ภาพของกลุ่มคนที่เคลื่อนไหวในละครโทรทัศน์ (พ.ศ.2533-2538) *

ดร.กาญจนา แก้วเทพ

1. ประวัติศาสตร์กับละครโทรทัศน์ไทย

ในทัศนะของผู้เขียนเห็นว่า ในช่วง 50 ปีที่ผ่านมานี้เป็นระลอกสองของการทำเป็นประเทศไทยให้ทันสมัย (หลังจากที่ระลอกแรกคือในสมัยของรัชกาลที่ 5) และสิ่งที่น่าจะทำให้สังคมไทยเปลี่ยนแปลงไปอย่างมหาศาล น่าจะเป็นช่วงของการประกาศใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมซึ่งก่อผลกระทบต่อสังคมไทยในทุกหัวระแหง และในทุกแง่ทุกมุมทุกมิติ

การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้ ถูกบันทึกเอาไว้เป็นหลักฐานในรูปแบบต่าง ๆ เช่น สิ่งก่อสร้าง เอกสาร วรรณกรรม รวมถึงศิลปะการแสดง เช่น ละครโทรทัศน์ที่ผู้เขียนกำลังจะกล่าวถึงในตอนต่อไป

โทรทัศน์นับเป็นผลิตกรรมชิ้นใหม่และชิ้นสำคัญของสังคมยุคใหม่ และมีประวัติศาสตร์ร่วมสมัยกับเหตุการณ์อื่น ๆ ในช่วง 50 ปีที่ผ่านมานี้ พัฒนาการของโทรทัศน์ได้ค่อยๆ เปลี่ยนแปลงจากการเป็น "สื่อของชนชั้น" (class media คือมีใช้อยู่ในกลุ่มคนบางชนชั้น) มาเป็น "สื่อของมวลชน" (mass media) คือเป็นสื่อที่คนทุกชนชั้นเข้าถึงได้ ส่วนละครโทรทัศน์นั้นก็มีกำเนิดมาพร้อม ๆ กับการเกิดขึ้นของโทรทัศน์เลย

ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นว่า สภาพความเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยนั้น ส่วนหนึ่งเราอาจจะค้นพบได้จากละครโทรทัศน์ซึ่งทำหน้าที่เป็นเสมือนกระจกที่สะท้อนภาพเหตุการณ์ในโลกแห่งความเป็นจริง[1] อย่างไรก็ตามมักมีข้อสงสัยอยู่เสมอในเรื่องที่โทรทัศน์จะทำหน้าที่เป็นกระจกสะท้อนภาพของเหตุการณ์จริงว่ากระจกนั้นจะทำหน้าที่สะท้อนให้ได้ภาพที่เหมือนจริงเพียงใด กระจกเงาสะท้อนภาพที่บิดเบี้ยวหรือช่วยลดหรือขยายภาพเหล่านั้นหรือเปล่า

ข้อสงสัยดังกล่าวคงจะยิ่งน่าซักถามมากยิ่งขึ้น เมื่อรายการที่บันทึกเหตุการณ์เหล่านี้อยู่ในรูปของศิลปะการแสดง เช่น ละครโทรทัศน์ที่เรามั่นใจได้ว่า เรื่องราวของละครโทรทัศน์นั้นเป็นเพียง "เรื่องแต่ง" (fiction) ไม่ใช่ "เรื่องจริง" และไม่ใช่ "ข้อเท็จจริง" แต่ถึงอย่างไรก็คงยากที่จะปฏิเสธว่า เรื่องราวต่าง ๆ ในละครโทรทัศน์นั้น ไม่มีสายใยกับความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในยุคสมัยนั้นเอาเสียเลย

แม้ว่าละครโทรทัศน์จะไม่ลามารถให้ภาพสะท้อนของเหตุการณ์ เรื่องราวหรือข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นในสังคมไทยช่วง 50ปีที่ผ่านมานี้ แต่ทว่าละครโทรทัศน์ก็ได้ทำการบันทึกทัศนะ ความคิดเห็น ปฏิกิริยาอารมณ์ ความรู้สึกที่คนไทยมีต่อการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ทั้งนี้โดยผ่านข้อเขียนของนักประพันธ์ และผ่าน

---

* เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการ รวมบทความวิจัยเรื่อง ภาพลักษณ์ของกลุ่มคนที่เคลื่อนไหวในละครโทรทัศน์ (พ.ศ.2533-2538) ของ ดร.กาญจนา แก้วเทพ : ศูนย์วิจัยและพัฒนาการสื่อสารมวลชน และสื่อสารมวลชนสัมพันธ์ วันที่ 13-14 มกราคม 2539 ณ ห้องประชุมอาคารรัตนปัญญา 3 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สแกนด้วย CamScanner

การตีความและการแสดงออกของทีมผู้ผลิตรายการละคร ซึ่งคงจะเป็นตัวแทนส่วนเสี้ยวหนึ่งของกลุ่มคนไทยทั้งหมด หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง ผู้เขียนมีทัศนะว่า ละครโทรทัศน์เป็นบันทึกช่วยจำมิติด้านอัตวิสัยของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคมไทยในช่วง 50 ปีนี้

เมื่อพิจารณาละครโทรทัศน์ในแง่หลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างหนึ่ง อาจจะตั้งคำถามได้หลาย ๆ ข้อ เริ่มตั้งแต่ข้อแรกง่าย ๆ ว่า ในช่วง 50 ปีที่ผ่านมานี้ สังคมไทยมีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก แต่เหตุใดภาพสะท้อนในละครโทรทัศน์ไทยจึงเคลื่อนไหวไปอย่างเชื่องช้า หรืออาจจะถึงขั้นหยุดนิ่ง (ดังที่มีการขนานนามละครโทรทัศน์ว่าเป็นละครน้ำเน่า) ในแง่นี้ผู้เขียนจะพิจารณาทั้งส่วนที่เป็นความสืบทอดต่อเนื่อง (continuity) และส่วนที่เปลี่ยนไป (change) ของเรื่องราวในละครดังกล่าว

ปรากฏการณ์อีกอย่างหนึ่งที่ชวนให้น่าสนใจเช่นกันก็คือ ภาพของละครโทรทัศน์สมัยใหม่นั้น จะมีการย้อนหลังกลับไปหาภาพสังคมไทยในอดีตตั้งแต่ครั้งสุโขทัย (เช่น เรื่อง ทายาทอสูร) ครั้งอยุธยา (เช่น สายโลหิต) ครั้งรัชกาลที่ 5 (เช่น ร่มฉัตร) หรือมิฉะนั้นก็เป็นการจำลองภาพของสังคมในปัจจุบัน แต่เราแทบจะไม่พบภาพของสังคมไทยในอนาคตปรากฏอยู่ในการนำเสนอของละครโทรทัศน์เลย เหตุใดมิติด้านกาลเวลาของละครโทรทัศน์จึงเป็นเช่นนั้น

ในการศึกษาภาพสะท้อนของสังคมไทยรอบ 50 ปี ที่ผ่านมาที่ปรากฏในละครโทรทัศน์นั้น เนื่องจากผู้เขียนมีความเห็นว่าละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่มักจะไม่ค่อยมีบริบททางด้านเศรษฐกิจและการเมืองในเชิงประวัติศาสตร์ กล่าวคือ เรื่องราวที่เกิดขึ้นในละครนั้นลอยตัวอยู่เหนือมิติของกาลเวลา (เป็นเรื่องที่เกิดเมื่อไรก็ได้) และไม่ได้มีเหตุการณ์ทางเศรษฐกิจและการเมืองที่เป็นลักษณะเฉพาะของช่วงยุคสมัยที่เข้ามามีผลกระทบต่อชีวิตและวิธีคิดของตัวละคร ดังนั้นการศึกษาภาพสะท้อนในแง่เศรษฐกิจและการเมืองจากละครโทรทัศน์จึงกระทำได้ยาก (แต่แน่นอนว่าข้อสรุปดังกล่าวก็ย่อมมีข้อยกเว้นด้วยเช่นกัน)

ดูเหมือนว่าภาพสะท้อนที่ปรากฏออกมาอย่างเด่นชัดในละครโทรทัศน์นั้นจะเป็นเรื่องราวความสัมพันธ์ของกลุ่มคนในมิติเรื่องเพศ เรื่องอาวุโส-รุ่นวัย และเรื่องเชื้อชาติ ดังนั้น มุมมองที่ผู้เขียนจะใช้จัดประเภทภาพสะท้อนของสังคมไทยที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ในข้อเขียนชิ้นนี้ ผู้เขียนจึงจะมุ่งความสนใจไปที่ความต่อเนื่องและความเปลี่ยนแปลงของกลุ่มบุคคลกลุ่มต่าง ๆ ประมาณ 10 กลุ่มด้วยกัน คือ กลุ่มผู้หญิง กลุ่มเมียน้อย-เมียหลวง กลุ่มแม่ กลุ่มผู้ชาย กลุ่มวัยรุ่น กลุ่มคนแก่ กลุ่มคนจน-คนรวย กลุ่มคนต่างจังหวัด กลุ่มคนจีน และกลุ่มคนต่างชาติ

(และเนื่องจากผู้เขียนได้มีประสบการณ์ การเริ่มเขียนวิจารณ์ละครโทรทัศน์อย่างเป็นชิ้นเป็นอันตั้งแต่ปี พ.ศ.2533-2538 ดังนั้นขอบเขตของละครโทรทัศน์ที่นำมาอ้างอิงถึงในที่นี้จึงครอบคลุมอยู่ในช่วงเวลาดังกล่าวเท่านั้น)

2. ผู้หญิง : เมืองไทยของเรา หญิงไทยของเรา

ดังได้กล่าวมาข้างต้นแล้วว่า การเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยในช่วง 5 ทศวรรษที่ผ่านมานี้ โดยเฉพาะการพัฒนาประเทศด้วยแผนพัฒนาเศรษฐกิจที่เปลี่ยนแปลงโครงสร้างสังคมไม่เพียงแต่ด้าน

สแกนด้วย CamScanner

เศรษฐกิจเท่านั้น หากแต่ยังมีผลสะเทือนกลับต้านการเมือง สังคม วัฒนธรรม ความสัมพันธ์ระหว่างผู้คน วิธีคิดของคน และสถานภาพของกลุ่มคนอีกด้วย

ท่ามกลางคนกลุ่มต่าง ๆ ที่ได้รับผลสะเทือนนั้น กลุ่มผู้หญิงดูเหมือนจะเป็นแถวหน้าที่ได้รับแรงกระแทกนี้ ผู้หญิงไทยทั่วทุกระแหงต้องเผชิญหน้ากับการเปลี่ยนแปลงในต่างจังหวัด ผู้หญิงที่เคยมีฐานะเป็น "ผู้อยู่" (กับบ้าน) โดยมีผู้ชายเป็น "ผู้ไป" แต่การสร้างอุตสาหกรรมทอผ้าในเมืองก็ดึงให้ผู้หญิงจากชนบทต้องเดินทางเข้ากรุงเทพมาเป็นว่าเล่น ส่วนผู้หญิงชนชั้นกลางที่มีการศึกษาดีขึ้นก็ข้ามาทำงานวิชาชีพมากขึ้น มีโลกกว้างขวางมากขึ้น มีส่วนร่วมทางการเมืองซึ่งเคยเป็น "เขตปลอดผู้หญิง" มากขึ้น ปัจจัยทั้งหมดนี้ทำให้กระแสการเปลี่ยนแปลงของผู้หญิงชนชั้นกลางเป็นไปอย่างรวดเร็ว รุนแรง และเชี่ยวกรากอย่างยิ่ง

และเนื้อหาละครโทรทัศน์เป็นบันทึกความทรงจำของสิ่งที่เกิดขึ้นกับชนชั้นกลางเป็นส่วนใหญ่อยู่แล้ว และโดยเฉพาะอย่างยิ่งละครโทรทัศน์เป็นสมบัติของกลุ่มผู้หญิงอีกด้วยซ้ำ ดังนั้น ภาพของผู้หญิงในละครโทรทัศน์จึงมีลักษณะแบบ "ร้อยสำนักประชัน" เลยทีเดียว ในที่นี้ผู้เขียนจะพิจารณาภาพแห่งความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับกลุ่มผู้หญิงไทยในกึ่งศตวรรษที่ผ่านมาดังนี้

(1) <u>"ผู้หญิง" ที่สังคมไทยอยากได้</u>

ธรรมเนียมของการสั่งสอนผู้หญิงผ่านงานวรรณกรรมนั้นมีอยู่อย่างต่อเนื่องในประวัติศาสตร์ไทยตั้งแต่ครั้งอดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ดังนั้นในด้านหนึ่ง เราจะเห็นละครโทรทัศน์ที่พยายามสอนผู้หญิงไทยให้เป็น "แบบที่เคยเป็นมา" เช่น รักนวลสงวนตัว รักษาศักดิ์ศรี ไม่เห็นแก่เงินตรา แล้วสุดท้ายก็จะได้รับรางวัลเป็นสตรีที่ดีศรีสังคม ละครที่เป็นแบบฉบับดังกล่าวเรื่องหนึ่งก็คือ "แววมยุรา" (2537)

นอกจากคุณสมบัติอันพึงปรารถนาดังกล่าวแล้ว ผู้หญิงแบบที่สังคมไทยอยากได้อีกแบบหนึ่งก็คือผู้หญิงที่มีความซื่อ ไร้เดียงสา บริสุทธิ์ใจ และเสียสละแบบ "ยายเพ็ง" ในละครเรื่อง "บาดาลใจ" (2536) ที่ลงทุนยกเลิกการเข้าเรียนต่อในมหาวิทยาลัยเพื่อจะซื้อม้าขาวไปช่วยพยาบาลแผลใจของพระเอก โดยมีศรัทธาแน่วแน่ว่าจะชนะใจพระเอกได้ในท้ายที่สุด (เนื่องจากเคยเห็นจากละครโทรทัศน์มาทุกเรื่อง)

