ภาพยนตร์ไทย : ภาพสะท้อนโลกทัศน์ใหม่ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล (พ.ศ. 2516-2520)

สมชาย ศรีรักษ์[1]

วันที่รับบทความ	25/03/2565
วันแก้ไขบทความ	03/06/2565
วันตอบรับบทความ	06/06/2565

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโลกทัศน์ใหม่ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ใน 2 ประเด็น คือ 1) โลกทัศน์ใหม่ส่งผลต่อการสร้างผลงานภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล อย่างไร และ 2) โลกทัศน์เรื่องใดบ้างที่ปรากฏให้เห็นในผลงานภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล โดยศึกษาจากภาพยนตร์ไทยจำนวน 3 เรื่อง คือ เขาชื่อกานต์ (พ.ศ. 2516) เทพธิดาโรงแรม (พ.ศ. 2517) และทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น (พ.ศ. 2520) ผลการศึกษาพบว่าภาพยนตร์ทั้ง 3 เรื่อง สะท้อนให้เห็นโลกทัศน์ใหม่ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล 3 ประการ คือ 1) โลกทัศน์ของการนำเสนอภาพยนตร์ในฐานะสื่อศิลปะชนิดหนึ่ง 2) โลกทัศน์ของการชี้นำและสะท้อนปัญหาสังคม 3) โลกทัศน์แบบสัจนิยม อีกทั้งโลกทัศน์ใหม่ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ยังส่งผลให้ภาพยนตร์ได้รับการยอมรับว่ามีคุณภาพทั้งทางด้านเทคนิคการนำเสนอและเนื้อหาอีกด้วย

คำสำคัญ : โลกทัศน์ ภาพยนตร์ไทย ปัญหาสังคม

---

[1]อาจารย์ สาขาวิชาสังคมศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี
อีเมล : somchai.s@dru.ac.th

Thai Films : Reflections on New Worldviews of M.C. Chatrichalerm Yukol (1973-1977)

Received	25/03/2022
Revised	03/06/2022
Accepted	06/06/2022

Somchai Srirak[1]

Abstract

This article aimed to study the new worldviews of M.C. Chatrichalerm Yukol in 2 issues: 1) new worldviews that affect the filmmaking of M.C. Chatrichalerm Yukol, and 2) new worldviews that appear in the films of M.C. Chatrichalerm Yukol by studying from 3 Thai films namely, Karn (1973), Hotel Angel (1974), and The Citizen (1977). The results revealed that the 3 films reflected the new worldviews of M.C. Chatrichalerm Yukol in 3 aspects: 1) the worldview of presenting the film as media art, 2) the worldview of conducting and reflecting on social problems, and 3) the realistic worldview. In addition, due to the new worldviews of M.C. Chatrichalerm Yukol, the films were well recognized for their quality in presentation techniques and contents.

Keywords : worldviews, Thai films, social problems

[1]Lecturer, Social Studies, Faculty of Education, Dhonburi Rajabhat University
e-mail : somchai.s@dru.ac.th

บทนำ

“โลกทัศน์” หมายถึง ทัศนะในการมองโลกและสังคมของบุคคล เป็นภาพของโลกหรือสังคมที่บุคคลนั้นรับรู้ โดยผ่านกระบวนการและระบบวิธีคิดในการประเมินคุณค่าสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ซึ่งมีพื้นฐานที่หล่อหลอมมาจากวัฒนธรรมแวดล้อมในสังคมที่บุคคลนั้นเติบโตมา อาทิ ทัศนะ ความคิด ความเชื่อ ค่านิยม ทั้งของบุคคลและสังคมนั้น ๆ โลกทัศน์จึงเป็นตัวกำหนดทิศทางชีวิตของแต่ละคน อีกทั้งยังเป็นตัวกำหนดทิศทางสังคมของมนุษย์ด้วย (สุภาพร คงศิริรัตน์, 2553, น. 12) ทั้งนี้ มนุษย์ในแต่ละสังคมย่อมมีโลกทัศน์ที่แตกต่างกันได้ ขึ้นอยู่กับ 1. สิ่งแวดล้อมทางสังคม ซึ่งแต่ละสังคมจะมีลักษณะเฉพาะของสังคมนั้น คนที่เติบโตมาในสังคมหนึ่ง ๆ จะซึมซับลักษณะเฉพาะของสังคมนั้นเข้ามาเป็นลักษณะของตนเองโดยไม่รู้ตัว และ 2. ประสบการณ์ที่เกิดมาจากการเลี้ยงดูของครอบครัว ตลอดจนสภาพแวดล้อมรอบตัว และการเรียนรู้เรื่องราวต่าง ๆ แล้วมาประมวลรวมกันจนสร้างขึ้นเป็นอัตลักษณ์ของแต่ละคน จึงเป็นเหตุเบื้องต้นที่สำคัญ ที่ส่งผลให้มนุษย์มีมุมมองในเรื่องราวที่แตกต่างกัน (เชาว์ เพ็ชรราช และจิรวรรณ ทรัพย์เจริญ, 2550 อ้างถึงใน สุภาพร คงศิริรัตน์, 2557, น. 10) อย่างไรก็ตาม โลกทัศน์เป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่ง สามารถเปลี่ยนแปลงได้เมื่อมนุษย์ได้เรียนรู้ หรือมีประสบการณ์ใหม่ ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าทุกสิ่งที่มนุษย์เห็นสามารถเพิ่มพูนหรือเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ได้ทั้งสิ้น อาทิ การเปลี่ยนแปลงการปกครอง การเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยี ความเคลื่อนไหวทางเศรษฐกิจ ตลอดจนความรู้ใหม่ ๆ ที่ส่งผลให้ความคิดเห็นเปลี่ยนแปลงได้ (ไพศาล กรุมรัมย์, 2556, น. 7) การศึกษาโลกทัศน์ จึงเป็นการพยายามทำความเข้าใจว่ากลุ่มคนที่เรากำลังศึกษาอยู่นั้นมองสังคมและโลกรอบตัวเขาอย่างไร (สุภาพร คงศิริรัตน์, 2557, น. 12) ทั้งนี้หากพิจารณาตามทฤษฎี Auteur หรือ Politique des Auteurs ที่เชื่อว่าผู้กำกับภาพยนตร์ คือ “ผู้สื่อสาร” เป็นผู้ที่มีอำนาจสูงสุดในการกำหนด “สาร” และ “รูปแบบของสื่อ” ดังนั้นตัวตนและแนวคิดอันเป็นลักษณะเฉพาะของผู้กำกับภาพยนตร์คนหนึ่ง ๆ จึงมักจะปรากฏออกมาในผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์นั้น ไม่ว่าผู้กำกับภาพยนตร์นั้นจะตั้งใจหรือไม่ก็ตาม (Vincendeau, 1995, p. 307) และด้วยเหตุนี้เอง จึงทำให้เราสามารถศึกษาโลกทัศน์ของผู้กำกับภาพยนตร์โดยผ่านผลงานภาพยนตร์ของพวกเขาได้

หลังจากจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีอย่างเป็นทางการใน พ.ศ. 2501 เป็นต้นมา จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้นำนโยบายการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมมาใช้ เพื่อเร่งรัดในการพัฒนาประเทศภายใต้การสนับสนุนของสหรัฐอเมริกา จนส่งผลให้ประเทศเกิดการเติบโตและพัฒนาทั้งทางด้านเศรษฐกิจและทางด้านสังคมขึ้นอย่างรวดเร็ว แต่หลังจากจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ถึงแก่อสัญกรรมเมื่อ พ.ศ. 2506 จอมพลถนอม กิตติขจร ทายาททางการเมืองคนต่อมา ก็ขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรีปกครองประเทศ และดำเนินนโยบายตามแนวทางของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์เรื่อยมา อย่างไรก็ตาม ผลของการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมมาตั้งแต่ในช่วงต้นทศวรรษ 2500 เริ่มก่อให้เกิดปัญหาทั้งทางด้านเศรษฐกิจและสังคมขึ้นอย่างมากมาย จนกลายเป็นประเด็นสำคัญที่ผลักดันให้กลุ่มนิสิตนักศึกษา และปัญญาชนในช่วงต้นทศวรรษ 2510 ต้องออกมาเคลื่อนไหวทางความคิดและแสดงพลังทางสังคมเพื่อกดดันให้รัฐบาลจอมพลถนอม กิตติขจร รีบเร่งแก้ไขปัญหาต่าง ๆ แม้ว่าในท้ายที่สุดแล้ว กลุ่มนิสิตนักศึกษาและปัญญาชน จะรวมพลังกันต่อต้านและโค่นล้มอำนาจการปกครองแบบเผด็จการทหาร ภายใต้การนำของจอมพลถนอม กิตติขจร ลงได้สำเร็จจากเหตุการณ์ 14

