ผู้หญิงกับหนังรักแบบไทย ๆ และความสัมพันธ์ข้ามชาติ[1]

Women in Thai Romantic Films and Cross-National Relationships

กำจร หลุยยะพงศ์ [2]

Kamjohn Louiyapong

บทคัดย่อ

หนังรักหาใช่เพียงแค่สื่อบันเทิงที่เน้นความสุขสนุกสนานให้กับผู้ชมเท่านั้น หนังรักยังทำหน้าที่แฝงอุดมการณ์แห่งรักตลอดจนอุดมการณ์บางอย่างได้อย่างแนบเนียน เพื่อพิสูจน์แนวคิดดังกล่าวงานวิจัยนี้จึงจะวิเคราะห์หนังรักข้ามชาติของไทยจำนวน 12 เรื่องในทศวรรษที่ 2520-2540 ตามแนวทางวัฒนธรรมศึกษา ผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่า หนังรักเป็นเครื่องมือสำคัญในการสั่งสอนผู้ชมโดยเฉพาะสตรีให้เรียนรู้ถึงอุดมการณ์แห่งรักตลอดจนความรักชาติแบบคู่ขนาน นอกจากนั้น ภายใต้ระยะเวลากว่า 3 ทศวรรษ อุดมการณ์ในหนังก็มีการเปลี่ยนแปลงไปไม่น้อยจากหนังรักแบบ “ชาติเหนือ

---

[1] ปรับปรุงจากเอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการสังคมวิทยาเวทีภาคกลาง ครั้งที่ 3 เรื่อง ลักษณะข้ามชาติและความหลากหลายทางวัฒนธรรม ณ ห้องประชุมชั้น 2 อาคารวิจัยและการศึกษาต่อเนื่องสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร กรุงเทพมหานคร วันศุกร์ที่ 22 กันยายน 2549

[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

รัก" เช่น ภาพยนตร์เรื่อง "อารีดัง" (A-ree-dang) ที่มุ่งเน้นความรักตามทัศนะแบบชายเป็นใหญ่ซึ่งสนใจการต่อสู้เพื่อชาติของชายชาติทหารมากกว่ารัก สู่ "รักเหนือชาติ" หรือการเน้นการประนีประนอมและรักของสตรีต่อชายหนุ่มต่างเชื้อชาติและพื้นที่ต่างประเทศที่พัฒนา เช่น "คู่กรรม" (Kookam, Sunset at Chaoprayaa) และ "พริกขี้หนูกับหมูแฮม" (A Very Romantic Story in the Very Big City : Plik Kee Nuu Kab Muuham) และการเริ่มวิพากษ์ความรักกับชาติใน "ไตร่ตรองรักกับชาติ" ตามทัศนะสตรีนิยมและชาตินิยมเชิงวิพากษ์ ที่แสดงให้เห็นว่าสตรีอาจเป็นได้ทั้งวีรสตรีที่ต่อสู้กับต่างชาติและกระแสชาตินิยม เช่น "ทวิภพ" (The Siam Renaissance) และ "สุดเสน่หา" (Blissfully Yours) หรือเป็น "สินค้าข้ามชาติ" ใน "เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล" (Last life in the Universe) และ "ผีเสื้อร้อนรัก" (But terfly Man)

Abstract

The role of romantic films is not limited to pure entertainment. They also tactfully subtly contain and channel various ideological agendas, including romance. This research, therefore, aims to verify the above notion through the study of twelve Thai romantic films launched during 1977-1997 based on the cultural studies model.

Study has shown that a romantic film plays an important role in teaching its audience, women in particular, about the ideology of romance along with the idea of nationalism. Ideologies contained in Thai romantic films have also significantly changed over the last three decades—that is the idea of 'the country before romance' has shifted to 'romance before the country". For example, the film 'A-Ree-Dang' portrays male-dominated romance in which the main male character chooses his country instead of his love for a woman. 'Kookam' and 'Plik Kee Nuu Kab Muuham' on the other hand are focused on compromise and love of Thai women towards foreign men and developed countries. As well, 'The Siam Renaissance' and 'Blissfully Yours' represent criticism of both romance and the country based on feminism and critical nationalism, saying females can be heroines who stand against foreign power and reject nationalism

while 'Last Life in the Universe' and 'Butterfly Man' portray Thai women as 'cross-national goods.'

เปิดม่าน

พลันที่ภาพเคลื่อนไหวปรากฏบนผืนผ้าสีขาว นอกจากเสียงหัวเราะความสนุกสนาน ความตื่นเต้น ความหวาดกลัว และความเศร้าจะฉายขึ้นบนใบหน้าของมวลหมู่ผู้ชมหนังแล้ว นักวิชาการด้านภาพยนตร์เสนอว่ามนต์มายาแห่งหนังยังเป็นเครื่องมืออันเยี่ยมยอดที่ช่วยหล่อหลอมอุดมการณ์บางอย่างให้กับผู้ชมอย่างไม่รู้เนื้อรู้ตัว เมื่อพิจารณาหนังรัก ในด้านหนึ่งมองว่า หนังรักคือส่วนเสี้ยวหนึ่งของ 'หนังน้ำเน่า' ที่มีเนื้อหาที่วนเวียนแต่เรื่องรักระหว่างชายหนุ่มหญิงสาว แต่หากลองทบทวนหนังรักให้ลึกซึ้งก็จะเห็นว่า 'หนังรักมีอะไรมากกว่าที่คุณคิด' ทั้งในแง่ประวัติศาสตร์ อุตสาหกรรม ภาพยนตร์ และอดมการณ์ในหนัง

หากย้อนกลับไปในประวัติศาสตร์ หนังรักถือได้ว่าเป็นหนังที่มีอายุยืนยาวอยู่คู่สังคมไทยมานับตั้งแต่การถือกำเนิดหนังไทย หนังรักไทยเรื่องแรกก็คือปฐมบทแห่งหนังไทยนั่นก็คือ 'นางสาวสุวรรณ' และแม้ในยุคที่ได้ชื่อว่าหนังไทยตายแล้ว หนังรักถือเป็นหนึ่งในตระกูลหนังที่ยังยืนหยัดได้อย่างมั่นคง

ในด้านของอุดมการณ์ จากการสำรวจตรวจตราหนังรักจะพบว่าหนังรักมิได้แต่มีเนื้อหาเฉพาะความสัมพันธ์แห่งรักระหว่างหญิงชายเท่านั้น ในหนังรักยังปรากฏอุดมการณ์อื่น ๆ ที่ช่วยหล่อหลอมให้คนดูโดยเฉพาะสตรีได้เรียนรู้ (แบบไม่รู้เนื้อตัว) ได้อย่างแนบเนียน Annette Hamilton (1992) ตั้งข้อสังเกตต่อตระกูลหนังชีวิต (รัก) ของไทยว่า หนังกลุ่มนี้สอดแทรกอุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับสตรี ความรัก ความสัมพันธ์กับครอบครัว และความทันสมัยของประเทศ

จากข้อสันนิษฐานดังกล่าว ในที่นี้จะลองพิจารณาหนังรักไทยในเชิงอุดมการณ์ที่นอกเหนือไปจากอุดมการณ์ความรักว่า หนังรักจะสามารถขยาย

ปริมณฑลรักสู่อุดมการณ์อื่น ๆ ได้อีกหรือไม่ โดยเฉพาะอุดมการณ์เรื่องชาตินิยม เพราะเมื่อลองพิจารณาทัพหน้าแห่งหนังรักไทยที่ผลิตซ้ำแล้วซ้ำเล่าหลายครั้ง ดังเช่น 'ข้างหลังภาพ' (2528, 2544) 'คู่กรรม' (2531, 2538) และ 'ทวิภพ' (2533, 2547) หนังทั้งสามเรื่องไม่เพียงแต่เอื้อนเอ่ยถึงรักอันบริสุทธิ์ของชายหนุ่มหญิงสาวแต่ยังแสดงให้เห็นความแตกต่างระหว่างชาติไทยกับชาติอื่นผ่านความรักข้ามชาติและพื้นที่ข้ามประเทศ

อีกทั้ง งานชิ้นนี้จะพิจารณาว่า หนังรักไทยจะนำเสนอความเป็นชาติไทยในรูปแบบใดได้บ้าง ที่สำคัญคือ ความหมายของชาตินั้นเดินตามทัศนะของใคร ตลอดจนมีการเปลี่ยนแปลงหรือไม่ อย่างไร โดยจะใช้แนวทางการวิเคราะห์เนื้อหา (textual analysis) และตระกูลหนัง เพื่อศึกษาหนังรักไทยจำนวน 12 เรื่องในช่วงทศวรรษที่ 2520-2540 ที่กล่าวถึงไทยและเทศบนกรอบแนวคิดเรื่องชาตินิยมและสตรีนิยม และเพื่อบรรลุเป้าหมายดังกล่าวบทความนี้จะแบ่งออกเป็นสี่ส่วนคือ

ส่วนแรก *ชาตินิยมกับสตรีนิยม : soul mate ที่ขาดหายไป* จะชี้ให้เห็นความหมายของชาตินิยมและความสัมพันธ์กับสตรีนิยม ส่วนที่สอง *หนังไทยก็คือชาติไทย* จะแสดงให้เห็นความเกี่ยวพันระหว่างหนังกับชาตินิยม ส่วนที่สาม *แนวทางการศึกษาหนังรักกับชาตินิยม* จะพินิจสูตรของหนังรักทั้งในแง่องค์ประกอบและอุดมการณ์ในหนังรัก ตลอดจนการสำรวจตัวอย่างหนังรักไทยที่จะใช้ในการศึกษาในครั้งนี้ ส่วนที่สี่ *หนังรักไทยกับการนำเสนอชาตินิยม* จะวิเคราะห์กระบวนการประกอบสร้างความหมายของชาตินิยมในหนังรักไทย

ผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานชิ้นนี้จะช่วยจุดประกายความสนใจให้กับแวดวงภาพยนตร์ศึกษาในการศึกษาภาพยนตร์รักกับความสัมพันธ์ในมิติชาตินิยมและสตรีนิยมต่อไปในอนาคต

1. ชาตินิยมกับสตรีนิยม : soul mate ที่ขาดหายไป

นักวิชาการตะวันตก อาทิ Ernest Gellner, Eric Hobsabawn, Benedict Anderson และ Anthony Smith ต่างตั้งข้อสังเกตถึงเรื่องชาตินิยม (Nationalism) (สนใจรายละเอียดโปรดดู สมสุข หินวิมาน, 2547) และนำมาซึ่งการศึกษาเรื่องชาตินิยมอย่างกว้างขวางทั้งในหมู่นักวิชาการ ด้านประวัติศาสตร์ นักวิชาการสายสตรีนิยม และภาพยนตร์ กรอบแนวคิดสำคัญของการศึกษาชาตินิยมของนักวิชาการหลากท่านแม้จะมีจุดต่างกันบ้าง แต่ก็มีจุดร่วมกันคือ การพิจารณาว่า 'ชาติ' อาจมิใช่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ แต่เป็น 'ประดิษฐกรรม' ที่รังสรรค์ขึ้นมา นักวิชาการบางท่านเสนอว่า ชาติเพิ่งถือกำเนิดขึ้นมาในช่วงสังคมสมัยใหม่ประมาณสองร้อยปีมานี้เอง และมีเป้าหมายเพื่อรวบรวมผู้คนในชาติที่มีความแตกต่างกัน เพื่อให้เกิดสำนึกของความเป็นพวกเดียวกันและดำเนินกิจกรรมบางอย่างร่วมกัน เช่น เศรษฐกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรม เป็นต้น

สิ่งที่นักวิชาการกลุ่มนี้ให้ความสนใจคือ ด้านแรก *กระบวนการประกอบสร้างความหมายของชาติ* ซึ่งมาจากผู้มีอำนาจในสังคม และด้านที่สอง *การใช้ 'กระบวนการสื่อสาร'* ในหลากหลายรูปแบบ อาทิ เรื่องเล่า ตำนาน สื่อมวลชน อนุสาวรีย์ เป็นเครื่องมือสร้างจินตนาการของชาติร่วมกัน ทำให้ไม่ว่าเราจะอยู่กันห่างไกลสักเพียงไร เพียงแต่ได้เห็น 'ธงชาติ' หรือ 'เพลงชาติ' หรือได้ยินเสียงประโยคที่ว่า 'ที่นี่สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย' ต่างก็ตระหนักถึงความเป็นคนไทยร่วมกันโดยฉับพลัน

งานของนักวิชาการกลุ่มนี้ช่วยสร้างคุณูปการต่อการศึกษาความเป็นชาติในไทย เช่น การศึกษาแผนที่ประเทศไทยของธงชัย วินิจจะกูล (2530) การสร้างวีรบุรุษวีรสตรีของชาติของชาญวิทย์ เกษตรศิริ (2542) อนุสาวรีย์ของนิธิ เอียวศรีวงศ์ (2546) และธงชาติไทยของชนิดา เผือกสม (2546) เป็นต้น ทว่าในช่วงปลายทศวรรษที่ 1990 แนวคิดเรื่องชาตินิยมก็ถูกตั้งคำถามจากกลุ่มสตรีนิยมว่า แนวคิดชาตินิยมมองข้ามมิติสตรี (Sylvia Walby, 1996

และ Lois A. West, 2005)

Lois A. West (2005) หนึ่งในนักวิชาการกลุ่มสตรีนิยมที่สนใจประเด็นเรื่องชาตินิยมตั้งข้อสังเกตถึงสาเหตุการเพิกเฉยต่อประเด็นเรื่องสตรีในชาตินิยมว่า ส่วนหนึ่งอาจมาจากอคติทางเพศในแวดวงวิชาการชาย (ซึ่งมีอยู่และถูกผลิตซ้ำในแทบจะทุกสาขาวิชา) รวมถึงข้อเท็จจริงที่ว่าการประกอบสร้างความหมายของชาติมักจะมาจากบุรุษเพศ การนิยามชาติจึงเท่ากับอยู่ภายใต้สังคมแบบชายเป็นใหญ่

Anthias และ Yuval-David (อ้างถึงใน Slyvia Walby, 1996: 236-237) แสดงข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อชี้ให้เห็นว่า ผู้หญิงมีความสัมพันธ์กับเรื่องชาติอย่างน้อย 5 ด้าน คือ (1) ในฐานะผู้ผลิตสมาชิกให้กับชาติ (2) ในฐานะผู้ผลิตซ้ำขอบเขตของความเป็นชาติ (3) ในฐานะผู้มีส่วนร่วมโดยตรงในการผลิตซ้ำอุดมการณ์ของชาติ (4) ในฐานะเป็นสัญลักษณ์ (ที่ถูกผลิตขึ้น) ของชาติ และ (5) ในฐานะผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับชาติ เศรษฐกิจ การเมือง และการทหาร และหากพิจารณาความสัมพันธ์ทั้งห้าด้านให้ละเอียดถี่ถ้วนจะพบประเด็นที่น่าขบคิดสองประเด็นคือ ประเด็นแรก สตรีในฐานะผู้ถูกกระทำ และประเด็นที่สอง สตรีในฐานะผู้กระทำ

(1) สตรีในฐานะผู้ถูกกระทำ (passive)

ในสายตาของภาครัฐ (แบบชายเป็นใหญ่) มองผู้หญิงในฐานะวัตถุที่จะกระทำต่อเธอ ทั้งในมิติส่วนตัวและสาธารณะ ในด้าน*พื้นที่ส่วนตัว* ภาครัฐจะกำหนดเรือนร่างของอิสตรีที่จะเป็นแหล่งให้กำเนิดอนาคตของชาติ เป็นผู้ปลูกฝังอุดมการณ์รักชาติให้กับเยาวชน และเป็นผู้ดูแลสุขภาพของคนในครัวเรือน (สนใจโปรดดู Gary Sigley, 2001) ส่วนในมิติ*สาธารณะ* ผู้หญิงถูกทำให้เป็นสัญลักษณ์ของชาติ เช่น อนุสาวรีย์วีรชนสตรีที่ทำเพื่อชาติ ทว่าโดยส่วนใหญ่ความสัมพันธ์ของผู้หญิงในพื้นที่นอกบ้าน เช่น การเมือง การทหาร กลับเป็นประตูที่ปิดตายแก่สตรี นอกจากนั้น Lois A. West (2005) ยังขยายความการมองสตรีในฐานะผู้ถูกกระทำเพิ่มเติม 3 ประการ

