

พลวัตภาพตัวแทนและวาทกรรมความหลากหลายทางเพศ

ในภาพยนตร์ไทยยุคสมรสเท่าเทียม (พ.ศ. 2560–2568)

**DYNAMICS OF REPRESENTATION AND DISCOURSE ON SEXUAL AND GENDER DIVERSITY
IN THAI CINEMA DURING THE MARRIAGE EQUALITY ERA (2017–2025)**

สุรศักดิ์ บุญอาจ¹, สุธีร์ จุฬากาญจน์², บุรินทร์ เปล่งดีสกุล³

Surasak Boon-arch¹, Sutee Julakarn², Burin Plengdeesakul³

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น¹⁻³

Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University¹⁻³

โรมัส อี. กวาดามูซ⁴

Thomas E. Guadamuz⁴

คณะเวชศาสตร์เขตร้อน มหาวิทยาลัยมหิดล⁴

Faculty of Tropical Medicine, Mahidol University⁴

Email: Surasak.bo@kkumail.com



บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มุ่งศึกษาพลวัตภาพตัวแทนและวาทกรรมความหลากหลายทางเพศในภาพยนตร์ไทยช่วง พ.ศ. 2560–2568 ซึ่งผู้วิจัยนิยามว่าเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านสำคัญภายใต้บริบทสมรสเท่าเทียม โดยมีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อวิเคราะห์กลวิธีการนำเสนอภาพตัวแทนของกลุ่มหลากหลายทางเพศในภาพยนตร์ไทย และ 2) เพื่อตรวจสอบวาทกรรมและโครงสร้างอุดมการณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์อิสระ การวิจัยใช้ระเบียบวิธีเชิงคุณภาพ โดยศึกษาแนวคิดด้วยภาพตัวแทน ทฤษฎีเคียวร์ สัญวิทยา และโครงสร้างเรื่องเล่าเป็นกรอบการวิจัยหลัก กลุ่มตัวอย่างคือภาพยนตร์ไทยขนาดยาวจำนวน 16 เรื่องที่เผยแพร่ระหว่าง พ.ศ. 2560–2568 ใช้วิธีคัดเลือกแบบเจาะจงให้ครอบคลุมทั้งภาพยนตร์อิสระและศิลปะกระแสหลักเชิงพาณิชย์ ภาพยนตร์ที่สนทนากับกฎหมาย และกรณีศึกษาเชิงวิพากษ์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย คือ แบบบันทึกและแบบวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์ การวิเคราะห์ข้อมูลใช้การวิเคราะห์ตัวบทและการวิเคราะห์วาทกรรมเชิงวิพากษ์ ผลการวิจัยพบว่า ในด้านกลวิธีการนำเสนอภาพตัวแทน ภาพยนตร์อิสระมีแนวโน้มเลื่อนตำแหน่งตัวละครเคียวร์จากชายขอบสู่ศูนย์กลางของเรื่องเล่า ประกอบสร้างอัตลักษณ์บนจุดตัดของโครงสร้างอำนาจหลายมิติ และใช้สุนทรียศาสตร์แบบกวีนิพนธ์ทางภาพและโครงเรื่องที่ไม่มียึดติดสูตรสำเร็จ ขณะที่ภาพยนตร์กระแสหลักยังคงพึ่งพาภาษาภาพและโทนอารมณ์ที่มองโลกในแง่ดีต่อความเป็นเคียวร์ ควบคู่กับการทำให้ตัวละครหลากหลายทางเพศเป็นสินค้าในเศรษฐกิจสีชมพูและทุนนิยมวาย ในระดับวาทกรรมและอุดมการณ์ การศึกษาพบความตึงเครียดระหว่างความพยายามท้าทายบรรทัดฐานรักต่างเพศกับการผลิตซ้ำมายาคติเดิม ภาพยนตร์อิสระบางเรื่องใช้ตัวละครเคียวร์เป็นจุดตั้งคำถามต่อรัฐ ศาสนา ชนชั้น และกฎหมาย ขณะที่ภาพยนตร์กระแสหลักและกรณีศึกษาเชิงวิพากษ์บางเรื่องยังคงใช้โครงเรื่องโศกนาฏกรรมของตัวละคร

*Received March 29, 2026; Revised April 14, 2026; Accepted April 26, 2026

หลากหลายทางเพศ มุกตลก และลูกเล่นเชิงพาณิชย์ที่ต่อยอดภาพเหมารวม หรือทำให้ความหลากหลายทางเพศกลายเป็นเพียงฉากประกอบปราศจากน้ำหนักเชิงเนื้อหา องค์ความรู้จากงานวิจัยชี้ให้เห็นว่า แม้การรับรองสมรสเท่าเทียมจะเพิ่มระดับการมองเห็นของความรักเกย์รัวในเชิงนิติบัญญัติ แต่ภาพยนตร์ไทยในยุคนี้ยังสะท้อนทั้งจุดสูงสุดของการมองเห็นและจุดวิกฤตของการเป็นตัวแทนไปพร้อมกัน โดยผลการศึกษาอาจใช้เป็นฐานคิดสำหรับการออกแบบการเล่าเรื่อง การวิจารณ์ และการกำหนดนโยบายที่ส่งเสริมการนำเสนอความหลากหลายทางเพศอย่างเคารพศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์มากขึ้น

คำสำคัญ : สมรสเท่าเทียม , ภาพยนตร์เกย์รัวไทย , บรรทัดฐานรักต่างเพศ , เศรษฐกิจสีชมพู , ทฤษฎีเกย์รัว

Abstract

This article examines the dynamics of representation and discourses on sexual and gender diversity in Thai cinema between 2017 and 2025, a period conceptualized in this study as a pivotal transition under the emergence of marriage equality. It pursues two objectives: 1) to analyze strategies of representing sexually and gender diverse characters in Thai feature films, and 2) to investigate the discourses and ideological structures articulated in mainstream and independent films. The study employs qualitative methods, drawing on textual analysis and critical discourse analysis within an integrated theoretical framework of representation, queer theory, semiotics, and narrative structure. The sample consists of sixteen Thai feature films released between 2017 and 2025, purposively selected to cover independent and art-house cinema, commercial mainstream productions, law-engaged films, and critical case studies. Data were collected through a structured film-analysis sheet focusing on narrative structure, visual style, and character construction, and were analyzed through close reading and critical interpretation of discourses. The findings show, first, that strategies of representation differ markedly across film sectors. Independent and art-house films tend to shift queer characters from the margins to the narrative center, construct identities at the intersections of multiple power structures, and mobilize visual poetry and non-formulaic storytelling to foreground lived experiences, vulnerability, and agency. By contrast, mainstream commercial films continue to rely on affirmative visual tones and optimistic moods toward queerness, while simultaneously commodifying queer characters within the pink economy and BL capitalism. Second, at the level of discourse and ideology, the study reveals a persistent tension between attempts to contest heteronormativity and the reproduction of familiar myths. Some independent films position queer characters as focal points for questioning the state, religion, class, and the law, thereby using cinema as a site of socio-political critique. Meanwhile, several mainstream and critical case-study films still deploy the bury-your-gays trope, comedic ridicule, and commercial gimmicks that reinforce stereotypes or reduce sexual and gender diversity to decorative background without substantive narrative weight. Overall, the study suggests that, despite the legal recognition of marriage equality, Thai cinema in this period operates as a contested terrain where increased visibility does not necessarily translate

into nuanced or empowering representation. The coexistence of a peak of visibility and a crisis of representation points to unresolved tensions between legal change, cultural production, and market logics, and offers an empirical basis and conceptual lens for filmmakers, critics, scholars, and policymakers interested in developing storytelling practices and media guidelines that affirm sexual and gender diversity while respecting human dignity.

Keywords : Marriage Equality , Thai Queer Cinema , Heteronormativity , Pink Economy , Queer Theory

บทนำ

ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา สังคมไทยกำลังก้าวเข้าสู่จุดเปลี่ยนผ่านทางสังคมและวัฒนธรรมที่สำคัญ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสำเร็จในการผลักดันกฎหมายสมรสเท่าเทียมที่ทำให้ไทยเป็นประเทศแรกในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่รับรองการสมรสของบุคคลเพศเดียวกัน (Prachatai, 2025) การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมเมื่อกฎหมายสมรสเท่าเทียม หรือพระราชบัญญัติแก้ไขเพิ่มเติมประมวลกฎหมายแพ่งและพาณิชย์ (ฉบับที่ 24) พ.ศ. 2567 ได้รับการประกาศในราชกิจจานุเบกษา และมีผลบังคับใช้ในวันที่ 22 มกราคม พ.ศ. 2568 (BBC Thai, 2024) กฎหมายฉบับนี้มีอบสิทธิและหน้าที่ในฐานะคู่สมรสให้กับบุคคลเพศเดียวกันอย่างเท่าเทียมในหลายด้าน ทั้งการหมั้น การสมรส การจัดการทรัพย์สิน การให้ความยินยอมทางการแพทย์ การเป็นผู้ปกครองหรือผู้พิทักษ์คู่สมรสเมื่อมีเหตุจำเป็น ตลอดจนการอุปการะเลี้ยงดูและการรับบุตรบุญธรรมร่วมกันภายใต้หลักเกณฑ์เดียวกับคู่สมรสต่างเพศ การเปลี่ยนแปลงทางกฎหมายครั้งนี้ไม่เพียงมีผลต่อคุณภาพชีวิตและสิทธิของกลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศ หากยังส่งสัญญาณถึงระดับการยอมรับจากภาครัฐที่เพิ่มสูงขึ้น ซึ่งเอื้อต่อการนำเสนอเรื่องราวความรักของกลุ่มหลากหลายทางเพศในสื่อภาพยนตร์ได้อย่างเปิดเผยและสมจริงมากขึ้น และจุดประกายให้เกิดบทสนทนาสาธารณะใหม่ ๆ ว่าด้วยความรัก ความสัมพันธ์ และนิยามของครอบครัวที่เลื่อนไหลไปจากขนบเดิม

ในบทความนี้ ช่วงเวลาระหว่าง พ.ศ. 2560–2568 ถูกนิยามเชิงวิเคราะห์ว่าเป็น “ยุคสมรสเท่าเทียม” ของภาพยนตร์ไทย มิใช่เพียงเพราะพระราชบัญญัติแก้ไขเพิ่มเติมประมวลกฎหมายแพ่งและพาณิชย์ (ฉบับที่ 24) พ.ศ. 2567 มีผลบังคับใช้ในปี 2568 เท่านั้น หากแต่เพราะเป็นช่วงเวลาที่ยาวนานของการเคลื่อนไหวเพื่อสมรสเท่าเทียมและสิทธิครอบครัวของคู่รักเพศเดียวกันขยายตัวอย่างเด่นชัดในพื้นที่สาธารณะ นับจากกรณีภาพยนตร์ แมลงรักในสวนหลังบ้าน (2560) ที่กลายเป็นข้อพิพาททางกฎหมายด้านการเซ็นเซอร์ ไปจนถึงการใช้วาทกรรมสมรสเท่าเทียมในสื่อและการเมืองกระแสหลักอย่างต่อเนื่อง ทำให้ตัวบทภาพยนตร์ในช่วงเวลาดังกล่าวสามารถถูกอ่านได้ว่าเป็นสนามสำคัญในการต่อรองความหมายของความรัก ครอบครัว และอัตลักษณ์เคียวรี่ ในห้วงหัวเลี้ยวหัวต่อของการรับรองทางกฎหมายและการเปลี่ยนผ่านเชิงสถาบันของรัฐไทย

Stuart Hall (1997) ในฐานะเจ้าของทฤษฎีภาพตัวแทน (Representation) ชี้ให้เห็นว่าสื่อไม่ได้ทำหน้าที่เพียงสะท้อนความเป็นจริง หากแต่เป็นกระบวนการผลิตสร้างความหมายผ่านภาษาและสัญลักษณ์ ซึ่งสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับดุลอำนาจในสังคม งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับภาพตัวแทนกลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศในภาพยนตร์และซีรีส์ไทย (Louiyapong, 2013; Duangwiset, 2012) พบว่า แม้ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา จะมีปริมาณสื่อที่นำเสนอประเด็นดังกล่าวเพิ่มขึ้นอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะในอุตสาหกรรมซีรีส์วาย (Boys' Love) แต่งานส่วนใหญ่ยังคงถูกผลิตซ้ำภายใต้โครงสร้างสูตรสำเร็จที่เน้นตอบสนองกลไกตลาด

