ความหมายของ “ผี” ในภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนามผ่านมุมมองของผู้กำกับเหวียดเกี่ยว

Interpreting the “Ghost” in Vietnamese Horror Films through the Lens of Việt Kiều Directors

ณัฐดนัย เหลื่อมภักดี[1] และ ณัฐวุฒิ ยอดใจ[2]
Naddanai Leampuk and Natthawut Yodchai
Corresponding author, E-mail : natthawut_y@payap.ac.th

Received : November 15, 2025
Revised : December 1, 2025
Accepted : December 9, 2025

บทคัดย่อ

บทความนี้ศึกษาการนำเสนอความหมายของ “ผี” ในภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนามของกลุ่มผู้กำกับ Việt kiều หรือชาวเวียดนามพลัดถิ่น ผ่านกรอบแนวคิดความทรงจำและมิติทางวัฒนธรรม โดยมุ่งวิเคราะห์ภาพยนตร์จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ Cô hầu gái (The Housemaid, 2016), Ngôi nhà trong hẻm (House in the Alley, 2012) และ Oan hồn (Spirits, 2004) ผู้กำกับกลุ่มนี้ใช้ผีเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนถึงบาดแผลทางจิตใจและสังคมจากประสบการณ์ความพลัดถิ่น รวมถึงความขัดแย้งทางอัตลักษณ์ของคนรุ่น 1.5 ซึ่งต้องเผชิญระหว่างค่านิยมดั้งเดิมและวัฒนธรรมใหม่ในสังคมโลกาภิวัตน์ บทความวิเคราะห์ผีในฐานะความทรงจำที่ โดยอ้างอิงแนวคิด Hauntology ของ Derrida และทฤษฎีความทรงจำร่วมของ Halbwachs รวมถึงการตีความ Postmemory ของ Hirsch แสดงให้เห็นว่า “ผี” ไม่เพียงแต่เป็นเครื่องมือรำลึกถึงอดีตที่บาดแผล แต่ยังเป็นเวทีสำหรับการสร้างความหมายใหม่และการเล่าเรื่องอัตลักษณ์ผ่านกระบวนการทางวัฒนธรรมที่มีพลวัต ซึ่งช่วยให้เข้าใจว่า ภาพยนตร์สยองขวัญกลุ่มนี้ทำหน้าที่สำคัญในการเจรจาความทรงจำและอัตลักษณ์ของชาวเวียดนามพลัดถิ่นในโลกยุคใหม่ได้อย่างลึกซึ้งและหลากมิติ

คำสำคัญ: ผี, ภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนาม, ผู้กำกับเชื้อสายเวียดนาม-อเมริกัน, เหวียดเกี่ยว, ความทรงจำร่วม

Abstract

This article investigates the representation and meanings of “ghosts” in Vietnamese horror films directed by Việt kiều (overseas Vietnamese) filmmakers, with a specific focus on Cô hầu gái (The Housemaid, 2016), Ngôi nhà trong hẻm (House in the Alley, 2012), and Oan hồn (Spirits, 2004). These films are analyzed through the theoretical lenses of collective memory and cultural dimensions, emphasizing how ghosts serve as symbolic embodiments of the psychological and social traumas of displacement. The study also

[1,2] วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยพายัพ
Lecturer, Interdisciplinary Studies College, Payap University

examines how such representations reflect the identity conflicts of the so-called 1.5 generation, who negotiate tensions between inherited traditional values and the new cultural norms of a globalized society. Drawing on Derrida's concept of hauntology, Halbwachs's theory of collective memory, and Hirsch's interpretation of postmemory, the analysis demonstrates that ghosts are not merely mnemonic devices for recalling a wounded past, but also cultural sites for re-articulating meaning and re-narrating identity. By situating these films within the broader context of diaspora cultural production, the article reveals how Vietnamese horror cinema directed by Việt Kiều functions as a dynamic arena for negotiating memory and identity. This multidimensional approach contributes to a deeper understanding of how popular film genres, particularly horror, can mediate complex diasporic experiences and participate in the ongoing reconfiguration of cultural memory in the contemporary era.

Keywords: Ghosts, Vietnamese Horror Cinemas, Vietnamese-American Directors, Việt Kiều, Collective Memory

บทนำ

การวิเคราะห์ภาพยนตร์ในฐานะพื้นที่สะท้อนอัตลักษณ์และความทรงจำเป็นประเด็นที่น่าสนใจอย่างยิ่ง โดยเฉพาะในกรณีภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนามที่ฟื้นคืนชีพหลังการหยุดชะงักทางประวัติศาสตร์ บทความนี้จึงตั้งคำถามถึงความสัมพันธ์ระหว่างอดีตกับปัจจุบัน และมุ่งสำรวจความหมายของ "ผี" ในฐานะสัญญะเชิงวัฒนธรรมโดยเน้นผลงานของผู้กำกับ Việt Kiều (เหวียดเกี่ยว) หรือชาวเวียดนามพลัดถิ่น ซึ่งถือเป็นกลุ่มที่มีบทบาทสำคัญในการผลิตซ้ำและต่อรองความหมายเหล่านี้

ในบริบทของชาวเวียดนามพลัดถิ่น กลุ่มคนรุ่น 1.5 หรือชาวอเมริกันเชื้อสายเวียดนาม มีบทบาทสำคัญในการสืบทอดและสร้างสรรค์ความทรงจำและอัตลักษณ์ข้ามวัฒนธรรม (Pham, 2012) จิรวุฒิ กิจการุณ (2565) อธิบายเพิ่มเติมว่า กลุ่มคนรุ่นนี้ต้องเผชิญกับความขัดแย้งภายในระหว่างการยอมรับตัวตนในฐานะพลเมืองอเมริกันกับการธำรงรักษาค่านิยมและบาดแผลทางประวัติศาสตร์ที่สืบทอดจากรุ่นก่อน ดังนั้นผลงานศิลปะและภาพยนตร์ที่พวกเขาสร้างสรรค์ จึงมักสะท้อนการต่อสู้และความพยายามประกอบสร้างตัวตนในโลกใหม่อย่างลึกซึ้ง การปรากฏตัวของ 'ผี' จึงอาจเป็นภาพแทนของการตกค้างทางอารมณ์และประวัติศาสตร์ที่ยังไม่ได้รับการปลดเปลื้อง

อย่างไรก็ตาม การทำความเข้าใจว่า "บาดแผลทางประวัติศาสตร์" เหล่านี้ถูกถ่ายทอดออกมาผ่านสัญญะของ "ผี" ในภาพยนตร์ได้อย่างไร จึงจำเป็นต้องย้อนกลับไปพิจารณาถึงความผันผวนทางประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์สยองขวัญในเวียดนามโดยเฉพาะ ดังนั้น บทความนี้จะเริ่มต้นด้วยการสำรวจภูมิทัศน์ทางประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์แนวนี้ ซึ่งเป็นบริบทสำคัญที่หล่อหลอมทั้งเนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอ "ผี"

แม้ว่าประวัติศาสตร์ภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนามจะเคยถูกกีดกันเนื่องจากไม่สอดคล้องกับอุดมการณ์ของรัฐคอมมิวนิสต์ แต่กลับฟื้นตัวขึ้นในยุคหลังอย่างรวดเร็วภายใต้อิทธิพลของกระแส Asian Horror ซึ่งใช้เรื่องราวของผีเพื่อวิพากษ์วิจารณ์ประเด็นสังคมและวัฒนธรรมในยุคหลังอาณานิคม (Bräunlein, 2016) อันเป็นแนวทางเดียวกับภาพยนตร์ผีไทยที่ใช้ผีสะท้อนความเชื่อหลักและวิพากษ์วิจารณ์สถาบัน (ปิลันลน์ ปุณญประภา & สามินี รัตนยงค์ไพโรจน์, 2559) ทว่าในแวดวงวิชาการที่ผ่านมา งานวิจัยส่วนใหญ่กลับเน้นการวิเคราะห์ด้านเทคนิคการเล่าเรื่อง และการสร้างบรรยากาศความกลัว อาทิ การศึกษาเทคนิคการกำกับภาพที่มุ่งเน้นกลไกการสร้างความตกใจและอารมณ์ร่วมผ่านองค์ประกอบทางภาพ (อธิป เตชะพงศรร, 2567) ดังนั้นการศึกษาเหล่านี้จึงจำกัดความเข้าใจ "ผี" ในแง่มุมทางสังคมและวัฒนธรรม ส่งผลให้การวิเคราะห์ "ผี" ในฐานะตัวแทนของความเชื่อ ทัศนคติ หรือประเด็นทางสังคมยังคงเป็นช่องว่างที่สำคัญ

เพื่อเติมเต็มช่องว่างนี้ บทความจึงมุ่งวิเคราะห์การตีความหมายของ "ผี" ในภาพยนตร์สยองขวัญของผู้กำกับ Việt Kiều (เหวียดเกี่ยว) จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ Cô hầu gái, Ngôi nhà trong hẻm และ Oan hồn ผ่านกรอบแนวคิด Hauntology (Derrida, 2012) และ Collective Memory (Halbwachs, 1992) เพื่อทำความเข้าใจว่าผีทำหน้าที่เป็นสื่อกลางของความทรงจำร่วมที่ตกค้าง และถูกส่งต่อในกลุ่มชาวเวียดนามพลัดถิ่นได้อย่างไร

กระบวนการวิเคราะห์นี้เริ่มต้นที่บทภาพยนตร์ ซึ่งเป็นแบบแปลนหลักที่ทีมงานทุกฝ่ายต้องศึกษา โดยผู้กำกับมีบทบาทสำคัญในการวิเคราะห์และต่อยอดรายละเอียดจากบทภาพยนตร์ก่อนถ่ายทอดออกมาเป็นภาพ (ภัทรนันท์ ไวทยะสิน, 2561) ดังนั้น การวิเคราะห์สัญญะของ “ผี” ในงานวิจัยนี้ จึงต้องอาศัยการวิเคราะห์ตัวบทเพื่อเข้าถึงการกำหนดความหมายเบื้องต้นของผู้กำกับ และบริบททางสังคม

