

จากรักโรแมนติกสู่การเอาตัวรอด: ภาพตัวแทนผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH

วันที่รับบทความ: 29 เมษายน 2569 / วันที่แก้ไขบทความ: 2 กรกฎาคม 2569 / วันที่ตอบรับบทความ: 4 สิงหาคม 2569

สุรศักดิ์ บุญอาจ

บทคัดย่อ

ป ทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) วิเคราะห์ภาพตัวแทน ลักษณะทางจิตวิทยา และแรงขับเคลื่อนของตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของบริษัท จีดีเอช ห้าห้าเก้า จำกัด (GDH) โดยเน้นการเปลี่ยนผ่านจากพลังแห่งความรักเชิงโรแมนติกไปสู่พลังแห่งการเอาตัวรอดและเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ และ 2) วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการประกอบสร้างตัวละครผู้หญิงกับบริบทสังคมไทย การวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพด้วยการวิเคราะห์ตัวบทและพรรณนาวิเคราะห์ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างจำนวน 9 เรื่อง แบ่งเป็นสองช่วงเวลา ได้แก่ พ.ศ. 2559-2561 และ พ.ศ. 2567-2568 โดยประยุกต์ใช้กรอบแนวคิดการวิเคราะห์ตัวละครแบบสามมิติ แนวคิดตัวละครเก้าประเภท ทฤษฎีเพศภาวะ และแนวคิดเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ ผลการวิจัยพบว่า ภาพตัวแทนผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH มีพัฒนาการที่สอดคล้องกับบริบทสังคมอย่างเด่นชัด ในระยะแรก (พ.ศ. 2559-2561) ตัวละครหญิงมักถูกขับเคลื่อนด้วยพลังแห่งความรัก ในฐานะผู้โยนหาความรักและการเติมเต็มความสัมพันธ์ส่วนบุคคล แต่ในระยะหลัง (พ.ศ. 2567-2568) แรงขับเคลื่อนของตัวละครได้ขยายไปสู่พลังแห่งการเอาตัวรอด ตัวละครหญิงต้องแบกรับภาระงานดูแล การต่อสู้กับความเปราะบางทางเศรษฐกิจ ชนชั้น และข้อจำกัดทางกฎหมาย ตัวละครถูกประกอบสร้างในฐานะผู้หญิงที่เผชิญการกดทับหลายชั้น และจำเป็นต้องใช้ความสัมพันธ์และร่างกายเป็นทรัพยากรสำคัญในการต่อรองกับโครงสร้างอำนาจปิตาธิปไตย สรุปได้ว่า ภาพยนตร์ของ GDH ในยุคปัจจุบันมิได้ผลิตซ้ำเพียงภาพยนตร์แนวแฟนตาซีรักโรแมนติก หากยังทำหน้าที่เป็นพื้นที่วิพากษ์สังคมซึ่งชี้ให้เห็นว่า ความรักของผู้หญิงผูกพันอยู่กับการเอาตัวรอดภายใต้โครงสร้างที่จำกัดอิสรภาพและทางเลือกในชีวิตของตนเอง

คำสำคัญ: ภาพตัวแทนผู้หญิง, ภาพยนตร์จีดีเอช, การเอาตัวรอด, เศรษฐกิจเชิงอารมณ์, อำนาจปิตาธิปไตย

Romanticism to Survival: Female Representation in GDH Films

Received: April 29, 2026 / Received in revised form: July 2, 2026 / Accepted: August 4, 2026

Surasak Boon-arch

Abstract

This research article aims to 1) analyze the representation, psychological characteristics, and core drives of female characters in films produced by GDH 559 Co., Ltd., focusing on the transition from the power of romantic love to the power of survival and the emotional economy; and 2) examine the relationship between the construction of these characters and the Thai social context. This study employs a qualitative methodology, utilizing textual and descriptive analysis of nine selected films, grouped into two periods: 2016–2018 and 2024–2025. The theoretical framework integrates three-dimensional character analysis, the nine personality types (Enneagram), gender theory, and the concept of emotional economy. The findings reveal that female representation in GDH films has evolved significantly in alignment with shifting social contexts. In the initial period (2016-2018), female characters were predominantly driven by the “Power of Love,” seeking romantic fulfillment and the completion of personal relationships. However, in the later period (2024-2025), their core drives shifted toward the “Power of Survival.” Female characters are portrayed bearing the burden of care work while struggling against economic vulnerability, class disparities, and legal constraints. These characters are constructed as women facing intersectional oppression, who must strategically use relationships and their bodies as vital resources to negotiate within patriarchal power structures. In conclusion, contemporary GDH films do not merely reproduce romantic fantasies; they also serve as a space for social critique, illustrating how women’s love has become inextricably tied to survival under structures that restrict their freedom and life choices.

Keywords: Female representation, GDH films, Survival, Emotional economy, Patriarchal power

บทนำ

ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา แนวคิดว่าด้วยความรักถูกตั้งคำถามอย่างจริงจังทั้งในทางสังคมศาสตร์และวัฒนธรรมร่วมสมัย ความรักไม่ถูกมองเพียงในฐานะความรู้สึกโรแมนติกระหว่างคนสองคนอีกต่อไป แต่กลายเป็นชุดของการกระทำ การสื่อสาร และการตัดสินใจที่เกี่ยวพันกับการดูแล การตั้งขอบเขต และการเอาตัวรอดทางอารมณ์ในชีวิตประจำวัน นาตาชา ลันน์ (Natasha Lunn) เสนอว่า ความสัมพันธ์ที่ดีช่วยให้เรากลับมาตั้งคำถามกับตัวเองว่า เราต้องการอะไรจริง ๆ และเราต้องการรักแบบไหน มากกว่าจะยึดติดกับภาพลักษณ์รักที่สังคมกำหนดให้เป็นรักที่ดีตามขนบต่างเพศแบบกระแสหลัก (ลันน์, 2567) แนวคิดนี้จึงเปิดพื้นที่ให้ทั้งผู้สร้างและผู้ชมได้สำรวจรูปแบบความรักที่หลากหลาย ทั้งการรักตัวเอง รักครอบครัว รักในฐานะเพื่อน และรักแบบเคียวรี่ที่ไม่จำเป็นต้องเดินตามสูตรสำเร็จแบบเดิม

ในบริบทภาพยนตร์ไทย บริษัท จีดีเอช ห้าห้าเก้า จำกัด (GDH) มีบทบาทสำคัญในการประกอบสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงให้หลุดออกจากขนบเดิม งานวิจัยที่ผ่านมาพบว่า ภาพยนตร์ของ GDH นำเสนอภาพความรักหลายรูปแบบ ทั้งความรักระหว่างคู่รัก ครอบครัว และเพื่อน (เจือ เสรีลีฟ้า และ จันทร์สุตา ไชยประเสริฐ, 2565) ขณะเดียวกันก็เริ่มรื้อถอนภาพผู้หญิงในฐานะ “แม่ที่ดี เมียที่ดี” ตามอุดมการณ์ปิตาธิปไตยเพื่อสร้างตัวละครหญิงที่มีความซับซ้อนและไม่สมบูรณ์แบบมากขึ้น ตัวอย่างเช่นนุ้ยใน *แฟนเดย์..แฟนกันแค่วันเดียว* (2559) ที่เป็นพนักงานฝ่ายการตลาดและมีสถานะเป็นคู่ของผู้จัดการหนุ่มใหญ่ หรือฤดีแม่ของมินใน *โหมสเบียร์* (2561) ที่รักห่วงใยครอบครัวแต่ในขณะเดียวกันก็มีความสัมพันธ์นอกสมรสซึ่งเป็นหนึ่งในปัจจัยสำคัญที่ผลักดันให้ลูกชายของเธอตัดสินใจฆ่าตัวตาย ตัวละครเหล่านี้สะท้อนว่าผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH ไม่ได้ถูกออกแบบให้เป็นผู้เสียสละฝ่ายเดียวอีกต่อไป แต่มีอำนาจในการตัดสินใจ (Agency) และมีความขัดแย้งภายในตนเองอย่างสมจริง

การศึกษาภาพตัวแทนผู้หญิงในภาพยนตร์ GDH ระยะหลัง เริ่มสะท้อนให้เห็นพัฒนาการที่สำคัญ ดังที่ Supanan (2025) ได้วิเคราะห์ลักษณะตัวละครหญิงผ่านผังนพลักษณ์ (Enneagram) และพบว่าตัวละครหญิงในยุคปัจจุบันมีมิติของความแข็งแกร่ง ความเป็นผู้นำ ความเด็ดขาด และความลึกซึ้งทางอารมณ์ที่เด่นชัดขึ้นอย่างน่าสนใจ เมื่อพิจารณาผ่านกรอบการวิเคราะห์ตัวละครแบบสามมิติ ทั้งด้านสรีรวิทยา (Physiology) สังคมวิทยา (Sociology) และจิตวิทยา (Psychology) ร่วมกับแนวคิดตัวละครเก้าประเภท (Nine Character Types) ของ Hutzler (2016) พบว่า ตัวละครหญิงเหล่านี้มักถูกขับเคลื่อนด้วยพลังแห่งความรัก (Power of Love) ผสมผสานกับพลังแห่งความทะเยอทะยาน (Power of Ambition) หรือพลังแห่งความมุ่งมั่น (Power of Will) ทำให้พวกเธอมีสถานะเป็นผู้ขับเคลื่อนเรื่องราวมากกว่าการเป็นเพียงตัวรอง แม้ตัวละครจะมีความแข็งแกร่งและเป็นผู้นำมากขึ้น แต่โครงเรื่องจำนวนมากยังคงยึดโยงกับประเด็นในครอบครัวชนชั้นกลางและรักโรแมนติกเป็นแกนกลาง

ทว่าในช่วงหลังปี พ.ศ. 2567 เป็นต้นมา GDH เริ่มขยับขยายไปสู่ประเด็นความเหลื่อมล้ำและความเปราะบางของชีวิตมากขึ้น *หลานม่า* (2567) เล่าเรื่องความสัมพันธ์ข้ามรุ่นและการดูแลผู้สูงอายุในครอบครัวไทยเชื้อสายจีนอย่างเข้มข้น ทำให้เห็นทั้งความรักและการที่ถูกหลานต้องแบกรับในระบบครอบครัวแบบเอเชีย ขณะเดียวกัน *แฟลตเกิร์ล ชั้นล่างระหว่างเรา* (Flat Girls, 2568) ใช้พื้นที่ แฟลตตำรวจเป็นสมรภูมิการเอาตัวรอดของเด็กสาวสองคนที่ต้องเผชิญกับข้อจำกัดทางชนชั้น เศรษฐกิจ และกรอบอำนาจในองค์กรราชการ ผ่านเรื่องราวของการไล่ตามความฝัน ความรัก และการดิ้นรนเพื่อชีวิตที่ดีกว่า ภาพยนตร์เหล่านี้ชี้ให้เห็นว่าความรักของผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH เริ่มขยับจากการแสวงหาความโรแมนติกส่วนบุคคล ไปสู่มิติของเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ (Emotional Economy) ที่ผูกติดกับการเอาตัวรอดและการดูแลผู้อื่นในยุคที่สังคมมีความไม่มั่นคงสูง ซึ่งสอดคล้องกับแนวโน้มที่หน่วยงาน

ด้านการค้าระหว่างประเทศชี้ให้เห็นว่า ผู้คนหันมาแสวงหาคุณค่าทางอารมณ์มากกว่าความต้องการทางวัตถุเพียงอย่างเดียว (กรมส่งเสริมการค้าระหว่างประเทศ, 2568)

ความเปลี่ยนแปลงนี้สอดคล้องกับมุมมองทางประสาทวิทยาของสเตฟานี คาซิออปโป (Stephanie Cacioppo) อธิบายว่า ความรักที่ยั่งยืนนั้นไม่ใช่เพียงแรงดึงดูดใจ แต่คือระบบสนับสนุนหลัก (Support System) ที่ช่วยประคองสมองและหัวใจให้ผ่านพ้นความเครียดเรื้อรังและความโดดเดี่ยว ซึ่งความปรารถนาในความสัมพันธ์ไม่จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศเสมอไป แต่อาศัยการมีตัวตนอยู่จริงของอีกฝ่าย การถูกมองเห็น และการได้รับการรับฟัง (คาซิออปโป, 2567) มุมมองนี้จึงเป็นกุญแจสำคัญในการทำความเข้าใจตัวละครผู้หญิงและกลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศในภาพยนตร์ร่วมสมัยของ GDH ว่าความต้องการรักหรือความสัมพันธ์นั้น เป็นไปเพื่อการสร้างพื้นที่ปลอดภัยและการมีตัวตนในโลกที่บีบคั้น มากกว่าการหาคู่ครองตามชนบรีกต่างเพศ

แม้จะมีงานศึกษาภาพตัวแทนผู้หญิงในภาพยนตร์ GDH อยู่บ้าง แต่ยังไม่พบการศึกษาที่เปรียบเทียบการเปลี่ยนผ่านจากรักโรแมนติก (Romantic Love) ไปสู่พลังแห่งการเอาตัวรอด (Power of Survival) โดยเชื่อมโยงกับมิติของภาระครอบครัว งานดูแล และเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ของผู้หญิงในบริบทสังคมไทยอย่างเป็นระบบ ช่องว่างนี้จึงมีความสำคัญเพราะช่วยให้เข้าใจว่าภาพยนตร์กระแสหลักอย่าง GDH มิได้เป็นเพียงภาพสะท้อนรสนิยมการเสพสื่อของผู้ชม แต่ยังทำหน้าที่ต่อรองและนิยามบทบาทของผู้หญิงในสังคมไทยร่วมสมัยผ่านเรื่องเล่าของความรักในรูปแบบต่าง ๆ