(2) <u>แต่สิ่งที่ผู้หญิงไทยเป็นได้ในความเป็นจริง</u>

มีภาพตัวแทนของชุมนุมหญิงไทยทั้งในแง่ภาคตัดขวางและในแง่พัฒนาการของตัวละครที่แสดงออกในละคร 2 เรื่อง ละครเรื่องแรกคือ <u>ปลายฝนต้นหนาว</u> (2537) ได้สาธิตให้เห็นผู้หญิงไทย 4 แบบจากตระกูลทอง ละครเรื่องนี้เป็นประจักษ์พยานที่แสดงให้เห็นว่า อคติที่สังคมมีต่อผู้หญิงนั้นมีอยู่อย่างจริงแท้แน่นอน โดยเริ่มต้นตั้งแต่ปฏิบัติการในครอบครัว และผู้ที่ช่วยสืบทอดอคตินี้ก็ไม่ใช่ใครที่ไหน นอกจาก "ด้วยสองมือแม่นี้ที่สืบทอดอคติ" นั่นเอง

"กรองทอง" ลูกสาวคนโตมีปฏิกริยาต่อความอยุติธรรมดังกล่าวด้วยการเตลิดเปิดเปิง ซึ่งเป็นเส้นทางชีวิตของผู้หญิงในโลกแห่งความเป็นจริงจำนวนไม่น้อยใช้อยู่ "แพรทอง" ลูกสาวคนที่สองก็คือตัวแทนของผู้หญิงไทยส่วนใหญ่ที่ต้องแบกรับภาระอันหนักอึ้งของครอบครัว และต้องเสียสละทุกอย่างเพื่อคนอื่น แต่ผู้หญิงไทยรุ่นหลัง เช่น "ไหมทอง" และ "พิมพ์ทอง" นั้นกลับเริ่มตั้งคำถามไปจนถึงขั้นเริ่มกบถ

สแกนด้วย CamScanner

ต่อความลำเอียงทางเพศดังกล่าว ปรากฏการณ์ในละครเรื่องนี้สะท้อนความเป็นจริงว่ามีความจำเป็นที่ครอบครัวไทยจะต้องมีการยกเครื่องกันใหม่ หรือมิฉะนั้นผู้หญิงไทยในอนาคตก็อาจจะพากันละทิ้งครอบครัวในแบบเดิม ๆ ด้วยวิธีการต่าง ๆ

ส่วนละครเรื่อง "ริษยา" (2535) ตัวละครเช่น "คุณหญิงวรรณศิกา" ที่เริ่มต้นชีวิตอยู่ในกรอบประเพณีอันเคร่งครัดภายในวังของหม่อมชุลี แต่หลังจากที่ค่อย ๆ มีบทเรียนชีวิต และค่อย ๆ สั่งสมความกล้าหาญ ในตอนท้าย คุณหญิงเธอก็สามารถเตะโตแบบปีกกล้าขาแข็งจนถึงขั้นกล้าออกปากบอกรักผู้ชายก่อนได้ คุณหญิงวรรณศิกาเป็นสัญญลักษณ์ของการพัฒนาตัวตนของผู้หญิงในช่วงเวลาแห่งความเปลี่ยนแปลงที่ผ่านมา

(3) ชะตากรรมแบบต่าง ๆ ของผู้หญิงไทย

(3.1) โฉดเคราะห์จากเครือญาติ แม้ว่าสังคมไทยจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วในช่วงกึ่งทศวรรษนี้ แต่เนื่องจากโครงสร้างสังคมพื้นฐานบางอย่างยังมิได้เปลี่ยนตามไปด้วยทั้งหมด เช่น การคงอยู่ของระบบการแต่งงานผู้หญิงเข้ามาอยู่บ้านฝ่ายชายทำให้ความขัดแย้งระหว่างแม่ผัวกับลูกสะใภ้ยังคงเป็นแก่นเรื่องหลักของละครโทรทัศน์ไทย เช่น "วนิดา" จากเรื่อง วนิดา (2535) และ "ศลัยลา" จากเรื่องปีกมาร (2537) ที่ลงท้ายด้วยการล่มสลายของชีวิตคู่ แก่นเรื่องละครเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่าหญิงที่มีอาวุโสสูงนั้นยังมีอำนาจเหนือหญิงที่มีอาวุโสน้อย และนี่จึงทำให้เข้าใจได้ว่าเหตุใดหนุ่มสาวยุคใหม่จึงพยายามที่จะแยกบ้านออกมาอยู่อย่างเป็นอิสระจากครอบครัวเดิมหากสามารถกระทำได้

(3.2) ผู้หญิงยังคงถูกขายเป็นสินค้าชั้นหนึ่ง ปรากฏการณ์นี้ยังคงเป็นความต่อเนื่องทางประวัติศาสตร์ของสังคมไทย การซื้อขายผู้หญิงยังคงดำรงอยู่ สิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปก็มีเพียงรูปแบบที่ซ่อนเร้นมากขึ้น ในโลกแห่งความจริง คนไทยเราอาจจะคุ้นชินกับการซื้อขายผู้หญิงไปเป็นโสเภณีหรือเมียน้อย แต่ในโลกแห่งจินตนาการนั้นการซื้อขายดังกล่าวยิ่งมีความน่าสนใจมากขึ้นเมื่อมองลึกลงไปว่าใครบ้างเป็นผู้ซื้อ ใครเป็นผู้ขาย เงื่อนไขในการซื้อขายเป็นอย่างไรบ้าง (เช่น จะซื้อแต่ร่างกายหรือจะเหมาหัวใจไปด้วย เป็นต้น)

ตัวอย่างของละครเรื่อง "ค่าของคน (2536) และ หนาวน้ำตา (2537) นั้นปรากฏว่าผู้หญิงที่ถูกขายนั้นมีฐานะเป็นถึงนางเอก และผู้ซื้อก็มิใช่ใครที่ไหนนอกจากจะเป็นพระเอก ในหนาวน้ำตานั้น "พิมพ์พลอย" นางเอกถูกสามีตัวเองนำไปขายทอดตลาดเพื่อชำระหนี้สินที่คั่งค้าง การมีเค้าโครงดังกล่าวเช่นนี้อาจอธิบายได้ว่าเป็นความพยายามของสังคมไทยยุคใหม่ที่ไม่สามารถจะแก้ไขหรือขจัดการซื้อขายผู้หญิงให้หมดไปจากสังคมได้ไม่ว่าอัตราความเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจจะเป็นเท่าไหร่ก็ตาม ดังนั้นสิ่งที่พอจะทำได้ก็คือการให้ความหวังแบบปลอบใจผู้หญิงว่า แม้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างเธอกับเขาจะเริ่มต้นด้วยการซื้อขาย แต่ลงท้ายแล้วความสัมพันธ์ดังกล่าวจะค่อย ๆ แปรสภาพมาเป็นความรักอันดูดดื่มชั่วนิรันดร์

(3.3) ชะตากรรมของ Working Women แม้ว่าผู้หญิงไทยส่วนใหญ่จะต้องออกจากบ้านมาเข้าสู่ตลาดแรงงาน แต่ทว่าความห่วงกังวลพื้นฐานของผู้หญิงก็ยังคงเป็นที่บ้านอยู่ โดยมีเรื่องการทำงานเป็นส่วนเสริม นี้เป็นภาพของผู้หญิงไทยยุคเริ่มแรกเข้าสู่ตลาดแรงงาน แต่ทว่าในชั้นหลัง ๆ นี้มีกลุ่มผู้หญิงบางกลุ่มที่เริ่มเอาการงานเป็นสรณะในชีวิต ส่วนครอบครัวนั้นอาจจะถอยไปอยู่แถวหลัง สังคมไทย

สแกนด้วย CamScanner

ขนานนามกลุ่มหญิงไทยพันธ์ใหม่นี้ว่า "working women" (ซึ่งอาจจะมีระดับความเข้มข้นแตกต่างกัน แต่กล่าวโดยทั่วไปแล้วก็คือผู้หญิงที่เอาจริงเอาจังกับชีวิตการงาน) ในโลกแห่งความจริงตัวเลขของผู้หญิงที่สลัดชีวิตคู่ทิ้ง (ทั้งในรูปแบบของการเป็นโสดและการหย่า) มีจำนวนเพิ่มมากขึ้นทุกที

แล้วปฏิกิริยาของสังคมไทยที่มีต่อ working women เป็นอย่างไรบ้าง โดยทั่วไปแล้วถ้า working women คนใดมีขีดความสามารถระดับ superwomen คือสามารถประสบความสำเร็จทั้งการงานและครอบครัว สังคมไทยก็มักจะยกย่องชื่นชม แต่ส่วนใหญ่แล้วกลุ่มผู้หญิงเหล่านั้นยังมักจะเอา "ครอบครัว" นำหน้า "การงาน" อยู่เล็กน้อย หากเป็นกรณีที่ตรงกันข้ามเช่น "ปานรุ้ง" ใน บัลลังก์เมฆ (2536) สังคมไทยก็จะกำหนดให้ชะตากรรมของเธอจบลงอย่างโศกนาฏกรรม ซึ่งหมายความว่า สังคมไทยคงจะยังทำใจไม่ได้กับการที่มี working women ขนานแท้และดั้งเดิมเกิดขึ้นอย่างแพร่หลายทั่วไป

4. กองทัพของหญิงแกร่ง (Strong women)

มีข้อติติงอย่างน้อยอกน้อยใจของกลุ่มผู้หญิงต่อวิชาประวัติศาสตร์ว่าประวัติศาสตร์ของเรานั้นยังเป็นเรื่องของ His story แต่ไม่ใช่ Her story ดังนั้นในหลายร้อยปีที่ผ่านมาเราจึงรู้เรื่องราวของผู้หญิงเพียงแค่นับนิ้วมือถ้วนเท่านั้น กล่าวในแง่นี้แล้ว ละครโทรทัศน์ได้ทำหน้าที่เป็นบันทึกความทรงจำเรื่องราวเกี่ยวกับผู้หญิงในจินตนาการเอาไว้ไม่น้อย

สำหรับในประวัติศาสตร์ที่ผ่านมา เรื่องราวของผู้หญิงที่มักจะได้บันทึกเอาไว้ มักจะเป็น "ผู้หญิงแกร่ง" (Strong women) แบบมือไกว(เปล) ดาบก็แกว่ง แม้กระนั้นก็เป็นที่น่าสังเกตว่าผู้หญิงที่แกร่งกล้าเหล่านี้มักจะต่อสู้เพื่อคนอื่นหรือสิ่งอื่นทั้งสิ้น

ในช่วงระยะสิบกว่าปีมานี้ อาจถือได้ว่าเป็นการหวนกลับคืนมาของกระแสหญิงแกร่งอย่างแท้จริง แต่ในครั้งนี้หญิงแกร่งเหล่านี้มิได้ต่อสู้เพื่อคนอื่นอีกต่อไปแล้ว หากแต่เป็นการต่อสู้เพื่อตัวเองโดยเริ่มตั้งแต่ "อำแดงเหมือน" ที่ถูกนำมาผลิตซ้ำใหม่ในรูปแบบภาพยนตร์ เบ็นแม่แบบอันแรก

สำหรับผู้หญิงแกร่งยุคใหม่ในละครโทรทัศน์นั้น มีตั้งแต่แบบ "แกร่งนอก" เช่นบรรดาตัวละครผู้หญิงทุกตัวในละครเรื่อง "ดอกกระถินริมรั้ว (2536) ที่มีปืนประเภทต่าง ๆ ติดมืออยู่เสมอ แต่ผู้หญิงแกร่งที่ใช้ระบบตาต่อตา ฟันต่อฟันเข้าตอบโต้กับผู้ชายแบบอสูรจนทำให้สังคม(ชาย)ไทยหนาวไปอยู่พักหนึ่ง ก็คือ "มธุสร" จากเรื่อง ล่า (2536) ในละครเรื่องนี้เราไม่อาจจะให้ข้อสรุปได้ว่าผู้หญิงในโลกแห่งความเป็นจริงจะเป็นแบบ "มธุสร" มากน้อยเพียงใด แต่ที่เราสามารถยืนยันได้ก็คือ สาเหตุที่ทำให้ผู้หญิงต้องทั้งเจ็บช้ำระกำใจ และต้องเจ็บตัวเจ็บกายไปพร้อม ๆ กัน ไม่ว่าจะเริ่มจากการทุบตีของสามีไปจนกระทั่งการถูกข่มขืนจากชายแปลกหน้านั้น ล้วนเป็นภาพสะท้อนที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงอยู่มาก

ปกติแล้วในละครโทรทัศน์จะเปิดไฟเขียวอนุญาตให้ผู้หญิงใช้ความรุนแรงตอบโต้การกระทำของผู้ชายอยู่บ้าง หากการแก้แค้นนั้นเป็นรูปแบบทางอ้อมและเป็นแบบนามธรรม เช่น การมาหลอกหักอก

สแกนด้วย CamScanner

พระเอก (พร้อม ๆ กับต้องพักใจตัวเองไปพร้อม ๆ กัน) หากแต่เมื่อผู้หญิงหันมาใช้ความรุนแรงแบบตรงไปตรงมาและเป็นรูปธรรมอย่างยิ่งเช่นในเรื่อง ล่า ก็ปรากฏว่าละครเรื่องนี้ได้รับปฏิกิริยาตอบโต้จากสังคมอย่างกว้างขวาง (แต่ยังไม่มีข้อสรุปจนถึงปัจจุบันนี้)

