# 13

# ด้วยเธอล้วนก็คือคน: กรรมกร โสเภณี วัยรุ่นและคนชายขอบในภาพยนตร์ไทย

ปัญญพัฒน์ ศรีบาง
Punyaphat Sribang
นิสิตระดับปริญญาโท หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
M.A. Student (History). Department of History,
Faculty of Social Sciences, Srinakharinwirot University

อภิสิทธิ์ ปานอิน. (2566). *ด้วยเธอล้วนก็คือคน: กรรมกร โสเภณี วัยรุ่น และคนชายขอบในภาพยนตร์ไทย*. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

## บทปริทัศน์หนังสือ

การศึกษาประวัติศาสตร์ โดยใช้ภาพยนตร์เป็นหลักฐานหลักในวงวิชาการประวัติศาสตร์ไทย นั้นอาจไม่ใช่เรื่องใหม่แต่ก็ไม่ใช่เรื่องแพร่หลายแต่อย่างใด หนังสือเรื่อง *ด้วยเธอล้วนก็คือคน: กรรมกร โสเภณี วัยรุ่นและคนชายขอบในภาพยนตร์ไทย* ของอภิสิทธิ์ ปานอิน จำนวน 280 หน้า ที่ถูกจัดพิมพ์โดยศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) ใน พ.ศ. 2566 จึงเป็นหนังสือที่น่าสนใจเป็นอย่างมาก นอกจากจะเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ผ่านภาพยนตร์ที่สัมพันธ์กับปัญหาของสังคมไทยในช่วงทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530 หลักฐานที่ใช้ศึกษาทั้งภาพยนตร์ โปสเตอร์ คำสัมภาษณ์ หรือบทวิจารณ์ภาพยนตร์แล้ว ยังมีการเจาะลึกไปถึงภาษาภาพยนตร์ ซึ่งเป็นระบบสัญลักษณ์ที่ผู้ผลิตภาพยนตร์ใช้เป็นตัวกลางในการสื่อความหมายให้กับผู้ชมอีกด้วย โดยหนังสือดังกล่าวถูกพัฒนามาจากวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทของอภิสิทธิ์ ที่ชื่อว่า *"ภาพยนตร์ไทยกับการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคม ทศวรรษ 2510 ถึงทศวรรษ 2530"* ได้รับแรงบันดาลใจมาจากหนังสือ *Slave on Screen : Film and Historical Vision* ของ Natalie Zemone Davis ซึ่งมีการศึกษาภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับทาส และ Davis ได้ให้เหตุผลในการศึกษาว่าผู้กำกับภาพยนตร์ได้ศึกษาหลักฐานและเอกสารเฉกเช่นนักประวัติศาสตร์ แต่แค่มีวิธีการนำเสนอในรูปแบบภาพยนตร์เท่านั้น อาจกล่าวได้ว่ารูปแบบการศึกษาประวัติศาสตร์จากภาพยนตร์ก็เปรียบเสมือนการศึกษาประวัติศาสตร์จากประวัติศาสตร์นิพนธ์ ซึ่งทำให้สถานะของผู้กำกับที่รังสรรค์ภาพยนตร์เปรียบเสมือนนักวิจัยที่ผลิตผลงานทางวิชาการ ดังนั้นความคิดเห็น แนวความคิด ความชอบของผู้กำกับจึงเป็นแกนหลักในการกำหนดแนวทางของภาษาภาพยนตร์ที่สื่อสารออกมาให้กับผู้ชมในวงกว้าง

