พุทธศาสนากับความเป็นอื่นในภาพยนตร์ไทย (พ.ศ. 2540–2560)*

เดโชพล เหมนาไลย**

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับความเป็นอื่นในภาพยนตร์ไทยในช่วงปีพ.ศ. 2540-2560 โดยภาพยนตร์ที่ได้คัดสรรมามีทั้งหมด 5 เรื่อง ได้แก่ *นางนาก* (นนทรีย์ นิมิบุตร, 2542) *15 ค่ำ เดือน 11* (จิระ มะลิกุล, 2545) *โอเค เบตง* (นนทรีย์ นิมิบุตร, 2546) *พี่มาก...พระโขนง* (บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556) และ*ธุดงควัตร* (บุญส่ง นาคภู่, 2559) วิธีการวิเคราะห์ที่ใช้คือการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) ผลการศึกษามี 3 ประการ ได้แก่ 1) ในภาพยนตร์ส่วนใหญ่ ผู้หญิงถูกนำเสนอว่าเป็น “คนอื่น” ของ พุทธศาสนาแบบไทยเนื่องจากพุทธศาสนาแบบไทยให้ความสำคัญแก่ภิกษุในฐานะนักบวชชายว่ามี

---

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยพุทธธรรมพหุนิยม ปีที่ 1 ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร. สุวรรณา สถาอานันท์ เมธีวิจัยอาวุโส สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.) 2561-2564

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาปรัชญา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
อีเมล: delek.bud@gmail.com

วันที่รับบทความ 15 มิถุนายน 2563 วันที่แก้ไขบทความ 4 ตุลาคม 2563
วันที่ตอบรับบทความ 22 ตุลาคม 2563

สถานะสูงสุดจึงยึดติดความเชื่อว่า “สตรีคือศัตรูของพรหมจรรย์” 2) ความเป็นอื่นเป็นความรุนแรงในตัวเองและนำไปสู่ความรุนแรงอื่นๆ กล่าวคือ ความเป็นอื่นเป็นความรุนแรงเชิงวัฒนธรรม ซึ่งรับรองหรือให้ความชอบธรรมแก่ความรุนแรงทางตรงและความรุนแรงเชิงโครงสร้าง และ 3) การสื่อสารคือการลดช่องว่างกับความเป็นอื่น เนื่องจากการพูดคุยพบปะสังสรรค์กันสามารถป้องกันความขัดแย้งและเป็นการสร้างความเข้าใจกับผู้อื่นได้

คำสำคัญ: พุทธศาสนา ความเป็นอื่น ภาพยนตร์ไทย

Buddhism and Otherness in Thai Films (1997-2017)*

Dechopol Hemnalai**

Abstract

The main objective of this research article is to analyze the depiction of Buddhism and otherness in Thai films from 1997 to 2017. The 5 films selected for discussion by using textual analysis approach are: *Nang Nak* (Nonzee Nimibutr, 1999), *Mekhong Full Moon Party* (Jira Maligool, 2002), *OK Baytong* (Nonzee Nimibutr, 2003), *Pee Mak* (Banjong Pisanthanakun, 2013) and *Wandering* (Boonsong Nakphoo, 2016). This study offers the following key points. 1) In most of these films, women are represented as "the other" of Thai Buddhism. As monks hold the highest status in Thai Buddhist culture, it seems that most Thai Buddhists are under the sway of the belief that "Women are an enemy to the life of purity". 2) Otherness is, in itself, a form of cultural violence which can be used to justify or legitimize direct and/or structural violence. And 3) Communication can be the

---

* This article is part of "The Buddhist Pluralism Project" Professor Emerita Suwanna Satha-Anand, Senoir Research Fellow, Thailand Science Research and Innovation (TSRI, 2018-2021)

** Assistant Professor, Dr., Philosophy Program, Faculty of Liberal Arts, Thammasat University, E-mail: delek.bud@gmail.com

Received June 15, 2020, Revised October 4, 2020, Accepted October 22, 2020

key for mitigating otherness as it can help prevent conflicts and increases the chances of possible understanding of others.

Keywords: Buddhism, Otherness, Thai Films

1. บทนำ

พุทธศาสนาเป็นศาสนาที่ชาวไทยส่วนใหญ่นับถือ และเป็นสถาบันทางสังคมที่อยู่ร่วมกับสังคมไทยมาอย่างยาวนานจนอาจกล่าวได้ว่าพุทธศาสนาเข้าไปมีบทบาทและอิทธิพลต่อสังคมไทยในระดับต่างๆ แทบทุกภาคส่วน ทั้งในเชิงนามธรรมและเชิงรูปธรรม สำหรับการปรากฏในเชิงนามธรรม ได้แก่ ความเชื่อ ความคิด ค่านิยม เป็นต้น ตัวอย่างเช่น ความเชื่อเรื่องกรรม บาป-บุญ ชาตินี้-ชาติหน้าของชาวพุทธไทย ซึ่งไม่ว่าจะถูกต้องหรือคลาดเคลื่อนไปจากหลักการมากน้อยเพียงใดก็ตาม ก็คงไม่อาจปฏิเสธได้ว่าความเชื่อเหล่านี้ล้วนมีที่มาจากพุทธศาสนาส่วนการแสดงออกอย่างเป็นรูปธรรม ได้แก่ พฤติกรรมทางกาย (เช่น การกราบไหว้) พฤติกรรมทางวาจา (คำอุทานอย่าง พุทโธ่ คุณพระช่วย) พิธีกรรม ประเพณี (เช่น การทำบุญ ตักบาตร) ศาสนสถาน (เช่น วัด โบสถ์ วิหาร) ศาสนวัตถุ (เช่น พระพุทธรูป พระเครื่อง)

อย่างไรก็ตาม การเพิ่มขึ้นของปฏิสัมพันธ์ข้ามพรมแดนของชาติโดยเฉพาะในพื้นที่ทางการค้า การลงทุนการเคลื่อนย้ายของผู้คน การถ่ายทอดเทคโนโลยี และการแพร่หลายของรูปแบบการใช้ชีวิตแบบตะวันตกทำให้โลกปัจจุบันมีสภาพโลกาภิวัตน์ที่เข้มข้นและซับซ้อน (Sullivan and Kymlicka, 2007, p. 1) ศาสนาจึงจำเป็นจะต้องมีการปรับตัวเพื่อตอบสนองต่อโลกสมัยใหม่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ กล่าวอีกแบบหนึ่ง ก็คือ ศาสนาต่างๆ ต้องถูกบังคับให้ต้องมีปฏิสัมพันธ์กับ “ความเป็นอื่น” (otherness) ที่เข้มข้นซับซ้อนดำรงอยู่ในวิถีชีวิตประจำวันของผู้คนในสังคมอย่างต่อเนื่อง พุทธศาสนาในประเทศไทยเองก็ตกอยู่ในภาวะดังกล่าวเช่นกัน

อนึ่ง ความหมายของ “ความเป็นอื่น” เริ่มต้นจากความหมายที่พื้นฐานที่สุด คือ ลักษณะของความไม่เหมือน (a quality of being not alike) ความแตกต่าง (being distinct) ความต่าง (being different) จากสิ่งที่ถูกรู้อีกสิ่งหนึ่ง โดยส่วนใหญ่ความเป็นอื่นจะถูกแปลความโดยอ้างถึงลักษณะที่แตกต่างกันของ

กลุ่มที่ต่างกัน 2 กลุ่มขึ้นไป หรืออ้างถึงลักษณะพิเศษของแต่ละกลุ่มที่ทำให้กลุ่มนั้นต่างหรือมีความจำเพาะเมื่อเทียบกับกลุ่มอื่น (Mengstie, 2011, p. 7) สจ๊วต ฮอลล์ (Stuart Hall) อธิบายต่อไปว่าความแตกต่างกลายเป็นความเป็นอื่นก็ต่อเมื่อความแตกต่างนั้นเป็น “ส่วนน้อย” (minority) จาก “ส่วนใหญ่” (majority) ในบริบทสังคมหนึ่งๆ เช่น ในท้องถิ่น ภาค ประเทศ และส่วนน้อยนี้มักถูกนำเสนอ (represent) ในลักษณะที่เป็นขั้วตรงข้ามของส่วนใหญ่ (Hall, 1997, pp. 225-290) สอดคล้องกับแนวคิดของซิกมุนต์ เบามันน์ (Zygmunt Bauman) ที่เห็นว่าความคิดสากลของมนุษย์ในยุคสมัยใหม่คือการคิดในลักษณะของ “ระบบแยกสองแฉก” หรือ “ทวิวิภาค” (dichotomy)[1] คือ “การแบ่งแยกสิ่งต่าง ๆ เป็นคู่ตรงข้าม” (binary opposition) ซึ่งการแบ่งแยกคู่ตรงข้ามดังกล่าวนี้สามารถเป็นไปได้โดยอาศัยอำนาจในการทำให้แตกต่าง (differentiate) แบ่งออก (separate) และแยกจากกัน (keep apart) ดังนั้น คู่ที่อยู่ตรงข้ามกันนี้จึงมิได้มีลักษณะสมมาตรอย่างที่เข้าใจแต่อย่างใดเพราะว่าขั้วแต่ละขั้วมีอำนาจไม่เท่ากัน เบามันน์ชี้ว่าขั้วที่ 2 (คือขั้วที่ถูกแยกออกไปจากขั้วแรก) จึงไม่ใช่สิ่งใดแต่คือสิ่งที่เป็น “อื่น” ของขั้วแรก ซึ่งก็คือเป็นด้านที่ถูกลดค่า (degraded) ถูกกดขี่ (suppressed) ถูกขับไล่ (exiled) ของขั้วแรกและสิ่งสร้าง (creation) ของขั้วแรก ตัวอย่างเช่น ความผิดปกติคือสิ่งอื่นของความปกติ ความเจ็บไข้ได้ป่วยคือสิ่งอื่นของการ มีสุขภาพดี ความป่าเถื่อนคือสิ่งอื่นของความมีอารยธรรม สัตว์คือสิ่งอื่นของมนุษย์ ผู้หญิงคือสิ่งอื่นของผู้ชาย “พวกเขา” คือสิ่งอื่นของ “พวกเรา” (Baumann, 1991, p. 14) การแบ่งแยกเป็น “ตัวเรา-คนอื่น”นั้น ยิ่งมีความแตกต่างระหว่างกันมากเท่าใด ก็จะยิ่งมีการแบ่งแยกชัดเจนมากขึ้นเท่านั้น ซึ่งก็หมายความว่ามี “อัตลักษณ์” (identity) หรือมีตัวตนชัดเจนมากขึ้นด้วย เนื่องจากอัตลักษณ์ถูกสร้างและทำให้ชัดเจนขึ้นอย่างแตกต่างโดยสิ้นเชิงจาก “สิ่งอื่น” โดยกระบวนการสร้างอัตลักษณ์คือการที่อัตลักษณ์ถูกสร้างโดยสัมพันธ์กับสิ่งที่ไม่ใช่อัตลักษณ์นั้น ผ่านกระบวนการตระหนักรู้

[1] เป็นศัพท์บัญญัติของสำนักงานราชบัณฑิตยสภา

ในความแตกต่างและการจัดวางตนเองแยกออกจากสิ่งดังกล่าว (Polyakov, 2018, p.3) อนึ่ง ศาสนาถือเป็นอัตลักษณ์ที่สำคัญที่สุดอย่างหนึ่งของมนุษย์ นอกเหนือไปจากอัตลักษณ์สำคัญอย่างอื่น มีเชื้อชาติ (race) ชาติพันธุ์ (ethnicity) หรือเพศสภาวะ (gender) เป็นต้น และเมื่อใดที่ความแตกต่างอันมี อัตลักษณ์เหล่านี้เป็นสาเหตุทำให้เกิดการผลักไส กีดกัน ขับออก ส่วนน้อยนั้นออกไปจากส่วนใหญ่ ก็จะกล่าวได้ว่าเกิดการทำให้เป็นอื่น (othering) หรือทำให้ส่วนน้อยนั้นกลายเป็น “คนอื่น” (the other)

ด้วยเหตุดังนั้น ความเป็นอื่นจึงมีความหมายในแง่ที่หมายถึงความแตกต่างไปจากมาตรฐานของสังคม ซึ่งความแตกต่างนี้จะนำมาสู่ท่าทีของการไม่ไว้วางใจ ไม่น่าเชื่อถือ เป็นคนละกลุ่ม คนละพวกกัน เป็นกลุ่มคนที่มีปัญหา จำเป็นต้องได้รับการจัดการ แก้ไขปรับปรุง หรืออื่น ๆ (สมชาย ปรีชาศิลปกุล และนัทมน คงเจริญ, 2545: 4) ผู้ที่มีความเป็นอื่นหรือ “คนอื่น” จึงถูกมองว่าห่างเหิน (remote) เป็นคนนอก/แปลกหน้า (alien) ลึกลับ (mysterious) แปลกประหลาด/ผิดธรรมดา (exotic) ป่าเถื่อน/อนารยะ (barbaric) โหดร้าย/ดุร้าย (savage) กระทั่งมีลักษณะที่คุกคามข่มขู่ (threatening) และเป็นอันตราย (dangerous) (Dönmez-Colin, 2006, p. 9) อย่างไรก็ดี แนวความคิดแบบคู่ตรงข้ามหรือแนวคิดแบบทวิวิภาคนี้ได้ตอกย้ำว่า เราจะดำรงอยู่ได้ก็ต่อเมื่อมีสิ่งอื่น หรือ “คนอื่น” คอยค้ำจุนการดำรงอยู่ของเรา เช่น เราจะเป็นคนที่มีตำแหน่งแห่งที่สูงส่งกว่าคนอื่นก็ต่อเมื่อมีคนที่ต่ำกว่า หรือเราสามารถจำแนกคนที่มีชีวิตปกติธรรมดาได้ ก็ต่อเมื่อเราสามารถนิยามความเป็นคนวิกลจริตได้ ในแง่นี้ “คนอื่น” แม้จะแตกต่างจากตัวเรา แต่ก็ถูกทำให้เป็นส่วนหนึ่งของตัวเรา เพื่อทำหน้าที่ให้ตัวเราสมบูรณ์หรือ แจ่มชัดยิ่งขึ้น การแบ่งแยกระหว่าง “ตัวเรา” กับ “คนอื่น” จึงไม่ได้กระทำเพื่อให้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาด หาก “ตัวเรา” กับ “คนอื่น” เป็นสองด้านของเหรียญเดียวกัน (Richardson, 2010, p. 12) เช่น ความเป็นคนไทยจะมีความหมายสมบูรณ์เมื่อตระหนักรู้ว่าอะไรไม่ใช่ไทย ไม่ว่าเป็นคนพม่า ชาวเขา เป็นต้น กล่าวคือเราไม่สามารถนิยามความเป็นคนไทยได้ หากปราศจาก “คนอื่น” ซึ่งแตกต่างไปจากตัวเรา (สุรสม กฤษณะจูฑะ,

2547, หน้า 21-22) ด้วยเหตุดังนั้น เมื่อรวมความจากความหมายที่กล่าวมาข้างต้น ความเป็นอื่นของพุทธศาสนาในประเทศไทยจึงได้แก่ แนวคิด/ความเชื่ออื่นที่ไม่ใช่หรือแตกต่างไปจากพุทธศาสนา รวมทั้งบุคคลหรือกลุ่มบุคคลที่พุทธศาสนามองว่ามีความไม่น่าไว้วางใจ มีความรู้สึกเป็นศัตรู กระทั่งอาจถึงขั้นรู้สึกว่าเป็นภัยคุกคามต่อพุทธศาสนาได้ เป็นต้น ในขณะเดียวกันก็ทำให้เกิดความรู้สึกถึงอัตลักษณ์หรือตัวตนของพุทธศาสนาเอง โดยเฉพาะรู้สึกว่าตัวเองดีกว่าหรือเหนือกว่า

กล่าวสำหรับการศึกษาพุทธศาสนากับความเป็นอื่นในบริบทของสังคมไทย สามารถทำได้หลายแนวทางการศึกษา (approach) แต่ถ้าหากเราจะพิจารณาถึง “พื้นที่” ที่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับความเป็นอื่นเผยแสดงออกมา ภาพยนตร์ไทยนับเป็นพื้นที่หนึ่งที่น่าสนใจ เนื่องจากโดยตัวมันเองแล้ว ภาพยนตร์ก็ถือว่าเป็นรูปแบบทางวัฒนธรรม (cultural form) (Thorburn, 2016) ที่อาศัยปัจจัยทางวัฒนธรรมในการผลิต (และการชม) (อัญชลี ชัยวรพร, 2559, หน้า 16) ซึ่งในที่นี้ปัจจัยทางวัฒนธรรมดังกล่าวก็คือพุทธศาสนาและความเป็นอื่นนั่นเอง นอกจากนั้นภาพยนตร์ยังมีฐานะเป็นปฏิบัติการสังคมและวัฒนธรรมซึ่งความสัมพันธ์ของภาพยนตร์กับสังคมในด้านหนึ่งก็คือ ภาพยนตร์จะเป็นเสมือนกระจกที่สะท้อนความเป็นไปในสังคม ซึ่งเรียกว่า ภาพยนตร์ในฐานะ “ภาพสะท้อนสังคม” (reflectionism) (กำจร หลุยยะพงศ์, 2556)

ผู้เขียนสนใจศึกษาปฏิสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับความเป็นอื่นที่ถูกนำเสนอผ่านภาพยนตร์ไทย โดยจะศึกษาในช่วงเวลา 20 ปี คือตั้งแต่ปี พ.ศ.2540-2560 ซึ่งน่าจะเป็นช่วงเวลามากพอที่ทำให้เห็นภาพของปฏิสัมพันธ์ดังกล่าวได้ นอกจากนั้น ปีพ.ศ. 2540 ยังเป็นปีที่ประเทศไทยประสบกับวิกฤตเศรษฐกิจครั้งสำคัญอันส่งผลกระทบไปทุกด้าน ทั้งเศรษฐกิจ การเมืองและสังคม จึงนับเป็นปีที่เป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมไทยอย่างขนานใหญ่ มิเพียงเท่านั้น ภายหลังพ.ศ.2540 แนวคิดชาตินิยมได้ถูกรื้อฟื้นทั้งในนโยบายทางวัฒนธรรมของรัฐและอุตสาหกรรมบันเทิงดังเห็นได้จากการเติบโตของภาพยนตร์แนวโหยหาอดีตที่ประสบความสำเร็จทั้งในระดับชาติและนานาชาตินอกจากนี้รัฐยังได้เข้ามา

ควบคุมจัดการเพศวิถีผ่านนโยบายจัดระเบียบสังคมและเฝ้าระวังทางวัฒนธรรม เพื่อให้การแสดงออกทางเพศเป็นไปตามบรรทัดฐานของรัฐ (ชัยรัตน์ พลมุข, 2016, หน้า 187) ซึ่งเมื่อมองในแง่นี้ การศึกษาเกี่ยวกับพุทธศาสนาซึ่งถือกันโดยทั่วไปว่าเป็นอุดมการณ์สำคัญส่วนหนึ่งของแนวคิดชาตินิยม และถูกรัฐไทยใช้เป็นตัวกำหนดบรรทัดฐานทางศีลธรรมตลอดมา จึงทวีความน่าสนใจยิ่งขึ้นไปอีกเมื่อวิเคราะห์สื่อสมัยใหม่อย่างภาพยนตร์