ตุลาคม พ.ศ. 2516 แต่บรรยากาศการแสดงออกทางความคิดเห็นที่หลากหลาย และการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องสิทธิต่าง ๆ ของคนหลายกลุ่มในสังคม ที่ดำเนินมาตั้งแต่ช่วงเวลาก่อนหน้าก็ยังคงดำเนินต่อไป แม้แต่กิจกรรมความบันเทิงหลายประเภทที่ถูกผลิตออกมาในช่วงเวลานั้น ก็มีลักษณะที่เน้น "เพื่อชีวิต"[1] มากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรมเพื่อชีวิต ละครเพื่อชีวิต และเพลงเพื่อชีวิต เป็นต้น ทั้งหลายเหล่านี้ ล้วนส่งผลให้ภาพยนตร์ไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นเช่นกัน กล่าวคือ ภาพยนตร์ไทยมิได้อยู่ในฐานะของกิจกรรมที่เน้นความบันเทิงเพียงประการเดียวเช่นที่ผ่านมา แต่ยังทำหน้าที่ที่สำคัญอีกประการหนึ่ง นั่นคือ การสะท้อนปัญหาสังคมไทย ในขณะนั้นด้วย

หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล หรือที่รู้จักกันโดยทั่วไปว่า "ท่านมุ้ย" เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่สามารถเรียกได้ว่าเป็น Auteur อย่างแท้จริง เพราะทรงมีบทบาทอย่างมากในทุก ๆ ด้านของภาพยนตร์นับตั้งแต่การเลือกเรื่อง การเขียนบทภาพยนตร์ การคัดเลือกตัวนักแสดง การถ่ายภาพ การกำกับ การแสดง ตลอดจนการเลือกดนตรีประกอบ และหากพิจารณาผลงานภาพยนตร์ที่ผ่านมา จะพบว่า ทรงใช้ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือในการสื่อสารได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการให้ข่าวสารความรู้และเรื่องราวต่าง ๆ ของสังคมที่นอกเหนือจากความบันเทิง ผลงานการสร้างภาพยนตร์ส่วนใหญ่จึงเป็นลักษณะในแนวสร้างสรรค์สังคม และสะท้อนภาพสังคมได้อย่างแจ่มชัด และเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่าเป็นลักษณะของแนวสัจนิยม (รัตนา จักกะพาก, 2546, น. 27) ซึ่งแตกต่างไปจากกลุ่มของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลาเดียวกันที่แทบทั้งหมดล้วนใช้ภาพยนตร์เป็นสื่อเพื่อความบันเทิงเท่านั้น ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าความแตกต่างนั้นเกิดขึ้นจาก "โลกทัศน์" ใหม่ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล นั่นเอง

ดังนั้นในบทความชิ้นนี้ จึงต้องการที่จะชี้ให้เห็นว่าโลกทัศน์ใหม่ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ส่งผลต่อผลงานการสร้างภาพยนตร์อย่างไร และโลกทัศน์ใหม่ในเรื่องใดบ้างที่สะท้อนให้เห็นจากผลงานภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรี เฉลิมยุคล โดยจะศึกษาจากภาพยนตร์ไทย จำนวน 3 เรื่อง คือ เขาชื่อกานต์ (พ.ศ. 2516) เทพธิดาโรงแรม (พ.ศ. 2517) และทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น (พ.ศ. 2520) ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่ผลิตและเข้าฉายในช่วงบริบททางประวัติศาสตร์ที่ใกล้เคียงกัน และภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องต่างได้รับการยอมรับจากนักวิจารณ์ภาพยนตร์ในช่วงเวลานั้นว่าเป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนปัญหาสังคมได้ชัดเจนมากที่สุดอีกด้วย

เนื้อเรื่อง

ภาพยนตร์ไทย : สื่อที่สะท้อนโลกแบบไทย ๆ

แนวความคิดที่สำคัญของการสื่อสารมวลชนแนวคิดหนึ่ง ก็คือ แนวคิดที่ว่า "สื่อกลางคือตัวข่าวสาร" ของมาร์แชล แม็กลูฮัน โดยที่เขาได้อธิบายแนวความคิดของเขาไว้ว่า การแสดงที่เกิดขึ้นทั้งหลายในโลกนั้นในความเป็นจริงแล้วล้วนเป็น "สื่อกลาง" เพื่อทำหน้าที่บอก "ข่าวสาร" อะไรบางอย่างกับผู้ชม หรือผู้รับสารแทบทั้งสิ้น และการที่การแสดงนั้นจะบอก "ข่าวสาร" ให้แก่ผู้ชมได้มากน้อยเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับตัว "สื่อกลาง" นั่นเอง และเนื่องจากในตัวสื่อกลางแต่ละชนิดนั้น ต่างก็มี "ข่าวสาร" ของตัวเองที่จะบอกอยู่แล้วทั้งสิ้น ในกรณีเช่นนี้ถ้าผู้บอกหรือผู้ส่งสาร ส่งข่าวสารที่ไม่ตรงกับข่าวสารของตัวสื่อกลาง แม้ว่าจะพยายามเท่าใด

ข่าวสารก็จะไปไม่ถึงผู้รับ และอาจทำให้ข่าวสารที่ไปถึงผู้รับนั้นผิดไปจากความตั้งใจของผู้บอกก็ได้ (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2538, น. 38-39)

ภาพยนตร์หรือหนัง กล่าวได้ว่าเป็น “สื่อกลาง” และเป็นประดิษฐกรรมการบันเทิงแบบใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้นในโลก โดยโทมัส อัลวา เอดิสัน นักประดิษฐ์ชาวอเมริกัน เป็นผู้คิดค้นและพัฒนาภาพยนตร์ได้เป็นผลสำเร็จใน พ.ศ. 2432 (ค.ศ. 1889) หลังจากนั้น ภาพยนตร์ก็เป็นที่รู้จักและแพร่หลายไปทั่วโลก สำหรับในประเทศไทย ภาพยนตร์เป็นรูปแบบความบันเทิงแบบใหม่ที่เข้ามาเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2440 ซึ่งตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีการนำภาพยนตร์ออกฉายและเก็บค่าเข้าชมจากสาธารณชนเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ. 2440 ณ โรงละครหม่อมเจ้าอลังการ (โดม สุขวงศ์, 2525, น. 8-9) การเข้ามาของภาพยนตร์ในไทยในระยะแรกนั้น ค่อนข้างประสบความสำเร็จและเป็นที่นิยมของประชาชน เนื่องจากเป็นรูปแบบการบันเทิงแบบใหม่ที่แปลกไปจากรูปแบบการบันเทิง หรือมหรสพแบบเก่าที่มีอยู่ในสังคมไทย ความแปลกใหม่ดังกล่าว ก็คือการที่ได้เห็นภาพตัวละครเคลื่อนไหวได้เหมือนจริง และเป็นความบันเทิงที่ชนชั้นสูงและราษฎรโดยทั่วไปสามารถสัมผัสได้ แตกต่างจากวัฒนธรรมการบันเทิงแบบเก่า ที่มีการแบ่งแยกวัฒนธรรมการบันเทิงระหว่างชนชั้นอย่างชัดเจน ดังนั้น ภาพยนตร์จึงเป็นการลดช่องว่างทางวัฒนธรรมการบันเทิงระหว่างชนชั้นในสังคมไทย (สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ, 2535, น. 8)