อภิสิทธิ์ได้แบ่งเนื้อหาออกเป็น 6 บท อันได้แก่ **บทนำ** ซึ่งนอกจากจะนำเสนอประวัติศาสตร์เบื้องต้นเกี่ยวกับภาพยนตร์ไทยที่ระบุว่ายุคภาพยนตร์แนวปัญหาสังคมนั้นอยู่ระหว่างยุคดารานิยมและยุคภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ชาติไทย โดยมีเหตุการณ์อย่างการมรณกรรมของ มิตร ชัยบัญชา และวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้งเป็นตัวกำหนดช่วงเวลาแล้ว ยังได้นำเสนอถึงเหตุผลในการศึกษาประวัติศาสตร์ผ่านภาพยนตร์ และอภิสิทธิ์มีข้อโต้แย้งสำคัญที่มองว่าการศึกษาก่อนหน้านี้มักมองว่า ภาพยนตร์คือการสะท้อนสังคมอย่างตรงไปตรงมา แต่ความจริงแล้วบทบาทของภาพยนตร์คือการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคม เพื่อนำไปสู่การอภิปรายและถกเถียงปัญหาดังกล่าว และเหตุผลในการเลือกภาพยนตร์ทั้ง 12 เรื่องที่ใช้ในการศึกษา นอกจากเนื้อหาหลักของภาพยนตร์ยังสะท้อนปัญหาแล้ว กลุ่มผู้กำกับที่กำกับภาพยนตร์เหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญเนื่องจากถูกมองว่าเป็นกลุ่มผู้กำกับรุ่นใหม่ในช่วงเวลาดังกล่าว ที่ต้องเผชิญการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในหลากหลายด้านอย่างรวดเร็ว

**บทที่ 1 ความฝันและจินตนาการทางสังคมและการเมืองในภาพยนตร์แรงงาน**

โดยในบทดังกล่าวอภิสิทธิ์ได้ศึกษาภาพยนตร์ 3 เรื่อง คือ การต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า (พ.ศ. 2518)[1] กำกับโดย จอน อึ๊งภากรณ์ และคณะ, ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น (พ.ศ. 2520) กำกับโดย ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล และเทพธิดาโรงงาน (พ.ศ. 2525) กำกับโดย ยุทธนา มุกดาสนิท ในบทนี้ผู้อ่านจะรู้สึกถึงความสัมพันธ์ระหว่างคำว่า “ปัญหา” และ “กรรมกร” ว่าเป็นปัญหาของกรรมกร หรือ กรรมกรสร้างปัญหา โดยภาพยนตร์เรื่องการต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า แสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งระหว่างทุนนิยมที่มีอำนาจกับกรรมกรที่มองถึงความเท่าเทียมที่ตนควรได้รับ ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวรัฐบาลได้ออกประกาศนโยบายเกี่ยวกับแรงงานทั้งด้าน การรวมกลุ่มค่าแรงและสวัสดิการ นโยบายดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงช่องทางในการประท้วงที่ถูกกฎหมาย อย่างไรก็ตามกรณีของโรงงานฮาร่านั้นแตกต่างออกไป เนื่องจากการยึดโรงงานของเหล่ากรรมกรหญิงและการปฏิรูปภายในของเหล่ากรรมกรแสดงให้เห็นว่า แนวคิดสังคมนิยมซ้ายใหม่ที่ถูกใช้ในโรงงานแบบตั้งใจหรือไม่นั้น กลับประสบผลสำเร็จในการปรับปรุงชีวิตแรงงาน สาเหตุที่เป็นเช่นนี้เนื่องจากภาพยนตร์ดังกล่าวเหล่าผู้กำกับที่นำโดย จอน อึ๊งภากรณ์ นั้นถูกชักชวนให้เข้ามาถ่ายทำสารคดีโดยกลุ่มกรรมกรหญิงเอง ขณะที่ตัว จอน อึ๊งภากรณ์ เองก็มีแนวคิดสังคมนิยมแบบใหม่อย่างชัดเจน โดยภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ได้แสดงให้เห็นถึงสัญญะทางสังคมที่ประชาธิปไตยในไทยกำลังเบ่งบานได้เป็นอย่างดี

ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น แสดงให้เห็นด้านตรงข้ามกันอย่างชัดเจนถึงการอพยพเข้าเมืองเพื่อเข้าสู่กรรมกรภาคบริการด้วยความหวัง การไม่ประสบความสำเร็จในการอพยพเข้าเมือง รวมไปถึงการแบ่งชนชั้นในกรุงเทพฯ สาเหตุที่ภาพยนตร์เข้าถึงชีวิตดังกล่าวได้เป็นอย่างดีเนื่องจากผู้กำกับได้เข้าไปใช้ชีวิตกับกลุ่มคนขับแท็กซี่และสังเกตว่าทรัพย์สินอย่างรถแท็กซี่เป็นทรัพย์สินอย่างเดียวที่มีในชีวิต นอกจากนี้ภาพยนตร์ยังแสดงให้เห็นถึงความไม่ประสบความสำเร็จในการจัดการนโยบายของรัฐบาลทั้งปัญหาในชนบทและปัญหาในเมือง รัฐบาลไม่มีมาตรการความปลอดภัยให้กับประชาชนอย่างเพียงพอ ทำให้เกิดปัญหาสังคมในด้านต่างๆ ทั้งโจรกรรม เรียกค่าไถ่ และลักขโมย ซึ่งสอดคล้องกับชื่อภาพยนตร์ที่มีคำว่า “ราษฎรเต็มขั้น” ที่ผู้กำกับให้นิยามกับทองพูน โคกโพ ว่าเป็นประชาชนที่ยังบริสุทธิ์ การเข้ามายังกรุงเทพฯ ของทองพูน เปรียบเสมือนการเป็นแกะดำในสังคม ด้วยสภาพสังคมกรรมกรในกรุงเทพฯ ที่มีลักษณะดังกล่าวทำให้เกิดกระแสแรงงานคืนถิ่น เห็นได้จากภาพยนตร์เทพธิดาโรงงานที่อภิสิทธิ์ได้นำมาศึกษาต่อกัน ด้วยกระแสนี้เกิดจากปัญหาของแรงงานชนบทในกรุงเทพฯ ที่ประสบปัญหาด้านสิทธิแรงงาน ภาพยนตร์ได้ใช้เสียงประกอบที่ดังและ

[1] ในความเป็นจริงแล้วภาพยนตร์เรื่องการต่อสู้ของกรรมกรหญิงโรงงานฮาร่า เป็นภาพยนตร์ประเภทสารคดีที่ถูกจัดทำใน พ.ศ. 2518 แต่ถูกเผยแพร่สู่สาธารณะใน พ.ศ. 2558 ในรูปแบบออนไลน์โดย หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน)

แสงทึบเพื่อแสดงให้เห็นถึงชีวิตโรงงานอุตสาหกรรมอย่างแท้จริง ภาพยนตร์ดังกล่าวจึงเสมือนจดหมายเตือนให้แก่แรงงานเกี่ยวกับชีวิตในโรงงาน และบอกว่าชนบทที่จากมาอาจสร้างชีวิตที่ดีกว่าและมีความสุขมากกว่า ซึ่งสถานการณ์พัฒนาชนบทนี้สอดคล้องกับนโยบายของพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ ที่มีการเปิดพื้นที่หลังจากปราบปรามพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทยและสอดคล้องกับนโยบายการท่องเที่ยวไทยในช่วงเวลาดังกล่าว

