้คนเห็น อีกกรณีที่มาหลังบ้านเพราะหน้าบ้านรถทัวร์เต็ม (เฟซบุ๊กเวลาคนถล่มคอมเมนต์ มันจะปิดกั้นการรับคอมเมนต์อัตโนมัติโดยใช้คำว่า “เม้นต์ได้เฉพาะเพื่อนของเพื่อนเท่านั้น”)

สถานการณ์สมมติ

ชาวบ้าน ก : แหม มึงปิดเม้นเหรอ ขี้ขลาดล่ะสิ แน่จริงเปิดเม้นเด้!!

ผม : เปิดปกตินะครับ แต่เวลามีคนเข้ามาเม้นเยอะ มันจะปิดเม้นต์อัตโนมัตินึกว่าติดบัค ยกเว้นความสัมพันธ์ในเฟซบุ๊กอย่างต่ำต้องเป็นเพื่อนของเพื่อนครับ แค่เพื่อนของเพื่อน มันก็เปิดแล้วครับ

ชาวบ้าน ก : แค่เพื่อนของเพื่อนเองเหรอ 🥺

ผม : 🛌

แบบที่สาม ยืนมองอยู่ไกลๆ แต่เสียงในหัวดังจนได้ยินพอประมาณ กลุ่มนี้จะเป็นกลุ่มคนที่ผมสงสัยว่าเขาพูดถึงผมหรือไม่ หรือผมคิดไปเองด้วยความระแวดระวัง มันจะชัดขึ้นหาก “วลี” ที่คนไม่ค่อยใช้ มีแต่ผมที่ติดใช้แล้วมันไปปรากฏที่อื่น เช่น ติเพื่อก่อ เป็นต้น (น่าขบขำมากที่คำนี้หายไปจากบทวิจารณ์เหมือน

อำกันเล่น แต่ดันจริง!) มันก็ชวนคิดไม่น้อยถ้ามิตรสหายใกล้ตัวในเฟซบุ๊กอยู่ๆ พูดวลีที่เราเขียน (อัลกอริทึมของเฟซบุ๊กจะชอบลิงก์ให้เห็นโพสต์ที่เกี่ยวข้องกับเราโดยอัตโนมัติจนบางครั้งอยากด่าอัลกอริทึมว่า “มึงน่ากลัวมาก” กับ “มึงสาระแนมาก!” ซึ่งผมคิดว่าพี่ต่อน่าจะเคยด่าสิ่งนี้ในใจแน่นอน) มันก็ชวนคิดไม่น้อยว่ามิตรสหายคนนี้อ่านบทความเราแล้วไม่เห็นด้วย แต่เขาฉลาดเขียนเป็นเชิงรหัสป้องกันไม่ให้รู้ว่าเห็นต่าง หรือมันบังเอิญจนชวนขนลุกเองไม่น้อย

สถานการณ์สมมติ
ชาวบ้าน A : ติเพื่อก่อเหรอ ไม่เอาดีกว่า ไม่ชอบเป็นการส่วนตัว

สมองของผมก็แปรปรวนประโยคนี้ทั้งวันทั้งคืนว่า “เขาไม่เห็นด้วยกับเราใช่ไหม” “ไม่ชอบเป็นการส่วนตัวคือฉัน หรือบุคคลที่เราเขียนถึงวะ” หลังจากนั้นไม่นานเกิดเหตุความขัดแย้งระหว่างไทย กัมพูชา ปรากฏชาวบ้าน A เขียนในเฟซบุ๊กว่า

ชาวบ้าน A : เรามีเพื่อนเป็นคนกัมพูชา เขาไม่ได้เกี่ยวข้องกับเหตุรุนแรงนี้ เป็นห่วงเขาจัง

คราวนี้ตีความง่าย แต่สมองของผมวิเคราะห์ไปว่า“แล้วทำไมคนเรามองมนุษย์ไม่เท่ากันนะ หรือเพราะบริบทต่างกัน เราเลยเลือกที่จะเกลียดคนอื่น” หากชาวบ้าน A ไม่มีเพื่อนเป็นคนกัมพูชา เขาจะรู้สึกต่างกันไหมนะ คำถามโลกแตกประวิงในหัวผมอยู่หลายวัน ลงท้ายด้วยคำว่า “หรือเราต้องหาคำตอบจริงๆ วะ”

ในเมื่อทุกอย่างเกี่ยวข้องกับเทคโนโลยีและผมอยู่ในฐานะคนสอนสื่อ รู้ไหมพี่ต่อผมทำยังไง ผมเอาคำถามโยนหาปัญญาประดิษฐ์ (AI) คิดเองบ้างเหตุใดมนุษย์เราถึงชอบทัวร์กันนัก มันก็มอบของขวัญแก่ผมมีทั้งหมด 4 ข้อ

1. ความกลัว : งานวิจัยของ Crockett (2017) ใน Nature Human Behaviour ระบุว่าการใช้โซเชียลเพื่อประณามสาธารณะมีแรงขับจากอารมณ์โกรธและความกลัวที่จะถูกมองว่าเพิกเฉยต่อความอยุติธรรม

2. ความโกรธและความยุติธรรมเชิงศีลธรรม (Moral Outrage) : งานของ Brady, Wills, Jost et al. (2017) พบว่าโพสต์ที่มีภาษาทางศีลธรรมและอารมณ์โกรธจะแชร์ต่อได้มากขึ้น ทำให้กระแสทัวร์ลงขยายตัวรวดเร็ว

3. ความพึงพอใจในการลงโทษ (Punitive Enjoyment) : Feather & Sherman (2002) ใน Law and Human Behavior บอกว่ามนุษย์บางส่วนรู้สึกพึงพอใจเมื่อเห็นคนที่ถูกมองว่าผิดได้รับโทษ

4. แรงจูงใจทางการเมืองหรืออุดมการณ์ : ในกรณีเจมส์ กันน์ (ผู้กำกับ Superman ของเรานั่นเอง) นักวิเคราะห์บางคน (รวมถึงเขาเองในภายหลัง) ชี้ว่า กลุ่มที่ขุดทวีตเก่ามีแรงจูงใจทางการเมือง เนื่องจากกันน์วิจารณ์ฝ่ายอนุรักษ์นิยมในสหรัฐบ่อย นี่สอดคล้องกับงานของ Marwick & boyd (2018) เรื่อง “political gaslighting” ที่ว่า การทัวร์ลงอาจถูกใช้เป็นอาวุธทางการเมือง

ตอนที่ผมอ่านคำตอบของปัญญาประดิษฐ์ มีข้อเท็จจริงที่ชวนคิดโดยเฉพาะเรื่องความกลัวและแรงกระตุ้นสู่การหาทำ เอ้ย! ก่อการเมืองเพื่อความชอบธรรม เมื่อเรากลัว สัญชาตญาณจะผลักให้คิดไว ทำไว เพื่อป้องกัน(และสิทธิ)ตนเอง ผมคิดว่าโซเชียลมีเดียมีส่วนทำให้คนแสดงความคิดเห็นได้อย่างรวดเร็วยิ่งกว่ารถไฟชินคันเซ็น หากคิดว่าสักวันคนจะกลายเป็นมนุษย์ติ๊กต๊อกในอนาคต ผมก็เห็นด้วยจากการสอน คนจะ

ใช้เวลาคิดให้น้อยลง และรีบลงมือทำจนเกิดผลงาน แต่งานขาดความละเมียดและเข้าใจสิ่งที่ตนเองทำเพื่อให้เกิดงาน

ผมเข้าใจว่าศิลปะเมื่อออกสู่สาธารณะ ล้วนเป็นของปวงชนได้ สามารถแสดงความเห็นหรือวิจารณ์ได้ แต่ต้องเป็นวิจารณ์ตามตัวงานที่ปรากฏไม่ใช่ถึงตัวศิลปิน ถึงครอบครัว ถึงรากเหง้าวงศาคณาญาติ มิฉะนั้นจะโดนไม้เรียวที่เรียกว่า “กฎหมายหมิ่นประมาท” โดยเฉพาะมาตรามาตรา 326 ผู้ใดใส่ความผู้อื่นต่อบุคคลที่สาม โดยประการที่น่าจะทำให้ผู้อื่นนั้นเสียชื่อเสียง ถูกดูหมิ่น หรือถูกเกลียดชัง ผู้นั้นกระทำความผิดฐานหมิ่นประมาท ซึ่งมิตรสหายของผมใช้มาตรานี้ฟาดเหล่าทัวร์ลงจนรวยพอไปเที่ยวญี่ปุ่นหลายวันอยู่ แต่ผมไม่ทำเช่นนั้นพี่ต่อ ผมอยากเก็บเป็นหลักฐานให้เหล่าทัวร์หรือคนนอกเชยชมเป็นอนุสรณ์วีรกรรมของพวกเขาว่าครั้งหนึ่งเคยปล่อยเดรัจฉานเรี่ยราดขนาดไหน

สิ่งที่ผมตั้งตารอในฐานะผู้วิจารณ์นั่นคือคนที่อยากแลกเปลี่ยนหรือคุยเพื่อแลกประสบการณ์ยิ่งคนคิดต่าง นิสัยสาระแนของผมก็กระตุ้นต่อมจนถามเอาให้ได้คำตอบจนได้ ถึงจะดูเป็นหนังสืบสวนไปหน่อยแต่รู้ไหมพี่ หลัง “อวสานไอดอล”จบ ผมรอคนที่จะมาตอบโต้ผมเหมือนป้อมปราการรอข้าศึกบุกประจันสุดท้ายมันกลายเป็นการรอคอยอย่างลมๆ แล้งๆ เหมือนหมาน้อยรอเจ้าของมาโปรด ไม่มีคนมาแลกเปลี่ยนหรือมาหาคำตอบร่วมบทสนทนาสักคน บางคนลบเมนต์เดิมเหมือนกลัวครูมาตรวจการบ้าน ผมตรัสรู้เลยว่าไม่มีใครอยากมาสนทนาธรรมกับเรานอกจากเป็นกระโถนส่งอารมณ์ที่ไร้เยื่อใย เหมือนลืมไปแล้วว่าตนได้ทำอะไรลงไป

สิ่งที่เป็นพิษมากกว่าปรากฏการณ์ทัวร์ลงคือสื่อที่เน้นเอาคอนเทนต์ เปิดช่องทางให้มนุษย์ปล่อยความเดรัจฉาน เป็นสัตว์ร้ายที่ไร้ความเป็นผู้คน  เรียกยอดรายได้จากคนอ่านหรือดูดั่งละครสัตว์มนุษย์ที่จับจำเลยมาลงโทษอย่างสนุกสนานปาก เราควรพิจารณาว่าการกระทำเหล่านี้เห็นควรเรียกว่าสื่อหรือไม่

หนึ่งในสิ่งที่ผมพึงกระทำเสมอในฐานะผู้สอน ผู้เขียน และผู้เรียนคือการเอาใจเขาใส่ใจเรา หากเราโดนบ้างจะรู้สึกอย่างไร เราทำอะไรได้บ้าง เราอยากได้อะไรจากเขา ไม่มีใครอยากเป็นผู้โดนกระทำโดยเจตนา (ยกเว้นอินฟูที่ตั้งใจสร้างคอนเทนต์ล่อส้นเท้าแลกเศษเงิน นั่นเป็นอีกกรณี)

ขอบคุณที่รับอ่านมาจนจบครับพี่ ผมว่าพี่น่าจะรับรู้ความรู้สึกของผมได้ไม่มากก็น้อยในฐานะนักวิจารณ์รุ่นพี่รุ่นน้องและอาจารย์พิเศษสอนมหาวิทยาลัย ถึงแม้เราจะเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของ(พวกที่เรียกว่า)สื่อไม่ได้ แต่เราหวังว่าจะเปลี่ยนทัศนคติคนรุ่นใหม่ได้ไม่มากก็น้อยทั้งในฐานะครูและสื่อมวลชน

ด้วยรักและเคารพเสมอ
ธนพัฒน์ วงษ์วิสิทธิ์

ป.ล. ตลกร้ายอีกอย่าง อเล็กซิส ทีโอเซโก คนเขียนบทความ The Letter I Would Love to Read to You in Person ถูกฆาตกรรมพร้อมคนรักจากการเหตุปล้น แต่ความหวานรักของผู้เขียน ภาษาของเขายังตราตรึงใจผมตลอดเวลา ทำให้เห็นว่าเวลาคนเราจากโลกใบนี้ไป ผลงานที่เป็นหลักฐานการมีอยู่ของเราจะทำให้คนรุ่นหลัง ไม่สิ โลกของเราประจักษ์ว่าเราเป็นมนุษย์หรือสัตว์อย่างไร

# Reflections on Film Criticism and Hong Sang-soo's Tale of Cinema

Tanat Sangaramya

> "I always cry at endings."
>
> —Belle and Sebastian, 'Get Me Away From Here, I'm Dying'

As I type out these words, I am overcome with faint melancholy. I've been learning a lot about film criticism these last few days, and have made quite a few friends. But there's a creeping sense of finality which I find disturbing, and which has been bothering me for some time. The workshop is coming to an end, and like every good story, one cannot help but feel attached to its characters, settings, and seemingly timeless themes about truth or beauty or the human condition in general, which usually revolve around the unfolding narrative. What will happen to those characters once the audience gets up to leave the theater? What will become of the moviegoer who now has to return to a life where there are people who watch movies but are not particularly interested in them? What will become of the aspiring critic who now has to find another workshop to be a part of, as if to keep her mind occupied?

The Critical Film Writing Workshop, organized by the Thai Film Foundation, in close collaboration with the Thai Film Archive, felt like a pleasant dreamworld from which I did not want to awake, where thought-provoking conversations about Apichatpong Weerasethakul's films, for example, could be struck up just as easily around ashtray stands as in formal group discussions overseen by veterans of film criticism. Cinephilia, as it were, ran rampant; every stalk of human creativity burst forth, deepening a collective understanding so unrestricted and encouraging that it flowed almost like a gushing creek, with tiny stones and gravel to help with its momentum. The atmosphere was one of sympathetic communality; we nodded along, laughed at jokes made at the expense of renowned critics we despised, shared a table, and figured out how we could make the cinema part of our working lives.

I saw countless faces clearly enlivened by passing mentions of their favorite movies, and I knew instantly that this could not go on forever. As much as I would like to keep these affable characters and their world to persist, I'm afraid they will all turn to mere memories at some point in time. The movie ends after the closing credits.

To write about films, or to engage in film criticism, is to acknowledge one's ignorance. Indeed, writing of any kind comes from a shameful place that begins with partial knowledge, never total enlightenment. The French philosopher and film scholar in his own right, Gilles Deleuze, once declared in a book: 'We write only at the frontiers of our knowledge, at the border which separates our knowledge from our ignorance and transforms the one into the other. Only in this matter are we resolved to write.' It seems to me that this also applies to film criticism: we write against our prejudices and ingrained habits, formulate our sentences at the edge of expression, question the facile given and risible assumptions, and map out the sinuous terrain of thought and desire.

Because critics almost always operate from the margins, skepticism then becomes the first, necessary precondition for knowledge. (What critics produce are basically various forms of marginalia to works of art, i.e., reviews, criticism, essays, and so forth.) For the moviegoer, certain scenes or gestures might escape her, and she might not comprehend the organizing logic of the film, but in spite of her qualms and uneasiness, she eventually sits down and tries to write up a review anyway. The moviegoer now takes on a different role and puts on a different hat. She is now a critic who grapples with all the difficult questions posed by the film. Finally, she starts to learn. From ignorance to knowledge, this is and has always been our path; we are humble pilgrims fascinated by movement and time.

What do we see when we watch a film? To be more precise, what does our mind's eye see when there's movement happening on the screen? Are we then watching what is on the screen itself, or are we at the same trying to make sense of what is placed in front of us, culled from an undifferentiated mass of detail and presented to us by the director? On the second night of the workshop, we saw Hong Sang-Soo's Tale of Cinema (2005). It was my first time encountering Hong's directorial brilliance on the big screen. After the screening, I was a little hesitant to even think about it, partly because I couldn't say I understood most of it, but also because I think there's a peculiar obliqueness to Tale of Cinema, which, I would argue, is the defining characteristic of the film.

A film within a film, the twofold narrative relies on our expectation of what a romantic comedy should be. What a first seems like a meet-cute between Jeon Sang-won (Lee Ki-woo) and Choi Young-sil (Uhm Ji-won), two friends (with some strings attached) reuniting over soju, later turns into a night of sorrow and hopelessness when they both agree on a suicide pact. This is the first subversion: boy meets girl, but both are withdrawn from reality, so much so that they contemplate killing themselves. Even the sadness is not really quite there. We don't know what exactly drives them to do such a thing. The more we try to comprehend the first half, the easier the film-within-the-film seems to escape our grasp. The reveal comes later, but it still doesn't explain the suicide pact; if anything, it complicates it.

Fiction sometimes overrides reality, and more often than not, we derive our notions of what things should be like from it. And when elements of fiction don't correspond or are not in alignment with reality, tension emerges, forcing us to think real hard about what we are doing with our lives. This is the case with Kim Dong-soo (Kim Sang-kyung), the nicotine-dependent filmmaker who, after seeing the film-within-the-film, attempts to woo the promising, young actress Choi Young-sil. Kim's romanticization of her soon turns sour once he realizes she is nothing like her filmic counterpart. He tries to reenact the scenes from the movie she's in, but no matter how hard he tries, she's just not that fictional character with whom he has fallen in love.

The reality principle finally takes over, and he is not sure what to make of it. Choi even rebukes him for being too childish and reckless, not just in his pursuit of romance but also in his interpretation of the film itself: "I don't think you really understood the film." All he can do at this point is light up one cigarette after another. "I need to think now. Thinking is necessary," says Kim, toward the end of the film. Tale of Cinema, I believe, is not just about filmmaking but also about film criticism. It's about working through a film; what it means for the critic to make sense of what she has seen. I'd like to believe that one of Hong's devices, the zoom, serves a didactic purpose. It is often said that the zoom is deployed randomly, but I don't think that it is. But then again, randomness is not

a good reason to dismiss something. It's not realism that Hong tries to achieve, but a closed universe that can contain the overlapping of fiction and reality, a microcosm that exists just for these main characters—a world of particular concreteness that trains the eye to notice. (Rarely do additional characters appear on the screen.)

The sidewalks are empty, the alleyways desolate. When the camera zooms in on Kim Dong-soo smoking a cigarette, everything around him is airbrushed or cordoned off. It's just him and his thinking. He wanders around aimlessly, and we, like him, must now think. I thought about this film, and now I have come to the conclusion that I need a cigarette, or at least some nicotine gum in my mouth. To think about the ending of a film is to think about death itself, to think the unthinkable. The black screen appears as the critic sits there all alone, gathering her thoughts. Is there something we can say about this film? The Critical Film Writing Workshop has taught me how to approach that question. Writing is seeing, and vice versa. I've come to realize that the best way to relish the memories of these past few days is to write about them: the people, the food, the theaters, etc. If it felt like a dream, that's because it was one. As the critic Dennis Lim says of one of Hong's films, it is an act as simple as dreaming. The cinema is a space for dreaming, and like Freudian psychoanalysts, critics are not tasked with uncovering secret meanings or latent content behind dreams, but they are tasked with analyzing their inner workings in relation to the unconscious, this secret of form itself. Why are we fascinated by movement and time? Because our lives depend on them.

# เรารู้ได้อย่างไรว่านี่คืองานใคร?
## เมื่อน้ำเสียงและวิธีการในงานเขียนของนักวิจารณ์บอกตัวตน

ธันยชนก แสงบรรจง

เวลาอ่านงานวิจารณ์ มักมีนักวิจารณ์บางคนที่แม้ไม่เผยชื่อ แต่เสียงและสำเนียงของเขาก็จะเล็ดลอดผ่านตัวอักษรออกมา จนทำให้ผู้อ่านประจักษ์ชัดว่านี่คืองานของใคร การเกิดของปรากฏการณ์เหล่านี้ ถ้าให้อธิบายคงต้องย้อนกลับไปพูดถึงสไตล์และวิธีการของพวกเขาว่า สิ่งที่เป็นลายมือชื่อเฉพาะในงานเขียนของคนเหล่านั้นคืออะไรกัน

เมื่อพูดถึงลายมือ ในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ เรามีทฤษฎีประพันธกร (Auteur Theory) ที่กล่าวถึงลายเซ็นของผู้กำกับนั้นฉันใด เราก็สามารถพูดถึงลายเซ็นของนักวิจารณ์ได้ฉันนั้น เพราะงานทั้งคู่ก็คือศิลปะเพื่อสื่อสารกับผู้คนเช่นเดียวกัน ขณะที่ผู้สร้างก็คือศิลปินไม่ต่างกัน ในทางเดียวกันหากนักวิจารณ์พูดถึงภาพยนตร์ได้ คนธรรมดาก็ย่อมสามารถพูดถึงนักวิจารณ์ได้ในยุคเสรีแบบนี้ได้เหมือนกัน

ดังนั้นจึงเป็นเรื่องที่น่าพูดถึงไม่น้อย สำหรับสิ่งที่นักวิจารณ์แต่ละคนสื่อสารออกมา พวกเขาต่างมองประเด็นใดเป็นสิ่งสำคัญในงานเขียน ใช้แว่นแบบไหนในการมองภาพยนตร์ แล้วเราชาวนักอ่านจะรู้ได้อย่างไรว่านี่เป็นงานใคร

ในการเขียนครั้งนี้ ข้อเขียนที่ปรากฏขึ้นล้วนเป็นเพียงการเพ่งมองงานของนักวิจารณ์ที่มีเอกลักษณ์ทั้ง 3 ที่ผู้เขียนได้เลือกสรรมา ได้แก่ ประวิทย์ แต่งอักษร, วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา และกัลปพฤกษ์ ที่ถูกเผยแพร่อย่างเป็นทางการในช่วงที่ 1-2 ปีที่ผ่านมาเท่านั้น

### ‘นักคลาสสิก’ ประวิทย์ แต่งอักษร

เมื่อกล่าวถึงนักวิจารณ์ภาพยนตร์ในประเทศไทย (ที่มีเพียงหยิบมือ) ชื่อแรกที่มักผุดขึ้นมาในหัวของคนส่วนใหญ่คือ ประวิทย์ แต่งอักษร ในทำนองเดียวกัน หากภาพนักวิจารณ์ในอุดมคติเป็นอย่างไร ผลงานของชายผู้นี้คือสิ่งที่สามารถอธิบายได้อย่างเบ็ดเสร็จ หรือหากให้จำกัดความง่ายๆ ก็จะได้ว่า ‘คลาสสิก’

ในการเริ่มต้นของงานวิจารณ์ ประวิทย์มักเริ่มต้นจากการเล่าเรื่องอะไรบางอย่าง ที่หลายครั้งดูเผินๆ อาจไม่ใช่เรื่องของภาพยนตร์ที่เขาเขียนถึงโดยตรง ตัวอย่างเช่น การเล่าเรื่องของสองพี่น้อง Lumiere บิดาแห่งภาพยนตร์ เป็นการเปิดบทวิจารณ์ภาพยนตร์ *Oppenheimer*

ที่น่าสนใจคือ เขาเล่าเรื่องอื่นเพื่อเปิดทางในการเชื่อมสู่ประเด็นหลักที่เขาต้องการสื่อสาร เช่นเดียวกับการเล่าเรื่องบิดาแห่งภาพยนตร์ เพื่อโยงไปสู่ประเด็น ‘การเป็นปี๊ะป๊าของระเบิดปรมาณู’ ซึ่งเทคนิคการเปิดเรื่องที่ชาญฉลาดเช่นนี้เอง ที่เป็นตัวสร้างความฉงนสนเท่ห์แก่ผู้อ่าน ชวนให้ติดตามทุกครั้งว่า หากเปิดเรื่องมาแบบนี้ เขาจะนำเราไปสู่ประเด็นอะไรในภาพยนตร์ อธิบายง่ายๆ ก็คือ การอุปมาอุปไมยของเขาเข้าขั้นเยี่ยมยอด

แล้วการเปรียบเปรยที่ว่าเจ๋งนี้ ยังหมายรวมไปถึง ‘สิ่งละอันพันละน้อย’ ที่แทรกตัวอยู่ตามบทวิจารณ์ของเขา ในการเขียนถึงภาพยนตร์ *Emilia Pérez* (2024) เขาเปรยเรื่องความเห็นต่อภาพยนตร์ที่แบ่งออกเป็น

สองขั้วว่า *“ฝ่ายหนึ่งมองเห็นโคลนตม อีกฝ่ายหนึ่งกลับเห็นดวงดาวพราวพราย”* เป็นประโยคที่ชวนให้นึกถึงบทละคร *Lady Windermere's Fan* ของ ออสการ์ ไวลด์ (Oscar Wilde) ที่เปรียบรางน้ำ (ที่อาจเต็มไปด้วยโคลน) เป็นความตกต่ำ และดวงดาวเป็นความงดงาม ซึ่งการหยิบยกท่วงท่าจากวรรณกรรมมาโลดแล่นในงานวิจารณ์ ก็ยิ่งเสริมความคลาสสิกอย่างมีชั้นเชิงในน้ำเสียงของเขาเข้าไปอีกเป็นเท่าทวีคูณ

ฉากเป็นอีกสิ่งสำคัญที่ประวิทย์มักเลือกนำมาขยายความ เพื่อส่งต่อไปยังการเชื่อมโยงที่ประเด็นหลักที่เขาตั้งต้นไว้ และสุดท้ายทั้งหมดทั้งมวลในงานเขียน ก็จะชี้ไปทางเดียวกัน คือประเด็นที่เขาต้องการสื่อสาร เขาไม่ค่อยยกผืนดินและแผ่นฟ้ามาประกอบร่าง หรือพยายามหาเชื่อมโยงอะไรที่ดูหลุดลอย ไม่พยายามถอดรหัสอะไรไปเรื่อยเปื่อย แต่จับประเด็นในฉากที่เกิดขึ้น แล้วเลือกสิ่งที่จับต้องได้มาพูดถึง

ไม่เพียงเท่านี้ อีกสิ่งที่เห็นแล้วมั่นใจไปเกินกว่าครึ่งได้ว่า นี่คืองานของประวิทย์ คือสำนวนไทยร้อยแปดพันเก้าที่เขามักจะหยิบยกมาใช้ แต่ที่แน่ๆ จะต้องมี ‘สิ่งละอันพันละน้อย’ อยู่ ซึ่งแทบเป็นซิกเนเจอร์ของเขาก็ว่าได้ จากความเจ้าบทเจ้ากลอน และการเป็นนักสำบัดสำนวน จะไม่ให้ชายผู้นี้เป็นเจ้าแห่งความคลาสสิกได้อย่างไร

ทว่านักคลาสสิกที่ว่าก็มีลูกล่อลูกชนกับเขาเหมือนกัน เขาไม่ได้สวมเพียงบทบาทอันแสนสุขุม แต่ความนุ่มนวลราวน้ำผึ้งของประวิทย์ เป็นสิ่งที่อาบอยู่บนใบมีดแหลมคม ที่จะเผยออกมาเมื่อเขาตั้งใจจะว่ากล่าวถึงสิ่งใดๆ ในภาพยนตร์ ถ้อยคำง่ายๆ ผสมกับการแดกดันของเขา ทำให้ส่วนนี้เป็นความบันเทิงไม่น้อย เพราะมันได้สร้างความน่าเอ็นดูปนสังเวชให้กับสิ่งที่เขาอ้างถึงมากทีเดียว

สำหรับประวิทย์ ภาพยนตร์ไม่ได้จำเป็นจะต้องดูรู้เรื่อง หรือเข้าใจทั้งหมดทั้งมวลในแต่ละซีนก็ได้ เขามองภาพยนตร์เป็นศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นศิลปะในการใช้ฌ็องสื่อสาร การเล่าเรื่อง แท็กติกต่างๆ งานภาพ หรือแม้แต่การแสดง

รวมๆ แล้ว งานของประวิทย์มักจะมีรูปแบบการนำเสนอที่ชัดเจน จัดเรียงเรื่องราวอย่างเป็นระเบียบ แต่ยังแฝงไปด้วยอารมณ์ขันแดกดันอยู่ลึกๆ ทำให้มีความอ่านง่ายไปพร้อมกับความบันเทิง เพราะแง่มุมที่เขามักหามาเล่า ไม่ว่าจะเล็กน้อยเพียงใด ต่างก็ส่งเสริมภาพยนตร์เรื่องนั้นให้น่าดูมากกว่าเก่า ซึ่งงานที่ครบจบตรงประเด็นแบบนี้ จึงให้ความรู้สึกกลมกล่อม อิ่ม เหมือนทานอาหาร 3 มื้อ แถมยังครบ 5 หมู่อีกต่างหาก

หากเปรียบเทียบงานของประวิทย์เป็นภาพยนตร์ เห็นทีจะเป็นภาพยนตร์กระแสหลักที่มีเส้นเรื่องชัดเจน ซึ่งจะส่งผลให้เป็นที่นิยมชมชอบของผู้คนได้อย่างไม่ยากเย็น

## การพูดถึงหนังแบบคนละเรื่องเดียวกันของ วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา

ผู้คร่ำหวอดในการเขียนวรรณกรรม อันเปี่ยมไปด้วยความเป็นมนุษย์และความสามารถในการวิพากษ์สังคม แถมยังรักการชมภาพยนตร์เป็นชีวิตจิตใจ น่าสนใจว่าคนที่มีคุณสมบัติแบบนี้ เมื่อมาเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ มุมและสายตาของเขาจะเป็นเช่นไรในงานวิจารณ์?

คำตอบก็เป็นที่ประจักษ์ในข้อเขียนของเขาแล้วว่า คนผู้นี้ย่อมไม่ทิ้งลายในน้ำเสียงอย่างปัญญาชนผู้คลุกคลีอยู่กับความเป็นสังคมและวัฒนธรรมอย่างแน่นอน การวิพากษ์ปัญหาเชิงโครงสร้าง จึงเรียกว่าเป็นแกนหลักในงานของ วิวัฒน์ เลิศวิวัฒน์วงศา

หลายคนรู้จักวิวัฒน์จากการเขียนวิจารณ์ภาพยนตร์ที่เจาะลึกถึงประเด็นทางสังคมและการเมืองที่ซ้อนทับอยู่ในภาพยนตร์ ต่อให้เป็นหนังที่ไม่พูดถึงสิ่งที่กล่าวไปก่อนหน้าโดยตรง แต่จนแล้วจนรอด เขาจะหาแง่มุมจับเรื่องเหล่านั้นได้ ทำให้หนังที่เราดูๆ กัน เมื่อผ่านมือของวิวัฒน์ มันจะสามารถแสดงด้านที่ไม่เคยแม้แต่

จะคิดฝันถึงออกมาให้คนอ่านได้สัมผัส อาจเรียกได้ว่า เป็นการพูดถึงหนังแบบคนละเรื่องเดียวกัน ซึ่งนับเป็นความบันเทิงหลักๆ ในการอ่านงานของเขา

สิ่งนี้เห็นได้ชัดจากการกล่าวถึงซีรีส์ *GELBOYS สถานะก๊ักใจ* (2025) ที่ผิวเผินมันตัดขาดตัวเองออกจากเรื่องการเมืองอย่างสมบูรณ์ แต่วิวัฒน์หาช่องเข้าผ่านทางเลนส์ของมานุษยวิทยา ที่พูดถึงพฤติกรรมของวัยรุ่นชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ แล้วเขาจึงขยายต่อไปถึงสภาวะสังคมของวัยรุ่น หลังช่วงการเปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์ทางการเมืองในปี 2563 ที่เทรนด์การเบิกเนตรได้จางหายไป ทุกคนกลับมาจดจ่ออยู่กับความเป็นปัจเจก รวมถึงยังโยงไปถึงปัญหาเชิงโครงสร้างความเหลื่อมล้ำของต่างจังหวัดและเมืองหลวง ผ่านการเทียบเคียงกับภาพยนตร์จำพวกเดียวกันอย่าง *หน่าฮ่าน เดอะซีรีส์* (2022) กล่าวได้ว่าเป็นการมอง *Gelboy* ในมุมมองที่ไม่นึกไม่ฝันมาก่อน

ในทางเดียวกัน *วิมานหนาม* (2024) ที่หลายเสียงมักพูดคุยกันถึงประเด็นความเหลื่อมล้ำและ LGBTQIA+ วิวัฒน์เองก็เป็นหนึ่งในนั้น แต่ที่เพิ่มเติมมาคือการมองลึกลงไปถึงอำนาจที่ซ้อนทับอยู่ในตัวละครหลักทั้ง 3 อันเชื่อมโยงไปถึงปัญหาเชิงโครงสร้างของรัฐกับประชาชน ไม่ต่างจากภาพยนตร์ *หลานม่า* (2024) ที่วิวัฒน์สามารถเชื่อมโยงไปไกลกว่าประเด็นครอบครัวได้ โดยการมองไปถึงเรื่องรัฐสวัสดิการ

บทวิจารณ์เหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงวิธีการมองของวิวัฒน์ ที่ว่าทุกอย่างเชื่อมโยงกับรัฐและระบบ โดยเฉพาะในเชิงอำนาจและอิทธิพล หรือก็คือการคิดแบบโครงสร้างนิยม (Structuralism) วิวัฒน์มองว่าปรากฏการณ์ทางสังคมหรือแม้แต่เรื่องราวในภาพยนตร์ ไม่ได้เกิดขึ้นมาอย่างโดดเดี่ยว แต่เป็นผลลัพธ์ของโครงสร้างที่มองไม่เห็น และอยู่เบื้องหลัง ไม่ว่าจะเป็นระบบเศรษฐกิจ การเมือง ชนชั้น และรัฐ ซึ่งมีอิทธิพลต่อความคิด ความเชื่อ และพฤติกรรมของมนุษย์

เราสามารถพบเรื่องการเมืองได้ในงานแทบทุกชิ้นของเขา ซึ่งการเมืองในที่นี้หมายถึง การต่อรอง การจัดสรรทรัพยากร การตัดสินใจ และการกำหนดกฎเกณฑ์ ที่ส่งผลกระทบต่อกลุ่มคน ซึ่งสามารถพบได้ในทุกพื้นที่และทุกความสัมพันธ์ ดังนั้นสำหรับวิวัฒน์ การเมืองคือเรื่องของทุกสิ่ง

ในงานที่เขียนถึง*ตาคลีเจเนซิส* (2024) เขาเลือกจับจ้องไปที่สมมติฐานว่า หากจะสร้างเรื่องราวแนวอเมริกันไซไฟในบริบทของประเทศไทย สิ่งที่สมเหตุสมผลที่สุดคือการหยิบเอาประวัติศาสตร์ยุคสงครามเย็นขึ้นมาเป็นแกนหลัก เพราะเป็นช่วงที่อเมริกาเข้ามามีบทบาทในไทยที่สุดแล้ว จากนั้นจึงแตกหน่อออกไปถึงบริบททางประวัติศาสตร์ในช่วงยุคนั้น ขับเคี่ยวไปกับการยึดโยงเป้าหมายของตัวละครหลักกับแนวคิดเรื่องอุดมการณ์ กล่าวคือ การพยายามช่วยพ่อของตัวเอก แต่ตัวเอกก็ได้ทำลายโลกไป ก็เหมือนกับการทำลายความเชื่อแบบหนึ่ง เพื่อสร้างอีกแบบหนึ่ง ดั่งที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ที่ผ่านมา

ข้อสังเกตคือ วิธีการของวิวัฒน์คือการค่อยๆ นำผู้อ่านเข้าสู่ไอเดียของภาพยนตร์ ขยายต่อไปถึงบริบทภายนอกอันใหญ่โตมโหฬาร ทำให้วิวัฒน์ไม่ใช่นักวิจารณ์สายรูปแบบนิยม (Formalism) ที่ให้ความสำคัญกับเทคนิค หรือนำฉากแต่ละฉากมากล่าวถึงสักเท่าไหร่ แต่บริบทภายนอกต่างหาก คือสิ่งที่เขาเลือกจับมาอ้างถึง

การเขียนของวิวัฒน์นอกจากเต็มไปด้วยข้อมูลที่ประเทืองปัญญาอย่างข้อเขียนของปัญญาชนแล้ว ก็ยังชี้ให้เห็นว่า เขาเพลิดเพลินกับเขียนมากแค่ไหน ทว่าเขาก็ยังสามารถต่อยอดไอเดียออกมาได้แบบเป็นลูกโซ่จากเรื่องราวบนจอ ขยับขยายไปสู่การวิพากษ์วิจารณ์ประเด็นทางสังคมและโครงสร้างอำนาจอย่างลุ่มลึก ส่งผลให้ได้ลิ้มรสชาติในการมองเห็นภาพยนตร์ในมิติใหม่ที่อาจคาดไว้ไม่ถึง

## เพราะรักจึงต้องด่า กัลปพฤกษ์

เจ็บแสบ ดุเผ็ด เด็ดสะระตี่ คล้องจองกันไปหมด นี่แหละ กัลปพฤกษ์

การเริ่มต้นของกัลปพฤกษ์ไม่มีแบบแผนที่ตายตัวมากนัก ในแต่ละบทวิจารณ์ก็เริ่มต้นและลงท้ายต่างกันไป วิธีการของเขาก็ไม่ซ้ำจำเจเท่าไหร่ (ซึ่งตัวเขาก็ไม่ชอบอะไรที่ซ้ำจำเจด้วยเหมือนกัน) เรียกว่าไม่มีสูตรสำเร็จในการเขียน นึกอะไรได้ก็เขียน แต่สิ่งที่ออกมาล้วนแล้วแต่รองรับด้วยเหตุผลหลักการนานัปการของเขา

ส่วนใหญ่แล้ว กัลปพฤกษ์มักพูดถึงสิ่งที่เกิดขึ้นภายในภาพยนตร์เป็นหลัก ไล่เรียงตั้งแต่วิธีการเล่าเรื่อง โครงสร้างของบท นักแสดง การกำกับ และอื่นๆ ที่เป็นวิธีการสื่อสารของภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ เขาชำแหละแต่ละส่วนออกมาได้เป็นฉากๆ เผยให้เห็นจุดดีจุดด้อย (ซึ่งจะเป็นจุดด้อยซะมากกว่า) เหมือนกับว่าเขามีเครื่องเจาะทะลุทะลวงลงไปถึงจุดอ่อนร้อยแปดพันเก้าของหนังที่กำลังพูดถึง

แม้ว่าภาพยนตร์ *หลานม่า* (2024) จะถูกกัลปพฤกษ์เอ่ยชมอย่างใหญ่โตจนผิดหูผิดตา แต่นั่นก็เป็นเพียงในตอนต้นเท่านั้น เพราะไม่กี่อึดใจก็ถูกคลี่พิมพ์เขียวออกมาให้ว่ากล่าวได้เป็นข้อๆ กันเลยทีเดียว อย่างไรก็ตาม เหตุผลที่ถูกติเตียนมากมาย เขาก็อภิปรายไปในงานว่า เพราะรักจึงต้องด่า และต้องการให้มันดีขึ้นกว่าที่เป็นอยู่ ผสมกับความคาดหวังที่ว่า มันน่าจะเป็นไปตามที่เขาตั้งใจ แต่พอไม่ใช่ก็ต้องโมโหเป็นธรรมดา

อย่างไรก็ตาม จะมีภาพยนตร์บางแบบที่เขาไม่ได้มีความเมตตาให้แม้แต่น้อยอย่างเรื่อง *แดนสาป* (2024) ที่พูดไปก็เล่นจะทำเอาทีมงานหน้าหงายไปตามๆ กัน เรียกว่าทุกวินาทีของการดำเนินเรื่อง ได้ถูกกัลปพฤกษ์คลี่ออกมาเพื่อปู้ยี้ปู้ยำอย่างสะบั้นหั่นแหลก

สิ่งนี้เองเป็นเอกลักษณ์อันเป็นที่กล่าวขวัญในงานเขียนของเขา หรือพูดอีกอย่างมันคือวิธีการเสียดแทงใจดำถึงผู้สร้าง ด้วยการปรามาสจากปากแซ่บๆ นี้ หากจุดไหนดีก็ว่าไปตามนั้น จุดไหนที่ต้องแก้ไขก็จัดให้แบบถึงลูกถึงคน แม้จะฟังดูไม่น่าอภิรมย์เท่าไหร่ แต่สิ่งนี้กลับสามารถเติมเต็มความรู้สึกคนอ่านได้อย่างง่ายดาย ในจุดที่รู้สึกเห็นด้วย การมีคนมาสนับสนุนความคิดด้วยความโกรธเกรี้ยวในแบบเดียวกัน ก็เหมือนได้มีเพื่อนนั่งเม้ามอยด้วยกัน นี่แหละความสนุกของผู้อ่าน

ในแง่ของการ ‘เม้า’ ความสามารถกัลปพฤกษ์นับได้ว่าใต้เตียงดาราดีๆ นี่เอง ในการกล่าวถึงภาพยนตร์ *Emilia Pérez* (2024) เขาเม้าถึงกรณีเสียงแตกของนักวิจารณ์หลายคน หรือแม้แต่การมอบรางวัลทั้งหมดทั้งมวลล้วนเป็นการเล่าอย่างที่ออกรสออกชาติ ยิ่งกว่าอยู่ร่วมในเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเสียอีก เรียกว่าใต้เตียงนักวิจารณ์ก็คงอาจไม่ผิดเพี้ยนไป

และเพราะลีลาการเม้าของเขานี่เอง ที่ทำให้ในบทวิจารณ์ส่วนใหญ่จะเห็นถึงความพยายามในการไม่จำกัดเพศ สอดคล้องไปกับการเขียนถึง *Poor Thing* (2023) ที่เขาย้ำนักย้ำหนาว่าจะเขียนวิจารณ์จากสายตาของผู้หญิง แล้วเขาก็มีความพยายามที่จะบอกถึงสถานะความเป็นผู้หญิง ซึ่งนับว่าเป็นการทดลองที่แปลกใหม่สอดคล้องกับความไม่ชอบสิ่งจำเจของเขา

นอกจากหลายสิ่งหลายอย่างที่บ่งบอกถึงตัวกัลปพฤกษ์ อีกสิ่งหนึ่งที่ส่งเสริมให้เขาเป็นเขา คือการมองภาพยนตร์เป็นงานศิลปะ ในการวิจารณ์ของเขา เขาไม่มองเพียงแต่เรื่องราว แต่ยังรวมไปถึงองค์ประกอบศิลป์ภายในเรื่อง เทคนิค มุมกล้อง ทำให้เขามีสถานะเหมือนกับคลั่งไคล้ในศิลปะแทบทุกแขนง ส่งผลให้การอ่านงานของกัลปพฤกษ์จะทำให้ได้ลิสต์หนัง เพลง หรือหนังสือที่บางทีอาจไม่รู้จักมาก่อน กลับไปทบทวนเพิ่มเติมได้

มุมมองของกัลปพฤกษ์ชี้ชัดว่า ภาพยนตร์คือศิลปะอย่างแท้จริง ไม่ใช่เพียงพื้นที่เล่าเรื่อง แต่คือการสร้างโลกขึ้นมาใหม่ผ่านการจัดวางองค์ประกอบทุกชิ้นอย่างมีเจตนา ตั้งแต่ภาพ แสง เสียง บท การแสดง

ไปจนถึงจังหวะการเล่า และจุดสำคัญที่เขาต้องประเมินคือ ผู้กำกับสามารถใช้โลกที่สร้างขึ้นนี้ ทำให้คนเชื่อหรือจมจ่อมไปในความหมายที่ต้องการสื่อได้จริงหรือไม่

สุดท้าย แม้การกล่าวถึงนักวิจารณ์จากปากคำของใครสักคนที่ไม่คร่ำหวอดในวงการ จะดูเป็นความคิดที่ทะเยอะทะยานไม่น้อย แต่ก็ถือว่าเป็นการทดลองแบบใหม่เช่นเดียวกัน

การดูก่อนแล้วค่อยมาอ่านความเห็น ก็ให้ความรู้สึกแบบหนึ่ง แต่ความสดใหม่ของการอ่านเมื่อยังไม่รับชม กลับสร้างความรู้สึกดีๆ ต่อภาพยนตร์จนอยากที่จะชม แม้มันถูกด่าว่ากล่าวไปเท่าไหร่ แต่เพราะการวิจารณ์เป็นการถกเถียง ซึ่งข้อถกเถียงนี้ทำให้ภาพยนตร์ยังมีที่ทางของมัน ให้หยัดยืนได้อยู่ ดังนั้นประเด็นใดๆ ที่นักวิจารณ์กล่าวถึง ก็ล้วนสนับสนุนให้เราอยากรับชมภาพยนตร์อยู่ดี ดังเช่นการนำนักวิจารณ์มาพูดถึง ก็ให้ผลลัพธ์ไม่ต่างจากที่นักวิจารณ์ได้วิจารณ์ภาพยนตร์

# Weapons และกระแสความรุ่งเรืองของ Post-Horror

ธีรเมธ ตรัยศิริเจริญ

หลังจากการฉายภาพยนตร์เรื่อง Weapons ได้ประมาณหนึ่งสัปดาห์ ก็ดูเหมือนว่ากระแสความนิยมที่ได้มีการโหมโรงทั้งจากในโซเชียลมีเดียและทั้งจากเพจหนังต่างๆ ตั้งแต่รอบสื่อว่าดีอย่างนั้นดีอย่างนี้ ในปัจจุบันก็อาจเรียกได้ว่ากระแสคลื่นลูกนั้นก็อ่อนกำลังลงอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งก็อาจจะสะท้อนถึงกระแสตอบรับที่แท้จริงที่ตัวภาพยนตร์สมควรได้รับ อย่างไรก็ตาม ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าภาพยนตร์สยองขวัญของ Zach Cregger เรื่องนี้เต็มไปด้วยลูกเล่นอันเป็นเอกลักษณ์ ทั้งลำดับการเล่าเรื่องแบบ Multi-Narrative ที่ทำให้ความรู้สึกแบบตำนานเมือง การใช้ความมืดและความเงียบเป็นหนึ่งในตัวละครสำคัญ และความเข้าใจในการใช้จังหวะเป็นอย่างดีซึ่งเป็นผลจากการที่ในอดีตตัว Zach Cregger เคยโลดเล่นอยู่ในวงการสคริปต์คอเมดี้มาก่อนกับผลงานอย่าง The Whitest Kids U' Know ซึ่งนี่เองก็เป็นเหตุผลที่ว่าทำไมตัวภาพยนตร์จึงมีความเชี่ยวชาญในการเชื่อมศาสตร์ของความขบขันและความขนหัวลุกได้เป็นอย่างดี จึงนำมาสู่คำถามที่มีต่อเทรนด์ของภาพยนตร์สยองขวัญยุคนี้ว่า เพราะอะไรภาพยนตร์สยองขวัญในปัจจุบันเช่นนี้จึงเป็นที่นิยมและต่อไปจะก้าวไปสู่ทิศทางใด ซึ่งในบทความนี้เราจะมาชำแหละถึงลักษณะเฉพาะของภาพยนตร์สยองขวัญชนิดนี้ และเพราะเหตุใดจึงปรากฏคำว่า Post-Horror ออกมา

ช่วงหลายปีที่ผ่านมา หลายๆ ท่านที่ติดตามสื่อภาพยนตร์ในปัจจุบันอาจมีโอกาสได้ทำความรู้จักกับภาพยนตร์แนวหนึ่งซึ่งได้สร้างความเปลี่ยนแปลงให้กับภาพลักษณ์ของวงการภาพยนตร์สยองขวัญไปจากเดิมที่จำเจซ้ำซาก ตรงไปตรงมาและหมกมุ่นอยู่แต่กับการสร้างความตกใจกลัวแบบฉาบฉวย กลายเป็นความซับซ้อนลุ่มลึกที่ขับเคี่ยวไปกับบทอันแยบยลและองค์ประกอบศิลป์ที่พร้อมจะเปิดผัสสะการรับรู้ให้หยั่งรากของความกลัวเข้าไปในจิตใจของผู้รับชมอย่างลึกซึ้ง ก่อให้เกิดเป็นชื่อเรียกของภาพยนตร์สยองขวัญแนวใหม่ที่ถูกให้คำนิยามโดย Steve Rose จาก The Guardian เมื่อปี 2017 ว่า Post-Horror ซึ่งคำๆ นี้ก็มีจุดเริ่มต้นนับตั้งแต่ถูกนำมาใช้กับภาพยนตร์เรื่อง It comes at night (2017) ของค่ายหนัง A24 ภาพยนตร์ว่าด้วยเหตุการณ์โรคระบาดของเชื้อโรคที่สามารถถ่ายทอดบรรยากาศของความสิ้นหวังและความล่มสลายของจิตใจจากภายใน ซึ่งอาจจะเป็นครั้งแรกๆที่ภาพยนตร์สยองขวัญไม่มีฉากตกใจกลัวแบบสะดุ้งโหยงแต่เน้นไปที่การขับเค้นความรู้สึกกดดันจากภายใน ซึ่งในช่วงเวลาต่อมา A24 ที่เหมือนรู้ตัวตนของตัวเองในวงการสยองขวัญก็ได้สร้างปรากฏการณ์ให้กับโลกภาพยนตร์ด้วยการส่งออกผลงานที่เป็นที่ฮือฮาอย่างเช่น Hereditary (2018) และ Midsommar (2019) ออกมา ซึ่งก็ได้นำมาสู่การแข่งขันในวงการสยองขวัญ Post-Horror อย่างดุเดือด ไม่ว่าจะเป็นผลงานของผู้กำกับในค่ายเดียวกันอย่าง Robert Eggers ที่มีสไตล์โดดเด่นด้านความสยองขวัญแบบย้อนยุค Ari Aster ที่เชี่ยวชาญการนำประเด็นทางจิตวิทยาและขับเน้นอารมณ์ความรู้สึกที่ซับซ้อน หรือผู้กำกับค่ายอิสระอย่าง Jordan Peele ที่เน้นการเสียดสีสภาพสังคมของคนผิวดำและการใช้มุกตลกร้าย นอกจากนี้ ผลงานที่อยากพูดถึงในที่นี้อีกเรื่องคือ A Ghost Story (2017) ซึ่งถึงแม้จะไม่ใช่ผลงานสยองขวัญเต็มตัว แต่สิ่งที่ภาพยนตร์มอบให้กลับเป็นความสิ้นหวังทางอารมณ์ และความรู้สึกหวานอมขมกลืน ซึ่งผู้กำกับ David Lowery ได้ให้ความเห็นไว้ว่า "ผมอยากเข้าถึงต้นแบบและสัญลักษณ์ของหนังผีและหนังบ้านผีสิง โดยไม่ก้าวข้ามไปสู่การเป็นหนังสยองขวัญจริง" ทำให้ A Ghost Story เป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนปัญหาวิกฤตการณ์

ทางอัตถิภาวนิยมและการตั้งคำถามถึงจุดยืนของตัวเองในจักรวาล ซึ่งก็เหมือนจะเป็นการตอบคำถามที่มีต่อสังคมถึงกระแสความต้องการภาพยนตร์สยองขวัญว่า เราอาจจะกำลังต้องการภาพยนตร์ที่นอกจากจะทำให้เราหวาดกลัวแล้วยังต้องโดดเด่นในการนำเสนอเรื่องราวและประเด็นที่แอบแฝงอยู่อีก เพื่อตอบรับความต้องการของผู้ชมที่นอกจากจะต้องการเติมเต็มความรู้สึกทางอารมณ์แล้วยังอาจจะต้องการเติมเต็มทางปัญญาและความคิดอ่านด้วย ซึ่งจะเห็นได้ว่า ผลงานสยองขวัญที่ออกฉายในช่วงสองสามปีที่ผ่านมาก็มีแนวทางเช่นนี้ ซึ่งจะเห็นได้อย่างชัดเจนในภาพยนตร์เรื่อง Bring Her Back (2025) ที่ว่าด้วยการเผชิญหน้าระหว่างสองพี่น้องเด็กกำพร้าและผู้รับเลี้ยงที่ดูเหมือนจะมีความลับบางอย่างซ่อนอยู่ ซึ่งนอกจากความ Body Horror ที่เป็นจุดขายแล้วมิติแห่งสายใยแห่งความเป็นพี่น้องและเนื้อเรื่องที่เป็นฉากหลังก็กลับขับเคี่ยวความเป็นดราม่าและความเป็นภาพยนตร์สยองขวัญให้เข้ากันได้อย่างลงตัว

จึงไม่อาจปฏิเสธได้ว่าสิ่งที่สร้างปรากฏการณ์ให้กับโลกของภาพยนตร์อย่างหนึ่งในปัจจุบันคือความรุ่งเรืองของภาพยนตร์สยองขวัญแนว Post-Horror ซึ่งเป็นการฉีกขนบเดิมๆ ด้วยการเน้นไปที่ตัวบทที่ชาญฉลาด ความกดดันในบรรยากาศและเย้าหยอกไปกับความวิตกหวาดกลัวภายในจิตใจของผู้รับชมแทนการมุ่งเน้นให้ตกใจหรือ Jumpscare อีกทั้งยังเป็นพื้นที่มอบอิสระให้กับคนทำหนังให้สามารถสร้างสรรค์ผลงานเยี่ยงศิลปินในการกำหนด Message และสไตล์การนำเสนอที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละคน ซึ่ง Zach Cregger ก็เป็นหนึ่งในคลื่นลูกใหม่ของปรากฏการณ์นี้ จากการเดบิวต์ตนเองด้วยผลงานอย่าง Barbarian (2022) ซึ่งมีเอกลักษณ์จากการประสานความเป็นคอเมดี้ให้เข้ากับภาพยนตร์สยองขวัญอย่างลงตัวด้วยจังหวะการหักมุมและการเสียดสีสังคม และท้าทายระบบโครงสร้างภาพยนตร์สยองขวัญแบบเดิม และการหักดิบอารมณ์ของผู้ชมและการเล่นกับลำดับเหตุการณ์อย่างสุดขั้วอย่างที่กล่าวไปข้างต้น ซึ่งกับผลงานใหม่อย่าง Weapons นั้น Cregger ก็ได้กลับมาอีกครั้งพร้อมทุนและโปรดักชั่นที่จัดหนักจัดเต็ม พร้อมด้วยบทหนังที่สร้างปรากฏการณ์สงครามการประมูลที่ยื้อแย่งกันอย่างสุดกำลังกับ Jordan Peele และค่ายหนังอื่นๆ ที่วโลก จึงอาจจะเป็นหนึ่งในสาเหตุที่ว่าทำไมตัวภาพยนตร์ถึงได้รับการปลุกกระแสมาตั้งแต่ก่อนเข้าฉาย

ด้วยโอกาสที่จะได้พิสูจน์ฝีมือและย้ำถึงความเป็นเอกลักษณ์ของตนเองอีกครั้ง ทำให้ Weapons ที่ว่าด้วยเรื่องราวของการหายตัวไปของเด็กประถม 17 คน ซึ่งได้วิ่งหนีออกไปกลางดึกอย่างพร้อมเพรียงกัน ณ เวลา 2.17 นาฬิกาที่ยิ่งสืบหาความจริงเท่าไหร่ ก็ยิ่งดำดิ่งสู่ความผิดปกติอันดำมืดมากเท่านั้น ก็เป็นอีกหนึ่งในภาพยนตร์ที่ผสานความเป็น Post-Horror และความสยองขวัญแบบทั่วไปในตลาดได้เป็นอย่างดี ซึ่งการลำดับเนื้อเรื่องด้วยการตัดสลับก็คงจะเป็นหนึ่งในสไตล์อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของเขา และถึงแม้จะลดความเป็น Comedy ลงไปบ้างหากเทียบกับ Barbarian แต่ก็ได้ความรู้สึกระทึกน่าตื่นตาแบบภาพยนตร์ลึกลับแนวสอบสวนมาแทน ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้ความรู้สึกเมื่อได้รับชมภาพยนตร์ จะให้บรรยากาศแบบตำนานเมืองที่ทุกคนต่างมีบทบาทและเรื่องราวเป็นของตัวเองและเชื่อมโยงทุกๆ เบาะแสในแต่ละส่วนให้มาบรรจบกันในช่วงสุดท้ายของเรื่องซึ่งทำให้การรับชมในช่วงแรกๆ นั้นเราจะตื่นเต้นไปกับการนำเสนอที่ชวนสงสัยและพาให้ผู้ชมต้องร่วมขบคิดถึงปมปริศนาที่ถูกโปรยไว้ในเรื่องระหว่างที่กำลังหวาดกลัวอยู่กับความใคร่รู้ของตนเอง แต่เมื่อภาพยนตร์ดำเนินมาถึงจุดที่ต้องเฉลยความจริงและขมวดไปยังจุดจบก็กลับทำให้บางตัวละครที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อเสริมมิติให้กับตัวแก่นเรื่องถูกโยนทิ้งขว้างเสียง่ายๆ ซะอย่างนั้น ทั้งนี้สิ่งที่ไม่อาจกล่าวถึงไม่ได้คือ การสร้างองค์ประกอบศิลป์ที่มอบโอกาสให้ความมืดและความเงียบงันครอบงำจิตใจ เป็นบรรยากาศที่ทั้งกดดันแต่ก็ชวนให้ค้นหา อีกทั้ง Message ที่สื่อและชวนตีความ ก็ยังอาจพาเราไปสำรวจถึงประเด็นทางสังคมต่างๆอย่างเช่น ความหมายของเลข 2.17 การที่เด็กถูกใช้ประโยชน์เป็นที่ระบายของผู้ใหญ่ และการต่อสู้กับระบบ

สรุปได้ว่า Weapons เป็นอีกหนึ่งในภาพยนตร์ที่แม้ตัวผลงานจริงๆ อาจจะไม่ได้หวือหวาเท่ากับกระแสที่ได้รับ แต่ตัวผลงานก็เป็นที่ประจักษ์ว่ายังควรค่าแก่การรับชม ซึ่งถ้าหากยังอยากลองเสพผลงานที่จะมอบประสบการณ์ใหม่ๆ ให้กับการชมภาพยนตร์ Weapons อีกหนึ่งเรื่องที่ไม่เลว

# คนจร (2542) :
## การละเลยชีวิตผู้หญิงในความวุ่นวายของเมืองหลวง

นรินรัตน์ อินทะสะมะกุล

“คนจร ฯลฯ" (2542) บรรยายความโกลาหลของกรุงเทพฯ ได้อย่างไม่ตกยุค ภาพยนตร์เรื่องนี้บอกเล่าเรื่องราวที่พัวพันกันที่ประกอบไปด้วย **แดง** หนุ่มไร้บ้านที่เสียสติไปเพราะพ่อ แม่และน้องสาวของเค้า ถูกชู้รักยิงตายจากทะเลาะกันเพราะพ่อจับได้ว่าแม่อยู่กับชู้ จนทำให้แดงกลายเป็นคนเร่ร่อน เดินไปตามถนนหนแห่ง ดินแดนแห่งเทวดาที่คนแบบเค้าถูกขัดไล่ ด่าทอและทำร้ายเพราะพฤติกรรมที่หลุดโลกของเค้า **เสี่ยมงคลและครอบครัว** แม่ เจี๊ยบพี่สาวคนโตที่กำลังเรียนหมอ น้องชาย และเชอรี่น้องสาวของครอบครัวที่ในวันตรุษจีน ที่กลับเกิดเหตุทะเลาะวิวาทกับแรงงานพม่า **หม่องและเขียว** ที่ไม่ยอมทำงานเพราะอ้างเหตุผลเรื่องวันหยุดเช่นเดียวกัน จนนำไปสู่ความวุ่นวายที่ทำให้**ตำรวจ** บ้าอำนาจ ชอบรับศีลบน และกำลังต้องการเลื่อนขั้นมาจับกุมและทำร้ายแรงงานทั้งสองคน ทำให้เรื่องราวบานปลายขึ้น

แล้วเมื่อกลุ่มตัวละครมามีความเชื่อมเหตุการณ์ต่อกันและกันในหนึ่งวัน ทำให้ต้องมาอยู่ในเหตุการณ์บ้านแตก ความโกลาหล บ้าคลั่ง ผสมกับความบ้าของวิธีการถ่ายทำและดนตรีที่ชวนเอาให้ลุ้นทำเอานั่งไม่ติดเก้าอี้ ตบท้ายด้วยการตั้งคำถามกับพฤติกรรมและความคิดสุดที่จะคิดได้ของตัวละครที่ตอบย้ำว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้กล้าที่จะทำในสิ่งที่หนังไทยยุคนั้นยังไม่กล้าทำ นำเสนอประเด็นสังคมอย่างมีลูกเล่น ทั้งเรื่องราวของตำรวจที่เรียกรับสินบน แรงงานต่างด้าวที่ไม่ได้รับความเป็นธรรม

เมื่อได้ดูจนจบ เรากลับมีคำถามมากมายผุดขึ้นในใจ เมื่อกลับไปนอนคิดคืนสองคืนก็คิดได้อย่างไม่ตกว่า เรื่องราวของตัวละครหญิงภายในเรื่องถึงไม่ค่อยมีบทบาทสำคัญและถูกกลืนไปด้วยการดำเนินเรื่องที่เป็นตัวละครชายเป็นหลัก ซึ่งน่าสังเกตว่าแม้ในใบปิด (ที่สืบค้นได้) เป็นที่น่าสังเกตว่า แม้ในโปสเตอร์ภาพยนตร์จะใช้คำโปรยว่า “คนดี คนบ้า คนไร้ค่า คนข้างถนน ฯลฯ” เพื่อสื่อถึงภาพของความแตกต่างในเมืองหลวง แต่เรากลับรู้สึกว่าตัวละครผู้หญิงในเรื่องกลับไม่ได้อยู่ในส่วนใดของคำโปรยนี้เลย แม้กระทั่งคำว่า “ฯลฯ” ที่ดูจะครอบคลุมทุกกลุ่มคนก็ตาม เพราะทั้ง**แม่และน้องสาวของแดง**ที่ถูกฆ่าตายตั้งแต่ช่วงแรกของเรื่องราว **แฟนสาวของตำรวจ แม่หรือภรรยาของเสี่ยมงคล เจี๊ยบลูกสาวคนโต และเชอร์รี่ลูกคนเล็ก** ทุกตัวละครมีจุดร่วมกันคือ การที่ไม่มีปากมีเสียง และเรื่องราวหรือสิ่งที่พวกเธอต้องเผชิญกลับถูกบดบังด้วยกลุ่มตัวละครชายนำหลักที่เอาแต่แย่งชิงผลประโยชน์ ความรุนแรง และอคติใส่กัน

ภาพยนตร์เริ่มด้วยภาพในความทรงจำที่จะพาเราเจอกับ**แม่และน้องสาวของแดง** ซึ่งการปูเรื่องราวนี้ก็ทำให้เราเข้าใจความเจ็บปวดที่อาจจะเป็นจุดกำเนิดความเสียสติของตัวละครที่หากมองทะลุเรื่องราวของการนอกใจของแม่แดง และความรุนแรงระหว่างพ่อแดงที่เป็นนายทหาร จนนำมาสู่มาถูกฆ่าตายโดยชู้รักของแม่ ภาพที่ให้เราเห็นก็เป็นมุมมองของตัวละครแดงมองครอบครัวของเค้าเท่านั้น รวมถึงการพร่ำเพ้อเรื่องราวที่เค้าบอกกับทุกๆคนที่ในสายตาของเค้ากลายเป็นครอบครัวของตนไม่ได้มีโอกาสรู้ตื้นลึกหนาบางของชีวิตก่อนหน้าของแม่หรือแม้แต่น้องสาวแดง เนื่องจากพวกเค้าก็ถูกฆ่าออกไปจากเรื่องราวก่อนที่พวกเค้าจะทำอะไรอีก

**แฟนสาวของตำรวจหนุ่ม**และ**แม่หรือภรรยาของเสี่ยมงคล** ที่เรามองว่าบทบาทในความสัมพันธ์ของพวกเธอมีสิ่งเหมือนกันคือพวกเค้าเป็นเหมือนแฟนสาวที่เอาไว้เคียงกาย หรือเป็น “น้ำคอยดับไฟ”ของคู่รักของพวกเธอที่ดูใจร้ายและควบคุมตัวไม่ได้เวลาอยู่กับพวกเธอ ซึ่งบทบาทในลักษณะนี้ก็คล้ายคลึงกับบทบาทที่ผู้ชายมีอำนาจเหนือกว่าผู้หญิงใน

ความสัมพันธ์ เป็นภาพในอุดมคติที่ผู้ชายมักจะมีคู่ที่ไม่ต่อต้าน เอาใส่ใจ ซึ่งลักษระของตัวละครทั้งสองตัวนี้ก็เป็นภาพแทนอย่างดีได้จากภาพยนตร์เรื่องนี้

**เจี๊ยบและเชอร์รี่**ลูกสาวทั้งสองของเสี่ยมงคล ที่เราอาจจะรู้สึกมีอารมณ์ร่วมและรู้สึกกับทุกๆครั้งในการปรากฏตัวของพวกเธอ แม้ว่านิสัยของทั้งคู่จะต่างกันอย่างสุดขั้ว เจี๊ยบพี่สาวคนโตของบ้านที่มีความรับผิดชอบ ตั้งใจเรียน อยู่ในโอวาสเชื่อฟังคำสั่งของพ่อแม่ และกำลังเรียนแพทย์ ในขณะเดียวกัน เชอร์รี่ น้องสาวที่ดูจะมีหัวขบถ เกียจคร้าน ขอบเถียง ที่หลายๆประโยคที่เธอทำเราหลุดจากความวินเวียนเรื่องราวหลักที่กำลังดำเนินอยู่เลยทีเดียว แต่พวกเธอก็มีจุดร่วมกันคือการมีส่วนรวมและตัวของพวกเธอเมื่อต้องเผชิญกับเหตุการณ์ที่มีการรุกราน เบ่งอำนาจที่เหนือกว่าพวกเธอในหลายมิติ (เพศ อาชีพ ร่างกาย จำนวนคน อายุ) ที่ทำให้พวกเธอค่อยๆหายไปจนภาพยนตร์นั้นจบลง ถึงแม้ว่าการกระทำที่พวกเธอเจอจะรุนแรงมากๆก็ตาม อย่างเชอร์รี่ในช่วงที่หม่องและเขียวบ้าคลั่งเธอก็ถูกทำลายร้าย จนในช่วงท้ายเกือบเอาตัวไม่รอด หากไม่มีแดงหนุ่มไร้บ้านมาช่วย และเมื่อตำรวจมาถึงและต้องการจะเกลี่ยกล่อมเสี่ยมงคลว่าการจัดการเหตุการณ์ในครั้งนี้ตำรวจเป็นคนช่วยแทนตัวของแดง เมื่อเชอร์รี่พยายามจะพูดให้กับตำรวจหนุ่มฟัง แต่เธอกลับถูกปัดความเห็นออก และต้องการจะจัดการคุยกับแค่เสี่ยมงคล ที่เปรียบเสมือนกับการตกลงนี้เป็นเรื่องของ “ผู้ชาย” ทำให้เสียงของเธอก็ถูกปัดตกไป แม้ว่าเธอจะเป็นผู้ประสบเหตุการณ์ร่วมด้วยก็ตาม

