เด็กกตัญญู เด็กมีปัญหา เหยื่อ และผู้กล้า ในภาพยนตร์เด็ก (กับครอบครัว)

กำจร หลุยยะพงศ์[1]

บทคัดย่อ

ภาพยนตร์เด็กและครอบครัว เป็นหนึ่งในตระกูลย่อยของภาพยนตร์เด็ก ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเด็กและครอบครัว เมื่อวิเคราะห์ลึกลงไปตามแนวทางสำนักวิพากษ์ พบว่า ภาพยนตร์กลุ่มนี้ผลิตขึ้นจากมุมมองของผู้ใหญ่ จึงย่อมทำหน้าที่ผลิตซ้ำภาพตัวแทนของเด็กและครอบครัวตามที่สังคมกำหนด

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์เด็กและครอบครัวของไทยจำนวน 16 เรื่อง ในช่วงทศวรรษ 2520-2550 ยืนยันว่า ภาพตัวแทนของเด็กมีความหลากหลาย คือ เด็กกตัญญู เด็กมีปัญหา เด็กผู้เป็นเหยื่อ และเด็กกล้าหาญ ทั้งหมดนี้สังคมเป็นผู้กำหนด มีการพัฒนาแปรเปลี่ยนตามบริบทสังคม และหากเป็นภาพในเชิงลบ ภาพยนตร์ก็เรียกร้องให้ครอบครัวและสังคมช่วยแก้ไขปัญหาดังกล่าว เพื่อทำให้เด็กเติบโตอย่างมีความสุขและกลายเป็นทรัพยากรหลักต่อไปในอนาคต ซึ่งเท่ากับการตอกย้ำอุดมการณ์ที่ว่าเด็กควรจะต้องได้รับการปกป้องดูแลจากครอบครัวและสังคม

Abstract

Children and family film is a sub-genre of the children film genre. With reference to critical theory, this sub-genre is constructed with a viewpoint of adults rather than children themselves. It thus functions to reproduce a representation of children and families with dominant ideologies.

From my textual analysis of 16 Thai children and family films in 2520-2550 B.E., I found a variety of representations of children, that is, children with gratitude, children as trouble makers, victimed children, and brave children. These representations are fluid in relation to different social contexts. For those films which portray children images in a negative way,

---

[1] รองศาสตราจารย์ ดร. ประจำสาขาวิชานิเทศศาตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

หมายเหตุ: บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง *"ภาพยนตร์เด็กไทยกับการประกอบสร้างภาพตัวแทนเด็กและอุดมการณ์ที่แฝงอยู่"* สนับสนุนโดย สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) และขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิของ *วารสารศาสตร์* ที่ช่วยให้คำชี้แนะเพื่อปรับปรุงบทความนี้

family and social institutions are regarded as a key mechanism to resolve children problems. Ideologically, if social actors in these institutions function well to handle such problems, children will become a human resource for the future of Thai society.

เกริ่นนำ

ภาพยนตร์เด็กกับครอบครัวเป็นหนึ่งในตระกูลย่อย (sub-genre) ของหนังเด็ก กล่าวคือ มีภาพของเด็กปรากฏตัวในภาพยนตร์ แต่ในอีกด้านหนึ่งก็มีเอกลักษณ์เฉพาะ คือ ภายในภาพยนตร์จะพบการปรากฏตัวของเด็กกับพ่อแม่หรือครอบครัว และการแสดงให้เห็นการเจริญเติบโตของเด็กและความสัมพันธ์ในครอบครัวกับสังคม จนบางครั้งเรียกภาพยนตร์กลุ่มนี้ว่า "ภาพยนตร์ครอบครัว" (family film) หากพิจารณาเฉพาะภาพยนตร์เด็กกับครอบครัวในสังคมตะวันตกจะพบว่า ในเชิงปริมาณ ภาพยนตร์กลุ่มนี้มีการผลิตจำนวนมาก อีกทั้งทำรายได้สูง ดังตัวอย่างเช่น *E.T.* และ *Star Wars* ส่วนหนึ่งอธิบายได้ว่า ภาพยนตร์กลุ่มนี้เป็นภาพยนตร์ที่สนุกสนาน เด็กดูได้ ผู้ใหญ่และครอบครัวก็ดูดี อีกทั้งนับตั้งแต่ปลายทศวรรษ 1960 ภาพยนตร์กลุ่มนี้มักจะได้รับการสนับสนุนจาก Production Code ของสหรัฐฯ หรือการกำหนดเรท โดยเฉพาะเรท G (หรือเรทสำหรับคนทั่วไป general) เพราะไม่ได้เน้นเรื่องเพศ คำหยาบคาย ความรุนแรง รวมทั้งยังมักจะเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับเด็ก จินตนาการ ความทรงจำในวัยเด็ก ซึ่งอาจมีทั้งด้านบวกและลบ จึงเปิดโอกาสให้ภาพยนตร์กลุ่มนี้มีผู้ชมได้ทุกกลุ่มวัย (Kramer, 2002: 186, 190-191, 193)

สำหรับในประเทศไทย ภาพยนตร์เด็กกับครอบครัวปรากฏตัวในสังคมไทยเด่นชัดในช่วงทศวรรษ 2520 จวบจนถึงปลายทศวรรษที่ 2550 มากกว่า 10 เรื่อง ไล่เรียงตามประวัติศาสตร์การผลิตภาพยนตร์ ได้แก่ *วัลลี* (2528) *ผีเสื้อและดอกไม้* (2528) *รักแรกอุ้ม* (2531) *ปุกปุย* (2533) *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* (2537) *เอ๋อเหรอ* (2548) *ก้านกล้วย* (2549) *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* (2549) *หม่ำเดียวหัวเหลี่ยมหัวแหลม* (2551) *อาข่าผู้น่ารัก* (2551) *ความสุขของกะทิ* (2552) และ *บ้านฉันตลกไว้ก่อน(พ่อสอนไว้)* (2553) ภาพยนตร์กลุ่มนี้มีลักษณะใกล้เคียงกันกับภาพยนตร์เด็กและครอบครัวในต่างประเทศ คือ การเล่าเรื่องราวความสัมพันธ์ของเด็กและครอบครัว บ่อยครั้งขายความน่ารักของเด็กเพื่อผู้ชมเด็กและครอบครัว

นอกจากภาพยนตร์ข้างต้นแล้ว ยังมีกลุ่มภาพยนตร์ที่มีการปรากฏตัวของเด็กกับครอบครัวอีกอย่างน้อย 4 เรื่องที่แม้อาจจะมิใช่เป็นภาพยนตร์เด็กและครอบครัวโดยตรง แต่ก็มีเด็กและครอบครัวปรากฏในภาพยนตร์ เช่น *กัมพูชา* (2528) *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* (2552) และ *ศพเด็ก 2002* (2554) ซึ่งโดยปกติจะจัดอยู่

ในภาพยนตร์ตระกูลผีและสงคราม แต่ในที่นี้จะจัดเป็นภาพยนตร์เด็กและครอบครัว ด้วยเหตุผลของการนำเสนอประเด็นเด็กและครอบครัวแทรกอยู่

ถึงแม้จะมีปริมาณการผลิตภาพยนตร์จำนวนมาก แต่การศึกษาภาพยนตร์เด็กกับครอบครัวก็ยังคงมีน้อยอยู่ เหตุผลส่วนหนึ่งอาจเนื่องมาจากการที่ภาพยนตร์กลุ่มเหล่านี้ถูกมองว่าเป็นเรื่องเด็กๆ ไม่จริงจังเท่าไร เน้นแต่ความสนุกสนาน ความบันเทิงแก่เด็กและครอบครัว งบประมาณการผลิตก็ค่อนข้างต่ำ รวมถึงภาพยนตร์กลุ่มนี้ก็ปะปนกับตระกูลหนังอื่นๆ ทั้งหนังตลก หนังดราม่า หนังการ์ตูน หนังแฟนตาซี หนังผจญภัย หนังเด็กกับสัตว์ (Kramer, 2002: 185-1986) ทำให้ไม่ค่อยได้รับความสนใจ

Kramer (2002: 186) ตั้งข้อสังเกตต่อหนังเด็กและครอบครัวในกรณีของสหรัฐฯ ว่า การศึกษาหนังกลุ่มนี้จะฉายให้เห็นภาพของเด็ก และความสัมพันธ์ระหว่างเด็กกับครอบครัวและสังคม หากใช้คำอธิบายดังกล่าวมาย้อนดูกรณีของภาพยนตร์ไทย การศึกษาภาพยนตร์เด็กและครอบครัวไทยก็ย่อมทำให้เห็นถึงภาพของเด็ก ครอบครัว และสังคมไทย ซึ่งจะต่างไปจากงานวิจัยที่ผ่านมาที่มุ่งเน้นเฉพาะภาพของเด็กในภาพยนตร์เพียงด้านเดียว เช่น ในงานของชาญชนะ หอมทรัพย์ (2554) ที่เผยให้เห็นภาพของเด็กที่เป็นเหยื่อและผู้กระทำความรุนแรง และการมองเฉพาะเด็กกับผี และเด็กเลวในงานของกำจร หลุยยะพงศ์ (2557ก)

ยิ่งไปกว่านั้น ภายใต้สภาพของครอบครัวไทยและโลกที่เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงจากครอบครัวขยาย (extended family) อันประกอบด้วย พ่อ แม่ ปู่ย่า ตายาย ลูก หลาน กลายเป็นครอบครัวเดี่ยว (nuclear family) คือ พ่อ แม่ ลูก และนำไปสู่ครอบครัวแบบใหม่ (new family) ได้แก่ พ่อแม่เลี้ยงเดี่ยว การหย่าร้าง การทอดทิ้งลูก ครอบครัวเพศเดียวกัน การผสมเทียม ครอบครัวคนผลัดถิ่น ครอบครัวคนพิการ (กำจร หลุยยะพงศ์, 2544; ศิริรัตน์ แอดสกุล, 2553; Clark, 2013; Parke, 2013) สิ่งเหล่านี้น่าจะส่งผลต่อการนำเสนอประเด็นเด็ก ครอบครัว และสังคมในหนังเด็กและครอบครัวไทยอีกด้วย

ที่ผ่านมา Cosbey (2010) ได้ศึกษาภาพยนตร์ครอบครัวของสหรัฐฯ และชี้ให้เห็นว่า การศึกษาภาพยนตร์ครอบครัวจะพบกับภาพของครอบครัวในอุดมคติและครอบครัวที่หลากหลาย ภาพยนตร์จะทำหน้าที่ตอกย้ำครอบครัวในฐานะสถาบันหลักสำคัญของมนุษย์ อีกทั้งชี้ความสัมพันธ์ระหว่างสังคม ครอบครัว และมนุษย์ โดยเฉพาะปัญหาครอบครัวจากมิติเรื่องเพศสภาพ (gender) ความกดดันจากสังคมชายเป็นใหญ่ สีผิว ชนชั้น และความรุนแรงภายในบ้าน ยิ่งกว่านั้นภาพยนตร์ยังทำหน้าที่กำหนดความหมาย ความคาดหวังเกี่ยวกับครอบครัวในฝันของอเมริกันชน (American dream) เมื่อย้อนมาพิจารณาภาพยนตร์ไทยก็ย่อมเกิดคำถามในทำนอง

เดียวกันว่า ภาพยนตร์เด็กกับครอบครัวจะทำหน้าที่ดังกล่าวด้วยหรือไม่ รวมถึงเมื่อขยายการศึกษาจากภาพยนตร์ครอบครัวมาสู่การศึกษาภาพยนตร์เด็กกับครอบครัว ก็จะทำให้มีคำถามเพิ่มเติมถึงการนำเสนอภาพของเด็กว่าจะเป็นเช่นไร

งานชิ้นนี้จึงจะลองศึกษาตระกูลภาพยนตร์เด็กกับครอบครัวไทย โดยพิจารณาถึงภาพของเด็ก ครอบครัว และสังคมที่ปรากฏในหนังกลุ่มนี้ อีกทั้งการวิเคราะห์อุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องเพื่อจะแสดงให้เห็นถึงอำนาจที่กำหนดความหมาย รวมทั้งตั้งคำถามว่า ภายใต้การแปรเปลี่ยนของสังคม จะส่งผลต่อความหลากหลายและความสัมพันธ์ของเด็ก ครอบครัว สังคมในภาพยนตร์อย่างไร โดยจะใช้แนวคิดหลักในการวิเคราะห์ของสำนักทฤษฎีวิพากษ์ คือ ภาพตัวแทน (representation) ของ Stuart Hall อันเป็นกรอบแนวคิดซึ่งอยู่ในทิศทางตรงกันข้ามกับแนวคิดภาพสะท้อน (reflection) และชี้ให้เห็นว่า ภาพที่เห็นจะเกี่ยวโยงกับมิติอำนาจที่กำหนดความหมายจากสังคม ส่วนเครื่องมือที่จะเผยให้เห็นภาพตัวแทนที่หลากหลายก็คือ สัญวิทยา (semiology) ของ Ferdinand de Saussure ซึ่งพิจารณาถึงสัญญะอันเป็นสิ่งที่กำหนดขึ้นจากสังคม และในที่นี้คือ เด็ก รวมถึงครอบครัว ซึ่งเป็นสัญญะที่สังคมกำหนดเช่นกัน

แนวคิดภาพตัวแทนสอดรับกับการศึกษาเด็ก (childhood studies) ของนักวิชาการเด็กกลุ่มหนึ่ง ซึ่งนำโดย Phillippe Aries และ Neil Postman ที่สนใจว่าเด็กเป็นสิ่งที่สังคมกำหนดขึ้น หาใช่เป็นเรื่องธรรมชาติ (Davies, 2010) ในศตวรรษที่ 18 ของโลกตะวันตก นักคิดนาม Jean-Jaques Rousseau กล่าวว่า เด็กมีความหมายถึงความบริสุทธิ์ ส่งผลให้เด็กมีความหมายที่ต้องได้รับการปกป้องดูแลและสั่งสอน ต่างไปจากในอดีตที่เด็กเกิดมาแล้วมีบาปติดตัวตามกรอบศาสนาเป็นผู้กำหนด แต่เมื่อมาถึงในปัจจุบัน สังคมสมัยใหม่กลับแสดงให้เห็นภาพของเด็กที่สามารถแปรเปลี่ยนไปได้อีกแบบไม่จบสิ้น (James and James, 2012: 98-99) ทั้งแง่มุมความบริสุทธิ์ สนุกสนาน ผู้บริโภค และการเป็นเหยื่อ เด็กจึงเป็นสัญญะหนึ่งที่ถูกสังคมกำหนด และตัวภาพยนตร์เป็นหนึ่งในทางผ่านความหมายนั้นที่ตอกย้ำความหมายฝังลึกลงในจิตใจของผู้ชม

ในที่นี้ ผู้เขียนจึงจะพิจารณาตัวเด็กผ่านสัญญะในการเล่าเรื่องและภาษาภาพยนตร์ในภาพยนตร์เด็กไทย เพื่อจะเผยให้เห็นภาพตัวแทนเด็กในสังคมไทย ภาพดังกล่าวอาจมิใช่ภาพจริงทั้งหมด แต่เป็นภาพที่สังคมกำหนดขึ้นมา ยิ่งไปกว่านั้นภายใต้การเปลี่ยนแปลงของเด็ก ครอบครัว และสังคม ภาพตัวแทนของเด็กก็อาจมีความแตกต่างหลากหลายด้วย ทั้งนี้ นอกจากการศึกษาภาพยนตร์กลุ่มนี้จะทำให้เห็นภาพตัวแทนเด็กแล้ว ยังอาจพบอุดมการณ์อื่นๆ ที่แฝงตัวในภาพยนตร์ที่กำหนดความหมายของเด็ก ทั้งอุดมการณ์เด็กและสังคม เช่น ครอบครัว และสังคมทุนนิยม

ในเบื้องต้นจากปริมาณภาพยนตร์เด็กและครอบครัวไทยจำนวน 16 เรื่อง ดังที่ระบุไว้ข้างต้น สามารถจัดกลุ่มภาพยนตร์เด็กและครอบครัวออกได้เป็น 4 กลุ่มย่อย โดยใช้เกณฑ์ความสัมพันธ์ระหว่างเด็ก ครอบครัว และสังคม ดังนี้

กลุ่มแรก ภาพยนตร์ที่กล่าวถึง “เด็กกตัญญูที่ครอบครัว (และสังคม) ต้องการ”

กลุ่มที่สอง ภาพยนตร์ที่กล่าวถึง “เด็กที่มีปัญหาในครอบครัว”

กลุ่มที่สาม ภาพยนตร์ที่กล่าวถึง “เด็กที่เป็นเหยื่อในสังคม”

กลุ่มที่สี่ ภาพยนตร์ที่กล่าวถึง “เด็กกล้าหาญอดทนเพื่อชาติ”

ทั้งนี้ ภาพยนตร์ทั้ง 4 กลุ่มย่อยนี้จะประกอบสร้างภาพของเด็ก ครอบครัว และสังคมที่แตกต่างกัน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. เด็กกตัญญูที่ครอบครัว(และสังคม)ต้องการ

ภาพยนตร์กลุ่มแรกจะเน้นภาพของเด็กที่ครอบครัว(และสังคม)ต้องการ โดยหัวใจสำคัญคือความกตัญญู และดูเหมือนว่าประเด็นดังกล่าวจะเป็นสิ่งที่กลุ่มภาพยนตร์นี้ผลิตซ้ำเกือบทุกยุคทุกสมัยนับตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2520 ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *วัลลี* (2528) *ผีเสื้อและดอกไม้* (2528) และในช่วงปลายทศวรรษ 2540 เรื่อง *ก้านกล้วย* (2549) ภาพยนตร์กลุ่มนี้มักจะนำเสนอภาพของเด็กไม่ว่าชายหรือหญิง และยังหมายรวมถึงลูกช้าง (ในภาพยนตร์เรื่อง *ก้านกล้วย*) ทุกตัวละครต่างพากันมีความกตัญญูกตเวทีกับบิดามารดา

ภาพที่ 1: เด็กกตัญญูใน *วัลลี ผีเสื้อและดอกไม้* และ *ก้านกล้วย*

ในปี พ.ศ. 2528 ภาพยนตร์เรื่อง *วัลลี* เปิดตัวขึ้นโดยผู้กำกับภาพยนตร์ในนาม เอกลักษณ์ ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นมาจากเรื่องจริงของเด็กหญิงวัลลี วัยประมาณ 12-13 ปี เป็นเด็กยากจน พ่อทิ้งไปเหลือแต่แม่และยายที่ตาบอดในจังหวัดสมุทรสงคราม ต่อมาแม่ป่วยหนักกลายเป็นอัมพาต ชาวบ้าน

คิดว่าปอบมาสิงจึงทำร้ายจนทำให้แม่ยิ่งป่วยหนักขึ้น ส่วนวัลลีก็ยังต้องไปโรงเรียนและวิ่งกลับมาดูแลแม่และยายทุกช่วงกลางวัน ไม่ว่าจะฝนตกแดดออกหรือถูกเพื่อนในโรงเรียนกลั่นแกล้ง เธอก็ยังวิ่งกลับมาดูแลแม่ เมื่อครูยุพิน ครูประจำชั้น ให้เขียนเรียงความ จึงได้ทราบว่า แม่ของวัลลีป่วย ครูจึงพานักสังคมสงเคราะห์และนักข่าวมาทำข่าว ในที่สุดก็มีกระแสธารน้ำใจจากทุกทิศมาช่วยเหลือ แต่แม่ก็ต้องตาย

ในช่วงปีเดียวกัน ยุทธนา มุกดาสนิท ผู้กำกับภาพยนตร์ชื่อดังก็หันมาผลิตภาพยนตร์เด็กเรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้* ภาพยนตร์เรื่องนี้ผลิตขึ้นจากวรรณกรรมเด็กเรื่องเยี่ยมของนิพพานฯ ในชื่อเดียวกัน เล่าเรื่องราวของเด็กชายฮูหยันอายุใกล้เคียงกันกับวัลลี แต่มีจุดต่างคือ เป็นเด็กชายมุสลิมอาศัยอยู่บนพื้นที่พรมแดนระหว่างไทยกับมาเลเซีย ครอบครัวเหลือเพียงพ่อและน้อง ฐานะทางบ้านลำบากยากจน เขาจึงเลือกออกจากโรงเรียนทำงานขายไอศกรีมเพื่อเลี้ยงครอบครัว วันหนึ่งเมื่อพ่อประสบอุบัติเหตุเขาจึงต้องกลายเป็นแรงงานขนส่งข้าวสารบนรถไฟระหว่างไทยกับมาเลเซีย ระหว่างนั้นเขาก็เริ่มเรียนรู้โลก มีความรัก พบกับมิตรภาพจากเพื่อน และผลจากการตายของเพื่อน จึงเลิกอาชีพผิดกฎหมาย และย้อนกลับมาอยู่กับครอบครัวเสมือนผีเสื้อที่บินกลับมาที่สวนดอกไม้

อีก 20 ปีถัดมา ประเด็นเรื่องความกตัญญูก็ยังผลิตซ้ำผ่าน *ก้านกล้วย* (2549) ภาพยนตร์การ์ตูนที่เกี่ยวกับประวัติของช้างทรงสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ภาพยนตร์เรื่องนี้กำกับโดยคมภิญญ์ เข็มกำเนิด เรื่องราวเริ่มต้นตั้งแต่การเกิดของก้านกล้วย การเติบโต และการกลายเป็นช้างทรงของพระมหากษัตริย์ ขณะที่โครงเรื่องหลักเน้นให้เห็นความอดทนและความรักชาติ (รายละเอียดจะกล่าวถึงในหัวข้อที่ 4) แต่โครงเรื่องรองได้แทรกให้ก้านกล้วยเป็นตัวละครที่มีความกตัญญูต่อแม่ ดังปรากฏในฉากที่ก้านกล้วยเห็นแม่ถูกล่ามโซ่ในช่วงที่กำลังประลองกำลังเป็นช้างทรง ก้านกล้วยก็ยังรุดเข้าไปช่วยโดยไม่เกรงอาญาแผ่นดิน ยิ่งไปกว่านั้นภาพยนตร์เรื่องนี้ยังขยายนัยยะจากความกตัญญูต่อพ่อแม่ ให้เพิ่มเป็นความกตัญญูต่อแผ่นดินและพระมหากษัตริย์

