อัตลักษณ์ภาพยนตร์ชายรักชายและความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ของพชร์ อานนท์

The Identity of Gay Films and Queer Representation in Poj Arnon's Films

วันที่รับบทความ: 30 เมษายน 2568 /วันที่แก้ไขบทความ: 20 มิถุนายน 2568 /วันที่ตอบรับบทความ: 4 กรกฎาคม 2568

ชัชชัย มณีรัตน์[1,**] และ อภิเชฐ กำภู ณ อยุธยา[2]
Chatchai Maneerat and Apichet Kambhu Na Ayudhaya

Abstract

This research titled The Identity of Gay Films and Queer Representation in Poj Arnon's Films aims to study the concept of queerness and the process of creating a unique identity in 16 of Poj Anon's gay films.

This qualitative research uses text analysis to understand the identity of gay films and queer elements in Poj Arnon's works. Additionally, a semi-structured interview was conducted with Poj Arnon, a key figure in the production of gay films.

The research results found that (1) The identity of Poj Anon's gay films arises from his unique thought process and creativity characterized by a distinct film production method that is different from those of other directors. (2) This's films depict relationships between male and female characters evolving in response to societal acceptance. (3) The queer elements in Poj Anon's films stem from the development and changing perceptions of gender in society. (4) This's films are likened to carnival festivals, drawing audiences into a world full of things beyond imagination. They did not feel strange or surprised when they watched it, but upon the movie's conclusion, they are brought back to reality. Behaviors that deviate from societal norms, as shown in the movie, revert to being perceived as unusual once again. (5) Poj Arnon's films present a world where gender is not limited by gender norms or rigid definitions of gender identity. This results in a portrayal of diversity and unique characteristics.

Keywords: Gay, Queerness, Identity

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง อัตลักษณ์ภาพยนตร์ชายรักชายและความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ของพชร์ อานนท์มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดความเป็นเควียร์และกระบวนการสร้างอัตลักษณ์เฉพาะในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์จำนวน 16 เรื่อง

[1] วิทยาลัยนวัตกรรมสื่อสารสังคม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
College of Social Communication Innovation, Srinakharinwirot University
[2] ดร.อภิเชฐ กำภู ณ อยุธยา วิทยาลัยนวัตกรรมสื่อสารสังคม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
College of Social Communication Innovation, Srinakharinwirot University
**Corresponding author; E-mail address: maneeratchatchai@gmail.com, chatchai.mnr@g.swu.ac.th

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพที่ใช้การวิเคราะห์ตัวบทเพื่อให้เข้าใจถึงอัตลักษณ์ภาพยนตร์ชายรักชายและความเป็นเควียร์และการสัมภาษณ์ผู้กำกับพชร์ อานนท์ผู้มีส่วนสำคัญในการผลิตภาพยนตร์ชายรักชาย โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง

ผลการวิจัยพบว่า (1) อัตลักษณ์ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์เกิดขึ้นจากกระบวนทางความคิดและการสร้างสรรค์ที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากผู้กำกับทั่วไป (2) ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์เป็นภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องความสัมพันธ์ของตัวละครชายรักชายที่มีวิวัฒนาการรสอดคล้องไปกับการตอบรับในสังคม (3) ความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์เกิดจากพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงในเรื่องเพศของสังคม (4) ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์เปรียบเหมือนการสร้างงานรื่นเริงที่ดึงดูดให้ผู้ชมสามารถเข้าสู่โลกเหนือจินตนาการ แต่เมื่อภาพยนตร์สิ้นสุดลงผู้ชมจะถูกดึงกลับสู่โลกของความเป็นจริงอีกครั้ง (5) ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์เป็นโลกที่ไม่ถูกจำกัดเพศและความเป็นเพศที่ไม่ได้ มีข้อจำกัดถึงอัตลักษณ์ทางเพศอย่างชัดเจน ส่งผลให้เกิดความหลากหลายและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว

คำสำคัญ: ชายรักชาย, เควียร์, อัตลักษณ์

1. หลักการและเหตุผล

ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์มีความแตกต่างจากภาพยนตร์ชายรักชายเรื่องอื่นในวงการภาพยนตร์ไทย โดยเฉพาะความเป็นเควียร์ที่เป็นองค์ประกอบหลัก ทั้งตัวละครและการเล่าเรื่องในงานภาพยนตร์ที่มีลักษณะเฉพาะ พชร์ อานนท์เริ่มต้นสร้างผลงานในวงการบันเทิงจากตำแหน่งผู้จัดการฝ่ายขายโฆษณาของนิตยสารเธอกับฉัน และได้รับตำแหน่งบรรณาธิการนิตยสารเธอกับฉันในปี พ.ศ. 2530 ต่อมา พ.ศ. 2535 พชร์ อานนท์เริ่มต้นการทำงานด้านภาพยนตร์จากการเป็นผู้ช่วยผู้กำกับในภาพยนตร์เรื่อง สะแด่วแห้ว ของค่ายไฟว์สตาร์ ในปี พ.ศ. 2538 พชร์ อานนท์ได้มีโอกาสรับหน้าที่เป็นผู้กำกับในภาพยนตร์ สติแตก สุดขั้วโลก หากนับผลงานในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2538-2564 พชร์ อานนท์ได้สร้างผลงานรวมทั้งสิ้นกว่า 38 เรื่องและเป็นภาพยนตร์ชายรักชายที่มีองค์ประกอบที่แตกต่างและเกิดการพัฒนาการในความหมายของกลุ่มคนที่มีความหลากหลายทางเพศ โดยเฉพาะความหมายของเควียร์ ที่เป็นความหมายของเพศที่อยู่นอกเหนือกฎเกณฑ์ไม่จำกัดความถึงเพศใดเพศหนึ่ง นอกจากนี้ความหมายของเควียร์ในภาพยนตร์ของพชร์ อานนท์ยังสามารถอธิบายถึงการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ที่มีลักษณะเฉพาะ มีความแปลกประหลาด เกิดการแหกกฎที่ไม่เป็นไปตามบรรทัดฐานการสร้างงานภาพยนตร์

หากอธิบายความหมายถึงเรื่องเพศ “สังคม” เป็นตัวกำหนดบทบาทในเรื่องเพศให้เกิดความแตกต่างระหว่างชายและหญิง โดยสังคมมีความคาดหวังต่อเพศชายเป็นเพศที่มีความอดทน กล้าหาญ เข้มแข็ง ตรงข้ามกับเพศหญิงที่เป็นเพศเรียบร้อย อ่อนไหว ประณีต หากบุคคลใดไม่ได้ตรงตามบรรทัดฐานที่สังคมกำหนดเป็นเหตุทำให้เกิดการไม่ยอมรับและถูกมองว่าบุคคลเหล่านั้นมีความผิดแปลกจากสังคม กล่าวคือ ถ้าบุคคลใดแสดงพฤติกรรมที่ไม่ตรงกับเพศสภาพคนเหล่านั้นมักถูกสังคมมองในแง่ลบ จนกระทั่ง พ.ศ. 2444-2545 เกิดการพัฒนาแนวความคิดในเรื่องความหลากหลายทางเพศส่งผลให้สังคมมีความเปิดกว้าง โดยมีการอธิบายว่า บุคคลที่มีความหลากหลายทางเพศไม่ใช่ความผิดปกติทางสุขภาพจิตและคนกลุ่มนี้มีสิทธิที่จะสามารถแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางเพศของตน (ทิพานันท์ สุขุมาลชาติ, 2558) ดังนั้นการเกิดขึ้นของ “เควียร์” ถือเป็นสิ่งที่ท้าทายเรื่องความสัมพันธ์ของคนที่มีความหลากหลายทางเพศ และเป็นการทำลาย

กรอบในเรื่องของความเชื่อเรื่องเพศ (เทพพิทักษ์ มณีพงษ์, 2560) “เควียร์” จึงเป็นคำอธิบายถึงกลุ่มที่ไม่ใช่ชายและไม่ใช่หญิงหรือเพศอื่น แต่เป็นเพศที่อยู่นอกกรอบ กฎเกณฑ์ของสังคมที่เปลี่ยนแปลงความหมายเรื่องเพศจากการสร้างแบบแผนและกรอบความคิดที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดเรื่องเพศจากความรู้ทางวิทยาศาสตร์ แล้วแทนด้วยคำที่ให้ความหมายครอบคลุมถึงการลื่นไหล ยืดหยุ่น โดยไม่จำกัดกรอบเรื่องเพศ ซึ่งหมายถึงคำว่า “เควียร์” (ปิยะพงษ์ อิงไธสง, 2562)

จากหลักการและเหตุผลดังกล่าวทำให้ไม่ได้มองแค่ “เควียร์” ในงานภาพยนตร์ชายรักชายของพชร อานนท์ส่งผลในเรื่องความเชื่อเรื่องรักต่างเพศหรือเป็นการสร้างบรรทัดฐานเรื่องเพศใหม่เพื่อให้คนยอมรับเพียงเท่านั้น แต่เควียร์ในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร อานนท์ยังสามารถวิเคราะห์อธิบายความเป็นตัวของตัวเอง ความเป็นเพศลื่นไหล รวมถึงโครงสร้างอำนาจที่ถูกกำกับจากสังคมภายนอกที่ชี้ให้เห็นว่าโครงสร้างเป็นอย่างไร ซึ่งเป็นสิ่งที่การศึกษาครั้งนี้ต้องการวิเคราะห์เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ดังกล่าวที่แสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์ชายรักชายของพชร อานนท์เป็นพื้นที่ในการแสดงการต่อต้านอำนาจของเควียร์กับสังคมภายนอก

2. วัตถุประสงค์

2.1 อัตลักษณ์เฉพาะของภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์

2.2 ความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์

3. การทบทวนวรรณกรรม

3.1 แนวคิดเควียร์ (Queer Theory)

เควียร์ หมายถึง เพศที่เกิดขึ้นเพื่อโต้แย้งการตั้งคำถามถึงบรรทัดฐานในเรื่องเพศที่เกิดขึ้นในสังคมและสิ่งที่เป็นตัวกำหนดความหมายของคำว่า “เพศปกติและเพศผิดปกติ” ที่เกิดขึ้นจากความรู้ทางวิทยาศาสตร์เพื่อเป็นการแบ่งเพศในรูปแบบสากลที่มีเพียงเพศชายและเพศหญิง แนวคิดเควียร์ยังทำให้เกิดการเริ่มตระหนักรู้ถึงความเหลื่อมล้ำและความไม่เท่าเทียมทางเพศที่ส่งผลต่อความอคติในเรื่องเพศที่ปรากฏอยู่ในสังคมของมนุษย์ ถือเป็นจุดเริ่มต้นที่สะท้อนให้เห็นว่าสถาบันทางสังคมทั้งหลายได้สร้างอะไรที่ส่งผลต่อสังคม โดยเฉพาะความหมายในเรื่องเพศ (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2563) แนวคิดเควียร์จึงเป็นคำอธิบายเรื่องเพศที่เปิดกว้างในการสร้างบุคลิกลักษณะที่เป็นอิสระ ไม่ได้ถูกจำกัดเฉพาะตามโครงสร้างทางสังคมที่กำหนด หากเปรียบกับตัวละครในภาพยนตร์แล้ว เควียร์อาจเป็นตัวละครที่มีความหลากหลายจนก่อให้เกิดอัตลักษณ์เฉพาะที่ทำให้ตัวละคร เกิดความแตกต่างและสร้างความน่าสนใจให้กับภาพยนตร์

3.2 แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ (Identity)