และผลิตซ้ำภาพเหมารวม (Stereotypes) มากกว่าการสำรวจความซับซ้อนของประสบการณ์และตัวตนของผู้มีความหลากหลายทางเพศ (Boon-arch, 2023) จากองค์ความรู้และสถานการณ์เช่นนี้ จึงปรากฏช่องว่างของการวิจัย (Research Gap) ที่ยังขาดการศึกษาอย่างเป็นระบบว่า ในยุคเปลี่ยนผ่านที่สังคมไทยเคลื่อนตัวสู่การรับรองสมรสเท่าเทียม อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยได้มีพลวัตในการสร้างภาพตัวแทนและวาทกรรมที่ท้าทายบิดเบือน หรือต่อรองกับความเป็นจริงทางสังคมชุดใหม่อย่างไรบ้าง

จากบริบทและช่องว่างดังกล่าว งานวิจัยนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) วิเคราะห์กลวิธีการนำเสนอภาพตัวแทนของกลุ่มหลากหลายทางเพศในภาพยนตร์ไทยช่วง พ.ศ. 2560–2568 และ 2) ตรวจสอบวาทกรรมและโครงสร้างอุดมการณ์ในภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์อิสระ พร้อมทั้งสังเคราะห์องค์ความรู้ด้วยรูปแบบความรักและอัตลักษณ์ในภาพยนตร์ไทยยุคสมรสเท่าเทียม การศึกษานี้ดำเนินการผ่านระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้วิธีการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) และการวิเคราะห์วาทกรรมเชิงวิพากษ์ (Critical Discourse Analysis) จากกลุ่มตัวอย่างภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่คัดเลือกแบบเจาะจงในช่วงเวลาที่กำหนด บทความวิจัยนี้นำเสนอเนื้อหาเป็นลำดับ ประกอบด้วย การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง วิธีดำเนินการวิจัย ผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ การอภิปรายผลเชื่อมโยงกับกรอบทฤษฎีและบริบทสังคมไทย และบทสรุปองค์ความรู้พร้อมข้อเสนอเชิงนโยบายและข้อเสนอแนะเชิงวิชาการ ซึ่งมุ่งหวังให้เป็นส่วนหนึ่งของการพัฒนาองค์ความรู้ด้านสังคมวิทยา มานุษยวิทยา และสื่อศึกษา ตลอดจนเป็นฐานคิดเชิงประจักษ์สำหรับการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ไทยที่เคารพศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์และสอดคล้องกับสังคมแห่งความเท่าเทียมในระยะยาว

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์กลวิธีการนำเสนอภาพตัวแทนของกลุ่มหลากหลายทางเพศในภาพยนตร์ไทยช่วง พ.ศ. 2560–2568
2. เพื่อตรวจสอบวาทกรรมและโครงสร้างอุดมการณ์ในภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์อิสระ

การทบทวนวรรณกรรม

การวิจัยครั้งนี้ได้ทบทวนแนวคิด ทฤษฎี และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง เพื่อทำความเข้าใจพลวัตของการนำเสนอภาพตัวแทนและวาทกรรมความหลากหลายทางเพศในภาพยนตร์ไทย โดยสามารถจัดระบบความสัมพันธ์ของวรรณกรรมออกเป็น 3 ประเด็นหลัก ดังนี้

1. การประกอบสร้างภาพตัวแทนและสถานการณ์ภาพยนตร์ไทยว่าด้วยความหลากหลายทางเพศ

การศึกษาภาพตัวแทน (Representation) ของกลุ่มหลากหลายทางเพศในสื่อภาพยนตร์ มีรากฐานสำคัญจากทฤษฎีการนำเสนอภาพตัวแทนของ Stuart Hall (1997) ซึ่งได้แย่งทศนะแบบสำนึกสามัญ (Naive Realism) โดยอธิบายว่า การนำเสนอในสื่อไม่ได้สะท้อนความเป็นจริง (Reflection) อย่างเป็นทางการและตรงไปตรงมา แต่เป็นกระบวนการเชิงรุกในการผลิตความหมาย (Active Process of Meaning Production) หรือการประกอบสร้าง (Social Construction) ความหมายทางวัฒนธรรม กล่าวคือ ผู้ผลิตสื่อมีบทบาทในการเข้ารหัส (Encoding) ความหมายลงไปในตัวบทผ่านภาษาและระบบสัญลักษณ์ ขณะที่ผู้ชมก็มีบทบาทในการถอดรหัส (Decoding) ตามบริบททางสังคมและประสบการณ์ของตนเอง

ในบริบทภาพยนตร์และสื่อไทย งานของ Louiyapong and Hinwiman (2009) พบว่า สื่อกระแสหลักมักนำเสนอความรักระหว่างชายหญิงในฐานะบรรทัดฐาน ขณะที่ความรักของกลุ่มหลากหลายทางเพศมักถูกตีตราเป็น “สิ่งผิดปกติ” ที่ต้องเผชิญอุปสรรค สอดคล้องกับข้อค้นพบของ Nilsirisuk (2018) ที่ชี้ว่า

การขยายตัวของชีรัยรัยรัยรัยรัยรัยรัย (Boys' Love) นำไปสู่ความย้อนแย้งเชิงวิพากษ์ กล่าวคือ ปริมาณภาพตัวแทนที่เพิ่มขึ้นไม่ได้แปลว่าคุณภาพของการนำเสนอดีขึ้น เนื่องจากเนื้อหาจำนวนมากยังถูกผลิตซ้ำภายใต้โครงสร้างสูตรสำเร็จและภาพลักษณ์เหมารวม (Stereotypes) เพื่อมุ่งตอบสนองกลไกตลาดเป็นหลัก มากกว่าจะสำรวจความซับซ้อนของความเป็นมนุษย์ในชีวิตจริงของกลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศอย่างลึกซึ้ง (Duangwises, 2012; Boon-arch, 2023)

2. ทฤษฎีควีร์และการรื้อสร้างโครงสร้างอุดมการณ์ทางเพศ

เพื่อวิเคราะห์วาทกรรมและโครงสร้างอุดมการณ์ที่ดำรงอยู่ภายในตัวภาพยนตร์ การศึกษานี้อาศัยทฤษฎีควีร์ (Queer Theory) ซึ่งเป็นเครื่องมือวิพากษ์ที่มุ่งตั้งคำถามและท้าทายโครงสร้างอำนาจทางเพศที่สังคมถือว่าเป็นความปกติ (Normativity) Sedgwick (1990) ในงาน Epistemology of the Closet ชี้ให้เห็นกลไกบรรทัดฐานรักต่างเพศ (Heteronormativity) ที่ทำงานอยู่เบื้องหลังข้อความทางวัฒนธรรม โดยพยายามรื้อถอนการแบ่งขั้วแบบทวิลักษณ์ (Binary Oppositions) เช่น ชาย/หญิง หรือ ปกติ/ผิดปกติ ขณะเดียวกัน Butler (2006) ได้ขยายพรมแดนการวิพากษ์ผ่านแนวคิดการแสดงบทบาททางเพศ (Gender Performativity) ที่ชี้ว่า เพศสภาวะ (Gender) ไม่ได้ถูกกำหนดโดยธรรมชาติหรือมีสารัตถะตายตัว แต่เป็นสิ่งที่ถูกปฏิบัติซ้ำผ่านการแสดงบทบาทและวินัยทางสังคม จนกลายเป็นความรู้สึกว่าเป็นธรรมชาติและบรรทัดฐาน Butler ได้วิพากษ์เมทริกซ์ความเป็นรักต่างเพศ (Heterosexual Matrix) และเสนอว่า ความสัมพันธ์ระหว่างเพศสภาวะ เพศสภาวะ และความปรารถนามีความเป็นไปได้ที่หลากหลาย ลื่นไหล และไม่จำเป็นต้องสอดคล้องกับกรอบคิดรักต่างเพศเป็นใหญ่

กรอบคิดดังกล่าวเป็นเครื่องมือสำคัญในการเปิดโปงว่าภาพยนตร์มีศักยภาพในการก่อการ (Disrupt) บรรทัดฐานเดิม หรือกลับไปเสริมความแข็งแกร่งให้โครงสร้างอำนาจเดิมผ่านการผลิตซ้ำเรื่องเล่าและตัวละครที่สอดคล้องกับวาทกรรมรักต่างเพศเป็นบรรทัดฐาน งานศึกษาของ Duangwises and Jackson (2013) เกี่ยวกับพหุวัฒนธรรมทางเพศในสังคมไทย ยืนยันว่าพื้นที่สาธารณะและสื่อวัฒนธรรมจำนวนมากยังจัดวางอัตลักษณ์ควีร์ในฐานะอื่น (Otherness) ที่ต้องอธิบาย ปรับให้เข้าที่ หรือทำให้กลายเป็นสินค้าเพื่อการบริโภค มากกว่าจะยอมรับในฐานะส่วนหนึ่งของความเป็นปกติในสังคมร่วมสมัย

3. สัญลักษณ์เชิงวิพากษ์และกรอบแนวคิดแบบสหวิทยาการเพื่อการอ่านตัวบท

ในการถอดรหัสและตีความพลวัตของความสัมพันธ์และอัตลักษณ์ในภาพยนตร์ งานวิจัยนี้บูรณาการทฤษฎีสัญวิทยาและการรื้อสร้าง (Semiotics & Deconstruction) ของ Saussure (1974) และ Barthes (1977, 2013) เข้ามาเป็นเครื่องมือวิเคราะห์ Saussure (1974) เสนอความสัมพันธ์ระหว่างตัวบ่งชี้ (Signifier) และตัวถูกบ่งชี้ (Signified) ในฐานะหน่วยสัญลักษณ์ ขณะที่ Barthes (1977, 2013) นำแนวคิดดังกล่าวมาขยายความ โดยเสนอระดับความหมาย 2 ระดับ ได้แก่ ความหมายโดยตรง (Denotation) และความหมายโดยนัย (Connotation) พร้อมทั้งพัฒนาแนวคิดเรื่องมายาคติ (Myth) ซึ่งทำหน้าที่แปลงความหมายที่ถูกสร้างขึ้นทางวัฒนธรรมให้ดูราวกับเป็นความจริงตามธรรมชาติ กลไกนี้มักทำงานเพื่อรับใช้อุดมการณ์ที่ครอบงำสังคม และทำให้โครงสร้างอำนาจบางแบบถูกทำให้เป็นเรื่องธรรมดาในสายตาผู้ชม

เมื่อนำกรอบคิดดังกล่าวมาประสานกับทฤษฎีโครงสร้างเรื่องเล่า การสร้างตัวละคร และองค์ประกอบภาพยนตร์ (Snyder, 2005; McKee, 1997; Aronson, 2001) จึงเกิดเป็นกรอบบูรณาการทฤษฎีเพื่อการวิเคราะห์ที่สามารถเจาะลึกกลไกการสร้างความหมายเชิงสัญลักษณ์ การจัดวางโครงสร้างเรื่องเล่า และสุนทรียศาสตร์ของภาพยนตร์ได้อย่างเป็นระบบ

สรุปองค์ความรู้ ช่องว่างความรู้ และการประยุกต์ใช้ทฤษฎี จากการทบทวนวรรณกรรมข้างต้น องค์ความรู้เดิมชี้ให้เห็นว่าสื่อมวลชนไทยมีพัฒนาการในการเปิดพื้นที่ให้กลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศมาก

ขึ้น แต่ยังคงเผชิญปัญหาการผลิตซ้ำอุดมการณ์รักต่างเพศเป็นใหญ่และภาพลักษณ์เหมารวม ช่องว่างของความรู้ (Knowledge Gap) ที่ยังไม่ถูกพิจารณาอย่างเป็นระบบ คือ ในยุคที่สังคมไทยกำลังก้าวสู่การรับรองกฎหมายสมรสเท่าเทียม (พ.ศ. 2560–2568) ภาพยนตร์ไทยขนาดยาว ทั้งในสายภาพยนตร์อิสระที่มุ่งท้าทายสุนทรียศาสตร์ และสายกระแสหลักที่ผูกติดกับทุนนิยม มีการปะทะสังสรรค์ทางวาทกรรมและอุดมการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างไร การวิจัยครั้งนี้จึงนำทฤษฎีและแนวคิดดังกล่าวมาประยุกต์ใช้เพื่อตอบวัตถุประสงค์ทั้งสองประการ ดังนี้

สำหรับวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เพื่อวิเคราะห์กลวิธีการนำเสนอภาพตัวแทนของกลุ่มหลากหลายทางเพศ งานวิจัยประยุกต์ใช้ทฤษฎีการนำเสนอภาพตัวแทนของ Hall (1997) ร่วมกับทฤษฎีโครงสร้างเรื่องเล่าและสัญวิทยา (Barthes, 1977, 2013; Snyder, 2005; McKee, 1997; Aronson, 2001) เพื่อตรวจสอบการเข้ารหัสและถอดรหัสทางวัฒนธรรม กลวิธีทางสุนทรียศาสตร์ และการประกอบสร้างตัวละครและความรักในภาพยนตร์ไทยยุคสมรสเท่าเทียม

