หนังอาเซียน: การเปิดเผยถึงอำนาจและการต่อสู้ของมนุษย์[1]

กำจร หลุยยะพงศ์[2]

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้วิเคราะห์ภาพยนตร์สารคดี ภาพยนตร์สั้น และภาพยนตร์ทดลองอาเซียนจำนวน 10 เรื่องที่ฉายในเทศกาล SAC ASEAN Film Festival 2019 ระหว่างวันที่ 21-23 มิถุนายน 2562

ผลการวิเคราะห์เผยให้เห็นว่า ภาพยนตร์อาเซียนนำเสนอประเด็นปัญหาของอาเซียนอย่างน้อยสี่ด้าน คือ ระบบทุนนิยมอุตสาหกรรม คนพลัดถิ่นและไร้ดินแดน ปัญหาของพื้นที่ จากอำนาจของรัฐและเศรษฐกิจ และปัญหาความตายและการฉุดรั้งความตาย ซึ่งนั่นอาจเป็นข้อวิตกกังวลของภูมิภาคอาเซียนในช่วงเวลานี้ ในเวลาเดียวกัน ภาพยนตร์ก็พยายามนำเสนอให้เห็นถึงความพยายามต่อสู้และท้าทายปัญหาดังกล่าวด้วยวิถีทางของตน ตอกย้ำการไม่ยอมแพ้ของมนุษย์ นอกจากนั้น การศึกษาภาพยนตร์อาเซียนทั้งหมดนี้ ยังเผยให้เห็นการต่อสู้ของศิลปินอาเซียนที่เล่าเรื่องราวของอาเซียนด้วยมุมมองและศิลปะของชาวอาเซียนเอง

คำสำคัญ: หนังอาเซียน อำนาจ การต่อสู้

---

* วันที่รับบทความ 26 กรกฎาคม 2562; วันที่แก้ไขบทความ 1 พฤศจิกายน 2562; วันที่ตอบรับบทความ 10 ธันวาคม 2562

[1] ปรับปรุงจากเอกสารประกอบการจัดฉายภาพยนตร์อาเซียนในเทศกาล SAC ASEAN Film Festival วันที่ 21-23 มิถุนายน 2562 ณ โรงภาพยนตร์ Cinema 8 SFX World Cinema, Central World, Bangkok จัดโดยศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน)

[2] รองศาสตราจารย์ ดร. ประจำสาขาวิชานิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

ASEAN Films: Reflections of Power and Struggle of Human Agency

Kamjohn Louiyapong[3]

Abstract

This article analyses 10 ASEAN documentary films, short films and experimental films which were exhibited from 21 to 23 June 2019 in the SAC ASEAN Film Festival 2019.

The analysis indicates that ASEAN films reflect 4 social issues in ASEAN countries, that is, industrial capitalism, diaspora, political and economic conflicts of space, and death and a struggle against death. This cinematic reflection reveals social concerns in the ASEAN region. Meanwhile, films also mirror human wills and challenges to those social issues and problems. In addition, my analysis makes visible how film artists portray ASEAN communities with their viewpoints and so-called ASEAN aesthetics.

Keywords: ASEAN films, power, struggle

[3] Associate Professor, Department of Communication Arts, Sukhothai Thammathirat Open University.

ก่อนดูหนัง: การทำความเข้าใจเบื้องต้นต่อภาพยนตร์ อาเซียน และการต่อสู้ของมนุษย์

ภาพยนตร์อาเซียนหรือหนังอาเซียนเป็นภาพยนตร์ในกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อันอาจกล่าวได้ว่า เป็นบ้านใกล้เรือนเคียง แต่ก็เป็นเพื่อนบ้านที่เราไม่ค่อยได้รู้จักเขาและเธอ เหตุผลหนึ่งก็อาจเนื่องมาจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์อาเซียนมิได้เติบโตเมื่อเทียบกับฮอลลีวูด บอลลีวูด และภาพยนตร์จีน/เกาหลี ทำให้เราแทบไม่มีโอกาสได้รับชมภาพยนตร์อาเซียนมากนัก อีกเหตุผลหนึ่งที่ปฏิเสธไม่ได้ก็คือ การที่ชาติไทยยังติดกับมายาคติการมองเพื่อนบ้านในแง่ลบ อันเป็นอิทธิพลจากลัทธิชาตินิยม การเกลียดกลัวภัยคอมมิวนิสต์ ทั้งภาพยนตร์และเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประเทศเพื่อนบ้านจึงมักจะถูกมองข้ามไป

ผู้เขียนไม่มีข้อมูลที่แน่ชัดพอจะระบุได้ว่า หมุดหมายหลักกิโลแรกของการให้ความสนใจภาพยนตร์อาเซียนของไทยอยู่ ณ จุดใด แต่หากใช้ดัชนีชี้วัดจากภาพยนตร์อาเซียนที่แพร่เข้ามาในบ้านเราที่พอจะจำความได้ ก็คงหนีไม่พ้นภาพยนตร์กัมพูชาในยุคแรกคือ *งูเก็งกอง* (พ.ศ. 2513 และผลิตซ้ำในปี พ.ศ. 2544) หลักฐานอีกประการหนึ่งคือ หากใช้จุดยืนของผู้เขียนเองที่เริ่มสอนวิชาภาพยนตร์ศึกษาในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในช่วงกลางทศวรรษที่ 2540 ก็พบว่า ในช่วงเวลาดังกล่าว ความสนใจภาพยนตร์อาเซียนยังมีน้อย ภาพยนตร์อาเซียนแทบหาชมได้ยาก ไม่ต่างจากงานเขียนการวิเคราะห์วิจารณ์เกี่ยวกับภาพยนตร์อาเซียนซึ่งก็มีน้อยเช่นเดียวกัน

อย่างไรก็ดี ตลอดช่วงระยะเวลาเกือบสองทศวรรษ ภายใต้บรรยากาศการรวมตัวของประชาคมอาเซียนในช่วง ปี พ.ศ. 2558 จึงมีความพยายามจากทุกภาคส่วน ทั้งแวดวงวิชาการ ภาครัฐ และภาคเอกชน ต่างให้ความสนใจ และส่งเสริมสนับสนุนประเด็นเกี่ยวกับอาเซียน รวมไปถึงตัวภาพยนตร์ เพราะมองว่าภาพยนตร์น่าจะเป็นหนึ่งในเครื่องมือที่จะทำให้เกิดความเข้าใจอาเซียนผ่านการเห็นวิถีชีวิตผู้คน ส่วนหนึ่งจึงเริ่มสนับสนุนให้จัดเทศกาลภาพยนตร์อาเซียนขึ้น ณ ที่ต่างๆ ทั้งโครงการเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติในกรุงเทพฯ กระทรวงวัฒนธรรม และรวมถึงศูนย์

มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) หรือ SAC ASEAN Film Festival ซึ่งในครั้งนี้ พ.ศ. 2562 จัดขึ้นเป็นครั้งที่ 7 แล้ว

แต่ก่อนก้าวไปสู่การทำความเข้าใจหนังอาเซียนที่นำมาเผยแพร่ในครั้งนี้ ต้องปูพื้นความเข้าใจอาเซียนก่อน ในทัศนะของนักประวัติศาสตร์ สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา ในอดีตภูมิภาคอาเซียนมีความเชื่อมร้อยกันบนความเชื่อวิถีชีวิตวัฒนธรรมเดียวกัน เช่น ทุกพื้นที่ต่างมีวัฒนธรรมข้าว การรับประทานอาหารหมักดอง ดนตรี ตำนานเรื่องเล่าวรรณกรรมที่มีรากเหง้าเดียวกัน และความเชื่อเรื่องผีและธรรมชาติ ดังความเชื่อเรื่องกบ งู และนาค อันแสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ของพื้นที่

แต่เมื่อกาลเวลาผันเปลี่ยนไป ภูมิภาคแห่งนี้ก็เริ่มขยับมาสู่ยุคที่สอง คือ ยุคแห่งการได้รับอิทธิพลจากอินเดีย จีน และตะวันออกกลาง อันเป็นอู่อารยธรรมใหญ่ของเอเชีย ได้แพร่กระจายเข้ามาในอาเซียนและทำให้แผ่นดินแห่งนี้ได้รับอิทธิพลต่างๆ ทั้งวิถีชีวิต การรับประทานอาหาร วัฒนธรรม วรรณกรรม ศาสนาฮินดู พุทธ และมุสลิม จุดที่น่าสนใจคือ วัฒนธรรมต่างๆ เหล่านี้นอกจากแพร่กระจายและครอบงำผู้คนแล้ว ยังผสมกลมกลืนกับความเชื่อดั้งเดิมได้อย่างน่าสนใจ เช่น การผสมระหว่างผี พุทธ พราหมณ์ และมุสลิม

ในยุคที่สาม ยุคของอิทธิพลตะวันตก หลังจากการพัฒนาเทคโนโลยีการเดินเรือของชาติตะวันตก มหาอำนาจตะวันตกก็เริ่มแผ่อิทธิพลผ่านลัทธิอาณานิคม ภูมิภาคอาเซียนเริ่มถูกจำแนกออกเป็นประเทศย่อยๆ ตามการครอบงำของประเทศตะวันตก ยิ่งไปกว่านั้น ในบางประเทศ หากเจ้าอาณานิคมรวมพื้นที่ให้มีขนาดใหญ่แต่ภายในมีความหลากหลายของกลุ่มคนชาติพันธุ์ ก็สร้างความขัดแย้งกันภายในประเทศ ดังปรากฏในกรณีของประเทศพม่า เวียดนาม และอินเดีย นอกจากนั้น ยังส่งผลต่อการเผยแพร่ความคิดใหม่ๆ เข้ามาในอาเซียน โดยเฉพาะการแพร่ความคิดเรื่องวิทยาศาสตร์ ศาสนาคริสต์ การเมืองทั้งประชาธิปไตย สังคมนิยม และแม้กระทั่งการนำภาพยนตร์เข้ามาในพื้นที่แห่งนี้ด้วย

ด้วยอิทธิพลของวิธีคิดแบบตะวันตก โดยเฉพาะแนวคิดประชาธิปไตยและเสรีภาพนิยม กลายเป็นหน่ออ่อนสำหรับการต่อสู้ของผู้คนในอาเซียน เพื่อให้หลุดพ้นจากการเป็นประเทศภายใต้อาณานิคมจนประสบความสำเร็จในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง

อย่างไรก็ดี การก้าวสู่ความมีเสรีภาพของแต่ละประเทศ ก็ส่งผลกระทบให้ความเป็นเพื่อนบ้านที่มีวัฒนธรรมร่วมกันในอดีตฉีกขาดกัน อันเนื่องจากแต่ละประเทศก้าวไปสู่การเมืองที่ต่างกัน (บางประเทศใช้เศรษฐกิจการเมืองตามระบอบประชาธิปไตย ในขณะที่บางประเทศยึดระบอบการเมืองแบบสังคมนิยม) จึงก่อให้เกิดความพยายามผนวกความเป็นประชาคมอาเซียนตั้งแต่ปี พ.ศ. 2510 และประสบผลสำเร็จในปี พ.ศ. 2558

แม้การต่อสู้เพื่อขจัดอิทธิพลของอาณานิคมตะวันตกจะสำเร็จเป็นรูปธรรม แต่ในยุคปัจจุบัน อาเซียนก็ยังเป็นภูมิภาคที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกไม่ต่างจากอดีต โดยที่ความรุนแรงอาจทวีคูณยิ่งขึ้นภายใต้ยุคโลกาภิวัตน์ ที่เน้นมิติทุนนิยมเป็นหลัก พื้นที่อาเซียนจึงถูกมองเป็นพื้นที่เศรษฐกิจแบบหนึ่งที่บริโภควัฒนธรรมจากความเป็นตะวันตก ตลอดจนเป็นประเทศต้นธารที่เป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมใหม่ เช่น เกาหลี ญี่ปุ่น แต่ในอีกด้านหนึ่ง ผู้คนในอาเซียนก็มิได้ยอมจำนนกลับต่อสู้และปรับตัวกับอิทธิพลดังกล่าวด้วยการผสมผสานวัฒนธรรมของอาเซียนให้เข้ากับระบบโลกาภิวัตน์ ดังเช่น การรับวัฒนธรรมเพลงจากตะวันตกแล้วปรับเป็นแบบของตนเอง นอกจากนั้น ในยุคนี้เรายังพบกับปัญหาเดิมที่เคยถูกทิ้งค้างไว้ในยุคอดีต เช่น ปัญหาพรมแดน คนกลุ่มน้อย ระบบอาณานิคม สงครามกลางเมือง ยังคงเป็นหนองที่รอคอยการสะกิดและเยียวยา

จากลักษณะเด่นของภูมิภาคอาเซียนข้างต้น เมื่อลองพิจารณาถึงภาพยนตร์กับอาเซียนก็พบว่า ภาพยนตร์ถูกนำเข้ามาจากต่างประเทศโดยประเทศเจ้าอาณานิคมในช่วงร้อยปีที่ผ่านมา แรกเริ่มมีเป้าหมายเพื่อความบันเทิงสำหรับคนที่เป็นเจ้าอาณานิคม การสื่อสารความรู้แก่คนในระบบอาณานิคม รวมถึงการบันทึกภาพของประเทศใต้อาณานิคม และนำไปเผยแพร่ในประเทศเจ้าอาณานิคม การผลิตภาพยนตร์ยุคแรกๆ จึงเป็นภาพยนตร์ที่ผลิตโดยชาวต่างชาติ แต่ต่อมา

เมื่อคนในอาเซียนเริ่มจับกล้องและเล่าเรื่องราวของภาพยนตร์ได้ด้วยทุนที่ตนเองมี เช่น วัฒนธรรมการร่ายรำ การแสดง และที่สำคัญคือ เนื้อหามาจากวิถีชีวิตสังคมวัฒนธรรม ภาพยนตร์ในอาเซียนจึงได้เติบโตขึ้น

ในบางประเทศยังใช้ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือในด้านการเมือง เพื่อปลุกจิตสำนึกให้กับประชาชนได้รักชาติ ขับไล่ศัตรู (ซึ่งก็หมายถึงประเทศเจ้าอาณานิคม) จนกระทั่งประสบผลสำเร็จ หลังจากนั้น ภาพยนตร์ก็ทำหน้าที่ทั้งเพื่อความบันเทิง การเติบโตสู่อุตสาหกรรม และเมื่อภาพยนตร์เริ่มแข็งแกร่งขึ้น ภาพยนตร์อาเซียนจึงเริ่มก้าวไปสู่ศิลปะในด้านการนำเสนอและการสะท้อนปัญหาบางอย่างให้กับสังคมได้รับรู้ หากย้อนกลับไปที่ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับอาเซียน อาจมองได้ว่า ภาพยนตร์อาเซียนน่าจะเป็นพื้นที่ที่จะนำเสนอให้เห็นอาเซียนในแต่ละยุคได้อย่างดี

หน้าที่ของภาพยนตร์ในจุดนี้เองที่ทำให้นักวิชาการหลากหลายฝ่าย โดยเฉพาะด้านภาพยนตร์ศึกษา สังคมศาสตร์ และมนุษยศาสตร์ เริ่มหยิบภาพยนตร์เป็นหน่วยในการวิเคราะห์ เพื่อจะแสดงให้เห็นความคิดความเข้าใจเกี่ยวกับอาเซียน และสำหรับกรณีของนักวิชาการด้านภาพยนตร์ก็จะให้ความสนใจต่อศิลปะการนำเสนอที่เป็นเอกลักษณ์ของภาพยนตร์อาเซียน

สำหรับการจัดภาพยนตร์ในเทศกาล SAC ASEAN Film Festival ก็วางอยู่บนข้อสันนิษฐานข้างต้นเช่นกัน โดยต่างไปจากกรณีของการมองภาพยนตร์โดยทั่วไป ที่อาจมุ่งเน้นแต่มิติความบันเทิงหรือความสนุกสนาน และมักจะให้ความสนใจต่อประเด็นด้านจิตใจและความสัมพันธ์ของมนุษย์กับมนุษย์ด้วยกัน ดังเช่น เรื่องราวของสามีภรรยา ความรัก หนุ่มสาว เป็นต้น แต่ภาพยนตร์ในเทศกาลในครั้งนี้คัดเลือกจากภาพยนตร์ที่มีแนวโน้มไปในมิติเชิงสังคมเป็นหลัก เน้นไปที่ภาพยนตร์สารคดี ภาพยนตร์สั้น และภาพยนตร์ทดลอง โดยมีเป้าหมายเพื่อจะทำให้ผู้ชมได้เข้าใจภาพของอาเซียนในแต่ละประเทศ

มิติเชิงสังคมที่นำเสนอในภาพยนตร์จะหมายถึง การมองถึงความสัมพันธ์ของบริบทของสังคมรวมถึงวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อเนื้อหาในภาพยนตร์ ซึ่งอาจเป็นได้ทั้งสังคมอดีต ในยุคของความเชื่อ วัฒนธรรมที่เป็นหนึ่ง ยุคของการได้รับ

อิทธิพลจากจีน อินเดีย และมุสลิม ยุคของการได้รับอิทธิพลจากตะวันตก และยุคของโลกาภิวัตน์ ขึ้นอยู่กับว่า ผู้กำกับจะหยิบยกภาพใดมานำเสนอให้กับผู้คนได้เห็น

หากมองโดยภาพรวมพบว่า ภายใต้หนังทั้ง 10 เรื่องที่คัดเลือกในเทศกาลภาพยนตร์ครั้งนี้ ดูเหมือนว่า หนังส่วนใหญ่ชี้ไปที่ยุคปัจจุบันที่สภาพสังคมก้าวสู่ระบบโลกาภิวัตน์ ส่งผลต่อทั้งจิตใจมนุษย์ และความสัมพันธ์ของมนุษย์ที่แปรเปลี่ยน การที่ภาพยนตร์เล่าเรื่องดังกล่าวเช่นนี้ ทำให้มองเห็นถึงปัญหาร่วมกันที่คนในภูมิภาคแห่งนี้กำลังประสบอยู่ แต่ที่สำคัญกว่านั้นคือ แม้ภาพยนตร์ชี้ให้เห็นว่า ผู้คนจะประสบปัญหาดังกล่าวแต่ก็หาได้ย่อท้อไม่ มนุษย์ยังคงมีความพยายามต่อสู้และต่อกรกับอำนาจที่กำลังกดทับเขาและเธอ