แต่สิ่งที่เกิดขึ้นกับเจี๊ยบตัวละครพี่สาวเป็นจุดเหตุการณ์ที่เรารู้สึกและก่อร่างความคิดเห็นของเราขึ้นมาเป็นข้อเสนอหรือแนววิเคราะห์นี้ที่รู้สึกว่าเป็นจุดที่ชัดเจนที่จุดจากการเล่าถึงตัวละครคนนี้มากกว่าคนอื่นๆ สิ่งที่เธอเจอก็ดูเป็นการถูกเล่าอย่างไม่ให้ความสำคัญกับตัวละครและทำให้รู้สึกถึงความอยุติธรรมกับตัวของเจี๊ยบอย่างมาก เธอเป็นเพียงแค่ลูกสาว พี่สาว และผู้หญิงคนนึงที่อาจจะมีการปฏิบัติไม่ดีกับคนใช้ชาวพม่าของเธอ มีเพียงการไปเรียนวิชาแพทย์ที่เธอกำลังศึกษาจนดึก แต่กลับต้องถูกชายหนุ่มรุ่นน้องติดตามคุกคามเธอถึงในบ้าน แม้ว่าเธอจะปฏิเสธและหนีเค้าเท่าไหร่ก็ตาม ความรู้สึกไม่ปลอดภัยของเธอถูกส่งต่อมาที่เรา จนทำให้นึกถึงผู้หญิงรอบตัวหรือแม้แต่ตัวเราเอง ที่ในระหว่างที่ดูฉากนี้ในหนังก็มีจังหวะที่ความสงสัยผุดขึ้นมาในหัวพร้อมกับคำถามที่ว่า “ทำไมนะ ทำไม ทำไมถึงต้องเล่าอย่างนี้ และต้องเป็นผู้หญิง” จนกระทั่งเมื่อเจี๊ยบเข้ามาในบ้านที่ตอนนั้นหม่องและเขียวแอบเข้ามาในบ้าน เมื่อตัวละครทั้งสามเจอกัน ความรุนแรงเพื่อ “แก้แค้น”ก็ได้เริ่มขึ้น แม้ภาพยนตร์จะไม่ได้แสดงเหตุการณ์อย่างตรงไปตรงมา แต่ก็ทำให้เรารู้สึกได้ว่าเธอถูกคุกคามทางเพศเพื่อ“แก้แค้น” เป็นความรุนแรงที่น่าขมขื่น เพราะมันสะท้อนให้เห็นถึงวงจรของการใช้อำนาจไม่รู้จบ เมื่อคนกลุ่มหนึ่งถูกกดทับ ก็จะไปใช้อำนาจเหนือคนที่ด้อยกว่าในมิติอื่น และที่ตลกร้ายที่สุดคือ ในตอนท้าย ชะตากรรมของเจี๊ยบถูกทิ้งไว้เป็นปริศนาจากการที่เธอถูกลากหายไปในความมืด เป็นการบอกเล่าที่ทำให้ความรุนแรงของผู้หญิงถูกฝังกลบและค่อยๆ หายไปในสังคมหรือบ้านของเธอเอง

ท้ายที่สุด คนจร (2542) เป็นภาพยนตร์ที่กล้าที่จะนำเสนอผู้คนที่ผู้คนไม่ได้ให้ความสนใจและถูกผลักออกจากสังคมให้กลายเป็นคนชายขอบที่ไม่มีใครสนใจและให้ความสำคัญ ทั้งแดงที่ช่วยเหลือครอบครัวเสี่ยมงคลหรือแม้แต่หม่องและเขียวเอง ที่ภาพยนตร์ก็ยังพยายามอธิบายเหตุผลของความโกรธแค้นที่เกิดจากการถูกปฏิบัติอย่างไม่เป็นธรรม แม้ว่าจะถูกกำหนดให้เป็นคนต่างชาติที่ดูบ้าคลั่งก็ตาม แต่ในทางกลับกัน ตัวละครหญิงตลอดเรื่องกลับมีการถูกพูดถึงไว้น้อยนิด จากการสำรวจถึงเรื่องราว ชีวิต ความลำบากและความรุนแรงที่เหล่าตัวละครหญิงต้องเผชิญ ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่เพียงแต่นำเสนอชีวิตความวุ่นวายและเสื่อมโทรมของสังคม ก็ยังคงสะท้อนภาพของ**สังคมปิตาธิปไตยที่ผู้หญิงไม่ได้ถูกมองเห็นและถูกทำให้ไร้พื้นที่ที่จะเล่าเรื่องของตัวเองอย่างไม่รู้ตัวอีกด้วย**

# ปลาวาฬและเฮลิคอปเตอร์ บันทึกจาก Werckmeister Harmonies

นัชชา ตันติวิทยาพิทักษ์

“การเขียนคือการทำความเข้าใจความคิดในหัว ถ้าไม่เขียนออกมา ก็ยังไม่มีทางคิดเสร็จ”

ฉันเข้าใจคำพูดนี้เอามากๆ เป็นคำพูดที่พี่ชาย หรือคุณวิวัฒน์ Filmsick กล่าวไว้ในวงเสวนา roundtable วันสุดท้ายของการอบรม

ตลอด 4 วันของการอบรม ความคิดต่างๆ ฟุ้งกระจายอยู่ในหัวจนยากจะรวบรวม และถ้าไม่เขียนมันออกมา กลุ่มก้อนความคิดเหล่านี้จะไม่มีทางถูกจัดระเบียบ

โชคดีที่การบ้านหลังจากอบรมไม่จำเพาะเจาะจงว่าต้องเป็นการวิจารณ์ภาพยนตร์ ฉันจึงตั้งใจว่าอยากเขียนบันทึกส่วนตัวต่อเรื่องราวทั้งหมดของภาพยนตร์เรื่อง Werckmeister Harmonies ของ Béla Tarr

Werckmeister Harmonies เปิดฉากด้วยเตาเผาในร้านเหล้า แง่หนึ่งเมื่อมองย้อนกลับมา มันอาจหมายถึงไฟอารมณ์ความกรุ่นโกรธของชาวเมืองที่รอการปลดปล่อย

เราได้รู้จักกับตัวละครเอกคือ ยาโนส เด็กหนุ่มผู้หลงใหลเรื่องอวกาศและระบบสุริยะ เขาขับกล่อมชาวเมืองให้ฟังเรื่องราวการโคจรระหว่างดวงอาทิตย์ โลก และดวงจันทร์ ผ่านภาษาอันงดงามราวบทกวีและการกำกับการแสดงแบบสดๆ ที่เลือกชาวเมืองสามคนมาแสดงเป็นทั้งสามสิ่งนี้

ทั้งสามคนต่างหมุนวนอยู่รอบกันจนคล้ายการเต้นรำ ชาวเมืองต่างนิ่งฟังอย่างตั้งใจ ยาโนสเล่าถึงช่วงเวลาที่เกิดสุริยุปราคา ช่วงแห่งความมืดที่ทำให้ผู้คนตกอยู่ในความปั่นป่วนสับสนชั่วขณะ แล้วไม่นานทุกอย่างก็กลับมาเป็นปกติอีกครั้ง จากนั้นคนทั้งหมดก็ต่างพากันเต้นรำด้วยการหมุนวนรอบกัน ก่อนที่เจ้าของร้านจะไล่พวกขี้เมาให้กลับบ้าน

อาจเป็นฉากเปิดที่บอกใบ้ถึงเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นหลังจากนี้

หนังฉายให้เห็นว่ายาโนสทำงานช่วงกลางคืนอย่างไม่หยุดหย่อน หลังออกจากร้านเหล้า เขาไปที่บ้านของลุงกียอร์กี้ เอสแตร์ นักดนตรีที่ดูมีฐานะ ผู้เก็บตัวและหมกหมุ่นกับการโต้เถียงเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีของอันเดรียส แวร์คไมสเตอร์ (Andreas Werckmeister - ผู้ซึ่งอยู่ในชื่อของหนัง) ผู้กำหนดระบบจูนเสียงแบบ equal temperament ซึ่งเป็นรากฐานของดนตรีตะวันตกสมัยใหม่ และแอสแตร์มองว่าทำให้เกิดความไพเราะอย่างผิดๆ

ยาโนสช่วยดูแลและพาลุงเอสแตร์เข้านอน จากนั้นจึงออกเดินต่อไปในเมืองอันหม่นหมองเงียบเหงานี้ จากคำบอกเล่าของชาวเมืองในที่ต่างๆ ที่ยาโนสไป เผยให้เห็นตัวละครที่ถูกกล่าวซ้ำหลายครั้งระหว่างเรื่อง นั่นคือ ‘เจ้าชาย’ ที่กำลังจะมา

อันที่จริงเจ้าชายมาพร้อมซากปลาวาฬของคณะละครสัตว์ที่จะมาจัดแสดง แต่เจ้าชายดูจะเป็นความหวาดวิตก “เขามาแล้ว และเขาจะมาพร้อมกับความโกลาหล พวกมันจะพังสถานที่ วางเพลิง และทำร้ายคน” เสียงซุบซิบนี้ดูเหมือนจะแพร่ลามอย่างรวดเร็วไปทั่วเมือง

เช้าตรู่ที่จตุรัสเมือง ผู้คน (ส่วนใหญ่แล้วเป็นชาย) ต่างยืนนิ่งราวรอคอยอะไรบางอย่าง ดูเหมือนมีแต่ยาโนส เด็กหนุ่มที่สนใจเรื่องไกลโพ้นจากตัวเอง ที่ตื่นเต้นกับซากปลาวาฬมาก เขายอมจ่ายเงินที่เหลือเพียงน้อยนิดเพื่อแลกกับการเข้าไปดู

วินาทีที่ยาโนสเข้าไปในรถบรรทุกขนาดใหญ่อันเป็นที่จัดแสดงซากปลาวาฬ กล้องที่จับหน้าเขาระยะใกล้แสดงให้เห็นดวงตาที่เต็มไปด้วยความรู้สึกยากตีความ อาจราวกับเขาสยบยอมต่อสิ่งที่ยิ่งใหญ่เกินกว่าจินตนาการ เพลงธีมของหนังให้ความรู้สึกหม่นหมองบาดลึกโหมโรงขึ้น เขาเดินเข้าไปใกล้กับดวงตาของซากนั้น ดวงตาโตน่าพิศวงไม่คล้ายดวงตาของสัตว์ชนิดใดที่ยาโนส (รวมถึงคนดู) เคยเจอ

ยาโนสดูจะประทับใจกับสิ่งที่เขาได้เห็นมาก เขาบอกคนที่ทักเขาและลุงเอสแตร์ประมาณว่า “ลุงต้องเข้าไปดูสิ่งนั้น สิ่งมีชีวิตที่พระเจ้าสร้างขึ้น ทั้งแปลกประหลาดใหญ่โต และส่งกลิ่นเหม็น”

แต่ไม่มีใครสนใจเรื่องนี้ ราวกับตอนนี้เมืองทั้งเมืองกำลังตกอยู่ในภาวะชะงักงันที่เขม็งเกลียวรอการปะทุ

ลุงเอสแตร์ถูกป้าทุนเด ภรรยาที่แยกกันอยู่ สั่งให้เขาใช้ความน่าเชื่อถือที่มีไปขอความร่วมมือกับกลุ่มผู้นำชาวเมืองเพื่อเข้าร่วมกระบวนการ “สร้างระเบียบและความสะอาดของเมือง” ด้วยเงื่อนไขว่าหากเขาไม่ทำ เธอจะกลับมาอยู่กับเขา นั้นเป็นสาเหตุที่ลุงเอสแตร์ยอมทำตามเพราะเขาเกลียดเธอมากนัก

ขณะเดียวกันหนังก็ฉายให้เห็นว่าป้าทุนเดมีความสัมพันธ์เชิงชู้สาวกับหัวหน้าตำรวจของเมือง เธอสั่งให้ยาโนสไปสืบข่าวว่าชาวเมืองที่รวมตัวอยู่ที่จตุรัสคุยอะไร และจะทำอะไร ขณะที่เธอและนายตำรวจเต้นรำกันอย่างสบายใจท่ามกลางบรรยากาศเมืองที่คุกรุ่น

“คุณไม่อยากดูซากปลาวาฬกันเหรอ” ยาโนสถามชาวเมืองบางคนที่จตุรัส (ถ้าจำไม่ผิด) เขาไม่ได้รับคำตอบแต่ได้รับคำไล่ให้รีบออกไปจากที่นี่ เขาวิ่งหนีสักระยะ และเห็นแสงไฟพุ่งขึ้นไกลๆ “วางเพลิงพวกนั้นวางเพลิงแล้ว” เขาครวญกับตัวเอง

แล้วฉากที่ทรงพลังที่สุดของหนังเรื่องนี้ก็เริ่มขึ้น

แม้ในหนังเราจะไม่เคยเห็นหน้าเจ้าชาย ไม่เคยรู้ว่าเขาพูดอะไรกับชาวเมือง แต่เราก็ได้เห็นแล้วว่าชาวเมืองต่างพากันรวมกลุ่มเดินดุ่มอย่างเป็นระเบียบพร้อมแท่งไม้หนาในมือ ระหว่างนั้นกล้องจับภาพหน้าตรงของชาวเมืองที่กำลังมุ่งมา แสดงให้เห็นสีหน้าเรียบเฉยของพวกเขา มีบางคนที่เราอาจเคยผ่านตา ถ้าจำไม่ผิดคือชาวเมืองที่เคยเล่นเป็นดวงอาทิตย์ โลก และดวงจันทร์นั่นเอง

ชาวเมืองกลุ่มใหญ่เดินตรงไปเรื่อยๆ ท่ามกลางบ้านช่องที่มืดมิดยามค่ำคืน ปรากฏแสงไฟที่อาคารแห่งหนึ่ง ชาวเมืองไม่รอช้ารีบเลี้ยวกรูกันเข้าไปยังที่แห่งนั้น บางคนเดินตรงดิ่งไป บางคนเลี้ยวเข้าห้องต่างๆ และใช้ไม้ทุบทำลายทุกอย่างที่ขวางหน้าอย่างบ้าคลั่ง – รวมไปถึงคนด้วย

เคราะห์ร้าย ที่นี่คือโรงพยาบาล หนังฉายให้เห็นเหล่าคนป่วยที่นอนอยู่บนเตียงถูกทำร้ายทุบตี ล้มเตียง กระทืบซ้ำ กระหน่ำฟาด เอกสารถูกรื้อค้น อุปกรณ์ทุกอย่างถูกทุบทำลาย น่าแปลกที่มันให้ความรู้สึกโหดเหี้ยมและไร้อารมณ์ไปพร้อมกัน อาจเพราะสีหน้าอันเรียบเฉยของเหล่าชาวเมือง ไร้เสียงของเหตุการณ์ทั้งหมด แต่แทนที่ด้วยการโหมดนตรีบรรเลง คนไข้และเจ้าหน้าที่ไร้เรี่ยวแรงต่อต้านความป่าเถื่อน ทุกคนได้แค่หดตัวระหว่างที่เหล่าชาวเมืองบุกตะลุยไปจนถึงห้องสุดท้าย

เมื่อเปิดประตูออก ชายชราร่างเปลือยเปล่ายืนในอ่างน้ำมองพวกเขาด้วยความหวาดกลัวอย่างเปิดเผย อย่างล่อนจ้อน เกิดความเงียบชั่วอึดใจ พวกเขาเหล่านั้นหมุนตัวกลับ ทยอยกันออกไป ยาโนสผู้เป็นพยานในเหตุการณ์หมอบตัวหลบอยู่

อะไรคือสาเหตุที่ทำให้เหล่าชาวเมืองก่อความรุนแรงอย่างบ้าคลั่ง ทำไมต้องเป็นโรงพยาบาล สถานที่ที่ควรเป็นเขตยกเว้นสำหรับความรุนแรงทุกชนิด ทำไมความโกรธแค้นของพวกเขาจึงไปลงกับกลุ่มคนที่ไม่เป็นพิษเป็นภัยต่อพวกเขาที่สุด?

อันที่จริงเป็นคำถามที่ฉันเองก็หาคำตอบไม่ได้ แต่อย่างหนึ่งที่นึกได้คือมันฉายภาพซ้อนทับความบ้าคลั่งที่เราเองอาจคุ้นเคย ตั้งแต่เหตุการณ์ 6 ตุลา 19 จนถึงเหตุการณ์ที่เพิ่งผ่านมา ภายใต้สถานการณ์ความขัดแย้งระหว่างไทยกับกัมพูชา ซึ่งสร้างประชาชนผู้คลั่งแค้นเดือดดาล ทั้งในโซเชียลและในโลกแห่งความจริง

ในยามเช้าท่ามกลางซากสรรพสิ่งปรักหักพัง ยาโนสนั่งขดตัวอ่านบันทึกเกี่ยวกับการฆ่ากวาดล้างทำร้าย ข่มขืนชาวเมือง ที่ไม่ระบุว่าคือที่ไหนเมื่อไร แต่ดูเหมือนเหตุการณ์เมื่อคืนสงบลงแล้ว เขากลับมาที่บ้านพบว่า ลุงลาโยส ลุงอีกคนที่เป็นช่างซ่อมรองเท้านอนแน่นิ่งหน้าคว่ำ ลุงลาโยสคือหนึ่งในคนที่ไม่ได้ออกไปรวมกลุ่มกับชาวเมืองในคืนวันนั้น

ภรรยาของลุงลาโยสกลับมาที่บ้าน เธอบอกให้ยาโนสรีบหนีไปเพราะเขาคือหนึ่งในรายชื่อที่ ‘พวกนั้น’ ตามล่าอยู่ “หนีไปตามทางรถไฟ พวกนั้นไม่เฝ้าทางนั้น”

ยาโนสวิ่งไปตามรางรถไฟจนกระทั่งเหนื่อยอ่อน เขาสังเกตเห็นเฮลิคอปเตอร์บินผ่านเขาไป ก่อนจะบินวนกลับมา บินวนรอบบริเวณที่เขาอยู่และเข้ามาใกล้เข้าเรื่อยๆ จากนั้นค่อยๆ บินลดต่ำลง หันหัวมาทางเขาราวกับจับจ้องเขาอยู่อย่างไม่วางตา

สำหรับฉันสิ่งนี้กลายเป็นความคุลมเครือที่สะท้อนกันไปมาระหว่างรูปลักษณ์ที่ดูคล้ายกันของซากปลาวาฬกับเฮลิคอปเตอร์

ความไร้ชีวิตที่เคยมีชีวิตของซากปลาวาฬกับดวงตาโตน่าพิศวงที่ยาโนสจ้องมอง กับความไร้ชีวิตของเฮลิคอปเตอร์ที่เคลื่อนไหวบนท้องฟ้าและความรู้สึกที่ยาโนสถูกจับจ้องจากมัน

ในขณะที่ยาโนสจ้องซากปลาวาฬและรู้สึกพิศวงกับมันที่พาจินตนาการของเขาบรรเจิดไปเฮลิคอปเตอร์กลับกลายเป็นปราการโลหะเคลื่อนที่อันน่ากลัวที่พรากการหลบหนีของเขาไปเช่นกัน

เราจะเห็นว่าหลังเหตุการณ์สงบ (ซึ่งเราไม่รู้ว่าเกิดอะไรขึ้นกับกลุ่มชาวเมืองหลังคืนวันนั้น) รถถังและเหล่าทหารค่อยเคลื่อนกำลังเข้ามาสู่กลางเมือง ป้าทุนเดแต่งตัวหรูหรามีนายทหารแสดงความเคารพ พวกเขาชี้จุดในแผนที่ก่อนพากันนั่งรถไป

พวกเขาไปอยู่ที่ไหนระหว่างการจลาจล ทำไมต้องรอให้เกิดการจราจลก่อนแล้วจึงค่อยเข้ามา หรือนี่เกี่ยวกับสิ่งที่พวกเขาเรียกว่า “การสร้างระเบียบและความสะอาดของเมือง” ฉันเองก็ไม่แน่ใจ

ความคมคายของหนังไม่หยุดแค่นั้น เมื่อหนังเล่าต่อมาโดยเปลี่ยนสายตามาอยู่ที่ลุงเอสแตร์ ที่จตุรัสกลางเมือง ไร้ผู้คน แต่มีสิ่งหนึ่งที่ปรากฏโฉมอย่างจะแจ้ง ซากปลาวาฬที่ยาโนสพร่ำบอกให้ลุงเอสแตร์ไปดูถูกปล่อยทิ้งอยู่บนซากรถบรรทุกหักพัง

ลุงเอสแตร์เดินเข้าไปดูใกล้ๆ ไล่ตั้งแต่ช่วงลำตัวผุร่อนจนดูปลอมคล้ายซากอิฐซากปูนมากกว่าจะเป็นซากสิ่งมีชีวิต จนถึงดวงตาที่เปรียบดั่งใจความสำคัญของเรื่อง ดวงตาที่ทั้งยาโนสและผู้ชมเคยเห็น ดวงตาโตน่าพิศวงนั้นกลับกลายเป็นดวงตาหยีเล็กอย่างที่ปลาวาฬควรจะเป็น

“สิ่งมีชีวิตแปลกประหลาดที่พระเจ้าทรงสร้าง” ตามที่ยาโนสบอก ที่อแข็งไร้ชีวิต ไร้ความน่าฉงนฉงาย ไร้ความน่ามหัศจรรย์อันใดหลงเหลือ เป็นเพียงวัตถุแปลกปลอมผุพังรอวันเสื่อมสลายไม่มีค่าอะไรให้จดจำ และคงจะมลายไปพร้อมกับศรัทธาที่ครั้งหนึ่งใครบางคน – อาจเช่นยาโนส เคยมีต่อพระเจ้า

ฉากนี้ให้ความรู้สึกถึงความล่มสลายที่ไม่อาจหวนกลับคืน ความมืดของดวงอาทิตย์ที่สร้างความปั่นป่วน และต่อให้สว่างขึ้นใหม่แล้วก็ไม่มีอะไรเหมือนเดิม

นำไปสู่ฉากจบของเรื่องที่ลุงเอสแตร์ไปเยี่ยมยาโนสที่โรงพยาบาล และเล่าเรื่องความเปลี่ยนแปลงของเมือง บ้านของเขาถูกทุนเดและชู้รักเข้ายึดครอง เขาต้องอัปเปหิตัวเองออกมาอยู่ในห้องเล็กๆ แทน ลุงบอกว่าจะเหลือพื้นที่ไว้ให้สำหรับยาโนสเมื่อออกจากโรงพยาบาล

มีแต่ความเงียบเป็นคำตอบจากยาโนสที่เหม่อลอยและครวญเสียงไม่เป็นภาษาออกมาเป็นครั้งคราว เป็นฉากจบที่ชวนให้สมองและความรู้สึกปั่นป่วนจนถึงขีดสุด อาจพอๆ กับที่ยาโนสเห็นซากปลาวาฬเป็นครั้งแรก และพอๆ กับที่เราเห็นซากปลาวาฬอันดูแปลกปลอมบนซากรถเป็นครั้งที่สอง

# Past Lives:
## Are we losing ourselves on the way to becoming ourselves?

Nattamon Nantanasarid

> *Na-Young (나영): Korean name that has various meanings depending on the hanja (Chinese character) used for the name combined. Na (mostly 娜) means elegant, delicate, graceful. Young (英, 榮, 永, 瑛, etc.) can mean petal, brave, honour, prosper, eternal, jade, to name a few.*

Does a name identify who we are as a human being? Do we act according to the name used to call us, or the environment that we reside in at that moment?

In Past Lives (Celine Song, 2023) Nora immigrated from South Korea to United States along with her family when she was twelve. She had a childhood friend, who was also her first love, named Hae Sung. They tried to keep in touch but eventually drifted apart as their determinations and priorities did not align. Twenty-four years later, Nora married to an American playwright, Arthur. She met Hae Sung again when he went to New York. Reminded of the life she left behind, and the person she could have been, Nora pondered about her reality.

Before moving, Nora had a Korean name as Na Young. Her family let her and her sister decided which English-language name they want to use, in which she said "I don't have English name that I like, I hate all the names." Although later, when she could finally adapt to the life in foreign land, she felt more comfortable with her new name to the point that no one else except her mother called her by Korean name anymore. Coming into contact with Hae Sung, he asked if he could call her Na Young. The choice of name calling is significant here, more than just the familiarity of it.

Name is not just a group of alphabets that human uses to identify each individual. It bears the meaning, as well as the *sense* of that person. A German philosopher Gottlob Frege wrote an essential paper on the philosophy of language, *On Sense and Reference*, in which he studied the correlation between *reference* (which is designated with a *proper name*), *sense* and *idea*. He used the sentence "somebody observes the Moon through a telescope" as an analogy to describe the concept. the Moon, the object of observation, is the reference. The image that reflects on the glass of the telescope is the sense. And the image that appears through the observer's eyes is the idea or experience, which is subjective. Therefore, one reference can have more than one sense. As the image reflected on the mirror is only one side of the whole object.

We could say that Nora is the reference, and how others view her is the sense and idea. Even though she identifies herself with the name Nora, it does not mean that Na Young could not be used to associate with Nora anymore. When Hae Sung goes to visit her in New York, she is still Na Young in his view. Nora has to speak Korean or do things that she does not normally do, like going on a cruise to see the Statue of Liberty—something that even her husband mentions that they have never done before. Nora's sense is subjected to her environment. The shift of her sense of self

makes Nora feels conflicted about her emotions, and about who she is.

> *Leonore: derives from the name Eleanor, which has roots from Old French. Leonore means "light" or "torch".*

Another film that uses name as a prominent motif is The Namesake (Mira Nair, 2006), the story about an American-born man named Gogol. His parents immigrated from India to the United States. He was given a name Gogol, taken from the surname of a Russian author Nikolai Gogol, because he could not be discharged from the hospital without an official name. Having the name that was not American nor Indian made Gogol felt misplaced, especially from his Indian heritage.

Gogol also has a proper name (or good name, as his parents called) that his parents registered for him before he started going to school—Nikhil. Still, Gogol rejected it and chose to be called by his pet name. Maybe one of the reasons why Gogol does not feel connected to his Indian culture is from his name. Living in an American culture, with the name that has no *sense* of Indian, he does not perceive himself as an Indian. Being told by his parents to conform to the culture that he finds to be "something else" pushes him even further away from it.

Name plays different role for the Eastern and the Western cultures. For the West, or at least the countries with English name, name usually comes from religion, popular culture, or important figures in the family. On the other hand, Asian naming tradition focuses on the meaning of the words and aesthetics of the sound. In Thailand, when choosing a given name, the parents usually come up with the name with meaningful, positive definition. Sometimes date of birth is also a factor of consideration for a name, as some of the alphabets are believed to be unlucky for the child who was born on a certain day of the week. This is similar to Indian name, specifically in Hindu culture, that name determines one's destiny and should be attentively selected for auspicious future. Japanese name with the same pronunciation can have various meaning depending on the Kanji used, resembling to Korean.

It could be view that name is not only signify a person's identity, but also the cultural aspect in some ways. Nora is not acquainted with her Korean name anymore, and it create a distant between her and Korean culture. It shows when she talked to Arthur about Hae Sung, "He's so Korean. He has all these really Korean views." Nora views being Korean as the otherness. She relates more with her Korean-American friends, which can be assumed that those friends are more attuned to American culture than Korean. Same as Gogol, when he officially changed his name to Nikhil, it was eventually changed by his friends and acquaintances as Nick—an English-language name, which by no means brings him closer to his heritage.

Here comes another question, why some people who move to English-speaking country decide to romanised their names? Is it like "when in Rome, do as romans do?" Can people still embrace the culture of the place that they are situated in while still keeping their previous background?

An article in The New Yorker, *American Ruined My Name for Me*, by Beth Nguyen expresses the author's complicated connection with her name. Before refuging to America, she went by her Vietnamese name *Bich*, which subsequently got ridiculed by her American classmates, as it has the same pronunciation as a swear word. Being exposure to negative experiences involving her name

for years made her feel discomforted with it.

Orientalism is something that somehow takes root in people's thought, even if they are not western. English name sounds like an ordinary name for people in any part of the world. Instead, Asian name is like something of a novelty in foreigner's eyes. The word that means something strange in English might have meaningful etymology in another language.

Nevertheless, it is not for anyone the judge if someone wants to keep or change their name, as long as they feel like they embody that name. In some case, changing name might be a compromise between their identity and culture. In the end, after having a chance to experience more of the Indian culture, Gogol realizes that he does not need an Indian name to feel connect with his heritage, because he can already feel it through his father's memory. Nora acknowledges that she can never go back to be Na Young, but that does not mean she loses a part of herself, or the components that make her Nora. As she says before saying goodbye to Hae Sung that Na Young will still exist in him. Name might determine how people view the person who holds the name. But they can also claim the meaning for themselves as well.

# Sea Sparkle

## บทเรียนแห่งทะเลชีวิตที่มืดมนและแสงประกาย ทบทวนและแนะนำภาพยนตร์เรื่อง “Sea Sparkle”

นิศานาถ ไทรทองคำ

***“สัตว์ประหลาดที่น่ากลัวที่สุด คือสัตว์ประหลาดในตัวเรา และการต่อสู้กับมันก็ช่างยากเย็นและน่ากลัวเกินกว่าที่เราจะสู้แค่เพียงลำพัง”*** นี่คือสิ่งที่เราใช้เวลานั่งครุ่นคิดหลังจากชมภาพยนตร์เล็ก ๆ จากผู้กำกับชาวเบลเยียมเรื่อง Sea Sparkle

ภาพยนตร์ Zeevonk (Sea Sparkle) เป็นผลงานภาพยนตร์ยาวเรื่องแรกของ Domien Huyghe ซึ่งร่วมทุนสร้างจากเบลเยียมและเนเธอร์แลนด์ นำเสนอเรื่องราวของ “เลน่า” เด็กสาววัยสิบสองปีที่ต้องเผชิญกับการสูญเสียครั้งใหญ่ในชีวิต เมื่อพ่อผู้เป็นกะลาสีเรือเสียชีวิตจากอุบัติเหตุในทะเลพร้อมกับเหล่าลูกเรือซึ่งล้วนเป็นเพื่อนรักกัน ผู้คนรอบตัวของเลน่าต่างมองว่าเป็นความผิดพลาดจากความประมาทของพ่อ แต่เลน่าไม่คิดเช่นนั้น เธอโกรธผู้คนเหล่านั้นที่โทษว่าเป็นความผิดพ่อของเธอ จึงพยายามหาคำตอบเพื่อมายืนยันกับทุกคนว่า การสูญเสียครั้งนี้ไม่ใช่ความผิดของพ่อ แต่แท้จริงแล้วมันเกิดจากสัตว์ประหลาดใต้ท้องทะเล ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยบรรยากาศท้องทะเลกว้างใหญ่ที่ทั้งงดงามและน่ากลัว เคล้าไปกับความสัมพันธ์แสนพิเศษที่พ่อและเลน่ามีต่อกัน ก่อนจะนำพาผู้ชมเข้าสู่โลกภายในใจของเด็กสาวอายุเพียง 12 ปีที่หัวใจของเธอกำลังแตกสลาย

ภาพยนตร์ถ่ายทอดเรื่องราวความพยายามหา “สัตว์ประหลาดใต้ทะเล” หรือ “sea creature” ของเลน่าได้อย่างแฟนตาซีและสมจริงไปพร้อม ๆ กัน ภาพการค้นพบซากฟันของสัตว์ขนาดใหญ่ การต่อสู้กับความโหดร้ายในท้องทะเล ฉากความเจ็บปวดของเด็กสาวหลังจากทะเลาะกับแม่และคลั่งแค้นสัตว์ร้ายจนวิ่งเข้าหาทะเลตะโกนก่นด่าสาปแช่ง พร้อมมีเสียงตอบกลับจากทะเลที่แม้จะไม่เป็นภาษาแต่ก็ช่างบ่งบอกว่าข้าคือผู้ยิ่งใหญ่ที่มนุษย์อย่างพวกเจ้าไม่มีวันที่จะมาสบประมาทได้ เป็นฉากที่ทั้งทรงพลังและเจ็บปวดไปพร้อม ๆ กับเธอ ดนตรีประกอบในห้วงเวลานี้ที่ค่อย ๆ ดังปลุกเร้าความโกรธในใจผู้ชมให้ยิ่งโกรธ ยิ่งเห็นความจริงในใจที่แสนเจ็บปวดของเด็กคนนี้ไปด้วยพร้อม ๆ กัน ช่างเป็นเทคนิคทางภาพยนตร์ที่ใช้ทั้งภาพและเสียงอย่างครบถ้วน ผนวกกับการแสดงที่ชวนทึ่งของสาวน้อย Saar Rogiers ผู้สามารถสื่ออารมณ์ความโกรธของวัยรุ่นและการไม่ยอมรับความจริงได้อย่างทรงพลัง ชวนให้เชื่อว่าการสูญเสียสามารถเปลี่ยนคน ๆ หนึ่งไปได้จริง ๆ ส่งผลให้ฉากนั้นเป็นอีกหนึ่งฉากที่ทำให้ผู้ชมลงลึกไปในจิตใจของเด็กสาวผู้สูญเสียบุคคลที่เป็นดั่งต้นแบบชีวิตของเธอ

อีกหนึ่งฉากที่แสนยิ่งใหญ่ และเป็นฉากแห่งการคลายปมในใจทั้งหมดของเลน่า คือการเผชิญหน้าเพียงลำพังกับสัตว์ร้ายใต้ทะเลลึก ที่ยิ่งใหญ่ ลึกลับ และแม้จะแสนน่ากลัวแต่ก็แฝงไปด้วยความอ่อนโอนในเวลาเดียวกัน ในชั่วขณะแรกอาจชวนให้ผู้ชมเชื่อว่านั่นคือฉากที่จะสามารถพิสูจน์สิ่งที่เลน่าพยายามพูดมาตลอด แต่เมื่อเฝ้าดูต่อไปผู้ชมถึงได้ตระหนักว่าแท้จริง สัตว์ประหลาดตัวนั้น ตัวที่เลน่ากลัวและโกรธเกลียดแต่ก็กล้าหาญที่จะสบตากับมันอย่างซื่อตรง ตัวที่เลน่าค้นหาอยากจะทำร้ายและทำลายตลอดมา กลับเป็นสัตว์ประหลาดในใจของตนเอง ฉากการสบตานั้นชวนให้เข้าใจได้ว่ามันคือความกล้าที่จะเผชิญหน้ากับความเป็นจริง สบตากับความจริง ยอมรับความรู้สึกของตัวเอง พ่อจากไปแล้ว เขาจะไม่กลับมา และไม่มีอะไร

ที่จะบอกได้เลยว่าเป็นเพราะอะไรกันแน่ พวกเขาจากไปเพราะอะไร จะไม่มีวันที่ใครจะรู้ได้ ภาพเลน่าที่ค่อย ๆ ลอยสูง มือที่ยอมยื่นให้เพื่อนช่วยเหลือ คือสัญลักษณ์ที่บ่งบอกว่า เด็กสาวผู้นี้เดินทางมาถึงขั้นตอนสุดท้ายของการเผชิญหน้ากับความสูญเสียแล้ว นั่นคือ “การยอมรับ”

Zeevonk (Sea Sparkle) ใช้โครงสร้างเรื่องที่สะท้อน “กระบวนการทำใจต่อความสูญเสีย” ตามลำดับขั้นของ Kübler-Ross ได้แก่ ภาวะช็อคและการปฏิเสธความจริง (Denial), ความโกรธ (Anger), การต่อรอง (Bargaining), ความเศร้าเสียใจ (Depression), และการยอมรับความจริง (Acceptance) ขณะเดียวกันหนังยังได้ใช้ภาพทะเล และ แสงเรืองรอง (sea sparkle) เป็นสัญลักษณ์แทนสภาวะภายในจิตใจของเลน่าที่เต็มไปด้วยความลึกลับที่ยากหยั่งถึง และแสงแห่งความหวังที่ปรากฏแม้ในความมืดมน

ในด้านเทคนิคภาพยนตร์ งานภาพใช้ความสมจริงที่เน้นบรรยากาศทะเลอันแสนกว้างใหญ่และเปลี่ยวเหงา เพื่อขับเน้นความโดดเดี่ยวของตัวละครหลัก เสียงคลื่นซัดที่ส่งเสริมอารมณ์โกรธของตัวละคร ทั้งเสียงประกอบอื่น ๆ ที่ล้วนมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่ง เสียงดังและเสียงเงียบถูกหยิบใช้อย่างชาญฉลาดเพื่อสะท้อนความเวิ้งว้างภายในใจของเลน่า รวมไปถึงเสียงดนตรีที่ถ่ายทอดทั้งความรู้สึกและบุคลิกช่วงวัยแห่งการเป็นวัยรุ่น

หากจะหาภาพยนตร์หรือหนังสักเรื่อง ที่จะพาผู้ชมลงลึกเข้าไปสำรวจจิตใจของผู้สูญเสีย โดยเฉพาะเด็กที่กำลังอยู่ในช่วงวัยหัวเลี้ยวหัวต่อ นี่คือภาพยนตร์ที่อยากแนะนำ เพราะหนังเรื่องนี้แสดงให้เห็นถึงกระบวนการรับมือกับความสูญเสียได้อย่างครบถ้วนทุกกระบวนการ ซึ่งแน่นอนว่าแม้แต่ละคนจะมีวิธีการในการผ่านความโหดร้ายของความไม่แน่นอนในชีวิตเช่นนี้ที่แตกต่างกัน แต่ทุกคนจะต้องผ่านกระบวนการก้าวผ่านความสูญเสียไปอย่างคล้ายคลึงกัน ดังเช่นที่แม้ภาพยนตร์จะให้น้ำหนักการก้าวผ่านความเจ็บปวดไปที่เลน่า แต่ก็ยังแทรกซึมวิธีการก้าวผ่านของผู้คนรอบข้างอย่างแยบยล กัซ เพื่อนสนิทของเลน่าที่สูญเสียพ่อไปด้วยเช่นกัน เลือกที่จะทำ Scrapbook หรือ สมุดรวมภาพความทรงจำระหว่างเธอกับพ่อและมักจะพูดถึงพ่อเพื่อเป็นการปลดปล่อยความเศร้าและยอมรับการจากไป จูลส์ พี่ชายของเลน่าเลือกที่จะปลดปล่อยผ่านเพลงแรปที่งดงามดั่งบทกวี แม่ผู้ที่ต้องประคับประคองตัวเองจากการสูญเสียสามี และยังต้องประคับประคองความรู้สึกของลูก ๆ ทั้งสามคน เธอเลือกที่จะเก็บข้าวของของสามี เริ่มต้นใหม่ แต่ก็ยังคงหยิบเสื้อของเขามาใส่อยู่ซ้ำ ๆ เพื่อชดเชยอ้อมกอดอุ่นในอดีต ภาพยนตร์สะท้อนให้เห็นวิถีทางการจัดการกับความรู้สึกของตัวละครที่แตกต่างกัน ช่วยทำให้ผู้ชมได้เรียนรู้ว่าทุกคนต่างมีวิธีของตนเอง และในฉากช่วงท้ายยังได้ช่วยตอกย้ำอีกครั้งว่า แม้แต่ละคนจะต้องต่อสู้กับสัตว์ร้ายภายในใจด้วยตนเอง แต่ระหว่างการต่อสู้นั้นยังมีครอบครัว เพื่อนคนรอบข้าง ที่พร้อมจะช่วยประคับประคองกันและกัน แบ่งปันความรู้สึกให้กัน เพื่อเสริมพลังชีวิตให้แก่กัน และภาพยนตร์ยังยืนยันความจริงที่ว่าสัตว์ประหลาดร้ายตัวนั้นจะยังอยู่ ณ ตรงนั้น มันจะไม่มีวันหายไป ความสูญเสียนั้นจะถาวร แต่เมื่อถึงจุดหนึ่ง พวกเราจะยอมรับมันมาเป็นเศษเสี้ยวหนึ่งในตัวของเราได้อย่างเข้าใจ

และหากสรุปเรื่องราวของภาพยนตร์เรื่อง Zeevonk (Sea Sparkle) เพียงสั้น ๆ ให้ผู้นิยมอ่านจากบรรทัดสุดท้ายขึ้นไป ก็คงสรุปได้ว่า (Sea Sparkle) ไม่ใช่เพียงแค่เรื่องราวของเด็กที่สูญเสียพ่อ แต่เป็นการบอกเล่าการเดินทางทางอารมณ์ของมนุษย์ ที่ต้องเผชิญหน้ากับความจริงอันเจ็บปวด และเรียนรู้ที่จะปล่อยวางและเติบโตต่อไป

# Woman of the hour

## หนังฆาตกรรมสะท้อนยุคทองของฆาตกรต่อเนื่อง กับเรื่องของผู้หญิงคนหนึ่งที่ (ไม่เคย) เลือกได้

บงกชกร คำปุ๊ก

***บทความนี้มีการเปิดเผยเนื้อหาสำคัญภายในเรื่อง***

‘รู้ไหมใครโหด’ หรือ ‘Woman of the hour’ คือภาพยนตร์ของ **แอนนา เคนดริก** (Anna Kendrick) นักแสดงหญิงที่รับหน้าที่เป็นผู้กำกับเรื่องนี้เรื่องแรก แถมยังรับบทเป็นตัวเอกของเรื่องเองอีกด้วย โดยสร้างมาจากเหตุการณ์จริงที่เคยเกิดขึ้นในยุค 70 ของประเทศสหรัฐอเมริกา เมื่อฆาตกรต่อเนื่องคนหนึ่งนามว่า ‘ร็อดนีย์ อัลคาลา’ (Rodney Alcala) กล้าออกล่าเหยื่อกลางรายการหาคู่ชื่อดังแห่งยุค ทั้ง ๆ ที่มีประวัติฆาตกรรมยาวเหยียด มีคนคุ้นหน้าหลายคน เคยถูกแจ้งความหลายคดี แต่เขาก็ยังรอดปลอดภัยจนสามารถก่อเหตุต่อไปได้อีกหลายครั้งหลังจบรายการ จนกลายเป็นหนึ่งในฆาตกรที่มีลิสต์รายชื่อเหยื่อทั้งที่รู้และไม่รู้มากมายหลายร้อยคน

หากเราจัดหมวดหมู่ ‘รู้ไหมใครโหด’ ให้อยู่ในหมวดหนังฆาตกรรม ก็คงต้องบอกว่าหนังฆาตกรรมเรื่องนี้แทบไม่มีฉากเลือดสาดจังหวะตุ้งแช่ หรือฉากสะเทือนใจแบบที่หนังฆาตกรรมเรื่องอื่น ๆ มักจะมี แต่สิ่งหนึ่งที่ทำให้การเล่าเรื่องของหนังเรื่องนี้แตกต่าง คือการขยี้ในเรื่องของเส้นเวลา ที่ชวนให้คิดถึงใบหน้าเยาะยิ้มเย้ยหยันอย่างมั่นใจของตัวละครอัลคาลาขึ้นมาอย่างน่าเจ็บใจ เพราะเมื่อเราลองเรียงปีและเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ก็จะค้นพบเลยว่า อัลคาลาสามารถก่อเหตุได้อย่างง่ายดายเกินไป และทำให้นึกถึงคำพูดดังของ เอ็ดมันด์ เบิร์ก (Edmund Burke) นักปรัชญาชื่อดังชาวไอร์แลนด์ที่กล่าวว่า “สิ่งเดียวที่ทำให้ความชั่วชนะได้ คือการที่คนดีไม่ทำอะไรเลย”

ในทางอาชญาวิทยามีทฤษฎีหนึ่งที่เรียกว่า ‘Routine Activities Theory’ หรือ ‘ทฤษฎีกิจกรรมประจำวัน’ ที่ใช้อธิบายถึงที่มาของการเกิดเหตุอาชญากรรมว่า มักจะมีองค์ประกอบด้วยกันสามอย่าง ได้แก่ ผู้กระทำผิดที่มีแรงจูงใจ เป้าหมายที่เหมาะสม และการที่ไม่มีคนดูแลป้องกันเหตุ ซึ่งสามสิ่งนี้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายในเรื่องนี้จริง ๆ โดยเฉพาะข้อที่ไม่มีคนปกป้อง เพราะตลอดเวลาเราจะเห็นได้เลยว่า อัลคาลาก่อเหตุได้สบายมาก ๆ และแม้ว่าจะมีคนจำเขาได้ หรือแม้กระทั่งได้ออกทีวีระดับประเทศ แต่สุดท้ายเขาก็ยังทำทุกอย่างได้เหมือนเดิมอยู่ดี ซึ่งฉากเหล่านี้ก็ได้สะท้อนไปถึงเรื่อง ‘ยุคทองของฆาตกรต่อเนื่อง’ ในประวัติศาสตร์อเมริกาด้วย

‘ยุคทองของฆาตกรต่อเนื่อง’ คือช่วงเวลาในปี 1970 - 2000 ที่มีจำนวนฆาตกรต่อเนื่องเกิดขึ้นเยอะมากที่สุดทำให้มีนักวิชาการหลายคนมาศึกษาหาเหตุผลว่า เพราะอะไรยุคนี้ถึงเกิดเหตุการณ์เหล่านี้มากขนาดนี้ ก่อนจะพบสามสาเหตุหลัก ๆ ได้แก่ วัฒนธรรมของคนในยุคนั้นที่ไว้วางใจกันสูง ไม่ค่อยล็อกบ้าน หรือการโบกรถ ติดรถไปกับคนแปลกหน้าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ง่าย ๆ ยังมีเรื่องของผลกระทบทางจิตใจจากสงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่งทำให้รุ่นพ่อที่กลับจากสงครามส่งต่อความบอบช้ำทางจิตใจมาสู่รุ่นลูก เด็กในยุคนี้จึงมักจะโตมาแบบบ้านแตกสาแหรกขาดทำให้จิตใจไม่เสถียร และเรื่องความล้าหลังของเทคโนโลยี ทำให้ฆาตกรหลายคน เช่น อัลคาลา สามารถก่อเหตุซ้ำ ๆ และหลบหนีการจับกุมได้หลายครั้ง

นอกจากการจิกกัดระบบการทำงานของรัฐ หนังยังพาเราไปสำรวจโลกของผู้หญิงผ่านตัวละคร ‘เชอริล แบรดชอว์’นักแสดงสาวหน้าใหม่ที่พยายามแคสต์หนังมานาน แต่ก็ไม่ประสบความสำเร็จ จนตัดสินใจรับงานเกมโชว์หาคู่เดท ผู้เกือบจับผลัดจับผลูกลายเป็น

เหยื่ออีกคนหนึ่งของอัลคาลา ซึ่งตลอดเวลาเราจะเห็นเลยว่าเชอร์ริลเป็นคนที่ไม่กล้าปฏิเสธคนสักเท่าไร (จนยอมมีอะไรกับเพื่อนฝึกการแสดง) และเมื่อเธอเข้าสู่เกมหาคู่เพื่อเลือกผู้ชายสักคน แต่ถึงแม้จะใช้คำว่า ‘เลือก’ ก็ไม่ได้หมายความว่าเธอเลือกได้ดี แต่อาจจะเป็นการเลือกระหว่างสิ่งที่แย่กับแย่กว่าเท่านั้น เหมือนกับตัวละครช่างแต่งหน้าได้บอกเอาไว้ว่า เธออยู่ในวงการเกมโชว์นี้มาหลายปี สิ่งเดียวที่เธอเห็นไม่ใช่การเลือกถูกหรือผิด แต่เป็นการเลือกว่าใครจะมาเป็นคนทำให้เธอเจ็บปวดเท่านั้นเอง

อย่างไรก็ตาม การเลือกเล่าเรื่องโดยไม่ใช้ฉากตุ้งแช่หรือเลือดสาด และการชวนผู้ชมตั้งคำถามเกี่ยวกับทางเลือกของตัวละครหญิง ไม่ได้ทำให้หนังสนุกน้อยลง รุนแรงน้อยลง หรือความตึงเครียดลดลงแต่อย่างใด ในทางตรงกันข้าม การจัดวางตัวละครหญิงให้ถูกตัวละครชายในเรื่องกดขี่ มองเป็นวัตถุทางเพศ และลดทอนตัวตน กลับทำให้ความตึงเครียดเข้มข้นมากขึ้น เพราะมันกำลังทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงความเปราะบางและความเสี่ยงของผู้หญิงที่อยู่ภายใต้ ‘male gaze’ ทฤษฎีภาพยนตร์ของ ลอรา มัลวีย์ (Laura Mulvey) ที่อธิบายว่าภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักมองผู้หญิงในฐานะ ‘วัตถุที่ถูกมอง’ มากกว่าผู้มีอำนาจเลือก

แต่ถึงจะบอกว่าเป็น male gaze แต่ไม่ได้หมายความว่าภาพยนตร์เรื่องนี้กำลังถ่ายทอดตัวละครหญิงในมุมนั้น แต่มาจากตัวละครในเรื่องต่างหาก โดยเคนดริกได้จำลองสายตาที่กดทับตัวละครหญิงมาทำให้ผู้ชมรู้สึกอึดอัดในทุกย่างก้าว จากนั้นค่อยพลิกกล้องกลับไปที่ประสบการณ์ของเซอริลและเหยื่อคนอื่น ๆ เพื่อคืนพื้นที่การรับรู้ให้ผู้หญิง การเล่าเรื่องแบบนี้ไม่ต้องพึ่งภาพเลือดหรือความรุนแรงทางร่างกาย แต่ทำให้ผู้ชมตระหนักว่า ความรุนแรงทางเพศเริ่มต้นตั้งแต่การ ‘ถูกมอง’ ซึ่งเชื่อมโยงกับวิธีล่าเหยื่อของอัลคาลาที่แค่ถูกจับจ้องก็หมดโอกาสรอด

ด้วยวิธีนี้ Woman of the Hour จึงใช้ male gaze อย่างจงใจเพื่อให้เราสัมผัสได้ถึงความรู้สึกของผู้หญิงที่ถูกมอง ถูกกดทับ และไร้อำนาจ แล้วค่อยพลิกมุมมองกลับด้วย female gaze ของเคนดริกที่ทำให้ผู้ชมรับรู้ประสบการณ์ของการถูกทำให้กลายเป็นวัตถุ และมองเห็นผลกระทบของการถูกมองเช่นนั้นอย่างชัดเจน ตรงนี้เองที่สอดคล้องกับการวางตัวละครเซอริล ผู้กลายเป็น “woman of the hour” (สำนวนภาษาอังกฤษหมายถึงผู้หญิงที่ถูกดันให้เป็นจุดสนใจในช่วงเวลาหนึ่ง) บนเวทีเกมโชว์ ซึ่งชวนให้เราตั้งคำถามขึ้นมาในใจทุกครั้งว่า ในท้ายที่สุดแล้ว เธอมีสิทธิ์เลือกจริงหรือ?

คำถามเดียวกันนี้ยังย้อนกลับไปยังเหยื่อของอัลคาลา ที่เชื่อเหลือเกินว่าต้องมีคนคิดบ้างเหมือนกันว่า ถ้าพวกเธอปฏิเสธ เขาจะยอมปล่อยพวกเธอไปหรือไม่? หรือแท้จริงแล้วพวกเธอไม่เคยมีสิทธิ์ปฏิเสธตั้งแต่แรก? นี่คือสิ่งที่ทำให้ woman of the hour ไม่ได้เป็นแค่ภาพยนตร์อาชญากรรมเชิงระทึกขวัญ แต่คือการเผยให้เห็นความเปราะบางของผู้หญิงที่ถูกชายเป็นผู้กำหนดอยู่เสมอ หนังไม่ได้ผลักภาระไปที่บุคคลใดบุคคลหนึ่ง แต่ยกมันขึ้นมาเป็นภาพแทนของความรุนแรงเชิงโครงสร้าง ที่ดำรงอยู่ทั้งบนเวทีเกมโชว์ ในภาพยนตร์ และในชีวิตจริง

**อ้างอิง**


Crime Traveller. (2020, February 24). *The rise and fall of an American serial killer*. Crime Traveller. Retrieved August 17, 2025, from https://www.crimetraveller.org/2020/02/rise-and-fall-american-serial-killer-2/

Simply Psychology. (2024, February 13). *Routine activities theory: Definition & examples*. Simply Psychology. Retrieved August 17, 2025, from https://www.simplypsychology.org/routine-activities-theory.html

Film Inquiry. (n.d.). *Film theory basics: Laura Mulvey and the male gaze theory*. Film Inquiry. Retrieved August 17, 2025, from https://www.filminquiry.com/film-theory-basics-laura-mulvey-male-gaze-theory/

# Tale of cinema / A Moment of Innocence เมื่อศิลปะกับชีวิตจริง ส่งผลซึ่งกันและกัน

บดินทร์ เทพรัตน์

“ศิลปะส่งผลต่อชีวิต ชีวิตส่งผลต่อศิลปะ” เป็นปรากฏการณ์ที่แสดงให้เห็นว่า ศิลปะกับชีวิตจริงมีความสัมพันธ์และส่งผลกระทบซึ่งกันและกัน โดยอาจเป็นในรูปแบบให้แรงบันดาลใจ เลียนแบบ สร้างความเปลี่ยนแปลง หรือสร้างผลกระทบในด้านต่างๆ

เห็นตัวอย่างได้จากหนังเรื่อง A Moment of Innocence (1996, อิหร่าน, กำกับ – โมห์เซ็น มัคมัลบัฟ) และ Tale of Cinema (2005, เกาหลีใต้, กำกับ -ฮองซางซู) จุดร่วมของทั้งสองเรื่องคือการเป็น  Meta Cinema (หนังที่เกี่ยวกับการสร้างหนัง) ที่สำรวจความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับชีวิตจริง แต่สองเรื่องนี้ต่างกันทางด้านมุมมองกับประเด็นในการนำเสนอ

หมายเหตุ -เพื่อความไม่สับสน หากผู้เขียนต้องการอ้างอิงถึงตัวหนัง A Moment of Innocence และ Tale of Cinema จะใช้คำว่า “หนัง” หากผู้เขียนต้องการอ้างอิงถึงหนังที่ซ้อนอยู่ภายในหนัง จะใช้คำว่า “หนัง (ซ้อนหนัง)”

เรื่องราวใน A Moment of Innocence อ้างอิงจากเหตุการณ์จริงตอนที่ผู้กำกับมัคมัลบัฟเป็นวัยรุ่น เขาได้ใช้มีดแทงตำรวจระหว่างการประท้วงทำให้เขาถูกจับและติดคุก หลายปีผ่านไปมัคมัลบัฟกับตำรวจคนนั้นได้พบกันอีกครั้ง (ในหนัง ทั้งคู่รับบทเป็นตัวเอง) มัคมัลบัฟตัดสินใจจำลองเหตุการณ์บาดแผลนั้นขึ้นมาใหม่บนแผ่นฟิล์ม (re-enactment) โดยให้นักแสดงวัยรุ่นรับบทเป็นตนเองในอดีต

หนังเรื่องนี้ได้ถ่ายทอดให้เห็นถึงกระบวนการสร้างหนัง (ซ้อนหนัง) โดยจุดประสงค์ของผู้กำกับหนัง (ซ้อนหนัง) ก็คือ “ความสมจริง” เขาพยายามจำลองอดีตในหนังให้เหมือนเดิมที่สุด (ซึ่งเป็นไปตามรูปแบบทั่วไปของหนังชีวประวัติ) โดยนักแสดงที่รับบทเป็นมัคมัลบัฟกับตำรวจในวัยหนุ่มต้องเลียนแบบบุคลิกท่าทางและการกระทำของบุคคลจริง

แต่นักแสดงในหนัง (ซ้อนหนัง) มีจุดประสงค์ที่แตกต่างไป เขาไม่ต้องการจำลองเหตุการณ์ให้ตรงกับเหตุการณ์จริงแต่ตัดสินใจเปลี่ยนเหตุการณ์ในหนัง (ซ้อนหนัง) ด้วยตัวเองให้จบลงด้วยความสุขและไม่รุนแรง

สำหรับ Tale of Cinema มีโครงสร้างแบ่งเป็นสองพาร์ท พาร์ทแรกเล่าเรื่องราวของชายหนุ่มที่หมกมุ่นกับการฆ่าตัวตาย เขาได้เจอหญิงสาวที่เขาเคยชอบพวกเขาได้ใช้เวลาร่วมกันตลอดวันจนถึงค่ำคืนจนเกิดเป็นความสัมพันธ์ที่หวานขมและซับซ้อน

ภายหลังหนังได้เฉลยว่าเหตุการณ์ในพาร์ทแรกเป็นเพียงหนัง (ซ้อนหนัง) ที่ตัวเอกในพาร์ทที่สองได้ดู ตัวเอกพาร์ทที่สองได้พบกับนักแสดงที่เล่นเป็นนางเอกในหนังที่เขาเพิ่งดู เขาพยายามเลียนแบบพฤติกรรมและทดลองใช้ชีวิตแบบเดียวกับตัวละครชายในหนังเรื่องดังกล่าว โดยพยายามสร้างความสัมพันธ์กับเธอแต่ไม่ได้ผลสักเท่าไร

หนังสองเรื่องนี้เป็น Meta Cinema หรือหนังซ้อนหนัง หนังประเภทนี้สร้างความตระหนักแก่ผู้ชมว่ากำลังดูหนังอยู่ อันเป็นผลมาจากการที่ตัวภาพยนตร์ได้ทำการเปิดเผยกลไก โครงสร้าง และกระบวนการสร้างความหมายของตัวมันเอง

แต่ถึงอย่างไร หนังสองเรื่องนี้ได้มีการนำ meta cinema มาใช้ในลักษณะแตกต่างกัน

หนัง (ซ้อนหนัง) ใน A Moment of Innocence แสดงถึงกลไกของภาพยนตร์ในการจำลองความทรงจำ ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการการเยียวยา การไถ่โทษ การจัดการความรู้สึกผิด การปะทะประสานระหว่างเรื่องจริงกับเรื่องแต่งที่ไม่ลงรอยกัน และสร้างความปรองดองผ่านการทบทวนทำความเข้าใจอดีต

ส่วนหนัง (ซ้อนหนัง) ใน Tale of Cinema แสดงถึงกลไกของภาพยนตร์ในการสร้างความรับรู้ ความจริง ภาพลวง ความโรแมนติค อิทธิพล หรืออุดมคติที่อาจไม่สอดคล้องกับความเป็นจริง จนทำให้ผู้ชมเข้าใจผิดหรือนำไปเลียนแบบ ทำให้หนังมีทีท่าในการตั้งคำถามและวิพากษ์มากกว่า

นอกจากนั้น หนังสองเรื่องนี้ยังเสนอประเด็นเรื่อง “ศิลปะส่งผลต่อชีวิตจริง ชีวิตจริงส่งผลต่อศิลปะ”

สำหรับ A Moment of Innocence กระบวนการ “ชีวิตจริงส่งผลต่อศิลปะ” เกิดขึ้นตอนที่ผู้กำกับหนังได้สร้างหนัง (ซ้อนหนัง) ที่อ้างอิงจากโศกนาฏกรรมในชีวิตจริงของเขา ส่วนกระบวนการ “ศิลปะส่งผลต่อชีวิตจริง” เกิดขึ้นตอนที่นักแสดงได้รับอิทธิพลจากหนัง ซึ่งเขาไม่ได้ทำซ้ำเหตุการณ์จริงตามที่ผู้กำกับหนัง (ซ้อนหนัง) ต้องการ แต่นักแสดงที่ไม่ต้องการให้โศกนาฏกรรมถูกทำซ้ำได้ตัดสินใจเปลี่ยนเหตุการณ์ในหนัง (ซ้อนหนัง) ให้จบลงอย่างมีความสุข

สำหรับ Tale of Cinema กระบวนการ “ชีวิตจริงส่งผลต่อศิลปะ” เห็นได้จากตอนที่ตัวเอกบอกว่าผู้กำกับหนัง (ซ้อนหนัง) ได้หยิบยืมองค์ประกอบในชีวิตเขาไปสร้างเป็นหนัง ส่วนกระบวนการ “ศิลปะส่งผลต่อชีวิตจริง” เห็นได้จากการที่ตัวเอกได้รับอิทธิพลจาก “หนัง” ที่เขาดู จนเลียนแบบการกระทำของตัวละครบนจอในชีวิตจริง แต่ผลลัพธ์แตกต่างออกไป

กระบวนการ “ศิลปะส่งผลต่อชีวิตจริง ชีวิตจริงส่งผลต่อศิลปะ” แสดงให้เห็นว่าเส้นแบ่งระหว่างศิลปะกับชีวิตจริงที่พร่าเลือนไม่ได้แยกออกจากกันอย่างชัดเจน  ต่างส่งอิทธิพล เกิดการส่องสะท้อนและแลกเปลี่ยนกันอย่างไม่สิ้นสุด

ในหนังสือ Tale of Cinema ของ Lim (2022) เขาได้เขียนถึงซีนในหนัง Tale of Cinema ซึ่งแสดงถึงเส้นแบ่งระหว่างศิลปะกับชีวิตจริงนั่นคือซีนที่ตัวละครเดินออกจากโรงหนัง โดยเขาได้อ้างอิงถึงข้อเขียนของโรลอง บาร์ตส์เรื่อง “ภาวะการออกจากโรงภาพยนตร์” โดยพิจารณาประสบการณ์ร่างกายและความรู้สึกของผู้ชม ซึ่งการดูหนังเปรียบได้กับความฝันที่ผู้ชมปล่อยตัวเองให้ภาพยนตร์ครอบงำ ส่วนการออกจากโรงเป็น ช่วงเวลาการตื่น โดยผู้ชมเดินออกมาสู่แสงสว่างของโลกจริง โดยกลับมามีสำนึกของตนเองอีกครั้ง แต่ยังคงพกพาร่องรอยความฝันจากหนัง จึงกล่าวได้ว่าผู้ชมได้ถูกความจริงสองชุดครอบงำ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเส้นแบ่งของศิลปะกับชีวิตจริงที่มีความพร่าเลือนและส่งผลกระทบต่อกันอย่างแยกไม่ออก

<u>อ้างอิง</u>

หนังสือ

Lim, D. (2022) Tale of Cinema. Glasgow: Fireflies Press. ISBN 978-0645454703.

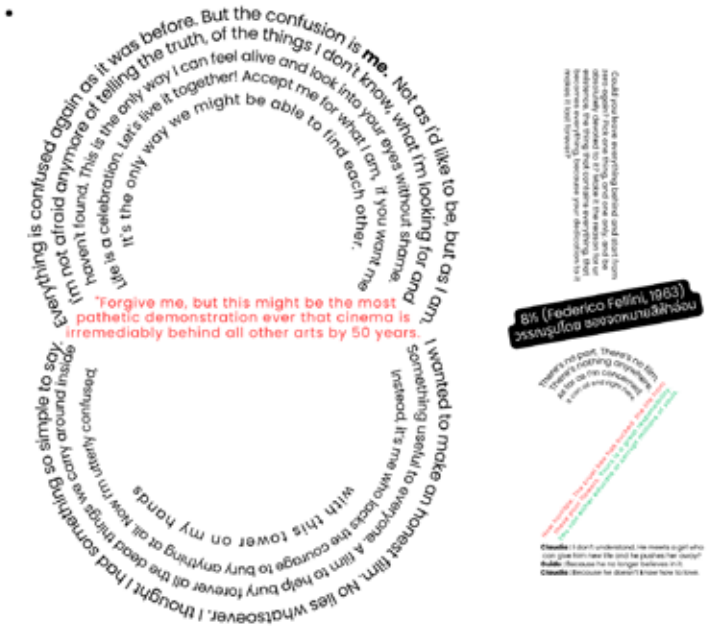
ภาพยนตร์

Makhmalbaf, M. (Director). (1996). A Moment of Innocence [Film]. Makhmalbaf Productions.

Hong, S.-s. (Director). (2005). Tale of Cinema [Film]. MK Pictures.

# 8½ (Federico Fellini, 1963) : โลกคือละคร ภาพยนตร์คือมายา

โดย ซองจดหมายสีฟ้าอ่อน




1. ท่ามกลางฝูงรถราคราคร่ำใต้อุโมงค์ ผู้กำกับหนุ่มใต้หมวกปีกกว้างตะกายร่างเร้นหนีจากรถที่ตนขับ สายตารอบข้างต่างจับจ้องไปที่เขา เขาใช้เรี่ยวแรงทั้งหมดป่ายปีนลาจากรถยนตร์ได้สำเร็จ พร้อมทะยานสู่ฟากฟ้า ชายหนุ่มเป็นอิสระชั่วครู่ดั่งว่าวลู่ลมบนผืนฟ้า แต่ทว่า... อิสระอยู่กับเขาได้ไม่นาน เชือกที่ชื่อความจริงกระตุกข้อเท้าเขาตกสู่ทะเล ...เขาตื่นจากฝันกลายเป็น *กุยโด* ผู้กำกับหนุ่มวัย 43
2. *กุยโด! กุยโด! กุยโด!* การงานร้องเรียกจากเราเสมอ พอๆ กับมนุษย์กองถ่าย นายทุนเรียกร้องหนังทำเงิน นักแสดงนำหญิงชื่อก้องร้องขอบทบาทที่เข้าถึงจิตวิญญาณการแสดง ไม่เว้นแม้แต่คู่หูนักเขียนบทของเขาที่เรียกร้องบทภาพยนตร์ประเทืองปัญญา เสียดสี ซับซ้อน มีสไตล์ และมีสารัตถะ ผู้กำกับหนุ่มจ่อจมกลางเสียงโกลาหลรอบกาย ไม่มีใครแยแสเสียงความปรารถนาของเขา... ที่เบาบางมันไม่มีอะไรมากไปกว่าการทำหนังที่ซื่อสัตย์ต่อเจตนา
3. ใต้ผืนผิวแห่งอดีต ความทรงจำกระจัดกระจายเป็นส่วนๆ บ้างเขานึกถึงวัยเยาว์ตน พ่อที่จากไป แม่ที่แก่ชรา ภรรยา นักระบำเสื้อผ้าน้อยชิ้น หญิงนอกรีตริมทะเล พระคาร์ดินัลท์กล่าวแก่เขาขณะสารภาพบาป *“เราไม่ได้มาสู่โลกเพื่อแสวงหาความสุข”*
4. บางครั้งเขานึกฝันถึงฮาเร็มที่รวมสาวทุกคนในชีวิตเขาไว้ ทั้งภรรยาผู้เป็นแม่บ้านแสนดี อนุนางเอกสาวผู้แต่งตัวโก้เก๋ เมียใหม่มิตรสหายที่เขาลอบมอง หญิงนอกรีตผู้เต้นรุมบ้า นักระบำเปลื้องผ้า พวกเธอทำให้เขามีความสุขแต่ก็มักสร้างความปวดหัวให้ในภายหลัง เรื่องหมางใจกำเนิดยามต้องพูดความจริงแต่ห้ามให้พวกเธอเจ็บปวด เมียเอกผู้แสนดีของเขารู้ดีที่สุด
5. ในโลกเลิกฝัน ภรรยาเต้นรำคู่ผู้กำกับหนุ่มราวคู่รักที่หวานชื่น แต่กลับปรับทุกข์กับเพื่อนสนิทอย่างขื่นขม และวิวาทะกับเขาก่อนเข้านอน เธอเก็บความขุ่นแค้นไว้ในสายตายามพบอนุสาวที่ย่างกราย

เข้ามาในชีวิตคู่ เมียเอกผู้แสนดีมิอาจเชื่อใจเขาได้อีก ความเคืองแค้นมองทุกสิ่งที่เขาสร้างเป็นเพียงเรื่องของผัวหลอกลวง รวมถึงภาพยนตร์ที่เขาทำ

6. เขาอยากหนีไปจากตรงนี้ หนีจากทุกสิ่งและหนีจากทุกอย่าง จังหวะมาเยือนเมื่อนักแสดงสาวชวนฝันผู้เคยพบพานเมื่อ 15 ปีก่อนกลับมาหาเขาอีกครั้ง เธอพาเขาออกไปขับรถเล่น เขาเล่าบทหนังให้เธอฟัง เธอวิจารณ์ทั้งตัวบทและตัวเขาด้วยความเวทนา ‘เหตุใดผู้ชายจึงผลักไสหญิงที่มอบชีวิตใหม่แก่เขาออกไป...เพียงเพราะพวกเขาไม่รู้วิธีที่จะรัก’ ผู้ชายช่างเป็นสิ่งมีชีวิตที่ขลาดเขลานัก
7. เมื่อความพังทลายมาเยือน เขาค้นพบเนื้อแท้ของความสับสน มันหาใช่ใดอื่น... แต่คือตัวเขาเอง แม้จมอยู่ใต้ม่านหมอกแห่งความไม่รู้ แต่จากนี้เขาสัญญาต่อตนเอง เพื่อจะเป็นอิสระจากความขลาดที่หลอกหลอน เขาจะประจันหน้าต่อความกลัว แม้ไม่พบในสิ่งที่หา แม้ต้องเอ่ยเอื้อถึงความเขลา เขาจะเผชิญหน้ากับมัน เพราะความจริงคือสิ่งเดียวที่ทำให้เขากล้าสบสายตาใครโดยไม่ละอาย ความจริงคือสิ่งเดียวที่ทำให้เขารู้สึกถึงการมีชีวิตอยู่
8. ความโกลาหลดำเนินต่อไปตราบเท่าที่ยังหายใจ โลกเปรียบเสมือนละคร กอปรกรด้วยผู้เล่นผู้แสดง ภาพยนตร์เปรียบเสมือนมายาของนักเล่นกล ทุกคนล้วนเต้นเล่นในบทบาท ชีวิตเป็นดั่งการเฉลิมฉลองที่มนุษย์ร่วมแบ่งปันและพบพาน.