กลุ่มหญิงแกร่งอีกแบบหนึ่งเป็นแบบ "แกร่งใน" เช่น "พิม ภรณี" ใน ช่างมันฉันไม่แคร์ (2536) พิม ภรณี เป็นกระแสธารที่ตัดขาดจากพิมพิลาไลย ผู้ที่ถูกลงโทษเพราะไม่อาจจะตัดสินใจให้เด็ดขาดว่าจะเลือกชุนช้างหรือชุนแผน และอาการตัดสินใจไม่ขาดนั้น ส่งผลให้ผู้หญิงถึงขั้นเป็นตายเลยทีเดียว แต่ในปี 2536 นี้ พิม ภรณี เธอกลับตัดสินใจอย่างแน่วแน่ว่า เธอจะพูดคำว่า "ไม่" กับบทบาทแม่และเมีย และหวังจะเอาดีจากอาชีพกำกับหนังของเธออย่างแน่นอน ในโลกแห่งความเป็นจริงผู้หญิงที่แตกแถวออกไปเช่นนี้ อาจจะถูกการค่อนขอดจากสังคมอยู่บ้าง แต่นางเอกคนนี้ก็สวนกลับด้วยคาถาที่ว่า "ช่างมันฉันไม่แคร์" รากฐานวิธีคิดแบบ "ชีวิตของเราก็เป็นของเราเท่านั้น คนอื่นไม่เกี่ยว" ซึ่งมีความเป็นมาจากอุดมการณ์นิยมตะวันตกนั้นได้เริ่มแพร่ระบาดเข้ามาแล้วในกลุ่มผู้หญิงไทยที่เคยถูกพันธนาการกับคำครหานินทาของชาวบ้านมาเป็นเวลานานแล้ว และคงจะขยายตัวต่อไปในอนาคต

(5) อาชีพแปลกใหม่สำหรับผู้หญิงไทยรุ่นใหม่ ②

เมื่อเปรียบเทียบนวนิยายไทยช่วงก่อนและหลัง 2475 แง่มุมหนึ่งที่เปลี่ยนแปลงไปก็คือ หลัง 2475 มีนวนิยายหลายเล่มที่เริ่มหนุนหลังให้ผู้หญิงก้าวออกมาจากบ้านมาทำมาหากินเสียบ้าง ตัวอย่างที่ชัดเจนก็คือ "ปริศนา" ในนวนิยายเรื่องเดียวกัน แต่การประกอบอาชีพนั้นดูจะยังเป็นเรื่องไม่จริงจัง และประเภทของอาชีพที่นวนิยายจะอนุญาตให้นางเอกทำได้นั้นก็จำกัดอยู่เพียง 2-3 อย่างเท่านั้น เช่น เป็นครู พยาบาล เลขานุการ เป็นต้น

ก่อนหน้าปี 2533 จรินทร์ เลิศจิระประเสริฐ สำรวจอาชีพของผู้หญิงในละครโทรทัศน์ และพบว่า อาชีพของผู้หญิงยังมีอยู่อย่างจำกัดเช่นเดิม อันเป็นภาพที่ไม่สะท้อนสภาพที่เป็นจริงของผู้หญิงไทยเอาเสียเลย หลังจากการต่อว่าต่อขานครั้งนี้ บวกกับกระแสเรียกร้องสิทธิของสตรีไทย ทำให้สภาพอาชีพของตัวละครหญิงเปิดกว้างอย่างไม่เคยมีมาก่อน

สุดยอดของอาชีพผู้หญิงที่แปลกที่สุดก็คือ อาชีพเป็นสายลับให้ตำรวจสืบจับเรื่องยาเสพติดของ "ฐานะมาส" ในเรื่อง เขาวานให้หนูเป็นสายลับ (2534) และแม้แต่อาชีพที่ต้องใช้แรงงานอย่างน่าดูแคลน ซึ่งนางเอกละครไม่ควรจะเฉียดเข้าไปใกล้ เช่น อาชีพเจ็กขายหมู "หมวย พนิตา" นางเอกจากนวลนางช้างเชียง (2536) ก็ทำมาหากินมาแล้ว และอีกอาชีพหนึ่งซึ่งคนรุ่นพ่อแม่ของเราอาจจะคาดคิดไม่ถึงว่า แค่การเป็นไม้แขวนเสื้อผ้าเดินได้ที่เรียกว่า "นางแบบหรือ Modeling" นั้นจะกลายมาเป็นอาชีพได้ "จีรวัจน์" นางเอกจากเรื่อง คลื่นชีวิต (2537) ก็ได้ประกอบอาชีพนี้มาแล้ว ในอนาคตเมื่อธุรกิจเสื้อผ้าขยายตัวอย่างไม่หยุดยั้ง อาชีพนางแบบนายแบบทั้งในจอโทรทัศน์และในโลกแห่งความจริงก็คงจะได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้นเป็นเงาตามตัว

มิติที่แปลกใหม่อีกอย่างหนึ่งของอาชีพกับผู้หญิงก็คือ แต่เดิมนั้นสังคมไทยมีการขีดเส้นคั่นว่า อาชีพของผู้หญิงและของผู้ชายจะมีอะไรได้บ้าง ในทศวรรษสุดท้ายของศตวรรษนี้ได้มีผู้หญิงจำนวนไม่น้อยเริ่มล้ำเส้นเข้าไปในอาชีพของผู้ชาย อาชีพวิศวกรดูจะถูกล้ำเส้นมากที่สุด เริ่มตั้งแต่ "บัวขาว" นางเอก

สแกนด้วย CamScanner

จะไม่มีช่องว่างระหว่างเรา (2535) ระเรื่อยมาจนถึง "หนูจุน" ใน วิมานมะพร้าว (2538) จินตนาการแบบนี้นับว่าล้ำหน้ากว่าสภาพความเป็นจริงพอสมควร เพราะจำนวนวิศวกรหญิงในสังคมไทยนั้นถือเป็นข้อยกเว้นทั้ง ๆ ที่ประเทศไทยมีปัญหาเรื่องการขาดแคลนวิศวกรมาโดยตลอด

(6) ภาพที่ยังคลุมเครือของผู้หญิงในมิติการเมือง

ในโลกแห่งความเป็นจริง ผู้หญิงไทยเข้ามามีส่วนร่วมในทางการเมืองมากขึ้น (แม้จะเป็นไปอย่างเชื่องช้าเมื่อดูจากจำนวนและบทบาทของ สส.หญิง) ในละครโทรทัศน์หลายเรื่องได้สอดแทรกความนัยเรื่องผู้หญิงกับการเมืองเอาไว้อย่างประปราย

ในละครที่เป็นแบบฉบับเช่น สะพานข้ามดาว (2537) นั้นสะท้อนให้เห็นว่าผู้หญิงยังคงมีฐานะเป็นเครื่องมือทางการเมืองแบบที่เจ้าเมืองต่าง ๆ จะใช้เป็นเครื่องผูกสัมพันธไมตรีต่อกัน ส่วนในละครเรื่อง ในฝัน (2535) วาดภาพสัญญลักษณ์ผู้หญิงที่เข้าไปปนเปื้อนทางการเมืองให้หลากหลายมากขึ้น "เจ้าหญิงเฟื่องแก้ว" ซึ่งมีฐานะเป็นเจ้าหญิงรัชทายาทกลับไร้เดียงสาทางการเมือง ในขณะที่ "เจ้าหญิงพรรณพิลาส" ที่อยู่ห่างไกลออกมากลับสนใจติดตามการเมืองอย่างกระชั้นชิด

เมื่อ ในฝัน เป็นเรื่องการเมืองของกลุ่มชนชั้นนำ "ปุ้น" ในผู้หญิงแถวหน้า (2533) แสดงให้เห็นบทบาทของผู้หญิงในการเมืองระดับมวลชน "ปุ้น" คงจะเป็นภาพฝันในอนาคตที่ผู้หญิงควรจะเข้าไปร่วมแรงแข็งขันกับเรื่องการเมือง แต่ในอีกด้านหนึ่ง "คุณหญิงวัจฉระ" จากละครการเมืองเรื่อง เท้งเต้ง (2538) กลับสมัครใจที่จะอยู่ห่าง ๆ การเมืองทั้ง ๆ ที่เป็นเมียนักการเมืองอยู่เต็มตัว

และถ้า "การเมือง" มิได้มีความหมายคับแคบเพียงแค่การเลือกตั้งเท่านั้น หากแต่กินความไปถึงศาสตร์แห่งการช่วงชิงอำนาจแล้ว ละครโทรทัศน์เรื่อง "ไฟโชนแสง" (2535) ก็ได้นำเสนอ "วันทกานต์" ผู้หญิงที่เป็นราวกับไฟผู้นำตัวเข้ามาเล่นเกมส์กับกลุ่มบุคคลที่อยู่ในชั้วอำนาจทางการเมือง (แม้เหตุผลของเธอจะเป็นไปเพื่อการแก้แค้นของวงศ์ตระกูลก็ตาม) ในโลกแห่งความเป็นจริงคงมีผู้หญิงไทยอยู่กลุ่มหนึ่งที่กำลังเล่นการเมืองในความหมายที่กว้างขวางนี้เช่นกัน (แต่เราไม่มีละครโทรทัศน์ที่แสดงการเล่นการเมืองผ่านระบบรัฐสภาเลย)

3. เมืองไทยของเรา เมียไทย (หลวง-น้อย) ของเรา

สังคมไทยแต่ครั้งอดีตเป็นสังคมที่อนุญาตให้มีเมียมากได้อย่างชอบธรรม และเพิ่งจะร้อยกว่าปีมานี้เองที่สังคมไทยได้นำวิธีคิดและการปฏิบัติเรื่อง "ผัวเดียวเมียเดียว" เข้ามาเพื่อพิสูจน์ความศิวิไลซ์ของประเทศ แต่ดูเหมือนว่าการพิสูจน์ตนเองในข้อนี้จะล้มเหลวโดยสิ้นเชิง เพราะสังคมไทยยังคงสืบทอดธรรมเนียมการมีหลายเมียดังที่สะท้อนอยู่ในละครโทรทัศน์ ซึ่งมีแก่นเรื่องประเภทเมียหลวงเมียน้อยชุกชุมที่สุด (เพราะสร้างครั้งใดผู้ชมก็ต้อนรับอย่างดีไปเสียทุกครั้ง)

ดังนั้น แม้ว่าสังคมไทยจะก้าวหน้าทันสมัยไปเพียงใดก็ตาม แต่สถานการณ์ด้านเมียหลวง-เมียน้อยนั้นกลับไม่มีการยกเลิกเปลี่ยนแปลง การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเป็นเพียงการเปลี่ยนแปลงภายในของ

สแกนด้วย CamScanner

ปรากฏการณ์เอง เช่น การขยายปริมาณของเมียน้อยจากครั้งอดีตที่มีแต่ชนชั้นสูงเท่านั้น แต่ปัจจุบันนี้ผู้ชายจากทุกชนชั้นได้รับธรรมเนียมนี้มาปฏิบัติ จนมีเพลงลูกทุ่งบรรยายสถานการณ์ว่า "คนสวยคนนั้นก็เมียน้อย คนสวยคนนี้ก็เมียน้อย" หรือการเปลี่ยนแปลงภายในอีกประการหนึ่งก็คือ สภาพการณ์ที่ "เมียหลวงสั่งถอย เมียน้อยสั่งลุย" ที่บรรดารถสิบล้อได้บันทึกเอาไว้ สภาพการณ์ดังกล่าวจะเห็นได้ชัดเจนจากจุดยืนของละครโทรทัศน์ ซึ่งก่อนหน้านี้เคยมองเมียน้อยจากสายตาของเมียหลวง แต่ปัจจุบันนี้อาจจะเนื่องมาจากจำนวนและอำนาจของกลุ่มเมียน้อยมีเพิ่มมากขึ้น ละครโทรทัศน์จึงค่อย ๆ ย้ายข้างไปอยู่ฝ่ายเมียน้อยและเด็กและน้อย [illegible] ของเมียน้อยในสังคมไทยนั้นสามารถทำให้เกิดมีละครเรื่อง "เมียน้อย" ได้เลยหนึ่งเรื่อง)

สถานการณ์ที่เรียกว่า "เมียหลวงสั่งถอย" นั้นพิสูจน์ได้จากวิธีการให้เหตุผลอธิบายว่า เหตุใดสามีไทยจึงนิยมไปมีเมียน้อย ซึ่งสาเหตุนั้นคงมาจากความผิดพลาดหรือบกพร่องอย่างใดอย่างหนึ่งของฝ่ายเมียหลวงเอง เช่น "ทิวาหวาม" (2533) ข้อบกพร่องของชีวิตสมรสก็คือ การที่ภรรยาไม่สามารถมีลูกได้ ส่วน "น้ำเซาะทราย" (2536) นั้น ภาพลักษณ์ของ "วรรณนรี" เมียหลวงก็ถูกวาดภาพออกมาเป็นครูที่ชอบทำตัวเคร่งครัด และเห็นทุกคนในบ้านเป็นเด็กนักเรียนไปหมด ในทางตรงกันข้าม ละครโทรทัศน์ประเภทนี้กลับแสดงเหตุผลความจำเป็นต่าง ๆ ที่ผู้หญิงคนหนึ่ง ๆ ต้องแปรสภาพมากินน้ำใต้ศอกคนอื่น (เช่นความจำเป็นของครอบครัว ด้วยความรัก ด้วยความกตัญญู ฯลฯ)