ประการแรก *สตรีในฐานะแผ่นดินแม่* สตรีถูกให้ความหมายในฐานะ 'แผ่นดินแม่' ส่วนบุรุษจะมีความหมายในฐานะ 'รัฐ' หรือในฐานะผู้ปกครองแผ่นดินแม่

ประการที่สอง *การนิยามสตรีมาจากรัฐแบบชายจากตะวันตก* **West** ชี้ว่า การที่รัฐจากซีกโลกตะวันตกซึ่งปกครองผ่านทหารที่เป็นบุรุษจึงให้ความสำคัญกับผู้ชายในฐานะผู้นำ ส่วนสตรีกลับอยู่ในทิศทางตรงกันข้ามหรือในฐานะผู้ถูกควบคุมปกครองและดูแล ความคิดดังกล่าวก็มิได้หยุดลงแค่พื้นที่ตะวันตกแต่กลับแพร่กระจายสู่ทั่วโลกโดยเฉพาะผ่านระบบการเรียนการสอนในโรงเรียนฝึกทหารที่ก่อร่างสร้างบุรุษแบบตะวันตกและนิยามสตรีในฐานะอ่อนแอให้มีปริมาณมากขึ้น สำหรับในกรณีไทยก็เช่นเดียวกัน นอกจากนั้นยังอาจมาจากกลุ่มผู้ชายในแวดวงการปกครอง เช่น รัฐบาลไทยได้ประกอบสร้างความหมายของผู้หญิงกับความเจริญของชาติด้วยการจัดการประกวดนางสาวไทย เป็นต้น (สนใจโปรดดู **Scot Barme,** 2002)

ประการที่สาม *ร่างกายผู้หญิงคือวัตถุของชาติ* เมื่อรัฐที่ปกครองด้วยทหารรับหน้าที่นิยามความหมายของชาติ 'ร่างกายของผู้หญิง' จึงตกอยู่ในฐานะวัตถุของชาติ เหตุนี้เอง จึงเกิดกรณีการ 'ข่มขืน' สตรีในยาม (ผู้ชาย) รุกล้ำอาณาบริเวณของชาติอื่นเพื่อแสดงการยึดครองและความล้มเหลวของชาตินั้น ในทางกลับกัน ทหารที่เป็นบุรุษเพศ (และรัฐที่เป็นบุรุษ) ต้องช่วยกันป้องกันดินแดน (ในความหมายของแผ่นดินแม่) และสตรี (ที่เป็นวัตถุ)

(2) สตรีในฐานะผู้กระทำ (active)

ในขณะที่ด้านแรกมองสตรีในด้านลบ ทว่าในด้านที่สอง เป็นการพิจารณาสตรีในฐานะผู้กระทำ และอยู่ในฐานะผู้ต่อสู้ โดยอาจดำเนินการได้สามประการ ดังนี้

ประการแรก *การต่อสู้เพื่อความเท่าเทียม* เป็นการพิจารณากลุ่มสตรีที่รวมตัวกันเพื่อต่อสู้ให้ภาครัฐยืนยันความเท่าเทียมกันระหว่างหญิงชายและเท่าเทียมกับชาติ เช่น การเปิดโอกาสให้ผู้หญิงออกรบเคียงบ่าเคียง

ไหล่ชายชาตรี และการต่อสู้ให้สตรีมีโอกาสทางการเมืองเพื่อบริหารประเทศร่วมกัน

ถึงแม้ว่าแนวทางการต่อสู้จะเป็นทางออกเพื่อให้เกิดความเท่าเทียมระหว่างเพศก็ตามที แต่ก็เกิดข้อถกเถียงในหมู่นักสตรีนิยมว่า แนวทางดังกล่าวอาจเป็นกลวิธีแบบผู้ชาย คือ การเน้นความรุนแรงและเดินสู่โลกแบบผู้ชาย เช่น สงคราม และการเมือง นอกจากนั้น การชูประเด็น 'เป็นเพียงแค่ผู้หญิง' ก็ถือว่าเท่าเทียม ทำให้เกิดภาพลวงตาอันใหญ่หลวง เพราะผู้หญิงมีความหลากหลายและแตกต่าง เช่น ชนชั้น ชนชาติ เพศสภาพ (เลสเบี้ยนเกย์) การต่อสู้ของสตรีในยุคแรกจึงกลายเป็นเพียงผู้หญิงชนชั้นกลางและผิวขาวโดยปริยาย

ประการที่สอง *การต่อสู้ด้วยวิถีแห่งสตรี* นักสตรีนิยมรุ่นใหม่เริ่มเสาะแสวงหาการต่อสู้ชาตินิยมในแบบของผู้หญิง หนึ่งในนั้นคือ Slyvia Walby (1996) เสนอว่า ชาติของสตรีอาจแตกต่างไปจากบุรุษ ขณะที่ผู้ชายมองความสัมพันธ์ระหว่างตนเองกับชาติในฐานะวีรบุรุษผู้ปกป้องคุ้มครองชาติมิให้ถูกรุกราน แต่สตรี ความสัมพันธ์ระหว่างสตรีกับชาติอาจจะมิใช่การปกป้องอาณาเขต แต่อาจข้ามเรื่องของชาติไปสู่การธำรง 'สันติภาพ' ในโลก

ทัศนะดังกล่าวอาจสืบเนื่องจากการที่ผู้หญิงมิได้มอง 'ชัยชนะ' จากการสู้รบ ต่างจากผู้ชายที่หลงใหลคลั่งไคล้อำนาจแห่งการครอบงำ และในอีกทางหนึ่ง เหยื่อส่วนใหญ่ของการต่อสู้ก็คือคราบน้ำตาและร่างกายของสตรี ดังนั้น การต่อสู้ที่น่าจะเป็นคำตอบสุดท้ายของสตรีก็คือวิถีแห่งสตรี เช่น การเดินขบวนประท้วงยุติสงครามของผู้หญิง การประท้วงรัฐให้ยุติความรุนแรงการรณรงค์เรียกร้องการกู้กับระเบิดส่วนบุคคล และการสนับสนุนการเลี้ยงดูและช่วยเหลือเด็กที่เป็นเหยื่อจากสงคราม เป็นต้น

ประการที่สาม *การวิพากษ์สตรีนิยมและชาตินิยม* ขณะที่ในสองกรณีแรกจะมุ่งเน้นกระบวนการต่อสู้ของสตรีแต่เพียงอย่างเดียว โดยขาดการพิจารณาบริบทสังคม ดังนั้น กลุ่มสตรีนิยมกลุ่มนี้จึงวิพากษ์การเปลี่ยนแปลงของสตรีกับชาตินิยม 2 ด้าน

ด้านแรก *สตรีกับชาตินิยมในโลกตะวันตก* แนวคิดดังกล่าววางอยู่บนกรอบแนวคิดเรื่องการทำให้เป็นตะวันตก (Westernisation) ซึ่งพิจารณาว่าการต่อสู้ของสตรีกับชาตินิยมในทั่วโลกล้วนแล้วแต่ได้รับอิทธิพลจากกระแสของตะวันตก แต่ในอีกทางหนึ่ง นักวิชาการเช่น Jyawardena (อ้างถึงใน Slyvia Walby, 1996: 239, 251) กลับเสนอว่า กระบวนการสตรีนิยมกับชาตินิยมน่าจะเกิดในโลกที่สามเอง จากการศึกษาพบว่า ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 และ 20 ภายหลังกระแสอาณานิคมและบรรดาชายหญิงในพื้นที่ต่างร่วมต่อสู้เพื่อเป้าหมายความเป็นอิสระของชาติ กระนั้นก็ดี Jyawardena ก็ไม่ปฏิเสธเสียทีเดียวว่า แนวคิดแบบตะวันตกก็มีส่วนแทรกซึมในตะวันออกด้วยเช่นกัน

ด้านที่สอง *สตรีนิยมกับชาตินิยมในยุคทุนนิยม* Slyvia Walby (1996) และ Lois A. West (2005) ชี้ว่า ปัจจัยด้านทุนนิยมเป็นหนึ่งในตัวแปรสำคัญที่ส่งผลกระทบต่อการแปรเปลี่ยนของสตรีกับชาตินิยม การเติบโตของระบบทุนนิยมกระตุ้นให้ผู้หญิงได้รับการเรียนรู้ในสถาบันการศึกษาและเป็นใบเบิกทางให้แก่สตรีออกมาทำงานนอกบ้าน กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ การดึงผู้หญิงที่เคยอยู่ในบ้านให้รุกเข้าสู่ตลาดการค้าภายนอกบ้านและบางกรณีก็เลยไปถึงนอกประเทศด้วย เช่น การอพยพย้ายถิ่น และการทำงานข้ามชาติ

ในด้านบวก กระแสโลกาภิวัตน์ทำให้วิธีคิดของสตรีต่อประเทศแปรเปลี่ยนไป เช่น การมองโลกกว้างขึ้นจากเดิม ทว่าในอีกด้านหนึ่ง กลับส่งผลให้ 'สตรี' โดยเฉพาะในโลกที่สามกลายเป็นเพียง 'แรงงานราคาถูก' ในอุตสาหกรรม เช่น การทอผ้า การผลิตเครื่องคอมพิวเตอร์ อุตสาหกรรมอาหาร และที่ถูกวิจารณ์อย่างหนักก็คือ 'การเป็นสินค้าหรือแรงงานทางเพศ' ตามกรอบแนวคิดที่ว่า ผู้หญิงในโลกตะวันออกมีมนต์เสน่ห์เย้ายวนใจ นุ่มนวลน่าทะนุถนอม และอยู่ในฐานะ 'อีโรติก' (erotic) และเหยื่อทางเพศ ที่ผู้ชายชาวยุโรปควรจะช่วยดูแล ปกป้อง

2. หนังไทยก็คือชาติไทย

จากแนวคิดเรื่องชาตินิยม นักวิชาการเช่น Benedict Anderson (1991) มองว่า *กระบวนการสร้างความเป็นชาติในจินตนาการนั้นแพร่กระจายไปสู่ผู้คนได้ก็เนื่องจาก 'สื่อมวลชน'* แม้ว่า Anderson จะให้ความสำคัญกับสื่อสิ่งพิมพ์ในการสร้างจินตนาการของชาติ โดยผ่านภาษาเขียนและเวลาที่ระบุในหน้าหนังสือพิมพ์ ทว่าในทัศนะของผู้เขียน *สื่อมวลชนที่น่าจะมีศักยภาพสูงอีกประเภทก็คือ 'สื่อภาพยนตร์'* เพราะเนื่องจากมีคุณสมบัติภาพยนตร์เป็นสื่อภาพและเสียงอันสามารถทะลุทะลวงข้อจำกัดของการอ่านออกเขียนไม่ได้ อีกทั้งยังสามารถกล่อมเกลาอุดมการณ์ได้ง่ายดาย เพราะการดูในที่มืดช่วยซึมซับเนื้อหาในหนังทีละเล็กที่ละน้อยได้อย่างไม่รู้เนื้อรู้ตัว ตัวอย่างที่เด่นชัดของการใช้สื่อภาพยนตร์หล่อหลอมอุดมการณ์เรื่องชาติก็คือ ข้อเสนอของเลนินที่ว่า ภาพยนตร์โซเวียตคือ 'ศิลปะที่สำคัญเพราะสามารถหล่อหลอมมวลชน' (Alan Williams, 2002: 6)

แนวคิดของเลนินส่งผลให้รัฐทั่วโลกได้ทดลองใช้ภาพยนตร์โฆษณาชวนเชื่อ เช่น การใช้ภาพยนตร์ของฮิตเลอร์กับคนเยอรมันให้รักชาติและเกลียดชาวยิว แม้กระทั่งโลกเสรี ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดสร้างภาพคนวียดนามในฐานะศัตรูในยุคสงครามเวียดนาม ถึงแม้ว่าในยุคหลังนักวิชาการสายภาพยนตร์จะตั้งคำถามว่า พลังของภาพยนตร์จะมีมหาศาลดังที่เลนินกล่าวอ้างหรือไม่ และคำตอบที่ได้ก็คือ พลังของภาพยนตร์จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อการออกแบบเนื้อหาสาระหรือการถ่ายทำได้แนบเนียนเท่านั้น แต่อย่างน้อยแนวคิดของเลนินก็สร้างคุณูปการต่อการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์กับชาตินิยม

Alan Williams (2002) เสริมว่า ภาพยนตร์เป็นเสมือนเครื่องมือหล่อหลอมความเป็นชาติ เพียงแค่เหลือบมองดูภาพยนตร์ของชาติ (National cinema) ก็จะเห็นกระบวนการสร้างความเป็นชาติ ทั้งการผลิตและการบริโภคความหมายของชาติ

การผลิตความหมายของชาติ หมายถึง การผลิตเนื้อหาเรื่องราวผ่านภาษาภาพและภาษาพูด ทั้งในด้านบวก คือการสร้างอัตลักษณ์ของชาติ เช่น วิถีชีวิต การแต่งกาย การเมือง เศรษฐกิจ และในด้านลบ คือ การสร้างศัตรูในจินตนาการของชาติ เช่น การเกลียดชาวเวียดนาม ยิว และอาหรับในหนังฮอลลีวู้ด และการเกลียดพม่าในหนังไทย เป็นต้น (สนใจโปรดดู กำจร หลุยยะพงศ์, 2547 และ 2549)

สำหรับการบริโภคความหมายของชาติ หากเป็นคนชาติเดียวกันเมื่อได้ชมแผ่นหนังก็จะเข้าใจเนื้อหาและความหมายในหนังเรื่องนั้น และเมื่อขยับขยายสู่ผู้ชมชาติอื่น ๆ ภาพยนตร์ยังถูกมองเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่วัฒนธรรมของประเทศสู่นานาชาติ จนในบางครั้ง อาจถึงขั้นเป็นการครอบงำวัฒนธรรมทั่วโลก (cultural imperialism) เช่น หนังฮอลลีวู้ด หนังฮ่องกง และหนังอินเดีย

ในกรณีของไทย นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2538) และบุญรักษ์ บุญญะ-เขตมาลา (2542) สองนักวิชาการของไทยชี้ให้เห็นว่า หนังไทยมิใช่มีแต่กลิ่นเหม็นเน่าดังที่เข้าใจกัน ในทัศนะของบุญรักษ์ หนังไทยเปรียบเสมือนการบันทึกประวัติศาสตร์สังคมไทยอันมีคุณค่าเทียบได้กับการบันทึกในเอกสารที่เป็นลายลักษณ์อักษร นอกจากนั้น หนังไทยยังผลิตเพื่อมุ่งหมายกลุ่มมวลชน จึงทำให้เนื้อหาในหนังกลายเป็นประสบการณ์ร่วมของสังคม

สำหรับนักวิชาการภาพยนตร์สายมาร์กซิสต์ ซึ่งพิจารณาถึงการประกอบสร้างความหมายในหนังได้ตั้งคำถามต่อหนังไทยอย่างน้อยสามข้อ

ข้อแรก *ใครคือผู้ประกอบสร้างความหมายของหนังไทย* และคำตอบที่ได้รับก็คือ สิ่งที่ถูกบันทึกไว้นั้นมักจะขึ้นอยู่กับอุดมการณ์ในสังคมเป็นตัวกำหนดความหมายในหนัง ดังเช่น นิธิ แสดงให้เห็นว่าการที่เนื้อหาและรูปแบบในหนังไทยมีลักษณะ 'น้ำเน่า' หรือวนเวียนไปมาและจบลงด้วยความสุข ก็ล้วนแล้วแต่มาจากความเชื่อเรื่องบาปบุญคุณโทษและการเวียนว่ายตายเกิด

งานของนิธิสามารถให้ภาพรวมของการประกอบสร้างความหมายในหนังไทย และเป็นบันไดขั้นแรกสำหรับการศึกษาการประกอบสร้างความหมายในมิติของผู้สร้าง ซึ่งในภายหลังนักวิชาการรุ่นหลังก็เริ่มหาข้อมูลเพื่อยืนยันว่า 'ผู้ผลิต' เป็นตัวแปรหลักในการสอดใส่อุดมการณ์ของตนในหนัง

