รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย

โดย

นางสาวหฤทัยรัตน์ ศรีจันทร์ขำ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
วารสารศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสื่อสารมวลชน
คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ปีการศึกษา 2558
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย

โดย

นางสาวหฤทัยรัตน์ ศรีจันทร์ขำ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
วารสารศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสื่อสารมวลชน
คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาส
ปีการศึกษา 2558
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ROMANTIC LOVE IN THAI GHOST FILMS

BY

MISS HARUTHAIRAT SRIJANKHAM

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

PROGRAM IN MASS COMMUNICATION

FACULTY OF JOURNALISM AND MASS COMMUNICATION

THAMMASAT UNIVERSITY

ACADEMIC YEAR 2015

COPYRIGHT OF THAMMASAT UNIVERSITY

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน

วิทยานิพนธ์

ของ

นางสาวหฤทัยรัตน์ ศรีจันทร์ขำ

เรื่อง

รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย

ได้รับการตรวจสอบและอนุมัติ ให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
วารสารศาสตรมหาบัณฑิต (สื่อสารมวลชน)

เมื่อ วันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2558

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ .....
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิธิดา แสงสิงแก้ว)

กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ .....
(รองศาสตราจารย์ ดร.สมสุข หินวิมาน)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ .....
(อาจารย์ ดร.พีรยุทธ โอรพันธ์)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ .....
(รองศาสตราจารย์ ดร.กำจร หลุยยะพงศ์)

คณบดี .....
(รองศาสตราจารย์พรทิพย์ สัมปัตตะวนิช)

หัวข้อวิทยานิพนธ์	รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย
ชื่อผู้เขียน	นางสาวหฤทัยรัตน์ ศรีจันทร์ขำ
ชื่อปริญญา	วารสารศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชา/คณะ/มหาวิทยาลัย	สื่อสารมวลชน วารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์	รองศาสตราจารย์ ดร. สมสุข หินวิมาน
ปีการศึกษา	2558

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง “รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย” เป็นการศึกษาด้วยวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) จากภาพยนตร์ผีไทย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงรูปแบบความรักโรแมนติกของผีกับมนุษย์ รวมถึงการประกอบสร้างความจริงทางสังคมและความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างผีกับมนุษย์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีไทย ผ่านการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ผี โดยอาศัยแนวคิดเรื่องความรัก (Love Theory) แนวคิดสัญวิทยาและการสร้างความหมาย (Semiology and Signification) แนวคิดเรื่องการประกอบสร้างความจริงทางสังคม (Social Construction of Reality) แนวคิดการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ (Film Narration) แนวคิดภาพตัวแทน (Representation) และแนวคิดเรื่องโครงสร้าง (Structure) และมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (Human agency) เป็นแนวทางในการวิเคราะห์

จากการวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์ สามารถแบ่งภาพยนตร์ตามแนวคิดเรื่องโครงสร้าง (Structure) และมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (Human agency) ได้เป็น 2 กลุ่ม คือ ภาพยนตร์ผีที่สยบยอมต่อโครงสร้างอำนาจในสังคม ได้แก่ นางนาก เปิงมางกลองผีหนังมนุษย์ และเธอ เขา เรา ผี และภาพยนตร์ผีที่ต่อต้าน / ต่อรองกับโครงสร้างอำนาจในสังคม (แต่ยังถูกพันธนาการไว้ด้วยความรัก) ได้แก่ พี่มากพระโขนง ซัตเตอร์กดติดวิญญาณ แฟนเก่า และบุปผาราตรี โดยผลการวิจัยสรุปได้ดังนี้

รูปแบบความรักที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีในกลุ่มที่มีแนวโน้มสยบยอมต่อโครงสร้างสังคม มีบทสรุปว่าความรักคือการเสียสละ คือการปล่อยวาง ผียอมให้คนรักได้พบกับความสุข โดยยอมละทิ้งจากไปตามภพภูมิของตน ผีในกลุ่มนี้ในระยะเวลาแรกนั้นก็พยายามที่จะต่อสู้เพื่อให้ตัวเองหลุดพ้นจากการแปลกแยก (Alienate) ในโลกหลังความตาย โดยใช้ความรักที่มีต่อคนรักเป็นเครื่องยึดโยง ยึดเหนี่ยว

ทางจิตใจ ผีในภาพยนตร์กลุ่มนี้จึงพยายามที่จะต่อสู้เพื่อจะรักษาความรักของตัวเองไว้ในช่วงแรก แต่เมื่อจิตใต้สำนึกที่เกิดจากการควบคุมจากระบบปิตาธิปไตยโดยเฉพาะที่ผ่านระบบศาสนาทำงาน ท้ายที่สุดจึงยอมที่จะจากไปตามทางของผี ในขณะที่ภาพยนตร์ผีกลุ่มที่มีแนวโน้มต่อต้านอำนาจโครงสร้างสังคมมองความสัมพันธ์ความรักในเชิงแลกเปลี่ยนจุดยืนสำคัญของผีในกลุ่มนี้คือการต่อสู้กับอำนาจของโครงสร้างสังคม ไม่ยอมปลดปล่อยคนรัก มองว่าความรักไม่ใช่แค่เครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ที่จะเกาะเกี่ยวสายสัมพันธ์ที่ขาดลงในระบบทุนนิยมเท่านั้น แต่ความรักเป็น “การแลกเปลี่ยน” ที่ต้องมองความคุ้มค่า ซึ่งทำให้ตัวละครผีต้องต่อสู้กับอำนาจของโครงสร้างสังคมเพื่อให้ตัวเองได้รับความพึงพอใจด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้ในการเล่าเรื่องพบว่าระดับของการสยบยอม หรือ ต่อต้าน ของตัวละครในแต่ละช่วงมีระดับการความเข้มข้นในการสยบยอมหรือต่อต้านต่อโครงสร้างสังคมที่ต่างกันขึ้นอยู่กับปัจจัยภายในจิตใจของตัวละครผีเป็นสำคัญว่าจะมีพลังแห่งความคับแค้นใจที่จะเป็นแรงกระตุ้นให้เกิดการต่อต้าน / ต่อรอง และพลังแห่งความรักและการควบคุมจิตใจของตัวเองมากน้อยเพียงใด แต่อย่างไรก็ตามแม้ตัวละครจะแสดงการต่อต้านในฐานะผู้กระทำการมากเพียงใด ท้ายที่สุดแล้วอำนาจโครงสร้างสังคมผ่านระบบสังคมชายเป็นใหญ่ ทั้งอำนาจศาสนา และอำนาจผ่านความรักจากผู้ชายก็จะเข้ามาจัดการให้ผีผู้หญิงกลับเข้าไปอยู่ในกรอบของสังคมชายเป็นใหญ่เช่นเดิม

คำสำคัญ: รักโรแมนติก, ภาพยนตร์ผีไทย, ความรัก

Thesis Title	ROMANTIC LOVE IN THAI GHOST FILMS
Author	Miss Haruthairat Srijankham
Degree	Master of Arts
Major Field/Faculty/University	Mass Communication Journalism and Mass Communication Thammasat University
Thesis Advisor	Associate Professor Somsuk Hinviman, Ph.D.
Academic Year	2015

ABSTRACT

This study of romantic love stories in Thai ghost movies is a qualitative-based research. Since the majority of Thai ghost movies are more usefully defined in terms of their contents than literary genres, it is, thus, wise to look through the textual content of these widely popular types of entertainment. Through a textual analysis, the romantic love stories between ghosts or supernatural entities and humans are systematically examined.

The study primarily aims to identify the patterns of romantic love relationship between two major protagonists in the movie, ghosts (supernatural/non-human entities) and humans. Incorporating a wide range of concepts, notions and theories such as the romantic love, semiotics (signs, symbols and signification), social construction of reality, film narration, representation, and human agency, the study seeks to unveil the patterns of relationship between ghosts and humans in Thailand's gothic movies.

Emphasizing on texts (movie scripts), two strands of love stories and relationships do emerge: firstly, the stories of powerful and influential social structure that keeps the romantic relationship between the non-humans and humans at bay and finally, even trumps over this non-normative kind of relationship. This strand of powerful social structure often times displays the story-line of how the ghosts initially could not deal with the fact of life that they are no longer living in the human world and would like to hold onto their material possession especially in the

form of their lovers in the human's world as long as possible. However, as stories go, the ghosts eventually succumb to the social norms and walk away from the relationship, reaching the epiphany that they would not be able to maintain or let alone restore this non-normative relationship. This strand of stories have been exemplified in Nang Nak, Perng Mang The Haunted Drum and Ter Khao Rao Phee.

Secondly, the second strand of stories displays the human/ghost agency in negotiating and dealing with the influential social structure. This strand of stories reveals how both protagonists, ghosts and humans, negotiate with the powerful social structure and successfully choose and direct their non-normative relationship under the watchful eyes of society. Pee Mak Phra Kanong, Shutter, Fankao and Buppah Rahtree are the case in point.

In conclusion, the first strand of the love stories (between the ghosts and humans) reveals the sacrifice on the ghosts' part to let go of the love of their life and uphold the social norms of romantic relationship imposed by social structure. On the contrary, the second strand of stories exemplifies the ghost/human's agency in an attempt to maintain and stand for their non-normative relationship as far as their negotiation power shall lead. In their eyes, love is not a mere element of personal satisfaction but a bargaining grain of power enabling them to cope and triumph over a strict and intrusive social structure imposed upon them through dominant power.

Keywords: Romantic Love, Thai Ghost Films, Love

กิตติกรรมประกาศ

นับตั้งแต่วันแรกที่คิดจะเรียนปริญญาโทและจะทำวิทยานิพนธ์ หัวข้อเรื่องที่จะทำอาจยังไม่ชัดเจนนัก แต่ที่หวังไว้ตั้งแต่เริ่มคือการได้เรียน และทำวิทยานิพนธ์กับอาจารย์สมสุข หินวิมาน และบุญก็นำพาเมื่อได้รับคำแนะนำ ชี้แนะ และความกรุณาจากอาจารย์รับเป็นที่ปรึกษาฯ จนเกิดวิทยานิพนธ์เรื่อง “รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย” นี้ขึ้น

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.สมสุข หินวิมาน ผู้เป็นเสมือนพ่อทางวิชาการ เป็นอย่างสูงที่กรุณาสละเวลาให้คำปรึกษา แนะนำอย่างเอาใจใส่ ตลอดจนอดทนด้วยความเมตตาต่อการส่งงานล่าช้า และคอยชี้ทางสว่างในยามหาทางไปต่อไม่ได้ ตลอดระยะเวลาตั้งแต่การเริ่มต้นทำวิทยานิพนธ์เรื่องนี้จนแล้วเสร็จ นอกจากนี้ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.กำจร หลุยยะพงศ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นิธิดา แสงสิงแก้ว และอาจารย์ ดร.พีรยุทธ โอรพันธ์ ที่กรุณารับเป็นคณะกรรมการวิทยานิพนธ์ และสละเวลาให้ข้อเสนอแนะ เพิ่มเติมมุมมอง เพื่อให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และวิทยาลัยสหวิทยาการ ที่เป็นส่วนหนึ่งที่ให้การสนับสนุนในการพัฒนาความรู้ครั้งนี้

ขอบคุณอาจารย์ทุก ๆ ท่าน ที่ให้ความเมตตาสอบถามความคืบหน้าในการเรียนด้วยความปรารถนาดีอยู่เสมอ ขอบคุณพี่ ๆ น้อง ๆ เพื่อน ๆ ทุกคน ที่ห่วงใย ถามไถ่ความคืบหน้า และให้กำลังใจกันอยู่เสมอ

ขอบคุณอาจารย์ติ๊ก ที่กรุณาให้คำแนะนำ ให้กำลังใจ และแสดงความยินดีที่จะให้ความช่วยเหลือในทุกโอกาส ขอบคุณอาจารย์บอล ที่กรุณาช่วยเหลือในเรื่องภาษาอังกฤษ ขอบคุณโสนที่ช่วยเหลือเรื่องหนังสือจากจุฬาฯ ขอบคุณ พี่แป้ง น้องริช ที่เป็นธุระให้ในเรื่องเอกสารต่าง ๆ และขอบคุณเจ้าหน้าที่คณะวารสารศาสตร์ฯ ที่อำนวยความสะดวกในเรื่องที่ต้องติดต่อกับคณะ

ขอบคุณ “chch_ch” ที่เป็นจุดเริ่มต้นให้สนใจเกี่ยวกับเรื่องภาพยนตร์ผี เรื่องวิชาการและเป็นแรงกระตุ้นที่ทำให้อยากเรียนต่อ ถึงแม้ในช่วงเวลาระหว่างการทำวิทยานิพนธ์จะไม่มีโอกาสได้อยู่ให้แลกเปลี่ยนความเห็นกันได้อย่างเดิมก็ตาม ขอบคุณ “เอ็นวีบี” ที่เป็นส่วนหนึ่งของเรื่องราว และขอบคุณ “คุณชาย” ที่คอยมองดูความความเป็นไปอยู่ห่าง ๆ ไม่เคยหายไปไหน

ขอบคุณทุกคนในครอบครัวที่เป็นกำลังใจให้ และรอคอยความสำเร็จในครั้งนี้อย่างเงียบ ๆ โดยไม่เคยเร่งเร้าให้ต้องรู้สึกกดดันเลยสักครั้ง

ขอบคุณวัตถุดิบสำคัญในการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้ “ภาพยนตร์” “ผี” “ความรัก” และ “ความรู้” ต่าง ๆ จากทุกที่ ทุกผู้เขียน ที่เป็นส่วนประกอบสำคัญทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลงได้

ขอบคุณสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และบุญกุศลทั้งหลายที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจยามเกิดปัญหาอุปสรรคต่าง ๆ และนำพาให้ทุกอย่างผ่านพ้นไปได้ด้วยดี

และสุดท้ายขอขอบคุณตัวเองที่อดทน และพยายามประคับประคองจิตใจ รักษาสติ ในหลาย ๆ ช่วงเวลาที่เกิด “ภาวะหมดพลัง” ระหว่างการทำวิทยานิพนธ์ จนสามารถลุล่วงมาถึงวันนี้ได้

คุณูปการและความดีใด ๆ อันเกิดจากวิทยานิพนธ์เล่มนี้ขอส่งผลแก่ทุกดวงวิญญาณอันเป็นที่มาของเรื่องผีที่ถูกบรรจุอยู่ในภาพยนตร์

นางสาวหฤทัยรัตน์ ศรีจันทร์ขำ

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	(1)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	(3)
กิตติกรรมประกาศ	(5)
สารบัญตาราง	(11)
สารบัญภาพ	(13)
บทที่ 1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา	1
1.1 “รัก” เรื่องธรรมชาติ ที่ไม่ธรรมชาติ	1
1.2 “ไม่เชื่ออย่าลบหลู่” : ผี ในบริบทสังคมไทย	6
1.3 เรื่องผี เรื่องรัก ความแตกต่างที่ลงตัว ?	10
1.4 ปัญหานำวิจัย	17
1.5 วัตถุประสงค์การวิจัย	17
1.6 ขอบเขตการวิจัย	17
1.7 นิยามศัพท์	18
1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	20
บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	21
2.1 แนวคิดเรื่องความรัก (Love Theory)	21
2.1.1 ทฤษฎีแห่งความรัก (Theories of Love)	24
2.1.1.1 ทฤษฎีสามเหลี่ยมแห่งความรักของโรเบอร์ต สเทอร์นเบอร์ก (Robert Sternberg's Triangular Theory of Love)	24

2.1.1.2 ทฤษฎีความรักหลายสีของ จอห์น ลี (John Lee's Many Colors of Love) 27
2.1.2 ความรักในมุมมองพุทธศาสนา 29
2.2 แนวคิดสัญวิทยาและการสร้างความหมาย (Semiology and Signification) 32
2.3 ทฤษฎีการประกอบสร้างความจริงทางสังคม (Social Construction of Reality) 33
2.4 แนวคิดการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ (Film Narration) 35
2.5 แนวคิดเรื่องภาพตัวแทน (Representation) 39
2.6 แนวคิดเรื่องโครงสร้าง (Structure) และมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (Human Agency) 42
2.7 ทบทวนวรรณกรรม 44
2.7.1 งานวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์ผี 44
2.7.2 งานวิจัยเกี่ยวกับความรักในสื่อ 48
2.8 กรอบแนวคิดการวิจัย 53

บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย 54

3.1 กลุ่มตัวอย่าง 54
3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล 55
3.3 เกณฑ์การวิเคราะห์ข้อมูล 56

บทที่ 4 รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผี : การวิเคราะห์ตัวบท 59

4.1 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์ผีที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม 59
4.1.1 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่องนางนาก 59
4.1.2 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์ 76
4.1.3 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่องเธอ เขา เรา ผี 85

4.2 สรุปการเล่าเรื่องความรักโรแมนติกของภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม 94
4.2.1 แก่นเรื่องและโครงเรื่อง 96
4.2.2 เพศของตัวละคร 98
4.2.3 อายุของตัวละคร 98
4.2.4 ฉาก 98
4.2.5 ความขัดแย้ง 99
4.2.6 รูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏ 101
4.3 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักใน ภาพยนตร์ฝีในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองกับอำนาจโครงสร้างสังคม 101
4.3.1 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ 101
4.3.3 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า 129
4.3.4 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี 141
4.4 สรุปการเล่าเรื่องความรักโรแมนติกของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม 152
4.4.1 แก่นเรื่องและโครงเรื่อง 155
4.4.2 เพศของตัวละคร 158
4.4.3 อายุของตัวละคร 158
4.4.4 ฉาก 158
4.4.5 ความขัดแย้ง 158
4.4.6 รูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏ 162

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 164

5.1 สรุปผลการวิจัย 165
5.1.1 การประกอบสร้างความจริงทางสังคมเกี่ยวกับความรักผ่านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ 165
5.1.2 รูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏในภาพยนตร์ 171

5.1.3 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในความรักระหว่างผีกับมนุษย์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ 174
5.2 อภิปรายผล 176
5.2.1 ภาพยนตร์ผี ภาพยนตร์รัก : บทบาทของภาพยนตร์ผีรักในสังคมสมัยใหม่ 176
5.2.2 รูปแบบความรักโรแมนติกในสังคมสมัยใหม่ที่สะท้อนผ่านภาพยนตร์ผีไทย 178
5.2.3 ความสัมพันธ์ระหว่าง โครงสร้าง และปัจเจกชนในฐานะผู้กระทำการในภาพยนตร์ผีไทย 183
5.3 ข้อเสนอแนะ 188
5.4 ข้อจำกัดการวิจัย 189

รายการอ้างอิง 190

ประวัติผู้เขียน 196

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
3.1	ภาพยนตร์ผีที่ผู้วิจัยเลือกมาศึกษาทั้ง 7 เรื่อง	4
4.1	สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่องภาพยนตร์เรื่องนางนาก	55
4.2	การวิเคราะห์ลักษณะตัวละครภาพยนตร์เรื่องนางนาก	61
4.3	การวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่องนางนาก	64
4.4	การวิเคราะห์ความขัดแย้งในภาพยนตร์เรื่องนางนาก	69
4.5	การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องนางนาก	70
4.6	สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่องภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์	77
4.7	การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์	80
4.8	แสดงการวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์	82
4.9	การวิเคราะห์ความขัดแย้งในภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์	84
4.10	แสดงรูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์	85
4.11	สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่องภาพยนตร์เรื่อง เธอ เขา เรา ผี	87
4.12	การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครในภาพยนตร์ เธอ เขา เรา ผี	89
4.13	การวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่อง เธอ เขา เรา ผี	91
4.14	การวิเคราะห์ความขัดแย้งในภาพยนตร์เรื่อง เธอ เขา เรา ผี	92
4.15	การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์ เธอ เขา เรา ผี	93
4.16	สรุปการวิเคราะห์แก่นเรื่องของภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	94
4.17	สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่องของภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	95
4.18	สรุปการวิเคราะห์ตัวละครของภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	96
4.19	สรุปการวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกของภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	99
4.20	การวิเคราะห์โครงเรื่องภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	104
4.21	การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครในภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	107
4.22	การวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	112
4.23	การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครในภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	114

4.24	การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	115
4.25	การวิเคราะห์โครงเรื่องภาพยนตร์พี่มากพระโขนง	119
4.26	วิเคราะห์ลักษณะของตัวละครในภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง	122
4.27	วิเคราะห์ฉากความรักในภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง	124
4.28	วิเคราะห์ความขัดแย้งในภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง	126
4.29	การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง	127
4.30	การวิเคราะห์โครงเรื่องภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า	130
4.31	การวิเคราะห์ลักษณะตัวละครในภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า	133
4.32	การวิเคราะห์ฉากความรักในภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า	136
4.33	การวิเคราะห์ความขัดแย้งในภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า	139
4.34	การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า	140
4.35	การวิเคราะห์โครงเรื่องภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี	143
4.36	การวิเคราะห์ตัวละครภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี	145
4.37	การวิเคราะห์ฉากภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี	148
4.38	การวิเคราะห์ความขัดแย้งภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี	149
4.39	การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี	150
4.40	สรุปแก่นเรื่องของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	152
4.41	สรุปโครงเรื่องของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	153
4.42	สรุปการวิเคราะห์ตัวละครของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	156
4.43	สรุปการวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	160
5.1	การเปรียบเทียบการสร้างความเป็นจริงผ่านแก่นเรื่อง	165
5.2	การเปรียบเทียบการสร้างความเป็นจริงผ่านโครงเรื่อง	167
5.3	การเปรียบเทียบการสร้างความเป็นจริงผ่านเพศของตัวละคร	168
5.4	การเปรียบเทียบการสร้างความเป็นจริงผ่านอายุของตัวละคร	169
5.5	การเปรียบเทียบการสร้างความเป็นจริงผ่านฉาก	170
5.6	การเปรียบเทียบรูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏในภาพยนตร์	171
5.7	การเปรียบเทียบความสัมพันธ์เชิงอำนาจในความรักระหว่างผีกับมนุษย์ที่ปรากฏในภาพยนตร์	174

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
2.1	ภาพแบบจำลองสามเหลี่ยมความรักของสเทอร์นเบอร์ก	26
2.2	แบบจำลองความรักหลากสีของจอห์นลี	27
2.3	กรอบแนวคิดการวิจัย	53
4.1	ใบปิดภาพยนตร์เรื่องนางนาก	59
4.2	นายมากกอดแสดงความรักต่อนางนากบริเวณศาลาท่าน้ำ	68
4.3	นายมากกับนางนากมีความสัมพันธ์ทางเพศ	68
4.4	นายมากกับนางนากพลอดรักกันที่เถียงนาและมีเพื่อนมาเห็น	68
4.5	ความรักที่โหยหาต่อกันอย่างลึกซึ้งทั้งที่ในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ และแม้นายมากรู้ว่านากเป็นผีแต่ในหนึ่งก็ยังคงมีความรักผูกพันกันอย่างลึกซึ้ง	73
4.6	ความรักลุ่มหลง ทำให้นางนากอาละวาดหลอกพระเณร และทำร้ายผู้ที่จะบอกความจริงกับนายมาก	73
4.7	ความรักที่ทั้งสองมีต่อกันที่สุดท้ายเป็นความรักที่เสียสละให้คนที่ตนรักมีความสุข	74
4.8	ใบปิดภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์	76
4.9	พิงเป็นผู้ปลดปล่อยทิพย์ให้ไปสู่สุคติ	80
4.10	ฉากความรักที่ดูสงบนิ่ง ไม่หวือหวา เร่าร้อน / แม้จะเป็นความรักผีกับคนแต่ก็มีความสวยงามไม่แตกต่างจากคู่รักปกติ	83
4.11	ฉากกองเพลิงที่กำลังมอดไหม้ : เมื่อทั้งสองกำลังจะพรากจากกัน	83
4.12	ใบปิดภาพยนตร์เรื่องเธอ เขา เรา ผี	85
4.13	ฉากแสดงความรักระหว่างผีเปี้ลกับส้ม ซึ่งเป็นไปอย่างคนปกติ ไม่ได้มีความน่ากลัวตามแบบความรักผีกับคน	92
4.14	ใบปิดภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	101
4.15	การแต่งงานสัญลักษณ์ทางสังคมแห่งความสมหวังในความรัก-เนตรผู้ผิดหวังในความรัก	106
4.16	เพศหญิงถูกประกอบสร้างให้ยึดติดในความรัก: ธรรม์บอกเลิกกับเนตรร้องไห้เสียใจและพยายามทำร้ายตัวเอง	109
4.17	แม้ตายไปแล้วเพศหญิงก็ยังคงไม่ปล่อยวางในความรัก	109

4.18	เจน ผู้หญิงสวย ดูมีเสน่ห์ : เนตร ไม่สวย ดูน่าขบขันทำให้ธรรม์อายที่จะเปิดเผยว่าคบกับเธอ	110
4.19	ฉากการแสดงออกทางความรักของเนตรและธรรม์ในขณะมีชีวิตอยู่	113
4.20	ฉากที่ผีเนตรขี่คอธรรม์ แม้จะได้อยู่กับคนที่เธอรัก แต่เป็นความรักที่ไม่สมหวัง ผิดธรรมชาติ บรรยากาศของฉากจึงเต็มไปด้วยความอึมครึม	113
4.21	ใบปิดภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง	117
4.22	มาร์กกอดนางนาคต่อหน้าเพื่อน ๆ	125
4.23	ฉากการแสดงความรักของนาคและมาร์กในงานวัด	125
4.24	ใบปิดภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า	129
4.25	ฉากทะเลที่เป็นตัวแทนของความสุข ความสดชื่นที่เกิดจากความรัก และเป็นสัญลักษณ์ของความแปรปรวน ไม่มั่นคงในความรักของเคน	138
4.26	ฉากเคนกับมีนขณะมีชีวิตอยู่แต่มีปากเสียงกัน (ผิดหวังในความรัก) ภาพอยู่ในบรรยากาศอึมครึม	138
4.27	ฉากผีมีนและเคนอยู่ที่ชายทะเล ภาพบรรยากาศสดชื่นแสดงถึงความสุขของตัวละคร แม้จะตายไปแล้ว	138
4.28	ใบปิดภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี	141
4.29	สะท้อนปัญหาความรักในวัยเรียนที่ยังไม่พร้อมนำไปสู่การทำแท้ง	147
4.30	ผีบุปผาแก้แค้นผู้ชายที่ทำร้ายเธอ ทั้งพ่อเลี้ยงและเอก	147
4.31	ฉากที่บุปผามีความสัมพันธ์กับเอกแต่ก็เป็นไปด้วยท่าทางที่ฝืนใจไม่มีความสุขทั้งก่อนตายและหลังตาย	149
4.32	ผีบุปผาหลอกคนในร้านทำผมที่บอกกับเอกว่าเธอเป็นผี	150
5.1	ระดับการสยบยอม หรือต่อต้านของผีผู้หญิงภายใต้โครงสร้างอำนาจระบบชายเป็นใหญ่	187

บทที่ 1
ที่มาและความสำคัญของปัญหา

“ยาวไกลสักเท่าไร แต่ใจจะไขว่คว้ามา คือสิ่งเดียวในหัวใจ ก็คือรักนั้นที่ต้องการ คือความสุขแท้จริงคือทุกข์และทรมาน คือสิ่งเดียวในหัวใจ ไม่เคยมีใครรอดจากความรักสักคน รักไม่มีวันตาย แม้สิ้นลมหายใจ เกาะเกี่ยวหัวใจเป็นสายสวาทถึงแม้โลกมลายสายใยยังไม่ขาด จะติดตามไปสุดฟ้าดิน”

เพลง รักไม่มีวันตาย : พัชริดา วัฒนา

1.1 “รัก” เรื่องธรรมชาติ ที่ไม่ธรรมชาติ

คงไม่อาจปฏิเสธได้ว่าตลอดช่วงเวลาของชีวิตมนุษย์ ความรักถือเป็นสภาวะอารมณ์ที่มนุษย์แสวงหา และต้องการพบเจอ ชีวิตอาจไม่เป็นชีวิตที่สมบูรณ์ได้หากปราศจากความรัก ดังที่เพลโต นักปรัชญาชาวกรีก ได้กล่าวไว้ว่า “ผู้ที่ไม่มีความรัก เปรียบเสมือนหนึ่งเดินอยู่ในที่มืด”

ดังนั้นความรักจึงเป็นอารมณ์ความรู้สึกพื้นฐานของมนุษย์ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคสมัยปัจจุบันที่สังคมเต็มไปด้วยความสลับซับซ้อน ความต้องการทางวัตถุ ที่ครอบงำเหนือเรื่องจิตใจ มนุษย์มีแนวโน้มที่จะให้ความสำคัญ และแสวงหาความรัก เพื่อเป็นส่วนเติมเต็มในชีวิต

และแม้ว่าเรื่องอารมณ์ ความรู้สึกรัก จะถูกมองว่าเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ แต่ความรู้สึกแบบความรักโรแมนติก นั้นเป็น “อุดมการณ์แห่งความรู้สึก” ที่ถูกก่อร่างสร้างขึ้นมาท่ามกลางเสรีภาพที่งอกงามของโลกตะวันตกในช่วงศตวรรษที่ 19 และศตวรรษที่ 20 ที่เกิดขึ้น พร้อม ๆ กับการขยายของกลุ่มชนชั้นกลางกระฎุมพี (bourgeois) ในสังคมสมัยใหม่ ที่ให้ความสำคัญกับอารมณ์ความรู้สึกอย่างมากจนกลายเป็น “มนุษย์แห่งอารมณ์” ดังนั้น “ความรัก” จึงกลายเป็นอัตลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งของมนุษย์ ที่แสดงออกถึงความเป็นปัจเจกชนที่มีความสามารถในการตัดสินใจเรื่องชีวิตคู่ได้ด้วยตัวเอง แสดงถึงความเป็นเอกเทศของมนุษย์ในยุคสมัยใหม่ (ธเนศ วงศ์ยานนาวา, 2553)

นิธิ เอียวศรีวงศ์ ได้กล่าวไว้ว่า ความรัก เซ็กส์ ความโรแมนติก การแต่งงาน ล้วนแต่เป็นเรื่องทางวัฒนธรรม เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้น ซึ่งไม่ได้แปลว่า ความดีงาม แต่ถูกกำหนดหล่อหลอมมาจากหลายด้าน ดังนั้น การจะเข้าใจเรื่องเหล่านี้ได้ ก็ต้องเข้าใจถึงว่าเป็นเรื่องของความเปลี่ยนแปลง การที่เราเชื่อว่าเรื่องเพศ ความรัก เป็นเรื่องธรรมชาติ ส่งผลต่อการทำความเข้าใจและกระบวนการเรียนรู้ เพราะในความเป็นจริง เรื่องของความรักมีแบบแผนค่านิยม ธรรมเนียมปฏิบัติ นั่นหมายถึง ว่าเป็นเรื่องที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยเช่นกันด้วย หากย้อนกลับไปดูการใช้ชีวิตของคนไทยสมัยก่อนจะพบว่า มีวิถีชีวิตของคนสองชนชั้นที่มีธรรมเนียมปฏิบัติ คือ วิถีของชนชั้นสามัญชน และชนชั้นสูง

ค่านิยมในเรื่องความรักต่างกันแม้จะอยู่ในยุคสมัยเดียวกันก็ตาม เช่น เรื่องความรักในสมัยก่อนเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับพ่อแม่ พี่น้อง และคนอื่น ๆ ไม่ใช่เรื่องของปัจเจกบุคคลเหมือนที่คนสมัยนี้คิด ความรักในสังคมปัจจุบันจึงเป็นรักแบบปัจเจก การสร้างคติ ให้เชื่อในเรื่องรักนิรันดร์ เป็นการธำรงรักษาความสัมพันธ์เอาไว้ เป็นการสร้างกลไกความรักหลายแบบ (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2554)

ในบริบทของสังคมไทยมีการตั้งข้อสังเกตว่าความรักแบบปัจเจกเริ่มก่อตัวขึ้นอย่างเร็วไม่เกินช่วงต้นรัตนโกสินทร์ ในสมัยศักดินาก่อนหน้านั้นความรักโรแมนติกแบบปัจเจกชนแทบจะไม่มีการกล่าวถึง ในวรรณคดียุคจารีตแทบไม่พรรณนาถึงความรักที่คู่พระ-นางมีต่อกัน ในวรรณคดีส่วนใหญ่จะมีเพียงแค่บทอัศจรรย์ เป็นต้น เพราะสำหรับความเชื่อในสมัยนั้นความรักคือความลุ่มหลง กามตัณหา และราคะ ซึ่งเป็นเรื่อง “ทางโลก” และไม่มีความหมาย เทียบไม่ได้เลยกับจุดหมาย “ทางธรรม” ดังจะเห็นได้จากพระเวสสันดรชาดก พระเวสสันดรจึงไม่สนใจเรื่องทางโลก ทิ้งเรื่องความรัก ทิ้งลูก ทิ้งเมีย เพื่อมุ่งสู่การบรรลุธรรม (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2543)

จนกระทั่งหลังการปฏิวัติทางการเมือง พ.ศ. 2475 เมื่อชนชั้นกลางหรือกระฎุมพี (bourgeois) เริ่มทวีพลังอำนาจมากขึ้นเราจึงพบนิยายที่มีความรักเป็นแกนเรื่องในช่วงทศวรรษ 2480 ซึ่งรูปแบบความรักที่เกิดขึ้น เป็นความรักของกระฎุมพี (bourgeois) คือเป็นความรักที่เป็นอิสระจากข้อผูกมัดทางสังคม (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2543) เกิดนวนิยายเกี่ยวกับความรักเป็นจำนวนมากในช่วงเวลานี้ เช่น นวนิยายโรแมนติกที่เป็นที่รู้จักเรื่องหนึ่ง คือ “ข้างหลังภาพ” ของศรีบูรพา หรือกุหลาบ สายประดิษฐ์ อันเป็นเรื่องราวความรักของคนต่างชนชั้นความรักของนพพร และคุณหญิงกีรติ เป็นความรักที่ไม่สนใจคุณวุฒิ วัยวุฒิ เป็นความรักโรแมนติก ที่ไม่มีบริบท ไม่มีข้อเรียกร้องตอบแทน เป็นเพียงความรู้สึกที่ขอเพียงแค่ให้ได้รักเท่านั้นก็พอ

นิยายรักโรแมนติกขยายตัวอย่างมากในทศวรรษ 2490 เป็นเรื่องราวความรักที่สะท้อนความเป็นชนชั้นกลาง คือมองความรักว่าเป็นเรื่องของคนสองคน ที่ไม่อาจมีสิ่งใด ๆ มาขวางกั้น ไม่ว่าจะเป็นชาติ ศาสนาหรือชนชั้น ดังเช่นเพลงที่คนรุ่นหนึ่งคุ้นหูกันดีว่า “ความรักศักดิ์ศรี รักไม่มีพรมแดน รักไม่มีศาสนา” ซึ่งสอดคล้องกับระบบอารมณ์ความรู้สึกของชนชั้นกลางที่ขยายตัวมากขึ้นและเริ่มเป็นปึกแผ่นมาตั้งแต่สมัยหลังสงครามโลกครั้งที่สอง อุดมการณ์ความรักโรแมนติกเข้มแข็งมากขึ้นเมื่อมีการเผยแพร่ ผลิตซ้ำวรรณกรรมโรแมนติกต่าง ๆ ผ่านสื่อโทรทัศน์ และภาพยนตร์ในเวลาต่อมา ซึ่งทำให้เรื่องรักโรแมนติกแพร่หลายในสังคมและได้รับความนิยมจากผู้คนอย่างมาก

ดังนั้น คำว่า “รัก” หรือ “โรมานซ์” (Romance) ได้ถูกขยับขยายนิยาม จากที่ บาร์บารา ฟัคซส์ (Barbara Fuchs) (อ้างถึงใน สยาม สกุลสกาวสวัสดิ์, 2552) ได้นิยามความหมายเอาไว้ว่า โรมานซ์ จัดเป็นประเภทของงานวรรณกรรมชนิดหนึ่งที่มีเรื่องราวที่มักจะเกี่ยวพันกับตัวละครสูงศักดิ์ มีราชา พระราชินี อัศวิน เลดี้ เกียรติยศ และความจงรักภักดี โดยที่เนื้อเรื่องมักจะเป็นแนวรบ ๆ รัก ๆ

หรือการผจญภัย อำนาจของสิ่งมหัศจรรย์ต่าง ๆ รวมไปถึงเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับความรัก ความเพ้อฝันที่มีเรื่องเพศเข้ามาเกี่ยวข้อง

แต่เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนมาถึงปัจจุบัน รักโรแมนติกไม่ใช่แค่เรื่องชีวิตรักของคนชั้นสูงเท่านั้น แต่เริ่มมีการขยายไปสู่การพูดถึงรักโรแมนติกแบบคนชนชั้นกลางที่ผ่านการมองจากสายตาของคนชนชั้นกลาง ด้วยเหตุนี้ อีเธอรล์ เพอร์สัน (Etherl Person) จึงสรุปว่า “รักโรแมนติก” ในปัจจุบันนอกจากจะมีความหมายว่าเป็นการแสดงออกซึ่งจินตนาการของมนุษย์ชนิดหนึ่งแล้ว ในเวลาเดียวกันรักโรแมนติกที่แทรกซึมอยู่ทั้งในงานวรรณกรรมและงานวัฒนธรรมประชานิยมทั้งหลายยังเป็นผลผลิตที่เกิดขึ้นและมีความแตกต่างกันไปในแต่ละสังคมวัฒนธรรมโดยที่ในวรรณกรรมนั้นความรักโรแมนติก จะมีคุณสมบัติดังนี้ (กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน, 2552)

1. เป็นเรื่องของความรักแบบชายหนุ่มหญิงสาวและจะเกี่ยวพันกับความรักแบบอุดมคติเป็นหลัก เช่น ตัวละครพระเอกนางเอกต้องทำทุกอย่างเพื่อบูชาความรักของตน

2. การเล่าเรื่องใช้สูตรการเล่าเรื่องแบบเป็นเส้นตรง ซึ่งอาจมีทั้งสมหวังบ้าง สูญเสียบ้าง แต่จะพยายามรักษาโครงของความรักอันเป็นนิรันดร์

3. โครงเรื่อง มักจะเกี่ยวโยงกับการเอาชนะ โดยเฉพาะพยายามเอาชนะอุปสรรคต่าง ๆ ของความรัก หรือการสูญเสียต่าง ๆ ที่ตัวละครประสบพบเจอในช่วงที่เนื้อเรื่องกำลังดำเนินไป

ดังนั้นแม้เรื่องของความรัก ถูกนำเสนอว่าเป็นเพียงเรื่องธรรมชาติของมนุษย์ที่ยังคงอยู่ใน วังวนวัฏสงสาร หรือเป็นเพียงวรรณกรรม “น้ำเน่า” ที่ไม่ยกระดับจิตใจ แต่หากมองในอีกด้านเรื่องราวความรักโรแมนติกกลับเป็นเรื่องที่มีคุณค่า และน่าสนใจในการศึกษา ดังที่ กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน (2552, น. 132-135) ได้สรุปความสำคัญของเรื่องรักโรแมนติกไว้อย่างน่าสนใจว่ารักโรแมนติกเป็นรูปแบบเนื้อหาที่กระจายตัวไปในหลายพื้นที่ของเรื่องเล่าทั้งในนิยาย ภาพยนตร์ โดยเฉพาะในปัจจุบันเส้นขอบฟ้าของเรื่องรักโรแมนติกได้ขยายขอบเขตกว้างขวางไปสู่พื้นที่ของเรื่องจริง และแทรกซึมเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน ได้อย่างแนบเนียนราวกับเป็นธรรมชาติจนตัวเราเองก็ไม่ได้ตระหนักถึง นอกจากนี้เรื่องรักโรแมนติกยังเป็นพื้นที่ ที่ผู้คนใช้ต่อสู้กับระบบทุนนิยมที่พยายามตัดสายสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ออกจากกัน แต่รักโรแมนติกคือ ความพยายามที่มนุษย์จะต่อสายสัมพันธ์กันอีกครั้ง อำนาจรักโรแมนติกได้ช่วยถักทอความสัมพันธ์ของมนุษย์ที่ล่มสลายไป ในขณะเดียวกันรักโรแมนติกก็เป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจของสังคม ในหลายระดับ เช่นอำนาจทางเพศ อำนาจความสัมพันธ์ระหว่างชนชั้น

รักโรแมนติกยังเป็นพื้นที่ ที่สร้างความแตกต่าง แปลกใหม่ให้แก่ชีวิตประจำวันของคนในสังคมทุนนิยมที่มีแนวโน้มจะถูกทำให้เกิดความซ้ำซาก จำเจ ความรักโรแมนติกจะเข้ามาช่วยเติมเต็มในส่วนที่ขาดหาย สร้างโลกที่แตกต่างไปจากความเป็นจริง ดังที่ Ulrich Beck (อ้างถึงใน กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน, 2552) สรุปว่าสำหรับมนุษย์ยุคนี้ รักแบบโรแมนติกได้กลายเป็น “ศาสนาใหม่

ในโลกสามัญ” (secular religion) ไปแล้ว เช่นในขณะที่สังคมยุคก่อนบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือยึดความเชื่อในโลกศาสนาเป็นแรงเกาะเกี่ยว แต่ในปัจจุบันผู้คนจะบูชาความรักยิ่งชีพหรือแม้แต่ยอมตายเพื่อรักได้

และนอกจากนี้หากพิจารณาในอีกด้านหนึ่งแล้ว ความรักโรแมนติก เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายใต้ระบบอำนาจ เป็นความสัมพันธ์ที่ถูกกำกับโดยอำนาจตั้งแต่การให้นิยามความหมายของความสัมพันธ์รักโรแมนติก ตามเงื่อนไขทางสังคม ซึ่งถูกกำหนดโดยผู้มีอำนาจในสังคม เช่นการเชื่อมโยงความรักโรแมนติกกับความสัมพันธ์ในรูปแบบของรักต่างเพศ (Heterosexuality) ให้เป็นรูปแบบหลักของความสัมพันธ์ที่คนทั้งสังคมควรปฏิบัติตาม เนื่องจากถือเป็นความสัมพันธ์ที่มีความชอบธรรม และมีคุณค่าที่สุด ในขณะที่รูปแบบความสัมพันธ์ที่นอกเหนือไปจากความสัมพันธ์ระหว่างชายหญิงถือเป็นสิ่งที่ผิดธรรมชาติ เบี่ยงเบน ผิดศีลธรรม เป็นสิ่งที่อันตรายและนำไปสู่การทำลายระเบียบของสังคมรวมถึงยังมีนัยยะของการต่อสู้ จัดการความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างกันและกันในความสัมพันธ์รักโรแมนติกอีกด้วย นั่นคือในความสัมพันธ์รักโรแมนติกนั้นจะมีผู้กระทำ (active) คือผู้ที่เป็นฝ่ายกระทำการให้เกิดความทุกข์หรือความสุขแก่อีกฝ่ายหนึ่ง และผู้ถูกกระทำ (passive) หรือผู้ที่ได้รับผลจากการกระทำทางความรัก ซึ่งในมุมมองของนักวิชาการสายสตรีนิยม ชูลามิท ไฟน์สโตน (Shulamith Firestone, 1970, อ้างถึงใน ภูษิตา อุดมอักษรภาดา, 2551, น. 29) มองว่า ความรักโรแมนติกเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างจากระบอบปิตาธิปไตย (patriarchal ideology) หรือแนวคิดชายเป็นใหญ่ซึ่งให้ความสำคัญกับเพศชายมากกว่าเพศหญิง เพื่อให้ผู้หญิงตระหนักในความสำคัญของความรัก เอาจิตใจและร่างกายมาผูกติดกับผู้ชายในฐานะคนรัก ด้วยการเชื่อมโยงความรัก (romantic love) เข้ากับระบบความสัมพันธ์ระหว่างชายและหญิงแบบรักต่างเพศ (heterosexuality) จึงเป็นการควบคุมผู้หญิงด้วยอุดมการณ์ที่เรียกว่า Culture of Romance ที่ทำให้ผู้หญิงสยบยอมทำตามในเรื่องทางเพศ ด้วยความรักโรแมนติก ดังนั้นจะเห็นได้ว่าในความสัมพันธ์รักโรแมนติกผู้หญิงจะเป็นฝ่ายที่ถูกกระทำ และได้รับผลกระทบจากความรัก รวมถึงยึดติดในความรักมากกว่าผู้ชาย

ดังนั้นแม้ความรักโรแมนติกจะดูเหมือนเป็นเรื่องความสัมพันธ์ส่วนตัวของมนุษย์ แต่แท้จริงแล้วก็ยังเป็นเรื่องที่ได้รับการจับจ้อง ควบคุมจากทั้งสังคมและรัฐ ที่สร้างบรรทัดฐานทางสังคม เพื่อทำให้คนในสังคมมีความรักอยู่ภายใต้เงื่อนไขที่สังคมกำหนด ตลอดจนการปฏิบัติกิจกรรมอันเกี่ยวเนื่องจากความรัก เช่น กิจกรรมทางเพศ การแสดงออกทางความรัก ให้สอดคล้องและเป็นไปในทางที่ดีงาม ตามกรอบที่สังคมกำหนด ดังนั้นรัฐ และสังคมจึงจำเป็นต้องมีการสร้างกรอบการดำเนินชีวิตอันเกี่ยวเนื่องกับความรักโรแมนติกที่ถูกต้อง เพื่อชี้นำพฤติกรรมทางความรักที่เหมาะสมของคนในสังคม โดยหนึ่งในเครื่องมือสำคัญในการถ่ายทอดอุดมการณ์เพื่อสร้างบรรทัดฐานเรื่องความรักในสังคมก็คือ “สื่อมวลชน” นั่นเอง

จะเห็นได้ว่าเรื่องรักโรแมนติกเป็นพื้นที่สำคัญในการบ่มเพาะจิตสำนึก ความคิดของคนร่วมสมัยภายใต้ฉากรักโรแมนติกมีการถ่ายทอด ผลิตซ้ำอุดมการณ์ทางสังคมบางอย่างที่จะแทรกซึมจนกลายเป็นสามัญสำนึกของคน เช่น ความรักที่ถูกต้องจะต้องเป็นแบบ “ผัวเดียว เมียเดียว” หรือ เป็นความรักระหว่าง “ชายหญิง” เท่านั้น แต่อย่างไรก็ตามนอกเหนือจากการถ่ายทอดอุดมการณ์ทางสังคมผ่านเรื่องรักโรแมนติกเพื่อสร้างบรรทัดฐานบางอย่างแก่สังคมในเรื่องความรักแล้ว เรื่องรักโรแมนติกก็ยังเป็นพื้นที่ในการตั้งคำถามกับสังคมด้วยว่าในโลกแห่งทุนนิยมที่สร้างภาวะแปลกแยกให้คนในสังคม มนุษย์จะมีการต่อสู้ ดิ้นรนเพื่อการดำรงอยู่และเพื่อสร้างสายสัมพันธ์ที่ขาดหายไปได้อย่างไร

ด้วยความสำคัญเหล่านี้ เรื่องราวของ”ความรักโรแมนติก” จึงเป็น “สาร” ที่เป็นที่นิยมและถูกบรรจุอยู่ในสื่อแขนงต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก ทั้งละคร ภาพยนตร์ เพลง โฆษณา มิวสิควิดีโอ นิยาย หรือแม้แต่ในนิตยสารบันเทิงก็ล้วนแล้วแต่ให้ความสำคัญกับประเด็นเรื่องความรักเป็นหลัก หากแต่การนำเสนอเรื่องราว รักโรแมนติก เหล่านี้เป็นเพียงการสร้างภาพ สร้างความหมาย และสร้างความเป็นจริงในเรื่องของความรักที่สื่อมวลชนเป็นผู้กำหนดให้แก่สังคม ดังที่ Peter Redman (อ้างถึงใน นิรินทร์ เภตราไชยอนันต์, 2550) กล่าวว่า ความรัก ไม่ได้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ หากแต่เป็นสิ่งที่สังคมประกอบสร้างขึ้น (socially constructed) หรือเป็นผลผลิตทางสังคม (Social Product) ความรักเป็นผลผลิตทางสังคมเป็นผลผลิตแห่งความหมาย ที่เกี่ยวโยงกับเงื่อนไขทางวัฒนธรรมอย่างแนบแน่น โดยทุกครั้งที่มีการลงรหัสความหมายรักโรแมนติก ก็จะมีกรอบวิธีคิดของสังคมวัฒนธรรมเข้ามากำหนดอยู่เบื้องหลังตลอดเวลา

ภาพยนตร์เป็นสื่อบันเทิงชนิดหนึ่งที่แพร่หลายทั่วไปในทุกชาติ ทุกภาษา และสามารถถ่ายทอดเรื่องราวได้สมจริง สามารถนำเรื่องราว การรับรู้ที่มีอยู่ตามธรรมชาติมาถ่ายทอดได้อย่างงดงาม และสามารถเข้าถึงคนหมู่มากได้ง่าย และเร็วที่สุด ด้วยการประมวลเนื้อหา เรื่องราว จินตนาการ และอารมณ์สะเทือนใจออกมาสื่อสารให้คนดูเกิดความคล้อยตาม รู้สึกร่วม ผ่านเทคนิคด้านบทประพันธ์ ดนตรี ฉาก แสง สี ถ้อยคำ และการแสดง (จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, อ้างถึงใน อฏวี คอทอง, 2552) และสื่อภาพยนตร์ไม่ได้มีหน้าที่เพียงเพื่อสร้างความบันเทิงเท่านั้นแต่ยังเป็นเครื่องมือที่สามารถส่งผ่านข้อมูลต่าง ๆ ที่ต้องการสื่อสาร ไปยังคนจำนวนมากได้อย่างดี ด้วยภาพยนตร์มีพลังและอำนาจในการสื่อสาร สร้างอารมณ์คล้อยตามให้แก่ผู้ชมยิ่งกว่าสื่อใด ๆ รวมทั้งยังมีศักยภาพในการประกอบสร้าง ปั้นแต่งเรื่องราวตามจินตนาการให้กลายเป็นจริงได้ ดังที่เทอร์เนอร์ (อ้างถึงใน อฏวี คอทอง, 2552) กล่าวไว้ว่าภาพยนตร์เป็นสื่อที่เกี่ยวข้องกับการสร้างภาพตัวแทนหรือกระบวนการทางสังคมที่ทำการผลิตภาพ เสียง และสัญญะต่าง ๆ เพื่อแทนความหมายของบางสิ่งบางอย่างที่ผู้ส่งสารต้องการ ดังนั้นภาพยนตร์จึงเป็นช่องทางสำคัญในการสร้างความบันเทิง ถ่ายทอดผลิตซ้ำความหมาย รวมถึงอุดมการณ์ต่าง ๆ ในสังคมได้เป็นอย่างดี ซึ่งหมายรวมถึงเรื่องของ “ความรัก”

ด้วย ทั้งนี้เพราะภาพยนตร์เป็นสื่อที่มีพลังสำคัญในการประกอบสร้างความจริงเรื่องความรักให้แก่สังคมได้เป็นอย่างดี ดังที่ กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน (2552) กล่าวไว้ว่าถึงแม้อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยจะอยู่ในยุคตกต่ำเพียงใด ภาพยนตร์รักก็ยังคงมีให้เห็นในโรงภาพยนตร์อยู่เรื่อย ๆ นั้นแสดงว่าภาพยนตร์รักกับสังคมไทยไม่เคยหนีหายจากกัน

เช่นเดียวกันเรื่องราวความรักก็ยังคงสอดแทรกอยู่ในภาพยนตร์แทบทุกประเภททั้งภาพยนตร์บู๊ ภาพยนตร์ตลก ภาพยนตร์สยองขวัญ หรือแม้กระทั่งภาพยนตร์ผี ที่เป็นภาพยนตร์ที่สื่อถึงความ น่าสะพรึงกลัว หลอกหลอน ให้แก่คนดู แต่ในความน่ากลัวนั้น กลับบรรจุเนื้อหาของเรื่องความรักไว้เป็นส่วนประกอบสำคัญ จนอาจเรียกได้ว่าเรื่องความรักเป็นวัตถุดิบสำคัญในการดำเนินเรื่องราวของภาพยนตร์ผี ให้เกิดทั้งความสนุกสนาน น่าสะพรึงกลัว และความประทับใจได้จนทำให้ภาพยนตร์ผีกลายเป็นภาพยนตร์ที่ได้รับความนิยมมาอย่างต่อเนื่องทุกยุคทุกสมัย

1.2 “ไม่เชื่ออย่าลบหลู่” : ผี ในบริบทสังคมไทย

สังคมไทยมีพื้นฐานความเชื่อเรื่องเหนือธรรมชาติ โดยเฉพาะเรื่องลี้ลับ เรื่องผี มาเป็นเวลานาน แม้ว่าสังคมในปัจจุบันจะมีก้าวหน้าทางด้านวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีที่ก่อให้เกิดการปรับเปลี่ยนวิถีชีวิต แนวคิดของสังคมไทยเป็นอันมาก แต่ความคิดความเชื่อในเรื่องดังกล่าวยังคงปรากฏอยู่ในสังคมตลอดมา และได้มีการปรับเปลี่ยนตัวเอง เพื่อควบคู่กับแนวคิดเชิงวิทยาศาสตร์ พิศณุ นิลกลัด อ้างถึงบทความ Thais Look to the Supernatural ในเว็บไซต์หนังสือพิมพ์ นิวยอร์ค ไทม์ กล่าวว่า “ถึงสังคมไทยมีความทันสมัย เต็มไปด้วยตึกสูงระฟ้า ถนนคับคั่งด้วยรถยนต์หรูหรา มีอุปกรณ์เทคโนโลยีไฮเทคใช้กันถ้วนหน้า แต่ในขณะเดียวกันคนไทยที่เปิดรับความทันสมัยเหล่านี้ต่างก็ยังมีความเชื่อในเรื่องภูตผีวิญญาณ และโหราศาสตร์ฝังแน่นไม่เปลี่ยนแปลง” (อ้างถึงใน ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค, 2553)

อาจกล่าวได้ว่า “ผี” เป็น “ปรากฏการณ์” หนึ่งในวัฒนธรรมดั้งเดิมของสังคมไทย เป็นระบบความเชื่อดั้งเดิมของชุมชน หรือท้องถิ่นก่อนการเข้ามาของศาสนาพุทธ และพราหมณ์ ซึ่งมีความเชื่อว่าคนตลอดจนสิ่งอื่นทั้งที่มีชีวิตหรือไม่มีชีวิตก็ตาม ย่อมมีสิ่งที่มองไม่เห็นตัวสิงอยู่ นั่นคือ “ผี” หรือ “วิญญาณ” โดยเชื่อว่าผี คือจิต (spirit) ของจักรวาลครอบคลุมมิติต่าง ๆ ของชีวิต ดำรงอยู่ในคน สัตว์ พืช สิ่งของ อันเป็นความเชื่อแบบวิญญาณนิยม (Animism) (วิสิฐ อรุณรัตนานนท์, 2552) หรืออาจกล่าวได้ว่า ทุกสรรพสิ่งนอกจากจะมีความเป็นจริงที่เป็นวัตถุแล้วยังมีความเป็นจริงทางจิตวิญญาณ หรือพื้นที่ของผี วิญญาณ เทพต่าง ๆ ควบคู่อยู่ด้วย สอดคล้องกับที่ พระยาอนุมานราชธน (อ้างถึงใน เสฐียรโกเศศ, 2506, น. 195) ได้เคยกล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า “ความเชื่อถือของชนชาวไทยแต่ดั้งเดิมก็ไม่ต่างกับของชาติอื่น ๆ คือมีความเชื่อถือสิ่งที่ตามปกติมองไม่เห็นตัว แต่ถือหรือเข้าใจว่ามี

ฤทธิ์หรืออำนาจอยู่เหนือตน อาจบันดาลให้ดีหรือร้ายหรือให้คุณให้โทษได้ ความเชื่ออย่างนี้เรียกว่า “ลัทธิผีสางเทวดา” (Animism) อันเป็นคติศาสนามาตั้งแต่ดั้งเดิมของมนุษย์ก่อนที่จะวิวัฒนาการมาเป็นคติศาสนาอันประณีตในปัจจุบัน”

นอกจากนี้ การให้ความหมายของ ผี ยังเกี่ยวข้องกับการอธิบายถึงความตาย ในฐานะที่ผีคือสถานะคู่ตรงข้าม (binary opposition) กับการมีชีวิตอยู่ ผีก็คือสถานะของมนุษย์หลังจากตายไปแล้วนั่นเอง ดังนั้นการดำรงอยู่ของผีคือโลกทัศน์ที่มนุษย์สร้างให้กับโลกหลังความตาย

ความเชื่อในสังคมไทยประกอบด้วย ผี พราหมณ์ และพุทธ โดยความเชื่อเรื่องภูตผีถือเป็นความเชื่อแรกเริ่มในระบบสังคมไทย เช่นการนับถือผี โดยหลังจากที่สังคมไทยรับเอาศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธเข้ามาแล้ว ศาสนาทั้งสองมีบทบาทและอิทธิพลต่อระบบความคิด ความเชื่อของคนไทยเป็นอย่างมาก แต่ถึงกระนั้นความเชื่อในเรื่องภูตผีก็ไม่ได้สูญหายไป แต่มีการผสมผสานกันอย่างกลมกลืน มาตราบเท่าทุกวันนี้ ดังจะเห็นได้ว่าพิธีกรรมสำคัญ ๆ ของคนไทยนั้นนอกจากมีการนิมนต์พระมาสวด ยังอัญเชิญพราหมณ์มาเป็นผู้กระทำพิธีการสำคัญ พร้อมไปกับการสักการะบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่นไหว้ผี เจ้าที่เจ้าทาง ไปพร้อม ๆ กัน ดังที่ ฉลาดชาย รมิตานนท์ (2527, น. 34) กล่าวถึงการผสมผสานต่อลัทธิความเชื่อเหล่านี้ว่า “พุทธศาสนาแบบชาวบ้าน เป็นการผสมผสานระหว่างพุทธศาสนา ลัทธิพราหมณ์ และความเชื่อในเรื่องผีสางเทวดา จนเป็นระบบเดียวกัน ระบบความเชื่อเช่นนี้ดำรงอยู่ด้วยกันในลักษณะพึ่งพาอาศัยค้ำจุนซึ่งกันและกัน”

เสรี พงศ์พิศ (2542, น. 66-67) ได้กล่าวเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องผีในสังคมไทยไว้อย่างน่าสนใจว่า “คนไทยนับถือ ผี ก่อนที่ศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธจะเข้ามาในเมืองไทย เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมขึ้นตามลำดับ โดยที่คนไทยส่วนใหญ่โดยเฉพาะคนชนบทไม่ได้ละทิ้งความเชื่อและวิถีปฏิบัติดั้งเดิมไป มีแต่การปรับเปลี่ยนให้เข้ากับความเชื่อใหม่ .... อย่างไรก็ดีชาวพุทธทั้งในชนบทและในเมืองต่างก็ถือว่า พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ อยู่เหนือผีทั้งหลาย ไม่ว่าจะโดยอำนาจบารมีหรือความศักดิ์สิทธิ์ การนับถือผีเริ่มจะเปลี่ยนไปจากกระบวนทรรศน์เดิมสู่กระบวนทรรศน์ใหม่ของสังคมใหม่ซึ่งมีสังคมเมืองเป็นตัวแบบ มีรากฐานอยู่ที่ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ เรื่องผีจึงกลายเป็นเรื่อง “ไสยศาสตร์” ที่ว่าด้วยอำนาจลึกลับที่ผู้คนพยายามหาวิธีใช้ (manipulate) เพื่อตอบสนองความต้องการของตนเอง มากกว่าที่จะนับถือด้วยความเคารพยำเกรง และเพื่อเอกภาพและดุลยภาพแห่งชีวิตเหมือนแต่ก่อน ความสัมพันธ์ของคนกับคน คนกับสังคม และคนกับธรรมชาติได้เปลี่ยนไปตามกระบวนทรรศน์ใหม่ แต่รากเหง้าความเชื่อดั้งเดิมไม่ได้หมดไป เพราะกระบวนทรรศน์ซึ่งมีวิทยาศาสตร์เป็นรากฐานก็ไม่สามารถให้คำตอบแก่ชีวิตมนุษย์ได้ทุกเรื่องทุกอย่างและทุกมิติ ความลึกลับและปัญหาสารพันยังคงมีอยู่ต่อไป ผีก็ยังคงอยู่กับคนต่อไปเช่นเดียวกัน แต่เปลี่ยนบทบาทหน้าที่และความสัมพันธ์กับผู้คน”

ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า เรื่องผี ซึ่งเป็นระบบความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งที่มองไม่เห็น หรือจิตวิญญาณที่มีอยู่ในธรรมชาติ และเชื่อมโยงไปถึงโลกหลังความตายของมนุษย์นั้นเป็นเรื่องของการประกอบสร้าง “ให้ความหมาย” มากกว่า “ความจริง” ที่สามารถพิสูจน์ได้ตามตรรกะทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งการให้ความหมายดังกล่าวนั้นเป็นผลผลิตทางความคิดของมนุษย์ ซึ่งอาศัยภาษาและสัญลักษณ์ต่าง ๆ เป็นเครื่องมือในการสร้างความหมาย ตามระบบความเชื่อและเงื่อนไขที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับบริบททางสังคมตามช่วงเวลาต่าง ๆ ด้วย ดังที่ กำจร หลุยยะพงศ์ (2549) ให้ความเห็นว่าความเชื่อเรื่องผีนั้นมีพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ตามการเปลี่ยนแปลงอื่น ๆ ของสังคม โดยแบ่งลำดับการเปลี่ยนแปลงออกเป็น 3 ช่วงดังนี้

1. คลื่นแห่งศาสนา ที่มองว่าภายหลังการเข้ามาของศาสนา ความเชื่อเรื่องผี พุทธ และพราหมณ์ ถูกผสมกลมกลืนเข้าด้วยกัน แม้ในด้านหนึ่งความเชื่อเรื่องผีจะถูกลดระดับลงโดยมีพุทธศาสนาวางไว้อยู่สูงสุด และเป็นเครื่องควบคุมผี

2. คลื่นแห่งวิทยาศาสตร์ เกิดการปรับตัวโดยการแยกพุทธศาสนา ออกจาก ความเชื่อเรื่องผี โดยมองว่าพุทธศาสนามีความเป็นวิทยาศาสตร์ อธิบายได้ด้วยหลักเหตุผล แต่ความเชื่อเรื่องผีเป็นสิ่งที่อธิบายไม่ได้ ดังนั้นความเชื่อเรื่องผีจึงเป็นการนับถือแบบไสยศาสตร์ และเป็นเรื่องงมงาย

จากความเปลี่ยนแปลงในทั้งสองยุคข้างต้น นำไปสู่ระดับความเชื่อเรื่องผีในสังคมไทยที่ถูกแบ่งออกเป็นชั้น ๆ โดยมีพุทธศาสนาวางไว้อยู่สูงสุด วิทยาศาสตร์อยู่ตรงกลาง และผีอยู่ในระดับใต้ “พุทธ” และ “วิทยาศาสตร์” ดังที่ ฉลาดชาย รมิตานนท์ (อ้างถึงใน สมสุข หินวิมาน, 2554, น. 51) อธิบายว่า ทั้งพุทธและวิทยาศาสตร์ได้รับการนำมาครอบลงไปบนระบบความเชื่อเรื่องผี และมีการแปลงรูป การสยบปาฏิหาริย์แห่งผีผ่านระบบสัญลักษณ์ต่าง ๆ เช่น การที่เราจะเห็นอิทธิฤทธิ์ของผีแม่นากที่ยอมสยบอยู่ใต้อำนาจของพระสงฆ์แห่งศาสนาพุทธ เป็นต้น

3. คลื่นแห่งโลกาภิวัตน์ เป็นช่วงที่ผีกลับมามีบทบาทในสังคมมากขึ้น เนื่องจากสังคมที่พัฒนาเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ การขยายตัวของระบบทุนนิยม ผู้คนต่างมีปัญหา ขาดที่ยึดเหนี่ยวทางจิตใจ ลัทธิ และความเชื่อเรื่องผี เช่น การบูชาวัตถุมงคล การทรงเจ้าเข้าผี ฯลฯ จึงกลายเป็นคำตอบที่ตอบสนองทางด้านจิตใจของคนที่ประสบปัญหาชีวิตในโลกปัจจุบัน

จากที่ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของความเชื่อเรื่องผีกับสังคมไทยมาในข้างต้นนั้น อาจสรุปบทบาทหน้าที่และความสำคัญของ “ผี” ในบริบทสังคมไทย ได้ดังนี้ คือ

1. หน้าที่ในการให้คำอธิบายแก่สังคม

ผีเกิดจากความพยายามอธิบายปรากฏการณ์ของธรรมชาติที่คนในอดีตไม่สามารถหาคำตอบได้ เช่น การเกิด แก่ เจ็บ ตาย และภัยธรรมชาติต่าง ๆ อย่างไรก็ตาม แม้ในปัจจุบันความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีจะสามารถตอบสนองความอยากรู้อยากเห็นของมนุษย์ได้แต่การอธิบายตามหลักการทางวิทยาศาสตร์นั้น ก็วางอยู่บนตรรกะแห่งเหตุผลและการพิสูจน์โดย

วิธีการเชิงประจักษ์เป็นสำคัญ ซึ่งทำให้บางสิ่งบางอย่างวิทยาศาสตร์ไม่สามารถให้คำตอบมนุษย์ได้ ความเชื่อในเรื่องผีจึงยังคงเป็นคำอธิบายที่ยิ่งใหญ่และสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน (สมสุข หินวิมาน, 2544)

2. หน้าที่ในการเป็นกลไกควบคุมทางสังคม

ความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องผีในสังคมไทย เกิดขึ้นในสังคมดั้งเดิม พร้อมกับความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ และมนุษย์กับชุมชน ดังนั้น ความเชื่อเรื่องผีจึงทำหน้าที่เป็นส่วนหนึ่งของการสร้างกฎเกณฑ์ และเป็นกลไกในการควบคุมทางสังคม โดยการที่มนุษย์สามารถมีชีวิตอย่างเป็นสุขได้นั้น จำเป็นต้องรักษากฎเกณฑ์ทางสังคม ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าโดยพื้นฐานของสังคมไทยแล้วนั้น นอกจาก “อำนาจ” ทางสังคมที่เป็นรูปธรรม เช่น กฎระเบียบ หรือ กฎหมาย ที่ใช้ควบคุมมนุษย์แล้ว มนุษย์ก็ยังมีความยำเกรงต่อ “อำนาจที่มองไม่เห็น” ทั้งในแง่ที่ให้คุณและให้โทษ เช่นเทวดา หรือ ผี ที่เป็นการควบคุมทางความรู้สึกอีกด้วย ดังนั้นจึงเกิดพิธีกรรม หรือข้อห้ามต่าง ๆ ที่มี “ผี” เป็นผู้กำกับเอาไว้ เช่น การห้ามไม่ให้หนุ่มสาวชิงสุกก่อนห่าม หรือมีเพศสัมพันธ์ก่อนการแต่งงาน ซึ่งจะถือว่าผิดผี เพราะไม่รักษากฎเกณฑ์ทางสังคม หรือแม้แต่การห้ามตัดไม้ทำลายป่า โดยการสร้างเรื่องราวเกี่ยวกับผีเพื่อทำหน้าที่พิทักษ์ดูแลทรัพยากรธรรมชาติ เช่น ผีตะเคียน รุกขเทวดา นางไม้ เป็นต้น ตลอดจนใช้ “ผี” ในการควบคุมความประพฤติของคนในสังคมให้กระทำแต่ความดีและเกรงกลัวต่อการทำความชั่ว ดังคำที่ว่า “คนดีผีคุ้ม” ดังนั้นความเชื่อเรื่องผีจึงมีบทบาทสำคัญต่อการสร้างกฎเกณฑ์ และจัดระเบียบทางสังคม ซึ่งถือเป็นกุศโลบายอย่างหนึ่งที่ใช้เพื่อควบคุมสังคมและจริยธรรมของคนในสังคมได้เป็นอย่างดี

3. หน้าที่ในการสร้างแรงยึดเหนี่ยวจิตใจ

ความเชื่อเรื่องผีก่อรูปขึ้นมาในสังคมแบบชุมชน (collective society) ในลักษณะของสังคมดั้งเดิมแบบไทย ภาษาและระบบสัญลักษณ์บางอย่างจะถูกสร้างขึ้นมาเพื่อทำหน้าที่ในการยึดเหนี่ยวจิตใจผู้คนที่มาอยู่ร่วมกัน และความเชื่อหรือพิธีกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับผีก็เป็นระบบสัญลักษณ์ที่ทำงานบนเงื่อนไขดังกล่าวนี้ดังที่ นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2538, น. 163) ตั้งข้อสังเกตว่า พิธีกรรมไล่ผีต่าง ๆ ในสังคมโบราณเป็นทัศนะที่มองปัญหาแบบองค์รวม เมื่อมีคนเจ็บป่วยหมอผีก็จะทำพิธีขับไล่ผีเนื่องจากในความเป็นจริงนั้นความเจ็บป่วยไม่ได้เกิดขึ้นแค่เฉพาะบุคคล หากแต่เป็นความเจ็บป่วยที่เกิดขึ้นแก่ครอบครัว ชุมชนและสังคมด้วย การประกอบพิธีกรรมจึงมีผลในการช่วยลดทอนความทุกข์และความเจ็บป่วยของชุมชนหรือครอบครัวโดยส่วนรวมได้

นอกจากนี้ในสังคมสมัยใหม่ ที่สร้างความรู้สึกแปลกแยกแก่คนในสังคม มนุษย์ในปัจจุบันต้องเผชิญกับปัญหามากมายที่ทำให้เกิดภาวะไม่มั่นคงในชีวิตและจิตใจ ซึ่งปัญหาบางอย่างตรรกะทางวิทยาศาสตร์ไม่สามารถแก้ไขให้คำตอบ หรือเป็นหลักประกันทางจิตใจให้ได้ ความเชื่อในเรื่องเหนือธรรมชาติ เรื่องผี จึงตอบสนองทางด้านความรู้สึก เป็นที่พึ่งพิง และยึดเหนี่ยวจิตใจที่สำคัญ ดังที่ ศรีศักร วัลลิโภดม (อ้างถึงใน เอกพล เธียรถาวร, 2552, น. 1) ได้กล่าวถึงสาเหตุที่ทำให้ความเชื่อ

เรื่องผียังคงดำรงอยู่ในสังคมไทยยุคใหม่ซึ่งกำลังพัฒนาไปสู่ความเจริญทางวิทยาศาสตร์ ว่าเป็นเพราะในช่วงทศวรรษที่ผ่านมาสังคมไทยตกอยู่ในภาวะความไม่มั่นคงหลายอย่าง ทั้งความไม่มั่นคงทางเศรษฐกิจ สังคมการเมือง วัฒนธรรม และศีลธรรม ขณะเดียวกันก็เกิดภัยธรรมชาติ ด้วยความไม่มั่นคงที่เกิดขึ้นเหล่านี้ ผู้คนจึงต้องหันหน้าไปพึ่งพาความเชื่อ และเมื่อสถาบันศาสนาไม่อาจตอบสนองความต้องการด้านความเชื่อของผู้คนในยุคปัจจุบันที่เต็มไปด้วยความกลัวและขาดกำลังใจ พวกเขาจึงหันมาพึ่งพา “ผี” มากขึ้น

ดังนั้นแม้เรื่องผีจะเป็นสิ่งที่ยังไม่สามารถสรุป หรือมีข้อพิสูจน์ได้ว่ามีจริง หรือ ไม่มีจริง แต่คนไทยจำนวนมากก็เห็นว่าสำหรับเรื่องผีแล้ว “ไม่เชื่ออย่าลบหลู่” ความเชื่อเรื่องผีจึงเป็นสิ่งที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานแห่งความศรัทธา ผนวกด้วยความกลัว และความไม่รู้ ซึ่งความศรัทธาเหล่านี้ ดำรงอยู่ในสังคมไทยได้อย่างมั่นคงจนถึงปัจจุบัน เมื่อวิทยาศาสตร์ก็ไม่สามารถให้คำอธิบายให้เรื่องต่าง ๆ ให้แก่มนุษย์ ได้ครอบคลุมกระจ่างชัดพอ ความเชื่อเรื่องภูตผี ปีศาจ จึงยังคงมีพลังครอบงำความคิดมนุษย์อยู่ต่อไป ในฐานะทางเลือกและกลวิธีบำบัดทุกข์เฉพาะหน้า ที่ตอบสนองปัญหาทางจิตใจของคนในยุคสมัยใหม่ที่ยังคงต้องการความเชื่อและความคาดหวังอย่างไม่มีเหตุผล เพื่อปลอบประโลมจิตใจให้พ้นจากความทุกข์เป็นครั้งคราว

ด้วยเหตุนี้ทำให้ “ผี”ในบริบทของสังคมไทยมีบทบาทและความสำคัญอย่างไม่อาจมองข้ามไปได้ ดังจะเห็นได้ว่ายุคปัจจุบันที่มีความเจริญพร้อมด้านเทคโนโลยีอันทันสมัย แต่ทว่าเรื่องราวความลี้ลับเกี่ยวกับ ภูตผี และวิญญาณ ก็ยังเป็นเนื้อหาที่ได้รับความนิยมในการถ่ายทอดเป็นเรื่องเล่า ผ่านสื่อมวลชนหลายรูปแบบทั้ง นิยาย รายการวิทยุ รายการโทรทัศน์ รวมถึงภาพยนตร์ ซึ่งถือเป็นสื่อที่ถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับผีได้สยดสยอง หลอกหลอน ผสมกับความสนุกสนาน ได้ประสบความสำเร็จสูงสุด

1.3 เรื่องผี เรื่องรัก ความแตกต่างที่ลงตัว ?

ภาพยนตร์ผีถือเป็นภาพยนตร์ที่เป็นที่นิยมในสังคมไทย ผู้ชมให้การตอบรับภาพยนตร์ผีด้วยดีมาอย่างต่อเนื่อง จนอาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์ผีไม่เคยตายไปจากสังคมไทย ดังที่ วิรัตน์ โตอารีย์มิตร กล่าวว่า “เทรนด์ภาพยนตร์ไทยในทุกวันนี้อยู่ที่ภาพยนตร์ตลก ภาพยนตร์ผี ภาพยนตร์รัก และภาพยนตร์แอ๊คชั่น บ้างเล็กน้อย โอกาสที่เทรนด์จะเปลี่ยนนั้นยากเหลือเกิน บางช่วงภาพยนตร์ผีอาจจะมีมากกว่าภาพยนตร์รัก แต่ทุกช่วงจะมีภาพยนตร์ตลกและภาพยนตร์ผีอยู่ในเทรนด์ไม่ขาดสาย” ซึ่งสอดคล้องกับนักวิชาการด้านภาพยนตร์อย่าง กฤษดา เกิดดี ที่สำรวจข้อมูลภาพยนตร์ระหว่างปี พ.ศ. 2548-2552 พบว่า ภาพยนตร์ไทยที่ออกฉายเป็นจำนวนมากที่สุดในช่วงเวลาข้างต้น คือ ภาพยนตร์ตลก และภาพยนตร์ผี (ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค, 2553) และจากการศึกษาของ

ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค พบว่า ในปี 2540-2551 มีภาพยนตร์ไทยทุกประเภท ออกฉายรวมกันทั้งสิ้น 291 เรื่อง เป็นภาพยนตร์ผีถึง 68 เรื่อง คิดเป็น 23.3 เปอร์เซ็นต์ หรือเกือบหนึ่งในสี่ของปริมาณภาพยนตร์ทั้งหมดที่ออกฉายในระยะนี้ (ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค, 2553, น. 7) และภาพยนตร์ผีจำนวนมากประสบความสำเร็จทางการตลาดอย่างสูง บางเรื่องได้ทั้งกำไรและรางวัล ดังเช่นภาพยนตร์ผีที่ยกมาแสดงเป็นตัวอย่างนี้ คือตัวแทนของภาพยนตร์ผีที่ประสบความสำเร็จทางการตลาดอย่างท่วมท้น โดยเฉพาะเรื่อง*พี่มากพระโขนง* (2556) ที่สร้างปรากฏการณ์ทำรายได้มหาศาลเป็นประวัติศาสตร์ของวงการภาพยนตร์ไทย

ตารางที่ 1.1

แสดงรายได้ภาพยนตร์ผีไทย ช่วงปี 2542-2556

รายชื่อภาพยนตร์	**รายได้ (ล้านบาท)**
นางนาก (2542)	150 ล้านบาท
ผีสามบาท (2543)	74 ล้านบาท
ปอบหวีดสยอง (2544)	50 ล้านบาท
ผีหัวขาด (2545)	73 ล้านบาท
เฮี๊ยน (2546)	48 ล้านบาท
ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ (2547)	110 ล้านบาท
เด็กหอ (2549)	50 ล้านบาท
แฝด (2550)	67 ล้านบาท
สี่แพร่ง (2551)	85 ล้านบาท
ห้าแพร่ง (2552)	112.58 ล้านบาท
ลัดดาแลนด์ (2554)	117 ล้านบาท
พี่มากพระโขนง (2556)	1,000 ล้านบาท

หมายเหตุ: จาก *นิตยสารเอนเตอร์เทน เอ็กซ์ตร้า,* 2550, น. 118 และ วิกิพีเดีย

ภาพยนตร์ผีไทยส่วนใหญ่เกิดจากตำนาน ความเชื่อในสิ่งลี้ลับเหนือธรรมชาติ วิญญาณและภูตผี โดยมีเรื่องของความรักเป็นตัวเชื่อมร้อยให้เกิดเรื่องราว เช่น แม่นาคพระโขนง ผีกระสือ ผีปอบ หรือนางตะเคียน ซึ่งสะท้อนความคิด ความเชื่อของคนไทย ประกอบกับการสร้างสรรค์ด้วยเอกลักษณ์ของสื่อภาพยนตร์ที่สามารถสะท้อนจินตนาการเป็นภาพและเสียงได้อย่างสมบูรณ์ จึงยิ่งเป็นการตอกย้ำความน่ากลัวของภาพยนตร์ผีไทยในโรงภาพยนตร์ได้เป็นอย่างดี ดังนั้นจะเห็นได้

ว่าภาพยนตร์ผีไทย หลายเรื่องประสบความสำเร็จ และมีการทำซ้ำ หรือสร้างต่อเนื่องอยู่หลายภาค เช่นภาพยนตร์เรื่อง เรื่อง*บ้านผีปอบ* ที่มีการสร้างภาคต่อติดตามกันมา ถึง 13 ภาค ภายในระยะเวลาเพียงแค่ 5 ปี นับจากปี พ.ศ. 2532 ถึงปี พ.ศ. 2537 (ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค, 2553)

นอกจากภาพยนตร์ผีไทยจะเป็นที่นิยมในประเทศไทยแล้ว ยังได้รับการตอบรับที่ดีจากประเทศอื่น ๆ มากมาย จนทำให้เกิดการซื้อขายภาพยนตร์รวมถึงการซื้อลิขสิทธิ์เพื่อไปผลิตซ้ำ ซึ่งถือเป็นแนวโน้มที่ดีในการเติบโตของวงการภาพยนตร์ผีไทยให้ก้าวสู่ระดับโลกได้ในอนาคต (ทศพร กรกิจ, 2550)

ภาพยนตร์เรื่อง *ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ* (2547) สามารถทำรายได้ในประเทศไทย 110 ล้านบาทยังขายลิขสิทธิ์ได้ใน 30 ประเทศทั่วโลก สร้างรายได้ ฉายในสิงคโปร์ได้ 33 ล้าน ที่เกาหลีติดอันดับ 5 หนังทำเงิน ฉายที่บราซิล 4 สัปดาห์แรก ทำรายได้สูงถึง 100 ล้านบาท ชัตเตอร์ฯ ยังได้รับรางวัล Best Asian Film จากเทศกาล Fantasia Film Festival 2005 ที่แวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา และรางวัลหนังแฟนตาซีที่ดีที่สุดในงาน Fantastic's Arts Festival of Gerardmer ประเทศฝรั่งเศส ภาพยนตร์ถูกซื้อลิขสิทธิ์ไปสร้างใหม่ในปี พ.ศ. 2550 กำกับโดย Masayuki Ochiai ผู้กำกับชาวญี่ปุ่น นำแสดงโดย ราเชล เทย์เลอร์ นักแสดงชาวออสเตรเลีย ซึ่งมีชื่อเสียงจากภาพยนตร์ฮอลลีวูดเรื่อง Transformer มีกำหนดออกฉายในปี พ.ศ. 2551 นอกจากนี้ยังมีผู้สร้างภาพยนตร์ บอลลีวูด นำไปสร้างเป็นภาพยนตร์ภาษาทมิฬ ออกฉายในปี พ.ศ. 2550 ชื่อเรื่อง Sivi กำกับโดย K. R. Senthil Nathan ผู้กำกับชาวอินเดีย (wikipedia, 2555)

ภาพยนตร์ผีไทยหลายเรื่องก็ยังได้รับเชิญให้เข้าฉายในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ ไม่ว่าจะเป็น เรื่อง *ลัดดาแลนด์* (2554), *407 เที่ยวบินผี* (2555) ที่เคยเข้าร่วมฉายในเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประเทศฝรั่งเศส ซึ่งทั้ง 2 เรื่องต่างก็ได้รับคำชมจากนักวิจารณ์ทั่วโลก และยังได้รับการตอบรับที่ดีจากผู้ซื้อในหลายประเทศที่ติดต่อขอซื้อภาพยนตร์ไปฉาย อาทิ อินโดนีเซีย, สิงคโปร์, ฮ่องกง, และไต้หวัน ผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องกล่าวไว้ว่า “กว่าจะประสบความสำเร็จและได้รับการยกย่องจากนักวิจารณ์ทั่วโลกว่าหนังผีไทยนั้นมีความน่ากลัว และแซงหน้าหนังผีของหลาย ๆ ประเทศ ใช้เวลาฝ่าฟันและพิสูจน์ฝีมือกันอยู่นาน แต่มาวันนี้ต้องบอกว่าคุ้มค่าและภูมิใจ ที่พวกเขาทำให้หนังผีไทยก้าวไกล และเป็นที่ยอมรับในระดับสากล” (มติชน, 30 ตุลาคม 2555, น. 24)

นอกจากนี้ เรื่อง *407 เที่ยวบินผี* (2555) ยังได้รับเกียรติคัดเลือกเข้าฉายในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเซี่ยงไฮ้ ครั้งที่ 15 ในกลุ่มพาโนรามาซึ่งเป็นกลุ่มที่ได้รับคัดเลือกจากภาพยนตร์ทั่วโลกว่ามีความน่าสนใจ และสามารถสร้างเสริมและต่อยอดในตลาดภาพยนตร์ต่อไปได้ ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่น่าสนใจ โดยอภิรดี เอี่ยมพึ่งพร กรรมการบริหารบริษัท ไฟว์สตาร์ โปรดักชั่น ได้กล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่า “เนื่องจากประเทศจีนมีกฎหมายเซ็นเซอร์ค่อนข้างเข้มงวด ภาพยนตร์แนวผี หรือสยองขวัญ ไม่มีสิทธิเข้าฉาย แต่นี่คือสัญญาณตอบรับที่ดี เมื่อเราได้รับคัดเลือกให้เข้าฉายในเทศกาลนี้

ก็เท่ากับว่า *“407 เที่ยวบินผี”* เข้าถึงทุกพื้นที่ในเอเชียแล้วจริง ๆ และที่ผ่านมายังไม่มีประเทศไหนที่จัดจำหน่าย *“407 เที่ยวบินผี”* แล้วขาดทุนเลย อย่างล่าสุดที่ฮ่องกงหนังของเราก็มีรายได้เป็นอันดับหนึ่งจากการเข้าฉายสัปดาห์แรก เป็นความภาคภูมิใจของเราจริง ๆ “ (filmzick.com, 2555)

นอกจากนี้ภาพยนตร์ผีไทยหลายเรื่องก็ยังได้รับรางวัลการันตีคุณภาพในระดับนานาชาติ เช่น

โปรแกรมหน้า วิญญาณอาฆาต (2551) ชนะเลิศรางวัล Audience’s Choice Award จากงานประกวดภาพยนตร์ที่อินโดนิเซียเมื่อปี 2008

นางนาก (2542) ได้รับรางวัลภาพยนตร์ยอดเยี่ยมแห่งเอเชีย (The Best Asia Film at the Festival) จากเทศกาลภาพยนตร์ที่เมืองร็อตเตอร์ดัม เนเธอแลนด์

เด็กหอ (2542) ชนะเลิศ 2 รางวัลจาก เทศกาลภาพยนตร์ที่เบอร์ลิน (รางวัล Crystal Bear และรางวัล A Special Mention) และได้รับอีก 2 รางวัล จากเทศกาลภาพยนตร์ที่อิหร่าน (รางวัล The Competition of Spiritual Cinema และ รางวัล Crystal Simorgh ผู้กำกับยอดเยี่ยม)

ทั้งหมดนี้เป็นการการันตีฝีมือคนไทย และความก้าวไกลของภาพยนตร์ผีไทยที่ก้าวออกสู่เวทีนานาชาติอย่างชัดเจน

จะเห็นได้ว่าภาพยนตร์ผีไทยนั้นมีพัฒนาการยาวนาน และผูกพันกับสังคมไทยมาช้านาน เป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่สะท้อนความเชื่อ ประเพณี วัฒนธรรม และค่านิยมของไทยได้เป็นอย่างดี แม้ในปัจจุบันที่เป็นยุคแห่งความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี และความเป็นเหตุผล แต่การผลิตซ้ำเรื่องโลกหลังความตายกลับปรากฏชัดเจนขึ้น และถูกถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์กลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม นำความเป็นไทยก้าวสู่ตลาดโลก รวมทั้งปรากฏการณ์ความสำเร็จของภาพยนตร์ผีไทยในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมา จนถึงปรากฏการณ์ความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง *พี่มากพระโขนง* (2556) ที่ทำรายได้มหาศาล ทะลุกว่า 1 พันล้านบาท (33.7 ล้านเหรียญสหรัฐ) ซึ่งเป็นสถิติสูงสุดในวงการภาพยนตร์ไทย แสดงให้เห็นว่าความเจริญทางด้านวัตถุในสังคมโลกาภิวัตน์ไม่ได้เป็นตัวสกัดกั้นความนิยมชมชอบในเรื่องผีของคนไทยให้หายไปตามยุคสมัย ทว่ายังได้รับความนิยมมากขึ้น และก้าวสู่ระดับนานาชาติ และอาจจะกล่าวได้ว่าสถานะของภาพยนตร์ผีในปัจจุบันนั้นไม่ได้ต่ำต้อย ด้อยค่าเช่นแต่ก่อน ภาพยนตร์ผีอาจจะไม่ได้เป็นเพียงแค่ “เรื่องน้ำเน่า” แต่ยังเป็นสื่อบันเทิงที่มีรูปแบบ เนื้อหาที่สามารถครองใจผู้ชมมาได้อย่างยาวนานและมีกลุ่มผู้ชมที่กว้างขวางขึ้นทั้งในและต่างประเทศ

จากความสำเร็จของภาพยนตร์ผีไทยที่กล่าวมา สิ่งหนึ่งที่ถูกนำเสนอควบคู่ หรือเป็นสาเหตุแห่งความน่ากลัว สยองขวัญของภาพยนตร์ผีในหลายต่อหลายเรื่อง ก็คือประเด็นเรื่อง “ความรัก” ซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นวัตถุดิบสำคัญในการดำเนินเรื่องราวของภาพยนตร์ผี จากงานวิจัยของสกุลวดี สุขอนันต์ (2553, น. 195) เรื่องตระกูลภาพยนตร์ผีไทย พบว่าเรื่องราวความรักและมิตรภาพเป็นสิ่งที่ผู้ผลิตภาพยนตร์นำมาเป็นส่วนประกอบสำคัญในการดำเนินเรื่องของภาพยนตร์ผี โดยใน

ภาพยนตร์ผีรักมักเป็นเรื่องราวที่ต้องมีอุปสรรคเกี่ยวกับความรักเป็นตัวเชื่อม และความสัมพันธ์แบบความรักเป็นเรื่องที่ได้รับความนิยมสูง ทั้งนี้เพราะทัศนะของผู้ผลิตเห็นว่าความรักเป็นเรื่องพื้นฐานของโลกมนุษย์และเป็นอารมณ์ที่มีความเป็นดรามาสูง เป็นเรื่องที่นำเสนอได้ง่ายเพราะผู้ชมชื่นชอบ