อัตลักษณ์ คือสิ่งที่เป็นคุณสมบัติของคนหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ทำให้สิ่งนั้นโดดเด่นขึ้นมาหรือแตกต่างจากสิ่งอื่น ในช่วงหลังยุคหลังสมัยใหม่เกิดการตั้งคำถามและการเปลี่ยนแปลงถึงความเข้าใจที่ส่งผลต่อความหมายของอัตลักษณ์ให้กลายเป็นเรื่องของการนิยามความหมายที่สามารถแปรเปลี่ยนไปตามบริบทที่เกิดขึ้นในสังคมได้ (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2561) ดังนั้นอัตลักษณ์จึงเกิดจากการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมโลกที่หดแคบจากเทคโนโลยีที่ถูกพัฒนาอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะเรื่องการสื่อสารที่รวดเร็ว ส่งผลให้มุมมองที่มีต่อโลกใบนี้ดูแคบลง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของเชื้อชาติ ศาสนา ความเชื่อ ล้วนถูกปรับเปลี่ยนมุมมองของการแสดงออกได้หลายลักษณะ ก่อเกิดวัฒนธรรมใหม่ที่ต้องการเสนอมุมมองที่เป็นตัวตนเป็นเอกลักษณ์ผสมผสานกลมกลืนจนกลายเป็นอัตลักษณ์ของตนเอง

3.3 แนวคิดเรื่องคาร์นิวัล (Carnivalesque)

แนวคิดเรื่องคาร์นิวัล (Carnivalesque) เป็นแนวคิดเกี่ยวกับอำนาจที่กลับด้านจากความเป็นจริง เพื่อให้บุคคลสามารถทำพฤติกรรมที่ตรงข้ามกับกฎระเบียบทางสังคม เป็นการลดความตึงเครียดในสถานะทางสังคมที่เป็นอยู่ในขณะนั้น (Boulding, 1956) แนวคิดเรื่องคาร์นิวัลจึงเปรียบเสมือนการจำลองพื้นที่ในการต่อต้านกฎระเบียบและบรรทัดฐานของสังคม แต่เมื่องานคาร์นิวัลจบลงทุกอย่างจะกลับเข้าไปสู่โลกของความเป็นจริงดังเดิม (ปิยะพงษ์ อิงไธสง, 2562) สำหรับในงานภาพยนตร์แนวคิดเรื่องคาร์นิวัล (Carnivalesque) ถือเป็นอีกหนึ่งพื้นที่ที่สามารถแสดงความเป็นตัวตน หรือการปลดปล่อยจากโลกแห่งความเป็นจริงได้อย่างเต็มที่ ด้วยพื้นที่ของภาพยนตร์คือพื้นที่แห่งการสร้างสรรค์จินตนาการ โดยใช้พื้นที่แห่งนี้เป็นพื้นที่ปลดปล่อยความเป็นตัวเองจากการสร้างสรรค์จากตัวผู้สร้าง ผู้กำกับ คนเขียนบท รวมไปถึงทีมงานที่เนรมิตผลงานขึ้นมาให้กลายเป็นพื้นที่นำเสนอเรื่องราวที่ถูกกลับมุมมองทางสังคมให้กลายเป็นพื้นที่แห่งการปลดปล่อย

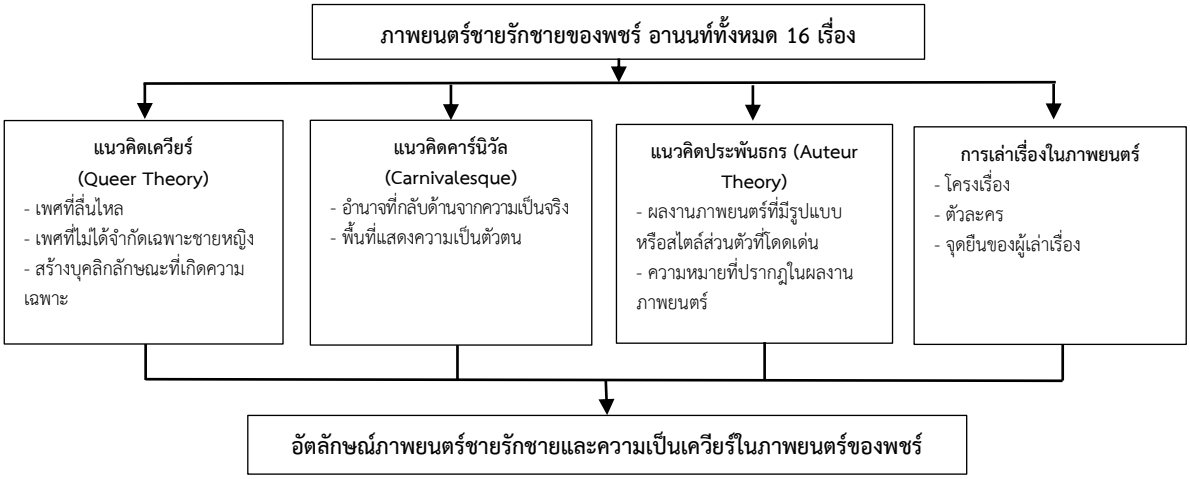
3.4 แนวคิดประพันธกร (Auteur Theory)

แนวคิดประพันธกร (Auteur Theory) เป็นทฤษฎีที่ใช้สำหรับศึกษาผู้กำกับภาพยนตร์ ช่วงทศวรรษที่ 1960 นักวิชาการ Andrew Harris ได้วิเคราะห์รูปแบบและโครงสร้าง เนื้อหาตามสูตรของผู้กำกับ โดยเฉพาะการให้ความสนใจต่อการจัดองค์ประกอบภาพ (mise-en-scene) จนเกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่เกิดขึ้นจากผลงานของผู้กำกับคนเดียวกัน (กำจร หลุยยะพงศ์, 2554) โดยมีหลัก 3 ประการ (Sarris, 1962) ได้แก่ 1) องค์ประกอบทางเทคนิคของผู้กำกับ 2) รูปแบบหรือสไตล์ส่วนตัวที่โดดเด่นและสะท้อนบุคลิกของผู้กำกับภาพยนตร์ 3) ความหมายที่ปรากฏในผลงานซึ่งสะท้อนความเป็นตัวตนและความคิดของผู้กำกับ ทำให้เห็นว่าการเกิดขึ้นของแนวคิดประพันธกรแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์หรือลายเซ็นของตัวผู้กำกับ นอกจากนี้แนวคิดประพันธกรยังมองว่า ผู้กำกับเปรียบเสมือนกับศิลปินที่ใช้อุปกรณ์กล้องในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะลงบนแผ่นฟิล์มและออกฉายสู่สายตาของผู้ที่ได้รับชม ดังนั้นผลงานภาพยนตร์ก็ไม่ได้มีความแตกต่างจากผลงานศิลปะแขนงอื่นที่มีผู้สร้างสรรค์ผลงานเช่นเดียวกัน (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552)

3.5 แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (Narrative of Film)

แนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เป็นส่วนสำคัญในการสื่อสารระหว่างผู้ผลิตภาพยนตร์และผู้รับชม เพราะวิธีการเล่าเรื่องเปรียบเสมือนข้อมูลที่ตัวผู้ผลิตสามารถบอกเล่าและสื่อความหมายผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ เพื่อให้ผู้รับชมสามารถรับเนื้อหา หรือความหมายที่ทางผู้ผลิตต้องการจะสื่อออกไป ประกอบด้วยความคิดหลักของเรื่อง (Theme), โครงเรื่อง (Plot), ความขัดแย้ง (Conflict), ตัวละคร (Character), จุดยืนของผู้เล่าเรื่อง (Point of View) และฉาก (Setting) (Giannetti & Leach, 1999) การเล่าเรื่องในภาพยนตร์จึงเป็นส่วนผสมของกระบวนการการผลิตภาพยนตร์ ที่บอกเล่าเรื่องราวของภาพยนตร์ผ่านตัวละครที่เผยให้เห็นถึงลักษณะตัวละคร การสถานการณ์ที่สร้างปัญหาผูกไปกับตัวละคร ที่สร้างพลังของภาพยนตร์ให้เกิดมิติ ที่ชี้ให้เห็นว่าการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไม่ได้มีเพียงด้านเดียว

4. สมมติฐานและกรอบแนวคิดเชิงทฤษฎี



5. ระเบียบวิธีวิจัย

5.1 ประชากร กลุ่มตัวอย่าง

5.1.1 ผู้วิจัยได้คัดเลือกภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชายรักชายผ่านภาพยนตร์ของพชร์ อานนท์ (พ.ศ.2543-2564) จำนวน 16 เรื่อง ได้แก่ โกซิกซ์ โกหกปลิ้นปล้อน กะล่อนตอแหล (2543), ว้ายบิ้ม! เชียร์กระหึ่มโลก (2546), ปล้นนะยะ (2547), เพื่อน...กูรักมึงว่ะ (2550), หอแต๋วแตก (2550), แต๋วเตะตีนระเบิด (2552), หอแต๋วแตก แหกกระเจิง (2552), หอแต๋วแตก แหวกชิมิ (2554), ปล้นนะยะ 2 อัยยะย่ะ (2555), หอแต๋วแตก แหกม๊วากม๊วากกก (2555), สตรีเหล็ก ตบโลกแตก (2557), หอแต๋วแตก แหกนะคะ (2558), ตุ๊ดตุ่กู้ชาติ (2561), หอแต๋วแตก แหกต่อไม่รอแล้วนะ (2561), พจมาน สว่างคาตา (2563) และหอแต๋วแตก แหกโควิด ปังปุริเย่ (2564) โดยภาพยนตร์ทั้ง 16 เรื่องเป็นภาพยนตร์ที่เล่าเรื่องผ่านกลุ่มตัวละครชายรักชาย รวมถึงตัวละครชายรักชายเป็นตัวละครหลักของภาพยนตร์

5.1.2 ผู้วิจัยได้เลือกประชากรในการสัมภาษณ์เชิงลึกคือผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในภาพยนตร์ ได้แก่ ผู้กำกับภาพยนตร์ พชร์ อานนท์ ผู้มีส่วนสำคัญในการสร้างภาพยนตร์ชายรักชายตั้งแต่กระบวนการเริ่มต้นการเขียนบท เครื่องแต่งกายและการกำกับภาพยนตร์

5.1.3 บทสัมภาษณ์ของผู้กำกับพชร์ อานนท์ จากนิตยสารและบทความบนสื่อออนไลน์

5.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

5.2.1 แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) สำหรับผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับอัตลักษณ์ภาพยนตร์ชายรักชายและความเป็นเควียร์ จำนวน 1 ฉบับ

5.2.2 แบบวิเคราะห์อัตลักษณ์ภาพยนตร์ชายรักชายและความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ของพชร์ อานนท์ตามทฤษฎี ได้แก่ แนวคิดเควียร์ (Queer Theory) แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ (Identity) แนวคิดเรื่องคาร์นิวัล (Carnivalesque) แนวคิดประพันธกร (Auteur Theory) และแนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (Narrative of Film)

5.3 การเก็บข้อมูล

5.3.1 เกณฑ์วิเคราะห์ตัวบท ตัวแสดง สิ่งแวดล้อมในการดำเนินเรื่องและการแสดงออกถึงความเป็น “เควียร์” ผ่านการวิเคราะห์ตัวแสดงและสิ่งแวดล้อมในการดำเนินเรื่องและการวิเคราะห์การแสดงออกถึงความเป็นเควียร์ผ่านลักษณะดังต่อไปนี้