# Little Forest
## เมื่อเมืองใหญ่ผลักไสให้คนรุ่นใหม่หนีไปชนบท

ปวรพล รุ่งรจนา

ภาพยนตร์เรื่อง Little Forest (ประเทศเกาหลีใต้), 2018

บนโลกอันสับสนวุ่นวายของผู้คนในเมืองใหญ่ ภาพยนตร์เป็นหนึ่งในหนทางสำหรับการหลบลี้หนีหายไปจากสภาพแวดล้อมของเมืองที่ขนัดแน่นไปด้วยประชากรจำนวนมาก ไม่เพียงเท่านั้นคนเมืองยังต้องเผชิญหน้ากับความหนาแน่นของที่อยู่อาศัย และความสลับซับซ้อนภายในจิตใจของมนุษย์ ทว่าก็ยังต้องต่อสู้เพื่อความอยู่รอด และถึงแม้บางครั้งเราจะเหน็ดเหนื่อยหรือรวดร้าวทางร่างกายและจิตใจ จนอยากจะหนีไปหาสถานที่สงบ ๆ จริง ๆ แต่บางทีเมื่อภาระ หรือข้อจำกัดอื่นๆ ที่ผูกมัดทำให้เราไม่มีทางหนีไปไหนได้ หนังจึงเป็นทางเลือกที่ดีที่สุดเท่าที่เราจะหยิบฉวยมาช่วยบรรเทาความเคร่งเครียดในชีวิต ณ ขณะนั้นได้

โดยเฉพาะหนังที่พูดถึงการหนีจากการอยู่ในสังคมเมืองไปยังสังคมชนบท หนึ่งในหนังเหล่านั้นก็คือหนังสัญชาติเกาหลีใต้เรื่อง Little Forest (2018) โดยผู้กำกับหญิง อิม ซุน-รเย (Yim Soon-rye) มันเป็นงานแนว slice of life ที่เล่าเสี้ยวหนึ่งของการดำเนินชีวิตประจำวัน ซึ่งมีตัวละครที่เรียบง่าย โดยที่หนังไม่ได้ขับเน้นความดราม่าหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นให้ใหญ่โต

หนังเรื่องนี้สร้างมาจากมังงะชื่อเดียวกันของ ไดสุเกะ อิกะราชิ (Daisuke Igarashi) เวอร์ชันการ์ตูนญี่ปุ่นที่ตีพิมพ์ครั้งแรกในปี 2002 ซึ่งก่อนมันจะกลายมาเป็นหนังเวอร์ชันเกาหลี Little Forest เคยถูกสร้างเป็นหนังไลฟ์แอ็กชันสัญชาติญี่ปุ่นจำนวน 2 ภาค โดยได้ Ai Hashimoto มารับบทนำในปี 2014 และ 2015 ตามลำดับ ซึ่งเวอร์ชันเกาหลีถูกนำมาเล่าใหม่อย่างกระชับ ได้ใจความในหนังเพียงเรื่องเดียว

Little Forest บอกเล่าเรื่องราวของ ซง ฮเยวอน หญิงสาวคนหนึ่งที่กลับไปยังภูมิลำเนาในหมู่บ้านชนบทเกาหลี หลังจากเคยละทิ้งถิ่นฐานไปอาศัยในเมืองใหญ่เพื่อตามหาความฝันที่ผกผันจนกลายเป็นเพียงสิ่งเลื่อนลอย เมื่อกลับมาถึงบ้าน เธอพบว่าแม่ของตัวเองไม่ได้อยู่ที่บ้านอีกต่อไปแล้ว แต่สิ่งที่แม่ฝากร่องรอยเอาไว้ก็คือ ป่าเล็ก (Little Forest) ความทรงจำและวิถีการดำรงชีวิตของแม่ ผู้เคยเลี้ยงดูลูกสาวเพียงลำพังอย่างอบอุ่นเท่าที่เธอจะทำได้ โดยเฉพาะการทำอาหารอย่างใส่ใจ และละเมียดละไมในรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ

แม้หนังจะไม่ได้เล่าว่าฮเยวอนบอบช้ำเพราะชีวิตในโซลอย่างละเอียด แต่เมื่อได้ดูก็พอจะรู้ได้ว่าเธออาจประสบกับปัญหาที่สะสมจากชีวิตพลัดถิ่นในสังคมเมือง ทั้งเรื่องของความฝันที่ไม่มีวันเป็นจริง เรื่องการประกอบอาชีพที่ล้มเหลว และเรื่องของความรักที่น่าผิดหวัง จนมันผลักไสให้ฮเยวอนตัดสินใจเดินทางกลับมายังบ้านเกิดเมืองนอน ซึ่งเป็นสถานที่ขั้วตรงข้ามกับเมืองโซล เพราะ มีซองลี หมู่บ้านในชนบทที่เน้นการปลูกข้าวและแอปเปิ้ลของเธอนั้น ทั้งมีขนาดเล็ก เงียบสงัด และเต็มไปด้วยความเป็นธรรมชาติ

ช่วงเวลาเหล่านี้ ค่อย ๆ ถูกถ่ายทอดและคลี่คลายออกมาอย่างอ่อนโยน ค่อยเป็นค่อยไป ผ่านความยาว 103 นาที ซึ่งผู้ชมจะได้เห็นฮเยวอนใช้ห้วงเวลาต่าง ๆ สนทนากับตัวเอง รวมไปถึงการหวนระลึกถึงความทรงจำกับผู้เป็นแม่ในวัยเด็กที่อยู่ ๆ ก็หายไปโดยไม่บอกกล่าว ไปจนถึงเรื่องราวของชีวิตที่ไม่ประสบความสำเร็จในเมืองที่กลายเป็นบาดแผลอันยากจะเอื้อนเอ่ยถึงมันได้ โดยฮเยวอนมุ่งหน้าสู่การทำเกษตรกรรม รวมไปถึงการแบ่งปันความสัมพันธ์กับเพื่อนวัยเด็กอีกสองคน คนหนึ่งคือ อี แทฮา ผู้ชายที่เคยล้มเลิกความฝัน

ในเมืองใหญ่มาไม่ต่างกัน และอีกคน จู อึนซุก เพื่อนผู้หญิงที่ยังคงพยายามไล่ตามความฝันเล็ก ๆ ในชนบท โดยไม่เคยก้าวออกไปที่ไหนเลย

ช่วงปีที่ Little Forest ออกฉาย สอดคล้องกับส่วนหนึ่งของกระแส กวีชอน (Kwichon) ที่คนเมืองเกาหลีใต้พากันย้ายจากเมืองไปอาศัยอยู่ในชนบท เพื่อหลีกหนีราคาที่อยู่อาศัยที่พุ่งสูงกระฉูด และหลบหนีความเคร่งเครียดจากวิถีชีวิตในเมืองใหญ่ จากรายงานของสำนักข่าว The Straits Times รายงานว่า ราคาคอนโดในกรุงโซลเพิ่มสูงขึ้นโดยเฉลี่ยเป็นสองเท่า จากราว 600 ล้านวอนในปี 2017 เป็น 1.2 พันล้านวอนในปี 2022 ซึ่งเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วภายในระยะเวลาเพียง 5 ปีเท่านั้น

จากสถิติและข้อมูลของกระทรวงเกษตร อาหาร และกิจการชนบทเกาหลีใต้ (MAFRA) ในปี 2021 ระบุว่า มีประชากรจำนวนถึง 515,000 คน ที่ตัดสินใจย้ายออกจากเมืองไปยังพื้นที่ชนบท ซึ่งถือว่าเป็นสถิติใหม่ที่สูง ด้วยอัตราที่เพิ่มขึ้นถึง 5.6 เปอร์เซ็นต์จากปีก่อนหน้า ขณะเดียวกัน ครัวเรือนของคนรุ่นใหม่ที่เริ่มทำการเกษตรในชนบทก็มีมากถึง 1,507 ครัวเรือนในปี 2021 ซึ่งเพิ่มขึ้น 300 ครัวเรือนจากที่ในปี 2019 ซึ่งมีจำนวนอยู่ที่ 1,209 ครัวเรือน

ส่วนรัฐบาลเกาหลีใต้ในช่วงนั้นก็ได้เล็งเห็นถึงโอกาสดีของกระแสนี้ พวกเขาจึงสนับสนุนการย้ายจากเมืองมาตั้งรกรากในต่างจังหวัด เพราะเกษตรกรเกาหลีใต้ส่วนใหญ่กำลังมีอายุที่มากขึ้นเรื่อย ๆ และต่างยังคงใช้วิธีการทำการเกษตรแบบดั้งเดิม อีกทั้งอัตราการพึ่งพาตนเองด้านอาหารของประเทศก็ลดลงด้วย ซึ่งพูดให้เข้าใจง่ายไปกว่านั้นก็คือ ประเทศเกาหลีใต้มีความสามารถในการผลิตอาหารเพื่อบริโภคเองได้ต่ำลงจาก 70 เปอร์เซ็นต์ในทศวรรษ 1980 ลดลงเหลือเพียง 45.8 เปอร์เซ็นต์ในทศวรรษ 2020 พวกเขาจึงต้องการผู้คนหน้าใหม่ โดยเฉพาะคนเจเนอเรชันใหม่ ๆ เข้ามาเพิ่มเติมในภาคการเกษตรของประเทศ

ด้วยบริบททางสังคมเช่นนี้เองที่ส่งให้ Little Forest ทำหน้าที่ถ่ายทอดและบันทึกเหตุการณ์ทางสังคมจริง ๆ ที่คนหนุ่มสาวเกาหลีใต้ต้องต่อสู้กับความยากลำบากในการแข่งขันทางสังคมที่สูงมากขึ้นในโซล จนความเครียดและความวิตกกังวลทำให้พวกเขาเกิดความทุกข์ทน จนกระทั่งหลาย ๆ คนตัดสินใจหนีออกมาเริ่มต้นชีวิตใหม่ในสังคมเกษตรกรรม เพื่อให้ธรรมชาติเยียวยาจิตใจ และหาเลี้ยงชีพกับต้นไม้ใบหญ้า และวิถีชีวิตที่สงบสุขไม่ต่างไปจากตัวละครในหนังที่เราได้ชม

ด้วยปรากฏการณ์ทางสังคมดังกล่าวนี้เอง จึงไม่น่าแปลกใจ เมื่อในช่วงที่ Little Forest ลงโรงฉายในเกาหลี หนังจะมียอดขายตั๋วรวม 686,000 ใบ ภายในระยะเวลาห้าวันแรก และได้รับคำวิจารณ์และเสียงชื่นชมในเชิงบวก ยิ่งไปกว่านั้น หนังยังส่งให้ทั้ง คิม แทรี (Kim Tae-ri) นักแสดงนำ จิน กีจู (Jin Ki-joo) นักแสดงสมทบหญิง ตลอดจนผู้กำกับของเรื่องให้ได้เข้าไปคว้ารางวัลจากเวทีต่าง ๆ มาครอบครองจำนวนคนละหนึ่งถึงสองรางวัลด้วยกัน

แม้ว่าหนังเรื่อง Little Forest ฉบับญี่ปุ่นของ Junichi Mori จะสร้างบรรทัดฐานที่สูงเอาไว้มาก ๆ ทั้งความนุ่มนวลของชีวิต slow life จนทำให้ผู้ชมอยากหนีจากเมืองหลวงไปอยู่ชนบทในภาคแรก และความเยือกเย็น เศร้าซึมลึกจนจุกอกในภาคที่สอง

ทว่าหนังฉบับเกาหลีก็สร้างมาตรฐานไว้ได้ดีไม่แพ้กัน เพราะตัวหนังมีส่วนขยายของเรื่องอื่น ๆ ที่น่าสนใจเพิ่มเติม มันบอกเล่าเรื่องราวของหมาในบ้าน เล่าเรื่องความผูกพันกับเพื่อน ๆ ของนางเอกที่มีเนื้อมีหนังมากขึ้น ที่สำคัญยังฉายให้เห็นภาพของแม่ผู้หายไปจากบ้านมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะข้อความของหนังที่บอกกับเราว่า บางครั้ง การปล่อยวาง อาจเป็นหนทางเดียวที่จะทำให้เราได้สิ่งที่ปรารถนาอย่างแท้จริง

อย่างไรก็ดี เราสันนิษฐานว่า การหนีจากเมืองของหนุ่มสาวชาวเกาหลีอาจไม่ได้โรยไปด้วยกลีบกุหลาบเสมอไป แต่การตัดสินใจย้ายออกมายังเมืองอื่น ๆ ก็อาจเป็นหนทางหนึ่งของการเริ่มต้นชีวิตใหม่

ที่แม้จะต้องเดิมพันด้วยความเสี่ยง แต่ก็ยังมีความหวังกว่าการทนติดแหง็กอยู่ในเมืองหลวงที่สำหรับบางคนมันสิ้นหวังเต็มทนแล้ว

ขณะที่ชีวิตของคนเมืองอย่างเรา ๆ ที่ต้องต่อสู้กับชีวิตอันแสนเร่งรีบและน่าเหน็ดเหนื่อย ความเชื่องช้าของ Little Forest ก็อาจช่วยทำให้เราได้พักผ่อนและตกตะกอนความคิดจากหนังได้ และมันอาจทำให้พบว่า ถ้าเราหนีไปจากเมืองที่น่าปวดหัวนี้ได้ก็คงจะดีมาก แต่ถ้ายังหนีไปไหนไม่ได้ เราก็อาจจะหันมาจัดระบบชีวิตและความคิดกันเสียใหม่ เพื่อที่จะต่อรองและต่อสู้กับระบบทุนนิยมที่หลาย ๆ ครั้งมันก็บีบบังคับ กักขังให้เราต้องอยู่ภายในระบบที่ชีวิตจริงอาจจะหนีออกไปจากพื้นที่ตรงนี้ได้อย่างยากเย็นแสนเข็ญ

# การสะท้อนภาพปัญหาด้านการศึกษาผ่านภาพยนตร์สองยุค

ปวเรศ ไชยโชติ

ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันประเทศไทยมีความเจริญมากขึ้นในหลากหลายระดับ ทั้งมิติของความเป็นเมืองที่มีทั้งตึกรามบ้านช่องที่มากขึ้นเรื่อย ๆ ห้างสรรพสินค้าที่ผุดขึ้นเป็นดอกเห็ด ตลอดจนบริการขนส่งสาธารณะโดยเฉพาะในเมืองหลวงที่มีให้เลือกใช้ทั้งรถไฟฟ้า รถเมล์ปรับอากาศ แม้ว่าจะมีปัญหาอยู่ในหลายจุดแต่ก็ยังมองเห็นถึงความเจริญของเมืองที่ชัดเจน อย่างไรก็ตามในทุกมุมของเมืองที่ความเจริญกำลังก้าวไปข้างหน้า กลับมีมุมเล็ก ๆ ที่ถูกมองข้าม และเป็นพื้นที่ที่เต็มไปด้วยความยากจน รวมถึงคนที่ถูกมองข้ามจากสังคมที่กำลังถูกทุนนิยมกัดกินอย่างรุนแรง และกำลังสร้างปัญหาที่ฝังรากลึกจากรุ่นสู่รุ่น ทั้งสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อมในพื้นที่ที่เต็มไปด้วยความท้าทายต่อการเติบโต ส่งผลให้เยาวชนจำนวนมากต้องยุติความฝันของตัวเองลงเนื่องจากความยากจน สิ่งล่อใจ และยาเสพติดในพื้นที่แห่งนี้

นอกจากนี้ ปัญหาการเข้าถึงการศึกษาของเด็กไม่ได้ถูกจำกัดแค่ในตัวเมืองใหญ่เท่านั้น แต่ในต่างจังหวัดและพื้นที่ห่างไกลยังมีเด็กไทยจำนวนมากที่ไม่สามารถเข้าสู่ระบบการศึกษาได้ หรือหลายคนที่เข้าสู่ระบบการศึกษาได้ แต่กลับไม่สามารถที่จะอยู่ในระบบไปจนสำเร็จการศึกษาได้ โดยปัญหาดังกล่าวถูกนำมาสะท้อนผ่านสื่อเป็นจำนวนมาก บทความนี้จึงขอหยิบเอาการสะท้อนภาพการนำเสนอปัญหาด้านการศึกษาจากภาพยนตร์สองยุคสมัยมาวิเคราะห์ ทั้งในแง่ของวิธีการนำเสนอและการสะท้อนถึงนโยบายด้านการศึกษาในบทความนี้

วัลลี (2528) เป็นภาพยนตร์ไทยที่นำเสนอภาพของความยากจนได้อย่างน่าสนใจ ด้วยวิธีการเล่าเรื่องที่ไม่ต้องมากมายนักแต่อัดแน่นไปด้วยการพยายามโหมบรรยากาศ รวมถึงคิดค้นสารพัดวิธีในการสร้างสถานการณ์ที่ชวนทำคนดูน้ำตารื้นให้กับความโศกเศร้าเสียใจ โศกาอาดูรไปพร้อมกับตัวละคร ผู้ชมจะได้เห็น วัลลี เด็กหญิงคนนี้ผู้เป็นฝ่ายถูกกระทำตลอดเวลา ตั้งแต่ถูกเด็กแถวบ้านแกล้ง ถูกเด็กในห้องอิจฉาเนื่องจากเธอเรียนเก่งกว่า ตลอดจนถูกครูประจำชั้นทำโทษที่เธอหนีเรียนไปเสียดื้อ ๆ เมื่อภาพเหล่านี้ถูกใช้นำเสนอให้กับผู้ชมที่รู้ซึ้งถึงเหตุการณ์ทั้งหมดแล้ว การเน้นย้ำดังกล่าวจึงสามารถสร้างผลกระทบทางอารมณ์ให้กับผู้ชมได้อย่างมหาศาล ความรู้สึกเดียวกันกับการนั่งดูละครคุณธรรมอย่างไรอย่างนั้น

นอกจากการนำเสนอภาพความยากจนในเรื่องจะเป็นจุดที่น่าสนใจในการกล่าวถึงแล้ว เมื่อถึงช่วงที่ วัลลี ได้รับเงินและของบริจาคอันเป็นสิ่งตอบแทนของการเป็นคนดีแต่ยากจน ก็ถือว่ายิ่งใหญ่ตระการตาสมการรอคอยมาอย่างยาวนานร่วมชั่วโมง แน่นอนว่าหากเราชั่ง ตวง วัด ถึงสิ่งที่ วัลลี ทำกับสิ่งของที่เธอได้รับก็ดูจะเหมาะสม แต่เมื่อเพ่งมองไปถึงสิ่งที่แอบแฝงอยู่ กล่าวคือ วัลลี ในฐานะที่เป็นตัวแทนของการสร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้คนผ่านตัวละคร ผู้ใหญ่ใจดีในเรื่อง ที่มีตั้งแต่ชมรม สำนักข่าว ตลอดจนประชาชนทั่วไปที่แห่กันมาจากทั่วทุกสารทิศพากันขนข้าวของมาให้กับ วัลลี อย่างไม่ขาดสาย จนดูจะเป็นเรื่องตลกร้ายว่าถ้า วัลลี ไม่เขียนเรียงความเรื่อง พระคุณของแม่ หรือถ้าในชีวิตจริง กระทรวงศึกษาธิการไม่มีทุนสำหรับนักเรียนยากจนกระจายไปยังโรงเรียนที่เธอศึกษาอยู่ ก็น่าเชื่อเป็นอย่างยิ่งว่า วัลลี น่าจะโดนครูประจำชั้นทำโทษจนอยากจะออกจากระบบการศึกษาเพื่อมาดูแลครอบครัวเต็มตัวก็ได้

จากการนำเสนอภาพดังกล่าวนำไปสู่การค้นคว้าเพิ่มเติมในด้านแผนการจัดการศึกษาในสมัยนั้น โดยเจาะลึกไปที่แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมฉบับที่ 5 (พ.ศ. 2525 - 2529) โดยปีที่ภาพยนตร์เรื่อง วัลลี เข้าฉายคือปี พ.ศ. 2528 จะเห็นได้ว่า ทางภาครัฐได้ให้ความสำคัญกับการแก้ไขปัญหาความยากจน ตลอดจนการกระจายความเจริญจากตัวเมืองไปสู่ชนบทและพื้นที่ห่างไกลมากขึ้น อันจะเห็นได้จากโรงเรียนและสถาบันทางการศึกษาที่มีมากขึ้นเรื่อย ๆ และเริ่มกระจายตัวไปสู่ชนบท ประกอบกับการวางนโยบายให้มีการพัฒนาคุณภาพของโรงเรียน เนื่องจากยังพบว่าคุณภาพของโรงเรียนชนบทและในเมืองมีความแตกต่างกันเป็นอย่างมาก โดยได้เลือกใช้วิธีเพิ่มการนิเทศการสอนให้กับครูในพื้นที่ห่างไกลเพื่อให้คุณภาพไม่ต่างจากการเรียนการสอนของโรงเรียนในเมืองให้ได้มากที่สุด รวมถึงการขยายครูที่มีคุณภาพจากส่วนกลางไปเพิ่มในพื้นที่ชนบท โดยหวังว่าจะลดความเหลื่อมล้ำทางการศึกษามากขึ้น และการลดโอกาสการซ้ำชั้นของนักเรียนลงเพื่อแก้ปัญหาความสูญเปล่าทางการศึกษา โดยในภาพยนตร์เรื่อง วัลลี ได้มีฉากที่เล่าว่า นักเรียนทุกคนในห้องเรียนได้เลื่อนชั้นไปสู่ชั้นปีต่อไปทุกคน แต่ในขณะเดียวกันก็ยังมีบทพูดต่อไปว่า “ตัวของครูเอง ก็จะขึ้นไปสอนพวกเธอต่อในชั้นปีต่อไปด้วย” จากประโยคดังกล่าวจึงเป็นการสะท้อนปัญหาการศึกษาเช่นกันว่า คุณครูในต่างจังหวัดยังคงมีไม่พอที่จะสอนชั้นเรียนละ 1 คน หรือวิชาละ 1 คน ซึ่งเป็นการนำเสนอภาพที่ขัดแย้งกับการวางแผนการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมอยู่พอสมควร และเมื่อภาพยนตร์มาถึงฉากที่นักเรียนเคารพธงชาติหน้าเสาธง ก็ยิ่งทำให้เห็นความน่าเศร้ามากขึ้นอีกเพราะจำนวนคุณครูในโรงเรียนกลับมีน้อยอย่างน่าเหลือเชื่อ และด้วยจำนวนครูที่น้อยนั้น ทำให้การดูแลเด็กนักเรียนไม่สามารถทำได้อย่างทั่วถึง กลับมาสู่ปัญหาของ วัลลี ที่ครูไม่สามารถล่วงรู้ถึงสถานการณ์ที่บ้านของเธอได้ เพราะจำนวนนักเรียนที่มีอัตราส่วนมากกว่าครู จนครูไม่สามารถเข้าไปรู้ถึงปัญหาได้ด้วยตนเองอย่างทั่วถึง

นอกจากนี้หากมองไปที่ตัวของ วัลลี เองที่เธอไม่กล้าพูด ไม่กล้าเล่าเรื่องที่บ้านให้ครูฟัง ก็เป็นการสะท้อนปัญหาได้เช่นกัน กล่าวคือ เด็กนักเรียนถูกสอนให้อยู่ในกฎระเบียบ ต้องปฏิบัติตามกฎกติกาอย่างไม่สามารถผ่อนปรนได้ ยกตัวอย่างจากสถานการณ์ในภาพยนตร์ เช่น การต้องยืนขึ้นเมื่อเริ่มต้นคาบแล้วพูดสวัสดีครับ/ค่ะ คุณครู การที่ต้องทำตามทุกอย่างที่ครูสั่ง เช่น ออกไปหน้าห้อง เพราะถ้าหากขัดขืนอาจถูกลงโทษได้ ฉะนั้นเมื่อนักเรียนอย่าง วัลลี ที่รู้ตัวว่าตนทำผิดอยู่แล้ว เธอจึงรู้ดีว่าไม่ว่าเธอจะมีเหตุผลอะไร สุดท้ายแล้วเธอก็จะถูกลงโทษอยู่ดีเพราะเธอทำผิด เช่นเดียวกันว่าถ้า วัลลี ไม่ยืนทำความเคารพครูในช่วงต้นคาบเรียนเพราะเธอปวดท้อง เมื่อเลือกที่จะบอกครูไป สุดท้ายก็จะถูกลงโทษอยู่ดี ดังนั้นการถูกจำกัดตีกรอบด้วยกฎกติกาอันเปล่าประโยชน์ ก็สามารถสร้างตัวตนของนักเรียนให้ไม่กล้าพูดสิ่งที่คิดหรือความเป็นจริงเพื่อป้องกันการถูกทำโทษที่หนักขึ้นกว่าเดิมได้ โดยเลือกที่จะก้มหน้ารับความผิดนั้นไป เพื่อให้เหตุการณ์ผ่านไปเสียที

จากสิ่งที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์เรื่อง วัลลี จึงสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาการศึกษาในสมัยนั้นได้ว่า ความแตกต่างระหว่างตัวเมืองและชนบทยังมีความห่างชั้นกันอยู่มาก โดยจะเห็นได้จาก จำนวนครูในโรงเรียนที่มีน้อยทำให้คุณภาพทางการศึกษายังไม่ทั่วถึง ตลอดจนการจำกัดตีกรอบทางความคิดของนักเรียนมากจนเกินไป ทำให้เด็กไม่กล้าพูดหรือสื่อสารสิ่งที่ตนเองต้องการเพื่อหลีกเลี่ยงการถูกทำโทษหรือการถูกทำให้อับอายต่อหน้าเพื่อนร่วมชั้นเรียน ซึ่งปัญหาอย่างหลังในสมัยนั้นยังไม่มีมาตรการที่ชัดเจนนักในการที่จะแก้ปัญหาดังกล่าว

แม้สายลมแห่งการเปลี่ยนแปลงจะพัดผ่าน แต่ดูเหมือนปัญหาทางการศึกษาจะยังคงอยู่ และถูกหยิบมาพูดถึงอีกครั้งในภาพยนตร์เรื่อง School Town King (2563) ที่เล่าถึงปัญหาความเหลื่อมล้ำที่ถูกซ่อนอยู่ในร่มเงาของป่าคอนกรีตใจกลางเมืองหลวง พร้อมกับประเด็นที่มีความสดใหม่เข้ากับยุคสมัย กล่าวคือ

มีการหยิบเพลงแรป อันเป็นบทเพลงที่สะท้อนถึงพื้นถิ่นดินแดนที่เกิดและเติบโต และการนำเสนอปัญหาที่ศิลปินประสบพบเจอ ทว่าศิลปินคนดังกล่าวกลับไม่ใช่ผู้ใหญ่คนดังที่มีเพลงรักร้อยล้านวิวอะไรทำนองนั้น แต่กลับเป็นเด็กนักเรียนวัยมัธยมที่เกิดและโตใน สลัมคลองเตย พื้นที่ที่เต็มไปด้วยคนยากจน ปัญหายาเสพติด และอื่น ๆ อีกมากมายนับไม่ถ้วน ที่ตั้งอยู่ใจกลางเมืองร่วมกับคอนโดสูงใหญ่มูลค่าหลายร้อยล้านที่ดูไม่น่าจะอยู่ร่วมกันได้ ความน่าตื่นตาของภาพยนตร์ดังกล่าวคือการเน้นเล่าเรื่องของกลุ่มคนจนเมืองที่มักจะถูกมองข้าม เพราะในมุมมองคนทั่วไป ถ้านึกถึงความยากจนก็คงจะต้องนึกถึงชนบทหรือพื้นที่ห่างไกล แต่ในความเป็นจริงแล้วในทุกที่ก็ต้องมีคนจนอยู่ไม่มากก็น้อย ความน่าตกตะลึงต่อมาคือการนำเสนอตัวละครเด็กแรป อย่าง บุ๊คและนนท์ 2 หนุ่มพี่น้องแรปเปอร์สุดซี้ที่มองว่าการศึกษาไทยดูไม่เป็นไปในแนวทางที่เขาอยากจะเข้าไปเรียนเท่าไหร่ แต่จะทำอย่างไรได้เมื่อที่บ้านอยากให้พวกเขาเรียนจบสูง เพื่อให้ชีวิตสบายไม่ต้องมาทำงานหาเช้ากินค่ำแบบพ่อกับแม่

แน่นอนว่าด้วยความที่ภาพยนตร์เป็นสารคดี ทำให้สามารถสะท้อนความจริงโดยไม่ต้องปรุงแต่งแบบวัลลี มากนัก และลวดลายอันเป็นเอกลักษณ์ของ 2 หนุ่ม ทำให้เราสามารถตื่นเต้นกับวิธีคิดรวมถึงการใช้ชีวิตของทั้งคู่ได้ถึงที่สุด แต่ก็ยังไม่ลืมที่จะหันไปเล่าในมุมมองของคนอื่น ทั้งเด็กสาวที่มองว่าการเรียนให้จบเป็นจุดมุ่งหมายในชีวิต เพราะการใช้ชีวิตในสลัมคลองเตยจนแก่เฒ่าไม่ใช่สิ่งที่เธอใฝ่ฝัน รวมถึงมุมมองในฝั่งของผู้ปกครองเองก็คาดหวังให้ลูก ๆ ประสบความสำเร็จในชีวิตเช่นกัน ดังนั้นตลอดทั้ง 2 ชั่วโมงของภาพยนตร์จึงเป็นการสำรวจชีวิตของคนที่ตรงไปตรงมา มีเรื่องราวที่ชัดเจนว่าผู้สร้างต้องการจะสื่อสารอะไรกับผู้ชมและจะทำอย่างไรให้ผู้ชมได้เห็นทุกมิติของตัวละครให้ได้มากที่สุด

จุดสำคัญของเรื่องนี้จึงอยู่ที่การนำเสนอแนวคิดของตัวละครในเรื่อง โดยเฉพาะเด็กนักเรียนที่สะท้อนถึงระบบการศึกษาของไทยที่เลือกสิ่งที่ต้องรู้ให้กับเด็ก เลือกวิชาที่ต้องเรียน เลือกกิจกรรมที่ต้องทำ เลือกให้แม้กระทั่งคุณครูที่ต้องสอน ดังนั้นการเรียนในโรงเรียนสำหรับเด็กหลายคนจึงเป็นปัญหามาก เพราะเขาไม่ได้เรียนในสิ่งที่ตนอยากเรียน ดังเช่นตัวละครในเรื่องที่อยากเรียนร้องเพลง อยากเรียนเขียนแรป แต่กลับต้องมาเรียนรายวิชาหลักที่ไม่ตรงตามความต้องการของพวกเขา ดังนั้นระบบการศึกษาที่เลือกทุกอย่างให้กับคนที่ไม่ชอบสักอย่างกำลังฉุดรั้งให้ บุ๊ค ค่อย ๆ ถอยออกจากการเรียนรู้ผ่านห้องเรียนไปอย่างช้า ๆ

ไม่ใช่เพียงแค่ระบบการศึกษาเท่านั้น ตัวของคุณครูผู้สอนเอง ที่ยังคงยึดมั่นในอำนาจนิยม เชื่อว่าการทำโทษหรือสร้างกฎระเบียบจะเป็นวิธีที่ทำให้เด็กปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด แต่เมื่อในโลกปัจจุบันที่สื่อสามารถเข้าถึงได้ทุกคน การทำให้เด็กทุกคนทำตามที่ครูต้องการหรืออยากจะให้เป็นก็ยิ่งยากขึ้นเรื่อย ๆ เช่นเดียวกันกับการให้คุณครูมาเรียนรู้คำศัพท์เด็กเจนอัลฟ่า หรือพูดอะไรให้เด็กรู้สึก สกีบีดี้ คงไม่ใช่เรื่องง่ายดายนัก

จากการนำเอาปัญหาเกี่ยวกับการศึกษาที่ถูกนำเสนอผ่านภาพยนตร์ที่กล่าวมาข้างต้น เมื่อวางทาบกันยังพบจุดที่เชื่อมโยงกันอยู่มาก โดยเฉพาะ คุณครู ที่ยังคงมีการใช้ ไม้เรียว อันเกิดจากความเชื่อจากสุภาษิตไทยอย่าง รักวัวให้ผูกรักลูกให้ตี รวมถึงกฎระเบียบสุดพิลึกยังคงถูกใช้อยู่ในปัจจุบัน เช่น การยืนทำความเคารพครูเมื่อครูเข้าชั้นเรียน การบังคับทรงผมให้เป็นไปตามที่กำหนด หรือแม้แต่ชุดนักเรียนที่ยังคงมีอยู่ แม้รัฐมนตรีกระทรวงศึกษาจะเปลี่ยนไปกี่สมัย แต่ชุดนักเรียนก็ยังคงอยู่ ถึงจะมีนโยบายให้นำใบเสร็จชุดนักเรียนมาแลกรับเงินกับภาครัฐ แต่ก็ต้องยอมรับว่าเงินที่ได้รับก็ยังคงไม่พออยู่ดี เพราะชุดที่นักเรียนต้องใส่มาโรงเรียนไม่ได้มีแค่ชุดนักเรียน แต่มีชุดพละ เสื้อพละย่อมต้องใส่กับกางเกงวอร์ม หรือชุดลูกเสือที่แม้ว่าหลายโรงเรียนจะปรับให้เหลือแค่ใส่ผ้าพันคอกับวอกเกิ้ลเท่านั้นก็จริง แต่ชุดยุวกาชาดก็ยังคงต้องใส่เต็มยศเช่นเดิม ที่กล่าวมานั้นก็เสียเงินเพิ่มอีก ดังนั้นคำกล่าวที่ว่า การศึกษาคือการลงทุน คงจะไม่ผิดนัก กลับมามองในมิติของตัวตนของผู้เรียน ความชอบหรือสิ่งที่ตนเองอยากจะเป็นในอนาคต ที่แต่ละคนก็มีสิ่งที่ชอบแตกต่างกันไป

เมื่อการเรียนรู้ในโรงเรียนไม่ได้ให้พื้นที่ให้เด็กได้เรียนรู้หรือนำเสนอความชอบของตนเองมากพอ ทำให้เด็กเริ่มมีแนวคิดว่าโรงเรียนไม่ใช่ที่ที่ตนจะมาแสวงหาสิ่งที่รู้ได้ ดังตัวอย่างของตัวละคร บุ๊ค ในเรื่องที่พบว่าตนเองเมื่ออยู่กับเพื่อน ๆ แรปเปอร์ เขาคือคนดัง คนเท่ในสายตานักแรปเหมือนกัน แต่พอเขามาเรียนที่โรงเรียนกลับถูกมองว่าประหลาดหรือเป็นคนเรียนไม่เก่ง ดูไม่ฉลาด ไม่น่าเข้าหา สิ่งเหล่านี้ก็สามารถกลายมาเป็นปมเล็ก ๆ ให้เด็กคนหนึ่งอยากจะออกจากระบบการศึกษาแบบที่ บุ๊ค ทำได้เช่นกัน

จาก วัลลี ถึง School Town King ปัญหาที่ยังคงชัดเจนข้ามยุคสมัยคือ ปัญหาด้านการศึกษา ที่ยังพัฒนาไปไม่ถูกทาง เด็กได้เรียนในสิ่งที่ตนไม่ชอบแต่สิ่งที่ตนชื่นชอบกลับไม่ได้เรียน ทำให้พวกเขาเริ่มเบื่อหน่ายกับการไปโรงเรียนหรือการเข้าถึงการศึกษาที่ไม่ตอบโจทย์ ซ้ำร้ายยังต้องมาเจอกับคุณครูที่ไม่คอยนำทางเด็ก ๆ ไปสู่สิ่งที่ชอบ แต่นำพาพวกเขาให้ประพฤติตามกฎระเบียบที่ล้าหลัง หลากหลายกฎระเบียบที่จำกัดสิทธิเสรีภาพในการกล้าแสดงออกยังคงอยู่ ผู้เขียนยังคงเชื่อว่า ในปัจจุบันยังมีเด็กไทยที่มีความกตัญญูคอยดูแลคนที่บ้านหลังเลิกเรียนจนแทบอยากจะหยุดเรียนไปช่วยเหลือคนที่บ้านแบบ วัลลี ในยุคสมัยนี้ ณ ที่ใดที่หนึ่งของประเทศไทย และในขณะเดียวกันก็ยังมั่นใจว่าในปี 2528 ก็มีเด็กไทยที่มีความคิดอยากจะเป็นในสิ่งที่ตนเองไม่ได้รับอนุญาตให้เป็นในยุคสมัยนั้น เช่น การเป็น LGBTQ+ ที่ต้องเก็บไว้เพราะไม่อยากถูกลงโทษหรือถูกทำให้อับอาย การพัฒนาด้านการศึกษาให้ก้าวไปข้างหน้าจึงจำเป็นจะต้องทำอย่างเป็นระบบตั้งแต่ต้นน้ำอย่างหลักสูตรของนักเรียนที่ควรเปิดโอกาสให้เด็กสามารถเลือกได้เอง ตลอดจนบุคลากรทางการศึกษาที่มีคุณภาพไม่ว่าผู้เรียนจะอยู่ในโรงเรียนอินเตอร์ค่าเทอมเดือนละหลักแสนบาทใจกลางกรุงเทพหรือจะเป็นเด็กในชนบทก็ควรได้รับการศึกษาอย่างเท่าเทียม เพราะเด็กที่เก่งและดีมีอยู่ทั่วประเทศแต่พวกเขาและเธอไม่ได้ถูกกล้องไปตามจับหรือมีแสงสปอตไลท์ไปส่องดังเช่น วัลลี บุ๊ค และนนท์ ก็เท่านั้นเอง

# You Can't Stop The Beat!
## การต่อต้านบรรทัดฐานแห่งยุค 60 ผ่านบทเพลงในภาพยนตร์มิวสิคัล เรื่อง Hairspray (2007)

ปาณัสม์ ไทยภักดี

โดยเดิมทีผู้อ่านคงคุ้นเคยกับละครเวทีอันโด่งดังที่เคยกวาดรางวัลโทนี่ (Tony Award) ที่เปรียบดั่งรางวัลออสการ์สำหรับผลงานละครเวทีไปถึง 8 ครั้งในรอบยี่สิบกว่าปีนับตั้งแต่พรีเมียร์ที่ *5th Avenue Theatre* ในนครซีแอตเทิล สหรัฐอเมริกา และละครเวทีมิวสิคัลเรื่องนั้นก็คือ *Hairspray* ทำนองเพลงโดย *Marc Shaiman* และเนื้อร้องโดย *Marc Shaiman* และ *Scott Wittman* ซึ่งเขียนบทโดย *Mark O'Donnell* และ *Thomas Meehan* ดัดแปลงมาจากภาพยนตร์ปี 1988 ในชื่อเดียวกันซึ่งกำกับโดย *John Waters* ต่างกันก็ที่ต้นฉบับภาพยนตร์นั้นไร้ซึ่งบทเพลงรื่นรมย์ดังปรากฏในฉบับละครเวทีเท่านั้น ผู้เขียนคงกล่าวถึงกิตติศัพท์ของละครเวทีเรื่องนี้มามากเพียงพอแล้ว แต่เรื่องหลักที่ผู้เขียนจะเขียนถึงนั้นกลับไม่ใช่ต้นฉบับละครเวทีเสียทีเดียว แต่ถ้าจะบอกว่าไม่เกี่ยวข้องกันเลยก็คงจะยื่นคำขาดเช่นนั้นไม่ได้ เพราะผู้เขียนจะเขียนถึงภาพยนตร์มิวสิคัลที่เหมือนยกละครเวทีเรื่อง *Hairspray* มาอยู่ในจอเงินเกือบทั้งยวง ในชื่อเดียวกันที่กำกับโดย *Adam Shankman*

ต้องแถลงไขก่อนว่าภาพยนตร์ *Hairspray* ที่ผู้เขียนจะพูดถึงนี้คือ ภาพยนตร์มิวสิคัลที่ออกฉายในปี 2007 กำกับโดย *Adam Shankman* มิใช่ต้นฉบับสมัยกาลปางก่อนที่จะมีละครเวทีเรื่องนี้แต่อย่างใด และเหตุผลหลัก ๆ ที่ผู้เขียนเลือกที่จะพูดถึงภาพยนตร์ฉบับนี้เพราะความพิเศษที่แตกต่างอย่างเห็นได้ชัดคือบทเพลงที่แนบเป็นเนื้อเดียวกันกับชะตาของตัวละครหลักทุก ๆ ตัวในเรื่อง เพลงในภาพยนตร์เรื่องนี้มิใช่แค่ความไพเราะเพียงชั่วครั้งแต่เป็นเสียงกู่ร้องต่อต้านต่อบรรทัดฐานที่แข็งกร้าวจนเหมือนจะกลายเป็น 'norm' ของสังคม เด็กสาวที่เกิดมาไม่ตรงกับไม้บรรทัดที่ใช้วัดในปัจจุบัน เธอไม่ผอม เธอไม่บลอนด์ เธอมีเพียงเสียงและลวดลายเต้นที่โดดเด่น มั่นใจ ไม่กลัวว่าเธอจะแพ้พ่ายต่อใคร *Tracy Turnblad* (แสดงโดย Nikki Blonsky) คือตัวเอกที่หากเราต้องจินตนาการถึงก็คงไม่ออกมาเป็นลักษณะแบบเธอ เธอเป็นเด็กสาวที่ไม่ฟิตอินเข้ากับทั้งบรรทัดฐานแห่งโลกละครที่เธออยู่ (อันเป็นภาพสะท้อนของสังคมที่เคยเป็น เป็นอยู่ ? และอาจเป็นต่อไป) และในโลกมโนคติของมนุษย์ปุถุชนด้วยซ้ำไป ผู้เขียนมองว่าหากมิวสิคัลเรื่องนี้และตัวละครในเรื่องจับใจทั้งผู้ชม นักวิจารณ์ และผู้คนในแวดวงละครเวทีได้แปลว่าสเน่ห์ที่แท้จริงของมิวสิคัลนี้ได้พุ่งกระแทกอคติและบรรทัดฐานบางอย่างไปได้ หากแต่ในปัจจุบันที่ปัญหา Fat Shaming, Transgender Rights และ Racism ยังคงส่งไอระอุเป็นปัญหาในสังคมอยู่เนือง ๆ การยกมิวสิคัลนี้ขึ้นมาอีกรอบนั้นก็เป็นความคาดหวังของผู้เขียนเองว่าจะส่งให้มิวสิคัลเรื่องนี้ไปสู่สายตาผู้คนมากขึ้น สร้างความเข้าอกเข้าใจและเคารพซึ่งกันและกันมากขึ้น นั่นคือสิ่งที่ผู้เขียนปรารถนาว่ามันจะเกิดขึ้นในที่สุด

ถ้าผู้เขียนจะเขียนถึงเพลงทั้งหมดในเรื่องก็คงจะเกินกำลัง ผู้เขียนจึงเลือกที่จะหยิบยกสามบทเพลงที่ผู้เขียนมองว่ามีเนื้อหาที่น่าสนใจและมีประเด็นคาบเกี่ยวบางอย่างที่สามารถกระตุ้นต่อมคิดของผู้อ่านและของผู้เขียนเองให้ทำงานได้ ซึ่งประกอบไปด้วยเพลง *(The Legend Of) Miss Baltimore Crabs, Welcome To The 60's* และ *You Can't Stop The Beat* ซึ่งหลอมรวมทั้งการแสดงภาพบรรทัดฐาน กระแสธารแห่งยุคสมัยที่เปลี่ยนผัน และการไม่ยอมจะอยู่ใต้อาณัติของอำนาจไร้ร่างที่เรียกว่า 'ค่านิยม'

## (The Legend Of) Miss Baltimore Crabs ที่ว่าสวยสับ ๆ แบบสาวปี 60 มันเป็นยังไง ?

เพลงนี้ปรากฏในช่วงต้นเรื่องที่สาวน้อย *Tracy Turnblad* เข้าร่วมการออดิชั้นเพื่อเป็นดาวเต้นในรายการสถานีโทรทัศน์ประจำเมืองบัลติมอร์ เธอเต็มเปี่ยมไปด้วยความมั่นใจและพลังไหลล้นผ่านการเต้นของเธอ แต่ยัยเจ๊ *Velma Von Tussle* (แสดงโดย *Michelle Pfeiffer*) ที่เป็นโปรดิวเซอร์รายการพร้อมกับเป็นนางแบกหนุนหลังลูกสาวตัวเอง *Amber Von Tussle* (แสดงโดย *Brittany Snow*) เพื่อให้เด่นสุดจนลูกสาวสามารถที่จะชนะการแข่งขัน Miss Baltimore Town ประจำปีของรายการ แต่ประเด็นใหญ่ ๆ อยู่ที่ Velma เป็นคนที่เทิดทูนความงามตามขนบ เธอเคยเป็น Miss Baltimore Crabs เมื่อ 30 ปีก่อน และเธอก็ยังสืบมาตรฐานความงามที่ว่าผู้หญิงที่จะมาออกทีวีและเป็นสาวสวยที่จะสะกดผู้ชมได้นั้นต้องเป็นคน ‘ขาว’ ‘ผอม’ แบบที่เธอและลูกเป็น

ในเนื้อเพลงของ *(The Legend Of) Miss Baltimore Crabs* ซึ่งส่วนใหญ่ถูกนำเสนอผ่านเสียงของ *Velma* ที่เยินยอความงามและความสามารถของเธอในอดีต แต่ส่วนที่น่าสนใจที่สุดคงจะเป็นตอนที่เธอตำหนิติเตียน Tracy ด้วยการจิกกัดเกี่ยวกับรูปร่างของเธอ ไม่ว่าจะเป็นตอนที่เนื้อร้องตอนพูดกับ Tracy ว่า “I never drank one chocolate malt. No desserts for Miss Baltimore Crabs” หรือเนื้อร้องท่อน “First impressions can be tough. And when I saw you, I knew it. If your size weren’t enough. Your last answer just blew it.” หลังจากที่ *Tracy* โดนถามว่า ‘เธอจะยอมว่ายน้ำร่วมกันในสระเดียวกับคนผิวดำหรือไม่’ และเธอตอบด้วยความบริสุทธิ์ว่า ‘แน่นอน! ฉันอยากที่จะทลายขีดจำกัดใหม่ ๆ’ หรือจะเป็นในตอนท้ายที่มีเด็กน้อยผิวดำวิ่งเข้ามาถามด้วยความสดใสว่าขอร่วมออดิชั่นด้วยได้หรือไม่ เนื้อร้องของเธอที่ตอบกลับไปคือ “Of course not. But you may bow and exalt.” จะเห็นได้ว่าทัศนคติของเธอคับแคบและเลวทรามมากหากเธอมาอยู่ในโลกปี 2025 นี้ แต่ในยุคนั้นที่การพูดถึงประเด็นปัญหาเหล่านี้ยังไม่แพร่หลาย สิ่งที่สะท้อนผ่านตัวละคร *Velma Von Tussle* ก็เหมือนเป็นภาพจำความงามและบรรทัดฐานที่ ‘ควรจะเป็น’ ของยุคสมัย ซึ่งไม่ว่าจะถูกพัฒนามาจากกระแสสังคม ผู้มีอำนาจ ศาสนา หรืออะไรก็ตาม ตัวละครนี้ก็คือหลักฐานเชิงประจักษ์อีกอย่างของความคิดรวบยอดเกี่ยวกับผู้หญิงที่สวยตามขนบปี 1962 นั่นเอง

## Welcome To The 60’s นี่แหละยุค 60

กระโดดข้ามเวลามาสู่ช่วงกลางเรื่อง เพลงนี้ปรากฏในช่วงที่ *Tracy* ได้เข้าเป็นส่วนหนึ่งของรายการโทรทัศน์ Corny Collins’ Show ผ่านการจับพลัดจับผลูได้ไปโชว์สกิลการเต้นให้ *Corny Collins* (แสดงโดย *James Marsden*) ที่เป็นโฮสต์รายการได้เห็นตอนที่เขาไปทัวร์โรงเรียนตามหาเด็กใหม่ เมื่อแสงเริ่มเข้าหาเธอด้วยสกิลการเต้นที่สุดเหวี่ยงเหนือการควบคุมนั้น เธอได้รับการติดต่อจาก *Mr. Pinky* (แสดงโดย *Jerry Stiller*) เจ้าของร้านเสื้อผ้าสำหรับสาวพลัสไซส์ ให้มาเป็นพรีเซนเตอร์ของร้าน เธอจึงให้แม่ของเธอ *Edna Turnblad* (แสดงโดย *John Travolta*) ไปทำหน้าที่เป็นผู้จัดการให้ที แต่แม่ของเธอด้วยความไม่มั่นใจในรูปร่างที่ใหญ่เกินตาชั่งความงามในยุคสมัยนั้น จึงไม่เคยก้าวเท้าออกจากอาณาบริเวณส่วนที่เป็นบ้านของเธอไปเลย *Tracy* ที่เปี่ยมไปด้วยพลังและเชื่อในการเปลี่ยนแปลงที่กำลังค่อย ๆ ใกล้เข้ามาเรื่อย ๆ จนสามารถพาเธอก้าวออกมาสู่โลกภายนอกได้ในที่สุด

ประเด็นที่สำคัญคือตัว *Edna* ในเนื้อเรื่องจะถูกเล่นโดยผู้ชายมาเสมอ ในแง่หนึ่งมันคือการแสดงความเคารพต่อคนแสดงต้นฉบับของ *John Waters* ที่แสดงโดย *Divine* แต่ในอีกแง่ก็อาจจะเป็นภาพสะท้อน

ถึงการ struggle ของคนข้ามเพศในยุคนั้นก็เป็นได้ อย่างไรก็ตามผู้เขียนก็คงจะมองว่า *Edna* เป็นหญิงที่มีรูปร่างใหญ่แบบเดียวกันกับลูกของเธอ ถึงแม้สามี *Wilbur Turnblad* (แสดงโดย *Christopher Walken*) จะรักเธอคนเดียวสุดหัวใจอย่างกับเทพนิยาย แต่ความไม่มั่นใจในรูปร่างอันเป็นผลมาจากความสุขในการรับประทานอาหารของเธอก็สร้างความไม่มั่นใจให้เธอมาก *Tracy* ใช้เสียงร้องของเธอในเพลงนี้เพื่อขจัดความกลัวในใจแม่บังเกิดเกล้า ดังเช่นเนื้อร้อง “So let go, go, go of the past now. Say hello to the love in your heart. Yes, I know that the world’s spinning fast now. You gotta get yourself a brand new start.” เธอกำลังตะโกนบอกทั้งแม่ของเธอและสังคมว่าตอนนี้มันเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นแล้ว ถึงเวลาแล้วหรือไม่ที่เราควรปรับไปตามโลกที่หมุนไวขึ้นทุก ๆ วัน เธอกู่ร้องให้อีกหลายคนรู้ว่ากระแสธารของความคิดมันเปลี่ยนผันไปแล้ว ผู้เขียนบอกว่าความสดใสในเพลงนี้นั้น ในแง่หนึ่งก็เป็นเหมือนกับการกล่าวกลาย ๆ ว่าอนาคตที่เรากำลังมุ่งไปหานั้นเต็มเปี่ยมไปด้วยความหวัง ความหวังว่าสิ่งที่ฉุดรั้งพวกเธอหรือพยายามฝังกลบพวกเธอให้เป็นได้แค่พลเมืองนอกสายตาจะมลายหายไป เปี่ยมไปด้วยความหวังของโลกใบนี้ที่เต็มไปด้วยความเข้าใจซึ่งกันและกัน ไม่มีการดูถูกหรือด้อยค่าผู้ใด ความหวังเหล่านั้นถูกตอกย้ำในเนื้อร้องอีกครั้งเมื่อ *Edna* ร้องว่า “Hey Tracy, hey baby, look at me. I’m the cutest chickie that you ever did see. Hey Tracy, hey baby, look at us. Where is there a team that’s half as fabulous.” ผู้เขียนมองว่าผู้ประพันธ์คงอยากสร้างความหวังว่าอนาคตที่ดีกว่ากำลังรออยู่ เพราะอย่างที่ผู้เขียนบอกว่าปัญหาหลาย ๆ อย่างก็เหมือนคลื่นใต้น้ำที่เราไม่รู้ตัว ปัจจุบันอาจไม่ใช่สังคมที่ดีที่สุด แต่เราก็หวังว่าวันพรุ่งนี้จะเป็นสังคมที่ก้าวหน้ากว่าวันนี้ก็เป็นได้

## You Can’t Stop The Beat อย่าริอาจจะหยุดฉัน ตามให้ทันก็แล้วกัน!

บทเพลงสุดท้ายของบทความนี้ซึ่งก็คือบทเพลงสุดท้ายในภาพยนตร์และในมิวสิคัล ในทัศนะของผู้เขียนมองว่านี่คือเพลงที่สำคัญที่สุด เพราะสามารถบอกธีม (Theme) ของมิวสิคัลเรื่องนี้ได้ทรงพลังและครบถ้วนที่สุด บทเพลงนี้จะเริ่มเมื่อ *Tracy* สามารถเข้ามาสู่สตูดิโอที่จัดการประกวด Miss Baltimore Town ได้สำเร็จ หลังจากถูกขัดขวางนานาวิธี

สิ่งที่ทำให้บทเพลงนี้สำคัญเพราะมันถูกร้องผ่าน 4 ตัวละครหลัก ๆ ได้แก่ *Tracy Turnblad, Penny Pingleton* (เพื่อนคนสนิทของ *Tracy* ผู้อยู่ใต้อาณัติของแม่ตลอดเวลา แสดงโดย *Amanda Bynes*), *Edna Turnblad*, และ *Motormouth Maybelle* (โฮสต์คนผิวดำที่ทำหน้าที่ช่วงหนึ่งใน Corny Collin’s Show แสดงโดย *Queen Latifah*) ซึ่งทุกตัวละครเป็นผู้ถูกกดทับใต้บรรทัดฐานของสังคม เพลงนี้เหมือนเป็นการรวมใจกันเปล่งเสียงให้ก้องกังวานว่า ‘ฉันจะไม่ยอมอีกต่อไป’ ดังเช่นเนื้อร้องว่า “’Cause you can’t stop the motion of the ocean. Or the sun in the sky. You can wonder if you wanna, but I never ask why. And if you try to hold me down I’m gonna spit in your eye and say. That you can’t stop the beat.” หรือจะเป็นการรักตัวเองและเคารพต่อตนเอง ดังเช่นที่ *Edna* ร้องว่า “You can’t stop my happiness, ’cause I like the way I am. And you just can’t stop my knife and fork when I see a Christmas Ham! So, if you don’t like the way I look, well, I just don’t give a damn!” หรือการปลดแอกจากพันธนาการที่มีที่มาจากสีผิวที่แตกต่างซึ่งร้องโดย *Maybelle* “You can't stop today (no!). As it comes speeding 'round the track (oooh, child yes!). Yesterday is history (be gone!). And it's never comin' back! (look ahead). 'Cause tomorrow is a brand new day and it don't know white from black (yeah!)” จะเห็นว่าในที่สุดทุกตัวละครก็ปลดล็อกอะไรบางอย่างในตัวเองที่เป็นการสะท้อนถึงการรักตัวเองจากโลกที่พยายามกดทับพวกเขา พวกเขาใช้

เสียงร้อง ลวดลายการเต้น และความเชื่อมั่นอย่างบริสุทธิ์ใจในอนาคตที่จะดีขึ้น ออกมาเป็นหนึ่งในเพลง *You can't stop the beat* ที่เหมือนเป็นหัวใจหลักของเรื่องและของยุคสมัยเลยก็ว่าได้

ถึงแม้ภาพยนตร์มิวสิคัลเรื่อง *Hairspray* จะดัดแปลงบางส่วนเล็กน้อยไปจากฉบับละครเวที แต่เนื้อแท้ของสิ่งที่ต้องการจะสื่อนั้นยังอยู่ยงในทั้งสองเวอร์ชัน การพยายามทำลายกรอบมาตรฐานหรือบรรทัดฐานที่ผิดฝาผิดตัวบางอย่าง ที่ถึงแม้มันจะยังคงหลงเหลือในปัจจุบัน และคาดว่ามันจะยังคงหลงเหลือต่อไปในอนาคต มิวสิคัลเรื่องนี้ก็เป็นสิ่งย้ำเตือนว่ายังมีวันพรุ่งนี้ที่อาจดีกว่าได้เสมอ ตราบใดที่เสียงของเรายังไม่เหือดแห้งไป ตราบใดที่เรายังคงกู่ร้องต่อต้านบรรทัดฐานที่แนบเนียนเป็นเนื้อเดียวกับสังคมต่อไป *Hairspray* บอกคุณว่าอาจไม่ใช่วันพรุ่งนี้ อาจไม่ใช่เดือนหน้า หรือปีหน้า ที่บรรทัดฐานเหล่านี้จะสลายหายไปหมดจด แต่ใน 'อนาคต' นั้นจะมีปลายอุโมงค์สว่างสดใสกว่าต้นทางเป็นแน่แท้

# จีนฝัน-อเมริกันดรีม เรื่องรักจีนพลัดถิ่น Comrades: Almost a Love Story (1996)

ปุณยอาภา ศรีคิรินทร์

นี่อาจเป็นหนังรักที่สมบูรณ์แบบเรื่องหนึ่ง โดยไม่ต้องเอ่ยถึงคำว่ารัก

Comrades: Almost a Love Story (1996) หรือในชื่อภาษาไทยว่า เถียนมีมี่ 3650 วัน รักเธอคนเดียว (กำกับโดย Peter Chan)

เรื่องราวของหนุ่มสาวชาวจีนแผ่นดินใหญ่ช่วงปลายศตวรรษที่ 20 ที่เดินทางข้ามน้ำข้ามทะเลออกจากบ้านเกิด สู่การแสวงหาโชคและเงินทองในดินแดนที่ขึ้นชื่อว่าเป็นเมืองแห่งโอกาส ผ่านการเดินทาง 3 แผ่นดิน ตั้งแต่จีนแผ่นดินใหญ่ สู่เกาะฮ่องกง จนถึงมหานครนิวยอร์ก เมืองแห่งความหวังที่อนุญาตให้ความรักและความฝันกล้าปรากฏตัว

เกือบทศวรรษแห่งการพลัดถิ่น ท่ามกลางความพลิกผันของเศรษฐกิจ การเมือง และนโยบายระหว่างประเทศ การต่อสู้ดิ้นรนของคนหนุ่มสาวยังคงดำเนินต่อไปบนเส้นทางแห่งความโดดเดี่ยว

ความผิดหวัง พลัดพราก และจากลาเกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่าบนเส้นทางแห่งการต่อสู้ดิ้นรนที่ต้องเดิมพันด้วยชีวิต และความรักคือสิ่งที่หล่อเลี้ยงชีวิตตลอด 3650 วัน รอคอยเพียงว่าสักวัน จังหวะก้าวเดินของพวกเขาจะเท่ากันเสียที

## หนุ่มสาวพลัดถิ่น บนผืนดินแห่งความฝัน

1 มีนาคม 1986 ณ สถานีรถไฟเกาลูน เกาะฮ่องกง

ทันทีที่รถไฟเทียบท่า **หลี่เซี่ยวจวิน (XiaoJun Li)** และ **หลี่เฉียว (Li Qiao)** แทบจะกระโดดลงจากรถไฟด้วยความตื่นเต้น เวลานี้พวกเขาได้เหยียบผืนแผ่นดินใหม่แล้ว ดินแดนที่เต็มไปด้วยความหวัง ความฝัน และโอกาส “ฮ่องกง”

ในปี 1986 มีผู้อพยพจากจีน (จีนแผ่นดินใหญ่และไต้หวัน) เข้ามาสู่ฮ่องกงราว 2 แสนคน ซึ่งสูงที่สุดในรอบ 30 ปีที่ผ่านมา ยังไม่นับรวมผู้ที่เข้าเมืองโดยผิดกฎหมายอีกราว 2 หมื่นคนต่อปี[1]

สาเหตุที่มีคนจากจีนแผ่นดินใหญ่อพยพมาฮ่องกงในช่วงเวลานั้นมาจากการเริ่ม “ปฏิรูปและเปิดประเทศ” ของเติ้งเสี่ยวผิง ในปี 1978 แผนการเปลี่ยนแปลงประเทศครั้งใหญ่นี้ของจีนทำให้เผชิญปัญหาเศรษฐกิจและความเหลื่อมล้ำ คนชนบทจำนวนมากยังยากจน

ในขณะที่ ฮ่องกง กลับมีการเติบโตทางเศรษฐกิจอย่างรวดเร็ว จนถูกขนานนามว่าเป็นหนึ่งใน “เสือเศรษฐกิจเอเชีย” (Asian Tiger) ตั้งแต่ 1970s เป็นต้นมา และแน่นอนว่ามีความต้องการแรงงานราคาถูก ฮ่องกงจึงเปรียบเสมือนเป็น “เมืองแห่งความหวัง”

1 1986 Statistical Yearbook of the Immigration and Naturalization Service

ในช่วงเวลาเดียวกันนี้เอง (ราวปี 1980s) รัฐบาลจีน-ฮ่องกง มีนโยบายการย้ายถิ่น (One-Way Permit System) สำหรับชาวจีนแผ่นดินใหญ่ที่ต้องการย้ายถิ่นฐานไปอยู่ฮ่องกงถาวร มีการออกโควต้า “ใบอนุญาตทางเดียว” หรือ One-Way Permit (OWP) วันละ 75 คน (ราว 27,000 คนต่อปี) ยิ่งทำให้เกิดการอพยพอย่างถูกกฎหมายมากขึ้น[2]

ปัจจัยอีกข้อหนึ่ง คาดว่ามาจากความรู้สึก “ไม่มั่นคงทางการเมือง” ของคนหนุ่มสาวที่ทำให้ไม่มั่นใจในอนาคตของจีน ทั้งหมดนี้จึงเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้คนจีนแผ่นดินใหญ่หลั่งไหลสู่ฮ่องกง ดินแดนที่เป็นพื้นที่แห่งเสรีภาพและโอกาส ในฐานะแรงงานผู้อพยพที่หนีออกจากความไม่มั่นคงในบ้านเกิดเฉกเช่นเดียวกับ **หลี่เซี่ยวจวิน** และ **หลี่เฉียว**

## McDonald’s : พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์แห่งทุนนิยม เปลี่ยนผ่านโลกเก่า เข้าสู่โลกใหม่

ท่ามกลางบรรยากาศคึกคักท่ามกลางเมืองเศรษฐกิจใหม่อย่างฮ่องกง ผู้อพยพชาวจีนแผ่นดินใหญ่หลายหมื่นคนกระจายตัวแฝงเป็นแรงงานในแทบทุกอุตสาหกรรม แม้ไม่ใช่เรื่องยากที่จะได้พบเจอคนบ้านเดียวกัน แต่คงไม่ใช่เรื่องง่ายดายนัก หากใครบางคนจะได้พบกัน รักกัน และพลัดพรากกัน หากไม่ใช่เรื่องของโชคชะตา

หลี่เซี่ยวจวิน และ หลี่เฉียว พบกันครั้งแรกที่ McDonald’s

McDonald’s เปิดสาขาแรกบนเกาะฮ่องกงในปี 1975 บนถนนแพตเตอร์สัน (Paterson) ย่านคอสเวย์เบย์ (Causeway Bay) กลายเป็นสัญลักษณ์ของความสมัยใหม่และโลกาภิวัฒน์ นี่คือหมุดหมายสำคัญที่ทำให้เห็นว่าการบริโภคแบบตะวันตก (Western consumer culture) เริ่มคืบคลานเข้ามาในสังคมฮ่องกงแล้ว

ที่เคาน์เตอร์สั่งอาหาร หลี่เฉียว สวมชุดพนักงานพร้อมหมวกแก๊ปสีแดง ยูนิฟอร์มทันสมัยและดูแปลกตาในเวลานั้น เธอทำหน้าที่รับออเดอร์อาหารด้วยท่าทางคล่องแคล่ว ในขณะที่ หลี่เซี่ยวจวิน ยืนต่อคิวด้วยท่าทางประดักประเดิด เขาตั้งใจเดินทางมาที่นี่เพื่อซื้อแฮมเบอร์เกอร์โดยเฉพาะ

---

2 Hong Kong Immigration Department, Annual Report (2000)

ท่าทางกระตือรือร้นอันแสนซื่อบริสุทธิ์ของหลี่เซี่ยวจวิน ขณะยืนต่อคิวยาวเหยียดเพียงเพื่อซื้อแฮมเบอร์เกอร์เพียง 1 ชิ้น ทำให้ผู้ชมอย่างเรารู้สึกว่านี่คือช่วงเวลาอันแสนมหัศจรรย์ เพราะการที่เขาก้าวเข้ามาอยู่ในร้าน McDonald's ครั้งแรกนี้ ไม่ใช่เพียงแค่การซื้ออาหาร แต่คือการพา หลี่เซี่ยวจวิน ก้าวออกจากโลกเก่า (จีนแผ่นดินใหญ่) สู่โลกสมัยใหม่อย่างเป็นรูปธรรม

เพราะ McDonald's ในเวลานั้น คือภาพแทนของโลกที่ทุนนิยมอเมริกันที่กำลังไหลบ่าเข้าสู่เอเชีย โดยเฉพาะฮ่องกงในช่วง 1980–1990 พร้อมกับค่านิยม "อเมริกันดรีม" (American Dream) และนี่อาจคือ "ประตู" สู่ความทันสมัยที่กำลังพา หลี่เซี่ยวจวิน ก้าวสู่โลกแห่งสากลก็เป็นได้

หนุ่มบ้านนอกคนซื่ออย่าง หลี่เซี่ยวจวิน คงจะสั่งเมนูพิสดารอะไรไม่เป็นนัก นอกจากเมนูง่าย ๆ อย่างแฮมเบอร์เกอร์ธรรมดา ๆ ทั่วไป ราวกับจะบอกว่านี่อาจเป็น "ฝันเล็ก" แบบอเมริกันดรีมที่แรงงานจีนพลัดถิ่นคนหนึ่งอย่างเขาพอจะจับต้องถึงก็เป็นได้

การพยายามต่อคิวและสั่งแฮมเบอร์เกอร์ด้วยท่าทางเก้ ๆ กัง ๆ ไม่รู้ประสา และไม่รู้กระทั่ง 'ภาษา' ของเขาทำให้ หลี่เสี่ยวจิน จับได้ทันที ว่าเขาคือแรงงานอพยพจากจีนแผ่นดินใหญ่ (ไม่ต่างจากเธอ)

การมีอำนาจในการซื้อแฮมเบอร์เกอร์ของ หลี่เซี่ยวจวิน และการมีอำนาจในการเป็นผู้ขายแฮม-เบอร์เกอร์ของ หลี่เฉียว อาจทำให้แรงงานจีนพลัดถิ่นอย่างพวกเขาเริ่มรู้สึกว่าต่างมีสิทธิ์เข้าร่วมในความฝันแบบทุนนิยมขึ้นมาบ้างแม้จะเพียงเล็กน้อยก็ตาม แต่อย่างน้อย นี่คงสะท้อนถึงความพยายามในการปรับตัวของผู้อพยพชาวจีนแผ่นดินใหญ่ให้เข้ากับโลกใหม่ที่พวกเขาเลือกก็เป็นได้

ในช่วงแรกของภาพยนตร์ เห็นได้ชัดว่า หลี่เฉียว พยายามแสวงหาผลประโยชน์จาก หลี่เซี่ยวจวิน โดยการตีสนิท หลอกล่อให้ไปสมัครเรียนภาษาอังกฤษในโรงเรียนที่เธอทำงานเป็นพนักงานทำความสะอาดอยู่ และแน่นอนว่า เธอได้ค่าคอมมิชชัน

ความสัมพันธ์ของทั้ง 2 น่าจะจบลงและแยกย้ายกันตรงนี้ แต่กลับเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้หนุ่มสาวผู้อพยพที่รู้สึกไร้ราก ท่ามกลางเมืองใหญ่อันเปลี่ยวเหงา เจ็บปวด และเหนื่อยล้า จนก่อเกิดเป็นความรัก

## Goodbye My Love : ความฝัน ที่ไม่มีวันบรรจบ

หลี่เซี่ยวจวิน คือ หนุ่มหน้ามนคนซื่อ มองโลกในแง่ดี และกระตือรือร้นกับทุกสิ่งไปเสียหมด เขาเดินทางมายังฮ่องกงด้วยความฝันอันเรียบง่ายตามประเพณี คือ การเก็บเงินเพื่อแต่งงานกับหญิงคนรักที่รอคอยเขาอยู่ที่กวางโจวบ้านเกิด