สำหรับปัจจัยต่าง ๆ ที่ช่วยธำรงรักษาวัฒนธรรมหลายเมียเอาไว้นั้น ปัจจัยพื้นฐานก็คือวิธีคิดของผู้ชาย เช่น "ภพ" ที่มีฐานะเป็นพี่เขยในเรื่อง "ไฟในทรวง" (2538) ที่สืบทอดวิธีคิดแบบพระยาเทครัวเอาไว้อย่างเหนียวแน่น นอกจากนั้นในละครเรื่อง "เมียน้อย" (2538) ก็ได้แสดงให้เห็นการเกิดขึ้นของสถาบันใหม่ที่ทำหน้าที่รดน้ำพรวนดินให้วัฒนธรรมดังกล่าวเติบโตขยายตัว ไม่ว่าจะเป็น "อาเสี่ย" ผู้อุปถัมภ์แทนพระยาเทครัว สถาบันการประกวดนางงาม [illegible] สถาบันสื่อมวลชน รวมทั้งการที่เมียน้อยได้กลายมาเป็นอาชีพรับจ้างอย่างหนึ่งของสังคมไทยไปเสียแล้ว

แม้ว่าสังคมไทยจะมีเรื่องเมียหลวง-เมียน้อยมานานแล้ว แต่ปัจจุบันสถานการณ์ดังกล่าวได้นำมาสู่ปัญหาครอบครัวที่ไม่อาจจะจัดการได้ และมักจะจบด้วยการหย่าร้าง สภาวการณ์ดังกล่าวนั้นอาจเกิดเนื่องมาจากเหตุผลที่ว่า แม้ว่าฝ่ายชายจะไม่ค่อยจริงจังกับอุดมการณ์ใหม่ "ผัวเดียวเมียเดียว" แต่ฝ่ายหญิงกลับเอาจริงกับอุดมการณ์ใหม่ที่ทำให้ตนเองมีความเสมอภาคในครอบครัวมากขึ้น และเนื่องจากความสามารถในการพึ่งตนเองทางเศรษฐกิจได้มากขึ้น รวมทั้งการเปลี่ยนแปลงทัศนะของสังคมต่อการหย่าร้างของผู้หญิง ทำให้การหย่าร้างมักจะกลายเป็นทางเลือกที่ผู้หญิงใช้เพื่อตอกย้ำอุดมการณ์ผัวเดียวเมียเดียวให้ลงรากลึกมากขึ้นในสังคมไทยสมัยใหม่

4. โสเภณีไทย ④

มีข้อที่น่าสังเกตว่า ตัวละครที่ยึดอาชีพ "โสเภณี" นั้นกลายมาเป็นส่วนประกอบที่มีสีสันและมีจำนวนมากจนสามารถที่จะจัดประเภทเป็นระบบโทรทัศน์แบบ "โสเภณี" ได้หนึ่งประเภท นี่เป็น

สแกนด้วย CamScanner

ปรากฏการณ์ง่าย ๆ ที่สะท้อนให้เห็นอย่างตรงไปตรงมาว่า ในโลกแห่งความจริงนั้นปริมาณของหญิงไทยที่เป็นโสเภณีนั้นมีมากน้อยเพียงใด และเมื่อสังคมไทยผ่านช่วงเวลาของการมีฐานทัพสหรัฐมาตั้งในประเทศไทยเกลของโสเภณีไทยก็ขยายตัวจากระดับชาติไปเป็นระดับข้ามชาติและเป็นมาจนกระทั่งทุกวันนี้

แง่มุมของการนำเสนอละครแบบ "โสเภณี" นั้นสะท้อนให้เห็นหลายสิ่งหลายอย่างในสังคมเรา ไม่ว่าจะเป็นการให้เหตุผลของการมาเป็นโสเภณี วิธีการแก้ไขปัญหานี้ รวมทั้งปฏิกิริยาของสังคมที่มีต่อผู้หญิงกลุ่มนี้

เป็นที่น่าสนใจว่า มีละครโทรทัศน์หลายเรื่องที่แสดงให้เห็นว่า นางเอกของเรื่องเกิดมาจากแวดวงของโสเภณี กรณีของ "ดาวพระศุกร์" (2537) เป็นแบบฉบับที่ชัดเจนที่สุด "น้องดาว" จาก สกุลกา (2535) ก็เป็นลูกอดีตโสเภณี คุณหญิงศจี จาก คุณหญิงนอกทำเนียบ (2535) รวมทั้ง "มิ่งโกมุท" จาก เกิดแต่ตม (2537) ก็วิ่งส่งข้าวผัด โอเลี้ยงให้แก่พี่ ๆ หมอนวดทั้งหลาย ปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นทั้งการยอมรับ รวมทั้งการเห็นอกเห็นใจตัวละครที่มีอาชีพเหล่านี้อยู่ไม่น้อย

ส่วนที่จะให้อธิบายสาเหตุของการมาเป็นโสเภณีนั้น นอกจากจะมีวิธีการอธิบายแบบเดิม ๆ ว่าเกิดมาจากข้อบกพร่องของตัวโสเภณีเอง ไม่ว่าจะเป็นความไม่รักดี ความไร้เดียงสาต่อโลก (เช่น "แว่นทิพย์" ในกว่าจะรู้เดียงสา (2533) คำอธิบายที่มักจะเพิ่มมากขึ้นก็คือความยากจนของครอบครัว นอกจากนั้นยังมีละครบางเรื่องก้าวล้ำไปถึงการอธิบายว่า โสเภณีถูกดำเนินการในฐานะที่เป็นอุตสาหกรรมการผลิตอย่างหนึ่งที่มีการแบ่งงานกันทำ มีเครือข่าย มีการตกแต่งสินค้า เช่นในเรื่อง เกมเกียรติยศ (2537) นี้เป็นภาพสะท้อนที่แสดงให้เห็นพัฒนาการของเรื่องโสเภณีในสังคมไทยตลอดระยะ 50 ปีที่ผ่านมาว่าได้ยกระดับจากกิจกรรมขนาดเล็กไม่เป็นระบบ มาเป็นอุตสาหกรรมที่ทำอย่างเป็นล่ำเป็นสัน มีผู้เกี่ยวข้องมากและเป็นธุรกิจที่มีผลกำไรมหาศาล

นอกจากความเห็นใจและการให้ความเข้าใจเกี่ยวกับปัญหาโสเภณีแล้ว อีกมิติหนึ่งที่ละครโทรทัศน์มักจะนำมาเสนอก็คือ แล้วจะแก้ไขปัญหานี้ให้ลุล่วงได้อย่างไร เป็นที่น่าสนใจว่า ในขณะที่ในโลกแห่งความจริง รัฐมีการจัดสถานประกอบอาชีพสำหรับผู้หญิงเหล่านี้ แต่ภาพดังกล่าวแทบจะไม่เคยถูกนำเข้าไปเสนอในละครเลย วิธีการที่ละครนำเสนอนั้น เริ่มตั้งแต่อาศัยมนุษยธรรมของตัวแทนศาสนา เช่น "ดาศรี" มรรคทายกวัดที่ยอมแต่งงานกับโสเภณีคนหนึ่งใน คุณหญิงนอกทำเนียบ วิธีที่สองคือ การพยายามหนีออกจากซ่อง เช่น ตัวละครแม่ ๆ ของ "น้องดาว" ในสกุลกา พยายามทำ วิธีนี้ปรากฏอยู่ในความเป็นจริงบ้าง วิธีที่สาม ซึ่งเป็นที่ใฝ่ฝันอย่างยิ่งของกลุ่มบุคคลเหล่านี้ก็คือ จะมีผู้ชายที่มีจิตใจงดงามและมีรักแท้เช่น "คุณภาคย์" มาซื้อตัวดาวพระศุกร์ออกไป แต่วิธีที่สังคมไทยเห็นว่ามีความเป็นไปได้มากกว่าเพราะเป็นมาตรการป้องกันมากกว่าแก้ไขก็คือการใช้การศึกษา เช่น "มิ่งโกมุท" จาก เกิดแต่ตม ได้ใช้เป็นทางเบี่ยงออกจากเส้นทางการเป็นโสเภณี

สแกนด้วย CamScanner

5. แม่ของเราเป็นอย่างไรในโทรทัศน์

ในขณะที่ผู้หญิงไทยมีบทบาทหลักเป็นทั้ง "แม่และเมีย" ก็มีคำถามจากคนชั้นสงสัยถามต่อไปว่า แล้วสังคมไทยเน้นหนัก "การเป็นแม่" หรือ "การเป็นเมีย" มากกว่ากัน นักมานุษยวิทยาบางท่านให้คำตอบว่า เท่าที่ผ่านมาในอดีตสังคมไทยให้ความสำคัญกับการเป็นแม่มากกว่าการเป็นเมีย ดังจะเห็นได้จากพิธีกรรมสำคัญ ๆ ทางศาสนา เช่น การบวชนาค วันสงกรานต์ ล้วนมีเป้าหมายของการระลึกถึงพระคุณแม่ทั้งสิ้น แต่ในช่วงของสังคมสมัยใหม่ที่ผ่านมานี้ มิตินี้ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงเสียแล้ว

สิ่งหนึ่งที่เริ่มเลือนหายไปในความสัมพันธ์สมัยใหม่ระหว่างแม่กับลูกก็คือแนวคิดเรื่องความกตัญญู โดยเฉพาะในกลุ่มชนชั้นกลาง ดังที่มีการล้อเลียนว่า ลูกสมัยใหม่นั้นเป็นลูกบังเกิดเกล้า และมองเห็นแม่เป็นเพียงเครื่อง ATM เคลื่อนที่เท่านั้น แนวคิดเรื่องความกตัญญูนั้นน่าจะเลือนหายไปเพราะปัจจัยหลายประการประกอบกัน ปัจจัยแรกก็คือ เนื่องจากผู้หญิงสมัยใหม่ต้องออกไปทำงานนอกบ้านมากขึ้น และเป็นงานที่ไม่สามารถจะกระเตงลูกไปด้วย ดังนั้น "แม่" จึงไม่ใช่ผู้ที่เลี้ยงลูกเป็นส่วนใหญ่อีกต่อไปแล้ว ความใกล้ชิดผูกพันก็น้อยลง รวมทั้งกลไกต่าง ๆ ในการปลูกฝังอุดมการณ์เรื่องความกตัญญูก็ไม่ค่อยทำงาน

ในขณะที่ภาพเดี่ยวของ "แม่ผู้มีพระคุณอย่างล้นเหลือ" เริ่มเลือนหายไป ในละครโทรทัศน์กลับสะท้อนภาพของแม่ในรูปแบบอันหลากหลายซึ่งสะท้อนให้เห็นสภาพความเป็นจริง ภาพของแม่ประเภท "คนดีที่หนึ่งเลย" เช่น "แม่สร้อย" ใน ด้วยสองมือนี้ที่สร้างโลก (2537) ก็ยังมีการนำเสนออยู่บ้าง ต่อมาด้วยภาพของแม่ของ "ภูฉาย" ที่บงการชีวิตของลูกชายจนชีวิตครอบครัวล้มเหลวใน ปีกมาร (2537) นอกจากนั้นก็มีภาพของแม่ที่เป็นแบบที่ชนชั้นกลางอยากได้คือ เป็นทั้งเพื่อนคู่คิดมิตรคู่ใจของลูก เช่น แม่ของคุณจ๋อมใน เคหาสน์ดาว (2537) เป็นต้น

และเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับตัวผู้หญิงดังได้กล่าวมาแล้ว ทำให้เกิดอาการสั่นคลอนกับสถาบันแม่เป็นอย่างมาก ละครโทรทัศน์จำนวนมากสาธิตให้เห็นความล้มเหลวของผู้หญิงสมัยใหม่ในการสวมบทบาทการเป็นแม่ เริ่มต้นตั้งแต่การเข้ามาแบกรับบทบาทแม่เมื่อตัวเองยังไม่พร้อม เช่น "มาลี" แม่ของ "มิ่งโกมุท" (ใน เกิดแต่ดิน) หรือ "ศศิประภา" แม่ของดาวพระศุกร์ เป็นต้น หรือมิฉะนั้นแม่ที่ต้องทุ่มเทชีวิตให้กับการงานขนาดใหญ่ เช่น "ปานรุ้ง" (ใน บัลลังก์เมฆ) ก็จำเป็นต้องจับปลาสองมือระหว่างชีวิตนักธุรกิจและความเป็นแม่ ในที่สุดละครก็ลงโทษให้เธอทำชีวิตลูกเกือบทุกคนพลัดหล่นจากมือไป

สภาพสังคมไทยในปัจจุบันในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการเลี้ยงลูกนั้น ในด้านหนึ่งสังคมติดอาวุธความรู้เรื่องการเข้าใจลูกให้แก่แม่น้อยลง (แม้ว่าจะมีตำราเลี้ยงลูกฉบับต่าง ๆ แต่ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์นั้นมักจะเป็น "ศิลป์" มากกว่าจะเป็น "ศาสตร์") และในด้านอีกหนึ่งเงื่อนไขที่จะเลี้ยงลูกให้ได้ดีนั้นก็มีน้อยลง ไม่ว่าจะเป็นปัญหายาเสพติดสำหรับเด็กผู้ชาย หรือที่สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนที่สุดก็คือความล้มเหลวของแม่แบบ "มธุสร" ในเรื่องลำที่ไม่สามารถจะปกป้องลูกสาวสุดที่รักได้