> จริง ๆ แล้วความรักของคนกับผีนี่มีแบบเดียวเลยนะ คือมีฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งที่ไม่ยอมละนึกออกมะ และส่วนใหญ่ฝ่ายนั้นจะเป็นผี เราจะไม่ค่อยเห็นคนไปรักผีเท่าไหร่หรอกหรือถ้ามีก็คงเคยเป็นคู่กันมาก่อนแล้วตายแล้วจากกันไป แต่ส่วนใหญ่จะเป็นแบบฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งที่ยังผูกยึดติดอยู่เพราะทางพุทธมันบอกเลยว่าเราอยู่กันคนละโลกไม่สามารถมาอยู่ด้วยกันได้ คือเนี่ยเป็นแพทเทิร์นปกติของการทำหนังนะ โรมิโอจูเลียต ก็เหมือนกันนี่คือเงื่อนไขของหนังรัก เพราะหนังรักคือไม่ว่าจะเอาอะไรมาใส่หนังรักเงื่อนไขหนังรักคือ มันต้องมีอุปสรรคอะไรซักอย่างหนึ่งกีดขวางทำให้คนไม่ได้อยู่ด้วยกัน และก็ถ้าคนที่รักจะอยู่กับผีไปจนตายตามผีไปก็ได้นะแต่มันจะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อสองคนนั้นต้องฝ่าฟันมารูปแบบไหนเพื่อให้มาอยู่ด้วยกันให้ได้ จริง ๆ แล้วความรักเป็นประเด็นที่ Sensitive และ popular นอกจากนี้ยังมีความเป็นดรามาสูง... (ปวีณ ภูริจิตปัญญา, สัมภาษณ์, 26 มกราคม 2553, อ้างถึงใน สกุลวดี สุขอนันต์, 2553, น. 195-196)
>
> แต่หนึ่งอย่างที่มันเป็นสากลคือความรัก การผิดหวังในความรักเป็นความกลัวรูปแบบหนึ่งของมนุษย์ ซึ่งเราเอามาสวมลงไปของคำว่าผีได้ ..คนเราอยากเสพมหรสพรัก ๆ ใคร่ ๆ มากกว่าเรื่องของชีวิต พี่อาจจะมั่วทฤษฎีนี้เอาเองก็ได้นะ ยิ่งในประเทศที่มีปัญหามาก ๆ บ้านเมืองไม่นิ่งคนเค้าก็อยากจะเสพอะไรที่มันบันเทิงเป็นความรัก ตลกอะไรก็ว่ากันไป เสพอะไรที่มัน Positive พูดง่าย ๆ คือพี่ว่าความรักขายง่าย คนดูสัมผัสง่ายกว่าชีวิต (ก้องเกียรติ โขมศิริ, สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2553, อ้างถึงใน สกุลวดี สุขอนันต์, 2553, น. 195-196)

ดังนั้น จะเห็นได้ว่าในภาพยนตร์ผีไทยจำนวนมากมีการนำเรื่อง ความรักโรแมนติกมาผสมผสานกับความเป็นภาพยนตร์ผีที่สื่อถึงความน่ากลัว สยองขวัญได้อย่างแนบเนียน น่าติดตามโดยสอดแทรกประเด็นเรื่องความรัก เป็นแก่นเรื่องที่ทำให้เกิดความน่ากลัวสยองขวัญตามมา หรือแม้แต่ความซาบซึ้งใจระหว่างคนกับผีไว้จนกระทั่งผู้ชมอดหลงรักและสงสารผีไม่ได้ โดยภาพยนตร์ผีรักหลาย ๆ เรื่อง เป็นที่จดจำ ประสบความสำเร็จทั้งความนิยมจากผู้ชม และด้านรายได้อยู่หลายต่อหลายเรื่องนับตั้งแต่อดีต เช่น

เรื่อง*ภูตพิศวาส* เป็นบทประพันธ์ของ รพีพร (สุวัฒน์ วรดิลก) เรื่องราวความรักระหว่างชายหนุ่มที่เกิดความรักซาบซึ้งกับวิญญาณสาว ผีดิบดูดเลือด และเขาพยายามช่วยให้ผีสาวได้กลับมาเป็นคนอีกครั้งเพื่อที่จะได้ใช้ชีวิตคู่ร่วมกันเช่นคนปกติ ซึ่งภูตพิศวาสถูกนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ถึง 3 ครั้ง (พ.ศ. 2507, พ.ศ. 2523, พ.ศ. 2538) รวมถึงสร้างเป็นละครทางโทรทัศน์อีกหลายครั้ง

เรื่อง *ระบำผี* (2529) เรื่องของผีสาวแอบรักกับเพื่อนสนิทของสามีที่เป็นมนุษย์ ซึ่งเป็นความรักที่ต้องจบลงด้วยการพลัดพราก เพราะผีสาวไม่อาจอยู่ร่วมกับมนุษย์ได้ตลอดไป ระบำผีถูกสร้างเป็นภาพยนตร์ในปี 2529 กำกับการแสดงโดยน้ำมนต์

เรื่อง *คู่แท้สองโลก* (2537) เรื่องราวความรักของนักแสดงสแตนอินหนุ่มกับแวมไพร์สาวที่โชคชะตาให้ทั้งสองคนมารักกัน แต่ความเป็นจริงที่ทั้งสองต่างกัน และการถูกตามล่าตัวจากเจ้าแห่งแวมไพร์ ทั้งสองต้องต่อสู้เพื่อความรักอันบริสุทธิ์ที่เขาและเธอจะได้อยู่ด้วยกัน

เรื่อง *กระสือวาเลนไทน์* (2549) เรื่องราวความรักของกระสือสาวกับภารโรงหนุ่มโดยในวันแห่งความรักที่นำไปสู่จุดเริ่มต้นที่ทำให้ทั้งคู่ต้องเผชิญกับเหตุการณ์ประหลาดและความผูกพันกันอย่างคาดไม่ถึงเป็นเรื่องความรักของคนที่ไม่มีร่าง แต่หัวใจยังมีอยู่ ภาพยนตร์เรื่องนี้นำตำนานผีกระสือมาตีความเป็นภาพยนตร์ร่วมสมัยโดยมีมิติของความรักผสมผสานอยู่ โดยผู้กำกับของเรื่องยุทธเลิศ สิปปภาค กล่าวว่า “กระสือวาเลนไทน์ จะพูดถึงความรักในแง่ว่า ความรักไม่ใช่เรื่องของพรหมลิขิตมันมีบางอย่างลิขิต ซึ่งมีพลังมากกว่าพรหม คือจะพูดในแบบจริงจังเลย ความรักไม่ใช่เรื่องที่จะมาล้อเล่นกันได้ง่าย ๆ “ (ThaiPR.net, 2549)

หรือเรื่อง*บุปผาราตรี* (2546) เรื่องราวผีสาวประจำอพาร์ทเม้น ที่ดำเนินเรื่องต่อมาหลายภาค โดยมีแก่นเรื่องเกี่ยวกับความรักของผีสาวที่มีต่อชายหนุ่มที่เธอรัก และเมื่อถูกทรยศต่อความรัก จึงกลายเป็นความแค้น จนถึง*บุปผาราตรี 3.2* (2552) แม้เธอจะกลายเป็นผีไปแล้ว แต่เธอก็ยังได้สัมผัสความรักจากชายหนุ่มที่หลงรักเธอมาตั้งแต่เธอยังไม่ตาย ภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรีจึงเป็นภาพยนตร์เรื่องหนึ่งที่ใช้เรื่องความรักเป็นส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่อง

และภาพยนตร์ระดับตำนานอย่าง *แม่นาคพระโขนง* เรื่องราวของผีสาวตายที่เพราะคลอดลูก แต่มีจิตโหยหาคนรักที่เป็นมนุษย์ ผีสาวจึงยังกลับมาวนเวียนหาชายคนรัก และพยายามต่อสู้กับอุปสรรคต่าง ๆ ที่จะทำให้ชายคนรักล่วงรู้ว่าเธอไม่ใช่คน อันนำไปสู่ความน่ากลัวสยองขวัญ โชติ ธรรมสุข (2542, น. 5, อ้างถึงใน ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค, 2553) กล่าวถึงเรื่องราวของ นางนาค ว่า “นางนาค คือเรื่องราวที่เล่าขานกันมาทุกยุคทุกสมัย เป็นเรื่องราวของผีไทยที่มีความเป็นสากล เพราะแก่นเรื่องคือความรักและการพลัดพราก ซึ่งมนุษย์ทุกชาติทุกภาษาต้องพบพาน” เรื่องราวเกี่ยวกับแม่นาคพระโขนงมีการสร้างเป็นภาพยนตร์มาแล้วเกินกว่า 20 ครั้ง รวมถึงครั้งล่าสุดตำนานความรักของนางนาคแห่งทุ่งพระโขนง ได้ถูกสร้างใหม่ปรับภาพลักษณ์เป็น ภาพยนตร์เรื่อง *พี่มากพระโขนง* (2556) ที่ทำรายได้มหาศาล ทะลุกว่า 1 พันล้านบาท (33.7 ล้านเหรียญสหรัฐ) ซึ่งเป็นสถิติสูงสุดในวงการภาพยนตร์ไทย

เป็นที่น่าสังเกตว่าเรื่องราวความรักโรแมนติกที่ถูกนำเสนอผ่านภาพยนตร์ผีไทยนั้นในหลาย ๆ เรื่องที่นำเสนอถึงความรัก ระหว่างผีกับคน ที่แม้จะรักกันมากเพียงใดสุดท้ายก็จะไม่สามารถใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันได้ในรูปแบบของผีกับมนุษย์ หรือหากจะสามารถลงเอยอยู่ด้วยกันก็จะต้องผ่าน

พิธีกรรมต่าง ๆ ที่ช่วยให้ผีกลายเป็นมนุษย์ปกติเสียก่อน เช่นเรื่อง *ภูตพิศวาส* หากไม่เป็นเช่นนั้นแม้รักมากเท่าไหร่ ผีก็ต้องปล่อยวางเดินจากไปเพราะผีไม่สามารถอยู่ร่วมกับมนุษย์ได้ แต่ในภาพยนตร์ผีไทยในปัจจุบันมีการนำเสนอภาพความรักโรแมนติกระหว่างผีกับคนที่แตกต่างออกไป คือมีทั้งการสร้างความรักที่ผีสามารถใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับคนได้ เช่นเรื่อง *บุปผาราตรี* และ *ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ* ซึ่งผีไม่เคยจากไปไหนเลยแต่อยู่กับพระเอก (มนุษย์) เกือบตลอดเวลา หรือในเรื่อง*พี่มากพระโขนง* ที่แม้พระเอกจะรู้ว่านางนาคไม่ใช่คน แต่ทั้งสองก็สามารถใช้ชีวิตคู่ร่วมกันเฉกเช่นคนปกติได้ต่อไป

หรือแม้กระทั่งหากผีต้องการให้คนรักของตนไปอยู่ด้วยในโลกของผีก็สามารถเป็นไปได้โดยการทำให้คนรักตายตามไปเป็นผีด้วยกัน เช่น*ผีสามบาท (ตอน ท่อนแขนนางรำ) โกยเถอะเกย์ หรือ I miss you รักฉันอย่าคิดถึงฉัน* แสดงให้เห็นว่าในปัจจุบันผีไม่จำเป็นต้องปล่อยวางในเรื่องความรัก และละทิ้งความรักไปตามทางของตน เหมือนเช่นค่านิยมเรื่องความรักที่ปรากฏในภาพยนตร์ยุคอดีต

นอกจากนี้สิ่งที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งของการนำเสนอเรื่องรักโรแมนติกในภาพยนตร์ก็คือตามแบบแผนนั้นรูปแบบความสัมพันธ์รักโรแมนติกจะถูกนำเสนอผ่านตัวละครหญิงชายเท่านั้น มีเพียงภาพยนตร์ไม่กี่เรื่องที่จะนำเสนอรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างเพศเดียวกัน เช่น*สัตว์ประหลาด* เรื่องราวความรักของชายรักชายและการตามล่าเสือสมิง ที่เคยกินคน และมีวิญญาณของเหยื่อที่ถูกกินสิงอยู่ของนายพรานหนุ่ม และเรื่อง*โกยเถอะเกย์* เรื่องราวความรักหลายเส้าระหว่างชายรักชายและสาวทอมซึ่งนำไปสู่การแก้แค้นและเรื่องราวสยองขวัญในปั๊มน้ำมันร้าง

ข้อสังเกตเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า ในปัจจุบันการประกอบสร้างเรื่องราวความรักโรแมนติกที่ถูกถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์กำลังเปลี่ยนไป มีการขบถต่อขนบในเรื่องรักโรแมนติกรูปแบบเดิม แสดงให้เห็นการปะทะกันระหว่างค่านิยมความรักตามธรรมชาติและความเป็นหลังสมัยใหม่ (postmodern) ที่แตกต่างออกไป และสังคมไทยซึ่งเป็นสังคมพุทธศาสนา ความรักในพุทธศาสนาคือ “ความทุกข์” ในที่นี้หมายความถึงความรักที่ยึดติดกับคนที่รักหรือสิ่งของที่รัก เมื่อจะต้องพรากจากสิ่งที่รักก็จะทำให้เกิดความทุกข์ ดังนั้นความรักที่แท้จริงในพุทธศาสนาคือความเข้าใจใน “ความรัก” เพื่อให้ไม่ยึดติดในสิ่งของที่รัก นั่นคือรักแบบ “เมตตา” แต่เมื่อสภาพสังคม และวัฒนธรรมที่เปลี่ยนไปความรักได้ถูกทำให้กลายเป็นจุดมุ่งหมายสูงสุดของชีวิต ชีวิตจะไม่มีค่าเมื่อขาดความรัก ในแง่นี้ความรักซึ่งแต่เดิมเป็นเพียง “ความต้องการ” ได้ถูกสถาปนาให้กลายเป็น “ปัจจัยสำคัญ” ในการดำรงชีวิตของคน ดังนั้นความรักที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีในปัจจุบัน แม้หลังความตาย ความรักก็ยังคงเป็นสิ่งสำคัญ ที่ต้องไขว่คว้า ติดตามค้นหาเพื่อจะครอบครองความรักให้ได้ในที่สุด และรูปแบบความสัมพันธ์รักโรแมนติกไม่ได้จำกัดอยู่แค่มนุษย์กับมนุษย์เท่านั้น หากแต่ผีกับมนุษย์ก็สามารถมีความรักโรแมนติกได้เช่นกัน

ดังนั้น ด้วยความเชื่อเรื่องผีในบริบทสังคมไทย และอุดมการณ์เรื่องความรัก ที่มีความสำคัญต่อสังคมมนุษย์มาอย่างต่อเนื่องยาวนาน และยังคงดำรงอยู่ในฐานะเครื่องยึดเหนี่ยวทางจิตใจที่สำคัญของคนในยุคสมัยปัจจุบัน อีกทั้ง “เรื่องผี และ เรื่องความรัก” ยังเป็นวัตถุดิบสำคัญใน

การสร้างสรรค์ภาพยนตร์ สื่อบันเทิงที่ได้รับความสนใจ และเป็นที่นิยมในสังคมไทยมาโดยตลอด งานวิจัยนี้จึงสนใจศึกษาถึงการถ่ายทอด ประกอบสร้างความหมายของความรักโรแมนติกในภาพยนตร์ผี โดยมีกรอบความคิดพื้นฐานว่า ภายใต้อุดมการณ์ที่เชื่อว่าคนกับผีไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ ความรักเป็นเรื่องของคนสองคน แต่ด้วยยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป ด้วยพลังของสังคมทุนนิยม เรื่องของความรักได้กลายเป็น “ปัจจัยสำคัญ” ในการดำรงชีวิตของคนในปัจจุบัน และรวมถึงลักษณะสังคมในยุคหลังสมัยใหม่ที่มีความเป็นพหุนิยม รักต่างภพ ข้ามมิติ ต่างสายพันธุ์ หรือรักเพศเดียวกัน ล้วนเป็นแง่มุมความรัก ที่ถูกนำเสนอผ่านภาพยนตร์มากขึ้นแสดงถึงการยอมรับในรสนิยมความรักที่หลากหลาย รูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักโรแมนติกนั้นมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย จึงเป็นที่น่าสนใจว่าในภาพยนตร์นั้นมีการถ่ายทอดมุมมอง และประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคมที่มีต่อความรักโรแมนติก รวมถึงบทบาทความสัมพันธ์เชิงอำนาจในความรักระหว่างผีกับมนุษย์ นั้นถูกถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์ผีไทยอย่างไร

1.4 ปัญหานำวิจัย

รูปแบบความรักโรแมนติก การประกอบสร้างความจริงทางสังคมและความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างผีกับมนุษย์ ที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีไทยมีลักษณะเป็นอย่างไร

1.5 วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาถึงรูปแบบความรักโรแมนติกของผีกับมนุษย์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีไทย
2. เพื่อศึกษาถึงการประกอบสร้างความจริงทางสังคมในความรักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย
3. เพื่อศึกษาถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจในความรักระหว่างผีกับมนุษย์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีไทย

1.6 ขอบเขตการวิจัย

จากการสืบค้นรายชื่อภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2500-2556 สามารถจำแนกเป็นภาพยนตร์ผีได้จำนวนทั้งสิ้น 372 เรื่อง (จากการตรวจสอบจากหนังสือ ตำรา และงานวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์)

โดยผู้วิจัยจะทำการคัดเลือกภาพยนตร์ผีในช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 จนถึงปี พ.ศ. 2557 จำนวน ทั้งสิ้น 7 เรื่อง ทั้งนี้เป็นไปตามเกณฑ์การแบ่งยุคหนังผีไทยของ กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน (2552, น. 64-71) ที่พบว่าช่วงปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นไป เป็นยุคของหนังผียุคใหม่ และธรรมเนียมนิยมแบบใหม่ ซึ่งการศึกษาภาพยนตร์ผีในสองช่วงหลังปี 2540 จะได้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ผี ในยุคที่อาจกล่าวได้ว่าเป็นสังคมสมัยใหม่ว่ามีการนำเสนอ การเล่าเรื่องภาพยนตร์ ในประเด็นเกี่ยวกับความรักในยุคสมัยนี้อย่างไร ได้อย่างชัดเจน และจะใช้เงื่อนไขดังต่อไปนี้ในการคัดเลือกภาพยนตร์ในทั้งสองยุคดังกล่าว

1. ใช้เกณฑ์องค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์ และขอคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญด้านภาพยนตร์ในการคัดเลือกภาพยนตร์ที่จะนำมาเป็นกลุ่มตัวอย่างในการศึกษา โดยจะต้องเป็นภาพยนตร์ผีที่นำเสนอเรื่องความรักโรแมนติก คือมีการแสดงถึงความสัมพันธ์แบบรักโรแมนติกระหว่างตัวแสดงผี กับ มนุษย์ อย่างชัดเจน โดยไม่จำกัดว่าภาพยนตร์เรื่องนั้นจะเป็นความรักต่างเพศหรือเพศเดียวกัน

2. เป็นภาพยนตร์ที่มีการบันทึกลงในแถบบันทึกภาพหรือวีดิทัศน์ (VCD/DVD) หลังจากฉายในโรงภาพยนตร์ตามกำหนด หรือสามารถหารับชมได้จากสื่อออนไลน์ต่าง ๆ เช่น YouTube เป็นต้น

1.7 นิยามศัพท์

ความรัก / รักโรแมนติก ในงานวิจัยชิ้นนี้หมายถึง ความรู้สึกพิเศษระหว่างตัวละครผีกับมนุษย์ที่เกิดจากอารมณ์และความรู้สึกพึงพอใจที่มีร่วมกันอย่างลึกซึ้ง เป็นความรักในเชิงชู้สาวเท่านั้น

ภาพยนตร์ผีไทย หมายถึง ภาพยนตร์ผีไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความรักแบบหนุ่มสาว มีการแสดงออกทางความรักระหว่างผีกับมนุษย์ปรากฏเด่นชัดในเนื้อเรื่อง ซึ่งภาพยนตร์ในกลุ่มนี้อาจอยู่ในรูปของภาพยนตร์ผีที่ดูน่ากลัวหรือไม่น่ากลัวเลยก็ได้ และไม่จำกัดว่าจะเป็นความรักต่างเพศหรือเพศเดียวกัน

อำนาจโครงสร้างสังคม คือ สิ่งที่ควบคุม เป็นแบบแผน แนวทางในการปฏิบัติที่กำกับพฤติกรรมและควบคุมความประพฤติของคนในสังคมให้อยู่ในกรอบ ในการวิจัยนี้ได้แก่ อำนาจของระบบชายเป็นใหญ่ อำนาจของสถาบันศาสนา กฎเกณฑ์ทางศีลธรรม บรรทัดฐาน ค่านิยมทางสังคม ที่ฝังตัวควบคุมคนในสังคมให้ประพฤติ ปฏิบัติตามแนวทางที่ดีของสังคม

อุดมการณ์ความรัก (Romanticism) หมายถึง ความเชื่อในเรื่องพลังของความรักว่ามีอำนาจเหนือสิ่งอื่นใด สามารถเป็นเครื่องมือในการทำลายความขัดแย้งทุกอย่างลงได้ โดยเชื่อว่าความ

รักเป็นสิ่งสำคัญที่สุดในชีวิต ความเชื่อใจไว้ใจกันระหว่างคนรัก การรักษาสัญญา การมั่นคงในรัก เช่น การเสียสละ เพื่อแสดงความมั่นคงในรัก แม้แต่การตายแทนก็ยินยอม

การประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม หมายถึง วิธีการนำเสนอรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักที่ถูกกำหนด และให้ความหมายโดยผู้ผลิตภาพยนตร์ และเผยแพร่สู่สังคมจนกลายเป็นความคุ้นชินของคนในสังคม และกลายเป็นความจริงที่สังคมยอมรับได้ในที่สุด โดยใช้เกณฑ์การพิจารณาดังต่อไปนี้

- โครงเรื่อง
- แก่นเรื่อง
- ตัวละคร ในประเด็นเช่น เพศ วัย สถานภาพและบทบาททางเพศ ระดับการแสดงออกทางความรักของตัวละคร
- ฉาก

ความสัมพันธ์เชิงอำนาจ คือรูปแบบความสัมพันธ์ในความรักที่มีฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเป็นผู้กระทำ และอีกฝ่ายเป็นผู้ถูกกระทำ อันเป็นผลจากความรัก รวมถึงรูปแบบความสัมพันธ์ การแสดงออก ฯลฯ ทางความรักที่เกิดจากกำหนดของผู้มีอำนาจในสังคมเช่นกฎระเบียบ หรือบรรทัดฐานค่านิยม ที่เป็นกรอบในการวัดคุณค่าในเรื่องต่าง ๆ

รูปแบบความรักโรแมนติก หมายถึง ความสัมพันธ์เชิงความรักโรแมนติกของตัวละครที่แสดงออก ซึ่งมีรูปแบบดังนี้

1. รักที่มั่นคง (ตายกี่ชาติก็ขาดเธอไม่ได้) คือความสัมพันธ์เชิงความรักโรแมนติกระหว่างคู่รักที่เต็มไปด้วยความรู้สึกโหยหาความสัมพันธ์แบบโหยหาซึ่งกันและกัน และเต็มไปด้วยความปรารถนาให้คนรักอยู่เคียงข้างหรือเป็นของตนตลอดไป โดยทั้งคู่ต่างพร้อมใจกันร่วมฝ่าฝันอุปสรรคต่าง ๆ ในความสัมพันธ์

2. ความรักแบบไม่มั่นคง (รักซ้อนซ่อนรัก) หรือความรักแบบไม่ชัดเจน (ไม่รู้ว่าเราคบกันแบบไหน) คือรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักโรแมนติกที่ตัวละครอาจยังไม่พร้อมจริงจังในความสัมพันธ์ แต่เกิดจากความเสน่หา หลงใหลชั่วขณะ ซึ่งความรักรูปแบบนี้มักเป็นความสัมพันธ์ทางร่างกายมากกว่าจิตใจ

3. รักแบบโหยหา (อยู่ไม่ได้ถ้าไม่มีเธอ) คือรูปแบบความรักที่เต็มไปด้วยความรักความผูกพันต่อกันอย่างลึกซึ้ง ซึ่งอาจปะปนไปด้วยความลุ่มหลง และความปรารถนาอย่างรุนแรง ความรักรูปแบบนี้อาจนำไปสู่ความเคียดแค้น หรือลงเอยด้วยความเจ็บปวด

4. ความรักชนะทุกสิ่ง คือรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักโรแมนติกที่ไม่เป็นไปตามบรรทัดฐาน หรือจารีตนิยมของสังคม เป็นความสัมพันธ์ที่ปฏิเสธค่านิยมของสังคมแบบดั้งเดิม เช่น

การแสดงออกทางความรักอย่างโจ่งแจ้ง, ความรักระหว่างเพศเดียวกัน ในที่นี้ยังรวมถึงความรักที่ไม่สนใจสังคมรอบข้าง มองว่าความรักเป็นเรื่องของสองเราเท่านั้น

5. รักลุ่มหลง คือรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักโรแมนติกที่เต็มไปด้วยความรู้สึกทางอารมณ์ที่ถวิลหาความรัก และยึดติดความรักอย่างมาก เต็มไปด้วยความหึงหวง ข้อผูกมัด ความคับแค้นใจมีการแสดงออกในลักษณะที่ขาดสติและความยั้งคิด ซึ่งมักจะลงท้ายด้วยความเจ็บปวด สูญเสีย

6. รักแบบเสียสละ คือรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักโรแมนติกที่เต็มไปด้วยความบริสุทธิ์ใจ ไม่เห็นแก่ตัว เสียสละ เพื่อให้คนที่ตนรักได้รับสิ่งดี ๆ และมีความสุข

7. รักแบบแลกเปลี่ยน คือรูปแบบความรักที่หวังในสิ่งตอบแทน ทั้งในรูปแบบสิ่งของเงินทอง หรือความรักเป็นสิ่งตอบแทน ซึ่งความรักในรูปแบบนี้มักนำไปสู่ความคาดหวังในตัวคนรัก และเมื่อผิดหวังก็จะนำไปสู่ความเจ็บปวดและแค้นเคืองได้

8. ทั้งรักทั้งแค้น คือรูปแบบความรักที่ส่วนใหญ่มีพื้นฐานมาจากความรักในรูปแบบความรักแบบไม่มั่นคง (รักซ้อนซ่อนรัก) หรือความรักแบบไม่ชัดเจน (ไม่รู้ว่าเราคบกันแบบไหน) รักลุ่มหลง และรักแบบแลกเปลี่ยน ซึ่งมีบทสรุปความรักที่ผิดหวัง ทำให้แปรเปลี่ยนกลายเป็นความแค้น

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. จะช่วยให้เกิดการขยายองค์ความรู้ทางด้านสื่อสารมวลชนโดยเฉพาะเรื่องความรักและความเชื่อเรื่องผีในมุมมองเชิงวัฒนธรรมศึกษา ผ่านภาพยนตร์ผี ซึ่งจะช่วยสร้างความเข้าใจในเรื่องรูปแบบ การสร้างความเป็นจริงทางสังคม และความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่เกี่ยวกับความรักโรแมนติกที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีไทย อันนำไปสู่การใช้เป็นแหล่งอ้างอิงทางวิชาการให้แก่ผู้สนใจจะศึกษาปรากฏการณ์เดียวกันนี้ในสื่อชนิดอื่น ๆ หรือภาพยนตร์ประเภทอื่น ๆ ได้ต่อไป

2. เป็นแนวทางของสื่อมวลชนในการคัดเลือก และพัฒนาการนำเสนอเรื่องราวของความรักโรแมนติกให้เหมาะสมและสอดคล้องกับบริบทสังคมไทย

3. ช่วยทำให้ผู้ชมเกิดความรู้ ความเข้าใจ และรู้เท่าทัน ต่อการนำเสนอเรื่องความรักโรแมนติกผ่านสื่อต่าง ๆ

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง “รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย” ผู้วิจัยเลือกใช้แนวคิดและทฤษฎีดังต่อไปนี้ในการศึกษารูปแบบ และการประกอบสร้างความหมายเรื่องความรัก ในภาพยนตร์ผีไทย

1. แนวคิดเรื่องความรัก (Love Theory)
2. แนวคิดสัญวิทยาและการสร้างความหมาย (Semiology and Signification)
3. แนวคิดเรื่องการประกอบสร้างความจริงทางสังคม (Social Construction of Reality)
4. แนวคิดการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ (Film Narration)
5. แนวคิดภาพตัวแทน (Representation)
6. แนวคิดเรื่องโครงสร้าง (Structure) และมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (Human Agency)

2.1 แนวคิดเรื่องความรัก (Love Theory)

ความรัก คือรูปแบบหนึ่งของอารมณ์ ซึ่งเป็นอารมณ์ขั้นพื้นฐานของมนุษย์ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า รัก ไว้ว่า เป็นคำกริยา หมายถึง มีใจผูกพันด้วยความห่วงใย มีใจผูกพันด้วยความเสน่หาหรือชอบ

American Heritage Dictionary (อ้างถึงใน วิทยา พานิชล้อเจริญ, 2543) นิยามความหมายคำว่า “ความรัก” ว่า “เป็นความรู้สึกอบอุ่น ดื่มด่ำที่ได้รับจากคนรัก เป็นภาวะของอารมณ์ที่เกี่ยวเนื่องด้วยอารมณ์ทางเพศ และความสุนทรีย์ และเต็มไปด้วยความปรารถนาทางเพศอย่างรุนแรงต่อคนรัก เป็นภาวะที่คนเกิดความงมงายหรือเกิดความศรัทธาอย่างใดอย่างหนึ่งต่อคนรัก” อย่างไรก็ตามคำว่า “รัก” สามารถมีความหมายที่เกี่ยวข้องกัน และแตกต่างกันขึ้นอยู่กับบริบทบ่อยครั้งที่ในแต่ละภาษาจะใช้คำเพื่อแสดงออกซึ่งแนวคิดเกี่ยวกับความรักที่แตกต่างกัน

รักโรแมนติก (Romantic Love) เป็นรูปแบบความรักที่มีความสอดคล้องกับวัฒนธรรมมาแต่โบราณโดยมีรูปแบบที่แตกต่างกันไปในแต่ละยุคสมัย รักโรแมนติกมีส่วนเกี่ยวข้องกับการมีเพศสัมพันธ์ ดังนั้น ความต้องการทางกายและสัญชาตญาณในการสืบเผ่าพันธุ์ จึงเป็นรากฐานของรักโรแมนติก

มาสโลว์ กล่าวว่า ความต้องการความรักและความเป็นเจ้าของเป็นความต้องการขั้นที่ 3 ของมนุษย์ ความต้องการนี้จะเกิดขึ้นเมื่อความต้องการทางด้านร่างกาย และความต้องการความปลอดภัยได้รับการตอบสนองแล้ว บุคคลต้องการได้รับความรัก และความเป็นเจ้าของโดยการสร้าง

ความสัมพันธ์กับผู้อื่น มาสโลว์ มองว่าความรักไม่ใช่สัญลักษณ์ของเรื่องเพศ (sex) เขาอธิบายว่า ความรักที่แท้จริงจะเกี่ยวข้องกับความรู้สึกที่ดี ความสัมพันธ์ของความรักระหว่างคน 2 คน จะรวมถึงความรู้สึกนับถือซึ่งกันและกัน การยกย่องและความไว้วางใจแก่กัน นอกจากนี้ มาสโลว์ ยังย้ำว่าความต้องการความรักของคนจะเป็นความรักที่เป็นไปในลักษณะทั้งการรู้จักให้ความรักต่อ ผู้อื่นและรู้จักที่จะรับความรักจากผู้อื่น การได้รับความรักและได้รับการยอมรับจากผู้อื่นเป็นสิ่งที่ทำให้บุคคลเกิดความรู้สึกว่าตนเองมีคุณค่า บุคคลที่ขาดความรักก็จะรู้สึกว่าชีวิตไร้ค่ามีความรู้สึกอ้างว้างและเคียดแค้น (วิกิพีเดีย, 2557)

นักจิตวิทยาคนสำคัญอีกคนหนึ่งที่กล่าวถึงเรื่องของความรักในเชิงจิตวิเคราะห์ คือ อีริค ฟรอมม์ (Erich Fromm) เขาได้กล่าวไว้ในหนังสือ “ศิลปะแห่งความรัก” ว่า ความรักไม่ได้มาจากความใคร่ (sex) แต่เพียงอย่างเดียว แต่ความรักประกอบด้วย อารมณ์ ความคิด และการกระทำที่แสดงออกเป็นพฤติกรรม เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่ถูกกำหนดด้วยเงื่อนไขของสิ่งแวดล้อม สังคม และวัฒนธรรม ซึ่งในขั้นต้นของมันนั้นอาจถือกำเนิดขึ้นมาเป็นความรู้สึกที่ไม่ได้สมัครใจ แต่ในเวลาต่อมาก็ไม่ได้ขึ้นอยู่กับความรู้สึกเหล่านั้นอีก แต่กลับขึ้นอยู่กับความผูกพันที่รับรู้ได้มากกว่า ดังนั้น “ความรู้สึก” ว่ารักนั้นเป็นเพียงสิ่งผิวเผินเมื่อเทียบกับบุคคลที่อุทิศให้กับความรักด้วยการแสดงออกซึ่งเป็นการกระทำอย่างต่อเนื่องเป็นเวลานาน ด้วยเหตุผลนี้ ฟรอมม์จึงระบุว่า สุดท้ายแล้ว ความรักไม่ใช่ความรู้สึกแต่อย่างใด แต่ค่อนข้างจะเป็นการผูกมัด และการยึดมั่นในการแสดงออกซึ่งความรักต่อบุคคลอื่น ตัวเอง หรืออื่น ๆ อีกมากมาย เป็นระยะเวลาต่อเนื่อง แต่ไม่ว่าจะอย่างไรก็ตามความรัก ก็เป็นสิ่งที่ทำให้มนุษย์เป็นมนุษย์โดยสมบูรณ์ และไม่ใช่สัตว์ที่มีปัญหาอีกต่อไป (กิติกร มีทรัพย์, 2524)

แนวคิดสำคัญอย่างหนึ่งของอีริค ฟรอมม์ ที่ใช้อธิบายเรื่องความรักก็คือ “แนวคิดเรื่องความแปลกแยกของมนุษย์” (human alienation) เขาได้กล่าวถึงเรื่องนี้ในหนังสือ “Escape From Freedom” (1941) ภาวะแปลกแยกเริ่มต้นจากสำนึกปกติโดยทั่วไปของมนุษย์ที่เชื่อว่าเงื่อนไขของมนุษย์ประกอบด้วย “ตัวเรา” และ “โลกรอบตัว” หรือธรรมชาติ แต่เมื่อมนุษย์เริ่มสั่งสมความรู้มากขึ้น (โดยเฉพาะความรู้แบบวิทยาศาสตร์) ทำให้มนุษย์เริ่มสำนึกว่าตัวเองสามารถเอาชนะโลกรอบตัวหรือธรรมชาติได้ ซึ่งถือเป็นเสรีภาพอย่างหนึ่งของมนุษย์ที่ปรารถนาจะหลุดพ้นจากกรอบของธรรมชาติ แต่ยิ่งสลัดตัวให้มีเสรีภาพห่างจากธรรมชาติมากขึ้นเท่าใด มนุษย์ก็จะยิ่งเกิดความรู้สึกแปลกแยก (alienated) และความรู้สึกเปล่าเปลี่ยว ไม่มั่นคง จึงเป็นแรงผลักดันให้มนุษย์ต้องคืนกลับมาอยู่กับผู้คน และสังคม และยอมจำนนต่ออำนาจในรูปแบบอื่น เพื่อสร้างความสัมพันธ์โดยใช้ความรักเป็นสื่อกลาง โดยเขาได้แบ่งพัฒนาการของการหลีกหนีความแปลกแยกของมนุษย์แต่ละยุคได้ ดังนี้ (กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน, 2553, น. 270-271)

1. ยุคดั้งเดิม หรือยุคบุพกาล (tribal age) มนุษย์อ้างอิงตัวเองกับชุมชน ชนเผ่า โดยมีสายสัมพันธ์ทางสังคมเป็นตัวหล่อเลี้ยง และมีสื่อพื้นบ้านเป็นกลไกสร้างความผูกพัน ระหว่างคนทุกเพศ ทุกวัย มนุษย์ในยุคนี้จึงไม่ค่อยเกิดความรู้สึกแปลกแยกเพราะยังมีสายสัมพันธ์ร้อยรัดไว้

2. ยุคศักดินา (feudal age) เป็นยุคที่มนุษย์เริ่มอยู่กันเป็นหมู่คณะ และมีเสถียรภาพมากขึ้น แต่มนุษย์ยุคนี้มีเสรีภาพน้อย เพราะระบบศักดินาได้กำหนดสถานะทางสังคมของมนุษย์อย่างตายตัว เช่นเป็นมูลนาย เป็นไพร่ อย่างไรก็ตามแม้ว่าจะขาดเสรีภาพ แต่มนุษย์ในยุคนี้ก็ไม่รู้สึกแปลกแยก เนื่องจากโครงสร้างทางสังคมกำหนดไว้ให้ทุกคนมีสังกัดอย่างชัดเจน เช่นเป็นทาส ก็มีมูลนายเป็นที่สังกัด ทำให้มนุษย์รู้สึกว่ามีที่ยึดเหนี่ยว

3. ยุคสมัยใหม่ (modern age) มนุษย์เริ่มต่อสู้เพื่อให้ตนเองมีเสรีภาพมากขึ้น หลังจากถูกปลดปล่อยจากระบบศักดินา มนุษย์มีความเป็นปัจเจกและเริ่มมีอำนาจเหนือชีวิตตนเองและธรรมชาติมากขึ้น แต่ในทางกลับกันก็มีความแปลกแยกกับตนเอง สังคม และธรรมชาติมากขึ้น เสรีภาพที่มากขึ้นทำให้มนุษย์สูญเสียความผูกพัน ความมั่นคงแบบเดิมไป ทำให้เกิดความรู้สึกโดดเดี่ยวอ้างว้าง ขาดสายสัมพันธ์ที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ

ด้วยความรู้สึกแปลกแยกของมนุษย์ที่ทวีความรุนแรงมากขึ้นในยุคสมัยใหม่ทำให้มนุษย์พยายามจะเอาชนะความรู้สึกอ้างว้างด้วยการสร้างความรู้สึกเป็นหนึ่งเดียวกัน และหาตัวยึดโยงความสัมพันธ์ นั่นคือ “ความรัก” นั่นเอง อีริค ฟรอมม์ มองว่าการสานสัมพันธ์กับคนอื่นด้วยความรักหรือการมีความรักจะกระตุ้นให้มนุษย์อยู่ร่วมกันเป็นกลุ่ม และเป็นการสร้างความมั่นคงทางจิตใจ

นอกจากนี้ อีริค ฟรอมม์ ยังได้แบ่งพัฒนาการทางสังคมที่ส่งผลต่อความรักเป็น 2 ช่วง คือ

1. ความรักในยุคที่สังคมเคร่งครัดในจารีตประเพณี ในยุคนี้จะมองความรักว่าไม่ใช่เรื่องส่วนตัวระหว่างคนสองคนที่รักกันเท่านั้น และความรักไม่ใช่บันไดนำไปสู่การแต่งงาน แต่การแต่งงานเป็นบันไดนำไปสู่ความรัก ดังนั้นความรักและการแต่งงานจึงเป็นเรื่องที่หลายฝ่าย หลายคน ยื่นมือเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ตั้งแต่พ่อแม่ ญาติพี่น้อง จนถึงแม่สื่อแม่ชัก

2. ความรักในยุคศตวรรษที่ 20 เมื่อสังคมก้าวเข้าสู่สังคมยุคใหม่ เกิดมุมมองต่อความรักแบบรักโรแมนติก (romantic love) เข้ามาแทนที่ สังคมเริ่มมองว่าความรักเป็นเรื่องของดวงใจสองดวงที่หลอมละลายเป็นดวงเดียวกัน เป็นพื้นฐานสำคัญของการแต่งงาน ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับบุคคลอื่น ความรักในแบบนี้ให้ความสำคัญกับตัวคนรักมากกว่าสิ่งใด เป็นความรักแบบปัจเจกชน (individual)

ดังนั้นในทัศนะของอีริค ฟรอมม์ แล้วเขาเห็นว่าความรักของคนนั้นจะเปลี่ยนแปลงไปตามบริบท และยุคสมัยทางสังคม คือในยุคก่อนความรักเป็นเรื่องของสังคม และคนรอบข้าง แต่เมื่อเข้าสู่ยุคสมัยใหม่ความรักกลายเป็นเรื่องที่สนองความต้องการของปัจเจกชน (Individual) เป็นสำคัญ นอกจากนี้ อีริค ฟรอมม์ ยังเห็นว่า ภายใต้ระบบทุนนิยม มนุษย์มีการบริโภคที่ไร้ขีดจำกัด และถูก

กำหนดรูปแบบการบริโภค โดยมีกลไกตลาดเป็นตัวกำหนด (marketing orientation) ซึ่งส่งผลให้คนในสังคมรู้สึกราวกับว่ามีอิสระเสรีเต็มที่ในการดำเนินชีวิต แต่แท้จริงแล้วนั่นเป็นการดำเนินไปตามแบบแผนที่ถูกกำหนดขึ้นอย่างไม่รู้สึกตัว

ความรักโรแมนติกจึงไปกันได้ดีกับสังคมบริโภค เนื่องจากความรักแบบโรแมนติกถูกผูกติดอยู่กับความต้องการ ความอยาก หรือความปรารถนา ในการที่จะได้เสพ หรือบริโภค และเพราะโลกของสังคมบริโภคตั้งอยู่บนเงื่อนไขความเชื่อในเสรีภาพ ความรักโรแมนติกจึงเป็นสินค้าที่ผู้ซื้อได้มีเสรีภาพในการเลือก (ธเนศ วงศ์ยานนาวา, 2553, น. 35)

ดังนั้นภายใต้ระบบทุนนิยมนอกจากความรักถูกทำให้กลายเป็น “สินค้า” ชิ้นหนึ่งของสังคมที่ตอบสนองต่อความต้องการเสรีภาพของมนุษย์แล้ว สภาวะสมัยใหม่ในสังคมทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์กลายเป็นเรื่องของคนแปลกหน้า มนุษย์จึงเต็มไปด้วยความรู้สึกแปลกแยกและโดดเดี่ยวอ้างว้าง แต่พยายามที่จะปกปิดความรู้สึกตัวเอง และรักษาวิถีชีวิตให้ใกล้เคียงกันไว้เพื่อให้เกิดความรู้สึกมีพวก ความรักจึงเป็นส่วนเติมเต็มสิ่งที่ขาดหายไปจากการเป็นส่วนหนึ่งของสังคมทุนนิยมที่จะสร้างเสถียรภาพและความมั่นคงทางจิตใจของมนุษย์ได้ (Fromm, 1975, อ้างถึงในวิทยา พานิชล้อเจริญ, 2543)

นอกจากนี้ยังมีการศึกษาเกี่ยวกับทฤษฎีแห่งความรัก (Theories of love) ตามหลักจิตวิทยาอยู่หลายทฤษฎี แต่ทฤษฎีที่มีคนอ้างถึงกันมาก 2 ทฤษฎี ได้แก่ ทฤษฎีสามเหลี่ยมความรักของ โรเบอร์ต สเตอร์นเบอร์ก (Robert Sternberg) และ ทฤษฎีความรักหลากสีของจอห์นลี (John Lee)

2.1.1 ทฤษฎีแห่งความรัก (Theories of Love)

2.1.1.1 ทฤษฎีสามเหลี่ยมแห่งความรักของโรเบอร์ต สเทอร์นเบอร์ก (Robert Sternberg's Triangular Theory of Love)

โรเบอร์ต สเทอร์นเบอร์ก (Sternberg, 1988) ได้นำเสนอทฤษฎีสามเหลี่ยมแห่งความรัก ซึ่งเป็นการมองความชอบ (liking) และความรัก (love) ในมุมมองที่กว้างออกไป สเตอร์นเบอร์ก (Sternberg’s Triangular Theory of Love) อธิบายความรักไว้ 3 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 ความเสน่หา (passion) คือ ความหลงใหลความตื่นเต้นและตื่นตัว เป็นระยะที่มีความโดดเด่นในด้านความต้องการทางเพศ เป็นความสัมพันธ์ทางด้านร่างกายมากกว่าจิตใจ

ส่วนที่ 2 ความผูกพัน (intimacy) คือความใกล้ชิด เข้าใจเห็นอกเห็นใจกันโดยไม่จำเป็นต้องมีเรื่องเพศเข้ามาเกี่ยวข้องซึ่งความสัมพันธ์ระดับนี้ต้องใช้เวลา เป็นความสัมพันธ์แบบมิตรแท้ อบอุ่น จริงใจ ไม่จำเป็นต้องมีสัญญาหรือข้อผูกมัดใด ๆ หรือพันธะ (closeness or bondedness) ต่อกัน

ส่วนที่ 3 การผูกมัด (commitment) เป็นการตกลงหรือให้คำมั่นสัญญาต่อกันอาจเป็นการอยู่ร่วมกันแบบไม่มีความรัก เช่น ในคู่สามีภรรยาที่อยู่ร่วมกันมานานจนแก่เฒ่าความรัก ความลุ่มหลงต่าง ๆ ไม่มีแล้วเหลือเพียงคำมั่นสัญญาที่จะอยู่ร่วมกันตลอดไป

ทั้ง 3 องค์ประกอบดังกล่าวเปรียบเสมือนมุมทั้งสามของรูปสามเหลี่ยมด้านเท่าอันเป็นตัวกำหนดรูปแบบของความรัก 7 ชนิด ได้แก่

1. เฉย ๆ (nonlove) เป็นความรู้สึกของคนทั่วไปในสังคมที่ไม่รู้จักกันมาก่อน จะไม่มีองค์ประกอบของความรัก

2. ความชอบ (Liking) หมายถึง ความรู้สึกใกล้ชิดผูกพัน ต่ออีกบุคคลหนึ่ง แต่ปราศจากความหลงใหล หรือข้อผูกมัด

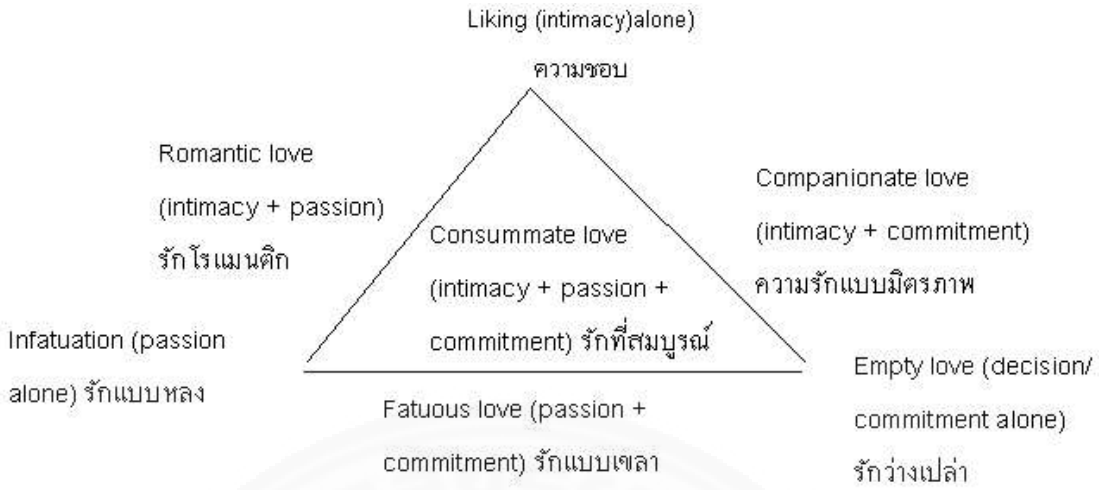
3. ความหลง หรือรักแรกพบ (Infatuated Love) เกี่ยวข้องกับความรู้สึกหลงใหล แต่ปราศจากความผูกพันหรือข้อผูกมัด

4. หมดรัก (Empty Love) เกิดจากการตัดสินใจผูกมัดที่ปราศจากความผูกพัน และความหลงใหล พบได้ในคู่รักที่คบกันมาสักระยะจนความรู้สึกถูกใจในรูปร่างหน้าตาเริ่มหมดไป

5. รักโรแมนติก (Romantic Love) ประกอบด้วยความหลงใหล ผูกพันโดยปราศจากข้อผูกมัด

6. รักแบบไร้เหตุผล (Fatuous Love) เป็นความรักที่มีข้อผูกมัด และความรู้สึกหลงใหล แต่ปราศจากความผูกพัน

7. รักที่สมบูรณ์ (Consummate Love) เป็นความรักที่มีองค์ประกอบครบทั้งสามด้าน คือทั้งความหลงใหล ข้อผูกมัด และความใกล้ชิดผูกพัน



ภาพที่ 2.1 ภาพแบบจำลองสามเหลี่ยมความรักของสเทอร์นเบอร์ก

จากภาพข้างต้นอธิบายถึงองค์ประกอบของความรักจาก 3 มุม โดยมุมยอดบน คือความใกล้ชิดสนิทสนม (intimacy) ซึ่งหมายถึง ความรู้สึกในความสัมพันธ์ที่ทำให้เกิดความใกล้ชิด หรือพันธะ (closeness or bondedness) ต่อกัน และการได้รับความอบอุ่นจากกัน ความใกล้ชิดสนิทสนมนั้นมีสิ่งบ่งบอกหลายประการ ได้แก่ ความต้องการที่จะส่งเสริมความเป็นอยู่ของคนรัก มีความสุขกับการคิดถึงคนรัก การรับและการให้ การให้กำลังใจและตอบสนองทางอารมณ์ การเข้าใจกันและกัน และรู้คุณค่าของคนรักว่าสำคัญต่อชีวิตของตัวเราเอง (Sternberg & Grajek, 1984, อ้างถึงใน อุดมศักดิ์ มหาวีรวัฒน์, ม.ป.ป.)

มุมด้านซ้ายมือหมายถึง ประสบการณ์ของความรู้สึกทางอารมณ์หรือความใคร่ (ตัณหา) (passion) ซึ่งจะนำไปสู่การดึงดูดทางรูปร่างหน้าตา ความสัมพันธ์ทางเพศ และความรักหวานสดชื่น (romance) ส่วนมุมขวามือนั้น คือการตกลงปลงใจ (decision/commitment) ซึ่งหมายถึง การตัดสินใจที่จะรักใครสักคน และยึดมั่นที่จะรักษาความสัมพันธ์ไว้ต่อไป ส่วนผสมขององค์ประกอบทั้ง 3 อย่างนี้ จะทำให้เกิดอารมณ์ที่แตกต่างกัน และเมื่อใดที่องค์ประกอบทั้งสามหมดไปจะทำให้ไม่มีความรัก หรือ หมดรัก (nonlove) และถ้าหากมีเฉพาะความใกล้ชิดสนิทสนม (intimacy) โดยที่ไม่มีความรู้สึกทางเพศหรือความใคร่ (ตัณหา) (passion) และการตกลงปลงใจ (decision /commitment) จะทำให้เกิดเพียงความชอบ (liking) ซึ่งหมายถึง ภาวะความรู้สึกในความใกล้ชิด การมีพันธะต่อกัน และอบอุ่นในมิตรภาพ

แต่ถ้าเมื่อใดมีเฉพาะความรู้สึกทางเพศหรือความใคร่ (ตัณหา) แต่ไม่มีองค์ประกอบอีก 2 อย่างนั้น จะกลายเป็นความรักแบบหลง (infatuated love) หรือบางคนเรียกว่า “รักแรกพบ” (love at first sight) การที่ใครสักคน มีเพียงตัณหาความต้องการอย่างเดียว เป็นการ

ย้ำคิดอยู่กับลักษณะของคนที่ตนรักในอุดมคติ มากกว่าที่จะมองเห็นคนที่ตนรักตามสภาพความเป็นจริงอย่างที่เขาเป็น

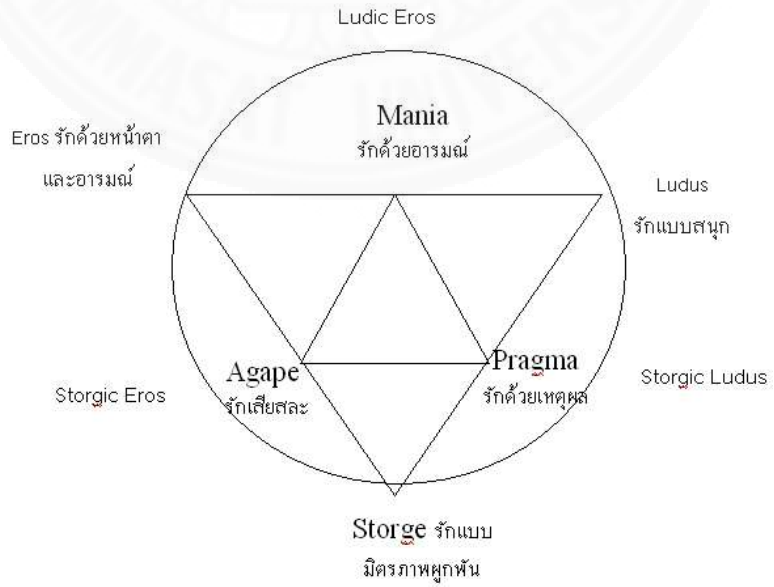
แต่ถ้าเมื่อใดมีเฉพาะการตกลงปลงใจหรือการผูกมัดที่จะรักใครสักคนโดยที่ไม่มีความใกล้ชิดสนิทสนม (intimacy) หรือความรู้สึกทางเพศหรือตัณหา (passion) ความรักนั้นก็จะเป็นรักที่ว่างเปล่า (empty love)

สเทอร์นเบอร์ก (Sternberg, 1988) เชื่อว่า ความรักที่สมบูรณ์แบบ (complete love) หรือที่เรียกว่า ความรักที่สุดยอด (consummate love) เป็นความรักหนึ่งเดียวเท่านั้นที่มีองค์ประกอบทั้ง 3 องค์ประกอบ คือมีทั้งความรู้สึกทางเพศหรือตัณหา (passion) ความใกล้ชิดสนิทสนม (intimacy) และ การตกลงปลงใจ (commitment)

2.1.1.2 ทฤษฎีความรักหลายสีของ จอห์น ลี (John Lee's Many Colors of Love)

จอห์น ลี (John Lee) นักสังคมวิทยา เชื่อว่าความรักมีมากกว่าหนึ่งชนิดและไม่มีความรักชนิดใดที่เป็นรักแท้ (true love) เลย เขาเปรียบความรักเหมือนสี (colors) ความรักมีหลายรูปแบบเสมือนสีที่มีหลายสี

ความรักระหว่างคู่สมรสหรือคนรักเกิดจากความรักแบบต่าง ๆ มารวมกัน คล้ายกับสีสองสีมาผสมกันทำให้เกิดเป็นสีใหม่ที่ผสมกลมกลืนกันดี สีต่าง ๆ เกิดจากการผสมของสีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน ซึ่งเขาได้แบ่งความรัก ออกเป็นสองกลุ่มใหญ่ ๆ คือความรักแบบปฐมภูมิ (primary love-styles) และความรักแบบทุติยภูมิ (Secondary colors of love)



ภาพที่ 2.2 แบบจำลองความรักหลากสีของจอห์นลี

(1) ความรักปฐมภูมิ (Primary Love-Style)

1. ความรักแบบเสน่หาหรืออีรอส (Eros)

อีรอสเป็นชื่อเทพนิยายของกรีก ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความรักที่มีพื้นฐานมาจากความงามทางกายภาพ (physical beauty) ผู้ที่มีความรักแบบอีรอสจะมีสเปคหรือคุณลักษณะทางกาย (เช่น รูปร่างหน้าตา) ของคนที่ตนเองต้องการในอุดมคติ และจะแสวงหาคนที่มีลักษณะสมบูรณ์ (ซึ่งหาได้ยาก) ตรงตามอย่างที่ตนเองต้องการ โดยจะมีความรู้สึกดึงดูดทางกายและอารมณ์อย่างรุนแรงและรวดเร็ว เหมือนรักแรกพบ เป็นความรักแบบโรแมนติก จอห์น ลี เห็นว่าความรักแบบอีรอส (eros) นี้คล้ายกับความรักแบบเสน่หา (passionate love) ซึ่งเป็นความรักแบบหลงใหล ปรารถนาเรื่องเพศสัมพันธ์ หรือสัมพันธ์ทางกายมากกว่าจิตใจ

2. ความรักแบบไม่ผูกมัด หรือลูดัส (Ludus)

คำว่า ludus มาจากภาษาละตินแปลว่า “เล่น” เป็นความรักที่มีตนเองเป็นศูนย์กลาง (a self-centered type of love) คนที่มีรักแบบลูดัสจะหลีกเลี่ยงข้อผูกมัด (commitment) และความจริงจังใจความสัมพันธ์ โดยเห็นความรักเป็นเพียงการเล่นเกมที่ต้องการตามล่า เพื่อสร้างความสุขความเพลิดเพลินมากกว่าการได้มาซึ่งรางวัลหรือพัฒนาความสัมพันธ์ จึงหลีกเลี่ยงความผูกพันทางอารมณ์อย่างลึกซึ้งเพื่อรักษาความอิสระของตนเอง

3. ความรักแบบเพื่อน หรือสตอร์เก (Storge)

เป็นความรักความผูกพันที่ค่อย ๆ พัฒนาขึ้นอย่างช้า ๆ และใช้เวลานาน และมีลักษณะเป็นมิตรภาพที่ยืนยาว (companionate love) เป็นความรู้สึกรักใคร่ที่มาจากการคบหา มากกว่าการคาดหวังเกี่ยวกับรูปร่างหน้าตา เป็นความรักที่ต้องการความสัมพันธ์ในระยะยาวมากกว่าความตื่นเต้นเร้าใจเพียงชั่วคราว

(2) ความรักแบบทุติยภูมิ (Secondary colors of love)

ความรักแบบทุติยภูมิ (Secondary colors of love) เกิดจากการผสมผสานระหว่างคนที่มีความรักในแบบปฐมภูมิ ทั้ง 3 แบบ ที่กล่าวมาข้างต้น ทำให้เกิดเป็นความรักในรูปแบบต่าง ๆ คล้ายกับการผสมสี แดง เหลือง และน้ำเงิน ทำให้ได้สีอื่น ๆ ตามมา ความรักที่เกิดขึ้นจากการผสมกันของความรักปฐมภูมิมีดังนี้

1. ความรักแบบมีเหตุผล หรือแพรกมา (Pragma)

เป็นความรักที่เป็นเหตุเป็นผลและมีวิถีในทางปฏิบัติ (rational or practical style) เกิดจากการรวมกันของความรักแบบไม่ผูกมัด (ludus) และความรักแบบเพื่อน (storge) คนที่มีความรักแบบนี้จะไม่มองความรักที่ความตื่นเต้น เร่าร้อน หรือความโรแมนติกเท่านั้น แต่จะต้องการความรักที่ก่อตัวจากมิตรภาพ และเลือกคู่รักอย่างมีเงื่อนไขที่เหมาะสมกับตัวเอง เพื่อสร้างความสัมพันธ์ที่ยั่งยืน

2. ความรักแบบลุ่มหลง หรือแมนเนีย (Mania)

ความรักแบบนี้เป็นความรักที่อาศัยการพึ่งพาทางอารมณ์อย่างมาก ต้องการความเอาใจใส่และความรักจากคนรัก เป็นความรักที่เกิดจากการผสมระหว่างความรักแบบเสน่หา (eros) กับความรักแบบไม่ผูกมัด (ludus) ผู้ที่มีความรักแบบนี้มักจะถวิลหาความรักอย่างมาก และเต็มไปด้วยความหึงหวง ข้อผูกมัด และความปรารถนาในคนรักอย่างมาก ซึ่งเป็นอุปสรรคต่อความสุขในความสัมพันธ์ และบางครั้งความรักในแบบนี้จะลงท้ายด้วยความเจ็บปวด เคียดแค้น

3. ความรักแบบเสียสละ หรือเอเก่เป (Agape)

เป็นความรักที่ไม่เห็นแก่ตัว รักที่เสียสละ มีแต่การให้ คำนึงและห่วงใยถึงคู่รักเป็นสำคัญ ต้องการให้คนที่ตนรักได้รับสิ่งดี ๆ เป็นความรักที่เกิดจากการผสมระหว่างความรักแบบเสน่หา (eros) กับความรักแบบเพื่อน (storge) เข้าด้วยกัน ความรักแบบนี้มักไม่มีเรื่องเพศเข้ามาเกี่ยวข้อง

2.1.2 ความรักในมุมมองพุทธศาสนา

ในทางพระพุทธศาสนานั้นนิยามของ “ความรัก” มีหลายแงมุม มีทั้งในแงลบและแง่บวก ซึ่งสะท้อนให้เห็นเห็นพลังและอานุภาพของความรักวามีอิทธิพลตอการดำรงชีวิตของสรรพสัตว ธรรมชาติ และสิ่งแวดลอมเพียงใด

พระพรหมคุณาภรณ (ป.อ.ปยุตฺโต) (2549) ไดใหความหมายของความรักไวว่า ตามหลักธรรมความรักแยกได้ง่าย ๆ เป็น 2 อย่าง ความรักอย่างหนึ่งคือ การที่พอใจชอบอะไรแล้ว ก็อยากได้สิ่งนั้นมาทำให้ตัวเองเป็นสุข คือ”เสน่หา” ซึ่งได้ให้ความหมายในพุทธธรรมไว้ว่า เสน่หานั้นเป็นความรักฝ่ายอกุศลที่ตรงข้ามกับ “เมตตา” เสน่หา คือความรักที่เจือตัณหา ดังนั้นความรักแบบเสน่หา (สิเนหะ) จึงหมายถึง ความรักใคร่เยื่อใยเฉพาะบุคคล ความพอใจโปรดปรานส่วนตัว มุ่งเสพเสวยเวทนา และเกี่ยวกับการป้องกันรักษาตัวตน

ความรักอีกอย่างหนึ่ง คือ ความอยากให้คนอื่นเป็นสุข นั่นคือ “เมตตา” ความมีไมตรี ความปรารถนาดี ความอยากใหผูอื่นมีความสุข ประสบแตสิ่งที่เปนคุณประโยชน เปนความรักที่บริสุทธิ์ ที่มีตอเพื่อนมนุษยและสัตวทั้งหลายในฐานะที่เปนเพื่อนรวมโลก หรือเพื่อนรวมทุกข์ รวมสังสารวัฏ เปนความรักแบบกลาง ๆ อยางเผื่อแผ ทำใหใจเปดกวางออกไปและผองใสเบิกบาน ความปรารถนาใหเขามีความสุข แผไมตรีจิตคิดจะใหสัตวทั้งปวงมีสุขทั่วหนา

เช่นเดียวกับพระไพศาล วิสาโล ได้กล่าวไว้ว่า พุทธศาสนามองว่าความรักมีสองประเภท ประเภทหนึ่งเป็นความรักที่มีความยึดติดถือมั่น เป็นเจ้าข้าวเจ้าของ เพื่อตอบสนองตัวตน หรือหวังความสุขเพื่อปรนเปรอตัวตน เราเรียกว่า สิเนหะ หรือเสน่หา เป็นความรักที่ภาษาสมัยใหม่เรียกว่า “รักแบบมีเงื่อนไข” เช่น ต้องถูกใจฉัน ต้องพะเน้าพะนอฉัน ความรักอีกประเภทหนึ่ง คือ

เมตตาเป็นความรักที่เป็นความปรารถนาดี ไม่มุ่งหรือคาดหวังให้เขามาปรนเปรอตัวตน เป็นความปรารถนาดีโดยปราศจากความเห็นแก่ตัว (พระไพศาล วิสาโล, 2554)

ว.วชิรเมธี (2552) ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับเรื่องความรักไว้ว่า “ความรักมีหลายมิติ แต่ที่เราหยิบมาเน้นทุกวันนี้มีมิติเดียวคือความรักในเชิงชู้สาว ซึ่งมักจะไปจบที่การมีความสัมพันธ์ เพราะว่าไม่อยากจะผูกพัน และนั่นเป็นเหตุให้ก่อปัญหาสังคมตามมามากมาย เพราะฉะนั้นควรจะเปิดใจให้กว้าง เพื่อที่จะได้เรียนรู้ว่าแท้ที่จริงนั้น ความรักเป็นอะไรที่มากกว่าความสัมพันธ์ในเชิงชายหนุ่มหญิงสาว” และยังได้แบ่งความรักตามหลักศาสนาไว้ดังนี้

1. รักตัวกลัวตาย เป็นความรักอิงสัญชาตญาณพื้นฐานของการมีชีวิต ความรักเช่นนี้มีอยู่ในสิ่งมีชีวิตทุกประเภท อันตรายของความรักชนิดนี้ คือถ้ามีมากเกินไปจะกลายเป็นความเห็นแก่ตัว และบางครั้งเพื่อที่จะปกป้องตัวเอง ก็ถึงกับต้องฆ่าคนอื่น

2. รักใคร่ปรารถนา เป็นความรักอิงสัญชาตญาณการสืบพันธุ์ มีความสัมพันธ์ฉันชู้สาวเป็นเครื่องมือ ความรักชนิดนี้ถ้าวิเคราะห์ลึก ๆ มีความโลภเจืออยู่ นั่นก็คืออยากจะได้ ใคร่จะครอบครอง และถ้าตัวเองได้ตามที่ต้องการก็ถือว่าประสบความสำเร็จในความรักชนิดนี้ แต่ถ้าเมื่อไหร่ก็ตามไม่ได้ตามที่ต้องการ ความโลภอาจจะกลายเป็นความแค้น “และนั่นเป็นเหตุให้หลายครั้ง คนที่รักกันแต่พอผิดหวังจากความรัก จึงลงเอยด้วยการทำร้ายซึ่งกันและกัน และในบางกรณีถึงขั้นฆาตกรรม ชำแหละคนรักเป็นศพ จบด้วยการฆาตกรรม เพราะลึก ๆ แล้วไม่ใช่รัก เป็นแค่ราคะ คือความปรารถนาในกามารมณ์ และเป็นเพียงความโลภ คือต้องการที่จะครอบครองมาเป็นเจ้าของเพียงหนึ่งเดียว ดังนั้นความรักชนิดนี้จึงไม่ปลอดภัย ต้องก้าวไปหาความรักที่สูงขึ้น”

3. รักเมตตาอารี คือความรักที่มีความร่วมกันทางวัฒนธรรมบางอย่าง เช่น มีสายเลือดเดียวกัน พ่อแม่จะรักลูกมาก เพราะลูกก็คือสายเลือดของตนเอง คนที่ถือศาสนาเดียวกันก็จะรู้สึกเป็นพวกเดียวกันเพราะมีศาสดาคนเดียวกัน คนที่ถือสัญชาติเดียวกันก็จะรู้สึกเป็นพวกกับคนสัญชาติเดียว กัน และมนุษย์ด้วยกันก็จะรู้สึกว่าต้องให้ความสำคัญกับมนุษย์มากกว่าสัตว์ “ความรักเช่นนี้เป็นความรักที่อาศัยโยงใยทางวัฒนธรรมเป็นเครื่องหล่อเลี้ยง เราจะรักใครก็ตามที่เราเชื่อมโยงทางวัฒนธรรมได้ในแง่ใดแง่หนึ่ง เช่น ถ้าเราเดินอยู่ในอเมริกาแล้วเจอคนไทย เราจะรู้สึกปิติเบิกบานขึ้นมาทันทีทั้ง ๆ ที่ ฝรั่งที่เราเจอก็คนทั้งนั้นแต่เราจะเฉย ๆ เพราะลึก ๆ เรามีโยงใยทางวัฒนธรรมร่วมกันบางสิ่งบางอย่าง ร่วมกัน” ความรักชนิดนี้ทำให้มนุษย์รวมกันเป็นหมู่คณะเป็นกลุ่มก้อน แต่อันตรายของความรักเช่นนี้ก็คือ บางครั้งกลายเป็นความหลงผิด ยึดติดถือมั่นในกลุ่ม ในหมู่ ในพรรคพวก ในเผ่าพันธุ์ของตัวเอง ความรักชนิดนี้ลึก ๆ เข้าไปอาศัยคำว่าลัทธิ อุดมการณ์เป็นเครื่องหล่อเลี้ยง เป็นเครื่องเชื่อมโยงที่สำคัญ

4. รักมีแต่ให้ เป็นความรักที่มาพร้อมกับปัญญา ความรักแบบที่ 1-3 นั้น อิงอารมณ์คือความรู้สึกเป็นรากฐานที่สำคัญ แต่ความรักชนิดที่ 4 อิงปัญญาคือความรู้สว่างกระจ่างแจ้ง

ในโลกและชีวิต ถูกต้องตรงตามความเป็นจริง จนมนุษย์สามารถถอดถอนตัวเองออกจากมายาคติหรือสิ่งที่เป็นความลวงทุกชนิดได้ เข้าใจในสรรพสิ่ง ไม่ยึดติด ปล่อยวางได้ “ไม่มีอะไรอีกที่เป็นความลับดำมืดหรือเคลือบแคลงสงสัยมัวเมา ความรักชนิดนี้เกิดขึ้นก็ต่อเมื่อเรามีปัญญาที่จะหยั่งรู้ ถึงความจริงของโลกและชีวิตอย่างตรงไปตรงมา เช่น ถ้าเราเห็นเงิน เราก็รู้ว่าเงินเป็นเพียงสิ่งสมมติที่มนุษย์สร้างขึ้นมา เราใช้เงินเสร็จแล้ว เราก็สามารถปล่อยวางมันได้ เราใช้เสื้อผ้าเสร็จแล้วเราก็สามารถถอดวางไว้ได้ เรามียศ เราใช้ยศเสร็จแล้วเราก็ไม่ยึดติดยศ เรามีทรัพย์สมบัติ เราก็บอกว่าสรรพสิ่งคือของใช้ไม่ใช่ของฉัน”

จากนิยามทั้งหมดข้างต้น อาจกล่าวสรุปได้ว่าความรักในมุมมองของพุทธศาสนานั้นแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ

1. ความรักแบบเมตตา เป็นความรักที่เป็นอุดมคติตามหลักพระพุทธศาสนา เป็นความรักที่ไร้ขอบเขต ไม่มีข้อจำกัด ความรักประเภทนี้ เป็นความรักที่อยากให้เขามีความสุข หรืออยากเห็นเขามีความสุข อย่างที่เรียกว่าเป็นความปรารถนาดี รักใครก็อยากให้คนนั้นมีความสุข อยากทำให้เขามีความสุข การกระทำที่สำคัญก็คือการให้ การให้เป็นปฏิบัติการที่ชัดเจนและต้องใช้มากที่สุดในการทำให้ผู้อื่นมีความสุข ดังนั้น ผู้ที่มีความรักแบบนี้จึงมีความสุขในการให้ และให้ด้วยความสุข หลักธรรมที่ส่งเสริมความรักประเภทนี้ คือพรหมวิหาร 4 อันประกอบ เมตตา กรุณา มุทิตา และอุเบกขา

2. ความรักแบบเสน่หา เป็นความรักระหว่างเพศ หรือความรักทางเพศ เช่น ความรักของหนุ่มสาว มีจุดเด่นอยู่ที่ความชื่นชม น่าติดใจ หรือความปรารถนาในรูป รส กลิ่น เสียง และสัมผัสกายของผู้ที่ตนรัก เป็นความรักสามัญของปุถุชน ซึ่งมีลักษณะสำคัญคือความต้องการหาความสุขให้แก่ตนเอง หมายถึง ที่รักเขานั้นก็เพื่อเอาเขามาเป็นเครื่องบำเรอความสุขแก่ตน ต้องการให้ตนเองมีความสุข ความรักในแบบนี้ แท้จริงแล้วก็คือการคิดจะเอาจากผู้อื่น ดังนั้นความรักในแบบนี้จึงมีข้อเสียที่สำคัญ คือถ้าหากว่าเขาผู้นั้นไม่อยู่ในภาวะที่จะสนองความปรารถนาให้เรามีความสุขได้ เราก็จะเบื่อหน่าย หรืออาจจะรังเกียจ จึงเห็นได้ว่ารักแบบนี้เป็นรักที่ไม่ยั่งยืน และนำมาซึ่งความทุกข์กายทุกข์ใจในที่สุด ดังคำที่ได้ยินกันบ่อยว่า “ที่ใดมีรัก ที่นั่นมีทุกข์” เพราะเป็นความรักที่คับแคบ รักแบบยึดติด มุ่งหวังที่จะได้ครอบครองมาเป็นของตนเองอย่างเดียว เมื่อไม่ได้หรือไม่สมหวังก็จะประสบความทุกข์ทันที ความรักประเภทนี้จึงเป็นทุกข์

ดังนั้นในทางพุทธศาสนามองว่าความรักแบบเสน่หาเป็นสาเหตุแห่งความทุกข์ เพราะว่าถ้าคาดหวังให้เป็นไปตามใจตัวแล้ว เมื่อไม่เป็นอย่างที่หวังก็ทุกข์ เกิดความพลัดพรากสูญเสียไปก็ทุกข์ แต่ความรักแบบเมตตานั้น เนื่องจากไม่มีความยึดติด ถือมั่นเป็นเจ้าข้าวเจ้าของ ดังนั้นเขาจะทำอย่างไรกับเรา เราก็ไม่ทุกข์ เพราะว่ามีแต่ความปรารถนาดีอย่างเดียว ไม่มีเงื่อนไขใด

งานวิจัยชิ้นนี้จะผสมผสานแนวคิดเรื่องความรักทั้งในมุมมองด้านจิตวิทยาจากทฤษฎีความรัก และมุมมองทางด้านจิตวิเคราะห์ จากทัศนะของอีริค ฟรอมม์ รวมทั้งมุมมองความรักในทางพุทธศาสนา เป็นเครื่องมือสำคัญในการวิเคราะห์การนำเสนอเรื่องราวความรักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย เพื่อจำแนกรูปแบบของความรักที่ถูกถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์

โดยผู้วิจัยมีข้อสันนิษฐานเบื้องต้นว่ารูปแบบความรักที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีไทยจะมีรูปแบบที่ไม่แตกต่างไปจากแนวคิดเรื่องความรักที่นำเสนอ และแม้จะเริ่มต้นจากความรักที่สามารถอธิบายได้ด้วยแนวคิดทางจิตวิทยา แต่ท้ายที่สุดแล้วก็จะเป็นความรักที่อยู่ภายใต้อุดมการณ์ของพุทธศาสนา โดยผู้วิจัยจะได้ประยุกต์แนวคิดเรื่องความรักจากมุมมองต่าง ๆ มาสร้างเกณฑ์การวิเคราะห์ และอาศัยทฤษฎีข้างต้นเป็นเครื่องมือช่วยตีความถึงเหตุผลที่ทำให้เกิดรูปแบบความรักที่พบในภาพยนตร์ด้วย

2.2 แนวคิดสัญวิทยาและการสร้างความหมาย (Semiology and Signification)

สัญวิทยาเป็นศาสตร์หนึ่งในทฤษฎีโครงสร้างที่ศึกษาเกี่ยวกับระบบของสัญลักษณ์ ที่ปรากฏอยู่ในความคิดของมนุษย์ อันถือเป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่รอบตัวของเรา เนื่องจากสิ่งรอบตัวเราไม่ได้มีความหมายอยู่ในตัวเองตั้งแต่ต้น แต่ความหมายทุกสิ่งล้วนเกิดจากมนุษย์ผู้เป็นคนสร้างความหมายต่าง ๆ และสื่อออกมาผ่านวิธีคิด วิถีการดำเนินชีวิต และการปฏิบัติของสังคมนั้น ๆ สัญลักษณ์อาจจะได้แก่ ภาษา รหัส สัญญาณ เครื่องหมาย ฯลฯ หรือหมายถึง สิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมายแทนของจริง ในตัวบทและในบริบทหนึ่ง ๆ โดยคำว่าสัญวิทยาหรือสัญศาสตร์ (Semiology และ Semiotics) ทั้งสองคำนี้มีรากศัพท์มาจากภาษากรีกคำเดียวกันคือ Semeion ที่แปลว่า Sign หรือสัญญะ ซึ่งสัญวิทยาหรือสัญศาสตร์ เป็นการศึกษาเกี่ยวกับเครื่องหมายและสัญลักษณ์ ทั้งสองคำนี้ต่างมีเอกลักษณ์และถูกรวมอยู่ในระบบของเครื่องหมาย ซึ่งรวมถึงการศึกษาว่าความหมายของมันถูกสร้างและถูกเข้าใจอย่างไร

Semiotics เป็นคำที่นักปรัชญาชาวอเมริกัน Charles Sanders Peirce (ค.ศ.1839-1914) เป็นผู้ริเริ่มใช้และทำให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย ส่วนคำว่า Semiology เป็นคำที่ตั้งขึ้นโดยนักภาษาศาสตร์ ชาวสวิตเซอร์แลนด์ Ferdinand de Saussure (ค.ศ. 1857-1913) ซึ่งได้ทำการค้นพบความเข้าใจต่อภาษาที่ใช้ในการอธิบายเรื่องการสื่อสารผ่านความหมายในระบบภาษา โดยในการศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับสัญศาสตร์และสัญวิทยานั้นมีเนื้อหาและวัตถุประสงค์ของการศึกษาที่สอดคล้องและคล้ายคลึงกัน นั่นคือการศึกษาวิธีการสื่อความหมาย ขั้นตอน และหลักการในการสื่อความหมายตลอดจนเรื่องการทำความเข้าใจในความหมายของสัญลักษณ์ที่ปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ

การศึกษาเกี่ยวกับสัญศาสตร์จะเป็นการหาความสัมพันธ์ระหว่างรูปสัญญะและความหมายสัญญะ เพื่อดูว่าความหมายถูกสร้างและถูกถ่ายทอดอย่างไร ซึ่ง Ferdinand de Saussure ได้อธิบายว่าในทุก ๆ สัญญะต้องมีส่วนประกอบทั้ง 2 อย่าง องค์ประกอบแรกคือ รูปสัญญะ (Signifier) หมายถึง สิ่งที่ปรากฏให้เห็นซึ่งเราสามารถรับรู้ผ่านประสาทสัมผัส เช่นการมองเห็นตัวอักษร รูปภาพ หรือการได้ยินคำพูดที่เปล่งออกมาเป็นเสียง (acoustic-image) และองค์ประกอบที่สองคือ ความหมายสัญญะ (Signified) หมายถึง ตัวที่ถูกให้ความหมาย คำนิยาม หรือความคิดรวบยอด (concept) เป็นแนวคิดเชิงนามธรรมที่เกิดขึ้นในใจหรือในความคิดของผู้รับสาร โดยความหมายต่าง ๆ ในระบบสัญลักษณ์นั้นไม่เคยเกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติ แต่ต้องเกิดจากการทำงานกันอย่างสัมพันธ์ของรูปสัญญะและความหมายสัญญะ ภายในบริบทที่ต่างกำหนดความหมายซึ่งกันและกัน

ในงานวิจัยนี้จะนำแนวคิดเรื่องสัญวิทยาและการสร้างความหมาย มาทำความเข้าใจในการศึกษาว่าภาพยนตร์ผีนั้นมีการสร้างความหมายเรื่องความรักโรแมนติก และโลกทัศน์เกี่ยวกับความรัก ผ่านสัญญะทางความหมายในภาพยนตร์อย่างไร

2.3 ทฤษฎีการประกอบสร้างความจริงทางสังคม (Social Construction of Reality)

สื่อมวลชนถูกมองว่าเป็นกระจกที่สะท้อนความเป็นจริงของสังคม มีบทบาทเป็นตัวตอกย้ำค่านิยมความคิดความเชื่อต่าง ๆ ที่มีอยู่ในสังคมซึ่งมีอิทธิพลต่อการประกอบสร้างความคิดในแง่ต่าง ๆ ด้วยความเชื่อในพลังของสื่อว่าเป็นศูนย์ผลิตเรื่องราวให้แก่สังคม

แนวคิดเรื่องการสร้างความเป็นจริงทางสังคม (Social Construction of Reality) เป็นแนวคิดในกรอบวัฒนธรรมศึกษา (Cultural Studies) ที่เชื่อว่า สิ่งที่เรียกว่า “ความเป็นจริง” (reality) นั้นไม่ใช่สิ่งที่มีอยู่แล้ว และรอให้นักวิชาการเข้าไปค้นพบ แต่ความเป็นจริงเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมา (construct) โดยในกระบวนการประกอบสร้างความเป็นจริงนั้นสื่อมวลชนจะเป็นสถาบันที่มีบทบาทสำคัญอย่างมาก สื่อมวลชนไม่ได้เป็นแต่เพียงช่องทางหรือพาหะ (Channel) ในการเผยแพร่และถ่ายทอดวัฒนธรรมเท่านั้น แต่สื่อมวลชนยังเป็น “แหล่งกำเนิดในการสร้างสรรค์” (generator) ของสังคมเพราะการสื่อสารนั้นเป็นกระบวนการทางสัญลักษณ์ที่ทำการสร้างสรรค์ รักษา แก้ไข และตกแต่งความเป็นจริงหนึ่ง ๆ แนวคิดนี้จึงเชื่อว่าในสังคมยุคปัจจุบันนี้สื่อมวลชนเป็นสถาบันสำคัญที่จัดวางรูป (Structure) ความเป็นจริง ดังที่ Stuart Hall ได้เสนอไว้ ว่าสื่อไม่ได้ทำหน้าที่เพียงแค่ครอบงำหรือสะท้อนสังคมในเชิงอุดมการณ์เท่านั้น แต่สื่อยังได้ทำหน้าที่เป็น “ตัวประกอบสร้างความเป็นจริงของสังคม” (Social Construction of Reality) อีกด้วย

ในปัจจุบัน เราอยู่ในสังคมที่กว้างใหญ่ไพศาลและมีการดำรงชีวิตเชื่อมต่อถึงกันทั่วทุกมุมโลก บ่อยครั้งที่เรารู้จักทุกมุมโลกโดยไม่ได้ผ่านจากประสบการณ์โดยตรง (Direct Experience) เพียง

อย่างเดียว หากแต่รู้จักโลกโดยผ่านสื่อมวลชน (Mass-Mediated Experience) ด้วยเช่นกัน สื่อมวลชนจึงทำหน้าที่เชื่อมโยงระหว่างเรากับโลกภายนอก ช่วยให้เรารู้จักและเข้าใจโลก ช่วยในการอ่านความหมายของโลก (Make Sense) และมนุษย์ก็สร้างความหมายจากความจริงเหล่านั้นโดยความหมายอาจจะแตกต่างกันไปตามประสบการณ์ หรือสภาพแวดล้อมทางสังคมของแต่ละบุคคล (กาญจนา แก้วเทพ, 2544, น. 246)

ดังที่ อัลเฟรด ชุทส์ (Alfred Schutz) (กาญจนา แก้วเทพ, 2544, น. 238) ได้เสนอแนวคิดการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคมไว้ว่า โลกที่แวดล้อมตัวบุคคลนั้นมีอยู่ 2 โลก โลกแรกเป็นโลกทางกายภาพ (Physical World) อันได้แก่ วัตถุ สิ่งของ บุคคล บรรยากาศด้านกายภาพทั้งหลาย ที่แวดล้อมบุคคล โลกนี้เกิดขึ้นตามธรรมชาติ ส่วนอีกโลกหนึ่งมีชื่อเรียกหลายอย่าง เช่น โลกทางสังคม (Social World) สิ่งแวดล้อมเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic environment) หรือความเป็นจริงทางสังคม (Social reality) โลกนี้เกิดจากการทำงานของสถาบันต่าง ๆ ในสังคม เช่น ครอบครัว โรงเรียน ศาสนา ที่ทำงาน รัฐ และสื่อมวลชน เป็นต้น

จากคำกล่าวข้างต้นจะเห็นได้ว่า การรับรู้และเข้าใจความหมายของสิ่งต่าง ๆ ในโลกหรือ “ความเป็นจริง” ของมนุษย์นั้นเกิดขึ้นจาก “การสื่อสาร” ดังนั้น วิธีคิดของทฤษฎีนี้จึงได้แบ่งโลก (world) ออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรก คือ โลกทางกายภาพ หรือ “โลกแห่งความเป็นจริง” (world of reality) โลกส่วนนี้จะเป็นโลกที่เราสามารถสัมผัสได้ด้วยตนเอง อาจเป็นได้ทั้งสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นรอบตัว แต่ทว่าโลกแห่งความเป็นจริงเป็นโลกที่อยู่ห่างไกลที่มนุษย์จะเข้าถึงได้ และยังเป็นโลกที่เต็มไปด้วยความซับซ้อนมากมาย

มนุษย์จึงทำการเรียนรู้หรือทำความเข้าใจโลกแห่งความเป็นจริงโดยผ่าน “ตัวกลาง” คือ สถาบันต่าง ๆ ของสังคม ที่ได้ประกอบสร้างความหมาย (meaning) ให้แก่สิ่งต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นวัตถุ สิ่งของ เหตุการณ์ และแม้กระทั่งความฝัน สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็น “ความเป็นจริง” ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นเป็น “ความเป็นจริงทางสังคม” หรือ “โลกแห่งความหมาย” (world of meaning) โลกส่วนนี้จะเป็นโลกที่เป็นความรู้ (knowledge) ซึ่งเราได้รับมาเพียงบางส่วนจากโลกแห่งความเป็นจริง ดังนั้น “โลกแห่งความหมาย” จึงเป็นโลกที่มนุษย์สามารถที่จะอธิบายให้ความหมาย หรือรับรู้ความหมายได้นั่นเอง เช่น มนุษย์ไม่สามารถเข้าใจตามความเป็นจริงทางธรรมชาติว่า “ความรัก” เป็นอย่างไร หรือรูปแบบความรักของสังคมไทย กับสังคมตะวันตก มีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร มนุษย์จึงต้องสร้างโลกแห่งความหมายขึ้นเพื่อกำหนดและอธิบายว่า ความรักคืออะไร มีกฎเกณฑ์ นิยาม หรือการแสดงออกถึงความสัมพันธ์อย่างไร ก็เพื่อเป็นการสร้างความรู้ในเรื่องเกี่ยวกับความรักขึ้น จนกลายเป็นคลังแห่งความรู้ ซึ่งการกำหนดความหมายต่าง ๆ นั้นหากมีการตอกย้ำความหมายขึ้นบ่อยครั้ง จะทำให้การรับรู้ความหมายดังกล่าวกลายเป็นที่รับรู้ในชีวิตประจำวัน เป็นปกติ จนเป็นกลายเป็น “ความเป็นจริงทางสังคม” ไปในที่สุด

ดังนั้นแม้สื่อมวลชนจะทำหน้าที่สำคัญในการสะท้อนภาพทางสังคม ให้คนในสังคมได้เรียนรู้ แต่ก็ไม่ได้เป็นการถ่ายทอดภาพทั้งหมดของสังคม สื่อมวลชนจะทำหน้าที่เป็นผู้คัดเลือกการนำเสนอทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยผ่านกระบวนการการทำงานของสื่อ เช่นมุมกล้อง โคลสอัพ เป็นเสมือนการเน้นความหมายของภาพยิ่งขึ้น ดังนั้นภาพที่สะท้อนจากสื่อมวลชนจึงเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นโดยผ่านการคัดเลือกภายใต้ความเชื่อและความเข้าใจบางอย่างของสังคมนั้น ๆ

เมื่อนำแนวคิดดังกล่าวมาอธิบายกับภาพยนตร์ ซึ่งเป็นสื่อสารมวลชนชนิดหนึ่ง นั่นก็หมายความว่าทุกสิ่งทุกอย่างที่ปรากฏบนจอภาพยนตร์ ก็คือ โลกที่ถูกประกอบสร้างขึ้น เป็นโลกแห่งสัญลักษณ์ที่สร้างความหมายให้กับสังคม โดยมีผู้ผลิตทำการคัดเลือกสารที่ต้องการนำเสนอผ่านกลวิธีการนำเสนอในภาพยนตร์ ซึ่งหมายรวมถึงรูปแบบความสัมพันธ์รักโรแมนติกที่ถูกนำเสนอผ่านภาพยนตร์ด้วย