บุคลิกของหลี่เซี่ยวจวิน เรียบง่าย ตรงไปตรงมา และสัตย์จริง ตามแบบฉบับค่านิยมของคนจีนบ้านนอก ขยัน อดทน และซื่อสัตย์ และดูเหมือนเขาจะเชื่อว่า ความดี และความพยายามจะทำให้เขาประสบความสำเร็จ

ส่วนหลี่เซี่ยวจวิน คือตัวแทนของแรงงานจีนอพยพในฐานะแรงงานไร้ฝีมือ และยังต้องเผชิญกับอุปสรรคด้านภาษา การย้ายประเทศออกมาจึงไม่ต่างกับการตายเอาดาบหน้า

มองมาที่ หลี่เฉียว เธอคือหญิงสาวผู้คล่องแคล่ว เฉลียวฉลาด และสามารถเอาตัวรอดได้เสมอ ดูเหมือน หลี่เฉียว จะไม่เชื่อในวิธีการซื่อ ๆ แบบ หลี่เซี่ยวจวิน ใช้ เพราะเธอคือนักฉวยโอกาสที่ไม่สนใจวิธีการ แต่ขอให้ไปถึงเป้าหมายก็เพียงพอ ตราบใดที่เงินคือสิ่งที่หอมหวานที่สุดสำหรับเธอ

หลี่เฉียว คือภาพสะท้อนถึงหญิงชาวจีนโพ้นทะเลรุ่นใหม่ที่เต็มไปด้วยความทะเยอทะยาน กล้าหาญ และกล้าฝัน พร้อมจะถีบตัวเองเพื่อให้หลุดพ้นจากหนี้และความยากจน ไปสู่ชีวิตที่ดีกว่าไม่ว่าจะด้วยวิธีใดก็ตาม

จากคนบ้านเดียวกัน ต่างจากบ้านเกิดเมืองนอนมา ทั้งสองพัฒนาสู่ความสัมพันธ์ทางใจ ใช้ชีวิตคู่ด้วยกันอย่างเรียบง่าย กิน นอน ทำงาน แลกเปลี่ยนความฝันกัน

แต่ไม่ว่าจะมองอย่างไร ทั้งคู่ก็ไม่อาจเรียกได้ว่าเป็น “คนรัก” ของกันและกันได้อย่างเต็มปาก เมื่อฝ่ายชายมีคนรักรออยู่แล้ว การมาอยู่ที่ฮ่องกงแห่งนี้เป็นเพียงเรื่องชั่วคราว ไม่ช้าไม่นาน เขาต้องกลับไปแต่งงานกับหญิงคนรักอยู่ดี ในขณะที่เป้าหมายของฝ่ายหญิงดูเหมือนจะโบยบินไปไกล และยิ่งใหญ่กว่านั้น

วันเวลาผ่านไป ดูเหมือน หลี่เซี่ยวจวิน จะเก็บเงินได้ก้อนหนึ่ง เขาพาคู่หมั้นมาที่ฮ่องกงและลงเอยด้วยการแต่งงานตามประเพณี สิ่งนี้เป็นทั้งการรักษาคำมั่น และภาพฝันที่ตรงตามเป้าหมายอย่างสมบูรณ์แบบ ดูเหมือนการเดินทางของเขากำลังจะจบลงอย่างสวยงาม

ในขณะที่การเดินทางของ หลี่เฉียว เพียงเพิ่งเริ่มต้น

เธอคบหากับ “พี่เป้า” (Pao Au-Yeung) ชายผู้อพยพมาจากจีนแผ่นดินใหญ่เช่นเดียวกัน แต่ดูเหมือนเขาจะขยับฐานะได้ดีจากการพัวพันกับธุรกิจมืดในฮ่องกง

แม้ พี่เป้า จะไม่ได้สะอาดบริสุทธิ์และใช้ชีวิตอยู่บนความเสี่ยงระหว่างเป็นกับตายตลอดเวลา แต่ หลี่เฉียว ก็เลือกอยู่ด้วย เพราะเป้าให้ทั้งโอกาสและความมั่งคงทางวัตถุแก่เธอ

พี่เป้า ยังเป็นภาพสะท้อนอีกมุมหนึ่งของผู้อพยพชาวจีนแผ่นดินใหญ่ ที่ไม่สามารถประสบความสำเร็จในระบบเศรษฐกิจปกติได้ จึงต้องหันไปอยู่ในธุรกิจมืดแทน

แน่นอนว่าตอนนี้ หลี่เฉียว ได้กลายเป็นอาซ้อที่มีธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ ที่ดูเหมือนว่าได้มาจากเงินสีเทาของพี่เป้าที่ช่วยอุปถัมภ์ค้ำชูเธอ การเลือกอยู่กับพี่เป้า คือความปลอดภัยทางใจว่าเธอจะไม่กลับไปยากจนอีกต่อไปแล้ว แต่ในโลกของมาเฟีย ทำให้เธอต้องแลกมาด้วยความหวาดระแวงถึงความปลอดภัยในทุกค่ำคืน

ในงานเลี้ยงเปิดโครงการอสังหาริมทรัพย์ใหม่ของ หลี่เฉียว เธอแต่งกายด้วยเสื้อผ้าหรูหรา หน้าตาสวย สะอาดสะอ้านราวกับจะประกาศให้รู้ว่าเธอไม่ใช่สาวบ้านนอกที่เคยเป็นแรงงานอพยพซ่อมซ่ออีกต่อไปแล้ว แต่เธอคือนักธุรกิจสาวที่ประสบความสำเร็จ

หลี่เซี่ยวจวิน มาร่วมแสดงความยินดีในฐานะเพื่อนเก่า ฝ่ายหญิงเล่าเรื่องราวว่าเธอย้ายบ้านแล้ว ส่วนฝ่ายชายก็แชร์เรื่องราวของตัวเองว่ากำลังจะได้ขึ้นเป็นหัวหน้าพ่อครัว บทสนทนานี้ทำให้ดูเหมือนเขาและเธอไม่ได้เจอกันสักพักใหญ่ ๆ ทั้งสองยืนกินอาหารด้วยกันที่ทางเดินแคบ ๆ อย่างเร่งรีบ และไม่เป็นกิจลักษณะนัก

*“ไม่มีใครเรียกคุณว่าคนแผ่นดินใหญ่อีกแล้วนะ”*
หลี่เซี่ยวจวิน พูด

*“ฉันไปโรงแรมห้าดาว แล้วมีคนพูดอังกฤษด้วย ไปซื้อเสื้อผ้าพนักงานก็ไม่มีใครกล้าเหล่แล้ว ฉันกลับไปปลูกบ้านที่บ้านเดิม ทุกคนก็จำไม่ได้ ฉันบอกแม่ว่า ฉันกลายเป็นคนฮ่องกงเต็มตัวได้แล้ว”*
หลี่เฉียว เสริม

หลี่เฉียว ประสบความสำเร็จในธุรกิจและทรัพย์สินเงินทองแล้ว แต่นี่ดูเหมือนจะไม่ได้สำคัญเท่ากับการที่เธอได้หนีออกจากความเป็นชนชั้นแรงงานที่อพยพมาจากจีนแผ่นดินใหญ่ และกลายเป็นคนฮ่องกงได้อย่างเต็มภาคภูมิ

แต่สำหรับธอ เส้นทางนี้เป็นเพียงแค่จุดเริ่มต้น เธอยังต้องการที่จะไปให้ไกลกว่านี้ ดิ้นรนให้สูงกว่าที่เคยมีราวกับเพดานแห่งชัยชนะไม่มีที่สิ้นสุดท่ามกลางเส้นทางสีเทาที่ไม่มั่นคง

ชะตาชีวิตและเป้าหมายที่สวนทางกันนี้ ยิ่งทำให้เห็นว่าทั้งสองกำลังเดินในเส้นทางที่ห่างไกลกันออกไปทุกที จากคนที่เคยเดินบนถนนสายเดียวกัน บัดนี้ต่างเดินอยู่บนเส้นทางที่ต่างกัน คนหนึ่งซื่อสัตย์ยึดมั่นคำสัญญา และหวนกลับสู่รากเหง้า อีกคนหนึ่งนั้นกลับพร้อมจะเดินบนความเสี่ยง และทะยานไปข้างหน้า

สวนทางกับความรู้สึก ที่ต่างฝ่ายต่างเรียกหากันเสมอมา

## พบเพื่อพราก จากเพื่อเจอ

ภาพยนตร์พาเรามาถึงช่วงเวลาสำคัญ ทั้งสองไม่อาจห้ามความรู้สึกที่มีต่อกันได้ และนำมาสู่จุดที่ทั้งคู่ต้องตัดสินใจ

หลี่เซี่ยวจวิน เลือกบอกลาคู่หมั้นด้วยเหตุผลว่าแม้เธอจะเป็นคำมั่นสัญญาที่เขายึดถือ แต่หัวใจเขาแปรเปลี่ยนไปนานแล้ว เขาผูกใจกับหลี่เฉียวมาโดยตลอด

ในขณะที่ หลี่เฉียว ชีวิตพังทลาย จากการที่พี่เป้าถูกฆ่าตายอย่างกะทันหัน

จังหวะชีวิตที่ไม่บรรจบ ทั้งสองพลัดพรากกันอีกครั้งด้วยโชชะตา

ในช่วงเวลานั้นเอง เป็นยุคหลังปฏิรูปเศรษฐกิจของจีน (กลาง–ปลายทศวรรษ 1990s) ฮ่องกงกำลังจะถูกส่งคืนจีน (ปี 1997) ผู้คนเริ่มสั่นคลอนถึงอนาคตที่ไม่มั่นคงของฮ่องกง เกิดกระแสการอพยพ (Migration Wave) ครั้งใหญ่ โดยเฉพาะชนชั้นกลางและชนชั้นสูง

บางส่วนเลือกกลับจีนเพราะเห็นโอกาสทางธุรกิจในฐานะตลาดใหม่ ในขณะที่คนบางกลุ่มเลือกออกจากฮ่องกงไปสู่อเมริกาและแคนาดา สอดรับนโยบายรับผู้อพยพ

ทั้งแคนาดา และอเมริกาประเทศมีชุมชนคนจีน (China Town) อยู่ก่อนแล้วทั้งใน New York และ Vancouver อเมริกา มีระบบโควต้าและเครือข่ายชุมชนจีนในเมืองต่าง ๆ ในขณะที่ แคนาดา มีนโยบาย “Skilled Worker” และ “Investor Visa” ที่เปิดรับคนมีเงินลงทุนหรือมีการศึกษาสูงจากฮ่องกงย้ายไปแวนคูเวอร์และโตรอนโตได้ด้วย

หลี่เซี่ยวจวิน เลือกย้ายไปนิวยอร์กเพื่อเป็นพ่อครัวร้านอาหารจีน ใน ปี 1993 พร้อมกับความฝันใหม่ใหญ่กว่าเดิมในการเปิดร้านอาหารจีนบนตึกสูงระฟ้าที่มีชื่อเสียงที่สุดอย่าง ตึกเอ็มไพร์สเตท แมนแฮตตันในนครนิวยอร์ก จุดที่คนทั้งโลกต้องมองเห็น

และอาจไม่ใช่เรื่องบังเอิญที่หลี่เฉียว ก็อยู่ในนิวยอร์กเช่นเดียวกัน หลังพี่เป้าตาย เธอถูกจับได้ว่าเข้าเมืองอย่างผิดกฎหมายและกำลังจะถูกส่งตัวกลับประเทศจีน แต่เธอก็หลุดรอดมาได้

ปี 1995 หลี่เฉียวกลายเป็นไกด์สำหรับทัวร์จีน และกำลังจะได้กรีนการ์ดเพื่อเดินทางออกนอกประเทศ เธอวางแผนจะกลับบ้านที่กวางโจว บ้านเกิดเหมือนกับผู้อพยพชาวจีนแผ่นดินใหญ่อีกจำนวนมาก

ดูเหมือนครั้งนี้จะสวนทางกับครั้งก่อน

การเดินทางของ หลี่เฉียว กำลังจะสิ้นสุด ในขณะที่การเดินทางของหลี่เซี่ยวจวิน กำลังจะเริ่มขึ้น ภาพยนตร์กำลังทำให้พวกเราใจสลายอีกครั้งโดยการพรากพระนางออกจากกันอีกครั้งแล้วครั้งเล่า

แต่ในเมื่อนี่คือ เรื่องที่ ‘เกือบจะเป็นเรื่องรัก’ (Almost a Love Story) ความรักย่อมมีพลังพอที่จะทำให้คนพลัดพรากจากจร ได้กลับมาเจอกันอีกครั้ง

## 8 พ.ค. 1995 นิวยอร์ก

สถานีโทรทัศน์ออกข่าวการเสียชีวิตของนักร้องสาว เติ้ง ลี่จวิน อย่างกะทันหัน เจ้าของบทเพลงอย่าง พระจันทร์แทนใจ เสียงเพลงคุ้นหูที่หล่อเลี้ยงความทรงจำของชาวจีนอพยพที่พลัดพรากบ้านเกิดและคนรักตลอดสิบปีดังกึกก้องขึ้นอีกครั้ง

ภาพเติ้ง ลี่จวิน ในจอทีวีถูกฉายซ้ำแล้วซ้ำเล่าสลับกับเสียงให้สัมภาษณ์ของเธอ ตราตรึงคนหลังจอแก้วให้แน่นิ่งไม่ไหวติง

ทั้งสองได้พบกันโดยบังเอิญอีกครั้ง ภายใต้ท่วงทำนองที่อ่อนหวานและจังหวะที่เหมาะสม เวลานี้บทเพลงหวานของเติ้ง ลี่จวิน พาให้พวกเขาร่ายรำอยู่ในท่วงทำนองเดียวกันเสียที

เรื่องราวที่ ‘เกือบจะเป็นเรื่องรัก’ ที่ผ่านการเดินทางตลอด 3,650 วัน นี่จึงไม่ได้กำลังจะจบลง แต่กำลังจะเริ่มต้นใหม่อีกครั้ง ท่ามกลางเสียงเพลงรักเดียวกันที่จะดังกึงก้องในใจของพวกเขาทั้งสองตลอดกาล

# A Minecraft Movie (2025)
## จากประตูไม้ สู่ประตูแห่งเม็ดเงิน

เปรม ผลิตผลการพิมพ์

ชายผิวขาวร่างท้วมเคราดก สวมเสื้อสีน้ำเงิน ถือจอบขุดแร่เดินบุกเข้าไปในเหมืองเพื่อหาแร่และอัญมณีอันล้ำค่า นี่คือความฝันตั้งแต่สมัยวัยเด็กของเขา ความฝันที่จะกลายเป็นคนงานเหมืองของ ‘Steve’ กระทั่งเขาได้เจอกับประตูมหัศจรรย์ที่นำเขาไปยังอีกโลก

สำหรับเด็กยุค 2010s คนหนึ่ง นี่อาจไม่ใช่ Steve ที่ผมคุ้นเคย มันผิดเพี้ยนไปตั้งแต่เป็นชายผิวขาวร่างใหญ่ที่รับบทโดย Jack Black และมีความฝันจะเป็นนักขุดเหมือง แต่ Steve ที่ผมและเพื่อน ๆ รู้จักกันคือชายหน้าเหลี่ยม ผิวคล้ำ ผมดำเกรียน และเขาไม่เคยบอกเราว่าเขามี “ความฝัน” จะเป็นอะไร

Minecraft เกมอินดี้ที่ถูกคิดค้นโดย Markus Persson หรือ ‘Notch’ หนุ่มสวีเดนผู้มีใจรักในการสร้างเกม ทุก ๆ เย็นหลังกลับมาจากที่ทำงาน เขาจะมานั่งเขียนโค้ดให้กับโลกสี่เหลี่ยมของเขาและพูดคุยกับเพื่อน ๆ ในบล็อคเกอร์ชุมชนคนสร้างเกม กระทั่งในปี 2009 ตัวเกมก็ได้ปล่อยเวอร์ชั่นทดลองให้ผู้เล่นได้เข้าไปจับจองกัน มันเปิดตัวด้วยความถ่อมตน คนที่เล่นก็เป็นคนกันเองที่ติดตามบล็อคของ Notch อยู่เป็นประจำ แต่ด้วยกระแสปากต่อปาก ตัวเกมก็เริ่มใหญ่ขึ้น และกลายเป็นที่รู้จักกันของเด็กยุค 2010s

ในประเทศไทยเองก็มีความผูกพันธ์กับ Minecraft เป็นอย่างมาก เพราะนักแคสต์เกมหลายต่อหลายคนก็โด่งดังขึ้นมาได้จากการเล่นเกมนี้ ไม่ว่าจะเป็น คุณเอ็มคุณกาย, LBK, TGMT(ลุงพี) หรือ Tackle ซึ่งประชากรที่ดูช่องเหล่านี้เป็นส่วนมากก็คือคนรุ่นราวคราวเดียวกันกับผมนี่แหละ สมัยนั้นคาดว่าน่าจะอายุประมาณ 9-10 ขวบด้วยซ้ำ จะเรียกว่าเป็นความทรงจำวัยเด็กของ Gen Z เลยก็ว่าได้

ผมจำได้ดีว่าตัวเกมไม่ได้บอกอะไรกับผู้เล่นนัก ไม่เคยมีการสอนเล่นมาก่อน เพียงเข้าเกม คุณก็กลายเป็นคนออกแบบโลกด้วยตัวเอง จะสร้างบ้าน ประดิษฐ์ของ ลงเหมือง ล่าสัตว์หรือจะไม่ทำอะไรเลยก็ยังได้ อย่างไรก็ตามเกมได้ให้ความท้าทายกับเราไว้บ้าง เพราะตอนกลางคืนจะมีซอมบี้และสารพัดมอนสเตอร์โผล่ออกมา สิ่งที่เราต้องทำจึงเป็นการเอาชีวิตรอดในโลกสี่เหลี่ยมผืนนี้ ฉะนั้น Minecraft จึงเป็นเกมที่มีอิสระเสรี และเป็นโลกอีกใบที่จริงใจกับเด็ก ๆ สมัยนั้นอย่างแท้จริง

อย่างไรก็ตามหลังจากที่ Notch ได้รวบรวมเพื่อนมาสร้างบริษัท Mojang แล้ว ในปี 2014 เขาได้ขายเกม Minecraft ให้กับ Microsoft ด้วยราคา 2.5 พันล้านดอลลาร์ ส่งผลให้ สิทธิ์การพัฒนาและจัดจำหน่ายเกมต้องตกไปอยู่ในมือของ Microsoft หลังจากนั้นเอง Minecraft ก็เปลี่ยนไป มันขายถูกลงและมีเนื้อหาเพิ่มขึ้นก็จริง แต่ Minecraft ไม่ได้เป็นชุมชนที่กันเองแบบแต่ก่อนแล้ว และด้วยเนื้อหาที่เยอะเกินไปนี่แหละที่ทำให้เกม Minecraft มีจุดประสงค์มากเกินไป

นอกจากนี้เกมเล็ก ๆ หลายค่ายก็เริ่มมีแววจะปิดตัวหรือขายให้กับบริษัทเจ้ายักษ์อย่าง Sony หรือ Tencent หรือกระแสของ Esport ก็กำลังเติบโตขึ้นอย่างมาก มันคือช่วงเวลาเปลี่ยนผ่านจากยุคที่เกมเป็นเพียงประสบการณ์ สู่เกมการแข่งขันเต็มตัว ซึ่งหากกลับมามองดูในปี 2025 สถานการณ์ของ Minecraft ก็ได้ถ่ายทอดออกมาผ่านหน้าหนังของ A Minecraft Movie แล้ว

เมื่อคนแปลกหน้าสี่คนเผลอหลุดเข้ามาในโลกสี่เหลี่ยม พวกเขาจึงต้องหาทางกลับไปยังโลกเดิมให้ได้ด้วยความช่วยเหลือจาก Steve อย่างไรก็ตามในโลกอันแปลกประหลาดนี้ พวกเขากลับได้พบกับความฝันของตัวเองอีกครั้ง

A Minecraft Movie ไม่ได้มีปัญหาในเชิงการตลาด ต้องยอมรับว่ามันเวิร์คกับเด็กยุค Alpha เป็นอย่างมาก แต่สิ่งที่ Minecraft มีปัญหาคือมันสูญเสียจิตวิญญาณดั้งเดิมของมัน ไม่มีอีกแล้วการใช้ชีวิตที่เรียบง่าย ทุกอย่างจำเป็นต้องแข่งขันฝ่าฟันเพื่อเป้าหมายของตัวเอง วิธีที่ A Minecraft Movie นำเสนอออกมาไม่ได้ต่างไปจากการจัดเทศกาลปาร์ตี้ลูกเสือคือมีการรวมกลุ่มคน ไปผจญภัยเดินทางไกลเพื่อขุมทรัพย์ มีปัญหากัน คืนดีกัน และจบลงด้วยการแยกย้ายกลับไปใช้ชีวิตในโลกจริงอย่างปกติสุข

โลกของ Minecraft ในหนังคือโลกแฟนตาซีที่ใคร ๆ ก็อยากเข้าไปอยู่ มันเป็นสถานที่ที่เต็มไปด้วยจินตนาการ แต่นัยหนึ่งมันคือเครื่องมือชิ้นดีของนายทุนที่นำมาใช้กับแรงงาน มันคล้ายกับโลกของยาเสพติด โลกที่เต็มไปด้วยอิสระ โอกาส และเป้าหมายที่ชัดเจน แต่มันจะเปิดประตูรับคุณเพียงแปปเดียว พอประตูปิดลง คุณจะต้องการมันอีกเรื่อย ๆ ราวกับคุณต้องแข่งขันเพื่อให้ประตูนี้เปิดอีกครั้ง

แต่โลกของ Minecraft ในความทรงจำของผม มันเป็นบ้านที่เราจะกลับไปเมื่อไหร่ก็ได้ เพียงเราเปิดคอม ตัดไม้ สร้างบ้าน ทำฟาร์ม และมองดูพระอาทิตย์ตกดิน มันไม่ได้บอกอะไรเรา และเราไม่ได้จำเป็นต้องตอบคำถามอะไรกับมัน มันเป็นเพียงประตูไม้ธรรมดา ๆ ที่จะเปิดหรือปิดเมื่อไหร่ก็ได้

# ร่างทรง :
# ผี ผู้หญิง และอีสานที่ฉันไม่รู้จัก

พราวพิศุทธิ์ เตียงพลกรัง

หากยังจำกันได้ว่าปรากฏการณ์ **ผีอีมิ้ง** นั้นสั่นสะเทือนวงการหนังผีไทยขนาดไหน ขนาดที่หน้าสื่อเต็มไปด้วยบทวิจารณ์ ทั้งชอบและไม่ชอบหนังเรื่อง **ร่างทรง** (2021) และยังทำรายรวมทั่วประเทศได้ไปมากกว่า 112 ล้านบาท ทำฉันและผู้คนกลัวผีจนติดตานอนไม่หลับไปหลายวัน แบบผีนักศึกษาสาวขี่คอใน **ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ** (2004) อย่างที่ **โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล** เคยกำกับจนเป็นตำนานมาก่อน

‘เมื่อหลานสาวมีพฤติกรรมแปลกประหลาดชวนหวาดหวั่นขึ้นทุกที หญิงทรงเจ้าจึงต้องเดินหน้าไขความลับที่มืดดำ... และเผชิญคำสาปสะเทือนขวัญประจำตระกูล’ นี่คือเรื่องย่อที่มาจากเน็ตฟลิกซ์

หนังเล่าถึงพิธีกรรมความเชื่อในภาคอีสาน เรื่องการบูชาผี การเป็นร่างทรง ในรูปแบบสารคดีปลอมที่จงใจถ่ายเพื่อหลอกคนดูในช่วงแรกถึงกลางเรื่อง เพื่อเสริมบรรยากาศความน่ากลัวผ่าน Found Footage หรือวิดีโอคล้ายเหตุการณ์จริง หรือแม้กระทั่งมีการสัมภาษณ์ตัวละคร มีการใช้กล้องแฮนด์เฮลด์ และกล้องวงจรปิด องค์ประกอบเหล่านี้ถูกเล่าผ่านสายตาของผู้กำกับชาวไทยและโปรดิวเซอร์ชาวเกาหลี อย่าง นา ฮง-จิน ที่เอาความลี้ลับของภาคอีสานในประเทศไทยมาใช้

**คนทรง - ความวิปลาศที่ไม่มีใครอยากเป็น**

ชีวิตของ ป้านิ่ม และ มิ้ง ถูกควบคุมด้วยความเชื่อและความคาดหวัง รวมถึงการถูกจ้องมองและตีความโดยสถานะความเป็นอื่นเสมอ ทั้งภาระการเป็นคนทรงที่ต้องรับแรงกดดันจากสังคม ทำให้เห็นว่าการเป็นผู้หญิงในชุมชนที่ยังผูกติดกับพิธีกรรมนั้น เธอถูกกำหนดบทบาท โดยไม่ถามความสมัครใจ และดูเป็นชะตากรรมที่เลี่ยงไม่ได้

และเมื่อภาพยนตร์เลือกเล่าเรื่องในรูปแบบสารคดีปลอม (Fake Documentary) สิ่งแรกที่ผู้ชมจะได้ไม่ใช่ความจริง เป็นภาพยนตร์สารคดีทั่วไป แต่เป็นความจริงที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมา ให้เชื่อและกลัว รูปแบบการเล่านี้มีพลังมากพอที่จะทำให้เรารู้สึกเหมือนเข้าไปอยู่ในโลกของตัวละครจริง ๆ แต่ก็อันตรายมากเช่นกัน โดยเฉพาะเมื่อคนเล่าเรื่องเป็น **คนนอก** ที่มีอำนาจเลือกภาพแทน **คนใน**

เมื่อหนังดำเนินไปถึงจุดที่มิ้งเหมือนเริ่มมีผีมาสิง เธอแปลก เหม่อลอย และพาผู้ชายมามีเพศสัมพันธ์ในที่ทำงาน ทำให้เธอถูกจับได้และไล่ออก ในจังหวะนั้นฉันเต็มไปด้วยความหวาดกลัวมิ้งจริงๆ แต่เมื่อเวลาผ่านไป ฉันเพิ่งเข้าใจว่าเธอเป็นเหยื่อของความเกลียดชัง ในเรื่องบทบาทเพศหญิง ที่เธอไม่เป็นตรงตามระบบระเบียบของสังคม

เมื่อผู้หญิงไม่เชื่องแล้ว เธอจะถูกมองว่าเป็นบ้า โดนผีสิง เป็นต้นเหตุหายนะของทุกอย่างรอบตัว ถูกตีตราว่าเป็นตัวปัญหามากกว่าจะเข้าใจเธอว่าเป็นมนุษย์ และกลับกันหากหัวหน้าเพศชายมีเพศสัมพันธ์ในที่ทำงาน ฉันเชื่อว่าเรื่องก็คงเงียบ ไม่มีใครกล้าลุกขึ้นมาต่อต้าน และขับไล่เหมือนที่มิ้งโดน การเกลียดชังผู้หญิงจึงน่ากลัวกว่าผีอีมิ้งเป็นไหน ๆ ในสายตาฉัน

## อีสานที่ฉันไม่รู้จัก

ฉันเป็นคนอีสาน และในขณะที่ดูหนังในโรงฯ ฉันเชื่อเลยจริงๆ ว่าย่าบาหยันมีจริง นั่นทำให้ฉันกลัวหนังเรื่องนี้อย่างถึงขีดสุด แต่ความสงสัยของฉันเกิดขึ้นตั้งแต่ตอนนั้นว่า เรื่องนี้สถานที่คือจังหวัดไหนกันแน่ เพราะมีองค์ประกอบของป่าเขา ที่ดูเหมือนภูมิประเทศของจังหวัดเลย มีการขายเนื้อหมา ซึ่งปัจจุบันไม่มีแล้ว และไม่มีทางมีเขียงเนื้อหมาได้ เพราะผิดกฎหมาย รวมถึงการเข้ารีตศาสนาคริสต์คาทอลิก ที่เป็นของท่าแร่ สกลนคร อีกทั้งสำเนียงภาษาของตัวละครที่เป็นครอบครัวเดียวกัน กลับใช้สำเนียงของคนละจังหวัดกัน

และเมื่อดูจนจบ หนังจะเฉลยว่านี่ไม่ใช่ร่างทรง แต่คือการแก้แค้นตระกูลยะสันเทียะ จุดนี้เองที่ทำให้ฉันตั้งกำแพงกับหนังเรื่องนี้ เพราะ สันเทียะ เป็นนามสกุลของคนโคราช บ้านเกิดฉัน ซึ่งเป็นโซนอีสานใต้ ไม่สอดคล้องกับสถานที่ถ่ายทำ คิดในแง่ดีว่าเขาอาจจะแต่งงานไปอยู่จังหวัดอื่นก็ได้ แต่จุดสำคัญคือคนโคราชส่วนใหญ่ พูดภาษาลาวไม่ได้ และภาษาอีสานมันไม่มีอยู่จริง ดังที่ **อาจารย์ธีระพล อันมัย** จากคณะศิลปศาสตร์ ม.อุบลราชธานี เคยกล่าวไว้ว่า

“ในภาคอีสาน ภาษาที่เว้าบ่แม่นภาษาอีสาน บ่มีภาษาอีสานในสารบบของภาษา ไม่มีตัวเขียนอีสาน ถ้าจะมีก็มีแต่ภาษาลาว และมันก็ยากสำหรับคนกรุงเทพฯ ที่จะบอกว่า ‘นี่ภาษาอะไรวะ’ อย่างจังหวัดเลยก็จะเว้าภาษาไทเลย ‘ไปตล๊าด’ โคราชก็พูดโคราช ‘กิ๋นเข่าหรือยังไอ่นาย’ พอมาถึงอำเภอประโคนชัยก็เริ่มพูดเขมร ศรีสะเกษก็พูดส่วย พูดกูย อ้อมมาอุบลฯ ก็จะเป็นสำเนียงลาวอุบลฯ ขึ้นไปมุกดาหารก็มีภาษาภูไท ภาษาญ้อ มันมีภาษาหลายแฮง เอาแค่ศรีสะเกษก็มีสี่ภาษา”

**ร่างทรง เป็นตัวอย่างที่ชัดเจน ว่าภาพอีสานในเรื่องนี้ไม่ได้สะท้อนความซับซ้อนของพื้นที่และผู้คนจริง ๆ แต่ถูกปรับแต่งให้ตอบสนองต่อจินตนาการของตลาด นี่คือปัญหาหลัก ในฐานะคนที่โตมาในอีสานและคุ้นเคยกับวัฒนธรรมผีแบบที่หนังพยายามนำเสนอ เหมือนเป็นการมองว่าพื้นที่นี้งมงาย โง่จน เจ็บ และเป็นของแปลกที่ขายได้ในสายตาโลก**

## ตบหัว แต่ไม่ลูบหลัง

หากจะคิดถึงงานสักชิ้นที่เป็นงานของคนใน คงเป็นเรื่อง ลุงบุญมีระลึกชาติ ของ อภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ฉากผีเป็นญาติที่จากบ้านไปแสนไกลกลับมาเยี่ยม เป็นเพื่อนร่วมโต๊ะกินข้าว กลับมานั่งกินข้าวด้วยกันอย่างมีชีวิตชีวา ผีในร่างทรงเป็นผีที่คนนอกประกอบขึ้นเพื่อให้เรากลัว แต่ผีในลุงบุญมีคือผีที่คนในยอมรับให้อยู่ร่วม อันหนึ่งคือผีแปลก ๆ ที่คนนอกสร้างขึ้นมาให้เรากลัว (Exotic Horror) อีกอันคือผีของคนในที่กลับมาเป็นญาติ เป็นความทรงจำที่อบอุ่น (Intimate Memory)

หนังเรื่องร่างทรงถือว่าประสบความสำเร็จในการทำให้ฉันกลัวจนขวัญหนีดีฝ่อ หลอกจนสับสนว่าจริงหรือแต่ง นี่คือฝีมือของคนทำหนังที่ตบหัวคนดูได้เต็มแรง เป็นการถูกหลอกหมู่ที่ทั้งโรงหนังมีส่วนร่วมไปพร้อมกัน ไม่ใช่แค่ ตุ้งแช่! อย่างเดียว แต่เป็นความกลัวที่แทรกซึมผ่านรูปแบบสารคดีปลอมที่แนบเนียนจนเราแทบไม่ทันตั้งคำถาม

หนังตบหัวฉันซ้ำแล้วซ้ำเล่า และไม่ได้กลับมาลูบหลังด้วย มันเหมือนว่าพอใช้ความน่ากลัวเสร็จสรรพก็ไม่ได้หันกลับมาเยียวยา หรืออธิบายให้เข้าใจชีวิตของผู้หญิงและผู้คนในอีสานที่ถูกใช้เป็นฉากแม้แต่น้อย ไม่ได้เปิดพื้นที่ให้พวกเขาได้เล่าเสียงของตัวเองเหมือนอย่างที่อภิชาติพงศ์ทำใน ลุงบุญมีระลึกชาติ ที่เปลี่ยนผีให้เป็นญาติ เปลี่ยนความตายให้เป็นความทรงจำ หรือเปลี่ยนความน่ากลัวให้เป็นการอยู่ร่วมกัน

ฉันนึกถึงบันทึกสัมภาษณ์ป้านิ่มครั้งสุดท้าย ภาพที่เธอทำพิธีไหว้ย่าบาหยันตามปกติ ก่อนจะโยนถาดทิ้งด้วยท่าทีไม่พอใจ จนทีมงานถามว่าทำไมต้องทำเช่นนั้น ป้านิ่มตอบสั้น ๆ ว่า ตัวเธอเองยังไม่รู้เลยว่าย่าบาหยันเข้าร่างจริงหรือไม่ แล้วหนีไปร้องไห้ตามลำพัง

มันไม่ใช่คำสารภาพธรรมดา แต่เป็นการประกาศว่าเรื่องเล่าที่เราดูไม่ใช่ของเธอ แต่เป็นของคนอื่นที่เอาอีสานกับผู้หญิงมาประกอบสร้างใหม่ให้เป็นความกลัวที่ขายได้ คุณอาจคิดว่าคุณรู้จักร่างทรง รู้จักอีสาน รู้จักผู้หญิงอีสาน รู้จักผีของพวกเขาดี หนังมันจบแบบปลายเปิด แต่จริง ๆ แล้ว คุณกลับไม่รู้อะไรเลย

# Films for Development:
## ว่าด้วยบทบาทของภาพยนตร์ในการพัฒนาประเทศ

พัทธดนย์ สิริอมราพร

นับจากวันที่เราต้องจ่ายค่าตั๋วมูลค่า 5 เซ็นต์เพื่อดูหนังเงียบในตู้ฉายหนังแบบถ้ำมอง (Kinetoscope) จนมาถึงวันที่เราสามารถเพลิดเพลินกับการดูหนังได้ที่บ้านผ่านช่องทางสตรีมมิ่งหลากหลายเจ้าในปัจจุบัน ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าภาพยนตร์เป็นผลงานศิลปะแขนงหนึ่งที่สามารถเข้าถึงคนหมู่มากมานานนับศตวรรษครั้งหนึ่ง ฟิลิป เฟรนช์ นักวิจารณ์ชาวอังกฤษประจำหนังสือพิมพ์ The Observer (ปัจจุบันเสียชีวิตแล้ว) เคยนิยามภาพยนตร์ไว้ว่าเป็น “ผลงานศิลปะชิ้นเยี่ยมแห่งศตวรรษที่ 20 และจะยังคงเป็นเช่นนั้นต่อไปในศตวรรษอื่น ๆ” แต่เมื่อกาลเวลาเปลี่ยนผ่าน ภาพยนตร์ไม่ได้เป็นผลงานแสดงความคิดสร้างสรรค์เพียงเท่านั้น แต่ยังกลายเป็นเครื่องไม้เครื่องมือในการสื่อสารที่ช่วยสร้างการรับรู้ และเป็นพลังในการขับเคลื่อนเพื่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

ในเอกสารวิจัยชื่อ The Role of Film in Development ตีพิมพ์ในปี 1971 ของยูเนสโก (UNESCO) ซึ่งจัดทำเพื่อเป็นคู่มือสำหรับคนที่ข้องเกี่ยวกับการทำหนังในประเทศกำลังพัฒนา นักเรียนหนัง และหน่วยงานรัฐหรือเจ้าหน้าที่ในภาครัฐที่ทำงานในแวดวงการพัฒนาอยู่แล้ว มองว่าหนังเป็นการรวมกันของฉากสั้น ๆ หลาย ๆ ฉาก ซึ่งแต่ละฉากนั้นก็เป็นบันทึกของการกระทำ ณ ช่วงเวลาหนึ่งไว้ พอนำฉากเหล่านั้นมาเชื่อมโยงและประกอบเข้าด้วยกันจนสมบูรณ์แล้ว เทคนิคภาพยนตร์เช่นนี้จะสามารถสร้างประสบการณ์ที่ส่งผลต่ออารมณ์และการเรียนรู้ของคนดู ไม่ว่าจะในแง่ของการให้ข้อมูล อบรมบ่มเพาะ สร้างแรงกระตุ้น และมีอิทธิพลต่อความคิดได้ ตัวอย่างเช่น ตัวหนังอาจมีฉากที่แสดงวิธีการนำน้ำเข้าสู่พื้นที่ที่ไม่เคยมีระบบชลประทานมาก่อนโดยไม่เสียค่าใช้จ่ายเพิ่มเติมใด ๆ และเมื่อเกษตรกรที่ไม่รู้หนังสือได้ดูหนังเรื่องนี้ มันอาจจะโน้มน้าวให้เขาลองทำตามกับพื้นที่เกษตรที่เขาดูแลอยู่ในเวลาต่อมาก็เป็นได้ นอกจากนี้ เอกสารวิจัยนี้ยังระบุว่า ประเทศกำลังพัฒนาหลาย ๆ ประเทศ – อันล้วนแต่มีความมุ่งมั่นที่จะเร่งกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคมเพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตของประชาชนให้ดีขึ้น – ได้หันมาพึ่งพาหนังในฐานะเครื่องมือที่จะช่วยส่งเสริมช่องทางการสื่อสารดั้งเดิม อาทิ วิทยุ หรือโทรทัศน์ เป็นต้น

“หนังมันมีพลังโดนใจคนดูได้นะ” ฟรีเดอริคเคอ แคเชอร์ หัวหน้าฝ่ายอุตสาหกรรมสร้างสรรค์จากกระทรวงเพื่อความร่วมมือทางเศรษฐกิจและการพัฒนาแห่งเยอรมนี (BMZ) ให้สัมภาษณ์ไว้ในเทศกาลหนังนานาชาติเบอร์ลินเมื่อปี 2022 “มันทำให้เราประทับใจ หรือแม้แต่เปลี่ยนแปลงมุมมองของเราไปเลยก็ได้ เพราะงั้นมันเลยไม่ได้เป็นแค่การแสดงออกทางความคิดสร้างสรรค์อย่างเดียว แต่จริง ๆ แล้วยังมีส่วนช่วยขับเคลื่อนการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และเปิดโอกาสให้คนมีส่วนร่วมทั้งทางสังคมและการเมือง หนังช่วยหล่อหลอมความคิดเห็น และเพิ่มความหลากหลายของสื่อในประเทศที่จำกัดเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็น” เมื่อปี 2018 ทาง BMZ ได้เริ่มการสนับสนุนโครงการที่ชื่อว่า Generation Africa ซึ่งเป็นโครงการร่วมมือระหว่างศูนย์พัฒนาสื่อต่างประเทศของเยอรมนีชื่อ DW Akademie และองค์กรนอกภาครัฐของแอฟริกาใต้ชื่อ STEPS เพื่อส่งเสริมการทำหนังเล่าเรื่องราวการอพยพย้ายถิ่นฐานจากมุมมองของคนแอฟริกัน และเป็นกระบอกเสียงให้หนังเหล่านี้ได้อยู่ในสายตาของคนในวงกว้างขึ้น แคเชอร์เล่าต่อว่า “การสนับสนุนการทำหนังในแอฟริกาก็เหมือนเป็นการเปิดโอกาสให้คนที่เสียงอาจจะไม่เคยถูกได้ยินได้มีพื้นที่เล่าเรื่องของ

ตัวเอง คนทำหนังเลยสามารถใช้หนังเป็นเวทีในการถ่ายทอดเรื่องราวหรือประเด็นที่อ่อนไหวออกมาได้ แต่ท้ายที่สุดแล้ว หนังก็ไม่ได้เป็นแค่เครื่องมือพัฒนาสังคมอย่างเดียวหรอกนะ มันยังช่วยกระตุ้นเศรษฐกิจด้วย”

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคืออุตสาหกรรมหนังในแอฟริกาที่เติบโตอย่างรวดเร็วและต่อเนื่อง เมื่อปี 2014 รัฐบาลประเทศไนจีเรียระบุว่าอุตสาหกรรมสร้างสรรค์มีมูลค่า 1.4% ของ GDP ประเทศ โดยมี “นอลลีวูด” (Nollywood - ชื่อเรียกของวงการหนังไนจีเรีย) เป็นปัจจัยหลักในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจ การที่รัฐบาลตระหนักถึงความสำคัญของผลงานศิลปะในฐานะ “แหล่งรายได้” นับเป็นเรื่องน่ายินดี และตัวเลขจริงอาจสูงกว่านี้หากเรานับรวมหนังไนจีเรียนอกกระแสเข้าไปด้วย ทางบริติช เคานซิล (British Council) เคยถามคนทำหนังชาวไนจีเรียว่า ปัจจัยอะไรเพียงอย่างเดียวที่จะช่วยให้เขาทำธุรกิจในระดับนานาชาติได้ดีขึ้น เขาตอบกลับมาว่า *‘การมีตลาดที่ย่านแฮคนีย์ กรุงลอนดอน’* เพื่อที่เขาจะได้ส่งแผ่นดีวีดีหนังใหม่ของเขาจำนวน 10 ชุดไปให้จะได้นำไปผลิตต่อและนำไปจัดจำหน่ายบนแผงหนังสือพิมพ์และในตลาดต่าง ๆ ทั่วสหราชอาณาจักร ทั้งนี้ทั้งนั้น ในปัจจุบันก็ยังดูเหมือนว่าความต้องการหนังที่ผลิตในแอฟริกาก็ยังคงมีทีท่าที่จะสูงขึ้นเรื่อย ๆ วิกตอร์ ชูดัล-ลินเดน ผู้จัดการโครงการประจำองค์กรความร่วมมือระหว่างประเทศของเยอรมัน (GIZ) อธิบายว่า “ถ้ามองในแง่เศรษฐกิจนะ อุตสาหกรรมหนังนี่ถือว่าเป็นหนึ่งในธุรกิจที่โตเร็วที่สุดในทวีปแอฟริกาเลย แล้วยังเป็นแรงขับสำคัญที่ผลักดันการเปลี่ยนแปลงสู่ยุคดิจิทัลด้วย” จากรายงานของสหประชาชาติ (United Nations – UN) เมื่อปี 2021 ที่ผ่านมา มีการประมาณว่าอุตสาหกรรมหนังในแอฟริกามีศักยภาพที่จะจ้างคนงาน 20 ล้านคน และทำรายได้ถึง 20 ล้านเหรียญสหรัฐต่อปีเลยทีเดียว

นอกจากหนังจะช่วยขับเคลื่อนการเติบโตทางเศรษฐกิจแล้ว ก็ยังเป็นโอกาสสร้างชื่อเสียงอันทรงเกียรติให้แก่ประเทศได้ ตัวอย่างเช่น Timbuktu (2014, อับเดอร์ราห์เมน ซิสซาโก) หนังจากประเทศมอริเตเนียที่ถ่ายทอดเหตุการณ์เมื่อกองกำลังหัวรุนแรง อันซาร์ ดีน (Ansar Dine) บุกเข้ายึดครองประเทศมาลี โดยตัวหนังได้เข้าฉายในสายประกวดของเทศกาลหนังเมืองคานส์เมื่อปี 2014 และได้รับเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลออสการ์สาขาภาพยนตร์ต่างประเทศเมื่อปี 2015 ด้วย

ประเทศซูดานใต้ก็เคยมีอุตสาหกรรมหนังที่กำลังเติบโตในปี 2011 ซึ่งเกิดจากกลุ่มคนที่ได้เรียนรู้ทักษะจากองค์กร Film Aid International ในเคนยาช่วงสงครามกลางเมืองถึงจุดสูงสุด ในปี 2011 กลุ่ม Woyee Film & Theatre Industry ได้สร้างหนังยาวเรื่องแรกของซูดานใต้ด้วยความฝันที่อยากจะก้าวไปให้ไกลเหมือนอุตสาหกรรมหนังในไนจีเรีย และจัดเทศกาลภาพยนตร์ครั้งแรกในปี 2012 โดย Woyee ตั้งเป้าจะสนับสนุนคนทำหนังรุ่นใหม่ให้ถ่ายทอดเรื่องราวการแก้ไขปัญหาสังคมด้วยวิธีที่ครอบคลุม และนิยามความหมายของการเป็นประเทศเอกราชใหม่

ในปี 2021 มูลนิธิ Invisible Children (ที่เคยโด่งดังจากแคมเปญไวรัล Kony 2012 มาก่อน) ร่วมมือกับองค์กรเพื่อการพัฒนาระหว่างประเทศของสหรัฐฯ (USAID) ในการทำโครงการชื่อ People to People (P2P) ที่สาธารณรัฐแอฟริกากลาง เพื่อมุ่งเสริมทักษะให้แก่เหล่าเยาวชนผู้สร้างสันติภาพในประเทศ เพื่อช่วยลดความตึงเครียดระหว่างชุมชนและความรุนแรงจากกลุ่มติดอาวุธในภาคตะวันออกของประเทศ กิจกรรมหนึ่งของโครงการนี้คือโรงหนังเคลื่อนที่เพื่อฉายมินิซีรีส์ความยาวสามตอนชื่อ E Ma Tere (แปลว่า เพื่อเข้าใจกันและกัน ในภาษาซองโก อันเป็นภาษาท้องถิ่นของแอฟริกากลาง) ให้กับคนแอฟริกากลางในชุมชนต่าง ๆ จำนวนเกือบ 9,000 คน ตัวมินิซีรีส์ – ซึ่งเขียนบท ผลิต และแสดงโดยนักแสดง คนทำหนัง และชาวบ้านสัญชาติแอฟริกากลางทั้งหมด – เล่าเรื่องราวของชุมชนในแอฟริกากลางที่ต้องกลับมาสร้างความปรองดองและสมานฉันท์กันอีกครั้งหลังจากเหตุความขัดแย้ง โดยมุ่งเน้นการก่อให้เกิดบทสนทนาต่อ อีกทั้งสร้างความเห็นอกเห็นใจและความเข้าใจระหว่างคนในชุมชนที่มีความหลากหลาย (อันประกอบด้วยผู้นับถือคริสต์และ

ผู้นับถืออิสลาม) หลังการฉายแต่ละครั้ง ผู้ชมจะได้รับเชิญให้เข้าร่วมการสนทนาที่มีกระบวนกร (facilitator) เป็นผู้นำ เพื่อสำรวจประเด็นสำคัญในหนัง อาทิเช่น ความรุนแรงด้วยเหตุแห่งเพศ (Gender-Based Violence) หรือวาทะสร้างความเกลียดชัง (Hate Speech) และเปิดโอกาสให้ทุกคนได้แลกเปลี่ยน พูดคุย และร่วมกันพัฒนาวิธีแก้ไขปัญหาที่พวกเขาเผชิญ รวมทั้งส่งเสริมวิสัยทัศน์ร่วมกันเพื่อสร้างสันติภาพและความสามัคคีในชุมชน หลังกิจกรรมนี้เสร็จสิ้น ก็พบว่าการรับรู้ของชุมชนเปลี่ยนไปอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะในพื้นที่เป้าหมาย อย่างเช่น เมืองบากูมา (Bakouma) และปอมโบโล (Pombolo) ที่ซึ่งชนกลุ่มน้อยอย่างชาวเปอุล (Peuhl) ได้รับการยอมรับจากคนในพื้นที่มากขึ้น ผู้คนต่างศาสนาก็มีความร่วมมือกันมากขึ้น ด้วยผลลัพธ์ทางบวกเช่นนี้ เจ้าหน้าที่ท้องถิ่นในเมืองใกล้เคียงก็ได้ขอให้มีการจัดฉายมินิซีรีส์นี้ในชุมชนของพวกเขาบ้างเพื่อสร้างความกลมเกลียวและสนับสนุนสันติภาพในสังคม

ด้วยเหตุนี้ หนังจึงไม่เป็นแค่เพียงโอกาสในการสร้างรายได้ แต่ยังทำหน้าที่เป็นพื้นที่ปลอดภัยสำหรับเสียงใหม่ ๆ และแนวคิดใหม่ ๆ ที่จะนำไปสู่การพัฒนาทางสังคมภายหลัง ความท้าทายคือการสร้างพื้นที่สำหรับหนังที่ทั้งสร้างสรรค์และแปลกใหม่ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องคำนึงถึงอยู่ตลอดเวลาว่าทรัพยากรและบุคลากรต่างก็มีจำกัด ดังนั้นการที่หนังจะสร้างผลกระทบทางสังคมและการเมืองให้เห็นจึงค่อนข้างใช้เวลานาน และอุตสาหกรรมหนังในแอฟริกาที่กำลังขยายตัวก็ต้องตระหนักว่าความสำเร็จทางการเงินอาจไม่ใช่เป้าหมายหลักเสียทีเดียว เพราะว่าหนังสามารถเดินทางข้ามพรมแดนและกาลเวลา และสามารถถูกแปลเป็นหลายภาษาได้ เฉกเช่นเดียวกับเวลาที่นักดูหนังได้ท่องโลกกว้างผ่านการดูหนังหลากประเทศในเทศกาลหนังนานาชาตินั่นเอง ซึ่งยังคงต้องติดตามต่อไปว่าในอนาคตจะยังมีหนังที่สร้างผลกระทบทางสังคมเพิ่มขึ้นอีกไหม และเมื่อไหร่ที่ภาครัฐทั่วโลกจะมองหนังเป็นเครื่องมือในการพัฒนาประเทศแบบจริงจังเสียที

# ความไม่เหมาะสมของหนังทางเคเบิล ขวบปีที่ ‘ความหลากหลาย’ ยังงอกงาม

พิมพ์ชนก พุกสุข

ว่าไปแล้ว หนึ่งในข้อเขียนที่ชวนหวาดหวั่นและพยายามหลีกเลี่ยงมาตลอด คือข้อเขียนใดก็ตามที่เกี่ยวเนื่องกับความเป็นส่วนตัวของเราในฐานะผู้เขียน เหตุผลใหญ่เพียงข้อเดียวคือ ชีวิตในฐานะปัจเจกไม่ได้มีจุดเด่นใดให้น่ารู้จัก พ้นเสียจากว่าเป็นคนชอบดูหนังสามัญไร้ใบหน้าคนหนึ่งที่พูดอย่างถึงที่สุด ก็ไม่ได้อยู่ใกล้ชิดวงการภาพยนตร์หรือเก็บกลืนหนังอิสระแต่เด็กด้วยซ้ำ

แต่ก็อีกนั่นแหละ ในความสามัญเช่นนี้ แง่มุมหนึ่งก็เท่ากับว่า น่าจะมีประสบการณ์ร่วมว่าด้วยการ 'ดูหนัง' แบบคนอีกนับร้อยนับพันเช่นเดียวกัน ในความหมายของการเป็นเด็กต่างจังหวัดที่มีตัวเลือกในการดูหนังไม่มากนัก แต่ละวันของเราหมดไปกับการดูหนังฮอลลีวูดพากย์ไทยในโรงเล็กๆ หรือหนังที่ฉายตามเคเบิลตลอดจนหนังเก่าๆ ที่ถูกหยิบจับมาฉายตามรายการโทรทัศน์ช่วงดึก ซึ่งแน่แท้ว่ารายการเหล่านี้ล้มหายตายจากไปพร้อมความเปลี่ยนแปลงของภูมิทัศน์สื่อ และการมาเยือนของระบบสตรีมมิ่ง ทว่า หากมองย้อนกลับไป ใครจะปฏิเสธได้ว่าหนังเหล่านี้มีส่วน -ไม่มากก็น้อย- ในการก่อร่างสร้างรสนิยม การจับจ้องไปยังสารบางอย่าง และสำคัญที่สุด คือความหลากหลายซึ่งเป็นสิ่งที่หล่นหายไปแล้วเมื่อโลกเคลื่อนตัวสู่ยุคสมัยแห่งการสตรีมมิ่ง

สำหรับเด็กต่างจังหวัดที่บ้านอยู่ไกลตัวเมือง การต้องเดินทาง 'เข้าเมือง' เพื่อไปดูหนังในโรงเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นเพียงปีละไม่กี่ครั้ง ภาพยนตร์กลายเป็นสิ่งไกลตัว -ไม่ต้องพูดถึงบรรดาหนังอิสระหรือหนังยุโรปที่ไม่เคยได้เอื้อมมือไม้ของมันเข้าไปฉายในนครสวรรค์- ที่พึ่งทางใจของพวกเราในเวลานั้นมีแค่หนังที่ออกฉายทางเคเบิล และก็อีกนั่นแหละ ส่วนมากแล้วมันก็ไม่ใช่หนังที่ลึกซึ้งหรือแหลมคมอะไร กลับกัน มันเป็นหนังฮอลลีวูดเถิดเทิง หากไม่บู๊ล้างผลาญที่สร้างฝันอยากให้เรามีมิตรแท้เป็นหุ่นยนต์จากอนาคตแบบ Terminator 2: Judgment Day (1991) ก็เป็นหนังโรแมนติกดราม่าน้ำหูน้ำตาไหลอย่าง Armageddon (1998) ที่ความไม่อินังขังขอบในการจะ 'เล่นใหญ่' ของมันก็ทำให้คนดูลืมๆ ความไม่สมจริงอย่างการส่งนักขุดน้ำมันไปปฏิบัติภารกิจบนยานอวกาศ แต่เหนือสิ่งอื่นใด -และก็เป็นข้อเท็จจริงที่กินเวลาอีกหลายปีทีเดียวกว่าที่จะตระหนักได้- ว่ารายการเคเบิลเหล่านี้ รวมทั้งการปล่อยปละละเลยของญาติผู้ใหญ่บางจังหวะเวลา ก็ทำให้เราในวัยเยาว์ได้ดูหนังที่ไม่เหมาะไม่ควรแก่อายุ Kill Bill (2003) ออกฉายในชื่อไทยว่า 'นางฟ้าซามูไร' มาพร้อมฉากที่ตัวละครคอนดาบตะลุยกลุ่มยากูซ่า และไม่มีฉากไหนจะฝังอยู่ในหัวได้เท่าฉากที่เธออาละวาดลุยเดี่ยวกับศัตรู 88 คน หญิงฝรั่งเศสแขนด้วนร้องโหยหวนหนีตายบนพื้น และกองเลือดพุ่งกระฉูดคล้ายน้ำพุอย่างตั้งใจให้เห็นว่าไม่สมจริง แน่แท้ว่าตอนที่ดูก็ไม่เข้าใจมันสักนิด ไม่รู้เรื่องอิทธิพลของหนังเอเชีย ไม่เข้าใจภาษาภาพยนตร์และมรดกตกทอดของมันในอีกหลายปีให้หลังจากนั้น แค่ดูและมันก็ฝังลึกลงในลิ้นชักความทรงจำตรงไหนสักแห่ง เช่นเดียวกับฉากสัตว์ประหลาดฟักไข่ในร่างของ จอห์น เฮิร์ต ที่เคเบิลสักช่องหยิบมาฉาย ถามว่าหนังที่พูดถึงการรุกรานของมนุษย์กับเอเลี่ยนมันรุนแรงและติดตาเกินกว่าที่เด็กในวัยนั้นควรจะดูไหม ก็ใช่ ถามว่ามันไม่เหมาะสมกับช่วงวัยไหม ก็ใช่อีกเหมือนกัน แต่ก็อีกนั่นแหละ เราแค่ไม่ได้เลือกและเลือกไม่ได้ และการเลือกไม่ได้นี้เองที่ทำให้พรมแดนการดูหนังในวัยเด็กขยายกว้างไปในทิศทางบางอย่าง ที่วันนี้คงยากจะเกิดขึ้นแล้ว

ทั้งเคเบิล ทั้งหนังที่มาฉายตามรายการโทรทัศน์ หรือกระทั่งการเลือกหนังจากร้านเช่าวิดีโอในอดีต ยัดเยียดหนังใส่หน้าคนดู มันไม่สนใจว่าเราชอบหนังแนวนี้ไหม มันไม่แยแสว่าหนังที่ฉายเหมาะกับคนดูกลุ่มใดบ้าง มันแค่ฉายหว่านไปเรื่อย และมากต่อมากก็ไม่ใช่หนังลึกซึ้งอะไรนัก หากแต่มันก็เปิดประตูคนดู -โดยเฉพาะวัยเด็ก- จำนวนไม่น้อย ให้ขยับขยายความสนใจไปสู่หนังบางประเภท ไล่ตั้งแต่หนังสกุล American Pie (1999) ที่สมัยนั้นไม่เข้าใจอะไรมากไปกว่าหนังมีนมผู้หญิงและจู๋ผู้ชาย, White Chicks (2004) ที่ก็ไม่เข้าใจอะไรอีกเหมือนกันแต่รู้ว่าพากย์ไทยตลก (และในอีกหลายปีต่อมาทีเดียว จึงเห็นภาพ 'การเมืองเชิงอัตลักษณ์' ในหนัง) ยิ่งกับในร้านวิดีโอ ที่แม้เหมือนเราจะ 'ได้เลือก' หนังที่จะเช่ากลับบ้าน แต่เอาเข้าจริงก็เป็นการเลือกแบบที่ต้องฟัดเหวี่ยงกับลูกล่อลูกชนของคำโปรยปกหลัง และความอ่านผิดอ่านพลาดเหล่านี้ก็นำพาให้หยิบเอา Mulholland Drive (2001) ของ เดวิด ลินช์ กลับมาบ้าน เพราะเข้าใจไปว่าเป็นเรื่องเชือดเฉือนกันของนักแสดงสาวสองคน ตลอดจนสารพัดหนังของ ทาคาชิ มิอิเกะ แค่เพราะหน้าปกซีดีสวย แน่นอนว่าหนังเหล่านี้ไม่ใช่หนังดูสนุกสำหรับเด็ก (ยิ่งกับกรณีหนังของมิอิเกะ น่าจะเรียกได้ว่าค่อนไปทางสร้างฝันร้าย) หากแต่มันก็ 'เปิดโลก' ไปสู่ภาษาภาพยนตร์ใหม่ๆ ก็ใช่ ที่ว่ายังไกลจากจักรวาลหนังอิสระและหนังยุโรป แต่กระนั้น การที่เราเลือกไม่ได้หรือเลือกสุ่มสี่สุ่มห้า มันก็พาเราไปพบเจอ 'รสชาติ' บางอย่างที่อยู่พ้นจากรสนิยมเราในเวลานั้น และโดยไม่ได้ตั้งใจ รสชาติใหม่ๆ เหล่านี้ก็งอกเงยกลายเป็นรสนิยมอีกแบบ เป็นความทรงจำอีกแบบที่มีต่อภาพยนตร์

ในยุคสมัยแห่งการสตรีมมิ่ง ความชาญฉลาดของระบบทำให้มันพร้อมจะป้อนเนื้อหาบางอย่างที่ 'ถูกปาก' เราตลอดเวลา มันมาจากการสังเกตหนังที่เราดูบ่อยๆ หยิบจับข้อมูลมาไล่เรียงกันแล้วป้อนหนังที่มันคิดว่าน่าจะทำให้เราทิ้งตัวอยู่หน้าโทรทัศน์ให้ได้นานที่สุด กับคำถามตรงไปตรงมาว่าเราชอบหนังแนวไหน เพื่อที่มันจะได้เลือกหนังแบบนั้น 'ใส่พาน' เรียงให้เรารอดู -นิ่งขยับ ไม่ลุกหนีไปไหน

และโดยปริยาย กระบวนการเช่นนี้ทำให้ความหลากหลายของหนังที่เราดูคับแคบลง เราจะกลายเป็นคนที่ดูหนังฉ็องเดิมๆ และอาจจะหวาดหวั่นต่อการเปลี่ยนแปลง ข้ามไปสู่สนามแห่งความเป็นไปได้ใหม่ๆ เพราะระบบจะทำให้เราวางใจต่อสิ่งที่มันเลือก ใช่แน่ เราวางใจได้ แต่ก็อีกเหมือนกัน ในแง่ของคนดูหนัง การเลือกกินอาหารจานเดิมแค่เพราะมันถูกปาก ใช่หรือไม่ว่าเท่ากับการปิดกั้นตัวเองจากความเป็นไปได้ในการกำซาบรสชาติใหม่ๆ อีกหลายต่อหลายทาง

ก็อาจเป็นเรื่องประหลาด ที่ว่าเมื่อนึกย้อนไป ขวบปีที่เราเหมือนจะไม่มีทางเลือกในการดูหนังมากมายนัก กลับกลายเป็นช่วงเวลาที่พาเราไปเจอหนังสารพัดรูปแบบ มากกว่าในช่วงเวลาเช่นนี้ซึ่งโลกมีหนังออกฉายเดือนละนับสิบเรื่อง วัดกันแค่ในระบบสตรีมมิ่ง ในหลักเดือนก็มีทั้งหนังทั้งซีรีส์เข้าฉายนับนิ้วมือข้างเดียวไม่หมด หากแต่มันกลับคับแคบ จำเจ ทั้งในแง่ตัวหนังและในแง่ที่มันพยายามเอาอกเอาใจคนดู ด้วยการป้อนความซ้ำเดิม ความสนุกแบบเดิม รสชาติแบบเดิม ด้วยการลดทอนความหลากหลายของรสชาติ ทอนเอาความขมขื่น ความแปร่งแปลกของหนังฉ็องอื่นๆ จากตัวเลือก เพื่อที่มั่นใจว่าเราจะไม่ไปไหน และจะอยู่บริโภคกับมันต่อไปในตัวเลือกเล็กแคบ ท่ามกลางความเป็นไปได้มากมายข้างนอกนั่น

# Return to Seoul

เฟอลิเชีย คิง

ความรู้สึกหน่วงข้างในยังคงค้างคาหลังจากที่ได้ดูภาพยนตร์เรื่อง Return To Seoul จากผู้กำกับ**เดวี ชู** (Davy Chou) เรื่องราวพูดถึง เฟรดดี้ รับบทโดย **พัค จีมิน** (Park Jimin) สาววัย 25 ปี เชื้อสายเกาหลีใต้ ผู้ถูกรับอุปภัมถ์โดยครอบครัวชาวฝรั่งเศส เธอได้เดินทางไปที่ประเทศเกาหลีโดยที่ไม่ได้ตั้งใจ อาจจะด้วยความบังเอิญหรือความหุนหันพันแล่นอะไรบางอย่างที่ทำให้เธอตัดสินใจตามหาพ่อแม่ผู้ให้กำเนิดของตัวเอง เพื่อตามหาคำตอบในใจและอุดช่องโหว่ภายใน

สาเหตุที่เลือกเขียนถึงภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นเพราะคนรอบข้างที่แนะนำให้ดู เพราะกำลังตั้งคำถามถึงตัวตนของตัวเอง เนื่องจากสภาวะก่ำกึ่งของ 2 เชื้อชาติในตัวเองที่ไม่ค่อยจะลงรอยเท่าไหร่นัก ดังนั้นสิ่งที่คาดหวังจากการดูภาพยนตร์เรื่องนี้ คงเป็นเพื่อตามหาความเข้าใจในตัวเองผ่านตัวละครที่กำลังประสบปัญหาคล้ายกัน แต่ผลลัพธ์ความรู้สึกหลังจากที่ดูกลับไม่เป็นเช่นนั้นเลย

ภาพจำแรกของตัวละครเฟรดดี้ คือการเข้ามาเช็คอินเข้าที่พักโรงแรมและขอฟังเพลงจากธีน่า พนักงานสาวที่กำลังฟังเพลงเกาหลีของ**จองฮวา ลี** (JungHwa Lee) ที่มีกลิ่นอายจากยุค 60 การครอบหูฟังเพลงของเฟรดดี้ดูเป็นสัญญะว่าเธอกำลังจะก้าวสู่โลกที่แสนจะไม่คุ้นชินแต่ตัวกลับคุ้นเคย คำถามจากธีน่าที่ชวนให้ผู้เขียนนั่งอมยิ้มคือความตกใจถึงความเป็นฝรั่งเศสของเฟรดดี้จากที่เธอยื่นพาสสปอร์ตให้ ถ้าหากจะเทียบเคียงประสบการณ์ส่วนตัว ดูจะเป็นความสงสัยแรกที่ได้รับเสมอ คือการตั้งคำถามถึงตัวตนว่าสิ่งที่เขากำลังมองอยู่ข้างหน้าคืออะไรกันแน่เพื่อจับเราเข้ากรอบ

เฟรดดี้เริ่มบรรเลงออกลวดลาย ความสุดโต่งภายในของเธอสะท้อนกับความเป็นชาติกำเนิดอย่างไม่จบไม่สิ้น เพลงบรรเลงประจำตัวเฟรดดี้ที่คล้ายกับ Bela Lugosi's Dead จากวง Bauhaus พฤติกรรมหุนหันพันแล่นที่ให้ความรู้สึกก่ำกึ่งว่าบุคคลนี้ช่างไม่น่าคบหาแต่น่าสำรวจในเวลาเดียวกัน ระหว่างที่รับชม คำที่ผุดขึ้นมาบ่อยครั้งคือคำว่า**“ประนีประนอม”** ในคราบความดื้อรั้นของเฟรดดี้ถึงแม้จะดูน่าผลักไส แต่มันคือวิธีเดียวที่จะทำให้เธออยู่กับตัวเองได้ ดูเป็นตัวละครที่แอบซ่อนความเจ็บปวดของตัวเองไว้ในเสียงเพลงที่เธอใช้เพื่อเต้นระบายความอัดอั้นภายใน

ส่วนตัวรู้สึกว่าคลื่นแรกที่ซัดเข้ามา เกิดขึ้นเมื่อเฟรดดี้กำลังนั่งรถไปกับพ่อของเธอ โดยที่มีธีน่าผู้ทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมทางภาษาระหว่างสองพ่อลูกติดมาด้วย ในบรรยากาศความน่าอึดอัดที่ผสมไปด้วยความรู้สึกผิดจากพ่อที่ดูพยายามยัดเยียดให้ลูกสาวยกโทษ ความโกรธและคำถามมากมายที่กำลังลุกโชนจากภายในของเฟรดดี้ กระทั่งความกระอักกระอ่วนของธีน่าที่อยู่ระหว่างกลางสองคนนี้ คำถามหนึ่งที่ผุดขึ้นมาในความเงียบคือ ครอบครัวที่ฝรั่งเศสดูแลเฟรดดี้ดีไหม ขาดตกอะไรหรือเปล่า เป็นคำถามที่เรียบง่ายจากผู้เป็นพ่อแต่กลับซัดผู้เขียนให้อยู่ในสภาพผุพังทางอารมณ์ เพราะสถานะพ่อลูกที่ถูกแปะป้ายทางดีเอ็นเอดูจะไม่ได้เชื่อมพวกเขาเข้าหากันเลย กลับดูเป็นคำถามที่สายเกินที่จะถามซะด้วยซ้ำ ทั้งมวลบรรยากาศจากการใช้กล้องที่ให้อารมณ์คล้ายกับว่ากำลังดูสารคดี ให้ความ

รู้สึกผิดราวกับว่าเรากำลังอยู่ท่ามกลางเรื่องส่วนตัวที่ไม่ควรจะอยู่ดูไหม หรือเพราะมวลภายในของตัวละครทุกคนที่ชัดเจนจนตีกันไปหมด ทุกอย่างทิ้งให้ทุกคนนั่งอยู่ในสภาพน้ำตาริน สุดท้ายเฟรดดี้ต้องดึงตัวเองออก เพราะเธอปฏิเสธที่จะอยู่ในกรอบครอบครัวฝั่งพ่อต้องการยัดเยียดให้เธอ ทั้งความคาดหวังให้เธอเป็นลูกสาวที่โอบรับกับความรู้สึกผิดของพ่อและยายที่ส่งเธอเข้าโครงการอุปการะ ความพยายามที่จะให้เธอแต่งงานกับชายเกาหลีตามฉบับธรรมเนียมในอุดมคติของพ่อเธอ หรือความคาดหวังที่ต้องการให้เธอเรียนรู้ภาษาและย้ายกลับมาที่เกาหลีเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของครอบครัวอีกครั้ง

สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างคือภาษาที่ผูกเชื่อมกับความประนีประนอมในเรื่อง กำแพงภาษาดูจะเป็นปัญหาของเฟรดดี้ที่ทำให้เธอไม่สามารถเชื่อมต่อได้กับครอบครัว ตัวอย่างซีนที่ดูจะออกแนวตลกร้ายคือช่วงแรกที่ธีน่าต้องทำหน้าที่เป็นผู้แปลภาษาให้กับครอบครัว ทุกครั้งที่เฟรดดี้ตอบคำถาม ความขวานผ่าซากของเธอจะถูกเจือจางด้วยคำพูดที่ประนีประนอมอย่างเกาหลีของธีน่าเสมอ ต่อมาเมื่อเวลาผ่านไปเฟรดดี้ได้กลับมาอีกครั้งในบทบาทของผู้เชื่อมต่อของสองประเทศ ระหว่างประเทศเกาหลีและประเทศฝรั่งเศส ในฐานะอาชีพค้าอาวุธ ความพยายามปรับตัวของเฟรดดี้ที่ถึงแม้จะเป็นการเรียนรู้คำหรือประโยคพื้นฐาน แต่ก็ทำให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงอะไรบางอย่างในตัวตนของเธอ ส่วนตัวมองว่าภาษาเป็นเครื่องมือที่ทำให้ตัวตนที่แตกต่างออกมาโลดแล่นได้อย่างน่าประหลาดใจ

แต่ถึงอย่างไรก็ตามในสิ่งที่ภาษาทำได้ก็ไม่สามารถทำงานกับอารมณ์ได้เท่ากับเสียงดนตรี ซึ่งในที่นี้ก็คือเสียงของเปียโนที่ปรากฏอยู่ในเรื่อง คลื่นอีกลูกได้ซัดกระแทกคือในซีนของการนัดเจอกันระหว่างพ่อ เฟรดดี้ แฟนหนุ่มฝรั่งเศสและคุณป้า ในสิ่งที่พ่อของเฟรดดี้ไม่สามารถสื่อสารให้กับเธอได้โดยตรง เขาแสดงมันออกมาผ่านเสียงเปียโนที่ถูกอัดอีกทีผ่านโทรศัพท์ ซึ่งถึงแม้จะฟังดูเหมือนมือใหม่ที่พึ่งฝึกเล่นมัน แต่มันกลับถ่ายทอดส่งอารมณ์จากข้างในได้โดยตรงสู่ทุกคนยกเว้นแฟนหนุ่มของเธอ ดูคล้ายกับจะเป็นครั้งแรกที่เธอเป็นส่วนหนึ่งของครอบครัวโดยแท้จริงผ่านเสียงเปียโนนี้ หลังจากที่ดูแปลกแยกจากครอบครัวมานาน ซึ่งเสียงดนตรีนี้ดูจะเป็นธีมที่ครอบภาพยนตร์เรื่องนี้ไว้ มันเป็นทั้งเครื่องมือที่ช่วยเยียวยาความสับสนภายใน เป็นสิ่งที่ซื่อตรงกับความรู้สึกที่พูดออกมาไม่ได้ และเป็นตัวกลางในการถ่ายทอดความเจ็บปวดออกมา

สุดท้ายแล้วไม่ว่าเราจะพยายามลอกคราบสักกี่ครั้งเพื่ออุดช่องว่างในตัวเอง บางทีชีวิตก็ไม่ได้ให้คำตอบหรือความชัดเจนได้มากขนาดนั้นเท่าที่เราหวัง อยู่ที่เราว่าจะอนุญาตให้ตัวเองเป็นใคร เพราะความรู้สึกอิ่มฟูของการรู้สึกว่าเราได้เป็นส่วนหนึ่งของอะไรบางอย่าง ไม่ได้เป็นสิ่งที่ถูกสืบทอดจากดีเอ็นเอ แต่เป็นสิ่งที่เราสร้างขึ้นมาเพื่อตัวเอง

# Dear Alexis and Nika

ภวัต กันตวิรุฒ

ถึง อเล็กซิสและนิก้า,

เหนืออื่นใด โปรดอภัยที่ผมได้ก้าวล่วงเข้ามาในบทสนทนาส่วนตัวของพวกคุณเพียงเพราะมันสื่อสารกับคนอีกมาก รวมถึงผมด้วย ผมเองเป็นฟิล์มเวิร์กเกอร์จากกรุงเทพฯ ที่ได้อ่านบทสนทนาของพวกคุณผ่านการแนะนำของทีมบรรณาธิการของนิตยสารเกี่ยวกับภาพยนตร์จากพนมเปญ เธอแนะนำบทสนทนาของพวกคุณให้พวกเราได้อ่านในเวิร์กช็อปที่ว่าด้วยการเขียนถึงภาพยนตร์ที่ผมเข้าร่วมเมื่อช่วงต้นเดือนสิงหาคม ที่จริงก็เป็นที่นั่นและเดี๋ยวนั้นเองที่ผมเกิดความคิดอยากจะเขียนจดหมายถึงคุณทั้งสองขึ้นมา

ถึงจะว่าอย่างนั้นก็เถอะ อันที่จริงผมไม่ได้รู้จักกับพวกคุณเป็นการส่วนตัว หากแต่เคยเห็นมิตรสหายในโซเชียลมีเดียยังคงพูดถึง ระลึกถึงคุณอยู่เรื่อย ๆ เนือง ๆ น่าจะราวหกเจ็ดปีก่อนกระมังที่ผมได้ยินชื่อพวกคุณเป็นครั้งแรก ความอยากรู้อยากเห็นทำให้ผมค้นหาต่อง่าย ๆ ผ่านช่องค้นหาในโซเชียลมีเดียและเสิร์ชเอ็นจินทั่วไป แน่นอนว่าสิ่งที่เกิดขึ้นคือความเศร้า เศร้า แม้จะไม่ได้รู้จักกับพวกคุณเป็นการส่วนตัวก็ตาม ทำไมน่ะเหรอ แม้จะเป็นเรื่องราวกระจัดกระจายแต่ผมสัมผัสได้ถึงเครือข่าย ความสัมพันธ์ การโยงใย และสำคัญที่สุด มิตรภาพ ระหว่างพวกเขาทั้งหลายกับพวกคุณ ผมมักสนใจความรู้สึกเหล่านี้น่ะ

อีกอย่างคงเพราะเป็นเครือข่ายและความสัมพันธ์ของระบบนิเวศแห่งภาพยนตร์ ทั้งคนทำหนัง คนดูหนัง นักวิจารณ์ มากมายเหลือเกินที่พวกเขาเขียนระลึกถึงคุณ หนึ่งในนั้นคือที่ปรึกษาจุลนิพนธ์ของผมเอง เขาโพสต์รูปคู่กับคุณครั้งที่พวกคุณไปเที่ยวสวนจตุจักร ผมอนุมานจากคำบรรยายภาพว่านอกจากที่เขายังคิดถึงคุณเสมอ จุดที่พวกคุณไปเที่ยวกันคงเป็นร้านของพี่คนหนึ่งที่มีส่วนให้ความหลากหลายทางภาพยนตร์ได้เติบโตในไทย มิตรสหายอีกคนเป็นคนที่มีส่วนทำให้ผมสนใจภาพยนตร์อย่างที่เป็นในวันนี้ เขาโพสต์อัลบั้มรูปภาพเมื่อครั้งคุณและคนทำหนังคนสำคัญของฟิลิปปินส์มาที่กรุงเทพฯ คนมากมายที่ผมรู้จักและไม่รู้จักไปร่วมงาน เป็นเวลาไม่นานก่อนที่พวกคุณจะจากพวกเขาและใครอีกหลายคนไป

พูดถึงการเขียนถึงภาพยนตร์ คุณทั้งสองคงยิ่งกว่าคุ้นเคยกับสิ่งนี้ แน่นอน ก็พวกคุณเป็นนักวิจารณ์นี่ แต่อันที่จริงผมก็คิดเหมือนคุณนะอเล็กซิส สำหรับผม นักวิจารณ์เป็นคำที่ทั้งห่างไกลและรู้สึกกระดาก หากต้องนิยามตัวเองด้วยคำนี้ ผมไม่เคยอยากนิยามหรือพูดถึงว่าตัวเองเป็นนักวิจารณ์เลย ไม่รู้สิ ผมมองว่าตัวเองเป็นคนที่สนใจภาพยนตร์และพิจารณาถึงมันผ่านการเขียน อีกอย่างคงเพราะหากเราจะใช้คำที่บ่งบอกอาชีพเพื่อนิยามตัวเองได้อย่างสมบูรณ์ เราอาจต้องหาเลี้ยงชีพจากสิ่งนั้นได้ก่อนกระมัง ผมเขียนเพียงเพื่อให้ตัวเองคิดถึงภาพยนตร์ได้มากขึ้น ลึกขึ้น ถี่ถ้วนและรอบคอบขึ้น ถึงแม้สุดท้ายจะยังห่างไกลจากเป้าหมายนั้นหรือบางที หลายที ก็ออกแนวขี้เกียจคิดไปเลยก็ตาม

คุณพูดถึงงานเขียนถึงหนังฟิลิปปินส์ชิ้นแรกด้วย ใช่ หลังพยายามทำความรู้จักกับคุณทั้งสองผ่านโซเชียลมีเดียในครั้งนั้น ผมจดจำชื่อและเรื่องราวของคุณได้คร่าว ๆ อย่างคนที่ไม่ทันช่วงเวลาของพวกคุณ ผมพยายามทำความรู้จักพวกคุณด้วยวิธีเดิมอยู่อีกหลายครั้ง ครั้งหนึ่งซึ่งนับว่าสำคัญกับผมเหลือเกินคือเมื่อปีก่อนที่ผมพบกับหนังเรื่องหนึ่งของคนทำหนังฟิลิปปินส์ที่คุณเขียนถึงเป็นชิ้นแรก ในตอนนั้นผมจำได้ว่าตัวเองไม่ได้มีความคิดเรื่องการเชื่อมโยงคุณกับเขาเข้าหากัน อาจเป็นเพราะตอนนั้นผมคงไม่ทันนึกถึง

ความทรงจำเรื่องอัลบั้มรูปที่เคยผ่านตามาแล้วหรืออะไรก็ตาม เรื่องนี้เขาชวนเพื่อนสนิทของคุณมาเล่าเรื่องราวในคืนนั้นไปจนถึงหลังจากนั้น เป็นคืนที่ใครหลายคนไม่อาจลืม มันเป็นวันที่ผมได้รู้จักกับคุณทั้งสองเพิ่มขึ้น เพียงแต่เป็นมิติที่ไม่ควรต้องได้รู้จักเลย

สำหรับผมมันทั้งน่าตื่นเต้น ประหลาดใจ แต่ก็ไม่พ้นความเศร้าโศก ในขณะที่ชีวิตวัยรุ่นของคุณจำต้องเปลี่ยนผ่านอย่างกะทันหัน คุณเลือกเขียนถึงหนังของเขาเป็นเรื่องแรก ยังไม่นับที่คุณพูดถึงบทสัมภาษณ์ความยาวเป็นสิบหน้าอีก นั่นทำให้ผมกล้าอนุมานได้ว่าเขาเป็นคนทำหนังที่สำคัญไม่น้อยสำหรับคุณ อีกนัยหนึ่ง อาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเส้นใยเส้นแรกที่เชื่อมโยงคุณเข้ากับการวิจารณ์ ได้หรือเปล่า ในฝั่งของผมเอง แม้จะไม่เห็นด้วยกับการสรุปความเอาอย่างนี้เลย แต่ผมก็ได้รู้จักเรื่องราวของพวกคุณมากขึ้นผ่านทางหนังของเขาเช่นกัน เพียงแต่ราคาของการได้รู้จักเป็นสิ่งที่หากเลือกได้ผมและใครหลายคนคงเลือกที่จะไม่แลกกับสิ่งที่ได้มา นั่นแหละ ผมมักสนใจในความรู้สึกและจินตภาพของการโยงใยความสัมพันธ์แบบนี้และก็ใช้มันทำความเข้าใจระบบนิเวศแห่งภาพยนตร์ในภาคส่วนอื่นด้วย

ผมเรียนในสาขาที่คนสำเร็จมาเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของระบบนิเวศข้างต้น แต่จะเป็นส่วนใดหรือสุดท้ายยังเป็นไหมก็ไม่อาจทราบได้ ผมฝึกตนและเติบโตผ่านการดูหนังให้หลากหลาย ดู ฟัง คิด และเขียนถึงมัน ปัจจุบันผมยังฝึกตนพร้อมกับร่อนเร่ไปกับหลายสิ่ง หากจะยังเกี่ยวกับภาพยนตร์ ผมไม่ได้สนใจงานกองถ่ายแล้วนอกเสียจากเป็นงานของเพื่อนพี่น้องที่พอจะสนิทใจและไม่เกินกำลังกายของตัวเอง กระนั้นผมก็ยังมีสิ่งที่สนใจอยากถ่ายทอดเป็นหนังของตัวเองอยู่ แบบที่ไม่ต้องรบกวนใครมาก แบบที่สามารถจัดการเองคนเดียว อะไรแบบนี้กระมัง เหนือไปจากนั้น ผมเป็นสมาชิกของกลุ่มหนึ่งซึ่งนำหนังอิสระในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เข้ามาฉาย ฟังดูดีไหม บางทีพวกเราก็จัดกิจกรรมอื่นที่เกี่ยวกับหนังด้วย

มันชวนสับสนไม่น้อยเมื่อคุณอาศัยและสวมหมวกอยู่หลายใบภายใต้ระบบนิเวศเดียวกัน ความเห็นของผมในชั่วขณะหนึ่งคือหมวกบางใบดูจะตรงข้าม หรืออย่างน้อยก็ไปกันไม่ได้กับหมวกอีกบางใบ ไม่แน่ใจว่าที่เป็นอย่างนั้นเพราะผมเก็บมันมาจากสิ่งที่กำลังเกิดขึ้น ณ ที่นี้อยู่หรือเปล่า อเล็กซิส หากคุณเป็นคนทำหนังอิสระ จำเป็นไหมที่คุณจะต้องไปกันไม่ได้กับคนทำหนังภายใต้ระบบสตูดิโอ หรือกลับกันก็ตามที นิก้า คุณมองว่าสุดท้ายแล้วคุณประโยชน์แห่งภาพยนตร์นั้นควรตกแก่ใครเป็นสำคัญ คนทำในฐานะผู้สร้างงานหรือคนดูในฐานะภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม และในฐานะนักวิจารณ์ พวกคุณคิดว่าบทบาทนี้สามารถนำเสนอภาพยนตร์ตามอย่างชื่อของมันได้เที่ยงแท้ที่สุดหรือเปล่า

ที่นี่เรามีความขัดแย้งแปลกประหลาดภายใต้ระบบนิเวศแห่งภาพยนตร์ สำหรับผมแล้วยิ่งยากขึ้นไปอีกเมื่อทุกคนต่างเชื่อมั่นในวิถีและกรอบคิดของตัวเองโดยหลงลืมไปว่าเราเพียงสวมหมวกคนละใบกันอยู่ ทั้งที่จริงหมวกทุกใบก็ยังอยู่ใต้ระบบนิเวศแห่งภาพยนตร์ ทั้งที่จริงสิ่งเหล่านี้ควรได้มีหน้าที่เป็นเครือข่ายและการโยงใยมากกว่าความยึดมั่นถือมั่นเป็นสารัตถะของกรอบคิดจากมุมมองเดียว หรืออันที่จริงแล้วความยากที่สุดอาจเป็นเพราะผมเองก็อยู่ภายใต้หมวกหลายใบจากการได้รู้จักผู้คนในภาคส่วนอื่น ๆ ได้ร่วมงานกัน เกื้อกูลกันในทางจิตวิญญาณ ซึ่งนั่นหมายถึงผมต้องเข้าใจวิถีและกรอบคิดของทุกใบไปอย่างปฏิเสธไม่ได้

อีกหลายคำถามซัดสาดอยู่ข้างใน เพียงแต่ผมคงไม่อยากลงลึกหรือพาดพิงถึงใครไปมากกว่านี้ แต่นี่เป็นวิธีการเดียวที่ผมพอจะได้คิดและถ่ายทอดมันออกมาเล็ก ๆ น้อย ๆ อย่างเป็นระบบได้บ้าง

ภาพยนตร์เป็นสิ่งสิ้นเปลือง ใช่ ทั้งมิติที่คุณเสนอถึงการพบพานในความสัมพันธ์ซึ่งแลกมาด้วยราคาและมลพิษมากมาย และในมิติอื่นอีกเช่นกัน ผมก็ยังเห็นด้วยอย่างยิ่งกับการอธิบายของคุณ สำหรับผมเอง ภาพยนตร์ยังเป็นเทคโนโลยีทางวัฒนธรรมอันทรงภูมิปัญญาที่เรียกร้องแรงกายแรงใจไม่น้อย มันอาจเป็นมุมมองที่เห็นแก่ตัวที่สุดก็ได้ แต่ผมยอมรับว่าบางครั้งผมเองก็ไม่แน่ใจ ไม่แน่ใจเลยว่าในนามของภาพยนตร์

สิ่งที่ทำอยู่นั้นตัวเองทำไปเพื่ออะไร เพื่อให้หนึ่งกิจกรรมลุล่วงไปได้ เพื่อสร้างอีกหนึ่งเรื่องเล่าขึ้นมา เพื่อตอบสนองเป้าหมายและความต้องการของใครคนหนึ่ง หรือเป็นเพียงผมที่ติดกับหล่มความรู้สึกเหล่านี้มากเกินไปจนลืมที่จะถอยออกมามองว่า ก็เพื่อเป็นส่วนหนึ่งให้ภาพยนตร์ในความหมายที่ครอบคลุมที่สุดนั้นสำเร็จออกมาได้

ไม่หรอก ภาพยนตร์ไม่ใช่สิ่งน่าเหนื่อยหน่ายเสียทั้งหมด หากจะพูดให้เห็นภาพที่สุด ผมเองก็ไม่ใช่ผู้ที่คิดจะเดินทางไปที่อื่นที่ไกลกว่าชีวิตประจำวันนัก เพราะฉะนั้นโลกใบกว้างที่ผมเห็นล้วนมาจากภาพยนตร์เป็นส่วนมาก ขณะเดียวกัน ภาพยนตร์เองก็ได้มอบโอกาสแกมบังคับให้ผมได้ออกเดินทางไปยังที่ที่ไกลกว่าชีวิตประจำวันและสถานที่ทำงาน ผมได้เดินทางโดยเครื่องบินเป็นครั้งแรกหลังใช้ชีวิตมากว่ายี่สิบหกปีก็เพราะภาพยนตร์ ผมได้พบพานกับบทสนทนาและผู้คนซึ่งสร้างความรู้สึกอันแตกต่างจากนิสัยโดยธรรมชาติของผมก็จากภาพยนตร์

มีคำพูดหนึ่งของมิตรสหายที่เตือนใจผมเมื่อมักนึกเสียดายเงินตราและเวลาไปกับสินค้าทางวัฒนธรรมอยู่ทำนองว่า หากเธอไม่ได้เสียเงินตราและเวลาไปกับสิ่งเหล่านั้น แล้วเธอจะยังเป็นเธออย่างในทุกวันนี้อยู่หรือ

นั่นสินะ

อเล็กซิส นิก้า ที่ผมตัดสินใจก้าวล่วงเข้ามาในบทสนทนาของพวกคุณนี้ หลักใหญ่ใจความคงไม่ใช่ต้องการแบ่งปันเรื่องราว หากแต่เป็นการทบทวนความคิดตัวเองจากสิ่งที่บทสนทนาของพวกคุณได้สะท้อนออกมา สุดท้ายแล้วผมก็คงไม่ทราบด้วยซ้ำว่าตัวเองเฝ้าหาคำตอบแบบไหนอยู่ จดหมายนี้อาจเป็นเพียงอีกการทดลองเพื่อวัดระยะระหว่างผมกับสิ่งที่เรียกว่าภาพยนตร์ ระบบนิเวศที่เชื่อมโยงทุกชีวิตเข้าหากันด้วยต้นทุนที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ หากจะมีสิ่งใดที่ผมเลือกยืนยันไว้ก็คือความปรารถนาที่จะอยู่ในเครือข่ายนี้ แม้บางครั้งจะเป็นผมเองที่รู้สึกราวกับเป็นฝ่ายติดค้างและต้องตอบแทนมันเสียมากกว่า

หวังว่าจะได้พบกันตามเทศกาลหรือโรงหนัง

ด้วยความระลึกถึง,

# เมื่อแสงนั้นปรากฏภาพ แสดงออก และฉายให้เห็น : ฉายอรุณ

ภาณุ แสง-ชูโต

**“ฉายอรุณ”** คือชื่อกิจกรรมการจัด “ฉายภาพเคลื่อนไหว” บนพื้นที่ทางวัฒนธรรม “ล้อมวง” ร่วมดูและรับฟัง “ไปด้วยกัน” ควบคู่ไปพร้อมกับการจัด “วงเสวนา” ในการพูดถึงกระบวนการ สำรวจ ค้นหา ตีความ “การประกอบสร้าง” ผลงานของศิลปิน นักสร้างสรรค์รุ่นใหม่ และภัณฑารักษ์ “ร่วมด้วยกัน” แลกเปลี่ยนแนวคิด ไปกับนักวิชาการ ชุมชนคนในพื้นที่ เพื่อช่วยกันสะท้อนสิ่งที่แสดงออกถึง Power Of Design หรือคุณค่าของการออกแบบ ที่ไม่ใช่แค่ความงาม แต่ยังสร้างการเปลี่ยนแปลงเชิงบวกได้ ผ่านเรื่องเล่าที่ได้รับแรงบันดาลใจจากประวัติศาสตร์ ชุมชน และผู้คน ของพื้นที่ย่าน “วัดอรุณ” กับ “วังเดิม-บางกอกใหญ่” ซึ่งเป็นการสะท้อนคุณค่าทุนทางวัฒนธรรมออกมาเป็น “อิสระ(ของ)ภาพ” ผลงานสร้างสรรค์

ซึ่งกิจกรรม “ฉายอรุณ” ได้ผ่าน รับการคัดเลือกเข้าร่วมจัดแสดงผลงานในโครงการ “เทศกาลงานออกแบบกรุงเทพ” Bangkok Design Week 2024 (พ.ศ. 2567) และใน Bangkok Design Week 2025 (พ.ศ. 2568) กิจกรรมโครงการนี้จัดขึ้น สองปีซ้อนติดต่อกัน ตามวัตถุประสงค์ที่ให้นักสร้างสรรค์ได้แสดงศักยภาพ ผ่านการนำเสนอผลงาน ในหลากรูปแบบ ที่กลมกลืนไปกับบริบทเมือง โดยได้รับการสนับสนุนในส่วนเฉพาะความร่วมมือของความเป็นเครือข่ายด้าน “ย่าน” (บางกอกใหญ่-วังเดิม) ช่วยกันจัดกิจกรรมร่วมกับสำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (องค์การมหาชน) (สศส.) หรือ CEA หน่วยงานภายใต้กำกับของสำนักนายกรัฐมนตรี ร่วมกับภาคีเครือข่ายต่างๆ ภาครัฐ ภาคเอกชน สถาบันการศึกษา และนักสร้างสรรค์

เทศกาลงานออกแบบกรุงเทพฯ 2567 หรือ Bangkok Design Week 2024 (BKKDW2024) ดำเนินงานภายใต้แนวคิด “Livable Scape คนยิ่งทำ เมืองยิ่งดี” เพื่อเป็นหนึ่งในกลไกขับเคลื่อนนโยบายเศรษฐกิจสร้างสรรค์ที่นักสร้างสรรค์จะได้แสดงศักยภาพ ผ่านการนำเสนอผลงาน ในหลากรูปแบบ ที่กลมกลืนไปกับบริบทเมือง และเทศกาลงานออกแบบกรุงเทพฯ 2568 หรือ Bangkok Design Week 2025 (BKKDW2025) ดำเนินงานภายใต้แนวคิด "Design Up+Rising ออกแบบพร้อมบวก+" มองทุกปัญหาในมุมบวก แล้วก้าวข้ามขีดจำกัดในแบบที่ยังไม่เคยมีใครทำมาก่อน ไปพร้อมกับยกระดับคุณค่าให้กับการออกแบบไปด้วยกัน ร่วมสร้างกระแสการเคลื่อนไหวใหม่ๆ ที่จะช่วยเติมพลังบวกให้กับผู้คน เพื่อเติมเต็มศักยภาพของสังคมและเมืองให้พร้อมรับมือกับโลกที่ท้าทายในอนาคต

การจัดกิจกรรม “ฉายอรุณ” ดำเนินงานผสมสอดคล้องร่วมไปกับ “เทศกาลงานออกแบบกรุงเทพฯ” เป็นการมุ่งเน้นนำเสนอผลงานที่ช่วยเสริมสร้างศักยภาพใหม่ให้กับกรุงเทพฯ ในมุมมองด้านย่าน ในฐานะการเป็นย่านที่ใช้ความคิดสร้างสรรค์ และการออกแบบ โดยนำประเด็นเรื่องทุนทางวัฒนธรรม มาสำรวจ ค้นหา ตีความเนื้อหา ต่อยอดประเด็น และนำเสนอผ่านศิลปะการเล่าเรื่อง นำเสนอฉายผลงานในรูปแบบสื่อภาพเคลื่อนไหวที่สร้างสรรค์ เพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตของคนและเมือง (Bangkok City of Design) จากผลงานผลลัพธ์ทั้งหมด สามารถก่อเกิดประโยชน์ เป็นผลงานที่สร้างคุณค่าและผลกระทบโดยเฉพาะประเด็นเนื้อหาและการเล่าเรื่อง พยายามเป็นส่วนเล็กๆ ของกลไก ที่จะเป็นฟันเฟืองสำคัญในการพัฒนาอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ไทย และย่านเศรษฐกิจสร้างสรรค์ในกรุงเทพฯ มีทิศทาง มีช่องทาง มีพื้นที่ของประเด็นนี้ได้เติบโตมากยิ่งขึ้น และเป็นตัวอย่างของการนำเนื้อหาทางด้านทุนทางวัฒนธรรมของไทย นำมาออกแบบสร้างสรรค์

เป็นผลงานทางศิลปะได้

ดังนั้นกระบวนการของการคิดและการจัดกิจกรรม จึงพยายามที่จะอธิบายและเชื่อมโยงการนำเอาคุณค่า “ทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Capital)” ที่เป็นแรงบันดาลใจหลักของวิธีการคิด และการออกแบบรูปแบบงาน โดยดึงนำเอาเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ จากประวัติ ประสบการณ์ ที่อยู่อาศัยในย่านหรือในพื้นที่จริง นำมาเป็นโจทย์ตัวแปรต้นของการผลิตสร้างสรรค์ผลงาน วิเคราะห์ ตีความ อธิบาย และถ่ายทอดความหมาย โดยใช้แนวคิดในเรื่องของ “การก้าวก่าย (Intervention)” ซึ่งในความหมายในบริบททางศิลปะคือ การที่นักสร้างสรรค์ เข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับสภาพการณ์เดิม หรือการเข้าไปเกี่ยวข้องกับสถานการณ์ เหตุการณ์ หรือสิ่งที่ปรากฏการณ์ต่างๆ ใดๆ เพื่อนำมาออกแบบสรรค์สร้างผลงานศิลปะ ที่สามารถทำให้ผู้คนตระหนักถึงสถานการณ์ที่ไม่เคยรับรู้มาก่อน หรือเพื่อการเปลี่ยนแปลงหรือแก้ไขได้ ให้เป็นไปในทิศทางที่ต้องการที่เปลี่ยนแปลงสิ่งที่มีอยู่ ให้เห็น ให้ตระหนัก หรือให้เกิดการเรียนรู้ เพื่อนำไปสู่ประเด็นการสร้างและมอบคุณค่าได้ การฉายอรุณ คือ การฉาย >> ภาพยนตร์ / แสง >> จอภาพ / อรุณ >> เรื่องราว จึงเป็นที่มาสารตั้งต้นทั้งหมด ของการทำกิจกรรมและการสร้างสรรค์นี้

**เมื่อแสงนั้นปรากฏภาพ /** สู่แสงแรกที่ปรากฏขึ้น-ไอเดียในการทำกิจกรรมโครงการ “ฉายอรุณ” คือการที่เราคนทำ อยากที่จะเล่าเรื่อง “บ้าน” “บ้านของฉัน” “บ้านที่เราเกิดเติบโต” “บ้านของฉัน คือ วังเดิม-วัดอรุณ” เป็นเหตุผลหลักที่ทำไมถึงได้เลือก ได้สนใจ และได้พยายามที่จะนำเสนอสื่อสารในเนื้อหาประเด็นนี้ เพราะเป็นพื้นที่ที่พิเศษสำหรับตัวเราจริงๆ มีทั้งคุณค่าทางวัฒนธรรม มีเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ ที่สามารถจะสืบค้นข้อมูล รู้ถึงรายละเอียดในเชิงลึกของพื้นที่ เพราะที่นี้คือ “บ้านของเรา” สิ่งสำคัญ เรารักและเราภูมิใจในความเป็นคนพื้นที่นี้ เราเติบโต เราอยู่อาศัย เรามีความสุข มีความรักผูกพัน ทำให้เราเห็น เราสัมผัส และเราเข้าใจในความเป็นบ้านที่เราเกิด และได้เห็นทุกช่วงเวลา ในความเปลี่ยนแปลง ทั้งผู้คน ครอบครัว ชุมชน สังคม วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม และบริบทต่างๆ ที่ส่งผลทำให้ทุกอย่างขับเคลื่อนปรับเปลี่ยนไป ทั้งหมดเกิด แสดงและตั้งอยู่ มีความสัมพันธ์ที่เกี่ยวเนื่อง เกี่ยวข้องกันทั้งหมด กับประเด็นแนวคิดเรื่อง “พื้นที่และเวลา” นั้นคือใจความหลักของแสงที่จะปรากฏภาพขึ้น

จึงเลือกอยากที่จะนำเสนอฉายแสง (บ้านของฉัน) นี้ นำมาส่องสว่างฉายให้คนต่างๆ ทั้งในบ้านตัวเอง และคนที่นอกพื้นที่ได้ รู้ รับรู้ และรู้สึก เห็นเรื่องราวต่างๆ ที่สามารถสร้างและส่งต่อคุณค่าทางประวัติศาสตร์ พื้นที่ผู้คน ครอบครัว เครือญาติ สภาพแวดล้อม สถาปัตยกรรม การใช้ชีวิต ที่มีการเคลื่อนที่เคลื่อนไหว แปรผัน แปรเปลี่ยน อยู่ตลอดเวลา จึงอยากนำสิ่งต่างๆ ที่อยู่รอบตัว เราเป็นผู้เก็บรวบรวม บันทึกทำกิจกรรม และแสดงให้เห็น โดยใช้ทักษะความรู้ความสามารถที่ปฏิบัติงานทางสายการสร้างสรรค์ศิลปะภาพเคลื่อนไหว นำมาใช้เป็นเครื่องมือสื่อกลาง ที่ช่วยสนับสนุนร้อยเรียงให้ทุกสิ่ง สามารถนำมาเรียบเรียง วิเคราะห์ ตีความ และถ่ายทอดสื่อความหมายได้ สิ่งที่ปรากฏภาพขึ้นไม่ใช่เพียงแค่การเล่าเรื่อง แต่เป็นเรื่องเล่าของความทรงจำ อดีตถึงปัจจุบัน ของสิ่งต่างๆ เหล่านี้ ที่ประกอบฉันขึ้นมา ผ่านสิ่งแวดล้อมหรือสิ่งต่างๆ จึงเป็นแสงของการปรากฏภาพที่ชัด

**แสดงออก /** เป็นการจับมือกันของ Programmer & Curator ช่วยกัน Art Management ดำเนินงานเป็นผู้ร่วมกันจัดกิจกรรมย่านบางกอกใหญ่-วังเดิม-วัดอรุณ เป็นอะไรที่มีความหมาย มีความสำคัญมากกับเราผู้ดำเนินงานกิจกรรมเพราะตัวเราที่เป็นคนในพื้นที่ ร่วมกันทำงานกับคนนอกพื้นที่ ทำให้เกิดการสำรวจสร้างการค้นหา การรวบรวม มิติมุมมองใหม่ๆ ที่แตกต่างกัน มองกันคนละมุม แต่ก็สามารถที่จะอธิบาย

ประสานเชื่อมต่อจับโยงเข้าหากัน ทำให้เห็นเรื่องราวเดียวกันในความหมายที่ต่างกัน เป็นมิติจากมุมมองการรับรู้ “จากความเคยชินสู่ความสนใจใหม่” เราเป็นผู้ที่อยู่อาศัยมาตั้งแต่เกิด ความสัมพันธ์ ความคุ้นชิน ความผูกพันกับ พื้นที่และเวลา ซึ่งเป็นจุดแข็งแรงของงานนี้ เมื่อมาผสมกับการจ้องมอง หรือการรับรู้จากคนนอก ทำให้เรื่องมีบทสนทนาในการสื่อสารความหมาย เปิดโอกาสให้คิด ให้ตั้งคำถาม และจินตนาการทบทวน หรือทวนซ้ำ จากอดีต ปัจจุบัน ถึงอนาคตได้

ทำให้เนื้อหาหรือประเด็นของพื้นที่นี้ มีส่วนความสำคัญอย่างมากๆ ต่อทิศทาง การคิด การแสดงออก อารมณ์ความรู้สึกร่วม ที่มีผลต่อการนำเสนอผลงาน ทำให้ขั้นตอนวิธีการผลิตสร้างสรรค์ สามารถทำให้ทั้งคนพื้นที่เองและคนนอกหรือคนต่างพื้นที่ สามารถปฏิบัติงาน คือชูประเด็นมุมมอง “ของการมีส่วนร่วมกับการรื้อสร้างและผลิตสร้างใหม่” ของกันและกัน แสดงออกให้เห็นรายละเอียดถึงสิ่งต่างๆ ผ่านตัวละคร ความรู้สึก ความต้องการ และการเปลี่ยนแปลง ซึ่งเห็นได้ชัดเจน จึงส่งผลในด้านดีที่ช่วยสนับสนุนการผลิต สามารถอ้างอิงถึงหรือกล่าวถึงที่มาและปัญหาความสำคัญได้ แต่ที่น่าสนใจคือ วิธีการวิเคราะห์เพื่อให้ได้ความหมายมาผลสังเคราะห์ กำลังแสดงออกให้เห็นถึงสิ่งที่มีจุดร่วมเดียวกัน หรือสิ่งที่กำลังตั้งคำถาม สะท้อนผ่านเรื่องครอบครัว สังคม ชุมชน วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม และยังมีนัยยะเป้าหมายหน้าที่ ทำไปเพื่อสื่อสารให้ข้อมูล ให้ความบันเทิง ให้การสรรเสริญ และสร้างการวิพากษ์วิจารณ์ โดยทุกคนยังคงยึดจุดร่วมบนพื้นที่เดียวกันตามโจทย์ ทำให้แผนที่ขอบเขตของงาน หรือแผนที่ย่านวังเดิม-วัดอรุณ-บางกอกใหญ่ จริงๆ ทางกายภาพทางภูมิศาสตร์ พอกางภาพใหญ่ออกมาจะทำให้เห็นเรื่องราวในแต่ละจุดที่ตัวผลงานกำลังแสดงออกอธิบาย ผ่านตรอก-ซอย ผ่านคลอง-ถนน มีการเชื่อมโยงกัน ซึ่งทั้งหมดถูกร้อยเรียงแสดงออกมาเป็นภาพ-ภาพเคลื่อนไหว และยิ่งตอนการจัดฉายกางจอ ทำให้ภาพเสียงที่ปรากฏบนจอมีความสัมพันธ์เชื่อมต่อเชื่อมโยงพื้นที่ได้อย่างน่าสนใจ

**ฉายให้เห็น /** จากความเชื่อมโยงของเรื่องพื้นที่ ต่อโยงเข้าหากับเรื่องการเชื่อมต่อของผลงานที่มาจากแต่ละผู้คน ทำให้ใจความสำคัญปรากฏภาพและเสียง “ของชีวิต” ซึ่งตรงไปตามวัตถุประสงค์ความตั้งใจแรก พยายามปะติปะต่อเพื่อให้สิ่งต่างๆ เกิดวงจรทำงาน เกิดการการขับเคลื่อน เกิดผลกระทบ ทำให้บรรยากาศระหว่างการฉายผลงานนั้น ผู้คนที่เป็นคนในพื้นที่ คนนอกพื้นที่ คนทำ คนดู พระสงฆ์ นักท่องเที่ยวต่างประเทศ นักวิชาการ ผู้คนต่างที่แวดล้อม ต่างรับชม รับฟัง และร่วมใจแลกเปลี่ยนกัน เกิดวัฒนธรรมของการรับชมอีกทั้งยังวัดประเมินผล เห็น-รับรู้ ได้จากความตั้งใจของคนที่เข้ามาร่วมกันเป็นส่วนหนึ่งของงาน การเดินทางไกลจากที่ต่างๆ เพื่อมาเข้าร่วมงาน ความสนใจ การนั่งลงดู การให้เวลา การใช้เวลา ในการรับชม รับรู้ และรู้สึกไปพร้อมกัน ที่ทุกคนยังคงอยู่ตลอดเวลาจนจบการฉายทั้งโปรแกรม ซึ่งเป็นความตั้งใจเพื่อให้ “วงจรของการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกัน” นี้ มันทำงาน บรรยายกาศของสังคมการนั่งดูผลงานร่วมกัน ที่ไม่ใช่ดูอยู่ในแค่ห้องมืดหรือดูผ่านจอโรงภาพยนตร์ หรือจอขนาดเล็ก ที่รับชมเพียงคนเดียวเท่านั้น หากอยากให้สังคมบริบทแวดล้อมนี้ได้ทำซ้ำใหม่ ให้ได้กลับมา เมื่อการฉายไม่จำเป็นต้องฉายในห้อง ในโรงอีกต่อไป

จากสิ่งที่ปรากฏ ได้เห็น ได้ยิน ได้สัมผัส ผ่านบนจอฉายภาพขนาดใหญ่ ซึ่งทั้งหมดไม่ได้ถูกติดตั้งหรือไม่จำเป็นต้องอยู่เพียงแค่ในโรงภาพยนตร์ หรือในเพียงอาคารเท่านั้น แต่มันถูกขับเคลื่อน ออกมาสู่ภายนอกเคลื่อนที่ นำมาติดตั้งกลางสถานที่ บนพื้นที่ ที่บริบทแวดล้อมต่างๆ สามารถเชื่อมโยง เกิดหรือมีความหมายต่อสิ่งต่างๆ ร่วมกัน ที่นำมาจัดวาง ที่ตั้งคงอยู่ เชื่อมโยงเข้าหากันกับการนำเสนอ หรือกับเรื่องราวที่เกิดเรียงร้อยต่อกัน การนั่งเก้าอี้ หรือการนั่งล้อมวง อิสระในการลุกเดิน องค์ประกอบเหล่านี้ที่ยกตัวอย่างนั้นคือพลังหรือคุณค่าความเป็น “ศิลปะ” ของภาพยนตร์ ศิลปะภาพยนตร์ ภาพยนตร์-ภาพเคลื่อนไหว คือ

ศิลปะ ที่ถูกการคิด การออกแบบ การจัดตั้ง การจัดวาง ทั้งหมดคือสุนทรีย์ความงามที่เกิดขึ้น คือเรื่องราวความเป็นมนุษย์ มนุษย์เรียนรู้ความเป็นมนุษย์นี้ ซึ่งกันและกันผ่านวัตถุ ผ่านสิ่งที่สรรค์สร้าง จึงให้ความสำคัญความสัมพันธ์ กับตั้งคำถามเรื่องพื้นที่ในการจัดฉาย

ดังจะปรากฏแสดงให้เห็นภาพการทับซ้อนกันและทำงานร่วมกัน ระหว่างผลงานภาพเคลื่อนไหวที่ฉายบนจอ การจัดวางเครื่องฉายจอฉายรับภาพ และสถานที่คือ พระปรางค์วัดอรุณ ทั้งสามองค์ประกอบนี้ได้ทำงาน สอดคล้อง ประสานสัมพันธ์ มีส่วนร่วมซึ่งกันและกัน ภาพที่ฉายบนจอที่ปรากฏอยู่ คือชุดฉายความคิดความเป็นปัจจุบัน และส่วนภาพหลังคือ ฉายอดีต ประวัติศาสตร์พื้นที่ ผู้คนกับช่วงเวลา จึงได้จัดวางจอภาพให้ซ้อนวางอยู่มิติหน้า และให้เห็นพระปรางค์ยู่เป็นภาพมิติด้านหลังของจอ เพื่อส่งเสริมและเน้นคำตอบ “Temporal Layer Time : A layer that displays data based on the current time of the time slider” ที่ว่าทำไมถึงต้องเลือกสถานที่ในการจัดฉาย เพราะทุกอย่างของการจัดและวาง คือ เรื่องสัญญะ มิติความเป็นศิลปะ ดังนั้นการฉายภาพบนจอขาวใหญ่ที่ตั้งอยู่บนพื้นที่จริง สถาปัตยกรรมจริง กับเรื่องราวที่มาจากพื้นที่จริง สามารถช่วยให้มิติทางอารมณ์ความรู้สึก เกิด-สร้าง สัมผัส-ผัสสะ ความเชื่อ-ความสมจริง พระปรางค์วัดอรุณ จึงได้เป็นตัวแทน เป็นสื่อตัวกลาง และเป็นประธานหลัก ของจักรวาลในการงานสร้างสรรค์ทั้งหมด

ดังนั้นจึงเป็นเหตุผลสำคัญ ที่ทำไมถึงให้ความพยายาม แสดงออก ตั้งใจในการเลือกสถานที่ในการจัดฉาย เพราะมองว่าจอขาวฉายหนังขนาดใหญ่ เปรียบเป็น “เฟรมภาพผลงานศิลปะ” ที่การแสดง-การติดตั้งล้วนมีความหมายทรงพลังในการสื่อสาร จึงเลือกตั้งให้เห็นเป็นประธานเรื่องหลัก คือ พระปรางค์วัดอรุณ เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์ภาพ ระหว่าง คนกับพื้นที่ กับวัตถุ และสิ่งที่เคลื่อนไหว ผ่านภาพ-ผ่านเสียง ที่ปรากฏ ที่แสดงออก ที่เล่าเรื่อง จึงเป็นใจความสำคัญที่ทำไมถึงต้องจัดฉายในสถานที่นี้ ไม่ใช่แค่เอาผลงานไปฉายที่ใดๆ ที่มีจอกับเครื่องฉายเพียงเท่านั้น แต่หากมองในเรื่องความเป็นศิลปะ ที่กำลังทำงานบนพื้นนี้กับความงามทางสุนทรีย์ที่เกิดขึ้น จึงทำให้การจัดฉายทุกครั้ง เรื่องสถานที่ในการตั้งฉายหรือการทำกิจกรรมร่วมกันจึงเป็นตัวแปรหนึ่งของการสื่อสาร

**อรุณฉาย /** ฉายอรุณของการจัดกิจกรรมนี้ ไม่อยากให้แค่รับรู้หรือรู้สึกว่า แค่นำเอาผลงานภาพเคลื่อนไหว มารวบรวมจัดแสดงเพียงฉายผ่านตัวงานเทศกาลให้จบๆ ลงไปเท่านั้น หรือเป็นเพียงแค่กิจกรรมการจัดฉายรวมผลงานจากนักศึกษา หรือเป็นผลผลิตจากการจัดการเรียนการสอนในวิชาเรียน แต่หากอยากให้มองกลับไปทบทวนเรื่องของแนวคิดกระบวนการ การตีความ การถ่ายทอด “ยังให้เกิดปัญญา” กิจกรรมหรือผลลัพธ์ของผลงานทั้งหมด พยายามให้ความสำคัญเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์กัน ทั้งในเรื่องเนื้อหาประเด็น และวิธีการนำเสนอ ที่จะเป็นเครื่องมือที่สามารถเป็นตัวช่วยอธิบายสะท้อนกลับว่า “ศิลปะก็มีกระบวนการ” กระบวนการของการเริ่มต้นที่มีที่มาที่ไปของการเลือกหัวข้อนี้เลือกนำมาออกแบบสื่อสารสร้างสรรค์ ผลลัพธ์และประโยชน์คุณค่าที่ได้มา ไม่ใช่แค่ฉายดูกันหรือดูแค่ผลงานปลายทาง แต่ “ศิลปะกับ

ความเคลื่อนไหวทางภาพยนตร์” มีหน้าที่สามารถเป็นเครื่องมือช่วยทำให้เกิดการขับเคลื่อน เป็นพลวัต เกิดวัฒนธรรมการแลกเปลี่ยน การทำความรู้จัก การทำความเข้าใจ ในความแตกต่างกันได้ และสามารถทำให้คนคนหนึ่งที่รักและเห็นคุณค่าในบ้านเกิด ได้เลือกเรื่องนำสิ่งที่ตัวเองอยากสื่อสาร อยากส่งต่อ โดยใช้ภาพยนตร์หรือภาพเคลื่อนไหว เป็นตัวสื่อกลางที่สามารถนำพาทุกคน ทั้งคนในพื้นที่ และคนนอกพื้นที่ มาร่วมกันสร้าง เปิดประเด็น ให้พื้นที่ มีพื้นที่ เพื่อให้ทุกคนได้มีส่วนร่วมและเป็นส่วนหนึ่งของกันและกัน ผลคุณค่าที่ได้รับทำให้เกิดประวัติศาสตร์ หลักฐานทางเวลา ว่าได้มีผู้คนที่คิด ที่กระทำ ที่ได้ร่วมตัวกันเพื่อสรรค์สร้างและบันทึกเหตุการณ์ สถานการณ์ คือหัวใจของการมีตัวตน มีรากเหง้า มีอดีต มีปัจจุบัน ส่งต่อไปอนาคต อย่างน้อยก็สามารถทำให้มีหลักฐาน มีประวัติศาสตร์ของเวลาของบนพื้นที่นี้ ที่เรียกว่า “บ้านของฉัน” ได้

# บางครั้งคนเดียวที่คุณสามารถไว้วางใจได้ ก็คือคนแปลกหน้า

ภู่มณี ศิริพรไพบูลย์

ไม่บ่อยนักที่เราจะมีโอกาสได้ดูหนังที่ดำเนินเรื่องผ่านการพูดคุยตลอดทั้งเรื่อง ที่ไม่ค่อยมีใครทำก็เพราะว่ามันสุ่มเสี่ยงที่จะไม่สนุก ชวนง่วงหงาวหาวนอน หากผู้ชมไม่คลิกกับบทสนทนาที่ตัวละครพูดคุยกัน *Daddio* โดยผู้กำกับ Christy Hall เป็นหนึ่งในหนังไม่กี่เรื่องที่ใช้กลวิธีอย่างที่ว่า และถ้าถามผม "มันสอบผ่านมั้ย" ผมก็ต้องขอกระแดะ ยืมคำฝรั่งมาตอบสักหน่อยว่า "Pass with merit" หรือ "ผ่านด้วยคะแนนดีเยี่ยม"

ทั้งนี้ทั้งนั้นก็ขึ้นอยู่กับรสนิยมใครรสนิยมมัน บางทีคุณอาจจะไม่ชอบเหมือนผมเลยก็ได้ และถ้าเป็นเช่นนั้นผมก็พอจะเดาออกว่าคุณไม่ชอบเพราะคุณทนฟังอีตาลุง 'คลาร์ก' (ฌอน เพนน์) คนขับแท็กซี่พูดพร่ำจนจบไม่ไหว พูดกันตามตรง เราอาจนิยามหมอนี่ว่าเป็น 'มนุษย์ลุง' ก็ไม่ผิด ด้วยนิสัยชอบสอดรู้สอดเห็น ขี้สั่งสอน ทำตัวเหมือนรู้ดีทุกอย่าง เป็นผู้ใหญ่ที่ชอบพูดกับเด็กว่า "อาบน้ำร้อนมาก่อน" และที่สำคัญ หมอนี่ยังหยาบกระด้างอย่างไม่น่าเชื่อว่าผมจะทนดูจนจบ นี่ถ้าไม่ใช่ฌอน เพนน์ ผมคงพลาดของดีไปซะแล้วล่ะ

ส่วน ดาโคตา จอห์นสัน ที่มารับบทนำฝ่ายหญิง ต้องยอมรับว่าเธอยังมีเสน่ห์อย่างเหลือเฟือ คุณอาจจำภาพเย้ายวนของเธอเมื่อ 9 ปีก่อนใน *Fifty Shades of Grey* ซึ่งเธอก็ยังคงรักษาคาริสม่าของเธอไว้ได้อย่างน่าประหลาด แม้ในครั้งนี้เราจะไม่ได้เห็นภาพเย้ายวนแบบใน *Fifty Shades* แต่จะรับรู้ได้ผ่านบทสนทนาและอากัปกิริยาของเธอในบทบาทของ 'เกิร์ลลี่' นักโปรแกรมเมอร์สาววัยสามสิบต้นๆ ตลอด 1.41 ชั่วโมง

การสนทนาระหว่างทั้งสองคนเริ่มขึ้นอย่างเรียบง่าย เกิร์ลลี่ขึ้นรถแท็กซี่ด้วยความเหนื่อยล้าหลังจากบินจากโอคลาโฮมาเพื่อกลับที่พักในย่านมิดทาวน์ นิวยอร์กซิตี้ ระหว่างนั้น คลาร์ก คนขับแท็กซี่ก็เริ่มชวนเธอคุยด้วยเรื่องราวที่เขากำลังให้ความสนใจ เช่น เรื่องแอปพลิเคชันที่กำลังทำลายธุรกิจแท็กซี่

> *"...ในอีกสิบปีข้างหน้าจะไม่มีคนขับแท็กซี่แล้ว พวกคุณใช้แอป และแอปพวกนี้กำลังเข้ามาครอบครอง ใช่ คุณจะเรียกรถผ่านมือถือเหมือนเดิม แต่เมื่อคุณขึ้นรถ มันจะไม่มีคนขับอยู่หลังพวงมาลัย มันจะพาคุณไปที่ไหนก็ได้ตามที่คุณต้องการ ไม่เร็วเกินไป ไม่มีกลิ่น ไม่ทำให้คุณเมารถ ไม่มีวันที่จะหลงทางแน่นอน มันอาจจะถามคุณด้วยว่า วันนี้คุณเป็นยังไงบ้าง อืม ไอ้แอปพวกนี้แหละที่จะมาแย่งงานพวกผม..." [1]*

สารภาพตอนนั่งดู ผมก็หลงไปกับคำพูดของแกนะ ความมีอารมณ์ขันทำให้แกดูเท่จนผมหลงคิดไปว่า หนังคงจะพาเราไปพบกับปราชญ์ในคราบคนขับแท็กซี่อะไรเถือกนั้น แต่เปล่าเลย กระทั่งเมื่อการสนทนาได้หันเหไปสู่เรื่องราวส่วนตัวของทั้งคู่ คลาร์กก็เดาได้อย่างแม่นยำว่าผู้โดยสารของเขากำลังมีความสัมพันธ์กับผู้ชายที่แต่งงานแล้ว:

> *คลาร์ก: คุณวางแผนที่จะแบ่งปันอาณาจักรนั้นกับใครบางคนไหม? แฟนหรืออะไรแบบนั้น?*
> *เกิร์ลลี่: อืม...*
> *คลาร์ก: อะไร คุณต้องการให้ผมเตะตูดใครสักคนหรือเปล่า?*

*เกิร์ลลี่: ไม่เป็นไร*
*คลาร์ก: เขาชื่ออะไร?*
*เกิร์ลลี่: ไม่สำคัญหรอก*
*คลาร์ก: หมอนั่นทำผิดมากนักเหรอ?*
*เกิร์ลลี่: [หัวเราะ]*
*คลาร์ก: มาสิ บอกผมว่าเขาชื่ออะไร?*
*เกิร์ลลี่: ฉันไม่อยากบอก*
*คลาร์ก: โอ้ ผมเข้าใจละ*
*เกิร์ลลี่: คุณเข้าใจว่าอะไร?*
*คลาร์ก: เข้าใจว่าเขาแต่งงานแล้ว*
*เกิร์ลลี่: ทำไมคุณคิดว่าเขาแต่งงานแล้ว?*
*คลาร์ก: จริงแล้วคุณบอกชื่อเขาได้ ผมจะรู้เหรอว่าใคร ผมหมายถึง ไม่มีบ๊อบ แซม หรือเจฟฟ์คนเดียวในนิวยอร์กซิตี้ คุณกลัวที่จะบอกชื่อเขาเพราะผู้ชายคนนั้นแต่งงานแล้ว และไม่มีใครอยากพูดเรื่องนั้นออกมาดังๆ [2]*

นับตั้งแต่บทสนทนาที่ชวนอึดอัดเริ่มขึ้น มันก็เหมือนเป็นการสำรอกเอาเรื่องที่ไม่น่าฟังออกมา และก็อย่างที่ว่า ถ้าคุณทนกับคำพูดของอีตาลุงคนขับแท็กซี่นี่ไม่ไหว คุณก็คงจะเบือนหน้าหนีและเดินออกจากโรงไปแบบไม่ลังเล

ตรงกันข้าม หากคุณยังชมต่อไป และไม่อคติกับคนอย่างคลาร์กจนเกินไปนัก คุณก็จะพบว่านี่คือบทสนทนาที่สามารถพบเจอได้จริงในชีวิตจริง และหลายๆ คนในสังคมก็เผชิญกับเหตุการณ์ที่กลืนไม่เข้าคายไม่ออกแบบนี้ทุกเมื่อเชื่อวัน...

การมีใครสักคนมาพูดเพื่อช่วยดึงสติ โดยเฉพาะกับคนแปลกหน้าที่ไม่ได้มีส่วนได้ส่วนเสียในชีวิต ก็อาจทำให้คุณฉุกคิดและเดินไปในเส้นทางที่ถูกต้องและดีกว่าเดิม

พูดแล้วก็หวนนึกถึงหนังเรื่องหนึ่งที่ได้ดูสมัยเด็ก อย่าง *The Negotiator* มันไม่ใช่หนังดราม่า ปรัชญาที่ให้แง่คิดอะไร เป็นแค่หนังสืบสวนสอบสวน ระทึกขวัญ ซึ่งมีเพียงแค่ประโยคคมๆ เพียงประโยคเดียวที่หลุดออกจากปากของพระเอก ผมจำได้ขึ้นใจ *"เมื่อเพื่อนของคุณทรยศคุณ บางครั้งคนเดียวที่คุณสามารถไว้วางใจได้ก็คือคนแปลกหน้า"*

กอปรกับที่ผู้กำกับคริสตี้ ก็เคยให้สัมภาษณ์ว่า *"ความจริงทุกวันนี้การพูดคุยเรื่องต่างๆ กับคนแปลกหน้าไม่ปลอดภัยเพราะเรากลัว...แต่ผู้ชายแบบนี้มีอยู่จริง และผู้หญิงแบบนี้ก็มีอยู่จริง พวกเราแค่โกหกกันตลอดเวลา ตอนนี้มันเป็นไปได้ที่จะมีการสนทนาที่ยากลำบากเกี่ยวกับเรื่องที่ยากลำบากโดยไม่ทำร้ายใคร และไม่มีผิดและถูก" [3]*

ซึ่งก็อย่างที่ว่า หนังมันไม่ได้ชี้ว่าใครผิด ใครถูก คุณอาจมีแนวโน้มที่จะเป็นคนหัวก้าวหน้าหรืออนุรักษ์นิยม แต่ไม่ว่าคุณจะเป็นใคร มีอุดการณ์เข้มข้นมากขนาดไหน เพียงแค่คุณ 'ไม่อคติ' และ 'เปิดใจยอมรับผู้คน' หนังเรื่องนี้จะพาคุณไปพบกับช่วงเวลาแห่งความงดงามท่ามกลางความความสัมพันธ์ระหว่างคนสองคน...

ที่จับพลัดจับผลูได้เจอกันและมีโอกาสถ่ายทอดเรื่องราวในอดีตที่ยังค้างคาในใจมานาน การรังสรรค์บทสนทนาที่ดูว่าจะลุกล้ำ เกินเลย แต่ก็ประนีประนอม เจือไปด้วยความเข้าอกเข้าใจในชีวิต ถือเป็นสิ่งที่งดงามที่สุดในหนังเรื่องนี้จะให้ได้

ผมชื่นชมคริสตี้ ฮอลล์ ผู้กำกับและเขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้ แม้จะเป็นผลงานแรกของเธอ แต่เธอก็ทำออกมาได้อย่างสมบูรณ์แบบในสภาพแวดล้อมที่จำกัด เธอเค้นศักยภาพของนักแสดงอย่างดาโคตา จอห์นสัน และฌอน เพนน์ ให้มารับใช้บทของเธอได้อย่างน่ามหัศจรรย์

สำหรับดาโคตา จอห์นสัน นี่ถือเป็นการแสดงที่ดีที่สุดในชีวิตของเธอ การเลือกคริสตี้ ฮอลล์ มากำกับหนังในโปรดักชั่นของเธอเป็นการเลือกที่ถูกต้องที่สุด

ส่วน ฌอน เพนน์ รายนี้ผมคงไม่ต้องพูดมาก เจ้าตัวเคยได้รางวัลออสการ์สาขานักแสดงนำชายมาการันตีแล้วถึงสองครั้ง ครั้งแรกในปี 2003 จากเรื่อง *Mystic River* และครั้งที่สองในปี 2008 จากเรื่อง *Milk* แม้ในเรื่องนี้ คุณอาจจะไม่ได้เห็นลีลาการแสดงของเขามากมายนัก (เพราะเหตุการณ์ทั้งหมดเกิดขึ้นในรถ) แต่การแค่ได้เห็น ยกตัวอย่างเช่น สีหน้าของเขาตอนที่กล้องซูมเข้าไปที่หน้าแล้วเราก็ได้เห็นว่ากล้ามเนื้อบริเวณใบหน้าของเขาเริ่มกระตุกเหมือนคนกำลังรู้สึกเจ็บปวดกับอดีตอะไรบางอย่าง จากนั้นน้ำตาก็รื้นขอบตา ณ วินาทีนั้น มันทำให้ผมหลุดร้องออกมาว่า "โอ้โห!"

อ้างอิง:

[1] จากบทสนทนาในหนัง นาที่ 00:07:36

[2] จากบทสนทนาในหนัง นาที่ 00:32:19

[3] จากบทสัมภาษณ์ "Dakota Johnson and Sean Penn share a remarkable ride in ‘Daddio’" โดย Bob Strauss, 26 มิถุนายน 2024 https://datebook.sfchronicle.com/movies-tv/daddio-dakota-johnson-sean-penn-19527159

# Abbas Kiarostami's Close-Up (1990): The Fragile Line Between Art and Reality and Its Reflection in Society

Matika Junkasem

I tend to believe that most people enjoy watching films because it somehow feels like an escape from our thoughts and reality, and that's how I felt when I started watching movies. Films can serve as a visualized time machine, allowing us to travel back in time or move forward into the future, placing us in different situations, and letting us experience countless scenarios in the theater. Most of the time, we're aware that what happens in the film isn't real or is fictional. However, Abbas Kiarostami's ***Close-Up (1990)*** is different. Not because I have just discovered and been obsessing over his work recently, but because of the way he curated and blurred the line between cinematography and reality in such a poetic and exquisite way that we can also connect it to our real life and society today. And a cinephile can also relate to this film, as Sabzian escapes his struggle through art and films.

Marking his international recognition and paving the way for the Iranian New Wave, ***Close-up (1990)*** tells the real-life event with the involved people from the event as actors of Hossein Sabzian, who impersonates as Mohsen Makhmalbaf, the famous Iranian director, and tricked the Ahankhah family for his next film. After he got arrested, we witnessed a ***'close up'*** of his intention, motive, and inspiration during the trial. The film is divided into three acts: Farazmand's trip to make Sabzian's arrest story, Sabzian's trial, and the final scene when Sabzian is released and meets Makhmalbaf.

The first act begins with the journalist riding a taxi to Ahankhah's house. Farazmand asks the driver if he knows the director. "I don't have time for movies. I'm too busy with life!" reflects the lower-class people like him and Sabzian. The driver has no time to be interested in art or cinema because life keeps him busy making money to pass each day. Meanwhile, Sabzian, a poor man struggling in his social class, finds himself escaping his suffering through art and films and eventually finds the opportunity to truly be an artist by convincing the family. Moreover, the spray can can symbolize the lives between the taxi driver and Farazmand. After Farazmand and the soldiers go to the house, the driver slowly wandered around, collecting flowers (which can also be linked to the final scene), kicking the spray can that was slowly rolling down, but when Farazmand finally got the portable tape recorder, he ran and kicked the spray can away we no longer see it rolling. This can be interpreted as their social class and their way of life. The driver lives slowly, with no need to rush, while the journalist lives and works with a rush.

*"You could make a film about my suffering."*

In the courtroom act, which occurs throughout most of the film, Kiarostami also portrays the curated and reenacted situations that led to Sabzian's 'The Tragic Finale', subtly paralleling. The way of telling a story in this act blends the reality (the trial) and the fiction (previous events) — creating *docufiction*, confusing us whether the film is entirely factual or there are fragments of script or staged within the trial itself. ***Close-Up*** explores the complexities and blurred lines between

these two contraries, which are, in some sense, the same thing. **Art** is the curated, altered, and constructed pieces of **reality** that are made or visualized by humans. Similar to Sabzian, he admires Makhmalbaf and the way his work depicts his suffering, which makes him passionate for art and cinema. That is how cinema connected to him, and to us. Then, he convinced the family that he was Makhmalbaf, created a new scenario of truth for them to believe, which they did. That is also how cinema is molded. Even though his passion for art is the absolute truth, the way he expressed it looks fraudulent to the family, just like he said, "To you, I'm just a thief and a con man." Through this docufiction, I believe Kiarostami is depicting exactly that: we use real people, real places, and real stories to weave a new set of realities, so-called cinema. To convince, to motivate, and to connect with the audience, like Sabzian did. But we can see how there is a tightrope for us to decide whether Sabzian was a con man or an artist, or whether his love for art should be taken into account.

*"I really regret what I did, because I toyed with their feelings, but I never had the slightest intention of stealing anything from them."*

*"How far were you going to take this?" "As far as they were prepared to go."*

*"Now that you've played this part. Do you think you're a better actor than director?"*

Not only does this film observe the lines between art and reality, but it also lets us investigate Sabzian's intention and identity through the ***close-up*** lens during the trial. The film also blurs the lines between actor-director, truth and lie, right and wrong, into one or vaguely separated. During the trial, Sabzian said that "Being Makhmalbaf is very hard for me." Which makes us question whether he's an actor or a director, a liar or an artist, or if he's telling the truth (that he wasn't going to steal anything) or he lied just to get out of it, claiming his love for art. When he got a chance to be 'Bogus Makhmalbaf' a person who does something meaningful, even if only temporarily (as long as the family believed him). This can be brought into identity and existential questions: is identity something we are or something we perform? His impersonation is his escape and a subjective opinion of a society where one's worth and personality are validated only through art, fame, and social class. Even though I'm personally convinced that his passion for art is authentic, I still can't trust him morally. And that is how splendid ***Close-Up*** portrays the fragile line between these dimensions.

When Sabzian says that impersonating as Makhmalbaf makes him gain respect, attention, and, due to his passion for cinema, motivates him to play the role better. He lied to feel like he could be one of the upper classes, and he could escape his struggle for being a poor man. Moreover, he also wants to express his suffering in society to the Ahankhah family or the upper classes, and that he's one of you. Even though, by their social standards, he isn't. He admired Makhmalbaf and pretended to be one, but at the same time, he's trying to position him (the director) to look down-to-earth. Like when Mehrdad says, "I was delighted to meet a director down-to-earth enough to borrow money like that." The Ahankhah family, when they believed that Sabzian was Makhmalbaf, they took the 'borrowing money' as him being down-to-earth, but when his true class was exposed, they labeled him as a fraud. In my opinion, Sabzian's exposé can be interpreted in two ways: first, his performance/illusion as an artist was no longer convincing the audience, and second, it shows that the attention and respect were only because he impersonated a famed director, and that he would never truly be one of them. As he says, "Even after I took the money, I'd realize I was the same old Sabzian. The same old guy alone and back to his social class."