ผู้เขียนได้คัดสรรภาพยนตร์ไทยที่ออกฉายในโรงภาพยนตร์ในช่วงปีพ.ศ. 2540-2560 ซึ่งมีจำนวนมากกว่า 800 เรื่อง[2] การคัดสรรขั้นต้นจะเลือกภาพยนตร์ซึ่งมีการนำเสนอพุทธศาสนาภายในภาพยนตร์เรื่องนั้น โดยผู้เขียนนำแนวคิด “7 มิติของศาสนา” (7 dimension of religion) ของนิเนียน สมาร์ท (Ninian Smart) นักวิชาการทางศาสนศึกษา (Religious Studies) มาใช้เป็นกรอบที่ใช้เพื่อการคัดสรร เนื่องจากแนวคิดของสมาร์ทมีประโยชน์ที่ช่วยทำให้เราสามารถมองเห็นภาพรวมของศาสนาอย่างครอบคลุมและครบถ้วนมากที่สุดผ่านมิติต่าง ๆ 7 มิติ ได้แก่ 1) มิติด้านการปฏิบัติและพิธีกรรม (practical and ritual dimensions) 2) มิติด้านเรื่องเล่าและเรื่องปรัมปรา (narrative and mythic dimensions) 3) มิติด้านประสบการณ์และอารมณ์ (experiential and emotional dimensions) 4) มิติด้านสังคมและสถาบัน (social and institutional dimensions) 5) มิติด้าน จริยศาสตร์และกฎ/วินัย (ethical and legal dimensions) 6) มิติด้านคำสอนและปรัชญา (doctrinal and philosophical

---

[2] จำนวนภาพยนตร์ไทยนี้ได้มาจากการสำรวจข้อมูล จากเว็บไซต์วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี ในหัวข้อ“รายชื่อภาพยนตร์ไทย” (https://th.wikipedia. org/wiki/รายชื่อภาพยนตร์ไทย) ทั้งนี้ แม้ผู้เขียนตระหนักดีถึงข้อจำกัดของข้อมูลที่ได้จากเว็บไซต์นี้ เป็นต้นว่าอาจมีการแก้ไขข้อมูลได้อยู่ตลอดเวลา รวมทั้งการเก็บข้อมูลได้ไม่ครบถ้วนตามความเป็นจริง แต่ด้วยความจำเป็นเนื่องจากความขาดแคลนแหล่งข้อมูลที่เชื่อถือได้ และยังคิดว่าข้อมูลที่ได้มานี้น่าจะพอเป็นข้อมูลเบื้องต้นที่ใช้อ้างอิงเพื่อพิจารณาต่อไปได้

dimensions) และ 7) มิติด้านวัตถุและศิลปะ (material and artistic dimensions) (Smart, 1996) มิเพียงเท่านั้น แนวคิดนี้ยังทำให้เห็นถึงความเชื่อมโยงสัมพันธ์ระหว่าง 7 มิติเหล่านี้อีกด้วย เมื่อเป็นเช่นนี้การนำแนวคิดของสมาร์ทมาใช้พิจารณาศาสนาจะทำให้เห็นถึงความเป็นพลวัต (dynamic) ของศาสนาที่ไม่ได้หยุดนิ่งตายตัว ทั้งนี้นอกจากจะใช้แนวคิด 7 มิติของศาสนาเพื่อเป็นเกณฑ์คัดสรรภาพยนตร์แล้ว ผู้เขียนยังจะใช้แนวคิดนี้เพื่อช่วยในการวิเคราะห์เนื้อหาของภาพยนตร์หากเห็นว่าช่วยทำให้เกิดความเข้าใจมากขึ้นอีกด้วย

จาก 7 มิติที่กล่าวมาแล้ว จะเห็นได้ว่าหากจะพิจารณาพุทธศาสนาอย่างเป็นรูปธรรมมากที่สุดน่าจะมองไปที่มิติด้านสังคมและสถาบัน ซึ่งตามแนวคิดของสมาร์ทหมายถึงศาสนบุคคล ก็คือพระภิกษุในฐานะที่เป็นตัวแสดงความเชื่อมโยงถึงมิติอื่นๆ ออกมาในรูปของการกระทำ คำพูด และความคิด/ความเชื่อ ดังนั้นเกณฑ์คัดสรรภาพยนตร์ประการแรก ก็คือ ภาพยนตร์ที่คัดสรรมาในเบื้องต้นจะต้องมีพระภิกษุเป็นตัวละครที่มี “บทบาทนำ” (leading roles) ซึ่งมีความสำคัญต่อเรื่องราวโดยรวมในภาพยนตร์ เกณฑ์คัดสรรภาพยนตร์ประการที่ 2 คือ ภาพยนตร์ทุกเรื่องประสบความสำเร็จในแง่รายได้และ/หรือชนะเลิศหรือเข้าชิงรางวัลภาพยนตร์ไทยที่สำคัญในสาขาสำคัญต่างๆ[3] เนื่องจากรายได้ของภาพยนตร์นั้นสามารถใช้เป็นเครื่องชี้วัดการเข้าถึงผู้ชมในวงกว้างได้ในเบื้องต้น ในขณะที่รางวัลก็เป็นสิ่งที่ยืนยันคุณภาพของภาพยนตร์ได้ในระดับหนึ่ง เกณฑ์คัดสรรภาพยนตร์ประการท้ายสุดและสำคัญที่สุดคือ ภาพยนตร์ที่คัดสรรมานี้มีเนื้อหาที่สื่อถึงความเป็นอื่นหรือคนอื่นในทัศนะของ พุทธศาสนา โดยใช้นิยามเบื้องต้นดังที่กล่าวมาแล้ว[4] คือ “แนวคิด/ความเชื่ออื่นที่ไม่ใช่หรือแตกต่างไปจาก พุทธศาสนา รวมทั้งบุคคลหรือ

[3] รางวัลสำคัญที่ผู้เขียนกล่าวถึงในที่นี้ ได้แก่ รางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี หรือรางวัลตุ๊กตาทอง, รางวัลภาพยนตร์แห่งชาติ สุพรรณหงส์ และรางวัลภาพยนตร์ไทย ชมรมวิจารณ์บันเทิง (Bangkok Critics Assembly) ส่วนสาขาที่สำคัญ คือ ภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ผู้กำกับภาพยนตร์ยอดเยี่ยม และบทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม

[4] นิยามเบื้องต้นนี้คือนิยามที่สรุปไว้ในหน้าที่ 4.

กลุ่มบุคคลที่พุทธศาสนามองว่ามีความไม่น่าไว้วางใจ มีความรู้สึกเป็นศัตรู กระทั่งอาจถึงขั้นรู้สึกว่าเป็นภัยคุกคามต่อพุทธศาสนาได้ เป็นต้น ในขณะเดียวกันก็ทำให้เกิดความรู้สึกถึงอัตลักษณ์หรือตัวตนของพุทธศาสนาเอง โดยเฉพาะรู้สึกว่าตัวเองดีกว่าหรือเหนือกว่า" เพื่อที่ผู้เขียนจะสามารถนำไปวิเคราะห์ได้ว่าปฏิสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับความเป็นอื่นในภาพยนตร์เรื่องนั้น ๆ เป็นอย่างไร และเหตุใดจึงเป็น เช่นนั้น ทั้งนี้ จากภาพยนตร์ที่ผู้เขียนสำรวจพบว่าออกฉายในช่วงปี 2540-2560 นั้น มีภาพยนตร์ที่ผ่านเกณฑ์คัดสรรทั้ง 3 ประการมีเพียง 5 เรื่อง เท่านั้น ได้แก่ *นางนาก* (นนทรีย์ นิมิบุตร, 2542) *15 ค่ำ เดือน 11* (จิระ มะลิกุล, 2545) *โอเค เบตง* (นนทรีย์ นิมิบุตร, 2546) *พี่มาก...พระโขนง* (บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)[5] และ*ธุดงควัตร* (บุญส่ง นาคภู่, 2559)

จากเงื่อนไขที่กล่าวมา วิธีการที่ผู้เขียนจะใช้ศึกษาภาพยนตร์ดังกล่าว ได้แก่ การ "อ่าน" ภาพยนตร์โดยประหนึ่งว่าภาพยนตร์เป็น "ตัวบท" (text) วิธีการนี้เรียกว่า "การวิเคราะห์ตัวบท" (textual analysis)[6] ซึ่งขอบเขตของการวิเคราะห์ภาพยนตร์ในฐานะตัวบท อาจแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนแรก คือการวิเคราะห์เทคนิคทางภาพยนตร์ (Film Techniques) ซึ่งทำได้ตั้งแต่การวิเคราะห์เกี่ยวกับกล้อง (เช่น การเคลื่อนกล้อง มุมกล้อง ระยะห่างของการถ่าย ความตื้นลึกของการถ่ายภาพ การเลือกชนิดของเลนส์ ความต่อเนื่องของภาพ) การวิเคราะห์บท (เช่น บทสนทนาโครงสร้างของเรื่อง) การวิเคราะห์ภาพ (เช่น การตัดต่อ การจัดแสง ฉากเปิด-ปิดเรื่อง สีของภาพ การจัดองค์ประกอบภาพ) การวิเคราะห์เสียง (เช่น เสียงประกอบ เพลงประกอบ) อีกส่วนที่ 2 คือ การวิเคราะห์เนื้อหาของภาพยนตร์ (Film Content) ซึ่งทำได้โดยการวิเคราะห์เรื่อง (เช่น วิธีการเล่าเรื่อง ประเภท

---

[5] อย่างไรก็ตามเพื่อความชัดเจน ควรกล่าวด้วยว่า พี่มาก...พระโขนง ถูกคัดเลือกด้วยเหตุผลสำคัญพิเศษ นั่นคือเป็นภาพยนตร์ที่วิพากษ์ต่อ นางนาก โดยตรง จึงถูกยกเว้นจากเกณฑ์คัดสรรภาพยนตร์ประการแรก เนื่องจาก แม้ว่า พี่มาก...พระโขนง จะมีพระ ภิกษุเป็นตัวละครประกอบแต่ตัวละครนี้ก็มีนัยสำคัญพิเศษในเรื่องเช่นกัน

[6] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน James Monaco (2009) และ Gillian Rose (2016)

ของการเล่า โครงสร้างของการเล่าเรื่อง) การวิเคราะห์ตัวแสดง (เช่น แรงจูงใจ การแสดง การแต่งกาย) การวิเคราะห์แก่นเรื่อง (theme) เป็นต้น โดยผู้เขียนจะบูรณาการผลการวิเคราะห์จากทั้ง 2 ส่วนเข้าด้วยกัน เพื่อให้ได้เกิดความเข้าใจภาพยนตร์มากที่สุด นอกจากนั้น ผู้เขียนไม่ละเลยที่จะนำ “บริบท” (context) ของภาพยนตร์มาพิจารณาร่วมด้วยหากบริบทนั้นช่วยให้ความเข้าใจภาพยนตร์กระจ่างขึ้น โดยผู้เขียนจะศึกษาภาพยนตร์ทั้ง 5 เรื่องโดยเรียงตามลำดับเวลาตามปีที่ภาพยนตร์ออกฉายในโรงภาพยนตร์เป็นครั้งแรก ดังต่อไปนี้

2. *นางนาก* (นนทรีย์ นิมิบุตร, 2542)

สำหรับภาพยนตร์เรื่องแรกที่จะกล่าวถึงในที่นี้ คือเรื่อง *นางนาก* ซึ่งมีที่มาจากเรื่องราวของแม่นาค พระโขนงซึ่งเป็นเรื่องราวที่คุ้นเคยกันในสังคมไทยเป็นอย่างดี และถูกนำมาเล่าขานอย่างยาวนานผ่านสื่อที่แตกต่างหลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ละครโทรทัศน์ ละครเวที ละครวิทยุ หรือสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ เช่น นวนิยาย เรื่องสั้น การนำเสนอเป็นภาพยนตร์ในครั้งนี้ เป็นการเล่าเรื่องแม่นาคพระโขนงตามเค้าโครงเรื่อง (plot) เดิม กล่าวคือ “นาก” หญิงสาวชาวบางพระโขนงมีผัวชื่อ “มาก” ซึ่งต่อมาถูกเกณฑ์ทหาร ไปรบ ระหว่างนั้นนากเองก็ตั้งครรภ์ใกล้คลอด เมื่อไปรบมากบาดเจ็บจากสงครามจนแทบเอาชีวิตไม่รอด แต่ถูก “สมเด็จพระพุฒาจารย์” (โต พรหมรังสี /ต่อไปจะเรียกโดยย่อว่า “สมเด็จโต”) ช่วยชีวิตไว้ ในขณะเดียวกันนากตายระหว่างคลอดลูก หลังจากที่มากรักษาตัวหายดีแล้ว เขาปฏิเสธที่จะบวชตามที่สมเด็จโตแนะนำและได้เดินทางกลับบางพระโขนงมาพบนากและลูกชาย ชาวบ้านและสมภารวัดมหาบุศย์ (ต่อไปจะเรียกโดยย่อว่า “สมภารฯ”) บอกมากว่าที่แท้จริงแล้วนากตายไปแล้วแต่มากไม่เชื่อ จนในที่สุดมากก็พบความจริงว่านากเป็นผี นากจึงออกอาละวาดทำร้ายชาวบ้าน พระ และหมอผีที่จะมาปราบ จนในที่สุดสมเด็จโตเป็นผู้ที่มาปราบนากได้สำเร็จ และสุดท้ายมากไปบวชเป็นพระภิกษุ

แม้ว่าเค้าโครงเรื่องของ *นางนาก* จะคงเดิม แต่สิ่งที่เปลี่ยนไปคือมีการตีความเรื่องเล่าแม่นาคพระโขนง เสียใหม่ด้วยการเน้นความสมจริง ได้แก่ การยกเอาเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ คือ เหตุการณ์ การเกิดสุริยุปราคา (ร.4) ที่หว้ากอ วันที่ 18 สิงหาคม พ.ศ. 2411 และบุคคลที่มีตัวตนอยู่จริงในประวัติศาสตร์ คือ สมเด็จโต รวมทั้งการออกแบบทรงผม เครื่องแต่งกาย ภาษาที่พูด ให้สมกับยุคสมัยที่เรื่องราวเกิดขึ้นมากที่สุด ทำให้นากใน *นางนาก* เป็นนากที่มีภาพลักษณ์ต่างไปจากภาพของนาคที่คุ้นชินโดยทั่วไป กล่าวคือ นากเป็นหญิงที่ไม่ได้สะสวยมากมาย ไม่ได้ไว้ผมยาวสลวยแต่ตัดผมทรงดอกกระทุ่ม ทั้งยังเคี้ยวหมากฟันดำตามค่านิยมในสมัยนั้น และจะสังเกตได้ว่าแม้กระทั่งชื่อของนาก ก็สะกดด้วยอักษร ก. แทนที่จะเป็น “นาค” ที่สะกดด้วยอักษร ค. ตามที่คุ้นเคยกันมาแต่เดิม รวมไปถึงการใช้ภาษาพูดก็เป็นภาษาแบบสำนวนโบราณ ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงถูกนักวิชาการจัดอยู่ในกลุ่มที่เรียกว่า “หนังผีของเก่าตีความใหม่” (กำจร หลุยยะพงศ์และสมสุข หินวิมาน, 2552, หน้า 73)

อย่างไรก็ตามจากการวิเคราะห์ตัวบทของภาพยนตร์เรื่อง *นางนาก* ผู้เขียนเห็นว่าสิ่งที่น่าสนใจที่สุดของภาพยนตร์เรื่องนี้ก็คือ การประกอบสร้าง (construct) ให้ภาพยนตร์เรื่องนี้มี “จักรวาลของภาพยนตร์” (cinematic universe)[7] เป็นจักรวาลของพุทธศาสนาแบบไทย โดยอาศัยเทคนิคทางภาพยนตร์ต่างๆ และเนื้อหาภาพยนตร์ สำหรับเทคนิคทางภาพยนตร์ จะเห็นตั้งแต่ช่วงเริ่มต้นของภาพยนตร์ที่ใช้

[7] คำว่า “จักรวาล” ในที่นี้ผู้เขียนใช้ในความหมายที่หมายถึง ปริมณฑลทางกาลเทศะ (time-space) ที่รวมเอาวัฒนธรรมทางวัตถุ (material culture) ได้แก่ สิ่งสร้างทางกายภาพต่างๆ, ตัวละคร และวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุ (non – material culture) ได้แก่ โลกทัศน์และชีวทัศน์, ความคิด, เหตุผล แรงจูงใจของตัวละครทั้งหมดในเรื่อง

“ตอนภาพมอนทาจ” (montage sequence)[8] ระหว่างที่เกิดเหตุการณ์สุริยุปราคาที่หว้ากอ ซึ่งประกอบไปด้วยภาพ (shot) ที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาหลายภาพด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นภาพพระอุโบสถ, ภาพพระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถ, ภาพพระภิกษุตีระฆัง, ภาพพระสงฆ์สวดมนต์ประกอบพิธีกรรมอยู่ในพระอุโบสถ ไม่เพียงเท่านั้น เราจะเห็นได้ว่าภาพยนตร์ให้เวลาในการจับภาพที่พระภิกษุอยู่นาน ทั้งการจับภาพให้เห็นจำนวนพระที่ร่วมพิธี และใช้เทคนิคภาพที่จับภาพระยะใกล้ (close up shot) ใบหน้าของพระในเวลาที่กำลังสวดบริกรรม เป็นต้น การให้ความสำคัญแก่พระภิกษุเป็นพิเศษยังปรากฏชัดในส่วนเนื้อหาของภาพยนตร์ ดังจะเห็นว่าผู้ชายโดยเฉพาะอย่างยิ่งพระภิกษุมีจำนวนมากและเป็นตัวละครมีบทบาทนำที่สำคัญมากกับเรื่องถึง 2 รูป คือ สมเด็จโตและสมภารฯ ในขณะที่ตลอดเรื่องราวทั้งหมดตั้งแต่ต้นจนจบ เราจะพบว่านากเป็นเพียงตัวละครผู้หญิงคนเดียวที่มีบทบาทนำที่สำคัญในเรื่อง

บทบาทของพระภิกษุใน *นางนาก* เป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างยิ่งของเรื่อง เริ่มต้นแต่สมภารฯ ที่เป็นหน้าที่เป็นที่ปรึกษาและช่วยแก้ปัญหาให้แก่ชาวบ้าน รวมถึงตัวนากเองที่เมื่อเกิดฝันร้ายถึงมากก็เดินทางไปปรึกษาสมภารฯ และขอร้องให้ท่านช่วยสะเดาะเคราะห์ให้ น่าสังเกตว่าสมภารฯ รับปากว่าจะช่วยนากด้วยการทำพิธีกรรม คือให้นากเตรียมเครื่องสังฆทานมาถวาย แล้วท่านจะสวดแผ่เมตตาอุทิศส่วนกุศลให้เจ้ากรรมนายเวร นอกจากนั้นยังให้เครื่องรางของขลังคือตะกรุด “พิสมร” แก่นากอีกด้วย นอกจากนั้นท่านยังเป็นผู้ที่บอกความจริงแก่มากว่านากตายไปแล้ว พร้อมทั้งบอกวิธีการพิสูจน์ความจริงดังกล่าว