ส่วนวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 เพื่อตรวจสอบวาทกรรมและโครงสร้างอุดมการณ์ในภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์อิสระ งานวิจัยใช้ทฤษฎีเคียร์ของ Butler (2006) และ Sedgwick (1990) เป็นกรอบในการวิพากษ์ เพื่อตรวจสอบว่าตัวบทภาพยนตร์ได้ท้าทาย หรือกลับไปตอกย้ำบรรทัดฐานรักต่างเพศ (Heteronormativity) อย่างไร ตลอดจนใช้กรอบสัญวิทยาเชิงวิพากษ์ในการเปิดโปงมายาคติและโครงสร้างอำนาจทางเพศที่ซ่อนอยู่ในเรื่องเล่าของภาพยนตร์ไทยทั้งสองกระแสอย่างเป็นรูปธรรม

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีพื้นที่วิจัยคือตัวบทภาพยนตร์ไทยขนาดยาวที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับกลุ่มหลากหลายทางเพศ ผู้วิจัยใช้การคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง โดยไม่ได้มุ่งเก็บรวบรวมภาพยนตร์ทุกเรื่องที่เข้าข่าย หากแต่เน้นคัดเลือกตัวบทที่สามารถเป็นตัวแทนเชิงปรากฏการณ์ในการสะท้อนพลวัตการนำเสนอความรักของกลุ่มหลากหลายทางเพศ ภายใต้เกณฑ์การคัดเลือกเข้า 4 ประการ ได้แก่ 1) เกณฑ์ด้านเวลา เป็นภาพยนตร์ที่ผลิตและเผยแพร่ระหว่าง พ.ศ. 2560–2568 2) เกณฑ์ด้านเนื้อหา ต้องมีตัวละครหลักหรือตัวละครสำคัญเป็นกลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศ และมีประเด็นความรักหรือความสัมพันธ์เป็นแก่นเรื่อง 3) เกณฑ์ด้านความเป็นตัวแทน ภาพยนตร์ต้องสะท้อนให้เห็นการดำรงอยู่ของวาทกรรมหรือชนบทการเล่าเรื่องที่แตกต่างกันในยุคสมัยนั้นอย่างชัดเจน และ 4) เกณฑ์ด้านการเข้าถึงและผลกระทบ เป็นภาพยนตร์ที่ได้รับการรับรู้ในวงกว้าง สร้างผลกระทบเชิงสังคมหรือการถกเถียงสาธารณะ ได้รับรางวัล หรือผู้วิจัยสามารถเข้าถึงตัวบทเพื่อการวิเคราะห์ได้อย่างครบถ้วน

จากเกณฑ์ดังกล่าว ได้กลุ่มตัวอย่างภาพยนตร์ที่เป็นตัวแทนเชิงปรากฏการณ์ของยุคสมรสเท่าเทียมจำนวนทั้งสิ้น 16 เรื่อง โดยมีได้มีนัยว่าเป็นการรวบรวมภาพยนตร์ครบถ้วน หากเป็นการคัดเลือกเชิงเจตนาให้ครอบคลุมภูมิทัศน์หลักของอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในช่วงเวลาดังกล่าว แบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มภาพยนตร์อิสระและศิลปะ จำนวน 6 เรื่อง ได้แก่ มะลิลา (2560) ดิว ไปด้วยกันนะ (2562) DOI BOY (2566) ทะเลของฉันมีคลื่นเล็กน้อยถึงปานกลาง (2566) Flat Girls ขึ้นทางระหว่างเรา (2568) และ ฟ้าใช้ได้ค่ะ (2568) กลุ่มภาพยนตร์กระแสหลักเชิงพาณิชย์ จำนวน 4 เรื่อง ได้แก่ ตูตชีส์ แอนด์ เดอะเพค (2562) เพราะเราคู่กัน The Movie (2564) ซองแดงแต่งผี (2568) และ หอแต้วแตก แหกหลีหู (2568) กลุ่มภาพยนตร์ที่สนทนากับกฎหมาย จำนวน 2 เรื่อง ได้แก่ แม่หลงรักในสวนหลังบ้าน (2560) และ วิมานหนาม (2567) และกลุ่มภาพยนตร์กรณีศึกษาเชิงวิพากษ์ จำนวน 4 เรื่อง ได้แก่ เทยไทบ้านเดอะซีรีส์ (2568) หมู่บ้านโคกะโหลก (2568) เลี้ยงรุ่นตอน “คิดถึง” (2568) และ เรื่องในข้อแม่ของเวลา (2568)

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบบันทึกและแบบวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์ ซึ่งออกแบบบนพื้นฐานของกรอบแนวคิดด้านภาพตัวแทน ทฤษฎีเคียร์ สัณนิทยา และโครงสร้างเรื่องเล่า แบบวิเคราะห์ตัวบทแบ่งตัวชี้วัดหลักออกเป็น 3 มิติ ได้แก่ 1) โครงสร้างการเล่าเรื่องและโครงเรื่อง 2) การประกอบสร้างตัวละคร (เช่น เพศสภาพ บทบาท อำนาจ ความสัมพันธ์) และ 3) สัญลักษณ์และวาทกรรมที่ปรากฏในภาพ เสียง และบทสนทนา เพื่อให้การเก็บข้อมูลเชิงเนื้อหาที่มีทิศทางและสามารถเปรียบเทียบข้ามเรื่องได้อย่างเป็นระบบ

ในเชิงกระบวนการวิเคราะห์ ผู้วิจัยเริ่มจากการอ่านและทบทวนตัวบทแต่ละเรื่องอย่างละเอียดเพื่อสร้างความคุ้นเคย (Data Immersion) จากนั้นระบุหน่วยความหมายที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอความรัก ความหลากหลายทางเพศ และสมรสเท่าเทียม แล้วจัดหมวดหมู่เป็นโค้ดเบื้องต้น ก่อนรวมโค้ดที่ใกล้เคียงกันให้กลายเป็นหมวดหมู่เชิงธีม ภายใต้กรอบการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) และการวิเคราะห์วาทกรรม (Discourse Analysis) โดยใช้กรอบทฤษฎีที่กำหนดไว้เป็นเลนส์ในการตีความ

การเก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลดำเนินการโดยใช้ปรากฏการณ์ทางสังคมร่วมสมัยเป็นกรอบในการตั้งคำถาม เช่น การเปลี่ยนแปลงภาพจำของตัวละครที่มีความหลากหลายทางเพศจากมิติตัวตลกสู่ความซับซ้อนทางอารมณ์ พลวัตการสร้างครอบครัวของคู่รักหลากหลายทางเพศ และกระบวนการรับรองกฎหมายสมรสเท่าเทียม เพื่อนำมาพิจารณาว่า ภาพยนตร์ไทยได้สะท้อน เปลี่ยนแปลง หรือขัดแย้งกับความเป็นจริงทางสังคมอย่างไร การวิเคราะห์ตัวบทจึงมิได้มุ่งค้นหาความจริงเพียงหนึ่งเดียวที่อยู่ในภาพยนตร์ หากแต่ทำหน้าที่สร้างบทสนทนาเชิงวิพากษ์ระหว่างบริบทความเป็นจริงทางสังคมกับภาพตัวแทนที่ถูกสร้างขึ้น จากนั้นจึงนำข้อมูลเชิงคุณภาพทั้งหมดมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ ก่อนนำเสนอผลการศึกษารูปแบบการเขียนบรรยายเชิงพรรณนา

เพื่อเสริมความน่าเชื่อถือของการวิเคราะห์ (Trustworthiness) ผู้วิจัยใช้การไตร่ตรองเชิงสะท้อนตนเอง (Reflexivity) ควบคู่กับการจดบันทึกกระบวนการวิเคราะห์อย่างเป็นลำดับ (Audit Trail) โดยบันทึกเหตุผลในการตัดสินใจเชิงวิเคราะห์ การปรับหมวดหมู่โค้ด และการเชื่อมโยงประเด็นต่าง ๆ ไว้ในบันทึกการวิจัย นอกจากนี้ ยังมีการเปรียบเทียบข้ามตัวบทระหว่างกลุ่มภาพยนตร์ทั้งสี่ประเภท (Theoretical Triangulation) เพื่อให้เห็นทั้งรูปแบบที่สอดคล้องกันและจุดต่างที่สำคัญ ตลอดจนพิจารณาการพึ่งพาภาพยนตร์เรื่องใดเรื่องหนึ่งมากเกินไป

ผลการวิจัย

การนำเสนอผลการวิจัยในส่วนนี้มุ่งตอบวัตถุประสงค์การวิจัยทั้งสองข้อ ได้แก่ (1) การวิเคราะห์กลวิธี การนำเสนอภาพตัวแทนของกลุ่มหลากหลายทางเพศในภาพยนตร์ไทยช่วง พ.ศ. 2560–2568 และ (2) การตรวจสอบวาทกรรมและโครงสร้างอุดมการณ์ที่แฝงอยู่ในภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์อิสระ โดยในตอนแรกจะฉายภาพรวมของภูมิทัศน์และเรื่องย่อสังเขปของภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง ก่อนจะนำไปสู่การวิเคราะห์เชิงลึกในสองมิติหลัก คือ กลวิธีการสร้างภาพตัวแทน และวาทกรรม/อุดมการณ์ที่โครงสร้างเรื่องเล่า และภาษาภาพยนตร์ช่วยผลิตซ้ำหรือท้าทาย

1. ภูมิทัศน์และเรื่องย่อสังเขปของภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง (พ.ศ. 2560–2568) เป็นช่วงเวลาที่สะท้อนความหลากหลายของประเด็นและรูปแบบการเล่าเรื่องอย่างก้าวกระโดด ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างสามารถจำแนกออกเป็น 4 กลุ่มหลัก ดังนี้

1.1 กลุ่มภาพยนตร์อิสระและศิลปะ กลุ่มนี้มีความโดดเด่นในการสำรวจมิติทางจิตวิญญาณ ร่างกาย และการเมือง ได้แก่ *มะลิลา* (2560) เรื่องราวของอดีตคนรักอย่าง *เซนและพิช* ที่กลับมาพบกันอีกครั้งเพื่อเผชิญหน้ากับความตาย การสูญเสีย และการเยียวยาผ่านการทำบายศรี *คิว* *ไปด้วยกันนะ* (2562) ว่าด้วย

ความรักต้องห้ามระหว่าง *ภพและดิวิ* ในเมืองเล็ก ๆ ที่ถูกกาลเวลาพัดพาให้พรากจากและนำกลับมาพบกันอีกครั้ง *DOI BOY* (2566) ติดตามชีวิตของ *ศร* ชายหนุ่มผู้ลี้ภัยที่ทำงานค้าประเวณีในเชียงใหม่และพัวพันกับเครือข่ายนักกิจกรรมทางการเมือง *ทะเลของฉันทมีคลื่นเล็กน้อยถึงปานกลาง* (2566) เล่าความสัมพันธ์ระหว่าง *ชาติ* หญิงสาวมุสลิมที่เผชิญแรงกดดันให้แต่งงาน และ *ฝน* ศิลปินจากกรุงเทพฯ *Flat Girls* ขึ้นห้างระหว่างเรา (2568) สำรวจความสัมพันธ์ของ *เจนและแอน* เด็กสาวสองคนจากครอบครัวตำรวจที่มีพื้นเพและสถานภาพต่างกัน และ *ผีใช้ได้คะ* (2568) ภาพยนตร์ที่ผสานความรัก ภูตผี และการเมือง ผ่านเรื่องราวของกะเทยวิชาการกับผีที่เป็นเหยื่อความรุนแรงของรัฐ

1.2 *กลุ่มภาพยนตร์กระแสหลักเชิงพาณิชย์* กลุ่มนี้มุ่งเน้นความบันเทิงและตอบสนองกลไกตลาดเป็นสำคัญ ได้แก่ *ตุ๊ดซี่ส์ แอนด์ เดอะเฟค* (2562) ที่นำเสนอปฏิบัติการลวงโลกของแก๊งเพื่อนสนิทที่ต้องหาแม่ค้ามาสวมรอยแทนซูเปอร์สตาร์ชื่อดัง *เพราะเรารู้กัน The Movie* (2564) การต่อยอดปรากฏการณ์ซีรีส์วายสู่จอภาพยนตร์ ผ่านเรื่องราวความสัมพันธ์ของไทนและสารวัตร *ซอแฉงแฉงผี* (2568) ที่ผสานความสยองขวัญเข้ากับอารมณ์ขัน ผ่านเรื่องของชายหนุ่มที่จำยอมเข้าพิธีวิวาห์กับวิญญาณชายปริศนา และ *หอยแฉ้วแตก แหกหลีหู่* (2568) ภาคที่ 10 ของแฟรนไชส์ตลกซึ่งยังสืบทอดมโนทัศน์กะเทยตัวตลก (Jester) ท่ามกลางกระแสความตื่นรู้ทางสังคมร่วมสมัย