ด้วยเหตุนี้ การศึกษาภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนามจึงมิอาจแยกขาดจากบริบททางประวัติศาสตร์ที่หล่อหลอมทั้งเนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอ “ผี” ในภาพยนตร์เหล่านี้จึงไม่ใช่แค่เรื่องเล่าเพื่อความบันเทิงเท่านั้น แต่เป็นบันทึกทางวัฒนธรรม การทำความเข้าใจภูมิทัศน์ทางประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์ประเภทนี้ ไม่เพียงช่วยอธิบายที่มาของความหมายเชิงสัญญะ แต่ยังเผยให้เห็นพลวัตของความทรงจำ อัตลักษณ์ และการเมืองวัฒนธรรมที่ดำเนินควบคู่กับการเปลี่ยนผ่านของสังคมเวียดนามตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน อันเป็นหัวใจสำคัญของการวิจัยในครั้งนี้

เนื้อเรื่อง

1. ภูมิทัศน์ทางประวัติศาสตร์ของภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนาม

1.1 วิวัฒนาการของภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนาม: จากยุคทองสู่การสาบสูญ

ภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนามเริ่มปรากฏขึ้นในช่วงทศวรรษ 1930 โดยส่วนใหญ่สร้างขึ้นทางเวียดนามใต้ มักนำเสนอเรื่องราวที่ผสมผสานระหว่างนิทานพื้นบ้านและความเชื่อเหนือธรรมชาติ โดยเรื่อง Cánh đồng ma ถือเป็นภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนามเรื่องแรก สร้างขึ้นในปี 1937 ตามมาด้วยเรื่อง Cô Nga dạo thị thành (1939) และเรื่อง Khúc khải hoàn và toit sợ ma (1940) ความนิยมของภาพยนตร์สยองขวัญพุ่งสูงสุดในช่วงทศวรรษ 1970 โดยมีผลงานเด่นอย่างเรื่อง Lệ đá (1971), เรื่อง Con ma nhà họ Hứa (หรือในชื่อ The Ghost of the Hua Family, 1973) และเรื่อง Giỡn mặt tử thần (หรือในชื่อ Flirting with the Grim Reaper, 1975) (VnExpress, 2015) ทั้งนี้ หลังการรวมประเทศโดยกองกำลังเวียดนามเหนือในปี 1975 รัฐเวียดนามมุ่งเน้นไปที่การสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับสงคราม และความรักชาติเป็นหลัก (Khang Nguyễn, 2024) ภาพยนตร์สยองขวัญกลายเป็นสิ่งต้องห้าม เนื่องจากพรรคคอมมิวนิสต์มองว่า ความเชื่อเรื่องภูตผี และไสยศาสตร์เป็นสิ่งงมงาย ล้าหลังทางวัฒนธรรม และบกพร่องทางศีลธรรม (Kwon, 2008) ด้วยเหตุนี้ การผลิตภาพยนตร์สยองขวัญจึงค่อย ๆ ลดลงและเลื่อนหายไปจากหน้าประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ ซึ่งสอดคล้องกับ Lan Duong (2016b) ที่ระบุว่าหอภาพยนตร์ของรัฐเวียดนาม (The Vietnamese Film Institute) ละเลยการจัดเก็บรักษาภาพยนตร์ 3 กลุ่มหลัก ได้แก่

1. ภาพยนตร์เกี่ยวกับประสบการณ์ของชาวเวียดนามพลัดถิ่น และค่ายปรับทัศนคติ
2. ภาพยนตร์ยุคอาณานิคมที่ผลิตก่อนปี ค.ศ.1945
3. ภาพยนตร์ที่ผลิตในเวียดนามใต้ช่วงสงคราม

ผลจากการละเลยดังกล่าว ส่งผลกระทบโดยตรงต่อประวัติศาสตร์ภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนาม เพราะผลงานสยองขวัญส่วนใหญ่จัดอยู่ในกลุ่มที่ 2 (ภาพยนตร์ยุคอาณานิคม) และ 3 (ภาพยนตร์ที่ผลิตในเวียดนามใต้) ทำให้ขาดการจดบันทึก และจัดเก็บอย่างเป็นระบบ ส่งผลให้ข้อมูลเกี่ยวกับภาพยนตร์สยองขวัญในฐานข้อมูลของชาติมีน้อยมาก

การละเลยการจัดเก็บและบันทึกข้อมูลภาพยนตร์สยองขวัญของเวียดนามในช่วงยุคอาณานิคมและยุคเวียดนามใต้ ทำให้ข้อมูลเกี่ยวกับภาพยนตร์ในกลุ่มดังกล่าวขาดความสมบูรณ์และเป็นระบบ ส่งผลให้การศึกษาประวัติศาสตร์ภาพยนตร์แนวนี้ในระดับชาติมีข้อจำกัดอย่างมาก

นอกจากนี้ Thân tri (2019) ชี้ให้เห็นว่า “สูตรสำเร็จ” ของภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนามมักปิดเรื่องด้วยการเปิดเผยว่า “ผี” เป็นเพียงเรื่องหลอกลวงที่มนุษย์สร้างขึ้น ซึ่งแตกต่างจากภาพยนตร์ต่างประเทศ อันอาจมีสาเหตุจากกฎระเบียบด้านการเซ็นเซอร์ หรือข้อจำกัดด้านการสร้างภาพยนตร์ในอดีต ทำให้ผู้สร้างหลีกเลี่ยงการนำเสนอเรื่องเหนือธรรมชาติอย่างตรงไปตรงมา และใช้คำอธิบายเชิงเหตุผลแทน ขณะเดียวกัน Khang Nguyễn (2024) ตั้งข้อสังเกตว่า ภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนามรุ่นก่อนปี ค.ศ. 2000 ได้วางรากฐานสำคัญให้กับภาพยนตร์รุ่นใหม่ ทั้งในแง่ธีมเกี่ยวกับความตายและโลกหลังความตาย ตลอดจนการเลือกใช้ฉากหลังอย่างบ้านผีสิง หรือสถานที่มีบรรยากาศลึกลับ เช่นเมืองดาลัด

1.2 การปฏิรูปเศรษฐกิจ Đổi Mới (โด๋ย เม้ย) กับทิศทางอุตสาหกรรมภาพยนตร์เวียดนามที่เปลี่ยนไป

ภายหลัง ปี 1986 พรรคคอมมิวนิสต์เวียดนามประกาศนโยบายปฏิรูปเศรษฐกิจ Đổi Mới (โด๋ย เม้ย) (ในภาษาเวียดนาม คำว่า “Đổi” หมายถึง “เปลี่ยน” และ Mới หมายถึง “ใหม่”) ซึ่งเป็นการปรับเปลี่ยนระบบเศรษฐกิจแบบเน้นวางแผนจากส่วนกลาง ไปสู่เศรษฐกิจระบบตลาด แต่ยังคงรักษาระบบการเมืองแบบสังคมนิยม

ไว้ นโยบายดังกล่าว ได้สร้างการเปลี่ยนแปลงทั้งทางสังคมและเศรษฐกิจเวียดนามในหลายมิติ ตั้งแต่การกระจายที่ดินให้เกษตรกร การเปิดโอกาสให้ภาคเอกชนมีสิทธิเป็นเจ้าของทรัพย์สินและกิจการ รวมถึงการอนุญาตให้ต่างชาติมีสิทธิใช้ที่ดินในระยะยาว และส่งเสริมการร่วมทุนทางธุรกิจ (Tsuboi, 2007) ซึ่งช่วยเชื่อมเวียดนามเข้าสู่เครือข่ายเศรษฐกิจโลก การลงทุนจากต่างประเทศหลั่งไหลเข้ามาอย่างมหาศาล ส่งผลให้อัตราการเติบโตของ GDP เพิ่มขึ้น 6 เท่า ในเวลาเพียง 40 ปี เปลี่ยนประเทศที่เคยยากจนกลายเป็นประเทศที่มีรายได้ปานกลางถึงสูงในระยะเวลาอันสั้น (The World Bank, 2020)

นโยบายปฏิรูปเศรษฐกิจ Đổi Mới (โด่ย เม้ย) ไม่เพียงส่งผลต่อเศรษฐกิจโดยรวมเท่านั้น แต่ยังสร้างการเปลี่ยนแปลงในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ของเวียดนามด้วย ในช่วงก่อนการปฏิรูป ภาพยนตร์อยู่ภายใต้การควบคุมของรัฐบาลอย่างเบ็ดเสร็จ โดยกองทัพประชาชนเวียดนามเป็นผู้ดูแลสตูดิโอขนาดใหญ่ (Worthy, 2004) รัฐเป็นผู้สนับสนุนเงินทุนในการผลิตภาพยนตร์ โดยผู้สร้างและบุคลากรได้รับค่าจ้างรายเดือน พร้อมปันส่วนอาหารและสิ่งจำเป็น การสร้างภาพยนตร์ในยุคนั้นมีจุดมุ่งหมายหลักเพื่อ “รับใช้สังคม” โดยไม่คำนึงถึงผลกำไรเชิงพาณิชย์ (Nhat & Thu, 2005)

ภายหลังการปฏิรูปเศรษฐกิจ กระทรวงวัฒนธรรมและสารสนเทศได้ยกเลิกการผูกขาดโดยรัฐ เปิดโอกาสให้ภาคเอกชนและบริษัทข้ามชาติเข้ามาดำเนินธุรกิจภาพยนตร์ (Facts and details, 2014) ส่งผลให้บทบาทการสนับสนุนทางการเงินของรัฐลดอย่างมาก หลายบริษัทภาพยนตร์ต้องแปรรูปเป็นเอกชน และพึ่งพาเงินทุนจากผู้ประกอบการภายนอก ภาพยนตร์จึงกลายเป็นสินค้าชิงพาณิชย์ที่ทำขึ้นเพื่อความบันเทิงยอดนิยม มากกว่าเพื่อการศึกษา (Nguyen, 2021) การเปิดเสรีดังกล่าว ยังเอื้อให้นักลงทุนต่างชาติมีสิทธิ์ในการสร้างและจัดจำหน่ายภาพยนตร์ รวมถึงจัดตั้งสตูดิโอและโรงภาพยนตร์มัลติเพล็กซ์ แต่กระบวนการทั้งหมดยังคงอยู่ภายใต้การกำกับของกระทรวง (Facts and details, 2014)

อาจกล่าวได้ว่า การผ่อนคลายมาตรการควบคุมการแสดงออกทางวัฒนธรรมในช่วงหลัง Đổi Mới ส่งผลให้เกิดความหลากหลายทั้งทางวัฒนธรรมและศิลปะ (Taylor & Corey, 2019) รวมถึงความหลากหลายทางชาติพันธุ์และศาสนา (Vietnam Government Committee for Religious Affairs, n.d.) สิ่งเหล่านี้อาจเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการฟื้นตัวของภาพยนตร์สยองขวัญ และมีแนวโน้มเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็ว