แม้ระยะเวลาจะห่างกันเป็นสองทศวรรษก็ตาม ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องต่างผลิตภาพของเด็กไม่ว่าชายหรือหญิงและช้าง หากมีความกตัญญู เด็ก (และช้าง) ก็จะมีความน่ารัก เป็นคนดีในสายตาของครอบครัวและสังคม ผู้ผลิตจึงจงใจคัดเลือกตัวละครที่มีความน่ารัก อ่อนวัย อีกทั้งเปิดโอกาสให้ตัวละครทั้งหมดแสดงความกตัญญู ต่อสู้เพื่อครอบครัว

การผลิตภาพยนตร์ที่เกี่ยวข้องกับความกตัญญูในสองทศวรรษ ก็อาจเนื่องมาจากความต้องการการสั่งสอนลูกหลานเยาวชนให้ตระหนักต่อความกตัญญูทั้งต่อพ่อแม่ รวมถึงผู้มีพระคุณ นั่นก็คือพระมหากษัตริย์และแผ่นดิน และอาจถือได้ว่า

เป็นคุณสมบัติที่จำเป็นอย่างยิ่งของเด็กไทย ถือได้ว่าเป็นการผลิตซ้ำอุดมการณ์ความกตัญญูแก่เด็ก ในทัศนะของผู้ใหญ่เมื่อเด็กได้ดูหนัง ก็ย่อมซึมซับรับความรู้สึกนี้ไป

เป็นที่น่าสังเกตว่า ภาพยนตร์ทั้งหมดเล่าเรื่องผ่านเด็กชนชั้นล่างในพื้นที่ชนบทว่า มีความกตัญญูกตเวทีต่อครอบครัว อาจมองได้ว่า เด็กเหล่านี้เป็นตัวแทนเด็กในสังคมไทยทั้งหมดที่ยังคงพอมี (เหลือ) ความกตัญญูให้แก่ครอบครัว เมื่อเทียบกับเด็กชนชั้นกลางและในเมืองที่ประเด็นดังกล่าวเริ่มถูกมองข้ามไป รวมถึงอาจมองได้ว่า เด็กกลุ่มนี้มีปริมาณมากในสังคมไทย หากสามารถผลิตซ้ำและตอกย้ำแนวคิดความกตัญญูให้กับเด็กกลุ่มนี้ ก็ย่อมขยายปริมาณให้มากขึ้น และเป็นตัวอย่างให้แก่เด็กกลุ่มอื่นได้อีกด้วย

การผลิตซ้ำอุดมการณ์ดังกล่าวในอีกด้านหนึ่งยังอาจมองได้ว่า ประเด็นด้านความกตัญญูอาจลดน้อยถอยลงไปเสียแล้ว จึงทำให้ภาพยนตร์จำเป็นต้องเข้ามาทำหน้าที่ในการกล่อมเกลาความคิดของผู้ชม (โดยเฉพาะเด็กๆ) ได้เล็งเห็นความสำคัญของความกตัญญู ซึ่งเป็นคุณสมบัติสำคัญของชาวไทย ดังปรากฏในเรื่องเล่า นิทาน ตำนาน และแม้กระทั่งกฎหมายที่เน้นย้ำให้เคารพกตัญญูต่อพ่อแม่นับตั้งแต่ รศ. 127 (อลิศรา พรหมโชคชัย, 2557: 41) เพราะหากเด็กขาดซึ่งความกตัญญูก็ย่อมส่งผลต่อครอบครัวและสังคมในอนาคต ที่สังคมไทยจะก้าวสู่สังคมผู้สูงอายุ (aging society) เด็กในวันนี้ก็จะกลายเป็นผู้ใหญ่ในวันหน้าที่จะต้องหันมาดูแลพ่อแม่และครอบครัว ดังนั้น การแก้ไขปัญหาต้นเหตุด้วยการแทรกอุดมการณ์ความกตัญญูผ่านภาพยนตร์จึงน่าจะเป็นทางแก้ไขได้ดีที่สุด

2. เด็กผู้มีปัญหาในครอบครัว

ในทัศนะของนักวิชาการด้านครอบครัว พบว่า ครอบครัวมีการแปรเปลี่ยนไปจากอดีตสู่ปัจจุบัน (กำจร หลุยยะพงศ์, 2544; Parke, 2013; Clark, 2013) โดยเฉพาะการเปลี่ยนแปลงของสังคมเกษตรกรรมสู่สังคมอุตสาหกรรม ส่งผลให้ครอบครัวขยาย (extended family) ซึ่งมีทั้งพ่อแม่พี่น้องปู่ย่าตายาย กลายเป็นครอบครัวเดี่ยว (nuclear family) คือ มีแต่พ่อแม่และลูก ในทัศนะของนักสตรีนิยม (feminism) ชี้ว่า โครงสร้างครอบครัวดังกล่าวส่งผลให้ผู้ชายมีบทบาทมากขึ้น กลายเป็นผู้นำและมีอำนาจเหนือทุกคนในครอบครัว ผู้หญิงต้องพึ่งพิงผู้ชายและกลายเป็นแรงงานรับใช้ ครอบครัวเดี่ยวในสังคมตะวันตกยังอาจเรียกว่าเป็นครอบครัวประเพณี (traditional family) หรือเป็นครอบครัวในอุดมคติ (ideal family) เพราะกลายเป็นครอบครัวที่มีปริมาณมากในสังคม

แต่เมื่อก้าวสู่สังคมยุคใหม่ในช่วงหลังทศวรรษ 1960 เป็นต้นมา ครอบครัวเริ่มเปลี่ยนไปอีกครั้งหนึ่ง การเปลี่ยนแปลงของครอบครัวอาจสรุปโดยสังเขป

(ศิริรัตน์ แอดสกุล, 2553; Clark, 2013; Parke, 2013; Corsara, 2015) ดังนี้

ประการแรก สตรีเริ่มทำงานนอกบ้าน ทำให้ครอบครัวเริ่มมีความเท่าเทียม พ่อเริ่มให้ความสนใจต่อลูกมากขึ้น แต่ในเวลาเดียวกันก็เกิดผลกระทบตามมาอีก เช่น การหย่าร้าง พ่อแม่เลี้ยงเดี่ยว การที่แม่เริ่มทำงานหนักทั้งในและนอกบ้าน รวมถึงการขยายประเด็นครอบครัวจากสามีภรรยาต่างเพศกลายเป็นเพศเดียวกัน

ประการที่สอง ขนาดของครอบครัวเริ่มเปลี่ยนแปลงไปโดยมีขนาดเล็กกว่าเดิม จากครอบครัวเดี่ยวก็เริ่มเล็กลงไปอีก โดยเฉพาะการที่ครอบครัวบางครอบครัวเหลือเพียงพ่อหรือแม่เพียงคนเดียว

ประการที่สาม ผลกระทบจากระบบทุนนิยมทำให้เกิดความยากจน การทอดทิ้งลูกที่มีปริมาณมากขึ้น และส่งผลกระทบต่อเด็กที่ไม่ได้เรียน และเกิดปัญหาการใช้แรงงานเด็ก

ประการที่สี่ ด้วยการเติบโตของเทคโนโลยีส่งผลให้เกิดครอบครัวแบบใหม่ที่ไม่จำเป็นต้องมีพ่อแม่เชิงชีวภาพอีกต่อไป ลูกอาจเกิดจากการผสมเทียม รวมถึงในอีกด้านหนึ่งเด็กบางคนก็ได้รับการเลี้ยงดูโดยเทคโนโลยีอย่างเดียว เช่น กรณีเด็กติดเกม และอาจใช้เทคโนโลยีดูแลเด็กมากเกินไป

และประการสุดท้าย ผลพวงของระบบโลกาภิวัตน์และการอพยพย้ายถิ่นก็ส่งผลให้ครอบครัวกระจัดกระจายตามพื้นที่ต่างๆ ไม่ได้อยู่รวมกันที่เดียวกัน

สภาพการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวย่อมส่งผลกระทบต่อครอบครัวไทยและมีผลต่อภาพของเด็กและครอบครัวในหนังเด็กไทยด้วย จากการพิจารณาภาพยนตร์ไทยพบว่า การเปลี่ยนแปลงของครอบครัวส่งผลทำให้เกิดภาพเด็กที่มีปัญหาอย่างน้อย 3 รูปแบบ คือ เด็ก (ชาย) ผู้โหยหาความรัก เด็ก (หญิง) ผู้ถูกกระทำความรุนแรงในครอบครัว และเด็ก (ผู้ถูกทำให้) แปลกในสังคมสมัยใหม่

2.1 เด็ก (ชาย) ผู้โหยหาความรัก

หากพิจารณาตามแนวคิดการเปลี่ยนแปลงของสภาพครอบครัว จะพบว่า ครอบครัวได้แปรเปลี่ยนจากครอบครัวขยายสู่ครอบครัวเดี่ยว ส่วนนี้ส่งผลกระทบต่อเด็กที่เคยได้รับความรักจากครอบครัวขยาย ไม่ว่าจะเป็นปู่ ย่า ตา ยาย ลุง ป้า น้า อา กลายเป็นเหลือแต่พ่อแม่ และเมื่อพ่อคือผู้เป็นใหญ่หรือมีอำนาจมากในบ้าน ความห่างเหินก็ก่อกำเนิดขึ้นจนกลายเป็นปัญหาสำคัญระหว่างพ่อกับลูกชาย ปรากฏการณ์ดังกล่าวสอดรับกับทัศนะของซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) ที่เสนอแนวคิดปมโอดิปุส (Oedipus complex) เรื่องเด็กชายมีความขัดแย้งกับพ่อ

ภาพยนตร์ไทยในทศวรรษ 2530 และ 2550 ก็ตอกย้ำประเด็นความขัดแย้งระหว่างพ่อกับลูก คือ *ปุกปุย* (2533) และ *บ้านฉันตลกไว้ก่อน (พ่อสอนไว้)* (2553)

ภาพที่ 2: ปัญหาพ่อกับลูกใน *ปุกปุย* และ *บ้านฉันตลกไว้ก่อน (พ่อสอนไว้)*

ปุกปุย (2533) กำกับโดยอุดม อุดมโรจน์ เล่าเรื่องราวของเด็กชายเสนา หรือว่าว เป็นเด็กน่ารักวัยประมาณ 11 ขวบ ทำหน้าที่เลี้ยงน้องอีกสี่คน หากดูผิวเผิน ชีวิตของว่าวดูเหมือนจะมีความสุข มีเพื่อนน่ารัก ทว่าเขากลับมีปัญหากับพ่อ เพราะพ่อมองว่า ว่าวเป็นตัวซวยทำให้ต้องเสียพนัน ว่าวมีแต่แม่ที่คอยดูแลเอาใจใส่ พ่อจึงตัดสินใจส่งว่าวไปอยู่กับน้าชายที่ต่างจังหวัด ทำให้เขาได้พบกับเด็กหญิงชิชาและตกหลุมรัก แต่ว่าวก็ยังคิดถึงแม่กับครอบครัว จึงขอกลับกรุงเทพฯ พ่อก็ยังมองว่าว่าวเป็นตัวซวยและยื่นคำขาดให้ว่าวกลับต่างจังหวัด ครั้งนี้แม่ไม่ยอม พ่อจึงหนีออกจากบ้านไปและกลับมาไม่สบาย ว่าวจึงคอยดูแลพ่อทำให้พ่อเริ่มหันกลับมารักว่าว ว่าวก็เลยมีความสุขและประสบความสำเร็จในชีวิต

อีกสองทศวรรษถัดมา วิทยา ทองอยู่คง และเมษ ธราธร ก็ได้กำกับภาพยนตร์เด็กกับครอบครัวที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพ่อและลูกชายอีกครั้ง คือ *บ้านฉันตลกไว้ก่อน (พ่อสอนไว้)* (2553) ภาพยนตร์เรื่องนี้บอกเล่าเรื่องราวของเด็กชายต๊อก อายุประมาณ 12 ปี ซึ่งกำลังเติบโตเป็นหนุ่ม ต๊อกเป็นทายาทของคณะตลก แต่บังเอิญเขากลับเล่นตลกไม่ได้ ซึ่งแตกต่างจากน้องสาว เขาจึงมีปมคิดว่าพ่อไม่รักและน้อยใจพ่อ วันหนึ่งเจอหมอรักษาสิวชื่อหมอน้ำแข็ง ต๊อกก็แอบหลงรัก ทว่าหมอกลับมีแฟนและกำลังท้องก่อนแต่ง หมอตัดสินใจไม่บอกแฟนที่อยู่เมืองนอก ทำให้ต๊อกคิดว่าหมอคงจะทำแท้งจึงตามหมอไปกรุงเทพฯ

ในวันนั้นเป็นวันที่พ่อจะต้องเล่นตลกออกโทรทัศน์ แต่ด้วยความห่วงต๊อกที่หนีหายไป พ่อจึงไม่ได้ไปเล่นตลกแต่ตามหาเขา ต๊อกจึงเริ่มตระหนักว่าพ่อรักเขา พ่อยังเข้ามาช่วยคลี่คลายปัญหาโดยบอกกับแฟนหมอว่า วันที่สำคัญที่สุดคือการได้เห็นหน้าลูก แฟนหมอน้ำแข็งจึงกลับมา นอกจากนั้น แม่ก็ยังช่วยเป็น

กาวใจ เล่าเรื่องราวในอดีตตอนที่แม่คลอดน้องสาว แต่วันนั้นเป็นวันแม่ พ่อถึงกับแปลงตัวสวมชุดเป็นแม่ไปงานวันแม่ให้ต๊อกที่โรงเรียน เมื่อเข้าใจความรักของพ่อแล้ว เขาและครอบครัวก็มีความสุขดังเดิม

แม้ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องจะเล่าเรื่องปัญหาของพ่อกับลูก แต่จุดที่อาจต่างไปจากภาพยนตร์เรื่อง *ปุกปุย* ก็คือ *บ้านฉันตลกไว้ก่อน(พ่อสอนไว้)* วางโครงเรื่องรองที่เด็กชายต๊อกกำลังเติบโตและมีความรักกับหมอน้ำแข็งที่รักษาสิว รวมถึงตัวหมอเองก็มีปัญหาเกี่ยวกับการท้องก่อนแต่ง จนทำให้ตัวต๊อกถึงกับอยากรับเป็นพ่อเด็กแทน ในจุดนี้เท่ากับภาพยนตร์ได้ขยายประเด็นจากความสัมพันธ์พ่อกับลูกไปสู่ประเด็นครอบครัวอื่นๆ อีก โดยเฉพาะปัญหาการทำแท้ง

ในทัศนะของสตรีนิยม ภาพยนตร์เด็กเป็นพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับมิติสตรี Wojcik-Andrews (2000: 148-150) ชี้ว่า นักสตรีนิยมให้ความสนใจการศึกษาหนังเด็กและเน้นย้ำภาพของเด็กที่ปรากฏในภาพยนตร์ ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลจากแนวคิดสตรีนิยม ที่เน้นมิติความขัดแย้งของสตรีในภาพยนตร์ที่ถูกกดขี่ภายใต้สังคมชายเป็นใหญ่ (patriarchal society) และขยายไปสู่ประเด็นเรื่องเพศในหนังเด็กนับตั้งแต่ในช่วงหลัง 1965 ในช่วงแรก จะให้ความสนใจภาพของวีรสตรีในหนังของดิสนีย์ ในช่วงถัดมาก็เริ่มขยายสู่ภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ และเริ่มขยายการมองจากตัววีรสตรีสู่ประเด็นอื่นๆ เช่น ความแตกต่างระหว่างเด็กชายหญิงในภาพยนตร์ ภาษา รวมถึงการวิเคราะห์ด้วยแนวทางจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ ที่สนใจปมโอดิปุสของเด็กชาย ที่รักแม่แต่เกลียดกลัวพ่อที่จะตอนอวัยวะเพศของตน จึงต้องพัฒนาตนให้เข้มแข็งและเหมือนพ่อ รวมถึงการมองสตรีและเด็กที่กลายเป็นผู้ถูกจ้องมองโดยผู้ชายในหนังตามแนวคิดของ Laura Mulvey ทำให้เด็กโดยเฉพาะเด็กหญิงกลายเป็นวัตถุทางเพศ และในปัจจุบัน การศึกษาด้วยแนวทางสตรีนิยมในหนังเด็กก็เริ่มขยับไปสู่ความแตกต่างหลากหลายของสตรี โดยเฉพาะเรื่องสีผิวที่ปรากฏในภาพยนตร์ เช่น เด็กหญิงในภาพยนตร์เป็นเด็กผิวขาวหรือผิวสี การให้ความสนใจต่อชนชั้นของเด็ก การพัฒนาจากการถูกจ้องสู่การเป็นผู้จ้องมองของเด็ก และที่สำคัญคือ ภาพยนตร์เด็กที่สตรีเป็นผู้กำกับทำให้มิติของเด็กมีการเปลี่ยนแปลงไป เช่น การตั้งคำถามครอบครัวเดี่ยว การเปลี่ยนแปลงอำนาจของผู้ชายที่จ้องมอง การเปลี่ยนแปลงของตัวละครเอกจากชายเป็นหญิง การตั้งคำถามต่อความเป็นจริงที่เห็นว่าอาจจะไม่ใช่ความจริงทั้งหมด

เมื่อพิจารณาภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องตามแนวทางของสตรีนิยม พบว่า แม้หนังทั้งสองเรื่องจะเริ่มให้ความสนใจประเด็นเรื่องพ่อและเด็กชาย แต่ก็มีจุดที่แตกต่างกัน ขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *ปุกปุย* ผลิตซ้ำวิธีคิดเรื่องผู้ชายหรือพ่อเป็นใหญ่ในบ้านในสังคมอุตสาหกรรม และทำให้เกิดการกดขี่แม่และลูก ดังปรากฏใน

ฉากที่พ่อใช้อำนาจไล่ว่าวไปอยู่ต่างจังหวัด แต่ภาพยนตร์เรื่อง *บ้านฉันตลกไว้ก่อน (พ่อสอนไว้)* กลับเป็นการมองพ่ออีกแง่มุมหนึ่งของครอบครัวสมัยใหม่ที่พ่อเริ่มให้ความสนใจครอบครัวและรักลูกมากกว่าในอดีตที่ผ่านมา

เมื่อมองจุดร่วม ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้มีตัวเอกเป็นเด็กผู้ชายที่อยู่ในวัยเริ่มเติบโต ไม่ปรากฏเด็กหญิง นั่นก็สอดคล้องกับแนวคิดของฟรอยด์ ซึ่งสนใจปมโอดิปุสระหว่างพ่อกับลูกในสังคมอุตสาหกรรมที่พ่อเป็นใหญ่ เด็กชายทั้งสอง ไม่ว่าจะเป็นว่าวหรือต๊อก ต่างเป็นเด็กชนชั้นกลางทั้งในเมืองและต่างจังหวัด แต่กลับพบปัญหาเดียวกัน ความขัดแย้งระหว่างพ่อกับลูก โดยลูกชายมักจะคิดว่าพ่อไม่รัก ไม่ว่าจะไม่รักจริงดังตัวละครว่าวใน *ปุกปุย* หรือคิดว่า พ่อไม่รักใน *บ้านฉันตลกไว้ก่อน (พ่อสอนไว้)* แต่ในท้ายที่สุด ตัวละครทั้งสองก็เรียนรู้ว่า ความสัมพันธ์ระหว่างพ่อกับลูกเป็นความสัมพันธ์ที่ตัดไม่ขาดและมีความแนบแน่น หากสามารถผ่านวิกฤติความเข้าใจได้แล้ว ก็จะทำให้เด็กชายเติบโตเป็นผู้ใหญ่ได้อย่างดีและมีความสุข

นอกจากนั้นหากพิจารณาตามแนวคิดสตรีนิยม ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องยังมอบบทบาทหน้าที่ให้แม่เป็นผู้ช่วยประสานความเข้าใจระหว่างพ่อลูก ทั้งยังผลิตซ้ำบทบาทหน้าที่ของแม่ในสังคมอุตสาหกรรมที่ทำหน้าที่เป็นแม่บ้าน ดูแลลูกและสามี และหากแม่ดำเนินบทบาทนี้ได้ดี เช่นในภาพยนตร์ *ปุกปุย* และ *บ้านฉันตลกไว้ก่อน (พ่อสอนไว้)* ก็จะทำให้ครอบครัวมีความสุข ในทางกลับกัน หากแม่ไม่ทำหน้าที่ ก็จะสร้างปัญหาให้ครอบครัวและสังคม นำไปสู่ปัญหาครอบครัว (Clark, 2013; Wojcik-Andrews, 2000: 130) ดังที่มักปรากฏในหนังเด็กและครอบครัวที่พ่อกระทำทารุณกรรมต่อเด็กเพราะไร้แม่คอยปกป้อง เช่น *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* หรือแม่ร่วมกับพ่อทำแท้งใน *ศพเด็ก 2002* (รายละเอียดในหัวข้อถัดไป)

นอกเหนือจากปัญหาของจิตใจเด็กชายตามแนวคิดของฟรอยด์และสตรีนิยมแล้ว อาจอธิบายได้อีกด้วยว่า หนังทั้งสองเรื่องยังแสดงให้เห็นถึงปัญหาเศรษฐกิจและสังคมไทยที่เปลี่ยนแปลงจากความอบอุ่นของครอบครัวและเศรษฐกิจที่มั่นคง ให้กลายเป็นครอบครัวแบบใหม่และสังคมทุนนิยม ตัวแปรภายนอกสองตัวนี้เอง ย่อมส่งผลกระทบทำให้พ่อเริ่มกลายเป็นคนมีปัญหา และส่งผลให้เด็กมีปัญหาโหยหาความรักด้วย

ในฉากจบของเรื่อง ปัญหาความขัดแย้ง ความไม่เข้าใจระหว่างพ่อกับลูก กลับจบลงด้วยความสุขสวยงาม ทั้งนี้ก็เพื่อการตอกย้ำความรักและสมานฉันท์ในครอบครัวสมัยใหม่ ทั้งๆ ที่ในโลกความเป็นจริง ปัญหาความขัดแย้งระหว่างพ่อลูกตามทัศนะของฟรอยด์อาจจะยังคงมีอยู่ก็ตาม แต่สำหรับในสังคมไทยและภาพที่ภาพยนตร์สร้างขึ้นกลับมองต่างมุมว่า แม้จะมีปัญหาก็สามารถคลี่คลายได้ด้วยความอบอุ่นของพ่อและครอบครัว