---

[8] “ตอนภาพมอนทาจ” (montage sequence) คือ ภาพ (shot) ที่ร้อยต่อกันเป็นชุด มักใช้เพื่อช่วยเล่าเรื่องในหนังโดยจะทำให้ผู้ชมเข้าใจเหตุการณ์หรือเรื่องราวของตัวละครภายในเวลาอันรวดเร็ว (เมื่อเทียบกับเวลาจริงในหนัง) (Pramaggiore and Wallis, 2008, p. 435) บางครั้งมีใส่ดนตรีหรือเพลงประกอบที่มีความหมายสอดคล้องกับเรื่องที่ต้องการจะเล่าเข้าไปด้วย ทั้งนี้คำว่า “ตอนภาพมอนทาจ” เป็นศัพท์บัญญัติของสำนักงานราชบัณฑิตยสภา

ด้วย ที่สำคัญที่สุด ท่านสมภารฯ คือผู้ที่วินิจฉัยชี้ขาดว่าเมื่อนากตายไปเป็นผีแล้ว ย่อมไม่อาจอยู่ร่วมกับคนได้ ดังที่ท่านกล่าวว่า “ผีก็อยู่ส่วนผี อย่ามาข้องแวะกับคนเลย” ในขณะที่พระภิกษุที่มีบทบาทนำในเรื่องอีกรูปคือสมเด็จโต ยิ่งมีบทบาทที่สำคัญมากขึ้นไปอีก กล่าวคือ ท่านเป็นผู้ที่รักษาชีวิตของมากไว้ได้ และยังชักชวนให้มากบวชเป็นพระในบวรพุทธศาสนาแต่มากกลับปฏิเสธ ทั้งยังเป็นผู้ที่ปราบผีนางนากได้สำเร็จ ในขณะที่หมอผีที่เป็นฆราวาสล้มเหลว สิ่งที่น่าสังเกตก็คือ บทบาทการรักษาชีวิตและปราบผีนางนากนั้น สมเด็จโตกระทำโดยการทำพิธีกรรมเช่นเดียวกันกับกรณีของเจ้าอาวาส จึงกล่าวโดยสรุปได้ว่า บทบาทของพระภิกษุใน *นางนาก* ที่ถูกขับเน้นให้เห็นว่ามีความสำคัญอย่างยิ่งนี้ มีอย่างน้อย 3 ประการ ได้แก่ 1) เป็นกัลยาณมิตร กล่าวคือ เป็นผู้ที่ให้คำแนะนำ ให้ความช่วยเหลือ บอกความจริง และบอกความดีให้แก่คฤหัสถ์ ดังจะเห็นได้ว่าเมื่อมีปัญหาทั้งเชิงปัจเจกและเชิงสังคม ชาวบ้านจะต้องมาพึ่งพาและทำตามพระทั้งสิ้น นั่นทำให้พระกลายเป็นศูนย์กลางของชุมชนไปด้วย 2) เป็นผู้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ ทั้งนี้ นอกจากพิธีกรรมที่กล่าวมาแล้ว ยังมีพิธีปลุกเสกพระพิมพ์ของสมเด็จโต รวมทั้งพิธีกรรมของพระสงฆ์ตอนต้นเรื่องในเหตุสุริยุปราคาและพิธีกรรมที่พระช่วยมากจากการไล่ล่าของผีนางนากในช่วงที่มากรู้ความจริงว่านากเป็นผีอีกด้วย 3) เป็นผู้ทรงอำนาจสิทธิ์ทาง จริยศาสตร์ (moral authority) กล่าวคือเป็นผู้วินิจฉัยตัดสินว่าการดำเนินชีวิตหรือการกระทำใดที่ดี-ชั่ว, ถูก-ผิด หรือควร-ไม่ควร และมีอำนาจอันชอบธรรมทางศีลธรรมที่จะกระทำการหรือไม่กระทำการใดๆ

บทบาทหน้าที่ของพระภิกษุทั้ง 3 ประการนี้ ยังถูกย้ำให้เห็นความสำคัญด้วยผลร้ายจากการปฏิเสธบทบาทหน้าที่ดังกล่าวอีกด้วย กล่าวคือ ปัญหาที่เกิดขึ้นทั้งหมดในภาพยนตร์เรื่องนี้ล้วนเกิดจากการไม่เชื่อฟัง/ ทำตามพระภิกษุนั่นเอง การไม่เชื่อฟังเกิดขึ้นกับตัวละครคฤหัสถ์ที่มีบทบาทนำทั้ง 2 คนคือ มากและนาก สำหรับมาก มีชัดเจนอยู่ 2 ครั้ง ครั้งแรกคือตอนที่มากปฏิเสธที่จะบวชเป็นพระภิกษุตามคำขอของสมเด็จโต ผู้ที่คาดเดาได้ว่าล่วงรู้ถึงอนาคตของมากล่วงหน้าแล้วว่าหากไม่บวช มากจะต้องเผชิญกับชะตากรรมเช่นไร ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าหากมาก

บวชตามคำขอของท่าน เรื่องราวทั้งหมดก็คงไม่เกิดขึ้น ครั้งที่ 2 มากไม่เชื่อสมภารฯ ที่อุตส่าห์เดินทางมาบอกมากถึงที่บ้านว่านากนั้นเสียชีวิตไปแล้ว ส่วนในกรณีนากนั้น ปัญหาที่เกิดขึ้นเนื่องจากนากไม่เชื่อและไม่ยอมทำตามคำวินิจฉัยของเจ้าอาวาสที่ว่า “ผีกับคนอยู่ร่วมกันไม่ได้” นอกจากนั้นยังไม่เชื่อคำทัดทานของสมภารฯ ที่ไม่ให้ ทำร้ายหมอผีทั้งนี้เราจะเห็นได้อีกด้วยว่าปัญหาทั้งหมดคลี่คลายและสิ้นสุดลงเมื่อมากและนากกลับมาเชื่อฟัง/ทำตามที่พระบอก กล่าวคือ ความสงบสุขของชุมชนบางพระโขนงกลับมาเมื่อนากยอมเชื่อฟังสมเด็จโต ส่วนมากรู้ความจริงว่านากเสียชีวิตไปแล้วได้ก็เพราะทำตามที่สมภารฯ บอกให้ระลึกถึงพุทธคุณแล้วก้มมองลอดหว่างขา และท้ายที่สุดก็คือมากได้มาอุปสมบทเป็นพระภิกษุในพุทธศาสนา ตามคำแนะนำของสมเด็จโตซึ่งเป็นการทำให้ปัญหาทุกอย่าง “จบบริบูรณ์” ได้ในที่สุด

จากที่กล่าวมาข้างต้น คงพอทำให้เห็นได้ว่า การประกอบสร้างจักรวาลพุทธศาสนาแบบไทย ใน *นางนาก* มีส่วนสำคัญอยู่ที่การเชิดชูบทบาทความสำคัญของพระสงฆ์ แต่การประกอบสร้างดังกล่าวจะสมบูรณ์ไปไม่ได้หากขาด “คู่ตรงข้าม” ที่อยู่สุดอีกขั้วหนึ่ง กล่าวอีกแบบก็คือ จำเป็นจะต้องมี “คนอื่น” ที่เป็นการขับเน้นด้านกลับให้เห็นความสำคัญของพระซึ่งเป็นสถาบันสูงสุดในพุทธศาสนาแบบไทย ผู้เขียนเห็นว่าฉากที่สำคัญที่แสดงให้เห็นถึงกระบวนการสร้างความเป็นอื่นของพุทธศาสนาแบบไทย ก็คือฉากที่ใช้เทคนิคทางภาพยนตร์ที่เรียกว่า “การตัดต่อแบบคู่ขนาน” (parallel editing) ภาพในช่วงนี้จะตัดสลับเหตุการณ์เทียบเคียงกันไปมา กล่าวคือเป็นการนำเหตุการณ์ตอนที่นากกำลังจะคลอดลูกด้วยความเจ็บปวดทรมานอย่างแสนสาหัส มีตัวละครประกอบผู้หญิงอีก 2 คน คือ “ยายเอิบ” หมอตำแยชรากับผู้ช่วยเป็นผู้คอยดูแล (ภาพ ที่ 1) มาตัดต่อสลับกับเหตุการณ์ที่สมเด็จโตกำลังรักษามาก ซึ่งบาดเจ็บหนักแทบเอาชีวิตไม่รอดมาจากสงคราม (ภาพที่ 2) ในภาพทั้ง 2 เหตุการณ์ในฉากคู่ขนานดังกล่าว จะเห็นได้ว่ามีการใช้เทคนิคทางภาพยนตร์เช่น ใช้มุมกล้องแบบเดียวกันคือมุมสูง ทำให้ทั้ง 2 ฉากมีความคล้ายคลึงใกล้เคียงกัน แต่สิ่งที่ทำให้ 2 ฉากต่างกันโดยสิ้นเชิงก็คือ พฤติกรรมของตัวละครที่เป็นผู้ทำการ กล่าวคือ ในขณะที่สมเด็จโตทำพิธีกรรมรักษามากด้วยการสวดบริกรรมคาถา

อย่างสงบเยือกเย็น หมอตำแยหญิงชรากลับโวยวายบริภาษด่าทอคนที่มาช่วยอยู่ตลอดเวลา จนในที่สุดฉากดังกล่าวลงเอยด้วยการบอกแก่เราว่านากเสียชีวิตระหว่างการคลอดลูกหรือที่เรียกกันว่า “ตายทั้งกลม” ในขณะที่มากรอดชีวิต จึงกล่าวได้ว่าสมเด็จโตรักษาชีวิตของมากไว้ได้ ส่วนยายเอิบรักษาชีวิตของนากและลูกไว้ไม่ได้ เมื่อรวมความกับการที่ยายเอิบลักเอาแหวนของนากไปเมื่อนากเสียชีวิตแล้ว อันเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงว่านางทำผิดเบญจศีลข้อที่ 2 ซึ่งตรงกันข้ามกับพระภิกษุผู้ทรงศีลและทรงธรรมอย่างสมเด็จโต คงไม่ผิดนักที่จะสรุปว่าเหตุการณ์ทั้งหมดในฉากนี้เป็นการสร้างขั้วตรงข้ามระหว่างพระกับผู้หญิง

ภาพที่ 1 ภาพเหตุการณ์ที่นากกำลังจะคลอดลูกด้วยความเจ็บปวดทรมานอย่างแสนสาหัส

ภาพที่ 2 ภาพเหตุการณ์ที่สมเด็จโตกำลังรักษามาก ซึ่งบาดเจ็บหนักแทบเอาชีวิตไม่รอดมาจากสงคราม

ยิ่งไปกว่านั้น ผู้เขียนเห็นว่าฉากนี้ยังเป็นฉากสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงจุดเริ่มต้นของการกลายเป็น “คนอื่น” ของนากอีกด้วย นั่นคือ นากซึ่งได้กล่าวไปแล้วว่าเป็นผู้หญิงที่ถือว่าอยู่ในฝ่าย “ส่วนน้อย” ในจักรวาลของเรื่องเล่านี้ถูกทำให้เป็นอื่นด้วยความตาย เนื่องจากความตายทำให้นากสิ้นสุดความเป็นมนุษย์หรือสิ้นสุดการเป็นอยู่ในภพภูมิของมนุษย์ (มนุสฺสภูมิ) กลายเป็น “อมนุษย์” ที่อยู่ในภพภูมิอื่นหรือเรียกง่ายๆ ว่ากลายเป็น “ผี” นากจึงต้องเป็นคนอื่นไปโดยปริยาย ดังที่ชุมชนมีความเชื่อร่วมกันว่า “คนกับผีอยู่ร่วมกันไม่ได้” ตามที่สมภารฯ ได้กล่าวไว้นั่นเอง ความเป็นอื่นของนากในฐานะผีผู้หญิงจึงเป็นอีกจุดหนึ่งที่เพิ่มความเป็นขั้วตรงข้ามระหว่างพระกับผู้หญิงขึ้นด้วยเช่นกัน เนื่องจากพระก็คือผู้ชายที่ “เกิด” ผ่านการบวช ในขณะที่นากคือผู้หญิงที่ตาย ไม่เพียงเท่านั้น ความตายของนากยังเป็นการ “ทบทวี” (double) ความเป็นอื่นให้แก่ผู้หญิงอีกด้วย เนื่องจากความตายพรากเธอไปจากหน้าที่ของผู้หญิงที่สังคมคาดหวัง นั่นคือหน้าที่ของเมียและแม่ ความตายทำให้เธอไม่อาจทำหน้าที่ของเมียซึ่งสำหรับนากก็คือการปรนนิบัติรับใช้ผัว

ทำงานบ้านต่างๆ ไม่ให้ขาดตกบกพร่อง ส่วนหน้าที่แม่นั้น ในความเป็นจริงนากยังไม่สามารถทำได้ด้วยซ้ำไป เพราะว่าเธอตายทั้งกลมคือลูกยังคลอดออกมาไม่สำเร็จ ดังนั้น ความตายสำหรับนากจึงเป็นสิ่งที่ลดทอนคุณค่าของเธอลงโดยสิ้นเชิง นั่นคือทำให้หน้าที่สำหรับผู้หญิงหมดสิ้นไป

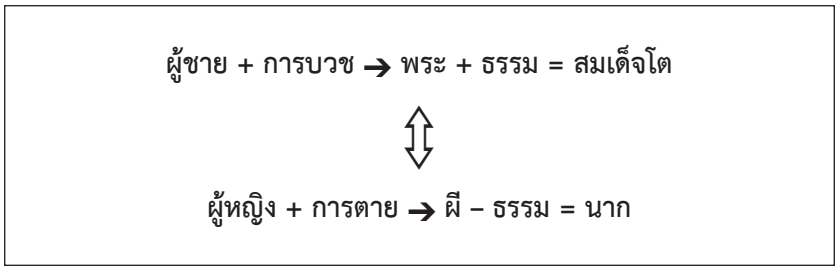
เมื่อเป็นเช่นนี้ เราจึงพบว่าการที่นากพยายามใช้ชีวิตหลังความตายเพื่ออยู่กับมากนั้น ก็เพราะว่าเธอต้องการจะทำหน้าที่เมียและแม่ต่อไปให้ได้นั่นเอง ดังที่เธอ “สร้าง” “แดง” ลูกชายซึ่งในความจริงแล้วยังไม่ได้เกิดขึ้นมา และคอยดูแลปรนนิบัติมากเมื่อมากกลับมาที่บ้าน น่าสังเกตว่าการทำหน้าที่ของนากดังกล่าวนี้ ในอีกด้านหนึ่งกลับทำให้ผีนางนากมีความ “เฮี้ยน” น่ากลัวสำหรับชาวบ้านมากขึ้น เช่น การที่เธอเห่กล่อมลูก หรือการที่เธอตำข้าวให้ผัว เสียงจากกิจกรรมเหล่านี้ทำให้ชาวบ้านหวาดกลัวไม่กล้าออกบ้านในเวลากลางคืน นอกจากนั้นหน้าที่เมียและแม่ยังเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้เธอทำผิดกุศลกรรมบถคือการฆ่าผู้อื่น (ซึ่งตรงกับเบญจศีลข้อแรก) เช่น “ทิดอ่ำ” เพราะเธอเห็นว่าการที่ทิดอ่ำพยายามบอกความจริงแก่มากนั้นจะเป็นการ “พรากลูกพรากผัว” ไปจากเธอ ซึ่งกล่าวอีกอย่างก็คือ จะทำให้เธอไม่สามารถทำหน้าที่ของเมียและแม่ได้นั่นเอง วลี “พรากลูกพรากผัว” นี้ยังสื่อนัยยะที่สำคัญด้วยว่าการที่ผัวและลูกของเธอเป็นสิ่งที่เธอรักและหวงแหน ไม่อยากให้ใครมาพรากไปจากเธอได้นั้นแสดงให้เห็นว่านากเป็นผู้ที่ยึดติดถือมั่นอย่างเหนียวแน่นในคนรัก หากกล่าวด้วยภาษาของพุทธศาสนาก็คือนากยังเต็มไปด้วยกิเลสที่เรียกว่า “อุปาทาน” หรือความยึดมั่นถือมั่นซึ่งตรงกันข้ามกับสิ่งที่พุทธศาสนาสอนคือ การปล่อยวาง ดังที่สมเด็จโตกล่าวกับมากตอนที่จะลากลับบางพระโขนงว่า “การใดอะไรที่เกิดขึ้นขอให้โยมตั้งสติให้มั่น ทุกสิ่งเป็นไปตามกรรม อย่ายึดมั่นถือมั่นจะเป็นทุกข์หนา” สรุปแล้วการกระทำของนากจึงผิดต่อคำสอนของพุทธศาสนาใน 2 ระดับ กล่าวคือ 1) ระดับสัจธรรม คือ การกระทำของนากเป็นการฝืนหลักอนิจจตา คือ ความไม่เที่ยง ความเปลี่ยนแปลงไม่อาจคงอยู่เหมือนเดิมตลอดเวลา รวมทั้งฝืนกฎแห่งกรรม ไม่ยอมรับวิบากกรรม (ผลของกรรม) ตามที่เป็นจริง และ 2) ระดับจริยธรรม

คือผิดกุศลกรรมบถ คือ ฆ่าผู้อื่น พูดเท็จ (โกหกมากว่าเหตุที่ชาวบ้านจงเกลียดจงชังนาก ก็เพราะว่าชาวบ้านหาว่านากมีชู้ในตอนที่มากไปรบและลูกของนากก็เป็นลูกชู้) และคิดร้ายต่อผู้อื่น ทั้งนี้เมื่อรวมความจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่อไปในเรื่องก็ยิ่งจะเห็นว่าขั้วตรงข้ามระหว่างพระกับผีนางนากยิ่งถูกทำให้ยืดห่างออกไปจากกันไปเรื่อยๆ ด้วยเหตุที่ว่าผีนางนากยิ่งทำผิดศีล ผิดธรรมมากขึ้นๆ กล่าวได้ว่ายิ่งขั้วตรงข้ามทั้ง 2 นี้ห่างกันมากขึ้นเท่าไหร่ ความเป็นอื่นของนากยิ่งมากขึ้นเท่านั้น