ในบริบทของงานวิจัยนี้ “เศรษฐกิจเชิงอารมณ์” หมายถึงการที่ความรัก ความห่วงใย และแรงงานทางอารมณ์ของผู้หญิงนั้นถูกแปลงให้เป็นทรัพยากรในการประคับประคองครอบครัว ความสัมพันธ์ และคุณภาพชีวิตท่ามกลางสังคมที่มีความไม่มั่นคงสูง โดยคุณค่าทางอารมณ์เหล่านี้ไม่ได้เป็นเพียงเรื่องส่วนตัว หากสัมพันธ์กับระบบเศรษฐกิจและนโยบายรัฐที่มองไม่เห็นภาระงานดูแลของผู้หญิงอย่างเป็นทางการ (กรมส่งเสริมการค้าระหว่างประเทศ, 2568) ส่วน “การเอาตัวรอด”

ไม่ได้หมายถึงเพียงการหลีกเลี่ยงอันตรายทางกายภาพ แต่ครอบคลุมถึงกระบวนการที่ตัวละครผู้หญิงใช้ร่างกาย ความสัมพันธ์ และการจัดการอารมณ์เป็นยุทธศาสตร์ในการดำรงอยู่ภายใต้เงื่อนไขของความเหลื่อมล้ำทางชนชั้น เพศภาวะ และกฎหมายในสังคมไทยร่วมสมัย

บทความวิจัยนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ภาพตัวแทน ลักษณะทางจิตวิทยา และแรงขับเคลื่อนของตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH โดยเน้นการเปลี่ยนผ่านจากพลังแห่งความรักเชิงโรแมนติกไปสู่พลังแห่งการเอาตัวรอดและเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ และวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการประกอบสร้างตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์กับบริบททางสังคมไทย

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์ภาพตัวแทน ลักษณะทางจิตวิทยา และแรงขับเคลื่อนของตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH
2. เพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการประกอบสร้างตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH กับบริบททางสังคมไทย

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎีการวิเคราะห์ตัวละครภาพยนตร์ เพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อแรกที่มีวิเคราะห์ภาพตัวแทน ลักษณะทางจิตวิทยา และแรงขับเคลื่อนของตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH บทความวิจัยนี้อาศัยกรอบคิดว่าด้วยตัวละครแบบสามมิติ ร่วมกับแนวคิดตัวละครเก่าประเพณีของ Hutzler (2016) เป็นฐานสำคัญในการอ่านตัวละคร รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2558) อธิบายว่าการศึกษาความเป็นมนุษย์ไม่ใช่เพียงการบอกว่าใครดีหรือเลว สุขภาพหรือหยาดกาย แต่ต้องตอบให้ได้ว่าทำไมมนุษย์แต่ละคนจึงเป็นเช่นนั้น และทำไมตัวละครจึงค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปตามเรื่องราว จึงจำเป็นต้องมองความเป็นตัวละครในเชิงสามมิติ ทั้งด้านสรีรวิทยา (Physiology) สังคมวิทยา (Sociology) และจิตวิทยา (Psychology) ที่สัมพันธ์กันอย่างลึกซึ้ง หากขาดมิติใดมิติหนึ่งไป ตัวละครก็จะกลายเป็น

เพียงภาพตัวแทนเชิงผิวเผินที่ขาดความสมจริงและพลังในการขับเคลื่อนเรื่องเล่า

มิติด้านสรีรวิทยาครอบคลุมเพศ วัย รูปร่าง หน้าตา ความพิการ ความผิดปกติ และคุณลักษณะทางกายภาพต่าง ๆ ซึ่งส่งผลต่อวิธีที่ตัวละครมองโลกและถูกมองโดยผู้อื่น (เช่น วัยรุ่นหัวกะทีย่างลึนใน *ฉลาดเกมส์โกง* หรือผู้สูงวัยที่เจ็บป่วยอย่างอาม่าเหม้งจูใน *หลานม่า*) มิติด้านสังคมวิทยาครอบคลุมชนชั้น อาชีพ รายได้ ระดับการศึกษา ภูมิหลังครอบครัว สถานภาพสมรส ศาสนา เชื้อชาติ และบทบาทในชุมชน ซึ่งกำหนดโอกาสและข้อจำกัดของตัวละครในโลกของเรื่องเล่า (เช่น ภูมิหลังครอบครัวแรงงานของโหมใน *วิมานหนาม* หรือการเติบโตในแพลตฟอร์มของแอนใน *แพลตฟอร์ม*) ส่วนมิติด้านจิตวิทยาเป็นผลรวมของทั้งสองมิติที่ปรากฏออกมาในรูปของบุคลิก แรงปรารถนา ปมเด่น-ปมด้อย มาตรฐานศีลธรรม และรูปแบบอารมณ์เฉพาะตัว การมองตัวละครผ่านสามมิตินี้ช่วยให้เข้าใจได้ชัดเจนยิ่งขึ้นว่าเหตุใดตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ GDH แต่ละคนจึงตัดสินใจและเปลี่ยนแปลงไปตามประสบการณ์ชีวิต รวมถึงเงื่อนไขทางสังคมของตนเอง

Hutzler (2016) เสนอแนวคิดตัวละครเก้าประเภท (Nine Character Types) ที่จัดจำแนกตัวละครตามพลังหลัก (Power) ที่ขับเคลื่อนการตัดสินใจและการกระทำ โดยอธิบายผ่านภาพเปรียบเทียบความลึกทางอารมณ์ (Emotional Depth of Field) ที่มีทั้งพื้นหลัง พื้นกลาง และพื้นหน้า ตัวละครแต่ละประเภทจึงไม่ใช่เพียงบทบาทในเชิงโครงเรื่อง แต่เป็นการรวมกันของแรงขับภายใน บาดแผล และความปรารถนาที่แตกต่างกัน ได้แก่ ตัวละครที่ยึดมั่นในอุดมการณ์ (Power of Idealism) ตัวละครที่มีมโนธรรมและความรับผิดชอบสูง (Power of Conscience) ตัวละครที่แสวงหาความตื่นเต้น (Power of Excitement) ตัวละครที่มีพลังแห่งความรัก (Power of Love) ตัวละครที่ให้คุณค่ากับเหตุผล (Power of Reason) ตัวละครที่ขับเคลื่อนด้วยความมุ่งมั่น (Power of Will) ตัวละครที่มีความทะเยอทะยาน (Power of Ambition) ตัวละครที่ยึดมั่นในความจริง (Power of Truth) และตัวละครที่มีจินตนาการโดดเด่น (Power of Imagination)

การนำกรอบตัวละครสามมิติมาผสานกับตัวละคร 9 ประเภท ทำให้การวิเคราะห์ตัวละครผู้หญิงสามารถพิจารณาได้ทั้งระดับโครงสร้างชีวิต (เพศ ชนชั้น ภูมิหลังครอบครัว บทบาทในสังคม) และระดับแรงขับภายใน เช่น พลังแห่งความรัก ความทะเยอทะยาน หรือความมุ่งมั่น ที่ผลักดันให้ตัวละครตัดสินใจเลือกเส้นทางหนึ่งเหนืออีกเส้นทางหนึ่ง การอ่านตัวละครผู้หญิงในลักษณะนี้ช่วยให้เห็นว่า ตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH นั้นเจรจาต่อรองผ่านการกระทำ ความสัมพันธ์ และการเอาตัวรอด ภายใต้กรอบสังคมไทยร่วมสมัยอย่างไร

แนวคิดและทฤษฎีว่าด้วยเพศภาวะและบริบทสังคมไทยร่วมสมัย เพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อที่สอง ซึ่งมุ่งวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการประกอบสร้างตัวละครผู้หญิงกับบริบททางสังคมไทย จึงมีการใช้กรอบคิดเรื่องเพศภาวะในระบอบปิตาธิปไตยควบคู่กับแนวคิดเรื่องความไม่มั่นคงทางเศรษฐกิจ-สังคมและเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ของผู้หญิงเป็นฐานในการตีความตัวละคร แม้ผู้หญิงไทยมีบทบาทในพื้นที่สาธารณะเพิ่มขึ้น แต่ยังคงคาดหวังให้รับบทบาทข้างทำหลังดูแลบ้านและสมาชิกครอบครัว ขณะที่ผู้ชายถูกวางตำแหน่งให้เป็นหัวหน้าครอบครัว ทั้งในระดับวาทกรรมและนโยบายสาธารณะ โครงสร้างอำนาจแบบชายเป็นใหญ่จึงยังฝังตัวอยู่ในครอบครัว สื่อ และสถาบันของรัฐ ทำให้ภาระงานบ้าน รวมถึงการดูแลคนในครัวเรือนต้องอยู่ในความรับผิดชอบของผู้หญิงมากกว่าผู้ชายอย่างเป็นระบบ

งานด้านนโยบายสตรีและเศรษฐกิจชี้ให้เห็นด้วยว่าผู้หญิงจำนวนมากต้องออกไปทำงานนอกบ้านควบคู่กับการดูแลลูก ผู้สูงอายุ และสมาชิกในครอบครัว โดยแรงงานที่ทำหน้าที่ดูแลเหล่านี้ไม่ถูกนับรวมในตัวเลขเศรษฐกิจอย่างเป็นทางการ ส่งผลให้ผู้หญิงเผชิญทั้งช่องว่างค่าจ้าง โอกาสเลื่อนตำแหน่งที่จำกัด และภาวะเหนื่อยล้าทางกาย-ใจที่สูงกว่าผู้ชาย ความเหลื่อมล้ำเชิงโครงสร้างเช่นนี้ทำให้การตัดสินใจเรื่องความรัก การแต่งงาน การมีลูก หรือการแยกทาง มิได้เป็นเพียงการเลือกของปัจเจก หากแต่ผูกติดกับเงื่อนไขทางเศรษฐกิจ ภาระครอบครัว และบรรทัดฐานที่กดทับผู้หญิงในชีวิตประจำวัน

(สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรี, 2554; กรมประชาสัมพันธ์, 2568)

ในอีกด้านหนึ่ง แนวคิดเรื่องเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ และแรงงานทางอารมณ์ เปิดให้เห็นว่าอารมณ์และความรู้สึก ไม่ใช่เพียงเรื่องส่วนตัว หากถูกแปลงให้เป็นทรัพยากรและภาระงานในความสัมพันธ์และระบบเศรษฐกิจร่วมสมัย ผู้หญิงในฐานะแม่ ภรรยา ลูกสาว หรือหลาน มักถูกคาดหวังให้เป็นผู้รับฟัง ปลอบโยน ประคับประคองความสัมพันธ์ และแบกรับความเครียดของคนรอบข้าง งานอารมณ์เหล่านี้กลับไม่ค่อยถูกมองเห็นและไม่ได้รับการชดเชยอย่างเป็นธรรม ความรักและการดูแลของผู้หญิงจึงเป็นทั้งพื้นที่ของการต่อสู้ การประคับประคองศักดิ์ศรี และการต่อรองกับระบอบปิตาธิปไตยอย่างต่อเนื่อง (ชานันท์ ยอดหงษ์, 2565)

ในบริบทนี้ การวิเคราะห์ตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH ผ่านกรอบเพศภาวะ ความไม่มั่นคงทางเศรษฐกิจ-สังคม และเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ ช่วยให้เห็นว่าตัวละครหญิงในภาพยนตร์เหล่านี้ผูกโยงกับเงื่อนไขชีวิตจริงของผู้หญิงไทยร่วมสมัย ทั้งในฐานะผู้แบกรับภาระครอบครัว ผู้ดูแล และผู้ที่ต้องเอาตัวรอดทางอารมณ์ท่ามกลางความไม่แน่นอนของสังคม

ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้การวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) เป็นแนวทางหลักในการศึกษาตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH การวิเคราะห์มุ่งพิจารณาทั้งมิติของการสร้างตัวละครและความหมายทางสังคมที่ตัวละครเหล่านั้นสื่อสารออกมา โดยใช้กรอบการวิเคราะห์ตัวละครแบบสามมิติ ได้แก่ ด้านสรีรวิทยา ด้านสังคมวิทยา และด้านจิตวิทยา ตามแนวคิดที่ประยุกต์ใช้ในงานของรักสานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2558) ร่วมกับแนวคิดเรื่องตัวละคร 9 ประเภทของ Hutzler (2016) เพื่อพิจารณาแรงขับเคลื่อนภายในของตัวละคร ขณะเดียวกันยังอาศัยกรอบแนวคิดเรื่องเพศภาวะในระบอบปิตาธิปไตย ความไม่มั่นคงทางเศรษฐกิจ-สังคม และเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ เพื่ออธิบาย