**บทที่ 2 เสรีภาพ ความรัก และความเป็นมนุษย์ ในภาพยนตร์โสเภณี** ได้ศึกษาภาพยนตร์ 3 เรื่อง คือ เทพธิดาโรงแรม (พ.ศ. 2517)[2] กำกับโดย ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล, เทพธิดาบาร์ 21 (พ.ศ. 2521)[3] กำกับโดย ยุทธนา มุกดาสนิท และกลกามแห่งความรัก (พ.ศ. 2532) กำกับโดย ทรนง ศรีเชื้อ ทั้ง 3 เรื่องนำเสนอเรื่องราวของโสเภณีที่อยู่ในแต่ละรูปแบบผ่านมิติที่แตกต่างกัน โดยเรื่องเทพธิดาโรงแรมได้นำเสนอถึงการหลอกลวงหญิงสาวเข้าสู่การประกอบอาชีพโสเภณีซึ่งยังคงถือว่าเป็นตราบาปในชีวิตทำให้เกิดความพยายามที่จะหลุดพ้นจากอาชีพนี้โดยต้องใช้เงินตราเป็นกุญแจ และความรู้สึกดังกล่าวยังสะท้อนถึงวัฒนธรรมทุนนิยมที่ไหลเข้าสู่ชนบทเห็นได้จากฉากร่วมประเวณีตัดสลับกับฉากสร้างบ้าน ขณะที่เรื่องเทพธิดาบาร์ 21 ได้นำเสนอเกี่ยวกับชีวิตโสเภณีในยุครุ่งเรือง ที่อยู่ช่วงเวลาหลังจากทหารสหรัฐอเมริกาออกจากประเทศไทย โดยสถานที่ที่เป็นฉากหลังของภาพยนตร์คือย่านพัฒน์พงศ์ที่กลายเป็นจุดสำคัญในการท่องเที่ยวแบบ Sex Tourism ในไทย จุดเด่นของภาพยนตร์เรื่องนี้คือความหนักแน่นของเหล่าโสเภณีที่มองว่าสิ่งที่พวกเธอทำอยู่ไม่ใช่สิ่งผิดอะไร พวกเธอจึงสามารถมีเสรีภาพ ความฝันและความรักเฉกเช่นคนทั่วไป ซึ่งสวนทางกับทัศนคติของคนภายนอกที่มองว่าพวกเธอมีลักษณะแตกต่างจากสังคม

ส่วนเรื่องกลกามแห่งความรักนั้นได้สะท้อนถึงการเป็นโสเภณีที่ต่างประเทศ สาเหตุมาจากโสเภณีในประเทศไทยมีจำนวนมากขึ้น ทำให้รายได้ลดลง การไปยังต่างประเทศจึงเป็นหนทางที่ทำให้รายได้มีจำนวนมากขึ้น ภาพยนตร์ดังกล่าวนำเสนอโสเภณีในลักษณะอุทาหรณ์ที่นำไปสู่จุดจบอันถึงแก่ความตาย เนื่องด้วยปัจจัยที่ก่อให้เกิดความเสี่ยงในการประกอบอาชีพที่เหล่าโสเภณีทุกคนต้องพบเจอทั้งความรุนแรง ปัญหาสุขภาพจิต ปัญหาโรคติดต่ออย่างโรคเอดส์ และความเสี่ยงส่วนบุคคลซึ่งในภาพยนตร์คือเรื่องการพนัน ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวได้แสดงให้เห็นถึงสภาวการณ์อันเลวร้ายของโสเภณี ตีแผ่ความเป็นจริงมากกว่าการรับรู้ในสังคมทั่วไป แต่ด้วยความไม่ประสบความสำเร็จในคำวิจารณ์และรายได้ทำให้ถูกตีความว่าทัศนคติในการต่อต้าน

---

[2] ดัดแปลงมาจากวรรณกรรมชื่อเดียวกันที่ถูกเขียนโดย ณรงค์ จันทร์เรือง

[3] ภาพยนตร์เรื่อง เทพธิดาบาร์ 21 ได้ดัดแปลงมาจากบทละครเรื่องเกียรติโสเภณี (The Respectful Prostitute; La Putain respectueuse) ของ Jean Paul Sartre ซึ่งบทละครดั้งเดิมนำเสนอปัญหาการเหยียดผิว และดูหมิ่นศักดิ์ศรีโสเภณีของชาวอเมริกัน