1.3 *กลุ่มภาพยนตร์ที่สนทนากับกฎหมาย* กลุ่มนี้เกิดขึ้นอย่างชัดเจนเพื่อสะท้อนช่องโหว่ทางสิทธิและโครงสร้างทางกฎหมาย ได้แก่ *แมลงรักในสวนหลังบ้าน* (ฉาย 2560) ที่เล่าเรื่อง *ธัญญา* หญิงข้ามเพศผู้พยายามเป็นเสาหลักของครอบครัว แต่กลับต้องเผชิญอคติความด้านสิทธิและศีลธรรม และ *วิมานหนาม* (2567) ที่สะท้อนการต่อสู้ของคู่รักเพศเดียวกันซึ่งสูญเสียสิทธิในทรัพย์สินและสถานะทางครอบครัวเมื่ออีกฝ่ายเสียชีวิต จนกลายเป็นสัญลักษณ์สำคัญของการเรียกร้องสมรสเท่าเทียมในสังคมไทยร่วมสมัย

1.4 *กลุ่มภาพยนตร์กรณีศึกษาเชิงวิพากษ์* (พ.ศ. 2568) กลุ่มนี้ประกอบด้วยภาพยนตร์ที่ถูกหยิบยกมาถกเถียงอย่างกว้างขวางในเชิงสังคมและวาทกรรม ได้แก่ *เทย์ไทบ้านเดอะซีรีส์* เรื่องราวของแก๊งเพื่อนสาวประเภทสองในชนบทอีสานที่พยายามเก็บเงินไปเที่ยวญี่ปุ่น *หมู่บ้านโคกะโหลก* ที่ติดตามชาวบ้านและตำรวจในการไขคดีฆาตกรรมเหนือธรรมชาติ *เลี้ยงรุ่น ตอน “คิดถึง”* ว่าด้วยการกลับมาพบกันของกลุ่มเพื่อนเก่าที่ต้องเผชิญหน้ากับอดีตที่ค้างคา และ *เรื่องในข้อแม่ของเวลา* ที่สำรวจความสัมพันธ์ภายใต้เงื่อนไขของเวลาและความทรงจำที่ไม่ลงรอย

เรื่องย่อโดยสังเขปทั้งหมดนี้สะท้อนให้เห็นพลวัตของเนื้อหา รูปแบบการเล่าเรื่อง และการจัดวางตัวละครหลากหลายทางเพศที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละกลุ่มภาพยนตร์ อย่างไรก็ตาม เพื่อให้เห็นโครงสร้างอำนาจและอุดมการณ์ที่ดำรงอยู่ในตัวบทอย่างเป็นรูปธรรม การวิเคราะห์ในลำดับถัดไปจะมุ่งเน้นไปที่การถอดรหัสสัญลักษณ์และโครงสร้างเรื่องเล่า ซึ่งทำหน้าที่เป็นรอยต่อสำคัญในประวัติศาสตร์การนำเสนอภาพตัวแทนความหลากหลายทางเพศในภาพยนตร์ไทยยุคสมรสเท่าเทียม

2. *กลวิธีการนำเสนอภาพตัวแทนของกลุ่มหลากหลายทางเพศในภาพยนตร์ไทยช่วง พ.ศ. 2560–2568* การนำเสนอผลการวิจัยในส่วนนี้มุ่งตอบวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 จากการวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่าง พบว่ากลวิธีการนำเสนอภาพตัวแทนของกลุ่มหลากหลายทางเพศในยุคสมรสเท่าเทียมมีพลวัตสำคัญอยู่ในสามมิติหลัก ทั้งการเลื่อนตำแหน่งตัวละครจากชายขอบสู่ศูนย์กลางของเรื่องเล่า การประกอบสร้างอัตลักษณ์บนจุดตัดของโครงสร้างอำนาจ และการใช้ภาษาภาพยนตร์และสุนทรียศาสตร์เฉพาะในการกำกับการมองเห็นและการอ่านควีร์ (Queer Reading)

2.1 จาก “ตัวตลก” และ “เหยื่อโคกนาฏกรรม” สู่ตัวละครนำที่มีความซับซ้อน เมื่อเปรียบเทียบกับภาพยนตร์ก่อนยุคสมรสเท่าเทียมที่มีกวางตัวละครหลากหลายทางเพศในฐานะตัวตลก (Comic Relief)

หรือเหยื่อโศกนาฏกรรมที่ต้องจบชีวิตลงด้วยความพ่ายแพ้ ภาพยนตร์อิสระและศิลปะในช่วง พ.ศ. 2560–2568 แสดงให้เห็นการขยับตำแหน่งของตัวละครควียร์ไปสู่การเป็นตัวละครนำที่มีความซับซ้อนทางอารมณ์และจิตวิญญาณอย่างชัดเจน *มะลิลา*, *คิว* *ไปด้วยกันนะ*, *DOI BOY*, *ทะเลของฉันมีคลื่นเล็กน้อยถึงปานกลาง*, *Flat Girls* *ชั้นห่างระหว่างเรา* และ *ผีใช้ได้ค่ะ* ต่างวางตัวละครหลากหลายทางเพศไว้ที่ศูนย์กลางของเรื่องเล่า และใช้ความรัก ความสูญเสีย และบาดแผลภายในเป็นแกนขับเคลื่อนเรื่องราว แทนที่จะใช้เพียงความแตกต่างทางเพศวิธีเป็นสีสรรหรือแก้ปัญหาแบบผิวเผิน ผลการวิเคราะห์ในมิตินี้จึงพบว่า ภาพยนตร์อิสระและศิลปะในยุคสมรสเท่าเทียมมีแนวโน้มเลื่อนตัวละครควียร์จากบทบาทตัวตกและเหยื่อโศกนาฏกรรมสู่ตัวละครนำที่มีความซับซ้อนทางอารมณ์และโครงสร้างอำนาจ

ในเชิงตีความ ผลการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวสามารถอ่านให้สัมพันธ์กับแนวคิดของ Hall (1997) ที่มองว่าอัตลักษณ์มิได้เป็นคุณสมบัติที่ติดตัวมาแต่เดิม หากแต่ถูกประกอบสร้างขึ้น ณ จุดตัดของวาทกรรมและอำนาจในบริบทต่าง ๆ ตัวละครใน *DOI BOY* จึงไม่ได้ถูกนิยามเพียงในฐานะชายรักชาย หากยังถูกทับซ้อนด้วยสถานะแรงงานข้ามชาติและผู้ลี้ภัยทางการเมือง ทำให้เรื่องเล่าความรักของเขาพัวพันกับโครงสร้างรัฐชายแดน และทุนอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ในทำนองเดียวกัน ตัวละครหญิงรักหญิงใน *ทะเลของฉันมีคลื่นเล็กน้อยถึงปานกลาง* ถูกร้อยรัดด้วยโครงสร้างศาสนา ชุมชน และนโยบายสิ่งแวดล้อม จนทำให้ความรักมิได้เป็นเพียงพื้นที่ของอารมณ์ส่วนบุคคล แต่เป็นสนามต่อรองกับอำนาจของรัฐและศาสนาที่เข้ามากำกับจัดระเบียบชีวิตและความสัมพันธ์ของพวกเธอ

2.2 *อัตลักษณ์บนจุดตัดของโครงสร้างอำนาจ: จากกรอบ “เกย์/ทอม/ดี้” ไปสู่ความทับซ้อนทางสังคม (Intersectionality)* การประกอบสร้างภาพตัวแทนในกลุ่มภาพยนตร์อิสระและศิลปะดังกล่าวสะท้อนแนวคิดความทับซ้อนทางสังคมที่มองว่าอัตลักษณ์มิได้ประกอบด้วยเพียงมิติเดียวของความแตกต่าง แต่เกิดจากการทับซ้อนกันของชาติพันธุ์ ชนชั้น ศาสนา และภูมิศาสตร์ ตัวอย่างเช่น *DOI BOY* ใช้เมืองเชียงใหม่ ชายแดน และย่านกลางคืนเป็นสัญลักษณ์ของโครงสร้างอำนาจที่คอยควบคุมทั้งร่างกายและความปรารถนาของตัวละครควียร์ ขณะที่ *Flat Girls* ใช้พื้นที่แฟลตตำรวจเป็นสัญลักษณ์ของระบบวินัยแบบรัฐราชการที่ซึมซับเข้าไปในชีวิตประจำวัน ผ่านทั้งกฎเกณฑ์อย่างเป็นทางการและการสอดส่องแบบไม่เป็นทางการอย่างการซุบซิบนินทา ผลการวิเคราะห์ในมิตินี้จึงชี้ให้เห็นว่า ภาพยนตร์อิสระและศิลปะมักเชื่อมความเป็นควียร์เข้ากับมิติของชนชั้นชาติพันธุ์ ศาสนา และภูมิศาสตร์ มากกว่าจะจำกัดอยู่เพียงกรอบ “เกย์/ทอม/ดี้” แบบเดี่ยวมิติ

ในเชิงตีความ ท่าทีดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์มิได้เพียงเพิ่มตัวละครหลากหลายทางเพศเข้าไปในเรื่อง แต่ใช้ตัวละครเหล่านี้เป็นจุดศูนย์กลางในการวิพากษ์โครงสร้างอำนาจที่ซ้อนทับกันอยู่ เช่น การกดทับชนชั้นแรงงาน ชาติพันธุ์ และศาสนา กลวิธีนี้แตกต่างจากภาพยนตร์กระแสหลักที่มักแยกความเป็นควียร์ออกจากมิติอื่น และทำให้ความเป็นควียร์ถูกจัดวางในฐานะ “บุคคลที่ผิดจากปกติ” มากกว่าที่จะเชื่อมโยงกับโครงสร้างทางสังคมการเมืองที่ใหญ่กว่า

2.3 *ภาษาภาพยนตร์และสุนทรียศาสตร์: จากเมโลดราม่าเชิงสูตรสำเร็จสู่กวีนิพนธ์ทางภาพ (Visual Poetry) และการมองโลกในแง่ดีแบบควียร์แนวใหม่ (New Queer Optimism)* ในระดับภาษาภาพยนตร์ กลุ่มภาพยนตร์อิสระและศิลปะในยุคนี้ขยับจากขนบเมโลดราม่าเชิงเส้นไปสู่รูปแบบที่ใกล้เคียงกับกวีนิพนธ์ทางภาพ และภาพยนตร์เนิบช้า (Slow Cinema) การใช้ภาพนิ่งแบบแชยาว (Long Take) พื้นที่ว่าง และการจัดแสง-สีที่เน้นบรรยากาศมากกว่าการเล่าเรื่องอย่างตรงไปตรงมา แสดงให้เห็นการเคลื่อนไหวของสุนทรียศาสตร์จากการเล่าเรื่องรักให้เข้าใจง่าย ไปสู่การเชื้อเชิญให้ผู้ชมเข้าไปอยู่ในสภาวะภายในของตัวละคร การจัดวางภูมิทัศน์ธรรมชาติ ทะเล ชายฝั่ง เมือง และแฟลตตำรวจให้ทำหน้าที่เป็นตัวละครร่วม ช่วยเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมอ่านความหมายเชิงสัญลักษณ์เกี่ยวกับการกดทับและการดิ้นรนของอัตลักษณ์ควียร์อย่างละเอียดอ่อน

ในทางตรงกันข้าม กลุ่มภาพยนตร์กระแสหลักเชิงพาณิชย์ ได้แก่ *เพราะเรารู้กัน The Movie*, *ตุ๊ดซี่ส์ แอนด์ เดอะเฟค*, *ซอว์แดงแต่งผี* และ *หอยเต้าแตก แหกหลีหู่* แสดงให้เห็นถึงกลวิธีแบบการมองโลกในแง่ดีแบบควีร์แนวใหม่ (New Queer Optimism) ที่ใช้สุนทรียศาสตร์เชิงบวกและภาษาภาพที่ปลอดภัย ในการทำให้เรื่องเล่าควีร์เป็นสินค้าวัฒนธรรมที่บริโภคได้ง่าย *เพราะเรารู้กัน The Movie* ใช้แสงนุ่มนวลและโทนสีพาสเทลอย่างต่อเนื่อง วางคู่รักกลางภาพในโลกที่เป็นระเบียบสะอาดตา สร้างบรรยากาศที่ทำให้ความสัมพันธ์ของคู่ชาย-ชายถูกมองว่าเป็นเรื่องปกติและปลอดภัย โดยแทบไม่ปรากฏร่องรอยของความขัดแย้งเชิงโครงสร้างใด ๆ อย่างเด่นชัด ในเชิงสัญลักษณ์ การจัดวางภาษาภาพยนตร์ลักษณะนี้จึงอาจมีส่วนทำให้ชีวิตควีร์ถูกทำให้เรียบง่ายลง และเปิดโอกาสให้ผู้ชมประสพกับตัวบทในฐานะเรื่องเล่าความรักโรแมนติกที่เข้าถึงได้และไม่เสี่ยงมากกว่าการเชื่อเชิญให้ตั้งคำถามเชิงวิพากษ์ต่อบริบททางสังคมและการเมืองที่โอบล้อมชีวิตของตัวละครควีร์