แนวคิดนี้จะช่วยเป็นกรอบในการวิเคราะห์ตัวบท คือภาพยนตร์ผี ในฐานะที่เป็นกลไกหนึ่งที่ทำหน้าที่ประกอบสร้าง “ความเป็นจริง” ของสถาบันสื่อมวลชน ว่าได้ประกอบสร้างความหมายของความเป็นจริงเกี่ยวกับความรักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย ว่าความหมายของความรักมีการประกอบสร้างออกมาในรูปแบบใดบ้าง โดยวิเคราะห์ผ่านการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ (Film Narration) อันได้แก่ โครงเรื่อง (Plot), แก่นเรื่อง (Theme), ตัวละคร (Character), ฉาก (Setting)

2.4 แนวคิดการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ (Film Narration)

การเล่าเรื่อง (Narration) มีประวัติศาสตร์ยาวนานอันเป็นการสื่อสารที่ถือกำเนิดมาพร้อมกับสังคมมนุษย์ เนื่องจากมนุษย์ใช้การเล่าเรื่องเป็นเครื่องมือสื่อสารในชีวิตประจำวัน อาจกล่าวได้ว่าสังคมใดมีภาษา สังคมนั้นต้องมีการเล่าเรื่องอย่างแน่นอน ซึ่งนอกจากใช้เสียงและตัวอักษรเพื่อเล่าเรื่องราวแล้ว รูปภาพก็สามารถเล่าเรื่องหรือสื่อความหมายได้เช่นเดียวกัน

จิอันเน็ตตี้ (Giannetti, อ้างถึงใน พึงพิศ เทพปฏิมา, 2546, น. 37) อธิบายว่า “สมัยโบราณผู้คนติดต่อสื่อสารกันด้วยการเล่าเรื่อง ในหนังสือ The Poetics ของอริสโตเติล ได้จำแนกประเภทของการเล่าเรื่องบันเทิงคดีไว้ 2 ลักษณะคือ การแสดง และการเล่าเรื่อง คือการบอกเล่าเรื่องราวโดยมีผู้เล่า อาทิ มหากาพย์ หรือนวนิยาย ซึ่งการเล่าเรื่องในภาพยนตร์กำเนิดมาจาก 2 สิ่งนี้ โดยนำเอาหลักการเล่าเรื่องทั้ง 2 ชนิดมาผสมผสานกัน ผ่านเทคนิคอันสลับซับซ้อนของสื่อภาพยนตร์

บอร์ดเวล (Bordwell, 2001, อ้างถึงใน อัญมณี ภักดีมวลชน, 2552, น. 22) นักวิชาการที่ศึกษาภาพยนตร์ ได้ให้คำจำกัดความเกี่ยวกับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไว้ว่า คือ ห่วงโซ่ของเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์กันในเชิงเหตุและผลที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาหนึ่ง การเล่าเรื่องเริ่มต้นด้วย

สถานการณ์หนึ่ง เป็นชุดของความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นไปตามรูปแบบของเหตุและผล จนในที่สุดสถานการณ์ใหม่หนึ่ง ๆ ก็เกิดขึ้นตามมาจนนำไปสู่ตอนจบของการเล่าเรื่อง

โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์สามารถแบ่งออกได้ 6 องค์ประกอบที่สำคัญ คือ โครงเรื่อง (Plot), แก่นเรื่อง (Theme), ความขัดแย้ง (Conflict), ตัวละคร (Character), ฉาก (Setting) และมุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view) (สุภา จิตติวสุรัตน์, 2545, น. 22-29, อ้างถึงใน นิลิณี หนูพินิจ, 2551, น. 22)

1. โครงเรื่อง (Plot) คือเนื้อเรื่องโดยรวมของภาพยนตร์ ว่ามีเหตุการณ์ หรือการกระทำอะไรเกิดขึ้นบ้าง มีเหตุการณ์ทั้งหมดในเรื่องที่ดำเนินตั้งแต่ต้นจนจบ เป็นสาระสำคัญของเนื้อเรื่องที่นำเสนอในรูปของภาพและเสียง เช่นเรื่องราวความรัก ความแค้น เป็นต้น โดยทั่วไปอาจแบ่งลำดับเหตุการณ์ในโครงเรื่องได้ 5 ขั้นตอนคือ

1.1 การเริ่มเรื่อง (Exposition) การเริ่มเรื่องเป็นการชักจูงความสนใจให้ติดตามเรื่องราว มีการแนะนำตัวละคร แนะนำฉากหรือสถานที่ อาจมีการเปิดประเด็นปัญหา หรือเผยปมขัดแย้งเพื่อให้เรื่องชวนติดตาม การเริ่มเรื่องไม่จำเป็นต้องเรียงตามลำดับเหตุการณ์ อาจเริ่มเรื่องจากตอนกลางเรื่องหรือย้อนจากตอนท้ายเรื่องไปหาต้นเรื่องก็ได้

1.2 การพัฒนาเหตุการณ์ (Rising Action) คือ การที่เรื่องราวดำเนินไปอย่างต่อเนื่องและสมเหตุสมผล ปมปัญหาหรือข้อขัดแย้งเริ่มทวีความเข้มข้นขึ้นเรื่อย ๆ ตัวละครอาจมีความลำบากใจ และสถานการณ์ก็อยู่ในช่วงยุ่งยาก

1.3 ภาวะวิกฤต (Climax) จะเกิดขึ้นเมื่อเรื่องราวกำลังถึงจุดแตกหัก และตัวละครอยู่ในสถานการณ์ที่ต้องตัดสินใจ

1.4 ภาวะคลี่คลาย (Falling Action) คือ สภาพหลังจากที่จุดวิกฤตได้ผ่านพ้นไปแล้วเงื่อนงำและประเด็นปัญหาได้รับการเปิดเผยหรือข้อขัดแย้งได้รับการขจัดออกไป

1.5 การยุติเรื่องราว (Ending) คือ การสิ้นสุดของเรื่องราวทั้งหมด การจบอาจหมายถึง ความสูญเสีย จบแบบมีความสุข หรือทิ้งท้ายไว้ให้ขบคิดก็ได้ (Giannetti, 1990, p. 305, อ้างถึงใน ฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน, 2539, น. 11)

2. แก่นเรื่อง (Theme) คือ ความคิดหลักในการดำเนินเรื่องซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการเล่าเรื่องเพื่อให้มีความเข้าใจถึงแนวคิดหลักของผู้เล่า ซึ่งผู้ชมสามารถค้นพบความหมายหรือใจความสำคัญของเรื่องได้จากการสังเกตองค์ประกอบต่าง ๆ ในการเล่าเรื่อง เช่น การสังเกตชื่อเรื่อง ตัวละคร ค่านิยม คำพูด หรือสัญลักษณ์ที่ปรากฏในเรื่อง แก่นเรื่องที่ได้รับความนิยมและพบอยู่บ่อย ๆ เช่นแก่นเรื่องที่เกี่ยวกับศีลธรรม ความดี ความชั่ว, แก่นเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติของมนุษย์ ความเกลียด ความรัก ความเสียสละ เป็นต้น แต่ในส่วนของรายละเอียด แก่นเรื่องแต่ละเรื่องจะมี

รายละเอียดและองค์ประกอบย่อยในการสนับสนุนแก่นเรื่องหลักที่แตกต่างกันไป แต่จะมีลักษณะร่วมกันบางประการ หรือเป็นไปในทิศทางเดียวกันทั้งสิ้น

3. มุมมองในการเล่าเรื่อง (Point of view) คือ การมองเหตุการณ์ การเข้าใจพฤติกรรมของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง หรือหมายถึง การที่ผู้เล่ามองเหตุการณ์จากวงในใกล้ชิด หรือจากวงนอกในระยะห่าง ๆ ซึ่งแต่ละจุดยืนมีความน่าเชื่อถือแตกต่างกัน มุมมองในการเล่าเรื่องมีความสำคัญต่อการเล่าเรื่องอย่างยิ่งเพราะมุมมองจะมีผลต่อความรู้สึกของผู้ชม และมีผลต่อการชักจูงอารมณ์ของผู้เสพเรื่องเล่า หลุยส์ จิอันเน็ตตี (Louis Giannetti) ได้แบ่งมุมมองพื้นฐานในการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ไว้ 4 ประเภท คือ (อ้างถึงใน สุวิมล วงศ์รัก, 2547, น. 37)

3.1 เล่าเรื่องจากจุดยืนบุคคลที่หนึ่ง (The first-Person Narrator) คือ การที่ตัวละครตัวเอกของเรื่องเป็นผู้เล่าเรื่องเอง ข้อสังเกตในการเล่าเรื่องนี้คือ ตัวละครหลักเป็นผู้เล่าเองทำให้ใกล้ชิดกับเหตุการณ์ แต่มีข้อเสียตรงเป็นการเล่าเรื่องที่อาจมีอคติปะปนอยู่ด้วย การเล่าเรื่องในจุดยืนบุคคลที่หนึ่งพบได้บ่อยในภาพยนตร์นักสืบ และภาพยนตร์อัตชีวประวัติ

3.2 เล่าเรื่องจากบุคคลที่สาม (The Third-Person Narrator) คือ การที่ผู้เล่ากล่าวถึงตัวละครตัวอื่น ที่ตัวเองพบเห็นหรือเกี่ยวพันด้วย จุดเน้นของเรื่องทั้งหมดไม่ได้อยู่ที่ตัวผู้เล่า

3.3 การเล่าเรื่องจากจุดยืนที่เป็นกลาง (The Objective Narrator) เป็นมุมมองที่ผู้สร้างพยายามทำให้เกิดความเป็นกลาง ปราศจากอคติในการนำเสนอ เป็นการเล่าเรื่องที่ไม่สามารถเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง เนื่องจากเป็นการเล่าเรื่องจากวงนอก เป็นการสังเกตหรือรายงานเหตุการณ์โดยให้ผู้ชมตัดสินเรื่องราวเอง ผู้สร้างจึงมักไม่ใช้กล้องมุมสูง หรือใช้ฟิลเตอร์เพื่อปรุงแต่งรูปภาพ เนื่องจากจะทำให้ภาพยนตร์ขาดความสมจริง การเล่าเรื่องชนิดนี้พบบ่อยในภาพยนตร์ข่าว สารคดี รวมทั้งภาพยนตร์แนวสมจริง

3.4 การเล่าเรื่องแบบรู้รอบด้าน (The Omniscient Narrator) คือ การเล่าเรื่องที่ไม่มีข้อจำกัด สามารถหยั่งจิตใจของตัวละครทุกตัว สามารถย้ายเหตุการณ์ สถานที่ และข้ามพ้นข้อจำกัดด้านเวลา สามารถย้อนอดีต ก้าวไปในอนาคต และสามารถสำรวจความคิดฝันของตัวละครได้อย่างไร้ขอบเขต การเล่าเรื่องชนิดนี้เป็นการเล่าเรื่องที่ภาพยนตร์ใช้บ่อยที่สุด

4. ความขัดแย้ง (Conflict) ความขัดแย้งเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของโครงเรื่องที่สร้างปมปัญหาและการหาหนทางแก้ปัญหา ความขัดแย้งของตัวละคร คือ ความเป็นปริปักษ์ต่อกัน หรือความไม่ลงรอยในพฤติกรรม การกระทำ ความคิด ความปรารถนา หรือความตั้งใจของตัวละครในเรื่อง ซึ่งการพัฒนาเรื่องราวต่าง ๆ จะดำเนินขึ้นท่ามกลางความขัดแย้ง โดยสามารถแบ่งได้เป็น 3 ประเด็นใหญ่ ๆ คือ

4.1 ความขัดแย้งระหว่างคนกับคน คือ การที่ตัวละครสองฝ่ายไม่ลงรอยกัน แต่ละฝ่ายต่อต้าน หรือพยายามทำลายล้างกัน เช่น การรบของทหารทั้งสองฝ่าย เป็นต้น

4.2 ความขัดแย้งภายในจิตใจ เป็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นภายใน ตัวละครจะมีความสับสน หรือยุ่งยากลำบากในการตัดสินใจเพื่อจะกระทำการอย่างที่คิดเอาไว้ เช่นความขัดแย้งกับสำนึกผิดชอบ หรือความรู้สึกขัดแย้งกับกฎเกณฑ์ทางสังคม เช่น ผู้หญิงมักมีปัญหาความขัดแย้งภายในใจเรื่องของความรัก ปัญหาครอบครัว และปัญหาส่วนตัว เป็นต้น

4.3 ความขัดแย้งกับธรรมชาติ คือการที่มนุษย์ต้องเผชิญกับภัยธรรมชาติหรือสภาพแวดล้อมที่เลวร้าย เช่น การที่ชาวนาชาวไร่ต้องประสบกับปัญหาภัยแล้ง เป็นต้น

4.4 ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับสิ่งเหนือธรรมชาติ เช่น ความขัดแย้งระหว่างคนกับผีสาง หรือความเชื่อในสิ่งเร้นลับ

ในภาพยนตร์หนึ่งเรื่องนั้นอาจมีความขัดแย้งมากกว่าหนึ่งประเด็น และสำหรับวิธีที่ใช้ในการศึกษาข้อขัดแย้งในภาพยนตร์นั้น โครด เลวี สเตราส์ (Claude Levi-Strauss, อ้างถึงในฉลองรัตน์ ทิพย์พิมาน, 2539) เสนอให้ใช้วิธีการแบ่งขั้วตรงกันข้ามหรือ Binary Oppositions ซึ่งเป็นแนวคิดที่ตั้งอยู่บนความเชื่อพื้นฐานว่ามนุษย์สามารถเข้าใจโลกโดยการแบ่งสิ่งต่าง ๆ ออกเป็นส่วน ๆ เพื่อเปรียบเทียบกัน

Binary Oppositions กระทำได้โดยการ แบ่งกลุ่มคำออกเป็นสองหมวด ทั้งสองหมวดจะมีความหมายขัดแย้งกัน เช่น

ผู้ชาย (Male)	หญิง (Female)
แข็งแรง (Strong)	อ่อนแอ (Weak)
ใช้เหตุผล (Rational)	ใช้อารมณ์ (Emotional)
เชื่อถือได้ (Reliable)	เชื่อถือไม่ได้ (Unreliable)

และเมื่อนำเอาวิธีการวัดขั้วตรงข้ามมาใช้ศึกษาภาพยนตร์ จะช่วยให้เรามองเห็นความขัดแย้งในภาพยนตร์ได้กระจ่างชัดยิ่งขึ้น

5. ตัวละคร (Character) หมายถึง บุคคลที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเรื่องราวในเรื่องเล่า นอกจากนี้ยังหมายถึง บุคลิกลักษณะของตัวละครจะต้องมีองค์ประกอบสองส่วนเสมอคือ ส่วนที่เป็นความคิด (Conception) และส่วนที่เป็นพฤติกรรม (Presentation) โดยในความคิดของตัวละครตามปกติเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงยากจนกว่าจะมีเหตุผลที่สำคัญเพียงพอสำหรับการเปลี่ยนแปลง ตัวละครที่ดีจะมีความคิดเป็นของตัวเอง ซึ่งสิ่งที่จะมากำหนดความคิดและจิตใจของตัวละครนั้นอยู่ที่ภูมิหลังของตัวละคร เช่นชีวิตวัยเด็ก การศึกษา และฐานะความเป็นอยู่ ส่วนพฤติกรรมของตัวละครจะเป็นผลอันเกิดขึ้นโดยตรงจากความคิดและทัศนคติของตัวละคร

6. ฉาก (Setting) ฉากเป็นองค์ประกอบหนึ่งในเรื่องเล่าทุกประเภท เนื่องจากการเล่าเรื่องคือ การถ่ายทอดเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกัน และเพราะเหตุการณ์ต่าง ๆ จะเกิดขึ้นโดยปราศจากสถานที่ไม่ได้ ดังนั้นฉากจึงมีความสำคัญเพราะทำให้มีสถานที่รองรับเหตุการณ์ต่าง ๆ ของเรื่อง

นอกจากนี้ฉากยังมีความสำคัญในแง่ที่สามารถบ่งบอกความหมายบางอย่างของเรื่อง มีอิทธิพลต่อความคิด หรือการกระทำของตัวละครได้อีกด้วย มีการแบ่งประเภทของฉากในเรื่องเล่าไว้ 5 ประเภท ดังนี้ (ธัญญา สังขพันธานนท์, อ้างถึงใน สุวิมล วงศ์รัก, 2547, น. 37)

6.1 ฉากที่เป็นธรรมชาติ ได้แก่ สภาพแวดล้อมธรรมชาติ เช่น ป่าไม้ ทุ่งหญ้า แม่น้ำลำธาร หรือ บรรยากาศตอนเช้า ตอนค่ำ ในแต่ละวัน

6.2 ฉากที่เป็นสิ่งประดิษฐ์ ได้แก่ ตึกรามบ้านช่อง วัด บนเครื่องบิน รถยนต์ หรือสิ่งประดิษฐ์ที่มนุษย์ไว้ใช้สอยต่าง ๆ

6.3 ฉากที่เป็นช่วงเวลาหรือยุคสมัย ได้แก่ ยุคสมัย หรือช่วงเวลาที่เกิดเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง

6.4 ฉากที่เป็นการดำเนินชีวิตของตัวละคร หมายถึง สภาพแบบแผนหรือกิจวัตรประจำวันของตัวละคร ของชุมชน หรือท้องถิ่นที่ตัวละครอาศัยอยู่

6.5 ฉากที่เป็นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรม คือสภาพแวดล้อมที่จับต้องไม่ได้แต่มีลักษณะเป็นความเชื่อ หรือความคิดของคน เช่น ค่านิยม ธรรมเนียม ประเพณี เป็นต้น

นอกจากนี้ฉากในเรื่องเล่ายังสามารถแบ่งออกเป็นอีก 2 ชนิด นั่นคือ ฉากนอกบ้านและฉากในบ้าน ซึ่งฉากทั้งสองประเภทดังกล่าวจะปรากฏในเรื่องเล่า โดยมีความสอดคล้องกับลักษณะสำคัญกับเรื่องเล่า เช่นถ้าเป็นเรื่องผจญภัย ฉากส่วนใหญ่จะอยู่นอกบ้าน หรือหากเป็นเรื่องความรักหนุ่มสาวฉากของเรื่องก็เป็นฉากในบ้าน นอกจากนั้นฉากทั้งสองประเภทยังมีความสัมพันธ์กับเพศและบทบาทตัวละครอีกด้วย เช่นเพศชายอาจมีความสัมพันธ์กับฉากนอกบ้าน เนื่องจากมีบทบาทเป็นผู้นำต้องทำงานเลี้ยงครอบครัว ในขณะที่ผู้หญิงมีหน้าที่เป็นแม่บ้าน จึงต้องอยู่กับบ้านเป็นส่วนใหญ่ (พึงพิศ เทพปฏิมา, 2546, น. 46)

งานวิจัยชิ้นนี้ จำเป็นที่จะต้องใช้องค์ประกอบของการเล่าเรื่องเพื่อเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์เพื่อที่จะศึกษารูปแบบของความรักโรแมนติก ความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ถูกถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์ โดยองค์ประกอบการเล่าเรื่องจะช่วยทำให้การศึกษาตัวบทในภาพยนตร์เห็นภาพ และความหมายต่าง ๆ ที่แฝงอยู่ในภาพยนตร์ได้ชัดเจนมากขึ้น

2.5 แนวคิดเรื่องภาพตัวแทน (Representation)

สจ๊วต ฮอลล์ (Stuart Hall, 1997, อ้างถึงใน เฉิดฉาน สาธุวงษ์, 2551, น. 32) ได้กล่าวว่า ภาพตัวแทนเป็นผลผลิตแห่งความหมายของภาพในใจเรา โดยผ่านภาษา นอกจากนี้ยังเป็นตัวเชื่อมระหว่างแนวคิด สัญลักษณ์และภาษา ที่ทำให้เราให้ความหมายกับสิ่งต่าง ๆ ในโลกแห่งความเป็นจริงได้ ทั้งสิ่งของ ผู้คน เหตุการณ์ ความคิดที่เป็นนามธรรม ซึ่งกระบวนการให้ความหมายในวัฒนธรรม

คือ ความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งต่าง ๆ แนวคิดและสัญลักษณ์ ซึ่งถือเป็นหัวใจหลักของการให้ความหมายในภาษากระบวนการที่เชื่อมทั้ง 3 สิ่งนี้เข้าด้วยกัน เรียกว่า “ภาพตัวแทน”

วิลาสินี พิพิธกุล (2546, อ้างถึงใน เฉิดฉาน สาธุวงษ์, 2551, น. 32) กล่าวว่า ภาพตัวแทน คือ ผลผลิตของความหมายในกระบวนการคิด ความเชื่อ ความรู้สึก อุดมการณ์ของเราผ่านการสื่อสาร โดยเป็นการเชื่อมโยงความคิดเข้ากับโลกแห่งความเป็นจริงหรือโลกแห่งจินตนาการ การร่วมวัฒนธรรมเดียวกัน ทำให้เรารับรู้ความหมายจากภาพตัวแทนเหมือนกัน นอกจากนั้น การที่ภาพตัวแทนมีความหมาย ก็เพราะมีความสอดคล้องกับบรรทัดฐานและคุณค่าที่คงอยู่แล้วในวัฒนธรรมนั้น

ดังนั้นภาพตัวแทนก็คือผลผลิตของการให้ความหมายแทนสิ่งหนึ่ง หรือเป็นปรากฏการณ์หนึ่งซึ่งแตกต่างจากการสะท้อนภาพเพราะมีการให้คุณค่าและตอกย้ำไว้ด้วยอุดมการณ์ของสังคม ซึ่งเกี่ยวข้องกับการครอบงำทางอำนาจในระบบวัฒนธรรม ดังที่ Stuart Hall (1997, อ้างถึงใน กนกวรรณ ไม้สนธิ์, 2544) ซึ่งได้ศึกษาเรื่อง ภาพตัวแทนในงานเขียน Cultural Representation and Signifying Practices โดยเขาได้อธิบายให้เห็นว่าภาพตัวแทนเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์เชิงอำนาจ ระหว่างผู้นำเสนอกับผู้สร้าง และผู้ที่นำเสนอกับผู้ที่ถูกสร้างภาพตัวแทนที่ปรากฏในสื่อนั้นขึ้นอยู่กับว่า ใครเป็นคนเสนอ? เสนอเมื่อไร? เสนอที่ไหน? เสนอให้กับใคร? เสนอภายใต้เงื่อนไขทางสถาบันของสังคม วัฒนธรรม และเงื่อนไขประวัติศาสตร์อย่างไร? ภาพตัวแทนจึงไม่ใช่ความจริง (reality) แต่เป็นผลผลิตของการเลือกสรร ที่มีความจริงเพียงบางส่วนถูกเน้นย้ำ แต่บางส่วนถูกเพิกเฉย ซึ่งแตกต่างจากการสะท้อนภาพ (Reflection) เพราะว่ามีการให้คุณค่า และตอกย้ำไว้ด้วยอุดมการณ์ของสังคมโดยการสร้างภาพตัวแทนนั้นจะมีความหมายได้ก็เนื่องมาจาก

1. การอาศัยความหมาย และเครื่องมือถอดรหัสของความหมายที่มีอยู่แล้วในสังคม
2. ความหมายที่มีอยู่แล้วนั้น จะเป็นตัวกำหนดกรอบการรับรู้ของสังคม และขีดเส้นจำกัดไม่ให้เข้าใจความหมายในแง่อื่น ๆ
3. กระบวนการนำเสนอภาพตัวแทนในลักษณะข้างต้น นั้นทำให้ภาพนั้นกลายเป็นภาพฝังลึก และกลายเป็นเรื่องปกติ หรือความชอบธรรม

ในการวิเคราะห์การสร้างภาพตัวแทนผ่านสื่อมวลชน (สมสุข หินวิมาน, 2548, น. 246-248) มีวิธีการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่าง ภาษา กับ ความจริง 3 ชุด กล่าวคือ

กลุ่มที่หนึ่ง จากมุมของนักภาษาศาสตร์ดั้งเดิม จะอธิบายการสร้างภาพตัวแทนว่าเป็นการสร้างขึ้นมาเพื่อสะท้อนภาพที่เป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคม (reflective approach) เช่น การเสนอข่าว หรือรายการสารคดี ซึ่งเป็นรายการที่ถ่ายทอดเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงในสังคมขึ้นมา แนวความคิดนี้ตั้งอยู่บนความเชื่อที่ว่า ความจริงมีอยู่แล้วในโลก และการสื่อสารเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เราเห็นความจริงนั้น ๆ ความจริงเป็นเช่นไร สื่อจะสะท้อนออกมาให้เห็นเช่นนั้น ไม่มีการบิดเบือน หรือความสลับซับซ้อน เป็นการสร้างภาพตัวแทนอย่างตรงไปตรงมา

กลุ่มที่สอง ให้ความสนใจกับการสร้างภาพตัวแทนที่เกิดมาจากตัวผู้ส่งสารที่ต้องการส่งสารบางอย่างไปยังผู้รับ และต้องการให้แปลความหมายตามที่ตนต้องการ เพราะสารที่ส่งไปเหล่านั้นมีความเฉพาะตัวของมันเอง เป็นมุมมองโลกของตัวผู้ส่งสารเอง สิ่งนี้เรียกว่า การตั้งใจให้เป็นความจริง (intentional approach) แม้ว่า การสร้างภาพตัวแทนวิธีนี้ จะมีความสลับซับซ้อนมากขึ้นหากแต่เป็นวิธีการที่ใช้เพื่อการสื่อสารเฉพาะตัวเท่านั้น และหากผู้รับสารไม่สามารถตีความสารตามที่ผู้ส่งต้องการได้ ความพยายามทั้งหมดของผู้ส่งสารก็จะล้มเหลว

กลุ่มที่สาม ใช้จุดยืนจากแนวความคิดของสำนักวัฒนธรรมศึกษาที่สนใจเรื่องการประกอบสร้างความหมาย (Constructionist Approach) และได้รับอิทธิพลมาจากทฤษฎีปรากฏการณ์วิทยา (phenomenology) เชื่อว่า ภาพตัวแทนไม่ใช่การสะท้อน เลียนแบบ ค้นพบหากแต่เป็นการประกอบสร้างส่วนเสี้ยวหนึ่งของโลกแห่งความเป็นจริง หรือ ที่รู้จักกันในชื่อแนวคิดเรื่อง การประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม (Social Construction of Reality) การประกอบสร้างความเป็นจริงนี้ ไม่ได้สะท้อนความจริงทั้งหมด เหมือนกับการสะท้อนภาพที่เป็นจริง (reflective approach) หรือไม่ได้สนใจวิธีการมองโลกของผู้หนึ่งผู้ใดเหมือนกับการตั้งใจให้เป็นความจริง (intentional approach) หากแต่เป็นการเก็บเกี่ยว รวบรวม สัญญะต่าง ๆ ที่ผู้คนในสังคมได้สร้างขึ้นมา แล้วรวมเอาความหมายเหล่านั้น ๆ บรรจุเข้าไปในสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เพื่อให้เกิดความหมายใหม่ หากแต่ยังมีกลิ่นอายของสิ่งที่มีปรากฏอยู่เดิมแล้วในสังคม เพื่อให้เกิดความเชื่อมโยงกันของความหมายเดิมกับความหมายใหม่ แต่ความหมายใหม่ที่สร้างขึ้นมานั้น อาจเป็นสิ่งที่มีจริง หรือไม่มีอยู่จริง หรืออาจสร้างมาจากสิ่งที่ไม่มีจริงอยู่แล้ว และให้เป็นสิ่งที่ไม่มีจริงอีกครั้งหนึ่งก็เป็นได้ แต่ผลลัพธ์สุดท้ายของการสร้างก็คือ คนทั่วไปจะเชื่อว่าสิ่งเหล่านี้มีอยู่จริง

เช่นเดียวกับมิเชล ฟูโกต์ (Foucault, อ้างถึงใน สมสุข หินวิมาน, 2548, น. 248) ก็ได้เสนอแนวคิดที่ต่อยอดจากการประกอบสร้างโลกความเป็นจริง โดยให้ความหมายไว้ว่าการประกอบสร้างนั้น ไม่ได้มีเพียงแต่การสร้างความหมายที่อาจมีตัวตน หรือไม่มีตัวตนขึ้น หากแต่ยังมีเรื่องของอำนาจที่แฝงไว้ในการสร้างภาพตัวแทน กล่าวคือ การประกอบสร้างนั้น จะแสดงถึงอำนาจของผู้สร้าง (หรืออำนาจในสังคม) ที่ต้องการสื่อสารต่อผู้รับสาร เช่นในกรณีของความสัมพันธ์เชิงความรัก ในสังคมทั่วไปอาจมองว่าความรักแบบรักโรแมนติก เป็นความสัมพันธ์ระหว่างชายหญิง หรือระหว่างมนุษย์เท่านั้น หากความสัมพันธ์เช่นนี้เกิดขึ้นกับเพศอื่น ๆ หรือสิ่งอื่นที่ไม่ใช่มนุษย์ จะเป็นสิ่งผิดธรรมชาติแปลกแยกไปจากบรรทัดฐานอันดีงามของสังคม เนื่องจากสื่อมวลชนมักกำหนดความหมายและนำเสนอภาพความรักโรแมนติกว่าเป็นเรื่องของมนุษย์ชายหญิงเท่านั้นที่ถูกต้อง ดีงาม

ในสื่อภาพยนตร์ การสร้างภาพตัวแทนเกิดขึ้นกับตัวละครทุกตัว ทั้งตัวละครหลัก และตัวประกอบต่าง ๆ เช่น ภาพของผีที่ดูน่ากลัว มีลักษณะที่แตกต่าง แปลกแยกจากมนุษย์ ดังนั้นเมื่อเรานำแนวความคิดของสำนักวัฒนธรรมศึกษามาวิเคราะห์ภาพของผี ในขั้นต้น เราจะเห็นภาพ

แบบฉบับ (typical) ตามที่กล่าวมาแล้ว ต่อมาเมื่อเราวิเคราะห์ต่อออกไปจากแนวความคิดของฟูโกต์ เราจะพบความคิดเรื่องอำนาจแฝงอยู่ เช่น ในภาพยนตร์ผี ผีส่วนใหญ่มักจะเป็นผู้หญิง ผู้ซึ่งไม่ปล่อยวางในเรื่องความรัก และยังคงมีความผูกพัน ต้องการอยู่ร่วมกันกับคนรักซึ่งเป็นมนุษย์ ทำให้กลายเป็นความทุกข์ หรือแม้กระทั่งความแค้น อันนำไปสู่การแสดงอิทธิฤทธิ์ สร้างความสะพรึงกลัวต่าง ๆ ซึ่งในตอนท้ายจุดจบของผีก็คือ ต้องถูกทำลายล้าง และไม่สามารถอยู่ร่วมกับมนุษย์ผู้ซึ่งเป็นที่รักได้ ทั้งนี้เพราะภาพยนตร์นั้นต้องการสื่อให้คนดูเห็นคล้อยตามไปกับความสัมพันธ์เชิงอำนาจในสังคมที่ให้คุณค่ากับความรักตามปกติว่าเป็นเรื่องของมนุษย์หญิงชายเท่านั้น ดังนั้นผีกับคนจึงไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ ซึ่งหากแสดงออกในรูปแบบที่แตกต่างจากนี้ก็จะถูกตั้งคำถามจากสังคมถึงความเหมาะสม

2.6 แนวคิดเรื่องโครงสร้าง (Structure) และมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (Human Agency)

กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน (2553, น. 174) ได้ให้ทัศนะพื้นฐานในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่าง “โครงสร้าง” กับ “ปัจเจก/มนุษย์ผู้กระทำการ” ซึ่งสามารถอธิบายปรากฏการณ์ต่าง ๆ ในระบบของสังคมของมนุษย์ไว้ว่า แนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ระหว่าง “โครงสร้าง” กับ “ปัจเจก/มนุษย์ผู้กระทำการ” เป็นสิ่งที่นักทฤษฎีทางสังคมวิทยาได้มีการถกเถียงกันอยู่เสมอว่าระหว่างโครงสร้าง (structure) กับปัจเจกบุคคล (human agency) นั้น อะไรมีอำนาจมากกว่ากัน

อันโตนิโย กรัมชี (Antonio Gramsci) ให้ความเห็นเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างสังคมกับปัจเจกในฐานะผู้กระทำการว่า ความสัมพันธ์ระหว่างโครงสร้างและปัจเจกบุคคลนี้มีลักษณะแบบวิภาษวิธี (dialectic) หรือเป็นความสัมพันธ์แบบซึ่งกันและกัน ด้านหนึ่งของกรัมชีได้ตั้งคำถามว่า สถาบันหลักของสังคม วัฒนธรรมพยายามครอบงำความคิด การกระทำของมนุษย์ (ปัจเจกบุคคล) เอาไว้ได้อย่างไร และในขณะเดียวกันกรัมชียังได้ให้ทัศนะด้วยว่า มนุษย์เรานั้นไม่ว่าจะตกอยู่ภายใต้การกำกับของกรอบโครงสร้างเพียงใด มนุษย์ก็มีศักยภาพที่จะดิ้นรน ต่อสู้ ต่อรอง ดัดแปลง ต่อต้านกับพลังของโครงสร้างเสมอ แต่อย่างไรก็ตาม ไม่ใช่ว่ามนุษย์ทุกคนจะมีสถานะเป็นปัจเจกผู้กระทำการได้เสมอไป ต้องเฉพาะบุคคลที่มีเจตจำนง (free will) อย่างจริงจังเท่านั้น (กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน, 2553, น. 174-175) กล่าวอีกนัยหนึ่ง การที่มนุษย์จะเป็นผู้กระทำการ (agency) ได้นั้น ก็จะต้องมีคุณสมบัติ 3 อย่างคือ 1. ต้องมีสิทธิหรือสามารถที่จะเลือก (being with option) 2. ต้องสามารถทำในสิ่งที่เลือก และ 3. ต้องมีการลงมือปฏิบัติการทำในสิ่งที่ได้เลือกแล้วจริง เงื่อนไข 3 ประการที่กล่าวมาข้างต้นนี้ เป็นคุณสมบัติของมนุษย์ เป็นศักยภาพของมนุษย์ที่อาจจะนำมาใช้ (หรือไม่นำมาใช้ก็ได้)

ความสามารถเช่นนี้ นักทฤษฎีวัฒนธรรมวิพากษ์อย่าง ปิแอร์ บูร์ดิเยอ (Pierre Bourdieu) เรียกว่า “ยุทธวิธี” (strategy) หรือที่เราอาจจะรู้จักกันในชื่อสามัญว่า “การต่อรอง” (negotiation)

และหากมนุษย์คนใดใช้ความสามารถดังกล่าวใน practice ของเขา เขาก็จะกลายเป็น agency ซึ่งตัวอย่างวิธีคิดของ agency เช่น “ชีวิตที่ได้เลือก” (แทนที่วิธีคิดว่า “ชีวิตนี้ไม่มีทางเลือก”) “life finds the way” “พลิกวิกฤตให้เป็นโอกาส” “ชีวิตมนุษย์ไม่เคย full stop” “ชีวิตมนุษย์ไม่เคยปิดตัน” เป็นต้น ซึ่งแนวคิดเหล่านี้ก็ได้ถูกแสดงออกมาในละครโทรทัศน์ด้วย นอกจากนี้แล้ว บูร์ดิเยอยังยืนยันอีกด้วยว่า มนุษย์เราอยู่กับโครงสร้าง กฎเกณฑ์อย่างมีความคิดและไม่ใช่คิดแต่จะทำตามกฎเท่านั้น หากแต่คิดจะฝ่าฝืน แหกกฎออกไปอย่างไรด้วย มียุทธวิธีซึ่งทำให้มนุษย์เรามีสถานะเป็น “actor หรือ agency” (กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน, 2553, น. 556-557)

อย่างไรก็ตาม การที่มนุษย์จะเบี่ยงเบนออกจากกฎเกณฑ์ ความเป็นระเบียบเรียบร้อยที่โครงสร้างสังคมได้กำหนดไว้นั้น มนุษย์เราก็จะต้องแน่วแน่ที่จะกระทำการใด ๆ ซึ่งเกิดจากกระบวนการตัดสินใจ และกำหนดทางเลือกให้กับตัวของมนุษย์เอง โดยบางครั้งมนุษย์อาจต้องยอมรับกับการตัดสินใจที่ได้เลือกทางเดินนั้น ๆ ด้วยการถูกลงโทษจากสังคม หรือทางด้านกฎหมายด้วย เป็นต้น ดังที่ Talcott Parsons (อ้างถึงใน เชษฐา พวงหัตถ์, 2548, น. 20-21) กล่าวว่า มนุษย์จะยอมรับค่านิยมบางอย่างที่อาจเกิดจากความเชื่อในครอบครัว หรือในสังคมที่แวดล้อมอยู่รอบตัวของมนุษย์ โดยมนุษย์จะยอมรับค่านิยมดังกล่าวเพื่อป้องกันแนวโน้มไปสู่การเห็นแก่ประโยชน์ส่วนตัว และเพื่อลดโอกาสที่จะถูกลงโทษจากภายนอก เช่น การลงโทษทางกฎหมาย หรือการถูกขับออกจากชุมชนสังคม เป็นต้น ค่านิยมเหล่านี้แสดงออกมาเป็นรูปธรรมในลักษณะของกฎเกณฑ์ของพฤติกรรมในสถานการณ์ต่าง ๆ “ปทัสถาน” ทางสังคม (social norms) เป็นแนวทางสำหรับการกระทำการและวางพื้นฐานอยู่บนค่านิยมที่กลายเป็นลักษณะทั่วไปของชีวิตสังคม

นอกจากมุมมองของมนุษย์ในฐานะที่ต้องตัดสินใจเลือกดำเนินชีวิตของตนเองด้วยการให้ปทัสถานและค่านิยมทางสังคมเข้ามากำหนด และร้อยรัดอยู่ในตัวของมนุษย์แล้ว ซึ่งมนุษย์เป็นฝ่ายถูกยัดเยียดผ่านกระบวนการเรียนรู้ จนต้องคอยทำตามสิ่งที่สังคมเป็นฝ่ายกำหนดให้ทำ Dennis Wrong (อ้างถึงใน เชษฐา พวงหัตถ์, 2548, น. 27-28) ยังได้ให้เหตุผลว่า แม้ว่ามนุษย์อาจจะถูกยัดเยียดให้รับรู้ปทัสถานและค่านิยมต่าง ๆ แต่ก็มิได้หมายความว่าพวกเขาจะต้องกระทำตามหรือทำตัวให้สอดคล้องกับค่านิยมและปทัสถานเหล่านั้น ในทัศนะของ Wrong ได้ชี้ให้เห็นประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับผลประโยชน์ทางวัตถุ (material interests) อาทิ แรงขับทางเพศ (sexual drive) และการแสวงหาอำนาจ (the quest for power) รวมถึงอำนาจที่ต้องการสถาปนานิยามของสิ่งที่ตนเองคิดว่าเหมาะสมและถูกต้อง ให้คนอื่นยอมรับ มนุษย์ชอบรวมกลุ่มเป็นสังคมในแง่ที่พวกเขาได้รับรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมในสังคมที่พวกเขามีชีวิตอยู่ และพวกเขาสามารถกระทำการได้อย่างสัมฤทธิผลในการใช้ชีวิตทางสังคม ประเด็นที่สำคัญก็คือ ไม่ได้หมายความว่าพวกเขาได้ถูกโครงสร้างสังคมหล่อหลอมให้เข้ากับปทัสถานและค่านิยมของวัฒนธรรมอย่างสิ้นเชิงนั่นเอง

ดังนั้น จากแนวคิดเรื่องโครงสร้างสังคม (Structure) และมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (Human agency) นั้น สามารถนำมาใช้ในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ผีที่นำเลือกมาศึกษาในการวิจัยครั้งนี้ โดยจะนำมาเป็นแนวทางหนึ่งในการวิเคราะห์ถึงความสัมพันธ์ระหว่างผีกับคนในภาพยนตร์ โดยที่ตัวละครเลือกที่จะดำเนินชีวิตให้เป็นไปตามกฎเกณฑ์บรรทัดฐานทางสังคม เช่นเมื่อตายกลายเป็นผีไปแล้วก็ควรปล่อยวางเรื่องความรัก แล้วไปตามทางของตัวเอง เพราะตามกฎเกณฑ์ธรรมชาติคนกับผีไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ หรือหากพิจารณาในเรื่องความรักที่กลับกลายเป็นแค้น หากเป็นไปตามบรรทัดฐานทางสังคมคนที่ดีควรละทิ้งความแค้นพยาบาทและให้อภัย แต่หากตัวละครในภาพยนตร์สะท้อนการเลือกที่เบี่ยงเบนจากกฎเกณฑ์ และพร้อมที่จะขัดแย้งต่อรองกับบรรทัดฐานที่สังคมกำหนดไว้แล้วนั้น ย่อมสุ่มเสี่ยงต่อการถูกลงโทษ และการจะสามารถยืนหยัดหรือจัดการกับสภาวะที่ถูกสังคมบีบคั้นนั้นได้อย่างไร ย่อมเป็นผลที่เกิดจากที่ปัจเจกผู้กระทำการ (human agency) สามารถที่จะเลือกทางชีวิตของตนเองตามเส้นทางที่ท้าทายกับโครงสร้างทางสังคมที่ขีดกรอบจำกัดไว้

2.7 ทบทวนวรรณกรรม

2.7.1 งานวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์ผี

1) งานวิจัยเรื่อง “ภาพยนตร์ผีไทย : เรื่องเล่า สัมพันธบท และเภทกะ” (ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค, 2553)

ศึกษาลักษณะการเล่าเรื่อง ตระกูล และการสัมพันธบทในภาพยนตร์ผีไทย จำนวน 40 เรื่อง ที่ออกฉายระหว่างปี พ.ศ. 2513-2551 พบว่าภาพยนตร์ผีร่วมสมัยของไทย มีการปรับตัวที่สำคัญหลายด้าน ดังนี้ ด้านการเล่าเรื่อง ค้นพบว่า เรื่องเล่าเกี่ยวกับผียุคปัจจุบัน มีความเหมือนจริงมากขึ้น ไม่ยึดติดกับคติความเชื่อและตำนานโบราณ ตัวละครผีมีลักษณะหลากหลาย และรับเอาบุคลิกของผีต่างชาติเข้ามาผสมผสานมากขึ้น แต่ส่วนที่ไม่แตกต่างจากอดีตก็คือ ผีส่วนใหญ่ยังเป็นเพศหญิงเช่นเดิม สำหรับพื้นที่และเวลาในภาพยนตร์ ผีสามารถปรากฏตัวได้ไม่จำกัด ทั้งในเมืองใหญ่และชนบท ทั้งเวลากลางคืนและกลางวัน

ด้านการสัมพันธบท ภาพยนตร์ผีไทยมีการเชื่อมโยงตัวบทที่หลากหลาย ทั้งตัวบทจากอดีตและปัจจุบัน ทั้งเรื่องจริงและเรื่องแต่ง สามารถนำมาผสมผสานกันได้อย่างไม่จำกัด นอกจากนี้ภาพยนตร์ผีไทยยังมีลักษณะเด่นชัดด้านการหยิบยืม ผสมผสาน และอ้างอิงไปถึงภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ

ด้านตระกูล (เภทกะ) (genre) ภาพยนตร์ผีไทยได้แสดงออกให้เห็นชัดเจนถึงการผสมผสานตระกูลภาพยนตร์ จึงเป็นภาพยนตร์ผีที่มีหลากรสชาติ โดยมีการนำตระกูลภาพยนตร์ตลก รัก และแอ๊คชั่น มาผสมผสานอย่างสม่ำเสมอ ขณะเดียวกัน เมื่อภาพยนตร์ผีไทยได้ก้าวเข้าสู่

ความเป็นสากล ตระกูลสืบสวน และ slasher ก็ได้ถูกนำมาผสมผสานมากขึ้น นอกจากนี้ภาพยนตร์ผีไทยยังนำเอาสื่อต่างชนิดเข้ามาผสมผสานกันด้วย เช่น การผสมกับรายการโทรทัศน์ คอมพิวเตอร์กราฟฟิก การ์ตูนภาพ รวมถึงมิวสิควิดีโอ

นอกจากนี้งานวิจัยชิ้นนี้พบว่า ภาพยนตร์ผีไทย มีการนำเรื่อง รักโรแมนติก มาผสมกับภาพยนตร์ผีในสองลักษณะคือ ผสมกับภาพยนตร์ผีต้นแบบ กับภาพยนตร์ผีพันธุ์ผสม ภาพยนตร์ผีแนวทางผีต้นแบบผสมผสานกับแนวรักโรแมนติก มีอาทิ เรื่อง ผีสามบาท กระสือวาเลนไทน์ และ บ้านผีสิง ผีในภาพยนตร์กลุ่มนี้ จะมีปมปัญหาเรื่องความรักที่รุนแรง จึงมักกลับมาแก้แค้นด้วยความอาฆาต

ส่วนภาพยนตร์ผีพันธุ์ผสม ที่ผสมกับรักโรแมนติกในกลุ่มนี้จะมีความน่ากลัวน้อย หรือบางเรื่องอาจไม่น่ากลัวเลย เช่น ปอบหวีดสยอง และ คนสั่งผี ผีในภาพยนตร์หมวดหมู่นี้จะปรากฏตัวในรูปของวิญญาณที่มีลักษณะเหมือนคนปกติ และตัวละครผีจะเข้ามาอยู่ในโลกของมนุษย์ด้วยความห่วงหาอาทรต่อคนรัก หรือสิ่งที่ผีรัก

2) งานวิจัย ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรัก และหนังยุคหลังสมัยใหม่ (กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน, 2552)

งานวิจัยนี้ศึกษาภาพยนตร์ไทยในช่วงปี พ.ศ. 2520-2547 โดยเลือกภาพยนตร์จำนวนรวม 63 เรื่อง จากสามตระกูล คือ หนังผี (23 เรื่อง) หนังรัก (35 เรื่อง) และหนังยุคหลังสมัยใหม่ (4 เรื่อง) มาศึกษาวิเคราะห์ โดยภาพยนตร์แต่ละตระกูล ถูกนำมาศึกษาอย่างละเอียดรอบด้าน โดยเน้นมิติด้านความสืบเนื่องและความเปลี่ยนแปลงของภาพยนตร์แต่ละตระกูล ผลการศึกษาพบว่า ภาพยนตร์ไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงตลอดช่วงสามทศวรรษ จากปี พ.ศ. 2520-2547 โดยมีปัจจัยสำคัญมาจากบริบททางสังคม และปัจจัยภายในวงการภาพยนตร์ อาทิ การเติบโตของอุตสาหกรรมผลิตภาพยนตร์ เทคโนโลยีที่พัฒนาก้าวไกล และการเปลี่ยนแปลงภายในภาพยนตร์ในด้านของ โลกทัศน์และสุนทรียะ นอกจากนี้ยังพบว่า ภาพยนตร์ไทยมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างสร้างสรรค์ ทั้งด้านศิลปะและการประกอบสร้างความหมาย โดยภาพยนตร์ทั้งสามตระกูลจะมีโลกทัศน์ที่ใกล้เคียงกัน นอกจากนี้ยังพบว่าภาพยนตร์ไทยทั้งสามตระกูลต่างมีความสัมพันธ์กันตลอดจนมีความสัมพันธ์กับภาพยนตร์ไทยอื่น ๆ ภายใต้กรอบแนวคิดการประกอบสร้าง (constructionism) ที่มองว่าภาพยนตร์ไทยล้วนแล้วแต่ถูกประกอบสร้างผ่านมุมมองของชนชั้นกลาง

งานวิจัยพบว่าหนังรักนอกจากเป็นความบันเทิงเริงรมย์ที่ควบคู่มากับอุตสาหกรรมภาพยนตร์มานานแล้ว ยังมีกระบวนการสร้างความหมายผ่านการเล่าเรื่องที่สามารถเชื่อมโยงผู้ชมให้ตระหนักถึงความหมายที่ซ่อนเร้นในตัวหนัง ภาพยนตร์รักจึงทำหน้าที่ประกอบสร้างโลกทัศน์เรื่องความรัก และโลกทัศน์ด้านอื่น ๆ รวมถึงเป็นพื้นที่สำคัญในการต่อสู้เชิงอุดมการณ์ให้

สังคมภายใต้สังคมสมัยใหม่ ทั้งในเรื่องพื้นที่ส่วนตัว เพศ ชนชั้น ครอบครัว ภาพยนตร์รักไม่ได้เป็นเพียงภาพสะท้อนเรื่องความรักของสังคมเท่านั้น แต่เป็นเวทีแห่งการประกอบสร้างความหมายเรื่องความรัก และความหมายนั้นก็มีการเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทสังคม วัฒนธรรม และกาลเวลา

ในขณะที่ภาพยนตร์ผีเป็นอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ที่มีการผลิตซ้ำแล้วซ้ำเล่า และมีนวัตกรรมทั้งในแง่เนื้อหา และเทคนิคภาพยนตร์ที่เปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละยุคสมัย เช่นในยุค 2530 มีการกำเนิดของภาพยนตร์ผีวัยรุ่น ภาพยนตร์ผีโรมานซ์ (โรแมนติก) ซึ่งเกิดจากการขยายตัวของภาพยนตร์ต่างประเทศ และการก้าวสู่สังคมสมัยใหม่ ในขณะที่ทศวรรษที่ 2540 เริ่มมีความแตกต่างและทันสมัยทั้งในแง่เนื้อหาและเทคนิคภาพยนตร์ เช่น มีการนำภาพยนตร์ผีในยุคเก่ามาตีความเนื้อหาใหม่ ภาพยนตร์ผีแนวสืบสวนสอบสวน หรือการใช้เทคนิคที่สมจริงมากขึ้น ซึ่งในภาพยนตร์ผีนั้นมีการสร้างโลกทัศน์ให้กับผู้ชมอย่างน้อย 7 ด้าน คือ โลกทัศน์เรื่องผี ผู้หญิง ความเป็นเมือง-ชนบท ความแตกต่างระหว่างเชื้อชาติ การวิพากษ์สถาบันต่าง ๆ ในสังคม วัยรุ่น และความรัก

3) งานวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์ตระกูลหนังผีไทย” (สกุลวดี สุขอนันต์, 2553)

ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างตระกูลหนังผีไทยที่มีต่อทั้งผู้สร้างภาพยนตร์ ผู้ชมภาพยนตร์ และกระบวนการผลิตซ้ำอุดมการณ์ในสังคม ผลการวิจัยพบว่า จากการวิเคราะห์ตัวสาร ผู้วิจัยพบสูตรที่ได้จากการวิเคราะห์ตระกูลหนังผีไทยทั้งขนบ (Convention) และประดิษฐกรรม (Invention) ของตระกูลหนังผีไทย อยู่ภายใต้เกณฑ์ ทั้ง 7 ขั้นตอน ได้แก่ โครงสร้างการเล่าเรื่อง ตัวละคร แก่นความคิด ฉาก/การจัดวาง องค์ประกอบของภาพ การสื่อความหมายในระดับสัญลักษณ์ วิธีการเร้าอารมณ์ของผู้ชม และอุดมการณ์ ซึ่งพบว่าสูตรตระกูลหนังผีไทยที่ได้มีความสัมพันธ์กับการผลิตอุดมการณ์ในสังคมไทย โดยพบว่าตระกูลหนังผีไทยได้ทำการติดตั้งกรอบแนวความคิด หรือ การผลิตซ้ำ เพื่อสืบทอดอุดมการณ์ บางอย่างให้กับสังคมไทย โดยอุดมการณ์ที่ผู้วิจัยค้นพบ แบ่งออกเป็น 2 อุดมการณ์ ได้แก่ อุดมการณ์หลัก (dominant ideology) คือกรอบความคิดที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับกระบวนการสืบทอดความเชื่อเรื่องผีในสังคมไทยผ่านทางสื่อภาพยนตร์หนังผีไทย มีทั้งอุดมการณ์ความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องผี ทั้งความเชื่อว่าผีมีความน่ากลัว ผีมีความเป็นอื่น ผีต้องมีความสัมพันธ์กับคน และผีมีอำนาจอันจำกัด อุดมการณ์ความทันสมัยสังคมเมือง อุดมการณ์อำนาจของมนุษย์ สุดท้ายอุดมการณ์ในเรื่องของกฎแห่งกรรม และอุดมการณ์ทางเลือก (alternative ideology) คืออุดมการณ์ที่อาจไม่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องผีของคนในสังคมไทยโดยตรง แต่ก็ทำหน้าที่เหมือนเป็นกรอบติดตั้งที่แฝงอยู่ในหนังผีเช่นกัน ซึ่งประกอบด้วยอุดมการณ์ในเรื่องของการวิพากษ์วิจารณ์สถาบันต่าง ๆ และอุดมการณ์เรื่องเพศสภาพ

4) งานวิจัยเรื่อง การสร้างความน่าสะพรึงกลัวใน “หนังผี” อเมริกัน เกาหลี และไทย (ทศพร กรกิจ, 2550)

ศึกษาภาพยนตร์ผีไทยจำนวน 20 เรื่อง ในช่วงปี 2542-2551 ด้วยการวิเคราะห์ตัวบท โดยวิเคราะห์ถึง เนื้อเรื่อง แก่นความคิด ลักษณะตัวละคร ฉาก การใช้สัญลักษณ์พิเศษ มุมมองการ เล่าเรื่อง รวมถึงการใช้เสียง พบว่า สิ่งที่ทำให้เกิดความน่าสะพรึงกลัวในภาพยนตร์ผีอเมริกัน เกาหลี และไทยนั้นประกอบไปด้วย 3 องค์ประกอบหลัก ได้แก่ 1) ตัวละครผี ตัวละครผีอเมริกันมักเป็นผีที่เชื่อมโยงกับความเชื่อเรื่องการต่อต้านพระคริสต์ ส่วนตัวละครผีเกาหลีมักเป็นผีหญิงสาวที่ได้รับอิทธิพลจากผีญี่ปุ่น และตัวละครผีไทยมีทั้งแบบที่เป็นผีไทยดั้งเดิมแต่ถูกรื้อถอนความหมายและตี ความใหม่กับผีที่รับเอาอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสาน 2) รหัส แบ่งออกเป็น รหัสทั่วไป และรหัสทางวัฒนธรรม ซึ่งมักเป็นรหัสที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ความเชื่อ ค่านิยม มุมมอง ตลอดจน วิถีชีวิต และ 3) ความสัมพันธ์ของภาพและเสียง ซึ่งตัวละครผีและรหัสนั้นมีความแตกต่างกันในภาพยนตร์ผีทั้ง 3 สัญชาติ แต่ความสัมพันธ์ของภาพและเสียงไม่มีข้อจำกัดทางวัฒนธรรมมากนัก เนื่องจากภาพและเสียงจัดเป็นภาษาสากล นอกจากนี้ผลการวิจัยยังพบว่าการสร้างความ น่าสะพรึงกลัวในภาพยนตร์ผีอเมริกัน เกาหลี และไทยนั้น มีเทคนิควิธีการที่คล้ายคลึงกัน 3 วิธี ได้แก่ 1) การปกปิด โดยการใช้โครงเรื่องแบบสืบสวนสอบสวนเพื่อปกปิดความลับหรือข้อเท็จจริงเอาไว้ ไม่ให้คนดูทราบ จากนั้นจึงค่อยคลี่คลายหรือเฉลยในภายหลัง 2) การลวง คือการทำให้ผู้ชมเกิดความสับสนหรือคาดไม่ถึง แบ่งออกเป็นการลวงให้เข้าใจตัวละครผิดพลาด และลวงให้เข้าใจเหตุการณ์ผิดพลาด และ 3) การทำให้สมจริง เป็นการปลุกเร้าประสาทสัมผัสของคนดูเพื่อให้มีความรู้สึกร่วมไปกับภาพยนตร์ โดยการใช้มุมมองการเล่าเรื่องทั้ง 3 แบบ ได้แก่ มุมมองแบบบุรุษพจน์ที่ 1 มุมมองแบบบุรุษพจน์ที่ 3 และมุมมองแบบรู้รอบด้าน

นอกจากนี้ยังทำการเปรียบเทียบภาพยนตร์ผีไทยกับภาพยนตร์ผีอเมริกันและภาพยนตร์ผีเกาหลี โดยพบว่า ภาพยนตร์ผีทั้งสามชาติจะมีการสอดแทรกรหัสทางวัฒนธรรมของชนชาติตนเองเอาไว้ ทำให้ภาพยนตร์แต่ละประเทศมีลักษณะเฉพาะของตนเอง อาทิ ภาพยนตร์ผีอเมริกัน มักมีลักษณะต่อต้านพระคริสต์ ผีเกาหลีมีลักษณะที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากผีจีนและญี่ปุ่น แต่ผีเกาหลีมักจะมีความดุร้ายกว่าผีญี่ปุ่น ส่วนผีไทยนั้นมีลักษณะเป็นผีดั้งเดิมที่ถูกนำเสนอในรูปแบบแปลกใหม่ขึ้น รวมถึงภาพยนตร์ผีไทยบางส่วนยังมีการนำวัฒนธรรมต่างชาติมาผสมผสานด้วย

5) งานวิจัยเรื่อง “ภาพตัวแทนผีผู้หญิงในละครโทรทัศน์” (นิรินทร์ เภตราไชยอนันต์, 2550)

ศึกษาการประกอบสร้างภาพตัวแทน “ผีผู้หญิง” ในละครโทรทัศน์ ผลการศึกษาพบว่า “ผีผู้หญิง” สามารถจำแนกออกได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่

1. “ผีรอรัก” หมายถึง “ผีผู้หญิง” ที่อยู่บนโลกนี้เพราะมีความเชื่อว่าผู้หญิงจะมีความสุขเมื่อมีผู้ชายมาเติมเต็มให้กับชีวิตของเธอ ดังนั้น พวกเธอจะมีอำนาจมากขณะที่พยายามหาชายคนรัก และ อำนาจของเธอจะมีมาก ขณะที่พยายามหาชายคนรัก แต่เมื่อพบชายผู้นั้นแล้ว อำนาจของเธอจะหมดลง และได้รับการปลดปล่อยโดยชายคนรักหรือพระ โดยจะมีน้อยครั้งที่เธอเหล่านี้สามารถปลดปล่อยตนเองได้

2. “ผีจำยอม” ซึ่งเป็น ภาพสะท้อนของผู้หญิงที่ถูกจองจำด้วยอุดมการณ์ปิตาธิปไตยที่มาในรูปแบบของกรรม หรือพุทธศาสนา พวกเธอทั้งหมดใช้อำนาจในทางลบและผูกพันกับแหล่งอำนาจของพลังธรรมชาติ แต่ก็ยังมีอำนาจของเพศชายที่ควบคุมอำนาจของพวกเธออีกต่อหนึ่งและในตอนท้าย เธอจะถูกทำให้หมดอำนาจลงแล้ว แต่ก็ต้องรับโทษที่พวกเธอได้ก่อไว้ ซึ่งบทลงโทษนั้นจะรุนแรงเพียงใด ขึ้นอยู่กับว่า เธอเหล่านี้มีความสำนึกในความผิดที่ตนใช้อำนาจไปแล้วหรือไม่

3. “ผีแม่” เป็น “ผีผู้หญิง” ที่มีอำนาจมากที่สุด และสาเหตุที่เธอยังอยู่บนโลกนี้เพราะต้องการที่จะเลี้ยงดูลูกของตน อย่างไรก็ตาม ลักษณะของ “ผีแม่” นั้น จะเป็นลักษณะอุดมคติของแม่ที่มีความเป็นแม่ที่ดี หากแต่มีคุณสมบัติบางอย่างเบี่ยงเบนไปจากกรอบของสังคม โดยในตอนท้ายของเรื่อง แม้ “ผีแม่” จะไม่สามารถปลดปล่อยตนเองได้ หากแต่เธอสามารถที่จะเลือกเวลาและสถานที่ที่เธอจะไปสู่สุคติได้

การประกอบสร้างภาพ “ผีผู้หญิง” ถูกประกอบสร้างขึ้นจากมุมมองของชาย (male norms) และมีกระบวนการทำให้ “ผีผู้หญิง” อ่อนแอลง (docile body) ในขณะเดียวกันภาพตัวแทนของ “ผีผู้หญิง” ยังถูกสร้างให้เกี่ยวพันกับเรื่องของความรัก ความงาม พรหมจรรย์ กรรม ความเป็นแม่ และ ความเป็นเมือง ซึ่งชุดความหมายต่าง ๆ เหล่านี้ ต่างก็ล้วนถูกกำหนดอยู่ใต้อาณัติ (over-determination) ของอุดมการณ์ทางเพศเอาไว้เหนือสุด

2.7.2 งานวิจัยเกี่ยวกับความรักในสื่อ

1) งานวิจัยเรื่อง “การสร้างความเป็นจริงทางสังคมเกี่ยวกับรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักยุคหลังสมัยใหม่ “ (วิทยา พานิชล้อเจริญ, 2543)

ศึกษารูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักยุคหลังสมัยใหม่ในมิวสิควิดีโอเพลงไทยสากล และศึกษากระบวนการสร้างความเป็นจริงทางสังคมเกี่ยวกับรูปแบบความสัมพันธ์ผ่านมิวสิควิดีโอเพลงไทยสากล โดยใช้แนวคิดเรื่องการสร้างความเป็นจริงทางสังคม ภาวะยุคหลังสมัยใหม่ ความแปลกแยกของมนุษย์ ความรักในฐานะที่เป็นสินค้า สัญญะศึกษา และแนวคิดเกี่ยวกับมิวสิควิดีโอ ผลการวิจัยพบว่า มีรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักยุคหลังสมัยใหม่ในมิวสิควิดีโอเพลงไทยสากลเป็นจำนวนทั้งสิ้น 4 รูปแบบ คือ รูปแบบความสัมพันธ์แบบไม่จริง แบบปฏิเสธ แบบว้าเหว่ และแบบแลกเปลี่ยน สำหรับกระบวนการสร้างความเป็นจริงเกี่ยวกับรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักใน

มิวสิควิดีโอเพลงไทยสากล พบว่า ได้มีการสร้างความเป็นจริงผ่านองค์ประกอบของมิวสิควิดีโอ 7 ประการ ดังนี้ 1) แก่นเรื่อง ได้มีการสอดแทรกรูปแบบความสัมพันธ์ทั้ง 4 รูปแบบลงไปในแก่นเรื่องของมิวสิควิดีโอ โดยพบรูปแบบความสัมพันธ์แบบว้าเหว่มากที่สุด 2) โครงเรื่อง แบบแผนโครงเรื่องมิวสิควิดีโอส่วนใหญ่นำเสนอความเป็นจริงว่า ความรักจะจบลงด้วยความไม่สมหวัง และยังพบด้วยว่าโครงเรื่องมิวสิควิดีโอจะดำเนินเรื่องภายใต้ความขัดแย้งของแนวคิดเบื้องหลัง 3 ประการคือ ความขัดแย้งเชิงศีลธรรม ความขัดแย้งเชิงสถานะและความขัดแย้งเชิงทัศนะเกี่ยวกับความรัก 3) อายุของตัวละคร อายุของตัวละครในมิวสิควิดีโอได้นำเสนอความเป็นจริงว่า ชายและหญิงส่วนใหญ่จะเริ่มมีความสัมพันธ์เชิงความรักในช่วงวัย 11-15 ปี แต่เพศหญิงจะมีช่วงวัยเกี่ยวข้องกับความรักที่สั้นกว่าด้วยช่วงวัย 26-30 ปี 4) อาชีพของตัวละครภาพความเป็นจริงเกี่ยวกับอาชีพ พบว่า เป็นตัวละครที่ไม่ปรากฏอาชีพมากที่สุดซึ่งแสดงความเป็นจริงว่า อาชีพไม่ได้เป็นอุปสรรคในความรัก 5) สถานภาพและบทบาทของตัวละคร เพศชายเป็นผู้ถูกกระทำให้เกิดทุกข์จากความรักมากกว่าโดยทั้งเพศชายและหญิงต่างไม่พยายามทำให้ความรักพบความสุข ซึ่งสร้างภาพความเป็นจริงว่า ความรักเป็นเรื่องของความทุกข์มากกว่า 6) ฉากภาพความเป็นจริงเกี่ยวกับความรักส่วนใหญ่จะปรากฏในฉากสาธารณะมากกว่า ซึ่งแสดงภาพความเป็นจริงว่า มีการแสดงออกถึงความสัมพันธ์เชิงความรักในพื้นที่สาธารณะมากกว่า 7) การแสดงออกของตัวละครชายหญิงในมิวสิควิดีโอมีการสัมผัสร่างกายมากขึ้น โดยส่วนใหญ่มักจะแสดงออกในพื้นที่สาธารณะมากกว่า มีเพียงการแสดงออกในระดับการมีเพศสัมพันธ์เท่านั้นที่ยังคงปรากฏในพื้นที่ส่วนบุคคล

2) งานวิจัยเรื่อง “วัยรุ่นกับกระบวนการสร้างความเป็นจริงเรื่องความรักผ่านเพลงไทยสมัยนิยม” (ศรัณย์ รักสัตย์มั่น, 2547)

ศึกษาผู้รับสารวัยรุ่นถึงกระบวนการรับรู้ความหมายและสร้างความเป็นจริงทางสังคมเกี่ยวกับความรักผ่านการบริโภคเพลงไทยสมัยนิยม ผลการวิจัยพบว่าวิธีคิดเรื่องความรักของกลุ่มตัวอย่างระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย โดยภาพรวมมีความแตกต่างออกไปจากภาพความรักที่ถูกนำเสนอผ่านเพลงไทยสมัยนิยมเนื่องจากวัยรุ่นกลุ่มนี้มีการสร้างโลกทัศน์เรื่องความรักขึ้นมาจากวิธีคิดของวัฒนธรรมกระแสหลักที่ได้รับการปลูกฝังผ่านสถาบันทางสังคม ส่วนวิธีคิดเรื่องความรักของกลุ่มตัวอย่างระดับอุดมศึกษากลับมีลักษณะผสมผสานทั้งแง่มุมที่สอดคล้องและแตกต่างจากบทเพลง เนื่องจากวิธีคิดเรื่องความรักของวัยรุ่นกลุ่มนี้ถูกสร้างขึ้นทั้งจากการปลูกฝังของสถาบันกระแสหลักและการพบเห็นค่านิยมความรักแบบวัฒนธรรมย่อยในโลกแห่งความเป็นจริง นอกจากนี้ยังพบว่าโลกทัศน์ในเรื่องความรักของวัยรุ่นถูกสร้างขึ้นจากแหล่งอ้างอิงที่สำคัญ 2 แหล่ง ได้แก่ “สถาบันทางสังคม” และ “โลกแห่งความเป็นจริง” โดยที่ภาพความรักจากเพลงไทยสมัยนิยมจะทำหน้าที่เป็นข้อมูลที่มา “เสริมย้ำ” หรือให้คำอธิบายถึงวิธีคิดและการแสดงความรักแบบวัฒนธรรมย่อยที่วัยรุ่นได้ทำในโลก

แห่งความเป็นจริง เพื่อให้วัยรุ่นรู้สึกว่าวิธีคิดหรือการแสดงออกความรักที่ต่างออกไปจากการปลูกฝังของสังคมเหล่านั้นเป็นเรื่องปกติธรรมดา

3) งานวิจัยเรื่อง “ภาพยนตร์กับการประกอบสร้างพื้นที่ของวัยรุ่นในสังคมไทย” (ธำรงค์ จิตตะปะสาทะ, 2553)

ศึกษาถึงการประกอบสร้างพื้นที่ของวัยรุ่นผ่านภาพตัวแทนในสื่อภาพยนตร์ไทย และการอ่านความหมายของผู้รับสารวัยรุ่นเกี่ยวกับการประกอบสร้างพื้นที่ของวัยรุ่นในภาพยนตร์ว่าสอดคล้องหรือแตกต่างไปจากการใช้ชีวิตของวัยรุ่นในโลกความเป็นจริง หรือเป็นไปตามบรรทัดฐานหลักของสังคมอย่างไร โดยผู้วิจัยได้ศึกษาในพื้นที่หลัก 4 พื้นที่ ได้แก่ พื้นที่ด้านการเรียน พื้นที่ด้านครอบครัว พื้นที่ด้านมิตรภาพ และพื้นที่ด้านความรัก ตามกรอบแนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่ (Space) ในภาพยนตร์ แนวคิดเรื่องการสื่อสารกับวัฒนธรรมย่อย (Communication and Subculture) แนวคิดเรื่องภาพตัวแทน (Representation) และแนวคิดเรื่องการเล่าเรื่อง (Narration) ผลการศึกษาในส่วนพื้นที่ของความรักพบว่าพื้นที่ด้านมิตรภาพ และความรักถูกประกอบสร้างให้เป็นไปตามบรรทัดฐานหลักของสังคมที่กำหนดให้เลือกคบเพื่อนดี หลีกให้ห่างจากเพื่อนไม่ดี ไม่ยุ่งเกี่ยวกับความรักในช่วงวัยเรียน เพียงแต่การเข้ารหัสความหมายในบางประเด็นอาจแตกต่างไปบ้าง เช่น กิจกรรมต่าง ๆ ที่ทำร่วมกันของวัยรุ่น การแสดงออกรวมถึงขอบเขตเรื่องความรักของวัยรุ่น เป็นต้น ทั้งนี้เนื่องจากในพื้นที่ด้านมิตรภาพ และความรัก วัยรุ่นถือเป็นเจ้าของพื้นที่ มีอิสระในพื้นที่ กิจกรรม หรือการกระทำบางอย่างวัยรุ่นกำหนดขึ้นมาเองได้ในระดับหนึ่ง ซึ่งอาจจะขัดไปจากบรรทัดฐานหลักของสังคมอยู่บ้าง

สำหรับในส่วนของผู้รับสารวัยรุ่นเองก็มีการอ่านความหมายแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่แสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งระหว่างวัฒนธรรมหลัก และวัฒนธรรมย่อย โดยในพื้นที่ความรักวัยรุ่นมีการต่อรอง และต่อต้านความหมายมากที่สุด การต่อรองอยู่ในลักษณะพบกันครึ่งทางระหว่างวัฒนธรรมหลักและวัฒนธรรมย่อย ส่วนการต่อต้านจะค่อนไปทางวัยรุ่นซึ่งเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมย่อย เนื่องจากเป็นพื้นที่ที่วัยรุ่นสร้างขึ้นมาเอง

4) งานวิจัย เรื่อง “อิสตรีที่มีความพยาบาทในละครโทรทัศน์ไทย” (สิริวัฒน์ มาเทศ, 2553)

ศึกษาการประกอบสร้างความเป็นจริงเรื่อง อิสตรีที่มีความพยาบาทในละครโทรทัศน์ ตลอดจนศึกษาการรับรู้ความหมาย และความเป็นจริงเกี่ยวกับอิสตรีที่มีความพยาบาทในละครโทรทัศน์ของผู้รับสารสตรีทั่วไปที่มีประสบการณ์ทางสังคมแตกต่างกัน รวมถึงการกำหนดความหมายความพยาบาทของอิสตรีระหว่างละครโทรทัศน์และผู้รับสารสตรีทั่วไปโดยในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิด เรื่องการสื่อสารกับการประกอบสร้างความเป็นจริงทางสังคม แนวคิดเรื่องสตรีนิยม แนวคิดเรื่องมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ ซึ่งใช้เป็นกรอบหลักในการศึกษาตัวบทละครโทรทัศน์ ผลการศึกษาพบว่า เงื่อนไขที่เป็นปัจจัยให้ผู้หญิงเกิดความพยาบาทขึ้นในโลกทางสัญลักษณ์

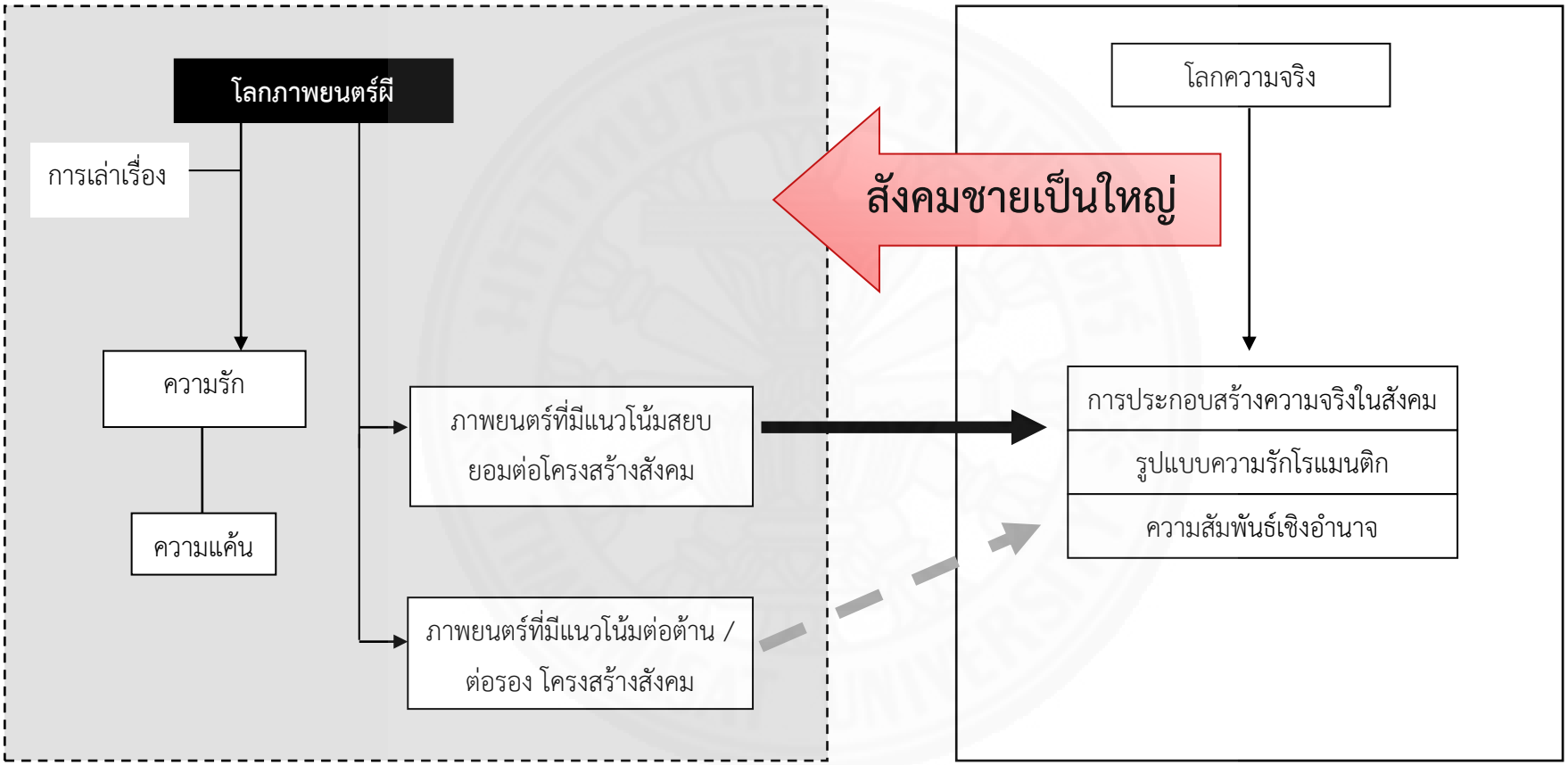
หรือโลกของละครโทรทัศน์ นั้น กล่าวคือ ละครโทรทัศน์มีการประกอบสร้างความเป็นจริงให้ตัวละครสตรีจำนวนหนึ่งลุกขึ้นมาแก้แค้นใน 2 สาเหตุ ได้แก่ 1. เป็นสาเหตุที่เกิดจากจิตใจของผู้หญิง (ระดับปัจเจกบุคคล) เกิดขึ้นจากเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเพศ (ความรัก ความใคร่) และ 2. เป็นสาเหตุเกิดขึ้นจากสังคม (ระดับสังคม) เกิดจากการไม่ได้รับความยุติธรรม และถูกบีบคั้นอย่างรุนแรง รวมทั้งการถูกเอารัดเอาเปรียบจากสังคม ด้วยเหตุนี้ จึงเป็นเหตุผลให้ผู้หญิงกล้าต่อรองกับสังคม แน่วแน่ที่จะมีพฤติกรรมที่เบี่ยงเบนไปจากบรรทัดฐานทางสังคม รวมถึงเกิดการแก้แค้นสังคม นอกจากนี้พบว่าละครโทรทัศน์ได้ประกอบสร้างภาพตัวละครสตรีจำนวนหนึ่งยอมมีพฤติกรรมเบี่ยงเบนจากบรรทัดฐานทางสังคมโดยมีแนวโน้มในการกลายเป็นมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (human agency) ที่ตั้งใจแน่วแน่ในการแก้แค้น นั่นคือ “ความพยาบาท” เปรียบเป็นเครื่องมือให้ตัวละครสตรีได้มาซึ่ง “อำนาจ”และพร้อมจะแสดงอำนาจในการปลดปล่อยตนเอง และต่อรอง ต่อสู้ดิ้นรน (struggle) จากการถูกครอบของระบบโครงสร้างทางสังคมที่ไม่เป็นธรรมสำหรับตัวผู้หญิงเอง และข้อค้นพบที่สำคัญเกี่ยวกับการทำหน้าที่ของละครโทรทัศน์ในการกำหนดการรับรู้ และอ่านความหมาย “ความพยาบาทของอิสตรี” คือ 1. ละครโทรทัศน์ทำหน้าที่ปลดปล่อยในจินตนาการ (catharsis) ด้วยการทำหน้าที่ในการแก้แค้นแทนในโลกแห่งความเป็นจริง (projection) เป็นการยืมมือตัวละครในการปลดปล่อยแก้แค้นแทนตนเอง ซึ่งเป็นการลดทอนสำนึกเรื่องความพยาบาทที่เกิดขึ้นกับผู้หญิงในโลกแห่งความเป็นจริงให้เบาบางลง และ 2. ละครโทรทัศน์ทำหน้าที่ปรามให้ดู โดยละครโทรทัศน์พยายามบอกกับคนดูว่า ในโลกจินตนาการเท่านั้นที่ผู้หญิงจะสามารถแก้แค้นได้ เพราะละครโทรทัศน์ได้ปรามคนดูไว้ในตอนจบของเรื่องว่า ผู้หญิงที่กล้าเบี่ยงเบนจากขนบของสังคม จะได้รับการลงโทษไม่ว่าจะเป็น ความเชื่อเรื่องเวรกรรม หรือสังคม ดังนั้น ละครโทรทัศน์ได้ทำหน้าที่ในเชิงอุดมการณ์ (ideology) คือ ทำให้ผู้หญิงจำนวนหนึ่งรู้สึกว่าการแก้แค้น เป็นการได้มาซึ่ง “อำนาจ” (power) และเสมือนเป็นการเปิดพื้นที่ให้ผู้หญิงแสดงอำนาจ (human agency) แต่เพียงแค่ในจินตนาการเท่านั้น

จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องข้างต้น ในส่วนของงานวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์ผี ผู้วิจัยได้นำงานวิจัยดังกล่าวมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์การนำเสนอเรื่องรักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย ทั้งแนวทางการวิเคราะห์ภาพยนตร์ผีไทย ประเภทผีรัก ของฉลองรัฐ เฌอมาลย์ ชลมารค และการวิเคราะห์ตระกูลภาพยนตร์ผีไทย ของสกุลวดี สุขอนันต์ รวมถึงงานของทศพร กรกิจ ที่ศึกษาเรื่องการสร้างความน่าพรึงกลัวในภาพยนตร์ผี ซึ่งงานวิจัยดังกล่าว ผู้วิจัยจะใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ตัวบทจากภาพยนตร์ ผ่านการวิเคราะห์แก่นเรื่อง โครงเรื่อง ตัวละคร ฉาก ตลอดจนการประกอบสร้างความหมายของความรักโรแมนติก ในภาพยนตร์ผีเป็นอย่างไร นอกจากนี้จะนำผลการวิเคราะห์ตระกูลภาพยนตร์ผี และภาพยนตร์รัก จากงานวิจัยของ กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์การประกอบสร้างความหมาย ภาพตัวแทน และรูปแบบความรัก ที่อยู่ในภาพยนตร์ผีไทย รวมถึงงานของนิรินทร์ เภตราไชยอนันต์ ที่ศึกษาการประกอบสร้าง

ภาพตัวแทนผีผู้หญิง ซึ่งมีการสร้างความหมายที่เกี่ยวข้องกับความรัก อำนาจ และเพศ มาเป็นแนวทางในการศึกษาในประเด็นเรื่องความสัมพันธ์เชิงอำนาจในความรัก และรูปแบบความรัก ที่ถูกประกอบสร้างและถ่ายทอดผ่านภาพยนตร์ผีไทยด้วย

รวมถึงงานวิจัยในเรื่องเกี่ยวกับความรักในสื่อต่าง ๆ ทั้งของวิทยา พานิชล้อเจริญ ที่ศึกษาการสร้างความเป็นจริงทางสังคมเกี่ยวกับรูปแบบของความรักยุคหลังสมัยใหม่ ผ่านมิวสิควิดีโอ ซึ่งผู้วิจัยจะนำวิธีการวิเคราะห์มิวสิควิดีโอ และการสร้างเกณฑ์ในการวิเคราะห์ มาประยุกต์ใช้กับการวิเคราะห์ภาพยนตร์ผีเพื่อดูลักษณะรูปแบบของความรักที่ปรากฏในภาพยนตร์ และงานวิจัยเกี่ยวกับการสร้างความเป็นจริงเรื่องความรักผ่านเพลงไทยสมัยนิยม ของศรัณย์ รักสัตย์มั่น และภาพยนตร์กับการประกอบสร้างพื้นที่ของวัยรุ่นในสังคมไทย ของ ธำรงค์ จิตตะปะสาทะ ที่จะใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ถึงการประกอบสร้างความเป็นจริงเรื่องความรักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทยที่นำมาศึกษา นอกจากนี้ยังได้นำข้อค้นพบในงานวิจัย เรื่อง “อิสตรีที่มีความพยาบาทในละครโทรทัศน์ไทย” ของ สิริวัฒน์ มาเทศ มาเพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์เรื่องปัจจัยที่เป็นพลังที่ทำให้เกิดการใช้อำนาจในการต่อรอง / ต่อต้านกับโครงสร้างของสังคม ของตัวละครผีในฐานะผู้กระทำการ (human agency) ด้วย

2.8 กรอบแนวคิดการวิจัย



ภาพที่ 2.3 กรอบแนวคิดการวิจัย

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง “รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย” เป็นการศึกษาด้วยวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ที่มุ่งศึกษาถึงการสร้างความเป็นจริงทางสังคมเกี่ยวกับรูปแบบความสัมพันธ์รักโรแมนติกที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีโดยใช้วิธีการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1 กลุ่มตัวอย่าง

ในการศึกษาเรื่อง “รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผี” ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) จากภาพยนตร์ผีไทย โดยการคัดเลือกภาพยนตร์ผีในช่วงหลังปี พ.ศ. 2540 จนถึงปี พ.ศ. 2557 จำนวน ทั้งสิ้น 7 เรื่อง ทั้งนี้เป็นไปตามเกณฑ์การแบ่งยุคหนังผีไทยของ กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน (2552, น. 64-71) ที่พบว่าช่วงปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นไป เป็นยุคของหนังผียุคใหม่และธรรมเนียมนิยมแบบใหม่ ซึ่งการศึกษาภาพยนตร์ผีในสองช่วงหลังปี 2540 จะได้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ผี ในยุคที่อาจกล่าวได้ว่าเป็นสังคมสมัยใหม่ ว่ามีการนำเสนอ การเล่าเรื่องภาพยนตร์ ในประเด็นเกี่ยวกับความรักในยุคสมัยนี้อย่างไร ได้อย่างชัดเจน และจะใช้เงื่อนไขดังต่อไปนี้ในการคัดเลือกภาพยนตร์ในยุคดังกล่าว

1. ใช้เกณฑ์องค์ประกอบของเรื่องเล่าในภาพยนตร์ และขอคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญด้านภาพยนตร์ในการคัดเลือกภาพยนตร์ที่จะนำมาเป็นกลุ่มตัวอย่างในการศึกษา โดยจะต้องเป็นภาพยนตร์ผีที่นำเสนอเรื่องความรักโรแมนติก คือมีการแสดงถึง ความสัมพันธ์แบบรักโรแมนติกระหว่างตัวละครผี กับ มนุษย์ อย่างชัดเจน โดยไม่จำกัดว่าภาพยนตร์เรื่องนั้นจะเป็นความรักต่างเพศหรือเพศเดียวกัน

2. เป็นภาพยนตร์ที่มีการบันทึกลงในแถบบันทึกภาพหรือวีดิทัศน์ (vcd/dvd) หลังจากฉายในโรงภาพยนตร์ตามกำหนด หรือสามารถหารับชมได้จากสื่อออนไลน์ต่าง ๆ เช่น YouTube เป็นต้น

ตารางที่ 3.1

ภาพยนตร์ผีที่ผู้วิจัยเลือกมาศึกษาทั้ง 7 เรื่อง

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง	ปี พ.ศ. ที่ออกฉาย
1	นางนาก	2542
2	บุปผาราตรี	2546
3	ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	2547
4	เปิงมางกลองผีหนังมนุษย์	2549
5	แฟนเก่า	2552
6	พี่มากพระโขนง	2556
7	เธอ เขา เรา ผี	2557

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาครั้งนี้จะศึกษารูปแบบ และเนื้อหาของภาพยนตร์ผีไทย จำนวน 7 เรื่อง โดยเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive sampling) ตามเกณฑ์ข้างต้น โดยใช้วิธีการวิเคราะห์ตัวบท (Textual analysis) (ภาพยนตร์ผีไทย) และศึกษาเอกสาร (document analysis) ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ อาทิ หนังสือ ตำรา งานวิจัย บทความวิชาการ บทวิจารณ์ภาพยนตร์ และเอกสารอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อศึกษารูปแบบความสัมพันธ์รักโรแมนติกที่ปรากฏในภาพยนตร์ ว่ามีการถูกนำเสนอออกมาในรูปแบบอย่างไร โดยใช้กรอบแนวคิดเรื่องความรัก แนวคิดสัญวิทยาและการสร้างความหมาย การประกอบสร้างความจริงทางสังคม แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ แนวคิดเรื่องภาพตัวแทน และแนวคิดเรื่องโครงสร้าง (Structure) และมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (Human agency) รวมถึงจากการทบทวนวรรณกรรมงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาสร้างเกณฑ์ในการวิเคราะห์ โดยมีขั้นตอนการศึกษา ดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์ อาทิ หนังสือ ตำรา งานวิจัย บทความวิชาการ บทวิจารณ์ภาพยนตร์ และเอกสารอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้ได้ข้อมูลรอบด้าน สำหรับกำหนดแนวทางการศึกษาวิจัยที่เหมาะสม

2. ผู้วิจัยจะทำการคัดเลือกภาพยนตร์ที่ใช้เป็นเครื่องมือในการศึกษาตามเงื่อนไขที่กำหนดไว้ จำนวน 7 เรื่อง จากนั้นนำมาวิเคราะห์โดยใช้ แก่นเรื่อง โครงเรื่อง ตัวละคร การปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวละคร และฉาก เป็นหน่วยในการวิเคราะห์

3. นำแนวคิดเรื่องความรัก แนวคิดสัญวิทยาและการสร้างความหมาย การประกอบสร้างความจริงทางสังคม แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ และแนวคิดเรื่องภาพตัวแทนมาใช้วิเคราะห์ลักษณะต่าง ๆ ที่พบในภาพยนตร์ผีไทย ที่ได้คัดเลือกตามการวิเคราะห์ในข้อ 2 เพื่อศึกษาถึงรูปแบบความรักโรแมนติก การประกอบสร้างความจริงทางสังคม และความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีไทย

ทั้งนี้ในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ผู้วิจัยจะใช้แนวคิดเรื่องโครงสร้าง (Structure) และมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (Human agency) ในการจำแนกหมวดหมู่ภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาทั้งหมด โดยแยกเป็น 2 กลุ่มดังนี้

1. ภาพยนตร์ผี ที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้าง (Structure) ได้แก่ นางนาก เปิงมาง กลองผีหนังมนุษย์ และเธอ เขา เรา ผี

2. ภาพยนตร์ผี ที่ต่อต้าน/ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้าง (Structure) ได้แก่ พี่มากพระโขนง ซัตเตอร์กดติดวิญญาณ แฟนเก่า และบุปผาราตรี