แต่เรื่องใหญ่ที่ร้ายสุดก็ทำลายลูกจากสิ่งแวดล้อมรอบตัวเรานี่เอง

สแกนด้วย CamScanner

อีกมิติหนึ่งที่สามารถมองเห็นความเปลี่ยนแปลงความคิดของคนไทยที่เกี่ยวกับ "สถาบันแม่" ก็คือ แต่เดิมนั้นสังคมไทยมักจะยกย่องเทิดทูนแม่บังเกิดเกล้าเป็นหลัก และไม่ค่อยจะกล้าวิพากษ์วิจารณ์สถาบันนี้เท่าใดนัก คงมีแต่เรื่องแม่ที่สอนลูกให้เป็นโจรเท่านั้นที่ถูกต่อว่าต่อขาน แต่ทว่าสำหรับการพัฒนาสังคมใหม่ยุคใหม่ที่ส่งผลกระทบให้สถาบันครอบครัวของไทยสั่นคลอนอย่างไม่เคยเป็นมาก่อน ทำให้สังคมไทยส่วนเสี้ยวต่าง ๆ เริ่มวิพากษ์วิจารณ์ "แม่" ซึ่งถูกมอบหมายให้เป็นผู้รับผิดชอบหลักในเรื่องนี้ ในเรื่อง "นวลนางข้างเชียง" แม่ผู้อยุติธรรมต่อลูกสาวลูกชายเริ่มถูกวิจารณ์อย่างหนักเช่นเดียวกับแม่ทองคำในเรื่อง "ปลายฝนต้นหนาว" ซึ่งอันที่จริงความอยุติธรรมดังกล่าวน่าจะดำรงอยู่มาเนิ่นนานแล้ว หากแต่กระแสสิทธิสตรีที่ไหลบ่าเข้ามาในสังคมไทย คงจะทำให้ลูกสาวไทยในละครโทรทัศน์บังเกิดอาการเหลืออดขึ้นมา

6. ผู้ชายไทย : มีให้เลือกทั้งแบบ "ละมุนภัณฑ์ (Soft ware) และ "กระด้างภัณฑ์" (Hard ware)

เนื่องจากละครโทรทัศน์เป็นเวทีของผู้หญิง ดังนั้นจึงไม่ค่อยเหลือที่ว่างให้กับผู้ชายเท่าใดนัก นาน ๆ ครั้งจึงจะมีละครแบบผู้ชาย ซึ่งมักจะเน้นหนักไปในเรื่องที่เกี่ยวกับบุคคลในเครื่องแบบ สงครามกู้ชาติ การปราบปรามยาเสพติด ฯลฯ แต่แม้กระนั้นก็ยังมักจะสอดใส้เรื่องพิศวาสเอาไว้ข้างใน

เมื่อมีปริมาณน้อย การเปลี่ยนแปลงของกลุ่มผู้ชายไทยจึงมองเห็นได้ไม่ชัดเจน อย่างไรก็ตาม สองสูตโต่งของผู้ชายไทยที่พอเห็นว่าได้เปลี่ยนไปก็คือ ผู้ชายไทยมีทั้งแบบที่ "soft ขึ้น" และ "hard มากขึ้น" ในกรณีแรกนั้น ผู้ชายไทยเริ่มจะ soft มากขึ้น เริ่มตั้งแต่ลักษณะทางกายภาพ (พระเอกรุ่นใหม่มักจะไม่ค่อยหล่อล่ำบึก) ซึ่งอาจจะแปลว่า สังคมไทยได้เปลี่ยนแปลงลักษณะการผลิตจากการใช้แรงงานเป็นหลักมาเป็นการทำงานด้วยแรงงานสมองและเครื่องทุ่นแรงต่าง ๆ วีรบุรุษของไทยจึงเปลี่ยนแปลงไป แต่ในอีกด้านหนึ่งก็มีการผลิตละครประเภทอสูรมารที่พระเอกจะมีลักษณะก้าวร้าวรุนแรงและไม่ได้ใช้ความรุนแรงกับผู้ร้ายเท่านั้น หากแต่เจาะจงนำมาใช้กับนางเอกเป็นหลัก ปรากฏการณ์นี้อาจจะวิเคราะห์ได้ว่าเป็นความพยายามที่จะถ่วงดุลย์บรรดาผู้ชายแบบ soft ทั้งหลาย เพื่อรักษาเอกลักษณ์แท้ของความเป็นชายชาตรีเอาไว้ หรือมิฉะนั้น ก็อาจจะเป็นการตัดไม้ข่มนามบรรดาหญิงแกร่งที่ดูจะแข็งกร้าวมากขึ้นทุกที

นับตั้งแต่ครั้งอดีต สังคมไทยมีการแบ่งหน้าที่ระหว่างลูกสาวกับลูกชายอยู่แล้ว ลูกชายมีหน้าที่แสวงหาเกียรติยศและบุญบารมีให้แก่พ่อแม่ ส่วนลูกสาวนั้นต้องรับภาระความอยู่รอดของครอบครัว อย่างไรก็ตามภายใต้เงื่อนไขของสังคมเกษตร แรงงานของทุกคนในครอบครัวยังเป็นที่ต้องการ ดังนั้นลูกผู้ชายก็ยังคงถูกฝึกฝนให้มีความรับผิดชอบต่อครอบครัวอยู่บ้าง หากทว่าเมื่อเด็กผู้ชายเข้ามาทำงานในระบบอุตสาหกรรมที่มีการกินเงินเดือน เด็กผู้ชายก็ลอยตัวจากความรับผิดชอบต่อครอบครัว ในละครเรื่องปลายฝนต้นหนาว ได้สาธิตให้เห็นว่า สังคมไทยได้ spoil เด็กผู้ชายให้เสียคนได้อย่างไร และในเรื่อง ข้าวเปลือก (2537) ก็ดูจะเป็นเสียงเรียกร้องว่า ถึงเวลาที่จะต้องคุมเข้มเด็กผู้ชายกันบ้างแล้ว

สแกนด้วย CamScanner

สิ่งหนึ่งที่เกือบไม่เปลี่ยนแปลงไปเลยสำหรับผู้ชายไทยก็คือ การผลิตซ้ำสืบทอด (reproduce) ภาพลักษณ์ของขุนแผน จะเด็ด อิเหนา ฯลฯ ที่แสดงออกผ่านตัวพระเอกในละครโทรทัศน์เรื่องต่าง ๆ แต่แม้ว่าชายไทยจะยังไม่เปลี่ยนแปลง แต่ทว่าหญิงไทยนั้นไม่ได้ยืนอยู่ที่เดิมแล้ว ดังนั้น หญิงไทยจึงมีปฏิกิริยาตอบโต้ในแบบต่าง ๆ เช่น อยู่เป็นโสดไม่แต่งงาน แต่งแล้วก็หย่า ไม่หย่าก็มีชู้ หรือหันไปรักผู้หญิงกันเอง ฯลฯ ทั้งหมดนี้เป็นกระบวนการหันหลังให้กับผู้ชายทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้จึงมีความพยายามที่จะนำเสนอภาพลักษณ์ของผู้ชายไทยแบบใหม่ เช่น "ชานนท์" ในละครเรื่อง เพื่อเธอ (2537) ที่อุทิศชีวิตนี้เพื่อหญิงที่รักเพียงอย่างเดียว อย่างไรก็ตามอาจจะเนื่องจากสภาพความเป็นจริงในสังคมไม่ค่อยมีวัตถุดิบแบบนี้รองรับเท่าใดนัก ตัวละครชายแบบ "ชานนท์" จึงดูจะเป็นข้อยกเว้นมากกว่าจะเป็นแบบฉบับทั่วไป และทำให้ผู้ดูที่เป็นหญิงไทยหลายคนวิจารณ์ว่า "เรื่องจริงแบบนี้ไม่มีหรอก"

7. กลุ่มวัยรุ่น : ระยะเลี้ยวโค้งของชีวิต

ความเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจเห็นได้จากตัวเลขอัตราความเจริญสูงขึ้นนั้น ในอีกด้านหนึ่งได้สร้างผลกระทบด้านความเสื่อมโทรมของสังคม ความเสื่อมโทรมนี้ได้เจาะลึกเข้าไปถึงหน่วยพื้นฐานของครอบครัว ที่ถูกบันทึกเรื่องราวเอาไว้อย่างมากมายในละครโทรทัศน์ การเปลี่ยนแปลงของชีวิตการงานและสังคมทำให้เกิดปัญหาที่สามี-ภรรยาเป็นอันดับแรก และผลที่ตามมาเป็นระลอกสองก็คือความสัมพันธ์ระหว่างพ่อ แม่ กับลูก โดยเฉพาะลูกที่กำลังโตเช่นวัยรุ่น

เนื่องจากครอบครัวไทยในปัจจุบันได้ปรับปรุงรูปแบบให้เหมาะสมกับระบบสังคมอุตสาหกรรม กล่าวคือเปลี่ยนจากครอบครัวใหญ่แบบครอบครัวขยายมาเป็นครอบครัวเล็กแบบครอบครัวเดี่ยว ทำให้เหลือเพียงความสัมพันธ์ระหว่างพ่อ-แม่-ลูก เท่านั้น รูปแบบความสัมพันธ์ดังกล่าวนี้มีลักษณะเสี่ยงต่อความล้มเหลวอย่างมาก เพราะไม่มีบุคคลอื่นที่จะช่วยแก้หรือบรรเทาปัญหาในครอบครัวเลย

สังคมไทยเริ่มให้ความสนใจกับ "ปัญหาวัยรุ่น" โดยผ่านวิชาจิตวิทยาที่นำเข้ามาจากตะวันตก (โดยที่ก่อนหน้านั้นวัยรุ่นก็คงจะมีการกระทำที่แปลกไปจากคนอื่นๆ แต่สังคมไทยโบราณไม่เห็นว่าเป็นปัญหา) นี้ย่อมแสดงว่าสังคมอุตสาหกรรมของตะวันตกเองก็ได้ผ่านวิกฤติของปัญหานี้มาแล้ว จึงทำให้มีความพยายามที่จะแก้ไขปัญหาของวัยรุ่นที่ถูกนำเสนอผ่านละครโทรทัศน์ในช่วงแรกนั้น เป็นการมองผ่านปัญหาวัยรุ่นจากสายตาผู้ใหญ่ที่มองว่าปัญหาของวัยรุ่นก็อยู่ที่ตัววัยรุ่นเอง

แต่ในช่วงหลัง ๆ จุดยืนของละครโทรทัศน์ได้เริ่มเปลี่ยนแปลงไป โดยหันมามองปัญหาวัยรุ่นจากสายตาของวัยรุ่นเอง ตัวอย่างเช่น "หนิงและนัท" ตัวละครในเรื่อง เวลาในขวดแก้ว (2535) ได้กล่าวหาพ่อแม่ว่าเป็นผู้ขโมยช่วงเวลาอันแสนสุขของชีวิตวัยรุ่นไปจากพวกเขา เช่นเดียวกับ "วัยสดใส" ในเรื่อง "ทางโค้ง" (2536) ที่ได้วิพากษ์วิจารณ์ความล้มเหลวของทั้งสถาบันครอบครัวและโรงเรียนที่มีต่อวัยรุ่นจนทำให้ชีวิตของผู้เยาว์ต้องเผชิญกับโค้งอันตราย ส่วน "เม่น" ลูกชายที่ถูกพ่อแม่ลืมและไม่เข้าใจจากเรื่อง อรุณสวัสดิ์ (2535) ก็จำเป็นต้องไขว่คว้าหาแหล่งที่พึ่งพิงทางใจจากนอกชายคาบ้านเมื่อเริ่มต้นอรุณของชีวิต

สแกนด้วย CamScanner

และในจุดนี้ต้องชี้ทางที่ตรงกันข้ามกับนักจิตวิทยาซึ่งมักจะมองเห็นว่ากลุ่มเพื่อนเป็นหัวข้อหนึ่งที่ทำให้เด็กมีปัญหา ละครวัยรุ่นเช่นเรื่อง เวลาในขวดแก้ว กลับนำเสนอว่าในขณะที่พ่อแม่นั่นแหละเป็นผู้สร้างบาดแผลให้แก่ชีวิตของลูก ๆ ก็มีแต่กลุ่มเพื่อนและเสียงเพลงเท่านั้นที่ช่วยใส่ยาบรรเทาความเจ็บปวดจากบาดแผลดังกล่าว เช่นเดียวกับละครโทรทัศน์เรื่อง "น้ำใสใจจริง" (2537) ที่จะเสนอมิตรภาพที่จริงใจของคนกลุ่มนี้

8. คนแก่ : กลุ่มบุคคลที่ถูกหลงลืม

กลุ่มบุคคลอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งอยู่ตรงกันข้ามกับกลุ่มอรุณสวัสดิ์ก็คือ กลุ่มคนเฒ่าคนแก่ที่เกือบจะราตรีสวัสดิ์อยู่แล้ว การเปลี่ยนแปลงของสังคมที่เกิดขึ้นได้เข้ามาส่งผลต่อคนกลุ่มนี้อย่างไรกบ้างนั้น ละครโทรทัศน์เรื่อง ร่มฉัตร (2538) ที่เพิ่งจะแสดงในปลายปีนี้ได้วาดภาพให้เห็นอย่างชัดเจน