2.2 เด็ก(หญิง)ผู้ถูกกระทำความรุนแรงในบ้าน

ความรุนแรงของเด็กที่ปรากฏในครอบครัวมีความหลากหลาย หากพิจารณาตามทฤษฎีความขัดแย้งภายในครอบครัวจะพบว่า ทุกครอบครัวย่อมประสบความขัดแย้งที่เกิดขึ้น นับตั้งแต่ความรุนแรงระดับเล็ก ได้แก่ การถูกทอดทิ้ง จวบจนถึงความรุนแรงการถูกทารุณกรรม ทั้งด้านร่างกายและจิตใจ Corsaro (2015: 291-292) ยกตัวอย่างความรุนแรงร่างกายและจิตใจ เช่น การทำร้ายทางเพศ การบังคับขู่เข็ญให้ทำงาน การละเลยการดูแลยามป่วย เป็นต้น

สำหรับกรณีภาพยนตร์ในไทย ก็มักนำเสนอความรุนแรงภายในครอบครัว โดยเฉพาะประเด็นเด็กหญิงเป็นเหยื่อหรือผู้ถูกกระทำ โดยเน้นเรื่องการทอดทิ้ง การทำแท้ง และการทำร้ายทางเพศ ตอกย้ำอุดมการณ์เพศชายเป็นใหญ่และกดทับแม้แต่เด็กหญิงในภาพยนตร์ตามแนวคิดของสตรีนิยม (Wojcik-Andrews, 2000) ในที่นี้ ภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นความรุนแรงจากครอบครัวปรากฏอยู่ใน 4 เรื่อง คือ การถูกทอดทิ้งใน *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* (2549) การถูกทารุณกรรมทางเพศใน *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* (2552) และการถูกทำแท้งใน *ศพเด็ก 2002* (2554)

ภาพที่ 3: *ภาพยนตร์เกี่ยวกับเด็กผู้หญิงกับการถูกกระทำความรุนแรงในบ้าน ข้าวเหนียวหมูปิ้ง บุปผาราตรี 3.1 บุปผาราตรี 3.2* และ *ศพเด็ก 2002*

ปี 2549 ศิวาภรณ์ หงษ์สุวรรณ ผู้กำกับหญิงในภาพยนตร์เรื่อง *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* บอกเล่าเรื่องราวของเด็กหญิงวัยประมาณ 10 ขวบ ชื่อข้าวเหนียว ที่แม่นำมาฝากให้น้าเล็กช่วยเลี้ยง หรืออีกนัยหนึ่งคือการทอดทิ้งเพื่อไปมีสามีใหม่ ข้าวเหนียวรู้สึกว้าเหว่ แต่บังเอิญเจอลูกหมาเร่ร่อน จึงนำมาแอบเลี้ยงและตั้งชื่อว่าหมูปิ้ง แต่น้าก็เอาไปปล่อยวัดเพราะยายแพ้ขนหมา ข้าวเหนียวออกตาม แต่ไม่พบ และตัดสินใจออกจากบ้าน กลายเป็นเด็กเร่ร่อน และไปอยู่บ้านอ้วน เด็กชายขายพวงมาลัยตามท้องถนน

ส่วนหมูปิ้งหมาน้อยกลับโชคดีที่มีคุณนายสายป่านพาไปเลี้ยงที่บ้าน เมื่อเวลาผ่านไปหนึ่งปี หมูปิ้งเติบโตและนั่งรถคุณนายและจำข้าวเหนียวที่ขายพวงมาลัยได้ แต่เธอกลับจำหมูปิ้งไม่ได้ วันหนึ่งข้าวเหนียวไม่ค่อยสบาย แต่เธอต้องไปขายพวงมาลัย ทำให้เธอถูกรถชนตาย หนังจบลงด้วยการตั้งคำถามถึงเรื่องราวของเด็กและสุนัขที่ถูกทอดทิ้ง โดยไม่มีใครเหลียวแลที่มีจำนวนมากในสังคม

ในช่วงทศวรรษ 2550 สถานการณ์เด็กกับครอบครัวมีความรุนแรงมากยิ่งขึ้น จึงย่อมส่งผลให้เกิดภาพยนตร์ที่นำเสนอภาพของเด็กถูกกระทำในครอบครัว ทั้งการทารุณกรรมทางเพศและการถูกทำแท้ง ผ่านภาพยนตร์เรื่อง *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* รวมถึง *ศพเด็ก 2002*

ภาพยนตร์เรื่อง *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* (2552) กำกับโดย ยุทธเลิศ สิปปภาค เล่าเรื่องราวของบุปผา อดีตผีสาวที่แก้แค้นคนรักเก่าในสองภาคที่ผ่านมากลับมาเกิดใหม่กลายเป็นเด็กหญิงปลาวัย 6-8 ปี เธอลืมชาติที่แล้วที่เป็นผีที่ทำร้ายอดีตแฟน ชาตินี้เธอกลายเป็นเด็กหญิงที่ต้องรับกรรมเก่าที่ก่อไว้ เธอจึงไร้แม่ เหลือแต่พ่อเลี้ยง อันเป็นสาเหตุให้เธอถูกทารุณกรรมในบ้าน ถูกพ่อเลี้ยงตบตีและทารุณกรรมทางเพศ การถูกกระทำยังขยายพื้นที่สู่บริเวณโรงเรียน วันหนึ่งเมื่อเธอถูกเพื่อนแกล้งผลักตกบันได เธอจึงระลึกชาติได้ว่า เธอคือบุปผา เธอจึงหวนกลับมาที่หอพักเดิมพร้อมใบมีดโกนที่แอบขโมยจากพ่อเลี้ยง แต่เธอก็ถูกฆาตกรรมโดยชายแปลกหน้า จึงกลายเป็นผีเด็กปลา และบางทีก็กลับเป็นบุปผาในชาติก่อนหน้าเพื่อล้างแค้นพ่อเลี้ยงและคนที่ฆ่าเธอ ทว่าในท้ายที่สุด พ่อเลี้ยงก็กำจัดเธอด้วยการนำร่างของเธอมาเผาที่เตาเผาสุนัข ทำให้เธอสลายร่างไป

ส่วนภาพยนตร์เรื่อง *ศพเด็ก 2002* (2554) กำกับโดยพจน์ อานนท์ ดำเนินเรื่องอิงเหตุการณ์จริงที่พบศพเด็กที่ถูกทำแท้งเป็นจำนวนมากในวัดแห่งหนึ่ง ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ใช่ภาพยนตร์เด็กและครอบครัวโดยตรง ซึ่งไม่ต่างจากภาพยนตร์เรื่อง *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* โดยจัดได้ว่าเป็นกลุ่มภาพยนตร์ผีจุดร่วมอีกประการ ก็คือ ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนำเสนอประเด็นเรื่องเด็กกับครอบครัวที่กระทำความรุนแรงต่อเด็ก ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* จะเน้นความรุนแรงที่เด็กโตขึ้นมา แต่สำหรับกรณี *ศพเด็ก 2002* กลับเป็นความรุนแรงต่อเด็กที่ยังไม่ได้เกิดหรือการทำแท้งเด็ก

หนังเล่าเรื่องผีเด็กหญิงที่ตามรังควานครอบครัวของตรัยที่มีลูกสาวในวัยน่ารัก ภายนอกครอบครัวนี้ดูจะเป็นครอบครัวที่อบอุ่น แต่ในความเป็นจริงกลับปรากฏว่า ตรัยมีเมียน้อยและบังคับให้ทำแท้ง และผีเด็กที่มารังควานตรัยกับครอบครัวก็คือลูกของตนนั่นเอง ในที่สุดผีเด็กหญิงก็ล้างแค้นให้ตรัยกลายเป็นอัมพาต รวมถึงการแก้แค้นผู้เกี่ยวข้องทุกคน

ตัวละครเด็กทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็น “ปลา” “ผีเด็กหญิงที่ไม่มีชื่อ” ใน *ศพเด็ก 2002* และ “ข้าวเหนียว” ต่างเป็นตัวละครเด็กหญิง อาศัยในกรุงเทพฯ ชนชั้นกลางถึงล่าง เด็กหญิงทั้งหมดมีความน่ารักในตอนต้นเรื่อง แต่เมื่อเรื่องราวดำเนินต่อไป ภาพของเด็กหญิงเหล่านี้กลับกลายเป็นภาพความหดหู่ ร้องไห้ หน้าตาไร้ซึ่งความสุขแทน ในด้านหนึ่งบ่งบอกนัยยะที่เด็กหญิงเป็นผู้ที่มักจะได้รับผลแห่งการกระทำจากครอบครัวที่รุนแรง ทั้งการถูกทารุณกรรมจากพ่อและการถูกทอดทิ้งจากแม่ เด็กหญิงมักจะเป็นเหยื่อที่ไม่อาจแก้ไขได้ในโลกความเป็นจริง เธอจึงต้องกลายป็นปีศาจเพื่อแก้ปัญหา แต่มีเพียงกรณีของภาพยนตร์เรื่อง *ศพเด็ก 2002* เด็กผู้หญิงที่เป็นผีสามารถแก้แค้นได้สำเร็จ

ตรงข้ามกับภาพยนตร์เรื่อง *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* แม้ตัวละครเด็กหญิงจะเป็นผี ก็ไม่อาจแก้แค้นได้สำเร็จ นั่นก็อาจแสดงให้เห็นว่า ถึงจะมีพลังอำนาจของผีก็ตาม แต่ปัญหาของเด็กหญิงที่ถูกกระทำความรุนแรงจากบ้านและการถูกทอดทิ้งเป็นปัญหาที่ยากจะแก้ ไม่ต่างจากภาพยนตร์เรื่อง *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* จึงต้องจบลงด้วยเด็กหญิงข้าวเหนียวก็ต้องถูกรถชนตาย การตอกย้ำภาวะดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงอุดมการณ์ที่มองเด็กหญิงเป็นเพียงเหยื่อแห่งความรุนแรงเป็นผู้ถูกกระทำ และที่สำคัญคือ การกระตุ้นสังคมให้หันมาให้ความสนใจ เอาใจใส่ปัญหาความรุนแรงที่เกิดขึ้นในครอบครัวของเด็ก ด้วยเหตุนี้ ภาพยนตร์จึงจำเป็นต้องมีตัวละครที่เป็นผู้ช่วยคนสำคัญคือตำรวจ ที่จะจัดการผู้กระทำความรุนแรงต่อเด็ก รวมถึงการใช้ภาพและมุมกล้องที่เผยให้เห็นปัญหาความรุนแรงต่อเด็ก อีกทั้งคำบรรยายที่กระตุ้นเตือนให้ผู้ชมเล็งเห็นปัญหาของเด็กหญิงและพร้อมจะช่วยเหลือ

น่าสนใจว่า ขณะที่ประเด็นเด็กชายที่ไม่ถูกกับพ่อกลับจบลงด้วยความสุข แต่สำหรับกรณีของเด็กหญิงที่มีปัญหาในครอบครัว ส่วนใหญ่กลับจบลงในทิศทางตรงกันข้าม ซึ่งอาจมองได้ว่า ปัญหาของเด็กชายที่ถูกกระทำความรุนแรงภายในบ้าน อาจเป็นปัญหาที่ไม่หนักหนาสาหัสในทัศนคติของสังคมไทยเท่ากับเด็กหญิงภาพยนตร์จึงยังไม่ได้นำเสนอ หรือหากมีปัญหาเด็กชายก็จะเลือกเป็นผู้กระทำ (active) ด้วยการหนีออกจากบ้านมากกว่าเด็กหญิงที่ต้องเป็นผู้ถูกกระทำหรือเหยื่อ (victims) ผู้ระทมทุกข์กับปัญหาภายในบ้านก็เป็นได้

ยิ่งไปกว่านั้น ภาวการณ์ของการที่เด็กหญิงถูกทารุณกรรมทั้งเรื่องเพศและการถูกทอดทิ้ง ในทัศนะของนักสตรีนิยมยืนยันให้เห็นถึงการมองว่า แม่ควรเป็นผู้รับผิดชอบ หากไม่มีแม่ หรือแม่ไม่ทำหน้าที่ ปัญหาของเด็กหญิงก็จะเกิดขึ้น ภาพยนตร์ทั้ง 4 เรื่องจึงทำให้ไร้ซึ่งแม่หรือหากมีแม่ก็เป็นแม่เลวที่ไม่สนใจลูก อาจมองได้ว่า นี่คือความพยายามตอกย้ำการทำหน้าที่ของผู้หญิงในฐานะแม่ที่ต้องดูแลลูก

นักวิชาการบางคนยังมองว่า การกระทำความรุนแรงในครอบครัวต่อเด็กเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงหลัง เมื่อสังคมเปลี่ยนแปลงไปสู่สังคมอุตสาหกรรม แต่หากย้อนกลับไปสู่มุมมองด้านกฎหมายก็จะพบว่า มีกฎหมายหลายฉบับในยุคอดีตที่ระบุถึงการห้ามกระทำความรุนแรงต่อเด็กอยู่แล้ว ได้แก่ ร.ศ.127 ที่ระบุไม่มีการซื้อขายเด็ก การห้ามกระทำรุนแรงต่อเด็ก ในประมวลกฎหมายแพ่งและพาณิชย์ พ.ศ. 2477 (อลิศรา พรหมโชติชัย, 2557: 45-46) นั่นก็หมายความว่าความรุนแรงต่อเด็กอาจเป็นเรื่องของอำนาจมากกว่าการระบุสภาพสังคมที่ทันสมัยกว่า และหากดูตัวเลขของตะวันตกก็จะพบความสอดคล้องกันคือ เมื่อสังคมพัฒนามากขึ้นการทำความรุนแรงต่อเด็กเริ่มมีปริมาณลดลง (Corsaro, 2015: 291)

2.3 เด็ก(ผู้ถูกทำให้)แปลกในสังคมสมัยใหม่

ในขณะที่ปัญหาในหัวข้อที่ผ่านมาคือ การกระทำความรุนแรงต่อเด็กในครอบครัว ถือเป็นปัญหาซ้ำซากจากอดีตจวบจนปัจจุบัน แต่สำหรับปัญหาในกลุ่มนี้ ด้านหนึ่งอาจถือได้ว่าเป็นปัญหาใหม่ที่เริ่มก่อตัวขึ้นภายใต้สังคมแบบใหม่ในยุคโลกาภิวัตน์ในช่วงทศวรรษ 2530 เช่น การไม่มีพ่อแม่ เด็กพิการ เด็กชาวเขา เด็กที่พ่อแม่ปล่อยปละละเลย แต่ในอีกด้านหนึ่งอาจมองได้ว่า เป็นปัญหาที่มีอยู่มานานแล้ว แต่มิได้เป็นเรื่องที่แปลกในอดีต เพียงแต่ในปัจจุบัน สังคมกลับเริ่มตระหนักว่าเป็นสิ่งแปลก เพราะความแปลกเช่นนี้ส่งผลเสียต่อสภาพครอบครัว และที่สำคัญต่อสังคมอุตสาหกรรมแบบใหม่ เพราะเด็กก็คืออนาคตของชาติ หากมีแต่เด็กแปลกหรือเด็กผิดปกติ สังคมก็ย่อมเกิดปัญหาได้ ภาพยนตร์จึงเริ่มนำเสนอให้เห็นปัญหานี้และจัดระเบียบวิธีคิดของผู้คน ทำให้คนรู้สึกว่านี่คือปัญหาและกลายเป็นเด็กที่แปลก ความแปลกจึงกลายเป็นสิ่งที่ถูกทำให้แปลกโดยสังคม

ความแปลกแบบแรกคือ เด็กที่ไร้ซึ่งพ่อแม่ หนังไทยได้เริ่มนำเสนอในช่วงต้นทศวรรษ 2530 โดยเน้นเด็กที่ครอบครัวแตกแยกหรือหย่าร้างใน *รักแรกอุ้ม* และผลิตซ้ำอีกครั้งในทศวรรษ 2550 ในภาพยนตร์เรื่อง *ความสุขของกะทิ* โดยภาพยนตร์เรื่องหลังยังได้เพิ่มการนิยามครอบครัวแบบใหม่ที่เด็กอาจอยู่ได้ด้วยตนเองกับตาและยาย

ในปลายทศวรรษ 2540 ถึงต้นทศวรรษ 2550 หนังไทยยังได้นำเสนอประเด็นเด็กที่แตกต่างหรือขัดแย้งไปจากขนบเดิมในอดีต คือ การนำเสนอเด็ก(ผู้ถูกทำให้) แปลก เป็นโรคดาวน์ซินโดรมใน *เอ๋อเหรอ* เด็กชาวเขาเผ่าอาข่าใน *อาข่าผู้น่ารัก* และการนำเสนอประเด็นเด็กที่พ่อแม่ไม่มีเวลาและปล่อยปละละเลยลูกในภาพยนตร์เรื่อง *หม่ำเดียวหัวเหลี่ยมหัวแหลม* รายละเอียดดังต่อไปนี้

ภาพที่ 4: ภาพยนตร์ที่นำเสนอเด็ก(ผู้ถูกทำให้)แปลกในสังคมสมัยใหม่ *รักแรกอุ้ม ความสุขของกะทิ เอ๋อเหรอ อาข่าผู้น่ารัก* และ *หม่ำเดียวหัวเหลี่ยมหัวแหลม*

รักแรกอุ้ม (2531) กำกับโดยสมจริง ศรีสุภาพ เนื้อหาหลักจะเน้นความสัมพันธ์ของสามีภรรยา อะตอมกับนนท์ ในช่วงหลังการแต่งงานว่าจะพบปัญหาใดบ้าง และปัญหาที่พบคือ ความเข้าใจผิดว่าสามีนอกใจ ทำให้ต้องขัดแย้งจนถึงขั้นเลิกกัน แม้ว่าตัวนางเอกคืออะตอมจะท้องและคลอดลูกเป็นหญิงน่ารักวัยไม่ถึงขวบ แต่ในช่วงท้ายที่สุด พระเอกได้รางวัลภาพถ่าย “คิดถึง” ซึ่งเป็นรูปของนางเอกกับลูก ทำให้นางเอกหันกลับไปคืนดีกับพระเอก ฉากจบจึงเป็นฉากภาพของลูกคลานมาหาพระเอก

แม้เราอาจกล่าวได้ไม่เต็มปากว่าหนังเรื่องนี้เป็นหนังเด็ก แต่ค่อนข้างจะเป็นหนังรักหรือหนังดราม่า ทว่าอย่างน้อยเรื่องนี้ก็ทำให้เห็นภาพเด็กและครอบครัวในภาวะของความมีปัญหา แม้ปัญหานั้นอาจไม่รุนแรงเท่าไรนัก เพราะท้ายที่สุด ปัญหาหย่าร้างก็คลี่คลายลงด้วยความน่ารักสดใสของลูกที่กลายเป็นกาวใจประสานความร้าวฉานได้

เวลาผ่านไปอีกสองทศวรรษปัญหาการหย่าร้างและพ่อแม่เลี้ยงเดี่ยว ก็ถูกนำกลับมานำเสนออีกครั้งในภาพยนตร์เรื่อง *ความสุขของกะทิ* (2552) ภาพยนตร์เรื่องนี้ผลิตขึ้นจากหนังสือในชื่อเดียวกันของงามพรรณ เวชชาชีวะ ซึ่งได้รับรางวัลซีไรต์ในปี 2549 นำมาผลิตเป็นภาพยนตร์และกำกับโดยเจนไวย์ ทองดีนอก โดยที่ปัญหาการหย่าร้างในยุคนี้ กลับพัฒนาขึ้นสู่การเป็นแม่เลี้ยงเดี่ยวและการตั้งคำถามต่อครอบครัวแบบใหม่ที่มีเพียงตายายเลี้ยงหลานก็เพียงพอแล้ว

ความสุขของกะทิ ว่าด้วยเรื่องราวของกะทิ เด็กหญิงชนชั้นกลางอายุประมาณ 9 ปี อาศัยอยู่ที่อยุธยา เธอเป็นลูกครึ่งไทยพม่า อาศัยอยู่กับตาและยายโดยไม่มีพ่อกับแม่ แต่มีพี่ทองเด็กชายอายุ 14 ปี คอยดูแล กะทิอยู่อย่างมีความสุขในโรงเรียนต่างจังหวัด ได้ใกล้ชิด เห็นความสวยงามและความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ จนวันหนึ่งตาบอกกะทิว่า แม่ที่เธอจำแทบไม่ได้ ป่วยไม่สบายและใกล้ตาย จึงได้พากะทิไปหาแม่ที่บ้านริมทะเล ช่วงเวลานั้นเอง แม่จึงเริ่มเล่าเรื่องเหตุผล

ที่แม่ทิ้งกะทิไปตอนสี่ขวบ เพราะแม่ป่วยเป็นโรคกล้ามเนื้ออ่อนแรง ทำให้กะทิเกือบจมน้ำตาย แต่โชคดีที่มีพี่ทองมาช่วยไว้

ช่วงเวลานี้จึงเป็นช่วงเวลาสุดท้ายที่สองแม่ลูกได้พบและมีความสุขด้วยกัน หนังมิได้แสดงให้เห็นฉากการตายของแม่ แต่ตัดภาพมาที่คอนโดมิเนียมของแม่ในกรุงเทพฯ ภายในห้องเก็บประวัติทุกอย่างของกะทิ รวมถึงจดหมายที่เขียนทิ้งไว้ให้พ่อของกะทิ ซึ่งเป็นคนพม่าที่ทำงานที่อังกฤษ แม่บอกว่า หากกะทิคิดถึงอยากอยู่กับพ่อ ให้ส่งจดหมายนั้นไป แต่ในที่สุดเธอก็ไม่ได้ส่งจดหมายและพอใจที่จะอยู่ชนบทอยุธยากับตายายและพี่ทอง หนังจบลงด้วยการที่กะทินิยามครอบครัวแบบใหม่ที่ไม่จำเป็นต้องมีพ่อแม่ลูก แต่อาจมีตายายหรือตัวเธอเป็นผู้ดูแลตนเองและอาศัยในพื้นที่ชนบทที่เต็มไปด้วยความสุข