สาเหตุสำคัญอีกประการหนึ่ง ที่ทำให้ภาพยนตร์ไทยค่อนข้างประสบความสำเร็จ คือ ภาพยนตร์ไทยได้รับวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านที่คุ้นเคยของไทย เช่น ลิเก เข้ามาดัดแปลงใส่ไว้ในภาพยนตร์ไทย เนื่องจากลิเกกำลังก้าวเข้ามาเป็นการแสดงชนิดใหม่ที่ได้รับความนิยมจากประชาชนทั่วไป แทนการแสดงละครนอกแบบดั้งเดิมนับตั้งแต่ปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้นมา ด้วยความโดดเด่นของลิเกในสมัยนี้จะอยู่ที่ลักษณะและวิธีการแสดงของลิเก ที่สามารถเปลี่ยนแปลงไปได้ตลอดเวลา โดยคำนึงถึงความรวดเร็วทันใจ และเน้นที่ความพอใจของผู้ชมเป็นสำคัญ จึงทำให้ลิเกกลายมาเป็นการแสดงที่นิยมอย่างแพร่หลายของประชาชนในที่สุด (อารดา กีรนันท์, 2524, น. 54) นอกจากลิเกจะเป็นที่นิยมกันโดยทั่วไปแล้ว รูปแบบของลิเกยังมีอิทธิพลต่อศิลปะการแสดงพื้นบ้านอื่น ๆ ของไทย เช่น โนห์ราและหมอลำ เช่นกัน โดยที่ศิลปะการแสดงพื้นบ้านดังกล่าวได้นำเอารูปแบบของลิเกไปผสมผสานให้เข้ากับการแสดงพื้นบ้านของตน เนื่องจากถ้าหากการแสดงพื้นบ้านดังกล่าวไม่พัฒนากลวิธีการแสดง และเนื้อหาให้คล้ายกับลิเกแล้ว ก็จะทำให้ผู้ชมการแสดงไม่นิยม และอาจหันไปชมลิเกเสียหมด (เจนภพ จบกระบวนวรรณ, 2524, น. 60) ด้วยเหตุนี้เองจึงน่าจะสันนิษฐานได้ว่ารูปแบบของลิเกมีอิทธิพลต่อการสร้างภาพยนตร์ไทยเช่นกัน กล่าวคือ ภาพยนตร์ไทยจำเป็นต้องรับเอาวัฒนธรรมรูปแบบการแสดงแบบลิเกที่เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมในขณะนั้นมาไว้ในภาพยนตร์ไทย เพื่อดึงดูดให้ผู้ชมหันมาชมภาพยนตร์ไทยมากยิ่งขึ้น

ลักษณะที่เห็นได้อย่างชัดเจนว่าลิเกมีอิทธิพลต่อภาพยนตร์ไทย ก็คือ เรื่องของ “ตัวตลก” ซึ่งมักจะพบอยู่ในภาพยนตร์ไทยแทบทุกเรื่อง ในการแสดงลิเกนั้น ตลกลิเกจะมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าพระเอกและนางเอก หรือในบางครั้งอาจมีความสำคัญมากกว่า เพราะผู้ชมลิเกส่วนใหญ่นั้นต่างตั้งใจมาชมตัวตลกตามพระตามนาง ซึ่งในภาพยนตร์ไทย ตัวตลกของลิเก ก็คือ คนใช้ของพระเอกและนางเอก ตัวตลกใน

การแสดงลิเก หรือคนใช้ในภาพยนตร์ไทยต่างทำหน้าที่เหมือนกันในการเป็นตัวเชื่อมระหว่างโลกของผู้ชมกับโลกของการแสดงบนเวทีหรือในภาพยนตร์ ตัวตลกในการแสดงลิเกจะเป็นคนระบายความทุกข์ ความสุขทั้งหมดของคนดู เพราะปัญหาสารพัดที่เกิดขึ้นในสังคมไม่ว่าจะเป็นด้านดีหรือด้านร้าย จะถูกตัวตลกหยิบเอามาล้อเลียน และเสียดสีให้กลายเป็นเรื่องที่ตลก ทั้ง ๆ ที่ในบางเรื่องไม่ได้เกี่ยวกับเนื้อหาที่กำลังเล่นอยู่แต่อย่างใด (เจนภพ จบกระบวนวรรณ, 2524, น. 62) และในบางครั้ง ตัวตลกในภาพยนตร์ก็จะทำหน้าที่แทนผู้ชมเพื่อวิพากษ์วิจารณ์การกระทำของตัวละครอื่น ๆ และรวมไปถึงการวิพากษ์วิจารณ์การกระทำของตัวเอกในภาพยนตร์ไทยด้วย (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2538, น. 87)

นอกจากตัวตลกแล้ว เนื้อเรื่องของลิเกก็มีอิทธิพลอย่างมากต่อภาพยนตร์ไทยเช่นกัน เนื้อเรื่องลิเกของทุกคณะ และทุกเรื่องจะต้องจบลงด้วยความดีย่อมชนะความชั่วเท่านั้น แม้ว่าในสมัยต่อมาจะมีคณะลิเกบางคณะได้พยายามดัดแปลงเนื้อเรื่องของลิเกไปบ้าง โดยพยายามที่จะไม่แสดงเรื่องที่เกี่ยวกับจักร์ ๆ วงศ์ ๆ เหมือนกับลิเกของคณะอื่น แต่เนื้อเรื่องของลิเกจะต้องมีครบทุกรส กล่าวคือ มีทั้งบทรัก บทโศก บทบู๊ บทอัศจรรย์ บทตลกขบขัน (เจนภพ จบกระบวนวรรณ, 2524, น. 67) ทั้งนี้ เมื่อพิจารณาเนื้อเรื่องของการแสดงประเภทอื่น ๆ เช่น โขน ละคร การแสดงหนังใหญ่หรือหนังตะลุง ที่ถึงแม้ว่าจะแตกต่างกันด้วยรูปแบบวิธีการนำเสนอ แต่ก็มีลักษณะของโครงเรื่อง และจุดจบของเรื่องที่ไม่แตกต่างกัน กล่าวคือ โครงเรื่องมักจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักระหว่างชายกับหญิง ที่อาจจะต้องพบเจอกับอุปสรรคที่เกิดจากความอิจฉาริษยาของผู้หญิงหรือผู้ชายอีกคนหนึ่ง แต่เมื่อสามารถผ่านพ้นไปได้ ชีวิตของตัวละครก็จะจบลงด้วยความสุข นอกจากนั้นลักษณะของตัวละครยังมีความคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ ตัวละครมักจะมีลักษณะเป็นตัวละครด้านเดียว (Flat Character) ที่สามารถแยกตัวละครได้อย่างชัดเจนว่าใครเป็นพระเอก นางเอก และผู้ร้าย เช่น พระเอกจะต้องมีรูปร่างหน้าตาดี มียศถาบรรดาศักดิ์ที่สูง และเก่งกาจในเรื่องการต่อสู้ นางเอกจะต้องเป็นคนสวย มีนิสัยและกิริยามารยาทที่ดี ผู้ร้ายจะเป็นคนเลวและมีนิสัยที่ก้าวร้าว เป็นต้น (Promyothi, 2000, pp. 11-14)

ดังนั้น แม้ว่าภาพยนตร์ไทยจะมีวิธีการนำเสนอที่แปลกใหม่ แต่ก็ยังต้องนำเสนอเรื่องราวที่คนในสังคมคุ้นชินและคุ้นเคยให้ได้มากที่สุด ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้ภาพยนตร์ไทยเป็นที่นิยมและได้รับการตอบรับเป็นอย่างสูงจากผู้ชม และยังส่งผลให้การสร้างภาพยนตร์ไทยนับตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 2490 - 2500 มีแนวทางที่คล้ายคลึงกัน หรืออาจจะเรียกได้ว่าเป็น “สูตรสำเร็จ” ของภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานั้น คือ ต้องมีครบทุกอารมณ์ ไม่ว่าจะเป็นตลก เศร้า บู๊ รัก และทุกเรื่องต้องจบลงด้วยความสุขเสมอ ดอกดิน กัญญามาลย์น่าจะเป็นตัวแทนของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานี้ได้เป็นอย่างดี ที่นำเอา “สูตรสำเร็จ” ดังกล่าวไปใช้ในผลงานภาพยนตร์ของตนเอง จนสามารถทำรายได้จากผู้ชมภาพยนตร์ เป็นจำนวนเงินเกิน 1 ล้านบาทอยู่เสมอ จนได้ฉายาว่าเป็น “ผู้กำกับล้านแล้วจ้า”