1) ลักษณะทางกายภาพ ลักษณะภายนอกของนักแสดงนำซึ่งเป็นสิ่งที่สังเกตได้ชัดและเป็นรูปธรรม เช่น เสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย

2) ลักษณะทางพฤติกรรม เป็นกิริยาลักษณะหรือการแสดงออกผ่านการกระทำ เช่น กิริยาท่าทาง การแสดงออกทางอารมณ์ การแสดงแออกทางสีหน้า

3) ลักษณะอื่น ๆ วิเคราะห์องค์ประกอบอื่นที่แสดงถึงความเป็นเควียร์ เช่น ฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก

5.3.2 การสัมภาษณ์เชิงลึก ผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มตัวอย่างในการสัมภาษณ์เชิงลึก คือ ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชายรักชายผ่านภาพยนตร์ของพชร์ อานนท์ ได้แก่ ผู้กำกับภาพยนตร์พชร์ อานนท์

5.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

5.4.1 วิเคราะห์องค์ประกอบการเล่าเรื่องภาพยนตร์ชายรักชายและความเป็นเควียร์ผ่านภาพยนตร์ของพชร์ อานนท์ที่คัดเลือกมาทั้งหมด 16 เรื่องผ่านหลักเกณฑ์ตามหลักทฤษฎี ได้แก่ แนวคิดเควียร์ (Queer Theory) แนวคิดเรื่องคาร์นิวัล (Carnivalesque) แนวคิดประพันธกร (Auteur Theory) และแนวคิดการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ (Narrative of Film) ร่วมกับการศึกษาที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรมอย่างละเอียด

5.4.2 วิเคราะห์บทสัมภาษณ์จากผู้กำกับพชร์ อานนท์ที่มีส่วนในการตัดสินใจในการผลิตภาพยนตร์ชายรักชายและความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ที่ออกฉายในปี พ.ศ. 2543-2564 เพื่อทำความเข้าใจปรากฏการณ์และข้อค้นพบที่เกี่ยวอัตลักษณ์และความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์

6. ผลการวิจัย

การศึกษา อัตลักษณ์ภาพยนตร์ชายรักชายและความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ของพชร์ อานนท์ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

6.1 อัตลักษณ์ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์

อัตลักษณ์ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์เป็นคุณสมบัติที่เกิดขึ้นจากผลงานที่เกิดจากกระบวนการคิด สร้างสรรค์ของผู้กำกับพชร์ อานนท์ที่แสดงออกในรูปแบบของภาพยนตร์ที่ประกอบไปด้วย ฉาก เครื่องแต่งกาย ดนตรีประกอบ และอื่น ๆ รวมถึงการเลือกใช้ตัวละครที่เป็นชายรักชายเป็นผู้ดำเนินเรื่อง ก่อเกิดเป็นผลงานภาพยนตร์ชายรักชายที่มีคุณลักษณะเฉพาะที่เกิดขึ้นแก่ผู้กำกับพชร์ อานนท์ เมื่อภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์เกิดการผลิตซ้ำและสร้างสรรค์ผลงานเพิ่มขึ้นในรูปแบบของตนเองจนกลายเป็นภาพจำของผู้ที่ได้รับชมภาพยนตร์ จึงสามารถอธิบายได้ว่ารูปแบบเฉพาะที่ถูกสร้างขึ้นในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ ก่อเกิดความเข้าใจร่วมและสร้างวัฒนธรรมเฉพาะ จนกลายเป็นอัตลักษณ์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ จากการวิเคราะห์ในครั้งนี้สามารถแบ่งข้อค้นพบได้ 4 ประเด็น ดังนี้

1) ภาพยนตร์ชายรักชายกับความไม่สมหวังของชายรักชาย ภาพยนตร์ไทยในช่วง พ.ศ. 2528-2543 เช่น ภาพยนตร์เพลงสุดท้าย (2528) กำกับโดยพิศาล อัครเศรณี หรือภาพยนตร์ฉันผู้ชายนะยะ (2530) กำกับโดยหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ภาพยนตร์ในยุคนี้มักเล่าเรื่องราวความผิดหวังจากความรักของกลุ่มคนชายรักชาย สำหรับภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์พบในภาพยนตร์โกซิกซ์ โกหกปลิ้นปล้อนกะล่อนตอแหล (2543) มีลักษณะของเนื้อเรื่องและตัวละครที่มีความสมจริง มีการเล่าเรื่องตัวละครชายรักชายที่มีลักษณะเหมือนกับเพศหญิง ทั้งองค์ประกอบเครื่องแต่งกายและการแสดงออก จึงมักเรียกภาพยนตร์ในยุคนี้ว่า “ภาพยนตร์กะเทย” จากคำสัมภาษณ์ผู้กำกับพชร์ อานนท์ (สัมภาษณ์, 20 ตุลาคม 2565) กล่าว

ว่า โกซิกซ์ โกหก ปลิ้นปล้อน กะล่อนตอแหลก็เป็นหนังกะเทย แต่เป็นกะเทยไปหลอกผู้ชายแล้วผู้ชายไม่ยอมแต่งงานด้วย กะเทยก็โกหกผู้ชายว่ามันท้องอะไรอย่างนี้ เริ่มแรกเลยพี่ก็โดนจัดให้ไปอยู่กับผู้กำกับหนังกะเทยอะไรอย่างนี้แรก ๆ เลย (พชร์ อานนท์, สัมภาษณ์, 20 ตุลาคม 2565)

2) ภาพยนตร์ชายรักชายกับตัวละครนำที่สร้างสีสัน เมื่อสังคมไทยเริ่มเปิดกว้างในเรื่องของความหลากหลายทางเพศ ส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยเกิดตัวละครหลักชายรักชายที่มีความหลากหลายมากขึ้น โดยเฉพาะในปี พ.ศ. 2543 ภาพยนตร์สตรีเหล็ก (2543) กำกับโดยยงยุทธ ทองกองทุน มีการนำลักษณะเด่นกลุ่มชายรักชาย เช่น ความสนุกสนานร่าเริง สร้างสีสันและความบันเทิงให้กับคนโดยรอบมาเป็นจุดเด่นให้กับตัวละครชายรักชาย ส่งผลให้ภาพยนตร์ได้รับผลตอบรับที่ดีทั้งรายรับและคำวิจารณ์ ส่งผลให้เกิดภาพยนตร์ในลักษณะเดียวกันตามมา เช่น ภาพยนตร์พรางชมพู กะเทยประจัญบาน (2545) กำกับโดยกิตติกร เลียวศศิริกุล

สำหรับภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ผู้ชมสามารถพบตัวละครนำที่สร้างสีสันได้ในภาพยนตร์หลายเรื่อง เช่น ภาพยนตร์ว้ายบึ้ม! เชียร์กระหึ่มโลก (2546), ภาพยนตร์ปล้นนะยะ (2547), ภาพยนตร์แต๋วเตะตีนระเบิด (2552), ภาพยนตร์ปล้นนะยะ 2 อัยยะย่ะ (2555) โดยความเป็นจริงแล้วความคิดของผู้กำกับพชร์ อานนท์เกี่ยวกับการสร้างภาพยนตร์ชายรักชาย ทางพชร์ อานนท์มีความตั้งใจในการสร้างภาพยนตร์ชายรักชายมาตั้งแต่ก่อนภาพยนตร์สตรีเหล็กออกฉาย แต่ภาพยนตร์ชายรักชายในยุคก่อนหน้านั้นยังไม่ได้รับความนิยม ทำให้กลุ่มนายทุนไม่ตอบรับและให้เหตุผลว่าภาพยนตร์ชายรักชายไม่สามารถทำเงินได้ ทำให้โครงการในการสร้างภาพยนตร์ชายรักชายต้องยกเลิกไป แต่หลังจากความโด่งดังของภาพยนตร์สตรีเหล็ก ทำให้พชร์ อานนท์เกิดความตั้งใจในการสร้างภาพยนตร์ชายรักชายขึ้นอีกครั้ง โดยพชร์ อานนท์ กล่าวใน สุพัฒน์ ศิวะพรพันธ์ (2566) ว่า ความจริงตั้งใจจะทำหนังกะเทยมาตั้งแต่ก่อนที่จะมีภาพยนตร์เรื่อง “สตรีเหล็ก” อีก คือเราไปซื้อบท “ฉันผู้ชายนะยะ” (ละครเวทีที่โด่งดังมาเมื่อ พ.ศ. 2530) มาจากอาจารย์เสรี วงษ์มณฑา แต่พอเอาไปเสนอกับไฟว์สตาร์แล้วเขาไม่เอา นายทุนบอกว่าหนังแบบนี้ไม่ทำเงิน เราก็เลยต้องพับโครงการไป แต่พอหนังสตรีเหล็กเข้าฉายและทำเงิน ไฟว์สตาร์เลยเรียกเข้าไปใหม่บอกว่าอยากให้ทำหนังตุ๊ด เราก็เลยทำ “ว้ายบึ้ม! เชียร์กระหึ่มโลก” ออกมา เพราะตอนนั้นกระแสการแข่งเชียร์ลีดเดอร์ในบ้านเรากำลังดัง พอทำออกมาคนก็หาว่าก๊อป แต่ความจริงมันไม่ใช่ กูอยากทำมานานแล้ว แต่นายทุนเขาไม่ให้ทำ หลังจากนั้นก็ทำหนังแนวนี้มาอีกหลายเรื่องอย่าง ปล้นนะยะ (2547) เป็นเรื่องของกะเทยปล้นธนาคาร

3) ภาพยนตร์ชายรักชายที่มีความเหนือจริง พบในภาพยนตร์ชุดหอแต๋วแตกหรือจักรวาลหอแต๋วแตก โดยภาพยนตร์มีการดำเนินเรื่องราวที่หลุดโลก มีการปรากฏตัวของตัวละครผีที่เป็นเรื่องของความเชื่อเรื่องลี้ลับ ส่งผลให้เนื้อเรื่องและการดำเนินเรื่องของตัวละครสามารถสร้างสรรค์ความเหนือจริงของโลกภาพยนตร์ สำหรับตัวละครผู้กำกับพชร์ อานนท์ได้หยิบยกองค์ประกอบของบุคลิกลักษณะของกะเทย เช่น ลักษณะท่าทางการแสดงออกที่ดูล้นเกินความเป็นจริง ลักษณะการพูด การใช้ภาษาเฉพาะกลุ่มในหมู่กะเทย หรือองค์ประกอบภายนอก เช่น การแต่งกาย การแต่งหน้าที่ได้แรงบันดาลใจมาจากนางโชว์และไม่สามารถแต่งได้ในชีวิตจริง โดยพชร์ อานนท์ (สัมภาษณ์, 20 ตุลาคม 2565) กล่าวว่า พี่ทำหนังหอแต๋วแตกมาเมื่อปี 2550 ก็ไม่ได้คิดเลยว่าจะเป็นหนังยอดฮิต เพียงแค่เราคิดว่าเราทำหนังออกมาเพื่อประชดนายทุน เราอยากทำก็คือเราอยากทำ ตอนแรกทำเรื่อง “เพื่อน...กูรักมึงหว่ะ” ที่เกี่ยวกับเกย์มาก่อนเป็นเรื่องที่แรงเลยอ่ะ เป็นหนังแบบ Brokeback Mountain พอทำเสร็จพี่ก็อยากทำหนังกะเทยตลก เพราะพี่หายจากปล้นนะยะไปนานก็เลยมาทำเรื่องหอแต๋วแตก ตอนแรกคนก็ไม่เห็นด้วย ไม่อยากให้ทำแต่พี่ก็ทำ พี่ไปเสนอกับนายทุนอีกเจ้าหนึ่งเขาก็ไม่เอา ก็เลยไปเสนอกับนายทุนที่ไฟว์สตาร์เขาก็เอา ตอนเขาตอบตกลงตอนนั้นยังไม่มีบทด้วย คิดไม่ออกเหมือนกันว่า