หนังอาเซียนทั้ง 10 เรื่องว่าด้วยปัญหาและการต่อสู้ของผู้คนในสี่กลุ่ม คือ (1) ปัญหาระบบทุนนิยมอุตสาหกรรม จำนวน 4 เรื่อง (2) ปัญหาของคนพลัดถิ่นและไร้ดินแดน จำนวน 1 เรื่อง (3) ปัญหาของพื้นที่ จำนวน 4 เรื่อง ทั้งนี้ ความหมายของพื้นที่มีได้ทั้งกายภาพ จิตใจ และสังคม ดังแนวคิดของ Henri Lefebvre[4] และหนังก็ชี้ให้เห็นว่า พื้นที่ในอาเซียนกำลังพบกับปัญหาต่างๆ ทั้งอำนาจจากรัฐ เศรษฐกิจ และรอคอยการต่อสู้ และ (4) ปัญหาความตายและการฉุดรั้งความตาย จำนวน 1 เรื่อง ดังนี้

ภาพยนตร์กลุ่มแรก **สภาพของระบบทุนนิยมที่ส่งผลต่อผู้คน** ได้แก่ ภาพยนตร์สิงคโปร์เรื่อง *Demons* (2018) กำกับโดย Daniel Hui ชาวสิงคโปร์ ภาพยนตร์กัมพูชาเรื่อง *New Land Broken Road* (2018) กำกับโดย Kavich Neang ชาวกัมพูชา ภาพยนตร์ฟิลิปปินส์เรื่อง *In the Claws of a Century Wanting* (2017) กำกับโดย Jewel Maranan ชาวฟิลิปปินส์ และภาพยนตร์เวียดนามเรื่อง *Blessed Land* (2019) กำกับโดย Pham Ngoc Lan ชาวเวียดนาม ภาพยนตร์ทั้ง 4 เรื่องต่างนำเสนอถึงปัญหาของคนรุ่นใหม่ ที่กำลังเผชิญกับปีศาจ

[4] Henri Lefebvre เป็นนักคิดที่ให้ความสนใจเรื่องพื้นที่ นิยามความหมายของพื้นที่สามลักษณะ คือ ลักษณะแรก พื้นที่กายภาพ ซึ่งจะหมายถึง พื้นที่ทางธรรมชาติ ลักษณะที่สอง พื้นที่ทางใจ ซึ่งจะให้ความสนใจการรับรู้ต่อพื้นที่ เช่น ความผูกพันต่อพื้นที่ และลักษณะที่สาม พื้นที่เชิงสังคม จะให้ความสนใจว่า แต่ละพื้นที่จะถูกประกอบสร้างขึ้น.

ตัวใหม่ในนามระบบทุนนิยม ซึ่งส่งผลต่อวิถีชีวิตเขาและเธอให้กลืนกลายเป็นส่วนหนึ่ง หรือมิเช่นนั้นก็ต้องต่อสู้เพื่อให้ก้าวข้ามผ่านมันไปได้

ภาพยนตร์กลุ่มที่สอง **ปัญหาของคนพลัดถิ่นและไร้ดินแดน** ผ่านภาพยนตร์เรื่อง *Soil without Land* (2019) หรือ *ดินไร้แดน* ภาพยนตร์ไทย-พม่า กำกับโดย นนทวัฒน์ นำเบญจกุล ภาพยนตร์เรื่องนี้ด้านหนึ่งเป็นมุมมองของไทยที่ส่องไปที่คนกลุ่มน้อยชาวไทใหญ่ในพม่าที่กลายเป็นผู้พลัดถิ่นมาทำงานในไทย และต้องต่อสู้เพื่อให้ได้ผืนดินเป็นของตนในประเทศพม่า และในเวลาเดียวกันหนังเรื่องนี้บางส่วนก็ผลิตภายใต้มุมมองของคนไทใหญ่เช่นกัน หนังตอกย้ำให้เห็นปัญหาทั้งผู้คนและพื้นที่ที่เกิดจากการช่วงชิงนับแต่ยุคอาณานิคมที่เรื้อรังมาจวบปัจจุบัน

ภาพยนตร์กลุ่มที่สาม คือ **ภาพยนตร์ที่เล่าถึงปัญหาพื้นที่** สองเรื่องแรก ได้เล่าถึงปัญหาของพื้นที่หลังอาณานิคม ภายหลังจากการหลุดพ้นจากเจ้าอาณานิคม แต่พื้นที่ดังกล่าวกลายเป็นปัญหาให้กับมนุษย์ที่อาศัยอยู่ ทั้งภาพยนตร์เรื่อง *The Remnants* (2017) ของประเทศลาว กำกับโดยชาวต่างชาติคือ Paolo Barberi และ Riccardo Russo ที่เล่าถึงพื้นที่ที่เต็มไปด้วยลูกระเบิดหลังสงคราม ทำให้ประชาชนต้องต่อสู้แก้ไขปัญหา ไม่ต่างไปจากภาพยนตร์เรื่อง *The Future Cries Beneath Our Soil* (2018) ของเวียดนาม กำกับโดย Pham Thu Hang ชาวเวียดนาม

ส่วนภาพยนตร์สองเรื่องหลังคือ พื้นที่ชายขอบที่เต็มไปด้วยปัญหาความขัดแย้งเชิงอำนาจ ในภาพยนตร์ฟิลิปปินส์เรื่อง *Babylon* (2017) กำกับโดย Keith Deligero ชาวฟิลิปปินส์ และภาพยนตร์ไทยเรื่อง *Sheeps* (2018) กำกับโดย สมัคร์ กอเซ็ม ชาวไทย

ภาพยนตร์กลุ่มที่สี่ **ภาพยนตร์ที่เล่าถึงความเชื่อและความตาย** คือ ภาพยนตร์เรื่อง *The Seen and Unseen* (2017) จากประเทศอินโดนีเซีย กำกับโดย Kamilla Andini ชาวอินโดนีเซีย ภาพยนตร์เรื่องนี้ย้อนกลับไปสู่ในยุคที่สองของการได้รับอิทธิพลจากฮินดูในประเทศอินโดนีเซีย และแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของความเชื่อและศาสนาที่ส่งผลต่อทัศนคติที่มีต่อความตาย ความเจ็บปวดของ

คนรอบข้าง และความพยายามต่อการฉุดรั้งความตาย แนวคิดนี้ต่างไปจากการมองความตายที่อยู่บนมุมมองของวิทยาศาสตร์การแพทย์ที่ได้รับอิทธิพลจากสังคมตะวันตก

แม้หนังทั้งหมดจะมีจุดต่างโดยเนื้อหา แต่ก็มีจุดร่วมกันตรงที่หนังทุกเรื่องแสดงให้เห็นถึงปัญหาและความพยายามต่อสู้ของมนุษย์ภายใต้โครงสร้างของสังคมและวัฒนธรรม มนุษย์จึงเป็นปัจเจกชนที่ไม่ยินยอมและยอมรับกับอำนาจทั้งหมด แต่เขาและเธอก็ต้องต่อสู้เพื่อจะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ดังแนวคิดของ Michel Foucault[5]

ไม่เพียงการต่อสู้ของปัจเจกชนในภาพยนตร์ หนังทั้งหมดยังฉายให้เห็นถึงความพยายามต่อสู้ของบรรดาศิลปินชาวอาเซียนที่ท้าทายภาษาหนัง การเล่าเรื่องแบบตะวันตก ดังที่กล่าวไปข้างต้นบ้างแล้วว่า แม้ภาพยนตร์จะนำเข้าจากตะวันตก แต่เมื่อเข้ามาในพื้นที่อาเซียนที่เต็มไปด้วยความอุดมสมบูรณ์ของวัฒนธรรม ทั้งการแสดง ดนตรี ศิลปะต่างๆ อีกทั้งข้อสันนิษฐานที่ว่า มนุษย์ล้วนมีการต่อสู้และหมายรวมถึงบรรดาศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ ภาพยนตร์อาเซียนก็ย่อมใช้แนวทางศิลปะของตนได้เช่นกัน ดังปรากฏพบได้จากภาพยนตร์แนวทดลองหลายเรื่อง ตั้งแต่ ภาพยนตร์เรื่อง *Demons, Sheeps, Babylon* ทั้งการใช้เทคนิคภาพ การตัดต่อ การใช้คอมพิวเตอร์กราฟิก และรวมถึงภาพยนตร์เรื่อง *The Seen and Unseen* ซึ่งใช้การร่ายรำ และดนตรีของพื้นถิ่นมาสร้างภาษาหนังที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง

ในท้ายสุด ก่อนที่จะรับชมภาพยนตร์ ถ้าเราใช้ทัศนะของนักวิชาการกลุ่มหลังโครงสร้างนิยม ซึ่งไม่ได้เชื่อว่า ความหมายจะหยุดนิ่งเสมอไป ความหมายอาจแปรเปลี่ยนไปได้ตามบริบท และยังรวมไปถึงความหมายอาจเปลี่ยนไปตามประสบการณ์ของผู้อ่านความหมายหรือตีความหมาย หากหยิบทัศนะดังกล่าวมาอธิบายภาพยนตร์อาเซียนทั้งสิบเรื่องที่จะได้ยลต่อไปนี้ แม้ว่าในฟากของผู้ผลิตจะลงรหัสความหมายอย่างดีก็ตาม แต่ก็เป็นไปได้ที่ความหมายที่ถูกกำหนดนี้

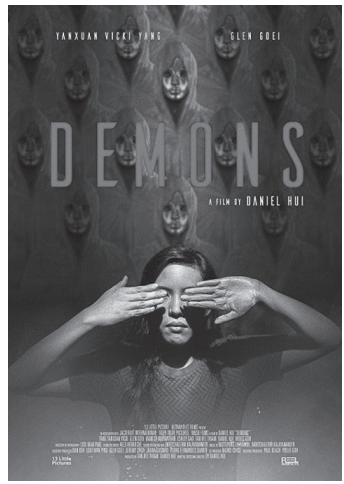
[5] แนวคิดของ Michel Foucault ส่วนหนึ่งให้ความสนใจมิติเชิงอำนาจเชิงโครงสร้างที่กำหนดกดทับผู้คนผ่านการใช้วาทกรรมหรือภาษา ทำให้มนุษย์กลายเป็นผู้ถูกครอบงำโดยไม่รู้ตัว แต่ในเวลาเดียวกัน ในช่วงหลังก็เกิดคำถามตามมาว่า มนุษย์สามารถต่อสู้ต่อรองผ่านวาทกรรมได้หรือไม่.

จะสามารถแปรเปลี่ยนไปได้เมื่อบริบท ทั้งพื้นที่และเวลาเปลี่ยนแปลงไป ดังเช่น การย้ายพื้นที่การรับชมภาพยนตร์มาที่ประเทศไทย ความหมายบางอย่างที่กำหนดไว้อย่างเข้มงวดอาจพลิกผันหรืออ่านต่างไปจากที่ผู้ผลิตตั้งใจไว้ ตัวอย่างเช่น ลิง สำหรับคนชาวฮินดูอาจมองความหมายต่างไปจากลิงของไทย จึงไม่แปลกใจที่การอ่านความหมายของภาพยนตร์อาเซียนที่แม้เราจะใกล้ชิด มีจุดร่วมกันของวัฒนธรรมและปัญหาเดียวกัน แต่ก็อาจมีความแตกต่างกันได้ การตีความในส่วนหลังนี้จึงอาจผิดเพี้ยนไปจากความตั้งใจของรหัสที่กำหนดไว้เช่นกัน ทว่า ทั้งหมดนี้ถือเป็นจุดเริ่มต้นแห่งความเข้าใจของภาพยนตร์อาเซียนทั้ง 10 เรื่องและนำไปสู่ข้อถกเถียงต่อไปเพื่อความเข้าใจภาพยนตร์อาเซียน

ในลำดับถัดไปจะนำเสนอถึงรายละเอียดและการอ่านความหมายของภาพยนตร์อาเซียนทั้ง 10 เรื่อง ลำดับตามประเด็นเรื่องทุนนิยม คนพลัดถิ่นและไร้ถิ่น พื้นที่ และความตาย โดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่า จะช่วยเป็นคู่มือดูหนังเบื้องต้นและนำไปสู่การถกเถียงการพัฒนาความรู้ด้านอาเซียนและภาพยนตร์อาเซียนในอนาคต

1. *Demons:* ปีศาจร้ายในกายเรา

ภาพที่ 1 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง *Demons*



ภาพยนตร์ทดลอง เป็นกลุ่มภาพยนตร์ประเภทหนึ่งที่สนใจตั้งคำถามต่อรูปแบบการผลิตภาพยนตร์ที่แตกต่างไปจากขนบทั่วไป ผู้ผลิตจึงทดลองนำเสนอแนวทางต่างๆ ความสนุกสนานของหนังจึงเป็นเสมือนการสร้างศิลปะใหม่ๆ ให้กับโลก ในหลายกรณีการทดลองก็ทำให้เกิดการมองหนังแบบใหม่ ดังที่เห็นเด่นชัด เช่น การเล่าเรื่องจากเดิมที่สลับไปสลับมาจนพัฒนากลายเป็นขนบไปเสียแล้ว การทดลองแบบนี้ถ้ามองในมิติเชิงอำนาจตามแนวคิด subaltern[6] อาจถือเป็นการเล่าเรื่องจากโลกตะวันออก รวมถึงอาเซียน เช่น สิงคโปร์ ซึ่งก็เท่ากับเป็นการต่อต้านการเล่าเรื่องและศิลปะภาพยนตร์ในแบบตะวันตก

หากพิจารณาถึงเนื้อหาของภาพยนตร์กลุ่มนี้ มักจะตั้งคำถามถึงชีวิตของมนุษย์ ความกดดัน เสรีภาพภายใต้ความกดดันเชิงอำนาจ ไม่ต่างไปจากหนังเรื่อง *Demons* (2018) ของผู้กำกับ Daniel Hui ชาวสิงคโปร์ ซึ่งกำลังพูดถึงชีวิตของนักแสดงและผู้กำกับละครชาวสิงคโปร์ ภายใต้บริบทสังคมทุนนิยม การมองอุตสาหกรรมความบันเทิงและการใช้ประโยชน์ต่อตัวดารา และแม้กระทั่งผู้กำกับนั้น เขาและเธอจะเป็นเช่นไร

ภาพยนตร์เรื่อง *Demons* เป็นภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับนางเอกละครเวทีนาม วิกกี้ ที่พยายามก้าวสู่วงการบันเทิง สิ่งที่เธอต้องแลกมาก็คือตัวตนที่สูญเสียไป ความสุขที่คาดว่าจะมี ก็กลับไม่มี และนำไปสู่ความตาย ในครึ่งเรื่องหลัง หนังเล่าไปถึงผู้กำกับ แดเนียล ซึ่งชีวิตและผลกรรมที่เขากระทำผ่านการหลอกหลอนของดวงวิญญาณ จนจบลงด้วยความตายในท้ายที่สุด

ขณะที่วิกกี้มีความต้องการที่จะเติบโต ใฝ่ฝันจะเป็นดาวดวงใหญ่ผ่านการทำทุกวิถีทาง แม้กระทั่งการยอมตามผู้กำกับอย่างแดเนียล แต่ในเวลาเดียวกันเธอก็ถูกผู้กำกับ และแม้แต่พี่ชายของเธอ คอยกำหนดกดทับเธอ ด้วยการสั่งให้

---

[6] แนวคิด subaltern ให้ความสนใจต่อโลกอาณานิคมในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สองเป็นต้นมา ที่ผู้คนในโลกอาณานิคมเดิมหันมาต่อสู้ต่อรองความรู้ที่มาจากลัทธิอาณานิคมที่เคยครอบงำในพื้นที่ของตน หนึ่งในนักวิชาการที่สนใจประเด็นนี้ก็คือ Gayatri Spivak ที่มองว่า คนในพื้นที่นั้นหรืออาจเรียกว่าเป็น subaltern หรือคนไร้เสียง ที่ถูกกีดกันจากเจ้าอาณานิคม จะสามารถมีเสียงหรือการก่อสร้างความรู้ของตนเองได้หรือไม่ เพราะแม้ว่าเจ้าอาณานิคมจะหมดไปแล้ว แต่ทว่าก็ยังคงมีร่องรอยความรู้ของเจ้าของเดิมที่ฝังแน่นอยู่โดยเฉพาะในมิติวัฒนธรรม ทำให้การต่อสู้มิใช่เรื่องง่ายนัก

เธอปฏิบัติพฤติกรรมอันแปลกประหลาด เช่น เอาปลามาสวมบนหัว การเปล่งเสียงร้องเป็นวัว นอกจากนั้น สังคมก็ยังพยายามกระตุกเธอให้ตระหนักถึงการกระทำที่ควรอยู่ภายใต้กรอบกฎเกณฑ์ต่างๆ มิเช่นนั้นแล้ว ผลที่ตามมาก็คือ ความตาย ไม่ต่างจากหญิงสาวผู้กระโดดตึกตายที่เธอสนทนาด้วย