Compared to today's generation, ***aren't we all Sabzian?*** We often get caught up in cool, niche, stylish trends to fit into society or to impress someone. Take the recent 'Performative Male' trend, for example. In short, this trend refers to men ironically using or doing things that look aesthetic and niche, like using wired earphones, drinking matcha, and reading female authors' books. Even though this may not be exactly like Sabzian pretending to be Makhmalbaf, who turned his suffering into art and performance. As he said,

*"I'm speaking of my suffering. I'm speaking from my heart. I'm not acting. For me, art is the experience that you've felt inside. If one could cultivate that experience, it's like when Tolstoy says that art is the inner experience cultivated by the artist and conveyed to his audience." 'Given the positive feelings I've experienced, as well as the deprivation and suffering, and my interest in acting, I think I could be an effective actor and convey that inner reality"*

But these showed that we're somehow also performing, lying, or disguising ourselves as someone or something we think is admirable or impressive to feel accepted and to look engaging. We may subtly mold, convey, or withdraw some of our true personality, experience, and interests —our reality and suffering, which we thought was unappreciated— into something that relates to society, to people we want to connect with, or to the above social class. Abbas Kiarostami has exquisitely tailored these layers of Sabzian's story, which can be interpreted in cinema and audience, art and reality, and subtly the urge of performative identity, undeniably making this film 'the greatest film of all time'

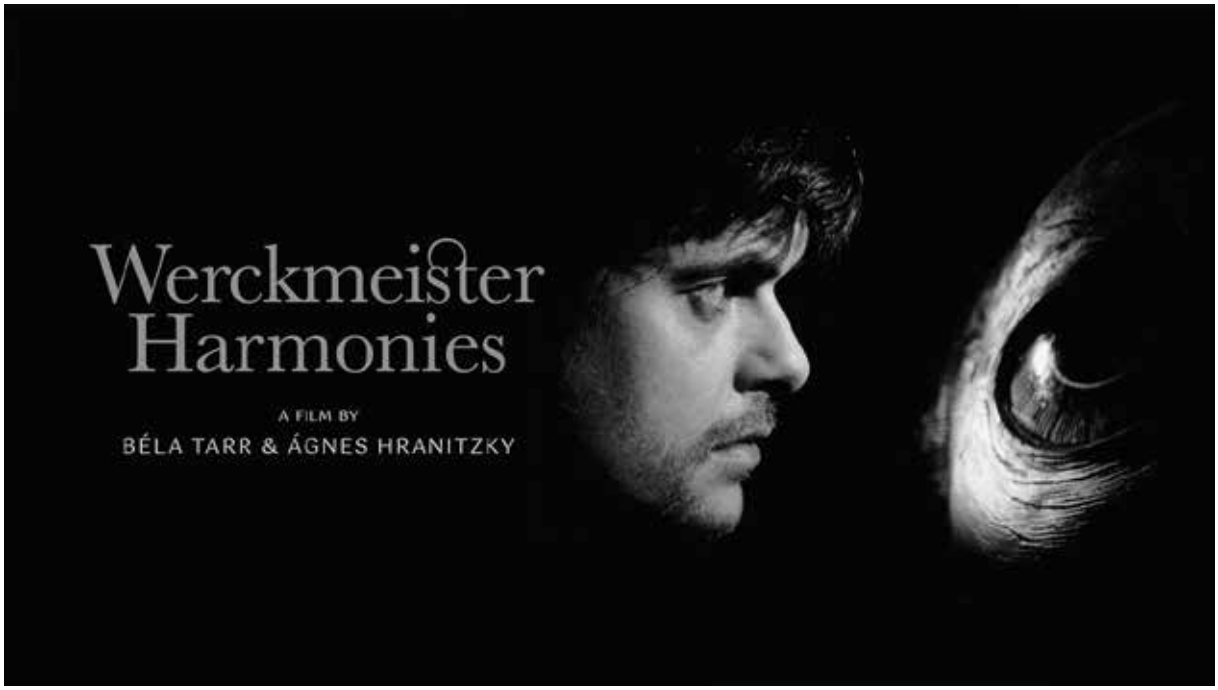
In the end, ***Close-Up*** is a film about film itself and how it impacts, shapes, and moves us. It may still be subjective to decide whether Sabzian is guilty or not, but his love for art and cinema is truly captivating—and for me, as a person who loves cinema and a part of this generation, this film feels deeply relatable and passionate. Other than its cinematography and thought-provoking storyline that hold us strongly, it makes us ask not only about Sabzian's identity, but also our own—are we really who we are, or are we, somehow, if looking **closely**, performing as someone else? Just like this quote that resonates with me profoundly,

*"Do you prefer being Makhmalbaf or Sabzian?"*

# บทวิเคราะห์เชิงปัจเจก : Béla Tarr ที่เพิ่งรู้จัก และ Werckmeister Harmonies (2000) ในมุมมองของฉัน

มารียา เจ๊ะตำ

*ห้วงอารมณ์หลังหนังจบและฉันกำลังเดินออกจากโรง คือ ความฟูมฟาย น้ำตาคลอหน่วย เป็นภาพยนตร์ที่ทำให้ฉันร้องไห้อย่างหนักหน่วงระหว่างดู Werckmeister Harmonies (2000) ของผู้กำกับ Béla Tarr ชาวฮังการีที่ฉันเพิ่งรู้จักและรับชมผลงานครั้งแรกของเขา ในรอบจัดฉาย ณ หอภาพยนตร์ เมื่อวันที่ 9 สิงหาคม 2568*




โดยปกติเพียงหลับตาสักครู่ ความเศร้าที่เกิดขึ้นก็จะค่อยๆ มลายหายไปพร้อมกับการเปลี่ยนฉากบนจอ หากแต่วิธีนั้นไม่สามารถใช้ได้ผลกับภาพยนตร์เรื่องนี้ ฉันไม่เพียงร้องไห้เพราะภาพที่ปรากฏเบื้องหน้าเท่านั้น หากแต่ยังหมายรวมถึงเสียงเพลง OLD ของ Mihály Vig แสนเศร้าที่บรรเลงคลอเป็นระยะตลอดทั้งเรื่อง การต้องปิดหูขณะดูหนังนั้นฉันยังไม่กล้าทำ ในทุกครั้งฉันมักจัดการกับน้ำตาตัวเองเสร็จเรียบร้อยดีและทันก่อน end credit จบเสมอ แล้วเดินออกจากโรงหนังไปใช้ชีวิตต่อ แต่สำหรับเรื่องนี้ ฉันรีบ ‘พาร่างกายตัวเอง’ กลับถึงห้องพัก เพื่อเริ่มต้นร้องไห้อีกครั้ง

Werckmeister Harmonies ได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในผลงานยิ่งใหญ่ที่สุดของภาพยนตร์ศตวรรษที่ 21 จนถึงปัจจุบัน เป็นผลงานชิ้นเอกของผู้กำกับ Béla Tarr ร่วมเขียนบทกับ László Krasznahorkai นักเขียนนวนิยาย รวมทั้ง ยังเป็นการดัดแปลงบทภาพยนตร์จากนวนิยายเรื่อง The Melancholy of Resistance (1989) ของเขา

ภาพยนตร์ขาวดำความยาว 147 นาทีที่ห่มคลุมไปด้วยบรรยากาศของความโดดเดี่ยว สิ้นหวัง ว่างเปล่า สะท้อนภาพสังคมดิสโทเปียนี้ เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเมืองเล็กๆ แห่งหนึ่งของฮังการีผ่านสายตาของ János Valuska บุรุษไปรษณีย์หนุ่มแสนซื่อ ผู้มองโลกในแง่ดีเต็มเปี่ยมด้วยศรัทธาต่อพระผู้เป็นเจ้า เขายังทำหน้าที่ดูแลลุง György Eszter อดีตนักดนตรีผู้หมกมุ่นกับการตั้งเสียง Werckmeister อีกด้วย

วันหนึ่งมีคณะละครสัตว์จากต่างประเทศ เดินทางมาถึงเมืองพร้อมจัดโชว์ประหลาด พร้อมซากวาฬขนาดมหึมาและเจ้าชายลึกลับ หลังจากนั้นความปั่นป่วนก็เกิดขึ้นทั่วเมือง ข่าวลือแพร่กระจาย ความหวาดกลัวแทรกซึม ผู้คนเริ่มไร้เหตุผลและรวมตัวกันเป็นฝูงชนที่พร้อมจะก่อความรุนแรง เกิดเหตุการณ์จลาจล การปราบปราม เช่นนั้น สายตาของ János Valuska จึงเปลี่ยนแปลงไปตลอดกาล และความศรัทธาต่อทุกสิ่งในจักรวาลก็พังทลายไปจนหมดสิ้น

ฉากเปิดเรื่องเป็นร้านเหล้ายามดึกที่กำลังจะปิดทำการ เจ้าของร้านบอกให้ János Valuska เล่าเรื่องราวแห่งจักรวาล เขาบรรยายเรื่องราวว่าด้วยวงโคจรของพระอาทิตย์ พระจันทร์และโลก ผ่านการเคลื่อนไหวของลูกค้าขี้เมา งดงามราวการร่ายบทกวี เปี่ยมเต็มด้วยพลังแห่งจินตนาการและศรัทธาต่อโลก แม้จะมีเรื่องราวของสุริยุปราคาเต็มดวงที่บันดาลความมืดมนปกคลุมทั้งเมือง สัตว์ทั้งหลายนิ่งตะลึงงัน ฝูงนกบินกลับรังด้วยตะหนกสับสนเวลา อยู่ด้วยก็ตาม

จังหวะการเดินทางกลับบ้านโดยแวะไปส่งลุง György Eszter เข้านอน หนังค่อยๆ ฉายภาพกิจวัตรประจำวันที่วนเวียนอยู่กับเหล่าลุงๆ ป้าๆ ที่พบเจอระหว่างทางส่งจดหมาย พัสดุ เอกสารต่างๆ ความไม่ปกติค่อยๆ คืบคลานเข้ามาพร้อมกับคณะละครสัตว์ที่ประจำการอยู่ตรงจัตุรัสของเมือง ผู้คนเริ่มรวมกลุ่มกันกระซิบกระซาบ การมาถึงของอดีตภรรยาของลุง György Eszter เพื่อป้องกันเหตุการณ์โกลาหล และภารกิจที่ทำให้เขาเริ่มรับรู้สถานการณ์ของบ้านเมืองว่าเลวร้ายเกินกว่าการรับมือไปมาก

ฉากสำคัญของเรื่อง คือ เหตุการณ์จลาจลในโรงพยาบาล เป็นฉาก Long Take ที่เผยให้เห็นฝูงชนมหาศาลค่อยๆ ย่างเท้าก้าวเดินท่ามกลางความมืดอันเงียบงัน หลากหลายผู้คนเหล่านั้นไร้อารมณ์บนสีหน้า ไอเย็นพวยพุ่งจากลมหายใจ สะท้อนความยะเยือกหนาวเหน็บใจ เสียงเพลง OLD ของ Mihály Vig แสนเศร้าวนกลับมาบรรเลงอีกครั้งในฉากนี้ ผ่านไปหลายนาทีของการเดิน การเคลื่อนไหวของฝูงชนสะสมพลังความรุนแรงผ่านจังหวะก้าวเดินเหล่านั้น

*https://www.janusfilms.com/films/2117*

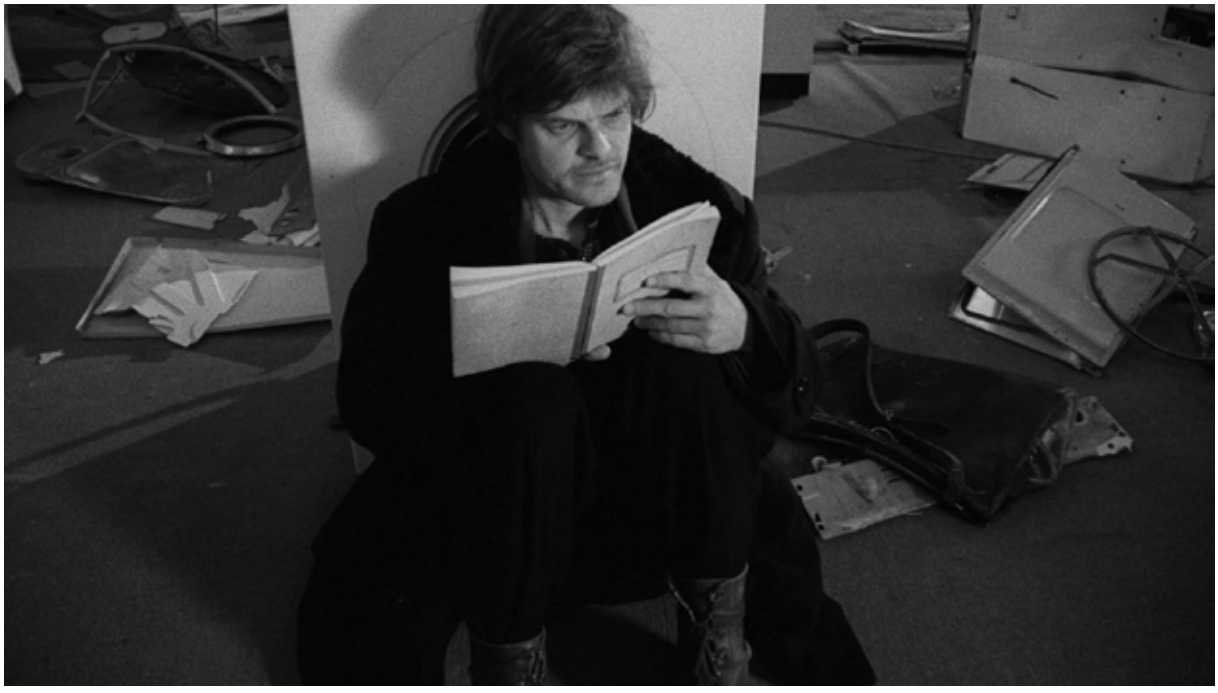
จนปรากฏกรอบสี่เหลี่ยมสีขาวสว่างจ้า รับรู้ว่ากำลังเข้าเขตโรงพยาบาล สถานที่สุดท้ายที่เราคาดหวังจะเห็นความรุนแรงกลับเป็นสถานที่แรกที่เราได้เห็น ฝูงชนบุกไปกระชากลากตัวผู้ป่วยลงจากเตียงนอน กระหน่ำทุบตี รุมกระทืบทำร้าย ไร้การขัดขืน ไร้การโต้กลับ ไร้สุ้มเสียงกรีดร้องใด เสียงเพลงยังคงทำหน้าที่ดึงอารมณ์คนดูให้ดิ่งลึกลงไปเรื่อยๆ พลันเสียงเพลงก็เงียบลงแต่ภาพการทุบตียังคงต่อเนื่องต่อไปและทวีความรุนแรงขึ้น ฉันร้องไห้หนักหน่วง

ชายสองคนจากฝูงชน กระชากม่านพลาสติกสีขาวหวังบุกเข้าไปทำร้ายผู้ป่วยอีกสักคน หากภาพที่ปรากฏต่อหน้าคือชายชราผ่ายผอมร่างเปล่าเปลือยยืนตระหนกอยู่ในอ่างอาบน้ำ ราวสัตว์ทั้งหลายนิ่งตะลึงงันยามเกิดสุริยุปราคาเต็มดวงตอนต้นเรื่อง ชายชรา ชายสองคนจากฝูงชน รวมทั้ง ฉัน เราต่างนิ่งงัน ราววินาทีนี้จะคงอยู่ไปจนนิรันดร์

ชายสองคนหันหลังกลับ ฝูงชนเคลื่อนตัวออกจากโรงพยาบาล เสียงเพลงกลับมาทำหน้าที่อีกครั้งด้วยระดับแผ่วเบา ปรากฏสีหน้าแววตาเบิกกว้างของ János Valuska สะท้อนความเจ็บปวดจนด้านชา สูญสิ้นแล้วซึ่งความหวังทั้งมวล ฉันก้มลงซุกหน้าร้องไห้กับฝ่ามือตัวเอง ฉากเหล่านี้ช่างสะท้อนความสิ้นหวังของฝูงชน เมื่อตระหนักรู้ว่าชีวิตมนุษย์นั้นช่างอ่อนแอ เปลือยเปล่า และเปราะบาง เกินกว่าความเชื่อหรืออุดมการณ์การเมืองใดจะมามีอิทธิพลให้ฝูงชนเข้าประหัตประหารกัน

แม้ว่านั่นจะเป็นฉากไคลแมกซ์ของเรื่อง แต่สิ่งที่อำมหิตที่สุดของเรื่องยังต่อเนื่องมาในฉากถัดไป ความตายของลุงเพื่อนบ้าน Lajos bácsi บทบันทึกที่ János Valuska เปิดอ่านเต็มไปด้วยข้อความบอกถึงความรุนแรงอันวิปริตที่มนุษย์กระทำต่อกัน การถูกไล่ล่าด้วยเฮลิคอปเตอร์ ไปจนถึงสภาพ ‘ไร้ความเป็นคน’ ของเขาบนเตียงคนไข้ ฉายภาพของชายชราในโรงพยาบาลกลับมาซ้อนทับกันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

กระทั่ง ซากวาฬมหึมาที่เคยเป็นความวิจิตรพิสดารอันอัศจรรย์ใจที่สร้างความพรึงเพริดแก่ János Valuska ในตอนต้นเรื่องก็ถูกเปิดเผยอย่างหมดเปลือกในตอนท้าย ณ จัตุรัสของเมือง กลายเป็นเศษซากแห่งความสิ้นหวัง ภาพแทนของความล่มสลาย เปิดเผยหน้าตาอัปลักษณ์ที่แท้จริงของความขัดแย้ง การต่อสู้ด้วยความรุนแรงและเหตุจลาจลอันไร้เหตุผล



*https://www.janusfilms.com/films/2117*

Werckmeister Harmonies ถือเป็นหนังเปลี่ยนชีวิตตัว ฉัน เองและ **Béla Tarr** ที่ฉันเพิ่งรู้จัก ด้วยความประทับใจ ฉันค้นหาข้อมูลผลงานเรื่องอื่นๆ เพิ่มเติม อันได้แก่ Családi tűzfészek / Family Nest (1979), Szabadgyalog / The Outsider (1981), Panelkapcsolat / The Prefab People (1982), Őszi almanach / Almanac of Fall (1984), Kárhozat / Damnation (1988), Sátántangó / Satantango (1994), Werckmeister harmóniák / Werckmeister Harmonies (2000), A londoni férfi / The Man from London (2007), A torinói ló / The Turin Horse (2011)

**Béla Tarr** เคยให้สัมภาษณ์เมื่อปี 2023 ว่า "ฉันยังคงคิดว่าตัวเองเป็นอนาธิปไตย เป็นผู้ไม่เชื่อในพระเจ้า" เขายังได้ลงนามในจดหมายเปิดผนึกที่ตีพิมพ์ใน Libération ร่วมกับผู้สร้างภาพยนตร์อีก 50 คน เรียกร้องให้หยุดยิงและยุติการสังหารพลเรือนท่ามกลางการรุกรานฉนวนกาซาของอิสราเอล และให้จัดตั้งเส้นทางมนุษยธรรมเข้าสู่ฉนวนกาซาเพื่อให้ความช่วยเหลือด้านมนุษยธรรมและปล่อยตัวตัวประกันอีกด้วย

ฉันขอคารวะด้วยหัวใจ..

**Werckmeister Harmonies**

ผู้อำนวยการสร้าง Ralph E. Cotta ผู้กำกับ Béla Tarr, Ágnes Hranitzky บทภาพยนตร์ László Krasznahorkai, Béla Tarr, Péter Dobai แสดงนำ Lars Rudolph, Peter Fitz, Hanna Schygulla ประพันธ์เพลง Mihály Vig

# The Studio
## เมื่อชีวิตคนทำหนังถูกบอกเล่าผ่านมุมมองของผู้บริหารสตูดิโอ

วรลักษณ์ กล้าสุคนธ์

นับตั้งแต่วิกฤติโรคระบาดโควิด-19 และการประท้วงหยุดงานของนักเขียนบทและนักแสดงในอเมริกา อุตสาหกรรมภาพยนตร์ของฮอลลีวูดต้องประสบกับภาวะขาลงอย่างต่อเนื่องจากสารพัดปัญหา ไม่ว่าจะเป็นการเติบโตอย่างก้าวกระโดดของแพลตฟอร์มสตรีมมิ่งที่เปลี่ยนพฤติกรรมการชมภาพยนตร์ของผู้ชม จากการชมในโรงภาพยนตร์เป็นที่บ้าน ปัญหาค่าครองชีพที่สูงขึ้น ทำให้เกิดการย้ายกองถ่ายไปถ่ายทำนอกประเทศ และการที่สตูดิโอเน้นทำหนังซุปเปอร์ฮีโร่และหนังภาคต่อจนเกิดความซ้ำซากและขาดความหลากหลาย สภาวะที่น่าหดหู่และมืดมนเหล่านี้ถูกถ่ายทอดผ่าน The Studio ออริจินัลซีรีส์แนว Comedy – Drama ทาง Apple TV+ รวมจำนวน 10 ตอน อย่างไรก็ดี ซีรีส์ The Studio ไม่ได้ตอกย้ำให้เห็นถึงปัญหาที่เกิดขึ้นเพียงอย่างเดียว แต่ยังได้กระตุกเตือนให้คนทำหนังทั้งหน้าใหม่และหน้าเก่าได้สำรวจและตั้งคำถามกับตัวเองว่าเราทำอาชีพนี้ไปเพื่ออะไร และมีอะไรบ้างที่เราจะสามารถทำหรือเปลี่ยนแปลงมันได้ เพื่อให้อนาคตของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ดีขึ้นกว่าที่เป็นอยู่

The Studio บอกเล่าเรื่องราวของกลุ่มคนในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในฮอลลีวูดผ่านมุมมองของผู้บริหารสตูดิโอมือใหม่ที่ชื่อ แม็ท เรมิค และบรรดาทีมงานแวดล้อม แม็ทได้รับการโปรโมทให้ขึ้นมาเป็นผู้บริหาร คอนทิเนนทัล สตูดิโอ หลังจากทำงานให้สตูดิโอแห่งนี้มา 22 ปี เขาต้องรับผิดชอบโปรเจ็กต์ของสตูดิโอให้ดำเนินไปอย่างราบรื่นและทำให้สตูดิโอรวยมากที่สุดเท่าที่จะรวยได้ โดยปกติแล้ว เรื่องราวของคนทำหนังที่ถูกบอกเล่าผ่านภาพยนตร์และซีรีส์มักถูกบอกเล่าผ่านมุมมองของคนทำงานฝั่งโปรดักชั่น โดยมีผู้บริหารสตูดิโอเป็นผู้ร้าย เมื่อ The Studio เลือกนำเสนอประเด็นนี้ในมุมมองของผู้บริหารสตูดิโอ ไอเดียตั้งต้นของซีรีส์เรื่องนี้จึงมีทั้งความแปลกใหม่ แตกต่าง และท้าทาย ว่าจะนำเสนอออกมาในรูปแบบไหน และจะทำอย่างไรให้คนดูติดตามและเอาใจช่วย แม็ท ไปได้ตลอดทั้งซีซั่น

ซึ่งสิ่งแรกที่บทภาพยนตร์เลือกทำก็คือการเปิดตัว แม็ท เรมิค ในสถานการณ์ที่ชวนสงสารน่าเห็นอกเห็นใจ และทำลายภาพจำของผู้บริหาร นั่นคือ แม้ว่าแม็ทจะมีตำแหน่งในทีมบริหาร และมีผลงานอย่างการซื้อบทภาพยนตร์ดั้งเดิมมาทำให้กลายเป็นหนังภาคต่อที่ทำเงินให้กับสตูดิโอเกินสามพันล้านเหรียญ แต่แม็ทกลับไม่อยู่ในสายตาของใครเลย เขาถูกเมินจากนักแสดงและผู้กำกับในกองถ่าย นักแสดงดังระดับเซเลบไม่ชวนไปปาร์ตี้ แถมยังถูกนักข่าวเขียนด่าแบบไม่ไว้หน้า ยิ่งไปกว่านั้นการได้เลื่อนตำแหน่งยังทำให้แม็ทต้องขัดแย้งกับตัวเองอย่างหนัก เพราะมีใจรักและชื่นชอบหนังศิลปะ แต่กลับต้องไปทำหนังที่สร้างจากเครื่องดื่มที่มีตัวละครอย่างคูลเอดให้กลายเป็นหนังบล็อกบัสเตอร์อย่างบาร์บี้ ซึ่งหากแม็ททำไม่สำเร็จเขาก็จะมีชะตากรรมแบบเดียวกับ แพ็ตตี้ ลี อดีตหัวหน้าที่ถูกไล่ออกเพราะทำหนังเจ๊งติดกันหลายเรื่องและทำให้สตูดิโอขาดทุน

บนเส้นทางของการเป็นผู้บริหารสตูดิโอมือใหม่ แม็ทต้องเผชิญกับปัญหาที่คนทำหนังทุกคนต้องเจอ เช่น การดีลกับผู้กำกับ นักแสดง คนดู คนในทีม ท่ามกลางบริบทของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในปัจจุบัน เช่น การเติบโตจนกลายเป็นภัยคุกคามของแพลตฟอร์มสตรีมมิ่ง การเสื่อมความนิยมของโรงภาพยนตร์ การ

เรียกร้องความเท่าเทียม การใช้เทคโนโลยี AI แทนมืออาชีพ การให้เครดิตทีมงาน ฯลฯ สิ่งเหล่านี้กดดันให้แม็ทต้องหาจุดสมดุลระหว่างความหลงใหลในงานกับความอยู่รอด ซึ่งไม่ว่าแม็ทจะต้องเจอกับสถานการณ์เลวร้ายแค่ไหน ความรัก ความทุ่มเทในภาพยนตร์และในอาชีพของแม็ทก็ไม่เคยลดลง มันกลับเข้มข้นขึ้น จริงจังขึ้น แม้ว่าในบางตอน ความรักนั้นจะทำให้แม็ทดูงี่เง่าและน่ารำคาญไปบ้างก็ตาม

ด้านโครงสร้างของการเล่าเรื่อง ในแต่ละตอนของ The Studio มีการเล่าเรื่องโดยใช้โครงสร้างการเขียนบทแบบซิทคอม (Situation-comedy) หรือโครงสร้างแบบ 5 องก์ ที่เคยได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในโทรทัศน์และเคเบิลทีวีในยุคก่อนการมีแพลตฟอร์มสตรีมมิ่ง โดยแต่ละตอนจะเริ่มจากสถานการณ์ที่เป็นปัญหาหลักของตอนนั้นๆ ก่อนที่จะขยายปัญหานั้นให้ใหญ่ขึ้นไปเรื่อยๆ จนถึงจุดสุดยอดของเรื่อง และบทสรุปที่จบในตอน เช่น ในตอนที่ 3 The Note ที่แม็ทและทีมงานพบว่าหนังของ รอน ฮาววาร์ด มีปัญหาเรื่องความยาวและต้องหาทางเกลี้ยกล่อมให้รอนตัดซีเควนซ์ช่วงท้ายของหนังทิ้งไป แต่ไม่มีใครกล้าบอกรอน ปัญหานี้ถูกโยนไปให้ตัวละครทีละคน แต่ทุกคนก็จะเจอกับสถานการณ์ยากลำบากต่างๆ ที่ทำให้ไม่กล้าบอกกับรอน จนสุดท้ายแม็ทก็ต้องเป็นคนบอกรอนด้วยตัวเอง หรือในตอนที่ 6 The Pediatric Oncologist ที่การปะทะกันทางความคิดระหว่างแม็ทและแก๊งค์คุณหมอมะเร็งเด็กค่อยๆ เพิ่มระดับความเข้มข้นข้นเรื่อยๆ จนนำไปสู่จุดแตกหักในที่สุด การเขียนบทด้วยโครงสร้างแบบจบในตอน (Episodic show) แบบนี้ ได้รับความนิยมน้อยลงหลังจากที่แพลตฟอร์มสตรีมมิ่งได้รับความนิยม เพราะซีรีส์ส่วนใหญ่ในแพลตฟอร์มสตรีมมิ่งนิยมใช้โครงสร้างที่มีพล็อตต่อเนื่อง (Serialized show) การที่ The Studio ซึ่งเป็นซีรีส์ในแพลตฟอร์มสตรีมมิ่งเลือกใช้โครงสร้างรูปแบบนี้ จึงทำให้ดูแปลกและแตกต่างจากซีรีส์เรื่องอื่นๆ ในแพลตฟอร์มประเภทเดียวกัน

สิ่งที่น่าสนใจนอกจากเนื้อเรื่องที่สะท้อนชีวิตคนทำหนังในฮอลลีวูดและโครงสร้างแล้ว ด้านรูปแบบการนำเสนอ The Studio ก็มีองค์ประกอบหลายอย่างที่สะท้อนบริบทและบรรยากาศของฮอลลีวูดในปัจจุบัน เช่น การเลือกใช้ภาพของ Pacific’s Cinerama Theatre (โรงหนังเก่าแก่ในลอสแอนเจลิส ที่ปิดให้บริการในช่วงโควิดจนถึงปัจจุบัน) ในห้องประชุม เพื่อสะท้อนวิกฤติของโรงภาพยนตร์ในลอสแอนเจลิส โดยในปี 2025 นี้ คนทำหนังในลอสแอนเจลิสได้รวมตัวกันเพื่อลงชื่อสนับสนุนให้เปิดโรงภาพยนตร์และรักษาโรงภาพยนตร์แห่งนี้ไว้ นอกจากนี้ การเลือกใช้ฉากหลังเป็นเมืองลอสแอนเจลิส และถ่ายทำในสถานที่จริงทั้งหมด ยังเป็นการสนับสนุนอุตสาหกรรมภาพยนตร์ในลอสแอนเจลิสที่กำลังซบเซาให้อยู่รอดต่อไป ทั้งนี้ สถานที่ต่างๆ ที่ซีรีส์เลือกใช้ก็ล้วนเป็นสถานที่ในชีวิตจริงของคนทำหนัง เช่น การใช้ Warner Bros. Studio เป็นที่ตั้งของคอนทิเนนทัล สตูดิโอ ใช้ร้าน Smoke House ซึ่งเป็นร้านอาหารของคนทำหนัง และเป็นสถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์อย่าง Argo และ La La Land เป็นที่นัดเจอคุยงาน และใช้บ้านที่มีชื่อเสียงในลอสแอนเจลิสที่สร้างโดยสถาปนิกชื่อ John Lautner อย่าง Harvey House และ Carling House เป็นบ้านของผู้บริหารสตูดิโอ เป็นต้น สำหรับสถานที่ที่เป็นฉากที่สร้างขึ้นใหม่อย่าง อาคารสำนักงานของคอนทิเนนทัล สตูดิโอ ก็มีการออกแบบที่สะท้อนความเก่าแก่และยิ่งใหญ่ และเป็นสถานที่ที่เป็นได้ทั้งแท่นบูชาและหลุมฝังศพสำหรับคนรักภาพยนตร์ในเวลาเดียวกัน โลกของ The Studio จึงไม่เพียงน่าเชื่อ แต่ยังมีเสน่ห์ น่าจดจำ และน่าไปเที่ยวตามรอยอีกด้วย ด้านการถ่ายทำ The Studio ใช้การถ่ายทำแบบ One Shot หรือ Long Take ในแต่ละฉากและใช้เลนส์เดี่ยว อย่างไรก็ดี การที่เนื้อเรื่อง การแสดงของนักแสดงหลักและนักแสดงรับเชิญ และมุกตลกต่างๆ ทำงานมากๆ ก็ทำให้ความสนใจของคนดูอยู่ที่เนื้อเรื่องมากกว่าการกำกับภาพและสไตล์การถ่ายทำ

โดยภาพรวม The Studio บอกเล่าสถานการณ์และปัญหาของคนทำหนังเฉพาะในฮอลลีวูดก็จริง

แต่คนทำหนังประเทศอื่นๆ ก็สามารถเชื่อมโยงกับเรื่องราวและตัวละครทุกตัวได้ไม่ยากเพราะประสบกับปัญหาเดียวกัน ซีรีส์เรื่องนี้จึงน่าจะทำให้คนทำหนังได้ทบทวนกับจุดยืนและเป้าหมายในการทำงานของตัวเอง รวมทั้งมีความหวังเล็กๆ ว่าเราอาจเปลี่ยนอนาคตของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ให้ไปในทิศทางที่ดีกว่านี้ได้ ถ้าเราช่วยกันและลงมือทำอย่างจริงจัง

# “ที่พึ่งอื่นของข้าพเจ้าไม่มี” ใน สันติ-วีณา (2497)

ศรัณย์กร อาจหาญ

ธรรมดามนุษย์จะมีที่พึ่งเอาไว้เพื่อยึดโยงและอาศัยเพื่อเป็นหลักของชีวิต และที่พึ่งก็มีหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นที่พึ่งทางใจ ที่พึ่งทางอารมณ์ หรือแม้แต่ที่พึ่งทางการเงิน อาจด้วยมนุษย์เป็นสัตว์สังคมที่ต้องการการรวมกลุ่มเพื่อทำบางสิ่งบางอย่างคล้ายกันและจำต้องสนับสนุนกันไปมา หรือเป็นที่พึ่งให้กันและกันอยู่เสมอ เช่นเดียวกับ “ศาสนา” ที่ดำรงอยู่เพื่อเป็น ที่พึ่ง – หลักยึดเหนี่ยวของสัตว์โลกผู้หาความหมายแห่งชีวิต รวมถึงการสร้างกลุ่มผู้ศรัทธา และสร้างกรอบคุณความดีไว้แก่กัน

ภาพยนตร์เรื่อง *สันติ-วีณา* (2497) ฉายภาพไปยังหมู่บ้านชนบทแถบเมืองเพชรบุรีช่วงก่อนกึ่งพุทธกาล ที่นั่นไร้ที่พึ่งและอำนาจภายนอกเข้ามาปะปน แต่ทว่ากลับมีอำนาจที่พึ่งหนึ่งเดียว คือ “หลวงตา” และกลุ่มพระสงฆ์ต่าง ๆ ที่เดินบาตรและธุดงค์มายังหมู่บ้านแห่งนี้—หมู่บ้านที่มีครอบครัวของสันติ์, วีณาและไกร ที่แม้จะไม่ค่อยญาติดีกันเท่าไร แต่ก็มี “ศาสนาพุทธ” อันเป็นที่พึ่งเดียวนี้ในการประคองให้ทั้งสามบ้านนี้ไม่ปะทะกันอย่างโจ๋งครึ่มเช่นสงครามเย็นที่กำลังระอุคุกรุ่นอยู่นอกหมู่บ้านในขณะนั้น

แต่นั่นไม่ใช่กับสันติ์ เพราะเขาไม่ได้มีที่พึ่งเดียว แต่มีวีณาที่เป็นที่พึ่งให้เขามาตลอดตั้งแต่วัยเยาว์ เพราะเมื่อสันติ์ตกอยู่ในอันตรายเธอจะเป็นคนช่วยเขาออกมาเสมอ นั่นทำให้ขลุ่ยทุกเลาที่สันติ์เป่าเป็นเพลงนั้น ไม่ได้มอบให้สายลมแต่มอบให้วีณาทุกครั้งราวกับเป็นคีตบรรณาการ “ขลุ่ย” จึงกลายเป็นตัวแทนของวีณาตลอดทั้งเรื่อง ไม่ว่าสันติ์จะก้าวไปแห่งหนตำบลไหนก็จะมีขลุ่ยคู่ใจ (วีณา) เคียงกายไปเสมอ แม้กระทั่งตอนที่ย้ายไปเป็นศิษย์ให้กับหลวงตาในวัดถ้ำ

ในที่นั้นสันติ์ถูกกล่อมเกลาด้วยเสียงพุทธมนต์ คำสอน และการบอกเล่าต่าง ๆ ของหลวงตา นั่นทำให้หลวงตาและพุทธศาสนาก็เป็นที่พึ่งของสันติ์ในยามที่เขาอยู่นอกและในวัด และเมื่อสันติ์เจออันตรายจากหินหล่นในถ้ำหรือแม้แต่การเอาเรื่องเอาราวของแม่แช่มของไกร หลวงตาก็กลายเป็นผู้ปกป้องสันติ์จากอันตรายเหล่านั้น (แทนวีณาที่อยู่ในทางโลกย์) อีกด้วย

วันผันผ่านกาลเวลาสันติ์และวีณาในวัยเจริญพันธุ์ต่างรู้ใจของกันและกลายเป็นที่พึ่งของกัน เพราะ “*ต่างคนหมายปองครองรักร่วมกัน*” สองคนวาดฝันวันหวานอยากเป็นคู่ผัวเมียกันในเร็ววัน แต่หลวงตาก็รู้เช่นกันว่าความทุกข์ที่สันติ์กำลังจะพบนั้นหนักหนาเหลือคณา ควรที่จะหาความสงบในพระศาสนาเป็นที่พึ่ง ซึ่งก็เป็นไปตามคำของหลวงตา เพราะในวันที่แม่น้อยของวีณาพยายามจับเธอคลุมถุงชนกับไกร (ที่เธอเกลียดมาแต่เด็ก) ก็เป็นวันที่สันติ์ทุกข์ที่สุด

สันติ์ไม่เพียงทุกข์ใจจากอาการอกหักอย่างไม่ได้ตั้งใจจากการแต่งงานของวีณากับไกร แต่ยังทุกข์กายด้วยฝ่าเท้าและฝีหมัดของไกรที่ประเดประดังเข้าประสานกับร่างกายสันติ์อยู่หลายที แม้พยายามหนีไปกับวีณาให้ไกลสุดหล้าฟ้าเขียวก็ไม่อาจหลุดพ้นจากอำนาจแรงเวรแรงกรรมได้ ทำให้สุดท้ายวีณาก็ถูกตามจับกลับไปแต่งงาน ส่วนสันติ์เกือบเอาชีวิตไม่รอดจากแรงปะทะจากสหบาทา (อีกครั้ง) จากไกรและพวก

สันติ์ถูกส่งมารักษาตัว (และใจ) โดยหลวงตาผู้เป็นที่พึ่งตลอดมา คำสอนของหลวงตานั้นเอง ทำให้สันติ์กลับมาทบทวนจิตใจและนึกถึงคำของหลวงตาที่ให้สันติ์กลับใจใช้ชีวิตใหม่ ก็ไม่วายเกิดทุกข์ใจที่ไม่ได้ครองรักร่วมกับวีณา ทำให้สันติ์โมโหและทำลาย “ขลุ่ย” เลาที่วีณาให้ไว้ (ซึ่งในทางหนึ่งนั่นอาจเท่ากับว่าสันติ์ได้ละที่พึ่งทางโลกย์เดียวของเขา คือ “วีณา” ลงด้วยมือของตนไปแล้ว) และพยายามฆ่าตัวตายด้วยให้หินถล่มใส่ตนเอง แต่สันติ์ไม่ได้ตาย กลับเกิดปาฏิหาริย์ดวงตากลับมามองเห็นได้อย่างอัศจรรย์ สันติ์ได้วิ่งโลดไปหาวีณา แต่ก็พบเข้ากับบรรดาพระพุทธรูปที่หลวงตาเคยบรรยายถึง บัดนี้เขาเห็นทุกอย่างแล้ว ถ้ำ บันได ทางเดิน เขาวังสูงเสียดฟ้า เสียงของสันติ์ระเบิดหัวเราะดังก้องกังวาล ก่อนที่จะพบเข้ากับกายหยาบของหลวงตา—ผู้เป็นที่พึ่ง ผู้ชุบเลี้ยง ผู้สั่งสอน ผู้หวังดี นอนแน่นิ่งใต้กองหินนั้น ณ ขณะนั้นต่อให้แลกชีวิตของหลวงตากับดวงตาคู่ใหม่นั้นก็ย่อมได้ แต่คำขอของเขาก็ไม่เป็นจริง

อย่างไรก็ดีในงานศพของหลวงตาแสดงให้เห็นว่า “ที่พึ่ง” ของสันติ์ไม่ใช่วีณา (ที่เธอยังรักสันติ์สุดหัวใจ) อีกต่อไป แต่กลับเป็น “กาสาวพัสตร์” ที่เปี่ยมสุขและอยู่ในอาการสงบหาใดเปรียบอย่างที่หลวงตาพร่ำบอกเขามาเสมอ สันติ์เดินทางจากที่พึ่งในโลกียะสู่ที่พึ่งอันประเสริฐของพระศาสนา จนค้นพบว่าแม้สรรพสิ่งรอบข้างจะพลันกลับกลาย แต่รัตนตรัยนั้นยังยืนหยัดเป็นที่สงบที่ไม่มีใครมาแทน และในท้ายที่สุด “พระสันติ์” ก็ไม่ได้หาที่พึ่งอะไรไปมากกว่า “สันติ” (แปลว่า *ความสงบ.*) ที่อยู่ในกาย ในใจ และในชื่อของตัวเอง ไม่ใช่ขลุ่ยของ“วีณา” (แปลว่า *พิณ.* ซึ่งหมายถึงเสียงเพลง) หรือความสุขอื่นในทางโลกียะเลย

นอกจากนี้ หากลองพิจารณาในบริบทช่วงสงครามเย็น ภาพยนตร์เรื่องนี้ผลงานแรกของหนุมานภาพยนตร์โดยรัตน์ เปสตันยี ซึ่งจัดฉายในประเทศไทยช่วงปลายปี 2497 และได้จัดฉายในต่างประเทศในเวลาต่อมา *สันติ-วีณา* ได้รับรางวัลสามรางวัล หนึ่งในนั้นคือ “รางวัลภาพยนตร์ที่แสดงออกถึงวัฒนธรรมของเอเชียได้เป็นอย่างดี” จากสมาคมผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์อเมริกัน ซึ่งสอดคล้องกับการเป็นภาพยนตร์ที่ทำให้ชาวต่างชาติเข้าใจประเทศไทยว่า มีบ้านเมืองที่สวยงาม

*ที่มาภาพ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ*

(เมืองเพชรบุรีและบรรยากาศท้องทุ่ง), ประเพณีรากเหง้าอันยาวนาน (ภาพพิธีกรรมหลากหลายโอกาสแต่งงาน-ตาย-บวช), และอย่างที่สำคัญที่สุด คือ การมีที่พึ่งคือ “ศาสนา” ไม่ใช่ลัทธิคอมมิวนิสต์ ซึ่งความคิดอันท้ายนี้พยายามแฝงลึกลงไปในภาพยนตร์ (แม้แต่คนดูทุกเชื้อชาติเองก็อาจจะจับจุดไม่ได้ด้วยก็ตาม) ต่างจากภาพยนตร์ที่ได้เข้าฉายในปีเดียวกันอย่าง *คำสั่งคำสาป* ที่แสดงให้เห็นถึงความชั่วร้ายของคอมมิวนิสต์อย่างตรงไปตรงมา “*แต่ดูแล้วไม่รู้เรื่อง*”

การทำให้ศาสนาพุทธเป็นเครื่องมือ (Instrumentalization) ในการต่อต้านคอมมิวนิสต์นั้นเป็นแผนการที่สหรัฐอเมริกามีคำสั่งให้สำนักข่าวสารอเมริกัน (United States Information Services-USIS) ทำแผนโฆษณาชวนเชื่อตั้งแต่แรกก่อตั้งในช่วงปลายทศวรรษที่ 2490 โดยให้จัดผลิตสื่อโฆษณาชวนเชื่อหลายรูปแบบ ทั้งภาพยนตร์, รายการวิทยุและโทรทัศน์ พร้อมทั้งจัดพิมพ์แผ่นพับแจกตามวัด โรงเรียน และชุมชน ตลอดจนสนับสนุนให้พระสงฆ์สั่งสอนประชาชนให้เห็นข้อเสียของคอมมิวนิสต์ เพื่อหล่อหลอมภาพลักษณ์พระพุทธศาสนาเป็น “soft power” (???) อันทรงพลังในการต้านคอมมิวนิสต์

สุดท้ายนี้ *สันติ-วีณา* (2497) ฉายภาพชนบทในเมืองเพชรบุรีช่วงสงครามเย็น และแสดงให้เห็นว่าศาสนาพุทธกลายเป็นเครื่องมือสร้างอุดมการณ์ต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ ผ่านพิธีกรรม บทสวดมนต์ และหลักธรรม เพื่อหล่อหลอมเป็นหลักยึดเหนี่ยวต่อผู้คน เพราะเมื่อสันติ์ละทิ้งขลุ่ยแทนความรักในโลกียะ เขาจึงค้นพบว่ารัตนตรัยคือที่พึ่งอันมั่นคงเหนือความผันผวนทางการเมือง และนำเขาสู่สันติอันแท้จริง

*ที่มา พีรศรี โพวาทอง*

| | |
|---|---|
| *นตฺถิ เม สรณํ อญฺญํ* | *รตนตฺตโย เม สรณํ วรํ* |
| ที่พึ่งอื่นของข้าพเจ้าไม่มี | รัตนตรัยเป็นที่พึ่งอันประเสริฐของข้าพเจ้า |

~~อาเมน~~ **~~สาธุ~~**

# Love Letter ถามรักจากสายลม

## ความรัก ความทรงจำ และการก้าวผ่านความสูญเสีย

ศุภมณฑา สุภานันท์

การเขียนจดหมายเป็นการสื่อสารที่เรียบง่าย ทว่างดงามที่สุด จดหมายคือการบันทึกความทรงจำ บันทึกประวัติศาสตร์ที่ไม่อาจย้อนคืนมาได้ เป็นที่น่าสนใจว่าภาพยนตร์ของ **ชุนจิ อิวาอิ (Shunji Iwai)** ผู้กำกับชาวญี่ปุ่นที่มักจะสนใจนำเสนอเรื่องราวที่ดูเหมือนเรียบง่าย หากแฝงความหมายไว้ให้เราคุ่นคิดกับความสัมพันธ์ ผู้คน เหตุการณ์ สถานที่ ความทรงจำบางอย่างที่มีคุณค่า อาจจะเจ็บปวด อาจจะมีความสุข อาจจะหม่นหมอง กลับทำให้เราเรียนรู้และดื่มด่ำไปในโลกที่เขาสร้างสรรค์ขึ้น

**Love Letter (1995):** ในไทยใช้ชื่อว่า Love Letter ถามรักจากสายลม
**ปีที่ออกฉาย:** 1995 (เข้าฉายครั้งแรกในญี่ปุ่นวันที่ 25 มีนาคม 1995)
**ผู้กำกับ (Director) และเขียนบท (Screenplay):** ชุนจิ อิวาอิ (Shunji Iwai)

**Love Letter (1995)** คือภาพยนตร์ญี่ปุ่นที่เล่าเรื่องความรัก ความผูกพัน และความทรงจำ ภาพยนตร์ออกฉายในยุคที่ญี่ปุ่นเผชิญกับปัญหาทางเศรษฐกิจ เรื่องราวปลอบประโลมจิตใจของผู้คนในห้วงเวลาที่ชีวิตอาจจะยากลำบาก ภาพยนตร์เล่าเรื่องที่เกิดขึ้นในเมืองโอตารุ หญิงสาวคนหนึ่งได้รับจดหมายลึกลับจ่าหน้าซองถึงตัวเธอ ความลังเลมีอยู่ แต่เธอก็ตัดสินใจเปิดจดหมายและตอบกลับไป กลายเป็นการเขียนตอบจดหมาย ที่นำพาเรื่องราวจากความทรงจำให้ไหลกลับเขามา

ร่อยรอยที่ภาพยนตร์ค่อยเผยให้เห็นทำให้เราเห็นร่องรอยของความทรงจำ ความสัมพันธ์ และการคุ่นคิดกับชีวิตของผู้คนภายใต้ความโดดเดี่ยว ที่บางครั้งเราอาจจะละเลยไม่ได้ให้คุณค่ามากนัก การออกฉายของหนังได้รับการตอบรับที่ดี จนกลายเป็นหนึ่งในหนังรักที่อยู่ในความทรงจำของหลายคนทั่วเอเชีย

### ระยะห่างของความสัมพันธ์

ช่วงวัยมัธยม เป็นช่วงวัยรุ่นที่เราหลายคนได้เก็บเกี่ยวความทรงจำ หล่อหลอมตัวตน จากวัยรุ่นก่อนเปลี่ยนผ่านสู่วัยผู้ใหญ่ โลกของวัยรุ่นเต็มไปด้วยความเพ้อฝัน จินตนาการ และความสัมพันธ์กับผองเพื่อน **อิสึกิ ฟูจิอิ (รับบทโดยมิกิ ซากาอิ)** คือเด็กผู้หญิงธรรมดา ที่มีชีวิตธรรมดา ตื่นเช้าไปเรียน เย็นกลับบ้าน เธอชอบใช้เวลาอ่านหนังสือ ทำงานอดิเรกที่สนใจคนเดียว โลกของอิสึกิ เปลี่ยนไป เมื่อเธอได้พบกับเด็กหนุ่มอีกคน ที่มีทีท่าแปลกประหลาด ไม่เหมือนใคร และทั้งคู่ได้มาใกล้ชิดกันในช่วงเวลาหนึ่ง

แต่ดูเหมือนว่าความใกล้ชิดนั้น อิสึกิ กลับคิดว่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น เป็นความปกติ ธรรมดา และเธอไม่ได้ใส่ใจมากไปกว่าการใช้ชีวิตอยู่กับปัจจุบัน ความสัมพันธ์ของคนทั้งคู่ดำเนินไปอย่างเรียบง่าย มีระยะห่าง มีพื้นที่ส่วนตัว ทั้งคู่เป็นเพียงเพื่อนร่วมชั้นเรียน ที่เจอกันบ้าง เฉพาะงานที่ต้องทำร่วมกันเท่านั้น

ความสัมพันธ์ของทั้งคู่ อาจจะฉายภาพวัฒนธรรมของชาวญี่ปุ่น ที่เป็นสังคมค่อนข้างเก็บตัว ไม่แสดงความรู้สึก ความสุภาพ การให้พื้นที่ มีระยะห่าง เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นของวัฒนธรรมญี่ปุ่น รวมถึงการไม่บอกความรู้สึกกับอีกฝ่าย หรือหากต้องการบอกความรู้สึกก็บอกเป็นเพียงนัย ที่ยากจะสังเกตเห็นได้

คนญี่ปุ่นให้ความเคารพกับพื้นที่ส่วนตัวและการใช้พื้นที่สาธารณะก็ต้องคำนึงถึงผู้อื่น อาจจะเป็นเพราะมีคนที่อยู่คนเดียวเพิ่มมากขึ้น ในญี่ปุ่นการจัดพื้นที่สำหรับคนที่มากินข้าวคนเดียว ใช้ชีวิตคนเดียวมีให้เห็นกว่าแต่ก่อน แม้จะโดดเดี่ยว อ้างว้างเพียงใด แต่การเปิดเผยความรู้สึก อาจจะไม่ค่อยได้รับการให้ความสำคัญมากนัก

การเล่าด้วยภาษาภาพภาพยนตร์ กลายเป็นการสื่อสารความเหงา ความอ้างว้าง ไม่มีใคร ได้อย่างทรงพลัง คำพูดของตัวละครที่พูดน้อย และใช้การสื่อสารผ่านภาพ กลับกลายเป็นเสน่ห์ของหนัง เป็นการมีพื้นที่ให้ผู้คนได้ขบคิดกับหนัง มีระยะห่างในการเล่าเรื่องความรักที่เปิดโอกาสให้คนดูเป็นผู้เฝ้าสังเกตการณ์ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้น

## ความสูญเสียและการรับฟัง

เรื่องราวของอิสึกิ ดำเนินควบคู่กันไปกับหญิงสาวอีกคน **ฮิโรโกะ วาตานาเบ้ (รับบทโดย มิโฮ นากายาม่า)** อีกฝากหนึ่งของเมือง ฮิโรโกะ กับคนรักในปัจจุบัน งานศพของคนรักเก่าที่กำลังผ่านพ้นไป เขาเสียชีวิตจากการปีนเขา แม้จะดูเหมือนว่าทำใจได้ แต่ฮิโรโกะ ยังคงวนเวียนอยู่กับความทรงจำในอดีต เธอมักใช้เวลาพูดคุยเรื่องราวของคนรักเก่า กับคนรักปัจจุบัน ที่เป็นเพื่อนเขา ความหม่นหมอง ความเหงาอ้างว้างยังคงปกคลุมความรู้สึกของฮิโรโกะ แม้ว่าจะมีคนรักใหม่แล้ว ฮิโรโกะยังต้องการใครสักคนที่เข้าใจความรู้สึกและรับฟัง

การรับฟังความรู้สึกของใครสักคนที่สูญเสียคนรักไป มองจากมุมมองคนนอกอาจจะดูเหมือนเป็นเรื่องเล็กน้อย ทว่านี่คือปัญหาใหญ่ไม่ว่าจะผ่านมากี่ยุคสมัย สังคมญี่ปุ่น เป็นสังคมที่ผู้คนอยู่อย่างโดดเดี่ยวอ้างว้าง ในบางครั้งอาจจะไร้การติดต่อกับผู้คน บางครั้งเราเองก็ได้ยินข่าว การตายอย่างโดดเดี่ยวของผู้สูงวัยชาวญี่ปุ่น

สิ่งที่ฮิโรโกะทำได้ เพื่อเติมเต็มใจที่อ้างว้าง คือการเขียนจดหมาย เธอได้ที่อยู่คนรักเก่าจากหนังสือรุ่นของโรงเรียนมัธยมที่เขาเคยเรียน จดหมายที่ฮิโรโกะเขียนเดินทางไปยังความทรงจำของอดีตและมีการตอบกลับมา การเขียนจดหมายกลายเป็นพื้นที่ระบายความรู้สึก ความทรงจำ เธอได้รับรู้เรื่องราวของเขามากยิ่งขึ้น

พื้นที่ปลอดภัยที่เราจะสามารถพูดความรู้สึก ความต้องการ ความคิด อย่างที่ไม่มีใครตัดสิน อาจจะไม่สามารถหาได้ง่ายนัก จดหมายกลายเป็นพื้นที่ปลอดภัยที่ทำให้ฮิโรโกะถูกมองเห็น ถูกรับรู้การมีตัวตน และมีบางคนที่ให้พื้นที่กับเธอในแบ่งเบาความเหงา ความอ้างว้างภายในจิตใจ

## จดหมายรักที่ไม่มีคำว่ารัก

เรื่องราวในจดหมายที่ฉายออกมาเป็นภาพในแต่ละฉาก ทำให้เราได้เห็นความสัมพันธ์ของคนสองคนที่ธรรมดาแต่ว่าพิเศษ

เด็กหนุ่มผู้เงียบขรึม ชอบอ่านหนังสือ ชอบยืมหนังสือหลายเล่ม ชอบเล่นกีฬา อาจจะไม่ได้มีเพื่อนมากนัก กับเด็กสาวที่ชอบอ่านหนังสือ ชอบถ่ายรูป ชอบใช้เวลาคนเดียว ความสัมพันธ์ของทั้งคู่อาจจะเรียกได้ว่าเป็นเส้นขนาน เมื่อได้รู้จักกัน ก็ไม่ได้มีอะไรมากไปกว่าเพื่อนที่เรียนร่วมชั้นกัน ทำงานโรงเรียนด้วยกัน ในช่วงหลังที่ได้เจอกันเกือบทุกวัน ต่างฝ่ายต่างเริ่มเก็บข้อมูลอีกฝ่ายอย่างเงียบ ๆ โดยที่ตนเองไม่รู้ตัว

การได้เพียงเฝ้าสังเกตคนที่เราสนใจ อยู่ในมุมใดมุมหนึ่ง โดยที่ไม่ล้ำขอบเขตของกันและกัน เป็นความสัมพันธ์ที่อาจจะดูไม่คุ้นชินของคนทั่วไป แค่เพียงเฝ้ามองเท่านั้น ไม่ได้มีอะไรมากไปกว่านั้น สำหรับเด็กหนุ่มผู้เงียบขรึม ขณะที่เด็กสาวกำลังทำงานจัดเรียงหนังสือ

การเฝ้ามอง กลมกลืน โดยที่ไม่รบกวนอีกฝ่าย กลายเป็นการสื่อสารความรักที่ไม่ต้องตะโกน แต่เป็นความรักที่ละมุน ไม่เรียกร้อง ไม่ต้องการอะไร เพียงแค่ได้เฝ้าดูอีกฝ่ายเติบโต ในมุมใดมุมหนึ่ง เป็นความรักแรกเริ่มที่ผลิบาน ท่ามกลางความงดงามของฤดูหนาว

ห้วงขณะที่ได้รัก รู้สึกถึงความรัก ก็สวยงามเพียงพอแล้ว รักในหนังญี่ปุ่น ส่วนใหญ่มักไม่ได้พูดถึงการครองคู่อยู่กันชั่วนิรันด์ ภาพยนตร์ให้ความสำคัญกับรักที่ไม่จำเป็นต้องเผยความในใจ สิ่งที่บอกเป็นนัยในภาพยนตร์ ทำให้เราซึมซับวัฒนธรรมของญี่ปุ่น ปรัชญาของญี่ปุ่นที่มักจะพูดถึงสิ่งที่งดงาม เป็นช่วงเวลาที่เกิดขึ้นชั่วคราว ในหนังมีการนำเสนอฤดูกาลที่หมุนเวียนเปลี่ยนผ่าน แต่ละฤดูกาลนำพาความรู้สึกที่แตกต่างกันมาให้ ความรักก็เช่นเดียวกับฤดูกาล

## เรียนรู้ที่จะรักและเผชิญหน้ากับความโดดเดี่ยว

การจากไปของใครบางคนที่สำคัญกับชีวิต ทำให้เราทุกข์อย่างมหาศาล ทว่าฮิโรโกะก็ได้เรียนรู้การอยู่อย่างโดดเดี่ยว การพาตัวเองไปสู่อิสระ ไม่ถูกพันธนาการไว้ด้วยภาพความทรงจำที่ไม่อาจหวนคืน ส่วน อิสึกิ แม้ว่าจะเข้มแข็งเพียงใด แต่การให้โอกาสตัวเองได้สัมผัสความรู้สึกรักบ้างก็ทำให้ชีวิตมีความหมาย

แม้ว่าอิสึกิ จะโดดเดี่ยว ทว่าคนที่รายล้อม อิสึกิ ทั้งคุณแม่ คุณตา เมื่อยามที่ป่วยไข้ก็พาเธอไปหาหมอ คอยดูแลตอนที่ไม่สบาย โลกนี้ก็ไม่ได้อ้างว้างจนเกินไป มนุษย์เรายังได้รับการเชื่อมโยงกันไว้ด้วยสายสัมพันธ์

ภาพยนตร์ของชุนจิ อิวาอิ เล่าเรื่องด้วยภาพอย่างสวยงาม เรียบง่าย มินิมอลในการแสดงอารมณ์ แต่ลึกซึ้งทางความคิด ใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความคิดของตัวละคร อย่างการเขียนจดหมาย หิมะที่ขาวโพลนตัดสลับกับภาพอดีตที่อบอุ่นในฤดูใบไม้ผลิ รวมถึงภูเขาที่ห่างไกลที่ทั้งฮิโรโกะและอิสึกิ ได้แต่เฝ้ามอง และยังไม่สามารถไปถึงได้

ฉากจำที่ตราตรึงที่ฮิโรโกะ ตะโกนถามว่า “เธอสบายดีไหม” และมองไปยังภูเขาที่ห่างไกลในฤดูหนาวที่เต็มไปด้วยหิมะปกคลุม สื่อถึงความเหงา อ้างว้าง และมนุษย์เป็นเพียงสิ่งที่มีชีวิตหนึ่งในโลกของธรรมชาติอันกว้างใหญ่

ภาพยนตร์เดินทางผ่านช่วงเวลาอันยาวนาน Love Letter ในวันนี้ยังคงเป็นภาพยนตร์รักที่ครองใจผู้ชมมาทุกยุคทุกสมัย จดหมายรักถึงใครสักคน อาจจะหมายถึงการปล่อยวาง ปล่อยให้คนที่เรารักมีอิสระ การปล่อยวางจากอดีตงดงามกว่าการเรียกร้องตามหาความรัก การได้สัมผัสถึงความรักที่อยู่ภายในใจเราเองก็งดงามและมีคุณค่ามากพอ เพราะเราทุกคนต่างมีพื้นที่ในใจที่ไม่มีใครเข้าถึงได้นอกจากตัวเราเอง

# Can Mainstream Cinema Make You Think?

## A case study of Sinners & KPop Demon Hunters

Santipat Santichaiananta (BM)

Based on the definition by Cambridge Dictionary, mainstream media is defined as forms of the media that influence and reach large numbers of people and are likely to represent generally accepted beliefs and opinions. The word "mainstream media" usually refers to traditional media outlets such as newspapers, radio, television and magazines. Still, the term "mainstream" nowadays is also used in combination with entertainment media such as music and cinema. Therefore, if we say a film is a "mainstream film", our collective minds will perceive these films as big-budgeted, Hollywood, studio films that are designed to be screened around the world to reach as many audiences as possible and represent what people are responding to at the time of the film's release.

Noam Chomsky, a renowned American linguistics and sociology professor, further points out that the purpose of the mainstream media is to "divert" people. These films are designed for you to be interested in what they are presenting to the point that it is not "serious". So if we apply this thinking to a mainstream film, then these films would be flashy and spectacular to your senses. It may even thrill and take your breath away at certain moments, but only to the point that it won't be "serious" enough for you to reflect upon yourselves, and ask questions to yourself and the world. Even though the early mainstream films like "Jaws" and "Star Wars" in the 1970s subtly (and maybe expertly) filters in themes of environmentalism and colonialism into the story, the "franchise" and cinematic universe nature of modern blockbuster films functions more or less like the definition of mainstream media mentioned - a form of media that wants to keep you "interested" but not to the point that you would be questioning what is going on around the world. We can even go as far as to say that it wants you to be tamed, and it doesn't want you to ask questions or rebel against what's being projected on the screen.

But what if this way of thinking is slowly showing cracks and leaks to the studio's wallets? What if audiences are now craving for something more? Moreover, what if modern filmmakers are now slowly aiming a step higher to make mainstream cinema a little more than what it is, free from studio mandates and agendas? Instead of just informing us of the story, can mainstream cinema make you think?

In *Sinners* (2025), a group of outliers of the American society in the 1930s, led by Elijah "Smoke" and Elias "Stack" Moore (both played by Michael B Jordan) - identical twins and World War I veterans, gather at a piece of land purchased with gangster money and together they form a "juke-joint" - an informal establishment featuring music, dancing, gambling, and drinking, primarily operated by and for the local Black Americans in in Clarksdale, Mississippi. What ensues to be a night where they can be "free" from all forces that inhibits them to be themselves truly takes a horrifying turn as Remmick, an Irish-immigrant demonic presence enters their community, slowly turning members of the community into becoming blood-hungry vampires from and

ultimately reaches the doorsteps of the juke-joint, asking the newly minted owners to "come in" with the purpose of the need to "rebuild" his lost community and seeks to form a new bloodline.

Surprisingly, in *KPop Demon Hunters* (another 2025 release), a group of people is fighting for themselves and the world to be "free" from evil and demonic forces that want to inhibit them from becoming themselves. In this case, exchange a group of outliers of the American society to the three last surviving "demon hunters" that come together to ally (a singing girl group megastar "Huntr/x"), using their abilities to seal the demons away from the world with a magical barrier called the "Honmoon" - a fantastical version of the juke-joint in the colorful world of this feature. The story takes a somewhat frightening turn as the big villian/demon, Gwi-ma send five demons, led by former human Jinu in the form a rival boy band "Saja Boys" to not only steal "Huntr/x" 's fans but to slowly luring them to the dark side and steal their souls to further feeds the energy to the darkness and seeks to form a new lifeless bloodline of demons.

Reading until here, you may now see that although the two films may seem different by their appearances (Sinners is a live-action vampire action film while *KPop Demon Hunters* is a colourful and stylish animated feature), the DNA and through line of the two stories are surprisingly similar to each other. The diegetic music used in both films is the biggest story device and an intricate driving force in storytelling. Scenes like Sammie's original plea to his community contain a significant, soul-stirring musical number, "I Lied To You", and Huntr/x/x's main musical performance is their uber-hit song "Golden". These songs function as the film's integral midpoint, where the story takes a surprising turn and "opens up" the story, connecting the past, present, and future into a line of harmony and diversity. (In the case of Sinners, this specific scene literally and visually "opens" the screen to a stunning 1.43:1 aspect ratio, turning the 1930s juke-joint into a spiritual venue that connects the past, present and future). Also, though these songs are designed to function as mainstream pop songs for the charts, the lyrics of the songs are tied to the plot in the sense that if you take the songs out of the film, the story would not make sense at all. Merely, songs are not designed just to be catchy but also work like a song in a musical theatre piece, where they either help move the story forward or reveal something about the character you have never known.

Even the central question/thesis of both films could not be further different from each other - what does it mean to be truly "free"? Is freedom even possible in a world of inevitable oppression and evil forces, or how much of yourself have to be compromised to fully be free? The post-credit scene of Sinners (a scene that most people complained that it did not "set up" another sequel or universe akin to what the MCUs or the DCEUs of the mainstream cinema like to do) explores that idea of being free via the reflection of Stack who has been a vampire dead-living in the world for centuries *("Last time I seen my brother. Last time I seen the sun. And just for a few hours, we was free."),* meanwhile in *KPop Demon Hunters* the concept of "freedom" literally translates into "Free", a duet number between the two main characters of the story, Rumi and Jinu, both good-hearted half-human, half-demon whom both lingers on the notion of relishing from the constraints and darkness of their true nature *(What if we find a way to escape it? We could be free. We can't fix it if we never face it. Let the past be the past 'til it's weightless).*

I thought about these two films a lot this year, where I have been falling a little out of love with movies, mainly the mainstream ones. I also can't help but think that studios these days are just too afraid to take big swings and wouldn't want to risk "diverting" the audience by asking questions

and making them doubt their sociological and personal beliefs. *Sinners* is produced with a nearly 100-million-dollar budget. *KPop Demon Hunters* are on Netflix, a platform that outright declares their successes by watch times by the minute and a platform that allegedly says that movies should be "second screen" enough that people don't even have to look up from their phones and should not prompted to ask the audience anything in fear of the users turning off their service. The filmmakers behind these two films can choose an easy route by giving us a straight-up vampire or K-pop movie. Still, because they are intent on telling a story inspired by their personal and cultural heritage, the details of the story, visuals and sound are just so meticulous that there is no choice but for you to have to pay attention and engage with the story.

I may have already raised my white flag on some days, that if I want to be thought-provoking and more engaged, I would turn to arthouse cinema or certain HBO shows, and that cinema in the multiplexes might be culturally dead. That maybe the reason why I feel there is something exceptional worth writing about on both of these films - how they are pretty similar to each other, and how it not only tells us a profoundly engaging and personal story but also these original films are financed, produced, and distributed by mainstream studios and has done successfully both financially and critically. Though I hope this would be a turning point that inspires Hollywood to invest and nurture more original ideas, as cyclical as Hollywood goes, I'm sure studio executives have already learned the wrong lessons from the successes of these two films. (Warner Bros. kindly asks Ryan Coogler whether they can do more stories on the *Sinners* "universe", and Netflix demands a trilogy to be made out of KPop, along with a live-action remake, firing on all cylinders for their service now that they own the IP all by themselves with only limited theatrical runs in select cities.)

Dennis Lim, a film programmer for the New York Film Festival has shared to the participants of the Critical Film Writing Workshop during his keynote presentation titled "The Deaths of Cinema" that the question about cinema being dead needs an intervention, and that the claim that cinema is dying is both to easy to make, and too easy to dismiss. Combining that with the impression that both Sinners and *KPop Demon Hunters* have left on me months after watching gives me hope that mainstream cinema can still be good and serious. It can still challenge us, the audience, a step further. It can still engage us with a more serious discourse, and instead of the narrative of these films closing down plots, it can further open up to more paths and puzzles for us to linger on long after the credits roll. Mainstream cinema, via these two films, has proved to us that it can promptly and urgently "ask us questions" that can be thought-provoking and intriguing while still being a form of commercial entertainment, and a populist media form for the charts and the box office. Simply put, they can still make you "think".

And if just two mainstream films can provoke us to think, what might a dozen more do to audiences—and to the future of cinema?