ประเด็นต่อเนื่องที่น่าสนใจก็คือ ยิ่งความเป็นอื่นของนากมากขึ้นเท่าไหร่ นากก็ยิ่งใช้ความรุนแรงและก็ยิ่งถูกใช้ความรุนแรงโต้ตอบมากขึ้นด้วยเช่นกัน เช่น ตอนชาวบ้านยกพวกมาเผาทำลายบ้านของนากก็เพราะเห็นว่า นาก “เป็นผีไม่อยู่ส่วนผี อวดอุตริมาสมสู่กับคน” นากก็ใช้อิทธิฤทธิ์โต้ตอบอย่างรุนแรงจนชาวบ้านบาดเจ็บล้มตายไปหลายคน หลังจากนั้นนากก็บุกไปทำลายพิธีกรรมของพระที่ให้ความช่วยเหลือมากในพระอุโบสถ ในตอนนี้แม้ไม่มีใครเสียชีวิต แต่ท่านสมภารฯ ก็บอกว่าการที่นากทำให้พระเณรหวาดกลัวและตกใจนั้นถือว่าเป็นบาป ต่อมานากยังได้ฆ่าหมอผีที่จะมาปราบเธอ โดยใช้วิธีเข้าสิงร่างของหมอผีและใช้ก้อนหินทุบไปที่หน้าผาก ซึ่งในขณะที่กำลังกระทำดังกล่าวนั้นนากก็หัวเราะอย่างสะใจไปด้วยท่ามกลางสายตาประจักษ์พยานคือพระและชาวบ้านมากมาย ฉากนี้ดูจะเป็นการขับเน้นให้เห็นว่านากอยู่ในภาวะที่ไร้ซึ่งจิตสำนึกผิดชอบชั่วดีใดๆ โดยสิ้นเชิง อาจกล่าวได้ว่าช่วงเวลานี้เองที่ความเป็นอื่นของนากถึงจุดสูงสุด เป็นจุดสุดท้ายที่ไม่อาจยอมรับได้อีกต่อไป กล่าวอีกอย่างก็คือนากกลายเป็นคนอื่นในมุมมองของพุทธศาสนาไปแล้วโดยสมบูรณ์ ด้วยเหตุนี้เองจึงมีความชอบธรรมที่นากจะต้องถูกจัดการขั้นเด็ดขาด จนในที่สุดผู้ที่มา “ปราบ” นากก็คือผู้ที่ให้ชีวิตแก่มากอีกครั้งหนึ่ง ได้แก่ สมเด็จโตนั่นเอง

การเผชิญหน้ากันระหว่างสมเด็จโตกับนากเป็นฉากที่น่าสนใจอย่างยิ่ง เนื่องจากเป็นการเผชิญหน้าของสมเด็จโตผู้เป็นสัญลักษณ์ของพระสงฆ์ซึ่งถือว่ามีสถานะสูงสุดของชีวิตในจักรวาลของพุทธศาสนา เพราะเป็นผู้ครองชีวิตอันประเสริฐที่มุ่งสู่เป้าหมายสูงสุดในพุทธศาสนา อันได้แก่ นิพพาน ทั้งยังมีคุณสมบัติ

ของพระที่ปฏิบัติดีปฏิบัติชอบอย่างครบถ้วน กับนากซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของผู้หญิงที่ตายจากคุณค่าทางโลกคือไม่สามารถทำหน้าที่เมียและแม่ ทั้งยังมีชีวิตที่จมอยู่กับกิเลสตัณหาอุปาทาน อันได้แก่ ความยึดติดถือมั่น ความโกรธแค้น และยังทำผิดศีลผิดธรรมอย่างไร้สำนึก กล่าวโดยสรุปก็คือ นี่คือการเผชิญหน้าของ 2 ขั้วตรงข้ามที่อยู่ห่างไกลจากกันมากที่สุดเท่าที่สามารถจะเป็นไปได้ในจักรวาลของพุทธศาสนา ทั้งสามารถนำกระบวนการสร้างความเป็นอื่นจากขั้วตรงข้ามทั้ง 2 มาสรุปเป็นภาพที่ 3 ดังนี้



ภาพที่ 3 กระบวนการสร้างความเป็นอื่นจากการสร้างคู่ตรงข้ามระหว่าง “สมเด็จโต” กับ “นาก”

3. *15 ค่ำ เดือน 11* (จิระ มะลิกุล, 2545)

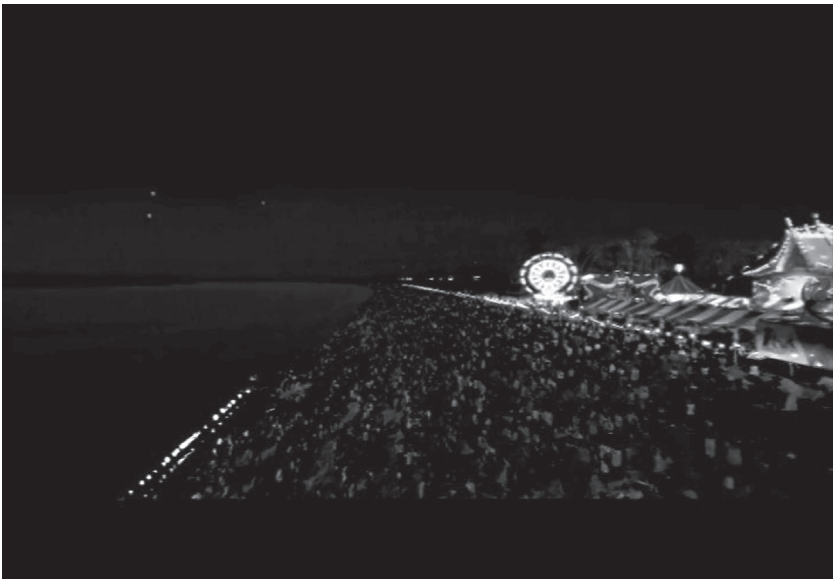
ภาพยนตร์เรื่องต่อไปคือเรื่อง *15 ค่ำเดือน 11* ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่กล่าวถึงปรากฏการณ์ที่เรียกว่า “บั้งไฟพญานาค” ซึ่งเกิดขึ้นที่แม่น้ำโขงในแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือหรือภาคอีสานของประเทศไทย ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้คืออำเภอโพนพิสัย จังหวัดหนองคาย ภาพยนตร์เรื่องนี้กล่าวถึง “หลวงพ่อโล่” (ต่อไปจะเรียกโดยย่อว่า “หลวงพ่อ”) ซึ่งมีความเชื่อเรื่องพญานาคกับ “คาน” ซึ่งเป็นลูกศิษย์ที่หลวงพ่อเลี้ยงดูมาตั้งแต่เด็ก หลวงพ่อเป็นผู้สร้างปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคขึ้น โดยอ้างว่าเป็นพิธีบวงสรวงบั้งไฟพญานาคเพื่อเป็นพุทธบูชา ทั้งนี้ศรัทธาอันแรงกล้าของหลวงพ่อเกิดจากการที่ท่านเคยพบกับบุรุษลึกลับคนหนึ่งซึ่งหายตัวลงแม่น้ำไปพร้อมกับทิ้งวัตถุลึกลับเป็นรูปทรงกลมเอาไว้ริมฝั่ง ต่อมา

หลวงพ่อก็นำวัตถุดังกล่าวนั้นมาศึกษาจนพบว่าสิ่งนั้นคือ “ไข่พญานาค” ซึ่งทำให้เกิดบั้งไฟพญานาคขึ้นได้ จากนั้นท่านก็เป็นผู้ประดิษฐ์สร้างทำไข่พญานาคขึ้นมาและให้ลูกศิษย์นำโดยคานและเพื่อนๆ ดำลงไปวางฝังไว้ที่ก้นแม่น้ำโขงก่อนช่วงวันออกพรรษาเพื่อทำให้เกิดบั้งไฟพญานาคในวันออกพรรษา จนกระทั่งเมื่อปีก่อนมีลูกศิษย์คนหนึ่งเสียชีวิตระหว่างที่นำไข่พญานาคลงไปฝัง ในปีนี้หลังจากที่คานกลับมาจากการเรียนหนังสือที่กรุงเทพฯ เขาก็เริ่มตั้งคำถามกับการที่หลวงพ่อเป็นผู้ทำให้เกิดบั้งไฟพญานาค คานเริ่มรู้สึกว่าสิ่งที่หลวงพ่อกำลังทำนำมาซึ่งความสูญเสียมีผลเสียมากกว่าที่จะให้ประโยชน์

สำหรับประเด็นพุทธศาสนากับความเป็นอื่นในภาพยนตร์เรื่อง *15 ค่ำเดือน 11* นั้น ในภาพยนตร์จะมีการใช้เทคนิคทางภาพยนตร์ต่างๆ เพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงคู่ตรงข้ามซึ่งเป็นคู่ขัดแย้งหรือมีความแตกต่างกัน ได้แก่ การใช้ภาพที่เรียกว่า “Establishing shot”[9] (นาที 7.04-7.11, ต่อไปจะเรียกว่า ภาพ “ES”) ซึ่งเป็นภาพที่ด้านซ้ายมือของผู้ชมภาพยนตร์จะมองเห็นบั้งไฟพญานาคขึ้นมาจากแม่น้ำโขง ในขณะที่ด้านขวามือของผู้ชมภาพยนตร์เป็นงานมหรสพที่เต็มไปด้วยแสงสีเสียงจากไฟฟ้า (ภาพที่ 3) ซึ่งจากภาพดังกล่าวนี้ หากเราลากเส้นสมมุติแบ่งครึ่งของภาพออกจากกันเป็น 2 ด้าน ก็จะเห็นว่า 2 ด้านนี้มีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด ทั้งนี้ผู้เขียนเห็นว่า *15 ค่ำเดือน 11* ได้ใช้ภาพ ES เป็นเสมือนกรอบที่กำหนดคู่ตรงข้ามไปตลอดเรื่อง นอกจากนั้น ยังมีการใช้เทคนิคทางภาพยนตร์

[9] Establishing shot คือภาพเปิดฉาก มักเป็นภาพที่แนะนำสถานที่หรือสถานการณ์โดยรวมของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในซีน (scene) นั้นๆ ในกรณีที่เป็นซีนสนทนามักเป็นภาพที่ครอบคลุมตัวละคร วัตถุ และสถานที่เพื่อแสดงลักษณะทางภูมิศาสตร์ (geological orientation) เพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางกายภาพขององค์ประกอบในฉากแก่ผู้ชม ซึ่งในกรณีนี้บางทีก็เรียก Master shot อนึ่ง ในสไตล์การตัดต่อสมัยใหม่เช่นปัจจุบัน บางทีก็ไม่จำเป็นต้องเปิดซีนด้วย Establishing Shot เสมอไป อาจนำไปไว้ในกลางซีน หรือท้ายซีน ก็ย่อมได้ ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมแก่การเล่าเรื่องหรืออารมณ์ของซีนนั้นๆ ในกรณีนี้บางทีจึงเรียกว่า Re-Establishing shot

คือ “ตอนภาพมอนทาจ” เช่นเดียวกับเรื่อง *นางนาก* ในช่วงเริ่มต้นเรื่อง เพื่อช่วยสร้างภาพของคู่ตรงข้ามด้วยเช่นเดียวกัน ภาพเหล่านี้มีทั้งที่เป็นภาพของคู่ตรงข้ามจริงๆ เช่น ภาพของเด็กกับคนชรา ภาพของการละเล่นท้องถิ่นกับดนตรีสมัยใหม่ และเป็นภาพเชิงสัญลักษณ์ (symbol) ที่สามารถตีความเป็นคู่ตรงข้ามได้ เช่น ภาพฝรั่งกำลังกินแมลงทอด ซึ่งอาจตีความได้ว่าฝรั่งเป็นสัญลักษณ์ของ “ความเป็นต่างชาติ” ส่วนแมลงทอดเป็นสัญลักษณ์ของ “ความเป็นท้องถิ่น” หรือภาพคนชรานั่งม้าหมุน ซึ่งอาจตีความได้ว่าคนชราเป็นสัญลักษณ์ของ “ความเก่า/แก่” ส่วนม้าหมุนเป็นสัญลักษณ์ของ “ความใหม่/ความทันสมัย”



ภาพที่ 4 ภาพ “Establishing shot” ซึ่งแสดงให้เห็นบั้งไฟพญานาคขึ้นมาจากแม่น้ำโขงในด้านซ้ายมือของผู้ชม ในขณะที่อีกด้านขวามือของผู้ชมเป็นงานมหรสพที่เต็มไปด้วยแสงสีเสียงจากไฟฟ้า

เรื่องราวของ *15 ค่ำเดือน 11* ดำเนินต่อไปในลักษณะที่เป็นคู่ขนานระหว่างคู่ตรงข้ามสองขั้ว กล่าวคือ ขั้วแรกเป็นโลกของความเป็นท้องถิ่น ซึ่งประกอบด้วยพุทธศาสนา ความเชื่อท้องถิ่นโดยเฉพาะความเชื่อเรื่องพญานาค คติพื้นบ้านต่างๆ ซึ่งอาจเรียกรวมๆ ว่าฝ่าย “ท้องถิ่นนิยม” (localism)[10] โดยมีตัวละครสำคัญที่เป็นตัวแทนของฝ่ายนี้ได้แก่ หลวงพ่อ, “ครูใหญ่”, “ป้าออง” ส่วนอีกขั้วหนึ่งเป็นโลกสมัยใหม่ซึ่งเป็นโลกสากล ประกอบด้วย วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ซึ่งอาจเรียกรวมๆ ว่าฝ่าย “โลกาภิวัตน์” (globalization)[11] ตัวละครสำคัญที่เป็นตัวแทนของฝ่ายนี้ นอกจากคานแล้ว ได้แก่ นายแพทย์นรติ ลิ่มอติบูลย์[12] รองผู้อำนวยการโรงพยาบาลหนองคาย (ต่อไปจะเรียกว่า “หมอนรติ”) “ครูอลิศ” แฟนของหมอนรติ รศ.ดร.สุรพล ศักดิกุลจากภาควิชาเทคโนธรณี มหาวิทยาลัยขอนแก่น

---

[10] ท้องถิ่นนิยมเป็นกระแสที่รวมเอาทั้งแนวคิด อุดมการณ์ และปรากฏการณ์ทางสังคมที่ชี้ให้เห็นคุณค่า ศักยภาพและพลังของท้องถิ่นว่ามีอยู่อย่างเพียงพอเพื่อต่อสู้ยืนหยัดเป็นตัวของตัวเองในกระแสโลกาภิวัตน์ที่ครอบงำทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคมและวัฒนธรรม ทั้งโดยรัฐจากส่วนกลางและโดยประเทศมหาอำนาจผ่านทางบรรษัทข้ามชาติ ระบบทุนนิยมและบริโภคนิยมที่เข้าไปถึงทุกชุมชนโดยไม่มีข้อยกเว้น

[11] โลกาภิวัตน์เป็นคำที่ใช้เพื่อบอกถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอย่างรวดเร็ววันนี้ที่เชื่อมโยงโลกที่กว้างใหญ่ให้กลายเป็นโลกใบเล็ก (global village) ที่ทุกอย่างถึงกันและสัมพันธ์กันทั้งการผลิต การบริโภค การสื่อสารและเทคโนโลยี ก่อให้เกิดผลต่อสภาวะทางเศรษฐกิจและสังคมวัฒนธรรม

[12] เราอาจกล่าวได้ว่า ชื่อของหลวงพ่อคือ “โล่” เป็นสัญลักษณ์ของการปกป้องพุทธศาสนา เพราะคำว่า “โล่” มีความหมายโดยปริยายหมายถึงการเอาคนหรือสิ่งอื่นต่างโล่เพื่อกันความเสียหายแก่ตัว ในขณะที่นามสกุลของหมอนรติ คือ “ลิ่มอติบูลย์” นั้นน่าจะมาจากแซ่ลิ่ม ความหมายของคำว่า “ลิ่ม” คือ ตอกลงไปบนสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น ท่อนไม้เพื่อให้แตกแยกออกจากกัน ส่วนความหมายของคำว่า “คาน” คือ “ถ่วงน้ำหนักกัน ค้านกัน ยังตกลงกันไม่ได้” จึงอาจเป็นสัญลักษณ์ของการคัดค้าน หรือการถ่วงดุล นั่นเอง

(ต่อไปจะเรียกว่า “ดร.สุรพล”) “เฮียเจ็ง” เจ้าของโรงงานในพื้นที่ ทั้งนี้ ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้การจัดองค์ประกอบภาพเพื่อแบ่งขั้วตรงข้ามระหว่างฝ่ายท้องถิ่นนิยมกับฝ่ายโลกาภิวัตน์โดยใช้ภาพ ES เป็นกรอบอ้างอิงอย่างสม่ำเสมอ กล่าวคือเมื่อมีตัวละครทั้ง 2 ฝ่ายปรากฏอยู่ในฉากเดียวกัน ฝ่ายแรกจะอยู่ทางซ้ายของภาพซึ่งเป็นด้านเดียวกับบั้งไฟพญานาคในภาพ ES ในขณะที่ฝ่ายหลังจะอยู่ทางขวาของภาพซึ่งเป็นด้านเดียวกับงานมหรสพในภาพ ES เสมอ ไม่ว่าจะเป็นหลวงพ่อกับคาน (ภาพที่ 5) หลวงพ่อกับหมอนรติ (ภาพที่ 6) หรือครูใหญ่กับครูอลิศ (ภาพที่ 7)

ภาพที่ 5 หลวงพ่อโล่ กับ คาน

ภาพที่ 6 หลวงพ่อโล่ กับ หมอนรติ

ภาพที่ 7 ครูใหญ่ กับ ครูอลิศ

หมอนรติมีความเชื่อว่าบั้งไฟพญานาคเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ โดยวิธีการที่ใช้พิสูจน์ก็คือการทำวิจัยจากการเก็บข้อมูลทางวิทยาศาสตร์ โดยการใช้อุปกรณ์เครื่องมือหรือเทคโนโลยีนั่นเอง ความเชื่อของหมอนรติซึ่งเป็นความเชื่อแนบแน่นในวิทยาศาสตร์ ถึงกับกล่าวว่าความเป็นหมอจะมีไม่ได้ถ้าไม่มี

วิทยาศาสตร์ อย่างไรก็ตาม การวิจัยของหมอนรติเป็นการสั่นสะเทือนความเชื่อของท้องถิ่น ในฉากที่หมอนรตินำเสนอผลงานวิจัยของตนเองนั้น เมื่อการนำเสนอสิ้นสุดลง มีผู้ยกมือถามหมอนรติว่าหมอยังนับถือพุทธศาสนาอยู่หรือเปล่า ทั้งนี้หมอนรติไม่ได้ตอบคำถามดังกล่าวแต่อย่างใด อีกบุคคลหนึ่งที่เป็นตัวแทนของแนวคิดวิทยาศาสตร์ ก็คือดร.สุรพล ซึ่งทำการทดลองทางวิทยาศาสตร์เพื่อพิสูจน์สมมติฐานของตนเองว่าบั้งไฟพญานาคเป็นปรากฏการณ์ที่มีคนสร้างขึ้น เราจะเห็นได้ว่าแม้ว่าความคิดของหมอนรติและดร.สุรพล มีความแตกต่างกัน แต่ทั้งสองคนล้วนใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์เพื่อพิสูจน์สมมติฐานของตนเอง