โสเภณีเริ่มมีมากขึ้นในสังคมไทย โดยข้อหาที่ตีตราเหล่าโสเภณีโดยเฉพาะเหล่าโสเภณีที่ล้มเหลวในอาชีพคือการพนัน ยาเสพติดและแอลกอฮอล์ รวมไปถึงการถูกจับตามองจากนานาชาติ อย่างไรก็ตามแม้ว่าภาพยนตร์ดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของโสเภณีไทย และกระแสการต่อต้านโสเภณีในสังคมที่รุนแรงขึ้นเนื่องมาจากอาชีพดังกล่าวเป็นการแสดงภาพลักษณ์ที่แย่ให้กับประเทศ แต่ก็แสดงให้เห็นถึงความเพิกเฉยของผู้มีอำนาจในการจัดการปัญหาดังกล่าวอย่างมีระบบและระเบียบ เพราะด้วยอำนาจของเงินตราที่หลั่งไหลเข้ามาในธุรกิจดังกล่าว การปิดตาข้างเดียวอาจเป็นคำตอบที่ดีที่สุดในผลประโยชน์นี้ โดยจุดร่วมกันของภาพยนตร์ทั้ง 3 เรื่องที่นำเสนอออกมาคือ แม้ว่าโสเภณีจะถูกปฏิบัติจากสังคมในรูปแบบใดก็ตามแต่ เหล่าโสเภณีก็ยังคงเป็นมนุษย์เช่นเดียวกันกับมนุษย์ทั่วไปในสังคม

**บทที่ 3 ความแปลกแยก ความรุนแรง และโศกนาฏกรรมในภาพยนตร์ครอบครัวชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ** ได้ศึกษาภาพยนตร์ 3 เรื่อง คือ กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้ (พ.ศ. 2538) กำกับโดย บัณฑิต ฤทธิ์ถกล, น้ำพุ (พ.ศ. 2527)[4] กำกับโดย ยุทธนา มุกดาสนิท และ เสียดาย (พ.ศ. 2537) กำกับโดย ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล เรื่องราวที่ปรากฏในบทนี้เป็นปัญหาที่เหล่าครอบครัวชนชั้นกลางในกรุงเทพฯ ต้องเผชิญในยุคการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจที่ส่งผลกระทบต่อสังคม ทั้งปัญหาความไม่เข้าใจ ความรุนแรงภายในครอบครัว ปัญหายาเสพติด ซึ่งส่งผลกระทบโดยตรงต่อวัยรุ่นที่ถือว่าเป็นวัยหัวเลี้ยวหัวต่อ เห็นได้จากตัวละครดำเนินเรื่องหลักทั้งหมดในบทนี้ล้วนเป็นวัยรุ่นที่เผชิญปัญหา

โดยภาพยนตร์เรื่องกาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้เป็นการนำเสนอปัญหาที่เกิดขึ้นกับเด็กในครอบครัวหย่าร้าง และสถานภาพในครอบครัวเกิดการเปลี่ยนแปลงไปจากอดีต ผู้ชายไม่ได้ทำหน้าที่หาเงินเข้าบ้านหรือผู้หญิงไม่ได้ทำหน้าที่แม่บ้านเพียงอย่างเดียว ผู้ชายสามารถเป็นแฟมิลี่แมนและผู้หญิงสามารถเป็นเวิร์คกิ้งวูแมนได้เช่นกัน โดยลักษณะสังคมแบบนี้ในช่วงเวลาดังกล่าวเกิดจากเศรษฐกิจทุนนิยมเติบโตอย่างต่อเนื่อง ทำให้เกิดสภาวะการจ้างงานสตรีมากขึ้น ภาพยนตร์ไม่ได้ปฏิเสธถึงวัฒนธรรมครอบครัวในรูปแบบดังกล่าว แต่เพียงบอกว่าการเลี้ยงดูลูกในครอบครัวลักษณะนี้ควรจะให้ความใส่ใจมากขึ้น เพื่อป้องกันไม่ให้เด็กเกิดพฤติกรรมและสร้างปัญหาสังคมร้ายแรงตามมา อย่างปัญหาโสเภณีเด็ก ปัญหาเด็กไร้บ้านที่อาจนำไปสู่ปัญหาร้ายแรงกว่าอย่างสารเสพติด ซึ่งปรากฏในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว

เช่นเดียวกันกับภาพยนตร์เรื่องน้ำพุ ในกรณีนี้สาเหตุที่ทำให้น้ำพุเสพยา อภิสิทธิ์ได้อธิบายว่ามาจากความแปลกแยกในการเป็นผู้ชายเพียงคนเดียวในครอบครัวที่หย่าร้าง (alienation)

[4] ดัดแปลงมาจากวรรณกรรมเรื่อง เรื่องของน้ำพุ ซึ่งแต่งโดย สุวรรณี สุคนธา โดยเป็นเรื่องจริงของวงศ์เมืองนันทขว้าง บุตรชายของผู้แต่งที่เสียชีวิตจากเสพยาเกินขนาด

ยาเสพติดจึงเป็นการสร้างโลกใบใหม่ที่ทำให้ตนมีความสุข เห็นได้จากการจัดแสงของภาพยนตร์ที่มีลักษณะขัดแย้งคล้ายลักษณะภาพหลอน (psychedelic) ที่มาจากการเสพยา โดยในช่วงเวลาดังกล่าวปัญหายาเสพติดและสิ่งเสพติดได้แพร่ระบาดเข้าสู่สังคมวัยรุ่นไทย เห็นได้จากวัฒนธรรมสมัยนิยมอย่างหนังสือพิมพ์และนิตยสารที่เผยแพร่วิธีการป้องกันและสถานการณ์การระบาดของยาเสพติด แต่ปัญหาดังกล่าวยังคงมีอยู่ต่อเนื่องและแพร่ระบาดรุนแรงขึ้น

เนื่องจาก 10 ปีต่อมา ภาพยนตร์เรื่องเสียดายได้ออกสู่สาธารณชน โดยภาพยนตร์ดังกล่าวได้รับการสนับสนุนจากกระทรวงสาธารณสุขและกระทรวงศึกษาธิการ การที่ทั้ง 2 กระทรวงสนับสนุนภาพยนตร์ดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงปัญหาการแพร่ระบาดของยาเสพติดที่ขยายเป็นวงกว้างและเข้าสู่เด็กได้ง่ายกว่าเดิม เสียดายเป็นภาพยนตร์สะท้อนสังคมวัยรุ่นแต่เนื้อหาไม่วัยรุ่นเนื่องจากภาพยนตร์ดังกล่าวมีลักษณะเป็นการสร้างเลียนแบบภาพยนตร์สารคดี ซึ่งทำให้มีลักษณะที่จริงจังมากกว่าภาพยนตร์ทั่วไป โดยกล่าวถึงกลุ่มเพื่อน 4 คน ที่มาจากครอบครัวที่มีปัญหาทั้งความรุนแรง การล่วงละเมิดทางเพศ โรคเอดส์ และผู้พิการ ที่นำให้วัยรุ่นกลุ่มนี้ก้าวเข้าสู่สังคมยาเสพติดได้อย่างง่ายดาย ต้นตอของสาเหตุ (ในที่นี้หมายถึงภูมิหลังของตัวละครที่ผู้กำกับสร้างไว้) ก็เป็นปัญหาสำคัญทั้งความหนาแน่นในชุมชน ปัญหาความรุนแรงภายในครอบครัว และปัญหาโรคเอดส์ที่เริ่มแพร่ระบาดในประเทศไทยในปี 2532 ผ่านยาเสพติดที่ทำให้คนในสังคมตระหนักรู้และมีความกลัวต่อโรคเอดส์อย่างแพร่หลายในวงกว้าง สิ่งที่น่าสนใจของบทดังกล่าวคืออภิสิทธิ์ไม่ได้ร้อยเรียงเรื่องของภาพยนตร์ตามปีที่ออกฉาย (หรือถ่ายทำ) เฉกเช่นบทอื่นที่แม้ว่าจะมีการเจาะเนื้อหาย่อยหลายประเด็นแต่ก็ยังคงดำเนินเรื่องตามเวลา ทำให้ผู้เขียนมองว่าอภิสิทธิ์ต้องการเรียงลำดับตามลักษณะปัญหาความสัมพันธ์ที่เริ่มจากขนาดเล็กไปสู่ขนาดใหญ่ ซึ่งส่งผลให้เกิดเหตุการณ์ที่มีความรุนแรงยิ่งขึ้น