ช่วงปลายทศวรรษ 2540 ถึงต้นทศวรรษ 2550 ยังคงเป็นช่วงเวลาที่มีหนังเกี่ยวกับเด็กและครอบครัวแบบใหม่ที่ต่างไปจากในอดีตอีก โดยเฉพาะการปฏิเสธการนำเสนอเฉพาะภาพของเด็กปกติเท่านั้น นับตั้งแต่เด็กเป็นโรคดาวน์ซินโดรมใน *เอ๋เหรอ* เด็กหญิงชาวอาข่าที่ถูกครอบครัวไล่ไปอยู่นอกหมู่บ้านเพราะทำผิดประเพณีในภาพยนตร์เรื่อง *อาข่าผู้น่ารัก* เด็กที่พ่อแม่ทำแต่งานและปล่อยปละละเลยลูกในหนังเรื่อง *หม่ำเดียวหัวเหลี่ยมหัวแหลม* ทั้งนี้อาจมองได้ว่า ภาพเด็ก (ผู้ถูกทำให้) แปลกนี้ ส่วนหนึ่งอาจเนื่องมาจากการแปรเปลี่ยนของครอบครัวและการเปลี่ยนนิยามการมองครอบครัวแบบใหม่ จากในอดีตที่เน้นแต่ครอบครัวคนปกติและหันมาสู่คำถามว่า นอกจากครอบครัวแบบเดิมแล้ว ยังมีครอบครัวแบบอื่นได้อีกหรือไม่ รวมถึงการตั้งคำถามว่า เด็กแบบนี้เป็นเด็กแปลก หรือว่าเป็นเด็กปกติที่สังคมกำหนดไปว่า คือความแปลก เพราะต่างไปจากสังคมทั่วไป

ภาพยนตร์ที่นำเสนอเด็ก (ผู้ถูกทำให้) แปลกเรื่องแรกคือเด็กพิการ ได้แก่ *เอ๋เหรอ* (2548) กำกับโดยพจน์ อานนท์ ว่าด้วยเรื่องราวของต๋อง เด็กชายอายุประมาณ 10-11 ปี ผู้มีลักษณะพิเศษก็คือ เป็นโรคดาวน์ซินโดรม แต่เขาก็มีความน่ารัก มีชีวิตจิตใจไม่ต่างไปจากเด็กทั่วไป ต๋องอยู่ต่างจังหวัดกับพ่อแม่ ซึ่งพ่อคือสำรวย ก็มีลักษณะเป็นโรคดังกล่าวด้วย แม้ต๋องจะเป็นโรค แต่ครอบครัวและเพื่อนหญิงคือลูกแก้วก็คอยช่วยดูแลเป็นอย่างดี จนวันหนึ่งเกิดอุบัติเหตุที่เด็กสองคนหนีเพื่อนๆ ที่กลั่นแกล้ง จึงไปแอบที่ใต้ท้องรถประจำทางโดยสารเข้ากรุงเทพฯ ทำให้สำรวยต้องออกเดินทางตามหาเด็ก ช่วงแรกเด็กทั้งสองไปอาศัยอยู่กับพระ โชคร้ายมีแก๊งแรงงานเด็กนำโดยเจ๊แต๋วหลอกพระว่า จะนำต๋องกับลูกแก้วไปคืนพ่อแม่ แต่กลับจับไปเป็นแรงงานเด็กให้ขายของและชกมวย สำรวยพยายามช่วยแต่ไม่สำเร็จ ในที่สุดต๋องกับลูกแก้วก็เผาบ้านที่ขังตนเอาไว้จนตำรวจเข้ามาช่วยได้ในที่สุด ต๋องกับลูกแก้วจึงได้กลับไปอยู่ที่บ้านกับพ่อแม่อย่างมีความสุข

นอกจากหนังจะเน้นตัวต๋องที่พิการแล้ว ยังวางโครงเรื่องรองที่ตัวเด็กหญิงลูกแก้วที่แม้จะเป็นเด็กปกติ แต่ก็เป็นเด็กแก่น ชอบเตะต่อย ชอบพูด “ฮะ” จนทำให้พ่อไม่ชอบ และมองว่าลูกสาวเป็นทอม แต่ความแก่นของลูกแก้วทำให้เธอสามารถช่วยต๋องในคราวมีปัญหา และช่วยจุดไฟเผาบ้านที่ตนกับต๋องถูกขังอยู่จนพ่อต๋องและตำรวจมาช่วยได้ ในช่วงท้ายสุดเมื่อลูกแก้วกลับมาหาพ่อแม่ที่บ้าน พ่อก็ยอมรับเธอ

ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง *เอ๋อเหรอ* เน้นการนำเสนอเด็กพิการที่เคยถูกเข้าใจว่าผิดปกติ รวมถึงเด็กหญิงที่มีแนวโน้มเป็นทอม แต่กลับนำเสนอให้เห็นว่าเขาและเธอก็เป็นเด็กมีชีวิตและจิตใจ ภาพยนตร์เรื่องถัดมาก็คือ ภาพยนตร์เรื่อง *อาข่าผู้น่ารัก* (2551) กำกับโดยผู้กำกับหญิง สุกัญญา วงศ์สถาปัตย์ ก็ถือเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกๆ ที่นำเสนอเรื่องราวชีวิตซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนของเด็กหญิงชาวอาข่าในนามหมี่จู

หมี่จูเป็นเด็กหญิงอาข่า น่ารัก วัยประมาณ 8-10 ปี อาศัยอยู่กับพ่อแม่ที่ภาคเหนือ จังหวัดเชียงราย ด้วยความเป็นเด็กซน ทำให้เธอมักจะละเมิดประเพณีของชาวอาข่าเสมอ เมื่อทำให้หมูป่าของพ่อหลวงหัวหน้าหมู่บ้านตาย ครอบครัวจึงส่งเธอออกจากหมู่บ้านมาอยู่กับน้าที่ชื่อหมี่ยี่ น้องสาวพ่อที่อาศัยในพื้นราบ หมี่จูได้พบโลกใบใหม่ เธอช่วยขายของที่ระลึกให้นักท่องเที่ยวและถ่ายรูปกับนักท่องเที่ยว แรกๆ เธอก็สนุกสนานและได้มีรูปถ่ายของตน เธอถามว่า น้ามีรูปถ่ายหรือไม่ น้าก็เอารูปครอบครัวมาอวด แต่เมื่ออยู่ๆ ไป เธอก็เริ่มคิดถึงบ้าน และเมื่อได้เห็นเพื่อนเด็กฝาแฝดที่ถูกขับไล่จากหมู่บ้านเพราะผิดประเพณี จึงเริ่มหวนคิดว่า เธอเองก็ถูกทิ้งจากครอบครัวไม่ต่างกัน น้าจึงเขียนจดหมายบอกพ่อทำให้หมี่จูได้กลับบ้าน เพื่อนๆ ชาวเขาของเธอที่อยู่ในพื้นที่ราบ ก็ฝากรูปถ่ายของพวกเขาเพื่อให้หมี่จูนำกลับไปหมู่บ้านเพื่อแสดงความคิดถึง

เมื่อถึงหมู่บ้านก็พบกับทีมงานกระจกเงากำลังถ่ายทำรายการโทรทัศน์ *บ้านนอกทีวี* หมี่จูก็อยากร่วมรายการ แต่ก็ไม่ได้ออกรายการเพราะทีมงานอยากให้มีเนื้อหาที่น่าสนใจ หมี่จูคิดได้และไปหาปู่เพื่อหารูปภาพของครอบครัว แต่ปู่กลับบอกไม่มี ทั้งที่หมี่จูจำได้ว่า น้าได้ให้ดูภาพครอบครัวที่ถ่ายก่อนออกจากหมู่บ้าน เธอจึงเริ่มรู้ว่า หลังจากที่น้าหมี่ยี่ออกจากหมู่บ้านลงมาพื้นราบแม่ก็ป่วยและกลับมาดูใจไม่ทัน ปู่จึงประชดว่ากลับมาทำไม อยู่เมืองก็ดีอยู่แล้ว ทำให้น้าไม่กลับมาบ้านอีกเลย

หมี่จูก็ยังอยากออกโทรทัศน์ แต่ว่าแป้น ผู้ผลิตรายการ ยังไม่ให้ออก เธอก็เลยไปแอบออกรายการ ในขณะที่แป้นสัมภาษณ์พ่อหลวงถึงประวัติประตูหมู่บ้าน เล่าถึงการห้ามแตะต้องประตู บังเอิญน้องหมี่จูคลานไปแตะประตู ซึ่งถือเป็นการละเมิดประเพณี ทำให้หมี่จูเสียใจ และคิดว่าเธอคงต้องถูกขับไล่จาก

หมู่บ้านเป็นแน่ สุดท้ายเธอจึงขอแป้นออกทีวีเป็นครั้งสุดท้าย โดยเอารูปที่เพื่อนๆ ฝากมาให้กับญาติๆ ในหมู่บ้านแล้วเล่าเรื่องออกทีวี เพื่อบอกเล่าเรื่องราวความรู้สึกของคนที่ออกไปนอกหมู่บ้านว่า ยังรักและคิดถึงครอบครัวเสมอ แม้กระทั่งตัวน้ำของเธอเอง คำพูดของเธอทำให้ทุกคนในหมู่บ้านและปู่รู้ว่า ความสุขที่แท้จริงคือการได้อยู่ร่วมกันกับคนในครอบครัวมากกว่าการคำนึงถึงประเพณีใดๆ จึงทำให้เธอและน้ำได้ย้อนกลับมาที่หมู่บ้านและมีความสุขเหมือนดังเดิม

ภาพยนตร์สองเรื่องนำเสนอประเด็นเด็ก(ผู้ถูกทำให้)แปลกในสังคมที่ไม่เคยนำเสนอมาก่อน ทั้งเด็กพิการ เด็กทอม เด็กอาข่า ส่วนภาพยนตร์เรื่องถัดมา คือ *หม่ำเดียวหัวเหลี่ยมหัวแหลม* (2551) กำกับโดยพาณิชย์ สดสี และเพ็ชรทาย วงศ์คำเหลา ก็นำเสนอประเด็นเรื่องเด็กที่พ่อแม่รวยแต่ไม่ได้รับการดูแลเอาใจใส่

หนังเรื่องนี้ว่าด้วยเรื่องของเด็กชายเดียว อายุประมาณ 5-8 ขวบ เป็นเด็กน่ารัก แต่กลับหลอกหม่ำว่า เป็นวิญญาณที่กำลังมาเกิดใหม่เป็นลูกหม่ำหนุ่มอีสานที่มารับจ้างในเมืองกรุง เขามีความฝันจะเป็นไกด์ภาษาจีน และตกหลุมรักครูสาวสอนภาษาจีนที่ชื่อว่าฟ้า ดังนั้น หม่ำจึงต้องจีบฟ้าให้สำเร็จโดยมีเดียวคอยช่วยสอนเทคนิคการจีบ

ในที่สุดหม่ำก็พบว่า เดียวไม่ได้เป็นวิญญาณ แต่มาหลอกเขา และรู้ว่าเดียวอยู่บ้านใหญ่ที่พ่อแม่ไม่มีเวลาให้กับเขา จึงเที่ยวหลอกคนอื่น หม่ำไม่ได้โกรธเดียว ยังคงเป็นเพื่อนกัน และวันหนึ่งครูฟ้าถูกแฟนหลอกไปข่มขืน เดียวกับหม่ำก็ร่วมมือช่วยครูได้สำเร็จ แต่ก็เกิดอุบัติเหตุทำให้เดียวก็ต้องอยู่โรงพยาบาล และเป็นเหตุให้พ่อแม่เดียวหวนกลับมาดูแลเดียว ส่วนหม่ำก็รักกับครูฟ้าในที่สุด

จากภาพยนตร์ทั้งหมดพบว่า ภาพของเด็กในกลุ่มนี้เป็นทั้งชายและหญิง ทุกคนล้วนมีความน่ารัก เป็นเด็กชนชั้นกลางถึงล่าง อยู่ในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด แต่ทั้งหมดกลับพบกับปัญหาที่ก่อเกิดมาจากปัญหาครอบครัว การเปลี่ยนแปลงของครอบครัวแบบใหม่ ส่งผลต่อการหย่าร้าง เด็กใบเลี้ยงเดี่ยว เด็กที่ไม่มีพ่อแม่ดูแลเพราะต้องเอาแต่ทำงาน อีกทั้งการเริ่มนำเสนอเด็กแบบใหม่ คือ เด็กพิการ เด็กทอม เด็กชาวอาข่า ซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนในอดีต ด้านหนึ่งจึงถูกมองว่าแปลก แตกต่างจากเด็กทั่วไป แต่ในปัจจุบัน สามารถนับว่านี่ก็คือเด็กเช่นเดียวกัน และหนังก็พยายามชี้ให้เห็นศักยภาพและความสามารถของเด็กเหล่านี้ ความแปลกก็อาจเป็นสิ่งที่สังคมเองกำหนดและพยายามจัดระเบียบให้เป็นเด็กปกติ แม้จะมีปัญหาต่างๆ ภาพยนตร์ทุกเรื่องก็ยังคงตอกย้ำอุดมการณ์ที่ครอบครัวกลับมาช่วยแก้ปัญหา ไม่ว่าจะเป็นพ่อใน *เอ๋อเหรอ* ปู่ใน *อาข่าผู้น่ารัก* พ่อแม่ใน *รักแรกอุ้ม* และ *หม่ำเดียวหัวเหลี่ยมหัวแหลม* ตายาย ใน *ความสุขของกะทิ* แต่

อาจไม่ได้หมายถึงครอบครัวแบบเดิมๆ ที่เน้นพ่อแม่ลูกเท่านั้น ครอบครัวแบบใหม่อาจเป็นครอบครัวที่เป็นครอบครัวเด็กพิเศษ เช่น *เอ๋อเหรอ* ครอบครัวไร้พ่อแม่แต่เหลือตากับยาย เช่น *ความสุขของกะทิ* มีเพียงหนังเรื่อง *รักแรกอุ้ม* ในช่วงทศวรรษ 2530 และ *หม่ำเดียวหัวเหลี่ยมหัวแหลม* ซึ่งยังคงตอกย้ำให้เห็นความสำคัญของครอบครัวอุดมคติแบบเดิม

ครอบครัวที่จะเข้ามาแก้ไขปัญหาอาจเป็นครอบครัวที่หลากหลาย คือ เป็นพ่อ พ่อและแม่ ตากับยาย ครอบครัวเด็กพิเศษ แต่สิ่งที่มีความเหมือนกันก็คือ ครอบครัวเหล่านั้นจำเป็นต้องมีความรักและเข้าใจในอุดมการณ์ครอบครัวและการมองเด็กด้วยสายตาปกติ หาใช่การมองเด็กว่าเป็นสิ่งแปลกประหลาด เหตุนี้จึงจะทำให้ครอบครัวกลายมาเป็นพลังในการจัดการแก้ไขปัญหาได้

การนำเสนอดังกล่าวสอดรับกับการเปลี่ยนแปลงในครอบครัวของสังคมยุคใหม่ โดยเฉพาะครอบครัวเดี่ยว แม่เลี้ยงเดี่ยว การรับบุตรบุญธรรม การหย่าร้าง ความรุนแรงในครอบครัว การอุ้มบุญ พ่อแม่ข้ามเพศ (same-gender families) รวมถึงการตั้งคำถามถึงภาพของครอบครัวในอุดมคติ (ideal family) ที่มักจะมีเฉพาะพ่อแม่ลูกและการมองเฉพาะครอบครัวชนชั้นกลางที่ปกติอย่างนั้นหรือครอบครัวคนพิการ ครอบครัวของคนชายขอบ คนอพยพ จะถือเป็นครอบครัวด้วยหรือไม่ (Parke, 2013; Corsaro, 2015) อย่างไรก็ดี การนิยามครอบครัวที่หลากหลายในอนาคต อาจมีปริมาณที่เพิ่มเติมขึ้นอีก หากสภาพของการปลี่ยนแปลงในครอบครัวเพิ่มสูงขึ้น และภาพยนตร์ก็เริ่มนำประเด็นดังกล่าวมานำเสนอ

ในบรรดาภาพยนตร์ทั้งหมดนั้น ภาพยนตร์ที่โดดเด่นก็คือ *ความสุขของกะทิ* ถือได้ว่าเป็นภาพยนตร์ที่ได้เปิดประเด็นการไร้ซึ่งพ่อและแม่ให้แก่หนังเด็กและครอบครัวไทย ด้านหนึ่งใกล้เคียงกับภาพยนตร์ฮอลลีวูดเรื่อง *Home Alone* (1990) ที่ตัวละครเด็กชายถูกทิ้งให้อยู่ในบ้านเพียงลำพัง ขณะที่ครอบครัวเดินทางไปเที่ยวต่างประเทศ แต่กลับมีจุดต่างกันก็คือ ในฉากสุดท้ายของ *Home Alone* ตัวละครแม่และครอบครัวก็ย้อนกลับมาหาตอกย้ำอุดมการณ์ครอบครัวอุดมคติและการแฝงอุดมการณ์ทุนนิยม (Wojcik-Andrews, 2000: 130)

การไร้ซึ่งพ่อและแม่ใน *ความสุขของกะทิ* ไม่ต่างไปจากหนังเด็กในทัศนะของ Kapur (2005: 113-115) ที่เสนอว่า หนังเด็กในยุคใหม่ของฮอลลีวู้ดโดยเฉพาะพวกหนังสยองขวัญ หนังตลกที่เน้นการเยาะเย้ยผู้ใหญ่ หนังเหล่านี้ล้วนแล้วแต่นำเสนอภาพเด็กและครอบครัวที่แตกต่างไปอีกนั่นก็คือ ภาพของเด็กที่ไม่ต้องการพ่อแม่หรือมองว่าผู้ใหญ่ดูตลก น่ารำคาญ เด็กจึงกลายเป็นผู้ดูแลตนเอง (self-reliant child) หรือบางทีก็เรียกว่า home-alone kids ซึ่งนำมาจากตัวละครเด็กในภาพยนตร์เรื่อง *Home Alone* ที่ดูแลตนเอง

แต่สำหรับหนังไทยเรื่อง *ความสุขของกะทิ* กลับจบลงด้วย กะทิไม่เลือกพ่อหรือไปอยู่กับพ่อที่อังกฤษ แต่กลับเลือกอยู่กับตายายในอยุธยา ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ดูเหมือนจะล้าหลังไม่พัฒนา เธอเต็มใจเลือกอยู่กับธรรมชาติ ความสวยงามและความสุขของครอบครัวขยายของไทยแบบเดิม นั่นอาจแสดงให้เห็นการตั้งคำถามถึงครอบครัวสมัยใหม่แบบไทยๆ อาจเป็นทางออกแบบใหม่ให้กับครอบครัวไทย

กล่าวโดยสรุป หากมองโดยภาพรวมของหนังกลุ่มนี้ เด็กผู้มีปัญหาในครอบครัว ไม่ว่าจะเป็นเด็กชาย หรือหญิง หรือเด็ก (ผู้ถูกทำให้) แปลก มักจะอยู่ภายใต้แนวคิดทฤษฎีความขัดแย้งในครอบครัว (conflict theory of the family) และการมองครอบครัวที่แปรเปลี่ยน ส่งผลให้เด็กต้องมีการเปลี่ยนแปลงปรับตัว จากเด็กที่น่ารักมีความสุข กลับเป็นเด็กที่ต้องเปลี่ยนแปลง ต้องต่อสู้ อดทนกับปัญหาภายในครอบครัว ทั้งความขัดแย้งกับพ่อ การถูกทารุณกรรม การเป็นเด็ก (ผู้ถูกทำให้) แปลก จากการหย่าร้าง การถูกทอดทิ้ง และเริ่มนำเสนอเด็กแบบใหม่ที่ไม่เคยนำเสนอมาก่อน นั่นก็คือ เด็กเอ๋อ เด็กทอม เด็กชาวเขา และเด็กรวยที่พ่อแม่ไม่เหลียวแล ซึ่งด้านหนึ่งก็เท่ากับเป็นการต่อสู้ความหมายความแปลกที่สังคมกำหนดและตีแผ่ให้สังคมได้รับรู้ แต่ในเวลาเดียวกันก็พยายามจัดระบบให้เด็กเหล่านี้กลายเป็นเด็กปกติด้วยกำลังใจจากครอบครัวและสังคมที่ร่วมกันแก้ไขปัญหา

มุมมองการเล่าเรื่องทั้งหมด ในช่วงแรกเป็นสายตาของเด็กไร้เดียงสา แต่เมื่อเด็กเผชิญปัญหา มุมมองกลับดูจะเปลี่ยนเป็นสายตาของผู้ใหญ่ และที่น่าสนใจคือ สายตาของผู้ชายเป็นใหญ่ ดังนั้นจึงมักเน้นปัญหาของลูกชาย เด็กหญิงที่เป็นเหยื่อ และเด็กแปลกที่ผู้ชายเองก็เริ่มเปิดใจหันมองในสังคมสมัยใหม่

ประเด็นที่น่าสนใจก็คือ ภาพยนตร์ในกลุ่มนี้มักจะนำเสนอฉาก/สถานที่ คือ พื้นที่ “บ้าน” และตกอยู่ในฐานะพื้นที่แหล่งกำเนิดของปัญหา และอาจหมายรวมถึงพื้นที่แห่งการแก้ไขปัญหาความขัดแย้ง หากบ้านสามารถดำเนินการได้เด็กก็จะมีความสุข ซึ่งก็จะตอบรับกับอุดมการณ์ของครอบครัว แต่หากไม่แล้ว สังคมก็จำเป็นต้องยื่นมือเข้ามาช่วยแก้ไข ดังหลักฐานยืนยันใน ฉากทารุณกรรมเด็ก โดยเฉพาะฉากการทำให้เด็กตายปรากฏอยู่เด่นชัดในหนังเรื่อง *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* ในทัศนะของ Lebeau (2008) ฉากดังกล่าวนอกจากสร้างความสะเทือนใจให้คนตระหนักถึงปัญหาความรุนแรงในครอบครัวแล้ว ในอีกด้านหนึ่ง ยังเป็นการตอบสนองการชื่นชอบความรุนแรง (sadism) ของผู้ชมผ่านการดูเด็กที่ถูกทรมานได้ด้วย ซึ่งหากเป็นอย่างหลัง ปัญหาความรุนแรงและการตายของเด็กก็ยังคงไม่อาจลบเลือนหายไปได้โดยง่าย สังคมจึงต้องยื่นมือมาช่วยแก้ไขปัญหาของเด็กและครอบครัว หากไม่แล้วการตายของเด็กก็จะเท่ากับจุดจบของอนาคต ดังแนวคิดที่ว่าเด็กคืออนาคตของชาติ เมื่อเด็กตายก็เท่ากับว่าไร้ซึ่งความหวังอีกต่อไป