Scot Barme (2002) เสริมว่า ภาพยนตร์ไทยมีความเกี่ยวพันกับชาติไทยและผู้มีอำนาจอย่างไร Barme ใช้งานของชาญวิทย์ เกษตรศิริ ซึ่งศึกษาหนังไทยในช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง จำนวน 3 เรื่องที่ผลิตโดยทหารและรัฐบาล คือ จอมพล ป. พิบูลสงคราม และนายปรีดี พนมยงค์ และแสดงให้เห็นว่า หนังไทยทั้งสามเรื่องคือหลักฐานสำคัญที่ยืนยันความสำคัญของการประกอบสร้างของผู้ผลิตที่จะส่งผลต่อความหมายของชาติในหนังแตกต่างกัน ขณะที่หนังไทยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม คือ 'เลือดทหารไทย' และ 'แก่นกะลาสี' ตอกย้ำอุดมการณ์ชาตินิยมโดยมีทหารเป็นผู้นำ ในทางกลับกัน หนังของนายปรีดี เรื่อง 'พระเจ้าช้างเผือก' ก็ชี้ให้เห็นความเป็นชาติไทยที่รักความสามัคคีมากกว่าการรบ

นอกจากงานของ Barme แล้ว งานของ Annette Hamilton (1992) ก็ตั้งข้อสังเกตว่า ในช่วงระยะเวลาหลัง หนังไทยเริ่มตกอยู่ภายใต้เงื้อมมือของคนชั้นกลาง แนวโน้มของหนังจึงมุ่งเป้าหมายธุรกิจและตอบสนองประชาชนมากกว่าอุดมการณ์ภาครัฐ แต่หนังก็ยังคงดำรงการผลิตตามวิธีคิดของผู้ผลิตเช่นเดิม ดังเช่น หนังไทยในช่วงทศวรรษที่ 1980 จำนวนมากเป็นหนังชีวิต และล้วนแล้วแต่กล่าวถึงครอบครัวและความเจริญของไทยโดยผ่านสายตาของคนชั้นกลาง

ข้อที่สอง *การผลิตความหมายของชาติไทยเปรียบเทียบกับคนอื่น* นอกจากเทคนิคการนำเสนอความเป็นไทยในหนัง หนังไทยยังวาดภาพความเป็นไทยโดยเปรียบเทียบกับ 'คนอื่น' เช่น หนังไทยสร้างภาพความแตกต่างระหว่างไทยกับประเทศเพื่อนบ้านในอุษาคเนย์ในลักษณะด้านลบมากกว่าบวก (กำจร หลุยยะพงศ์, 2549)

ข้อสุดท้าย *การบริโภคความหมายของชาติ* ในทัศนะของนักวิชาการสำนักมาร์กซิสต์จะการบริโภคความหมายของชาติมีความหลากหลายแตกต่างไปตามความแตกต่างของผู้บริโภค ในกรณีของหนังไทย ผู้ชมหนังไทยโดยหลักคือชาวไทย เพราะหนังไทยพูดภาษาไทยซึ่งมีกลุ่มคนพูดได้ค่อนข้างน้อยในโลก แต่ก็มิได้หมายความว่าผู้บริโภคจะจำกัดเฉพาะในประเทศไทย แต่ยังหมายรวมถึงคนไทยในต่างประเทศซึ่งบริโภคหนังไทยเพื่อจะจินตนาการถึงชุมชนคนไทยด้วยกัน หรือที่เรียกว่า 'ชุมชนในจินตนาการ' (Imagined Communities) ตามนิยามของ Benedict Anderson นอกจากนั้น ยังมีคนบางกลุ่ม เช่น นักดูหนัง นักวิชาการ คนไทยเชื้อสายต่าง ๆ และแม้แต่คนลาวที่สามารถดูหนังไทยได้ เขาเหล่านั้นจะบริโภคและตีความหมายที่แตกต่างไปจากคนไทยโดยทั่วไป

3. แนวทางการศึกษาหนังรักกับชาตินิยม

ในลำดับต่อไป ผู้เขียนจะขยายมิติการวิเคราะห์มาสู่*ตระกูลหนัง (genre) คือ หนังรัก* เพราะเป็นกลุ่มหนังที่โลดแล่นอยู่ในโลกมายาแห่งหนังไทยนับแต่อดีตจวบปัจจุบัน แม้ในช่วงวิกฤติเศรษฐกิจที่หนังไทยลดถอยลงไป ตระกูลหนังรักกลับยืนยงคงกระพันได้อย่างไม่น่าเชื่อ นอกจากนั้น หนังรักยังมุ่งเน้นกลุ่มเป้าหมายสตรี ซึ่งส่งผลให้การศึกษากลุ่มหนังรักย่อมจะทำให้เห็นการประกอบสร้างความหมายบางประการโดยเฉพาะมิติเรื่องชาติสำหรับสตรี

แต่ก่อนที่จะวิเคราะห์กระบวนการสร้างความหมายในหนังรักโดยเฉพาะในมิติชาตินิยมและสตรีนิยม ลำดับแรกจะทำความเข้าใจว่าหนังรักคืออะไร

ในทัศนะของคนทั่วไป หนังรักคือหนังที่เล่าถึงเรื่องราวความรักของหญิงสาวและชายหนุ่ม บ้างก็หวานชื่น บ้างก็ขื่นขม และหลายต่อหลายครั้งเนื้อหาก็วนเวียนไปมาจนถูกกล่าวหาจากหลายฝ่ายว่า 'น้ำเน่า' ทว่าสำหรับ

นักวิชาการด้านภาพยนตร์สำนักโครงสร้างนิยมและมาร์กซิสต์กลับพินิจหนังรักน้ำเน่าในมุมที่แตกต่างไป โดยเพ่งพิจารณาสูตรหนังรักในสองส่วน คือ ส่วนแรก *การวิเคราะห์องค์ประกอบของหนังรัก* และส่วนที่สอง คือ *อุดมการณ์หรือความหมายที่แฝงเร้นในหนังรัก*

(1) องค์ประกอบของหนังรัก

Vladimir Propp นักวิชาการสำนักโครงสร้างนิยมเป็นคนแรก ที่ได้วางรากฐานการวิเคราะห์โครงสร้างนิทานในรัสเซีย ซึ่งถูกนำมาปรับใช้กับการวิเคราะห์เรื่องเล่าต่าง ๆ ทั้งนวนิยายและภาพยนตร์ การวิเคราะห์ในแนวทางดังกล่าวก่อให้เกิดความเข้าใจถึงการประกอบสร้างความหมายของเรื่องแต่งได้คมชัดยิ่งขึ้น เมื่อนำแนวทางของ Propp มาประยุกต์ใช้กับหนังรักก็อาจวิเคราะห์ 7 ด้าน คือ (1) นางเอก (2) พระเอก (3) ตัวร้ายหรืออุปสรรค (4) เวลา (5) สถานที่ (6) มุมมอง และ (7) โครงเรื่อง

ในด้าน*พระและนางเอก*พบว่า หนังรักวางภาพของคู่รักพระและนาง โดยเน้นความแตกต่างทางเพศ คือชายกับหญิง ตามกรอบแนวทางแบบรักต่างเพศ (heterosexual) มีเพียงส่วนน้อยที่จะแหวกขนบและปรับเปลี่ยนเป็นแบบรักเพศเดียวกัน (homosexual) และหากเป็นเช่นนั้น จุดจบแห่งรักมักจะจบลงด้วยคราบน้ำตามากกว่าความสุข

หนังรักระหว่างชายหญิงจะวางอยู่บนกรอบความรักแบบสังคมกำหนด (เช่น รักต่างเพศ) โดยอาจมี*อุปสรรคหรือตัวร้าย*กีดกั้น ทั้งรูปธรรมคือตัวบุคคล เช่น นางอจฉาที่คอยกลั่นแกล้ง หลอกล่วง ลอหลอกพระเอก หรือตัวร้ายที่พยายามข่มขืนนางเอก และในแง่นามธรรม เช่น ความแตกต่างระหว่างวัย ชนชั้น ความตาย และแม้แต่ความแตกต่างระหว่างชาติ เช่น ‘คู่กรรม’ (ซึ่งส่วนนี้เองที่จะเกี่ยวพันกับแนวคิดเรื่อง ‘ชาตินิยม’ ที่จะกล่าวในรายละเอียดในตอนต่อไป)

ในด้าน*เวลา* หนังรักจะเสนอภาพของเวลาทั้งในเวลาปัจจุบัน-อดีต-อนาคต และกาลเวลาที่พบบ่อยครั้งในหนังรักก็คือ ‘อดีตกาล’ นัยยะหนึ่งคือ

การย้อนระลึกอดีตอันแสนหวานของผู้ชมที่เป็นหญิง (**nostalgia**) นัยยะที่สอง การเรียนรู้เรื่องราวในอดีตที่ผู้หญิงต้องการกลับไปแก้ไขด้วยตนเองแต่ในโลกความเป็นจริงไม่อาจทำได้ จึงต้องหันไปดำเนินการในจินตนาการผ่านแผ่นหนัง ดังเช่น 'ทวิภพ' และนัยยะที่สาม คือ การเรียนรู้อดีตแห่งตัวตนของเธอและความสัมพันธ์ของชาติตนกับชาติอื่น เช่น ไทยกับญี่ปุ่นใน 'คู่กรรม' ด้าน*พื้นที่* หนังรักจะเผยให้เห็นพื้นที่ภายนอกบ้านเพื่อการเปิดโลกจินตนาการของอิสตรีที่ถูกจองจำอยู่เฉพาะภายในบ้านให้โลดแล่นออกไปสู่โลกกว้าง อนึ่ง พื้นที่นอกบ้านจะต้องมีความหมายของพื้นที่แห่งรักอันไม่มีที่สิ้นสุด เช่น 'ภูเขา' และ 'ทะเล' นอกจากนั้น พื้นที่ที่อิสตรีเลือกเดินทางจะเป็นพื้นที่ต่างประเทศ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความกล้าหาญของเธอ ตลอดจนเป็นการเปิดโลกของเธอเพื่อเข้าใจพื้นที่ใหม่ ๆ ที่เธอไปเยือน อาทิ การเดินทางไปญี่ปุ่นของคุณหญิงกีรติในภาพยนตร์เรื่อง 'ข้างหลังภาพ' ทำให้คุณหญิงเข้าใจประเทศญี่ปุ่นมากขึ้น

ในทัศนะของนักวิชาการสตรีสำนักจิตวิเคราะห์เช่น Janice Radway (1987) กลับพินิจมิติพื้นที่ได้อย่างน่าสนใจว่า พื้นที่ที่ผู้หญิงเดินทางในหนังรักเท่ากับเป็นภาพสะท้อนให้เห็นการเติบโตของผู้หญิงจากเด็กหญิงในบ้านที่ต้องการหนีจากการครอบงำของพ่อและก้าวสู่พื้นที่นอกบ้านและหาเจ้าชายในฝัน ดังเช่น 'พจมาน' แห่ง 'บ้านทรายทอง'

มุมมองการเล่าเรื่อง หนังรักมักจะมองผ่านสายตาของสตรี ถึงแม้ว่าหนังรักหลายเรื่องจะเล่าเรื่องผ่านคำบอกเล่าของบุรุษ แต่การเล่าเรื่องของผู้ชายกลับมีวิญญาณของผู้หญิง ผู้ชายในหนังจะอ่อนโยน สุภาพ นุ่มนวล และเข้าใจสตรีมากกว่าผู้ชายในชีวิตจริง ทั้งนี้ก็เพื่อตอบสนองจินตนาการของผู้หญิงที่จะได้พานพบกับพระเอกในจิตนาการที่ดีมากกว่าในชีวิตรักอันขมขื่น

โครงเรื่อง หนังรักมักจะมีโครงเรื่องอยู่สามแบบ แบบแรก พระนางรู้ตัวว่ารักกันแต่พบอุปสรรค แบบที่สอง พระนางไม่รู้ตัวว่ารักกันแต่ในที่สุดก็รักกัน และแบบที่สาม ฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งไม่รู้ว่ารัก (Stuart Voytilla,1999)

แต่ทั้งสามแบบก็จะมีจุดร่วมกันคือ ความรักจะมีอุปสรรคที่ต้องฝ่าฟันไปด้วยกันจนในที่สุดจะจบลงด้วยความสุขเป็นส่วนใหญ่ และแม้รักจะจบลงด้วยความทุกข์ แต่ก็จะต้องสร้างความหวังให้สตรีผู้ชมที่จะรอคอยความรักแท้ต่อไป

(2) อุดมการณ์ในหนังรัก

นักวิชาการสำนักมาร์กซิสต์พิจารณาว่า การศึกษาอุดมการณ์ในหนังอาจได้มาจากการวิเคราะห์องค์ประกอบทั้งเจ็ดด้านในหนังรัก ส่วนเสี้ยวทั้งหมดจะประกอบร่างเป็นอุดมการณ์ที่ผู้ผลิตต้องการนำเสนอ ในที่นี้อุดมการณ์ในหนังรักอาจจำแนกได้สองประการคือ อุดมการณ์แห่งรัก และอุดมการณ์ชาตินิยม

ประการแรก *อุดมการณ์แห่งรัก* ที่ผ่านมา Janice Radway (1987) ศึกษาการประกอบสร้างความหมายเรื่องรักในนวนิยายต่างประเทศซึ่งสามารถนำมาเป็นต้นแบบของการศึกษาหนังรักของไทยได้ ผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่า นวนิยายรักที่บรรดาสตรีชื่นชอบนั้น ในด้านหนึ่งวางอยู่บนวิธีคิดของสังคมที่ชายเป็นใหญ่ กล่าวคือ การตอกย้ำผู้หญิงในฐานะอ่อนโยน อ่อนแอ ต้องให้มีชายหนุ่มมาปกป้อง รวมถึงการมอบรักให้กับชายคนเดียวในดวงใจ

แต่ในอีกด้านหนึ่ง Radway กลับชี้เห็นว่า เหตุที่นวนิยายรักนำเสนอเนื้อหาเช่นนั้นก็เพราะต้องการตอบสนองจินตนาการแห่งรักของผู้อ่านหญิงส่วนใหญ่ที่ระทมทุกข์กับเรื่องแห่งรักในโลกความเป็นจริง นิยายรักจึงวาดภาพรักของชายหนุ่มและหญิงสาวตามจินตนาการที่เป็นสุขของสตรี ชายหนุ่มที่อยู่ในเรื่องจึงมีลักษณะรักแบบปกป้องเฉกเช่นพ่อ รักแบบห่วงใยแบบแม่ และรักแบบสุขทางเพศแบบสามี

ประการที่สอง *อุดมการณ์ชาตินิยม* นอกเหนือจากอุดมการณ์เรื่องรักแล้ว หนังรักได้ขยับขยายไปสู่อุดมการณ์ชาตินิยม ดัชนีบ่งชี้ความเป็นชาตินิยมอาจพิจารณาได้จากองค์ประกอบของหนังรัก ทั้งตัวพระและนาง พื้นที่ เวลา และมุมมอง ดังเช่น พระเอกและนางเอกเป็นคนไทยที่รักกับคน

ต่างชาติ ('อารีดัง') หนังไทยที่นางเอกหรือพระเอกเดินทางไปต่างประเทศ ('กุมภาพันธ์' และ 'ข้างหลังภาพ') หนังรักที่กล่าวถึงอดีตแห่งความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับต่างชาติ ('ทวิภพ') และหนังรักที่มีมุมมองต่อประเทศเพื่อนบ้าน ('สุดเสน่หา') เป็นต้น

ที่ผ่านมางานของ Annette Hamilton (1992) ศึกษาหนังชีวิตไทยในช่วงทศวรรษที่ 1980 ถึงแม้ว่าจะมิใช่กลุ่มหนังรักโดยแท้ แต่เนื้อหาและกลุ่มเป้าหมายของหนังชีวิตก็มุ่งเน้นประเด็นเรื่องสตรีเช่นกัน มีเพียงความแตกต่างกันตรงที่หนังรักจะมุ่งเน้นความรักระหว่างหนุ่มสาว แต่หนังชีวิตจะเน้นหนัก 'ปมปัญหา' ชีวิตและความขัดแย้งของตัวละคร ข้อสรุปของงานแสดงให้เห็นว่า หนังชีวิตไทยแฝงอุดมการณ์ที่มีต่อสตรีอย่างหลากหลาย โดยเฉพาะในประเด็นเรื่องครอบครัวและความทันสมัยของประเทศไทย