เราอาจจะตั้งข้อสังเกตได้ว่า การกลับมาของคานก็คือการได้ไปรับการศึกษาจากโลกสมัยใหม่ ความรู้ที่คานได้มานั้นเป็นความรู้ที่เข้ากันไม่ได้กับความเชื่อดั้งเดิมของตนเองและของท้องถิ่น คานบอกหลวงพ่อว่าเขาโตแล้ว เขาไม่ใช่ “เด็ก” ที่จะเชื่อเรื่องพญานาคอีกต่อไป ซึ่งเราอาจกล่าวได้ว่าความเป็นเด็กในบริบทภาพยนตร์เรื่องนี้ คือสัญลักษณ์ของการไม่รู้ความจริงเชิงประจักษ์ที่สามารถพิสูจน์ได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 หรือวิธีการทางวิทยาศาสตร์นั่นเอง เช่นเดียวกับตอนที่หมอนรติเห็นเด็กที่ร้องไห้เพราะกลัวสิงโตในงานเชิดสิงโต หมอหัวเราะอย่างขบขันที่เด็กไม่รู้ว่าข้างในสิงโตนั้นมีคนอยู่ นอกจากนั้นเหตุผลที่คานนำมาค้านให้หลวงพ่อเลิกทำบั้งไฟพญานาค เช่น ขยะที่นักท่องเที่ยวนำมาทิ้งเรี่ยราดหลังจากเลิกงานมีมากมายมหาศาล หรือการที่บั้งไฟพญานาคไม่ใช่ปรากฏการณ์ที่เป็นเพียงงานประจำปีหรืองานประจำตำบลอีกต่อไป หากแต่เป็นปรากฏการณ์ที่โด่งดังไปทั่วทั้งประเทศไทยและต่างประเทศ มีนักข่าว มาทำข่าวหรือมีสถานีโทรทัศน์มาทำการถ่ายทอดสดไปทั่วประเทศ กล่าวได้ว่าสิ่งที่คานอ้างก็คือแนวคิดโลกาภิวัตน์นั่นเอง ดังนั้น สำหรับของหลวงพ่อ โลกของคาน (ที่หลวงพ่อโลใช้วลีว่า “โลกของเจ้า”) จึงไม่ใช่โลกเดียวกับโลกของหลวงพ่อ เพราะคานปฏิเสธความเป็นท้องถิ่น น่าสังเกตด้วยว่า คำพูดที่สื่อแสดงถึงความคิดของหลวงพ่อนั้น หลายครั้งหลายตอนเป็นการสร้างคู่ตรงข้าม กล่าวคือผลักไสให้โลกสมัยใหม่/โลกตะวันตกและวิทยาศาสตร์ไปอยู่ตรงข้ามกับพุทธศาสนา กล่าวอีกอย่างหนึ่งก็คือ สิ่งที่หลวงพ่อทำ คือการสร้าง

การความเป็นอื่นให้แก่แนวคิดวิทยาศาสตร์ อันเป็นรากฐานทั้งหมดหรือเป็นตัวแทนของฝ่ายโลกาภิวัตน์นั่นเอง

กล่าวมาถึงตอนนี้ คงจะพอเห็นได้ว่าการวางโครงเรื่องในภาพยนตร์ทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงการมีอยู่ของคู่ตรงข้ามในลักษณะต่างๆ ซึ่งผู้เขียนได้สรุปเอาไว้ในตารางที่ 1 ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 แสดงคู่ตรงข้ามฝ่ายท้องถิ่นนิยมและฝ่ายโลกาภิวัตน์ในภาพยนตร์เรื่อง 15 ค่ำเดือน 11

ท้องถิ่นนิยม	โลกาภิวัตน์
พุทธศาสนา	วิทยาศาสตร์/เทคโนโลยี
หลวงพ่อโล่, ครูใหญ่, ป้าออง	คาน, หมอนรติ, ครูอลิส, ดร.สุรพล, ดร.กฤช, เฮียเจ็ง
เชื่อเรื่องพญานาค	ไม่เชื่อเรื่องพญานาค
ตะวันออก	ตะวันตก
“โล่”	“คาน”, “ลิ่ม”
ผู้สูงอายุ	เด็ก, วัยรุ่น
ศรัทธา	เหตุผล
เรื่องเล่า	ข่าว/ข้อเท็จจริง/ข้อมูลหลักฐาน
ภาษาลาว	ภาษาไทยกลาง
เชื้อสายไทย-ลาว	เชื้อสายจีน/ ไทยกลาง

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาให้ดีแล้ว เราจะเห็นได้ว่า พุทธศาสนาในบริบทของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็น พุทธศาสนาที่ผสมกลมกลืนกับความเป็นท้องถิ่นจนสอดประสานแนบสนิทกลมกลืนเป็นเนื้อเดียวอย่างที่แยกไม่ออกดังจะเห็นว่าความเชื่อเรื่องนาคที่ปรากฏในท้องถิ่นแถบลุ่มน้ำโขงในภาคอีสานของประเทศไทยถูกนำมาเชื่อมโยงเข้าสู่พุทธศาสนาผ่านเรื่องเล่า เนื่องจากในพุทธศาสนาเองก็มีเรื่องเล่าเกี่ยวกับนาคด้วยเช่นกัน ดังเราจะเห็นจากภาพยนตร์ตอนที่เป็นการเล่าเรื่อง

ของนาคในพุทธศาสนาผ่านภาพจิตรกรรมฝาผนัง[13] ทั้งนี้ หากเราจะใช้ทฤษฎี 7 มิติของศาสนาของนิเนียน สมาร์ท เป็นกรอบเพื่อการวิเคราะห์ ก็อาจจะกล่าวได้ว่ามิติด้านเรื่องเล่าและเรื่องปรัมปรา เป็นมิติที่เป็นตัวส่งผ่านความเชื่อและผสมผสานความเชื่อท้องถิ่นจนเป็นเนื้อเดียวกันดังกล่าว ไม่ควรลืมว่าแรกเริ่มเดิมทีพุทธศาสนาย่อมต้องเป็นความเป็นอื่นสำหรับท้องถิ่นลุ่มน้ำโขง เนื่องจากมีกำเนิดในต่างประเทศคืออินเดีย กล่าวอีกอย่างหนึ่งก็คือ พุทธศาสนาเป็นสิ่งที่ถูกนำเข้ามาทีหลังความเชื่อท้องถิ่นที่มีอยู่ก่อน ดังนั้น พุทธศาสนาในที่นี้จึงเป็นพุทธศาสนาที่ถูกทำให้ “ไม่เป็นอื่น” แล้วนั่นเอง โดยผ่านกระบวนการทำให้ไม่เป็นอื่น ก็คือการใช้เรื่องเล่าเพื่อความเชื่อที่แตกต่างกัน โดยหลอมรวมเอาสารัตถะบางอย่าง ซึ่งในที่นี้ก็คือความเชื่อเรื่องนาคให้สอดประสานเป็นเนื้อเดียวกันดังที่กล่าวมาแล้ว ผลที่ตามมาก็คือ การปฏิเสธเรื่องพญานาคเท่ากับการปฏิเสธพุทธศาสนา ดังที่มีผู้ถามหมอนรติ

---

[13] ผู้เขียนตระหนักดีว่า การกล่าวเช่นนี้เป็นวิธีการอธิบายกระแสหลักของแนวคิดที่เรียกว่า “การผสานความเชื่อ” (syncretism) ซึ่งอาจมีนักวิชาการบางกลุ่มที่เห็นต่างไปว่าการยอมรับพุทธศาสนาโดยคนท้องถิ่นนั้น อาจจะมิได้มีแต่ความ “ราบรื่น” เท่านั้น หากยังมีความ “ตึงแย้ง” ระหว่างกันโดยตลอดอีกด้วย ดังนิทานพื้นบ้านอีสานริมโขงสำนวนหนึ่งที่เล่าถึงกำเนิด “พระอุปคุต” ที่แฝงนัยยะบางอย่างของความสัมพันธ์เชิงอำนาจอยู่ อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนเห็นว่าปฏิสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับความเชื่อท้องถิ่นในประเทศไทยไม่จำเป็นต้องมีเฉพาะด้านที่ “ราบรื่น” หรือด้านที่ “ตึงแย้ง” เพียงด้านใดด้านหนึ่งเท่านั้น แต่ปฏิสัมพันธ์ดังกล่าวจะเป็นอย่างไรนั้นควรพิจารณาบริบททางสังคมของท้องถิ่นนั้นๆ ด้วยเป็นสำคัญ จะเห็นได้ว่าในกรณีของภาพยนตร์ 15 ค่ำเดือน 11 มีความแตกต่างจากนิทานกำเนิดพระอุปคุตที่มีความตึงแย้งแฝงอยู่จากการนำ “ประเวณี” (sexuality) ซึ่งเป็นสิ่งที่พุทธศาสนาแบบจารีตไม่ยอมรับมาเป็นตัวกลางเพื่อหลอมรวมพุทธศาสนากับความเชื่อท้องถิ่น แต่สำหรับ 15 ค่ำเดือน 11 เรื่องเล่าพญานาคจากจิตรกรรมฝาผนังเป็นไปในแนวทางเดียวกับคัมภีร์พุทธศาสนา อันแสดงให้เห็นถึงความราบรื่นมากกว่าความตึงแย้ง ดังนั้นผู้เขียนจึงเลือกใช้แนวคิดการผสานความเชื่อมาวิเคราะห์ภาพยนตร์เรื่องนี้

ในการแถลงผลงานวิจัย (นาทีที่ 9.50) หรือที่แม่ของหมอนรติบอกว่าเพื่อนที่ไม่มาซื้อของที่ร้านเป็นเพราะมองว่าหมอนรติลบหลู่พุทธศาสนา (นาทีที่ 36.18)

สิ่งดังกล่าวทำให้เห็นว่าแท้ที่จริงแล้ว คู่ตรงข้ามที่ตัวละครในภาพยนตร์เป็นตัวแทนหรือเชื่อเช่นนั้น มิได้มีอยู่จริง หากแต่ได้ถูกผสมผสานเข้าด้วยกันโดยไม่รู้ตัว ดังที่ตัวหลวงพ่อซึ่งเป็นตัวแทนของโลกเก่า ก็ใช้ความคิดทางวิทยาศาสตร์หรือความรู้ทางวิทยาศาสตร์ที่ตนเองเห็นว่าเป็นผู้ร้ายต่อความเชื่อของตนเองมารับใช้ความเชื่อของตนเอง ต้องไม่ลืมว่าสิ่งที่หลวงพ่อโล่ทำนั้นอาศัยความรู้ทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีทั้งสิ้น ดังจะเห็นได้ว่าเครื่องมือที่หลวงพ่อและเหล่าบรรดาพระในวัดใช้เพื่อทำไข่พญานาค แม้ว่าจะเป็นเครื่องไม้เครื่องมือที่เก่าแก่ แต่ก็อาศัยความรู้ทางกลศาสตร์ ซึ่งเป็นสาขาของวิทยาศาสตร์สร้างขึ้น เช่น รอก รางเลื่อน นอกจากนั้น ตัวไข่พญานาคเองย่อมต้องใช้สารเคมีซึ่งเป็นผลผลิตทางวิทยาศาสตร์มาผสมชั่งตวงวัด ซึ่งก็เป็นวิธีการทางวิทยาศาสตร์อีกเช่นกัน ข้อสรุปของหมอนรติอาจจะเป็นสิ่งบ่งชี้ได้ดีที่สุดว่าหลวงพ่อโล่ไม่อาจปฏิเสธวิทยาศาสตร์ได้ และแท้ที่จริงแล้วตัวหลวงพ่อโล่เองนั้นก็ได้ใช้วิทยาศาสตร์โดยไม่รู้ตัว เช่น ในการสร้างไข่พญานาค หลวงพ่อบอกว่า “มื้อนี้**เกลือ**นี้ต้องใช้สูตรพิเศษเพื่อสีสันบั้งไฟจะได้งามกว่าปีที่แล้ว” (นาทีที่ 15.28) เกลือที่หลวงพ่อกล่าวถึงในที่นี้ย่อมหมายถึงสารเคมีต่างๆ นี่จึงเป็นเหตุให้หมอนรติเมื่อรู้ความจริงแล้วว่าหลวงพ่อเป็นผู้สร้างไข่พญานาคที่ทำให้เกิดบั้งไฟพญานาค กล่าวว่า“หลวงพ่อแกเก่งเคมี” เราจึงน่าจะกล่าวได้ว่าความเป็นอื่นแปรผันไปตามบริบท กล่าวคือ ในบริบทของท้องถิ่น ความคิดทางวิทยาศาสตร์คือความเป็นอื่น ในขณะที่เมื่อเป็นบริบทของโลกหรือโลกาภิวัตน์ ความเชื่อเรื่องนาคคือความเป็นอื่น ความเป็นอื่นจึงเลื่อนไหลไปตามกาละ-เทศะ หรือกล่าวอีกแบบหนึ่งก็คือความเชื่อทั้งสองขั้วทำให้อีกฝ่ายหนึ่งคือความเป็นอื่นสำหรับตนเอง

นอกจากนั้น ตัวละครในเรื่อง *15 ค่ำเดือน 11* หลายคนเป็นเป็นผู้ที่มีอัตลักษณ์ซ้อน ไม่ใช่อัตลักษณ์เดียว เช่น ครูใหญ่ซึ่งเป็นคนท้องถิ่น สอนวิชาวิทยาศาสตร์ ดูจะเป็นผู้ที่มีปัญหากับความเป็นโลกาภิวัตน์มากที่สุด ครูใหญ่

เคยเปรยกับครูอลิสว่าโลกาภิวัตน์มาถึงหนองคายเร็วเหลือเกิน กลายเป็นว่าความรู้ทางวิทยาศาสตร์นั้นเองที่ย้อนกลับมาทำลายความเชื่อที่ครูใหญ่ยึดมั่น แม้ว่าครูใหญ่จะประกาศต่อหน้าคนอื่นว่ายุคนี้เป็นยุคของวิทยาศาสตร์ที่จะต้องมีการพิสูจน์ความเชื่อก่อน แต่ครูใหญ่ก็หาได้ใช้หลักการนี้กับความเชื่อเรื่องพญานาคไม่ กลายเป็นว่าความเชื่อเรื่องพญานาคเป็นความเชื่อที่ไม่จำเป็นต้องมี การพิสูจน์ความจริงกับเรื่องพญานาคกลับกลายเป็นการทำลายพญานาค เพราะสำหรับครูใหญ่แล้ว เรื่องพญานาคไม่ได้เป็นเพียงความเชื่อแต่กลายเป็นความจริงไปแล้ว ตัวละครอีกตัวหนึ่งที่มีอัตลักษณ์ซ้อนก็คือเฮียเจ็งเป็นเจ้าของโรงงานรับซื้อมะเขือเทศจากชาวบ้าน เฮียเจ็งเป็นคนที่เกิดในพื้นที่ ผลกระทบจากโลกาภิวัตน์มีผลต่อธุรกิจของเฮียเจ็งไม่น้อย เพราะเขาบอกว่ารัฐบาลรับซื้อมะเขือเทศจากต่างชาติทำให้เขาต้องขาดทุน แต่ก็ยังรับซื้อมะเขือเทศจากชาวบ้าน เพราะว่าเห็นว่าเป็นเรื่องของการช่วยเหลือท้องถิ่น จะเห็นได้ว่าตัวละครตัวนี้มีอัตลักษณ์ที่เลื่อนไหลไปมาระหว่างความเป็นท้องถิ่นนิยม และความเป็นโลกาภิวัตน์ เขาได้รับประโยชน์และโทษจากทั้งสองฝ่าย หรือแม้กระทั่งหมอนรติเอง แม้จะเป็นคนท้องถิ่น ดังที่เขากล่าวว่าเขาเป็น “ลูกหนองคาย” คนหนึ่ง (นาทีที่ 9.33) แต่เราก็จะเห็นว่าด้วยความที่เขาเป็นคนเชื้อสายจีน เขาจึงพูดภาษาลาวด้วยสำเนียงที่ไม่เหมือนคนท้องถิ่นนัก ในขณะที่แม่ของเขาพูดภาษาลาวไม่ได้และพูดภาษาไทยกลางไม่ชัดด้วยซ้ำไป

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะทำให้เราเห็นคู่ตรงข้ามคู่ขนานกันไปอย่างชัดเจน แต่หากพิจารณาดูให้ถี่ถ้วนแล้ว เราก็จะเห็นว่าคู่ตรงข้ามนั้นแท้ที่จริงแล้วมิได้มีอยู่อย่างสถิตถาวร (static) หากมีลักษณะเป็นพลวัต (dynamic) เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา มิได้มีเส้นแบ่งระหว่างความเป็นท้องถิ่นกับความเป็นโลกาภิวัตน์อย่างเด็ดขาด แท้ที่จริงแล้วเป็นเส้นแบ่งที่พร่าเลือนกระทั่งไม่มีอยู่จริง คู่ตรงข้ามทั้งสองอาจเลื่อนไหลเข้าหากัน ผสมปนเปกัน ขึ้นอยู่ที่ว่าเราได้ตระหนักหรือไม่เท่านั้น ดังเช่น ในฉากที่หลวงพ่อกับคานถกเถียงกันครั้งแรก ทั้งสองพูดในเรื่องเดียวกันหากแต่มีมุมมองต่างกัน ไม่ใช่การถกเถียงในเรื่องที่ตรงข้ามกันด้วยซ้ำไป ดังที่หลวงพ่อบอกว่าการที่ผู้คนจากที่อื่นมาดูบั้งไฟพญานาค (ซึ่งเราอาจ

กล่าวได้ว่านี่คือผลจากโลกาภิวัตน์) เป็นเรื่องดี เพราะเป็นโอกาสที่จะแสดงให้เห็นถึงความศรัทธาหรือเป็นการสร้างความศรัทธาให้แก่คนเหล่านั้น ในขณะที่คานกลับเห็นว่าเรื่องเหล่านี้เป็นเพียงการท่องเที่ยวอันฉาบฉวยที่มาสร้างปัญหาให้แก่ท้องถิ่น เมื่อมอง ณ จุดนี้คนที่เห็นว่าโลกาภิวัตน์มีปัญหากลับเป็นคาน ในขณะที่หลวงพ่อกลับเห็นว่าโลกาภิวัตน์สร้างผลในแง่บวกให้ท่านมากกว่า

ความเป็นอื่นอาจเป็นเพียงมายาที่เราสร้างขึ้นเองโดยไม่รู้ตัวเท่านั้นเอง ความเป็นอื่นที่ทั้งสองฝ่ายรู้สึกต่อกันนั้นอาจไม่ได้เป็นปัญหาแต่อย่างใด ตราบที่ความเป็นอื่นดังกล่าวไม่นำไปสู่ผลในทางลบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้ความรุนแรง ดังที่ภาพยนตร์ได้สะท้อนออกมา กล่าวคือ ครูใหญ่ไม่สามารถทนได้กับความเป็นอื่นซึ่งก็คือการพิสูจน์ว่าบั้งไฟพญานาคเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติ มิได้เกิดขึ้นจากพญานาคจริงๆ จนถึงกระทั่งต้องไปทำลายอุปกรณ์ของหมอนรติและดร.สุรพลในที่สุด ในขณะที่ความขัดแย้งทางความเชื่อระหว่างหลวงพ่อกับหมอนรติ และหลวงพ่อกับคาน แม้จะไม่สามารถทำให้ลงรอยกันเป็นเนื้อเดียวได้ แต่การเปิดใจพูดคุยรับฟังกันดังที่ปรากฏในเรื่อง เป็นวิถีทางที่ทำให้อยู่ร่วมกันได้