# All Eyes on Gaza.mp4

A. R. eagle

**มีไม่กี่บทสนา หรือน้อยยิ่งกว่าคือมีคนไม่กี่คน ที่ทำให้ฉันนึกใคร่ครวญต่อโลกทัศน์ใบนี้ได้กว้างขว้างแหลมลึกยิ่งขึ้น** จนชวนให้ตรวจสอบนึกถามต่อสิ่งที่เป็นอยู่ แม้บทสนทนาจะจบสิ้นลงไปแล้วหลายสัปดาห์

เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นอีกครั้งหลังจาก **Denis Lim** บรรยาย *'ความตายของภาพยนตร์'* เสร็จ มิตรสหายที่ฉันรู้จักผ่าน *Letterboxd* กำลังนั่งทานของว่าง ณ ริมหน้าต่าง มาหนนี้คือฉันที่ขอเดินไปทักทายเขาก่อนบ้างล่ะกัน พวกเราเคยเจอกันมาแล้วตอน PSC Thailand จัดฉายหนังทดลองกาซ่า 5 เรื่อง เห็นหน้าค่าตากัน แต่ยังไม่รู้ว่าคือคนเดียวกับที่ติดตามกันและกันในแอปนี้ ฉันบอกเขาไปว่าในบรรดางานเขียนรีเฟลกที่ อ.ประวิทย์ให้โจทย์มา ฉันชอบของเขามากที่สุด นั่นเพราะมุมมองซึ่งวิพากษ์ฟอร์มและวิธีการแบบ Hollywood ที่เขาสังเกตใน 7 นาทีของหนังเรื่อง*น้ำพุ*นั่นเอง ที่มองอะไรไกลกว่าแค่วิธีคิดแบบเจ้าอาณานิคม

ซึ่งนั่นเองคือวิธีการมองหนึ่งที่ฉันพยายามถอดความจากเขา มุมมองแบบ *"ต่อต้านภาษาของอำนาจหลัก"* เขาถามว่าฉันคิดเห็นอย่างไรกับ No Other Land ฉันเดาว่าเขาน่าจะรู้อยู่แล้วจากการที่ฉันเขียนลง Letterboxd ซึ่งเป็นการเล่าประสบการณ์ส่วนตัวมากกว่าวิจารณ์ ฉันมองว่าหนังมันทำงานได้ดีตามหน้าที่ของมัน แค่ว่าหนังดู standardized ไปนิด ขณะที่เขามองว่าหนังพยายามกระตุ้นเร้าอารมณ์ให้เป็นโศกนาฏกรรม เพียงเพื่อให้เหมาะต่อ 'การบริโภคในตลาดอารมณ์' แต่จุดยืนของผู้สร้างหนังชาวอิสราเอลกลับเบลอด้วยความประนีประนอม จนการเผชิญหน้ากับปัญหาเชิงระบบหายไป แล้วหยิบยืมชื่อของชาวปาเลสไตน์เพียงเพื่อจะ "ได้มีสิทธิ์พูดอย่างเต็มปากว่ามาจากมุมมองของผู้ถูกกดขี่"

ขณะที่การพูดคุยกันถึงหนังทอดลองจากกาซ่า 5 เรื่อง เป็นไปในอีกรูปแบบหนึ่ง เราเห็นพ้องต้องกันว่าทุกเรื่องเป็นหนังสั้นที่น่าชื่นชม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อพวกเขาสามารถหยิบใช้สิ่งที่พอจะมีมาสร้างสรรค์เป็นภาษาของตัวเองเพื่อใช้ในการต่อสู้ เป็นการต่อสู้ที่จริงใจ ไม่ว่าภาพทั้งหลายจะถูกนำมารังสรรค์บิดพลิ้วด้วยเทคนิคแค่ไหน มันก็ยังคง 'กล้าเผชิญหน้า' ซึ่งมิตรสหายของฉันดูจะชอบเรื่อง *We Began by Measuring Distance (2009)* มาก ๆ (ฉันก็ด้วย) หลังจากนั้นเราก็ต้องเข้าไปฟังพี่ก้องกับพี่เมย์กันต่อ วันนั้นเราก็ยังเจอหน้าและคุยบ้าง รอบล้อมวงเราก็ได้นั่งข้างกัน แต่บทสนทนาเรื่องกาซ่าก็ผันเปลี่ยนเป็นอย่างอื่น แต่การทบทวนพิจารณาของฉันยังคงอยู่ กับหนังลำดับสุดท้ายของโปรแกรมที่ **PSC Thailand** จัดฉาย **Gaza.mp4**

ประจวบเหมาะกับที่ช่วงนี้ฉันได้มีโอกาสอ่านงานของ **John Dewey** หลังเห็นมิตรสหายในเฟซบุ๊กเคยเขียนแนะนำถึง ทำให้ฉันใคร่พิจารณา ประกอบจิ๊กซอว์เชื่อมโยง จะด้วยบังเอิญหรือเพ้อเจ้อ ก็มากพอทำให้ใคร่ครวญต่อคำถามที่ติดตัวฉันมาจนถึงวินาทีที่เขียนนี้ คำถามที่ยังดำเนินไม่รู้จบ และการ experiment จึงไม่ควรคู่แค่กับ film อีกต่อไป ทว่ายังดำเนินมาถึงโลกของพวกเรา

สรุปอย่างกระชับ จาก **Art as Experience** ในบทแรก มันมีรอยร้าวเกิดขึ้นระหว่างศิลปะ/ผู้สร้างศิลปะ/ผู้ชมศิลปะ รอยร้าวที่แยกศิลปะในฐานะประสบการณ์ ที่ John Dewey เรียกมันว่า ประสบการณ์ทางสุนทรียะ (esthetic experience) กับ ประสบการณ์สามัญ/ในชีวิตประจำวัน (ordinary experience/ normal experience) ออกจากกัน รอยแยกนี้ทำให้ศิลปะซึ่งเคยมีความใกล้ชิดกับชีวิต ชุมชน ศาสนา วัฒนธรรม อารยธรรม ของมนุษย์นั้นห่างถางออกจากกัน

*“Domestic utensils, furnishings of tent and house, rugs, mats, jars, pots, bows, spears, were wrought with such delighted care that today we hunt them out and give them places of honor in our art museums. Yet in their own time and place, such things were enhancements of the processes of everyday life. Instead of being elevated to a niche apart, they belonged to display of prowess, the manifestation of group and clan membership, worship of gods, feasting and fasting, fighting, hunting, and all the rhythmic crises that punctuate the stream of living.”*- **[Art as Experience, p.6-7]**

จะเห็นได้ว่า “วัตถุ” ซึ่งเคยเป็นส่วนหนึ่งใน ชีวิตประจำวัน ในยุคหนึ่ง ถูกทำให้แยกห่างเป็นวัตถุพิศวงบนแท่นศิลา จนยากต่อการพิจารณาทำความเข้าใจขึ้นมาเสียอย่างนั้นเมื่อผ่านกาลเวลามา และเงื่อนไขที่ทำให้รอยแยกนี้เกิดขึ้น จนเกิดเป็นการแยกส่วน (compartmental) นี้ ซ้อนทับกันด้วยสาเหตุหลายปวงประการผ่านปัจจัยทางประวัติศาสตร์อย่าง การก่อกำเนิดพิพิธภัณฑ์ ซึ่งเป็นเสมือนคลังเก็บความมั่งคั่ง/ความมีอารยะของประเทศในยุโรปผู้สมาทานชาตินิยมและจักรวรรดินิยม ที่จัดแสดงสมบัติที่ตนพิชิตช่วงชิงมาได้, การเติบโตของระบบทุนนิยมเองก็ทำให้ “ชีวิตสามัญ” ห่างไกลขึ้น เมื่อพวก ‘nouveaux riches’ ต้องการจะแสดงสถานะความเหนือกว่าทางวัฒนธรรมด้วยการสะสมศิลปะ ทัศนคติแบบ “ข้านั้นสูงส่งกว่าเจ้า” (holier-than-thou) ของเศรษฐีใหม่พวกนี้ทำให้ศิลปะเหล่านี้ดูเหมือนมิได้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมพื้นเมืองโดยธรรมชาติ, ไหนจะอุตสาหกรรมพาณิชย์สมัยใหม่ และวิธีคิดของศิลปินแบบ ‘aesthetic individualism’ ที่เผชิญความกดดันทางเศรษฐกิจและสังคมร่วมสมัย ทำให้พวกเขาต้องหาทาง ‘แสดงออก’ อย่างประหลาดพิสดารที่สุด ส่งผลให้ผลงานศิลปะยิ่งรู้สึกแปลกแยกเยี่ยงโดดเดี่ยว ทั้งยังไกลห่างจนดูเป็นเรื่องลี้ลับที่ไม่อาจไขขานไปเสียแล้ว

ถึงที่สุด แม้กระทั่งทฤษฎีและการวิจารณ์ทางศิลปะ ก็ยังดำรงและพัฒนาในฐานของรอยร้าวอันแตกแยกนี้สำหรับ John Dewey ฉะนั้นเขาจึงพยายามหาทฤษฎีที่จะผสานประสบการณ์เหล่านี้เข้าด้วยกันนั่นเอง

คำบรรยายที่ยืดยาวถอดความจากหนังสือนี้ มีความข้องเกี่ยวกับประเด็นของ **Gaza.mp4** อย่างน่าประหลาด เพราะนี่คือหนังทดลองเรื่องเดียวในโปรแกรมซึ่งมีความหวือหวาทางเทคนิคภาพยนตร์น้อยที่สุดจนแทบจะเรียกว่าเป็นการนำฟุตเทจดิบ ๆ มาเรียงต่อกันเสียเฉย ๆ ด้วยซ้ำ (เกือบจะนะ) มันคือฟุตเทจซึ่ง “ผู้สร้าง” ผลงานชิ้นนี้ถ่ายเองและนำมาจากวิดีโอของชีวิตอื่นร่วมด้วย มันคือฟุตเทจที่ไร้ความ spectacle ในแบบที่ Hollywood คลั่งไคล้ มันคือภาพของชาวปาเลสไตน์ ซึ่งไม่ใช่ทั้งโรแมนติกแบบสุขนิยมหรือโศกนาฏกรรม มันคือชีวิตของผู้คนที่เดินหาน้ำหาอาหารท่ามกลางเศษซากปรักหักพัง บ้างก็ขับยานพาหนะที่มี พร้อมกับแชท Messenger ที่ขึ้นมาคู่ขนานประปราย เรียกได้ว่าในความเป็นภาพยนตร์ในตัวมันเอง มันเข้าใกล้สิ่งที่ John Dewey พยายามทำอย่างมาก คือการผสานประสบการณ์เข้าหากัน

ทว่าประเด็นมันอยู่ตรงที่ Gaza.mp4 ไม่ใช่หนังทดลอง ไม่ใช่ในเชิงฟอร์มทางศิลปะหรือภาษาของมันแน่ ๆ ไม่ใช่หนังทดลอง หาใช่เพราะว่ามันไม่เล่นกลทางเทคนิค แต่เพราะ ‘ผู้สร้าง’ ไม่ขอเรียกมันว่า “ภาพยนตร์” และฉันก็ไม่แน่ใจว่าฉันควรเรียกพวกเขาว่า ‘ผู้สร้าง’ หรือ ‘ศิลปิน’ หรือไม่ในกรณีนี้ เมื่อจุดประสงค์ของพวกเขาช่างหนักแน่นเช่นนี้

พวกเขาไม่อยากให้เรียกสิ่งนี้ว่าภาพยนตร์ เพราะไม่อยากให้คลิปวิดีโอ/ภาพเคลื่อนไหวอื่น ๆ ที่ชาวปาเลสไตน์ นักข่าว นักเคลื่อนไหว หรือผู้เกี่ยวข้องที่เคยได้ถ่ายไว้ ถูกลดความสำคัญลง หรือพูดอีกแง่

ถ้าเรานิยามว่า Gaza.MP4 เป็นภาพยนตร์ แล้วมันถูกนำไปฉายตามเทศกาล สถาบันต่าง ๆ มันก็อาจถูกมองเป็นศิลปะ และความเป็นศิลปะหาได้หมายถึงในแง่ดีเสมอไป

เป็นคำถามชวนใคร่ครวญเหมือนกันว่าเราควรพิจารณาสิ่งที่เรียกว่า “ภาพยนตร์” กว้างไกลแค่ไหนบ้าง? เพราะในฐานะคนดูคนหนึ่ง เรายืนยันอยู่เสมอว่า อะไรก็ตามที่มีองค์ประกอบของเวลาและเป็นภาพเคลื่อนไหว (หรือเสมือนว่าเคลื่อนไหว; หรือไม่เคลื่อนไหวแต่เวลาดำเนิน) นั้นล้วนแต่คือภาพยนตร์ แต่ Gaza.mp4 ชวนคิดให้แหลมลึกกว่านั้น เพราะไม่ว่าเราจะมองและบอกว่า TikTok, YouTube, ข่าวทางโทรทัศน์, คลิปกระต่ายหมาแมวคาปิบาร่า, ไปจนถึงครูบา ว่าของพวกนี้ก็คือภาพยนตร์เช่นกันเท่าไร มันก็ปฏิเสธไม่ได้ว่า “ภาพยนตร์” ในอาณาบริเวณใหญ่ยักษ์ดูจะผูกอยู่กับความเป็นศิลปะและสถาบัน และนั่นพาให้เราคิดมากกว่าแค่ Gaza.mp4 ก็คือภาพยนตร์เหมือนกัน ประเด็นของผู้ถ่ายทอดและประกอบ Gaza.mp4 ขึ้นมาคือการมองว่า หนัง หรือ วิดีโออันนี้หาได้มีคุณค่าลำดับชั้นที่สูงกว่าคลิปวิดีโออื่น ๆ ที่บรรจุลงในพื้นที่ออนไลน์โดยชาวปาเลสไตน์ (หรือผู้เกี่ยวข้อง, ช่วยเหลือ, สนับสนุน) วิงหวังโลกทั้งใบจักได้ยิน ได้เห็น แพร่งพรายและทำอะไรสักอย่างเสียที

การชื่นชมศิลปะอาจไม่ต้องเชื่อมโยงกับ “ศิลปิน” และอิงอาศัยบริบท แม้ว่าศิลปะจะเชื่อมโยงถ่ายทอด และอิงสัมพันธ์กับหลายสรรพสิ่ง เมื่อการตระหนักรู้เพื่อดำเนินนโยบายช่วยเหลือและการปลดปล่อยถูกลดทอนแปรรูปให้เหลือเพียงสินค้าที่บริโภคได้ มันจึงเป็นดั่งที่ Fisher ว่าไว้ *“ modernism ในปัจจุบันเป็นสิ่งที่สามารถหวนกลับมาได้ตามวาระโอกาส แต่ก็ได้แค่ภายใน**สไตล์เชิงสุนรียะที่แช่แข็งหยุดนิ่ง**ไว้เท่านั้น ไม่ใช่ในเชิงอุดมการณ์สำหรับการใช้ชีวิต ”* [Capitalist Realism: Is there no alternative?, p.8] เสรีนิยมใหม่และทุนนิยมตอนปลายได้ขจัดสลายความศักดิ์สิทธิ์ (desacralization) ของหลักการทางศีลธรรม สิทธิมนุษยชน แม้กระทั่งวัฒนธรรมความขบถของพังก์ร็อกกับนักเคลื่อนไหวเควียร์ ก็ถูก “ผีดูดฝุ่น” ดูดกลืนเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวิถีการผลิตในวาระชั่วครั้งคราวนี้ (Ad hoc) เพื่อฉวยใช้ “ความหลากหลาย” ทางชาติพันธุ์ ชนกลุ่มน้อย และแม้กระทั่งอุดมการณ์ สัจนิยมแบบทุนถอดถอนสิ่งที่มันดูดกลืนให้ไร้เขี้ยวเล็บ ตีขุ่นหลักการ จนไร้แก่นสาร เหลือไว้แค่รูปสุนทรียะเพื่อให้ผู้คนเฝ้ามองเสพศิลป์มันอย่างเฉื่อยช้า พลางสะกดจิตให้คิดกันไปว่าพวกมันกระตุ้นเร้าตัวตนและจิตวิญญาณ

การต่อสู้กลายเป็นเรื่องของรสนิยมผู้มีเทสต์ และการขบถกลายเป็นการเดินแฟชั่นโชว์ ผู้คนจึงแข่งขันกัน ‘ปฏิวัติ’ ตัวเองผ่านยี่ห้อแบรนด์เนม ออกท่าเป็นโมเดลทั้งบนถนน ห้างหับ แอพพลิเคชั่น และโครงสร้างทางจิตใจ หากสิ่งที่ Byung-Chul Han ว่าเป็นความจริง เราก็ดำรงอยู่ในยุคสมัยที่จิตไร้สำนึก (Unconscious) ไม่ได้กดปราบสั่งห้ามเพื่อปฏิบัติตามวินัย เพราะซับเจกต์ในสังคมแห่งความสำเร็จในยุคสมัยใหม่ตอนปลายนั้นไม่มีจิตไร้สำนึกอีกต่อไป [The Burnout Society, P.36] เขาคือผู้ประกอบการของตัวเอง เราจึงดำรงอยู่ในยุคสมัยที่ความเป็นอื่นเหือดหาย เพราะทั้งถูกกลืนกลายภายใต้ระบบที่สามารถบริโภคได้ ทั้งยังเชื่อมั่นอย่างเหลือล้นว่าตนมีอิสรภาพจะ*สามารถ*กระทำ เป็น และสำเร็จได้ในทุกแง่มุม เมื่อไม่เป็นไปตามคำมั่นสัญญาจึงหลงเหลือแต่การโบยตีตัวเอง เพราะในสังคมที่ผู้คน “สามารถ” ใครที่ “ไม่สามารถ” จึงถือว่าผิดแปลกและขี้แพ้ ความเป็นอื่นที่เหือดหายจึงแสดงให้เห็นถึงยุคสมัยที่ลุ่มหลงในตัวเองอย่างถึงที่สุด การลุ่มหลงนี้เองที่พาให้ปัจเจกไม่อาจมีพลังเหลือพอจะชี้นิ้วไปยังระบบอันขูดรีด เมื่อการต่อต้านถูกมองเป็นแค่สุนทรียะอันล่องลอย ความโกรธเกรี้ยวทั้งมวลจึงเฆี่ยนกระหน่ำใส่แค่ตัวเขาเองเท่านั้น

**หากประสบการณ์ทางศิลปะถูกสถาปนาให้ตัดขาดไปจาก ordinary experience เสียแล้ว** เช่นนั้นคำโพนทะนานานับที่ภาพยนตร์และนิยายชื่อก้องพร่ำกันมาจึงไม่อาจเข้าหูอณูประสาทของผู้คนไม่ว่า

กี่ชั่วรุ่น แม้พวกเขาจะเฝ้ามองนิทานการปฏิวัติลุกฮือสู้จักรวรรดิกันมานมนาน เหมือนเงาบนกำแพงที่กวักไกวเคลื่อนตัวสูงใหญ่ตามเปลวเพลิง มันก็ไม่อาจพาให้ออกถ้ำไปสัมผัสหญ้า เพราะนี่คือ esthetic experience ไม่ใช่ ordinary experience เมื่อศิลปะกลับกลายเป็นไม่ข้องเกี่ยวกับตัวตนของพวกเรา การปฏิวัติและมนุษยธรรมก็ไม่ข้องเกี่ยวด้วยเช่นกัน สิทธิมนุษยชนในศิลปะจึงไกลห่างจากตัวตนมนุษย์ (หรืออย่างน้อยก็ selective) เมื่อศิลปะและผู้ดูแกลเลอรี่ถูกแยกขาดออกจากกัน เมื่อห้ามแตะต้องศิลปะ มันจึงเป็นเพียงของตั้งโชว์ที่ตายด้าน ศิลปะจึงไม่ยืนยาว เพราะชีวิตไม่อาจเอื้อมสัมผัสศิลปะ ศิลปะจึงไม่มีชีวิต มันเลยกลายเป็นเพียง ศิลปะสั้น ชีวิตก็สั้นและตายทั้งเป็น

ไม่ได้ประสงค์ตั้งใจจะให้มันดู bold claim (ทั้งอาจเป็นการเชื่อมโยงอย่างหยาบ ๆ เพราะผู้เขียนก็พอได้ยินมาว่า John Dewey เป็นนักเสรีนิยม มากกว่านักปฏิวัติ) ทว่าจากกระแสโดยคนดูบางจำพวก ที่พยายามจะกันความเป็นการเมืองออกไปจากหนัง หาก ‘การเมือง’ ชนิดนั้นไม่ชวนพึงประสงค์สำหรับพวกเขา ในแง่นี้ แม้กระทั่งแฟน Star Wars ก็ยังสามารถบอกได้ว่า “อย่าเอาการเมืองมาข้องเกี่ยวกับความทรงจำวัยเด็กของพวกเรา” แฟน ๆ กล่าวออกมาด้วยท่าทางขึงขัง ขณะพิทักษ์รักษา franchise ที่มีคำว่า “สงคราม” อยู่ในชื่อนามของมัน ศิลปะ/ภาพยนตร์ดูจะข้องเกี่ยวกับชีวิตและมีอิทธิพลต่อสังคม ก็ต่อเมื่อมันดำรงอยู่แค่ในความประทับใจต่อเรื่องราวบนจอ และอิทธิพลนั้นส่งผลกระทบแค่ตอนบุพการีขอเอาชื่อตัวละครในหนังไปตั้งให้ลูก ขณะที่อิทธิพลแห่งการต่อต้านอำนาจบาตรใหญ่ของลัทธิจักรวรรดินิยม หรือความรู้สึกว่านี้คือหน้าที่ของพวกเราในฐานะผู้เชื่อในการปกปักรักษาชีวิตเพื่อนมนุษย์จากอาชญากรสงคราม—ดูจะเป็นอิทธิพลซึ่งไม่เคยเดินทางมาถึงชีวิตประจำวันของพวกเรา

หากเราบอกว่า Gaza.MP4 เป็นภาพยนตร์เมื่อไหร่ จากภาพเคลื่อนไหวที่ควรได้รับการบันทึกสำหรับเป็นพยานหลักฐานของผลกระทบจากการดำเนินนโยบายโดยรัฐบาลอิสราเอล Gaza.MP4 ควรจะมอบประสบการณ์ในระดับ ordinary experience เพื่อกระตุ้นเร้าให้เกิดการเคลื่อนไหว การดำเนินนโยบาย และการกระทำทางการเมืองเพื่อการปลดปล่อย แทนที่จะได้ผลลัพธ์นั้น การขานมันว่าคือภาพยนตร์ อาจพลิกประสบการณ์ในระดับชีวิตประจำวันที่ให้เหลือเพียง esthetic experience ที่ไม่ก่อให้เกิดพลังอันใดขึ้นมาหรือไม่? เพราะประสบการณ์ของคนดูถูกทำให้แยกขาดไปแล้ว

เมื่อนั้นการปฏิวัติเองก็จะถูกบีบอัดใส่ไว้ในชายคาเล็กใหญ่ของโรงภาพยนตร์ พิพิธภัณฑ์ และหอศิลป์ เมื่อการต่อสู้เหลือเพียงกรอบประติกรรมในพื้นที่จัดแสดงของแกลเลอรี่ การปลดปล่อยก็อาจเกิดขึ้นไม่ได้ เมื่อการปฏิวัติถูกสถาปนาจัดวางเป็นศิลปะที่ไร้ชีวิตร่วม มันจึงถูกขึงติดตรึงตั้งตระหง่านไว้ในที่ “ห้ามจับต้องผลงาน” การปฏิวัติที่ควรเป็นกระบวนการร่ำเรื่อยไม่รู้จบนิ่งสงัดดั่ง final product ที่จบสิ้นแล้ว “All Eyes on Gaza.MP4” และไม่ทำอะไรมากกว่านั้น เพียงดูชม ถกคุย และถ่ายรูป ไม่งั้นคงโดนคนของหอศิลป์ไล่กวด แม้ “ศิลปิน” จะหวังให้ผู้คนจับต้องกระทำการเพียงใดก็ตาม

# เมลเทซในภาพยนตร์เรื่อง Sicario (2015) ผ่านตัวละครหญิงบนพื้นที่ไร้อำนาจ

สุกัญญา เมืองมูล

ภาพยนตร์แอ็กชันอาชญากรรม Sicario (2015) นำเสนอตัวละครหลักอย่างเคต เมเซอร์ (Kate Macer) เจ้าหน้าที่หญิงภายใต้หน่วยงาน FBI ที่ถูกจับพลัดจับผลูเข้าสู่สงครามยาเสพติดบนพื้นที่ชายเป็นใหญ่ที่ค่อย ๆ ถูกลบตัวตนของเคต จนเป็นเพียงแค่ส่วนประกอบของการดำเนินเรื่องหลักเพื่อไปยังเป้าหมายสุดท้าย ซึ่งมีหลากหลายภาพยนตร์ที่ถูกเล่าผ่านมุมมองของระบอบชายเป็นใหญ่ (Patriarchy) และภาพยนตร์เรื่องนี้ก็นำเสนอไปในทิศทางเดียวกัน ผ่านทั้งความรุนแรงและอำนาจที่มักจะเป็นสารตั้งต้นหลักของระบอบนี้ โดยบทบาทของตัวละครหญิงนั้นค่อนข้างเสียงแตกในวงกว้างของบทสัมภาษณ์ต่อผู้เขียนบทและนักแสดงว่าควรเปลี่ยนตัวละครหลักให้เป็นเพศชายหรือไม่[1] ซึ่งหลังจากได้ดูหนังจบแล้ว ผู้เขียนคิดว่า ถ้าเปลี่ยนตัวละครหลักเป็นเพศชาย ภาพยนตร์เรื่องนี้จะไม่สร้างพลวัตในหนังได้เท่ากับตัวละครหญิงที่ทำออกมาได้อย่างสมบูรณ์แบบ ทั้งนี้ตัวหนังแสดงให้เห็นถึงเหตุการณ์ทุกอย่างที่เคตต้องเจอในฐานะผู้หญิงคนเดียวในโลกที่เต็มไปด้วยผู้ชาย จึงทำให้บทบาทของเคตถูกลดทอนอำนาจอย่างมีนัยสำคัญ

ทั้งนี้ผู้เขียนสนใจในการสำรวจความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมและการเมือง และเพศที่ปรากฏผ่านภาพยนตร์ ทั้งในแง่ของมิติทางด้านภาพและการดำเนินเรื่อง ซึ่งการดูเรื่อง Sicario (2015) ในครั้งแรกและหลายครั้งแล้วนั้น ไม่ได้ทำให้ความรู้สึกของผู้เขียนเปลี่ยนไปต่อมุมมองของหนังในแง่ของการวางตำแหน่งแห่งหนของตัวละครหญิงในลักษณะที่สอดคล้องกับแนวคิดการจ้องมองของผู้ชาย (Male Gaze) โดย ลอรา มัลวีย์ (Laura Mulvey) (ค.ศ. 1941-ปัจจุบัน) นักวิจารณ์และนักทฤษฎีสายสตรีนิยม ซึ่งใช้คำว่าการจ้องมองของผู้ชายเป็นครั้งแรก ในปี ค.ศ. 1975 เพื่ออธิบายถึงวิธีการมองผู้หญิงผ่านมุมมองของความต้องการหรือความปรารถนาของผู้ชาย ซึ่งเน้นไปที่มุมมองของผู้ชายเป็นหลัก โดยมุ่งไปที่ความดึงดูดใจทางเพศผ่านร่างกายหรือสภาวะจิตใจของผู้หญิง ซึ่งมัลวีย์สังเกตเห็นลักษณะปรากฏการณ์เช่นนี้ผ่านภาพยนตร์เสมอมา แม้ตัวหนังจะไม่ได้นำเสนอภาพแทนของผู้หญิงในลักษณะเชิงวัตถุทางเพศ (Sex Object) แต่ยังคงเห็นวิธีการเล่าเรื่องราวที่ตอบรับกับแนวคิดนี้อย่างชัดเจน

เริ่มต้นด้วยจุดเด่นทางภาพ ที่มีการจำกัดกรอบภาพผ่านการมองเห็นและการจำกัดพื้นที่ของตัวละครให้อยู่ในพื้นที่แคบ ผ่านฉากแผนการเคลื่อนย้ายตัวนักโทษข้ามชายแดนอเมริกา-เม็กซิโก ที่เคตต้องนั่งในรถยนต์ตลอดเวลาประกอบกับการลำดับภาพสลับไปมากับเหตุการณ์รอบตัวที่ทุกอย่างเคลื่อนที่ไปด้วยความรวดเร็วและอันตราย สร้างสภาวะตึงเครียดและความกดดันให้เคตต้องพร้อมรับมือกับทุกสถานการณ์ที่สามารถอันตรายถึงชีวิต ภาพที่เสนอคือใบหน้าที่แสดงอย่างชัดเจนให้เห็นถึงสีหน้าของการตื่นตระหนก หวาดกลัว โดยการเกร็งใบหน้า ขมวดปมคิ้ว และร่างกายนั้นสามารถส่งผลไม่ดีต่อสภาวะทางจิตใจของเคตร่วมด้วยอย่างชัดเจน ราวกับว่าเคตถูกบีบอัดทั้งในกรอบภาพและบีบอัดให้ต้องอยู่ในสภาวะเช่นนี้ไปตลอดเส้นทาง

1 https://www.theguardian.com/film/2015/may/19/sicario-emily-blunt-demands-to-change-female-lead-role-to-a-man

ส่วนเนื้อเรื่องที่แฝงไปด้วยมโนธรรมระหว่างผู้คนสามคน เคต แมตต์ และ อเลฮานโดร ที่จะต้องร่วมมือกันทำภารกิจสืบหาผู้อยู่เบื้องหลังของแก๊งโซโนรา โดยหัวเรื่องนำเสนอถึงเมลเกซอย่างชัดเจนจากการถูกถามโดยเรื่องส่วนตัว ทั้งการแต่งงาน การมีสามีและลูก เป็นการตรวจสอบชีวิตของเธออย่างละเอียดอ่อนที่เต็มไปด้วยสายตาของผู้ชายในห้องประชุม ต่อมาเคตตั้งคำถามกลับไปยังแมตต์ต่อความสงสัยของตัวเองว่าจะต้องพบเจอกับอะไร แต่กลับถูกออกคำสั่งว่าไม่ให้ถามและจะเห็นได้หลังจากนี้เสมอว่า เขามักจะใช้อำนาจในการข่มขู่และถามกลับไปยังเคตเสมอว่า “อยากร่วมมือไหม” “อยากช่วยให้ภารกิจสำเร็จไหม” “อยากหาต้นตอผู้อยู่เบื้องหลังต่อไปไหม” รวมถึงการสั่งสอนให้เคตต้อง “คอยดู” “คอยเรียนรู้” “คอยทำตามที่บอก” ซึ่งเคตมักจะเป็นตัวละครที่ถูกบอกให้ทำตามคำสั่งตลอดหลังจากก้าวขาเข้ามาสู่โลกของพื้นที่ชายเป็นใหญ่อย่างไม่มั่นคง รวมถึงเหตุการณ์ที่เคตเข้าไปในธนาคาร หลังจากไม่ฟังคำพูดของแมตต์ที่ได้ห้ามเธอไว้ จึงส่งผลให้รูปคดีของเธอเสียหายและไม่สามารถปิดคดีได้ตามระเบียบ ราวกับว่าวิธีที่เธอทำ วิธีที่เธอตัดสินใจนั้นดูจะส่งผลให้เธอต้องเจอแต่เรื่องโชคร้ายทั้งการเกือบถูกฆ่าจากผู้ชายที่เธอได้สานสัมพันธ์ในบาร์ และเหตุการณ์ที่ได้กล่าวถึงข้างต้น มันเป็นการถูกลงโทษที่ไม่เชื่อฟังจึงต้องยอมรับผลกระทำที่มักจะเลวร้ายต่อเธอเสมอ ในแง่ของการดำเนินเรื่องนี้ ผู้เขียนเห็นถึงอำนาจที่คอยควบคุมตัวละครหญิงมาโดยตลอด ผ่านตัวละครชายทั้งหมด นับว่าเป็นบทบาทตัวละครหญิงที่ถูกบดขยี้เพื่อให้บทบาทตัวละครชายได้เดินหน้าต่อไปในองก์สุดท้ายที่นำพาเราให้เห็นทั้งหมดว่าเกิดอะไรขึ้น

อีกหนึ่งเครื่องมือสำคัญอย่าง “ปืน” ที่มักจะเห็นตลอดทั้งเรื่องในการตัดสินความรุนแรงที่ดูจะทรงพลังน้อยกว่าอำนาจที่อยู่ในมือของตัวละครชายที่ควบคุมทิศทางในการลั่นไกปืนอยู่เสมอ เพื่อจัดระบบระเบียบสังคมให้เป็นไปตามที่ต้องการ การพาเราสำรวจพื้นที่ทางความคิดและพื้นที่เชิงกายภาพของเหตุการณ์ที่เคตต้องเจอ อย่างพื้นที่อนุรักษ์นิยมที่มีแต่พื้นที่ทางอำนาจชายเป็นใหญ่ของการเป็นตำรวจ ทหาร ที่ล้วนมีแต่ผู้ชายที่ปรากฏให้เห็นแทบทั้งหมดของภาพยนตร์เรื่องนี้ รวมถึงการสร้างสภาวะที่ไม่น่าไว้วางใจตลอดทั้งเรื่องผ่านมุมมองตัวละครหลักที่เป็นคนนอกเข้าไปในเกมการเมืองที่เธอไม่เข้าใจ และตัวละครชายไม่พยายามให้เธอเข้าใจด้วยเช่นเดียวกัน

หนังทำงานกับความรู้สึกทางอารมณ์ของผู้เขียนอย่างเป็นจังหวะที่ไม่ปกติ เพราะหนังสร้างพลังให้เรารู้สึกถึงบางสิ่งที่อยากจะระเบิดออกมา แต่ก็สกัดกั้นให้เราไม่จุดชนวนนั้น พร้อมกับจังหวะของเพลงประกอบที่คล้ายกับเสียงจังหวะการเต้นของหัวใจดังระรัว ที่ให้ความรู้สึกไม่ปลอดภัยแม้แต่น้อย ตั้งแต่การเดินทางของเคตตั้งแต่ต้นจนจบกับการตั้งคำถามว่าจะเดินหน้าต่อหรือถอยหลังกลับไปยังจุดเริ่มต้น เผยให้เห็นว่าเคตเป็นตัวละครที่คอยวิ่งไล่ตามตัวละครอื่น ๆ เพื่อให้ทันถึงจุดความเข้าใจแต่สุดท้ายกลับถูกทิ้งให้เหลือเพียงแค่การถูกผลักออกไปนอกพื้นที่ จากบทบาทของคนที่เคยมีอำนาจในช่วงต้นกลับถูกลดอำนาจลงผ่านการถูกทำให้เข้าใจผิด การสร้างความสับสน ให้ไปไกลเกินกว่าที่จะอยู่ในพื้นที่ได้ ดังคำพูดทิ้งท้ายของตัวละครอย่างอเลฮานโดรที่บอกว่า ที่นี่คือถิ่นของหมาป่าแล้ว

ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้สอดคล้องกับคำกล่าวอ้างถึงการต่อต้านสตรีนิยม (Anti-feminism) ที่ว่าผู้หญิงด้อยกว่าผู้ชาย แต่เราทุกคนควรจะเบื่อหน่ายกับเรื่องทั้งหมดที่เกิดขึ้นว่า ทำไมถึงยังมีการนำเสนอภาพยนตร์ในกรอบสายตาของเมลเกซอยู่เรื่อยมา เคต เมเซอร์เป็นตัวละครหญิงเพียงคนเดียวที่เราเปรียบกับการร่วมสวมบทบาทไปด้วยตลอดทั้งเรื่อง การเฝ้ามองเหตุการณ์ที่ค่อย ๆ พาเราไปค้นพบในทุกด้านของผนังห้องที่มีประตูนับไม่สิ้นสุด ทับซ้อนกันจนอยากจะเจอประตูบานสุดท้ายที่จะนำพาเราออกไปสักที่หนึ่ง ท้ายเรื่องในที่สุดเสนอภาพของเคตที่ค่อย ๆ เดินสายตามไปยังอุโมงค์ใต้ดินกลับพบว่าปลายทางของสิ่งที่มองเห็นตรงหน้านั้นไม่ใช่สิ่งที่ควรเห็น เมื่อเคตมองเห็น จึงถูกทำให้ต้องมองไม่เห็น

# ช้างเผือก ป่าไม้ และธรรมชาติที่หายไป:
## การเปลี่ยนแปลงทางด้านพื้นที่เมืองแพร่ผ่านภาพยนตร์เรื่อง ‘พระเจ้าช้างเผือก’

อชิรญา อุ่นอารมย์

หากจะเอ่ยถึงเรื่อง **พระเจ้าช้างเผือก (The King of the White Elephant)** ที่มีการออกฉายครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2483 ผู้คนมักจะนึกภาพเกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่องนี้ในฐานะภาพยนตร์สีขาวดำที่นำเสนอในฐานะเป็นสัญลักษณ์ของการต่อต้านสงครามและสนับสนุนสันติภาพในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง ที่อำนวยการสร้างโดยรัฐบุรุษคนสำคัญ อย่าง ปรีดี พนมยงค์ อีกทั้งยังเป็น “มรดกทางวัฒนธรรม” อันล้ำค่าของวงการภาพยนตร์ไทย สังเกตจากการที่ภาพยนตร์เรื่องนี้เคยถูกนำไปจัดฉายในงานเทศกาลฉลองครบรอบ 100 ปี ของวงการภาพยนตร์โลกที่กรุงปารีสปี พ.ศ. 2538 จากนั้นต่อมาในปี พ.ศ. 2554 ทางหอภาพยนตร์ได้ประกาศขึ้นทะเบียนภาพยนตร์เรื่องนี้ในฐานะ “มรดกภาพยนตร์ของชาติ” และล่าสุดในช่วงเดือนเมษายน ปี พ.ศ. 2568 ที่ผ่านมานั้นภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ถูกขึ้นทะเบียนในฐานะเป็นหนึ่งใน 74 รายการมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญของยูเนสโกอีกด้วย

นอกจากภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มอบคุณค่าทางด้านการเป็นสัญลักษณ์ทางการสนับสนุนสันติภาพในสงครามและประชาธิปไตยแล้ว ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังมี ‘สถานที่ในการถ่ายทำ’ อย่างตำบลป่าแดง ในจังหวัดแพร่ ที่เป็นฉากหลักในการต่อสู้ของตัวละครทั้งสองฝั่งทั้งพระเจ้าจักราและพระเจ้าหงสา ที่อุดมสมบูรณ์ไปด้วยกองทัพ ไม้ป่าสีเขียว และช้างหลายหมื่นโขลงที่แสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ อันเป็นภาพสะท้อนทางด้านความรุ่งเรืองของอุตสาหกรรมป่าไม้ในจังหวัดแพร่ อันเป็นหัวใจสำคัญของเศรษฐกิจภาคเหนือในมาหลายทศวรรษ ที่ในปัจจุบันนั้นได้กลายเป็นเพียงแค่ผืนดินอันว่างเปล่า ที่มีเพียงแค่คำบอกเล่าที่ไร้ร่องลอยและการยกย่องในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญแห่งหนึ่งของจังหวัดแพร่

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ที่ไม่เพียงแค่ทบทวนคุณค่าขอภาพยนตร์เรื่องนี้ในฐานะมรดกภาพยนตร์ประชาธิปไตยแต่เพียงเท่านั้น แต่ยังต้องการแสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของตำบลป่าแดง จังหวัดแพร่ในฐานะ ‘พื้นที่ความทรงจำ’ ที่สะท้อนประวัติศาสตร์เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมของท้องถิ่น ผ่านการเป็นฉากภาพเคลื่อนไหวบนแผ่นฟิล์ม ที่ควรถูกฟื้นคืนและยกย่องในฐานะส่วนหนึ่งของมรดกทางประวัติศาสตร์ท้องถิ่นร่วมสมัย

### ฝูงช้างและไม้ป่าไม้ซุงในภาพยนตร์กับยุครุ่งเรืองของนายทุนท้องถิ่น

ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้มีการจัดทำขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2481-2483 อันเป็นยุคแห่งการยกเลิกกรสัมปทานป่าไม้ให้แก่นายทุนตะวันตกที่มาจากนโยบาย ทศโดยมุ่งเน้นที่จะสนับสนุนนายทุนในท้องที่ ทำให้เศรษฐกิจของจังหวัดแพร่มีความรุ่งเรืองมากยิ่งขึ้น จะเห็นได้จากลักษณะพื้นที่ฉากที่สอดแทรกความเป็นอยู่ของแรงงานทางด้านป่าไม้ของแพร่ในทางอ้อมทั้งการใช้ช้างในการยกหรือขนไม้ซุง จำนวนช้างหลายเชือกในการเป็นตัวประกอบฉากที่ทำหน้าที่จัดไม้ในฐานะชาวขมุหรือชาวท้องถิ่นเหล่านี้ อีกทั้งยังมีผู้ที่อยู่เบื้องหลังในการควบคุมช้างในการแสดงโดยพ่อเลี้ยงหรอย่าง เจ้าโว้ง หรือ เจ้าวงศ์ แสนศิริพันธุ์ ที่เป็นทั้ง”พ่อเลี้ยง“หรือผู้มี

อำนาจในอุตสาหกรรมไม้ในพื้นที่จริง และมีบทบาทเบื้องหลังในฐานะเป็นผู้ประสานงานและจัดหาช้างทั้งหมด 150 เชือกในการแสดงภาพยนตร์เรื่องนี้ อีกทั้งยังเป็นผู้คุมช้างและผืนป่าในการสัมปทานป่าไม้ในชีวิตจริงอีกด้วย นอกจากฐานะเป็นผู้อยู่เบื้องหลังภาพยนตร์นี้แล้ว ท่านเองก็ยังทำเสมือนกับตัวพระเจ้าจักรา ในภาพยนตร์ ที่เป็นผู้ปกครองที่รักประชาธิปไตย ในฐานะเป็นสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรของแพร่ และหนึ่งในผู้นำเสรีไทยในจังหวัดแพร่ ที่ช่วยให้ประเทศรอดพ้นจากการเป็นผู้แพ้สงครามอีกด้วย

## ช้างเริ่มหายไป...และไม้เริ่มลดหลั่นลงมา : ความเสื่อมถอยของพื้นที่สีเขียวกำลังคืบคลาน

ภายหลังจากการยกเลิกสัมปทานป่าไม้กับบริษัทต่างชาติอย่างเป็นถาวรช่วงปี พ.ศ. 2498 การกำเนิดโรงเลื่อนไม้หลายแห่ง ที่ทำให้ต้องลดกำลังของช้างป่าและคนงานในการขนไม้ไป การเข้ามาของบริษัท ‘ชาติไพบูลย์’ ที่ตัดไม้ทั้งผืนป่าโดยไร้การควบคุม และการเติบโตของโรงบ่มในช่วง พ.ศ. 2499-2523 เป็นต้นไปทำให้พื้นที่สีเขียวของตำแหน่งนี้ได้ลดลงอย่างต่อเนื่องโดยเฉพาะอย่างยิ่งในตำบลป่าแดง ที่มีผืนดินอันเขียวชอุ่มดังในอดีตได้มีการค่อย ๆ แปรเปลี่ยนไปเป็น ‘ภูเขาหัวล้าน’ และ ‘ไร่ยาสูบ’ แต่เพียงเท่านั้น จนทำให้ชาวบ้านหรือผู้ที่มีความเกี่ยวข้องในอุตสาหกรรมป่าไม้นี้ได้รับผลกระทบอย่างมหาศาล รวมถึงตัวนายทุนใหญ่ล้มตายเป็นจำนวนมาก รวมถึงชีวิตของเจ้าวงศ์ แสนสิริพันธุ์ที่นอกจากธุรกิจของตนได้ถูกระงับและยังถูกยึดทรัพย์จนหมดสิ้นประดาตัว พร้อมกับมีชีวิตที่ยากลำบากในช่วงท้ายชีวิตในประเทศลาว จนถึงวาระสุดท้ายในปี พ.ศ. 2513 จนผู้คนหลงลืมคุณงามความดีและไร้การรำลึกมาหลายทศวรรษ เหลือเพียงไว้แต่บ้านร้าง ๆ ของท่านอย่าง ‘คุ้มวิชัยราชา’ ซึ่งชีวิตของท่านก็ไม่ต่างอะไรกับธรรมชาติที่ค่อย ๆ เลือนหายไป

## เมื่อไร้ช้างและป่าไม้ ไม่เป็นไร...แต่ไม่ไร้แรงใจในการฟื้นฟูประวัติศาสตร์และคุณค่าของพื้นที่

ถึงแม้ว่าในพื้นที่ตำบลป่าแดงจะไร้ซึ่งป่าสีเขียวอันงดงาม ช้างหลายเชือก และล้อมรอบไปด้วยภูเขาหัวโล้นที่เต็มไปด้วยยาสูบ หรือไร่ข้าวโพดนั้น ต่อมาในปี พ.ศ. 2528 ชาวบ้านและตัวพื้นที่แห่งนี้ ได้กลับมาลืมตาอ้าปากได้อีกครั้งจากการหันมาปลูกผักและทำสวนเมี่ยง หรือทำธุรกิจกาแฟในบ้านแม่ลัว และพึ่งพาการท่องเที่ยวพระธาตุช่อแฮ ซึ่งเป็นสถานที่สำคัญในฐานะแลนด์มาร์กของจังหวัดแพร่ อีกทั้งยังมีการสนับสนุนการท่องเที่ยวเชิงนิเวศผ่านธรรมชาติที่ยังคงเหลือน้อยนิดจากพื้นที่แห่งนี้ จนมีรายได้เพิ่มมากขึ้น แต่ก็ยังต้องประสบปัญหากับภัยธรรมชาติทั้งน้ำป่าไหลหลาก และดินโคลนถล่ม อันเป็นผลจากการตัดไม้ทำลายป่ามาหลายทศวรรษ รวมถึงต้องประสบพบเจอกับปัญหาความไม่มั่นคงในที่อยู่อาศัยของชาวบ้าน โดยเฉพาะในบ้านสันกลางซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของตำบลป่าแดง ที่ถูกอำนาจของภาครัฐทำให้พื้นที่ของพวกเขาไร้โฉนด และกลายเป็นของฝั่งรัฐ เป็นผลทำให้ชาวบ้านนั้น ต้อง “เช่าพื้นที่ของตนเอง” มาหลายทศวรรษ และมีการต่อสู้กลับโดยการตั้งองค์กรอย่าง **‘คณะกรรมการแก้ไขปัญหาที่ดินบ้านสันกลาง’** ที่พยายามผลักดันเรื่องที่ดินทำกินให้มีความมั่นคงต่อไป แต่ก็ยังไร้ความหวังในด้านนี้ อีกทั้งยังมีการฟื้นฟูธรรมชาติผ่านการจัดกิจกรรมปลูกป่ามากยิ่งขึ้นต่อไป

ถึงแม้ว่าความงดงามของฉากในภาพยนตร์เรื่องนี้จะสูญหายไปตามกาลเวลา ดั่งแผ่นฟิล์มที่ฉายภาพยนตร์ แต่การบูรณะภาพยนตร์นั้นก็ทำให้ผู้คนสามารถรับรู้ประวัติศาสตร์ทั้งทางด้านวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ และการสนับสนุนประชาธิปไตยในอดีต แต่เสียงสะท้อนจากภาพยนตร์ *พระเจ้าช้างเผือก* ยังคงบอกเล่าถึง

พลังแห่งสันติภาพอันเป็นสากลในทุกยุคทุกสมัยแล้ว มันยังเป็นบทเรียนทางประวัติศาสตร์ ที่ทำให้คนในชุมชนที่มีความทรงจำร่วม ณ ที่แห่งนี้ ได้จารึกไว้และเป็นความรู้ที่ประยุกต์ในการต่อสู้ต่อความไม่เท่าเทียม สร้างความหวังใหม่ และพัฒนาให้ยั่งยืนต่อไปในอนาคต

***"...ถึงแม้ว่าไม่มีช้างหลายร้อยเชือก หรือผืนป่าที่เขียวชอุ่มดังเดิม แต่ยังมี 'ช้างเผือก' ในฐานะผู้กล้าที่จะทำให้พื้นที่แห่งนี้และจังหวัดแพร่ ยั่งยืน และเจริญต่อไป"***

**ที่มา :**


จิราภรณ์ ศิริทิชากร. (2568). ยูเนสโก ขึ้นทะเบียนภาพยนตร์"พระเจ้าช้างเผือก"เป็นมรดกความทรงจำแห่งโลก จ.แพร่ โดยวัดพระธาตุช่อแฮ เป็นสถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์ฉากสำคัญฉากหนึ่ง. แพร่ข่าว. https://phraekaw.com/?p=116853

ธีรวัฒน์ รังแก้ว. (2564). ตามรอย 80 ปีหนังไทย 'พระเจ้าช้างเผือก' ที่ตำบลป่าแดง จ.แพร่ (1) 'ปัญหาที่ดินบ้านสันกลางและหลักฐานจากพระเจ้าช้างเผือก'. สถาบันพัฒนาองค์กรชุมชน. https://web.codi.or.th/20210429-23660/

ธีรวัฒน์ รังแก้ว. (2564). ตามรอย 80 ปีหนังไทย 'พระเจ้าช้างเผือก' ที่ตำบลป่าแดง จ.แพร่ (2) 'ปัญหาที่ดินบ้านสันกลางและหลักฐานจากพระเจ้าช้างเผือก'. สถาบันพัฒนาองค์กรชุมชน. https://web.codi.or.th/20210501-23693/

วลัยลักษณ์ ทรงศิริ. (2559). เมืองแพร่และผลจากการสัมปทานป่าไม้. มูลนิธิเล็ก- ประไพ วิริยพันธุ์. https://lek-prapai.org/home/view.php?id=827

เหมือนพิมพ์ สุวรรณกาศ. (2555). กิจการป่าไม้เมืองแพร่ก่อน พ.ศ. 2532: นายทุน แรงงาน และเทคโนโลยี, *วารสารประวัติศาสตร์ 2555*, 36-48.

# ซีนีม่าก้าวหน้า

อชิระ แดงเดช

หมายเหตุ

บทความนี้เป็นข้อเสนอแนะและบททบทวนว่าด้วยบทบาทและความรับผิดชอบของผู้สร้างภาพยนตร์ ในฐานะผู้ร่วมขีดเส้นประวัติศาสตร์

1 ฟอร์มและเนื้อหา

ภาพยนตร์ไม่เคยบริสุทธิ์ภาพยนตร์ไม่เคยกำเนิดจากความว่างเปล่าหรือจินตนาการของผู้สร้างเพียงอย่างเดียวทุกเฟรมคือผลลัพธ์ของแรงทาง ประวัติศาสตร์ เงื่อนไขทางการเมือง เศรษฐกิจ และเทคโนโลยี ที่ถักทอจนมันมีรูปร่าง Jean-Luc Godard (ผู้สร้างภาพยนตร์ 1930 - 2022) กล่าวว่า “ซีนีม่าไม่ใช่กระจกสะท้อนของความเป็นจริงแต่คือความเป็นจริงของกระจกสะท้อน” หรือกล่าวอีกแบบคือ ภาพยนตร์ไม่ใช่เครื่องมือบันทึกความจริงแต่คืออุดมการณ์ที่ครอบงำความจริงไว้ก่อนเราจะรู้ตัวว่ากำลังมองอยู่

ในกรอบคิดของ Jacques Lacan (นักจิตวิเคราะห์ 1901 - 1981) “The Real” หรือความจริง ไม่เคยปรากฏตรงๆ แต่เป็นสิ่งที่ถูกกรองผ่านฟิลเตอร์ของอุดมการณ์เสมอ เราไม่สามารถหลบหนีออกจากอุดมการณ์ได้ เราอยู่ภายในมันตลอดเวลา Slavoj Zizek ขยายต่อว่า (นักปรัชญา นักจิตวิเคราะห์ 1949 - ปัจจุบัน) “อุดมการณ์ไม่ใช่เพียง ‘จิตสำนึกเทียม’ หรือการแทนภาพความจริงอย่างลวงตา แต่ในทางกลับกัน ความจริงที่เรามองเห็นอยู่แล้วนั้นเองคือสิ่งที่มีโครงสร้างแบบอุดมการณ์” แต่ Bertolt Bercht (นักการละคร 1898 - 1956) เสนอในอีกทางว่า ศิลปะควรจะเป็นพื้นที่ที่อุดมการณ์ถูกปลดหรือถูกเปิดโปงให้เห็นอย่างชัดเจนได้ด้วยการทำให้ “แปลกแยก” “ฟอร์มควรจะเป็นเครื่องมือสร้างระยะห่างเพื่อแสดงให้เห็นความจริงของวัตถุ” Jacques Ranciere (นักปรัชญา นักวิชาการภาพยนตร์ 1940 - ปัจจุบัน) เสนอว่า ฟอร์ม และ เนื้อหาในภาพยนตร์ไม่ใช่สิ่งที่แยกจากกันได้ ฟอร์มไม่ใช่ “เปลือก” ที่บรรจุเนื้อหา และเนื้อหาก็ไม่ใช่ “สาร” ที่ซ่อนอยู่ข้างใน เนื้อหาลำพังพูดเองไม่ได้ คิดเองไม่ได้เคลื่อนไหวเองไม่ได้ หากไม่มีตาและหูของผู้สร้างที่มองฟัง และเลือกวิธีวางมันต่อหน้าผู้ชม ฟอร์มคือการตัดสินใจว่า ส่วนไหนในเนื้อหาจะเงียบ และส่วนไหนจะมีสิทธิพูด

อย่างที่ Jean-Marie Straub (นักสร้างหนัง 1933-2022) ว่าไว้ “ฟอร์มคือจุดยืนทางศีลธรรม” ฟอร์มสามารถเป็นได้ทั้งกรงที่ขังความหมาย หรือเป็นพื้นที่เปิดให้ความหมายหลุดหนีก็ได้ ขึ้นอยู่กับว่าผู้สร้างยืนอยู่ตรงไหนในประวัติศาสตร์ และเลือกจะมองอย่างไร ดังนั้นฟอร์มจึงไม่ใช่แค่การตกแต่งด้วยรสนิยม แต่คือการออกแบบระบอบการรับรู้ ซึ่งเป็นการตัดสินใจเชิงจริยธรรม และเป็นการเลือกข้างในสนามรบของประวัติศาสตร์

2 กำเนิดระบอบ

ณ (ก่อน) จุดเริ่มต้น ของฟอร์มแบบ Classical ในภาพยนตร์ ในหนังสั้นยุคเริ่มแรกของ D.W. GRIFFITH (ผู้สร้างหนัง 1875 - 1948) ซื่อที่กระแสหลักต่างพร้อมใจกันส่ายหัวปฏิเสธเมื่อเอ่ยถึง แต่ในอีกด้านกลุ่มผู้สร้างหนัง และนักวิจารณ์จำนวนไม่น้อยกลับยกให้เขาเป็น “บิดาแห่งซีนีม่า”The Unchanging Sea 1910 (ดัดแปลงจากบทกวีของ Charles Kingsley) นี่ไม่ใช่ครั้งแรกที่ภาพเคลื่อนไหวถูกใช้เพื่อเล่าเรื่อง แต่เป็นหนึ่งในครั้งแรกๆ ที่ใครคนหนึ่งหยุดใช้มันเพื่อสร้าง “โปสการ์ดมายา” หรือเพียงเพื่อยกระดับละครเวที แล้วใช้ภาพและจังหวะสร้าง “การควบคุมการมองอย่างเป็นระบบ” ต่างจากหนังของ Georges Méliès หรือผู้สร้างหนังร่วมสมัยคนอื่น ที่มักวางนักแสดงไว้ในฉากแบบละครเวทีและถ่ายด้วยมุมกว้างคงที่ Griffith พากล้องลงไปยังสถานที่จริง แล้วจัดระเบียบความจริงใหม่ ด้วยการคำนวณเฟรมและการตัดต่อล่วงหน้า เพื่อควบคุมความรู้สึกของผู้ชมในแต่ละช่วง เพื่อสร้างภาพลวงของความเป็นธรรมชาติ

The Unchanging Sea เริ่มต้นด้วย Title Card กวีต้นฉบับของ Kingsley ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับ ชาวประมงผู้ต้องออกทะเล และหญิงสาวผู้เฝ้ารอต่อด้วยภาพแรกที่เป็นภาพกว้างของบ้านหลายหลังเรียงต่อกัน ชายหนุ่มและหญิงสาวเดินจับมือกันออกมาจากบ้านที่อยู่ใกล้กล้องที่สุด พวกเขาหยุดสนทนากันด้วยท่าทีเกี้ยวพาราศี ในระยะ Medium-Shot ที่ทำให้ผู้ชมสามารถเห็นทั้งใบหน้าของพวกเขาและบ้านในช็อตเดียวกันได้จากนั้นคู่รักก็พากันเดินออกจากเฟรมไป แล้วภาพก็ตัดมาที่ภาพกว้างของชายหาด ทั้งสองเดินเข้ามาในเฟรมอีกครั้งจากระยะไกล พวกเขาวิ่งเล่นหยอกล้อกันให้ดูสนุก จากนั้นก็วิ่งเข้ามาในระยะใกล้ของเฟรม เพื่อให้ผู้ชม “สัมผัส” ถึงอารมณ์อีกครั้ง ผู้หญิงโน้มตัวซบอกผู้ชาย เขาใช้แขนโอบกอดเธอ ทั้งสองเดินออกจากเฟรมอีกครั้ง ภาพตัดมาที่ภาพระยะไกลของกลุ่ม

คนอีกกลุ่มบนหาดที่กำลังซ่อมหรือสร้างเรือ

คู่รักคู่เดิมเดินเข้ามาจากด้านหลังของพวกเขา ผ่านพวกเขาจนมาถึงระยะเดิมของกล้องอีกครั้ง ทำให้ฝูงชนกลายเป็นแค่ฉากหลัง ครั้งนี้ผู้ชายโน้มลงจูบผู้หญิงต่อหน้าฝูงชน จากนั้นก็หันหน้ากลับไปหัวเราะกับพวกเขา ผู้หญิงทำท่าทางเขินแล้วดึงแขนผู้ชาย พากันเดินออกจากเฟรม ภาพตัดกลับมาที่ช็อตแรกที่บ้านอีกครั้ง ทั้งสองเดินกลับเข้าไปในบ้านอย่างเริงร่า

จากนั้นก็มี Title Card แทรกขึ้นมาว่า “OUT TO THE SEA”

ภาพช็อตบ้าน ชายคนหนึ่งที่ผู้ชมเห็นไม่ชัดเดินมาเรียกคู่รักที่หน้าบ้าน ทั้งสองออกมาและรีบเดินออกจากเฟรมตามเขาไป ภาพตัดไปที่ช็อตหาด กล้องตั้งอยู่ที่เดิมเหมือนที่พวกเขาเคยวิ่งเล่นกัน ฝูงชนกำลังนำเรือเล็กลงน้ำ คู่รักเดินเข้ามาตรงกลางเฟรม ท่ามกลางเหล่าหนุ่มๆที่กำลังบอกลาครอบครัว เขาจูบลาเธอแล้วรีบไปขึ้นเรือ เช่นเดียวกับคนอื่นในฉาก หญิงสาวโบกมือลาเรือที่ค่อยๆขยับออกจากฝั่ง Title Card บทกวีต้นฉบับขึ้นแทรก ภายใน 13 นาทีกว่า Griffith จัดวางตำแหน่งและการเคลื่อนไหวของนักแสดงในเฟรม เพื่อควบคุมจุดโฟกัส และอารมณ์ผู้ชม เขาใช้สามภาพหลัก ๆ 1 บ้าน 2 หาด 3 ฝูงชน ตัดวนซ้ำภาพด้วยการตัดต่อแบบข้ามเวลา (elliptical editing) ผู้ชมเห็นว่าตัวละครหญิงสาวแก่ลง แต่สถานที่และสถานการณ์ยังคงเดิม ข้อความบน Title Card และภาพทำงานร่วมกันให้ความรู้สึกว่า “เขายังไม่กลับมา” และผนวกกับการตัดต่อแบบไร้รอยต่อ (match-on-action) ที่สร้างความต่อเนื่องทางอารมณ์จนผู้ชมจมอยู่ในเรื่องราวและปิดช่องว่างของการตั้งคำถาม ค่านิยมเก่า ? ความคาดหวังทางเพศ ? ผู้ชายทำงาน ? ผู้หญิงเฝ้าบ้าน ? การเมืองในเนื้อหาถูกกลบด้วยน้ำตาแบบ Melodrama

นี่คือการวางรากของระบอบแห่งอำนาจแบบฮอลลีวูด ซึ่งคือสิ่งที่ Jean-Louis Baudry (นักเขียน 1930 - 2015) วิเคราะห์ไว้ใน Apparatus Theory ว่าเป็นระบบที่ทำให้ผู้ชมลืมว่ากำลังดูหนัง และกดตำแหน่งผู้ชมให้อยู่ในฐานะ “ผู้ที่มองเห็นทุกอย่างโดยไม่ถูกเห็น” และซึมซับอุดมการณ์อย่างไม่รู้ตัว ด้วยการทำให้ภาพยนตร์ดูเป็นธรรมชาติ ลื่นไหล และเหมือนโลกที่ไม่มีผู้สร้างอยู่เบื้องหลัง

Griffith ได้สร้างหนังสั้นและไม่สั้น อีกหลายร้อยงาน เขาค่อยๆทำให้เทคนิคทั้งหลายกลายเป็นระเบียบวิธี CLOSE UP SHOT-REVERSE-SHOT CROSS-CUTTING แล้วบีบอัดทุกอย่างไว้ในตำราภาพยนตร์เล่มแรกที่ถูกสาปแช่ง The Birth of a Nation 1915 หนังฮีโร่ผ้าคลุมขาว KKK ปราบคนดำในมุมนึงเขาได้เตรียมพร้อมเทคนิค เหมือนกับที่พี่น้อง Lumiere เตรียมพร้อมอุปกรณ์ ในอีกมุมเขาได้ยกระดับ “การเล่าเรื่องด้วยภาพเคลื่อนไหว” ให้กลายเป็นเครื่องจักรที่เที่ยงตรงเพื่อรับใช้อำนาจ

3 แฟนตาซี

ในปัจจุบันนี้ที่ผู้คนต่างตื่นรู้ทางการเมืองกันอย่างง่ายดาย แต่ผิวเผิน กระแสหลักปฏิเสธ Griffith ในฐานะผู้สร้างหนังเหยียดผิว แต่ระบอบของเขาก็ยังคงฝังลึกอยู่ในหนังร่วมสมัยที่ถูกยอมรับจำนวนมาก ขอยกตัวอย่างหนึ่งในหนังที่ชัดเจนที่สุดในช่วงสองสามปีนี้ Oppenheimer 2023 ของ Christopher Nolan

หนังของ Nolan คือ “ภาพยนตร์ในอุดมคติ” ในหัวของเด็กชายที่เติบโตมากับสื่อกระแสหลัก ความยิ่งใหญ่ของงานสร้าง เทคนิคเอฟเฟกต์ ดาราดัง ความสมจริงเชิงอารมณ์ เนื้อหาเกี่ยวกับทฤษฎีวิทยศาสตร์ Nolan คือผู้สืบทอดระบอบของ Griffith ในคราบของหนัง “บล็อกบัสเตอร์“ ที่ชัดเจนที่สุด เคียงข้างกับ Steven Spielberg, Robert Zemeckis, James Cameron สิ่งที่เขาทำกับ Oppenheimer คือการย่อยสลายประวัติศาสตร์ให้กลายเป็นมหากาพย์แฟนตาซีที่บริโภคได้ เขาได้สร้างภวังค์ของตัวเอกผู้รู้สึกผิด ผู้ถูกหลอกหลอน โดยใช้สงครามโลกครั้งที่สองและกระบวนการสร้างนิวเคลียร์เป็นเพียงฉากหลัง เขาแกล้งทำเป็น “ซับซ้อน” ด้วยการตัดต่อสลับเวลา ทั้งที่ได้กำหนดอารมณ์ที่คงที่ของผู้ชมไว้ล่วงหน้าแล้ว ด้วยดนตรี ด้วยการเคลื่อนกล้อง ด้วยเอฟเฟกต์ จนผู้ชมไม่สามารถขัดขืนได้ ฉากสุนทรพจน์หลังฮิโรชิมาคือฉากที่ชัดเจนที่สุด Robert Oppenheimer เดินเข้ามาในห้องที่เต็มไปด้วยฝูงชนรอแสดงความยินดี ภาพตัดสลับระหว่างใบหน้าของเขาและฝูงชน เอฟเฟกต์ภาพบิดเบี้ยว เสียงระเบิดดังผสมกับเสียงเชียร์ พื้นสั่นไหว ผิวหนังร่างกายของผู้คนลอกออก Nolan เลือกไม่แสดงภาพความหายนะในญี่ปุ่น แต่ปล่อยให้ผู้ชมรับรู้ความสยองผ่านการจำลองภาวะภายในจิตใจของผู้สร้างนิวเคลียร์แทน เขาเปลี่ยนหนึ่งในโศกนาฏกรรมที่เลวร้ายที่สุดในประวัติศาสตร์ให้กลายเป็นแค่ดราม่าภายในจิตใจของอัจฉริยะ เขากลบเสียงของผู้ถูกฆ่าด้วยความทรมานของผู้ฆ่า แทนที่จะเผชิญหน้ากับความจริงเชิงการเมือง เขาได้เปลี่ยนหายนะให้กลายเป็นแค่ความตื่นเต้นทางภาพยนตร์ และแน่นอนว่าผู้ชมจำนวนมากก็ยอมรับมันอย่างไม่ข้องใจเลย

นี่คือสิ่งที่ Zizek เรียกว่า “รูปแบบที่บริสุทธิ์ที่สุดของอุดมการณ์” ความปลอมที่เรารู้อยู่แล้วว่าปลอม แต่ก็ยังเลือกเชื่อ เพราะมันถูกทำให้เสพได้ อย่างที่ทราบกัน กระแสหลักชอบมองภาพยนตร์เป็นแฟนตาซีหรือความบันเทิงที่แยกออกจากโลกจริงโดยสมบูรณ์ แต่ในบางครั้งเมื่อเนื้อหาที่เป็น “การเมือง” สามารถหาประโยชน์ได้ พวกเขาก็ไม่รีรอจะแสร้งทำเป็นจริงจังกับมัน

และนอกจากหนังตลาดแสนล้านแล้ว ก็ยังมีหนังอีกพวกนึงที่อยู่ใน “เทศกาลหนัง” ที่ชอบอ้างตัวเองว่า “ต่อต้าน” หรือถูกยกย่องว่า “ต่อต้าน” จากการพูดถึงประเด็นอ่อนไหวในสังคม ชนกลุ่มน้อย แรงงาน ความขัดแย้ง สงคราม สังหารหมู่ หรือใช้เทคนิคที่กระแสหลักมองว่า “ปฏิวัติ” แต่เมื่อถอยออกมามองอย่างระมัดระวัง ก็พบว่ามันยังคงรักษาการสร้างความต่อเนื่องทางความรู้สึกและการควบคุมการมองไว้ครบถ้วน ยกตัวอย่างเช่น หนังสารคดีสงครามที่เข้าไปถ่ายผู้ได้รับผลกระทบอย่างใกล้ชิด ทำตัวเป็นกระบอกเสียงให้พวกเขา แต่กลับใช้เพลงเศร้าและตัดต่อเพื่อกล่อม จนกลายเป็นเพียงการแปรรูปความเจ็บและความทุกข์ให้เป็นสินค้าทางอารมณ์ หรือหนังเรื่องแต่งที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับโศกนาฏกรรมในประวัติศาสตร์ แต่กลับจัดองค์ประกอบภาพและเคลื่อนกล้องเพื่อรสนิยมความงามส่วนตัวของผู้สร้างเพียงเท่านั้น จนความรุนแรงของระบบกลายเป็นแค่ฉากหลังของบทกวีที่เรียบเนียนที่วางขายในตลาดเทศกาล หรือหนังที่ถูกเรียกว่า “หนังทดลอง” ที่บางทีก็ไม่ใช่อะไรเลยนอกจากการนำเอาภาพในประวัติศาสตร์มาแอบอ้างเพื่อสำเร็จความใคร่ทางศิลปะ

Ranciere เตือนไว้ว่า “การเมืองในศิลปะไม่ได้อยู่ที่ข้อความหรือความรู้สึกที่มันสื่อเกี่ยวกับโลก แต่อยู่ที่ชนิดของเวลาและพื้นที่ที่มันสร้างขึ้น และวิธีที่มันกำหนดกรอบของสิ่งที่มองเห็นและสิ่งที่กล่าวได้”หากหนังที่ได้ชื่อว่า “ต่อต้าน” ยังคงติดอยู่ในระบบการรับรู้เดิม มันก็ไม่ได้ต่อต้าน แต่แค่เปลี่ยนการต่อต้านให้เป็นสินค้าแล้วขายมันในระบบเดิม ไม่ต่างจากสัญลักษณ์การต่อต้าน(ปลอม)ในตลาดเสรีนิยมอย่าง เสื้อยืดลายเชย์ กูวาร่า สติ๊กเกอร์นกพิราบขาว หรือภาพกราฟฟิตี้เสียดสีที่ถูกประมูลในตลาด

4 การต่อต้าน

ฉะนั้นการต่อต้านที่แท้จริงจึงต้องเริ่มจากการทำลายระบอบการรับรู้ที่ทำให้ผู้ชมสบายตาและนิ่งเฉย เมื่อภาพถูกผลิตซ้ำจนดูเหมือนมันพูดเองโดยไม่ถูกควบคุม ความรับผิดชอบของผู้สร้างจึงไม่ใช่เพียงการทำให้มันสวย แต่คือการเปิดโปงอุดมการณ์ของภาพเอง ซีนีม่าต้องก้าวหน้า ผู้สร้างที่ประกาศตนว่ายืนอยู่ตรงข้ามกับฝ่ายขวา อำนาจนิยม อนุรักษ์นิยม ชาตินิยม อาณานิคม จักรวรรดินิยม ทุนนิยม เขาต้องก้าวหน้า ที่หมายถึง เขาต้องต่อต้านทั้งในระดับเนื้อหาและฟอร์ม เขาต้องกล้าทำให้ผู้ชมเห็นรอยร้าวของภาพและเสียง เขาต้องทำลายความต่อเนื่องทางอารมณ์เพื่อตั้งคำถามต่อความเป็นจริง เขาต้องเลิกควบคุมผู้ชมแล้วปล่อยให้พวกเขาคิดเองด้วยเทคนิคใดๆก็ได้ที่ได้ผล เขาต้องเลิกคิดว่าศิลปะเป็นเรื่องของรสนิยมเพียงอย่างเดียว เพราะถ้าไม่มีอิสรภาพในการมองก็ไม่มีความงามที่แท้จริง เขาต้องหยุดหาประโยชน์จากประวัติศาสตร์ แล้วปลุกมันให้กลับมามีน้ำหนักจริง เขาต้องยอมให้ภาพพูดเองในแบบที่เสี่ยงต่อการไม่ถูกเข้าใจ เพราะการทำให้ผู้ชมไม่สบายใจ ไม่มั่นคง และตั้งคำถาม คือการคืนพื้นที่ให้การเมืองได้หายใจอีกครั้ง การต่อต้านในภาพยนตร์ต้องไม่เริ่มจาก “เรื่อง” ที่เราพูด แต่ต้องเริ่มจากวิธีที่เรามอง ฟัง และเลือกให้ภาพนั้นปรากฏ นี่คือการก้าวข้าม Griffith ก้าวข้ามฟอร์มที่สร้างความเป็นธรรมชาติเพื่อกล่อม ไปสู่ฟอร์มที่สร้างความแปลกแยกเพื่อปลุก