**บทที่ 4 ความสงบ ความบริสุทธิ์ และความเป็นมนุษย์ ในภาพยนตร์ชนบท** ซึ่งภาพยนตร์ที่นำมาใช้ศึกษาคือ คนภูเขา (พ.ศ. 2522) กำกับโดย วิจิตร คุณาวุฒิ, ผีเสื้อและดอกไม้ (พ.ศ. 2528) กำกับโดย ยุทธนา มุกดาสนิท และ บุญชูผู้น่ารัก (พ.ศ. 2538)[5] กำกับโดย บัณฑิต ฤทธิ์ถกล โดยทั้ง 3 เรื่องสะท้อนถึงความเข้าใจในการรับรู้ความเป็นชนบทที่ถูกผลักออกให้เป็นคนชายขอบตามวาทกรรมชนบทที่ถูกสร้างขึ้นโดยรัฐ ในมิติและสถานที่ที่แตกต่างกัน ซึ่งแต่ละเรื่องก็จะสะท้อนปัญหาที่แต่ละที่ต้องเผชิญ โดยภาพยนตร์เรื่องคนภูเขาสะท้อนถึงความเป็นจริงของชาวเขา ที่ยังคงมีธรรมเนียมและประเพณีเคร่งครัดสืบทอดต่อกัน มาปะทะกับแนวความคิดวาทกรรมชนบทที่รัฐบาลได้สร้างขึ้น ซึ่งความตั้งใจของผู้กำกับในการปฏิเสธสถานะวาทกรรมที่ถูกยัดเยียดโดยรัฐบาลนั้นประสบผลสำเร็จ เนื่องจากทั้งผลตอบรับจากนักวิจารณ์ที่มองว่าชาวเขาก็เป็นคนเช่นเดียวกัน

[5] ดัดแปลงมาจากนวนิยายชื่อเดียวกันของ “นิพพานฯ” (มกุฏ อรฤดี) ที่พิมพ์รวมเล่มใน พ.ศ. 2521

ขณะที่เรื่องผีเสื้อและดอกไม้นั้นนำเสนอวิถีชีวิตของคนชายขอบอย่างคนไทยมุสลิมตอนล่างของภาคใต้ ที่ในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นพื้นที่ควบคุมทั้งจากความรุนแรงภายในระหว่างรัฐบาลกับคนในพื้นที่และปัญหาของพรรคคอมมิวนิสต์แห่งประเทศไทย ส่งผลให้ภาพลักษณ์ของพื้นที่ดังกล่าวเต็มไปด้วยความรุนแรงและความขัดแย้งทำให้การพัฒนาพื้นที่ของรัฐบาลได้ละเลยพื้นที่แห่งนี้ จึงเกิดความพยายามในการหาเงินผ่านขบวนการลักลอบค้าของหนีภาษีที่เรียกว่ากองทัพมดและถูกตีตราว่าผิดกฎหมาย แต่ในอีกมุมมองคือการทำงานประเภทดังกล่าวคือการหาเงินวิธีเดียวที่คิดได้ มุมมองสำคัญที่ผู้กำกับพยายามสื่อถึงคือสังคมในพื้นที่บริเวณแหลมมลายูเป็นพื้นที่ที่สงบ สันติภาพ สะอาด บริสุทธิ์ และรอการพัฒนาพื้นที่จากรัฐบาลถือว่าความพยายามดังกล่าวนั้นประสบความสำเร็จเห็นได้จากความคิดเห็นของผู้ชมที่ไปในลักษณะเดียวกัน ส่วนภาพยนตร์บุญชูผู้น่ารักนั้น นำเสนอถึงความเป็นชนบทภาคกลางที่อพยพเข้ามาในกรุงเทพฯ แม้ผู้กำกับพยายามสะท้อนถึงความซื่อบริสุทธิ์ของชนบทซึ่งอิงกับมายาคติของนักวิชาการนั้นถูกเอารัดเอาเปรียบจากสังคมเมืองผ่านการเปรียบเทียบทางภาษาภาพยนตร์สะท้อนถึงการต่อต้านกระแสโลกาภิวัตน์ และยกย่องความเป็นวัฒนธรรมชุมชน แต่ทางอภิสิทธิ์กลับมองว่าภาพยนตร์ดังกล่าวสะท้อนถึงการกีดกันความเป็นชนบทจากความเป็นเมืองในยุคที่เกิดแรงงานอพยพเท่านั้น