นอกจากนี้ ยังสร้างโอกาสให้เกิดความร่วมมือระหว่างประเทศในการผลิตภาพยนตร์ เช่น ภาพยนตร์สยองขวัญเรื่อง Mười (Muoi: The Legend of The Portrait, 2007) ซึ่งเป็นความร่วมมือระหว่างบริษัท Phuong Sang Entertainment ประเทศเวียดนาม และ บริษัท CJ Entertainment ประเทศเกาหลีใต้ รวมทั้งยังเปิดรับผู้กำกับ Việt kiều เหวียดเกี่ยวได้นำมุมมองและประสบการณ์จากต่างประเทศเข้ามาปฏิวัติอุตสาหกรรมภาพยนตร์เวียดนาม อย่างไรก็ตาม แม้รัฐจะผ่อนคลายมาตรการควบคุม แต่กระบวนการตรวจสอบ (censor) เนื้อหายังคงมีบทบาทสำคัญ โดยเฉพาะในภาพยนตร์สยองขวัญต้องผ่านการปรับแก้ให้สอดคล้องกับข้อกำหนดทางศีลธรรมของรัฐก่อนออกฉาย รวมถึงหลายเรื่องยังถูกห้ามฉายในประเทศ เช่น เรื่อง Bẫy cấp *3* (2012), เรื่อง The Lost Tour: Vietnam (2014)

1.3 การเข้ามาของผู้กำกับภาพยนตร์ Việt kiều (เหวียด เกี่ยว)

การเปิดเสรีและการเปลี่ยนแปลงเชิงนโยบายในวงการภาพยนตร์เวียดนามเอื้อให้ผู้สร้างภาพยนตร์ชาวเวียดนามพลัดถิ่น กลับมามีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานในประเทศอย่างต่อเนื่อง Nguyen (2023) ได้แบ่งกลุ่มผู้กำกับ Việt kiều (เหวียด เกี่ยว) ออกเป็นสองช่วงยุคสมัยที่มีลักษณะ และทิศทางในการผลิตผลงานที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน

1.3.1 ผู้กำกับรุ่นแรก (ปลายทศวรรษ 1980 - กลางทศวรรษ 2000)

ผู้กำกับรุ่นนี้ส่วนใหญ่เติบโตในยุโรปและอเมริกาเหนือ ผลงานมักอยู่ในกรอบภาพยนตร์ศิลปะที่ได้รับการยอมรับจากนักวิจารณ์ และนำเสนอในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติ มากกว่าการเข้าถึงผู้ชมกลุ่มกว้าง เนื้อหาส่วนใหญ่มักสะท้อนถึงประสบการณ์บุคคล ความทรงจำเกี่ยวกับสงครามเวียดนาม และชีวิตในฐานะผู้อพยพ (Nguyen, 2023) ผู้กำกับที่โดดเด่นในยุคนี้ ได้แก่ Trần Anh Hùng (เชื้อสายเวียดนาม-ฝรั่งเศส), (เชื้อสายเวียดนาม-สวิตเซอร์แลนด์), Nguyễn Võ Nghiêm Minh, Tony Bùi และ Timothy Linh Bùi (เชื้อสายเวียดนาม-อเมริกัน)

แม้ผลงานของผู้กำกับรุ่นแรกจะได้รับการยกย่องในด้านสุนทรียศาสตร์ แต่นักวิจารณ์เวียดนามบางส่วนมองว่า ผู้กำกับรุ่นนี้ถ่ายทอดเรื่องราวเวียดนามจากมุมมองของ “คนนอก” โดยฉายภาพวิถีชีวิตเวียดนามที่ชวนให้นึกถึงอดีต แต่ขาดความสอดคล้องกับวิถีชีวิตปัจจุบัน (Nguyen, 2023) รวมถึงการใช้ภาษาและสำเนียงของนักแสดงที่ไม่เป็นธรรมชาติ (Boudreau, 2012) ซึ่งสอดคล้องกับความ

เห็นของผู้กำกับในประเทศอย่าง Nguyễn Khải Hưng ที่มองว่าภาพยนตร์เหล่านี้สร้างขึ้นเพื่อผู้ชมต่างชาติเป็นหลัก (Nguyen, 2023)

1.3.2 ผู้กำกับรุ่นที่สอง (ปลายทศวรรษ 2000 เป็นต้นมา)

ผู้กำกับกลุ่มนี้ส่วนใหญ่เป็นชาวอเมริกันเชื้อสายเวียดนาม ซึ่งมีแนวทางการสร้างสรรค์ที่แตกต่างจากผู้กำกับรุ่นแรกอย่างเด่นชัด โดยมุ่งเน้นการผลิตภาพยนตร์เชิงพาณิชย์ที่เข้าถึงผู้ชมวงกว้างมากกว่าภาพยนตร์ศิลปะ ผู้กำกับที่โดดเด่น ได้แก่ Victor Vũ, Charlie Nguyễn, Dustin Nguyễn, Lê Văn Kiệt, Hàm Trần และ Derek Nguyễn นอกจากนี้ นักแสดงชาวอเมริกันเชื้อสายเวียดนามหลายคนก็ประสบความสำเร็จในเวียดนามเช่นกัน อาทิ Kathy Uyên, Dustin Nguyễn, และ Johnny Nguyễn (Boudreau, 2012)

การเข้ามาของบุคลากรเหล่านี้สะท้อนถึงพลวัตทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรมที่ซับซ้อน ซึ่งขับเคลื่อนโดยสายสัมพันธ์อันแข็งแกร่งระหว่างประเทศเวียดนามและชุมชนชาวเวียดนามพลัดถิ่นโดยเฉพาะอย่างยิ่งในพื้นที่ “ลิตเติ้ลไซ่ง่อน” (Little Saigon) ในออเรนจ์เคาน์ตี รัฐแคลิฟอร์เนีย ชุมชนแห่งนี้เป็นที่ตั้งของชาวเวียดนามที่ใหญ่ที่สุด และทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางสำคัญในการส่งออกบุคลากรสู่แวดวงภาพยนตร์เวียดนาม การหลั่งไหลของผู้สร้างสรรค์จาก “ลิตเติ้ลไซ่ง่อน” แสดงให้เห็นว่าชุมชนแห่งนี้ไม่ได้เป็นเพียงศูนย์กลางทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรมเท่านั้น แต่ยังเป็นแหล่งบ่มเพาะและส่งเสริมวัฒนธรรมภาพยนตร์อย่างแข็งขันผ่าน เทศกาลภาพยนตร์นานาชาติเวียดนาม (Vietnamese International Film Festival - ViFF) ซึ่งเป็นเวทีสำคัญในการนำเสนอผลงานของชาวเวียดนามพลัดถิ่นสู่สายตานานาชาติ (VAALA Presents Viet Film Fest, n.d.)

การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนำไปสู่การยอมรับอย่างเป็นทางการจากวงการภาพยนตร์เวียดนาม โดยในปี 2019 ศูนย์สนับสนุนการพัฒนาพรสวรรค์ภาพยนตร์เวียดนาม (TPD) ได้ประกาศให้เดือนกรกฎาคมเป็น “เดือนแห่งภาพยนตร์ Việt kiều (เหวียด เกี่ยว) เพื่อเชิดชูและยอมรับบทบาทของภาพยนตร์เหล่านี้ในฐานะส่วนหนึ่งของภาพยนตร์ระดับชาติ พร้อมจัดฉายผลงานสำคัญ (Thảo Nguyên, 2019)

1.4 การกลับมาของ Việt kiều (เหวียดเกี่ยว): โอกาสใหม่ในเวียดนาม

Việt kiều (เหวียด เกี่ยว) เป็นคำในภาษาเวียดนาม-จีน หมายถึงบุคคลเชื้อสายเวียดนามที่พำนักอยู่ในต่างประเทศ โดยในปี 2021 คณะกรรมการแห่งรัฐสำหรับชาวเวียดนามพลัดถิ่น รายงานว่า มีชาวเวียดนามพลัดถิ่นกว่า 5.3 ล้านคน กระจายอยู่กว่า 130 ประเทศทั่วโลก (State Committee for Oversea Vietnamese, 2021) โดยมากกว่าร้อยละ 50 ของจำนวนทั้งหมด (Nguyễn Thái Dương, 2021) อาศัยอยู่ในประเทศที่พัฒนาแล้ว เช่น สหรัฐอเมริกา เยอรมนี และออสเตรเลีย

ทั้งนี้ สหรัฐอเมริกาเป็นที่ตั้งของชุมชนเวียดนามพลัดถิ่นที่ใหญ่ที่สุด ด้วยจำนวนกว่า 2.3 ล้านคน (Carolyne, 2025) Pew Research Center (2024) ยังระบุว่า 60% ของชาวอเมริกันเชื้อสายเวียดนามเป็นผู้อพยพ และอีก 40% ที่เหลือเกิดในสหรัฐอเมริกา ชุมชนเหล่านี้ได้ก่อตั้งขึ้นอย่างเข้มแข็งในหลายรัฐ เช่น วอชิงตัน (Washington) เท็กซัส (Texas) และแคลิฟอร์เนีย (California) โดยเฉพาะในเขต ออเรนจ์ เคาน์ตี (Orange County), ลอสแอนเจลิส (Los Angeles) และ ซานตา คลารา (San Jose) (Batalova, 2023)

กลุ่มประชากรชาวเวียดนามพลัดถิ่นนี้ มีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาเศรษฐกิจของเวียดนาม โดยเฉพาะหลังการประกาศใช้นโยบายปฏิรูปเศรษฐกิจ Đổi Mới (โด๋ยเม้ย) รัฐได้ออกกฎหมายหลายฉบับเพื่อส่งเสริมให้ Việt kiều (เหวียดเกี่ยว) (หรืออีกนัยหนึ่งคือ ชาวเวียดนามพลัดถิ่น) กลับมาทำงานและลงทุนในประเทศ เช่น การอนุญาตให้จดทะเบียนธุรกิจตามเงื่อนไขในปี 2005 การให้สิทธิการเป็นเจ้าของบ้านและทรัพย์สินในปี 2006 การยกเว้นวีซ่าในปี 2007 และการอนุญาตให้ถือสองสัญชาติ ในปี 2008 (Koh, 2015b)