เมื่อพิจารณาในเชิงอุดมการณ์ โดยเฉพาะอุดมการณ์เด็ก หนังทั้งหมดแสดงให้เห็นว่า เด็กมิใช่สภาพที่อยู่นิ่ง เด็กที่จะสามารถอยู่รอดได้จำเป็นต้องเริ่มโต้เถียง การเผชิญกับสภาวะแห่งความตึงเครียดดังกล่าว และดูเหมือนว่า ฉากจบในภาพยนตร์เกือบทุกเรื่อง เด็กส่วนใหญ่จะก้าวผ่านความขัดแย้ง โดยมีทั้งการจัดการด้วยตนเอง ซึ่งจะกลายเป็นเด็กที่เข้มแข็ง ได้แก่ ผีเด็กใน *ศพเด็ก 2002* หรือการที่ครอบครัว พ่อแม่ ช่วยแก้ไขปัญหาความขัดแย้งนั้น ยกเว้นภาพยนตร์เรื่อง *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* ที่ในท้ายสุดเด็กก็ต้องตายและถูกกำจัดออกไป ส่วนนี้เป็นคำถามที่น่าถกเถียงกันว่า ภาพใดจะเป็นภาพที่จริงกันแน่ ทั้งนี้ หากพิจารณาถึงพระราชบัญญัติคุ้มครองผู้ถูกกระทำด้วยความรุนแรงในครอบครัว พ.ศ. 2550 ก็อาจไขปริศนาบางอย่างได้บ้างว่า การทารุณกรรมเด็กในครอบครัว ยังคงเป็นประเด็นที่มีอยู่และเกิดขึ้นจริง จึงทำให้สังคมต้องยื่นมือเข้าไปแก้ไขปัญหามากกว่าที่เด็กจะแก้ปัญหาด้วยตนเอง

3. เด็กผู้เป็นเหยื่อในสังคม

หนังเด็กกลุ่มที่สามคือ เด็กผู้เป็นเหยื่อในสังคม เป็นหนังที่ก้าวจากปัญหาครอบครัวสู่ปัญหาในสังคม หรือการขยายจากพื้นที่ครอบครัวสู่พื้นที่สังคม ส่วนหนึ่งอาจมองได้ว่า ครอบครัวกับสังคมเป็นส่วนที่เชื่อมโยงกันตามแนวคิดทฤษฎีระบบ (family system theory) (พูนสุข เวชวิฐาน, 2557: 121-122; Clark, 2013) ซึ่งสนใจการปฏิสัมพันธ์ระหว่างครอบครัวกับระบบอื่นๆ หรือสภาพแวดล้อมอื่นๆ โดยระบบเล็กสุดก็คือครอบครัว ถัดออกมาคือ ชุมชนที่ใกล้เคียง ได้แก่ วัด โรงเรียน ระบบภายนอก คือ สถาบันต่างๆ ที่ใกล้ชิดกับเด็ก และระบบใหญ่สุด คือ ประเพณีวัฒนธรรม กฎหมาย ด้วยเหตุนี้ เมื่อสังคมมีปัญหา ครอบครัวก็มีปัญหาตาม และในเวลาเดียวกันเมื่อครอบครัวมีปัญหา ก็ส่งผลต่อสังคมได้เช่นกัน

อลิศรา พรหมโชติชัย (2557) อธิบายปัญหาหลักของเด็กที่พบอยู่ในสังคมไทยมี 4 ประเด็นสำคัญ คือ เพศ แรงงานเด็ก เด็กเร่ร่อน และปัญหาด้านความรุนแรงในสถานสงเคราะห์เด็ก นอกจากนั้น หากพิจารณาในงานของนักวิชาการด้านครอบครัวต่างประเทศเพิ่มเติม ประเด็นในเชิงสังคมที่มักจะได้รับการหยิบยกมากล่าวถึงที่ส่งผลกระทบต่อเด็กในโลกกำลังพัฒนาอีกประเด็นก็คือ ปัญหาความยากจน (Corsaro, 2015) ประเด็นดังกล่าวเหล่านี้ หากมองย้อนกลับไปที่ทฤษฎีระบบ ก็จะพบว่า ล้วนแล้วแต่มีความเชื่อมร้อยกับสภาพของครอบครัวและส่งผลต่อตัวเด็กได้ด้วย

สำหรับภาพยนตร์ไทยที่กล่าวถึงเด็กในฐานะเหยื่อ จะพบประเด็นที่กล่าวไปข้างต้น ดังนี้

ในช่วงทศวรรษ 2520 ประเด็นที่ถูกหยิบยกมานำเสนอก็คือ ความยากจน ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *วัลลี* และ *ผีเสื้อและดอกไม้* ส่วนในทศวรรษ 2530 ภาพยนตร์ไทยเริ่มนำเสนอประเด็นเด็กในฐานะเหยื่อในประเด็นอื่นๆ คือ เพศ แรงงานเด็ก เด็กเร่ร่อน ปัญหาของสถานสงเคราะห์เด็ก ปัญหาทั้งสี่นี้ปรากฏเด่นชัดในภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* และนำมาพูดซ้ำอีกครั้งในปลายทศวรรษ 2540 และต้นทศวรรษ 2550 ผ่านภาพยนตร์เรื่อง *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* ในประเด็นเรื่องเด็กเร่ร่อน และ *เอ๋อเหรอ* ในประเด็นเรื่องแรงงานเด็ก

ดังที่กล่าวไปแล้วว่า แม้ภาพยนตร์ทั้งหมดจะเน้นปัญหาสังคมของเด็ก แต่ก็ไม่ทิ้งการเชื่อมร้อยให้เห็นว่า รากเหง้าของปัญหาก็ล้วนแล้วแต่มีความสัมพันธ์กับครอบครัว เช่น ครอบครัวยากจนเป็นผลให้เด็กต้องสู้และออกมาเผชิญโลกใน *วัลลี* และ *ผีเสื้อและดอกไม้* ปัญหาครอบครัวแตกแยกทำให้เด็กต้องเผชิญปัญหาต่างๆ ในโลกกว้างในภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* และ *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* และปัญหาของการใช้แรงงานเด็กทำให้แม้แต่เด็กพิการในภาพยนตร์เรื่อง *เอ๋อเหรอ* ก็ถูกมองว่า น่าจะเป็นเหยื่อของแรงงานได้อีกด้วย

ในภาพยนตร์เรื่อง *วัลลี* และ *ผีเสื้อและดอกไม้* ที่ผู้เขียนได้กล่าวไปบ้างแล้วในข้างต้น ตัวละครเด็กทั้งสองต่างเป็นเด็กยากจน พ่อแม่ป่วยและยากไร้ ด้วยความกตัญญูที่เป็นอุดมการณ์หลักได้ผลักดันทำให้ วัลลี กับฮูหยัน จำเป็นต้องลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่อที่จะดูแลและหารายได้ให้กับครอบครัว

Corsara (2015: 11-12) ระบุว่า ความยากจนเป็นตัวแปรสำคัญในการพรากความเยาว์วัยออกจากเด็กอย่างรวดเร็ว และปัญหาดังกล่าวก็มักเกิดกับเด็กในประเทศกำลังพัฒนาและรวมถึงประเทศอุตสาหกรรมด้วย ภาพยนตร์ *วัลลี* และ *ผีเสื้อและดอกไม้* ก็ตอกย้ำแนวคิดดังกล่าวเช่นกัน เพียงแต่ความรุนแรงของความยากจนอาจไม่มากเท่าโลกความเป็นจริง ที่นอกจากเด็กต้องออกจากโรงเรียน ทำงานนอกบ้าน หรือการกลายมาเป็นแรงงานเด็กแล้ว ยังต้องผจญกับปัญหาการขาดแคลนสารอาหาร สุขภาวะที่ย่ำแย่ การเสียชีวิต การป่วย ได้แก่ โปลิโอ และแม้กระทั่งโรคเอดส์ และสำหรับกรณีไทยก็ไม่แตกต่างกัน แต่อาจเพิ่มประเด็นเรื่องการเข้าเรียน การรู้หนังสือ และการสมรสที่อายุน้อย (สำนักงานสถิติแห่งชาติ, 2555)

ขณะที่ภาพยนตร์สองเรื่องแรกเน้นปัญหาความยากจน ภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* (2537) กำกับโดยบัณฑิต ฤทธิ์ถกล ได้เล่าเรื่องปัญหาของครอบครัวที่เชื่อมโยงกับปัญหาสังคมที่หลากหลายมากขึ้น

ภาพที่ 5: โอ๋ นกแล และผองเพื่อนเด็กเร่ร่อน ใน *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้*

กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้ เริ่มเรื่องจากครอบครัวที่น่าจะมีความสุขของสามพี่น้อง โอ๋ อ้น อั้ม ในวัย 13, 5 และ 1 ปี โดยเปิดเรื่องด้วยการเล่านิทานของพ่อด้วยแสงและเงา เนื้อหาในนิทานเรื่องนี้พ้องกับเนื้อหาหลักในหนังว่าด้วยเรื่องราวเกี่ยวกับเด็กที่หายไป เพราะแม่มดส่งยักษ์ตาเดียวมาจับ และมีพระเอกมาช่วย ลูกที่ได้ฟังนิทานมีความสุขมาก แต่เมื่อแม่กลับมาจากทำงานกลับมองต่างมุมว่า พ่อทำให้เด็กๆ ไม่มีระเบียบ หลังจากนั้นเรื่องราวปัญหาของครอบครัวก็ค่อยๆ เผยออกมาว่า พ่อกับแม่กลับกำลังจะหย่ากัน พ่อต้องไปทำงานเป็นโค้ชฟุตบอลที่เชียงใหม่ เด็กหญิงโอ๋ พี่สาวคนโต ไม่พอใจแม่ คิดว่าแม่กำลังจะมีแฟนใหม่ จึงพาน้องชายทั้งสองคนหนีขึ้นรถไฟไปหาพ่อ ระหว่างทางกลับพบกับนกแลเด็กชายวัยรุ่นที่เป็นเด็กเร่ร่อนมาตามเอายาเสพติดของเสี่ยที่ซุกไว้ใต้เบาะของอิม น้องชายคนเล็กของโอ๋ แต่บังเอิญถูกปัสสาวะของอิมละลายไป เสี่ยก็เลยจับตัวโอ๋เพื่อที่จะขายซ่อง น้องคนเล็กก็จะเอาไปขาย น้องคนกลางคือ อ้น เริ่มโตแล้ว เสี่ยจึงไม่สนใจ นกแลจึงพาอ้นไปอยู่ด้วยและกลายเป็นเด็กเร่ร่อนข้างถนน ทั้งสองและเพื่อนเร่ร่อนของนกแลต่างร่วมมือกันกำจัดเสี่ย และช่วยพี่น้องของอ้นกลับมา ในฉากนั้นนกแลจินตนาการตนเป็นพระเอกที่ถือดาบปราบยักษ์หรือเสี่ย และปล่อยเด็กๆ ออกจากแม่มดหรือแม่เล้า ถือเป็นหนังกับนิทานที่ซ้อนทับกันไปมา

แต่แผนการของเด็กๆ กลับล้มเหลว โอ๋จึงตัดสินใจเผาซ่องในระหว่างกำลังถูกส่งไปรับแขก ในจังหวะนั้นตำรวจ ครู นักสังคมสงเคราะห์ และพ่อแม่ก็มาช่วยไว้ได้ในที่สุด พี่น้องสามคนคืนกลับบ้าน และพ่อแม่ก็ดีกัน ส่วนนกแลและเพื่อนๆ ก็ถูกส่งไปยังสถานสงเคราะห์เด็ก เมื่อโอ๋กับน้องๆ ไปเยี่ยม กลับพบว่า นกแลและเพื่อนๆ ได้หนีออกจากบ้าน เหมือนกับการบอกเป็นนัยว่า สถานสงเคราะห์เด็กอาจเป็นสถานที่ที่มีปัญหาที่เด็กเร่ร่อนอย่างเขาไม่ต้องการ เพราะเขาใฝ่ฝันถึงบ้านและครอบครัวของตนเองมากกว่า

หากลองไล่เรียงปัญหาใน *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* ก็จะพบปัญหาต่างๆ ที่กระทำต่อเด็ก ไม่ว่าจะเป็นปัญหาเรื่องแรงงานเด็กผ่านตัวนกแลที่เสี่ยใช้ให้ทำงานส่งยา ปัญหาโสเภณีเด็กผ่านตัวละครโอ๋ ปัญหาเด็กเร่ร่อนและปัญหาสถาน

สงเคราะห์เด็กผ่านตัวนกแลและเพื่อนๆ หนังยังแทรกปัญหาเรื่องการหย่าร้างซึ่งเป็นปัญหาในครอบครัวแบบใหม่ผ่านตัวละครพ่อกับแม่ของโอ๋ และทั้งหมดเป็นปัญหาที่เกิดขึ้นจากสภาพของสังคมทุนนิยมที่ส่งผลกระทบต่อเด็ก

แต่หากมองอีกด้านหนึ่ง โดยเฉพาะปัญหาเรื่องเด็กเร่ร่อน ก็อาจพบว่า การเร่ร่อนอาจมิได้หมายถึงแต่เฉพาะด้านการที่สังคมทุนนิยมได้สร้างผลกระทบแต่ด้านเดียว แต่อาจเป็นหนทางหนึ่งที่เด็กต่อสู้ต่อต้านและปฏิเสธการกดขี่จากระบบทุนนิยมและครอบครัว ดังปรากฏในตัวละครนกแล รวมถึงตัวละครข้าวเหนียวใน *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* ต่างเลือกจะเร่ร่อนออกจากบ้านมากกว่าจะอยู่บ้านที่กดทับตน ทว่า ภาพยนตร์มักจะใช้มุมมองแบบแรก ที่ตอกย้ำให้เห็นว่า การเร่ร่อน แรงงานนอกระบบ โสเภณี เป็นปัญหาสังคม เพราะเป็นปัญหาที่ระบบไม่อาจแก้ไขได้ จึงต้องพยายามเข้ามาจัดระบบความคิดให้เข้าที่เข้าทางเพื่อให้กลายเป็นเด็กดี และกลายเป็นเด็กที่สังคมทุนนิยมรับได้คือ เรียน และมีอาชีพสุจริต

การเป็นภาพยนตร์เด็กที่เหมาะสำหรับเด็ก หนังเรื่องนี้จึงได้แฝงสัญญะต่างๆ เพื่อสื่อความหมายแบบเด็ก โดยเทียบนิทานแม่มดส่งยักษ์ตาเดียวมาจับเด็กกับตัวละครโอ๋กับนกแล ที่พยายามต่อสู้กับเสี่ยและแม่เล้า โดยใช้อาวุธคือดาบและไฟ แทนที่จะเป็นดาบดังในละคร และในที่สุดเด็กก็สามารถเอาชนะได้

ภาพยนตร์ในช่วงต่อมาคือ *เอ๋อเหรอ* และ *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* ก็ผลิตซ้ำปัญหาเด็กในช่วงปลายทศวรรษ 2540 และต้นทศวรรษ 2550 ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* แต่จะเน้นเฉพาะประเด็นแรงงานเด็กและเด็กเร่ร่อนตามลำดับ นั่นอาจแสดงให้เห็นว่าปัญหาทั้งสองยังไม่คลี่คลายในสังคมไทย

ทั้งต๋องและข้าวเหนียวต่างต้องออกจากบ้านเผชิญกับโลก และโลกที่ว่ากลับมีปัญหาอย่างมาก ขณะที่ในหนังเรื่อง *เอ๋อเหรอ* ต๋องได้พบกับตัวร้ายคือ เจ๊ ซึ่งในอดีตภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* คือบทของแม่เล้ากับเฮีย แต่สำหรับในหนังเรื่องนี้ ศัตรูตัวร้ายกลับกลายเป็นเจ๊ที่พูดไม่ชัดเสมือนคนพลัดถิ่น เจ๊และลูกน้องจับตัวต๋องและเพื่อนคือลูกแก้วไปใช้แรงงานเด็ก ทั้งขายของและการเป็นนักมวย ส่วนข้าวเหนียวใน *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* ก็ต้องเร่ร่อนออกจากบ้าน เพราะไม่มีใครต้องการและกลายเป็นเด็กเร่ร่อน ที่ในท้ายที่สุดก็ต้องถูกรถชนตาย ซึ่งไม่ต่างไปจากนกแลที่เป็นเด็กเร่ร่อนข้างถนน

เมื่อมองในภาพรวม เด็กทั้งหมดที่ปรากฏในหนังกลุ่มนี้ ได้แก่ *วัลลี ผีเสื้อและดอกไม้ กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้ ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* และ *เอ๋อเหรอ* ในช่วงเริ่มต้นเด็กทั้งหมดมีความน่ารัก ไม่ว่าจะชายหรือหญิง และที่น่าสังเกตคือ เด็กส่วนใหญ่จะเป็นคนชนชั้นล่าง ยกเว้นใน *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* ที่เป็นเด็กชนชั้นกลาง ในช่วงกลางเรื่องหนังกลุ่มนี้จะแปรสภาพเด็กน่ารักให้กลายเป็นเด็กมีปัญหา ถูกกระทำ

ทั้งด้านร่างกายและจิตใจ อันเป็นผลจากครอบครัวและสังคมที่มองเด็กเป็นเหยื่อ

แต่เด็กทั้งหมดต่างไม่ยอมแพ้ ต้องต่อสู้และเติบโตกลายเป็นผู้ใหญ่ เราจึงเห็นการปรากฏตัวของเด็กกลุ่มนี้อยู่ภายนอกบ้าน และต่อสู้กับปัญหาต่างๆ โดยอาจหลงลืมความเป็นเด็กไปได้เลย จึงอาจกล่าวได้ว่า หนังกลุ่มนี้มีลักษณะของการเป็นหนังในกลุ่ม coming-of-age film หรือการหลุดพ้นจากวัยเด็ก เหตุนี้ในฉากตอนจบ เด็กกลุ่มนี้จึงอาจมิใช่เด็กอีกต่อไป แต่ได้เติบโตเป็นผู้ใหญ่เข้าใจปัญหาต่างๆ ของสังคม หากมองเข้าไปในแววตาตัวละครก็จะเห็นได้ว่า เด็กกลุ่มนี้เปลี่ยนไปหรือกลายเป็นผู้ใหญ่ไปเสียแล้ว ไม่ว่าจะเป็นวัลลีใน *วัลลี* ฮูหยันใน *ผีเสื้อและดอกไม้* โอ๋กับนกแลใน *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* ข้าวเหนียวใน *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* และต๋องกับลูกแก้วใน *เอ๋อเหรอ*

การต่อสู้ของเด็กเหล่านี้ ส่วนใหญ่แล้วจะประสบความสำเร็จในท้ายสุดของเรื่อง และได้กลายเป็นผู้ใหญ่ มีเพียงหนังเรื่อง *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* เพียงเรื่องเดียวที่ข้าวเหนียวไม่สามารถแก้ไขปัญหาได้ เธอจึงต้องตายตอนจบเพียงคนเดียว การทำให้เด็กตายตอนจบด้านหนึ่งก็เพื่อให้เกิดความเห็นใจเด็กที่ตกเป็นเหยื่อ และหวังว่าสังคมจะสนับสนุนช่วยเหลือ แต่ในอีกด้านหนึ่งอาจมองได้ว่า วิถีชีวิตของเด็กที่เป็นเหยื่อในชีวิตจริงอาจยังคงมีอยู่ และไม่ใช่ภาพฝันที่เด็กจะเอาชนะปัญหาได้ทุกเรื่อง

จุดที่น่าสนใจคือ ฉากเด็กตายในหนังเรื่อง *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* ต่างไปจากหนังเรื่อง *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* และ *ศพเด็ก 2002* ที่มุ่งเน้นความน่ากลัวของการตาย ซึ่งอาจทั้งตอบรับการชื่นชอบความรุนแรงของผู้ชม (sadism) หรือการตอกย้ำความเจ็บปวด ทรมานแก่คนดู เพราะเด็กมีนัยยะแห่งความบริสุทธิ์และความหวัง การเห็นเด็กตายต่อหน้าต่อตาก็เท่ากับการทำลายความเชื่อนั้น (Lebeau, 2008) เหตุนี้ หนังเรื่อง *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* จึงตัดฉากเด็กตายออกไป มีเพียงการบอกโดยอ้อม หรือที่เรียกว่า “hinting” แต่ไม่ “showing” (Lebeua, 2008) และปรากฏในฉากที่หมูปิ้งจินตนาการว่า ข้าวเหนียวยังอยู่อย่างมีความสุข

นั่นอาจเป็นคำตอบที่แท้จริง ทำให้แม้เด็กจะต่อสู้พยายามอย่างไร สังคมครอบครัวยังต้องช่วยกันดูแล ดังจะพบได้จากฉากสุดท้ายของภาพยนตร์ที่มักจะปรากฏครอบครัวและสังคม ไม่ว่าจะเป็นพ่อแม่ ครู ตำรวจ นักสังคมสงเคราะห์ นักข่าว ต่างต้องหันมาช่วยเหลือตัวละครเด็กเหล่านั้น ซึ่งเท่ากับการตอกย้ำให้เห็นว่า ปัญหาเด็กกับสังคม จำเป็นอย่างยิ่งที่สถาบันต่างๆ ในสังคมควรที่จะให้การดูแลเอาใจใส่ ยิ่งไปกว่านั้นหากพิจารณาจากโลกความเป็นจริงภายใต้พระราชบัญญัติคุ้มครองเด็ก พ.ศ. 2546 ก็จะพบว่า มีการกำหนดมาตราต่างๆ เพื่อคุ้มครองเด็กและเยาวชนจำนวนมาก ไม่นับรวมถึงพระราชบัญญัติป้องกันและปราบปรามการค้ามนุษย์ พ.ศ. 2551 ที่มีบางส่วนที่กล่าวถึงการมองการค้าเด็กด้วย

หนังเด็กและครอบครัวกลุ่มนี้ ต่างพยายามตอกย้ำอุดมการณ์อย่างน้อยสามข้อ คือ

ข้อแรก การเสนอให้เห็นภาพเด็กที่เข้มแข็ง อีกทั้งเด็กต้องอดทนต่อปัญหา หากอดทนก็สามารถแก้ไขปัญหาได้ ดังเช่น วัลลี ฮูหยัน ลูกแก้ว ต่างก็อดทน