ในด้านครอบครัว หนังชีวิตสอนให้ผู้หญิงเข้าใจถึงการยอมจำนนฝ่ายชายและครอบครัว ส่วนในอีกด้านหนึ่ง หนังชีวิตชี้ให้เห็นความแตกต่างระหว่างความทันสมัยและความล้าหลังในไทย โดยผ่านฉากเมืองกรุงอันศิวิไลซ์และชนบทอันห่างไกล สิ่งที่น่าสังเกตคือ หนังชีวิตมักจะเสนอภาพตัวละครที่มาจากเมืองนอก ซึ่งแสดงให้เห็นลักษณะของชาติไทยที่เปรียบเทียบกับต่างชาติ และเมื่อกลับมาแล้วตัวละครก็มักจะพบกับปัญหาความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรม

ข้อค้นพบของ Hamilton ทำให้เห็นอุดมการณ์เรื่อง 'สตรี' 'ความทันสมัย' และ 'พื้นที่' ระหว่างไทยกับต่างชาติ ซึ่งหากจะลองขยายการวิเคราะห์จากหนังชีวิตสู่ตระกูลหนังรักก็น่าจะมีแนวทางที่สอดคล้องหรือมีประเด็นที่มากกว่านี้

จากการศึกษาหนังรักทั้งในด้านองค์ประกอบและอุดมการณ์ในขั้นต่อไปจะเริ่มสำรวจตรวจสอบหนังรักไทยเพื่อที่จะนำมาเป็นตัวอย่างหนังรักในการศึกษาในครั้งนี้

เมื่อพิจารณา*หนังรักไทย*ในเชิงปริมาณพบว่า ในช่วงทศวรรษที่ 2520–2540 อันเป็นช่วงเวลาของสังคมไทยที่เปลี่ยนแปลงสู่ความทันสมัย มีหนังรัก

ไทยกล่าวถึงความเป็นชาติไทยและความแตกต่างระหว่างไทยกับประเทศอื่น ๆ ซึ่งผู้เขียนได้คัดเลือกมาจำนวน 12 เรื่อง (ไม่นับหนังที่ผลิตซ้ำ) โดยใช้เกณฑ์เรื่องความรักของชายหนุ่มและหญิงสาวที่แตกต่างกันของ "เชื้อชาติ" และ "พื้นที่" เชิงภูมิศาสตร์ระดับประเทศ อาทิ 'อารีดัง' (2523, ไทยกับเกาหลี) 'เลดี้ฝรั่งดอง' (2527, ยุโรป) 'รัตนาวดี' (2528, ยุโรป) 'ข้างหลังภาพ' (2528, 2544 ไทยกับญี่ปุ่น) 'คู่กรรม' (2531, 2538 ไทยกับญี่ปุ่น) 'พริกขี้หนูกับหมูแฮม' (2532, อเมริกา) 'ทวิภพ' (2533, 2547 ไทยกับตะวันตก) 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล' (2546, ไทยกับญี่ปุ่น) 'สุดเสน่หา' (2546, ไทยกับพม่า) 'กุมภาพันธ์' (2546, อเมริกา) 'Sex Phone คลื่นเหงาสาวข้างบ้าน' (2546, ออสเตรเลีย) 'ผีเสื้อร้อนรัก' (2546, ไทยกับตะวันตก) เป็นต้น

หากนำหนังทั้งหมดมาจัดกลุ่มจะพบว่า หนังทั้งหมดสามารถจำแนกได้สองกลุ่มคือ *กลุ่มแรก หนังที่กล่าวถึงชาตินิยมโดยผ่านตัวละครเอกที่เกี่ยวพันหรือรักกับคนต่างชาติ* ดังเช่น 'คู่กรรม' 'ข้างหลังภาพ' 'รักน้อยนิดมหาศาล' 'ทวิภพ' 'อารีดัง' 'สุดเสน่หา' 'ผีเสื้อร้อนรัก' และ*กลุ่มที่สอง หนังที่ใช้พื้นที่ต่างประเทศเป็นทั้งพื้นที่ท่องเที่ยวและเกิดเรื่องรัก* เช่น 'รัตนาวดี' 'กุมภาพันธ์' 'พริกขี้หนูกับหมูแฮม' 'คลื่นเหงาสาวข้างบ้าน' 'เลดี้ฝรั่งดอง' เป็นต้น

ในลำดับถัดไป ผู้เขียนจะนำหนังทั้งหมดมาพิจารณาถึงความเป็นชาติ โดยจะวิเคราะห์เนื้อหาของหนัง (textual analysis) โดยแยกแยะตามองค์ประกอบของหนังรักตามกรอบวิธีคิดโครงสร้างนิยมและมาร์กซิสตลอดจนการวิเคราะห์จะอยู่บนแนวคิดชาตินิยมและสตรีนิยม เพื่อทำให้เข้าใจมิติความเป็นชาติไทยและการส่งผ่านความคิดสู่ผู้หญิงในสังคมไทยผ่านแผ่นหนัง

4. หนังรักไทยกับการนำเสนอชาตินิยม

จากการพินิจหนังรักไทยทั้งหมดในเบื้องต้นตามองค์ประกอบของหนังเชิงโครงสร้างนิยมและกรอบแนวคิดชาตินิยมและสตรีนิยม สามารถ

จำแนกประเภทของหนังรักไทยกับการนำเสนอชาตินิยมได้ออกเป็น 3 ประเภท คือ ชาติเหนือรัก รักเหนือชาติ และ ไตร่ตรองรักกับชาติ รายละเอียดดังนี้

4.1 ชาติเหนือรัก : ชาตินิยมตามทัศนะของบุรุษ

จากการศึกษาหนังไทยในยุคแรกของ Barme ชี้ว่า หนังไทยเรื่อง 'เลือดทหารไทย' และ 'แก่นกะลาสี' ต่างประกอบสร้างความหมายแห่งรักของชายหนุ่มหญิงสาวบนวาทกรรมของทหาร ด้วยเหตุนี้ รักของชายหนุ่มจึงเป็นสิ่งที่มาทีหลังชาติ และแม้นว่าเวลาจะผ่านไปมากกว่า 20 ปี หนังไทยเรื่อง 'อารีดัง' ซึ่งสร้างโดยคนชั้นกลางยังคงดำเนินตามวิธีการดังกล่าว

หนังรักเรื่อง 'อารีดัง' เป็นหนังไทยที่ผลิตขึ้นในทศวรรษ 2520 โดยมีเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวเนื่องกับทหารหนุ่มชาวไทยที่เดินทางไปยังเกาหลีเพื่อเข้าร่วมรบในสงครามเกาหลี ในระหว่างสงครามการรบพระเอกได้รับบาดเจ็บและนางเอกสาวชาวเกาหลีก็มาช่วยเหลือเยียวยาจนเป็นบ่อเกิดความรักข้ามชาติและแต่งงานกัน เมื่อสงครามสิ้นสุดลงพระเอกก็ต้องกลับมาเมืองไทยโดยไม่อาจนำนางเอกชาวเกาหลีกลับมาด้วย เวลาผ่านไปนางเอกก็ท้องและคลอดลูกชาย กว่าที่พระเอกจะกลับไปรับนางเอกและลูกก็สายไปเสียแล้ว เพราะนางเอกถูกหิมะถล่มทับกลายเป็นโศกนาฏกรรมแห่งรักระหว่างพระและนาง

หากลองวิเคราะห์องค์ประกอบของหนังรัก 'อารีดัง' ก็พบว่า หนังรักเรื่องนี้มี*พระและนาง*เป็นคนต่างชาติกัน คือพระเอกเป็นคนไทยส่วนนางเอกเป็นคนเกาหลี *อุปสรรค*ของความรักในเรื่องคือ ประเทศชาติที่ทำให้พระเอกไม่อาจนำนางเอกกลับบ้านได้ *พื้นที่*ในการดำเนินเรื่องคือพื้นที่สงครามในประเทศเกาหลี ซึ่งมีทั้งความน่ากลัวและความสวยงามแปลกตา เช่น หิมะ ภูเขา ในด้านเวลา พบว่าหนังเรื่องนี้นำคนดูย้อนเวลาสู่ช่วงสงครามเกาหลีที่ไทยก้าวเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้อง โดยส่งทหารหนุ่มเข้าไปช่วยประเทศพันธมิตรร่วมรบเพื่อปกป้องประชาธิปไตย *โครงเรื่อง*ในหนังเรื่องนี้เป็นเรื่องความรักของชายหนุ่มหญิงสาวที่พบอุปสรรคจากประเทศชาติ และ*มุมมอง*ของเรื่อง

นี้เล่าผ่านผู้ชายไทยที่มองสาวเกาหลีในฐานะความอ่อนโยน อ่อนหวาน น่าทะนุถนอม และอาจถือเป็นการผลิตซ้ำวิธีคิดประเภท 'ขุนแผน' ที่มีรักคู่กับช่วงมีรบ นอกจากนั้น อาจพิจารณาได้ว่า ผู้ชายไทยในเรื่องมีวิธีคิดที่สอดคล้องกับแนวคิดบูรพคดีนิยม (Orentalism) ซึ่ง Edward Said เสนอว่าเป็นแนวคิดที่ตะวันตกมักจะมองตะวันออกในฐานะต้อยต่ำและเป็นประเทศที่ด้อยพัฒนา โดยปกติวิธีคิดดังกล่าวคนตะวันตกจะใช้มองประเทศในแถบตะวันออก แต่สำหรับในกรณีนี้ ผู้ชายชาวไทยก็ยืมวิธีคิดแบบนี้มามองเกาหลีในฐานะประเทศที่ด้อยกว่า

เมื่อพิจารณาจากองค์ประกอบเบื้องต้น อุดมการณ์หลักที่แฝงอยู่ในหนังเรื่องนี้นอกจากความรักแล้ว 'อารีดัง' ยังนำเสนอ*อุดมการณ์เรื่องชาติเหนือความรัก* ซึ่งอาจพินิจได้จากมุมมองของหนังที่ผ่านจากการเล่าเรื่องของผู้ชาย ตามวิธีคิดของทหารในเรื่องการรบและการทำเพื่อชาติมากกว่าความรัก ส่วนผู้หญิงเป็นเพียง 'เหยื่อ' ของความรักที่เกิดขึ้น และดูเหมือนว่า ผู้หญิงชาติเกาหลีก็ต้องตรอมใจและยินยอมที่จะยอมรับชาติที่ยิ่งใหญ่กว่ารักของตน

อุดมการณ์เรื่องชาติเหนือความรักในหนังเรื่องนี้ก่อให้เกิดประเด็นที่น่าขบคิดอย่างน้อยสองประการคือ ประการแรก หนังเรื่องนี้สร้างขึ้นในช่วงทศวรรษ 2520 ในยุคที่สังคมโลกยังคุกรุ่นไปด้วยพลังไฟแห่งสงครามเย็น การผลิตหนังรักที่แม้นจะมาจากชนชั้นกลางของไทยจึงไม่แตกต่างไปจากวิธีคิดของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่ผลิตหนังเชิดชูความเป็นทหารและชาตินิยมของไทยเหนือความรัก ผู้หญิงจึงเป็นเพียงคนที่ต้องดำเนินตามอุดมการณ์ของชาติตามแบบฉบับทหารปิตาธิปไตย

ประการที่สอง หนังรักเรื่องนี้วาดภาพเกาหลีเป็นประเทศที่ด้อยพัฒนาซึ่งประเทศไทยก้าวเข้าไปช่วยเหลือ ดังที่เห็นได้จากบทบาทพระเอกเข้าไปช่วยรบ และพ่อของนางเอกกล่าวกับนางเอกและผู้ชมในฉากที่พระเอกบาดเจ็บว่า 'เขามาช่วยประเทศเรารบ เราต้องช่วยเหลือเขา' จึงไม่น่าแปลกใจที่พระเอกจะมองประเทศเกาหลีและนางเอกคล้ายคลึงกับแนวคิดบูรพคดี

นิยม (Orientalism) เกาหลีจึงอยู่ในฐานะด้อยกว่าไทยและไทยควรช่วยปกป้องรักษาเกาหลีไว้

ภาพดังกล่าวแตกต่างไปจากภาพของเกาหลีในช่วงปลายทศวรรษ 2540 ที่ประเทศเกาหลีกลายเป็นหนึ่งในประเทศที่พัฒนา (มากกว่าประเทศไทย) เป็นประเทศที่ส่งออกสินค้าอุตสาหกรรม และสินค้าวัฒนธรรมเข้ามาไทยเป็นจำนวนมาก เช่น เพลง หนัง ละคร วีดิโอเกมส์เกาหลี (สนใจโปรดดู อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, 2548) นั่นก็หมายความว่า ภาพเกาหลีในเชิงต่ำต้อยเช่นในอารีดังอาจจะไม่ได้เห็นอีกในปัจจุบัน

4.2 รักเหนือชาติ : ชาตินิยมตามทัศนะของสตรี

ในขณะที่หนังรักในประเภทแรกเล่าเรื่องผ่านมุมมองของผู้ชาย จึงอาจทำให้เกิดมโนทัศน์ของชาตินิยมแบบผู้ชาย แต่สำหรับในประเภทที่สองถือเป็นชาตินิยมที่มองผ่านเลนส์ของผู้หญิง หนังรักประเภทนี้กลับวาดภาพชาตินิยมที่แตกต่างไปจากบุรุษ อันอาจกล่าวได้ว่าเป็นชาตินิยมตามความพึงพอใจของผู้หญิง ที่หันมาบูชาความรักเหนือสิ่งอื่นใด ภาพดังกล่าวจำแนกได้สองกลุ่มคือ กลุ่มแรก *รักข้ามชาติ* หรือหนังรักที่กล่าวถึงความสัมพันธ์ของพระเอกและนางเอกที่เป็นคนต่างชาติกัน จะแสดงให้เห็นวิธีคิดเรื่องชาติอาจจะเป็นรองมิติเรื่องรัก และกลุ่มที่สอง *รักข้ามขอบฟ้า* หรือหนังรักที่กล่าวถึงพื้นที่ต่างประเทศ

(1) รักข้ามชาติ

ดังที่กล่าวไปแล้วว่า งานของ Janice Radway ศึกษานวนิยายรักของฝรั่ง และแสดงให้เห็นว่า นวนิยายรักเป็นเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับสตรีโดยตรง ทั้งนี้ การวิเคราะห์ดังกล่าวสามารถประยุกต์ได้กับการวิเคราะห์หนัง อันเนื่องจากทั้งสื่อหนังและนวนิยายมีส่วนเหมือนกันตรงที่เป็นเรื่องเล่า นวนิยายเล่าเรื่องด้วยอักษรแต่หนังเล่าเรื่องด้วยภาพและเสียง

เมื่อย้อนพิจารณาหนังรักไทยในเบื้องต้นพบว่ามีหนังรักอย่างน้อยสองเรื่องที่ต่างทศวรรษกันแต่กลับเล่าถึงรักข้ามชาติระหว่างไทยกับญี่ปุ่น อาทิ 'คู่กรรม' และ 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล'

หากเพ่งพินิจหนังเรื่อง 'คู่กรรม' ซึ่งถือเป็นหนังไทยยอดนิยมที่ผลิตซ้ำรักอันหวานชื่นของหญิงไทยกับหนุ่มญี่ปุ่นอยู่หลายครั้งหลายคราว (สำหรับในที่นี้ผลิตถึง 2 ครั้ง คือในปี 2531 และ 2538) จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นทูตวัฒนธรรมอันดีของความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับญี่ปุ่นในยุคสงครามมหาเอเชียบูรพาจนถึงปัจจุบัน ส่วนหนัง 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล' ในทศวรรษที่ 2540 มีเนื้อหากล่าวถึงอดีตยากูซาหนุ่มที่เดินทางมาเพื่อฆ่าตัวตายในเมืองไทย แต่ชีวิตกลับประสบพบกับหญิงไทยที่เบื่อหน่ายต่อโลก และเมื่อสองคนเหงามาเจอกัน ณ ชายทะเลก็ตกหลุมรักกันในที่สุด

เมื่อลองวิเคราะห์หนังรักทั้งสองเรื่องตามองค์ประกอบหนังจะพบจุดที่น่าสนใจดังนี้ องค์ประกอบแรก *พระเอกและนางเอก* หนังทั้งสองแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างนางเอกชาวไทย โดยที่มีพระเอกเป็นหนุ่มญี่ปุ่น แม้ในครั้งแรก 'อังศุมาลิน' นางเอกมิได้มีความสนใจในพระเอกนัก เนื่องจากความแตกต่างระหว่างเชื้อชาติ และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง เธอกลับมีความเกลียดชังพระเอกเนื่องจากญี่ปุ่นรุกรานไทย บทบาทของเธอคือการยืนยันอุดมการณ์รักชาติแบบชายไทย