ความสัมพันธ์ระหว่างการประกอบสร้างตัวละครผู้หญิงกับบริบทสังคมไทยร่วมสมัย

ขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง การศึกษานี้ใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) โดยมีเกณฑ์การคัดเลือก (Selection Criteria) ที่สำคัญคือ 1) เป็นภาพยนตร์ไทยที่ผลิตโดยบริษัท GDH ในสองช่วงเวลา ได้แก่ พ.ศ. 2559-2561 และ พ.ศ. 2567-2568 2) มีตัวละครผู้หญิงเป็นศูนย์กลางหรือเป็นองค์ประกอบสำคัญในการขับเคลื่อนเรื่องราว และ 3) มีเนื้อหาที่สะท้อนให้เห็นพลวัตของตัวละครหญิง ทั้งในมิติของความรักโรแมนติก ไปจนถึงประเด็นครอบครัว ความเปราะบางทางเศรษฐกิจ และการเอาตัวรอดทางอารมณ์

จากเกณฑ์ดังกล่าว ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตภาพยนตร์จำนวน 9 เรื่อง โดยแบ่งออกเป็นสองช่วงเวลา โดยมีภาพยนตร์ระยะแรกของ GDH จำนวน 6 เรื่อง ได้แก่ แพนเค้ก.. แพนกันแค่วันเดียว (2559) พรจากฟ้า (2559) ฉลาดเกมส์โกง (2560) เพื่อน..ที่ระลึก (2560) น้อง..พี.ที่รัก (2561) และ โสมสเดย์ (2561) ซึ่งทำหน้าที่เป็นฐานข้อมูลสำคัญในการทำ ความเข้าใจลักษณะเด่นและแรงขับเคลื่อนของตัวละครผู้หญิงในระยะแรก จากนั้นจึงต่อยอดด้วยภาพยนตร์ช่วงหลัง จำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ หลานม่า (2567) วิมานหนาม (2567) และ แพลตเกิร์ล ขึ้นทางระหว่างเรา (2568) ซึ่งเป็นกลุ่มภาพยนตร์ที่สะท้อนประเด็นการเอาตัวรอดทางอารมณ์และโครงสร้างสังคมที่กดทับผู้หญิงอย่างเข้มข้นยิ่งขึ้น ส่วนสาเหตุที่ภาพยนตร์ในช่วงปี พ.ศ. 2562-2566 ไม่ได้ถูกนำมาศึกษาอย่างละเอียดในงานนี้ เนื่องจากเป็นระยะที่การผลิตและการฉายภาพยนตร์ของ GDH ได้รับผลกระทบจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิด-19 ประกอบกับผลงานที่ออกฉายในช่วงเวลาดังกล่าวยังไม่สอดคล้องกับเกณฑ์การคัดเลือกของการวิจัยครั้งนี้เท่ากับภาพยนตร์ในสองช่วงเวลาข้างต้น

การวิเคราะห์ข้อมูลใช้วิธีพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) โดยเริ่มจากการรับชมภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างทั้ง 9 เรื่องซ้ำหลายครั้ง เพื่อถอดรหัสและจดบันทึกลักษณะตัวละครผู้หญิงตามกรอบตัวละครแบบสามมิติและ

แนวคิดตัวละครเก่าประเภท จากนั้นผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่และจำแนกประเด็น (Thematic Categorization) เพื่อเปรียบเทียบพัฒนาการและแรงขับเคลื่อนของตัวละครก่อนเชื่อมโยงเข้ากับบริบททางสังคมตามกรอบแนวคิดเรื่องเพศภาวะ ความไม่มั่นคงทางเศรษฐกิจ-สังคม และเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ ท้ายที่สุดจึงนำผลการวิเคราะห์ทั้งหมดมาสังเคราะห์และเรียบเรียงนำเสนอในส่วนผลการวิจัยและอภิปรายผลต่อไป

ผลการวิจัย

1) ลักษณะทั่วไปของตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH ตัวละครผู้หญิงทั้ง 9 เรื่องส่วนใหญ่เป็นผู้หญิงในวัยเรียนและวัยทำงานที่มีการศึกษา อยู่ในบริบทครอบครัวชนชั้นกลางหรือชนชั้นกลางเชิงประบาง เช่น นุ่นใน *แฟนเดย์* เป็นพนักงานฝ่ายการตลาดในบริษัทท่องเที่ยว แป้งและคิมใน *พรจากฟ้า* ทำงานในองค์กรสมัยใหม่ ส่วนลินและเกรซใน *ฉลาดเกมส์โกง* เป็นนักเรียนมัธยมปลายในโรงเรียนเอกชนชื่อดังและพายใน *โฮมสเตย์* เป็นนักเรียนทุนจากสงขลาที่เข้ามาเรียนต่อในกรุงเทพฯ ในฐานะพี่รหัสที่คอยติวหนังสือให้มิน

ในเชิงบทบาท ตัวละครหญิงจำนวนมากถูกวางให้เป็นผู้ดูแล หรือศูนย์กลางความสัมพันธ์ของครอบครัวและคนรอบตัว เช่น ฟานในตอน *Still on My Mind* ที่ตัดสินใจลาออกจากงานเพื่อกลับมาเฝ้าดูแลพ่อที่ป่วย บุ่มใน *เพื่อน..ที่ระลึก* ในฐานะแม่เลี้ยงเดี่ยวที่ต้องรับผิดชอบทั้งงานและเบล ผู้เป็นลูกสาวเพียงลำพัง และชีว แม่ของเอ็มใน *หลานม่า* ที่เป็นกำลังหลักในการดูแลอำมาเหม็งจุมอย่างยาวนาน จนกระทั่งเอ็มผู้เป็นลูกชายอาสาทำหน้าที่แทนแม่ ตัวละครหญิงเหล่านี้ทำให้เห็นว่าภาระการดูแลและการจัดการอารมณ์ในครอบครัวมักถูกผูกกับผู้หญิง แม้ว่าตัวละครชายบางคนจะมีบทบาทช่วยแบ่งเบาภาระในบางช่วงเวลาอยู่บ้างก็ตาม

เมื่อเปรียบเทียบตามช่วงเวลา ตัวละครหญิงในช่วงปี 2559-2561 มักถูกวางอยู่ในโครงเรื่องที่เน้นความรักและความสัมพันธ์ส่วนบุคคล เช่น นุ่น ลิน บุ่ม และเจนขวัญ ขณะที่ตัวละครหญิงในช่วงปี 2567-2568 อย่างโหมใน *วิมานหมาม* และเจนกับแอนใน *ฟลัดเกิร์ล* ถูกวางให้อยู่ในโครงเรื่อง

ที่ขับเคลื่อนการครอบครัว ความเหลื่อมล้ำทางชนชั้น และความเปราะบางของชีวิตในเชิงโครงสร้างมากขึ้น

2) การประกอบสร้างตัวละครผู้หญิงแบบสามมิติ

ผลการวิจัยของวัตถุประสงค์ข้อแรกเมื่อพิจารณาผ่านกรอบการวิเคราะห์ตัวละครแบบสามมิติ พบว่า ตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH สามารถอ่านได้ในสามมิติหลัก ได้แก่ มิติด้านสรีรวิทยา มิติด้านจิตวิทยา และมิติด้านสังคมวิทยา โดยแต่ละมิติสะท้อนให้เห็นทั้งความเปราะบางและกลไกการต่อรองกับโลกทางสังคมที่รายล้อมอยู่ เริ่มจาก *มิติด้านสรีรวิทยา* ตัวละครผู้หญิงส่วนใหญ่เป็นวัยรุ่นและวัยทำงานตอนต้นที่มีรูปลักษณ์ร่วมสมัยแบบผู้หญิงเมืองชนชั้นกลาง เช่น นุ่นใน *แฟนเดย์* ที่ทำงานบริษัทท่องเที่ยว แป้งและคิมใน *พรจากฟ้า* ที่ทำงานในองค์กรสมัยใหม่ หรือลินและเกรซใน *ฉลาดเกมส์โกง* ที่ เป็นนักเรียนมัธยมปลายในโรงเรียนเอกชนชื่อดัง ขณะเดียวกันก็มีตัวละครหญิงที่มีวัยและภาพลักษณ์แตกต่างออกไป เช่น บุ่มใน *เพื่อน..ที่ระลึก* ซึ่งเป็นแม่เลี้ยงเดี่ยววัยทำงานในธุรกิจอสังหาริมทรัพย์ และอำมาเหม็งจุมใน *หลานม่า* ซึ่งเป็นผู้สูงวัยที่เริ่มมีข้อจำกัดทางร่างกายและสุขภาพ การจัดวางรูปลักษณ์และช่วงวัยเช่นนี้ทำให้เห็นว่าตัวละครหญิงถูกออกแบบให้สะท้อนทั้งความเป็น “ผู้หญิงเมืองร่วมสมัย” และความเปราะบางของเด็ก ผู้ใหญ่ และผู้สูงวัยในครอบครัวไทยร่วมสมัยควบคู่กันไป

ด้านสังคมวิทยา ตัวละครผู้หญิงของ GDH ส่วนใหญ่ถูกวางให้อยู่ในครอบครัวชนชั้นกลางหรือชนชั้นกลางเปราะบางที่ต้องพึ่งพารายได้จากการทำงานของสมาชิกในบ้าน เช่น ครอบครัวของลินและเกรซใน *ฉลาดเกมส์โกง* ที่ต้องต่อรองกับค่าเล่าเรียนและสถานะทางการศึกษา หรือครอบครัวของเจนขวัญใน *น้องพี่ที่รัก* ที่ต้องจัดการกับความขัดแย้งระหว่างพี่น้องและการสร้างครอบครัวใหม่ในต่างประเทศ ขณะเดียวกัน *วิมานหมาม* และ *ฟลัดเกิร์ล* ทำให้เห็นตัวละครหญิงที่อยู่ในบริบทครอบครัวแรงงานและผู้ถูกกดขี่ทางชนชั้นอย่างชัดเจน โหมใน *วิมานหมาม* เป็นหญิงสาวชาวไทยใหญ่ที่ถูกเก็บมาเลี้ยง ต้องทำไร่ปลูกกะหล่ำปลงเล็ก ๆ เลี้ยงดูแม่แสงซึ่งพิการ และถูกคนรักหลอกให้ฝากชีวิตไว้กับวิมานสวนทุเรียนที่สร้างขึ้นบน

รากฐานทางกฎหมายอันสั่นคลอน ส่วนแอนใน *ฟเลตเกอร์* เติบโตในพื้นที่แฟลตตำรวจ ต้องดิ้นรนทำงานเพื่อประกอบชีวิตท่ามกลางข้อจำกัดด้านโอกาสและทรัพยากรที่แตกต่างจากเพื่อนสนิทอย่างสิ้นเชิง

มิติด้านจิตวิทยา ตัวละครผู้หญิงของ GDH มักถูกสร้างให้มีแรงปรารถนา ความขัดแย้งภายใน และบาดแผลทางอารมณ์ที่ซับซ้อนกว่าที่ปรากฏภายนอก ลินใน *ฉลาดเกมส์โกง* ไม่ได้เป็นเพียงนักเรียนหัวกะทิที่โกงข้อสอบเพื่อแลกกับเงิน แต่ยังต้องต่อกรกับความรู้สึกไม่เป็นธรรมต่อระบบการศึกษาและช่องว่างทางชนชั้น เกรซต้องรับมือกับแรงกดดันจากครอบครัวและความฝันด้านการแสดง ส่วนบุ่มใน *เพื่อน..ที่ระลึก* ต้องเผชิญทั้งความรู้สึกผิด ความกลัวการสูญเสีย และความทรงจำจากอดีตที่คอยหลอกหลอน ในช่วงหลัง ตัวละครหญิงอย่างใหม่ ใน *วิมานหนาม* และแอนใน *ฟเลตเกอร์* ยิ่งสะท้อนความขัดแย้งทางจิตใจที่ผูกโยงกับบาดแผลทางชนชั้นและโครงสร้างครอบครัว เช่น การถูกลดทอนคุณค่าภายใต้กติกากฎหมายและการเติบโตมาด้วยความรู้สึกไม่คู่ควรกับโลกของชนชั้นกลาง การประกอบสร้างตัวละครหญิงในสามมิตินี้ทำให้ตัวละครผู้หญิงไม่ได้เป็นเพียงภาพตัวแทนเชิงผิวเผิน หากแต่มีเนื้อหนัง ความเปราะบาง และแรงขับภายในที่เปิดให้เห็นวิธีการต่อกรกับสังคมที่รายล้อมอยู่

3) แรงขับเคลื่อนและลักษณะการกระทำของตัวละคร จากการประยุกต์ใช้แนวคิดการวิเคราะห์ตัวละครแบบสามมิติร่วมกับทฤษฎีความลึกทางอารมณ์ และกรอบตัวละคร 9 ประเภทของ Hutzler (2016) เพื่อตรวจสอบแรงขับเคลื่อนภายใน และรูปแบบการกระทำของตัวละครหญิง สามารถจัดกลุ่มตัวละครเหล่านี้ได้ทั้งในระดับของพลังที่ขับเคลื่อน และระดับการเป็นตัวละครเชิงรุก-เชิงรับ ดังต่อไปนี้

ตัวละครที่ขับเคลื่อนด้วยพลังแห่งความรัก (Power of Love) ผลการศึกษาพบว่า พลังแห่งความรักเป็นแรงขับเคลื่อนที่ปรากฏโดดเด่นในตัวละครหญิงของ GDH และมักถูกใช้เป็นแกนในการสร้างอารมณ์ร่วมกับผู้ชม โดยเฉพาะเมื่อกลุ่มเป้าหมายหลักเป็นผู้หญิงที่คุ้นเคยกับการรับรู้ประเด็นครอบครัว ความสัมพันธ์ และการดูแลผู้อื่นในชีวิตประจำวัน