ตุ๊ดซี่ส์ แอนด์ เดอะเฟค ใช้สัญลักษณ์ของสีส้มและเครื่องแต่งกายในการผลิตซ้ำสุนทรียะแบบแคมป์ (Camp) ที่ขับเน้นความเกินจริงของตัวละครหลากหลายทางเพศ ทั้งในด้านท่าทาง การพูด และร่างกาย แม้ภาพรวมจะสามารถมองได้ว่าเป็นการเฉลิมฉลองความกล้าหาญของควีร์ในการแสดงตัวตน แต่การจัดวางตัวละครควีร์ชนชั้นกลางในเมืองให้น่ารัก น่าเอ็นดู ในขณะที่ตัวละครชนชั้นล่างถูกใช้เป็นคู่เปรียบที่เชื่อมโยงกับความไม่ศิวิไลซ์ ทำให้เสียงหัวเราะจำนวนมากถูกผลิตผ่านความต่างเชิงชนชั้น ภายใต้โครงสร้างดังกล่าว ภาพยนตร์จึงสามารถถูกอ่านได้ว่าไม่ได้เพียงยืนยันตัวตนควีร์ หากยังรักษาลำดับชั้นทางสังคมแบบเดิมผ่านรูปแบบความตลกด้วย

ซอว์แดงแต่งผี ใช้สัญลักษณ์พิธีกรรมของแดง รูป โต๊ะจีน และสีแดง-ทองในการแปลสารจากต้นฉบับได้หนังเรื่อง *Marry My Dead Body* (2022) สู่บริบทไทย โดยขยับจากประเด็นการเจรจาต่อรองทางสิทธิของคู่รักเพศเดียวกันไปสู่การเน้นตราม้าครอบครัวและรักต่างภพที่คุ้นเคย ทำให้ผู้ชมกระแสหลักสามารถรับชมเรื่องราวได้ผ่านกรอบอารมณ์แบบเดิม โดยแทบไม่ต้องเผชิญหน้ากับการถกเถียงเรื่องสิทธิและความเท่าเทียมอย่างตรงไปตรงมา ขณะที่ *หอยเต้าแตก แหกหลีหู่* แม้จะพยายามประดับโครงสร้างเรื่องเล่าที่เป็นระบบมากขึ้น แต่ก็ยังใช้ภาพ “เจ๊แต้ว” ในฐานะกะเทยตัวตลกและการระดมอินฟลูเอนเซอร์ (Influencer) เป็นทรัพยากรเชิงภาพลักษณ์ในระบบทุนนิยมสีรุ้ง (Rainbow Capitalism) เพื่อสร้างความบันเทิงเชิงพาณิชย์ มากกว่าจะพัฒนาไปสู่ภาพตัวแทนที่ลุ่มลึกและหลากหลายมิติมากขึ้น

โดยสรุป มิตินี้ชี้ให้เห็นว่าภาษาภาพยนตร์และสุนทรียศาสตร์ทำหน้าที่กำกับการมองเห็นควีร์ทั้งในเชิงเปิดพื้นที่ให้กับประสบการณ์ภายในที่ลุ่มลึกในภาพยนตร์อิสระ และในเชิงทำให้เรื่องเล่าควีร์กลายเป็นสินค้าวัฒนธรรมที่ปลอดภัยและบริโภคได้ง่ายในภาพยนตร์กระแสหลัก

3. วาทกรรมและโครงสร้างอุดมการณ์ในภาพยนตร์กระแสหลักและภาพยนตร์อิสระ การนำเสนอผลการวิจัยในส่วนนี้มุ่งตอบวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 จากการวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบระหว่างภาพยนตร์อิสระและศิลปะ ภาพยนตร์กระแสหลักเชิงพาณิชย์ ภาพยนตร์ที่สนทนากับกฎหมาย และกรณีศึกษาเชิงวิพากษ์ พบว่าวาทกรรมและโครงสร้างอุดมการณ์ที่ล้อมรอบภาพตัวแทนกลุ่มหลากหลายทางเพศในยุค พ.ศ. 2560–2568 ถูกจัดวางอย่างแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญ ทั้งในมิติของการมองเห็น (Visibility) การทำให้เป็นสินค้า (Commodification) และการผูกโยงกับโครงสร้างรัฐ กฎหมาย และศีลธรรม

3.1 ภาพยนตร์อิสระและศิลปะ: จากทางเล็กลงสู่แนวทางสุนทรียศาสตร์และการวิพากษ์ ในกลุ่มภาพยนตร์อิสระและศิลปะ ได้แก่ *มะลิลา*, *ดิว ไปด้วยกันนะ*, *DOI BOY*, *ทะเลของฉันมีคลื่นเล็กน้อยถึงปานกลาง*, *Flat Girls* ขึ้นท่าระหว่างเรา และ *ผีใช้ได้คะ* วาทกรรมหลักคือการขยับจากการขอพื้นที่ไปสู่การใช้พื้นที่ ภาพยนตร์เป็นแนวทางทางสุนทรียศาสตร์และการวิพากษ์โครงสร้างอำนาจอย่างเข้มข้น ภาพตัวแทนควีร์ไม่

ถูกวางไว้ในฐานะตัวตลกหรือเหยื่อ หากเป็นมนุษย์ที่แบกบาดแผล ขนชั้น ขาดพิ้นธุ์ ศาสนา และการเมืองไปพร้อมกัน

การวิเคราะห์ผ่านกรอบแนวคิดของ Hall (1997), Butler (2006) และ Sedgwick (1990) ทำให้เห็นว่าอัตลักษณ์ในภาพยนตร์กลุ่มนี้ถูกประกอบสร้าง ณ จุดตัดของโครงสร้างอำนาจหลายชั้น *DOI BOY* ทำให้ภาพยนตร์เควียร์กลายเป็นศูนย์กลางของการวิพากษ์รัฐ ชายแดน และเศรษฐกิจแรงงานข้ามชาติ ทะเลของฉันทมีคลื่นเล็กน้อยถึงปานกลาง เชื่อมเพศภาวะหญิงรักหญิงเข้ากับศาสนาอิสลามและนโยบายชายฝั่ง ขณะที่ *Flat Girls* ใช้แพลตฟอร์มเป็นฉากของระบอบวินัยในชีวิตประจำวัน มะลิลา และ ดิว ไปด้วยกันนะ ใช้โครงสร้างเรื่องเล่าแบบไม่เป็นเส้นตรง (Non-Linear Narrative) พิธีกรรมทางศาสนา ความทรงจำ และการกลับชาติมาเกิด เพื่อเปิดประเด็นเรื่องศีลธรรม ศาสนา และการทำให้ความปรารถนาเควียร์กลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในขณะเดียวกันก็ถูกกดทับ โดยเฉพาะใน *ดิว ไปด้วยกันนะ* ที่ย้อนกลับไปสำรวจบาดแผลของรักร่วมเพศในช่วงทศวรรษ 2530–2540 ก่อนจะหวนกลับมาทบทวนกรอบจารีตดังกล่าวผ่านบริบทสังคมไทยร่วมสมัย (Boonarch, 2023) รวมถึง *ผีใช้ได้ค่ะ* ขยับไปอีกขั้นด้วยการผูกความรัก เควียร์ และผีเข้ากับบาดแผลจากความรุนแรงโดยรัฐ ใช้อารมณ์ขันและโศกสยองขวัญปนตลก (Horror-Comedy) ห่อหุ้มการวิพากษ์การบังคับสูญหายและการเมืองของความทรงจำอย่างตรงไปตรงมา

โดยสรุป ภาพยนตร์อิสระและศิลปะเหล่านี้จึงผลิตวาทกรรมที่มองเควียร์ไม่ใช่เพียง “กลุ่มเป้าหมาย” หากเป็นจุดตัดของขนชั้น ขาดพิ้นธุ์ ศาสนา และรัฐที่ใช้ศิลปะภาพยนตร์เป็นอาวุธวิพากษ์อุดมการณ์หลัก

3.2 ภาพยนตร์กระแสหลักเชิงพาณิชย์:ทุนนิยมสีรุ้ง การทำให้เป็นสินค้า และแ่งดีแบบเควียร์แนวใหม่
ในกลุ่มภาพยนตร์กระแสหลักเชิงพาณิชย์ ได้แก่ *เพราะเรารักกัน The Movie*, *ตุ๊ดซี่ส์ แอนด์ เดอะเฟค*, *ซอว์แดงแต่งผี* และ *หอแต้วแตก แหกหลัшту* วาทกรรมเด่นคือการทำให้เควียร์เป็นสินค้าในระบบเศรษฐกิจสีชมพู (Pink Economy) หมายถึงการที่กลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศถูกทำให้เป็น “ตลาดเฉพาะ” และกลุ่มผู้บริโภคเป้าหมายผ่านสินค้าและสื่อบันเทิง มากกว่าจะถูกมองในฐานะสมาชิกที่เท่าเทียมในโครงสร้างสังคม รวมถึงทุนนิยมวาย (BL Capitalism) ภายใต้อุดมคติการมองโลกในแง่ดีแบบเควียร์แนวใหม่ ที่เน้นเรื่องความรักโรแมนติก ความหวัง และการยอมรับในระดับผิวเผิน

เพราะเรารักกัน The Movie วางคู่รักชาย-ชายในโครงสร้างเทพนิยายรักปลอดภัย ใช้แสงนุ่ม โทนสีพาสเทล และโลกที่เรียบร้อยปราศจากบาดแผลทางการเมืองและสังคม เพื่อตอบสนองกลุ่มแฟนคลับ (Fandom) มากกว่าจะสำรวจความซับซ้อนของชีวิตเควียร์จริง ๆ *ตุ๊ดซี่ส์ แอนด์ เดอะเฟค* ใช้มิตรภาพและครอบครัวที่เลือกเอง (Chosen Family) เป็นวาทกรรมการยืนยันตัวตน แต่ในขณะเดียวกันก็ยังพึ่งพาภาพเหมารวมผ่านสุนทรียะแบบแคมป์ (Camp) และมุกล้อเลียนกะเทยเพื่อสร้างเสียงหัวเราะและมูลค่าทางเศรษฐกิจ *ซอว์แดงแต่งผี* ใช้วาทกรรมการแปลสารและการดัดแปลง (Adaptation) ผูกพิธีกรรมจีน-ไทยเข้ากับความรักชาย-ชาย แต่เลือกเบี่ยงจากการตอรองสิทธิในต้นฉบับได้หันไปสู่ตราหมาครอบครัวและรักต่างภพที่ตลาดไทยคุ้นเคย *หอแต้วแตก แหกหลัшту* แสดงสภาวะหัวเลี้ยวหัวต่อของกะเทยตัวตลก (Jester) ที่ต้องเผชิญแรงเสียดทานจากความตื่นรู้ทางสังคม เมื่อถูกเหยียดร่างกายและเพศภาวะเริ่มถูกตั้งคำถามอย่างจริงจัง

โดยสรุป ภาพยนตร์กลุ่มนี้จึงผลิตวาทกรรมที่ทำให้เควียร์ “ถูกมองเห็น” ในฐานะสินค้าและแบรนด์ แต่แลกมาด้วยการทำให้ประเด็นสิทธิ ความเหลื่อมล้ำ และโครงสร้างอำนาจถูกทำให้จางลง ภายใต้อุดมคติที่บริโภคง่าย

3.3 ภาพยนตร์ที่สนทนากับกฎหมาย: จากตัวบทบนจอสู่สนามต่อสู้เชิงนโยบาย แผลงรักในสวนหลังบ้าน และ วิมานหนาม ทำหน้าที่เปิดพื้นที่ใหม่ให้วาทกรรมเควียร์เชื่อมโยงโดยตรงกับโครงสร้างกฎหมายและนโยบายสาธารณะ *แผลงรักในสวนหลังบ้าน* ถูกแบนภายใต้ พ.ร.บ.ภาพยนตร์ฯ และนำไปสู่การต่อสู้ในศาล