ตัวอย่างความสำเร็จของดอกดิน กัญญามาลย์ดังกล่าว ย่อมสะท้อนให้เห็นโลกทัศน์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในสมัยนั้นได้เป็นอย่างดีว่า พวกเขามีตัวตน แนวคิด ความเชื่อ ประสบการณ์ หรือทัศนคติต่อสังคมหรือโลกรอบตัวเขาอย่างไร ซึ่งพบว่าโลกทัศน์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยที่ถูกนำเสนอผ่านผลงาน

ภาพยนตร์ของพวกเขาในช่วงเวลานั้น ล้วนแล้วแต่เป็นการนำเสนอโลกทัศน์ที่ต้องการให้โลกหรือต้องการให้สังคมที่เขาอาศัยอยู่นั้นเป็นสังคมที่มีความสงบ และพบเจอแต่ความสุขตลอดไป ไม่ต้องการเห็นสังคมเปลี่ยนแปลงไปจากโลกที่ตนเองคุ้นเคย จุดจบของเรื่องราวต่าง ๆ ทั้งในสังคมและภาพยนตร์ไม่ควรเป็นจุดจบสิ้น แต่ควรเป็นการกลับมาสู่จุดเริ่มต้นใหม่ที่เป็นความสงบของสังคมเช่นเดิม ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นโลกที่นิธิ เอียวศรีวงศ์ เรียกว่า “โลกแบบไทย ๆ” (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2538, น. 92) ส่วนบทบาทและหน้าที่ของภาพยนตร์ก็ยังมุ่งเน้นเฉพาะความบันเทิงเท่านั้น เช่นเดียวกับกิจกรรมความบันเทิงอื่น ๆ ในสังคมไทยในช่วงเวลาเดียวกัน เช่น นวนิยาย เพลง และละครวิทยุเอง ที่ต่างก็มีจุดมุ่งหมายคล้ายคลึงกัน คือ มุ่งเสนอความบันเทิงเพียงประการเดียว (สมชาย ศรีรักษ์, 2548, น. 51)

บริบททางสังคมกับภาพยนตร์ไทยในช่วงทศวรรษ 2510

การขยายตัวทางการศึกษาที่รวดเร็ว และเพิ่มมากขึ้นมาตั้งแต่ในช่วงทศวรรษ 2500 ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการขยายตัวทางด้านเศรษฐกิจในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เนื่องจากต้องเร่งผลิตคนในอาชีพต่าง ๆ เพื่อมารองรับการขยายตัวทางเศรษฐกิจ ทำให้ผู้จ้างงานนิสิตนักศึกษาที่สำเร็จการศึกษามีความหลากหลายมากขึ้น ไม่ใช่เป็นการผลิตเพื่อเข้ารับราชการดังเช่นที่ผ่านมา (ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์, 2539, น. 623) ด้วยเหตุนี้เอง จึงทำให้โครงสร้างทางชนชั้นของสังคมไทย เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว โดยก่อให้เกิดชนชั้นใหม่ที่นอกเหนือไปจากชนชั้นสูงศักดินาและข้าราชการที่มีอยู่ในสังคมไทยมาเป็นระยะเวลานาน กลุ่มชนชั้นใหม่ดังกล่าว คือ กลุ่มชนชั้นกลางและนายทุนน้อย (แอนเดอร์สัน, 2544, น. 100) นอกจากนั้นแล้วการขยายตัวทางการศึกษายังส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมด้วย กล่าวคือ หลังการสิ้นสุดอำนาจของจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ใน พ.ศ. 2506 เป็นต้นมา รัฐบาลใหม่ภายใต้การนำของจอมพลถนอม กิตติขจรต้องเผชิญหน้ากับสภาพการเมืองและสังคมไทยที่เต็มไปด้วยปัญหาหลายด้าน โดยเฉพาะระบบการเมืองการปกครองที่ไม่เป็นประชาธิปไตยได้นำไปสู่การเรียกร้องแก้ไขรัฐธรรมนูญให้เป็นประชาธิปไตยมากขึ้น กลุ่มที่มีบทบาทสำคัญในการเคลื่อนไหวทางการเมือง ก็คือ กลุ่มนิสิต นักศึกษาและปัญญาชน ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีปริมาณเพิ่มขึ้นเป็นจำนวนมาก อันเนื่องมาจากการขยายตัวทางการศึกษาในช่วงทศวรรษ 2500 บรรยากาศการตื่นตัวทางปัญญาความคิดในกลุ่มนิสิต นักศึกษา ไม่ได้จำกัดตัวอยู่ที่การคิดและการพูดเท่านั้น แต่ยังขยายตัวไปถึงกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับปัญหาสังคมในด้านต่าง ๆ ทั้งในเมืองและชนบทด้วย (เสน่ห์ จามริก, 2536, น. 158)

จากความคิดและกิจกรรมที่เกี่ยวกับปัญหาดังกล่าว จึงได้มีการจัดตั้งกลุ่มต่าง ๆ ขึ้นมากมายภายในมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ทั่วประเทศ เช่น กลุ่มสภาหน้าโดมของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กลุ่มสภากาแฟของมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เป็นต้น ซึ่งกลุ่มต่าง ๆ เหล่านี้ได้มีการแสดงความคิดเห็นวิพากษ์วิจารณ์สังคมเศรษฐกิจและการเมืองอย่างจริงจัง จนทำให้เกิดหนังสือและวารสารเป็นจำนวนมาก ที่สะท้อนให้เห็นปัญหาความขัดแย้งทางสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง และยังแสดงให้เห็นถึงความต้องการที่จะเปลี่ยนแปลงสังคมอย่างจริงจัง ซึ่งต้องยอมรับว่าความคิดเห็นดังกล่าว มีบทบาทเป็นอย่างมากต่อทัศนคติของนิสิต นักศึกษาปัญญาชนและชนชั้นกลางในวงกว้างในขณะนั้นด้วย (ตรีศิลป์ บุญขจร, 2525, น. 29-31) การเปลี่ยนแปลงทางด้านความคิดดังกล่าวทำให้เกิดการตั้งคำถามต่อสังคมไทยที่เป็นอยู่ในขณะนั้นแทบทุกด้าน ไม่เว้นแม้แต่

กิจกรรมความบันเทิงเช่นภาพยนตร์ไทยก็ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์เช่นกัน เพราะภาพยนตร์ไทยในขณะนั้นมุ่งเน้นที่จะนำเสนอโลกแบบไทย ๆ แต่ไม่ได้มุ่งนำเสนอโลกที่เป็นจริงในสังคมแต่อย่างใด ซึ่งดูเหมือนจะแตกต่างจากภาพยนตร์ต่างประเทศที่เข้าฉายในเมืองไทยในช่วงเวลาเดียวกัน ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนความเป็นจริงในสังคมมากกว่า (อัญชลี ชัยวรพร, 2540, น. 125)

แม้ว่าในช่วงระยะเวลาดังกล่าวจะมีการผลิตภาพยนตร์ไทยที่มุ่งเสนอความเป็นจริงในสังคมอยู่บ้าง แต่ภาพยนตร์เหล่านั้นก็ยังมีเนื้อหาหลักเพื่อมุ่งเน้นความบันเทิงมากกว่า เช่น ภาพยนตร์เรื่อง โทน ของเปี๊ยก โปสเตอร์ ที่เป็นภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ใน พ.ศ. 2513 แม้ว่าจะเป็นภาพยนตร์ที่มีความใหม่อยู่หลายประการก็ตาม แต่ก็ยังมีเนื้อหาภาพยนตร์แบบเก่าอยู่ (สมชาย ศรีรักษ์, 2548, น. 95-102) อย่างไรก็ตาม ใน พ.ศ. 2513 การเสียชีวิตอย่างกะทันหันของมิตร ชัยบัญชา ส่งผลให้ภาพยนตร์พากย์ขนาด 16 มม. ต้องสิ้นสุดไปด้วย เนื่องจากภาพยนตร์ไทยขนาด 16 มม. ในขณะนั้น ส่วนใหญ่แล้วจะมีมิตร ชัยบัญชา แสดงเป็นพระเอก เมื่อมิตร ชัยบัญชาเสียชีวิต จึงทำให้ผู้สร้างภาพยนตร์ต้องหันมาสร้างภาพยนตร์ขนาด 35 มม. เพื่อดึงดูดผู้ชมภาพยนตร์แทน เนื่องจากภาพและจอจะใหญ่กว่า (ศิริชัย ศิริกายะ, 2531, น. 121) และยังเป็นมาตรฐานเดียวกันกับภาพยนตร์ต่างประเทศ (บางกอกสกาย, 2515, น. 46)