ทั้งนี้ ความรักมิได้มีเพียงมิติของโรแมนติก แต่แตกแขนงออกเป็นหลายบริบท

เริ่มจาก *ความรักของแม่* ตัวละครอย่าง บุ่ม เพื่อน..ที่ระลึก และฤดี *โฮมสเตย์* แสดงให้เห็นภาพของความรักที่ทุ่มเทอย่างสุดจิตสุดใจต่อเบลลูกสาวของตน แม้ต้องเผชิญวิกฤตทางเศรษฐกิจ ความสูญเสีย หรือความผิดพลาดในอดีต พวกเธอยังพยายามปกป้องลูกด้วยวิธีการที่เชื่อว่าดีที่สุด ความรักจึงไม่ใช่เพียงความอ่อนโยน หากยังเป็นแรงผลักดันไปสู่การตัดสินใจที่ตั้งคำถามต่อกรอบศีลธรรมดั้งเดิม เช่น กรณีการมีชู้ของฤดี ซึ่งสัมพันธ์กับการตัดสินใจฆ่าตัวตายของมินผู้เป็นลูกชาย

ความรักของผู้หญิงวัยทำงาน นัย *แฟนเดีย* และฤดี *โฮมสเตย์* เป็นตัวอย่างของผู้หญิงทำงานชนชั้นกลางที่มีสถานะมั่นคงในเชิงอาชีพ แต่กลับเต็มไปด้วยความเปราะบางด้านความรักและความเข้าใจจากคนใกล้ชิด พวกเธอไม่ได้ขาดความมั่นคงทางเศรษฐกิจ แต่ขาดพื้นที่ทางอารมณ์ที่ทำให้รู้สึกว่าเป็นที่ที่ต้องการและเป็นที่รัก ความรู้สึกโหยหาจากคนที่ใช้นำไปสู่การมีชู้ ซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดพลิกผันสำคัญของโครงเรื่อง และสะท้อนช่องว่างระหว่างอัตลักษณ์ของผู้หญิงทำงานที่ประสบความสำเร็จกับความโดดเดี่ยวในเชิงอารมณ์ที่ยังไม่ได้รับการเยียวยา

ความรักที่ถูกกดทับด้วยโครงสร้างทางสังคม ในกลุ่มนี้ ความรักไม่ได้ผูกโยงแค่กับตัวบุคคล แต่ถูกจำกัดและกำกับโดยชนชั้น กฎหมาย และพื้นที่ ซึ่งใหม่ใน *วิมานหนาม* เป็นตัวละครที่บูชาความรักอย่างสุดโต่ง เธอยอมทุ่มเททั้งชีวิตให้กับเสกและวิมานสวนทุเรียนที่เชื่อว่าจะเป็นหลักประกันชีวิตของตน แต่เมื่อถูกหักหลังซ้ำซ้อน ทั้งในฐานะเมียเก็บและผู้ถูกลบความสำคัญ โหมจึงเลือกแต่งงานกับต้าง ข้าราชการท้องถิ่น เพื่อแสวงหาเสถียรภาพแทนความรัก การตัดสินใจครั้งนี้กลายเป็นกลไกสำคัญที่เปิดทางให้อ่านางขายเป็นใหญ่และศีลธรรมแบบเก่าเข้ามากำกับชะตากรรมของทุกคน แม้ท้ายที่สุดโหมจะได้สวนทุเรียนคืนมาในเชิงกฎหมาย แต่ชัยชนะนั้นกลับว่างเปล่า เมื่อความรักที่แท้จริงผูกอยู่ระหว่างทองคำกับเสกแต่กลับไม่ได้อยู่ที่เธอ

เจนนิ เฟลตเกอร์ เป็นตัวละครที่รักแอนอย่างลึกซึ้ง แต่ความสัมพันธ์ของทั้งคู่ถูกจำกัดด้วย แพลตตำรว ซึ่งเป็นพื้นที่ที่สายตาอำนาจของรัฐ ชุมชน และครอบครัวทำงานตลอดเวลา ฉาก “ทาบทานตา” ทั้งสองนอนเคียงกันในห้องพัก คับแคบและใช้ชนตาสัมผัสกัน คือการสร้างพื้นที่ส่วนตัว ในที่ที่สาธารณะ เป็นการต่อรองพื้นที่ของความปรารถนาที่ไม่สามารถประกาศออกมาตรง ๆ ได้ เมื่อแอนพูดว่า “ความรักมันเป็นเรื่องของคนมีเงินเท่านั้นแหละ” (ลาติต, 2568) ก็ยิ่งตอกย้ำว่าต่อให้หัวใจต้องการเพียงใด ความรักก็ต้องผ่านการอนุมัติของทุนและชนชั้นอยู่ดี

ความรักของแม่ผสมอุดมการณ์ครอบครัว อาม่าแห่งจุหลานมั่ว แสดงให้เห็นพลังแห่งความรักที่ผสานกับพลังแห่งอุดมการณ์ (Power of Idealism) อย่างชัดเจน แรงขับเคลื่อนของเธอไม่ได้มีเพียงความรักที่มีต่อลูกหลานแต่ละคน หากรวมถึงความปรารถนาที่จะแก้ไขอดีต และฟื้นฟูภาพอุดมคติของครอบครัวที่แตกสลายให้กลับมารวมตัวกันอีกครั้ง การจัดวางมรดกและการจัดฉากความสัมพันธ์ภายในครอบครัวจึงเป็นความพยายามจะควบคุมอนาคต ผ่านการขดเชยความล้มเหลวของบทบาทความเป็นแม่ในอดีต

ตัวละครที่ขับเคลื่อนด้วยพลังแห่งความทะเยอทะยาน (Power of Ambition) แรงขับเคลื่อนประเภทที่โดดเด่นรองลงมาก็คือ พลังแห่งความทะเยอทะยาน ซึ่งทำหน้าที่ทั้งเปิดโปงโครงสร้างที่ไม่เป็นธรรมและตั้งคำถามต่อค่านิยม “เด็กดี-เด็กเก่ง” ในระบบการศึกษา ตัวละครอย่างลินและเกรซ ฉลาดเกมส์โกง แสดงให้เห็นการใช้ความสามารถและความฉลาดเป็นทุน เพื่อต่อรองกับโครงสร้างที่เอื้อประโยชน์ต่อผู้มีฐานะ พวกเธอยอมเสี่ยงโกงข้อสอบ ใช้ความรู้เป็นเครื่องมือแปรเปลี่ยนเป็นเงินและสถานะ พร้อม ๆ กับการทำลายเส้นแบ่งของศีลธรรมแบบดั้งเดิม ความทะเยอทะยานเช่นนี้ไม่ได้ถูกเสนอในฐานะความชั่วร้ายโดยสิ้นเชิง แต่ในฐานะปฏิกิริยาของตัวละครหญิงที่ไม่ยอมจำนนต่อความเหลื่อมล้ำ ขณะเดียวกันก็ต้องแลกด้วยบาดแผลทางจิตใจและความสัมพันธ์ที่แตกสลาย

ลักษณะการเป็นตัวละครเชิงรุกและเชิงรับ (Active & Passive Character) เมื่อพิจารณาในมิติลักษณะการกระทำ ตัวละครหญิงในภาพยนตร์ GDH สามารถจัดออกเป็นสองกลุ่มใหญ่ที่สะท้อนการมองบทบาทผู้หญิงในเรื่องเล่าได้อย่างชัดเจน เริ่มจาก ตัวละครเชิงรุก ตัวละครหญิงจำนวนมากถูกออกแบบให้เป็นผู้ลงมือกระทำ เป็นศูนย์กลางของสถานการณ์และเป็นแรงขับเคลื่อนโครงเรื่อง ตั้งแต่ต้นจนจบ เช่น ลินใน ฉลาดเกมส์โกง ผู้มิใช่เหยื่อของระบบ แต่เป็นผู้กำหนดกติกาใหม่ด้วยการวางแผนโกงข้อสอบระดับชาติและนานาชาติด้วยตนเอง ปฏิบัติการของเธอจึงเป็นการตอบโต้ที่ยากแก่การคาดเดาและท้าทายอำนาจของสถาบันการศึกษาโดยตรง ในขณะที่โหมใน วิมานพญานก ก็เป็นตัวละครเชิงรุกในเชิงโครงเรื่องเช่นกัน การเลือกแต่งงานกับต่างเพื่อความมั่นคงเป็นการลงมือวางหมากของเธอเอง แม้ท้ายที่สุดการตัดสินใจนั้นจะพาเธอเข้าไปอยู่ในโครงสร้างอำนาจแบบชายเป็นใหญ่ที่ทำให้เกิดโคกนาฏกรรมขึ้นก็ตาม การที่ตัวละครหญิงเหล่านี้ถูกวางให้เป็นฝ่ายก่อให้เกิดเหตุการณ์ มากกว่าจะรอให้เหตุการณ์เกิดขึ้นกับตน สะท้อนการขยับออกจากภาพจำแบบผู้หญิงที่อ่อนแอหรือเป็นเพียงตัวรองในโครงเรื่อง

ตัวละครเชิงรับ ภาพยนตร์ของ GDH ยังคงสร้างตัวละครหญิงบางส่วนให้เป็นผู้ถูกกระทำ เพื่อสะท้อนประเด็นเรื่องอำนาจ ความรุนแรง และการพึ่งพิงโครงสร้างที่ใหญ่กว่าตัวละครเอง พาย ใน โหมสเดย์ คือกรณีตัวอย่างที่ชัดเจน เธอไม่ได้เป็นผู้จุดชนวนเหตุการณ์หลัก แต่กลับต้องรับมือกับการล่วงละเมิดทางเพศจากครูที่ตนต้องพึ่งพาเพื่ออนาคตทางการศึกษา ภาวะไร้เดียงสา การติดกับดักของโครงสร้างอำนาจในโรงเรียน และความฝันเรื่องการแข่งขันดาราศาสตร์โอลิมปิกที่สำคัญต่อเธอ ล้วนผลักดันให้พายุคิดสั้นจะจบชีวิตตนเอง จนกระทั่งตัวละครหลักอย่างมินก้าวเข้ามาเป็นผู้ยืนยันการมีอยู่ของเธอและช่วยดึงเธอกลับมามีชีวิตต่ออีกครั้ง ตัวละครเชิงรับเช่นนี้ช่วยให้เห็นว่าความไร้อำนาจของผู้หญิงไม่ได้เกิดจากนิสัยส่วนตัวเท่านั้น แต่เกี่ยวพันกับโครงสร้างสถาบัน ครอบครัว และสังคมที่ร่ายล้อมอยู่ด้วย

ภาพตัวแทนผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH จึงไม่ได้ถูกกำหนดด้วยพลังด้านเดียว แต่ขับเคลื่อนด้วยแรงขับหลากหลายที่ทับซ้อนกัน โดยมีพลังแห่งความรักเป็นแกนกลางสำคัญ ทั้งในฐานะความรักของแม่ ความรักของผู้หญิงวัยทำงาน ความรักที่ถูกกดทับด้วยชนชั้นและพื้นที่ หรือความรักที่ผสมผสานกับอุดมคติด้านครอบครัว ขณะเดียวกัน การออกแบบให้ตัวละครหญิงจำนวนมากทำหน้าที่เป็นตัวละครเชิงรุก สะท้อนให้เห็นพัฒนาการด้านการเขียนบทที่ปฏิเสธการทำให้ผู้หญิงเป็นเพียงผู้ถูกกระทำ แต่ยืนยันให้พวกเธอเป็นผู้ถือครองอำนาจในการตัดสินใจและขับเคลื่อนเรื่องราวอย่างแท้จริง ขณะที่ตัวละครเชิงรับก็ยังถูกใช้เพื่อเน้นให้เห็นร่องรอยของโครงสร้างอำนาจที่ผู้หญิงจำนวนมากในสังคมไทยยังไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้

4) ความสัมพันธ์ระหว่างการประกอบสร้างตัวละครผู้หญิงกับบริบทสังคมไทย ผลการวิจัยในส่วนนี้ตอบวัตถุประสงค์ข้อที่สอง โดยชี้ให้เห็นว่าการประกอบสร้างตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH แทกรวมอยู่ในโครงสร้างครอบครัว อำนาจปิตาธิปไตย ความไม่มั่นคงทางเศรษฐกิจ และภาระงานดูแลที่สังคมไทยยังคงผลักให้เป็นหน้าที่ของผู้หญิงดังนี้

อุดมการณ์ความคาดหวังกับการดิ้นรนเพื่อนิยามตนเอง บุคลิกภาพและความต้องการของตัวละครหญิงสะท้อนการปะทะกันระหว่างคุณค่าดั้งเดิมกับความปรารถนาสมัยใหม่อย่างชัดเจน ตัวละครส่วนใหญ่ยังคงถูกผูกโยงด้วยสายใยความรักในครอบครัวและเพื่อนพ้องซึ่งเป็นฐานรากสำคัญของสังคมไทย ทว่าพวกเธอก็มีความต้องการที่จะข้ามพ้นกรอบเดิม เช่น การแสวงหาความสำเร็จในหน้าที่การงาน และการโยกย้ายถิ่นฐานในชีวิตส่วนตัว ตัวละครลินใน *ฉลาดเกมส์โกง* จึงกลายเป็นภาพแทนของตัวละครที่ใช้ความฉลาดและความพยายามต่อรองกับระบบการศึกษาที่เหลื่อมล้ำ เธอเลือกจะไม่เป็นฝ่ายถูกกระทำ แต่เป็นผู้กำหนดชะตากรรมของตนเอง ผ่านการตัดสินใจที่ท้าทายศีลธรรมกระแสหลักและคุณค่าความเป็นเด็กดีแบบดั้งเดิม