ในทำนองเดียวกัน นางเอก 'น้อย' ใน 'รักน้อยนิดมหาศาล' ก็มองญี่ปุ่นเป็น 'ไอ้ยุ่น' และเป็น 'สัตว์เศรษฐกิจ' ที่รุกรานไทยในปัจจุบัน ทว่าอุดมการณ์ชาตินิยมในช่วงที่ภาพยนตร์ทั้งสองออกฉายทั้งยุคสงครามเย็นและยุคปัจจุบันกลับมิได้มีระดับดีกรีที่รุนแรงเท่าไรนัก เพราะในที่สุดนางเอกที่ครั้งแรกมีจิตใจดุจน้ำแข็งกลับต้องหลอมละลายเมื่อเจอกับไฟรักอันร้อนแรงของพระเอกหนุ่มชาวญี่ปุ่น เพียงแค่รอยจุมพิตของ "หนุ่มหล่อนัยน์ตาตี่" ก็นำไปสู่ความรัก กระนั้นก็ตาม ความรักนั้นก็ต้องพบกับ*อุปสรรค* นั่นก็คือความแตกต่างระหว่างเชื้อชาติไทยกับญี่ปุ่น ซึ่งเป็นบ่อเกิดของปัญหาความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรม และทั้งสองก็ต้องช่วยกันฟันฝ่าให้จงได้

เรื่องราวความแตกต่างระหว่างเชื้อชาติวางอยู่บน*พื้นที่*ในประเทศไทยมากกว่าจะเดินทางไปยังต่างประเทศ ประการแรก พื้นที่ในประเทศแสดงให้เห็นถึงพื้นที่ไทยในฐานะ 'สตรี' ที่ถูกคนต่างชาติ (ที่เป็นชาย) เข้ามารุกล้ำ และให้ผู้หญิงคอยปกป้องพื้นที่ของไทยและพื้นที่ส่วนตน (หรือตนเอง) ให้รอดพ้นจากเงื้อมมือของชาวต่างชาติ ประการที่สอง พื้นที่ของไทยที่อยู่ในหนังทั้งสองเรื่องกลับเป็นพื้นที่ที่ผู้หญิงไม่เคยหรือประสบมาก่อน เช่น พื้นที่บางกอกน้อยในอดีตใน 'คู่กรรม' และพื้นที่ 'เมือง' และ 'ชายทะเล' ใน 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล' สำหรับผู้หญิงแล้ว พื้นที่เช่นนี้คือพื้นที่ที่ผู้หญิงจะสามารถเปิดตนเองออกจากโลกแคบ ๆ ที่ถูกปิดกั้นอยู่ในบ้านให้โลดแล่นสู่พื้นที่ที่ตนเองไม่เคยสัมผัส ทั้งอดีต เมือง และชายทะเล ประการสุดท้าย พื้นที่เช่นนี้ก็คือพื้นที่ในนิยาม 'โรแมนติกของผู้หญิง' เช่น ฉากทะเลที่ยิ่งใหญ่ตระการตาจะแทนความยิ่งใหญ่และเป็นนิรันดรแห่งรัก

ในด้าน*เวลา* หนังทั้งสองเรื่องปรากฏเวลาที่ตรงข้ามกันระหว่างอดีตและปัจจุบัน หนังเรื่อง 'คู่กรรม' เป็นเวลาในอดีต และ 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล' คือปัจจุบัน เวลาที่แตกต่างระหว่างอดีตกับปัจจุบันนอกจากแสดงเห็นความแตกต่างของขั้วตรงกันข้ามของเวลาแล้ว ยังแสดงให้เห็นว่าอดีตและปัจจุบันเป็นเวลาที่ผู้หญิงไม่มีสิทธิจัดการทั้งในแง่ของการหวนเวลาในอดีตและการตัดสินใจทำอะไรได้เองในเวลาปัจจุบัน ดังนั้น หนังจึงแสดงให้เห็นสิ่งที่ผู้หญิงจะทำได้ก็เพียงใน 'จินตนาการ' คือ การจัดการเวลาของอดีตและปัจจุบันผ่านภาพยนตร์ เนื้อหาในหนังจึงมักจะวางเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างนางเอกกับเวลาในอดีตและปัจจุบัน โดยมี*โครงเรื่อง*ที่เริ่มด้วยความแตกต่างระหว่างเชื้อชาติความไม่เข้าใจกันระหว่างพระกับนางจนรักกันในที่สุด แต่กลับต้องมีจุดพลิกผันในตอนสุดท้ายตรงที่รักทั้งสองอาจจะไม่สามารถเข้ากันได้ เช่น 'คู่กรรม' หรืออาจจะอยู่ในจุดกำกวมหรือไม่แน่ใจว่าจะอยู่ด้วยกันได้หรือไม่ใน 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล' จุดจบของรักที่ไม่ลงตัวแสดงให้เห็นความรักข้ามชาติอาจเป็นข้อสงสัยของสตรี หรือในอีกทางหนึ่งความสิ้นหวังในหนังอาจเป็นตัวจุดประกายให้สตรีในชีวิตจริงให้ 'ยอมรับ'

กับรักในปัจจุบันที่ไม่รันทดเท่ารักแบบข้ามชาติ หรือเป็นจินตนากรรมแห่งรักอมตะในทัศนะของสตรี

ในองค์ประกอบสุดท้ายคือ *มุมมองการเล่าเรื่อง* แม้ว่าหนังเรื่อง 'คู่กรรม' ภาคล่าสุด (2538) เล่าเรื่องผ่านพระเอกคือ 'โกโบริ' และ 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล' ก็เล่าผ่าน 'เคนจิ' ยากูซ่าในคราบผู้ช่วยบรรณารักษ์ห้องสมุด ทว่า บุคลิกภาพและวิธีคิดของตัวละครชายทั้งสองกลับเป็นวิธีคิดของผู้หญิง กล่าวคือ แม้จะดูเข้มแข็งภายนอกแต่ก็อ่อนโยนและให้ความสำคัญแก่ผู้หญิง ภาพดังกล่าวตอบสนองต่อความต้องการของผู้หญิงที่ปรารถนาผู้ชายในอุดมคติที่แม้จะแข็งกร้าวแต่ก็จะต้องมีความอ่อนโยน มีความรักอันอบอุ่น หากว่าไปแล้วนั้น ผู้ชายญี่ปุ่นที่เห็นในหนังทั้ง 'เคนจิ' และ 'โกโบริ' อาจไม่มีตัวตนจริง ชายทั้งสองคือจินตนาการที่ผู้สร้างผลิตขึ้นมาเพื่อทดแทนชายหนุ่มชาวไทย (ที่ส่วนใหญ่มักจะเหลวไหล) ก็เป็นได้

จากองค์ประกอบทั้ง 7 ด้านนำมาสู่ข้อสรุปแห่งอุดมการณ์ของชาติในทัศนะผู้หญิงว่า *'รักเหนือทุกสิ่งแม้กระทั่งชาติ'* ไม่ว่าจะเป็น 'อังศุมาลิน' และ 'น้อย' ต่างก็พกอุดมการณ์แห่งรักเป็นสรณะเหนือกว่าความแตกต่างของชาติ ในช่วงแรก ๆ พวกหล่อนอาจจะหลงละเมอภายใต้อุดมการณ์ชาตินิยมแบบชาย ทว่า ในช่วงหลังเมื่อพิจารณาถึงความรักให้ชัดเจนก็ตระหนักถึงความรักมากกว่าชาติ

ถึงแม้ว่า ในที่สุดรักต่างชาติต่างภาษาจะมิได้จบลงด้วยความสุขสมหวัง ด้านหนึ่งก็คือ การแสดงให้เห็นว่า รักข้ามชาติมิได้ง่ายดายนักท่ามกลางอุดมการณ์ชายไทยผู้เป็นใหญ่ แต่ในอีกด้านหนึ่งก็คือ อุปสรรคแห่งรักจากกำแพงเรื่องเชื้อชาติจะกลายเป็นสัญลักษณ์แห่งรักในอุดมคติที่ต้องมีอุปสรรค ดังนั้น ผู้ชมสตรีก็จะจินตนาการว่า รักของตนจะมีปัญหาสักเท่าไรก็ตามแต่ก็ไม่เทียบเท่ากับปัญหารักแท้ของพระและนางในเรื่อง

การมองความรักเหนือกว่าอุดมการณ์ชาตินิยมนี้เป็นทัศนะแบบผู้หญิงที่อาจมองว่า การขีดเส้นดินแดนระหว่างไทยกับประเทศอื่น ๆ ด้วยการรบราฆ่าฟัน หรือการแบ่งแยกต่าง ๆ นั้น อาจมิใช่หนทางแบบผู้หญิงเพราะ

เป็นการมองแบบผู้ชายซึ่งเต็มไปด้วยความเกลียดชัง ความขัดแย้ง และความตาย ด้วยเหตุนี้ เธอจึงมักจะเลือก 'สันติภาพ' และการตัดสินใจของเธอก็ย้อนกลับไปในโลกของหนังรักที่แสดงให้เห็นว่า 'รัก' เท่านั้นที่จะเป็นหนทางนำสู่สันติภาพของโลก

(2) รักข้ามขอบฟ้า

เมื่อพินิจถึงองค์ประกอบของหนังรัก โดยเฉพาะในประเด็นเรื่อง 'พื้นที่' ให้ชัดเจน จะพบว่า มีหนังรักจำนวนมากที่กล่าวถึงพื้นที่ต่างฟากฟ้าหรือต่างประเทศ ดังเช่น 'รัตนาวดี' ในทวีปยุโรป 'เลดี้ฝรั่งดอง' ในออสเตรีย 'ทวิภพ' ในฝรั่งเศส 'พริกขี้หนูกับหมูแฮม' และ 'กุมภาพันธ์' ในสหรัฐอเมริกา 'Sex Phone คลื่นเหงาสาวข้างบ้าน' ในออสเตรเลีย 'ข้างหลังภาพ' และ 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล' ในญี่ปุ่น และ 'อารีดัง' ในเกาหลี เป็นต้น

หากพิจารณาถึงบริบททางด้านเศรษฐกิจ หนังที่ผลิตพื้นที่ต่างฟากฟ้านี้มักจะผลิตขึ้นในช่วงเศรษฐกิจไทยกำลังเติบโตสู่ความทันสมัย เช่น ในปลายทศวรรษ 2520 ทศวรรษ 2530 และปลายทศวรรษ 2540 ดังนั้น ในช่วงที่เศรษฐกิจไทยตกต่ำหนังรักที่จะเดินทางไปถ่ายทำในต่างประเทศอาจเป็นไปได้ลำบาก นี้เอง พื้นที่ต่างประเทศในหนังรักจึงอาจเป็นดัชนีที่แสดงความทันสมัยของไทยและความทันสมัยของประเทศอื่น ๆ ไปพร้อมกัน

การกล่าวถึงพื้นที่ในต่างประเทศมีทั้งในประเทศแถบยุโรป อเมริกา ออสเตรเลีย และเอเชีย (โดยเฉพาะประเทศญี่ปุ่นและเกาหลี) เป็นที่น่าสังเกตว่า ประเทศในแถบอาฟริกา ดินแดนอาหรับ อินเดีย จีน และประเทศเพื่อนบ้าน อาทิ ลาว พม่า มาเลเซีย สิงคโปร์ ฟิลิปปินส์ กัมพูชา ฯลฯ กลับไม่ ปรากฏขึ้นในหนังที่คัดมาศึกษา[3]

---

[3] นอกจากหนังรักไทยจำนวน 12 เรื่องที่คัดมานี้แล้ว ยังมีหนังไทยที่กล่าวถึงความรักในพื้นที่ต่างแดนคือจีน ในภาพยนตร์เรื่อง 'เรารักกันนะที่ปักกิ่ง' ในปี 2530 และหนังเรื่อง 'โอเคเบตง' ในปี 2546 ก็มีฉากที่ถ่ายทำในประเทศมาเลเซีย แต่ก็เป็นส่วนน้อย

การนำเสนอภาพพื้นที่ต่างประเทศในหนังรักอาจแสดงให้เห็นความหมายอย่างน้อยสามประการตามทัศนะที่แตกต่างกันคือ นักรัฐศาสตร์ นักวิชาการสายการประกอบสร้างนิยม และนักสตรีนิยม

ประการแรก ในทัศนะของ*นักรัฐศาสตร์* พื้นที่ต่างแดนเป็นพื้นที่ที่มีความเกี่ยวพันกับประเทศไทยในด้านต่าง ๆ อาทิ ประวัติศาสตร์การสงคราม เช่น ญี่ปุ่น และเกาหลี ความสัมพันธ์ด้านความทันสมัยและการพัฒนาประเทศ เช่น อเมริกา ยุโรป และออสเตรเลีย

ประการที่สอง ในทัศนะของ*นักวิชาการสายการประกอบสร้างนิยม* (constructionism) อาจพิจารณาในมิติที่ลึกลงไป โดยพิจารณาว่าการเลือกและไม่เลือกประเทศที่นำเสนอมีนัยยะของการให้ความสำคัญแก่บางประเทศและมองข้ามบางประเทศ เช่น การยกย่องประเทศที่พัฒนามากกว่าประเทศด้อยพัฒนา การยกย่องประเทศที่มีอุดมการณ์คล้ายคลึงกับไทย คือ 'ประชาธิปไตย' มากกว่า 'สังคมนิยม' เป็นต้น

หนังรักส่วนใหญ่มีฉากจบลง ณ ดินแดนไกลโพ้น เช่น 'รัตนาวดี' 'อารีดัง' 'เลดี้ฝรั่งดอง' 'พริกขี้หนูกับหมูแฮม' 'กุมภาพันธ์' 'Sex Phone คลื่นเหงาสาวข้างบ้าน' และ 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล' ฉากดังกล่าวอาจแสดงให้เห็นถึงทั้งความสวยงามและการเดินทางท่องเที่ยวในจินตนาการของอิสตรีแล้ว ก็ยังอาจมีนัยยะของการมองต่างประเทศในฐานะโลกที่หนึ่งด้วยเช่นกัน ทว่า หนังรักบางเรื่องแสดงให้เห็นว่า 'ที่ใดในโลกแม้จะทันสมัยก็ไม่อาจจะมีสุขได้เท่ากับประเทศไทย' แม้จะเดินทางไปต่างแดนแต่ก็ต้องกลับมาตายรังยังประเทศไทยในฉากสุดท้าย ดังเช่น 'ข้างหลังภาพ'

อย่างไรก็ดี หนังส่วนใหญ่จะให้ภาพของต่างประเทศทั้งสองด้านกล่าวคือ ในด้านบวก คือ ประเทศที่ทันสมัยพัฒนา สวยงาม แปลกตา และในด้านลบ คือ ปัญหาอาชญากรรม เป็นต้น เพียงแต่ว่า หนังบางเรื่องอาจจะให้น้ำหนักในด้านแรกมากกว่าด้านที่สอง ดังเช่น หนังเรื่อง 'รัตนาวดี' 'เลดี้ฝรั่งดอง' มองยุโรปในด้านสวยงาม แต่ในหนังบางเรื่องก็มองว่า ภายใต้ความสวยงามนั้นก็มีมุมมืดอยู่ในที่นั้นควบคู่กันไป เพียงแต่น้ำหนักในด้านลบ

จะมีน้อยอยู่ ดังเช่น 'กุมภาพันธ์' และ "พริกขี้หนูกับหมูแฮม"

ประการที่สาม ในทัศนะของ*นักสตรีนิยม* พื้นที่ต่างประเทศที่วาดไว้ในหนังรักมีบทบาทหลากหลายอย่างน้อย 3 ด้าน คือ

ในด้านแรก *การอธิบายให้สตรี (ที่อยู่แต่ในบ้าน) ได้เห็นมิติความสัมพันธ์ของไทยกับประเทศอื่น ๆ* ทั้งด้านประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมของประเทศนั้น ๆ เช่น ความเจริญของประเทศแถบยุโรปใน 'รัตนาวดี' ความก้าวหน้าในสหรัฐอเมริกาใน 'พริกขี้หนูกับหมูแฮม' และ 'กุมภาพันธ์' ประวัติศาสตร์เกาหลีใน 'อารีดัง' เป็นต้น