3.3 เกณฑ์การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ลักษณะความสัมพันธ์รักโรแมนติกที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีไทย จะใช้วิธีการสร้างเกณฑ์เพื่อใช้สำหรับการวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์ จากกรอบแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาอันได้แก่ แนวคิดเรื่องความรัก แนวคิดสัญวิทยาและการสร้างความหมาย การประกอบสร้างความจริงทางสังคม แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ และแนวคิดเรื่องภาพตัวแทน รวมถึงจากการทบทวนวรรณกรรมงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาประยุกต์เป็นแนวทางในการสร้างเกณฑ์การวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่นำมาศึกษา ดังต่อไปนี้

ส่วนที่ 1 เกณฑ์การจำแนกรูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏในภาพยนตร์ ดังนี้

1. รักที่มั่นคง (ตายกี่ชาติก็ขาดเธอไม่ได้) คือความสัมพันธ์เชิงความรักโรแมนติกระหว่างคู่รักที่เต็มไปด้วยความรู้สึกโหยหาความสัมพันธ์แบบโหยหาซึ่งกันและกัน และเต็มไปด้วยความปรารถนาให้คนรักอยู่เคียงข้างหรือเป็นของตนตลอดไป โดยทั้งคู่ต่างพร้อมใจกันร่วมฝ่าฝันอุปสรรคต่าง ๆ ในความสัมพันธ์

2. ความรักแบบไม่มั่นคง (รักซ้อนซ่อนรัก) หรือ**ความรักแบบไม่ชัดเจน** (ไม่รู้ว่าเราคบกันแบบไหน) คือรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักโรแมนติกที่ตัวละครอาจยังไม่พร้อมจริงจังในความสัมพันธ์ แต่เกิดจากความเสน่หา หลงใหลชั่วขณะ ซึ่งความรักรูปแบบนี้มักเป็นความสัมพันธ์ทางร่างกายมากกว่าจิตใจ

3. รักแบบโหยหา (อยู่ไม่ได้ถ้าไม่มีเธอ) คือรูปแบบความรักที่เต็มไปด้วยความรักความผูกพันต่อกันอย่างลึกซึ้ง ซึ่งอาจปะปนไปด้วยความลุ่มหลง และความปรารถนาอย่างรุนแรง นำไปสู่ความเคียดแค้น หรือลงเอยด้วยความเจ็บปวด

4. ความรักชนะทุกสิ่ง คือรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักโรแมนติกที่ไม่เป็นไปตามบรรทัดฐาน หรือจารีตนิยมของสังคม เป็นความสัมพันธ์ที่ปฏิเสธค่านิยมของสังคมแบบดั้งเดิม เช่น การแสดงออกทางความรักอย่างโจ่งแจ้ง, ความรักระหว่างเพศเดียวกัน ในที่นี้ยังรวมถึงความรักที่ไม่สนใจสังคมรอบข้าง มองว่าความรักเป็นเรื่องของสองเราเท่านั้น

5. รักลุ่มหลง คือรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักโรแมนติกที่เต็มไปด้วยความรู้สึกทางอารมณ์ที่ถวิลหาความรัก และยึดติดความรักอย่างมาก เต็มไปด้วยความหึงหวง ข้อผูกมัด ความคับแค้นใจมีการแสดงออกในลักษณะที่ขาดสติและความยั้งคิด ซึ่งมักจะลงท้ายด้วยความเจ็บปวด สูญเสีย

6. รักแบบเสียสละ คือรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักโรแมนติกที่เต็มไปด้วยความบริสุทธิ์ใจ ไม่เห็นแก่ตัว เสียสละ เพื่อให้คนที่ตนรักได้รับสิ่งดี ๆ และมีความสุข

7. รักแบบแลกเปลี่ยน คือรูปแบบความรักที่หวังในสิ่งตอบแทน ทั้งในรูปแบบสิ่งของเงินทอง หรือความรักเป็นสิ่งตอบแทน ซึ่งความรักในรูปแบบนี้มักนำไปสู่ความคาดหวังในตัวรัก และเมื่อผิดหวังก็จะนำไปสู่ความเจ็บปวดและแค้นเคืองได้

8. ทั้งรักทั้งแค้น คือรูปแบบความรักที่ส่วนใหญ่มีพื้นฐานมาจากความรักในรูปแบบความรักแบบไม่มั่นคง (รักซ้อนซ่อนรัก) หรือความรักแบบไม่ชัดเจน (ไม่รู้ว่าเราคบกันแบบไหน) รักลุ่มหลง และรักแบบแลกเปลี่ยน ซึ่งมีบทสรุปความรักที่ผิดหวัง ทำให้แปรเปลี่ยนกลายเป็นความแค้น

ซึ่งในภาพยนตร์ผีหนึ่งเรื่องมักจะมีรูปแบบความรักโรแมนติกมากกว่า 1 รูปแบบเสมอ

ส่วนที่ 2 เกณฑ์การวิเคราะห์เนื้อหาภาพยนตร์ เพื่อวิเคราะห์หารูปแบบความรักโรแมนติก และการประกอบสร้างความจริงทางสังคม ที่ถูกถ่ายทอด สร้างความหมายในภาพยนตร์ผี และเผยแพร่สู่สังคมจนกลายเป็นความจริงที่สังคมยอมรับ รวมถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ปรากฏในภาพยนตร์ โดยใช้เกณฑ์การวิเคราะห์ ดังหัวข้อต่อไปนี้

การวิเคราะห์เนื้อเรื่อง

1) โครงเรื่อง

2) แก่นเรื่อง

3) ฉาก ได้แก่ ฉากนอกบ้าน (พื้นที่สาธารณะ), และฉากในบ้าน (พื้นที่ส่วนตัว) บรรยากาศในฉากความรักทั้งก่อน และหลังตัวละครตาย

การวิเคราะห์ตัวละคร

1) เพศ ได้แก่ หญิง,ชาย และเพศที่สาม

2) สถานภาพและบทบาททางเพศของตัวละคร ได้แก่

- ผู้กระทำทางความรัก (active) คือผู้กระทำการใด ๆ เกี่ยวกับความรักอันส่งผลให้ฝ่ายตรงข้ามมีความสุข หรือทุกข์

- ผู้ถูกกระทำทางความรัก (passive) คือผู้กระทำการใด ๆ เกี่ยวกับความรักอันส่งผลให้ฝ่ายตรงข้ามมีความสุข หรือทุกข์

3) ระดับการแสดงออกทางความรักของตัวละคร ได้แก่ การแสดงออกทางสายตา, การสัมผัสทางกาย, การกอด, การจูบ, การมีเพศสัมพันธ์

บทที่ 4
รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผี : การวิเคราะห์ตัวบท

ในบทนี้ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ภาพยนตร์ผีตามโครงสร้างการเล่าเรื่อง และความหมายความรักในภาพยนตร์ที่นำมาศึกษา โดยจะใช้การแบ่งหมวดหมู่ตามแนวคิดเรื่องโครงสร้าง (Structure) และมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (Human agency) และในการวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์จะดูความสัมพันธ์ภายในระบบที่ประกอบสร้างความหมายต่าง ๆ ขึ้นมากลายเป็นบรรทัดฐาน หรืออำนาจหลักในโครงสร้างสังคมที่ควบคุมสำนึก และการกระทำของตัวละคร และตัวละครนั้นมีการต่อสู้หรือต่อรอง ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (Human agency) ต่ออำนาจนั้นหรือไม่ อย่างไร ซึ่งภาพยนตร์ที่นำมาศึกษามีทั้งที่มีแนวโน้มจะแสดงถึงการยอมรับในโครงสร้างสังคมที่ถูกสร้างไว้ และต่อรองจนกระทั่งไปถึงมีแนวโน้มจะต่อต้านกับอำนาจที่โครงสร้างสังคมควบคุมไว้ โดยการวิเคราะห์ภาพยนตร์จะแยกออกเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ภาพยนตร์ผีที่ (มีแนวโน้ม) สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม ได้แก่ นางนาก เปิงมางกลองผีหนังมนุษย์ และเธอ เขา เรา ผี

กลุ่มที่ 2 ภาพยนตร์ผีที่ (มีแนวโน้ม) ต่อต้าน/ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม (แต่ยังถูกพันธนาการไว้ด้วยความรัก) ได้แก่ พี่มากพระโขนง ซัตเตอร์กดติดวิญญาณ แฟนเก่า และบุปผาราตรี

4.1 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์ผีที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม

4.1.1 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่องนางนาก

ภาพที่ 4.1 ใบปิดภาพยนตร์เรื่องนางนาก

วันที่เข้าฉาย : 23 กรกฎาคม พ.ศ. 2542

นักแสดงนำ : อินทิรา เจริญปุระ, วินัย ไกรบุตร

กำกับโดย : นนทรีย์ นิมิบุตร

เนื้อเรื่องย่อ

จุลศักราช 1230 ปีมะโรงสัมฤทธิศก ปลายแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวครั้งนั้นเกิดสุริยคราสเต็มดวง ร่ำลือกันว่าเป็นอาเพศอันใหญ่หลวงหลังจากนั้นไม่นานสยามประเทศก็พลัดแผ่นดินสู่รัชสมัยพระพุทธเจ้าหลวง

ที่ตำบลพระโขนง ผัวเมียคู่หนึ่งยืนร่ำลากันที่ศาลาด้วยความอาลัย นายมาก ผัวถูกหมายเกณฑ์ไปเป็นทหารที่บางกอก ฝ่ายเมีย คือ นางนาก ขณะนั้นกำลังตั้งครรภ์อ่อน ๆ การลาจากครั้งนี้สร้างความเศร้าเสียใจแก่สองผัวเมียยิ่งนัก ด้วยมิรู้ว่าจะได้กลับมาพบกันอีก นางนากเอาแต่ร่ำไห้ปิ่มว่าจะขาดใจตาย ในยามที่เรือของผัวลับคุ้งน้ำไป

นายมาก ถูกเกณฑ์ไปรบในสงครามปราบฮ่อ ณ สมรภูมิอันกันดาร ได้รับบาดเจ็บสาหัสจึงถูกส่งตัวไปรักษากับ สมเด็จพุฒาจารย์โตที่วัดระฆัง นางนากไม่ได้ข่าวคราวผัวเลยตั้งแต่จากกันไปได้แต่เพียรมายืนรอผัวที่ศาลาท่าน้ำแห่งนั้นทุกเมื่อเชื่อวัน ขณะที่ครรภ์ของนางก็ขยายใหญ่ขึ้นเรื่อย ๆ จนล่วงเข้าเดือนที่ 9 นางนากเจ็บท้องจะคลอดลูก ทิดอ่ำ ผู้เป็นเพื่อนนายมากเป็นธุระตาม ยายเอิบหมอตำแยมาทำคลอดแต่ลูกในท้องก็หายอมออกมาไม่ นางนากเบ่งลูกด้วยความเจ็บปวดจนในที่สุดก็ขาดใจตายไปทั้งแม่และลูก

ฝ่ายนายมาก เมื่อบาดแผลหายดีแล้วก็ให้เป็นห่วงเมีย จึงอำลา สมเด็จโตกลับบ้านที่พระโขนงระหว่างทาง นายมากผิดสังเกตนัก ด้วยทั่วทั้งบางพระโขนงเงียบเหงาวังเวงผิดหูผิดตาครั้นมาถึงที่ศาลาริมน้ำก็พบ นางนาก อุ้มลูกมายืนรอผัวอยู่ นายมากก็ดีใจที่ได้พบลูกเมียโดยหาเฉลียวใจไม่ว่าเมียและลูกของตนนั้นได้ตายกลายเป็นผีไปเสียแล้ว

นายมาก อยู่กินกับ ผีนางนาก ฉันผัวเมียโดยมิได้ระแคะระคายใด ๆ เลย ผีนางนากเฝ้าปรนนิบัติผัวเฉกเมื่อครั้นยังมีชีวิตอยู่ ความรักความอาลัยของนางนั้นยิ่งใหญ่เกินกว่ากฎอนิจจัง หากนางเองก็สำเหนียกได้ว่าวันหนึ่งนายมากจะต้องรู้ความจริงว่านางตายไปแล้ว และวันนั้นทั้งสองผัวเมียก็จะต้องจำพรากจากกันไปชั่วนิรันดร์ นางจึงทำทุกวิถีทางเพื่อไม่ให้นายมากรู้ ขณะที่ชาวบ้านละแวกนั้นเริ่มตายลงทีละคน รวมทั้ง ทิดอ่ำก็ตายลงอย่างลึกลับ และเสียงร่ำลือถึงอิทธิฤทธิ์ของผีนางนาก

ผีนางนากก็ระบือไปทั่วบางพระโขนง จนไม่มีใครกล้าออกไปไหนเลยในเวลากลางคืนทั่วทั้งบางอยู่ในความสะพรึงกลัว และแล้วคืนที่ นายมาก รู้ความจริงก็มาถึง เมื่อผีนางนากเผลอทำมะนาวตกลงใต้ถุนเรือน นายมากแอบเห็นเมียแสดงอิทธิฤทธิ์ยื่นมือยาวลงไปเก็บผลมะนาวนั้น ก็รู้ทันทีว่าเมียของตนเป็นผี

นายมากตกใจกลัวจึงหนีไปซ่อนตัวที่วัด เวลานั้นญาติทิดอ่ำผู้โกรธแค้นได้ยกพวกมาเผาเรือนนางนาก ผีนางนากจึงปรากฏกายขึ้นและอาละวาดฆ่าคนตายไปมากมาย ก่อนจะออกติดตามหาผัวไปถึงวัด จนพระเณรแตกตื่นตกใจกันไปทั่ว ร้อนถึง สมเด็จโตวัดระฆังต้องออกเดินทางมาปราบท่านไปที่หลุมศพ นางนากจึงสงบลง สมเด็จโตจึงเจาะเอากระดูกหน้าผากศพชิ้นหนึ่งเพื่อสะกดวิญญาณนางนากไว้ และนำติดตัวไปกับท่านตลอดเวลา

นับตั้งแต่วันนั้นมาไม่มีใครได้ยินข่าว ผีนางนากออกอาละวาดอีกเลย นายมากได้บวชเป็นภิกษุเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่เมียรักในสัมปรายภพ ส่วนกระดูกหน้าผากชิ้นนั้นภายหลังได้หายสาบสูญไปเหลือไว้แต่เพียงเรื่องเล่าขานถึงความรักความภักดีต่อผัวของนางนาก ที่ยังคงอยู่ตราบทุกวันนี้

1) แก่นเรื่อง

ภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” มีแก่นความคิดหลักคือ “ความรัก ความผูกพันที่ความตายก็มิอาจจะพรากไปได้” อันเนื่องมาจากเนื้อหาโดยรวมของเรื่องที่เล่าถึงความรักความผูกพันของนางนากกับนายมาก ที่ถึงแม้นางจะคลอดลูกตายกลายเป็นผี แต่ก็ยังมีความรัก ความภักดี ต่อนายมากผู้เป็นสามีไม่เสื่อมคลาย

2) โครงเรื่อง

ตารางที่ 4.1

สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่อง ภาพยนตร์เรื่องนางนาก

หัวข้อการวิเคราะห์	ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์	การตีความ
เปิดเรื่อง	การลาจากกันของตัวละครคือนายมากกับนางนาก ที่นายมากต้องไปเป็นทหารในสงครามและต้องจากนากเมียซึ่งกำลังท้องแก่ การจากลาครั้งนี้เต็มไปด้วยความห่วงหาอาวรณ์	รักไม่สมหวังต้องพลัดพรากจากกัน
การพัฒนาเรื่อง	มากต้องไปรบในสงครามได้รับบาดเจ็บพร้อมจิตใจอาวรณ์เป็นห่วงเมียและลูก ในขณะที่นางนากก็ทุกข์ทรมานแสนสาหัสจากการคลอดลูกจนเสียชีวิต	ความรักความผูกพันของทั้งสองนั้นมีมากมาย แม้นางนากจะต้องตายจากไปแต่ก็ยังคงภักดีรอคอยนายมากกลับมา

ตารางที่ 4.1

สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่อง ภาพยนตร์เรื่องนางนาก (ต่อ)

หัวข้อการวิเคราะห์	ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์	การตีความ
	นางนากเสียชีวิตจากการคลอดลูกกลายเป็นผี และทั้งสองได้พบกันอีกครั้งเมื่อนายมากกลับมาบ้าน โดยที่ไม่รู้ว่าเมียตนได้ตายไปแล้ว ด้วยความรัก ความห่วงหา และปรารถนาจะใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับสามีเช่นเดิม ผีนางนากพยายามทำทุกวิถีทางเพื่อปกปิดความจริงว่าตนเป็นผี โดยผีนางนากเฝ้าปรนนิบัติผัวเฉกเมื่อครั้งยังมีชีวิตอยู่	
ภาวะวิกฤต	- นายมากรู้ความจริงว่านางนากเป็นผี ทั้งความรักและความกลัวปะปนกัน - ทำให้ผีนางนากเกิดความโกรธ และแสดงอิทธิฤทธิ์ทำร้ายชาวบ้าน ส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย	- ผีคือความเป็นอื่น แม้จะมีความรักต่อกันมากเพียงใด แต่เมื่อนางนากตายไปแล้วมากซึ่งเป็นมนุษย์ย่อมรู้สึกหวาดกลัว - ผู้หญิงจะมีอำนาจเหนือผู้ชายต่อเมื่อกลายเป็นผี
การคลี่คลาย **จุดจบ**	- สมเด็จโตวัดระฆัง เทศน์สอนนางนากจนสงบลง และยอมไปสู่สุคติ สมเด็จโตจึงเจาะเอากระดูกหน้าผากศพชิ้นหนึ่งเพื่อสะกดวิญญาณนางนากไว้ และนำติดตัวไปกับท่านตลอดเวลา - นายมากบวชอุทิศกุศลให้นางนาก	- ศาสนาเป็นเครื่องมือสำคัญในการใช้อำนาจสืบทอดระบบชายเป็นใหญ่ - ระบบชายเป็นใหญ่ที่ผู้ปลดปล่อยพันธนาการของผู้หญิงได้คือผู้ชาย (พระ) - นางนากเกิดขึ้น-จุดจบจากระบบชายเป็นใหญ่

เปิดเรื่อง

ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยการลาจากกันของตัวละครคือนายมากกับนางนาก ที่นายมากต้องไปเป็นทหารในสงคราม และต้องจากนากเมียซึ่งกำลังท้องแก่ การจากลาครั้งนี้เต็มไปด้วยความห่วงหาอาวรณ์ เป็นการเปิดเรื่องแบบรักไม่สมหวังต้องพลัดพรากจากกัน ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความรักความผูกพันของตัวละครในขณะมีชีวิตอยู่ ว่ามีความรักผูกพันกันอย่างลึกซึ้ง เมื่อต้องพรากจากกันจึงเป็นความรักที่โหยหาซึ่งกันและกันอย่างมาก

การพัฒนาเรื่อง

เมื่อแยกจากกันแล้วตัวละครทั้งสองต่างเจอปัญหาอุปสรรคในชีวิตตามลำพัง นายมากต้องไปรบในสงครามได้รับบาดเจ็บพร้อมจิตใจอาวรณ์เป็นห่วงเมียและลูก ในขณะที่นางนากก็ทุกข์ทรมานแสนสาหัสจากการคลอดลูกจนเสียชีวิต นางนากเสียชีวิตจากการคลอดลูกกลายเป็นผีและทั้งสองได้พบกันอีกครั้งเมื่อนายมากกลับมาบ้าน โดยที่ไม่รู้ว่าเมียตนได้ตายไปแล้ว ด้วยความรักความห่วงหา และปรารถนาจะใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับสามีเช่นเดิม ผีนางนากพยายามทำทุกวิถีทางเพื่อปกปิดความจริงว่าตนเป็นผี โดยผีนางนากเฝ้าปรนนิบัติผัวเฉกเมื่อครั้งยังมีชีวิตอยู่ ทั้งทำกับข้าว ดูแลสามี ดังนั้นภาพยนตร์แสดงให้เห็นถึงการยึดติดในความรักของนางนาก และยังสะท้อนถึงภาพตัวแทนของผู้หญิงที่เป็นเมีย แม่บ้านแม่เรือนที่ดี เอาอกเอาใจสามี รักนวลสงวนตัว เป็นช้างเท้าหลัง สงบเสงี่ยมเจียมตัว มีความจงรักภักดี และปรนนิบัติสามีตามหน้าที่เมียที่ดี ซึ่งแม้นางจะตายไปแล้วก็ยังคงไม่ละทิ้งหน้าที่ ความเป็นเมีย ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นคุณค่าที่ฝังรากลึกในสังคมไทยไปแล้ว

ภาวะวิกฤต

นายมากรู้ความจริงว่านางนากเป็นผี ทำให้เกิดความตกใจ หวาดกลัว หลบหนีผีนางนาก จึงเป็นเหตุให้ผีนางนากเกิดความโกรธ และแสดงอิทธิฤทธิ์ทำร้ายชาวบ้าน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพศชาย ซึ่งภาพยนตร์ก็แสดงภาพตัวแทนของผีผู้หญิงที่เป็นตัวแทนของอำนาจด้านมืดที่ขาดการควบคุม ทำให้ผีนางนากแสดงความดุร้าย ทำร้ายชาวบ้านที่ขัดขวางความรักของตน และเมื่อนางนากกลายเป็นผี เธอจึงมีพลังอำนาจลุกขึ้นมาแสดงพลังได้ กล่าวได้ว่า “ความเป็นผี” ได้สร้างพลังอำนาจให้กับผู้หญิงมีความทัดเทียมเท่ากับผู้ชายในสังคม สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า ถ้าผู้หญิงอยากจะมีพลังอำนาจเหนือผู้ชาย ผู้หญิงจะต้องยอมเปลี่ยนสถานะเป็นผี

นอกจากนี้แม้ว่านายมากและนางนากจะมีความรักต่อกันมากแค่ไหน แค่เมื่อนางนากตายไปแล้ว ย่อมไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ ผี คือ “ความเป็นอื่น” ที่ไม่สามารถอยู่ร่วมกับคนได้ เป็นรักต้องห้ามระหว่างคนกับผี

ภาวะคลี่คลาย / จุดจบ

สมเด็จพุฒาจารย์โต ท่านเดินทางมาพยายามเกลี้ยกล่อมให้ผีนางนากสงบและปล่อยวางจากความรักที่มีต่อนายมาก ยอมรับความจริงว่าตนตายไปแล้วไม่สามารถอยู่ร่วมกันกับนายมากได้ ผีนางนากยอมไปสู่สุคติ และนายมากบวชเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่เมียรักในสัมปรายภพ

ภาพยนตร์สะท้อนให้เห็นถึงพลังแห่งศาสนา นั้นคือ “พระ” ซึ่งเป็นตัวแทนของศาสนาที่มีพลังอำนาจกำจัดผีนางนากได้ โดยการเทศนาหลักธรรมคำสอนทางพุทธศาสนาให้กับผีนางนากฟัง เพื่อให้เธอยอมรับสถานะ “ผี” ของตนว่าเป็นสถานะที่ไม่สามารถใช้ชีวิตร่วมกับนายมากซึ่งเป็นคนได้อีกต่อไป จนกระทั่งผีนางนากเห็นทางธรรมและปล่อยวางได้ในที่สุด

นอกจากนี้ยังสะท้อนถึงระบบชายเป็นใหญ่ที่ถ่ายทอดอำนาจผ่านกลไกทางศาสนา และพระสงฆ์ก็เป็นตัวแทนของระบบชายเป็นใหญ่ที่สามารถปราบปรามให้ผีนางนากสยบยอมได้

นางนากถูกสร้างและทำลายด้วยกลไกของระบบชายเป็นใหญ่ นั่นคือผีนางนากเกิดขึ้นจากความรักที่มีต่อสามี ภายใต้กลไกความรัก ความเป็นเมีย ความเป็นแม่ และนางนากก็ถูกทำลาย (ไปสู่สุคติ) ด้วยกลไกทางศาสนาที่ใช้อำนาจผ่านพระสงฆ์ อันเป็นตัวแทนการใช้อำนาจอย่างหนึ่งของผู้ชายในระบบชายเป็นใหญ่

3) ตัวละคร

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครอันเกี่ยวเนื่องกับความรักโรแมนติกในภาพยนตร์

ตารางที่ 4.2

การวิเคราะห์ลักษณะตัวละคร ภาพยนตร์เรื่องนางนาก

ประเด็นการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
เพศ	นางนาก	นางนาก หญิงสาวซึ่งมีความรัก ภักดี ซื่อสัตย์ต่อสามีอย่างยิ่ง	- นางนาก หญิงสาวซึ่งมีความรัก ภักดี ซื่อสัตย์ต่อสามีอย่างยิ่ง จนกลายเป็นคนยึดมั่นถือมั่น ยึดติดกับชายอันเป็นที่รัก และปรารถนาที่จะครอบครองแม้ตัวจะตายไปแล้วแต่วิญญาณก็ยังคงมีความรัก ภักดี อาลัยอาวรณ์ เฝ้ารอคอยและปรารถนาจะใช้ชีวิตร่วมกับสามีเฉกเช่นเดิม

ตารางที่ 4.2

การวิเคราะห์ลักษณะตัวละคร ภาพยนตร์เรื่องนางนาก (ต่อ)

ประเด็นการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
			- มีความเกรี้ยวกราด ดุร้าย กับผู้ที่พยายามกีดกัน หรือทำให้นายมากรู้ความจริงว่านางตายกลายเป็นผี
	นายมาก	นายมากชายผู้มีความรักมั่นคงต่อภรรยา คือนางนากเป็นอย่างมาก แม้ในขณะที่รู้ว่าเมียของตนได้ตายไปแล้ว ก็ยังคงมีความรัก อาวรณ์ต่อเมีย	
อายุ	นายมาก	ช่วงอายุ 30-35 ปี มีความต้องการความมั่นคงในชีวิต และสร้างครอบครัวที่สมบูรณ์	-
	นางนาก		-
สถานภาพความสัมพันธ์ การแสดงออกทางความรัก และบทบาททางเพศ	นายมาก นางนาก	- มีการแสดงออกทางความรัก และมีสัมพันธ์ฉันสามีภรรยา - ต่างฝ่ายต่างเป็นผู้กระทำ และถูกกระทำทางความรัก	

เพศ

นางนากเป็นตัวแทนของเพศหญิงจะเป็นเพศที่ถูกประกอบสร้างให้ยึดมั่นถือมั่นและมีความรู้สึกทางความรักมากกว่าเพศชายเป็นอย่างมากทั้งในขณะที่มีชีวิตอยู่และเสียชีวิตไปแล้ว

เช่นในบทสนทนาตอนหนึ่ง

นางนาก : *“ข้ารักเอ็งนักไอ้มาก ข้าจะไม่ยอมจากเอ็งไปไหนเป็นอันขาด หากข้ากลัวกลัวเอ็งนั่นแหละที่คิดจะจากข้าไป”*

นายมาก: “.... ข้าไม่เคยคิดจะจากเอ็งไปไหนดอก เราสองคนผัวเมียต้องอยู่กันไปจนกว่าความตายจะมาพรากจากกันนั่นแหละอีนากเอ้ย”

ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงว่านางนากมีความยึดติดอยู่กับความรักที่ตนมีต่อนายมากและมีความรู้สึกหวาดกลัวว่าหากนายมากรู้ความจริงว่าตนเป็นผีแล้วจะทิ้งตนไป ซึ่งหากวิเคราะห์ตามทฤษฎีโครงสร้างและผู้กระทำการ จะเห็นถึงวิธีคิดของนางนากที่ถูกกรอบโครงสร้างสังคมกำหนดไว้ให้ยึดโยงตัวเองกับความรัก และบรรทัดฐานของสังคมที่มองว่าผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้

อายุ

ตัวละครนายมากและนางนากน่าจะมีอายุราว 30-35 ปี ซึ่งเป็นวัยที่ตัวละครจะมีความหนักแน่นมั่นคงทางอารมณ์ เป็นวัยที่มีความรักแบบผูกพันจริงจังมากกว่าความรักแบบเสน่หา มีความต้องการความมั่นคงในชีวิต และสร้างครอบครัวที่สมบูรณ์ ซึ่งในภาพยนตร์จะเห็นว่าแม้นายมากและนางนากจะต้องอยู่ไกลกัน แต่ภาพยนตร์ไม่มีการสะท้อนถึงประเด็นปัญหาการระแวงนอกใจกัน

สถานภาพความสัมพันธ์ การแสดงออกทางความรัก และบทบาททางเพศของตัวละคร

ในภาพยนตร์เรื่องนางนากนั้นตัวละครหลักทั้งนายมากและนางนากต่างเป็นผู้กระทำการทางความรัก และ ถูกกระทำการด้วยกันทั้งคู่ ด้วยความพลัดพรากตั้งแต่ครั้งนายมากไปสงครามและจากความตายที่พรากนางนากไป ทำให้ทั้งสองต่างถูกอยู่ในฐานะผู้กระทำการและถูกกระทำทางความรัก และยังเป็นการสะท้อนความจริงให้เห็นอย่างชัดเจนตามหลักพุทธศาสนาว่า “ที่ใดมีรักที่นั่นมีทุกข์” ซึ่งหากพิจารณาอีกด้านหนึ่งจะเห็นว่าในเรื่องของความรักนั้นแม้จะเป็นเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างคนสองคน แต่คนทั้งสองคนก็ไม่สามารถกำหนดชีวิตรักด้วยตนเองได้ทั้งหมด หากแต่ถูกกำหนดด้วย “ชะตากรรม” “สังคม” ฯลฯ เช่นที่ทั้งสองต้องพลัดพรากจากกันก็เป็นเพราะชะตาฟ้าดินที่ลิขิตไว้ ให้มากต้องไปเป็นทหาร ให้นางนากต้องคลอดลูกตาย ทำให้ต้องได้รับผลจากความรักที่แม้ในช่วงแรกนางนากก็สามารถต่อรองกับอำนาจชะตากรรมได้ในระยะหนึ่งเท่านั้น (ตายแล้วยังรอมากลับมาและใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันก่อนที่มากจะรู้ความจริง) แต่ในท้ายที่สุดก็ต้องจำนนต่ออำนาจชะตากรรมและอำนาจสังคมที่ให้ความหมายว่า ผีกับคนไม่สามารถที่จะรักกันอยู่ด้วยกันได้

4) ฉาก

ตารางที่ 4.3

การวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่องนางนาก

ฉากที่แสดงออกถึงความรัก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักสมหวัง	นายมากกับนางนากพลอดรักกันที่เถียงนา - บรรยากาศในทุ่งนา สดใส ดูสนุกสนาน	มีการแสดงออกทางความรักต่อกันในหลายฉาก แต่ฉากที่แสดงความรักจะอยู่ในบรรยากาศวังเวง ดูน่ากลัว ไม่สดชื่น
ผิดหวัง	นายมากต้องลาจากนางนากเพื่อไปเป็นทหาร - เวลาโพล้เพล้ ริมน้ำ บรรยากาศเศร้าสร้อย มืดทึม	

วิเคราะห์

ฉากที่แสดงถึงความรักสมหวัง ในภาพยนตร์แสดงถึงความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัดคือในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ภาพการแสดงออกทางความรักของทั้งสองจะอยู่ในบรรยากาศที่สดใส เช่นฉากที่นายมากและนางนากพลอดรักกันในเถียงนา บรรยากาศทุ่งหญ้า สดชื่น แต่เมื่อเป็นการแสดงความรักหลังจากที่นางนากตายไปแล้ว บรรยากาศจะเป็นไปแบบวังเวง เศร้าสร้อย แม้จะเป็นการแสดงความรักอย่างดูดดื่มทั้ง กอด จูบ หรือมีเพศสัมพันธ์กันก็ตาม อาจตีความได้ว่าแม้ทั้งสองจะมีความรักต่อกันมากเพียงใด แต่เมื่ออยู่ในสถานะที่แตกต่างกัน (เป็นผี และเป็นคน) ก็เป็นความรักที่ผิดปกติไม่เป็นไปตามธรรมชาติ

นอกจากนี้ยังมีประเด็นที่น่าสนใจคือภาพการแสดงออกทางความรักของตัวละครนั้นหากเป็นการแสดงออกถึงความสัมพันธ์ทางกาย เช่น กอด จูบ และมีเพศสัมพันธ์กัน นั้นจะกระทำเมื่ออยู่ด้วยกันเพียงลำพัง บริเวณภายในบ้าน หรือห้องนอนเท่านั้น แต่หากการแสดงออกทางความรักนั้นอยู่ในพื้นที่ ๆ มีคนอื่นมาเห็นถือว่าเป็นเรื่องน่าอับอาย และไม่เหมาะสม เช่น ฉากที่นายมากและนางนากพลอดรักกันในเถียงนา ขณะที่นายมากกำลังโอบกอดและต้องตัวนางนาก ทิดอ่ำและปริกเพื่อนนายมากมาเห็นเข้าและล้อว่า *“กลางวันแสก ๆ แท้ ๆ ไม่อายผีสางเทวดาบ้างเลยแอบมา*

พลอดรัก จูบกันกลางนา” ทำให้นางนากตกใจอับอาย ยกมือปิดหน้าวิ่งร้องไห้หนีไป ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าบรรทัดการแสดงออกทางความรักที่เหมาะสมนั้นเป็นเรื่องส่วนตัว ที่ควรทำในที่เฉพาะเท่านั้น

ภาพที่ 4.2 นายมากกอดแสดงความรักต่อนางนากบริเวณศาลาท่าน้ำ

ภาพที่ 4.3 นายมากกับนางนากมีความสัมพันธ์ทางเพศ

ภาพที่ 4.4 นายมากกับนางนากพลอดรักกันที่เถียงนาและมีเพื่อนมาเห็น

5) ความขัดแย้ง

ตารางที่ 4.4

การวิเคราะห์ความขัดแย้งในภาพยนตร์เรื่องนางนาก

ความขัดแย้ง	ก่อนตาย	หลังตาย
ตัวละครกับสังคม	นายมากต้องจากนางนาก ภรรยาซึ่งท้องแก่ใกล้คลอดไปเป็นทหาร ซึ่งเป็นเงื่อนไขทางสังคมที่ลูกผู้ชายจำเป็นต้องทำ จึงเกิดความขัดแย้งในใจระหว่างหน้าที่ของลูกผู้ชายที่มีต่อชาติบ้านเมือง และหน้าที่ของสามี	หลังจากนางนากเสียชีวิตลง เมื่อนายมากกลับมาและอยู่กินกับนางนากตามปกติ โดยที่ไม่รู้ว่านางตายไปแล้วเพื่อนบ้านพยายามที่จะบอกนายมากให้รู้ว่าเมียตัวเองนั้นตายไปแล้ว เมื่อนางนากรู้เข้าก็อาละวาด แสดงอิทธิฤทธิ์ทำร้าย เพราะกลัวนายมากจะรู้ความจริงว่าตนเป็นผี
ตัวละครกับกฎธรรมชาติ		เป็นความขัดแย้งหลักที่พบในภาพยนตร์เรื่องนี้ กล่าวคือ แม้ว่านางนากและนายมากและมีความรักมั่นคง หนักแน่นต่อกันเพียงใด แต่ก็ไม่อาจฝืนกฎแห่งธรรมชาติ ที่พุทธศาสนาได้กล่าวไว้คือ”กฎไตรลักษณ์” ซึ่งประกอบไปด้วย อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา สรรพสิ่งจะต้องมีการเปลี่ยนแปลงไม่มีมนุษย์หรือสิ่งใด ที่จะสามารถควบคุมหรือบังคับไม่ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงได้ ทุกสรรพสิ่งล้วนเป็นอนิจจัง

ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับสังคมมีให้เห็นทั้งในช่วงก่อนนางนากตาย คือเมื่อนายมากต้องจากนางนากภรรยาซึ่งท้องแก่ใกล้คลอดไปเป็นทหาร ซึ่งเป็นเงื่อนไขทางสังคมที่ลูกผู้ชาย

จำเป็นต้องทำ จึงเกิดความขัดแย้งในใจระหว่างหน้าที่ของลูกผู้ชายในฐานะประชาชนที่ต้องมีต่อบ้านเมือง และหน้าที่ของสามีที่ควรจะต้องอยู่ดูแลภรรยาซึ่งกำลังท้องแก่ ซึ่งสะท้อนถึงค่านิยมของสังคมไทยว่า ลูกผู้ชายมีหน้าที่ต้องรับใช้ชาติบ้านเมือง และต้องยอมเสียสละความสุขส่วนตนเพื่อส่วนรวม และในช่วงที่นางนากตายกลายเป็นผี เมื่อนายมากกลับมาและอยู่กินกับนางนากตามปกติโดยที่ไม่รู้ว่านางตายไปแล้ว เพื่อนบ้านพยายามที่จะบอกนายมากให้รู้ว่าเมียตัวเองนั้นตายไปแล้ว เมื่อนางนากรู้เข้าก็อาละวาด แสดงอิทธิฤทธิ์ทำร้าย เพราะกลัวนายมากจะรู้ความจริงว่าตนเป็นผี ดังนั้นจะเห็นได้ว่าอุปสรรคความรักที่สำคัญของนายมากและนางนากที่ทำให้ทั้งสองต้องพลัดพรากก็คือสังคม (เพื่อนบ้าน) ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า ความรักนั้นไม่ใช่เพียงแค่เรื่องของปัจเจกชนเท่านั้น แต่ความรักยังเป็นเรื่องของสังคมที่เข้ามาจัดการชีวิตของคนทั้งสองด้วย

นอกจากนี้ ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับกฎธรรมชาติเป็นความขัดแย้งหลักที่พบในภาพยนตร์เรื่องนี้ กล่าวคือ แม้ว่านางนากและนายมากและมีความรักมั่นคง หนักแน่นต่อกันเพียงใด แต่ก็ไม่อาจฝืนกฎแห่งธรรมชาติ ที่พุทธศาสนาได้กล่าวไว้คือ”กฎไตรลักษณ์” ซึ่งประกอบไปด้วย อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา สรรพสิ่งจะต้องมีการเปลี่ยนแปลงไม่มีมนุษย์หรือสิ่งใด ที่จะสามารถควบคุมหรือ บังคับไม่ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงได้ ทุกสรรพสิ่งล้วนเป็นอนิจจัง

6) รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก”

ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์รูปแบบความรักออกเป็น 2 ช่วงเวลาคือรูปแบบความรักเมื่อยังมีชีวิตอยู่ และรูปแบบความรักหลังความตาย โดยแบ่งรูปแบบความรักได้ดังนี้

ตารางที่ 4.5

การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องนางนาก

รูปแบบความรักโรแมนติก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักที่มั่นคง **- ตายกี่ชาติก็ขาดเธอไม่ได้**	ในภาพยนตร์เรื่องนางนากในขณะที่นางนากยังมีชีวิตอยู่ความรักของตัวละครหลักมีความรักความผูกพันกันอย่างลึกซึ้ง เป็นความรักแบบโหยหาซึ่งกันและกัน เต็มไปด้วยความปรารถนาให้คนรักอยู่เคียงข้างเป็นของตนตลอดไป	-

ตารางที่ 4.5

การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องนางนาก (ต่อ)

รูปแบบความรักโรแมนติก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักแบบเสียสละ	-	ปรากฏในฉากสุดท้ายเมื่อนางนากได้ฟังธรรมจากสมเด็จพุฒาจารย์โต และยอมปล่อยวางจากความยึดติดในความรักที่มีต่อนายมาก ซึ่งเป็นการเสียสละในความรักของนางนากที่ยอมสงบลง และยอมรับความเป็นจริงว่าตนเองตายไปแล้ว ไม่สามารถที่จะใช้ชีวิตร่วมกับนายมากเยี่ยงผัวเมียได้อีกต่อไป
รักแบบโหยหา **- อยู่ไม่ได้ถ้าไม่มีเธอ**	-	หลังจากที่นางนากตายไปแต่ยังคงปรารถนาที่จะใช้ชีวิตร่วมกับนายมากดังเช่นเดิม โดยผีนางนากเฝ้าปรนนิบัติผัวเฉกเมื่อครั้งยังมีชีวิตอยู่ทั้งยังคงมีความสัมพันธ์ฉันท์สามีภรรยา เช่นในฉากที่นางนากลงมาตำข้าวตอนกลางคืนและนายมากมาเห็น นางบอกกับมากว่า *“อยากจะปรนนิบัติเอ็งให้มากเข้าไว้ เพราะไม่รู้จะอยู่ดูแลเอ็งได้อีกกี่วัน เผื่อว่าวันข้างหน้า .....ข้ารักเอ็งมาก นักไอ้มาก ข้าจะไม่ยอมจากเองไปไหนเป็นอันขาด”* มากเองก็รักนางนากไม่ยิ่งหย่อนโดยให้คำมั่นว่าจะรักกันจนกว่าความตายจะมาพราก หรือแม้กระทั่งเมื่อความจริงปรากฏว่านางนากเป็นผี ด้วยความตกใจกลัวนายมากหนีไปที่วัด

ตารางที่ 4.5

การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องนางนาก (ต่อ)

รูปแบบความรักโรแมนติก	ก่อนตาย	หลังตาย
		นางนากตามไปที่วัด แสดงอิทธิฤทธิ์ด้วยความเกรี้ยวโกรธ พระเณรต่างร้องตะโกนด้วยความตกใจ หลวงพ่อขอให้นางนากปล่อยนายมากไป แต่นางไม่ยอมฟังพูดขอร้องให้นายมากกลับไปอยู่กับตนดังเดิม นายมากเองก็มีความรักความผูกพันกับเมียจึงลุกจะตามไป รวมถึงฉากจบที่ผีนางนากร้องไห้สั่งเสียกับนายมากว่าตนจะไม่ได้อยู่ปรนนิบัติเหมือนเช่นเคยอีกแล้ว นายมากเองก็ร้องไห้และสัญญาว่าชาติหน้าจะเกิดมาเป็นผัวเมียกันอีก ทั้งสองร้องไห้และจับมือกันเป็นครั้งสุดท้ายก่อนลาจากกันชั่วนิรันดร์ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าแม้ความตายจะพรากนางนากจากนายมากแต่ทั้งสองคนก็ยังคงมีความรักความผูกพันต่อกันอย่างลึกซึ้ง
รักลุ่มหลง	-	ตอนที่นางนากทำร้าย ทำให้ทิดอ่ำตาย เพราะมาบอกความจริงกับนายมาก ว่าตนเป็นผี หรือเมื่อความจริงปรากฏว่านางนากเป็นผี ด้วยความตกใจกลัวนายมากหนีไปที่วัด นางนากตามไปที่วัด แสดงอิทธิฤทธิ์ด้วยความเกรี้ยวโกรธ พระเณรต่างร้องตะโกนด้วยความตกใจ แสดงถึง

ตารางที่ 4.5

การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องนางนาก (ต่อ)

รูปแบบความรักโรแมนติก	ก่อนตาย	หลังตาย
		ความรักที่เต็มไปด้วยความลุ่มหลงและการยึดติดในความรักที่นางมีต่อสามี ทำให้เกิดกิเลสครอบงำ ต้องการครอบครองเป็นเจ้าของ จึงเกิดโทสะใช้ฤทธิ์เดชทำร้ายผู้อื่นที่จะมาขัดขวางความรักของตนกับนายมาก

ภาพที่ 4.5 ความรักที่โหยหาต่อกันอย่างลึกซึ้งทั้งที่ในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ และแม้นายมากรู้ว่านากเป็นผีแต่ในหนึ่งก็ยังคงมีความรักผูกพันกันอย่างลึกซึ้ง

ภาพที่ 4.6 ความรักลุ่มหลง ทำให้นางนากอาละวาดหลอกพระเณร และทำร้ายผู้ที่จะบอกความจริงกับนายมาก

ภาพที่ 4.7 ความรักที่ทั้งสองมีต่อกันที่สุดท้ายเป็นความรักที่เสียสละให้คนที่ตนรักมีความสุข

โดยสรุปแล้วความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” ที่ถูกสื่อออกมานั้นคือความรักที่เต็มไปด้วยความผูกพัน โหยหาต่อกันอย่างลึกซึ้งนั้น ซึ่งหากมีมากก็จะกลายเป็นความยึดติด ยึดมั่นถือมั่นในความรัก กลายเป็นความทุกข์ ดังคำสอนของพระพุทธองค์ที่ว่าความทุกข์ที่เกิดขึ้นจากการพลัดพรากจากสิ่งอันเป็นที่รักที่พอใจนั้น เป็นเรื่องทรมานและเรื่องที่จะบังคับไม่ให้พลัดพราก ก็เป็นสิ่งสุดวิสัย ทุกคนจะต้องพลัดพรากจากสิ่งอันเป็นที่รักที่พอใจ ไม่วันใด ก็วันหนึ่ง ซึ่งเป็นกฎอนิจจัง ดังนั้นไม่ว่าความรักที่มีต่อกันจะยิ่งใหญ่เพียงใดก็ไม่อาจเอาชนะกฎของธรรมชาติความตายไปได้

แต่ในท้ายที่สุดก็จะเห็นว่า ความรัก นั้นที่แท้จริงแล้วคือการเสียสละ และไม่คิดครอบครอง แม้ว่าสุดท้ายความตายจะพรากนางนากและนายมากไม่ให้อยู่ร่วมกันได้ แต่ความรักที่ทั้งสองมีต่อกันนั้นก็ยังคงอยู่

ความรักที่ปรากฏในภาพยนตร์จึงเป็นความรักที่มีพื้นฐานมาจากความผูกพัน รักกันอย่างมากที่ต่างฝ่ายต่างมีให้แก่กันอย่างลึกซึ้ง แต่เมื่อมีอุปสรรคมาทำลายความรักให้พลัดพราก ทำให้บางครั้งความรักที่เกิดขึ้นเจือไปด้วยความลุ่มหลง คิดครอบครอบเป็นเจ้าของ โดยการพยายามทำทุกวิถีทางแม้จะเป็นการทำร้ายคนอื่น ก็เพื่อรักษาความรัก และคนรักให้คงอยู่ดั่งเดิม แต่ท้ายที่สุดแล้วภาพยนตร์ก็สะท้อนให้เห็นว่าความรักที่ดีที่สุดคือการรักโดยที่เสียสละ รักโดยไม่ต้องครอบครอง ซึ่งถึงแม้จะไม่ได้อยู่ร่วมกันแต่ความรักที่มีต่อกันก็ยังคงอยู่ตลอดไป

นอกจากนั้นยังสะท้อนถึงความเชื่อที่ว่า หากชาตินี้ความรักมีอุปสรรคต้องพลัดพรากเป็นเพราะบุญที่ทำร่วมกันมาหมดสิ้นลง (ฉากที่ผีนางนากสั่งเสียร่ำลานายมากในตอนจบ ที่ว่า *“อีนากเอ๋ย เห็นทีชาตินี้เราสองคนทำบุญร่วมกันน้อยนัก ชาตินี้เลยได้อยู่ร่วมกันเพียงแค่นี้ เอาไว้ชาติหน้าเราเกิดมาเป็นผัวเมียกันอีกเถิดอีนากเอ๋ย”*) ความรักที่ปรากฏในภาพยนตร์จึงผูกอยู่กับความเชื่อทางศาสนาที่ว่าความรักของคู่สามีภรรยานั้นเกิดขึ้นจาก “บุญทำกรรมแต่ง”

และอีกประเด็นหนึ่งที่สะท้อนผ่านภาพยนตร์เรื่องนี้ก็คือ “ความเป็นเมีย ความเป็นแม่ ความเป็นผู้หญิง” ภายใต้ระบบชายเป็นใหญ่ ที่แสดงให้เห็นว่า นางนากตั้งแต่ยังมีชีวิตอยู่ จนกระทั่ง

ตาย ก็ผูกติดอยู่กับความรัก ความจงรักภักดี ที่มีต่อสามี โดยชีวิตของเธอไม่มีเป้าหมายอื่นใดนอกจากการได้อยู่ดูแล ปรนนิบัติสามี ซึ่งความเชื่อในระบบชายเป็นใหญ่ ส่วนหนึ่งถูกถ่ายทอดและรักษาไว้ด้วยระบบศาสนา ที่เข้ามามีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคนในสังคม โดยความเชื่อส่วนหนึ่งที่มีอยู่ในศาสนาพุทธก็ยกย่องเพศชายให้เข้ามามีอิทธิพลที่สนับสนุนค้ำจุนให้อำนาจของระบบชายเป็นใหญ่ในสังคมไทยอยู่ได้อย่างชอบธรรม ดังเรื่องนางนากในตอนท้ายนั้นอาจกล่าวได้ว่า นางนากถูกสร้างและทำลายด้วยกลไกของระบบชายเป็นใหญ่ นั่นคือผีนางนากเกิดขึ้นจากความรักที่มีต่อสามี ภายใต้กลไกความรัก ความเป็นเมีย ความเป็นแม่ และนางนากก็ถูกทำลาย (ไปสู่สุคติ) ด้วยกลไกทางศาสนาที่ใช้อำนาจผ่านพระสงฆ์ อันเป็นตัวแทนการใช้อำนาจอย่างหนึ่งของผู้ชายในระบบชายเป็นใหญ่นั่นเอง นั่นอาจกล่าวได้ว่าแม้หลายฉากในภาพยนตร์จะสะท้อนให้เห็นถึงเรื่องว่าความรักที่เกิดขึ้นนั้นถูกกำหนดโดยโครงสร้างของสังคมบางอย่าง ทั้งค่านิยม บรรทัดฐานทางสังคม อุดมการณ์ ศาสนา และความเชื่อต่าง ๆ ที่ควบคุมให้เป็นไปตามบรรทัดฐานทางสังคม แต่มนุษย์ก็ยังเป็นผู้กระทำการหรือตัวแสดงที่ตอบโต้ และต่อรองกับโครงสร้างที่อยู่ข้างบนหรือข้างนอกตัวตนของผู้กระทำการหรือตัวแสดงนั้น ๆ โดยในภาพยนตร์เรื่องนางนากนี้ แม้ว่าจะมีการต่อรองกับอำนาจโครงสร้างสังคม แต่ท้ายที่สุดแล้วปัจเจกชนก็ไม่ได้มีอิสระเสรีอย่างแท้จริงที่จะกระทำการใด ๆ และยังคงสยบยอมต่ออำนาจของโครงสร้างสังคมที่ถูกหล่อหลอมมาอยู่ดี โดยเฉพาะสถาบันศาสนาที่เข้ามาจัดการความรักของมากและนางนากให้เป็นไปตามแบบแผน

4.1.2 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่องเปิงมาง กลองผีหนังมนุษย์

ภาพที่ 4.8 ใบปิดภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์

วันที่เข้าฉาย : 19 เมษายน พ.ศ. 2550

นักแสดงนำ : เขตต์ ฐานทัพ, วรนุช วงษ์สวรรค์, สนธยา ชิตมณี, พิศาล อัครเศรณี, อนุสรณ์ เดชะปัญญา

กำกับโดย : ณัฐพีระ ชมศรี, สรัญญา น้อยไทย

เนื้อเรื่องย่อ

พิง ข้าหลวงหนุ่มที่มีใจรักในเสียงดนตรี มาฝากตัวเป็นลูกศิษย์ ครูด้วง เจ้าของสำนักปี่พาทย์ชื่อดังในจังหวัดปทุมธานี มีอาถรรพ์เล่าขานสืบต่อกันมา ถึงกลองเปิงมางศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวสำนักใช้กราบไหว้บูชามาช้านาน และเรื่องเลวร้ายที่กลายเป็นเรื่องกล่าวขวัญถึงการตายของลูกวงที่คิดทรยศก็ยังเป็นที่สงสัยของผู้คนในละแวกนั้นเรื่อยมา พิงจึงต้องมาเพื่อศึกษาร่ำเรียนวิชาเปิงมางตามที่บรรพบุรุษของพิงได้สั่งเสียไว้ก่อนตาย พิงได้พบกับสิ่งเร้นลับที่แอบซ่อนอยู่รอบ ๆ ตัว และหญิงสาวนางหนึ่งที่ชอบทำตัวลึกลับ เธอชื่อ ทิพย์ ตลอดเวลาพิงและทิพย์พบกัน และสร้างสัมพันธ์ที่ดีร่วมกันจนเกิดเป็นความรัก และ ความผูกพันเรื่อยมา ในขณะที่ภัยกำลังมาถึงสำนักครูด้วงจาก ปลัดเหมือน นักเลงปี่พาทย์ผู้มากไปด้วยอำนาจ อาคม ที่ปรากฏตัววางแผนทำลายสำนักครูด้วง และหวังแย่งชิงเปิงมางศักดิ์สิทธิ์เพื่อให้ตัวเองได้เป็นที่หนึ่งในด้านดนตรีไทย ปลัดเหมือนใช้อำนาจเงินหว่านล้อมจนลูกวงของ

ครูด้วง หลายคนสับสนและทรยศย้ายสำนักไปอยู่กับปลัดเหมือน แต่ในที่สุดพวกลูกวงเหล่านี้ก็พบจุดจบอย่างสยดสยอง ต่อมาปลัดเหมือนก็กระทำการล้มครูด้วงจนสำเร็จ และ แย่งชิงเปิงมางศักดิ์สิทธิ์ไปได้ อยู่ ๆ ทิพย์หายตัวไป พิงพบกับความอ้างว้าง เพราะไม่ได้เจอทิพย์นับจากนั้น ครูด้วงขอให้พิงสืบทอดวงต่อไป และพิงก็ได้รู้ความจริงว่าเปิงมางศักดิ์สิทธิ์นั้นสร้างจากหนังของทิพย์หญิงสาวที่ตนรัก และรู้ว่าการตายของพวกลูกวงเป็นฝีมือของทิพย์ และพิงเป็นคนเดียวที่จะสามารถอ่านอักขระที่ครูด้วงให้ไว้เพื่อปลดปล่อยวิญญาณทิพย์ให้ไปสู่สุคติได้ รวมทั้งเป็นผู้ที่สืบทอดวงต่อไป ตราบจนหายใจสุดท้าย

1) แก่นเรื่อง

"รักคือการเสียสละ" ทิพย์เสียสละชีวิตเพื่อสร้างกลองเปิงมางให้แก่พ่อของเธอเพื่อเป็นตัวแทนความรักที่เธอมีต่อพ่อ ในขณะที่เมื่อทิพย์และพิงมีความรักต่อกัน พิงก็ต้องเสียสละยอมให้ทั้งตัวเองและทิพย์เจ็บปวดที่ต้องจากกันโดยยอมปลดปล่อยวิญญาณทิพย์ให้ไปสู่สุคติ

2) โครงเรื่อง

ตารางที่ 4.6

สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่อง ภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์

หัวข้อการวิเคราะห์	**ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์**	**การตีความ**
เปิดเรื่อง	- ทิพย์ในวัยเด็กที่ไม่ได้รับความรักจากพ่อ เธอยอมสละชีวิตตนเองสร้างเป็นกลองเปิงมางเพื่อให้ได้อยู่กับพ่อคอยคุ้มครองดูแลพ่อตลอดไป แม้จะต้องเป็นวิญญาณบาป ต้องอยู่อย่างเดียวดายตลอดไป - พิงในวัยเด็กก่อนที่พ่อจะตายได้มอบแหวนและสั่งเสียว่าช่วยปลดปล่อยให้เขาพ้นทุกข์ด้วย	- ความรักที่ทิพย์มีต่อพ่อจนต้องยอมแลกหนังของตัวเองหุ้มเปิงมาง เพื่อให้ตนเองได้อยู่กับพ่อที่รักตลอดไป จนกลายเป็นพันธนาการที่ทำให้ไม่สามารถไปสู่สุคติได้ เป็นสิ่งที่แสดงถึงความรักที่เสียสละของทิพย์ที่มีต่อผู้มีพระคุณ - ในขณะที่ตั้งแต่ต้นเรื่องภาพยนตร์สื่อถึงการเป็นผู้ปลดปล่อยของพิงที่จะต้องปลดปล่อยวิญญาณทิพย์ให้ไปสู่สุคติ (อำนาจของผู้ชายในการปลดปล่อย)

ตารางที่ 4.6

สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่อง ภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์ (ต่อ)

หัวข้อการวิเคราะห์	ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์	การตีความ
การพัฒนาเรื่อง	พิงแอบเข้าไปที่เรือนหลังเล็กที่ทิพย์อยู่เสมอ ๆ เพื่อฝึกตีเปิงมาง จนทั้งสองมีความใกล้ชิด ผูกพันกัน ทิพย์สอนพิงให้เล่นเปิงมางจนชำนาญ จนกระทั่งทั้งสองมีความสัมพันธ์กัน แต่พิงไม่เคยรู้เลยว่าทิพย์ไม่ใช่คน	ความรักที่ก่อตัวจากความผูกพัน
ภาวะวิกฤต	วงเปิงมางของครูด้วงกำลังล่มสลายจากการกลั่นแกล้งของปลัดเหมือน และวิญญาณของทิพย์พยายามใช้อำนาจช่วยเหลือ	เพศหญิงจะมีอำนาจเหนือกว่าชายต่อเมื่อกลายเป็นผี
การคลี่คลาย **จุดจบ**	พิงท่องคาถาเพื่อปลดปล่อยวิญญาณทิพย์ให้ไปสู่สุคติ	- ความรักคือการเสียสละให้คนที่ตนรักพ้นทุกข์ - ระบบชายเป็นใหญ่ที่ผู้ปลดปล่อยพันธนาการของผู้หญิงได้คือผู้ชาย (ชายคนรัก)

เปิดเรื่อง

ภาพยนตร์เปิดเรื่องชีวิตของทิพย์ในวัยเด็กที่ถูกเลี้ยงมาโดยครูดนตรี ที่เธอเรียกว่าพ่อ ซึ่งดูไม่ค่อยจะรักเธอเท่าใดนัก ภาพยนตร์ผูกปมให้นางเอกมีปมในใจที่ว่าพ่อไม่รัก และเมื่อเธอได้มาเจอพิง ชายหนุ่มผู้อบอุ่นในเริ่มแรกเธอวางตัวเย็นชา ดูไม่สนใจพิงเท่าใดนัก จนเมื่อเกิดความใกล้ชิดเธอได้เห็นความอ่อนโยน อบอุ่น ของพิง

ตั้งแต่เปิดเรื่องภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นถึงการทำงานของระบบสังคมชายเป็นใหญ่ได้เป็นอย่างดี เห็นได้จากฉากที่ทิพย์ในวัยเด็ก เธอเป็นลูกผู้หญิงที่พยายามปรนนิบัติ ดูแลพ่อ แต่กลับไม่ได้รับความรัก ความสนใจ จนเธอยอมที่จะสละชีวิต เอาหนังตัวเองมาทำเปิงมางสิ่งที่พ่อเธอรัก เพื่อให้พ่อรักเธอบ้าง สะท้อนให้ถึงการทำงานของระบบสังคมชายเป็นใหญ่ที่ยึดโยงผู้หญิงให้อยู่ติดกับกับดักความรัก (แม้ในเริ่มต้นจะเป็นความรักของลูกที่มีต่อพ่อก็ตาม)

รวมถึงในตอนนั้น มีฉากพิงในวัยเด็กที่ได้รับการสั่งเสียจากพ่อให้ไปปลดปล่อยเขาให้พ้นจากความทุกข์ทรมาน ซึ่งในตอนท้ายก็คือการที่พิงต้องเป็นผู้ปลดปล่อยวิญญาณทิพย์ให้ไปสู่สุคติ

การพัฒนาเรื่อง

พิงแอบเข้าไปที่เรือนหลังเล็กที่ทิพย์อยู่ ๆ เสมอ เพื่อฝึกตีเปิงมาง จนทั้งสองมีความใกล้ชิด ผูกพันกัน ทิพย์สอนพิงให้เล่นเปิงมางจนชำนาญ จนกระทั่งทั้งสองมีความสัมพันธ์กัน แต่พิงไม่เคยรู้เลยว่าทิพย์ไม่ใช่คน แต่ทั้งสองก็มีความรักกันอย่างแน่นแฟ้น ภาพยนตร์ดำเนินเรื่องให้เห็นถึงภาพความรักที่ก่อตัวขึ้นจากความผูกพัน ช่วยเหลือเกื้อกูลกัน เป็นความรักความผูกพันที่ค่อย ๆ พัฒนาขึ้นอย่างช้า ๆ และใช้เวลานาน คล้ายกับความรักแบบสตอร์เก (Storge) ตามทฤษฎีความรักของสเทอร์นเบอร์ก (Sternberg, 1988) ที่พัฒนาความรักมาจากความใกล้ชิดสนิทสนมและการผูกมัดจากการได้ทำกิจกรรม และมีประสบการณ์ร่วมกันอย่างมีความสุข

ภาวะวิกฤต

หลาย ๆ เหตุการณ์ในภาพยนตร์ ภาวะวิกฤตที่เกิดขึ้น เป็นปัญหาที่วงเปิงมางของครูด้วงกำลังล่มสลาย จากการกลั่นแกล้งของปลัดเหมือน และวิญญาณของทิพย์ก็จะให้การช่วยเหลือ รวมถึงให้กำจัดคนที่ไม่ซื่อสัตย์ต่อวง ด้วยอำนาจของผี จนในตอนหนึ่งที่มีหมอผีซึ่งมีอำนาจมากกว่าทิพย์เข้ามา ทำให้ทิพย์อ่อนพลัง และไม่สามารถช่วยคุ้มครองวงเปิงมางของครูด้วงได้

ภาพยนตร์แสดงถึงพลังอำนาจของผีทิพย์ ให้มีอิทธิฤทธิ์ ที่สามารถรักษาลูกวงที่ป่วยได้, ฆ่าลูกวงที่คิดไม่ซื่อสัตย์ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพศชาย โดยเหล่านี้เป็นอำนาจที่เกิดขึ้นกับเพศหญิงภายหลังจากที่ตายไปแล้วเท่านั้น กล่าวได้ว่า “ความเป็นผี” ได้สร้างพลังอำนาจให้กับผู้หญิงมีความทัดเทียมเท่ากับผู้ชายในสังคม สิ่งเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า ถ้าผู้หญิงอยากจะมีพลังอำนาจเหนือผู้ชาย ผู้หญิงจะต้องยอมเปลี่ยนสถานะเป็นผี

ภาวะคลี่คลาย / จุดจบ

เมื่อทุกอย่างคลี่คลาย มีเพียงพิงเท่านั้นที่จะปลดปล่อยให้ทิพย์ไปสู่สุคติได้ พิงตัดสินใจท่องคาถาเพื่อปลดปล่อยวิญญาณทิพย์ให้ไปสู่สุคติ ซึ่งเขาเองก็เสียใจเป็นอย่างมาก

โดยสามารถวิเคราะห์ได้ว่าเป็นการแสดงออกถึงความรักที่เสียสละ ที่คนรักพึงกระทำต่อกัน พิงยอมเสียสละความสุขของตนที่จะได้อยู่กับทิพย์ ทำให้ทิพย์ไปสู่สุคติ และในขณะเดียวกันก็สะท้อนถึงกฎเกณฑ์ธรรมชาติที่ว่าแม้ทั้งสองจะมีความรักบริสุทธิ์ต่อกันเพียงใด ผีกับคนก็ไม่สามารถที่จะใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันได้ และพิงก็เป็นตัวแทนของระบบชายเป็นใหญ่ที่สามารถปลดปล่อยพันธนาการของทิพย์ให้ไปสู่สุคติได้

ภาพที่ 4.9 พิงเป็นผู้ปลดปล่อยทิพย์ให้ไปสู่สุคติ

3) ตัวละคร

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครอันเกี่ยวเนื่องกับความรักโรแมนติกในภาพยนตร์

ตารางที่ 4.7

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์

ประเด็นการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
เพศ	ทิพย์	มีความรัก และกตัญญูต่อพ่อ ยอมสละชีวิตตัวเอง	ทิพย์เป็นผีที่น่าสงสารมากกว่าจะน่ากลัว น่าสยดสยอง ทิพย์มีอารมณ์ความรู้สึกเหมือนปุถุชนทั่วไป ไม่ได้อาละวาดไล่ฆ่าคนอย่างไร้เหตุผลเหมือนผีบางประเภท เธอเหงา เธอเดียวดายว้าเหว่ ยิ้ม หัวเราะ และเธอมีความรัก ความรักที่ทำให้วิญญาณของเธอทั้งอ่อนโยนลงและทุรนทุรายในขณะเดียวกัน

ตารางที่ 4.7

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครภาพยนตร์เรื่องเป็งมางกลองผีหนังมนุษย์ (ต่อ)

ประเด็นการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
	พิง	ชายหนุ่มผู้รักดนตรี มีจิตใจละเมียดละไม และรักทิพย์มาก แม้จะรู้ว่าเธอเป็นผีในตอนท้ายก็ไม่ได้แสดงออกถึงความหวาดกลัว และเขายังต้องเป็นผู้ปลดปล่อยวิญญาณเธอให้ไปสู่สุคติ	-
อายุ	ทิพย์	-	อายุประมาณ 25-30 ปี
	พิง	อายุประมาณ 25-30 ปี	-
สถานภาพความสัมพันธ์การแสดงออกทางความรัก และบทบาททางเพศ	ทิพย์	- มีความสัมพันธ์เชิงชู้สาว แต่เป็นความรักที่มีความอบอุ่นใจ - ตีความได้ว่าในช่วงต้นต่างฝ่ายต่างเป็นผู้เติมเต็มทางความรักซึ่งกันและกันทั้งสองฝ่ายล้วนแล้วแต่มีความสุข	
	พิง		

เพศ

ทิพย์ในตอนแรกดูมีความเข้มแข็ง เด็ดเดี่ยว แต่ในขณะเดียวกันเธอก็มีความดุร้ายกับผู้ที่ไม่ซื่อสัตย์กับวงดนตรีของครูด้วง แต่เมื่อเธอมีความรักกับพิง ความรักทำให้เธออ่อนโยนลง และพิงก็เป็นผู้เข้ามาทำให้เธอรู้จักความรัก จึงอาจกล่าวภาพยนตร์ประกอบสร้างให้ทิพย์เป็นตัวแทนของผู้หญิงในระบบชายเป็นใหญ่ที่ถูกหล่อเลี้ยงด้วยความรัก ซึ่งมีอิทธิพลให้เธอยอมทำสิ่งต่าง ๆ เช่นกรณีที่เธอยอมสละตัวเองเอาหนังมาทำกลองเป็งมาง เพื่อแสดงความรักที่มีต่อพ่อ และท้ายที่สุดก็ถูกปลดปล่อยพันธนาการที่เธอยอมนั้นจากชายที่เธอรัก

ข้อน่าสังเกตประการหนึ่งคือ เพศหญิง แม้จะถูกสถาปนาให้มีอำนาจมากขึ้นเหนือผู้ชาย (สามารถแก้แค้น ทำลาย ฆ่าผู้ชายได้) เมื่อมีสถานะเป็นผี แต่จุดสุดท้ายพลังอำนาจของผีผู้หญิงที่อยู่เหนือผู้ชายทั้งหมดนั้น ก็ยอมสยบยอมต่ออำนาจของผู้ชายอันเป็นที่รัก ที่มีความรัก เป็นเครื่องมือซึ่งหล่อเลี้ยง และรักษาระบบชายเป็นใหญ่ในดำรงอยู่มาอย่างช้านาน

อายุ

ตัวละครน่าจะมีอายุราว 25-30 ปี มีความมั่นคงทางอารมณ์ ปรารถนาใช้ชีวิตคู่อย่างจริงจังและสร้างครอบครัวที่สมบูรณ์ ซึ่งภาพยนตร์ไม่มีการสะท้อนถึงประเด็นปัญหาทางด้านความรัก เป็นวัยที่มีความรักแบบผูกพันจริงจังมากกว่าความรักแบบเสน่หา

สถานภาพความสัมพันธ์ การแสดงออกทางความรัก และบทบาททางเพศของตัวละคร

ความสัมพันธ์ของตัวละครทั้งก่อนตายและหลังตาย นั้นมีการแสดงออกทางความรักที่ความอบอุ่นใจ และมีความสัมพันธ์เชิงชู้สาว แต่เป็นความรักที่มีความอบอุ่นใจ ไม่ได้แสดงถึงความเร่าร้อนในเรื่องความรักมากนัก ซึ่งทั้งสองฝ่ายต่างเป็นผู้เติมเต็มความสุขซึ่งกันและกัน ในภาพยนตร์จะไม่เห็นฉากที่แสดงถึงความหึงหวง หรือการเป็นทุกข์อันเกิดจากความไม่เข้าใจ หรือผิดหวังในความรักของทั้งคู่ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า เป็นความรักที่เต็มไปด้วยอบอุ่นใจ และเข้าใจซึ่งกันและกันที่ตัวละครมีต่อกัน

4) ฉาก

ตารางที่ 4.8

แสดงการวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์

ฉากที่แสดงออกถึงความรัก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักสมหวัง	ในตอนที่ทิพย์และพิงเริ่มรักกัน ในแต่ละฉากจะเป็นฉากธรรมชาติ เช่น ในน้ำ ซึ่งเป็นตัวแทนความสดชื่น สดใส สงบนิ่ง ดังเช่นความรักของทั้งสองที่ค่อย ๆ เริ่มต้นไม่หวือหวา ไม่เร่าร้อน ฉากที่แสดงออกถึงความรักส่วนใหญ่ของทั้งสองจะอยู่ในน้ำ	-
ผิดหวัง	-	เมื่อพิงรู้ความจริงว่าทิพย์เป็นผี และเขาเองที่จะต้องเป็นผู้ปลดปล่อยวิญญาณเธอ ในฉากที่ปรากฏอยู่ในบรรยากาศของกองเพลิง ดูหดหู่

ฉากความรักระหว่างตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นส่วนใหญ่เป็นฉากตามธรรมชาติในแม่น้ำ ซึ่งตีความได้ว่าเป็นการสะท้อนความรักของตัวละครที่เป็นความรักที่ดูสงบนิ่ง ไม่หวือหวาเร่าร้อน แต่หนักแน่น และสดชื่น สะท้อนถึงความรักที่แท้จริงของทั้งคู่ มีเพียงฉากสุดท้ายที่พิงจะต้องตัดสินใจปลดปล่อยวิญญาณทิพย์ที่เป็นฉากอยู่ในกองเพลิงที่กำลังมอดไหม้ ซึ่งสะท้อนถึงความรักของทั้งคู่ที่กำลังดับสูญลง

นอกจากนี้เป็นที่น่าสังเกตว่าฉากการแสดงความรักระหว่างผีทิพย์กับพิงนั้นไม่จำกัดอยู่เฉพาะเวลากลางคืน หรือในบรรยากาศวังเวง อึมครึม ดังเช่นภาพยนตร์เรื่องอื่นที่ปรากฏฉากแสดงความรักระหว่างคนกับผี ภาพยนตร์เรื่องเปิงมาง ถ่ายทอดฉากความรักระหว่างผีกับคนได้ราวกับคู่รักมนุษย์ปกติ ซึ่งอาจตีความได้ว่าถึงแม้จะเป็นความรักระหว่างผีกับคน แต่ก็เป็นความรักอันเป็นรักแท้ที่บริสุทธิ์ ปราศจากข้อแลกเปลี่ยน ไม่มีความลุ่มหลง มัวเมา เป็นความรักที่สวยงาม เสียสละ และผีทิพย์ก็เป็นผีเพศหญิงที่ไม่ได้แสดงถึงความยึดติดในความรักที่มีต่อพิง

ภาพที่ 4.10 ฉากความรักที่ดูสงบนิ่ง ไม่หวือหวา เร่าร้อน / แม้จะเป็นความรักผีกับคนแต่ก็มีความสวยงามไม่แตกต่างจากคู่รักปกติ

ภาพที่ 4.11 ฉากกองเพลิงที่กำลังมอดไหม้ : เมื่อทั้งสองกำลังจะพรากจากกัน

5) ความขัดแย้ง

ตารางที่ 4.9

การวิเคราะห์ความขัดแย้ง ในภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์

ความขัดแย้ง	ก่อนตาย	หลังตาย
ตัวละครกับกฎธรรมชาติ	-	- ผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ - “กฎไตรลักษณ์” ซึ่งประกอบไปด้วย อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา สรรพสิ่งจะต้องมีการเปลี่ยนแปลงไม่มีมนุษย์หรือสิ่งใด ที่จะสามารถควบคุมหรือบังคับไม่ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงได้ ทุกสรรพสิ่งล้วนเป็นอนิจจัง

ความขัดแย้งของตัวละครกับกฎของธรรมชาติในภาพยนตร์เรื่องนี้คือ ทิพย์เคยเสียสละชีวิตตัวเองทำเป็นกลองเปิงมางเพื่อแสดงความรักต่อพ่อของเธอ แต่สุดท้ายพ่อก็ต้องจากเธอไปอยู่ดี ดังที่เธอกล่าวไว้ในฉากหนึ่งว่า *“ข้าเคยคิดว่าสังขารจะทำให้ข้าได้อยู่กับพ่ออย่างยืนยาว แต่สุดท้ายพ่อก็จากข้าไป ทิ้งข้าไว้ที่นี่มานานแสนนาน จนข้ามาเจอเจ้าพิง เจ้าคือรักแท้และชายเดียวของข้า”* แต่สุดท้ายแล้วเธอก็ไม่สามารถอยู่กับพิงได้เช่นกัน

ภาพยนตร์สะท้อนว่า แม้ความรักที่ยิ่งใหญ่เพียงใด ไม่ว่าจะเป็นความรักต่อบุพการีหรือความรักของหนุ่มสาว ก็ไม่สามารถที่จะเอาชนะกฎแห่งธรรมชาติที่ต้องมีการเปลี่ยนแปลง พลัดพราก ไม่ว่าเราจะหวง จะรักสิ่งไหนมากเพียงใดก็ตาม ถึงวันหนึ่งสิ่งนั้นก็ต้องดับสูญไปตามกาลเวลาตามกฎไตรลักษณ์ ซึ่งประกอบไปด้วย อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา ทุกสิ่งย่อมเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป

6) รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์

ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์รูปแบบความรักออกเป็น 2 ช่วงเวลาคือรูปแบบความรักเมื่อยังมีชีวิตอยู่ และรูปแบบความรักหลังความตาย โดยในเรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์นั้นรูปแบบความรักทั้งสองช่วงเวลามีรูปแบบเดียวกันคือเป็นความรักแบบเสียสละ ดังตารางที่ 4.10

ตารางที่ 4.10

แสดงรูปแบบความรักโรแมนติก ในภาพยนตร์เรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์

รูปแบบรักโรแมนติก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักแบบเสียสละ	ทั้งพิงและทิพย์ต่างรักกันด้วยใจบริสุทธิ์ไม่ต้องการสิ่งแลกเปลี่ยน และต่างคนต่างยอมเสียสละเพื่อคนรัก ในตอนสุดท้ายที่พิงเลือกที่จะปลดปล่อยวิญญาณทิพย์ให้ไปสู่สุคติ ทั้งที่ตัวเองก็เจ็บปวดเสียใจไม่น้อย	

รูปแบบความรักที่สะท้อนอยู่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ที่เด่นชัดคือ เป็นความรักแบบเสียสละต่างรักกันด้วยใจบริสุทธิ์ไม่ต้องการสิ่งแลกเปลี่ยน และต่างคนต่างยอมเสียสละเพื่อให้คนที่ตนรักได้มีความสุขอย่างแท้จริง ทั้งในมุมมองของความรักที่ทิพย์มีต่อพ่อ ที่เธอยอมสละตัวเองเป็นกลองเปิงมางสิ่งที่พ่อเธอรักมากที่สุด และความรักที่ทิพย์และพิงมีต่อกัน แต่ในภาพยนตร์ไม่มีการแสดงถึงความเกรี้ยวกราด ดุร้ายของผีอันเป็นเหตุจากความรักแบบหนุ่มสาวเลย ในทางกลับกันผีกลับมีความเข้าใจในเรื่องความรักเป็นอย่างดี เช่นในฉากที่ทิพย์ได้กล่าวกับพิงว่า *“ในโลกนี้ทุกอย่างที่จับต้องได้ ย่อมมีวันดับสูญ เหลือแต่ความทรงจำในรักแท้ใด ๆ ที่เกิดขึ้น มันจะอยู่กับเราตลอดไป ครั้งหนึ่งข้าเลือกทางเดินให้กับตัวเองต้องจมอยู่กับบาปและความทุกข์ แต่ครั้งนี้เจ้าจะต้องเลือกทางเดินให้กับข้า”* แสดงถึงความเข้าในโลกได้เป็นอย่างดี แต่ภาพยนตร์ก็ยังคงสืบทอดความคิดในระบบชายเป็นใหญ่ที่ทำให้ผีทิพย์ไม่สามารถปลดปล่อยเลือกทางเดินให้กับตัวเองได้ แต่ต้องได้รับการปลดปล่อยจากชายอันเป็นที่รักของเธอเท่านั้นเธอถึงจะไปสู่สุขคติได้

4.1.3 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่องเธอ เขา เรา ผี

ภาพที่ 4.12 ใบปิดภาพยนตร์เรื่องเธอ เขา เรา ผี

วันที่เข้าฉาย : 13 มีนาคม พ.ศ. 2557

นักแสดงนำ : ชัยพล จูเลี่ยน พูพาร์ต, แม็กกี้ อาภา, สตีเว่น ฟูเร่อร์, วิชญ์วิสิฐ หิรัญวงษ์กุล

กำกับโดย : ธัญญ์วาริน สุขะพิสิษฐ์

เนื้อเรื่องย่อ

“ส้ม” ช่างแต่งหน้าเสริมตามกองถ่าย ซึ่งเธอกำลังมีความรักกับ “หรั่ง” ชายหนุ่มรูปหล่อที่ทุกคนในกองหมายปอง ทั้งสองเป็นเด็กวัดที่โตมาด้วยกัน และที่สำคัญหรั่งมีนิสัยที่สามารถเป็นคนสร้างความสุขให้กับทุกคนได้ทั่วไป ยกเว้นกับแฟนตัวเองที่ดูเหมือนเขาไม่ค่อยเอาใจใส่เธอซักเท่าไหร่นัก ทำให้ส้มจึงเกิดความความรู้สึกไม่มั่นคงในความรักครั้งนี้ จนวันหนึ่งเธอจับได้ว่าหรั่งเผลอไปมีอะไรกับดาราสาวสุดเซ็กซี่ในกองถ่ายที่เขาทำงานเป็นฝ่ายศิลป์ในกอง เธอตัดสินใจขอเลิก ด้วยความเสียใจส้มก็ตัดสินใจที่จะกระโดดตึกตายแต่วิญญาณของ “เปิ้ล” ผีหนุ่มที่แอบมองความสัมพันธ์ของทั้งส้มและหรั่งมานานแล้ว ก็ปรากฏตัวขึ้นมาเพื่อหยุดยั้งเตือนสติไม่ให้เธอตัดสินใจคิดสั้นทำเช่นนั้นไป แล้วก็ขอคบเป็นแฟนโดยสัญญาว่าจะไม่ทิ้งไปไหน ผีเปิ้ลพยายามจะบ่มเพาะความสัมพันธ์ระหว่างตนกับส้ม โดยบอกว่าตัวเองเป็นนักศึกษาอยู่ข้างห้อง ซึ่งเป็นห้องเช่าที่เปิ้ลตอนมีชีวิตอยู่ ๆ กับแฟน ซึ่งตอนนั้นเปิ้ลถูกแฟนนอกใจเลยฆ่าตัวตายกลายเป็นผี โดยที่ส้มเองก็รู้สึกดีและอยากเริ่มต้นความสัมพันธ์กับผีเปิ้ล ความสัมพันธ์ของทั้งสองคืบหน้าจนถึงกระทั่งมีความสัมพันธ์ทางเพศกัน ในขณะที่หรั่งก็เสียใจมากเพราะเขาก็รักส้มมากแต่เป็นที่ไม่แสดงออก และหรั่งกลับไปอาศัยอยู่กับหลวงตาที่วัด และก็สืบข่าวแฟนใหม่ส้มจากเจ้าของร้านเสริมสวยที่ส้มไปทำงานด้วย วันหนึ่งหลวงตาบอกหรั่งว่าส้มกำลังถูกผีบังตา หรั่งและเพื่อน ๆ ต้องการช่วยส้มให้รู้ความจริงว่าเปิ้ลเป็นผี จนกระทั่งส้มก็รู้ว่าเปิ้ลเป็นผี หรั่งพยายามจะหาวิธีช่วยส้ม โดยหลวงพ่อบอกมีวิธีเดียวคือหรั่งต้องถอดวิญญาณออกจากร่าง ซึ่งอันตรายและหากจิตไม่นิ่งก็จะไม่ได้กลับมา หรั่งยอมเพื่อที่จะช่วยส้มให้ได้รู้ความจริง แต่แม้ส้มจะรู้ความจริงว่าเปิ้ลเป็นผี แล้วแต่ด้วยความรักและความดีที่ผีเปิ้ลมีต่อส้มทำให้เธอก็ยินดีที่จะเลือกอยู่กับเปิ้ล หรั่งเสียใจมาก ทำให้วิญญาณหลงทางเพื่อน ๆ มาบอกส้มเรื่องหรั่งกำลังจะตาย ส้มที่จริง ๆ แล้วยังรักหรั่งขอร้องให้เปิ้ลช่วยหรั่งแล้วจะยอมอยู่กับเปิ้ลตลอดไป ผีเปิ้ลตามหรั่งกลับเข้าร่างแล้วสัญญาว่าจะไม่ยุ่งกับทั้งคู่อีก และไปตามทางของตัวเอง หรั่งจึงได้กลับมาอยู่กับส้มโดยที่เธอก็ยังไม่ลืมความรู้สึกดี และความรักที่ผีเปิ้ลและเธอมีต่อกัน

1) แก่นเรื่อง

รักสามเศร้า ระหว่างคนและผี ผู้ชายที่มีความรักสมบูรณ์ พร้อมเอาใจใส่ดูแล ให้ความรักได้ทุกอย่าง แต่เป็นผี กับผู้ชายธรรมดาที่ไม่ค่อยสนใจ ทำให้เสียใจอยู่บ่อย ๆ เมื่อต้องเลือกที่จะรักคนเดียวจึงเป็นการตัดสินใจที่ต้องมีคนเสียใจ และเสียสละ

2) โครงเรื่อง

ตารางที่ 4.11

สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่อง ภาพยนตร์เรื่อง เธอ เขา เรา ผี

หัวข้อการวิเคราะห์	ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์	การตีความ
เปิดเรื่อง	ความสัมพันธ์ของส้มและหรั่งที่ใช้ชีวิตอยู่ร่วมกัน แต่ดูไม่เข้าใจกัน โดยที่ฝ่ายหญิงพยายามแสดงความรักความใส่ใจ แต่ผู้ชายดูไม่สนใจหรือมีอารมณ์ร่วม จนวันหนึ่งส้มจับได้ว่าหรั่งนอกใจไปมีอะไรกับคนอื่น จึงเสียใจและคิดฆ่าตัวตาย	แสดงให้เห็นปัญหาว่า “ความรักเป็นความทุกข์”โดยเฉพาะความรักที่มีความระแวงไม่เชื่อใจกัน
การพัฒนาเรื่อง	- ความสัมพันธ์ของหรั่งและส้มค่อย ๆ แย่ลง โดยที่ส้มก็มีผีเปี้ลเข้ามาและให้ความรัก ความใส่ใจแบบที่ไม่เคยได้จากหรั่ง ส้มจับได้ว่าหรั่งมีความสัมพันธ์กับผู้หญิงคนอื่น จึงไล่หรั่งออกจากบ้านไป ส้มเสียใจมากคิดจะฆ่าตัวตาย เปี้ลผีหนุ่มเข้ามาช่วยไว้ ความสัมพันธ์ของทั้งสองพัฒนาไปมากจนมีความสัมพันธ์กัน - ส้มขอให้หรั่งแต่งงานกับตน	วาทกรรมการแต่งงาน จุดสูงสุดของความรักของผู้หญิง
ภาวะวิกฤต	ส้มรู้ความจริงว่าเปี้ลไม่ใช่คน แต่ด้วยความรักและความดีที่ผีเปี้ลมีต่อเธอ ๆ ก็ยังเลือกจะอยู่กับผีเปี้ล	-
การคลี่คลาย **จุดจบ**	ส้มที่จริง ๆ แล้วยังรักหรั่งขอร้องให้เปี้ลช่วยหรั่งแล้วจะยอมอยู่กับเปี้ลตลอดไป ผีเปี้ลตามหรั่งกลับเข้าร่างแล้วสัญญาว่าจะไม่ยุ่งกับทั้งคู่อีก หรั่งจึงได้กลับมาอยู่กับส้มโดยที่เธอก็ยังไม่ลืมความรู้สึกดี และความรักที่ผีเปี้ล และเธอมีต่อกัน	- ส้มแม้จะรักเปี้ลมาก แต่ก็ต้องเลือกอยู่กับความรักที่มีตัวตน - ความรักที่เปี้ลมีต่อส้มเป็นความรักที่เสียสละ ที่ยอมเลือกไปตามทางของตัวเองและให้ส้มและหรั่งอยู่ด้วยกัน

เปิดเรื่อง

ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยความสัมพันธ์ระหว่างส้มกับหรั่ง ซึ่งคบหากันเป็นแฟน แต่กำลังมีปัญหาความสัมพันธ์ไม่ราบรื่นเพราะส้มคิดว่าหรั่งไม่รักตนและพยายามเรียกร้องความรักจากหรั่งตลอดเวลา จนกลายเป็นความระแวงหึงหวง จะเห็นว่าส้มหึงหวง และไม่เชื่อใจหรั่งอยู่ตลอด มีการค้นกระเป๋าสตางค์ ดูโทรศัพท์มือถือ ซึ่งสะท้อนให้เห็นสัจธรรมของความรักว่า ความรักคือความทุกข์ รักกันก็ทุกข์ ไม่รักกันก็ทุกข์ และความรักที่มีความหวาดระแวง ไม่เชื่อใจกัน ย่อมนำมาซึ่งปัญหา

การพัฒนาเรื่อง

ส้มกับหรั่งมีปัญหากันบ่อยครั้งเพราะความหึงหวง ขี้น้อยใจของส้ม และความไม่ใส่ใจของหรั่ง บางครั้งที่ส้มขอให้หรั่งแต่งงานกับตน แต่หรั่งก็ไม่ได้สนใจอย่างจริงจัง จนส้มน้อยใจ และมีปัญหากันเป็นระยะ ๆ จนเรื่องราวแตกหักเมื่อส้มจับได้ว่าหรั่งมีความสัมพันธ์ กับผู้หญิงคนอื่น จึงไล่หรั่งออกจากบ้านไป ส้มเสียใจมากคิดจะฆ่าตัวตาย เปิ้ลผีหนุ่มเข้ามาช่วยไว้ ความสัมพันธ์ของทั้งสองพัฒนาไปมากจนมีความสัมพันธ์กัน

ประเด็นสำคัญที่ภาพยนตร์สะท้อนให้เห็น จะเห็นว่า วาทกรรมการแต่งงานเป็นจุดหมายสูงสุดในเรื่องความรักของผู้หญิง ตลอดเวลาที่ส้มรู้สึกว่าหรั่งไม่รักไม่สนใจตนเท่าที่ควร จนเธอรู้สึกอยากให้หรั่งแต่งงานกับตน แสดงให้เห็นว่าเธอมองว่าการแต่งงานเป็นการรับประกันถึงความรัก ซึ่งนั่นเป็นเครื่องมือสำคัญของระบบชายเป็นใหญ่ที่ยึดผู้หญิงให้อยู่ภายใต้วาทกรรมความรักอันมีการแต่งงานเป็นเป้าหมายสูงสุด

ภาวะวิกฤต

เมื่อส้มรู้ความจริงว่าเปิ้ลเป็นผี แต่ด้วยความรัก และความดีที่เปิ้ลมีต่อเธอทำให้เธอเลือกที่จะอยู่กับเปิ้ล ซึ่งก็ทำให้หรั่งเสียใจมากจนไม่ยอมกลับเข้าร่างหลังจากถอดวิญญาณไปเพื่อช่วยเหลือส้มให้รู้ความจริง เมื่อส้มรู้ว่าหรั่งกำลังจะตายเธอขอร้องให้เปิ้ลช่วยหรั่ง และสัญญาว่าจะอยู่กับเปิ้ลตลอดไป

จะเห็นได้ว่าความรักของทั้งสามคน เป็นไปอย่างเสียสละเพื่อคนที่ตนรัก ทั้งหรั่งและเปิ้ลต่างยอมเสียสละเพื่อให้ส้มมีความสุข