หนังจะเป็นอย่างไร ก็แค่กะเทยหรือเรื่องผี ๆ ที่อยู่ในหอก็เลยตั้งชื่อ “หอแต๋วแตก” แล้วก็นั่งทำต่อไปเรื่อย ๆ เลย นั่งคิด นั่งคิดแล้วเราก็ถ่ายเลย เพราะว่าเราก็เริ่มมาอยู่แล้ว เราเร็วอยู่แล้ว แล้วเราก็คิดเรื่อง ณ เหตุการณ์ตรงนั้น สถานการณ์ตอนนั้นแล้วเอามาใส่ในหนังโดยที่ไม่ติดขัด โดยที่แบบไม่ใช่อยู่ ๆ ก็ไม่มีที่มาที่ไป แล้วเรามาทำหอแต๋วแตกที่เราทำไปก็ได้เงินเลยกลายเป็นหนังฮิตของเพศที่สามไป ก็มีภาค 2 ภาค 3 ออกมาเรื่อย ๆ มันอาจจะมีสนุกบ้างไม่สนุกบ้าง เพราะว่าบางทีบทของหนังน่ะเมื่อคนดูเขาก็ชอบ เขาก็สนุก พอเขาดูครบ 3 เรื่อง คนก็เริ่มเบื่อแล้ว เราก็เปลี่ยน Character เปลี่ยนไปเรื่อย ๆ ไม่ให้มันย่ำอยู่กับที่ ให้ตัวละครแต่งตัว พอเขาดูแล้วให้มันมีมุกใหม่ ๆ เข้ามา จนล่าสุดก็มีหอแต๋วแตกภาค 8 ขึ้นมา ก็เลยกลายเป็นหนังกะเทยไปเลยจริง ๆ (พชร์ อานนท์, สัมภาษณ์, 20 ตุลาคม 2565)

โดยจุดเด่นของภาพยนตร์ชุดหอแต๋วแตกคือการเลือกนักแสดงชายแท้มารับบทตัวละครชายรักชายที่ตรงข้ามกับลักษณะทางเพศของตน ส่งผลให้เกิดความล้นเกินทางด้านการแสดงและทำให้ภาพยนตร์เกิดความความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น

4) ภาพยนตร์ชายรักชายกับตัวละครเกย์ ในปี พ.ศ. 2548 วงการภาพยนตร์ฮอลลีวูดได้เกิดกระแสภาพยนตร์ชายรักชายหรือภาพยนตร์เกย์เรื่อง หุบเขาเร้นรัก Brokeback Mountain (2548) ถือเป็นภาพยนตร์โรแมนติก-ดราม่าที่เล่าเรื่องความสัมพันธ์ของตัวละครชายรักชายในสหรัฐอเมริกาช่วงยุคทศวรรษที่ 2500 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่สังคมอเมริกายังไม่เกิดการทำความเข้าใจในเรื่องของความรักในเพศเดียวกัน เมื่อภาพยนตร์ออกฉายภาพยนตร์ได้รับการตอบรับการเป็นอย่างดี โดยเฉพาะด้านคำวิจารณ์และรางวัลจากสถาบันภาพยนตร์ทั่วโลก สำหรับประเทศไทยหลังการออกฉายภาพยนตร์หุบเขาเร้นรัก (Brokeback Mountain) ถือเป็นการเปิดมุมมองของคนทั่วไปต่อกลุ่มชายรักชายขึ้นมาใหม่ ซึ่งแตกต่างจากชุดความคิดเดิมว่าชายรักชายต้องมีลักษณะทั้งภายนอกที่หมายถึงการแต่งกายและการแสดงออกที่เหมือนเพศหญิง ภาพยนตร์หุบเขาเร้นรักทำให้เกิดการสร้างคำเรียกของกลุ่มชายรักชายที่เรียกว่า “เกย์” เกิดขึ้น โดยความหมายของเกย์ คือ เพศชายที่แสดงออกและลักษณะทางกายภาพเหมือนเพศชาย แต่มีการแสดงออกถึงความปรารถนาต่อเพศชายด้วยกัน ทั้งรูปแบบของการมีความสัมพันธ์ในรูปแบบคู่รัก รวมไปถึงการมีเพศสัมพันธ์ที่ไม่ได้กำหนดว่าฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเป็นรุกหรือรับ (เทอดศักดิ์ ร่มจำปา, 2545)

ในปี พ.ศ. 2550 ภาพยนตร์เพื่อน...กูรักมึงว่ะ ถือเป็นภาพยนตร์ไทยเรื่องแรกที่มีตัวละครหลักเป็นชายรักชายที่มีลักษณะของความเป็นชายที่ชัดเจน ทั้งรูปร่างหน้าตาที่เป็นบรรทัดฐานของเพศชาย การแต่งกายที่ไม่ได้แตกต่างจากเพศชายทั่วไป เป็นเพียงการแสดงออกในเรื่องของความปรารถนาของเพศชายด้วยกัน ภาพยนตร์เล่าเรื่องสองตัวละครหลักที่มีลักษณะของความเป็นชาย ทั้งรูปร่างหน้าตา การแต่งกายที่ไม่ได้แตกต่างจากเพศชายทั่วไป แต่พบการแสดงออกในเรื่องของความปรารถนาของเพศชายด้วยกัน ถือเป็นการเปิดมุมมองของคนทั่วไปต่อกลุ่มชายรักชายขึ้นมาใหม่ ทำให้เกิดการสร้างความเข้าใจของคำเรียกกลุ่มชายรักชายที่เรียกว่า “เกย์”

6.1.1 ภาพยนตร์ชายรักชายที่สะท้อนเหตุการณ์ร่วมสมัย

1) ภาพยนตร์ที่สะท้อนสถานการณ์ที่เกิดขึ้น เป็นภาพยนตร์ที่หยิบยกสถานการณ์ เหตุการณ์ความนิยมที่เป็นกระแสที่ในช่วงเวลาที่ภาพยนตร์ออกฉาย เช่น ภาพยนตร์ว้ายบึ้ม! เชียร์กระหึ่มโลก (2546) ที่นำกีฬาเชียร์ลีดดิ้งที่กำลังได้รับความนิยมในช่วงเวลานั้น จากการประกวดซีคอนสแควร์ เชียร์ลีดเดอร์แห่งประเทศไทย นอกจากนี้ภาพยนตร์ภาพยนตร์ว้ายบึ้ม! เชียร์กระหึ่มโลก ยังได้รับความนิยมจากการเข้าฉายภาพยนตร์สาวเชียร์เท้าไฟ หัวใจวี้ดบึ้ม (Bring It On) (2543) ภาพยนตร์วัยรุ่นที่เล่าเรื่องชมรมเชียร์หลีดดิ้งในโรงเรียนมัธยมศึกษาตอนปลาย ที่ต้องเข้าแข่งขันกับหลายโรงเรียน โดยในภาพยนตร์มีความน่าสนใจตรงที่

มีการนำกีฬาชนิดนี้ผ่านตัวละครการนำเสนอท่าเต้นที่เป็นเอกลักษณ์และความสนุกสนานในการแข่งขันระหว่างทีมโรงเรียน

2) การหยิบยกสถานการณ์ที่กำลังเป็นกระแสจากสื่อโทรทัศน์และภาพยนตร์ คือการนำประเด็นที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกันกับช่วงที่ภาพยนตร์ออกฉายหยิบใส่ในผลงานภาพยนตร์ ทั้งกระแสความนิยมเพลงละครและภาพยนตร์ เช่น ตัวละครหลักมีการแต่งกายเหมือนกับมิวสิกวิดีโอของ มาช่า วัฒนพานิชในเพลง Music Lover หรือการนำตัวละครแวมไพร์และมนุษย์หมาป่าจากภาพยนตร์แวมไพร์ ทไวไลท์ (2551) มาสร้างเป็นตัวละครในภาพยนตร์หอแต๋วแตก (2550)

3) การหยิบยกกระแสความนิยมจากในโลกความเป็นจริง ปัจจุบันสื่อสังคมออนไลน์มีอิทธิพลต่อสังคมโลกในปัจจุบัน สาเหตุหลักเกิดขึ้นจากการพัฒนาของเทคโนโลยีที่ส่งผลต่อการดำเนินชีวิตของผู้คนในปัจจุบัน สื่อสังคมออนไลน์เป็นช่องทางการรับสารที่ง่ายและสามารถรับสารได้ตลอดเวลา โดยชนินทร์ พุ่มบัณฑิต และกมลชนก ยวดยง (2565) กล่าวว่า สื่อสังคมออนไลน์ (Social Media) เกิดจาก Social หมายถึง สังคม และ Media หมายถึงสื่อ เช่น เนื้อหา เรื่องราว บทความ วิดีโอ เพลงและรูปภาพ สื่อสังคมออนไลน์จึงมีการตอบสนองทางสังคมได้หลากหลายทิศทางผ่านเครือข่ายอินเตอร์เน็ตที่แพร่กระจายข่าวสารแบบทางเดียว (One-to-Many) กลายเป็นรูปแบบการสนทนาที่สามารถมีผู้เข้าร่วมได้หลายคน (Many-to-Many) รวมถึงเป็นสื่อที่มีรูปแบบต่างจากสื่อรูปแบบเดิมที่ผู้บริโภคสามารถเป็นผู้ผลิตเนื้อหาได้ การเข้ามาของสื่อสังคมออนไลน์จึงส่งผลต่อการรับชมภาพยนตร์ในปัจจุบันเนื่องจากสื่อสังคมออนไลน์มีรูปแบบการสื่อสารที่รวดเร็ว ผู้ชมจึงมักพบ การหยิบกระแสนิยมจากสื่อสังคมออนไลน์ใส่ลงไปในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ เช่น ฉากที่ใช้โทรศัพท์มือถือยี่ห้อ Blackberry รวมถึงตัวละครหลักอย่างเจ๊แต๋ว เจ๊การ์ตูน เจ๊มดดำและแพนเค้ก ล้อเลียนเครื่องแต่งกายชุดประจำชาติของตัวแทนผู้เข้าประกวดจากประเทศไทยที่เดินทางไปประกวดเวทีมิสยูนิเวิร์ส ในภาพยนตร์หอแต๋วแตกแหวกซิมิ (2554)