ในด้านที่สอง *ความพึงพอใจของสตรี* เมื่อวิเคราะห์หนังตามแนวทางจิตวิเคราะห์ของฟรอย์ด และ **Janice Radway (1987)** ก็จะพบว่า หนังรักวางพื้นที่ภายนอกบ้าน โดยเฉพาะพื้นที่ต่างประเทศในฐานะพื้นที่เสรีที่ผู้หญิงสามารถโลดแล่นออกไปจากบ้านที่เต็มไปด้วยกฎเกณฑ์ของผู้ชายผู้พ่อสู่โลกภายนอกที่กว้างใหญ่ไพศาลเพื่อหา 'คนรัก' ที่อบอุ่นนุ่มนวล ดังเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง 'รัตนาวดี'

'โบกบินไปดั่งนกในฟากฟ้า จะบินไปหาวิชชาหรือฝันใฝ่
อยากไปเรียนรู้เรื่องรักจนหมดใจ เจ้ายังอ่อนวัยนะรัตนาวดี'

การเดินทางออกนอกบ้านโดยเฉพาะในพื้นที่ต่างประเทศ จึงกลายเป็นการต่อต้านกฎเกณฑ์และละเมิดการดูแลของพ่อ โดยให้สตรีเป็นผู้ดูแลตนเองตลอดจนการควานหา 'พ่อ' (ในอนาคต) หรือ 'สามี' เป็นผู้กลับมาปกป้องเธออีกครั้ง และสำหรับกลุ่มผู้ชม แม้ในชีวิตจริงเธออาจไม่สามารถเดินทางออกไปนอกบ้านได้ แต่ในครั้งนี้ 'หนังรัก' กลับเปิดทางออกในจินตนาการให้เธอ

ในด้านที่สาม *ความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ต่างแดนกับสตรีและเวลาที่ต่างกัน* ขณะที่บทบาทหน้าที่แรกและหน้าที่ที่สองเป็นการเหมารวมภาพสตรีโดยมองข้ามความแตกต่างของกลุ่มสตรีและเวลา ซึ่งตามทัศนะของนักสตรีนิยมยุคใหม่ มักจะพิจารณาตัวแปรทั้งสองควบคู่กันไปเพราะจะทำให้เห็น

ความแตกต่างของกลุ่มสตรีและการแปรเปลี่ยนแนวคิดเรื่องเวลาต่อพื้นที่

ในอดีต สตรีที่จะเดินทางท่องเที่ยวในต่างประเทศคงจะมีเฉพาะ*สตรีชนชั้นสูง* ดังเช่น หนังเรื่อง 'รัตนาวดี' กำหนดให้ท่านหญิงเดินทางไปเที่ยวในยุโรปประสบพบรักกับท่านชายท่ามกลางบรรยากาศที่สวยงามของดินแดนยุโรป โดยเฉพาะอย่างยิ่งพื้นที่ปราสาทราชวังต่าง ๆ นอกจากนั้น หนังเรื่อง 'ข้างหลังภาพ' ก็เป็นหนังรักอีกเรื่องหนึ่งที่เต็มไปด้วยความขัดแย้งแห่งรักของหนุ่มน้อยกับหญิงสูงศักดิ์ที่ทั้งสูงวัยและแต่งงานแล้ว แต่กลับมาพบรักกัน ณ ดินแดนอาทิตย์อุทัย

แม้หนังทั้งสองเรื่องจะกล่าวถึงสตรีสูงศักดิ์ที่เดินทางสู่ต่างแดนเพื่อรักตามหาความรักก็ตามที หนังเรื่อง 'รัตนาวดี' กลับเป็นหนังที่แสดงให้เห็นว่า 'พื้นที่ต่างแดน' ที่เธอเลือกมีความแตกต่างไปจากพื้นที่ต่างแดนของ 'ข้างหลังภาพ' กล่าวคือ พื้นที่ต่างประเทศในทัศนะของท่านหญิงผู้สูงศักดิ์ 'รัตนาวดี' จะมิได้มีทัศนะเชิงบวกเสียทั้งหมด พื้นที่ยุโรปจะดีได้ก็ต่อเมื่อเป็นพื้นที่ที่เต็มไปด้วยประวัติศาสตร์และมีความสัมพันธ์กับชนชั้นสูง ดังเช่น ปราสาทราชวัง หากมิใช่แล้วก็ไม่ได้มีคุณค่าอะไรเลยที่แตกต่างไปจากเมืองไทย

ในยุคกลาง เมื่อ*คนชั้นกลาง*ก้าวเข้ามาเป็นหลักสำคัญในสังคมไทยและการก้าวหน้าสู่ประเทศที่กำลังพัฒนาตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา หนังไทยจึงได้ประกอบสร้างให้ผู้หญิงชนชั้นกลางได้ก้าวสู่การเดินทางไปยังต่างประเทศ ดังเช่น 'พริกขี้หนูกับหมูแฮม' 'กุมภาพันธ์' 'Sex Phone คลื่นเหงาสาวข้างบ้าน' แม้ว่าหญิงไทยที่เดินทางออกไปภายนอกเป็นหญิงไทยชนชั้นกลาง มีการศึกษาสูง แต่ก็ยังใช้การเดินทางเพื่อ 'การท่องเที่ยว' และ 'การตามหาแฟน' ในรูปแบบเดียวกันกับชนชั้นสูง

ภาพต่างแดนของหญิงชนชั้นกลางในยุคนี้จึงมีความละม้ายคล้ายคลึงกับหนังเรื่อง 'รัตนาวดี' ในยุคแรก กล่าวคือ จะมิได้มองว่าต่างประเทศคือความสวยงามอย่างเดียว แต่เริ่มจะวิพากษ์ด้านลบหรือมุมมืดที่ทวีความรุนแรงขึ้นกว่าเดิมโดยผ่านสายตาชนชั้นกลาง เช่น ประเทศตะวันตกที่เต็มไปด้วยอาชญากรรม ความเสื่อมของจริยธรรม เป็นต้น มีเพียงหนังเรื่อง

'Sex Phone คลื่นเหงาสาวข้างบ้าน' ที่มองประเทศออสเตรเลียในด้านสวยงามเท่านั้น

ในช่วงปลายทศวรรษที่ 2540 ภาพของผู้หญิงที่เดินทางออกไปในต่างประเทศในภาพยนตร์นั้น แม้จะเป็นคนชั้นกลาง เช่น 'ทวิภพ' และ 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล' แต่ผู้หญิงทั้งสองกลับมิได้เดินทางเพื่อการท่องเที่ยว พวกเธอเดินทางมาเพื่อ 'การทำงาน' เป็นหลัก ส่วน 'ความรัก' กลายเป็นภารกิจรอง เช่น 'มณีจันทร์' เดินทางมายังฝรั่งเศสเพื่อค้นหาความจริงของบันทึกนักเดินทางแต่กลับมาพบกับต้นตอแห่งรักของเธอ ส่วน 'น้อย' เดินทางสู่ญี่ปุ่นเพื่อเป้าหมายหลักคือทำงานในร้านอาหารและเป้าหมายรองคือการรอคอยพระเอกหนุ่มญี่ปุ่นที่จะตามเธอมาจากเมืองไทย

'พื้นที่' ที่เคยเป็นดินแดนแห่งการท่องเที่ยวในยุคแรกและยุคที่สองแปรเปลี่ยนสู่พื้นที่การทำงานของสตรีในยุคที่สาม ทั้งนี้ เนื่องจากการปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตของสตรีในปัจจุบันที่มิใช่จะหมกตัวอยู่แต่ในบ้าน สตรีเริ่มก้าวเข้าสู่โลกแห่งการทำงานและไหลลื่นสู่โลกของหนัง อย่างไรก็ดี งานที่เธอทำในโลกมายาก็จะต้องมีความแตกต่างกับงานที่เธอทำในโลกความเป็นจริง เช่น เป็นงานที่ทั้งเกี่ยวเนื่องกับจินตนาการแห่งรักแล้ว และทั้งเป็นงานที่ 'ท้าทาย' เพราะต้องก้าวไปสู่พื้นที่ที่ต่างแดน

กล่าวโดยสรุป หนังรักในทัศนะของอิสตรี ทำให้ความแตกต่างของ 'พื้นที่' มิได้เป็นเพียงความเกลียดชังหรือการแบ่งแยกดินแดนเฉกเช่นทัศนะแบบผู้ชาย

ในด้านหนึ่ง หนังรักจะแสดงให้เห็นว่า 'ความรัก' มีความยิ่งใหญ่เหนือกว่า 'ชาติ' เพียงแค่รอยจุมพิตของชายหนุ่มต่างแดนหญิงไทยก็อ่อน-ระทวยและละทิ้งอุดมการณ์เรื่องชาติที่ (ผู้ชาย) สร้างขึ้นให้กับเธอ หรือเธอเองก็คิดในใจว่าสงครามที่ผู้ชายสร้างขึ้นให้เธอยึดถือนั้นอาจเป็นเรื่องโง่งมงายเมื่อเทียบกับสิ่งที่เธอกำลังสร้าง 'สันติภาพ' ผ่านพลังรักอันยิ่งใหญ่

ในอีกด้านหนึ่ง เมื่อพิจารณาพื้นที่ต่างชาติในหนังรักในทัศนะสตรีนิยม หนังรักกลับมีบทบาทสำคัญสามด้าน คือ (1) การแสดงให้ผู้หญิงเข้าใจความแตกต่างของพื้นที่ (2) การเป็นพื้นที่ที่พึงปรารถนาแห่งรักของสตรี และ (3) การแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่กับสตรีและเวลาที่แตกต่างกัน การนิยามของพื้นที่ของผู้หญิงที่ต่างกลุ่มคือ ชนชั้นสูง ชนชั้นกลาง และเวลาที่เปลี่ยนแปลงจะนิยามพื้นที่ต่างกัน แต่โดยรวมบรรดาผู้หญิงจะมองพื้นที่ทั้งหมดในฐานะ 'พื้นที่แห่งรัก' ในอุดมคติ

4.3 ไตร่ตรองรักกับชาติ : ชาตินิยมเชิงวิพากษ์

ในช่วงทศวรรษ 2540 สังคมไทยเกิดการแปรเปลี่ยนอย่างมาก ทั้งปัจจัยภายในประเทศ อาทิ การเมือง เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม รวมถึง ปัจจัยภายนอก จากพลังของของโลกาภิวัตน์ การเปลี่ยนแปลงด้านเศรษฐกิจวัฒนธรรมของโลกที่กระทบต่อประเทศไทย ปัจจัยทั้งคู่ส่งผลกระทบต่อเนื้อหาของหนังไทยภาพยนตร์ที่กล่าวถึงชาตินิยมและสตรีนิยมแตกต่างไปจากเดิม และอาจถือว่าเป็นการวิพากษ์ชาตินิยมในยุคเก่า 3 ด้าน ผู้หญิงในฐานะวีรสตรี ความรักของหญิงไทยหนุ่มพม่า และโสเภณีข้ามชาติ ดังนี้

(1) ผู้หญิงในฐานะวีรสตรี

ในช่วงเศรษฐกิจตกต่ำอันเป็นผลพวงจากระบบโลกาภิวัตน์ในช่วงต้นทศวรรษ 2540 โดยเฉพาะการโจมตีค่าเงินบาทจากโลกตะวันตก ส่งผลให้เกิดคำถามว่า สังคมไทยกำลังจะเป็นเมืองขึ้นทางเศรษฐกิจของตะวันตกหรือไม่ ไม่ว่าใครในสังคมไทยก็ล้วนประสบกับภาวะเศรษฐกิจที่ล้มละลาย ไม่เว้นแม้แต่กลุ่มผู้หญิง ดังนั้น หนังรักไทยเรื่อง 'ทวิภพ' ในยุค 2540 ที่ว่าด้วยการย้อนเวลากลับไปในอดีตของมณีจันทร์สาวสมัยใหม่เพื่อไปตามหารักกับเจ้าคุณก็ต้องถึงคราวแปรเปลี่ยนเป็นการย้อนเวลาเพื่อเข้าสู่ยุคการล่าอาณานิคมของฝรั่งตาน้ำข้าว มณีจันทร์กลายเป็นไพ่ใบสำคัญที่ช่วยเหลือมิให้ไทยในยุคนั้น (รวมถึงส่งผลต่อปัจจุบัน) มิให้ตกอยู่ใต้อาณานิคมเสมือน

ประเทศเพื่อนบ้านได้

เมื่อพิจารณาหนังรัก 'ทวิภพ' โดยจำแนกตามองค์ประกอบภาพยนตร์ 7 ด้าน พบว่า *พระเอกและนางเอก* อยู่กันคนละภพแต่กลับมาพบกัน มิได้ด้วยเหตุบังเอิญแต่มีเป้าหมายทั้งความรักและความรักต่อชาติ และหาก พิจารณาในตัวนางเอกก็จะพบว่า นางเอกของ 'ทวิภพ' (เฉพาะที่ผลิตในปี 2547) เป็นผู้หญิงทำงานที่มีความเก่งและความเชี่ยวชาญไม่เพียงแต่ภาษาฝรั่งเศสเท่านั้น แต่ยังทำงานในฐานะภัณฑารักษ์ ณ ประเทศฝรั่งเศส ซึ่งถือได้ว่ามีความรู้และเป็นหญิงเก่งที่ทันสมัย ด้วยคุณสมบัติเช่นนี้ นางเอกจึงกลายมาเป็น 'วีรสตรี' ที่สามารถยืนเคียงข้างเจ้าคุณและสยามประเทศได้อย่างดี ฉากที่มณีจันทร์ต้องเดินทางย้อนเวลาและก้าวสู่โต๊ะเจรจาระดับประเทศอาจมีนัยยะของการที่สตรีสมัยใหม่เริ่มมีบทบาทต่อประเทศทัดเทียมกับชายชาตรี

ขณะที่หนังเรื่อง 'ทวิภพ' ที่ถ่ายทำครั้งแรกในปี 2533 *อุปสรรคแห่งรัก*คือ ความกังวลในโลกปัจจุบันของหญิงสาว แต่สำหรับในภาคล่าสุดปี 2547 อุปสรรคแห่งรักของทั้งสองกลับกลายเป็นชาวตะวันตกที่จะมายึดประเทศไทยให้กลายเป็นอาณานิคม หนังเรื่อง 'ทวิภพ' ปี 2547 จึงวางภาพของชายชาวตะวันตกมายึดครองไทยและพยายามจะลวนลามมณีจันทร์ ซึ่งเป็นเสมือนสัญลักษณ์ของผืนแผ่นดินไทย *พื้นที่*ในหนังจึงกลายเป็นพื้นที่ของประเทศไทยที่กำลังถูกประเทศฝรั่งเศสเข้ามายึดครอง และวางสัญลักษณ์หอไอเฟิลริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา

จุดที่น่าสังเกตคือ การแปรเปลี่ยน *'เวลา'* จากเดิมที่นวนิยายและหนังที่ผลิตครั้งแรก (2533) ได้กำหนดเวลาในยุครัชกาลที่ห้า แต่หนังเรื่องใหม่กลับย้อนเวลาเป็นรัชกาลที่สี่ มูลเหตุสำคัญคือ การแสดงให้เห็นวิกฤติแห่งยุคสมัย ทั้งในอดีตที่ถูกฝรั่งต่างชาติรุกล้ำดินแดน ตลอดจนสอดคล้องกับยุคปัจจุบันที่ฝรั่งคนเดิมกำลังจะมายึดดินแดนทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรมของไทย นอกจากนั้น หากพิจารณาในทัศนะของสตรี เวลาที่แปรเปลี่ยนไปอาจแสดงให้เห็นความหวังและความต้องการของสตรีที่สามารถกำหนดและ

คัดเลือกเวลาได้ในมือของเธอ (แม้ในจินตนาการก็ยังดี) ผู้หญิงจึงสามารถเลือกย้อนเวลาและกลับไปแก้ไขเหตุการณ์สำคัญได้ตามความต้องการจินตนาการของหล่อนเอง

*โครงเรื่อง*ของหนัง 'ทวิภพ' ว่าด้วยความรักข้ามภพของชายหนุ่มหญิงสาวภายใต้ความคุกรุ่นของสงครามอาณานิคมในอดีต สุดท้ายก็จบลงด้วยความสำเร็จทั้งรักและการกู้ชาติ