ข้อที่สอง การตอกย้ำให้เห็นความสำคัญของครอบครัวและสังคม ที่จะเป็นผู้ช่วยแก้ไขปัญหาให้แก่เด็ก และหากมองครอบครัวด้วยมิติสตรีนิยมก็จะพบว่าปัญหาสังคมที่กระทบต่อเด็กนั้น ส่วนหนึ่งเป็นเพราะแม่ไม่ทำหน้าที่หรือมีปัญหา เช่น แม่ของวัลลี ครอบครัวฮูหยันที่ไม่มีแม่ แม่ของกะทิที่ป่วย แม่ของข้าวเหนียวที่ทอดทิ้ง และแม่ของโอ๋ที่ก่อเรื่องหย่ากับพ่อ นั่นก็เท่ากับว่า หากแม่ทำหน้าที่ที่ดีก็อาจทำให้ปัญหาทั้งหมดไม่เกิดขึ้นก็เป็นได้ ภาพดังกล่าวไม่ต่างไปจากบทบาทของแม่ที่ปรากฏในหัวข้อที่ผ่านมา

และ**ข้อที่สาม** การต่อต้านสังคมทุนนิยมอุตสาหกรรม ที่แม้สังคมจะพัฒนาเท่าไรก็ตาม แต่สังคมดังกล่าวก็ไร้จิตใจและทำร้าย และทำให้เด็กกลายเป็นเหยื่อ ปรากฏการณ์ดังกล่าวไม่ต่างจากหนังเด็กในต่างประเทศที่มักจะนำเสนอประเด็นเรื่องแรงงานเด็ก และการถูกทารุณกรรม ซึ่งเป็นผลจากสังคมที่ก้าวสู่ทุนนิยมอุตสาหกรรม และเพิกเฉยต่อเด็ก (Wojcik-Andrews, 2000: 134)

4. เด็กกล้าหาญอดทนเพื่อชาติ

หนังเด็กและครอบครัวกลุ่มนี้ต่างจากหนังเด็กและครอบครัวกลุ่มอื่น คือ การเน้นปัญหามาจากสงคราม หากเด็กไม่เป็นเหยื่อ ก็ต้องทำหน้าที่ต่อสู้เพื่อชาติ

หากพิจารณาภาพยนตร์กลุ่มนี้ อาจมองได้ว่าไม่น่าจะเป็นหนังเด็ก แต่น่าจะเป็นหนังตระกูลสงครามเพราะมักจะเล่าเรื่องเด็กในพื้นที่สงคราม แต่ในอีกด้านหนึ่ง ก็อาจมองต่างมุมได้ว่า แม้จะเป็นเด็กก็ตาม แต่ก็ไม่อาจหนีพ้นปัญหาของความรุนแรงจากสงครามไปได้ Lebeau (2008) เสนอว่า เด็กสามารถอยู่ได้ทั้งในฐานะเหยื่อ พยานของสงคราม ในบางครั้งก็อาจต้องกลายเป็นผู้ร่วมช่วยสนับสนุนหรือต่อสู้กับสงคราม และบางทีก็อาจเป็นฆาตกรในสงคราม ดังเช่น หนังบางเรื่องที่นำเสนอภาพของฮิตเลอร์ในวัยเด็ก

ในขณะเดียวกัน Wojcik-Andrews (2000: 162) ระบุว่า หนังสงครามมักจะนำเด็กเป็นดารานำแสดง ในหนังมักจะนำเสนอให้เห็นถึงการสูญเสียความเป็นเด็ก (loss of childhood) และการเติบโตเป็นผู้ใหญ่ผ่านสงคราม ส่วน Lebeau (2008) มองต่างไปว่า บางทีเด็กในหนังก็อาจไม่มีแม้แต่วัยเด็ก นอกจากนี้ Wojcik-Andrews ยังพิจารณาว่า ภาษาหนังกลุ่มนี้จะมีความแตกต่างจากหนังเด็กทั่วไปคือ การใช้ภาพสงคราม การมีบทสนทนาที่ค่อนข้างตึงเครียด การถ่ายทำ

ในสถานที่สงครามรวมถึงพื้นที่ที่ปลอดภัยของเด็ก การใช้ภาพระยะใกล้ไปที่ใบหน้าของตัวละครเด็กแสดงถึงความสิ้นหวัง ภาพมุมกว้างที่แสดงให้เห็นถึงสงครามและความเสื่อมโทรม แต่ทั้งหมดก็เพื่อแสดงให้เห็นการหดหายของความเป็นเด็กจากผลพวงของสงคราม

Wojcik-Andrews (2000: 162) เสนอว่า การนำเสนอประเด็นเด็กกับสงครามผ่านหนัง เป็นเครื่องมืออันดีที่จะสอนเด็กให้เข้าใจประวัติศาสตร์แห่งสงครามและผลของสงครามต่อเด็ก Lury (2010: 105) เห็นด้วยว่า เด็กเป็นเหยื่อในสงครามที่ช่วยปลุกอารมณ์ผู้ชมถึงผลกระทบแห่งสงคราม และหลายครั้งยังแสดงให้เห็นการหวนระลึกอดีตของผู้ใหญ่ต่อประเด็นปัญหาสงคราม ส่วน Lebeau (2008) มองว่า หนังเด็กกับสงครามเป็นหนึ่งในพิธีกรรมแห่งการก้าวข้ามผ่าน (rite of passage) ของความเป็นเด็กสู่ความเป็นผู้ใหญ่

สำหรับในที่นี้ อาจมองบทบาทของหนังสงครามในอีกด้านหนึ่ง ก็คือ หนังไทยไม่ได้นำเสนอเด็กในฐานะเหยื่อหรือพยานอย่างเดียว แต่กลับนำเสนอการต่อสู้ของเด็กในช่วงสภาวะสงคราม ซึ่งก็อาจเป็นเครื่องมือสำคัญที่ตอกย้ำอุดมการณ์ความกล้าและชาตินิยมให้กับเด็ก หนังกลุ่มนี้ได้แก่ *กัมพูชา* และ *ก้านกล้วย* ดังนี้

ภาพที่ 6: เด็กผู้กล้าใน *กัมพูชา* และ *ก้านกล้วย*

กัมพูชา (2528) เป็นภาพยนตร์ที่เน้นสงครามกับเด็ก กำกับโดยทรนง ศรีเชื้อ เล่าเรื่องราวของ So Sombak เด็กชายชาวกัมพูชาอายุประมาณ 12 ปี ในช่วงของสงครามระหว่างกัมพูชากับเวียดนาม ชาวบ้านเริ่มอพยพหนีภัยสงครามสู่ประเทศไทย พ่อของ So Sombak ไม่ยอมไป พร้อมสั่งสอนให้เขาจับปืน แต่ก็ได้สั่งเสียว่า หากเกิดอะไรขึ้นกับพ่อ ขอให้เขาพาครอบครัวหนีไปประเทศไทย เมื่อเวียดนามบุกกัมพูชา ทำให้ครอบครัวเขาตายหมด เหลือเขากับน้องคนเล็ก ด้วยเหตุนี้ เขาจึงจำเป็นต้องหนีจากกัมพูชา ระหว่างเดินทางก็พบกับโครงกระดูกมนุษย์จำนวนมาก และได้พบทหารเขมรเด็กที่เรียกว่าเยาวชนกู้ชาติ ซึ่งได้ช่วยเหลือน้องที่ป่วย เขาจึงเริ่มตระหนักว่าเขาควรช่วยกู้ชาติด้วย แต่เนื่องจากพ่อสั่งให้นำน้องไป

เมืองไทย และบังเอิญเจอผู้อพยพเป็นคนบ้านเดียวกัน ก็เลยฝากน้องไปด้วย เมื่อได้ยินว่าทหารกำลังถูกเวียดนามบุกทำลาย จึงตัดสินใจลอบเข้าไปช่วยทหารกัมพูชาได้สำเร็จ ในฉากสุดท้าย So Sombak ขออนุญาตกลับไปดูน้อง และเมื่อเห็นว่าน้องปลอดภัย เข้าเมืองไทยได้เรียบร้อยแล้ว เขาจึงตัดสินใจเป็นทหารเด็กเพื่อช่วยร่วมรบกู้ชาติกับเพื่อนกัมพูชา ภาพสุดท้ายเขาถือปืนและถือหัวคนพร้อมคำบรรยายว่า

> "ผมชื่อ So Sombak เชื้อชาติกัมพูชา สัญชาติกัมพูชา น้องคนเล็กชื่อวันเพ็ญ เดินสู่อ้อมอกสันติภาพ ตอนนี้ภารกิจคือการต่อต้านจากอำนาจผู้รุกราน แม้เสียเลือดเนื้อถึงชีวิต ผมก็ต้องพลี เพราะเป็นชาวกัมพูชา"

ก้านกล้วย (2549) เป็นหนังการ์ตูนเด็ก ที่ตัวละครหลักเป็นช้างชื่อ ก้านกล้วย อายุน่าจะเทียบได้กับเด็ก 7-9 ปี การ์ตูนเรื่องนี้กำกับโดยคมภิญญ์ เข็มกำเนิด หนังการ์ตูนอิงตำนานประวัติศาสตร์คราวกอบกู้กรุงอยุธยา สมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช และเล่าผ่านมุมมองช้างทรงคือ เจ้าพระยาปราบหงสาวดี เล่าเรื่องย้อนหลังไปก่อนจะเป็นช้างทรงคือ ก้านกล้วย ช้างวัยเด็กสีฟ้าที่มีลักษณะดีหลังเหมือนกับใบกล้วย จึงได้ชื่อว่าก้านกล้วย ก้านกล้วยเกิดมาก็ไม่มีพ่อ เพราะพ่อเป็นช้างศึกออกรบจึงถูกเพื่อนๆ ล้อ ส่งผลให้เขาพยายามตามหาพ่อ จนพลัดหลงจากโขลงช้างมาเจอสมเด็จพระนเรศวรฯ ในวัยเด็กช่วยไว้ และได้เจอกับช้างเด็กหญิงสีชมพูชื่อชบาแก้วที่พาไปหาควาญช้าง แรกทีเดียวก้านกล้วยก็ไม่พอใจ แต่ควาญช้างกลับช่วยรักษาเขาจนอาการบาดเจ็บหายดี และฝึกฝนจนกลายเป็นช้างหนุ่มใหญ่ที่เก่งและมีพลัง

ก้านกล้วยได้มาคัดตัวเป็นช้างศึกในวัง ระหว่างนั้นเขาได้เจอแม่ที่พลัดหลงกันในวัยเด็ก และได้รู้ว่าพ่อเป็นช้างศึกที่ตายเพื่อช่วยเพื่อนและแผ่นดิน เขาจึงตัดสินใจเป็นทหารรับใช้ชาติและพระมหากษัตริย์ และในที่สุดก็สามารถรบชนะพม่าได้

หนังทั้งสองเรื่องแสดงภาพของเด็กชาย แต่อาจมีจุดต่างคือ กรณีแรกเป็นเด็กชายชาวกัมพูชา ส่วนกรณีหลังเป็น (ช้าง) เด็กชาวไทย แต่มีจุดร่วมก็คือ ทั้งสองต่างอยู่ในสภาพการณ์เดียวกัน คือ ภาวะของสงครามกู้ชาติ และอยู่ในห้วงเวลาในอดีต ไม่ว่าจะเป็นสงครามของกัมพูชากับเวียดนาม และสงครามระหว่างไทยกับพม่า เด็กจึงต้องลุกขึ้นมาร่วมมือกัน ต่อสู้เพื่อชาติ ดังอุดมการณ์ความเป็นชาตินิยม

ด้วยเหตุนี้ เด็กทั้งสองจึงต้องแปรเปลี่ยนจากเด็กที่น่ารักกลายเป็นเด็กที่เข้มแข็ง และกลายเป็นนักรบในที่สุด เด็กจึงไม่ได้เป็นเด็กอีกต่อไป ซึ่งอาจมองได้ว่า นี่คือการแสดงให้เห็นถึงการเติบโตของเด็กจากวัยน่ารักสู่วัยผู้ใหญ่ไม่ต่างไปจากหนังกลุ่มที่ผ่านมา จึงอาจจัดได้ว่าเป็นหนึ่งในหนังกลุ่ม coming-of-age film ได้เช่นกัน แต่จุดที่แตกต่างไปก็คือ หนังกลุ่มนี้ตัวร้ายคือ "ต่างชาติ" ส่วนกรณีหนังที่ผ่านมาตัวร้ายมักจะเป็นครอบครัวและสังคม การทำให้ตัวร้ายเป็นต่างชาติก็เพื่อการตอกย้ำอุดมการณ์ความรักชาติให้กับเด็ก

ในขณะที่หนังเรื่อง *กัมพูชา* เป็นหนังสงครามโดยตรง มีฉากสู้รบ ภาพความรุนแรงที่เด่นชัด มีเด็กเป็นตัวนำ แต่ในทางตรงข้าม *ก้านกล้วย* เป็นหนังการ์ตูน จึงใช้ภาพการ์ตูน ใช้เพลงประกอบน่ารัก เช่น เพลง *ช้างก้านกล้วย* เพลง *พลังในใจ* สอนให้เด็กอดทนต่อสู้ หนังยังใช้ตัวการ์ตูนสัตว์ตัวเล็กเป็นผู้ช่วย การเน้นมุขตลก เหล่านี้ช่วยทำให้การเป็นหนังสงครามดูอ่อนลง กระนั้นก็ยังปรากฏฉากรบพุ่งในสงครามไทยกับพม่า ซึ่งไม่ต่างกันกับฉากระเบิดใน *กัมพูชา* นอกจากนั้น หนังทั้งสองเรื่องยังแสดงให้เห็นว่า สงครามล้วนส่งผลต่อครอบครัว ทำให้ครอบครัวต้องพลัดพราก เช่น ก้านกล้วยกับพ่อแม่ รวมถึงการทำให้ครอบครัวต้องสูญสลายใน *กัมพูชา* ด้วยเหตุนี้เด็กๆ จึงจำเป็นต้องลุกขึ้นต่อสู้เพื่อชาติ รวมถึงการจับปืนและฆ่าศัตรู

คำถามที่น่าขบคิดคือ เพราะเหตุใดตัวละครเอกจึงเป็นเด็กชาย และหนังทั้งสองเป็นมุมมองของใคร หากใช้แนวคิดสตรีนิยม คำตอบก็คือหนังเหล่านี้มักเป็นมุมมองของผู้ชายที่เต็มไปด้วยอุดมการณ์ชาตินิยม และที่น่าสนใจคือ เขาเหล่านั้นเล่าเรื่องผ่านความทรงจำในอดีตที่มีต่อสงคราม เหตุนี้เอง เด็กๆ จึงต้องลุกขึ้นมาต่อสู้ เพื่อให้ได้มาซึ่งชัยชนะของชาติ เด็กที่เห็นจึงอาจเป็นเพียงภาพตัวแทนที่ไม่ใช่ของจริง แต่เป็นไปตามความต้องการของอำนาจสังคมแบบชายเป็นใหญ่และชาตินิยมกำหนด

บทสรุป: ภาพรวมของหนังเด็กและครอบครัวของไทย

หากพิจารณาภาพรวมของหนังเด็กกับครอบครัวจากการเล่าเรื่องผ่านภาพของตัวเด็กเอง ตัวร้าย ผู้ช่วย อาวุธ ฉาก มุมมอง โครงเรื่อง ภาษาหนัง และอุดมการณ์ ก็จะพบรายละเอียดตามตารางที่ 1

ตารางที่ 1: แสดงองค์ประกอบการเล่าเรื่องในหนังเด็กและครอบครัวของไทย

เกณฑ์การวิเคราะห์	ผลการวิเคราะห์/ ความหมาย
1. ภาพเด็ก	ภาพของเด็กในหนังปรากฏเป็นภาพอย่างน้อย 4 ภาพคือ 1. เด็กกตัญญู 2. เด็กผู้มีปัญหาในครอบครัว ทั้งปัญหาระดับเล็ก เช่น พ่อไม่รัก จนถึงปัญหาการถูกกระทำทารุณกรรมในบ้าน และเด็ก (ผู้ถูกทำให้) แปลก เช่น เด็กพิการ เด็กทอม เด็กที่พ่อแม่เลี้ยงเดี่ยว เด็กอาข่า เด็กที่พ่อแม่ปล่อยปละละเลย 3. เด็กที่เป็นเหยื่อ ซึ่งจะมุ่งเน้นการเป็นเหยื่อจากสังคม ทั้งจากความยากจน แรงงานทางเพศ แรงงานเด็ก เด็กเร่ร่อน และปัญหาสถานสงเคราะห์เด็ก 4. เด็กกล้าหาญผนวกกับการอดทน

เกณฑ์การวิเคราะห์	ผลการวิเคราะห์/ ความหมาย
2. ลักษณะเด็ก	1. เด็กจะมีความน่ารักในตอนต้นเรื่อง แต่จะเปลี่ยนแปลงสู่การเติบโตเป็นผู้ใหญ่ จากผู้ถูกกระทำเป็นเหยื่อให้กลายเป็นผู้กระทำ และบางคนก็กลายเป็นผีหรือปีศาจที่ก่อความรุนแรง 2. ทั้งนี้ เหตุผลของการเติบโตก็คือ การผจญกับปัญหาในครอบครัวและสังคม 3. เด็กผู้หญิงมักจะถูกกระทำมากกว่าเด็กผู้ชาย โดยเฉพาะเหยื่อทางเพศ ส่วนเด็กชายมักจะเป็นผู้กระทำความรุนแรง 4. เด็กส่วนใหญ่จะอายุประมาณ 8-12 ปี ซึ่งเป็นวัยที่เริ่มรับรู้ปัญหาและสามารถแก้ไขปัญหาได้แล้ว 5. เด็กส่วนใหญ่เน้นชนชั้นล่าง และมีเด็กชนชั้นกลางปะปนกัน อาศัยทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด มีทั้งเด็กทั่วไป เด็กพิการ เด็กทอม และแม้กระทั่งเด็กชาวเขา
3. ตัวร้าย	1. ครอบครัว โดยเฉพาะพ่อที่กระทำความรุนแรงต่อเด็ก รวมถึงการหย่าร้าง การทอดทิ้งเด็ก การทำทารุณกรรมในครอบครัว ก็ส่งผลกระทบต่อเด็ก 2. สังคม หมายถึงสภาพของสังคมซึ่งส่งผลต่อเด็ก ทั้งความยากจน ความรุนแรงต่อเด็ก เรื่องเพศ แรงงานเด็ก 3. เด็กหรือเพื่อนด้วยกันก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำร้ายเด็ก ดังปรากฏในหนังเรื่อง *เอ๋อเหรอ*
4. ผู้ช่วย	1. ครอบครัว ในขณะที่หัวข้อที่ผ่านมาครอบครัวเป็นผู้กระทำความรุนแรงต่อเด็ก แต่ในเวลาเดียวกัน ครอบครัวก็เป็นสถาบันสนับสนุนเด็กไม่แพ้กัน โดยเฉพาะแม่ รวมถึงในฉากสุดท้ายของเรื่องที่ครอบครัวต่างพากันสนับสนุนเด็ก 2. สถาบันต่างๆ ได้แก่ ครู ตำรวจ นักสังคมสงเคราะห์ และสื่อมวลชน เป็นสถาบันที่ทั้งถูกเรียกร้องให้ดูแลเอาใจใส่เด็ก รวมถึงปรากฏตัวในหนังในฉากจบเพื่อดูแลเด็ก
5. อาวุธ	1. ความบริสุทธิ์ ความกตัญญู ความอดทน ความกล้าหาญของเด็กจะกลายเป็นอาวุธสำคัญที่ช่วยแก้ไขปัญหาครอบครัวและสังคม 2. ปืน มีด ไฟ ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้ เอ๋อเหรอ กัมพูชา*
6. ฉาก/สถานที่	1. ภายในบ้าน หรือครอบครัว เพื่อแสดงให้เห็นถึงพื้นที่ก่อเกิดปัญหาต่อเด็ก 2. ภายนอกบ้าน นับตั้งแต่โรงเรียน สังคม หรือโลกกว้าง และแม้กระทั่งพื้นที่สงคราม ที่เด็กจะก้าวไปสู่การเรียนรู้และผจญภัย
7. เวลา	ภาพยนตร์โดยส่วนใหญ่เป็นเวลาปัจจุบัน ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์เด่นของหนังเด็ก มีภาพยนตร์เพียงบางเรื่องที่ย้อนกลับไปสู่อดีต เช่น

เกณฑ์การวิเคราะห์	ผลการวิเคราะห์/ ความหมาย
	เหตุการณ์สงครามกัมพูชาใน *กัมพูชา* และสงครามไทยกับพม่าใน *ก้านกล้วย* ซึ่งถือได้ว่านี่คือเอกลักษณ์ของหนังสงคราม
8. มุมมอง	ฉากเปิดเรื่องมักจะดำเนินเรื่องจากสภาพเหตุการณ์ปกติ การอยู่กับครอบครัวอย่างมีสุข หลังจากนั้นเด็กก็จะเผชิญปัญหาต่างๆ ทั้งครอบครัวและสังคม อันนำไปสู่การแก้ไขปัญหาดังกล่าว ทั้งด้วยตัวเด็กเองและคนอื่นหรือครอบครัวและสังคมคอยช่วยเหลือ และมักจะจบลงด้วยความสุข ยกเว้นภาพยนตร์เพียง 4 เรื่อง คือ *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* และ *ศพเด็ก 2002* ที่ปิดท้ายด้วยความทุกข์
10. ภาษาหนัง	ภาษาหนัง ด้านหนึ่งเป็นหนังเด็ก คือ การเลือกตัวละครเด็กน่ารัก เพลงประกอบภาพยนตร์ ภาพที่สดใส การเน้นการผจญภัยในโลกกว้าง แต่ในอีกด้านหนึ่ง เนื่องจากหนังเด็กกลุ่มนี้ก้าวไปสู่ประเด็นเรื่องครอบครัวและสังคม ทำให้เริ่มโยกย้ายไปสู่แนวหนังดรามา หนังผี และหนังสงคราม จึงเริ่มมีภาพปัญหา ความโหดร้ายปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ เพื่อกระตุ้นความรู้สึกของผู้ชมและทำให้ผู้ชมรู้สึกอยากก้าวไปมีส่วนร่วมในการแก้ไขปัญหา
11. อุดมการณ์ที่เกี่ยวข้อง	1. เด็ก เริ่มต้นมักจะเป็นภาพเด็กน่ารัก แต่เมื่อประสบปัญหาก็จะพบกับเด็กที่มีปัญหาต่างๆ ต้องต่อสู้เรียนรู้เพื่อให้รอด เด็กจึงมีทั้งเป็นเหยื่อ ผู้กระทำ และการทำตามที่สังคมกำหนด เช่น ต้องกตัญญู อดทน รักชาติ 2. ครอบครัว ภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักแสดงให้เห็นถึงครอบครัวคืออุดมการณ์ที่สำคัญที่สุด คอยเป็นผู้แก้ไขปัญหาต่างๆ ให้กับเด็ก เป็นสถาบันสำคัญในการเลี้ยงเด็ก มีเพียงหนังบางเรื่องที่อาจมองในมุมต่างกันไป เช่น *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* และ *ศพเด็ก 2002* นอกจากนั้นยังแสดงให้เห็นว่า ครอบครัวมีการแปรเปลี่ยนจากสังคมเกษตรกรรมสู่อุตสาหกรรมและสังคมสมัยใหม่ ซึ่งส่งผลกระทบต่อเด็กโดยตรง โดยเฉพาะครอบครัวแบบใหม่ที่พบทั้งการหย่าร้าง การเป็นแม่พ่อเลี้ยงเดี่ยว รวมถึงการขยายการนิยามครอบครัวของเด็กที่ไม่ปกติในแบบเดิม เช่น เด็กพิการ เด็กทอม เด็กอาข่า เป็นต้น 3. ความกตัญญู เป็นหัวใจของเด็ก ภาพยนตร์จะเน้นความกตัญญูต่อครอบครัวและบางเรื่องก็ขยายความสู่ความกตัญญูต่อชาติและพระมหากษัตริย์ เช่น *ก้านกล้วย* 4. ความอดทน กล้าหาญ เพื่อชาติ เป็นคุณสมบัติอีกข้อที่เด็กจำเป็นต้องเรียนรู้ หากมีความอดทน กล้าหาญก็สามารถก้าวไปสู่อนาคตที่ดีได้ 5. การต่อต้านสังคมทุนนิยมอุตสาหกรรม ที่ไร้จิตใจต่อเด็ก