โลกทัศน์ใหม่ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ในภาพยนตร์ไทย

หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ประสูติเมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2485 ทรงเป็นโอรสของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณมงคลการ และหม่อมอุบล ยุคล โดยที่พระบิดาของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงเป็นผู้ก่อตั้ง “บริษัทละโว้ภาพยนตร์” ขึ้นใน พ.ศ. 2479 ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่า หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงคุ้นเคยกับภาพยนตร์มาตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ (อนุสรณ์ ศรีแก้ว, 2534, น. 39) แม้ว่าจะทรงเข้าศึกษาในมหาวิทยาลัย UCLA (University of California Los Angelis) ประเทศสหรัฐอเมริกา และทรงเลือกสาขาวิชาธรณีวิทยาเป็นวิชาเอก แต่ก็ยังทรงเลือกเรียนสาขาวิชาภาพยนตร์เป็นวิชาโทด้วย ส่วนหนึ่งที่ทำให้หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงสนพระทัยในภาพยนตร์เป็นพิเศษนั้น ก็เนื่องมาจากทรงสนิทสนม และได้เริ่มทรงงานร่วมกับมีเรียม ซี. คูเปอร์ ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ชาวอเมริกัน โดยทรงเริ่มจากตำแหน่งผู้ช่วยช่างกล้อง ผู้ช่วยนักตัดต่อ จนในที่สุดกลายเป็นช่างกล้องอย่างเต็มตัว (ชาตรีเฉลิม ยุคล, 2524, น. 400; ลมูล อติพยัคฆ์, 2518, น. 24; อนุสรณ์ ศรีแก้ว, 2534, น. 46) หลังจากทรงสำเร็จการศึกษาจากประเทศสหรัฐอเมริกาแล้ว จึงเสด็จกลับประเทศไทย และด้วยเหตุผลที่ทรงไม่พอพระทัยในอาชีพรับราชการที่มีข้อจำกัดอยู่มาก จึงทรงตัดสินพระทัยร่วมกับ สุรางค์ เปรมปรีดิ์ ดร.ไพโรจน์ เปรมปรีดิ์ และ ดร.สาโรจน์ ชวนะวิรัตน์ ก่อตั้ง “บริษัทพร้อมมิตรภาพยนตร์” ขึ้น เพื่อเป็นบริษัทที่ผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์ให้แก่สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 โดยภาพยนตร์ที่เป็นผลงานการกำกับของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล คือ เรื่อง หญิงก็มีหัวใจ (พ.ศ. 2510) และ *ห้องสีชมพู* (พ.ศ. 2512) และในช่วงเวลานั้นยังได้ทรงเป็นช่างภาพ (Camera Man) ให้แก่ภาพยนตร์ที่พระบิดาเป็นผู้อำนวยการสร้าง คือ เรื่อง *เกาะสวาทหาดสวรรค์* (พ.ศ. 2512) และ แม่นาคพระนคร (พ.ศ. 2513) ด้วย (อนุสรณ์ ศรีแก้ว, 2534, น. 48) จนกระทั่งใน พ.ศ. 2513 หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล จึงได้ทรงตัดสินพระทัยสร้างภาพยนตร์ (ที่หมายถึงภาพยนตร์ที่ออกฉายตามโรงภาพยนตร์) ของพระองค์เองเป็น

เรื่องแรก คือ *มันมากับความมืด* (เริ่มสร้างใน พ.ศ. 2513 แต่ออกฉายใน พ.ศ. 2515) และนั่นคือจุดเริ่มต้นของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ ที่จะได้รับการยอมรับกันในเวลาต่อมาว่าเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ไทยรุ่นใหม่ ที่ใช้ภาพยนตร์เป็นสื่อสะท้อนปัญหาสังคม

แม้ว่าภาพยนตร์เรื่อง *มันมากับความมืด* ซึ่งเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ที่ได้เข้าฉายในโรงภาพยนตร์ใน พ.ศ. 2515 จะไม่ประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ก็สะท้อนให้เห็นความพยายามของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ที่ทรงนำความแปลกใหม่มาสอดแทรกไว้ในภาพยนตร์เรื่องนี้ จนแตกต่างจากภาพยนตร์ไทยทั่วไป ทั้งทางด้านเนื้อหา การนำเสนอ และดาราแสดง (รัตนา จักกะพาก, 2546, น. 35) ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางการสร้างภาพยนตร์ที่ หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ได้ประทานสัมภาษณ์ความตอนหนึ่งว่า “*ภาพยนตร์เป็นสื่อสำคัญที่สุด ในการที่จะให้อะไรต่อประชาชน มิใช่เพียงแต่ความบันเทิงสนุกสนานเท่านั้น ภาพที่ปรากฏบนจอนั้น ควรไปสร้างความรู้สึกนึกคิดหรือกระตุ้นคนดูได้ ทั้งภาพการเคลื่อนไหว และเสียง ตามจุดมุ่งหมายของภาพนั้น*” (ศิริชัย ศิริกายะ, 2531, น. 137) ด้วยมุมมองที่มีต่อภาพยนตร์ดังกล่าว จึงส่งผลให้ หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงพยายามใช้ภาพยนตร์ให้เป็นสื่อที่มีประสิทธิภาพมากที่สุดในการนำเสนอโลกทัศน์แบบใหม่ของพระองค์ให้แก่ผู้ชมภาพยนตร์ในขณะนั้น โดยทรงนำเสนอผ่านภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคม จำนวน 3 เรื่อง คือ *เขาชื่อกานต์* (พ.ศ. 2516) *เทพธิดาโรงแรม* (พ.ศ. 2517) และ*ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* (พ.ศ. 2520)

ภาพยนตร์เรื่อง *เขาชื่อกานต์* (พ.ศ. 2516) เป็นภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นจากนวนิยายของ สุวรรณี สุคนธา ที่ได้รับรางวัลวรรณกรรม สปอ. ประจำปี พ.ศ. 2513 โดยสาเหตุที่หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงตัดสินพระทัยเลือกนวนิยายเรื่องดังกล่าวมาสร้างเป็นภาพยนตร์ เนื่องจากทรงเห็นว่างานเขียนของสุวรรณี สุคนธา เป็นงานเขียนที่มาจากความรู้สึกจริง ชีวิตจริง และสะท้อนปัญหาสังคม โดยเฉพาะปัญหาในระบบราชการ (อนุสรณ์ ศรีแก้ว, 2534, น. 53) เนื้อหาที่สำคัญที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ นอกจากปัญหาการคอร์รัปชั่นในระบบราชการไทยแล้ว ยังมีเนื้อหาที่สะท้อนให้เห็นถึงปัญหาสังคมต่าง ๆ ที่มีอยู่ในสังคมไทยอีกหลายปัญหา เช่น ปัญหาความยากจนในชนบท ปัญหาระบบสาธารณสุข เป็นต้น

ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* (พ.ศ. 2517) เป็นภาพยนตร์ที่สร้างขึ้นจากนวนิยายของณรงค์ จันทร์เรือง โดยสาเหตุที่หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงตัดสินพระทัยเลือกนวนิยายเรื่องนี้มาสร้างเป็นภาพยนตร์ก็เพราะว่าต้องการทำในสิ่งที่คนอื่นไม่เคยทำ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งนางเอกที่มีอาชีพโสเภณียังไม่เคยมีปรากฏมาก่อนในภาพยนตร์ไทย (อนุสรณ์ ศรีแก้ว, 2534, น. 56) แม้ว่าจะมีความพยายามแก้ไขปัญหาเรื่องโสเภณีมาตั้งแต่ในสมัยยุคจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ แต่ปัญหาก็ยังคงมีอยู่ในสังคมไทย และมีการเปลี่ยนรูปแบบอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าจะแฝงอยู่ในไนต์คลับ บาร์ อาบอบนวด โรงแรม หรือ โรงน้ำชา เป็นต้น ภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* จึงต้องการสะท้อนปัญหาของโสเภณีที่เปลี่ยนจากระบบซ่องมาเป็นระบบโรงแรม โดยนำเสนอผ่านชีวิตของมาลี ที่เริ่มต้นด้วยการถูกล่อลวง บังคับให้ขายบริการ มีระบบการซ้อมคนที่ขัดขืน และระบบโรงแรมที่ให้บริการโสเภณี โดยมีเอเย่นต์ มีแมงดา และเจ้านายเหนือหัวระดับผู้ใหญ่ของหน่วยงานราชการคอยคุ้มครอง ซึ่งมาลีเองก็ต้องต่อสู้เพื่อแสวงหาอิสรภาพให้แก่ตนเอง ภาพยนตร์เรื่องนี้นอกจากจะตีแผ่ขบวนการโสเภณีใน

สังคมแล้ว ยังเป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดวัตถุนิยมของตัวละคร ที่มาพร้อมกับระบบทุนนิยมในช่วงของการขยายฐานทางอุตสาหกรรมในรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์อีกด้วย (วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ, 2543, น. 37)

ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล คือ *เขาชื่อกานต์* และ *เทพธิดาโรงแรม* ประสบความสำเร็จทั้งทางด้านรายได้และคำวิจารณ์เป็นอย่างมาก ซึ่งนักวิจารณ์ส่วนใหญ่จะวิจารณ์ไปในเรื่องของการสร้างความแตกต่างที่ไม่เหมือนกับภาพยนตร์ไทยเรื่องอื่น ๆ คำวิจารณ์ดังกล่าวจึงดูเหมือนจะเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงความคิดแบบใหม่ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ที่มีต่อภาพยนตร์ไทยได้เป็นอย่างดี ดังจะเห็นได้จากบทวิจารณ์ภาพยนตร์ เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ในหนังสือพิมพ์สยามรัฐ ความว่า

...ท่านมุ้ยฉลาดในการเลือกบทประพันธ์มาเป็นหนัง ซึ่งทำให้หนังมีส่วนรับใช้สังคมอย่างถูกต้องตามฐานะความเป็นสื่อสารมวลชน นานมาแล้วที่ผู้สร้างหนังตั้งใจจะให้หนังเป็นเครื่องปรนเปรอความสนุกสนานบันเทิงแต่เพียงอย่างเดียว โดยไม่คำนึงถึงความเป็นจริงของชีวิตในสังคม พยายามยัดความเป็นไปไม่ได้ให้ผู้ชมหลงใหลเพ้อฝันไปกับเรื่องราวที่เป็นความบังเอิญตลอดมา ท่านมุ้ยเป็นผู้สร้างหนังไทยอีกคนหนึ่งที่พยายามเปลี่ยนแนวหนังให้เข้ามาสู่ความเป็นจริงของคนไทยจากเรื่อง เขาชื่อกานต์ และเทพธิดาโรงแรมที่กำลังออกฉายอยู่ที่เฉลิมไทยขณะนี้... (แผน อัญชลี, 2517, น. 13)

ภาพยนตร์เรื่อง *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* (พ.ศ. 2520) เป็นภาพยนตร์ที่แตกต่างไปจากภาพยนตร์เรื่อง เขาชื่อกานต์ และ เทพธิดาโรงแรม เนื่องจากหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงดำริและทรงสร้างโครงเรื่องของภาพยนตร์เอง โดยใช้ประสบการณ์ส่วนตัวในการตั้งข้อสังเกต และตั้งคำถามถึงวิถีชีวิตของคนขับรถแท็กซี่ว่าจะเป็นอย่างไรหากรถแท็กซี่ ที่เป็นเครื่องมือในการประกอบอาชีพถูกขโมยหรือถูกปล้นไป ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวย่อมเกิดขึ้นได้ เพราะในช่วงเวลานั้นมีอาชญากรรมในกรุงเทพมหานครเกิดขึ้นเสมอ ๆ เช่น การฉกชิงวิ่งราว การข่มขืน การจี้ปล้น เป็นต้น ด้วยเหตุนี้เอง จึงทำให้หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงสำรวจและทรงค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตจริงของแท็กซี่ เพื่อนำมาสร้างเป็นโครงเรื่อง (อนุสรณ์ ศรีแก้ว, 2534, น. 75-76) ซึ่งในส่วนหนึ่งนั้นก็น่าจะมีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอเรื่องราวให้ใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากที่สุด

ภาพของกรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นเมืองหลวงในสายตาของทองพูน ที่เป็นตัวเอกของเรื่องนั้น ก็คือภาพของความหวังของทั้งตัวเอง และลูกชาย เพราะเขาคิดว่ากรุงเทพมหานครสามารถจะทำให้ชีวิตของเขาและลูกชายดีขึ้นมากกว่าอยู่ที่จังหวัดอุดรธานี จึงตัดสินใจเดินทางเข้ามาประกอบอาชีพคนขับรถแท็กซี่ในกรุงเทพมหานคร แต่แล้วภาพของกรุงเทพมหานครในความเป็นจริงไม่เป็นเช่นนั้น เมื่อรถแท็กซี่ของทองพูนถูกจี้ โดยลูกน้องของนายสาคร สาครวัฒนา ผู้ที่มีชื่อเสียงในวงสังคมชั้นสูง และเป็นที่นับหน้าถือตา เพราะมีตำแหน่งเป็นนายกมูลนิธิที่ช่วยเหลือคนยากจนหลายแห่ง แต่เบื้องหลังก็คือ โจร นั่นเอง และเพราะทองพูน โคกโพ เป็นเพียงผู้ชายธรรมดา เป็นเพียง "ราษฎรเต็มขั้น" ที่ยากจนคนหนึ่ง ไม่มีเส้นสายในแวดวงราชการแต่อย่างใด จึงทำให้ทองพูนไม่ได้รับความช่วยเหลือจากตำรวจเท่าที่ควรในการตามหารถแท็กซี่ของเขา และเมื่อ

ไม่สามารถพึ่งพาทั้งกฎหมายและตำรวจได้ ทองพูนจึงต้องตัดสินใจบุกเข้าไปในอู่ซ่อมรถแท็กซี่ของนายสาคร แต่ในที่สุดทองพูนก็ถูกตำรวจจับกุมในข้อหาบุกรุกและฆ่าคนตาย ความสำเร็จจากภาพยนตร์เรื่องนี้เห็นได้จากคำวิจารณ์ที่ว่า

...ความสำเร็จของทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น สามารถดันฐานะของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล ให้กลายเป็นสัญลักษณ์ใหม่ของวงการภาพยนตร์ไทย สามารถกลายเป็นสถาบันของคนรุ่นใหม่ในวงการภาพยนตร์ไทยโดยไม่ยาก...ท่านมุ้ยกล้าที่จะพิสูจน์ถึงคนทำหนังที่ต้องการเน้นคุณภาพของหนังมากกว่าที่จะเน้นให้การกอบโกยกำไร...ความกล้าของท่านมุ้ย เป็นการพิสูจน์ถึงผู้สร้างภาพยนตร์ที่มีอุดมการณ์ ซึ่งได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนแล้วว่าก้าวใหม่ของวงการหนังไทยจะเป็นอย่างไร... (อนุสรณ์ ศรีแก้ว, 2534, น. 80)

ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องดังกล่าวข้างต้น นับเป็นตัวอย่างที่สะท้อนให้เห็นโลกทัศน์ใหม่ของ หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ใน 3 ประการ กล่าวคือ