4. *โอเค เบตง* (นนทรีย์ นิมิบุตร, 2546)

ภาพยนตร์เรื่องต่อไปที่จะนำมาอภิปราย คือเรื่อง *โอเค เบตง* เป็นเรื่องของ “ธรรม” ซึ่งบวชมาตั้งแต่อายุ 5 ขวบ จนมาวันหนึ่ง “จันทร์” พี่สาวของธรรมซึ่งอาศัยอยู่ที่อำเภอเบตง จังหวัดยะลา เสียชีวิตจากการวางระเบิดของผู้ก่อการร้ายระหว่างที่นั่งรถไฟเพื่อมาเยี่ยมพระธรรม พระธรรมจึงต้องลาสิกขาเพื่อมาดูแล “มารีอา” หลานสาวซึ่งเป็นลูกของพี่สาวกับ “กาเซ็ม” สามีชาวมาเลย์ซึ่งเป็นมุสลิม ธรรมต้องเรียนรู้สิ่งต่างๆ ทาง “โลก” โดยมี “หลิน” หญิงสาวเพื่อนบ้านเป็นคนคอยให้ความช่วยเหลือ

หนังเริ่มเรื่องด้วยการนำเสนอภาพผ่านสายตาของพระธรรม โดยใช้เทคนิคภาพยนตร์ที่เรียกว่า POV (Point of View) ในตอนต้นเรื่องเราจะเห็นพระธรรมทำกิจวัตรประจำวันของสงฆ์ ได้แก่ การฉันภัตตาหารที่รวมเอาอาหารทุกอย่าง

อยู่ในบาตร การซักย้อมผ้าจีวร การกวาดลานวัด สิ่งที่เราเห็นผ่านสายตาของพระธรรมก็คือ รูปแบบของกิจวัตร และสถานที่ซึ่งน่าจะอยู่ห่างไกลเนื่องจากเป็นถ้ำ แสดงว่าพระธรรมเป็นพระที่อยู่บวชในสายวัดป่า ซึ่งบ่งนัยว่าพระธรรมบวชในจารีตที่มีวัตรปฏิบัติที่เคร่งครัด และเมื่อเรื่องดำเนินต่อไปเราได้ทราบข้อมูลเพิ่มขึ้นอีกว่าพระธรรมเริ่มต้นบวชเป็นสามเณรมาตั้งแต่อายุน้อย

ความเป็นอื่นที่หนังสะท้อนออกมาผ่านสายตาของพระธรรมมีอยู่ 2 ส่วนใหญ่ ๆ ได้แก่ 1) มุสลิม ในฐานะผู้ก่อการร้าย ระหว่างที่พระธรรมนั่งรถไฟมาที่เบตง ที่กำลังหลับก็ฝันไปว่ามีมุสลิมที่หน้าตาน่ากลัวพร้อมอาวุธครบมือกำลังจะมารุมทำร้าย (ภาพที่ 8) ความเป็นอื่นที่ 2) คือ ผู้หญิง เนื่องจากพี่สาวของธรรมเคยเป็นนักร้องคาเฟ่ จึงรู้จักกับผู้หญิงคนอื่นๆที่เป็นนักร้องเช่นกัน เมื่อธรรมมาอยู่ที่เบตงจึงได้พบเจอกับเพื่อนๆ ของพี่สาว น่าเชื่อได้ว่าด้วยเหตุที่ธรรมบวชในสายวัดป่าตั้งแต่เล็กดังที่กล่าวมาแล้ว จึงไม่ค่อยได้มีโอกาสใกล้ชิดกับผู้อื่นโดยเฉพาะเพศตรงข้าม เมื่อได้มาใกล้ชิดกับผู้หญิงที่มักหยอกเอิน อาจจะด้วยความขี้เล่นที่เห็นธรรมเพิ่งสึกเป็นฆราวาส หรืออาจจะด้วยเห็นธรรมเป็นคนหน้าตาดี ผู้หญิงในจินตนาการหรือความฝันของธรรมจึงเป็นตัวแทนของการเย้ายวนทางเพศ กิเลสตัณหา อันเป็นศัตรูของพรหมจรรย์ตามความเชื่อของพุทธศาสนาที่สายวัดป่ามักจะเน้นย้ำ (ภาพที่ 9) หนังยังนำเสนออีกด้วยว่าผู้หญิงกับพระนั้นเป็น “สิ่งต้องห้าม” ดังในฉากที่เจอกันครั้งแรกมารีอาพยายามจะจับตัวพระธรรมก็ถูกห้ามไม่ให้จับ ทั้งที่เห็นได้ว่าผู้หญิงในที่นี้เป็นเพียงเด็ก อีกทั้งยังเป็นหลานแท้ๆ ของพระธรรมด้วย

ภาพที่ 8 ภาพมุสลิม ในฐานะผู้ก่อการร้าย

ภาพที่ 9 ภาพผู้หญิงในฐานะตัวแทนของการเย้ายวนทางเพศ กิเลสตัณหา

คงปฏิเสธไม่ได้ว่าภาพยนตร์เรื่อง *โอเค เบตง* คือเรื่องราวของการเปลี่ยนผ่านของพระธรรมที่เป็นตัวบุคคล อย่างไรก็ตาม หากเรามองในระดับที่เป็นสัญลักษณ์ คงกล่าวได้ว่า *โอเค เบตง* ก็คือเรื่องราวของการเปลี่ยนผ่านของ “พระธรรม” ที่หมายถึงคำสอนของพุทธศาสนานั่นเอง การที่ชื่อของตัวละครเอกของเรื่องชื่อธรรมจึงไม่น่าจะใช่เรื่องบังเอิญ หากเป็นความจงใจที่จะใช้เป็นสัญลักษณ์ดังกล่าว เมื่อเป็นเช่นนี้ หนังเรื่องนี้จึงสะท้อนให้เห็นการ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างพระธรรมซึ่งเป็นสิ่งที่กำเนิดเมื่อ 2,000 กว่าปีก่อนกับโลกสมัยใหม่ ในความเป็นจริงผู้ที่นำพระธรรมเข้าสู่โลกสมัยใหม่ กลับกลายเป็นคนอื่นในสายตาของพระธรรมก็คือผู้หญิงนั่นเอง กล่าวคือ หลิน ซึ่งมาช่วยดูแลหลานของธรรมก็กลายเป็นผู้ที่คอยดูแลช่วยเหลือให้ธรรมสามารถทำสิ่งต่างๆได้ เช่น การขี่รถจักรยาน การพาธรรมไปซื้อเสื้อผ้า การพาธรรมไปส่งหลานที่โรงเรียน ล้วนแล้วแต่เป็นการพึ่งพาหลินซึ่งเป็นผู้หญิงทั้งสิ้น กล่าวอย่างถึงที่สุด หลินก็คือผู้ที่ทำให้ธรรมรู้จัก “โลก” นั่นหมายความว่า ในเชิงสัญลักษณ์ผู้หญิงเป็นผู้ที่นำพระธรรมเข้าสู่โลกสมัยใหม่นั่นเอง

ภาพยนตร์เรื่องนี้ ก็เช่นเดียวกับเรื่อง *15 ค่ำเดือน 11* ที่แสดงให้เห็นว่าความเป็นอื่นไม่ได้เกิดขึ้นกับฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดในขั้วตรงข้าม หากจะเกิดขึ้นกับทั้งสองฝ่าย ดังจะเห็นได้จากตอนที่พระธรรมไปนั่งเฝ้าหลานที่โรงพยาบาล ผู้หญิงคือหลิน ก็แสดงอาการหวาดกลัวต่อพระธรรมเช่นกัน นอกจากนั้นการที่ธรรมซึ่งเป็นตัวแทนของพุทธศาสนาในเรื่องไปอยู่ในพื้นที่หรือเทศะที่แปลกแยกไปจากพื้นที่ส่วนใหญ่ของประเทศซึ่งถือว่าเป็นพื้นที่ของพุทธศาสนา สิ่งที่ธรรมเรียนรู้ก็คือสิ่งที่พุทธศาสนาพึ่งเรียนรู้ด้วยเช่นกัน

ในภาพยนตร์เรื่อง*โอเค เบตง* ประเด็นที่ผู้เขียนเห็นว่าหนังเรื่องนี้นำเสนอมากที่สุดก็คือเรื่องการสื่อสาร หนังเริ่มต้นด้วยการมองโลกผ่านสายตาของพระธรรม หลังจากนั้นเมื่อเวลาผ่านไปจนจบเรื่องเราจะพบว่ามีการ นำเสนอภาพแทนสายตาของธรรมน้อยลงเรื่อยๆ จนหมดไปในที่สุด ใช่หรือไม่ว่า นี่เป็นการแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนผ่านจากการเอาตัวเองเป็นศูนย์กลางในการมองโลกซึ่งย่อมถูกปนเปื้อนด้วยอคติ ความเชื่อ ไปสู่การมองโลกตามความเป็นจริงที่ไม่เอาตัวเองเป็นศูนย์กลาง

การที่พระธรรมสนทนากับตัวเองผ่านภาพสะท้อนในกระจกก็เป็นอีกจุดหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจนว่าภาพสะท้อนในกระจกดังกล่าว เริ่มต้นด้วยการเป็นพระ แม้ว่าในความเป็นจริงธรรมได้ลาสิกขามาแล้วก็ตาม หลังจากนั้นเมื่อเวลาผ่านไปภาพสะท้อนดังกล่าว ก็จะเปลี่ยนจากสถานะพระกลายเป็นฆราวาส แบบเดียวกับตัวตนในชีวิตจริง

อีกประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจ คือการที่หนังเรื่องนี้ มักจะมีการอ้างพุทธภาษิตภาษาบาลี ตั้งแต่ตอนที่เริ่มเรื่อง น่าสังเกตว่าการอ้างพุทธสุภาษิตภาษาบาลีดังกล่าวมิได้มีการแปลเป็นภาษาไทยแต่อย่างใด นั่นหมายความว่าผู้ชมที่ไม่ได้มีความรู้ทางภาษาบาลีมาก่อน ย่อมไม่อาจเข้าใจได้ว่าข้อความภาษาบาลีดังกล่าวนั้นมีความหมายว่าอย่างไร จนในที่สุดเมื่อเวลาผ่านไปอีกเช่นกัน หนังก็จะเฉลยความหมายของข้อความภาษาบาลีดังกล่าวผ่านบทสนทนาของตัวละคร จุดนี้เป็นอีกจุดหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าภาษาที่พุทธศาสนาใช้สื่อกับโลกสมัยใหม่ หากยังเป็นภาษาเดิมย่อมไม่อาจสร้างความเข้าใจ หรือทำให้ผู้คนในโลกสมัยใหม่เข้าใจได้จนกว่าจะถูกปรับให้เป็นภาษาเดียวกับที่ใช้กันทั่วไปหรือใช้ภาษาที่สื่อสารได้ในโลกสมัยใหม่ การที่ธรรมมาทำงานให้เช่าโทรศัพท์ และในตอนจบของเรื่องธรรมได้กลายมาเป็นคนขายโทรศัพท์ในที่สุด สื่อแสดงถึงการใช้การสื่อสารในโลกสมัยใหม่ และความทันโลก ทันสมัย ไม่แปลกแยกกับ “โลก” อีกต่อไป

การให้ความสำคัญต่อการสื่อสารอีกตอนหนึ่งก็คือตอนที่ธรรมได้ไปคุยกับ “ฟารุก” แฟนของหลินซึ่งถูกกล่าวหาว่าเป็นมุสลิมก่อการร้ายและเป็นผู้ต้องหาในคดีวางระเบิดที่ทำให้พี่สาวของเขาเสียชีวิต แม้ว่าความจริงจะเป็นเรื่องน่าเจ็บปวดสำหรับธรรม ค่าที่ว่าหญิงสาวผู้เป็นที่เขาหลงรักกลับรักชายคนอื่น ธรรมก็ได้สัมผัสถึงความจริงดังกล่าวด้วยตัวเอง นั่นคือการที่เขาได้แต่พูดคุยสื่อสารกับแฟนของหลิน ทำให้ธรรมเข้าใจว่าภาพที่ตัวเองจินตนาการเอาไว้กับสิ่งที่เป็นจริงนั้นตรงกันข้ามกันอย่างสิ้นเชิง การเรียนรู้ชีวิตในโลกของธรรมยังดำเนินไปอยู่เรื่อยๆ ผ่านการลองผิดลองถูก ในที่สุดธรรมก็ได้เรียนรู้ว่า หากเขารู้จักปล่อยวางไม่ยึดมั่น ซึ่งนั่นย่อมรวมถึงการไม่ยึดมั่นในความคิดความเชื่อของตัวเองด้วย ก็ไม่มี

อะไรที่จะทำให้เขาเป็นทุกข์อีกต่อไป หนังเรื่องนี้บอกกับเราว่าการสนทนาระหว่างศาสนาเป็นเรื่องจำเป็นในอันที่จะสร้างความเข้าใจอันดีที่ถูกต้องให้เกิดขึ้นระหว่างกัน กล่าวอีกแบบหนึ่งก็คือการสื่อสารช่วยลดทอนความเป็นอื่นระหว่างกันลง

5. *พี่มาก..พระโขนง* (บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)

พี่มาก..พระโขนง เป็นภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่งที่ใช้เรื่องเล่าของแม่นาคพระโขนงเป็นเค้าโครง แต่ในเรื่องเล่าฉบับนี้ มีการเพิ่มตัวละครสำคัญขึ้นมาและเปลี่ยนตอนจบให้แปลกไปจากฉบับอื่นๆ กล่าวคือ พี่มากถูกเกณฑ์ไปรบมีเพื่อนที่เป็นทหารเกณฑ์ 4 คน คือ เต๋อ เผือก ชิน และเอ ทั้ง 5 คนกลายเป็นเพื่อนสนิทกัน เมื่อสงครามยุติพี่มากจึงชวนให้ทั้ง 4 ไปเยี่ยมบ้านของเขาที่พระโขนง โดยเพื่อนของมากได้รับการบอกเล่าว่านาคและแดงลูกน้อยเสียชีวิตไปแล้ว

กล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ที่จัดอยู่ในประเภท (genre) ตลกแดกดัน (satirical comedy) การแดกดันนี้ถูกประกาศชัดตั้งแต่ต้นเรื่องผ่านคำพูดของเผือกที่ด่าเต๋อที่พูดพรรณนาด้วยภาษาคล้ายกับภาษาที่ใช้ในเรื่อง *นางนาก* ว่า “พูดอะไรของมึงเนี่ย เชยชิบหายเลย มึงเป็นคนโบราณหรือไง” (นาทีที่ 2.05) ดูเหมือนว่าสิ่งที่เผือกประกาศจะบ่งชี้ว่า “คู่กรณี” ที่ *พี่มาก..พระโขนง* ต้องการแดกดันก็คือ ภาพยนตร์เรื่อง *นางนาก* น่าสนใจว่า “ข้อกล่าวหา” ที่ *พี่มาก..พระโขนง* เสียดสี *นางนาก* คือการกล่าวว่าเป็นคนโบราณ คนเชย คำถามก็คือในเมื่อเป็นเรื่องเล่าเรื่องเดียวกัน แต่ทำไมบุคคลในท้องเรื่องจึงอยู่ต่างเวลากันได้ ผู้เขียนเห็นว่าความเป็นคนเชยโบราณที่ว่านี้ ไม่ได้หมายถึงบุคคลที่อยู่ในเรื่องเล่า แต่หมายถึงบุคคลที่เป็นผู้เล่าเรื่อง นั่นหมายความว่า ในมุมมองของผู้เล่าเรื่อง *พี่มาก..พระโขนง* นั้นเห็นว่าควรพูดจาสื่อสารโดยใช้ภาษาที่ใช้กันอยู่ทั่วไปในปัจจุบัน ไม่จำเป็นต้องใช้ภาษาในลักษณะที่ร่วมสมัยกับยุคที่นาคและมากมีชีวิตอยู่ สิ่งที่ตามมาก็คือ แม้ว่าองค์ประกอบของเรื่องเล่า เช่น ฉาก การแต่งกายบางส่วนก็จะมีลักษณะร่วมสมัยกับนางนาคและพี่มาก บางส่วนก็มีลักษณะปัจจุบัน กลายเป็น

ว่าเรื่องเล่านี้ไม่ยึดติดอยู่กับกาละหรือเวลา แต่สิ่งที่น่าสนใจยิ่งกว่าไปกว่านั้น *พี่มาก..พระโขนง* ไม่ได้ปรับแค่เพียงภาษา แต่ยังมีการปรับความคิดที่เป็นการแดกดัน *นางนาก* อย่างมีนัยยะสำคัญอีกด้วย

ดังที่ได้ทราบไปแล้วว่า จักรวาลของภาพยนตร์เรื่อง *นางนาก* คือจักรวาลของพุทธศาสนา เนื่องจากพระสงฆ์มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่ง รวมทั้งมีจำนวนมาก แต่เมื่อมาถึง *พี่มาก..พระโขนง* ความสำคัญของพระแทบจะหมดไปโดยสิ้นเชิง บทบาท 3 ประการของพระใน *นางนาก* อันได้แก่ 1) เป็นกัลยาณมิตร กล่าวคือ เป็นผู้ที่ให้คำแนะนำ ให้ความช่วยเหลือ บอกความจริง และบอกความดีให้แก่คฤหัสถ์ 2) เป็นผู้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ 3) เป็นผู้ทรงอำนาจสิทธิ์ทางจริยศาสตร์ แทบจะไม่มีหลงเหลืออีกต่อไป ใน *พี่มาก...พระโขนง* ผู้ที่มีบทบาทบอกความจริงแก่มากเป็นคนแรกว่านาคตายเป็นผีแล้วไม่ใช่พระสงฆ์ แต่เป็นยายเปรียกหญิงขี้เมาเจ้าของร้านยาดองปั่น จะเห็นได้ว่าการที่ผู้หญิงซึ่งผิดเบญจศีลข้อที่ 5 กลับกลายเป็นผู้ที่บอกความจริงแทนพระ ก็คือการกลับหัวกลับหางจากเรื่อง *นางนาก* ไม่เพียงเท่านั้น สิ่งที่เห็นชัดเจนอย่างหนึ่งก็คือในเรื่อง *พี่มาก..พระโขนง* พระภิกษุที่เห็นมีเพียงรูปเดียว พระรูปดังกล่าวไม่ได้มีความน่าเชื่อถือ การนุ่งห่มก็ไม่เรียบร้อยสวมแค่อังสะและสบง ต่างจากพระในเรื่อง *นางนาก* อย่างสมเด็จโตที่ห่มผ้าจีวรและพาดผ้าสังฆาฏิเรียบร้อยทุกครั้งที่ปรากฏตัว นอกจากนั้นพระในเรื่อง*พี่มาก..พระโขนง* ยังทำพิธีกรรมล้มเหลว ไม่สามารถสร้างความศักดิ์สิทธิ์ ปกป้องฆราวาสหรือแก้ปัญหาฆราวาสได้ ไม่เพียงเท่านั้น พระยังเป็นบุคคลแรกที่ถูกถีบออกมาจากวงสายสิญจน์ที่ตนบอกว่าห้ามไม่ให้ใครออกจากวงเด็ดขาด ฉากนี้เป็นฉากที่มีความตลกขบขันอย่างมากแต่แฝงนัยยะว่าพระภิกษุไม่มีความสำคัญอีกต่อไป เพราะเมื่อทำพิธีล้มเหลว พระก็หนีเอาตัวรอด ปล่อยให้ฆราวาสเผชิญหน้ากับผีแม่นาค