หนังใช้กลวิธีการนำเสนอด้วยการแยกตัวละครวิกกี้เป็นสองตัวละคร อันแสดงถึงจิตไร้สำนึกของเธอและตัวเธอเอง ที่มีความขัดแย้งกันภายใต้บริบทของสังคมที่พร่ำบ่นว่า การตะกายดาวด้วยวิธีดังกล่าวอาจไม่ถูกต้อง ตัวตนของเธอที่ต้องการก็กลับถูกทำให้หยุดนิ่งเป็นอัมพาต เพราะเธอก็ไม่รู้แล้วว่า จะไปทางไหนดี ขณะที่เธอต้องการส่งเสียงร้อง เสียงของเธอก็กลับมิได้ยิน สิ่งที่เธอเห็นได้ยินกลายเป็นสิ่งที่คนอื่นไม่เห็นและไม่สามารถรับรู้ได้ ในที่สุดเธอก็ถูกจิตไร้สำนึกครอบงำ หรืออาจมองได้ว่า นี่คือปีศาจ และนำไปสู่การพลีร่างให้กับแดเนียลและความตายกลายเป็นคำตอบไม่ต่างไปจากผู้หญิงที่กระโดดตึกลงมา ปีศาจในตัวเธอเป็นผู้เรียกให้เธอเลือกจะพลีร่างให้กับเขาเพื่อก้าวสู่ดวงดาวอันเจิดจรัสบนฟากฟ้า

ขณะที่ในส่วนแรกของภาพยนตร์ แดเนียลเป็นผู้กำหนดและชี้ชะตาชีวิตให้กับวิกกี้ และเขากัดกินวิกกี้ทั้งในเชิงนามธรรม เช่น การสั่งการ การกำหนดชีวิต รวมไปถึงการฆ่าและกินเธอ ซึ่งนั่นก็อาจมีความหมายโดยนัยถึงการใช้ประโยชน์จากหล่อนภายใต้สังคมทุนนิยมแห่งนี้ ตัวแดเนียลเองในเรื่องเขาเป็นผู้กำกับละคร แต่ถ้าจะว่าไปแล้ว ในอีกซีกหนึ่งอาจเป็นเสมือนนายทุนน้อยๆ ที่กำลังทำหน้าที่ครอบงำและใช้ประโยชน์จากนักแสดงสตรีในเรื่อง แต่สำหรับในส่วนที่สองของภาพยนตร์ แดเนียลเองก็หนีไม่พ้นจากการถูกครอบงำจากอำนาจเช่นกัน

หนังค่อยๆ เผยให้เห็นด้านมืดของเขา ผ่านวิถีชีวิตทางเพศที่รักเพศเดียวกัน รวมไปถึงการที่เขาได้เริ่มเห็นอำนาจที่ถดถอยลงไป ผู้ชมค่อยๆ เห็นจิตไร้สำนึกของแดเนียลที่โผล่ออกมาเรื่อยๆ ผ่านวิกฤติชีวิตของเขา โดยเฉพาะกรณีที่ถูกปฏิเสธจากแหล่งเงินทุน ภายใต้ระบบอุตสาหกรรมละครทำให้เขาเริ่มเกิดความสับสน ความงุนงง ประกอบทั้งการได้ยินโทรศัพท์แปลกๆ ตัวละครแม่ที่มีพฤติกรรมแปลกประหลาดได้เข้ามาหาเขาถึงในบ้าน และการไปหาผู้เชี่ยวชาญ

ปรากฏการณ์ดังกล่าวกระตุ้นสิ่งที่อยู่ภายใต้จิตไร้สำนึกของตนเองที่ถูกปิดบังอยู่ นั่นก็คือ ความชื่นชอบในการกินคน เขาจึงเริ่มระลึกถึงวิกกี้ผู้เป็นเหยื่อที่เขาฆ่า พยายามค้นหาหล่อนเพื่อปฏิเสธความจริงข้อนั้น

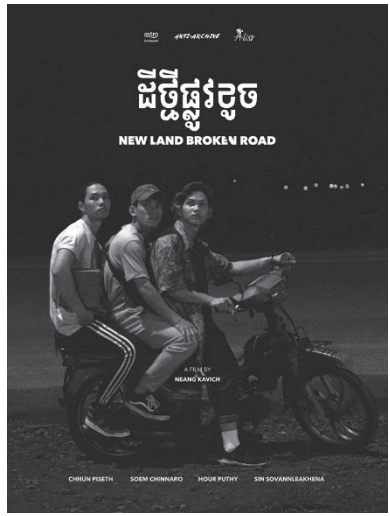
ด้านหนึ่ง ดูเหมือนวิกกี้จะเป็นเหยื่อที่ถูกเขาฆ่า และอาจถูกกินในหนังส่วนแรก แต่สำหรับในหนังส่วนหลัง วิกกี้ที่ตอนต้นเรื่องดูเหมือนจะถูกฆาตกรรมไปแล้ว เธอกลับกลายเป็นปีศาจที่กลับมาหลอกหลอน และกระตุ้นให้จิตไร้สำนึกของเขาที่อาจลืมหายไปหรือซุกซ่อนอยู่ลึกๆ คือ การเป็นมนุษย์กินคน ได้แสดงออกให้เห็นด้วยการฆ่าคนอีกครั้งหนึ่ง การฆ่าและการบริโภคเนื้อมนุษย์อาจเป็นสัญญะแสดงถึงระบบทุนนิยมที่ฆ่าและกินคนได้แบบไม่สนใจมโนธรรมใดๆ ทั้งปวง

เมื่อแดเนียลฆ่าคนสำเร็จ วิกกี้ก็ปรากฏตนออกมา แต่ครั้งนี้ร่างของเธอเปลี่ยนแปลงกลายเป็นพญาปีศาจเจ้าลัทธิแห่งความรุนแรงที่ต้องการกินคน หรือในอีกนัยหนึ่ง อาจตีความได้ว่า วิกกี้ก็คือระบบทุนนิยมขนาดใหญ่ ส่วนตัวแดเนียลเองก็กลายเป็นเหยื่อที่นายทุนขนาดใหญ่กลับมาจัดการนายทุนตัวเล็กอย่างเขา ทั้งคู่แทบไม่ต่างกันคือ เป็น “ปีศาจ” หลักฐานปรากฏในตอนท้ายสุดของเรื่องในฉากที่วิกกี้พยายามจะกินแดเนียล ส่วนแดเนียลก็หัวเราะอย่างบ้าคลั่ง จ้องมองไปที่กล้องบอกกับผู้ชมว่า แม้จะกินตนแต่วิญญาณของปีศาจก็ไม่จบสิ้น เพราะปีศาจตนนี้จะสิงสู่เข้าไปในชีวิตของทุกคน หนังใช้เทคนิคการซ้อนภาพระหว่างใบหน้าปีศาจวิกกี้กับใบหน้าที่บ้าคลั่งของแดเนียล ประหนึ่งปีศาจทุนนิยมก็คือ วิกกี้และแดเนียล

ปีศาจ จึงไม่ใช่เพียงแดเนียลคนเดียว ในภาษาอังกฤษชื่อเรื่อง *Demons* เป็นพหูพจน์ ปีศาจอาจมองได้ถึงความชั่วร้ายที่แฝงอยู่ในจิตใจของมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นวิกกี้ที่ปรารถนาถึงการเป็นนักแสดงมีชื่อ แดเนียลที่ปรารถนาในตัววิกกี้และผลประโยชน์ด้านธุรกิจบันเทิง ทั้งคู่จึงเป็นปีศาจที่อยู่ภายใต้มหาปีศาจก็คือ ระบบทุนนิยม หนังสิงคโปร์เรื่องนี้กำลังผลิตซ้ำให้เห็นอุดมการณ์ทุนนิยมที่แทรกซึมเข้าไปสู่พื้นที่ของอุตสาหกรรมบันเทิง ไม่ว่าจะเป็นนักแสดงและผู้กำกับ เพื่อที่จะทำให้ผู้ชมตระหนักถึงปัญหาการรุกล้ำของระบบทุนนิยมที่กระจายตัวทั่วไปในสังคมสิงคโปร์จนมนุษย์เองยากที่จะต่อสู้หรือต่อกรได้

2. *New Land Broken Road:* อนาคตใหม่บนหนทางอันขรุขระ?

ภาพที่ 2 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง *New Land Broken Road*



โดยปกติภาพยนตร์กัมพูชาหรือที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับกัมพูชาที่ผ่านสายตาชาวโลก มักจะเล่าเรื่องราวปัญหาช่วงสงครามกลางเมืองและปัญหาช่วงหลังสงคราม ดังที่เรามักจะคุ้นตากันดีกับ *The Killing Fields* (1984) และภาพยนตร์ของ ฤทธิ ปราน (Rithy Panh) อันได้แก่ *The Missing Picture* (2013) แต่สำหรับภาพยนตร์สั้นเรื่อง *New Land Broken Road* (2018) ของผู้กำกับ Kavich Neang ชาวกัมพูชา กลับพยายามนำเสนอภาพของประเทศกัมพูชาในสมัยปัจจุบันด้วยสายตาของคนรุ่นใหม่

ด้วยสายตาคนรุ่นใหม่ความเจ็บปวดของหลังสงคราม อาจมิใช่ปัญหาอันยิ่งใหญ่ดังนักเล่าเรื่องรุ่นพ่อแม่ หนุ่มสาวรุ่นใหม่เหล่านี้เผชิญกับบริบทของโลกยุคหลังสมัยใหม่ เทคโนโลยี การเติบโตของระบบทุนนิยมอุตสาหกรรมระดับโลกและวัฒนธรรมกระแสโลกที่ก้าวเข้ามาเยือนในกัมพูชา ปัญหาของเขาและเธอจึงต่างไปอย่างเห็นได้เด่นชัด

หนังเปิดตัวด้วยตัวละครหนุ่มสามคน คือ Thy, Nick และ Piseth กำลังเต้นรำแบบฮิปฮอปในผับ ประหนึ่งการแสดงให้เห็นถึงโลกใหม่ที่ก่อตัวขึ้นในสังคมกัมพูชาสมัยใหม่ จากนั้นภาพก็ตัดไปที่ตัวละครทั้งสามซ้อนมอเตอร์ไซค์คันเก่าไปที่ถนนยามค่ำ และจอดที่ป้ายโฆษณาบ้านจัดสรรอันหรูหรา บทสนทนาของหนุ่มกัมพูชาทั้งสามก็เริ่มขึ้น เมื่อ Nick ขอเวลาไปตามหาโทรศัพท์มือถือราคาแพงของใครก็ไม่รู้ที่หล่นอยู่แถวนั้น เพราะเมื่อคืนก่อนมีคนมาตีกันแถวนี้ ส่วน Piseth ก็สอบถาม Thy ถึงท่าเต้นไมเคิล แจ็คสัน ของตน รวมถึงพร่ำบ่นถึงปัญหามอเตอร์ไซค์เก่าสตาร์ทไม่ติด และปัญหาเงินที่ไม่พอใช้

หลังจากนั้น เขาก็เหลือบไปเห็นแม่ค้ารถพ่วงขายอาหารที่มีชื่อว่า Leaknena จึงสั่งน้ำและเนื้อปิ้ง และทั้งคู่ก็พูดคุยกันอย่างถูกคอ จากเรื่องอาหารไปจนถึงเรื่องปากท้องและปัญหาการค้าขาย ฉากทั้งหมดอยู่บริเวณด้านหน้าของป้ายโฆษณาหมู่บ้านจัดสรรขนาดใหญ่ ที่เป็นสัญญะแทนความเจริญเติบโตและความสำเร็จของชาติ

ป้ายโฆษณาบ้านหรูหราขนาดใหญ่ปิดบังพื้นที่ด้านหลังที่ว่างเปล่า เป็นพื้นที่การตีกัน ไม่รวมถึงด้านหน้าของป้ายที่กลายเป็นส้วมสาธารณะของ Piseth และรถพ่วงขายอาหาร อาจตีความได้ว่า ดินแดนแห่งนี้มิได้สวยงามราบรื่นหรือมีความเจริญไปทั้งหมด หรือบางครั้งความเจริญอาจเป็นข้อยกเว้นสำหรับพวกเขา แม้ดินแดนกัมพูชาจะดูอุดมสมบูรณ์ แต่ในอีกด้านหนึ่งก็เป็นเสมือนพื้นที่ที่ติดคำสาป นับตั้งแต่ปัญหาสงครามกลางเมือง และในบริบทปัจจุบันปัญหาที่ดูเหมือนจะกระทบของผู้คน ก็คือ ปัญหาเศรษฐกิจและการเติบโตของระบบโลกาภิวัตน์

ขณะที่ตัวละครสองคนกำลังสนทนากัน กลับมีเสียงฟ้าร้องฟ้าคำรามตัวละคร Piseth และ Leakhna ก็หยุดนิ่ง เช่นเดียวกันกับ Thy ทั้งหมดต่างแหงนมองฟ้า ประหนึ่งปัญหาที่หนุ่มสาวกำลังต่อสู้และพร่ำบ่นนั้น อาจเป็นปัญหาที่กระทบกระเทือนสู่โสตประสาทของผู้มีอำนาจ จนทำให้เกิดอาการฟ้าคำรามไม่พอใจ คล้ายกับการติติงของผู้มีอำนาจที่ประชาชนหาญกล้าจะท้าทายอำนาจ

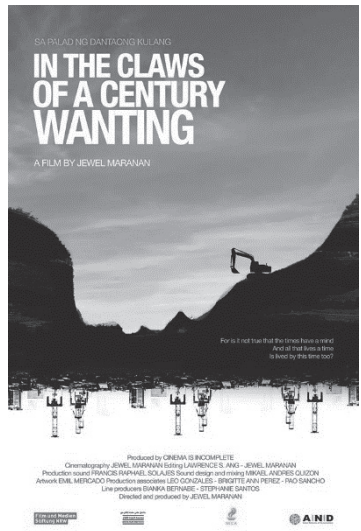
อย่างไรก็ดี ฟ้าที่คำรามกลับมิได้ส่งผลต่อ Nick เพราะฉากถัดมาภาพตัดมาและแช่ภาพไปที่ตัวเขากำลังนั่งอุ้มไก่แต่งตัวแบบฮิปฮอปจ้องมาที่กล้อง

เสมือนการท้าทายอำนาจ ทั้งจากการจ้องมองของคนดู และอาจขยายไปสู่การจ้องมองของผู้มีอำนาจที่อาจต้องการกำหนดชะตาชีวิตของหนุ่มสาวรุ่นใหม่ของกัมพูชา เขาเลือกที่จะท้าทายด้วยการจ้องและการแต่งตัวด้วยการผสมผสานบนรสนิยมของตนจากต่างประเทศกับความเป็นกัมพูชา

ยิ่งไปกว่านั้น ในฉากจบหนังยังตอกย้ำให้เห็นว่า แม้สภาพของสังคมเศรษฐกิจอาจจะย่ำแย่ การเต้นรำอาจหาเงินไม่ได้มากนัก แต่หนุ่มสาวรุ่นใหม่ก็ยังคงต้องฝึกซ้อมเต้นรำหรือดำเนินชีวิตต่อไป การต่อสู้ของคนกัมพูชารุ่นใหม่อาจมิใช่เป็นเรื่องง่าย แม้จะเป็นดินแดนใหม่บนโลกสมัยใหม่ แต่บนถนนก็ยังคงขรุขระ โดยเฉพาะการเผชิญกับปัญหาเศรษฐกิจ ภาพที่มองว่า คนรุ่นใหม่สบายไร้ซึ่งปัญหา อาจเป็นเพียงภาพลวงตาเท่านั้น คนกัมพูชายังคงต้องเผชิญปัญหาต่อไป และการจะหยุดนิ่งกับที่คงเป็นไปไม่ได้

3. *In the Claws of a Century Wanting:* เพราะชีวิตต้องเดินตามหาความฝัน

ภาพที่ 3 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง *In the Claws of a Century Wanting*



“เมือง” เป็นประเด็นที่สังคมโลกรวมถึงในดินแดนอาเซียนให้ความสนใจด้านหนึ่งเมืองก็คือ ความเจริญเติบโต ทันสมัย แต่ในอีกด้านหนึ่ง ความทันสมัยนั้นก็ก่อให้เกิดกับปัญหาในเมือง โดยเฉพาะในด้านของพื้นที่แออัด หรือรู้จักกันในนามของ “สลัม” พื้นที่ดังกล่าวเป็นผลผลิตของการเติบโตของเมืองที่ไร้ทิศทางการบริหารจัดการ เมื่อเมืองต้องการแรงงานทำให้ผู้คนอพยพเข้ามาจำนวนมาก พื้นที่อาศัยเริ่มลดลงและตามมาด้วยการสร้างสลัมสำหรับคนรายได้ต่ำและเป็นแรงงานให้กับคนในเมือง

In the Claws of a Century Wanting (2017) ภาพยนตร์สารคดีของฟิลิปปินส์ กำกับโดย Jewel Maranan ชาวฟิลิปปินส์ เป็นหนึ่งในภาพยนตร์ที่แสดงให้เห็นปัญหาของพื้นที่สลัมในเขตท่าเรือใหญ่ในฟิลิปปินส์ ที่เต็มไปด้วยผู้คนหลากหลายรูปแบบซึ่งมาสร้าง “บ้าน” ของตน แต่กลับถูกมองว่าเป็น “สลัม” ที่ต้องการบริหารจัดการให้เรียบร้อยในมุมมองของรัฐ ภาพบ้านของชาวบ้านจึงถูกรัฐมองว่า รก สกปรก รุกล้ำพื้นที่

หนังเล่าเรื่องผู้คนในสลัมแห่งนี้ผ่านครอบครัวที่แตกต่างกัน ครอบครัวของแม่แอนท้องแก่ใกล้คลอดที่ต้องเลี้ยงดูลูกเล็กอีกสองคน ครอบครัวเอ็ดดี้ หัวหน้าคนงานตู้คอนเทนเนอร์ ครอบครัวของเด็กชายอากีร่าที่ทำอาชีพเก็บถ่านและพยายามเรียนรู้การอ่านหนังสือ แต่ทั้งหมดต่างร่วมชะตากรรมเดียวกันคือการต่อสู้อยู่ภายใต้บ้านที่ซอมซ่อ ผุพัง หลังคาบ้านก็ไม่มีใช้ มีเพียงแผ่นพลาสติกคลุมเพื่อกันแดดกันฝน ฝาบ้านก็คือสังกะสีผุๆ หนังบอกใบ้เพียงเล็กน้อยว่า ชุมชนแออัดแห่งนี้ถูกไฟไหม้ โดยไม่ได้บอกกล่าวว่า เพลิงไหม้เพราะเหตุใด แม้ผู้ชมอาจอนุมานได้โดยพลันว่าน่าจะมาจากการเผาเพื่อไล่ที่