5 ข้อเสนอ

ภาวะแปลกแยก หรือ Alienation Effect (Verfremdungseffekt) ของ Bertolt Brecht

“การทำให้เหตุการณ์หรือบุคคล ‘แปลกแยก’ คือการทำให้สิ่งที่ผู้ชมมองว่าเป็นเรื่องธรรมดา คุ้นเคย กลายเป็นสิ่งที่ไม่คาดคิด น่าประหลาดใจ และน่าฉงน สิ่งที่ดู ‘เป็นธรรมชาติ’ ต้องมีพลังของสิ่งที่ ‘น่าตกตะลึง’ วิธีการนี้ทำได้ด้วยการเปลี่ยนมุมมอง การถอยออกมาจากเหตุการณ์ การเล่าใหม่ การใช้ดนตรีหรือคำบรรยายประกอบภาพยนตร์ และด้วยวิธีอื่นอีกมากมาย ผลลัพธ์คือทำให้ผู้ชมสามารถยืนในท่าทีวิพากษ์ กลายเป็นผู้สังเกตมากกว่าผู้มีส่วนร่วม และมองเห็นกฎเกณฑ์ทางสังคมที่กำหนดพฤติกรรม” — Brecht (1936) นี่ไม่ใช่เพียงลูกเล่นการเล่าเรื่อง แต่คือการหักล้างศิลปะที่รับใช้อำนาจ แนวทางการละครของ Brecht คือรากฐานของผู้สร้างหนังหัวก้าวหน้าในยุโรปมากมาย Slatan Dudow Jean-Luc Godard Alexander Kluge Straub-Huillet Harun Farocki หนังของคนในรายชื่อนี้ต่างมีโครงสร้างที่ผิดรูป(จนเหมือนไม่ใช่หนังอีกต่อไป)ในมาตราฐานกระแสหลัก ทำให้เหล่านักวิจารณ์จัดมัดรวมพวกเขาอยู่ในกลุ่ม “ผู้สร้างหนังสาย Brechtian” ซึ่งก็เป็นอีกหนึ่งหมวดหมู่ที่ถูกเข้าใจผิดมากที่สุด มีบทความ

หนังจำนวนไม่น้อยที่ใช้คำนี้กับผู้สร้างหนังกระแสหลักอย่าง Wes Anderson และ Jim Jarmusch จากการที่หนังของพวกเขามีลักษณะ “ฟอร์มเด่นกว่าเรื่อง”เช่นเดียวกับฟอร์มการต่อต้านในศิลปะอื่น Alienation Effect เองก็สามารถถูกใช้เพื่อกลับไปเป็นสินค้าในระบบ หรือแม้กระทั่งรับใช้อำนาจได้เช่นกัน หากผู้สร้างแค่ต้องการหาประโยชน์จากมันในฐานะระเบียบวิธีทางเทคนิค หรือปรับมันให้กลายเป็น “สไตล์เท่ๆ” การให้นักแสดงหันมาคุยกับกล้อง(4th wall break) การตัดต่อจังหวะแปลกๆ แต่ถ้ายึดมันในเชิงจริยธรรมหรือแนวคิดหลวมๆ มันก็ยังเป็นจุดเริ่มต้นที่น่าสนใจสำหรับผู้สร้างหนังหัวก้าวหน้าที่ปารถนาจะปลดปล่อย

Brecht เสนอว่า ศิลปะต้องมีจริยธรรม (โดยเฉพาะ ละครเวที และ ภาพยนตร์) ที่หมายถึงการทำให้ผู้ชมเกิดจิตสำนึกทางการเมืองแทนที่จะกล่อมอารมณ์ให้รู้สึก ศิลปะต้องเข้มงวดที่จะสร้างระยะห่างทางอารมณ์ และต้องทำให้วัตถุ ตัวละคร และกระบวนการ ถูกมองเห็นได้อย่างชัดเจน เพื่อคืนเสรีภาพในการรับรู้ให้ผู้ชม ซึ่งก็สามารถนำไปสอดคล้องกับนิยามศิลปะเชิงวิพากย์ของ Ranciere ได้ด้วย “ศิลปะเชิงวิพากษ์ คือศิลปะที่ตั้งใจสร้างการรับรู้โลกแบบใหม่ และด้วยเหตุนี้จึงสร้างพันธะต่อการเปลี่ยนแปลงโลก รูปแบบนี้ แม้จะดูเรียบง่าย แต่จริง ๆ แล้วประกอบด้วยกระบวนการ 3 ขั้นตอน

1 ผลิตรูปแบบทางประสาทสัมผัสที่ทำให้เกิด ‘ความแปลกแยก’

2 ทำให้เกิดความตระหนักถึงเหตุผลของความแปลกแยกนั้น

3 การปลุกเร้าปัจเจกบุคคลให้เคลื่อนไหวจากความตระหนักนั้น”

Jean-Marie Straub (1933 - 2022) และ Daniele Huillet (1936 - 2006) คือคู่หูคู่รักผู้สร้างหนังที่ยึดถือจริยธรรมแบบ “Brechtian” ได้มั่นคงที่สุด และ “Radical” ที่สุด จนเหล่านักวิจารณ์และนักวิชาการถึงกับกล่าวว่า หาก Brecht ทำหนัง ก็คงออกมาหน้าตาเหมือนหนังของ Straub-Huillet นี่แหละ พวกเขาเป็นผู้สร้างหนังที่ยืนอยู่ตรงข้ามกระแสหลักในทุกมิติ พวกเขาปฏิเสธสัญชาติ และเรียกตัวเองว่าผู้สร้างหนังแห่งยุโรป เพราะทำหนังในหลายประเทศและหลายภาษา (ฝรั่งเศส เยอรมัน อิตาลี) หากต้องบรรยายถึงหนังของพวกเขาก็อาจต้องเริ่มด้วยอีกบทหนึ่งจากคำประกาศของ Brecht “อย่าให้สิ่งใดถูกเรียกว่า ‘เป็นธรรมชาติ’ ในยุคแห่งความสับสน ความไร้ระเบียบที่ถูกจัดวาง ความลำเอียงที่ถูกวางแผน และความเป็นมนุษย์ที่ถูกทำให้ไร้มนุษยธรรม เพราะไม่เช่นนั้น ทุกสิ่งจะถูกมองว่าเปลี่ยนแปลงไม่ได้” และอาจเหมือนกับที่หลายคนพูดถึง Yasujiro Ozu (1903 - 1963) ว่าเขาคือผู้สร้างหนังที่ไม่มีพัฒนาการหรือยุคเปลี่ยนผ่านเพราะหนังทั้งหมดของเขามีฟอร์มที่คงที่และสมบูรณ์แบบมาตั้งแต่ต้น Straub-Huillet ก็เป็นเช่นนั้น หนังทั้งหมดของพวกเขามีลักษณะคล้ายกันหมด

1.สร้างจาก TEXT ที่มีอยู่แล้วในประวัติศาสตร์ นิยาย คำประกาศ จดหมาย เอกสาร บันทึก บทกวี โดย Straub ยืนยันว่าพวกเขาไม่เคยดัดแปลงข้อความเลย “เราไม่เคยเปลี่ยนแม้แต่คำเดียว เราอาจตัดได้ แต่จะไม่เขียนใหม่ คำเหล่านั้นเป็นของผู้เขียน หน้าที่ของเราคือหาสถานที่และวิธีที่เหมาะสมที่สุดที่จะทำให้มันถูกได้ยิน” Straub

2.การแสดงแบบแปลกแยก พวกเขาปฏิเสธการแสดงแบบเข้าถึงอารมณ์ นักแสดงของพวกเขาขยับร่างกายเหมือนหุ่นยนตร์ พูดด้วยน้ำเสียงที่แข็งทื่อและออกเสียงอย่างชัดถ้อยชัดคำ เสมือนกำลัง “แบก” คำอยู่

3. การรักษาความดั้งเดิม ภาพและเสียงในหนังของพวกเขาทั้งหมดมาจากที่เดียวกัน พวกเขาไม่ทำเสียงใหม่ ไม่มิกซ์เสียง ไม่เกรดสีภาพ ทุกสิ่งที่อยู่บนจอต้องเป็นสิ่งที่ดั้งเดิมที่สุดที่กล้องและที่เก็บเสียงอัดไว้ในเวลานั้น และถ้ามีการใช้ Voice-Over หรือดนตรี มันก็จะถูกวางให้แยกกัน แบบที่ไม่ให้สิ่งไหนกลืนสิ่งไหนเลย

4. ความไม่ต่อเนื่อง เนื่องจากพวกเขาใช้เสียงเพียงแทร็กเดียว ทุกการตัดระหว่างช็อตจึงมีเสียงสะดุดไม่ราบเรียบอยู่แล้ว แต่พวกเขาก็มักจะทำให้จังหวะไม่เป็นธรรมชาติไปอีกด้วย การตัดให้เร็วไปหรือช้าไปแบบที่ผู้ชมไม่ทันตั้งตัว

เห็นได้ว่า องค์ประกอบในหนังของพวกเขา ไม่ “ถูกต้อง” เลย ในมาตรฐานของกระแสหลัก หากให้นักวิจารณ์ที่ให้ความสำคัญกับงานช่างเป็นหลักมาดู เขาก็คงชื่อนิ้วด่าว่า “หนังห่วย” เทคนิคในหนังของพวกเขาไม่ได้ถูกใช้เพื่อทำให้หนังเนียน แต่มันคือการใช้เทคนิคเปิดโปงเทคนิคเอง เพื่อปลดปล่อยผู้ชมจากมัน นี่คือการเผยกระบวนการของภาพและเสียงให้เป็นสิ่งที่มองเห็นได้ชัดเจน ตามแนวทางของ Brecht ในหนังของพวกเขาผู้ชมไม่ได้เป็น “ผู้ที่มองเห็นทุกอย่างโดยไม่ถูกเห็น” แบบในระบอบ Griffith อีกต่อไป แต่ผู้ชมรู้สึกตัวว่ากำลังดูหนังอยู่และตั้งคำถาม Sicilia! 1999 คืองานที่เป็นที่พูดถึงที่สุดของพวกเขา สร้างจาก Conversations in Sicily 1941 นิยายต้านฟาสซิสต์ของ Elio Vittorini (1908 - 1966) ที่ว่าด้วยการเดินทางกลับบ้านของชายหนุ่มชาวซิซิลีหลังจากไปอยู่อเมริกานานหลายปี ภาพแรกหลังจากดนตรีและเครดิตเปิดหนังจบคือ ภาพแผ่นหลังของผู้ชายที่นั่งทอดมอง

ท่าเรือที่มีเศษขยะลอยอยู่ทั่ว เขาพูดกับคนอีกคนที่อยู่นอกเฟรม ภาพตัดไปหาชายคู่สนทนาที่กำลังนั่งพิงผนังพร้อมตะกร้าที่มีส้มอยู่เต็มใบ ผู้ชมเห็นและได้ยินการถกเถียงเรื่องการว่างงานของผู้เดินทางกลับบ้านและพ่อค้าขายส้ม ด้วยเทคนิคของพวกเขา มันทำให้เรารู้สึกเหมือนทุกอย่างในเฟรมกลายเป็นเงาของอดีต ของประวัติศาสตร์ที่ไม่แจ่มใส และร่างกายกลายเป็นวัตถุที่แบกรับน้ำหนักของคำในประวัติศาสตร์ หนังทั้งงานเต็มไปด้วยความรู้สึกนี้

ในฉากภายในบ้านที่แม่ลูกได้กลับมาเผชิญหน้ากัน บนโต๊ะอาหารบทสนทนาถามสารทุกข์สุกดิบค่อยๆเปลี่ยนกลายเป็นการหวนรำลึกอดีต กล้องจับพวกเขาแยกออกจากกันไปอยู่คนละเฟรม แม่ที่กล่าวชื่นชมตาและประนามพ่อ ลูกชายที่ตั้งคำถามต่อค่านิยมเก่า ลากยาวมาสู่การถกเถียงอย่างรุนแรงของทั้งคู่ เรื่องส่วนตัวและการเมืองกลายเป็นสิ่งที่แยกกันไม่ออก Shot-Reverse-Shot ไม่ได้ถูกใช้เพื่อเสริมสร้างความขัดแย้งเชิงอารมณ์ของคนทั้งสอง แต่มันทำงานควบคู่กับองค์ประกอบภาพและการแสดงแบบของพวกเขา ที่ทำให้ผู้ชม “เห็น” โครงสร้างอำนาจระหว่างครอบครัว สังคม การเมืองในเนื้อหา และ “เห็น” การเมืองในฟอร์ม ไปพร้อมๆกัน

นี่คือตัวอย่างหนึ่งของ ซีนีม่าที่ก้าวหน้า ที่ก้าวข้ามระบอบเดิม ซีนีม่าที่คืน “การคิด” ให้ผู้ชม คืนพื้นที่ให้ประวัติศาสตร์ได้หายใจงานของพวกเขาคือการตื่นจากฝันอันยาวนานของระบบ เพื่อมาเผชิญหน้ากับประวัติศาสตร์แห่งความขัดแย้งทางชนชั้น พวกเขาได้ไปสุดทางของหนังใน ฐานะการ “ตื่นรู้” หรือมันอาจไม่ใช่หนังอีกต่อไป แต่คือบทกวีแห่งการต่อต้าน และนั่นอาจสำคัญกว่า หากหนังในความหมายแบบ Classical ไม่ปลดปล่อยเราอีกต่อไป เราก็ต้องกล้าเลิกทำมัน ปล่อยให้มันตาย แล้วไปอีกทาง เพราะซีนีม่าที่แท้จริงต้องไม่ใช่วิธีการเล่าเรื่อง แต่ต้องเป็นการปลดปล่อยการมอง

# หนังโป๊และความเปลี่ยวดาย ใต้สัมผัสแบบชายรักชายใน Equation to an Unknown

อดิศร กลมเกลียว

ชัดเจนอย่างไม่ต้องสงสัยว่าในสายตาของสังคมนั้น ศักย์ของ ‘หนังโป๊’ ในเชิงคุณค่าไม่อาจทัดเทียมภาพยนตร์ประเภทอื่น ๆ ที่แฝงด้วยนานาจุดประสงค์ที่ไม่ว่าจะเพื่อตอบสนองความบันเทิงหรือสุนทรียะทางศิลป์ ขณะที่หนังโป๊นั้นอาจกลับถูกมองว่าสร้างมาเพื่อสนอง ‘กาม’ โดยเฉพาะ ขณะเดียวกันนั้น สื่อประเภทนี้เองก็ยังกลับเป็นที่นิยมชมชอบจากสังคมอยู่เสียไม่น้อยเลยทีเดียว

และก็อาจจะใช่ที่หนังโป๊นั้นถูกด้อยค่าให้กลายเป็นสื่อต้องห้ามด้วยจุดประสงค์ที่ผลิตมาเพื่อตอบสนองกามคุณอย่างผิวเผิน มอมเมาและสร้างความด่างพร้อยทางศีลธรรมให้แก่สังคม กระตุ้นให้เกิดการเลียนแบบ หรือตำหนิต่อไปได้ว่าเป็นการแปรสภาพเรือนร่างให้เป็นสินค้าทางเพศไปจนถึงการสร้างบรรทัดฐานและความคาดหวังให้กับกิจกรรมทางเพศหรืออื่นใดก็ตามแต่ ทั้งนี้ยังไม่รวมถึงการนำเสนอที่ถูกถ่ายทอดออกมาในโทนของชายเป็นใหญ่ในหนังโป๊ของกลุ่มคนรักต่างเพศ สุดท้ายนั้นการจะตัดสินว่าชุดภาพประเภทนี้จะเป็นภาพที่ดีหรือเลวก็อาจจะต้องยกให้เป็นภาระของดุลพินิจผู้อ่านไปเสียก่อน เพราะความเรียงชุดนี้กำลังจะมุ่งความสนใจไปยังภาพยนตร์เรื่อง *Equation to an Unknown* หนังโป๊เกย์คลาสสิกสัญชาติฝรั่งเศสความยาว 99 นาทีที่ไม่ปฏิเสธสถานะตัวเอง อีกทั้งยังดูท่าว่าผู้สร้างเองก็กำลังพยายามรังสรรค์ให้ตัวหนังมีแง่งามทัดเทียมกับภาพยนตร์ทุนต่ำฉายโรงทั่วไปในระดับมาตรฐานอีกด้วย

*Equation to an Unknown* (กำกับโดย Francis Savel ใต้นามแฝง ‘Dietrich de Velsa’) เป็นหนังที่ถูกฉายแบบจำกัดโรงในปี 1980 ก่อนที่เกือบจะถูกหลงลืมไปจากโลกภาพยนตร์ ซึ่งหนังเรื่องนี้ฟื้นคืนชีพกลับมาได้โดย Yann Gonzales คนทำหนังเควียร์ผู้ดำเนินการบูรณะในปี 2019 ขณะที่เขากำลังทำวิจัยเพื่อพัฒนาภาพยนตร์เรื่อง *Knife + Heart* (2018) และจัดจำหน่ายอีกครั้งโดยค่าย Altered Innocence ที่ตีตลาดบูรณะและเผยแพร่หนังเควียร์ ภายใต้ banner นาม ‘Anus Films’ (ที่แน่นอนว่าก็ดูจะตั้งใจจะล้อมาจากบริษัทจัดจำหน่ายหนังโลกคลาสสิกอย่าง Janus Films มาอย่างโต้ง ๆ) โดยมีเนื้อเรื่องว่าด้วยการผจญเซ็กส์ของหนุ่มมอเตอร์ไซค์ในหลากสถานที่ร่วมกับเหล่าตัวละครชายหลายกลุ่ม พร้อมกับที่ความจัดจ้านได้ถูกสำแดงออกมาผ่านบรรดาท่อนลึงค์ บั้นท้าย และน้ำกามอย่างไม่ยั้งมือ

ตั้งแต่บรรดาภาพเปลือยของเหล่าชายหนุ่มบนเนื้อภาพแบบเซลลูลอยด์ที่เข้ามาล่อความสนใจจากสายตาผู้ชมยุคปัจจุบัน หรืองานโปรดักชันที่ประณีตพอตัว การร้อยเรียงเนื้อเรื่องที่มีโครง (แม้จะหละหลวมจนเรียกได้ว่าแทบจะไร้พล็อต) และความยาวหนังที่เทียบเท่า feature-length ก็ดูจะเป็นเสียงแรกที่หนังเรียกร้องให้ผู้ชมคุ้ยหาแง่งามข้างใน ซึ่งคงไม่อาจปฏิเสธได้ว่าหนังมีกลไกเพื่อตอบสนองความใคร่ของผู้ชมอยู่ไม่มากก็น้อย แต่ด้วยบริบทของเวลาที่หนังได้ถูกผลิตอาจนำไปสู่บทสนทนาที่มากระตุ้นและชวนนึกถึงความพิเศษของหนังเรื่องนี้ที่โดดเด่นขึ้นมาจากสื่อหนังโป๊ทั่วไป ขณะที่ก็พาเราไปเทียบเคียงกับหนังอีโรติกเรื่องอื่น ๆ จากท่าทีของหนังที่ไม่ได้เข้ามาทำให้เซ็กส์ในหนังมีความซับซ้อนเพื่อสอดแทรกชั้นความหมายอย่างที่ท่าทีของหนังอาร์ตหลายเรื่องมักจะถ่ายทอดออกมาในทำนองดังว่า

เมื่อสำรวจต่อไปยังปีที่หนังออกฉายอันเป็นห้วงเวลาก่อนที่เอดส์จะเริ่มระบาดหนักในช่วงทศวรรษ 1980 ประกอบกับการสัมผัสอย่างเควียร์ในหนังในยุคสมัยที่กระแสต่อต้านรักร่วมเพศกำลังดำเนินไป นอกจากความใคร่ที่หนังกำลังสนอง การแสดงออกถึงเซ็กส์แบบเกย์อย่างเปิดเผยจึงเหมือนเป็นการปลดปล่อยเหล่าเควียร์ด้วยการแสดงออกถึงตัวตนและการมีอยู่ นำเสนอผ่านการบรรเลงกามที่ตัวละครในหนังแทบจะไร้ซึ่งบทสนทนาและความสนิทชิดเชื้อระหว่างกันและกัน โดยเผยให้เห็นสถานะอีโรติกหลังกำแพงของสังคมที่กีดกั้นเควียร์ที่บีบให้ความรักร่วมเพศต้องถูกดำเนินใต้ความเป็นนิรนาม ก่อนที่ความเป็นเกย์จะถูกแปะป้ายด้วยโรคระบาดในเวลาถัดมาจาก ‘cruising culture’ หรือวัฒนธรรมแห่งการแสวงหาความสัมพันธ์ทางเพศอย่างไม่ผูกมัดที่แพร่หลายในหมู่เกย์

ทั้งนี้ หนังก็ยังบรรจุมิติทางอารมณ์ที่นอกเหนือจากความกำหนัดแทรกซ้อนเข้าไป อย่างชัดเจนที่สุดก็คือการที่หนังนำเสนอความเปลี่ยวดายของแต่ละตัวละครที่มีความห่างเหิน ขณะที่การร่วมเพศนั้นเป็นเพียงจุดเชื่อมประการเดียวที่จะเชื่อมต่อตัวละครให้ได้ใกล้ชิด ความโดดเดี่ยวดำเนินผ่านหนุ่มนักขับมอเตอร์ไซค์ในฐานะศูนย์กลางที่เริ่มเรื่องด้วยการสอดส่องคู่นักฟุตบอลที่กระทำการร่วมเพศทางปากก่อนจะกลับบ้านไปจินตนาการตนเองที่กำลังร่วมเสพกามกิจกับตัวละครแปลกหน้าจากภาพในทรงจำของตน แฟนตาซีของเซ็กส์กับหนุ่มมอเตอร์ไซค์ไม่เพียงถูกพรรณนาไว้เพียงแค่จินตนาการ แต่ยังถูกปฏิบัติอย่างลับ ๆ ไม่ว่าจะเป็นการเข้าไปในห้องน้ำคาเฟ่ให้หนุ่มคนหนึ่งทำการ oral sex หลังจากที่เห็นชายหนุ่มก่อนหน้าร่วมเพศแบบสอดใส่กับอีกฝ่ายก่อนจะปลีกตัวออกมา หรือการชักชวนให้พนักงานร้านแก๊สซ้อนมอเตอร์ไซค์ไปร่วมเพศในกระท่อมกลางป่ายามค่ำร่วมกับเกย์อีกคู่ ซึ่งได้สะท้อนให้เห็นถึงการดำเนินกิจทางเพศอย่างแอบซ่อนแม้ตัวหนังจะแสดงออกถึงกิจกรรมเหล่านั้นอย่างเปิดเผยสุดขั้วเองก็ตาม

อย่างไรนั้น หนังก็ดูจะแย้มบอกอยู่เป็นช่วง ๆ ว่าหนุ่มมอเตอร์ไซค์นั้นก็ไม่ได้อยู่อาศัยเพียงลำพัง แต่เขายังมีฟรองซัวส์ ตัวละครเดียวในเรื่องที่ถูกขานชื่อที่ก็ไม่อาจทราบได้ชัดว่าเขานั้นเป็นแฟนหนุ่มหรือเป็นเพียงเพื่อนร่วมห้องพัก โดยหนังได้เผยให้เห็นฉากที่ทั้งสองช่วยอีกฝ่ายและร่วมเพศกันเป็นจังหวะคั่นก่อนจะ

ตัดไปยังฉากอื่น ๆ ที่หนุ่มมอเตอร์ไซค์จะไปเกี่ยวพันกับกามกิจของเหล่าตัวละครแปลกหน้าต่อเป็นระยะ จุดนี้เองเป็นการกลับมาสะท้อนความปรารถนาในวัฒนธรรม cruising culture ที่การถือคู่ครองเพียงคนเดียว (monogamy) ไม่อาจเข้ามาเติมเต็มความต้องการตัวละครได้ไม่ว่าจะด้วยปัจจัยใด ก่อนจะดำเนินไปสู่ช่วงพีคในท้ายเรื่องที่เข้ามาเผยคลี่แฟนตาซีทางเพศของหนุ่มมอเตอร์ไซค์ ณ จุดสูงสุด

ระหว่างที่หนุ่มมอเตอร์ไซค์กำลังร่วมเพศกับฟรองซัวส์อยู่นั้นเอง หนังก็ดำเนินอย่างฉับพลันไปสู่ฉากเซ็กส์หมู่ในจินตนาการของเขา โดยที่หลายตัวละครที่ได้ผ่านโคจรมาตลอดทั้งเรื่องได้มารวมตัวในฉากดังกล่าวและร่วมเพศกันอย่างเมามัน พร้อมกับเสียงหัวเราะประหลาดของผู้หญิงที่ดังอย่างต่อเนื่อง (แม้หนังจะไม่ได้ปรากฏให้เห็นตัวละครเพศหญิงแม้แต่ตัวเดียว) สำนึกบางประการที่ถูกสะท้อนอาจตั้งข้อสังเกตได้เป็นความหวาดกลัวสังคมภายนอกผ่านเสียงหัวเราะที่อยู่นอกเฟรม หรือกล่าวได้ว่าอยู่นอกโลกอุดมคติของตัวละครที่สามารถมีเพศสัมพันธ์กับเพศเดียวกันได้อย่างไม่แยแส หลังจากจินตนาการข้างต้นได้ดำเนินมาถึงจุดสิ้นสุด

หนังได้ตัดไปยังฉากของหนุ่มมอเตอร์ไซค์ที่กำลังร่วมเพศกับฟรองซัวส์อีกครั้งหนึ่ง โดยเขาได้กล่าวกับฟรองซัวส์ว่า “I wish I could love only you.” ซึ่งเป็นความปรารถนาสุดท้ายที่ปรากฏในหนัง หรือเรียกได้ว่าเป็นปรารถนาที่จะหยุดยั้งความปรารถนาทั้งปวงเพื่อไปสู่สภาวะปกติของอุดมคติความรักและเซ็กส์บนบรรทัดฐานของสังคม ก่อนที่จู่ ๆ หนังจะตัดไปยังฉากบรรยายเครดิตที่ฉายภาพตัวละครชายปริศนาสองคนกำลังเกี้ยวกันบนจักรยาน พร้อมเสียงเพลงสดใสคลอบรรเลงที่ส่งบรรยากาศหวานชื่น ป่าวประกาศความรักที่กำลังผลิบานราวกับการรักร่วมเพศนั้นเป็นสภาวะปกติอันเป็นแฟนตาซีสุดท้ายที่หนังได้เสนอเอาไว้

ภายใต้ฉากแห่งความใคร่และแฟนตาซีทั้งหลายได้ถูกปกคลุมคลุ้งไปทั่วด้วยความโดดเดี่ยวที่ไม่มีวันจะถูกเติมเต็ม จากชื่อเรื่อง *Equation to an Unknown* จึงเป็นสมการแห่งความปรารถนาที่ยังไม่อาจทราบค่าซึ่งอาจจะถูกปิดกั้นไว้ด้วยกรอบสังคมและความเกลียดกลัวความรักร่วมเพศแห่งยุคสมัย เป็นสมการที่ถูกแทนที่สลับไปมาระหว่างความปรารถนาต่อร่างกาย ต่อการหวนคืนสภาวะปกติ ต่อช่องว่างที่ไม่อาจถอดรหัสได้ว่าสุดท้ายแล้วความปรารถนาที่ว่านั้นคือความปรารถนาต่อสิ่งใด

ยังคงเน้นย้ำอีกทีว่าการมีอยู่ของหนังโป๊ยังคงสามารถถูกวิจารณ์ได้ตราบใดที่ผลสะเทือนต่อสังคมยังคงถูกส่งต่อ ในขณะเดียวกัน *Equation to an Unknown* ได้ปรากฏให้เห็นถึงศักยภาพในฐานะสื่อที่เปล่งเสียงเพื่อแสดงตัวตนของกลุ่มอัตลักษณ์ ซึ่งคือกลุ่มเควียร์ในยุคสมัยที่ยังคงถูกสังคมชิงชัง เสียงที่เปล่งออกมามีทั้งมวลอารมณ์และการปลดปล่อย รวมไปถึงการต่อต้านความเกลียดกลัวความรักร่วมเพศแห่งยุคสมัยด้วยการสร้างยูโทเปียของเกย์ แม้จะยูโทเปียที่ว่าจะวนเวียนอยู่ที่เซ็กส์เป็นแกนกลาง แต่หนังยังคงกักเก็บความเป็นอื่นที่สอดแทรกไว้ในหนังใต้บริบทสังคมที่ความเควียร์ได้ถูกทำให้แปลกแยก โดยเฉพาะกับความเปลี่ยวดายที่ถูกนำเสนอนั้นก็คงจะเป็นเสียงกระซิบที่เกือบจะถูกโลกลืมอันพร่ำบอกเหล่าผู้ชมเควียร์ที่ถูกปิดกั้นจากกำแพงของสังคมว่าพวกเขานั้นไม่ได้ถือความรู้สึกนั้นอยู่ตัวคนเดียว และพวกเขามีตัวตน

# When Life Resounds:
## (Slightly) Critical Reflection towards the Roles of Music upon the Lives that Keep Going Explored in Perfect Days and Blue Giant

Apichaya M.

Due to human's continuous revolutions and civilizations, humans' lives no longer consist of only the four requisites which are food, clothing, shelter, and medicine. To lead what is called a fulfilled life, one needs aesthetics as well as passion as their fifth requisite. Music is one of the ways humans approach these two things. I have had a chance to explore this idea after watching the two great movies which are ***Perfect Days*** and ***Blue Giant***.

***Perfect Days*** is a drama and narrative movie released in 2023. The movie is directed by Wim Wanders, a German director. It is about Mr. Hirayama, a toilet cleaner in Tokyo, who is satisfied with and also good at his job. Upon his life's simplicity, he enjoys books, music, and his camera. While music is a part of life in *Perfect Days*, it is portrayed differently in *Blue Giant*. It is an animated movie with drama and musical genre about Dai Miyamoto who passionate to become the world's best saxophone player. He forms his trio named Jass with Yukinori Sawabe, a university student professional pianist, and Shunji Tamada, an amateur drummer. They practice and form bonding among one another.

To be honest, even though I would love to call these works my favorites, I cannot say that I want to re-watch them again or in anytime soon. I was wondering what the reason is and then have figured it out. The simplicity reflected in the *Perfect Days* makes the movie so realistic to me as if it is truly a piece of someone's life, in this context, Hirayama's. Putting it that way, I feel that a life cannot be neither paused nor replayed. For *Blue Giant*, the movie is beautiful and full of aspirations with outstanding and effective dynamics, causing me emotional exhaustion while watching. It cannot be denied that both films have really left something within me, therefore I would love to write about them. However, deciding to write about a movie literally means having to watch it again.

I watched both movies in about the same month, I suppose. I notice the connected dots between them when there was the same question popping up in my mind while my eyes were staring at the credit rolls saying "What if there were no music at all?". The answer I could think about was that Hirayama might not be able to even have a complete day and Dai might be still getting lost finding himself. And life can hardly be called life. I have thus come to a realization that music has really become a crucial factor that keeps human's life going forward one way or another. Absolutely, these two movies excel in conveying such idea in some aspects.

**Movie Genres Reinforce the Music Existence**

Even though both films are categorized as drama, they are told through other different genres too. *Perfect Days* is told through the narrative while *Blue Giant* is through the musical. In *Perfect Days*, music exists as an aesthetic and a requisite. When we train screenplay or script writing, we are often taught to write scenes with conflicts to make story lines go forward. *Perfect Days* is totally different. With the genre of narrative, the film is able to include many scenes without conflicts. This enhances the realistic level of the movie, so audiences are allowed to see Hirayama's day-to-day life in sequence, suggesting that he does everything the same and in routine. To illustrate, the movie repeatedly shows Hirayama's morning routine which includes making bed, trimming mustache, getting a can of instant coffee from the vending machine, and always ends with choosing cassette tapes to listen before driving. The way music is blended with other necessary activities suggests that music is a part of life, unable to be separated. Hirayama listens to music likes how he eats or makes his bed. On the other hand, music in *Blue Giant* exists as a passion ones live for. In other words, music is truly a life. Powerfully, this idea is conveyed through the genre of musical. Being musical, the movie is able give a long run of jazz music played in many scenes. The length of each run lets the audiences absorb the passionate energy that the characters are sharing. The intensity of the heavy music body carried by the musical elements of the movie causes the stream of feelings. It is automatically sensed that here is the passion which these characters are living their lives for without verbally saying it aloud. Music is important and closely attached to the characters in both films, it plays different roles in moving their lives forward.

**Music Aesthetics in Relation to the Idea of Carpe Diem**

Carpe Diem literally means to seize the day or the "enjoyment of the pleasures of the moment without concern for the future" (Merriam Webster, 2025). Hirayama is the character who simply and clearly leads his life upon this saying, suggested by many iconic incidents in the movie. One of them is how he enjoys his lunchtime looking at the crown shyness in the park and takes picture of it everyday. He truly loves his simple time. This idea is also easily conveyed by his expression when he replies his niece after she asks when **the next time** is. His answer to this question has become the most famous quote of the movie which says **"Next Time is Next Time. Now is Now"** (Wenders, 2023)**.** We, the audience of the movie, are supposed to detect easily that Carpe Diem is the way Hirayama is leading his life on. It is not at all sophisticated to notice. Therefore, what to be focused here is how he keeps the energy of Carpe Diem with him. Hirayama seizes the moments in his life with aesthetics. Apart from planting, photographing, and reading, his aesthetic towards music is still outstanding. He makes use of it by enjoying his driving time to work or to home. The way he smiles and hums along the songs implies that he is enjoying the time and seizing the moment. A mundane activity like daily driving can be made enjoyable through the use of music. Not only Mr. Hirayama who is enjoying such moment, but the audiences also do the same. Given that the movie is silent and rarely gives conversations, the audiences thus get to listen to the music whenever Mr. Hirayama turns his music on. This also gives the Carpe Diem time to the audiences while they watch the scenes. When this is shared to the audience, the relation between music and the idea of Carpe Diem is even more feelable and touchable.

**Passion for Music Enables Free Will**

Free will means human's freedom to make choices which is considered opposite to the idea determinism that says human's life is already determined or destined. In this movie, it can be argued that the characters' passion for music enables their free will to work and leave alone the determinism. Dai tries so hard with his saxophone. He moves to Tokyo, works part-time job, and spends the rest of his time practicing. When Dai asks Yukinori, the pianist, to play together. Yukinori humorously responds that practice is not enough and talent is needed. But when he gets to see Dai plays saxophone for the first time, he is in tears realizing how hard Dai has been practicing to be able to play like that. Talent which is determinism's companion is then made powerless. The efforts Dai has put on saxophone tells us that he has so much passion to do what he chooses. Additionally, free will is even more obvious when Yukinori has an accident two days before their most important performance. His right arm is severely injured. The other two members have to perform without him. However, Yukinori decides to pop up and perform with one hand beside his members for the last time. The picture of an injured young man who still struggles to walk to the stage impressively and excellently performing in front of the eyes of the audiences is sure to cause goosebumps. The movie also depicts him writing a song named "Blue Giant", of course with one hand, before the film ends. When he cannot perform music, he writes it instead. This powerfully says it all, that destiny cannot intervene or obstruct this man's passion for music. He thus chooses his free will over giving up to any destined obstacles. Music is truly their life.

As for me, music is also a crucial part in my life. When I am happy, I like to listen to music. When I feel sad, sometimes music heals. When I get lost, having no idea what to do in life, I even practice playing some instruments. While being in touch with music, I can enjoy the moments, at least for the time being. Due to its companionships in almost every time in my life, I consider music my best friend.

In a nutshell, regardless of any researches or statistic information, it can be sensed that music and humans are tightly attached. There is no wonder why there are many aspects of music existence reflected in movies with the use of film elements such as genres. Music takes part in almost every pace of people's life. Some people as well as Hirayama use music as their indispensable aesthetic while others including me have it as their true friend. For those who create and perform music like Dai Miyamoto and Yukinori Sawabe, they give all of their dedication on it and let it mean their lives. Through these characters, whether or not they're giving or receiving music, I believe that appreciations and aesthetics towards music among their audience gets heavier and more tangible. Please kindly give them applause and see them take a bow.

**Works Cited**

Wenders, W. (Director). (2023). *Perfect Days* [Motion Picture].
Tachikawa, Y. (Director). (2023). *Blue Giant* [Motion Picture].
(2025). From Merriam Webster: https://www.merriam-webster.com/dictionary/carpe%20diem

# The Generalized and Fabricated A.I. Cinematic Historiography

Amata Chot

*This History is Auto-Generated : A tale of Two Thailands (Excerpt)*

Surely, Artificial intelligence is a gift for storytelling. Over a quarter of the participants in the ArtReview and Nowness's MC2 2024 research are excited about AI helping them create new forms of art.1 There are the optimists who see its instrumentality in creative jobs, yet there surely are people who think AI will actually kill our creativity instead of enhancing it. Try posting some AI artwork on the internet and see for yourself how heated and divided this debate is. For those of us who aren't artists and don't care for now how harmful AI is to the creative brain, one of their threats I fear is for our history. In parallel to how political conflicts raise discussions on history, more and more AI-generated slops are coming to the surface. I opened my family group chat the other day and saw the hyperrealistic photo of the unreal 'Phraya Lavaek,' the personified Khmer traitor to the Thai nationalist, and 'HomeBound2,' an AI film visualizing the contemporary Cambodian-Thai conflict. Another kind of cinematic historiography is on the rise, one without thousands of extras as the great king army like in 'The Legend of King Naresuan' (2007-2015), not even some archival footage or primary source evidence to disciplinarily tell the history, only AI, only auto-generated history.

1 ArtReview x Nowness AI+ Study. 2024. A global study exploring AI's impact on the future of art, film and wider culture. https://indd.adobe.com/view/05be1c85-e4be-490c-8057-7f688b6d02cb

2 Prompt Master. 2025. HomeBound. https://www.youtube.com/watch?v=JauLVEf3smM

It's time to revisit one of the early adopters of AI historiography, '*This History is Auto-Generated*', an installation with a series of short films written by GPT-3 and produced digitally via online games and digital CGI, credited to the artist and filmmaker Nanut Thanapornrapee. Here we live in a simulation, with distorted versions of Thai history. This is the reality that maps the history we perceive now.

We encounter a computer-graphic talking head, In 'History Bureau Agent,' the first part of the project, as if the officers have become machines but the bureaucracy still remains. This gamified version of a face-scanning machine at the airport is terrifying in a way that an official at the airport would be: it judges what kind of person we are. And worse, it rewards or punishes us in ways beyond imagination, inside this history simulator reality. Sure, humans are full of bias and so dumb about so many things, but these AI officials (including the soldier character in a boomer camouflage polo) are somehow so out of touch with some basic things, or basic human rights, in a "no data" kind of way. Mr. Chan-Ocha, some kind of weird digital relative of our Prayut Chan-o-cha, appears with the National Council for Peace and Order logo, with which we Thais are familiar as they are the junta of our times. GPT-3, the 2020 version of a language model trained on large internet datasets by OpenAI, wrote this entire digital landscape where every horror is imaginable, but it is not so surreal, for this ontology could be as hurtful in your physical life. Make some good history, gamers! —We don't know what that means, though— It should not be that hard to choose the best decision for your usage of free will, for the AI always portrays the military and history in the most universally generalized ideals of what is and what should be. Nanut stated, "This project is a gesture onto embodying these generated narratives, re-inserting ourselves back into a position of agency within a history we feel sometimes is passing us by. When alternative futures are so hard to come by, usually arriving as conjectures, this project encourages taking a driver's seat in it." But the vehicle is obviously pre-modified by some kind of understanding of this world.

Anyway, the imaginative separatist Thai state in two regimes is worth playing/watching. In the second part of this project, 'A Tale of Two Thailands,' we travel on a philosophical adventure between the military-run country and the "anarchist state," just as Professor Nicholas Caritat adventures through different countries of political extremes in Steven Lukes' comedy of ideas, 'The Curious Enlightenment of Professor Caritat'. The generalization/stereotype runs wild in this chapter, where the landscape of the anarchist state is portrayed through a Roblox world that replicates our present Thailand, with a marble table set, a wooden house, and a monster ghost in the temple. The dream is almost realistic in the most beautiful way, but if anything, this is a caution that computer creativity is just repetition (but isn't human creativity just that?). In the military state, anyway, we are approaching "the shogunate" military with the landscape of an American countryside farm game (but isn't the Thai countryside modeled after that?). This state is anti-urbanization, and its dystopia looks somehow American, too. Another world is possible, but it is built upon general bias with this AI.

The real deal comes in the third and fourth parts, 'Dawn of 1932' and 'Payback of 2010,' which retell the history of the Siamese revolution to end the absolute monarchy regime and the violent crackdown on the protest of the United Front for Democracy Against Dictatorship (UDD), respectively. While based on true history, these two films also suggest a generalization of the dystopian. The revolution of 1932, with people having slightly different names from their real counterparts, is done via an election, which is completely untrue and so American liberal. The People's Party who did it was a pact of the military and some intellectuals who rose up with the army in hand, unlike the

Communist Party of Thailand, which was not a factor in the Thai liberal democracy system. Ironically, this film also mentions China, Korea, or Vietnam in relation to the labor camp. And in the 2010 Red Shirt protest, the Red Shirts are shown in a photo as their opposition, the nationalist People's Democratic Reform Committee, who use the Thai flag extensively. We, the audience, are on this journey to save them from the state massacre—we are the heroes. But things get wilder and wilder as the story goes. Towards the end, a televised revolution is proposed, a call for international support. Oh boy, if only it were real, how would the protest organizers react to this kind of thing?

This is chaotic in a thought-provoking way. Yes, of course, AI is still the future of creativity we cannot ignore. But for it to fill in the gaps, interpret the evidence, and judge the value of and in history, do we need to discipline it? Do we need another discipline? Have we gone through this before when cameras and other cinematic technology begin to construct the history in their own way?

Watch Nanut Thanapornrapee's *This History is Auto-Generated* at https://nanuttpp.net/This-History-is-Auto-Generated

# สวรรค์ในความมืด

อัจฉรา รัศมีโชติ

หากต้องเริ่มจากต้องเลือกหนังมาสักเรื่อง มาแนะนำ ชวนให้คนทั่วไปอยากดูตาม ถ้าเป็นลิสต์หนังปัจจุบัน หรือหนังที่เราเกิดทันดูในโรงหนัง จิ้มมาสักเรื่อง ก็อาจตัดสินใจแบบใช้เวลาไม่นานนัก แต่ถ้าต้องเป็นหนังสักเรื่องที่ดูเรียบง่าย แต่ทัชใจ เป็นหนังที่สามารถทำงานต่อความรู้สึกผู้ชม ไม่ว่าจะอยู่ในวัยไหนก็ตาม หนึ่งในนั้นคงต้องเป็น “สวรรค์มืด” ที่ติดหนึ่งในสาม หรือหนึ่งในสอง หรือหนึ่งในหนึ่ง

ความ Timeless หรือเหนือกาลเวลา เป็นหนึ่งในคุณสมบัติแรกของหนังเรื่องนี้ ความมายาที่ทำให้รู้สึกถึงความไม่มายาจนเกินไปนัก นี่คือคุณสมบัติข้อถัดมา และการเกิดไม่ทันช่วงที่เวลาหนังเรื่องนี้ออกฉาย ก็เป็นอีกคุณสมบัติอีกข้อ ที่ไม่ลังเลใจที่เลือกหนังไทยเรื่องนี้ แต่...ก็คิดอยู่ว่า เราจะหยิบประเด็นอะไรมาวิเคราะห์ มาวิจารณ์ มาเปรียบ มายั่วล้อ มาตีความ แสดงสัญญะ หรือสะท้อนแง่มุมสังคม หรือแสดงให้เห็นความงามทางวรรณศิลป์ ตามขนบที่ควรจะเป็น

ความจริงในใจ ก็ไม่ได้ตั้งใจให้เป็นแบบนั้นตั้งแต่แรก แต่ปรารถนาให้ทุกตัวอักษรเป็นมิตรกับใครก็ตามที่ได้อ่าน เพียงเท่านั้น และใช่...มันคือบันทึกมากกว่า หรือจะเรียกว่าจดหมายรักก็อาจจะไม่ผิดนักมากกว่าออกไปในทางงานวิจารณ์ภาพยนตร์ แต่ตั้งใจมาเขียนคารวะถึงหนังเรื่องนี้โดยเฉพาะ จริงๆ แล้วผู้เขียนรู้จักภาพยนตร์เรื่องนี้ จากการแนะนำของรุ่นพี่คนหนึ่ง ที่ได้มาเที่ยวที่หอภาพยนตร์ ในสมัยที่ยังมีร้านขายของที่ระลึกยังอยู่ในตู้คอนเทนเนอร์เล็ก ในครั้งนั้นเธอได้ซื้อแผ่นดีวีดีหนังเรื่องนี้จากการแนะนำของเจ้าหน้าที่ติดมือมาด้วย หลังจากดูจบ รุ่นพี่คนนั้นได้นำแผ่นหนังนี้มาให้แล้วรีวิวสั้นๆ แบบสั้นมากว่า “โคตรน่ารักเลย” นั่นคือครั้งแรกที่ได้รู้จัก “สวรรค์มืด” เมื่อนานมาแล้ว เป็นเรื่องราวก่อนที่เกิดน้ำท่วมใหญ่ปี 2554

ตัดภาพมาที่ปี 2568 ได้กลับมาที่หอภาพยนตร์อีกครั้ง ท่ามกลางความเงียบของโถงหน้าลิฟท์ชั้น 1 ของอาคารสรรพสาตรฯ ขณะยืนรอลิฟท์ แสงจากหน้าจอทีวีแนวตั้งกำลังแสดงให้เห็นโปรแกรมของเดือนสิงหาคม 2568 ที่มีหนังฉายเต็มแน่นตลอดทั้งเดือน รวมถึงโปรแกรมพิเศษ Retrospective : รัตน์ เปสตันยี ที่คัดผลงานภาพยนตร์ของเขามาจัดฉายในเดือนนี้

แน่นอนว่าหนังทุกเรื่องของเขาได้รับการพูดถึงและยกย่องว่า เป็นผลงานระดับชั้นครู ที่มีทั้งภาพยนตร์ 16 มม.เรื่อง ตุ๊กตาจ๋า ที่เขาได้ทดลองทำเพียงเรื่องเดียว จากนั้นเขาลงไปลุยทำภาพยนตร์ 35 มม.ทั้งหมด ในขณะที่คนทำหนังรายอื่นๆ ยังนิยมใช้ฟิล์ม 16 มม.ในการป้อนหนังสู่อุตสาหกรรมภาพยนตร์ หรือแม้จะเลือกถ่ายหนังด้วยฟิล์มขาว-ดำแทนที่จะใช้ฟิล์มสีที่ใช้อย่างแพร่หลายแล้วในยุคนั้น ภาพยนตร์แต่ละเรื่อง มีความเท่ ไม่เหมือนใคร โดยเฉพาะงานภาพที่มีมุมมองภาพที่สวยล้ำ ยิ่งมารู้ในภายหลังว่า นอกจากตำแหน่ง Film Director ที่เขาเชี่ยวชาญแล้ว เขายังเป็น Cinematographer มากฝีมือพ่วงไปด้วยอีกหนึ่ง รวมถึงบทภาพยนตร์ที่มีความกวนเล็กๆ และตั้งใจเสียดสีสังคมในที จนเป็นสไตล์เฉพาะตัว ทุกครั้งที่ได้ดูหนังของเขาจะรักในเอนเนอจีตรงนี้ไม่แพ้กัน

ภาพยนตร์ของ รัตน์ เปสตันยี ที่กำกับด้วยตัวเอง มีทั้งหมด 5 เรื่องด้วยกัน ซึ่งมีรสชาติต่างกันไป สดใหม่ ถ่ายทำจากโรงถ่ายหนุมานภาพยนตร์ ที่เหมือนเขาจะพยายามทำหนังแบบ ทำให้เด็กมันดู โชว์ศิลปะภาพยนตร์ แบบใส่เต็ม โดยเริ่มทดลองสร้างภาพยนตร์ 16 มม. จากนั้นเขาลงมาลุยภาพยนตร์ 35 มม. และทำหนังต่อเนื่องหลายเรื่องในปีถัดๆ มา เริ่มจากตุ๊กตาจ๋า (2494) หนังทดลองทำ เรื่องเดียวที่เป็น 16 มม., โรงแรมนรก (2500) หนังตลกร้ายฟิล์มขาว-ดำ โปรดักชั่นดีไซน์เท่ล้ำ, สวรรค์มืด (2501) หนังเพลงที่พ่วง

หนังรักเข้าไปด้วย, แพรดำ (2504)~หนังฟิล์มนัวร์ งานอาร์ตส่วนผสมทั้งสีทั้งภาพสวยกริบ และน้ำตาลไม่หวาน (2507) หนังเสียดสีแบบครบรสถึงเครื่อง

สวรรค์มืด (2501) เป็นหนังของหนุมานภาพยนตร์ ในลำดับที่ 3 จากฝีมือการกำกับของเขา เป็นทั้งหนังเพลงและก็เป็นหนังรักด้วย เป็นเลิฟสตอรี่ของ ชู ชายหนุ่มที่มีอาชีพเก็บขยะ กับ สาวกำพร้าจรจัด ชื่อ เนียร หรือคุณนวรัตน์ ที่มาพบกันด้วยความบังเอิญ อีกคนหนึ่งกำลังหนีเพราะไปโขมยห่อข้าวจากเศรษฐีที่กำลังซื้อไปฝากสุนัขที่บ้าน ในขณะที่อีกคนก็รู้สึกเมตตาสงสาร เลยช่วยให้ที่หลบซ่อนตัวในรถขยะยานพาหนะประจำกายของเขา ทั้งคู่ได้รู้จักและรักกัน แต่เหมือนโชคชะตาจะเล่นตลก ชู ต้องไปเป็นทหาร ทำให้เนียรต้องปลอมตัวเป็นน้องชายของเขา รับช่วงทำงานเก็บขยะเลี้ยงชีวิตไป จนความซื่อสัตย์ของเธอ ไปต้องใจเศรษฐีนีคนหนึ่ง จึงชักชวนเธอไปเป็นลูกบุญธรรม เลี้ยงดูเธออย่างสุขสบาย ในขณะที่ ชู เกิดตาบอดจากเหตุระเบิดในการรบ เรื่องราวมันน่าจะเป็นโศกนาฏกรรม แต่ความมั่นคงในรักของทั้งคู่ กลับทำให้เรื่องที่จวนจะเป็นความเศร้ากลายเป็นสุขในตอนท้าย

ความคุณรัตน์ คือ ความที่ชอบทดลอง คิดไม่เหมือนใคร สังเกตได้ตั้งแต่การเลือกนักแสดงที่ไม่ได้เป็นหัวแถว หรือระดับนักแสดงแม่เหล็กเบอร์ใหญ่ เขาได้เลือก สุเทพ วงศ์กำแหง นักแสดงหนุ่มหน้าใหม่ ที่เป็นนักร้องลูกกรุงเสียงนุ่มเสนาะหู มารับบท ชู หรือ คุณชูวิทย์ และได้นำ สืบเนื่อง กันภัย นักแสดงสาวน้องใหม่ของวงการที่มีมง จากประสบการณ์เวทีประกวดนางสาวถิ่นไทยงามปี 2499 ไม่มีใครรู้จักเธอในฐานะดารานักแสดงมาก่อน เพราะสืบเนื่อง เธอได้แสดงภาพยนตร์ 2 เรื่อง แต่ได้ออกฉายเพียงเรื่องเดียว คือ สวรรค์มืด เท่านั้น

หากเปรียบ “สวรรค์มืด” กับอาหารอะไรสักจาน คิดอะไรไม่ออกเลยนอกจากกะเพรา หน้าตาสามัญ แต่เมื่อได้ลองตักเข้าปาก จะสัมผัสได้ถึงรสชาติผัดกะเพราที่ถูกต้อง ครบถ้วน ครบรส เป็นจานที่ผู้ปรุงนำส่วนผสมลงเทลงกระทะแล้วโคเลๆ ผัดเสร็จ ตักข้าว ราดกะเพรา โปะด้วยไข่ดาว จบปิ้ง มันคือกะเพราที่ไม่มีถั่วฝักยาว ไม่มีแครอท ไม่มีหอมใหญ่มากวนใจ มันเป็นคอมฟอร์ตฟู้ด ที่ใคร ๆ ก็สามารถกินได้แบบสบายใจ

ซีนที่ถูกพูดถึงจนเป็นกลายซีนระดับตำนานที่มีความสมจริง ซื่อใส ท่ามกลางความมายาของหนังน่าจะเป็นตอน ชู และ เนียร ต่างผลัดกันกินข้าวเนื้อเค็มจากจานเดียวกัน ผลัดกันกิน ผลัดกันป้อน ผลัดกินยิ้ม ผลัดกันหัวเราะ ตอนที่ได้ดู คิดว่าฉากนี้หรือเปล่านะ ที่กลายเป็นรีวิวสั้นๆ ว่า “โครตน่ารักเลย” ซึ่งก่อนจะมาเป็นซีนในตำนาน ส่วนตัวชอบบทที่ ชู บอกให้แม่เนียรไปตักข้าวกับเนื้อเค็มมากินประทังความหิว เนียรประหลาดใจและได้พูดออกไปประมาณว่า “...พี่เพิ่งมาถึง จะหุงหาข้าวได้ทันได้อย่างไร” ชู ตอบกลับเธอไปว่า “...เรามันคนจน ไม่หุงหาบ่อยๆ หรอก หุงครั้งเดียวก็เก็บไว้กินได้ทั้งวัน..” เป็นบทที่ดูเรียบง่าย แต่มันรู้สึกได้ถึงความจริงแบบไม่ต้องสงสัยเลย ผู้เขียนได้แต่คิดในใจ บทแบบนี้ เขาไปเจอได้ยังไงกันนะ

หนัง คือ มายา ความรักในหนังยิ่งเป็นมายาซ้อนมายา แต่บางตอนของหนังเรื่องนี้ กลับมีความซื่อฉายให้เห็น แม้จะยังคงงงไปบ้างที่อยู่ดีๆ พระเอกก็ร้องเพลงและนางเอกก็ร้องต่อกันได้เฉยเลยก็ตาม เหมือนคุณรัตน์เองก็เหมือนจะเอาเราไปเป็นแม่เนียร ที่กำลังหย่อนก้นนั่งบนเก้าอี้ แล้วตีลังกาหงายท้องเพราะขามันพัง ว่าเออ...นี่ไงแกกำลังดูหนังอยู่นะ

หนังเรื่องนี้ออกฉายครั้งแรกนานกว่า 67 ปีมาแล้ว เป็นหนึ่งในภาพยนตร์ที่ได้รับการเก็บรักษาอย่างดี และนำกลับมาฉายตามวาระโอกาสที่เหมาะสม แต่น้อยคนที่จะได้มีโอกาสสัมผัสถึงประสบการณ์ของผู้ชม หรือเข้าไปถามไถ่หลังจากชมภาพยนตร์เรื่องนี้ โชคดีของผู้เขียนได้มีโอกาสได้สัมผัสถึงประสบการณ์ของผู้ชมที่ได้ชมภาพยนตร์เรื่องนี้จากทั่วประเทศไทย เพราะหอภาพยนตร์ได้บรรจุภาพยนตร์เรื่องนี้ลงในโปรแกรมของรถโรงหนังในรอบประชาชน

ในห้วงเวลาที่หนังเรื่องนี้กำลังฉายบนจอในโรงภาพยนตร์ จากการเฝ้ามองจากด้านหลังผู้ชม จะได้ยินเสียงหัวเราะจากผู้ชมหลากหลายวัย และในทุกรอบฉายหลังไฟทุกดวงในโรงภาพยนตร์เปิดขึ้น จะได้เห็นภาพที่ผู้ชมหลายคนกำลังปาดน้ำตาที่ไหลอาบแก้ม ขอบคุณภาพยนตร์ “สวรรค์มืด” และผู้ที่อยู่เบื้องหลังของภาพยนตร์เรื่องนี้ ที่ช่วยให้ความมืด (ในโรง) กลายเป็นสวรรค์ (ในใจ) แม้จะเป็นช่วงเวลาสั้นๆ ใครสักคนที่สร้างความประทับใจและเปลี่ยนแปลงความคิดต่อหนังเก่า ให้เห็นถึงความงามของภาพยนตร์ และยังคงทำงานเชื่อมโยงสิ่งต่างๆ จากโลกภาพยนตร์จากอดีตฉายให้เห็นคุณค่าที่อยู่เหนือกาลเวลาในโลกปัจจุบัน

# The Wedding Banquet

Charles Kurniawan

For unmarried adults aged 30 and above, family and relatives often ask a familiar question whenever they haven't seen one another in a while: "When are you going to marry?" This is the same question that Wai-Tung's parents ask him repeatedly.

Wai-Tung is a closeted gay man whose partner is his American university sweetheart. He is always deflecting to answer until the father fakes his illness and raises the urgency to get married before he passes away. In many Asian cultures, marriage is celebrated as a major milestone, and adult children are often viewed as children until they marry. Parents have a strong desire to see their children married and to witness their grandchildren before they pass on. As a result, Wai-Tung plans a marriage of convenience with his tenant, Wei-Wei, who is an illegal immigrant from China and needs a green card to remain in America.

Wai-Tung's partner, Simon, who is a Caucasian gay man, is the opposite of everything that Chinese parents expect. Chinese parents often hope their children will marry someone of the same ethnic background. Mrs. Gao frequently attempts to arrange matches for Wai-Tung through dating agencies in Taiwan. He sets very specific and almost impossible criteria, yet his mother manages to find someone remarkably close to his expectations. Surprisingly, the woman also finds herself in a similar situation to Wai-Tung, being in an underground relationship with a Caucasian man.

Weddings also serve as a prominent symbol of status and wealth, showcasing the couple's or their family's financial capacity. The film is set in the 1990s, when it was unusual to have simple weddings, unlike many of today's celebrations. Coming from a respected military background, Mr. Gao insists on hosting an elaborate wedding banquet for his only son. He is disappointed when Wai-Tung rejects this idea. In Chinese culture, there is a tradition of patrilineal naming, which means that the son carries on the family surname. This creates a heavy burden of expectations on Wai-Tung, a responsibility he feels unable to fulfill.

Marriage also has significant economic implications. Ang Lee humorously depicts this with recurring themes in the storyline. Wai-Tung's pivotal realization to agree to the marriage is motivated by potential tax rebates. The traditional wedding vow includes phrases such as "for better or for worse, for richer or for poorer, in sickness and in health." However, Wei-Wei is hesitant to commit to the negative circumstances implied by such vows.

Moreover, marriage can confer beneficial immigration status. Many people marry for convenience or to secure the right to stay in another country. Individuals often migrate in search of a better life; they assume that the grass is greener on the other side. Some, like Wai-Tung, successfully migrate and gain citizenship, while others, like Wei-Wei, pursue the American dream, hoping for a brighter future. Historically, arranged marriages have served as a means to achieve stability, causing marriage to become somewhat transactional.

Through the lens of a romantic comedy, Ang Lee reflects his Taiwanese heritage and experiences as an immigrant in America. The wedding banquet symbolizes themes of Chinese culture, economics, and immigration.

# The Politics of Recalling Images

Mick Gaw

In his breakout play *The Glass Menagerie*, Tennessee Williams famously penned the line "in memory, everything seems to happen to music." A pioneer of the memory play, Williams recognized that the act of storytelling was an intrinsically nostalgic impulse. It's a recall process concerned less with unearthing objective truths, but one preoccupied with romantic obfuscation. The blurry contours of memories aren't just emotionally compelling, but they also open up new narrative possibilities for the storyteller. Whether it be on stage or on screen, memories' slippery form give stories flexibility with regards to the spatial and temporal fields they inhabit. Through cinematic memories, the past could easily fold onto the present.

While not exactly a memory play, Michael Powell and Emerich Pressburger's *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943) transitions into its epic, decades-long flashback with protagonist Clive Candy's repeated line "forty years ago..." From this point on, viewers watch the modern history of British Empire through the eyes of the military man — an officer who is oblivious to the seeds of Nazism being planted right before his eyes. In the film, the flashback serves not only to humanize the caricature of outdated army elites, but also set to set a poetic historical precedent for Britain's persistent moral defiance in the face of jingoistic foreign enemies.

The flashback narrative structure also serves a deeply political role outside the diegesis of *Blimp*: Powell and Pressburger display how films can curate their own historical narratives. Contrary to the narrative of the wartime government, the filmmaking duo propose that, in hindsight, Nazism could've been prevented if only aristocratic officer class weren't so ignorant at Versailles. Though this is hardly a radical opinion now, Churchill having read the satire's script at the time, ordered his Ministry of Information to "stop this foolish production" from ever being released. The nostalgic recall of memories in this film is both viscerally emotive and formally playful, but its most incendiary function is in expressing a political agenda.

Moving into the postwar era, the Cold War brought with it the paranoid politics of nuclear Armageddon and mass media. From the sweeping flashbacks of Citizen Kane, to the conflicting testimonials of Rashomon, filmmakers around the world engrossed viewers by operating on the borders of fact and fiction, reality and myth. These films blatantly highlighted the faulty process of recalling and reconstructing memories, not simply to say that recall was an unreliable act, but to draw viewers' attentions to the ease in which realities could be fabricated. This was not limited to creating a larger-than-life cultural personality in the form of Welles' Kane or, in Kurosawa's case, reframing the nature of a crime. In the age of the *The Manchurian Candidate* (1962) could a collective memory so deeply influenced by the sprawling media machine be trusted?

As the twentieth century marched on, cinematic memories would continue to be appropriated as discursive tools to help address various political questions and crises. In the aftermath of America's engagement in the Vietnam War, films like *The Deer Hunter* (1978) and *Platoon* (1986) performed the recall of traumatic battlefield experiences as a means to criticize the folly of Cold War interventionism. In 1990, *Total Recall* proposed parallel realities enabled by an imaginary sci-fi

tech corporation, and by the end of the decade *The Matrix* (1999) questioned whether or not our reality was itself a digital construction. By the 2000s, Hollywood had familiarized global audiences with a loosely defined tradition of seeing memory play out on the silver screen.

In the eyes of critic Frederic Jameson, the dizzying postmodern world, laden with intertextual reference upon reference, 'real' history has been replaced by a "history of aesthetic styles." Over the years, even cinematic depictions of memories have changed our own understanding of how we remember. Even in flashbacks or dream sequences, memory scenes are often distinct from the main diegetic world: fuzzy, luminous images flashing by in slow motion as a moody score or corny needle drop plays in the backdrop. Maybe because of audience expectations, the majority of films that feature memory recall also parse through each individual layer of fabrication — attempting to make sense of its own self-designed labyrinth.

Ironically, these conjured up narratives now had to delineate what fictions were dietetically "real" and which should be discarded from a sacred lore. Intentional or not, this deliberate separation proposes that memories — and by extension performed inventions like films — can be separated from some objective reality. Though tropes like the flashbacks are mostly employed in unimaginative ways these days, filmmakers from all corners of the globe have found unique ways to play with the formal, emotional and political ramifications of memory.

In films like Hong Sang-Soo's *Tale of Cinema* (2005), a dubious cinematic reconstruction of a memory seamlessly flows into another reality. Hong's film is undoubtedly meta-textual, calling our attention to the world-making processes and illusory potentials of filmmaking, but it also utilizes the medium to frame remembering as a performative process. Much like embellishing or dramatizing a narrative beat, recalling a memory involves an implicit reimagining of events. As a memory is formed, fantasies and regrets alike are projected onto fragments of experience. Similarly, in Apichatpong Weerasethakul's supernatural forces pervade real-life locales: interacting with people dead and alive, roaming through pastoral landscapes and unearthing violent histories.

In the past, memories were used to fold the past onto the present, perhaps in service of revealing some tragic poetry or in service of highlighting contemporary politics. Now, after years of memory cinema, filmmakers are presented with a whole new arena of possibility. In our globalized world of digital excess, where the lines between physical and cyber space have largely been erased, memory as a discursive object has become all the more important elusive. The emergence of computer memory, surveillance technology, digitized archives, virtual reality and all sorts of developments have now presented filmmakers with an abundant set of questions to reconcile. Whether it is through the blockbuster or the arthouse film, the medium will endure in its quixotic mission to decipher the flurry of images and troves of data that construct the present.

# Why do I-?

Vess Chua

As we gathered at the Thai Film Foundation's Critical Film Writing workshop, one question echoed: why do we write? There were several answers to this question over the four-day programme. Arjan Prawit TaengAksorn kicked off our commune with an aptly titled lecture "Why We Write". He spoke about the act of writing as a response, an analysis, an evaluation, an entertaining performance, an archival, an explanation...and the list goes on. Yet, every "answer" begged for deeper dissection and questioning, none felt pure or finite. I hoped that by attending this workshop, I would be able to get over a certain personal inertia towards writing and perhaps wished that the act of writing would become easier for me. Yet here I was, day one, once again finding myself mulling over this question of "Why We Write" and finding every single answer unsatiating. If I couldn't even find it in myself to answer this question, how could I possibly ever write?

My earliest memories of Cinema (loosely) were the Christian children's animated television series *VeggieTales* and the less obvious but still rife with religious undertones, *The Land Before Time*. Unfortunately (for my mother), what was intended to teach me about the Gospel instead opened my eyes to the gospel of the moving image. Much to my mother's dismay, soon rolled in *Harry Potter*, *Twilight*, and (I'm sorry Marty but,) the Marvel Cinematic Universe. I recall watching these films with my best friend, two tweens starry eyed in the shadow of Cinema, hoping for a future career in film. Well, I guess it worked out. She's now living in Los Angeles working in post-production, and I, between Bangkok and Singapore, working in and around film festivals.

CUT TO: several years later, I am now watching films my mother would shriek at the thought of. With the 8-year-old *VeggieTales* watching me now nothing but an amalgamation of fragmented memories in the rear-view mirror, 28-year-old me sits in the Sala Cinema as Béla Tarr's *Werckmeister Harmonies* illuminates the hall, the phrase "God is dead" (Sorry? Mom.) rings in my head as a response Tarr's image. I did not leave that night with a deep desire to re-visit Tarr's filmography, instead (and the irony is not lost on me), Tarr's rejection of a higher, divine being spurred me to relook my Christian upbringing and reflect on how it introduced me to Cinema. I felt a strong love for and connection to Cinema that night. I stewed uncomfortably in opposition of Tarr's atheistic fervor. To me, there is/are a higher being(s), and perhaps in the here and now, it was Cinema.

In all the changing seasons of my life, I've had the huge blessing of being able to work in and around Cinema. And that's great, that was always the plan. But what was once a treasured bi-weekly trip to the hallowed halls of Golden Village has now become a marathon to watch 4-5 films a day at Cannes sustained by *un croissant*. What used to be borrowing Blu-rays from my professor after school has now become subscriptions to Netflix, Disney, and because I am also a CinephileTM, *Criterion*. Friendships have turned into networks, peers to competitors, and careers into timelines in which everyone is competing to be the youngest, fastest, coolest 30 under 30. Criticism can sometimes feel like an endless shelling that seems a little too personal. Don't get me wrong, I don't think I'm disillusioned, neither am I complaining, but perhaps the (often) transactionary nature of working in film has eroded some of the love and purity I first entered the medium with. Perhaps, along the way, I too have lost the plot. And let me just say, I reject this transactionary

nature entirely. Sometimes, I wonder if it would be better for me to remove the multiple hats I'm wearing. What if I'm no longer a programmer, a producer, a critic, a whatever, and just go back to that 13-year-old nerd who just loved movies. And I guess, that in turn makes me question *why* I do what I do. *Why* do I programme films, *why* do I watch films, *why* do I write.

Every day, I sat in earnest, listening to the invited speakers reflect on their practice and I came to realise that perhaps, I don't need to know why I'm writing. Perhaps I don't need to write for a specific purpose at all. I just need to write because I love it. (And I do love it!) To answer the question of "why we write" with a conjecture that the importance of our words somehow contributes to the building of cinema or of our budding careers as critics, can be daunting, especially for those just starting out. Instead of writing to assert one's sense of self (or to become Letterboxd famous from quippy one-liners), perhaps it's just easier to think about writing as a thing of impulse. As a thing of love. As we meditated on Alexis Tioseco's *The Letter I Would Love to Read to You in Person*, one line stood out to all of us, as obvious and plain as it is: the first impulse is always one of love. Sometimes, we all just need a little reminder of that love. To programme from love, to watch from love, to write from love renders these acts pure to me. This piece is both a personal reflection and a silent prayer born out of a necessary reminder: the first impulse must be of love. Though my expressions of love for Cinema and my work may seem conditional or complicated, I know they stem from genuine, unconditional love for the medium. And may that always be the case.