6.1.2 ความล้นเกินกว่าชีวิตจริง

1) ความล้นเกินทางการแสดง ผู้กำกับพชร์ อานนท์ได้นำจุดเด่นของการแสดงออกของกะเทยที่มีลักษณะการแสดงออกที่เกินจริงมาผสมผสานกับภาพยนตร์แนวตลก (Comedy) ทำให้ตัวละครเกิดการแสดงออกที่สนุกสนานที่สามารถส่งต่อไปยังผู้รับชม โดยตัวละครที่ได้รับความนิยมอย่างสูงมักมาจากภาพยนตร์ตลกที่มีตัวละครหลักเป็นชายรักชายหรือที่พชร์ อานนท์ได้ให้คำจัดความว่าเป็นภาพยนตร์กะเทย โดยพชร์ อานนท์ (สัมภาษณ์, 20 ตุลาคม 2565) กล่าวว่า เริ่มเลยอ่ะ พี่ก็โดนจัดไปอยู่เป็นผู้กำกับหนังกะเทยอย่างนี้แรก ๆ เลย ตอนนั้นก็จะมี “สตรีเหล็ก” แต่ของพี่มาก่อนสตรีเหล็กนะ ส่วนว้ายบึ้ม! เชียร์กระหึ่มโลกจะเป็นหนังดราม่า พอเราทำหนัง ว้ายบึ้ม! เชียร์กระหึ่มโลก เสร็จก็กลายเป็นว่าเราทำหนังว้ายบึ้ม! เชียร์กระหึ่มโลก ที่เป็นเชียร์หลีดเดอร์กะเทย พอเราได้ปุ๊บ เราก็ทำหนังเรื่อง “ปล้นนะยะ” ต่อ ซึ่งเป็นหนังกะเทยที่ปล้นธนาคาร หลังจากนั้นเราก็ไปทำหนังเรื่อง “เอ๋อเหรอ” ทำหนังเรื่อง “ไฉไล” เป็นหนังที่ไม่ใช่กะเทย” เพราะจริง ๆ เราก็ทำหนังประเภทเหล่านี้ได้ แต่ชื่อของเราก็ไปฮิตกับหนังกะเทย ไปฮิตมากตรงที่หอแต๋วแตก (พชร์ อานนท์, สัมภาษณ์, 20 ตุลาคม 2565)

2) ความล้นเกินของเครื่องแต่งกาย ผู้กำกับพชร์ อานนท์ได้ให้ความสำคัญในเรื่องของเครื่องแต่งกายของตัวละครเป็นอย่างมาก รวมถึงมีส่วนร่วมในการคิด ออกแบบเครื่องแต่งกายที่เป็นสิ่งที่สร้างสีสันให้กับภาพยนตร์ ทำให้องค์ประกอบของเครื่องแต่งกายที่มีความเกินจริงกลายเป็นจุดเด่นและสร้างความดึงดูดให้กับผู้ชมภาพยนตร์ ภาพยนตร์ปล้นนะยะ (2547) ถือเป็นจุดเริ่มต้นของการแต่งกายที่ล้นเกินจริงในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ เนื่องจากตัวละครหลักอย่าง เสือ (วินัย ไกรบุตร) มีอาชีพเป็นนางโชว์ เวลาที่เสือทำการแสดงตัวละครต้องทำการแต่งกายที่สอดคล้องกับโชว์ที่ตนเองแสดง เมื่อตัวละครใน

ภาพยนตร์ปล้นนะยะมีความคิดอยากที่จะปล้นธนาคาร จึงมีความคิดที่อยากจะปลอมตัวเพื่อให้ตนเองสวย และเป็นการปกปิดตนเองกับกลุ่มเพื่อนที่ออกปล้น โดยพชร์ อานนท์ (สัมภาษณ์, 20 ตุลาคม 2565) กล่าวว่า ปล้นนะยะ มันเป็นนางโชว์ไง ตัวละครก่อนที่มันจะตาย ไหน ๆ มันก็ไปปล้นแล้ว มันก็ต้องบอก...ขอสักทีน่ะ ขอสวยหน่อย เพราะกะเทยมันต้องรักสวยรักงาม มันก็เลยไปขโมยกิ๊บโชว์มาแต่ง ในเรื่องมันก็เป็นแบบนั้น ชุดมันก็เลยใหญ่ แบบว่าก่อนตายขอให้กูได้แต่งสวนสักครั้งหนึ่ง พอมาเรื่องหอแต๋วแตกอีก ก็มีคนมารอดูว่า เจ๊แต๋วจะแต่งชุดอย่างไร (พชร์ อานนท์, สัมภาษณ์, 20 ตุลาคม 2565) หลังจากที่ภาพยนตร์ปล้นนะยะออกฉายกระแสในเรื่องการแต่งกายล้นเกินจริงกลายเป็นภาพจำของผู้ชมภาพยนตร์ที่ส่งผลมาถึงภาพยนตร์เรื่องต่อมาคือ ภาพยนตร์หอแต๋วแตก (2550)

3) ความล้นเกินของอุปกรณ์ประกอบฉาก ผู้ชมสามารถเห็นได้ชัดในภาพยนตร์ชุดหอแต๋วแตก โดยเฉพาะในฉากที่เกิดต่อสู้ระหว่างตัวละครหมอผีและกลุ่มตัวละครหลัก ได้แก่ เจ๊แต๋ว เจ๊การ์ตูน เจ๊มดดำ และแพนเค้ก โดยอุปกรณ์ที่ใช้ในการต่อสู้ถือเป็นอุปกรณ์ประกอบฉากที่ช่วยเสริมเรื่องราวเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์และยังช่วยเพิ่มอรรถรสความสนุกสนานให้กับภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น เช่น “ปลัดขิกขนาดใหญ่” ในภาพยนตร์หอแต๋วแตก (2550) พบได้ในฉากต่อสู้ระหว่างหมอผีและกลุ่มสามแต๋ว ซึ่งปลัดขิกเป็นเครื่องหมายของเพศชาย โดยผู้ชมยังสามารถพบปลัดขิกได้ในภาพยนตร์ชุดหอแต๋วแตกภาคอื่น ๆ เช่น ภาพยนตร์หอแต๋วแตก แหกกระเจิง (2552), หอแต๋วแตก แหวกชิมิ (2554) และหอแต๋วแตก แหกโควิดปังปุริเยน่ (2564) ความหมายของปลัดขิกนอกจากการสื่อถึงความเป็นเพศชายในภาพยนตร์แล้ว ปลัดขิกยังเป็นนัยยะเพื่อสื่อสารและเล่าเรื่องการต่อสู่ของกลุ่มตัวละครชายรักชายใช้ต่อสู้เพื่อให้ชนะเหนือกลุ่มชายแท้ในสังคมที่มีชายเป็นใหญ่อีกด้วย

6.1.3 ความลื่นไหลของเหตุและผล

1) การลื่นไหลของเหตุและผลที่เกิดขึ้นจากตัวละคร เกิดจากวิธีการกำกับภาพยนตร์ในรูปแบบของพชร์ อานนท์ที่ส่งผลต่อการแสดงออกของตัวละคร รวมถึงบทสนทนาที่เกิดขึ้นที่เรียกว่าวิธีการ ด้นสด ส่งผลให้นักแสดงสามารถแสดงและเกิดบทสนทนาได้อย่างอิสระ โดยอยู่ในกรอบความคิดจากวิธีการป้อนคำพูดที่ผู้กำกับกล่าวไว้ให้เพียงเท่านั้น

2) การลื่นไหลของเหตุและผลที่เกิดขึ้นจากวางโครงเรื่องให้เป็นภาพยนตร์ตลกที่ผสมผสานแนวภาพยนตร์สยองขวัญ รวมถึงการสร้างตัวละครผีที่เป็นเรื่องเหนือธรรมชาติ ส่งผลให้การเล่าเรื่องในภาพยนตร์เกิดความลื่นไหลของเหตุและผล สามารถสร้างตัวละครที่มีความเหนือจริง เช่น มีพลังพิเศษ มีเวทมนต์คาถาและการแสดงออกที่ไม่สามารถเกิดขึ้นได้จากโลกความเป็นจริง

6.2 ความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์

6.2.1 องค์ประกอบความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์

องค์ประกอบความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ เกิดจากการเล่าเรื่องของกลุ่มตัวละครที่มีความหลากหลายทางเพศที่มีความแตกต่างกันและเกิดขึ้นในแต่ละช่วงเวลา รวมถึงแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของลักษณะตัวละครชายรักชายที่มีความหลากหลายและมีความเป็นเควียร์ โดยการวิเคราะห์ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์และความเป็นเควียร์นั้น สามารถวิเคราะห์ได้ 2 องค์ประกอบ ดังนี้

1) ลักษณะทางกายภาพของตัวละคร คือลักษณะกายภาพภายนอกของตัวละคร ทั้งตัวละครหลักและตัวละครสมทบที่แสดงออกผ่านท่าทางการแสดง สามารถอธิบายถึงลักษณะที่สามารถมองเห็นได้ชัดแสดงความเฉพาะจนก่อให้เกิดรูปแบบของตนเองจนก่อเกิดเป็นรูปธรรม ได้แก่

1.1) รูปร่าง ร่างกาย ในภาพยนตร์โกซิกซ์ โกหกปลิ้นปล้อน กะล่อนตอแหล (2543) จนถึงภาพยนตร์เพื่อน...กูรักมึงว่ะ (2550) ผู้คนในสังคมไทยยังมีรูปแบบความคิดในการจัดแบ่งประเภทในเรื่องเพศที่มีเพศคู่ตรงข้ามที่มีเพียงเพศชายและเพศหญิงเท่านั้น เมื่อสังคมเกิดบุคคลที่มีความหลากหลายทางเพศที่มากกว่าเพศชายและเพศหญิง แต่การเกิดขึ้นของภาพยนตร์หอแต๋วแตกได้สร้างความแตกต่างในเรื่องของตัวละครในภาพยนตร์ที่เกิดความหมายของเพศที่สอดคล้องกับคำว่า “เควียร์” เพศที่ไม่ได้จำกัดความหมาย เพศที่เกิดความความลื่นไหลและไม่ได้ตรงตามลักษณะของเพศใด ๆ ตามที่สังคมกำหนด

1.2) การแต่งกาย เกิดจากการสร้างอัตลักษณ์ของเพศผ่านเครื่องแต่งกายที่ไม่ได้มีความเพศชายและความเป็นเพศหญิงหรือเควียร์ เป็นการส่งเสริมความหลากหลายที่ไม่มีการกำหนดแบบแผนในเรื่องเพศที่ถูกตีกรอบสู่ความเป็นอิสระ

1.3) บทบาทของตัวละคร ตัวละครชายรักชายในภาพยนตร์ที่ไม่ได้ถูกจำกัดว่าตัวเป็นเพศใด เช่น ตัวละครเจ๊แต๋วที่ถูกตัวละครอาโคยซึ่งเป็นลูกชายในภาพยนตร์จักรวาลหอแต๋วแตก สามารถเรียกว่าพ่อและแม่ได้ในเวลาเดียวกัน

6.2.1.2 ลักษณะทางการแสดง (Acting)

การแสดงออกของตัวละครผ่านการแสดงออกที่เกี่ยวข้องกับกิริยาท่าทางที่ตัวละครนำเสนอผ่านร่างกายที่เป็นพฤติกรรมที่ผู้ชมสามารถมองเห็นได้ผ่านภาพ รวมไปถึงการแสดงออกผ่านน้ำเสียงที่เป็นการแสดงออกถึงความเป็นเควียร์ ได้แก่

1) การแสดงที่เกินจริง ลักษณะทางพฤติกรรมที่แสดงออกผ่านท่าทางและการเคลื่อนไหวที่แตกต่างจากลักษณะของผู้คนทั่วไป หรือในอีกความหมายคือตัวละครมีการแสดงออกที่ล้นเกินกว่าความเป็นจริง (Overacting) ส่วนหนึ่งพฤติกรรมการแสดงออกของตัวละครในภาพยนตร์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากบุคลิกลักษณะของกะเทยที่เป็นการแสดงออกของเพศชายที่ต้องการเสดงออกถึงความเป็นหญิง ส่งผลให้กะเทยต้องแสดงออกที่มากกว่าเพื่อกลบเกลื่อนความเป็นชาย