ในยุคสมัยที่ "คุณวาด" นางเอกของเรื่องยังเด็กอยู่นั้นฐานะของคนเฒ่าคนแก่ยังนับว่ามีอำนาจมาก คนไทยโบราณถึงกับมีคติว่าคำพูดของคนแก่นั้นศักดิ์สิทธิ์ พูดคำไหนแล้วก็ต้องเป็นคำนั้น แต่พอคุณวาดเริ่มเป็นสาวอำนาจของคนแก่ก็ต้องถอยหนีให้กับความคิดอ่านของคนหัวสมัยใหม่ และจนกระทั่งเมื่อคุณวาดแก่ตัวลงฐานะของคนแก่ก็กลายเป็นสิ่งที่หมดความหมายไปเสียแล้ว ในสายตาของคนรุ่นใหม่ ฐานะและอำนาจของคนแก่ที่แปรเปลี่ยนไปนั้นเกิดมาจากการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างเศรษฐกิจสังคมในทุก ๆ ด้านเริ่มตั้งแต่วิธีคิดแบบเสรีนิยม (Individualism) ที่เริ่มปลดปล่อยตัวเองออกจากพันธนาการสังคมด้านต่าง ๆ การสถาปนาวิธีคิดแบบใช้เหตุใช้ผลขึ้นมาใช้แทนธรรมเนียมประเพณีซึ่งผู้ใหญ่เป็นผู้ยึดกุมอำนาจอยู่รวมทั้งระบบราชการที่รวบรวมด้านความรู้นั้นก็มิได้อยู่ในตัวบุคคลอีกต่อไป

ระบบอุตสาหกรรมมีความแตกต่างจากระบบเกษตรกรรมที่มีวิธีคิดว่าผู้ที่ทำการผลิตและมีอำนาจการซื้อเท่านั้นจึงจะมีคุณค่า ในขณะที่สถานะของคนเฒ่าคนแก่นั้นปราศจากเงื่อนไขทั้งสองประการความคิดเดิมของสังคมไทยที่เคยมองคนแก่ว่าเป็นผู้ที่มีพระคุณ สมควรได้รับการตอบแทนและเป็นผู้อาบน้ำร้อนมาก่อน จึงค่อยเปลี่ยนมาเป็นผู้ที่เป็นภาระต่อสังคม (สังคมไทยในอนาคตจะมีจำนวนคนแก่เพิ่มมากขึ้นเพราะระบบสาธารณสุขที่ดีขึ้น และสังคมเราจะต้องหาทางและที่แหล่งวิธีการปฏิบัติต่อคนแก่จำนวนมากให้ลงตัวให้ได้) และกลายเป็นกลุ่มบุคคลที่ถูกโยนทิ้งออกมาจากสถาบันครอบครัวเพราะไม่เป็นที่ต้องการในขณะที่ระดับสังคมก็ยังหาการรองรับคนแก่เข้าใจได้ไม่เต็มที่ ละครโทรทัศน์เรื่อง "กระสือ" (2538) ได้แสดงให้เห็นถึงปัญหาของการถูกทอดทิ้งของคนแก่โดยเฉพาะในหมู่คนยากจนได้อย่างชัดเจน

นอกจากการสะท้อนในด้านที่เป็นปัญหาของคนแก่ในละครโทรทัศน์แล้ว ในอีกด้านหนึ่งเรายังได้มองเห็นความพยายามที่จะรื้อฟื้นความสำคัญของคนแก่ขึ้นมาในรูปแบบต่าง ๆ ละครโทรทัศน์เช่นเรื่อง "อยู่กับก๋ง" (2536) ก็ได้แสดงให้เห็นว่าคนแก่นั้นมีคุณูปการต่อคนในครอบครัวและในระดับชุมชน บทบาทของคนแก่ในถ่านเก่าไฟใหม่ (2535) ชี้ให้เห็นประสบการณ์ของการอาบน้ำร้อนมาก่อนของคนแก่จะช่วยส่งผลของประสบการณ์ชีวิตที่คนหนุ่มสาวหาเรียนไม่ได้ในตำราหนังสือได้อย่างไร รวมทั้งคุณย่ากรองทองใน ชิงช้าชาลี ผู้เป็นที่พึ่งในยามเกิดวิกฤติการณ์ของทุกคนในครอบครัว และในละครเรื่องนี้

สแกนด้วย CamScanner

ยังได้สอดแทรกส่งสารถึงคนชราเองด้วยว่า คนแก่เองก็ขวนขวายก้าวให้ทันโลกให้ได้ (อย่างน้อยก็ต้องก้าวให้ทันหลานวัยรุ่นของตนเอง)

9. <u>คนรวย - คนจนแบบไทยไทย</u>

ตามปกติละครโทรทัศน์มักจะเป็นเรื่องราวของคนตั้งแต่ระดับชนชั้นกลาง ขึ้นมาจนถึงชั้นสูงดังที่พวกเราคนดูคุ้นชินกับฉากคฤหาสน์อันหรูหรา พระเอกขับรถยนต์คันใหญ่ ๆ นางเอกใส่ชุดว่ายน้ำอยู่ในสระว่ายน้ำในบ้านเป็นต้น ละครโทรทัศน์มักจะฉายภาพให้เห็นว่าคนชั้นกลางและคนรวยจะอยู่ด้วยกันได้อย่างไร ใช้ชีวิตอย่างไร มีความสุขอย่างไร

อย่างไรก็ตามก็มีละครโทรทัศน์จำนวนไม่น้อยที่กลับมุมมืดของชีวิตอันน่าจะสุขสบายเหล่านั้นให้กลับเห็นอีกอย่างหนึ่งว่า ยิ่งมีเงินก็ยิ่งไม่มีความสุข ครอบครัวร่ำรวยในละครเรื่อง <u>ชิงช้าชาลี</u> (2534) นั้นเต็มไปด้วยความปั่นป่วนวุ่นวาย เช่นเดียวกับชีวิตอันเต็มไปด้วยความหงอยเหงาของ "หม่อมชุลี" ในเรื่อง <u>ริษยา</u> หรืออาการเจ็บป่วยทางจิตของ "ประชาคม" ผู้มั่งคั่งในละครเรื่อง <u>หลาบในเปลวไฟ</u> (2535) ชีวิตแบบนี้ดูเหมือนจะต้องคอยบอกคนดูว่าอย่าเชื่อเสมอไปว่า "เงินจะซื้อความสุขได้"

แม้ว่าละครโทรทัศน์จะเป็นเรื่องของคนรวยและคนชั้นกลาง แต่กระนั้นละครโทรทัศน์ก็ไม่ได้รังเกียจคนจนเท่าใดนัก (นี่คงเป็นความจำเป็นของละครโทรทัศน์ที่ตัวเองต้องเข้าถึงประชาชนทุกกลุ่มและจำเป็นต้องมีเนื้อหาของคนทุกกลุ่มบรรจุอยู่) เรื่องราวของคนจนกลุ่มต่าง ๆ จึงถูกนำเสนอในละครเริ่มตั้งแต่ปัญหาของกลุ่มคนจนในชนบท เช่นชาวนาในเรื่อง <u>เกมเกียรติยศ</u> (2537) และ <u>บ้านไร่ริมธาร</u> (2536) ซึ่งกลายเป็นปัญหาที่รุนแรงอย่างมากในทศวรรษสุดท้ายของ 50 ปีที่ผ่านมานี้ เนื่องจากการถูกพรากแหล่งทำมาหากินจากมือไป นอกจากนั้นก็มีกลุ่มคนงานก่อสร้าง (เช่น เรื่อง <u>ถนนสายสุดท้าย</u> : 2537) ซึ่งเป็นแหล่งงานแหล่งแรกของกลุ่มคนชนบทที่โยกย้ายมาในเมือง และชีวิตแปลก ๆ ของบรรดาหางเครื่องในเรื่อง <u>สาวรำวง</u> (2537) เป็นต้น

แต่ดูเหมือนกลุ่มคนจนที่ดูจะมีสีสันมากกว่ากลุ่มคนจนกลุ่มอื่น ๆ ก็คือ กลุ่มคนจนในสลัมซึ่งประกอบด้วยบุคคลหลายอาชีพ การเกิดขึ้นของสลัมเป็นการสะท้อนความเป็นจริงของการพัฒนาประเทศในแนวทางที่สังคมไทยกำลังใช้อยู่ ซึ่งเมื่อพัฒนาอุตสาหกรรมก็หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องมีแหล่งที่อยู่ของกองทัพแรงงานสำรองสำหรับป้อนโรงงานดังกล่าว และเป็นความจำเป็นของเมืองใหญ่ ๆ ที่จะต้องมีคนกลุ่มหนึ่งคอยทำงานประเภท "งานสกปรก" (dirty work) ของสังคมเมือง ละครเรื่อง <u>ชีวิตเปื้อนฝุ่น</u> (2535) เป็นละครที่ตีแผ่ชีวิตของชาวสลัมได้อย่างชัดเจนเรื่องหนึ่ง

นอกจากจะมีการฉายภาพของคนรวยและคนจนกลุ่มต่าง ๆ แล้ว ยังมีละครโทรทัศน์บางเรื่องที่หันมุมกล้องไปจับภาพที่เป็นช่องว่างหรือระยะห่างระหว่างกลุ่มคนทั้งสอง ความนัยของละครโทรทัศน์เรื่อง <u>คนละโลก</u> (2536) นั้นได้บ่งบอกว่าทั้ง ๆ ที่คนรวยและคนจนมีชีวิตอยู่ในประเทศไทยเหมือนกันก็จริงอยู่ แต่สภาพชีวิตของคนทั้งสองกลุ่มนั้นก็แตกต่างกันราวกับอาศัยอยู่กันคนละโลก ความคิดเห็นดังกล่าวสะท้อน

สแกนด้วย CamScanner

ให้เห็นสภาพความเป็นจริงของสังคมไทยที่ยิ่งพัฒนาไป ช่องว่างระหว่างคนรวยและคนจนก็ยิ่งขยายถ่างออก และในละครเรื่องนี้ฝ่ายคนจนก็ได้ใช้วิธีการของตนเอง พยายามถมช่องว่างดังกล่าว ซึ่งวิธีการของคนจนนั้น ดูเหมือนจะเป็นวิธีการที่สังคมให้การยอมรับไม่ได้ ส่งผล

ในทางตรงกันข้ามกับวิธีการที่เกิดจากฝ่ายคนรวย เช่น "คุณพรรษ" เศรษฐีใจอารีผู้ที่พยายามจะสร้างโอกาสที่ดีให้แก่กลุ่มยากจนในสลัม (ใน ชีวิตเปื้อนฝุ่น) วิธีการที่คนรวยหยิบยื่นโอกาสและความเมตตาให้แก่คนยากจนนั้น ดูเหมือนจะเป็นวิธีการที่สังคมให้การยอมรับได้ง่ายกว่า (คงเหลือปัญหาเพียงจำนวนของคนรวย เช่น คุณพรรษว่าจะมีมากน้อยเพียงใดเท่านั้น)

เมื่อกล่าวถึงการให้ภาพของคนรวยและคนจนนั้น หากวิธีการให้คำอธิบายที่มาของความรวยและความจนนั้นไม่เกี่ยวข้องกัน เช่น คนชนบทยากจนเพราะภัยธรรมชาติ คนรวยรวยขึ้นเพราะขุดพบทรัพย์สมบัติมหาศาล ก็ดูเหมือนจะมีความชอบธรรมที่ความรวยและความจนนั้นจะไม่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน อย่างไรก็ตามละครเช่น เรื่อง "ชีวิตเปื้อนฝุ่น" นั้นกลับให้คำอธิบายว่า "ความรวยของเรานั้นก่อตัวขึ้นมาจากความจนของเขา" และความ "ยากจนของเราก็เกิดมาจากความรวยของเขา" ดังนั้น ถ้าคนรวยลดความโลภในจิตใจลงบ้าง คนจนก็จะมีโอกาสในชีวิตเพิ่มมากขึ้นอย่างสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

ในขณะที่ละครหลายต่อหลายเรื่องพยายามลูบหัวและตบหลังคนยากจนให้อดทนอยู่ได้กับความยากจนของตนเอง (ทั้ง ๆ ที่เห็นคนอื่น ๆ ร่ำรวยอยู่ต่อหน้าต่อตา) ด้วยการนำเสนอวิธีการเลื่อนชั้นทางสังคมแบบต่าง ๆ สูตรที่นิยมมากที่สุดคือ แบบซินเดอเรลล่าและเจ้าชายกบ ซึ่งร่ำรวยขึ้นมาได้เพราะการแต่งงาน แต่ก็มีละครบางเรื่องที่สะท้อนให้เห็นสภาวะที่ยากลำบากเลือดตาแทบจะกระเด็นของคนจนในการไต่เต้าทางสังคมเพื่อให้พ้นจากความยากจน เช่น ละครเรื่อง ดาวแต้มดิน (2538)

10. ภาพเชิงซ้อนของกลุ่มคนต่างจังหวัด

(1) ไตรภูมิที่ถูกสร้างจากงานพัฒนา

ทฤษฎีการพัฒนาประเทศที่ถูกนำมาใช้ตั้งแต่แผนพัฒนาแผนแรกนั้นได้แบ่งประเทศทั้งหลายออกมาเป็นไตรภูมิเช่นกัน ภูมิที่อยู่สูงสุดคือบรรดาประเทศที่ได้พัฒนาล่วงหน้าไปก่อนแล้ว ภูมิที่สองก็คือส่วนเสี้ยวที่ก้าวหน้าของสังคมที่กำลังพัฒนา เช่น สังคมเมืองหลวงของไทย และภพภูมิสุดท้ายที่มีความยากลำบากต่าง ๆ นานา ก็คือ ส่วนที่ล้าหลังที่สุดของโลกที่สามอันได้แก่เขตชนบท แผนการพัฒนาก็คือการเปลี่ยนนรกให้เป็นโลกและทำโลกให้กลายเป็นสวรรค์ด้วยคาถา 2-3 คำ เช่น การทำให้เป็นอุตสาหกรรม (Industrialization) และการทำให้เป็นเมือง (Urbanization)