ภาวะคลี่คลาย / จุดจบ

ผีเปิ้ลเข้าไปช่วยตามหรั่งให้กลับเข้าร่าง และบอกกับหรั่งว่าเขาจะไม่มายุ่งเกี่ยวกับทั้งสองอีก หรั่งจึงกลับเข้าร่าง ส้มดีใจมากที่รู้ว่าหรั่งรักตนมากขนาดยอมเสี่ยงชีวิต ซึ่งแม้ว่าส้มจะรักเปิ้ลมาก แต่ก็ต้องเลือกอยู่กับความรักที่มีตัวตน ความรักที่เปิ้ลมีต่อส้มเป็นความรักที่เสียสละ ที่ยอมเลือกไปตามทางของตัวเองและให้ส้มและหรั่งอยู่ด้วยกัน ซึ่งเป็นความรักที่เสียสละให้คนที่ตนรักมีความสุข จะเห็นได้ว่าสุดท้ายแล้วทั้งหรั่งและเปิ้ลต่างก็ยอมเสียสละให้ส้มได้มีความสุข

3) ตัวละคร

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครอันเกี่ยวเนื่องกับความรักโรแมนติกในภาพยนตร์

ตารางที่ 4.12

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละคร ในภาพยนตร์ เธอ เขา เรา ผี

ประเด็นการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
เพศ	ส้ม	ตัวแทนของผู้หญิงขาดความรัก เรียกร้องความสนใจจากคนรัก ตลอดเวลา คิดมาก กลัวจะเสียคนรักไปจนบางครั้งก็อาจจะดูเหมือนขี้หึงจนเกินเหตุ	-
	หรั่ง	- มีความรักต่อส้ม แต่ไม่แสดงออกทางความรู้สึก จนสุดท้ายเมื่อเสียคนรักไปแล้วจึงรู้สึกตัว - ยอมเสียสละชีวิตโดยการถอดวิญญาณตัวเองเพื่อช่วยส้มให้รู้ความจริงว่าเปิ้ลไม่ใช่คน	-
	เปิ้ล	ชายหนุ่มที่ฝังใจกับรักครั้งแรก รักมาก ทุ่มเทมากไม่เผื่อใจให้ความผิดหวัง รักเดียวใจเดียว เขาจบชีวิตตัวเองหลังจากที่อกหัก แต่วิญญาณยังคงไม่ไปผุดไปเกิด เพราะยังฝังใจอยู่กับอดีตและยังรอคอยความรักอยู่ที่ห้อง ๆ เดิม	มีความรักที่บริสุทธิ์ให้แก่ส้ม ที่ถึงแม้ตอนท้ายส้มจะเลือกตัวเองทั้งที่รู้ว่าเป็นผี แต่เปิ้ลก็ยอมเสียสละช่วยให้ส้มและหรั่งได้อยู่ด้วยกัน
อายุ	ส้ม, หรั่ง	อายุอยู่ในช่วง 23-25 ปี	-
	เปิ้ล		

ตารางที่ 4.12

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละคร ในภาพยนตร์ เธอ เขา เรา ผี (ต่อ)

ประเด็นการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
สถานภาพความสัมพันธ์ การแสดงออกทางความรัก และบทบาททางเพศ	ส้ม	เป็นผู้ถูกกระทำทางความรักตามแบบฉบับผู้หญิงที่รอคอยความรักจากผู้ชาย	-
	หรั่ง	เป็นผู้กระทำการทางความรัก	-
	เปิ้ล	เป็นผู้ถูกกระทำทางความรัก ถูกแฟนหักหลังบอกเลิกจนต้องฆ่าตัวตาย	-

เพศ

เพศหญิงเป็นเพศที่ต้องการการดูแลเอาใจใส่ ส้มในเรื่องเป็นเด็กกำพร้า ทำให้มีแค่หรั่งเป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยว จึงเป็นคนที่คิดมาก กลัวจะสูญเสียสิ่งยึดเหนี่ยวเดียวที่มี ซึ่งเป็นลักษณะของผู้หญิงทั่วไปส่วนใหญ่ และลักษณะความหึงหวง ขี้ระแวง ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของเพศหญิงที่ต้องการความรักและการแสดงออกว่ารักจากผู้ชาย

นอกจากนี้การยึดติดในเรื่องความรัก การแต่งงานก็เป็นภาพสะท้อนสำคัญของเพศหญิงที่ ส้มมองว่าการแต่งงานจะเป็นหลักประกันถึงความรักที่มั่นคง นั่นเพราะเธอคิดอยู่ในกรอบความรักในระบบชายเป็นใหญ่ที่มองว่าผู้หญิงจะมีความสมบูรณ์ได้เมื่อแต่งงาน

อายุ

ช่วงอายุของตัวละครในเรื่อง คาดว่าอยู่ระหว่าง 23-25 ปี เนื่องจากดูยังเป็นช่วงวัยรุ่น ที่กำลังทำงานสร้างฐานะ ซึ่งความรักของคนในช่วงวัยนี้เป็นความรักที่รุนแรง รวดเร็ว มีความมั่นคงน้อย จึงสามารถที่จะเปลี่ยนแปลงความรู้สึกได้อย่างรวดเร็ว ซึ่งเปรียบได้กับความรักแบบเสน่หาที่แสวงหาคนที่สมบูรณ์ตามแบบอุดมคติของตัวเอง มีความต้องการทางความรู้สึกทั้งด้านร่างกายและจิตใจ ดังจะเห็นได้จากหลาย ๆ ฉากที่ส้มต้องการที่จะมีความสัมพันธ์ทางเพศกับหรั่ง และการกระทำอื่น ๆ เพื่อแสดงออกทางความรักแต่หรั่งไม่ได้สนใจจึงทำให้ส้มน้อยใจคิดว่าหรั่งไม่รักตน

สถานภาพความสัมพันธ์ การแสดงออกทางความรัก และบทบาททางเพศของตัวละคร

ในภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นว่า ทั้งตัวละครเพศหญิงและเพศชายเป็นทั้งผู้กระทำและถูกกระทำทางความรัก กล่าวคือ หรั่งเป็นตัวแทนของเพศชายที่กระทำทางความรัก โดยมีส้มเป็น

ผู้รับการกระทำ ที่รอคอยความรัก การแสดงออกว่ารักจากหรั่ง ในขณะที่เปิ้ลซึ่งเป็นเพศชายที่ถูกกระทำจากความรักทั้งก่อนและหลังตาย เขาถูกแฟนนอกใจ และขอเลิก จนทำให้เสียใจและฆ่าตัวตาย เมื่อตายไปแล้วได้รักกับส้ม แต่ก็เป็นความรักที่มีอุปสรรคในความต่างของคนกับผี ทำให้สุดท้ายผีเปิ้ลก็ต้องยอมเสียสละคนที่ตนรักให้ครองคู่อยู่กับคนเหมือนกัน

4) ฉาก

ตารางที่ 4.13

การวิเคราะห์ฉาก ในภาพยนตร์เรื่อง เธอ เขา เรา ผี

ฉากที่แสดงออกถึงความรัก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักสมหวัง	- ฉากรักของส้มและหรั่งที่เกิดขึ้นส่วนใหญ่เป็นความรักความสัมพันธ์แบบคู่รักที่มีความปรารถนาต่อกัน - กอด จูบ มีเพศสัมพันธ์กันปรากฏในพื้นที่ส่วนตัว	รักระหว่างส้มกับผีเปิ้ลความสัมพันธ์แบบคู่รักที่มีความปรารถนาต่อกัน - กอด จูบ มีเพศสัมพันธ์กันปรากฏในพื้นที่ส่วนตัว
ผิดหวัง	-	เมื่อส้มรู้ความจริงว่าเปิ้ลไม่ใช่คน แต่ก็ยังรักเปิ้ลเลือกอยู่กับเปิ้ลโดยไม่สนใจคนรอบข้าง แต่ความจริงแล้วทั้งสองก็รู้อยู่ลึก ๆ ว่าเป็นไปไม่ได้

ฉากที่แสดงความรักระหว่างตัวละครคนกับผีในเรื่องนี้ เป็นที่สังเกตว่าการแสดงออกทางความรักของตัวละคร มีการกอด จูบ และมีความสัมพันธ์ทางเพศกัน ซึ่งส่วนใหญ่แสดงออกในห้องนอน และพื้นที่ส่วนตัว แต่ฉากที่แสดงความรักแม้จะเป็นคนกับผี แต่ก็อยู่ในบรรยากาศที่ไม่แตกต่างจากปกติ คือไม่มีภาพที่แสดงความน่ากลัว อึมครึม และไม่จำกัดว่าจะปรากฏได้ในฉากเวลากลางคืนเท่านั้น ซึ่งแตกต่างจากภาพยนตร์ผีเรื่องอื่น ๆ ซึ่งอาจตีความได้ว่า ภาพยนตร์กำลังสะท้อนให้เห็นว่าความรักระหว่างที่ผีเปิ้ลมีต่อส้มนั้นเป็นความรักที่บริสุทธิ์ สวยงาม ซึ่งผีเปิ้ลพึงมีต่อผู้หญิงที่ตนรัก แม้จะเป็นความรักระหว่างผีกับคนแต่ก็มีความบริสุทธิ์จริงใจต่อกัน ซึ่งทั้งส้มและเปิ้ลต่างก็เป็นสิ่งที่มาเติมเต็มซึ่งกันและกัน ดังในฉากวันเกิดของเปิ้ลและขอส้มเป็นแฟนเมื่อส้มตกลงเปิ้ลดีใจมาก ส่วนส้มเองก็รู้สึกดีมากที่เปิ้ลรักตนมากเช่นกัน

ภาพที่ 4.13 ฉากแสดงความรักระหว่างผีเปี้ลกับส้ม ซึ่งเป็นไปอย่างคนปกติ ไม่ได้มีความน่ากลัวตามแบบความรักผีกับคน

5) ความขัดแย้ง

ตารางที่ 4.14

การวิเคราะห์ความขัดแย้ง ในภาพยนตร์เรื่อง เธอ เขา เรา ผี

ความขัดแย้ง	ก่อนตาย	หลังตาย
ตัวละครกับสังคม (ส้มกับเพื่อนหรั่ง, สังคมที่ทำงานของหรั่ง)	ส้มกับกลุ่มเพื่อนของหรั่ง และสังคมที่ทำงานทั้งสองคบกัน โดยที่ส้มเปิดเผยกับคนอื่นไม่ได้ว่าเป็นแฟนกับหรั่ง	เพื่อน ๆ ของส้มรู้ว่าเปี้ลไม่ใช่คน จึงพยายามบอกความจริงให้ส้มเลิกกับเปี้ล
ตัวละครกับกฎธรรมชาติ	-	ผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ แม้ว่าจะรักกันมากเพียงใด

ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับสังคมมีให้เห็นทั้งในช่วงก่อนตาย โดยตัวละครหลักคือส้ม มีความขัดแย้งกับสังคมกับผู้ชายที่เธอรัก กล่าวคือ

ส้มกับกลุ่มเพื่อนของหรั่ง ส้มไม่สามารถเปิดเผยให้คนอื่นที่ทำงานอยู่ในกองถ่ายเดียวกันกับ หรั่งรู้ได้ว่าเธอกับหรั่งเป็นแฟนกัน ซึ่งนั่นเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้คนอื่นในกองถ่ายไม่รู้ว่าหรั่งมีแฟนแล้ว และพยายามจะสร้างความสัมพันธ์ด้วย จนนำไปสู่การเลิกราของส้มและหรั่ง เพราะมีสาวสวยที่ไม่รู้ว่าหรั่งเป็นแฟนกับส้ม มอมเหล้าและมีความสัมพันธ์กับหรั่งจนส้มมาเห็น เสียใจและบอกเลิกหรั่ง

และหลังจากที่ส้มเลิกกับหรั่งและคบกับเปี้ลกลุ่มเพื่อนของส้ม ก็เป็นคนที่พยายามจะบอกกับส้มว่าเปี้ลไม่ใช่คน และให้ทั้งสองเลิกกัน เพราะคนกับผีไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ และใน

ตอนท้ายแม้ส้มจะรู้ว่าเปิ้ลเป็นผี แต่ก็ยังตัดสินใจเลือกเปิ้ล แต่คนอื่นก็ไม่ได้เห็นด้วย ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าสังคมรอบข้าง มีผลต่อความรักของคนสองคนอยู่เสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับความรักที่ผิดแผกจากขนบของสังคม และด้วยกฎเกณฑ์ของธรรมชาติที่ผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ แม้จะรักกันมาเพียงใดก็ตามสุดท้ายแล้วเปิ้ลก็เลือกที่จะเสียสละให้ส้มและหรั่งได้อยู่ด้วยกันส่วนตนก็ไปตามทางของตัวเอง

6) รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์

ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์รูปแบบความรักออกเป็น 2 ช่วงเวลาคือรูปแบบความรักเมื่อยังมีชีวิตอยู่ และรูปแบบความรักหลังความตาย โดยแบ่งรูปแบบความรักออกเป็นดังนี้

ตารางที่ 4.15

การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์ เธอ เขา เรา ผี

รูปแบบความรักโรแมนติก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักแบบเสียสละ	-	ผีเปิ้ลรักส้มมาก แต่ก็ยอมจากไปและให้ส้มได้อยู่กับหรั่ง
รักแบบโหยหา **- อยู่ไม่ได้ถ้าไม่มีเธอ**	- ตอนที่ส้มรู้ว่าหรั่งแอบมีความสัมพันธ์กับหญิงอื่น เธอตัดสินใจเลิกแต่ก็เสียใจมากจึงคิดฆ่าตัวตาย - เปิ้ลตอนที่ชีวิตอยู่เห็นผู้หญิงที่ตนเองรักมีผู้ชายคนอื่นตัดสินใจฆ่าตัวตาย	-

สรุปความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่อง “เธอ เขา เรา ผี”ภาพยนตร์เรื่องนี้สะท้อนให้เห็นเด่นชัดในเรื่องความรักว่า ความรักที่ขาดสติ จะนำความสูญเสียมาเสมอ เช่นที่เปิ้ล และ ส้มคิดจะฆ่าตัวตายก็มาจากสาเหตุความรัก ที่มีมากจนขาดสติ คิดว่าจะอยู่ไม่ได้ถ้าคนที่ตนรักมีคนอื่น และไม่สมหวังในความรัก

นอกจากนี้ภาพยนตร์ยังสะท้อนประเด็นทางความรักที่สำคัญอีกด้านหนึ่งก็คือ ความรักที่ดีสมบูรณ์แบบนั้น อาจไม่ได้มีอยู่ในโลกแห่งความจริง เช่นส้มที่เจอคนรักที่ดีพร้อมสมบูรณ์แบบอย่างที่เธอต้องการ แต่ว่าอุปสรรคที่สำคัญก็คือ เขาเป็นผี ดังนั้นความรักที่ดีคือการยอมรับในข้อแตกต่าง ความสมบูรณ์แบบของคนที่ตนรักให้ได้ และในขณะเดียวกันคนที่ไม่ได้แสดงความรักในแบบ

ที่ส้มต้องการอย่างหรั่งแท้จริงแล้วก็ไม่ได้รักเธอน้อยกว่าที่เธอคิดเลย จึงอาจกล่าวได้ว่าปัญหาของความรักที่สำคัญในภาพยนตร์ที่ทำให้เกิดปัญหารักสามเส้าระหว่างคนและผีก็คือความรักที่ขาดสติในการควบคุมจิตใจที่จะใช้แก้ปัญหาในความรัก ซึ่งส่วนใหญ่เกิดขึ้นในวัยรุ่นที่ขาดความคิดตรึกตรองและมีอารมณ์รุนแรงตัดสินใจเรื่องต่าง ๆ ด้วยความรวดเร็ว จนบางครั้งทำให้เกิดความสูญเสียก่อนที่ความจริงจะปรากฏ

4.2 สรุปการเล่าเรื่องความรักโรแมนติกของภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม

ตารางที่ 4.16

สรุปการวิเคราะห์แก่นเรื่องของภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม

ชื่อภาพยนตร์	แก่นเรื่อง
นางนาก	ความรัก ความผูกพันที่ความตายก็มิอาจจะพรากไปได้
เปิงมางกลองผีหนังมนุษย์	“รักคือการเสียสละ” ทิพย์เสียสละชีวิตเพื่อสร้างกลองเปิงมางให้แก่พ่อของเธอ เพื่อเป็นตัวแทนความรักที่เธอมีต่อพ่อ ในขณะที่เมื่อทิพย์และพิงมีความรักต่อกัน พิงก็ต้องเสียสละยอมให้ทั้งตัวเองและทิพย์เจ็บปวดที่ต้องจากกันโดยยอมปลดปล่อยวิญญาณทิพย์ให้ไปสู่สุคติ
เธอ เขา เรา ผี	รักสามเศร้า ระหว่างคนและผี ผู้ชายที่มีความรักสมบูรณ์ พร้อมเอาใจใส่ดูแลให้ความรักได้ทุกอย่าง แต่เป็นผี กับผู้ชายธรรมดาที่ไม่ค่อยสนใจ ทำให้เสียใจอยู่บ่อย ๆ เมื่อต้องเลือกที่จะรักคนเดียวจึงเป็นการตัดสินใจที่ต้องมีคนเสียใจและเสียสละ

ตารางที่ 4.17

สรุปการวิเคราะห์โครงเรื่องของภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม

โครงเรื่อง	ชื่อภาพยนตร์		
	นางนาก	**เปิงมางกลองผีหนังมนุษย์**	**เธอ เขา เรา ผี**
เปิดเรื่อง	รักที่ไม่สมหวังพลัดพรากจากกัน	การถูกพันธนาการไว้ด้วยความรักที่มีต่อเพศชาย	ความรักคือความทุกข์ โดยเฉพาะรักที่ปราศจากความเชื่อใจ และการดูแลกัน
การพัฒนาเรื่อง	พลังแห่งความรัก ความภักดีของผีนางนากทำให้รอคอยนายมากกลับมา	ความรักที่ก่อตัวจากความผูกพัน	ผู้หญิงถูกพันธนาการได้ด้วยความรัก และวาทกรรมการแต่งงานที่เป็นเป้าหมายสูงสุดของความรัก
ภาวะวิกฤต	- ผีคือความเป็นอื่น อยู่ร่วมกับคนไม่ได้ วาทกรรมหลักของโครงสร้างสังคม - ผู้หญิงจะมีอำนาจเหนือชาย และต่อรอง/ต่อต้านระบบโครงสร้างสังคมได้เมื่อกลายเป็นผี	ผู้หญิงจะมีอำนาจเหนือชาย และต่อรอง/ต่อต้านระบบโครงสร้างสังคมได้เมื่อกลายเป็นผี	มีการต่อสู้กับโครงสร้างอำนาจสังคม ส้มต้องตัดสินใจเลือกระหว่างผีเปี้ลที่รักและดีกับเธอ แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่ได้เป็นไปตามธรรมชาติของสังคม
การคลี่คลาย / จุดจบ	- ความรักคือการเสียสละให้คนที่ตนรักมีความสุข - ท้ายที่สุดผีก็ต้องถูกปลดปล่อยด้วยระบบชายเป็นใหญ่ และโครงสร้างหลักของสังคม (นางนากถูกปลดปล่อยด้วยศาสนา, พระ)	- ความรักคือการเสียสละให้คนที่ตนรักมีความสุข - ผีผู้หญิงจะหลุดพ้นจากพันธนาการต่าง ๆ ด้วยการปลดปล่อยของผู้ชาย (เป็นไปตามอำนาจระบบสังคมชายเป็นใหญ่)	ความรักคือการเสียสละให้คนที่ตนรักมีความสุข

4.2.1 แก่นเรื่องและโครงเรื่อง

แก่นเรื่องที่สำคัญของภาพยนตร์ผีที่สยบยอมต่อโครงสร้างสังคมทั้งสามเรื่องที่นำมาศึกษานั้นจะเห็นได้ว่า ส่วนใหญ่แล้วเป็นแก่นเรื่องที่แสดงถึง “ความรักเป็นสิ่งยิ่งใหญ่ที่ต้องการเสียสละให้คนที่ตนรักมีความสุข” นอกจากนี้ในตอนต้นเรื่องของทุกเรื่องตัวละครผีจะมีการต่อสู้ / ต่อรอง กับระบบโครงสร้างของสังคม โดยเปลี่ยนบทบาทเป็นผู้กระทำการ (Agency) ที่สามารถที่จะเลือกเส้นทางชีวิตของตัวเองเพื่อให้ได้อยู่กับคนที่ตนรัก แต่ในท้ายที่สุดก็ต้องสยบยอมต่อโครงสร้าง (structure) ดังเช่นเรื่องนางนากที่ในช่วงต้นผีใช้พลังแห่งความรักที่มีในการต่อสู้เพื่อที่จะได้อยู่กับนายมากโดยการใช้อิทธิฤทธิ์ความเป็นผีต่อสู้กับอำนาจทางสังคม อันได้แก่กฎเกณฑ์ทางสังคมภายใต้ความคิดของระบบสังคมชายเป็นใหญ่ โดยเฉพาะกฎเกณฑ์ทางศาสนาซึ่งกำกับความประพฤติและแบบแผนชีวิตที่ผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ แต่ในท้ายที่สุดก็ถูกจัดการด้วยพลังของศาสนา และกฎธรรมชาติที่ผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ จำต้องไปตามทางของผี

ตารางที่ 4.18

สรุปการวิเคราะห์ตัวละครของภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม

ตัวละคร	**ชื่อภาพยนตร์**		
	นางนาก	**เปิงมางกลองผีหนังมนุษย์**	**เธอ เขา เรา ผี**
เพศ	เพศหญิงจะเป็นเพศที่ถูกประกอบสร้างให้ยึดมั่นถือมั่นและมีความรู้สึกทางความรักมากกว่าเพศชายเป็นอย่างมากทั้งในขณะที่มีชีวิตอยู่และเสียชีวิตไปแล้ว	เพศหญิงจะพันธนาการตัวเองไว้กับความรัก และสยบยอมต่อโครงสร้างชายเป็นใหญ่ โดยเฉพาะกับคนที่เธอรัก	- เพศหญิงจะเป็นเพศที่ถูกประกอบสร้างให้ยึดมั่นถือมั่นและมีความรู้สึกทางความรักมากกว่าเพศชาย เรียกร้องความรัก และตกอยู่ในพันธนาการของความรักที่มีการแต่งงานเป็นจุดหมายสูงสุด - ผีเพศชายเป็นตัวแทนของชายในฝัน ที่สมบูรณ์พร้อมทุกอย่าง

ตารางที่ 4.18

สรุปการวิเคราะห์ตัวละครของภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม (ต่อ)

ตัวละคร	**ชื่อภาพยนตร์**		
	นางนาก	**เปิงมางกลองผีหนังมนุษย์**	**เธอ เขา เรา ผี**
อายุ	ช่วงอายุ 30-35 ปี มีความหนักแน่นมั่นคงทางอารมณ์ เป็นวัยที่มีความรักแบบผูกพันจริงจังมากกว่าความรักแบบเสน่หา	ช่วงอายุ 25-30 ปี มีความมั่นคงทางอารมณ์ ปรารถนาใช้ชีวิตคู่อย่างจริงจังและสร้างครอบครัวที่สมบูรณ์ จริงจังมากกว่าความรักแบบเสน่หา	ช่วงอายุ 23-25 ปี มีความรักที่ยังคงอยู่ในช่วงที่เน้นความหวือหวาทางอารมณ์ และเป็นช่วงเริ่มต้องการความมั่นคงในความรัก
ฉาก	- ฉากรักที่สมหวังจะเกิดขึ้นเมื่ออยู่ในช่วงที่ตัวละครเป็นคนกับคน โดยบรรยากาศจะเป็นไปในโทนสดใสสดชื่น - ฉากรักที่ผิดหวัง จะเกิดในช่วงตัวละคร ผีกับคน โดยมีบรรยากาศแบบอึมครึม เศร้าสร้อย	ฉากตามธรรมชาติในแม่น้ำ ซึ่งตีความได้ว่าเป็นการสะท้อนความรักของตัวละครที่เป็นความรักที่ดูสงบนิ่ง ไม่หวือหวา เร่าร้อน แต่หนักแน่น และสดชื่น สะท้อนถึงความรักที่แท้จริง ที่ บริสุทธิ์ ปราศจากข้อแลกเปลี่ยน ไม่มีความลุ่มหลง มัวเมา เป็นความรักที่สวยงาม เสียสละ และผีทิพย์ก็เป็นผีเพศหญิงที่ไม่ได้แสดงถึงความยึดติดในความรักที่มีต่อพิง	ฉากความรักแม้ในช่วงตายไปแล้วก็มีโทนภาพที่ปกติไม่ต่างจากฉากความรักของคนกับคน มีการแสดงความรักต่อกันอย่างลึกซึ้ง ซึ่งปรากฏในพื้นที่ส่วนตัว
ความขัดแย้ง	ตัวละครกับโครงสร้างของสังคม - คนกับผีอยู่ร่วมกันไม่ได้ เมื่อตายไปแล้วก็ไม่อาจฝืนธรรมชาติที่จะอยู่ร่วมกับคนที่ตนรักได้	ตัวละครกับโครงสร้างของสังคม และกฎธรรมชาติ - คนกับผีอยู่ร่วมกันไม่ได้ เมื่อตายไปแล้วก็ไม่อาจฝืนธรรมชาติตามกฎไตรลักษณ์	ตัวละครกับโครงสร้างของสังคม - คนกับผีอยู่ร่วมกันไม่ได้

4.2.2 เพศของตัวละคร

ผู้หญิงเป็นตัวแทนของเพศที่ยึดติดในความรัก และขาดสติในการไตร่ตรองเหตุผล สามารถที่จะทุ่มเทให้กับความรัก และคนรักของตนเองอย่างเต็มที่ โดยจะเห็นได้ชัดว่าทั้งในขณะที่เพศหญิงยังมีชีวิตอยู่ก็จะมีความมั่นคงในความรัก และซื่อสัตย์ต่อความรักอย่างมาก จนกระทั่งตายก็ยังคงไม่ยอมปล่อยวาง ยังคงรอคอยที่จะได้ใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับคนรักของตัวเอง ซึ่งจากภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาแสดงให้เห็นว่าในช่วงต้นของผีผู้หญิงนั้นจะใช้อิทธิฤทธิ์ และพลังของความเป็นผี ต่อสู้กับอุปสรรคทางสังคมต่าง ๆ ที่ขัดขวางความรักของตน แต่ในท้ายที่สุด เพศหญิงก็จะมีจิตสำนักของความเสียสละที่จะยอมปล่อยวางจากทุกสิ่งที่เพื่อให้คนที่ตนรักมีความสุข และเป็นไปตามกฎของธรรมชาติที่ว่าผีกับคนต่างต้องอยู่ตามที่ทางของตน แต่มีข้อสังเกตที่น่าสนใจคือในขณะที่ตัวละครผีเพศชายจากเรื่องเธอ เขา เรา ผีนั้นกลับมีความแตกต่างจากเพศชายในภาพยนตร์ผีเรื่องอื่น ๆ ในกลุ่มนี้ คือภาพตัวแทนของเพศชายที่เป็นผีในภาพยนตร์ มีลักษณะแบบ “ชายในฝัน” ที่มีความสมบูรณ์พร้อมเข้าใจผู้หญิงไม่สร้างความเจ็บช้ำให้เพศหญิงเลย ซึ่งแตกต่างจากลักษณะของเพศชายที่ยังมีชีวิตอยู่ในภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ในกลุ่มนี้ นั้นอาจแสดงให้เห็นว่าบางครั้งการปรารถนาถึงคนที่สมบูรณ์แบบนั้นอาจไม่ได้มีจริงในโลก จะมีได้ก็เป็นเพียงชายในโลกที่ไม่สามารถใช้ชีวิตร่วมกันได้เท่านั้น ดังนั้นการอยู่ร่วมกันในชีวิตจริงก็คือการยอมรับให้ได้ถึงความแตกต่างและข้อดีข้อเสียของกันและกัน

4.2.3 อายุของตัวละคร

จากการวิเคราะห์ตัวบทพบว่า ช่วงอายุสำคัญของตัวละครในภาพยนตร์ที่นำมาศึกษา พบว่า ความสัมพันธ์ของชายหญิงที่เกิดขึ้นเป็นความรัก มักอยู่ในช่วงอายุ 20-35 ปี ซึ่งถือเป็นช่วงวัยเจริญพันธุ์ หมายถึง สภาวะที่สมบูรณ์แข็งแรงของร่างกายและจิตใจที่เป็นผลอันเกิดจากการกระบวนการและหน้าที่ของการเจริญพันธุ์ที่สมบูรณ์ของบุคคลที่สามารถมีบุตรได้ทั้งชายและหญิง ซึ่งมีอายุประมาณ 11 ปี ถึง 45 ปี โดยในช่วงวัยนี้ มนุษย์ถือเป็นวัยที่อยู่ในช่วงที่กำลังดื่มด่ำกับอารมณ์รักและมีความต้องการที่จะมีความรัก เพื่อแสวงหาความมั่นคงทางจิตใจเป็นอย่างมาก โดยความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นหากอยู่ในช่วงอายุตอนต้นก็จะเป็นความสัมพันธ์ที่ฉาบฉวย วูบวาบ มากกว่าการจะมั่นคงจริงจังในความรัก

4.2.4 ฉาก

ผู้วิจัยพบว่า ฉากส่วนใหญ่ที่ตัวละครแสดงความรักต่อกันนั้นตัวแปรสำคัญของฉากคือก่อนและหลังตัวละครตาย กล่าวคือ หากเป็นความรักที่สมหวังมีความสุขในขณะที่ตัวละครเป็นคนกับคนฉากที่เห็นในภาพยนตร์จะเป็นไปในโทนสดใส บรรยากาศสดชื่น แต่หากเป็นความรักที่เกิดขึ้นในช่วงที่ตัวละครเป็นผี แม้จะเป็นฉากรักที่ดูเหมือนสมหวัง แต่โทนภาพจะเป็นไปแบบอึมครึมเศร้าสร้อย ไม่สดใส ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า แม้คนกับผีจะมีความรักมากมายต่อกันอย่างไร แต่สังคมก็ยังคงมองว่าเป็นเรื่องที่ผิดธรรมชาติ ความรักที่เกิดขึ้นและควรเป็นความสุขสดใส แต่หากเกิดขึ้นผิด

ธรรมชาติ และธรรมเนียมของสังคมก็เป็นเรื่องที่ไม่ใช่ความสุขที่แท้จริง นอกจากนี้การแสดงออกทางความรักที่เกิดขึ้นระหว่างตัวละครหากเป็นการแสดงออกถึงความสัมพันธ์ทางเพศ หรือการแสดงออกที่ลึกซึ้ง ก็จะปรากฏในพื้นที่ส่วนตัวมากกว่าในพื้นที่สาธารณะ ซึ่งเป็นการสะท้อนถึงค่านิยม และธรรมเนียมปฏิบัติของสังคมไทย ที่มองว่าการแสดงออกทางความรัก และเรื่องทางเพศไม่ใช่เรื่องที่ควรแสดงออกต่อสาธารณชน เพราะเป็นเรื่องที่น่าอับอาย และต้องปกปิด

4.2.5 ความขัดแย้ง

จากการวิจัยพบว่าภาพยนตร์ในกลุ่มที่ค่อนข้างสยบยอมต่อโครงสร้างสังคม ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นเป็นความขัดแย้งที่เกิดจากกฎธรรมชาติ นั่นคือการพลัดพรากจากคนที่ตนรักเพราะความตาย ทำให้เกิดความเศร้าโศกเสียใจ ซึ่งจะเห็นได้ว่าในช่วงเริ่มแรกของภาพยนตร์ในกลุ่มนี้จะมีการพยายามที่จะต่อสู้กับกฎธรรมชาติเพื่อที่จะได้อยู่กับคนที่รักเช่นเดิม แต่หลังจากนั้นก็มีความขัดแย้งกับสังคม ซึ่งเป็นอุปสรรคสำคัญที่ทำให้ผีไม่สามารถอยู่ร่วมกับคนรักได้เพราะสังคมมองว่าผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ โดยในช่วงแรกผีก็พยายามต่อสู้กับความขัดแย้งต่อสังคมโดยการกำจัดและใช้พลังของความเป็นผีต่อสู้กับอุปสรรคทางสังคมที่จะเข้ามาจัดการความรักของตน แต่เมื่อถึงในระดับหนึ่งแล้วตัวละครผีในกลุ่มนี้ก็จะยอมแพ้ต่อกฎธรรมชาติ และกฎเกณฑ์ทางสังคมที่เข้ามาจัดการผ่านระบบต่าง ๆ ที่ทำให้ผีมีความสำนึกว่าสุดท้ายแล้วความรักคือการเสียสละที่ผีต้องปล่อยวางไปตามทางของตัวเอง

ตารางที่ 4.19

สรุปการวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกของภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม

รูปแบบความรักโรแมนติก	**ชื่อภาพยนตร์**		
	นางนาก	**เปิงมางกลองผีหนังมนุษย์**	**เธอ เขา เรา ผี**
รักที่มั่นคง - ตายกี่ชาติก็ขาดเธอไม่ได้	เป็นความรักแบบโหยหาซึ่งกันและกัน เต็มไปด้วยความปรารถนาให้คนรักอยู่เคียงข้างเป็นของตนตลอดไป	-	-

ตารางที่ 4.19

สรุปการวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกของภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม (ต่อ)

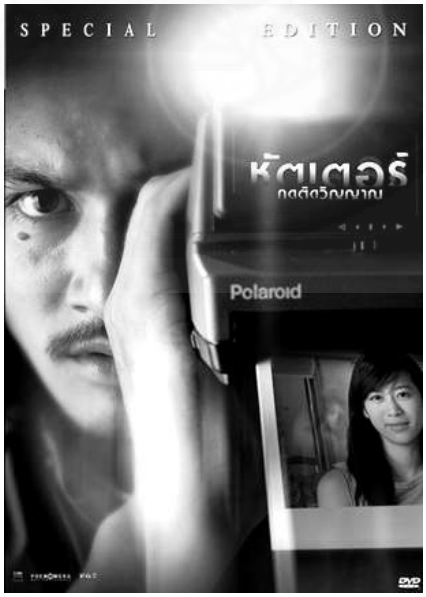
รูปแบบความรักโรแมนติก	**ชื่อภาพยนตร์**		
	นางนาก	**เปิงมางกลองผีหนังมนุษย์**	**เธอ เขา เรา ผี**
รักแบบเสียสละ	ยอมรับความเป็นจริงว่าตนเองตายไปแล้ว ไม่สามารถที่จะใช้ชีวิตร่วมกับนายมากเยี่ยงผัวเมียได้อีกต่อไป ต้องยอมปล่อยให้คนที่ตนรักมีความสุขตามทางของตน	ต่างรักกันด้วยใจบริสุทธิ์ไม่ต้องการสิ่งแลกเปลี่ยนและต่างคนต่างยอมเสียสละเพื่อให้คนที่ตนรักได้มีความสุขอย่างแท้จริง	ตัวละครทั้งสามต่างก็มีความต้องการเสียสละให้คนที่ตนรักมีความสุข ทั้งผีเปิ้ลรักส้มมาก แต่ก็ยอมจากไปและให้ส้มได้อยู่กับ หรั่ง เพราะรู้ว่าส้มก็รักหรั่งและหรั่งก็รักส้ม ในขณะที่หรั่งก็เสียสละชีวิตตัวเองเพื่อช่วยให้ส้มได้พบกับความสุขที่แท้จริง
รักแบบโหยหา **- อยู่ไม่ได้ถ้าไม่มีเธอ**	แม้ความตายจะพรากนางนากจากนายมากแต่ทั้งสองคนก็ยังคงมีความรักความผูกพันต่อกันอย่างลึกซึ้ง	-	เมื่อตัวละครทั้งส้มและเปิ้ลเมื่อรู้ว่าคนรักของตัวเองนอกใจ ทำให้เสียใจมาก ขาดสติคิดฆ่าตัวตายเพราะคิดว่าจะอยู่ไม่ได้ถ้าขาดคนที่ตนรัก
รักลุ่มหลง	ความรักที่เต็มไปด้วยความลุ่มหลง และการยึดติดในความรักที่นางมีต่อสามีทำให้เกิดกิเลสครอบงำต้องการครอบครองเป็นเจ้าของ จึงเกิดโทสะใช้ฤทธิ์เดชทำร้ายผู้อื่นที่จะมาขัดขวางความรักของตนกับนายมาก	-	-

4.2.6 รูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏ

สำหรับรูปแบบความรักของภาพยนตร์ผีที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้าง จะเห็นได้ว่าที่ตัวละครทั้งผีและคนนั้นต่างก็ต้องการความรักไว้เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ เพื่อให้หลุดพ้นจากความรู้สึกเปล่าเปลี่ยว ไม่มั่นคง ดังเช่นตัวละครผีจากภาพยนตร์ที่นำมาวิเคราะห์ จะเห็นได้ว่าเมื่อตัวละครรู้ว่าตัวเองไม่ใช่มนุษย์ มีความแตกต่างจากสภาพแวดล้อมธรรมชาติ สิ่งเดียวที่พวกเขาและเธอจะถือเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวไว้ได้ก็คือความรักทั้งจากสามี จากเรื่องนางนาก ความรักจากพ่อ และผู้ชายคนรัก ที่ทำให้ทิพย์มีพลังอยู่ได้ จากเรื่องเปิงมางกลองผีหนังมนุษย์ รวมถึงความรักที่เป็ดมอบให้ส้ม จากเรื่อง เธอ เขา เรา ผี ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะมาแทนที่ความเปล่าเปลี่ยว อ้างว้าง และสร้างความมั่นคงให้จิตใจ ในสภาพของผีที่เหมือนไร้ตัวตน แต่อย่างไรก็ตามความรักต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น สุดท้ายทั้งผีและคนก็มีความรักตามแบบพุทธศาสนาคือ มีความรักที่เป็นความเมตตา ไม่มีเงื่อนไขใด ๆ มีเพียงแต่ความปรารถนาให้คนที่ตนรักมีความสุขเท่านั้น

4.3 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักใน ภาพยนตร์ผีในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองกับอำนาจโครงสร้างสังคม

4.3.1 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ



ภาพที่ 4.14 ใบปิดภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ

วันที่เข้าฉาย 9 กันยายน พ.ศ. 2547

นักแสดงนำ อนันดา เอเวอร์ริ่งแฮม, ณัฐฐาวีรนุช ทองมี, เด่นชัย หวังสุขกลาง

กำกับโดย บรรจง ปิสัญธนะกูล, ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ

เนื้อเรื่องย่อ

เรื่องราวทั้งหมดเริ่มต้นขึ้นเมื่อ ธรรม์ ช่างภาพหนุ่มวัย 25 ปี ไปร่วมงานแต่งงานของ ต้น เพื่อนสนิทสมัยเรียนของเขา ธรรม์ดื่มเหล้าจนเมา ขากลับ เจน แฟนสาวของเขาจึงอาสาขับให้ ระหว่างทางเกิดเรื่องราวไม่คาดฝันเมื่อเจนขับรถชนร่างของหญิงสาวคนหนึ่งเต็มแรง ร่างนั้นกระเด็นข้ามรถไปนอนนิ่งอยู่ที่ด้านหลัง รถเสียหลักพุ่งเข้าชนป้ายโฆษณาข้างทางทันที เมื่อตั้งสติได้ ธรรม์ตัดสินใจบอกให้เจนขับหนีจากที่เกิดเหตุ เจนลังเลด้วยความกลัวแต่ในที่สุดก็ตัดสินใจเหยียบคันเร่งขับหนีออกจากที่เกิดเหตุอย่างรวดเร็ว

หลังจากวันนั้นเหตุการณ์แปลกประหลาดก็เริ่มต้นขึ้น เมื่อธรรม์พบว่ารูปปรับปริญญาที่เขาไปรับถ่ายให้รุ่นน้องคนหนึ่ง เกิดแสงเงาประหลาดขึ้นมากมาย แสงเหล่านั้นปรากฏในหลายลักษณะ บางรูปดูเหมือนว่ามีใครมาบังหน้ากล้อง ทั้งที่ตอนถ่ายก็ไม่มีใคร และเมื่อนำฟิล์มมาดูก็พบว่ามีแสงเงาเช่นกัน ธรรม์แปลกใจมากว่าทำไมถึงมีรูปเสียมากมายขนาดนี้ เมื่อเจนได้เห็นรูปเหล่านั้น เธอพบว่ารูปหนึ่งในนั้นเห็นเงาในภาพปรากฏคล้ายใบหน้าของผู้หญิงมาก เธอเริ่มหวาดกลัวและเริ่มบอกให้ธรรม์กลับไปสืบดูเรื่องหญิงสาวที่ถูกรถชน ธรรม์ไม่เชื่อเจน คิดว่าเป็นรูปเสียธรรมดา แต่เมื่อเขาขยายรูปดูก็พบว่าเงานั้นคล้ายใบหน้าของหญิงสาวจนน่ากลัว หลังจากนั้นทั้งคู่ก็ไปทำบุญบริจาคโลงศพที่มูลนิธิ เจนสังเกตเห็นว่าที่บอร์ดรูปอุบัติเหตุนั้นมีรูปหนึ่งที่ปรากฏแสงเงาออกมาจากร่างของผู้เสียชีวิต คล้ายกับที่มีในรูปของธรรม์ เจนยิ่งเชื่อว่าเงาที่ปรากฏในภาพต่าง ๆ เป็นวิญญาณจริง ๆ เธอตัดสินใจขับรถไปดูที่เกิดเหตุทันที เมื่อไปถึงพบว่าคนงานกำลังซ่อมแซมป้ายโฆษณาที่คืนนั้นเจนขับชนอยู่ ธรรม์แกล้งไปสอบถามและได้คำตอบว่าคืนนั้นมีคนเมาขับรถมาชนป้าย และไม่มีใครบาดเจ็บหรือเสียชีวิตแม้แต่น้อย รวมทั้งเมื่อตรวจสอบจากโรงพยาบาลและโรงพักก็พบว่าไม่มีรายงานอุบัติเหตุแจ้งเข้ามาเลย ทุกอย่างที่เกิดขึ้นราวกับหญิงสาวในคืนนั้นไม่มีตัวตน ทำให้ทั้งคู่แปลกใจมาก

เงาประหลาดยังคงปรากฏในภาพถ่ายของธรรม์ จนเขาและเจนตัดสินใจเดินทางไปสอบถามเกี่ยวกับรูปวิญญาณจากนิตยสารที่ชอบลงเรื่องราวเกี่ยวกับรูปพวกนี้ ทั้งคู่พบว่าหลายรูปที่ลงในหนังสือนั้นเกิดจากการปลอมแปลง แต่ก็มีหลายรูปที่พวกเขาเองก็ไม่แน่ใจ โดยเฉพาะรูปที่ถ่ายจากกล้องโพลารอยด์

ไม่นานเจนก็เริ่มพบเงื่อนงำบางอย่างในภาพ เธอพบว่าในรูปรับปริญญาที่ธรรม์ถ่ายให้รุ่นน้อง เงาวิญญาณปรากฏในตำแหน่งเดียวกันหลายรูป นั่นคือบริเวณหน้าต่างของห้อง ๆ หนึ่งในตึกวิทยาศาสตร์ เธอบอกธรรม์ถึงสิ่งที่เธอค้นพบแต่ธรรม์ไม่เชื่อ เธอจึงตัดสินใจไปสืบดูด้วยตนเอง เธอหยิบกล้องโพลารอยด์ไปถ่ายรูปในห้องนั้นด้วย และพบว่าเธอถ่ายติดเงาประหลาดในห้องนั้นจริง ๆ

เธอตกใจมาก ฉับพลันรูปใบหนึ่งที่แขวนอยู่บริเวณกำแพงที่เธอถ่ายติดเงาวิญญาณตกลงมา เธอพบว่าเป็นรูปถ่ายของหญิงสาวคนหนึ่ง

หลังจากนั้นทั้งธรรม์และเจนได้เดินทางไปสืบหาความจริงเกี่ยวกับหญิงสาวคนนี้ว่าเธอคือใคร และเธอเกี่ยวข้องกับกลุ่มของธรรม์อย่างไร เจนค้นพบว่าหญิงสาวตนนั้นคือ เนตร แฟนเก่าของธรรม์ ธรรม์บอกเจนว่าตนขอเลิกกับเนตร แต่เนตรไม่ยอมและตามตื๊อเขามาก จนเพื่อน ๆ (ในกลุ่มที่ไปงานแต่งงานด้วยกัน รับปากว่าจะไปจัดการให้) จากนั้นเนตรก็หายไป ทั้งสองตามไปที่บ้านของเนตรที่ต่างจังหวัด และพบกับแม่ของเนตรซึ่งบอกว่าลูกสาวนอนหลับอยู่ชั้นบนเนื่องจากไม่ค่อยสบาย ธรรม์และเจนถือโอกาสตอนที่แม่ของเนตรไม่อยู่ เดินขึ้นไปชั้นบนและพบว่า ที่แท้เนตรตายไปนานแล้ว แต่แม่ของเนตรทำใจไม่ได้ จึงดองศพของลูกสาวเอาไว้ในบ้าน และแสร้งว่าลูกสาวยังมีชีวิตอยู่ ทั้งสองพูดถึงเรื่องภาพถ่ายวิญญาณจนแม่ของเนตรยอมเผาศพลูกสาวเพื่อให้วิญญาณของเนตรไปสู่สุขคติ เรื่องทุกอย่างทำท่าจะจบลง แต่คืนก่อนที่จะเผาศพเนตรนั้น ธรรม์เจอเนตรที่ตามมาล้างแค้นที่ทิ้งเธอ จนธรรม์ตัดสินใจกระโดดตึก โชคดีที่ไม่เสียชีวิต

วันรุ่งขึ้นในงานศพของเนตร ธรรม์รู้สึกว่าเนตรยังคงจ้องมองตนอยู่ตลอดเวลาหลังจากงานศพ ธรรม์และเจนเดินทางกลับกรุงเทพฯ ระหว่างทาง ธรรม์เห็นวิญญาณของเนตรปรากฏตัวขึ้นทางกระจกมองหลัง เขาพยายามขับหนี แต่วิญญาณของเนตรกลับวิ่งตามมาที่กระจกด้านข้างและกระจกหน้ารถ หลังจากกลับมา เจนไปรับรูปที่ธรรม์นำฟิล์มไปอัดไว้ เธอพบรูปปริศนาชุดหนึ่งที่ถ่ายรูปเธอกับธรรม์ไวขณะอยู่ในห้อง ทั้ง ๆ ที่ไม่มีใครอยู่กับทั้งคู่ในช่วงเวลานั้นเลย เมื่อนำรูปมาเรียงกัน จะเห็นเงาร่าง ๆ สีขาว พยายามชี้ไปยังตู้หนังสือของธรรม์ เจนค้นตู้และเจอฟิล์มชุดหนึ่ง เมื่อเธอนำไปอัดเธอพบว่าเป็นรูปที่เนตรกำลังถูกข่มขืน และคนที่ถ่ายรูปไว้คือธรรม์

ธรรม์กลับมาและพบว่าเจนรู้ความจริงแล้ว เขาขอให้เจนยกโทษให้เขา แต่เจนยอมรับไม่ได้ วิ่งหนีออกไป ธรรม์โมโหผีเนตรมาก คว้ากล้องโพลาลอยด์ออกมาถ่ายรูปทั่วห้องพัก เพื่อหาวิญญาณเนตร แต่ก็ไม่พบ จึงขว้างกล้องทิ้งไปที่พื้น แต่กล้องกลับถ่ายขึ้นเอง ซึ่งรูปที่ถูกถ่ายติดนั้นเป็นรูปธรรม์ซึ่งมีผีเนตรกำลังขี่คออยู่ และนี่เป็นสาเหตุให้ธรรม์มีอาการปวดต้นคอในช่วงหลัง ๆ และมีน้ำหนักเพิ่มเป็นพิเศษถึง 120 กว่ากิโลกรัม เมื่อไปชั่งน้ำหนัก ธรรม์คุ้มคลั่งจนกระโดดตึก โชคดีที่ไม่ตาย แต่ธรรม์กลายเป็นคนสติไม่สมประกอบ ระหว่างอยู่ที่โรงพยาบาล เจนมาเยี่ยม ธรรม์ ก็ปรากฏภาพวิญญาณของเนตรยังคงขี่คอธรรม์อยู่ เสมือนหนึ่งว่าผีเนตรจะอยู่กับธรรม์ชายหนุ่มที่เธอทั้งรักและแค้นตลอดไป

1) แก่นเรื่อง

“ทั้งรักทั้งแค้น” หรือความแค้นอันเกิดจากความรัก โดยภาพยนตร์เล่าถึงเรื่องความรักบริสุทธิ์ของหญิงสาวที่ถูกทำร้ายโดยคนที่เธอรัก จนกลายเป็นความแค้นเพราะเกิดจากถูกหัก หลัง (หักอก) จากคนที่เธอรัก ซึ่งทำให้วิญญาณของเธอต้องการแก้แค้นเขา แต่ในขณะเดียวกันก็ปรารถนาที่

จะได้อยู่กับเขาตลอดไป ซึ่งก็เป็นการสะท้อนถึงการต่อต้านอำนาจของระบบชายเป็นใหญ่ที่เคยกระทำต่อเธอในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่

2) โครงเรื่อง

ตารางที่ 4.20

การวิเคราะห์โครงเรื่อง ภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ

หัวข้อการวิเคราะห์	ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์	การตีความ
เปิดเรื่อง	ฉากการแต่งงานของเพื่อนรุ่นพี่ธรรม์ ซึ่งหลังจากนั้นธรรม์และเจนก็พบกับผีเนตร	การแต่งงานสัญลักษณ์ของความสมหวังในความรักของคนทั่วไป การที่ผีเนตรปรากฏในฉากนี้ถือเป็นการรื้อสร้างความหมายของความรักแบบโรแมนติกที่ลงท้ายด้วยการแต่งงาน
การพัฒนาเรื่อง	มีฉากที่แสดงถึงความสุขในความรักของตัวละครธรรม์และเนตร และธรรม์และเจน, ฉากที่เล่าย้อนถึงความเจ็บปวดจากความรักในอดีตของผี และความเจ็บปวดของธรรม์	สะท้อนแนวคิด “ที่ใดมีรักที่นั่นมีทุกข์” ทั้งธรรม์ เจน ผีเนตร ล้วนพัวพันอยู่ในวังวนของความรักทั้งสามคน ซึ่งทุกคนล้วนแล้วแต่ได้รับผลการกระทำที่เป็นทุกข์อันเกี่ยวเนื่องจากความรักทั้งสิ้น
ภาวะวิกฤต	เจนรู้ความจริงที่ธรรม์ทำกับเนตร โดยที่ผีเนตร ทำให้เจนเห็นเงาราง ๆ สีขาว พยายามชี้ไปยังตู้หนังสือของธรรม์ เจนค้นตู้และเจอฟิล์มชุดหนึ่ง เมื่อเธอนำไปอัด เธอพบว่าเป็นรูปที่เนตรกำลังถูกข่มขืน และคนที่ถ่ายรูปไว้คือธรรม์	
ภาวะคลี่คลาย	ธรรม์ได้รับผลจากการกระทำของตนในอดีต โดยที่ผีเนตรตามเขาอยู่ตลอดเวลา ผีเนตรเองก็สมหวังที่ได้แก้แค้นและอยู่กับชายที่เธอรัก ที่ขณะมีชีวิตอยู่เขาไม่เคยสนใจเธอ	ทุกคนต่างได้รับผลกรรมอันเกี่ยวเนื่องจากผลของความรักด้วยกันทั้งสิ้น

ตารางที่ 4.20

การวิเคราะห์โครงเรื่อง ภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ (ต่อ)

หัวข้อการวิเคราะห์	ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์	การตีความ
จุดจบ	ภาพผีเนตรขี่คอธรรม์อยู่	ผีเนตรซึ่งโหยหาความรักจากธรรม์ตั้งแต่ยังไม่ตาย ก็สมหวังอยู่กับคนรักตลอดไปในแบบของผี โดยที่ผีเนตรกลายเป็นฝ่ายที่มีอำนาจเหนือผู้ชายที่เธอรัก เป็นชัยชนะของผีในการได้อยู่กับคนที่เธอรักแม้เธอจะตายและเขายังไม่ตาย

เปิดเรื่อง

ภาพยนตร์เปิดเรื่องด้วยฉากงานแต่งงานของรุ่นพี่ธรรม์ ซึ่งบรรยากาศเต็มไปด้วยความสุข สนุกสนาน หลังจากนั้นระหว่างทางขับรถกลับ เจนและธรรม์ได้ขับรถชนหญิงสาวนิรนามระหว่างทาง ซึ่งคือผีเนตรนั่นเอง ซึ่งการเปิดเรื่องให้ผีเนตรปรากฏขึ้นหลังฉากแต่งงาน นั้นสะท้อนถึงว่าในสังคมมนุษย์การแต่งงานถือเป็นสัญลักษณ์ทางสังคมที่แสดงถึงของความสมหวังในความรักของชายหญิง และในงานนั้นธรรม์กับเจนคนรักปัจจุบันก็กำลังเริ่มต้นความรักกันอย่างมีความสุข แต่กับเนตรในขณะที่เธอยังมีชีวิตอยู่ เธอเป็นผู้ผิดหวังจากความรัก ธรรม์ชายหนุ่มที่เธอรักเขาแต่เขาก็ไม่เคยรักเธอ หนำซ้ำเธอยังถูกธรรม์ชายที่เธอรักทำร้าย จนเป็นเหตุให้เธอต้องฆ่าตัวตาย ความรักของเธอทั้งก่อนและหลังตายจึงเป็นความรักที่ผิดหวังไม่สามารถที่จะอยู่ร่วมกันกับคนรักได้

ภาพฉากแต่งงานจึงเป็นภาพตัวแทนของความรักที่สมหวังในภาคของคนที่ยังมีชีวิตอยู่ แต่การปรากฏตัวของผีเนตรก็เป็นตัวแทนของผีที่กลับมาทวงคืนความรักที่เธอไม่เคยได้รับในขณะที่มีชีวิตอยู่ และเป็นการรื้อสร้างความหมายความรักของผู้หญิงที่มองว่าการแต่งงานเป็นจุดสูงสุดของความรัก

ภาพที่ 4.15 การแต่งงานสัญลักษณ์ทางสังคมแห่งความสมหวังในความรัก-เนตรผู้ผิดหวังในความรัก

การพัฒนาเรื่อง

หลังจากที่ผีเนตรปรากฏตัวให้ธรรม์และเจนพบ ภาพยนตร์เล่าเรื่องย้อนไปมาเพื่อคลายปมว่าผีเนตรมีความเกี่ยวพันกับธรรม์อย่างไร มีการย้อนถึงความสุขของตัวละครในช่วงเวลาที่มีความรักต่อกัน ซึ่งมีทั้งความสุข ความทุกข์ และความขัดแย้งของตัวละคร เช่นในฉากที่ธรรม์และเนตรไปเที่ยวด้วยกัน เนตรซื้อกล้องเป็นของขวัญให้ธรรม์ จนถึงฉากที่ธรรม์บอกเลิกเนตรทำให้เธอเสียใจและฆ่าตัวตาย ซึ่งในการพัฒนาเรื่องราวนั้นความรักที่ถูกสะท้อนออกมามีทั้งแบบสมหวังและผิดหวัง แต่ทั้งหมดเป็นความรักที่เต็มไปด้วยความลุ่มหลง ขาดสติยั้งคิด ซึ่งนำไปสู่โศกนาฏกรรมของเรื่องราวทั้งหมด

ภาวะวิกฤต

ผีเนตรทำให้เจนพบความจริงที่ธรรม์ทำร้ายตน ซึ่งอาจสะท้อนว่าในขณะที่ความรักของเจนและธรรม์ในปัจจุบันกำลังไปได้ด้วยดี ผีเนตรก็กำลังตามกลับมาแก้แค้นไม่ให้ธรรม์สมหวังในความรัก และรับรู้ถึงความเจ็บปวดจากความรักที่เขาทำกับเธอไว้ ซึ่งเป็นผลของความรักแบบทั้งรักทั้งแค้นที่ผีเนตรกำลังเอาคืนจากธรรม์ สะท้อนแนวคิด “ที่ใดมีรักที่นั่นมีทุกข์” ทั้งธรรม์ เจน ผีเนตร ล้วนพัวพันอยู่ในวังวนของความรักทั้งสามคน ซึ่งทุกคนล้วนแล้วแต่ได้รับผลจากความรักของตัวเองด้วยกันทั้งสิ้น ธรรม์ได้รับผลจากการกระทำที่ตนทำไว้กับเนตร รวมถึงเจนเองก็ต้องทุกข์กับผลกรรมที่เกิดขึ้นกับชายที่เธอรักเช่นกัน

ภาวะคลี่คลาย

ผลของการกระทำอันเกี่ยวเนื่องจากความรักในอดีต ที่ธรรม์ทำไว้กับเนตรส่งผลให้ ผีเนตรตามเขาอยู่ตลอดเวลา และเมื่อความจริงทุกอย่างปรากฏ ผีเนตรเองก็สมหวังที่ได้แก้แค้นและอยู่กับชายที่เธอรัก ที่ขณะมีชีวิตอยู่เขาไม่เคยสนใจเธอ ส่วนของธรรม์ก็ได้รับผลจากการกระทำในอดีตของเขา และเจนก็ต้องทุกข์กับผลกรรมที่เกิดขึ้นกับชายที่เธอรัก ดังนั้นภาพยนตร์แสดงให้เห็นว่าทุกคนต่างได้รับผลกรรมอันเกี่ยวเนื่องในความรักด้วยกันทั้งสิ้น

จุดจบ

เป็นการแสดงให้เห็นถึงผลจากความรักทั้งเจน ธรรม์ และเนตรต่างได้รับผลกระทบจากความรักที่แตกต่างกันไป ซึ่งทุกคนล้วนแต่เป็นทุกข์อันเนื่องมาจากความรัก ธรรม์คุ้มคลั่งจนกระโดดตึก โชคดีที่ไม่ตาย แต่กลายเป็นคนสติไม่สมประกอบที่มีวิญญาณเนตรขี่หลังอยู่ตลอดเวลา เป็นภาพสะท้อนความรักแบบโหยหาที่เนตรมีต่อธรรม์ตั้งแต่ยังมีชีวิตอยู่แต่มีอุปสรรคทำให้ผิดหวัง ต่อเมื่อเป็นผีจึงสามารถอยู่ใกล้ชิดกับคนรักได้

ภาพในตอนจบของเรื่องสะท้อนให้เห็นถึงอำนาจการคงอยู่ของผีเนตร ซึ่งเป็นเพราะความรักและความแค้นที่ทำให้เธอไม่ไปไหน และยังอยู่กับชายที่เธอรัก ภาพผีเนตรขี่คอธรรม์อยู่ตลอดเวลา สะท้อนถึงอำนาจที่เหนือกว่า ที่ในขณะที่เธอเป็นคน เธอไม่ได้มีอำนาจนี้ ต่อเมื่อเป็นผีจึงมีอำนาจที่เหนือกว่า เพราะการเป็นผีของเธอนั้นทำให้เป็นสิ่งที่เหนือการกดทับทางสังคมของบุรุษเพศแปรเปลี่ยนเป็นสิ่งที่เหนือกว่าธรรมชาติ (ผี) สอดคล้องกับงานวิจัยหลาย ๆ เรื่องที่แสดงถึงอำนาจของผีเพศหญิง ซึ่งในขณะเป็นมนุษย์จะถูกกดทับไว้ ต่อเมื่อตายไปจึงได้แสดงอำนาจที่เหนือกว่า และที่น่าสังเกตในภาพยนตร์เรื่องนี้ก็คือการที่ผีเนตรไม่ได้ถูกกำจัด หรือจัดการให้ไปในภพภูมิของผี แต่ยังคงขี่หลังธรรม์อยู่ตลอดแม้ธรรม์ยังไม่ได้ตาย นั้นถือเป็นชัยชนะในฐานะผู้กระทำการที่สามารถต่อรอง/ต่อต้านกับอำนาจโครงสร้างทางสังคมทั้งในความคิดของระบบชายเป็นใหญ่ และสถาบันทางศาสนาซึ่งเป็นสถาบันทางสังคมที่สำคัญในการเข้ามาจัดการความสัมพันธ์ของผีกับคนในภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่อง

3) ตัวละคร

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครอันเกี่ยวเนื่องกับความรักโรแมนติกในภาพยนตร์

ตารางที่ 4.21

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครในภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ

หัวข้อการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
เพศ	หญิง (เนตร)	บริสุทธิ์ อ่อนต่อโลก ทุ่มให้กับความรักและคนรัก	ผีสาวที่ดูดุร้าย มีความน่ากลัว และมีการแสดงอำนาจเหนือกว่าธรรม์
	หญิง (เจน)	มองโลกในแง่ดี ฉลาด สดใส	-
	ชาย (ธรรม์)	ลังเล ไม่กล้าตัดสินใจ เห็นแก่ตัว	-

ตารางที่ 4.21

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครในภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ (ต่อ)

หัวข้อการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
อายุ	เนตร	20-22 ปี เนื่องจากทั้งเนตรและธรรม์ยังอยู่ในช่วงเรียนมหาวิทยาลัย / รักรุนแรง ลุ่มหลง	-
	ธรรม์		25-30 ปี เป็นวัยผู้ใหญ่จะมีการควบคุมอารมณ์ มีความมั่นคงทางจิตใจดีกว่าวัยรุ่น คำนึงถึงความรู้สึกของผู้อื่น ปรารถนาใช้ชีวิตคู่อย่างจริงจัง
สถานภาพความสัมพันธ์การแสดงออกทางความรักและบทบาททางเพศ	ธรรม์	- มีความสัมพันธ์เชิงชู้สาว แต่มีการแสดงออกทางความรักที่ปกปิด เพราะแท้จริงแล้วไม่ได้รักเนตรเพียงแค่สงสาร - เป็นผู้กระทำการทางความรัก	เป็นผู้ถูกกระทำการทางความรัก
	เนตร	- เป็นแฟนกันและมีความสัมพันธ์เชิงชู้สาว แต่มีการแสดงออกทางความรักที่ปกปิด - เป็นผู้ถูกกระทำการทางความรัก	- ยังคงรักธรรม์แต่ผสมไปด้วยความแค้นมีการแสดงออกทางความรักแบบเหนือกว่าเพราะมีอำนาจจากความเป็นผี - เป็นผู้กระทำการทางความรัก

เพศ

เพศหญิงจะเป็นเพศที่ถูกประกอบสร้างให้ยึดมั่นถือมั่นและมีความรู้สึกทางความรักมากกว่าเพศชายเป็นอย่างมากทั้งในขณะที่มีชีวิตอยู่และเสียชีวิตไปแล้ว ในเรื่องชัตเตอร์ฯ หลายฉากขณะที่เนตรยังมีชีวิตอยู่ได้แสดงออกถึงความรัก ความทุ่มเทที่มีต่อธรรม์เป็นอย่างมาก เช่นฉากที่เธอซื้อกล้องให้ธรรม์เป็นของขวัญเพราะเห็นเขาชอบมันแต่ไม่ได้ซื้อเพราะมันมีราคาแพง แสดงถึงความใส่

ใจ และทุ่มเทที่เธอมีต่อคนรัก และแม้ตายไปแล้วเธอก็ยังคงมียึดมั่นอยู่ในความรัก แม้ว่าจะเป็นความรักที่ปะปนไปด้วยความแค้น เนื่องจากความผิดหวังที่ถูกหักหลังต่อเนื่องจากครั้งยังมีชีวิตอยู่

ในขณะที่เพศชาย (ธรรม์) ถูกประกอบสร้างให้เป็นคนที่ไม่มั่นคงในความรัก ลังเล ไม่กล้าหาญที่จะปฏิเสธกับเนตรว่าไม่ได้รักเธอ แต่กลับมีความสัมพันธ์เชิงชู้สาว และปกปิดการคบหากับเนตร กับซึ่งหลังจากเกิดเรื่องราวขึ้นและเนตรหายไป ธรรม์ก็สามารถที่จะมีความรักครั้งใหม่กับผู้หญิงคนใหม่ได้ โดยความรักครั้งนี้ธรรม์แสดงออกทางความรักได้อย่างเปิดเผย ทั้งหมดนี้อาจสะท้อนได้ว่าเพศหญิงเป็นเพศที่มีความลุ่มหลงในความรักมากกว่าเพศชาย โดยที่เมื่อเพศหญิงมีความรู้สึกรักกับใครแล้ว จะแสดงออกและทุ่มเทให้ได้ทุกอย่างด้วยความจริงใจ โดยอาจขาดสติ ยับยั้งชั่งใจ ในขณะที่ผู้ชาย นั้นหากไม่มีความรักต่อผู้หญิงก็จะไม่สามารถที่จะแสดงออกทางความรักอย่างเปิดเผยได้ และยังสามารถตัดผู้หญิงคนที่ไม่ได้รักออกจากชีวิตได้อย่างไม่ยากเย็น นอกจากนี้ผู้ชายยังสามารถที่จะแยกเรื่องความรักกับการมีเพศสัมพันธ์ออกจากกันได้ คือสามารถมีความสัมพันธ์ทางเพศกับผู้หญิงแม้จะไม่ได้รักผู้หญิงคนนั้นอย่างจริงจังก็ตาม

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าเพศมีความเกี่ยวข้องกับประเด็นเรื่องความรักเป็นอย่างมาก โดยประเด็นเกี่ยวกับความรักที่ถูกนำเสนอในภาพยนตร์มีความสัมพันธ์กับตัวละครเพศหญิงทั้งในเวลาก่อนตายและหลังตายมากกว่าตัวละครเพศชาย คือเพศหญิงจะมีความยึดมั่น ถือมั่นในความรักทั้งในขณะที่มีชีวิตอยู่ก็จะมีความมั่นคง ในความรักมากกว่าเพศชาย จนกระทั่งตายก็ยังคงไม่ปล่อยวาง

ภาพที่ 4.16 เพศหญิงถูกประกอบสร้างให้ยึดติดในความรัก: ธรรม์บอกเลิกกับเนตรร้องไห้เสียใจและพยายามทำร้ายตัวเอง

ภาพที่ 4.17 แม้ตายไปแล้วเพศหญิงก็ยังคงไม่ปล่อยวางในความรัก

นอกจากนี้เพศยังแสดงให้เห็นประเด็นสำคัญคือ เพศหญิงเป็นเพศที่ถูกพันธนาการไว้ด้วยความรักได้อย่างมาก ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าผีเนตร ไม่ไปไหนเพราะยังถูกพันธนาการไว้ด้วยความรัก และความแค้น ที่มีต่อธรรม์ สอดคล้องกับงานวิจัยของนิรินท์ ที่ค้นพบว่าผีผู้หญิงประเภทหนึ่งคือผีรอรักนั้นมีอยู่เพราะความเชื่อว่าผู้หญิงจะมีความสุขเมื่อได้รับการเติมเต็มจากผู้ชาย ดังนั้นเธอจะมีอำนาจมากขึ้นขณะพยายามหาชายคนรัก และจะถูกปลดปล่อยจากชายคนรัก ผีผู้หญิงนั้นถูกประกอบสร้าง และมีภาพตัวแทนที่ถูกสร้างให้เกี่ยวพันกับ ความรัก ความงาม พรหมจรรย์ และภาพยนตร์ยังให้ภาพตัวแทนผู้หญิงสองแบบที่เกี่ยวพันกับประเด็นความงามที่ในระบบชายเป็นใหญ่ให้คุณค่า กล่าวคือ เนตร เป็นผู้หญิงที่ไม่สวย ไม่มั่นใจในตนเอง ขาดเสน่ห์ จึงทำให้ธรรม์ไม่กล้าจะเปิดเผยว่าคบกับเธอเป็นแฟน เพราะกลัวอับอายเพื่อน ในขณะที่เจนเป็นตัวแทนของผู้หญิงที่สังคมให้คุณค่า คือ สวย มีเสน่ห์ มั่นใจในตัวเอง ทำให้ธรรม์กล้าที่จะคบเธออย่างเปิดเผย ซึ่งเป็นการสะท้อนการประกอบสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงในระบบสังคมชายเป็นใหญ่ที่ให้คุณค่ากับความงามเป็นสำคัญ

ภาพที่ 4.18 เจน ผู้หญิงสวย ดูมีเสน่ห์ : เนตร ไม่สวย ดูน่าขบขันทำให้ธรรม์อายที่จะเปิดเผยว่าคบกับเธอ

อายุ

อายุของตัวละครหลักในภาพยนตร์ ขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ ผู้วิจัยคาดว่าเนตรอยู่ในวัยราว 19-20 ปี ในขณะที่ธรรม์อาจอยู่ในช่วงอายุ 20-22 ปี เนื่องจากเรื่องราวเกิดขึ้นระหว่างที่ทั้งสองยังเป็นนักศึกษามหาวิทยาลัย ซึ่งธรรม์เป็นรุ่นพี่ ซึ่งจากช่วงอายุดังกล่าวถือว่าเป็นวัยผู้ใหญ่ตอนต้นเป็นวัยที่พัฒนาการด้านอารมณ์ ด้านอารมณ์รัก (Love) ได้ในหลายรูปแบบ เช่น รักแรกพบ (Infatuation) หรือรักแบบโรแมนติก (Romantic love) ในวัยผู้ใหญ่ตอนต้นนี้จะมีความรู้สึกแตกต่างจากในวัยรุ่น โดยจะมีความรู้สึกที่จะปรารถนาใช้ชีวิตคู่ด้วยกัน (ทิพย์ภา เชษฐ์เชาวลิต, 2541) ดังนั้นความรู้สึกที่ธรรม์มีต่อเนตรนั้นอาจเป็นความรักแบบเสน่หา (Eros) ซึ่งเกิดจากความใกล้ชิดเท่านั้น

ในขณะที่เนตร ยังอยู่ในช่วงวัยรุ่น ประกอบกับการอยู่ห่างไกลครอบครัว เธอจึงเสาะหาชายหนุ่มที่มีบุคลิกลักษณะที่สามารถคุ้มครอง เป็นที่พึ่งให้แก่เธอได้ จึงมีธรรม์เป็นเหมือนที่ยึด

เหนี่ยวในชีวิต ความรักในช่วงเวลานั้นจึงเป็นแบบที่เรียกว่า ความลุ่มหลง (Mania) เป็นความคลั่งไคล้และมีความต้องการสูง ซึ่งมักก่อให้เกิดความเจ็บปวด และความวิตกกังวลเพราะมีความต้องการความสนใจจากอีกฝ่ายหนึ่งมากอย่างไม่สิ้นสุด ความรักในวัยรุ่นจึงเป็นความรักแห่งจินตนาการ เพ้อฝัน รักรุนแรงและลุ่มหลง

และในช่วงหลังการตายของเนตร ธรรม์น่าจะมีอายุอยู่ในราว 25-30 ปี ซึ่งเป็นวัยผู้ใหญ่จะมีการควบคุมอารมณ์ มีความมั่นคงทางจิตใจดีกว่าช่วงวัยรุ่น คำนึงถึงความรู้สึกของผู้อื่น ปรารถนาใช้ชีวิตคู่อย่างจริงจัง ทำให้ในช่วงนี้ธรรม์เริ่มรู้สึกผิดต่อการกระทำกับเนตรในช่วงวัยรุ่น และในขณะเดียวกันเขาก็ปกปิดความจริงกับเจนคนรักปัจจุบันเพื่อรักษาความรักกับเจนเอาไว้

สถานภาพความสัมพันธ์ การแสดงออกทางความรัก และบทบาททางเพศของตัวละคร

ในภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ ตัวละครเพศชายเป็นผู้กระทำการทางความรัก อันส่งผลให้ตัวละครเพศหญิงมีทั้งความทุกข์และสุข อย่างเห็นได้ชัด

ในฉากแรกที่เนตรพบกับธรรม์ เมื่อธรรม์ดีกับเนตรทำให้เนตรหญิงสาวผู้เก็บตัวดู กลายเป็นคนที่ความสุขขึ้นมาจากความรักที่เธอมีต่อธรรม์ แต่ต่อเมื่อธรรม์พยายามจะเลิกกับเธอ เธอเสียใจมากและพยายามจะฆ่าตัวตาย

ส่วนในขณะที่เนตรตายกลายเป็นผี บทบาทการเป็นผู้ถูกกระทำได้เปลี่ยนเป็นตัวละครชายเป็นผู้ถูกกระทำแทน แม้จะไม่ได้เป็นไปในรูปแบบความรัก แต่ก็เป็นผลที่สืบเนื่องมาจากความรักของทั้งคู่ขณะยังมีชีวิตอยู่ ธรรม์กลายเป็นผู้ถูกกระทำทางความรัก โดยอาจเปรียบได้กับสิ่งที่ภาพยนตร์สื่อให้ผีเนตรขี่คอธรรม์อยู่ตลอด ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการเป็นผู้ถูกกระทำ ที่ธรรม์ต้องแบกรับผลการกระทำของตนที่กลายเป็นความแค้นและความรักของผีเนตร ซึ่งความรักและความแค้นที่ผีเนตรมีต่อธรรม์นั้นเป็นพลังสำคัญที่ทำให้เธอมีอำนาจ สอดคล้องกับงานวิจัยของสิริวัฒน์ที่พบว่าเงื่อนไขที่เป็นปัจจัยให้ผู้หญิงเกิดความพยาบาทขึ้นในโลกทางสัญลักษณ์ (ภาพยนตร์) นั้นเกิดจากความรัก ความใคร่ รวมถึงการไม่ได้รับความยุติธรรม และถูกบีบคั้นอย่างรุนแรง รวมทั้งการถูกเอารัดเอาเปรียบจากสังคม ด้วยเหตุนี้ จึงเป็นเหตุผลให้ผู้หญิงกล้าต่อรองกับสังคม และแก้แค้นสังคม โดยผีเนตรเป็นตัวแทนของผู้หญิงที่แก้แค้นสังคม การแก้แค้นของเธอจึงเป็นการได้มาซึ่ง “อำนาจ” และเสมือนเป็นการเปิดพื้นที่ให้ผู้หญิงแสดงอำนาจ ซึ่งเธอทำได้ในตอนที่เธอเป็นผีแล้วเท่านั้น

4) ฉาก

ตารางที่ 4.22

การวิเคราะห์ฉากในภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ

ฉากที่แสดงออกถึงความรัก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักสมหวัง	- ฉากทุ่งหญ้าสีเขียว เนตรขี่คอธรรม์ท่ามกลางทุ่งหญ้าสีเขียวสดใส แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกอบอุ่น มีความสุขของคนที่สมหวังในความรัก เป็นฉากที่ตัวละครทั้งสองมีความสุข ทุ่งหญ้าสีเขียว สดใส - ฉากในห้องนอนที่ตัวละครมีความสัมพันธ์ทางเพศกัน	- ผีเนตรขี่หลังธรรม์อยู่ในห้องพักของธรรม์ - ในฉากจบที่ห้องของโรงพยาบาลผีเนตรขี่หลังธรรม์อยู่เหมือนขณะที่เคยแสดงความรักต่อกันขณะมีชีวิตอยู่บรรยากาศห้องอึมครึม ไม่สดใส
ผิดหวัง	- ฉากในห้องทดลองธรรม์ถ่ายรูปเนตรขณะถูกข่มขืน เธอเสียใจอย่างมากที่คนรักไม่ปกป้องเธอซ้ำยังร่วมมือกับคนอื่นทำร้ายเธอด้วยกล้องที่เธอซื้อให้ธรรม์ด้วยความรัก - ธรรม์บอกเลิกเนตร เนตรเสียใจที่กำลังจะสูญเสียคนรักจึงฆ่าตัวตาย	- ฉากที่ผีเนตรอยู่กับธรรม์จะเป็น - ฉากที่อยู่ในสถานที่ที่ อึมครึม เช่นในห้องล้างฟิล์มในห้องพักของธรรม์ (ผีเนตรปรากฏตัวอยู่ในห้องกับธรรม์ในขณะที่ธรรม์คิดว่าเป็นเจน)

ฉากที่แสดงถึงความสมหวังในความรักของตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องนี้ พบได้ในช่วงก่อนการตายของตัวละคร โดยเป็นฉากที่ตัวละครมีความสุข และแสดงออกถึงความรักต่อกัน มีการกอด ส่งสายตา และสัมผัสทางกาย โดยเป็นฉากธรรมชาติ ทุ่งหญ้าสีเขียวที่แสดงถึงความสุขสดชื่น สมหวังของตัวละคร ส่วนฉากที่มีการแสดงออกทางความรักโดยการกอด จูบ และมีสัมพันธ์ทางเพศกัน จะเป็นฉากภายในห้องส่วนตัว

ภาพที่ 4.19 ฉากการแสดงออกทางความรักของเนตรและธรรม์ในขณะมีชีวิตอยู่

ส่วนฉากที่แสดงถึงความผิดหวังในความรักของตัวละครทั้งก่อนและหลังตาย จะอยู่ในฉากที่สถานที่อึมครึม เช่นห้องล้างฟิล์ม ในฉากที่เนตรเสียใจจะฆ่าตัวตายเพราะธรรม์บอกเลิก และฉากในห้องทดลองธรรม์ถ่ายรูปเนตรขณะถูกข่มขืน เธอเสียใจอย่างมากที่คนรักไม่ปกป้องเธอซ้ำยังร่วมมือกับคนอื่นทำร้ายเธอด้วยกล้องที่เธอซื้อให้ธรรม์ด้วยความรัก

แต่ในขณะหลังตาย ฉากที่สื่อถึงความสมหวังในความรักของผีเนตรที่ได้อยู่กับธรรม์ โดยการขี่อยู่บนหลังเขา คือฉากในห้องพักธรรม์ ซึ่งมีบรรยากาศอึมครึม หรือในฉากสุดท้ายคือห้องในโรงพยาบาล ซึ่งแตกต่างจากฉากความรักที่สมหวังในเวลาก่อนตายที่สื่อด้วยภาพทุ่งหญ้าสีเขียว สดใส ซึ่งเป็นการสะท้อนว่าแม้ผีเนตรจะสมหวังในความรักโดยการได้อยู่กับคนที่ตนรักตลอดไป โดยใช้อำนาจความเป็นผีที่ทำให้ธรรม์อยู่กับเธอ แต่ก็เป็นความรักที่ไม่ได้มีความสุขอย่างแท้จริง และธรรม์ก็ไม่ได้รักเธอ เหมือนอย่างที่เขาไม่ได้รักเธอตั้งแต่ต้น

ภาพที่ 4.20 ฉากที่ผีเนตรขี่คอธรรม์ แม้จะได้อยู่กับคนที่เธอรัก แต่เป็นความรักที่ไม่สมหวัง ผิดธรรมชาติ บรรยากาศของฉากจึงเต็มไปด้วยความอึมครึม

5) ความขัดแย้ง

ตารางที่ 4.23

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครในภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ

ความขัดแย้ง	ก่อนตาย	หลังตาย
ตัวละครกับสังคม (เนตร กับ เพื่อนธรรม์)	เนตรกับเพื่อน ๆ ของธรรม์ กลุ่มเพื่อนของธรรม์ไม่ชอบเนตร เป็นอุปสรรคสำคัญในความรักของทั้งสอง	เนตรกับเพื่อน ๆ ของธรรม์ เนตรตามแก้แค้นกลุ่มเพื่อนธรรม์

ความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับสังคมมีให้เห็นทั้งในช่วงก่อนตาย และหลังตายโดยความขัดแย้งระหว่างตัวละครคือ

เนตรกับเพื่อน ๆ ของธรรม์ ด้วยลักษณะของเนตรที่ไม่ใช่ผู้หญิงสวย เป็นคนเก็บตัว ดูไม่มีมนุษยสัมพันธ์ ขาดเสน่ห์ บุคลิกซื่อ ๆ ดูไม่ฉลาด ซึ่งเป็นลักษณะตรงกันข้ามกับค่านิยมหลักของสังคมที่ผู้ชายจะให้ความสนใจกับผู้หญิงที่มีรูปร่างหน้าตาสวย เข้าสังคมเก่ง ดูมีเสน่ห์ ฉลาด (ซึ่งภาพยนตร์ให้เจน แฟนคนปัจจุบันของธรรม์เป็นภาพตัวแทนของผู้หญิงที่สังคมให้คุณค่า) ทำให้ธรรม์ต้องคบกับเนตรอย่างไม่เปิดเผยในขณะเนตรยังมีชีวิตอยู่ เพราะเนตรเป็นผู้หญิงที่ดูเชย ไม่สวย ทำให้ธรรม์กลัวเพื่อน ๆ จะขบขันที่ตนคบกับเนตร

ในขณะที่ฉากเปิดเรื่องธรรม์ไปงานแต่งงานเพื่อนรุ่นพี่กับเจนแฟนสาวคนปัจจุบัน และแสดงออกว่าทั้งสองเป็นคนรักกันอย่างเปิดเผย ซึ่งลักษณะของเจนเป็นผู้หญิงที่มีรูปร่างหน้าตาสวย เข้าสังคมเก่ง ดูมีเสน่ห์ ฉลาด เป็นไปตามค่านิยมของผู้ชายในสังคม

นอกจากนี้ฉากในลิฟท์ที่เพื่อน ๆ ของธรรม์แกล้งเนตรเห็นเนตรเป็นตัวตลก และฉากเพื่อนธรรม์ร่วมกันอยู่ในเหตุการณ์ข่มขืนเนตร แสดงให้เห็นถึง ผู้หญิงที่ไม่สวยมีสภาพเป็นเพียงวัตถุทางเพศที่ต่ำต้อยด้อยค่าที่ผู้ชายสามารถกระทำการใด ๆ ก็ได้ โดยที่ผู้หญิงนั้นไม่มีสิทธิ์เรียกร้องอะไร

ภาพยนตร์แสดงออกชัดเจนว่า กลุ่มเพื่อนของธรรม์ เป็นอุปสรรคสำคัญในความรักของเนตรกับธรรม์ และเป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดเรื่องราวโศกนาฏกรรมต่าง ๆ ขึ้น โดยความขัดแย้งดังกล่าว ดำเนินอยู่จนเนตรกลายเป็นผี แต่มีความแตกต่างตรงที่หลังการตายของเนตรความขัดแย้งระหว่างเนตรและเพื่อน ๆ ของธรรม์เป็นไปในทางที่ผู้หญิง (ผีเนตร) มีอำนาจเหนือผู้ชาย (กลุ่มเพื่อน ๆ ธรรม์) โดยเมื่อกลายเป็นผีเธอตามหลอกหลอนให้ทุกคนที่ร่วมทำร้ายเธอ ตายไปทีละคน ๆ ด้วยการกระโดดตึกตายเช่นที่เธอตาย

6) รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์

ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์รูปแบบความรักออกเป็น 2 ช่วงเวลาคือรูปแบบความรักเมื่อยังมีชีวิตอยู่ และรูปแบบความรักหลังความตาย โดยแบ่งรูปแบบความรักออกเป็นดังนี้

ตารางที่ 4.24

การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ

รูปแบบความรักโรแมนติก	ก่อนตาย	หลังตาย
ความรักแบบไม่ชัดเจน **- ไม่รู้ว่าเราคบกันแบบไหน**	ธรรม์และเนตรมีการแสดงออกเหมือนเป็นคู่รักกันแต่ก็ไม่ได้ชัดเจนว่าธรรม์รักเนตรจริง ๆ เพียงแต่สงสารเธอ	-
ความรักแบบแลกเปลี่ยน **- หวังรักตอบแทน** **- หวังสิ่งของ/เงินทองตอบแทน**	เนตรรักธรรม์เพื่อหาสิ่งเติมเต็มในชีวิต ในขณะที่ธรรม์แสดงออกเหมือนรักเนตรเพราะหวังในสิ่งของ	-
รักแบบเสียสละ	เนตรยินดีทำทุกอย่างให้ธรรม์เธอซื้อของที่เขาอยากได้ให้	-
ทั้งรักทั้งแค้น	-	เมื่อถูกคนรักทำร้ายหักหลัง ทำให้ผิดหวังในขณะที่มีชีวิตอยู่ จึงกลายเป็นผีที่มีทั้งรักและแค้น ธรรม์ ความแค้นความพยาบาททำให้ผีผู้หญิงมีอำนาจ
รักแบบโหยหา **- อยู่ไม่ได้ถ้าไม่มีเธอ**	เมื่อธรรม์จะบอกเลิกกับเนตร เธอทนไม่ได้พยายามรั้งไม่ให้เขาเลิกถึงขนาดจะฆ่าตัวตาย	แม้ตายไปแล้วผีเนตรก็ยังคงต้องการอยู่กับธรรม์โดยขี่คอเขาอยู่ตลอดเวลา เสมือนต้องการอยู่ใกล้ ๆ คนที่ตัวเองรักอยู่ตลอดเวลา

ความหมายความรักที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ” สะท้อนความหมายของความรัก ในแง่ของความทุกข์ที่เกิดจากความรักที่ขาดสติ และการยึดติดในความรัก

มากเกินไป ดังกรณีของเนตรที่รักธรรม์มากจนขาดความรักในตัวเอง หรือธรรม์ที่ขาดสติ ไม่กล้าตัดสินใจ และเผชิญหน้ากับความจริงสุดท้ายจึงต้องเสียทั้งความรักที่เนตรมีต่อเขาและความรักในปัจจุบันกับเจนไป ดังนั้นจะเห็นว่าความรักนั้นสามารถกลายเป็นต้นเหตุให้เกิดปัญหาต่าง ๆ ได้ถ้าความรักตั้งอยู่บนความลุ่มหลง ขาดสติ และยังสามารถก่อให้เกิดความสูญเสียและโศกนาฏกรรมได้ ซึ่งภาพยนตร์เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณก็สะท้อนความน่ากลัวของความรัก และอันตรายร้ายแรงของมันได้อย่างดี และนอกจากนี้ภาพยนตร์ได้สะท้อนแง่มุมความรักที่สำคัญผ่านตัวละครเนตรที่อยู่ห่างครอบครัวเข้ามาเรียนหนังสือ ทำให้ขาดสายสัมพันธ์ที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ จึงต้องแสวงหาความรักจากธรรม์ เพื่อเป็นสิ่งยึดเหนี่ยว ในขณะที่ธรรม์ก็เห็นความรักเป็นการแลกเปลี่ยน เพื่อให้ได้ในสิ่งที่ตนมีความสุขและคุ้มค่าที่สุด ทั้งหมดนี้สะท้อนให้เห็นถึงแง่มุมความรักในสังคมปัจจุบันได้เป็นอย่างดีที่ที่คนในสังคมมองความรักเป็นความสัมพันธ์เชิงแลกเปลี่ยน คือไม่ได้มีความหมายแค่การพึงพอใจกัน แต่เป็นการแลกเปลี่ยนที่คุ้มค่าเช่น หากจะมีคนรักจะต้องคุณสมบัติที่เป็นไปตามที่ต้องการทั้งรูปสมบัติคุณสมบัติ ซึ่งไม่ได้เลือกเพียงเพราะความรัก หรือความรู้สึกทางจิตใจเพียงอย่างเดียวเท่านั้น