1. โลกทัศน์ที่มีต่อการถ่ายทอดภาพยนตร์ในฐานะที่เป็นสื่อศิลปะประเภทหนึ่ง เนื่องจาก หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงได้รับการศึกษา และมีประสบการณ์ด้านภาพยนตร์ในต่างประเทศมาก่อน จึงทำให้ทรงมีมุมมองที่แตกต่างไปจากผู้กำกับภาพยนตร์ไทยคนอื่น ๆ ในช่วงเวลานั้น โดยทรงดำริอย่างชัดเจนว่า ภาพยนตร์ต้องสามารถเป็นสื่อกลางเพื่อส่งข่าวสารอะไรบางประการให้แก่ผู้คนในสังคมได้ ด้วยการใช้เทคนิคและวิธีการนำเสนอใหม่ ๆ ของภาพยนตร์ ตัวอย่างที่ชัดเจนเห็นได้จากภาพยนตร์เรื่อง *เทพธิดาโรงแรม* ที่ทรงใช้เทคนิคด้านภาพ เช่น การย้อมสีภาพ และการใช้ภาพของแสงสีฉูดฉาดซ้อนทับกัน เพื่อสร้างความรู้สึกให้แก่คนดูและแสดงความเจ็บปวดของตัวละครมาลีในหลาย ๆ ฉาก ซึ่งแสงสีนี้ได้ถูกเน้นให้ปรากฏอยู่ตลอดทั้งเรื่อง โดยเฉพาะในห้องของมาลี เพื่อสะท้อนประเด็นที่เกี่ยวกับชีวิตที่อยู่ในวังวนของแสงสีในเมืองหลวงนั่นเอง (รัตนา จักกะพาก, 2546, น. 73)

2. โลกทัศน์ของการชี้นำ และสะท้อนปัญหาสังคม เพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงที่ดีขึ้น โดยใช้ภาพยนตร์มุ่งเสนอความเป็นจริงในสังคมไทย ที่ยังเต็มไปด้วยปัญหาสังคมต่าง ๆ มากมาย หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล จึงทรงใช้ภาพยนตร์เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับความขัดแย้งภายในตัวตนของคนชนชั้นล่าง เช่น คนขับแท็กซี่ หมอนวด และโสเภณี เป็นต้น ซึ่งคนชนชั้นล่างเหล่านี้ต้องอาศัยอยู่ในสังคมที่ไม่มีความเท่าเทียมกันไม่ว่าจะเป็นด้านเศรษฐกิจ ด้านสิทธิ ความเกื้อกูล ตลอดจนผลตอบแทนต่าง ๆ ด้วย นอกจากนั้น หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ยังได้ทรงให้ความสำคัญกับความแตกต่างระหว่างชีวิตเมืองกับชีวิตชนบท โดยทรงพยายามชี้ให้เห็นว่าในขณะที่กรุงเทพมหานครเต็มไปด้วยความเจริญต่าง ๆ แต่ในอีกมุมหนึ่งนั้นกลับเต็มไปด้วยมุมมืด การใช้สถานที่ เช่น ผับ บาร์ โรงแรม ซ่อง หรือแม้แต่ชุมชนแออัด เข้ามาปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ทุกเรื่องของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ก็สะท้อนให้เห็นว่าทรงใช้สถานที่เหล่านั้นเป็นตัวแทนของเมืองหลวง ที่มีนัยยะว่าเป็นสถานที่ที่ไม่ปลอดภัยสำหรับคนนอกที่เข้ามาเกี่ยวข้อง (รัตนา จักกะพาก, 2546, น. 206)

3. โลกทัศน์แบบสัจนิยม คือ การมองโลกแห่งความเป็นจริง ทรงเห็นว่าโลกนี้ในบางครั้งก็โหดร้ายสำหรับใครหลายคน และเป็นโลกที่ไม่จำเป็นต้องมีจุดจบของชีวิตด้วยความสุขเสมอไป ซึ่งนับว่าเป็นโลกทัศน์ที่แตกต่างไปจากโลกทัศน์ของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในช่วงก่อนหน้านั้นอย่างเห็นได้ชัดเจนที่สุด ในภาพยนตร์เรื่อง *เขาชื่อกานต์* ชีวิตของกานต์ที่เป็นเพียงชายหนุ่มธรรมดา มีชีวิตเรียบง่าย ไม่ร่ำรวย และเลือกที่จะไปเป็นหมอในชนบทที่ห่างไกล แม้หมอกานต์จะเป็นคนดีหรือมีอุดมการณ์มากเพียงใด แต่สุดท้ายชีวิตของหมอกานต์ก็ไม่ได้จบลงด้วยความสุข แต่กลับจบลงด้วยความตายเพียงเพราะไม่เป็นที่พอใจของนายอำเภอ ซึ่งเป็นผู้มีอิทธิพลอยู่ในขณะนั้น ส่วนชีวิตของนางเอกในภาพยนตร์เรื่องเทพธิดาโรงแรม ก็ไม่ได้เป็นตัวแทนของหญิงสาวในสลัม ที่มีชีวิตความเป็นอยู่ที่ยากลำบาก ต่อมาเมื่อพบกับพระเอก ซึ่งเป็นชายสูงศักดิ์หรือร่ำรวยมาหลงรักแล้วในที่สุดชีวิตก็ลงเอยด้วยความสุขและการแต่งงาน เหมือนกับภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่ในช่วงเวลาก่อนหน้าที่นำเสนอ แต่ชีวิตของมาลี นางเอกของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นชีวิตที่ต้องหาเช้ากินค่ำ ดิ้นรนเพื่อให้ชีวิตของตนเองอยู่รอด แม้จะต้องประกอบอาชีพโสเภณีที่คนส่วนใหญ่ในสังคมไม่ยอมรับก็ตาม และแม้ว่าต่อมามาลีจะพบกับชายที่ตัวเองคิดว่าเป็นคนดี และคิดที่จะเริ่มต้นชีวิตใหม่กับผู้ชายคนนั้น แต่ชีวิตของมาลีก็ต้องพบเจอกับการหลอกลวงและความผิดหวังอีกครั้งหนึ่ง สำหรับในตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* เมื่อตำรวจที่มาจับกุมทองพูนแล้วส่งสายตาอย่างมีนัยรู้กันกับผู้ร้ายซึ่งเป็นหัวหน้าของกลุ่มโจรขโมยรถ และเมื่อเขาจูงทองพูนออกมา สิ่งที่ทำคือยื่นบุหรี่ให้ทองพูนสูบ นี่คือสิ่งที่หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงต้องการสะท้อนให้เห็นถึงความเหลวแหลกของระบบราชการตำรวจที่คงอยู่ในสังคมไทย เพราะในฐานะของบุคคลธรรมดาแล้วตำรวจก็พยายามที่จะเข้าใจทองพูน และน่าจะรู้ว่าเกิดอะไรขึ้น แต่ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของระบบที่เลวร้ายเขาก็เหี้ยมโหดและไร้ความเป็นธรรมได้เหมือนกัน

ทั้งนี้ บรรยากาศทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปในช่วงทศวรรษ 2510 โดยเฉพาะในช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 ที่กระแสสังคมในขณะนั้นค่อนข้างจะเปิดกว้างต่อการวิพากษ์วิจารณ์สังคมน่าจะส่งผลให้หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงมีอิสระทางความคิดที่จะทรงถ่ายทอดเนื้อหาของภาพยนตร์สะท้อนสังคมได้ อีกทั้งกลุ่มคนกลุ่มใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มนิสิต นักศึกษา ปัญญาชน ตลอดจนกลุ่มชนชั้นกลางที่มีสัดส่วนจำนวนเพิ่มมากขึ้นอย่างเห็นได้อย่างชัดเจนมาตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2510 ที่น่าจะกลายมาเป็นตลาดภาพยนตร์ไทยที่สำคัญอีกกลุ่มหนึ่ง และส่งผลให้ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง เทพธิดาโรงแรม ที่เข้าฉายในเดือนมีนาคม พ.ศ. 2517 กลายเป็นภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ โดยใช้เงินลงทุนสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้เพียงประมาณ 8 แสนบาท แต่สามารถทำรายได้เฉพาะในเขตกรุงเทพมหานครได้ถึง 4 ล้านบาท (แผน อัญชลี, สยามรัฐ, น. 13) นอกจากนั้นภาพยนตร์เรื่องเขาชื่อกานต์ ยังส่งผลให้หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงได้รับรางวัลพระราชทานพระสุรัสวดี (ตุ๊กตาทอง) ในสาขาผู้กำกับการแสดงยอดเยี่ยม และได้รับรางวัลสาขาบทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม บทประพันธ์ยอดเยี่ยม บันทึกเสียงยอดเยี่ยม จากภาพยนตร์เรื่อง *ทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* ด้วย ความสำเร็จดังกล่าวน่าจะสะท้อนให้เห็นว่าอย่างน้อยที่สุดกลุ่มคนเหล่านี้ก็เริ่มยอมรับโลกทัศน์ใหม่ที่หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงนำเสนอผ่านภาพยนตร์ไทยได้มากขึ้น