2) การสร้างบุคลิกตัวละครเฉพาะในแบบของตนเอง เกิดจากวิธีการสร้างลักษณะของตัวละครชายรักชายของพชร์ อานนท์ ที่ทำให้เห็นถึงความเป็นเพศที่จำกัดความเป็นชายและความเป็นหญิง ทำให้ตัวละครชายรักชายของพชร์ อานนท์สามารถเปลี่ยนแปลงลักษณะบุคลิกของตนเองให้สอดคล้องกับเรื่องราวและสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในโลกภาพยนตร์ได้ เช่น ตัวละครแท่งทองในภาพยนตร์จักรวาลหอแต๋วแตก ที่บุคลิกในภาพยนตร์แต่ละภาคสามารถแสดงออกถึงความเป็นชายและเป็นหญิงได้ตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์

6.2.2 แนวคิดเรื่องคาร์นิวัล (Carnivalesque)

ภาพยนตร์ถือเป็นการจำลองพื้นที่งานรื่นเริงที่ถูกสร้างและกำหนดโดยผู้กำกับ เมื่อผู้ชมเข้าสู่โลกภาพยนตร์จะเห็นได้ว่าภาพยนตร์สามารถดึงดูดให้ผู้ชมสามารถเข้าสู่โลกที่เต็มไปด้วยเรื่องเหนือจินตนาการโดยผู้ชมไม่ได้รู้สึกผิดแปลกหรือเกิดความประหลาดใจเมื่อได้รับชม แต่หลังจากจบการฉายภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ผู้ชมทุกคนได้กลับไปใช้ชีวิตในรูปแบบปกติที่ถูกกรอบและกฎระเบียบของสังคมกำหนดไว้ดังเดิม

6.2.2.1 โลกแห่งความลื่นไหล

ภาพยนตร์ที่มีองค์ประกอบงานรื่นเริงที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์เพื่อเป็นการสร้างอำนาจที่แสดงออกถึงการต่อต้านพื้นที่ชายเป็นใหญ่ ความหมายคือ องค์ประกอบโลกแห่งความลื่นไหลที่นอกเหนือตัวละครที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์มีความหมายเชิงสัญญะที่แสดงออกถึงความหมายการต่อต้านถึงอำนาจที่แสดงการกดทับและเป็นการแสดงออกถึงความเป็นตัวตนในเรื่องเพศที่ไม่

ถูกจำกัด โลกแห่งความลื่นไหลในการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์สามารถบ่งบอกถึง 3 ลักษณะ ดังนี้

1) โลกที่แสดงพื้นที่แห่งความเป็นอิสระ คือพื้นที่ของตัวละครที่สามารถแสดงออกถึงความเป็นชายรักชายได้ โดยที่ตัวละครไม่ถูกจำกัดความเป็นเพศใดเพศหนึ่ง เช่น ฉากหอพักในภาพยนตร์จักรวาลหอแต๋วแตก “หอพัก” ถือเป็นสถานที่ที่ตัวละครในภาพยนตร์จักวาลหอแต๋วแตกสามารถปลดปล่อยความเป็นตัวตนในเรื่องเพศของตนเองได้ ตัวละครสามารถแสดงออกถึงเรื่องเพศ

2) โลกที่แสดงพื้นที่กลับหัวกลับหาง เกิดจากการที่ผู้กำกับเลือกสร้างแนวภาพยนตร์ตลกเป็นแกนหลักในการดำเนินเรื่อง ผสมผสานแนวภาพยนตร์สยองขวัญที่เป็นตัวเสริมเรื่องราวที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ เมื่อตัวละครเกิดสถานการณ์ความตื่นตระหนกจากการพบเจอตัวละครผี รวมถึงฉากต่อสู้กับความเชื่อที่เหนือจริง ส่งผลให้ตัวละครแสดงพฤติกรรมที่มีความผิดแปลก เป็นการแสดงออกที่ไม่สามารถพบได้ในชีวิตจริง และเป็นการแสดงออกที่มีความลื่นไหล ไม่ถูกกดทับด้วยกฎเกณฑ์ใดจากสังคม

3) โลกที่เพศหญิงไม่มีสิทธิ์เข้ามาร่วม ในภาพยนตร์ชุดหอแต๋วแตกนอกจากพื้นที่ในหอพักจะเป็นพื้นที่ที่กลุ่มชายรักชายมีอำนาจเหนือเพศชายแล้ว พื้นที่ของหอพักยังเป็นพื้นที่ที่เพศหญิงไม่มีสิทธิ์เข้ามาร่วมอยู่ในพื้นที่แห่งนี้ได้ เห็นได้ว่าตัวละครเพศหญิงมักจะถูกกำจัดออกจากหอพัก เช่น ตัวละคร น้ำนิ่ง ในภาพยนตร์หอแต๋วแตก (2550) ตัวละคร อุษามณีและตรีชฎา ในภาพยนตร์หอแต๋วแตก แหกกระเจิง (2552) ตัวละคร แววสวาท มิรู้ลืม ในภาพยนตร์หอแต๋วแตก แหวกชิมิ (2554) ตัวละครเหล่านี้มักเป็นตัวละครฝ่ายตรงข้ามที่กลุ่มตัวละครหลักที่เป็นชายรักชายพยายามกำจัดหรือกีดกัน เพื่อให้ตัวละครเพศหญิงออกจากพื้นที่ของตน ซึ่งความหมายคือพื้นที่หอพักที่กลุ่มตัวละครชายรักชายหลักอาศัยอยู่

6.2.2.2 การสร้างโลกที่มีความลื่นไหลในเรื่องเพศ

การสร้างโลกที่มีความลื่นไหลในเรื่องเพศถือเป็นการสร้างพื้นที่จำลองให้ตัวละครได้ปลดปล่อยจินตนาการและความเป็นตัวตน นอกจากนี้พื้นที่งานรื่นเริงยังสามารถแสดงความชัดเจนในการสร้างสรรค์ตัวละครของตัวผู้กำกับพชร์ อานนท์ที่มาจากพื้นฐานของภาพยนตร์แนวตลก ส่งผลให้ตัวละครไม่จำเป็นต้องอยู่ในกรอบเรื่องเพศ แต่เกิดการลื่นไหลในเรื่องเพศเพื่อสะท้อนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นและยังส่งผลต่อความสนุกสนานที่เกิดขึ้นในงานภาพยนตร์ที่ผู้ชมรู้สึกติดขัดในขณะรับชมภาพยนตร์

6.2.2.3 การสร้างโลกที่ไม่มีกฎเกณฑ์และตรรกะทางวิทยาศาสตร์

ในภาพยนตร์จักรวาลหอแต๋วแตกที่วางเนื้อเรื่องที่เริ่มต้นจากการเป็นแนวภาพยนตร์ตลก-สยองขวัญและการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ที่มีการตัวละครที่เป็นสิ่งเหนือธรรมชาติ เช่น ผี ปีศาจ ไสยศาสตร์และเวทย์มนต์ ส่งผลให้ภาพยนตร์สามารถสร้างสถานการณ์ที่เกิดขึ้นให้เป็นสิ่งเหนือธรรมชาติได้ไม่มีข้อจำกัด ในส่วนนี้ถือเป็นงานรื่นเริงที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ที่เป็นการสร้างโลกที่ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว

6.2.3 แนวคิดประพันธกร (Auteur Theory)

6.2.3.1 ผลงานภาพยนตร์ที่มีรูปแบบส่วนตัวที่โดดเด่น พชร์ อานนท์ถือเป็นผู้กำกับที่มีความโดดเด่นทั้งการเล่าเรื่อง การนำเสนอตัวละคร การออกแบบเครื่องแต่งกาย รวมไปถึงบทสนทนาที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากผู้กำกับท่านอื่น เช่น การนำเสนอภาพยนตร์ชุดหอแต๋วแตกที่ผสมผสานความเป็นภาพยนตร์ตลกและภาพยนตร์แนวสยองขวัญเข้าด้วยกัน มีตัวละครหลักเป็นชายรักชายที่ไม่ได้จำกัดเรื่องเพศอย่างชัดเจนมีความเป็นเควียร์ การนำเสนอเครื่องแต่งกายเกินจริงเพื่อเป็นการดึงดูดและสร้างความแปลกประหลาดให้กับภาพยนตร์ โดยทั้งหมดถูกผสมผสานจนกลายเป็นลักษณะเฉพาะของตัวผู้กำกับพชร์ อานนท์

6.2.3.2 ความหมายที่ปรากฏในผลงานภาพยนตร์ ผลงานของผู้กำกับพชร์ อานนท์ถือเป็นภาพยนตร์ที่เปิดพื้นที่ให้ตัวละครได้แสดงความเป็นตัวตนออกได้อย่างเปิดเผย โดยพื้นที่ของตัวละครในภาพยนตร์ไม่ได้มีการจำกัดความหมายของเพศ สามารถปรับเปลี่ยนตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้น เช่น ตัวละครแท่งทอง (ภรัณยู โรคจนวุฒิธรรม) ตัวละครแสดงออกถึงความเป็นชายในภาพยนตร์หอแต๋วแตกแหวกชิมิ (2554) ที่ต่อมาในภาพยนตร์หอแต๋วแตกแหกมวากมว๊ากกก (2555) ตัวละครแท่งได้ผิดหวังจากความรักจนแต่งกายเป็นเพศหญิงในภาพยนตร์หอแต๋วแตก แหกนะคะ (2558) หรือการที่ภาพยนตร์ยังแสดงให้เห็นถึงการต่อต้าน การแสดงออกในสิ่งที่ไม่สามารถเกิดขึ้นในโลกความเป็นจริงมีความเป็นเควียร์ รวมไปถึงพื้นที่ในภาพยนตร์ของพชร์ อานนท์ยังเป็นพื้นที่ที่ตัวละครเพศหญิงหน้าตาที่ดีมักถูกกำจัดให้ออกไปจากพื้นที่ในโลกภาพยนตร์ หรือเป็นตัวละครผีที่สิงสู่อยู่ในหอพักเพียงเท่านั้น

7. การอภิปรายผล

จากการศึกษาพบว่า อัตลักษณ์ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ทำให้เห็นถึงวิวัฒนาการในเรื่องเพศที่ไม่ได้มีรูปแบบหนึ่งเดียวและมีการพัฒนาการสอดคล้องไปกับการตอบรับในสังคมที่เปลี่ยนแปลง เริ่มต้นจากภาพยนตร์ โกซิกซ์ โกหกปลิ้นปล้อน กะล่อนตอแหลที่ออกฉายในปี พ.ศ. 2543 ช่วงเวลาที่สังคมไทยมักมองว่ากลุ่มชายรักชายเป็นกลุ่มคนที่ปิดบังเรื่องเพศของตนเองและมักไม่สมหวังในเรื่องของความรัก สาเหตุมาจากช่วงเวลานั้นประเทศไทยยังไม่เปิดรับเรื่องของความหลากหลายทางเพศและมีทัศนคติต่อกลุ่มชายรักชายเพียงด้านเดียว สอดคล้องกับ เทอดศักดิ์ ร่มจำปา (2545) ที่อธิบายว่าความคิดในเรื่องเพศของไทยในช่วงทศวรรษ 2530 ได้รับอิทธิพลมาจากวิทยาการทางการแพทย์จากโลกตะวันตกที่ปรากฏงานเขียนทางวิชาการ แม้โลกตะวันตกจะมีการเปลี่ยนความคิด แต่ความคิดเหล่านี้ยังถูกผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่อง เห็นได้จากภาพยนตร์เพลงสุดท้าย (2528) เริ่มปรากฏภาพโฆษณาตามนิตยสารเกย์ในช่วงปลาย พ.ศ. 2528 ภาพยนตร์เล่าเรื่องราวกะเทยนางโชว์ที่ไม่สมหวังในความรัก รวมทั้งการนำเสนอข่าวโรคเอสด์ที่แพร่ระบาดในประเทศไทยช่วงต้นทศวรรษ 2530 ที่กล่าวว่าผู้ป่วยคนแรกที่ติดเชื้อโรคเอสด์เป็นเกย์ยิ่งทำให้ชายรักชายเกิดภาพลักษณ์ในทางที่ไม่ดีมากยิ่งขึ้น