นอกจากนี้ยังมีประเด็นอันเกี่ยวเนื่องกับความรักที่น่าสนใจในภาพยนตร์เรื่องนี้ คือความรักที่อยู่ภายใต้ระบบชายเป็นใหญ่ ซึ่งเห็นได้ในหลายฉากของภาพยนตร์เรื่องนี้ เช่นฉากแต่งงานของเพื่อนธรรม์ ขณะที่เจ้าบ่าวนั่งดื่มเหล้ากับเพื่อน ๆ ในวงเหล้าก็ได้พูดถึงเจ้าสาวลับหลัง อย่างขบขันหยาบคาย ซึ่งถึงจะเป็นมุกตลกในวงเหล้า แต่ก็แสดงออกถึงการไม่ให้เกียรติเพศหญิง นอกจากนี้ในฉากที่เนตรถูกรุ่นพี่ธรรม์ข่มขืน เธอเลือกที่จะหลบหนีไปอยู่บ้านแทนที่จะเอาเรื่องคนพวกนั้น เพราะความคิดแบบชายเป็นใหญ่ทำให้เธอรู้สึกอับอายมากกว่าจะคิดว่าตัวเป็นผู้เสียหาย เธอจึงไม่พึ่งกระบวนการสร้างความยุติธรรมในชาตินี้ และกลับมาล้างแค้นในรูปผีแทน ซึ่งอำนาจของความเป็นผีเท่านั้นที่ทำให้เธอมีอำนาจอยู่เหนือสังคมชายเป็นใหญ่ อย่างไรก็ตามหากพิจารณาอีกด้านหนึ่งแล้วแม้ผีเนตรจะใช้อำนาจความเป็นผีอยู่เหนือระบบชายเป็นใหญ่ได้ แต่แท้จริงแล้วเธอเองก็ยังคงเป็นผีที่อยู่ยังคงติดอยู่ในกับดักของระบบชายเป็นใหญ่อยู่นั่นคือความรักที่พันธนาการเธอไว้กับชายอันเป็นที่รักของเธอตลอดไปนั่นเอง แต่ในกับดักของระบบชายเป็นใหญ่ดังกล่าวนั้นก็เป็นไปอย่างการต่อรองกับอำนาจของโครงสร้างทางสังคม กล่าวคือ ตอนจบที่ผีเนตรยังคงอยู่กับธรรม์ตลอดไปนั้นก็เป็นการสะท้อนถึงการเป็นผู้กระทำการที่เปลี่ยนจิตสำนึกของผู้ถูกกระทำ กลายเป็นผู้มีอำนาจเหนือกว่าในความรัก ซึ่งเคยถูกกดทับเอาไว้ในขณะที่เธอเป็นคน เมื่อกลายเป็นผี เธอจึงใช้อำนาจความเป็นผีต่อรองกับโครงสร้างของสังคมชายเป็นใหญ่ โดยเปลี่ยนจากการเป็นผู้ถูกกระทำทางเพศเป็นผู้ใช้อำนาจทางเพศเสียเอง และยังแสดงให้เห็นถึงการต่อต้านกับโครงสร้างสำคัญของสังคม นั้นคือสถาบันศาสนา ที่มักเป็นส่วนสำคัญในการเข้ามาจัดการความสัมพันธ์ระหว่างผีกับคนดังที่ปรากฏในภาพยนตร์หลาย ๆ เรื่อง นอกจากนี้สิ่งสำคัญที่เป็นพลังผลักดันให้ผีผู้หญิงกลายมาเป็นผู้มีอำนาจเหนือ

ผู้ชายที่เธอรักและระบบสังคมได้นั่นคือความแค้นและความพยาบาท จึงอาจกล่าวได้ว่าความแค้นเป็นพลังสำคัญที่ก่อให้เกิดการต่อรองต่อสู้กับอำนาจโครงสร้างของสังคมของผีผู้หญิง

4.3.2 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง

ภาพที่ 4.21 ใบปิดภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง

วันที่เข้าฉาย : 28 มีนาคม พ.ศ. 2556

นักแสดงนำ : มาริโอ้ เมาเร่อ, ใหม่ ดาวิกา โฮร์เน่, ณัฏฐพงษ์ ชาติพงศ์, พงศธร จงวิลาส, อัฆรุต คงราศรี และกันตพัฒน์ เพิ่มพูนพัชรสุข

กำกับโดย : บรรจง ปิสัญธนะกูล

เนื้อเรื่องย่อ

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เกิดสงครามจนทำให้ชาวบ้านจำนวนมากต้องถูกเกณฑ์ไปรบ “พี่มาร์ก” (มาก) จำต้องทิ้งเมียของเขาที่กำลังท้องแก่ไว้ที่บ้านเพื่อเข้าร่วมศึก ระหว่างสงครามมากได้พบและช่วยชีวิตเพื่อนทหารเกณฑ์สี่คนคือ เต๋อ เผือก ชิน และเอ จนท้ายที่สุดทั้งห้าก็กลายมาเป็นเพื่อนสนิทกัน เมื่อสงครามยุติ มากจึงชวนให้ทั้งสี่ไปเยี่ยมบ้านของเขาที่พระโขนง เมื่อถึงพระโขนงมากแนะนำให้ เต๋อ เผือก ชิน และเอ รู้จักกับ “นางนาค” เมียสาวแสนสวยของเขา และยังมี “แดง” ลูกชายวัยแรกเกิดของมากด้วย เต๋อ เผือก ชิน และเอ ตัดสินใจอยู่ที่พระโขนงสักระยะโดยอาศัยที่บ้านหลังเก่าฝั่งตรงข้ามบ้านมาร์ก ขณะนั้นมีข่าวลือหนาหูในหมู่ชาวบ้านว่านาคเป็นผีตายทั้งกลม!! โดยต้นตอมาจากยายเปรียกเจ้าของร้านยาดองปั่น ทั้งสี่ไม่เชื่อ จึงพยายามพิสูจน์ด้วยวิธีการต่าง ๆ ต่อมา

ยายเปรียกผู้ปล่อยข่าวลือเกิดจมน้ำตายลอยขึ้นอืดอย่างน่าสยดสยอง ทำให้เต่อ เผือก ชิน และเอ ปักใจเชื่อว่านาคเป็นผีแน่ ๆ แต่ทั้งสี่ก็ไม่กล้าบอกมาร์กตรง ๆ เนื่องจากกลัวจะต้องพบจุดจบแบบเดียวกับยายเปรียก แต่เมื่อนึกถึงบุญคุณที่มาร์กเคยช่วยชีวิต พวกเขาจึงต้องตัดสินใจบอกความจริงให้มาร์กรู้ “เพราะคนกับผีอยู่ร่วมกันไม่ได้” แต่เมื่อวันที่นางนาคแสดงให้มากรู้ว่าตัวเองตายไปแล้ว แทนที่มาร์กจะกลัวกลับกลายเป็นว่า มาร์กรู้ตั้งแต่แรกแล้วว่านาคเป็นผี แต่ด้วยความรักจึงยอมทำเป็นไม่รู้เพื่อที่จะได้อยู่ด้วยกัน และในท้ายที่สุดแม้นางนาคจะยอมที่จะไปผุดไปเกิด แต่มาร์กก็เลือกที่จะขอใช้ชีวิตอยู่กินกับนางนาคเป็นคนรักเช่นปกติต่อไป

สำหรับภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง เป็นภาพยนตร์เรื่องเดียวจากภาพยนตร์ทั้งหมดที่นำมาศึกษา ที่จัดว่าเป็นภาพยนตร์ที่ปฏิเสธโครงสร้างตั้งแต่ระดับการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ และประเภท (genre) ของภาพยนตร์ กล่าวคือ พี่มากพระโขนง เป็นการนำตำนานของแม่นาค มาตีความใหม่ตั้งแต่ระดับการเล่าเรื่อง ที่เน้นไปที่เน้นการเล่าเรื่องจากมุมมองของ “พี่มาก” ให้เป็นตัวเอก ต่างจากการสร้างแม่นาคในภาคก่อน ๆ ที่เน้นมุมมองของแม่นาคเป็นสำคัญในอารมณ์ความรู้สึกของคนเฝ้ารอคนรักกลับมา โดยในเรื่องนี้จะนำเสนอความรักในมุมมองของพี่มากด้วย ดังที่ บรรจง ปิสัญธนะกูล ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้ ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

> “ผมว่าตำนานผีไทยเรื่องนี้ดังที่สุดนะ เคยคิดถึงว่าจะมีผีหลาย ๆ ตัวเลยเหมือนกันครับ ทั้งกระสือ ปอบ ฯลฯ แต่สุดท้ายก็มาลงเอยที่แม่นาค เพราะรู้สึกเรื่องราวความรักของมากกับนาคคลาสสิคมาก ๆ แถมพอคิดได้ว่าอยากเล่าในมุมของพี่มากกับเพื่อนก็รู้สึกว่าไอเดียโดนมาก เราเองอยากเห็นมันเป็นหนังจริง ๆ . . . โดยเฉพาะในแง่อารมณ์ขัน ชื่อหนัง “พี่มาก..พระโขนง” เป็นชื่อที่สร้างสรรค์มากเลยครับ ในแง่ที่พยายามจะบอกว่านี่ไม่ใช่เรื่องราวแม่นาคในแบบที่คุณเคยดู แทนที่จะเป็นแม่นาค เวอร์ชั่นนี้จะเป็นพี่มาก แต่พอคุย ๆ กันต่อไปก็เห็นตรงกันในทีมว่า เรื่องราวของพี่มาก มีอะไรที่เราอยากรู้อีกมาก โดยหนังทุกเวอร์ชั่นก็ไม่ได้พูดถึงเสียด้วย โดยเฉพาะความรู้สึกนึกคิดของเขา. . .”
> (ภัทราภรณ์ ประทุมชาติ และ ทศพร กลิ่นหอม, 2556)

นอกจากนี้อาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนงเป็นการตีความประเภทของภาพยนตร์ที่นำเสนอตำนานนางนาก ต่างจากภาพยนตร์ที่มีการสร้างมาก่อนหน้านั้นคือจากเดิมที่จัดเป็นประเภทของภาพยนตร์ผี แต่ในฉบับพี่มากพระโขนงนั้นเน้นไปในเรื่องราวตลก จนอาจกล่าวได้ว่าค่อนไปทางประเภทภาพยนตร์ (ผี) ตลก ก็ไม่ผิดนัก ดังที่มีการวิเคราะห์จาก อัญชลี ชัยวรพร นักวิชาการด้านภาพยนตร์ ว่า “นางนาก ฉบับปี 2542 ที่เข้าข่าย หนังตีความใหม่ ได้มากกว่าเวอร์ชั่นอื่น ๆ และมีความเป็นภาพยนตร์ที่สมบูรณ์ เรื่องนั้น นนทรีย์ นิมิบุตร (ผู้กำกับ) จับเรื่องความรักเป็นประเด็นหลัก เป็นหนังโรแมนติกดราม่า และทำให้เป็นกึ่งสารคดี เหมือนแม่นากมีตัวตนจริงขึ้นมา ถือเป็นการตามคอนเซ็ปต์การรื้อโครงสร้างใหม่ (deconstruct) แบบที่วงการวรรณกรรมทำกันมาก่อน

แล้ว และเห็นชัดตั้งแต่การเปลี่ยนชื่อ จากแม่นาค มาเป็น นางนาก” แต่เมื่อมาถึง พี่มากพระโขนง อัญชลี มองว่า “เขาเน้นตัวพี่มากกับเพื่อน อาจจะถือว่าตีความใหม่ได้ แต่มันไม่ได้เสนอมุมมองของตัวละครใดชัด แต่เป็นการปรับเรื่องให้เข้าคอนเซปต์หนังตลก จากทุกเวอร์ชั่นมีการวิ่งหนีผี และตัวพี่มากรู้ความจริงหลังคนอื่นว่าเมียเป็นผี แต่หนังล่าสุดเอาส่วนนี้มาขยาย เพราะเล่าส่วนของพี่มากกับเพื่อน ๆ ให้ชัดและมากขึ้น ตอนนี้คือเขาปรับโลกสมมติให้เข้าคอนเซ็ปต์เป็นหนังตลก” (ภัทราภรณ์ ประทุมชาติ และ ทศพร กลิ่นหอม, 2556) ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนงอาจกล่าวได้ว่าการต่อต้าน ต่อรองต่อโครงสร้างที่สำคัญนั่นคือการสร้างการเล่าเรื่องที่ใช้การสัมพันธบท (intertextual) กับตำนาน และภาพยนตร์เรื่องแม่นาคในการสร้างครั้งอื่น ๆ นอกจากนี้ การที่ภาพยนตร์เรื่อง พี่มากพระโขนงมีการสร้างรูปแบบการเล่าเรื่องความรักของนาคกับมากให้มีความเป็นภาพยนตร์ตลกสอดแทรกด้วย ก็อาจจะตีความได้ว่านั่นเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงว่าการที่ภาพยนตร์ล้อเลียน หรือทำให้เป็นเรื่องตลกนั้นเป็นการแสดงถึงการลดทอนความศักดิ์สิทธิ์ของอำนาจโครงสร้างหลักของสังคม ที่ภาพยนตร์พยายามจะต่อต้าน และรื้อสร้างความคิดใหม่นั่นเอง

1) แก่นเรื่อง

ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มากพระโขนง” มีแก่นความคิดหลักคือ “ความรัก ความผูกพันที่ความตายก็มิอาจจะพรากไปได้”แม้นางจะคลอดลูกตายกลายเป็นผี แต่ก็ยังมีความรัก ความภักดี ต่อนายมากผู้เป็นสามีไม่เสื่อมคลาย รอสามีกลับมา และมากเองแม้รู้ว่านางนาคเป็นผี ก็ยินดีที่จะอยู่ร่วมกับผีอันเป็นเมียที่รักต่อไปโดยยอมหลอกตัวเองเพื่อจะได้อยู่และใช้ชีวิตร่วมกับคนที่เรารัก เป็นความผูกพันของชายหนุ่มและหญิงสาว แม้ความตายก็ไม่สามารถพรากทั้งสองออกจากกันได้

2) โครงเรื่อง

ตารางที่ 4.25

การวิเคราะห์โครงเรื่อง ภาพยนตร์พี่มากพระโขนง

หัวข้อการวิเคราะห์	ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์	การตีความ
เปิดเรื่อง	มาร์ก (มาก) อยู่ในสนามรบ และไม่รู้ว่าตัวเองจะได้กลับไปหานางนาคเมียรักหรือไม่	เปิดเรื่องด้วยความรักไม่สมหวังต้องพลัดพรากจากกัน และทำให้เห็นถึงความรักที่ลึกซึ้งของนาคและมาร์กที่มีต่อกัน

ตารางที่ 4.25

การวิเคราะห์โครงเรื่อง ภาพยนตร์พี่มากพระโขนง (ต่อ)

หัวข้อการวิเคราะห์	ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์	การตีความ
การพัฒนาเรื่อง	เพื่อน ๆ ของมาร์กสงสัยว่านางนาคเป็นผี และพยายามค้นหาความจริง รวมถึงชาวบ้านที่รู้ความจริงก็พยายามบอกมาร์กให้รู้ว่านากตายไปแล้ว	อิทธิพลของสังคมที่พยายามเขามาจัดการความสัมพันธ์ของปัจเจกชนในเรื่องของความรัก ให้เป็นไปตามโครงสร้างของสังคมที่คอยกำหนดค่านิยม บรรทัดฐานต่าง ๆ ว่าผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ แม้จะรักกันแค่ไหนก็ตาม
ภาวะวิกฤต	เพื่อน ๆ มาร์กบอกความจริงว่านางนาคเป็นผี และพากันมาที่วัด นางนาคตามมาอาละวาด และพยายามบอกความจริงว่านางไม่ได้ทำร้ายใคร นางแค่ต้องการอยู่กับคนที่นางรักเท่านั้น	สังคมไม่ได้มีอิทธิพลเหนือความสัมพันธ์ของปัจเจกชนเสมอไป ความรักเป็นเรื่องธรรมชาติที่ไม่ได้อยู่ในเงื่อนไขของสังคม ภาพยนตร์สะท้อนถึงการต่อต้าน และต่อรองความหมายของบรรทัดฐานทางสังคมที่ว่าคนกับผีอยู่ด้วยกันไม่ได้ โดยการที่เพื่อน ๆ ของมาร์กซึ่งเคยกีดกันต่างก็ซาบซึ้งในความรักของทั้งสอง แสดงถึงว่าสังคมเองก็เปิดกว้างให้กับความรักที่อยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ของสังคมมากขึ้น
การคลี่คลาย	มาร์กบอกทุกคนว่าเขารู้ความจริงตั้งแต่แรกว่านากเป็นผีแต่ก็ยินดีที่จะอยู่ร่วมกันจึงทำเป็นไม่รู้ และในช่วงสุดท้ายที่นากเองก็พร้อมจะยอมจากไป แต่มาร์กกลับเป็นฝ่ายร้องขอให้อยู่ด้วยกันต่อไป และยืนยันถึงความรักที่มีต่อกัน โดยที่เพื่อน ๆ ของมาร์กเองก็ซาบซึ้งไปกับความรักของทั้งสองด้วย	
จุดจบ		

เปิดเรื่อง

ภาพยนตร์เปิดเรื่องถึงมาร์ก (มาก) ที่อยู่ในสนามรบ และไม่รู้ว่าตนจะมีชีวิตรอดได้กลับบ้านไปหานางนาคเมียรักที่กำลังท้องแก่อยู่หรือไม่ แสดงถึงความรักที่ต้องพลัดพรากจากกัน ไม่รู้ว่าจะได้พบกันอีกหรือไม่ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความรักความผูกพันของตัวละครในขณะมีชีวิตอยู่ ว่ามีความรักผูกพันกันอย่างลึกซึ้ง เมื่อต้องพรากจากกันจึงเป็นความรักที่โหยหาซึ่งกันและกันอย่างมาก

การพัฒนาเรื่อง

มาร์กรอดตายกลับมาถึงบ้านได้พบกับนาค ทั้งสองโผกอดกันด้วยความยินดี ต่อจากนั้นเพื่อน ๆ ของมาร์กเริ่มสงสัย และสืบหาว่านางนาคตายไปแล้ว เมื่อรู้ความจริงก็พยายามบอกความจริงให้มาร์กฟัง จะเห็นว่า ในการพัฒนาเรื่องนั้น ความสัมพันธ์ของมาร์กและนางนาค ถูกจัดการโดยคนในสังคมเป็นหลัก โดยเฉพาะกลุ่ม ๆ เพื่อน ๆ ของมาร์กที่คอยสืบหาความจริง

ภาวะวิกฤต และภาวะคลี่คลาย / จุดจบ

เมื่อทุกคนและมาร์กรู้ความจริงว่านางนาคตายเป็นผีไปแล้ว ทุกคนคิดว่าผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ มาร์กจำต้องตัดใจจากเมียรัก ทำให้นางนาคอาละวาด และบอกว่าหากไม่สามารถอยู่ร่วมกันกับมาร์กในโลกนี้ได้ ก็จะทำให้มาร์กตายไปอยู่โลกเดียวกันตน แต่สิ่งที่เหนือความคาดหมายคือ มาร์กบอกทุกคนว่าเขารู้มาตั้งแต่แรกแล้ว ว่านางนาคได้ตายไปแล้ว แต่ก็ยินดี ที่จะอยู่กับนางนาคเพราะความรัก นาคกลับตัดใจปล่อยวางได้และบอกว่าตนเองตายไปแล้วคนกับผีอยู่ร่วมกันไม่ได้ มันผิดธรรมชาติ แต่มาร์กกลับรั้งไว้และบอกว่าหากเป็นเช่นนั้นความรักก็เป็นเรื่องผิดธรรมชาติ เพราะการที่เขามีชีวิตรอดมาถึงวันนี้ก็เพราะความรักที่มีต่อนาง มาร์กขอร้องให้นาคอยู่กับตนต่อไปดั้งเดิม และยืนยันถึงความรักที่มีต่อกัน โดยที่เพื่อน ๆ ของมาร์กเองก็ซาบซึ้งไปกับความรักของทั้งสองด้วย

จากฉากดังกล่าววิเคราะห์ได้ว่าในท้ายที่สุดแล้วสังคมไม่ได้มีอิทธิพลเหนือความสัมพันธ์ของปัจเจกชนแบบเบ็ดเสร็จ ความรักเป็นเรื่องธรรมชาติที่ไม่ได้อยู่ในเงื่อนไขของสังคม ภาพยนตร์สะท้อนถึงการต่อต้าน และต่อรองความหมายกับบรรทัดฐานทางสังคมที่ว่าคนกับผีอยู่ด้วยกันไม่ได้ โดยการที่เพื่อน ๆ ของมาร์กซึ่งเคยกีดกันต่างก็ซาบซึ้งในความรักของทั้งสอง จึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นแง่มุมที่สะท้อนถึงสังคมที่เปิดกว้างให้กับความรักที่อยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์ นอกเหนือความคาดหมายของสังคมมากขึ้น

3) ตัวละคร

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครอันเกี่ยวเนื่องกับความรักโรแมนติกในภาพยนตร์

ตารางที่ 4.26

วิเคราะห์ลักษณะของตัวละครในภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง

หัวข้อการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
เพศ	นาค	นางนาค หญิงสาวซึ่งมีความรัก ภักดี ซื่อสัตย์ต่อสามีอย่างยิ่ง	- นางนาค หญิงสาวซึ่งมีความรักภักดี ซื่อสัตย์ต่อสามีอย่างยิ่ง จนกลายเป็นคนยึดมั่นถือมั่น ยึดติดกับชายอันเป็นที่รัก และปรารถนาที่จะครอบครองแม้ตัวจะตายไปแล้วแต่วิญญาณก็ยังคงมีความรักภักดี อาลัยอาวรณ์ เฝ้ารอคอยและปรารถนาจะใช้ชีวิตร่วมกับสามีเฉกเช่นเดิม - มีความเกรี้ยวกราด ดุร้าย กับผู้ที่พยายามกีดกัน หรือทำให้มาร์กรู้ความจริงว่านางตายกลายเป็นผี
	มาร์ก (มาก)	มาร์กชายผู้มีความรักมั่นคงต่อภรรยา และยึดมั่นถือมั่นในความรัก แม้ในขณะที่รู้ว่าเมียของตนได้ตายไปแล้ว ก็ยังคงมีความรักต่อนางนาค และยินดีที่จะใช้ชีวิตร่วมกันกับผีนางนาคต่อไป	-

ตารางที่ 4.26

วิเคราะห์ลักษณะของตัวละครในภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง (ต่อ)

หัวข้อการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
อายุ	มาร์ก, นาค	ช่วงอายุ 25-30 ปี เป็นช่วงวัยที่คาบเกี่ยวระหว่างความเป็นวัยรุ่นเข้าสู่วัยผู้ใหญ่ที่มีความรักที่รุนแรง พร้อมทำทุกอย่างเพื่อความรัก ในขณะเดียวกันก็มีความต้องการความมั่นคงในชีวิต และสร้างครอบครัวที่สมบูรณ์	
สถานภาพความสัมพันธ์ การแสดงออกทางความรัก และบทบาททางเพศ	มาร์ก, นาค	- มีความสัมพันธ์เชิงชู้สาว แต่เป็นความรักที่มีความอบอุ่นใจ และโหยหาต่อกันอย่างลึกซึ้ง - แสดงออกทางความรัก เหมือน “โลกนี้มีเพียงสองเรา” ได้โดยไม่ต้องสนใจสายตาคนรอบข้าง เช่นฉากที่อยู่ที่งานวัด หรือ ฉากที่อยู่ต่อหน้าเพื่อน ๆ ของมาร์ก	

เพศ

นางนาคเป็นตัวแทนของเพศหญิงจะเป็นเพศที่ถูกประกอบสร้างให้ยึดมั่นถือมั่นและมีความรู้สึกทางความรักเป็นอย่างมากทั้งในขณะที่มีชีวิตอยู่และเสียชีวิตไปแล้ว ในฉากที่ทุกคนรู้ความจริงว่านาคตายไปแล้ว และพามากหนีไปที่วัด นางตามไปอาละวาด และบอกว่าหากไม่สามารถอยู่ร่วมกับมาร์กได้ในโลกนี้ก็จะพามาร์กไปอยู่ในโลกของตน คือให้ตายตามกันไป ซึ่งแสดงถึงความยึดติดไม่ปล่อยวางอย่างมาก

ในขณะที่มาร์กในภาพยนตร์เรื่องนี้ ก็เป็นตัวแทนของเพศชายที่มีความอ่อนโยนละเอียดอ่อนในเรื่องของความรัก และกล้าแสดงความรู้สึกต่อคนรักอย่างเปิดเผย รวมถึงยังยึดมั่นถือมั่นในความรัก ซึ่งอาจแตกต่างจากแบบฉบับของเพศชายตามบรรทัดฐานทางสังคม โดยจะเห็นได้ว่าในหลาย ๆ ฉากมาร์กแสดงความรัก ออดอ้อน นางนาคอยู่เสมอ ๆ และแม้กระทั่งรู้ว่านางนากตายไปแล้วตั้งแต่แรก แต่ก็ยังคงยึดติดต้องการใช้ชีวิตอยู่กับเมียรักต่อไป

อายุ

ตัวละครน่าจะมีอายุราว 25-30 ปี เป็นช่วงวัยที่คาบเกี่ยวระหว่างความเป็นวัยรุ่นเข้าสู่วัยผู้ใหญ่ที่มีความรักที่รุนแรง พร้อมทำทุกอย่างเพื่อความรัก มีความมั่นคงทางอารมณ์ ปรารถนาใช้ชีวิตคู่อย่างจริงจังและสร้างครอบครัวที่สมบูรณ์ ซึ่งภาพยนตร์ไม่มีการสะท้อนถึงประเด็นปัญหาทางด้านความรักของตัวละคร เป็นวัยที่มีความรักแบบผูกพันจริงจังมากกว่าความรักแบบเสน่หาที่มีความต้องการความมั่นคงในชีวิต และสร้างครอบครัวที่สมบูรณ์

สถานภาพความสัมพันธ์ การแสดงออกทางความรัก และบทบาททางเพศของตัวละคร

สถานภาพทางความสัมพันธ์ของตัวละครในเรื่อง เป็นสามีภรรยา ที่มีความรัก ความผูกพันกันอย่างมาก การแสดงออกทางความรักจึงเป็นไปอย่างอบอุ่นใจ โรแมนติก ทั้งในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่และตายไปแล้ว แต่ประเด็นที่น่าสังเกตในภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนงที่แตกต่างจากภาพยนตร์เกี่ยวกับตำนานแม่นาคในยุคอื่น ๆ ก็คือ การแสดงออกทางความรักของตัวละครที่สามารถแสดงออกได้เหมือนว่า “โลกนี้มีเพียงสองเรา” ได้โดยไม่ต้องสนใจสายตาคนรอบข้าง เช่นฉากที่อยู่ที่งานวัด หรือ ฉากที่อยู่ต่อหน้าเพื่อน ๆ ของมาร์ก ซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นการสะท้อนภาพของสังคมยุคปัจจุบันได้ดีที่มองว่าเรื่องความรักไม่ใช่เรื่องปกปิด การแสดงออกทางความรักในพื้นที่สาธารณะไม่ใช่เรื่องเสียหายหากอยู่ในขอบเขตที่เหมาะสม และบทบาททางเพศของตัวละครทั้งสองก็เป็นไปอย่างเท่าเทียมกัน กล่าวคือ ทั้งมาร์ก และนาค ต่างเป็นผู้กระทำการ และถูกกระทำการทางความรัก เพื่อเป็นไปในความสุขของทั้งคู่เช่นกัน

4) ฉาก

ตารางที่ 4.27

วิเคราะห์ฉากความรักในภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง

ฉากที่แสดงออกถึงความรัก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักสมหวัง	ในภาพยนตร์ไม่ได้มีฉากที่แสดงถึงความรักของทั้งสองก่อนที่นางนาคตายเลย	ระหว่างที่อยู่ด้วยกัน มีการกอด จูบ นอนตัก จูงมือ และแสดงความรักกันอยู่ตลอด และในบางโอกาสก็เป็นการแสดงความรักในที่สาธารณะ เช่น ฉากในงานวัด มีการจูงมือ แสดงออกทางสายตา
ผิดหวัง		เมื่อเพื่อน ๆ มาร์กบอกความจริงว่านางนาคตายไปแล้ว และคนกับผีก็อยู่ร่วมกันไม่ได้

ภาพยนตร์มีการแสดงออกทางความรักระหว่างมาร์ก กับ นางนาคอยู่ตลอดเวลา แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าภาพของฉากความรักในภาพยนตร์ นั้นมีการแสดงความรักต่อหน้าผู้อื่น (เพื่อน ๆ ของมาร์ก) ซึ่งสะท้อนถึงค่านิยมในปัจจุบันที่มองว่าการแสดงออกทางความรักต่อหน้าคนอื่น นั้นไม่ได้ถือว่าเป็นน่าอับอายหรือไม่เหมาะสมเท่ากับในอดีตที่มองว่าการแสดงออกทางความรักไม่ควรทำต่อที่สาธารณะ การแสดงออกทางความรัก ในสังคมสมัยใหม่ ที่คู่รักสามารถแสดงความรู้สึกต่อกัน เหมือน “โลกนี้มีเพียงสองเรา” ได้โดยไม่ต้องสนใจสายตาคนรอบข้าง และฉากแสดงความรักของตัวละครหลังความตายส่วนใหญ่ไม่ได้เป็นภาพอึมครึมเหมือนภาพยนตร์ผีเรื่องอื่น ๆ ซึ่งอาจวิเคราะห์ได้ว่าภาพยนตร์พยายามสะท้อนให้เห็นความรักของผีกับคนว่าเป็นเรื่องธรรมดา ไม่ได้ผิดธรรมชาติ เฉกเช่นความรักของมนุษย์ทั่วไป

ภาพที่ 4.22 มาร์กกอดนางนาคต่อหน้าเพื่อน ๆ

ภาพที่ 4.23 ฉากการแสดงความรักของนาคและมาร์กในงานวัด

5) ความขัดแย้ง

ตารางที่ 4.28

วิเคราะห์ความขัดแย้งในภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง

ความขัดแย้ง	ก่อนตาย	หลังตาย
ตัวละครกับกฎธรรมชาติ		- ผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ แต่ภาพยนตร์แสดงให้เห็นถึงว่าแม้จะไม่สามารถเอาชนะกฎแห่งธรรมชาติคือความตายไปได้ แต่ความรักก็สามารถเอาชนะกฎเกณฑ์ทางสังคมที่ว่า ผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ - ตัวละครยังคงยึดติดอยู่กับวัฏสงสาร รัก โลภ โกรธ หลงทางโลก
ตัวละครกับสังคม		หลังจากที่เพื่อน ๆ ของมาร์กพยายามบอกว่านาคเป็นผี แต่สุดท้ายคือมาร์กรู้ก่อนหน้านี้แล้ว แต่ก็ยังเลือกที่จะอยู่กับเมีย

ความขัดแย้งของตัวละครที่เกิดขึ้นในเรื่องนี้ แบ่งได้เป็น 2 ประเด็นคือ ความขัดแย้งกับกฎของธรรมชาติ และความขัดแย้งระหว่างตัวละครกับสังคม กล่าวคือ ภาพยนตร์สะท้อนว่าแม้ตัวละครจะไม่สามารถเอาชนะกฎแห่งธรรมชาติคือความตายไปได้ แต่ความรักก็สามารถเอาชนะกฎเกณฑ์ทางสังคมที่ว่า ผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ แม้มาร์กจะรู้ว่าเมียตัวเองตายไปแล้ว แต่ก็ยังยินดีที่จะอยู่ด้วย โดยไม่สนใจว่าคนรอบข้างจะมองอย่างไร ซึ่งในประเด็นนี้อาจมองได้ว่า เป็นการสะท้อนถึงการแสดงออกทางความรักของคนในสังคมปัจจุบันที่ไม่สนใจกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ของสังคม ทุกคนสามารถเลือกมีความรักได้ตามอิสระ เช่น ชายรักชาย หญิงรักหญิง ซึ่งสะท้อน “รสนิยม” ของกฎุมพีหรือชนชั้นกลางในสังคมสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดีที่เชื่อในอานุภาพและพลังแห่งความรักของตัวเอง

นอกจากนี้ประเด็นที่น่าสนใจอีกประเด็นหนึ่งคือ ฉากที่มาร์กและนางนาคขึ้นชิงช้าสวรรค์แต่คนมีมากเกินไป แม่นาคเลยถอดหน้ากากออกเผยให้คนที่ต่อคิวอยู่ได้เห็นใบหน้าของนางเพื่อไล่คนไปให้พ้นจากแถว สุดท้ายแล้วเลยเหลือเพียงทั้งสองคนที่ได้เล่นชิงช้าสวรรค์ หากวิเคราะห์แล้วอาจหมายถึง ความขัดแย้งระหว่างตัวละครนางนาคกับกฎเกณฑ์ทางธรรมชาติ คือ นางนาคตายเป็นผี

ไปแล้วแต่ยังคงยึดติดอยู่กับความรัก และความสุขเช่นคนปกติชิงช้าสวรรค์ ซึ่งหมุนเป็นวงกลมอาจเป็นสัญลักษณ์ของวัฏสงสารของมนุษย์ที่ต้องกลับมาเวียนว่ายเป็นสังสารวัฏไปไม่จบไม่สิ้น การที่ทั้งสองคนมีความสุขอยู่บนชิงช้าสวรรค์นั้นก็สะท้อนถึงการผูกพันกันทางโลก ที่ทั้งสองยังไม่ปล่อยวางจากความรักที่มีต่อกัน ทำให้นางนาคยังไม่ยอมไปผุดไปเกิด และในขณะเดียวกันเมื่อนางนาคถามมาร์กว่า *“ถ้าฉันตายไปก่อนพี่ พี่จะอยู่ได้ไหม ?”* มาร์กกลับตอบว่า *“พี่คงอยู่ไม่ได้ เอาเป็นว่าหากเป็นไปได้ขอให้พี่ตายก่อนก็แล้วกันนะ”* ซึ่งการตอบเช่นนี้เป็นการเหนี่ยวรั้งนางนาคเอาไว้ในโลกนี้ด้วยเช่นกัน ซึ่งทั้งหมดนี้ก็เป็นการสะท้อนความยึดติดกับความรักของตัวละครทั้งสอง ซึ่งพลังของความรักที่ทั้งสองมีต่อกันก็นำไปสู่การต่อสู้กับอำนาจโครงสร้างของสังคมที่มองว่าคนกับผีไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้

ความขัดแย้งของตัวละครกับสังคมในภาพยนตร์เรื่องนี้ จะเห็นได้ว่าในช่วงแรกสังคมเป็นกลไกสำคัญที่พยายามจะเข้ามาจัดการความสัมพันธ์ของทั้งสองเพราะมองว่าผีกับคนอยู่ร่วมกันเป็นเรื่อง “ผิดธรรมชาติ” แต่ด้วยความรักของทั้งสองที่มีต่อกันโดยเฉพาะความรักของฝ่ายมนุษย์ (มาร์ก) ที่แสดงให้เห็นถึงการต่อต้านกับอำนาจในโครงสร้างทางสังคมที่กำหนดความถูก ความผิด ดังที่มาร์กได้โต้แย้งเหตุผล “ผิดธรรมชาติ” นี้อย่างรุนแรง ว่าหากการจะอยู่กินกับนาคเป็นเรื่องผิดธรรมชาติแล้วนั้น ความรักที่เขามีต่อแม่นาคก็เป็นเรื่องผิดธรรมชาติเช่นเดียวกัน เพราะตนเองก็ควรจะตายไปตั้งแต่ในสงคราม แต่ก็เพราะความรักที่มีต่อนาคถึงกลับมาจากสงครามได้ ดังนั้นเรื่องผิดธรรมชาติจึงไม่ใช่สิ่งที่ต้องตีตราให้ความหมายในแง่ลบเสมอไป ความผิดธรรมชาติบางอย่างจึงเป็นเรื่องอาจให้คุณค่าได้มากกว่านั้น

6) รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์

ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์รูปแบบความรักออกเป็น 2 ช่วงเวลาคือรูปแบบความรักเมื่อยังมีชีวิตอยู่ และรูปแบบความรักหลังความตาย โดยแบ่งรูปแบบความรักออกเป็นดังนี้

ตารางที่ 4.29

การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง

รูปแบบความรักโรแมนติก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักที่มั่นคง **- ตายกี่ชาติก็ขาดเธอไม่ได้**		แม้มาร์กจะรู้ว่านาคตายไปแล้ว เขาไม่ได้ถูกหลอก แต่ตั้งใจที่จะอยู่กับแม่นาคจริง ๆ เพราะเขาก็รักเธอมาก เป็นความรักมั่นคงที่ทั้งสองมีต่อกัน และยังแสดงความรักต่อกันได้อย่างเปิดเผย

ตารางที่ 4.29

การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนง (ต่อ)

รูปแบบความรักโรแมนติก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักแบบโหยหา **- อยู่ไม่ได้ถ้าไม่มีเธอ**		นางนาคถามมาร์กว่า “ถ้าฉันตายไปก่อนพี่ พี่จะอยู่ได้ไหม ?” มาร์กตอบว่า “พี่คงอยู่ไม่ได้เอาเป็นว่าหากเป็นไปได้ขอให้พี่ตายก่อนก็แล้วกันนะ” เป็นความรักที่อยู่ไม่ได้ถ้าไม่มีเธอ

รูปแบบความรักที่สะท้อนอยู่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ที่เด่นชัดคือ เป็นความรักที่มั่นคงที่ความตายก็ไม่อาจพรากกันไปได้ ความรักของทั้งสองคนไม่สนใจอุปสรรคต่าง ๆ ที่เกิดจากสังคมรอบข้าง มาร์กแม้จะรู้ว่านาคตายไปแล้วแต่ก็ยังคงโหยหาต่อกัน เช่นในฉากที่มาร์กสารภาพกับแม่นาค ว่า “ถึงแม้พี่จะโง่ แต่ก็ไม่โง่ขนาดที่จะไม่รู้หรอกว่าเมียของพี่ตายไปแล้ว” ซึ่งมาร์กเองก็รู้มาก่อนที่จะพาแม่นาคมาเที่ยวงานวัดเสียอีก ดังนั้นการที่มาร์กตอบคำถามนางนาคว่า “ไม่สามารถอยู่ได้หากไม่มีนาค” นั้นจึงเป็นการรั้งตัวนางนาคเอาไว้กับตนอย่างจงใจ ซึ่งเป็นทั้งความรักที่มั่นคง และโหยหาซึ่งกันและกันอย่างมาก

รูปแบบความรักที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้ สะท้อนให้เห็นถึงหลาย ๆ แง่มุมของความรักในสังคมร่วมสมัย เช่นประเด็นของสังคมซึ่งในอดีตมีอิทธิพลต่อความรัก และความสัมพันธ์ของคนอย่างมาก ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็สะท้อนให้เห็นว่า สังคมไม่มีผลต่อการตัดสินใจในเรื่องของความรัก ผีกับคนสามารถอยู่ร่วมกันได้ ถ้ารักกัน ความรักเป็นเรื่องของคนสองคน ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าความคิดของคนในสังคมสมัยใหม่ นั้นมีความเป็นตัวของตัวเอง และไม่ได้คำนึงถึงบรรทัดฐาน หรือค่านิยมของสังคมมากนัก ผียังสามารถอยู่ร่วมกับคนได้ ชายรักชาย หรือหญิงรักหญิง และเปิดกว้างมากขึ้นในสังคมสมัยใหม่ ซึ่งรูปแบบความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นก็เป็นสิ่งที่ทำได้ไม่ได้ผิดธรรมชาติ และความรักนั้นก็มีคุณค่าได้ไม่ต่างกับความรักตามค่านิยมหลักของสังคม รวมถึงการแสดงออกทางความรัก ในสังคมสมัยใหม่ ที่คู่รักสามารถแสดงความรู้สึกต่อกัน เหมือน “โลกนี้มีเพียงสองเรา” ได้โดยไม่ต้องสนใจสายตาคนรอบข้าง ดังเช่นค่านิยมในสังคมแบบเดิมที่มองว่าการแสดงออกทางความรักไม่ควรทำต่อที่สาธารณะ ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้นาคและมาร์กในฐานะผู้กระทำการก็แสดงให้เห็นถึงการต่อรอง/ต่อต้านกับโครงสร้างทางสังคมอย่างมากที่พยายามต่อสู้กับเงื่อนไขว่าผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ แต่ทั้งสองก็แสดงให้เห็นว่าไม่มีกฎเกณฑ์ใดจะยิ่งใหญ่ไปกว่าความรักของคนสองคนที่มีต่อกัน

4.3.3 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า

ภาพที่ 4.24 ใบปิดภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า

วันที่เข้าฉาย 27 สิงหาคม พ.ศ. 2552

นักแสดงนำ ชาคริต แย้มนาม, วนิดา เติมธนาภรณ์, นวดี โมกขะเวส, อัฐมา ชีวนิชพันธ์, บดินทร์ ดุ๊ก

กำกับโดย ปิยะพันธุ์ ชูเพ็ชร์

เนื้อเรื่องย่อ

เคน เป็นพระเอกชื่อดังที่ประกาศแต่งงานกับพลอย ทำให้แฟนเก่าชื่อ มีน ซึ่งเป็นลูกสาวรัฐมนตรีและกำลังตั้งท้องอยู่กับเคนเกิดความไม่พอใจ แต่มีนก็ไม่สามารถทำอะไรเคนได้เพราะนิมิต ผู้จัดการส่วนตัวของเคนคอยกันท่าเอาไว้ ขณะเดียวกัน โบว์หญิงสาวที่เคนเคยมีความสัมพันธ์ด้วย ก็รู้ว่าตัวเองตั้งท้องและพยายามจะติดต่อเคน แต่เขาหลีกเลี่ยงที่จะพูดคุยเพราะอยู่กับพลอย จนโบว์ถูกรถชนตาย วิญญาณของโบว์ก็ติดตามเคนอยู่ด้วยเช่นกัน ปาปารัสซี่ชื่อ คิง ก็คอยตามถ่ายรูปเคนกับพลอยเพื่อนำภาพลับไปลงนิตยสาร เคนจึงตัดสินใจหนีความวุ่นวายไปพักผ่อนที่บ้านพักตากอากาศที่หัวหินและพบว่ามีนก็มาที่นี่เช่นเดียวกัน ขณะที่ทั้งคู่กำลังจะรื้อฟื้นความสัมพันธ์ พลอยก็ปรากฏตัวขึ้นทำให้มีนหายไป

พลอยติดงานจึงต้องเดินทางกลับกรุงเทพฯ ก่อน แต่ระหว่างทางพลอยก็ถูกวิญญาณแฟนเก่าของเคนหลอกทำให้รถเสียหลักชนกับข้างทางจนเสียชีวิต เคนถูกตำรวจเรียกตัวมาสอบปากคำพร้อมกับนิมิต หลังจากนั้นคิงก็ปรากฏตัวขึ้นพร้อมกับนารูปที่ตนเองเคยแอบถ่ายเคนมามอบให้นิมิต ส่วนเคนเดินทางกลับหัวหินล่วงหน้าไปก่อน

นิมิตนำรูปของคิงกลับมาตรวจสอบที่บ้านพบว่าในรูปที่คิงถ่ายมักมีรูปของมีนติดเข้ามาด้วย และขณะนั้นเองเขาก็ได้ยินข่าวในโทรทัศน์รายงานเรื่องการฆ่าตัวตายของมีนเมื่อสามวันก่อน ซึ่งหมายความว่ามีนที่เคนเจอนั้นเป็นผี นิมิตตัดสินใจขับรถไปหาเคนที่หัวหินทันที

เคนออกไปซื้อของนอกบ้าน พอกลับมาถึงก็พบว่านิมิตถูกฆาตกรรมไปแล้ว ส่วนมีนที่นั่งอยู่ในห้องนอนก็ค่อย ๆ กลายสภาพเป็นผีร้าย เคนตกใจรีบขับรถหนีออกจากบ้านไปอย่างรวดเร็ว แต่ระหว่างทางเขาก็ถูกวิญญาณของมีนหลอกทำให้รถพุ่งเข้าชนต้นไม้ เคนพยายามขอโทษที่ผิดสัญญาว่าจะรักมีนคนเดียว วิญญาณของมีนเห็นใจจึงยอมไว้ชีวิตเคน แต่ต่อมาเคนก็ได้มีแฟนใหม่อีก ทำให้วิญญาณของมีนไม่พอใจ เธอจึงกลับมาจับทั้งคู่โยนลงจากตึกเสียชีวิต

1) แก่นเรื่อง

“ความรักที่กลายเป็นความแค้น” อันเนื่องมาจากเนื้อหาโดยรวมของเรื่องที่เล่าถึงความอาฆาตแค้นของผู้หญิงคนหนึ่งที่ผิดหวังจากความรัก เพราะถูกคนรักทรยศหักหลัง ผิดสัญญาและนอกใจไปมีคนใหม่ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความรักที่รุนแรงและทุ่มเทมากจนเกินไปจึงทำให้เกิดเรื่องราวจนกลายเป็นโศกนาฏกรรมเพราะความรัก และความไม่ซื่อสัตย์ต่อคนรักเป็นเหตุ

2) โครงเรื่อง

ตารางที่ 4.30

การวิเคราะห์โครงเรื่องภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า

หัวข้อการวิเคราะห์	ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์	การตีความ
เปิดเรื่อง	- มีนบอกกับเคนว่าเธอท้อง แต่เคนดูเหมือนไม่พอใจ - มีนจับได้ว่าเคนกำลังคบกับพลอยอยู่ เธอโกรธและมีปากเสียงกับเคน จากนั้นมีนก็หายไป	รักแบบเสน่หา ที่ไม่ต้องการการผูกมัดจริงจัง ต้องการรักษาอิสรภาพของตัวเองเอาไว้

ตารางที่ 4.30

การวิเคราะห์โครงเรื่องภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า (ต่อ)

หัวข้อการวิเคราะห์	ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์	การตีความ
การพัฒนาเรื่อง	- เคนประกาศจะแต่งงานกับพลอย ในขณะที่ก่อนหน้านั้นก็คบกับมีน และโบว์ซึ่งมีความสัมพันธ์กันจนโบว์ท้อง - โบว์พยายามติดต่อเคนแต่เคนปฏิเสธรับสายเธอจนเธอเกิดอุบัติเหตุตาย ขณะที่กำลังโทรหาเคน - ชีวิตเคนวุ่นวายมากขึ้นเพราะมีเหตุการณ์แปลก ๆ เกิดขึ้นกับเขาและพลอยอยู่ตลอดเวลา	ความรักที่เกิดขึ้นของเคนกับผู้หญิงของเขาเกือบทุกคนเป็นความรักแบบเสน่หา และความรักแบบไม่ผูกมัด
ภาวะวิกฤต	- เคน เก็บตัวเพื่อหลบข่าวและความวุ่นวายที่บ้านพักริมทะเล - เจอมีน และพลอยก็ตามมา - พลอยขับรถชนตาย - รู้ความจริงว่ามีนฆ่าตัวตาย	- เพศหญิงจะมีอำนาจเหนือกว่าชายต่อเมื่อกลายเป็นผี แต่แม้จะใช้อำนาจในการแก้แค้น แต่ลึก ๆ แล้วก็ยังคงถูกยึดโยงกับความรักอยู่ (ให้อภัยเคนเพราะรัก แต่สุดท้ายเคนก็มีคนอื่นอีก ผีมีนจึงฆ่าทั้งคู่คนตาย) - ความรัก ยิ่งรักมากยิ่งเพิ่มพลังความแค้น
การคลี่คลาย	- ผู้หญิงที่เกี่ยวพันกับเคนทุกคนมีอันเป็นไป เพราะมีนซึ่งแค้นที่เห็นเคนมีความสัมพันธ์กับโบว์และพลอย เธอตัดสินใจทำแท้งตัวเองและฆ่าตัวตาย - เคนสำนึกผิดผีมีนให้อภัย แต่สุดท้ายก็กลับไปมีคนอื่นอีก ผีมีนจึงฆ่าเคนและผู้หญิงจนตาย	
จุดจบ		

เปิดเรื่อง

เคนคบกับมีน มีความสัมพันธ์กันจนเธอตั้งท้อง และตั้งใจมาบอกเขา แต่เคนกลับไม่รู้สึกยินดี เพราะเขาคบอยู่กับพลอยซึ่งประกาศว่าจะแต่งงานกัน ทำให้มีนเสียใจและโกรธมาก ซึ่งหลังจากนั้นมีนก็หายไป โดยที่เคนก็ไม่ได้สนใจที่จะติดตาม เป็นการเปิดเรื่องให้เห็นถึงลักษณะเด่นของตัวละครเคน ซึ่งเป็นผู้ชายมากรัก เจ้าชู้ โดยฉากเปิดเรื่องได้เล่าเรื่องจากมุมมองของเคน ซึ่งพูดว่า *“ผมเคยถามตัวเองหลายครั้งว่าคนเราเกิดมาเพื่อมีความรักครั้งเดียวจริงหรือ ถ้าผมมีความรักครั้งใหม่ ผมทำผิดมากเลยหรือ..ในเมื่อผมมีโอกาสเลือกผมก็ควรเลือกมันใช่ไหม”* และจากที่เคนรู้ว่ามีนท้อง แทนที่เขาจะดีใจกลับรู้สึกไม่พอใจ ซึ่งหากวิเคราะห์ความรักความสัมพันธ์ของเคนที่เกิดกับผู้หญิงของเขาทุกคน ตามทฤษฎีความรักของจอห์น ลีเป็นความรักแบบเสน่หา และความรักแบบไม่ผูกมัด ซึ่งเป็นการแสวงหาคนที่ตนเองต้องการตามอุดมคติ ในช่วงแรกจึงเป็นความรักที่เกิดจากความดึงดูดทางกาย ทางอารมณ์อย่างรุนแรง เป็นความรักแบบหลงใหล ที่ปรารถนาในเรื่องเพศหรือความสัมพันธ์ทางกายมากกว่าทางจิตใจ ไม่ต้องการการผูกมัดทางอารมณ์ หรือการพัฒนาความสัมพันธ์ เพื่อรักษาอิสระของตนเองเอาไว้

การพัฒนาเรื่อง

การดำเนินเรื่องหลังจากที่เคนคบกับพลอยแล้ว มีเหตุการณ์น่าสะพรึงกลัวต่าง ๆ เกิดขึ้นกับเคน และพลอยอยู่ตลอดเวลา ซึ่งก็คือวิญญาณของมีน และโบว์ที่ตามทั้งสองคนอยู่ ภาพยนตร์สะท้อนให้เห็นถึงผลกระทบจากความไม่มั่นคงในความรักของเคน ซึ่งเป็นสาเหตุให้ผู้หญิงที่รักเขาทั้งสองคนเสียชีวิต เมื่อเคนหนีไปพักที่ชายทะเล เขาได้พบกับมีนอีกครั้ง ซึ่งในการพบกันครั้งนี้ ภาพยนตร์แสดงภาพผีมีน ในรูปแบบของมนุษย์ปกติ ซึ่งเป็นการย้อนเวลาความสุขของตัวละคร โดยผีมีนและคนมีความสัมพันธ์ทางเพศกันและพลอยก็มาหาเคนที่บ้าน ในหลาย ๆ ฉากในช่วงของการพัฒนาเรื่องราวนั้น แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าในขณะที่มีนยังไม่ตาย เธอเป็นผู้ถูกกระทำจากเคน แต่เมื่อกลายเป็นผีแล้วเธอกลายเป็นผู้ควบคุม และมีอำนาจเหนือเคนในทุกอย่าง

ภาวะวิกฤต

เคนตัดสินใจที่จะแต่งงานกับพลอยหลังจากที่กลับจากทะเล แต่พลอยเกิดอุบัติเหตุขับรถชนเสียชีวิต เคนเสียใจมาก นิมิตผู้จัดการส่วนตัวของเคนคิดว่าเรื่องราวความวุ่นวายในชีวิตเคนที่เกิดขึ้นเป็นฝีมือมีนแฟนเก่าจึงโทรไปต่อว่า แต่ก็รู้ความจริงว่ามีนฆ่าตัวตายไปแล้ว

ภาวะคลี่คลาย / จุดจบ

พลอยเกิดอุบัติเหตุรถชนจนเสียชีวิต เรื่องราวเริ่มเปิดเผยให้เห็นถึงปริศนาต่าง ๆ ซึ่งเคนมารู้ทีหลังว่ามีนเสียชีวิตไปนานแล้วจากการฆ่าตัวตาย และยิ่งกว่านั้นก่อนเธอฆ่าตัวตายเธอได้ทำแท้งลูกของเธอและเคนด้วยตัวเอง และผีมีนนั่นเองที่เป็นคนฆ่าแฟนเก่าของเขาทุกคน มีนติดตามตามเคนและพยายามจะเอาชีวิตเขา ด้วยเหตุที่เขาไม่รักษาสัญญาที่ให้ไว้กับเธอ แต่เคนก็ร้องขอชีวิตไว้

และในที่สุดมีนก็ใจอ่อนยอมไว้ชีวิตเคน ทำให้เขารอดมาได้เหตุการณ์ดูเหมือนจะคลี่คลายลง แต่สุดท้ายแล้ว เคนก็ยังไม่เลิกนิสัยเจ้าชู้และยังคงมีผู้หญิงอื่นอีกมีนจึงกลับมาเอาชีวิตเขาและแฟนใหม่ของเขาในที่สุด

ภาพยนตร์สะท้อนให้เห็นเป็นอย่างดีถึงประเด็นเรื่องความซื่อสัตย์และจริงใจในความรักเป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งหากเคนไม่เจ้าชู้และซื่อสัตย์ต่อคนรัก ก็จะไม่เกิดโศกนาฏกรรมต่าง ๆ ทั้งกับผู้หญิงที่เข้ามาเกี่ยวพันกับเขาและตัวเขาเอง

3) ตัวละคร

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครอันเกี่ยวเนื่องกับความรักโรแมนติกในภาพยนตร์

ตารางที่ 4.31

การวิเคราะห์ลักษณะตัวละครในภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า

ประเด็นการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
เพศ	เคน	เคน ชายหนุ่มหน้าตาดี มีเสน่ห์ อ่อนไหว รักคนง่าย จึงเป็นที่หมายปองของสาว ๆ และเปลี่ยนแฟนบ่อยครั้ง แต่เขาก็จริงใจกับความรักทุกครั้งของเขา ดังนั้นเคนจึงไม่คิดว่าการที่เขามีแฟนมาหลายคน เป็นเรื่องที่ผิด เพราะเขาคิดว่าในเมื่อเขามีโอกาสที่จะเลือก สิ่งที่ดีที่สุดให้แก่ตัวเอง จนกลายเป็นความเห็นแก่ตัว ที่ทำให้รักง่ายหน่ายเร็ว สร้างความเสียใจให้กับผู้หญิงที่รักเขา	-

ตารางที่ 4.31

การวิเคราะห์ลักษณะตัวละครในภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า (ต่อ)

ประเด็นการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
เพศ (ต่อ)	มีน	แฟนเก่าของเคน มีนิสัยที่จริงใจ ตรงไปตรงมา และจริงจัง และทุ่มเทกับความรักอย่างมากจนเกินพอดี กลายเป็นไม่รักตัวเอง จนยอมตายเพื่อความรัก รักเคนมาก แสดงความเป็นเจ้าของและหึงหวงเคนที่มีผู้หญิงอื่นอยู่ตลอด	จริงจังกับความรัก และหึงหวงเคนมาก เมื่อตายจึงกลายเป็นความแค้น ที่เคนผิดสัญญากับตน จึงตามฆ่าผู้หญิงทุกคนที่เข้ามาในชีวิตเคน และฆ่าเคน เพราะมีนถือว่าเคนเป็นของตนเองคนเดียว และต้องการให้เคนรักษาสัญญาที่เขาเคยให้ไว้กับเธอ
	โบว์	นักศึกษาสาวใสซื่อที่เคนเคยมีความสัมพันธ์ด้วย โบว์เป็นผู้หญิงอ่อนหวาน ใสซื่อ บริสุทธิ์ ไม่มีปากเสียง และอ่อนต่อโลกในเรื่องความรัก โบว์ตกเป็นเหยื่อความเจ้าชู้ของเคน และยอมที่จะมีความสัมพันธ์ลึกซึ้งกับเคน แต่เมื่อรู้ว่าตนเองโดนหลอก เธอจึงเสียใจอย่างมาก เธอตายขณะที่กำลังโทรหาเคนด้วยความรักและคิดถึงอย่างมาก	เมื่อตายแล้วก็ยังไม่ได้ปล่อยวางจากเคนแต่เป็นไปเพราะความรักที่เธอมีต่อเคน เพราะก่อนตายเธอต้องการจะสื่อสารกับเคนแต่ยังไม่ได้บอกก็มาตายเสียก่อน
อายุ	เคน พลอย มีน	อายุราว 25-30 ปี ต้องการความมั่นคง มีชีวิตครอบครัวที่สมบูรณ์	-

ตารางที่ 4.31

การวิเคราะห์ลักษณะตัวละครในภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า (ต่อ)

ประเด็นการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
สถานภาพความสัมพันธ์	เคน	- มีความสัมพันธ์เชิงชู้สาว กอดจูบ มีความสัมพันธ์ทางเพศ - ผู้หญิงเป็นผู้ถูกกระทำทางความรัก	เป็นผู้ถูกกระทำทางความรัก (ถูกตามแก้แค้นจากมีน)
การแสดงออกทางความรักและบทบาททางเพศ	มีน		- มีความสัมพันธ์ทางเพศ - เป็นผู้กระทำการทางความรัก
	โบว์		เป็นผู้ถูกกระทำทางความรัก

เพศ

จากภาพยนตร์เรื่องนี้เห็นว่าตัวละครเพศชายเป็นตัวแทนของ ผู้ชายในระบบสังคมชายเป็นใหญ่คือมีความเจ้าชู้ และเห็นผู้หญิงเป็นเพียงเครื่องมือตอบสนองทางความรู้สึกทางเพศ โดยใช้ความรักเป็นเครื่องมือในการผูกมัด โดยมองว่าความเจ้าชู้ของตัวเองไม่ใช่เรื่องผิดเพราะมีโอกาสในการเลือกสิ่งที่ดีที่สุดให้กับตัวเอง เช่นในบทภาพยนตร์ที่เคนกล่าวว่า *“ผมเคยถามตัวเองหลายครั้งว่าคนเราเกิดมาเพื่อมีความรักครั้งเดียวจริงหรือ ถ้าผมมีความรักครั้งใหม่ผมทำผิดมากเลยหรือ..ในเมื่อผมมีโอกาสเลือกผมก็ควรเลือกมันใช่ไหม”*

และตัวละครเพศหญิงในเรื่อง แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า เพศหญิงเป็นเพศที่ถูกประกอบสร้างให้ยึดมั่นถือมั่นในความรักเป็นอย่างมาก ทั้งขณะยังมีชีวิตอยู่และตายไปแล้ว ตัวละครหญิงเป็นผู้ถูกควบคุมทางความรักโดยเพศชาย นอกจากนี้ประเด็นเรื่องการแต่งงานก็ยังเป็นวาทกรรมหลักที่ผูกพันผู้หญิงไว้ให้เชื่อว่าเป็นจุดหมายสูงสุดของความรัก ดังเช่นที่ทั้งพลอย และมีน ต่างก็ต้องการที่จะหยุดเคนไว้ด้วยการแต่งงาน

ซึ่งมุมมองจากประเด็นเรื่องเพศของตัวละครในเรื่องนี้สะท้อนผลผลิตของระบบชายเป็นใหญ่ที่ใช้ความรักเป็นเครื่องยึดโยงผู้หญิงให้สยบยอมผู้ชาย และถูกพันธนาการไว้ด้วยความรัก ทั้งก่อนตายและหลังตาย แต่ในทางกลับกันเมื่ออยู่ในโลกหลังความตาย เพศหญิงกลับเปลี่ยนพลังของความรักเป็นความแค้นที่ทำให้มีอำนาจในการจัดการกับคนที่ทำให้เธอเสียใจเมื่อยามมีชีวิตอยู่

อายุ

ตัวละครเคน น่าจะมีอายุอยู่ราว 25-30 ปี ซึ่งเป็นวัยที่ในความเป็นจริงน่าจะมีความมั่นคงทางอารมณ์ ปรารถนาใช้ชีวิตคู่อย่างจริงจังและสร้างครอบครัวที่สมบูรณ์ มากกว่าการเจ้าชู้ รักเผื่อเลือก ไม่มีความจริงจังกับใคร ซึ่งเป็นความรักแบบความเสน่หา ที่เกิดจากความต้องตาต้องใจ ในคู่ตรงข้าม ตามที่ปรากฏในตัวละครเคน แต่หากพิจารณาอีกด้านหนึ่ง นั่นอาจเป็นขั้นตอนการแสวงหาคนที่ดี และเหมาะสมกับตัวเองเพื่อใช้ชีวิตคู่เพื่อสร้างครอบครัวที่สมบูรณ์แบบของเพศชายอย่างเคนในเรื่องก็ได้

มีน และ พลอย ก็น่าจะมีอายุอยู่ราว 25-30 ปี เช่นกันซึ่งเป็นวัยที่ต้องการความมั่นคงในความรัก และปรารถนาใช้ชีวิตคู่อย่างจริงจังและสร้างครอบครัวที่สมบูรณ์ นั้นจึงเป็นเหตุให้มีนที่คาดหวังว่าเมื่อตนมีลูกกับเคนแล้ว จะได้แต่งงานกันและสร้างครอบครัวที่สมบูรณ์ เช่นเดียวกันพลอย ที่ต้องการมีชีวิตครอบครัวกับเคนอย่างสมบูรณ์

สถานภาพความสัมพันธ์ การแสดงออกทางความรัก และบทบาททางเพศของตัวละคร

ภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ตัวละครเพศหญิงจะเป็นผู้ที่ถูกกระทำการทางความรักจากเพศชาย ซึ่งส่งผลต่อความทุกข์และความสุขของตัวเองอย่างเห็นได้ชัดทั้งมีน โบว์ พลอย ต่างต้องการความรักของเคนแต่เพียงผู้เดียว เมื่อเคนไม่ได้มั่นคงกับพวกเธอเพียงคนเดียวจึงทำให้พวกเธอได้รับความทุกข์ และนำไปสู่ปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น แต่เมื่ออยู่ในโลกหลังความตายเพศหญิงกลายเป็นผู้กระทำการทางความรัก เช่นที่ผีมีนซึ่งถูกเคนนอกใจไปมีผู้หญิงอื่นทำให้เธอเสียใจ หลังจากกลายเป็นผี เธอสามารถที่จะควบคุมชะตากรรมของเคนไว้ และกำหนดความเป็นไปในชีวิตของเคน

4) ฉาก

ตารางที่ 4.32

การวิเคราะห์ฉากความรักในภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า

ฉากที่แสดงออกถึงความรัก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักสมหวัง	ตัวละคร ทั้งเคนกับพลอย และเคนกับมีนมีความสัมพันธ์กันที่ทะเล ซึ่งหมายถึง ความสดชื่น สมหวัง มีความสุข	มีนไปพบเคนที่บ้านชายทะเล ดูมีความสุข บรรยากาศสดชื่น แม้จะเป็นความสัมพันธ์หลังตายแล้ว แต่เคนไม่รู้

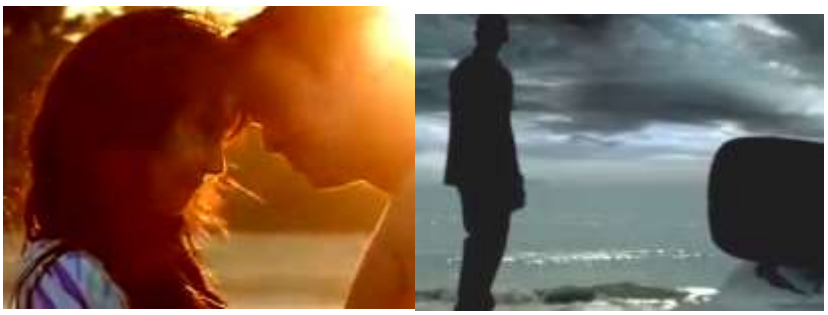
ตารางที่ 4.32

การวิเคราะห์ฉากความรักในภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า (ต่อ)

ฉากที่แสดงออกถึงความรัก	ก่อนตาย	หลังตาย
ผิดหวัง	- ฉากที่มีนบอกเคนว่ากำลังจะมีลูก และเคนตกใจคิดว่ามีนล้อเล่น จนพบหนังสือที่เคนกับพลอยเป็นข่าวกัน เป็นฉากในห้องแต่บรรยากาศอึมครึม หม่นหมอง - หลังจากมีปัญหากับมีนเคนก็ไปที่ทะเล	มีนไปพบเคนที่บ้านชายทะเลมีความสัมพันธ์กันในห้องนอน ซึ่งแม้จะเป็นความสัมพันธ์ทางเพศก็อยู่ในบรรยากาศอึมครึม ฟ้าคะนอง

ฉากความรักระหว่างตัวละครที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นเริ่มต้นจากฉากผิดหวังของตัวละครส่วนมากจะอยู่ในบรรยากาศที่อึมครึม เช่นฉากตอนที่มีนบอกเคนว่ากำลังจะมีลูก และเคนตกใจคิดว่ามีนล้อเล่น จนมีนพบหนังสือที่เคนกับพลอยเป็นข่าวกัน ทำให้ทั้งสองมีปากเสียง ฉากที่เกิดเหตุการณ์อยู่ในห้องแต่บรรยากาศอึมครึม หม่นหมอง

แต่ในฉากที่ตัวละครมีความสุขทางความรัก ในภาพยนตร์ใช้ฉากธรรมชาติ คือทะเล ซึ่งแสดงถึงความสุข สดชื่น ในขณะที่มีความรัก ซึ่งแม้หลังจากที่เคนกับมีนมีปัญหากัน เขาก็เลือกกลับไปที่ทะเล เพื่อนึกถึงความสุขที่เคยมี หรือตอนที่เคนได้เจอผีมีนอีกครั้งที่บ้านชายทะเล แต่หากตีความอีกด้านการใช้ฉากทะเลเป็นตัวแทนของสุขที่เกิดขึ้นในความรักของตัวละคร ก็อาจสะท้อนถึงความไม่แน่นอน ปรวนแปร เหมือนคลื่นลมทะเล ซึ่งเหมือนกับจิตใจของเคนในเรื่อง ซึ่งเป็นผู้ชายที่อ่อนไหว ไม่มั่นคงในความรัก ดังนั้นจะสังเกตได้ว่าฉากที่แสดงถึงความรักไม่ว่าจะเป็นก่อนตายหรือหลังตาย หากเป็นความรักที่แสดงความสุขของตัวละคร แม้จะเป็นระหว่างคนกับผี ก็จะเป็นฉากธรรมชาติที่ดูสดใส แต่หากเป็นความรักที่แสดงถึงความทุกข์ของตัวละคร แม้จะเกิดในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ก็จะเป็นบรรยากาศที่ดูอึมครึม ไม่สดชื่น



ภาพที่ 4.25 ฉากทะเลที่เป็นตัวแทนของความสุข ความสดชื่นที่เกิดจากความรัก และเป็นสัญลักษณ์ของความแปรปรวน ไม่มั่นคงในความรักของเคน

ภาพที่ 4.26 ฉากเคนกับมีนขณะมีชีวิตอยู่แต่มีปากเสียงกัน (ผิดหวังในความรัก) ภาพอยู่ในบรรยากาศอึมครึม

ภาพที่ 4.27 ฉากผีมีนและเคนอยู่ที่ชายทะเล ภาพบรรยากาศสดชื่นแสดงถึงความสุขของตัวละครแม้จะตายไปแล้ว

5) ความขัดแย้ง

ตารางที่ 4.33

การวิเคราะห์ความขัดแย้งในภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า

ความขัดแย้ง	ก่อนตาย	หลังตาย
ตัวละครกับสังคม ตัวละครกับบรรทัดฐานทางสังคม และความคิดของผู้หญิงและผู้ชาย	เคนมองว่าความเจ้าชู้ของตัวเองไม่ใช่เรื่องผิดเพราะเป็นการเลือกสิ่งที่ดีที่สุดให้กับตัวเอง แต่สังคม และผู้หญิงมองว่าผู้ชายที่ดีต้องรักเดียวใจเดียวไม่เจ้าชู้	-

ความขัดแย้งของตัวละครกับบรรทัดฐานทางสังคมคือ เคนมองว่าความเจ้าชู้ของตัวเองไม่ใช่เรื่องผิดเพราะเวลาที่เขารักใครก็รักจริง ๆ แต่การเปลี่ยนคู่ไปเรื่อย ๆ เป็นการเลือกสิ่งที่ดีที่สุดให้กับตัวเอง ขณะที่สังคมกลับมองว่าการที่ผู้ชายมีผู้หญิงหลายคนเป็นเรื่องเจ้าชู้ แต่ก็ยังเป็นเรื่องที่สังคมไม่ได้มีบทลงโทษหรือมองในด้านลบ อันเนื่องมาจากการสร้างวิธีคิดของระบบชายเป็นใหญ่ แต่ในขณะเดียวกันคนเราควรจะรักเดียวใจเดียวกับผู้หญิงที่เราคบอยู่ด้วย ในขณะที่ตัวละครผู้หญิงทั้ง มีนโบว์ และพลอย ต่างมีความรักเดียวใจเดียว และต้องการให้ฝ่ายชายรักตนคนเดียวไปตลอดเช่นกัน ด้วยเหตุนี้จึงเกิดเป็นความขัดแย้งขึ้นในฝ่ายตัวละครชายและตัวละครหญิง ที่มีทัศนคติในเรื่องความรักที่แตกต่างกัน และคิดว่าสิ่งที่ตนทำนั้นเป็นเรื่องที่ถูกต้องดังนั้นความขัดแย้งนี้จึงเกิดขึ้นในตัวของเคนกับสิ่งที่สังคมกำหนด ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์ได้แสดงการต่อต้านกับระบบชายเป็นใหญ่อย่างชัดเจน โดยการต่อสู้กับค่านิยมของสังคมที่มองว่าผู้ชายเจ้าชู้ได้เป็นเรื่องปกติ เมื่อสังคมไม่มีบทลงโทษให้ ผีจึงต้องทำหน้าที่ในการลงโทษให้ผู้ชายเห็นถึงผลร้ายของความเจ้าชู้ที่ตนเป็นคนกระทำ

6) รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์

ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์รูปแบบความรักออกเป็น 2 ช่วงเวลาคือรูปแบบความรักเมื่อยังมีชีวิตอยู่ และรูปแบบความรักหลังความตาย โดยแบ่งรูปแบบความรักออกเป็นดังนี้

ตารางที่ 4.34

การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า

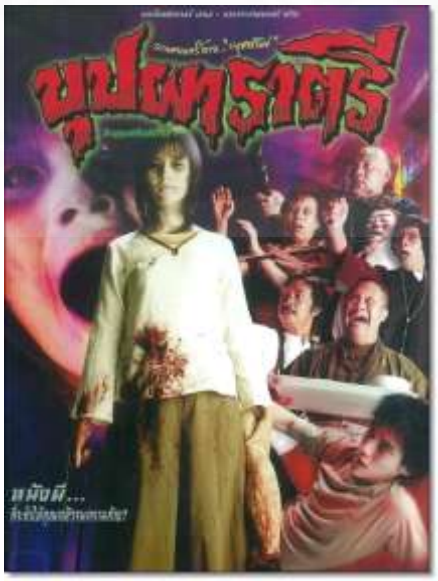
รูปแบบความรักโรแมนติก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักที่มั่นคง **- ตายกี่ชาติก็ขาดเธอไม่ได้**	มีนรักมั่นคงต่อเคนมาก	
ความรักแบบไม่มั่นคง **- รักซ้อน ซ่อนรัก**	เคนเจ้าชู้มีความรักกับผู้หญิงหลายคน	
ความรักแบบแลกเปลี่ยน **- หวังรักตอบแทน** **- หวังสิ่งของ/เงินทองตอบแทน**	- ความรักของพลอย, มีน, โบว์ ที่มีต่อเคนก็หวังความรักจากเคนตอบแทน - เคนรักโบว์ แต่ไม่ได้คิดจะจริงจัง อาจตีความได้ว่าหวังที่จะได้ตัวโบว์เป็นสิ่งตอบแทน	
ทั้งรักทั้งแค้น	มีนเสียใจทำแท้งด้วยตัวเองก่อนฆ่าตัวตาย	มีนจริงจังและทุ่มเทความรักให้เคนอย่างมาก เมื่อเคนผิดสัญญาไปมีคนใหม่จึงกลายเป็นคนรักที่เจือไปด้วยความแค้น
รักแบบโหยหา **- อยู่ไม่ได้ถ้าไม่มีเธอ**	เคนมีผู้หญิงคนอื่น มีนเสียใจมากจึงฆ่าตัวตาย	-

รูปแบบความรักที่สะท้อนอยู่ในภาพยนตร์มีหลายรูปแบบ ทั้งความรักเรื่องนี้ที่เด่นชัดคือความรักที่ไม่มั่นคง เป็นรักซ้อนซ่อนรัก ตัวละครชายในเรื่องมีความสัมพันธ์กับผู้หญิงหลายคนในเวลาเดียวกัน ซึ่งความไม่มั่นคงในความรักของเคน ก็เป็นสาเหตุทำให้เกิดเรื่องราวโศกนาฏกรรมต่าง ๆ ขึ้นกับทุกคนที่เข้ามาเกี่ยวพันกับวังวนความรักของเคน ในขณะที่มีนเป็นคนมั่นคงในความรักอย่างมาก เช่นในฉากที่ขณะมีนยังมีชีวิตอยู่ เคนพามีนไปซื้อดอกลั่นทมเพื่อนำไปปลูกที่บ้านพักริมทะเล และถามว่าจะเอากี่ต้น แต่มีนบอกว่าต้องการเพียงแค่ต้นเดียว เพราะมีนเป็นคนรักเดียวใจเดียว ซึ่งความรักเดียวใจเดียวมั่นคงต่อเคนนั้น ทำให้เมื่อถูกทรยศหักหลัง กลับกลายเป็นความแค้น ที่ยิ่งรักมากก็ยิ่งแค้นมาก

นอกจากนี้ภาพยนตร์ยังแสดงให้เห็นถึงความรักแบบโรแมนติกนั้น ในแง่มุมหนึ่งก็เป็นความรักแบบที่หวังผลตอบแทน นั่นก็คือเมื่อมีความรักต่อใครแล้วก็ย่อมหวังที่จะได้รับความรักตอบแทนเช่นกัน ซึ่งความรักแบบนี้หากขาดสติเป็นตัวควบคุมแล้ว เมื่อเกิดความผิดหวัง ก็จะกลายเป็นคนยึดติด อาฆาตพยาบาท เป็นความแค้น ซึ่งทำให้เกิดโศกนาฏกรรมเพราะความรัก ซึ่งภาพยนตร์ก็ยังสะท้อนถึงแง่มุมความรักในยุคปัจจุบันได้อย่างดีถึงความรักของคนในสังคมยุคใหม่ที่มีความสัมพันธ์ที่มั่นคงต่อกันน้อยลง รักกันง่าย เลิกกันง่าย ซึ่งทำให้เกิดปัญหาความสัมพันธ์ ซึ่งเป็นต้นเหตุของโศกนาฏกรรมความรัก และยังสะท้อนถึงความอ่อนแอในความสัมพันธ์ของคนในยุคปัจจุบันที่ต่างขาดที่พึ่งทางใจ และแสวงหาที่ยึดเหนี่ยว เช่นมีน โบว์ รวมถึงพลอย ที่ต้องการความรักเพื่อสร้างความมั่นคงทางจิตใจให้กับตนเอง ในขณะที่เคนมองว่าความรักเป็นการแลกเปลี่ยนที่คุ้มค่า คือจะต้องเป็นไปตามที่ตัวเองมีความสุขที่สุด และตัวเองอยู่ในฐานะผู้บริโภคที่ควรจะมีสิทธิ์เลือกสิ่งที่ดีที่สุดให้กับตัวเอง

นอกจากนี้จะเห็นได้ว่าภาพยนตร์เรื่องแฟนเก่า สะท้อนให้เห็นถึงผีเพศหญิงที่ใช้พลังอำนาจของความเป็นผีในการจัดการกับความเจ้าชู้ ไม่ซื่อสัตย์ของผู้ชาย โดยเป็นการต่อรองกับระบบโครงสร้างชายเป็นใหญ่ที่มองว่าความเจ้าชู้สำหรับผู้ชายเป็นเรื่องปกติวิสัย โดยเมื่ออำนาจสังคมไม่สามารถสร้างความยุติธรรมในความซื่อสัตย์ต่อความรักให้เธอได้ยามเป็นมนุษย์ ผีจึงต้องใช้อำนาจในการจัดการเสียเอง

4.3.4 การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและความหมายความรักในภาพยนตร์ เรื่อง บุปผาราตรี



ภาพที่ 4.28 ใบปิดภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี

วันที่เข้าฉาย 14 พฤศจิกายน พ.ศ. 2546

นักแสดงนำ เฌอมาลย์ บุญยศักดิ์ และ กฤษณ์ ศรีภูมิเศรษฐ์

กำกับโดย ยุทธเลิศ สิปปภาค

เนื้อเรื่องย่อ

บุปผา ราตรี นักศึกษาแพทย์ปีหนึ่งที่เป็นคนเก็บตัวแต่ความเป็นคนสวยทำให้เอก ลูกเศรษฐีตามจีบจนบุปผาใจอ่อนและคบกัน แต่แท้จริงเอกตามจีบเพราะพนันกับเพื่อนไว้ จนเมื่อบุปผาตั้งครรภ์เอกจึงพาไปทำแท้งและจากนั้นเขาก็ไปเรียนต่อเมืองนอกทันที บุปผาพักอยู่ที่ห้อง 609 ออสการ์อพาร์ตเมนท์ที่มีเจ๊สี่ เป็นเจ้าของ เมื่อเจ๊สี่เห็นว่าบุปผาไม่จ่ายค่าห้องมาเกือบเดือนจึงงัดห้องเข้าไปและพบว่าบุปผาตายมาเกือบเดือนแล้วจากการตกเลือดหลังทำแท้ง แต่การลำเลียงศพออกจากห้องกลับทำไม่ได้เพราะผีบุปผาเกิดเฮี้ยนขึ้นมาลอกหลอนจนทุกคนกระจัดกระจายกันไปหมด

ผีบุปผาอะละวาดจนไม่มีคนกล้าอยู่ในอพาร์ตเมนท์ ผู้คนต่างก็ย้ายออกไปจนหมด เจ๊สี่จึงหาหมอผีมาปราบก็ไม่สำเร็จเพราะต่างก็ถูกผีบุปผาหลอกจนต้องหนีกระเจิงเอกเดินทางกลับมาหาบุปผาและมาพักอยู่กลับเธอโดยไม่รู้ว่าเธอตายไปแล้ว คนในอพาร์ตเมนท์ที่พยายามจะบอกเอกก็ถูกบุปผาหลอกจนไม่มีใครกล้าบอก แต่แล้วเอกเกิดไปมีสัมพันธ์กับหมวยลูกสาวคนขายโจ๊กทำให้บุปผาหึงและจับเอกขังไว้ ในขณะที่เจ๊สี่ได้พาหมอผีเขมรที่มีวิชาอาคมแก่กล้ามาปราบบุปผา พร้อมกับความลับของเอกก็ได้ถูกเปิดเผยขึ้นว่าที่จริงแล้วเอกก็ตายไปแล้วเช่นกัน เพราะเสพยาเกินขนาด และผีเอกก็มาอยู่กับบุปผา บุปผาจับเอกตัดขาและขังไว้ในห้องเพื่อไม่ให้เอกหนีออกไปหาผู้หญิงคนอื่นและอยู่กับเธอที่ห้องตลอดไป

1) แก่นเรื่อง

“ทั้งรักทั้งแค้น” การถูกคนที่รักนอกใจ และทอดทิ้ง รวมถึงความกดดันที่ถูกกดขี่จากเพศชาย ที่นำไปสู่ความแค้น

2) โครงเรื่อง

ตารางที่ 4.35

การวิเคราะห์โครงเรื่อง ภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี

หัวข้อการวิเคราะห์	ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์	การตีความ
เปิดเรื่อง	บุปผานักเรียนแพทย์ผู้เรียบร้อย ถูกพ่อเลี้ยงล่วงละเมิดทางเพศมาตั้งแต่เด็ก เธอรักเอกยอมมีความสัมพันธ์ด้วย แต่ความจริงแล้วเอกไม่ได้รักเธอแต่ทำไปเพราะพนันกับเพื่อนไว้เท่านั้น	เพศหญิงที่ถูกกระทำจากเพศชาย
การพัฒนาเรื่อง	- เอกสารภาพกับบุปผาว่าไม่ได้รักบุปผาแต่ทำไปเพราะพนันกับเพื่อน แต่บุปผาท้องกับเอกแล้ว แต่เอกยังไม่พร้อมจึงให้บุปผาไปทำแท้ง - บุปผายอมไปทำแท้งเพราะเชื่อว่าเอกจะแต่งงานกับเธอหลังจากเธอเรียนจบ	- บุปผาต้องการความรักจากเอกเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ - วาทกรรมการแต่งงานที่เป็นเครื่องผูกมัดผู้หญิง
ภาวะวิกฤต	เอกนอกใจบุปผาเพราะบุปผาไม่ยอมมีความสัมพันธ์ทางเพศด้วย เขาจึงไปมีความสัมพันธ์กับผู้หญิงคนอื่น จนกระทั่งบุปผาจับได้ เธออาละวาด แก้แค้นทั้งเอกและผู้หญิง และสุดท้ายในขั้นสูงสุดเธอตัดขาเอก	บุปผาลุกขึ้นต่อสู้กับระบบชายเป็นใหญ่ โดยฉากการตัดขาเอกหมายถึง สัญลักษณ์แห่งการตัดตอนความเป็นชายของเอกที่ทำให้เธอต้องเจ็บปวด เสียใจมาตลอด
การคลี่คลาย/จุดจบ	เอกถูกตัดขา จึงหนีบุปผาไปไหนไม่ได้อีกแล้ว เขากลับมาอยู่กับบุปผาในห้องตลอดไป	ความรักที่บุปผามีต่อเอกเป็นความรักที่มั่นคง ที่ต้องการเพียงแค่ความซื่อสัตย์จากชายที่ตนรักและไม่ทอดทิ้งกันเท่านั้น

เปิดเรื่อง

บุปผา เด็กสาวที่มีปมถูกพ่อเลี้ยงล่วงละเมิดมาหลายครั้งตั้งแต่เป็นสาว จนเธอได้คบกับเอก นักศึกษาหนุ่มรุ่นพี่ที่มาจากครอบครัวฐานะดี มีพฤติกรรมเจ้าชู้คบหาผู้หญิงมากหน้าหลายตา เอกหลอกให้บุปผารัก เพียงเพราะท้าพนันกับเพื่อนเอาไว้เธอรักเอกจนยอมมีความสัมพันธ์ด้วย แต่เมื่อเอกชนะพนัน ได้บุปผาแล้วเขาก็หลบหน้าหนีหายไปจากเธอ

การพัฒนาเรื่อง

บุปผาเฝ้ารอติดต่อเอก จนเอกจะไปเรียนต่อ และรู้สึกผิดจึงมาสารภาพผิดกับบุปผาว่าไม่ได้รักเธอแต่ทำไปเพราะพนันกับเพื่อน บุปผาเสียใจ แต่ไม่แสดงอาการฟูมฟาย และบอกเอกว่าตนท้อง เอกยังไม่พร้อมที่จะรับผิดชอบ บอกให้เธอเรียนจบและจะแต่งงานด้วย จึงให้บุปผาไปทำแท้ง แต่กลับตกเลือดตาย กลายเป็นผีเฝ้ารอคอยชายคนรักอยู่ในห้องพักของตนเอง เจ๊สี่ เจ้าของกิจการอพาร์ตเมนท์จึงไปเชิญสารพัดหมอผีมาปราบ แต่กลับส่งผลให้ ผีบุปผา ยิ่งโกรธแค้น เที่ยวหลอกหลอนผู้คนทั้งตึกจนหวาดผวากันไปถ้วนหน้า

ภาวะวิกฤต / ภาวะคลี่คลาย / จุดจบ

เมื่อเอกกลับมาอยู่กับผีบุปผาโดยที่ก็ไม่รู้ว่าบุปผาตายไปแล้ว และก็ไม่รู้ว่าตัวเองก็ตายไปแล้วเช่นกัน เอกนอกใจบุปผาเพราะบุปผาไม่ยอมมีความสัมพันธ์ทางเพศด้วย เขาจึงไปมีความสัมพันธ์กับผู้หญิงคนอื่น จนกระทั่งบุปผาจับได้ เธออาละวาด แก้แค้นทั้งเอกและผู้หญิง และสุดท้ายในขั้นสูงสุดเธอตัดขาเอก เพื่อที่จะไม่ใช้เขาหนีไปจากเธอได้ เพื่อจะได้อยู่กับเธอตลอดไป ซึ่งก็กลายเป็นความสัมพันธ์ของผีและผีที่อยู่ด้วยกินด้วยกัน ตลอดทั้งเรื่อง ผีบุปผา อยู่กับการรอคอยชายคนรัก ไม่ว่าเขาจะทอดทิ้งไปสักกี่ครั้งหรือจะโกหกหลอกลวงสารพัดสารพันสักแค่ไหน เธอยังรอและเฝ้าปรารถนาในตัวเขาต่อไป บุปผา ต้องเป็นฝ่ายอยู่เฉย ๆ รอให้ เอก เป็นฝ่ายมอบความรักให้ ยกเว้นครั้งเดียวที่ บุปผา ลุกขึ้นสู้ คือในฉากที่เธอใช้เลื่อยตัดขาของ เอก แต่เหตุผลที่ทำไปก็เพราะต้องการความรักจากเขา ไม่อยากให้เขามีคนอื่นหรือทอดทิ้งเธอไปไหนอีก โดยการตัดขาเอกนั้น อาจตีความได้ว่า “ขา” เป็นสัญลักษณ์ของ “ความเป็นชาย” ของเอก การที่บุปผาตัดขาเอกก็เหมือนกัน “ตัดตอนความเป็นชาย” ของเอกเพื่อให้เขาไม่สามารถไปมีความสัมพันธ์กับใคร หรือนอกใจเธอได้อีก

3) ตัวละคร

การวิเคราะห์ลักษณะของตัวละครอันเกี่ยวเนื่องกับความรักโรแมนติกในภาพยนตร์

ตารางที่ 4.36

การวิเคราะห์ตัวละคร ภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี

ประเด็นการวิเคราะห์	ตัวละคร	ก่อนตาย	หลังตาย
เพศ	บุปผา	หญิงสาวผู้อ่อนแอ มีปมถูกพ่อเลี้ยงที่ฉวยโอกาสล่วงละเมิดตั้งแต่เธอยังเด็ก พอโตมาจึงเข็ดขยาดผู้ชาย แต่ขณะเดียวกันก็ขาดความอบอุ่น ต้องการใครสักคนมาคอยใส่ใจให้ความรัก	บุปผายังคงรอคอยเอกไม่ยอมไปผุดไปเกิด
	เอก	ชายหนุ่มมีพฤติกรรมเจ้าชู้ มากรัก แม้จะมีแฟนอยู่แล้วแต่ก็มาจีบบุปผา	ยังเจ้าชู้ นอกใจบุปผา
อายุ	เอก	เอกอายุ 21 ปี และบุปผาอายุประมาณ 18-19 ปี จึงเป็นความรู้สึกอยากมีความรักที่ต้องการแค่ความหวือหวา ไม่มั่นคง	-
	บุปผา		-
สถานภาพความสัมพันธ์ การแสดงออกทางความรัก และบทบาททางเพศ		- เพศหญิงเป็นผู้ถูกกระทำจากผู้ชาย ทั้งจากพ่อเลี้ยง และชายหนุ่มที่เธอรัก - เอกหลอกบุปผาให้บุปผารักเพราะท้าพนันกับเพื่อนเท่านั้น	- ยังคงเฝ้ารอคนรักกลับมาอยู่ด้วย แต่ขณะเดียวกันก็มีอำนาจในการต่อรองและเป็นผู้กระทำการทางความรักเหนือผู้ชาย - แก้แค้นพ่อเลี้ยงที่มาตามกลับบ้าน - แก้แค้นเอกที่นอกใจไปมีคนอื่นด้วยการเทโจ๊กราดตัวเอก, ตัดขาเอก

เพศ

ตลอดทั้งเรื่องในขณะที่บุปผายังมีชีวิตอยู่ จะเห็นได้ว่า บุปผาเป็นคน เก็บกด เก็บอารมณ์และความรู้สึกไว้ตลอด ทั้งความรัก ความรู้สึกเสียใจ รวมถึงความรู้สึกทางเพศ ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่า เพศหญิง เป็นเพศที่ถูกกดทับในเรื่องเพศ ภาพยนตร์แสดงให้เห็นว่าบุปผาถูกพ่อเลี้ยงล่วงละเมิดทางเพศมาตั้งแต่เด็ก แต่เธอก็ทนรับสภาพนั้น จนเธอได้พบกับเอกเธอก็ยังคงเป็นฝ่าย “รองรับ” เธอเชื่อว่าเอกจะแต่งงานกับเธอหลังจากเธอเรียนจบ จึงยอมทำแท้ง นั้นแสดงให้เห็นว่าวาทกรรมเรื่อง “การแต่งงาน” ยังคงเป็นเครื่องมือสำคัญที่ยึดโยงให้เพศหญิงสยบยอมผู้ชายได้เสมอ