ร่างกาย พื้นที่ และการกดทับภายใต้อำนาจปิตาธิปไตย (Patriarchal Power) ในกรณีของ *แฟลตเกิร์ล* ภาพยนตร์ใช้แฟลตตำรวจเป็นพื้นที่ควบคุม ทั้งระเบียบ วินัย และศีลธรรมในชีวิตประจำวันของตัวละคร พลวัตอำนาจระหว่างแอนกับอาตอง สะท้อนภาวะที่ผู้หญิงสร้างความไว้วางใจเพื่อหวังผลทางเพศหรือเอาเปรียบในอนาคต (Child Grooming) โดยมีโครงสร้างสังคมรอบข้างเป็นตัวหนุนเสริม ซึ่งไม่ใช่เพียงแค่เรื่องส่วนตัวระหว่างชาย-หญิง การที่แอนต้องยอมรับสถานะคู่ครองนั้นไม่ใช่จากความรัก แต่เป็นเหตุผลทางเศรษฐกิจและการรักษาเกียรติของครอบครัว ทำให้เห็นว่าร่างกายของผู้หญิงยังคงถูกมองเป็นทุนหรือสมบัติที่ต้องแลกกับความมั่นคงภายใต้วาทกรรมความเป็นหญิง ที่เน้นความสงบเสถียรและการเป็นกุลสตรี แรงกดดันสองด้าน ทั้งจากกฎระเบียบของรัฐผ่านพื้นที่แฟลตตำรวจ และอำนาจปิตาธิปไตยในครอบครัว จึงทำให้เสรีภาพของตัวละครหญิงเป็นเพียงภาวะจำยอม มากกว่าจะเป็นการเลือกอย่างเสรี

กฎหมาย ความเหลื่อมล้ำ และการก่อตัวของครอบครัวที่เลือกเอง (Chosen Family) วิมานหนาม สะท้อนความไม่มั่นคงทางกฎหมายและโครงสร้างสังคมไทยที่เพิกถอนสิทธิของกลุ่มหลากหลายทางเพศก่อนยุคสมรสเท่าเทียม สวนทุเรียนทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ของวิมานที่ถูกสร้างบนรากฐานกฎหมายอันสั่นคลอน เมื่อกฎหมายมรดกในเวลานั้นลบตัวตนของทองคำออกจากความเป็นคู่ชีวิต วิมานจึงตกเป็นของทายาทโดยธรรมตามสายเลือดอย่างแม่แสงและโหมเท่านั้น ตัวละครโหมจึงถูกประกอบสร้างในฐานะเหยื่อซ้ำซ้อนที่ถูกกดทับทั้งจากภาวะยากจน ชาดิพันธุ์ และโครงสร้างชายเป็นใหญ่ ขณะเดียวกันความสัมพันธ์ระหว่างทองคำและโหมในช่วงท้ายเรื่องกลับพัฒนาไปสู่การก่อตัวของครอบครัวที่เลือกเอง ซึ่งรวมตัวกันบนบาดแผลร่วม (Shared Trauma) เพื่อต่อสู้กับกฎหมายที่ไม่เป็นธรรมและการถูกผลักออกจากสังคมกระแสหลัก การต่อสู้เพื่อครอบครองพื้นที่ในเรื่องนี้จึงไม่ใช่เพียงการแย่งชิงทรัพย์สินเชิงเศรษฐกิจ แต่เป็นการกอบกู้ศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์และยืนยันการมีอยู่ของตนในพื้นที่ที่เคยถูกทำให้ไร้ตัวตนมาก่อน

การประกอบสร้างตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ร่วมสมัยของ GDH ได้เคลื่อนจาก “ผู้รัก” ในพื้นที่ส่วนตัว ไปสู่ “ผู้เอาตัวรอด” ในพื้นที่สาธารณะและเชิงโครงสร้างอย่างชัดเจน บุคลิกภาพที่อาจถูกมองว่าเห็นแก่ตัวหรือทะเยอทะยานในบางมิติ จึงไม่ได้เป็นเพียงข้อบกพร่องส่วนบุคคล แต่ทำหน้าที่เป็นเครื่องมือทางจิตวิทยาที่ตัวละครใช้เพื่อตอบโต้กับความไม่มั่นคงของบริบทสังคมไทย ซึ่งยังเต็มไปด้วยการกดทับและความเหลื่อมล้ำ

5) พัฒนาการของภาพตัวแทนผู้หญิงจากช่วงปี 2559-2561 และช่วงปี 2567-2568 การวิเคราะห์ภาพตัวแทนผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมาเผยให้เห็นพัฒนาการที่น่าสนใจ เมื่อนำตัวละครหญิงในช่วงปี พ.ศ. 2559-2561 มาเปรียบเทียบกับช่วงปี พ.ศ. 2567-2568 จะพบการเปลี่ยนผ่านแก่นความคิดหลักของเรื่อง (Theme) และแรงขับเคลื่อนของตัวละครที่ซับซ้อนจากการแสวงหาความรักและการเติมเต็มส่วนบุคคล ไปสู่การแบกรับภาระทางโครงสร้างและการดิ้นรนเพื่อเอาตัวรอดทางเศรษฐกิจและอารมณ์

ยุคแห่งการแสวงหาความรักและความสำเร็จส่วนบุคคล (พ.ศ. 2559-2561) ในช่วงแรก กลยุทธ์การสร้างภาพยนตร์ของ GDH มักผูกโยงกับตระกูลภาพยนตร์โรแมนติก-คอมเมดี้และดราม่าครอบครัว โดยมีเป้าหมายเพื่อสร้างอารมณ์ร่วมกับผู้ชมกลุ่มเป้าหมายหลักที่เป็นผู้หญิง ตัวละครหญิงในยุคนี้มักถูกนำเสนอในฐานะผู้หญิงยุคใหม่ที่มีการศึกษา หน้าที่การทำงาน และสถานะทางสังคมที่ดี แต่สิ่งที่พวกเธอโหยหาและขับเคลื่อนชีวิตคือพลังแห่งความรัก (Power of Love) และความเข้าใจจากคนรอบข้าง มากกว่าการตั้งคำถามกับโครงสร้างทางสังคมอย่างตรงไปตรงมา

ในระดับปัจเจก ตัวละครอย่างนุ้ยใน *แฟนเดย์* พนักงานการตลาดที่ประสบความสำเร็จแต่กลับตกอยู่ในสถานะขู้รักของเจ้านาย หรือเป้งใน *พรจากฟ้า* ที่เรื่องราวผูกโยงกับการพบรักกับชายหนุ่ม ล้วนสะท้อนภาพผู้หญิงที่ต้องการแสวงหาคนที่ใช่เพื่อเติมเต็มช่องว่างในใจ เช่นเดียวกับเจนขวัญน้อง.พี.ที่รัก ที่แม้จะเก่งกาจและสมบูรณ์แบบเพียงใด แต่เป้าหมายสูงสุดของเธอก็คือการได้แต่งงานกับคนรักและย้ายไป

สร้างครอบครัวใหม่ในต่างประเทศ ซึ่งตอกย้ำว่าความสำเร็จทางอารมณ์ยังถูกผูกกับสถาบันครอบครัวคู่รักอย่างเหนียวแน่น

ขณะเดียวกัน ตัวละครแม่อย่างปุ้ม *เพื่อน..ที่ระลึก* และฤดี *โฮมสเตย์* สะท้อนให้เห็นว่า แม้ความรักของแม่จะเป็นแรงขับเคลื่อนสำคัญ แต่การกระทำของพวกเธอภายใต้แรงกดดันทางสังคมและเศรษฐกิจกลับสร้างบาดแผลลึกให้แก่ลูก โดยเฉพาะการผิดสัญญาและความสัมพันธ์นอกสมรสซึ่งกลายเป็นชนวนของโศกนาฏกรรมในครอบครัว หรือแม้แต่ฟาใน *พรจากฟ้า* ที่ลาออกจากงานมาดูแลพ่อที่ป่วยเป็นโรคความจำเสื่อม ก็ยังถูกเล่าเรื่องผ่านมุมมองของความอบอุ่นและความกตัญญู มากกว่าการตั้งคำถามต่อสวัสดิการรัฐและระบบการดูแลผู้สูงอายุในสังคมไทย

สำหรับตัวละครวัยรุ่นอย่างลินและเกรซ *ฉลาดเกมส์โกง* แม้จะขับเคลื่อนด้วยความทะเยอทะยานและความต้องการเอาชนะระบบการศึกษาที่เหลื่อมล้ำ แต่เส้นเรื่องก็ยังผูกติดอย่างแนบแน่นกับความสัมพันธ์ฉันเพื่อนและความรักวัยรุ่น ส่วนพายใน *โฮมสเตย์* ซึ่งถูกครูล่วงละเมิดทางเพศจนกลายเป็นตัวละครเชิงรับก็ยังกลับมาใช้ชีวิตต่อได้ด้วยความรักและการสนับสนุนจากตัวละครชายอย่างมิน แสดงให้เห็นว่าแม้จะมีประเด็นเชิงโครงสร้างแทรกอยู่ แต่คำตอบสุดท้ายยังคงวนกลับไปที่พักพิงของความรักในระดับปัจเจกบุคคล

ยุคแห่งการเอาตัวรอดภายใต้โครงสร้างที่บีบคั้น (พ.ศ. 2567-2568) เมื่อก้าวเข้าสู่ช่วงปี พ.ศ. 2567 ภาพยนตร์ GDH ได้สะท้อนความเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยที่เปราะบางและเหลื่อมล้ำมากขึ้น ภาพตัวแทนผู้หญิงจึงขยับออกจากกรอบรักโรแมนติก และก้าวเข้าสู่สมรภูมิของการเอาตัวรอดอย่างเด่นชัด ตัวละครหญิงในยุคนี้กลายเป็นเหยื่อซ้ำซ้อน (Intersectional Victim) ที่ต้องแบกรับทั้งความขัดสนทางเศรษฐกิจ แรงกดดันทางครอบครัว และกรงขังแห่งศีลธรรมกับกฎหมายที่ยังทำงานในนามของความเป็นระเบียบเรียบร้อยของสังคม

ใน *หลานม่า* อาม่าเหม้งจูและชีวไม่ได้เป็นตัวละครที่ตามหารักโรแมนติก แต่เป็นภาพแทนของผู้หญิงที่ถูกกีดกันออกจากภาระการเป็นแม่และผู้ดูแล ความล้มเหลวในการรวม

ครอบครัวให้เป็นหนึ่งเดียวสะท้อนผ่านการที่ลูกชายแยกตัวไปสร้างครอบครัวเดี่ยว ทั้งให้อาม่าต้องเผชิญกับโรคเมเร็งล่าไส้และความโดดเดี่ยวตามลำพัง ความรักในยุคนี้จึงกลายเป็นความเจ็บปวดที่คั่งค้างซ้ำรุ่ม มากกว่าจะเป็นพื้นที่ปลอดภัยให้ตัวละครหลบพักจากโลกภายนอก

ใน *วิมานทหาม* โหม้ทำหน้าที่สะท้อนภาพผู้หญิงที่พ่ายแพ้ต่อโครงสร้างมากกว่าจะเป็นเพียงผู้แพ้ในเกมรักส่วนตัว เธอเลือกแต่งงานกับต้าง (ตัวแทนอำนาจรัฐและชายเป็นใหญ่) ไม่ใช่เพราะความรัก แต่เพื่อแสวงหาความมั่นคงและสิทธิในสวนทุเรียน จุดตัวเองขึ้นจากความยากจนและการไร้สถานะ ฉากที่โหม้ตอกย้ำทองคำว่า “เขารักมึง! เขาไม่ได้รักกู!” เปิดโปงให้เห็นว่าในโลกของเธอ ความรักถูกใช้เป็นเครื่องมือในเกมการช่วงชิงพื้นที่ยืนและการยอมรับ มากกว่าจะเป็นคำตอบสุดท้ายของชีวิต โศกนาฏกรรมในเรื่องนี้เน้นให้เห็นว่า กฎหมายและโครงสร้างดั้งเดิมได้ทำลายล้างความรักที่อยู่นอกขอบ บังคับให้ผู้ถูกกระทำอย่างโหม้และทองคำต้องสร้างครอบครัวขึ้นมาจากบาดแผลร่วมกัน

ส่วน *แฟลตเกิร์ล* ทำให้เห็นการจ้องจ้องแข่งขันพื้นที่และเศรษฐกิจผ่านตัวละคร แอนและเจน ที่ติดอยู่ในโครงสร้างสองชั้น คือความขัดสนทางเศรษฐกิจที่บีบบังคับให้ไร้ทางเลือก และกฎเกณฑ์ศีลธรรมที่ฝังตัวภายใต้รูปแบบการอยู่อาศัยในแฟลต