จากตารางข้างต้นสามารถอธิบายเพิ่มเติมได้ดังต่อไปนี้

ภาพของเด็กที่ปรากฏในภาพยนตร์จำแนกเป็น (1) เด็กกตัญญู (2) เด็กที่มีปัญหาในครอบครัว ทั้งปัญหาระดับเล็ก เช่น พ่อไม่รัก จนถึงปัญหาการถูกกระทำทารุณกรรมในบ้าน และเด็ก(ผู้ถูกทำให้)แปลก เช่น เด็กพิการทางสมอง เด็กทอม เด็กที่พ่อแม่เลี้ยงเดี่ยว เด็กอาข่า เด็กที่พ่อแม่ปล่อยปละละเลย (3) เด็กที่เป็นเหยื่อ ซึ่งมักจะเกี่ยวพันกับสังคม คือ ความยากจน การถูกทารุณกรรมจากสังคม ทั้งการเป็นวัตถุทางเพศ แรงงานเด็ก เด็กเร่ร่อน เป็นต้น และ (4) เด็กกล้าหาญอดทน

ภาพทั้งหมดชี้ให้เห็นว่า เด็กในภาพยนตร์เด็กและครอบครัวมีความหลากหลาย ทั้งด้านบวก คือ เด็กกตัญญู กล้าหาญ ไปจนถึงด้านลบ คือ เด็กมีปัญหา เด็กเป็นเหยื่อ รวมถึงการเริ่มนำเสนอประเด็นเด็กแปลกใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน ได้แก่ เด็กพิการ เด็กทอม เด็กอาข่า เด็กใบเลี้ยงเดี่ยว และพ่อแม่ปล่อยปละ เป็นต้น ทั้งนี้การนำเสนอประเด็นเด็กในเชิงลบและเด็ก (ผู้ถูกทำให้) แปลก ก็เพื่อให้สังคมตระหนัก และพยายามจัดระบบให้เด็กเหล่านั้นกลายเป็นเด็กดีที่สังคมต้องการ

หากพิจารณาถึง**ลักษณะของเด็ก** ส่วนใหญ่มักจะเป็นเด็กทุกเพศ เป็นชนชั้นล่างมากกว่าชนชั้นกลาง อาศัยในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัด มีทั้งเด็กปกติ เด็กพิการ เด็กทอม และเด็กชาวเขา นั่นก็เท่ากับการแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของเด็กในสังคมไทย และการขยายการนิยามความหมายของเด็ก

เด็กส่วนใหญ่ในภาพยนตร์ มักจะมีอายุประมาณ 8-12 ปี ซึ่งหมายความว่าเป็นวัยที่เริ่มรู้เดียงสา ทำให้สามารถผจญกับปัญหาครอบครัว และเข้ามาแก้ไขด้วยตนเองได้บ้างแล้ว แต่อาจมีบางเรื่องที่อายุอาจน้อยกว่า เช่น วัยห้าขวบลงไป เขาและเธอก็ยังต้องถูกลากให้ก้าวมาสู่ปัญหา โดยมักจะต้องมีผู้ใหญ่คอยช่วยเหลือหรือบางครั้งก็อาจแก้ไม่ได้

การประสบปัญหาของเด็ก เริ่มต้นจากปัญหาที่ไม่สลับซับซ้อนในสังคม ในทศวรรษที่ 2520 เป็นปัญหาเรื่องความยากจน ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *วัลลี ผีเสื้อและดอกไม้* ปัญหาสงคราม ใน *กัมพูชา* ต่อมาก็เริ่มซับซ้อนขึ้นในทศวรรษที่ 2530 เช่น ปัญหาภายนอกบ้าน คือ เด็กเป็นเหยื่อของสังคม ทั้งเพศ การถูกทารุณกรรม แรงงานเด็ก เด็กเร่ร่อน สถานสงเคราะห์เด็ก ดังปรากฏเด่นชัดในภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้* รวมถึงการเริ่มหันมาสู่ปัญหาภายในบ้าน ความขัดแย้งของพ่อกับลูก ดังภาพยนตร์เรื่อง *ปุกปุย* การหย่าร้าง ใน *รักแรกอุ้ม* ปัญหาเหล่านี้ล้วนแล้วผลิตซ้ำในภาพยนตร์ในยุคหลังด้วย แสดงให้เห็นว่า ปัญหาแบบนี้ไม่ได้น้อยลงไป และในช่วงทศวรรษที่ 2540-2550 ปัญหาเด็กกับครอบครัวก็ยิ่งรุนแรงมากขึ้น โดยเฉพาะปัญหาจากความรุนแรงภายในบ้านต่อเด็กหญิง ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2 ศพเด็ก 2002*

รวมถึงเริ่มนำเสนอปัญหาภายในบ้านแบบใหม่ๆ ขึ้นมา เช่น แม่เลี้ยงเดี่ยว ลูกถูกปล่อยปละ ในหนังเรื่อง ความสุขของกะทิ และ หม่ำเดียวหัวเหลี่ยมหัวแหลม

จุดน่าสนใจคือ เด็กหญิงมักจะถูกกระทำมากกว่าเด็กชาย บางทีก็ต้องตายหรือจบชีวิตลง ดังปรากฏใน *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2 ข้าวเหนียวหมูปิ้ง ศพเด็ก 2002* เด็กหญิงจึงต้องเปลี่ยนเป็นผู้กระทำที่เป็นผีเพื่อล้างแค้น ส่วนเด็กชายมักจะมีพฤติกรรมตรงข้าม คือ เป็นผู้กระทำ และบางครั้งก็กลายเป็นผู้ก่อความรุนแรงหรือปีศาจ ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง กัมพูชา นั่นก็เท่ากับการตอกย้ำปัญหาของเด็กหญิงที่เป็นเหยื่อในสังคม แต่เด็กหญิงบางคนก็กลายเป็นผีเพื่อร่วมแก้ไขปัญหาด้วย

เมื่อเทียบกับภาพยนตร์ต่างประเทศกับการนำเสนอภาพเด็กหญิง ก็จะพบภาพเด็กเปลือยหรือกึ่งเปลือยและการถูกผู้ชายจ้องมอง (Wojcik-Andrews, 2000: 151) แต่สำหรับกรณีของภาพยนตร์ไทยกลับไม่ได้นำเสนอภาพดังกล่าวให้เห็นเด่นชัด ด้านหนึ่งอาจเนื่องมาจากกฎหมายการเซ็นเซอร์ภาพยนตร์ในยุคนั้น ซึ่งตรงกันข้ามกับโลกความเป็นจริงที่ปรากฏการณ์โสเภณีเด็กลุกลามไปทั่ว และนั่นจึงไม่ได้หมายความว่า เด็กหญิงไทยจะแตกต่างไปจากตะวันตก

ภาพที่ 7: ความน่ารักของตัวแสดงหญิงใน *อาข่าผู้น่ารัก ความสุขของกะทิ บุปผาราตรี* และ *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง*

ภาพของเด็กหญิงในหนังไทยยังคงเน้นเด็กหญิงรูปร่างหน้าตาน่ารัก พิจารณาได้จากตัวละครเด็กหญิงทุกเรื่องจะต้องมีคุณสมบัติน่ารัก แม้กระทั่งภาพยนตร์เรื่องอาข่าผู้น่ารัก ก็ยังเลือกเด็กหญิงขาวใสแทนเด็กหญิงชาวอาข่า การเลือกเด็กหญิงน่ารักในภาพยนตร์ก็อาจสื่อความหมายของความปรารถนาทางเพศสำหรับผู้ชายได้เช่นกัน Wojcik-Andrews (2000: 152-153) เรียกปรากฏการณ์เด็กน่ารักที่แฝงนัยยะทางเพศในหนังว่า perfect erotic child ซึ่งอาจพิจารณาได้จากการให้ตัวละครเด็กหญิงนุ่งสั้น การใช้มุมกล้องระดับต่ำ และการจับจ้องที่เด็กหญิง ดังปรากฏในหนังของดาราเด็กหญิงชื่อก้องโลก *Shirley Temple* นั่นก็อาจหมายความว่า เด็กหญิงก็ยังคงเป็นผู้ถูกกระทำและเป็นเหยื่อแบบไม่รู้ตัว หรือหากมองโลกในแง่ดีก็คือเด็กหญิงเป็นจุดเริ่มต้นของการถูกจับจ้องมองก่อนที่จะเติบโตเป็นสาว

หากย้อนกลับไปในงานของ Cosbey (2010) ที่ศึกษาภาพยนตร์ครอบครัวของฮอลลีวู้ด ก็จะพบว่า ครอบครัวสหรัฐฯ ในภาพยนตร์มักจะพบกับปัญหาเรื่องเพศ สีผิว ชนชั้น และความรุนแรงทางเพศ สำหรับกรณีไทยจะพบว่า ประเด็นเรื่องสีผิวจะเป็นประเด็นที่ไม่ปรากฏอยู่ ส่วนนี้อาจอธิบายได้จากสภาพของสังคมแตกต่างกัน แต่สำหรับกรณีเรื่องเพศ ชนชั้น และความรุนแรงในบ้าน กลับเป็นประเด็นที่มีความร่วมกันทั้งสองชาติ ซึ่งนั่นอาจแสดงให้เห็นว่า ปัญหาครอบครัวบางส่วนเป็นสากลส่วนหนึ่งเนื่องจากระบบชายเป็นใหญ่และระบบทุนนิยมที่ครอบงำทั่วโลก

เด็กทั้งหมดในภาพยนตร์ยังมีลักษณะตรงกันคือ มีความน่ารักในตอนต้น แต่เมื่อเวลาเปลี่ยนแปลงไปเด็กเหล่านี้มักจะเริ่มแข็งกร้าวมากขึ้น บางคนเปลี่ยนแปลงไปเป็นผี เช่น *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2 ศพเด็ก 2002* บ้างก็หันมาจับปืนและต่อสู้ เช่น *กัมพูชา* และ *ก้านกล้วย* นั่นก็เพราะเด็กเหล่านั้นต้องเผชิญต่อปัญหาครอบครัวและโลก จึงจำเป็นต้องละทิ้งความน่ารักไร้เดียงสาออกไปให้เร็ว มิเช่นนั้นก็ไม่สามารถเผชิญโลกได้โดยไว

ตัวร้ายที่เด็กพบเห็น เริ่มต้นจากภายในครอบครัวไปจนถึงสังคม และแม้กระทั่งประเทศเพื่อนบ้าน ดังปรากฏใน *ก้านกล้วย* และ *กัมพูชา* นอกจากนั้น เรายังเห็นภาพตัวร้ายบางตัว ก็คือเพื่อนในโรงเรียนอีกด้วย ดังปรากฏในหนังเรื่อง *ความสุขของกะทิ วัลลี ปุกปุย บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* ส่วนนี้อาจแสดงให้เห็นว่า ครอบครัว เพื่อนและสังคมกับเด็กไม่ได้สดใสสวยงาม ภาพยนตร์เด็กและครอบครัวจึงเป็นพื้นที่ที่ตอกย้ำให้เห็นปัญหาความขัดแย้งที่เด็กย่อมจะต้องพบเจอในอนาคต

อาวุธที่ปรากฏในหนังพบว่า เด็กส่วนใหญ่จะใช้ความน่ารักเป็นอาวุธในการป้องกันตัว รวมถึงอาวุธที่สังคมยอมรับคือ ความกตัญญู ความอดทน รักชาติ แต่ในบางครั้งภายใต้สังคมที่เปลี่ยนแปลงไป อาวุธนามธรรมดังกล่าวอาจสามารถแก้ไขปัญหาได้ไม่มากนัก เด็กบางคนจึงต้องพัฒนาอาวุธขึ้นมาใหม่ เช่น ปืน มีด ไฟ เพื่อป้องกันตัว ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *กัมพูชา กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้ เอ๋อเหรอ บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* และ *ศพเด็ก 2002*

ฉากที่ปรากฏคือ ภายในบ้านและภายนอกบ้าน แม้จะเป็นหนังเด็กกับครอบครัว เด็กก็ปรากฏตัวไม่ได้อยู่เฉพาะภายในบ้าน แต่อยู่ภายนอกบ้านด้วย ทั้งโรงเรียนและการเดินทางออกนอกบ้านสู่สังคม ตลอดจนพื้นที่สงคราม นั่นก็เพื่อได้เรียนรู้และแก้ปัญหาชีวิตในอนาคต อีกทั้งยังทำให้เด็กได้ลิ้มรสการผจญภัยและความสนุกสนานจากโลกภายนอก

หนังเกือบทุกเรื่องเน้น**เวลา**ในปัจจุบัน หรือการแสดงให้เห็นเด็กกับปัญหาในปัจจุบัน มีเพียงหนังเรื่องกัมพูชา และ ก้านกล้วย ที่ย้อนกลับไปในอดีต แสดงให้เห็นปัญหาของเด็กในช่วงสงครามในอดีตที่ผ่านมา หนังยังเผยให้เห็นว่า หากเด็ก

ก้าวไปช่วย ก็จะสามารถแก้ไขปัญหานั้นได้ นอกจากการสอนประวัติศาสตร์ความทรงจำของชาติแล้ว นี่อาจมองได้ถึงการเรียกร้องเด็กให้มีส่วนร่วมในการแก้ไขปัญหาของชาติผ่านสายตาแบบผู้ชาย

ภาพยนตร์ทุกเรื่องมักจะเริ่มต้นด้วย**มุมมอง**การมองโลกผ่านสายตาเด็ก ภาพช่วงแรกๆ จึงเน้นการมองโลกที่สวยงาม การใกล้ชิดกับธรรมชาติ ที่น่าสนใจคือมักจะมีฉากที่เด็กตั้งข้อสังเกตหรือข้อสงสัยต่อประเด็นต่างๆ แต่เมื่อเวลาเปลี่ยนไป การมองโลกของเด็กก็เริ่มเปลี่ยนไปสู่การเป็นผู้ใหญ่ แววตาของเด็ก มุมมอง วิธีคิด เริ่มปรับเป็นการมองโลกแบบผู้ใหญ่ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง หนังเด็กและครอบครัวมักจะเป็นมุมมองของเด็กที่เริ่มเรียนรู้การเป็นผู้ใหญ่ หรืออาจมองได้ว่า เป็นมุมมองผู้ใหญ่ จุดที่น่าสนใจคือ หากพิจารณาด้วยทัศนะสตรีนิยมก็จะพบว่า มุมมองผู้ใหญ่นั้นค่อนข้างเป็นผู้ชาย ดังจะพบได้จากตัวละครเด็กหญิงที่มักจะน่ารัก สวย ถูกกระทำ รวมถึงการมอบบทบาทให้แม่เป็นผู้ดูแลลูก ส่วนเด็กผู้ชายก็จะเป็นผู้กระทำ

นั่นก็เท่ากับว่า มุมมองของหนังเด็กในกลุ่มนี้เป็นมุมมองของผู้ใหญ่มากกว่าเด็ก ด้านหนึ่งแม้จะมีลักษณะเป็นเด็กไร้เดียงสา แต่ก็มีการพัฒนากลายเป็นผู้ใหญ่ที่เข้มแข็ง ประหนึ่งหนังเด็กเหล่านี้คือการนำเสนอภาพที่ผู้ใหญ่ต้องการให้เด็กเป็น หรืออาจมองอีกมุมหนึ่งก็คือ ภาพที่ผู้ใหญ่ปัจจุบันได้ย้อนกลับไปในวัยเด็กนั่นเอง

โครงเรื่องมักจะเริ่มต้นจากภายในครอบครัวที่มีความสุข ลำดับถัดมาจึงเริ่มเกิดปัญหาในครอบครัว ทำให้เด็กเหล่านั้นก็ต้องแก้ไขปัญหา ทั้งด้วยตัวเด็กเองและคนอื่นเป็นผู้ช่วย เรื่องราวมักจะจบลงด้วยความสุข โดยเฉพาะเด็กเติบโตและอยู่ในครอบครัวที่อบอุ่น มีเพียงหนังไม่กี่เรื่องที่จบลงด้วยความทุกข์ คือ เด็กตาย ได้แก่ *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2 ศพเด็ก 2002* และ *ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* นั่นก็คือ การท้าทายนิยามเด็กคือความน่ารัก และครอบครัวคือความสุข

หากวิเคราะห์โครงเรื่องและภาพของเด็กเพิ่มเติม จะพบว่า เด็กเป็นสภาพการณ์ที่เปลี่ยนแปลง ไม่ได้หยุดนิ่งในวัยน่ารัก แต่หมายถึงการปรับเปลี่ยนจากวัยเด็กสู่การเติบโตเป็นวัยผู้ใหญ่ ซึ่งพร้อมเรียนรู้ต่อการแก้ไขปัญหาทั้งครอบครัวและสังคม

แก่นเรื่องที่พบในหนังเด็กและครอบครัว คือ ความกตัญญู ปัญหาของเด็ก ทั้งปัญหาภายในบ้าน เช่น พ่อไม่รัก การทารุณกรรม การถูกทิ้ง ฯลฯ และปัญหาภายนอกบ้าน เช่น ความยากจน การถูกทารุณกรรมนอกบ้าน เด็กเร่ร่อน เด็กแปลกที่ไม่เคยปรากฏในอดีต ฯลฯ อีกทั้งการพูดถึงความกล้าหาญอดทนของเด็ก แก่นเรื่องดังกล่าวสร้างให้เกิดตระกูลหนังย่อย 3 ตระกูล

ภาษาหนัง ด้วยการเป็นหนังเด็ก เอกลักษณ์สำคัญคือการเล่าเรื่องแบบง่ายๆ เรียงลำดับเหตุการณ์จากอดีตสู่ปัจจุบัน มีเพียงบางเรื่อง เช่น *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* และ *ศพเด็ก 2002* ไม่ได้ลำดับเวลา นั่นอาจเกิดจากการก้าวข้ามตระกูลหนังเด็ก

อย่างไรก็ดี หากเป็นหนังเด็กและครอบครัว ส่วนตอนต้นของเรื่องมักจะเน้นสีสันที่สวยงาม ภาพของเด็กมีความน่ารัก การใช้เพลงประกอบในหนังเรื่อง *ก้านกล้วย* ดังเช่นเพลง *ก้านกล้วย* การสอนให้เด็กๆ อดทนผ่านเพลง เช่น เพลง *อย่ายอมแพ้* ในหนังเรื่อง *เอ๋อเหรอ* การใช้สัญญะต่างๆ ที่แทนความหมาย ดังปรากฏในหนังเรื่อง กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้ ที่แทนแม่มดในนิทานแม่เล้าในซ่องและปีศาจตาเดียวกับเฮีย รวมถึงอาจใช้เสียงบรรยายแบบเด็กๆ เพื่อเน้นบรรยากาศของความเป็นเด็ก และส่วนที่ขาดไม่ได้คือ การเน้นให้เด็กในเรื่องได้ผจญภัยออกไปในโลกกว้าง ซึ่งก็ตอบสนองกับความต้องการของเด็ก

แต่เมื่อเด็กเผชิญปัญหา ก็จะพบภาพที่แสดงถึงความมืดมน รวมถึงการใช้ภาพสื่อความหมายเด็กในฐานะเหยื่อ ภาพเด็กร้องไห้ ถูกทารุณ หนังบางเรื่องก็แสดงภาพของเด็กที่เปลี่ยนจากความหมองหม่นไปเป็นผู้ต่อสู้ไม่ยอมแพ้ กรณีหนังดราม่า เช่น *วัลลี ผีเสื้อและดอกไม้ ความสุขของกะทิ* และหนังบางเรื่องแสดงภาพเด็กให้กลายเป็นปีศาจผู้กระทำ โหดร้าย ถือมีด ปืน ดังเห็นได้ชัดเมื่อเป็นหนังผี คือ *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2 ศพเด็ก 2002* หนังสงคราม เรื่อง *ก้านกล้วย* และ *กัมพูชา*

ด้วยการต้องสื่อให้เห็นความทุกข์ การต่อสู้ ภาพยนตร์จึงจำเป็นต้องนำเสนอภาพและฉากที่น่ากลัว ซึ่งอาจไม่เหมาะกับเด็ก เช่น ฉากการฆ่าฟัน การทารุณกรรม แต่หากมองอีกด้าน ภาพดังกล่าวก็ช่วยทำให้เด็กได้เรียนรู้และเข้าใจสภาพสังคมได้เช่นกัน และการกระตุ้นอารมณ์ของผู้ชมให้ช่วยเหลือเด็ก เพราะมิเช่นนั้นแล้วเด็กก็จะกลายเป็นปัญหาและอนาคตของชาติก็อาจจบสิ้นลง