องค์ประกอบสุดท้าย *มุมมองการเล่าเรื่อง* หนังเรื่อง 'ทวิภพ' เล่าเรื่องผ่านสายตาของผู้หญิงที่ชื่อ 'มณีจันทร์' ซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นสตรีนักต่อสู้รุ่นใหม่ที่กำลังทำหน้าที่กำหนดชะตาชีวิตของบ้านเมืองด้วยตนเอง แต่ก็มิได้หมายความว่าเธอจะทำคนเดียวได้สำเร็จ เธอยังต้องทำงานภายใต้การสนับสนุนของผู้ชายรอบข้างของเธอไปพร้อม ๆ กัน แต่จุดที่น่าสนใจก็คือ การให้ความเสมอภาคของชายหนุ่มต่อหญิงสาวที่จะทำงานกู้ชาติไปด้วยกัน

ด้วยองค์ประกอบทั้งหมดนำพาสู่อุดมการณ์ในหนังก็คือ *'การต่อสู้เพื่อชาติของผู้หญิง'* กล่าวคือ ผู้หญิงยุคใหม่เริ่มก้าวเข้ามามีบทบาทในการต่อสู้เพื่อชาติ อันเนื่องจากผลกระทบที่เธอได้รับ และความก้าวหน้าของสตรีในโลกความเป็นจริง อย่างไรก็ดี การต่อสู้ของวีรสตรีก็เกิดคำถามนี้น่าขบคิดว่า เป็นการต่อสู้ของสตรีจริงหรือ หรือเป็นเงาดำที่ผู้ชายยุคใหม่ได้ปลุกเสกหน้าที่ใหม่ให้กับอิสตรีดังเช่นที่เคยเป็นมาในอดีต ทั้งในยุคก่อน 2500 ในหนังเรื่อง 'เลือดสุพรรณ' และ 'แก่นกะลาสี' หรือในยุคทศวรรษ 2520 ในหนังเรื่อง 'อารีดัง'

หากพิจารณาการผลิตหนังเรื่องนี้ที่ผลิตด้วยมือผู้ (กำกับ) ชายก็อาจมองได้ว่า 'เงาดำ' ก็อาจครอบงำผู้หญิงอย่าง 'มณีจันทร์' แต่หากพิจารณาจากต้นฉบับของนวนิยายที่ผลิตจากผู้หญิงแล้วไซร้ ตลอดจน บริบทสังคมและการแปรเปลี่ยนของสตรีไทยที่ก้าวสู่ระดับประเทศและนานาชาติ อาทิ นักธุรกิจหญิง สตรีนักพัฒนา นักการเมืองหญิง ก็น่าจะเป็นดัชนีที่ยืนยันความเป็นไปได้ที่สตรีจะหันมาให้ความสนใจต่อการทำงานเพื่อชาติ

แต่หากจะถามว่า มิติการต่อสู้ของสตรีในหนังรักเรื่องนี้จะได้รับการยอมรับจากคนทั่วไปหรือไม่ ก็อาจตอบได้จากการพิจารณาตัวเลขของผู้เข้าชมหนังเรื่อง 'ทวิภพ' ที่มีจำนวนน้อย ก็น่าจะพอแสดงให้เห็นเค้าราง ๆ ว่าการต่อสู้อาจยังเป็นสิ่งใหม่ที่ผู้คนยังตั้งข้อฉงนอยู่

(2) รักใส ๆ ของสาวไทยกับหนุ่มพม่า

หนังเรื่อง 'สุดเสน่หา' เป็นหนังรักอีกเรื่องที่ผลิตขึ้นโดยผู้กำกับชาย แต่กลับกำลังเสนอมิติใหม่ของความรักที่แปลกแหวกแนวของหญิงสาวชนชั้นล่างกับชายหนุ่มชาวพม่าในพื้นที่ห่างไกลจากเมือง ถือได้ว่า หนังเรื่องใหม่นี้กำลังโต้แย้งกรอบวิธีคิดชาตินิยมแบบบุรุษที่สร้างชาติไทยบนการสร้างศัตรูในนาม 'พม่า' ตลอดจน การหันกลับมามองสตรีในกลุ่มที่แตกต่างไปจากชนชั้นสูงและชนชั้นกลางในสังคม

หนังเรื่องนี้ฉีกขนบความรักของหนังรักไทยที่*พระเอกและนางเอก*หากจะรักกับชาวต่างชาติก็จะต้องเป็นชาวญี่ปุ่น (ดังเช่น ใน 'คู่กรรม') แต่หนังเรื่องนี้กลับให้นางเอกกลับไปรักกับ 'ศัตรู' คู่อาฆาตของไทยคือ 'พม่า' ยิ่งไปกว่านั้น รักของคนทั้งสองยังเป็นรักของคนชั้นล่างที่ดูเหมือนว่าจะไร้การศึกษา ไร้เหตุผล และนำอารมณ์เรื่องรักเป็นสรณะ *อุปสรรค*ที่ทั้งสองต้องประสบก็คือ พระเอกต้องปกปิดตนว่าเป็นคนพม่า หลบหนีตำรวจ พูดไม่ได้ เท่ากับตอกย้ำให้เห็นอำนาจแบบชายที่เป็นใหญ่ที่กำหนดให้รักของผู้หญิงต้องไม่ใช่กับ 'ศัตรู' ของชาติไทย และหากหญิงใดริอ่านจะขัดขืนอุดมการณ์ดังกล่าว สถาบันที่ชายเป็นใหญ่ เช่น ตำรวจก็จะเป็นผู้คอยมาควบคุมและจัดการ *พื้นที่*ที่ทั้งสองจะอยู่ร่วมกันได้จึงเป็นได้เพียง 'ป่า' อันเป็นอาณาบริเวณเสรีที่จะแสดงเจตจำนงแห่งรักโดยปราศจากใครมากีดกั้น

*เวลา*ในหนังเป็นเวลาในปัจจุบัน ขณะที่อดีตกาลที่ผ่านมา สังคมไทยวางพม่าเป็นคู่แค้น แต่ในปัจจุบันหลายฝ่ายเริ่มตั้งคำถามถึงความสัมพันธ์ที่ดีขึ้นระหว่างไทยกับประเทศเพื่อนบ้าน แต่กระนั้นก็ตาม ในโลกความเป็นจริงการมองพม่าในฐานะศัตรูก็ยังมิได้แปรเปลี่ยนเท่าไรนัก หนังเรื่อง

'สุดเสน่หา' จึงเท่ากับวิพากษ์วิธีคิดของคนในปัจจุบันต่อพม่าด้วยการวางโครงเรื่องความรักใสซื่อของหญิงชาวไทยกับหนุ่มพม่าที่แม้นอุปสรรคของชาติในทัศนะแบบบุรุษก็มิอาจกั้นขวางจิตใจแห่งรักของทั้งสองได้ อุปสรรคที่มีจึงเป็นเพียงน้ำจิ้มให้กับชีวิตของทั้งสองเท่านั้นเอง ด้วยเหตุที่เนื้อหาขบถต่อวิถีคิดของสังคมทั่วไป ดังนั้น*มุมมองของการเล่าเรื่อง*จึงผ่านผู้หญิงชนชั้นล่างที่แตกต่างไปจากผู้หญิงชนชั้นอื่นที่ดำเนินรอยตามแบบเดิม เธอจึงเห็นความรักสำคัญมากกว่าศัตรูของชาติไทย

ด้วยหนังเรื่อง 'สุดเสน่หา' เป็นหนังที่ฉีกขนบเดิม ๆ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ หนังแนวทดลอง จึงเท่ากับเอื้อต่อการเปิดพื้นที่การ*นิยามอุดมการณ์ความรักแบบใหม่ของสตรีชนชั้นล่างที่ไม่ได้รับอิทธิพลการประกอบสร้างชาตินิยม*จากภาครัฐที่มอบให้ 'พม่า' คือศัตรู (หรือได้รับแต่เธอกลับปฏิเสธ) แต่เธอกลับยึดเอา 'หัวใจ' หรือ 'ความรัก' เป็นเกณฑ์ตัดสินว่าชายหนุ่มคนรักของเธอเป็นชาวพม่าที่พูดภาษาไทยไม่ได้แต่ก็เป็น 'คนรัก' ของเธอเอง

การมองเรื่องชาติผ่านผู้หญิงชนชั้นล่างเป็นอีกแนวทางหนึ่งที่มักจะถูกมองข้ามไปในการศึกษาในยุคแรก ๆ ดังเช่น นักสตรีนิยมต่างประเทศเคยตั้งคำถามว่าสตรีนิยมอาจเป็นเฉพาะเรื่องของสตรีคนชั้นกลางและคนผิวขาวเท่านั้น ในทำนองเดียวกัน สตรีนิยมและชาตินิยมของไทยที่ผ่านมาก็อาจเป็นมุมมองของคนชั้นสูงและคนชั้นกลาง วิธีคิดเรื่องชาติจึงอาจนิยามถึงพื้นที่ที่ต้องเดินทางด้วยเครื่องบินหรือคนละขอบฟ้า เช่น สหรัฐอเมริกาใน 'พริกขี้หนูกับหมูแฮม' เป็นต้น แต่สำหรับสตรีชนชั้นล่างกลับแสดงให้เห็นการให้ความสำคัญของพื้นที่ไทยกับประเทศเพื่อนบ้าน (พื้นที่ซึ่งบรรดานักวิชาการมักจะมองว่ามีแต่ความขัดแย้งตามทัศนะของนักวิชาการชายและชนชั้นกลาง) และพิจารณาถึงความรักชนะทุกสิ่ง อย่างไรก็ตาม รักเช่นนี้ก็ยังเป็นรักที่นำสมัยหรือล้ำสมัยเกินไปสำหรับสตรีทั่วไป ฉากบางฉากในหนังโดยเฉพาะฉากร่วมรักจึงดูแปลกแยกและแตกต่าง

(3) โสเภณีข้ามชาติ

ในกลุ่มที่สามของหนังรักที่วิพากษ์ชาตินิยมและสตรีนิยมนี้ถือเป็นการตั้งคำถามครั้งสำคัญต่อการมองผู้หญิงในฐานะ 'วัตถุ' หรือ 'สินค้า' ซึ่งไม่เพียงแต่เป็นวัตถุของผู้ชายแต่อย่างเดียว แต่กลับทวีความเลวร้ายมากขึ้นภายใต้กระแสทุนนิยมและโลกาภิวัตน์ เมื่อชาติได้แปรเปลี่ยนไปสู่การข้ามชาติ สตรีในฐานะสินค้าจึงกลายเป็น 'สินค้าข้ามชาติ' ผลกระทบดังกล่าวรุนแรงหรือไม่นั้นได้จารึกบนแผ่นฟิล์มไทยและเทศ

ที่ผ่านมางานของ Lenore Manderson (1997) ศึกษาภาพยนตร์ต่างประเทศจำนวนสองเรื่องที่กล่าวถึงประเทศไทยและสตรีไทยในฐานะโสเภณี ในหนังเรื่อง Emmanuelle และ The Good Woman of Bangkok หนังทั้งสองเรื่องวางอยู่บนแนวคิดที่ว่า ชาวต่างชาติจะมองประเทศไทยตามแนวคิดตะวันออกนิยม (Orientalism) และอีโรติก (Erotic) หมายถึงประเทศที่ห่างไกลความเจริญ แต่มีเสน่ห์ทางเพศ โดยเฉพาะผู้หญิงซึ่งหลงใหลทะนุถนอม รวมถึงกลายเป็นสินค้า หรือ 'โสเภณีข้ามชาติ'

แม้เวลาผ่านไปในช่วงทศวรรษที่ 2540 หนังฝรั่งเรื่อง 'ผีเสื้อร้อนรัก' หรือ Butterfly Man ซึ่งนำแสดงโดยนางเอกสาวชาวไทยคือ 'มะหมี่' หรือ นภคปภา นาคประสิทธิ์ ก็ไม่แตกต่างไปจากการศึกษาของ Manderson เท่าไรนัก หนังเรื่องนี้วางภาพของนางเอกในฐานะหมอนวดสาวที่ถูกสามี (หรือเจ้าของ) ชาวตะวันตกกดขี่ ทุบตี เป็นเพียงวัตถุทางเพศ และหมายมั่นปั้นมือจะส่งเธอออกเป็นสินค้าไปยังต่างประเทศ

ในเวลาไล่เลี่ยกัน หนังรักไทย 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล' ก็ท้าทายขนบของหนังรักด้วยการนำเสนอประเด็นเรื่องโสเภณีไทยมานำเสนอด้วยเช่นกัน แม้นว่าอาจจะมิได้ประเด็นเด่นชัดเมื่อเทียบกับหนังเรื่อง 'ผีเสื้อร้อนรัก' ซึ่งให้*นางเอก*เป็นหมอนวดสาวของไทย พบ*อุปสรรค*ของความรัก คือ การกดขี่ของชาวชาวตะวันตก ใน*พื้นที่*ของไทย ใน*เวลา*ปัจจุบัน ทำให้เกิด*โครงเรื่อง*รักของหมอนวดกับหนุ่มฝรั่งที่จริงใจกับเธอต้องพบกับอุปสรรคเกิดขึ้นไม่ได้ทั้งหมดอยู่ภายใต้*มุมมอง*ของหนุ่มฝรั่งที่มองหญิงไทยทั้งในฐานะรักแท้และ

วัตถุทางเพศไปพร้อม ๆ กัน

ประเด็นหลักที่หนังเรื่อง 'รักน้อยนิดมหาศาล' นำเสนอคือ 'รักข้ามชาติของชายหนุ่มญี่ปุ่นกับหญิงสาวชาวไทยในบรรยากาศเมืองไทยที่เต็มไปด้วยความเหงา' หลังจากที่น้องสาวนางเอกเสียชีวิตลงจากอุบัติเหตุ ความรักของทั้งสองจึงเริ่มก่อตัวขึ้นเรื่อย ๆ ในบ้านของนางเอก และทั้งสองก็ตัดสินใจเดินทางไปใช้ชีวิตที่ญี่ปุ่น แต่ประเด็นรองที่หนังสอดแทรกก็คือน้องสาวของนางเอกมีอาชีพเสมือน 'โสเภณี' ในบาร์ของชาวญี่ปุ่น เห็นได้จากฉากที่เธอสวมเสื้อเครื่องแบบนักเรียนของญี่ปุ่น และฉากที่พี่สาวตามหาเธอในบาร์ของชาวญี่ปุ่น

หนังทั้งสองเรื่องแสดงให้เห็นว่าหญิงไทยได้กลายมาเป็น 'โสเภณี' ทั้งในสายตาของชาวตะวันตก ในหนังเรื่อง 'ผีเสื้อร้อนรัก' และชาวตะวันออกในหนัง 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล' ภาพดังกล่าวตรงกับแนวคิดสตรีนิยมกับชาตินิยมของ Slyvia Walby (1996) และ Lois A. West (2005) ซึ่งชี้ว่าสังคมทุนนิยมเป็นตัวสร้างให้ผู้หญิงกลายเป็นสินค้าข้ามชาติ นี้เอง ผู้หญิงจึงเป็นเพียงสินค้าที่ทำเงินให้กับชาติไทย เมื่อหนังรักไทยและเทศนำเสนอภาพดังกล่าวออกมาก็ย่อมเป็นตัวชี้วัดให้เห็นว่า ปัญหาของสตรีไทยในฐานะวัตถุทางเพศเพื่อเศรษฐกิจ (ของชาติ) อาจมิใช่ปัญหาที่สตรีไทยควรเพิกเฉยเสียแล้ว พวกเธออาจไม่สามารถฝันถึงชายหนุ่มต่างชาติในฐานะ 'โกโบริ' ที่อ่อนโยนอีกต่อไป เพราะรักที่พวกเขามอบให้อาจเป็นเพียงภาพลวงตาแห่งรักที่กำลังจองจำเธอใน 'ซ่อง' ข้ามชาติ นอกจากนั้น ยังถือเป็นสัญญาณเตือนภัยให้กับสตรีได้ระแวดระวังตนเองในเบื้องต้นด้วย

ปิดม่าน

การมองหนังรักเป็นเพียง 'หนังน้ำเน่า' และเหมารวมว่าภาพยนตร์รักมีเนื้อหาที่วนเวียนไปมาเหมือน ๆ กันหมดอาจจะไม่ใช่เสียแล้ว จากบทความนี้เป็นเครื่องพิสูจน์ให้เห็นว่า อย่างน้อยหนังรักวาดภาพความรัก