1.5 ความสัมพันธ์ต่างตอบแทนของ รัฐ และผู้กำกับ Việt kiều (เหวียดเกี่ยว)

ในมุมมองของรัฐนั้น Việt kiều (เหวียดเกี่ยว) ถือเป็นสะพานเชื่อมทางเศรษฐกิจ โดยเฉพาะในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ผู้กำกับ Việt kiều (เหวียดเกี่ยว) นำเงินทุนจากต่างประเทศเข้ามาช่วยกระตุ้นเศรษฐกิจ การใช้บริการท้องถิ่น และการเปิดโอกาสการลงทุนใหม่ ๆ นอกจากนี้ ผู้กำกับ Việt kiều (เหวียดเกี่ยว) ยังมีบทบาทสำคัญต่อการฟื้นฟูอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่เคยซบเซาในช่วงทศวรรษ 1990 โดยนำทักษะและความเชี่ยวชาญด้านภาพยนตร์ที่ร่ำเรียนจากต่างประเทศ กลับมาใช้ในเวียดนาม พร้อมเปิดโอกาสให้ผู้กำกับในประเทศได้เรียนรู้ผ่านการทำงานร่วมกัน (Hoang, 2018; Duong, 2016a; Pham, 2010) อีกทั้งรัฐยังสามารถส่งเสริมวัฒนธรรมเวียดนามให้เป็นรู้จักในระดับสากล และเชื่อมโยงชุมชน Việt kiều (เหวียดเกี่ยว) ทั่วโลกให้กลับมามีความสัมพันธ์แน่นแฟ้นกับประเทศบ้านเกิด ผ่านการสนับสนุนผู้กำกับ และศิลปิน Việt kiều (เหวียดเกี่ยว)

ในทางกลับกัน ผู้สร้างภาพยนตร์ Việt kiều (เหวียดเกี่ยว) ได้ประโยชน์หลายด้านจากการกลับเข้ามาทำงานในเวียดนาม ทั้งจากต้นทุนการผลิตที่ต่ำกว่าประเทศตะวันตก และตลาดในประเทศยังมีขนาดใหญ่ โอกาสประสบความสำเร็จสูงกว่าการทำงานในอเมริกาซึ่งอาจถูกกีดกันในฐานะคนกลุ่มน้อยจากอุตสาหกรรมภาพยนตร์ฮอลลีวูด และที่สำคัญการสร้างภาพยนตร์ในเวียดนามยังเปิดโอกาสให้พวกเขาได้สำรวจและแสดงอัตลักษณ์ทางศิลปะและเชื้อชาติของตนเอง

แม้ว่าสถานะของชาว Việt Kiều (เหวียดเกี่ยว) จะดีขึ้น แต่ความรู้สึกไม่มั่นคงทางอัตลักษณ์ยังคงอยู่ ซึ่งเปลี่ยนจากความขัดแย้งทางการเมืองและการถูกมองว่าเป็นผู้ทรยศมาเป็นความไม่มั่นใจในความเป็นตัวตนทางวัฒนธรรมของตนเอง โดย Koh (2015a) ระบุว่าคนในประเทศยังคงมอง Việt kiều (เหวียดเกี่ยว) เหมือนเป็น “ชาวต่างชาติ” และสถานะของพวกเขายังคงคลุมเครือ ซึ่งสอดคล้องกับ Hoang (2018) ที่กล่าวว่าชาวเวียดนามท้องถิ่นยังคงมอง Việt Kiều (เหวียดเกี่ยว) เป็น “คนจากแดนไกล” นอกจากนี้ สถานะทางสังคมและเศรษฐกิจรวมถึงพฤติกรรมการแสดงออกมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการรับรู้ความเป็น “เวียดนาม” ของคนในประเทศ

อย่างไรก็ตาม งานวิจัยของ Le (2024) จาก Rice University พบว่าช่องว่างความรู้สึกห่างเหินระหว่าง Việt Kiều (เหวียดเกี่ยว) และคนท้องถิ่นเริ่มลดลง โดย 44.4% ของคนท้องถิ่นรู้สึกว่า Việt Kiều (เหวียดเกี่ยว) เป็นคนเวียดนามไม่ต่างจากคนท้องถิ่น ในขณะที่ Việt Kiều (เหวียดเกี่ยว) เพียง 18.5% ที่รู้สึกเช่นนั้น ความแตกต่างนี้อาจเกิดจากปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม เช่น การพูดภาษาเวียดนามหรือการเยี่ยมญาติ แต่อุปสรรคสำคัญที่ยังคงอยู่ได้แก่ กำแพงภาษาและความแตกต่างทางวัฒนธรรม

2. มอง “ผี” ผ่านสายตาผู้กำกับ Việt kiều (เหวียดเกี่ยว)

Maurice Halbwachs นักปรัชญาชาวฝรั่งเศส ได้อธิบายแนวคิดเรื่องความทรงจำร่วม (Collective Memory) ว่าความทรงจำของบุคคลไม่ได้เป็นเพียงประสบการณ์ส่วนตัวของบุคคลใดบุคคลหนึ่ง แต่เป็นผลผลิตจากการปฏิสัมพันธ์และการแบ่งปันระหว่างกลุ่มสังคม เช่น ครอบครัว เพื่อน หรือกลุ่มศาสนา กลุ่มเหล่านี้จึงมีความทรงจำร่วมเฉพาะตน ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้น และถูกเก็บรักษา ส่งต่อความทรงจำร่วมผ่าน การเล่าเรื่อง พิธีกรรม การศึกษา อนุสรณ์สถาน โบราณสถาน รวมถึงศิลปะและสื่อ (Russell, 2006)

ในลักษณะเดียวกัน ความเชื่อเกี่ยวกับ “ผี” แม้จะเป็นสิ่งที่ไม่มีตัวตนทางกายภาพ แต่ยังคงมีความหมายและดำรงอยู่ผ่านความทรงจำร่วมในกลุ่มสังคม โดยความทรงจำเหล่านี้เคลื่อนที่ไหลลื่นไปมาระหว่างอดีต ปัจจุบัน และอนาคตของเรื่องราว โดยไม่ถูกจำกัดด้วยเวลาแบบเส้นตรง (linear time) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิด Hauntology แนวคิดทางปรัชญาที่อธิบายถึงการดำรงอยู่ของอดีตในปัจจุบัน ผ่านสิ่งที่เหมือน ‘ผี’ ที่หลอกหลอนและส่งผลกระทบต่อปัจจุบัน (Derrida, 2012; Fisher, 2014)

2.1 ผีในฐานะความทรงจำที่บอบช้ำ

แนวคิด Hauntology ให้นัยสำคัญเชิงสัญลักษณ์ต่อ “ผี” ในฐานะตัวแทนของอดีตและความทรงจำบาดแผลที่ยังคงหลอกหลอนและส่งผลกระทบต่อปัจจุบัน (Derrida, 2012; Fisher, 2014; Nordini, 2016) โดยผีไม่ได้จำกัดอยู่เพียงความเชื่อทางไสยศาสตร์เท่านั้น แต่ยังทำหน้าที่เป็นสัญญะที่บังคับให้สังคมตระหนักและทบทวนเหตุการณ์ความรุนแรง ความตาย และความอยุติธรรมที่ยังมิได้รับการเยียวยา (Nordini, 2016)

ในบริบทของชาวเวียดนามพลัดถิ่น “ผี” ยังถูกใช้เป็นสัญลักษณ์สะท้อนถึงบาดแผลทางจิตใจและความทรงจำที่บอบช้ำจากประสบการณ์พลัดถิ่น รวมถึงบาดแผลร่วมในระดับสังคม ดังนั้น ผีจึงทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมระหว่างอดีตส่วนบุคคลกับความทรงจำร่วมของสังคม พร้อมสะท้อนความซับซ้อนและความวุ่นวายที่ผูกโยงกับอดีตซึ่งไม่อาจตัดขาดได้ (Nordini, 2016) ภายใต้แนวคิดนี้ การเผชิญหน้ากับผีจึงถูกตีความว่าเป็นการเผชิญหน้ากับอดีตอย่างตรงไปตรงมา ซึ่งถือเป็นกระบวนการสำคัญในการประมวลผลบาดแผลทางจิตใจและสังคม เพื่อเปิดโอกาสสู่การเยียวยาและปรับตัวในระดับบุคคลและสังคม (Nordini, 2016)

ภาพยนตร์ Cô hầu gái ผลงานของผู้กำกับ Derek Nguyễn นับเป็นกรณีศึกษาที่ชัดเจนเกี่ยวกับบทบาทของผีในฐานะตัวแทนของความทรงจำบาดแผลสังคม เรื่องราวถูกดำเนินไปในบริบทของเวียดนามยุคอาณานิคมฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1953 โดยเล่าถึง Linh เด็กสาวกำพร้าที่เข้าเป็นสาวใช้ในคฤหาสน์ผีสิง และมีความสัมพันธ์กับนายทหารฝรั่งเศสเจ้าของคฤหาสน์ นำไปสู่การปลุกวิญญาณอาฆาตของ Camille ภรรยาผู้ล่วงลับ

2.1.1 ผีในฐานะ Specter และความทรงจำร่วม

ผี Camille ซึ่งเป็นภรรยาผู้ล่วงลับที่ตกเป็นเหยื่อความอยุติธรรมจากสงครามอินโดจีนและการล่าอาณานิคมฝรั่งเศสนั้น สะท้อนถึงความทรงจำที่ยังไม่ได้รับการเยียวยาและเป็นแรงกดดันที่ท้าทายให้สังคมเผชิญหน้ากับอดีต

ดังนั้นการแสดงออกของผีในภาพยนตร์จึงสอดคล้องกับแนวคิด hauntology ซึ่งผีถูกพิจารณาเป็น “Specter” ที่ไม่อยู่ในสถานะปัจจุบันหรืออดีตโดยสมบูรณ์ แต่เป็นสิ่งที่หลอกหลอนและกระตุ้นการเผชิญหน้ากับอดีตที่ยังไม่จางหาย (Derrida, 2012)