ด้วยนิยามพื้นที่สลัมทำให้ทางการก้าวเข้ามาจัดการพื้นที่แห่งนี้ ด้วยการอพยพผู้คนย้ายไปอยู่ที่แห่งใหม่ ผ่านการวาดภาพฝันให้กับผู้คนในผืนดินแห่งนี้ว่าพื้นที่แห่งใหม่จะเป็นพื้นที่ที่ดี เหมาะกับสุขอนามัยของผู้คน (โดยหลบซ่อนการใช้ประโยชน์ ปรับปรุงบ้านเดิมของพวกเขาเพื่อธุรกิจ) รัฐใช้วิธีการจูงใจชุมชนทั้งการพูดคุย การใช้เงินสนับสนุนงบโยกย้าย การสนับสนุนให้ผ่อนจ่ายบ้านและที่ดินแห่งใหม่ และการช่วยย้ายสิ่งของออกไป การกระทำดังกล่าวรัฐหวังเป็น

อย่างยิ่งว่า บรรดาผู้คนอพยพนี้จะโยกย้ายไปสู่พื้นที่ที่รัฐจัดการใหม่ บนความคิดที่ว่า การพัฒนาจะทำให้ชีวิตความเป็นอยู่ดีขึ้น แม้ต้องแลกมาด้วยความสุขของผู้คนก็ตาม

แนวคิดดังกล่าววางอยู่บนกระบวนทัศน์การพัฒนาแบบทันสมัยที่มุ่งเน้นการมีเมือง ถนนขนาดใหญ่ ตึกรามบ้านช่อง ท่าเรือที่ใหญ่โต และที่สำคัญคือการมุ่งเน้นให้เศรษฐกิจของประเทศชาติเติบโต แนวทางดังกล่าวเป็นไปตามวิธีคิดตั้งแต่ยุคหลังสงครามโลกครั้งที่สองจากสหรัฐอเมริกา เพื่อให้ประเทศโดยเฉพาะในยุโรปฟื้นคืนจากสงคราม และพัฒนาให้ทันสมัยตามตน เมื่อยุโรปประสบความสำเร็จ แนวคิดนี้ก็กระจายไปทั่วโลกรวมจนถึงในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ทั้งไทยและฟิลิปปินส์ การพัฒนาแบบนี้ถูกนักวิชาการบางคนวิพากษ์ว่า เน้นแต่มุมมองเศรษฐกิจ ขาดการมองผู้คน และความหลากหลายของวัฒนธรรมท้องถิ่น ทำให้เริ่มหันมาให้ความสำคัญต่อการพัฒนาแบบทางเลือกที่เน้นผู้คนและวัฒนธรรม โดยมองว่า การพัฒนาแบบใหม่นี้จะเป็นการพัฒนาจากความต้องการของผู้คนที่แท้จริง ทว่า การพัฒนาแบบนี้ยังคงเป็นความฝันที่ค่อนข้างยากจะเอื้อมไปถึง รัฐส่วนใหญ่มักจะสนใจการพัฒนาแบบเดิมมากกว่า เพราะบริหารจัดการง่ายกว่า เนื่องจากเป็นการผลักดันจากส่วนกลาง และบางครั้งสิ่งที่อยู่เบื้องหลังคือผลกำไรเชิงเศรษฐกิจที่รัฐได้รับ

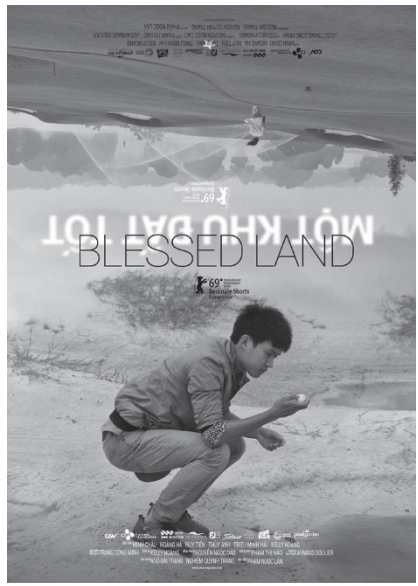
การพัฒนาด้วยการไล่ย้ายพื้นที่ก็วางอยู่บนกระบวนทัศน์การพัฒนากระแสหลัก ยึดเศรษฐกิจเป็นศูนย์กลาง คนกลายเป็นเป้าหมายท้ายๆ รัฐจึงหลงลืมความหมายของพื้นที่ที่มีความหมายมากไปกว่าแค่กายภาพ แต่จะต้องขยายไปสู่ความหมายเชิงจิตใจและสังคม การย้ายคนจึงมิได้หมายความถึงการย้ายแค่คนไปสู่พื้นที่ใหม่ แต่ต้องขยับไปสู่การมองว่า พื้นที่ใหม่นั้นเป็นพื้นที่ที่คนจะไปอยู่จะทำกิจกรรมอะไร คนที่ย้ายไปอยู่นั้นจะมีอาชีพอะไร ห่างไกลบ้านที่ทำงาน สถานศึกษา โบสถ์หรือไม่ และที่สำคัญคือ จะเป็นการห่างไกลคนรักหรือเพื่อนฝูงด้วยหรือไม่ เมื่อประเด็นดังกล่าวถูกหลงลืมไป บรรดาชาวบ้านที่อพยพไปแล้วต่างก็ย้อนกลับมาที่พื้นที่บ้านเดิม หลายคนกลับมาสร้างบ้านใหม่บนกองวัสดุที่ถูกรื้อทิ้ง หลายคนกลับมาด่าทอรัฐว่า หลอกลวงตนเองให้ไปพื้นที่ใหม่ที่แทบจะ

ไม่มีอะไร ยิ่งไปกว่านั้นก็คือ การต้องจ่ายเงินค่าบ้านให้กับรัฐเป็นระยะเวลาอันยาวนาน

หนังใช้วิธีการเล่าเรื่องด้วยการตัดสลับชีวิตของสามครอบครัวกับการรื้อบ้านของรัฐ และแทรกไปด้วยการต่อสู้ของบรรดาชาวบ้านในพื้นที่แห่งเดิม เพื่อแสดงให้เห็นว่า ปัจเจกบุคคลด้านหนึ่งถูกโครงสร้าง โดยเฉพาะรัฐ เป็นตัวกำหนดกดทับและนิยาม “บ้าน” ของพวกเขาให้เป็นเพียง “สลัม” พื้นที่สกปรก รุกล้ำพื้นที่ส่วนรวม ทำให้ปัจเจกบุคคลก็ต้องดำเนินตามสิ่งที่รัฐกำหนด คือ ย้ายบ้านที่เป็นทั้งที่พักกาย ใจ และสังคม แต่กระนั้นก็ตาม ผู้คนก็ไม่ได้ยินยอมพร้อมใจกันหมด บ้างก็ต่อต้านด้วยการฟ้องร้อง รวมตัวกันประท้วง และถึงแม้บางคนอาจยินยอมย้ายไป แต่ในท้ายสุด พวกเขาก็เลือกจะกลับมาอยู่ที่พื้นที่เดิม เพราะบ้านก็คือวิมานของเรา หนังเรื่องนี้จึงเท่ากับการต่อต้านวิธีคิดการพัฒนาแบบทันสมัยที่เน้นระบบเศรษฐกิจเป็นหลักแทนที่การมองมนุษย์เป็นศูนย์กลาง

4. *Blessed Land:* แดนศิวิไลซ์อยู่ไหนหนอ?

ภาพที่ 4 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง *Blessed Land*



“สุสาน” เป็นพื้นที่ที่มีความหมายของการพักผ่อนสำหรับผู้เสียชีวิต และสำหรับญาติพี่น้อง สุสานอาจมีความหมายทั้งการพบปะกัน การระลึกถึงคุณงามความดีของผู้ลาจาก และการบูชาบรรพบุรุษตามลัทธิขงจื๊อและความเชื่อของตน แต่นิยามความหมายดังกล่าวข้างต้นนั้น อาจใช้ไม่ได้เสียแล้วในบริบทสังคมสมัยใหม่ภายใต้ลัทธิทุนนิยมอุตสาหกรรมและโลกาภิวัตน์

บ่อยครั้งเราจึงมักจะพบกับข่าวคราวการขอคืนพื้นที่ หรืออาจเรียกให้ดูทันสมัยก็คือ “การกระชับพื้นที่” เพื่อทวงคืนสุสานกลับมาจากทั้งจากภาครัฐและเอกชน เพื่อทำประโยชน์ในแง่ของธุรกิจและอื่นๆ สำหรับคนเป็นมากกว่าคนตาย โดยเฉพาะในกรณีของประเทศที่ขาดแคลนพื้นที่อย่างมาก เช่น สิงคโปร์ และขยายไปสู่ประเทศสังคมนิยมอย่างเวียดนาม ดังหลักฐานปรากฏผ่านหนังสั้นขาวดำของเวียดนามเรื่อง *Blessed Land* (2019) โดยผู้กำกับเวียดนาม Pham Ngoc Lan ประเทศเวียดนามเองก็กำลังเผชิญต่อปัญหาการรุกล้ำพื้นที่สุสานไม่ต่างกันกับพื้นที่อื่นๆ ในอาเซียน

หนังเปิดเรื่องด้วยภาพของแม่กับลูกชายกำลังเดินค้นหาอะไรบางอย่างที่เนินทรายแห่งหนึ่ง ลูกชายวัยหนุ่มเดินลงจากเนินทรายมายังแอ่งน้ำตื้นๆ ที่มีปลาซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการมีชีวิตแหวกว่ายอย่างดิ้นรน เขาก้มลงเก็บลูกกอล์ฟที่ตกอยู่ข้างๆ แอ่งน้ำใส่กระเป๋ากางเกง หลังจากนั้น ภาพก็ตัดไปยังทิวทัศน์อันสวยงามของสนามกอล์ฟขนาดใหญ่ติดกับริมทะเล ชายหนุ่มหญิงสาวก็ลงจากรถกอล์ฟ ผู้ชมจึงเริ่มอนุมานได้ว่า พื้นที่ที่แม่กับลูกชายเดินอยู่นั้นอาจเป็นพื้นที่ริมสนามกอล์ฟก็เป็นได้

หลังจากนั้น หนังก็เล่าเรื่องราวผ่านตัวละครแม่กับลูกชายที่เดินตามหาสุสานของพ่อ เพื่อมาเผากงเต๊ก แต่ก็กลับไม่พบ ลูกชายที่อยู่ในวัยรุ่นบ่นกับแม่ที่ไม่เชื่อคนเลี้ยงวัวที่บอกว่า ไม่มีสุสานในแบบเดียวกับของพ่อ และเขาก็จะไม่แบก “ขยะ” หรือกงเต๊กกลับบ้านไปแน่นอน บทสนทนาของแม่ลูกคู่นี้อาจแสดงให้เห็นถึงกาลเวลาที่แปรเปลี่ยนไป การมองพิธีกรรมการเคารพศพ การเผากงเต๊ก และตัวสุสาน เริ่มเป็นสิ่งที่ล้าสมัยในวิถีคิดของคนรุ่นใหม่แล้ว เหลือเพียงแต่แม่ที่ยังคงยืนยันว่า สุสานนั้นมีอยู่ และกระตุ้นให้ลูกชายออกตามหา

หนังย้อนภาพให้เห็นการสนทนาพูดคุยกับคนเลี้ยงวัวที่เอาวัวมากินหญ้าและคนเลี้ยงวัวเองก็บอกกับสองแม่ลูกว่า ไม่มีสุสานที่ว่านั้น พร้อมทั้งชี้ว่า ที่ดินเริ่มหายากมากขึ้น หมู่บ้านใหม่ๆ ก็เกิดขึ้นกันมากมาย แม้แต่หญ้าจะหาให้วัวเองก็ไม่ใช่เรื่องง่ายนัก ภาพตัดกลับมาที่สองแม่ลูกยังคงเดินหาสุสาน ทั้งสองเงยหน้าขึ้นไปเห็นชายหนุ่มที่ถือกล้องส่องหาลูกกอล์ฟบนเนินทราย แต่นักกอล์ฟกลับมองไม่เห็นสองแม่ลูกนั้น อาจเป็นเพราะกำลังใช้สมาธิหาลูกกอล์ฟที่ตนตีตกลงมาใต้เนินทราย อีกนัยหนึ่ง อาจตีความหมายได้ว่า คนรวยไม่เห็น “หัว” ของคนจน

หลังจากนั้น หนังก็เปลี่ยนมุมมองเป็นนักกอล์ฟหนุ่มกับแฟนสาว หล่อนเล่าถึงความฝันว่า ได้พูดคุยกับแม่และน้องชายทั้งๆ ที่ในความเป็นจริงเธอไม่มีทั้งแม่และน้อง ในฝันทั้งสองมาเผากงเต๊กที่สุสาน แล้วกงเต๊กก็กลายเป็นเงินจริงๆ ทำให้เธออยากได้มันมาก เธอยังตั้งข้อสังเกตด้วยว่า สนามกอล์ฟแห่งนี้มีข่าวลือพื้นที่ส่วนหนึ่งก็มาจากสุสานเช่นกัน ฝ่ายนักกอล์ฟหนุ่มดูเหมือนไม่สนใจเสียงของเจ้าหล่อน ทั้งเรื่องเงินและสุสานเก่า เขาตีกอล์ฟต่อไปพร้อมทั้งบ่นว่า เงินที่ให้ไม่พออีกหรือ

หนังไม่อธิบายตรงๆ ว่า พื้นที่สุสานที่แม่กับชายหนุ่มตามหาอยู่นี้กลายเป็นสนามกอล์ฟไปแล้วหรือไม่ หรือเป็นเพียงคำบอกเล่าที่แฟนสาวนักกอล์ฟได้ยินมาเท่านั้น หนังตัดกลับมาที่แม่ลูกทั้งสองคนเผากงเต๊กที่นำมา โดยไม่ได้สนใจว่าจะมีสุสานของพ่อหรือไม่ แม่เธอเชื่อว่า บริเวณแห่งนี้เป็นดินแดนศักดิ์สิทธิ์ การเผากงเต๊กในจุดไหนก็ตามก็น่าจะไม่ต่างกัน การนิยามพื้นที่ของแม่ ลูกชาย ชายหนุ่มนักกอล์ฟ และสาวสวย ดูเหมือนจะมีความขัดแย้งกันอย่างสิ้นเชิง

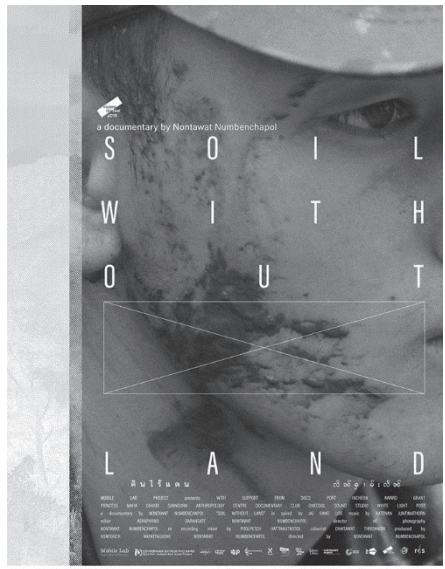
พื้นที่ที่เคยเป็นดินแดนศักดิ์สิทธิ์ของแม่ กลับกลายเป็นเพียงพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ของเทพเจ้ากอล์ฟของชายหนุ่ม ลูกชายวัยรุ่นกลับมิได้ให้ความสนใจสุสาน เขาคิดเพียงว่าน่าเบื่อ และทำให้เขาเสียเวลา ส่วนหญิงสาวก็มองต่างไปว่าสุสานคือพื้นที่ทำเงินทองให้กับสนามกอล์ฟ ความลักลั่นของความหมายของพื้นที่แห่งนี้แปรเปลี่ยนไปตามทัศนะของแต่ละคน และบริบทสังคมทุนนิยมสมัยใหม่ได้อย่างไม่น่าเชื่อ

หนังจบลงด้วยฉากวัวล้มลง และลูกชายวัยรุ่นวิ่งไปตัดขนหางวัว แม่เดินตามมาแล้วบังคับให้ลูกชายทิ้งขนหางวัวนั้นไป ด้านหนึ่งลูกชายอาจเป็นตัวแทนคนรุ่นใหม่ของเวียดนามที่เติบโตในสังคมทุนนิยมใหม่ซึ่งต่างไปจากระบอบสังคมนิยม ขนหางวัวอาจเป็นทั้งของที่ระลึก สิ่งที่นำมาขาย โชคลาง แต่การตัดจากวัวที่ล้มลงโดยเจ้าของไม่เห็น ก็อาจตีความหมายไม่ต่างไปจากการที่นายทุนแอบเอาสุสานจากญาติผู้ตายไปทำเป็นสนามกอล์ฟ คนรุ่นเก่าเช่นแม่จึงทนไม่ได้ และพยายามปลูกฝังให้ลูกเดินไปในทางที่ถูกต้อง

ทว่า หนทางที่ถูกต้องนั้นจะเป็นไปได้ถึงจุดใด การต่อสู้ของคนรุ่นเก่าเช่นเธอที่จะถ่ายทอดวิถีชีวิตความเชื่อ การเคารพบรรพบุรุษ การไม่เอาเปรียบผู้อื่นภายใต้บริบทของสังคมเวียดนามที่กำลังก้าวไปสู่ระบบสังคมทุนนิยมภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์เยี่ยงนี้ หนทางนี้ไม่ง่ายดายอย่างแน่นอน