สิ่งที่น่าพิจารณาต่อมาก็คือการลดบทบาทของพระลงอย่างมีนัยยะสำคัญเช่นนี้บ่งบอกถึงอะไร เราสามารถกล่าวได้หรือไม่ว่า ภาพยนตร์เรื่อง *พี่มาก..พระโขนง* ปฏิเสธศาสนาหรือมีแนวคิดแบบโลกียะ (secular) ผู้เขียนเห็นว่ายังไม่ไกลถึงขั้นนั้น หากจะพูดในกรอบแนวคิดของนิเนียน สมาร์ท พุทธศาสนาที่

พี่มาก..พระโขนง ปฏิเสธเป็นเพียงบางมิติ กล่าวคือ มิติด้านสังคมและสถาบัน มิติด้านพิธีกรรมและการปฏิบัติ และมิติด้านวัตถุและศิลปะ การปฏิเสธมิติทั้ง 3 ปรากฏในฉากที่กล่าวมาแล้ว นอกจากนั้นการปฏิเสธมิติด้านวัตถุและศิลปะยังปรากฏในฉากที่พี่มากได้ขว้างสร้อยพระเครื่องทิ้งลงน้ำ อนึ่ง ผลของการปฏิเสธพระสงฆ์ก็คือพุทธศาสนาจะเป็นพุทธศาสนาแบบฆราวาส ที่ไม่ได้ให้ความสำคัญแก่พระหรือมองว่าพระมีสถานะสูงสุดอีกต่อไป ฆราวาสไม่มีความจำเป็นต้องพึ่งพาพระเท่ากับที่พระต้องพึ่งพาฆราวาส ดังในฉากที่แม่นาคมาช่วยพระซ่อมหลังคาโบสถ์ที่รั่ว เพราะพระบอกว่าไม่มีเงินซ่อม

น่าสังเกตด้วยว่า มิติด้านสังคมและสถาบัน มิติด้านพิธีกรรมและการปฏิบัติ และมิติด้านวัตถุและศิลปะ ที่ *พี่มาก..พระโขนง* ปฏิเสธ ล้วนเป็นมิติที่ *นางนาก* เน้นย้ำ และในทางกลับกัน มิติที่ *นางนาก* ปฏิเสธคือมิติด้านคำสอนและปรัชญาและมิติด้านประสบการณ์และและอารมณ์ ก็เป็นมิติที่ *พี่มาก..พระโขนง* เน้นย้ำ การที่ *พี่มาก..พระโขนง* มองว่าคนกับผีสามารถอยู่ร่วมกันได้ เป็นข้อเสนอที่ตรงข้ามกับความเข้าใจในเรื่อง *นางนาก* (ซึ่งอาจเป็นความเข้าใจของชาวไทยส่วนใหญ่ด้วย) ซึ่งหากจะพิจารณาในตัวคำสอนของพุทธศาสนา ข้อเสนอดังกล่าวน่าจะสอดคล้องกับคำสอนของพุทธศาสนามากกว่า เนื่องจาก “ผี” ไม่ว่าจะอยู่ในภพภูมิใดก็ตามก็ถือว่าเป็นเพื่อนร่วมสังสารวัฏทั้งสิ้น ดังนั้นการอยู่ร่วมกันในสังสารวัฏ จึงเป็นเรื่องที่ปกติธรรมดาอยู่แล้วหาใช่เรื่องที่เป็นไปไม่ได้หรือไม่ควรเป็นแต่อย่างใด อีกประเด็นหนึ่งก็คือ การที่พี่มากและนาคแสดงให้เห็นว่าความรักที่แท้จริงและยิ่งใหญ่ ไม่ใช่เรื่องของกิเลส อย่างที่เรื่อง *นางนาก* เข้าใจ ดังนั้น แม้แต่อีกฝ่ายหนึ่งจะตายไปแล้ว หากรักกันมากพอ ก็สามารถอยู่ร่วมกันได้

สำหรับตัวละครเพื่อนทั้ง 4 คนที่ถูกนำเสนอเพิ่มเข้ามาในเรื่องเล่าฉบับนี้ ผู้เขียนมองว่าเป็นการเสนอเพื่อตอกย้ำให้เห็นถึงความสำคัญของการสื่อสาร เนื่องจากบทบาทสำคัญของตัวละคร 4 คนที่เพิ่มเข้ามา คือการสื่อสารเพื่อบอกข้อมูล ข่าวสาร ความจริงแก่มาก ซึ่งเราก็จะเห็นว่ามีความล้มเหลวอยู่ตลอดเวลาอันเนื่องมาจากอคติส่วนตัวบ้าง ความเชื่อส่วนตัวบ้าง ความเข้าใจผิดบ้าง เป็นต้น

ฉากที่แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการสื่อสาร ก็คือฉากการเล่นใบ้คำ และฉากที่เต่อมาบอกว่านาคเป็นผี เพื่อนก็ฟังไม่รู้เรื่อง เพราะหน้าบวมจากการที่ถูกผึ้งต่อย

นอกจากนั้นภาพลักษณ์ของมากและนาคก็เป็นสิ่งที่หักล้างภาพยนตร์เรื่อง*นางนาก*โดยตรง ในภาพยนตร์เรื่อง*นางนาก* มีรูปลักษณ์ ที่สื่อแสดง ถึงความเป็นผู้หญิง “ไทยแท้ๆ”[14] เช่น ตัดผมทรงดอกกระทุ่ม เคี้ยวหมากฟันดำ อันเป็นภาพจำที่ถูกประกอบสร้างขึ้นผ่านหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เช่น ภาพถ่ายร่วมสมัยของนาก มาเป็นแม่นาคที่หน้าตาเป็นลูกครึ่ง ไม่ใช่ “ไทยแท้” และพี่มากก็เป็นลูกครึ่ง ไม่ใช่ “ไทยแท้” เช่นเดียวกัน เนื่องจากเป็นลูกของมิชชันนารีที่มาเผยแพร่ศาสนา ตรงกันข้ามกับมากในเรื่อง*นางนาก*ที่ดูมีความเป็นไทยแท้ ร่างกายเต็มไปด้วยมัดกล้าม (ไม่ว่ามัดกล้ามนั้นจะดูสมบูรณ์เกินกว่าที่จะเป็นมัดกล้ามของชาวบ้านจริงๆ อันเนื่องจากการทำงานหนักหรือไม่ก็ตาม) มีสีผิว โครงหน้าที่เชื่อกันว่าเป็นแบบไทยๆ นอกจากนั้น บรรยากาศในท้องเรื่องก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่น่าสนใจ เราจะพบว่าตัวประกอบฉากที่เดินไปมามีหลากหลายเชื้อชาติ สังเกตจากการแต่งกาย ไม่ว่าจะเป็นจีน ญี่ปุ่น อินเดีย และฝรั่ง ต่างกับชุมชนในเรื่อง *นางนาก* ที่ดูเป็นชุมชนไทยแบบดั้งเดิมที่ไม่มีโอกาสได้ปะทะสังสรรค์กับความแตกต่างในรูปแบบที่หลากหลาย

ท้ายสุดแต่สำคัญที่สุด ความสำคัญของผู้หญิงในเรื่อง *พี่มาก..พระโขนง* ยังถูกเพิ่มขึ้นอย่างเห็นได้ชัด กล่าวในแง่ศีลธรรม นาคไม่ได้เป็นผู้ที่ทำร้ายชาวบ้านเพื่อแก้แค้นที่มาบอกความจริงแก่มากเหมือนในเรื่อง *นางนาก* การกล่าวหาว่านาคทำร้ายผู้เสียชีวิตล้วนแล้วเกิดจากความเข้าใจผิดทั้งสิ้น นอกจากนั้นในฉากตอนใกล้จบ ท้ายที่สุดแล้วนาคกลายมาเป็นนักแสดงในบ้านผีสิงตามงานวัด เป็นผู้สร้างรายได้ให้แก่มากผู้เป็นสามีคอยเก็บเงิน หากจะกล่าวอย่างถึงที่สุดแล้ว

---

[14] “ความเป็นไทย” เป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงเลื่อนไหล เนื่องจากเป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นทางสังคม จึงย่อมสัมพัทธ์กับเงื่อนไขทางกาล-เทศะเสมอ ดังนั้น การใช้คำว่า “ไทยแท้” ในที่นี้จึงอยู่ในเครื่องหมายอัญประกาศ (“-”)

*พี่มาก..พระโขนง*ได้คืนตัวตนให้แก่นาคและผู้หญิง ทำให้ผู้หญิงไม่เป็นคนอื่น เหมือนใน *นางนาก*

6. *ธุดงควัตร* (บุญส่ง นาคภู่, 2559)

ภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายที่จะนำเสนอในงานวิจัยนี้คือเรื่อง *ธุดงควัตร* ซึ่งเป็นเรื่องราวของ “หงบ” แรงงานชาวอีสานพลัดถิ่นที่ไปทำงานรับจ้างกรีดยางทางภาคใต้ หงบถูกภรรยาทิ้งไปและลูกชายก็มาเสียชีวิต หงบเสียใจอย่างหนัก หาทางออกด้วยการดื่มเหล้าเพื่อให้ลืมความทุกข์ จนกลายเป็นคนติดเหล้า ต่อมายังตกงานเพราะสวนยางไม่จ้างเนื่องจากราคายางตกต่ำ หงบเมาเหล้าจนถูกรุมทำร้ายร่างกาย ภายหลังได้เจอกับพระสายวัดป่ารูปหนึ่งชวนไปอยู่ที่วัด จึงตัดสินใจบวชเป็นพระ เนื้อเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้แม้จะมีรายละเอียดไม่มาก แต่ก็แสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ที่น่าสนใจของพุทธศาสนากับความเป็นอื่น ความเป็นอื่นประการแรกในภาพยนตร์เรื่องนี้ ได้แก่ หงบ ชายขี้เมาที่เป็นตัวเอกของเรื่องนั่นเอง

ความเป็นอื่นของหงบแสดงให้เห็นตั้งแต่ต้นเรื่องที่เปิดฉากมาด้วย หงบนั่งร่ำไห้อยู่ที่หลุมศพ ผมเผ้าหนวดเครารุงรัง เสื้อผ้าสกปรกมอมแมมขาดวิ่น ยกขวดเหล้าขาวดื่ม เดินเมาโซซัดโซเซกลับที่พัก ความเมามายไร้สติและสกปรกเหล่านี้เป็นสิ่งที่ผิดแผกไปจากมาตรฐานปกติของสังคม ทำให้เขาถูกมองว่าเป็นคนที่ไม่น่าไว้ใจ ดังจะเห็นได้จากฉากที่เขาไปของานปอกมะพร้าวทำแต่ถูกปฏิเสธ ระหว่างกำลังนั่งทอดอาลัยอยู่นั้นเอง เขาก็ถูกเจ้าของมาไล่ให้ออกไปไม่ให้มานั่งที่นั่น นอกจากนั้นหงบยังมีความเป็นอื่นในแง่ชาติพันธุ์อีกด้วย เนื่องจากเขาเป็นคนอีสานที่มาทำงานรับจ้างกรีดยางอยู่ในภาคใต้ ซึ่งเราทราบจากการสนทนาระหว่างเขากับภรรยาผ่านโทรศัพท์ และในฉากก่อนหน้าที่เขาจะถูกทำร้ายนั้น เขาได้กล่าวว่าคนที่นี่ไม่มีน้ำใจไม่รับน้ำใจของเขา และกล่าวล้อเลียนด้วยการพูดภาษาใต้ ทำให้กลุ่มชายหนุ่มคนท้องถิ่นไม่พอใจมาก จนกระทั่งมารุมทำร้ายในที่สุด ในฉากรุมทำร้ายนั้นปิดท้ายด้วยการที่ชายคนหนึ่งปัสสาวะรดร่างของหงบที่สลบไสลไม่ได้สติ

อาจกล่าวได้ว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้ชี้ชวนให้เราเห็นว่า คนอื่นหรือคนที่เรามองเห็นว่ามีความเป็นอื่น มีสาเหตุ มีที่มาที่ไป บ่อยครั้งมีความน่าเห็นใจ พระในเรื่องไม่ได้แสดงความรังเกียจ ไม่แม้กระทั่งถามถึงสาเหตุที่ชายคนนี้ต้องดื่มเหล้าเมามาย แต่กลับชักชวนให้ไปหาที่วัด ปัจจัยที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือความไว้เนื้อเชื่อใจ ดังจะเห็นได้จากการที่พระให้หงบไปหยิบเงินจากหนังสือทำวัตรเอง โดยไม่กลัวว่าหงบจะเอาเงินไปทั้งหมดมากกว่าที่ขอ สิ่งที่น่าสนใจมากอีกประการหนึ่ง ก็คือปฏิสัมพันธ์ที่คนโดยทั่วไปมักจะมีต่อความเป็นอื่น นั่นคือการใช้ความรุนแรงต่อความเป็นอื่นนั้น ดังจะเห็นได้จากฉากที่หงบถูกรุมทุบตีทำร้ายจากกลุ่มชายวัยรุ่นคนท้องถิ่น

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าปฏิสัมพันธ์ของพุทธศาสนาต่อความเป็นอื่นใน *ธุดงควัตร* จะดูเป็นไปในเชิงบวกกล่าวคือแสดงให้เห็นถึงการโอบรับความเป็นอื่น แต่ก็ยังมีการกล่าวถึงผู้หญิงในฐานะความเป็นอื่นอีกประการหนึ่งเหมือนภาพยนตร์ที่กล่าวมาก่อนหน้าเรื่องอื่นๆ เช่นกัน ใน*ธุดงควัตร* มีหลังจากบวชได้ไม่นาน พระหงบไปบิณฑบาตตามกิจวัตร พบหญิงสาวคนหนึ่งมาใส่บาตร พระหงบดูจะเก็บอาการที่จะแสดงความสนใจไม่อยู่ วันต่อมาระหว่างที่พระหงบเดินจากที่พักบนเขาลงไปที่โรงฉันด้านล่างก็พบหญิงสาวคนเดิมบอกว่าไม่คุ้นหน้าพระหงบเลย พระหงบมาจากไหน พระหงบตอบว่ามาจาก “ที่โน่น” แล้วชี้ไปด้านหลัง จากนั้นพระหงบกลับขึ้นไปบนเขาก็เกิดนิมิตเห็นหญิงสาวคนนั้นอีก สิ่งที่ทำให้รู้ว่าเป็นนิมิตก็เพราะว่าในฉากนั้นไม่มีเสียงประกอบใดๆเช่นเดียวกับฉากที่พระหงบเจอนิมิตว่าลูกชายมาลา ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่าในฉากนี้ ไม่มีเสียงประกอบใดๆ ขณะที่ในฉากอื่นๆ จะมีเสียงบรรยากาศของสถานที่ซึ่งเป็นป่าเขาเป็นเสียงหรีดหริ่งเรไร หลังจากนั้นหญิงสาวคนเดียวกันก็มาถวายสังฆทานพระหงบก็รับสังฆทานไว้ หลังจากนั้นหญิงสาวก็ตามขึ้นมาบนบนเขา ซึ่งเป็นสถานที่ปฏิบัติอีกครั้ง สุดท้ายพระหงบเลือกที่จะใช้วิธีหลบหนีปีนเขาขึ้นไปเรื่อยๆ แล้วไปนั่งสมาธิท่ามกลางลมที่พัดแรงซึ่งเป็นสัญลักษณ์ว่าพระหงบกำลังต่อสู้กับความปั่นป่วนในจิตใจ อนึ่งเหตุการณ์ที่พระหงบเจอกับหญิงสาวคนดังกล่าวอาจทำให้นึกย้อนถึงช่วงเวลา

ที่พระพุทธเจ้าประสบกับธิดามารที่ตามมายั่วยวน เราจะพบว่าในภาพยนตร์เรื่องนี้มีหลายครั้งที่ชวนให้ย้อนกลับไปนึกถึงเหตุการณ์สำคัญ ๆ ในพุทธประวัติ และเรื่องเล่าทางพุทธศาสนาที่เป็นที่รู้จัก อย่างเช่นตอนที่หงบช่วยหลวงพ่อยกก้อนหิน หลวงพ่อถามว่าก้อนหินหนักหรือไม่ตอบว่าหนัก หลวงพ่อบอกว่าถ้าหนักก็วางลงเสีย เรื่องราวนี้ เป็นเรื่องเล่าที่รู้จักกันดีในนิทานเซน เป็นนัยยะแสดงถึงการปล่อยวางการละวางตัวตนซึ่งอาจเป็นสิ่งที่หนักที่สุด สำหรับมนุษย์ก็ว่าได้

ใน*ธุดงควัตร* มีกรณีเกี่ยวกับการสื่อสารและความเป็นอื่นเช่นเดียวกัน กรณีแรก คือตอนที่หงบโทรศัพท์คุยกับอดีตภรรยาที่เลิกลากันไป จะเห็นว่าภรรยาปฏิเสธที่จะคุย เนื่องจากความไม่พอใจ ความเบื่อหน่ายรำคาญ จากการที่หงบคุยแต่เรื่องเดิมซ้ำซากเนื่องจากหงบเมาเหล้าพูดจาวกวนไปมา กรณีที่ 2 คือตอนที่หงบพูดคุยกับกลุ่มวัยรุ่น จะเห็นว่าเป็นการพูดคุยแบบไม่มีสติ เนื่องจากเมาเหล้า ท้ายที่สุดเรื่องราวจึงจบด้วยความรุนแรง กรณีที่ 3 คือการที่พระหงบพบกับหญิงสาวที่ตามขึ้นไปบนที่พักบนเขา พระหงบปฏิเสธที่จะใช้การเจรจาหรือสนทนาใดๆ กลับเลือกที่จะใช้วิธีปีนหนีขึ้นเขาไป เราจะเห็นได้ว่า การกลายเป็นอื่นส่วนหนึ่งมีเหตุมาจากการสื่อสารที่ล้มเหลว ใน 2 กรณีแรก หงบกลายเป็นคนอื่นเนื่องจากไม่สามารถสื่อสารกับคนอื่นได้ ส่วนกรณีที่ 3 พระหงบกลับเป็นผู้สร้างความเป็นอื่นแก่หญิงสาวผู้นั้นเสียเอง เนื่องจากไม่ยอมสื่อสารกับเธอเพื่อให้เข้าใจว่าเธอต้องการอะไรกันแน่ หรือบอกกล่าวชี้แจงกับเธอ เป็นต้นว่าพื้นที่เป็นเขตสังฆาวาสนั้นเธอไม่ควรเข้าไป