ผู้หญิงมองการแต่งงานเป็นจุดสูงสุดในเรื่องความรัก ซึ่งเป็นภาพสะท้อนของสังคมชายเป็นใหญ่ได้เป็นอย่างดี จนแม้กระทั่งตายไปแล้วเพศหญิงยังคงเป็นเพศที่ยึดติดในความรักแม้กลายเป็นผีก็ยังคงไม่เลิกเฝ้าคอยชายคนรัก รอคอยอยู่ในห้องพักไม่ยอมจากไปไหน เพื่อจะอยู่รอให้เอกกลับมา จึงอาจกล่าวได้ว่าผีบุปผาไม่ยอมไปผุดไปเกิดเพราะยังไม่ปล่อยวางจากความผูกพันที่มีต่อชายคนรักนั่นเอง และแม้ความรักที่มีมากมายจะกลายเป็นความแค้น ยิ่งผีบุปผา มีฤทธิ์เดชร้ายกาจสักเท่าไร ยิ่งสะท้อนความเชื่อว่าเมื่อผู้หญิงรักใครแล้วย่อมรักมั่นไม่เสื่อมคลาย เธอพร้อมจะทุ่มเทอุทิศตนเพื่อชายคนรักอย่างปราศจากเงื่อนไข เพื่อให้ได้อยู่กับคนที่รักแม้ว่าเขาผู้นั้นจะตอบแทนเธอด้วยความรักความจริงใจหรือไม่ก็ตาม

อายุ

ในภาพยนตร์ ทั้งบุปผาและเอกในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ มีอายุอยู่ระหว่าง 18-22 ปี เป็นช่วงวัยรุ่น ซึ่งยังเป็นวัยที่ขาดความคิดยับยั้งชั่งใจ เช่นกรณีที่เอกท้าพนันกับเพื่อนโดยเหล้าขวดเดียวที่จะได้มีอะไรกับบุปผา เป็นการทำไปโดยขาดสติ ขาดความยั้งคิด ในขณะที่บุปผา อยู่ในวัยที่เด็กกว่าเอก และถูกพ่อเลี้ยงล่วงละเมิดทางเพศมาแต่เด็ก โดยภาพยนตร์ไม่ได้กล่าวถึงแม่หรือผู้ใหญ่คนอื่นที่จะสามารถเข้ามาจัดการปัญหาที่บุปผาถูกพ่อเลี้ยงกระทำละเมิดได้ ซึ่งนั้นแสดงให้เห็นว่าในช่วงเข้าสู่วัยรุ่นเป็นช่วงเวลาสำคัญที่ต้องการความอบอุ่น ต้องการที่ปรึกษา โดยบุปผาก็เป็นตัวแทนของเด็กวัยรุ่นที่ขาดความรักความอบอุ่นในครอบครัวจึงต้องแสวงหาความรักจากคนอื่น และเอกเป็นคนที่เข้ามา แม้ว่าเขาจะไม่ได้จริงใจกับเธอ แต่เธอก็เลือกที่จะสมยอมเพียงเพื่อแลกกับความรักความอบอุ่นที่เธอหวังจะได้จากเอก จึงเป็นต้นเหตุของปัญหาที่เกิดจากความรักในวัยเรียน การตั้งท้องในขณะที่ยังไม่พร้อม อันเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดโศกนาฏกรรมความรักขึ้น ซึ่งในภาพยนตร์ก็สะท้อนปัญหาสังคมในปัจจุบันได้เป็นอย่างดีที่วัยรุ่นที่มีรักในวัยเรียน การทำแท้ง ที่ปรากฏให้เห็นในข่าวอยู่เสมอ ๆ รวมถึงอุดมการณ์ของระบบปิตาธิปไตย ที่ให้ความสำคัญกับผู้ชาย โดยในกรณีของบุปผาเริ่มตั้งแต่ในครอบครัวที่เธอต้องยอมให้พ่อเลี้ยงกดขี่มาตลอด และเมื่อมีความรักเธอก็ยังต้องเป็นผู้ถูกกระทำจากชายที่เธอรักอยู่ตลอดเช่นกัน

ภาพที่ 4.29 สะท้อนปัญหาความรักในวัยเรียนที่ยังไม่พร้อมนำไปสู่การทำแท้ง

สถานภาพความสัมพันธ์ การแสดงออกทางความรัก และบทบาททางเพศของตัวละคร

ในภาพยนตร์เรื่องนี้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ ตัวละครเพศชายเป็นผู้กระทำการทางความรัก อันส่งผลให้ตัวละครเพศหญิงมีทั้งความทุกข์และสุข อย่างเห็นได้ชัด บุปผาถูกพ่อเลี้ยงล่วงละเมิดทางเพศ เธอขาดความอบอุ่น เมื่อมีเอกเข้ามาเธอจึงยึดเป็นที่พึ่ง แต่เขาก็ไม่ได้รักเธอจริง และยังมีนิสัยเจ้าชู้ ภาพยนตร์นำเสนอภาพของบุปผา ที่เป็นฝ่ายรอคอย เอก ตลอดทั้งเรื่อง ด้วยความหวังสูงสุดเพียงหนึ่งเดียวคือเขาจะมารับผิดชอบด้วยการแต่งงานและดูแลเธอนับจากนี้ไปแม้ว่าเขาจะเคยกระทำกับเธอไว้ร้ายแรงสักเพียงใด เธอก็พร้อมที่จะให้อภัย และเฝ้ารอจนกระทั่งตายไปแล้วก็ยังคงรออยู่อย่างนั้น แต่เมื่อเธอตายไปแล้วในด้านหนึ่งเธอก็ยังคงถูกยึดโยงไว้ด้วยความรักจากเพศชาย แต่ในขณะเดียวกันเมื่อถูกกระทำ ก็มีการต่อรองอำนาจและกระทำการเหนือผู้ชายได้ เช่นในฉากที่ผีบุปผาใช้พลังความเป็นผีหลอก และทำร้ายพ่อเลี้ยงเป็นการตอบโต้ที่ทำร้ายเธอ ฉากที่เมื่อเธอรู้ว่าเอกนอกใจไปมีความสัมพันธ์กับผู้หญิงคนอื่น เธอเอาโจ๊กร้อน ๆ เทราดที่ตัวเอก และในขั้นสุดท้ายเธอตัดขาเอกเพื่อไม่ให้เอกหนีไปจากเธอได้

ภาพที่ 4.30 ผีบุปผาแก้แค้นผู้ชายที่ทำร้ายเธอ ทั้งพ่อเลี้ยงและเอก

4) ฉาก

ตารางที่ 4.37

การวิเคราะห์ฉากภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี

ฉากที่แสดงออกถึงความรัก	ก่อนตาย	หลังตาย
รักสมหวัง	-	-
ผิดหวัง	- มีเพศสัมพันธ์กันตั้งแต่เพิ่งคบกันได้ไม่นาน - รักในวัยเรียน	- ตายแล้วก็ยังเฝ้ารอเอกกลับมา - เอกกลับมาแต่ก็ยังเจ้าชู้

ภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี ไม่มีฉากที่แสดงถึงความรักที่สมหวังเลย ถึงแม้ว่าในฉากเริ่มต้นหลังจากที่บุปผาและเอกได้รู้จักกัน ถึงขั้นมีความสัมพันธ์กันแล้ว แต่ก็เป็นไปอย่างไม่สมหวัง เพราะเป็นเพียงเกมส์พนันของเอกกับเพื่อนเท่านั้น ในขณะที่บุปผาแม้จะดูรักเอก แต่ผู้วิจัยตีความว่าเป็นความรักที่บุปผาเองก็ยอมรับในความไม่สมหวัง ที่ตัวเองต้องเป็นฝ่ายตามเอกอยู่ฝ่ายเดียว ความสัมพันธ์และเรื่องราวที่เกิดขึ้นเป็นเพียงแค่การต้องการที่พึ่งพิง และความอบอุ่นจากคนรักเท่านั้น

นอกจากนี้ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเป็นความสัมพันธ์ที่ยังไม่ได้แต่งงาน เป็นรักในวัยเรียน ซึ่งแสดงฉากความสัมพันธ์ดังกล่าวเป็นที่น่าสังเกตว่าฉากเพศสัมพันธ์ระหว่าง บุปผา กับ เอก เป็นผู้กระทำอยู่เพียงข้างเดียว และผู้หญิงก็แสดงสีหน้าท่าทางฝืนใจอยู่ตลอดเวลา ตัวละครหญิงในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงยังอยู่ภายใต้กรอบคิดว่าผู้หญิงไม่ควรมีความพึงพอใจหรือความปรารถนาในเรื่องเพศ แต่เป็นเพียงใช้การใช้เรื่องเพศเป็นเครื่องแลกเปลี่ยน ผูกมัดชายหนุ่มให้อยู่กับเธอเท่านั้น

หรือแม้ในขณะที่ทั้งสองตายไปแล้ว ในตอนท้ายที่เอกสำนึกผิดและกลับมาอยู่กับบุปผาด้วยสภาพของคนพิการ ผู้วิจัยมองว่าผีบุปผาเองก็ไม่ได้รู้สึกว่าเป็นความรักที่สมหวัง เพราะเอกยอมที่จะอยู่กับบุปผาเพราะเขารู้ว่าตัวเองตายไปแล้วและประกอบกับการที่ถูกผีบุปผาทำให้พิการ เขาจึงไม่มีทางเลือกที่จะไปจากบุปผาได้ ซึ่งบุปผาเองก็ยอมรับและเลือกที่จะอยู่กับเอกเพียงเพื่อได้มีคนอยู่ด้วยกันเท่านั้น ซึ่งเป็นที่สังเกตว่าภาพยนตร์เรื่องนี้สื่อฉากที่มีความรักของตัวละครออกมาในบรรยากาศที่อึมครึมไม่สดในตลอดทั้งเรื่อง แม้ตัวละครจะมีความสัมพันธ์กันลึกซึ้ง ได้อยู่ด้วยกัน แต่ก็ไม่ปรากฏถึงความสดใสใด ๆ ซึ่งอาจตีความได้ว่า เรื่องราวความรักที่เกิดขึ้นไม่ได้เป็นความรักที่สมหวังและเป็นความรักที่เกิดขึ้นในเวลาที่ไม่เหมาะสมทั้งในขณะก่อนตายที่เกิดขึ้นในวัยเรียน และหลังตายก็เป็นความรักที่ไม่ถูกต้องตามธรรมชาติที่ผีกับผีจะใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันในโลกของคน

ภาพที่ 4.31 ฉากที่บุปผามีความสัมพันธ์กับเอกแต่ก็เป็นไปด้วยท่าทางที่ฝืนใจไม่มีความสุขทั้งก่อนตายและหลังตาย

5) ความขัดแย้ง

ตารางที่ 4.38

การวิเคราะห์ความขัดแย้งภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี

ความขัดแย้ง	ก่อนตาย	หลังตาย
ตัวละครกับสังคม	- บุปผา กับ ครอบครัว - บุปผา กับ ครอบครัวเอก - รักในวัยเรียน - บุปผากับโครงสร้างสังคมชายเป็นใหญ่ที่ทำให้เธอถูกกระทำ ละเมิดทางเพศ และทางจิตใจจากผู้ชาย	ผีบุปผา กับเพื่อนบ้าน ที่หาทางกำจัดผีบุปผา

จะเห็นว่าอุปสรรคสำคัญของความรักของตัวละคร บุปผาทั้งก่อนตายและหลังตายก็คือ คนรอบข้าง กล่าวคือ ปัญหาความขัดแย้งระหว่างบุปผา และพ่อเลี้ยง ความขัดแย้งระหว่างบุปผากับเอกที่ไม่ได้อยู่ด้วยกันเพราะครอบครัวเอกจะส่งเอกไปเรียนต่อ และเมื่อกลายเป็นผี เมื่อเอกกลับมาอยู่กับผีบุปผา เพื่อนบ้านทั้งหลายก็พยายามกีดกันและบอกความจริงกับเอกว่าบุปผาตายไปแล้ว แต่จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า วิธีการจัดการความขัดแย้งของบุปผาในช่วงก่อนตายและหลังตายนั้นแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ในก่อนตายเธอเป็นเพียงผู้ถูกกระทำ ที่ไม่สามารถตอบโต้หรือแก้ไขอะไรได้ แต่เมื่อกลายเป็นผี เธอใช้พลังอำนาจความเป็นผีจัดการกับผู้ที่เป็นคู่ขัดแย้งของเธอทุกคน ตั้งแต่พ่อเลี้ยง เพื่อนบ้าน และรวมถึงเอกด้วย ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าในเรื่องของความรักนั้น ความขัดแย้งที่สำคัญที่สุดคือสังคม โดยเฉพาะความรักที่ไม่เป็นไปตามเงื่อนไขของสังคม เช่นกรณีบุปผาก่อนตาย เป็นความรัก

ในวัยเรียน ที่ไม่ถูกต้องตามครรลองสังคม จึงต้องมีอำนาจของครอบครัวมาจัดการ ในขณะเมื่อตายแล้ว ก็เป็นความรักที่ผิดธรรมชาติ อำนาจสำคัญที่เข้ามาจัดการก็คือสังคมรอบข้าง ดังนั้นความรักไม่ใช่แค่เรื่องปัจเจกเท่านั้น แต่เป็นเรื่องที่คนในสังคมเข้ามามีบทบาทสำคัญในการจัดการและให้คุณค่ากับความรักของคนสองคน นอกจากนี้อาจกล่าวได้ว่าความขัดแย้งกับสังคมที่เกิดขึ้นในด้านต่าง ๆ ของภาพยนตร์เรื่องนี้มีพื้นฐานมาจากอำนาจโครงสร้างสังคมชายเป็นใหญ่ที่ครอบงำอยู่ในชีวิตของตัวละครบุปผาทั้งสิ้นทำให้เธอถูกกระทำ ทั้งการละเมิดทางเพศจากคนในครอบครัว และการกระทำทางจิตใจจากผู้ชายที่เธอรัก รวมถึงแม้ตายไปแล้วระบบชายเป็นใหญ่ก็ยังเข้ามาจัดการเธอผ่านทางหมอผีศาสนา (พระ) ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นตัวแทนของระบบชายเป็นใหญ่ทั้งสิ้น

ภาพที่ 4.32 ผีบุปผาหลอกคนในร้านทำผมที่บอกกับเอกว่าเธอเป็นผี

6) รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์

ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์รูปแบบความรักออกเป็น 2 ช่วงเวลาคือรูปแบบความรักเมื่อยังมีชีวิตอยู่ และรูปแบบความรักหลังความตาย โดยแบ่งรูปแบบความรักออกเป็นดังนี้

ตารางที่ 4.39

การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี

รูปแบบความรักโรแมนติก	ก่อนตาย	หลังตาย
ความรักแบบไม่มั่นคง **- รักซ้อน ซ่อนรัก**	รักในวัยเรียน	เอกไม่ได้รักบุปผาจริง และยังแอบไปหาผู้หญิงอื่น
ความรักแบบแลกเปลี่ยน **- หวังรักตอบแทน** **- หวังสิ่งของ / เงินทองตอบแทน**	บุปผา รักเอกเพราะต้องการความอบอุ่น ต้องการที่พึ่ง ในขณะที่เอกก็ต้องการชนะพนันกับเพื่อน	-

ตารางที่ 4.39

การวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี (ต่อ)

รูปแบบความรักโรแมนติก	ก่อนตาย	หลังตาย
ทั้งรักทั้งแค้น	-	เมื่อถูกคนรักทำร้ายหักหลัง ทำให้ผิดหวังจึงแก้แค้นทำให้ผู้ชายที่เธอรักสยบยอม

ความหมายความรักโรแมนติกในภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรีนั้น สะท้อนปัญหาสำคัญของความรักคือ การมีความสัมพันธ์กันโดยปราศจากความรักโดยที่ฝ่ายหญิงต้องการใช้ความสัมพันธ์ทางเพศเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวความรักจากผู้ชาย ในขณะที่ผู้ชายก็ใช้ความรัก และการแต่งงานเป็นเครื่องหล่อเลี้ยงให้ผู้หญิงสยบยอม

เมื่อพิจารณาถึงแก่นคิดหลักแล้ว ภาพยนตร์เรื่องบุปผาราตรี มุ่งวิพากษ์วิจารณ์การกดขี่ที่ผู้ชายกระทำต่อผู้หญิงในสังคมชายเป็นใหญ่ที่เธอถูกกระทำมาตลอดระยะเวลาที่มีชีวิตอยู่ แต่การที่ผีบุปผากระทำการเอาคืนผู้ชายทุกคนหลังจากที่เธอตายไปแล้วนั้นคือการลุกขึ้นสู้และประกาศชัยชนะของเพศหญิง ซึ่งในท้ายที่สุดเธอก็ยังคงอยู่กับเอกได้ในอพาร์ทเม้นโดยที่ไม่มีใครกล้ามายุ่งเกี่ยว ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าหลังจากการตายกลายเป็นผีไปแล้วบุปผากำลังต่อรองกับอำนาจของโครงสร้างสังคมชายเป็นใหญ่ที่เธอพ่ายแพ้มาตลอดเวลาที่มีชีวิตอยู่ ซึ่งผู้วิจัยมองว่าการต่อรองของเธอนั้นอยู่เหนืออำนาจของความรัก กล่าวคือ ในขณะมีชีวิตอยู่เธอต้องการความรักจากเอกและรอคอยเขาจะกลับมาอยู่และแต่งงานกับเธอ ซึ่งเป็นการถูกวาทกรรมความรักและการแต่งงานตามระบบสังคมชายเป็นใหญ่ตรึงเธอให้อยู่รอคอยชายคนรัก แต่เมื่อเธอกลายเป็นผี ก็เปลี่ยนบทบาทเป็นผู้กระทำการเธอท้าทายกับระบบชายเป็นใหญ่ที่ทำให้ผู้ชายมาสยบยอมกับเธอแทน ซึ่งก็เป็นความรักที่ทั้งรักทั้งแค้นแต่ไม่ยอมตกอยู่ภายใต้อำนาจของชายคนรักเช่นเมื่อยังมีชีวิตอยู่ ซึ่งสะท้อนได้ดีจากฉากที่บุปผาตัดขาเอกกลายเป็นคนพิการ และในฉากสุดท้ายที่เอกคลานมาขอโทษและอยู่กับบุปผาตลอดไป นั่นอาจตีความได้ว่าเป็นการแสดงถึงชัยชนะของผีบุปผาที่มีต่ออำนาจโครงสร้างสังคมชายเป็นใหญ่ได้เป็นอย่างดี ที่ถึงแม้การกระทำดังกล่าวแท้จริงแล้วก็เป็นไปเพื่อการที่ทำให้เอกจากเธอไปไหนไม่ได้อีก ซึ่งก็แสดงถึงเธอก็ยังคงอยู่ในพันธนาการที่ต้องการความรักเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจในช่วงสุดท้ายของชีวิต แต่ก็เป็นความรักที่ไม่ได้สยบยอมเป็นผู้ถูกกระทำดังก่อนมีชีวิตอยู่แล้ว

นอกจากนี้รูปแบบความรักที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้นก็สะท้อนให้เห็นถึงภาวะปัญหาความสัมพันธ์ในสังคมยุคปัจจุบันได้เป็นอย่างดี ทั้งปัญหาความรักในวัยเรียน การตั้งครรภ์เมื่อไม่พร้อมและนำไปสู่การทำแท้ง และความรักที่เกิดขึ้นเป็นความรักแบบโหยหา อันเกิดจากความว้าเหว่ ซึ่ง

ปัญหาส่วนหนึ่งก็เกิดจากการขาดความรักความอบอุ่น และความรุนแรงในครอบครัวซึ่งเป็นสถาบันพื้นฐานที่มีความใกล้ชิดกับวัยรุ่นที่สุด

4.4 สรุปการเล่าเรื่องความรักโรแมนติกของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม

ตารางที่ 4.40

สรุปแก่นเรื่องของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม

ชื่อภาพยนตร์	แก่นเรื่อง
ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	“ทั้งรักทั้งแค้น” ความแค้นที่ถูกหักหลังจากคนที่รัก
พี่มากพระโขนง	ความรัก ความผูกพันที่ความตายก็มิอาจจะพรากไปได้ และต่อสู้เพื่อให้ได้อยู่ร่วมกันได้โดยไม่สนใจสังคม
แฟนเก่า	“ความรักที่กลายเป็นความแค้น”
บุปผาราตรี	“ทั้งรักทั้งแค้น” การถูกคนที่รักนอกใจ และทอดทิ้ง รวมถึงความกดดันที่ถูกกดขี่จากเพศชาย ที่นำไปสู่ความแค้น

ตารางที่ 4.41

สรุปโครงเรื่องของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม

โครงเรื่อง	ชื่อภาพยนตร์			
	ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	**พี่มากพระโขนง**	**แฟนเก่า**	**บุปผาราตรี**
เปิดเรื่อง	ผีเนตรปรากฏในฉากแต่งงานที่เป็นสัญลักษณ์ความสมหวังในความรักของคนถือเป็นการรื้อสร้างความหมายของความรักแบบโรแมนติกที่ลงท้ายด้วยการแต่งงาน	ความรักไม่สมหวังต้องพลัดพรากจากกัน และความรักที่ลึกซึ้งที่มีต่อกันอย่างมาก	รักที่ไม่ต้องการการผูกมัดจริงจังต้องการรักษาอิสรภาพของตัวเองเอาไว้ เกิดการนอกใจ หักหลังนำไปสู่ความแค้นของผู้หญิงที่มีความมั่นคงในความรักมากกว่า	เพศหญิงที่ถูกกระทำจากเพศชายภายใต้ระบบชายเป็นใหญ่ที่เริ่มมาตั้งแต่สถาบันครอบครัว
การพัฒนาเรื่อง	ที่ใดมีรักที่นั่นมีทุกข์	อิทธิพลของสังคมที่พยายามเข้ามาจัดการความสัมพันธ์ ให้เป็นไปตามโครงสร้างสังคมว่าผีกับคนอยู่ร่วมกันไม่ได้	ความรักของผู้ชายส่วนใหญ่เกิดจากความเสน่หา ที่ไม่ต้องการการผูกมัด	ความรัก และการแต่งงานเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้หญิงภายใต้ระบบชายเป็นใหญ่ และในสังคมหลังสมัยใหม่ที่ผู้คนขาดที่ยึดเหนี่ยวทางจิตใจ ความรักจึงเป็นตัวต่อสายสัมพันธ์ของผู้คนที่อ้างว้างในระบบทุนนิยมปัจจุบัน
ภาวะวิกฤต	กรรมเป็นดังเงาตามตัว	ต่อต้านโครงสร้างสังคมที่ว่ากับคนสามารถอยู่ร่วมกันได้	เพศหญิงจะมีอำนาจเหนือกว่าชายต่อเมื่อกลายเป็นผี ที่แม้จะใช้อำนาจในการแก้แค้น แต่ลึก ๆ แล้วก็ยังคงถูกยึดโยงกับความรักอยู่	เพศหญิงจะมีอำนาจและ กล้าลุกขึ้นมาต่อสู้กับระบบชายเป็นใหญ่ ก็เมื่อกลายเป็นผีและมีความแค้นเป็นแรงผลักดัน (ฉากการตัดขาเอกหมายถึง สัญลักษณ์แห่งการตัดตอนความเป็นชายของเอกที่ทำให้เธอต้องเจ็บปวด เสียใจมาตลอด)

ตารางที่ 4.41

สรุปโครงเรื่องของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม (ต่อ)

โครงเรื่อง	ชื่อภาพยนตร์			
	ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	**พี่มากพระโขนง**	**แฟนเก่า**	**บุปผาราตรี**
การคลี่คลาย / จุดจบ	- ผีเนตรกลายเป็นฝ่ายที่มีอำนาจเหนือผู้ชายที่เธอรัก เป็นชัยชนะของผีในการได้อยู่กับคนที่เธอรักแม้เธอจะตายและเขายังไม่ตาย - ผีไม่ให้อภัย และไม่ยอมรับกฎธรรมชาติว่าผีกับคนอยู่ร่วมกันไม่ได้ (ตราบใดที่ผีผู้หญิงมีความแค้นอยู่ก็จะมีอำนาจท้าทายโครงสร้าง)	สังคมไม่ได้มีอิทธิพลเหนือความสัมพันธ์ของปัจเจกชนเสมอไป ภาพยนตร์สะท้อนถึงการต่อต้าน และต่อรองความหมายกับบรรทัดฐานทางสังคมที่ว่าคนกับผีอยู่ด้วยกันไม่ได้ โดยการที่เพื่อน ๆ ของมาร์กซึ่งเคยกีดกันต่างก็ซาบซึ้งในความรักของทั้งสอง จึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นแง่มุมที่สะท้อนถึงสังคมที่เปิดกว้างให้กับความรักที่อยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์ นอกเหนือความคาดหมายของสังคมมากขึ้น	ความรัก ยิ่งรักมากยิ่งเพิ่มพลังความแค้น ตราบใดที่ผีผู้หญิงมีความแค้นอยู่ก็จะมีอำนาจท้าทายโครงสร้าง (ไม่ยอมปล่อยวางและแก้แค้นให้เคนตายตาม)	ความรักที่บุปผามีต่อเอกเป็นความรักที่มั่นคง ที่ต้องการเพียงแค่ความซื่อสัตย์จากชายที่ตนรักและไม่ทอดทิ้งกันเท่านั้น

4.4.1 แก่นเรื่องและโครงเรื่อง

แก่นเรื่องที่สำคัญของภาพยนตร์ผีที่ต่อต้าน / ต่อรอง กับโครงสร้างสังคมทั้งสี่เรื่อง ได้แก่ พี่มากพระโขนง ซัตเตอร์กดติดวิญญาณ แฟนเก่า และ บุปผาราตรี แก่นเรื่องสำคัญคือ “ความรักที่กลายเป็นความแค้น” หรือ “ทั้งรักทั้งแค้น” ซึ่งความรักในช่วงต้นที่ตัวละครมีต่อกันต่อเมื่อถูกหักหลัง ทำลายลงด้วยฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งแล้ว ก็ก่อให้เป็นความแค้นที่เป็นพลังสำคัญที่ทำให้ตัวละครผีมีพลังอำนาจต่อสู้กับอำนาจทางสังคมที่เคยกดทับเธอเอาไว้ในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ ดังนั้นอาจสรุปได้ว่าความแค้นทำให้ (ผี) ผู้หญิงท้าทายอำนาจสังคมได้ โดยมีประเด็นพื้นฐานของตัวละครที่สำคัญคือ การมีความรักที่ผิดหวัง ถูกหักหลังจากคนรัก ซึ่งความรัก และการแต่งงานที่ผูกติดผู้หญิงไว้ให้สยบยอมต่ออำนาจของผู้ชายตามระบบชายเป็นใหญ่ซึ่งแฝงฝังอยู่ในสังคมไทยมาเป็นเวลาช้านาน แต่สำหรับภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนงนั้น มีความแตกต่างจากภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ในกลุ่มต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างสังคมนั่นคือเกิดจากการมีความรัก และผูกพันกันอย่างลึกซึ้งแต่ต้องพลัดพรากจากกัน ที่ทั้งสองพยายามต่อสู้เพื่อให้ได้อยู่ด้วยกัน โดยแก่นเรื่องสำคัญคือ “ความรักชนะทุกสิ่ง” ภาพยนตร์แสดงให้เห็นถึงการต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างสังคมทั้งเรื่องกฎเกณฑ์ทางสังคม กฎทางศาสนา ที่ขัดขวางการอยู่ร่วมกันของผีกับคน แต่ตัวละครหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้ก็แสดงให้เห็นว่า “ความรัก” สามารถที่จะเอาชนะทุกสิ่งได้

ตารางที่ 4.42

สรุปการวิเคราะห์ตัวละครของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม

ตัวละคร	ชื่อภาพยนตร์			
	ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	**พี่มากพระโขนง**	**แฟนเก่า**	**บุปผาราตรี**
เพศ	เพศหญิงจะเป็นเพศที่ถูกประกอบสร้างให้ยึดมั่นถือมั่นและมีความรู้สึกทางความรักมากกว่าเพศชายเป็นอย่างมากทั้งในขณะที่มีชีวิตอยู่และเสียชีวิตไปแล้ว	เพศหญิงจะเป็นเพศที่ถูกประกอบสร้างให้ยึดมั่นถือมั่นและมีความรู้สึกทางความรักมากกว่าเพศชายเป็นอย่างมากทั้งในขณะที่มีชีวิตอยู่และเสียชีวิตไปแล้ว	เพศหญิงจะเป็นเพศที่ถูกประกอบสร้างให้ยึดมั่นถือมั่นและมีความรู้สึกทางความรักมากกว่าเพศชายเป็นอย่างมากทั้งในขณะที่มีชีวิตอยู่และเสียชีวิตไปแล้ว	เพศหญิงจะเป็นเพศที่ถูกประกอบสร้างให้ยึดมั่นถือมั่นและยึดติดกับความรักมากกว่าเพศชาย และยอมพันธนาการตัวเองได้ด้วยความรักจึงถูกกระทำทางความรักจากชายที่รัก
อายุ	ตั้งแต่ช่วงวัยรุ่น 20-30 ปี ซึ่งเป็นช่วงวัยเจริญพันธุ์ ให้ความสนใจกับเรื่องความรักและความสัมพันธ์เป็นพิเศษ	อายุ ราว 25-30 ปี เป็นวัยรุ่นเข้าสู่วัยผู้ใหญ่ที่มีความรักที่รุนแรง พร้อมทำทุกอย่างเพื่อความรัก ในขณะเดียวกันก็มีความต้องการความมั่นคงในชีวิตและสร้างครอบครัวที่สมบูรณ์	อายุ ราว 25-30 ปี อยู่ในช่วงวัยที่ต้องการสร้างครอบครัวครอบครัวที่สมบูรณ์	อายุราว 18-21 ปี ซึ่งอยู่ในช่วงวัยรุ่นที่กำลังแสวงหาความรักความอบอุ่นทั้งจากครอบครัวและคนอื่น กรณีบุปผาเธอขาดความรักจากครอบครัวจึงต้องการหาความรักจากคนอื่นเพื่อเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ
สถานภาพความสัมพันธ์และการแสดงออกทางความรักและบทบาททางเพศ	- ก่อนตายเพศหญิงเป็นผู้ถูกกระทำการทางความรัก - หลังตายเพศหญิงมีอำนาจเหนือกว่าและเป็นผู้กระทำการทางความรัก	ต่างเป็นผู้กระทำการทางความรักทั้งคู่	- ก่อนตายเพศหญิงเป็นผู้ถูกกระทำการทางความรัก - หลังตายเพศหญิงมีอำนาจเหนือกว่าและเป็นผู้กระทำการทางความรัก	- ก่อนตายเพศหญิงเป็นผู้ถูกกระทำการทางความรัก - หลังตายเพศหญิงมีอำนาจเหนือกว่าและเป็นผู้กระทำการทางความรัก

ตารางที่ 4.42

สรุปการวิเคราะห์ตัวละครของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม (ต่อ)

ตัวละคร	ชื่อภาพยนตร์			
	ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	**พี่มากพระโขนง**	**แฟนเก่า**	**บุปผาราตรี**
ฉาก	ฉากรักที่สมหวังจะเกิดขึ้นเมื่ออยู่ในช่วงที่ตัวละคร เป็นคนกับคน โดยบรรยากาศจะเป็นไปในโทนสดใส สดชื่น ฉากรักที่ผิดหวัง จะเกิดในช่วงตัวละคร ผีกับคน และฉากที่ตัวละครหญิงถูกข่มขืนซึ่งไม่ได้เกิดจากความรัก ทำให้บรรยากาศของฉากเป็นไปแบบอึมครึม เศร้าสร้อย	ท้าทายโครงสร้างสังคม โดยการแสดงออกทางความรักในที่สาธารณะ และแม้ว่าจะเป็นฉากที่ตัวละครผีกับคนแสดงความรักต่อกันก็เป็นบรรยากาศปกติไม่อึมครึมเหมือนภาพยนตร์ผีเรื่องอื่น ๆ	ฉากที่แสดงถึงความรักไม่ว่าจะเป็นก่อนตายหรือหลังตาย หากเป็นความรักที่แสดงความสุขของตัวละคร แม้จะเป็นระหว่างคนกับผี ก็จะเป็นฉากธรรมชาติที่ดูสดใส แต่หากเป็นความรักที่แสดงถึงความทุกข์ของตัวละคร แม้จะเกิดในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ก็จะเป็นบรรยากาศที่ดูอึมครึม ไม่สดชื่น	เรื่องราวความรักที่เกิดขึ้นไม่ได้เป็นความรักที่สมหวัง และเป็นความรักที่เกิดขึ้นในเวลาที่ไม่เหมาะสมทั้งในขณะก่อนตายที่เกิดขึ้นในวัยเรียน และหลังตายก็เป็นความรักที่ไม่ถูกต้องตามธรรมชาติที่ผีกับผีจะใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันในโลกของคน
ความขัดแย้ง	ตัวละครกับสังคมกลุ่มเพื่อนของธรรม์ ไม่ชอบเนตร เป็นอุปสรรคสำคัญในความรักของทั้งสอง และเป็นคนทำร้ายเธอด้วยการข่มขืน เมื่อเนตรกลายเป็นผีจึงมีความแค้นตามแก้แค้นเพื่อนของธรรม์ทุกคน	ตัวละครกับกฎธรรมชาติ และกฎเกณฑ์ทางสังคม โดยภาพยนตร์แสดงการต่อรองท้าทายต่อกฎเกณฑ์ดังกล่าวว่า แม้จะไม่สามารถเอาชนะกฎแห่งธรรมชาติคือความตายไปได้ แต่ความรักก็สามารถเอาชนะกฎเกณฑ์ทางสังคมที่ว่า ผีกับคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้	ตัวละครกับบรรทัดฐานทางสังคม ที่มองว่าผู้ชายเจ้าชู้ไม่ใช่เรื่องผิด แต่แตกต่างจากความคิดของผู้หญิงที่มองว่าผู้ชายที่ดีต้องรักเดียวใจเดียว ไม่เจ้าชู้ ทัศนคติในเรื่องความรักที่แตกต่างกัน และคิดว่าสิ่งที่ตนทำนั้นเป็นเรื่องที่ถูกต้องดังนั้นความขัดแย้งนี้จึงเกิดขึ้นในตัวของเคนกับสิ่งที่สังคมกำหนด	ตัวละครกับสังคมรอบข้าง ที่เข่ามาจัดการความสัมพันธ์ ซึ่งก่อนตายบุปผาเอาชนะอำนาจของสังคมไม่ได้ แต่หลังจากเธอต่อต้านอำนาจของคนรอบข้างด้วยพลังของการเป็นผี ทำให้เธอสามารถอยู่กับเอกได้ ดังนั้นเป็นความขัดแย้งกับระบบสังคมชายเป็นใหญ่ตั้งแต่เธอมีชีวิตอยู่ จนกระทั่งตายแต่มีพลังจัดการได้เมื่อเป็นผีแล้ว

4.4.2 เพศของตัวละคร

ผู้หญิงเป็นตัวแทนของเพศที่ยึดติดในความรัก และขาดสติในการไตร่ตรองเหตุผล สามารถที่จะทุ่มเทให้กับความรัก และคนรักของตนเองอย่างเต็มที่ โดยจะเห็นได้ชัดว่าทั้งในขณะที่เพศหญิงยังมีชีวิตอยู่ก็จะมีความมั่นคงในความรัก และซื่อสัตย์ต่อความรักอย่างมาก จนกระทั่งตายก็ยังคงไม่ยอมปล่อยวาง ยังคงรอคอยที่จะได้ใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับคนรักของตัวเอง ซึ่งจากภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาแสดงให้เห็นว่าผีผู้หญิงนั้นจะใช้อิทธิฤทธิ์ และพลังของความเป็นผี ต่อสู้กับอุปสรรคทางสังคมต่าง ๆ ที่ขัดขวางความรักของตน และพลังแห่งความรักและความแค้นนั้นทำให้เธอต่อสู้กับระบบอำนาจหลักของสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งอำนาจของระบบชายเป็นใหญ่ และอำนาจของศาสนาที่มักจะเป็นตัวจัดการความนึกคิดของผีให้เกิดการปล่อยวาง ให้อภัย และแยกออกไปตามทางของผี

4.4.3 อายุของตัวละคร

จากการวิเคราะห์ตัวบทพบว่า ช่วงอายุสำคัญของตัวละครในภาพยนตร์ที่นำมาศึกษา พบว่า ความสัมพันธ์ของชายหญิงที่เกิดขึ้นเป็นความรัก มักอยู่ในช่วงอายุ 20-35 ปี ซึ่งถือเป็นช่วงวัยเจริญพันธุ์ หมายถึง สภาวะที่สมบูรณ์แข็งแรงของร่างกายและจิตใจที่เป็นผลอันเกิดจากการกระบวนการและหน้าที่ของการเจริญพันธุ์ที่สมบูรณ์ของบุคคลที่สามารถมีบุตรได้ทั้งชายและหญิง ซึ่งมีอายุประมาณ 11 ปี ถึง 45 ปี โดยในช่วงวัยนี้ มนุษย์ถือเป็นวัยที่อยู่ในช่วงที่กำลังดื่มด่ำกับอารมณ์รัก และมีความต้องการที่จะมีความรัก เพื่อแสวงหาความมั่นคงทางจิตใจเป็นอย่างมาก โดยความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นหากอยู่ในช่วงอายุตอนต้นก็จะเป็นความสัมพันธ์ที่ฉาบฉวย วูบวาบ มากกว่ามั่นคงจริงจัง

4.4.4 ฉาก

ผู้วิจัยพบว่า ฉากส่วนใหญ่ที่ตัวละครแสดงความรักต่อกันนั้นตัวแปรสำคัญของฉากคือก่อนและหลังตัวละครตาย กล่าวคือ หากเป็นความรักที่สมหวังมีความสุขในขณะที่ตัวละครเป็นคนกับคนฉากที่เห็นในภาพยนตร์จะเป็นไปในโทนสดใส บรรยากาศสดชื่น แต่หากเป็นความรักที่เกิดขึ้นในช่วงที่ตัวละครเป็นผี แม้จะเป็นฉากรักที่ดูเหมือนสมหวัง แต่โทนภาพจะเป็นไปแบบอึมครึมเศร้าสร้อย ไม่สดใส ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า แม้คนกับผีจะมีความรักมากมายต่อกันอย่างไร แต่สังคมก็ยังคงมองว่าเป็นเรื่องที่ผิดธรรมชาติ ความรักที่เกิดขึ้นและควรเป็นความสุขสดใส แต่หากเกิดขึ้นผิดธรรมชาติ และธรรมเนียมของสังคมก็เป็นเรื่องที่ไม่ใช่ความสุขที่แท้จริง

4.4.5 ความขัดแย้ง

จากการวิเคราะห์ตัวบทพบว่า ภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาปรากฏความขัดแย้งอยู่สองลักษณะคือ ความขัดแย้งกับกฎธรรมชาติ นั่นคือ ความตาย ที่พลัดพรากให้ตัวละครต้องแยกจากกัน และไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ แต่ข้อสังเกตประการสำคัญของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ค่อนข้างต่อต้านกับโครงสร้างอำนาจสังคมนั้น ความขัดแย้งที่สำคัญของตัวละครคือความขัดแย้งกับสังคมที่เป็น

อุปสรรคต่อความรักของตัวละคร ทั้งบุคคลอื่น ๆ ในสังคม และกฎเกณฑ์ของสังคมที่เป็นกรอบควบคุมพฤติกรรมของตัวละครผีและคนที่จะมีความสัมพันธ์และอยู่ร่วมกัน โดยประเด็นความขัดแย้งกับสังคมที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือตัวละครผู้หญิงกับระบบสังคมชายเป็นใหญ่ที่ฝังอยู่ในสังคมไทย ซึ่งเป็นตัวกดทับและสร้างความกดดันให้ผู้หญิงต้องลุกขึ้นมาท้าทายต่ออำนาจชายเป็นใหญ่เมื่อกลายเป็นผีดังที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์เกือบทุกเรื่องในกลุ่มต่อต้าน/ต่อรองที่นำมาศึกษา ยกเว้นเรื่องพี่มากพระโขนง ซึ่งไม่ได้แสดงประเด็นความขัดแย้งทางสังคมในเรื่องชายเป็นใหญ่แต่อย่างใด มีเพียงการแสดงความขัดแย้งกับสังคมในช่วงแรก ๆ แต่ที่น่าสังเกตคือในภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนงนำเสนอให้ตัวละครสามารถที่จะจัดการความขัดแย้งกับสังคมที่เกิดขึ้นได้จนกระทั่งสังคม (กลุ่มเพื่อนของมาร์ก) ยอมรับในการอยู่ร่วมกันระหว่างผีกับคนได้ด้วย

ตารางที่ 4.43

สรุปการวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม

รูปแบบความรักโรแมนติก	**ชื่อภาพยนตร์**			
	ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	**พี่มากพระโขนง**	**แฟนเก่า**	**บุปผาราตรี**
รักที่มั่นคง **- ตายกี่ชาติก็ขาดเธอไม่ได้**	-	แม้ความตายจะพรากทั้งสองไปแต่ทั้งสองก็ยังต่อสู้เพื่อจะได้อยู่ด้วยกันแม้จะขัดกับอำนาจของสังคมก็ตาม	ความรักที่ตัวละครมีนและโบว์มีต่อเคนเป็นความรักที่มั่นคง และต้องการให้คนที่ตนรักรักและซื่อสัตย์ต่อตนเองเพียงคนเดียว	-
ความรักแบบไม่มั่นคง **- รักซ้อน ซ่อนรัก**	-	-	เคนเป็นคนที่มีรักไม่มั่นคง คบใครหลายคน ทำให้เป็นสาเหตุให้ผู้หญิงที่รักเขาเสียใจ และทำให้เกิดโศกนาฏกรรมต่าง ๆ ขึ้น	ความรักของบุปผากับเอกเกิดขึ้นในระหว่างวัยเรียน ซึ่งเอกก็ไม่ได้รักบุปผาจริง และก็ยังมีผู้หญิงอื่น ๆ จึงเป็นความรักที่ไม่มั่นคง
รักแบบเสียสละ	ก่อนตายเนตรเสียสละความสุขของตัวเองเพื่อให้คนรักมีความสุข	-	-	-
รักแบบโหยหา **- อยู่ไม่ได้ถ้าไม่มีเธอ**	เพศหญิงเป็นเพศที่โหยหาในความรักมากกว่าเพศชายทั้งขณะที่มีชีวิตอยู่และตายไปแล้ว	แม้มาร์กจะรู้ว่านากตายไปแล้วแต่ก็ยังยินดีจะอยู่กับเธอและบอกว่าเขาอยู่ไม่ได้หากไม่มีเธอ	-	-
รักลุ่มหลง	-	-	ความรักที่มีนมีต่อเคน ที่เกิดจากความลุ่มหลงจนขาดสติทำให้ทำร้ายตัวเองเมื่อรู้ว่าเคนมีคนอื่น	-

ตารางที่ 4.43

สรุปการวิเคราะห์รูปแบบความรักโรแมนติกของภาพยนตร์ในกลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรองต่ออำนาจโครงสร้างสังคม (ต่อ)

รูปแบบความรักโรแมนติก	**ชื่อภาพยนตร์**			
	ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	**พี่มากพระโขนง**	**แฟนเก่า**	**บุปผาราตรี**
ความรักแบบไม่ชัดเจน **- ไม่รู้ว่าเราคบกันแบบไหน**	ในช่วงก่อนตายความรักของธรรม์และเนตรก็ไม่ได้มีความชัดเจนธรรม์เพียงคบเธอเพราะความสงสาร	-	-	-
ความรักแบบแลกเปลี่ยน **- หวังรักตอบแทน** **- หวังสิ่งของ / เงินทองตอบแทน**	ในช่วงก่อนตายต่างฝ่ายต่างมีความรักแบบแลกเปลี่ยนเนตรรักธรรม์เพื่อหาสิ่งเติมเต็มในชีวิต ในขณะที่ธรรม์แสดงออกเหมือนรักเนตรเพราะหวังในสิ่งของ	-	ความรักที่ตัวละครหญิงทั้งหมดมีต่อฝ่ายชายอาจตีความได้ว่าเป็นความรักที่หวังรักเป็นสิ่งตอบแทน เพื่อเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของตัวเอง ในขณะที่ฝ่ายชายก็หวังในตัว และความสัมพันธ์เพียงชั่วครั้งคราวจากฝ่ายหญิงเท่านั้น	บุปผา รักเอกเพราะต้องการความอบอุ่น ต้องการที่พึ่งทางใจ ในขณะที่เอกก็ต้องการชนะพนันกับเพื่อน
ทั้งรักทั้งแค้น	ความรักที่มีมากกลายเป็นความแค้นเมื่อถูกคนรักหลังและเป็นพลังทำให้เกิดอำนาจของผีผู้หญิง	-	โศกนาฏกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับตัวละคร เกิดจากความรักที่มีนมีต่อเคนอย่างมาก จนกลายเป็นความแค้นที่เป็นพลังทำให้เธอต้องการแก้แค้นให้เคนได้รับรู้ถึงความเจ็บปวดของเธอ	เมื่อถูกคนรักทำร้ายหักหลัง ทำให้ผิดหวังจึงแก้แค้นทำให้ผู้ชายที่เธอรักสยบยอมและไม่ทิ้งเธอไปไหนอีก

4.4.6 รูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏ

สำหรับรูปแบบความรักของภาพยนตร์ผีที่ต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้าง จะเห็นได้ว่ารูปแบบความรักที่เกิดขึ้นในเริ่มต้นจะเกิดจากความรักที่มั่นคงของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งที่ปรารถนาให้คนที่ตนรักอยู่กับตนตลอดไป แต่ความสัมพันธ์ในระหว่างนั้นจะเป็นความรักที่ไม่มั่นคงของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง (ซึ่งจากภาพยนตร์ทุกเรื่องที่นำมาศึกษาเป็นฝ่ายชาย) ที่มีความรักที่ไม่ชัดเจน รักซ้อนซ่อนรัก รวมถึงรักเพื่อหวังผลตอบแทน ในขณะที่ตัวละครเพศหญิงก็จะมีความรักแบบโหยหาและไม่สามารถมีชีวิตอยู่ได้หากขาดคนรัก ซึ่งเจือไปด้วยความลุ่มหลง ขาดสติ ทำให้ในท้ายที่สุดแล้วก็กลายเป็นความแค้น ที่มีสาเหตุมาจากการไม่สมหวังในความรัก และนำไปสู่การเกิดโศกนาฏกรรมความรัก โดยส่วนใหญ่แล้วฝ่ายหญิงจะเป็นผู้สูญเสีย และกลายเป็นผีที่ใช้พลังแห่งความแค้นที่ทำให้ได้ครอบครองคนที่เธอรัก อยู่ได้ตลอดไปทั้งในรูปแบบคนกับผี ในเรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ และผีกับผี ในเรื่องบุปผาราตรี รวมถึงการแก้แค้นคนที่รักให้ตายตามกันไปเพื่อรับรู้ถึงความเจ็บปวดของตัวเอง ดังในกรณีเรื่องแฟนเก่า

และสาเหตุสำคัญอีกประการหนึ่งที่เห็นได้จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ก็คือความสัมพันธ์เชิงความรักระหว่างชายหญิงที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์นั้น เริ่มต้นตั้งแต่ขณะตัวละครมีชีวิตอยู่ เป็นสิ่งที่ดำเนินไปภายใต้อารมณ์ ความรู้สึกแทบทั้งสิ้น โดยปัญหาเกี่ยวกับความรักที่เป็นสาเหตุทำให้เกิดความแค้นเคือง เกิดขึ้นเพราะตัวละครไม่สามารถที่จะจัดการปัญหาความรักด้วยเหตุผลและสติได้ การตัดสินใจใด ๆ เกี่ยวกับความรักของตัวละคร (โดยเฉพาะในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ก่อนนำไปสู่ความแค้นหลังจากที่ตายไปแล้ว) คือการตัดสินใจในเรื่องของความรัก โดยไม่ใช้เกณฑ์ความถูก ผิด หรือความเหมาะสม ไม่เหมาะสม แต่ใช้เพียงความพึงพอใจของตัวเองเท่านั้น ซึ่งเป็นสิ่งที่นำไปสู่ปัญหาโศกนาฏกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น โดยจะเห็นได้ว่าในภาพยนตร์ที่นำมาศึกษา สะท้อนให้เห็นว่าเพศชายจะเป็นผู้เริ่มต้นสร้างปมปัญหาก่อน ซึ่งเกิดจากการตัดสินใจจากความพึงพอใจของตน เช่น ความเจ้าชู้ โลเล หลายใจ ไม่มั่นคงในความรัก ในขณะที่เพศหญิงเมื่อถูกกระตุ้นทำให้เกิดความเสียใจ ผิดหวัง ก็เกิดการขาดสติยั้งคิด ตรึกตรองหาเหตุผล แต่ใช้อารมณ์ในการจัดการปัญหาความรักที่เกิดขึ้น ทั้งจากการฆ่าตัวตาย (เรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ, แฟนเก่า) รวมถึงจากการตัดสินใจทำแท้งจนตัวเองถึงแก่ความตาย (แฟนเก่า, บุปผาราตรี)

แต่จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้งหมดที่ต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างของสังคม ภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนงมีข้อยกเว้นที่แตกต่างจากภาพยนตร์ในส่วนนี้ ซึ่งมีลักษณะของแก่นเรื่องที่แตกต่างจากภาพยนตร์เรื่องอื่นที่นำมาศึกษา เนื่องจากแก่นเรื่องเป็นความรักความผูกพันของตัวละครที่ไม่ปรากฏความแค้นใด ๆ แต่เป็นความรักที่ทั้งตัวละครผีและคนต่างสมัครใจที่จะต่อสู้กับอำนาจโครงสร้างสังคมเพื่อให้ได้อยู่ด้วยกันโดยไม่สนใจต่อสังคม และหนำซ้ำยังสามารถทำให้

สังคมยอมรับในความสัมพันธ์ของทั้งคู่ได้อีกด้วย ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมปัจจุบันได้เป็นอย่างดีที่มีการให้พื้นที่ยอมรับกับรูปแบบความรักที่แตกต่างไปจากขนบเดิม

อย่างไรก็ตามจากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้งสองกลุ่ม สิ่งที่เห็นได้จากภาพยนตร์ทั้งสองกลุ่มก็คือ รูปแบบความรักที่ปรากฏยังคงเป็นไปตามธรรมเนียมความสัมพันธ์เรื่องความรักในสังคมไทย ที่ในเบื้องต้นความรักที่เกิดขึ้นนั้นก่อเกิดมาจากความว้าเหว่ จึงทำให้เกิดการโหยหาความรักเพื่อมาแทนที่สิ่งที่ขาด มีการแสดงให้เห็นถึงผลจากการที่ตัวละครมีลักษณะโหยหาความรัก และตัวคนรักมาก จนอาจเรียกว่าขาดรักไม่ได้ และทำพยายามทำทุกทางเพื่อไม่ให้ความรักล่มสลายลง ซึ่งในภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างนั้น ตัวละครก็จะแสดงพลังในการต่อสู้ ในช่วงแรกเพื่อรักษาสถานะความรักของตนไว้ แต่ท้ายที่สุดก็ยอมจำนนต่ออำนาจ และการจัดการของระบบสังคมที่ควบคุมไว้ แต่ในภาพยนตร์กลุ่มที่ต่อต้าน / ต่อรอง ต่ออำนาจโครงสร้างนั้นจะมีพลังในการต่อสู้ และเลือกที่จะทำในสิ่งที่ขัดต่อขนบเดิมของสังคมเพื่อรักษา และจัดการกับความรักของตนไว้ โดยใช้อำนาจแห่งการเป็นผี โดยเฉพาะเพศหญิงซึ่งในขณะที่มีชีวิตอยู่เป็นเพศที่มีความรักแบบคาดหวังในความรักและพยายามคอยดูแลเอาใจใส่ความสัมพันธ์ต่อเพศตรงข้ามเพื่อหวังให้เกิดความรู้สึกดี และเกิดความรักด้วย ทำให้เมื่อตายไปแล้วพลังแห่งความเป็นผี และลักษณะทางจิตใจของผู้หญิง ก็เป็นแรงขับสำคัญที่ทำให้เธอสามารถก้าวขึ้นมามีอำนาจในความรักเหนือผู้ชาย และระบบอำนาจของสังคม ที่เคยกดทับ และจัดการความสัมพันธ์ของเธอในขณะมีชีวิตอยู่ได้ แต่อย่างไรก็ตามแม้จะเป็นการมีอำนาจในการจัดการความรัก และต่อสู้กับระบบชายเป็นใหญ่ได้ แต่แท้จริงแล้วพลังที่เกิดขึ้นก็ถูกหล่อเลี้ยงมาจากพันธนาการของความรัก อันเป็นเครื่องมือหนึ่งที่ระบบชายเป็นใหญ่ใช้หล่อเลี้ยงตัวเองให้คงอยู่ในสังคมได้มาเป็นเวลาช้านาน

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาถึงรูปแบบความรักโรแมนติกของผีกับมนุษย์ รวมถึงการประกอบสร้างความจริงทางสังคม และความสัมพันธ์เชิงอำนาจของการเล่าเรื่องภาพยนตร์ผีตามแนวคิดเรื่องโครงสร้างและผู้กระทำการ (Structure and Agency) ที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีไทย

โดยการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดและทฤษฎีดังต่อไปนี้ช่วยในการวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่นำมาศึกษา

1. แนวคิดเรื่องความรัก (Love Theory)
2. แนวคิดสัญวิทยาและการสร้างความหมาย (Semiology and Signification)
3. แนวคิดเรื่องการประกอบสร้างความจริงทางสังคม (Social Construction of Reality)
4. แนวคิดการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ (Film Narration)
5. แนวคิดภาพตัวแทน (Representation)
6. แนวคิดเรื่องโครงสร้าง (Structure) และมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (Human Agency)

โดยผู้วิจัยได้ศึกษาภาพยนตร์ผีไทย จำนวนทั้งสิ้น 7 เรื่อง ในช่วงเวลาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540-2557 ดังนี้

ลำดับที่	ชื่อเรื่อง	ปี พ.ศ. ที่ออกฉาย
1	นางนาก	2542
2	บุปผาราตรี	2546
3	ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ	2547
4	เปิงมางกลองผีหนังมนุษย์	2549
5	แฟนเก่า	2552
6	พี่มากพระโขนง	2556
7	เธอ เขา เรา ผี	2557

และจากการวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์ สามารถแบ่งภาพยนตร์ตามแนวคิดเรื่องโครงสร้าง (Structure) และมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (Human agency) แบ่งภาพยนตร์แยกออกเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1. ภาพยนตร์ผีที่สยบยอมต่อโครงสร้างอำนาจในสังคม ได้แก่ นางนาก เปิงมาง กลองผีหนังมนุษย์ และเธอ เขา เรา ผี

กลุ่มที่ 2. ภาพยนตร์ผีที่ต่อต้าน / ต่อรองกับโครงสร้างอำนาจในสังคม (แต่ยังถูกพันธนาการไว้ด้วยความรัก) ได้แก่ พี่มากพระโขนง ซัตเตอร์กดติดวิญญาณ แฟนเก่า และบุปผาราตรี

5.1 สรุปผลการวิจัย

จากการวิจัยเรื่อง “รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย” นั้น ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาทั้ง 7 เรื่อง 2 กลุ่มนั้น หากพิจารณาแล้วจะเห็นว่าการแบ่งกลุ่มภาพยนตร์ตามแนวคิดเรื่องโครงสร้าง (Structure) และมนุษย์ในฐานะปัจเจกผู้กระทำการ (Human agency) นั้นอาจไม่สามารถกล่าวได้อย่างชัดเจนว่าเป็นภาพยนตร์ผีที่สยบยอมต่อโครงสร้างอำนาจในสังคมหรือภาพยนตร์ผีที่ต่อต้าน / ต่อรองกับโครงสร้างอำนาจในสังคม ได้อย่างแท้จริง เนื่องจาก จากการวิเคราะห์ตัวบท ผู้วิจัยพบว่า ระดับของการสยบยอม หรือ ต่อต้าน ของภาพยนตร์ในแต่ละเรื่องที่นำมาศึกษานั้นมีระดับความเข้มข้นของการสยบยอม หรือต่อต้าน มากน้อยต่างกัน ภาพยนตร์ทั้ง 7 เรื่องที่นำมาศึกษานั้นการเล่าเรื่องในแต่ละช่วงมีระดับการความเข้มข้นในการสยบยอมหรือต่อต้านต่อโครงสร้างสังคมที่ต่างกันซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าระดับของการต่อต้านและการสยบยอมนั้นขึ้นอยู่กับปัจจัยภายในจิตใจของตัวละครผีเป็นสำคัญว่าจะมีพลังแห่งความคับแค้นใจที่จะเป็นแรงกระตุ้นให้เกิดการต่อต้าน / ต่อรอง และพลังแห่งความรักและการควบคุมจิตใจของตัวเอง โดยจากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้ง 7 เรื่อง ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการวิจัย ซึ่งแบ่งเป็น 3 ประเด็นหลัก ๆ ได้ดังนี้

5.1.1 การประกอบสร้างความจริงทางสังคมเกี่ยวกับความรักผ่านการเล่าเรื่องในภาพยนตร์

1) การสร้างความเป็นจริงผ่านแก่นเรื่อง

ตารางที่ 5.1

การเปรียบเทียบการสร้างความเป็นจริงผ่านแก่นเรื่อง

ภาพยนตร์กลุ่มสยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	ภาพยนตร์กลุ่มต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างสังคม
แก่นเรื่องแสดงถึง “ความรักคือการเสียสละ” ความรักเป็นสิ่งยิ่งใหญ่ที่ต้องการเสียสละให้คนที่ตนรักมีความสุข	แก่นเรื่องสำคัญคือ “ความรักที่กลับกลายเป็นความแค้น” หรือ “ทั้งรักทั้งแค้น”

จากการวิเคราะห์แก่นเรื่องของภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาทั้งสองกลุ่มนั้นมีข้อค้นพบว่าภาพยนตร์ผีที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม (นางนาก, เปิงมางกลองผีหนังมนุษย์, เธอ เขา เรา ผี) ส่วนใหญ่แล้วเป็นแก่นเรื่องที่แสดงถึง “ความรักคือการเสียสละ” ความรักเป็นสิ่งยิ่งใหญ่ที่ต้องการเสียสละให้คนที่ตนรักมีความสุข ในขณะที่ภาพยนตร์ผีที่ต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างสังคมนั้น (ซัตเตอร์กดติดวิญญาณ, แฟนเก่า, บุปผาราตรี) แก่นเรื่องสำคัญคือ “ความรักที่กลับกลายเป็นความแค้น” หรือ “ทั้งรักทั้งแค้น” ซึ่งความรักในช่วงต้นที่ตัวละครมีต่อกัน ต่อเมื่อถูกหักหลัง ทำลายลงด้วยฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งแล้ว ก็ก่อให้เป็นความแค้น ที่เป็นพลังสำคัญที่ทำให้ตัวละครผีมีพลังอำนาจต่อสู้กับอำนาจทางสังคมที่เคยกดทับเธอเอาไว้ในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ จึงกล่าวได้ว่าภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ เป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนถึงการแก้แค้นต่อระบบชายเป็นใหญ่ในสังคม ที่กดทับตัวละครผีในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่นั่นเอง

และภาพยนตร์ในกลุ่มที่มีแนวโน้มสยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม มีประเด็นพื้นฐานของตัวละครที่สำคัญคือ การมีความรัก และผูกพันกันอย่างลึกซึ้งแต่มีสาเหตุที่ต้องพลัดพรากจากกัน ดังในเรื่องนางนาก เปิงมางกลองผีหนังมนุษย์ และเธอ เขา เรา ผี และภาพยนตร์ในกลุ่มที่มีแนวโน้มไปในทางต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างสังคม ในเรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ แฟนเก่า และบุปผาราตรี ตัวละครจะมีพื้นฐานมาจากความรักที่ผิดหวัง ถูกหักหลังจากคนรัก ซึ่งความรัก และการแต่งงานที่ผูกติดผู้หญิงไว้ให้สยบยอมต่ออำนาจของผู้ชายตามระบบชายเป็นใหญ่ซึ่งแฝงฝังอยู่ในสังคมไทยมาเป็นเวลาช้านาน

แต่สำหรับภาพยนตร์เรื่อง พี่มากพระโขนงนั้น มีความแตกต่างจากภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ในกลุ่มต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างสังคมนั่นคือแก่นเรื่องสำคัญของภาพยนตร์นั้นคือ “ความรักชนะทุกสิ่ง” ภาพยนตร์แสดงให้เห็นถึงการต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างสังคมทั้งเรื่องกฎเกณฑ์ทางสังคม กฎทางศาสนา ที่ขัดขวางการอยู่ร่วมกันของผีกับคน แต่ตัวละครหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้ก็แสดงให้เห็นว่า “ความรัก” สามารถที่จะเอาชนะทุกสิ่งได้

2) การสร้างความเป็นจริงผ่านโครงเรื่อง

ตารางที่ 5.2

การเปรียบเทียบการสร้างความเป็นจริงผ่านโครงเรื่อง

ภาพยนตร์กลุ่มสยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	ภาพยนตร์กลุ่มต่อต้าน / ต่อรองกับอำนาจโครงสร้างสังคม
• โครงเรื่องที่ไม่ซับซ้อน • เสนอถึงเรื่องราวความรักที่ลึกซึ้งและผูกพันกันอย่างมากก่อนที่จะต้องถูกทำให้พลัดพรากจากกัน • ต่อสู้กับอำนาจโครงสร้างของสังคมเพื่อให้ได้อยู่ร่วมกับคนรักตามที่ปรารถนา • ท้ายสุดก็จะพ่ายแพ้ต่อสำนึกผิดชอบตามกรอบที่สังคมกำหนดไว้ โดยเฉพาะอำนาจการควบคุมจากศาสนา ปล่อยวางไปตามทางของตนเผื่อให้คนรักมีความสุข	• โครงเรื่องที่ค่อนข้างซับซ้อน เปิดเรื่องมาแบบไม่สมหวัง ดำเนินเรื่องแบบไม่สมหวัง และคลี่คลายเรื่องแบบไม่สมหวัง • ตัวละครจะมีการต่อสู้ทั้งกับตนเอง คนรัก และระบบอำนาจในสังคม เพื่อให้สามารถครอบครองและได้อยู่กับคนรักได้ในที่สุด • มีทั้งความรักและความแค้น

จากการวิจัยพบว่า โครงเรื่องของภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาในกลุ่มภาพยนตร์ผีที่ค่อนข้างสยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม จะมีโครงเรื่องที่ไม่ซับซ้อน โดยจะนำเสนอถึงเรื่องราวความรักที่ลึกซึ้งและผูกพันกันอย่างมากของตัวละคร ก่อนที่จะต้องถูกทำให้พลัดพรากจากกัน ซึ่งในช่วงต้นตัวละครก็จะมีการต่อสู้กับอำนาจโครงสร้างของสังคมเพื่อให้ได้อยู่ร่วมกับคนรักตามที่ปรารถนา แต่ในตอนท้ายสุดก็จะพ่ายแพ้ต่อสำนึกผิดชอบตามกรอบที่สังคมกำหนดไว้ โดยเฉพาะอำนาจการควบคุมจากศาสนา ว่าคนกับผีไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ และความรักที่ดีแล้วก็คือการเสียสละปล่อยวางไปตามทางของตนเผื่อให้คนรักมีความสุข ในขณะที่ภาพยนตร์ผีที่แนวโน้มต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างสังคมนั้นจะมีแบบแผนโครงเรื่องที่ค่อนข้างซับซ้อน และส่วนใหญ่เปิดเรื่องมาแบบไม่สมหวัง ดำเนินเรื่องแบบไม่สมหวัง และคลี่คลายเรื่องแบบไม่สมหวัง โดยตัวละครจะมีการต่อสู้ทั้งกับตนเอง คนรัก และระบบอำนาจในสังคม เพื่อให้สามารถครอบครองและได้อยู่กับคนรักได้ในที่สุด ซึ่งการได้อยู่กับคนรักก็เป็นไปด้วยทั้งความรักและความแค้นถึงแม้ว่าการได้ครอบครองคนรักนั้นจะไม่ได้เป็นไปด้วยความเต็มใจก็ตาม จนกระทั่งระดับที่ต่อต้านสูงสุดก็คือการใช้อำนาจความแค้นจัดการคนรักโดยปราศจากความรักที่เคยมีต่อกันดังเช่นเรื่องแฟนเก่า

3) การสร้างความเป็นจริงผ่านเพศของตัวละคร

ตารางที่ 5.3

การเปรียบเทียบการสร้างความเป็นจริงผ่านเพศของตัวละคร

ภาพยนตร์กลุ่มสยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	ภาพยนตร์กลุ่มต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างสังคม
เพศหญิงเป็นตัวแทนของเพศที่ยึดติดในความรัก ถูกกระทำการทางความรักจากเพศชาย ซึ่งสะท้อนอำนาจสังคมชายเป็นใหญ่ เมื่อผู้หญิงกลายเป็นผีจึงมีอำนาจต่อสู้ แต่ก็มีข้อจำกัด ว่าจะมีพลังที่จะต่อสู้จนถึงระดับไหน	

ผลการวิจัยพบว่าในภาพยนตร์ทุกเรื่องที่นำมาศึกษาผู้หญิงเป็นตัวแทนของเพศที่ยึดติดในความรัก และขาดสติในการไตร่ตรองเหตุผล สามารถที่จะทุ่มเทให้กับความรัก และคนรักของตนเองอย่างเต็มที่ โดยจะเห็นได้ชัดว่าทั้งในขณะที่เพศหญิงยังมีชีวิตอยู่ก็จะมีความมั่นคงในความรักและซื่อสัตย์ต่อความรักอย่างมาก จนกระทั่งตายก็ยังคงไม่ยอมปล่อยวาง ยังคงรอคอยที่จะได้ใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับคนรักของตัวเอง ซึ่งจากภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาแสดงให้เห็นว่าตัวละครผู้หญิงจะเป็นผู้ถูกกระทำให้เกิดความทุกข์จากความรักมากกว่าเพศชาย ตั้งแต่ยังเป็นมนุษย์ จนกระทั่งกลายเป็นผีที่ถึงแม้จะมีพลังอำนาจที่เหนือกว่าและกลายเป็นผู้กระทำการทางความรักเหนือฝ่ายชายแต่ก็ไม่ได้เป็นความสุขที่แท้จริง เพียงแต่พลังแห่งความเป็นผี ทำให้ผู้หญิงสามารถใช้อิทธิฤทธิ์ และพลังของความเป็นผี ต่อสู้กับอุปสรรคทางสังคมต่าง ๆ ที่ขัดขวางความรักของตน และพลังแห่งความรักและความแค้นที่ทำให้เธอต่อสู้กับระบบอำนาจหลักของสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งอำนาจของระบบชายเป็นใหญ่ และอำนาจของศาสนาที่มักจะเป็นตัวจัดการความนึกคิดของผีให้เกิดการปล่อยวาง ให้อภัย และแยกออกไปตามทางของผี

ภาพยนตร์ผีไทยส่วนใหญ่จะมีการนำเสนอภาพตัวละครผู้ชายที่เป็นผู้กระทำการทางความรักกับผู้หญิงก่อน ซึ่งเกิดจากอำนาจของสังคมชายเป็นใหญ่ที่มองว่าผู้หญิงเป็นเพศที่อ่อนแอทั้งทางร่างกายและจิตใจ ไม่กล้าที่จะตอบโต้ด้วยความรุนแรงหรือเรียกร้องเรื่องความเท่าเทียมกันเมื่อถูกกระทำโดยเฉพาะเรื่องที่ทำให้ตัวเองรู้สึกอับอาย เสียศักดิ์ศรี เช่น การถูกล่วงละเมิด ข่มขืนหรือถูกคนรักนอกใจ (เช่นในเรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณในตอนที่เนตรถูกเพื่อน ๆ ของธรรม์ข่มขืน) และความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันในสังคม เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างคู่รัก สามีกับภรรยา ความเหลื่อมล้ำเหล่านี้ทำให้ตัวละครผู้ชายในภาพยนตร์ไทยยังคงถูกนำเสนอให้เป็นในลักษณะของผู้กระทำการทางความรักทั้งในด้านบวกและด้านลบกับผู้หญิงก่อน ซึ่งหากเป็นด้านลบก็จะกลายเป็น

สาเหตุให้ตัวละครผู้หญิงใช้ความรุนแรงในการตอบโต้กลับ ป้องกันตัว หรือการแก้แค้นคืนอย่างสมเหตุสมผล

การตอบโต้ของผีผู้หญิงเป็นวิธีการหนึ่งที่ผู้หญิงใช้เรียกร้องความเป็นธรรมให้กับตัวเอง ซึ่งการนำเสนอภาพในลักษณะนี้ช่วยตอกย้ำให้เห็นว่าสังคมไทยยังเป็นสังคมที่มีความเหลื่อมล้ำทางเพศกันอยู่ และผู้หญิงในสังคมไทยยังคงเป็นเพศที่ถูกกดขี่มากกว่าผู้ชาย รวมถึงการใช้ความรุนแรงทั้งการล่วงละเมิดทางเพศ ข่มขืน รวมไปถึงการละเมิดทางจิตใจ เช่นการนอกใจกัน ที่ยังคงเป็นปัญหาที่ไม่สามารถจะแก้ไขให้หมดไปในสังคม โดยการนำเสนอของภาพยนตร์ก็เป็นการสะท้อนความจริงของสังคมในทางหนึ่งและยังได้นำเสนอให้เห็นถึงโทษของการใช้ความรักอย่างขาดสติ และการใช้ความรุนแรงจัดการปัญหาโดยแสดงให้เห็นว่าท้ายที่สุดแล้วตัวละครที่กระทำการดังกล่าวต่างก็ไม่มีใครจะมีความสุขที่แท้จริงทั้งผู้กระทำและผู้ถูกกระทำ

แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าในอีกด้านหนึ่งจากผลการวิจัยภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาที่ตัวละครผีเป็นผีผู้ชายนั้นจะมีลักษณะที่ตรงกันข้ามกับภาพความเป็นชายในโลกแห่งความจริง นั่นคือผีเพศชายจากเรื่อง เธอ เขา เรา ผี นั้นเป็นผีที่เปรียบเหมือน “ชายในฝัน” ของผู้หญิง ที่มีความรักความจริงใจ เอาใจใส่ดูแลคนรักเป็นอย่างดี ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์ได้สร้างภาพสะท้อนความเป็นจริงในประเด็นทางความรักที่สำคัญอีกด้านหนึ่งก็คือ ความรักที่ดีสมบูรณ์แบบนั้น อาจไม่ได้มีอยู่ในโลกแห่งความจริง ผู้ชายที่ดีอันเป็นอุดมคติของผู้หญิงก็มีเพียงแค่โลกของความฝัน หรือโลกของผีเท่านั้น ซึ่งอาจถือว่าเป็นการเหน็บแนมเพศชายในระบบชายเป็นใหญ่ที่มักใช้อำนาจในการกระทำต่อผู้หญิงก็ได้

4) การสร้างความเป็นจริงผ่านอายุของตัวละคร

ตารางที่ 5.4

การเปรียบเทียบการสร้างความเป็นจริงผ่านอายุของตัวละคร

ภาพยนตร์กลุ่มสยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	**ภาพยนตร์กลุ่มต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างสังคม**
• อายุ 20-35 ปี เป็นช่วงวัยเจริญพันธุ์ เรื่องความรักโรแมนติกเป็นเรื่องของคนในช่วยวัยรุ่นถึงวัยเจริญพันธุ์เท่านั้น • ช่วงอายุต่ำกว่า 30 ปี จะเกิดปัญหาความรักจะเป็นช่วงวันที่ตัวละครอยู่ในวัยรุ่นอายุต่ำกว่า 30 ปี • ช่วงวัย 30 ปีขึ้นไปนั้น มนุษย์จะมีความเป็นผู้ใหญ่ และมีการจัดการกับปัญหาความรักความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นได้มากกว่าในช่วงวัยรุ่น	

ช่วงอายุสำคัญของตัวละครในภาพยนตร์ที่นำมาศึกษา พบว่า ความสัมพันธ์ของชายหญิงที่เกิดขึ้นเป็นความรัก มักอยู่ในช่วงอายุ 20-35 ปี ซึ่งถือเป็นช่วงวัยเจริญพันธุ์ หมายถึง สภาวะที่สมบูรณ์แข็งแรงของร่างกายและจิตใจที่เป็นผลอันเกิดจากการกระบวนการและหน้าที่ของการเจริญพันธุ์ที่สมบูรณ์ของบุคคลที่สามารถมีบุตรได้ทั้งชายและหญิง ซึ่งมีอายุประมาณ 20-35 ปี โดยในช่วงวัยนี้ มนุษย์ถือเป็นวัยที่อยู่ในช่วงที่กำลังดื่มด่ำกับอารมณ์รัก และมีความต้องการที่จะมีความรัก เพื่อแสวงหาความมั่นคงทางจิตใจเป็นอย่างมาก โดยความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นหากอยู่ในช่วงอายุตอนต้นก็จะเป็นความสัมพันธ์ที่ฉาบฉวย วูบวาบ มากกว่ามั่นคงจริงจัง จะเห็นได้ว่าอายุของตัวละครในภาพยนตร์ส่วนใหญ่ที่สะท้อนปัญหาของความรักจะอยู่ในช่วงไม่เกิน 20-35 ปี และในช่วงที่เกิดปัญหาความรักจะเป็นช่วงวัยที่ตัวละครอยู่ในวัยรุ่นอายุต่ำกว่า 30 ปี ซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่า ในช่วงวัย 30 ปีขึ้นไปนั้น มนุษย์จะมีความเป็นผู้ใหญ่ และมีการจัดการกับปัญหาความรักความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้น รวมถึงยังยอมรับและอยู่กับกฎเกณฑ์ทางสังคมได้มากกว่าวัยรุ่น นอกจากนี้ยังเป็นการสะท้อนความเป็นจริงของสังคมที่มองว่า เรื่องความรักโรแมนติกเป็นเรื่องของคนในช่วยวัยรุ่นถึงวัยเจริญพันธุ์เท่านั้น เราจึงเห็นได้ว่าการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับความรักต่าง ๆ นั้น ในสื่อเกือบทุกชนิดจะนำเสนอผ่านแง่มุมของวัยรุ่น และวัยหนุ่มสาวเป็นสำคัญเพราะเป็นวัยที่ให้ความสนใจกับเรื่องความรักโรแมนติกมากกว่าช่วงที่มีอายุมากกว่านี้

5) การสร้างความเป็นจริงผ่านฉาก

ตารางที่ 5.5

การเปรียบเทียบการสร้างความเป็นจริงผ่านฉาก

ภาพยนตร์กลุ่มสยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	**ภาพยนตร์กลุ่มต่อต้าน / ต่อรองกับอำนาจโครงสร้างสังคม**
• การแสดงออกทางความรัก เป็นเรื่องส่วนตัว ไม่ทำในที่สาธารณะ	• พี่มากพระโขนง สะท้อนให้เห็นถึงความจริงในสังคมปัจจุบันในอีกด้านหนึ่งว่ามีการเปิดกว้างให้กับการแสดงออกเรื่องความรักมากขึ้นและก็ยังเป็นการสะท้อนมุมมองความรักของคนในสังคมสมัยใหม่ว่าความรักเป็นเรื่องของปัจเจกชนที่ไม่จำเป็นต้องให้สังคมเข้ามาจัดการ
ก่อนตาย	**หลังตาย**
• สดใส สวยงาม สดชื่น หากเป็นคนกับคน และมีความรักที่สมหวัง • หากเป็นความรักที่เกิดขึ้นในช่วงที่ตัวละครเป็นผี แม้จะเป็นฉากรักที่ดูเหมือนสมหวัง แต่โทนภาพจะเป็นไปแบบอึมครึม เศร้าสร้อย ไม่สดใส	

ผู้วิจัยพบว่า ฉากส่วนใหญ่ที่ตัวละครแสดงความรักต่อกันนั้นตัวแปรสำคัญของฉากคือก่อนและหลังตัวละครตาย กล่าวคือ หากเป็นความรักที่สมหวังมีความสุขในขณะที่ตัวละครเป็นคนกับคนฉากที่เห็นในภาพยนตร์จะเป็นไปในโทนสดใส บรรยากาศสดชื่น แต่หากเป็นความรักที่เกิดขึ้นในช่วงที่ตัวละครเป็นผี แม้จะเป็นฉากรักที่ดูเหมือนสมหวัง แต่โทนภาพจะเป็นไปแบบอึมครึม เศร้าสร้อย ไม่สดใส ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า แม้คนกับผีจะมีความรักมากมายต่อกันอย่างไร แต่สังคมก็ยังคงมองว่าเป็นเรื่องที่ผิดธรรมชาติ ความรักที่เกิดขึ้นและควรเป็นความสุขสดใส แต่หากเกิดขึ้นผิดธรรมชาติ และธรรมเนียมของสังคมก็เป็นเรื่องที่ไม่ใช่ความสุขที่แท้จริง นอกจากนี้การแสดงออกทางความรักที่เกิดขึ้นระหว่างตัวละครหากเป็นการแสดงออกถึงความสัมพันธ์ทางเพศ หรือการแสดงออกที่ลึกซึ้ง ก็จะปรากฏในพื้นที่ส่วนตัวมากกว่าในพื้นที่สาธารณะ ซึ่งเป็นการสะท้อนถึงค่านิยม และธรรมเนียมปฏิบัติของสังคมไทย ที่มองว่าการแสดงออกทางความรัก และเรื่องทางเพศไม่ใช่เรื่องที่ควรแสดงออกต่อสาธารณชน เพราะเป็นเรื่องที่น่าอับอาย และต้องปกปิด แต่ในภาพยนตร์ที่มีแนวโน้มในการต่อต้านอำนาจโครงสร้างสังคมบางเรื่องก็มีการนำเสนอภาพการแสดงความรักที่แตกต่างออกไปโดยเฉพาะเรื่องพี่มากพระโขนงที่มีฉากแสดงความรักระหว่างผีกับคนในที่สาธารณะอยู่หลายฉากซึ่งก็เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความจริงในสังคมปัจจุบันในอีกด้านหนึ่งว่ามีการเปิดกว้างให้กับการแสดงออกเรื่องความรักมากขึ้นและก็ยังเป็นการสะท้อนมุมมองความรักของคนในสังคมสมัยใหม่ว่าความรักเป็นเรื่องของปัจเจกชนที่ไม่จำเป็นต้องให้สังคมเข้ามาจัดการ

5.1.2 รูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏในภาพยนตร์

ตารางที่ 5.6

การเปรียบเทียบรูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏในภาพยนตร์

ภาพยนตร์กลุ่มสยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	**ภาพยนตร์กลุ่มต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างสังคม**
• รักแบบเสียสละ เพื่อให้คนที่ตนรักมีความสุขอย่างแท้จริง	• ความรักแบบแลกเปลี่ยน หวังความรักเป็นผลตอบแทน จึงทำให้เกิดการยึดติด คาดหวังในตัวคนรัก และความรัก เมื่อผิดหวังจึงนำไปสู่ความรักแบบทั้งรักทั้งแค้น

จากผลการวิจัยพบว่ารูปแบบความรักของภาพยนตร์ผีที่นำมาศึกษาทั้งสองกลุ่มนั้นในหนึ่งเรื่องจะมีรูปแบบความรักมากกว่าหนึ่งรูปแบบเสมอ กล่าวคือ

ภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้าง รูปแบบความรักที่พบได้มากที่สุด คือรักแบบเสียสละ ซึ่งเป็นความรักที่เต็มไปด้วยความบริสุทธิ์ จริงใจ ยอมเสียสละเพื่อให้คนที่ตนรักมีความสุขอย่างแท้จริง ซึ่งรูปแบบความรักแบบเสียสละจะแสดงให้เห็นในตอนจบของภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างที่ในท้ายที่สุดตัวละครก็มีความรักแบบเสียสละ เป็นความรักที่เป็นความเมตตา ไม่มีเงื่อนไขใด ๆ มีเพียงแต่ความปรารถนาให้คนที่ตนรักมีความสุขเท่านั้น โดยอาจกล่าวได้ว่านั้นก็เป็นความรักในรูปแบบที่สยบยอมอยู่ในโครงสร้างอำนาจของพุทธศาสนา ที่มีคำสั่งสอนว่าความรักที่แท้จริงคือความรักความเมตตา และความปรารถนาดีที่มีต่อกัน

นอกจากนี้รูปแบบความรักที่ค้นพบคือความรักแบบโหยหาซึ่งกันและกัน และความรักที่มั่นคง ซึ่งความรักทั้งสองรูปแบบนี้จะเกิดขึ้นในตอนเริ่มเรื่องที่สะท้อนให้เห็นถึงความรัก ความผูกพันของตัวละคร ที่เมื่อต้องเจออุปสรรคในความรักโดยการพลัดพราก ทำให้ตัวละครต้องต่อสู้เพื่อรักษาคนรักของตนไว้ นอกจากนี้จะเห็นได้ว่าที่ตัวละครทั้งผีและคนนั้นเมื่อเกิดการพลัดพราก หรือสูญเสียคนรัก ทำให้เกิดความรู้สึกไม่มั่นคง ปลอดภัย นั่นเพราะโดยธรรมชาติมนุษย์ และรวมถึงมนุษย์ที่ตายไปแล้ว ต่างก็ต้องการความรักไว้เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ เพื่อให้หลุดพ้นจากความรู้สึกเปล่าเปลี่ยวไม่มั่นคง จึงต้องกระทำการต่าง ๆ เพื่อรักษาสิ่งที่ตนรัก เพื่อสร้างความมั่นคงให้จิตใจ และลดความอ้างว้างโดดเดี่ยว ซึ่งขณะเดียวกันก็มีความรักแบบลุ่มหลงเจือปนอยู่ด้วย โดยความรักลุ่มหลงนั้นเป็นไปด้วยอารมณ์ความรู้สึก (passion) มากกว่าสำนึกของเหตุผล ทำให้เกิดความยึดติดลุ่มหลงและแสดงออกในลักษณะที่ขาดสติ โดยเราจะเห็นผลลัพธ์ของความรักในรูปแบบนี้ในระหว่างการดำเนินเรื่องที่ตัวละครมีความรักแบบลุ่มหลง ที่เป็นแรงผลักทำให้ขาดสติสามารถทำทุกวิถีทางเพื่อจะรักษาคนรักและความรักของตัวเองให้คงอยู่ตลอดไป

ในขณะที่รูปแบบความรักของภาพยนตร์ผีที่ต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้าง รูปแบบความรักที่เห็นได้เด่นชัดที่สุดในภาพยนตร์กลุ่มนี้คือ ความรักแบบแลกเปลี่ยน ซึ่งเป็นการแลกเปลี่ยนแบบหวังความรักเป็นผลตอบแทน จึงทำให้เกิดการยึดติด คาดหวังในตัวคนรักและความรัก เมื่อความสัมพันธ์ไม่ได้เป็นไปอย่างที่คาดหวัง จึงเกิดความเสียใจ น้อยใจ ผิดหวัง อันนำไปสู่ความรักแบบทั้งรักทั้งแค้น ซึ่งเป็นรูปแบบความรักอีกประเภทหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ผีที่ค่อนไปในทางต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างทุกเรื่องที่นำมาศึกษา ยกเว้นเรื่องพี่มากพระโขนง ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบความรักที่ปฏิเสธค่านิยมของสังคมแบบดั้งเดิม นั่นคือ “ความรักชนะทุกสิ่ง”

จะเห็นได้ว่ารูปแบบความรักที่เกิดขึ้นในเริ่มต้นจะเกิดจากความรักที่มั่นคงของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งที่ปรารถนาให้คนที่ตนรักอยู่กับตนตลอดไป แต่ความสัมพันธ์ในระหว่างนั้นจะเป็นความรักที่ไม่มั่นคงของฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง ที่มีความรักแบบไม่ชัดเจน รักซ้อนซ่อนรัก (ซึ่งจากภาพยนตร์ทุกเรื่องที่นำมาศึกษาจะเป็นฝ่ายชาย) รวมถึงรักเพื่อหวังผลตอบแทน ในขณะที่ตัวละครเพศหญิงก็จะมีความรักแบบโหยหา และไม่สามารถมีชีวิตอยู่ได้หากขาดคนรัก ซึ่งเจือไปด้วยความลุ่มหลง ขาดสติ

ทำให้ในท้ายที่สุดแล้วก็กลายเป็นความแค้น ที่มีสาเหตุมาจากการไม่สมหวังในความรัก และนำไปสู่การเกิดโศกนาฏกรรมความรัก โดยส่วนใหญ่แล้วฝ่ายหญิงจะเป็นผู้สูญเสีย และกลายเป็นผีที่ใช้พลังแห่งความแค้นที่ทำให้ได้ครอบครองคนที่เธอรัก อยู่ได้ตลอดไปทั้งในรูปแบบคนกับผี เช่นในเรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ และผีกับผีในเรื่องบุปผาราตรี รวมถึงการแก้แค้นคนที่รักให้ตายตามกันไปเพื่อรับรู้ถึงความเจ็บปวดของตัวเอง ดังในกรณีเรื่องแฟนเก่า

และสาเหตุสำคัญอีกประการหนึ่งที่เห็นได้จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ก็คือความสัมพันธ์เชิงความรักระหว่างชายหญิงที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์นั้น เริ่มต้นตั้งแต่ขณะตัวละครมีชีวิตอยู่เป็นสิ่งที่ดำเนินไปภายใต้อารมณ์ ความรู้สึกแทบทั้งสิ้น โดยปัญหาเกี่ยวกับความรักที่เป็นสาเหตุทำให้เกิดความแค้นเคือง เกิดขึ้นเพราะตัวละครไม่สามารถที่จะจัดการปัญหาความรักด้วยเหตุผลและสติได้ การตัดสินใจใด ๆ เกี่ยวกับความรักของตัวละคร (โดยเฉพาะในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ก่อนนำไปสู่ความแค้นหลังจากที่ตายไปแล้ว) คือการตัดสินใจในเรื่องของความรัก โดยไม่ใช้เกณฑ์ความถูก ผิด หรือความเหมาะสม ไม่เหมาะสม แต่ใช้เพียงความพึงพอใจของตัวเองเท่านั้น ซึ่งเป็นสิ่งที่นำไปสู่ปัญหาโศกนาฏกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น โดยจะเห็นได้ว่าในภาพยนตร์ที่นำมาศึกษา สะท้อนให้เห็นว่าเพศชายจะเป็นผู้เริ่มต้นสร้างปมปัญหาก่อน ซึ่งเกิดจากการตัดสินใจจากความพึงพอใจของตน เช่น ความเจ้าชู้ โลเล หลายใจ ไม่มั่นคงในความรัก ในขณะที่เพศหญิงเมื่อถูกกระตุ้นทำให้เกิดความเสียใจ ผิดหวัง ก็เกิดการขาดสติยั้งคิด ตรึกตรองหาเหตุผล แต่ใช้อารมณ์ในการจัดการปัญหาความรักที่เกิดขึ้น ทั้งจากการฆ่าตัวตาย (ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ, แฟนเก่า) รวมถึงจากการตัดสินใจทำแท้งจนตัวเองถึงแก่ความตาย (แฟนเก่า, บุปผาราตรี)

แต่จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้งหมดที่มีแนวโน้มต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างของสังคม ภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนงมีข้อยกเว้นคือมีลักษณะของแก่นเรื่องที่แตกต่างจากภาพยนตร์เรื่องอื่นที่นำมาศึกษา เนื่องจากแก่นเรื่องเป็นความรักความผูกพันของตัวละครที่ไม่ปรากฏความแค้นใด ๆ แต่เป็นความรักที่ทั้งตัวละครผีและคนต่างสมัครใจที่จะต่อสู้กับอำนาจโครงสร้างสังคมเพื่อให้ได้อยู่ด้วยกันโดยไม่สนใจต่อสังคม และหนำซ้ำยังสามารถทำให้สังคมยอมรับในความสัมพันธ์ของทั้งคู่ได้อีกด้วย ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมปัจจุบันได้เป็นอย่างดีที่มีการให้พื้นที่ยอมรับกับรูปแบบความรักที่แตกต่างไปจากขนบเดิม และยังสะท้อนภาพที่ชัดเจนของคนในสังคมปัจจุบันว่า มีความเป็นปัจเจกชนสูงที่มองว่าความรักเป็นเรื่องของคนสองคน ให้คุณค่ากับความรักอย่างมาก แม้จะมีอุปสรรคใด ๆ แต่ความรักสามารถชนะทุกสิ่งได้ นอกจากนี้ภาพยนตร์ยังสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของสังคมสมัยใหม่ที่มีความเป็นพหุนิยมที่ให้การยอมรับต่อรสนิยมความรักที่หลากหลายรูปแบบมากขึ้น