บทสรุป

ภาพยนตร์เรื่อง *เขาชื่อกานต์ เทพธิดาโรงแรม และทองพูน โคกโพ ราษฎรเต็มขั้น* เป็นภาพยนตร์ที่สะท้อนให้เห็นโลกทัศน์ใหม่ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ที่แตกต่างไปจากโลกทัศน์เดิมของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยในยุคก่อนหน้าได้อย่างชัดเจนอยู่ใน 3 ประการ คือ 1. โลกทัศน์ของการนำเสนอภาพยนตร์ไทยในฐานะเป็นสื่อศิลปะชนิดหนึ่ง 2. โลกทัศน์ของการชี้นำและสะท้อนปัญหาสังคม เพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงที่ดีขึ้น และ 3. โลกทัศน์แบบสัจนิยม และด้วยโลกทัศน์ใหม่ก็ทำให้ผลงานภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ได้รับการยอมรับว่ามีคุณภาพทั้งทางด้านเทคนิค การนำเสนอ และเนื้อหาด้วย ซึ่งโลกทัศน์ใหม่ดังกล่าวเกิดขึ้นจากการศึกษา และประสบการณ์ส่วนตัวด้านภาพยนตร์ในต่างประเทศ อีกทั้งบริบททางสังคมที่เริ่มเปลี่ยนแปลงไปในช่วงทศวรรษ 2510 อันเนื่องมาจากการเคลื่อนไหวทางการเมืองการปกครองและการเคลื่อนไหวทางด้านสังคมของกลุ่มนิสิต นักศึกษา และปัญญาชน ที่ส่งผลให้เกิดบรรยากาศของการตั้งคำถาม วิพากษ์วิจารณ์ แลกเปลี่ยนความคิด เพื่อนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยที่ดีขึ้น บริบททางสังคมดังกล่าว ก็น่าจะมีส่วนเป็นอย่างมากที่ทำให้หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ทรงตัดสินพระทัยที่จะนำเสนอภาพยนตร์ที่สะท้อนปัญหาสังคมขึ้น ซึ่งเป็นแนวทางการสร้างภาพยนตร์ที่แตกต่างไปจากการสร้างภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลานั้น อย่างไรก็ตาม ความสำเร็จทางด้านรายได้ของภาพยนตร์ที่สะท้อนปัญหาสังคมทั้งสามเรื่อง ก็สะท้อนให้เห็นอย่างชัดเจนว่าได้เกิดกลุ่มตลาดใหม่ของภาพยนตร์ไทยขึ้นแล้ว แม้ว่าภาพยนตร์สะท้อนปัญหาสังคมจะผลักกลุ่มคนอีกจำนวนหนึ่งไม่ให้มาชมภาพยนตร์เช่นกัน เพราะไม่ใช่โลกในแบบเดิมที่พวกเขารู้จักและคุ้นเคยอีกต่อไป

บรรณานุกรม

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. (2524). **ยี่เก จาก “ดอกดิน” ถึง “หอมหวน”.** กรุงเทพมหานคร : เจ้าพระยา.

ชาตรีเฉลิม ยุคล, หม่อมเจ้า. (2524). **โลกสีคราม.** กรุงเทพมหานคร : รุ่งเรืองรัตน์.

โดม สุขวงศ์. (2525). 85 ปี ภาพยนตร์ในประเทศไทย. **ศิลปวัฒนธรรม.** 3(8), น. 6-29.

ตรีศิลป์ บุญขจร. (2525). **นวนิยายไทยในรอบทศวรรษ : ข้อสังเกตบางประการ.** กรุงเทพมหานคร : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2538). **โขน คาราบาว น้ำเน่าและหนังไทย : ว่าด้วยเพลง ภาษา และนานามหรสพ.** กรุงเทพมหานคร : มติชน.

บางกอกสกาย. (2515). ใต้ฟ้าหลังคาโรงถ่าย. **โลกดารา.** 3(51), น. 46.

ผาสุก พงษ์ไพจิตร และคริส เบเคอร์. (2539). **เศรษฐกิจการเมืองไทยสมัยกรุงเทพฯ.** กรุงเทพมหานคร : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

แผน อัญชลี. (2517, 14 มีนาคม). เทพธิดาโรงแรม. **สยามรัฐ,** น. 13.

ไพศาล กรุมรัมย์. (2556). **การศึกษาโลกทัศน์ในหนังสืออ่านนอกเวลาวิชาภาษาไทย ระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น.** กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

รัตนา จักกะพาก. (2546). **จินตทัศน์ทางสังคมและกลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล : การศึกษาวิเคราะห์.** กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลมูล อติพยัคฆ์. (2518). ชีวิตและงานของท่านมุ้ย. **โลกดารา.** 5, น. 24.

วิมลรัตน์ อรุณโรจน์สุริยะ. (2543). หนังโป๊กับเสรีภาพหลัง 14 ตุลา. **หนัง : ไทย.** 2(8), น. 34-43.

ศิริชัย ศิริกายะ. (2531). **หนังไทย.** กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมชาย ศรีรักษ์. (2548). **ภาพยนตร์ไทยและบริบททางสังคม พ.ศ. 2510-2525.** วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ. (2535). **ประวัติศาสตร์การบันเทิงสมัยใหม่ของไทย.** รายงานการสัมมนาทางวิชาการเรื่อง หนึ่งศตวรรษสยามใหม่กับเส้นทางสู่อนาคต. (น. 1-16). นครนายก : โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า.

สุภาพร คงศิริรัตน์. (2553). **การศึกษาพระโลกทัศน์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ปรากฏในพระราชหัตถเลขา.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยนเรศวร.

สุภาพร คงศิริรัตน์. (2557). **โลกทัศน์ของลาวที่ปรากฏในคอลัมน์ “นานาสาระ” ของหนังสือ เวียงจันใหม่.** กรุงเทพมหานคร : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.

เสน่ห์ จามริก. (2536). การเมืองไทยกับปฏิวัติตุลาคม. **วารสารธรรมศาสตร์.** 19(2), น. 148-166.

อนุสรณ์ ศรีแก้ว. (2534). **ปัญหาสังคมในภาพยนตร์ของ ม.จ.ชาตรีเฉลิม ยุคล.** วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตร์-มหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัญชลี ชัยวรพร. (2540). หนังไทยกับการสะท้อนภาพสังคม. **สารคดี.** 13(150), น. 125-129.

อารดา กีระนันท์. (2524). ละครนอก : ละครพื้นบ้านของไทยแต่โบราณ. **วารสารอักษรศาสตร์.** 13(2), น. 42-69.

แอนเดอร์สัน, เบเนดิก. (2544). บ้านเมืองของเราลงแดง : แง่มุมทางสังคมและวัฒนธรรมของรัฐประหาร 6 ตุลาคม. ใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์ (บรรณาธิการ). **จาก 14 ถึง 6 ตุลา.** (น.97-162). กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

Promyothi, Parichart. (2000). **Influence of Hollywood Movies On Contemporary Thai Films : Case Studies of Action-Thriller and Horror Genres.** Master's Thesis, Thai Studies, Faculty of Arts, Chulalongkorn University.

Vincendeau, G. (1995). **Encyclopedia of European Cinema.** London : British Film Institute.