ขณะนี้ 7 แผนพัฒนาได้ผ่านพ้นไปแล้ว กลุ่มคนที่ดูจะได้รับความเจ็บปวดมากที่สุดก็คือคนต่างจังหวัดนั่นเอง ความเจ็บปวดระลอกแรกเกิดมาจากการถูกพรากสมาชิกในครอบครัวที่สะท้อนอยู่ในละครโทรทัศน์เรื่องต่าง ๆ ที่ได้กล่าวถึงมาแล้ว (เช่น สาวรำวง ดาวแต้มดิน เกมเกียรติยศ) และในระลอกต่อมาก็ต้องเจ็บปวดเพราะการถูกพรากแหล่งที่ดินทำมาหากิน ดังตัวอย่างในละครเรื่อง บ้านไร่ริมธาร

สแกนด้วย CamScanner

การปะทุขึ้นของม็อบชุดต่าง ๆ ในชนบทในโลกแห่งความจริง (ซึ่งไม่ค่อยจะสามารถสะท้อนในโลกแห่งจินตนาการได้) เป็นเสียงที่แสดงความคิดเห็นของชาวชนบทต่อเส้นทางการพัฒนาประเทศของเรา

(2) ถนนทุกสายมุ่งสู่กรุงเทพ

เนื่องจากกลยุทธ์การพัฒนานั้น จะต้องเริ่มต้นที่ส่วนที่ก้าวหน้าเสียก่อนแล้วจึงค่อยกระจายความเจริญออกไปยังที่อื่น ๆ ในความจริงสังคมไทยทำได้ตามสูตรนี้เฉพาะครั้งแรกเท่านั้น ดังนั้นความเจริญต่าง ๆ จึงกระจุกตัวอยู่ที่กรุงเทพฯ เพียงแห่งเดียว ฉะนั้นเมื่อสามหนุ่มจากต่างจังหวัด เช่น เจน ริน แก้ว (จากเรื่อง เรือนแพ (2538) ต้องการจะเรียนหนังสือต่อก็จำเป็นต้องเดินทางมากรุงเทพฯ เฉกเช่นเดียวกับสามสาวจากเรื่อง วังน้ำวน (2535)

ในขณะที่เมืองเป็นศูนย์กลางแห่งความเจริญนั้น ในอีกด้านหนึ่งเมืองก็สะสมปัญหาต่าง ๆ จากความเจริญนั้น ละครเรื่อง ชิงช้าชาลี ได้สาธิตให้เห็นรูปแบบการใช้ชีวิตของเด็กวัยรุ่นในชนบทซึ่งสนุกสนานอยู่กับธรรมชาติและการทำงาน ในขณะที่วัยรุ่นในเมืองหาความบันเทิงจากการกินเหล้า เต้นรำในดิสโก้เธคและการขี่มอเตอร์ไซค์ และเมื่อเมืองไม่อาจจะหาวิธีแก้ปัญหาด้วยตัวเองได้ ละครโทรทัศน์หลายเรื่องก็ได้เสนอทางเลือกใหม่ว่า "คำตอบนั้นอยู่ที่ชนบท" ดังที่ "บักเอี้ยง" พระเอกของ "ชิงช้าชาลี" ตัดสินใจเรียนสัตวแพทย์และกลับไปทำงานที่หมู่บ้าน เช่นเดียวกับ "ปลัดธนู" พระเอกแห่ง บ้านไร่ริมธาร

(3) ครึ่งคตวรรษผ่านไป ชนบทไทยก็เจริญขึ้น

เมื่อเริ่มต้นยุคของ "น้ำไหลไฟสว่าง ทางดี มีงานทำ" นั้น ภาพลักษณ์ของชนบทไทยจะมีอยู่สองด้าน ด้านหนึ่งชนบทเป็นสถานที่ที่น่าอยู่น่าอาศัย เพราะธรรมชาติแวดล้อมน่ารื่นรมย์ ผู้คนก็มีน้ำใจและจริงใจ แต่ในอีกด้านหนึ่งชนบทก็เป็นที่ที่อยู่ได้ยากเพราะขาดความสะดวกสบาย คนในเมืองจึงทำใจยอมรับการไปอยู่ต่างจังหวัดได้ยาก แต่เมื่อ 50 ปีผ่านไป ความเจริญด้านวัตถุกระจายไปตามหัวเมืองชนบทแล้ว ใน บ้านไร่ริมธาร จึงมีไฟฟ้า น้ำประปา และถนนหนทางไม่แตกต่างจากเมืองเท่าไรนัก แต่ทว่าเมื่อสิ่งแวดล้อมเปลี่ยนแปลงไปแล้วก็มีคำถามว่าใจคนชนบทจะเปลี่ยนแปลงตามไปด้วยหรือไม่ คำถามนี้ดูเหมือนละครโทรทัศน์ยังฉายภาพไม่ถึงเท่าใดนัก

(4) การประกาศศักดิ์ศรีของคนชนบท

การพัฒนาประเทศแบบไตรภูมิดังกล่าวมาแล้ว ทำให้ภาพลักษณ์ของคนต่างจังหวัดกลายเป็นแหล่งของความล้าสมัย ด้อยพัฒนาต่าง ๆ และพลอยทำให้คนที่อาศัยอยู่ในต่างจังหวัดกลายเป็น "ลุงเชย" "บ้านนอกเข้ากรุง" ล้าหลัง หน้าตาไม่ทันสมัยตามไปด้วย ความคิดเช่นนี้ไม่เพียงแต่คนเมืองเท่านั้นที่จะเชื่อถือว่าเป็นจริง แม้แต่ตัวคนต่างจังหวัดก็พลอยเชื่อถือด้วยเช่นกัน บรรดาอคติต่าง ๆ ของคนในแต่ละภูมิภาคถูกสร้างขึ้นมา เช่น สาวเหนือใจง่าย คนใต้ใจดำ คนอีสานโง่และเกียจคร้าน คนพูดเหน่อถูกหลอกง่าย เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ก็มิใช่เป็นฝ่ายเมืองฝ่ายเดียวเท่านั้นที่ทำคะแนนอยู่ข้างเดียว เพราะทางฝ่ายชนบทเองก็ได้ปลุกกระแสสร้างภาพลักษณ์ของกรุงเทพว่า "อย่าไปเลยบางกอกจะบอกให้"

สแกนด้วย CamScanner

ดังนั้น "หวาน" สาวลูกหนึ่งจากเกาะปั้นดาวเมื่อเข้ามาเที่ยวกรุงเทพครั้งเดียวกับ "อ้ายแก้ว" ผู้สามี (ในเรื่อง ไฟรักอสูร (2535) ก็ต้องพลิกชีวิตกลายเป็นโสเภณีไปเลย

นอกจากจะตอบโต้ดังกล่าวแล้ว ยังมีละครโทรทัศน์บางเรื่องที่ลุกขึ้นมาประกาศศักดิ์ศรีของชาวชนบท เช่น เจ้าสาวแสนกล (2535) "อีนางน้อย" สาวอีสานจากร้อยเอ็ดนั้นได้เปิดศึกท้าชิงศักดิ์ศรีกับมิสแอนนิต้าจาก LA, USA. เลยทีเดียว เช่นเดียวกับ "นายนวล" เขยบ้านนอก (2535) ที่เรียนจบปริญญาโทแล้วก็ยังทิ้งหางเสียงเหน่อแบบสุพรรณของตัวเองไม่ได้ ได้ประกาศศักดิ์ศรีขอเป็นเขย "คุณหญิงสิรี" ผู้เย่อหยิ่ง อย่างเต็มภาคภูมิ

อันที่จริงแล้ว เมื่อพลิกดูตัวละครที่เป็นชาวชนบท เช่น "โทน" (จากเรื่อง โทน) ผู้มีความขยันขันแข็ง อ่อนน้อมถ่อมตน มีน้ำใจ ซื่อสัตย์ จริงใจ หวังดีต่อผู้คน หรือ "บักเอี้ยง" จาก ชิงช้าชาลี และ "แก้ว" จาก เรือนแพ ดูเหมือนละครโทรทัศน์จะให้การยกย่องอยู่กลาย ๆ ว่า เมื่อใดก็ตามที่เราถามหาจิตวิญญาณแห่งความเป็นไทยแล้วละก็ เราจะต้องไปควานหาจากตัวละครที่มีเบ้าหลอมมาจากชนบทนี้ทุกทีไป

(5) ชนบท : เขตที่มือกฎหมายเอื้อมไปไม่ถึง

ในละครเรื่อง "ดอกกระถินริมรั้ว" นั้น ได้ฉายภาพให้เห็นความจริงในชนบทได้อย่างชัดเจนว่า แถบบริเวณนั้นเป็นเขตปลอดกฎหมายอย่างแท้จริง แม้ว่ากฎหมายไทยจะอ้างสิทธิ์ว่าสามารถใช้ได้ครอบคลุมทั่วราชอาณาจักรก็ตาม ในปริมณฑลดังกล่าว ระบบตาต่อตา ฟันต่อฟัน หรือ อำนาจทางกายภาพ ไม่ว่าจะเป็นกำปั้นทุยกระดับมาเป็นปืนกลชุดยิงเร็ว จะเป็นเครื่องตัดสินแทนกฎหมายและในเขตแบบนี้เองที่กลุ่มบุคคลที่เราเรียกว่า "เจ้าพ่อ" จะสามารถก้าวขึ้นมาเป็น "พระเอก" ได้อย่างเต็มตัว ปรากฏการณ์ในละครโทรทัศน์เช่นนี้ ในด้านหนึ่งสะท้อนให้เห็นความเป็นเป็นจริงอย่างตรงไปตรงมาในชนบทที่ข่าวครางเจ้าพ่อต่าง ๆ สาดกระสุนใส่กัน โดยมือกฎหมายมักจะทำอะไรไม่ได้ และในอีกด้านหนึ่งละครดังกล่าวก็ได้สะท้อนโดยทางอ้อมว่า ปัจจุบันนี้ ภายใต้เงื่อนไขของการปกครองระบอบประชาธิปไตยแบบเลือกตั้ง ซึ่งได้ทำหน้าที่ปูทางให้เจ้าพ่อภูธร นักเลงชนบทสามารถก้าวขึ้นมาเป็น "พระเอก" ทั้งในโลกแห่งความจริงและโลกในจินตนาการได้

11. กลุ่มคนจีนในโลกแห่งจินตนาการ

เนื่องจากในโลกแห่งความเป็นจริง กลุ่มคนจีนได้เข้ามาร่วมกับชนชาติอื่น ๆ ในสังคมไทยมาตลอดช่วงระยะอันยาวนาน ดังนั้น ในโลกแห่งจินตนาการจึงได้จัดที่ทางการนำเสนอภาพคนจีนเอาไว้ด้วยเสมอมา

แต่เป็นหลักการธรรมดาว่าภาพของคนกลุ่มน้อยในสังคมย่อมถูกนำเสนอไปในทางลบเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นภาพแรกของคนจีนในโลกของภาพยนตร์หรือละครโทรทัศน์จึงมีสีสันติดไปทางลบ เช่น เป็นผู้ร้าย

สแกนด้วย CamScanner

เช่น ดร.จางชูเหลียง แก๊งค์อึ้งยี่ ตี๋ใหญ่ ไล่มาจนกระทั่งถึงซีอุย และถ้าจะให้กว่านั้นเล็กน้อยก็มักจะเป็นอาเสี่ยพูดไทยไม่ชัดที่แม้จะร่ำรวยอย่างไรก็ต้องหลีกทางให้แก่พระเอก คุณชายผู้สูงศักดิ์อยู่ดี

ภาพลักษณ์ของคนจีนเริ่มมาดีขึ้นเมื่อ "เสี่ยภาคย์" จากเรื่อง หัวใจสองภาค (2533) ได้ก้าวเข้ามาเป็นพระเอกด้วยวิธีการแบบอาเสี่ย คือใช้เงินซื้อตัวนางเอกมา อย่างไรก็ตามแม้ว่าผู้คนรอบข้างจะเรียกขานพระเอกคนนี้ว่า "เสี่ย" แต่ทว่านอกเหนือจากการใช้นักแสดงเช่น คุณนพพล โกมารชุน ซึ่งมีหน้าตาเป็นลูกคนจีนเต็มที่แล้ว อาเสี่ยคนนี้ก็มิได้แสดงสัญญาณบ่งบอกความเป็นจีนอย่างอื่นเลย (พูดภาษาไทยชัด กินข้าวด้วยช้อนส้อม ฯลฯ)

ในละครโทรทัศน์เรื่องต่อมาคือ กุหลาบโบตั๋น (2534) ได้วางเค้าโครงเรื่องให้มีการเชื่อมสัมพันธไมตรีระหว่างคนไทยกับคนจีน ด้วยการให้นางเอกเป็นไทย และพระเอกเป็นคนจีนในแผ่นดินใหญ่ ซึ่งเท่ากับเป็นการกรุยทางให้ "คนจีน" ได้ก้าวขึ้นมาเป็นพระเอกอย่างเต็มที่ต่อไป