นอกจากนี้ งานสร้างสรรค์ของ Derek Nguyễn ยังน่าสนใจในเชิงวิชาการ โดยนำเรื่องเล่าจากความทรงจำส่วนบุคคลของยาย (ซึ่งเคยเป็นแม่บ้านในยุคอาณานิคมฝรั่งเศส) มาผนวกเข้ากับการศึกษาประวัติศาสตร์ การเชื่อมโยงนี้อ้างอิงบันทึกความทรงจำ The Red Earth: A Vietnamese Memoir of Life on a Colonial Rubber Plantation ของ Trần Tử Bình (MacDonald, 2020) ดังนั้นการร้อยเรียงเรื่องเล่านี้ทำให้ความทรงจำส่วนบุคคลถูกจัดวางในกรอบของความทรงจำร่วม (Collective Memory) ตามแนวคิด Maurice Halbwachs (1992) ซึ่งทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการระลึกร่วม (Collaborative Remembering) ระหว่างอดีตครอบครัว (ของผู้กำกับ) และประวัติศาสตร์ชาติ

2.1.2 การตอบโต้ผี: การใช้สัญญะแก้แค้น

ในส่วนบทบาทของตัวละคร Linh เลือกที่จะเผชิญหน้าและตอบโต้ผี Camille ด้วยการใช้ผีเป็นเครื่องมือแก้แค้นในตอนท้าย กล่าวคือ เธอสร้างเรื่องเล่าหรือภาพลักษณ์ของผีวิญญาณ Camille ขึ้นมาเพื่อเป็นเครื่องมือในการล้างแค้นผู้ที่ทำร้ายครอบครัวของเธอ ดังนั้นภาพลักษณ์ผีดังกล่าว จึงทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ที่ช่วยให้เธอสามารถเชื่อมโยงอดีตและปัจจุบัน พร้อมเป็นภาพแทนของความทรงจำและความบอบช้ำทางสังคมและการเมืองที่เธอเผชิญ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าผีไม่ได้เป็นเพียงสิ่งที่ถูกรำลึก แต่ยังเป็นเครื่องมือเชิงสัญญะในการต่อรองความหมายของอดีตในปัจจุบัน

2.2 ผีในฐานะความทรงจำที่ถูกสร้างด้วยวาทกรรมทางสังคม

ตามแนวคิดของ Yago (2022) ความทรงจำทางสังคมไม่ได้เป็นเพียงการหวนรำลึกถึงอดีต หากยังเป็นพลังที่กำหนดการรับรู้ชีวิตในปัจจุบัน และการคาดการณ์อนาคต ในบริบทของการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วหลังการปฏิรูปนโยบายเศรษฐกิจ Đổi Mới (โด่ย เม้ย) ‘ผี’ จึงถูกนักวิชาการ (Leshkowich, 2008) นำมาใช้เป็นคำอุปมาเพื่อสื่อถึงความวิตกกังวลและความรู้สึกไม่มั่นคงในชีวิตของชาวเวียดนาม ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเมือง และเศรษฐกิจอย่างรวดเร็ว

ภาพยนตร์สยองขวัญเรื่อง Ngôi nhà trong hẻm ผลงานของ Lê Văn Kiệt ถูกนำมาเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนในการถ่ายทอดประเด็นนี้ ผ่านเรื่องราวของ Thành และ Thảo คู่สามีภรรยาที่ย้ายมาสร้างชีวิตใหม่ในนครโฮจิมินห์ แต่ความฝันของพวกเขาพังทลายเมื่อ Thao แท้งลูก ความโศกเศร้าอย่างรุนแรงผนวกกับอคติจากแม่สามี ทำให้ Thảo เกิดภาวะหลงผิดและไม่สามารถยอมรับความสูญเสียได้ ในขณะเดียวกัน ทั้งคู่ต้องเผชิญกับปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติภายในบ้าน ทำให้ Thành ต้องเร่งแก้ไขสถานการณ์เพื่อปกป้องสภาพจิตใจของภรรยา จนกระทั่งเขาค้นพบความลับของบ้านหลังนี้ ซึ่งเคยเกิดเหตุเพลิงไหม้คร่าชีวิตเด็กหลายคน

หากนำเรื่องราวมาวิเคราะห์ผ่านแนวคิดสัญวิทยา ซึ่งให้ความสำคัญกับการตีความหมายแฝง (connotation) ที่ซ่อนอยู่ภายใต้ ความหมายตามตัวอักษร (denotation) ของสัญลักษณ์ และบริบททางวัฒนธรรม (Jadou & Ghabra, 2021) สามารถวิเคราะห์ถึงความสัมพันธ์ของคู่บทบาทชายและหญิง ในสังคมเวียดนามยุคใหม่ได้

เพื่อทำความเข้าใจการตีความเชิงสัญญะของผี จึงจำเป็นต้องพิจารณาการเปลี่ยนแปลงของบทบาททางเพศในเวียดนาม โดยในยุคดั้งเดิม (ก่อนการเข้ามาของแนวคิดขงจื๊อ) สังคมเวียดนามให้ความสำคัญกับบทบาทผู้หญิงในฐานะ “แม่” เป็นอย่างมาก ผ่านความเชื่อพื้นถิ่นและตำนานวีรสตรี รวมถึงโครงสร้างครอบครัวแบบทวิภาคีที่มอบอำนาจและสิทธิในการสืบทอดมรดกแก่สตรี (Healy, 2006) ต่อมาแนวคิดขงจื๊อและระบบปิตาธิปไตยได้วางรากฐานให้เกิด “ความเป็นชายแบบเดิม” ซึ่งกำหนดให้ผู้ชายเป็นผู้นำครอบครัว ผู้ปกป้องชาติ และมีความกตัญญูต่อบรรพบุรุษเป็นคุณค่าสูงสุด (An, Waling & Bourne, 2022)

หลังการเปลี่ยนแปลงนโยบายเศรษฐกิจ ความเป็นชายตามขนบเดิมถูกแทนที่ด้วย “ความเป็นชายแบบใหม่” ซึ่งผูกโยงเข้ากับแนวคิดสังคมทุนนิยมและบริโภคนิยม โดยคุณค่าของความเป็นชายมิได้วัดจากความแข็งแกร่งทางกาย แต่ขึ้นอยู่กับความสำเร็จในอาชีพและสถานะทางการเงิน เช่น การมีบ้าน รถ ภรรยา และบุตร ซึ่งล้วนถูกขับเคลื่อนด้วยทุน การแข่งขัน และความสามารถในการสร้างเครือข่าย รวมถึงการปรับตัวตามการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ (ธนวัฒน์ ปัญญานันท์, 2563) ในขณะเดียวกัน ผู้หญิงเวียดนามเริ่มมีโอกาสทางเศรษฐกิจมากขึ้น โดยเฉพาะในธุรกิจขนาดเล็กและขนาดกลาง (Gray, 2018) แต่การปรับตัวนี้ยังมาพร้อมกับภาระที่เพิ่มขึ้น โดยเฉพาะบทบาท “แม่” และ “ภรรยา” ซึ่งยังคงอยู่ภายใต้ขนบเดิม ผ่านการที่รัฐออกแคมเปญส่งเสริมให้ผู้หญิงสามารถ “ทำงานสาธารณะได้ดี ทำงานบ้านได้ดี” แนวทางนี้กลับตอกย้ำความกดดันให้ผู้หญิงต้องรับภาระสองเท่า ทั้งในฐานะผู้สร้างรายได้และผู้ดูแลครอบครัว

(Nguyen et al., 2022) ดังนั้น แม้ผู้หญิงจะมีโอกาสทางเศรษฐกิจเพิ่มขึ้น แต่ก็ต้องแลกมาด้วยภาระและแรงกดดันทางสังคมเช่นกัน

ความขัดแย้งและความตึงเครียดในบทบาททางเพศเหล่านี้ ปรากฏอย่างชัดเจนในภาพยนตร์ Ngôi nhà trong hẻm ซึ่งสะท้อนความขัดแย้งและผลกระทบของ"ความเป็นชาย-หญิงแบบใหม่" ผ่านตัวละคร Thành และ Thảo โดยความเป็นชายแบบใหม่ของ Thành ถูกท้าทายทั้งในครอบครัวและสังคม ครอบครัวและภายนอกบ้าน ภายในบ้าน เขาต้องพยายามรักษาบทบาทผู้นำครอบครัวและดูแลภรรยาที่ประสบภาวะซึมเศร้าหลังแท้งลูก ขณะที่นอกบ้านเขายังต้องรับมือกับการประท้วงของพนักงานในโรงงาน

ความท้าทายที่ Thành เผชิญนอกบ้านนี้ สามารถตีความเพิ่มเติมได้ในเชิงสัญญะตามการวิเคราะห์ของ Duong (2016a) ซึ่งเปรียบเทียบว่า แรงงานในยุคหลังสังคมนิยมเปรียบเสมือน “ภูตผี” ที่ครั้งหนึ่งมีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนสังคมนิยม แต่ภายใต้ระบบทุนนิยมและโลกาภิวัตน์ แรงงานถูกตีความใหม่ กลายเป็นตัวแทนของความวุ่นวาย ผ่านการนัดหยุดงาน แรงกดดันเหล่านี้ยิ่งทวีขึ้น เมื่อแม่ของ Thành เตือนให้เขาใช้ “อำนาจ” ควบคุมทั้งภรรยาและแรงงาน พร้อมชี้เป็นนัยว่า หากขาดการควบคุมนี้ “ความเป็นชาย” ของเขาจะถูกท้าทายอย่างรุนแรง (Duong, 2016a)

ในขณะเดียวกัน ตัวละคร Thảo ใน House in the Alley ก็ถ่ายทอดความตึงเครียดและแรงกดดันที่ผู้หญิงต้องเผชิญ Duong (2016a) อธิบายว่า การแท้งลูกของเธอไม่ใช่เพียงความสูญเสียทางกายภาพ แต่ยังสะท้อนถึงความล้มเหลวในการทำหน้าที่แม่และภรรยาที่ดีตามมาตรฐานสังคม โดยเฉพาะในสังคมเวียดนามที่กำลังพัฒนาไปสู่ระบบทุนนิยมซึ่งให้ความสำคัญกับการผลิตและการสร้างแรงงาน ดังนั้นการสูญเสียนี้จึงกลายเป็นสัญลักษณ์ของความล้มเหลวทางศีลธรรมและชีววิทยาในฐานะผู้หญิงที่ “สมบูรณ์” ซึ่งไม่สามารถผลิตซ้ำทางชีววิทยาเพื่อสร้างทายาทชายได้ (Duong, 2016a)