ปกครองของผู้กำกับ ซึ่งเปลี่ยนภาพยนตร์ให้กลายเป็นวัตถุแห่งข้อพิพาททางกฎหมายและศีลธรรม และผู้กำกับไปสู่บทบาทนักการเมือง วิมานหนาม ใช้โครงสร้างภาพยนตร์แนวกฎหมาย (Legal Drama) ผูกโยงนาฏกรรมของคู่รักชาย-ชายกับสัญญาการสมรสเท่าเทียม ทำให้กฎหมายมรดกและทะเบียนสมรสกลายเป็น “ตัวละครฝ่ายตรงข้าม” ที่มองไม่เห็นแต่มีอำนาจทำลายชีวิตและความรัก ในเชิงอุดมการณ์ ภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องพลิกบทบาทของเควีย์ร์จากตัวละครชายขอบในจอ ไปเป็นผู้เล่นในสนามกฎหมายและสถาบันรัฐ แสดงให้เห็นว่าตัวบทภาพยนตร์สามารถกลายเป็นสะพานเชื่อมระหว่างศิลปะกับการเคลื่อนไหวเชิงนโยบายอย่างเป็นรูปธรรม

โดยสรุป มิตินี้ชี้ให้เห็นว่าภาพยนตร์ที่สนทนากับกฎหมายมีบทบาทสำคัญในการทำให้ข้อขัดแย้งเชิงสิทธิและสมรสเท่าเทียมถูกมองเห็นในฐานะปัญหาเชิงโครงสร้าง มากกว่าประเด็นศีลธรรมส่วนบุคคล

3.4 กรณีศึกษาเชิงวิพากษ์: การผลิตซ้ำอคติและโคกนาฏกรรมในเปลือกใหม่ ในกลุ่มกรณีศึกษาเชิงวิพากษ์ ได้แก่ *เทย์ไทบ้านเดอะซีรีส์*, *หมู่บ้านโคกะโหลก*, *เลี้ยวรุ่น ตอน “คิดถึง”* และ *เรื่องในข้อแม้ของเวลา* วากรรมที่ปรากฏสะท้อนให้เห็นแนวโน้มการหวนกลับไปใช้โครงสร้างอคติเดิมทางอุดมการณ์ท่ามกลางบริบทสมรสเท่าเทียม *เทย์ไทบ้านเดอะซีรีส์* นำกะเทยอีสานมาเป็นแรงขับเคลื่อนของมุกตลกและการตลาด ภายใต้ภาพกะเทยตลาดล่างที่ถูกนำเสนอซ้ำอย่างต่อเนื่องเพื่อสร้างมูลค่าทางพาณิชย์ มากกว่าการสำรวจมิติชีวิตจริงในเชิงลึก ขณะที่ *หมู่บ้านโคกะโหลก* ใช้คำไว้อาลัยและภาพแทนอคติเรื่องเพศวิถีเป็นฐานในการสร้างภาพยนตร์แนวสยองขวัญปนตลก (Horror-Comedy) ที่เชื่อมความเป็นเควีย์ร์เข้ากับบรรยากาศของความวิบัติและความผิดศีลธรรมอย่างชัดเจน

ในกรณีของ *เลี้ยวรุ่น ตอน “คิดถึง”* ผลการวิเคราะห์พบการถดถอยในรูปแบบที่สร้างความสะเทือนใจเป็นพิเศษ กล่าวคือ แม้ตัวบทจะเปิดพื้นที่ให้ตัวละครพูดถึงสมรสเท่าเทียมอย่างเปิดเผย แต่กลับเลือกโครงเรื่องแบบโคกนาฏกรรมเกย์ (Bury Your Gays Trope) ที่ทำให้ตัวละครซึ่งฝันถึงชีวิตปกติสุขต้องจบลงด้วยการตายอย่างไร้เหตุผลจากการสำลักไขปอก กลไกดังกล่าวทำให้ความตายของตัวละครเกย์ทำหน้าที่เป็นทั้งมุกตลกร้ายและกลไกเชิงวาทกรรมที่รักษาข้อจำกัดของความสุขเควีย์ร์ไว้ในระดับเรื่องเล่า สะท้อนให้เห็นว่าต่อให้กฎหมายเปิดทาง โลกของเรื่องเล่ายังลึกลับที่จะมอบตอนจบที่ปลอดภัยจากโคกนาฏกรรมให้กับตัวละครเพศหลากหลายอย่างเต็มที่ตามที่ทฤษฎีเควีย์ร์พยายามรื้อถอน

ส่วน *เรื่องในข้อแม้ของเวลา* แสดงให้เห็นการถดถอยอีกรูปแบบหนึ่งผ่านการนำเสนอภาพตัวแทนที่มีอยู่แต่ขาดน้ำหนักเชิงพัฒนา (Tokenism) การใส่ฉากชายรักชายและหญิงรักหญิงในฐานะกิมมิก (Gimmick) โดยปราศจากการพัฒนามิติของตัวละคร ทำให้ความหลากหลายทางเพศทำหน้าที่ใกล้เคียงกับจุดขายเชิงปริมาณมากกว่าการเป็นแกนความหมายเชิงคุณภาพ ยิ่งไปกว่านั้น การเชื่อมอัตลักษณ์เควีย์ร์เข้ากับภาพตัวละครที่ถูกทำให้ดูมีภาวะผิดปกติในตอนโรงฆ่าหมู ยังมีแนวโน้มไปในทิศทางของการทำให้เป็นอื่นและการทำให้กลายเป็นพยาธิสภาพ (Pathologizing) ต่ออัตลักษณ์เควีย์ร์ ภายใต้เปลือกของสุนทรียะแบบภาพยนตร์ศิลปะ วากรรมในกลุ่มนี้ชี้ให้เห็นว่า แม้กฎหมายจะเดินหน้า แต่ภูมิทัศน์สื่อบางส่วนยังคงทำงานผ่านกลไกของอคติเดิมและความไม่เท่าเทียมเชิงสัญลักษณ์ ผ่านทั้งการทำให้เควีย์ร์เป็นตัวตลก เป็นตัวละครที่ถูกกับโคกนาฏกรรม และเป็นเพียงองค์ประกอบเสริมที่มีอยู่แต่ไม่ได้รับน้ำหนักเชิงเรื่องเล่าอย่างเพียงพอ

อภิปรายผลการวิจัย

1. กลวิธีการนำเสนอภาพตัวแทนของกลุ่มหลากหลายทางเพศ งานวิจัยนี้พบว่า กลวิธีการนำเสนอภาพตัวแทนของกลุ่มหลากหลายทางเพศในภาพยนตร์ไทยช่วง พ.ศ. 2560–2568 (ยุคสมรสเท่าเทียม) มีความหลากหลายและซับซ้อนมากที่สุดยุคหนึ่งในประวัติศาสตร์ โดยปรากฏความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่าง

ภาพยนตร์อิสระที่มุ่งประกอบสร้างเครือข่ายให้เป็นมนุษย์ที่มีหลายมิติ กับภาพยนตร์กระแสหลักที่ยังคงผลิตซ้ำวาทกรรมการทำให้เครือข่ายเป็นสินค้าและตัวตลกเพื่อความบันเทิง ผลการค้นพบนี้สอดคล้องกับทฤษฎีการนำเสนอภาพตัวแทน (Representation Theory) ของ Hall (1997) ที่อธิบายว่า ภาพยนตร์ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงสะท้อนสังคมอย่างตรงไปตรงมา หากแต่ทำหน้าที่เป็นพื้นที่และสนามการต่อสู้ทางอุดมการณ์ที่ความหมายเกี่ยวกับเพศวิถีและอัตลักษณ์ถูกประกอบสร้าง ต่อรอง และช่วงชิงอย่างมีเจตจำนงทางอำนาจ

นอกจากนี้ ผลการวิจัยที่ชี้ว่าการรับรองกฎหมายสมรสเท่าเทียมมิได้ทำให้ระบอบอำนาจเดิมเสื่อมพลังลงในระดับตัวบทภาพยนตร์ ยังสอดคล้องกับทฤษฎีเครือข่าย (Queer Theory) ของ Butler (2006) และ Sedgwick (1990) กล่าวคือ ภาพยนตร์กระแสหลักจำนวนมากยังคงใช้โครงสร้าง “การลงทัณฑ์ตัวละครที่เปี่ยมเบน” ผ่านโคกนาฏกรรม ความตลก และการทำให้กลายเป็นสินค้า ไม่ว่าจะเป็นการฆ่าตัวละครเกย์อย่างไร้เหตุผล การตรึงกะเทยไว้ในฐานะตัวตลก หรือการทำให้คู่รักเพศเดียวกันเป็นเพียงแฟนเซอร์วิส (Fan Service) ที่ปราศจากเนื้อหาทางการเมือง ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าบรรทัดฐานรักต่างเพศ (Heteronormativity) รวมทั้งระบอบอัตลักษณ์แบบคู่ตรงข้าม ยังคงทำงานและตอกย้ำโครงสร้างอำนาจในระดับวาทกรรมอย่างแข็งขัน แม้บริบททางกฎหมายจะเปิดกว้างขึ้นแล้วก็ตาม

ในเชิงการเปรียบเทียบกับงานเดิม เมื่อพิจารณาเฉพาะกรณีของภาพยนตร์กระแสหลักอย่างแฟรนไชส์ “หอแต้วแตก” ผลการวิจัยในครั้งนี้มีความแตกต่างและชวนตั้งคำถามต่อข้อค้นพบของ Maneerat และ Kambhu Na Ayudhaya (2025) ที่เสนอว่า ภาพยนตร์ชายรักชายของผู้กำกับ “พชร อานนท์” สร้างโลกที่ไม่ถูกจำกัดเพศ และเปิดพื้นที่ให้ความเป็นเครือข่ายดำรงอยู่ในฐานะงานรื่นเริงที่ดึงดูดผู้ชมเข้าสู่โลกเหนือจินตนาการ ก่อนจะดึงกลับสู่โลกของความเป็นจริง ผลการวิเคราะห์ภาพยนตร์อย่าง *หอแต้วแตก* *แหกหลัษุ* และ *หมู่บ้านโคกะโหลก* ในวิจัยนี้ ชี้ให้เห็นภาพอีกด้านหนึ่งว่า แม้โลกของภาพยนตร์จะพยายามเสนอสถานะไม่จำกัดเพศในระดับสุนทรียศาสตร์ แต่ในเชิงอุดมการณ์กลับยังคงผูกติดอยู่กับการทำให้กะเทยและเครือข่ายเป็นเพียงวัตถุแห่งความขบขัน (Comedic Object) และทรัพยากรเชิงภาพลักษณ์ในระบบทุนนิยมสีรุ้ง ผ่านการระดมอินฟลูเอนเซอร์ มุกล้อเลียนร่างกาย และการใช้วาทกรรมไวรัลเพื่อเรียกกระแสความสนใจ

จากมุมมองเชิงวิจารณ์ ผลลัพธ์ดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่า ภายใต้กระแสความตื่นรู้ของผู้ชมร่วมสมัย มุกตลกที่เคยผลิตซ้ำภาพเหมารวมเหล่านี้เริ่มไม่ทำงาน และเสียงหัวเราะได้ถูกแทนที่ด้วยความกระอักกระอ่วนใจ กรณีของ “จักรวาลหนังพชร” จึงมิได้มีความหมายเพียงในฐานะงานบันเทิงที่ทำให้เครือข่ายถูกมองเห็นในสื่อไทยเท่านั้น แต่ยังคงกลายเป็นจุดทดสอบสำคัญของความสัมพันธ์ระหว่างเครือข่าย ตลาด และการเมือง ในยุคที่ขอบเขตของความถูกต้องทางการเมือง (Political Correctness) เกี่ยวกับการนำเสนอความหลากหลายทางเพศกำลังเปลี่ยนผ่านไปอย่างมีนัยสำคัญ

นอกจากนั้น ผลการวิจัยเกี่ยวกับโครงสร้างเรื่องเล่าและภาษาภาพยนตร์ยังสอดคล้องกับกรอบทฤษฎีโครงสร้างเรื่องเล่าและสัญลักษณ์ที่ประยุกต์ใช้ในงานนี้ โดยในกลุ่มภาพยนตร์อิสระ ผลการวิเคราะห์พบการใช้โครงสร้างแบบนอกขนบสามองค์ การจัดวางเหตุการณ์แบบไม่เป็นเส้นตรง และการยกแบบแผนด้านภาพและเสียงขึ้นมาเป็นแกนกำกับเรื่องเล่า ซึ่งสอดคล้องกับมโนทัศน์เรื่องโครงสร้างแบบเน้นลีลา (Parametric Form) และบทบาทของโมติฟ (Motif) หรือสัญลักษณ์ที่ถูกทำให้ปรากฏซ้ำอย่างมีเจตนาในการสร้างความหมายตามที่ McKee (1997), Snyder (2005) และ Aronson (2001) เสนอ ขณะที่การอ่านภาพยนตร์ผ่านกรอบสัญลักษณ์วิทยาของ Barthes (1977, 2013) ทำให้เห็นว่าภาพยนตร์ทั้งกลุ่มอิสระและกระแสหลักต่างอาศัยระบบสัญลักษณ์อย่างพิธีกรรมทางศาสนา ภูมิทัศน์เมืองและชายฝั่ง หรือร่างกายของตัวละคร เป็นตัวกลางในการเข้ารหัส (Encoding) และถอดรหัส (Decoding) ความหมายเกี่ยวกับอัตลักษณ์เครือข่ายและโครงสร้างอำนาจในบริบทไทย