ของสตรีที่แตกต่างทั้งหญิงชนชั้นสูง ชนชั้นกลาง ชนชั้นล่าง การกล่าวถึงอดีต-ปัจจุบัน และที่สำคัญคือ การชี้ให้เห็นแนวคิดเรื่อง 'ชาตินิยม' ควบคู่กันไปกับความรัก

เมื่อตรวจตราวิเคราะห์เนื้อหาหนังรักไทยทั้งหมดตามแนวทางของสตรีนิยมและชาตินิยมพบว่า หนังรักไทยจำแนกออกเป็น 3 รูปแบบด้วยกัน ชาติเหนือรัก รักเหนือชาติ และไตร่ตรองรักกับชาติ รายละเอียดดังตารางด้านล่าง

	พระ-นาง	**อุปสรรค**	**เวลา**	**สถานที่**	**โครงเรื่อง**	**มุมมอง**	**อุดมการณ์**
ชาติเหนือรัก	รักต่างชาติ	ชาติ	อดีต	นอกประเทศ	รักระหว่างรบ	ผู้ชาย	ชาตินิยม
รักเหนือชาติ	รักต่างชาติ รักชนชั้นกลาง	รักเหนือชาติ	อดีต-ปัจจุบัน	ในและนอกประเทศ	รักมีอุปสรรครักข้ามแดน	ผู้หญิง	รักเหนือชาติ
ไตร่ตรองรักกับชาติ	ผู้หญิงยุคใหม่ / ชนชั้นล่าง / โสเภณี	ชาติ / รัก / ผู้หญิงในฐานะสินค้า	อดีต-ปัจจุบัน	ในและนอกประเทศ	รักมีอุปสรรค	เชิงวิพากษ์ (ผู้หญิงแบบใหม่)	หญิงสู้เพื่อชาติ / รักกับศัตรูพม่า / สตรีในฐานะสินค้าของชาติ

ความแตกต่างของชุดแห่งหนังรักทั้งสามมาจากความแตกต่างขององค์ประกอบของหนัง 7 ด้าน คือ พระ-นาง อุปสรรค เวลา สถานที่ โครงเรื่อง มุมมอง รวมถึงการวิเคราะห์ในด้านอุดมการณ์ นอกจากนั้น หากพิจารณาในด้านบริบทด้านเวลาจะพบว่า หนังทั้งสามชุดเรียงร้อยตามกาลเวลา และได้รับอิทธิพลจากบริบทของสังคมในแต่ละยุคสมัย

หนังรักแบบ 'ชาติเหนือรัก' ซึ่งมีทัศนะชาตินิยมแบบชาย เน้นวิธีคิดเรื่องการต่อสู้แบบผู้ชาย เป็นผลมาจากสภาพของสังคมเผด็จการทางทหารหรือในยุคสงครามเย็น หนังแนวรักชาตินิยมจะเป็นหนังไทยในยุคแรกจวบจน

ยุคทศวรรษ 2520 ดังเช่น 'เลือดทหารไทย' และ 'อารีดัง'

ส่วนหนังไทยกลุ่มที่สอง 'รักเหนือชาติ' เดินตามทัศนะแบบสตรีเน้นการประนีประนอม ความรัก ความฝันของสตรี ต่อชายหนุ่มต่างชาติและพื้นที่ต่างประเทศ และหากพิจารณาจากบริบทสังคมก็จะพบว่าเป็นช่วงรอยต่อของความทันสมัย หนังไทยในกลุ่มนี้จะเป็นหนังไทยนับตั้งแต่ทศวรรษ 2520 –2540 ดังเช่น 'รัตนาวดี' 'พริกขี้หนูกับหมูแฮม' และ 'คู่กรรม' เป็นต้น

และหนังไทยกลุ่มที่สาม 'ไตร่ตรองรักกับชาติ' ซึ่งมีทัศนะเชิงวิพากษ์นั้น จะเป็นหนังไทยในยุคปัจจุบันคือ 2540 ภายใต้กระแสวิกฤติเศรษฐกิจระบบทุนนิยมโลก หนังไทยกลุ่มนี้จึงมีแนวโน้มการวิพากษ์วิจารณ์ชาติไทยทุนนิยม และวิธีคิดของสตรีนิยมเดิมที่วนเวียนอยู่เฉพาะสตรีชนชั้นกลาง ดังหนังเรื่อง 'ทวิภพ' 'สุดเสน่หา' และ 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล'

หนังทั้งสามกลุ่มอาจมีส่วนที่ทับซ้อนกันในบางส่วนซึ่งไม่อาจแยกได้โดยเด็ดขาดเช่น หนังเรื่อง 'อารีดัง' ที่มุ่งเน้นมิติชาตินิยมแบบชายก็ยังแสดงให้เห็นถึงพื้นที่ต่างประเทศที่พาให้ผู้หญิงฝันไปสู่ดินแดนที่สวยงาม หรือหนัง 'เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล' ก็แสดงให้เห็นทั้งความรักข้ามชาติของหญิงสาวชาวไทยกับหนุ่มชาวญี่ปุ่น และในอีกทางหนึ่งก็วิพากษ์การมองสตรีในฐานะสินค้าของประเทศไปพร้อม ๆ กัน

การเหลื่อมซ้อนกันของหนังทั้งสามกลุ่มก็เนื่องมาจากหนังทั้งหมดล้วนแล้วตกอยู่ภายใต้กรอบของหนังรัก ซึ่งย่อมเน้นถึงรักของชายหนุ่มหญิงสาวเพื่อตอบสนองต่อผู้ชมคือผู้หญิง เพียงแต่ว่า ในหนังเรื่องใดจะมีลักษณะที่ให้น้ำหนักในเรื่องใดมากกว่ากัน เช่น ให้น้ำหนักของชาติ หรือความรัก หรือการวิจารณ์สตรีและชาตินิยม

เมื่อพิจารณากลับไปถึงปริมาณภาพยนตร์ในแต่ละกลุ่มและย้อนระลึกถึงแนวคิดเรื่องชาตินิยมก็จะพบว่า หนังรักส่วนใหญ่ยังคงจำเริญรอยตามทางเดินของชาตินิยมที่มุ่งเน้นมิติเชื้อชาติและพื้นที่ไม่แตกต่างจากชาตินิยมแบบผู้ชาย แม้กระทั่งหนังรักในกลุ่มที่สองคือ 'รักเหนือชาติ' ที่กล่าวได้ว่าเป็นชาตินิยมในมิติสตรี แต่ก็ยังหนีไม่พ้นกรอบแนวคิดแบบเดิม

กล่าวคือ การพิจารณาว่าชาตินิยมเป็นมิติเรื่อง 'เชื้อชาติ' ผ่านการแต่งงานระหว่างชาติ (โดยเฉพาะไทยกับญี่ปุ่น) หรือการมองชาตินิยมผ่านพื้นที่ต่างประเทศ (ผ่านการท่องเที่ยว) มีหนังเพียงสามเรื่อง (ในสิบสองเรื่อง) ในกลุ่มหนังกลุ่มที่สามจะนำเสนอมิติเชิงวิพากษ์ ซึ่งก็ยังมีน้อยอยู่

เหตุผลของการนำเสนอมิติของชาตินิยมที่ยังคงยึดร้อยรัดคติเรื่องเชื้อชาติและพื้นที่ระดับประเทศอาจเนื่องมาจากเหตุผลอย่างน้อย 3 ประการ คือ

ประการแรก การผลิตซ้ำความรักชาติแบบเชื้อชาติและพื้นที่ดำเนินการมานับแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน อันทำให้แม้สตรีจะเริ่มมองความเป็นชาติ เท้าข้างหนึ่งของพวกเธอก็ยังเผลอเหยียบไปบนรอยเท้าเดิม คือ การมองชาตินิยมแบบเชื้อชาติ และชาตินิยมเชิงพื้นที่

ประการที่สอง หากพิจารณาในมิติผู้สรรค์สร้างภาพยนตร์ไทยจากอดีตที่ส่วนใหญ่ประดิษฐ์ขึ้นจากกลุ่มผู้ชาย (แม้ในปัจจุบันผู้สร้างและผู้เกี่ยวข้องของหนังส่วนใหญ่ก็คือผู้ชาย) ทำให้หนังรักที่เป็นของสตรีก็ยังคงหนีไม่พ้นกลิ่นอายของผู้ชายมากกว่าผู้หญิง ความเป็นชาตินิยมที่สร้างขึ้นจึงย่อมหนีไม่พ้นทัศนะแบบผู้ชาย

ประการที่สาม การเลือกวัตถุดิบ คือ 'หนังรัก' ย่อมกระทบต่อชาตินิยมในรูปแบบดังกล่าว เพราะพิจารณาหนังที่แสดงถึงความรักของหญิงกับชายต่างเชื้อชาติและต่างพื้นที่ ดังนั้น หากหยิบยกหนังกลุ่มอื่น ๆ ก็อาจมีส่วนทำให้ความเป็นชาติแปรเปลี่ยนไปได้เช่นกัน

การนำเสนอมิติชาตินิยมเฉพาะเชื้อชาติและพื้นที่ระดับประเทศผ่านภาพยนตร์ซ้ำแล้วซ้ำเล่าย่อมสร้างทัศนคติแก่สตรีผู้ชมแบบเดิม ๆ และยากที่จะก้าวข้ามไปสู่ชาตินิยมแบบใหม่ ๆ ได้ โดยเฉพาะในเชิงวิพากษ์

ด้วยเหตุนี้ *บทบาทหน้าที่ของหนังรัก*ต่อผู้ชมสตรีจึงมีหลากหลายด้าน นับตั้งแต่ ระดับตนเอง คือ ความรักในอุดมคติ ระดับประเทศ และชาตินิยม

ด้านแรก การทำหน้าที่สอนให้ผู้หญิงรู้จักคำว่ารักในอุดมคติ แม้รักของตนจะเจ็บปวดเท่าไร แต่หนังรักก็จะแสดงให้เห็นว่า รักที่แม้จะแตกต่างระหว่างชาติก็เต็มไปด้วยความสุขความทรงจำที่ไม่มีที่สิ้นสุด

ด้านที่สอง หนังรักยังเป็นเครื่องมือที่แสดงให้ผู้หญิงได้เข้าใจชาติและความสัมพันธ์ของชาติ โดยเฉพาะไทยกับต่างประเทศ (ที่พัฒนา)

ด้านที่สาม หนังรักสอนให้ผู้หญิงรู้จักชาตินิยมในหลากหลายมิติ ทั้งในมิติแบบผู้ชาย คือ 'ชาติเหนือรัก' ในมิติแบบผู้หญิงคือ 'รักเหนือชาติ' และสุดท้ายการวิจารณ์ชาตินิยมและผู้หญิง คือ 'ไตร่ตรองรักกับชาติ' เช่น สตรีในฐานะวีรสตรี สตรีชนชั้นล่างกับความรักกับพม่า และโสเภณีข้ามชาติ

ข้อคิดแถม งานชิ้นนี้ยังมีจุดอ่อนในการวิเคราะห์หนังรักเฉพาะการประกอบสร้างความหมายผ่านเนื้อหาหนังเท่านั้น ในทัศนะของนักวิชาการด้านภาพยนตร์สำนักวัฒนธรรมศึกษาถือว่าเป็นการศึกษาเพียงมือข้างซ้ายเท่านั้น แต่ยังขาดการศึกษามือด้านขวาหรือการถอดความหมายของผู้ชม โดยเฉพาะในกลุ่มสตรี เพราะจะเป็นเครื่องยืนยันให้เห็นทัศนะของสตรีต่อประเด็นเรื่องชาตินิยมและหนังรัก

หมายเหตุ ผู้เขียนขอขอบคุณ รศ.ดร. กฤตยา อาชวนิจกุล ที่กรุณาปรับชื่อบทความให้เหมาะสม รศ.ดร.อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ ที่ให้คำแนะนำปรับปรุงเอกสารฉบับนี้ในเบื้องต้น ผู้ทรงคุณวุฒิของวารสารฯ ที่ให้ข้อเสนอแนะอันทรงคุณค่าต่อบทความนี้ และผู้สร้างศิลปะแห่งหนังไทยที่บรรจงร้อยเรียงความมหัศจรรย์แห่งภาพและเสียงให้ได้ยล

บรรณานุกรม

กำจร หลุยยะพงศ์. (2547). *หนังอุษาคเนย์ : การศึกษาภาพยนตร์แนววัฒนธรรมศึกษา.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

_____. 2549. "อุษาคเนย์ที่ถูก (ประกอบ) สร้างในหนังไทย". ใน *รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ โครงการอุษาคเนย์ในการรับรู้และความเข้าใจของสังคมไทยร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, น. 525-520.

กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน. (2550). "วิ่งหารักมาอ่อนใจ เอื่อยไหลซบทรายกระเซ็น: ถอดรหัสรัก(ที่ไม่ลับ)ของภาพยนตร์ไทย (พ.ศ. 2520-2547)". *รัฐศาสตร์สาร.* ปีที่ 28 ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม) : 205-278.

ชนิดา เผือกสม. (2546). *การเมืองในประวัติศาสตร์ธงชาติไทย.* กรุงเทพฯ : มติชน.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (2542). "การสร้างวีรบุรุษ (และ/หรือวีรสตรี) ของชาติ". ใน อุกฤษฏ์ ปัทมานันท์ และพรพิมล ตรีโชติ (บรรณาธิการ) *เอเชียตะวันออกเฉียงใต้กระบวนการเป็นประชาธิปไตยและการเมืองสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ : พิมพ์สวย, น. 7-28.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2538). *โขน คาราบาว และน้ำเน่าของหนังไทย.* กรุงเทพฯ : มติชน.

_____ (2546). *ชาติไทย เมืองไทย แบบเรียน และอนุสาวรีย์.* กรุงเทพฯ : มติชน.

บุญรักษ์ บุญญเขตมาลา. (2542). *ระหว่างกระจกกับตะเกียง.* กรุงเทพฯ : คบไฟ.

ธงชัย วินิจจะกูล. (2530). "ประวัติศาสตร์การสร้างตัวตน". ใน สมบัติ จันทรวงศ์ และชัยวัฒน์ สถาอานันท์ (บรรณาธิการ) *อยู่เมืองไทย* กรุงเทพฯ : ธรรมศาสตร์, น. 129-182.

สมสุข หินวิมาน. (2548). "ทฤษฎีการสื่อสารกับโลกาภิวัตน์". ใน *ปรัชญานิเทศศาสตร์และทฤษฎีการสื่อสาร.* นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, น. 226–292.

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์. (2548). "K-Pop : คลื่นวัฒนธรรมป๊อบเกาหลี Korean Wave : โฉมหน้าทุนวัฒนธรรมเอเชีย". *Open Dragon.* Vol 3. (ตุลาคม) กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์, น. 32–47.

Barme, Scot. (2002). *Woman, Man, Bangkok.* Lanham : Rowman and Littlefield Publishers.

Anderson, Benedict. (1991). *Imagined Communities.* London : Verso.

Hamilton, Annette. (1992). Family dramas : film and modernity in Thailand. *Screen.* 33: 3 (Autumn).

_____. (2002). Roumours, foul calumnies and safety of the states: mass media and national identity in Thailand. In Reynolds, C.J. (ed.). *National Identity and Its Defenders Thailand Today.*Chiang Mail : Silkworm, pp.277-307.

Manderson, L. (1997). Parable of imperialism and fantasies of the exotic: western representation of Thailand-place and sex. In Manderson, L. and Jolly, M. (ed.). *Sites of Desire, Economics of Pleasure: Sexualities in Asia and the Pacific.* Chicago: The University of Chicago Press, pp.123-144.

Radway, J.A. (1987). *Reading the Romance.* London : Verso.

Sigley, G. (2001). Keep it in the family: government, marriage, and sex in contemporary China. In Jolly, M. and Ram, K. (eds). *Borders of Being: Citizenship, Fertility, and Sexuality in Asia and the Pacific.* Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 118-153.

Voytilla, S. (1999). *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films.* California : Michael Wiese.

Walby, S. (1996). Woman and Nation. In Balakrishan, G. (ed). *Mapping the Nation.* London : Verso, pp.235-254.

West, L.A. (2005). Nation. In Essed, P. et.al. (ed). *A Companion to Gender Studies.* Oxford : Blackwell, pp.145-159.

Williams, A. (2002). *Film and Nationalism.* New Brunswick : Rutgers University Press.