และแล้วละครโทรทัศน์เรื่อง "ลอดลายมังกร" (2535) ก็เป็นละครที่มีส่วนผสมทั้งน้ำ ทั้งเนื้อทั้งเส้น เป็นคนจีนที่เข้ามาอาศัยอยู่ในแผ่นดินไทยตลอดทั้งเรื่อง ความโดดเด่นในเชิงสัญญลักษณ์ที่ละครเรื่องนี้แตกต่างไปจากละครเรื่องอื่น ๆ ก็คือ การให้ความหมายต่อ "ความเป็นจีน" ที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ในละครเรื่องนี้นอกจาก "ความเป็นจีน" จะไม่ต้องหลบซ่อนตัวเองอย่างที่เคยเป็นมาแล้ว ยังถูกนำมาเสนอด้วยความภาคภูมิใจในเอกลักษณ์อย่างเต็มที่อีกด้วย เช่น การพูดภาษาไทยด้วยสำเนียงจีนของ "อาเหมยหลิง" เมียพระเอก (ที่มาจากเมืองจีน) เป็นต้น

หลังจากละครเรื่องนี้นำเสนอออกมา ได้มีการวิเคราะห์จากนักวิชาการว่า การปรากฏของละครเรื่องนี้สะท้อนให้เห็นว่า อำนาจ(ทั้งด้านเศรษฐกิจและการเมืองของกลุ่มคนจีนในเมืองไทยสามารถสถาปนาได้อย่างมั่นคงแล้ว จึงสามารถสำแดงพลังให้ปรากฏในมิติด้านวัฒนธรรมได้ ในละครเรื่องนี้และละครจีนในไทยเรื่องต่อ ๆ มา (เช่น พายุฝนในเยาวราช, 2538) นอกจากจะมีเรื่องรักโรมานซ์แบบละครโทรทัศน์ทั่วไปแล้ว ยังได้นำเสนอหลักปรัชญาและค่านิยมที่เป็นพื้นฐานของชาวจีน เช่น การรักการทำงานหนัก ความอดทนขันแข็ง ความเพียรพยายามอดทน ฯลฯ ออกมาอย่างเด่นชัด

เมื่อราวปี พ.ศ.2500 นั้น กระแสความเจริญในโลกนั้นมักจะมีทิศทางที่มุ่งมองไปทางตะวันตก (Look West) สภาพความเป็นจริงในสังคมไทยก็เป็นไปตามกระแสนั้น แต่เมื่อ 40 ปีให้หลัง ปัจจุบันนี้กระแสลมแห่งความเจริญเริ่มพัดกลับมาทางตะวันออก (Look East) สังคมไทยในฐานะที่เคยรองรับอารยธรรมจากจีนเป็นกระแสหลักกระแสหนึ่ง จึงไม่พบความยากลำบากเลยที่จะหันไปหาภูมิรู้ภูมิปัญญาและวิธีคิดแบบตะวันออก ดังนั้นเราจึงพบละครโทรทัศน์ที่แสดงวิถีชีวิตของชาวจีนพร้อม ๆ กับในโลกแห่งความเป็นจริงก็พบตำราการบริหารคนแบบสามก๊ก การดูภูมิประเทศแบบฮวงจุ้ยและการดูบุคลิกคนจากโหงวเฮ้งไปพร้อม ๆ กัน

สแกนด้วย CamScanner

12. คนต่างชาติ : ความเป็นอื่นในสังคมไทย

มิติของ "คนต่างชาติ ต่างภาษาที่เป็นคนอื่นหรือความเป็นอื่น (otherness)" นั้น มาปรากฏตัวอยู่ในศิลปะวรรณกรรมไทยอยู่เป็นระยะ ๆ มากน้อยตามสภาพความเป็นจริงในขณะนั้น เช่น ช่วงต้นรัตนโกสินทร์ วรรณกรรมที่มีตัวละครต่างชาติต่างภาษา เช่น พระอภัยมณีนั้นเป็นแบบฉบับที่นิยมของสังคมไทย ในละครโทรทัศน์ไทยในปัจจุบันก็ได้ผนวกเอามิติของคนต่างชาติต่างภาษา ทั้งในอดีต (เช่นเรื่อง ทวิภพ 2537, คือหัตถาครองพิภพ, 2538) และในปัจจุบัน (เช่นเรื่อง ฝนปลายฟ้า, 2538) รวมไว้ด้วยเช่นกัน

ในช่วง 50 ปีมานี้ โดยเฉพาะเมื่อ 20 ปีหลังนี้ โลกทั้งโลกของเราได้กลายเป็นหมู่บ้านโลก (Global Village) คนไทยจึงคุ้นหูกับคำว่า "โลกาภิวัฒน์" หรือโลกไร้พรมแดนของประเทศ มิติของ "ความเป็นอื่น" นั้นจึงได้เข้ามาอยู่ในระยะใกล้แสนใกล้จนถึงระดับประชิดติดตัว มิตินี้ได้แสดงออกในหลายรูปแบบและในละครโทรทัศน์ได้สะท้อนให้เห็นวิธีคิดและปฏิกิริยาของสังคมไทยต่อความเป็นจีนนี้อย่างน่าสนใจ

ประการแรก คำว่า "หมู่บ้านโลก" นั้น หมายความว่า แต่นี้ไประยะทางจะไม่เป็นปัญหาอีกแล้วสำหรับความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ แม้แต่ในชนบทไทยที่เคยอยู่ไกลจาก "ต่างประเทศ" และต้องติดต่อผ่าน "เมืองหลวง" เท่านั้น แต่ทศวรรษ 1990 นี้ละครเรื่อง ดอกกระถินริมรั้ว ได้แสดงให้เห็นว่าลูกกำนันที่ไปเรียนเมืองนอกแค่ 2-3 ปี ก็พาเมียแหม่มกลับมาบ้านให้พ่อแม่ได้ครื้นเครงกันเล่นอย่างง่ายดาย

และที่น่าสนใจก็คือ มีละครโทรทัศน์อยู่ 2-3 เรื่อง เช่น เรื่อง วันนี้ที่รอคอย (2536) และน้ำตาหยาดสุดท้าย (2536) ที่เรื่องราวทั้งหมดหรือเกือบทั้งหมดเป็นเรื่องของฮ่องกงทั้งนั้น แต่เราที่เป็นคนดูไทยสามารถดูได้ราวกับเป็นเรื่องของคนไทยกันเอง ทั้งนี้เพราะความรู้สึกใกล้ชิดจนไม่รู้สึก "ถือเขา ถือเรา" เสียแล้ว

และอาจจะเนื่องจากเมืองนอกเมืองนานั้นช่างเขยิบเข้ามาใกล้เสียเหลือเกิน ทำให้เกิดละครโทรทัศน์หลายเรื่อง ที่ใช้ฉากของเรื่องทั้งหมดเป็นต่างประเทศ เช่น รัตนาวดี (2533) ยามเมื่อลมพัดหวน (2537) ละครแบบนี้มีจุดที่น่าสนใจว่า ทั้ง ๆ ที่บรรยากาศของท้องเรื่องเป็นเมืองนอก แต่คนไทยเรานั้นไม่คอยจะเปลี่ยนแปลง และถึงอย่างไรก็ยังคงเป็น "คนไทย" อยู่ไม่ว่าจะอกหักก็แบบไทย ๆ เข้าใจคนรักผิดก็แบบคนไทย และวิธีการการคืนดีก็ยังเป็นแบบไทยอยู่เช่นกัน

เมื่อเมืองนอกเข้ามาใกล้ชิดคนไทยโดยทั่วไปมากขึ้น ภาพลักษณ์ของเมืองนอกก็เริ่มแปรเปลี่ยนไปจากเดิมบ้าง แต่เดิมการได้ไปเมืองนอกสำหรับคนไทยนั้นถือว่ามีคุณทุกอย่างไป คนที่ได้ไปอยู่ในระดับสูงส่ง และชีวิตในเมืองนอกก็เป็นราวกับเทพนิยายในฝัน บรรยากาศเช่นนี้มีอยู่มากเมื่อเริ่มปี 2500 แต่ทว่า เมื่อเมืองนอกกับเมืองไทยเริ่มเคลื่อนคล้อยเข้ามาหากันมากขึ้นทุกทีก็เกิดละครประเภท "ขอให้รักเรานั้นนิรันดร" (2538) ที่ได้ฉายภาพให้เห็นว่าชีวิตคนไทยในต่างประเทศนั้นไม่ได้สดสวยเหมือนภาพในฝันเสมอไป

สแกนด้วย CamScanner

และเป็นที่น่าสังเกตว่าในขณะที่ "คนต่างชาติ" นั้นมีอยู่หลากหลาย แต่คนต่างชาติที่ละครโทรทัศน์เลือกหยิบมานำเสนอนั้นจะมีเพียงบางชาติเท่านั้น สำหรับชาติจีนซึ่งเกือบจะนับเป็นญาติสนิทของไทยแล้วนั้น จะมีจีนฮ่องกงมากที่สุด ส่วนไต้หวันและจีนแผ่นดินใหญ่จะมีน้อย ในขณะที่อีกปีกของอารยธรรมคืออินเดียนั้นจะไม่ปรากฏเลย กลุ่มฝรั่งตะวันตกดูจะเป็นที่นิยมที่สุดของละครไทย ไม่ว่าจะเป็น อเมริกา อังกฤษ ฝรั่งเศส นิวซีแลนด์ คานาดา เนเธอร์แลนด์ ฯลฯ ส่วนประเทศที่แวดล้อมอยู่ข้าง ๆ บ้านเราแท้ ๆ กลับปรากฏอยู่น้อยมาก เช่น พม่ามีอยู่เล็กน้อยในเรื่อง ปราสาทสีขาว (2538) มาเลเซียมีอยู่ 2-3 เรื่อง เช่น นางอาย (2538) ความรักสีดำ (2538) ส่วนประเทศบางประเทศจะขาดหายไปเลย เช่น ลาว เขมร เวียตนาม ฟิลิปปินส์เกาหลี อินโดนีเซีย เป็นต้น ผู้เขียนเข้าใจว่า เส้นทางของคนต่างชาติในละครโทรทัศน์นั้นคงจะเป็นเส้นทางเดียวกับความนิยมในการเที่ยวต่างประเทศของคนไทยนั่นเอง

สำหรับปฏิกริยาของคนไทยที่มีต่อ "ความเป็นอื่น" ที่เข้ามาอยู่ในสังคมไทยนี้ ในภาวะปกติคนไทยเป็น "ชาติรับแขก" อยู่แล้ว คนไทยจึงไม่ค่อยมีความรู้สึกรังเกียจเดียดฉันท์ความเป็นอื่นนี้ และกลับจะยิ่งพึงพอใจเป็นพิเศษ หากความเป็นอื่นนั้นจะยอมผ่าน "กระบวนการทำให้ไทย" อย่างดี เช่น มิสเตอร์ สมิธ ในเรื่อง คือหัตถาครองพิภพ ความรู้สึกในทางลบต่อคนต่างชาตินั้นจะเกิดขึ้นเฉพาะในภาวะพิเศษ เช่น เมื่อต่างชาติจะมาเอาเปรียบดังที่ปรากฏในละครเรื่อง ทวิภพ หรือในช่วงภาวะสงครามเช่น คู่กรรม (2533) แต่ก็เป็นที่น่าสังเกตว่าความรู้สึกไม่พึงพอใจนั้นจะมีอยู่ชั่วครั้งชั่วคราวเท่านั้น เพราะคนไทยปัจจุบันก็ชื่นชมฝรั่งเศสและญี่ปุ่น โดยไม่ติดใจกับเรื่องในอดีต

แม้ว่าเมืองไทยเพิ่งจะเริ่มมาตื่นตัวเรื่อง โลกาภิวัฒน์ใน 4-5 ปีมานี้ แต่ทว่าตั้งแต่ครั้งอดีตคนไทยนั้นมีจิตใจเปิดกว้างในเรื่อง "สากลโลก" อยู่แล้ว ดังนั้น เราจึงได้เห็นขบวนการเตรียมตัวเตรียมใจที่จะอยู่ร่วมโลกกับเพื่อนมนุษย์กลุ่มอื่น ๆ อย่างสันติในความหมายแบบ "We are the World" และแน่นอนว่ากลุ่มเป้าหมายก็จะถูกวางหลักศิลาฤกษ์ของจิตใจแบบนี้ก็คือกลุ่มเด็ก ๆ ดังที่สะท้อนอยู่ในละครเรื่อง "เพื่อนรัก (2536) ซึ่งเด็กไทยมาแวดล้อมอยู่ด้วยบรรดาเพื่อนนานาชาติ ละครเรื่องนี้สอดคล้องกับบรรยากาศที่เป็นจริงของสังคมไทยที่ตื่นตัวเรื่องการสร้างสัมพันธ์ไมตรีกับต่างชาติด้วยรูปแบบต่าง ๆ เช่น แฟนต้ายุวทูต เรือเยาวชน เป็นต้น

สแกนด้วย CamScanner

เชิงอรรถ

(1) ตัวอย่างงานที่ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างสภาพสังคมกับละครโทรทัศน์ของไทยได้แก่ เพาวิภา ภมรวิกิตย์, "ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยกับสังคมไทย" วิทยานิพนธ์ ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา, บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

(2) สนใจเรื่องนี้ ดูรายละเอียดได้จาก จรินทร์ เลิศจิระประเสริฐ, "อาชีพของสตรีในละครโทรทัศน์" วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสื่อสารมวลชน, บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535.

(3) ดูกรณีศึกษาเรื่อง "เมียน้อย" ได้จากงานของ บงกช เศวตามร์ "การสร้างความเป็นจริงทางสังคมของภาพยนตร์ไทย : กรณีตัวละครหญิงที่มีลักษณะเบี่ยงเบนปี พ.ศ. 2528-2530" วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสื่อสารมวลชน, บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2533.

(4) ดูรายละเอียดใน รัชดา แดงจำรูญ "ภาพของโสเภณีในละครโทรทัศน์ ปี 2535" วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสื่อสารมวลชน, บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

สแกนด้วย CamScanner