ช่วงเวลาใกล้กันในปี พ.ศ. 2543 กระแสความนิยมในภาพยนตร์สตรีเหล็ก (2543) ทำให้ภาพยนตร์ไทยมีการปรับเปลี่ยนลักษณะของตัวละครชายรักชายที่ไม่สมหวังสู่ตัวละครหลักที่สร้างสีสันให้กับภาพยนตร์ บทบาทของตัวละครหลักที่เป็นชายรักชายในช่วงเวลานี้เริ่มมีการแสดงที่ดูสดใส มีลักษณะตัวละครที่สนุกสนานจนสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม ส่งผลให้ภาพยนตร์มีแนวโน้มที่เกิดการผลิตซ้ำจนกลายเป็นอัตลักษณ์ของตัวละครชายรักชาย (ปุรินทร์ นาคสิงห์, 2556) ต่อมา พ.ศ. 2548 การฉายภาพยนตร์ต่างประเทศเรื่อง หุบเขาเร้นรัก (Brokeback Mountain) ทำให้สังคมไทยได้ตระหนักถึงการมีอยู่ของกลุ่มคนที่มีความหลากหลายทางเพศโดยเฉพาะ “เกย์” เพศชายที่มีลักษณะภายนอกและการแสดงออกที่เหมือนกับเพศชาย แต่ชื่นชอบเพศชายด้วยกันและถูกเน้นย้ำภาพลักษณ์ของชายรักชายที่เรียกว่า “เกย์” ด้วยภาพยนตร์เพื่อน...กูรักมึงว่ะ (2550) ผลงานกำกับของพชร์ อานนท์ที่นำเสนอเรื่องราวความรักของชายรักชายที่แสดงออกถึงความเป็นเพศชายและมีความแตกต่างจะภาพลักษณ์ของชายรักชายที่ถูกนำเสนอมาในอดีตที่มักแสดงออกถึงความต้องการเป็นเพศหญิง ในช่วงเวลาเดียวกันพชร์ อานนท์ยังได้สร้างภาพยนตร์หอแต๋วแตก (2550) ภาพยนตร์ตลกผสมความสยองขวัญที่มีการสร้างภาคต่อขึ้นมาอีกหลายภาค ก่อเกิดลักษณะของภาพยนตร์ชายรักชายที่มีความเหนือจริง ถือเป็นวิวัฒนาการลักษณะตัวละครชายรักชายในภาพยนตร์ของพชร์ อานนท์ที่มีความหลากหลายเกิดจากการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยโดยสังคมเป็นตัวกำหนดความหมายของเพศ เช่น ชายรักชายที่เรียกว่า “กะเทย”

นอกจากนี้องค์ประกอบที่ถือเป็นการการสร้างอัตลักษณ์ให้กับผลงานของผู้กำกับพชร์ อานนท์ คือ องค์ประกอบที่มีความล้นเกิน เช่น การแสดง เครื่องแต่งกาย ผลที่เกิดขึ้นจากการกำกับการแสดงด้วยวิธีการบอกกล่าวจากผู้กำกับพชร์ อานนท์สู่นักแสดงที่ทำให้นักแสดงเกิดการด้นสด (Improvise) ส่งผลให้การแสดงในภาพยนตร์ส่วนหนึ่งผู้ชมไม่สามารถคาดเดาได้ เกิดความลื่นไหลของเหตุและผล สรุปได้ว่าผลงานเหล่านี้ไม่ได้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ แต่มาจากการสร้างสรรค์ผลงานที่เกิดขึ้นมาในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง และเกิดการสร้างสรรค์ผลงานอย่างต่อเนื่อง (ฉลาดชาย รมิตานนท์, 2545)

ความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์สามารถอภิปรายได้ 3 ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะทางกายภาพ จากอดีตที่สังคมจำกัดความหมายของเพศที่มีเพียงเพศชายและเพศหญิงทำให้การมีอยู่ของกะเทยจึงเป็นเรื่องผิดแปลกและต้องคอยปกปิดความจริงเกี่ยวกับเรื่องเพศ การเกิดขึ้นของภาพยนตร์ชุดหอแต๋วแตกทำให้เห็นถึงตัวละครที่มีความหลากหลายในเรื่องทางเพศที่ไม่ถูกจำกัดความหมายทางเพศ เกิดลักษณะตัวละครชายรักชายที่มีความหลากหลาย มีลักษณะเฉพาะของตนเอง ซึ่งตัวละครเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าตัวละครที่เป็นเควียร์มีลักษณะไม่ตรงตามเพศที่สังคมกำหนด ซึ่งสอดคล้องกับความคิดของ ปิยะพงษ์ อิงไธสง (2562) ที่กล่าวว่า การถูกกดทับและไม่สามารถสร้างเอกลักษณ์ได้อย่างเต็มที่ ยกเว้นเมื่อได้อยู่ในพื้นที่ของตนเอง ทั้งพื้นที่ในลักษณะของพื้นที่ทางกายภาพและพื้นที่ในจินตนาการ เกิดการจำลองเพื่อต่อต้านทางวัฒนธรรมในลักษณะตรงข้ามกับความเป็นจริง โดยเฉพาะเรื่องเพศที่เกิดจากการกำหนดความหมายของสังคม โดยที่พรมแดนของเพศถูกกำหนดขอบเขตจากความรู้ทางวิทยาศาสตร์ที่กำหนดให้เพศมีเพียงชายและหญิงตามสรีระและการกำหนดบทบาทพฤติกรรมความคาดหวังจากสังคม ที่ทำให้เกิดความคาดหวังว่าเพศอื่นที่ไม่ใช่บทบาทความเป็นชาย ความเป็นหญิงและความเป็นอื่น

ดังนั้นความเป็นเควียร์ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ถือเป็นการต่อสู้หรือเรียกร้องสิทธิของผู้คนที่มีความหลากหลายทางเพศทางสังคมรูปแบบหนึ่ง เป็นพื้นที่ที่จะแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างหลากหลายของสังคม เป็นการทำลายกรอบทางความคิดที่มีอยู่เดิม โดยเฉพาะกรอบในเรื่องเพศที่คนคิดว่าโลกนี้มีเพียงเพศชายเพศหญิงหรือพฤติกรรมของคนที่บ่งบอกความเป็นเพศของสังคม ซึ่งเป็นสิ่งที่ชี้ให้เห็นว่าความหมายของเพศไม่ได้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ซึ่งสอดคล้องกับ Butler (2006) ที่กล่าวว่า การที่สังคมกำหนดเพศชายเพศหญิงขึ้นมา พร้อมจะกำกับความคิดและพฤติกรรม การกระทำที่ต้องแสดงออกถึงความเป็นอัตลักษณ์ทางเพศ ชี้ให้เห็นว่าเพศนั้น สังคมเป็นผู้กำหนดบทบาทของเพศมากกว่าร่างกายของมนุษย์ ซึ่งในความเป็นจริงมนุษย์ควรมีอิสระในการแสดงออกถึงตัวตน อัตลักษณ์และพฤติกรรมของตนเอง

ความเป็นเควียร์ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์นอกจากแสดงออกถึงพื้นที่ที่ไม่ได้ถูกจำกัด แต่ยังแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงในเรื่องเพศของสังคมไทยที่มีการปรับเปลี่ยนตามการเวลา ตั้งแต่ช่วงแรกของภาพยนตร์ที่สามารถรับรู้ผ่านตัวละคร ยูมิ ในภาพยนตร์โกซิกซ์ โกหกปลิ้นปล้อน กะล่อนตอแหล (2543) หรือภาพยนตร์ปล้นนะยะ (2547) ที่ตัวละครชายรักชายยังมีการปกปิดตนเองและยังจมอยู่กับความไม่สมหวังในความรัก ต่อมาเมื่อสังคมเริ่มมีการยอมรับในเรื่องของความหลากหลายทางเพศมากขึ้น ตัวละครชายรักชายในภาพยนตร์จึงถูกสร้างออกมาให้มีความสดใสและกล้าแสดงออกมากยิ่งขึ้น เช่น ภาพยนตร์ว้ายบึ้ม! เชียร์กระหึ่มโลก (2546), ภาพยนตร์แต๋วเตะตีนระเบิด (2552) หรือในยุคต่อมาที่สังคมเปิดกว้างในเรื่องเพศทำให้เห็นถึงความหมายของเพศใหม่ เช่น เกย์ เพศชายที่แสดงออกเป็นเพศชาย แต่ชื่นชอบเพศเดียวกันในภาพยนตร์เพื่อน...กูรักมึงว่ะ (2550) จนถึงปัจจุบันที่เพศไม่ได้ถูกจำกัดอยู่แค่เพียงเพศชายหรือเพศหญิงอีกต่อไป แต่เพศกลายเป็นสิ่งที่มีความลื่นไหล ไม่ได้ถูกจำกัดและสามารถแสดงความเป็นตัวตนที่แสดงออกถึงความเป็นเควียร์ พบได้ในภาพยนตร์ชุดหอแต๋วแตกหรือจักรวาลหอแต๋วแตก ถือเป็น

การสร้างความแตกต่างในเรื่องของความลื่นไหลทางเพศจากภาพยนตร์ชายรักชายในอดีต เช่น ภาพยนตร์เพลงสุดท้าย (2528), ภาพยนตร์สตรีเหล็ก (2543), ภาพยนตร์พรางชมพู กะเทยประจัญบาน (2545) ที่ภาพยนตร์เหล่านี้แม้จะเป็นเพศที่หลากหลาย แต่ยังคงแสดงความเป็นเพศที่ติดอยู่ในกรอบทั้งทางพฤติกรรมและการแสดงออก

ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ยังมีสอดคล้องกับแนวคิดคาร์นิวัล (Carnivalesque) ที่ผลงานเกิดการสร้างพื้นที่จำลอง เป็นพื้นที่ที่เปิดโอกาสให้ตัวละครได้แสดงความเป็นตัวตน รวมไปถึงการแสดงออกที่มากกว่าขอบเขตที่สังคมเป็นตัวกำหนด ซึ่งลักษณะการแสดงออกเช่นนี้สอดคล้องกับ ปิยะพงษ์ อิงไธสง (2562) ที่อธิบายว่าแนวคิดคาร์นิวัล เป็นการเปิดโอกาสให้ตัวละครได้แสดงออกที่ตรงกันข้ามกับโลกของความเป็นจริง หรือเป็นสิ่งที่ตรงกันข้ามกับบรรทัดฐานของสังคมที่ถูกกำหนดสร้างและกำหนดเอาไว้แล้ว เปรียบเสมือนเป็นการจำลองพื้นที่เพื่อต่อต้านกฎระเบียบของบรรทัดฐานของสังคม เป็นพื้นที่ปลดปล่อยความเป็นตัวตนในพื้นที่งานคาร์นิวัลที่ถูกจัดขึ้น แต่เมื่องานคาร์นิวัลจบลงทุกอย่างจะกลับสู่สภาวะปกติ