5. *ดินไร้แดน:* การต่อสู้ของคนชาติพันธุ์เพื่อให้กลายเป็น “ดินได้แดน”

ภาพที่ 5 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง *ดินไร้แดน*



ดินไร้แดน (2019) เป็นภาพยนตร์เรื่องล่าสุดของผู้กำกับ นนทวัฒน์ นำเบญจพล ผู้กำกับสารคดีชื่อดังของเมืองไทย นับตั้งแต่ภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *ฟ้าต่ำแผ่นดินสูง สายน้ำติดเชื้อ #BKKY* ภาพยนตร์ทั้งหมดมักจะเปิดเผยถึงปัญหาสังคม การเมือง และชีวิตของมนุษย์ภายใต้สังคมสมัยใหม่ และสำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้กำลังขยายขอบเขตจากปัญหาในสังคมไทยสู่คนกลุ่มน้อยคือไทใหญ่ในประเทศเพื่อนบ้าน

ภาพยนตร์บอกเล่าเรื่องราวของกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่ในพม่า ผ่านตัวละครชายหนุ่มนาม จาย แสงล่อด ที่เดินทางกลับจากการทำงานในเมืองไทย จากงานเด็กเสิร์ฟในร้านคาราโอเกะมาเป็นทหารรับใช้ชาติไทใหญ่ในนาม The Shan State Army (SSA) เพื่อ “กู้” ชาติ และรักษาความเป็นชาติไทใหญ่เอาไว้จากการรุกรานของศัตรูนาม “พม่า”

ภาพยนตร์เผยให้เห็นภาพของพื้นที่รัฐฉานที่คนภายนอกไม่เคยได้พบเห็นผ่านสื่อ แต่ด้วยเทคโนโลยีโดรนและกล้องสมัยใหม่ และบริบทของการเมืองของพม่าที่แปรเปลี่ยนไปทำให้สามารถเผยภาพของความอุดมสมบูรณ์ของพื้นที่รัฐฉานที่อยู่ในป่าอันสงบร่มรื่น แต่ก็ยังแฝงไปด้วยปัญหาความคุกรุ่นของสงครามระหว่างพม่ากับไทใหญ่ และที่สำคัญคือ การเป็นพื้นที่ชายขอบระหว่างพม่าและไทย ดังนั้น ยามเกิดสงคราม และรวมถึงเกิดปัญหาด้านเศรษฐกิจ ชาวไทใหญ่ก็เคลื่อนย้ายข้ามพรมแดนเข้าในประเทศไทยได้ง่าย โดยเฉพาะกรณีของจาย แสงล่อด หนุ่มไทใหญ่ในอดีตด้วยภาวะสงคราม เขาจึงอพยพเคลื่อนย้ายมาแถวตะเข็บชายแดนทำให้เขาสามารถพูดภาษาไทยได้ และเมื่อเติบใหญ่ก็กลายมาเป็นเด็กเสิร์ฟในร้านคาราโอเกะ หนังตัดภาพคาราโอเกะแทรกให้เห็นลางๆ ทำให้เห็นวิถีชีวิตของคนพลัดถิ่นที่เป็นเสมือนประชากรชั้นสองในประเทศไทย ด้วยการที่เขาไม่มีบัตรประชาชน ประกอบทั้งภาระหน้าที่ของการต้องดูแลบ้าน จึงต้องอพยพกลับมาที่รัฐฉาน และทำหน้าที่เป็นทหารรับใช้ชาติ

ในอดีตหนังไทยและเทศต่างเคยได้เห็นภาพของพม่าและคนกลุ่มน้อยในพม่ามาบ้างแล้ว ได้แก่ *Moving to Mars* (2009) *The Golden Kingdom* (2015) *มือปืนสองสาละวิน* (2536) *พรางชมพูกะเทยประจัญบาน* (2545)

ตัวอย่างของหนังดังกล่าวไม่ต่างไปจากหนังเรื่องนี้ กล่าวคือ เป็นภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นโดยคนนอกที่มองพม่า จึงปฏิเสธไม่ได้ว่า อาจตกอยู่ภายใต้วิธีคิดและอำนาจบางอย่างที่เคลือบแฝงอยู่ ทั้งโดยตั้งใจและไม่ได้ตั้งใจ ตัวอย่างเช่น การมองด้วยนัยของตะวันออกนิยม (Orientalism) หรือการมองจากมุมมองตะวันตกซึ่งทำให้พม่าดูอ่อนแอมีปัญหา และหากเป็นกรณีการสร้างจากมุมมองไทยก็อาจมีนัยของการมองพม่าในฐานะศัตรูและมีปัญหา แต่ถ้าเป็นคนกลุ่มชาติพันธุ์ ภาพที่คุ้นเคยคือ ภาพของคนชาติพันธุ์ในพม่าที่ถูกกระทำจากพม่า จึงจำเป็นต้องอพยพมาในเมืองไทย ภาพยนตร์เรื่อง *ดินไร้แดน* ก็ผลิตซ้ำวิธีคิดการมองในอดีตเช่นเดียวกัน แต่เน้นไปที่ชาวไทใหญ่

หากวิเคราะห์ให้ลึกลงไป ภาพที่ผลิตซ้ำนี้วางอยู่บนส่วนเสี้ยวของความเป็นจริง โดยเฉพาะความขัดแย้งทางด้านประวัติศาสตร์การเมืองการปกครองของพม่าในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง และนำไปสู่การลงนามในสนธิสัญญาปางโหลง เพื่อความสามัคคีและปลดปล่อยกลุ่มชาติพันธุ์ แต่ทว่า พม่าก็ฉีกสัญญาทำให้บรรดากลุ่มชาติพันธุ์ในพม่าไม่สามารถมีพื้นดินเป็นรัฐเอกราช จำต้องตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า

การผลิตซ้ำความทรงจำอันเลวร้ายปรากฏอยู่ในชีวิตประจำวันของชาวไทใหญ่ ดังเช่น ฉากการบอกเล่าปัญหาของชาวไทใหญ่ถึงข้อกังวลของกองกำลังอันเข้มแข็งของทหารพม่า การฝึกกองกำลังทหารเพื่อต่อสู้กับทหารพม่า การบรรยายถึงการละเมิดสนธิสัญญาปางโหลงในค่ายทหารไทใหญ่ และภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ทำหน้าที่เสมือนร่างทรงที่ถ่ายทอดความทรงจำที่เคยบันทึกไว้เฉพาะบุคคลให้ขยายไปสู่โลกภายนอก

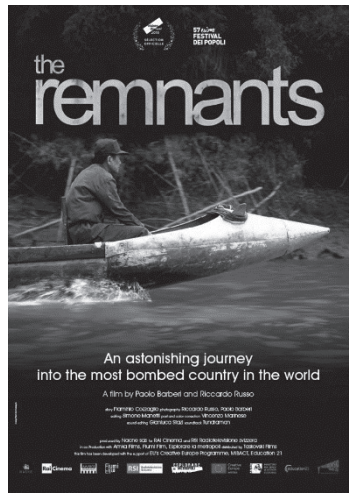
ภาพยนตร์เรื่อง ดินไร้แดน นอกจากนำเสนอภาพของไทใหญ่ให้เห็นแล้ว หนังเรื่องนี้ก็ยังผลิตซ้ำอุดมการณ์ความเป็นชาตินิยมของกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่ให้เห็น ผ่านเพลงชาติ การชักธงชาติ และเรื่องเล่าที่เกี่ยวข้องกับศัตรูของชาติ นั่นก็คือ พม่า ให้มีลักษณะความเหี้ยมโหด น่ากลัว หลอกลวง และรุกราน ในทางตรงกันข้าม หนังยังได้แฝงนัยของการมองมิตรที่เข้ามาช่วยเหลือเห็นใจชาวไทใหญ่ ทั้งผ่านสายตาของผู้กำกับภาพยนตร์ การที่คนไทใหญ่เข้ามาทำงานในดินแดนไทย สัญลักษณ์ต่างๆ ที่เกี่ยวกับประเทศไทย เช่น ป้ายทะเบียนมอเตอร์ไซค์ของไทย

แม้หนังจะแสดงให้เห็นปัญหาของชนกลุ่มน้อยในพม่า แต่ในอีกด้านหนึ่ง ภาพยนตร์ก็แสดงให้เห็นความพยายามต่อสู้ของคนพลัดถิ่นตัวเล็กๆ ตั้งแต่การต่อสู้ระบบทุนนิยม การก้าวมาทำงานเพื่อแลกเงินด้วยการเดินทางสู่เมืองไทยของตัวเอก รวมไปจนถึงการต่อสู้ด้วยการหลบหนีทหาร ทั้งสองกรณี ชี้ชัดให้เห็นว่าคนไทใหญ่ก็มิใช่เป็นเพียงผู้ถูกกระทำ แต่เป็นผู้ที่เลือกกระทำภายใต้โครงสร้างอำนาจที่กำหนด

นอกจากนั้น หากสังเกตดีๆ ก็จะพบว่า หนังเรื่องนี้ ชาวไทใหญ่ก็เป็นทั้งผู้สนับสนุนในการผลิต การเปิดพื้นที่ที่ไม่เคยให้โลกได้ยลได้พบเห็น และที่สำคัญคือ ในตอนท้ายของ end credit ก็จะพบว่า ชาวไทใหญ่บางคนก็เป็นส่วนหนึ่งของการร่วมผลิตภาพยนตร์เช่นกัน ทำให้เสียงที่อาจไม่เคยได้ยินจากฟากของกลุ่มชาติพันธุ์ก็ได้กลายเป็นเสียงที่ได้ยิน จนอาจสามารถปรับชื่อได้เป็น “ดินได้แดน” และนั่นก็อาจเป็นความต้องการที่แท้จริงของกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่ ซึ่งก็จะไม่แตกต่างจากหนังที่คนพม่าทำเอง ดังปรากฏการณ์เรื่อง *The Road to Mandalay* (2016) ของ Midi Z ชาวพม่าเชื้อสายจีนไต้หวันที่เล่าเรื่องของพม่าเชื้อสายจีนที่อพยพมาทำงานในไทย และพบกับปัญหาและวิกฤติ ซึ่งบ่งบอกตัวตนและการต่อสู้ที่ไม่ยอมแพ้ของคนกลุ่มน้อยได้อย่างน่าสนใจ

6. *The Remnants:* การใช้ประโยชน์จากซากเดนของความเจ็บปวด

ภาพที่ 6 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง *The Remnants*



อดีตอาจมีความหมายถึงความหลังอันเจ็บปวด โดยเฉพาะในกรณีของลาว การตกอยู่ภายใต้อาณานิคมและการต่อสู้เพื่อขับไล่ประเทศมหาอำนาจ เช่น ฝรั่งเศส และสหรัฐอเมริกา เพื่อความมีอิสรภาพของดินแดนและผู้คน แม้ในปัจจุบันภาวการณ์การยึดพื้นที่ด้วยอำนาจจะยุติลงก็ตาม แต่ในความเป็นจริง การยึดพื้นที่ของประเทศมหาอำนาจเริ่มแปรเปลี่ยนไปสู่กลยุทธ์การยึดแบบใหม่ผ่านวัฒนธรรมต่างๆ เช่น การบริโภคสินค้า ภาพยนตร์จากต่างประเทศ ดังที่นักรัฐศาสตร์มักจะใช้คำว่า “soft power” สำหรับในประเทศลาว กระแสการยึดพื้นที่ยังก้าวมาสู่การยึดพื้นที่ในแง่ของอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว การปะทะกันระหว่างเงินกับความเจ็บปวดในอดีตจึงก่อตัวขึ้น

ภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *The Remnants* (2017) โดยผู้กำกับชาวต่างชาติ Paolo Barberi และ Riccardo Russo บอกเล่าเรื่องราวความเจ็บปวดของพื้นที่ลาวในอดีต และการปะทะกันของอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวในพื้นที่เต็มไปด้วยบาดแผลสงคราม โดยมีประจักษ์พยานคือ วัตถุระเบิดที่ยังคงฝังอยู่รายรอบพื้นที่

ลาวเหนือ ในภาพยนตร์ระบุว่า ระเบิดที่ถล่มลาวในช่วงปี 1964-1973 มีปริมาณมากกว่าสองล้านตัน พอๆ กับจำนวนประชากรของพี่น้องชาวลาว ความทรงจำอันเจ็บปวดของชาวลาวเห็นได้อย่างเด่นชัดผ่านวัตถุระเบิดที่อยู่รอบกายของคนลาว ประจักษ์พยานของสถานที่ที่ถูกระเบิดทำลาย บาดแผลบนเรือนร่างของเหยื่อที่ถูกวัตถุระเบิด เรื่องเล่าของคนรุ่นเก่าที่บอกเล่าความเจ็บปวดจากภาวะสงคราม ภาพมุมสูงของหลุมระเบิดที่กระจายตัวเต็มพื้นที่ และที่สำคัญคือ การบอกเล่าผ่านบรรดาแม่หญิงลาวที่ทำหน้าที่กู้ระเบิด อันเป็นผลจากสงคราม

หนังถ่ายทอดชีวิตของหญิงแกร่งในนาม สายสมร ที่ทั้งเป็นแม่และต้องทำหน้าที่กู้ระเบิดอันตรายที่กระจายตัวในประเทศลาว เราจึงเห็นภาพการเรียนรู้วิธีการกู้ระเบิด การใช้ชีวิตของเธอและทีมงานแม่หญิงกู้ระเบิดที่ต้องเสี่ยงภัยกับระเบิด และประจักษ์พยานของการเห็นอันตรายของระเบิดที่ยังคงมีพลานุภาพ

ขณะที่ภาพยนตร์กำลังตอกย้ำประวัติศาสตร์อันโหดร้ายของลัทธิอาณานิคมที่มีต่อลาว แต่ในเวลาเดียวกัน หนังก็กำลังเผยให้เห็นการต่อสู้ของผู้คนบนประวัติศาสตร์ที่เลวร้าย โดยใช้เทคนิคการเล่าเรื่องแบบคู่ขนานผ่านตัวละครนุด ชายหนุ่มวัยกลางคนที่ปู่ย่าพ่อแม่ล้วนแล้วแต่เป็นผู้ต่อต้านอาณานิคม ในรุ่นปัจจุบัน เขากลับกลายมาเป็นมัคคุเทศก์ส่วนหนึ่งของอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวลาว จุดที่น่าสนใจคือ การเป็นคนรุ่นใหม่ของเขากลับมิได้มองผ่านลัทธิทุนนิยมทั้งหมด ด้วยการเติบโตมาบนบาดแผลของสงคราม เรื่องเล่าของพ่อแม่ที่พูดถึงปัญหาของอาณานิคม ทำให้การมองธุรกิจท่องเที่ยวไม่ใช่เป็นไปตามแบบตะวันตกเสียทั้งหมด

การท่องเที่ยวในทัศนะของพ่อของเขากลับมองว่า ด้านหนึ่งเหมือนการเปิดหน้าต่างให้กับอากาศบริสุทธิ์ภายนอกได้พัดผ่าน แต่ในอีกด้านหนึ่ง อากาศนั้นก็นำขี้ฝุ่นเข้ามา ในขณะที่เขาเล่าเรื่องราวผ่านกล้อง ภาพด้านหลังก็คือ บรรดานักท่องเที่ยวชาวต่างชาติที่นุ่งบิกินีกระโดดน้ำอยู่ ขี้ฝุ่นนั้นก็คงไม่ต่างจากวัฒนธรรมตะวันตกและทุนนิยมที่ส่งผลกระทบต่อการท่องเที่ยวในลาวในปัจจุบัน พื้นที่ที่ปู่ย่าตายายต่างปกปักรักษาในอดีต กลับกลายเป็นพื้นที่ให้คนต่างชาติเช่าเพื่อการทำธุรกิจท่องเที่ยว คำถามที่เกิดขึ้นคือ แล้วใครจะได้ประโยชน์

ชาวลาวหรือชาวต่างชาติ และ/หรือแม้กระทั่งชาวต่างชาติที่มาท่องเที่ยวนั้น จะเห็นบาดแผลของสงครามที่เกิดขึ้นกับชาวลาวในอดีตจวบปัจจุบันหรือไม่

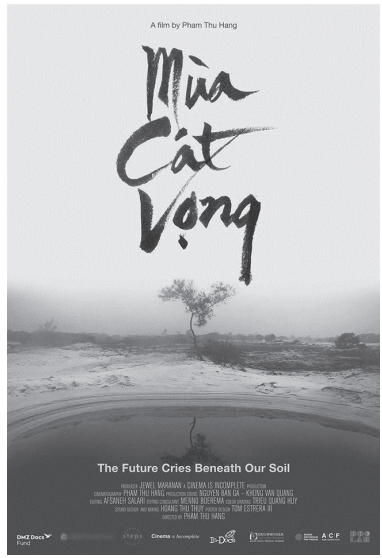
อำนาจของระบบทุนนิยมและการท่องเที่ยวรุกเข้ามาในพื้นที่ลาวแห่งนี้ ปฏิเสธไม่ได้เลยว่า แรงปะทะครั้งนี้ยิ่งใหญ่ทรงพลังอย่างมากจนยากที่จะต้านทาน แต่หากลองทบทวนถอดบทเรียนจากในยุคอดีตถึงการครอบงำจากประเทศมหาอำนาจที่พยายามยึดดินแดนของลาวเองก็ยังคงสามารถต้านทานได้ เช่นเดียวกันกับในครั้งนี้ หนังอธิบายให้เห็นว่า ลาวเองได้ใช้อดีตที่เจ็บปวดและแปรเปลี่ยนมันให้กลายเป็นพื้นที่แห่งการท่องเที่ยวที่เต็มไปด้วยความทรงจำเดิมๆ ลูกระเบิดที่กระจัดกระจายไปในแต่ละพื้นที่ที่แม่หญิงได้กู้ขึ้นมานั้น ชาวลาวนำมาทำเป็นพิพิธภัณฑ์ที่ประจานความรุนแรงในอดีต ตลอดจนนำซากของระเบิดมาแปรสภาพให้กลายเป็นของใช้ เช่น ช้อน หม้อ และรวมถึงการเอาระเบิดขนาดใหญ่มาทำเป็น “เรือท่องเที่ยว” เหล่านี้อาจเป็นการต่อสู้ของปัจเจกบุคคลต่ออำนาจของทุนนิยมและมหาอำนาจของโลก ซึ่งนุดเองมองว่า นี่คือการท่องเที่ยวแบบใหม่ที่เรียกว่า “war tour”