ตำรวจ การที่แอนต้องมีสัมพันธ์กับอาตองจึงไม่ใช่ทางเลือกของความรักอิสระ แต่เป็นภาวะจำยอมเพื่อรักษาความมั่นคงทางเศรษฐกิจและรักษาเกียรติของครอบครัว แฟลตเกิร์ลจึงทำหน้าที่วิพากษ์ว่า ร่างกายและความรักของผู้หญิงยังถูกควบคุมโดยโครงสร้างอำนาจที่มองพวกเธอเป็นเพียงทุนและเครื่องมือในการเอาตัวรอด มากกว่าจะยอมรับในฐานะปัจเจกบุคคลที่มีสิทธิในความปรารถนาและตัวตนของตนเอง

เมื่อพิจารณาร่วมกัน จึงเห็นได้ชัดว่าตัวละครผู้หญิงมีการปรับตัวตามบริบทสังคมไทยที่เปลี่ยนไปอย่างน่าสนใจ ภาพตัวแทนผู้หญิงได้เดินทางจากผู้โหยหาความรัก (Romantic Seekers) ที่ต่อสู้กับอุปสรรคทางความรู้สึกในพื้นที่ส่วนตัว มาสู่การเป็นผู้เอาตัวรอด (Survivors) ที่ต้องปะทะกับโครงสร้างทางกฎหมาย ความยากจน และอำนาจปิศาจปิศาจในพื้นที่ยุทธศาสตร์ การประกอบสร้างตัวละครหญิงในยุคหลังจึงมิใช่เพื่อตอบสนองแฟนตาซีของคัวร์โรแมนติกอีกต่อไป แต่เป็นการเผยให้เห็นความเป็นจริงอันโหดร้ายของสังคมไทยที่ความรักกลายเป็นสิ่งที่ต้องแลกมาด้วยต้นทุนชีวิต ภาระงานดูแล และการสูญเสียอิสรภาพของผู้หญิง เพื่อให้เห็นพลวัตของภาพตัวแทนผู้หญิงในภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างอย่างเป็นระบบ ผู้วิจัยได้สรุปความเชื่อมโยงระหว่างสถานะ แรงขับเคลื่อน และบริบททางสังคม ดังปรากฏในตารางที่ 1

ตารางที่ 1 สรุปสถานะ แรงขับเคลื่อน และบริบททางสังคมของตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ GDH

ชื่อภาพยนตร์และตัวละคร	สถานะทางสังคมและอาชีพ	แรงขับเคลื่อนหลัก	บริบททางสังคมและการประกอบสร้างภาพตัวแทน
แฟนเดีย..แฟนกันแค่วันเดียว (2559) / น้อย	พนักงานฝ่ายการตลาด ชนชั้นกลาง	พลังแห่งความรัก (Power of Love)	ผู้หญิงวัยทำงานที่ติดอยู่ในกับดักความสัมพันธ์แบบรักข้างเดียวและคู่สาวในบริบทการทำงาน
พรจากฟ้า (2559) / แป้ง ฟา และคิม	แป้ง - นักศึกษา ฟา - ดูละพ่อ คิม - ฝ่ายบุคคล ชนชั้นกลาง	พลังแห่งความรัก การดูแลครอบครัว การสร้างความสุข	การส่งต่อความปรารถนาดีผ่านเสียงดนตรีและการแบกรับหน้าที่ดูแลผู้สูงอายุ (Aging Society)
ฉลาดเกมส์โกง (2560) / ลิน และเกรซ	ลิน - นักเรียนทุนหัวกะทิ เกรซ - นักเรียนการละคร ชนชั้นกลาง-สูง	พลังแห่งความทะเยอทะยาน (Ambition)	การใช้สติปัญญาต่อรองกับความเหลื่อมล้ำทางชนชั้นและระบบทุนนิยมในสถาบันการศึกษา

ตารางที่ 1 สรุปสถานะ แรงขับเคลื่อน และบริบททางสังคมของตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ GDH (ต่อ)

ชื่อภาพยนตร์ และตัวละคร	สถานะทางสังคม และอาชีพ	แรงขับเคลื่อนหลัก	บริบททางสังคมและการประกอบสร้างภาพตัวแทน
เพื่อน..ที่ระลึก (2560) / บุ่มและเบล	บุ่ม - นักธุรกิจ เบล - นักเรียน ชนชั้นกลาง	พลังแห่งความรัก (สัญญาตัญญาแม่ที่ ปกป้องลูกสาว)	บาดแผลจากวิกฤตเศรษฐกิจต้มยำกุ้งที่ส่งผล ต่อการปกป้องครอบครัว
น้อง.พี.ที่รัก (2561) / เจนขวัญ	ผู้จัดการ ผู้หญิงวัยทำงาน ที่ประสบความสำเร็จ ชนชั้นกลาง	พลังแห่งความมุ่งมั่น สู่ความสำเร็จและ อิสระทางใจ	ความขัดแย้งในสถาบันครอบครัว (พี่ชาย-น้องสาว) และการเลือกสร้างอนาคตในต่างแดน
โสมสเตย์ (2561) / ฤดี และพาย	ฤดี - วิศวกร พาย - นักเรียนทุน ชนชั้นกลาง	พลังแห่งความรักพลัง แห่งความ ทะเยอทะยาน	ปิตาธิปไตยในครอบครัว และการทำให้เยาวชนหญิง ตกเป็นเหยื่อของอำนาจเหนือร่างกาย
หลานม่า (2567) / อาม่าเหม้งจู และชีว	แม่บ้านสูงวัย-กลางคน เชื้อสายจีน ชนชั้นกลาง	พลังแห่งความรัก และอุดมการณ์	ภาระงานดูแล (Care work) ที่ไร้มูลค่าทางเศรษฐกิจ ในโครงสร้างครอบครัวแบบชายเป็นใหญ่
วิมานหนาม (2567) / โหม่	ชาวสวน ชนชั้นล่าง	พลังแห่งการเอาตัว รอด (Survival)	การต่อสู้เพื่อสิทธิในที่ทำกินและการกอบกู้ศักดิ์ศรี ของเหยื่อที่ถูกกดทับซ้ำซ้อนจากกฎหมาย
แพลตฟอร์ม (2568) / แอน และเจน	เยาวชนหญิงในแพลตฟอร์ม ตำรวจ ชนชั้นล่าง-กลาง	พลังแห่งความรักและ การเอาตัวรอด	ความเปราะบางทางเศรษฐกิจและการพยายาม ข้ามพ้นพื้นที่ควบคุมทางศีลธรรมของรัฐ

ข้อมูลสรุปข้างต้นชี้ให้เห็นว่า แรงขับเคลื่อนของตัวละครหญิงในภาพยนตร์ GDH เคลื่อนจากการตอบสนองความรู้สึกร่วมตัว ไปสู่การต่อรองกับโครงสร้างครอบครัว ชนชั้น และกฎหมายอย่างชัดเจน การเปลี่ยนผ่านเช่นนี้ทำให้ภาพตัวแทนผู้หญิงของ GDH ไม่ได้เป็นเพียงผู้โยนหาความรักอีกต่อไป หากกลายเป็นผู้ที่ต้องเอาตัวรอดและจัดการเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ของตนเองในโลกที่เปราะบาง

อภิปรายผล

1) จากผู้หญิงชนชั้นกลางผู้โยนหาความรักสู่ผู้หญิงที่ต้องเอาตัวรอดในโครงสร้างเปราะบาง ผลวิจัยพบว่า ตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH ช่วงปี พ.ศ.

2559-2561 ยังคงผูกโยงกับภาพของผู้หญิงชนชั้นกลางผู้โยนหาความรักและความสำเร็จส่วนบุคคลอย่างชัดเจน โดยตัวละครสำคัญอย่างน้อยใน *แฟนเดีย* แป้ง ฟา และคิมใน *พรจากฟ้า* ลินและเกรซใน *ฉลาดเกมส์โกง* เจนขวัญใน *น้อง.พี.ที่รัก* ตลอดจนพายและฤดีใน *โสมสเตย์* ต่างถูกออกแบบให้เป็นผู้หญิงชนชั้นกลางที่เปราะบาง มีการศึกษาและหน้าที่การงานมั่นคง แต่กำลังเผชิญคำถามเรื่องความรักที่ใช้และชีวิตที่ดีพอ ภาพตัวแทนดังกล่าวสอดคล้องกับข้อเสนอของเจือ เสรีลีฟ้า และจันทร์สุตา ไชยประเสริฐ (2565) ที่พบว่าภาพยนตร์รักของ GDH มักให้ความสำคัญกับความรักระหว่างคู่รัก ครอบครัว และเพื่อนในฐานะพื้นที่ของการห่วยโย การให้อภัย และการ

เติบโตร่วมกัน ซึ่งช่วยให้ผู้ชมเรียนรู้วิธีใช้ชีวิตกับคนที่เรารัก มากกว่าจะตั้งคำถามกับโครงสร้างที่โอบล้อมอยู่

อย่างไรก็ตาม ผลวิจัยชี้ให้เห็นการเปลี่ยนผ่านสำคัญ เมื่อเข้าสู่ช่วงปี พ.ศ. 2567-2568 ตัวละครหญิงไม่ได้ถูกจำกัด อยู่เพียง “หญิงสาวชนชั้นกลางในเมือง” อีกต่อไป แต่เริ่มขยับ ลงสู่ตัวละครหญิงในบริบทชนชั้นล่างที่เปราะบางและเป็น แรงงาน เช่น โหมใน *วิมานหนาม* หญิงสาวชาติพันธุ์ไทยใหญ่ที่ เติบโตมากับการทำไร่ปลูกกะหล่ำและดูแลแม่เลี้ยงพิการ หรือ แอนใน *ฟลัดเกิร์ล* ที่เติบโตในฟลัดตำรวจซึ่งเต็มไปด้วยการ สอดส่องและข้อจำกัดด้านชนชั้นและเศรษฐกิจ หากในยุคแรก ตัวละครหญิงอย่างนุ้ยหรือเจนขวัญมุ่งหมายจะเติมเต็มชีวิตผ่าน การได้คนที่ใช่ และสร้างครอบครัวใหม่ในต่างแดน การเลือก แต่งงานของโหมหรือการตัดสินใจคบหากับอาตองของแอนกลับ เป็นการตัดสินใจภายใต้แรงบีบคั้นเชิงโครงสร้าง เพื่อแสวงหา ความมั่นคงและพื้นที่ในสังคม มากกว่าจะเป็นการตอบสนอง ต่อความฝันหรือเรื่องรักโรแมนติคส่วนตัว

การเปลี่ยนผ่านจาก “ผู้โยนหาความรัก” สู่ “ผู้เอาตัว รอด” จึงไม่ใช่เพียงการเปลี่ยนแนวทางการเล่าเรื่องของ GDH แต่สะท้อนการปรับตัวต่อบริบทสังคมไทยที่มีความเปราะบาง ทางเศรษฐกิจและความเหลื่อมล้ำเพิ่มสูงขึ้น โดยเฉพาะในสังคม ผู้สูงอายุและครอบครัวชนชั้นกลางที่ต้องเผชิญภาระดูแลหลาย รุ่นพร้อมกัน (กรมส่งเสริมการค้าระหว่างประเทศ, 2568) *หลานม่า* ทำให้เห็นอามาเหม้งจูในฐานะผู้หญิงสูงวัยที่แบกรับ ทั้งภาระการทำมาหากินและการจัดการมรดกเพื่อประคับ ประคองครอบครัว ขณะที่ลูกหลานแยกย้ายไปสร้างครอบครัว เดี่ยวของตนเอง ส่วน *ฟลัดเกิร์ล* และ *วิมานหนาม* แสดงให้ เห็นว่าความรักของตัวละครหญิงถูกกำหนดโดยโครงสร้างชนชั้น กฎหมายมรดก และพื้นที่อยู่อาศัยที่บีบให้พวกเธอต้องเลือก “เอาตัวรอด” มากกว่า “เลือกในสิ่งที่หัวใจต้องการ”

ข้อค้นพบนี้จึงต่อยอดและขยายกรอบการมอง “ภาพ ตัวแทนผู้หญิงชนชั้นกลางในโลกของ GDH” จากที่เคยเน้นอุดมคติและรสนิยมของชนชั้นกลางไปสู่การมองว่าผู้หญิงไม่ได้ แสวงหาความรักที่ดีเพียงอย่างเดียว แต่ต้องเป็นผู้บริหารชีวิต และอารมณ์ท่ามกลางความไม่มั่นคงและโครงสร้างที่กดทับใน

หลายระดับพร้อมกัน ทั้งในฐานะลูกสาว แม่ ภรรยา หลาน และ แรงงานที่ไม่มีหลักประกันชีวิตอื่นใดนอกจากร่างกายและความสัมพันธ์ที่มีอยู่

2) พลังแห่งความรัก การมีคู่ และการเอาตัวรอด ของตัวละครหญิง ผลวิจัยพบว่า ตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ ของ GDH จำนวนหนึ่งถูกขับเคลื่อนด้วยพลังแห่งความรัก (Power of Love) ในระดับที่ทำให้พวกเธอยอมก้าวข้ามกรอบ ศีลธรรมแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะในกรณีของฤดี *โฮมสเตย์* และ นุ้ย *แฟนเคย* ที่ตัดสินใจมีความสัมพันธ์นอกสมรสหรือลักลอบ เป็นคู่กับชายที่มีครอบครัวอยู่แล้ว หากมองเพียงผิวเผิน การมีคู่ ในลักษณะนี้อาจถูกอ่านในฐานะ “หญิงชั่ว” ตามกรอบที่วรัธภา สัตยานุรักษ์ตั้ง (2559) วิเคราะห์ไว้ในประวัติศาสตร์ไทยยุคต้นรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2477 ว่า ผู้หญิงที่เป็นคู่ถูกมองทั้งทางร่างกาย การปรับสินไหม และการประจานเพื่อสร้างความอับอาย และใช้เป็นตัวอย่างปราบปราม