7. สรุป

จากการศึกษาปฏิสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับความเป็นอื่นในภาพยนตร์ไทยในช่วงปีพ.ศ. 2540-2560 5 เรื่อง ได้แก่ *นางนาก* (2542) *15 ค่ำเดือน 11* (2545) *โอเค เบตง* (2546) *พี่มาก...พระโขนง* (2556) และ *ธุดงควัตร* (2559) ผู้เขียนได้ข้อสรุป 3 ประเด็น ดังต่อไปนี้

7.1 ผู้หญิงในฐานะความเป็นอื่นของพุทธศาสนา

พุทธศาสนามีปฏิสัมพันธ์กับความเป็นอื่นในหลายลักษณะ ปฏิสัมพันธ์ในเชิงสร้างสรรค์เห็นได้ชัดคือ ในเรื่องธุดงควัตรซึ่งอาจเป็นตัวแทนในแง่ที่ว่าพุทธศาสนาโอบรับความเป็นอื่นที่เป็นคนนอกของสังคมในเชิงพื้นที่ ให้เข้ามาเป็นบุคคลที่มีสถานะสูงสุดในพุทธศาสนาคือให้บวชเป็นพระภิกษุได้ อย่างไรก็ตามภาพยนตร์เกือบทั้งหมดสะท้อนภาพว่าพุทธศาสนาแบบไทยให้ความสำคัญแก่ภิกษุในฐานะนักบวชชายว่ามีสถานะสูงสุด ดังนั้น ความเป็นอื่นของพุทธศาสนาจึงได้แก่ผู้หญิง เนื่องจากมีความเชื่อว่า “สตรีคือศัตรูของพรหมจรรย์”[15] (ยกเว้นภาพยนตร์เรื่อง *15 ค่ำเดือน 11* ที่ไม่ได้พูดถึงประเด็นนี้ชัดเจนนักและ *พี่มาก..พระโขนง* ที่วิพากษ์เรื่องนี้โดยตรง) ความเชื่อดังกล่าวเป็นฐานรองรับความคิดการกระทำอื่นๆ ของพระภิกษุ ดังที่จะเห็นว่าพระหงบ ใน*ธุดงควัตร* ถึงกับต้องหนีขึ้นไปบนภูเขาการจะไปให้พ้นจากกับดักมายาคติหรือหลุดออกมาจากหล่มความคิดดังกล่าว ผู้เขียนเห็นว่ามีทางออกควรพิจารณาในกรอบ 7 มิติของศาสนาของสมาร์ท เราจะเห็นได้ว่า อันที่จริง ข้อความที่ว่า “สตรีเป็นศัตรูของพรหมจรรย์” นั้นไม่มีปรากฏในพระไตรปิฎกภาษาไทย มีแต่ข้อความว่า “หญิงเป็นมลทินของพรหมจรรย์” (อิตฺถี มลํ พฺรหฺมจริยสฺส) ปรากฏอยู่ ผู้เขียนไม่ทราบที่มาเช่นกันว่า เหตุใดคำว่า “ศัตรู” จึงถูกนำมาใช้แทนคำว่า “มลทิน” ซึ่งหากจะพิจารณาดูให้ดีแล้ว คำว่า “ศัตรู” ดูจะมีน้ำหนักในแง่ลบมากกว่าคำว่า “มลทิน” อยู่มาก อย่างไรก็ตามการทำความเข้าใจข้อความดังกล่าว ควรเข้าใจถึงบริบทที่ใช้ข้อความนั้นด้วย ข้อความดังกล่าวไม่อาจจะถูกพิจารณาโดยแยกขาดออกมาอย่างลอยๆ โดยไม่มีบริบท มิได้เป็นข้อความที่สามารถใช้ได้ทั่วไป ในขณะที่เมื่อพิจารณาในมิติทางสังคม

[15] อันที่จริง ข้อความที่ว่า “สตรีเป็นศัตรูของพรหมจรรย์” นั้นไม่มีปรากฏในพระไตรปิฎกภาษาไทย มีแต่ข้อความว่า “หญิงเป็นมลทินของพรหมจรรย์” (อิตฺถี มลํ พฺรหฺมจริยสฺส) ปรากฏอยู่ ผู้เขียนไม่ทราบที่มาเช่นกันว่า เหตุใดคำว่า “ศัตรู” ถึงถูกนำมาใช้แทนคำว่า “มลทิน” ซึ่งหากจะพิจารณาดูให้ดีแล้ว จะเห็นได้ว่าคำว่า “ศัตรู” ดูจะมีน้ำหนักในแง่ลบมากกว่าคำว่า “มลทิน” อยู่มาก

และสถาบัน กล่าวสำหรับพุทธศาสนาแล้วกลุ่มบุคคลในศาสนาประกอบด้วย 4 กลุ่มได้แก่ภิกษุ ภิกษุณี อุบาสก อุบาสิกา นั่นหมายความว่าผู้หญิง มีส่วนครึ่งหนึ่งในพระศาสนา เป็นไปไม่ได้เลยที่ศาสนาจะดำรงอยู่ได้โดยปราศจากส่วนครึ่งหนึ่งนี้ ดังจะเห็นเป็นข้อเท็จจริงที่ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าผู้ที่อุปถัมภ์ พุทธศาสนาในประเทศไทยส่วนใหญ่ล้วนเป็นผู้หญิงทั้งสิ้น การตระหนักถึงความสำคัญของผู้หญิงในพุทธศาสนามีความสำคัญอย่างยิ่งเนื่องจากว่าหากเราไม่ตระหนักย่อมทำให้พุทธศาสนาเป็นศาสนาที่ตกอยู่ภายใต้แนวคิด ปิตาธิปไตยดังที่ถูกกล่าวหาจากการที่มีปรากฏการณ์บางอย่างสนับสนุนข้อกล่าวหาดังกล่าว เช่น กรณีการห้ามผู้หญิงเข้าไปในเขตพระธาตุ การห้ามบวชภิกษุณีในประเทศไทยโดยมีคำสั่งของพระสังฆราชรับรองไว้

7.2 ความเป็นอื่นกับความรุนแรง

หากกล่าวตามแนวคิดของโยฮัน กัลตุง (Johan Galtung) การสร้างภาพตายตัว/เหมารวม (stereotype) การกีดกัน การลดทอนความสำคัญซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความเป็นอื่นหรือการทำให้กลายเป็นอื่นก็คือเป็นความรุนแรงอยู่ในตัวแล้ว กัลตุงเรียกความรุนแรงดังกล่าวนี้ว่า “ความรุนแรงเชิงวัฒนธรรม” (cultural violence) ซึ่งรับรองหรือให้ความชอบธรรมแก่ความรุนแรงทางตรงได้แก่การลงมือทำร้ายด้วยกำลังและ/หรือวาจา และความรุนแรงเชิงโครงสร้าง (Galtung, 1996) ด้วยเหตุนี้เอง เราจะเห็นการใช้ความรุนแรงทางตรงต่อ “คนอื่น” ในภาพยนตร์ทุกเรื่อง ตั้งแต่การทำลายทรัพย์สินไปจนถึงการทำร้ายร่างกาย เช่น กรณีเรื่อง*นางนาก* ปฏิเสธไม่ได้เลยว่า คนอื่นก็เป็นผู้สร้างความรุนแรงด้วยเช่นกัน แต่อย่างไรก็ตาม คนที่สร้างความรุนแรงต่อคนอื่น มักอ้างว่ามีความชอบธรรมเหนือกว่าหรือมากกว่าที่จะทำความรุนแรงต่อคนอื่น อ้างความถูกต้องศีลธรรมอันดี ในขณะที่ความรุนแรงที่คนอื่นสร้างกลับเป็นสิ่งที่ทำให้ความเป็นอื่นของคนอื่นยิ่งทวีมากขึ้น ดังจะเห็นว่านากถูกกีดกันออกไปจากสังคม ถูกด่าทอสาปแช่ง ถูกเผาบ้าน ถูกปราบด้วยหมอผีและพระ

7.3 การสื่อสารคือการลดช่องว่างกับความเป็นอื่น

การสื่อสาร พูดคุยพบปะสังสรรค์กันเป็นการป้องกันความขัดแย้ง เป็นการสร้างความเข้าใจระหว่างกันและกัน ดังที่ภาพยนตร์เรื่อง*โอเคเบตง* แสดงให้เห็นในสังคมที่มีความเป็นชนบทอยู่มาก ยังไม่มีความเป็นเมืองเท่าใดนัก ทุกคนมีโอกาสพบปะสังสรรค์กันทุกวัน เป็นตัวอย่างที่ดีที่แสดงให้เห็นว่าการสื่อสารพูดคุยระหว่างการเป็นเรื่องที่จำเป็น ดังนั้น *โอเคเบตง* จึงมีโมทีฟ (motif) คือการสื่อสาร เช่น การใช้โทรศัพท์เป็นสัญญะ เป็นต้น บริบทของสถานที่ในท้องเรื่อง คืออำเภอเบตง จังหวัดยะลาเป็นสิ่งที่น่าสนใจ เพราะอำเภอเบตง เป็นอำเภอเล็กๆ มีจำนวนประชากรไม่มากนัก ภาพและเสียงใน *โอเคเบตง* แสดงให้เห็นกิจกรรมหรือกิจวัตรประจำวันของทั้งสองศาสนา ได้แก่ เสียงอาซานของชาวมุสลิม และการเดินบิณฑบาตของพระภิกษุในพุทธศาสนา สื่อให้เห็นต่อไปอีกว่าในชีวิตประจำวันของชาวเบตง ย่อมได้สัมผัสกับกิจกรรมดังกล่าวอยู่ทุกเมื่อเชื่อวันเป็นสิ่งที่คุ้นเคยในชีวิตประจำวันมิใช่สิ่งที่แปลกแยกหรือแปลกประหลาดแต่อย่างใด การมีต้นทุนทางสังคม การมีส่วนร่วมในพื้นที่สาธารณะ การสร้างความไว้เนื้อเชื่อใจ เป็น 3 องค์ประกอบที่จะก่อให้เกิดความสัมพันธ์ที่ยั่งยืนยาวนานได้

นอกจากนั้น ในภาพยนตร์เรื่อง *นางนาก* ฉากที่สมเด็จโตได้เดินทางมาเพื่อ “ปราบ” นากนั้น เป็นฉากที่น่าสนใจมากอีกฉากหนึ่ง สิ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์ก็คือสมเด็จโตได้กล่าวกับนากอย่างนุ่มนวลว่า “สีกาเอ๊ย ขอเชิญขึ้นมาสนทนากันหน่อยเถิด” (นาทีที่ 1.27.54) อย่างไรก็ตามการสนทนาในที่นี้กลับมิใช่การพูดคุยระหว่างสมเด็จโตกับนากด้วยถ้อยคำ หากแต่เป็นการที่สมเด็จโตหลับตาบริกรรมคาถาบางอย่างเพื่อให้นากสงบ ในขณะที่นากเองแม้ไม่ได้มีการพูดอะไรตอบโต้ไป แต่สิ่งที่ภาพยนตร์นำเสนอคือการใช้ตอนภาพมอนทาจที่ย้อนภาพเหตุการณ์ในอดีต (flashback) ของนากกับมาก เริ่มต้นตั้งแต่ตอนที่ชอบพอคบหากันจนกระทั่งนากตั้งท้อง และเสียชีวิตระหว่างคลอด ตัดสลับกับภาพของความจริงตามธรรมชาติ ได้แก่การเปลี่ยนแปลงของใบไม้ที่เริ่มต้นจากความเขียวชอุ่ม จนกระทั่งกลายใบไม้แห้งสีน้ำตาลที่ปลิดปลิวร่วงลงจากต้น เพื่อเป็นสื่อแสดงถึงความเป็นอนิจจังของ

ชีวิต (นาทีที่ 1.28.44-1.30.32) ผลที่เกิดขึ้นก็คือ แม้ว่านากจะยังคงร่ำไห้ด้วยความเสียใจ แต่เธอก็ยอมรับความจริงของชีวิตอย่างสงบ จึงกล่าวได้ว่าแม้บทสนทนาระหว่างสมเด็จโตกับนางนากจะดูว่าเป็นบทสนทนาที่ไร้ซึ่งถ้อยคำ แต่แท้ที่จริงแล้วเป็นการสื่อสารจากจิตสู่จิตที่ช่วยให้นางนากเกิดสัมมาทิฏฐิตามแนวทางของพุทธศาสนา ซึ่งช่วยปลดปล่อยนากให้เป็นอิสระจากอุปาทาน ความยึดมั่นถือมั่นที่ทำให้เธอต้องเป็นทุกข์และก่อบาปอกุศลกรรมนานา และยังแสดงให้เห็นอีกด้วยว่า ท้ายที่สุดแล้วนากในฐานะที่เป็น “ผู้อื่น” ได้ถูกพุทธศาสนาโอบรับกลับเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งได้โดยอาศัยการสื่อสารที่ความเมตตากรุณาเป็นพื้นฐานนั่นเอง

จากที่ได้กล่าวมาทั้งหมด ผู้เขียนคิดว่าคงจะพอแสดงให้เห็นปฏิสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับความเป็นอื่นในภาพยนตร์ไทยในภาพยนตร์ทั้ง 5 เรื่องที่นำมาศึกษา อย่างไรก็ตาม เป็นเรื่องสำคัญที่จะต้องกล่าวว่า การศึกษานี้ทำให้เราได้ตระหนักถึงพลวัตของพุทธศาสนาที่มีความเปลี่ยนแปลงไม่หยุดนิ่งทั้งในแง่ของกาละและเทศะ อันเป็นผลให้พุทธศาสนาในประเทศไทยมีความหลากหลายในแง่มุมต่างๆ ไปด้วยเช่นกัน ด้วยเหตุนี้เอง จึงมีความเป็นไปได้ที่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับความเป็นอื่นในสังคมไทยจะมีรูปแบบอื่นๆ หรือมีประเด็นอื่นๆ ที่การศึกษาครั้งนี้ไม่อาจครอบคลุมไปถึง ทั้งนี้พลวัตดังกล่าวจึงเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นเป็นอย่างดีว่าพุทธศาสนายังคงมี “ชีวิต” และยังคงเป็น “พลัง” ทางสังคมวัฒนธรรมที่ยังคงไหลเวียนอยู่ในสังคมไทย ดังนั้นพุทธศาสนาจึงเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ไม่อาจละเลยได้ในการทำความเข้าใจคนไทยและสังคมไทยแม้แต่ในยุคปัจจุบันที่ผู้คนส่วนหนึ่งมองข้ามและไม่ได้ให้ความสำคัญกับศาสนาอีกต่อไป

บรรณานุกรม

หนังสือ

กำจร หลุยยะพงศ์และสมสุข หินวิมาน. (2552). *หลอน รัก สับสน ในหนังไทย: ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547): กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรัก และหนังยุคหลังสมัยใหม่*. กรุงเทพมหานคร: ศยาม.

กำจร หลุยยะพงศ์. (2556). *ภาพยนตร์กับการประกอบสร้างสังคม ผู้คน ประวัติศาสตร์ และชาติ*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์.

ธงชัย วินิจจะกูล. (2560). *คนไทย / คนอื่น : ว่าด้วยคนอื่นของความเป็นไทย*. นนทบุรี : ฟ้าเดียวกัน.

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา. (2538). *ศิลปะแขนงที่เจ็ด*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์.

สมชาย ปรีชาศิลปกุล และนัทมน คงเจริญ. (2545) *การยอมรับ/กีดกันชาวเขาในกระบวนการให้สัญชาติไทย: สำรวจข้อกฎหมาย แนวนโยบาย สภาพปัญหา*. เชียงใหม่: โครงการจัดตั้งภาควิชานิติศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

อัญชลี ชัยวรพร. (2559) *ภาพยนตร์ในชีวิตไทย: มุมมองของภาพยนตร์ศึกษา*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ วราพร.

บทในหนังสือ

พฤทธิสาณ ชุมพล, ม.ร.ว. (2546) “identity อัตลักษณ์ ตัวตน.” ใน *คำและความคิดในรัฐศาสตร์ร่วมสมัย*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บทวิจารณ์หนังสือ

ชัยรัตน์ พลมุข. (2016). [บทวิจารณ์หนังสือ Ghostly Desires: Queer Sexuality and Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema by Arnika Fuhrmann]. *Journal of Mekong Societies*, 12(3), 187-198.

วิทยานิพนธ์

สุรสม กฤษณะจูฑะ. (2547). *การเมืองวัฒนธรรมของความเป็นอื่นในพื้นที่สื่อ: การต่อสู้ทางวาทกรรมว่าด้วยพลังงาน*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการพัฒนาสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่).

ภาพยนตร์

จิระ มะลิกุล. (ผู้กำกับ). (2545). *15 ค่ำ เดือน 11*. [ภาพยนตร์]. กรุงเทพมหานคร: จีเอ็มเอ็ม พิคเจอร์, หับ โห้ หิ้น ฟิล์ม.

นนทรีย์ นิมิบุตร. (ผู้กำกับ). (2542). *นางนาก*. [ภาพยนตร์]. กรุงเทพมหานคร: ไท เอ็นเตอร์เทนเมนต์.

นนทรีย์ นิมิบุตร. (ผู้กำกับ). (2546). *โอเค เบตง*. [ภาพยนตร์]. กรุงเทพมหานคร: สหมงคลฟิล์ม.

บรรจง ปิสัญธนะกูล. (ผู้กำกับ). (2556). *พี่มาก...พระโขนง*. [ภาพยนตร์]. กรุงเทพมหานคร: จอกว้าง ฟิล์ม.

บุญส่ง นาคภู่. (ผู้กำกับ). (2559). *ธุดงควัตร*. [ภาพยนตร์]. กรุงเทพมหานคร: ปลาเป็นว่ายทวนน้ำ สตูดิโอ.

Books and Book Articles

Bauman, Zygmunt. (1998). *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press.

Gönül, Dönmez-Colin. (2006). *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Film-makers from the Middle East and Central Asia*. Bristol: Intellect.

Galtung, Johan. (1996). *Peace by Peaceful Means: Peace and Conflict, Development and Civilization*. Oslo: International Peace Research Institute.

Monaco, James. (2009). *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond*. Oxford: Oxford University Press.

Polyakov, Emma O'Donnell. (2018). *Antisemitism, Islamophobia, and Interreligious Hermeneutics: Ways of Seeing the Religious Other*. Leiden: Brill.

Richardson, Michael. (2010). *Otherness in Hollywood Cinema.* New York: Continuum.

Rose, Gillian. (2016). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. (4th ed.). London: SAGE.

Smart, Ninian. (1996). *Dimensions of the Sacred: An Anatomy of the World's Beliefs.* Berkeley: University of California Press.

Sullivan, William M. and Kymlicka, Will. (eds.). (2007). *The Globalization of Ethics: Religious and Secular Perspectives.* Cambridge: Cambridge University Press.

Hall, S. (1997). The Spectacle of the Other. In: *Representation*. (1st ed.). London: Sage in association with the Open University.

Ariticle

Mengstie, Sisay. (2011). Constructions of "Otherness" and the Role of Education: The Case of Ethiopia. *Journal of Education Culture and Society*, *2*(2), 7-15.

Electronic Media

Thorburn, David. (2016). Film as Global & Cultural Form; Montage, Mise en Scène. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=r67dVaGtBGA