ไม่ว่าจะเป็นการกู้ระเบิด การนำระเบิดมาแปรรูปกลายเป็นสินค้า ยืนยันให้เห็นพลังของปัจเจกบุคคลที่ไม่ยินยอมต่ออำนาจของทุนนิยมและประวัติศาสตร์บาดแผลของมหาอำนาจที่ครอบงำลาว กรณีนี้ไม่ต่างจากพื้นที่โอกินาวาแห่งประเทศญี่ปุ่น ที่ฐานทัพของสหรัฐอเมริกาเข้ามาใช้พื้นที่ตั้งแต่ครั้งหลังสงครามโลกครั้งที่สอง สร้างความไม่พอใจให้กับประชากรในเกาะ แต่ก็ไม่อาจจัดการได้ แนวทางหนึ่งที่พวกเขาใช้ก็คือการสร้างตึกเพื่อให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวข้างๆ กับฐานทัพ แล้วให้นักท่องเที่ยวได้เดินทางมาเยือนและส่องกล้องไปที่ฐานทัพแห่งนี้ เท่ากับเป็นการใช้อำนาจการจ้องของปัจเจกบุคคลตัวเล็ก และแสดงความไม่พอใจต่อฐานทัพที่เข้ามารุกล้ำพื้นที่ของตน

ในฉากสุดท้าย หนังได้แสดงถึงพิธีกรรมในอดีตของชาวลาวคือ การจุดบั้งไฟ บูชาแถนเพื่อบันดาลฝนฟ้าให้ตกต้องตามฤดูกาล และซ้อนภาพจากมุมสูงเหตุการณ์ในอดีตคือ ลูกระเบิดจำนวนมหาศาลที่ตกลงมาแทนที่สายฝน นัยของภาพชี้ให้เห็นทั้งปฏิสัมพันธ์ระหว่างอำนาจของมหาอำนาจที่ทิ้งระเบิดลงดินแดนอันอุดมสมบูรณ์แห่งนี้ และในเวลาเดียวกันก็ชี้ให้เห็นการพยายามต่อสู้ของชาวลาว

7. *The Future Cries beneath Our Soil:* ความอ่อนล้าของผู้คน

ภาพที่ 7 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง *The Future Cries beneath Our Soil*



หากใครหลายคนเคยได้ยลภาพยนตร์เวียดนาม มักจะพบกับภาพของชาวเวียดนามที่ดิ้นรนต่อสู้ไม่ยอมแพ้ต่อโชคชะตาชีวิต นับตั้งแต่การต่อสู้กับอาณานิคม ตลอดจนชีวิตที่ยากลำบากแร้นแค้นต่างๆ แต่สำหรับภาพยนตร์สารคดีเรื่อง *The Future Cries beneath Our Soil* (2018) ภาพยนตร์สารคดีเวียดนามกำกับโดย Pham Thu Hang ชาวเวียดนาม กลับมองในมุมที่แตกต่างไป

หนังสารคดีเรื่องนี้เล่าผ่านสายตาของชายวัยชราและชายใกล้ชราสี่คน ที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ “กว๋างจิ” (Quang Tri) ตอนกลางของเวียดนาม แต่กลับกลายเป็นเมืองที่ห่างไกลความเจริญจากหลวงคือ ไซง่อน ตอนเหนือ และเมืองที่พัฒนาอย่างโฮจิมินท์ตอนใต้ หากย้อนกลับไปสู่ประวัติศาสตร์ในช่วงปี 1965-1975 เมืองนี้เป็นชายขอบของดินแดนเวียดนามเหนือและใต้ นั่นจึงทำให้พื้นที่แห่งนี้กลายเป็นพื้นที่ปะทะกันระหว่างเวียดนามเหนือและใต้ และสหรัฐอเมริกาที่สนับสนุน

เวียดนามใต้ ผลของการปะทะกันทำให้พื้นที่เมืองกว่างจิอุดมไปด้วยระเบิดและกับระเบิดจำนวนมากถึง 10 จุดต่อตารางเมตร โดยอาจมากกว่าระเบิดในช่วงสงครามโลกครั้งที่สองที่ยุโรป ไม่ต่างไปจากกรณีของดินแดนตอนเหนือของลาว

ด้วยเหตุนี้ หลังจากการประกาศอิสรภาพ บรรดาชาวบ้านในพื้นที่นอกจากเป็นวีรบุรุษที่ช่วยชาติต่อสู้เพื่อปลดแอกจากอาณานิคมแล้ว เขาและเธอเหล่านั้นก็ยังคงปฏิบัติภารกิจอันจำเป็นคือ กอบกู้พื้นที่ให้ปลอดจากลูกระเบิดและกับระเบิด หลักฐานสำคัญคือ ภาพมุมสูงที่ค่อยๆ pan รอบ 360 องศา และเห็นหลุมระเบิดที่กระจายตัวอยู่ในทุกพื้นที่ ด้วยปริมาณของระเบิดที่มีจำนวนมากทำให้ยังคงมีเหลืออยู่จำนวนหนึ่ง จึงมีหน่วยงานต่างๆ เข้ามาทำลายระเบิด ขณะที่ชาวบ้านกำลังเข้าไปตัดไม้ในป่า เราจึงเห็นภาพของหน่วยงานกู้ระเบิดทำงานค้นหาระเบิด และกู้ระเบิดออกมา แต่ชาวบ้านและชายชราในชุมชนกลับวิพากษ์ว่า ในอดีตการค้นหาระเบิดยากลำบากและอันตรายมากกว่าในปัจจุบัน และตัวระเบิดก็ลดน้อยลงแล้ว อีกทั้งพื้นที่ทั้งหมดชาวนาชาวไร่ก็เข้าทำมาหากินเป็นปกติ การกู้ระเบิดนี้เป็นเพียงการได้รับรายได้มาจากสหรัฐอเมริกา ซึ่งส่วนหนึ่งก็คือการสำนึกผิดที่ทำมาในอดีต การกู้ระเบิดกลับทำให้ชาวบ้านต้องเสียเวลาหยุดงาน นี่ก็คือ ปัญหาที่ชาวบ้านจำต้องอดทนและต่อสู้จากอดีตสู่ปัจจุบัน

ช่วงเปิดเรื่อง หนังได้ให้ฉากบรรยากาศของพื้นที่กว่างจิในฐานะพื้นที่ที่ถูกกระทำ แต่ในความเป็นจริงแล้วนั้น ในเวลาต่อมาหนังกลับมุ่งไปที่ตัวละครชายชราสองคนและชายใกล้ชราอีกสองคน ทั้งสี่คนไม่ได้เป็นญาติกัน แต่มีจุดร่วมกันคือ เป็นคนในพื้นที่เดียวกัน และที่สำคัญ อดีตของคนทั้งสี่น่าจะเป็นคนที่เคยผ่านสงคราม อาจเป็นวีรบุรุษ คนที่กู้ชาติ และรวมถึงกู้ระเบิด แต่เมื่อเวลาผันผ่านมากว่าสี่สิบปี ทำให้คนทั้งสี่คนจากวัยฉกรรจ์กลับก้าวเข้าสู่วัยแห่งความอ่อนล้าและอ่อนแรง

หนังนำเสนอภาพวิถีชีวิตของชายสี่คนที่อ่อนล้า การใช้เทคนิค long take ถ่ายชีวิตของตัวละครไปเรื่อยๆ ผ่านบทสนทนาที่ย้อนอดีต คำพร่ำบ่นถึงสุขภาพที่อ่อนแอ การใช้ชีวิตประจำวันที่เรียบง่าย การกินอาหาร การบูชาบรรพบุรุษ การอ่านหนังสือ การนอน การอ่านกลอน การเล่นกีตาร์และร้องเพลงที่เกี่ยวข้อง

กับทหารและความรักในยามสงคราม และการดื่มเหล้าย้อมใจ ประหนึ่งเวลาในชีวิตของชายทั้งสี่เริ่มเดินช้าลงไป ผู้ชมจึงรู้สึกถึงความเหนื่อยอ่อน หมดแรงของตัวละครทั้งสี่อย่างเห็นได้เด่นชัด ชายซราคนหนึ่งถึงกับเอ่ยกับกล้องและเพื่อนว่าเขาอ้อนวอนต่อเทพเจ้าที่จะให้ตายไปเสียที แต่เทพเจ้าก็ยังคงไม่ตอบกลับคำร้องขอของเขา

หนังยังใช้ภาพของพื้นที่ที่อ้างว้าง หลุมบ่อจากระเบิด สายฝนพรำ อากาศอันเหน็บหนาว เพื่อสร้างบรรยากาศของอดีตที่มีบาดแผล ความเหงา ว้าเหว่ จนตัวละครทั้งสี่ก้าวไปสู่สภาพของการยอมจำนนและอ่อนแอ จนดูเหมือนว่า พลังของการต่อสู้ของคนวัยนี้อาจเริ่มลดถอยลงไป จุดนี้เองอาจเป็นคำถามต่อสังคมเวียดนามเองว่า จะบริหารจัดการกับชายเหล่านี้อย่างไรดี เราหลงลืมวีรบุรุษที่เคยทำประโยชน์ให้กับชาติไปเสียแล้วหรือไม่

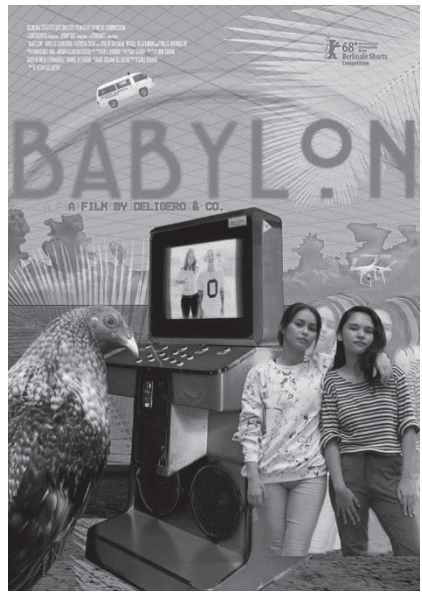
แต่ในเวลาเดียวกัน หนังก็มิได้ทำให้เห็นการยอมแพ้ต่อชีวิตไปเสียทั้งหมด ชายทั้งสี่คนยังคงนั่งปรับทุกข์ให้กำลังใจกันและกัน ผ่านบทเพลงที่ร้องด้วยกันเพื่อเพรียกหาวันวานแห่งความสุข และรวมถึงชายอีกคนก็กระตุ้นให้เพื่อนไปทำงานแทนที่จะอยู่กับบ้านเฉยๆ แต่ด้วยภาวะของความเจ็บปวดอ่อนล้า การทำงานในไร่นาก็เป็นสิ่งที่ทำได้ไม่มากเท่าไรนัก นอกจากนั้น หนังยังตัดภาพไปยังชายอีกคนหนึ่งที่กำลังค้นหาวัตถุเหล็กต่างๆ ที่เป็นซากสิ่งของของสงครามเพื่อนำวัตถุดังกล่าวมาขายเลี้ยงชีพ

ในช่วงท้ายของเรื่อง กลับปรากฏเหตุการณ์ความตายของผู้ชายที่เป็นหนึ่งในสี่ที่อ่อนล้า ข่าวลือบอกว่า เป็นเพราะเขาถูกเพื่อนฆ่าตายในวงเหล้า เนื่องจากไม่พอใจที่ถูกต่อว่า หนังตัดภาพมาที่วงเหล้าของชายที่เหลืออีกสามคน ทำให้เห็นภาพการทะเลาะกันระหว่างชายซราและชายอีกคน เขาปฏิเสธการถูกกล่าวหาว่าเป็นฆาตกร และเดินออกจากวงเหล้าไปประหนึ่งสัมพันธภาพของทั้งสามจบสิ้นลง พร้อมทั้งตัดภาพไปยังแท่นบูชาของชายที่ตายลงไป โดยชายที่ถูกกล่าวหาก็ร่ำไห้เสียใจที่ถูกกล่าวหา หนังมิได้บอกว่าความจริงคืออะไร มิได้ตัดสินให้เห็นว่า อะไรผิดหรือถูก

หนังปิดท้ายด้วยภาพของชายชราหนึ่งในนั้นนั่งเหม่อมองออกไปข้างนอกหน้าต่าง ไม่บอกความรู้สึกใดๆ ทั้งสิ้น แต่อาจตีความได้ว่า ปัญหาของชีวิตของชาวเวียดนามไม่สิ้นสุดลง เสมือนหนึ่งระเบิดที่ถูกทิ้งในยามสงครามก็ยังคงกระจัดกระจายรอวันที่จะกู้หรือระเบิดมันไป คนเวียดนามรุ่นก่อนในวันนี้อาจอ่อนแรงไปแล้ว แต่ในอดีตเขาและเธอก็คือวีรบุรุษที่ต่อสู้อย่างห้าวหาญ ในวันนี้เราจะทำอย่างไรเพื่อที่จะให้ความสนใจต่อวีรบุรุษเหล่านั้น ให้มีชีวิตอย่างมีสันติสุขในบั้นปลายได้บ้าง ปัญหานี้อาจเป็นสิ่งที่ผู้สร้างอยากฝากให้คนเวียดนามรุ่นใหม่ได้ขบคิดและช่วยกันต่อสู้เพื่อแก้ไขปัญหาต่อไป

8. *Babylon:* แดนสวรรค์มีจริงถ้า...

ภาพที่ 8 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง *Babylon*



เอกลักษณ์ของหนังสั้น คือ การบอกกล่าวเรื่องราวสั้นๆ จากเริ่มเรื่องสู่ปัญหาความขัดแย้งและการคลี่คลาย และสิ่งที่ผู้ชมแฟนพันธุ์แท้ของหนังสั้นที่

สนใจก็คือ เนื้อหาที่แปลกใหม่และวิธีการนำเสนอที่แหวกแนวไม่ต่างไปจากหนังทดลอง ความต่างที่เห็นได้เด่นชัดก็คือความสั้นเท่านั้น

Babylon (2017) หนังสั้นของประเทศฟิลิปปินส์ กำกับโดย Keith Deligero ชาวฟิลิปปินส์ ที่ว่าด้วยเรื่องราวของสามสาวจากภายนอกเกาะเซบูตอนใต้ของฟิลิปปินส์ เป็นหนึ่งในหนังสั้นที่มีคุณสมบัติข้างต้น หนังแทบจะไม่เอ่ยชื่อของหล่อนเลยว่า เป็นใคร และมาจากไหน บางทีเธออาจเป็นคนในโลกอนาคตที่กลับมาช่วยแก้ไขปัญหาในอดีตก็เป็นได้ เธอมีลักษณะพิเศษที่ไม่เหมือนคนทั่วไป เพราะบางทีก็หายตัวได้ประหนึ่งคลื่นสัญญาณโมเด็มที่ค่อยๆ เลือนไป

เธอทั้งสามคนเดินทางมาที่เกาะแห่งนี้ที่มีชื่อว่า *Babylon* ด้วยเป้าหมายบางอย่าง มองอย่างคร่าวๆ เกาะแห่งนี้น่าจะมีความสวยงาม ความสงบ ผู้คนอยู่อย่างเป็นสุข ดังเพลงโฟล์คซองที่ปรากฏในตอนต้นเรื่อง แต่ทว่า ภาพดังกล่าวกลับมิใช่เช่นนั้น เพราะนักการเมืองที่มีชื่อว่า ลุง Loy กลับกลายเป็นตัวปัญหาสำคัญ

หากมองย้อนกลับมาที่โลกความเป็นจริงแผ่นดินฟิลิปปินส์ก็มิได้มีความสงบสวยงาม นอกจากปัญหาด้านภัยธรรมชาติที่ประสบแล้ว ฟิลิปปินส์ก็มีปัญหาด้านความยากจน คอร์รัปชัน และที่สำคัญคือ ความขัดแย้งของกลุ่มกบฏ ซึ่งดูเหมือนจะสงบลงไปในระดับหนึ่ง หนังเรื่อง *Babylon* จึงเสมือนภาพจำลองปัญหาส่วนหนึ่งในพื้นที่ของฟิลิปปินส์ ความย้อนแย้งของการตั้งชื่อเรื่องคือ *Babylon* กับมหานครในอดีตที่รุ่งเรืองของโลก แสดงให้เห็นว่า ความเจริญของเมืองก็อาจผสมผสานความตกต่ำไปในเวลาเดียวกัน

ตัวละครสามสาวที่ไร้นามเป็นเสมือนมือปราบที่เข้ามาจัดการตัวร้าย ซึ่งในที่นี้ก็คือ ลุง Loy นักการเมืองที่ใช้ความรุนแรงในการปกครองบ้านเมือง ใครที่ลุงคิดว่าผิด มีปัญหา ลุงก็ใช้อำนาจเถื่อนดำเนินการ นับตั้งแต่ฉากเปิดเรื่องที่ส่งคนไปยิงครอบครัวหนึ่งที่ประกอบด้วยเด็ก พ่อ และลุงในภูเขา โดยตั้งข้อหาว่าเป็นผู้ก่อการร้าย การโลมเลียด้วยวาจาและสายตาต่อสตรีเพศ นอกจากนั้นหากใครที่หาญกล้าต่อสู้กับเขาก็ใช้เล่ห์กลเพื่อได้มาซึ่งชัยชนะ หนุ่มที่มีไก่เป็นเพื่อนที่พาสาวนิรนามไปบ้านลุง Loy ก็กลายเป็นเหยื่อเมื่อไก่ของตนแข่งกันกับ