ในมิติเชิงสัญลักษณ์ ผีที่สิงอยู่ในบ้านไม่ได้เป็นเพียงผีของเด็กที่เสียชีวิต แต่ยังเป็นตัวแทนของผู้ที่ถูกทอดทิ้งทางสังคมและชนชั้นล่าง เช่น แรงงานในโรงงานของ Thành ที่ถูกเอาเปรียบและไม่ได้รับความยุติธรรม (Duong, 2016a) ด้วยการเป็นตัวแทนของความคับข้องใจทางสังคมนี้ ร่างกายของ Thảo จึงกลายเป็น “ช่องทาง” หรือร่างทรง ให้ความคับข้องใจและความโกรธของผู้ตายหรือชนชั้นล่างแสดงออก ทำให้ความเจ็บปวดทางจิตใจของเธอผสานรวมกับความคับข้องใจทางสังคมของผู้ตาย ส่งผลให้ร่างของเธอกลายเป็นภาชนะสำหรับความทรงจำที่ถูกกดทับ (Duong, 2016a)

ดังนั้น การที่ Thảo ถูกผีสิงจึงไม่ใช่ปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติเพียงอย่างเดียว แต่เป็นสัญลักษณ์ของความเจ็บปวดทางจิตใจ ความกดดันจากบทบาททางเพศ และความล้มเหลวของผู้หญิงในการทำหน้าที่ตามค่านิยมสังคม ยิ่งไปกว่านั้นผียังสะท้อนความคับข้องใจของชนชั้นล่างและผู้ที่ถูกทอดทิ้งในสังคมเวียดนามยุคใหม่ด้วย

2.3 ผีในฐานะความทรงจำที่ถูกส่งต่อ

“ผี” สามารถถูกตีความในฐานะสัญลักษณ์ของ “ความทรงจำ” ที่ถูกส่งต่อจากรุ่นสู่รุ่น โดยเฉพาะในกลุ่มที่มีอัตลักษณ์ข้ามวัฒนธรรม เช่น ชาวเวียดนามพลัดถิ่น แนวคิดนี้สอดคล้องกับทฤษฎี Postmemory ของ Marianne Hirsch (1997, 2008) ซึ่งอธิบายถึงปรากฏการณ์ที่คนรุ่นหลังมีความผูกพันกับเหตุการณ์รุนแรงหรือโศกนาฏกรรมที่เกิดขึ้นก่อนพวกเขาเกิด แม้จะไม่มีประสบการณ์ตรง ความทรงจำเหล่านี้ก่อตัวขึ้นผ่านเรื่องเล่า ภาพถ่าย และการซึมซับบรรยากาศทางอารมณ์ภายในครอบครัว จนหล่อหลอมเป็นอัตลักษณ์ของพวกเขา

ในกรณีของผู้กำกับกลุ่ม Việt Kiều (ชาวเวียดนามพลัดถิ่น) ความทรงจำเกี่ยวกับบ้านเกิดมักมีลักษณะเป็น Postmemory (Hirsch, 1997, 2008) อย่างเด่นชัด แม้พวกเขาจะขาดประสบการณ์ตรงเกี่ยวกับแผ่นดินเกิด แต่ยังคงถูกหล่อหลอมจากเศษเสี้ยวเรื่องราวที่ได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นก่อน ปรากฏการณ์นี้สอดคล้องกับแนวคิด Collective Memory ของ Maurice Halbwachs (1992) ซึ่งมองว่าความทรงจำร่วมมิได้เป็นเพียงการจดจำอดีตอย่างตรงไปตรงมา แต่เป็นสิ่งที่ถูกสร้าง ตีความ และปรับให้สอดคล้องกับบริบททางวัฒนธรรมและยุคสมัย

ด้วยเหตุนี้ “ผี” ในภาพยนตร์ของผู้กำกับ Việt Kiều (เหวียดเกี่ยว) จึงทำหน้าที่เป็นเครื่องมือเชิงสัญลักษณ์สำหรับร้อยเรียงความทรงจำที่กระจัดกระจาย เพื่อสร้างความหมายใหม่เกี่ยวกับความเป็นเวียดนาม และเติมเต็มช่องว่างทางอัตลักษณ์ที่ขาดหายไปในหมู่คนรุ่นหลัง (Duong, 2007) ตัวอย่างที่ชัดเจน คือภาพยนตร์ Oan Hồn ของ Victor Vũ ซึ่งนำเสนอเรื่องราวสามตอนภายในบ้านร้างหลังเดียวกัน โดยสะท้อนแนวคิด Postmemory อย่างเด่นชัด ดังที่ Duong (2007) วิเคราะห์ว่าผู้กำกับได้รับแรงบันดาลใจจากเรื่องเล่าผีที่เขาได้ฟังมาตั้งแต่วัยเด็กขณะที่อาศัยอยู่ในสหรัฐอเมริกา ซึ่งเป็นประสบการณ์ทางอ้อมที่ถูกถ่ายทอดข้ามรุ่น

นอกจากนี้ การเลือกใช้สถานที่ถ่ายทำในภาพยนตร์ยังสะท้อนแนวคิด Collective Memory อย่างชัดเจน (Duong, 2007) แม้เนื้อเรื่องจะตั้งอยู่บนฉากหลังของเวียดนาม ผู้กำกับกลับเลือกถ่ายทำที่เมือง ซานตาแอนา รัฐแคลิฟอร์เนีย (Santa Ana, California) ซึ่งเป็นศูนย์รวมของชาวเวียดนามพลัดถิ่น การตัดสินใจดังกล่าวแสดงออกถึงสำนึกแบบเวียดนาม-อเมริกัน และเป็นกระบวนการ “สร้างบ้านเกิดขึ้นใหม่” (Reconstructing homeland) จากเศษเสี้ยวความทรงจำและเรื่องเล่าของบรรพบุรุษ บ้านร้างในภาพยนตร์จึงมิได้ทำหน้าที่เพียงเป็นเพียงฉากประกอบ แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ของ “เวียดนามในจินตนาการ” ที่ถูกสร้างขึ้นจากความทรงจำและเรื่องเล่า (Duong, 2007) การจำลองบ้านนี้จึงเปรียบเหมือนสัญลักษณ์แทนประเทศเวียดนามโดยตรง ซึ่งสะท้อนถึงความสูญเสียบ้านและทรัพย์สินที่ชาวเวียดนามใต้ต้องเผชิญหลังอพยพหนีคอมมิวนิสต์ การสร้างบ้านขึ้นมาใหม่ในภาพยนตร์จึงเกี่ยวข้องกับการต่อสู้ของคนพลัดถิ่นเพื่อหาที่ทางในวัฒนธรรมที่แปลกแยก (Duong, 2007)

นอกจากนี้ การใช้นักแสดงชาวเวียดนาม-อเมริกันและภาษาเวียดนามตลอดทั้งเรื่อง ยังเป็นการนำองค์ประกอบทางวัฒนธรรมและภาษามาประกอบสร้าง “ความเป็นเวียดนาม” ขึ้นใหม่ในพื้นที่ต่างแดน (Duong, 2007) กระบวนการสร้างฉากทั้งหมดนี้เปรียบเสมือนการ “ร้อยเรียง” ความทรงจำที่กระจัดกระจายของคนรุ่นหลัง ที่แม้ไม่มีประสบการณ์ตรงกับอดีตอันบอบช้ำ แต่ได้รับการถ่ายทอดผ่านเรื่องเล่าของพ่อแม่ (Duong, 2007)

นอกจากมิติของสัญลักษณ์และความทรงจำร่วมแล้ว ส่วนเนื้อเรื่องยังเปิดพื้นที่สำหรับการตั้งคำถามและถกเถียงเกี่ยวกับค่านิยมและระบบสังคมแบบเก่า โดยเฉพาะระบบปิตาธิปไตย ที่เป็นโครงสร้างสำคัญขับเคลื่อนความขัดแย้งของตัวละครหญิงในเรื่อง เพื่อหลุดพ้นจากพันธนาการทางวัฒนธรรม เช่น การบังคับแต่งงานที่เปรียบได้กับการใช้หนี้ หรือการลงโทษทางสังคม เมื่อพฤติกรรมไม่สอดคล้องกับแบบแผนเดิม กลายเป็นประเด็นวิพากษ์ต่ออำนาจและกฎเกณฑ์ทางวัฒนธรรมที่สืบทอดมาจากอดีต (Duong, 2007)

ประเด็นนี้สอดคล้องกับแนวคิด ความทรงจำร่วม (Collective Memory) ที่ไม่ได้หยุดนิ่งอยู่กับอดีต แต่เป็นกระบวนการสร้างและตีความความหมายใหม่อย่างต่อเนื่องในสังคมร่วมสมัย ภาพยนตร์จึงทำหน้าที่เป็นพื้นที่ที่อดีตมาปะทะกับปัจจุบัน (Halbwachs, 1992) ทำให้เราเห็นถึงความซับซ้อนและพลวัตของอัตลักษณ์ใน ชุมชนเวียดนามพลัดถิ่น ซึ่งพวกเขาไม่เพียงแค่รักษาความทรงจำเก่าไว้ แต่ยังค้นหาและสร้างความหมายใหม่ของตัวตนในยุคโลกาภิวัตน์

บทสรุป

บทความนี้ได้เสนอการตีความใหม่เกี่ยวกับ “ผี” ในภาพยนตร์สยองขวัญของผู้กำกับ Việt kiều (เหวียดเกี่ยว) โดยมองว่าผีเป็นมากกว่าเพียงสัญลักษณ์ของอดีตหรือบาดแผลทางประวัติศาสตร์ แต่คือ ความทรงจำที่มีชีวิตชีวาและมีพลวัต ซึ่งถูกสร้างความหมายใหม่ได้อย่างต่อเนื่อง (Derrida, 2012; Fisher, 2014)

สำหรับชาวเวียดนามพลัดถิ่นรุ่น 1.5 ที่ต้องเผชิญกับความท้าทายในการผสมผสานอัตลักษณ์ดั้งเดิมกับวัฒนธรรมใหม่ “ผี” จึงเป็นเครื่องมือสำคัญในการเชื่อมโยงอดีตกับปัจจุบันและอนาคต การตีความนี้ชี้ให้เห็นว่าภาพยนตร์ไม่ได้เป็นเพียงพื้นที่สำหรับการรำลึกอดีตในรูปแบบคงที่ แต่เป็นเวทีที่เปิดกว้างสำหรับการสร้าง และถกเถียงเรื่องอัตลักษณ์และประสบการณ์ของชุมชนผู้พลัดถิ่นในยุคโลกาภิวัตน์ แนวคิดนี้จึงสอดคล้องกับทฤษฎี Collective Memory (Halbwachs, 1992) ซึ่งมองว่าความทรงจำร่วมสามารถถูกปั้นแต่งและปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับบริบทของยุคสมัย

ยิ่งไปกว่านั้น การวิเคราะห์ยังได้นำแนวคิด Hauntology (Derrida, 2012; Fisher, 2014) มาขยายความ โดยชี้ให้เห็นว่า “ผี” หรือความทรงจำที่หลอกหลอนไม่ได้จำกัดอยู่เพียงในอดีต แต่มีพลังในการแทรกซึมและหล่อหลอมปัจจุบันและอนาคตของผู้คน ดังนั้น “ผี” ในภาพยนตร์เหล่านี้จึงเป็นตัวแทนของความทรงจำที่ยังคงมีอิทธิพล และสามารถเติบโตต่อไปได้ตามความต้องการของผู้กำกับและผู้ชมในปัจจุบัน

ด้วยเหตุนี้ การวิเคราะห์จึงเน้นย้ำถึงมิติอนาคตของภาพยนตร์และงานศิลปะในฐานะเครื่องมือสร้างสรรค์ที่ผู้พลัดถิ่นใช้ในการเจรจา สร้าง และถ่ายทอดความทรงจำและตัวตน (Duong, 2007) ภาพยนตร์เหล่านี้ไม่เพียงแค่บันทึกอดีต แต่ยังสร้าง “พื้นที่ทางวัฒนธรรม” สำหรับการพัฒนาอัตลักษณ์ในอนาคต ซึ่งสะท้อนความซับซ้อนและความเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องในการเป็น “คนข้ามวัฒนธรรม”

การตีความเช่นนี้ช่วยขยายขอบเขตความเข้าใจเกี่ยวกับบทบาทของ “ผี” ในภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนามจากแค่สัญลักษณ์ของอดีตไปสู่การเป็นสัญลักษณ์ของความทรงจำที่มีพลวัตและสร้างสรรค์ ส่งผลให้เราสามารถมองเห็นความเชื่อมโยงระหว่างอดีต ปัจจุบัน และอนาคตในกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของผู้กำกับ และชุมชนเวียดนามพลัดถิ่นได้อย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

องค์ความรู้ใหม่

บทความวิชาการนี้ช่วยเติมเต็มช่องว่างทางการศึกษาภาพยนตร์และวัฒนธรรม โดยเฉพาะภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนามที่สร้างโดยผู้กำกับ Việt kiều (เหวียด เกี่ยว) ผ่านการบูรณาการกรอบแนวคิด Hauntology ซึ่งเน้นการดำรงอยู่ของอดีตในปัจจุบัน ผ่านการวิเคราะห์ “ผี” ในเชิงสัญลักษณ์ ร่วมกับแนวคิด Collective Memory ที่มองความทรงจำร่วมในฐานะกระบวนการสร้างและส่งต่อความหมายทางสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งทำให้สามารถเข้าใจถึงบทบาทของผีในภาพยนตร์สยองขวัญเวียดนามได้อย่างสมบูรณ์ขึ้น

บทความยังชี้ให้เห็นว่า ภาพยนตร์ของผู้กำกับกลุ่ม Việt kiều (เหวียด เกี่ยว) ไม่ได้เป็นเพียงการสะท้อนอดีตอันบอบช้ำ แต่ยังสร้างพื้นที่ทางวัฒนธรรม ที่มีพลวัตเพื่อเป็นเครื่องมือในการสร้างและเจรจาอัตลักษณ์ใหม่ในโลกยุคโลกาภิวัตน์ ผ่านการร้อยเรียงความทรงจำและเรื่องเล่าข้ามรุ่นของชาว Việt kiều (เหวียด เกี่ยว) ในชุมชนต่างประเทศ เช่น ซานตาแอนา งานนี้เปลี่ยนมุมมองจากการวิเคราะห์ประวัติศาสตร์แบบคงที่ เป็นการเข้าใจกระบวนการที่ศิลปะสร้างและเปลี่ยนอัตลักษณ์ได้อย่างต่อเนื่อง

สุดท้าย บทความยังแสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างการเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจ การเมือง และศิลปะ โดยให้ความสำคัญกับบทบาทของผู้กำกับ Việt kiều (เหวียด เกี่ยว) ในยุคหลังนโยบาย Đổi Mới (โด๋ย เม้ย) ซึ่งไม่เพียงแต่พลิกฟื้นอุตสาหกรรมภาพยนตร์จากการควบคุมของรัฐสู่ระบบพาณิชย์ที่มีความหลากหลาย แต่ยังเป็นปัจจัยสำคัญที่เอื้อให้ผู้กำกับชาวพลัดถิ่นได้กลับมามีบทบาทในประเทศ แม้ยังมีความท้าทายเรื่องอัตลักษณ์และวัฒนธรรม ซึ่งเป็นมิติที่ยังขาดการศึกษาอย่างลึกซึ้ง งานวิจัยนี้จึงช่วยให้เราเข้าใจภาพยนตร์สยองขวัญกลุ่มนี้ในมุมกว้าง และลึกซึ้งมากขึ้น

เอกสารอ้างอิง

จิรวุฒิ กิจการุณ. (2565). **เรื่องเล่าบาดแผลสงครามเวียดนามของนักเขียนเวียดนามพลัดถิ่น** (ดุษฎีนิพนธ์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย). กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. https://doi.org/10.58837/CHULA.THE.2022.744

ธนวัฒน์ ปัญญานันท์. (2563). “บ้าน”: ภาพแทนสภาวะหลอกหลอนของ “ความเป็นชาย” ในสังคมทุนนิยมเสรีนิยมใหม่ ในเรื่องสั้น “ผีอยู่ในบ้าน” และภาพยนตร์เรื่อง “ลัดดาแลนด์. **วารสารนิเทศน์ศาสตร์**, *38*(1), 12–26. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jcomm/article/view/160204

ปิลันลน์ ปุณญประภา, & สามินี รัตนยงค์ไพโรจน์. (2559). ภาพยนตร์ ผี ไทย: ภาพมายาแทนความฝันของผู้ชม. **วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม**, 4(2), 8-15.

ภัทรนันท์ ไวทยะสิน. (2561). การวิเคราะห์บทภาพยนตร์: สุนทรียภาพในการสร้างสรรค์อุตสาหกรรมภาพยนตร์: (Film Script Analysis: The Aesthetic for Film Industry Production). **วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม**, 6(2), 268-276.

เอกสารอ้างอิง

อธิป เตชะพงศธร. (2567). การศึกษาการสร้างความกลัวผ่านเทคนิคการกำกับภาพในภาพยนตร์ สยองขวัญของผู้กำกับภาพยนตร์“เจมส์ วาน”. **วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม**, 12(1), 10-21.

An, T. L., Waling, A., & Bourne, A. (2022). Men and masculinities studies in Vietnam: A brief review. **Sociology Compass**, 16(3), e12965.

Batalova, J. (2023, October 11). **Vietnamese immigrants in the United States**. Migration Policy Institute. Retrieved July 23, 2025, from https://www.migrationpolicy.org/article/vietnamese-immigrants-united-states

Boudreau, J. (2012, November 9). **Decades after fleeing, Vietnamese-American filmmakers return to a changed country**. The Mercury News. Retrieved July 23, 2025, from https://www.mercurynews.com/2012/11/09/decades-after-fleeing-vietnamese-american-filmmakers-return-to-a-changed-country

Bräunlein, P. J. (2016). Introduction: ‘Cinema-Spiritualism’ in Southeast Asia and beyond: Encounters with ghosts in the 21st century. In **Ghost Movies in Southeast Asia and Beyond** (pp. 1-39). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004323643_002

Bui, L. T. (2018). **Returns of war: South Vietnam and the price of refugee memory** (Vol. 32). New York, NY: NYU Press.

Casella, A. (1989). The refugees from Vietnam: Rethinking the issue. **The World Today**, 45(8/9), 160-164.

Carolyne Im. (2025, May 1). **Facts about Vietnamese in the U.S**. Retrieved July 24, 2025, from https://www.pewresearch.org/race-and-ethnicity/fact-sheet/asian-americans-vietnamese-in-the-u-s

Dang, N. M., & Pham, T. T. (2003). Representations of Đổi Mới society in contemporary Vietnamese cinema. In L. Drummond & M. Thomas (Eds.), **Consuming urban culture in contemporary Vietnam** (pp. 191-201). Routledge.

Derrida, J. (2012). **Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning and the new international.** New York, NY: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203821619

Duong, L. (2007). Spectral imaginings and national (be)longing in When the Tenth Month Comes and Spirits. **Asian Cinema**, 18(2), 5-21. https://doi.org/10.1386/ac.18.2.5_1

Duong, L. (2016a). Diasporic returns and the making of Vietnamese American ghost films in Vietnam. **MELUS: Multi-Ethnic Literature of the United States**, 41(3), 153-170. https://doi.org/10.1093/melus/mlw029

Duong, L. P. (2016b). Việt Nam and the diaspora: Absence, presence, and the archive. In B. M. Boyle & J. Lim (Eds.), **Looking back at the Vietnam War: Twenty-first century perspectives** (pp. 64-78). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. https://doi.org/10.36019/9780813579962-007

Đỗ, T. Đ. (Director). (1975). **Giỡn mặt tử thần** (Flirting with the Grim Reaper) [Film]. Vietnam: n.p.

เอกสารอ้างอิง

Facts and details. (2014). **Đổi Mới (Vietnam's economic reforms) and Vietnam's economy during the 1980s and 1990s**. Retrieved July 24, 2025, from https://factsanddetails.com/southeast-asia/vietnam/sub5_9g/entry-3470.html

Fisher, M. (2014). **Ghosts of my life: Writings on depression, hauntology and lost futures**. Winchester, UK: John Hunt Publishing.

Furuya, H., & Collet, C. (2009). Contested nation: Vietnam and the emergence of Saigon nationalism in the United States. In **The transnational politics of Asian Americans** (pp. 56-73). Philadelphia, PA: Temple University Press.

Gray, G. (2018). The roles and representations of women in post-Đổi Mới Vietnamese cinema. **ASIANetwork Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts**, 25(1), 1-16. https://doi.org/10.16995/ane.260

Halbwachs, M. (1992). **On collective memory** (L. A. Coser, Ed. & Trans.). Chicago, IL: University of Chicago Press. (Original work published 1950).