ทว่าเมื่อพิจารณาผ่านกรอบตัวละคร 9 ประเภทของ Hutzler (2016) และแนวคิดเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ จะเห็นว่า การมีคู่ของฤดีและนุ้ย มิได้ถูกเสนอในฐานะความเสื่อมทรามทางศีลธรรมเพียงมิติเดียว แต่ทำหน้าที่เป็นยุทธศาสตร์การเอา ตัวรอดทางอารมณ์ของผู้หญิงชนชั้นกลางที่รู้สึกโดดเดี่ยวและ ถูกมองไม่เห็นภายในครอบครัวของตนเอง ฤดีใน *โฮมสเตย์* เป็น วิศวกรที่ต้องไปทำงานต่างจังหวัด ห่างไกลสามีและลูกชาย ขณะที่นุ้ยเป็นพนักงานการตลาดที่แม้จะได้รับการมองว่าเป็น สาวสวยประจำสำนักงาน แต่กลับตกอยู่ในสถานะไร้ตัวตนใน สายตาของเจ้านายที่เธอรัก เมื่อความรักในครอบครัวไม่สามารถ เป็นที่พึ่งทางอารมณ์ได้ ความสัมพันธ์นอกสมรสจึงกลายเป็น พื้นที่ชั่วคราวที่ทำให้พวกเธอรู้สึกดีกว่าตนเอง “มีตัวตน” และ “มีคุณค่า” แม้จะต้องแลกมาด้วยความรู้สึกผิดและการถูก สังคมตัดสินก็ตาม (เกรียงไกร พัฒนกุลโกเมธ, 2559)

เมื่อเปรียบเทียบกับแนวคิดความรักในภาพยนตร์ GDH ของเจือ เสรีลีฟ้า และจันทร์สุดา ไชยประเสริฐ (2565) ที่เน้นว่าความรักคือการห่วงใย การให้อภัย และการไม่ทอดทิ้ง กัน ผลวิจัยนี้ชี้ให้เห็นมิติที่มืดและซับซ้อนกว่านั้น กล่าวคือ ความรักในภาพยนตร์ของ GDH ไม่ใช่เพียงพื้นที่ปลอดภัย

แต่เป็นทั้งแหล่งเยียวยาและแหล่งสร้างบาดแผลไปพร้อมกัน ตัวละครฤดีและนุ้ยจึงเป็นตัวอย่างของผู้หญิงที่บูชาความรักจนยอมละเมิดกรอบศีลธรรมแบบเดิม แต่การละเมิดนี้เองกลับสะท้อนความเปราะบางของพวกเธอในฐานะผู้หญิงที่ต้องรับมือกับภาระงานดูแล ความคาดหวังในครอบครัว และความรู้สึกว่า “ไม่ดีพอ” ในระบบเศรษฐกิจเชิงอารมณ์

ในอีกด้านหนึ่ง การมีคู่ของตัวละครเหล่านี้ยังทำหน้าที่รื้อถอนและต่อรองกับมโนทัศน์ “ผู้หญิงดี-ผู้หญิงเลว” ในประวัติศาสตร์สื่อไทยตามที่กาญจนา แก้วเทพ (2543) อธิบายว่า ภาพนางเอกไทยในอดีตถูกผลิตให้เป็นเพียง “สัญลักษณ์ของความสาว ความสวย ความดี” ที่ปราศจากตำหนิใด ๆ นุ้ยและฤดีกลับถูกนำเสนอในฐานะผู้หญิงที่มีข้อบกพร่อง มีนิสัยส่วนตัวที่ไม่เข้ากรอบกุลสตรี และตัดสินใจผิดพลาดในความสัมพันธ์ แต่ในขณะเดียวกัน ภาพยนตร์ก็ยังเปิดพื้นที่ให้เห็นความรู้สึกผิด การทบทวนตนเอง และความพยายามกลับมาเยียวยาความสัมพันธ์เดิมในช่วงท้ายของเรื่อง ทำให้การมีคู่ของพวกเธอไม่ถูกตัดสินแบบขาว-ดำว่า “ดีหรือเลว” หากถูกใช้เป็นจุดตั้งต้นในการสำรวจความซับซ้อนของผู้หญิงที่ต้องเอาตัวรอดในระบบคุณธรรมแบบไทยร่วมสมัย

ในบริบทนี้ “การมีคู่” จึงมิได้ทำหน้าที่เพียงท้าทายขนบศีลธรรมรักต่างเพศ แต่ยังเผยให้เห็นเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ที่ผลักดันให้ผู้หญิงต้องแสวงหาพื้นที่ทางอารมณ์นอกกรอบครอบครัวหลัก เพราะระบบสังคมและเศรษฐกิจไม่เปิดโอกาสให้พวกเธอหยุดพักหรือตั้งคำถามกับบทบาทของตนเองอย่างแท้จริง การที่ภาพยนตร์ยังเลือกให้ตัวละครเหล่านี้กลับตัวหรือกลับบ้านในช่วงท้ายของเรื่อง ก็สะท้อนข้อจำกัดของ GDH ในฐานะผู้ผลิตภาพยนตร์กระแสหลัก ที่ต้องรักษาสอดคล้องระหว่างการรื้อถอนอุดมการณ์ปิตาธิปไตยกับการประคับประคองกรอบศีลธรรม ที่ผู้ชมไทยจำนวนมากยังคงคาดหวังอยู่ กล่าวได้ว่า ตัวละครหญิงที่บูชาความรักจนยอมเป็นคู่ จึงเป็นทั้งผู้ท้าทายและผู้ประนีประนอมกับระบอบปิตาธิปไตยในเวลาเดียวกัน และการเอาตัวรอดของพวกเธอก็มักต้องลงเอยด้วยการยอมรับต้นทุนของความผิดพลาด เพื่อให้เรื่องราวสามารถคืนสู่สมดุลของสังคมไทยร่วมสมัยได้ในระดับหนึ่ง

3) ตัวละครผู้หญิงที่มีพลัง เศรษฐกิจเชิงอารมณ์ และการรื้อถอนภาพหญิงดี-หญิงร้าย ผลวิจัยพบว่า ตัวละครผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH แตกต่างจากภาพผู้หญิงในงานของพนิดา หั่นสวาสดี (2544) ที่พบว่าตัวละครหญิงในภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่เป็นเพียงผู้ถูกกระทำ (Passive Character) ภายใต้อำนาจของผู้ชาย โดยทำหน้าที่แทนภาพ “ผู้หญิงที่ดีในอุดมคติ” ที่อ่อนโยน เรียบร้อย และซื่อสัตย์ต่อกรอบศีลธรรมของสังคม ในทางตรงกันข้าม ตัวละครหญิงจำนวนมากในภาพยนตร์ของ GDH ถูกออกแบบให้เป็นตัวละครที่มีพลัง (Active Character) ซึ่งเป็นศูนย์กลางของเรื่องราว เป็นผู้สร้างสถานการณ์และกำหนดทิศทางของโครงเรื่องด้วยตัวเอง ตั้งแต่ลินใน *ฉลาดเกมส์โกง* ที่วางแผนโกงข้อสอบระดับชาติและนานาชาติ ไปจนถึงโหมใน *วิมานหวนมา* ที่เลือกแต่งงานกับต่างเพื่อแลกกับความมั่นคง และเจนใน *พลตเกิร์ล* ที่ยืนหยัดต่อรองกับความรู้สึกของตนเองต่อแอนในพื้นที่ที่เต็มไปด้วยสายตาอำนาจของรัฐและครอบครัว

เมื่อพิจารณาพร้อมกับมิติของเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ ข้อค้นพบนี้ยังทำให้เห็นว่าความมีพลังของตัวละครหญิงไม่ได้หมายถึงการหลุดพ้นจากภาระการดูแล ตรงกันข้ามผู้หญิงยังคงเป็นผู้แบกรับทั้งงานบ้าน และงานจัดการอารมณ์ของคนรอบตัวอย่างเป็นระบบ ตัวละครอย่างฟาใน *พรจากฟ้า* ที่ลาออกจากงานมาดูแลพ่อที่ป่วยเป็นโรคความจำเสื่อม บ่มใน *เพื่อน..ที่ระลึก* ที่ต้องรับผิดชอบทั้งงานและเบล ผู้เป็นลูกสาวเพียงลำพัง ชิวใน *หลานม่ว* ที่เป็นกำลังหลักในการดูแลอามารวมถึงอาแม่หมิงจูเอง ล้วนสะท้อนว่าภาระดูแลและการขับเคลื่อนเศรษฐกิจของครอบครัวถูกผูกกับตัวละครหญิงอย่างเป็นระบบ แม้จะมีตัวละครชายบางส่วนช่วยแบ่งเบาภาระ แต่ความรับผิดชอบหลักก็ยังตกอยู่บนบ่าของผู้หญิงเสมอ (ชานันท์ ยอดหงษ์, 2565) ความรักของพวกเธอจึงเป็นทั้งพลังในการประคับประคองครอบครัว และในขณะเดียวกันก็เป็น “ทุนอารมณ์” ที่ถูกคาดหวังและใช้งานโดยไม่ได้รับการชดเชยอย่างเป็นธรรม

ตัวละครหญิงเหล่านี้มักถูกขับเคลื่อนด้วยพลังแห่งความรัก ซึ่งไม่ได้จำกัดอยู่แค่การแสวงหาความรักโรแมนติก

แบบที่เจื้อย เสรีลีฟ้า และจันทร์สุตา ไชยประเสริฐ (2565) พบในภาพยนตร์แนวรักของ GDH แต่ยังคงทำงานในฐานะทุนอารมณ์ที่ตัวละครต้องใช้เพื่อประคับประคองครอบครัวให้ผ่านพ้นสังคมผู้สูงอายุและความไม่มั่นคงทางเศรษฐกิจ และความเหลื่อมล้ำทางชนชั้น ในกรณีของโหม่ การเลือกแต่งงานกับต่างที่เป็นข้าราชการ เพื่อครอบครองสวนทุเรียนจึงไม่ใช่เพียงความโลภหรือความอยากมีหน้ามีตาในชุมชน แต่เป็นยุทธศาสตร์การเอาตัวรอดของผู้หญิงชนชั้นล่างที่ไม่มีหลักประกันอื่นใดในชีวิต นอกจากร่างกายและแรงงานของตนเอง (Supanan, 2025) ขณะที่ในกรณีของเจนและแอนใน *ฟลัดเกิร์ล* ความสัมพันธ์ของทั้งคู่ถูกบีบให้ต้องหลบซ่อนในพื้นที่คับแคบของฟลัดตำรวจ เพราะการเปิดเผยความรักนอกขอบคุกรักต่างเพศและข้ามชนชั้น อาจทำให้ทั้งคู่สูญเสียความมั่นคงทางเศรษฐกิจและพื้นที่ยืนในครอบครัว

ข้อค้นพบเหล่านี้ยังทำให้เห็นว่าการสร้างตัวละครหญิงที่มีพลังในภาพยนตร์ของ GDH เป็นกระบวนการรื้อถอนภาพหญิงดี-หญิงร้ายแบบเดิมอย่างค่อยเป็นค่อยไป ผู้หญิงไม่ได้ถูกแบ่งออกเป็นนางเอกผู้บริสุทธิ์กับนางร้ายผู้เลวโดยสันดานอีกต่อไป แต่ปรากฏในฐานะตัวละครที่มีทั้งด้านสว่างและด้านมืดอยู่ในคนเดียวกัน มีทั้งความรัก ความหวัง ความเห็นแก่ตัว และความเปราะบางที่ทับซ้อนกัน (กาญจนา แก้วเทพ, 2543) ลินใน *ฉลาดเกมส์โกง* เป็นทั้งเด็กดีในสายตาพ่อและครู และผู้วางแผนโกงข้อสอบระดับโลก ส่วนโหม่เป็นทั้งหญิงสาวที่ทุ่มเทความรักให้เสกและเป็นเมียเก็บที่เลือกแต่งงานกับต่างเพื่อเติมพันธชีวิตครั้งสุดท้าย ส่วนอาม่าเหม้งจุเป็นทั้งผู้ให้และผู้ควบคุมที่ใช้ความรักและมรดกจัดวางชีวิตของลูกหลานไปพร้อมกัน (Supanan, 2025)

ตัวละครผู้หญิงที่มีพลังในภาพยนตร์ของ GDH จึงไม่ใช่เพียง “ตัวอย่างของผู้หญิงที่กล้าคิดกล้าทำ” ในระดับปัจเจก หากยังเป็นภาพแทนของผู้หญิงที่ต้องใช้ทั้งร่างกาย แรงงาน และอารมณ์ในการเอาตัวรอดภายใต้เศรษฐกิจเชิงอารมณ์และระบอบปีตาธิปไตยที่ยังทำงานอยู่ทุกระดับของสังคมไทย ผลวิจัยจึงขยายกรอบจากการมองผู้หญิงในฐานะตัวละครที่แข็งแกร่งและไม่สมบูรณ์แบบ ไปสู่การมองว่า ความ