ร่วมสมัยอย่างมีนัยสำคัญ ซึ่งยืนยันบทบาทของภาพยนตร์ในฐานะระบบสัญลักษณ์ที่ผลิตและหมุนเวียนความหมายตามกรอบคิดสัญวิทยาเชิงวิพากษ์

2. วาทกรรมและโครงสร้างอุดมการณ์ งานวิจัยนี้สะท้อนให้เห็นว่า ภาพยนตร์ไทยช่วง พ.ศ. 2560–2568 อยู่บนความตึงเครียดระหว่างการท้าทายและการตอกย้ำบรรทัดฐานรักต่างเพศอย่างพร้อมกัน โดยภาพยนตร์อิสระจำนวนหนึ่งหยิบกรอบความเป็นเครือรัมาใช้เพื่อวิพากษ์โครงสร้างอำนาจและเปิดพื้นที่ให้ตัวละครหลากหลายทางเพศมีอำนาจนิยามตัวเอง ในขณะที่ภาพยนตร์กระแสหลักจำนวนมากยังคงรักษาโครงเรื่องความปกติ ผ่านการให้รางวัลแก่ความรักที่สอดคล้องกับครอบครัวแบบรักต่างเพศ หรือจบลงด้วยการลงทัณฑ์ตัวละครที่เปี่ยงเบน ผลลัพธ์นี้สอดคล้องกับกรอบทฤษฎีเครือรัของ Butler (2006) และ Sedgwick (1990) ที่เสนอว่าโครงสร้างอำนาจทางเพศไม่ได้หายไป แต่แทรกซึมอยู่ในอุบายของเรื่องเล่าและภาษาภาพยนตร์อย่างแนบเนียน

การสังเคราะห์ข้ามยุคสมัยระหว่างภาพยนตร์ก่อนและหลังการรับรองสมรสเท่าเทียม ยังเผยให้เห็นสภาวะการปริแตกของวาทกรรม (Rupture) ระหว่างความก้าวหน้าทางกฎหมายกับการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม กล่าวคือ ขณะที่สิทธิและสถาบันครอบครัวของคู่รักเพศเดียวกันได้รับการรับรองอย่างเป็นทางการ ตัวบทภาพยนตร์บางส่วนกลับยังคงใช้มุกตลก ฉากจบแบบโศกนาฏกรรม หรือการทำให้ความเป็นเครือรักลายเป็นเพียงทุนเชิงภาพลักษณ์และความบันเทิงเพื่อผลประโยชน์เชิงพาณิชย์ กรณีของกลุ่มภาพยนตร์ที่นำเสนอความรักเครือรัในฐานะส่วนหนึ่งของชีวิตร่วมสมัย จึงไม่เพียงสะท้อนความพยายามในการทำให้ความรักเครือรัถูกมองว่าเป็นเรื่องปกติในชีวิตประจำวันเท่านั้น หากแต่การปริแตกของวาทกรรมดังกล่าวยังเผยให้เห็นเงื่อนไขที่มองไม่เห็น ซึ่งคอยกำกับว่าความรักเครือรัรูปแบบใดจึงจะถูกนับว่าเหมาะสม และขายได้ในสายตาระบบทุนและสถาบันวัฒนธรรมกระแสหลัก

ภายใต้บริบทดังกล่าว ภาพยนตร์ไทยในยุคสมรสเท่าเทียมจึงมิได้ทำหน้าที่เป็นเพียงกระจกเงาที่สะท้อนภาพสังคมอีกต่อไป หากแต่ทำหน้าที่เป็นผู้สถาปนาความจริงชุดใหม่ให้แก่สังคมไทย ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการนำเสนอภาพตัวแทนของ Hall (1997) โดยความรักของกลุ่มหลากหลายทางเพศถูกประกอบสร้างให้กลายเป็นสถาบันทางสังคมที่จับต้องได้จริง ผ่านทั้งการเล่าเรื่องเชิงมนุษยนิยมในกลุ่มภาพยนตร์อิสระ การผลิตซ้ำสูตรสำเร็จรักอุดมคติในกลุ่มภาพยนตร์กระแสหลัก การผลิตประเด็นสิทธิขึ้นสู่ระดับนโยบายในกลุ่มภาพยนตร์ที่สนทนากับกฎหมาย และการสะท้อนวิกฤตทางอุดมการณ์ในกลุ่มภาพยนตร์กรณีศึกษาเชิงวิพากษ์

ดังนั้น แม้ยุคนี้จะเป็นช่วงเวลา queerness ได้รับการรับรองในระดับนิตินัยและถูกทำให้เป็นเรื่องปกติมากกว่ายุคก่อนหน้า แต่การวิเคราะห์ตัวบทภาพยนตร์ยังเผยให้เห็นร่องรอยของการผลิตซ้ำมายาคติเดิมทั้งในรูปแบบการทำให้เครือรัเป็นสินค้าทางวัฒนธรรม (Cultural Commodity) การใช้มุกตลก และการคงอยู่ของโครงเรื่องโศกนาฏกรรมที่ยึดโยงกับอคติทางเพศ ภาวะซ้อนทับระหว่างการยอมรับและการกดทับเช่นนี้ทำให้ยุคแห่งการสถาปนากลายเป็นทั้งจุดสูงสุดของการมองเห็น (Peak of Visibility) และจุดวิกฤตของการเป็นตัวแทน (Crisis of Representation) ในเวลาเดียวกัน และเปิดพื้นที่ให้ตั้งคำถามต่อมือที่มองไม่เห็นในระบบการผลิตสื่อที่ยังคงกำหนดกรอบการเล่าเรื่องเกี่ยวกับความหลากหลายทางเพศอย่างทรงอิทธิพลต่อไป

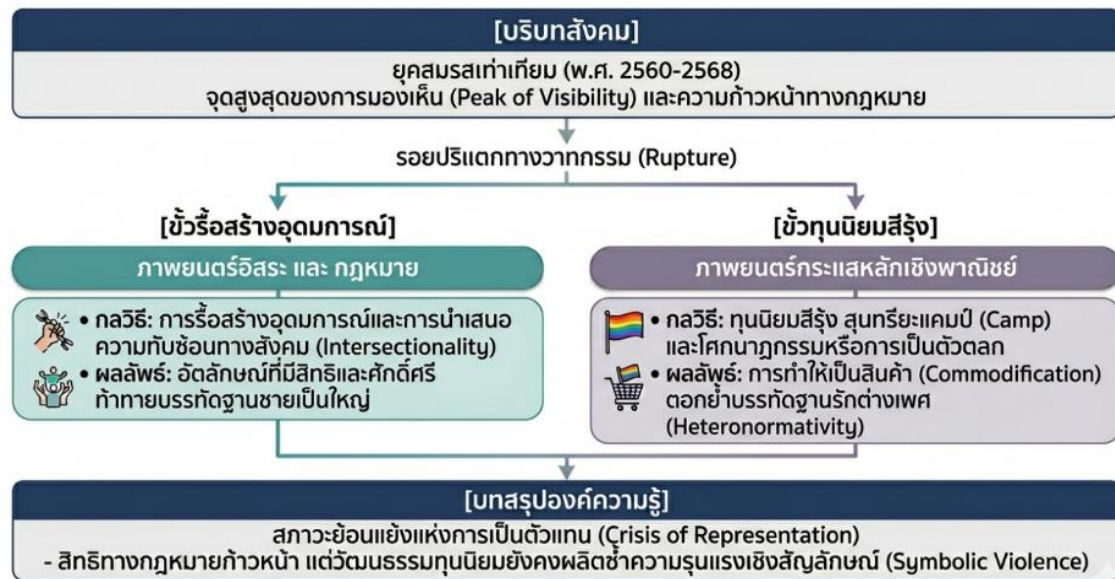
ในขณะเดียวกัน งานวิจัยนี้มีข้อจำกัดบางประการที่ควรกล่าวถึง ประการแรก การเลือกภาพยนตร์ตัวอย่างแบบเจาะจงและจำนวนจำกัด 16 เรื่อง ทำให้ข้อค้นพบไม่อาจอ้างอิงแทนภูมิทัศน์ภาพยนตร์ไทยทั้งหมดได้ หากมุ่งเสนอความเข้าใจระดับลึกในเชิงคุณภาพมากกว่าการสรุปทั่วไปในเชิงปริมาณ ประการที่สอง การวิเคราะห์อาศัยการตีความของผู้วิจัยเป็นหลัก จึงหลีกเลี่ยงความเป็นอัตวิสัยได้ยาก แม้จะมีการใช้กรอบทฤษฎีและการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของการวิเคราะห์แล้วก็ตาม และประการที่สาม งานวิจัยยังไม่ได้ศึกษา

มิติการรับชมของผู้ชมอย่างเป็นระบบ ทำให้ข้อค้นพบสะท้อนมุมมองเชิงตัวบทมากกว่าปฏิสัมพันธ์เชิงสังคมระหว่างตัวบทกับผู้รับสาร

สรุปองค์ความรู้

จากการวิเคราะห์ภาพยนตร์ไทย 16 เรื่องในช่วง พ.ศ. 2560–2568 งานวิจัยนี้เสนอข้อค้นพบสำคัญว่า ภูมิทัศน์ของสื่อภาพยนตร์ใน “ยุคสมรสเท่าเทียม” (พ.ศ. 2560–2568) ซึ่งนิยามในงานวิจัยนี้ในฐานะช่วงเปลี่ยนผ่านทางสังคมและกฎหมาย มิใช่เพียงการแบ่งยุคตามปีที่กฎหมายมีผลใช้บังคับ ถือเป็นทั้งจุดสูงสุดของการมองเห็น และจุดวิกฤตของการเป็นตัวแทนของความหลากหลายทางเพศในเชิงวัฒนธรรมไปพร้อมกัน แม้การรับรองสมรสเพศเดียวกันในระดับกฎหมายจะช่วยขยายสิทธิและสถานภาพของคู่รักหลากหลายทางเพศอย่างเป็นทางการ ทว่าการอ่านตัวบทภาพยนตร์เชิงลึกกลับเผยให้เห็นสภาวะย้อนแย้ง กล่าวคือ บรรทัดฐานรักต่างเพศ โครงเรื่องโศกนาฏกรรม และการทำให้เควียร์เป็นสินค้า ยังคงดำรงอยู่และถูกผลิตซ้ำในรูปแบบที่แนบเนียนขึ้น ควบคู่ไปกับความพยายามของภาพยนตร์อีกฟากฝั่งที่มุ่งสร้างภาพตัวแทนอันลุ่มลึกเพื่อวิพากษ์โครงสร้างอำนาจ ข้อค้นพบดังกล่าวตอบวัตถุประสงค์ข้อแรกว่าภาพตัวแทนของกลุ่มหลากหลายทางเพศในยุคสมรสเท่าเทียมถูกจัดวางอยู่บนรอยต่อระหว่างการมองเห็นที่เพิ่มขึ้นกับการคงอยู่ของโครงสร้างอำนาจแบบเดิม และตอบวัตถุประสงค์ข้อที่สองในแง่การชี้ให้เห็นรูปแบบวาทกรรมหลักที่หล่อหลอมความเข้าใจของผู้ชมต่อความรักเควียร์ในสังคมไทยอย่างเป็นระบบ