ไก่ของลุง ในตอนสุดท้ายไก่ของตนกลายเป็นอาหารจานเด็ดบนโต๊ะอาหารของลุง ส่วนตัวของหนุ่มคนนั้นก็ถูกลงโทษ ความยุติธรรมในเกาะ *Babylon* จึงดูเหมือนเป็นเพียงแค่จินตนาการ

ขณะที่ดูเหมือนว่า ผู้คนในเกาะแห่งนี้จะยอมจำนนต่ออำนาจของผู้นำเผด็จการ แต่สำหรับม่ายสาวที่สามีและลูกที่ถูกลุง Loy สั่งฆ่าตาย เธอจึงพร้อมที่จะล้างแค้น และบอกกับลูกสาวให้หนีไปเพราะเกรงว่า การล้างแค้นจะไม่ประสบความสำเร็จ และเป็นไปตามที่หล่อนคาดไว้ การต่อสู้ของเธอกลับจบลงด้วยความตาย ไม่ต่างจากหนุ่มที่นำสาวแปลกหน้ามาเยือน

เมื่ออำนาจของผู้นำที่มีมหาศาล สามสาวจึงแปลงร่างเป็นนักฆ่า หนังเลือกใช้การแก้ไขปัญหาด้วยความรุนแรง ม่ายสาวใช้มีดปักไปที่หลังลุง สมุนของลุงใช้ปืนยิงไปที่หัวม่ายสาวจนเห็นเลือดพุ่งออกมา ภาพตัดมาที่ลุง Loy บ่นถึงเสื้อที่ขาด แล้วก็กลับไปกระทืบศพเจ้าหล่อน หลังจากนั้นสามสาวนักฆ่าก็ใช้ปืนยาวฆ่าทั้งลุงและสมุน ถือเป็นการจบปัญหาทั้งหมดได้อย่างรวดเร็วภายในระยะเวลาอันสั้น สามสาวก็หายลับไปพร้อมกับรถพยาบาลและชายหนุ่ม

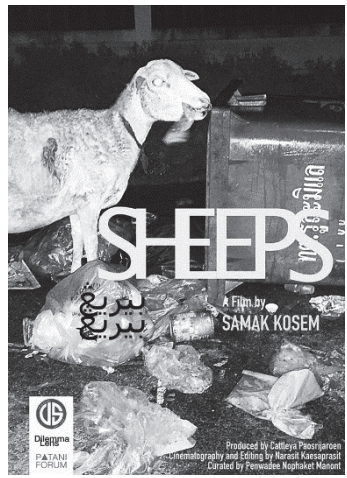
หนังพยายามตอกย้ำให้เห็นว่า ที่ใดมีอำนาจที่นั้นย่อมมีการต่อสู้อำนาจ ในช่วงต้นหนังถ่ายทอดให้เห็นฉากของงานเลี้ยงสังสรรค์ของผู้นำ แม้มีตำรวจพยายามยื่นหมายจับ แต่ลุง Loy กลับปฏิเสธหน้าตาเฉย พร้อมทั้งบอกกล่าวบรรดาประชาชนว่า การฆ่านั้นก็เพื่อจัดการกับปัญหากบฏก่อนที่จะเกิดปัญหาในอนาคต หากใครเป็นผู้ไร้บาปไม่เคยทำผิด ก็ขอให้ขว้างก้อนหินมาใส่ตน ทว่าภายใต้เสียงเงียบกลับมีคนหนุ่มและสาวแปลกหน้าที่มาเยือนมีท่าทีที่ต่างไปจากคนในเมือง เช่นเดียวกันกับเมื่อตัดภาพมาที่ม่ายสาวที่สามีหล่อนถูกลุงบงการฆ่า เธอกลับกล่าวกับลูกสาวว่าจะต่อสู้ไม่ยินยอมกับอำนาจที่กดทับนั้น

การใช้ความรุนแรงในการจัดการปัญหาอาจเป็นทางออกของการแก้ไขปัญหาแบบหนึ่ง ในลักษณะตาต่อตาฟันต่อฟัน แม้จะมองว่าปัจเจกบุคคลมีอำนาจในการดำเนินการ แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่า ความรุนแรงอาจส่งผลต่อเนื่องต่อความรุนแรงที่ตามมาในอนาคตทำให้เกิดแนวคิดตรงกันข้ามที่จะหาหนทางอื่นๆ ที่แก้ไข เช่น การใช้ความสงบสยบความเคลื่อนไหว อย่างไรก็ดี การใช้ตัวละคร

สามสาวแปลงร่าง โผล่มาหายตัว อีกทั้งการใช้เทคนิคการหายตัวของสามสาวเสมือนการโหลดไฟล์ด้วยโมเด็มในอดีต เหมือนจะเย้ยหยันว่า การแก้ไขปัญหาด้วยการใช้ความรุนแรงอาจเป็นเพียงแค่วิธีการในอดีต เป็นวิธีแบบเก่าๆ แต่ก็มีอยู่จริงในสังคมฟิลิปปินส์ หนังทำให้กลับมาทบทวนหวนคิดอีกครั้งว่า หรือน่าจะลองหาทางใหม่ๆ เพื่อแก้ไขปัญหาความขัดแย้งและความรุนแรงในฟิลิปปินส์

9. *Sheeps:* จับคนชนแกะ

ภาพที่ 9 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง *Sheeps*



ภาพยนตร์สั้นเรื่อง *Sheeps* (2018) ของสมัคร์ กอเซ็ม นักมานุษยวิทยาชาวไทย ใช้ภาพยนตร์สั้นเชิงทดลองมาอธิบายเรื่องราวเกี่ยวข้องกับพื้นที่ที่อาจจัดได้ว่าสีแดงของไทย นั่นก็คือ ปัตตานี ผ่านตัวละครหลักของเรื่องคือ “ฝูงแกะ” ที่เพ่นพ่านไปยังสถานที่ต่างๆ ในเมือง ชายหาด และจบลงที่โรงเรียน “ตาดีกา รูสมีแล” ภาพยนตร์จึงเป็นเสมือนตัวแทนที่ดึงให้ผู้ชมเดินทางไปยังดินแดนชายขอบของไทยและเฝ้าดูสิ่งที่เกิดขึ้น

หนังใช้การเปรียบเทียบฝูงแกะกับผู้คนในชายแดนภาคใต้ โดยอาจตีความได้จากชื่อหนังที่ใช้คำว่า sheep และเติม s ประหนึ่ง แกะก็คือคน แต่เป็นมนุษย์ชายขอบกลุ่มหนึ่งที่อาศัยอยู่ในดินแดนสีแดง พื้นที่แห่งนี้ตกอยู่ภายใต้มายาคติที่สร้างภาพเป็นดินแดนชายขอบห่างไกล มีความขัดแย้ง และน่าหวาดกลัว แกะที่เร่ร่อนพเนจรในดินแดนแห่งนี้ก็อาจเทียบได้กับผู้คนในผืนดินแห่งนี้หรือไม่ที่ต้องเผชิญกับปัญหาขาดการดูแลเอาใจใส่จากเจ้าของแกะ และอาจหมายรวมถึงเจ้าของประเทศ

เมื่อเทียบกับแกะในสารคดีหรือหนังในต่างประเทศ สภาพแกะดูอ้วนท้วนสมบูรณ์ขนฟูน่ารัก แต่แกะในหนังสารคดีสั้นเชิงทดลองของสมัคร์ กลับดูสกปรก เดินไปตามชายหาด ท้องถนน และโรงเรียน คุ้ยเขี่ยหาอาหาร มีเพียงเชือกหรือสัญลักษณ์ที่ผูกที่คอแกะเท่านั้นที่ยืนยันให้เห็นว่า แกะเหล่านี้มีเจ้าของ แต่ก็ดูเหมือนเจ้าของขาดการเหลียวแล หากแกะเป็นคนแล้ว เจ้าของก็อาจคือรัฐที่มองข้ามผู้คนในพื้นที่ก็เป็นได้

หนังแทบจะไม่ได้ใช้เสียงบรรยาย มีเพียงเสียงบรรยากาศ เสียงร้องของแกะ เสียงแว่วของภาษาท้องถิ่น ปรากฏออกมาเป็นระยะๆ แต่จะขับเน้นการเดินทางของแกะ และมุมมองของแกะ หนังเปิดเรื่องด้วยแกะหล่อปูนที่จ้องมองไปบนฟ้า ภาพก็ตัดไปที่ท้องฟ้าสีคราม และตัดกลับมาที่แกะเดินไปตามชายหาด ท้องถนน สุสาน และโรงเรียน กล้องตามติดไปที่แกะเหล่านั้นประหนึ่งการสังเกตพฤติกรรมของมัน ดูมันไม่ยินดียินร้ายเท่าไรกับการสังเกตของกล้อง จุดที่น่าสนใจก็คือผู้ชมเองก็แทบจะไม่รู้เหมือนกันว่า การติดตามแกะที่เห็นนั้นเป็นแกะตัวเดียวกันหรือเป็นแกะตัวอื่นๆ เสมือนหนึ่งเราเองก็แทบแยกแยะผู้คนท้องถิ่นไม่ออกเช่นกัน ต่างคนก็เหมือนกันและเป็นสายตาของคนนอก

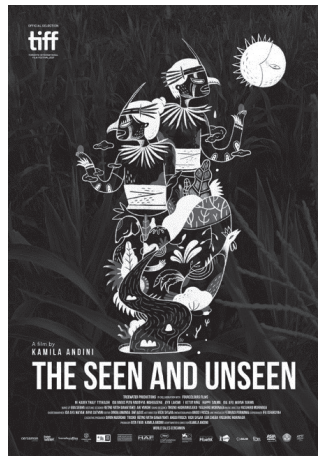
หากมองไปที่ตัวแกะ แกะเป็นเสมือนสัญลักษณ์ของการบูชาพระผู้เป็นเจ้าทั้งในศาสนาคริสต์และอิสลาม แม้มันอาจถูกมองว่า เป็นสัตว์แห่งการบูชา แต่ขณะเดียวกัน มันเองก็มีประโยชน์เพราะได้เสียสละให้กับมนุษย์ เมื่อย้อนกลับมาเทียบเคียงกับมนุษย์ในพื้นที่ดินแดนสีแดงแห่งนี้ ตกลงแล้ว มนุษย์ในพื้นที่แห่งนี้จะถูกมองว่าอะไร? การมีมลทินหรือการมีประโยชน์ แต่รัฐกลับหลงลืมและไม่ได้ให้ความสำคัญ?

หนังจบลงด้วยการใช้ภาพนิ่งแช่ภาพไปที่แกะยืนอยู่ที่ป้ายประตูหน้าโรงเรียนในพื้นที่จังหวัดปัตตานี โดยที่ยังคงมีเสียงบรรยากาศคลออยู่ การหยุดนิ่งของภาพเสมือนความจงใจที่จะทำให้ผู้ชมและรวมถึงผู้มีอำนาจตระหนักถึงปัญหาการละเลยแกะและประชากรที่อยู่ในพื้นที่ชายขอบนี้ ทั้งๆ ที่เขาและเธอก็ยังคงมีชีวิตมีลมหายใจอยู่

งานเรื่อง *Sheeps* นอกจากตั้งคำถามให้กับสังคมต่อพื้นที่การกดทับของผู้คนผ่านการถ่ายทอดแกะในพื้นที่แบบใช้กล้องเฝ้าสังเกตการณ์ในลักษณะ visual anthropology แล้ว แต่หากเพ่งพินิจให้ลึกลงไป ก็อาจพบได้ว่า เราอาจประเมินศักยภาพของแกะและมนุษย์ในพื้นที่ต่ำไปหรือไม่ นั่นก็หมายความว่าขณะที่แกะและผู้คนที่ถูกอำนาจของรัฐและอื่นๆ จัดการ ไม่สนใจและไม่ดูแล แต่ในอีกด้านหนึ่ง บรรดาแกะเหล่านี้ต่างพากันต่อสู้ให้มีชีวิตอยู่รอด ในหนังจึงเห็นมุมภาพของแกะปูนปั้นที่มองขึ้นฟ้า และการใช้ภาพถ่ายไปด้านหลังของฝูงแกะที่มองไปข้างหน้า การเดินทางของแกะ การขุดคุ้ยหาอาหาร การเคี้ยวเอื้องของแกะ ภาพเหล่านี้อาจแสดงให้เห็นว่า ลึกๆ แล้วฝูงแกะที่ถูกทอดทิ้งเหล่านี้ก็ยังไม่ยอมแพ้ ต่อสู้ และเดินทางด้วยตัวของมันเอง

10. *The Seen and Unseen:* สิ่งที่ไม่เคยเห็นไม่ได้แปลว่าไม่มีอยู่จริง

ภาพที่ 10 ใบปิดภาพยนตร์เรื่อง *The Seen and Unseen*



ความตายดูเหมือนเป็นเรื่องที่ห่างไกลคนในยุคปัจจุบัน ส่วนหนึ่งปฏิเสธไม่ได้ว่า ความตายเป็นวาทกรรมที่การแพทย์และสังคมสมัยกำหนดทำให้ผู้คนรู้สึกไปว่า ความตายเป็นเรื่องของหมอและเป็นเรื่องที่ปกปิดเอาไว้ไม่ควรเห็น และเผลอๆ ก็ทำให้เข้าใจผิดคิดไปว่า ความตายเป็นเรื่องที่สามารถจัดการได้ด้วยการใช้เครื่องมือทางการแพทย์ ด้วยเหตุนี้ ผู้คนส่วนใหญ่ในโลกสมัยใหม่จึงไม่ค่อยมีความพร้อมในการเตรียมตัวเกี่ยวกับการจัดการความตาย

หนังอินโดนีเซียเรื่อง *The Seen and Unseen* (2017) โดยผู้กำกับหญิง Kamila Andini ชาวอินโดนีเซีย ได้ตั้งคำถามเรื่องความตายได้อย่างน่าสนใจ ผ่านตัวละครแฝดหญิงที่ชื่อว่า ตันตรี ที่ต้องเผชิญกับความตายของน้องชายฝาแฝดอายุเพียง 11 ปีของเธอเอง หนังเปิดเรื่องที่โรงพยาบาล โดยใช้ภาพขนาด long shot ฉายไปที่ร่างของตันตรา น้องชายฝาแฝดที่ป่วยด้วยโรคเนื้องอกในสมอง ทำให้เขาเป็นอัมพาตไม่รู้สึกใดๆ และต้องนอนอยู่แต่บนเตียง

หนังย้อนให้เห็นภาพความสัมพันธ์ของพี่น้องคู่นี้ ที่อยู่ด้วยกันอย่างมีความสุขในบ้านและไร่นาที่ใดสักแห่งในอินโดนีเซีย ที่ยังคงมีความเชื่อเรื่องผีและศาสนาฮินดู น้องเธอแอบหยิบไข่ที่นำไปบวงสรวงมาให้เธอทอดให้กิน แต่แล้วน้องชายของเธอก็ล้มป่วยลง และย้ายมาที่โรงพยาบาล พื้นที่แห่งโลกสมัยใหม่ที่ครอบครัวของเธอคาดว่าจะรักษาได้ แต่กลับก็ไม่เป็นเช่นนั้น หนังให้ตันตรีเพียงยืนอยู่หน้าห้อง ไม่กล้าเข้าไปในห้องเพื่อเผชิญกับความจริงดังกล่าว

แต่เมื่อค่ำคืนมาเยือน ตันตรีตื่นขึ้นมา และพบว่า น้องชายของเธอกลับเป็นปกติ หากวิเคราะห์ตามหลักคิดทางวิทยาศาสตร์ก็อาจมองได้ถึงภาวะของความตกใจกลัว การไม่ยอมรับความจริง และนำไปสู่การสร้างภาพหลอนในจิตใจ อาการตื่นขึ้นมาและพบกับน้องชายที่ไม่ป่วย อาจเป็นเพียงความฝันที่ซ้อนกับความฝันที่มีความต้องการให้น้องเธอมีสภาพปกติ ทว่า หากมองไปถึงความเชื่อเรื่อง “แฝด” ที่มองว่า แฝดก็คือ คนที่มีสายสัมพันธ์ทางใจกัน และสำหรับสังคมอินโดนีเซีย นิยามของแฝดหญิงชาย ยังมีความหมายถึงความสมดุล ต่างไปจากไทยที่กลับมีนัยว่า คือคู่รักในอดีตที่ความรักไม่สำเร็จ ทำให้ต้องกลับมาเกิดใหม่ในชาตินี้ เมื่อแฝดน้องมีสภาพเป็นผัก จึงทำให้เธอต้องการที่อยากให้น้องเธอ

กลับมาเป็นเหมือนเดิม หนังใช้สัญลักษณ์ “ไข่ต้ม” ที่ไร้ซึ่งไข่แดง ที่เสมือนตัวเธอที่ขาดน้องทำให้เกิดภาวะไม่สมดุลในความคิดของเด็กอย่างเธอ ภาพที่เธอเห็น (seen) ก็คือ สภาพของน้องที่ร่างกายสมบูรณ์เป็นเพื่อนเล่นกับเธอในช่วงค่ำคืน