จากการวิเคราะห์ภาพของเด็ก ลักษณะเด็ก ตัวร้าย อาวุธ ฉาก เวลา มุมมอง โครงเรื่อง แก่นเรื่อง และภาษาหนังเด็กและครอบครัว ทั้งหมดจะนำไปสู่**อุดมการณ์**ที่พบในภาพยนตร์ดังนี้

อุดมการณ์หลักก็คือ **อุดมการณ์เด็ก** เด็กในที่นี้ไม่ใช่หมายถึงความน่ารักอย่างเดียว แต่เป็นทั้งผู้ถูกกระทำและผู้กระทำ ในด้านแรก การถูกกระทำ เด็กคือผู้ถูกกระทำความรุนแรงจากครอบครัวและสังคม หรืออาจมองได้ว่า เด็กคือ เหยื่อ (victims) โดยเฉพาะเด็กผู้หญิงต้องประสบปัญหาเรื่องเพศ ดังปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้ บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2*

แต่ในเวลาเดียวกัน ความเป็นเหยื่อก็เป็นภาวะชั่วคราวเช่นกัน เพราะในช่วงหลังหนังก็เริ่มนำเสนอให้เด็กกลุ่มนี้กลายเป็นผู้กระทำความรุนแรงตอบสนอง หรือที่เรียกว่า “threat” หรือปีศาจ ดังปรากฏให้เห็นว่า ตัวละครเด็กจะหันมาฟาดฟันกับผู้กระทำไม่เฉพาะเด็กชายเท่านั้น แต่เด็กหญิงก็กลายเป็นผู้กระทำหรือปีศาจได้เช่นกัน

Clark (2013) ตั้งข้อสังเกตว่า ไม่ว่าจะเป็นภาวะเหยื่อหรือผู้กระทำ ในที่สุดแล้ว ภาพยนตร์ก็ยังแฝงอุดมการณ์ที่ว่า สังคมควรจะหันเข้าไปช่วยดูแลเอาใจใส่เด็ก

กลุ่มนี้ด้วยเช่นกัน ในฉากสุดท้ายบางครั้งก็จะมีตัวละครผู้ใหญ่ช่วยเหลือ เช่น พ่อแม่ ตำรวจ หรือการตั้งคำถามให้ผู้ชมหันมาช่วยเหลือ

เด็กจึงเป็นสภาวะ หาใช่เป็นสภาพที่หยุดนิ่ง มีการเปลี่ยนแปลง และภาพยนตร์ส่วนใหญ่ก็มักจะมองไปในทิศทางบวกว่า เด็กมักจะเติบโตและเรียนรู้เพื่อกลายเป็นผู้ใหญ่ มีภาพยนตร์เพียงไม่กี่เรื่องที่จบลงด้วยความตายของเด็ก ซึ่งเท่ากับการมองไปในทิศทางตรงกันข้าม

หากพิจารณาจากมุมมองของภาพยนตร์ ที่แม้จะมีลักษณะย้อนแย้ง ที่ในช่วงแรกเป็นมุมมองของเด็กที่อ่อนแอไร้เดียงสา แต่เมื่อเวลาผันผ่านกลับพบว่า เด็กเหล่านั้นกลายเป็นผู้ใหญ่ ทำให้เป็นมุมมองของผู้ใหญ่หรือสังคมที่มองเด็ก เท่ากับการตอกย้ำให้เห็นว่า เด็กที่นำเสนอเป็นเด็กที่ผู้ใหญ่หรือสังคมต้องการให้เป็นเช่นนั้น

ยิ่งไปกว่านั้น ภาพยนตร์ยังแฝง**อุดมการณ์ที่เกี่ยวข้องกับเด็ก** คือ เด็กที่ดีต้องกตัญญู อดทน กล้าหาญเพื่อชาติ ซึ่งนั่นก็เท่ากับการตอกย้ำอุดมการณ์ชาตินิยมแก่เด็ก อุดมการณ์ดังกล่าวเป็นอุดมการณ์ที่สังคมและชาติกำหนดขึ้นให้กับเด็ก ทว่าอุดมการณ์เหล่านี้ก็ถูกตั้งคำถามด้วยเช่นกัน ดังที่ปรากฏในข่าวต้นปี 2558 ที่สื่อมวลชนไทยนำเรื่องความกตัญญูของวัลลีมาล้อเลียนในรายการโทรทัศน์และรายการตลก และเกิดการฟ้องร้อง (กิเลน ประลองเชิง, 2558: 3) ทำให้เกิดข้อฉงนถึงการกลายเป็นอุตสาหกรรมบันเทิงเต็มรูปแบบแล้ว ความกตัญญูยังคงเป็นสิ่งสำคัญในสังคมไทยอีกหรือไม่

อุดมการณ์ถัดมาคือ **อุดมการณ์ครอบครัว** ภาพยนตร์เผยให้เห็นว่า ครอบครัวเป็นหัวใจสำคัญของการสร้างสังคมและสร้างเด็ก แม้จะเป็นสถาบันสำคัญแต่สถาบันนั้นกลับเป็นสถาบันที่เริ่มมีปัญหา ภาพยนตร์ทุกเรื่องจึงนำเสนอปัญหาของครอบครัว เช่น การกระทำทารุณกรรมต่อเด็ก ครอบครัวใบเลี้ยงเดี่ยว การหย่าร้าง ทั้งหมดนั้นมาจากสถาบันครอบครัวเริ่มแปรเปลี่ยนจากสังคมเกษตรกรรมสู่สังคมอุตสาหกรรมและสังคมสมัยใหม่ การแปรเปลี่ยนดังกล่าวก็ส่งผลกระทบต่อเด็กอย่างรุนแรง และหากครอบครัวใดสามารถแก้ไขได้ ฉากจบก็จะเต็มไปด้วยความสุขสมหวัง

สำหรับประเด็นเรื่องครอบครัวสมัยใหม่ ภาพยนตร์เรื่อง *ความสุขของกะทิ* ถือได้ว่าเป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอภาพของครอบครัวแบบใหม่ที่ต่างไปจากตะวันตก งานของ Clark (2013) เผยให้เห็นว่า ในสังคมตะวันตกครอบครัวมีการเปลี่ยนแปลงจากครอบครัวเดี่ยว (nuclear family) และก้าวไปสู่ครอบครัวแบบใหม่ (new family) เช่น ครอบครัวใบเลี้ยงเดี่ยว ครอบครัวคนพลัดถิ่น เป็นต้น แต่สำหรับกรณีของหนังเรื่องนี้กลับแสดงให้เห็นว่า ครอบครัวใบเลี้ยงเดี่ยวที่แม่ดูลูกคนเดียวอาจไม่ใช่คำตอบ และบางทีการย้อนกลับไปสู่ครอบครัวขยายแบบเดิม (extended family) ในสังคมไทย คือ การมีตายาย คอยช่วยดูแล อาจเป็นคำตอบของครอบครัวไทยยุคใหม่

งานของ Clark (2013) ยังเสนอภาพของครอบครัวแบบใหม่ในหลากหลายประเด็น เช่น พ่อแม่ข้ามเพศ ลูกจากหลอดแก้ว ครอบครัวพลัดถิ่น ครอบครัวคนพิการ ทั้งหมดนี้ถือได้ว่าเป็นการปฏิเสธอุดมการณ์ครอบครัวในอุดมคติ (ideal family) ในสังคมทุนนิยมอุตสาหกรรมในตะวันตก และถือเป็นโชคดีที่หนังไทยในช่วงหลังเห็นตรงกันและนำเสนอภาพครอบครัวที่ไม่เคยมีมาก่อนในอดีต โดยเฉพาะครอบครัวคนพิการและเด็กทอมใน *เอ๋อเหรอ* และครอบครัวเด็กชาวเขาใน *อาข่าผู้น่ารัก*

หากวิเคราะห์อุดมการณ์ครอบครัวด้วยแนวทางสตรีนิยมในหนังไทยกลุ่มนี้ ก็จะพบว่า หนังไทยส่วนใหญ่ก็ยังคงผลิตซ้ำวิธีคิดของสังคมชายเป็นใหญ่ในบ้าน อีกทั้งยังมอบบทบาทหน้าที่ให้สตรีในฐานะแม่คอยดูแลลูก และหากเธอไม่ทำหน้าที่ก็ย่อมส่งผลต่อการล่มสลาย หรือเกิดปัญหาของครอบครัว ตัวละครอีกกลุ่มที่ถูกกระทำในหนังก็คือ เด็กหญิง ที่มักนำเสนอความน่ารัก แต่หากมองในอีกด้านก็พบว่า ความน่ารักก็แฝงด้วยการปรารถนาทางเพศ กลายเป็นวัตถุทางเพศ ถูกแอบจ้องมอง และเป็นเหยื่อ ภาพดังกล่าวไม่ต่างไปจากหนังในสังคมตะวันตก (Wojcik-Andrews, 2000; Lebeau, 2008)

อุดมการณ์สุดท้าย คือ **การวิพากษ์สังคมทุนนิยมอุตสาหกรรม**ที่สร้างบาดแผลและทำร้ายเด็ก หนังแฝงการวิพากษ์สังคมทุนนิยมอุตสาหกรรมผ่านชนชั้นของตัวละคร เด็กส่วนใหญ่เป็นชนชั้นล่างและชนชั้นกลางที่ต้องประสบปัญหานานัปการ ภาพยนตร์หลายเรื่อง เช่น *กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้ เอ๋อเหรอ ข้าวเหนียวหมูปิ้ง* แสดงให้เห็นถึงการเติบโตของสังคมทุนนิยมอุตสาหกรรมที่ส่งผลร้ายแก่เด็ก ทั้งการใช้เด็กเป็นแรงงาน การทารุณกรรม โสเภณีเด็ก ความยากจนของเด็ก ปรากฏการณ์ดังกล่าวไม่ต่างไปจากการศึกษาหนังเด็กในสังคมตะวันตก(Wojcik-Andrews, 2000) การนำเสนอภาพดังกล่าวก็อาจแสดงให้เห็นว่า สังคมไทยกำลังก้าวไปสู่สังคมทุนนิยมอุตสาหกรรมเต็มตัว และนำไปสู่ปัญหาต่างๆ ที่กระทบต่อเด็ก หากผู้ใหญ่ไม่ระมัดระวังเด็กก็จะก้าวไปสู่ปัญหา เช่น เด็กเร่ร่อน แรงงานเด็ก โสเภณี

กล่าวโดยสรุป จากการวิเคราะห์การเล่าเรื่องผ่านตัวละคร ตัวร้าย อาวุธ ฉาก เวลา มุมมอง โครงเรื่อง ภาษาหนัง และอุดมการณ์ พบว่า แม้จะเป็นหนังเด็กกับครอบครัว แต่ก็เป็นภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นโดยผู้ใหญ่ ที่ย้อนการมองสู่วัยเด็กและครอบครัว ภาพยนตร์จึงเท่ากับเป็นเครื่องมืออันดีที่ทำให้เข้าใจวิธีคิดต่อเด็กและครอบครัว ซึ่งมาจากตัวผู้ใหญ่เอง และดูเหมือนว่ามักจะเป็นผู้ใหญ่ที่เป็นผู้ชาย

เด็กในทัศนะของผู้ใหญ่จึงมีลักษณะที่น่ารักในช่วงแรก โดยเฉพาะหน้าตาน่ารัก ต่อมาเด็กก็พัฒนาสู่การมีปัญหา และการเป็นเหยื่อ (victims) ทั้งภายในบ้านและนอกบ้าน แต่จุดที่เน้นคือ เหยื่อที่เป็นเด็กหญิง อย่างไรก็ดี เด็กส่วนใหญ่

ก็สามารถก้าวไปสู่การเป็นผู้กระทำทั้งในลักษณะ active และผู้กระทำความรุนแรงในลักษณะปีศาจ (threat) การกลายเป็นผู้กระทำนี้เองส่งผลทำให้เด็กเรียนรู้และก้าวสู่การเป็นผู้ใหญ่ ซึ่งต้องเผชิญกับปัญหาต่างๆ ทั้งครอบครัวและสังคม

น่าแปลกที่เป็นหนังเด็กและครอบครัว แต่กลับไม่พบภาพของเด็กและครอบครัวที่มีความสุข นั่นก็เท่ากับว่า ภาพของเด็กกับครอบครัวที่มีสุขอาจไม่มีอยู่จริง เด็กทุกคนและครอบครัวก็ต้องประสบปัญหา หรืออาจมองได้อีกแง่มุมว่า ปัญหาทำให้เด็กเติบโตขึ้น กระนั้นก็ตาม ในฉากสุดท้ายของเรื่องก็มักจะนำไปสู่การคืนกลับของความสุขในครอบครัว ซึ่งอาจมองได้ว่านี่คือภาพฝันของครอบครัวที่สังคมต้องการและการตอกย้ำอุดมการณ์ครอบครัวที่มีสุข

สิ่งสำคัญคือ สภาพเด็กยังเกี่ยวโยงกับสภาพครอบครัวและสังคมเป็นตัวกำหนด หลักฐานที่เห็นเด่นชัดก็คือ เด็กดีคือเด็กที่กตัญญู เด็กดีคือเด็กที่อดทนและกล้าหาญ สิ่งนี้เป็นนามธรรมที่สังคมต้องการให้เด็กเป็น

หากพิจารณาถึงพลังสร้างสรรค์ของหนังเด็กกลุ่มนี้ เมื่อหนังมุ่งกลุ่มเป้าหมายเด็ก หนังเด็กจึงใช้วิธีการสื่อสารด้วยภาษาแบบเด็กๆ เช่น การ์ตูน การเล่าเรื่องในจินตนาการ จุดที่สำคัญคือ การนำเสนอการผจญภัยให้กับเด็ก โดยเฉพาะการออกเดินทางไปนอกบ้านการต่อสู้กับผู้ใหญ่ ซึ่งนั่นก็คือ การทำให้ภาพยนตร์มีความตื่นเต้นสนุกสนานในจินตนาการของเด็กและกลายเป็นหนังเด็กที่แท้จริง แต่ในอีกด้านคือ หนังเด็กกลุ่มนี้เริ่มให้เด็กได้ลิ้มลองรสชาติหนังผู้ใหญ่ ทั้งแง่ของภาพเสียงเนื้อหาที่ดูเหมือนจะมีความรุนแรงมากขึ้น หนังกลุ่มนี้จึงเริ่มเน้นปัญหาของครอบครัวและสังคมเพื่อให้เด็กได้เรียนรู้และเติบโตไปเพื่อกลายเป็นผู้ใหญ่ ความย้อนแย้งของการนำเสนอประเด็นดังกล่าว ตอกย้ำให้เห็นว่า หนังเด็กกลุ่มนี้เป็นหนังเด็กที่ผู้ใหญ่คิด ผู้ใหญ่ทำ และผู้ใหญ่ตระหนักต่อปัญหาของเด็กกับครอบครัว จึงต้องหาแนวทางป้องกันและสร้างสรรค์ให้เด็กและครอบครัวให้ความสนใจปัญหาผ่านหนังเด็ก

ในเวลาเดียวกัน หนังเด็กและครอบครัวก็ยังขยายไปสู่กลุ่มผู้ปกครองที่ชมภาพยนตร์ร่วมกับเด็ก ด้วยเหตุนี้ หนังเด็กกลุ่มนี้จึงเหมาะกับการทำให้ผู้ปกครองเริ่มทบทวนหวนคิดกับปัญหาครอบครัว และร่วมหันมาแก้ไขปัญหาครอบครัว ซึ่งนั่นก็เท่ากับกำลังตอกย้ำให้เห็นอุดมการณ์ที่เด็กยังคงต้องอยู่ภายใต้การดูแลของครอบครัวและสังคม

ในขณะที่เรามักได้ยินว่าครอบครัวในอุดมคติเป็นครอบครัวขนาดเล็ก (nuclear family) (Clark, 2013) อันประกอบด้วย พ่อ แม่ ลูก และความสุข ทว่า หนังเด็กและครอบครัวทั้งหมดนี้กลับไม่ได้นำเสนอภาพครอบครัวดังกล่าวเลย หรือหากมีก็แสดงให้เห็นว่า ครอบครัวแบบนี้กลับมีปัญหาไม่ใช่อุดมคติอย่างที่คิด ในระดับพื้นฐานคือการแสดงให้เห็นว่า แม้มีปัญหาก็ยังสามารถผ่านไปได้ ดังเช่น *ปุกปุย*

รักแรกอุ้ม กาลครั้งหนึ่งเมื่อเช้านี้ แต่ในระดับปัญหาที่วิกฤติ อุดมการณ์ครอบครัวก็ไม่อาจแก้ไขได้ ดังปรากฏใน *บุปผาราตรี 3.1* และ *3.2* รวมถึง *ศพเด็ก 2002*

สุดท้าย ภาพยนตร์ยังเริ่มนำเสนอภาพของครอบครัวแบบใหม่ ทั้งครอบครัวหย่าร้าง ครอบครัวเลี้ยงเดี่ยว ครอบครัวของคนพิการ ครอบครัวชาวเขา นั่นก็เท่ากับเป็นการท้าทายนิยามครอบครัวแบบเดิมๆ ที่เป็นครอบครัวอุดมคติในสังคมทุนนิยมอุตสาหกรรม เมื่อเป็นเช่นนี้ในอนาคตนิยามของครอบครัวก็อาจพัฒนาต่อไปได้อีก เมื่อครอบครัวมีการเปลี่ยนแปลง เช่น กรณีการอุ้มบุญ ดังที่ปรากฏเป็นข่าวโด่งดังในปี 2557 (*ไทยรัฐ*, 2557: 1)

บรรณานุกรม

กาญจนา แก้วเทพ (2557), "ทฤษฎีว่าด้วยเนื้อหา/สารและความหมาย", ใน *ประมวลสาระชุดวิชา ปรัชญานิเทศศาสตร์และทฤษฎีการสื่อสาร หน่วยที่ 7,* นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

กำจร หลุยยะพงศ์ (2544), "ครอบครัวกับความสัมพันธ์ที่ไม่มีวันเปลี่ยน", ใน กนกศักดิ์ แก้วเทพ (บก.), *สตรีศึกษา 2: ผู้หญิงกับประเด็นต่างๆ,* กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์.

_____. (2556), "จาก *ผีเสื้อและดอกไม้* ถึง *Tanah Surga...Katanya:* หนังเด็กไทยและอินโดนีเซียความเหมือนที่แตกต่าง", เอกสารประกอบการบรรยายเรื่อง *พลวัตรแนวคิดชาตินิยมในอาเซียน: กรณีศึกษาอินโดนีเซียและมาเลเซียจากภาพยนตร์เรื่อง Tanah Surga...Katanya* เมื่อวันที่ 28 สิงหาคม 2556 ณ ห้อง Multimedia ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

_____. (2557ก), "ผีเด็ก เด็กผี และเด็กเห็นผี ในหนัง(เด็ก)ไทย", ใน *วารสารศาสตร์,* ปีที่ 7 ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม).

_____. (2557ข), "เด็กและครอบครัวสมัยใหม่ในภาพยนตร์อาเซียน: *Ilo Ilo* และ *ความสุขของกะทิ*", เอกสารประกอบการสัมมนาเทศกาลภาพยนตร์อาเซียนเมื่อเราต้องรู้จักกัน เมื่อวันที่ 5 สิงหาคม 2557 ณ ห้อง Multimedia ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

_____. (2557ค), "หลากหลายมุมมองของกัมพูชาในภาพยนตร์กัมพูชาที่หลายหลาก", เอกสารประกอบการสัมมนาโครงการบริการทางวิชาการและศึกษานอกพื้นที่เกี่ยวกับประเทศเพื่อนบ้านครั้งที่ 1 ประเทศเพื่อนบ้านในกระแสของการเปลี่ยนแปลง: กัมพูชา จัดโดยสาขาวิชารัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม 2557 ณ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช จ.นนทบุรี.

กิเลน ประลองเชิง (2558), "อีกวันของวัลลี", ไทยรัฐ, 16 มกราคม.

ชาญชนะ หอมทรัพย์ (2554), "ความรุนแรงต่อเด็กบนจอเงิน: สนามอารมณ์ของผู้ใหญ่ในสังคมจริง", *วารสารหนังไทย,* ฉบับที่ 15 (กันยายน).

พอล ทัฟ (2557), เลี้ยงให้รุ่ง, กรุงเทพฯ: Open World.

พูนสุข เวชวิฐาน (2557), *ทฤษฎีครอบครัวเบื้องต้น*, กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิริรัตน์ แอดสกุล (2553), *สถาบันครอบครัว: พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลง,* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานสถิติแห่งชาติ (2556), *รายงานฉบับสมบูรณ์การสำรวจสถานการณ์เด็กและสตรีในประเทศไทย พ.ศ. 2555*, กรุงเทพฯ : มปท.

"หนุ่มยุ่นน้ำเชื้ออุ้มบุญอยู่ในไทย" (2557), *ไทยรัฐ,* 8 สิงหาคม.

อลิศรา พรหมโชติชัย (2557), "เด็ก รัฐ ประชาสังคม การก่อตัวและความเปลี่ยนแปลงของแนวนโนบายว่าด้วยเด็กในสังคมไทยก่อนการประกาศใช้พระราชบัญญัติเด็ก พ.ศ. 2546", *รัฐศาสตร์สาร*, ปีที่ 35 ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม).

Clark, R. (2013), *Childhood in Society,* Los Angeles: Sage.

Corsaro, W. (2015), *The Sociology of Childhood,* Los Angeles: Sage.

Cosbey, J. (2010), "Reel Families: Family Life in Popular Films", in Sutherland, J. and Feltey, K. (eds.), *Cinematic Sociology: Social Life in Film,* California: Pine Forge.

Davies, M. (2010), *Children, Media and Culture,* Berkshire: Open University Press.

James, A. and James, A. (2012), *Key Concepts in Childhood Studies,* Los Angleles: Sage.

Kapur, J. (2005), *Conining Capital,* Rutgers: New Brunswick.

Kramer, P. (2002), "The Best Disney Film Disney Never Made: Children's Films and the Family Audience in American since the 1960s", in Neale, S. (ed.), *Genre and Contemporary Hollywood,* London: BFI.

Lebeau, V. (2008), *Childhood and Cinema,* London: Reakton.

Lury, K. (2010), *The Child in Film,* Rutgers: New Brunswick.

Parke, R. (2013), *Future Families: Diverse Forms, Rich Possibilities*, Malaysia: Wiley Blackwell.

Wojcik-Andrews, I. (2000), *Children's Film,* New York: Garland.