อย่างไรก็ตามจากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ทั้งสองกลุ่ม สิ่งที่เห็นได้จากภาพยนตร์ทั้งสองกลุ่มก็คือ รูปแบบความรักที่ปรากฏยังคงเป็นไปตามธรรมเนียมความสัมพันธ์เรื่องความรักใน

สังคมไทย ที่ในเบื้องต้นความรักที่เกิดขึ้นนั้นก่อเกิดมาจากความว้าเหว่ จึงทำให้เกิดการโหยหาความรัก เพื่อมาแทนที่สิ่งที่ขาด มีการแสดงให้เห็นถึงผลจากการที่ตัวละครมีลักษณะโหยหาความรัก และตัวคนรักมากจนอาจเรียกว่าขาดรักไม่ได้ และทำพยายามทำทุกทางเพื่อไม่ให้ความรักล่มสลายลง ซึ่งในภาพยนตร์กลุ่มที่ค่อนข้างสยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างนั้น ตัวละครก็จะแสดงพลังในการต่อสู้ ในช่วงแรกเพื่อรักษาสถานะความรักของตนไว้ แต่ท้ายที่สุดก็ยอมจำนนต่ออำนาจ และการจัดการของระบบสังคมที่ควบคุมไว้ แต่ในภาพยนตร์กลุ่มที่ค่อนไปในทางต่อต้าน / ต่อรอง ต่ออำนาจโครงสร้างนั้นจะมีพลังในการต่อสู้ และเลือกที่จะทำในสิ่งที่ขัดต่อขนบเดิมของสังคมเพื่อรักษา และจัดการกับความรักของตนไว้ โดยใช้อำนาจแห่งการเป็นผี โดยเฉพาะเพศหญิงซึ่งในขณะที่มีชีวิตอยู่เป็นเพศที่มีความรักแบบคาดหวังในความรักและพยายามคอยดูแลเอาใจใส่ความสัมพันธ์เพื่อหวังให้ฝ่ายตรงข้ามเกิดความรู้สึกดี และเกิดความรักด้วย ทำให้เมื่อตายไปแล้วพลังแห่งความเป็นผี และลักษณะทางจิตใจของผู้หญิงก็เป็นแรงขับสำคัญที่ทำให้เธอสามารถก้าวขึ้นมามีอำนาจในความรักเหนือผู้ชาย และระบบอำนาจสังคมที่เคยกดทับ เพื่อจัดการความสัมพันธ์ของเธอในขณะมีชีวิตอยู่ได้ แต่อย่างไรก็ตามแม้จะเป็นการมีอำนาจในการจัดการความรัก และต่อสู้กับระบบชายเป็นใหญ่ได้ แต่แท้จริงแล้วพลังที่เกิดขึ้นนั้นก็ถูกหล่อเลี้ยงมาจากพันธนาการของอำนาจแห่งความรัก อันเป็นเครื่องมือหนึ่งที่ระบบชายเป็นใหญ่ใช้หล่อเลี้ยงตัวเองให้คงอยู่ในสังคมได้มาเป็นเวลาช้านาน

5.1.3 ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในความรักระหว่างผีกับมนุษย์ที่ปรากฏในภาพยนตร์

ตารางที่ 5.7

การเปรียบเทียบความสัมพันธ์เชิงอำนาจในความรักระหว่างผีกับมนุษย์ที่ปรากฏในภาพยนตร์

ภาพยนตร์กลุ่มสยบยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม		**ภาพยนตร์กลุ่มต่อต้าน / ต่อรอง กับอำนาจโครงสร้างสังคม**	
ก่อนตาย	**หลังตาย**	**ก่อนตาย**	**หลังตาย**
เพศหญิงเป็นผู้ถูกกระทำจากเพศชาย ด้วยความรักจึงยึดติดไม่ยอมปล่อยวาง	• เพศหญิงต่อสู้ มีอำนาจเหนืออุปสรรคของความรัก • แต่สุดท้าย สยบยอมจากไปด้วยกลไกศาสนา พ่ายแพ้ต่ออำนาจโครงสร้างสังคม	เพศหญิงเป็นผู้ถูกกระทำจากเพศชาย ด้วยความรักผิดหวัง-ความแค้น	• เพศหญิงต่อสู้ มีอำนาจเหนือคนรัก และอุปสรรคที่ขัดขวางความรัก • แต่เพศหญิงก็ยังถูกพันธนาการด้วยความรัก • การต่อสู้กับระบบโครงสร้างอำนาจจะทำได้ถึงระดับไหน ขึ้นอยู่กับความแค้น

จากภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาทั้ง 2 กลุ่ม นั้นแสดงให้เห็นว่าความสัมพันธ์เชิงอำนาจในความรักของตัวละครนั้นมีความแตกต่างกันกันอย่างมากในระหว่างช่วงก่อนและหลังเป็นผี พบว่าภาพยนตร์ผีไทยที่นำมาศึกษาส่วนใหญ่ประกอบสร้างให้ในช่วงต้นก่อนตัวละครเป็นผี ตัวละครเพศชายจะเป็นตัวละครหลักที่เริ่มกระทำการทางความรักต่อผู้หญิงก่อนโดยมีความรักเป็นเครื่องมือ ก่อนนำไปสู่การนอกใจ หรือสร้างความผิดหวังให้แก่เพศหญิง ตลอดจนการกระทำความรุนแรงทางเพศ ล่วงละเมิดทางเพศ หรือกดขี่ข่มเหงผู้หญิงซึ่งส่งผลโดยตรงต่อสภาพจิตใจในระยะยาว ซึ่งกลายเป็นปมปัญหาสำคัญในจิตใจของตัวละครหญิงตามมา ดังนั้นหลังจากตัวละครหญิงกลายเป็นผี จึงมีการแสดงพลังเพื่อต่อต้านและแก้แค้น และภาพยนตร์ผีไทยที่อยู่ในกลุ่มที่ค่อนไปทางต่อต้าน / ต่อรองต่อโครงสร้างสังคม จะให้บทสรุปที่เหมือนกัน คือตัวละครผู้ชายที่ใช้ความรุนแรงต่อผู้หญิงจะต้องได้รับการลงโทษในการกระทำนั้นซึ่งส่วนใหญ่จะถูกตามล้างแค้น หรือถูกตัวละครผู้หญิงฆ่าตาย ซึ่งขึ้นอยู่กับระดับการต่อต้านต่อโครงสร้างสังคมของผีผู้หญิงในภาพยนตร์

ทั้งนี้การวิเคราะห์ความสัมพันธ์เชิงอำนาจในความรักนั้นพิจารณาเกี่ยวพันไปถึงการประกอบสร้างของภาพยนตร์ที่ให้ผู้หญิงเป็นตัวแทนของเพศที่ยึดติดในความรัก และขาดสติในการไตร่ตรองเหตุผล ในช่วงที่ตัวละครมีชีวิตอยู่ ตัวละครหญิงในทุกเรื่องจะเป็นผู้ถูกกระทำการทางความรักโดยจะมีความสุขหรือความทุกข์ขึ้นอยู่กับการกระทำการทางความรักของผู้ชาย ในขณะที่ตัวละครเพศชายนั้นแทบจะไม่มีการถูกกระทำการทางความรักจากเพศหญิงเลย อย่างมากที่สุดก็ต่างฝ่ายต่างเป็นผู้กระทำการ หรือมีอำนาจในเชิงความรักเสมอกันเท่านั้น ทั้งนี้ในช่วงเริ่มเรื่องทั้งในภาพยนตร์กลุ่มที่มีแนวโน้มสยบยอมต่อโครงสร้างอำนาจของสังคม และกลุ่มที่มีแนวโน้มต่อต้าน ต่อรองต่อโครงสร้างก็จะเป็นไปในลักษณะเดียวกัน แต่ข้อแตกต่างที่สำคัญของภาพยนตร์ในกลุ่มที่มีแนวโน้มต่อต้าน ต่อรองกับโครงสร้างอำนาจของสังคมที่ตัวละครหญิงต้องตายไปเพราะเหตุผลของความไม่สมหวังในความรัก จะเห็นได้ชัดเจนคือ รูปแบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจในความรักจะเปลี่ยนแปลงไปเมื่อตัวละครหญิงตายกลายเป็นผี เธอจะกลายเป็นผู้กระทำการทางความรักโดยมีอำนาจเหนือต่อเพศชายทั้งชายคนรัก และผู้ที่มาเป็นอุปสรรคในความรักของเธอด้วย

โดยในเรื่องความสัมพันธ์เชิงอำนาจนั้นอาจกล่าวเลยไปได้ถึงความสัมพันธ์ในการใช้อำนาจกับการต่อต้าน ต่อรองกับโครงสร้างสังคมที่ควบคุมแบบแผนชีวิต และสำนึกของตัวละครขณะยังมีชีวิตอยู่ด้วย โดยในภาพยนตร์ผีในกลุ่มที่ค่อนไปในทางสยบยอมต่อโครงสร้างสังคม นั้นจะใช้อำนาจการเป็นผีต่อรองกับอำนาจสังคมในช่วงแรกเพียงเท่านั้น กล่าวคือ จะเห็นได้ว่าภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาในกลุ่มนี้ในช่วงแรกทั้งผีและมนุษย์ที่มีความรักต่อกันจะมีพลังอำนาจในการต่อรองกับโครงสร้างของสังคมในช่วงแรก เพื่อที่จะให้ได้อยู่ด้วยกัน โดยเฉพาะตัวละครผีที่จะแสดงอำนาจต่อต้านโครงสร้างสังคมอย่างเต็มที่ด้วยอิทธิฤทธิ์ของความเป็นผี เพื่อให้ได้อยู่กับชายที่รัก ซึ่งอาจเรียกว่าเป็นการแสดงอำนาจความต้องการภายในจิตใจ (id) ซึ่งถูกเก็บกักไว้นานภายใต้สังคมชายเป็น

ใหญ่ที่ถูกกดทับไว้ แต่ในท้ายที่สุดอำนาจนั้นก็จะหมดไป เพราะพ่ายแพ้ต่อความสำนึกด้านดีในจิตใจ (superego) ที่ควบคุมผ่านระบบโครงสร้างสังคม เช่น ความเชื่อ วัฒนธรรม ค่านิยม จริยธรรม ศีลธรรม และแนวปฏิบัติต่าง ๆ ตามที่สังคมยอมรับ โดยเฉพาะการใช้อำนาจศีลธรรมของผู้เข้าไปจัดการซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งของระบบชายเป็นใหญ่นั่นคือศาสนา ที่สุดท้ายแล้วผู้เข้าไปจัดการกับอำนาจของผีในช่วงแรกก็คือพระนั่นเอง ส่วนในภาพยนตร์กลุ่มที่ 2 ต่อต้าน / ต่อรอง กับโครงสร้างอำนาจของสังคมนั้นจะใช้ความเป็นผู้กระทำการ (Agency) ต่อต้าน / ต่อรอง กับระบบโครงสร้างสังคมได้ถึงที่สุด โดยไม่ยอมสยบยอม และละทิ้งความรักและความแค้นของตัวเองไป แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นก็ยังคงเป็นผู้กระทำการ (Agency) ที่เลือกอยู่ภายใต้การถูกพันธนาการไว้ด้วยความรักอยู่นั่นเอง

5.2 อภิปรายผล

จากการวิจัยในเรื่องรักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาทั้ง 7 เรื่องนั้นไม่สามารถที่จะสะท้อนให้เห็นความเป็นจริงเกี่ยวกับความรักโรแมนติกที่เกิดขึ้นในสังคมได้ทั้งหมด แต่ทำหน้าที่เป็นเพียงสะพานที่เชื่อมความเป็นจริงในสังคมได้เพียงบางส่วนเท่านั้น ภาพยนตร์เป็นสื่อที่สะท้อนให้เห็นความจริงของความรักโรแมนติก ตัวละครเพศหญิง ภายใต้บริบทของสังคมไทย แต่ในอีกด้านหนึ่งภาพยนตร์ก็นำเสนอภาพของความรัก และการแสดงออกของผู้หญิงที่เป็นเพียงจินตนาการ ผ่านตัวละครผีเท่านั้น กล่าวได้ว่า ตัวละครผีผู้หญิงในภาพยนตร์จึงเป็นตัวละครที่ยืนอยู่ตรงกลางระหว่างความเป็นจริงกับจินตนาการภายใต้บริบทของสังคมไทยที่มีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวแต่ในขณะเดียวกันสังคมไทยก็ยังมีอุดมคติเดิม ๆ แบบชายเป็นใหญ่ครอบงำอยู่ ทำให้ผู้หญิงยังคงต้องต่อสู้เพื่อให้ได้มาซึ่งเสรีภาพ และความเท่าเทียมกันอย่างแท้จริง แต่ก็เป็นการกระทำผ่านการนำเสนอของภาพยนตร์ผีเท่านั้น ซึ่งส่วนหนึ่งก็เป็นเพราะว่าภาพยนตร์นั้นถูกสร้างมาจากมุมมองของผู้ชาย

โดยเมื่อนำผลการวิจัยในด้านต่าง ๆ ของเรื่องความรักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีมาพิจารณาในรายละเอียดต่าง ๆ แล้วผู้วิจัยมีข้อค้นพบสามารถแยกเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

5.2.1 ภาพยนตร์ผี ภาพยนตร์รัก : บทบาทของภาพยนตร์ผีรักในสังคมสมัยใหม่

การวิจัยเรื่องภาพยนตร์ผีรักโรแมนติก เป็นการศึกษาภาพยนตร์ไทยที่ผสมผสานระหว่าง 2 ตระกูลภาพยนตร์ คือภาพยนตร์รัก และภาพยนตร์ผี ซึ่งทั้งสองตระกูลนี้มีบทบาทหน้าที่ในการสร้างความคิดที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง กล่าวคือ ในทัศนะของนักวิชาการทางด้านสังคมวิทยาอย่าง Ulrich Beck (อ้างถึงใน กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน, 2552) กล่าวว่า ภาพยนตร์รักเป็นภาพยนตร์ที่ใช้ต่อสู้กับระบบทุนนิยมที่พยายามเชื่อมสายสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ที่ถูก

ตัดออกโดยระบบทุนนิยม ภาพยนตร์รักได้ทำให้ตัวละครได้มีความสุขอันเป็นนิรันดร์ โดยมีความรักเข้ามาเป็นส่วนเติมเต็มของชีวิตที่ขาดหายไป และถักทอความสุขระหว่างหญิงชายไม่ให้ล่มสลายลงไป ในขณะที่ภาพยนตร์ผีเป็นภาพยนตร์ที่แสดงถึงการตัดสายสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ (ความพลัดพราก) ที่แสดงถึงความน่ากลัว สยองขวัญ ของมนุษย์ที่มีต่อสิ่งอื่น (ผี) และเมื่อภาพยนตร์รักซึ่งเป็นตัวแทนของความรักที่สดใส สวยงาม ต้องมาผสมผสานกับภาพยนตร์ผีซึ่งเป็นโลกสีดำ ภาพยนตร์ผีรักจึงถูกนำเสนอด้วยแง่มุมมองสามด้าน ดังที่ กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน ได้สรุปไว้ คือ ความรักที่มีความสัมพันธ์กับความเชื่อ ความรักที่พลัดพราก และความรักที่หลอกลวง ดังนั้นในภาพยนตร์ผีรักโรแมนติกที่นำมาศึกษาทั้งหมด แสดงให้เห็นถึงแง่มุมความรักที่แตกต่างจากภาพยนตร์รักทั่ว ๆ ไป ที่แสดงถึงความรักของตัวละครที่สุขสมหวัง เป็นพลังที่เกาะเกี่ยวความสัมพันธ์ของคนในสังคมที่ต้องต่อสู้กับระบบทุนนิยม ความรักเป็นพลังสำคัญที่ส่งเสริมให้มนุษย์มีความสุข แต่ต่อสู้อยู่ท่ามกลางความโดดเดี่ยวในโลกทุนนิยมได้ แต่ในภาพยนตร์ผีรักนั้นได้แสดงถึงแง่มุมความรักที่แตกต่างออกไปคือในภาพยนตร์ตระกูลผีรักนั้นแสดงให้เห็นถึงสายสัมพันธ์ของความรักที่ถูกตัดขาดลงด้วยการพลัดพรากจากกันด้วยความตาย

โดยจากการวิจัยพบว่าภาพยนตร์ผีรักโรแมนติกนั้นทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมร้อยระหว่างโลกภาพยนตร์กับโลกความเป็นจริงที่พยายามจะประนีประนอมกับความสัมพันธ์รักโรแมนติกอันเป็นนิรันดร์ ตามแบบของภาพยนตร์รักให้ยังคงอยู่ แต่ภาพยนตร์ผีก็ยังคงทำหน้าที่ให้สังคมได้เห็นถึงในอีกด้านหนึ่งของความรักที่มีความพลัดพราก สูญเสีย ซึ่งเป็นกฎธรรมชาติที่มนุษย์ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ ภาพยนตร์ผีรักจึงเป็นภาพสะท้อนให้เห็นว่าแม้มนุษย์ไม่สามารถที่จะหลีกเลี่ยงการพลัดพราก หรือความตายได้ แต่ความตายก็ไม่อาจพรากสายสัมพันธ์ของมนุษย์ลงได้ และมนุษย์ก็สามารถที่จะเลือกเส้นทางในชีวิตของตัวเองที่จะอยู่กับความพลัดพรากนั้นได้ โดยมีตัวละครผี เป็นตัวกลางที่สื่อสารกับผู้ชมให้เห็นถึงทางเลือก วิธีการเลือก รวมถึงผลจากการเลือก และตัวละครผีก็เป็นตัวแทนสื่อสารให้คนได้ตระหนักรู้ถึงเรื่องบาป บุญ คุณ โทษ เรื่องของกรรมดี กรรมชั่ว

จากการวิจัยผู้วิจัยยังพบว่านอกจากเหนือจากการผสมผสานของสองตระกูลภาพยนตร์ดังกล่าวจะเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบความเป็นจริงของจิตสำนึกเรื่องความรักของสังคมสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดีแล้ว ภาพยนตร์ผีรักนั้นยังคงดำรงบทบาทหน้าที่สำคัญต่อสังคมที่สำคัญคือภาพยนตร์ผีรักโรแมนติกได้เปิดพื้นที่มุมมองเกี่ยวกับความรักและเรื่องเหนือธรรมชาติให้กับคนรุ่นใหม่ กล่าวคือจากรูปแบบการสร้างภาพยนตร์ การเล่าเรื่องของภาพยนตร์ผีในปัจจุบัน มีเรื่องราวที่น่าสนใจ ซับซ้อน ชวนติดตาม และยังมีเทคนิคทางภาพยนตร์ที่สมจริง ทำให้เข้าถึงกลุ่มผู้ชมวัยรุ่นได้เป็นอย่างดี ดังจะเห็นได้ว่าภาพยนตร์ผีจำนวนมากประสบความสำเร็จทางการตลาดอย่างสูง บางเรื่องมีรายได้จากการฉายจำนวนมาก และรางวัลต่าง ๆ มากมาย เช่น เรื่องพี่มากพระโขนง (2556) ที่รื้อสร้างรูปแบบการเล่าเรื่อง และการนำเสนอภาพของผีแม่นาคตามแบบฉบับภาพยนตร์ดั้งเดิม ด้วยการ

ตีความและนำเสนอใหม่ที่สามารถทำรายได้ถึง 1,000 ล้านบาท (นิตยสารเอนเตอร์เทน เอ็กซ์ตร้า, 2550, น. 118) ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ (2547) สามารถทำรายได้ในประเทศไทย 110 ล้านบาท และยังได้รับรางวัล Best Asian Film จากเทศกาล Fantasia Film Festival 2005 ที่แวนคูเวอร์ ประเทศแคนาดา และรางวัลหนังแฟนตาซีที่ดีที่สุดในงาน Fantastic's Arts Festival of Gerardmer จากประเทศฝรั่งเศส (http://th.wikipedia.org/wiki, สืบค้นเมื่อ 5 พฤษภาคม 2555) ซึ่งการเข้าถึงผู้ชมรุ่นใหม่ได้มากขึ้นก็ยังเป็นการขยายตัวในการสอดแทรกเนื้อหาที่สื่อพยายามสร้างความเป็นจริงทางสังคมได้มากขึ้น โดยจากการวิจัยก็จะพบว่า แม้ว่าในภาพยนตร์ผีรักโรแมนติกจะมีการเสนอมุมมองความรักในสังคมให้เห็นถึงทางเลือกของผีที่จะต่อสู้กับโครงสร้างหลักของสังคมอย่างไร ก็ยังคงสอดแทรกให้เห็นถึงการป้องปรามที่ทำให้เห็นถึงผลของการต่อต้านว่าหากเลือกที่จะต่อต้าน ขัดขืนต่อระบบอำนาจในสังคม ก็จะต้องยอมรับในผลการเลือกอยู่อย่างแตกต่าง รวมถึงบทลงโทษที่จะได้รับนั้นด้วย

นอกจากนี้ภาพยนตร์ผีรักโรแมนติกยังคงทำหน้าที่ตอบสนองทางด้านความรู้สึกเป็นที่พึ่งพิง และยึดเหนี่ยวจิตใจที่สำคัญของคนในสังคมทุนนิยม โดยสะท้อนผ่านการเล่าเรื่องในฐานะของชนชั้นกลาง ซึ่งในภาพยนตร์ผีรักโรแมนติกในหลาย ๆ เรื่องสะท้อนวิธีคิดของคนในสังคมเมืองมากขึ้น ซึ่งภายใต้ความคิดแบบคนเมืองที่ทันสมัยแต่ลึก ๆ แล้วไร้ความมั่นคงทางความคิด ขาดสิ่งยึดมั่นทางใจ ดังนั้น สังคมจึงยังคงมีความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องผีและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ดังเช่นในอดีต และเหนือสิ่งอื่นใดภาพยนตร์ผีรักโรแมนติกก็ยังคงทำหน้าสืบทอดความเชื่อในเรื่องกฎแห่งกรรมเพราะยังมีการประกอบสร้างตัวละครให้ได้รับผลดี ร้ายจากการกระทำของตนอยู่เสมอ ซึ่งก็เป็นกุศโลบายตามขนบของภาพยนตร์ผีแบบดั้งเดิม ที่จบลงด้วยความเชื่อที่ว่า ทุกคนย่อมได้รับผลกรรมจากการกระทำของตัวเอง “ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว”

5.2.2 รูปแบบความรักโรแมนติกในสังคมสมัยใหม่ที่สะท้อนผ่านภาพยนตร์ผีไทย

ความรัก : เสน่หา ความเสียสละและการแลกเปลี่ยน

ความรักคือประสบการณ์เชิงอารมณ์ (emotions) ที่เป็นสากลของมนุษย์ แต่ปัจเจกชนมีวิถีทางของการแสดงออกซึ่งความรักอันหลากหลายแตกต่างกัน ในขณะเดียวกันความรักก็ถูกจัดวางไว้ภายใต้บริบททางสังคม วัฒนธรรมและเศรษฐกิจที่อยู่โดยรอบ และรวมถึงการเข้ามาของระบบทุนนิยมที่เข้ามาเปลี่ยนแปลงสำนึกคิดเรื่องความรักของคนในยุคปัจจุบัน ดังที่กิดเดนส์ (Giddens, 1992, อ้างถึงใน ปิ่นแก้ว เหลืองอร่ามศรี) ได้กล่าวไว้ว่า ความรักเป็นสิ่งที่รับใช้และมีจุดมุ่งหมายภายใต้ระบบทุนนิยม ซึ่งทำให้ความรักมีความลื่นไหลและมีความเป็นปัจเจกชนมากขึ้นทั้งในการเลือก การตัดสินใจเกี่ยวกับความรักของตัวเอง ดังนั้นจึงเห็นได้ว่า จากภาพยนตร์ที่นำมาศึกษามีข้อค้นพบสำคัญโดยเฉพาะในกลุ่มภาพยนตร์ที่มีแนวโน้มต่อต้าน / ต่อรอง กับโครงสร้างอำนาจของสังคมที่ตัวละครผีถูกกำกับด้วยอารมณ์ และความปรารถนาในความรักอย่างรุนแรง หรืออาจเรียกได้

ว่าเป็นความรักในเชิงเสน่หา (passion) ซึ่งจะเห็นได้จากผลการวิเคราะห์ภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาในทั้งสองกลุ่ม มีข้อค้นพบว่าในภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่อโครงสร้างสังคม และกลุ่มที่มีการต่อรอง / ต่อต้าน ต่างก็มีความปรารถนาในความรักที่เหมือนกัน แต่มีรูปแบบการใช้เหตุผลที่ต่างกัน กล่าวคือ ในตัวละครผีกลุ่มสยบยอมต่อโครงสร้างสังคม มีชุดความคิดตามกรอบสังคมดั้งเดิมที่เชื่อในกฎเกณฑ์ธรรมชาติว่าผีและคนไม่สามารถอยู่ร่วมกันได้ ความรักของตัวละครในกลุ่มนี้จึงเป็นการเสียสละ และการอุทิศตนเพื่อคนที่รัก ในท้ายที่สุดจึงยอมจากไปตามทางของผี ซึ่งเป็นความรักที่สอดคล้องกับแนวทางตามพุทธศาสนา ที่เรียกว่า “รักอย่างเมตตา” ในขณะที่กลุ่มภาพยนตร์ที่มีแนวโน้มต่อต้านโครงสร้างสังคม ทั้งเรื่อง ซัตเตอร์กดติดวิญญาณ แฟนเก่า บุปผาราตรี ตัวละครผีมีกรอบวิธีคิดที่แตกต่างออกไปจากขนบเดิม จึงมีรูปแบบความรักที่ถูกผลักด้วยอารมณ์รัก และความปรารถนาที่รุนแรง เป็นความรักในเชิงความรู้สึกเสน่หา ซึ่งจะเต็มไปด้วยความคาดหวัง ข้อผูกมัด และในท้ายที่สุดก็จะนำไปสู่ความเจ็บปวด และเคียดแค้น ซึ่งก็นำไปสู่การใช้เหตุผลในการต่อรองกับอำนาจโครงสร้างสังคม บนพื้นฐานของสำนึกว่า “ความรักคือการแลกเปลี่ยน” และผีเองก็มีสิทธิที่จะเลือกเส้นทางที่สนองต่อความพึงพอใจของตนเองเช่นกัน ดังนั้นจึงอาจสรุปได้ว่าภาพยนตร์ผีในกลุ่มที่มีแนวโน้มสยบยอมต่อโครงสร้างสังคม ได้แก่เรื่อง นางนาก เปิงมางกลองผีหนังมนุษย์ เธอ เขา เรา ผี ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้มีบทสรุปว่าความรักคือการเสียสละ คือการปล่อยวาง ผียอมให้คนรักได้พบกับความสุข โดยที่ผียอมละทิ้งจากไปตามภพภูมิของตน หากอธิบายตามแนวคิดของอิริค ฟรอมม์ (Fromm, 1975) ผีในกลุ่มนี้ในระยะเวลาแรกนั้นก็พยายามที่จะต่อสู้เพื่อให้ตัวเองหลุดพ้นจากการแปลกแยก (Alienate) ในโลกหลังความตาย โดยใช้ความรักที่มีต่อคนรักเป็นเครื่องยึดโยง ยึดเหนี่ยวทางจิตใจ ผีในภาพยนตร์กลุ่มนี้จึงพยายามที่จะต่อสู้เพื่อรักษาความรักของตัวเองไว้ในช่วงแรก แต่เมื่อจิตใต้สำนึกที่เกิดจากการควบคุมจากระบบปิตาธิปไตยโดยเฉพาะที่ผ่านระบบศาสนาทำงาน ท้ายที่สุดจึงยอมที่จะจากไปตามทางของผี ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยในเรื่องภาพตัวแทนผีผู้หญิงในละครโทรทัศน์ ของนิรินทร์ เภตราไชยอนันต์ ที่พบว่า ความรัก เป็นอำนาจในการกังขังจองจำผีผู้หญิง ให้รอคอย โดยระหว่างการถูกจองจำ ผีก็จะใช้อำนาจจิตไร้สำนึก (id) ในการพยายามต่อสู้เพื่อรักษาความรักไว้ แต่เมื่อถึงเวลาที่ได้พบกับชายคนรักอำนาจของกฎเกณฑ์ทางสังคมและศีลธรรม ก็จะกล่อมเกลาจิตไร้สำนึก (id) และอำนาจของความเป็นผีให้หมดลง

ในขณะที่ภาพยนตร์ผีกลุ่มที่มีแนวโน้มต่อต้านอำนาจโครงสร้างสังคม ได้แก่ พี่มากพระโขนง ซัตเตอร์กดติดวิญญาณ แฟนเก่า และบุปผาราตรี พบว่าในภาพยนตร์กลุ่มนี้ผีมองความสัมพันธ์ความรักในเชิงแลกเปลี่ยนจุดยืนสำคัญของผีในกลุ่มนี้คือการต่อสู้กับอำนาจของโครงสร้างสังคม ไม่ยอมปลดปล่อยคนรัก ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการแลกเปลี่ยน นั่นคือตัวละครผีก็มีสิทธิ์ที่จะเลือกทางที่ตัวเองมีความสุขหรือสมควรได้เช่นกัน จึงอาจกล่าวได้ว่า ผีได้สะท้อนถึงจิตสำนึกในเรื่องความรักของคนในสังคมสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดี ที่มองว่าความรักไม่ใช่แค่เครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ที่

จะเกาะเกี่ยวสายสัมพันธ์ที่ขาดลงในระบบทุนนิยมเท่านั้น แต่ความรักเป็นเรื่องของการแลกเปลี่ยนที่ต้องมองความคุ้มค่าซึ่งทำให้ตัวละครผีต้องต่อสู้กับอำนาจของโครงสร้างสังคมเพื่อให้ตัวเองได้รับความพึงพอใจด้วยเช่นกัน สอดคล้องกับงานวิจัยของ วิทยา ล้อเจริญพานิช เรื่องการสร้างความเป็นจริงทางสังคมเกี่ยวกับรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักยุคหลังสมัยใหม่ในมิวสิควิดีโอเพลงไทยสากล ที่พบว่ารูปแบบความรักในสังคมสมัยใหม่ที่ปรากฏในมิวสิควิดีโอเพลงไทยสากลเป็นรูปแบบความสัมพันธ์แบบแลกเปลี่ยนที่ต้องการการตอบสนองความพึงพอใจของตัวเองอย่างสูงสุดด้วยเช่นกัน ดังนั้นตัวละครผีในกลุ่มที่มีแนวโน้มต่อต้านอำนาจโครงสร้างสังคม ทั้งเรื่อง ซัตเตอร์กดติดวิญญาณ แฟนเก่า และบุปผาราตรี จึงเป็นตัวละครที่มีจิตสำนึกในการมองความรักแตกต่างไปจากผีในภาพยนตร์กลุ่มสยบยอมที่มองความรักคือการเสียสละและจำนนต่ออำนาจการจัดการของสังคม แต่มองว่าแม้จะมีความรัก แต่ก็ต้องการการแลกเปลี่ยนที่เหมาะสม จึงมีสำนึกที่ต้องต่อสู้ ต่อรองกับอำนาจของโครงสร้างสังคมเพื่อให้ได้มาซึ่งผลตอบแทนตามที่ตนเองต้องการ

“ความรักหลากสี” ภาพยนตร์ผีรักโรแมนติก

ความรักมีนิยามอย่างหลากหลาย ดังที่ ซูซาน และ เฮนดริก (Susan & Hendrick, 1992) ได้กล่าวไว้ว่านิยามความรักอาจครอบคลุมตั้งแต่ความรู้สึกชอบอย่างรุนแรงไปจนถึงการพิจารณาว่าความรักคือรูปแบบหนึ่งของการยึดติด ซึ่งคำกล่าวนั้นสอดคล้องกับความรักที่พบในความสัมพันธ์รักโรแมนติกในภาพยนตร์ผีไทย และสอดคล้องกับแนวคิดในเรื่องความรักของ อิริค ฟรอมม์ (Fromm, 1987) ที่ได้กล่าวถึงองค์ประกอบพื้นฐานของความรักนั้นจะประกอบไปด้วย การให้ความเอาใจใส่ ความรับผิดชอบ ความนับถือ และความเข้าใจ โดยจะเห็นได้ว่าองค์ประกอบเหล่านี้ล้วนถูกนำเสนอและสอดแทรกอยู่ในความรักที่ปรากฏในภาพยนตร์ และมีการเน้นถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มากน้อยต่างกัน ซึ่งจะเห็นได้ว่าความหมายความรักส่วนใหญ่ก็จะวนเวียนอยู่ในเรื่องปัจจัยการใช้ชีวิตของคนสองคน ที่เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบความรักในด้านต่าง ๆ โดยเมื่อขาดองค์ประกอบใดองค์ประกอบหนึ่งไป ความรักนั้นก็จะเริ่มเกิดปัญหาขึ้นตามมา

นอกจากนี้ ตามแนวคิดของ อิริค ฟรอมม์ (Fromm, 1987) ได้กล่าวไว้ว่าสภาพสังคมปัจจุบันมนุษย์มีความเป็นปัจเจกชนสูง แต่เกิดความเปล่าเปลี่ยว และขาดความมั่นคงทางจิตใจ มนุษย์จึงโหยหาการพึ่งพิงทางความรู้สึก เพื่อสร้างเสถียรภาพทางความรู้สึกนั่นเอง ด้วยสภาพสังคมยุคใหม่ที่เปลี่ยนแปลงไป รูปแบบความรักของคนในสังคมจึงเปรียบเสมือนสินค้าที่ตอบสนองความพึงพอใจส่วนบุคคล ดังนั้นความรักในยุคปัจจุบันจึงเป็นความรักที่มุ่งตอบสนองต่อความรู้สึกของคนสองคน และสร้างเสถียรภาพทางความรู้สึกเพื่อเติมเต็มความรู้สึกที่ขาดหายไปจากการเป็นส่วนหนึ่งของระบบทุนนิยม ซึ่งเมื่อพิจารณาจากภาพยนตร์ที่นำมาศึกษา ก็จะพบว่าภาพยนตร์ผีนั้น ใช้ตัวละครผีเป็นตัวแทนของคนในโลกแห่งความจริงที่ต้องการการเกาะเกี่ยว ยึดเหนี่ยวทางจิตใจ โดยผีก็เป็นภาพสะท้อนของจิตใจคน และเป็นภาพตัวแทนของสิ่งที่มนุษย์มีความต้องการที่จะกระทำ โดยเฉพาะใน

ภาพยนตร์กลุ่มที่ยอมสยบยอมต่อโครงสร้างสังคมนั้น ตัวละครผีต่างต้องต่อสู้กับสภาวะความแปลกแยกในช่วงชีวิตหลังจากถูกความตายตัดสายสัมพันธ์กับคนรัก จึงพยายามต่อสู้ดิ้นรนเพื่อรักษาสายสัมพันธ์ไว้ แต่ท้ายที่สุดก็ยินยอมต่ออำนาจโครงสร้างสังคม แต่ในภาพยนตร์กลุ่มต่อต้าน/ต่อรองกับโครงสร้างอำนาจสังคมนั้นพบว่าตัวละครผีมีกรอบการคิดที่แตกต่างไป กล่าวคือ ด้วยการสั่งสมของความรู้สึก รัก และปรารถนาอย่างรุนแรงในความรัก รวมถึงประสบการณ์จากการถูกกดทับจากอำนาจของโครงสร้างสังคมชายเป็นใหญ่ในขณะมีชีวิตอยู่ เช่นการถูกทำร้ายจากคนรัก สิ่งเหล่านี้เป็นพลังให้ตัวละครมีวิธีคิดในเชิงเหตุผลที่ตัวเองจะต้องเป็นผู้ได้รับด้วยเช่นกัน จึงยอมจะละเมิดกฎเกณฑ์ทางสังคมเพื่อได้อยู่ร่วมกันกับคนรัก เช่นในเรื่องชัตเตอร์กดติดวิญญาณ พี่มากพระโขนง และบุปผาราตรี หรือเพื่อทำลายล้างให้ผู้กระทำกับตนได้รับผลการกระทำอย่างรุนแรงดังเช่นเรื่องแฟนเก่า โดยภาพยนตร์ในกลุ่มนี้ ตัวละครผี เป็นตัวแทนของคนในสังคมยุคใหม่ที่สะท้อนให้เห็นว่าภายใต้สังคมทุนนิยมที่พยายามตัดสายสัมพันธ์ของคนในสังคมให้เอื้อต่อระบบทุนนิยมนั้นปัจเจกชน (ผี) ก็มีสิทธิ์ที่จะเลือกเส้นทางความรักตามที่ปรารถนาได้โดยที่ไม่จำเป็นต้องเป็นไปในรูปแบบที่สังคมกำหนดเสมอไป

และเมื่อนำรูปแบบความรักของตัวละครที่พบในภาพยนตร์ผีทั้งหมดเข้ามาวิเคราะห์ด้วยแนวคิดจิตวิทยาความรักของ จอห์น ลี (John Lee) ซึ่งมีการนำเสนอรูปแบบของความรักไว้ 6 รูปแบบ อันได้แก่ ความรักแบบเสน่หา ความรักแบบไม่ผูกมัด ความรักแบบฉันท์เพื่อน ความรักแบบมีเหตุผล ความรักแบบลุ่มหลง และความรักแบบเสียสละ ก็พบว่ารูปแบบความรักทั้ง 6 แบบมีการนำเสนออยู่ในภาพยนตร์ผีที่นำมาศึกษาทั้งสิ้น แต่จะเกิดอยู่ในแต่ละช่วงเวลาของความรักตลอดการดำเนินเรื่อง ซึ่งรูปแบบความรักของตัวละครต่าง ๆ ก็จะสะท้อนออกมาให้เห็นถึงรูปแบบความรักในแง่มุมต่าง ๆ กันไป เช่นในภาพยนตร์กลุ่มที่ต่อต้านต่อโครงสร้างอำนาจของสังคม จะพบความรักแบบลุ่มหลง ซึ่งเต็มไปด้วยอารมณ์ปรารถนา (passion) เป็นหลักซึ่งจะสะท้อนให้เห็นถึงความรักแบบยึดติด ไม่ปล่อยวาง นำไปสู่การขาดสติ และความเคียดแค้นซึ่งจะนำไปสู่ปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดจากความรักลุ่มหลงนั้น ในขณะเดียวกันความรักเสียสละก็จะพบได้ในภาพยนตร์กลุ่มที่สยบยอมต่อโครงสร้างอำนาจสังคม โดยจะเห็นได้จากการเสียสละของตัวละครฝ่ายมนุษย์ และฝ่ายผีที่ยอมถูกปลดปล่อยหรือยอมจากไปตามทางของตน เพื่อทำให้คนที่ตนเองรักมีความสุข เป็นต้น

นอกเหนือจากความสอดคล้องทางทฤษฎีด้านจิตวิทยาความรักและองค์ประกอบทางด้านความรักแล้ว แง่มุมความรักที่ถูกนำเสนออยู่ในภาพยนตร์ผีที่นำมาศึกษายังสะท้อนให้เห็นถึงแง่มุมความรักที่สอดคล้องกับคำสอนของศาสนาพุทธด้วย โดยจะเห็นได้ว่าความทุกข์และปัญหาอันเกี่ยวเนื่องมาจากความรักนั้นล้วนแล้วแต่เกิดขึ้นจากความรักที่ขาดสติ ขาดปัญญาในการคิดพิจารณา จะเห็นได้ว่าในภาพยนตร์ผีที่นำมาศึกษาโดยเฉพาะในกลุ่มที่ต่อต้าน ต่อรองกับโครงสร้างอำนาจสังคมนั้นล้วนมีจุดจบที่เป็นโศกนาฏกรรม ซึ่งเกิดขึ้นจากความรักที่มีแต่อารมณ์แต่ไม่มีเหตุผลหรือปัญญาเข้ามากำกับจึงทำให้เกิดความทุกข์และปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดจากความรัก

ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์ผีโดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มที่มีแนวโน้มต่อต้าน ต่อรองโครงสร้างอำนาจที่มักเป็นโศกนาฏกรรมความรักนั้นเป็นตัวแทนของการนำเสนอมุมมองความรักที่สะท้อนความเป็นจริงเกี่ยวกับความรักมากที่สุดซึ่งก็สอดคล้องกับงานวิจัยของ กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน (2551) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าความรักในภาพยนตร์รักจะเน้นให้เห็นถึงความรักในด้านความสดใสและสวยงาม ในขณะที่ภาพยนตร์สยองขวัญจะแสดงให้เห็นถึงอีกแง่มุมหนึ่งของความรักที่ไม่ได้มีแค่ความสวยงามเพียงอย่างเดียว

พี่มากพระโขนง : ภาพสะท้อนความรักในยุคสมัยใหม่

ภาพยนตร์เรื่องพี่มากพระโขนงเป็นภาพยนตร์เรื่องเดียวในกลุ่มต่อต้าน / ต่อรองกับโครงสร้างอำนาจสังคมที่สำนึกการต่อต้านของตัวละครไม่ได้เกิดจากความรักที่กลับกลายเป็นความแค้นเช่นแก่นเรื่องของภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ในกลุ่มนี้ พี่มากพระโขนงสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบความรักที่ปฏิเสธค่านิยมของสังคมแบบดั้งเดิม นั่นคือ “ความรักชนะทุกสิ่ง” ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นตัวแทนของภาพยนตร์ผีรักโรแมนติกที่สะท้อนสภาพความรักของคนในสังคมสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดีที่มองว่าความรักเป็นเรื่องของปัจเจกชนที่สังคมไม่มีสิทธิ์เข้ามาจัดการความสัมพันธ์ใด ๆ

ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้วิธีการเล่าเรื่องโดยการผสมผสานความเป็นภาพยนตร์ตลกเข้ากับความรักและความเป็นผี ซึ่งการผสมความตลกเพื่อเล่าเรื่องก็เป็นการแสดงการต่อต้านกับอำนาจโครงสร้างสังคมในอีกทางหนึ่งเป็น “การล้อเลียน” (parody) เพื่อเสียดสี ต่อต้านกับอำนาจของชุดความคิด ความเชื่อ ค่านิยมของสังคมที่สืบต่อกันมา ทำให้ลดทอดความศักดิ์สิทธิ์ของอำนาจ พี่มากพระโขนงคือศิลปะการล้อเลียนที่ปรับเปลี่ยนโฉมจากแม่นาคพระโขนงในยุคก่อน ๆ อย่างสิ้นเชิง โดยประเด็นสำคัญในเรื่องของความรักนั่นคือการนิยาม “ความเป็นอื่น” และ “คนอื่น” ของผีแม่นาคที่แม่นาคภาคอื่น ๆ ที่มองว่าผีคือความเป็นอื่นที่แตกต่างไม่สามารถอยู่ร่วมกับคนได้ แต่พี่มากพระโขนง ได้รื้อสร้างชุดความคิดนี้ และแสดงให้เห็นว่า ผีกับคนสามารถอยู่ร่วมกันได้ ด้วยพลังแห่งความรักที่ทั้งสองเป็นผู้เลือกเอง ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าการนำเสนอมุมมองความรักดังกล่าวเป็นการสะท้อนภาพของสังคมยุคใหม่ได้เป็นอย่างที่ เรื่องความรักในยุคสมัยใหม่นั้นเป็นเรื่องของปัจเจกชนที่มีสิทธิ์เลือกและกำหนดทางเดินชีวิตของตัวเอง ซึ่งอาจเหมือนหรือแตกต่างจากแนวทางหลักของสังคมก็ได้ และในด้านหนึ่งก็แสดงให้เห็นถึงว่าในปัจจุบันสังคมเปิดกว้างให้กับรูปแบบความรักที่หลายหลาย ไม่เฉพาะเจาะจงเพียงแต่รูปแบบความสัมพันธ์กระแสหลักเท่านั้น มนุษย์สามารถเลือกเส้นทางความรักได้ตามเจตจำนงของตัวเอง ตราบเท่าที่ไม่กระทบต่อผู้อื่น

5.2.3 ความสัมพันธ์ระหว่าง โครงสร้าง และปัจเจกชนในฐานะผู้กระทำการ ในภาพยนตร์ผีไทย

ผู้หญิงในภาพยนตร์ผี : การประกอบสร้างความเป็นจริงและภาพตัวแทนภายใต้อำนาจสังคมชายเป็นใหญ่

จากจากวิเคราะห์ผู้วิจัยพบว่าภาพยนตร์ผีรักโรแมนติกมีการประกอบสร้างภาพตัวแทนของเพศหญิงให้เป็นเพศที่ยึดติด และขาดเหตุผลในความรัก ไม่ว่าจะอยู่ในฐานะมนุษย์หรือผีก็ยังคงถูกพันธนาการไว้ด้วยความรัก ซึ่งการประกอบสร้างเช่นนี้อาจวิเคราะห์ได้ว่าเป็นการสะท้อนถึงรากฐานของระบบชายเป็นใหญ่ที่ฝังแน่นอยู่ในสังคมไทย โดยการนำเสนอภาพความสัมพันธ์เรื่องความรักของหญิงชายผ่านภาพยนตร์ผีนั้นสิ่งหนึ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ก็คือการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ส่วนใหญ่แล้วเป็นการเล่าผ่านตัวละครเพศชาย ตามที่ มิเชล ฟูโกต์ (Foucault, อ้างถึงใน สมสุข หินวิมาน, 2548, น. 248) ได้เสนอความคิดต่อยอดจากการประกอบสร้างโลกความเป็นจริง โดยให้ความหมายไว้ว่าการประกอบสร้างนั้น ไม่ได้มีเพียงแต่การสร้างความหมายที่อาจมีตัวตน หรือไม่มีตัวตนขึ้น หากแต่ยังมีเรื่องของอำนาจที่แฝงไว้ในการสร้างภาพตัวแทน กล่าวคือ การประกอบสร้างนั้น จะแสดงถึงอำนาจของผู้สร้าง (หรืออำนาจในสังคม) ซึ่งหากวิเคราะห์จากด้านของการสร้างภาพยนตร์แล้ว จะเห็นว่าภาพยนตร์ทุกเรื่องที่นำมาศึกษาเป็นภาพยนตร์ที่ถูกสร้างจากมุมมองเพศชาย ดังนั้นการใส่ความหมายและความคิดต่าง ๆ ที่ต้องการนำเสนอในภาพยนตร์ก็เป็นการสะท้อนมาจากมุมมองความคิดของเพศชายเป็นส่วนใหญ่ จึงอาจกล่าวได้ว่าภาพผีผู้หญิงในภาพยนตร์นั้นก็ถูกสร้างขึ้นมาด้วยมุมมองและทัศนคติของเพศชาย และมีการประกอบสร้างภาพของผีผู้หญิงให้มีการแสดงออกที่เบี่ยงเบนไปจากบรรทัดฐานของสังคม เช่นลักษณะการแสดงออกทางรูปลักษณ์ของตัวละครผี เมื่อมีความโกรธแค้นจะมีการนำเสนอหน้าตาน่าเกลียด น่ากลัว สีหน้า คำพูดที่แข็งกร้าว แววตาโหดร้าย ท่าทางแสดงความมีอำนาจ ใช้กำลังกระทำด้วยอิทธิฤทธิ์ของความเป็นผี ซึ่งสิ่งเหล่าเป็นภาพตัวแทนของผีเพศหญิงที่ปรากฏภายใต้การนำเสนอของสังคมชายเป็นใหญ่ที่ครอบงำอยู่

แต่ในขณะเดียวกันภาพยนตร์ก็ยังสะท้อนถึงการต่อต้านทางอุดมการณ์อยู่ โดยจะเห็นได้จากการขัดขืน ไม่สยบยอมของผีในกลุ่มภาพยนตร์ที่มีแนวโน้มต่อต้านอำนาจโครงสร้างของสังคมที่นำมาศึกษา แต่อย่างไรก็ตามก็จะเห็นได้ว่าในภาพยนตร์ก็ยังคงสอดแทรก และเสนอถึงการป้องปรามต่อการต่อต้าน โดยแสดงให้เห็นถึงผลของการขัดขืน ต่อต้านระบบอำนาจในสังคม ว่าในท้ายที่สุดแล้วผู้หญิงก็ไม่ได้หลุดพ้นจากพันธนาการของระบบชายเป็นใหญ่ และหากเลือกทางที่จะขัดขืนต่อระบบก็จะต้องยอมรับในผลการเลือกอยู่อย่างแตกต่าง รวมถึงบทลงโทษที่จะได้รับนั้นด้วย ซึ่งในภาพยนตร์ผีบางเรื่องนั้นผู้หญิงอาจจะเลือกต่อสู้และท้าทายต่ออุดมการณ์ชายเป็นใหญ่ได้อย่างผู้ชนะในตอนท้าย แต่ทว่าในโลกแห่งความจริงแล้วอาจไม่ได้จบลงที่ชัยชนะของผู้หญิงเสมอไป

ความรัก ความแค้น : แรงผลักดันแห่งการต่อต้านอำนาจ

ในภาพยนตร์ผีที่นำมาศึกษาจะเห็นได้ว่าเงื่อนไขสำคัญในความสัมพันธ์ระหว่างเพศหญิงและชายในภาพยนตร์ แสดงถึงความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศตามระบบสังคมชายเป็นใหญ่ สำหรับเพศชายแล้วอุดมคติแบบรักโรแมนติกนั้นดูเหมือนไม่ใช่สิ่งจำเป็น แต่มีไว้เพื่อควบคุมผู้หญิงให้อยู่ภายใต้อาณัติ ทั้งในเรื่องความรักและตลอดจนการแต่งงานที่เป็นเหมือนเครื่องมือในการผูกผู้หญิงไว้ภายใต้ระบบชายเป็นใหญ่ ในขณะที่ความรักโรแมนติกเป็นเสมือนโลกเดียวที่ผู้หญิงมี เพศหญิงมุ่งหวังที่จะพบกับความรัก และคนที่ตนรัก เพื่อจะเติมเต็มตัวตนของตนเองด้วยความรักจากชายอันเป็นที่รัก และด้วยความรักที่ตนเองมีต่อชายผู้นั้น แต่ตัวตนของเพศชายในความสัมพันธ์รักโรแมนติกนั้นแตกต่างไป สำหรับผู้ชายส่วนใหญ่แล้วความรักมักมีพื้นฐานมาจากความคิดว่าด้วยการเข้าถึงและทำให้ได้มาซึ่งความรักและหญิงที่ตนรัก (Access) เพื่อการครอบครอง รักโรแมนติกจึงเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่นอกปริมณฑลความเป็นตัวตนของเพศชายดังในทัศนะของ กิดเด็นส์ (Giddens, 1992, อ้างถึงใน ปิ่นแก้ว เหลืองอร่ามศรี) เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงในความคิดเกี่ยวกับครอบครัว การแต่งงานและชีวิตส่วนบุคคลได้กันผู้ชายออกจากปริมณฑลของความใกล้ชิด ที่มีความคิดเรื่องรักโรแมนติกแบบเดียวกับเพศหญิง และยอมตกเป็นทาสของหญิงแทนที่จะเป็นนักล่าและยึดครองหญิง แต่ข้อยกเว้นดังกล่าว ก็ไม่ได้ทำให้ตัวตนของเพศหญิงเท่าเทียมกับเพศชายขึ้นมาได้ สำหรับเพศชายแล้วตัวตนของพวกเขาไม่ได้เกิดจากการค้นพบหรือถูกค้นพบโดยเพศตรงข้าม หากแต่อยู่ในปริมณฑลของงาน ชายส่วนใหญ่มุ่งใฝ่หาความสำเร็จและรางวัลจากสถานภาพที่ได้รับจากงานของตน ในปริมณฑลของความรู้สึกแล้วผู้หญิงและความรักเป็นสิ่งที่ลี้ลับสำหรับผู้ชาย และเป็นสิ่งที่พวกเขาพยายามค้นหามิใช่เพื่อเข้าใจหากแต่เพื่อครอบครอง

ความรักโรแมนติกตลอดจนความสัมพันธ์แบบคู่รัก เป็นความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกันระหว่างชายและหญิง ความรักจึงกลายเป็นเหมือนภาวะอารมณ์ที่รองรับความสัมพันธ์คู่ตรงข้ามแบบครอบงำ ยอมจำนน ชายและหญิงนั้นจะ “รัก” คนที่สามารถเติมเต็มความรู้สึกภายใต้จิตใจของตนให้สมบูรณ์ แต่จะมีฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเท่านั้นที่มีอำนาจเหนือกว่าในการควบคุมความสัมพันธ์และความรู้สึกระหว่างกัน ดังที่ นิธิ เอียวศรีวงศ (2554) กลาววา ความสัมพันธระหวางชายหญิงในเรื่องความรักและกามารมณนั้น วัฒนธรรมไทยไมถือวาชายหญิงมีความเสมอภาคกัน ผูหญิงไมมีอำนาจในขณะที่ความรักและกามารมณใหอำนาจผูชาย แต่กลับทอนอำนาจของผูหญิงลงเมื่อหญิงชายมีความสัมพันธทางความรักและกามารมณ์ โดยจากภาพยนตร์ที่นำมาศึกษา (โดยเฉพาะในกลุ่มที่มีแนวโน้มต่อต้าน ต่อรอง อำนาจโครงสร้างสังคม) จะพบว่าเพศหญิงในภาพยนตร์ถูกประกอบสร้างให้ยอมจำนนต่อความรักมากขึ้นเมื่อมีความสัมพันธ์ทางเพศเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งทำให้ความรักเป็นเหมือนทั้งชีวิตของผู้หญิง ในขณะที่เพศชายนั้นพยายามที่จะดึงเอาความรักเข้าเป็นส่วนหนึ่งของการดำรงอยู่ของพวกเขา แต่ไม่เคยที่จะทำให้ตัวตนของตนเองจมอยู่ภายใต้อำนาจของความรัก ตรงกันข้ามกับ

เพศหญิง เพราะสำหรับพวกเธอแล้วความรักคือการละทิ้งตัวตนของตนเองเพื่อผู้เป็นนาย (ชายคนรัก) โดยปราศจากการวิเคราะห์ แยกแยะด้วยเหตุผล มีเพียงแต่อารมณ์และความรู้สึกเท่านั้น ดังที่ซีโมน เดอร์ โบวัวร์ ได้กล่าวไว้ (de Beauvoir, 1982, p. 505, อ้างถึงใน พลากร เจียมธีระนาถ, 2554)

ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าสิ่งนี้เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความสำเร็จของระบบอำนาจในสังคมที่จัดการความสัมพันธ์ของชายและหญิง เสมือนกับเป็นความสัมพันธ์ระหว่างผู้ปกครองและพลเมือง ที่ผู้มีอำนาจมักเอาความทรงจำ ความรักใคร่มากล่อมเกลาให้เกิดความเชื่องและสยบยอม เพียงแต่ระดับการสยบยอมนั้นจะมีมากถึงขั้นใดนั้นก็ขึ้นอยู่กับพลังความกล้าที่จะเลือกเป็นในตัวผู้หญิง (ในภาพยนตร์แสดงในเห็นว่าพลังความกล้าที่จะขัดขืน ต่อสู้ มาจากพลังแห่งความแค้นและการปล่อยวาง) ซึ่งหากมีมากพอก็จะไปได้ไกลถึงขนาดที่จะยอมอยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์ทางสังคมที่วางกรอบบรรทัดฐานไว้ แต่หากมีไม่มากพอก็จะต่อสู้อยู่เพียงช่วงหนึ่งก่อนที่จะสยบยอมตามกฎเกณฑ์สังคมที่เป็นไป นั่นก็คือการยอมปล่อยวางและจากไป

ข้อค้นพบที่สำคัญประการหนึ่งก็คือ “พลังแห่งความรัก และพลังแห่งความแค้น” เป็นพลังสำคัญที่ใช้เป็นเหตุผลของตัวละครผีในการเลือกที่จะขบถต่อขนบธรรมเนียมทางสังคม ถึงแม้ว่าจะเป็นทางเลือกที่ผิด เบี่ยงเบนไปจากบรรทัดฐานทางสังคมก็ตาม โดยที่ “พลังแห่งความรัก” ที่แม้ความตายก็ไม่อาจจะพรากความรักไปได้ จะเห็นได้ว่าในภาพยนตร์กลุ่มสยบยอมต่ออำนาจของสังคมที่ตัวละครมีความรักต่อกันและพยายามฝ่าฟันอุปสรรคความตายเพื่อประคองความรักให้คงอยู่ โดยเฉพาะตัวละครที่ตายไปแล้ว ก็จะใช้พลังความเป็นผี ฝ่าฟัน ขจัดอุปสรรคต่าง ๆ เพื่อรักษาสถานภาพความรักไว้ แม้ในท้ายที่สุดแล้วก็ไม่สามารถเอาชนะกฎแห่งธรรมชาติได้ แต่ก็ทำให้ตำนานความรักเป็นความทรงจำที่ยิ่งใหญ่น่าจดจำอย่างไม่ลืมเลือน อย่างเช่นตำนานความรักของแม่นาคพระโขนง

แต่ในขณะเดียวกันในภาพยนตร์กลุ่มต่อต้าน ต่อรองต่อโครงสร้าง ก็แสดงให้เห็นถึงพลังอานุภาพของความรักที่ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน เพียงแต่เป็นพลังที่ส่งผลให้เกิดพลังด้านลบนั่นคือเป็นแรงผลักสำคัญที่ทำให้เกิดความแค้นเคือง เป็น “พลังแห่งความแค้น” ที่ผลักดันให้เกิดความกล้าที่จะต่อสู้กับอำนาจและการกดทับจากระบบชายเป็นใหญ่ที่ควบคุมเธอเอาไว้ทั้งในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่หรือแม้กระทั่งเมื่อตายไปแล้วก็ตาม ซึ่งทำให้ตัวละครเปลี่ยนกรอบความคิดว่าเมื่อสังคมเป็นตัวควบคุมกำหนดที่ทางของตัวเองในสังคมแล้ว ตัวเองก็ยังสามารถเป็นผู้ควบคุม หรือหาทางเลือกให้กับตนเองที่จะต่อต้านกับสังคม เพื่อชดเชยกับสิ่งที่ตนได้ถูกกระทำ และสูญเสียไปได้ด้วยเช่นกัน

ดังนั้นจะเห็นว่าความปรารถนาอันเกิดจากความรักนั้นเป็นประเด็นสำคัญที่ทำให้ผู้หญิงเกิดแรงผลักดัน ในการต่อสู้กับระบบเพื่อดำรงรักษาสถานภาพความรักของตัวเอง หรือเพื่อการทวงคืนความยุติธรรม ความชอบธรรมให้กับตนเอง จึงสามารถอธิบายได้ว่า ความปรารถนา (passion) ทั้งในด้านบวก (ความรัก) และในด้านลบ (ความแค้น) นั้นเป็นแรงผลักดันที่สำคัญในการ

เลือกใช้เหตุผลของตัวละครในการต่อรองกับสังคม และความปรารถนาดังกล่าวยังเป็นส่วนช่วยบ่มเพาะ และกำกับวิธีคิดของตัวละครผีในการหาหนทางเพื่อให้ตนเองบรรลุซึ่งความต้องการโดยเป็นไปตามแนวทางของกฎเกณฑ์ทางสังคมหรือแนวทางของตัวเอง

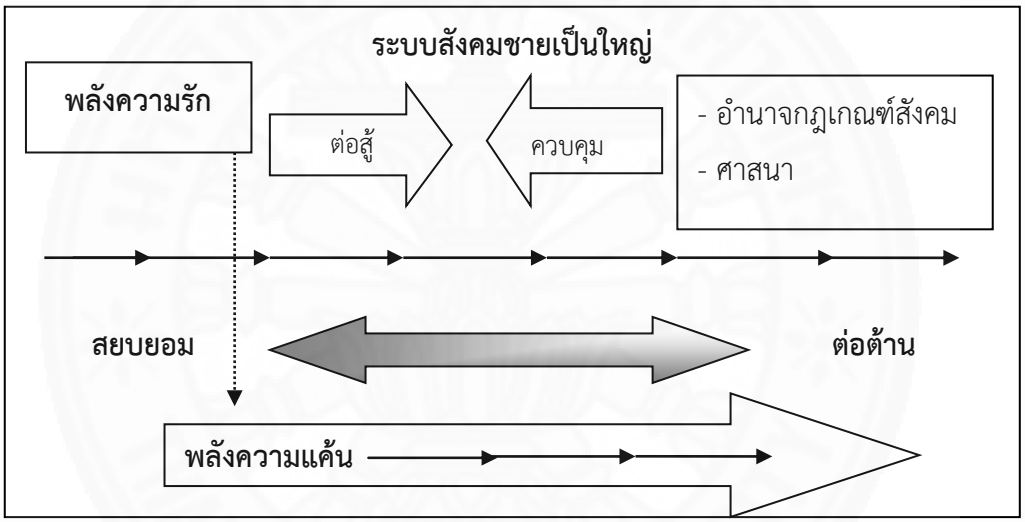
ดังนั้นจากภาพยนตร์ที่นำมาศึกษาพบว่าความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครผู้ชายและผู้หญิงมีรูปแบบลักษณะความสัมพันธ์ที่เหมือนกันและเป็นรูปแบบที่ตายตัวของการนำเสนอ คือ การให้ตัวละครชายเป็นผู้กระทำการทางความรักอันส่งผลต่อความทุกข์ต่อตัวละครผู้หญิงก่อนสร้างแรงบีบคั้นกดดันให้ตัวละครผู้หญิงต้องใช้ความรุนแรงในลักษณะของการตอบโต้แก้แค้นต่อตัวละครผู้ชายที่กระทำและอาจจำเป็นต้องใช้ความรุนแรงกับตัวละครอื่น ๆ ที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์โดยไม่ตั้งใจ ทั้งนี้ก็เพื่อรักษาสถานะทางความรักของตนเองไว้ ก่อนที่เรื่องราวทุกอย่างจะยุติลงแบบโศกนาฏกรรมที่ไม่มีตัวละครใดจะได้รับความสุขอย่างแท้จริง และตัวละครที่ต่อต้านกฎก็จะต้องได้รับบทลงโทษไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ซึ่งพลังแห่งความแค้นของตัวละครผีผู้หญิงที่เกิดขึ้นนั้นเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงสัญชาตญาณด้านมืดที่มนุษย์ปกปิดไว้ตามที่ ฟรอยด์ (อ้างถึงใน ศรีเรือน แก้วกังวาล, 2551) ได้กล่าวไว้ในในเรื่องของจิตใต้สำนึก (Id) และสัญชาตญาณแห่งความตาย (Thanathos or Death Instinct) ว่ามีอยู่ในมนุษย์ทุกคนไม่ว่าจะเป็นเพศใด ดังนั้นผู้หญิงก็สามารถจะกระทำความรุนแรงได้เช่นเดียวกันหากมีความกดดันที่บีบคั้นและกระทบต่อความรู้สึกอย่างรุนแรงหรือต้องใช้ความรุนแรงเพื่อเหลือช่วยตัวเองหรือคนที่รักให้หลุดพ้นจากคนหรือเหตุการณ์ที่เป็นอันตราย

ในภาพยนตร์ทั้ง 7 เรื่องที่นำมาศึกษาได้สะท้อนให้เห็นว่า ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ในกลุ่มที่มีแนวโน้มสยบยอมต่อโครงสร้างสังคม หรือในกลุ่มที่มีแนวโน้มต่อต้านต่อโครงสร้างสังคมต่างก็มีช่วงเวลาที่ตัวละครผีแสดงการต่อต้านในฐานะผู้กระทำการ โดยการเลือกที่จะกระทำความรุนแรงเพื่อรักษาความรักของตัวเองไว้ แต่อย่างไรก็ตาม แม้ว่าในภาพยนตร์จะแสดงให้เห็นถึงการที่ตัวละครผีต่อต้านอำนาจของโครงสร้างไม่ว่าจะถึงในระดับใดก็ตาม แต่ท้ายที่สุดแล้วอำนาจโครงสร้างสังคมก็จะเข้ามาจัดการ โดยเฉพาะอำนาจผ่านระบบสังคมชายเป็นใหญ่ ทั้งอำนาจผ่านศาสนา และอำนาจผ่านความรักจากผู้ชายที่จะเข้ามาจัดการให้ผีผู้หญิงกลับเข้าไปอยู่ในกรอบของสังคมชายเป็นใหญ่เช่นเดิม

ทั้งนี้พบว่าปัจจัยสำคัญที่ทำให้ตัวละครผีผู้หญิง กล้าที่จะลุกขึ้นมาต่อรองในฐานะปัจเจกชนผู้กระทำการ มีอยู่สองรูปแบบก็คือ อำนาจแห่งความรักที่มีต่อชายอันเป็นที่รัก ซึ่งเป็นพลังผลักที่ทำให้ตัวละครผีผู้หญิงลุกขึ้นมาต่อสู้กับอุปสรรคต่าง ๆ ที่ทำลายหรือขัดขวางความรัก เพื่อรักษาสถานะทางความรักของตัวเองไว้ ซึ่งรูปแบบนี้จะเกิดขึ้นในภาพยนตร์กลุ่มที่ค่อนข้างไปในทางสยบยอมในตอนท้าย การลุกขึ้นมาต่อสู้ของตัวละครในกลุ่มนี้ จะเป็นเพียงแค่ระยะเวลาหนึ่งเท่านั้นก่อนที่อำนาจทางสังคมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างเพศ และอำนาจของศาสนา เช่นกฎแห่งกรรม และศีลธรรมจะเข้ามาจัดการให้ตัวละครเกิดการสำนึกผิด หรือได้รับบทลงโทษ และกำกับให้ตัวละครกระทำการ

บางอย่าง หรืองดเว้นจากการกระทำบางอย่าง และในท้ายที่สุดก็จะยอมจำนนต่อกฎเกณฑ์ทางสังคม และจากไปตามทางของผี

และรูปแบบที่สองก็คืออำนาจแห่งความแค้นที่มีต่อชายอันเป็นที่รัก ซึ่งอำนาจในรูปแบบนี้จากผลการวิจัยพบได้ในภาพยนตร์กลุ่มที่ค่อนข้างไปในทางต่อต้าน ต่อรองกับอำนาจโครงสร้างสังคม โดยพลังความแค้นที่เกิดขึ้นจากการผิดหวังในความรักทำให้ผีผู้หญิงนั้นสามารถลุกขึ้นมาเรียกร้องความชอบธรรมให้กับตัวเอง และแก้แค้นชายอันเป็นที่รักที่ทำร้ายเธอ รวมถึงสิ่งอื่น ๆ ที่เป็นอุปสรรคขัดขวางความรักของตัวละครผีในกลุ่มนี้ด้วย ซึ่งระดับของการต่อต้าน ส่วนหนึ่งก็ขึ้นอยู่กับระดับความแค้นที่ตัวละครมีว่าจะผลักให้มีการต่อต้านในฐานะผู้กระทำการไปถึงระดับใด ดังแผนภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 5.1 ระดับการสยบยอม หรือต่อต้านของผีผู้หญิงภายใต้โครงสร้างอำนาจระบบชายเป็นใหญ่

แต่อย่างไรก็ตามสิ่งสำคัญที่งานวิจัยครั้งนี้ค้นพบก็คือไม่ว่าภาพยนตร์จะนำเสนอถึงการที่ตัวละครจะแสดงเจตจำนงในฐานะปัจเจกผู้กระทำการที่มีการต่อต้าน ต่อรองกับอำนาจของสังคมถึงในระดับใดก็ตาม ท้ายที่สุดแล้วโลกของภาพยนตร์ก็ยังคงเป็นเพียงจินตนาการ ที่ยังสอดแทรกการป้องปรามผู้ที่คิดจะต่อต้าน ต่อรอง หรือเบี่ยงเบนออกจากบรรทัดฐานของสังคมอยู่ โดยจะเห็นได้ว่าในโลกภาพยนตร์ก็สร้างการควบคุมทางสังคมผ่านการสร้างบทลงโทษให้กับผีที่คิดต่อต้านกับอำนาจของระบบ เช่นการสร้างภาพลักษณ์ให้ผีมีความน่ากลัว สยดสยอง ดุร้าย ซึ่งเป็นการผลักให้ผีเป็นสิ่งที่แปลกแยกออกไป หรือมีบทลงโทษแก่ผีที่ต่อต้าน ไม่ยอมปล่อยวางด้วยการถูกจองจำไม่ให้ไปผุดไปเกิด หรือการต้องตกอยู่ในสภาพของผีร้ายที่ต้องถูกจัดการ เป็นต้น ซึ่งการควบคุมเช่นนี้ก็แสดงให้เห็นว่าโลกภาพยนตร์จึงเป็นเพียงสะพานเชื่อมแห่งความจริงและจินตนาการที่จะปลดปล่อยให้ผู้หญิง

สามารถลุกขึ้นมาต่อสู้ และกระทำการใด ๆ ที่เบี่ยงเบนไปจากบรรทัดฐาน ต่อต้านต่ออำนาจสังคมที่ไม่สามารถกระทำได้ในชีวิตจริงได้เพียงแค่ในจินตนาการเท่านั้น ดังที่ Stephenson (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2545, น. 35) ให้ทัศนะว่า สื่อมวลชนจะสามารถทำหน้าที่ได้ 2 ด้าน คือ หน้าที่ในการจัดการ “การละเล่น” เพื่อให้ความบันเทิงแก่ประชาชน และหน้าที่ “เขย่าภาวะปกติของสังคม” (Shake up society) ให้เกิดการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง เช่น ในภาพยนตร์ผีรักโรแมนติกที่นำเสนอภาพผู้หญิงที่ยอมเบี่ยงเบนไปจากขนบหรือกติกาของสังคม

แต่อย่างไรก็ตามการกระทำดังกล่าวก็ยังเป็นเพียงแค่การเติมเต็มในจินตนาการเพื่อทดแทนในสิ่งที่ไม่สามารถกระทำได้ในโลกความเป็นจริง ที่แม้ในโลกภาพยนตร์ก็ยังแสดงให้เห็นถึงบทลงโทษ หรือข้อแลกเปลี่ยนที่จะต้องยอมรับหากคิดจะเป็นผู้กระทำการที่จะต่อสู้กับอำนาจในสังคมที่บ่มเพาะหยั่งรากลึกในการควบคุมคนให้เชื่องอยู่ในอำนาจนั้นมาอย่างช้านาน แต่ทว่าในด้านหนึ่งภาพยนตร์ก็สะท้อนให้เห็นว่าแม้จะเป็นเพียงแค่ในจินตนาการแต่ก็ถือว่า ผีผู้หญิงกลุ่มหนึ่งยังได้รู้จักใช้อำนาจในการต่อรองต่อโครงสร้างของสังคมที่มีอยู่ ซึ่งเป็นการแสดงศักยภาพของมนุษย์ในฐานะปัจเจกชนผู้มีเจตจำนงเสรีในการเลือก (free will) และลงมือกระทำ ดังที่ กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน (อ้างถึงใน สิริวัฒน์ มาเทศ, 2553) ได้ให้ทัศนะไว้ว่ามนุษย์เรานั้นไม่ว่าจะตกอยู่ภายใต้การกำกับของกรอบโครงสร้างเพียงใด มนุษย์ก็มีศักยภาพที่จะดิ้นรน ต่อสู้ ต่อรอง ดัดแปลง ต่อต้านกับพลังของโครงสร้างเสมอ ซึ่งในภาพยนตร์ผีรักโรแมนติกก็ยังแสดงให้เห็นถึงวิธีคิดของตัวละครในการเลือกที่จะสยบยอม หรือเลือกที่จะต่อต้าน หรือเลือกที่จะเป็น (deviance) นั่นคือกรอบวิธีคิดที่เกิดจากการบ่มเพาะของสังคมที่ได้ติดตั้ง และกำกับความคิดของตัวละครอันได้แก่ กฎเกณฑ์ทางศีลธรรม การขัดเกลาทางสังคม โดยเสนอให้เห็นว่าหากตัวละครเลือกที่จะมีพฤติกรรมเบี่ยงเบน หรือขบถต่อบรรทัดฐานทางสังคม (social norms) แล้ว สังคมก็จะมีบทลงโทษ หรือควบคุมให้เกิดความรู้สึกสำนึกผิด ดังนั้นในที่สุดแล้ว ศีลธรรม และบรรทัดฐานทางสังคม ก็ยังเป็นปัจจัยสำคัญที่เข้ามากำกับอยู่ในความรู้สึกนึกคิดที่จะส่งผลไปสู่การกระทำของผีผู้หญิง ซึ่งสิ่งนี้ก็เป็นส่วนหนึ่งของผลผลิตจากระบบชายเป็นใหญ่ที่บ่มเพาะหยั่งรากลึกในการควบคุมคนให้เชื่องอยู่ในอำนาจมาอย่างช้านาน

5.3 ข้อเสนอแนะ

1. งานวิจัยในครั้งนี้เป็นเพียงแค่การศึกษาวิเคราะห์หารูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักโรแมนติกโดยการวิเคราะห์จากตัวบทภาพยนตร์เท่านั้น ซึ่งหากให้เกิดความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ควรมีการวิจัยเกี่ยวกับผู้รับสาร เพื่อหาข้อมูลถึงการรับรู้ เพื่อเปรียบเทียบมุมมองรูปแบบความรักในโลกของภาพยนตร์ หรือสื่อชนิดอื่น ๆ กับโลกความเป็นจริงว่ามีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร

2. การวิจัยในครั้งนี้ ศึกษาเฉพาะความรักที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีไทยเท่านั้น ซึ่งหากมีการศึกษาในครั้งต่อไป ควรศึกษาในภาพยนตร์ประเภทอื่น ๆ หรือภาพยนตร์ต่างประเทศ เพื่อให้ได้ข้อค้นพบใหม่ว่าในภาพยนตร์ประเภทอื่น และภาพยนตร์ที่ต่างวัฒนธรรมกันมีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร

5.4 ข้อจำกัดการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เลือกศึกษาภาพยนตร์ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2540-2557 เท่านั้น ซึ่งในเบื้องต้นจะทำการศึกษา ภาพยนตร์ผีในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2540 และหลังปี พ.ศ. 2540 ทั้งนี้เป็นไปตามเกณฑ์การแบ่งยุคหนังผีไทยของ กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน (2552, น. 64-71) ที่พบว่าในยุคก่อนปี พ.ศ. 2540 เป็นหนังผียุคธรรมเนียมนิยม และช่วงปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นไป เป็นยุคของหนังผียุคใหม่ และธรรมเนียมนิยมแบบใหม่ ซึ่งการศึกษาภาพยนตร์ผีในสองช่วงดังกล่าวจะได้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบความรักโรแมนติกที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ผีในแต่ละยุคว่ามีการเปลี่ยนแปลงไปหรือไม่อย่างไร ได้อย่างชัดเจน แต่เนื่องจากภาพยนตร์ผีที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักโรแมนติกในช่วงก่อนปี 2540 นั้น บางเรื่องไม่สามารถหาดูได้ในรูปแบบ VCD / DVD หรือจาก YouTube ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องตัดภาพยนตร์ในช่วงก่อนปี 2540 ออกไป จึงทำให้ภาพยนตร์ที่มีลักษณะตรงตามเงื่อนไขที่นำมาศึกษาได้มีเพียง 7 เรื่องเท่านั้น ซึ่งหากมีภาพยนตร์ที่สามารถนำมาศึกษาได้มากกว่านี้จะทำให้เห็นถึงความแตกต่างของภาพยนตร์ทั้งสองรูปแบบได้ชัดเจนมากขึ้น

รายการอ้างอิง

หนังสือและบทความในหนังสือ

กาญจนา แก้วเทพ. (2544). *การศึกษาสื่อมวลชนด้วยทฤษฎีวิพากษ์: แนวคิด และตัวอย่างงานวิจัย*. กรุงเทพฯ. Higher.

กาญจนา แก้วเทพ. (2544). *ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา*. กรุงเทพฯ: เอดิสันเพรสโปรดักส์.

กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน. (2553). *สายธารแห่งนักคิดและทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับ สื่อสารการศึกษา*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน. (2549). *'วิ่งหารักมาอ่อนใจ เอื่อยไหลชบทรายกระเซ็น': ถอดรหัสรัก (ที่ไม่ลับ) ของภาพยนตร์ไทย (พ.ศ. 2520-2547).* โครงการวิจัยเรื่องโลกทัศน์และพลังทางสุนทรียะในวรรณกรรมไทย (2520-2547). กรุงเทพฯ: กองทุนสนับสนุนการวิจัย.

กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน. (2552). *หลอน รัก สับสน ในหนังไทย: ภาพยนตร์ ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรัก และหนัง หลังยุคสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ: ศยาม.

กำจร หลุยยะพงศ์. (2549). ความเชื่อที่เปลี่ยนไปในภาพยนตร์ผีไทย. ใน ธเนศ เวศร์ภาดา (บรรณาธิการ), *ภาษาส่องสังคม วรรณคดีส่อง ชีวิต* (น. 175-208). กรุงเทพฯ: แซทโฟร์พริ้นติ้ง.

กิติกร มีทรัพย์. (2524). *ความหมายแห่งความรักวิเคราะห์เชิงจิตวิทยา.* กรุงเทพฯ: ต้นหมาก.

ฉลาดชาย รมิตานนท์. (2527). *ผีเจ้านาย.* กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย.

เชษฐา พวงหัตถ์. (2548). *โครงสร้าง ผู้กระทำการ.* กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการการวิจัยแห่งชาติ.

ทิพย์ภา เชษฐ์เชาวลิต. (2541). *จิตวิทยาพัฒนาการสำหรับพยาบาล*. สงขลา: ชานเมืองการพิมพ์.

ธเนศ วงศ์ยานนาวา. (2553). *ความรัก ความรู้ ความตาย*. กรุงเทพฯ: ศยาม.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2538). *พุทธกับไสย*. ใน ผ้าขาวม้า ผ้าซิน กางเกงใน และ ฯลฯ (น. 150-173). กรุงเทพฯ: มติชน.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2543). *ปากไก่และใบเรือ: ว่าด้วยการศึกษาประวัติศาสตร์และวรรณกรรมต้นรัตนโกสินทร์*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตโต). (2549). *ครองรัก ครองเรือน ครองธรรม*. กรุงเทพฯ: สุภา.

ศรีเรือน แก้วกังวาล. (2551). *ทฤษฎีจิตวิทยาบุคลิกภาพ (รู้เข้า รู้เรา).* (พิมพ์ครั้งที่ 15 ปรับปรุงแก้ไข). กรุงเทพฯ: หมอชาวบ้าน.

เสฐียรโกเศศ. (2503). *สารคดีและประเพณีน่ารู้เกี่ยวกับเมืองสวรรค์และผีสางเทวดา*. กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา.

เสรี พงศ์พิศ. (2537). *ผี. ใน คำ: ร่องรอย ความคิดความเชื่อไทย*. ใน สุวรรณา สถาอานันท์ และเนื่องน้อย บุณยเนตร (บรรณาธิการ). กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่งานวิจัย ฝ่ายวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อีริค ฟรอมม์. (2526). *รัก: ศิลปะที่แท้จริง.* (สีชมพู, ผู้แปล, พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: ปุยฝ้าย.

อุดมศักดิ์ มหาวีรวัฒน์. (ม.ป.ป.). *เอกสารประกอบรายวิชา เพศศึกษา (Sex Education).* มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, คณะสาธารณสุขศาสตร์.

บทความ

เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์. (30 ตุลาคม 2555). *มติชนรายวัน*, น. 24.

รายได้ภาพยนตร์แม่นาก. (2550). *นิตยสารเอนเตอร์เทน เอ็กซ์ตร้า*, น. 118.

ปิ่นแก้ว เหลืองอร่ามศรี. (2554). รักโรแมนติกในมุมมองสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา. *วารสารสังคมศาสตร์, 23* (1-2).

สมสุข หินวิมาน. (มีนาคม-มิถุนายน 2544). ดูหนังดูละครแล้วย้อนดูผี. *นิเทศศาสตร์ปริทัศน์*, 5.

อัญชลี ชัยวรพร. (สิงหาคม 2540). *หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม. นิตยสารสารคดี, 150* (13).

วิทยานิพนธ์

กนกวรรณ ไม้สนธิ์. (2544). *การต่อรองอำนาจของผู้หญิงจากการนำเสนอเรือนร่างผ่านสื่อนิตยสารไทย.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์, ภาควิชาวารสารสนเทศ.

ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค. (2553*).ความสัมพันธ์ระหว่าง เรื่องเล่า สัมพันธบท และ เภทกะในภาพยนตร์ผีไทย.* (วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยรังสิต, คณะนิเทศศาสตร์, สาขาสื่อสารมวลชน.

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

เฉิดฉาน สาธุวงษ์. (2551). *ภาพตัวแทนมายาคติของดาราในสื่อบันเทิงในสังคมหลังสมัยใหม่*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, บัณฑิตวิทยาลัย, สาขาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ.

ทศพร กรกิจ. (2551). *การสร้างความน่าสะพรึงกลัวใน หนังผี อเมริกัน เกาหลี และไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์, สาขานิเทศศาสตร์.

ธำรงค์ จิตตะปะสาทะ. (2553). *ภาพยนตร์กับการประกอบสร้างพื้นที่ของวัยรุ่นในสังคมไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน, สาขาสื่อสารมวลชน.

นิรินทร์ เภตราไชยอนันต์. (2550). *ภาพตัวแทนผีผู้หญิงในละครโทรทัศน์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน, สาขาสื่อสารมวลชน.

นิลิณี หนูพินิจ. (2551).*ภาพยนตร์ไทยกับการสร้างอัตลักษณ์ชุมชนภาคใต้*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน, สาขาสื่อสารมวลชน.

พรรณราย โอสถาภิรัตน์. (2543). *นางนาก: การต่อรองทางความหมายในภาพยนตร์ยอดนิยม*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา, สาขามานุษยวิทยา.

พลากร เจียมธีระนาถ. (2554). *วาทกรรมชายเป็นใหญ่ในภาพยนตร์ไทยที่ให้ความสำคัญแก่สตรี* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์, สาขาภาพยนตร์.

พึงพิศ เทพปฏิมา. (2546). *การถ่ายทอดความคิดเรื่องจิตวิญญาณในภาพยนตร์*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์.

ภูษิตา อุดมอักษรภาดา. (2551). *นางมหรสพไทย: พัฒนาการทางอัตลักษณ์ของความเป็นหญิงจากมหรสพหญิงโบราณถึงมหรสพปัจจุบัน*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, วิทยาลัยสหวิทยาการ, สาขาสตรีศึกษา.

วิทยา พานิชล้อเจริญ. (2543). *การสร้างความเป็นจริงทางสังคมเกี่ยวกับรูปแบบความสัมพันธ์เชิงความรักยุคหลังสมัยใหม่ ในมิวสิกวิดีโอเพลงไทยสากล*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์.

วิสิฐ อรุณรัตนานนท์. (2552). *การวิเคราะห์แนวทางการนำเสนอภาพยนตร์แนวสยองขวัญ*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, คณะนิเทศศาสตร์, สาขาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ.

ศรัณย์ รักสัตย์มั่น. (2547). *วัยรุ่นกับกระบวนการสร้างความเป็นจริงเรื่องความรักผ่านเพลงไทยสมัยนิยม.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน, สาขาสื่อสารมวลชน.

สกุลวดี สุขอนันต์. (2553). *การวิเคราะห์ตระกูลหนังผีไทย* . (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน, สาขาสื่อสารมวลชน.

สยาม สกุลสกาวสวัสดิ์. (2552). *แผนการทำการตลาดภาพยนตร์แนวตลก แนวผี และแนวรัก*. (รายงานโครงการเฉพาะบุคคลปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน, สาขาการบริหารสื่อสารมวลชน.

สิริวัฒน์ มาเทศ. (2553). *อิสตรีที่มีความพยาบาทในละครโทรทัศน์ไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน, สาขาสื่อสารมวลชน.

สุวิมล วงศ์รัก. (2547). *อัตลักษณ์ และการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ร่วมสร้างไทย- เอเชีย.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์, สาขาสื่อสารมวลชน.

อฏวี คอทอง. (2552). *ภาพตัวแทนความสัมพันธ์ ของสมาชิกในครอบครัวที่นำเสนอผ่านภาพยนตร์ไทย*.(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, คณะนิเทศศาสตร์, สาขาการสื่อสารศึกษา.

อัญมณี ภักดีมวลชน. (2552). *การสื่อสารภาพตัวแทนของคุกชายในภาพยนตร์ไทย: ศึกษากรณีภาพยนตร์เรื่อง น. ช.นักโทษชาย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน, สาขาสื่อสารมวลชน.

เอกพล เธียรถาวร. (2552). *การประกอบสร้างความจริงในข่าวเกี่ยวกับเทพยดาและผีของหนังสือพิมพ์ ไทย.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์, สาขาวารสารสนเทศ.

เอกสารอื่น ๆ

พนิดา หันสวาสดิ์. (2544). *ผู้หญิงในภาพยนตร์: กระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทย.* ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (3-4 สิงหาคม 2554). *ความรัก เซ็กส์ ความโรแมนติก การแต่งงาน: การเปลี่ยนผ่านทางสังคม*. การประชุมวิชาการเพศศึกษาเพื่อเยาวชน.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์

4 เรื่องจริง สุดสยองของคนตายโหง. (2556). สืบค้นจาก http://movie.mthai.com/movie-news/53328.html

ชัตเตอร์กดติดวิญญาณ (ภาพยนตร์). (กรกฎาคม 2556). สืบค้นจาก http://th.wikipedia.org/wiki.

พระไพศาล วิสาโล. (22 ธันวาคม 2554). *ความรักและคู่รักที่แท้*. สืบค้นจาก http://www.visalo.org/columnInterview/ 5502TheExit.htm

ภัทราภรณ์ ประทุมชาติ และ ทศพร กลิ่นหอม. (เมษายน 2556). ตีความ หนัง ใหม่. *กรุงเทพธุรกิจ.* สืบค้นจาก http://www.bangkokbiznews.com/mobile/view/news/498860

รายชื่อภาพยนตร์ไทย. (2556). สืบค้นจาก http://th.wikipedia.org/wiki

ว.วชิรเมธี. (2552). *นิยาม รัก ธรรมะจากท่าน ว.วชิรเมธี*. สืบค้นจาก http://www.dhamma today.com/index.php?option=com_content&view= article&id=1138%3A2010-02-05-02-43-29&catid=102%3A2009-09-16-06- 30-24&Itemid=98&lang=th

สหมงคลฟิล์มภูมิใจเสนอภาพยนตร์เรื่อง กระสือวาเลนไทน์. (กุมภาพันธ์ 2557). สืบค้นจาก http://www.ryt9.com/s/prg/71648

สัตว์ประหลาด! คว้ารางวัลเด่น เทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์. (2547). สืบค้นจาก http://www.siamzone. com/ movie/news/?id=1851

สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ. (2556). *เสวนารัก ลั่น สนั่นเมือง: ความรักกับความรุนแรงในสังคม* . สืบค้นจาก http://prachatai.com/journal/2013/02/45285

หนังไทยก้องโลก. (25 พฤษภาคม 2553). *ไทยรัฐออนไลน์.* สืบค้นจาก http://entertainment.goosiam.com/hotnews/html/0023207.html

หนังแฝด สร้างชื่อ คว้า 3 รางวัลที่อเมริกา. (6 ตุลาคม 2550). *คมชัดลึก*. สืบค้นจาก http://news.sanook.com/entertain/entertain_190628.php

filmzick.com. (5 พฤษภาคม 2555). *407 เที่ยวบินผี' ได้รับคัดเลือกเข้าฉายใน เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเซี่ยงไฮ้ครั้งที่ 15*. สืบค้นจาก http://www.filmzick.com/news/407-dark-flight-shanghai-film-fest/

ThaiPR.net. (17 มกราคม 2549). *สหมงคลฟิล์มภูมิใจเสนอภาพยนตร์เรื่อง "กระสือวาเลนไทน์"*. สืบค้นจาก http://www.ryt9.com/s/prg/71648

Book

Sternberg, R. J. (1988). *The Triangle of Love: Intimacy, Passion, Commitment*. New York: Basic Books.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นางสาวหฤทัยรัตน์ ศรีจันทร์ขำ
วันเดือนปีเกิด	19 มีนาคม 2526
วุฒิการศึกษา	ปีการศึกษา 2547: รัฐศาสตรบัณฑิต (สาขาการเมืองการปกครอง) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์