Healy, D. (2006). Laments of warriors' wives: Re-gendering the war in Vietnamese cinema. **South East Asia Research**, 14(2), 231-259. https://doi.org/10.5367/000000006778008149

Hirsch, M. (1997). **Family frames: Photography, narrative, and postmemory**. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. **Poetics Today**, 29(1), 103-128. https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019

Hoang, N. T. (2018). Fooled by love: Việt Kiều intimacy in Charlie Nguyen's Để Mai Tính (2010). **Visual Anthropology**, 31(1-2), 116-148. https://doi.org/10.1080/08949468.2018.1428017

Jadou, S. H., & Ghabra, I. A. (2021). Barthes' semiotic theory and interpretation of signs. **International Journal of Research in Social Sciences and Humanities**, 11(3), 470-482. https://doi.org/10.37648/ijrssh.v11i03.027

Khang, N. (2024, January 18). **Hành trình đi tìm danh tính của phim kinh dị Việt trên màn ảnh lớn**. Saigoneer. Retrieved July 24, 2025, from https://saigoneer.com/vn/film-tv/17787-hành-trình-đi-tìm-danh-tính-của-phim-kinh-dị-việt-trên-màn-ảnh-lớn

Kim, T.-K. (Director). (2007). **Mười** (Muoi: The Legend of a Portrait) [Film]. Vietnam-Korea: BHD Co., Ltd..

Koh, P. (2015a). Return of the lost generation: Search for belonging, identity and home among second-generation Việt Kiều. In **Transnational Migration in Asia** (pp. 115-133). Amsterdam: Amsterdam University Press. https://doi.org/10.1017/9789048523306.008

Koh, P. (2015b). You can come home again: Narratives of home and belonging among second-generation Việt Kiều in Vietnam. **SOJOURN: Journal of Social Issues in Southeast Asia**, 30(1), 173-214. https://doi.org/10.1355/sj30-1f

Kwon, H. (2008). **Ghosts of war in Vietnam** (Vol. 27). Cambridge, England: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511807596

เอกสารอ้างอิง

Le, A. (2024). Exploring diasporic and local perspectives: Overseas Vietnamese's relationship with their homeland's culture, people, and development. **Independent Study Project (ISP) Collection**. Retrieved from https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/3791

Leshkowich, A. M. (2008). Wandering ghosts of late socialism: Conflict, metaphor, and memory in a southern Vietnamese marketplace. **The Journal of Asian Studies**, 67(1), 5-41. https://doi.org/10.1017/S0021911808000016

Lê, H. H. (Director). (1973). **Con ma nhà họ Hứa** (The Ghost of Hui Family) [Film]. Vietnam: Dạ Lý Hương Films.

Lê, V. K. (Director). (2012). **Bẫy cấp 3** (High School Trap) [Film]. Vietnam: Créa TV.

Lê, V. K. (Director). (2012). **Ngôi nhà trong hẻm** (House in the Alley) [Film]. Vietnam: Créa TV.

Lê, V. K. (Director). (2014). **The Lost Tour: Vietnam** [Film]. Vietnam: Coco Paris Films.

MacDonald, G. (2020, October 28). **[Film review] The Housemaid**. Retrieved July 24, 2025, from https://chaohanoi.com/2020/10/28/film-review-the-housemaid

Nguyen, H., McIntyre-Mills, J. J., & Corcoran-Nantes, Y. (2022). Gender roles in Vietnam: A metalogue on the traditional and the new and suggestions for transformation. In J. J. McIntyre-Mills, N. Romm, & Y. Corcoran-Nantes (Eds.), **Transformative education for regeneration and wellbeing: A critical systemic approach to support multispecies relationships and pathways to sustainable environments** (pp. 177-195). Singapore: Springer Nature Singapore. https://doi.org/10.1007/978-981-19-3258-8_9

Nguyen, H. T. L. (2021). A quick look at Vietnamese cinema in the era of renovated economy (Đổi Mới). In **Conflict, Justice, Decolonization Conflict, Justice, Decolonization: Critical Studies of Inter-Asian Societies**. Retrieved from https://cjdproject.web.nycu.edu.tw/wp-content/uploads/sites/167/2021/06/Hanh_2021_A-Quick-Look-at-Vietnamese-Cinema-in-the-Era-of-Renovated-Economy.pdf

Nguyen, H. T. L. (2023). The changing role of the post-war diaspora in Vietnam's nation-building: The case of Vietnamese national cinema. In **Conflict, Justice, Decolonization Conflict, Justice, Decolonization: Critical Studies of Inter-Asian Societies**. Retrieved from https://cjdproject.web.nycu.edu.tw/wp-content/uploads/sites/167/2023/01/Hanh_2023_The-changing-role-of-the-post-war-diaspora-in-Vietnams-nation-building.pdf

Nguyen, T. N. T. (2020). Mapping Vietnamese identities in Tran Anh Hung's and Tony Bui's films: Femininity and love. **Iowa Journal of Cultural Studies**, 20(1), 15-32. https://doi.org/10.17077/2168-569X.1548

Nguyễn D. Ph. (Director). (1940). Khúc khải hoàn và Toét sợ ma (The Triumphal Song" and "Toét Is Afraid of Ghosts) [Film]. Vietnam: Asia Film Group, Hanoi.

Nguyễn, D. (Director). (2016). **Cô hầu gái** (The Housemaid) [Film]. Vietnam: CJ Entertainment & HKFilm.

Nguyễn, H. S. (Director). (1937). **Cánh đồng ma** (The Ghost Field) [Film]. Vietnam-Hongkong: The South China Motion Pictures Co.

เอกสารอ้างอิง

Nguyễn Thái Dương (2021, October 7). **Thế hệ kiều bào trẻ – Mảnh ghép quan trọng trong công cuộc đổi mới sáng tạo tại Việt Nam**. Retrieved August 5, 2025, from https://scov.gov.vn/dong-bao-vnon/viet-cho-que-huong/the-he-kieu-bao-tre-manh-ghep-quan-trong-trong-cong-cuoc-doi-moi-sang-tao-tai-viet-nam.html

Nguyễn, V. Đ. (Director). (1939). **Cô Nga dạo thị thành** (Ms. Nga Strolling in the City) [Film]. Vietnam: Asia Film Group Studio.

Nordini, G. (2016). **Haunted by history: Interpreting traumatic memory through ghosts in film and literature**. Thesis submitted for Graduation with Honors, B.A. (Arts and Humanities Commons). Denver: Regis University. Photocopied.

Nhat, M. D., & Thu, T. P. (2005). Representations of Đổi Mới society in contemporary Vietnamese cinema. In L. Drummond & M. Thomas (Eds.), **Consuming urban culture in contemporary Vietnam** (pp. 191-201). London, England: Routledge.

Pham, A. T. (2010). The returning diaspora: Analyzing overseas Vietnamese (Việt Kiều) contributions toward Vietnam's economic growth. **Vietnam Development and Policies Research Center Working Paper**. Pp. 1-32. Hà Nội, Vietnam: Vietnam Development and Policies Research Center (DEPOCEN)

Pham, B. (2012). **Generational struggles and identity conflict among 1.5 generation Vietnamese Americans: Finding a middle ground** (Unpublished master's thesis /doctoral dissertation). East Carolina University, Greenville, NC.

Pew Research Center. (2024, August 6). **Vietnamese Americans: A survey data snapshot**. Retrieved July 23, 2025, from https://www.pewresearch.org/2024/08/06/vietnamese-americans-a-survey-data-snapshot.

Russell, N. (2006). Collective memory before and after Halbwachs. **The French Review**, 79(4), 792-804.

State Committee for Overseas Vietnamese. (2021). **Infographic: Công tác người Việt Nam ở nước ngoài**. Retrieved July 23, 2025, from https://scov.gov.vn/gioi-thieu/lich-su-phat-trien/inforgraphic-cong-tac-nguoi-viet-nam-o-nuoc-ngoai.html

Thảo Nguyên. (2019, July 29). **"Luồng gió mới" cho điện ảnh Việt**. Retrieved July 23, 2025, from https://daibieunhandan.vn/luong-gio-moi-cho-dien-anh-viet-10232126.html

Thân Tri. (2019, October 22). **Mổ xẻ dòng phim ma của Việt Nam**. Retrieved July 23, 2025, from https://thantrinhomhue.com/2019/10/22/mo-xe-dong-phim-ma-cua-viet-nam

The World Bank in Vietnam. (2020). **Overview**. Retrieved July 23, 2025, from https://www.worldbank.org/en/country/vietnam/overview

Tsuboi, Y. (2007). **Twenty years after the adoption of the Đổi Mới policy**. Dissertation, Ph.D. (Political Science). Tokyo: Waseda University. Photocopied.

Taylor, N. A., & Corey, P. N. (2019). Đổi Mới and the globalization of Vietnamese art. **Journal of Vietnamese Studies**, 14(1), 1-34. https://doi.org/10.1525/vs.2019.14.1.1

เอกสารอ้างอิง

VAALA Presents Viet Film Fest. (n.d.). **22 years of celebrating Viet cinema** [History]. Retrieved July 23, 2025, from https://www.vietfilmfest.com/history

Vietnam Government Committee for Religious Affairs. (n.d.). **Religions and religious policy in Vietnam**. The Gioi Publishers: Hanoi. Retrieved August 13, 2025, from https://religion.vn/religious-policies/religions-and-religious-policy-in-vietnam-postrYaAE0kaEW.html

VnExpress. (2015, October 26). **Vì sao phim kinh dị Việt Nam chưa hù dọa được khán giả**. Retrieved August 13, 2025, from https://vnexpress.net/vi-sao-phim-kinh-di-viet-nam-chua-hu-doa-duoc-khan-gia-3303586.html

VnExpress. (2023, February 6). **Vietnam receives $190 B in remittances over 30 years**. Retrieved August 13, 2025, from https://e.vnexpress.net/news/business/economy/vietnam-receives-190b-in-remittances-over-30-years-4694574.html

Võ D. Ch. (Director). (1971). **Lệ đá** (Stone Tears) [Film]. Vietnam: Cinévina Film.

Vũ, V. (Director). (2004). **Oan hồn** (Spirits) [Film]. United States: Van M. Pham Productions.

Worthy, K. (2004). Striking home: Trends and changes in Vietnamese cinema. **CineAction**, (64), 46-53. Retrieved from https://link.gale.com/apps/doc/A123468065/LitRC?u=anon~ea5fb0c6&sid=googleScholar&xid=aca6abcc

Yago, D. F. (2022). The life of ghosts: Melancholy and memory. **Junguiana**, 40(1), 9-22.