สรุปได้ว่า ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์ของผู้กำกับพชร์ อานนท์ที่ต้องการสร้างภาพยนตร์ที่เน้นความสนุกสนานจากองค์ประกอบของความล้นเกินทั้งทางด้านการแสดง เครื่องแต่งกาย ที่กลายเป็นการอัตลักษณ์ของตัวผู้กำกับจากผลงานที่มีลักษณะร่วมกัน ส่งผลให้ผู้ชมเกิดการจดจำและติดตามผลงานอื่นของผู้กำกับพชร์ อานนท์อีกหลายเรื่อง นอกจากนี้ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ยังทำให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงในเรื่องเพศที่มีความหลากหลายในสังคมไทย รวมถึงการแสดงออกในเรื่องเพศที่มีความลื่นไหลผ่านงานภาพยนตร์

8. ข้อเสนอแนะเชิงปฏิบัติและข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

8.1 ข้อเสนอแนะทั่วไป

การศึกษาเรื่อง อัตลักษณ์ภาพยนตร์ชายรักชายและความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ของพชร์ อานนท์ เป็นผลงานที่ถูกสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2543-2564 ถือว่ายังไม่ครอบคลุมภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ทั้งหมด ผลงานที่ถูกสร้างขึ้นหลังปี พ.ศ. 2564 อาจทำให้เห็นถึงมุมมองและทัศนคติที่เกี่ยวข้องกับตัวผู้กำกับ รวมถึงความเข้าใจหรือการเปลี่ยนแปลงความหมายในเรื่องเพศของตัวผู้กำกับพชร์ อานนท์

8.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในอนาคต

การศึกษาเรื่องเควียร์ในงานภาพยนตร์สะท้อนให้เห็นถึงมีการเปลี่ยนแปลงความหมายในเรื่องเพศอยู่ตลอดเวลา เควียร์อาจเป็นหนึ่งในเพศที่ใหม่ แต่ก็แสดงให้เห็นถึงการมีอยู่ของเพศที่ไม่ได้จำกัดอยู่แค่เพศชายและเพศหญิง ทำให้เห็นว่าเพศยังสามารถลื่นไหลปรับเปลี่ยนตามความต้องการของผู้คนได้ ปัจจุบันสังคมไทยเกิดการยอมรับในเรื่องของคนที่มีความหลากหลายทางเพศมากขึ้น ภาพยนตร์คือหนึ่งในงานสะท้อนภาพของสังคมที่การเปลี่ยนแปลงและภาพยนตร์ควรเป็นอีกหนึ่งช่องทางที่ทำให้คนเข้าใจสังคมที่มีเพศที่หลากหลายได้ดีมากยิ่งขึ้น

9. สรุปผล

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ทั้งหมด 16 เรื่องทำให้เห็นว่าการเกิดขึ้นของอัตลักษณ์ภาพยนตร์ชายรักชายและความเป็นเควียร์ในภาพยนตร์ของพชร์ อานนท์ สิ่งแรกคือทำให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างเรื่องเพศของสังคมไทยได้ จากวิวัฒนาการตัวละครชายรักชายของพชร์ อานนท์ ที่เกิดความเป็นเพศที่มีความหลากหลายและเฉพาะตัว ทั้งยังเป็นการแสดงให้เห็นถึงความ

หลากหลายทางเพศที่อยู่ในสังคมไทยผ่านผลงานภาพยนตร์และผลงานเหล่านี้ยังแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของทัศนคติของสังคมไทยในเรื่องเพศที่จากเดิมบุคคลที่มีความหลากหลายทางเพศจากเดิมที่ไม่เป็นที่ต้อนรับ ต้องปกปิดตัวตนสู่การเปิดเผยตัวตนได้อย่างอิสระ ดังนั้นภาพยนตร์ถือเป็นส่วนสำคัญในการสร้างพื้นที่ในเรื่องเพศ ทำให้ผู้คนเข้าใจความหมายของเพศที่ไม่ได้มีแค่เพศชายและเพศหญิง ดังเช่น ภาพยนตร์ เพื่อน...กูรักมึงว่ะ (2550) ที่ทำให้คนไทยเข้าใจความหมายของเกย์ได้มากขึ้น หรือการสร้างพื้นที่ใหม่ให้ผู้คนในสังคมได้รับรู้ถึงการมีตัวตนอยู่จริงของกลุ่มคนที่มีความหลากหลายทางเพศในสังคม ภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ยังเป็นตัวสะท้อนเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคมไทยในแต่ละช่วงเวลา โดยเฉพาะภาพยนตร์จักรวาลหอแต๋วแตกที่มีการนำเรื่องราวทั้งผลงานภาพยนตร์ สื่อโทรทัศน์ วงการเพลง โดยเฉพาะเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสื่อสังคมออนไลน์ที่เป็นที่นิยมในขณะนั้นถูกนำมาเล่าเรื่องผ่านตัวละครผ่านสถานการณ์จำกลายเป็นบันทึกเรื่องราวผ่านผลงานภาพยนตร์ที่ถูกสอดแทรกในเนื้อเรื่อง ในฉากที่ถูกผสมผสานอย่างกลมกลืน กลายเป็นบันทึกประวัติศาสตร์สังคมไทยในรูปแบบผลงานภาพยนตร์

สุดท้ายทำให้เห็นว่าผู้กำกับพชร์ อานนท์นอกเหนือจากการสร้างอัตลักษณ์ภาพยนตร์ชายรักชายที่เกิดขึ้นจากกระบวนทางความคิดและการสร้างสรรค์ของผู้กำกับพชร์ อานนท์ ทั้งยังส่งผลต่อกระบวนการการผลิตภาพยนตร์ที่มีรูปแบบเฉพาะและแตกต่างจากผู้กำกับทั่วไป ผลงานภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ โดยเฉพาะภาพยนตร์ชุดหอแต๋วแตกหรือจักรวาลหอแต๋วแตก มีจุดเด่นร่วมในเรื่องของความสนุกสนานจากความล้นเกินทั้งการแสดงและองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น ฉากและเครื่องแต่งกาย แต่ในอีกแง่มุมภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ยังเน้นย้ำพื้นที่เควียร์ที่ทำให้เห็นถึงความหลากหลาย ทั้งในเรื่องเพศและความแตกต่างกันของคนในสังคม ส่งผลให้กลุ่มคนชายรักชายก่อเกิดพลังและสร้างความมั่นในตนเองมากขึ้น สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นว่า ภาพยนตร์ยังคงมีบทบาทสำคัญที่มากกว่าการสร้างความสนุกสนาน แต่ยังเป็นการบอกกล่าวการมีตัวตนของคนที่มีความหลากหลายทางเพศ ความเป็นเควียร์ คนที่มีความแตกต่างมีลักษณะเฉพาะของตนเอง เมื่อสังคมเริ่มมีการรับรู้ทำให้เกิดการยอมรับ ส่งผลให้สังคมเกิดการเปลี่ยนแปลง เกิดความหลากหลายและอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุข เหมือนกับตอนท้ายของภาพยนตร์ชายรักชายของพชร์ อานนท์ที่ปัญหาทั้งหมดจะถูกแก้ไขและจบเรื่องราวทั้งหมดอย่างมีความสุข

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กำจร หลุยยะพงศ์. (2554). ดูหนังด้วยแว่นทฤษฎี : แนวคิดเบื้องต้นของการวิเคราะห์ภาพยนตร์. *Journal of Management Science Chiangrai Rajabhat University*. https://so03.tci-thaijo.org/index.php/jmscrru/article/view/127363/96092

เก้า มีนานนท์. (2560, 23 มิถุนายน). ถอดบทเรียนชีวิต ‘ทฤษฎีก้อนหินและดอกไม้’ ที่พชร์ อานนท์ ประสบมาตลอดชีวิต. THE STANDARD. https://thestandard.co/culture-film-interview-poj-arnon/

ฉลาดชาย รมิตานนท์. (2545). แนวคิดในการศึกษาอัตลักษณ์ความเป็นไทในการศึกษาประวัติศาสตร์และวรรณกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ไท. อมรินทร์พริ้นท์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ชนินทร์ พุ่มบัณฑิต และกมลชนก ยวดยง. (2565). ความลวงในสื่อสังคมออนไลน์. วารสารบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์, *16*(3), 244-257. http://grad.vru.ac.th/pdf-journal/JourTs1-16-3/

ทิพานันท์ สุขุมาลชาติ. (2558). การแสวงหาข้อมูล แรงจูงใจ ทัศนคติ และพฤติกรรมการซื้อเสื้อผ้าของหญิงรักหญิง [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. CUIR at Chulalongkorn University. http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/51388

เทพพิทักษ์ มณีพงษ์. (2560, 23 กุมภาพันธ์). โปรดเรียกฉันว่า ‘เควียร์’. The 101.World. https://www.the101.world/call-me-queer/

เทอดศักดิ์ ร่มจำปา. (2545). วาทกรรมเกี่ยวกับ "เกย์" ในสังคมไทย พ.ศ. *2508-2542* [วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. CUIR at Chulalongkorn University. https://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/10878

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. (2563). แนวคิดเรื่อง “ความหลากหลายทางเพศ” ในกระบวนทัศน์วิทยาศาสตร์และสังคมศาสตร์. วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา(3), 312-338. https://journal.lib.buu.ac.th/index.php/huso2/article/view/7587

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา. (2552). ประพันธกรภาพยนตร์ญี่ปุ่น : อาคิระ คูโรซาวา จูโซ่ อิตามิ และอื่น ๆ (พิมพ์ครั้งที่ 1 ed.). พับลิค บุเคอรี.

ปิยะพงษ์ อิงไธสง. (2562). หนังโป๊เกย์ญี่ปุ่น : การประกอบสร้างความเป็น "เควียร์" และการอ่านความหมายของผู้ชม [ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (สื่อสารมวลชน), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์]. TU Digital Collections. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. https://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/frontend/Info/item/dc:169026

ปุรินทร์ นาคสิงห์. (2556). การประกอบสร้างตัวตนเกย์ในภาพยนตร์ไทย. วารสารสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, *39*(2), 35-53. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/socku/article/view/79865/63711

สุพัฒน์ ศิวะพรพันธ์. (2566, 31 สิงหาคม). "ดูเรื่องนี้หนังไทยจะไม่เหมือนเดิม” พชร์ อานนท์ ประกาศสร้างหอแต๋วแตกภาคสุดท้ายในชื่อ หอแต๋วแตก แหก MOU. The Standard. https://thestandard.co/hor-taew-tak-mou/

วิทวัส ปัญญาเลิศวุฒิ. (2567, 23 มีนาคม). สัมภาษณ์ "พชร์ อานนท์" ซูมชีวิตผู้กำกับไร้สคริปต์. แบไต๋. https://www.beartai.com/people/1371758

ศรีสิทธิ์ วงศ์วรจรรย์. (2564, 1 ธันวาคม). เปิดเบื้องลึก “หอแต๋วแตก” หนังตลก 100 ล้าน “พชร์ อานนท์” ตอบทุกข้อสงสัยที่นี่. กรุงเทพธุรกิจ. https://www.bangkokbiznews.com/lifestyle/974854

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2561). อัตลักษณ์ : การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด (พิมพ์ครั้งที่ 2 ed.). ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ภาษาอังกฤษ

Boulding, K. E. (1956). The image: Knowledge in life and society (Vol. 47). University of Michigan press.

Butler, J. (2006). Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (3 ed.). Routledge.

Giannetti, L. D., & Leach, J. (1999). Understanding movies (Vol. 1). Prentice Hall Englewood Cliffs, NJ.

Sarris, A. (1962). Notes on the Auteur Theory in 1962. In.