เมื่อจัดระบบภูมิทัศน์ของตัวบทภาพยนตร์ งานวิจัยพบรอยปริแตกทางวาทกรรม (Rupture) ซึ่งสะท้อนผ่านภาพยนตร์ 4 กลุ่มหลัก ได้แก่ 1) กลุ่มภาพยนตร์อิสระและศิลปะ ซึ่งขยับตำแหน่งตัวละครเควียร์จากเหยื่อหรือตัวตกไปสู่มนุษย์ที่มีความซับซ้อน โดยใช้อัตลักษณ์เควียร์เป็นจุดตัดของชนชั้น ชาติพันธุ์ ศาสนา และรัฐ เพื่อสำรวจความทับซ้อนทางสังคมผ่านสุนทรียศาสตร์แบบกวีนิพนธ์ทางภาพ และภาพยนตร์เนิบช้า 2) กลุ่มภาพยนตร์กระแสหลักเชิงพาณิชย์ ซึ่งแม้จะเพิ่มการมองเห็น แต่กลับลดทอนความซับซ้อนของชีวิตเควียร์ให้กลายเป็นเพียงสินค้าภายใต้เศรษฐกิจสีชมพูและทุนนิยมวาย โดยอาศัยภาษาภาพเชิงบวกและการมองโลกในแง่ดีแบบเควียร์แนวใหม่ที่หลีกเลี่ยงการปะทะกับโครงสร้างอำนาจ 3) กลุ่มภาพยนตร์ที่สนทนากับกฎหมาย ซึ่งทำหน้าที่เปลี่ยนตัวบทให้กลายเป็นสนามต่อรองเชิงนิติศาสตร์และนโยบายสาธารณะ และ 4) กลุ่มภาพยนตร์กรณีศึกษาเชิงวิพากษ์ ซึ่งสะท้อนการรื้อฟื้นโครงเรื่องโศกนาฏกรรมเกย์ และผลิตซ้ำความรุนแรงเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic Violence) ในเปลือกใหม่ของสื่อร่วมสมัย พลวัตที่แตกขั้วและทำงานสวนทางกันนี้ จึงก่อให้เกิดแผนที่ความหมายของยุคสมรสเท่าเทียม ดังปรากฏในภาพที่ 1 โดยสรุป ในเชิงประจักษ์งานวิจัยพบว่า แม้การมองเห็นครอบครัวเควียร์ในภาพยนตร์ไทยจะเพิ่มขึ้นอย่างชัดเจนในเชิงปริมาณ แต่เนื้อหาในหลายกลุ่มยังคงผลิตซ้ำโครงเรื่องโศกนาฏกรรม บรรทัดฐานรักต่างเพศ และการทำให้ตัวละครเควียร์กลายเป็นสินค้าในระบบทุนนิยมสีรุ้งและทุนนิยมวายควบคู่กันไป



ภาพที่ 1 โมเดลรอยปริแตกทางวาทกรรมภาพยนตร์ควีรไทยยุคสมรเสื้เท่าเทียม
ที่มา : สุรศักดิ์ บุญอาจ , 2569

ในเชิงคุณูปการทางวิชาการ งานวิจัยนี้เติมเต็มช่องว่างการศึกษาภาพยนตร์ควีรไทยในยุคหลังสมรเสื้เท่าเทียม ซึ่งที่ผ่านมาเน้นวิเคราะห์ระดับตัวบทหรือการเมืองเรื่องเพศแบบแยกส่วน มากกว่าการมองเชิงระบบผ่านกรอบบูรณาการทฤษฎี เพื่อให้การวิเคราะห์สามารถชี้ให้เห็นโครงสร้างของมายาคติดังกล่าว งานวิจัยได้พัฒนากรอบบูรณาการที่เชื่อมกรอบคิดภาพตัวแทนของ Hall เข้ากับทฤษฎีควีรของ Butler และ Sedgwick ร่วมกับสัญวิทยาเชิงวิพากษ์และทฤษฎีโครงเรื่อง (Plot Theory) กรอบดังกล่าวช่วยให้การศึกษาสามารถข้ามพ้นการมองเพียงกลวิธีทางสุนทรียศาสตร์ ไปสู่การเผยให้เห็นมือที่มองไม่เห็น (Invisible Hand) ซึ่งคอยกำกับว่าความรักควีรแบบใดจึงจะถูกนับว่าเหมาะสมและขายได้ในระบบทุนนิยม โมเดลรอยปริแตกทางวาทกรรมที่สังเคราะห์ขึ้นจากการวิเคราะห์ทั้งสี่กลุ่มภาพยนตร์ จึงสามารถใช้เป็นกรอบอ้างอิงสำหรับการวิจัยว่าด้วยภาพยนตร์ควีรไทยและสื่อบันเทิงในบริบทสังคมไทยร่วมสมัยต่อไป

องค์ความรู้จากงานวิจัยนี้ชี้ให้เห็นว่า พลวัตภาพตัวแทนและวาทกรรมความหลากหลายทางเพศในยุคสมรเสื้เท่าเทียม มิใช่ความก้าวหน้าอย่างเป็นเส้นตรง (Linear Progress) หากแต่เป็นห้วงยามที่การยืนยันตัวตนการทำให้เป็นสินค้าทางวัฒนธรรม และความไม่เท่าเทียมเชิงสัญลักษณ์ ดำรงอยู่ร่วมกันอย่างซ้อนทับ ภาพยนตร์ในยุคนี้จึงทำหน้าที่ทั้งเปิดพื้นที่ให้ครอบครัวควีรถูกมองเห็น และในขณะเดียวกันก็สถาปนาขอบเขตใหม่ของมายาคติว่าด้วยความปกติ-ความเบี่ยงเบนในสังคมไทย

ผลการวิจัยฉบับนี้สามารถนำไปขยายผลและใช้ประโยชน์ได้ใน 3 มิติ ได้แก่ 1) มิติวิชาการ กรอบบูรณาการทฤษฎีและโมเดลรอยปริแตกทางวาทกรรมสามารถเป็นเครื่องมือให้นักวิชาการนำไปประยุกต์ใช้วิพากษ์อุดมการณ์ในสื่อบันเทิงประเภทอื่น ๆ เช่น ซีรีส์วาย หรือสื่อบนแพลตฟอร์มสตรีมมิงออนไลน์ 2) มิติสังคมและอุตสาหกรรมสื่อ องค์ความรู้นี้จะช่วยส่งเสริมการรู้เท่าทันสื่อเชิงวิพากษ์ (Critical Media Literacy) แก่ผู้ชม ตลอดจนเป็นข้อพึงระวังสำหรับผู้สร้างสรรค์สื่อให้ก้าวพ้นการผลิตซ้ำอคติทางเพศไปสู่การเคารพศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์อย่างแท้จริง และ 3) มิติเชิงนโยบาย หน่วยงานภาครัฐ เช่น กองทุนพัฒนาสื่อปลอดภัยและสร้างสรรค์ สามารถนำข้อค้นพบนี้ไปเป็นฐานข้อมูลเชิงประจักษ์ในการกำหนดนโยบาย

ส่งเสริมความหลากหลายและการมีส่วนร่วม (Diversity & Inclusion) เพื่อใช้เป็นเกณฑ์พิจารณาสนับสนุนทุนการผลิตสื่อที่ยกระดับความเท่าเทียมทางเพศอย่างเป็นรูปธรรม

ข้อเสนอแนะ

จากข้อค้นพบเกี่ยวกับรอยปริแตกทางวาทกรรมระหว่างความก้าวหน้าทางกฎหมายและการผลิตซ้ำบรรทัดฐานรักต่างเพศในสื่อ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะสำหรับการนำไปประยุกต์ใช้และการวิจัยครั้งต่อไป ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะเชิงปฏิบัติในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ ผู้สร้างภาพยนตร์และบุคลากรในอุตสาหกรรมบันเทิงสามารถนำข้อค้นพบนี้ไปใช้เป็นแนวทางในการทบทวนการนำเสนอภาพตัวแทนความหลากหลายทางเพศ โดยลดการพึ่งพากรอบคิดแบบทุนนิยมสีรุ้งที่มีจำกัดวางตัวละครควีร์ให้มีอยู่แต่ไร้น้ำหนัก (Tokenism) ตลอดจนระมัดระวังการผลิตซ้ำความรุนแรงเชิงสัญลักษณ์ผ่านโครงเรื่องแบบโศกนาฏกรรม ทั้งนี้ อาจศึกษาแนวทางการประกอบสร้างตัวละครจากกลุ่มภาพยนตร์อิสระที่ให้ความสำคัญกับความทับซ้อนทางสังคม เพื่อให้ตัวละครมีมิติความเป็นมนุษย์ที่สมจริงและสอดคล้องกับบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป

2. ข้อเสนอแนะเชิงนโยบายและการนำงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ หน่วยงานกำกับดูแลและส่งเสริมภาครัฐ อาทิ กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ควรบูรณาการความร่วมมือกับภาควิชาการและกลุ่มนักขับเคลื่อนสิทธิเพื่อร่วมกันจัดทำแนวปฏิบัติว่าด้วยการนำเสนอภาพตัวแทนกลุ่มหลากหลายทางเพศในสื่อ นอกจากนี้ควรมีนโยบายส่งเสริมและจัดสรรทุนสนับสนุนการผลิตภาพยนตร์อิสระที่นำเสนอประเด็นความหลากหลายทางเพศอย่างสร้างสรรค์ เพื่อสร้างพื้นที่และคานอำนาจกับกลไกตลาดกระแสหลักที่มักลดทอนอัตลักษณ์ควีร์ให้กลายเป็นเพียงสินค้าทางวัฒนธรรม

3. ข้อเสนอแนะเชิงวิชาการเพื่อการวิจัยในอนาคต ในระดับองค์ความรู้ทางวิชาการ ควรมีการวิจัยด้านการรับสาร (Audience Research) เพื่อวิเคราะห์กระบวนการถอดรหัสของผู้ชมกลุ่มต่าง ๆ ว่ามีการตีความหรือต่อรองกับความหมายของภาพยนตร์ในยุคสมรสเท่าเทียมอย่างไร นอกจากนี้ ควรขยายขอบเขตไปสู่การศึกษาวิเคราะห์เชิงเศรษฐศาสตร์การเมืองของสื่อ โดยเฉพาะบทบาทของแพลตฟอร์มสตรีมมิ่งข้ามชาติที่มีผลต่อโครงสร้างการผลิต การกระจายทุน และการกำหนดบรรทัดฐานใหม่ของการนำเสนอภาพยนตร์ควีร์ไทยสู่ตลาดสากล

References

- Aronson, L. (2001). *Screenwriting updated: New and conventional ways of writing for the screen*. Silman-James Press.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. Fontana Press.
- Barthes, R. (2013). *Mythologies: The complete edition, in a new translation*. Hill and Wang.
- BBC Thai. (2024, September 25). สมรสเท่าเทียม ใช้บังคับ ม.ค. ปีหน้า เรื่องใดใช้สิทธิได้ทันที เรื่องไหนต้องรอแก้กฎหมายเพิ่มเติม (Marriage equality takes effect in January next year: Rights that take effect immediately and those requiring further legal changes). BBC News Thai. <https://www.bbc.com/thai/articles/crl8d6x62wdo>[in Thai]
- Boon-arch, S. (2023). *ภาพยนตร์ศึกษา (Film studies)*. Reviva, Simplify Publishing. [in Thai]
- Butler, J. (2006). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* (2nd ed.). Routledge.
- Duangwiset, N. (2012). *Gay Studies in Thai Society: 5 Decades of Knowledge Construction*.

- Journal of Sexuality Studies*, 2(2), 141–180
- Duangwises, N., & Jackson, P. A. (2013). *เพศ หลากเจดีย์ : พหุวัฒนธรรมทางเพศในสังคมไทย (Cultural pluralism and sex/gender diversity in Thailand)*. Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre. [in Thai]
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. SAGE Publications.
- Louiyapong, K. (2013). *ภาพยนตร์กับการประกอบสร้างสังคม ผู้คน ประวัติศาสตร์ และชาติ (Cinema and the construction of society, people, history, and nation)*. Chulalongkorn University Press. [in Thai]
- Louiyapong, K., & Hinwiman, S. (2009). *หลอน รัก สับสน ในหนังไทย : ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) (Haunted, love, and confusion in Thai films: Three Decades of Thai Cinema (1977-2004))*. Siam Publishing. [in Thai]
- Maneerat, C., & Kambhu Na Ayudhaya, A. (2025). The identity of gay films and queer representation in Poj Arnon's films. *Journal of Communication and Management NIDA*, 11(1) 40-55. <https://so12.tci-thaijo.org/index.php/jcmn/article/view/2272> [in Thai]
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. ReganBooks.
- Nilsirisuk, W. (2018). *LGBT SPIRIT OF QUEER CINEMA (หลากหลายมิติทางเพศบนแผ่นฟิล์ม)*. (Starpics Special). Starpics. [in Thai]
- Prachatai. (2025, March 5). *ก้าวต่อไปบนการต่อสู้เพื่อสิทธิของเพศหลากหลาย หลังไทยผ่านกฎหมายสมรสเท่าเทียม (Next steps in the struggle for LGBTQ rights after Thailand passes marriage equality law)*. Prachatai. <https://prachatai.com/journal/2025/03/112286> [in Thai]
- Saussure, F. de. (1974). *Course in general linguistics* (W. Baskin, Trans.). Fontana/Collins.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the closet*. University of California Press.
- Snyder, B. (2005). *Save the cat! The last book on screenwriting you'll ever need*. Michael Wiese Productions.