หากมองด้วยทัศนะของความเชื่อวัฒนธรรมของฮินดูในอินโดนีเซีย ภาวะดังกล่าวอาจมิใช่ความฝัน ภาพหลอน แต่อาจเป็นความจริงอีกชุดหนึ่งที่ “เด็ก” หรือผู้คนในสังคมเห็นถึงภาวะของความตายว่า เป็นเพียงโลกอีกโลกหนึ่งของจิตวิญญาณ หนังใช้สัญลักษณ์ดวงจันทร์เชื่อมร้อยให้เห็นถึงพลังอำนาจที่ซ่อนเร้นนัยของดวงจันทร์โดยทั่วไปคือ อำนาจความลี้ลับ บางวัฒนธรรมยังหมายถึงความสวยงามของอิสตรี ทำให้เกิดการบูชาจันทร์ และสำหรับหนังเรื่องนี้ ภายใต้ดวงจันทร์และกลางคืนกลับกลายเป็นพื้นที่แห่งวิญญาณที่โลดแล่น จึงทำให้ตันตรีได้พบกับน้องชาย และรวมถึงภูตผีเด็กๆ ที่อยู่ในทุ่งนาจำนวนมากมาย พลังของดวงจันทร์และยามค่ำเป็นสิ่งที่อาจลืมไป ประหนึ่งการหลงลืมความเชื่อ ศาสนาแบบตะวันออก เพราะสังคมแบบใหม่ให้คุณค่ากับวิทยาศาสตร์และดวงอาทิตย์ ในฉากฝันหรือการตื่นขึ้นมาตอนดึกของตันตรี เธอเล่นหนังตะลุงหรือวายังกับตันตรา และเนื้อหาที่ตันตราเล่าให้ฟังก็คือ เรื่องราวของเทพธิดาดวงจันทร์ที่ถูกยักษ์จับไป ซึ่งอาจแทนได้ทั้งความหมายของวิทยาศาสตร์ ความเป็นตะวันตกที่กำลังไล่ล่าตะวันออก และอาจหมายรวมได้ว่า ในที่สุดแล้ว พลังของดวงจันทร์ก็อาจมิได้มีความเป็นนิรันดร์ นั่นก็อาจทำให้โลกวิญญาณของเขาอาจดับลงอีกไม่นาน ดังนั้นเมื่อเธอตื่นขึ้นเธอจึงเห็นน้องชายก็ยังคงนอนหลับใหลบนเตียง ไม่ขยับนิ่งเช่นเดิม

ขณะที่ความตายกำลังพรากชีวิตของน้องเธอจากไป และดูเหมือนว่าน้องเธอก็ตระหนัก ไม่ต่างจากแม่ของเธอที่เห็นความตายก็เป็นเรื่องที่ปกติ แต่สำหรับเธอ ความตายอาจเป็นเรื่องที่เธอไม่เคยคิดเสมือนเราๆ ท่านๆ เธอจึงพยายามต่อสู้ทั้งการขอพรด้วยการร่ายรำบวงสรวงต่อเทพดวงจันทร์ เพื่อให้ชีวิตของน้องชายยังอยู่กับเธออย่างเป็นนิรันดร์ รวมไปถึงการร่ายรำเป็นไก่ชนกับน้องชาย นอกจากแสดงถึงการละเล่นแล้ว ไก่ชนยังมีความหมายของการต่อสู้ไม่ยอมแพ้ และที่สำคัญคือ ความหวัง

กระนั้นก็ตาม การต่อสู้เพื่อหยุดรั้งความตายเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้ ฉากที่ตัดกลับมาจึงเห็นแม่กำลังเช็ดตัวให้กับตันตราที่ถูกตันตรีทาตัวแบบไก่ชน อันยืนยันให้เห็นว่า ภาพของน้องชายที่ลุกขึ้นมาเล่นกับเธอ หรือการเต้นรำไก่ชน อาจเป็นมายาที่เธอจินตนาการ จุดที่สำคัญคือ หนังใช้สัญลักษณ์ ทั้งจันทรุปราคา และเสียงเพลงที่แม่ของเธอร้องให้กับลูกชาย เพื่อสื่อความหมายถึงความตายว่าเป็นเรื่องที่ปกติหยุดยั้งไม่ได้ นอกจากนั้น หนังยังใช้สัญลักษณ์ “ไข่” “ต้นกล้า” “นาข้าว” เพื่อชี้ให้เห็นถึงภาวะตรงกันข้ามกับความตายคือการเกิด เพื่อแสดงถึงความหวังของการเกิดใหม่หลังความตายดังความเชื่อของศาสนาฮินดู

ในฉากตอนท้ายๆ ของเรื่อง ตันตรีเองก็ดูเหมือนเริ่มเข้าใจมากขึ้น เธอทูน “ต้นกล้า” ที่นำกลับมาจากโรงพยาบาลที่เธอจินตนาการไปว่า น้องเธอปลูกร่วมกับเธอ กลับมาที่บ้าน และนำกลับไปที่นาในยามค่ำคืน นั่นก็อาจตีความหมายได้ถึงความตายคือภาวะที่เปลี่ยนผ่านจากโลกหนึ่งและก้าวไปสู่โลกหนึ่ง และที่สำคัญ อาจก้าวไปสู่การเกิดใหม่หรือการกลายเป็นต้นกล้า อันเป็นความหวัง หรืออาจเป็นการต่อสู้ของความเศร้าของการจากไปของคนที่ยังดำรงอยู่

จุดเด่นของหนังเรื่องนี้คือ การพยายามต่อสู้ของหนังอินโดนีเซียด้วยภาษาหนังของตนเอง ใช้การร่ายรำในรูปแบบพื้นเมืองไม่ต่างจากงานของ Garin Nugroho ปรมาจารย์ผู้กำกับภาพยนตร์ของอินโดนีเซียในภาพยนตร์เรื่อง *Opera Java* (2006) การเต้นรำที่บูชาดวงจันทร์ของตันตรี การเต้นรำเลียนแบบไก่ชนของตันตรีและตันตรา และการเต้นรำเลียนแบบลิง ล้วนแล้วสื่อให้เห็นภาษาภาพยนตร์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของภาพยนตร์อินโดนีเซียที่ยากจะเลียนแบบ

หนังจบลงด้วยฉากพ่อแม่ลูกไปที่วัดในศาสนาฮินดู อาจเพื่อการทำบุญ การระลึกถึงการจากไปของตันตรา และเดินกลับจากวัดที่เต็มไปด้วยฝูงลิง ภาพตัดกลับมาที่ตันตรีในห้องพักโรงพยาบาล เธอแต่งกายเป็นลิง ร่ายรำในห้องพักที่มีร่างของน้องชายนอนนิ่งอยู่ ดูเหมือนเธอกำลังต่อสู้เป็นครั้งสุดท้ายเพื่อให้ตันตราฟื้นขึ้นมา ลิงในที่นี้อาจตีความได้ถึง “หนุมาน” ในวรรณกรรมรามเกียรติ์ในฉากกำลังพยายามทำให้ “พระราม” ฟื้นคืนกลับมา แต่ในที่นี้ดูเหมือนจะไม่ประสบผลสำเร็จ เพราะพระอาทิตย์ได้โผล่ขึ้นมาแล้วความตายจึงเป็นสิ่งที่อยู่เคียงข้าง

มนุษย์ และเราอาจต้องยอมรับมันหรือไม่ คือคำถามที่อยู่ในใจของมนุษยชาติและรวมถึงตัวตันตรีเอง

ปิดม่านเทศกาลภาพยนตร์อาเซียน: เรือเล็กยังคงต้องออกจากฝั่ง

ภาพยนตร์มักจะมีเป้าหมายเพื่อธุรกิจและความบันเทิง แต่สำหรับในกรณีของภาพยนตร์ที่ฉายในเทศกาล SAC ASEAN Film Festival นี้ ภาพยนตร์กลับมีบทบาทที่ขยายออกไปอย่างน้อยสามด้านคือ

ด้านแรก **การนำเสนอศิลปะแห่งภาพยนตร์** ภาพยนตร์กลุ่มนี้มักจะเป็นภาพยนตร์แนวทดลอง รวมถึงนำเสนอแง่มุมการเล่าเรื่องที่แปลกใหม่น่าสนใจ โดยเฉพาะการใช้ภาษาเฉพาะตัวที่ต่างไปจากภาษาหนังทั่วไป ทั้งภาษาภาพแบบใหม่ การใช้การร่ายรำดนตรีของท้องถิ่น การใช้สัญลักษณ์ต่างๆ การตัดต่อที่เชื่องช้า การเล่าเรื่องผ่านสายตาแบบใหม่ เช่น สัตว์ และการใช้เทคนิคการสร้างภาพดิจิทัล ดังที่เห็นได้เด่นชัด ในภาพยนตร์สิงคโปร์เรื่อง *Demons* ภาพยนตร์ฟิลิปปินส์เรื่อง *Babylon* ภาพยนตร์ไทยเรื่อง *Sheeps* ภาพยนตร์กัมพูชาเรื่อง *New Land Broken Road* และภาพยนตร์อินโดนีเซียเรื่อง *The Seen and Unseen*

ด้านที่สอง **ภาพยนตร์ที่นำเสนอนี้มักจะใช้แนวคิดของนักมานุษวิทยาเป็นมุมมองหลัก** ทำให้ภาพยนตร์ส่วนใหญ่มีลักษณะของการติดตามตัวละครหรือเรื่องราวในพื้นที่ต่างๆ และหวังว่า ภาพที่นำเสนอนั้นจะเป็นภาพที่จะสะท้อนสภาพของความเป็นจริงให้กับสังคม ด้วยเหตุนี้เอง เมื่อเราได้ยลภาพยนตร์เหล่านี้ ผู้ชมก็จะเชื่อว่า ภาพที่เห็นจะเป็นภาพสะท้อนสังคมเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่แท้จริง

ภายใต้กรอบดังกล่าว ภาพยนตร์อาเซียนทั้ง 10 เรื่อง กำลังนำเสนอปัญหาต่างๆ ในอาเซียน โดยสามารถจำแนกได้เป็นสี่กลุ่ม คือ

กลุ่มแรก การนำเสนอให้เห็นปัญหาระบบทุนนิยมอุตสาหกรรม ดังปรากฏในภาพยนตร์ 4 เรื่องคือ *Demons* ของสิงคโปร์ *New Land Broken Road* ของกัมพูชา *In the Claws of a Century Wanting* ของฟิลิปปินส์ และ *Blessed Land* ของเวียดนาม

กลุ่มที่สอง ปัญหาของคนพลัดถิ่นและไร้ดินแดน ในภาพยนตร์ไทย-พม่า เรื่อง *Soil without Land* หรือ *ดินไร้แดน*

กลุ่มที่สาม ปัญหาของพื้นที่ อันเป็นผลพวงจากรัฐและเศรษฐกิจ จำนวน 4 เรื่อง คือ *The Remnants* ของประเทศลาว *The Future Cries beneath Our Soil* ของเวียดนาม *Babylon* ของฟิลิปปินส์ และ *Sheeps* ของไทย

และกลุ่มที่สี่ ปัญหาความตายและการฉุดรั้งความตาย ในภาพยนตร์เรื่อง *The Seen and Unseen* ของประเทศอินโดนีเซีย

นั่นก็อาจตีความได้ว่า ปัญหาทั้งสี่นี้ คือ ทุนนิยมอุตสาหกรรม คนพลัดถิ่นและไร้ดินแดน พื้นที่ และความตาย อาจเป็นปัญหาสำคัญหรือปัญหาที่คนในภูมิภาคแห่งนี้กำลังให้ความสนใจ หรือกำลังเผชิญอยู่ในห้วงเวลานี้ก็เป็นได้ และภาพยนตร์ทั้งหมดต่างทำหน้าที่ตีแผ่ให้สังคมได้รับรู้และหาหนทางแก้ไข

แต่สำหรับด้านที่สาม **ด้วยแนวคิดสำนักวิพากษ์และวัฒนธรรมศึกษากลับตั้งข้อสังเกตต่อแนวคิดภาพสะท้อนว่า อาจเป็นการมองภาพยนตร์ที่เรียบง่ายเกินไป และขยายมุมมองไปสู่มิติเชิงอำนาจที่ส่งผลต่อภาพที่เห็น** นักคิดในสำนักวิพากษ์นี้มองว่า ภาพที่เห็นในภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์สารคดี หนังสั้น และหนังทดลอง ที่ได้ยลทั้งหมดนี้ อาจมิใช่ภาพสะท้อนความเป็นจริงทั้งหมด ภาพที่เห็นอาจเกิดขึ้นจากการประกอบสร้างจากอำนาจของผู้ผลิตทั้งตัวผู้สร้างเอง และอำนาจของสังคม อุดมการณ์บางอย่างที่อยู่เบื้องหลังวิธีคิดนั้น

ตัวอย่างที่เห็นได้เด่นชัด ก็คือ ภาพยนตร์เรื่อง *ดินไร้แดน* หากมองด้วยสำนักวิพากษ์และวัฒนธรรมศึกษาอาจมองได้ว่า ภาพที่เห็นเป็นภาพที่ประกอบสร้างจากคนภายนอกที่มองคนไร้ถิ่นที่จำเป็นต้องลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่อได้ดินแดนของตน และที่สำคัญคือ การต่อสู้ของคนไร้แดนนั้นได้ผลิตซ้ำศัตรูของชาติเรากับชาติเขาให้เหมือนกัน

ยิ่งไปกว่านั้น หากพิจารณาโดยละเอียด หนังทั้งหมดชี้ไปให้ในทิศทางว่าหากที่ใดมีอำนาจก็ย่อมมีการต่อสู้เชิงอำนาจจากปัจเจกไปพร้อมกัน เพียงแต่หนังแต่ละเรื่องจะมีคำตอบในการต่อสู้ที่แตกต่างกัน หนังบางเรื่องใช้การต่อสู้ด้วยการใช้อำนาจ ความรุนแรงในลักษณะตาต่อตาฟันต่อฟัน เช่น *Demons ดินไร้แดน*

และ *Babylon* หนังบางเรื่องใช้การต่อสู้ผ่านการประท้วง เช่น *In the Claws of a Century Wanting* หนังบางเรื่องอาจต่อสู้ด้วยการปล่อยวาง เช่น ความตายใน *The Seen and Unseen* หรือการกำหนดจิตใน *Blessed Land* แต่หนังบางเรื่อง คือ *The Future Cries beneath Our Soil* กลับตั้งคำถามถึงความอ่อนแรงของการต่อรองเชิงอำนาจ แต่ก็ยังคงให้ความสำคัญต่อการต่อสู้แม้จะเป็นเพียงอดีต นั่นก็หมายความว่า ภาพยนตร์ที่นำเสนอทั้งหมดนี้มองไปในทิศทางเดียวกันคือ การประกอบสร้างความหมายของการต่อสู้ของปัจเจกบุคคลภายใต้การครอบงำทั้งการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมวัฒนธรรม (ซึ่งก็รวมถึงแม้กระทั่งความตายก็ยังเป็นสิ่งที่ต่อรอง)

การผลิตซ้ำแนวคิดดังกล่าว ทำให้ภาพยนตร์มิได้แค่เป็นพื้นที่การสะท้อนสังคม แต่เป็นพื้นที่การประกอบสร้างความหมายบางประการให้กับสังคม การรับชมภาพยนตร์จึงเท่ากับการสืบทอดอุดมการณ์ความคิดนี้และซึมลึกลงไปอย่างไม่รู้ตัว

ด้วยเหตุนี้ ภาพยนตร์ในสำนักนี้จึงไม่แค่หยุดอยู่กับการมองว่าหนังจะสะท้อนอะไร แต่มักจะตั้งคำถามว่า หนังประกอบสร้าง/ผลิตซ้ำหรือสร้างความหมายอะไรให้กับสังคม และหลายครั้งก็เริ่มใช้หนังเป็นเครื่องมือในการผลิตซ้ำอุดมการณ์หรือการเสนออุดมการณ์บางอย่างให้กับสังคม ดังนั้น เมื่อผู้ชมได้เห็นหรือได้ชม ก็ย่อมส่งผลต่อวิธีคิดของเขาและเธอเหล่านั้น และอาจนำไปสู่เคลื่อนไหวเพื่อการเปลี่ยนแปลง เช่น ผู้คนจะไม่ยอมแพ้ต่ออำนาจ

อย่างไรก็ดี ดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้นว่า ถึงแม้จะมีการพยายามสร้างความหมายที่เข้มงวดไว้ก็ตาม แต่ผู้ชมเองหากมีประสบการณ์ ทุนความรู้ที่แตกต่างกัน ในบางครั้งการอ่านความหมายก็อาจผิดแผกไปจากที่ภาพยนตร์พยายามลงรหัสได้เช่นเดียวกัน ดังนั้น ผู้ชมที่อาจมิได้อยู่ในสภาพของการต่อสู้เชิงอำนาจก็อาจมองข้ามรหัสความหมายที่หนังทั้งหมดสร้างขึ้นได้เช่นกัน

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กาญจนา แก้วเทพ (2557), *ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา,* กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (2560), *สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา,* กรุงเทพฯ: อินทนิล.

กำจร หลุยยะพงศ์ (2547), *หนังอุษาคเนย์,* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2556), *ภาพยนตร์กับการประกอบสร้างสังคม,* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) (2562), *สูติบัตรเทศกาลภาพยนตร์ SAC ASEAN Film Festival 2019,* จัดโดยศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) ณ โรงภาพยนตร์ เอส เอฟ เวิลด์ ซีเนม่า ศูนย์การค้าเซ็นทรัลเวิลด์ ระหว่างวันที่ 21-23 มิถุนายน 2562.

สมสุข หินวิมาน (2557), "ทฤษฎีการสื่อสารกับโลกาภิวัตน์", ใน ประมวลสาระชุดวิชา *ปรัชญานิเทศศาสตร์และทฤษฎีการสื่อสาร,* นนทบุรี: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สุรเดช โชติอุดมพันธ์ (2560), "สัตว์ศึกษา: สู่โลกหลังภาพแทน", ใน สุดแดน วิสุทธิลักษณ์ (บ.ก.), *สิงสาราสัตว์,* กรุงเทพฯ: คบไฟ.

ภาษาอังกฤษ

Hanan, D. (2001), *Film in South East Asia,* Hanoi: SEPAVAA.

Lim, D. and Yamamoto, H. (2012), *Film in Contemporary Southeast Asia,* London: Routledge.