ในบทสรุป อภิสิทธิ์ ได้มองว่าหนังสือเล่มดังกล่าวได้ให้ข้อเสนอว่าภาพยนตร์ไทยแนวปัญหาสังคม เป็นการประกอบสร้างความหมายและการสร้างการรับรู้ปัญหาสังคม เพื่ออภิปราย ถกเถียง และเสนอแนวทางการแก้ปัญหา ไม่ใช่เพียงแค่ดีแผ่ปัญหาสังคมอย่างตรงไปตรงมาแบบการศึกษาในช่วงเวลาก่อนหน้าเพียงอย่างเดียว

*ด้วยเนื้อหาของหนังสือ ด้วยเธอล้วนก็คือคน: กรรมกร โสเภณี วัยรุ่นและคนชายขอบในภาพยนตร์ไทย* นอกจากที่อภิสิทธิ์จะเล่าถึงสภาพปัญหาในสังคมไทยผ่านภาพยนตร์ที่เกิดขึ้นตั้งแต่อดีต และบางปัญหายังคงมีอยู่จนถึงปัจจุบันเป็นเหตุผลที่ทำให้คนอ่านสามารถรับรู้เรื่องราวได้ง่าย แต่ด้วยหนังสือดังกล่าวมีการศึกษาไปถึงภาษาภาพยนตร์ ซึ่งอาจมีความยากในการทำความเข้าใจ หากไม่มีพื้นฐานในการเข้าใจมุมมองทางภาพยนตร์ หรือมีประสบการณ์ในการรับชมภาพยนตร์ที่ใช้ศึกษา แม้หนังสือดังกล่าวจะพัฒนามาจากงานวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์ที่ใช้วิธีการเขียนในรูปแบบพรรณนาโวหาร แต่อาจไม่ครอบคลุมหรือมีความละเอียดมากพอถ้าเทียบกับการรับชมในรูปแบบภาพยนตร์ ขณะเดียวกันการที่หนังสือเล่มนี้ศึกษาสื่อที่ใช้สายตาเป็นหลักในการรับรู้ กลับไม่มีภาพประกอบจึงทำให้ผู้อ่านต้องใช้จินตนาการในการทำความเข้าใจ ผู้อ่านหนังสือเล่มดังกล่าวควรดูภาพยนตร์ที่ใช้ในการศึกษา ไม่ว่าจะเป็นก่อนหน้าหรือหลังจากอ่านหนังสือ นอกจากจะสร้างความเข้าใจในเนื้อหาได้มากขึ้นอย่างถ่องแท้แล้วยังสร้างประสบการณ์การเสพสื่อวิชาการด้านประวัติศาสตร์ในรูปแบบใหม่ซึ่งทำให้หนังสือเล่มนี้มีมิติมากยิ่งขึ้น