แข็งแกร่งและความไม่สมบูรณ์แบบนั้นเองคือร่องรอยของการต่อสู้และการรื้อถอนภาพหญิงดี-หญิงร้ายที่เคยครอบงำเรื่องเล่าภาพยนตร์ไทยมาอย่างยาวนาน

บทสรุป

บทความวิจัยนี้ชี้ให้เห็นว่า ภาพตัวแทนผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH ได้เคลื่อนจากการเป็นผู้โยนหาความรักในพื้นที่ส่วนตัว ไปสู่การเป็นผู้เอาตัวรอดที่ต้องต่อรองกับโครงสร้างครอบครัว ชนชั้น กฎหมาย และปีตาธิปไตยในสังคมไทยร่วมสมัย ความรักในโลกภาพยนตร์ของ GDH จึงมีได้ทำหน้าที่เพียงจุดหมายปลายทางของความสมหวังแบบรักโรแมนติกอีกต่อไป หากกลายเป็นการใช้ความฉลาดทางอารมณ์ที่ตัวละครหญิงต้องใช้ประคับประคองตนเอง ครอบครัว และความสัมพันธ์ท่ามกลางโลกสมัยใหม่ที่เปราะบางและไม่มั่นคงมากขึ้น ทั้งยังสอดคล้องกับแนวคิดของ Cacioppo ที่มองว่าความรักมิใช่เพียงแรงดึงดูดระหว่างคนสองคน หากเป็นแรงยึดโยงสำคัญที่ช่วยให้มนุษย์ดำรงอยู่ได้ท่ามกลางความเครียด ความโดดเดี่ยว และความไม่แน่นอนของชีวิต (คาซิออปโป, 2567)

ในแง่นี้ การที่ตัวละครหญิงซึ่งขับเคลื่อนด้วยพลังแห่งความรักในยุคหลัง เช่น อาม่าเหม้งจุ โหม่ หรือเจนและแอน กลับลงเอยด้วยความเจ็บปวด ความสูญเสีย หรือภาวะจำยอม จึงมิได้หมายความว่าความรักของพวกเธอล้มเหลวในระดับปัจเจกเท่านั้น แต่ยังสะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ระบบสังคมไทยร่วมสมัยยังไม่เอื้ออำนวยให้ความรักของผู้หญิงและความรักที่อยู่นอกขอบกลายเป็นพื้นที่ปลอดภัยได้อย่างแท้จริง เมื่อความรักต้องเผชิญกับภาระการดูแล ความเหลื่อมล้ำทางชนชั้น ความไม่มั่นคงทางเศรษฐกิจ และข้อจำกัดทางกฎหมาย ความรักจึงไม่ใช่รางวัลของชีวิต หากกลายเป็นอีกพื้นที่ของการดิ้นรนเพื่อรักษาคิดศีล ความสัมพันธ์ และการมีตัวตนของผู้หญิง รวมถึงผู้มีความหลากหลายทางเพศ ในโลกที่พร้อมจะกีดกันพวกเขาอยู่เสมอ ในกรณีของ *วิมานหวนม* ความไม่เท่าเทียมทางกฎหมายได้ทำให้ความรักของคู่รักเพศเดียวกันไม่อาจได้รับการรับรองอย่างสมบูรณ์ ขณะที่ *ฟลัดเกิร์ล* เปิดพื้นที่ให้

เห็นความสัมพันธ์หญิง-หญิงในฐานะพื้นที่ของความผูกพัน ความปรารถนา และการค้นหาตัวตนที่ต้องหลบซ่อนอยู่ภายใต้ สายตาของครอบครัว ชุมชน และสถาบันรัฐ

นัยยะสำคัญต่อสังคมและอุตสาหกรรมภาพยนตร์ คือการที่ GDH ในฐานะบริษัทผลิตภาพยนตร์กระแสหลักเลือก เล่าเรื่องผู้หญิงที่ต้องเอาตัวรอด มิได้หมายความว่ากำลัง ขยายความเจ็บปวดของผู้หญิงเพื่อสร้างอารมณ์ร่วม หากยัง สะท้อนว่าความเจ็บปวดเช่นนี้ได้กลายเป็นประสบการณ์ร่วม ของผู้ชมไทยในยุคที่สังคมเผชิญความเหลื่อมล้ำ สังคมผู้สูงอายุ และความไม่มั่นคงในระดับชีวิตประจำวันมากขึ้น การที่ ภาพยนตร์กระแสหลักเริ่มหันมาให้พื้นที่กับผู้หญิงที่เปราะบาง ไม่สมบูรณ์แบบ และต้องดิ้นรนเพื่ออยู่รอด จึงบอกให้เห็นว่า อุดมการณ์กระแสหลักเองก็กำลังเคลื่อนจากการโยยหาความรัก ในฐานะแฟนตาซี ไปสู่การรับรู้ว่าการรักในโลกของความเป็น จริงนั้นต้องเกี่ยวเนื่องกับภาระการดูแล แรงงานทางอารมณ์ (Emotional Labor) และโครงสร้างที่ไม่เป็นธรรมอย่างมีอาจ หลีกเลี่ยงได้

ดังนั้น บทความวิจัยนี้จึงมิได้ทำหน้าที่เพียงอธิบาย พัฒนาการของภาพตัวแทนผู้หญิงในภาพยนตร์ของ GDH เท่านั้น แต่ยังชี้ให้เห็นด้วยว่าสื่อกระแสหลักในปัจจุบันไม่ได้ หยดย่อยแค่การให้ความบันเทิงหรือผลิตซ้ำภาพฝันแบบ โรแมนติก แต่กำลังกลายเป็นพื้นที่วิพากษ์สังคมผ่านเรื่องเล่า ของผู้หญิงที่ต้องใช้ความรักเป็นทั้งที่พึ่งและเครื่องมือในการเอา ตัวรอด ในสังคมไทยร่วมสมัย ความรักจึงไม่ใช่คำตอบสุดท้าย ของเรื่อง แต่เป็นคำถามสำคัญว่า สังคมไทยพร้อมหรือยังที่จะ ทำให้ผู้หญิงรักได้ โดยไม่ต้องแลกมาด้วยความสูญเสีย ภาระที่ มองไม่เห็น และการถูกทำให้ไร้ตัวตน

ข้อจำกัด และข้อเสนอแนะ สำหรับงานวิจัยในอนาคต

ข้อจำกัดสำคัญของงานวิจัยนี้ คือการเลือก ภาพยนตร์ตัวอย่างที่มุ่งเน้นช่วงปี พ.ศ. 2559-2561 และ พ.ศ. 2567-2568 เพื่อวิเคราะห์มุมมองก่อน-หลังของการ เปลี่ยนผ่าน ทำให้ภาพยนตร์ในช่วงรอยต่ออาจไม่ได้รับการ สำรวจอย่างละเอียด แม้การศึกษาของ Supanan (2025) จะครอบคลุมภาพยนตร์ GDH ในทุกช่วงปีและชี้ให้เห็นมิติ ความแข็งแกร่งของตัวละครหญิงยุคใหม่ แต่งานดังกล่าวมุ่งเน้น ที่พลังภายใน และแม่แบบของบุคลิกภาพ (Archetype) ซึ่ง แตกต่างจากบทความวิจัยนี้ที่เน้นการวิเคราะห์โครงสร้างสังคม เศรษฐกิจเชิงอารมณ์ และกฎหมาย งานวิจัยทั้งสองเรื่องนี้จึงมี สถานะเกี่ยวพันกันมากกว่าจะทับซ้อนกัน นอกจากนั้น การ วิเคราะห์ในครั้งนี้ยังเป็นเพียงการอ่านตัวบทภาพยนตร์โดย ไม่ได้ศึกษาเสียงสะท้อนของผู้ชมจริง จึงไม่อาจอ้างได้ว่าข้อ ค้นพบสะท้อนการตีความของผู้ชมทั้งหมด หากเป็นการ ชี้ให้เห็นความเป็นไปได้ของการวิเคราะห์ตัวละครผู้หญิงใน ภาพยนตร์ของ GDH จากมุมมองเชิงทฤษฎีเป็นหลัก

ข้อเสนอแนะสำหรับงานวิจัยในอนาคต ประการแรก คือควรขยายการศึกษาไปยังภาพยนตร์ของ GDH ที่ออกฉายใน ระยะเวลาหลัง เช่น โกฮิง..หัวใจโกโฮม (2569) ซึ่งเปิดพื้นที่ให้ตัว ละครหญิงชาวเมียนมาและประเด็นแรงงานข้ามชาติปรากฏ เด่นชัดขึ้น การต่อยอดดังกล่าวจะช่วยยกระดับข้อถกเถียงจาก การประกอบสร้างตัวละครผ่านมิติความรัก ไปสู่มิติชาติพันธุ์ สถานะทางกฎหมาย และความเปราะบางข้ามพรมแดนได้อย่าง เป็นรูปธรรม

ประการที่สอง ควรนำกรอบการวิเคราะห์ที่บูรณา การระหว่างตัวละครแบบสามมิติ-ตัวละครเก้าประเภท-เพศ ภาวะ และเศรษฐกิจเชิงอารมณ์ ไปประยุกต์ใช้กับสื่อประเภท อื่น เช่น ละครโทรทัศน์ สื่อบันเทิงเชิงเรื่องเล่าบนแพลตฟอร์ม ดิจิทัล หรือผลงานโฆษณา เพื่อให้เห็นพลวัตและพัฒนาการของ ภาพตัวแทนผู้หญิงรวมถึงกลุ่มหลากหลายทางเพศในภูมิทัศน์ สื่อไทยร่วมสมัยได้อย่างรอบด้านยิ่งขึ้น

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

- กรมประชาสัมพันธ์. (2568, 26 ตุลาคม). *สตรีเหล็กและสตรีงาม: การเปลี่ยนแปลงบทบาทและสถานะของผู้หญิงในสังคมไทยสมัยใหม่*. กรมประชาสัมพันธ์. <https://www.prd.go.th/th/content/category/detail/id/31/iid/433795>
- กรมส่งเสริมการค้าระหว่างประเทศ. (2568). *Emotional Economy เทรนด์บริโภคของกลุ่มคนรุ่นใหม่ขับเคลื่อนเศรษฐกิจ*. กรมส่งเสริมการค้าระหว่างประเทศ. <https://www.ditp.go.th/post/ys20wwdts8dq66pnwy7io7f6>
- กาญจนา แก้วเทพ. (2543). *ความเรียงว่าด้วยสตรีกับสื่อมวลชน*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- เกรียงไกร พัฒนกุลโกเมธ. (2559). ดูนั่งโนหนังสือ. นิตยสาร *Starpics*, 51(869), 114-115.
- เจือ เสรีลีฟ้า และจันทร์สุดา ไชยประเสริฐ. (2565). แนวคิดความรักในภาพยนตร์แนวรักของบริษัทจีดีเอช ห้าห้าเก้า จำกัด. ใน *การประชุมวิชาการเสนอผลงานวิจัยระดับบัณฑิตศึกษาระดับชาติ ครั้งที่ 23* (น. HMO3-1–13). บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยขอนแก่น. <https://app.gs.kku.ac.th/gs/th/publicationfile/item/23rd-grc-2022/HMO3/HMO3.pdf>
- ชานันท์ ยอดหงษ์. (2565, 3 กรกฎาคม). *สตรีเพศ การต่อสู้ และกระแสธารแห่งการเปลี่ยนแปลง*. สถาบันปริดี พนมยงค์. <https://pridi.or.th/th/content/2022/07/1161>
- นาตasha ลันน์. (2567). *ด้วยรักและการพูดคุยถึงสิ่งเหล่านั้น: Conversations on Love* (ณัชชา บัวกลิ่น, ผู้แปล). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บีบีโอ.
- พนิดา หันสวาสดี. (2544). *ผู้หญิงในภาพยนตร์: กระบวนการผลิตซ้ำภาพลักษณ์ของผู้หญิงในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. (2558). *การเขียนบทภาพยนตร์บันเทิง*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ลาดิต. (2568). *วิมานหนาว*. กรุงเทพฯ: บีบีโอ.
- วรวิภา สัตยานุศักดิ์กุล. (2559). “หญิงชั่ว” ในประวัติศาสตร์ไทย: การสร้างความเป็นหญิงโดยชนชั้นนำสยามช่วงต้นรัตนโกสินทร์-พ.ศ. 2477 [วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรี. (2554). *ประเด็นที่ 1 สตรีกับความยากจน*. สมาคมส่งเสริมสถานภาพสตรี. <https://www.apsw-thailand.org/CEDAW%201.html>
- สเตฟานี คาซิออปโป. (2567). *บันทึกที่รักจากสมองถึงหัวใจ ฉบับนักประสาทวิทยาศาสตร์: Wired for Love - A neuroscientist's journey through romance, loss, and the essence of human connection* (ศิริกมล ตาน้อย, ผู้แปล). กรุงเทพฯ: บุ๊คสเคป.

ภาษาอังกฤษ

- Hutzler, L. (2016). *Nine character types*. ETB Screenwriting. <https://www.etbscreenwriting.com/nine-character-types>
- Supanan, S. (2025). Girl power: Exploring the characteristics of nine female archetypes based on the enneagram in GDH 559 films. *The European Conference on Arts & Humanities 2025: Official Conference Proceedings*, 161-181.